

**The Cold War and American Poetry:
A Study of Frank O'Hara's Political Attitudes**
(冷戦とアメリカ詩——フランク・オハラ
の政治性について)

Tomoyuki Iino*

SUMMARY: During the early years of the Cold War, the poet Frank O'Hara was working full-time at MoMA (The Museum of Modern Art). Professionally and personally as well, he was close to Abstract Expressionist painters who were in their prime at that time, but their shows held in many countries were in fact financed by MoMA and by the CIA, as part of anti-Communist propaganda, to display the “liberal” nature of America’s cultural activities. It is hard to tell if O'Hara was aware of this, but, despite some anti-Communist remarks based on a “victory narrative” in his essays, his poems are seriously indifferent to American foreign policies. At the same time, O'Hara, as a gay poet, was in an ironic situation where he was a victim of the pervasive climate of homophobia, a spinoff of America’s containment policy, but he neither concealed his sexual preference nor did he proclaim it in his poetry. Consequently, it was by deliberately making light of the political agenda that O'Hara established his own politics and poetics.

* 飯野 友幸 Professor, Faculty of Humanities, Department of English Literature, Sophia University, Tokyo, Japan.

序

冷戦とアメリカ文学、という問題設定のもと、ここ数十年の間に多くの研究が出されたが、そのほとんどが小説を材料としてのものだった。詩に関しても貴重な成果がないことはないが、第二次世界大戦後、それも 1950 年代に入って出現した多種多様な詩人たちに十分な光を当てたとはいえない。¹ 小論は、そのなかでもフランク・オハラ (Frank O'Hara, 1926-1966) に焦点を絞ってみたい。

20 世紀初頭に花開いたモダニズムの詩が 30 年ほどアメリカ詩を席卷したのち、過渡期をへて 20 世紀半ばには反モダニズム (あるいはゆるやかな括りのもとでポストモダニズム) と呼ぶべき詩人たちが百花繚乱といえるほどに台頭した。なかでも、マスコミにもしばしば取り上げられたビート派をはじめとして、ブラック・マウンテン派、そしてオハラを含むニューヨーク派、といった多彩なグループがその代表として挙げられる。そんな詩人たちが戦後の解放的な空気のなかで新たな詩学をさまざまに展開したものの、ビート派以外は必ずしも冷戦という視座から顧みられなかった。

そこには、ビート派と比べたとき、ニューヨーク派は政治的ではない、と一般的には評価されてきた経緯があるわけだが、それでもここであえてオハラを俎上に乗せるのは、この詩人が冷戦初期に複雑な立場にあったからである。1950 年代初頭からニューヨーク近代美術館 (以下 MoMA) に勤務し、最初は受付係だったが、40 歳で事故死したときにはアシスタント・キュレイトアの職にまで登りつめていて、同時代の画家、とりわけ抽象表現主義の画家たちと公私にわたり深い繋がりをもっていた。そんな画家たちが世界的なブームを巻き起こすのと裏腹に、実際には冷戦初期のアメリカ政府の策略に巻きこまれる、という事態があった。小論では、まずその「策略」を素描し、続いて抽象表現主義の画家たちがどう関わったかを詳しく考察する。

その上で、オハラがある意味ではアメリカの冷戦政策に加担していた立場を明らかにするとともに、一方では冷戦政策が同時にもたらした同性愛差別がゲイの詩人であるオハラを犠牲者にもしていた、というアイロニカルな状況にも考察を加える。しかも、いずれの場合も事実関係だけでなく、オハラ自身の詩を分析することによって、オハラの独自の冷戦観の機微を引き出してみたい。それにより、アメリカ 1950 年代という冷戦初期に活動していた創造的表現者のあり方とし

て、順応主義でも、反順応主義でもない、第三の立場とでもいうものがありえたことを論じるのが小論の目的である。

1

まず、背景を紹介するために、オハラが親しく交わった抽象表現主義の画家たちが冷戦初期の政治にどのように関わったか、という事情から見ていく。*The Cultural Cold War*の著者フランシス・ソーンダースによれば、1939年から40年にかけての独ソ不可侵条約により、『パルティザン・レビュー』のようなマルキスト系雑誌に代表される多くの左翼知識人たちがレーニンの共産主義から一転、左翼への傾倒さえやめてしまった。そんな趨勢のなか、1950年代に入りCIAの策略と支援により、抽象表現主義の展覧会が世界各地で開かれた。冷戦のさなかということで、ソ連と違っていかにアメリカが自由主義的かつ民主主義的かということを経済中に喧伝するための、文字通りプロパガンダとしてであった。何と云っても、第二次世界大戦で戦勝国となり、世界の国という自己イメージを振りまくことがアメリカの対外政策の一環としてあったからである（同じようなことは前衛音楽についても成されていた）。

もちろん、時の大統領トルーマンをはじめとして権力者にとっては、実験的な抽象表現主義の作品、とりわけアクション・ペインティングで名高いジャクソン・ポロックのような画家の作品は理解を超えているどころか、嫌悪さえ覚えさせるようなもので、当時のアメリカが敵対物として掲げていた「共産主義」そのものを表わしているとさえ評する政治家もいたようだ。ちなみに、ポロックはワイオミングの牧場の出身で、そんな西部のマッコナイメージを『ライフ』誌が大々的に取り上げて全米にその名を知らしめたのが1949年のことであった。

それでも、CIAは当時のMoMAの館長、ネルソン・ロックフェラー（1929年に母親が共同設立者であった）などの協力も取りつけ、この企画に大量の資金を注ぎこんだ。もちろん、第二次世界大戦終結以前からMoMAは19世紀の名画を売り払ってまでもアメリカの現代作品を買い込んで独自のコレクションを築いていた、という面も看過されるべきではないが、そこにすでに国粹主義的な方針を読み込むこともできるだろう。また、抽象表現主義の画家たちは、非再現的かつ非政治的であるがゆえに、非ソ連的とみなされたこともあった。また、

ニューヨーク文化の最先端をになっていたことから、アメリカ文化を代表すると考えられたことも大きかったはずだ。その結果、CIA が抽象表現主義絵画を作った、とまで言う CIA 関係者もいたという。

実のところ、時をさかのぼって 1946 年にはすでにロンドンを皮切りにロバート・マザウェルやアドルフ・ゴットリーブを含む作品群の展覧会があった。そして、1953 年から 54 年にかけて、はじめてニューヨーク派を中心にして “Twelve Contemporary American Painters and Sculptors” という展覧会がパリの Musee National d'Art Moderne in Paris で開かれ、その後 15 年にわたって開かれる展覧会の先駆けとなった。とはいえ、実際には、この美術館が招聘したのではなく、ロックフェラー財団の資金で行われたのである。そしてこの後、チューリッヒ、デュッセルドルフ、ストックホルム、オスロ、そしてヘルシンキへと展覧会は進んでいった。そんな後ろ盾によって国際的な評判も得たこともあってか、1950 年代後半から 1960 年にかけては抽象表現主義の絶頂期となった。結局、これらの画家たちが政治的に利用されたことが暴露されるのは、時をへて 1970 年代まで待たねばならなかった。²

