

“Een vaag ravijn van bont”. Een oriëntatie in de poëzie van W.F. Hermans’

W.A.M. de Moor

bron

W.A.M. de Moor, “Een vaag ravijn van bont”. Een oriëntatie in de poëzie van W.F. Hermans.’ In: Freddy de Vree et al. (red.), *W.F. Hermans*, speciaal nummer van *Bzzlletin* 13 (1985), nr. 126, p. 64-69, 80.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/moor005eenv01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / W.A.M. de Moor



Wam de Moor

‘Een vaag ravijn van bont’ Een oriëntatie in de poëzie van W.F. Hermans

I Inleiding

Vanaf het ogenblik in 1953 dat W.F. Hermans zijn verhalenbundel *Paranoia* publiceerde, zal iedere lezer die wat meer van Hermans' bedoelingen wilde weten, geneigd zijn geweest zich te beroepen op de uitweiding vooraf, ‘Préambule’. Daarin worden het bestaan en de verwoording daarvan op losse schroeven gezet, onder het motto *Er is maar een werkelijk woord: chaos*.

Een gewoon voorwoord kan men ‘Préambule’ niet noemen. Weliswaar doet de ik-figuur zich voor als de schrijver van de bundel *Paranoia* die zijn verhalen inleidt, maar eerder heet hij, door hyperbolen vooral, een ambiance gecreëerd waardoor de lezer bij een andere werkelijkheid, de verhaalsituatie, wordt betrokken. We moeten het natuurlijk omdraaien: je meent enkele hoofdstukjes lang een verhaal te lezen over een maniakale auteur, om je via essayistische notities thuis te vinden in wat een inleiding blijkt te zijn.

Een dergelijk onderscheid tussen verteller en schrijver - met daaruitvoortvloeiend het onderscheid tussen wat de schrijver als zijn mening geeft en wat de verteller meedeelt - laat zich bij proza in het algemeen gemakkelijk maken. En meestal wordt dit onderscheid ook door de niet-professionele lezer gezien. Gaat het echter om poëzie, en meer in het bijzonder om wat men lyriek pleegt te noemen, dan blijkt dikwijls het verschil tussen schrijver en verteller (= ik-figuur) weg te vallen. De lezer legt een veel stringenter verband tussen verteller en dichter dan hij bij proza doet. Er is veel geschreven over de persona poëtica in het dichtwerk. Deze verhoudt zich tot de dichter als de drager van zijn gedachten en gevoelens, maar valt niet zonder meer samen met zijn persoonlijkheid buiten de tekst. Als dan ook in dit stuk over de poëzie van Hermans de naam van de dichter valt, zal ik trachten de schrijver te onderscheiden van de ik-figuur, zoals deze in bijna alle verzen domineert, voorzover hij lijkt te wijzen naar Hermans zelf - er zijn ook enkele gedichten waarin andere figuren de ik-rol toebedeeld hebben gekregen.



W.F. Hermans. Foto Gerald Dauphin.

Waarom geschreven over de poëzie van Hermans? Het is op zichzelf genomen zinvol om uit belangstelling voor de prozaïst met opvallende ideeën, erachter te komen wat deze als jong dichter te zeggen had. Bovendien intrigeerde het mij dat de positieve indruk die een aantal regels uit Hermans' bundel *Hypnodrome* jaren eerder bij mij hadden achtergelaten blijkbaar niet gedeeld werd door de destijds gezaghebbende J. Weverbergh. Deze schreef in zijn Bok-tijd (zie *Puin*, 1970, p. 38): 'Wat heeft Hermans eigenlijk zélf uitgevonden? De schepping van personages, het uitwerken van situaties? Daarvoor komt men ook wel bij Courts-Mahler terecht. De enige grondverschuiving die in de *Nederlandse* letteren ooit plaatsgreep is veroorzaakt door de zgn. experimentelen. Lucebert "vond" inderdaad wat uit. Waar was Hermans toen er werkelijk wat uit te vinden viel? Hij dichtte *Horror Coeli*.'

Had Weverbergh gelijk? Ik las deze poëzie tenslotte, toen ik nog een jongen was, niet bedreven in het analyseren en interpreteren van teksten. Ik streepte de passages aan die mij opvielen door hun beeldspraak en die ik mooi vond. Deze twee bijvoorbeeld uit *Hypnodrome*, p. 22:

Middernacht. Plots zijn je borsten bloot
En als gezwollen dierenlijken groot.

Nooit meer vergeten. Maar er zijn meer regels aangestreept. Eenzelfde combinatie van naaktheid en onttakeling trof de gymnasiast blijkbaar in het derde gedicht van de cyclus 'Middernacht', blz. 21:

Middernacht, dan staat zij in mijn deur
In een mantel waaronder ik niets vermoed
En de vroegere, maar anders gekleurde hoed.
Zij spreekt alleen een monoloog van geur
Haar oude vingers zijn geroest van bloed.

Dit werd zoveel jaar geleden kennelijk een hoogtepunt van paradoxaal dichten gevonden, dezelfde cyclus, blz. 24:

Ons beminnen was zo kort van duur

Altijd zo tastend langs een muur van slaap,
Onder dekens van uitputting gekromd,
Wankelden wij, dwalend langs de afgrond
Der vergetelheid: een vaag ravijn van bont.

Vooraf van de laatste regel kunnen de ogen moeilijk afblijven. De paradox is een studie waard. Ik betrek daarin de bundels *Kussen door een rag van woorden* (1944), *Horror Coeli en andere gedichten* (1946), *Hypnodrome* (1948) en *Overgebleven gedichten* (1968, herdrukt in 1970 en 1974; opnieuw uitgegeven, aanzienlijk uitgebreid, in 1982).

In boekvorm publiceerde Hermans in totaal 57 op zichzelf staande gedichten (37 in *Horror Coeli*, 12 in *Hyponodrome*, 3 resp. 10 in de eerste resp. vierde druk van *Overgebleven gedichten*) en 47 gedichten in cyclusverband (*Kussen door een rag van woorden*, beide drukken samen 36, 'Middernacht' in *Hypnodrome*: 11).

Zijn gewoonte om het werk bij herdrukken te herzien - voor een prozaïst niet zo gebruikelijk - heeft zich vooral doen gelden bij de herdruk van zijn debuut, de cyclus 'Kussen door een rag van woorden'.

