

Razvoj literarnega subjekta v pesniških zbirkah Saše Vegri

VARJA BALŽALORSKY ANTIĆ

I

V slovenskem pesniškem kanonu ima Saša Vegri dvojno pozicijo. Kot ustvarjalka otroške in mladinske poezije zavzema središčno mesto: njene pesmi so nepogrešljiv del osnovnošolskih beril in obveznih razrednih recitacij. Če bi sodili samo po ponatisih njenih zbirk in izborih njene poezije za odrasle ter obsegu znanstvene in kritične bibliografije o tem delu njenega opusa, bi se ustvaril vtis, da je njena poezija za odrasle skoraj pozabljena. Obravnavana je sicer v srednješolskih učbenikih, a v šolski načrt vključena samo med izbirne vsebine. Sama literarnovedna stroka se je v zadnjih dvajsetih letih zanesljivo več posvečala njeni ustvarjalnosti za mlajše kot za odrasle. Literarnozgodovinski pregledi so ji navadno namenili veliko manj pozornosti kot njenim trem generacijskim kolegom Danetu Zajcu, Gregorju Strniši in Venu Tauferju. Vegri sicer ni bila in ni zares zamolčana avtorica, kot na primer Ada Škerl, vendar jo literarna zgodovina pogosto omenja le kot sopotnico »temnih modernistov«. Nekateri referenčni literarnozgodovinski pregledi je na primer sploh ne omenjajo (npr. Pogačnik in Zadravec 1973; Kos 1974) ali pa ji namenijo le nekaj vrstic (Pogačnik 2001). Vso pozornost sicer že zgodaj dobi pri Borisu Paternuju (1967), ki pretanjeno analizira njene prve zbirke, enako tudi pri Denisu Ponižu (2002) in Ireni Novak Popov (2003). Z izjemo dveh spremnih besed (Kermauner 1967; Svetina 2001), Kermaunerjeve obravnave (1971) v *Strukturah v poeziji* in poglavja Vite Žerjal Pavlin (2008) v njeni monografiji o lirskem ciklu ne premoremo obsežnejše študije o liriki ključne uvajalke druge faze pesniškega modernizma na Slovenskem.

Sočasna periodika je pesničnim zbirkam sicer posvetila ustrezno pozornost, vendar so prav literarne kritike tisti prostor, kjer se razkrije skupni simptom: celovit pregled kritik nakaže enega od možnih odgovorov, zakaj ima

slovensko literarno polje težave s priznavanjem pravega mesta Saše Vegri v pesniškem kanonu – ker gre za ženski glas in ker je družbeni konstrukt ženskega, kakršnega so ga prevzemali zvečine moški kritiki, največkrat neskladen s konstruktom ženskega v pesničinih zbirkah. Prav zato pride do temeljnega nerazumevanja ključnih plasti njenega pesniškega veselja in neustreznega vrednotenja presežkov njene poezije. Kritiki sleherno spolno zaznamovano posebnost, ki jo opazijo v njenih pesmih, uvrstijo v manjvredno območje »ženskega«. Tisti, ki so poezijo Saše Vegri pozitivno vrednotili zaradi potez, ki niso v skladu s patriarhalnim modelom ženskosti, pa so te značilnosti označili kot moške ali nenavadne (za žensko pač).

Dva ustvarjalna pola Saše Vegri – za otroke in odrasle – sta pravzaprav siamska dvojčka, ki se porajata iz istega vira. Iz avtoričinih redkih, a izjemno pronicljivih, tudi za teorijo poezije daljnosežnih avtopoetskih zapisov ali intervjujev je mogoče razbrati, da so v jedru obeh polov iste gonilne sile: imaginacija, ki je po njenih lastnih besedah nepogrešljiva tretja dimenzija bivanja (Vončina 1995: 247), čudenje in njegova sestra igra kot osnovna ustvarjalna impulza, boj proti konformizmu, podiranje tabujev in splošna subverzija ustaljenih vzorcev bivanja, mišljenja in izrekanja. Za Vegri je prostor poezije tisti asociativni prostor, v katerem biva, kot sama pravi, najprej skozi amalgam molka, nato pa se artikulira in strukturira v pesniški govorici, ki se od drugih govoric razlikuje prav v tem, »da preraja okrnele oblike mišljenja in govorjenja in ostajajo le tiste miselne povezave, ki so zmožne življenja« (Pibernik 1978: 318). Asociativni prostor, ki ga pri bralstvu ustvarja poezija in se v njem ustvarja, je za Sašo Vegri torej transformativen.

Pesnica je na literarno prizorišče stopila leta 1955, ko ji je urednik Ciril Zlobec v reviji *Beseda* sprejel v objavo tri pesmi; presenetljivo zrel in izčiščen prvenec *Mesečni konj* je objavila v letu 1958, za slovensko poezijo prelomnem. Do smrti leta 2010 je objavila še pet pesniških zbirk. Sintetična primerjava njenega dela s poetološkim razvojem predstavnikov prvega in drugega pesniškega vala kritične generacije (Gregor Strniša, Dane Zajc, Veno Taufer; Grafenauer, Svetlana Makarovič) bi pokazala precej drugačno dinamiko in ritem. V nasprotju z njimi Saša Vegri z vsako novo knjigo zgradi poetološko skoraj scela nov in umetniško prepričljiv pesniški prostor. V prehodih med fazami sicer vselej ohranja nekatere značilnosti, vendar tako, da mednje vključi le elemente, ki se ujemajo s postavitvijo nove dominantne pesniške lege in z novo

metamorfozo pesemskega subjekta. Med posameznimi zbirkami je torej opaziti trdnjše vezivo, toda tudi silovite prelome na vseh ravneh pesemskega diskurza. S tega vidika je mogoče njen opus za odrasle razdeliti v tri sklope: prvega predstavljata zbirki *Mesečni konj* (1958) in *Naplavljeni plen* (1961), drugega *Zajtrkujem v urejenem naročju* (1967) in *Ofelija in trojni aksel* (1977), tretjega *Konstelacije* (1980), ki so radikalizacija drugega podobja, četrtega pa zadnja zbirka *Tebi v tišino* (2001), ki izide več kot dvajset let pozneje. Prerajanje se torej kaže kot pomembno počelo v razvojnem vidiku ustvarjanja Saše Vegri.

Najbrž ni naključje, da se poetološke premene, ki jih zaznavamo v njenem delu, z vidika literarnozgodovinske periodizacije ujemajo s pesniškimi tokovi slovenske poezije po letu 1950. Pesnica je v svoji duhovni, ustvarjalni in analitično-refleksivni gibčnosti pretanjeno prisluškovala frekvencam zgodovinskih trenutkov in v soočenju z njimi reflektirala možnosti in nemožnosti pesniške govorice. Svoj pesniški izraz je tako preobražala v soočenju z vznikajočimi družbenimi realitetami: po letu 1960 denimo z vznikom potrošniške družbe in množične kulture, s stanjem političnih režimov, vojnami in revolucijami po svetu, po letu 1975 pa se je očitno zelo zavedala nastopa postmodernega stanja in prehoda v informacijsko oziroma digitalno dobo, dobo simulakra in virtualnosti, kar je razvidno predvsem v njeni knjigi *Konstelacije*. Njena pesniška govorica se je preoblikovala tudi v plodnem dialogu z novimi pesniškimi pojavi, ki so se odzivali na to dogajanje. Mimogrede: o vplivih pesniških kolegov, ki sta jih literarna kritika in literarna zgodovina pripisovali njeni poeziji, se je pesnica zelo jasno in kritično izrazila v nedokončanem, rokopisno ohranjenem uvodu k izboru svoje poezije, ki ga je najbrž pripravljala konec devetdesetih let 20. stoletja in nato ni nikdar izšel. Tam ostro zavrne vpliv moških, predvsem Ivana Minattija, Daneta Zajca in Tomaža Šalamuna, ki so ji ga pripisovali kritiki in literarni zgodovinarji. V neobjavljenem rokopisu kot edine resnične vzornike navaja srbskega pesnika Vaska Popa ter hrvaška pesnika Tina Ujevića in Vesno Parun. Vse tri je pesnica tudi prevajala, prevodi so ohranjeni v beležkah, nekaj pa jih je tudi nekaj revijalno objavila.¹

