

Krusovszky Dénes

Versek a hétköznapiaknak

Frank O'Hara költészetéről

Amikor 1966. július 25-én, egy nappal azt követően, hogy a New Yorkhoz közeli Fire Island homokos tengerpartján egy úgynevezett „beach taxi” elgázolta a mindössze negyvenéves Frank O'Harát, s ő a sérüléseibe belehalt, kevesen tudták még, hogy nem pusztán a New York-i mondén művészvilág egyik jellegzetes figurája ment el, de egyben a háború utáni amerikai líra egyik legnagyobb hatású költője is. O'Hara váratlan halála nemcsak egy felívelőben lévő karriert tört derékba, de egyben egy korszak – a második világháború után megújuló amerikai költészet aranykorának – végét is jelentette.

Persze rögtön hozzátehetjük, hogy – különösen egy olyan méretű irodalmi közegben, mint az amerikai – földrajzi elhelyezkedés, irodalmi ízlés és csoportdinamika, valamint generációs nézőpont szerint is igencsak nehéz egységes korszakokról, pláne úgynevezett aranykorról beszélni. Az azonban kétségtelen, hogy a háború lezárultával, és a katonai szolgálatból gyakran rögtön az egyetemi pad-sorokba visszatérő, a frontszolgálat miatt néhány évvel megcsúszott, de annál tettekeszebb új generáció felbukkanásával valami gyökeresen más kezdődött el az amerikai költészetben, mint ami a háború kirobbanásával időlegesen megszakadt. A '40-es évek második felében az egyetemeken összeverődött pályakezdő költőtársaságok az '50-es évekre paradigmaváltó generációvá nőttek ki magukat.

Az 1926. március 27-én a Maryland állambeli Baltimore-ban született Frank O'Hara is ezt az utat járta be. A massachusettsi Graftonban töltött gyerekkora után, mint tehetséges zongoraművész-jelölt, a bostoni konzervatóriumba nyert felvételt, ahol 1941-től '44-es behívásáig tanult. A háborúban a csendes-óceáni hadszíntéren szolgált, a USS Nicholas nevű romboló szonárkezelőjeként. Leszerelése után, egy veteránokat segítő alapnak köszönhetően, tanulmányait a Harvardon tudta folytatni, először itt is zenét tanult, de hamarosan átjelentkezett az irodalmi képzésre, immár azzal az elhatározással, hogy költő legyen. Életrajzaiban általában meg szokták említeni, hogy harvardi szobatársa a később kultikus népszerűsége szert tevő, morbid fantáziavilágáról ismert grafikus-író Edward Gorey volt. De ami költészeti szempontból ennél jóval fontosabb, hogy abban az időben, amikor O'Hara első verseit megírta, olyan költők bukkantak fel ugyanazokban az egyetemi terekben, mint Kenneth Koch, Barbara Epstein, Robert Creeley, Robert Bly, illetve a talán legfontosabb későbbi „harcostárs”, John Ashbery. Habár közvetlenül nem találkozott mindannyiukkal a Harvardon, a közeg húzóereje kétségtelenül az irodalom felé terelte a zongoristakarrierjével

leszámoló fiatal O’Harát. Korai írásai nagy része az egyetem irodalmi lapjában, a *Harvard Advocate*-ben jelent meg, mely a háborús évek kihagyása után, 1947 áprilisában indult újra. Az előbb említett fiatal költők mellett az idősebb generáció olyan szerzői is publikáltak az *Advocate*-ben ezekben az években, mint Ezra Pound, William Carlos Williams vagy Archibald MacLeish.

A ’40-es évek végétől O’Hara egyre gyakrabban utazott New Yorkba, ahol akkoriban valóságos művészeti forradalom kezdett kibontakozni, ráadásul úgy, hogy a különböző területek (festészet, irodalom, zene) között korábban nem látott átjárók nyíltak meg. Az absztrakt expresszionizmus képzőművészetben és irodalomban egymást megtermékenyítő hatással jelent meg egy időben, miközben a kortárs zenében is új jelenségek ütötték fel a fejüket (John Cage éppen 1950-ben tartott New Yorkban előadásokat *Lecture on Nothing* címmel), hogy a free jazz olyan alakjait, mint Miles Davis vagy John Coltrane, akik a belvárosi klubokban estéről estére játszottak, ne is említsük. Nem csoda, ha a New York-i költészeti iskola monográfusa, David Lehmann összefoglaló munkájában az utolsó avantgárdnak nevezi ezt az időszakot (*The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets*, 1999).