Niet alleen liet hij bij de herplaatsing van de reeks in de bundel *Horror Coeli* vier onderdelen, aangeduid met II, VIII, IX en X, weg, en nam hij elf niet eerder geplaatste gedichten in de reeks op, in de tweede druk aangeduid met de nummers II, III, IV, XIX, XX, XXII t/m XXVII, maar ook bracht hij in de volgorde van de gedichten nogal wat wijzigingen aan, zodat een andere cyclus ontstond.¹

Aangezien de tweede versie meer aspecten van Hermans' dichterschap laat zien dan de eerste en zo bovendien gemakkelijker is te raadplegen, gaat mijn bespreking over deze herziene cyclus. Misschien geeft Hermans' keuze voor de bundel uit 1968 én de titel van deze selectie het best zijn oorspronkelijk matige waardering voor zijn eigen poëzie weer: van de oudere gedichten liet hij er maar 17 over; hij voegde er 3 aan toe, de vertalingen van gedichten door de Litause dichter-filosoof Oscar-Vladislav de Lubicz Milosz en van Luis Cimatarras *De heilige Maria Juana* buiten beschouwing gelaten. Dat viel echter nog mee na wat hij in 1959 tegen H.U. Jessurun d'Oliveira had gezegd: 'Mijn gedichten vind ik verwerpelijk, daar wil ik niets meer van weten' (*Propria Cures*, 28 februari 1959). Maar met dit soort uitspraken van een auteur behoeft een lezer geen rekening te houden, zeker niet als dezelfde auteur zich negen jaar later trouweloos laat overhalen om toch maar een selectie uit de door hem versmadede gedichten te maken. In 1982 verwijderde hij zich nog verder van deze uitspraak: hij breidde zijn overgebleven gedichten uit met vier gedichten en drie vertalingen uit de oude bundels en nam zeven niet eerder gepubliceerde gedichten en nog eens drie vertalingen op.

II Kussen door een rag van woorden

Wat in de beide versies van de *Overgebleven gedichten* het eerst opvalt is de afwezigheid van de twee cyclussen. Waar gingen die over en hoe staken ze in elkaar?

Het gedicht waarmee Hermans de literatuur is binnengestapt, doet hem kennen als een drieëntwintigjarige die de literair-esthetische taal van zijn tijd spreekt. Het inleidend gedicht met de opdracht 'voor T.' wekt niet de verwachting dat de lezer een dichter zal ontmoeten die zijn tijd vooruit is. Integendeel, deze ik-figuur onttrekt zich aan de liefde van de vrouw om zich te wijden aan zijn dichterschap, waarvan de componenten in de laatste regel genoemd worden:

Voor T

Houd gij mij vast, 'k ga u verloren
Kooi mij in uwe armen niet,
Want wie als vogel werd geboren
Die sterft, gevangen, van verdriet.
Wie slechts met liederen kan bekoren,
Hij mag alleen het lied behooren,
Het lied, de droomen en 't verdriet.

Het ongewone van de opdracht ligt minder in de versificatie dan in het feit dat deze opdracht, in tegenstelling tot de doorsnee toewijding, weinig positiefs heeft. De gedichten lijken niet opgedragen uit liefde, maar uit zelfbehoud om de geliefde op een afstand te houden. Zij zijn de uitingen van een rasechte melancholicus die van

zijn verlangen naar de dood geen geheim maakt. Is dat verlangen ontstaan uit een teleurgestelde of verloren liefde? De reeks lijkt het wel zo te willen voorstellen in een aantal gedichten die zinspelen op de trouweloosheid van de geliefde (I, III, V, VI, IX) of de mislukking van het samenzijn (II, IV, VIII, X, XI, XIV), andere die berustend van toon zijn (XVII, XVIII, XXII, II en IV) en - vooral toegevoegde - gedichten waarin het gewicht van de eenzaamheid op de ik-figuur drukt. Deze laatste serie - vanaf XIX - is vervuld van een doodsverlangen dat zich manifesteert in zelfmoord-fantasieën: zelfmoord door een verkeersongeluk (XXIII), door gas (XXIV, XXVI), door een val van het dak (XIX), door te ontstijgen aan de aarde (XXI), door verdrinking (XX, XXV), terwijl de geliefde de gestalte aanneemt van de verdrinkene, in XX, XXV (misschien), XXVI.

Of we hier steeds met een en dezelfde geliefde te maken hebben is wel een vraag. Ik ben geneigd de later toegevoegde gedichten ook werkelijk als los van de cyclus geschreven verzen te beschouwen, het zij vroeger, het zij later genoteerd. Vlak vóór de breuk in de cyclus, in gedicht XVIII, wordt de (verloren?) geliefde toegesproken als een van wie de ik-figuur afscheid neemt. Is het niet dezelfde T. uit de opdracht die in de laatste strofe wordt aangeduid - heel symbolisch voor de verwarring waarin de ik-figuur achterblijft - met 'de driesprongvormige letter van je naam'?

Wat zal van je herinneringen zijn gered,
als je, bij toeval, later mij voor zult zweven?
Je gezicht zal als een vaag portret
vanzelf ontstaan, uit een paar houtskoolvegen
met landerige vingers uitgewreven.

En soms, opeens, op straat of bij het lezen
van een boek, zul jij aanwezig wezen
alleen als geur. Dan zul je naast mij gaan
of, aadmend in mijn hals, voorover staan,
een heimelijk meegelezen bladzij omslaan.

En zou ik dan nog even eenzaam zijn,
dan zal ik mogelijk, met mijzelf begaan,
wat schreien kunnen. Oud is men weer klein.
Dan kijk ik uit, naar wat er buiten gaat,
vergeefs als nu. - Maar ik zal toch niet gaan

'k trek in mijn hunkren dat het raam beslaat
de driesprongvormige letter van je naam,
waardoor iets van de straat naar binnen valt.
Maar, ijlen de postboden verder over 't asphalt
als nu -
Er zal Een zijn, die mij niet overslaat.

