

Athenaeum—Polak & Van Gennep is een imprint van Em. Querido's Uitgeverij B.V., Amsterdam.

Translation copyright © 1996 by Em. Querido's Uitgeverij B.V., Amsterdam. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt, door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van Em. Querido's Uitgeverij B.V., Singel 262, 1016 AC Amsterdam. No part of this book may be reproduced in any form, by print, photoprint, microfilm or any other means, without written permission from Em. Querido's Uitgeverij B.V., Singel 262, 1016 AC Amsterdam.

Boekverzorging: Jacques Janssen

ISBN 90 253 0637 3 / NUGI 310

'Het streven van de dichter moet zijn, zoals altijd, zelfdiscipline met het oog op een formele integratie van de ervaring. Want de poëzie is een architectonische kunst, gebaseerd niet op de evolutie of op het idee van vooruitgang, maar op het uitspreken van het contemporaine menselijke bewustzijn *sub specie aeternitatis*, met inbegrip van alle herordeningen die voortvloeien uit de wetenschap, en van andere, wisselende factoren die met dat bewustzijn in verband staan. De sleutel tot het proces van vrije scheppende activiteit, die Coleridge ons in zijn *Lectures on Shakespeare* gaf, legt de verantwoordelijkheden van iedere dichter—modern of oud—bloot, en is onverbeterlijk. "Geen waarlijk geniaal werk," zegt hij, "mag zijn passende vorm ontberen, en er is in de praktijk ook geen kans op. Evenmin als het mág, kán het genie wetteloos zijn: immers, dit is het juist, wat de genialiteit ervan uitmaakt—het vermogen om creatief op te treden volgens wetten die het zelf voortbrengt."¹

'Evenmin als het mág, kán het genie wetteloos zijn.' Dit citaat uit Hart Cranes essay 'Modern Poetry', waarin hij deze passage van Coleridge aanhaalt, geeft duidelijk uiting aan zijn theoretische standpunt ten aanzien van de functie van de dichter en zijn maatschappelijke rol. In de visie van Crane is het de taak van de dichter om uitdrukking te geven aan het contemporaine menselijke bewustzijn, om de geest van de tijd te verwoorden door een kristallisatie van het tijdperk te doen plaatsvinden binnen de alembiek van de ziel van de dichter. Deze transmutatie wordt bereikt door een gedisciplineerde integratie van de ervaring, een integratie die het resultaat is van de creatieve activiteit van de dichter onder rigoureuze toepassing van bepaalde zelfgeschapen poëtische wetten.

Dit moge dan een juiste weergave van Cranes theoretische denkbeel-

1. *The Collected Poems of Hart Crane*, onder redactie van Waldo Frank. Liveright Inc., New York. Black & Gold Edition, juli 1946. Blz. 175-176.

den zijn; een van de tragische ironieën van zijn werk is, dat hij er niet in slaagde deze 'formele integratie van de ervaring' te bereiken, in zijn leven noch in zijn kunst. Cranes leefwijze en werkmethoden stonden veeleer in schril contrast tot het ideaal dat hij in dit essay uiteenzette. Ofschoon Crane een nauwgezet vakman was, en een scherpzinnige criticus, lijkt hij niet in staat te zijn geweest zijn wispelturige dichtelijke energieën te onderwerpen aan wat voor creatieve discipline ook. Hij leefde en schreef van de ene opwinding naar de volgende, zijn gedichten smedend uit een steeds chaotischer wordende schat aan intense emotionele ervaringen. Zodoende was, voor Crane, de dichtelijke daad niet zozeer het optekenen van intense emotionele ervaringen die in kalmte worden herinnerd, als wel de emotionele ervaring zelf. In een brief die hij schreef in een vroeg stadium van zijn werk aan *The Bridge*, beschrijft hij zijn compositietechniek: 'Het begint nog amper de flauwste contour te krijgen, en hoe meer contour de opvatting van het ding krijgt, des te meer sta ik versteld van de uiteindelijke moeilijkheden ervan. Al dit voorbereidende denken moet, uiteraard, resulteren in enige als kanaal dienende vormen of matrijs waar ik mij gloeiend heet in storten kan'.²