V luči občutnih premikov in prelomov v njenem pesniškem delovanju ne presenečajo daljši, včasih desetletni premori med objavami knjig. Razlogi zanje so sicer tudi praktične, z življenjskimi in ustvarjalnimi razmerami povezane

¹ Zbirka rokopisov Saše Vegri, neurejeni del.

narave, o čemer spregovori v pismu Francetu Piberniku, objavljenem v knjigi *Med tradicijo in modernizmom*. Za literarno ustvarjanje ji je ob redni zaposlitvi, družinskih, starševskih in gospodinjskih obveznostih ostalo malo časa:

Lahko rečem, da se trudim imeti kolikor toliko tekoč pregled nad družbenimi obveznostmi in pravicami, le odkar se zavedam jasno pojma o enakopravnosti med spoloma, sem v praksi nenehno v zadregi. Tako zaenkrat rešujem svoj »ženski problem« z genetično kondicijo in čarovniškimi metodami. Namreč zelo zanimiva je miselnost nas žensk samih ... V tem času je čas, ki ga in kadar ga uporabim za ustvarjalno delo, vedno zamejen med ure, ko moji otroci zaspijo ali pa še spijo. Oba sta kratka še za tole pismo. (Pibernik 1978: 322)

Ta digresija ponazarja izkušnjo, ki je žensko ustvarjanje spremljalo dolga stoletja; vprašanja identitet in vlog ženskosti v sodobnosti, implicitno pa tudi feminizma, tvorijo osrednji motivno-tematski steber pesničinega opusa.

V strukturno-kompozicijskem principu na mikroravni pesmi in makroravni pesniških zbirk, v osnovnih premisah gradnje pesemskega sveta, strategijah upovedovanja in konstruiranja lirske persone in drugih ravnin, na katerih se izraža pesemski subjekt, je heterogenosti navkljub vendarle mogoče slediti drobce subjekta in njegove zgodbe, razsute po opusu Saše Vegri. Skupni imenovalci v tem narativu so pronicljivo raziskovanje, dekonstruiranje in konstruiranje identitet ženske z motivnimi sklopi raznoterih vrst telesnosti in telesnih izkušenj, materinstva, partnerskega oziroma ljubezenskega odnosa, psihičnih stanj, ki jih prinašajo življenjska obdobja od deklitstva prek zrele dobe do starosti s pripravo na smrt. V isti sapi njena poezija vseskozi obravnava probleme družbenih vlog, vsiljenih ženskam. To seveda ne pomeni, da je obzorje poezije Saše Vegri zamejeno z viziranjem ženskega, pač pa da njeno ustvarjanje vse očitneje in vse bolj suvereno uveljavlja družbenospolno razliko, ki je bila v slovenski liriki, ki so jo pisale ženske, dotlej zastrta, vpeta v dozdevni univerzalizem, ali pa utišana, še ne dovolj ozaveščena, da bi se polnokrvno izrazila na različnih ravneh pesemskega diskurza.

Zato uveljavljeno prepričanje slovenske literarne zgodovine, da Saša Vegri prinaša žensko varianto alienativne lirike, lirike kritične generacije ali temnega modernizma, drži, kolikor predhodno dekonstruiramo ustaljene reprezentacije ženskega v patriarhalni družbi in literarni zgodovini. Vsi prej našteti motivi in teme se v zbirkah izrazijo v treh fazah, ki ustrezajo fazam razvoja ženskega

avtorstva, kot jih je opisala ginokritičarka Elaine Showalter (1977). Vegri v svojem opusu s tega vidika prehodi vse faze ženske pesniške pisave na Slovenskem, ki sicer trajajo več desetletij: prvi fazi, v kateri se posnema dominantno patriarhalno izročilo s poetiko vred, sledi stopnja upora z zahtevo po avtonomiji manjšine; tretja faza prinese samoodkrivanje in samoosvoboditev ter poskus pozitivne konstrukcije ženskega in odnosov med spoloma na temelju razgrajenih tradicionalnih asimetričnih odnosov.

2

Pesničin prvenec *Mesečni konj* (Vegri 1958) stoji na prehodu iz pesniškega intimizma v novo fazo modernizma; prvi se kaže predvsem na tematsko-motivni ravni, medtem ko avtorica pri graditvi pesemskega sveta, pa tudi njegovega središča – lirske persone – že uporabi drznejšo metaforizacijo izrazito modernistične lege. Pri tej prevladuje svobodna asociativnost, ki se navdihuje pri nadrealističnem impulzu, ki, kot se zdi, izvira predvsem iz dela Federica Garcíe Lorce, ki je bil, sodeč po navedbah njegovega imena v pesničinih rokopisih, prav tako njen priljubljeni avtor (njegov morebitni vpliv je omenil že Paternu [1967: 200]). V pesmih iz prvenca se je avtorica deloma že distancirala od sentimentalno-humanistične paradigme tradicionalne čiste izpovednosti. To je posebej razvidno iz deleža izraziteje intimističnih pesmi, ki jih je objavila v revijah, a se jih nato ni odločila uvrstiti v knjigo. Še jasneje se odmik od intimizma pokaže ob primerjavi prvenca s pesmimi, ohranjenimi v zapuščini, ki jih ni objavila niti revijalno. (Prva sega v leto 1949, ko je bila pesnica stara petnajst let.) Že pri štiriindvajsetih je torej dokazala ustvarjalno strogost do najzgodnejših besedil, ki ne izpričujejo pesniške moči, enakovredne njenim drugim pesmim. Kaže, da se je obenem zavedala, da sodeluje v umetniškem preboju, ki ga je leta 1958 in 1959 izvedla nova pesniška generacija. To slednje bo postalo še bolj razvidno v zbirki *Naplavljeni plen*.

Mesečni konj zareže v slovensko pesniško obzorje z izrazito močno, zrelo govorico. Naslovna sintagma predstavlja dvojni simbol meseca in konja, ki preči celotno knjigo. Zastavek je drzen in širokega spektra; mladi pesniški glas se poda nič manj kot v raziskovanje arhetipskih dimenzij, povezanih z dinamiko ženskega in moškega principa, ki se stekajo v podobo mesečevega konja, v opozicijo astralnega in zemeljskega. Dogajalni prostor je večinoma naravno