Egy évnyi Ann Arbor-i tartózkodás után (a Michigani Egyetemen szerzett mesterfokozatot) O’Hara 1951 őszén végleg New Yorkba költözött, s a város pezsgő Village negyedében bérelt lakást. Néhány hónappal ezután találkozott O’Hara először a festő Joe LeSueurral, aki ezt követően hosszú időre lakótársa, művészpартneré és szerelme lett. Marjorie Perloff, O’Hara első monográfusa (*Poet Among Painters*, 1977) LeSeur memoárját idézve azt írja, hogy találkozásuk körülményei dióhéjban megmutatják az egész korszak hangulatát: a John Ashbery egyszobás lakásában rendezett partin, a tömegben egymás mellé keveredő költő és festő a teljes hangerőn üvöltő Csajkovszkij zongoraversenyt hallgatva azonnal neki-látnak egy frivol balettkoreográfia tervezésének, majd kisvártatva hazaszöknek a buliról. O’Hara másik közeli festő-költő barátja, Larry Rivers pedig azt írja ugyanerről az időszakról: „Mind húszas éveink elején jártunk. John Ashbery, Barbara Guest, Kenneth Koch és én, költők voltunk, időnket az irodalmi bárként ismert San Remo és a képzőművész bárként ismert Cedar Tavern között osztottuk meg. A San Remóban vitáztunk és pletykálgottunk: a Cedarben általában verset írtunk, miközben azt hallgattuk, a festők hogyan vitáznak és pletykálgodnak.”

O’Hara ennek a színes, bohém művészvilágnak lett az ünnepelt figurája, és az említettekén kívül olyan művészek körében kezdett mozogni, mint Willem de Kooning vagy Jackson Pollock (akiről később monográfiát is írt). A költők közül ő lett a legszorgalmasabb műkritikus (az *Art News*-ban jelentek meg cikkei), és megélhetési munkát is a képzőművészeti világ irányában keresett: a nagyhírű MoMA (Museum of Modern Arts) dolgozója lett, előbb jegypénztárosként, majd 1960-tól segédkurátorként, végül társkurátorként a haláláig.

A versírás is ebben az időben vált komoly, mindennapi tevékenységgé O’Hara számára (ahogy a költőtárs James Schuyler felidézi: első alkalommal, amikor meglátogatta barátját a MoMA-ban, az a recepciók pultnál ült, és két jegykiadás között, egy sárga, vonalas papírra írt egy verset lázasan), habár a lényegesebb kifejezés nem annyira a komoly ebben az esetben, mint inkább a mindennapi.

O'Hara ekkor már tulajdonképpen egyfolytában verseket írt, ha utazott, ha dolgozott, ha ebédszünetet tartott, jegyzetlapokra, fecnikre, újság szélére körmölt, ha otthon volt, az írógépét verte, vagy ahogy maga mondta, talán zongoristaműltjára is utalva: játszott rajta. A költészet alkalmiságát, ünnepélyességét felváltotta számára (és kortársai nagy része számára is) a vers hétköznapi jelenvalósága. Nem kitüntetett pillanat többé a versírás, hanem még valami annál is zsigeribb: a mindennapi élet elidegeníthetetlen része, épp olyan életfunkció, mint a lélegzés vagy a táplálkozás (nem is véletlen, hogy O'Hara 1964-ben megjelent kötetének a címe *Lunch Poems* lett).

Mindez egyfajta lírai hagyománytól, lényegében a veretes, jól megmunkált, intellektuálisan elmélyült, magaskulturális utalásokkal teletűzdelt verstől való eltávolodást is jelentette az improvizatív, személyes hangú, az aktuális környezetre (és a kortárs kultúrára) fókuszáló költészet irányába. Jellemző anekdota ebből a szempontból, amit Perloff idéz fel: 1962-ben O'Harát és Robert Lowellt közös felolvasásra hívták a Staten Island-i Wagner College-ba, ahol O'Hara egy olyan verset olvasott fel, amit a szigetre tartó kompúton írt egy friss újsághír alapján (*Lana Turner has Collapsed!*), mire Lowell ironizálva elnézést kért a közönségtől, hogy ő semmit sem írt a felolvasásra jövet.

