

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

MOJCA M. WLODYGA

POEZIJA SAŠE VEGRI

DIPLOMSKO DELO

Kotlje, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

MOJCA M. WLODYGA

POEZIJA SAŠE VEGRI

Diplomsko delo

Mentorica: red. prof. dr. Irena Novak Popov

Kotlje, marec 2016

Ljubim življenje in semenje.

(Vegri, Ljubim mladost)

*Kakor
v krščanski legendi
naj bodo
naše roke
čudodelne,
naj bo vsak med nami
bog svojega neba.*

(Vegri, Izkopljite)

Zahvala

Najlepše se zahvaljujem svoji mentorici, red. prof. dr. Ireni Novak Popov, za strokovne nasvete, vodenje in razumevanje pri snovanju pričujočega diplomskega dela, predvsem pa za njeno potrpežljivo podporo in kreativni navdih.

Posebna zahvala gre ljubečima staršema, da sta mi omogočila študij, mi stala ob strani in verjela vame vsa ta dolga leta.

IZVLEČEK

Pričujoča diplomska naloga predstavlja literarno ustvarjalnost Saše Vegri, izjemne pesnice iz generacije drugega vala povojne lirike, ki je s svojo poezijo za odrasle prinesla v sodobno slovensko poezijo neprecenljiv imaginarij ženskega vsakdanjika, iz katerega veje duh močne ustvarjalne ženske, navkljub molku zaradi neizrekljivega. Ta imaginarij, inovativen in svež, je bil pogumna popotnica naslednjima dvema generacijama slovenskih pesnic pri njihovem iskanju ženske svobode v tradicionalnem dialogu z moškimi. Pesničin subtilni imaginarij postane del jedra kritične generacije okrog Daneta Zajca, Vena Tauferja in Gregorja Strniše; specifična ženska varianta v svetu simbolnega črnega bika in v času, ko je bilo alienativno razmerje med posameznikom in družbo prioriteta drugega povojnega vala mladih pesnikov, ki so posledično dajali prednost reševanju tragične človekove usode pred morebitnim idealiziranjem materinstva in zato prezrli vse presežke, ki jih ponujajo kvalitete poezije Saše Vegri. V osrednjem delu naloga sledi pesničnim zbirkam, v katerih je izoblikovala svoj izviren mit matere in žene, ki jo osvobajajo in zapisujejo življenju ne smrti. Ta del prikazuje skozi motivno-tematski vidik pesničino željo po prepoznanju osvobojene kreativnosti od okovov spodobnega materinstva in partnerskega odnosa, čemur pa se zaradi takratnega literarnovednega ozračja in vrednostnih klišejev ne uspe prebiti na plan in se izteče v pesničino konceptualno sprijaznjenje z molkom. Naloga poskuša razkriti spregledane kvalitete njene ženske pisave tako z motivno-tematskega vidika kot oblikovno-strukturnega. Prispevek ne želi nastopiti kritično do moške pisave ali patriarhalnih družbenih struktur, niti obravnavati ženskega subjekta v dialogu z moškimi, temveč želi osvetliti kreativnost in izvirnost pesnice, ki neomajno ceni čisto ustvarjalno svobodo in jo priznava vsem, ki se ne pustijo ujeti v norme. Poezija Saše Vegri je še danes aktualna zaradi pesničine bojevitosti in zavzemanja za spoštovanje do ženskosti ter pravičnejše ovrednotenje pesnic.

Ključne besede: Saša Vegri, sodobna slovenska poezija, drugi val povojne lirike, ženska pisava, alienativna disonanca, kritična generacija, lirika revolta, intimizem, minimalizem, zreli modernizem, individualizirani modernizem, temni modernizem, nihilizem, modernistični absurd, katalog, montaža, lirski cikel, feminizem, kritika

ABSTRACT

The present thesis represents the literary creativity of Saša Vegri, an outstanding poet of the generation of the second wave of postwar lyrics, who has brought with her poetry for adults in contemporary Slovenian poetry the invaluable imaginarium of female everyday, from which branches the spirit of strong creative woman, despite her silence of the unspeakable. This imaginarium, innovative and fresh, was a brave legacy to following two generations of Slovenian female authors in their search for women's freedom within the traditional dialogue with men. The poet's subtle imaginarium became a part of the core of critical generation around Dane Zajc, Veno Taufer and Gregor Strniša; specific female variant in the world of symbolic black bull and in time when the main focus of young poets lied in the alienated relationship between the individual and the society and their first priority was resolving the tragic human fate and not any idealization of motherhood and, consequently, ignored all of the surpluses, which the poetry qualities of Saša Vegri offer. In the central part the thesis follows the poet's six volumes of poems in which she formed its original myth of mother and wife, which frees her and writes her to life not death. Through motivic-thematic aspect this section shows the poet's desire to recognize the creativity, freed from the shackles of decent maternity and partnership relation, which, however, due to the literary atmosphere of that time and cliches failed to get through to the plan and flowed out in poet's conceptual reconcile with silence. The thesis is trying to reveal the overlooked qualities of her women's writing from the perspective of motivic-thematic aspect and also from structural, formal aspect. It does not want to appear critical to men's writing or patriarchal social structures, nor to address female entity in dialog with men, but wants to highlight the creativity and originality of the poet which unwavering prizes pure creative freedom and acknowledges it to everyone, who does not allow to be caught in the norms. Poetry of Saša Vegri is still valid today, due to her fighting spirit and commitment to fairer evaluation of female authors, as well as to respect for womanhood.

Key Words: Saša Vegri, contemporary Slovenian poetry, second wave of post-war lyrics, woman writing, alienated dissonance, critical generation, lyrics of revolt, intimism, minimalism, mature modernism, individualized modernism, dark modernism, nihilism, modernist absurdity, catalogue, installation, lyric cycle, feminism, critique

KAZALO VSEBINE

1 NAMESTO UVODA	1
2 O AVTORICI	4
2.1 Biografski in bibliografski oris	4
2.2 Bibliografija	8
Pesniške zbirke za odrasle	8
Knjige za otroke in mladino	8
Prejete nagrade in priznanja	8
Manjkajoče nagrade in priznanja	9
3 DUH ČASA IN ZGODBA SUBJEKTA	10
Slog	13
Ženska varianta	15
4 PESNIŠKI SVET SAŠE VEGRI	17
Pesniške zbirke za odrasle	17
4.1 MESEČNI KONJ (1958)	17
Simbolika naslova	17
Izpoved aktivnega ženskega erosa	18
Slog	27
Kritika	28
4.2 NAPLAVLJENI PLEN (1961)	29
Simbolika naslova	29
Podtalni bes aktivnega ženskega erosa	30
Slog	39
Kritika	41
4.3 ZAJTRKUJEM V UREJENEM NAROČJU (1967)	42
Simbolika naslova	42
Urejena ujetost aktivnega ženskega erosa	43
Slog	52
Kritika	53
4.4 OFELIJA IN TROJNI AKSEL (1977)	54
Simbolika naslova	54
Ukročen aktivni ženski eros	54
Slog	59
Kritika	60
4.5 KONSTELACIJE (1980)	61
Simbolika naslova	61
Fluidni aktivni ženski eros	62
Slog	67
Kritika	68
4.6 TEBI V TIŠINO (2001)	69
Simbolika naslova	70