2

以上がゾンダースの記述の要約である。抽象表現主義の画家たちがアメリカ政府のプロパガンダに供されていたことは明らかであるが、そもそも彼らが、少なくとも彼らの一部でも、そんなからくり気づいていたかどうかは定かではないし、今となっては確かめようがない。だが、あとでオハラとの比較をするため、このプロパガンダ政策が画家たちの作品にどのように影響を与えたのか、そもそも彼らの政治性はどのようなものだったかを検証する必要がある。

実際のところこれらの画家たちはとりたてて政治的ではなかった。それどころか、むしろ芸術至上主義に傾いていたことはよく指摘される。

The conclusion they [Abstract Expressionists] reached was that if the artist were engaged politically there would be neither art nor literature. This represented a complete reversal for Rosenberg who, a decade earlier, saw poetry as a necessary vehicle for political expression. At the end of the war, politics presented a snare for the artist whose only

recourse was to transcend political involvement for the sake of the aesthetic. (Buettner 98-99)

彼ら〔抽象表現主義の画家たち〕が到達した結論とは、もし芸術家が政治参加したら、芸術も文学もなくなってしまう、ということだった。これは、ローゼンバーグがそれより10年前に詩とは政治的表現に必要な手段であると考えていたことを完全にひっくりかえす言い方だった。戦争末期、美学のためには政治的関与を超越することだけが頼りだった芸術家にとって、政治とは罨を表わしていた。

それにもかかわらず、冷戦のプロパガンダとして利用されたのだから、何とも皮肉なことである。

だが、政治離れとともに芸術至上主義にいたった裏には、当時の劇的な政治変動があった。具体的には、第二次世界大戦後にはソ連との緊張関係が高まり、上記のように、それまでファシズムに対抗して社会主義に走っていた知識人や芸術家も、手のひらを返すように反共に転じたのである。そして、マッカーシー上院議員によるいわゆる赤狩りはその傾向に拍車をかけたことは言うまでもない。すると、何が起こったか。

Where ideology had failed, and seemed bound to fail, only the arts had the capacity to bring humanity back to the profundities of life, and reconstruction could take place only if these truths about human existence were faced and taken account of. (Mackie 29)

イデオロギーが潰えた、あるいは潰えそうなところで、芸術だけが人間性を生の深遠へと導く力を持ち、再構築とは、人間存在のこういった真実に直面し、それが考慮された場合にのみ起こりうるのであった。

第二次世界大戦後の政治に嫌気がさした画家たちにとっては芸術そのものの意義がいや増し、そこにのみ存在意義を求めることになった、というわけである。

一方、セルジュ・ギルボーはアメリカ絵画史に注意を向け、画家たちが政治的・表現的な面での前時代からの脱却を求めたがゆえに、必然的に社会性を失う結果になったのだと主張する。

The transition occurred in two steps: American art moved first from nationalism to internationalism and then from internationalism to universalism. The first important item on the agenda was to get rid of the idea of national art, which was associated with provincial art and with the political and figurative art of the thirties. This kind of art no longer corresponded to reality, much less to the needs of the Cold War. (Guilbaut 174)

移行は二段階で起こった。アメリカ芸術は最初国家主義から国際主義へ、そして国際主義から普遍主義へ、と移った。その案件のうち、最初に重要なことといえば、国家主義的芸術などという考えをなくすことであった。それは地方的な芸術、そして1930年代の政治的・象徴的な芸術と関係していた。この手の芸術はもはや現実を映してはおらず、いわんや冷戦の求めるところとは無関係であった。

前時代のアメリカ絵画を根本的に刷新しようとした結果、プリミティブイズムに拠ることで、時代を超えた普遍的なものを絵画で表わそうという意図こそ、抽象表現主義の出発点だったのである。

ただ、画家たちは政治に興味がなかったとはいえ、展覧会がヨーロッパの各地を回り、名声が高まるにつれ、彼らの描くキャンバスは巨大化し、画面そのものの質も落ちていく傾向にあったことも否めないようで、このころから墮落と凋落が始まったと見る向きもある。実際、当時は抽象表現主義の絵を展示しなければ展覧会として成り立たないほど人気があり、値段も50年代半ばに彼らの作品の値段が急上昇した (Robson 415-23)。1970年のマーク・ロスコーの自殺は、ブルジョワ的物質主義に対抗するという自分の意思を託したはずの絵が、時代の悪弊である消費主義そのものに飲み込まれた、という皮肉な結果にその一因があったのかもしれない。

結局、抽象表現主義の画家たちは国家の冷戦政策にどこまでも翻弄されたと結論せざるをえない。その意味で、彼らの台頭はこの時代にアメリカの多方面にわたる文化現象を覆っていた、いやそれどころか呪縛していた *victory narrative*、すなわち戦勝国としての過剰な自信に裏打ちされて、経済、政治、文化においてソ連に勝ることにより、世界をリードする役割をになうという「物語」に巻き込まれたとみなすことができる。

3

絵画シーンにおける *victory narrative* について客観的に指摘できたのは、むしろ外部からの視点かもしれない。とりわけ、抽象表現主義に関しては、「世界の美術の中心がパリからニューヨークに移った」という、フランスで多く流布した言説である。たとえば、ギルポーは、第二次世界大戦後アメリカを代表する批評家がパリへの勝利宣言を行い、世界の美術界の中心的立場をフランスから篡奪した、と訴えている。しかも、年代まではっきり指定して、芸術上の覇権争いに批評家も加わったことも強調している——“March 1948. A crucial moment, for it was then that Greenberg chose to announce that American art was the foremost in the world”（「1948年3月。決定的瞬間、というのも、アメリカ芸術は世界一であるとグリーンバーグがわざわざ公言したときだったからだ」）（Guilbaut 168）。このように、クレメント・グリーンバーグをはじめとする影響力の強い、なにより政治性の色濃い批評家が、CIAの戦略と同調するかのよう、またアメリカの経済的好況に見られるアメリカ的矜持を反映するかのよう、いかに抽象表現主義が賞賛に値するかを主張していたのである。ポロックを特に称揚したグリーンバーグが裁断したのは、大衆文化の生み出すキッチュな芸術で、それに対して抽象表現主義の作品はモダンで、何より高踏的だった。同様の発言をしているハロルド・ローゼンバーグも含め、尖鋭的な批評家たちが前衛芸術を支援するにつれ、画家たちもそれを盾に自分たちの国際的な優位を意識していった面もあったはずである。³

