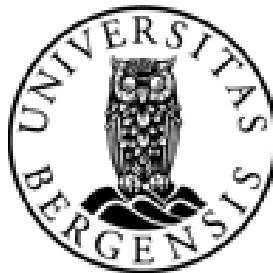


**«Turning, Turning, Turning» – Om bevegelse, stillstand
og diktets ende i lyrikken til Frank O'Hara**

Tobias Rosli Lindström



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetisk studier

Mastergradsoppgave i Allmenn Litteraturvitenskap

ALLV350

Vår 2023

Abstract:

This thesis revolves around figures of movement and immobility in the poetry of Frank O'Hara, and explores such figures in terms of poetic form and structure. Regularly presented as a quintessentially restless poet, whose work is characterized by movement, speed and energy, the question of immobility and stasis has received less attention in the critical literature on O'Hara. Focusing on the theoretical and formal problem of endings and closure, I discuss the ways in which O'Hara's emphasis on process and immediacy creates a tension within his poems that manifests itself as a crisis at the end. By reading such moments of crisis and tension, I explore the various formal and thematic responses that O'Hara's lyric articulates.

Beginning with a reading of the poet in motion, I suggest that O'Hara situates poetic creation in the body's internal processes, and particularly the breath of the poet. This gesture ties him to a wider discourse on poetic breath in American poetry, that situated poetic form in the immediate existential reality of the body. Moving from breathing to walking, I discuss O'Hara walk poems and questions of poetic form through the idea of a «bodily rhythm» and its relation to a social and economic order.

I argue that O'Hara's restless poetry is haunted by the prospect of immobility and figures of death. This leads to an exploration of the meaning of statues in O'Hara's poetic imagination. Focusing on the long poem «In Memory of my Feelings», I pursue a reading of the poem's *apotropaic images* and, especially, the figure of the Medusa. By tracing its prosodic and formal strategies, I describe the enigmatic character of the poem's ending.

Finally, I discuss the ways in which O'Hara's poetry foreground problems of endings, focusing on the relation between prose and poetry in the context of his prose poem «Meditations in an Emergency». More generally, I move toward the figure of «turning», and propose this as a way of understanding O'Hara's relationship to figures of the end. I conclude that the sense of turning in O'Hara's poetry allows him to mediate between the desire for movement and the fearful prospect of *stasis*.

Takk til alle dere på lesesalen som har oppmuntret meg og holdt humøret mitt oppe gjennom dette arbeidet. Særlig takk til Sina, Ragnhild og Kristoffer som fikk meg til å føle meg som hjemme da jeg først begynte på litteraturvitenskap. Jeg vil også takke alle jeg har arbeidet sammen med i tidsskriftet Prosopopeia, som stadig var en kilde til entusiasme og følelse av fellesskap.

Takk også til Gisle Selnes som veiledet oppgaven og hjalp meg å komme over målstreken.

MY HEART

I'm not going to cry all the time
nor shall I laugh all the time
I don't prefer one 'strain' to another.
I'd have the immediacy of a bad movie,
not just a sleeper, but also the big,
overproduced first-run kind. I want to be
at least as alive as the vulgar. And if
some aficionado of my mess says 'That's
not like Frank!', all to the good! I
don't wear brown and grey suits all the time,
do I? No. I wear workshirts to the opera,
often. I want my feet to be bare,
I want my face to be shaven, and my heart—
You can't plan on the heart, but
The better part of it, my poetry, is open.

Frank O'Hara -

Innholdsfortegnelse

1. INNLEDNING	6
1.1. OPPGAVENS EMNE OG PROBLEMSTILLINGER	6
1.2. KJENNETEGN VED FRANK O'HARAS DIKTNING.....	7
1.3. KROPP, POETISK FORM OG DIKTETS SLUTT	13
1.4. OM NYKRITIKKEN OG NÆRLESNING: METODISKE BETRAKTNINGER.....	18
1.5. OPPGAVENS UTFORMING.....	21
2. «TO MOVE IS TO LOVE» – KROPP OG BEVEGELSE I O'HARAS LYRIKK.....	23
2.1. INNLEDNING.....	23
2.2. PUSTEN I MODERNE LYRIKK: CHARLES OLSON OG O'HARA.....	24
2.3. ANALYSEDEL – «ODE TO TANAQUIL LECLERCQ».....	26
2.4. KJÆRLIGHET OG INTERSUBJEKTIVITET.....	30
2.5. FRA PUST TIL BEVEGELSE: O'HARAS VANDRINGSDIKT.....	32
2.6. KROPPENS RYTME I «A STEP WAY FROM THEM».....	33
2.7. PUSTENS ENDE.....	36
2.8. DRØMMEN OM DEN ENDELØSE LYRIKKEN	40
2.9. KONKLUSJON.....	43
3. «THE CANCEROUS STATUE» – SKULPTURER, STATUER OG POETISK STILLSTAND	44
3.1. O'HARAS STATUER.....	44
3.2. KJÆRLIGHET OG BEGJÆR	47
3.3. «IN MEMORY OF MY FEELINGS» – INNLEDENDE BEMERKNINGER OG ANALYSE	50
3.4. NOEN PERSPEKTIVER PÅ MEDUSA.....	53
3.5. HISTORIE OG FELLESSKAP	57
3.6. STILLSTAND, BEVEGELSE OG POETISK FORM	59
4. DIKTETS ENDE: POETISKE KRISER OG VENDINGER	63
4.1. INNLEDNING.....	63
4.2. POESI, PROSA OG ASSOSIATIV RYTME	63
4.3. PROSADIKTET OG «MEDITATIONS IN AN EMERGENCY»	66
4.4. ANALYSEDEL.....	68
4.5. KJEDSOMHET OG AVANTGARDENS ENDE	71
4.6. KRISEN ETTER ENDEN	73
4.7. VENDINGER.....	75
4.8. KONKLUSJON.....	77
5. AVSLUTNING.....	79

LITTERATURLISTE..... 81

1. Innledning

1.1. Oppgavens emne og problemstillinger

Denne oppgaven undersøker betydningen av det kroppslige i lyrikken til den amerikanske poeten Frank O'Hara (1926-1966), med hovedfokus på hvordan denne lyrikkens kroppslige figurasjoner åpner opp for og problematiserer spørsmål om poetisk form. I oppgaven går jeg tematisk til verks, og undersøker motiver og bilder knyttet til bevegelse og stillstand. Spesielt vil oppgaven fokusere på hva disse tilstandene har å si for diktets ende. En rød tråd gjennom oppgaven vil dermed være det jeg kaller *endens problematikk*.

Oppgaven vil presenterer nærlesninger av O'Haras kropps-figurasjoner og koble disse til spørsmål om poetisk form. Jeg forstår her det kroppen i en vid forstand, ikke kun som en fysisk struktur bestående av ulike bestanddeler, men som en dynamisk og foranderlig størrelse: Kroppen er ikke noe som er gitt, men noe som må skapes og struktureres. O'Haras lyrikk er bevegelig og mobil, og drives fremover av metonymiske koblinger som skaper en fornemmelse av kontinuitet og flyt. O'Hara vektlegger diktningen som *prosess* og *tilblivelse*, og ikke som et avrundet og fullkomment estetisk objekt. I faglitteraturen har dette bildet av den rastløse, bevegelige og spontane diktningen medført en bestemt forståelse av poetisk form som vektlegger diktenes formelle åpenhet. Stillstand har derimot vært mindre diskutert i faglitteraturen om O'Hara. Et tilbakevendende moment i denne oppgaven er derfor forholdet mellom stillstand og bevegelse, immobilitet og mobilitet, som to kroppslige moduser som til sammen skaper spenning i O'Haras diktning. Jeg vil dermed argumentere for at den stillestående poeten er like betydningsfull som den vandrende poeten, slik O'Hara selv impliserer i en kjent og ofte sitert linje fra «Ode to Causality»: «standing still and walking in NewYork».¹

Spørsmålet om poetisk form og det jeg kaller *endens problematikk* blir her relevant i lys av diktningens prosessuelle natur og kroppens betydning i denne prosess-poesien. I løpet av oppgaven beveger jeg meg innom andre formelle aspekter, for eksempel poetisk meter, rytme og *enjambement* (versbinding), men det er særlig to grunner til at diktets endepunkt som et formelt problem er av spesielt interesse. Den første har å gjøre med diktene selv, som i sin umiddelbarhet og åpenhet vektlegger poesien som prosess og ikke produkt, der formelle bestemmelser eller avgrensninger ikke kan sies å være motivert av et form-prinsipp, enten

¹ O'Hara, Frank. «Ode on Causality», i *Selected Poems*, 136.

dette prinsippet er organisk eller er nedarvet fra tradisjonen. O'Haras lyrikk feirer det uavsluttede og åpne, og diktene hans oppleves sjeldent som avrundede eller lukkede strukturer. Jeg hevder at idealet for en slik poetikk er en evigvarende og pågående diktning som sammenfaller med selve livet. Med utgangspunkt i disse lyriske kvalitetene formulerer oppgaven følgende problemstilling: *På hvilke måter fremstiller lyrikken bevegelse og stillstand, og hvordan kan vi lese forholdet mellom disse to tilstandene.* Endens uunngåelighet bryter denne illusjonen om at poesien kan fortsette i det uendelige, og dette skaper en spenning i lyrikken som medfører en rekke ulike formelle, tematiske og affektive responser. Slik opererer oppgaven med en andre problemstilling: *Hvordan påvirker vekslingen mellom bevegelse og stillstand forståelsen av diktets ende.* I forskningslitteraturen – og dette er den andre grunnen til at oppgaven har diktets slutt som sitt emne – blir denne motsetningen mellom en åpen lyrikk og sluttens uunngåelighet stadig trukket frem, men sjeldent diskutert i noen omfattende grad. Slik sett vil oppgaven fremheve, tydeliggjøre og utdype noen tendenser i sekundærlitteraturen om O'Hara, imidlertid med et annet kritisk og teoretisk perspektiv.

Oppgavens emne og problemstillinger har dermed blitt utformet i tett dialog med både litterært materiale og forskningslitteraturen. I resten av denne innledningen vil jeg gå nærmere inn i forskningstradisjonen, samt reflektere over oppgavens teoretiske og metodiske grunnlag. Før jeg kommer så langt skal jeg imidlertid presentere og diskutere noen kjennetegn ved O'Haras diktning.

1.2. Kjennetegn ved Frank O'Haras diktning

Litteraturhistorisk sett befinner O'Haras lyrikk seg i rommet mellom modernismen og postmodernismen. Denne posisjon antyder imidlertid allerede en problematikk som angår litteraturhistoriske periodiseringer, for O'Haras posisjons innenfor en modernistisk kanon er svært utrygg, mens den postmodernismen deler av hans lyrikk foregriper enda ikke hadde blitt teoretisk eller historisk begrunnet da O'Hara gikk bort i 1966. O'Haras posisjon i den litterære offentligheten i USA på 50- og 60-tallet er også spenningsfylt. I det konfliktfylte poetiske landskapet som oppstod i kjølvannet av den amerikanske modernismen og den påfølgende institusjonaliseringen av en bestemt gren av modernismen gjennom Nykritikken, var O'Hara lenge en marginal skikkelse både i den litterære og politisk-sosiale sfæren, tilknyttet en avantgardistisk reaksjon mot nettopp nykritiske premisser. Sammen med John Ashbery, Kenneth Koch og James Schuyler var O'Hara likevel sentral for den såkalte New

York-skolen, et delvis misvisende navn som spiller på en avantgarde-bevegelse innenfor malerkunsten som poetene var inspirert av og assosierte seg med.² Samtidsresepsjonen karakteriserte følgelig O'Hara som en «*coterie*» poet, særlig på grunn av diktningens private karakter; O'Hara refererer ofte til venner, bekjente, kunstnere og elskere i et diktspråk som fremhevet deres partikularitet.³ De negative konnotasjonene som medfulgte dette begrepet «*coterie*», samt O'Haras delvis åpenlyse skeivhet og homoseksualitet – samt hans tilknytning til et skeivt litterært fellesskap – satte poeten i et problematisk forhold til både den litterære og politiske offentligheten i USA i etterkrigstiden.

Selv om denne oppgaven vil bevege seg innom sosiale og politiske problemstillinger, vil hovedfokuset ligge på poetisk form. Imidlertid vil vi se at skillelinjene mellom det estetisk-poetiske og sosial-moralske ikke er absolutte, og det var delvis den nykritiske forestillingen om et slikt skille den amerikanske avantgarden kritiserte, enten eksplisitt eller implisitt. Både T.S. Eliots upersonlige poetikk og den nykritiske ideen om litteraturen som autonom og offentlig allemannseie, blir implisitt utfordret i lyrikken til O'Hara. Det er like vanlig å karikere Nykritikkens forestillinger om litterær teori praksis som det er å undervurdere dens betydning for etableringen av litteratur som universitetsfag i USA. Ofte kritisert for å være en ahistorisk, apolitisk og konservativ form for litteraturkritikk, er nykritikerne likevel mer mangfoldig i sine interesser og lesestrategier enn det karikerte bildet tilsier.⁴ Ved å fokusere på verket som et spenningsfylt verbalt konstrukt, kjennetegnet av ironi, kompleksitet og paradoks, og etablere nærlesning som litteraturfagets primære metode, utviklet Nykritikken en kritikkform som la mindre vekt på historisk-biografiske omstendigheter rundt verket. Det er ikke ved det sagt at historisk og biografisk kontekst ble forkastet, men snarere ble litteraturens kontekster plassert i bakgrunnen som en utenforliggende, ytre faktor. Nykritikkens form-forståelse bygd på en ide om *organisitet*, der verkets interne spenninger likevel fremstod som en strukturert organisk enhet. Dermed legger Nykritikken vekt på poesien som lukket og innrammet.

² Navnet er misvisende kanskje først og fremst fordi «skole» impliserer et felles prosjekt eller program, noe som ikke var tilfellet med New York poetene, som ikke så poesien som et middel til omveltninger i den sosiale eller politiske virkeligheten men som en måte å skape et privat litterært-sosialt fellesskap. De var, som Mark Ford hevder, resolutt anti-programmatisk. Se Fords introduksjon til *The New York Poets: An Anthology*, x.

³ Begrepet «*coterie poet*» er utgangspunktet for Lytle Shaws studie av O'Haras diktning. Shaw leser O'Haras interesse for «*coteries*» – en mindre gruppe mennesker som deler smaker og interesser – som et forsøk på å utvikle en «horisontal» organisering i nåtiden, et alternativ til tradisjonens «vertikale» avstammingslogikk og dens heteronormative fokus på litterære «fedre». *Coteries* kan dermed fungere som en kritikk av slike forestillinger, samt forestillingen om en offentlig litterær sektor og ideen om universalitet. Se Shaw, Lytle, *Frank O'Hara: The Poetics of Coterie*, 5.

⁴ Breslin, James, *From Modern to Contemporary: American Poetry 1945-1965*, 15.

Som James Breslin påpeker retter ikke avantgardens kritikk seg mot modernismen *tout court*, men mot en bestemt gren av den modernistiske prosjektet, nemlig den som ble representert av T.S. Eliot og feiret av Nykritikken:

[T]he problem for a young poet in the early or mid-fifties was not simply the looming presence of that ‘dynasty of extraordinary gifts and powers’; nor was it exactly that all modernist assumptions about poetry had run dry. The case was, rather, that a particular phase of modernism – that identified with Eliot and the New Criticism in American – had achieved a powerful hegemony which successfully domesticated modernism.⁵

I en viss forstand kan vi si at det var i denne domestiserte modernismen at den avantgardistiske gesten fant kilden til sin legitimitet, både ved å motsette seg en bestemt tradisjon og samtidig fremheve andre modernistiske skikkelser, særlig Ezra Pound, Wallace Stevens og William Carlos Williams. Ved å løfte litteraturen ut av sin kontekst og gjøre den allment tilgjengelig gjennom nærlesningen som metode, fremmet Nykritikken også et demokratisk program som medførte et sterkt skille mellom det offentlige og det private. Det personlige og private plasseres her som en del av diktets bakgrunn, mens diktet som verbalt ikon er rensert for slike innflytelser: «the depersonalized poem becomes a thing, a linguistic commodity that no one – and everyone – owns.»⁶ I O’Haras private lyrikk kan vi registrere en mistenksomhet rettet mot offentliggjøringen av lyrikken, mot forsøket på å gi diktet en universell verdi og dermed tilsløre dens kontekstuelle partikularitet.

«Less comfortable but more decorative» skriver O’Hara i det surrealistiske langdiktet «Second Avenue», en linje som oppsummerer den problematiske situasjonen for avant-garde poesien hva angår poetisk form.⁷ Denne oppgaven vil argumentere at O’Hara problematiserer og åpner poetisk form ved å trekke poesien ned i den fysiske, kroppslige og erfaringsbaserte virkeligheten, og at denne gesten leder til både nye poetiske oppdagelser, men også problemstillinger. En måte å undergrave den nykritiske forestillingen om diktets autonomi – opphevelsen av diktet som et verbalt ikon adskilt fra sin kontekst – er å fremheve diktens anledning og deres relasjon til en gruppe av private og partikulære individer, og vektlegge poesien som en pågående prosess. Slik undergraver O’Hara diktets kulturelle, estetiske og økonomiske posisjon. Diktet er ikke lenger et verbalt ikon, men en spontan fremføring knyttet til en bestemt anledning. Den poetiske tilstanden O’Hara søker er dermed den Roland Barthes

⁵ Breslin, *From Modern to Contemporary*, 13.

⁶ Herring, Terrell Scott. «Frank O’Hara’s open closet», 415.

⁷ O’Hara, «Second Avenue», i *Selected Poems*, 69.

definerer som «the writerly» (på fransk: *le texte scriptible*) i *S/Z*. Teksten (*le texte scriptible*) er for Barthes oss selv som skriver i en evig nåtid, før teksten får sin bestemmelse i et system. Barthes tekst er ikke lenger en struktur, men et flytende og dynamisk nettverk av koder: i stedet for en iboende struktur som kan uthentes, må teksten struktureres: «The writerly text», skriver Barthes: «is the novelistic without the novel, poetry without the poem, the essay without the dissertation, writing without style, production without product, structuration without structure.»⁸ Den skrivelige teksten er galakse av signifikanter, uten ende eller endelige bestemmelser.

O'Haras diktning kan slik leses som strategier for å løsrive poesien fra diktet, diktsamlingen og verket (i Barthes forstand, altså «the readerly»). Det vil si, bedrive diktning uten diktet. Hans kompositoriske metode kjennetegnes av spontanitet og hastighet. O'Hara kunne tilsynelatende skrive hvor som helst, og han skrev i et rasende tempo. Ashbery påstår at O'Hara hadde en tendens til å miste eller glemme dikt han hadde skrevet, og selv om dette biografiske aspektet ikke nødvendigvis er av avgjørende betydning for hvordan vi leser diktene, kan vi se at diktene hans forsøker å formidle en følelse av spontanitet, umiddelbarhet og distraherert oppmerksomhet.⁹ Kvalitetene lyrikken hans søker – «openness, quickening, immediacy» – vektlegger det øyeblikkelige over det formfullendthet og ferdigstilte, hvilket innebærer et problematisk forhold til publikasjonsformen.¹⁰ Diktsamlingen er ikke diktenes primære tilholdssted, men disse publiseres i stedet i tidsskrifter og kunstkataloger, antologier og i kollaborasjonsverk med andre kunstnere.¹¹ Hele O'Haras karriere er, ifølge Ashbery: «an unrevised work-in-progress».¹² Han fortsetter: «given the instantaneous quality of the poems, their problematical life seems only natural».¹³ Motstanden mot diktsamlingen som en poetisk begivenhet og kilde til autoritet er en naturlig forlengelse av O'Haras komposisjonsstil og poesisyn.

Selv om han var en særdeles produktiv poet i 50- og 60-årene, livnærte ikke O'Haras seg primært av poesien, men av kunsten, enten som kritiker eller som kurator for MoMa i New

⁸ Barthes, Roland. *S/Z: An Essay*, 5.

⁹ Ashbery beskriver blant annet O'Haras forhold til publisering: «Dashing the poems off at odd moments [...] he would then put them away in drawers and cartons and half forget them. Once when a publisher asked him for a manuscript he spent weeks and months combing the apartment, enthusiastic and bored at the same time, trying to assemble the poems. Finally he let the project drop, not because he didn't wish his work to appear, but because his thoughts were elsewhere, in the urban world of fantasy where the poems come from.» Ashbery, John. «Introduction», i *The Collected Poems of Frank O'Hara*, vii.

¹⁰ Perloff, Marjorie. *Frank O'Hara: Poet among Painters*, 21.

¹¹ Se Shaw, Lytle. *Poetics of coterie*, 2.

¹² Ashbery, «Introduction», vii.

¹³ Ashbery, «Introduction», vii.

York.¹⁴ O'Haras lidenskap for visuell kunst – og spesielt abstrakte ekspresjonister som Jackson Pollock, Willem de Kooning og Franz Kline, samt den påfølgende generasjonen bestående av kunstnere O'Hara hadde et nært personlig forhold til, blant annet Larry Rivers, Grace Hartigan, Jane Freilicher og Michael Goldberg – er en rød tråd gjennom hele hans diktning. Som kunstkritiker var O'Hara en forkjemper og forsvarer av disse kunstretningene, og hans poesi fant inspirasjon både i maleriske motiver og teknikker. Selv om det er hans relasjon med malerkunsten som har blitt viet mest oppmerksomhet i sekundærlitteraturen, var O'Hara også fascinert av moderne dans og ballett, klassisk musikk, jazz og særlig film, og alle disse veves inn i en diktning som er intertekstuell og fler-medial.

Vi skal ikke dvele for lenge ved analogier til malerkunsten, men det er verdt å nevne at til tross for hans opphøyelse av skikkelser som Pollock og de Kooning (både i kunstkritikken og i en rekke oder) hadde O'Haras egen poetiske praksis mer til felles med påfølgende generasjonen av malere. Det som kjennetegnet disse malerne var en retur til figurativitet og avvisning av den abstraksjonen som kunstkritikeren Clement Greenberg argumenterte var selve malerkunstens essens. Kontrasten mellom Greenberg, som argumenterte for en renselse av kunsten ved å jakte den tilbake til sitt sanne medium, og O'Haras forsvar av figurasjon, kan hjelpe oss å forstå sistnevntes diktning.¹⁵ O'Hara ønsker ikke å definere poesiens egenart i kontrast til andre kunstformer, men søker kontaktpunkter mellom kunstformene. I stedet for å respektere grensen som skiller kunstformenes uttrykk fra hverandre, henter han inntrykk, teknikker og motiver fra andre kunstmedium på en måte som er *uren* (i motsetning til *rensende*). Flere av O'Haras dikt utforsker imidlertid også forskjellene mellom poesien og andre kunstformer. I et sentralt dikt, «Why I am not a Painter», forsøker O'Hara å beskrive sin egen kompositoriske metode i kontrast til malerens. Diktjeget forteller at han besøker en venn og observerer han male et bilde som inkluderer «sardines» (uten at vi vet om han mener ordet eller avbildningen). Da han returnerer noen dager senere er «sardines» fjernet av maleren, og alt som gjenstår er noen bokstaver: «'It was too much,' Mike says.»¹⁶ Hva så med poeten?:

But me? One day I am thinking of
a color: orange. I write a line
about orange. Pretty soon it is a

¹⁴ Størrelsen på forfatterskapet til O'Hara ble først tydelig etter publiseringen av hans *Collected Poems* i 1971, redigert av Donald Allen. Samlingen, som er på over 600 sider, vant The National Book Award og var med på å etablere O'Haras senere omdømme.

¹⁵ Glavey, Brian. «Frank O'Hara nude with boots: Queer ekphrasis and the statuesque poet», 794.

¹⁶ O'Hara, «Why I am not a painter», i *Selected Poems*, 112.

whole page of words, not lines.
 Then another page. There should be
 so much more, not of orange, of
 words, of how terrible orange is
 and life. Days go by. It is even in
 prose, I am a real poet. My poem
 is finished and I haven't mentioned
 orange yet. It's twelve poems
 I call it ORANGES. And one day in a gallery
 I see Mike's painting, called SARDINES.¹⁷

Selv om de to kompositoriske prosessene skiller seg fra hverandre – malerens substraksjon av «Sardines» skiller seg fra poetens akkumulering av linjer og sider – er sluttresultatet det samme: et produkt som ikke inneholder utgangspunktet for produksjon. Diktet begynner med en farge som ikke nevnes, bortsett fra i tittelen. Diktet ferdigstilles, men er ikke *ferdig*. I løpet av prosessen har diktningen slått over i sin motsetning, nemlig prosaen, men denne overgangen til prosa bekrefter likevel poesien som poetisk. «Why I am not a Painter» fremhever den kunstneriske skapelsesprosessen heller enn det ferdige produktet; diktet gir inntrykk av å være en lyrisk ekfrase, men utelater å *vis*e oss det poeten ser.¹⁸ Det ferdige verket forblir taust og usynlig idet prosessen stilles i forgrunnen.