Aktivnemu ženskemu erosu z onkraj tega sveta	70
Slog	76
5 SKLEP	77
6 BIBLIOGRAFIJA	83

1 NAMESTO UVODA

*Igram s
strunami,
napetimi na
pričakovanje.*

(Vegri, *Igram s strunami*)

Diplomsko delo *Poezija Saša Vegri* obravnava pesniško ustvarjanje Saše Vegri, tako da analizira (interpretira) njene pesniške zbirke za odrasle. Vstop pesnice na literarno prizorišče je v slovenski literarni zgodovini navadno umeščan v začetno uveljavljanje intimizma oz. kritične generacije, kamor spadajo Dane Zajc, Gregor Strniša, Veno Taufer in Saša Vegri.

Vsak od njih je za svoje doživljanje sveta našel svoj pesniški izraz, a ženska predstavica te generacije odkriva polnost in svetlobo življenja ter čisto ljubezen, kakršne ne najdemo pri sopotnikih. Z izdajo prvenca, poimenovanega *Mesečni konj*, se uspešno umesti v najprodornejše tokove takratne slovenske poezije, ki so se odpirali modernizmu.

Delo zaobjame vseh šest pesniških zbirk za odrasle: *Mesečni konj*, *Naplavljeni plen*, *Zajtrkujem v urejenem naročju*, *Ofelija in trojni aksel*, *Konstelacije* in *Tebi v tišino*.

V svojih pesmih se je Vegrijeva lotevala tematik, ki so bolj splošne in s tem blizu vsem bralcem – ljubezen, materinstvo, partnerstvo, (kritičen) odnos do sveta, razblinjanje idealov – hkrati razpirajo s pozicije ženske pesniške zavesti in zastrtega pesniškega jezika, nasičenega z dinamičnimi simboli, prav večpomenskost in s tem tudi navzočnost različnih stališč do (samo)dojemanja ženskega spola.

Pesnica začenja v intimizmu, prehodi dolgo pot mimo subjektivizma, alienativnosti, nihilizma, modernističnega absurda ter kataloga in montaže, pa vse do minimalizma, tišine, globine ter soočanja z drugačnimi perspektivami.

Za razumevanje časa, v katerem je pesnica ustvarjala, bom opisala tudi duh časa in zgodbo subjekta, značilna za njeno uvrstitev v alienativno liriko.

S svojevrstno pesniško držo in pesniškim hotenjem je Saša Vegri pritegnila moje zanimanje in stopnjevala moja pričakovanja iz pesmi v pesem ter iz zbirke v zbirko. Primeren okvir za razmišljanje o celovitosti in vrednosti njenega pesniškega sveta z močnimi in izvirnimi pesniškimi podobami sem v razpravi omejila na osrednji del, kjer se delo osredinja na spremembe pesniškega izraza iz zbirke v zbirko in sledi zgodbi lirskega subjekta (aktivnega ženskega erosa), spremenljivega in nestalnega. Izpovedni lok pesničine zavesti sega od mladostniško igrive erotične izpovedi, polne želja in upov, nakopičenega besa in globinske stiske v njej, prek »male večnosti« in »urejenega naročja«, ki pripeljeta do ukročenih strasti in odhoda pesniškega subjekta v svet predimenzioniranih dimenzij, vse do globine in tišine pesničine zavesti, ko še zadnjič spregovori v slovo iz sveta neznanih dimenzij. V zastrtem jeziku, nasičenem s čutno polnimi pesniškimi podobami, se mi razgrinjajo izjemni emocionalni in eksistencialni zastavki (tematsko in formalno izraženi), ki odstirajo pesničino inovativnost, izvirnost in kvaliteto.

V njeni poeziji se zrcalita materinstvo in partnerski odnos v toku alienativne poezije, kjer je svoboda obsojena na uničenje in ima predstavljanje družine negativen predznak; zato tudi njen lirski subjekt postopoma začne doživljati svoj notranji razkroj: iz idiličnega sveta pride v brezimni svet, pozablja svoje želje in počasi prehaja iz ujetosti sodobnega konvencionalnega bivanja v rutino sistemskosti in avtomatiziranih stanj. Četudi njen ženski lirski subjekt pristane v rutini vsakdanjih necenjenih ženskih opravil, ostaja globoko v sebi sprijaznjen in pomirjen, s skritimi talenti in močnimi strastmi. Vse to, kar se morda z nekega vidika patriarhalnih razmerij zdi omalovažujoče, pesnici pomeni svobodo, predvsem svobodo osvobodene ženske, zlasti njene čutne ljubezni.

S takšno refleksijo pa se poezija Saše Vegri dviga na pomembnejšo duhovno raven preseganja z umetnostjo, saj je s svojo pesniško resnico vsekakor kreativno presenetljiva in pomeni v celotni strukturi sodobnega slovenskega pesništva izjemno pridobitev, če ne že presežek. Ta vidik bom v razpravi osvetljevala tudi v luči feministične teorije, s katero je mogoče razkrivati kvalitete njene poezije na motivni in formalni ravni.

Pričujoče delo je podkrepljeno z dognanji literarne teorije ter literarnozgodovinskimi umestitvami in »patriarhalno« literarno kritiko, ki je pogojevala procese kanonizacije Saše Vegri. Osrednja problematika, ki se pojavlja v literarni kritiki, je vrednotenje poezije na podlagi avtoričinega spola. Interpreti so konstruirane podobe ženskosti v okviru patriarhalne in komunistične ideologije, ki je bila takrat prevladujoča v Sloveniji, neposredno aplicirali na značilnosti poezije.

Bistveno za kanonizacijo poezije je dejstvo, skozi prizmo Koga se bere poezija. Šele feministične kritičarke so v prostor literarnovednih analiz vpeljale kriterij družbenega spola in pokazale, kako univerzalne vrednostne lestvice ter uveljavljeni tematski, slogovni in poetološki kriteriji temeljijo na moški prevladi, medtem ko je ženska konstrukcija literarnih pomenov odrinjena na margino ali celo zavestno prezrta. Kajti pesnica je bila v svojem času po krivici prezrta – in je tudi danes, saj je s svojim ustvarjalnim opusom premalo prisotna na današnjem literarnem prizorišču – v literarni kanon pa se dejansko umesti v domeni mladinske književnosti.