ただし、ギルポーの議論の底流をなすのは、フランス絵画とアメリカ絵画の根本的な相違への見解であり、そこには文化的先進国フランスが文明先進国アメリカを見下す、というフランス知識人の古典的なアメリカ観が透けて見える。以下の比較などはそれを端的に表わすものでもある。

... Parisian art seemed effeminate and altogether unsuited to confront the violent dangers in store for Western culture. Virile New York art came to the rescue. The fashionable private shows that were commonplace in Europe did not exist in the United States. Paris was a dream machine. Compared with the decadence of Paris, Pollock's sincerity became a symbol of regeneration, just as David's painting had once, by its simplicity and coarseness, seemed to personify the rising

bourgeoisie against the corrupt monarchy. Pollock, with his brutality, revealed the truth and cast artifice aside. (Guilbaut 170)

…西洋文化を待ちかまえる凶暴な危険に立ち向かうには、パリの芸術は柔弱でまったく不向きであるように見えた。そこへ雄々しきニューヨーク芸術が助けにやって来た。ヨーロッパではあたりまえの、きらびやかなプライベート・ショーはアメリカには存在しなかった。パリは夢の機械だったのだ。パリの退廃に比べると、ポロックの真面目さは、かつてのダビデの絵画のように、再生の象徴となった。単純で粗野であるがゆえに、腐敗した君主制に対抗する新興ブルジョワをあらわしたからである。ポロックはその野蛮さによって真実をあかし、芸術性などは退けてしまった。

言葉を補うならば、アメリカの抽象表現主義における男らしく、野蛮なほど元気な作風が、穏やかとは言いがたい戦後の状況を生き抜くのに適していた、と言いたげである。そして、次のように結論づける。

For the first time in the history of American art, an important critic showed himself to be sufficiently aggressive, confident, and devoted to American art to openly challenge the supremacy of Parisian art and to claim that the art of New York and Jackson Pollock had taken its place on the international art scene. (Guilbaut 172)

アメリカ芸術史上はじめて、ひとりの重要な批評家が、十分に攻撃的で、自信満々で、アメリカ芸術に入れ込むことにより、パリ芸術の優位にあからさまに挑戦し、ニューヨークとジャクソン・ポロックが国際的芸術の場を手中におさめたと主張した。

だから、ギルポーは皮肉とやっかみを込めるかのように “... after 1948, to be an ambitious painter meant to be an ‘abstract expressionist’” (「…1948年以後、野心のある画家とは「抽象表現主義者」であることを意味していた」) (Guilbaut 178) とまで発言する。それにしても、ギルポーの論は政治家や画家だけでなく、影響力の強い批評家にまで *victory narrative* が及んでいたことを明かしている点で特筆に値する。

では、オハラ自身の態度はどうであったのか。

オハラは MoMA の職員として働いていたため、当然ながら抽象表現主義の画家たちを多く論じる機会があった。そして、実のところギ

ルボーの論を裏づけるような筆致も見られる。例を挙げるならば、何とんでもポロックを評価して、その線を“open nostalgia for brutality”（「野蛮さへの大らかなノスタルジア」）（*Art Chronicles* 33）と描写している。さらに、ポロックよりも明らかに静的な画風のマザウエルに関してさえ“tough, sassy, and, yes, elegant”（「タフで、生意気で、そうエレガント」）（*Standing Still* 175）と、違う面についても評価している。⁴そして、何より“against provincialism and regionalism in American art”（「アメリカ芸術の愛郷心と地方主義に抗して」）（*Standing Still* 179）、1930年代のトマス・ハート・ベントンに代表されるような地方主義的、転じて国粹主義的な絵画をいかに脱したかを見出すのである。この視点は抽象表現主義全体にも及ぶようで、フランツ・クラインについて論じるときなどには、はっきりと“The Europeanization of our sensibilities has at last been exorcized as if by magic”（「われわれのヨーロッパ化した感性はようやく魔法のように悪魔祓いされた」）（*Standing Still* 89）と宣言している。となれば、皮肉なことにまったく違った回路を通りながら結局は国粹主義に嵌ったかのようにさえ映る。

また、MoMA 職員として奨励金を求めるビジネスレターの内容は、職業上、抽象表現主義を売り込むためのものとはいえ、オハラの人々への評価が現れていて興味深い。1956年にフォード財団宛に書いた手紙では、アメリカの文化状況をもち上げようとする文言に満ちていて、とりわけハリウッド映画や広告・マスメディアの程度の低さを嘆き、同じ視覚メディアとしての絵画が対照的にまだ評価されていないことに苦言を呈している。映画を称賛する詩も書いているオハラだけに、ここは宣伝文であることを考慮に入れなければならないが、何とんでも、抽象表現主義絵画が1953年から5年契約の奨励金のおかげで、22カ国で35回の展覧会を開いた実績を誇示し、賛美していることは見逃せない。⁵

このように、抽象表現主義の画家たちの国際的な活躍を目の当たりにして、ヨーロッパ的ではなく、アメリカ的な表現形式にオハラが関心を寄せていたことは明らかである。ただし、ベントンのように偏狭な地方主義（そして国粹主義）を批判しながらも、結局は「タフな」アメリカ絵画を強調することで victory narrative を支持してしまったことは否めない。

4

では、オハラは *victory narrative* に与したのだろうか。

オハラの評論だけでなく、詩においてもいかに冷戦状況を扱っているかを見ることで、それを検証してみたい。いうまでもなく、CIA によるプロパガンダ戦略のような、共産圏なかんづくソ連への敵対心を煽る国家戦略は、きわめて効果的にアメリカ全土に空気のように蔓延していた。作家を含む芸術家も例外ではなかった。

オハラに関していえば、その顕著な例は詩や評論において、ソ連で迫害を受けていた芸術家の名前がしばしば挙げられることに見られる。ライトル・ショーは、そもそもソ連政府の迫害のなかにあつてノーベル文学賞を受賞した作家ボリス・パステルナークの一般的な受容は、上記のような抽象表現主義の解釈と通底すると解釈している——“The ideologically charged concept of freedom extracted from Pasternak can be taken as a parallel to the similarly instrumental idea of freedom that was culled from readings of American Abstract Expressionism and then broadcast internationally”（「パステルナークから抽出したイデオロギーにみちた自由という概念は、アメリカの抽象表現主義の読解から引き出され、国際的に広められた、同じように有効な自由という考えと類似しているといえた」）(Shaw 116)。この点で、多くの詩においてパステルナークを喚起し、また呼びかけさえするオハラの発言には CIA の策略と共通するものさえ認められる。