okolje, ki je upodobljeno s kontrastiranjem impresionističnih in ekspresionističnih stilnih postopkov, kot dominanta pa se vzpostavi živalska metaforika. Kot je zapisal že Paternu (1967: 200), postanejo živali pesničin glavni metaforični medij. Vmes se na izpovedni ravni razplete pesemska zgodba lirske persone v dobi poznega deklitstva in zgodnje odraslosti z razbrzdanim vznikom življenjskega, umetniškega in spolnega erosa. Rdeča nit postaneta vitalistično (novoromantično) potrjevanje jaza in (postromantična) dinamika erotičnih hotenj, zbliževanj, izpolnjenj in nato oddaljevanj, ki je spletena z živalsko metaforiko (konji, kobile, srne). S tem se Vegri odmakne od zastarte erotike pesniških predhodnic, ki so spolno željo in odnos, z nekaj izjemami, praviloma izražale prek rastlinske metaforične izotopije. Drugi del zbirke razgrinja močnejše izraženo stisko, lirska persona se znajde v mejnih eksistenčnih položajih z občutki (samo)odtujenosti, praznine, pobitosti. Ta čustvena stanja se znovvečinoma ujemajo s preходом v urbani prostor, torej s prekinitevjo idilične prvinske povezanosti z naravo in skupnostjo. Tik pred koncem knjige znova vzvalovi vitalizem, ki črpa – kot je literarna zgodovina pogosto ugotavljala za Sašo Vegri nasploh – iz biosa: ustvarjanje s strunami in besedami iz uvodnih verzov ozirna orfični motiv, kot ga je poimenovala Irena Novak Popov (2003: 260), se zdaj izkaže tudi kot transgeneracijska moč ženskega. Zdaj ne gre več le za ustvarjalno poklicanost, ampak za uvid v poslanstvo materinstva: »V prsi in boke / se vrača / materina ženskost [...] / v moja čutenja / stopajo tkalci / belega platna / sinji orači nabrekle prsti.« (Vegri 1958: 66–67) Pesem *Bele žene* opisuje žensko skupnost kot »oplojene košute«, ki »kot da opravljajo vzvišeno delo« (nav. d.: 69), in na mitopoetični način opisuje procesijo belih žensk, ki nenehno prihajajo k reki, nabrekle od »skritih sadov«. Vsakič ena med njimi izgine, toda procesija nosečnic vendarle poteka v neskončnost. Kako tolmačiti to izginjanje: kot odzvanjanje biološke ure, ki posameznico hočeš nočeš izvrže iz reprodukcijske verige, ali kot zavesten izstop iz reprodukcijskega perpetuiranja? Zdi se, da pesem ostane enigmatična in ohrani večpomenski naboj. Morda pa je vseeno mogoče reči: to izginjanje že nakazuje pot, ki si jo bo utiralo odkrivanje, razkrivanje in razgrajevanje nekaterih konstruktov ženskosti v nadaljnjem razvoju pesnične poezije.

Prvotna konstitucija subjekta, ki v *Mesečnem konju* na začetku poteka še zunaj družbenospolnih norm, ki nastopijo v odraslem življenju, in se odvija v polju predsimbolnega semiotičnega, kot ga razume Julia Kristeva (2005: 183), se v nadaljevanju vse bolj očitno razgrajuje, saj mora kmalu priti do drugotne

konstitucije sebstva. To v psihoanalizi pomeni razcep jaza, ki sovпада z zavedanjem kastriranosti (izgube falusa) in s prehodom v simbolno, nasprotjem semiotičnega. Enotni jaz razpade, lirska persona v *Mesečnem konju* vse bolj čuti nenadomestljivo izgubo prvotne, enotne sebe: »meni se toži po meni«. To se zgodi sočasno z odhodom iz prvotnega okolja in skupnosti, ki je na več mestih opisana s patriarhalnimi, celo plemenskimi potezami.

Lirska oseba, ki gradi žensko identiteto v času deklinstva in ob vstopu v odraslost, pa vseskozi čuti prevlado pola animusa, ki je enakovreden, a potlačen del ženskega, mu sicer daje prosto pot, a ji prav v aktivnosti divjega in jasno izraženega erosa spodleti, dokler ob koncu zbirke ne daje slutiti, da se bo postavila na breg družbeno določenih identitet ženskega, kar bo povzročilo krizo, ki se bo izrazila v naslednji pesničini zbirki. Spričo tega nihanja nikakor ni zamejmarljivo, da je avtorica v naslovu prvenca uporabila moško obliko, mesec, za lunarni arhetip, in ne lune, ki pripada ženskosti in zadeva astralno dimenzijo, v zbirki povezano z občutenjem vzvišenega vitalizma in osvetlitvijo, ki daje knjigi posebno barvno nianso: svetloba-v-temi (tj. mesečina) namreč intonira vzdušje celote. Podobno je pesnica za reprezentacijo zemeljske, tudi htonične dimenzije, ki v mitologiji in nezavedni simboliki prav tako pripada ženskemu principu, uporabila konja in ne kobile. Kobilica se pojavi le kot doječa mati žrebca, ki nastopa v številnih pesmih. Žrebec, spomnimo se, po Carlu Gustavu Jungu pomeni prav »neobrzdano nagonno silo, ki lahko vsak čas izbruhne iz nezavednega« (Jung 2003: 176).

Različni fazi konstitucije sebstva, prvotna in drugotna (ki s seboj prinese potlačitev), v zbirki potekata vseskozi v odnosu do skupnosti; prvotna identiteta je zakoreninjena v prvinsko naravno okolje in predstavo o prvobitni skupnosti, iz katere izhaja. Ko pride do drugotne konstitucije sebstva, pa se protagonistka nenadoma počuti izvrženo iz plemena: »In moja kri / ni več kri moje matere, / mojih dedov, / ki leže spojeni s prstjo. / Izvržena iz svoje družine / kakor znakaženo govedo / iz črede, / begam skozi / svoje srce / in se ne morem vrniti / k svojemu plemenu.« (Vegri 1958: 47)² Kot pri vsaki ženski pisavi, ki se znajde v simbolnem redu (pesniškega) univerzalizma in mora iznajti svoj lastni

² Lirska junakinja v tej pesmi se ne more vrniti k svojemu plemenu, osem let pozneje, 1966, pa v Šalamunovem *Pokru* beremo znamenite verze »Utrudil sem se podobe svojega plemena / in se izselil« (Šalamun 1989: 21).

glas, pa tista plast pesemskega subjekta, ki lirsko persono postavlja v diskurz in jo imenujemo besedilni subjekt ali implicitni avtor oziroma implicitna avtorica, kljub veliki upesnjevalni moči in prodorni in širokopotezni imaginaciji, začne kazati utesnjenost v govoru, ki je krojen po patriarhalnih poetoloških vzorcih. Po iniciacijski gesti orfičnega načrta iz uvodne pesmi postane vitalnost pesemskega subjekta, ki se je izrazila v spregi dinamičnih, kontrastno izvedenih ritmičnih vzorcev in gibčne metaforične asociativnosti, brž ko preide v deziluzijo, ukleščena tudi na ravni ritma kot tiste ravni pesemskega subjekta, kjer se ta utelesi: nastopi strožja naglasna organiziranost verza, pogostejša postane tudi rima. To se zgodi tudi tam, kjer lirski persona občuti moment skladnosti. Ta tiho tleči notranji konflikt se v tej zbirki še ne bo razplamtel v jasno izražen protest v smislu preseganja patriarhalnih okvirov pri udejanjenju lastne ženske diskurzivnosti. V novem zamahu vitalizma, ki nastopi proti koncu zbirke, se namreč lirski persona vendarle vrne k »besedam plemena« in k svoji čredi.

3

Poezija Saše Vegri se po treh letih očisti novoromantične in postromantične intoniranosti tako na ravni pesemskega subjekta kot na ravni pesemskih strategij. Nelagodje in tesnoba, ki sta izbruhnili iz nekaterih pesmi prvenca v povezavi z asimetrijami družbenih vlog in nasiljem, ki ga subjekt čuti, a se ga še ne ozavešči popolnoma, se v zbirki *Naplavljeni plen* ob zunanjih pritiskih in silah razširita v podtalni bes, ki ga lirski persona usmerja tako navzven kot navznoter. Čreda, h kateri se je lirski junakinja v prejšnji knjigi vrnila in spet prevzela njene besede, je v novi knjigi le še »naplavljeni plen« po »krvavem pokolu« (Vegri 1961: 14), je »poklana in nasoljena« (nav. d.: 20).