A két attitűd, Lowell komolykodó fricskája és O'Hara rögtönzése, a hagyományhoz való eltérő viszonyt is megmutatja. O'Hara és költőtársai számára mindaz az ünnepélyesség, amit Lowell eszményképének tartott, s amiben mestert, T. S. Eliotot követte, avítottak számított, s ami még fontosabb, ahhoz a meghatározó élményhez és állandóan jelen lévő kontextushoz, amit a metropolisz New York jelentett számukra, nem nyújtott átjárást. O'Hara nem tudatos lázadó volt, nem egy ellenkulturális igény irányította lírai tájékozódását, hanem a nagyvárosi élet mint ihletforrás és mint esztétikai élmény. Brad Gooch 1993-ban megjelent, és mind ez idáig legátfogóbb monográfiája O'Haráról innen nézve nagyon is érthető címválasztással élt: *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara*.

A nagyváros meghatározó közege mellett a másik fontos hatást az európai líra jelentette a fiatal New York-i költőknek. Habár voltak helyi mestereik is, azok vagy meghaladottnak tűntek (mint Eliot), vagy elvonultan éltek (mint William Carlos Williams), vagy totálisan parkoló pályára voltak helyezve éppen (mint a náci kollaboránsként megbélyegzett és 1958-ig egy elmeegógyintézetben tengődő Ezra Pound). És mindezekén túl még az az összművészeti közege is, ami New Yorkban megjelent, az európai avantgárd felé terelte O'Harát és társait. André Breton, Pierre Reverdy, Rilke vagy Majakovszkij jelentették a költészeti forrást számukra, kiegészülve Rimbaud-val és Baudelaire-rel, illetve – és O'Hara számára mindenekelőtt – Apollinaire-rel. Festő és költő barátai ez utóbbival azonosították őt is félig-meddig tréfásan: Frank O'Hara lett az időközben összeállt New York-i költészeti iskola (az iskola elnevezés is ironikus jelzőnek volt szánva eredetileg, aztán rajtuk maradt) Apollinaire-je. Egy költő a festők között – ahogy Perloff monográfiájának címe is mutatja.

A klasszikus avantgárd hatások, a nagyvárosi közege és az összművészeti tájékozódás ugyanakkor nemcsak a megelőző generációk költőitől választották el részben a New York-i költőket, de bizonyos értelemben a társ irányzatoktól

is, mint amilyen a Black Mountain College köre, a San Francisco Renaissance, a beat-költészet, vagy a középnyugati deep image poetry volt. S ha már az elején aranykorról beszéltünk, a tény, hogy ezek az irányzatok egy időben működtek a kontinensnyi országban, önmagában is figyelemre méltó.

O'Hara tehát nem formabontó költő volt, hanem improvizatív, érzékeny és mindenre nyitott művész elsősorban. Vagyis ha bármifajta pozíciót betöltött ebben az átalakuló költészeti szcénában, az inkább egyfajta összekötő szerep volt. Az ellenkulturális építkezés nem vált nála olyan céllá, mint mondjuk Ginsbergnél (akivel kifejezetten közeli kapcsolatban állt), de a formalizmust is idegenkedve figyelte. Éppen ezért, amíg élt, amíg aktívan írt, kissé besorolhatatlannak is tűnt – vagy ahogy Ashbery írta róla később: „*he was too hip for the squares and too square for the hips*”. Nagyjából: túl menő a kockáknak és túl kocka a menőknek.

Hozzá kell tenni, hogy besorolhatóságát az is tovább nehezítette, hogy teljesen kiszámíthatatlanul publikált. Egyfolytában írt, ahogy mondtuk, de ezeket a szövegeket aztán rögtön félre is tette, fiókokba, kekszes dobozokba, szekrények aljába dugta, és gyakran megfeledkezett róluk. Életében megjelent két legfontosabb kötetét, az 1957-es *Töprengések vészhelyzetben* (*Meditations in an Emergency*) és a '64-es *Lunch Poems*-et sem ő „rakta össze”, hanem az előbbit James Schuyler és Kenneth Koch, az utóbbit – hosszas várakozás után végül is – Lawrence Ferlinghetti.