そして、オハラの共感は勝手な思い込みに根差している、という指摘に対して、ショーは次のように反駁している。

Critics have understood O'Hara's interest in Russian literature and music alternatively as sites for romantic identifications or as tonal fields from which O'Hara's poetry borrows. In the translator Paul Schmidt's brief note on the subject, O'Hara's Russia was “a Russia full of snow and tears” (H 194). For Marjorie Perloff, a more technical comparison between O'Hara and Mayakovsky make the Russian a point of reference for O'Hara's “rapid transitions from lyricism to buffoonery” (P 137-38). Though such transitions exist in O'Hara . . . his longest, most complicated poem . . . in 1953 seems a slightly more charged, even combative, enterprise than these accounts would suggest. (Shaw 117)

批評家たちは理解した——ロシア文学と音楽にオハラが交互に

示した興味とは、おのれの詩が扱るところのロマン主義的な一体感の場、あるいは調性の場としてのものだ、ということ。この問題についての翻訳家ポール・シュミットの短い発言では、オハラロシアとは「雪と涙にあふれたロシア」(H 194)であった。マージョリー・パーロフによる、オハラとマヤコフスキーとの技巧上の比較では、ロシア的なものとは、オハラが「抒情性から戯れへと素早く移行」(P 137-38)するための指標であるとされる。そのような移行がオハラにはあるものの…彼の最長で、複雑きわまる…1953年の詩は、これらの発言が示すものより、わずかに強く熱を帯び、挑戦的でさえある企てなのだ。

ただ、シュミットの指摘する *romanticizing* な傾向も、パーロフの指摘する表現上のいわばキャンプ性も、オハラがロシア作家に入れ込む理由としては正鵠を射ている。というのも、オハラがロシア作家を詩のなかで喚起するやり方はシステマティックというより、あまりにも間歇的、さらには感情的と思われるからである。

一方で、オハラは冷戦にかかわる文学者だけでなく、政治家も詩のなかに取り入れている。1959年9月作の“Poem”には、当時のソ連のニキータ・フルシチョフ首相が登場するのである。背景を略述しておくなら、1959年、フルシチョフはソ連首脳としては初めて訪米し、平和共存路線に沿って国際連合総会で演説し、完全軍縮を提案するという、第二次世界大戦後としてはもっとも画期的な出来事となった。ドワイト・アイゼンハウアー大統領との前代未聞の親密な交渉があり、国際紛争の平和的解決についての合意をへて、冷戦の緩和が進むかと思われた直後、再び緊張状態に戻ったのである。それゆえ、一見きわめて時事的な詩と取れるような作品である。

Krushchev is coming on the right day!
the cool graced light
 is pushed off the enormous glass piers by hard wind
 and everything is tossing, hurrying on up
this country
 has everything but politesse, a Puerto Rican cab driver says
 and five different girls I see
look like Piedie Gimbel
 with her blonde hair tossing too,

as she looked when I pushed
her little daughter on the swing on the lawn it was also windy

last night we went to a movie and came out,
Ionesco is greater
than Beckett, Vincent said, that's what I think, blueberry blintzes
and Khrushchev was probably being carped at
in Washington, no *politesse*

Vincent tells me about his mother's trip to Sweden
Hans tells us
about his father's life in Sweden, it sounds like Grace Hartigan's
painting *Sweden*

so I go home to bed and names drift through my head
Purgatorio Merchado, Gerhard Schwartz and Gaspar Gonzales, all
unknown figures of the early morning as I go to work

where does the evil of the year go
when September takes New York
and turns it into ozone stalagmites
deposits of light
so I get back up
make coffee, and read François Villon, his life, so dark
New York seems blinding and my tie is blowing up the street
I wish it would blow off
though it is cold and somewhat warms my neck
as the train bears Krushchev on to Pennsylvania Station
and the light seems to be eternal
and joy seems to be inexorable
I am foolish enough always to find it in wind

(*Collected Poems* 340)

冒頭、まずフルシチョフのアメリカ訪問が事件として告げられる。そして、なぜ訪問に「適した日」(“right day”)なのかが語られることに期待がもたされる。続く2行ではこの日の様子を描写するなかで、詩のモチーフとなる光と風が挙げられる。“glass piers”とは、マンハッタンの摩天楼に言及しているとも取れるだろう。強い風が吹いて、も

のみなを巻き上げ、急かせ、何か不穏な、あるいは尋常ならざる雰囲気が町にただよっているかのようだ。

ところが、次の行に至ると、オハラの常道ではあるものの脇道へと逸れて、この国には礼儀正しさが欠如している、とプエルトリコ人のタクシー運転手が指摘する。フルシチョフを迎えるための礼儀がない、とも解釈できそうだが、直後にはまた話が飛んで風の強さが思い起こされ、タクシーの窓から見えたのか、5人の少女がブロンドの髪を吹きあげられるさまに焦点が移る。

さらに話変わって、前夜のことが回想されるが、それでも意識はフルシチョフのことにもどり、ワシントンで「あら探しをされているだろう」と想像する。だが、すぐに友人との会話のことに戻り——これもまた「スウェーデン」という繋がりをかろうじて保つだけだが——、フルシチョフのことは忘れられるかのようだ。

そして、いくつかの名前が脳裏を駆けめぐったあと、ふと現実に戻るかのよう

where does the evil of the year go

と呟くときには、フルシチョフのことに言及しているのかもしれないが、もっと普遍的な含みがあるのかもしれない。決定不可能になるのは、コンテクストの与えられないオハラ独特の書き方のため、曖昧さが前面に出ている。そしてちょうど「現在」、つまり九月のニューヨークは「オゾンの石筍」(“ozone stalagmites”)と描写され、そこに「光の沈殿物／堆積物」(“deposits of light”)が同時に存在するなどと語られると、地質学的なイメージを駆使しながら摩天楼に射す光への言及とも思えて、冒頭の記述へ戻るかのようだ。

次に、語り手は視点を自室に向け、読みかけと思われるフランソワーズ・ヴィヨンの人生の暗さに滅入った直後、対照的にめくるめくニューヨークのイメージと、ネクタイも吹き上げられるほどの風の圧倒的な力とに注意が向けられる。そして、寒い首は温まる、というアルチュール・ランボーの感覚麻痺状態におちいったのち、フルシチョフが再び想起される——ワシントン DC から遂にニューヨークにやって来た、ということで冷戦の象徴的人物が近づいてくることを意識している。だが、この話題もそこまで、光は永遠なり、などと宗教的な雰囲気をただよわせ、同じ口調で歓喜は“inexorable”、つまり「容赦なく」あるいは「止めがたく」、最終的に生きる喜びを見出すかの

ようだが、どちらの行でも“seem”と限定的であり、しかも最終連が暗示するようにそれを「風のうちにしか見出しえない」点で「愚かしい」(“foolish”)と自嘲気味にこの詩は締めくくられる。