Dit citaat geeft een idee van Cranes praktische toepassing van het theoretische uitgangspunt dat hij in zijn essay naar voren bracht. Crane vond zijn eigen 'passende vorm' door zijn gedichten te situeren binnen het kader van meer omvattende mythische en/of symbolische structuren. Dit geldt voor al de beste lyrische gedichten uit zijn eerste bundel *White Buildings* met inbegrip van de gedichten met als collectieve titel 'For the Marriage of Faustus and Helen' en die uit de 'Voyages'-reeks. In het geval van *The Bridge*, Cranes meest ambitieuze poging om uiting te geven aan het bewustzijn van zijn tijd en land, nam hij als symbool de epische mythe van Amerika. Dit waren de 'als kanaal dienende vormen of matrijs' die

2. *The Letters of Hart Crane 1916-1932*, onder redactie van Brom Weber. Hermitage House, New York, 1952. Blz. 124. Ook de hieronder volgende citaten uit Cranes brieven zijn aan deze uitgave ontleend; cursiveringen binnen citaten zijn van Crane zelf.

structuur moesten verlenen aan zijn gesmolten inspiraties, inspiraties die soms dreigden de perken van welk mythisch raamwerk ook te buiten te gaan.

Maar zoals Cranes brieven duidelijk laten zien, had hij het gevoel dat hij niet schrijven kon dan nadat hij zichzelf tot deze temperatuur had opgewerkt. Daarom werd deze psychische ontvlaming, voorzover niet vanzelf aanwezig, teweeggebracht door allerlei Dionysische middelen. Deze kwamen hoofdzakelijk neer op een zich te buiten gaan aan promiscue seks en alcohol, hoewel Crane ook melding maakt van een onthullende ervaring die hij bij de tandarts kreeg onder invloed van ether. Behalve middelen om te ontsnappen aan emotionele pijn, werden seks en alcohol voor Crane toegangspoorten naar ontdekkingen; zij verschaften de prikkel die nodig was om hem op te drijven naar de psychische hoogten van waaruit hij schrijven kon. Zij werden, in deze zin, wegen naar de veranderde bewustzijnstoestanden die Crane hoe langer hoe meer beschouwde als de spirituele bron van zijn poëzie. Zoals hij in een van zijn brieven nogal apologetisch schrijft: 'Maar als iets eraan schuldig is, dan is het het Onbewuste dat in oproer komt langs poorten die slechts alcohol vermag te openen' (*Letters*, blz. 54). Dit citaat zou geschikt zijn als verontschuldiging na liederlijke uitspatting, óf als letterlijke beschrijving van een van Cranes werksessies, gedurende welke hij vaak zwaar dronk. Crane gebruikte de stimulansen van seks en alcohol om de poorten van de inspiratie open te breken, om de specifieke toestand van emotionele en geestelijke opwinding op te wekken die voor creatieve arbeid bevorderlijk was. Hij verliet zich steeds vaker op deze middelen tijdens de lange droogten waarmee heldere perioden van dichtelijke arbeid werden afgewisseld. Het verloop van Cranes liefdesaffaires en drankgebruik, waar in zijn brieven verslag van gedaan wordt, komt neer op een programma voor de systematische ontregeling van de zintuigen dat aan Rimbaud doet denken. Het was de bedoeling dat deze ontregeling zou leiden tot een intense integratie van de ervaring, en daardoor naar een soort dichtelijke en mystieke eenheid. Dit blijkt uit de manier waarop Crane vaak in godsdienstige taal over zijn liefdesaffaires spreekt: '...Ik ben te gelukkig om niet heel wat vrees te voelen, maar ik geloof in, of

heb God gevonden, weer'; en: 'Ik heb het Vleesgeworden Woord gezien' (*Letters*, blz. 181).

