

Ποπ-αρτ και εσωτερικά τοπία στην ποίηση του Frank O'Hara

Σταματίνα Δημακοπούλου
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Περίληψη

Η ποίηση του Frank O'Hara τη δεκαετία του '50 διαμορφώθηκε μέσα από τη σχέση του με τους εικαστικούς και κριτικούς του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, καθώς και την ιδιοσυγκρασιακή, για την εποχή του, αφομοίωση τόσο της αμερικανικής ποιητικής παράδοσης όσο και των ευρωπαϊκών πρωτοποριών. Στη συνέχεια, η κριτική ανέδειξε τη γραφή του ως χαρακτηριστική της διαμόρφωσης του λογοτεχνικού μεταμοντερνισμού στην Αμερική. Η γραφή του O'Hara απηχεί επίσης όψεις της μεταπολεμικής Αμερικής, τις οποίες προσέγγισαν οι καλλιτέχνες και οι κριτικοί της ποπ-αρτ. Μέσω της ειρωνικής αποστασιοποίησης, η ποίηση του O'Hara αποτυπώνει τις αντιφάσεις μιας κουλτούρας που προβάλλει πληθωρικά την κατανάλωση αγαθών και εικόνων. Με ευαισθησία, ειρωνεία και αγωνία, ο O'Hara καταλύει το αμφιλεγόμενο όριο ανάμεσα στην υψηλή και τη μαζική κουλτούρα, συγκροτώντας εκλεκτικές συγγένειες με μορφές του αμερικανικού σινεμά και της αστικής νεοϋορκέζικης καθημερινότητας, καθώς και με μορφές της ιστορίας της τέχνης, της ιστορικής πρωτοπορίας και της σύγχρονης εικαστικής σκηνης (κυρίως του αφηρημένου εξπρεσιονισμού). Η ποίηση του O'Hara συναντά την εικαστική παραγωγή της ποπ-αρτ, αλλά και απόψεις που διατυπώνονται στα κείμενα των καλλιτεχνών που συνδέθηκαν με το κίνημα, όπως φανερώνει ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώνει την ένταση ανάμεσα στη συνενοχή και το αίσθημα απόγνωσης αλλά και εσωτερικής αποδυνάμωσης που συχνά καθορίζει έργα και κείμενα καλλιτεχνών της ποπ-αρτ.

Ποιητής, κριτικός τέχνης και επιμελητής εκθέσεων, ο Frank O'Hara ήταν ένας σπουδαίος συγγραφέας με αξιοσημείωτη ικανότητα στο να συνάπτει φιλίες. Από το τέλος της δεκαετίας του '50 και μέχρι τον πρώιμο θάνατό του το 1966, διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην καλλιτεχνική σκηνή της Νέας Υόρκης, κυρίως με την ιδιότητά του ως επιμελητή εκθέσεων στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Οι φιλίες του ήταν φυσική συνέχεια της ποίησής του – ο O'Hara ήταν αυθόρμητος, απολύτως άμεσος και άξιος δεξιοτέχνης. Στη γραφή του, όπως και στη ζωή του, είχε μια εντυπωσιακή ικανότητα για απρόσμενους συσχετισμούς καθώς και για καθολική ενύπαρξη στο παρόν. Όπως ως ποιητής αρνήθηκε τον συμβατικό διαχωρισμό της υψηλής τέχνης από τη μαζική κουλτούρα, έτσι και ως τεχνοκριτικός δεν έθεσε σε αντιπαράθεση τους αφηρημένους εξπρεσιονιστές, που ένθερμα υποστήριξε, με την παραστατική τέχνη καλλιτεχνών που επίσης θαύμαζε. Στήριξε εξίσου την Jane

Freilicher, τον Jackson Pollock και τη Lee Krasner, συνεργάστηκε με τον Norman Bluhm και τον ζωγράφισε ο Alex Katz.¹

Στην εύστοχη παρουσίαση του έργου και της προσωπικότητας του O'Hara, στο πλαίσιο της περιοδικής έκθεσης με έργα καλλιτεχνών με τους οποίους συνεργάστηκε, ο David Carrier συνοψίζει τους κύριους άξονες των κριτικών αναγνώσεων του έργου του τις τρεις τελευταίες δεκαετίες.² Συνειδητά αποστασιοποιημένος από σύγχρονους του ποιητές κυρίως της εξομολογητικής παράδοσης, οι οποίοι όπως ο Robert Lowell βιώνουν την ποιητική τους ανταγωνιστικά προς την αμερικανική νεωτερική παράδοση, ο O'Hara διαμορφώνει το ιδίωμά του μέσα από τη σχέση του με τους εικαστικούς του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, καθώς και από την ιδιοσυγκρασιακή για την εποχή του αφομοίωση των ευρωπαϊκών πρωτοποριών και κυρίως του υπερρεαλισμού. Η σχέση του O'Hara με τον υπερρεαλισμό διαμορφώθηκε μέσω της φιλίας του με τους καλλιτέχνες του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, καθώς και μέσω της φιλίας του με τους ποιητές της Νέας Υόρκης, πρωτίστως με τον John Ashbery. Η παρουσία των υπερρεαλιστών στη Νέα Υόρκη στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ήταν καταλυτική στους εικαστικούς πειραματισμούς με τη λειτουργία του ασυνειδήτου στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, και, ταυτόχρονα, η υπερρεαλιστική ποίηση επίσης λειτούργησε καταλυτικά στους λεκτικούς πειραματισμούς μιας γενιάς που αναζητούσε νέες μορφές έκφρασης.

Παράλληλα, η εμπλοκή του ποιητή με την αμερικανική νεωτερική ποιητική παράδοση³ και τις εικαστικές τέχνες, η *camp*⁴ αισθητική του σε ένα κυρίαρχα ετεροφυλόφιλο περιβάλλον, το ενδιαφέρον του για τον τυχαίο χαρακτήρα της καθημερινής ζωής στη Νέα Υόρκη, η ειρωνική αυτοαναφορικότητα και, τέλος, η εμφατική επαναφορά του υποκειμένου στο ποιητικό κείμενο αποτέλεσαν τους

¹ Carrier, σελ. 709.

² Η αμερικανική κριτική στράφηκε στον O'Hara στις αρχές της δεκαετίας του '80, καθώς σημαντικοί μελετητές εστίασαν στο έργο του μετά την κυκλοφορία της μονογραφίας της Marjorie Perloff, *Frank O'Hara: Poet Among Painters* (1998). Η πρώτη σημαντική συλλογή κριτικών κειμένων για τον O'Hara εκδόθηκε από τον Jim Elledge το 1990 με τον τίτλο *Frank O'Hara: To Be True To A City*.

³ Όπως αναφέρει στο παρωδιακό του μανιφέστο «Περσονισμός», με τη χαρακτηριστική του παιγνιώδη ελαφρότητα, «Τελικά, απ' όλους τους Αμερικανούς ποιητές, μόνο τον Whitman, τον Crane, τον Williams, προτιμώ περισσότερο από το σινεμά» (O'Hara, σελ. 498).

⁴ Η Susan Sontag όρισε την *camp* αισθητική στο σύντομο κείμενο «Notes on 'Camp'» (1964) ως την ειρωνική και παρωδιακή προσέγγιση του κοινότοπου, του τεχνητού, της υπερβολής, της εκζήτησης και της ευτέλειας σε μορφές τόσο της υψηλής όσο και μαζικής κουλτούρας. Η ειρωνική ή σατιρική οικειοποίηση στοιχείων που είτε προκαλούν αμηχανία είτε συχνά απαξιώνονται από την αστική κουλτούρα συνιστά, όπως επισημαίνει η Sontag, μια «ευαισθησία» που δεν στερείται εκλέπτυνσης και ριζοσπαστικότητας.