De toon van het gedicht is aanzienlijk minder pontificaal dan die van de opdracht aan T. De grübelnde ik-figuur voor wie de letter T de enige sluis is met de buitenwereld, mag dan alle communicatie kwijt zijn, de dood zal hem niet vergeten. Hij lijkt het met genoeg vast te stellen. In de eerste versie - ik moet er nu toch even naar toe - volgen na dit gedicht nog de nummers (2e versie) XXX, XXIX en XXIV. Van deze drie gedichten geeft het eerste expliciet antwoord op de vraag of de teleurstelling de oorzaak is van het verdriet. Dat antwoord - ook in andere gedichten te vinden - is uitdrukkelijk: nee. Het verdriet wordt door de ik-figuur gekoesterd, het oversneeuwt immers een wreed verleden. Wordt dit verleden, nogal paradoxaal, vertegenwoordigd door de moeder in XXIX, van wie de ik-figuur zich distantieert,

maar met de gewaarwording dat hij altijd ‘voor ieder onredbaar zal zijn’ omdat hij door ‘weemoed’ en ‘ontucht’ bekoord wordt, in het laatste gedicht van de cyclus - dat geldt zowel voor de eerste als voor de tweede versie - distantieert hij zich ook innerlijk van de geliefde. Die, onmachtig het fundamentele verdriet weg te nemen, behoort bij de dag en de zon, de ik-figuur zelf rekent zich thuis in ‘het duister en de nevel’. Immers ‘Het lachen is een beter vogel’ (XXXI) dan de ik-figuur die zich in de opdracht een vogel heeft genoemd die niemand kan toebehoren, omdat hij, gevangen, zou sterven van verdriet.

Het is wel duidelijk dat het laatste gedicht en de opdracht, gezien in het licht van de overige verzen enerzijds wijzen op de toenadering tussen de geliefden, anderzijds op de bij de ik-figuur gegroeide overtuiging dat hij zich van deze liefde of hartstocht vrij moet maken om zich zelf te kunnen zijn: een poète maudit, die zich buiten de aanvaarde werkelijkheid van de anderen (de geliefde, de moeder) weet te staan. Voor deze opvatting pleit nog gedicht XXVIII. Daarin is niet de ik-figuur de zoekende, zoals in de meeste andere gedichten, maar de geliefde. Zij wordt op afstand gehouden: ‘Je kon mij niet inhalen, moest mij roepen’ en wat verder: ‘Je hield stil voor een deur en wilde mij kussen,/doch ik stak een papier met een vers er tusschen’ - een bewuste verstoring van de communicatie, nota bene met een uitgelezen middel tót communicatie! Maar het hoeft nu niet meer voor de ik-figuur: de geliefde wordt de gevangene van haar bestaan, hijzelf ademt de vrijheid:

Toen ging je naar boven. ik hoorde hekken
zich sluiten, zag ganzen V-vormig trekken.

In een dergelijk verhaal als hier is afgesloten - liefde, hartstocht, ontrouw, eenzaamheid, berusting en scheiding - kan ik

nauwelijks de later toegevoegde gedichten passen. Zij beïnvloeden het cyclus-gebeuren niet, zouden in het kader hoogstens als wanhoopsfantasieën van de ik-figuur kunnen gelden, maar zijn beslist niet nodig om diens tijdelijk wanhoopsgevoel gestalte te geven.

Ik geloof dan ook dat de meeste gedichten die Hermans bij de herdruk in de cyclus heeft geschoven, betrekking hebben op een *andere* geliefde. Het zijn juist dié gedichten waarin de zelfmoord en de verdrinking van de geliefde centraal staan.

XX

Voor dit raam kan ik niet blijven
staan. De wilde meeuwen kijven
langs de pas ontdooide gracht,
waar zij wellicht voorbij komt drijven
er in gegleden, vorigen nacht.

Ook in XIX, XXV en XXVI loopt de associatie met de dood via het water. In XIX:

Aan het eind van de straat lag een nevel
op het plein dat zweeg als een meer.
De maan begon schaduw te geven.

In XXV:

- Laat ik liever gaan wandelen buiten,
aan de kade mij niet laten stuiten,
't water boven mijn hoofd laten sluiten.

En in XXVI:

Waarom groeit op deze kaden,
langs dit stilstaand, duister water
niet manshoog, veerkrachtig gras,
daalt er geen ondoorzichtig gas
om mij, zoodat ik niet rond kan zien,
geen vrouw die voorbijgaat, aan kan zien,
geen meisje dat voorbijgaat, mij aan je denken doet,
met de heete schrik van onstelpbaar bloed.

Niet T. is het onderwerp van deze gedichten.

Wie dan wel?

In de tijd dat Hermans de cyclus reviseerde, had hij de voltooiing van de roman *Conserve* en van de meeste verhalen uit *Moedwil en misverstand* al achter de rug. In beide boeken treedt de dood meermalen op als scheidsrechter, worden de beslissingen aan hem overgelaten. Zo zet de vereenzaamde Ronald uit 'Elektrotherapie!' zichzelf onder stroom (het verhaal dateert van mei-juni 1943), gaat het meisje uit de symbolische schets 'Samen naar Oostende' (18 december 1942) onherroepelijk sterven en maakt een zekere Herbert in het verhaal 'Loo-Lee' (16 juli-29 juli 1942) mee, dat zijn broertje Valentijn door een grotere jongen kopje onder in een sloot wordt geduwd. Deze Herbert concludeert dan twee dingen. Ten eerste: 'Als ik veel van Valentijn houd, komt hij misschien terug.' En ten tweede: 'Nu ga ik dood, ik ga ook dood. Ik kon beter gaan zitten. Als je verdwaald bent, moet je

blijven waar je bent, zegt moeder, anders verdwaal je nog verder.’ Tenslotte vindt de jongen geweerpatronen... en is er blij mee. Blijkbaar geraakte hij toch onder de bekering van de dood.

E.A.D.E. Carp zegt dat de zelfmoord van de melancholicus een moord is op de van buitenaf op hem toekomende dood (*De Dubbelganger*, Utrecht, 1964, blz. 57). Welnu, het valt niet te ontkennen dat in het werk van W.F. Hermans de melancholicus het voor het zeggen heeft, in zijn gedichten soms nog zonder de beheersing door de ironie, zodat enkele verzen een meer huilerig dan overtuigend karakter hebben.

Hermans in zijn *Fotobiografie*, 1969: ‘Op 14 mei 1940, kort nadat het Nederlandse leger zich aan de Duitsers had moeten overgeven, bleek dat mijn zuster zich had laten doodschietsen door een oudere neef van ons, een politiefunctaris die daarna de hand aan zichzelf sloeg.’

Het is opvallend dat Hermans in zijn *Fotobiografie* betrekkelijk veel aandacht aan zijn zuster besteedt, maar hier zwijgt over zijn eigen reactie op haar dood, terwijl hij over zijn relatie met zijn ouders opmerkt: ‘Mijn haat tegen mijn ouders veranderde toen in een bijna satanisch te noemen medelijden, omdat dit juist hun oudste kind overkwam, die altijd het gewilligste was geweest en waarvan zij grote verwachtingen hadden gekoesterd.’ Dat zij hem voortdurend ten voorbeeld werd gesteld, moet zijn genegenheid voor haar belemmerd hebben. Kwade woorden, zoals de schrijver voor heel zijn voorgeslacht over heeft, laat hij ten aanzien van Cornelia achterwege.