Maar de ogenschijnlijke waanzin van Cranes methode had een zeer bepaald doel: zijn wilde, flamboyante gedrag moest uiteindelijk tot een speciaal soort kennis leiden, een vorm van gnosis. En voor Crane heiligde dit doel welke dubieuze middelen ook. Het was ook de bedoeling dat het 'gloeiend hete' experiëntiële hoogtepunt waarvan hij sprak, de gespleten helften van zijn ervaring aaneen zou smeden, zoals hij in een andere brief uitlegt: 'Tot op zekere hoogte [...] moet men verbrokken zijn om te leven. Dat interpreteer ik, om mezelf te verdedigen, als: de kunstenaar moet beschikken over een zekere hoeveelheid "verwarring" die tot vorm kan worden gebracht. Maar ook dat is niet het hele verhaal' (*Letters*, blz. 196). In wezen was Crane dus een visionaire dichter, een soort geseculariseerde en veramerikaniseerde Gerard Manley Hopkins (een dichter die Crane betrekkelijk laat in zijn leven ontdekte en naar wie hij in zijn brieven met veel enthousiasme verwijst), maar de visie die hij huldigde was een verbrokkelde. Zijn poëzie veronderstelt radicale verwijderingen (van de geliefde, van de wereld, van het Woord), maar is tegelijkertijd een harts-tochtelijke poging om juist deze leegte te overbruggen. Vanuit de chaos en verwarring van zijn persoonlijk leven hoopte Crane zijn verzen de hun passende vorm te geven.

Crane was echter niet blind voor de gevaren die zijn methode inhield, zoals hij in de volgende brief, in 1922 aan Allen Tate geschreven, liet zien: 'De poëzie van de negatie is mooi—helaas, té gevaarlijk mooi voor iemand met mijn geestgesteldheid. Maar ik probeer ervan los te komen. Misschien is dit nutteloos, misschien is het mal—en toch kent men wel degelijk vreugden' (*Letters*, blz. 89). Uit dit citaat komt een feit naar voren dat al te makkelijk wordt overschaduwd door de sensationele omstandigheden rond Cranes leven en dood: Cranes poëzie is au fond een beaming van het leven. In zijn brieven heeft Crane het herhaaldelijk over zijn voornemen om het fatalisme te ontcrachten dat naar zijn gevoel overheerste in de poëzie van Eliot en andere moderneren. Cranes uitbundige

en gepassioneerde brieven laten hem duidelijk zien als een gevoelige, scherpzinnige persoon die in het leven oprecht genot vond—allesbehalve de tragische en morbide figuur die vaak uit een oppervlakkige lezing van de feiten van zijn biografie tevoorschijn wordt getoverd. De poëzie van de negatie oefende ongetwijfeld een zekere aantrekkingskracht op Crane uit, maar uiteindelijk was hij er eerder op uit het leven te vieren dan het te bewenen. Dit thema wordt verder uitgewerkt in het prozagedicht 'Havana Rose', een gedicht gebaseerd op een gesprek dat Crane had met een beroemde bacterioloog die hij tijdens zijn reis naar Mexico had ontmoet. In dit gedicht adviseert de doctor:

'Jij bent niet in staat rekening te houden met het negatieve, zou dus kunnen doorgaan naar een onverdiende ondergang... je moet jezelf daarom loslaten binnen de heerschappij van een patroon dat je je kunt voorstellen, waaraan je je kunt overgeven—waardoor je ook het meesterschap wint en verkrijgt, en geluk dat vanaf de geboorte van jou is.'

Hierin weerklinken andermaal de thema's uit Cranes essay 'Modern Poetry': de dichter moet zichzelf loslaten 'binnen de heerschappij van een patroon' om het geluk te verwerven dat zijn geboorterecht inhoudt. Dit patroon wordt evenwel door de dichter zelf ontworpen, evenals de dichter bij Coleridge wetten gehoorzaamde die door het eigen genie werden voortgebracht. Het feit dat de dichter binnen dit patroon wordt 'losgelaten' (wellicht zoals een wild dier wordt 'losgelaten') is een aanwijzing dat de ontvlambare elementen uit Cranes scheppende 'gloeiende hitte' een zekere vrijheid zouden kunnen krijgen terwijl zij binnen perken bleven die hem voor een 'onverdiende ondergang' zouden behoeden. Maar juist aan deze 'heerschappij van een patroon' kon Crane zich niet overgeven.