Vegrijeva vseskozi niha oziroma prehaja med tradicionalnim in izrazito modernim, vmes se spogleduje tudi z avantgardo. Na oblikovno-strukturni ravni je slovensko poezijo in literaturo v širšem pomenu zaznamovala predvsem z zbirko *Konstelacije*, s katero oblikuje povsem novo vrsto lirskega cikla (triptiha) in predstavi novo ambicijo oblikovanja sodobnega žanra ciklične pesnitve v smislu arhitekturne projekcije življenja in demokratizacije jezika. Ta zbirka kot svojevrsten modernističen kolaž na poseben način izstopa iz pesničinega literarnega opusa in zaradi montaže različnih razdrobljenih fragmentov pojmovnega sveta nastopa kot poseben umetniški nastop, ki se kot tak spogleduje z avantgardo.

Razprava želi z analizo recepcije poudariti pomen in vrednost pesnice Saše Vegri, saj njena ženska različica poezije pomeni drugačno liriko v sodobni slovenski poeziji: pomeni drznost in svetost pri izpovedovanju svoje notranje biti in resnice; pomeni izjemno pridobitev za sodobno slovensko liriko in dragoceno popotnico vsem ženskim avtoricam. Kajti Saša Vegri ni uporniška feministka, zahteva zgolj spoštovanje do ženskosti.

Lirika Saše Vegri nas pusti ob vsakem branju z nekaj novimi izkušnjami in novimi pogledi, ki jih ne dobimo pri nobenem drugem pesniku. To pa dela poezijo Saše Vegri zanimivo, unikatno ter kvalitetno.

Saša Vegri je umrla 29. avgusta 2010 v Ljubljani, kjer je tudi pokopana.

2 O AVTORICI

2.1 Biografski in bibliografski oris

Saša Vegri – s pravim imenom Albina Dobršek – je bila rojena 12. decembra 1934 v Beogradu kot četrti in najmlajši otrok slovenskih staršev. Oče je bil trgovec, mati pa gospodinja. Svoje rano otroštvo je Vegrijeva preživela v Beogradu. Leta 1942 se je njena družina preselila v vas Vinski vrh pri Šentjurju pri Celju.

Selitev iz mestnega betonskega Beograda v idilični vaški svet je vsekakor pustila svojevrsten odtenek v pojmovanju svobode v pesničini poeziji; saj kakor pravi sama, se ji je odprl »širni svet, ki je zajel res velike razsežnosti« in ji že zgodaj pustil otroško pustolovsko izkušnjo svobode.¹

Vaški svet z vaškimi posebnosti je vsekakor zaznamoval pesničino otroštvo, ji razširil obzorje in otroško domišljijo, saj so razni vaški »junaki« pesniki takrat pomenili nekaj takega, kot danes otrokom pomenijo pravljice.²

Njeno otroštvo je bilo povezano s časom 2. svetovne vojne. Oče je malo Sašo uvajal v svet učenosti. Učil jo je brati in pisati v latinici, cirilici in gotici. Nižjo gimnazijo je od leta 1945 do 1948 obiskovala v Celju, nato pa je od leta 1948 do 1953 obiskovala šolo za umetno obrt v Ljubljani. Na šolo jo vežejo lepi spomini.³

¹ V pismu, ki ga je leta 1980 poslala kot odgovor na prošnjo pisateljice Berte Golob za knjigo o srečanjih z mladinskimi književnimi ustvarjalci, se spominja svojega otroštva kot dobe »mikavnih dogodivščin in svobode« in zlahka si jo predstavljamo kot malo svobodomiselnostno upornico: »/J/asno je, da sem se rodila, in to prijazni mami in zelo strogemu očetu. Mama je kar slutila, kdaj potrebujem svobodo, brkato strogi oče pa je imel svoje mišljenje o tem, koliko in kdaj se otroci lahko potepajo po širnem svetu. Ta 'širni svet' je v tistih časih bilo dvorišče za veliko hišo v Krunski ulici. Ko pa smo se preselili iz Beograda v Vinski vrh pri Šentjurju pri Celju, je moj širni svet zajel res velike razsežnosti. Samo velika večna vrata je bilo treba odpreti in že je bilo vse, kar so videle moje oči, tudi last mojih nog« (GOLOB 1983: 256).

² Zaradi zanimivosti navajam še kratek odsek opisa pesničinega otroštva v »širnem svetu velikih razsežnosti«: »/S/toji naša hiša čisto blizu pokopališča. Če verjamete ali ne, v zgodnjem otroštvu sem vedno, kadar je bila tema, videla mrtve, ki iščejo svojo izgubljeno dušo; saj še zdaj včasih, ko sedim v dnevni sobi, če malo zamižim in če nihče ne prižge luči, zagledam kakšno prikazen iz otroških let. Te prikazni so se mi prikazovale kot brezglavi ljudje, ki s svečo v roki hodijo in iščejo svojo izgubljeno dušo. Seveda so vse te prikazni prišle pred moje oči skozi ušesa in po zaslugi Tinke, ki je ob večerih, če ni bila sitna, zelo rada pripovedovala grozljivke. Poleg Tinke je bil pri hiši še en neusahljiv vir grozljivih štorij, Malgaj. Malgaj večinoma svojih zgodb ni pripovedoval meni in sem vse te reči vlekla na ušesa bolj od daleč, a zelo natančno. Malgaj je imel za spremembo od Tinke v svojih zgodbah še žive junake: babo iz Šentjanža, pogrebneža Jakata in druge. Ti glavni junaki so potem v njegovih zgodbah počenjali same grozljive reči. Kadar so ti ljudje potem prišli v vas, sem si jih natančno ogledovala, seveda iz primerne razdalje. Res so se mi zdeli vsega zmožni« (prav tam: 257).

³ Kot se sama spominja: »/O/gromno smo risali, všeč so mi bili tudi drugi predmeti, profesorji so bili mladi in smo se veliko nasmejali. V najlepšem spominu mi je ostal zdaj že pokojni prof. Marjan Pogačnik, ki nas je učil prostoročno risanje. Kadar je bilo konec šolskega leta in so bile počitnice pred vrati, je rekel: 'Tako, zdaj pa vzemite pet metrov salame in tri metre štrudla in pojdite na počitnice'« (KEPIC MOHAR 2007: 167).