κύριους άξονες των κριτικών αναγνώσεων του έργου του. Τα χαρακτηριστικά αυτά απασχόλησαν εξίσου κριτικούς που προσέγγισαν την ποίηση του Ο' Hara ως πεδίο διαμόρφωσης ενός νέου μεταμοντέρνου ποιητικού ιδιώματος με αμερικανική ταυτότητα, το οποίο επιστρέφει στους καινοτόμους Ezra Pound και William Carlos Williams, παρακάμπτοντας την παράδοση του T.S. Eliot.⁵ Πιο πρόσφατες αναθεωρητικές κριτικές προσεγγίσεις αναδεικνύουν την πολιτική διάσταση της πεζολογικής, *camp* αισθητικής του και εστιάζουν στους τρόπους με τους οποίους ο Ο' Hara τοποθετείται κριτικά στα πολιτικά και κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής του. Σημείο εκκίνησης αυτών των αναγνώσεων αποτέλεσε κείμενο του συγγραφέα και κριτικού Bruce Boone το οποίο δημοσιεύτηκε δυο μόλις χρόνια μετά την έκδοση της μονογραφίας της Marjorie Perloff. Στο κείμενο αυτό, ο Boone εξετάζει πως ο Ο' Hara χρησιμοποιεί τους κώδικες της gay γλώσσας της εποχής του και πως στη γραφή του αναδύεται η συνείδηση μιας κοινωνικής ομάδας που εναντιώνεται στο κατεστημένο της εποχής της, η οποία όμως παρέμενε στο περιθώριο μιας κυρίαρχης ετερόφυλης αρρενωπότητας.⁶ Πιο πρόσφατα, ο Terrell Scott Herring σκιαγράφησε πως ο Ο' Hara οικειοποιείται την αποπροσωποποιημένη μαζική κουλτούρα και τους σταρ της βιομηχανίας του θεάματος ώστε να μιλήσει για ενδόμυχους δεσμούς, συναισθήματα και κώδικες μιας *queer* κοινότητας που ήταν κατά κύριο λόγο άρατη τη δεκαετία του '50. Ο David Jarraway επίσης τονίζει πως Ο' Hara αντέταξε την *queer* ευαισθησία του στο ψυχροπολεμικό κλίμα όπου στόχος διώξεων ήταν και οι ομοφυλόφιλοι.⁷ Στο πλαίσιο αυτών των αναγνώσεων, η συνάφεια της γραφής του Ο' Hara με την ποπ-αρτ έχει εξεταστεί ελάχιστα. Αξίζει να σημειώσουμε τη μοναδική αλλά σημαντική αναφορά στην ποπ-αρτ από τον David Jarraway: ο τυχαίος και πρόωρος θάνατος του ποιητή, γράφει ο κριτικός, συμπίπτει με τη σύγκρουση των μορφών του αφηρημένου εξπρεσιονισμού και του αναδυόμενου “νέο-ρεαλισμού της ποπ-αρτ.”⁸ Σε άρθρο του όπου καταδεικνύει πως ο Ο' Hara οικειοποιείται και αποδομεί την ιδεολογία της ατομικής και ελεύθερης επιλογής στη μεταπολεμική Αμερική, ο Michael Clune αναφέρεται στη στάση του Ο' Hara έναντι της ποπ-αρτ σε ένα τεχνοκριτικό κείμενό του για τον φίλο του ζωγράφο Larry Rivers: σε

⁵ Βλ. κυρίως Altieri, σελ. 108-122.

⁶ Βλ. Boone, σελ. 65, 66, 71.

⁷ David Jarraway, βλ. το κεφάλαιο “ ‘Vanilla Hemorrhages’: The Queer Perversities of Frank O' Hara” σελ. 98-138 και 102-104. Ο Michael Davidson, στη μελέτη του για τη λειτουργία προτύπων αρρενωπότητας στην αμερικανική ποίηση την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου, αναφέρεται εκτενώς στο διάλογο του Ο' Hara με τον Whitman ως ομοφυλόφιλο ποιητή.

⁸ Jarraway, σελ. 99.

αντιδιαστολή με τους ποπ καλλιτέχνες που υπερθεματίζουν τον κοινότοπο και ευτελή χαρακτήρα των προϊόντων της μαζικής κουλτούρας, τόσο ο Rivers όσο και ο ίδιος ο ποιητής προσδίδουν σημασία στα πράγματα της καθημερινότητας με ενδόμυχο τρόπο.⁹ Η σχέση του με την ποπ-αρτ εντοπίζεται όχι μόνο στην εικονογραφία των ποιημάτων του – που περιλαμβάνει αστέρες του Χόλιγουντ και κατανάλωση κόκα-κόλα – ή στην υπέρβαση του αμφιλεγόμενου ορίου ανάμεσα στην υψηλή και τη μαζική κουλτούρα, αλλά και στην προσέγγιση της μεταπολεμικής Αμερικής με όρους συννεοχής και ειρωνικής αποστασιοποίησης.¹⁰ Ο O'Hara προσεγγίζει το πολιτισμικό γίνεσθαι του Ψυχρού Πολέμου με τρόπο που προοιωνίζει το διττό κριτικό έρεισμα αρκετών καλλιτεχνών της ποπ αρτ, οι οποίοι οικειοποιούνται αναγνωρίσιμα σύμβολα και εικόνες με στόχο να σατιρίσουν την κορεσμένη από αγαθά καταναλωτική κουλτούρα της ψυχροπολεμικής Αμερικής, αλλά και να αποστασιοποιηθούν από τη μη-παραστατική ζωγραφική των αφηρημένων εξπρεσιονιστών.

Στη διττή συγγένεια του O'Hara με τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και την ποπ-αρτ πραγματοποιείται ένας δυναμικός συγκερασμός της πολιτικής διάστασης και της αισθητικής δύο εκ προοιμίου αντιτιθέμενων αντιλήψεων όχι μόνο για τη μορφή της τέχνης, αλλά και για τον ρόλο της στη μεταπολεμική Αμερική. Στα τέλη της δεκαετίας του '50, ο O'Hara αφομοιώνει από τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό μια νέα αντίληψη για το έργο τέχνης, ένα ζήτημα που οι Αμερικανοί καλλιτέχνες είχαν ήδη προτάξει ως ιστορική αναγκαιότητα κατά τη διάρκεια του Β' Παγκόσμιου Πολέμου. Η τέχνη προάγεται ως δυναμικός χώρος που φέρει την ατομικότητα και την προσωπική εμπειρία του δημιουργού της χωρίς έκδηλες αναφορές στην ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα που αυτός ανήκει, οδηγώντας με αυτόν τον τρόπο στη ρήξη των καλλιτεχνών με τον κοινωνικό ρεαλισμό που είχε επικρατήσει την περίοδο του μεσοπολέμου. Όπως χαρακτηριστικά είχε δηλώσει ο υποστηρικτής του κινήματος Harold Rosenberg στον πρόλογο της πρώτης σημαντικής έκθεσης αμερικανικής τέχνης στο Παρίσι το 1947, με τίτλο "Introduction to Six American Artists" [«Εισαγωγή σε έξι Αμερικανούς καλλιτέχνες»], η γενιά που αναδύθηκε με τη λήξη

⁹ Clune, σελ. 194. Σχετικά με τη συνάφεια της γραφής του O'Hara με την ποπ-αρτ, βλ. επίσης και το κεφάλαιο "Why I Am Not a Painter: Visual Art, Semiotic Exchange, Collaboration," στο Hazel Smith, *Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara: Difference, Homosexuality Topography*, σελ. 166-195. Ο Smith εξετάζει συνοπτικά τη σχέση του O'Hara με τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και την ποπ-αρτ στο κεφάλαιο "Why I am Not a Painter: Visual Art, Semiotic Exchange, Collaboration" (σελ. 175-187). Ο σχολιασμός αφορά κυρίως στοιχεία μορφής.