In Cranes brieven aangaande de voortgang van *The Bridge* wordt een toon van naderend onheil voor het eerst waarneembaar: 'Emotioneel zou ik graag *The Bridge* willen schrijven; verstandelijk gezien lijkt het hele thema

3. *The Collected Poems of Hart Crane*, blz. 153.

en project hoe langer hoe absurder. Vrees voor persoonlijke onmacht in dezen zou mij niet half zoveel storen als overtuigingen uit andere bron...' (*Letters*, blz. 261). Niet alleen verslapte Cranes vertrouwen in zichzelf; ook zijn geloof in zijn stof nam af. Hij beschreef het centrale symbool van zijn epische gedicht in deze termen: 'Vandaag de dag heeft de brug als symbool geen verdere betekenis dan een economische weg naar kortere werktijden, snellere lunches, behaviorisme en tandenstokers' (*Letters*, blz. 261). En: 'Ik ben alle vertrouwen kwijt in mijn stof — "de menselijke natuur" of hoe je 't ook noemt — en iedere ware expressie moet berusten op enig geloof ergens in' (*Letters*, blz. 264). Het gedicht moest Cranes hommage aan Amerika zijn, naar de traditie van Whitman, en ook een tegengif voor de troosteloze visie die Eliots *The Waste Land* bood. Maar voor Crane, die zijn beroep van dichter met de kracht van een spirituele roeping ervoer, was dit verlies van vertrouwen cruciaal. Het was dit verlies van vertrouwen in zichzelf als dichter dat hem tot de grimmige conclusie bracht: 'Dan moeten mijn lusten maar mijn ondergang worden, aangezien al het andere nep en namaak is' (*Letters*, blz. 264).

Ondanks zijn verslappende inspiratie was Crane echter vastberaden om het werk waar hij aan begonnen was af te maken: 'Er zal een brug geschreven worden in de een of andere stijl en vorm, in het ergste geval zal het iets zijn wat reclamekopij evenaart' (*Letters*, blz. 262). Zijn vastberadenheid om door te gaan met een project waar hij niet meer in geloofde, werd ten dele door loutere koppigheid ingegeven en ten dele door angst voor het hoongelach waarmee de mislukking van een gedicht waarvan zoveel was verwacht zou worden begroet: 'Er wordt zoveel van mij verwacht via dat gedicht — dat als ik erin faal, ik volstrekt belachelijk zal worden, en mijn carrière afgelopen zal zijn' (*Letters*, blz. 280). Cranes verslechterende stemming sprak zeer duidelijk uit de volgende passage, een droevig voorteken van zijn uiteindelijke lot: 'Ik raak soms heel erg uitgeput in mijn pogingen een of andere samenhangende visie op de dingen voor elkaar te krijgen. Maar ik ben kennelijk niet in staat me te ontspannen — hoewel ik ondertussen zeer goed weet dat het grootste deel van mijn energie verspild wordt aan een soort innerlijke verbranding die pure flauwekul is. Al het

andere lijkt evenwel vervelend — dus moet ik doorgaan met mezelf op mijn eigen manier afmaken' (*Letters*, blz. 267).