V uvodnem ciklu Rumena luč, s katerim Vegri dokončno in popolnoma vstopi v fazo lirike t. i. temnega modernizma, je upodobljeno nasilno razmerje med posameznico in zatiralskim kolektivom in njegovimi vzvodi oblast(nost) i in nadzora. Pesniški svet, s katerim se zdaj soočimo, je dehumaniziran, trenutki doživljanje lepote in skladnosti iz *Mesečnega konja* se umaknejo občutjem alienacije. Lirski persona analizira opustošenje družbe, njeno dehumanizacijo in obenem spoznava lastno ujetost vanjo. Vez z imanentno transcendenco ali idealiteto, v prvcu še prisotno, je zdaj očitno povsem pretrgana; vrstijo se podobe nasilja, bolečine, mejnih eksistenčnih stanj. Čuti, ki so v prejšnji zbirki

lahko še dosegali hipne ekstaze vsepovezanosti prek sinestetičnih momentov, zdaj zapadejo v ekspresionistično morijo: »Imam bolečino, / podobno / rani / na vratu teleta, / toplo / odprto / bolečino, / čutov, / ki z mesecem raste. / Moj sluh / je prebit / z grobstjo / opoldanskega hrupa. / Moj vid / je moten / od votlosti ciljev. / Usta so brezčutna / od nepomembnosti besed. / Roke / so nemočne / od hladnosti predmetov« (Vegri 1961: 11–12).

V istem pesniškem ciklu se odvije tudi obračun z dispozicijami, ki jih lirski persona odkriva v sebi spričo odtujene, opustošene zunanosti. Ta samoanaliza se dotakne tudi pogojev mišljenja in (umetniške) govorice, ki se mora soočiti z vseprisotno nasilnostjo. Zdaj vidneje nastopi razkol lirske persone na reflektivni, racionalni pol in afektivni, čutenjski, predrefleksivni pol. Uporabljena je disonantna metaforika, kjer se radikalizirajo ekspresionistični in nadrealistični toni, nakazani že v prvencu, temelj pa je eksistencialističen, vendar tako, da obnovi dekadenco-simbolistično dvojnost. Toda tudi tokrat pesemski subjekt na vseh ravneh izbere pot vztrajanja in ponovnega vznikanja v svetlobo in govor – torej v delno svobodo. S samoanalizo opravi z nepristnostjo prevzetih elementov obstoječih pesniških govoric, s katerimi se je kot mlada avtorica hočeš nočes soočala, jih prevzemala in vgrajevala v svoj glas; tako lahko z na novo iznajdenim, edinstvenim, »svojim glasom«, kot se glasi naslovni verz ene osrednjih pesmi, rodi svojo »rumeno luč«. Iz tega glasu, ki vre iz podtalnega besa in volje do življenja, vznikata tudi vse bolj sistematična kritika in protest proti napetim in odtujenim odnosom v realnosti, novi glas začne protestirati proti naplavinam propadajoče civilizacije, ujete v površnosti, videzu, konformizmu.

Po tej emancipacijski gesti, ki sicer ne pomeni odprave družbenih in individualnih zatiranja subjekta, začne lirski persona polnokrvno odkrivati tudi eno ključnih dispozicij sebstva, ki jo patriarhalna družba zatira oziroma postavlja v reprodukcijske okove – svojo telesnost, zdaj nebrzdano, izraženo z erotiko, predvsem v ciklu Zasnuli mesec. Z veliko bolj izkušene in reflektirane pozicije začne lirski persona upesnjevat tudi družbeno pogodbo enakopravnih partnerjev, kjer se ob strastni želji kmalu začnejo izrisovati tudi druga stanja ljubezensko-erotičnega in zakonskega odnosa. Poleg izjemnih erotičnih pesmi se v drugih besedilih izpostavi tudi vprašanje pollaščevanja in pollaščenosti, podrejanja in podrejenosti, s čimer se pripravi teren za naslednjo zbirko. Partnerju lirski junakinja pravi: »ne glej / začudeno, / kadar / ti polagam / verigo / pogledov / okrog vratu« in o njem pove: »spremenil mi je ime in me pregnal

v svoj vrt, v svoj raj« (Vegri 1961: 66). Tudi ljubezenska, spolna izpolnitev sta lahko doživljeni kot nekaj, kar ogroža integriteto: »Gledam ga, dokler ga noč ne prebode s kopjem teme in mi vrne svobodo.« (Vegri 1961: 67)

Lirska persona zdaj sproščeno doživlja tudi druge vidike lastne telesnosti, nosečnost, porod in različna psihofizična stanja zgodnjega materinstva. V antologijskih pesmih o nosečnosti se tako polno veseli tudi svojega spremenjajočega se telesa, v katerem raste novo življenje. Toda že v tej fazi se zdi, da Saša Vegri načne dekonstrukcijo materinskega mita, če v literarni kritiki večkrat citirane verze beremo tudi kot vsaj delno samoironične: »Saj sem kot mati božja, na starih ikonah, sveta in srečna.« (Vegri 1961: 37)

4

Šest let pozneje, leta 1967, pesnica objavi svojo tretjo pesniško zbirko *Zajtrkujem v urejenem naročju*, s katero stopi v novo fazo svojega ustvarjanja. Visoko metaforično govorico temnega modernizma uporabi samo še v ciklu *Vezenje* sna, preostala dela, cikel *Uspavanke* strahu in razdelek *Relikvije* (družina, balkon, prijateljica), pa se postopoma odpirata bolj demetaforiziranemu izrazu in hkrati pripovednosti. V *Vezenju* sna se lirska oseba in glas odmakneta očesu, ki je povsem desubjektivizirano kot oko kamere, ki nas popelje skozi montažo oniričnih izsekov, kjer se estetika grdega, vpeljana že v prvi polovici knjige *Naplavljeni plen*, še okrepi. Znajdemo se sredi gnusnih prostorov, kjer se razlega »duh potu, kakor duh po poplavi, ki vleče smrad s širokimi jadri vetra« (Vegri 1967: 21). Dimenzija družbenega razpada je zdaj podana skozi okrepljeno zgodovinsko perspektivo, podobe kulturne zgodovine (religija, umetnost) se mešajo z bestiarjem (zlasti) zloveščih živali (sove, ščuke, vrane, podgane, volkovi). Divji pokončni žrebec, ki ga je v prvcu v višave vabil mesec, je zdaj »garjav konj«, ki »se valja v pepelu, / uzda je v reki« (nav. d.: 21). Kljub temu se zdi, da je »rumeno semenje« ustvarjalnega procesa, ki je v *Naplavljenem plenu* simboliziralo kljubovalno vztrajanje pri življenju s pomočjo umetnosti, preživel v obliki »rumenega zrnja«, ki je »čisto kot otroci pred krstom« (nav. d.: 22), toda zunanje sile mu preprečujejo, da bi vzklilo. Pesnica v tem ciklu še odločneje zavzame držo poezije kritične generacije, ki je s hermetično simboliko kritizirala sočasno družbenopolitično situacijo: represivni aparat družbe, ki je povzročil popolno alienacijo, ogroža tudi »rumeno zrnje«

ustvarjalnih posameznic in posameznikov. Simbol jelena in njegove moči, sicer užete v ledeni sveči, ki se pojavlja na koncu cikla (nav. d.: 23), pa morda vendarle zastrto nakazuje značilno pesnično gesto opolnomočenja.

