

Στους «αστερισμούς» της Συγκεκριμένης Ποίησης.
Μια σύντομη χαρτογράφηση

«Τι ήταν η Συγκεκριμένη Ποίηση;»: Ένα λάθος ερώτημα

«Ο όρος “Συγκεκριμένη ποίηση” σημείωνε η Mary Ellen Solt το 1968 στη μελέτη της για τη διεθνή παρουσία της συγκεκριμένης ποίησης «χρησιμοποιείται σήμερα για να δηλώσει μια ποικιλία νεωτερισμών και πειραμάτων που προέκυψαν μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, που επαναστατικοποίησαν την τέχνη του ποιήματος σε παγκόσμια κλίμακα και διεύρυναν τις δυνατότητές του για έκφραση και επικοινωνία. Σήμερα υπάρχουν τόσο πολλά είδη πειραματικής ποίησης που χαρακτηρίζονται “συγκεκριμένα”, ώστε είναι δύσκολο να πούμε τι σημαίνει η λέξη».¹ Τις δυσκολίες αυτές ο γερμανός ποιητής Reinhard Döhl απέδωσε σε τρεις κυρίως παράγοντες: στη διεθνή διασπορά της συγκεκριμένης ποίησης με τις συνακόλουθες τοπικές διαφορές που ανέκυψαν, στην περιθωριακή της ύπαρξη που αποθάρρυνε αναδρομικές θεωρήσεις και, τέλος, στη σύγχυση της ορολογίας.² Παρότι τα δύο πρώτα προβλήματα έχουν ξεπεραστεί με τη δημοσίευση άρθρων, μονογραφιών και διατριβών που εξετάζουν τη συγκεκριμένη ποίηση τόσο από τη διεθνή όσο και από ποικίλες εθνικές οπτικές γωνίες³, η ασάφεια του περιγράμματός της και η διχογνωμία στην περιγραφή της παραμένει. Μια διχογνωμία που εύκολα διαπιστώνεται με τη σύγκριση των χαρακτηριστικών που η Mary Ellen Solt θεωρούσε εκ των ων ουκ άνευ στη διατύπωση της έννοιάς της και εκείνων που οι σύεδροι του διεθνούς συμποσίου του Yale με τίτλο «Symposiorhia», το 1995, για την πειραματική, την οπτική και τη συγκεκριμένη ποίηση αναγνώριζαν ως συντεταγμένες μιας συγκεκριμένης ποιητικής.

Έγραφε η Solt για τις παραμέτρους της συγκεκριμένης ποίησης:

Παρά τη σύγχυση στην ορολογία υπάρχει μια θεμελιώδης προϋπόθεση, την οποία τα ποικίλα είδη της συγκεκριμένης ποίησης ικανοποιούν: η εστίαση στο φυσικό υλικό από το οποίο είναι φτιαγμένο το ποίημα ή το κείμενο. Τα συναισθήματα και οι ιδέες δεν αποτελούν τα φυσικά υλικά της ποίησης. [...]. Μιλώντας γενικά, το υλικό του συγκεκριμένου ποιήματος είναι η γλώσσα: λέξεις περιορισμένες στα στοιχεία τους των γραμμάτων (για να δούμε) στις συλλαβές (για να ακούσουμε). Κάποιοι συγκεκριμένοι ποιητές επιμένουν

σε ολόκληρες τις λέξεις. Άλλοι βρίσκουν τα θραύσματα των γραμμάτων ή τους εξατομικευμένους ομιλιακούς ήχους περισσότερο κατάλληλους για τις ανάγκες τους. Το ουσιώδες είναι η *περιορισμένη γλώσσα*. Ο βαθμός της ελάττωσης ποικίλλει από ποιητή σε ποιητή και από ποίημα σε ποίημα. Σε κάποιες περιπτώσεις μη γλωσσικό υλικό χρησιμοποιείται στη θέση της γλώσσας. [...]. Αλλά τα μη γλωσσικά αντικείμενα λειτουργούν με έναν τρόπο που σχετίζεται με τον σημασιολογικό χαρακτήρα των λέξεων. Εκτός από τη φροντίδα του για την ελάττωση της γλώσσας, ο συγκεκριμένος ποιητής ενδιαφέρεται για την αποκατάσταση των γλωσσικών του υλικών σε μια νέα σχέση με τον χώρο (τη σελίδα ή το ισοδύναμό της) και/ή με τον χρόνο (εγκαταλείποντας το παλιό γραμμικό μέτρο). Για να το θέσω με έναν άλλο τρόπο, αυτό σημαίνει ότι ο συγκεκριμένος ποιητής ενδιαφέρεται να κάνει το αντικείμενο να συλληφθεί μάλλον παρά να διαβαστεί. Το οπτικό ποίημα προορίζεται να ιδωθεί όπως ένας πίνακας· το ηχητικό ποίημα συντίθεται για να ακουστεί όπως η μουσική. Οι συγκεκριμένοι ποιητές, επομένως, είναι ενωμένοι στην προσπάθειά τους να κάνουν αντικείμενα ή συνθέσεις ήχων από συγκεκριμένα υλικά. Είναι διασπασμένοι στο ζήτημα της σημασιολογίας: κάποιιο επιμένουν στην αναγκαιότητα να παραμείνει η ποίηση εντός του επικοινωνιακού πεδίου της σημασιολογίας, άλλοι είναι πεπεισμένοι ότι η ποίηση είναι ικανή να μεταδίδει νέα και άλλα είδη πληροφοριών – καθαρά αισθητικών πληροφοριών. Αλλά ανεξαρτήτως του πού βρίσκεται ο συγκεκριμένος ποιητής αναφορικά με τη σημασιολογία, αυτός έρχεται μονίμως στη συγκεκριμένη ποίηση έχοντας την πεποίθηση ότι οι παλιές γραμματικές και συντακτικές δομές δεν είναι πλέον στην εποχή μας επαρκείς για προηγμένες διαδικασίες σκέψης και επικοινωνίας. Με άλλα λόγια ο συγκεκριμένος ποιητής αναζητεί να απαλλάξει το ποίημα από το αιώνιο βάρος των ιδεών, της συμβολικής αναφοράς, του υπαινιγμού και του γεμάτου επαναλήψεις συναισθηματικού περιεχομένου· να το απαλλάξει από την παροχή υπηρεσιών σε κλάδους έξω από το ίδιο, καθώς αποτελεί ένα αντικείμενο αφ' εαυτού («in its own right») και για τον εαυτό του («for its own sake»). Αυτό, βεβαίως, ζητά πολλά από αυτόν που ονομαζόταν αναγνώστης. Θα πρέπει τώρα αυτός να αντιλαμβάνεται το ποίημα ως αντικείμενο και να συμμετέχει στην πράξη της δημιουργίας του από τον ποιητή, γιατί το συγκεκριμένο ποίημα μεταδίδει πρωτίστως τη δομή του.⁴

Οι σύεδροι του Yale, αντιθέτως, με τη νηφαλιότητα που τους παρέιχε η απόσταση από τις πρώτες εκδηλώσεις της συγκεκριμένης ποίησης και τη γνώση των ποιητικών δοκιμών που αυτή γονιμοποίησε στη συνέχεια, τόνισαν ότι η περιγραφή της συγκεκριμένης ποίησης στη βάση του περιορισμού της γλώσσας στην υλική της φόρμα⁵ δεν απέδιδε με επάρκεια ούτε τη λειτουργία της στο παρελθόν αλλά ούτε και την κληρονομιά της στις κατοπινές λογοτεχνικές γενιές. Ο Claus Clüver μάλιστα υποστήριξε ότι η συγκεκριμένη ποίηση αντλώντας στοιχεία από διαφορετικά σημειολογικά συστήματα «είναι επίσης και ίσως πρωτίστως ένα μετακείμενο»⁶, το σημειοδοτικό δυναμικό του οποίου χρήζει διερεύνησης από κάθε άποψη. Συγκεκριμένη γι' αυτόν είναι

κάθε μορφή ενασχόλησης με την υλικότητα του κειμενικού υλικού και ειδικότερα με τις διασημειωτικές διαστάσεις της παραγωγής των κειμένων· συνεπώς, [συγκεκριμένη] είναι η παραγωγή εξαιρετικά αυτοαναφορικών κειμένων, τα οποία εμπλέκουν τον αναγνώστη σε ερωτήματα σημασιολογίας τόσο στο επίπεδο των ελάχιστων σημειοδοτικών στοιχείων όσο και σε εκείνα της σύνταξης και της δομής· [συγκεκριμένη είναι η παραγωγή] κειμένων τα οποία είναι πρωτίστως μεταγλωσσικά, μετακειμενικά, μεταποιητικά· κειμένων τα οποία συνδυάζουν την ελάττωση του/των υλικού/ών με την σημασιολογική συμπύκνωση/επίταση· [είναι η παραγωγή] λεκτικών κειμένων που διερευνούν την ακουστική-«μουσική» διάστασή τους ή την οπτική-πλαστική-χωρική διάσταση της σημειογραφίας τους για σημασιολογικούς και όχι μόνο για διακοσμητικούς σκοπούς· [είναι η παραγωγή] κειμένων που παρουσιάζονται ως χωροχρονικές δομές – οπτικά, ακουστικά, κινητικά, και/ή σε performance· [είναι η παραγωγή] διαμέσων ή πολυμέσων που έχουν αυτές τις ιδιότητες. Επιπλέον, είναι κάθε είδος παραγωγής κειμένων που εμπλέκει τον αναγνώστη στην «λειτουργία» του κειμένου, σε «παίγνια» – αντιληπτικά ή φυσικά.⁷