Deze 'samenhangende visie op de dingen' lag aan de basis van Cranes religieuze benadering van de poëzie. In een brief aan Gorham Munson uit 1926 schreef Crane: 'Poëzie is, voorzover de metafysica van welke absolute kennis dan ook vermag te reiken, eenvoudigweg het concrete bewijsstuk van de *ervaring* van een herkenning (*kennis* als je wil). Zij kan je een *ratio* van feit en ervaring geven, en in deze zin is zij zowel waarneming als het waargenomene, al naar gelang zij een betekenisvolle uiting benadert of niet. Dit is de werkelijkheid ervan, het feit, het *zijn* ervan. Ga je nog meer vragen van de poëzie — het feit van de relatie tussen de Mens en een hypothetische god, zij het Osiris, Zeus of Indra, dan zul je zelfs in het abstracte idioom van de filosofie even uiteenlopende termen vinden als in de poëzie; terwijl de poëzie, zonder een dergelijk probleem of de oplossing ervan logisch te willen formuleren, zeer wel mogelijk je de echte verbindende ervaring kan geven, het "zichtbare teken" zelf, waarop de aanname van een godheid berust' (*Letters*, blz. 237). Dit fragment werpt licht op de essentie van Cranes gnosis: poëzie is het harde bewijsstuk van de mystieke ervaring die het individu met de kosmos, God of het Absolute verbindt. Dit is een religieuze opdracht in de meest oorspronkelijke betekenis van het woord, waarvan de etymologie op het werkwoord *verbinden* teruggaat. De wanhopige aard van Cranes leven en dood ten spijt, geloofde hij vast in de verlossende, beamende functie van de poëzie. Zoals hij elders in zijn brieven schreef: 'De ware idee van God is het enige wat geluk kan geven — en die is je te identificeren met *het hele leven*' (*Letters*, blz. 140). Dit citaat laat duidelijk, behalve Cranes pantheïstische benadering van leven en werk, de beweegredenen zien achter de extreme middelen waardoor hij probeerde deze identificatie met het hele leven tot een feitelijke realiteit te maken. Hij streefde naar hereniging na splitsing, heelheid na verscheuring, hemelvaart na ontbinding. Het voltooide gedicht stond in Cranes visie voor het zichtbare teken van deze spirituele ervaring, dat een diepe gnostische waarheid in zich droeg: 'Het is alsof een gedicht aan de lezer meegaf, als hij er weer afscheid van neemt, een enkel, nieuw woord,

nooit eerder uitgesproken en onmogelijk om daadwerkelijk uit te spreken, maar voortaan vaststaand als een actief beginsel in het bewustzijn van de lezer'.⁴

Juist de speurtocht naar dit 'nieuwe woord' vormt de echte kern van Cranes dichtelijke queeste. Zoals hij in zijn essay 'General Aims and Theories' schreef: 'De toekomst van Amerika gaat mij aan [...] omdat ik ervan overtuigd ben dat bepaalde, vooralsnog niet gedefinieerde spirituele grootheden ertoe voorbestemd zijn hier te worden ontdekt, wellicht een nieuwe hiërarchie van geloof die elders niet zo volledig zal worden ontwikkeld'.⁵ Behalve dat het de mystieke basis van Cranes poëtica blootlegt, verschaft dit citaat ook een belangrijke aanwijzing wat betreft de intentie en draagwijdte van *The Bridge*. Want het onderwerp van Cranes epische gedicht wordt inderdaad slechts in naam gevormd door het scheppen van een nieuwe mythe voor Amerika. Sinds de verschijning van het gedicht zestig jaar geleden zijn de arbitraire historische structurering ervan en de onhoudbaarheid van de gebruikte mythologische symboliek door vele critici afdoende aan het licht gebracht. Maar waar *The Bridge* werkelijk over gaat is Cranes poging om dit 'nieuwe woord' te ontdekken of aan te roepen in het kader van de 'niet gedefinieerde spirituele grootheden' waarvan hij geloofde dat zij nog in het Amerikaanse bewustzijn sluimerden. En naar de mening van Crane kon dit 'nieuwe woord' pas worden uitgedrukt door een nieuwe woordenschat, eigenlijk door een volstrekt nieuwe taal.

Hoewel Crane zeker geen filosofische, zelfs geen systematische denker was, voelde hij zich verplicht zijn nogal onconventionele poëtische theorieën te verduidelijken. Eén reden hiervoor waren misschien de beschuldigingen van opzettelijke obscuriteit en intellectuele aanstellerij waarmee sommige van de gedichten in zijn eerste bundel *White Buildings* waren

4. *Hart Crane, Complete Poems & Selected Letters & Prose*, onder redactie van Brom Weber. Liveright Publishing Corp., New York, 1966. Blz. 221.