Pesnica se svojih gimnazijskih let spominja kot »najbolj pustolovskega obdobja v svojem življenju« (GOLOB 1983: 259), ko je povzročala staršem nemalo skrbi zaradi učnega uspeha, saj si je želela zgolj svobodo.⁴

Po končanem šolanju (1952/53) se je poročila in zaposlila kot tehnična risarka – najprej v Geodetskem zavodu (pozneje Geološki zavod) v Ljubljani in nato leta 1956 v Export-Projektu. Po izobrazbi sicer ni bila tehnična risarka, vendar mesta tekstilnega načrtovalca za notranjo opremo ni dobila. Sama pravi, da je dozorela okrog leta 1955/56; takrat se je ločila od prvega moža, se poskušala vpisati na likovno akademijo, a zaradi ponesrečenega sprejemnega izpita pristala na umetnostni zgodovini (BUTALA 1972/73: 3). Istega leta je začela objavljati svoje prve pesmi. Pustila je službo, leta 1956/57 priložnostno prodajala časopis, 1958. leta pa se znova poročila z inženirjem arhitekture Pavlom Vodopivcem (prav tam: 3). V tem času je izšel njen prvenec *Mesečni konj* (1958).

Po študiju umetnostne zgodovine leta 1961 je bila pisateljica v svobodnem poklicu, vse do leta 1967. V obdobju, ko je imela ta status svobodne književnice, je napisala drugi dve pesniški zbirki za odrasle, in sicer: *Naplavljeni plen* (1961) in *Zajtrkujem v urejenem naročju* (1967). Leta 1968 pa se je zaposlila kot knjižničarka v Pionirski knjižnici v Ljubljani, kjer je ostala do upokojitve.

O daru za poezijo sama pravi, da ga je najbrž podedovala po očetu, ki je materi pisal pesmi (GOLOB 1983: 255). Pisati je začela že v otroštvu. Poezije se je začela zavedati ob prebiranju Kosovela v gimnaziji, močan vtis pa je leta 1953/54 napravil nanjo slovenski pesnik France Balantič (1921–1943). Sama pravi, da je ob njem doživela »vizijo samega pesnjenja« in spoznala, da je pesnjenje to, kar dela – in to je izpoved (prav tam: 259).

Njen vstop v slovensko javnost je bil povsem slučajen. Leta 1955 zasledimo prve objavljene pesmi (*Brezno brez dna*, *Blaznim in Jočem*) v reviji *Beseda*, kamor jih je sprejel tedanji urednik Ciril Zlobec. Od takrat naprej pa do izida prve pesniške zbirke je pesnica objavljala svoje pesmi v vseh vidnejših slovenskih literarnih revijah in časopisih: *Mlada pota*, *Nova obzorja*, *Naša sodobnost*, *Naši razgledi*, *Revija 57*, *Naša žena*, *Tribuna*, *Svet ob Muri*, *Obzornik*, *Dialogi*, *Problemi* in *Perspektive*.

⁴ »Kadarkoli je prišla moja mama na govorilne ure v celjsko gimnazijo, je slišala vedno isto pesem, da sem lena. Danes vem, da sem v tistem času bila vse drugo prej kot lena, samo moje delo ni bilo učenje, ampak raziskovanje, od tega, kako se najbolje jezdijo konji, do tega, iz kakšne gline se gnetejo najboljše figure. In seveda film. Tako sem sedemkrat zapored šla gledat ruski film *Kameniti cvet*. Kino je bil hiša, ki sem jo najraje obiskovala. Poleg tega smo v tistem času ogromno prepluli po smrdljivi Voglajni. Sami smo si delali splave in razna plovila. V pismu me sprašujete, če sem za disciplino ali anarhijo. Iz vsega, kar sem napisala v tem pismu, je jasno razvidno, da nisem ne za eno ne za drugo, ampak za svobodo« (prav tam: 259).



Odtujevanje narašča in pada kakor oseka in plima.⁵

Zanimivo je, da se pesnica, ki tako odkrito piše o sebi, skriva pod psevdonomom. Svoje pesmi in vse pesniške zbirke je dosledno objavila pod psevdonomom. Vegrijeva izrecno poudarja, da »ne gre za skrivanje, temveč čustva sovraštva, ki jih goji do svojega imena« (BUTALA 1972/73: 4). Albina ji ni bilo nikdar všeč, tako se je »spremenila« v Sašo, priimek Vegri pa menda izvira iz njenega otroštva – pravi, da si ga je podzavestno »sposodila« od oficirske družine v Beogradu (prav tam: 4).

Pesnica reprezentira izpovedni tip ustvarjalke. Piše predvsem o sebi. Njene pesniške zbirke so odraz stvarnosti, odraz neke specifične življenjske dobe in zrelosti. Pravi, da je njena poezija vedno enako trezna, drugačno obeležje ji dajejo le življenjske izkušnje (prav tam: 4). Sama nima občutka literarne ustvarjalke, pesnjenje ji je ena od možnosti sproščanja ter oblikovanja: »Trditev, da današnji čas ni naklonjen poeziji, je nesmisel. Nasprotno se pojavljajo elementi poezije tudi v umetnostih, kjer jih prej ni bilo. Kritiki starejše generacije berejo pesmi mladih le preveč površno, enostransko in že vnaprej odklonilno. Današnja poezija je resničen odsev sedanjega življenja« (prav tam: 5).

⁵ (VEGRI 1958: 40; pesem *Po pastoralni simfoniji*)

V sedemdesetih letih 20. stoletja se je pesnica posvečala tudi literarnemu ustvarjanju za otroke in mladino in svoje literarne prispevke objavila v revijah *Ciciban*, *Kurirček*, *Najdihojca*, *Pionir* in *Mladi rod*. Rušila je mnoge tabuje v slovenski mladinski književnosti, bila je iskrena in humanistična glasnica otrokovih pravic in svobode, ki ni omejevana s slepo disciplino. O tem priča med drugim tudi slikanica *Jure Kvak-Kvak* (1975). S pritajenim humorjem je v preprostem jeziku upesnjevala vsakdanjo resničnost otroškega sveta in pri tem pogosto prestopala meje ob knjigah za otroke in mladino: *Mama pravi, da v očkovi glavi* (1978), *To niso pesmi za otroke ali Kako se dela otroke* (1983) ali ob antologiji *Kaj se zgodi, če kdo ne spi* (1991).

Njene pesmi so bile doslej (po večini v sklopu antologij ali skupaj z drugimi pesniki) prevedene v 13 jezikov (angleščino, nemščino, francoščino, italijanščino, ruščino, španščino, srbsščino idr.), sama pa je prevajala srbsko in hrvaško liriko.