Z naslednjim ciklom oksimoričnega naslova Uspavanke strahu ustvari pesnica nekaj izmed najlepših pesmi v slovenščini, ki tematizirajo odnos med starši (materami) in majhnimi otroki. Taras Kermauner je v svoji spremni študiji razumel lirsko protagonistko kot mater, ki je sužnja otrokoma. Po njegovem se je Vegri v iskanju »Biti«, ki so jo iskale tudi sočasne eksistencialistične in avantgardistične pisave, bolj približala cilju kot njeni kolegi prav zato, ker pri njej Bit utelešata otroka. Doseže jo lahko tako, da postane »samo Mati«, ki jo Kermauner razume v okviru povsem patriarhalnega modela, predvsem kot »prostovoljno sužnjo, ki odkriva v svojem suženjstvu največjo notranjo zadostitutev«: to je požrtvovalna mati, ki se »ne pritožuje, nič ne zahteva, z modro in vdano skepso pusti, da delata otroka z njo, kar želita« (Kermauner 1967: 10). Polno doseganje Biti tej figuri Matere po Kermaunerju onemogoča pravzaprav le dejstvo, da je hkrati tudi Žena, vloga, ki jo nato natančneje upesnjuje in razgrajuje zadnji del tega razdelka. Kermauner je s svojo analizo želel pokazati, kako zelo Saša Vegri izstopa iz t. i. običajne ženske lirike, sentimentalno posladkane in solzave, in je ta izstop pozitivno vrednotil. Ko te pesmi in celotno zbirko beremo v obdobju četrtega feminističnega vala in temu nasprotnih teženj k prikriti repatriarhalizaciji družbe, postane neizpodbitno, da zbirke nikakor ni več mogoče brati v skladu z interpretacijo, ki temelji na konstruktu ženskosti in ženskih vlog, saj ga pesnica zelo očitno razgrajuje. V omenjenem rokopisnem zapisu se je pesnica tudi sama več desetletij pozneje odzvala na Kermaunerjeve izpeljave: »Gotova sem, da moja figura matere v svojem bistvu ni suženjska, tako jo delajo donkihotsko misleči moški. Prav gotovo da vsi tisti, ki mislijo, da se moram žrtvovati (to pa niso samo moški). Ta napačna drža.«³ Kermaunerjeva analiza negativne vidike materinstva, ki so večkrat prikazani prek občutkov lirske protagonistke, tako rekoč zamolči oziroma jih sprejme kot samoumevnost, ki jo preobrne v pozitivno vrednoteno »prostovoljno suženjstvo« potomstvu v najmlajšem starostnem obdobju. Pomemben vidik, ki ga Vegri tenkočutno upesnjuje, pa se konec koncev pojavlja že v naslovu cikla, namreč strah, ki spremlja starševstvo. Vendar iz pozornega branja teh pesmi izluščimo tako strah za nebojlene otroke kot strah za svoj lastni obstoj, lastne

³ Zbirka rokopisov Saše Vegri, škatla 8, rumena mapa, brez letnice, str. 5: Nekaj misli.

želje, lastni čas in prostor, tudi ali predvsem mentalni – tistih nekaj sekund in milimetrov, ki si jih mora izboriti človek, ko doživi preobrazbo v starša in se ob tem sooči z vsaj delno in začasno izgubo svojih prejšnjih identitet. Materinski mit požrtvovalne matere, o katerem govori Kermauner, Uspavanke strahu tako dekonstruirajo od znotraj, kar je v kontekstu slovenske literature zelo pomembno. Ta razgradnja se namreč ne vpisuje v linijo junakinj Zofke Kveder in Svetlane Makarovič, ki prikažeta radikalno destruktivne odzive žensk na materinstvo ali njegovo možnost (detomor, samomor, sadistično pollašcanje), ali v nekatere sodobne ženske pisave, ki tematizirajo odpoved materinstvu. Velja poudariti, da literarna kritika in zgodovina, osredotočeni na ukvarjanje z materinsko vlogo, v Uspavankah strahu ne prepoznata njihove antologijske vrednosti, saj z izjemno pesniško močjo reprezentirajo doživljajski svet otrok. To ne preseneča, ker gre za avtorico, ki je vse življenje preživela obdana z otroki in zanje napisala dovršen del svojega opusa. Lirska protagonistka se v teh pesmih z globoko empatijo vživlja v otroško psiho, pri čemer se kot pomembna strategija izkaže uporaba žariščenja oziroma fokalizacije, kategorije, ki jo v poeziji pogosto zanemarjamo.

Zdaj je že docela razvidno, da z zbirko *Zajtrkujem v urejenem naročju* pesnica le še radikalizira svoje problematiziranje položaja ženske, ženskih vlog in ženskosti v sodobni družbi in jasno začrta iskanje ženskih identitet zunaj vsiljenih patriarhalnih modelov, vendar ne tako, da bi zavrnila vsako institucijo (partnerski odnos, zakon, materinstvo). To raziskovanje je postavljeno v kontekst vsakdanjega življenja srednjega razreda in identitetno fragmentariziranega postmoderne stanja, v katerem so »naplavljeni plen«, ki ga pesniška analitika vzame pod lupo, zbanaliziranost bivanja in odnosov, malomeščanski konformizem in utesnjenost v takem življenjskem okviru. V razdelku Relikvije se pesnica še očitneje loti upesnjevanja posledic sistemsko asimetričnega delovanja spolnih norm in preseže idealiziranje ljubezensko-partnerskega odnosa, s čimer se je intenzivno ukvarjal že *Naplavljeni plen*. Razdelek nas popelje skozi tri nize: v prvem, naslovljenem »družina«, reprezentira upad življenjskega zanosa, saj so notranje moči omrtvičene v »tako za vedno« (Vegri 1967: 44) ponavljajočih se, rutiniziranih ritualih popredmetenega družinskega življenja. Prostor svobode, ki jih je raziskovala odraščajoča lirska protagonistka *Mesečnega konja*, so zdaj zoženi na »urejeno naročje«, zvrhano vse preveč poznane, kjer tudi relikvije (ljubezen, družina, odnosi, starševstvo, prijateljstvo) spričo avtomatiziranih mentalnih stanj, v katerih je duh klonil pred praktičnimi vidiki

življenja, ne morejo biti zares dojete in se zlivajo z ujetostjo in s sprijaznjenostjo s takim stanjem: »Je, kakršno je. Je v mojih, tvojih, njunih ustih, je v mojih, tvojih, njunih očeh, je v mojih, tvojih, njunih rokah.« (Vegri 1967: 43) In: »Tako je prav, / tako je spodobno, / tako je najprimerneje. / Vse dobro tesni.« (nav. d.: 44) Protagonistka sicer lahko izreče: »Rekla si: nočem. Potem si rekla: nočem tega. / Ogabno je.« (nav. d.: 48) Vendar gre ob tem za resignirano, avtomatizirano ponavljanje, kajti verige, ki so se v *Naplavljenem plenu* pojavljale okrog vratu (partnerjev), se zdaj nahajajo tudi v ustih: lirska persona se mora soočiti z dejstvom, da »preboleva besedo«, da »kakor da ni ničesar več od nje« (nav. d.: 59), tudi ta je omrtničena, skrepenela.

