

HERMAN GORTER
IN MEMORIAM

G A I A C H A P B O O K S

Herman Gorter

In memoriam

Bij den dood eener communiste

Met een inleiding door Gert de Jager

Inleiding © Gert de Jager

ISBN 978-1-4710-7605-3

In memoriam is deel 20 van de Gaia Chapbookreeks

Inhoud

Inleiding: een sfeer van gouden stralen	vii
Bijlage	xxxii
Bibliografische aantekening	xxxiv
In memoriam; bij den dood eener communiste	

Inleiding

Een sfeer van gouden stralen

1

Op 19 november 1916 overlijdt op vijftigjarige leeftijd Wies Cnoop Koopmans, vanaf 17 juli 1890 de echtgenote van Herman Gorter. Hoogstwaarschijnlijk in de maanden daarna schrijft Gorter gedichten waarin hij zijn echtgenote herdenkt. Pas in 1925 verschijnt in een privéuitgave van drie exemplaren *In memoriam; bij den dood eener communiste*, een bundeling van 52 gedichten. Een handelsuitgave verschijnt in 1928, een jaar na Gorters dood.

Dat Gorter *In memoriam* pas in 1925 laat uitkomen en dan alleen in een privédruk, is geen feit dat op zichzelf staat. Na de ‘zeer veel vermeerderde’ herdruk van *Pan* in 1916 en een strenge keuze uit zijn werk daarvóór, naast *Mei* twee delen *Verzen* waarin van sommige bundels niets of nauwelijks iets overbleef, leek Gorter zijn dichterschap afgerond te hebben. Hij publiceerde geen nieuw werk meer en tot 1924 schreef hij het ook nauwelijks meer. In een brief uit 1923 aan Ada Prins, een van zijn twee ‘geheime geliefden’, kijkt hij terug op die jaren:

‘Eerst in ’16 en ’17 was ik *totaal* verbijsterd, door overspanning van het geëindigde werk, door den oorlog en de arbeidersbeweging, door Wies’ dood. Toen kwamen jaren van lichen [een huidziekte, GdJ], slijmvliesaandoeningen, uitputting, Russ. revolutie, Duitse revolutie. Ik was geheel en al geschokt, tot in het diepst van mijn wezen. Alles was ik in mijn leven gedaan had, was niet goed genoeg, het moest veranderd, ik moest een nieuw denken en leven beginnen.’

Tot wat niet goed genoeg was, hoorde ook de poëzie zelf – *Pan* met name.

De politieke teleurstellingen en de gezondheidsproblemen bleven, evenals geldproblemen en een ingewikkelde verhouding met twee geliefden. Ook de teleurstelling over *Pan* bleef, maar toch voelde Gorter vanaf 1923 zijn poëtische vermogens langzaam terugkeren. In het najaar begon hij hard en systematisch te werken aan *De grote dichters*, zijn ambitieuze poging om de kwaliteit van een dichterschap en de opkomst van maatschappelijke groeperingen met elkaar in verband te brengen. Hij las en herlas het werk van dichters die altijd al zijn voorkeur hadden gehad: de oude Grieken, Dante, Shelley. In oktober 1924 lijkt een blokkade verdwenen en schrijft hij aan Jenne Clinge Doorenbos, zijn tweede geheime geliefde en al jaren zijn muze:

‘Een goede tijding! Ik heb voor ’t eerst sinds 1¼ jaar iets geschreven wat wel niet heel goed, maar niet slecht is. Mijn geestelijke krachten gaan werkelijk vooruit.’

En in een iets latere brief:

‘Ik zat stil aan de tafel en had heerlijke gedachten. Ik schreef iets op, een klein gedicht. Niet veel betekenend, niet waard om op te sturen, maar toch het eerste sinds acht jaar.’

Iets meer dan een jaar en acht jaar: bij wat ‘niet heel goed en niet heel slecht’ is, bestaat er blijkbaar een onderscheid in genres. De kleine gedichtjes groeiden uit tot het derde deel van de *Liedjes*, die samen met de eerste twee delen in 1927 in een oplage van drie exemplaren werden gedrukt: één exemplaar voor Ada, één exemplaar voor Jenne en één exemplaar voor Gorter zelf. De gedichten in de eerste twee delen waren bijna allemaal vóór 1916 geschreven. Nog eerder dan de *Liedjes*, evenals *In memoriam* in 1925, verschijnt in een privéuitgave *De arbeidersraad*, een reeks van meer dan honderd gedichten waarin Gorter opnieuw een politieke visie onder woorden probeert te brengen. In de laatste jaren van zijn leven werkt hij aan een epos waarin de tekortkomingen van *Pan* zouden zijn verdwenen; er zijn fragmenten overgeleverd. Wel voltooid werd een bundel *Sonnetten*. Geïnspireerd door Dantes *La vita nuova* schreef Gorter vlak voor zijn dood een

cyclus van vijftig gedichten die hij op dat moment als een hoogtepunt van zijn leven en werk zag.

In memoriam heeft weinig aandacht gekregen; in sommige bibliografische overzichten wordt de bundel zelfs niet genoemd. Er zijn veel Gorters: de Gorter van *Mei* dat vrijwel meteen nationaal bezit werd; de Gorter van de sensitivistische *Verzen* uit 1890 die door Tachtigers als Kloos en Van Deijssel als de ultieme verwezenlijking van hun idealen werden gezien en inmiddels ook een soort nationaal bezit zijn geworden; de Gorter van de spinozistische kenteringssonnetten die beslissend waren voor het dichterschap van Henriëtte Roland Holst; de Gorter van *Pan* dat de *Divina Commedia* moest worden van het socialisme. De late Gorter, de Gorter vanaf 1916, is vooral de Gorter van *Liedjes* en dat eigenlijk pas sinds 1981 toen Jacob Groot ze opnieuw uitgaf en introduceerde in een boekje met een veelzeggende titel, *Nieuwe muziek*. Die Gorter is ook de Gorter van *In memoriam*.

Werk van een dichter die in 1927 overleed dat meer dan een halve eeuw later moest worden geïntroduceerd – een dichter met de statuur van Gorter. Nog pijnlijker dan de waarderingsgeschiedenis van de late Gorter is de geschiedenis van de uitgave van zijn bundels. *In memoriam* en *Liedjes* verschenen in 1928 en 1930 in een handelsuitgave en daarna in de *Verzamelde Werken* uit de jaren vijftig. In die laatste uitgave onherstelbaar verbeterd door de redacteurs: gedichten die door Gorter zelf geïsoleerd op een bladzijde waren geplaatst, werden afgedrukt met andere gedichten en er werden meer typografische keuzes niet gerespecteerd. Zelfs in de uitgave van Jacob Groot wijkt de bladspiegel af. Gorter plaatste zijn vaak zeer korte gedichten in het midden van de pagina; hier staan ze bovenaan. De typografische conventies van de Arbeiderspers lijken van meer belang te zijn dan de nieuwe muziek die een dichter met alle denkbare middelen probeert te bereiken.

Het neemt niet weg dat *Liedjes* opnieuw werd uitgegeven en dankzij Groots enthousiasme lezers vond. De belangstelling voor de andere bundels bleef beperkt: *In memoriam* en de *Sonnetten* uit Gorters sterfjaar zijn onbekende teksten gebleven. Toch zijn ook de gedichten in die bundels interessant – zelfs als ze niet allemaal even geslaagd lijken te zijn. Ze hebben hoe dan ook een documentaire waarde en

bieden inzicht in wat Gorter in die fase van zijn dichterschap voor ogen stond. Dat geldt zeker voor *In memoriam*. In *Pan* was alles gericht op de toekomst; Gorter droeg zijn epos op aan de ‘Schoone Geest der Nieuwe Muziek’. In de fragmenten daaruit die hij jaren later in de eerste twee delen van *Liedjes* samenbracht, moet voor hem iets van die nieuwe muziek hebben geklonken. Het geldt niet minder voor de bundel die, als hij inderdaad vlak na het overlijden van Wies Gorter is geschreven, in het jaar na *Pan* tot stand kwam.

2

In memoriam; bij den dood eener communiste bevat 52, meest korte gedichten. Het openingsgedicht telt negentien versregels, het slotgedicht vijftien; ongeveer op een derde is een gedicht van twintig versregels te vinden en meteen daarna nog een gedicht van negentien versregels. Dat is het wat de lengte betreft: vier gedichten bestaan uit niet meer dan twee regels en acht hebben er drie. Het grootste aandeel hebben gedichten van vier versregels: het zijn er achttien in totaal. Niet minder dan dertig van de 52 gedichten zijn daarmee kort of zeer kort. Het gemiddelde ligt op nog geen zes versregels per gedicht. Erg ingewikkeld is deze poëzie niet. Voor één woord in het openingsgedicht had ik een woordenboek nodig; in dat gedicht staat ook de enige twee formuleringen in de bundel die enigszins raadselachtig blijven. Over één regel in het slotgedicht moest ik even nadenken, maar voor alle overige gedichten lijkt syntactisch of semantisch editeurswerk overbodig. Het gaat om een bundel van meer dan een eeuw geleden. In hetzelfde decennium of in de decennia daarna schreven Verwey, Leopold, Boutens en Adriaan Roland Holst poëzie die topzwaar kan worden van geleerd commentaar.

Wie dat wil kan de 307 vaak zeer korte versregels in zo’n tien minuten doorlezen en ik zou niet durven beweren dat die lectuur oppervlakkig is, of niet adequaat. Het ging Gorter om een intense leeservaring die hij met herhalingen en versnellingen te weeg wilde brengen, met tempo en ritme. ‘Repetitio of herhaling is, evenals in de muziek, één van de meest elementaire vormgevingsverschijnselen in de literatuur, vooral in de poëzie,’ meldt het *Algemeen Letterkundig*

Lexicon en het is dat elementaire middel dat Gorter dat bij uitstek inzet in zijn late poëzie. In *In memoriam* komt alleen het woord ‘liefde’ al drieëndertig keer voor. Deed hij het te elementair voor het algemeen letterkundig besef van de twintigste eeuw?