¹⁰ Η Mutlu Konuk Blasing είναι ίσως η πρώτη κριτικός που εξετάζει το ζήτημα της ριζοσπαστικότητας και της συννεοχής, στο βιβλίο της *Politics and Form in Postmodern Poetry: O'Hara, Bishop, Ashbery, and Merrill* (1995). Βλ. το κεφάλαιο "Frank O'Hara: 'How Am I to Become a Legend?," σελ. 30-66.

του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου αποποιείται την αμερικανική θεματική της προηγούμενης γενιάς.¹¹

Στη συνέχεια, η ρήξη της ποπ αρτ με τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό πραγματώνεται όχι μόνο με την επιστροφή στην παραστατικότητα, αλλά και με τη στροφή της σε αναγνωρίσιμη αμερικανική θεματική και πολιτιστικά στοιχεία που είχαν απορρίψει οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές. Επιπλέον, η ποπ αρτ έρχεται σε ρήξη με τον θεωρητικό λόγο της προηγούμενης γενιάς, καθώς σημαντικοί καλλιτέχνες που συνδέθηκαν με το κίνημα –πρωτίστως η εμβληματική φυσιογνωμία του Andy Warhol– διεκδικούν την ένταξη της τέχνης τους στο πεδίο των συμβόλων και των εικόνων της αμερικανικής μαζικής κουλτούρας. Σε συνέντευξή του με τον θεωρητικό και ιστορικό τέχνης Benjamin Buchloh το 1985, ο Warhol δηλώνει πως ερχόμενος στη Νέα Υόρκη προτίμησε να δουλέψει στην εμπορική τέχνη γιατί «ενώ η σοβαρή τέχνη υποστηριζόταν από το δίκτυο των γκαλερί, ήταν πιο δύσκολο να επιβιώσει κανείς ως εμπορικός καλλιτέχνης, επειδή εκείνη την εποχή η φωτογραφία είχε περισσότερη ζήτηση, με αποτέλεσμα οι εικονογράφοι να μένουν χωρίς δουλειά».¹² Είτε επειδή – όπως με ειρωνεία και πραγματισμό υπαινίσσεται ο Warhol – η αξία της τέχνης είναι αναπόδραστα συνδεδεμένη με τη ονομαστική της αξία και τη θεσμική της κατοχύρωση είτε επειδή η μεταπολεμική τέχνη απομυθοποιεί τα ριζοσπαστικά οράματα των ευρωπαϊκών πρωτοποριών του μεσοπολέμου και την αξία της αυτονομίας του έργου τέχνης που ταυτίστηκε με τον μοντερνισμό, οι καλλιτέχνες της ποπ-αρτ στρέφονται στα πιο αναγνωρίσιμα σύμβολα της αμερικανικής κοινωνίας της κατανάλωσης. Διεκδικώντας δημοσιότητα και τη διάχυση του έργου τους σε ευρύτερο κοινό, οι καλλιτέχνες της ποπ-αρτ αποκαθλώνουν την ηρωική περσόνα του καλλιτέχνη όπως αυτή είχε προβληθεί μέσω του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Στα κείμενά τους μιλούν κυρίως για την αναπόδραστη συνενοχή της τέχνης με τους όρους της αγοράς, καθώς και για την κριτική τους στάση απέναντι στην αμερικανική μαζική καταναλωτική κοινωνία που προάγει πληθωρικά την αυτάρκειά της. Σημαντικοί καλλιτέχνες της ποπ αρτ τοποθετούνται κριτικά απέναντι τους μηχανισμούς της αγοράς και της προώθησης έργων τέχνης, στους οποίους όμως συμμετέχουν, και ταυτόχρονα στοχεύουν να ευαισθητοποιήσουν το κοινό τους για τον κίβδηλο κατά μία έννοια χαρακτήρα των συμβόλων της αμερικανικής ευμάρειας, μέσω της αναπάντεχης σύζευξης ετερόκλητων συμβόλων, αλλαγής κλίμακας, και της

¹¹ Rosenberg, σελ. 75.

¹² Michelson, σελ. 122.

ενσωμάτωσης εμπορευματοποιημένων, αμφιλεγόμενων ή απαξιωμένων εικόνων στα έργα τους.¹³

Ο Ο'Hara τοποθετείται στο μεταίχμιο ανάμεσα σε αυτές τις δύο θεωρήσεις, διεκδικώντας μια σύνθετη προσέγγιση αφενός της ιδιοσυγκρασιακής παρουσίας του δημιουργού στο έργο και αφετέρου του πολιτισμικού και ιστορικού του πλαισίου. Συγκεκριμένα, ο Ο'Hara δημιουργεί πεδία όπου συνυπάρχουν αντικρουόμενες θεάσεις της πολιτισμικής λογικής του Ψυχρού Πολέμου και της προσωπικής του εμπειρίας και ταυτότητας. Οι δύο αυτοί άξονες συνυπάρχουν με ένταση, συγκροτώντας μια πολιτική στάση που απέχει από την πριμοδότηση της ατομικότητας του καλλιτέχνη στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και από την ειρωνική απεμπόληση της ατομικότητας μέσω της αναγνωρίσιμης θεματολογίας στην ποπ-αρτ. Η ποίηση του Ο'Hara δικαιώνει την έννοια του έργου τέχνης ως πεδίου προσωπικής έκφρασης, ενώ ταυτόχρονα η στροφή του προς το εφήμερο και το ασήμαντο προοιωνίζει τη στροφή προς τις εικόνες και τις στιγμές που συγκροτούν τις προσλαμβάνουσες παραστάσεις της καθημερινής ζωής. Καθώς η γραφή του Ο'Hara διανύει το τέλος του αφηρημένου εξπρεσιονισμού και την εμφάνιση της ποπ-αρτ, τα ποιήματά του πραγματεύονται την εμπλοκή της ιδιωτικής ζωής με μια καθημερινότητα που συμπεριλαμβάνει έντονες συγκινήσεις αλλά και αναπόδραστη κοινοτοπία. Ο Ο'Hara καθιστά τον αναγνώστη του συμμετοχο στην ποιητική δημιουργία, με τα ποιήματά του να λειτουργούν σε ποικίλες φόρμες και διαφορετική κάθε φορά έκταση και κλίμακα ανάλογα με τα συναισθήματα και τις εμπειρίες που ο ίδιος επιλέγει να προβάλλει μέσα από αυτά. Ο Charles Altieri είναι από τους πρώτους κριτικούς που αναφέρθηκαν στη σχέση του Ο'Hara με την ποπ-αρτ και ανέδειξε την τάση του ποιητή να καταγράφει την «αξία της λεπτομέρειας», χωρίς όμως να της προσδίδει κάποια βαθύτερη σημασία,¹⁴ ενώ ταυτόχρονα να εμμένει σε ασήμαντες λεπτομέρειες εντείνοντας «επιφανειακά συναισθήματα» καθώς και ένα «αίσθημα πόνου».¹⁵

Ένα από τα πρώτα ποιήματα του Ο'Hara που μοιάζει με ντανταϊστικό κολάζ, με τίτλο "Today" [«Σήμερα», 1950], στοιχειοθετείται ως ειρωνικό σχόλιο για την όποια

¹³ Βλ. Stich, σελ. 162-163, 206. Όπως χαρακτηριστικά δηλώνει η Sidra Stich, πολλοί καλλιτέχνες της μεταπολεμικής περιόδου αποτυπώνουν στο έργο τους την ένταση ανάμεσα στον μύθο μιας ευημερούσας Αμερικής και στην πραγματικότητα μιας βίαιης κοινωνίας παγιδευμένης στις αντιφάσεις της.

¹⁴ Αξίζει κανείς να λάβει υπόψη του το εξής κείμενο: Altieri, "Varieties of Immanentist Expression," σελ. 189-208.

¹⁵ Altieri, σελ. 193-194.