Pri založbi Edina v zbirki Svit je leta 2005 izšla bibliofilska zbirka pesmi *Onkraj sveta* in cikel grafik v klasični tehniki akademske slikarke Jožice Medle. To je bil skupen projekt dveh umetnic, ki sta se v sozvočju ujeli v likovno in lirično pripoved med usodo in tišino. Razstavljene grafike v Galeriji Lek leta 2006 so nastale kot odziv na pesmi Saše Vegri. Ustvarjalkama je bilo skupno krhko in čisto sporočilo, ki govori o spoznanju bogastva sveta in smisla življenja: kot se iz molka v molk pne pesničina pesem, tako se iz modrosti življenja napaja slikarkina podoba zemlje med usodo in tišino.



Saša Vegri in Jožica Medle. 2006.⁶

⁶ Umetnici sta se na odprtju razstave v Galeriji Lek 2006 prvič tudi osebno srečali. Jožica Medle je na vprašanje, kako je bilo ob pesmih Saše Vegri, ki so že bile napisane, ujeti skladje z njimi, odgovorila, da to ni bilo prav nič težko: »Te pesmi so pravzaprav tako blizu tistega, kar ustvarjam, da nisem imela nobenih težav. Upam tudi, da sem s svojimi deli zadovoljila pesnico« (<http://www.lek.si/si/o-nas/predstavitev/galerija-lek/razstave/medle/> Dostop 9. 10. 2014).

2.2 Bibliografija

Pesniške zbirke za odrasle

- *Mesečni konj* (1958)
- *Naplavljeni plen* (1961)
- *Zajtrkujem v urejenem naročju* (1967)
- *Ofelija in trojni aksel* (1977)
- *Konstelacije* (1980)
- *Tebi v tišino* (2001)

Onkraj sveta (2005) – bibliofilska zbirka

Knjige za otroke in mladino

- slikanica *Jure Kvak-Kvak* (1975)
- *Mama pravi, da v očkovi glavi* (1978)
- *To niso pesmi za otroke ali Kako se dela otroke* (1983)
- *Kaj se zgodi, če kdo ne spi* (1991)
- *Naročje kamenčkov* (2009)
- *Danes Nina riše* (2011)

Prejete nagrade in priznanja

Za svoje ustvarjalno delo je pesnica prejela štiri nagrade:

1. Nagrado revije *Mlada pota* za objavljene pesmi v letih 1955–57.
2. Jugoslovansko literarno nagrado Mladosti (1962).
3. Levstikovo nagrado (1979) za prvo knjigo poezije za otroke *Mama pravi, da v očkovi glavi*. Levstikova nagrada je nagrada, ki jo od leta 1949 Založba Mladinska knjiga podeljuje za dosežke na področju otroške in mladinske književnosti avtorjem, ki objavljajo pri tej založbi.
4. Trubarjevo plaketo (1987) za širjenje bralne kulture.

Manjkajoče nagrade in priznanja⁷

Glede na to, da je pesnica Saša Vegri svojo zadnjo pesniško zbirko *Tebi v tišino* izdala leta 2001, lahko v sistem podeljevanj literarnih nagrad oziroma priznanj vključimo samo to zbirko zaradi časovnih začetkov podeljevanj; izjema je Prešernova nagrada, ki se podeljuje že od leta 1947:

1. Veronikina nagrada

Veronikina nagrada za najboljšo pesniško zbirko leta je literarna nagrada, ki jo Mestna občina Celje podeljuje od leta 1997 v sklopu Veronikinih večerov. Leta 2005 se je Veronikini nagradi pridružil Zlatnik poezije, namenjen pesniku, ki je s svojim življenjskim opusom neizbrisljivo vplival na žlahtnost slovenske poezije, jezika in kulture. Veronikina nagrada je ena izmed najpomembnejših literarnih nagrad v Sloveniji. Podelitev nagrade zaznamuje literarni večer z branjem poezije. Leta 1997 je prvi dobil nagrado pesnik Iztok Osojnik za pesniško zbirko *Razglednice za Darjo*. Dobitnik nagrade leta 2001 je bil Milan Jesih s pesniško zbirko *Jambi*.

2. Jenkova nagrada, za najboljšo pesniško knjigo zadnjih dveh let

Jenkovo nagrado podeljuje najboljšim pesnikom vsako leto stanovsko Društvo slovenskih pisateljev. Podelitev poteka v mesecu decembru. Prva podelitev nagrade je bila leta 1986, in sicer jo je prejel Niko Grafenauer: *Palimpsesti*. Leta 2001 je Milan Jesih prejel nagrado za zbirko *Jambi*, leta 2002 Erika Vouk: *Opis slike*, leta 2003 pa Brane Mozetič za *Banalije*.

3. Prešernova nagrada

Prešernove nagrade in nagrade Prešernovega sklada so najvišja priznanja Republike Slovenije za dosežke na področju umetnosti.

Prve nagrade so bile podeljene leta 1947, na dan kulturnega praznika. Nagrade so bile z zakonom, sprejetim leta 1955, poimenovane po Francetu Prešernu. Število nagrad se je spreminjalo vse do sprejetja zakona konec leta 1981. Tedaj je bilo število nagrad omejeno na največ tri Prešernove in največ deset nagrad Sklada. Zakonska sprememba iz leta 1991 je število nagrad še bolj zmanjšala, in sicer na največ dve Prešernovi nagradi oziroma največ šest nagrad Prešernovega sklada. Krčenje števila pomeni ostrejšo kriterije izbora.

⁷ (https://sl.wikipedia.org/wiki/Seznam_slovenskih_nagrad_za_književnost/ Dostop 12. 1. 2016)

3 DUH ČASA IN ZGODBA SUBJEKTA

Literarna zgodovina Saša Vegri uvršča v drugo povojno generacijo mlajših avtorjev, rojenih v 20. ali 30. letih. To so Dane Zajc (1929), Gregor Strniša (1930), Veno Taufer (1933) in kot najmlajša Saša Vegri (1934). Ti avtorji nimajo predhodnih zaledij in ustvarjajo iz neposrednih izkušenj ter individualnih eksistencialnih izhodišč.

Prvi nastop te generacije sodi v leti 1958–59, ko so vsi štirje pesniki izdali svoje prvence, ki pomenijo izrazito zarezo v slovenski povojni liriki. Zgodijo se pomembni premiki, začne se novo obdobje. Izide Zajčeva *Požgana trava* (1958), Tauferjeve *Svinčene zvezde* (1958); Strniša izda zbirko *Mozaiki* (1959), Saša Vegri pa *Mesečnega konja*. Prvi dve zbirki sta izšli v samozaložbi. Bili sta neprijetni za oblast zaradi svoje poetike, ki je polna neznane krivde in obtožb, zlasti v zvezi s partizani in simbolom rdeče zvezde. *Mesečni konj* Vegrijeve pa je za tisti čas pomenil skrivnostni naslov s simbolnim pomenom.