New York utgjør scenen for mesteparten av O'Haras poesi, hvis hastighet og bevegelse speiler det urbane bylivets intensitet. O'Haras diktjegg er en slags *flâneur* i tradisjonen til Baudelaire, som imidlertid ikke først og fremst kommuniserer med en «svunnen tid», men med det umiddelbare nuet.¹⁹ I en rekke dikt beskriver O'Hara vandringer gjennom New Yorks gater og den multiplisiteten av inntrykk og emosjoner som kommer over ham i metropolen. Slike dikt er ofte detaljrike, fylt med ting, mennesker, steder og hendelser, der deres tilstedeværelse i diktet kun er basert på erfaringens tilfeldigheter. Deres tilstedeværelse tillegges ingen større metafysisk eller ideologisk betydning, og dette gir diktene et preg av vilkårlighet. Gjenstander glir inn og ut av poetens synsfelt, uten å etterlate seg et permanent avtrykk i verken diktet eller ham selv. Både det vakre og det slette, det betydningsfulle og det ubetydelige, det opphøyde og det lave, finner vei inn i denne urene poesien. O'Hara lyrikk er dermed, i en viss forstand, en anti-poetisk poet som feirer det lave og hverdagslige og harselerer med tradisjonelle, poetiske motiver og litteraturens seriøsitet. En poesi der: «everything an anything can be put into a poem in its bare existential reality. Shoeshine and

¹⁷ O'Hara, «Why I am not a painter», 112.

¹⁸ Glavey, «Frank O'Hara nude with boots», 799.

¹⁹ Benjamin skriver om *flâneuren* at «[f]or den som flanerer skjer det følgende forvandling med gaten: den fører ham gjennom en svunnen tid.» Benjamin, Walter. *Passasjeverket II*, 1410.

bank account do not have to be ‘justified’: they are not asked to contribute to any organic whole; they simply are there.»²⁰ Ashbery på sin side beskriver poesien som «a bag into which anything is dumped and ends up belonging there.»²¹

I fraværet av organisk form eller andre strukturelle prinsipper står poesien i fare for å falle inn i kaos og formløshet. Det lyriske subjektet, krysset av flyktige følelser og vekslende affektive tilstander, representerer ikke et stabilt punkt, men befinner seg hele tiden i en prosess som går mellom oppløsning og re-integrasjon av selvet. O’Haras poesi er stadig på flukt fra den strenge, fullendte poetiske formen og ønsker snarere å forbli viklet inn i den poetiske prosessen og dens bevegelighet. Derfor er diktningens ende, som også markerer stedet der litteraturen og livet skiller lag og ikke lenger sammenfaller i tid og rom, for O’Hara et punkt forbundet med ambivalente følelser og uro. På overflaten er diktene bevegelige, rastløse og fremoverrettet, men erkjennelsen av enden, av stillstand og av døden, medfører en dybde som bryter med forestillingen om O’Hara som utelukkende en ubesværet, lettsindige og akselererende poet.

1.3. Kropp, poetisk form og diktets slutt

Opgavens problemstillinger har blitt utformet i tett dialog med forskningslitteraturen, både når det gjelder forholdet mellom kropp og poetisk form, og spørsmålet om diktets ende. Selv om forskningen sporadisk diskuterer ende-problematikken i O’Haras prosesuelle og umiddelbare poesi, har den en tendens til å nedtone endens viktighet. En forklaring på dette fenomenet finner vi i Perloffs banebrytende studie av O’Haras lyrikk, som bidro til å etablere hans kritiske omdømme og på mange måter satt standarden for senere forskning. Perloff fokuserer på O’Haras prosodiske og syntaktiske strategier og deres *underliggjørende* hensikt, som tvinger oss ut av *persepsjonens automatisme*. Perloff baserer seg samtidig det analogiske forholdet mellom poetisk form og maleriske teknikker, og da særlig teknikkene til de abstrakte ekspresjonistene. For Perloff er O’Haras poesi dominert av *overflater*, som hun ser i sammenheng med den ikke-symbolske og dybdeløse overflaten til et abstrakt ekspresjonistisk lerret: «The *surface* of the painting, and by analogy the *surface* of the poem, must, then, be regarded as a field upon which the physical energies of the artist can operate, without

²⁰ Carroll, Paul. *The Poem in its Skin*, 162.

²¹ Ashbery, «Introduction», ix.

mediation of metaphor or symbol.»²² O’Haras poesi blir på lignende vis flat og dybdeløs i Perloffs studie, og analogien til malerens lerret har konsekvenser for hvordan vi oppfatter diktet. Som en to-dimensjonal overflate fremstår diktet nå som løsrevet fra velkjente strukturelle holdepunkter: «Like the ‘all-over’ painting, an O’Hara lyric often seems intentionally deprived of a beginning, middle, and end; it is an instantaneous performance.»²³

I beskrivelsen av O’Haras poesi som en spenningsfylt overflate blir lyrikkens temporale og strukturelle aspekter mindre avgjørende enn de topografiske og romlige aspekten. O’Haras poetiske teknikk beveger seg hastig mellom ulike steder og soner og skaper en følelse av umiddelbarhet der alt absorberes inn i et altopplukkende *nå*.²⁴ Slik sett foregriper Perloffs formalistiske tilnærming den postmoderne versjonen av O’Hara som vi møter i Hazel Smiths studie.²⁵ Også her blir ende-problematikken utradert gjennom en topografisk modell, det Smith beskriver som O’Haras «hyperscapes», et konflikt- og motsetningsfylt, deterritorialisert territorium.²⁶ Om slike *hyperscapes* skriver Smith:

[...] there is no beginning or end and no absolute totality: the whole work can never be absolutely grasped and it is rare that a reader reaches every section. While O’Hara’s poetry sits on the page in a linear fashion, and has a definite beginning and end, its format is in fact topographical.²⁷

Et fellestrekk ved begge disse lesningene er at endens fravær settes i sammenheng med fraværet av en totaliserende struktur eller metaforisk mediering. Det som tillater den endeløse åpenheten er at O’Haras dikt presser poesien mot skriftens metonymiske pole og bort fra en metaforisk, totaliserende ramme. Breslin viser hvordan denne formen for skrift bidro til å løsrive poetisk form fra tradisjonens autoritet i USA på 50-tallet; i motsetning til den etablerte poesiens symboltunge og metaforiske vers, som arbeidet innenfor nedarvede poetiske former, var den den amerikanske poetiske avantgarden opptatt av det umiddelbare, fysiske øyeblikket som et utgangspunkt for en ny form-forståelse. Selv om Breslin også gjør et poeng ut av O’Haras dybdeløse og åpne lyrikk, ser han samtidig at en skrift basert utelukkende på

²² Perloff, *Poet among Painters*, 23. Også Charles Altieris artikkel *The Significance of Frank O’Hara* beskriver lyrikken gjennom en slik overflatefigur.

²³ Perloff, *Poet among Painters*, 135.

²⁴ Perloff, *Poet among Painters*, 135.

²⁵ I *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* peker Fredric Jameson på en postmoderne *dybdeløshet*, som han ser i sammenheng med et tap av det historiske subjektet og historisitet. For Jameson blir temporale og historiske aspekter underordnet spatiale konstellasjoner og bildets simulakrale logikk som svekker evnen til å tenke historisk tid.

²⁶ Smith, Hazel, *Hyperscapes in the Poetry of Frank o’Hara: Difference, Homosexuality, Topography*. 195.

²⁷ Smith, *Hyperscapes*, 101.

metonymi ikke er mulig, for diktet ville i så fall være en endeløs liste.²⁸ Dette innebærer en tilbakekomst av metafor, myte og andre undertrykte aspekter ved den metonymiske skriften nettopp på det punktet der tekstens umiddelbarhet og åpenhet innrammes i en helhet eller totalitet av en fortolkende instans.²⁹

Det er også på dette punktet at diktets *ende*, som frem til ikke har blitt oppfattet som problematisk, vender tilbake som en avgjørende instans i diktets formelle konstitusjon. Dette fordi diktet ikke kan fortsette i det uendelige, men tvert imot er avhengig av sitt *endepunkt* for å bli identisk med seg selv. Breslin anerkjenner at det eksisterer en spenning mellom den postmoderne diktningens metonymiske prosedyrer og nødvendigheten av avgrensning, avrundning og endelighet. For på samme måte som den metonymiske teksten ikke kan utsette den metaforiske lesningen i det uendelige, kan den ikke utsette sin ende uten samtidig å miste sin identitet. Enden returnerer dermed på liknende vis som andre undertrykte aspekter ved den metonymiske diktningen, og blir igjen problematisk, til tross for – eller kanskje på grunn av – den motstanden teksten utøver mot metaforen.

Dette fører oss til spørsmålet om endens problematiske karakter, for det gjenstår å vise hva vi mener med en slik beskrivelse av enden som et problem. I essayet «The End of the Poem» diskuterer Giorgio Agamben enden som diktets individuasjonsprinsipp, altså som et avgjørende og problematisk punkt for diktets identitet. Med utgangspunkt i opposisjonen mellom lyd og mening, – mellom en metrisk grense og en semantisk grense – tilbyr Agamben et kriterium som gjør det mulig å skille poesi fra prosa: *muligheten for versbinding* (*enjambement*):

For what is enjambment, if not the opposition of a metrical limit to a syntactical limit, of a prosodic pause to a semantic pause? «Poetry» will then be the name given to the discourse in which this opposition is, at least virtually, possible; «prose» will be the name for the discourse in which this opposition cannot take place.³⁰

Denne minimale definisjonen har likevel omfattende konsekvenser, for hvis poesi er definert som muligheten for versbinding betyr dette at diktets siste vers *ikke* er et vers, av den trivielle årsaken at her er versbinding ikke lenger mulig. Ved diktets siste vers oppstår det dermed en

²⁸ «A common critical assumption has it that in contemporary or postmodern poetry metonymic procedures have replaced metaphoric ones. Yet a 'work' that was purely metonymic would be an endless list, so metaphor covertly returns when these critics begin to talk about links within specific poems.» Breslin, *From Modern to Contemporary*, 75.

²⁹ Breslin, *From Modern to Contemporary*, 75.

³⁰ Agamben, Giorgio. «The End of the Poem», *The End of the Poem: Studies in Poetics*, 109.

uventet krise, der poesien står i fare for å miste sin identitet. Agamben fremstiller dermed diktets ende som potensielt katastrofalt, preget av uro og uvisshet, et punkt som må utsettes i det uendelige.

Agamben problematiserer slik forestillingen om at diktets *ende* er avrundende og meningsskapende, en forestillingen vi blant annet finner i Barbara Herrnstein Smiths studie *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Her er diktets ende med på å skape en opplevelse av endelighet og stabilitet – selv om denne både kan være mer eller mindre sterk:

In both painting and poetry, then, the ‘ultimate stability’ of the work refers not to a point at which the observer’s or reader’s experience is ‘finished’, but to a point at which, without residual expectations, he can experience the structure of the work as, at once, both dynamic and whole.³¹

For Smith er ikke enden et punkt preget av krise og uro, men innrammende og stabiliserende. I likhet med Perloff bruker Smith malerkunstens form som en analogi for poetisk form, i dette tilfellet for å illustrere forskjellen mellom en temporal og en strukturell forståelse av enden som begrep.³² Som vi allerede har diskutert har slike analogier noen begrensninger, og de risikerer å tone ned betydningen av poesiens temporale aspekter både på et tematisk nivå og i leseopplevelsen.

O’Haras lyrikk, med sine presise tidsangivelser, er i stor grad opptatt av tid og temporalitet, hvis betydning kommer frem i overgangen fra en kroppslig tilstand til en annen, og i forholdet mellom bevegelse og stillstand. Vi skal ikke her ta opp problemstillingen om temporalitetens rolle for malerisk form, men nøyer oss med å påpeke at når det gjelder poetisk form er det i det minste én forståelse som forteller oss at denne må denne realiseres i tid. I «La Notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique» går den franske lingvisten Emile Beneveniste filologisk til verks og undersøker det greske ordet *ρυθμος* (*rythmos*), og sporer dette til en bestemt modalitet av *form*. Benevenistes essay formulerer et dynamisk formbegrep – form som *rythmos* (i motsetning til for eksempel *morphé*, form som omriss eller sanselig helhet) – som viser til formens realisering i tid, til formens tilblivelse: «a configuration of movements organized in time.»³³ De to formbegrepene er ikke kontrære, men

³¹ Herrnstein Smith, Barbara. *Poetic closure: A Study of How Poems End*, 36.

³² Om denne distinksjonen skriver Smith: «Closure need not, however, be temporal; that is, it is not always a matter of endings.» Det vil si, Smith fokuserer på poetisk «closure», altså lukkethet, et begrep som kan men ikke nødvendigvis sammenfaller med en temporal *ende*. I visuelle former, skriver Smith, gir det ikke mening å snakke om endelighet i en temporal betydning: i et maleri, for eksempel, er det ikke et bestemt punkt som kan beskrives som verkets *siste*. Smith, *Poetic Closure*, 2.

³³ Beneveniste, Emile. «The notion of ‘rhythm’ in its linguistic expression», 287.

komplementære i den grad rytme leder oss til *morphé*, til form som en sanselig og fullkommen helhet. Å se disse som komplementære, er samtidig å anerkjenne at form ikke kan reduseres til den ene eller den andre, men at selve formbegrepet som sådan er avhengig av det dynamiske forholdet mellom disse to form-forståelsene, mellom strukturering og struktur, rytme og form, tilblivelse og væren, bevegelse og stillstand – med *enden* som det stedet der en vending fra den ene til den andre inntreffer.

Forholdet mellom kontinuitet og brudd blir i denne oppgaven karakterisert gjennom to kroppslige tilstander og motiver i O'Haras lyrikk: bevegelse og stillstand. Til slutt må vi derfor si noe om nettopp denne *kroppsligheten*, og hvordan den er forbundet med poetisk form. Et viktig moment som oppgaven viderefører fra forskningslitteraturen er ideen om lyrikkens grunnlag i kroppens fysiske virkelighet, en idé vi finner både hos Perloff og Breslin; det sistnevnte kaller «the literal reality of a physical moment».³⁴ Jeg er enig med Breslin når han skriver at avantgarde poesien i USA i etterkrigstiden – inkludert O'Hara – finner sin formelle berettigelse ikke i tradisjonen men i sin egen kroppslige erfaring; men denne er ikke bare preget av flyt og bevegelse, men også brudd og et dynamisk forhold mellom ulike temporale soner.

I dette spørsmålet om kroppen og poetisk form har Helen Vendlers artikkel om Frank O'Hara i *Part of Nature, Part of Us* vært ansporende, til tross for hennes reservasjoner og tidvis negative vurdering av O'Haras poetiske prosjekt. «The wish *not* to impute significance has rarely been stronger in lyric poetry» skriver Helen Vendler, som fortsetter:

Such a radical and dismissive logic flouts the whole male world and its relentless demand for ideologies, causes and systems of significance. The anarchic elasticity of O'Hara's poetry depends entirely on his athletic effort to make the personal the poetic – the personal divested of religion, of politics, of mysticism, of patriotism, of metaphysics, even of idealism.³⁵

For Vendler er O'Haras kvaliteter også kilden til en rekke problemer, for ved å avvise ideologi, metafysisk, organisk form – et hvert betydningsgivende system som på en eller annen måte er avgrensende – blir O'Haras poesi sårbar for tilfeldighetenes uutholdelige letthet. Samtidig hevder Vendler at: «In one sense, there is no reason why a poem of this sort should ever stop. The inherent limitation seems not be a formal one within the poem, but an external one: the limited attention span of the poet or his reader.»³⁶ Det frigjørende og

³⁴ Breslin, *From Modern to Contemporary*, 60.

³⁵ Vendler, Helen. *Part of Nature, Part of Us*, 183.

³⁶ Vendler, *Part of Nature*, 180.

spennende i denne anti-systematiske og anti-programmatiske gesten veier i følge Vendler ikke nødvendigvis opp for de manglene en slik poesi utviser. Det er på det formelle planet at disse manglene kommer til syne for Vendler, for O'Haras manglende evne til abstraksjon, samt fraværet av en «komfortabel form» som han kan arbeide innenfor, fører til at flere av diktene ender opp som «endless secretions, with a nugget of poetry here and there, slices of life arbitrarily beginning, and ending for no particular reason.»³⁷ Uten et internt prinsipp eller indre motivasjon, er O'Haras poesi tilsynelatende helt avhengig av en poetens *atletisisme* og utholdenhet: det vil si, kroppens kontingente kvaliteter.

Det gjenstår imidlertid å se om kroppen også representerer et *opphav* eller *opprikkelse*. I en viss forstand er et kroppslig-anatomisk element allerede implisert i den poetiske formens terminologi, noe Agamben påpeker i en diskusjon av trubadurenes hofflyrikk og deres anatomiske metaforer.³⁸ I den metriske enheten vi kaller *foot* ligger det slik sett en kroppslig erfaring som har blitt glemte av metrikken, som *teller* føtter uten å la dem danse, det vil si, uten å la dem realisere sin dans i tid.³⁹ Denne kroppslige erfaringen er uansett utgangspunktet for O'Haras poesi, og kan på samme måte utgjøre et utgangspunkt for en forståelse av poetisk form i hans lyrikken og endens problematikk slik vi har beskrevet den ovenfor.

1.4. Om Nykritikken og nærlesning: metodiske betraktninger

Oppgavens tilnærming er til dels formalistisk i det at vårt hovedfokus er poetisk form og spørsmål knyttet til formelle aspekter ved poesien. Samtidig vil den preges av en viss pragmatisme i møtet med spesifikke tekstutdrag. Med en formalistisk tilnærming mener vi ikke at vi antar en distansert posisjon i forhold til teksten, eller at vi ønsker å se denne som en formell helhet *som om denne allerede eksisterte på forhånd*. Oppgaven vil legge vekt på *lesningens rolle* i tilblivelsen og opplevelsen av poetisk form, da vi opplever det som nødvendig å følge tekstens bevegelser og rytmer dit den tar oss. Poetisk form blir følgelig en størrelse som realiseres i lesningen som en temporal opplevelse, snarere enn et transhistorisk og selvstendig aspekt ved verket.

³⁷ Vendler, *Part of nature*, 179-180.

³⁸ Agamben, Giorgio. «'Corn': From Anatomy to Poetics», i *The End of the Poem: Studies in Poetics*, 28-29.

³⁹ Simon Jarvis, i artikkelen «Prosody as Cognition», kritiserer prosodiens døde terminologi og glemselen av den kroppslige, temporale erfaringen som ligger til grunn. Denne kroppslige erfaringen ligger «desiccated, inside its [prosodiens] own terminology: its *feet* not only no longer dance but cannot remember why they bear their name or why they might need to ask about.» Jarvis, Simon. «Prosody as cognition», 5.

Nærlesing er dermed vår primære metode. Vi diskuterte tidligere avantgardens skepsis til Nykritikkens litteraturidealer, og særlig det tvetydige demokratiske løftet som gjemte seg i disse idealene. Utover på 60- og 70-tallet ble både Nykritikkens hegemoniske posisjon i litteraturfaget og dens politiske grunnlag utfordret av nye teoretiske retninger, samt en gryende sosial bevissthet i den politiske sfæren. Likevel vant nærlesningen som metode frem og ble et viktig verktøy også for senere teoretiske retninger. I det følgende vil jeg diskutere på hvilken måte O'Haras lyrikk stiller seg til nærlesningen som metode.

De særegne fortolkningsutfordringene diktene til O'Hara stiller leseren overfor, fortjener litt oppmerksomhet. I mange av sin dikt inviterer O'Hara leseren til å følge og la seg rive med i bevegelsen som diktet gjennomfører, heller enn å stoppe opp, vurdere og reflektere over bestemte ordvalg, linjer, allusjoner eller andre detaljer. I en viss forstand motsetter disse diktene seg fortolkning, ikke i kraft av sitt obskure bildespråk eller idemessige kompleksitet, men i kraft av sin intense hastighet og rytme. O'Hara poetiske stil, ofte parataktisk og kjennetegnet av stadig *enjambement*, bidrar til den hastigheten og flyten som preger vekslingen fra en persepsjon til den neste. Dette, blandet med tematiseringen av det hverdagslige og dagligdagse, en uformell tone som stadig punkterer og parodierer et høy-litterært språk, gjør grensen mellom det viktige og uviktige, det meningsløse og betydningsbærende, det alminnelige og det ekstraordinære, diffus. Diktet virker å være formet slik at vår oppmerksomhet trekkes vekk fra detaljer og vår fortolkningsvirksomhet forstyrres.

Selv om nærlesning og tekstanalyse har vært denne oppgavens primære metode, er det ingen selvfølge at en slik tilnærming kan foregå uten gnisninger i møtet med tekstmaterialet. Gitt nærlesningens historiske opphav i Nykritikkens teoretiske premisser er det ikke overraskende at O'Haras anti-formalistiske og *private* lyrikk befinner seg i et spenningsfylt forhold med denne metodikken. I essay og intervjuer uttrykker O'Hara skepsis overfor nykritiske prinsipper og kritiserer den formalistiske poesien, som mer enn noen annen poetisk bevegelse i etterkrigstidens USA bekrefter Nykritikkens litteratursyn.⁴⁰ Samtidig er det mulig å se i O'Haras lyrikk en revurdering av Nykritikkens litteratursyn og de premissene som ligger til grunn: kunstverket som autonomt og allemannseie, lest gjennom et transhistorisk perspektiv som fremhever verkets universalitet.

Jeg hevder ikke med dette at O'Haras lyrikk motsetter seg en slik metodikk, men i løpet av arbeidet med oppgaven har det blitt tydelig at det er aspekter ved denne lyrikken som synliggjør selve nærlesningen som hermeneutisk prosess. Ved å introdusere tilfeldighet,

⁴⁰ Se for eksempel intervjuet med Edward Lucie-Smith i O'Hara, *Standing still and walking in New York*.

eksess og banalitet til diktene, og inkludere private relasjoner og hendelser leseren ikke har tilgang til, problematiserer O'Hara nærlesningens tendens til å løsrive diktet fra dens umiddelbare tilblivelseskontekst – diktets anledning – og lese det som et uttrykk for universalitet. O'Haras dikt problematiserer forholdet mellom det universelle og partikulære, mellom det private og det offentlige, mellom dybde og overflate, på en måte som anskueliggjør nærlesningens premisser og setter disse på prøve. Oppgaven vil derfor forsøke å anerkjenne de stedene der tekstmaterialet synliggjør slike fortolkningsutfordringer, og reflektere over hva ved teksten som genererer disse

Derimot vil jeg ikke gå så langt å hevde at det eksisterer en fundamental motsetning mellom O'Haras lyrikk og nærlesningen som metode. Refleksjonene over nærlesningens begrensninger leder oss ikke til en avvisning av denne metodiske tilnærmingen, men en re-affirmasjon av dens nødvendighet som en kritisk, selv-reflekterende prosedyre. Dette fører oss imidlertid til en siste metodisk avklaring. Et tilbakevendende moment i sekundærlitteraturen om O'Hara er beskrivelsen av en poesi som domineres av *overflater* og ikke *dybder*. En slik beskrivelse antisiperer en pågående metodisk konflikt om teoriens og kritikkens rolle innenfor litteraturforskningen, der et av de kontroversielle punktene har vært eventuelle fordeler og ulemper med såkalte *dybdelesninger*, som forbindes med et kritisk prosjekt og Ricouers begrep *mistenksomhetens hermeneutikk*. Med hensikt om å avsløre teksten skjulte, ubevisste ideologiske, metafysiske eller politiske forutsetninger, beveger leseren seg *mot kornet* for å oppdage tekstens mørke: hva den ikke sier og hva den ikke *kan* si. I senere tid har lesere som Rita Felski og Toril Moi kritisert slike dybdelesninger i måten de forsøker å *mestre* teksten. Som et alternativ til den kritiske, mistenksomme leseren, har de fremhevet den tillitsfulle leseren og lesningens affektive dimensjon, som ikke søker å mestre teksten, men er i stand til å føle begeistring, overraskelse og skuffelse. Et tilgrensende litterært prosjekt er forestillingen om *overflatelesning*, som blant andre ting vektlegger en *deskriptiv* praksis.

Forholdet mellom Nykritikkens nærlesningsmetode og *mistenksomhetens hermeneutikk* er for mangfoldig og komplisert til at vi kan nøste opp i dette her. Det jeg likevel vil påpeke at O'Haras lyrikk, på samme måte som den synliggjør nærlesningens begrensninger, utviser motstand til et rent kritisk prosjekt basert på mistenksomhet og paranoia. Imidlertid er den motsatte tilnærmingen like reduserende, da den står i fare for å overse måten O'Haras dikt bruker *camp* eller andre strategier for å undergrave en dominerende, heteronormativ diskurs, enten det gjelder poesi eller politikk. Problematikken vedvarer: er nærlesningen som metode i stand til å gripe begge disse sidene ved O'Haras

lyrikk, både den begeistrede, ekstatiske bevegelsen som ikke tillater leseren å synke ned og utforske dybder; og øyeblikkene av stillstand, refleksjon og muligens kritikk? Selv om nærlesningen er bundet til sitt historiske opphav, er det aspekter ved denne metoden som kan virke forløsende og fordre en annen type metodisk tenkning, slik Eve Kosofsky Sedgwick har hevdet. Sedgwick re-aktualiserer Nykritikkens nærlesningsmetode ved å karakterisere den som en *reparativ* praksis: «What could better represent ‘weak theory, little better than a description of the phenomena which it purports to explain,’ than the devalued and near-obsolete New Critical skill of imaginative close reading?»⁴¹ Dette konseptet om *reparativ lesning*, og Sedgwicks evne til å vise hvordan enhver lesning preges av en veksling mellom en reparativ og en paranoid posisjon, tilbyr et nytt syn på nærlesningen som frigjør denne fra både fra Nykritikkens ahistorisitet og fra en destruktiv paranoid og mistenksom hermeneutikk.