Κατά τη γνώμη του Clüver, όπως και του Pedro Reis, η συγκεκριμένη ποίηση αποτέλεσε «μια προγραμματική ρήξη με τα αναγνωρισμένα και καθιερωμένα μοντέλα της κυρίαρχης κουλτούρας».⁸ Μόνο που η ρήξη αυτή αφορούσε και τους κώδικες των μνημειακών ειδών, αφού η συγκεκριμένη ποίηση με την κίνησή της στα διαμέσα («intermedia») και τον διασημειωτικό της χαρακτήρα⁹ δεν ανήκε σε κάποιο συγκεκριμένο είδος αλλά συμμετείχε σε μια ποικιλία καλλιτεχνικών ειδών αποτελώντας εμβληματική περίπτωση «της ιδέας –κυρίαρχης τώρα στην ποιητική ερμηνευτική– ότι υπάρχουν πολλαπλές δυνατότητες ερμηνευτικών προβολών για διαφορετικούς αναγνώστες σε διαφορετικούς χρόνους και τόπους».¹⁰ Στο πλαίσιο αυτής της αντίληψης η προσπάθεια για την παροχή ενός σαφούς και τελεσιδίκου ορισμού της συγκεκριμένης ποίησης επικρίνεται και εγκαταλείπεται, διότι «δεν αποτελεί τη σωστή ερώτηση – προϋποθέτει ότι η “κατηγορηματικότητα” και η “οριστικότητα” αποτελούν τους στόχους που *οφείλουμε* να επιδιώκουμε».¹¹

Σε μια εποχή, επομένως, που απέχει πολύ χρονικά και αντιληπτικά από τον διακηρυγμένο «θάνατο της συγκεκριμένης ποίησης» το 1970¹², θα ήταν προτιμότερη η χαρτογράφηση της περιπέτειας της συγκεκριμένης ποίησης στις ευρωπαϊκές και λατινοαμερικανικές χώρες όπου πρωτοεμφανίστηκε, χαρτογράφηση που θα μας δώσει το αναγκαίο μέτρο σύγκρισης για ανάλογα εγχειρήματα που παρουσιάστηκαν στην Ελλάδα.

Στα «διακλαδωτά μονοπάτια» της Συγκεκριμένης Ποίησης

Αυτό που είναι σήμερα γνωστό ως παγκόσμιο κίνημα της συγκεκριμένης ποίησης θεμελιώθηκε στην Ευρώπη (και ειδικότερα στην Ελβετία) από τον Eugen

Gomringer και σχεδόν ταυτόχρονα στη Βραζιλία από την ομάδα Noigandres (Haroldo de Campos, Augusto de Campos και Décio Pignatari). Ως αρχή του κινήματος εθίσται να θεωρείται η συνάντηση στην Ulm το 1955¹³ του Eugen Gomringer, γραμματέα τότε του ζωγράφου Max Bill, με τον Décio Pignatari, έναν βραζιλιανό δάσκαλο του βιομηχανικού σχεδίου και της θεωρίας της επικοινωνίας, ο οποίος το 1952 είχε συστήσει στη Βραζιλία με τους αδελφούς de Campos την ομάδα Noigandres. Τόσο ο Gomringer όσο και η παραπάνω ομάδα είχαν σκεφθεί να χρησιμοποιήσουν τη λέξη «συγκεκριμένος» στη δουλειά τους, χωρίς όμως να γνωρίζει ο ένας την ύπαρξη των άλλων. Η συνάντηση στην Ulm ήταν σημαντική, όχι μόνο επειδή άνοιξε ένα δίαυλο προσωπικής επικοινωνίας ανάμεσά τους αλλά επειδή, όπως σημείωσε ο Haroldo de Campos το 1957, «ο Décio Pignatari συνάντησε τον Gomringer ακριβώς την στιγμή που οι Βραζιλιάνοι ποιητές ασχολούνταν με παρόμοια προβλήματα»¹⁴ – γεγονός που τους οδήγησε στην απόφαση η δουλειά τους έκτοτε να συσχετίζεται υπό τον κοινό τίτλο: «Συγκεκριμένη ποίηση». Στο πλαίσιο αυτής της συμφωνίας ο Gomringer έγραψε τον πρόλογο για την ανθολογία «Die Konkrete Dichtung» (1956), η οποία επρόκειτο να αποτελέσει την αφητηρία ενός νέου, διεθνούς ποιητικού κινήματος¹⁵, το οποίο θα βασιζόταν σε δύο διακριτές αλλά συγκλίνουσες παραδόσεις: εκείνη του Gomringer, που είλκε την καταγωγή της από τον Mallarmé και τη συγκεκριμένη ζωγραφική (κυρίως του Max Bill)¹⁶ και η οποία διαδόθηκε σε όλα τα γερμανόφωνα έθνη της Ευρώπης, και εκείνη του Noigandres με ρίζες στο μοντερνισμό και την ιστορική πρωτοπορία, η οποία επεκτάθηκε σε όλη τη Λατινική Αμερική. Όμως, ανάλογες προσπάθειες με εκείνες των συγκεκριμένων ποιητών είχαν γίνει πριν από το 1955 από τους Carlo Belloli στην Ιταλία (1944) και Öyvind Fahlström στη Σουηδία (1952).¹⁷ Θα πρέπει πάντως να σημειώσουμε ότι, όταν ο Gomringer δημοσίευσε τους πρώτους του *Αστερισμούς* το 1953 και το πρώτο του μανιφέστο («Από τον στίχο στον αστερισμό») το 1954, δεν γνώριζε την ύπαρξη άλλων συγκεκριμένων ποιητών – πολύ περισσότερο δε ότι ο Fahlström επηρεασμένος από τη συγκεκριμένη μουσική¹⁸ είχε δημοσιεύσει ένα «Manifest för konkret poesie» στη Σουηδία το 1953.

Ο Gomringer ήρθε στη συγκεκριμένη ποίηση απογοητευμένος από το μοντερνισμό των T. S. Eliot και Gottfried Benn και αποφασισμένος να βρει μια καινούργια ποιητική, διαφορετική από την παραδοσιακή. Ο πρώσος ποιητής Arno Holz, οι συμβολιστές (ιδιαίτερα ο Mallarmé) και οι συγκεκριμένοι ζωγράφοι αποτέλεσαν τα εναλλακτικά του ερεθίσματα. Γράφοντας ο ίδιος σονέτα μέχρι και το 1950 και έχοντας φτάσει σε δημιουργικό αδιέξοδο, αποφασίζει την έκδοση ενός περιοδικού στη Βέρνη με δύο φίλους του γραφίστες, τον Dieter Rot

και τον Marcel Wyss. «Αποτελούσε στόχο μου» γράφει ο Gomringer «να βρω μια κατάλληλη μορφή ποίησης για το περιοδικό μας ή να επινοήσω μία για τον εαυτό μου και να την παραγάγω». ¹⁹ Το 1952 ήταν η χρονιά που ο Gomringer έγραψε το πρώτο από τα ποιήματα που αργότερα θα αποκαλούσε «αστερισμούς» – όρο που είχε δανειστεί από τον Mallarmé. Επρόκειτο για το «avenidas»:

avenidas
avenidas y flores

flores
flores y mujeres

avenidas
avenidas y mujeres

avenidas y flores y mujeres y
un admirador

Ο λόγος που ο Gomringer προτίμησε το όνομα «αστερισμός» και όχι τον όρο «συγκεκριμένο» για το νέου τύπου ποίημά του οφειλόταν στη σύλληψή του ως

του απλούστερου δυνατού είδους διάταξης στην ποίηση που έχει ως βασική του μονάδα τη λέξη, που περικλείει μια ομάδα λέξεων σαν να ειλικυσε τα αστέρια μαζί για να σχηματίσουν ένα σύμπλεγμα. Ο αστερισμός είναι μια διευθέτηση, και ταυτόχρονα ένα πεδίο παιχνιδιού καθορισμένων διαστάσεων. Ο αστερισμός τίθεται σε τάξη από τον ποιητή. Αυτός καθορίζει το πεδίο του παιχνιδιού, το πεδίο ισχύος και προτείνει τις δυνατότητές του. Ο αναγνώστης, ο νέος αναγνώστης, συλλαμβάνει την ιδέα του παιχνιδιού και συμμετέχει. Στον αστερισμό κάτι εισέρχεται στον κόσμο. Είναι μια πραγματικότητα καθαυτή και όχι ένα ποίημα για κάτι άλλο. Ο αστερισμός είναι μια πρόκληση. ²⁰