Zou het een vreemde veronderstelling zijn dat Hermans in de verschillende broer-zuster-verhoudingen zoals die in zijn werk voorkomen - bijv. in *Conserve* en *De God Denkbaar* - tracht de onvolgroeide relatie met zijn zuster te voltooien, of de gefrustreerde relatie te ontremmen? Denken we aan de oudere jongen in ‘Loo-Lee’ die zijn broertje, het weerloze equivalent voor de zuster (‘Valentijn had krullen en dus waren zijn haren lang’), bij leven niet beschermd heeft en hem, na zijn dood, tot het leven hoopt terug te roepen door veel van hem te houden. Dan kan het evenmin vreemd zijn dat de tweede geliefde die in de cyclus ‘Kussen door een rag van woorden’ de ik-figuur aan het treuren houdt, een remplaçante is van de gestorven zuster of mogelijk de zuster zelf. Hermans dus op zijn manier in de voetsporen van Achterberg.

‘Kussen door een rag van woorden’ zou de weergave van een proces hebben kunnen zijn dat laat zien hoe diep het verdriet in de ik-figuur zit - het is veel meer dan liefdesverdriet -, wanneer de cyclus niet door de toegevoegde gedichten in stukken gebroken werd. In dié gedichten wordt het verdriet ondergeschikt gemaakt aan het pogen om de grens van de dood te overschrijden en zo te communiceren met de dode. Het rag van woorden dat de dichter via zijn ik-figuur spint is als de doodssluier waardoorheen de stille romanticus de gestorven geliefde kust. Dat Hermans deze cyclus als geheel verwierp, kan ik me voorstellen. Stilistisch blijven deze gedichten onder de maat, maar de thematiek is wel degelijk eigen en persoonlijk.

III ‘Middernacht’: een vaag ravijn van bont

Er is tussen de laatste regel van de eerste cyclus en de eerste strofe van ‘Middernacht’ een opvallende samenhang. Nog eens die laatste regel:

Laat mij het duister en de nevel.

En daarop het eerste gedicht uit de tweede cyclus:

Middernacht. In starre schrik ontwaakt.
Geworgd door takken klaagt voor 't raam de maan.
Hozen scheuren 't nevelkleed haar af.
Schenden 't als een ploeg het lijkewaad
Van hen die liggen in te ondiep graf.

Letterlijk genomen zijn 't natuurlijk niet diezelfde nevels die de ik-figuur uit 'Kussen' voor zich verlangt - mij dunkt: de verborgenheid, de vergetelheid, eventueel als beeld van de dood - en die de maan zich door rukwinden ontnomen ziet, zodat zij zichtbaar wordt en - als symbool voor de gestorven vrouw - kan klagen. Maar er is toch een soort overlooprijm van de ene cyclus naar de andere. Zoals 'Kussen' eindigt met een gedicht waarin de ik-figuur de geliefde toevertrouwt aan de zon en de regen, om zichzelf terug te trekken in het duister, zo vinden we de ik-figuur van 'Middernacht' terug in het donkere van de nacht en wordt via de door takken geworgde maan naar een gestorven geliefde verwezen.

In deze cyclus - de titel is daarvoor een indicatie - tracht de ik-figuur in de voetsporen van de gestorvene te treden. De symboliek van de koude vloer, de tikkende kraan, de bevriezende adem die de mond smooit en de vrouw op reis - in het tweede gedicht - bevestigen het vermoeden dat in het eerste deel werd gewekt. Het 'In starre schrik ontwaakt' (19) moeten we niet vergeten: de ik-figuur ligt in zijn bed. De volgende gebeurtenissen spelen zich dan ook af in de droom, d.w.z. de slaap, die wel de tweelingbroeder van de dood wordt genoemd, beeld van de dood is.

In vier van de elf gedichten lijkt het erop of de geliefden elkaar gevonden hebben, en wel in het derde tot en met zesde gedicht (blz. 21-24). De vrouw gedraagt zich als een évacuée van de dood. Onder haar mantel vermoedt de ik-figuur 'niets' -

ik dacht vroeger aan ‘naakt’, maar het is natuurlijk echt ‘niets’, ‘leegte’ -, haar hoed is verkleurd, en, het belangrijkste,

Zij spreekt alleen een monoloog van geur
Haar oude vingers zijn geroest van bloed.

In het dan volgende gedicht wordt de vrouw toegesproken door de verteller:

Middernacht. Je doet de klokken slaan
Twaalf slagen vallen als stenen door mijn raam.
Middernacht. Plots zijn je borsten bloot
En als gezwollen dierenlijken groot.

Het gebruik van de zich markerende tijd is vanoudsher al een geëigend middel om in contact met de dood te treden, zeker als de klok twaalf uur 's nachts slaat. Daardoor wordt de associatie met de dood bij de derde en vierde regel vergroot. Het doet denken aan een geval van verdrinking. Hete tranen schreien kan zij niet, want zij zou er de koude dood door schenden. In het gedicht op blz. 23 doet de ik-figuur een eerste poging om haar bij zich te houden, maar zij ontpopt zich als een bode van de dood, ja als diens geliefde. De dood als drittelinge. Op blz. 24 tracht de ik-figuur wederom de vrouw bij zich te houden door haar in zijn bed te verstoppen. Hij herinnert zich hun liefde, onbestendig, tegen de slaap, tegen de dood aan, ‘dwalend langs de afgrond/Der vergetelheid: een vaag ravijn van bont’. Hier wordt opnieuw de synonimie tussen slaap en dood benadrukt. Afgronden en ravijnen verlaat je bij een val van bovenaf meestal niet levend. Zal ‘bont’ in eerste instantie verwijzen naar de zachtheid van het bed, het roept niet minder de toestand van slaperige doezeligheid op die nodig is om tot de slaap en tot de droom te komen. Een vaag ravijn van bont lijkt mij daarom een zeer fraai equivalent van de chaos waarover Hermans schrijft en die hij in verschillende op zichzelf staande gedichten hallucinerend verwoordt. In het zevende tot en met het elfde gedicht wordt met name het motief van de communicatiebelemmering uitgewerkt, zoals die op blz. 21 (‘Zij spreekt alleen een monoloog van geur’) en blz. 22 (‘Vreemd, zeg ik (maar ben plotseling gewond/En kan niet spreken, maar moet verder denken)’ al naar voren is gekomen. In zijn droom of verbeelding tracht de ik-figuur als haar redder op te treden bij een bosbrand:

Ik waag, maar nergens is het diep genoeg.
Ik kan niet zwemmen en kan ook niet waden,
't Water is taai van doornige lianen. (blz. 25)

Dat is één kant van de stoornis: de zender kan niet zenden, hij bezit niet het vermogen door te dringen in het rijk van de dood. Maar bovendien werkt de ontvanger niet:

Ook roepen helpt niet, denk ik, want zij slaapt
Als ik. Zij hoort niet 't hout dat kraakt,
De paddestoelen die als blazen barsten,
Doordat hun innerlijk tot stoom verdampste. (blz. 25)

Dan zijn er, behalve *de zender* en *de ontvanger*, nog *de tijd* en *de ruimte* die goed communiceren onmogelijk maken:

Ik ren, maar weet dat ik te laat zal komen.
Ik kan haar in de dichte mist niet vinden

Als een probleem waarover men te lang
Heeft nagedacht: het krinkelt in gedachten: (blz. 26)

In de twee laatste gedichten wordt de wederzijdse onbereikbaarheid ‘In nevelen die nimmer regen worden’ (blz. 28) beseft en erkend. Toch lijken zij veroordeeld tot het lot elkaar te blijven zoeken op een terrein dat bestaat uit:

Sterren waar niemand op vertrouwen mag,
Bruggen die onvoltooid gebleven zijn,
Kabels, voor spinnen begaanbaar slechts, zo teer,
Over rivieren van herinnering
Die stroomopwaarts leiden naar het meer,
Van vrede, wellust en hereniging. (blz. 29)

De communicatie is onherstelbaar, want zelfs die garendunne verbindingen, onbetrouwbaar in zichzelf, gaan nog dwars over hetgeen kan leiden naar ‘vrede, wellust en hereniging’, een doel dat bovendien slechts ‘stroomopwaarts’ bereikt kan worden. Van een boot spreekt de dichter niet. Ergo: de twee zullen elkaar nooit meer vinden. Het vaag ravijn van bont bergt alleen de verschrikking van een eeuwig dolen. De band met werkelijkheid en tijd is al opgegeven in het zevende gedicht, toen voor het laatst het steeds herhaalde woord ‘middernacht’ viel.

IV De dood als doel van alle leven

Zoals gezegd heeft Hermans zich aan de beide cyclussen nooit meer iets gelegen laten liggen. Hij is daarbij een goed criticus van zijn eigen werk geweest, zoals ook zijn keuze uit de vrijstaande gedichten voor de bundel uit 1968 bewijst.

Waarom hij zijn poëzie bundelde onder vreemd talige titels? Ten eerste was het vlak na de oorlog de tijd ernaar zichtbaar. Ik noteer dat liefst negen van de twintig bundels die de twaalfde en dertiende jaargang van de destijds nogal populaire Helikonreeks vormden een aan een vreemde taal ontleende titel dragen: *In Exilio* van Guillaume van der Graft, *Diafragma* van Cor Klinkenbijn, *Pastorale* van Hans Warren, *Orpheus* van B. Rijdes, *Quia Absurdum* van Pierre H. Dubois, *Standard Book of Classic Blacks* en *Phototropen en Noctophilen* van Pierre Kemp, *Dance for you* van Michel van der Plas, en tenslotte *Hypnodrome* van Hermans.

Dat de oud-gymnasiast aan deze gewoonte meedeed is zo vreemd niet. Zij gaf hem de gelegenheid om de titel meerduidig te laten zijn. Het woord ‘hypno-drome’ komt in het Grieks niet voor. Wel uiteraard ‘hippo-drome’ dat we kennen als ‘renbaan’. ‘Hypnos’ echter niet alleen ‘slaap’, maar ook ‘Hypnus’, de god van de slaap, zoon van de Nacht (bij Hesiodus) en tweelingbroeder van de dood (in de Ilias). Je zou dus bij de titel ‘Hypnodrome’ kunnen denken ‘aan de renbaan, het (gesloten) circuit van de slaap’, maar ook aan ‘het domein van de tweelingbroeder van de dood’.

Horror Coeli betekent niet alleen ‘schrik van de hemel’, maar door de genitivus objectivus, ook ‘huiver voor de hemel’. Nu zou je weliswaar deze betekenis kunnen preciseren omdat de bundel genoemd is naar een gedicht waarin *Horro Coeli* optreedt, maar het staat de lezer vrij om tot de interpretatie van de titel te komen door de thematiek van de overige gedichten te laten meespreken.

In dit titelgedicht laat Hermans opnieuw de melancholicus in optima forma opdraven, die zich door de ‘schrik van de hemel’, d.w.z. de schrik die niet van deze

aarde is, *de doodsdrift*, laat meenemen naar het rijk van de dood. Overal waar zij langs komen, krimpt het leven in elkaar:

En over weiden waar het vee vreemd loeide
en angstig voor mijn vluchtig streelen was,
en over kinderen die niet meer stoeiden,
maar wreed verwelkend krampten in het gras,

zweefden wij naar waar door lange schachten
we 't dal bereikten waar het duister straalt

en zwarte bloemen het aroom omnachten
dat in het zonnelicht tot stank verschaalt.

Het is niet bepaald het dal van Josafat dat ons in de hierop volgende strofen geschilderd wordt. Integendeel. Dit paradijs is vol destructiedrang, het leven wordt vernietigd, alle elementen dragen bij tot de creatie van een chaotische wereld, zwart en grijs van rampzaligheid, maar... de ik-figuur zegt er zich wél bij te voelen. Alleen in zijn dromen valt de verrukking van hem af en voelt hij zich bedrukt door deze anti-wereld. Het gedicht is van een niet te dragen somberheid, die Freuds uitspraak 'Das Ziel alles Lebens ist der Tod' nog eens in een zwart lijstje zet. Bijna triomfantelijk klinkt het aan het slot:

Want de verrukking dezer diepe landen
is ieder hel, maar paradijs voor mij.