1.5. Oppgavens utforming

I mitt ønske om å være tro mot O’Haras poetiske visjon og kompositoriske metode, tar denne oppgaven ikke utgangspunkt i en eller flere diktsamlinger, men beveger seg noenlunde fritt mellom ulike dikt og perioder i O’Haras diktning. Med utgangspunkt i oppgavens problemstillinger oppsøker jeg dikt som peker mot og fremhever kroppslige motiver – knyttet til bevegelse og stillstand, og bruker disse til å tenke poetisk form og det jeg har kalt endens problematikk. Diktutvalget baserer seg dermed på det overordnede emne; oppgaven pretenderer ikke å dekke et helt forfatterskap, men å fremheve en tendens som går igjen i flere deler av O’Haras diktning.

I neste kapittel undersøker jeg den bevegelige kroppen i O’Haras lyrikk, med fokus på to kroppslige motiver: pusten og vandringen. betydningen av respiratoriske motiver i noen utvalgte dikt av O’Hara, og karakteriserer disse diktene i lys av en *pusten poetikk*. I sentrum for analysene står diktet «Ode to Tanaquil Leclercq», en lyrisk ekfrase dedisert til danseren Leclercq, og O’Haras kjærlighetslyrikk. Jeg beveger meg herfra videre til O’Haras vandringsdikt, og hvordan kroppens interne, pust-baserte rytme interagerer med samfunnets ulike rytmer.

I kapittel 3 diskuterer jeg kroppens stillstand, med fokus på det Brian Glavey har kalt «the statuesque poet».⁴² Hovedfokuset er en lesning av «In Memory of my Feelings»,

⁴¹ Sedgwick, Eve Kosofsky, *Touching Feeling*, 145.

⁴² Glavey, «Frank O’Hara nude with boots».

muligens O'Haras mest vellykkede langdikt. Lesningen diskuterer diktets Medusa-skikkelse og tematiseringen av petrifisering og tilstivelse som former for stillstand. Et viktig moment er lesningen av diktets *apotropaiske* figur, som representerer en form for dobbel-vending, og som får betydning for hvordan vi leser diktets tvetydige og problematiske slutt.

Siste kapittel plukker opp trådene fra de to foregående kapitlene og fokuserer på poetisk form og ende-problematikk i O'Haras prosadikt «Meditations in an Emergency». Fokuset her ligger på kriseopplevelsen som kommer tilsyne her, og hvordan den personlige krisen sammenfaller med en poetisk krise. Jeg viser hvordan diktet tematiserer både bevegelse og stillstand, og undersøker hvilken betydning dette har for diktets form og ende. Her beskriver jeg også O'Haras vendingsmotiv, og leser dette som en sentral figur for å forstå O'Haras lyrikk og hvordan denne lyrikken forholder seg til diktningens ende.

2. «To move is to love» – Kropp og bevegelse i O’Haras lyrikk

2.1. Innledning

I essayet «Personism: A Manifesto», som parodierer sjangeren tittelen viser til – det poetiske manifestet – returnerer O’Hara stadig til beskrivelser og bilder av kroppen i bevegelse for å illustrere sitt «syn» på poesien. Liksom-manifestet bruker erotiske og fysiske motiver for å beskrive «Personism», en poetisk bevegelse grunnlagt av O’Hara, der diktet fremstilles som en tredje deltaker i en erotisk trekant; «Personism», skriver O’Hara, «puts the poem squarely between the poet and the person, Lucky Pierre style, and the poem is correspondingly gratified.»⁴³ Poetisk teknikk sammenlignes med et par trange bukser som skal gjøre poeten mer attraktiv, og har slik ingenting å gjøre med metafysikk. Poesien forankres i den umiddelbare fysiske og kroppslige sfæren, tilknyttet poetens partikulære kropp, løsrevet fra metafysiske ideer om form og teknikk.

O’Haras rastløse lyrikk, med dens energi, flyt og hastighet, som ofte omhandler poetens *flâneur*-aktige vandringer gjennom et urbant landskap, viser slik tilbake til diktningens fysiske og kroppslige omstendigheter. Dette kapittelet utforsker figureringer av kroppen og kroppslighet i O’Haras lyrikk, først med fokus på *pustens* rolle i O’Haras lyrikk: motiver og figurer som på en eller annen måte involverer *pust*, *åndedrett*, *luft* eller andre tilhørende begreper. Lesningen har som hensikt å vise hvordan O’Hara forestiller seg forholdet mellom poetisk form og pusten. Deretter beveger jeg meg videre til O’Haras vandringsdikt, og fokuserer på møtet mellom kroppens rytme og den sosioøkonomiske ordenen hvori kroppen er plassert.

O’Haras tematisering av åndedretten og pusten er en del av en større poetisk diskurs i den Amerikanske litteraturen i det 20. århundret. Spesielt i etterkrigstidens poetiske *avant-garde* bevegelser utover på 50- og 60-tallet får kroppen en viktig plass i tenkningen rundt poesi og lyrikk, der en rekke *avant-garde* poeter motsetter seg den etablerte poesien tradisjonisme, og lokaliserer poetisk skapelse i poetens kroppslige erfaringer. Poetens pust blir fremhevet av Beat-forfattere som Allen Ginsberg og Jack Kerouac, og av de såkalte Black Mountain poetene og særlig Charles Olson. Olsons poetiske manifest «Projective Verse»

⁴³ O’Hara, «Personism: A Manifesto», i *Selected Poems*, xiv.

legger grunnlaget for O'Haras *luftige imaginasjon*, men som vi skal se skiller O'Hara seg fra Olson på noen viktige punkter.

2.2. Pusten i moderne lyrikk: Charles Olson og O'Hara

O'Hara var som nevnt ikke alene i igjen å gjøre poetisk form problematisk ved å bevege seg bort fra tradisjonens nedarvede former og mot poesens opprinnelse i en erfart, fysisk virkelighet. Han var heller ikke alene i å vektlegge poetens pust eller respirasjon som et poetisk utgangspunkt. Sammen med Beat-forfattere som Allen Ginsberg og Jack Kerouac var O'Hara inspirert av Charles Olsons poetiske manifest «Projective Verse», selv om O'Hara også hadde sine reservasjoner til Olsons poetiske visjon (og til dels parodierer ideen om poetiske manifeste i sitt eget liksom-manifest). Også Beat-forfatterne, skriver Stefanie Heine i *Poetics of Breathing*, var inspirert av Olsons manifest og forsøkte på lignende vis skape en poetisk form betinget av pusten, der skriften uttrykker poetens respirasjon i nuet. Heine forklarer at: «The idea is one of a straightforward inscription that is at the same time an embodiment: the writer's breath is put into writing that – such are the phonocentric undercurrents – immediately maintains their living presence and carries their authentic voice.»⁴⁴ Som vi skal se om et øyeblikk finner vi en slik forestilling om den *autentiske stemmen* også hos Olson; senere skal vi se at O'Haras vandringsdikt problematiserer en slik autentisitetensjargong.

La oss først se hva Olson sier om poetens pust. «Projective Verse» argumenterer for en *åpen* poesi eller versform, som Olson kaller «composition by field». For Olson er den individuelle poetens pust grunnlaget for en slik åpen komposisjonsform: «Verse now, 1950, if it is to go ahead, if it is to be of *essential* use, must, I take it, catch up and put into itself certain laws and possibilities of the breath.»⁴⁵ En verslinje er følgelig for Olson et resultat av poetens pust, mens diktet blir på alle punkter forstått som en ladning med energi. Dermed både begynner og slutter en verslinje med poetens pust:

And the line comes (I swear it) from the breath, from the breathing of the man who writes, at the moment that he writes, and thus is, it is here that, the daily work, the WORK, gets in, for only he, the man who writes, can declare, at every moment, the line its metric and its ending – where its breathing, shall come to, termination.⁴⁶

⁴⁴ Heine, Stefanie. *Poetics of Breathing: Modern Literature's Syncope*, 45.

⁴⁵ Olson, «Projective Verse». *Poetry Foundation*, 14.05.2023.

<https://www.poetryfoundation.org/articles/69406/projective-verse>

⁴⁶ Olson, «Projective Verse».

«Field by composition» begynner slik med poetens umiddelbare kropp og pust (Olsons gjentatte bruk av ordet «now» impliserer at også essayet er en energiladning som har kroppens som utgangspunkt). Kroppens tilstedeværelse i skriften sikres imidlertid av en form for mediering gjennom et mekanisk-maskinelt apparat, nemlig skrivemaksinen, som i følge Olson egner seg til å registrere poetens pust: «It is the advantage of the typewriter that, due to its rigidity and its space precisions, it can, for a poet, indicate exactly the breath [...] he intends».⁴⁷ Olson vektlegger maskinen som poetens personlige og umiddelbare opptaksinstrument; i stedet for å begrense spontanitet og prosess legger skrivemaskinen til rette for en umiddelbar og kroppslig poesi, og muliggjør *åpningen* av det poetiske feltet («field by composition»). Poetisk form, som for Olson er en forlengelse av innhold (en ide han henter fra Robert Creeley), vil dermed åpnes opp i den grad poesiens *projektivisme* medfører en endring i poesiens innhold: «If the beginning and the end is breath, vocie in its largest sense, then the material of verse shifts.»⁴⁸

Det er «Projective Verse» O’Hara har i tankene når han utdyper sitt syn på poetisk versemål («measure» eller *metrikk*) i et intervju med Edward Lucie-Smith:

Because it seemed to me that the metrical, that the measure let us say, if you want to talk about it in Olson’s poems or Ezra Pound’s, comes from the breath of the person just as a stroke of paint comes from the wrist and hand and arm and shoulder and all that of the painter. So therefore the point is really more to establish one’s own measure and breath in poetry, I think, than – this sounds wildly ambitious since I don’t think I’ve done it but I think that great poets do do it – rather than fitting your ideas into an established order, syllabically and phonetically and so on.⁴⁹

Både Olson og O’Hara forstår sin egen poetiske virksomhet som en måte å unngå eller bryte med den poetiske tradisjonens autoritet og form-forståelse. Olson forbinder “the non-projective” med den nedarvede linjen, strofen eller formen, mens O’Hara ser pusten som en måte å etablere en poetisk form utenfor etablerte metriske og fonetiske paradigmer. Begge to vektlegger poesien som prosess, en prosess som grunner i kroppens fysiologiske prosesser og poetens fysiske, kroppslige nærvær. Poetisk form er slik ikke lenger noe som er gitt, men blir med en gang problematisk.⁵⁰ Olsons manifest tilbyr O’Hara en måte å tenke poetisk form som

⁴⁷ Olson, «Projective Verse».

⁴⁸ Olson, «Projective Verse».

⁴⁹ O’Hara, Frank. *Standing Still and Walking in New York*, 17.

⁵⁰ «Poetic authority was located not in the cultural tradition but in the literal reality of a physical moment; and it is this poetic realism that makes the shaping of a poem become, once again, a ‘problem’ – and a challenge.» Breslin, *From Modern to Contemporary*, 60.

er ikke-metrisk, som er åpen og mottakelig for umiddelbare inntrykk og hastig vekslende persepsjoner.

O'Hara og Olson skiller imidlertid lag på noen viktige punkter i spørsmålet om poeters åndedrett. Olsons forestilling om pustens betydning er koblet til en form for *machismo* og tilgrensende ideer om mannlig grandiositet og heroisme; O'Haras skepsis retter seg mot Olsons fokus på «the important utterance», som for O'Hara ikke alltid er mulig eller ønskelig å fremkalle.⁵¹ Vi skal se hvordan O'Haras dikt problematiserer den maskuline individualismen til Olson, for puste-motivet hos O'Hara er i en større grad tilkoblet en *utside*. O'Hara fokuserer ikke bare på poeters individuelle respirasjon som sådan, men også på hvordan pusten skaper forbindelser utenfor den individuelle sfæren.

2.3. Analysedel – «Ode to Tanaquil Leclercq»

I sitatet ovenfor ser vi igjen hvordan O'Hara henter inspirasjon fra malerkunsten for å forstå og illustrere sitt poetiske syn og rollen kroppen spiller i kunstverkets tilblivelse. Malerens kropp er opprinnelsen til hvert strøk med maling, og på et lerret – for eksempel på et maleri av en abstrakt ekspresjonist som Jackson Pollock – kan man spore kroppens bevegelser og gester gjennom å følge individuelle strøk og linjer med maling. Strøkene med maling viser til den kroppslige gesten på samme måte som en poetisk linje er et uttrykk for poeters pust. Flere har lest O'Haras diktning i lys av malerkunsten og den Abstrakte Ekspresjonismen, men denne tilnærmingen har også sine begrensninger, slik vi diskuterte i kapittel 1. I den nåværende konteksten kan vi si at selv om analogien vektlegger kroppens betydning i rolle i kunstverket, risikerer den samtidig å nedtone forskjellen mellom hånden og pusten og deres respektive egenskaper. I de to odene «Ode on Causality» og «Ode to Willem de Kooning», henholdsvis tilegnet Jackson Pollock og de Kooning, blir poetiske linjer sammenlignet med malerens penselstrøk, og pusten tilegnes dermed ingen sentral rolle i formingen av diktene: «and like that child at your grave make me be distant and imaginative / make my lines thin as ice, then swell like pythons [...]».⁵² Hvis O'Hara her forsøker å beskrive sin egen poetiske teknikk gjennom maleriske metaforer og slik minske avstanden mellom de to kunstformene, ender han likevel bare opp med å mytologisere maleren, noe som blir tydelig i apoteosen av de Kooning, som opphøyes til en Prometevs-figur: «Dawn, / erasing blindness from an eye

⁵¹ O'Hara, *Standing Still and Walking*, 13.

⁵² O'Hara, «Ode on Causality», 302.

inflamed, / reaching for its / morning cigarette in Promethean inflection [...]).⁵³ Diktet nevner også de Koonings linjer («line that's beautifully keen / precarious and doesn't sag / beneath our variable weight»), men også her er malerens kropp fraværende, et skjult kausalt prinsipp som ikke kommer til overflaten i diktet men hviler i bakgrunnen. I møtet med verkene til disse heroiske skikkelsene som odene mytologiserer, blir den lyriske stemmen dermed også visjonær og obskur, samt mindre personlig enn i resten av O'Haras dikt. Det umiddelbare, empiriske og kroppslige selvet nedtones til fordel for den intellektuelle opplevelsen av kunstverket og visjonen av storhet. Diktjeget her strever mot de samme høydene, veiledet av kunstnernes ånd, noe som dermed tar ham bort fra det umiddelbare, empiriske selvet:

<p>I try to seize upon greatness which is available to me</p>	<p>through generosity and lavishness of spirit, yours</p>
<p>not to be inimitably weak and picturesque, my self</p>	<p>but to be standing clearly alone in the orange wind⁵⁴</p>

Det empiriske, umiddelbare selvet er det som er svakt og imiterbart, og som ikke enda har oppnådd den monumentale selv-tilstrekkeligheten og viljestyrken han finner i de Koonings kunst.

Kroppen og pustemotivet returnerer imidlertid i en annen av O'Haras oder, også dette i den ekfrastiske tradisjonen, men her er hovedmotivet dans og ikke malerkunsten. I en ode til den amerikanske ballettdanseren Tanaquil Le Clercq beskriver diktjeget hvordan danserens bevegelse oppleves som like naturlig som hennes pust, på en måte som gjør den levende fremføringen til en forlengelse av hennes fysiologiske prosesser. I likhet med maleren forsvinner danseren inn i sin kunst og blir usynlig:

it seems sometimes as if you were only breathing
and everything happened around you
because when you disappeared in the wings nothing was there
but the motion of some extraordinary happening I hadn't understood
the superb arc of a question, of a decision about death⁵⁵

⁵³ O'Hara, «Ode to Willem de Kooning», i *The Collected Poems*, 285

⁵⁴ O'Hara, «Ode to Willem de Kooning», 284.

⁵⁵ O'Hara, «Ode to Tanaquil Leclercq», i *Selected Poems*, 177.

Danseren fremstilles ikke direkte, men snarere gjennom hennes pust og hennes luftighet, og diktjeget beskriver henne som en fugl (og muligens en engel). I kontrast til denne sammensmeltingen av kunst og liv gjennom pust-motivet opplever diktjeget en form for akutt andpustenhet, for idet han rives med i dansen blir hans egen pust revet fra ham:

where in the innocence of my watching had those ribbons become entangled
dragging me upward into lilac-colored ozone where I gasped
and you continued to smile as you dropped the bloody scarf of my life
from way up there, my neck hurt⁵⁶

Ved diktets slutt er det ikke bare diktjeget som har problemer med pusten, men hele verdenen, som holder pusten mens de følger danserens risikofylte sprang gjennom luften:

because you are beautiful you are hunted
and with the courage of a vase
you refuse to become a deer or tree
and the world holds its breath
to see if you are there, and safe

are you?⁵⁷

Diktet ender med et spørsmål, og vi holder pusten sammen med diktjeget og venter på å finne ut om dette er en beslutning om døden. Danserens kunst virker for diktjeget uopnåelig, både på grunn av hennes evne til å smelte sammen med dansen og de risikoene hun utsetter kroppen for fremføringen. Distansen mellom de to tydeliggjøres ytterligere når det tvert imot er betrakteren og ikke den som utfører dansen som opplever smerte og blir skadet. Leclercq representerer for diktjeget en slags sublim *luftighet*, et form for skapelse og kreativitet som bunner i kroppens mobile virkelighet, og som for poeten er nærmest er uforståelig. O'Haras ode både idealiserer og forherliger danseren og forvandler henne til et bilde på en tilsynelatende umediert kunst som utfolder seg i kroppens umiddelbare fysiske virkelighet.

Det er flere intertekstuelle ekkoer her til, og spesielt John Keats nattergal melder seg som en mulig modell for O'Haras danser. Begge utfører sin kunst med en ubekymret umiddelbarhet som betrakteren eller lytteren opphøyer. Diktjeget har også visse likheter med diktjeget i Keats «Ode to a Nightingale», men O'Hara reduserer smerten som den romantiske

⁵⁶ O'Hara, «Ode to Tanaquil Leclercq», i *Selected Poems*, 176

⁵⁷ O'Hara, «Ode to Tanaquil Leclercq», 177.

poeten opplever til en liten og ubetydelig nakkesmerte i en parodisk inversjon. En annen ode av Keats, «Ode on a Grecian Urn», påkalles i linjene «and with the courage of vase / you refuse to become a deer or tree»; men der Keats ode er en feiring av den attiske urnens uforanderlighet og estetiske fullkommenhet, trekker O'Haras ode frem danserens evne og vilje til forandring gjennom kunsten:

you were always changing into something else
and always will be
always plumage, perfection's broken heart, wings

and wide eyes in which everything you do
repeats yourself simultaneously and simply
as a window 'gives' on something⁵⁸

Danseren er i stadig forandring, alltid på flukt fra perfektjonens stillstand; men hun opprettholder samtidig sitt selv i alt hun foretar seg på scenen. Diktet følger her en kompleks tilblivelsesprosess der danseren glir inn og ut av seg selv, mister og gjenfinner seg selv i rytmiske, kontinuerlige bevegelser. Hun er både et perfekt bilde – en vase, en attisk søyle som nekter å gi slipp på skjønnheten – og samtidig bildets oppløsning: «perfection's broken heart».⁵⁹ Tanaquils estetiske integritet – hennes tapperhet – er slik knyttet til denne viljen til selv-fornyelsen gjennom bevegelsen. Både diktjeget og resten av verden mister eller holder pusten i denne øyeblikkelige opptredenen, idet diktet ender med et ubesvart spørsmål som blir hengende i luften.

Kontrasten mellom Leclercqs pusteglede og diktjegets pustevansker impliserer likevel en distanse mellom poesien og dansen som ligner den vi fant i odene tilegnet henholdsvis Pollock og de Kooning. Igjen prøver diktjeget å følge kunstneren mot en transcendent visjon og estetisk sublinitet – «into lilac-colored ozone» – bare for å gispe etter luft og igjen falle ned i det ordinære og hverdagslige. I tråd med det romantiske *toposet* O'Hara parodierer, blir den sublime visjonen av umiddelbar kunst brutt og erstattet av desperasjon og fortvilelse; som Keats nattergal-lytter er O'Haras diktjeg «forlorn», kastet tilbake til sitt enslige selv.⁶⁰ Følelsen av utilstrekkelighet og nederlag forsterkes av det nostalgiske modus som preger diktets åpningslinjer: «Smiling through my own memories of painful excitement your wide

⁵⁸ O'Hara, «Ode to Tanaquil Leclercq», 177.

⁵⁹ O'Hara, «Ode to Tanaquil Leclercq», 177.

⁶⁰ Dette er selvfølgelig en parafisering av Keats ode. De relevante linjene lyder slik: «Forlorn! the very word is like a bell / To toll me back from thee to my sole self.» Keats, John. «Ode to a Nightingale», i *The Complete Poems*, 348.

eyes / stare / and narrow like a lost forest of childhood stolen from gypsies [...]»⁶¹ Tonen av beundring og fortryllelse som preger beskrivelsen av Leclercqs kunst er dermed sammenvevd med en smertefull innsikt om egen utilstrekkelighet, en følelse av å være fjernet fra begjærsobjektet og en nostalgisk lengsel etter en tapt opprinnelse. Denne tapte idyllen som diktjeget har mistet, figureres også gjennom den Athenske bystaten, representert av danserens «ribbon-wrapped hearts, white / credibly agile / flashing / scimitars of a city-state».⁶² Danseren blir ikke absorbert i dette bildet av bystaten, men bærer den som en del av sitt kostyme og gjør den slik til en del av seg selv. Det er dette fellesskapet diktjeget ønsker å ta del i, å være i *dialog* med danseren og hennes kunst, i en intersubjektiv forening mellom Leclercq og diktjeget, og en estetisk forening av poesi og dans. Selv om en slik forening forblir uopnåelig i «Ode to Tanaquil Leclercq», peker oden likevel mot et bilde av en intersubjektiv og transindividuell respirasjon, som forbinder kroppens innside med en utside som er *annen* enn den selv.

2.4. Kjærlighet og intersubjektivitet

Vi vender oss her mot O'Haras kjærlighetslyrikk som det stedet der pusten får en slik intersubjektiv dimensjon. Motiver knyttet til respirasjon blir enda vanligere i O'Haras kjærlighetslyrikk, og særlig i de diktene som er skrevet til eller om danseren Vincent Warren, som O'Hara innledet et forhold med på slutten av 1950-tallet. I flere av disse diktene fokuserer poeten på Warrens pust, for eksempel her i «Saint»:

Like a pile of gold that his breath
is forming into slender columns
of various sizes, Vincent lies all
in a heap as even the sun must rest

and air and the noises of Manhattan
he thinks he is not a de Paul yet
the market is sagging today and he
doesn't mind, he is waiting for his sofa⁶³

⁶¹ O'Hara, «Ode to Tanaquil Leclercq», 176.

⁶² O'Hara, «Ode to Tanaquil Leclercq», 176.

⁶³ O'Hara, «Saint», i *Selected Poems*, 153.

Dette utsnittet peker mot pustens *formgivende* evne; diktets bilder og similer har sin opprinnelse i Warrens pust. Pusten er dermed samtidig med Warrens fremtredelse i diktet; han er både begynnelse og ende, både opphav og destinasjon. Igjen er denne pusten plassert i lungene til en danser og ikke poeten selv, som forblir en distansert betrakter av den elskede. Begjæret etter den elskede kan dermed forstås som et ønske om å puste i det samme rommet, der møtet mellom den og den andres pust er en form for sosiabilitet og relasjonalt, en intersubjektiv dialog som ikke baserer seg på åpen tale men på de ikke-semantiske, usigelige kreftene til pusten, som alltid står på grensen til talen og mening: pusten som en form for kommunikasjon. Dermed søker O’Haras kjærlighetslyrikk, slik han skriver i diktet «In Favor of one’s Time»: «the joining of an opposite force’s breath.»⁶⁴ Pustens intersubjektive potensial kommer enda tydeligere frem i et annet dikt, der den geografiske distansen mellom elskere minimeres i ideen om et felles luftrom:

Now That I Am In Madrid And Can Think

I think of you
 and the continents brilliant and arid
 and the slender heart you are sharing my share of with the American air
 as the lungs I have felt sonorously subside slowly greet each morning
 and your brown lashes flutter revealing two perfect dawns colored by New York⁶⁵

Alliterasjon og internrim gir disse linjene umiddelbar og behagelig klang. Det semantiske innholdet er ikke nødvendigvis like gjennomskinnelig, men snarere delvis fortrent av den klumsete syntaksen. Tanken lever i et lydlig – og luftig – rom der den beveger seg mot den elskede i New York – ikke først og fremst som kommunisert mening men som lyd – og blir til en slags tanke-pust som kommuniserer ikke et offisielt, ordinært språk, men i pustens språk.