συναισθηματική αξία των ευτελών πραγμάτων, καθώς και για την ελαφρότητα και το γούστο που συμβατικά ταυτίζεται με μια όψη της γκέι κουλτούρας:

Ω! εσείς καγκουρό, στρας
 πούλιες, αναψυκτικά με γεύση σοκολάτα
 Είστε υπέροχα! Μαργαριτάρια
 φυσαρμόνικες
 καραμέλες με γεύση βατόμουρο
 ασπιρίνες! Χάρη σ' όλα αυτά
 για τα οποία γινόταν πάντα λόγος
 ένα ποίημα μπορεί να μας εκπλήξει!
 Τα πράγματα αυτά είναι κοντά μας καθημερινά
 ακόμα και σε οχυρώματα και νεκροφόρες
 Έχουν νόημα. Είναι ακλόνητα σα βράχοι.¹⁶

Ο Ο'Hara παραθέτει ανομοιογενή αντικείμενα χωρίς λογική αλληλουχία και χωρίς προφανή συσχετισμό με τον τίτλο του ποιήματος. Μέσω της ηθελημένα άσκοπης σύζευξης ετερόκλητων λέξεων, ο Ο'Hara όχι μόνο παρωδεί τη σαγήνη ασήμαντων ή καθημερινών αγαθών, αλλά απενοχοποιεί και διεκδικεί με παιγνιώδη διάθεση στοιχεία που δεν συνάδουν με την κυρίαρχη δομή της ετεροφυλόφιλης αρρενωπότητας. Η φαινομενικά κυνική ελαφρότητα που εξομοιώνει την έμμεση αναφορά στη θητεία του στο αμερικανικό ναυτικό στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και ευτελή αντικείμενα της καθημερινότητας προεικάζει την εικονοκλαστική διάθεση των ποπ-αρτ καλλιτεχνών.

Ο Ο'Hara προτάσσει μέσω της ποίησής του έναν διαφορετικό τρόπο πρόσληψης της νεοϋορκέζικης πραγματικότητας, ο οποίος χαρακτηρίζεται από εξωστρέφεια αλλά και την έλξη του εφήμερου. Γι' αυτό και γράφει ποιήματα που αναφέρονται σε μορφές του αμερικανικού σινεμά και στην καθημερινότητα της πόλης, με την ίδια ένταση που γράφει ποιήματα αφιερωμένα σε φίλους, συνεργάτες, καλλιτέχνες ή εραστές. Η πολυσυλλεκτικότητα που χαρακτηρίζει την ποιητική γραφή του είναι λιγότερο έκφραση συννεοχής και άνευ όρων αποδοχής, και περισσότερο συνειδητοποιημένη κριτική στάση απέναντι σε μια νέα τάξη πραγμάτων· μια στάση που νοηματοδοτεί την προσωπική πορεία που καθορίζει την ταυτότητά του.

Στην πρώτη ποίησή του, η διάθεσή του αυτή διατυπώνεται στο ποίημα "Memorial Day 1950" [«Ημέρα των πεσόντων, 1950», 1950] όπου χαρτογραφεί τις ποιητικές του καταβολές με ειρωνικές αναφορές στη διαδικασία ενηλικίωσης μέσα από τη ζωή και την τέχνη. Έτσι, η ταυτότητα την οποία συγκροτεί εδώ ο Ο'Hara

¹⁶ Ο' Hara, σελ.15.

λειτουργεί διττά, καθώς το ποίημα γίνεται χώρος συνάντησης «πεσόντων» καλλιτεχνών και συγγραφέων της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας αλλά και της ανάμνησης μιας ενηλικίωσης σε έναν συντηρητικό και καταπιεστικό μικρόκοσμο. Στο ποίημα αυτό, ο Arthur Rimbaud συναντά τον Max Ernst, τον Pablo Picasso, τον Boris Pasternak, την Gertrude Stein, τον W.H. Auden και τον Guillaume Apollinaire.¹⁷ Ο φόρος τιμής που αποτίει ο O'Hara είναι συνυφασμένος με την ανατρεπτική του ειρωνεία, καθώς αρκετοί από τους καλλιτέχνες και ποιητές που «μνημονεύει» ήταν εν ζωή τη δεκαετία του '50, ενώ ο Ernst και ο Apollinaire στρατεύτηκαν στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και ο Auden είχε πάει στην Ισπανία ως παρατηρητής του εμφυλίου το 1937.

Το ποίημα ξεκινά με αναφορά στον Picasso ο οποίος, γράφει ο O'Hara, τον δίδαξε πώς να είναι «σκληρός και γρήγορος»,¹⁸ τη στιγμή που έξω από το παράθυρο του «ένα συνεργείο δημιουργών» «κόβει δέντρα».¹⁹ Και συνεχίζει με παρωδιακή διάθεση σε υπερρεαλίζουσα γραφή:

Μετά από τέτοια χειρουργική επέμβαση νόμιζα
πως είχα πολλά να πω, και κατέγραψα αρκετά πράγματα
που δεν είχε προλάβει να ονομάσει η Γερτρούδη Στάιν. Αλλά, τελικά,
ο πόλεμος τελείωσε, και κάποια πράγματα επέζησαν
κι ακόμα κι όταν φοβάσαι η τέχνη δεν χρησιμεύει ως λεξικό.
Αυτό μας λέει ο Μαξ Ερνστ.²⁰

Η ενδεχομένως συγκεκαλυμμένη αναφορά στον Marcel Duchamp προς το τέλος του ποιήματος εντείνει την ειρωνεία. Η «αγάπη» ορίζεται ως «μάθημα στη χρησιμότητα των πραγμάτων», καθώς ο O'Hara ακούει «τα λύματα που τραγουδούν / κάτω από το κάθισμα της τουαλέτας, γνωρίζοντας / πως κάπου, κάποτε θα φτάσουν στη θάλασσα».²¹ Αξίζει να σημειωθεί όμως πως O'Hara δεν απαξιώνει με κυνισμό τη

¹⁷ Ο John Lowney επισημαίνει πως στην «Ημέρα των πεσόντων» ο ποιητής κάνει χρήση της νεωτερικότητας αισθητικής του κολάζ με σκοπό να επιτύχει «μια μεταμοντερνιστική απεικόνιση του παρελθόντος σαν ένα μπρικολάζ» (σελ. 250). Ο κριτικός αναφέρεται στη διάκριση που έχει εδραιωθεί σε σημαντικούς θεωρητικούς και ιστορικούς του μεταμοντέρνου, που σηματοδοτούν τη ρήξη του μεταμοντερνισμού από τον μοντερνισμό στο επίπεδο της χρήσης μορφολογικών πειραματισμών ως εξής: ενώ η τεχνική του κολάζ απελευθέρωσε τον καλλιτέχνη από τη δεξιοτεχνία του ζωγράφου, ώστε να οδηγηθεί μέσω της σύζευξης στοιχείων σε μια νέα ενόραση της πραγματικότητας, οι καλλιτέχνες του μεταμοντερνισμού συναιρούν και οικειοποιούνται στοιχεία σε νέους συσχετισμούς, χωρίς απαραίτητα να οραματίζονται την ανατροπή της καθεστηκυίας τάξης, ενώ συχνά απομυθοποιούν τις ριζοσπαστικές τάσεις των πρωτοποριακών κινημάτων των αρχών του 20ού αιώνα.

¹⁸ O'Hara, σελ. 17.

¹⁹ Ο.π.

²⁰ Ο.π.

²¹ Ο.π. Επίσης, στον στίχο αυτό, στο πλαίσιο της αναδρομής του O'Hara στις επιρροές του από την ευρωπαϊκή πρωτοπορία, η αναφορά στο κάθισμα της τουαλέτας ενδέχεται να είναι έμμεση αναφορά στην εμβληματική *Κρήνη* του Marcel Duchamp.

ρίζοσπαστικότητα της τέχνης. Εμμέσως υπαινίσσεται πως, παρόλο που τα επαναστατικά οράματα του μεσοπολέμου έχουν εκπνεύσει, η παρακαταθήκη αυτή λειτουργεί καταλυτικά για τον ίδιο τον ποιητή και ενέχει τους διαύλους μέσω των οποίων διαμεσολαβεί την προσωπική του εμπειρία.