Met een al het openingsgedicht laat zien waarin het problematische van Gorters late dichterschap zou kunnen schuilen:

Ach! nu het Heelal openging in Liefde,
En nu de Menschheid
Zich voor het eerst toonde in Liefde waaraan geen grens leit,
Moest Gij gaan sterven!
Heen is de wadem
Van Uw gloeienden geest.
Heen is de roode adem
Van Uw leest.
En het wordt avond.
Ledig zijn alle werven.

Maar ik wil U bezingen
In teedere liedren,
Die bevende siddren
Van mijn mond,
Opdat Uw gouden wadem,
Eerste hooge adem
Der Nieuwe Menschheid, –
Door deze ringen
Van zangen de Eeuwigheid vond.

Grote woorden, vaak met hoofdletters: heelal, liefde, mensheid, geest, eeuwigheid. Clichés en metaforen die met geen mogelijkheid ‘gezien’ kunnen zijn: gloeiende geest, de rode adem van een leest, tedere liederen die bevend sidderen van een mond, gouden wadem. ‘Wadem’ is het woord dat ik op moest zoeken: het betekent ‘wasem’ en bestaat volgens het WNT alleen maar als een vorm van negentiende-eeuws dichterslijk taalgebruik – gevormd naar analogie met ‘adem’ en ‘asem’. Op ‘adem’ rijmt het ook bij Gorter en er is vaker sprake van rijm dwang.

Het meest in het oog springende voorbeeld is ‘Menschheid’ en ‘grens leit’, een combinatie die bij Gorter vaker voorkomt: 25 keer in de tweede druk van *Pan*. ‘Schoonheid’ en ‘metterwoon leit’ is een andere combinatie die daar trekken van een schabloon krijgt; ook die zullen we tegenkomen. Verder heeft er veel van weg dat ‘alle werven’ hun bestaan danken aan het rijm op ‘sterven’. Wat zijn ‘werven’ hier?

Scheepswerven? Wordt de gestorven ‘Gij’ daar gemist? Hoe dan ook is het een plek waar voor het lyrisch subject menselijke aanwezigheid vanzelfsprekend is – menselijke bedrijvigheid misschien wel. Het ‘werf’ dat we kennen van ‘gemeentewerf’? Op een andere manier raadselachtig, niet per se als gevolg van rijmdwang, zijn de ‘ringen’. Wat zijn ‘ringen van zangen’? Zangen die zich uitbreiden als kringen in het water? En dan: hoe kunnen zangen cirkelvormig zijn?

Dat Gorter zwicht voor rijmdwang, is des te opvallender omdat er heel wat subtiliteit in het gedicht te ontdekken valt. Natuurlijke regelmaat en natuurlijke afwisseling lijken het belangrijkste structuurprincipe te zijn. Het gedicht heeft geen metrum, maar ritmisch is het zeker. Elf of twaalf van de negentien regels hebben twee heffingen of accenten, met een afwisselende hoeveelheid onbeklemtoonde lettergrepen. Drie keer hebben opeenvolgende regels hetzelfde ritmisch patroon: regel 4 en 5, 12 en 13, 17 en 18. Na de eerste regel met vier heffingen vertraagt het tempo om in de derde regel zelf geen grens te kennen. In de meeste regels is de eerste lettergreep onbeklemtoond, maar als er van het schema wordt afgeweken, met ‘heen’, ‘heen’, ‘ledig’ en ‘eerste’, lijkt dat zinvol en met betekenis geladen. Het tempo versnelt vanaf ‘Opdat uw gouden wadem’ – niet veel, maar onmiskenbaar. Die regel heeft evenals de regel die erop volgt, drie heffingen; na twee regels met twee heffingen, geldt het ook voor de slotregel. In een gedicht waarin twee heffingen de norm lijkt, heeft het een intensiverend effect.

Subtiële regelmaat en afwisseling vinden we wel degelijk ook in het rijm. Eén regel blijft zonder rijm: de eerste. Regel 2 en 3 rijmen heel nadrukkelijk. Rijm wordt daarmee een norm, maar het rijm op ‘sterven’ laat op zich wachten. Er volgen vier regels met eenvoudige, gekruiste rijmen en dan lijkt ‘avond’ echt over te blijven. In de tweede strofe wordt het rijm op ‘zingen’ uitgesteld, krijgen we het onzuiver

medeklinkerrijm van ‘liedren’ en ‘siddren’, vindt ‘avond’ een zogenaamd schrikkelrijm met een sterke accentverplaatsing in ‘mond’ en worden drie rijmwoorden uit de eerste strofe herhaald - rijk rijm over de strofegrens heen. Na het uitgestelde rijmwoord op ‘zingen’ eindigt het gedicht met ‘Eeuwigheid vond’. Daarin echoot de ‘Menschheid’ van twee regels daarvoor – een verweesd rijmwoord in deze strofe -, maar vinden we vooral ‘avond’ terug. Met een accent dat minder verplaatst is dan in ‘mond’ – het zwaarste accent ligt op ‘eeuw-’ – en met het rijk rijm van ‘- vond’ lijkt de avond ook formeel over te gaan in de eeuwigheid.

3

Zo’n subtiel, maar sterk iconisch en muzikaal effect zal bij dichters als Verwey en Boutens op deze manier niet aan te treffen zijn, Adriaan Roland Holst en Leopold gaan soms wel in die richting. Verwey had Gorter al vanaf zijn sensitivistische *Verzen* uit 1890 afgeschreven en zweeg in zijn vele publicaties over alles na *Mei*, maar dat geldt niet voor de laatste twee. Roland Holst schreef een respectvol ‘In memoriam Herman Gorter’; de niet overdreven maatschappelijk betrokken Leopold wilde over de Gorter van *Pan* geen kwaad woord horen. Belangrijk voor de beeldvorming was een lang artikel dat Marsman in 1937 in *De Gids* publiceerde en dat ook verscheen als boekje. Met sympathie voor de persoon, maar eigenlijk alleen met onverdeelde waardering voor *Mei* bespreekt Marsman de fasen van Gorters dichterschap. Met de laatste fase heeft hij grote moeite:

‘Ik moet bekennen dat het mij doorgaans vrijwel onmogelijk is met deze verzen in een aanraking en verbinding te komen, die ook maar eenigszins lijkt op de verhoudingen waarin ik mij tegenover andere dichters, ook tegenover den jongen Gorter, bevind.’

Het geldt voor *De arbeidersraad* en de laatste *Sonnetten*, maar vooral voor een bundel die hij met name noemt: *In memoriam*.

‘Poëzie van boven den boomgrens, ver en ontoegankelijk als de eeuwige sneeuw. Zij versmaadt iedere psychologische verwickeling en nuanceering, zij brengt het menselijke op een plan van veralgemeening waar het niet meer kan leven; ze verwerpt iedere aesthetische bekoring, ze ontdoet zich van de meest elementaire middelen der poëzie, van klank en beeld. Ze is kaal, ongenaakbaar, abstract, dikwijls leeg en onschoon.’

Marsman sluit zijn artikel zonder commentaar af met een uitvoerig citaat – niet uit het werk van Gorter, maar uit een recensie van Vestdijk die drie jaar eerder was verschenen in de *NRC*. In *De arbeidersraad en Sonnetten* zag Vestdijk niet veel meer dan een ‘in abstractie verstarden ouderdomsstijl’. Het is

‘(...) het laatste stadium in een autonoom ontwikkelingsproces, dat fataal, met ijzeren consequentie, naar het anorganische toe gericht is. Mag men dit nog kunst noemen, “schoonheid”? Ik weet het niet. Ik weet alleen dat het grootsch en onmenselijk is. Men zoekt naar analogieën in de andere kunsten: bij de obstinate rhythmten van den lateren Strawinsky, bij Egyptische plastiek, bij de 16e eeuwse italiaansche manieristen, die, eveneens onder dogmatischen druk, dezelfde stereotypieën en evenwijdigheden in de lichaamsstanden vonden als men hier aantreft in de rijmschemata, wier eindelooze monotonie eerder aan pontificale handelingen herinnert, aan scholastische syllogismen, aan wiskundige demonstraties dan aan welke literaire rijmfuncties ook.’

Het zijn verrassende vergelijkingen en wie dit leest vraagt zich af hoe Vestdijk en Marsman op *minimal music* gereageerd zouden hebben. Het maniërisme heeft een herwaardering ondergaan en ook de strakke, neoklassieke Stravinsky wordt al jaren niet meer ervaren als een belediging van de esthetische sensibilliteit. Heeft, zoals Marsman beweert, Gorter zich in *In memoriam* inderdaad van de meest elementaire middelen der poëzie ontdaan? Kan in de nog latere bundels de poëzie alleen maar worden gezien als de voltrekking van pontificale

handelingen dankzij de eindeloze monotonie van rijmschema's? Het zijn vragen die misschien een nieuw antwoord verdienen.

4

Het openingsgedicht van *In memoriam* is, met alle grote woorden en de rijm dwang, niet een gedicht dat zo'n antwoord onontkoombaar maakt. Het subtiele slot moet veel redden. Voor Gorter zelf was het gedicht belangrijk. Hij nam het ook op in het derde deel van *Liedjes*, de bundel die getuigde van de heropleving van zijn dichterschap. Het enige andere gedicht waarvoor dat gold was het wat langere gedicht aan het eind van de bundel op p. 51, waarin veel begrippen uit het openingsgedicht terugkomen: het heelal, de mond, de avond en zelfs de werven. Het is een van de gedichten waarin het meest een persoonlijk gemis tot uitdrukking komt.