Vi ser dermed at bevegelse og kjærlighet finner felles grunn i dikterens pust og i de kroppslige prosessene respirasjonen innebærer. For O’Hara realiseres kjærligheten i bevegelsen og pusten, og følgelig blir disse kroppslige figurene sentrale i kjærlighetslyrikken som et uttrykk for erotisk fellesskap og kommunikasjon. I «Rhapsody» sammenligner han kjærlighetens pust med en dør som binder samme to verdener: «everywhere love is breathing draftily / like a doorway linking 53rd with 54rd».⁶⁶ På samme måte burde et hotell: «be merely a bed / surrounded by walls where two souls meet and do nothing but breathe / breathe

⁶⁴ O’Hara, «In favor of one’s time», i *Selected Poems*, 164.

⁶⁵ O’Hara, «Now that I am in Madrid and can think», i *Selected Poems*, 174-175.

⁶⁶ O’Hara, «Rhapsody», i *Selected Poems*, 147.

in breathe out fuse illuminate confuse *stick* dissemble». ⁶⁷ I disse diktene og andre intensifieres kjærligheten og poesien stadig av pusten, og kroppens ikke-semantiske prosesser blir viktigere enn talen og språket. For O'Hara er pusten både knyttet til den individuelle kunstnere og den intersubjektive opplevelse kjærligheten muliggjør. Pusten er både skapende og forenende, og i en viss forstand blir puste-motivet utgangspunktet for en forestilling om en poetisk og erotisk orden løsrevet fra historiske, sosiale og politiske betingelser. I det følgende diktet blir den elskedes pust en erstatning for «elephantine history»:

I can't think of one interesting thing Warren
G. Harding did, I guess I was passing notes
to Sally and Agnes at the time he came up
in our elephantine history course everything

seems slow suddenly and boring except
for my insatiable thinking towards you
as you lie asleep completely plotzed and
gracious as a hillock in the mist from one
small window, sunless and only slightly open
as is your mouth and presently your quiet eyes
your breathing is like that history lesson⁶⁸

Som vi vil se i resten av dette kapittelet blir en slik fiksjon vanskelig å opprettholde, og den individuelle kroppen kan ikke erstattet den offisielle historien, men må oppdage sin bundethet til sosiale og økonomiske forhold. Møtet med det sosiale rommet innebærer en annen forståelse av kroppens posisjon enn det vi finner i kjærlighetslyrikkens private rom.

2.5. Fra pust til bevegelse: O'Haras vandringsdikt

O'Haras vandringsdikt er det mest direkte uttrykket for den bevegelige poeten, og stedet der den aktive pusten kommer til syne i en form for poesi som vektlegger kroppslige prosesser. Her beveger vi oss fra pusten til *steget*, til poetens flanering gjennom et urbant landskap i nåtid. O'Hara selv beskriver disse vandringsdiktene som «I do this I do that poems», dikt som omhandler diktjegets hverdagslige og trivielle gjøremål. ⁶⁹ To av disse diktene – «A step away from them» og «The day lady died» – er to av O'Haras mest antologiserte komposisjoner, og fremstår som særlig vellykkede i måten de formidler bylivets ekstatiske hastigheter og

⁶⁷ O'Hara, «Hôtel Transylvanie», i *Selected Poems*, 171.

⁶⁸ O'Hara, «Poem (That's not a cross look it's a sign of life)», i *Selected Poems*, 173.

⁶⁹ O'Hara, «Getting up ahead of someone (sun)», i *Selected Poems*, 163.

følelsen av umiddelbarhet og spontanitet. O'Haras vandringsdikt gir inntrykk av at skriften sammenfaller med anledningen den beskriver, slik Gilbert hevder:

What is perhaps most remarkable about O'Hara's walk poems is their insistence on coinciding absolutely with their occasions. Not only their habitual use of the present tense, but also their fluid, often ungrammatical language seems to cancel all distance between represented experience and representational text, as though the poem had come into being simultaneously with the walk itself.⁷⁰

I disse diktene kan vi imidlertid begynne se den metonymiske poesiens grenser og hvordan fraværet av en komfortabel form leder diktene mot et kritisk punkt. I disse diktene blir endeproblematikken synlig både på et tematisk og et formelt plan.

Både «A step away from them» og «The day lady died» tar begge i bruk det samme retoriske virkemiddelet for å feste diktene til en nåtidssituasjon, det vi kan kalle deres *anledning*. «The day lady died» begynner med å angi et presist klokkeslag: «It is 12:20 in New York a Friday /three days after Bastille days, yes [...]».⁷¹ Også «A step away from them» plasserer diktjeget i en presis tid, men her er det til å begynne med en bestemt tidsramme: «It's my lunch hour, so I go / for a walk among the hum-colored / cabs.»⁷² Det lyriske subjektet beveger seg her innenfor den objektive, offisielle tiden men sine inndelinger betinget av sosiale og økonomiske aspekter. Offisiell, økonomisk og sosial tid representerer en formell, temporal ramme, men også en rytme som mer eller mindre er regelmessig og fastsatt. Det er i denne rammen diktjegets kropp befinner seg, med dens egen rytme og temporale oppfatning. Slik tematiserer diktene på ulike måter møtet mellom sosiale rytmer og kroppens rytme; hvordan kroppens rytme bryter inn i den offisielle tiden og åpner for nye muligheter og relasjoner, men også hvordan den individuelle rytmen blir innfanget og implisert i en sosioøkonomisk orden.

2.6. Kroppens rytme i «A step way from them»

Det jeg har beskrevet som diktets sosiale og økonomiske ramme, lunsjtiden, åpner opp for muligheten til den kroppslige aktiviteten vandringen innebærer. Ordet «ramme» er likevel ikke helt tilfredsstillende, for det er tydelig at den økonomiske og sosiale virkeligheten

⁷⁰ Gilbert, Roger. *Walks in the world: representation and experience in modern American poetry*, 176.

⁷¹ O'Hara, «The day lady died», i *Selected Poems*, 146.

⁷² O'Hara, «A step away from them», i *Selected Poems*, 110.

lunsjtiden er en del av ikke er statisk, men heller dynamisk og livlig, der diktjegets kroppslige rytme og bevegelse virker *på* det sosiale rommet. Det rommet som åpenbarer seg er et utopisk rom, der det flanerende diktjeget ikke opplever seg selv som fremmedgjort fra varesamfunnet, men nettopp virker på det mens han beveger seg fritt fra et sted til det neste:

It's my lunch hour, so I go
for a walk among the hum-colored
cabs. First, down the sidewalk
where laborers feed their dirty
glistening torsos sandwiches
and Coca-Cola, with yellow helmets
on. They protect them from falling
bricks, I guess. Then onto the
avenue where skirts are flipping
above heels and blow up over
grates. The sun is hot, but the
cabs stir up the air. I look
at bargains in wristwatches. There
are cats playing in the sawdust.⁷³

Diktets første strofe preges av en kraftfull, fremoverrettede bevegelse der handling og observasjon avveksler hverandre fortløpende. Det innledende verbet setter i gang bevegelsen, og fortsetter å operere gjennom store deler av første strofe: «It's my lunch hour, so I go / for a walk among the hum-colored / cabs.» Når sekvensen først er satt i gang, fortsetter den i et uavbrutt tempo, der verbet fortsetter å virke i de påfølgende linjene: «First, [I go] down the sidewalk [...]»; «Then [I go] onto the / avenue [...]». Diktjeget forsvinner imidlertid delvis inn i bevegelsen, og dukker først opp igjen etter å observert arbeiderens gule hjelmer. Hastighetsfornemmelsen kommer også frem i måten diktet skildrer det ytre rommet gjennom metonymi og synekdoke, der særlig kroppsdeler og klesplagg fremheves. Til slutt genererer bruken av enjambement en rasende fart, som om diktet hele tiden ligger et steg foran og må innhente seg selv og sin egen pust igjen og igjen. Slike prosodiske strategier etablerer en kroppens rytme som interagerer med det sosiale rommet, som likevel ikke kommer til syne som en helhet men gjennom ulike del-objekter. Det sosiale rommet vokser frem i løpet av vandringen:

On
to Times Square, where the sign

⁷³ O'Hara, «A step away from them», 110-111.

blows smoke over my head, and higher
the waterfall pours lightly. A
Negro stands in a doorway with a
toothpick, languorously agitating.
A blonde chorus girl clicks: he
smiles and rubs his chin.⁷⁴

Poeten vandrer med lette steg gjennom byens gater, og registrerer mennesker, ting og hendelser som møter ham på vegen. Den selvsikre og bestemt bevegelsen som preger diktets første strofe, vitner om en grunnleggende åpenhet overfor den ytre verden, og en følelse av optimisme. Slik sett kan vi si at verden kommer poeten i møte, at den ytre verden svarer til poetens indre sinnstilstand og livsbejaende holdning. Det begynner med «the hum-colored / cabs.», en tilsynelatende synestetisk lignelse mellom New Yorks gule taxier og summende humler eller bier. Deretter observerer han arbeidernes «glistening torsos» og deres gule hjelmer, og i neste sekvens, skjørt og hæler i bevegelse. Møtet mellom den kroppslige rytmen og sosiale rytmer er slik sett motsetningsfylt, men står i et harmonisk samspill med hverandre. Første halvdel av diktet kulminerer følgelig i et øyeblikk som bekrefter følelsen av harmoni og glede, der indre og ytre kommer samme i et synkronisert «tut»: Everything / suddenly honks: it is 12:40 of / a Thursday». ⁷⁵ Rundt hvert hjørne oppdager diktjeget nye muligheter og potensielle sosiale og erotiske relasjoner. Han beveger seg gjennom et rom der sosiale tabuer knyttet til klasse- og raseskiller tilsynelatende har mistet sin betydning og gyldighet. I denne urbane fantasien former en utopisk visjon seg som kun virker å være et steg unna, i ferd med å bli en realitet ved neste sving.

Likevel må vi spørre oss hvor lenge poeten kan holde en slik bevegelse gående. På det tidspunktet diktjeget endelig stopper opp, er det for å tilfredsstillende kroppens basale behov: «I stop for a cheeseburger at Juliet's Corner. [...] And chocolate malted». ⁷⁶ Dette tilfeldige avbruddet sammenfaller imidlertid med et stemningsskifte, og erkjennelsen av kroppens begrensninger fører med seg en erkjennelse om en eksistensiell grense:

First
Bunny died, then John Latouche,
then Jackson Pollock. But is the
earth as full as life was full, of them?
And one has eaten and one walks,
past the magazines with nudes
and the posters for BULLFIGHT and

⁷⁴ O'Hara, «A step away from them», 111.

⁷⁵ O'Hara, «A step away from them», 111.

⁷⁶ O'Hara, «A step away from them», 111.

the Manhattan Storage Warehouse,
which they'll soon tear down. I
used to think they had the Armory
Show there.

Listen over døde O'Haras døde venner repliserer i sin logikk den sekvensen som innledet diktets uanstrengte og ubekymrede vandring i første og andre strofe: Først Bunny, så John Latouche, så Jackson Pollock. Denne dødssekvensen går som en parallell linje til den vandringen poeten nettopp har gjennomført. Det først når han stopper opp at poetens tanker blir introspektive og reflekterende, og minnet av døde venner innebærer at den lettsindige stemningen delvis forsvinner og erstattes av en mer alvorlig tone: «But is the / earth as full as life was full, of them?» Dødsbevisstheten introduserer umiddelbart en distanse fra den kroppslige erfaringen, som om jeget har blitt kastet ut av sin egen kroppslige aktivitet. Strofen domineres slik av bilder som betegner eller peker mot stillstand og fravær, der trykkmediet blir en negasjon av nærværet og den fremtidige demoleringen av varehuset blir et forvarsel om enden.

Det som lar diktjeget unnsnippe sin motløshet og melankoli, og det som «redder» diktet fra den samme skjebnen, er en tilbakevending til den sosiale rammen som var vandringens utgangspunkt: arbeidsplassen regelmessighet og rytme:

A glass of papaya juice
and back to work. My heart is in my
pocket, it is Poems by Pierre Reverdy.⁷⁷

Hvis krisen har blitt avverget i disse siste linjene, er det likevel på bekostning av kroppslig umiddelbarhet og spontanitet: Diktjegets hjerte er bortgjemt, ikke lenger ute i verden og mottakelig for sosiale inntrykk. Hjertet søker tilflukt i den metaforiske sammensmeltingen med poesien, og i denne estetiseringen av det kroppslige lukker diktet seg. Tilbakevendingen til et metaforisk språk avrunder diktet samtidig som den utopiske visjonen fordufter.

2.7. Pustens ende

Selv om vi kan være enige i at O'Hara ved enden av «A step away from them» ikke returnerer til det Breslin kaller «the comforts of a stabilizing form», finner vi i dette diktet en erkjennelse om at den kroppslige erfaringen ene og alene ikke kan gi diktet en struktur eller

⁷⁷ O'Hara, «A step away from them», 111.

en form.⁷⁸ For å unngå den forestående krisen diktet er på vei inn i returnerer O'Hara likevel til en stabil ramme. Derimot er ikke denne rammen av en estetisk-formell art, men i stedet den økonomiske og sosiale ordenen som betinger arbeidslivet og lunsjtiden. I dette tilfellet kan vi derfor følge Blasing når hun peker på at O'Haras dikt fortsatt er bundet av bestemte ordener, selv om disse ikke er formelle: «The necessities bearing on his forms are socioeconomic: his position in the economic system sets the limit of his freedom, process, and spontaneity, for poets, too, have to make a living.»⁷⁹ I følge Blasing behøver ikke O'Hara å pålegge dikt som «A step away from them» en symbolsk eller organisk form, for de er allerede betinget av O'Haras posisjon i den kulturelle teksten og det økonomiske systemet.

Denne sosioøkonomiske dimensjonen er også tilstede i O'Haras «The day lady died», en elegi til jazzsangerinnen Billie Holiday. Elegien skiller seg imidlertid betraktelig fra «A step away from them» hva hva gjelder tone, stemme og rytme. I motsetning til «A step away from them», der distansen fra den nåtidserfaringen kun introdusere etter at døden har entret diktjegets bevissthet, er elegien preget av en distanse allerede fra første linje. I stedet for den eksalterte sinnstilstanden oppleves poeten her som dempet og innesluttet, nesten apatisk. Den innledende strofen, som for det meste inneholder en rekke hverdagslige, journalistiske detaljer, vitner om denne apatiske holdningen:

It is 12:20 in New York a Friday
three days after Bastille day, yes
it is 1959 and I go get a shoeshine
because I will get off the 4:19 in Easthampton
at 7:15 and then go straight to dinner
and I don't know the people who will feed me⁸⁰

Diktjegets kroppslige rytme bundet av den offisielle, sosiale tidens strenge regelmessighet og logikk. Samspillet mellom kroppslig og sosial rytme som preget vandringsdiktet ovenfor er her erstattet av tid representert som tall – klokkeslett og togtider – og fremtiden fremtrer som strukturert og fastsatt. Diktjeget må forholde til den moderne reisens strenge tidstabeller og effektivitetstenking, og dette suger energien ut av hans bevegelser i byrommet. Hver handling diktjeget gjennomfører har sin årsak eller motivasjon, der sluttmålet allerede er forutbestemt.

⁷⁸ Breslin, *From Modern to Contemporary*, 219.

⁷⁹ Blasing, Mutlu Konuk. *Politics and Form in Postmodern Poetry: O'Hara, Bishop, Ashbery, and Merrill*. 46-47.

⁸⁰ O'Hara, «The day lady died», 146.

Reisen blir en form for pliktoppfyllelse i stede for en mulighet for oppdagelse, og dagen preges av strenge kausale koblinger.

Mer generelt kan vi si at «A Step Away From Them» og «The Day Lady Died» metaforiske sett uttrykker to helt ulike rytmiske situasjoner og, i forlengelse av dette, to ulike måter å forstå diktningens prosodi: lyd, rytme, klang og tone. Poeten i «A Step» kobler seg på de mange rytmene som preger den sosiale sfæren kroppen hans beveger seg gjennom, og uttrykker en åpenhet overfor disse mangfoldige rytmene og et ønske om at de skal virke inn på ham. Drømmen om et rytmisk mangfold, en polyrytme, er en demokratisk drøm. Rytmen fremstår som noe internt i diktet selv, og tiden er en organisk tid, et resultat av den organiske kroppens møte med andre kropper og fenomener. Sammenlign dette med «The Day Lady Died», som i sin insistering på en matematisk forståelse av tid og forutbestemte interaksjoner medfører en annen forståelse av rytme og metrikk. De ytre omstendighetene – som er bestemt av økonomiske forhold – har en sterkere påvirkning på poeten, og låser han fast i en monorytmisk [uniform] og strukturert tid, for hans indre energiske rytme er, om ikke fraværende, så desimert og redusert. I «A Step» var samspillet mellom indre og ytre finstemt; i «The Day Lady Died» har det indre tilsynelatende blitt innrammet av en ekstern og abstrakt takt og rytme: tiden er ikke levende og flytende, men preget av takt og oppstykket, slik at metronom slår med jevne, forhåndsbestemte slag.

Det sosiale rommet fremstår på lignende vis som tappet for sitt utopiske potensial, og diktet legger i stedet vekt på en rekke økonomiske transaksjoner:

I go to the bank
and Miss Stillwagon (first name Linda I once heard)
doesn't even look up my balance for once in her life
and in the Goldeen Griffin I get a little Verlaine
for Patsy with drawings by Bonnard although I do
think of Hesiod, trans Richard Lattimore or
Brendan Behan's new play or *Le Balcon* or *Les Nègres*
of Genet, but I don't, I stick with Verlaine
after practically going to sleep with quandariness⁸¹

Diktet preges av en annen rytmisk situasjon, bestemt av sosioøkonomiske relasjoner og ikke kroppslig bevegelse. Jeget virker fremmedgjort både fra mennesker og kunsten, der litteraturen er én vare blant markedsplassens uendelige utvalg av varer hvis verdi forstå ikke i

⁸¹ O'Hara, «The day lady died», 146.

estetiske termer men i økonomiske. Kunsten er på samme måte som diktjeget implisert i den økonomiske markedslogikken, fastlåst og tingliggjort i bokformen som reduserer forskjellen mellom Verlaine, Hesiod og Genet. Kunstvaren skiller seg slik ikke fra andre varer: «and for Mike I just stroll into Park Lane / Liquor Store and ask for a bottle of Strega».⁸² Slik Joshua Clover hevder, er det tingene bestemmer relasjonene mellom mennesker: «The things of this world are equivalent, and mediate the relations among Frank, Mike, Patsy, *et al.*»⁸³

Som navnet på bankbetjenten tilsier, er diktet grepet av en form for stillstand, og diktjeget innestengt i vareformens stille tomrom. Vi kan derfor tilsynelatende si oss enig med Blasings argument at O'Haras dikt virker under kapitalismens sosioøkonomiske betingelser og krav. Diktjegets umiddelbare omstendigheter – hans vandring gjennom bygatene – figureres ikke som en kroppslige erfaring, for denne fremstår som underlagt økonomiske relasjoner; kroppen er følgelig abstrahert, og dette viser seg både i diktets apatiske likegyldighet. Likevel åpner det seg også her et utopisk rom, i kontekst av erindringsøyeblikk. Diktets virkelige emne åpenbarer seg først ved enden av diktet, da diktjeget ser Billie Holidays ansikt på forsiden av en avis. Denne hendelsen har en retroaktiv effekt, der de foregående hendelsen re-kontekstualiseres i og med bevisstheten om jazzikonets bortgang: diktet får sin sjangerbestemmelse kun i etterkant av denne hendelsen og viser seg her å være en elegi:

casually ask for a carton of Gauloises and a carton
of Picayunes, and a New York Post with her face on it

and I am sweating a lot by now and thinking of
leaning on the john door in the 5 SPOT
while she whispered a song along the keyboard
to Mal Waldron and everyone and I stopped breathing

Jazzsangerinnens dødsmaske på fremsiden av The New York Post fremtvinger et erindringssjokk som kaster diktjeget tilbake i tid. Han begynner, for å sitere Benjamin, å kommunisere med en svunnen, kollektiv tid.⁸⁴ Dette minnet av en estetisk erfaring – Holidays fremførelse – bryter inn i nuet og forårsaker en forvirring mellom nåtid og fortid. Selv om trykkmediet kunngjør Holidays død og monumentalisering, er det som om hun våkner til live. Vi husker at poetens dødsrefleksjoner i «A step away from them» innebærer at fokuset hans

⁸² O'Hara, «The day lady died», 146.

⁸³ Clover, Joshua. «'A form adequate to history: Toward a renewed marxist poetics», 330.

⁸⁴ Benjamin, *Passasjeverket [II]*, 1410.

flyttes bort fra ting i bevegelse og mot stasjonære og stille objekter, først og fremst pornoblader og reklameplakater. Trykkmediet som form er i disse diktene forbundet med død, stillstand og erindringen monumentaliserende tendens. Men Holidays fotografi er en dødsmaske hvis livløshet står i sterk kontrast til hvordan hun fremstår i poetens hukommelse.

Dermed oppstår samtidig diktet krise, fremstilt som en kroppslig opplevelse. Kroppens rytme gjør seg gjeldende, men fører diktjeget mot en slags avgrunn, representert i tapet av pusten: og pustens ende markerer i sin tur diktets ende. Det kjente idiomet «taking one's breath away», en klisjéfyllt måte å beskrive kunstens skjønnhet, blir her tatt i bruk på en kreativ, for ikke å si underliggjørende, måte. Det er en tvetydighet i O'Haras syntaks som gjør det vanskelig å fastslå om denne responsen skjer i nåtid eller en del av fortidsminnet: fortid og nåtid kolliderer inn i hverandre. Parataksen i den siste linjen forstyrrer samtidig skillet mellom jeget og «everybody», i den forstand at det er uklart om predikatet «stopped breathing» tilhører diktjeget eller alle som lytter til Holiday sang. Opplevelsen av tid og rom endres drastisk gjennom den estetiske erfaringen, som i tillegg forstyrrer den sosioøkonomiske ordenen som ga diktet følelsen av stabilitet og regelmessighet. Diktets *volta* – vending – reintroduserer den kroppslige, eksistensielle virkeligheten som et alternativ til en økonomisk betinget form. Dette medfører imidlertid diktets krise, idet kroppen avskjæres og ikke lenger er i stand til å bære diktet fremover.

«The day lady died» eksemplifiserer det komplekse forholdet mellom bevegelse og stillstand i O'Haras lyrikk. Innenfor erindringens grenser er det den avdøde sangerinnen som fremstilles som bevegelig : «[...] she whispered a song along the keyboard / to Mal Waldron and everyone and I stopped breathing». Bevegelsen til Holiday over tangentene fremstilles en estetisk, klangfull hvisking som illustrerer nettopp kunstens opprinnelse i pusten og dens kroppslige virkelighet. Mens Holiday blir energisk igjen, faller diktjeget inn i stillstand, tilsynelatende monumentalisert av sitt eget minne. Tapet av umiddelbarhet representerer samtidig en erindringens triumf, der den estetiske erfaringen vekkes til live gjennom pusten.

2.8. Drømmen om den endeløse lyrikken

I forlengelse av O'Haras motstand mot metaforisk avrundning, i måten han dytter poesien mot språkets metonymiske akse, mot kontinuitet og ansporing, finner vi en motstand mot døden. «We shall have everything we want and there'll be no more dying» begynner diktet «Ode to

Joy», som gjentar refrenget «No more dying» ytterligere to ganger i løpet av diktet.⁸⁵ Oden hyller den erotiske kjærligheten og dens triumf over døden, men preges samtidig av en rekke elegiske motiver, for eksempel i åpningen av den andre strofen:

We shall see the grave of love as a lovely sight and temporary
near the elm that spells the lovers' name in roots
and there'll be no more music but the ears in lips and no more wit
but tongues in ears and no more drums but ears to thighs
as evening signals nudities unknown to ancestors' imaginations
and the imagination itself will stagger like a tired paramour of ivory
under the sculptural necessities of lust that never falters [...]⁸⁶

Oden ufarliggjør dødsmonumenter som graven og skulpturen. I dødens fravær smelter kunsten sammen med kroppen, som om dødens endelighet er det eneste som står i veien for denne sammensmeltingen mellom poesi og liv. Fantasien om «No more dying» signaliserer ikke bare at poesien og livet skal fortsette i det uendelige som separate, men at de to prosessene skal være identiske, at kunsten endelig skal bli kjøtt. Drømmen om en endeløs, kontinuerlig poetisk utfoldelse kommer til uttrykk også i O'Hara formelle og retoriske virkemidler. I «Ode to Joy» bidrar både diktets enjambement og den parataktiske syntaksen – i repetisjonen av linjer som begynner med «and» – til å skape kontinuitet og flyt. Den siste repetisjonen av refrenget «No more dying» avslutter diktet, og uttrykker semantisk sett at diktet ikke vil slutte, at denne slutten *ikke er en ende*. Både formelt-syntaktisk og semantisk er diktet innstilt på å fortsette prosessen ved å stable linjer og leddsetninger og samle disse ved hjelp av sidestilling og bindeord. Slike retoriske og formelle strategier finner vi i flere av O'Haras dikt, for eksempel i kjærlighetsdiktet «Poem V (F) W», som repeterer konjunksjonen «and» på begynnelsen av flere linjer. Bindeordet «and» beveger seg fra del til del, fra en persepsjon til den neste, uten å skape en helhet eller tilby et overordnet perspektiv. Dette er diktningens primære impuls: Å fortsette å binde persepsjoner, sanseinntrykk og tanker sammen, og slik forevige den poetiske prosessen mens man utsetter enden.