In vendarle v tej neizprosni analizi meandrov odtujenega vsakdanjika Saša Vegri spet najde najnižjo točko, od koder se bo njena protagonistka odrinila in se ustvarjalno spoprijela z banalnostjo svojega bivanja, pri tem pa ohranila empatijo in razumevanje do sočloveka in sebe. Tu se torej vseeno ne nahajamo v popolni reifikaciji človeka, kljub krizi je dostop do avtentičnega bivanja še mogoč, pesnica pa se zaveda, da tega ne zmore brez ubesedovanja. Brez besede bi ostala v zamejenosti in ujetosti, »nema ženska« iz zadnje pesmi te zbirke. Ta pesem naznani soočenje z grozečo praznino, ki zazija pred opolnomočeno žensko, ko ta prek dolgotrajnega procesa ozaveščanja izstopi iz vsiljenih in prostovoljno sprejetih vzorcev; praznina zdaj pomeni svobodo možnosti za oblikovanje enakopravnejših in pristnejših odnosov, medpartnerskih, medgeneracijskih in drugih: »Od kod si namenjena tja, kjer je prepovedano biti? [...] Moj dragi ostaja brez verig. [...] On nima verige v ustih. / Prosta si. / Tu pred teboj je brezno. [...] Lahko bi ostala nema. / Nema žena. / Vogali te zazidujejo in ne moreš pasti. [...] Razmisli o možnosti, ki zija iz prepada.« (Vegri 1967: 76–77)

5

Lirska persona iz zgornje pesmi še ni povsem odločena za »skok v prepad«, ostaja v navidezni urejenosti odnosov, bralko ali bralca pušča v suspenzu, ali se bo ta skok zares zgodil. Naslov pesniškega lista *Ofelija in trojni aksel* (Vegri 1977) naznanja, da zna lirski persona ne le skakati, temveč da je v skakanju dosegla večino drsalke. Iskanje lastne ženske diskurzivnosti in razgraditev nekaterih konstruktov ženskosti se zdaj selita tudi na raven strukturno-pomenske ravni pesemskega diskurza, medtem ko sta se v njenem dotedanjem

pesniškem razvoju postopoma dogajala predvsem na tematski ravni: od začetnega odkrivanja lastne ženskosti prek erotičnega užitka, nosečnosti in rojevanja v *Naplavljenem plenu*, ki že uvaja poglobljeno raziskovanje topike ženske telesnosti, pa do demitizacije materinske vloge in vloge partnerke oziroma soproge v *Zajtrkujem v urejenem naročju*. Raziskovalke so že pisale o *Ofeliji* kot izrazitem primeru dvoglasne ženske pisave (npr. Novak Popov 2003: 264); šestnajst pesmi je namreč pisanih v dveh tipografijah (male tiskane in velike tiskane črke), ki verz razbijeta na dva dela, pesmi pa tako gradijo dva povezana stolpca brez vmesnega presledka. Ta tipografska dvojnost ritmično-pomensko odseva razcep, ki se zgodi na ravni odnosa med žensko govorko in žensko lirsko persono. Pesmi so večinoma pisane v drugi osebi in naslavljaajo osebo ženskega spola. Rabo drugoosebnega zaimka je mogoče interpretirati na dva načina: kot samonagovor, v katerem Ofelija kot nagovorjenka postane objektivizirana različica govorečega ženskega subjekta, ali pa je Ofelijo mogoče razumeti kot dejansko drugo osebo, ki ni alter ego govorko. Branji se ne izključujeta, temveč medsebojno poglobljata.

Ta drobna zbirka pravzaprav nadaljuje prevpraševanje materinskega odnosa, a tokrat jasneje izraženega prek razmerja med materijo in odraščajočo hčerjo, na primer v pesmi *Kadar te gledam*: »KADAR TE GLEDAM / NE najdem podatkov / V SPOMINU / KAKO rase telo / KAKO rase roka / MED TRETJIM IN ŠESTNAJSTIM letom / RASLA je roka / RASLA so drevesa ob pločniku / RASLO je telo [...] IN TI nosiš moje reči / V PROSTORU drugačnih dimenzij« (Vegri 1977: 11).

Lik Ofelije pri taki interpretaciji dobi fluidno identiteto in predstavlja transgeneracijsko presečišče, v katerem se pretakata obe identiteti, matere in hčere. Starejša jaz-ti izkazuje občudujoče čudenje mlajši bližnji, njun odnos pa se vzpostavlja na dopuščanju drugačnosti in spodbujanju občutka svobode, ki naj narekuje delovanje emancipirane mlade ženske: »TU PUŠČAŠ s podplat / DRUGJE in drugačne sledi / KAR puščaj / ZNAMENJA / SMERI« (nav. d.: 16).

V knjigi *Konstelacije*, ki je nastajala med letoma 1967 in 1979 in je izšla leto pozneje, Saša Vegri udejanji (pozni) vrh pesniške neoavantgarde, hkrati pa v zbirki detektira nekatere ključne značilnosti postmodernega stanja družbe in posameznika v njej. Gre za drzen premik v smeri konceptualne umetnosti,

prvo in doslej edino knjigo, ki jo lahko imenujemo resnično dedinjo Kosovelovega konstruktivizma, saj v mnogočem enovito povzema ključne principe kosovelovske konstrukcije: enačenje vsebine z obliko in princip gibanja, s čimer pesniški teksti niso več statični in ne predvidevajo linearnega branja, pač pa so gibljivi artefakti, ki pri recepciji aktivirajo tudi oko, predvsem pa arhitektonski princip gradnje pesmi v prostoru. In res, v slovenski literaturi so redke pesniške knjige, ki bi ustvarile skladnejšo arhitektoniko. Kot je pokazala Vita Žerjal Pavlin (2008: 117–125), se s tem *Konstelacije* približujejo tudi principom gradnje sonetnega venca, vendar je njihova struktura že na ravni enodimenzionalnosti kompleksnejša. Njihova arhitektonika pa ni le enodimenzionalna, temveč dejansko zgradi prostor, ki za beroče kljub svoji skladnosti in zaokroženosti predstavlja pravcati labirint, deloma tudi zato, ker sam medij knjige onemogoči polno udejanjanje pesničine vizije. V branju moramo s svojo konkretizacijo namreč poleg praznih mest »pomena« v besedilu oziroma knjigi zapolniti oziroma izvesti tudi konstrukcijo tekstov v prostoru, torej moramo zapolniti »slepe pege« same oblike. Spričo kompleksnosti knjige ne preseneča, da se pesnica v rokopisno ohranjenem zapisu o svoji poeziji največ posveča prav *Konstelacijam*. O sami hermetičnosti knjige pove naslednje:

Konstelacije so z veliko disciplino in intuicijo spočeto in končano delo, a so za bralce težaven kamen. Še enkrat poudarjam, da zavoljo enosmerno usmerjenih bralcev, to pa je napaka sistema, ne pa napaka konstelacij, ki so daleč od vsakega hermetizma (jaz jih berem osnovnošolcem in jih podoživljajo, kljub temu da nimajo mojega izkušenskega sveta in nobene prave literarne vzgoje).⁴

Pesničino odločitev, da v knjigo vključi uvodno »poročilo bralcem«, ki pojasnjuje, kako je mogoče vstopiti v ta večdimenzionalni pesniški prostor in se gibati po njem, je seveda mogoče razumeti tudi kot potezo, značilno za konceptualno umetnost. Knjiga je zgrajena iz devetih oštevilčenih enot, naslovljenih Konstelacija. Vsako tvori devet tekstov oziroma trikrat tri desetvrstičnice s podnaslovi *tloris*, *naris* in *armatura*, s hkratnimi številčnimi in črkovnimi oznakami (1a, 1b, 1c, 2a, 2b, 2c in 3a, 3b, 3c). Vsaka *Konstelacija*, pojasnjuje pesnica v poročilu, tako obsega »fragmentarne popise treh stanj«, *tloris* obsega »projekcijo izhodiščnih stanj«, *naris* »projekcijo izhodiščnih stanj v prerezu«, *armatura* pa »projekcijo povezovanja stanj«. Naslovi se pojavljajo v oklepaju in na koncu vsake posamezne enote. Pesnica o taki postavitvi zapiše naslednje:

⁴ Zbirka rokopisov Saše Vegri, škatla 8, rumena mapa, brez letnice, str. 8: Nekaj misli.