In het openingsgedicht worden een 'Gij' en 'U' toegezongen. Meteen daarna verdwijnt de tweede persoon: vanaf het tweede gedicht is het 'ze' of 'zij' en vooral ook 'haar' of 'hare'. De aangesprokene wordt een personage waarvan het levensverhaal wordt verteld en dat gebeurt vanaf het begin. Met een uitleg: in een fraaie, naïeve en vervreemdende formulering wordt ons duidelijk gemaakt wat 'baren' inhoudt. Het doet denken aan beroemde regels van jaren eerder waarin ook door het pleonastische het alledaagse iets wonderbaarlijks krijgt: 'mijn voeten als goede lien / liepen beneden' in 'De boomen waren stil' uit *Verzen* 1890. Met het vorige gedicht heeft dit veel kortere gedicht een variatie aan rijmsoorten gemeen: weer vinden we volrijm (baarde, aarde), rijk rijm (liefde, liefde) en onzuiver rijm (wenden, einde). Door het onzuivere rijm krijgt 'einde', in een gedicht over een geboorte, een bijna toevallige nadruk. In de acht regels van dit gedicht verloopt veel tijd, maar er lijkt ook een zuivere essentie te bestaan: de liefde die in dit gedicht twee keer wordt genoemd en in de hele bundel, met of zonder hoofdletter, nog veel vaker.

Weinig subtiliteiten in het volgende gedicht. Met drie clichématige vergelijkingen wordt ons een beeld van een meisje of een jonge vrouw gepresenteerd. Meteen daarna komt het eerste van de achttien kwatrijnen in de bundel. Met een persoonlijker toets: schouders

van een jonge vrouw hebben bij Gorter al in ‘Gij staat zo heel heel stil’ uit *Verzen* 1890 een erotische lading - ‘Uw schoudertjes zijn zo mooi, / om u is lichtgedooi’. Die ‘u’ zou de jonge vrouw kunnen zijn die in datzelfde jaar Wies Gorter wordt. Ook in dit kwatrijn lijkt de ontroering moeilijk in woorden te vatten. Er is sprake van ‘iets’ en dan volgt een neologisme dat zelf lijkt te aarzelen: ‘gouders’. Een kwatrijn verder, in het vijfde gedicht van de bundel, zijn de aarzelingen voorbij: dan is haar geest ‘goudener’ en haar ziel het ‘goudst’. Drie nieuwvormingen met ‘goud’ in acht regels: ‘goud’ moet wel een belangrijke eigenschap of een belangrijk attribuut zijn. En dat blijkt het geval: het zelfstandig naamwoord ‘goud’ en daarvan afgeleide bijvoeglijke naamwoorden – verder alleen maar ‘gouden’ of ‘goudene’ – komen drieëndertig keer in de bundel voor.

5

Drieëndertig keer liefde of Liefde in *In memoriam* en drieëndertig keer iets van goud. Het is geen primaire receptiereflex, maar sommige woorden kwam ik zo vaak tegen dat ik ze ging tellen. De zoekfunctie van het tekstverwerkingsprogramma leidde tot meer opvallende uitkomsten: heeal en straal zijn zeventien keer in de bundel te vinden, mens, schoon en kristal twaalf keer, ster tien keer en vrij, licht en stem zes keer. Vormen van het werkwoord sterven telde ik negen keer in de bundel, vormen van het werkwoord leven tien keer – met de aanvoegende wijs leev’ meegerekend vijftien keer. Waar komen de getallen vandaan – als ze ergens vandaan komen - en vooral: welke betekenis kan eraan worden toegekend? Een betekenis levert zich misschien niet direct uit aan een lezer, maar zou, zeker in zo’n persoonlijke bundel, van belang kunnen zijn voor de dichter.

Vanaf 1923 werkte Gorter aan *De groote dichters*. Het manuscript bleef onvoltooid; wat er lag werd in 1935 uitgegeven. Van de grote dichters die Gorter behandelt krijgt Aeschylus de meeste ruimte – meer dan een kwart van de 500 pagina’s; verder zijn er, in deze volgorde, hoofdstukken gewijd aan Dante, Chaucer, Shakespeare, Milton, Vergilius, Vondel, Goethe en Shelley. Grote, historische dichters worden in een groot wereldhistorisch verband geplaatst – het

verband van de bevrijding van het proletariaat. Aan niets is te merken, niet hier en ook niet in zijn correspondentie, dat Gorter zich voor iets minder grote dichters of voor contemporaine ontwikkelingen in de kunst en de literatuur interesseerde; na de revolutie waarvan hij zelf deel uitmaakte, die van de Tachtigers, hadden zich ontwikkelingen als het expressionisme, het dadaïsme en allerlei varianten van het modernisme voorgedaan. De dichter van *Pan*, van de geest der muziek der nieuwe mensheid, zag zichzelf als onderdeel van een eenduidige historische evolutie waarin zijn epos, ook al was het in zijn eigen ogen niet helemaal geslaagd, een welomschreven plaats had.

Pan kent twee centrale personages, de god Pan die vaak samenvalt met de ik die een dichter is, en het Gouden Meisje, de verpersoonlijking van zijn ideaal – van het ideaal. Zij is de exemplarische vrije mens en doet sterk denken aan een ander personage waarin erotiek en het hoogste wat voor de mens te bereiken valt samenkomen: Beatrice. Op min of meer maatschappelijk theoretische gronden is Aeschylus de grootste dichter, maar aan alles is te merken dat Gorter veel meer affiniteit voelt met Dante. Beatrice karakteriseert hij in een voetnoot op pagina 153 – terloopse opmerkingen zijn in *De groote dichters* de persoonlijkste - als 'de schoonste en meest vrouwelijke vrouw van de Middeleeuwen - tegelijk volkomen werkelijk en waarlijk ideaal'. Het laatste zou een omschrijving van het Gouden Meisje kunnen zijn. En het zou een omschrijving kunnen zijn van het personage dat herinnerd wordt in *In memoriam*. Dat personage is ook werkelijk een gouden meisje: drieëndertig keer is 'goud' haar attribuut en drieëndertig keer wordt ze in verband gebracht met 'liefde'.

En daarmee met Beatrice. Een van de opvallendste kenmerken van de *Divina Commedia* is de rol die is weggelegd voor numerieke principes - een prominente rol. In getallen en verhoudingen toont zich de ordening van het universum. De mathematische werkelijkheid is in de *Divina Commedia* terug te vinden in de inhoud, de vorm en de manier waarop die twee in elkaar overgaan. Frans van Dooren spreekt in de inleiding van zijn vertaling over de 'architectuur' van het werk: 'Twee getallen kunnen als de belangrijkste bouwstenen voor deze architectuur gelden: het getal 3 en het getal 100 (elk met hun veelvoud en hun kwadraten). Beide zijn heilig en hebben een

symbolische waarde: het getal 3 symboliseert de Drieëenheid, het getal 100 de volmaaktheid.’ De *Divina Commedia* telt drie delen en honderd canto’s: na een inleidend canto 33 canto’s per deel. De canto’s bestaan uit terzinen: strofen van drie regels met op hun beurt weer 33 lettergrepen of versvoeten. In het getal 33, het aantal levensjaren van Christus, vinden we het getal van de Drie-eenheid twee keer terug. Dat getal wordt in zekere zin weer gehalveerd in het getal 17, met 16 eenheden die eraan voorafgaan en 16 eenheden die erop volgen. In het zeventiende canto van de Louteringsberg, exact halverwege de *Divina Commedia* en daarmee halverwege hel en hemel, onderwijst Vergilius de ‘ik’ over de alomtegenwoordigheid van de liefde. Aan dat canto wordt een scharnierfunctie in het hele dichtwerk toegekend.

Drieëndertig keer ‘goud’ in *In memoriam*, drieëndertig keer ‘liefde’: tijdloze essenties zijn eigenschappen geworden van een wezen dat net als Beatrice in de hoogste hemel is verheven. Zeventien keer ‘heelal’ en ‘straal’ - stralen van goud en liefde. Ze lijken de sfeer van het tijdloze met het menselijke te verbinden en met de uiterste grens daarvan: ‘Een sfeer van gouden stralen weefde/ Zij uit haar hart’ - ‘zij’ als een middelares. Daarna wordt het moeilijker. Twaalf keer ‘mens’, ‘schoon’ en ‘kristal’: we lijken ons in de regionen van het aardse te bevinden. Is het een verwijzing naar de twaalf boeken van de *Aeneis* of van *Paradise Lost*? Dat zijn open die niet verder gaan dan het menselijk tekort en in *De groote dichters* uitvoerig worden besproken. Tien keer ‘ster’. In de *Divina Commedia* zijn sterren belangrijk: met ‘stelle’ eindigt elk van de drie delen en tien is een compleetheidsgetal. De negen cirkels van de hel, negen terrassen op de louteringsberg, negen sferen van het paradijs worden gecomplementeerd met een entiteit van een andere orde. In het paradijs is dat het empyreum, de hoogste hemel waar ook Beatrice verblijft. Heeft tien keer ‘ster’ een betekenis die verder gaat dan die van een verwijzing? Zes keer ‘vrij’, ‘licht’ en ‘stem’ – een veelvoud van drie, maar nog meer dan dat? Een betekenis binnen *In memoriam* heeft het werkwoord ‘sterven’, dat negen keer voorkomt, tegenover tien of vijftien keer ‘leven’. In ieder geval geen verwijzing naar de *Divina Commedia* lijkt me de hoeveelheid gedichten in de bundel: 52 is geen veelvoud van drie, maar wel het aantal weken in een jaar. Als jonge dichter schreef Gorter ‘Een dag in het jaar’, een wat

langer gedicht waarin twee tijdseenheden in elkaar opgaan; hier lijkt hij dat te doen met de weken van het jaar en een mensenleven. Weer wel een verwijzing naar de *Divina Commedia* zijn misschien de raadselachtige ‘ringen’ in het openingsgedicht; veel is cirkelvorming in de *Divina Commedia*: de hellekringen, de terrassen, de sferen van het paradijs. De ringen van zangen waarin ‘U’ de Eeuwigheid zou vinden – zijn ze vergelijkbaar met de hemelse sferen? Bereikt de vrouw in *In memoriam* vooral dankzij haar dichter een vorm van eeuwige genade?