Η ποίησή του είναι ένα πεδίο απρόβλεπτων συσχετισμών, τόσο ευρύ όσο και ευμετάβλητο, ώστε να περιλαμβάνει αρκετά διευρυμένες αναφορές, όπως, για παράδειγμα, από τον Sergei Rachmaninoff και τον Arnold Schoenberg μέχρι τον Arthur Rimbaud, τον Samuel Beckett και τη Lana Turner, που θα μπορούσαν αρχικά να θεωρηθούν αγεφύρωτες. Όμως εδώ ακριβώς εντοπίζεται ο ιδιοσυγκρασιακός και εκλεκτικιστικός χαρακτήρας της γραφής του O'Hara, καθώς όλα αυτά τα στοιχεία ούτε συγχωνεύονται ούτε ισοπεδώνονται, αλλά συνδέονται με τη συγκινησιακή αξία της προσωπικής του εμπειρίας. Οι ανοιχτές και πεζολογικές φόρμες της ποίησής του είναι πεδία συμμετοχικότητας και εκφράζουν την ανάγκη του ποιητή για εξατομικευμένους δεσμούς. Συχνά, όπως στα ευρέως σχολιασμένα ποιήματά του για τη Lana Turner με τον τίτλο “Lana Turner has collapsed!” [«Η Λάνα Τέρνερ κατέρρευσε!»] (1962)], και για τον θάνατο της Billie Holiday, “The Day Lady Died” [«Την ημέρα που πέθανε η Lady Day», (1959)] και στα πολύ προσωπικά ποιήματά του για φίλους του καλλιτέχνες, οι ισχυροί συναισθηματικοί δεσμοί με τα πρόσωπα με τα οποία συνδέεται ή θαυμάζει δικαιώνουν όλες αυτές τις αναφορές ενάντια σε μια ισοπεδωτική μαζικότητα.²²

Η παρουσία καλλιτεχνών, ηθοποιών, μουσικών, χορευτών και εραστών στην ποίησή του εντάσσεται στον συγκινησιακά φορτισμένο χώρο της προσωπικής του εμπειρίας, ενώ σχετίζεται με τη διάθεση αμφισβήτησης της διάστασης ανάμεσα στην υψηλή τέχνη και τη μαζική κουλτούρα. Ο O'Hara θέτει και καταργεί άλλου είδους όρια τα οποία αφορούν κυρίως τη σχέση της ποίησής του με την καθημερινότητα της ζωής του. Ίσως έτσι μπορούμε να κατανοήσουμε την απόσταση ανάμεσα στον πρώιμο επιτηδευμένο υπερρεαλισμό του ποιήματος «Στον τάφο του Arnold Schoenberg» (1951) και τη συναισθηματική εγγύτητα και αμεσότητα που αποτυπώνεται στο ποίημα “The Day Lady Died.” Είναι αξιοσημείωτη η απόσταση ανάμεσα στον τρόπο με τον οποίο μιλά για τον θάνατο της Billie Holiday με τους όρους της καθημερινότητάς του το 1959 και στις πρώιμες ειρωνικές υπερρεαλίζουσες εικόνες που απαρτίζουν τον επικήδειο για τον Schoenberg – «πιανοφόρτε ενός

²² O' Hara, σελ. 325.

ουράνιου κινδύνου / στραγγαλίζοντας του κύκνους της ειρήνης με χέρια από μαλλιά». ²³ Ένα από το γνωστότερα ποιήματα του, το οποίο έχει σχολιαστεί από τους σημαντικότερους μελετητές της ποίησής του, η αντισυμβατική ελεγεία του για την Billie Holiday, τοποθετεί την είδηση του θανάτου της μπλουζ τραγουδίστριας στην καθημερινότητα του μεσημεριανού διαλείμματος από τη δουλειά του στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Ο O'Hara συνειρμικά ανατρέχει, μεταξύ άλλων, στην ποίηση του Paul Verlaine, στα θεατρικά έργα του Jean Genet, στο λογοτεχνικό περιοδικό *New World Writing*, καθώς τρώει χάμπουργκερ ή όταν ένας νεαρός γυαλίζει τα παπούτσια του, μέχρι το ποίημα να καταλήξει με την ανάμνηση μιας βραδιάς στο μπαρ που τραγουδούσε η Holiday.

Ο O'Hara συγκροτεί στα ποιήματά του τις προσωπικές του εκλεκτικές συγγένειες, καθώς και έναν άλλο κώδικα συνδιαλλαγής με την καθημερινότητα και πρόσληψης του πολιτισμικού γίνεσθαι της μεταπολεμικής Αμερικής. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ο τρόπος με τον οποίο δικαιώνει την προσωπική συγκίνηση και συναισθηματική εμπλοκή, ενώ συγχρόνως απομυθοποιεί τις ψευδαισθήσεις της αμερικανικής βιομηχανίας του θεάματος. Στο ποίημα "For James Dean" [«Για τον James Dean», (1955)], ο O'Hara προβάλλει τα συναισθήματα μιας γενιάς αλλά και τη δική του υπαρξιακή αγωνία μέσω της αμεσότητας που δημιουργεί η έκφραση της συγκινησιακής φόρτισης για τον τραγικό θάνατο του ειδώλου της δεκαετίας του '50. ²⁴ Η ταύτιση του ποιητή με το είδωλο αποπλίζει τον ποιητικό του λόγο από κάθε αίσθηση ειρωνείας σε ένα ποίημα στο οποίο ο πειραματισμός με απρόσμενες και άλογες συζεύξεις εικόνων συνυπάρχει με τον χαμένο ηθοποιό και με το αίσθημα διάψευσης και οργής που τον διακατέχει αυτήν τη συγκεκριμένη στιγμή:

Για έναν νέο ηθοποιό, εκλιπαρώ
ανάπαυση, θεοί. Μόνος
στους άδειους δρόμους της Νέας Υόρκης
είμαι τα βρώμικα της πόδια και το κεφάλι της
και εκείνος είναι νεκρός. ²⁵

Το ποίημα είναι πεδίο διαμεσολάβησης ενός συμβάντος που ο O'Hara επιχειρεί να αποτυπώσει ενάντια στη χειραγώγηση και εμπορευματοποίηση της είδησης στον

²³ O'Hara, σελ. 69.

²⁴ Το ποίημα αυτό αποτελεί μία από τις ελάχιστες στιγμές στο έργο του, όπου θα μπορούσαμε να πούμε πως ο O'Hara προσεγγίζει την ορμή και την οργή που κατέστησε την «Κραυγή» του Allen Ginsberg εμβληματική του αντικομφορμισμού και της εναντίωσης στο κατεστημένο τη δεκαετία του '50 στις Η.Π.Α.

²⁵ O'Hara, σελ. 228.