Όπως διαφαίνεται, η μέθοδος σύνθεσης των «αστερισμών» ήταν κονστρουκτιβιστική. Αφορούσε την οργάνωση σε «ποιήματα» ενός ελαχιστοποιημένου συνόλου μορφικών στοιχείων. Επρόκειτο συνήθως για μία ή λίγες λέξεις οργανωμένες σε αυστηρές και σχετικά απλές δομικές διαρθρώσεις. Το παιχνίδι περιοριζόταν στις σχέσεις ανάμεσα στα στοιχεία, ενώ η δομή του ποιήματος και η εμφάνισή του στη σελίδα ήταν ακριβώς ταυτόσημες με το νόημά του. Το νόημα δηλαδή ήταν ταυτόσημο με την παραστατική του φόρμα: κατηγορηματικό και αναμφισβήτητο. Δεν διακρινόταν για την αναφορικότητά του, δεν επεδίωκε την απόδοση κάποιας ιδιωτικής, συναισθηματικής, ψυχολογικής ή πολιτισμικής προβληματικής. Δεν αποτελούσε ερμηνεία άλλων αντικειμένων ούτε μιμητική αναπαράσταση. Η πίστη στην κυριολεκτική αξία της φόρμας (μια

πίστη που ο Gomringer υιοθέτησε από τον Max Bill αλλά και από τη σύγχρονή του γλωσσολογία που, επηρεασμένη από την πληροφορική, προσπαθούσε να αναλύσει τη γλώσσα με συστηματικούς όρους και να συστήσει ένα γλωσσικό μοντέλο μετάδοσης πληροφοριών αντίθετο της φυσικής γλώσσας, κατά το ότι αυτό θα ήταν απαλλαγμένο από τις αναμενόμενες ασάφειες) υπονόμωσε την παραδοσιακή έννοια της γραμμής, η οποία απαιτούσε περιττές λέξεις για την πλήρωση (το «γέμισμα») του ποιητικού υποδείγματος και περιττό σχολιασμό. Το αίτημα αντιθέτως κατά τον Gomringer ήταν διαφορετικό:

Το ζήτημα ήταν να καταπιαστούμε με τη γλώσσα στο πλέον βασικό επίπεδο... Η συγκεκριμένη ποίηση είναι οριστικά ένα τεστ χαρακτήρα. Είναι συγκριτικά εύκολο να πειραματιστεί κανείς με γράμματα και με λίγες διευθετήσεις λέξεων... Αλλά η συγκεκριμένη ποίηση απαιτεί ένα βαθύτερο θεμέλιο. Πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να είναι στενά συνδεδεμένη με την αμφισβήτηση της ατομικής ύπαρξης: με την αμφισβήτηση της «Ζωής με τη Γλώσσα», με την αμφισβήτηση της «Ζωής με τις Λέξεις» του ατόμου.²¹

Οι «αστερισμοί», επομένως, καλούνταν προγραμματικά να αποτελέσουν μια νέα σύλληψη της σχέσης του ατόμου με τη γλώσσα και όχι έναν εύκολο πειραματισμό. Και εξηγεί ο Gomringer:

Πρωτίστως μου φαινόταν σημαντικό να απομονώσω και να παρουσιάσω την ήδη υπάρχουσα λέξη (έτσι ώστε να παραμείνω εντός μιας λογικής επικοινωνιακής περιοχής). Οι αστερισμοί σχηματίστηκαν στη θέση των στίχων και δεν ισχυρίζονται ότι αποτελούν «ποίηση»: δεν έχουν ούτε λιγότερο ούτε περισσότερο να κάνουν παρά με τη γλώσσα.²²

Όταν δημοσίευσε την πρώτη συλλογή με ποιήματά του, τους *Αστερισμούς* (1953), ο Gomringer χρησιμοποιούσε ως επί το πλείστον μία λέξη, γεγονός που ικανοποιούσε την τάση του να «λέει τόσα πολλά με μια μόνο λέξη», «να εκφράζει όλες τις σκέψεις σε μια σύντομη φόρμα».²³ Για παράδειγμα στον αστερισμό του «wind»:

```

      w   w
      d   i
      n   n   n
      i   d   i   d
      w           w

```

Παράλληλα είχε αρχίσει να χρησιμοποιεί το διάστημα της γραφής ως στοιχείο της δομής, με αποτέλεσμα τα ποιήματά του να μπορούν σχεδόν να διαβαστούν και ανάποδα. Στη δυνατότητα αυτή συνέβαλε και η τεχνική της αντιστροφής, η οποία υπονόμωσε οπτικά την αναγνωστική συνήθεια να διαβάζου-

με προς μία μόνο κατεύθυνση, από αριστερά προς τα δεξιά. «Θεωρώ την αντιστροφή» γράφει ο Gomringer «ως ίσως τη σημαντικότερη προσφορά μου στην συγκεκριμένη ποίηση».²⁴ Με την απαραίτητη συνδρομή της τυπογραφίας, η αντιστροφή «αφήνει να εννοηθεί ότι κάθε μήνυμα, οσοδήποτε μικρό, ευθυγραμμίζεται σε μία κατεύθυνση, ακόμη κι αν εξετάζεται σε μια ανεστραμμένη σειρά».²⁵ Η δεύτερη αρχή του Gomringer ήταν εκείνη της «θέσης – αντίθεσης», κλασικό παράδειγμα της οποίας αποτελεί το ποίημά του «ping pong»:

ping pong
ping pong ping
pong ping pong
ping pong

Σ' αυτό είναι αξιοσημείωτη τόσο η εναλλαγή των συλλαβών όσο και η ιδιότυπη χρήση του διαστήματος. Το παιχνίδι του ping pong οργανώνεται στη βάση της χωρικής ομαδοποίησης των συλλαβών αλλά και του παιχνιδιού της τυπογραφίας με τα λευκά και κενά διαστήματα. Ωστόσο η συγκεκριμένη ποίηση δεν πρέπει να εκλαμβάνεται μόνο ως παιγνιώδης δραστηριότητα. Γράφει σχετικά ο Gomringer:

Ανησυχώ σήμερα μήπως η συγκεκριμένη ποίηση γίνει αποδεκτή καθαρά ως ένα ξεχωριστό είδος («genus») ποίησης. Για μένα αποτελεί μια σημαντική, ίσως την πιο σημαντική πλευρά της ποίησης της εποχής μας, και δεν θα 'πρεπε να αναπτυχθεί σε μια μορφή ποίησης διακεκριμένης από την κυρίαρχη παράδοση. [...] Από τη στιγμή που η συγκεκριμένη μας ποίηση θα 'πρεπε ουσιαστικά να αποτελεί ένα αυθεντικό συστατικό της σύγχρονης λογοτεχνίας και της σύγχρονης σκέψης, είναι σημαντικό να μην καταστεί απλώς παιγνιώδης, το στοιχείο του παιχνιδιού που υποστηρίζουμε να μην καταλήξει σε ένα φαιδρό είδος ποίησης. Η συγκεκριμένη ποίηση δεν έχει καμιά σχέση με τα comic strips. Κατά την άποψή μου είναι φτιαγμένη για να κάνει τόσο βαρυσήμαντα σχόλια για την ανθρώπινη ύπαρξη και για τις διανοητικές συμπεριφορές στην εποχή μας όσο εκείνα άλλων μορφών ποίησης σε προηγούμενες περιόδους. Θα ήταν ατυχές, εάν επρόκειτο να καταστεί μία κενή ψυχαγωγία για τον τυπογράφο.²⁶

Η ταχύτητα της εποχής και οι ραγδαίες εξελίξεις στον τομέα των επικοινωνιών (ιδιαίτερα των μέσων μαζικής ενημέρωσης και της διαφήμισης) επιβάλλουν, κατά τον Gomringer, αντίστοιχες αλλαγές στην ποιητική γλώσσα: «ο περιορισμός με την καλύτερη έννοια –συγκέντρωση και απλοποίηση– αποτελεί την ίδια την ουσία της ποίησης».²⁷ Η κυριαρχία των πηχναίων τίτλων, των σλόγκαν, των ευσύνοπτων και εύκολα αφομοιώσιμων μηνυμάτων καθιστά αναγκαία την προσαρμογή της ποιητικής φόρμας στα νέα δεδομένα. Έτσι, «το νέο ποίημα είναι απλό και μπορεί να συλληφθεί οπτικά τόσο ως όλον όσο και στα επιμέρους. Το

νέο ποίημα είναι ένα αντικείμενο για να ιδωθεί και να χρησιμοποιηθεί: ένα αντικείμενο που περιέχει σκέψη, αλλά σκέψη που έγινε συγκεκριμένη μέσω της παιγνιώδους δραστηριότητας. Η φροντίδα του είναι για τη βραχύτητα και τη μεστότητα. Είναι αξιωματικώς και αποτυπώνεται στο μυαλό ως εικόνα». ²⁸ Ο αναγνώστης δεν έχει παρά να συμμετάσχει στην παιγνιώδη δραστηριότητα των γλωσσικών στοιχείων προσδίδοντάς τους μια συγκεκριμένη «πραγματοποίηση». Το συγκεκριμένο ποίημα είναι μια λιτή, ακριβής και αυστηρή κατασκευή από λεκτικά, κυρίως, υλικά και υπ' αυτή την έννοια παραμένει στη σφαίρα της λεκτικής-σημειολογικής επικοινωνίας παίζοντας το ρόλο ενός λειτουργικού αντικείμενου – αντίληψη που, όπως ομολογεί ο Gomringer, υιοθέτησε από τον Max Bill. ²⁹ Εξάλλου «το όνομα “συγκεκριμένη ποίηση”» όπως σημειώνει ο Gomringer «θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ακριβώς λόγω αυτού του ενδιαφέροντος για τη χρήση των στοιχείων της γλώσσας –για τη λέξη ως ολότητα, για παράδειγμα, [ενδιαφέρον] που εκτείνεται ως τις σημασιολογικές, συντακτικές και πραγματολογικές δυνατότητες– για ένα κατανοητό αντικείμενο που χρησιμοποιείται με συγκεκριμένες προθέσεις ως ένα *χρήσιμο αντικείμενο*». ³⁰