6

In een artikel over de brieven van Gorter aan zijn ‘geheime geliefden’ maakt Mathijs Sanders in navolging van een Franse literatuurwetenschapper een onderscheid tussen een ‘intimité affective’, een intimiteit die gericht op de ontvanger van de brief, en een ‘intimité du moi’, een intimiteit waarbij de briefschrijver gericht is op zichzelf en de eigen essentie die juist in een brief aan een ander getoond moet worden. Het is misschien niet alleen voor de communicatievorm van de brief een zinvol onderscheid.

Want intiem lijkt de getallensymboliek in *In memoriam* me zeker. Het zou me niet verbazen als Gorter zelfs aan de twee ontvangers van de privédruk uit 1925, de geheime geliefden, over dit aspect van de bundel heeft gezwegen. De emotionele schok die Wies’ overlijden te weeg had gebracht, lijkt niet alleen bedwongen te worden in een voor iedereen waarneembare muzikale structuur, maar ook met verwijzingen die de dichter voor zichzelf hield – een ‘intimité du moi’ die nog verder gaat dan die van de brief. Welke lezer gaat in zo’n bundel woorden tellen? Want op luisteraars of lezers is de ‘intimité affective’ van een in memoriam gericht – Gorter wisselt niet voor niets meteen al in het tweede gedicht van perspectief. Die luisteraars of lezers worden geconfronteerd met een visie op een overledene die ze vaak zullen kennen, maar niet altijd. Dat zal zeker gelden voor de meeste lezers van een in memoriam in de vorm van een dichtbundel.

Wies Gorter stierf op 19 november 1916 aan een hersentumor, na een kort ziekbed waarbij ze ook geestelijk aftakelde. De jonge vrouw van de sensitivistische *Verzen* uit 1890, althans het leeuwendeel

ervan, het jaar ook van haar huwelijk, had geweten waar ze aan begon. In haar goedburgerlijke milieu was een onzekere toekomst met een dichter ongebruikelijk en ze was gewaarschuwd. Vanaf het begin, nog in de verlovingstijd, was ze op de hoogte van de affaires die in de natuur van haar dichter besloten lagen – ongeveer zo zag hij dat en zag zij dat. Ze volgde hem trouw in zijn geestelijke avonturen. De laatste huwelijksjaren leefden de echtelieden apart: Herman verbleef meestal in het huis in de duinen bij Bergen, Wies in het huis in Bussum. Herman had tijd nodig voor zijn twee geliefden en bracht met een van hen, Jenne, of alleen lange vakantieperiodes door in Zwitserland.

Niettemin was Gorter zwaar aangeslagen door het overlijden van de vrouw met wie hij nog steeds een sterke band voelde. Als de gedichten van *In memoriam* inderdaad in het jaar na haar overlijden tot stand kwamen, zijn ze de laatste die hij in lange tijd zou schrijven. Welk beeld krijgen wij van dit gouden meisje of deze gouden vrouw, deze communiste? Ze hield van ‘de Poëzie’ en kreeg daardoor ‘mij’ lief; het eerste tweeregelige gedicht in de bundel, het negende, werkt als een climax na een opsomming van ideale eigenschappen. Het gedicht dat erop volgt – ‘En zacht legden hare handen/ Zich om mij heen, en zij beschermde mij’ – is het enige gedicht waarin sprake is van een wisselwerking tussen ‘ik’ en ‘zij’. De slotregels van het gedicht krijgen zelfs iets huiselijks: ‘En zij zat zoo vast aan mijnen haard,/ Zooals de zon staat voor de rondgaande aard.’ De echtgenote als stabiele factor voor een ‘ik’ die rondgaat?

Verder houdt ze van kinderen, de verre sterren, de mensheid, de maatschappij, muziek, d’arbeiders, het heelal. Iets van de Schoonheid, de eeuwige Vrijheid en de schitterend gouden Blijheid lijken zich te gaan manifesteren. In het langste gedicht van de bundel, op p. 18, kondigt de Revolutie zich aan, maar juist op dat moment ‘moest zij gaan sterven’. Verderop, in het korte gedicht op p. 29 waaruit ik al citeerde, kan de beeldspraak op geen enkele manier concreet worden geïnterpreteerd:

Een sfeer van gouden stralen weefde
Zij uit haar hart, dat brandend leefde,
Naar de Menschheid die naar de Vrijheid zich verhief.

Zo geïsoleerd doet het terzet aan pure Mariadevotie denken. In de hoogste hemelsfeer lijken Maria, Beatrice en ‘zij’ hun individualiteit te verliezen.

Maar dan volgt meteen dit gedicht:

Maar zij was trotsch tegen het Bedrog,
Nog hoor ik hoe haar harte vloog,
Omhoog vloog als . . . het volk misbruikte,
Omdat hij het voor zich zelf gebruikte.
Nog voel ik op mij haar fonkelend oog —
Nog zie ik haar trotsche gestalte hoog,
En hoe zij zich naar achter boog,
En door haar neusgaten verachting bewoog,
Zij zelf een rots
Van Waarheid, die geen storm bewoog.

Zo’n toonzetting is verder in de bundel niet te vinden, en deze in puntjes verhulde concreetheid al helemaal niet. De vrouw die een gedicht eerder een louter mystieke aanwezigheid leek, krijgt zelfs neusgaten. De puntjes staan overigens al in het oudste bewaarde manuscript en Gorter was nogal eens in conflicten verwickeld. Toch verwijzen ze hoogstwaarschijnlijk naar een reële persoon: Troelstra. De naam past ritmisch en allitereert met ‘trotsch’ en ‘trotsche’. Het afscheid van de SDAP in 1909 heeft Gorter als zeer traumatisch ervaren en het optreden van Troelstra al helemaal – hij heeft zich, volgens zijn biograaf De Liagre Böhl, daarna altijd op een ‘persoonlijk- vijandige’ toon over hem uitgelaten.

In drie gedichten met weer niets dan ideale eigenschappen wordt het contrast aangezet: ‘zij’ heeft ‘het grote Begrip’, ‘Liefde’ en ‘hoogst van al, zij deed naar wat zij dacht’. De blikrichting wordt anders in het kwatrijn dat erop volgt:

En zoo werd zij de gouden Wijsheid,
Zuiver, lang voordat de grijsheid
Haar bereikte, die nooit haar bereiken zou,
Haar, zachte teedere volle fijne zonnige vrouw.

De derde regel gaat na de komma in de richting van een zelfcorrectie; het bereiken van grijsheid, iets wat vanzelf lijkt te spreken, is de geliefde vrouw niet gegeven. Een geïdealiseerde gestalte blijkt sterfelijk. In de slotregel is de vrouw dan ook vooral een aardse geliefde vrouw. De opvallende opsomming van eigenschappen herinnert aan een gedicht van jaren geleden, toen een jonge dichter met ‘handblanke, blanktande, trantele koningin’ een extatisch liefdesgedicht had afgesloten. De neologismen in ‘Toen bliezen de poortwachters’ uit *Verzen* 1890 zijn verdwenen, maar dat geldt zeker niet voor het verlangen om het unieke wezen van de geliefde zo volledig mogelijk weer te geven.

In de gedichten daarna bereikt die weergave een climax: we lezen korte gedichten met steeds kortere regels en op het laatst zonder werkwoordsvormen. De reeks eindigt met het gedicht op p. 38 dat we veertien bladzijden eerder al woordelijk zijn tegengekomen. De kleur ‘rood’ speelt daarin een belangrijke rol: het is een kenmerk van de fijne roos die ze is en van haar ‘gebloos’. In eerdere gedichten was haar adem rood, haar geest en zelfs de morgendauw. Het is verleidelijk om te denken aan een ideologisch ‘rood’, maar het is de vraag of dat terecht is. Al in *Verzen* 1890 dansten geliefden ‘met hun roode beiden’. In het gedicht op pagina 28 van *In memoriam* is het rode het kenmerk van een gloeiing die aan de vervulling voorafgaat:

Zoo werd haar geest van goud.
Haar gloeiing, die eerst rood
Was, en wild hartstochtelijk,
Werd tot het fijnste goud.

‘Rood’ lijkt vooral geassocieerd te worden met hartstocht. In het paradijs is alles van goud – ook in het communistisch paradijs dat in een persoon realiteit is geworden.

Dat juist die persoon ‘moest gaan sterven’ krijgen we nogmaals te horen in het iets langere gedicht op p. 39. Met een clichématig rijmwoord op ‘sterven’ wordt duidelijk dat ze niet alleen fysiek ten onder gaat, maar ook geestelijk: ‘Haar lichaam was reeds gebroken en haar geest aan ’t derven’. In elf korte gedichten met vaak zeer korte regels bereikt de bundel daarna zijn werkelijke climax. Tot in de vorm maken we het wegsterven mee. Onze ogen zien korte regels die we laten klinken en tot ons bewustzijn laten doordringen. Het betekent dat Gorter, ondanks alle explicietheid, een maximaal effect bereikt door een beroep te doen op het gebruik van onze zintuigen. Wat er gebeurt, wordt met een semantische overdaad meegedeeld maar door de vorm wordt het beleefbaar en ervaarbaar: door een muzikale dramatisering die we visueel in ons opnemen. Die dramatisering doet bijna schaamteloos aan, of argeloos – ze heeft iets zuivers. Het maakt Gorter in deze fase van zijn dichterschap tot een bijzondere, unieke dichter.