Τύπο ευρείας κυκλοφορίας. Στις «Τέσσερις μικρές ελεγείες», ο πολύ προσωπικός τόνος και πεζολογικός λυρισμός συναιρούν τον απόηχο της ζωής του ηθοποιού με έναν ιδιοσυγκρασιακό εσωτερικό μονόλογο. Στα αποσπάσματα που συγκροτούν τις «ελεγείες» εντοπίζουμε σημεία όπου αναπαράγει ανοικειωτικά την αποπροσωποποιημένη γλώσσα των μέσων μαζικής επικοινωνίας: η αρχή της τρίτης «ελεγείας» που συμπεριλαμβάνει αναφορές στη ζωή του James Dean είναι χαρακτηριστική. Η ελεγεία ξεκινά ως εξής:

«3 ΑΝΑΓΓΕΛΙΑ ΘΑΝΑΤΟΥ ΝΤΗΝ, 30 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1955»

Δεσποινίς Lombard,²⁶ να ένας νεαρός ηθοποιός του σινεμά που μόλις σκοτώθηκε με την αγωνιστική του Porsche κοντά στο Πάσο Ρόμπλες, ενώ πήγαινε να συμμετάσχει σε αγώνα στο Σαλίνας. Carole Lombard, αυτός είναι ο James Dean κι ελπίζω να είσαι καλή μαζί του εκεί ψηλά».²⁷

Αν δούμε τα ποιήματα αυτά αντιστικτικά με τις μεταξοτυπίες με τη Marilyn Monroe, τις οποίες παρουσίασε ο Andy Warhol το 1962 λίγο μετά τον θάνατό της, ή με τις μεταξοτυπίες με τη μορφή της Jackie Kennedy, οι οποίες κυκλοφόρησαν λίγο μετά τη δολοφονία του προέδρου Κένεντι, διαπιστώνουμε πως τόσο ο Ο'Ηαρα όσο και στη συνέχεια ο Warhol ανταποκρίνονται κριτικά στη χειραγώγηση της σαγήνης του θανάτου δημόσιων προσώπων στην ψυχροπολεμική Αμερική. Αρκεί να αναλογιστούμε τα ινδάλματα των δεκαετιών του '50 και του '60, όπως, για παράδειγμα, τον Jackson Pollock και τον James Dean ή την Jackie Kennedy και τη Marilyn Monroe, των οποίων οι ζωές είναι συνυφασμένες με αυτοκτονίες, δολοφονίες, θανατηφόρα ατυχήματα που στιγματίζουν τη συλλογική πολιτισμική μνήμη και μυθοποιούνται από τη μαζική κουλτούρα. Πρέπει όμως να σημειωθεί η διάσταση ανάμεσα στη συγκινησιακή φόρτιση με την οποία ο Ο'Ηαρα εξατομικεύει τη σχέση του με την προσωπικότητα του διάσημου προσώπου και στο αποστασιοποιημένο βλέμμα που στρέφει ο Warhol στην παράδοξη εξοικείωση με τη βία στη μεταπολεμική Αμερική. Οι μεταξοτυπίες με ηλεκτρικές καρέκλες, στιγμιότυπα αυτοκινητιστικών δυστυχημάτων και αυτοκτονιών τα οποία αποτέλεσαν τον κύκλο εικόνων θανάτου και καταστροφής (*Death and Disaster series*), που ο Andy Warhol παρουσίασε στο κοινό το 1962, φέρουν την αμέτοχη αλλά και ταυτόχρονα καταγγελτική στάση του Warhol έναντι της εξοικείωσης με τη βία και έναντι της αποδυνάμωσης της όποιας αντίδρασης του κοινού, που έρχεται αντιμέτωπο

²⁶ Ο Ο'Ηαρα αναφέρεται στην Αμερικανή ηθοποιό Carole Lombard, που πρωταγωνίστησε σε κωμωδίες της δεκαετίας του '30 και σκοτώθηκε σε αεροπορικό δυστύχημα στη Νεβάδα σε ηλικία 33 ετών.

²⁷ Ο' Hara, σελ. 248.

με καθημερινές σκηνές ωμότητας. Όπως επισημαίνει η Sidra Stich, «η πραγματική ζωή έχει τόσο πολύ αλωθεί από τα μαζικά μέσα επικοινωνίας και η βία έχει τόσο πολύ εισχωρήσει και στα δυο πεδία»,²⁸ που ο καλλιτέχνης μέσα από τα έργα του «καταδεικνύει τη χειραγώγηση της εθνικής μνήμης και συνείδησης μετά τον θάνατο της Jackie Kennedy από τα μαζικά μέσα ενημέρωσης».²⁹ Στην περίπτωση του O'Hara, αυτό που τον απασχολεί περισσότερο είναι η διεκδίκηση της προσωπικής εμπειρίας και των συναισθημάτων και λιγότερο η εθνική συλλογική μνήμη και συνείδηση.

Αξίζει να αναφερθούμε σε ακόμα ένα πεζό ποίημά του, με τίτλο “To the Film Industry in Crisis” [« Για την κρίση της κινηματογραφικής βιομηχανίας» (1955)], στο οποίο ο O'Hara ειρωνικά απορρίπτει περιοδικά λόγου και τέχνης και αποτίει φόρο τιμής στους σταρ του αμερικανικού σινεμά:

Σε περιόδους κρίσης, οφείλουμε ξανά και ξανά να είμαστε σίγουροι τι αγαπάμε. Και να αποδώσουμε τα εύσημα εκεί που πρέπει: όχι στην κολλαριστή νταντά μου που μου έμαθε να είμαι κακό παιδί, που μου έμαθε να μην είμαι κακό αλλά καλό παιδί (και πρόσφατα αποκόμισε όφελος από αυτήν την πληροφορία) ούτε και στην καθολική εκκλησία που στην καλύτερη των περιπτώσεων παρέχει μια υπέρ το δέον επίσημη εισαγωγή σε ψυχαγωγία συμπαντικής σημασίας, ούτε και στην αμερικανική λεγεώνα που μισεί τους πάντες, αλλά σε σένα, ένδοξη κινηματογραφική βιομηχανία.³⁰

Στην έκταση και στη ροή του κειμένου, ο O'Hara ειρωνικά οικειοποιείται και ανακυκλώνει τις φόρμες του Walt Whitman, κυρίως την παράθεση η οποία λειτουργεί σωρευτικά, καθώς και την επαναληπτική δομή των φράσεων. Ονόματα ηθοποιών και αναφορές σε χαρακτηριστικά στιγμιότυπα κυρίως από ταινίες της δεκαετίας του '20 και της δεκαετίας του '30 συνωστίζονται στο κείμενο παρατακτικά. Ο Mark Goble έχει επισημάνει στο παρακάτω σχόλιό του τη διάσταση ανάμεσα στη συγκεκριμένη ειρωνεία του O'Hara και στην ψυχροπολεμική προπαγάνδα για τα επιτεύγματα και τον εκδημοκρατισμό της ψυχαγωγίας στην Αμερική: «Ο O'Hara γράφει με το βλέμμα στραμμένο στο σινεμά μια συναρπαστική ιστορία της ψυχροπολεμικής Αμερικής» σε ένα «κινηματογραφικό μπουρλέσκο του οποίου η κριτική ενάργεια εξαρτάται αποκλειστικά από την εξοικείωση του ποιητή με ό,τι το

²⁸ Stich, σελ. 177.

²⁹ Ο.π., σελ. 182.

³⁰ O' Hara, σελ. 232.

σινεμά αναπαριστά». ³¹ Γι' αυτό και δεν μπορούμε να αποτιμήσουμε τον Ο' Hara είτε αποκλειστικά με όρους συννεοχής είτε αποκλειστικά με όρους ρήξης. Παρόλη τη συγκεκριμένη ειρωνεία, ο Ο' Hara δικαιώνει το Χόλιγουντ, καθώς οικειοποιείται τα είδωλα ακριβώς με μια νοσταλγική διάθεση που παρακάμπτει την αποπροσωποποίησή τους.