Τέλος, στις τεχνικές του Gomringer θα πρέπει, εκτός της αντιστροφής και της άμεσης αντιβολής των λέξεων, να συμπεριλάβουμε «τις επαναλήψεις και τους συνδυασμούς τους, την αμφισβήτηση ισοδύναμων σχολίων, την ολική ενότητα των θεμάτων, την ανάλυση και τη σύνθεση ως ποιητικό αντικείμενο, την ένταση ανάμεσα στον μιμητισμό και τον μαξιμαλισμό στο μικρότερο δυνατό διάστημα». ³¹ Επίσης θα πρέπει να καταστεί σαφές ότι, παρότι επιδιώκει τη σύνδεση με την κυρίαρχη παράδοση, «η συγκεκριμένη ποίηση γενικά, καθώς και ο αστερισμός, ελπίζει να συσχετίσει τη λογοτεχνία ως τέχνη λιγότερο με τη “λογοτεχνία” και περισσότερο με προηγούμενες εξελίξεις στους χώρους της αρχιτεκτονικής, της ζωγραφικής, της γλυπτικής, του βιομηχανικού σχεδίου – με άλλα λόγια με εξελίξεις των οποίων η βάση είναι η κριτική αλλά θετικά οριζόμενη σκέψη». ³² Κι αυτό γιατί η συγκεκριμένη ποίηση συμβαδίζει με τους καιρούς και στηρίζεται στη «σύγχρονη επιστημονική – τεχνική θεώρηση του κόσμου». ³³

Το 1952, όταν ο Gomringer τελείωνε τον πρώτο του «αστερισμό», το «avenidas», τρεις ποιητές στη Βραζιλία, ο Haroldo de Campos, ο αδελφός του Augusto και ο Décio Pignatari, σχημάτιζαν μια ομάδα με το όνομα *Noigandres* ³⁴ – λέξη παρμένη από τα *Cantos* του Ezra Pound. Συγκεκριμένα στο «XX Canto», όταν ο γέρο Lévy φτάνει στη λέξη «noigandres» του προβηγκιανού τροβαδούρου Arnault Daniel, αναφωνεί: «Noigandres, eh, *noigandres*/ Now what the DEFFIL can that mean!». Αυτή η αινιγματική λέξη υιοθετήθηκε ως έμβλημα της ομάδας,

καθώς ικανοποιούσε τρεις όρους ταυτόχρονα: απέδιδε την αναζήτηση μιας νέας, ασχημάτιστης ακόμα ποιητικής σύλληψης, τοποθετούσε την αναζήτηση αυτή εντός μιας παγκόσμιας λογοτεχνικής κληρονομιάς και, τέλος, καθιστούσε δυσχερή την ερμηνεία της από τη λογοτεχνική κριτική. Η δραστηριότητα της ομάδας ξεκίνησε με την έκδοση ενός ομότιτλου περιοδικού, το οποίο και αποτέλεσε τον πυρήνα επικοινωνίας τόσο με τον Pound όσο και με τους συγκεκριμένους καλλιτέχνες (ζωγράφους, γλύπτες και μουσικούς) του São Paulo. Το 1953, όταν ο Gomringer δημοσίευε τους πρώτους του *Αστερισμούς*, ο Augusto de Campos έγραφε μια σειρά ποιημάτων με τον τίτλο *Poetamenos* («Poetminus»), εμπνευσμένα από τη «Klangfarbenmelodie» του Anton Webern και την ιδεογραμματική τεχνική των *Cantos* του Pound. Τα ποιήματα αυτά απευθύνονταν τόσο στο μάτι όσο και στο αυτί του αναγνώστη / ακροατή και υλοποιούσαν μια νέα μορφική αντίληψη. Το 1953, όπως σημειώνει σε ένα γράμμα του ο Augusto de Campos, «είχαν φτάσει σε μια ριζοσπαστική επιλογή ποιητών / συγγραφέων που αποτελούσαν κλειδιά: Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings. Στα άλλα πεδία, η συγκεκριμένη τέχνη, οι χωρικές δομές του Mondrian (Boogie-woogie Series), τα mobiles του Calder. Και το πιο σημαντικό, η “Klangfarbenmelodie” (μελωδία ηχοχρωμάτων) του Anton Webern, όπου η μελωδία παίζεται με όργανα που εναλλάσσονται και που συνεχώς αλλάζουν χρωματισμό».³⁵ Παράλληλα η ομάδα απέκτησε επαφή με τους Boulez, Cage, Varese, Philpot και Scherchen.

Ο όρος «Συγκεκριμένη Ποίηση» («Poesia Concreta») εμφανίζεται για πρώτη φορά στο δεύτερο τεύχος του *Noigandres* (1955), όπου δημοσιεύονται τα πρώτα θεωρητικά άρθρα για τη νέα ποίηση. Είναι το έτος που ο Rignatarí συναντά τον Gomringer στην Ulm και αποφασίζουν να εκδώσουν μια διεθνή ανθολογία. Οι ποιητές του *Noigandres* αισθάνονταν ότι η συλλογή έπρεπε να αποκληθεί «Συγκεκριμένη Ποίηση». Ο Gomringer συμφώνησε λέγοντας ότι και ο ίδιος είχε σκεφθεί το όνομα «συγκεκριμένα» για τα ποιήματά του, προτού τα ονομάσει *Αστερισμούς*.³⁶ Τον Μάρτιο του 1958 εμφανίζεται το τέταρτο τεύχος του περιοδικού *Noigandres*, το οποίο δημοσιεύει και το μανιφέστο της ομάδας με τον τίτλο «Plano-Pilôto para Poesia Concreta» («Σχέδιο πτήσης της Συγκεκριμένης Ποίησης»). Στο μανιφέστο η συγκεκριμένη ποίηση προβάλλεται ως «το προϊόν μιας κριτικής εξέλιξης των μορφών. Καθώς δε ο ιστορικός κύκλος του στίχου (ως μορφικής-ρυθμικής ενότητας) έχει κλείσει, η συγκεκριμένη ποίηση ξεκινά αντιλαμβανόμενη τον χώρο γραφής ως δομικό παράγοντα».³⁷ Στην αλυσίδα της «κριτικής εξέλιξης των μορφών» περιλαμβάνονται ποικίλα ονόματα από τη διεθνή ποιητική σκηνή:

Πρόδρομοι: ο Mallarmé (*Un coup de dés*, 1897): το πρώτο ποιητικό άλμα: «subdivisions prismatiques de l' idée» διάστημα («blancs») και τυπογραφικές τεχνικές ως ουσιώδη στοιχεία της σύνθεσης. Ο Pound (*The Cantos*): ιδεογραμματική μέθοδος. Ο Joyce (*Ulysses* και *Finnegan's Wake*): η λέξη-ιδεόγραμμα: οργανική αλληλοδιείσδυση χρόνου και χώρου. Ο Cummings: εξατομίκευση των λέξεων, φυσιογνωμική τυπογραφία: εξπρεσιονιστική έμφαση στον χώρο. Ο Apollinaire (*Calligrammes*): το όραμα μάλλον πάρα η πράξη. Ο φουτουρισμός, ο ντανταϊσμός: συμβολές στη ζωή του προβλήματος. Στη Βραζιλία: ο Oswald de Andrade (1890-1954): «in pills, minutes of poetry». Ο João Cabral de Melo Neto (γεννημένος το 1920—*The Engineer* και *The Psychology of Composition* συν η *Anti-Ode*): άμεσος λόγος, οικονομία και λειτουργική αρχιτεκτονική του στίχου.³⁸

Η διακήρυξη της ομάδας του Noigandres περί απελευθέρωσης του συγκεκριμένου ποιήματος από τις προκείμενες της «μορφικής ρυθμικής μονάδας» και σύλληψής του ως «χωρο-χρονικής δομής αντί απλώς γραμμικής-χρονικής ανάπτυξης»³⁹, τη φέρνει σε συστοιχία με την αμφισβήτηση της γραμμικής σύλληψης της φόρμας από τον Gomringer, τοποθετώντας την ταυτόχρονα στην καρδιά της προβληματικής σχέσης μορφής-περιεχομένου. Τη σχέση αυτή, την «έριδα μορφής-περιεχομένου που αποζητά την ταύτιση, την ονομάζουμε ισομορφισμό» δηλώνουν οι βραζιλιάνοι ποιητές.⁴⁰ «Παράλληλα, όμως, με τον ισομορφισμό μορφής-περιεχομένου, υπάρχει ο ισομορφισμός χώρου-χρόνου, ο οποίος δημιουργεί κίνηση. Σε ένα πρώτο στάδιο της συγκεκριμένης ποιητικής πραγματολογίας, ο ισομορφισμός τείνει στη φυσιογνωμία («physiognomy»), δηλαδή σε μια κίνηση που μιμείται τη φυσική εμφάνιση (*κίνηση*): η οργανική φόρμα και η φαινομενολογία της σύνθεσης επικρατούν. Σε ένα πιο προχωρημένο στάδιο, ο ισομορφισμός τείνει να αναλυθεί σε καθαρά δομική κίνηση (σαν να λέμε στην πρόπευσα *κίνηση*): σ' αυτή τη φάση, η γεωμετρική φόρμα και τα μαθηματικά της σύνθεσης (λογικός ορθολογισμός) επικρατούν».⁴¹