5. *Ibid.*, blz. 219.

begroet. Een van Cranes duidelijkste uiteenzettingen ten dezen is te vinden in een brief die hij in de zomer van 1926 aan Harriet Monroe schreef. Nadat zij een keuze uit Cranes werk ter publicatie had ontvangen, schreef Monroe, toen redactrice van het gerenommeerde Chicagose tijdschrift *Poetry*, aan Crane dat zijn gedicht 'At Melville's Tomb' haar in verlegenheid had gebracht. In haar brief verzocht Monroe om opheldering betreffende de betekenis van sommige beelden in het gedicht. Cranes beleefde maar gloedvolle antwoord was niet zozeer bedoeld om de zuiverheid van zijn gedicht te verdedigen, als wel om de grondslagen van zijn dichtelijke theorieën op sprekende wijze uiteen te zetten. 'Om het eenvoudiger te zeggen', schrijft hij: 'het is zeer wel mogelijk dat ik als dichter eerder geïnteresseerd ben in de zogenaamd niet-logische inslag van de connotaties van woorden op het bewustzijn (en in hun hierop gebaseerde combinatie en samenspel in metafoor) dan in het behouden van hun logisch rigide betekenissen...'⁶ Vervolgens geeft Crane een aantal voorbeelden uit het genoemde gedicht ter toelichting. Een daarvan luidt:

"Berijpte ogen heffen altaren."

Heeft eenvoudig betrekking op een overtuiging dat een man die misschien geen vastomlijnde god kent en toch begiftigd is met een ontzag voor godheid—zo'n man postuleert natuurlijkerwijze op een of andere manier een godheid, en het altaar van die godheid, door de *beweging* zelf van de ogen die al zoekende worden *opgeheven*.⁷

In deze passages bepleit Crane een manier om poëzie te lezen en te schrijven die opvallend lijkt op de technieken van de Jungiaanse droominterpretatie. In de opvatting van Crane werkt de dichtelijke verbeelding volgens 'een andere logica', een logica waarin de significantie van woorden, beelden en metaforen hoofdzakelijk via hun associatieve betekenissen wordt bepaald, eerder dan via principes van de conventionele logica.

6. *Ibid.*, blz. 235.

7. *Ibid.*, blz. 239.

Elders geeft Crane meer details: '...de motivatie van het gedicht moet stammen uit de impliciete emotionele dynamiek van de gebruikte gegevens, en de gebruikte formuleringen worden vaak geselecteerd, niet op hun logische (letterlijke) significantie, maar op hun associatieve betekenissen. Op deze wijze, en via hun onderlinge metaforische verhoudingen, wordt het hele bouwwerk van het gedicht opgetrokken volgens het organische principe van een "logica van de metafoor"'.⁸ Enkele alinea's verder geeft Crane nog een voorbeeld van wat hij bedoelt: 'wanneer ik spreek, in "Voyages" (11), van "adagio's van eilanden", dan verwijst ik daarbij naar de beweging van een boot tussen eilanden door die in dichte groepjes liggen, het ritme van de beweging, et cetera. En dit lijkt een veel directere, meer creatieve formulering dan een meer logisch gebruik van woorden als "langzaam varend tussen de eilanden door", nog afgezien ervan dat het een hele wereld van muziek binnenbrengt'.

Andermaal keert Crane terug tot de thema's die hij voor het eerst in zijn essay 'Modern Poetry' had behandeld. Wat hij in deze passages beschrijft is niets minder dan het 'vermogen' dat de dichterlijke verbeelding bezit om 'creatief op te treden volgens wetten die het zelf voortbrengt'. Door zijn uiteenzetting van 'de logica van de metafoor' probeerde Crane iets te scheppen wat neerkwam op een nieuwe grammatica; met andere woorden, hij wilde, volgens wetten van zijn eigen vinding, een taal doen ontstaan waarin het 'nieuwe woord' dat hij zo vurig zocht zou kunnen verschijnen.

'The Broken Tower', Cranes laatste gedicht, is zowel het document van een verbindende spirituele ervaring (tussen het individu en God, tussen Crane zelf en zijn eigen verwarde seksualiteit) zoals hij die in zijn brief aan Gorham Munson had beschreven, alsook Cranes meest welsprekende poging om dit 'nieuwe woord' vorm te geven:

8. Ibid., blz. 221.

Mijn woord plengde ik. Maar was het verwant, gegrift
door die rechtsprekende vorst van de lucht
wiens dij de aarde in brons giet, kristallen Woord slaat
in wonden eens aan hoop verpand — aan wanhoop gepaard?