Όπως και στα ποιήματα όπου προσεγγίζει όψεις της αμερικανικής μαζικής κουλτούρας, έτσι και στα ποιήματα που μιλούν για προσωπική συγκίνηση, ο Ο' Hara πασχίζει να αποδώσει και να διατηρήσει την αμεσότητα των συναισθημάτων του. Η γραφή του επομένως λειτουργεί ως μια αγωνιώδης απόπειρα διατήρησης ενός προσωπικού χώρου έκφρασης, ως ένα μέσο διαμεσολάβησης συναισθημάτων. Η ποίησή του με αυτόν τον τρόπο επισημαίνει την επιτακτικότητα του επείγοντος και της συγκίνησης ως βασικών συστατικών για την παραγωγής τέχνης σε μια κουλτούρα που οι επικριτές της την κατήγγειλαν για χειραγώγηση και εφησυχασμό συνειδήσεων. Αυτήν την εγρήγορση εκφράζει η προσήλωσή του στην όραση και στις υπερδιεγερμένες αισθήσεις, όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα από το πεζό ποίημά του με τίτλο "Meditations in an Emergency" [«Στοχασμοί σε κατάσταση συναγερμού», (1954)]:

Τα μάτια μου έχουν χρώμα γαλανό, σαν του ουρανού, κι αλλάζουν διαρκώς, ακαθόριστα μα φευγαλέα, εντελώς προσηλωμένα μα κι αδέσμευτα, και κανείς δεν μου έχει εμπιστοσύνη. Πάντα κοιτάζω αλλού. Ή ό,τι με έχει ήδη εγκαταλείψει. Κι έτσι είμαι συνέχεια ανήσυχος και δυστυχής, κι όμως διαρκώς στρέφω τα μάτια μου παντού. ³²

Σε ένα κείμενο που ξεκινά με τον Ο' Hara να αναρωτιέται εάν θα γίνει «έκλυτος» όπως μια «ξανθιά» ή «θρήσκος» σαν τους «Γάλλους», η ένταση των αισθήσεων και των συναισθημάτων συμφιλιώνεται με την απροθυμία δέσμευσης, την ελαφρότητα και την υπαρξιακή αγωνία. Σε υστερότερα ποιήματα, που είναι αποκάλυπτα προσωπικά, ο *camp* λυρισμός του ποιητή παίρνει πιο εξομολογητική τροπή, όπως στο ποίημα με τίτλο "Having a Coke With You" [«Μια κόκα-κόλα μαζί σου», (1960)]: «όλοι ξεγελαστήκαμε και χάσαμε υπέροχες εμπειρίες / που εγώ όμως δεν θα χάσω / και γι' αυτόν τον λόγο σου μιλάω γι' αυτό: πίνοντας κόκα-κόλα μαζί σου». ³³ Στο ποίημα αυτό, το ιδεολογικά φορτισμένο σύμβολο αποσυνδέεται από τον ιδεολογικό του ρόλο, ενώ η τέχνη μετατίθεται δυσμενώς, καθώς ο ποιητής, περιδιαβαίνοντας

³¹ Goble, σελ. 59.

³² Ο' Hara, σελ. 197.

³³ Ο. π., σελ. 360.

εκθέσεις τέχνης, συνειδητοποιεί πως «στο σπίτι ποτέ δεν σκέφτομαι το “Γυμνό που κατεβαίνει μια σκάλα”».³⁴

Με παρόμοιο τρόπο εκφράζεται ο O'Hara και στο παρωδιακό μανιφέστο του “Personism” [«Περσονισμός», (1959)], όπου αναζητά εναλλακτικούς τρόπους διαμεσολάβησης της προσωπικής εμπειρίας σε ένα περιβάλλον το οποίο χαρακτηρίζεται από τη διαρκή συσσώρευση θεαμάτων, εικόνων και αγαθών. Με ειρωνική διάθεση, αναρωτιέται αν αξίζει να γράφει κανείς ερωτικά ποιήματα, τη στιγμή που μπορεί ανά πάσα στιγμή να μιλήσει με τον εραστή του στο τηλέφωνο: «Το ποίημα απ' το τηλέφωνο βρίσκεται κυριολεκτικά ανάμεσα στον ποιητή και τον αναγνώστη», και καταλήγει ειρωνικά πως ίσως έτσι «μπορεί και να επέλθει το τέλος της λογοτεχνίας στην παρούσα μορφή της».³⁵ Η εμμονή του με τον άμεσο αλλά και αναλώσιμο χαρακτήρα της τέχνης απηχεί τόσο την αγωνία του για το εφήμερο όσο και τον κίνδυνο εξομοίωσης της τέχνης με οτιδήποτε μαζικό και αναλώσιμο. Ο παιγνιώδης σαρκασμός του O'Hara στο προγραμματικό κείμενο που παρωδεί τις θεωρητικές τοποθετήσεις για την ποίηση από σύγχρονους του και απομυθοποιεί τα μανιφέστα των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών κινημάτων του μεσοπολέμου, προεικάζει, για παράδειγμα, τη στάση του Αμερικανού καλλιτέχνη Claes Oldenburg. Στο κείμενό του «Είμαι υπέρ μιας τέχνης...» που εν είδει μανιφέστου φέρει τον τίτλο της εγκατάστασης *Store Days* (1967),³⁶ ο Oldenburg ειρωνικά γράφει ότι στρατεύεται υπέρ «μιας τέχνης που φέρει τα περιγράμματα και τις διαδρομές της καθημερινής ζωής. Μια τέχνη που μπορείς να την καπνίσεις [...] με την οποία μπορείς να φυσήξεις τη μύτη σου... που τη φοράς και τη βγάζεις σαν παντελόνι...».³⁷ Η συνάφεια της αντίληψης των δύο καλλιτεχνών εντοπίζεται στην έμφαση που δίνεται στην αμεσότητα αλλά και στην εγγύτητά μας με το εφήμερο, το χρηστικό και το αναλώσιμο. Τόσο ο Oldenburg όσο και ο O'Hara διεκδικούν μια τέχνη με παροντικό και βιωματικό χαρακτήρα.

³⁴ Ο.π. Επίσης ο O'Hara στο σημείο αυτό αναφέρεται στον πίνακα του Duchamp. Έργο που τοποθετείται ως απαρχή του κυβισμού και του φουτουρισμού, όπου η κίνηση της ανθρώπινης μορφής αποδίδεται αφαιρετικά και το σώμα προσιδιάζει σε μηχανή. Ο πίνακας συμπεριλήφθηκε στην έκθεση που διοργάνωσε ο σύνδεσμος Αμερικανών καλλιτεχνών στη Νέα Υόρκη το 1913. Η έκθεση έγινε γνωστή ως *Armory Show*, επειδή στεγάστηκε σε ένα παλιό οπλοστάσιο. Το έργο σόκαρε κοινό και κριτικούς.

³⁵ O'Hara, σελ. 499.

³⁶ Το *Μαγαζί* (*The Store*) ήταν μια εγκατάσταση του καλλιτέχνη στην γκαλερί Martha Jackson στη Νέα Υόρκη το 1961, όπου παρουσίασε κάπως παραμορφωμένα γύψινα ανάγλυφα καθημερινών αντικειμένων με ανομοιογενή υφή. Κατόπιν, για διάστημα δύο μηνών πουλούσε γύψινα και κάπως γκροτέσκα αντίγραφα εμπορευμάτων σε μαγαζί στο ανατολικό Μανχάταν.

³⁷ Livingstone, σελ. 51-52.