Daarmee krijgt het fundamentele verdriet zoals dit 'Kussen door een rag van woorden' beheerste een compliment in de

vorm van een besluit. Wat een nog niet zo scherp omschreven gevoel was, wordt hier tot een eigen keuze, die van het isolement. Dat kan de toon van de meeste gedichten zoveel harder maken, zoveel minder week. Er ontstaan zelfs dichterlijke wraaknemingen op degene die het verdriet aan het licht bracht, de vroegere geliefde. Zie bijvoorbeeld het fascinerende ‘Rode Jasmijn’. - Ik citeer dit en andere ‘overgebleven gedichten’ naar de nieuwste druk -:

Als straf omdat jouw armen mij glijden lieten
 In de worging van het niet te noemen,
 Zal ik jasmijnen met mijn bloed begieten,
 Opdat zij uit mijn leven zullen groeien
 En jou gedachten als bijen erboven zoemen.

Maar de zon, in breidelloos ontbinden,
 Zal de bloemen, die dan enkel vinden
 Bloed om van te leven, snel bederven;
 Mijn jasmijnen rood als oude wingerd
 Overgebleven met een geur van sterven.

Geen bijen maar slechts aasvliegen, blauw als ijzer
 gaan erop af. En 's nachts zal mijn jasmijn
 Haar bloesems regenen naar een eender afgrijzen
 Als waarheen mij jou lachende handen wijzen,
 Alleen - hun vallen zal nooit vliegen zijn.

De ontgoocheling die uit dit gedicht spreekt, evenals uit ‘Tusschen Styx en Lethe’, wordt opgeheven door het plezier om de wraakneming. De zelfmoord zal degene die de ik-figuur heeft laten gaan, vervullen met wroeging. Ook in ‘Geschenk,’ het billet-doux van een zwartgallige hypochonder, ‘Droom’, ‘Noctambulen’, en ‘Afscheid’ gaat de ontluistering van de liefde door.

De boeiendste gedichten uit de bundel en uit *hypnodrome* zijn die waarin Hermans in de trant van de surrealist De Chirico beelden vol verstarring oproept, die dan ook altijd beelden van de chaos zijn: ‘Muur’, ‘Bewaakte overweg’, ‘Doodlopende straat’, ‘Pythia’, ‘Afscheid’ in Horror Coeli, ‘Dali’ en ‘De Chirico’, Voor een nieuwe ‘Menschheidsdämmerung’, ‘Straattoneel’, ‘Bevrijdingsfeest’ en ‘Gij zonne sta stil’ in Hypnodrome. Deze zijn een aparte studie waard.

De psychologie leert dat de verbreking van de gemeenschapsbanden leidt tot de geboorte van het doodsprobleem, en als men ziet hoe Hermans zijn ik-figuur laat breken én met de naaste familie - in ‘Kussen’, XXIX, en in het huiveringwekkende ‘Ouderhuis’ - én met de geliefde(n), dan is het geen wonder dat hij in zoveel gedichten bezig is de dood te bezweren. Want bezweringen zijn het, al die verzen vol verstarring en inactiviteit waarover ik in de vorige alinea schreef. In ‘Ouderhuis’ is die eenzame in dood gevat:

Maar zij zijn machteloos, zij zijn eeuwen dood.
 Ik ben alleen mijn eigen bondgenoot.
 Dien zie ik in een rondgelijsten spiegel,
 geveld, geknakt, het hoofd in dwazen wiegel.

Misschien is het in de gegeven citaten al opgevallen hoe dikwijls Hermans woorden als ‘mist’, ‘nevel’, ‘slaap’ en ‘droom’ gebruikt. Hij doet dat ook met ‘spiegel’ en

‘schaduw’, en dan blijkt dat deze vaak een bedreiging inhouden, althans geassocieerd kunnen worden met de dood. De jongen uit ‘Ouderhuis’ snijdt zich, kort na het zien in de spiegel, de beide polsen door. Trouwens, in de literatuur is de spiegel gewoonlijk het signaal dat de dubbelganger in de buurt is, en wel de dubbelganger die het op het leven in ons heeft voorzien.

Evenzeer komt de droom uit een andere wereld, is de slaap een beeld van de dood, maakt in de schaduw de dubbelganger zich zichtbaar. Een mooi voorbeeld van de strijd waarin ook bij Hermans ego en alter-ego verwickeld kunnen raken, is te vinden in het gedicht ‘Winterpark’. De ik-figuur heeft zich van de mensen verwijderd en zich min of meer behaaglijk teruggetrokken in een door een hek veilig afgesloten park. Toch wordt er onbehagen voelbaar in de vijfde strofe - ik citeer deze en de overige twee -:

Ik ben niet verdwaald, maar weet van geen wegen.
Ik ben zoo veilig; waarom fluit ik niet?
Het is nog geen lente, dan dooit verdriet...
Plots kom ik mijn eigen voetstappen tegen.

Uit vrees den witten, verbijsterden grond
met nieuwe indrukken te verrassen,
probeer ik met toegespitsten mond
of mijn schoenen er nog in passen.

Ik moet erbij lachen; want blijf ik vooruit
daarmee voortgaan, dan kom ik hier nooit meer uit.
Eén schrik joeg mij wankelend achteruit:
IK VORMDE EEN KRING DIE ZICH SLUIT.

Vanwaar die toch wel zeer plotselinge schrik? Volgens Freud staat de bestaansdrift mede in dienst van de doodsdrijf. Een gesloten kring waarbij het punt van aanvang samenvalt met het einde, symboliseert bij uitstek deze tweevoudige drift: enerzijds op weg naar het levenseinde, anderzijds terug naar de levenloze aanvangstoestand. Nu is dit zeker geen algemeen aanvaarde visie, maar Hermans heeft zich bij Freud altijd wél bevonden, zodat het niet onmogelijk is dat hij deze theorie in praktijk heeft gebracht. Ook los van deze opvatting laat de dubbelganger zich hier gemakkelijk kennen als degene die het pad van de mens kruist, hem zo de dood aanzeggend.

Die dreiging van de dood is ook wel de voornaamste kracht die uitgaat van de schaduw. Zoals - en dat is weer een overbekend gegeven - de dood bij het leven hoort en leven zonder dood niet denkbaar is, zo hoort de schaduw bij het lichaam. In de romantische literatuur werd het verlies van de schaduw ervaren als het verlies van het alterego. Een beroemd voorbeeld daarvan geeft Adalbert von Chamisso in *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814). Bij Hermans valt de schaduw niet weg, maar zij wordt vertekend en maakt zich daardoor kenbaar als draagster van de dood. Zie bijvoorbeeld ‘Eroica’:

IN DE ZAAL waar ik alleen mag wezen
in een duister dat geen perken kent
zou ik toch niet zoo behoeven vreezen,
ik, het blind zijn zoo terdeeg gewend,

zag ik niet somtijds mijn schaduw gapen
als een zwart wak voor mij op den grond,
doordat iemand die iets op wil rapen
wat zij vallen liet en zoo niet vond,

telkens krakend lucifers ontsteekt
en schuifend met een kleine vlam ter hand,
mij vervolgend om mijn bijstand smeekt,
tot zij gillend aan haar licht zich brandt.