Vojna leta doživijo ti pesniki še v otroštvu, zato vojne niso mogli osmišljati kot starejši kolegi, saj niso razumeli, kaj se dogaja. Vojna jim je pustila predvsem travme. Zajc in Taufer sta doživljala travmatične pretrse (Tauferju ubijejo očeta, Zajcu očeta in dva brata). Primarno doživetje vojne jim vzbuja občutke strahu, tesnobe in groze, kasneje občutke niča in absurda.

Po vojni je ta generacija še pod vplivom administrativnega socializma,⁸ ki kljub demokraciji še posega v literaturo in poezijo. V poetiki pesnikov kritične generacije je moč slediti razmerju subjekta do oblasti in tradicionalnih literarnih izrazil. To napeto razmerje povzroča proces, v katerem človek izgublja svoje bistvo in se postopoma odtuja od družbe, od objektivitete. Alienacija posameznika od družbe se zato odraža tudi v svetu poezije. Človek, ki se vedno bolj odtuja od družbe, postaja izobčenec, izvržen iz sistema. Ta generacija je kritična, nasprotuje srednjemu in starejšemu pesniškemu rodu (tudi Župančiču), vendar na drugi strani najde pozabljenega Boža Voduška, njegovega človeka brez temelja, ki ni več obsijan z božjo milostjo, torej izobčenca. Tak človek izgubi vero v transcendentalne sile in izkustvo, ki bi mu omogočilo preseči določeno stanje bivanja. Vez z nadčutnim in nadstvarnim svetom je pretrgana. V posamezniku nastopi globok občutek vsesplošne

⁸ Obdobje po vojni imenujemo tudi čas administrativnega socializma, ki traja do uvedbe delavskega samoupravljanja (1945–1952). Prevelik porast državnega administrativnega aparata in negativni pojavi birokratizma so pomenili oviro v nadaljnjem razvoju družbenih odnosov.
(http://www.savel-hobi.net/leksikon/zgodovina_sl/slovenija.htm/ Dostop 12. 1. 2016)

nepovezanosti in nespremenljivosti objektivitete. Narašča občutek nesmiselnosti bivanja: nesmiselno je bežati v preteklost ali načrtovati prihodnost.

Ustvarja se duh alienativne disonance. Družba je brutalna in pesnika izničuje. Po vojni je na eni strani nastopil komunistični monizem oz. enoumje, na drugi strani je obstajala opozicija mladih intelektualcev, ki to problematizirajo. A kritičnost je takrat razumljena kot sovražna dejavnost. Bilo je veliko obsodb motečih posameznikov. Pomembni avtorji (večinoma prozaisti) so bili v tistem času zaprti (Zupan, Pirjevec, Pučnik, Rožanc, Javoršek). Leta 1964 na primer prepovejo *Perspektive*.⁹ Posamezniki se zavedajo, da jim oblast ponuja lažne vrednote in odvzema svobodo. Odzivi na tako doživljeno ali pojmovano resničnost se izražajo v skrajnostih: s totalno revolto ali položajem skrajnega vdajanja, celo nemosti.¹⁰

Konec 50. let prejšnjega stoletja meje bivše Jugoslavije niso več neprodušno zaprte. Evropa prihaja k nam v obliki knjig in idej. Iz Francije pride eksistencializem (Sartre, Camus), tudi fenomenologija in mehka eksistencialna misel Heideggerja. Oblast je bila občutljiva na mladega Marxa, na idejo osebne in družbene odtujenosti (Erich Fromm). Širi se tudi eksistencialistična in nadrealistična literatura (Breton) ter ideje voluntarizma, svobode odločanja, ontološke difference (razlika med bivanjem in bistvom, med eksistenco in esenco).

Ključni premik je pojav kritičnega subjektivizma. Problem subjekta izreka vsa literatura. Subjekt je notranje razklan: v njem se bije eksistencialni spopad med nihilizmom in subjektivizmom. Pri tem je izid največkrat poraz. Križa se nezavedno, volja do moči in položaj žrtve, ki doživlja represijo. Uravnotežena situacija pozitivne subjektivitete nasproti negativni objektiviteti se poruši. Subjekt postane negativen, izpraznjen, uporniški, revoltiran. Ogrožajo ga dominantni politični sistemi, hkrati je odtujen sam sebi, nepovezan s svojim bistvom. Nad njim ni transcendence niti esence v njem, navkljub vsemu še sizifovsko vztraja in išče smisel. Številni porazi mu povzročajo osebne travme, bolečino, krivdo, gnus, navsezadnje splošni absurd in prekletstvo.

Ta generacija pomete tudi z romantiko. Subjekt je deromantiziran in ni več pozitiven. Postane predmet samozanikanja, nosilec zla, nič, nasilja; celo usmeri se sam proti sebi s smehom

⁹ Kritična inteligenca se je zbirala v revijah, ki so bile najprej preimenovane, nato ukinjene. Leta 1957 se je ustanovila *Revija 57*, ki je bila ukinjena čez eno leto. Leta 1958 so ustanovili kritično revijo *Perspektive*, ki je bila ukinjena 1964. Sledi aretacija Jožeta Pučnika, ki se je zavzemal za drugačno ureditev podeželja (http://www.slo.rfk_slovenska_sodobna_knjizevnost_01.doc/ Dostop 12. 1. 2016).

¹⁰ V tem času je nastopil tudi začetek potrošništva. Nastopi atomizacija družbe: ljudje smo le atomi, vsak svoj otok. Pojavi se fenomen fetišizacije: stvari dobivajo veliko vrednost. Nastopi gospodarska kriza. Inicijativa in spontanost sta zatrti, treba je biti podložen partiji in se podrežati njenemu ortodoksному mišljenju. Zaradi nasprotij med bivšimi jugoslovanskimi narodi se je netolerantnost še povečevala.

skozi stisnjene zobe. Lirika absurda, ki nastopi, je avtonomna in zapušča tradicionalni postopek mimeze. Ko se destabilizira subjekt, v ospredje stopi črni humor, bizarno, fantastično, gnusno, odurno, neestetsko, tragično in resnobno.

Poezija te generacije prinaša novo resnico. Zaradi ozaveščenega dejstva, da je vse, kar je, brez smisla in končnega cilja (po Camusu), so pesniki iskali nov sistem vrednot, ki bi jim povrnil fizične in duhovne sestavine človeka. Literarna zgodovina govori o problematičnem subjektivizmu, s katerim se vzpostavi drugačen odnos do tradicije, do tega, kaj je vrednota. Pogačnik pri tem poudarja, da »se je treba stalno zavedati, da je med petim in šestim desetletjem prišlo do odločilnega slovstvenega obrata predvsem v lirskem pesništvu. Ta obrat je v slabih dvajsetih letih privedel do konca večino literarnih vrednot, ki so bile veljavne v kulturnem izročilu, na njihovo mesto pa je postavil svet z novimi moralnimi in estetskimi razmerji« (POGAČNIK idr. 2001: 33).