Det begjæret som generer fantasien om en uendelig poesi kommer til syne i diktet «Adieu to Norman, Bon Jour to Joan and Jean-Paul». Diktet omhandler sin egen tilblivelsesprosess: leseren overværer tilsynelatende øyeblikket der diktet blir skrevet. Diktjeget lurar på om han klarer å fullføre *dette* diktet før han skal møte en venn til lunsj, og ser videre med engstelse på den kommende helgens sosiale begivenheter. Grunnen, forklarer

⁸⁵ O'Hara, «Ode to Joy», i *The Collected Poems*, 281.

⁸⁶ O'Hara, «Ode to Joy», 281.

han, er at han heller vil bli i byen og arbeide med en diktsamling (som han likevel ikke tror vil bli trykket). Diktjeget uttrykker både sosial utmattelse og opplever at den sosiale sfærens krav forstyrrer den poetiske prosessen. Tilsynelatende desillusjonert med det sosiale livets stadige omskiftninger, beveger diktjeget seg inn i et mer drømmende modus: «I wish I were reeling around Paris / instead of reeling around New York / I wish I weren't reeling at all».⁸⁷ De resterende linjene i diktet kjennetegnes av en repetisjon av ordet «continue» og en oppbrutt syntaks, og begynner med å hevde at «the only thing to do is simply continue / is that simple».⁸⁸ Diktjeget ønsker at ting, mennesker og steder skal fortsette å være slik de er: «blue light over the Bois de Boulogne it continues / the Seine continues / the Louvre stays open it continues it hardly closes at all».⁸⁹ Diktet fortsetter mot sin konklusjon:

and surely we shall not continue to be unhappy
 we shall be happy
 but we shall continue to be ourselves everything continues to be possible
 René Char, Pierre Reverdy, Samuel Beckett it is possible isn't it
 I love Reverdy for saying yes, though I don't believe it⁹⁰

Som i mange av O'Haras dikt kan man i «Adieu to Norman» ane en desperasjon og følelse av krise som blir stadig mer påfallende for hver gang man leser diktet. I den siste innrømmelsen av manglende tro på at *alt skal fortsette å være mulig* – at kunsten fortsatt kan være original og utforskende – blir diktets krise åpenbar. O'Haras sammensmelting av poesi og livspraksis *via* kroppen er en avantgardistisk gest *par excellence*, men her oppdager vi samtidig denne gestens ufullstendighet og utilstrekkelighet. Avantgarden er en respons på en kritisk situasjon i kunsten, og som sådan befinner den seg i en vedvarende krisesituasjon. Avantgardistisk poesi i 50- og 60-årene er imidlertid ikke en løsning på Nykritikkens institusjonalisering av modernistisk form, men en måte å problematisere aspekter ved estetikken som den institusjonaliserte litteraturen ikke forstår som problematisk. O'Hara løser på ingen måte en form-problematikk: Han gjør form problematisk. Slik befinner han seg også i en konstant poetisk krise som figureres gjennom en affektiv og kroppslig krise.

⁸⁷ O'Hara, «Adieu to Norman bon jour to Joa and Jean-Paul», i *Selected Poems*, 150.

⁸⁸ O'Hara, «Adieu to Norman», 150.

⁸⁹ O'Hara, «Adieu to Norman», 150.

⁹⁰ O'Hara, «Adieu to Norman», 150.

2.9. Konklusjon

I «The End of the Poem», Giorgio Agambens essay om identitetskrisen som oppstår ved diktets slutt – i det siste verset der enjambement ikke lenger er mulig –, viser den italienske filosofen til Marcel Prousts vurdering av de siste diktene i Baudelairens *Les fleurs du mal*. Avslutningsdiktene til Baudelaire, observerer Proust, virker plutselig ødelagte og utmattete, nærmest *andpustne*.⁹¹ Proust antyder muligens at det eksisterer en analogi som forbinder diktets form og kroppens form, der diktets slutt sammenfaller med en kreativ andpustenhet. Det er ofte en objekt og billig kvalitet ved diktets ende, hevder Agamben, som om poeten selv er bevisst den poetiske krisen som oppstår på det stedet. Andpustenhet eller andre former for avbrytelse, brudd og tilkortkommenhet, samt den uroen det siste verset bærer i seg, er for poesien måter å utsette det umulige sammenfallet av lyd og betydning: «At the point in which sound is about to be ruined in the abyss of sense, the poem looks for shelter in suspending its own end in a declaration [...] of the state of poetic emergency.»⁹²

Det er denne poetiske krisen som oppstår i O'Haras vandringsdikt, i det øyeblikket den poetiske prosessen ikke lenger kan opprettholdes i det uendelige. I lesningen har vi likevel forsøkt å vise at diktene responderer på ulike måter. «A step away from them» aner denne potensielle krisen, og vender tilbake til en stabil form betinget av den sosioøkonomiske ordenen diktet fremkaller. I «The day lady died» oppleves krisen på kroppen i form av pustens opphør. Elegien er i en større grad preget av uro og et mulig tap av identitet. Dermed er det her, i det luftfattige rommet som oppstår etter pustens opphør, at vi oppdager vi det negative bildet av O'Haras bevegelige poesi: stillstanden.

⁹¹ Agamben, «The End of the Poem», 113.

⁹² Agamben, «The End of the Poem», 113.

3. «The cancerous statue» – Skulpturer, Statuer og Poetisk Stillstand

Er det tilfeldig at den respiratoriske krisen som avslutter elegien til Holiday inntreffer i sammenheng med erindringen av en estetisk erfaring? Holidays dødsmaske, som preger forsiden av The New York Post, står i kontrast til hennes klangfulle og levende bevegelser langs klaveret; imidlertid finner disse sted innenfor rammen til et minne som allerede er på vei til å stivne. Slutten på «The Day Lady Died» kompliserer dermed forholdet mellom liv og død, der det levende diktjeget stivner mens den døde jazz-sangerinnen i en viss forstand vekkes til live.

Det forrige kapittelet har undersøkt pustens evne til å gi liv til kunstverket og åpne opp for en diktning med grunnlag i den kroppslige erfaringen til poeten. Prosessen der pust blir til poetiske linjer, der luftige ord blir til kjøtt, fremstår som et slags Pygmalion-motiv, etter myten om billedhuggeren Pygmalion som gjennom Afrodites gave vekker statuer til liv. Den forenklete forestillingen om pusten semantisk sett representerer liv og det organiske, eller at den representerer et slags opprinnelsessted for livet men også for kunsten, blir diskutert og kritisert av Heine, og vi må være forsiktig med å lese O'Hara utelukkende i lys av denne ekvivalensen mellom pust og liv, eller pust og *poesis*.⁹³ «The Day Lady Died» foregriper slik dette kapittelets emne, som omhandler frykten for at den estetiske erfaringens skal tilstivne. Denne tematikken kommer tydeligst frem tydeligst i O'Haras bruk av statue- og skulpturerings-motiver, som eksempler på poetisk *stillstand*. Vi må derfor anerkjenne, slik Brian Glavey har påpekt, «the statuesque poet», den statuerte O'Hara, som står i en dialektisk relasjon til den bevegelige og prosessuelle poesien han vanligvis blir karakterisert som.

3.1. O'Haras Statuer

Fornemmelsen av flyt, bevegelse og forandring som preger O'Haras poesi, og som vi har karakterisert gjennom en pustens og vandringens poetikk, utgjør den positive polen i O'Haras lyrikk. Samtidig uttrykker flere av hans dikt en engstelse knyttet til stillstand og det uforanderlige: «How I hate [...] all things that don't change / photographs, / monuments, memories of Bunny and Gregory and me in costume [...]».⁹⁴ «To Hell with it», der disse

⁹³ Heine argumenterer at pusten er preget av differens, av en blanding av det organiske og inorganiske. Hun skriver: «Focusing on breath as an animating, generative force is liable to reduce it to pure life without taking into account its entanglements with the inorganic.» Se Heine, *A Poetics of Breathing*, 17.

⁹⁴ O'Hara, «To hell with it», i *Selected Poems*, 119.

linjene er hentet fra, er et melankolsk sorgdikt, der forakten for «all things that don't change» blir et uttrykk for en forakt for dødens endelighet. Dødstematikken i O'Haras lyrikk kommer som oftest frem i de diktene som beskriver ulike former for stillstand, enten den inntreffer i den fysiske virkelighet eller som en psykologisk tilstand i form av kjedsomhet, melankoli og nostalgi. I poetiske termer kan vi forstå stillstand som frykten for at diktene og den estetiske erfaringen skal forvandles til *monumenter*, og slik bli endelige strukturer, og i verste fall et litterært minnesmerke. Det er en slik frykt som ligger til grunn for det John Wilkinson kaller O'Haras «anti-monumentalisme», som ikke bare nøyer seg med å undergrave kunstverkets posisjon og autoritet, men også konstant gjenopplive monumentet og motsette seg kunstens monumentaliserende tendens.⁹⁵ I min egen lesning vil jeg fokusere på statuen som en *apotropaisk* gjenstand, som både tiltrekker og frastøter oss. Denne samtidig til-vendingen og bortvendingen problematiserer O'Haras påståtte anti-monumentalisme. Statuens stillstand er ikke utelukkende en dødsfigur, men et punkt som åpner opp for en artistisk gjenfødelse og en poetisk re-artikulering.

Den ubevegelige, kalde statuen blir slik til en tvetydig figur i O'Haras lyrikk; et beundringsverdig estetisk objekt og samtidig en dødsfigur. Utvilsomt er det på grunn av denne engstelsen at de diktene til O'Hara som direkte skildrer statuer og skulpturer er preget av uforløste begjær og uoppnåelige drømmer.

Alone in the dusk with you
while music by Ravel washes over us
and I clasp you in my arms
your cool white plaster face
is warm against my stubbled cheek
and your arms seem to tremble.
Are you troubled, emotionally troubled?⁹⁶

Strofen over er hentet fra et dikt som bærer tittelen «Statue», en tittel som kompliserer den umiddelbare opplevelsen av dette som et dikt om ikke-gjengjeldt kjærlighet. Den referensielle og den figurative funksjonen i diktet vakler i en ubestemmelighetssone. Er begjærsobjektet en kald elsker som ikke besvarer diktjegets kjærtegn og ønske om nærhet, og dermed fremstår *som en statue* (en lesning av diktet som en ekstensiv simile); eller er begjærsobjektet nettopp statuen som estetisk objekt og opphav til en estetisk erfaring? Diktets neste strofe lar tvetydigheten bestå:

⁹⁵ Wilkinson. «'Where Air is Flesh': The Odes of Frank O'Hara.», 103-104.

⁹⁶ O'Hara. «Statue», i *The Collected Poems*, 235.

What things we have heard together!
and afterwards, most of all, what you tell me
of artistic modesty. Your waist feels rough,
rough as the skin that keeps us apart
from each other: I shall be nude
against you, close as we can come.⁹⁷

Diktjeget søker en absolutt nærhet til begjærsobjektet som sistnevnte motsetter seg. Hvis det i første strofe var en fornemmelse av skjelving og emosjonelle nød, forsvinner dette i andre strofe, som tilsynelatende presenterer oss med en røff og avvisende holdning, der diktjegets emosjoner forblir ubesvart av begjærsobjektet. Tilsynelatende, fordi den hardheten er negativ kun dersom vi leser dette som et dikt om ikke-gjengjeldt kjærlighet; den alternative lesningen derimot forvandler denne hardheten til en artistisk dyd. Diktet kan slik leses i lys av en ufullstendig *prosopoeia*, der besjelingen av begjærsobjektet gjennom en annen kunstform (Ravels musikk) eller diktjegets kjærlighet mislykkes og statuen (den elskede) forblir et ubeveget monument som ikke lar seg integrere i poesien.

Statuens monumentalisme viser seg som en motstand til å la seg integrere og figureres gjennom en annen kunstform. Slik motsetter den seg med andre ord lyrikkens ekfrastiske impuls. O'Haras intertekstuelle poesi, som stadig henter inspirasjon fra og integrerer malerkunst, musikk og film, opplever et ubehag i møtet med statuen, som representerer en slags absolutt, ufravikelig grensen mellom kunstformene. Drømmen om grenseløs bevegelse mellom ulike kunstformer finner vi igjen i diktet «Sleeping on the Wing»:

The world is an iceberg, so much is invisible!
and was and is, and yet the form, it may be sleeping
too. Those features etched in the ice of someone
loved who died, you are a sculptor dreaming of space
and speed, your hand alone could have done this.
Curiosity, the passionate hand of desire. Dead,
or sleeping? Is there speed enough? And, swooping,
you relinquish all that you have made your own,
the kingdom of your self sailing, for you must awake
and breathe your warmth in this beloved image
whether it's dead or merely disappearing
as space is disappearing and your singularity.⁹⁸

⁹⁷ O'Hara. «Statue», 235.

⁹⁸ O'Hara, «Sleeping on the Wing», i *Selected Poems*, 103.

Den lyriske stemmen i dette diktet er usedvanlig upersonlig, der diktets subjekt identifiseres med et upersonlig «one» i første strofe, men ikke før vi har ankommet fjerde linje (som begynner: «that one flies [...]».⁹⁹ I Miltonsk stil introduserer ikke diktet hoved verbet før vi er godt inne i diktet). De to neste strofene bevege seg over i et «you» som gjør skillet mellom sender og mottaker uklart. Drømmen og søvnen – som er diktets hovedtematikk – fremstilles som en midlertidig flukt ikke bare fra selvets kongerike, men muligens også fra sosiale relasjoner: «Never to waken to the sad struggle of a face? to travel always over some impersonal vastness, / to be out of, forever, neither in nor for!»¹⁰⁰ Skulptørens drøm om «space and speed» er slik sett knyttet til Pygmalion-motivet som søker å oppildne stille eller døde former gjennom kunsten. Skulptøren spør seg likevel om det nok fart, og sår slik tvil om kroppens bevegelighet i seg selv er nok til å puste liv det som er blitt monumentalisert.

3.2. *Kjærlighet og begjær*

Som vi så i forrige kapittelet vender O'Haras kjærlighetslyrikk tilbake til pustens livgivende kraft og evne til bevege elsker og opprette en sosial-erotisk relasjon til den elskede hinsides eller på grensen til talen. Kjærlighetens evne til å oppildne kropp, og i forlengelse, den stille formen, kan forstås som motsetningen til det vi har kalt det monumentale. I diktet «Having a coke with you» fremstilles samværet med den elskede som *morsommere* enn opplevelsen av estetiske objekter. Diktets tittel glir sømløst over i hoveddelen uten pustepause:

HAVING A COKE WITH YOU

is even more fun than going to San Sebastian, Irún, Hendaye, Biarritz, Bayonne
 or being sick to my stomach on the Travera de Gracia in Barcelona
 partly because in your orange shirt you look like a better happier St. Sebastian
 partly because of my love for you, partly because of your lover for yoghurt
 partly because of the fluorescent orange tulips around the birches
 partly because of the secrecy our smiles take on before people and statuary
 it is hard to believe when I'm with you that there can be anything as still
 as solemn as unpleasantly definitive as statuary when right in front of it
 in the warm New York 4 o'clock light we are drifting back and forth
 between each other like a tree breathing through its spectacles¹⁰¹

⁹⁹ O'Hara, «Sleeping on the Wing», 102.

¹⁰⁰ O'Hara, «Sleeping on the Wing», 103.

¹⁰¹ O'Hara, «Having a coke with you», i *Selected Poems*, 175.

Diktet fortsetter med å løfte den elskede over all kunst – muligens med unntak av, som diktjeget sier i en småkomisk innskyttelse, Rembrandts *Polish Rider*. Den elskedes bevegelser, sier diktjeget, «tar hånd om» Futurismen (og dermed gjør den overflødig), og videre latterliggjør han impresjonistenes undersøkelser fordi de aldri fikk riktig person til å stå som modell. Slik fortsetter diktet med en rekke allusjoner til kulturelle markører, inkludert allerede nevnte Rembrandt, Futurismen og Impresjonismen, og videre Duchamp, Leonardo da Vinci, Michelangelo og skulptøren Marino Marini. Den estetiske erfaringen mister sin opphøyde posisjon og blekner i sammenligning med den elskedes kropp, bevegelser og utseende. Kunstverkene virker å mangle noe vesentlig: «it seems they were all cheated of some marvellous experience / which is not going to go wasted on me which is why I'm telling you about it».¹⁰² Diktjeget problematiserer kunstens verdi, ikke ut ifra noen objektive verdikriterier, men med grunnlag i personlige følelser og preferanser; det vil si, i det partikulære og ikke en universell ide om skjønnheten. Som Brian Glavey har pekt på illustrerer diktet kunstens *sosiabilitet*, det vil si, hvordan det estetiske objektet tillater mennesker å opprette relasjoner som direkte påvirker den estetisk erfaringen.¹⁰³ O'Haras affektive diktspråk er her med å på å deplassere en autoritær, estetisk diskurs som gjør kunstverket til offentlig allemannseie, separert fra affektive eller intensjonell forurensing. Diktet fremhever «fun» og relaterbarhet over andre estetiske kvaliteter, og forstyrre slik en potensielt monumentaliserende diskurs som opererer med estetiske premisser som renhet, universalitet og formfullendthet.

Ved å lokalisere skjønnhet i den elskedes partikularitet istedenfor kunstverket, fremstilles sistnevnte som utilstrekkelig, mens førstnevntes skjønnheten forklares ikke i en form for estetisk fullendthet, men skildres heller gjennom en liste av *delvise forklaringer*, innledet med ordet «partly». Kjærligheten fester seg ikke ved den elskedes singularitet eller universelle kvalitet, men dens predikater.¹⁰⁴ Det som avbryter den metonymiske kjeden av forklaringer er et ubehag knyttet til statuer. Statuer er «unpleasantly definite» fordi de ikke vedkjenner seg en estetisk erfaring basert på et delvis og ikke et helhetlig inntrykk. I O'Haras dikt er kjærligheten *morsom* fordi den ikke er avrundet eller helhetlig, men en opplevelse av isolerte detaljer eller øyeblikk som tilsammen ikke gjenoppretter en helhet. Bildet av de to

¹⁰² O'Hara, «Having a coke with you», 176.

¹⁰³ Glavey, Brian. «Having a coke with you is even more fun than ideology critique.» 998.

¹⁰⁴ Agamben skriver i *Felleskapet som skal Komme* at kjærligheten ikke begjærer individuelle egenskaper ved den elskede, men heller ikke søker seg mot en generisk universalitet. Begjæret retter seg mot den elskede «med alle dets predikater.»: Kjærligheten begjærer *noe* bare såfremt det er *slik* – det er dens særegne fetisjisme. Slik er aldri hvilken-som-helst-singulariteten (den Elskelige) forståelsen av noe, av den eller den egenskap, eller det eller det vesen, men bare forståelsen av noe forståelig.» Agamben, Giorgio. *Felleskapet som skal komme*, 11.

elskerne, «drifting back and forth / between each other like a tree breathing through its spectacles», står dermed i kontrast til stautens ubehagelige og uhøytidelige stillstand.

Slik åndedretten fremtrer i grenselandet mellom synlighet og usynlighet, opererer O'Haras diktjegg på samme måte ved å forsvinne inn i sin aktivitet og bli usynlig. Statue-motivet virker å representerer det motsatte, en synlighet som er problematisk både på et politisk og et litterært plan. O'Haras figurering av statuer er derimot ikke så ensidig som vi så langt har antydnet; å lese statue-motivet utelukkende som en figur for det O'Haras lyrikk ikke kan vedkjenne seg – synlighet, estetisk fullendthet, soliditet og til slutt, døden – ville overse de stedene der O'Hara fryder seg over og soler seg i synligheten, både i det private og det offentlige rom. Engstelsen vi har diskutert over knytter seg først og fremst til diktenes *you*; frykten for at kjærligheten skal stilne, fryse, bli til stein. Dette gjelder ikke nødvendigvis diktjeget, som i statue-motivet kan se både estetiske, sosiale og erotiske aspekter:

I am so glad that Larry Rivers made a
statue of me
and now I hear that my penis is on all
the statues of all the young sculptors who've
seen it

instead of the Picasso no-penis shep-
herd and its influence – for presence is
better than absence, if you love excess.¹⁰⁵

O'Hara fremstiller stadig sin egen kropp som naken, utildekket og synlig; statuens egenskaper blir fremstilt av diktjeget som ønskelig, som ladet med erotisk og sosialt potensial. Diktjeget blir ikke bare skulpturelt representert, men også replisert: kjønnsorganet blir en modell for yngre skulptører. Både i kunsten estetiske og sosiale dimensjon erstatter den falliske skulpturen Picassos kastrerte gjeter, og innstifter en ny form predikert på nærvær. Gjennom replikasjonen av sitt bilde opplever diktjeget sosial tilfredsstillelse, for nærvært er bedre en fravær «if you love excess».

Lesningene så lang har presentert statuen, samt den stillstanden den representerer, som et tvetydig motiv; på den ene siden forbundet med avstand og avvisning, død og monumentalisme; på den andre siden, et erotisert objekt diktjeget vender seg mot og føler seg

¹⁰⁵ O'Hara, «On Rachmaninoff's birthday», i *The Collected Poems*, 190.

trukket til. I resten av dette kapittelet skal jeg beskrive denne tvetydigheten som *apotropaisk* gjennom en lesning av O’Haras langdikt «In Memory of My Feelings».

3.3. «In Memory of my Feelings» – Innledende bemerkninger og analyse

«In Memory of my Feelings» er et sirkulende og bølgende dikt, beskrevet av Perloff som et surrealistisk-autobiografisk collagedikt, bestående av en blanding av fantasi, hallusinasjon, biografi og historie.¹⁰⁶ Det er også et elegisk dikt som minnes diktjegets fortidige følelser, men som vi skal se problematiserer O’Hara elegiens monumentalisme og tendens til å forevige det som er flyktig. Diktet begynner med en splittelse av *jeget* i et antall ulike deler, og forfølger disse ulike delene – versjoner av diktets opprinnelige selv – og deres mange identifikasjoner. Identifikasjonen er imidlertid aldri fullstendig, men kun en delvis identifikasjon med en rekke historiske, kulturelle eller sosiale identiteter. Deres relasjon til det deplasserte diktjeget er basert på *likhet*, noe som peker mot *similen* som diktets primære språklige figur. Mangfoldet av identifikasjoner skildres også i diktets stilistiske variasjon, og «In Memory of my Feelings» kan i denne forstanden kalles for et elastisk eller atletisk dikt, der O’Haras syntaktiske strategier også bidrar med å utydeliggjøre subjekt og objekt, stabile grammatiske identiteter, og slik desorientere leseren.

En sentral problemstilling i resepsjonen har vært hvorvidt «In Memory of Feelings» beveger seg fra fragmentering til re-integrasjon, og i hvilke grad diktet kan sies å ende med selvets triumf og gjenfødelse. Perloffs tidlige lesning ser en slik bevegelse, og hevder at O’Haras diktjeg oppnår en «inner containment» som hindrer diktet fra å falle inn i tematisk og formelt kaos; diktet er en åpen men kontrollert lyrisk sekvens som ikke gir etter for panisk formløshet.¹⁰⁷ Selv om diktjeget er stadig under angrep, triumferer det til slutt over sine mange flyktige identiteter og blir igjen forent med seg selv. Breslin, derimot, hevder at diktjeget igjen splittes idet øyeblikket det heroiske selvets virker å triumfere; diktet slutter dermed ved igjen å affirmere åpenhet, forandring og flyktighet: «to ‘save’ that slippery, invasive, poisonous, beautiful energy that keeps proliferating new transparencies, selves, guises [...]»¹⁰⁸ Også Sam Ladkin noterer en dvelende uro ved diktets ende; det er samtidig opplevelse av noe konkluderende og noe som forblir uhandgripelig. Ladkin bemerker også at de kritiske uenighetene dreier seg om det kompliserte forholdet mellom diktjeget og «the

¹⁰⁶ Perloff, *Poet among Painters*. 141.

¹⁰⁷ Perloff, *Poet among Painters*, 146.

¹⁰⁸ Breslin, *From Modern to Contemporary*, 248-49.

serpent self», og hvorvidt dette serpentinske selvet blir reddet eller eliminert ved diktets ende.¹⁰⁹

I min egen lesning tar jeg opp forholdet mellom bevegelse og stillstand i diktet, med utgangspunkt i et Medusa-motiv som Perloff og Breslin overser, og som Ladkin og Brian Glavey nevner uten utdype videre. Det jeg beskriver som diktets *apotrope* – fra det greske *apo* (bort eller adskilt fra) og *trepein* (som betyr *vending*) – får en mulig bestemmelse i Medusa-motivet. Apotropen betegner en dobbeltvending, det å vende seg mot noe samtidig som man vender seg bort fra det, og Medusas hode er gjenstanden som fremtvinger og gjennomgår en apotropaisk forvandling. I O’Haras «In Memory of my Feelings», samt i tropens kritiske historie, er denne forvandlingen figurert som forholdet mellom to tilstander: *forsteining* (eller *tilstivelse*) og oppmykning: stillstand og bevegelse.

Medusa-motivet nevnes på slutten av diktets første seksjon, som jeg i det følgende vil beskrive. Diktet åpner som nevnt med å beskrive splittelsen av selvet i et mangfold av fragmenter, men O’Hara deplasserer dette mangfoldet på en overraskende måte; det er ikke *jeg-et* som beskrives som mangfoldig, men *jeg-ets* stillhet:

My quietness has a man in it, he is transparent
and he carries me quietly, like a gondola, through the streets
He has several likenesses, like stars and years, like numerals.