De dodenrit die Hermans in het dynamische gedicht 'Remiserit' zijn ik-figuur laat maken staat ook in het teken van vuur en schaduw: 'Lang valt mijn schaduw recht voor mij uit,/binnen de zwarte lijst van de vooruit.' Het gedicht eindigt ermee dat de ik-figuur gedoemd lijkt om met zijn wagen in het vuur te verdwijnen:

En ik raas verder; wielen raken los
uit mijn ratelende wagentros
vliegen weg, 't heelal in als kometen.

Licht en schaduw als elkaars tegenpolen vindt men niet alleen in 'Eroica' en 'Remiserit', maar ook in verschillende andere gedichten. Ik kan daar niet verder op ingaan, maar zou nog willen wijzen op één gedicht waarin ze gecombineerd zijn met die andere inductor van de dood: de spiegel. Het is zelfs een drievoudige spiegel die de beklemming van de ik-figuur verklaart in 'Samenzijn in négligé'. De titel van dit gedicht wijst trouwens, wanneer je hem niet letterlijk neemt, ook al deze kant uit:

Samenzijn in négligé

Zij stond voor haar toilettafel
Een driedelige toilettafel
Een toilettafel met drie spiegels

Zij kamde haar haar,
En ik stond achter haar.
Zij plukte uit haar kam een rafel.

En zo lichtgevend was zij,
Dat ik, toen ik mij omdraaide naar de wand
(De toilettafel - zij - ik - de wand),
Zag een driedubbele schaduw van haar hand.

Drie lichtende vlinders; ik ontweek ze schuw,
Ik ontweek ze, ik, driedubbele schaduw.

Wie dan nog niet overtuigd is van de aanwezigheid van de dood moet in *Hypnodrome* maar eens het vervolg op dit gedicht opslaan.

V. De uitbreiding van Overgebleven gedichten

De nieuwe editie van de *Overgebleven gedichten* (OG82) komt voor een deel tegemoet aan mijn verlangen, in een eerdere versie van dit stuk kenbaar gemaakt, dat de dichter zijn selectie zou uitbreiden. Ik noemde toen negen gedichten. Daarvan vind ik in OG82 terug: ‘Samenzijn in négligé’, ‘Moedeloos in de vrede’, ‘Nachtgedaante’ en ‘Ariadne, gebleven’. Misschien honoreert Hermans, als hij zo doorgaat, ook nog eens het verlangen naar herpublicatie van ‘Remiserit’, ‘Ouderhuis’, ‘Slaap, de verleider’, ‘Winterpark’ en ‘Veritate qua’.

De nieuwe editie vraagt bovendien meer aandacht voor de vertalingen die erin voorkomen en voor de afdeling ‘Overgebleven gedichten’. In beide gevallen is immers sprake van een aanzienlijke uitbreiding.

In OG68 handhaafde Hermans slechts twee van de vijf vertalingen die hij in *Hypnodrome* publiceerde. In OG82 hevelt hij het gedicht ‘De heilige Maria Juana’ van Luis Cimatarrá van de afdeling vertalingen naar zijn eigen ‘Overgebleven gedichten’ en breidt hij de vertalingen van de gedichten van O.V. de L. Milosz uit tot liefst zeven. Diens poëzie vormt een apart onderdeel. Alleen ‘Rijtuig bleef steken in de nacht’ kwam voor in OG68. Het vormde daarin met Cimatarrá's gedicht de afdeling ‘Twee vertalingen’.

In *Hypnodrome* kwam Cimatarrá's gedicht niet voor. Het zou anno 1948 met zijn fellatio/cunilingus-verrukkingen als aanloop tot een dodelijke conclusie over het leven bepaald taboedoorbrekend zijn geweest. De vertaling dateert uit de zestiger jaren, het gedicht zelf waarschijnlijk ook. Cimatarrá geeft er een vlijmscherpe analyse van het hartstochtelijk paren van een ‘ik’ met de Singhalese zestienjarige Maria Juana. Hij gebruikt daarbij ongewone beelden die hij oproept door termen ontleend aan de techniek af te wisselen met aanroepingen die in het Hooglied thuis lijken te

horen. Wat direkt bij Hermans' eigen werk aansluit is de combinatie van eros en aftakeling:

Onuitputtelijk verlang je naar mij.
Als het hart van de hond, apart van de hond.
leggen het hart bijtijds in het karkas.

In een golfbeweging wordt meerdere keren het orgasme van de Franse liefde opgeroepen, tot het gedicht uitloopt op de conclusie dat het leven niet de moeite waard is:

Leven zou lonen als
aderen zoals
zaadkanalen
beveleugeld waren:
Elke hartslag een golf van hartstocht!

Maar het bloed welt op in de aorta
een orgelpijp van kalk
zonder klank.

Het is deze niets en niemand ontziende kijk op de werkelijkheid die Hermans met de door hem vertaalde dichter gemeen heeft.

Voor het werk van Oscar Vladislav de Lubicz Milosz had Hermans al veel eerder oog. Van de 'Zeven gedichten van O.V. de L. Milosz' die in OG82 zijn opgenomen, verschenen in *Hypnodrome* reeds 'Alle doden zijn dronken...' (zij het onder de franse titel 'Tous les morts sont ivres...'), 'De oude dag', 'Karomama' - deze twee in omgekeerde volgorde -, en 'Rijtuig bleef steken in de nacht'. De nieuw opgenomen gedichten zijn 'Ries', 'Op de klanken van een muziek' en 'Septembersymfonie II'.

In zijn essaybundel *Ik draag geen helm met vederbos* (Amsterdam 1979) vindt men het stuk dat Hermans in juli 1977 over de Litouse dichter geschreven heeft. Hij deed dit naar aanleiding van Milosz' honderdste geboortedag, die in Parijs gevierd werd met een tentoonstelling in de Bibliothèque Nationale van manuscripten, uitgaven, en andere documenten.