És ez a hétköznapi attitűd nemcsak a kéziratok kezelésére, de a versek írására is ugyanúgy vonatkozik. Azt a jellegzetesen o'harai verstípust, amit, mint említettük, kompon, recepciós pultban vagy ebédszünetben egy-egy szendvicsezőben dolgozott ki, a saját kifejezését kölcsönvéve: „I do this, I do that”, tehát „ezt csinálom-azt csinálom” versnek nevezi a kritika. A főbb jellemzői – megírásuk ad hoc jellege mellett – a rendhagyó költői képek használata, a hétköznapi nyelven való megszólalás és a költői fordulatok keverése, a kétértelmű mondatszerkezetek gyakori megjelenése, egyedi szóalkotások, valós nevek és személyes kiszólások gyakori felbukkanása, illetve az értelmezhetőséggel való olykor már-már dadaista jellegű játék. Mint Perloff megjegyzi, az arányok gyakran ide-oda billegnek az O'Hara-szövegekben, de amikor egyensúlyba kerülnek, egészen egyedi lírai minőség jön létre a különös keverékből. Mindez természetesen a versekből is kiolvasható, de mivel O'Hara maga írt egy félig-meddig komoly kiáltványt a saját költészetéről, így az, mint összefoglaló szöveg, a költői munkásság értelmezésének egyik alapköve lett.

A visszaemlékezések szerint a *Perszonizmus: Egy kiáltvány* (*Personism: A Manifesto*) épp ugyanúgy született meg, ahogy az O'Hara-versek is. Donald Allen, aki épp a később legendássá vált költészeti antológiája (*The New American Poetry 1945–1960*) szerkesztésén dolgozott, megkérte O'Harát, hogy írjon a verseihez valamifajta magyarázó szöveget, amit a költő el is vállalt, és nagyjából másfél óra alatt – amíg Allen átkelt érte tömegközlekedéssel New Yorkon – meg is írt. Ám a szöveg mégsem került be az antológiába (Allen nem érezte odaillőnek), s helyette LeRoi Jones (a későbbi Amiri Baraka) folyóiratában, a *Yugen*ben jött le. De miről is szól a perszonizmus, O'Hara egyszemélyes mozgalomalapító szövege? Egyfelől egy csipkelődő gúnykiáltvány, ami – barátságosan ugyan, de

mégis – tréfát űz részben a harciasabb Allen Ginsberg hasonló szövegeiből, részben Charles Olson elhíresült *Projective Verse*-kiáltványából, másrészt azonban, az ironikus felhangon túl, mégiscsak mond pár dolgot, amit O’Hara költészetével kapcsolatban akár komolyan is vehetünk. *„Túl sok költő viselkedik úgy – írja O’Hara –, akár egy középkorú anya, aki túl sok sült húst próbál a gyerekeivel megetetni, meg krumplit szószsal (könnyekkel). Engem aztán nem érdekel, hogy esznek-e vagy sem. Az erőszakos etetés kóros soványsághoz vezet (kiegés). Senkinek sem kellene átélnie olyasmit, amire nincsen szüksége, és ha nem kell nekik költészet, hát annyi baj legyen. Én a mozit is szeretem.”* Könnyű lenne ezt elitizmusellenes szövegnek venni, ám ha jobban odafigyelünk rá, épp, hogy nem a magaskultúrától zárkózik el (egy ilyen mélyen a kortárs művészetbe ágyazott lírikus nem is igen tudna), hanem a kultúra, mint olyan, akadémiás megközelítésétől, ami azáltal, hogy túlerőlteti a művészet befogadását, épphogy az átélhetősége ellen dolgozik.