»Naslovi so kontrapunktični, lahko bi v metafori rekli druga stran zrcala. Na koncu vsake bralne enote so zato, da so čim manj vsiljivi za bralca. Bralec lahko vsaki konstelaciji da svoj naslov, ki njemu najbolj odgovarja.«⁵

Devetim pesmim vsake *Konstelacije* je dodana uvodna pesem »skica«, o kateri pesnica v rokopisu napiše, da naj bi bralke in bralce osredotočila na izhodiščno branje, in da so »skice« edini teksti v knjigi, ki so obdržali obliko pesmi. Vsaka *Konstelacija* ima še dva sklepna teksta, ki spominjata na dvojni magistrale, to sta tekst »kote oboka«, ki je sestavljen iz zaporedno branih začetnih verzov predhodnih tekstov, in tekst »kote temeljev«, sestavljen iz zaključnih verzov predhodnih tekstov, branih v obratnem zaporedju, 1/c, b, a, 2/ c, b, a, 3/c, b, a. To omogoča zrcalno branje »triptihov«, kot jih je pesnica sama poimenovala v pismu Francetu Piberniku, v katerem je pojasnila tudi svojo vizijo tridelnosti tedaj še neobjavljene knjige: »Namreč, ta naša stanja tega, kar in kako doživljamo, se mi kažejo v neki odvisnosti do tega, kar nismo doživeli, občutili, zaznali, zato se mi stanja z vsako novo zaznavo preoblikujejo. Da bi to nekako vizualno ponazorila, sem zbirko komponirala v obliki triptiha (tri zaporedne konstelacije).« (Pibernik 1978: 324) Zapisi v vrstnem redu 1/a, b, c, 2/a, b, c, 3/a, b, c so vertikalni in enodimenzionalni, zapiše pesnica v poročilu bralkam in bralcem, zapisi v vrstnem redu a/1, 2, 3, b/1, 2, 3, c/1, 2, 3 pa so horizontalno razvrščeni in so tridimenzionalni. V enodimenzionalni vertikali (1/a, b, c, 2/a, b, c, 3/a, b, c) je upoštevana komunikativna funkcija jezika v svoji normativnosti, v horizontali (a/1, 2, 3, b/1, 2, 3, c/1, 2, 3) pa naj bi tridimenzionalnost prišla na dan s kršitvijo normativov komunikacijske funkcije govorce. Zdi se torej, da arhitektonska večdimenzionalnost na ravni »oblike« dobi ustreznico na ravni »pomena«, saj druga večdimenzionalnost zadeva sam proces pomenjanja, ki naj bi bil po pesnici v pričujočih tekstih drugačen od linearnega pomenjanja vsakdanjega jezika. To je sicer ključna značilnost, tako rekoč razločevalna poteza vsake poezije, pesnica pa jo postavi v središče svojega in bralskega ustvarjalnega procesa. Obe sklepni pesmi pesnica razume kot »meritvene točke« horizontalnih zapisov, kar je mogoče razumeti kot nekakšne energetske vozle, ki simultano povzamejo posamična stanja, zajeta v posameznih bralnih enotah.

Vsakič, ko stopimo v stik s to knjigo, jo torej lahko konstruiramo drugače, kar seveda velja za vsak tekst in vsako knjigo, le da pri *Konstelacijah* to postane zavestna ustvarjalna gesta in del bralnega načrta. Lahko se odločimo brati posa-

⁵ Nav. d.

mezne enote ali pa jih z različnim premikanjem po knjigi skozi vertikale in horizontale sestavljamo v posamezne triptihe ali triptihe triptihov v različnih kombinacijah. Lahko pa se zgolj prepustimo amalgamu fragmentov izjav in opustimo vsak poskus konstrukcije. Skozi razpršenost drobcev postmodernega življenja, ki ga natrgano razgrinjajo posamezne vrstice in enote, se vsaj v obrisih vendarle izrisuje povsem fragmentirana pesemska zgodba. Bralsko jo zajamemo onkraj linearnega in enodimenzionalnega pomenjanja, ob pomoči predrefleksivnega npora za vzpostavitev hipne simultanosti in večdimenzionalnosti. Sodeč po »poročilu bralcem« in nekaterih drugih pesniških izjavah je to tudi cilj samega koncepta. Disciplinirano branje pa iz teh bralnih enot lahko zgradi po arhitekturnem načrtu tlorisa, narisa in armature v mentalnem prostoru večdimenzionalna in fluidna vrteča se geometrijska telesa.

Kaj se v taki knjigi zgodi s pesemskim subjektom, predvsem z ravnilo lirskih protagonistk, katerih zgodbo smo lahko v drobcih sestavljali iz zbirke v zbirko? Zdaj ni več mogoče govoriti o gradnji trajnejše, otipljive lirske osebe. Subjekt izjave, večinoma ženskega spola, ki se tu pojavlja (bodisi osebni bodisi neosebni, individualni ali kolektivni), je zdaj le še efemeran, točkovan, saj vznikne v posamični izjavi-vrstici, ki so v bralne enote združene aleatorično, in nato spet brž ponikne. Prvoosebni edninskemu in množinskemu subjektu izjave se pridružujejo še slovnično drugoosebni in tretjeosebni subjekti, izrazita večglasnost pa se okrepi z rabo mnogojezičja oziroma uvajanjem različnih diskurzov (tehničnega, informacijskega, medicinskega, matematičnega, biološkega idr.): na delu je za postmoderno liriko značilna izrazita notranja dialoškost in hitro menjajoče se afektivne in vrednostne perspektive. Sodba o skupni identiteti teh točkovnih subjektov na ravni ozkega pesniškega sveta posamezne izjave oziroma raztrgane asociativne mreže posameznih sklopov je prepuščena beročim, ki jim je, kot že vemo, zaupana kar največja stopnja sodelovanja pri konstruiranju teksta. Neka fluidna, drseča pesemska instanca pa se v *Konstelacijah* vzpostavlja na najvišji ravni posredovalnih instanc v pesmi, ravni, ki jo lahko imenujemo raven implicitne avtorice. Tu je mogoče vendarle zaslediti enotno voljo, da bi se do obisti fragmentiranemu, raztreščenemu bivanju, kjer je subjekt, rečeno z Nietzschejem, le še tok izjav, le še interpretacija, podelilo neko celovitost, ki se izrazi na oblikovni ravni, tj. v kompleksni arhitektoniki knjige. In ta volja združiti neujemljivo, večdimenzionalno, večsmerno in vse bolj virtualno dejanskost postmoderne v totaliteto knjige je najbrž modernistična gesta, s čimer se *Konstelacije* pozicionirajo na sam prelom med obema smerema.

Zadnjo zbirko, naslovljeno *Tebi v tišino*, je pesnica objavila enaindvajset let po prejšnji, vmes pa se le nekajkrat pojavila z revijalnimi objavami (Vegri 2001). Ker je izbor in (najbrž) tudi razpored pesmi pripravil Ivo Svetina in ne pesnica sama, je zbirko težko obravnavati na enak način kot preostale. Saša Vegri se pri koncu pesniške poti, ko naredi »obhod v času«, vrne k svojim pesniškim začetkom. Obnovljen je tradicionalni intimizem, le da je sam izvor pesniškega izrekanja scela drugačen; nebrzdani življenjski eros, ki je tedaj obvladoval vse ravni pesemskega subjekta, zdaj zamenja umirjena, preudarna, stoična drža do sveta in njegovega upovedovanja, temu ustrezna pa je tudi ritmična podoba, ki odseva novo dispozicijo pesemskega subjekta. Vsakdanja fragmentirana izjava, ki je v zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* delovala kot katalog in je zamenjala bujno metaforično vezje prejšnjih zbirk, v *Konstelacijah* pa je bila postavljena v permutacijski stroj tako rekoč hiperteksta ali kosovelovskih besed v prostoru, se zdaj otrese vsega odvečnega, vendar ne gre v smer hermetične zgoščenosti, ampak v smer enostavnosti. Od velikopoteznosti koncepta *Konstelacij* so, se zdi, pretekli eoni, vmes so nove življenjske izkušnje drzno, lastne vrednosti zavedajočo se umetniško vizuro preobrazile v skromno izrekanje ključnih bivanjskih tem. Z vso močjo nastopi motiv smrti, ki sicer ni velikokrat eksplicitno poudarjena, ampak nenehno deluje kot senca iz ozadja, vendar brez predznaka zlovesčnosti; prej gre za senco, ki postaja bližnja. Te minimalistične pesmi, osvobojene razkošne teže bogate in inventivne metaforike, ki je osupljala v prvencu, in raznovrstnosti ritmike, so tudi počasno in tiho poslavljanje od življenja, obračanje k tišini, hoja k molku, s katerima se je avtoričino pesniško bitje sicer vseskozi intenzivno ukvarjalo od začetka. Vendar je to zdaj tudi neka druga tišina, absolutna tišina onstran tega sveta, tišina, v kateri se zdaj nahaja »ti«, najbližji drugi lirske protagonistke. Zbirka je namreč poklon in ljubezensko šepetanje preminulemu življenjskemu sopotniku. *Tebi v tišino* ni avtoričino najbolj dognano umetniško dejanje, je pa najbrž tisto, s katerim se pesnica približa najširšemu odraslemu bralstvu, saj gre za enostavne, iskrene pesmi z jasno sporočilnostjo.