Wat tot het laatst blijft, zijn haar liefde en haar stem. En dan verdwijnen ook die: we lezen het in het gedicht op p. 51 waarin het openingsgedicht gedeeltelijk wordt hernomen. Na de herhaling komt een dichterlijk middel dat niet zo vaak te vinden is in *In memoriam*, een enjambement: ‘Zij is/ Er niet meer’. In het gedicht daarop volgt, een gedicht van niet meer dan twee regels, ook een enjambement: ‘En als gebroken/ Blijf ik hier staan’. In het een na laatste gedicht van de bundel komt ‘gebroken’ terug, maar zonder ‘als’: de ‘ik’ is echt gebroken. Woorden uit het gedicht dat zelf het openingsgedicht herhaalde, komen ook terug: ‘Ik kan niet meer’. ‘Zij’ en ‘ik’ verbonden in ‘niet meer’ en dat in spreektaalige regeltjes. Dit is de late Gorter, maar ook de Gorter die al in *Mei* met ogenschijnlijk naïeve formuleringen intense ervaringen wist over te brengen.

In de vijftien regels van het slotgedicht spreekt vooral een dichter bij wie de intensiteit van de overtuiging het heeft gewonnen. Het is terug te vinden in het schabloonachtige van rijmwoorden – ‘Schoonheid / Die (..) metterwoon leit’ en ‘Menschheid / Waaraan geene grens leit’ - en in de bedachtheid van de merkwaardigste regel in de bundel: ‘Wie is er wier, wiens dorst dat lessch’?. ‘Wie’ en ‘wier’ moeten vraagwoorden zijn, met ‘wier’ als genitiefvorm in het meervoud; ‘wiens’ kan als betrekkelijk voornaamwoord alleen maar

terugverwijzen naar 'wie'; 'dat' kan terugverwijzen naar alle grote kwaliteiten die 'zij' in de regels daarvóór krijgt toegekend, maar misschien het meest naar wat het laatst wordt genoemd: 'de eindlooze Liefde voor den Man'. Geparafraseerd staat er dan iets als: wie van welke mannen maakt het mee dat zijn dorst door dit alles wordt geleest? Opmerkelijk genoeg volgt daarna een spreektaalige regel die onbedoeld iets ironisch krijgt: 'Wie is er die dat zeggen kan?' Een terzet, niet van drieëndertig maar van zeventwintig lettergrepen sluit het gedicht en daarmee de bundel af. Het laatste woord is een woord dat wel drieëndertig keer voorkwam: liefde.

7

Aan het slot van de inleiding van *De groote dichters* wordt 'de groote poëzie' gedefinieerd. Als 'één afgerond geheel van muziek' onderscheidt ze zich van het proza. De taak van de dichter vloeit eruit voort: 'Den wirwar der bewegingen, der lijnen, der geluiden, der daden van lichaam en ziel vereenigen tot een geheel van rhythm en melodieën, tot één vaste en grootsche muziek.'

Om het persoonlijke karakter zal Gorter *In memoriam* niet tot 'de groote poëzie' hebben gerekend, maar het ideaal lijkt hetzelfde: een vereniging van rhythm en melodieën. Daarbij speelt alles wat we lezen een rol: de bladspiegel, de lengte van gedichten, de lengte van versregels, het rijm, het eigenlijke ritme zelf. Herhaling, dat elementaire vormprincipe van de poëzie, is op alle niveaus terug te vinden: niet alleen klanken worden herhaald, maar ook woorden, woordgroepen, regels, strofen, meerdere strofen, een heel gedicht. Bijna een heel gedicht: er is een kleine variatie in de interpunctie. Het gedachtestreepje na 'gebloos' op p. 24, wanneer de geliefde eindelijk een wat persoonlijker eigenschap krijgt toegekend, is op p. 38 verdwenen en daarmee een aarzeling in de intonatie. Het gebeurt vlak voordat we nogmaals te horen krijgen dat zij 'moest gaan sterven'. Over de eigenschappen die 'zij' bezit – er zijn dan heel wat opgenoemd - kan geen twijfel meer bestaan.

Opvallend is de verdeling van de wat langere gedichten in de bundel: op ongeveer een derde vinden we er twee van de vier,

waaronder het enige van twintig regels. In dat gedicht worden zeven regels uit het openingsgedicht herhaald met ook hier een kleine variatie. De laatste twee regels worden omgedraaid en er verandert één werkwoord: het *wordt* niet langer avond, het *is* avond. In de drieregelige slotstrofe die er meteen op volgt, lezen we wat het inhoudt:

Zij is
Er niet meer,
Er is alleen gemis.

In het gedicht meteen daarna zijn deze drie regels ook de slotregels, maar nu als deel van één lange strofe. Tegen het eind van de bundel komen we ze weer tegen. Korte regels zijn dan bovendien geen zeldzaamheid meer. Het emotionele effect waar de hele bundel naartoe werkt, met een 'ik' die niet langer impliciet is, wordt voorbereid: op een derde van de bundel klinkt het slotakkoord, of een deel ervan, al twee keer. In het gedeelte dat volgt worden de eigenschappen van de geliefde opnieuw genoemd en er komen eigenschappen bij. De emotionele reactie waartoe het verlies zal leiden, is inmiddels een gegeven feit. Die reactie kan alleen maar sterker worden – en onontkoombaar voor de lezer.

Hoezeer juist herhaling voor een intensivering moet zorgen, blijkt wanneer we de drie regels weer tegenkomen – en niet alleen deze drie. Negen van de elf regels in het gedicht op p. 51, meteen na de elf gedichten waarin 'ze' is weggestorven, zijn regels uit eerdere gedichten. Voor de twee regels die overblijven, geldt dat net niet: 'Nu stil is hare mond' en 'Nu verdwene' is haar straal' combineren woorden die frequent zijn voorgekomen om een ervaring in het 'nu' over te brengen. In twee extreem korte gedichten volgt de emotionele reactie: opeens is in drie van de zes regels een 'ik' aanwezig die drie keer is 'gebroken' – 'gebroken' is in alle gedichten hiervóór slechts één keer te vinden en toen had het niet betrekking op de 'ik'. In het dichte weefsel van herhalingen zorgt alles wat minder wordt herhaald of zelfs nieuw is, voor contrastwerking en een verscherping van de waarneming – voor de ervaring van onontkoombaarheid.

Hetzelfde effect op het meest elementaire niveau: dat van de klanken – geen wonder bij poëzie die ‘muziek’ wil zijn. Alle rijmvarianties komen, soms overvloedig, voor: het halfrijm van alliteraties en assonanties, ‘gewoon’ volrijm, volrijm met accentverplaatsing, rijm van beklemtoonde medeklinkers – lied’ren, sidd’ren -, rijk rijm waarbij een hele lettergreep of een woord herhaald wordt. Het rijk rijm kan aangroeien, van liefde naar geliefde, het kan in omgekeerde richting slinken. Hetzelfde voor de rijmschema’s: alles is mogelijk. Grenzen lijken daarbij maar een beperkte rol te spelen: de grens van een strofe, de grens van een gedicht. Het enige woord in rijmpositie waarvoor geen rijm te vinden is, zou ‘hartstochtelijk’ in het gedicht p. 28 kunnen zijn, maar daarin echoot het vaak voorkomende ‘hart’. Het relatief unieke kan ook iconisch worden opgevat: als een indicatie voor de onvermijdelijkheid van de hartstocht. Iconiciteit misschien ook bij ‘schijnsel’ in het korte gedicht op p. 40. Er bestaat klankverwantschap met ‘ziel’ en ‘wel’ in rijmpositie in het gedicht ervóór en met ‘straal’ en ‘kristal’ in het gedicht erna. Door de combinatie van accentverplaatsing en medeklinkerrijm lijkt het woord ‘schijnsel’ zelf substantieeloos te zijn in een omgeving van zeker drie kernwoorden uit de bundel. Opvallend is ten slotte het rijm van ‘moet’ op ‘Moed’ op p. 32. In een omgeving met veel nadrukkelijke rijmen was Gorter misschien vooral blij met het verrassingseffect.

52 gedichten waarbij de grens van een gedicht betrekkelijk is: de gedichten zijn niet alleen nauw met elkaar verbonden, ze kunnen als een geheel worden ervaren - als ‘één afgerond geheel van muziek’. Zelfs de titel geeft geen duidelijke grens aan. Is het op een aparte bladzijde afgedrukte ‘Bij den dood eener communiste’ inderdaad een ondertitel? Het heeft hoofdletters met de titel gemeen, maar staat nadrukkelijk niet op de titelpagina en ook niet op de kaft. Fungeert het als een soort motto, als een inhoudsopgave? Het is mogelijk om de bundel als één groot gedicht te zien, met een titel en een ondertitel, maar Gorter presenteert ons 52 eenheden en doet dat zeer nadrukkelijk: met veel wit en een opvallende bladspiegel. De visuele waarneming van een gedicht was belangrijk voor Gorter: hij schreef zijn gedichten niet in notitieboekjes of als kladjes in marges van andere teksten, maar op grote folioellen. Er zijn er duizenden bewaard gebleven.