Hasonlóképp kétértelmű a költészet érvényességéről szóló passzusa is: *„Én alapítottam [a perszonizmust], miután LeRoi Jones-szal ebédeltem 1959. augusztus 27-én, egy olyan napon, amikor szerelmes voltam valakibe (nem Roiba, hanem egy szökebe, ha már itt tartunk). Visszamentem a munkahelyemre és írtam egy verset ennek a valakinek. Miközben írtam, eszembe jutott, hogy fel is hívhatnám telefonon a vers helyett, és ezzel megszületett a perszonizmus.”* Első olvasásra mintha azt mondaná, hogy a telefonálás lényegében kiválthatja a versírást, holott lényegében azt állítja: a líra épp annyira lehet hatékony eszköze az érzelmek kommunikálásának, mint a modern technika nyújtotta csatornák – s ebből a felszabadító felismerésből születik meg a *mozgalom*. Egészen egyszerűen a hétköznapi életben találja meg a megfelelő pozíciót a sokszor már-már életidegennek látott költészet számára.

1966 nyarán, miután tehát halálra gázolták a Fire Island-i tengerparton, a New York-i művészközösség ha nem is a vezéré (ilyen szerepre nem aspirált O’Hara), de összekötő alakját, egyfajta katalizátorfiguráját veszítette el. Jellemző, hogy a *New York Times* O’Hara halálakor elsősorban kurátorként emlékezett meg róla: *„Exhibitions Aide at Modern Art Dies – Also a Poet”* – írták. Mint ahogy az is, hogy sokan annyira nehezen tudták elfogadni a baleset tényét, hogy évekig inkább makacsul hittek abban, O’Hara tulajdonképpen öngyilkosságot követett el. De még azok is, akik az öngyilkosságot kizártnak gondolták, egyfajta mártíralakként látták és láttatták O’Harát (számos festmény készült a költő halálát feldolgozandó). Az érzéketlen, kapitalizmusba belezsongult társadalom áldozataként gondoltak rá, amely perifériára szorította és alkoholizmusba (utolsó éveiben egyre elhatalmasodott rajta ez a függőség) taszította a fiatal és életimádó meleg férfit. Később, ahogy a melegjogi mozgalmak erősödtek, az elnyomott homoszexuális férfi képe is felértékelődött az O’Hara-olvasatokban, a ’80-as évek AIDS-korszakából visszapillantva pedig mintegy a korai, naiv meleg-éra első áldozataként próbálták fölmutatni. Ez a fajta, jobbára leegyszerűsítő, nézőpont megjelenik Brad Gooch nagymonográfiájában is, de Lehmann, vagy a monográfiája újabb kiadásaihoz friss előszót író Perloff igyekeztek megszabadítani az efféle ballasztoktól a szerző életművét.

A művészeti színteret az avantgárdtól a hatvanas évek végére egyfelől az ellenkultúra különféle mozgalmi vették át, másfelől a belőle (és mellette) kibon-

takozó posztmodernre helyeződött át az útkeresés hangsúlya. Amikor 1971-ben megjelent a Donald Allen szerkesztette összegyűjtött kötet (*The Collected Poems of Frank O'Hara*) Ashbery kanonizáló erejű előszavával, általános meglepetés fogadta, hogy ettől a folyton izgó-mozgó, elvéve publikálgató szerzőtől egy több mint 600 oldalas monstre kiadás jött össze. Hol voltak a versek idáig? Kérdezték sokan, hiszen O'Harából a kortársai többsége elsősorban a bohém figurát, a társasági embert, a művészbárról művészbárra járó fáradhatatlan beszélgetőpartnert látta. Az összegyűjtött kötet a maga terjedelmével is bizonyította, hogy itt jóval többről, egy egészen nagyszabású életműről van szó, s ezt a befogadhatóra karcsúsított 1974-es kiadás (*The Selected Poems of Frank O'Hara*) húzta alá igazán. A New York-i avantgárd fénykora tehát bizonyos értelemben végképp lezárult O'Hara halálával, de költészetének nagy évtizedei paradox módon éppen ezután következtek el. A gyors reagálású, de a maga felszíni könnyedsége mögött nagyon is összetett költői hang, az életigenlés, mely még a legsötétebb hangulatain is átüt, és a felszabadultság, ahogy a kultúra egészét bejárja, ma is, fél évszázaddal a halála után is vonzóvá és inspirálóvá teszi O'Hara költészetét. Az „ezt csinálom-azt csinálom” vers úgy tűnik, sokkal tartósabb anyagból készült, mint azt bárki hitte volna.