Βέβαια ο Ο'Harra καταφεύγει στο προσωπικό βίωμα και στον πιο απρόβλεπτο και δυνητικό χώρο της προσωπικής εμπειρίας και δημιουργίας, έτσι ώστε να αντισταθεί στην ισοπέδωση της καθημερινότητας από τη μαζική παραγωγή και κατανάλωση όχι μόνο προϊόντων αλλά και εικόνων, συναισθημάτων και ινδαλμάτων. Η ποίησή του συγκροτεί διόδους διαμεσολάβησης με τη συλλογική εμπειρία και με τον ευμετάβλητο χώρο της μαζικής κουλτούρας που τον περιβάλλει μέσω της προσωπικής συγκίνησης, της οικειοποίησης και της ειρωνείας. Η μαζική κουλτούρα, η τέχνη και το αστικό τοπίο ενέχουν ποικιλομορφία, ετεροδοξία και ιδιαιτερότητες τις οποίες ο Ο'Harra αναζητά και εντοπίζει εξατομικεύοντας το δημόσιο και εξωστρεφές ιδίωμα της αναδυόμενης ποπ-αρτ. Ενώ η ποπ-αρτ μέσα από το παραμορφωτικό κάτοπτρο της απεικόνισης καθιστά ταυτόχρονα οικεία και ανοίκεια τη μαζική κουλτούρα, η ματιά του Ο'Harra δεν είναι εξ ορισμού ανοικειωτική. Πρόκειται για στάση αποδοχής, τόσο όμως βαθιά προσωπικής, που η ριζοσπαστικότητά της συνίσταται στην αδιαπραγμάτευτη δυναμική της ως τρόπου ζωής και έκφρασης. Ο Ο'Harra δεν επιχειρεί να απομυθοποιήσει τα όρια και τους λόγους ύπαρξης της νέας τάξης πραγμάτων, αλλά χαρτογραφεί περιθώρια για έκφραση στις παρυφές της τέχνης και της καθημερινότητας: η επαφή με την τέχνη δεν είναι καταφυγή ή αντίδοτο στον αλλοτριωτικό χαρακτήρα ενός άκριτα καταναλωτικού τρόπου ζωής που χαρακτηρίζει τη μεταπολεμική Αμερική αλλά μάλλον εγχειρίδιο επιβίωσης. Στην εμβληματική ποπ-αρτ σύνθεσή του "I CAN SEE THE WHOLE ROOM... AND THERE'S NOBODY IN IT!", ο Roy Lichtenstein, όπως θα μπορούσαμε να πούμε και ο Ο'Harra στα ποιήματά του, δεν αναζητά διεξόδους από τη μαζική εισβολή της ομοιογένειας και της κατανάλωσης, αλλά τρόπους να εποικίσει το κενό που αυτή δημιουργεί. Σε αυτόν τον μετέωρο δυνητικό χώρο εντοπίζονται η αντίσταση και η ριζοσπαστικότητα του Ο'Harra ως αντίλογος στην ποπ-αρτ.

Ως αποτέλεσμα η ποίησή του δημιουργεί συναισθηματική εγγύτητα, αποστασιοποίηση και οικειοποίηση ταυτόχρονα, και συναντά αντιφατικά την ποπ-αρτ, όχι μόνο επειδή προτάσσει την αμεσότητα και την εξατομικευμένη προσωπική συγκίνηση και εμπειρία, αλλά επειδή αναζητά εναλλακτικούς –αν όχι ανατρεπτικούς– τρόπους διαμεσολάβησης της ισοπεδωτικής μαζικής αμερικανικής πραγματικότητας. Τα ποιήματά του αποτελούν μια εξατομικευμένη παρακαταθήκη συναισθημάτων και καταστάσεων που επαναπροσδιορίζουν τι είναι δημόσιο, ιδιωτικό, συλλογικό, αναλώσιμο, ανώνυμο ή αποπροσωποποιημένο. Ο Ο'Harra με τον τρόπο αυτόν αποκαλύπτει την προσωπική εμπλοκή του με τις εικόνες που αναπαριστά και

αναπαράγει στα έργα του, διατυπώνοντας έτσι μια «άλλη» ετερογενή ματιά πρόσληψης της καθημερινότητας, η οποία λειτουργεί ως μια «άλλη μορφή» αντίστασης στη μαζική και ισοπεδωτική δυναμική της. Μια τέτοια «άλλη» ματιά αποτυπώνεται στο ποίημα του O'Hara για τον Καναδό χορευτή Vincent Warren, με τίτλο "Poem V (F) W" [«Ποίημα για σένα V (F) W», 1959], όπου η προσήλωσή του στα στιγμιότυπα της προσωπικής του ζωής γίνεται τρόπος επιβίωσης στην ψυχροπολεμική Αμερική:

και προχωρήσαμε πίσω στο δωμάτιό μου
να μείνω μόνος μέσα στο ανεξιχνίαστο βλέμμα σου
ανάμεσα στα απομεινάρια υστερικών μεταπολεμικών απολαύσεων
βλέπω τη διαστροφή μου
να κείται σαν εγκαταλελειμμένο έργο τέχνης
που δημιούργησα με τόση λαχτάρα
ώστε να είναι σύγχρονο και απτό
και μαζί μ' αυτό
αυτά που δεν θυμάμαι
τα βλέπω με τα δικά σου μάτια.³⁸

Κατά μία έννοια, τόσο η ποίησή του όσο και η προσωπική του ζωή είναι το «έργο τέχνης» του O'Hara το οποίο είναι φτιαγμένο από υλικά ευμετάβλητα και άρρηκτα συνδεδεμένα με το κλίμα των καιρών του. Αντιστικτικά με τους καλλιτέχνες της ποπ-αρτ, ο O'Hara δεν αρκείται στην απεικόνιση της εσωτερικής αποδυνάμωσης σε μια κουλτούρα άκριτης και ανεξέλεγκτης συσσώρευσης αγαθών και εικόνων, αλλά συντάσσεται και συγκροτεί άμυνες ενάντια στην απογύμνωση και στη φθορά των συναισθημάτων. Η αποδοχή της κουλτούρας στην οποία ζει δεν οδηγεί στην απώλεια της συνοχής της υποκειμενικής και προσωπικής εμπειρίας, αλλά σε μια αδιαπραγμάτευτα προσωπική ποίηση που εμπλέκει ασύμβατα ή μη πεδία, ετερογενή ιδιώματα και χώρους πολιτισμικούς, προσωπικούς, δημόσιους και ιδιωτικούς, με σκοπό τη δημιουργία μιας διαφορετικής στάσης απέναντι σε ό,τι θεωρούμε καθημερινό και εφήμερο.

Βιβλιογραφία

- Altieri, Charles. *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry During the 1960s*. Bucknell UP, 1979.
Blasing, Mutlu-Konuk. *Politics and Form in Postmodern Poetry: O'Hara, Bishop, Ashbery, and Merrill*. Cambridge UP, 1995.

³⁸ O' Hara, σελ. 347.

- Boone, Bruce. "Gay Language as Political Praxis: The Poetry of Frank O'Hara." *Social Text*, No. 1, Winter 1979, pp. 59-92.
- Carrier, David. "Frank O'Hara and American Art." *The Burlington Magazine*, vol. 141, no. 1160, Nov. 1999, pp. 709-710.
- Clune, Michael. "'Everything We Want': Frank O'Hara and the Aesthetics of Free Choice." *PMLA*, Vol. 120, no. 1, Jan. 2005, pp. 181-196.
- Davidson, Michael. *Guys Like Us: Citing Masculinity in Cold War Poetics*. Chicago UP, 2004.
- Elledge, Jim, editor. *Frank O'Hara: To Be True To A City*. The U of Michigan P, 1990.
- Goble, Mark. "'Our Country's Black and White Past': Film and the Figures of History in Frank O'Hara." *American Literature*, vol.71, no 1, 1999, pp. 57-92.
- Herring, Terrell Scott. "Frank O'Hara's Open Closet." *PMLA*, Vol. 117, No. 3, May 2002, pp. 414-427.
- Jarraway, David R. *Going the Distance: Dissident Subjectivity in Modernist American Literature*. Louisiana State UP, 2003.
- Livingstone, Marco, editor. *Pop Art*. Royal Academy of Arts, 1991.
- Lowney, John. "The 'Post-anti-esthetic' Poetics of Frank O'Hara." *Contemporary Literature*, vol.32, no. 2, Summer 1991, pp. 244-264.
- Michelson, Annette, editor. *Andy Warhol*. The MIT Press, 2001.
- O'Hara, Frank. *The Collected Poems of Frank O'Hara*, edited by Donald Allen. U of California P, 1995.
- Perloff, Marjorie. *Frank O'Hara: Poet Among Painters*. 1977. U of Chicago P, 1998.
- Rosenberg, Harold. "Introduction to Six American Artists." *Possibilities*, Winter 1947-48, pp. 75-78.
- Smith, Hazel. *Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara: Difference, Homosexuality Topography*. Liverpool UP, 2000.
- Sontag, Susan. "Notes on 'Camp.'" *Partisan Review*, vol. 31, no. 4, 1964, pp. 515-530.
- Stich, Sidra. *Made in U.S.A.: An Americanization of Modern Art, The '50s & the '60s*. U of California P, 1987.