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι οι συγκεκριμένοι ποιητές πρέπει να εφαρμόζουν συνειδητά τον χωροχρονικό ισομορφισμό υιοθετώντας είτε τον πρώτο βαθμό συγκεκριμένης ποίησης, που είναι εξπρεσιονιστικός, είτε τον εξελιγμένο κονστρουκτιβιστικό. Και, επειδή αρκετά ποιήματα περιέχουν τόσο εξπρεσιονιστικά όσο και κονστρουκτιβιστικά στοιχεία, η σύλληψή τους πρέπει να γίνεται με αναβαθμούς «συγκεκριμενότητας» («concreteness»). Εξάλλου, κατά τους Cobbing και Mayer, αν ληφθεί υπόψη «η “προ-Gomringer” ιστορία [της συγκεκριμένης ποίησης], μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι “κονστρουκτιβιστική *KAI* / *Η* εξπρεσιονιστική”, καθώς μπορεί κανείς και με τους δύο τρόπους να είναι συγκεκριμένος αντί για συμβολικός και να δημιουργεί μια βασικά γλωσσική εκδήλωση εν αντιθέσει προς μια “ποιητικά” διδακτική».⁴²

Οι βραζιλιάνοι ποιητές ορίζουν το συγκεκριμένο ποίημα όχι ως «αστερισμό», όπως ο Gomringer, αλλά ως «ιδεόγραμμα». Γι' αυτούς «ιδεόγραμμα» είναι⁴³:

Ιδεόγραμμα: έκκληση στη μη λεκτική επικοινωνία. Το συγκεκριμένο ποίημα μεταδίδει την ίδια του τη δομή: δομή – περιεχόμενο. Το συγκεκριμένο ποίημα είναι ένα αντικείμενο καθαυτό («in itself») και δι' εαυτού («by itself»), όχι ένας διερμηνέας εξωτερικών αντικειμένων και/ή λιγότερο ή περισσότερο υποκειμενικών αισθημάτων. Υλικό του: η λέξη (ο ήχος, η οπτική φόρμα, η σημασιολογική φόρτιση). Πρόβλημά του: ένα πρόβλημα λειτουργιών – σχέσεων αυτού του υλικού.

Η επίλυση του προβλήματος «λειτουργιών – σχέσεων» προφανώς είναι αυτή που συμβάλλει και στη σύλληψη του «αστερισμού» από τον Gomringer ως χώρου παιχνιδιού και παιγνιώδους δραστηριότητας. Ενώ, όμως, ο «αστερισμός» του Gomringer συμφωνεί με το ιδεόγραμμα σ' ό,τι αφορά την έλλειψη αναφοράς, αναπαράστασης ή μίμησης κάποιας εξωκειμενικής έννοιας, ποιότητας, δράσης ή πράγματος, διακρίνεται απ' αυτό για την έμφασή του στην οπτική διάσταση. Η ομάδα του Noigandres προβάλλει στο πλαίσιο του ιδεογράμματος την τρισδιάστατη σύλληψη της λέξης, τη θεώρησή της ως «verbivocovisual», πράγμα που σημαίνει ότι «έχει τα προτερήματα της μη λεκτικής επικοινωνίας, χωρίς να εγκαταλείπει τις αρετές («virtualities») της λέξης».⁴⁴ Το αποτέλεσμα μιας τέτοιας σύλληψης της λέξης στη συγκεκριμένη ποίηση είναι «το φαινόμενο της μεταεπικοινωνίας: της ταύτισης και του συγχρονισμού της λεκτικής και της μη λεκτικής επικοινωνίας: μόνο που πρέπει να σημειωθεί ότι το συγκεκριμένο ποίημα ασχολείται με την επικοινωνία των μορφών, της δομής – περιεχομένου, όχι με τη συνήθη επικοινωνία μηνυμάτων».⁴⁵ Η «verbivocovisual» διάσταση, όμως, του ιδεογράμματος έχει βαρύνουσα σημασία και για έναν ακόμα λόγο, γιατί «εκεί που ο Gomringer πασχίζει για την “κατηγορηματική επίλυση” των ερωτημάτων νοήματος με μορφικά μέσα, η ομάδα Noigandres είναι περισσότερο πρόθυμη να αποποιηθεί την πάλη για το απόλυτο –ή το Απόλυτο–, δηλαδή, την πάλη είτε για τη γλωσσική βεβαιότητα είτε για τη μεταφυσική αλήθεια. Αν και τα στοιχεία του ποιήματος προορίζονται να είναι ανταπόδεικτα και η δομή και το νόημα ταυτόσημα, η ίδια η φόρμα παραμένει σε μια κατάσταση χρόνιας σχετικότητας, χωρίς κλειστότητα, χωρίς μόνιμη αξία, και ανοιχτή σε ποικίλες ερμηνείες και ανταποκρίσεις. Η ομάδα Noigandres αναζήτησε μια φόρμα μεταεπικοινωνίας, στην οποία τα οπτικά και λεκτικά μέσα θα συνέπιπταν και η επικοινωνία θα εμφανιζόταν μάλλον μέσω της φόρμας ως μια αδιαχώριστη μείξη μορφής – περιεχομένου παρά μέσω των συμβάσεων της πληροφοριακής επικοινωνίας με αυθαίρετα σύμβολα ή σημεία».⁴⁶

Η σύλληψη του συγκεκριμένου ποιήματος από τη βραζιλιάνικη ομάδα ως ιδεο-

γράμματος το τοποθετεί κοντά στην κινέζικη εκδοχή, η οποία πέρασε στη λογοτεχνική επικράτεια μέσω του Fenollosa και του Pound. Σύμφωνα με τον τελευταίο, το ιδεόγραμμα αποτελεί ένα μοντέλο ποιητικής σύνθεσης, στο οποίο η δομή και το περιεχόμενο ενός ποιήματος προσεγγίζουν μια μη λεκτική συνθήκη ταύτισης, έτσι ώστε η «εικόνα» του έργου, τόσο ως φόρμας όσο και ως νοήματος, να είναι μία και η αυτή. Όμως η έννοια του ιδεογράμματος βρίσκεται σε συστοιχία και με τις πρόσφατες εξελίξεις σε άλλα πεδία γνώσης και τέχνης, όπως στη γλωσσολογία (Sapir), στην κυβερνητική, στην gestalt ψυχολογία, στη μουσική των Webern, Boulez και Stockhausen καθώς και στη συγκεκριμένη τέχνη γενικότερα (για παράδειγμα στη δουλειά των Albers, Bill και Mondrian).⁴⁷

Ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης, τέλος, φέρει «απόλυτη ευθύνη ενώπιον της γλώσσας»⁴⁸ και, αν και ενδιαφέρεται για το ποίημα ως αντικείμενο και όχι για την έκφραση υποκειμενικών αισθημάτων, η δουλειά του είναι συνήθως χαρακτηριστική για την ατομικότητα και το προσωπικό της ύφους. Ίσως έτσι εξηγείται το φαινόμενο ότι, ενώ για παράδειγμα η δουλειά του Gomringer φαντάζει αντικειμενοποιημένη και αποστασιοποιημένη λόγω του προσανατολισμού της προς την αναλυτική γλωσσική βεβαιότητα, ταυτόχρονα είναι διαποτισμένη από έναν συγκρατημένο λυρισμό. Αντιθέτως, το έργο της ομάδας Noigandres διακρίνεται περισσότερο για την «ιδεογραμματική μεταεπικοινωνία» και τον στρατευμένο πολιτικά και κοινωνικά χαρακτήρα της.⁴⁹ Το γεγονός ότι «δεν τραγουδούν όλοι το ίδιο τραγούδι» ο Emmett Williams το αποδίδει στο ότι «δίπλα δίπλα βρίσκονται μαχητικοί κοινωνικοί μεταρρυθμιστές, μυστικιστές, ψυχεδελικοί οραματιστές, στρατευμένοι φιλόσοφοι, αμερόληπτοι φιλόλογοι και ποιητοτυπογράφοι. Μια τέτοια ποικιλία μπορεί να φαίνεται ότι στερεί από την ταμπέλα “συγκεκριμένη” οποιοδήποτε συγκεκριμένο περιεχόμενο. Από την άλλη όμως μεριά, δείχνει τον βαθμό στον οποίο οι δυναμικές έννοιες της νέας ποίησης έχουν γίνει αποδεκτές ως μια *ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΕΓΚΥΡΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΜΑΣ*».⁵⁰