My quietness has a number of naked selves,
so many pistols I have borrowed to protect myself
from creatures who too readily recognize my weapons
and have murder in their heart!¹¹⁰

Allerede i åpningslinjene befinner vi oss i et ustabil og desorienterende landskap. *Jeg-et* blir identifisert gjennom en enigmatisk stemning – *stillhet* – som i neste ledd inneholder et antall nakne eller gjennomsiktige selv. Disse ligner i sin tur på andre ting eller fenomener; ingen identiteter er slik sett stabile, men kjennetegnet av glidende overganger og forandring. Diktet introduserer i disse linjene følelsen av fare og risiko, der identitetsmangfoldet er en måte å

¹⁰⁹ Ladkin, Sam. «‘And now it is the serpent’s turn: The rhetoric of the *figura serpentina* in Frank O’Hara’s ‘In Memory of my Feelings’». Ladkin skriver om slutten: «its end cultivates haste; it feels like a finale, lively and decisive, a resolution, a swift *volta* to a new direction, a redemption song. I continue to contemplate this poem because of my lingering disquiet at its close, disquiet felt most noisily when its concluding feeling of resolution is opposed to its elusiveness.» (21-22).

¹¹⁰ O’Hara, «In memory of my feelings», i *Selected Poems*, 105.

beskytte *jeg-et* fra fiender, hvis identitet også er høyst usikker: «though in winter / they are warm as roses, in the desert / taste of chilled anisette.»¹¹¹

Den kontinuerlige utsettelsen av stabil identitet – og selv-identitet – oppnås gjennom diktet metaforiske forskyvninger. Den tredje linjen («he has several likenesses [...]») peker dermed mot diktets metaforiske prosedyre, og særlig bruken av similen. Selv om similens funksjon som oftest er å antyde likheter mellom to fenomener eller ting, uten dermed å fullbyrde den metaforiske forvandlingen fra den til den andre, ser vi i «In Memory of my Feelings» at similene ikke holdes adskilt, men i stede flyter inn i og krysser hverandre. I diktets bølgende bevegelser og forskyvninger blir det umulig å finne et stabilt punkt som kan tilby et overordnet perspektiv, selv om diktjeget leker med denne tanken i de neste linjene:

At times, withdrawn,
I rise into the cool skies
And gaze on the imponderable world with the simple identification
of my colleagues, the mountains. Manfred climbs to my nape
speaks, but I do not hear him,
I'm too blue.¹¹²

O'Hara illustrerer dette overordnede perspektivet gjennom et romantisk *topos* og henvisningen til Lord Byrons Manfred. Vi kan på den ene siden her se konturene av en Romantisk sublimitet, der subjektet innser sin egen imaginasjons styrke i møtet med en visjon som truer med å overvelde ham. Men O'Haras diktjeg lytter ikke til den Byronske heltens ord, og vi får dermed også her et bilde av mislykket transcendens og nederlag, der den romantiske høystemtheten punkteres av et hverdagslig uttrykk: «I'm too blue». Forestillingen om en *enkel* identifikasjon med en slik Romantisk holdning til virkeligheten blir dermed knust i det diktet beskriver som et slags voldsutbrudd: «An elephant takes up his trumpet / money flutters from the windows of cries, silk stretching its mirrors / across shoulder blades. A gun is 'fired'». Idet diktjeget forsøker å hevde et transcendentalt selv, kommer han igjen under angrep og fragmenteres som en følge av den diffuse trusselen mot hans identitet: «So many of my transparencies could not resist the race!»¹¹³

På dette tidspunktet introduserer O'Hara den serpentinske figuren, uten å spesifisere dens relasjon til diktjeget:

¹¹¹ O'Hara, «In memory of my feelings», 105.

¹¹² O'Hara, «In memory of my feelings», 105.

¹¹³ O'Hara, «In memory of my feelings», 105.

love of the serpent!
I am underneath its leaves as the hunter crackles and pants
and bursts, as the barrage balloon drifts behind a cloud
and animal death whips out its flashlight,
whistling
and slipping the glove off the trigger hand. The serpent's eyes
redde[n] at the sight of those thorny fingernails, he is so smooth!¹¹⁴

Fraværet av et stabilt overordnet perspektiv har konsekvenser for diktets referensielle grunnlag, slik vi ser i pronombruken i disse linjene. Det blir vanskelig å skille jeger og bytte i denne jaktscenen, selv om slangen fremstår som den sentrale skikkelsen, tilsynelatende i stand til å gå inn i både rollen som jeger og bytte. De røde øynene er en advarsel om det som skal komme, nemlig slangens likhet med Medusa hode. I en ny metaforisk forvandling blir også slangens identitet et uromoment i diktet:

My transparent selves
flail about like vipers in a pail, writhing and hissing
without panic, with a certain justice of response
and presently the aquiline serpent comes to resemble the Medusa.¹¹⁵

Kontrasten mellom innkapsling og åpenhet figureres i disse linjene gjennom bildet av en *bøtte* med slanger – et bilde på diktjegets mangfoldige manifestasjoner – og den ørn-aktige («aquiline», fra det latinske ordet for «ørn») og dermed eleverte og overskuende slangen som ligner en Medusa. Slangen, som både ørn-lik og Medusa, er slik sett både jeger og bytte; den fryktinngytende Medusa blir selv jaget og til slutt halshugget. For å forstå betydningen av den serpentinkse figuren i O'Haras dikt, hevder jeg, må vi først se nærmere på Medusa-skikkelsen som den begynner å ligne her på slutten av seksjon 1.

3.4. Noen perspektiver på Medusa

Medusa, som i den greske mytologien var en av Gorgonerne, har i kunsten og poesien ofte blitt fremstilt med slanger som hår, og hennes skrekkelige utseende forvandlet betrakteren til stein. I følge Foster er kjernen i myten om Medusa er den *apotropaiske forvandlingen* som fester Medusas petrifiserende blick til Athenes *aegis* som et beskyttende bilde.¹¹⁶ Kilden til

¹¹⁴ O'Hara, «In memory of my feelings», 105-106

¹¹⁵ O'Hara, «In memory of my feelings», 106.

¹¹⁶ Foster, Hal. «Medusa and the Real». 181-182.

skrekk og kaos blir slik til en vokter, en beskytter: trusselen blir til et forsvarsmiddel. I den greske mytologien møter Medusa, en av de tre Gorgonene og den eneste dødelige av disse, sitt endelikt i helten Persevs, som med hjelp av Athene oppsøker og halshugger Medusa. For å nærme seg monsteret må Persevs avskjære og unngå det dødelige blikket – som forvandler den som ser til stein – ved hjelp av skjold som reflekterer det. Selv etter dekapitasjonen av Medusas hodes er hennes blick dødelig, og det er her Athene forvandler blikket til et beskyttende bilde på det samme skjoldet som tidligere nøytraliserte blikket gjennom refleksjonen. Hal Foster oppsummerer denne forvandlingen: «This apotropaic transformation from gaze–weapon to reflection–shield is the crux of the myth, and it points to a twinning-in opposition of Athena and Medusa analogous to that of Apollo and Dionysus.»¹¹⁷ Som Foster og flere andre har nevnt består den *apotropaiske forvandlingen* av to ulike momenter; først refleksjonen av Medusas blick, en *mimetisk* handling som nøytraliserer den dødelige kraften i dette blikket; deretter den handlingen der blikket festes til Athenes rustning og vendes utover, mot betrakteren, nå som et fryktelig bilde hvis hensikt er å beskytte den som bærer det.

Medusas-skikkelsen har vært en kilde til fascinasjon og engstelse helt siden Antikken, og motivet dukker særlig opp hos Barokke kunstnere som Caravaggio og Rubens, som tematiserer flere av de motsetningene som preger myten: kaos og orden, lys og mørke, skjønnhet og frykt. Et maleri som skildrer Medusas avkuttete hode (en gang i tiden tilskrevet Leonardo da Vinci) var utgangspunktet for en lyrisk ekfrase av Percy Bysshe Shelley, som vektlegger Medusas fryktelige skjønnhet og de motsetningsfylte følelsen bildet inspirerer: «Yet it is less the horror than the grace / which turns the gazer's spirit into stone [...]».¹¹⁸ Diktets siste vers, i denne romantiske versjonen av Medusa som er preget av hull og ufullkommenhet (siden Shelley aldri ferdigstilte diktet), lyder som følger:

‘Tis the tempestuous loveliness of terror;
 For from the serpents gleams a brazen glare
 Kindled by that inextricable error,
 Which makes a thrilling vapour of the air
 Become a [] and ever-shifting mirror
 Of all the beauty and the terror there—
 A woman's countenance, with serpent locks,
 Gazing in death on heaven from those wet rocks.¹¹⁹

¹¹⁷ Foster. «Medusa and the Real», 181.

¹¹⁸ Shelley, Percy Bysshe. «On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery», i *Selected Poems and Prose*, 403.

¹¹⁹ Shelley, «On the Medusa», 404.

Shelleys fremhever blanding av skrekk og skjønnhet i bildet, og slik foregriper han senere post-romantiske tolkninger av Medusa-skikkelsen, for eksempel den psykoanalytiske. Freud diskuterer Medusas betydning i en kort, posthum tekst, der Medusas fryktinngytende utseende og skrekkelighet er et uttrykk for en kastrerings-angst. For Freud representerer Medusa en urfigur hvis petrifiserende blikk, på den ene siden, lammer mannen i redselen for kastrering og, på den andre siden, tenner ham. Nytelsen kommer av det faktum at tilstivelse også signaliserer ereksjon, hvilket er en form for trøst og betryggelse for mannen som enda ikke er kastrert. Slik sett er Medusas bilde også hos Freud koblet til en apotropaisk forvandling: frykten for kastrering forvandles til en følelse av trygghet og kraft idet man oppdager sin egen penis:

The protection against castration anxiety afforded by the apotropaic Medusa's head is, like the horror, an effect of the spectator's gaze: the sight of the Medusa's head produces a reassuring erection, while the snakes depicted by the visual arts are seen as mitigating penis symbols.¹²⁰

Myten involverer også det Foster beskriver som «a crossing of gazes».¹²¹ Blikket som møter Medusas blikk mister seg selv og blir den Andres blikk – Medusas blikk – og følgelig fanges av dette blikket.

Det er verdt å nevne at den klassiske myten om Medusa, slik Foster skriver, kan sies å inneholde et sivilisatorisk og oppbyggelig element der den apotropaiske forvandlingen er sentral. Forvandlingen Persevs og Athena forårsaker – der Medusas bilde først reflekteres og dermed modereres i skjoldet til Persevs, før det deretter blir festet til Athenas *aegis* – er en mytopoetisk fortelling om den rasjonelle sivilisasjonens tilblivelse: «Athena intervenes first to suspend this wilded gaze through her proxy Perseus, then to return it to us, transformed, as a vision of rational civilization: stately art finds its initial source in this archaic power.»¹²²

Medusa-motivet i «In Memory of My Feelings» vies ingen oppmerksomhet i den tidlige O'Hara-forskningen, men nyere lesninger har fokusert på dette motivet og dens relasjon til stauter og «the statuesque». Både Glavey og Ladkin nevner Medusa-motivet i sine respektive lesninger av «In Memory of My Feelings», og peker på den serpentinske figurens tvetydighet; på den ene siden knyttet til bevegelse og mobilitet, men på den andre siden, stillstanden som Medusas blikk innstifter. Glavey, i en artikkel om O'Haras lyriske ekfraser og fremstillinger

¹²⁰ Albrecht, Thomas. «Apotropaic Reading: Freud's «Medusa's Head», 10.

¹²¹ Foster, «Medusa and the Real», 182.

¹²² Foster. «Medusa and the Real», 182.

av den ubevegelige, statue-aktige poeten, leser Medusa-motivet i lys av den ekfrastiske tradisjonen i lyrikken, der skikkelsen representerer trusselen om stumhet og tilstivning, men avslører også de heteronormative premissene som ligger til grunn for denne frykten:

The castration anxiety generated by the apotropaic image of the Medusa stems from the fear that desire for the image will give way to an identification with it. This scenario takes it for granted that one cannot plausibly identify with and desire the same object at the same time, a heterosexist assumption that has been the object of scrutiny in the work of theorists such as Judith Butler, Diana Fuss, and Mikkel Borch-Jacobsen.¹²³

O'Hara utforsker og utfordrer denne forskjellen mellom begjær og identifikasjon (der sammensmeltingen av de to representerer en slags narsissisme) i følge Glavey, som videre hevder at dette har konsekvenser for hvordan vi leser hans statue-motiver. O'Hara, som vi har sett, vender stadig tilbake til slike monumentale motiver, og flørter slik med stillstand, stumhet og synlighet. For Glavey tyder dette på en dialektisk relasjon mellom bevegelighet og stillstand, mellom usynlighet og synlighet, mellom formell åpenhet og lukkethet.¹²⁴ Ladkin noterer også Medusa-motivets rolle i å opprette en antagonisme mellom tilstivelse og fluiditet, samt den representasjonsproblematikken motivet aktualiserer, men mener at Glavey overser at O'Haras dikt illustrerer: «a model of love based on *unlikeness*.»¹²⁵ Det vil si, O'Haras skeive begjær er mer overskridende enn det Glaveys omfavnelser av en subversiv narsissisme tilsier. Ved å avvise Medusa-skikkelsen, avviser O'Hara for Ladkin samtidig den lyriske elegiens petrifiserende blikk: «The poem refuse's to allow those caught in the lyric gaze to become petrified, and refuses to allow the poet to become petrified excrescence of past experience.» O'Hara redder sin kjærlighet ved å vende seg bort fra Medusa og «the cancerous statue»¹²⁶ som truer med å reifisere tapet av estetisk og erotisk erfaring i kunsten. Diktet affirmerer dermed slangens bølgende og foranderlige vendinger som en motvekt til denne reifiseringen av følelser, og elegien blir slik sett anti-monumentaliserende ved å gjøre fortidige følelser nærværende og levende igjen. Disse perspektivene vil følge oss når vi nå vender tilbake til «In Memory of my Feelings» og leser diktet i lys av *apotrope*-figuren.

¹²³ Glavey. «Frank O'Hara Nude with Boots: Queer Ekphrasis and the Statuesque Poet.», 786.

¹²⁴ «The centrifugal force that propels his poems outside of themselves needs to be understood within the context of its dialectical relation to a counter tendency: a centripetal drive toward closure and stability.» Glavey, «Frank O'Hara Nude with Boots», 788.

¹²⁵ Ladkin, «And now it is the serpent's turn», 32.

¹²⁶ O'Hara, «In memory of my feelings», 110.

3.5. Historie og fellesskap

I seksjon to og tre utforsker diktet selvets forhold til personlig og kulturell fortid. Historie blir presentert i en hastig strøm av surrealistiske bilder som binder sammen det nære og det fjerne både i tid og rom. Ørkenlandskap og elver preger diktets billedspråket, som bølger frem og tilbake i tid og vever inn arabisk, gresk, romersk, europeisk og amerikansk historie, der resultatet er en kaleidoskopisk tekst. Diktet både presenterer og parodierer orientalske og imperialistiske forestillinger, samtidig som diktjeget også flørter med ideen om et «nytt land»: «For we have advanced, France, / together into a new land, like the greeks, where one feels nostalgic / for mere ideas [...]».¹²⁷ Filosofi og matematikk – ideer og tall – er en måte å unnsnippe subjektets forskyvning og kaos, men med fare for at følelser stivner. Diktet bruker grekerne som eksempel:

And the mountainous-minded Greeks could speak
of time as a river and step across it into Persia, leaving the pain
behind to be converted into statuary. I adore the Roman copies.¹²⁸

Samtidig som han er på vakt mot monumentaliseringsen av følelseslivet, uttrykker diktjeget beundring for den romerske kopien av grekernes statuer. En slik beundring kan leses som en affirmasjon av statuekunsten; men omfavnelsen av kopien kan også forstås som en avvisning av en autentisitetdiskurs og forestillingen om kunstens ureduserbare egenverdi. På samme måte med diktjegets mange selv ikke kan reduseres til et autentisk *jeg*, er kopien lik den originale uten å være identisk med den. Å sette kopien over originalen er slik en måte å bryte med sistnevntes autoritet og fremheve imitasjon som en levedyktig estetisk praksis som puster nytt liv inn i den døde statuen, og den tilhørende erfaringen som denne springer ut av.

Opphøyningen av kopien forteller oss samtidig noe om O'Haras komplekse relasjon til statuen og hvordan denne ikke utelukkende representerer stillstand og død, men også kan være utgangspunktet for positive affekter som beundring og begjær. Dermed ser vi konturene av den dialektikken Glavey peker på mellom bevegelse og stillstand, som også kommer til syne i begynnelsen av seksjon fire, der diktet returnerer til den serpentinske figuren:

Beneath these lives
the ardent lover of history hides,
tongue out

¹²⁷ O'Hara, «In memory of my feelings», 107.

¹²⁸ O'Hara, «In memory of my feelings», 107.

leaving a globe of spit on a taut spear of grass
and leaves off rattling his tail a moment
to admire this flag.¹²⁹

Vi får et mulig øyeblikk av narsissisme, der den allerede falliske slangen beundrer et annet fallisk objekt: flagget. Bildene av seksuell styrke og potens – spydet, halen, flagget – blir samtidig satt i kontekst av et nytt Medusa-motiv: den utstrakte tungen. Et annet skrekkinngytende aspekt ved Medusa-skikkelsen har tradisjonelt settvært sammensmeltingen av mannlige og kvinnelige trekk, slik Foster beskriver: «sometimes bearded, with her tongue pendant like a penis, her face is rendered as genitas, both male and female, made into a mask; her hair is also both penile and pubic.»¹³⁰ Jeg vil hevde at slangens utstrakte tunge slik en repetisjon av Medusa-motivet, hvilket igjen tar oss tilbake til den apotropaiske forvandlingen. Tilstivning blir her til en positiv kraft, forbundet med erotisk potensial og fellesskap mellom homoseksuelle og skeive menn. Men «flagget» som beundres kan også antyde et nasjonalt fellesskap og offentlig historie, ofte kommemorert i offentlige statuer. Denne tråden fortsetter inn i de neste linjen, der diktjeget står og observerer: «a Norwegian freighter; on the deck a few dirty men, / tired of night, watched themselves in the water [...]».¹³¹ Diktjeget drømmer om å bryte denne narsissistiske selvspeilingen til seilerne og ta plass som det begjærte objektet for deres blikk: «One of me is standing in the waves, an ocean bather, / or I am naked with a plate of devils at my hip.»¹³² O'Hara vakler slik mellom et åpent nasjonalt og demokratisk fellesskap og det Ladkin kaller en undertrykt og skjult «skeiv historie»: «O'Hara recognizes in the history of public statuary a queer lineage, hidden in plain sight, an effective transparency [...]»¹³³ Stauten spiller igjen en tvetydig rolle i diktet; på den ene siden åpner den offentlige statuen opp for en gjentolkning og en mulig anerkjennelse av historiske homoseksuelle fellesskap; og på den andre siden tildekkes slike fellesskap gjennom den offentlige kommemoreringen og monumentaliseringsen.

I etterkant av denne Whitmanske visjonen om mannlig fellesskap blir imidlertid diktjeget igjen splittet: «Grace / to be born and live as variously as possible. The conception / of the masque barely suggest the sordid identifications.»¹³⁴ Identifikasjonen med nasjonale eller andre former for fellesskap gir ikke et stabilt grunnlag, men gir etter for en kaotisk strøm av

¹²⁹ O'Hara, «In memory of my feelings», 108.

¹³⁰ Foster. «Medusa and the Real», 182.

¹³¹ O'Hara, «In memory of my feelings», 108.

¹³² O'Hara, «In memory of my feelings», 108.

¹³³ Ladkin. «And now it is the serpent's turn», 31.

¹³⁴ O'Hara, «In memory of my feelings», 108.

become art,
 I could not change it into history
 and so remember it,
 and I have lost what is always and everywhere
 present, the scene of my selves, the occasion of these ruses,
 which I myself and singly must now kill
 and save the serpent in their midst.¹⁴¹

Er denne avslutningen en triumferende seier over kaos og oppløsning, en gjenopprettelse av selvets integritet etter en traumatisk ego-død, en omformulering av poetens intensjon? Vår lesninger har antydnet at dette ikke er tilfellet. Tvert i mot hindrer diktets «not quite» – likhet uten identifikasjon – oss fra å se slangen som en representasjon av diktjegets virkelige, autentiske selv, også fordi slangen selv ikke er identisk med seg selv og stadig desentraliseres og gjennomgår forandringer. Hvis vi i så fall må akseptere diktets formløshet og differens, må vi samtidig akseptere at vi står overfor fortolkningens grense, på terskelen til en form for uleselighet som kommer til syne ved diktets ende. Bathi foreslår en måte vi kan forstå denne uleseligheten på:

Lyric poems are to be understood, and direct their reading toward understanding, but at the end of reading – reading lyric poems as far and as near (as closely) as one can – they have inverted the attempts at interpretation into discoveries where reading has to rebegin, never end, or sometimes even realize its own threshold of unreadability.¹⁴²

Slik oppdager vi den endeløse lesningen som en måte poesien selv kan forbli bevegelig og endeløs. Fortolkningen utsettes sammen med enden, som blir omgjort til som motsetning: en ikke-slutt. I denne sirkulære bevegelsen (som minner om denne vi opplever i diktets selv) kan vi se konturene av en løsning på endens problematikk, nemlig den *kiastiske* inversjonen av enden til en ikke-ende, enden som blir en ny begynnelse, slik Bahti foreslår.

Jeg vil her likevel foreslå en annen tolkning ved å returnere til den apotropaiske figuren som har vært vår hovedmotiv i denne lensingen av O'Haras statue-motiver, samt forholdet mellom stillstand og bevegelse. Staute-motivet, som vi har sett, er innlemmet i en tvetydig begjærsløkk; i utgangspunktet en representasjon av stillstand og død, blir statuen også et elsket objekt, og diktjeget flørter med sin egen statuering, stillstand og den synligheten dette medfører. Dette hjelper oss å forstå den tvetydige rollen til Medusa i «In memory of my feelings», for Medusa, skriver Foster: «is the anti-artist par excellence; the

¹⁴¹ O'Hara, «In memory of my feelings», 110.

¹⁴² Bahti, Timothy. *Ends of the Lyric: Direction and Consequence in Western Poetry*, 13.

opposite of Pygmalion, she turns animate bodies into inanimate statues. On the other hand, this very power makes her the master artist, for she produces sculptural images by her gaze only.»¹⁴³ O'Hara anerkjenner Medusa både som anti-kunstner og kunstner på en og samme gang, og diktjeget ønsker redder begge disse kreftene på slutten av diktet. Statuen både tiltrekker og frastøter; det er dens apotropaiske betydning. Enden er på lignende vis apotropaisk; O'Hara skyver den fra seg og utsetter den ved å gjøre den tiltrekkende, ved å flørte med Medusas blikk, forsteining, statuering og tapet av estetisk erfaring. Det er denne enigmatiske situasjonen som kjennetegner «In memory of my feelings».

Vi avslutter med et enigma, et enigma diktet ikke gir oss løsningen til men lar oss føle på kroppen. Agamben har hevdet at den enigmatiske gåten tilhører den apotropaiske sfæren med skikkelser som Medusa:

The *ainos* (story, fable) of the *ainigma* is not only obscurity, but a more original mode of speaking. Like the labyrinth, like the Gorgon, and like the Sphinx that utters it, the enigma belongs to the sphere of the apotropaic, that is, to a protective power that repels the uncanny by attracting it and assuming it within itself.¹⁴⁴

Diktets enigmatiske gåte innkapslet i poetisk form; formen er ikke løsningen på diktets gåte men denne gåtens fremtredelse og sannhet. I det neste kapittelet beveger vi oss enda lenger inn i ende som en form-problematikk og et kritisk punkt i O'Haras diktning.

¹⁴³ Foster, «Medusa and the Real», 181.

¹⁴⁴ Agamben, Giorgio. *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, 138.

4. Diktets ende: Poetiske kriser og vendinger

4.1. Innledning

I de to foregående kapitlene har vi undersøkt O'Haras lyrikk i lys av to kroppslige tilstander – bevegelse og stillstand – og tilhørende motiver. Vi har stadig forstått kroppen som en størrelse som påvirker poetisk form; der den er i bevegelse, og der den faller i ro og blir stille.

Forholdet mellom disse to grunntilstandene bidrar til å skape en dynamisk poesi, som også registreres i samspillet og vekslingen mellom ulike affekter, positive og negative. Dermed har disse to kapitlene gått tematisk frem og forsøkt å fremheve to aspekter ved O'Haras lyrikk som grenser til hverandre og belyser hverandre. Frykten for Medusa eksisterer i samspill med Pygmalions begjær; men der frykt gjennom *apotropen* blir til en form for styrke, vinner Pygmalion livet samtidig som han potensielt mister kunstformen som en sanselig størrelse. Fra livets perspektiv er Pygmalions slutt lykkelig; fra kunstens perspektiv er slutten tvetydig og preget av uro.