Het belang van de bladspiegel blijkt meteen al in het openingsgedicht. Bepalend lijkt de combinatie van een centreeprincipe en een beginkantlijn. De kantlijn wordt alleen maar losgelaten in één extreem lange regel. In de gedichten daarna wordt gevarieerd op het principe. In het gedicht op p. 12 moet iets anders een rol spelen: de inspringing in de tweede en de vierde regel lijkt daar het enjambement te versterken; een lezer pauzeert iets langer dan hij anders gedaan zou hebben. Hetzelfde effect bij de eerste inspringing op p. 15, de tweede zou dan visueel afhankelijk zijn van inspringen in de regel ervoor. Die effecten zijn ook te vinden op p. 18 en 19, maar aan het slot worden drie korte regels echt gecentreerd. Het zijn belangrijke regels: de regels die vooruitlopen op het slot van de bundel. In de gedichten daarna lijkt vooral de lengte van de versregel voor het visuele beeldbepalend te zijn; het idee van een kantlijn blijft gerespecteerd. Daarmee ondersteunt het visuele beeld wat de afwijkende lengte van een versregel altijd al doet: het leestempo versnellen of vertragen. De manier waarop de laatste regel op p. 41 inspringt, zou iconisch kunnen zijn – het kristal gaat breken -, maar legt misschien vooral relaties: met de gecentreerde regels in de twee lange gedichten of met de kristalgedichten op p. 43 en 45. Vertraging van het leestempo lijkt me een rol te spelen bij de – tegen de tendens ingaande – inspringingen bij wat langere regels in de gedichten op p. 49 en 53. Vooral in het laatste gedicht worden we geconfronteerd met een intense emotie.

8

Een dichtbundel als een *Gesamtkunstwerk*: het lijkt een zinvolle karakterisering voor wat Gorter nastreefde in *In memoriam*. Het verbindt de bundel met het grote epos dat een paar maanden voor Wies Gorters dood was verschenen: de tweede druk van *Pan*. In alle biografische overzichten die aan Gorter zijn gewijd wordt 1917, het jaar na het sterfjaar, als het jaar van ontstaan genoemd. Ook in de biografie van De Liagre Böhl, waarin *In memoriam* overigens weinig aandacht krijgt, is het een vanzelfsprekendheid. Het zou betekenen dat Gorter de bundel tot de privédruck uit 1925 of 1926 in portefeuille heeft gehouden.

Er zijn een paar goede argumenten voor: de continuïteit van dichtelijke ambities en vooral de schok van het overlijden waardoor, ondanks Gorters uitputting na *Pan*, toch een nieuwe bundel tot stand kwam. *In memoriam* zou dan de laatste poëzie zijn geweest die hij schreef tot aan zijn overlijden in 1924. Er is één hard gegeven: na Gorters dood wordt al snel de handelsuitgave gepubliceerd van alle privégedruken uit de laatste jaren. De tekstbezorger is Jenne Clinge Doorenbos. In het eerste deel van twee delen *Verzen* die niet als privégedruk waren uitgekomen, kondigt ze aan wat er zal volgen: eerst *In memoriam*, daarna drie delen *Liedjes*, *De arbeidersraad* en ten slotte ‘het laatste werk’. Dat werk werd de bundel *Sonnetten* en krijgt een precieze datering: ‘begonnen in Juli en voltooid in September 1927’. Bij de andere delen uit wat een fraaie, uniform uitgegeven reeks zou worden, plaatst ze tussen haakjes jaartallen; het jaartal bij *In memoriam* is 1917.

Van de privégedruk van *In memoriam* worden twee exemplaren bewaard in het Literatuurmuseum – het exemplaar van Clinge Doorenbos in een fraaie cassette. Afgezien van de titelpagina zijn ze tot aan de paginering identiek aan de handelsuitgave. Interessant is de drukproef die ook bewaard is gebleven en door Gorter zelf werd gecorrigeerd. Hij verbetert fouten die voortkomen uit een mislezing van zijn handschrift, verandert ‘bij den dood eener communiste’ in ‘na den dood eener communiste’ en streept dat toch weer door, past de interpunctie aan en schrapt twee hele gedichten. Het eerste gedicht kwam meteen na het openingsgedicht:

Zij kwam uit het Verleden
In 't wondere Heden,
De jongste van vele geslachten
Van Menschheid's gedachten,
Alle schoonheid, die is geweest,
Verzameld in haar geest.
Maar daarboven uit een glans
Als de zon boven der neevlen trans!

Het tweede gedicht was het voorlaatste gedicht:

Al die oneindige zachtheid,
Al die oneindige fijnheid,
Al die liefde,
Al dat jeugdige teere
Is weg,
Is dood en komt nooit weer.

Al die zachtheid
Van haar jeugd,
Al die zachte
Vreugd
Is weg, dat hooge fijne teere
Het komt nooit weere.

Twee gedichten op plekken die elkaar spiegelen. Waarom schrapte Gorter ze – niet in 1917, maar in 1925 of 1926? Vond hij ze te zwak? Daar lijkt iets voor te zeggen. Pasten ze op dat moment niet meer in de conceptie van de bundel? Voor 34 keer ‘liefde’ in plaats van 33 keer valt misschien toch wel een rechtvaardiging te vinden en 54 is op zichzelf een mooi veelvoud van drie. Waren ze op hun bijzondere plek misschien later toegevoegd en gaat Gorter, net als bij de ondertitel met ‘na’ en ‘bij’, weer terug naar een oudere opzet? Dat hij intensief nadacht over de structuur blijkt uit het enige manuscript dat bewaard is gebleven, maar dat niet het oudste zal zijn en ook niet de versie die ten grondslag lag aan de drukproef. Het bestaat uit losse, ongeordende, vaak op de helft netjes doorgescheurde folioevellen en is onvolledig. Wat het in ieder geval laat zien is dat de bundel in stadia tot stand kwam: op minimaal twee verschillende soorten folioevellen, blanco en gelinieerd, zijn met minimaal drie verschillende pennen of potloden cijfers aangebracht. ‘De volgorde van dit en de volgende twee anders?’ valt te lezen bij een getal 9 – wat de volgende twee zijn valt niet te achterhalen. ‘XXVIII misschien één met XVII’ staat bovenaan een vel met daarbij een heel groot vraagteken; het lijkt erop dat het later is toegevoegd. Op nogal wat vellen zijn twee of drie verschillende soorten

cijfers te vinden; de meest definitieve nummering lijkt in grote cijfers met een blauw potlood te zijn genoteerd. Het gedicht dat eerst gedicht 33 was, moest gedicht 30 worden; in de gedrukte versie werd het uiteindelijk gedicht 29 op pagina 31.

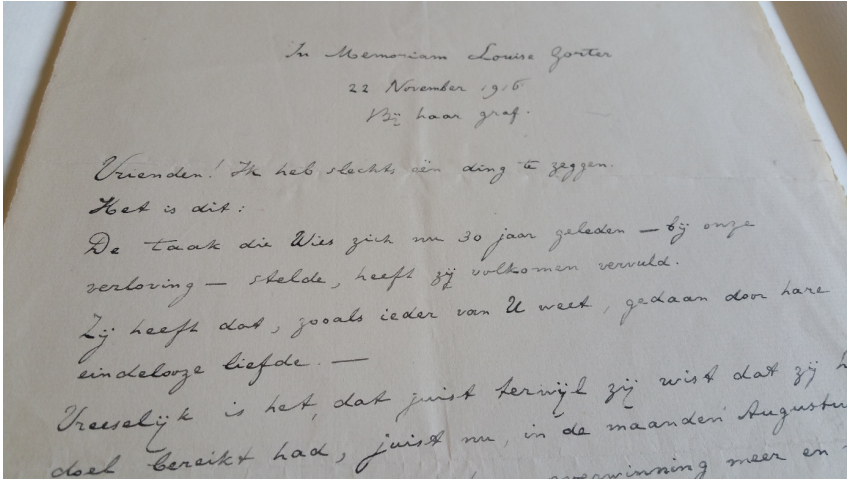
Het toont aan dat het concept van de bundel in de jaren na 1917 in ieder geval is gegroeid: pas na de drukproef uit 1925 of 1926 werden de definitieve beslissingen genomen. Had Gorter materiaal bewerkt dat al vanaf 1917 klaarlag? Voor een gedeelte waarschijnlijk wel: van de korte toespraak die Gorter hield bij het graf en die hierna wordt afgedrukt, zijn in sommige gedichten letterlijk passages terug te vinden. Aan de andere kant is het concept zo hecht dat sommige gedichten pas tot stand zullen zijn gekomen toen het concept gevormd was. Ging de uitgeputte, gedemoraliseerde Gorter in november 1916 hard aan het werk om 52 of 54 gedichten te schrijven waarbij hij woorden ging tellen? Maar was hij zo uitgeput en gedemoraliseerd als hij het in 1924 doet voorkomen? In de herfst van 1917 verblijft hij een paar maanden alleen in Zwitserse hotels en schrijft hij opgetogen aan Clinge Doorenbos over de ‘kleine versjes’ die hij voor haar heeft geschreven. Die versjes komen terecht in het eerste deel van de *Liedjes* die al in 1920 in een privédruk worden gepubliceerd. Niet in het eerste, maar in het derde deel van de *Liedjes* zijn twee gedichten uit *In memoriam* te vinden en juist dat derde deel luidde in 1924 Gorters wederopstanding als dichter in. Hoe waarschijnlijk is het dat hij daarin werk opnam dat al jarenlang in een map lag? Waarom waren die gedichten niet verschenen in het eerste deel?