Ο αδελφός του Haroldo, Augusto, θεωρεί ότι οι δεκαετίες του '50 και του '60 ήταν η περίοδος που το κίνημα παρουσίασε τη μεγαλύτερη ορθοδοξία του, ενώ στις κατοπινές η συγκεκριμένη ποιητική γλώσσα παρουσίασε μεγαλύτερη ελαστικότητα. Η τάση της πρώτης φάσης προς το στοιχειώδες, η οποία εκδηλωνόταν με ποιήματα της μιας λέξης ή λίγων χωροθετημένων ουσιαστικών, παραχώρησε τη θέση της σε μια φάση ανάκτησης της φράσης με τη συμπίληψη – υπό την επίδραση του Cage – του παράγοντα της τύχης. Στις δεκαετίες του '80 και του '90 η συγκεκριμένη ποίηση ξέφυγε από την αρπάγη της ορθοδοξίας, ανταποκρίθηκε στις προκλήσεις των νέων τεχνολογιών, στα ψηφιακά ποιήματα, στα πολυμέσα, στα διαμέσα, στο graphic and sound animation και πέτυχε αυτό που

αποτελούσε ευσεβή της πόθο στη δεκαετία του '50: να βρει τον ιδεώδη χώρο [τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές] για «verbinocovisual» περιπέτειες.⁵¹

Η επαναλαμβανόμενη χρήση του όρου «μετα-Συγκεκριμένο» («post-Concrete») στις αρχές της δεκαετίας του '80⁵² κατέστησε σαφές ότι η συγκεκριμένη ποίηση αποτελούσε πλέον ιστορικό φαινόμενο, ένα κίνημα που είχε περάσει στην ιστορία της λογοτεχνίας, αλλά είχε προλάβει να γονιμοποιήσει με τις ιδέες του τις προσπάθειες πολλών καλλιτεχνών σε διαφορετικά μήκη και πλάτη της γης.

Η Συγκεκριμένη Ποίηση στην Ελλάδα

Η συγκεκριμένη ποίηση εμφανίζεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα το φθινόπωρο του 1970 με μια έκθεση δεκαοκτώ γερμανόφωνων καλλιτεχνών που οργάνωσε το Ινστιτούτο Γκαίτε (4-18 Νοεμβρίου 1970). Στην έκθεση αυτή συμμετείχαν οι Μαξ Μπένζε, Κλάους Μπρέμερ, Ράινχαρτ Νταϊλ, Χάιντς Γκάππμα-ϋρ, Γιόχεν Γκερτς, Όυγκεν Γκόμριγκερ, Λούντβιχ Χάριχ, Χέλμουτ Χάισενμπυττελ, Ερνστ Γιαντλ, Φέρντιναντ Κρίβερ, Χανσγαίργκ Μάγερ, Φρειδερίκη Μάυραικερ, Φραντς Μον, Γιόσουα Ράιχερτ, Γκέρχαρτ Ρυμ, Κόνρατ Μπάλντερ Σόυφφελεν, Ζήγκφριντ Γ. Σμιτ, Τιμμ Ούλριχ και εκ μέρους της Ελλάδας ο Θ. Δ. Φραγκόπουλος, ο Α. Θ. Νικολαΐδης και η Ελένη Μουρέλου, οι οποίοι παρουσίασαν –κατά το χαρακτηρισμό του Φραγκόπουλου– «λεττριστικά ποιήματα».⁵³ «Η ελληνική κριτική» όπως τονίζει ο Φραγκόπουλος στο άρθρο του στο περιοδικό *Σπείρα* το 1978 «δεν έδωσε καμιά σημασία ή σοβαρότητα στην εκδήλωση, και τα σχόλια που ακούστηκαν από ελληνικά χείλη ήταν επαρχιώτικοι κορδακισμοί μέσα στην απόλαυση της πιο παχυλής άγνοιας και αμάθειας. Ακούστηκε και το συνηθισμένο: αυτά δεν είναι για μας!».⁵⁴ Με πλήρη σχεδόν σιωπή κάλυψε η κριτική δώδεκα χρόνια αργότερα και την *Ανθολογία συγκεκριμένης ποίησης* (1982) του Κώστα Γιαννουλόπουλου⁵⁵, μια παγκόσμια ανθολογία που φιλοξενούσε εβδομήντα οκτώ ποιητές (ανάμεσα στους οποίους και έξι Έλληνες), τα δύο μανιφέστα του Gomringer, βιογραφικά και βιβλιογραφικά στοιχεία των ποιητών και μια κατατοπιστική εισαγωγή με ιστορικές και θεωρητικές αναφορές στο κίνημα της συγκεκριμένης ποίησης. Από τη συλλογή λείπουν τα ποιήματα του Φραγκόπουλου και της Μουρέλου που είχαν λάβει μέρος στην εκδήλωση του Γκαίτε (ίσως γιατί ήταν «λεττριστικά») και παραδόξως περιλαμβάνονται δύο ποιήματα από το τρίτο μέλος εκείνης της συντροφιάς, τον Αριστοτέλη Νικολαΐδη. Παραδόξως, γιατί ο ίδιος ο Νικολαΐδης έχει χαρακτηρίσει τα ποιήματα της δεύτερης περιόδου του, στην οποία ανήκουν

και αυτά που παρατίθενται στη συλλογή του Γιαννουλόπουλου, ως «νεολεκτική ποίηση», την οποία διακρίνει από τη συγκεκριμένη ποίηση, περιγράφοντάς την ως ακολούθως:

Τη «νεολεκτική» ποίηση την εξέφρασα πρωτίστως και δομικώς σα μια δυνατότητα των ετυμολογικών δυναμικών της ελληνικής γλώσσας· αργότερα ανάλογες προσπάθειες εμφανίσθηκαν και σε άλλες γλώσσες και χώρες, στο Παρίσι λ.χ. ο κύκλος του Tel-Quel. Μολοντί ο James Joyce είναι ένας μέγας και ολοκληρωμένος πρόδρομος, *δεν πρέπει ωστόσο η νεολεκτική ποίηση να συγχέεται με τη γραφή του συγγραφέα αυτού, ούτε με τα λετριστικά κείμενα ή εκείνα της συγκεκριμένης ποίησης ως οπτικοποίηση ή ακουστικοποίηση.*⁵⁶

Η συλλογή του Γιαννουλόπουλου αναδεικνύει την κατεξοχήν συγκεκριμένη «ομάδα»⁵⁷ των ελληνικών γραμμάτων που αποτελείται από τον ίδιο, από τον Μιχαήλ Μήτρα, την Έρση Σωτηροπούλου, τον Στάθη Χρυσικόπουλο και τον Τηλέμαχο Χυτήρη. Από αυτούς, το συγκεκριμένο έργο του Γιαννουλόπουλου απεδείχθη σχετικά βραχύβιο (μία μόνο συλλογή, η *Δεκαδική Προσήλωση των Μανδαρινών* –1972– και σκόρπια ποιήματα σε δυσεύρετα περιοδικά), όπως και του Τηλέμαχου Χυτήρη, ο οποίος από νωρίς στράφηκε σε παραδοσιακότερους ποιητικούς δρόμους. Το ενδιαφέρον της Έρσης Σωτηροπούλου επικεντρώθηκε έκτοτε στην πεζογραφία, ενώ του Στάθη Χρυσικόπουλου στην οπτική κυρίως ποίηση. Μόνον ο Μιχαήλ Μήτρας παρέμεινε συνεπής στο συγκεκριμένο εγχείρημα, το οποίο υποστήριξε τόσο θεωρητικά όσο και με το έργο του.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1 Solt, Mary Ellen (επιμ.), *Concrete Poetry: A world view*, Indiana University Press, Bloomington³1971, σ. 7.

2 Βλ. Eric Vos, «Critical perspectives on experimental, visual, and concrete poetry», στο Jackson, K. David – Vos, Eric & Drucker, Johanna (επιμ.), *Experimental - Visual - Concrete. Avant-garde poetry since the 1960s*, Rodopi, Amsterdam 1996, σ. 24.

3 Η συσσώρευση και η μελέτη των πληροφοριών γύρω από τη συγκεκριμένη ποίηση απέδειξε ότι οι διαφοροποιήσεις της από τόπο σε τόπο δεν οφείλονται μόνο στη διάχυσή της αλλά και στο χρόνο και τον

τρόπο πρόσληψής της από κάθε γεωγραφική περιοχή. Για παράδειγμα στην Αμερική, όπως σημειώνει ο Claus Clüver, εναντιθέσει με την Ευρώπη και τη Βραζιλία την ίδια περίοδο, δεν υπήρχε ένα κονστρουκτιβιστικό περιβάλλον δεκτικό στους ποιητικούς στόχους του Eugen Gomringer και του Noigandres αλλά μια πρωτοπορία στην οποία κυριαρχούσαν η performance, το Fluxus, η ποπ, τα διαμέσα («intermedia»), η αλεατορική («aleatoric») και εννοιακή τέχνη («conceptual art»), τα δρώμενα («happenings»), μια ντανταϊστική κληρονομιά. Ήταν φυσικό επομένως οι

τέσσερις ανθολογίες συγκεκριμένης ποίησης που εκδόθηκαν στην Αμερική το 1967 και το 1968 να περιέχουν ένα πιο ετερογενές υλικό εν συγκρίσει με εκείνο των ευρωπαϊκών ανθολογιών, οι οποίες είχαν εκδοθεί μέσα σ' ένα κονστρουκτιβιστικό κλίμα και, συνεπώς, υπόκεινταν σε αυστηρότερα κριτήρια επιλογής. Για περισσότερα βλ. *ό.π.*, σσ. 25, 33.