Dette kapitlet diskuterer ende-problematikken ved undersøke forholdet mellom prosa og poesi i O'Haras lyrikk. Hensikten er ikke å implisere at prosa representerer et poetisk endepunkt, men å vise hvordan O'Haras vending mot prosa kan forstås som en respons på en poetisk og personlig krise. Jeg fokuserer på O'Haras krisematikk i lys av hans prosadiktning, representert her av diktet «Meditations in an emergency», O'Haras mest vellykkede prosa-eksperiment. Som en hybridsjanger viser prosadiktet seg som et fruktbart sted for poetisk eksperimentering, men som form bærer den imidlertid også i seg en ende-problematikk. Krisen er uttrykket for denne problematikken, men i krisens vesen ligger også muligheten for et vendepunkt, samt fornyelse og poetisk gjenfødelse.

4.2. Poesi, prosa og assosiativ rytme

La oss her begynne med diktet vi vurderte i kapittel 1, O'Haras «Why I am not a painter», som pretenderte mot å forklare valget av poesien over malerkunsten. Beskrivelsen av den poetiske skriveprosess i andre strofe av diktet inneholder et komisk øyeblikk der poeten innser at han skriver prosa, og at dette gjør ham til en virkelig poet. Forvandlingen begynner med en linje, som siden blir til hel side med ord: «I write a line / about orange. Pretty soon it

is a / whole page of words, not lines.»¹⁴⁵ Overgangen fra en poetisk linje til hele sider med ord, ikke linjer, er subtil, og antyder at grensene mellom poesi og prosa ikke er absolutt, men glidende. Det er gjennom en akkumuleringsprosess, ikke en bevisst handling, at det som begynte med en linje ender med sider fylt med ord. Den eneste forklaringen diktjeget har er at «There should be / so much more, not of orange, of / words, of how terrible orange is / and life.»¹⁴⁶ Her truer ønsket om å akkumulere ord den opprinnelige hensikten til diktet, for plutselig befinner vi oss i det diffuse grenselandet mellom poesi og prosa. Diktjeget redder seg imidlertid ved å fremheve prosaformen som en poetisk handling:

Days go by. It is even in
prose, I am a real poet. My poem
is finished and I haven't mentioned
orange yet. It's twelve poem, I call
it orange. And one day in a gallery
I see Mike's painting, called SARDINES.¹⁴⁷

Diktet viser hvordan det poetiske utgangspunkt ikke er tilstede i det «ferdige» diktet, da poeten ikke nevner fargen som tilsynelatende inspirerte diktet og satte igang skriveprosessen. I løpet av den poetisk prosessen faller diktet plutselig over i sin motsetning, og da «diktet» er ferdig er det ikke fullstending, og heller ikke ett dikt men tolv prosadikt. Diktet selv leker med grensen mellom poesi og prosa ved å veksle mellom versbindingens brudd av syntaktiske koblinger og bruk av punktum både midt i og på slutten av linjer. O'Hara blander her prosaens og poesien forskjellartede rytmer, slik Northrop Frye har beskrevet dem:

First, there is the rhythm of prose, of which the unit is the sentence. Second, there is an associative rhythm, found in ordinary speech and in various other places in literature, in which the unit is a short phrase of irregular length and primitive syntax. Third, there is the rhythm of a regularly repeated pattern of accent and meter, often accompanied by other recurring features, like rhyme or alliteration. This regularly recurring type of rhythm is what I mean by verse.»¹⁴⁸

Setningene i «Why I am not a painter», for eksempel «I drop in.» i første strofe, eller «Days go by.» i strofe to, som tilhører prosaens rytme, blir enten repetert («I drop in.» gjentas to

¹⁴⁵ O'Hara, «Why I am not a painter», 112.

¹⁴⁶ O'Hara, «Why I am not a painter», 112.

¹⁴⁷ O'Hara, «Why I am not a painter», 112.

¹⁴⁸ Frye, Northrop. *The Well-Tempered Critic*, 24.

ganger i første strofe) eller antyder repetisjon (dagene som går).¹⁴⁹ Dermed innlemmes prosaens rytme i repetisjonen, som er poesien rytme.¹⁵⁰ Resultatet er et dikt som preges av en start-stop bevegelse, som veksler hurtig mellom prosaens rytme og poesien rytme.

I O'Haras dikt tvinger prosaen seg tilsynelatende på i løpet av diktets tilblivelse, men denne inntredelsen blir ønsket velkommen av poeten. Vi finner motstykket til en slik hendelse i Agambens «The End of the Poem», der den italienske filosofen spekulerer at det siste verset i et dikt ikke er et vers, men prosa. Siden dette verset markerte stedet der enjambement ikke lenger er mulig, oppfyller det ikke lenger definisjonen for poetisk diskurs. Prosaen, hevder Agamben, er den diskursen der skillet mellom lyd og mening ikke er mulig, i motsetning til den poetiske diskursen, der dette skillet er av avgjørende betydning. Den fremmedgjøringsprosessen som potensielt oppstår i diktets siste vers, der selve diktets identitet står på spill ifølge Agamben, åpner for spørsmålet om hvorvidt «the last verse trespasses into prose?».¹⁵¹ I *Idea of prose* definerer Agamben igjen poetisk diskurs som muligheten for enjambement, men det er når poesien affirmerer sin identitet gjennom versbinding at den beveger seg mot prosaens domene: «It hints at a passage of prose with the very gesture that attests to its own versatility.»¹⁵² Det vil si, på det punktet ved linjens ende der poesien hever lyd og rytme over semantisk klarhet, vender diktet seg og griper etter det som ble kastet ut, nemlig mening. I poesien blir mening stadig kastet ut ved slutten av linjen og innhentet i versets dreining mot neste linje. Både for O'Hara og Agamben er prosa slik sett delaktig i poetisk diskurs, enten som et eksplisitt aspekt (i O'Haras tilfelle) eller som denne diskursens implisitte prinsipp.

Den konstante forhandlingen mellom prosa og poesi som finner sted både på et tematisk og et formelt plan i «Why I am not a painter», representerer en måte å holde den poetiske prosessen i gang og utsette enden. Vi kan forstå dette poenget ved å undersøke det Frye kaller «low style», som han kobler til den assosiative rytme vi så i sitatet ovenfor:

But if the term is to be of any real use in criticism, we have to think of 'low' as concerned primarily with words in process, language which for one reason or another deliberately falls short of or by-pass conventionally articulate communication. It is heavily influenced by associative rhythm because [...] the associative rhythm represents the process of bringing

¹⁴⁹ O'Hara, «Why I am not a painter», 112.

¹⁵⁰ Northrop Frye beskriver tre ulike typer rytmer i ordinær tale: «First, there is the rhythm of prose, of which the unit is the sentence. Second, there is an associative rhythm, found in ordinary speech and in various other places in literature [...]. Third, there is the rhythm of a regularly repeated pattern of accent or meter, often accompanied by other recurring features, like rhyme or alliteration.» Frye, *The Well-Tempered Critic*, 24.

¹⁵¹ Agamben, «The End of the Poem», 112.

¹⁵² Agamben, Giorgio, *Idea of prose*, 40.

ideas into articulation, in contrast to prose or verse, which normally represent a finished product.¹⁵³

Frye forbinder den assosiative rytmen til frie vers-formen og fri- eller litterær prosa av en bestemt type. Vi kan forstå dette som en frigjørende gest, som hindrer konsolideringen av en konvensjonell retorikk som litteraturens primære uttrykksform. Det er denne assosiative rytmen som preger prosadiktet «Meditations in an emergency».

4.3. Prosadiktet og «Meditations in an emergency»

O'Haras prosadiktning har ikke blitt viet den samme oppmerksomheten som for eksempel hans vandringsdikt eller kjærlighetslyrikk, til tross for O'Hara i likhet med resten av New York skolen utforsket sjangeren ved flere anledninger.¹⁵⁴ Særlig John Ashberys *Three Poems* fremstår som et høydepunktet innenfor denne sjangeren i USA, et langt prosadikt i tre deler som utfordrer grensene prosadiktningens grenser. I motsetning har O'Haras prosadikt delvis blitt glemt eller oversett. Unntaket er «Meditations in an emergency», som har blitt fremhevet som et viktig dikt i O'Haras forfatterskap, men muligens ikke har oppnådd kanonisk status innenfor denne sjanger-tradisjonen.

Det er imidlertid uklart hvorvidt prosadiktet kan sies å innstifte en sjangertradisjon, eller tvert imot representerer enn mot-tradisjon og et brudd med sjangerkonvensjoner. Dette bruddet er allerede implisert i det oksymoronske navnet, i blandingen av to diskurser som ofte blir oppfattet som antagonistiske. Historisk har prosadiktet vært koblet til dekadente og avantgardistiske retninger i litteraturen, og sjangeres opphav blir sporet tilbake til Baudelaires *Petits poèmes en prose*, der forfatteren i verkets innledende dedikasjon beskriver drømmen om en poetisk prosa som er «musikalsk men uten rytme og rim; myk og samtidig spenstig nok til å forme seg etter sjelens lyriske bevegelser, drømmens svingninger og bevissthetens sprang.»¹⁵⁵ Selv om den høymodernistiske lyrikken omfavnet franskmennenes *vers libre*, forble prosadiktet en marginal, mindre sjanger, delvis uglesett på grunn av dens dekadente konnotasjoner.¹⁵⁶ For senere avantgardistiske poeter både i Frankrike og USA ble bruken av

¹⁵³ Frye, *Well-Tempered Critic*, 98-99.

¹⁵⁴ For noen eksempler på O'Haras prosadiktning, se «Jane at twelve», «Jane bathing» «Day and night in 1952». I tillegg kan vi nevne diktet «Oranges: 12 pastorals», som O'Hara referer til i «Why I am not a painter.»

¹⁵⁵ Baudelaire; Charles. *Prosadikt*, 15. På fransk: «Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rime et sans rime, assez souple et assez hertée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?» Baudelaire, *Petit poèmes en prose*, 4.

¹⁵⁶ Se Murphy, *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, 2.

sjangeren imidlertid en attraktiv måte å markere motstand mot konvensjonelle poetiske former og ortodokse regler for versifisering. I følge Murphy er prosadiktet en subversiv sjanger som oppstod i Frankrike :

as a reaction to the rigid prosodic strictures and artless “*versificateurs*” of eighteenth-century neoclassicism in France. But its revolutionary gesture does not cease with the rejection of prosody and lineation. [...] the prose poem is an inherently subversive genre as well as a historically subversive one. Because of its marginality, its situations on the “borderline of prose” (T.S. Eliot’s phrase), it must continually subvert prosaic conventions in order to establish itself as authentically “other”.¹⁵⁷

I tillegg til denne koblingen til avantgardistisk poesi, vil jeg her fokusere på Fredmans karakterisering av prosadiktet som en «last genre», og slik vektlegge prosadiktet som en respons på det Mallarmé beskrev som en *crise du vers* og en sjanger som bærer i seg denne krisen i sin form.¹⁵⁸ Fredman skriver at prosadiktets sjangeroverskridende natur på den ene siden viser til et løfte om å løse opp alle sjangerkategorier, og på den andre siden kodifiserer denne oppløsningen som sjanger.¹⁵⁹ Den gesten som prosadiktningen innebærer kan beskrives som både destruktiv og oppbyggelig, og prosadiktets levedyktighet: «gives testimony that the urge to stand inside the socially and literarily sanctioned sphere of genre survives even withing a form of writing dedicated to the destruction of genre.»¹⁶⁰ Murphy også peker på sjangerens paradoksale posisjon; prosadiktet er en dekadent hybridsjanger som åpner opp og spiller ut en konflikt mellom tradisjonen og det nye, men også konflikten mellom litteraturen og livet.¹⁶¹ Som en heterogen og amorf sjanger, i stand til å integrere både litterært og ikke-litterært språk, er konflikten mellom litteratur og livet en del av prosadiktets intratekstuelle dynamikk.¹⁶² Prosadiktet er med andre ord posisjonert både som et endepunkt og en begynnelse; en siste sjanger som lover å oppløse sjangerbegrepet ved å innstifte en ny tradisjon. Sjangeren er preget av den krisen den reagerer på, nemlig den poetiske formens tilstivelse og kodifisering av litteraturens institusjoner.

Prosadiktet gjør poetisk form problematisk, og i dette ligger noe av dens appell for amerikanske poeter som O’Hara. «Meditations in an emergency» Både i form og innhold er «Meditations» preget av kriser og mulig identitetstap; diktjegets meditasjoner finner sted i

¹⁵⁷ Murphy, Margueritte S. *A Tradition of Subversion: The prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, 2-3.

¹⁵⁸ Fredman, Stephen. *Poet’s Prose: The Crisis in American Verse*, 3. Fredman foreslår begrepet «poet’s prose» som et alternativ til prosadiktet. Her vil jeg imidlertid holde meg til det oksymoronske navnet.

¹⁵⁹ Fredman, *Poet’s Prose*, 3.

¹⁶⁰ Fredman, *Poet’s Prose*, 3.

¹⁶¹ Murphy, *A Tradition of Subversion*, 3.

¹⁶² Murphy, *A Tradition of Subversion*, 4.

kjølvannet av en mislykket kjærlighetsaffære, og han står dermed ikke overfor en potensiell ende, men befinner seg midt i krisen som oppstår etter enden. Som Breslin hevder antyder tittelen en reflekterende, distansert holdning til denne personlige krisen, men plasserer diktjeget likevel i kriseøyeblikket. Midt i denne utsatte tilstanden reflekterer diktjeget over hvordan han skal balansere ønsket om å bli en «legende» og trangen til å forbli omskiftelig og uforutsigbar: «How am I to become a legend, my dear? I've tried love, but that hides you in the bosom of another and I am always springing forth from it like the lotus».¹⁶³ Her ser vi igjen konflikten mellom stillstand og bevegelse, mellom viljen til foranderlighet og den statuerte poeten. Engstelsen over enden omhandler slik både det personlige og det poetiske.

4.4. Analysedel

I diktets åpningssetninger står diktjeget dermed overfor et identitetsdilemma: «Am I to become profligate as if I were a blonde? Or religious as if I were French?»¹⁶⁴ Krisen generer usikkerhet og uro, og diktjeget står overfor to muligheter som ekskluderer hverandre: lettsindig ekstravagans og utskielse eller religiøs tilbakeholdenhet. De to predikatene «blonde» og «French», som diktjeget bruker som identitetsmarkører, peker muligens begge mot nettopp det *dekadente*, som to moralske responser til oppløsningstilstanden dekadansen representerer. Mens blondhet virker å vise til eventyrlyst og mulig promiskuitet, forbindes *franskhet* her ikke med Baudelaire, Apollinaire eller Reverdy, men med religiøsitet, tradisjon og moral. Vi ser dermed hvordan prosadiktet åpner med å sette det *nye* opp mot tradisjonelle former og holdninger, men i form av et dilemma og ikke en uforbeholden feiring av det nye over tradisjonen: Begge to representerer velkjente roller. De neste paragrafene kan videre leses i lys av et slik dilemma:

Each time my heart is broken it makes me feel more adventurous (and how the same names keep recurring on that interminable list!), but one of these days there'll be nothing left with which to venture forth.

Why should I share you? Why don't you get rid of someone else for a change?

I am the least difficult of men. All I want is boundless love.

¹⁶³ O'Hara, «Meditations in an emergency», i *Selected poems*, 88.

¹⁶⁴ O'Hara, «Meditations», 87.

Even trees understand me! Good heavens, I lie under them, too, don't I? I'm just like a pile of leaves.¹⁶⁵

Vi blir her gjort oppmerksom på diktets tematikk, som er tapet av kjærligheten. Følelsen av stillstand og langsomhet, intensifisert av pauser og rom mellom paragrafene, fremhever diktets post-romantiske og post-erotiske tilstand. Spørsmålet om det finnes noe mer å oppdage etter tapet av kjærligheten hjemsøker diktjeget, som sår tvil om mulighetene for konstant fornyelse.

Som similen i den siste setningen ovenfor antyder, har diktjeget falt til bakken der han venter på å råtne. Naturmotivet videreføres i de neste seksjonene, der den nærmest aforistiske kortfattetheten erstattes av en mer pratsom og fleksibel stemme. Det mest påfallende i disse lengre paragrafene er diktjegets avvisning av *pastoralen* og nostalgi. Usikker på om det lenger er mulig å gå videre – «to venture forth» – nekter diktjeget likevel å idealisere fortiden:

«However, I have never clogged myself with the praises of pastoral life, nor with nostalgia for an innocent past of perverted acts in pastures.»¹⁶⁶ Samtidig som han avviser forestillingen om en uskyldspregede fortid, affirmerer han bylivets små gleder (undergrunnsbaner, platebutikker, osv.), som videre fører til det som kan leses som en erklæring om poetisk hensikt: «It is more important to affirm the least sincere; the clouds get enough attention as it is and even they continue to pass. Do they know what they're missing? Uh huh.»¹⁶⁷ Det er ikke naturens oppriktighet, men det urbane livets flyktighet og mangfoldighet diktjeget affirmerer som et tegn på at livet fortsatt er verdt å leve. Diktjeget selv er ikke oppriktig og stabilt, men en del av en ekstern verden som er i stadig bevegelse:

My eyes are vague blue, like the sky, and change all the time; they are indiscriminate but fleeting, entirely specific and disloyal, so that no one trust me. I am always looking away. Or again at something after it has given me up. It makes me restless and that makes me unhappy, but I cannot keep them still.¹⁶⁸

Rastløshet, flyktighet og distraksjon er ikke utelukkende positive verdier for O'Hara, men oppleves her som utmattende og frustrerende. Diktjeget både affirmerer forandring og lider under den mangelen på soliditet og stabilitet som vedvarende forandring innebærer. Som Blasing skriver, fremstår ikke forandring som en estetisk-personlig verdi som stadig må re-affirmeres, men i stedet som: «a defensive response to a state of emergency».¹⁶⁹

¹⁶⁵ O'Hara, «Meditations», 87.

¹⁶⁶ O'Hara, «Meditations», 87.

¹⁶⁷ O'Hara, «Meditations», 87.

¹⁶⁸ O'Hara, «Meditations», 87.

¹⁶⁹ Blasing, *Form and Politics*, 56

Det dilemmaet prosadiktet artikulere er hvordan man kan opprettholde selvet, gjennom dets mange omskiftninger, i fraværet av et forankringspunkt.

Breslin leser diktet som «a series of shifting, contradictory responses to the end of a love affair».¹⁷⁰ De mange uensartete følelsene, som gir utgangspunktet for en rekke motsetningsfylte reaksjoner på kjærlighetsbruddet, styres ikke av en meditativ logikk som bygger på perspektiv på og distanse til følelseslivet, hevder Breslin.¹⁷¹ Jeg vil imidlertid hevde at prosadiktet preges av det Frye kaller en assosiativ rytme: diktet presenterer ikke en pluralitet av responser til en personlig krise, men skildrer noen mulige responser i deres artikuleringssfasen. Prosadiktet inneholder likevel en pluralitet av stilformer, fra de kortfattede, aforistiske setningene i begynnelsen, til en muntlig stil, og til den mer dramatiske, kunstige og opake uttrykksformen i det følgende:

St. Serapion, I wrap myself in the robes of your whiteness which is like midnight in Dostoevsky. How am I to become a legend, my dear? I've tried love, but that hides you in the bosom of another and I am always springing forth from it like the lotus – the ecstasy of always bursting forth! (but one must not be distracted by it!) or like a hyacinth, 'to keep the filth of life away,' yes, there, even in the heart, where the filth is pumped in and slanders and pollutes and determines. I will my will, though I may become famous for a mysterious vacancy in that department, that greenhouse.¹⁷²

Rytmen i dette utdraget tilhører ikke prosaen eller poesien, men den assosiative rytmen der det er tanken som puster. Den dominerende enheten er verken *setningen* eller et regelmessig metrisk mønster, men en privat rytme som er i ferd med å artikulere et svar, en løsning eller en ide. O'Hara's assosiative prosa følger tankens bevegelser uten å adlyde setningens integritet; tanken *bryter ut* a setningens rammer på samme måte som diktjegets konstante «burstings forth» fra det velkjente. Slike sprang antyder en bevegelse mot en blomstrende gjenfødelse og det nye, og en flukt fra bestemmelser. Men det kan også føre han inn i nye tomrom, kriser og motløshet som igjen krever en ny gjenfødelse. Viljen til forandring kan slik føre diktjeget inn i viljeløshetens lukkede rom, som ikke fører noen vei. Enda verre, fornyelsen som et estetisk krav har som sin ytterste konsekvens *kjedsomheten*.

¹⁷⁰ Breslin, *From modern to contemporary*, 239.

¹⁷¹ Breslin, *From modern to contemporary*, 239.

¹⁷² O'Hara, «Meditations», 88.

4.5. Kjedsomhet og avantgardens ende

Som vi har sett iscenesetter «Meditations in an emergency» et møte mellom tradisjonen og det nye, og forsøker å artikulere en måte å affirmere forandring uten at selvet blir hult og senterløst. Viljen til fornyelse, som eksemplifiserer den modernistiske holdningen, blir her problematisert; så fort fornyelsen blir et estetisk krav risikerer den å bli dogmatisk, en transcendental lov og ikke et resultat av viljen. O'Haras respons på denne potensielle formaliseringen av den modernistiske impulsen er ikke politisk-programmatisk, morals eller til og med primært estetisk, men den artikuleres gjennom et affektspråk. Avantgarden fremstilles ikke først og fremst som en vilje til fornyelse eller, om vi vil, som kunstens selvkritikk der målet er «å føre kunsten tilbake til livspraksis» og avdekke sammenhengen mellom autonomi og mangelen på konsekvenser.»¹⁷³ I stedet er avantgarden en måte å unngå kjedsomhet, slik O'Hara sier i intervjuet med Lucie-Smith:

L-S: You think it's important to be new then?

O'H: No, I think it's very important not to be bored though.¹⁷⁴ (9)

O'Hara nedprioriterer viktigheten av det estetiske fornyelsen og fremhever avantgardens affektive dimensjon, samtidig som han impliserer avantgarden i en kapitalistisk diskurs om fornøyelse og tilfredsstillelse. Bør vi forstå denne re-formuleringen av avantgardens formål som en form for selv-kritikk? Igjen er Blasings perspektiv verdifullt:

The fear of boredom, a repeated concern throughout his writing, places him in a specific cultural economy, itself geared to the continuous production and consumption of novelty to ward off boredom. O'Hara does not mystify avant-garde art as oppositional but locates its impulse to technical innovation within the cultural and economic mainstream. Experimental art is exciting, he suggests, precisely because it does not oppose but shares the cultural dynamic and responds to the stresses and strains of a specific historical moment.¹⁷⁵

Vi har imidlertid sett at O'Haras lyrikk anerkjenner at kontinuerlig estetisk produksjon fører til en form for utmattelse, der fornøyelse glir over i resignasjon idet prosessen når et kritisk punkt. Ved å fremheve kroppens som et utgangspunkt for poetisk produksjon fører O'Hara kunsten tilbake til en bestemt kroppslig livsform eller livspraksis; med dette er samtidig

¹⁷³ Bürger, Peter. *Om Avantgarden*, 38.

¹⁷⁴ O'Hara, *Standing Still and Walking in New York*, 9.

¹⁷⁵ Blasing, *Form and Politics*, 30.

årsaken til at kunsten igjen estetiseres og skilles fra denne livspraksisen. Kunst og kroppslig livspraksis krysser hverandre på forskjellige steder, men kan aldri bli identiske eller fusjoner med hverandre. Dette er den smertefulle innsikten kjedsomheten bærer med seg for O’Hara: estetisk og poetisk erfaring når et endepunkt og avbrytes, og kjedsomhet og stillstand tar over idet livet fortsetter:

the exquisite prayer
to be new each day
brings to the artist
only a certain kneeness¹⁷⁶

Den avantgardistiske impulsen i Modernismen er det O’Hara forsøker å revitalisere i sin egen lyrikk, og samtidig anerkjenner han at ved foreningen av poesi og liv *via* kroppen og kroppslige affekter utmatt sin egen vilje til originalitet. Han faller på kne både ut av venerasjon og utmattelse.

Hvis vi returnere til «Meditations in an emergency» ser vi at prosadiktet plukker opp denne tråden om artistisk hensikt i lys av konflikten mellom tradisjonen og det nye:

It’s not that I am curious. On the contrary I am bored but it’s my duty to be attentive, I am needed by things as the sky must be above the earth. And lately, so great has *their* anxiety become, I can spare myself little sleep.¹⁷⁷

Perloff bruker dette utdraget for å formulere det hun kaller O’Haras «oppmerksomhetens estetikk»: «to find new means of evading monotony, boredom, sameness – to force oneself to ‘see’ in new ways, to *defamiliarize* the object.»¹⁷⁸ Vi ser imidlertid hvordan plikten erstatter fornøyelsen, slik at denne underliggjøringsprosessen, som tilsynelatende skal hjelpe oss å se velkjente ting på nytt, ikke lenger foregår i en fornøyelsestilstand men kun til tross for kjedsomheten, ut av plikt. Idet plikt entrer bildet opplever dermed diktjeget å bli fremmedgjort fra avantgardens formål, her underlagt viljen til tingenes verden og ikke den poetiske viljen til fornyelse (slik vi også så var tilfellet i «The lady died i kapittel 2).