V svoji poeziji je Saša Vegri prehodila dolgo pot. Začela je z mešanico intimizma in modernističnih nastavkov, njena poezija je nihala med novoromantičnimi in postromantičnimi značilnostmi pesemskega subjekta, v metaforizaciji pa je kombinirala impresionistične in ekspresionistične strategije. Sledila je

lirika visokega modernizma s tendenco dereferencializacije in – prek okrepljene estetike grdega – gradnje avtonomnejših pesniških svetov; pozicije pesemskega subjekta so različne (disociacija, razvrednotenje, tudi brisanje), neoadrealistični in neoekspresionistični pesemskimi postopki pa so okrepljeni zlasti v metaforizaciji. Nato se je zgodil preskok v bližino neoavantgardnih poetik ludizma in reizma z uvajanjem postopkov kataloga, dadaistične igre, ironije in montaže. V isti sapi je njen pesniški izraz sestopil v območje vsakdanjega govora, brž ko je začela kritizirati razmere sodobnega vsakdanjega življenja in s tem odprl prostor postmodernistični »majhni zgodbi«. S *Konstelacijami* je kot edina predstavnica svoje pesniške generacije dosegla vrhunec v območju neoavantgardne lirike, ki pa je – kot je namignil že Denis Poniž – hkrati tudi že eden od mejnikov slovenskega pesniškega postmodernizma (seveda če ta pojem razumemo z nekoliko drugačnih in širših izhodišč, kot so se uveljavili v slovenski literarni zgodovini). Pesnica bi se najbrž ob poskusu uvrstitve svoje poezije v tako ali drugačno rubriko obregnila, morda pa bi le pristala, da jo razumemo skozi njeno lastno pojmovanje »romantike«:

Moj pristop k pisanju je romantičen. Romantike pa ne jemljem kot »sluzasto solzavost« in »zamegljevanje« problemov. Romantična je moja drža k človeku in pojavom, ki me nikoli ne zadostijo samo v svoji empirični raziskanosti in raziskanosti v dejstvih. Za tem mi vedno ostaja slutnja drugačnosti, nova možnost drugega pogleda na te stvari in v principu mišljenje, drugačno od ostalih«. (Vegri 2017: 111)

Njen opus ni edinstven le s poetološkega in literarnozgodovinskega vidika, temveč tudi glede na razvoj ženskega pisanja na Slovenskem. Saša Vegri od konca šestdesetih let vse bolj načenja teme, ki jih lahko označimo za feministične, to pa tako, da jo je ob Svetlani Makarovič mogoče razumeti kot pesnico, s katero slovenska poezija, ki jo pišejo ženske, vstopi v drugo in tretjo fazo ženskega pisanja po Elaine Showalter. Če literarna zgodovina poezije Saše Vegri doslej ni postavljala v središče pesniškega kanona, pa ima pesnica v kanonu »drugega spola« vendarle nezamenljivo vlogo izjemnega zgleda naslednjim rodovom pesnic, ki so si morale spričo odsotnosti ženskih glasov v uradni zgodbi slovenske poezije poiskati in stkati lastno matrilinearno tradicijo, na katero so se naslonile in se še naslanjajo, tudi ali predvsem pri obravnavi nekaterih tem in motivov, ki jih androcentrična tradicija ne more ali se jih loteva z drug(ačn)e pozicije. Domet te lirike pa sega, kot vsaka velika poezija, veliko dlje od vsakokratno zadanih okvirov refleksije o njej, njenih pogojev in možnosti.

Viri in literatura

Rokopisni viri

Zbirka rokopisov Saše Vegri. Hranijo pesničini dediči.
Škatla 8. Rumena mapa. Tipkopis. 9 obojestransko natipkanih listov A4, brez letnice: Spremna beseda. Humanizem kot prostor za pesem.

Viri in literatura

- JUNG, CARL GUSTAV, 2003: *Človek in njegovi simboli*. Prevedla Ana Jelnikar. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KERMAUNER, TARAS, 1967: Spremna beseda. V: Saša Vegri: *Zajtrkujem v urejenem naročju*. Koper: Lipa. Str. 5–16.
- KERMAUNER, TARAS, 1971: *Strukture v poeziji: raziskave pomenske strukturalne mreže*. Maribor: Obzorja.
- KOS, JANKO, 1974: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana.
- KRISTEVA, JULIA, 2005: *Revolucija pesniškega jezika*. Prevedel Matej Leskovar. Piran: Obalne galerije.
- NOVAK POPOV, IRENA, 2003: *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Litera.
- PATERNU, BORIS, idr., 1967: *Slovenska književnost 1945–1965*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PIBERNIK, FRANCE, 1978: *Med tradicijo in modernizmom: pričevanja o sodobni poeziji*. Ljubljana: Slovenska matica.
- POGAČNIK, JOŽE, idr., 2001: *Slovenska književnost*. 3. Ljubljana: DZS.
- POGAČNIK, JOŽE, in FRANC ZADRAVEC, 1973: *Zgodovina slovenskega slovstva*. Maribor: Obzorja.
- PONIŽ, DENIS, 2001: *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana: Slovenska matica.
- SHOWALTER, ELAINE, 1977: The Female Tradition. V: Elaine Showalter: *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press. Str. 5–36.
- SVETINA, IVO, 2001: Iz molka v molk se pesem pne. V: Saša Vegri: *Tebi v tišino*. Ljubljana: Nova revija. Str. 45–61.
- ŠALAMUN, TOMAŽ, 1989: *Poker*. Druga izdaja. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- VEGRI, SAŠA, 1958: *Mesečni konj*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- VEGRI, SAŠA, 1961: *Naplavljeni plen*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- VEGRI, SAŠA, 1967: *Zajtrkujem v urejenem naročju*. Koper: Lipa.

- VEGRI, SAŠA, 1977: *Ofelija in trojni aksel*. Koper, Trst: Lipa.
- VEGRI, SAŠA, 1980: *Konstelacije*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- VEGRI, SAŠA, 2001: *Tebi v tišino*. Ljubljana: Nova revija.
- VEGRI, SAŠA, 2017: Refleksije ob pisanju. *Otrok in knjiga* 44, št. 100, str. 111–112 [prva objava: *Otrok in knjiga* 27/28, 1989)].
- VONČINA, GITA (ur.), 1995: *Pogovori s slovenskimi pesniki in pesnicami*. Radio Slovenija III. Program – program ARS. Ljubljana: Tiskarna RTV Ljubljana. Str. 247–264.
- ŽERJAL PAVLIN, VITA, 2008: *Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.