4 Solt 1971: 7-8. Η έμφαση δική της.

5 Πρόκειται για τον γνωστό «στενό» ορισμό της συγκεκριμένης ποίησης από τον Gomringer και το Noigandres, σύμφωνα με τον οποίο συγκεκριμένη είναι η ποίηση της οποίας «η φόρμα είναι ταυτόσημη με το νόημα».

6 Claus Clüver, «Concrete Poetry: critical perspectives from the 90s», στο Jackson 1996: 280.

7 Βλ. στο Jackson 1996: 370-371.

8 Pedro Reis, «Concrete Poetry: a generic perspective», στο Jackson 1996: 287.

9 Ο Claus Clüver θεωρούσε αρχικά ότι τα συγκεκριμένα κείμενα υπόκεινται στα «διαμέσα» («intermedia») –όρο που είχε εισαγάγει ο Dick Higgins για την κλασική συγκεκριμένη ποίηση, της οποίας, όμως, τα μέσα [η τυπωμένη σελίδα] δεν διαφέρουν από εκείνα της παραδοσιακής ποίησης— αλλά στη συνέχεια, επειδή τα συγκεκριμένα ποιήματα αντλούσαν από τους κώδικες διαφορετικών σημειακών συστημάτων, επέλεξε τον όρο «textos intercodigos», που θα μπορούσε να μεταφραστεί ως «διασημειωτικά κείμενα» («intersemiotic texts»). Βλ. Claus Clüver, «Concrete Poetry: critical perspectives from the 90s», στο Jackson 1996: 278.

10 Pedro Reis, «Concrete Poetry: a generic perspective», στο Jackson 1996: 299.

11 Eric Vos, «Critical perspectives on experimental, visual, and concrete poetry», στο Jackson 1996: 25. Η υπογράμμιση δική

του. Την αδυναμία ορισμού της συγκεκριμένης ποίησης η Johanna Drucker αποδίδει στην ανεξέλεγκτη εξάπλωσή της. Βλ. Johanna Drucker, «Experimental, Visual, and Concrete Poetry: A Note on Historical Context and Basic Concepts», στο Jackson 1996: 45.

12 Βλ. στο Claus Clüver, «Concrete Poetry: critical perspectives from the 90s», στο Jackson 1996: 277. Ο Stephen Scobie θεωρεί μάλιστα ότι «η καλύτερη χρονολογία για τον θάνατο της συγκεκριμένης ποίησης είναι, ειρωνικά, το 1967-1968, το έτος δηλαδή του φαινομένου της θριάμβου με την έκδοση των τριών μειζόνων ανθολογιών του Emmett Williams, του Stephen Bann και της Mary Ellen Solt. Η ίδια η κατηγορηματικότητα αυτών των συλλογών “πάγωσε” τη συγκεκριμένη ποίηση στην ιστορική της στιγμή. Στη δεκαετία του 1970, οι περισσότεροι από τους μείζονες εκπροσώπους της έπαψαν να γράφουν, ή διαφορετικά (όπως στις περιπτώσεις του Ian Hamilton Finlay στη Σκωτία και του bpNichol στον Καναδά) ανέπτυξαν εξαιρετικά προσωπικά, μετασυγκεκριμένα («post-concrete») στυλ, πολύ ετερόκλητα για να ταξινομηθούν κάτω από τον ίδιο τίτλο». Βλ. Scobie, Stephen, *Earthquakes and Explorations: Language and Painting from Cubism to Concrete Poetry*, University of Toronto Press, Toronto 1997, σ. 146. Στον Scobie απάντησε ο ίδιος ο bpNichol παρατηρώντας ότι «θα μπορούσες να πεις ότι το “συγκεκριμένο” στη “συγκεκριμένη ποίηση” έχει καταρρεύσει αλλά σίγουρα δεν είναι νεκρό. Έχει χωριστεί σε νέα συναρπαστικά σχήματα και κάποιοι από μας το μεταφέρουν για να το χρησιμοποιήσουν σε νέα θεμέλια». Βλ. Cobbing, Bob and Mayer, Peter (επιμ.), *Concerning concrete poetry*, The Writers' Forum, London 1978,

σ. 51. Η αναγγελία του θανάτου της συγκεκριμένης ποίησης το 1970 κρίνεται σήμερα μάλλον βιαστική, γιατί το κίνημα εξακολουθούσε να διαδίδεται σε νέες γλωσσικές, πολιτισμικές και πολιτικές περιοχές και να αποκτά νέες διαστάσεις. Έτσι, για παράδειγμα, η πρώτη ανθολογία πολωνικής συγκεκριμένης ποίησης εμφανίστηκε το 1978, ανατολικογερμανικής το 1990, ενώ η ελληνική ανθολογία του Κώστα Γιαννουλόπουλου εμφανίστηκε το 1982 και περιλαμβάνει ποιήματα από το 1968 μέχρι το 1982. Βλ. Γιαννουλόπουλος, Κώστας (επιμ.), *Ανθολογία συγκεκριμένης ποίησης*, Νεφέλη, Αθήνα 1982.

13 Εξού και η οργάνωση από το Yale του συνεδρίου «Symphosoria» για την πειραματική, οπτική και συγκεκριμένη ποίηση στις 5-7 Απριλίου το 1995, έτος που σηματοδοτούσε την τεσσαρακοστή επέτειο από τη συνάντηση της Ulm.

14 Cobbing, Bob and Mayer, Peter (επιμ.), *Concerning concrete poetry*, The Writers' Forum, London 1978, σ. 62. Η υπογράμμιση του de Campos.

15 Όπως γράφει ο Gomringer στην εισαγωγή της ανθολογίας, ο χαρακτήρας της έπρεπε να είναι «διεθνής – υπερεθνικός. Αποτελεί σημαντικό χαρακτηριστικό της υπαρξιακής αναγκαιότητας της συγκεκριμένης ποίησης το ότι δημιουργίες, όπως αυτές που συμπεριλαμβάνονται σε αυτό τον τόμο, άρχισαν να εμφανίζονται σχεδόν ταυτόχρονα σε Ευρώπη και Νότια Αμερική». Βλ. Eugen Gomringer, «Concrete Poetry», στο Solt 1971: 68. Ο John J. Sharkey υποστηρίζει ότι «οι φόρμες της συγκεκριμένης ποίησης της επιτρέπουν να παρακάμψι τους γλωσσικούς και εθνικούς φραγμούς και ίσως δικαιώνουν τον ισχυρισμό της ως πραγματικά πρώτου διεθνούς ποιητικού κινήματος». Βλ. Sharkey, John J. (επιμ.),

Mindplay: An Anthology of British Concrete Poetry, Lorrimer Publishing, London 1971, σ. 22.

16 Ο ίδιος ο Gomringer δηλώνει ότι «η δουλειά του Max Bill, ιδιαίτερα η αναλυτική του σκέψη, επηρέασε τις πρώτες μας διαισθητικές προσπάθειες. Αλλά πάνω και πέρα απ' αυτό καθίσταται φανερό για άλλη μια φορά ότι οι ποιητές δεν οφείλουν να απευθύνονται αποκλειστικά σε άλλους ποιητές για να έχουν την εμπειρία μιας νέας αντίληψης για τον κόσμο και τις νέες τεχνικές. Σήμερα πιθανώς περισσότερο από ποτέ είναι οι δομές της σκέψης που είναι αποφασιστικές». Βλ. Eugen Gomringer, «Max Bill and Concrete Poetry», στο Solt 1971: 69. Ο Max Bill ήταν στραμμένος σε έναν οπτικό φορμαλισμό που είλκυε την καταγωγή του από προηγούμενες κονστρουκτιβιστικές και φορμαλιστικές τάσεις ανάμεσα σε ρώσους /σοβιετικούς και ολλανδούς καλλιτέχνες, από τον Kasimir Malevich και τον Piet Mondrian ως τον Theo van Doesburg. Ο τελευταίος μάλιστα είχε ορίσει το 1930 τη Συγκεκριμένη τέχνη αφενός ως αναζήτηση μιας καθολικής μορφικής γλώσσας, η οποία δεν θα είχε σχέση με τη φύση, με τη συναισθηματική ζωή ή τα αισθητηριακά δεδομένα, και αφετέρου ως επιδίωξη έργων εντελώς κενών λυρικής, συμβολικής ή δραματικής έκφρασης.

17 Cobbing 1978: 54.

18 Σύμφωνα με τον Bob Cobbing «η πρώτη χρήση του όρου “συγκεκριμένη ποίηση” σε μανιφέστο έγινε από τον Öyvind Fahlström (Σουηδία) το 1953. Ο Fahlström τον συσχέτισε περισσότερο με τη συγκεκριμένη μουσική παρά με τη συγκεκριμένη “τέχνη”. Έδωσε έμφαση στον ρυθμό ως “το πιο στοιχειώδες, άμεσα φυσικά συλλαμβανόμενο μέσο” λόγω της σύνδεσής του με τον παλμό της

αναπνοής, του αίματος, της εκσπερμάτωσης. [...] Ο Fahlström διευκρίνισε το 1953 αυτό που αποκαλούσε θεμελιώδη συγκεκριμένη αρχή, αναφερόμενος στην ανακάλυψη-κλειδί του Pierre Shaeffer στην συγκεκριμένη μουσική, όταν δηλαδή απομόνωσε ένα μικρό θραύσμα ήχου και το επανέλαβε με μια αλλαγή στον τόνο, επανερχόμενος στη συνέχεια στον πρώτο τόνο, κ.ο.κ.». Βλ. Bob Cobbing, «Concrete sound poetry 1950-1970», στο Kostelanetz, Richard (επιμ.), *The Avant-Garde Tradition in Literature*, Prometheus Books, New York 1982, σ. 385. Περισσότερα για τη συνεισφορά του σουηδού αυτού θεωρητικού στη συγκεκριμένη ποίηση, βλ. Bayard, Caroline, *The new poetics in Canada and Quebec*, University of Toronto Press, Toronto 1989, σσ. 19-20.