このように、個人的で散漫で、それゆえ曖昧な書き方、というオハラの特徴がよく出ていて、光のなかにこの詩人特有の *joie de vivre* を感じながら、愚かにも風のなかにそれを見出す、ということで、変わりやすいものの象徴としての風ゆえに、そんな気分も一瞬だけ、ということに終わる。だからこそ、冷戦の暗さを身をもって感じていると取れないでもないが、むしろ決定不可能な、つまりどのようにも解釈できる書き方であることに注目したい。時事的な話題で発語しながらも、それは霧散していくばかりで、この詩において政治性が追及されているとは言いがたい。

一方、マイケル・デイヴィッドソンはこの詩にフルシチョフへの言及が多いことに着目する。まず、“But unlike poems such as ‘A Step Away from Them’ or ‘The Day Lady Died,’ where the quotidian frames a concluding memento mori, such random details are constantly punctuated by references to Khrushchev’s presence as a news item” (「しかし、日常的なものが決定的なメメント・モリを囲い込んでいる “A Step Away from Them” や “The Day Lady Died” のような詩とは異なり、かくもばらばらな細部であつてもニュース・アイテムとしてのフルシチョフへの言及によって常に締めくくられている」) (67) と述べ、さらには “If Khrushchev is demystified by being sandwiched between blueberry blintzes and vacations in Sweden, he is also constantly in view and is therefore part of the overall landscape” (「もしフルシチョフがブルーベリー・ブリントツとスウェーデンでの休暇のことに挟まれてぼやけるとしても、彼は常に視界にあり、ゆえに全景の一部なのである」) (67) とも付け加える。このように、オハラにしては珍しくテーマ性があることを指摘している。この詩は、パーロフに代表される非政治的なオハラの典型、という見方を、とりわけ詩の最終パートに留意しつつ、覆そうという企図でもあるとする。

I would agree with Marjorie Perloff that this poem is “not about Khrushchev,” but I would not assume from this that he is thereby rendered inconsequential. . . . Rather, I see O’Hara validating the Russian leader’s importance as a cultural sign, someone around whom the quotidian is constructed. If it is necessary to hope that Khrushchev

comes on the *right* day, then his centrality organizes the terms around which rightness and wrongness are established. It is this cultural meaning of the Soviet leader that mutes O'Hara's otherwise celebratory conclusion. . . . (67-68)

この詩は「フルシチョフについてのものではない」というマージョリー・パーロフの意見には同意してもいいが、だからといって彼が些末に描かれているなどと決めつけるつもりはない。…むしろ、わたしの見るところ、ソ連の首相は文化的サインであり、その回りにありふれた日常が構築される、という形でのみオハラはその重要性を認めているのだ。フルシチョフが最適な日に来ることを望むことが必要ならば、最適か最悪かが決定される条件とは彼という中心のまわりに出来あがるのだ。ソ連の首相のこのような文化的意義があるからこそ、オハラのいつものような祝祭的な結部は影が薄くなっている。

この説に首肯できなくはないが、やはりフルシチョフのこと自体が個人的な状況と内省のなかに徐々に埋もれていくことは否定しようがない。むしろ、話題にしながらか中心的に扱わないことで、その存在を無視しているとも解釈できる。そうすると、この詩の題名として **generic** であまりにもさりげないタイトルの“Poem”——オハラには抽象表現主義の画家たち同様「無題」に近い題名が多い——が与えられていることも意義深い。フルシチョフのアメリカ訪問という歴史的な大事件さえも、中心的なテーマとして扱う気がないのである。

5

このように、オハラは評論や詩において冷戦に触れながらも、曖昧なままに処理してしまう。それゆえ、反共的な姿勢は垣間見せながら、**victory narrative** というバンドワゴンに飛び乗ったとはどうも言いがたい。それは、実のところオハラが同じ反共のスピノフともいえる政策によって、被害者であったことと関係するかもしれない。というのも、反共のヒステリックな面の象徴である「囲い込み」(containment) 政策は、返す刀で同性愛嫌悪、そして排除をも同時に盛り込んだ点で、不条理な事態を蔓延させていたからである。ゲイであったオハラにとって、当時のアメリカ社会における苛烈なホモフォビア的風潮は

耐えがたかったはずである。社会状況から一例を挙げるなら、1953年、アイゼンハワー大統領は「性的倒錯」が連邦政府の公務から追放する十分な根拠となりうる、という決定に署名した。そのおかげで、次のような事態が出来た。

During the next sixteen months, at least 640 homosexuals were removed from government employment. That number probably understates the real figure because many were allowed to resign without being forced to disclose their sexuality. (Kaiser 135)

次の16ヶ月、少なくとも640名の同性愛者が政府の雇用からはずされた。その数字はおそらく実際の数を下回っているだろう。なぜなら、多くの者はそのセクシュアリティを打ち明けるよう強制されるまでもなく、退職するに任されたからだ。

これだけでも、ヒステリックな空気を感じることができる。

文学側からの抵抗、そして反撃としては、同性愛が実行可能で、必要で、さらには受け入れられるものとなるよう書かれた小説は当然あり、ゴア・ヴィダルの1948年の小説 *The City and the Pillar* がその嚆矢とされている。しかも、ベストセラーとなったことで、同性愛という主題をクロゼットから引っ張り出すことにもなった。*One* というゲイのための雑誌の歴史を描いた著書 *Masked Voices* によれば、次のような状況があったという。

These letters describe the myriad ways that lesbian and gay Americans negotiated the social, political, and cultural forces that threatened their livelihoods, reputations, and family relations. The letters contradict the prevalent belief that most gay Americans spent the 1950s and early 1960s cowering fearfully “in the closet.” Labeling gay people as “closeted” in these years represents an ahistorical oversimplification and is contradicted by the language gay people used to describe themselves. (Loftin 4)

これらの手紙は、生活、評判、家族関係をおびやかす社会的・政治的・文化的な力を、無数のレズビアンとゲイのアメリカ人がいかに切り抜けたかを綴っている。大半のゲイのアメリカ人は、1950年代および1960年代初期に恐れて「クロゼット」にちぢこまっていたという考えが支配的だとしても、手紙はこれと

相容れない。この時代にゲイの人々が「クロゼットに隠れていた」と決めつけることは、歴史を無視した単純化であり、ゲイの人々がおのれを説明する言葉と齟齬をきたす。

このように、発言すべき人間はクロゼットを出て発言していたのである。だが、1950年代に入り、冷戦の激化のもたらす閉塞的な時代に、黒人であり、ゲイであり、貧困に苦しむジェイムズ・ボールドウィンの二番目の小説 *Giovanni's Room* は、出版を拒否されるという事態があった。その同性愛的な主題ゆえにクノップ社が法的措置を恐れたからであり、エージェントも原稿を燃やすように忠告までしていた。結局、1956年にイギリスでまず出版され、ニューヨークでも同年にダイアルプレスから出されたが、ボールドウィンはFBIにマークされる羽目におちいり、その書類は1302ページに及んだ。

では、オハラはこのような冷戦下の文学状況にあって、詩のなかでどのように自己のセクシュアリティを示したのだろうか。ここに、“Homosexuality” という何とも直截的な題を冠した一編がある。1954年、『ジョヴァンニの部屋』出版に先立つ2年前の作品である。

So we are taking off our masks, are we, and keeping
our mouths shut? as if we'd been pierced by a glance!