In een brief aan Peggy Baird, die hij slechts enkele weken voor zijn zelfmoord schreef, zei Crane: 'Je brief van vanochtend doet me hevig naar je verlangen. Hoe komt het dat je zo van me houdt? Ik verdien het niet. Ik ben alleen maar een voortdenderende idioot, soms met enig talent voor humor, en soms voor belediging en ontheiliging. Maar ik kan, en moet, zeggen dat je liefde mij zeer dierbaar is. Om maar één ding te noemen: het geeft mij een zekerheid die ik voor dood en begraven had gehouden. Je kunt me nog veel meer dingen geven — mocht de tijd uitwijzen dat ik geschikt ben ze te ontvangen: opnieuw de onafhankelijkheid van mijn geest en ziel, en wellicht een werkelijke heelheid van mijn lichaam' (*Letters*, blz. 394). De heelheid waar Crane over spreekt staat voor een hereniging van zijn lichaam en zijn ziel, evenals een hereniging van seks en liefde en van het Woord en woorden; dit alles voerde naar een herstel van de verbinding met de diepste bronnen van zijn poëzie. Er is veel te zeggen voor de stelling dat 'The Broken Tower' Cranes grootste, meest lyrische gedicht is, en toch werd het geschreven in een periode van enorme chaos en persoonlijke wanhoop. Cranes liefdesaffaire met Peggy Baird, zijn eerste heteroseksuele ervaring, had een hernieuwde kracht in zijn poëzie opgewekt en hem voorzien van een huiselijk leven dat, althans tijdelijk, aan zijn wilde energieën een passende vorm gaf. In deze relatie leek hij kortstondig de emotionele stabiliteit te hebben ontdekt die hem zijn leven lang was ontglipt. Maar ook dit zou een patroon worden aan welks heerschappij hij zich niet kon onderwerpen.

In een brief aan zijn vader, gedateerd 5 januari 1917, schreef Crane: 'Ik realiseer me iedere dag vollediger dat ik me op een voortreffelijk leven aan het voorbereiden ben: dat ik over vermogens beschik die, mits op de juiste manier in evenwicht gehouden, mij in staat zullen stellen naar buitengewone breedtegraden te stijgen. Er is voortdurend een innerlijke strijd,

maar de tijd om je zorgen te maken is wanneer er géén innerlijk debat is, en dientengevolge een soepel afglijden naar de duivel. Er is maar één harmonie: namelijk het evenwicht, in stand gehouden door twee tegengestelde krachten die even sterk zijn. Wanneer ik doorheb dat één emotie overweldigend wordt met betrekking tot een feit, of een uitspraak van de rede, dan is het enige manhaftige, eervolle, verstandige wat ik doen kan, juist de logische kant opbouwen, daarmee balans bewerkstellend en, in de kunst, formele expressie' (*Letters*, blz. 5). Hier stelde de achttienjarige Crane zijn scherpzinnige diagnose van het spirituele en artistieke dilemma dat hem de rest van zijn leven zou achtervolgen. Crane leefde op het scherp van de snede; hij zocht opzettelijk intense, soms gewelddadige emotionele ervaringen op die als brandstof voor zijn poëzie konden dienen. Maar hij slaagde er nooit in voor deze emotionele schokken een tegenwicht te vinden in het betrouwbare, ondersteunende, huiselijk leven dat hij als kind had moeten ontberen, en dat hij gedurende korte tijd in Mexico met Peggy Baird beleefde. Hoewel hij het evenwicht nooit bereikte waar hij als achttienjarige naar verlangde, bleef Hart Crane bevestigen dat hij geloofde, niet in boetvaardigheid, maar in zang. Uit de vergelijking met het ideaal van Coleridge komt Crane inderdaad in veel opzichten als een wetteloos genie tevoorschijn. Maar in 'The Broken Tower', evenals in het beste van zijn overige werk, heeft hij ons gedichten gelaten die, eenmaal gelezen, eeuwig blijven 'vaststaand als een actief beginsel in het bewustzijn van de lezer'.

(vertaald door Lloyd Haft)

Gefluisterd licht