19 Solt 1971: 8.

20 Eugen Gomringer, «From line to constellation», στο Solt 1971: 67.

21 Solt 1971: 9. Η υπογράμμιση δική μου.

22 Eugen Gomringer, «Max Bill and Concrete Poetry», στο Solt 1971: 69.

23 Solt 1971: 9.

24 *ό.π.*

25 *ό.π.*

26 *ό.π.*, σ. 10.

27 Eugen Gomringer, «From line to constellation», στο Solt 1971: 67. Η υπογράμμιση δική μου.

28 *ό.π.*

29 Ο Gomringer ομολογεί συγκεκριμένα ότι «αυτό που πήρε από τον Bill ήταν η σύγχρονη λειτουργική ερμηνεία του αισθητικού αντικειμένου». Βλ. Eugen Gomringer, «Max Bill and Concrete Poetry», στο Solt 1971: 68.

30 *Ό.π.*, σ. 69. Η υπογράμμιση δική μου.

31 Eugen Gomringer, «The poem as a functional object», στο Solt 1971: 70.

32 *Ό.π.*

33 Eugen Gomringer, «Concrete Poetry», στο Solt 1971: 68.

34 Το 1956 προστέθηκε στην ομάδα ο Ronaldo Azeredo, ο οποίος πήρε μέρος και στην έκθεση της ίδιας χρονιάς για την «poesia concreta» στο μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του São Paulo. Το πέμπτο μέλος της ομάδας, ο Jose Lino Grünwald, προστέθηκε το 1962, όταν βγήκε το πέμπτο τεύχος του περιοδικού *Noigandres*, παρόλο που δημοσίευε συγκεκριμένα ποιήματα από το 1958. Μια χαλαρότερη, τέλος, σχέση με την ομάδα και το περιοδικό της *Invençãõ* είχαν οι ποιητές Pedro Xisto και Edgard Braga. Για την εξέλιξη της ομάδας Noigandres, βλ. Bann, Stephen (επιμ.), *Concrete Poetry. An International Anthology*, London Magazine Editions, London 1967, σσ. 17-19.

35 Βλ. Solt 1971: 12.

36 «Votre titre *poésie concrète* me plait très bien. Avant de nommer mes “poèmes” constellations, j’avais vraiment pensé de les nommer “concrets”. On pourrait bien nommer tout l’anthologie “poésie concrète”, quant à moi». Βλ. *ό.π.*

37 Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, «Pilot Plan for Concrete Poetry», στο Solt 1971: 71.

38 *Ό.π.*, σσ. 71-72.

39 Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, «Pilot Plan for Concrete Poetry», στο Solt 1971: 71.

40 *Ό.π.*, σ. 72.

41 *Ό.π.* Η υπογράμμιση είναι των αδελφών de Campos και του Pignatari. Η επιμονή για «τα μαθηματικά της σύνθεσης» οδήγησε αργότερα σε ρήξη τα μέλη της ομάδας και στη δημιουργία του «NeoConcretism». Μόλις όμως αναγγέλθηκε η παραπάνω προωθημένη αρχή αυτομάτως εγκαταλείφθηκε και η δουλειά

των Βραζιλιάνων οδηγήθηκε σε άλλες κατευθύνσεις.

42 Cobbing, Bob and Mayer, Peter (επιμ.), *Concerning concrete poetry*, The Writers' Forum, London 1978, σ. 55. Η υπογράμμιση δική τους. Τους όρους «εξπρεσιονιστική» και «κονστρουκτιβιστική» για το χαρακτηρισμό της συγκεκριμένης ποίησης χρησιμοποιούσε και ο άγγλος κριτικός Mike Weaver. Σύμφωνα με αυτόν εξπρεσιονιστικά ήταν τα συγκεκριμένα ποιήματα στα οποία οι λέξεις είχαν διευθετηθεί διαισθητικά (ή εκφραστικά) και είχαν δοθεί με τυπογραφικά στοιχεία που εξέφραζαν ένα συγκεκριμένο περιεχόμενο. Κονστρουκτιβιστικά ήταν τα ποιήματα στα οποία οι λέξεις ήταν διευθετημένες σύμφωνα με ένα σχήμα ή σύστημα, ενώ τα τυπογραφικά στοιχεία που χρησιμοποιούνταν ήταν Futura ή Helvetica. Φυσικά τόσο για τον Weaver όσο και για την ομάδα Noigandres το πλήρως επιτυχημένο συγκεκριμένο ποίημα είναι αυτό στο οποίο η μορφή = περιεχόμενο/περιεχόμενο = μορφή. Ο Ian Hamilton Finlay εφάρμοζε τους όρους «faune» και «suprematist» για την εξπρεσιονιστική και την κονστρουκτιβιστική συγκεκριμένη ποίηση αντιστοίχως, ενώ ο bpNichol χρησιμοποιούσε τη διάκριση «dirty» – «clean».

43 Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, «Pilot Plan for Concrete Poetry», στο Solt 1971: 72.

44 *Ό.π.*

45 *Ό.π.*

46 Βλ. Johanna Drucker, «Experimental, Visual, and Concrete Poetry: A Note on Historical Context and Basic Concepts», στο Jackson 1996: 45.

47 Για περισσότερα, βλ. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, «Pilot Plan for Concrete Poetry», στο Solt 1971: 71-72.

48 *Ό.π.*, σ. 72.

49 Για τις διαφορές Gomringer και Noigandres, βλ. Johanna Drucker, «Experimental, Visual, and Concrete Poetry: A Note on Historical Context and Basic Concepts», στο Jackson 1996: 39-61.

50 Βλ. στο Cobbing 1978: 13. Η υπογράμμιση δική του.

51 Για περισσότερα βλ. στο Jackson 1996: 388.

52 Βλ. για παράδειγμα τη μελέτη της Christina Weiss, *Seh-Texte: Zur Erweiterung des Text-Begriffs in konkreten und nachkonkreten visuellen Texten* και το άρθρο του Siegfried J. Schmidt στο *Poetics Today*, «Perspectives on the Development of Post-Concrete Poetry». Και ο Gomringer, όμως, ήδη από το 1973 αναφερόταν στη συγκεκριμένη ποίηση ως «ein abgeschlossenes kapitel der internationalen nachkriegsliteratur».

53 Φρακόπουλος, Θ.Δ., «Γερμανική ενοχή και αλεκτική ποίηση», *Σπείρα*, 7 (Νοέμβριος 1978), σ. 339.

54 *Ό.π.*, σσ. 338-339.

55 Γιαννουλόπουλος, Κώστας (επιμ.), *Ανθολογία συγκεκριμένης ποίησης*, Νεφέλη, Αθήνα 1982. Φωτεινή εξαίρεση στη σιωπή που κάλυψε την έκδοση του Γιαννουλόπουλου αποτέλεσε ο Κυρ. Ντελόπουλος, ο οποίος με εκτενή κριτική του στο *Διαβάζω* ανέδειξε τη σημασία της συλλογής και επιχείρησε και κάποιες αναγνώσεις συγκεκριμένων ποιημάτων. Βλ. Ντελόπουλος, Κυρ., «Κάθε ποίημα και μια κατασκευή», *Διαβάζω*, (7 Σεπτεμβρίου 1983), σσ. 62-65.

56 Νικολαΐδης, Αριστοτέλης, *Η πείρα και η πυρά. Ποιήματα 1937-1977 και άλλα κείμενα για την ποίηση και τη γλώσσα*, Κέδρος, Αθήνα 1977, σ. 396. Η υπογράμμιση δική μου.

57 Το γεγονός ότι δεν υπήρξε στην

Ελλάδα ένα απτό συγκεκριμένο κίνημα, περίπτωση του Καναδά – χώρα με μεγάλη με κοινή θεωρητική πλατφόρμα (ένα συγκεκριμένη παράδοση. Βλ. Jackson κοινό μανιφέστο) δεν αποτελεί εξαίρεση. 1996: 387.
Το ίδιο συνέβη, για παράδειγμα, και στην

ABSTRACT

MORPHIA MALLI: The «Constellations» of Concrete Poetry

This paper examines a european and south-american movement of the '50s and '60s almost unknown in Greece: Concrete Poetry. The term was adopted in 1955 when the Swiss poet Eugen Gomringer met in Ulm Décio Pignatari, who had founded with his fellow Brazilians Augusto and Haroldo de Campos, the Noigandres Group. The key ideas of the movement were presented in many statements and manifestos – all selected and published by Mary Ellen Solt. The Concrete movement appeared in Greece in 1970, when an exhibition of Concrete Poetry was organized by the Goethe Institute. An international concrete anthology compiled by Costas Giannouloupoulos in 1982 –although unnoticed– confirmed the existence of a Greek concrete group.