Het zou erop kunnen wijzen dat het idee voor *In memoriam* pas werkelijk contouren kreeg na 1924. ‘Jenne Clinge Doorenbos heeft de dichter en briefschrijver Herman Gorter in scène gezet,’ schrijft Sanders in zijn artikel over *Geheime geliefden*: als beheerder van zijn nalatenschap selecteerde en redigeerde ze Gorters brieven. Misschien ervoer ze de datering van *In memoriam* als een biografische waarheid, misschien had ze persoonlijke motieven om Gorters betrokkenheid bij zijn echtgenote zo ver mogelijk in het verleden te plaatsen. Toch: in Gorters brieven wordt *In memoriam* niet genoemd, maar Dante wel – ook in 1917. ‘Ik heb ook de hele Commedia hier weer gelezen, zoals ik je al schreef, en telkens lees ik hem weer. Dat doet mij geweldig

goed,' schrijft hij in oktober aan Clinge Doorenbos. Vier dagen later aan Ada Prins: 'Ik heb juist in Dante gelezen dat er in den Hemel ook zoo'n massa kleine kindertjes zijn.' En een paar maanden later, weer aan haar: 'Ik lees veel in Dante, mijn Hart. Prachtig. Heerlijk is dat.' Schreef Gorter op zijn eenzame hotelkamer een eerste versie van *In memoriam*? Pas in 1924 komt Dante weer voor in een brief, nu aan Clinge Doorenbos, en dan is hij een metgezel bij de wederopstanding: 'Ik voel mij van dag tot dag (en steeds sneller, zoals Dante in het Purgatorium) beter en krachtiger worden en het lijkt mij iederen dag waarschijnlijker dat ik over eenigen tijd toch weer tot de poëzie kom en haar maken kan!' Tot de poëzie die zou komen zou heel goed een manuscript uit 1917 kunnen behoren dat een grote emotionele waarde had en dat hij, met een verscherping van zijn inzichten na *De groote dichters*, opnieuw bekeek.

De bundel die het, met welke voorgeschiedenis dan ook, uiteindelijk moest zijn, wordt hierna herdrukt met de oorspronkelijke bladspiegel. Iets anders is eigenlijk niet mogelijk: de visuele patronen fungeren niet alleen als een partituur die een ervaring van intensiteit moest overbrengen, maar scheppen ook een esthetische orde. Af en toe is de tekst zelfs niet primair auditief, maar vooral visueel betekenisdragend. Het geldt voor meer van het late werk van Gorter. Hopelijk komen met name *Verzen* en *Liedjes* snel in edities beschikbaar die de bundels rechtdoen.

Bijlage



In Memoriam Louise Gorter

22 November 1916

Bij haar graf.

Vrienden! Ik heb slechts één ding te zeggen.

Het is dit:

De taak die Wies zich nu 30 jaar geleden – bij onze verloving – stelde, heeft zij volkomen vervuld.

Zij heeft dat, zooals ieder van U weet, gedaan door hare eindeloze liefde. –

Vreeselijk is het, dat juist terwijl zij wist dat zij haar doel bereikt had, juist nu in de maanden Augustus en September, toen zij van haar overwinning meer en meer bewust kon worden, vreeselijk is het dat zij juist toen moest gaan sterven.

Dikwijls denk ik dat ik dat niet zal kunnen verdragen.

Maar laten wij dit bedenken en nooit vergeten,
zij ligt ~~daar voor ons~~ met haar kinderhart en kinderlijken
geest, zij ligt daar voor ons en daalt nu in het graf
als Overwinnares.

Bibliografische aantekening

Herman Gorter, *Pan; een gedicht*, tweede zeer veel vermeerderde druk, Amsterdam 1916.

Herman Gorter, *Verzen*, 2 dln. Amsterdam 1916.

Herman Gorter, *Verzen; eerste deel*, Bussum 1928.

Herman Gorter, *In memoriam; bij den dood eener communiste*, Bussum 1928.

Herman Gorter, *Liedjes; aan de geest der muziek der nieuwe menschheid*, 3 dln., Bussum 1930.

Herman Gorter, *Sonnetten*, Bussum 1934.

Herman Gorter, *De groote dichters; nagelaten studiën over de wereldliteratuur en haar maatschappelijke grondslagen*, Amsterdam 1935.

Herman Gorter, *Verzamelde werken*, 8 dln., Bussum etc. 1948-1952.

Herman Gorter, *Liedjes; aan de geest der muziek der nieuwe menschheid*, Amsterdam 1981.

Herman Gorter, *Verzen; de editie van 1890*, met een inleiding en annotaties van Enno Endt, 3^e herziene en bijgewerkte druk, Bussum etc. 1987 (1977).

Herman Gorter, *Geheime geliefden; brieven aan Ada Prins en Jenne Clinge Doorenbos*, bezorgd door Lieneke Frerichs, Amsterdam 2014.

Het openingsgedicht in *Liedjes; derde deel*, 1930, p. 4; het gedicht op p. 51 daarin op p. 18. In de uitgave van 1981 p. 206 en 220. Mijn lectuur van *In memoriam* heeft veel te danken aan Jacob Groot, *Nieuwe muziek; een Herman Gorter boek*, Amsterdam 1980.

De datering van de privéuitgaven in Frits Smulders, 'Gorter als vissertje; de geschiedenis van een gedicht en het gedicht van een geschiedenis', in: *Voortgang* 17 (1997-1998), 169-185. Blijkens noot 10 baseert hij zich op het dagboek van Jenne Clinge Doorenbos, een ongepubliceerd typoscript in particulier bezit. Over de privédruk van *In memoriam* geeft het dagboek als enige geen uitsluitel. 'Op grond van biografische feiten' dateert Smulders de uitgave in 1925-1926.

Brief aan Ada Prins van 21 november 1923 in *Geheime geliefden* p. 393; twee ongedateerde brieven aan Jenne Clinge Doorenbos uit oktober 1924 p. 408; de ‘kleine versjes’ p. 302; brieven over Dante p. 303, 305, 317, 406. Het overzicht van Gorters werk op p. 595 maakt geen melding van *In memoriam*.

Biografische gegevens werden ontleend aan Herman de Liagre Böhl, *Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd; Herman Gorter 1864-1927*, z. pl. 1996. De verlovingsstijd en mogelijke personages in *Verzen* 1890 p. 144-158, het conflict in de SDAP p. 294-305, het ziekbed van Wies Gorter en *In memoriam* p. 374-375, de ‘persoonlijk-vijandige’ toon jegens Troelstra p. 382, het terugkeren van de creatieve vermogens en *Liedjes* p. 467, *Sonnetten* en de invloed van Dante p. 475.

‘De boomen waren stil’ In *Verzen; de editie van 1890* p. 23, ‘Gij staat zoo heel, heel stil’ p. 35, ‘Toen bliezen de poortwachters op gouden horens’ p. 71, ‘met hun roode beiden’ in ‘Ik zat eens heel alleen te spelen’ p. 33.

Het citaat van Van Dooren op p. 23 van Dante Alighieri, *De goddelijke komedie*, vertaald, ingeleid en toegelicht door Frans van Dooren, Baarn etc. 1987.

‘Repetitio’, in: *Algemeen letterkundig lexicon*, dbnl 2012-....

Dick van Halsema, *De kamer van Leopold*, z. pl. 2011, p. 42 – 44.

H. Marsman, ‘Herman Gorter; Aanteekeningen bij zijn poëzie’, in: *De Gids* 101 (1937), p. 44-79; zonder het citaat van Vestdijk herdrukt in H. Marsman, *Herman Gorter; Aanteekeningen bij zijn poëzie*, Amsterdam 1937.

A. Roland Holst, ‘In memoriam Herman Gorter’, in: *De Gids* 91 (1927), p. 138-144.

Mathijs Sanders, ‘”Lieveling, je hebt te doen met iemand die streeft”’; het posture épistolaire van Herman Gorter’, in: *Nederlandse letterkunde* 20 (2015), p. 237-252.

Johan Sonnenschein, *Een glorieus ding; 'Een dag in het jaar' van Herman Gorter*, Rimborg 2014.

S. Vestdijk, Gorter's verstening, in *NRC* 6-12-1934; ook in: *Muiterij tegen het etmaal; 2 Poëzie en essay*, 2^e dr. Den Haag 1966 (1947), p. 11-15.

IN MEMORIAM

BIJ DEN DOOD EENER COMMUNISTE

Ach! nu het Heelal openging in Liefde,
En nu de Menschheid
Zich voor het eerst toonde in Liefde waaraan geen grens leit,
Moest Gij gaan sterven!
Heen is de wadem
Van Uw gloeienden geest.
Heen is de roode adem
Van Uw leest.
En het wordt avond.
Ledig zijn alle werven.

Maar ik wil U bezingen
In teedere liedren,
Die bevende siddren
Van mijn mond,
Opdat Uw gouden wadem,
Eerste hooge adem
Der Nieuwe Menschheid, –
Door deze ringen
Van zangen de Eeuwigheid vond.

In het uur,
Toen haar moeder haar baarde.
Kwam zij op de aarde:
Eén gloed van liefde. –
Waarheen zou zij zich wenden,
Tot welk een einde
Zou stijgen hare liefde,
Dat puur vuur?

Haar gestalte was teeder,
Fijn en slank als een veder,
Gloeiend van liefde,
Stralend naar alle kanten.
In roode lokken de blijde diamanten
Van haar oogen – niets dan vurige liefde.

Haar geest en hart als van een kind,
Dat elk wezen bemint.

Met een teeder licht om de schouders,
Het gelaat rein stralend, – iets gouders, –
Een gestalte als de Morgen daagt,
Zoo wies zij op tot maagd.

Maar haar Geest was nog veel goudener, –
In de neevlen des tijds een ster, –
Maar het goudst was hare Ziel,
Volkomen licht, – der Schoonheid wel.

O! zij had het Recht lief
Van Nature, en zij had de Schoonheid lief.
Met een brandenden stroom van gloeienden hartstocht
Was het, dat haar edele vrouwenhart zocht,
Waar toch het eeuwig gouden Recht leev',
Waar toch het Recht en de Schoonheid leev'.

Waar toch in de donkere Wereld de Schoonheid leev'.

En zij had de Poëzie lief.
Want in haar was de machtige liefde
Voor het Grootte.
Zij, die schoone roode morgendauw,
Zij, het Grootte omvattende, edele, lichte, gouden Vrouw.