The song of an old cow is not more full of judgment
than the vapors which escape one's soul when one is sick;

so I pull the shadows around me like a puff
and crinkle my eyes as if at the most exquisite moment

of a very long opera, and then we are off!
without reproach and without hope that our delicate feet

will touch the earth again, let alone “very soon.”
It is the law of my own voice I shall investigate.

I start like ice, my finger to my ear, my ear
to my heart, that proud cur at the garbage can

in the rain. It's wonderful to admire oneself
with complete candor, tallying up the merits of each

of the latrines. 14th Street is drunken and credulous,
53rd tries to tremble but is too at rest. The good

love a park and the inept a railway station,
and there are the divine ones who drag themselves up

and down the lengthening shadow of an Abyssinian head
in the dust, trailing their long elegant heels of hot air

crying to confuse the brave "It's a summer day,
and I want to be wanted more than anything else in the world."

(Collected Poems 181-82)

第1カプレットから見ていくと、のっけから正直な発言に驚かされる。だが、マスクは取ったとしても、口は閉ざすわけだから、曖昧な態度である——たとえ、外界からの視線に貫かれている、という強い自意識はあるとしても。

第2カプレットに移ると、どこか寓意的な書きぶりながら、その寓意は暗号めいていて安易な解釈を許さない——牛の歌とその判断、それと比較されるのが、病のときに精神を抜け出る蒸気、などとなるからである。

だが、第3カプレットからは少しわかりやすくなる。まず「影を引きよせて纏う」ということで自己の性的志向についての秘密を守るようでありながら、それはまるで「ひと吹き」("puff")にも似た軽い気体のようなものであったら、さほど目立たないものでもあるようだ。曖昧な態度はここでも続く。そして、第4カプレットでは「長いオペラのうちでも極上の瞬間に大きな笑みを浮かべる ("crinkle my eyes")」というわけだから、劇的な瞬間への喜びを表わしていて、次の「外へと出て行く」、というポジティブな決意へと徐々に至るかのようだ。ただし、第1カプレットの表明を裏づけるかのようには、そんな行為について恥辱もない一方で希望もない、という抑制された気分を補足することは忘れない。

それを引き継ぐように、自分の声の法則を調査する、という第5カ

プレットの言葉は、差別に遭っても独自の生き方をひたすら探究しよう、という頑強な意思とも取れる。

だから、第6カプレットは最初から氷のように冷徹に出発し、指で耳をふさぎ、聴くことは心に任せることで、周囲との関係を断ち切ると宣言しているようでもある。その意味では、「雨に濡れたゴミの缶をあさる野良犬」という比喻は現状を冷静に捉えているが、それでもこの犬は少なくとも矜持にみちていることも付け加えられる。

ここまでするかのように、第8カプレットからはゲイ社会の習俗が描写されていき、アリス・C・パーカーは “This is the presaging of the exploration of gay ‘cruising’ that is about to begin” (「これは今にも始まりそうなゲイ「クルージング」探訪を予言している」) (98) と解説しながら、実際にニューヨークにおいて「クルージング」すべき場所が指定されると看破する——それは公園を選ぶ者 (the good) と鉄道の駅を選ぶ者 (the inept) との違いだという。

だが、第10カプレットでは、そのどちらとも異なる “the divine ones” が登場し、“the lengthening shadow of an Abyssinian head” を追って足を引きずるという奇妙なイメージが使われる。このあたりから、中盤のような比較的率直な物言いは姿を消すのだが、パーカーはこの部分について次のように論じる。

And “the divine ones,” the transvestites in “drag,” “drag themselves . . . trailing their long elegant heels of hot air.” The reference to “heels of hot air” is of course, to the high-heeled shoes worn by the transvestites. But this is also a “sedimented” reference to the “lengthening shadow” of the black penis that the transvestites are fellating when they “drag themselves up// and down the lengthening [emphasis mine] shadow of an Abyssinian head” as they kneel “in the dust” with their “heels” behind them, or “trailing.” (100)

そして、“the divine ones”、つまり「ドラッグな」異装者はおのれを引っぱり (drag) …熱い空気の長く優美なかかとを引きずっていく。「熱い空気の長く優美なかかと」はもちろん、異装者の履くハイヒールシューズへの言及である。しかし、これはまた黒いペニスの「伸びる影」への「沈殿した」言及でもある。つまり「アビシニアの頭の伸びる [強調引用者] 影の上から下まで／おのれを引っぱり」、しかも彼らが「かかと」を彼らの背後

に置くか、「引っぱる」のは、そのときに異装者がフェラチオをしているのである。

“drag”の言葉遊びも交えつつ、大胆な解釈である。なるほど、前後関係から考えればそれも可能かもしれないが、ではなぜそれが“divine ones”なのかをパーカーは説明していない。たとえば、それを直前に登場する二種類の同性愛者などとは異なる詩人、つまりオハラにとっての“divine”な存在と考えるなら、感覚を麻痺させ、見者としての詩人たることを求めてアビシニアを彷徨したランボーを想起しつつ、それに倣うこと、と読んでもいいのではないか。もちろん、セクシュアリティの問題からはずれるが、表現そのもの、そして表現同士の関係がシュルレアリスティックに展開するこの詩の語りには当てはまる。

このイメージは最終カプレットまで引きずられて、シェイクスピアのソネット18番を踏まえるかのように夏の日に求められることを求める「勇敢な者たち」を混乱させるために叫ぶ、というわけだが、パーカーによれば、叫んでいるのは transvestite、「勇敢な者たち」とはマスクを取った同性愛者、となり、前者は一時的な性的関係を求め、後者は恒久的な性的関係を求める、という違いがあり、それでも“all homosexuals in our society are forced to be . . . basically simply survivors”（「われらの社会の同性愛者が強制されるのは…基本的には単に生存者たれ、ということだけ」）(102)と結論づけ、両者に差異はないと主張している。しかし、最終カプレットの言い回し自体が両義的であることは看過できない。再度このカプレットを引用するなら、

crying to confuse the brave “It’s a summer day,
and I want to be wanted more than anything else in the world.”