Det som begynte med en personlig krise – kjærlighetsbruddet – utvikler seg til å bli en poetisk krise. Det vi ser formes i «Meditations in an emergency», og det diktets assosiative rytme arbeider seg igjennom, er spørsmålet om kunstens mulighetsrom etter at det ikke lenger

¹⁷⁶ O’Hara, «Ode to Michael Goldberg (‘s birth and other births)», 132.

¹⁷⁷ O’Hara, «Meditations», 87.

¹⁷⁸ Perloff, *Poet among Painters*, 20.

er mulig ignorere forskjellen mellom livet og poesien. Prosadiktet er den høyspente sjangeren – et litterært nødtilfelle – som tillater at denne riften mellom livet og poesien kommer til forgrunnen og bli kritisk. Men også andre dikt registrerer en slik problematikk – riften mellom livet og poesien – og som oftest er det i sammenheng med negative affekter. Smerte, for eksempel, virker å forstyrre kontinuiteten mellom liv og litteratur, en ide som kommer til uttrykk i diktet «Like», der sinnet, abstraksjon og metafor griper inn og runder av skriften mens smerten i livet vedvarer:

It's not so much,
abstractions are available:
the lofty period of the mind
ending a sentence while the pain endures:
departures, absences.¹⁷⁹

Abstraksjon er tilgjengelig, men har sitt utgangspunkt i og leder til fravær. Der det kroppslige ikke strekker til må diktningen søke andre måter å *avslutte setningen* på; det vil si, søke etter et annet form-prinsipp enn kroppens atletisisme og utholdenhet som kan følge diktets sentrale metafor – skipet – til sjøs: «And now the ship has gone [...] to where I cannot go / not even a long distance swimmer like my self.»¹⁸⁰

4.6. Krisen etter enden

Vi returnerer imidlertid til prosadiktets tittel, som ikke bruker ordet «crisis» men «emergency» – et nødtilfellet eller en nødsituasjon. Nødsituasjonen fremtrer som en anledning som krever umiddelbar handling og ikke kan utsettes; og den tillater sjeldent refleksjon eller meditasjon. I vår lesning av prosadiktet har vi fokusert på krisen eller nødsituasjonen som oppstår etter kjærligheten har endt og opplevelsen av å befinne seg i en tilstand som har som sitt tilhørende prefiks «post-». Vi har koblet denne opp mot en estetisk og poetisk krise, der kjedsomhet og viljeløshet figureres som den avantgardistiske kunstens endepunkt. Men i løpet av diktet har en annen forståelse av «emergency» blitt relevant; krisen er ikke lenger et endepunkt, men et vendepunkt som muliggjør diktjegets fremtredelse. «Emergency» blir her til muligheten for «emergence», å springe ut og fremtre, slik vi så tidligere: «How am I to become a legend, my dear? I've tried love, but that hides you in the

¹⁷⁹ O'Hara, «Like», i *The Collected Poems*, 246.

¹⁸⁰ O'Hara, «Like», 247.

bosom of another and I am always springing forth from it like the lotus—the ecstasy of always bursting forth! [...] or like a hyacinth [...]».¹⁸¹ I likhet med «In memory of my feelings» er similen den viktigste språklige figuren i O’Haras prosadikt. Som vi diskuterte tidligere antyder similen likhet mellom to objekter uten å gjøre de identiske, slik at O’Hara poesi figurerer en verden kjennetegnet av «proliferating likenesses».¹⁸² Similen både forener og separerer, og i «Meditations» er metaforene ofte knyttet til den naturlige verdenen: «I’m just like a pile of leaves»; «My eyes are vague blue, like the sky [...]»; «springing forth like the lotus».¹⁸³ Til sammen representerer prosadiktets naturmetaforer en annen orden enn den befolket av ting, varer (og deres engstelse), men uten å fullføre identifikasjonen med naturen.

En siste simile går derimot i en annen retning og peker mot ende-problematikken, som nå artikuleres i tydelige estetiske og litterære termer: «It is easy to be beautiful; it is difficult to appear so. I admire you, beloved, for the trap you’ve set. It’s like a final chapter no one reads because the plot is over.»¹⁸⁴ Narrativ litteratur tilbyr her en måte å forstå den elskedes «felle» som det siste kapittelet i en roman hvis plott allerede er avsluttet. Etter fullbyrdelsen av handlingen oppstår et vakuum preget av stillstand; et kapittel ingen leser. Men på hvilken måte er det lett å være vakker, men vanskelig å fremstå vakker? Slike obskure fraser forstyrrer stadig vår forståelse av diktet. Følelsen utover i prosadiktet er at språket gradvis blir innesluttet, mystisk og hermetisk, mens allusjonene (til Francisco Zurbaráns maleri av Sankt Serapion og den merkelige frasen «Midnight in Dostoevsky») oppleves som utilgjengelige. Til tross for diktjegets påstand om at han alltid blomstrer og springer frem på nytt, opplever vi det motsatte, nemlig at prosadiktet blir mer og mer lukket, omsluttet og privat. Diktjeget svøper seg inn i hellige kapper, viljen er et lukket drivhus, og vi befinner oss i et siste kapittel ingen leser: billedspråket vender tilbake til lukkede, beskyttede hermetiske situasjoner. Diktet er ikke lenger et kommunikasjonsmedium, men en assosiativ strøm av private bilder og tanker, fremprovosert av nødstilfellet. Denne bevegelsen mot en lukket uttrykksform kulminerer i prosadiktets mest obskure paragraf, et anekdotisk sitat hentet fra dagbøkene til den britiske 1700-talls forfatteren Hester Thrale, som var en del av Samuel Johnsons litterære sirkel.¹⁸⁵

¹⁸¹ O’Hara, «Meditations», 88.

¹⁸² Breslin, *From Modern to Contemporary*, 241.

¹⁸³ O’Hara, «Meditations», 87-88.

¹⁸⁴ O’Hara, «Meditations», 88.

¹⁸⁵ For mer om Thrales *Thraliana* og O’Haras bruk av denne memoaren, se Anthony Madrids artikkel «A good whipping» i *The Paris Review*. Artikkelen er den eneste kilden jeg har funnet som diskuterer Thrale-utdraget i «Meditations in an emergency».

Vendingen mot et obskurt, hermetisk språk medfører visse spørsmål om tolkning: hvor mye vekt skal vi for eksempel legge på allusjonen i vår lesning av diktet? Krisen fører slik til diktjegets gradvise tilbaketrekning fra det sosiale livet, ikke bare den litterære offentligheten men også den private sfæren av venner. Det er i lys av denne tilbaketrekningen at vi kan forstå en tidligere setning i prosadiktet: «Heterosexuality! you are inexorably approaching. (How discourage her?)»¹⁸⁶ Vi kan si at heteroseksualitet opererer her som en ende-figurasjon, da den representerer fallet inn i en sosialt akseptert form og den påfølgende tildekkingen av homoseksuelle og skeive forhold: en slags retur til skap-metaforen og en kodifisert taleform. Både poetisk og seksuell åpenhet settes under press idet diktjegets krise blir mer intens og han trekker seg tilbake fra det sosiale rommet.

4.7. *Vendinger*

På krisens mest intense punkt vender diktjeget om, tilsynelatende plaget av en tiltagende følelse av klaustrofobi:

I've got to get out of here. I choose a piece of shawl and my dirtiest suntans. I'll be back, I'll re-emerge, defeated, from the valley; you don't want me to go where you go, so I go where you don't want me to. It's only afternoon, there's a lot ahead. There won't be any mail downstairs. Turning, I spit in the lock and the knob turns.¹⁸⁷

Denne paragrafen karakteriseres av *vendinger*: mellom triumferende gjenfremtredelse og nederlag, optimisme og pessimisme, forventningsfullhet og motløshet. Prosadiktet vender og vrir seg mellom disse ulike tilstandene, holdningene, affektene, tonene uten å lande i et bestemt formuttrykk, stil eller tone; den siste setningen viser til denne bevegelsen: Idet diktjeget vender seg og spytter, vender verden seg; det som forblir usagt er *fra eller mot hva*. Vendingen er det diktet gjør, men den semantiske verdien av denne handlingen forblir udefinert enn så lenge. Diktet ender dermed verken i en triumferende gjenfremtredelse av selvet eller en tilbaketrekning fra det sosiale rommet, men i *omdreiningspunktet* som binder sammen disse to prosessene. O'Haras vendinger er betinget av *kroppens omdreining*: i hans lyrikk er kroppen overgangsstedet fra en tilstand til en annen, fra bevegelse til stillstand og tilbake. Denne konstante vekslingen figureres gjennom vendingsmotivet, som i sin tur

¹⁸⁶ O'Hara, «Meditations», 87.

¹⁸⁷ O'Hara, «Meditations», 88.

beskriver den dialektiske prosessen som medierer poesien sentrifugale krefter til og dens sentripetale krefter.

Viktigheten av vendingsmotivet hos O'Hara bekrefter samtidig lyrikkens tropologiske, retoriske betingethet og det faktum at kroppen – i dens umiddelbare, eksistensielle erfaringsvirkelighet – må medieres for å bli poetisk. Den tvetydige gesten på slutten av «Meditations in an emergency» kan dermed forstås som en tilbakevending til poesien og dens figurative språk, en lesning som fremstår plausibel hvis vi vender oss mot en annen forekomst av ordet «turning» i O'Haras diktning:

I love you. I love you,
but I am turning to my verses
and my heart is closing
like a fist.

Words! be
sick as I am sick, swoon
roll back your eyes, a pool,

and I'll stare down
at my wounded beauty
which at best is only a talent
for poetry.¹⁸⁸

I disse linjene fra «Mayakovsky» oppdager uttrykket et begjær om et kroppsliggjort språk, som er drømmen om at ordet skal bli kjøtt; eller slik O'Hara skriver i «Ode: Salute to the French negro poets»: «the poem whose words become your mouth».¹⁸⁹ Vendingen mot poesien innebærer imidlertid at hjertet lukkes «like a fist». Men å vende seg mot poesien innebærer imidlertid ikke en samtidig vending bort fra kroppslig erfaring, men en forvandling av denne erfaringen gjennom tropen, det vil si, språklige figurer. Slik Bahti minner oss på er vendingsbegrepet allerede implisert i litteraturens selv-forståelse: «Surely the fact that *verse*, *strophe*, and *trope* all return to the same sense of 'turning' has much to do with the inconceivability of lyric poetry without tropes.»¹⁹⁰ I similen som beskriver lukkingen av O'Haras hjerte i og med vendingen mot poesien oppdager vi dermed den medierte, figurative kroppen; umiddelbarhet, spontanitet og åpenhet er produktive fiksjoner, et retorisk grep som

¹⁸⁸ O'Hara, «Mayakovsky», i *Selected Poems*, 89.

¹⁸⁹ O'Hara, «Ode: Salute to the French negro poets», i *Selected Poems*, 138.

¹⁹⁰ Bahti, Timothy. *Ends of the Lyric*, 11.

minimerer avstanden mellom litteraturen og livet uten å utslette denne. Slik Breslin hevder er ikke bevisstheten denne fiksjonen nødvendigvis en kilde til resignasjon, men tvert imot det som tillater poeten å oppildne poesien og utforsket dens grenser og muligheter.

4.8. Konklusjon

Dermed kan det virke som om James Schuyler, i diktet «Autumn Leaves», fanger nettopp dette vesentlige ved Frank O'Haras poesi, nemlig betydningen av vendingsmotivet:

Am I
dreaming about Frank again?
Frank among the leaves
all turning, turning, turning.¹⁹¹

Som et blad som virvler og snur i vinden, vender og vrir O'Haras lyrikk seg på både formelt, tematisk, tonalt og betydningsmessig. Shuylers elegi til O'Hara presenterer oss for en annen side av O'Haras lyrikk; her omkranset av trær og blader, og ikke skyskrapere og mennesker. Som ordspillet i den tredje linjen viser, balanserer O'Haras lyrikk mellom oppriktighet («frankness») og, som Emily Pritchard skriver: «the endless 'turning' of meaning in his leafy poems.»¹⁹² Men som vi har sett i denne oppgaven, er vendingen av mening også denne lyrikkens betydning: hvordan diktene dreier mellom oppriktighet og ironi, bevegelse og stillstand, synlighet og usynlighet, åpenhet og lukkethet.

I O'Haras lyrikk er blad-motivet selve hovedbildet på forholdet mellom stillstand og bevegelse, samt vendingen fra den ene tilstanden til den andre. O'Hara returnerer stadig til dette motivet som både bærer med seg en dødstematikk og håpet om forandring og fornyelse: «Leaf! you are so big! How can you change your / color, then just fall! / As if there were no / such thing as integrity!»¹⁹³ Disse beigesitrete linjene fra et tidlig dikt viser oss at O'Haras poesi ikke bare finner komfort i bylivets ekstatiske hastighet, men også i naturens evne til å fornye seg selv gjennom sykluser av forråtnelse og gjenfødelse. Som vi har sett i O'Haras prosadikt er krisen og enden aldri absolutt, men et vendepunkt som muliggjør en ny

¹⁹¹ Schuyler, James. «Autumn Leaves», i *Collected Poems*, 324-25. Jeg oppdaget Schuylers elegi til O'Hara gjennom artikkelen «'Breathing through its Spectacles': The Queer Trees of Frank O'Hara», skrevet av Emily Pritchard.

¹⁹² Pritchard, Emily. «'Breathing through its Spectacles': The Queer Trees of Frank O'Hara», 147.

¹⁹³ O'Hara, «Les étiquettes jaunes», i *Selected Poems*, 9.

begynnelse og en re-artikulering av poesiens livsbejaende potensial. Blad-motivet hos O'Hara representerer en forsikring om kontinuitet og glede selv etter endepunktet:

When I die, don't come, I wouldn't want a leaf
to turn away from the sun – it loves it there.
There's nothing so spiritual about being happy
but you can't miss a day of it, because it doesn't last.¹⁹⁴

Blad-motivet er slik sett et ende-motiv, en forvarsel om gledens endelighet og døden. Men i motsetning til statue-motivet, som var en kilde til engstelse, sorg og identitetstap, er O'Haras blader et reparativt motiv, det vil si, et motiv som tilbyr en form for glede og nytelse for poeten til tross for dens betydning som en figur for endelighet.¹⁹⁵ Noe overraskende er det dermed naturopplevelsen som redder O'Haras poesi fra den krisen diktets ende innebærer, og som muliggjør gjenopptagelsen av poesien selv etter at døden og stillstanden har kunngjort seg som en ubønhørlige grensen for all kroppslig og poetisk erfaring.

¹⁹⁴ O'Hara, «Poem», i *Collected Poems*, 244.

¹⁹⁵ «[T]o read from a reparative position is to surrender the knowing, anxious paranoid determination that no horror, however apparently unthinkable, shall ever come to the reader as *new*; to a reparatively positioned reader, it can seem realistic and necessary to experience surprise. Because there can be terrible surprises, however, there can also be good ones.» Sedgwick, *Touching Feeling*, 146.

5. Avslutning

Denne oppgaven har undersøkt to kroppslige tilstander i poesien til Frank O'Hara: bevegelse og stillstand. Vi har oppdaget nødvendigheten av å forstå denne poesiens form i lys av motiver som knytter seg til begge disse motivene. Jeg har argumentert at motsetningene mellom bevegelse og stillstand kommer til syne spesielt ved diktets ende, idet diktningen oppdager sin egen endelighet og grunnleggende begrensninger. O'Hara minimerer distansen mellom livet og poesien, mellom den umiddelbare kroppslige virkeligheten og det poetiske språkets figurative grunnlag. Denne kroppslige erfaringen kommer først og fremst til uttrykk som motiver knyttet til pusten og vandringen, som forsøker å trekke poesien ned i den kroppslige erfaringsvirkelighet og kroppens rytmer. Ved å følge denne gesten til sin ytterste grense, oppdager vi imidlertid ikke den virkelige kroppen men en kroppslig erfaring mediert av et figurativt språk.

Betyr dette at vi i denne oppgaven kun har gjenoppdaget nødvendigheten av medieringen og figurering av det kroppslige i poesien, og at det poetiske språket slik sett alltid allerede er et figurativt, tropologisk språk? Et vesentlig poeng i denne oppgaven har vært å fremheve nødvendigheten av å *lese* tekstene og følge deres rytmiske vekslinger mellom ulike tilstander på vei mot deres endepunkt. Selv om oppgaven delvis har vært formalistisk i sin tilnærming til tekstmaterialet, har vi forstått formalisme ikke som en beskrivelse av diktets form fra en distansert posisjon. Vi har heller ikke fremstilt poetisk form som noe vi kan overskue i dens helhet. Snarere har vår tilnærming forsøkt å anerkjenne hvordan poetisk form *blir til* eller fremkommer gjennom leseprosessen, det vil si, den poetiske formens realisering i det temporale rommet der lesningen finner sted. Benevenistes undersøkelse av rytme som form realisert i tid har vært en ledende tanke gjennom hele oppgaven, om enn som et underliggende premiss. Vi har forsøkt å vektlegge O'Haras dikt som en form for strukturering i nåtid, og ikke som en strukturert og avgrenset helhet.

Et spørsmål som imidlertid forblir ubesvart på slutten av denne oppgaven er forholdet mellom den poetiske formens tilblivelse i tid og lesingen som en strukturerende prosess. Særlig angår dette spørsmålet om leserens affektive tilstander i møte med tekstens formelle og tematiske aspekter, og hvordan disse to på virker på og står i en gjensidig relasjon til hverandre. Oppgaven har antydnet at opplevelsen av poetisk form ikke bare tilhører verkets egen konstitusjon, men også leserens temporale og spatiale posisjon; og videre, de historiske, sosiale og politiske betingelsene som ligger til grunn for lesningen. I møtet med O'Haras dikt blir denne relasjon spesielt intens, da poesien hans kjennetegnes av nærhet den personen som

tiltales, inkludert leseren selv. Hvis oppgaven har antydnet en mulig løsning, består denne i Sedgwick ide om nærlesningen som en reparativ praksis, hvis motiv er en søken etter tekstens gleder og overraskelser. En reparativ formalisme vil dermed registrere både leserens strukturering av teksten og innvirkningen av formelle og prosodiske på leserens opplevelse av poetisk form på et intellektuelt og affektivt plan. Kjærlighet til teksten utarter seg en gjenopprettelse av teksten: «into something like a *whole* – though, I would emphasize, *not necessarily like any preexisting whole.*»¹⁹⁶

O’Haras poesi åpner opp for å tenke lesning som en reparativ praksis, men ikke uten samtidig å falle tilbake inn i en form for engstelse og uro som karakteriserer det Sedgwick kaller den depressive posisjonen. Dreiningen fra den depressive posisjonen til den reparative posisjonen, speiler på mange måter forholdet mellom bevegelse og stillstand i O’Haras dikt. Dette er årsaken til at oppgaven har festet seg ved O’Haras vendingsmotiv som en re-affirmasjon både av litteraturen og livet, og krysningspunktet mellom disse to rommene.

¹⁹⁶ Sedgwick, *Touching feeling*, 128.

Litteraturliste

- Agamben, Giorgio. *The End of the poem: Studies in Poetics*. Oversatt av Daniel Heller-Roazen. Stanford, California: Stanford University Press. 1999.
- . *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. Oversatt av Ronald L. Martinez. Minneapolis; London: University of Minnesota Press. 1993.
- . *Fellesskapet som skal Komme*. Oversatt av Espen Grønlie. Moss: H//O//F, 2017.
- . *Idea of Prose*. Oversatt av Michael Sullivan og Sam Whitsitt. New York: State University of New York Press, 1995.
- Albrecht, Thomas. «Apotropaic Reading: Freud's 'Medusa's Head'». *Literature and Psychology* 45, no. 4 (1999). 1-30.
- Ashbery, John. «Introduction», i *The Collected Poems of Frank O'Hara*. Redigert av Donald Allen. New York: Alfred A. Knopf, 1971.
- Bahti, Timothy. *Ends of the Lyric: Direction and Consequence in Western Poetry*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press. 1996.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Oversatt av Richard Miller. New York: Hill and Wang. 1974.
- Baudelaire, Charles. *Prosadikt*. Oversatt av Tore Stubberud. Rakkestad: Valdisholm Forlag, 1993.
- . *Petits Poèmes en Prose (Le Spleen de Paris)*. Paris: Société les Belles Lettres, 1952.
- Beneveniste, Emile. «The Notion of 'Rhythm' in its Linguistic Expression.» I *Problems in General Linguistics*. Oversatt av Mary Elizabeth Meek. Florida: University of Miami Press. 1971. 281-288.
- Benjamin, Walter. *Passasjeverket [III]*. Oversatt av Arild Linneberg og Janne Sund. Vidarforlaget. 2017.
- Blasing, Mutlu Konuk. *Politics and Form in Postmodern Poetry: O'Hara, Bishop, Ashbery, and Merrill*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Breslin, James E. B. *From Modern to Contemporary: American Poetry, 1945-1965*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1984.
- Bürger, Peter. *Om Avantgarden*. Oversatt av Eivind Tjønneland. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag. 1998.
- Carroll, Paul. *The Poem in its Skin*. Chicago; New York: Follett Publishing Company, 1968.
- Clover, Joshua. «'A form adequate to history': Toward a Renewed Marxist Poetics». *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics* 37. (2010). 321-348. <http://www.jstor.org/stable/24726730>.

- Foster, Hal. «Medusa and the Real». *Anthropology and Aesthetics*, no. 44. (2003). 181-190.
DOI: 10.1086/RESv44n1ms20167613
- Ford, Mark. «Introduction», i *The New York Poets: An Anthology*. Redigert av Mark Ford.
Manchester: Carcanet Press, 2004.
- Fredman, Stephen. *Poet's Prose: The Crisis in American Verse*, Cambridge: Cambridge
University Press, 1983.
- Frye, Northrop. *The Well-Tempered Critic*. Bloomington: Indiana University Press. 1963.
- Gilbert, Roger. *Walks in the World: Representation and Experience in Modern American
Poetry*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- Glavey, Brian. «Frank O'Hara Nude with Boots: Queer Ekphrasis and the Statuesque Poet».
American Literature 79, no. 4 (Desember 2007). 781-806.
DOI 10.1215/00029831-2007-039.
- . «Having a coke with you is even more fun than ideology critique.» *PMLA* 134,
no. 5 (2019). 996-1011. DOI:10.1632/pmla.2019.134.5.996.
- Heine, Stefanie. *Poetics of Breathin: Modern Literature's Syncope*. Albany: State University
of New York Press. 2021.
- Herring, Terrell Scott. «Frank O'Hara's Open Closet». *PMLA* 117, no. 3 (Mai 2002).
414-427. DOI: 10.1632/003081202X60378
- Herrnstein Smith, Barbara. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago. London:
The University of Chicago Press. 1968.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or: The Cultural Logic of Late Capitalism*. London; New
York: Verso. 1991.
- Jarvis, Simon. «Prosody as Cognition.» *The Critical Quarterly* 40, no. 4. 1998. 3-15.
- Keats, John. *The Complete Poems*, redigert av John Barnard. London: Penguin Books, 1988.
- Ladkin, Sam. «'And now it is the serpent's turn': the rhetoric of the *figura serpentinata* in
Frank O'Hara's 'In Memory of My Feelings'». *Word & Image* 32, no. 1 (2016).
21-44. DOI: 10.1080/02666286.2016.1143767
- Madrid, Anthony. «A Good Whipping: On the Mrs. Thrale bit in Frank O'Hara's 'Meditations
in an Emergency'». *The Paris Review*. 14.12.2016.
<https://www.theparisreview.org/blog/2016/12/14/a-good-whipping/>
- Murphy, Marguerite S. *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to
Ashbery*. Amherst: The University of Massachusetts Press. 1992.
- O'Hara, Frank. Allen, Donald (red). *The Collected Poems of Frank O'Hara*. Redigert av
Donald Allen. New York: Alfred A. Knopf, 1971.

- . *Frank O'Hara: Selected Poems*. Redigert av Donald Allen. Manchester: Carcanet Press, 1991.
- . *Standing Still and Walking in New York*. Redigert av Donald Allen. California: Grey Fox Press, 1975.
- Olson, Charles. «Projective Verse». *Poetry Foundation*.
<https://www.poetryfoundation.org/articles/69406/projective-verse>
- Perloff, Marjorie. *Frank O'Hara: Poets among Painters*. New York: George Braziller, Inc. 1977.
- Pritchard, Emily. «'Breathing Through its Spectacles': The Queer Trees of Frank O'Hara.» *Cambridge Quarterly* 51, no. 2 (2022). 144-156. DOI: 10.1093/camqtly/bfac017
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham & London, Duke University Press, 2003.
- Shaw, Lytle. *Frank O'Hara: The Poetics of Coterie*. Iowa City: University of Iowa. 2006.
- Shelley, Percy Bysshe. *Selected Poems and Prose*. Redigert av Jack Donovan and Cian Duffy. Milton Keynes: Penguin Books, 2016.
- Schuyler, James. *Collected Poems*. New York: Farrar, Straus, Giroux: New York. 1993.
- Smith, Hazel. *Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara: Difference, Homosexuality, Topography*. Liverpool: Liverpool University Press. 2000.
- Vendler, Helen. *Part of Nature, Part of Us: Modern American Poets*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1980.
- Wilkinson, John. «'Where Air is Flesh': The Odes of Frank O'Hara.» I *Frank O'Hara Now: New Essays on the New York Poet*, redigert av Robert Hampson og Will Montgomery, 103-119. Liverpool: Liverpool University Press, 2010.