Radikalizacija, ki so jo izpeljali Dane Zajc, Gregor Strniša in Venko Taufer, je torej stopnjevala razdalje med človekom in svetom v alienacijo in absurd, destrukcijo romantične subjektivitete, upor in metafizični nihilizem. Iz teh razdiralnih stanj se pesniki rešujejo različno. Vsak med njimi si poišče svoj kult čaščenja kot neke vrste protiutež podleganju ali vztrajanju. Zajc najde svojo ikono v *Gotskih oknih*, svetnikih in svetnicah, ki tudi v najvišji meri ne obvladujejo več negativnega, zato v ospredje stopi položaj groze, razdejanja in nasilja. Ruši se vera v Boga, ker Bog dopušča to nasilje. Pri Tauferju gre za problem notranje omrtvičenosti in nemosti, iz katere se nato rešuje v eksistencializmu stilnih poizkusov in tam išče »prosojno besedo rojstva« oziroma izgubljene biti (PATERNU idr. 1967: 172). Vegrijeva je na začetku še pod vplivom intimizma in sentimentalnega humanizma, a se okrog leta 1960 odmakne od toka intimizma in subjektivizma ter se vrne k biološko utemeljenemu vitalizmu, ki jo »rešuje« iz toka avtodestruktivne oziroma temne poezije te generacije in tako na specifičen način izraža svojo voljo do moči.

Opisi modernizma se med seboj precej razlikujejo, vendar jim je skupna ugotovitev, da v modernizmu subjekt izgubi idealizem prejšnjih obdobj in pade v eksistencialno krizo, pri čemer dvomi vase in v svet okoli sebe.

Slog

V slogu pesnikov te generacije se mešajo vplivi tradicionalnega realizma z ekspresionističnimi, na primer v poeziji Daneta Zajca, ter simbolističnimi in nadrealističnimi pri Strniši in Vegrijevi. Odtujenost subjekta od objektivnega sveta, njegova izvrženost in izguba zaupanja v dobro (Boga) se kaže tudi v slogu. Iz vulkana nemirnih disonanc prodre na površje poezija, ki bralca vrže iz miselnega udobja, miru, varnosti in ga postavi v skrajne dileme. Pesniški jezik »nove« lirike preplavi estetika grdega, groteska, iracionalne podobe nezavednega in nadrealistična imaginacija. Normalni red prostora, časa in jezika se začne podirati. Pesniki uvajajo novi ekspresionizem in prehajajo v območje nadrealizma: »Ta skupina sproščeno uveljavlja izraz novega ekspresionizma, ki se spričo odstranitve slehernega metafizičnega reda polni s predmetnostjo in preko svobodnih asociativnih zvez ter zavestno grobega 'razlepotenja' poezije ali celo preko izrazitega 'antilirizma' prehaja v območje nadrealistične poetike. Na posamičnih mestih se ekspresionistična teža doživljanja razveže v svoje nasprotje in prispe do neobvezne dadaistične igre« (PATERNU idr. 1967: 172).

Pesem postane avtonomna in izgubi sovisnost z objektivnim svetom. Pokrajino in zunanji svet pri Zajcu na primer predstavljajo: zvonci novega dne, veter, skale, mraz, pokrajina, polna neprijetnih razpoloženj. To je odmik od čutno zaznavne impresionistove pokrajine v ekspresijo, ki izraža druge kvalitete sveta: histerijo, zlobo, tožbo, pohlep. To je način projekcije, skozi katero subjekt kaže strah, bolečino. Lirika ne črpa iz neliterarnih diskurzov ali zaključenih simbolnih sestavov – odpre se grdemu, deformiranemu, fantastičnemu in grotesknemu. Strniša na primer napiše *Vrbe*. Vrbe niso realne, napolnjene so z bolečino, fantastično preoblikovane po logiki hudih sanj.

Avtorji razbijajo ekspresivno celovitost izražanja ter sproščajo svobodne asociacije, daleč od nekdanje logike »tertiuma comparationis«. Zato je priljubljena slogovna izbira izrazito svoboden verz, kjer ni metrične vezanosti. Ker pesem prikazuje drugačno resničnost, si poišče neizrabljene možnosti: drugačno semantiko in prosti verz. Tudi zvočna podoba je drugačna. Ni več tradicionalnega metruma. Na začetku je še skladijski, potem vse manj. Pri Zajcu in Strniši so v ospredju primarni in primitivni ritmi, naslonjeni na zaklinjanje, zarotitvene obrazce (Zajčeva pesniška zbirka *Zarotitve*). Pri Tauferju je prozaiziran, fragmentiziran in prostorsko razmetan tekst kot slovarsko geslo, kot kroženje pomenov okrog iztočnice. Saša Vegri ima koncentrirane kratke verze in močno, dinamično simboliko. Strniša je navezan na klasiko. Oblikuje statične podobe, slike, ki so sanjsko odmaknjene od realnosti. Kasneje piše moderne balade.

Z razkrojem mimetičnosti pride do razkroja metafizične harmonije, na mikro ravni do izgube besedilne kohezije in koherence. Pojemovno in slovnično sovisnost načenjajo asociativni preskoki, premori, zamolki, neizrečeno in neizdelano. Ti zamolki so še posebej prisotni pri Vegrijevi, saj v oči bñje splošno dejstvo, da je eksistenca objektivnega sveta razbita in neosmišljena.

Ker gre za problematični subjektivizem, v ospredje prihajajo subjektivna, individualna področja, in ne več skupni problemi družbe. Subjekt bñje notranji boj, ki se izraža z izrazito metaforično zmogljivostjo. V njem prihaja na dan nezavedno, primarno in nagonsko. V njem se spopadajo sile, ki jih ne more nadzorovati. Zato ustvarjalni proces poteka »po eni strani preko prvinskih izbruhov, po drugi strani pa preko skrajno premišljenih, čisto 'cerebralnih' gradenj« (PATERNU idr. 1967: 172). Metaforika te poezije je drzna, nepričakovana, dinamična. Lahko bi govorili o mojstrstvu metaforične zmogljivosti. Nova simbolika sega v primitivno, barbarsko, demonično, živalsko, tehnično, mehansko sfero. Tako vstopijo v pesniške svetove divje živali in zveri, ki sproščajo neprijetne konotacije. Prostore naselijo lobanje, puščave, divjine, kletke in klavnice, lačni psi in cipe.