となっており、“It’s a summer day . . .”以下が「braveな発言」なのか、それとも「cryingの内容」なのかは不確定なままにされているからである。

こうして、ゲイであることを隠蔽しないという態度を表明するようでありながら、常に留保をつけ、最終カプレットに至っても確たる発言に到達せず、曖昧な表現のなかにそれを包み隠して終わる。結局、冒頭のどっちつかずの態度から進歩は見られないのである。上に論じた“Poem”においては、軽妙かつ恣意的に配置されたかのようなタイポグラフィを使い、それに対応するような洒落な語りのうちに話題と

主題がぼやけていくのに対して、“Homosexuality”では厳格に映るカプレットを使い（行を頻繁にまたぎ、また脚韻がないために緩やかではあるが）、タイトル通りの主題を貫いていくのだが、やはり決定的な立場を表明するには至らない。

オハラは初期のエッセイで次のような発言をしている——“What is known as the normal social day-to-day existence is successful in only two ways: it passes the time, it stifles the creative impulse”（「標準的・社会的で日常的な存在として知られるものが成功をおさめるとしても、二通りの意味においてのみだ——時間を過ごすこと、そして創造的な衝動を抑えつけること」）（*Early Writing* 101）。つまり、セクシュアリティに言及するわけではないが、芸術家にとって normalcy とは否定されるべきものだ、ということで、それに対してルーディ・カイケルは“Homosexuality”から引用しながら次のように述べる。

The originality of O’Hara’s designs are here rooted in gay impulses, the rejection of “normalcy.” Turning from the “closed social . . . railway station” of heterosexual domesticity, O’Hara, like Whitman before him, heads down the open road—or down the tracks, to use his language. (337)
オハラの企図の独創性は、ここでゲイの衝動に根付いている。つまり、「ノーマルさ」の拒絶なのだ。異性愛の内向性によって「閉じられた社会の…鉄道駅」に背を向けて、先輩詩人ホイットマンのように、オハラは開かれた道を突き進む——あるいは彼の言語を使えば、逃げる。

こうして、ゲイ詩人の系譜に連ねるものの、次のように結論づける——“By willfully making tracks from social and artistic patterns that suggested closure to him, he set an example of gay independence, if not of collective liberation”（「彼にとって閉塞を示すような社会的・芸術的なパターンから故意に逃げることで、ゲイ全体の解放ではないにせよ、独立についての範例を示した」）（348）。たしかに、運動を起こす気など毛頭ないことは明らかだし、そればかりか“gay independence”ですら“Homosexuality”には読みこむことができない。

何より、オハラの詩全体を眺めたときに、ここまであからさまにセクシュアリティについて言及する詩はこの一編だけ、という事実は強調したいし、また強調してもしきれない。隠さない、だが主張しない、という微妙な位置取りこそ特徴的なのであり、“Poem”同様に、主題

らしきものは掲げつつ、最終的に曖昧かつ散漫な言いまわしで終わらせるところにオハラ「政治性」を見ることができる。

結び

このように、フランク・オハラは冷戦初期の国家戦略の渦のさなかで美術館職員としても詩人としても活動するなかで、ある意味ではそれに加担し、一方では確実に犠牲になっていたことを思えば、実に複雑な立場に身を置いていたことになる。それでも、声高に支持することも反抗することもなく、ひたすら曖昧かつ散漫な詩行を繰り返してつづけた。

抽象表現主義の画家たち、といっても一括りにできないほど多様ではあるが、それでも全般に言えることは主題を追求しないまま即興的に描き、そのプロセス自体をむしろ重視するという表現法を特徴としていた。それにオハラが影響され、また自分の詩に取り入れようとしたことは確かである。⁶ そのような即興性とは、瞬間ごとに——そして瞬間のみに——価値を見出し、提示する、という方法論にもとづいていたとしたら、曖昧で散漫なスタイルになるのも無理はない。非政治性についても、オハラは抽象表現主義の画家たちから学んでいたわけだから、同じように即興性を重視しながら、社会性と政治性を前面に押し出そうとしたビート派の——ジョナサン・カラーの言葉を借りるなら実際には *epideictic* な——詩風とは一線を画すのである。⁷

もちろん、MoMA で働いていたオハラが CIA の陰謀に気づいていたかどうかは知る由もない。さらに、そもそも投資目的のために天文学的な数字で取り引きされた絵画の世界と、売れない書物の代名詞でもある詩のそれとを同じ次元で比べることに問題はあるものの、いやだからこそ、オハラは画家たちよりは自由な態度を貫き通せたともいえる。

ニューヨーク派でオハラの盟友でもあった詩人ジョン・アッシュベリーは 1968 年に “The Invisible Avant-Garde” と題する講演を行い、前衛芸術家がかつてよりも受け入れられるようになったことを認めながら、芸術家の社会に対する態度を、あたかも自分のみならずオハラも含めるかのように、“an attitude which neither accepts nor rejects acceptance but is independent of it” (「受け入れもしなければ、受け入れることを拒みもせず、それから独立している、という態度」) (394) と

規定し、作家の中立性を主張した。しかも、これはヴェトナム戦争への反対運動が多く、詩人によっても盛んに行われていた時期のことで、それに先立つ1966年には、アッシュベリーがオハラへの追悼文において運動を拒否するオハラの立場を称賛したところ、多くの詩人たちが戦争のために活動しているというのに行動の欠如を讃えるとは何ごとか、と詩人のルイス・シンプソンが反論した。それに対して、今度はアッシュベリーが次のように反駁した。

Frank O'Hara's poetry has no program and therefore cannot be joined. . . . It does not speak out against the war in Vietnam or in favor of civil rights . . . in a word, it does not attack the establishment. It merely ignores its right to exist, and is thus a source of annoyance for partisans of every stripe. ("Frank O'Hara's Question" 81)

フランク・オハラの詩にはプログラムがないので、それゆえ連帯することはできない。…ヴェトナム戦争に反対したり、公民権に賛成したり、ということで声を張り上げたりもしない…要するに、権威者を攻撃しない。ただ、その存在権を無視するのであり、すべての種類の党派にとっても苛立ちの元となるのだ。

プログラムのなさ、とは上に述べた自由さの言い換えに他ならない。しかも、きわめて政治的なビート派への強烈なあてこすりを込めつつ、「無視」が「脅威」となる可能性を強調したことは、オハラのみならずニューヨーク派詩人全員（主要な4人のうち3人がゲイ）のための弁明ともなっている。

* 本稿のプロトタイプは「脅威の詩——フランク・オハラの『詩と時代』」と題して季刊『びーぐる——詩の海へ』（第27号、2015年4月、21-23頁）に掲載され、それに大幅な加筆・修正を加えた。ごく短い紹介文であったものから、内容的にも劇的に変化したことを付記する。