Het onbezielde en abstracte neemt in Milosz' gedichten een lichamelijke gedaante aan, merkt Hermans op, en hij vermeldt, niet zonder trots, 'een opmerkelijke fout' die hij als vertaler heeft gemaakt en die ongetwijfeld voortkwam uit zijn kijk op Milosz' poëzie. De regel 'L'effraie appelle ses filles dans le bocage' betekent letterlijk: 'De kerkuil roept haar dochters in het bosje'. Hermans had voor 'l'effraie' iets anders gelezen, namelijk 'l'effroi' en was zo gekomen tot de regel: 'Angst roep haar dochtertjes uit de struiken'. Zo staat het in OG68 en zo is het in OG82 blijven staan. 'Meesterlijker dan de meester zelf!' meende hij. Maar vooral dus in overeenstemming met de in Milosz' poëzie overheersende drang tot personifiëren die hem zo goed bevalt.

Het stuk over deze telg uit een oud adellijk geslacht laat zien dat Hermans zich in 1977 weer bezig heeft gehouden met diens gedichten. Hij haalt fragmenten uit Milosz' werk aan, Frans en Nederlands naast elkaar, en het Nederlands vinden we, doorgaans gewijzigd terug in OG82. De derde strofe van 'Reis' bijvoorbeeld. De laatste twee strofen van 'Septembersymfonie II' blijken afkomstig uit Milosz' cyclus *Symphonies* (1915). Deze zou volgens Hermans 'in elke literatuur een hoogtepunt betekenen' (p. 158).

Uit de zeven gedichten rijst het beeld op van een vereenzaamde dichter die in een regen van tranen de paraplu van heimwee naar het verleden, doodsverlangen en dronkenschap opsteekt. We kennen hem uit Hermans' portret als een zieke ziel, die zich koesterde met de hunkering naar vrouwen uit het verleden: de 'lieve dode uit Vercelli' (een Italiaanse zangeres met wie Milosz' grootvader getrouwd was) of Koningin Karomama ('zo volkomen vroeger'). Hij noemde de eenzaamheid zijn moeder en achtte liefde even onbereikbaar als de steen 'op de bodem van het donkere meer gevallen,/Lang geleden, uit de hand van een mooi wreed kind'.

Keren we van deze dood- en verderf-dichters terug naar de dood- en verderfdichter die Hermans zelf is, dan lijkt mij dat de reden waarom deze twee dichters voor vertaling in aanmerking kwamen te vinden is in de vergelijkbare thematiek én de paradoxale vorm waarin deze bij alle drie de dichters is gegoten en dat ik wil uitdrukken in de titel van dit essay.

Jammer dat de toegevoegde 'overgebleven gedichten' weinig hardheid bezitten, weinig dichtheid ook. De voornamelijk in 1953 geschreven teksten schikken zich uiteraard binnen Hermans' poëtisch universum, maar het zijn bijna prozanotities naar aanleiding van iets dat de dichter dwarszit (Groningen bijvoorbeeld, de dagelijkse sleur). Een uitzondering is 'Moeder en zoon': een geschonden relatie gevangen in een ongewoon beeld.

Er zou over deze poëzie nog erg veel te zeggen zijn. Over het verschil tussen 'vallen' en 'vliegen' bijvoorbeeld, over de waarde van hekken en parken, of over het toch nogal veelvuldig gebruik van het 'lied' en 'zingen'. Over de schitterende wijze waarop Hermans (bijvoorbeeld in: 'Moedeloos in den vrede') het rime riche en het halfrijm toepast, zeer functioneel waar het accent moet vallen. Over de breedsprakigheid in een toch niet onbelangrijk gedicht als 'Melancholia'. Over de verveling die enkele andere gedichten ('Noctambulen', 'Droom') opwekken. Over de spanning waarmee je het gros volgt, ook nu nog, misschien omdat je de prozaschrijver kent, maar toch

ook omdat er heel wat verzen bij zijn die Hermans tot een niet te vergeten dichter maakten. Zijn drie later geschreven gedichten reken ik daar niet bij, maar er is alle reden om de bundel *Overgebleven gedichten* nauwgezet te gaan lezen.

Hoogtepunten in Hermans' poëzie vind ik, zoals gezegd, die gedichten waarin hij in beelden vol verstarring de dood tracht te bezweren. De verschillende delen drijven daarin aaneen tot een hechte compositie. Mijn voorkeur gaat daarbij uit naar *Straattoneel*.

Straattoneel

Te steil die brug. De voerlui slaan het paard
Met ijzren buizen galmend op de rug.
De moeder ijlt haar dochter na op straat,
Een mes liegt als een noodkreet uit een raam.
Te steil die brug. Van olie glanst het asfalt
En bloed omspoelt het dode paard dat valt.
Het mes staat siddrend in een dorre boom.
Er klinken schoten ergens onder mij.
Er rijdt een priester op een fiets voorbij.
Aan 't kruispunt weet hij verder niet te gaan.
(twijfel is een rood licht waarvoor hij remt)
En blijft met uitgestrekte armen staan.

Zodat, van ver, hij op de Heiland lijkt
En dichterbij, op een verkeersagent.

Dat in al deze gedichten een Unheimliche aan het woord is, één die zijn thuis nadrukkelijk achter zich heeft gelaten (zie 'Ouderhuis'), hoewel niet zonder pijn (zie 'Bewaakte overweg', zie 'Een straat'), en nergens anders een thuis vindt, zal na het voorafgaande wel duidelijk zijn. Wat Hermans tracht te doen is op de eerste plaats tot klaarheid te komen over de dood, die zich manifesteert in de chaos en zich verbergt in een ravijn van bont.

Eindnoten:

Dit essay is een bewerking van het gelijkgetitelde stuk dat in Raster V/2 (zomer) 1971, pp. 207-224 verschenen is.

- 1 Vergeleken bij de nummering in de eerste druk ziet de volgorde van de cyclus 'Kussen door een rag van woorden' er in Horror Coeli en andere gedichten als volgt uit:
Voor T.; I; II (nieuw); III (nieuw); IV (nieuw); V (IV); VI (nieuw); VII (V); VIII (VI); IX (VII); X (XI); XI (XIV); XII; XIII (XVII); XIV (XVIII); XV (XIX); XVI (XV); XVII (XVI); XVIII (XXI); XIX (nieuw); XX (nieuw); XXI (XIII); XXII (nieuw); XXIII (nieuw); XXIV (nieuw); XXV (nieuw); XXVI (nieuw); XXVII (nieuw); XXVIII (nieuw); XXIX (XXIII); XXX (XXII) en XXXI (XXIV).