O zij had de Poëzie lief!
Haar teeder hart
Straalde zooals een ster,
Straalde zacht door haar oogen neer,
Zooals een ster in het zwart
Der nacht,
In het boek dat haar schoone hand zacht hief.

En toen kreeg die Vrouw mij lief.
Want in mij was de Poëzie.

En zacht legden hare handen
Zich om mij heen, en zij beschermden mij,
En stille gouden gloeden deed zij branden
Rondom mijn hoofd door liefde's tooverij.
En zij zat zoo vast aan mijnen haard,
Zooals de zon staat voor de rondgaande aard.

En zij had de kindren lief –
Omdat in hen zich hief
De Toekomst: de Menschheid die zalig leev’.

En zij had de verre sterren lief,
Omdat zij, – als de Idealen, –
In de verte stralen.

En toen kreeg zij de Menschheid lief.
De arbeiders-klasse zag zij dat de Menschheid hief
 Omhoog naar een eindelooze Vrijheid.
 En zij werd vervuld van eene blijheid
Uit haar hart wellend eindeloos.
Zij, wonderbaar zoete bloeiende roode roos.

En zij had lief de Maatschappij.
Stil was het dat ze aan mij
Vertelde haar eindelooze liefde
Daarvoor – waarin zij leefde.

En toen zochten wij samen naar de Schoonheid,
Die in de Arbeidersklasse metterwoon leit,
En zij ging open als kristal.
Zij, dat schoone uit de Oneindigheid rood koraal. –
En wij vonden iets van de Schoonheid.

En juist, o! toen de Revolutie
Kwam in de plaats der groote Evolutie, –
En juist toen het Heelal daardoor opening, de Schoonheid
Ontluikend begon, en zich voor haar ten toon spreidd',
En juist toen het Heelal opening in Liefde,
En juist toen de Menschheid
Zich toonde in Liefde, waaraan geene grens leit,
En juist toen haar liefde voor mij werd oneindig,
Omdat zij toen straalde door àl het eindig', –
Moest zij gaan sterven.

Heen is de gouden wadem
Van haar gloeienden geest,
Heen is de roode adem
Van haar leest.
Ledig is het Heelal,
Ledig zijn alle werven,
En het is avond.

Zij is
Er niet meer,
Er is alleen gemis.

O! juist toen haar hart openging
In liefde voor het Heelal,
En de eerste stralen der Omwenteling
Haar oogen troffen, dat kristal,
En juist toen in haar gedachten leefde
Het bewustzijn der overwinnende liefde,
 Moest zij gaan sterven.
 Haar zachte adem
 Is verstrooid ver,
 De asch van haar slanke leest
 Verslaat de wind her en der,
 Haar rood bloeiende geest
 Van haar lichaam, dat is geweest,
 Is als een wadem
 Tusschen de gouden sterr',
 Ledig zijn alle werven.
 Zij is
 Er niet meer,
 Er is alleen gemis.

O zij had de Muziek lief.
Die was haar hartedief.
Waar de gouden Muziek straalt,
Haar goudene harte dwaald',
Haar goudene ziele fluisterd'.
En hare brandende geest
En hare schoone stille leest
Werden betooverd als zij luisterd'
Naar wat de diepe Muziek verhaalt.

O! zij had d' Arbeiders lief!
Omdat uit hen zich hief
De Vrijheid, die eeuwig leeft,
En gelukzaligheid aan allen geeft.

O! zij had d' Arbeiders lief.
Dat wat zoo zeldzaam leev',
Zij had d' Arbeiders waarlijk lief.
Zij had hun Idee en hen zelve lief.
O vreeslijk gemis
Van dat wat éénig is.

Zoo werd haar geest, van eene roode roos,
Tot als het fijnste goud.
Zoo werd haar geest, van een kristal,
Een diepe gouden straal.

Dat klare licht kristal,
Dat zacht roode gebloos, –
Die zachte gouden straal,
Die fijne roode roos.

O! zij had de Menschheid lief,
Omdat zij zich verhief
Tot de eeuwige Vrijheid,
En tot de schitterend gouden Blijheid.

En zij had het Heelal lief,
Omdat daaruit zich hief,
Uit zijnen diepen nacht,
De Mensch tot Godenmacht.

Zoo werd haar geest geheel van goud,
En het Heelal werd om haar heel van goud.

Zoo werd haar geest van goud.
Haar gloeiing, die eerst rood
Was, en wild hartstochtelijk,
Werd tot het fijnste goud.

Een sfeer van gouden stralen weefde
Zij uit haar hart, dat brandend leefde,
Naar de Menschheid die naar de Vrijheid zich verhief.

Maar zij was trotsch tegen het Bedrog.
Nog hoor ik hoe haar harte vloog,
Omhoog vloog als . . . het volk misbruikte,
Omdat hij het voor zich zelf gebruikte.
Nog voel ik op mij haar fonkelend oog –
Nog zie ik haar trotsche gestalte hoog,
En hoe zij zich naar achter boog,
En door haar neusgaten verachting bewoog,
 Zij zelf een rots
Van Waarheid, die geen storm bewoog.

Maar zij had het groote Begrip.
Maar zij wist dat de Arbeidersklasse
Brengt de groote oneindige massa
Der Menschen tot volkomen Vrijheid.
Daardoor was zij één Blijheid.
Daardoor was zij zelve het Beeld der Nieuwe Vrijheid.

O nog hoor ik die blijde klanken ruischen van haar lip.

Maar zij was Liefde!
Maar zij kende de zachte Waarheid,
Maar zij kende het groot Begrip,
Dat alles geschiedt als het geschieden moet.
Dus had zij altijd hoogen Moed,
Dus was zij altijd ééne klaarheid,
Dus was zij niets dan Liefde.
O zacht en hoog en teeder schip!

En, hoogst van al, zij deed naar wat zij dacht.
Er is niet één in dit nieuwe geslacht,
Die zoo zeer deed naar de Idee als dit Kind.
 In volle klaarheid guld'
 Ontluikte haar onschuld
 In daden. Zij was de klare deugd,
 Zij kende geen ondeugd,
 Nooit faalde zij,
 Nooit dwaalde zij,
Als Waarheid heeft zij het Hoogste bemind.

En zoo werd zij de gouden Wijsheid,
Zuiver, lang voordat de grijsheid
Haar bereikte, die nooit haar bereiken zou,
Haar, zachte teedere volle fijne zonnige vrouw.

En zoo werd zij geheel van goud,
En het Heelal werd om haar heel van goud.

Zoo werd zij klare gouden liefde,
De hoogste die op de aarde leeft,
De hoogste die ooit op aarde leefde.

In zuivre klaarheid
Een enkle pijn,
Van goud, der waarheid
De eerste straal.

Dat klare licht kristal,
Dat zacht roode gebloos,
Die zachte gouden straal,
Die fijne roode roos.

En toen zij dan moest gaan sterven,
Haar lichaam was reeds gebroken en haar
geest aan 't derven,
Toen bleef nog over die ééne straal,
Haar zachte ziel,
Der gouden liefde wel.

Toen bleef nog over de gouden liefde,
Het diepste wat in haar leefde.

Haar wezen reeds heel ver weg –
Die liefde, als van een ster
Het schijnsel.

En die liefde, – als een straal, –
Werd hare stem,
Brekend kristal.

Van haar wezen, reeds heel weg ver,
Werd haar stem als van een ster
 Het schijnsel – van een liefde
 Het teederste dat nog leefde.

En van haar goud wezen,
Kristal,
Haar stem de gouden straal.

En in haar stem
Werd deze straal
Van haar goud wezen
Het kristal.

En deze straal
Werd in haar stem
Als schijn van ver kristal.

Een straal
Van liefde
In een Heelal
Van liefde.

Een geconcentreerd licht, een straal
Van de duizenden liefden, in 't Heelal,
In het sterven gevoeld, alleen over als kristal,
In het leven gehad, alleen over als kristal.

Haar stem was geworden zoo teer
En blank als het schijnsel van een meer,
Een meer van klare witte liefde. –
Zij, die lag te sterven, in liefde leefde
In het sterven.

Een gouden klank
Van liefde,
Als dank
Dat zij van liefde leefde.

Zoo hechtte ze aan mij
Die ééne straal,
Sprak nog zacht ver weg als kristal,
En ging toen heen in het Heelal,
En stierf toen weg in het Heelal.

Ledig is het Heelal,
Ledig zijn alle werven,
Nu stil is hare mond.
En het is avond.

Zij is
Er niet meer,
Er is alleen gemis,
En het is avond.

Ledig is het Heelal,
Ledig zijn alle werven,
Nu verdwene' is haar straal.

En als gebroken
Blijf ik hier staan.

Ik ben gebroken,
Ik kan niet meer,
Nu is gebroken
Deze ster.

Maar zij stierf als Overwinnares.
Zij vond het Doel,
Zij vond de Schoonheid,
Die in 't Heelal, in de Menschheid, metterwoon leit.
Zij vond de Liefde voor 't Heelal,
Dat eindeloos gevoel,
De grootste Liefde.
Zij vond de Liefde voor de Menschheid,
Waaraan geene grens leit.
Zij vond de eindlooze Liefde voor den Man.

Wie is er wier, wiens dorst dat lessch'?'
Wie is er die dat zeggen kan?

O zij had in zich uit 't Heelal
De eindelooze liefde,
En zij vond het doel van alle, alle liefde.

Gert de Jager

Sterk zeil 2009

Een ernstig gezicht 2015

Dieren op schaal 2019

Schitterende, labiele knooppunten 2019

Het grote roeren 2020

Abakadabra; over Boerentijger van Tonnus Oosterhoff 2021

Yo! De doodsgedichten van 36 zenmonniken 2022

Naakt en bewogen 2022