Notes

1. 近刊を挙げるならば、Daniel Grausam, *On Endings: American Fiction and the Cold War* (Charlottesville: U of Virginia P, 2011) や Steven Belletto, *No Accident, Comrade: Chance and Design in Cold War American Narratives* (Oxford; New York: Oxford UP, 2012) などがある。ただし、前者は本稿で扱う冷戦初期より 20 年ほどあとの時代に特化していて、冷戦時代の長さをあらためて想起させる。また、Jason W. Stevens, *God-Fearing and Free: A Spiritual History of America's Cold War* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2010) は文学（それも珍しく Shirley Jackson など）のみならず映画など広く文化現象に焦点を当てている。冷戦とアメリカ詩については、まず Edward Brunner, *Cold War Poetry* (Urbana: U of Illinois P, 2001) があり、概括的だが散漫な研究であることは否定できない。個別の詩人を俎上に乗せるのとしては、Deborah Nelson, *Pursuing Privacy in Cold War America* (New York: Columbia UP, 2002) がロバート・ローウェルなどの代表するいわゆる告白詩を、1950 年代アメリカのプライベートシーという広い問題に接合して興味深い。なかでも、Camille Roman, *Elizabeth Bishop's World War II—Cold War View* (New York: Palgrave, 2001) は、アメリカが戦勝ムードを高めていくなかで構築される victory narrative に詩人エリザベス・ビショップが静かに抵抗をするような詩を書いたことを指摘し、本論への示唆を与えてくれた。

2. 以上の歴史的記述は、ソーンダースの著書の 252 頁から 278 頁までの記述に拠っている。もともと、ソーンダースの発見ではなく、イギリスの新聞などに 1970 年代から暴かれていた記事をいくつかまとめた論考ゆえに、信憑性はあると考える。

3. それゆえ、終焉を宣言して幕を引こうとしたのもグリーンバーグであったのは、驚くべきことでもない。

“The overt change in Greenberg's critical bias came in 1962 with the publication of his article 'After Abstract Expressionism.' As a general statement of critical principles, it sounded the death knell of Abstract Expressionism which, during the 1950's, had attracted a host of followers and imitators, hardening into a form of 'mannerism' that marked the decline of the movement (Buettner 146).”

(「グリーンバーグの批評的偏見における全面的な変節は、1962 年の「抽象表現主義のあとで」という論文の出版とともに起こった。批評的原則を大まかに述べたものとして、それは抽象表現主義への弔鐘のように響いた。抽象表現主義は 1950 年代には追随者と模倣者を惹きつけたものの、マンネリ化が強まり、運動の衰えを示したからである。）」

4. デヴィッド・アンファムは、あえて粗野に描くことによってアメリカ的な加工（プロセッシング）という神話から脱することでもあったと論じている。

“[In Still's painting,] Any illusion is 'killed' (again his word) by the layering that remains terribly immediate, all foreground, their crudeness a deliberate affront to that habit of processing everything which Still thought had emasculated postwar Americans who wanted, in the topical syntax of his metaphors, 'a sedative . . . not a bull in the field, but a Howard Johnson hamburger' (Anfam 152-53).”

(「[スティルの絵画では]、どんな錯覚も「殺される」(これも彼の言葉) とされるが、それは、層を重ねるときわめて直接的で、すべてが前面となるからで、その粗野なところもすべてをプロセス化させる慣習への意図的な侮蔑なのである。そんなプロセス化こそ、スティルの考えでは戦後のアメリカ人——時代に即したメタファーの使い方によれば、「鎮静剤…つまり草原の牛ではなく、ハワード・ジョンソン (訳注・当時広がっていたモーテルチェーン) のハンバーガーを求めていたアメリカ人を骨抜きにしていた。）」

5. MoMA Archives 所蔵の“O’Hara Papers”に収められた資料による。
6. さらに、詩は言葉を媒体とするがゆえに、絵画のような非再現性（つまり「抽象」性）はなく、同じ土俵の上で比べることには問題があるが、基本的な方法論は驚くほど似ている。
7. カラーは *Theory of the Lyric* のなかで、抒情詩と社会性という問題に切り込みながら、社会的とみなされる作品の、それも一部のみが、全体の意味を歪曲する危険をおかしてまで政治的に利用されることが、散文よりも詩において、とりわけ epideictic な詩において多い、と看破している (340-47)。

Works Cited

- Anfam, David. *Abstract Expressionism*. London: Thames and Hudson, 1990.
- Ashbery, John. “Frank O’Hara’s Question.” *Selected Prose*. Ed. Eugene Richie. Manchester: Carcanet, 2004. 80-83.
- . “The Invisible Avant-Garde.” *Reported Sightings: Art Chronicles 1957-1987*. Ed. David Bergman. New York: Knopf, 1989. 389-94.
- Buettner, Stewart. *American Art Theory 1945-1970*. Ann Arbor: UMI Research P, 1981.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard UP, 2015.
- Davidson, Michael. *Guys Like Us: Citing Masculinity in Cold War Poetics*. Chicago: U of Chicago P, 2004.
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Trans. Arthur Goldhammer. Chicago: U of Chicago P, 1983.
- Kaiser, Charles. *The Gay Metropolis: The Landmark History of Gay Life in America*. New York: Grove P, 2007.
- Kikel, Rudy. “The Gay Frank O’Hara.” *Frank O’Hara: To Be True to a City*. Ed. Jim Elledge. Ann Arbor: U of Michigan P, 1990. 334-49.
- Loftin, Craig M. *Masked Voices: Gay Men and Lesbians in Cold War America*. New York: State U of New York P, 2012.
- Mackie, Alwynne. *Art/Talk: Theory and Practice in Abstract Expressionism*. New York: Columbia UP, 1989.
- O’Hara, Frank. *Art Chronicles: 1954-1966*. New York: George Braziller, 1975.
- . *Collected Poems of Frank O’Hara*. Ed. Donald Allen. Berkeley: U of California P, 1995.
- . *Early Writing*. Ed. Donald Allen. Bolinas: Grey Fox, 1977.
- . *Standing Still and Walking in New York*. Ed. Donald Allen. Bolinas, CA.: Grey Fox, 1975.
- Parker, Alice C. *The Exploration of the Secret Smile: The Language of Art and of Homosexuality in Frank O’Hara’s Poetry*. New York: Peter Lang, 1989.
- Robson, Dierdre. “The Market for Abstract Expressionism: The Time Lag Between Critical and Commercial Acceptance.” *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*. Ed. Ellen G. Landau. New Haven: Yale UP, 2005. 415-22.
- Saunders, Frances Stonor. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: New Press, 2000.
- Shaw, Lytle. *Frank O’Hara: The Poetics of Coterie*. Iowa City: U of Iowa P, 2006.