Poezija kritične generacije predstavlja bistveno bolj hermetično poezijo kot poezija starejših avtorjev. Lirika ni več mimetično vezana, zaradi tega se opušča opisovanje in pripovedovanje. V tej »novi« poeziji »prevladuje neharmoničen, razlepoten in popačen svet, ki ga pesniki pogosto opisujejo z mero črnega humerja. Zaradi težko razumljivih podob in simbolov, ki so sestavljali novo poezijo, le-ta pri bralcih in posledično pri založnikih ni bila priljubljena« (NOVAK POPOV 2014: 14). Založniki in uredniki revij so se morali podrežati partijski ideologiji, bralci pa so v tej poeziji razpoznavali upor proti njej, zato je bila za vse kritične intelektualce zanimiva in so se vanjo lahko vživljali, čeprav ni bila svetla in upajoča.

Pesem sama je ali eruptivni, nekontrolirani eksces ali pa je celo geometrijska montaža. Pesniki se često ustavljajo ob vprašanjih pesniške besede same in zelo razločno izražajo željo, da bi se osvobodili njene tradicije, ki se jim zdi nezadostna, izpraznjena in ne več resnična. Paternu v zvezi s posledicami želje po osvoboditvi od tradicije zapiše, da se »/k/omunikacija med alienativno poezijo in bralci po eni strani krepi oziroma notranje intenzivira, po drugi strani pa se oži, trga in odtuja. Del tovrstne lirike postaja neasimilativen, hermetičen, kar po drugi strani pomeni, da je lahko odprt najrazličnejšemu doživljanju in razlaganju. Vendar na to področje seže razmeroma zelo neznan del lirike drugega vala. [...] K temu je treba dodati, da se je tok alienativne lirike zelo naglo povzpел k svojemu vrhu in že v začetku šestdesetih

let začel kazati znake krize, ki so najbolj očitni na tistih mestih, kjer prehaja v miselni mit in s tem v filozofsko naravnane obrazce» (PATERNU idr. 1967: 173).

Ženska varianta

Saša Vegri s svojo poezijo predstavlja žensko različico v toku alienativne lirike, specifično, a v jedru podobno moškim predstavnikom te skupine. Svoj radikalizem in pripadnost h kritični generaciji je Vegrijeva pokazala s tem, da se je postavila v bolj ali manj očitno opozicijo do »moške« lirike, pri čemer je ustvarila svoj kult materinstva, čutne ljubezni, ženskosti in telesnosti. Morda celo skrajno premišljen ženski konstrukt, ki je vseskozi bojevit in jo rešuje iz življenjskih kriz ter ambivalentno nemirnih disonanc objektivnega sveta.

Njena varianta individualiziranega modernizma, specifičnega ženskega »ustvarjalnega« vitalizma oziroma erotizma, pomeni samosvoj in samostojen ustvarjalni položaj. S svojo izkušnjo doživljanja čutne ljubezni premaguje trenutke odtujitvenih stanj in išče svojo vez z metafizično transcendenco. V privatni podobi ženske ustvarjalke je razklenila problem človekove eksistence, ki ima na voljo le skrajne izhode: ali totalno revolto ali totalno podleganje ali brezciljno apatično vztrajanje. Problem, s katerim so se dramatično spoprijemali vsi njeni moški sopotniki, je Vegrijeva sicer izpostavila, a ga ni poglobljala do emotivnega obupa ali ubitosti. Ravno nasprotno: osvetljuje ga s pozicije ženske in kontrastira v močnih barvah aktivnega ženskega erosa, ali kot je zapisal Paternu v barvah »biološko utemeljenega vitalizma« (prav tam: 172).

Vendar alienativne disonance objektivnega sveta, ki se kažejo kot svet ukinjenih možnosti, predvsem pa odvzete svobode, grabijo tudi pesničin kult ženskosti, zato se vse bolj usmerja v refleksijo o nekaterih temeljnih vprašanjih življenja. Njena življenjska drža je izpostavljena udarcem resničnosti, zato ta lirika pozna tudi notranje krize. Navsezadnje je bilo pesnici kot edini ženski predstavnici te generacije še toliko težje »promovirati« kult ženskosti v okvirih patriarhalne družbe. Zato ustvari subverziven pesniški izraz in njen ustvarjalni proces (morda ravno zaradi patriarhalnega načina percepcije in vrednotenja) poteka preko skrajno premišljenih, čisto »konceptualnih« gradenj. Nenazadnje je bila sooblikovalka in sopotnica generacije, ki je morala narediti usoden obrat v sodobnem slovenskem pesništvu v šestdesetih letih prejšnjega stoletja in zamajati tradicionalne sisteme, ki takrat niso več vzdržali.

Vegrijevi lahko pripišemo »dosežke« eksistencialistične poezije, modernizma, avantgarde in celo nekatera ujemanja s postmodernizmom. Vendar se literarna veda kljub temu z njo ni ukvarjala bolj poglobljeno. Še več, literarni zgodovinarji so jo preprosto izpuščali iz

slovstvenih pregledov sodobnega ustvarjanja ali pa so ji namenili v razpravah bistveno manj prostora kot na primer njeni sodobnici, pesnici Svetlani Makarovič (1939), ki vstopi na literarno prizorišče pozneje (1964, 1968) ter nadaljuje izhodišča alienativne lirike.

Ob prebiranju slovstvenih pregledov se mi je porodila misel, da pesništvo Saše Vegri v sklopu njene generacije za marsikaterega moškega ocenjevalca in oblikovalca slovstvenih pregledov ni bilo dovolj »temno«. Njena lirika ni bila tako temna kot na primer lirika Svetlane Makarovič ali Daneta Zajca. Morebiti je bila stopnja »temnosti« kriterij za sodbe literarnih zgodovinarjev in literarne stroke o kvaliteti nekega pesniškega opusa. Kajti poezija Saše Vegri je bila bistveno manj radikalna, manj ostra in manj intenzivna od neposredne naslednice, pesnice Svetlane Makarovič.¹¹ Toda Svetlana Makarovič si je »zaslužila« mesto v vseh slovenskih slovstvenih pregledih literarnih smeri in tokov.¹²

Vendar gre pri tem za nekoliko globlji problem, saj je bilo vsesplošno ignoriranje ženskih ustvarjalk s strani moške etablirane literarne vede konstantno prisotno. Prva literarna zgodovinarica, ki se je zavestno lotila prevrednotenja ne le pozabljenih, ampak pokopanih slovenskih avtoric, je bila Marja Boršnik. Njeno delo nadaljujeta Helga Glušič in Silvija Borovnik. Še posebej je treba omeniti Katjo Mihurko Poniž, ki se ustvarjalkam posveča ves čas in skoraj izključno (*Zapisano z njenim peresom*).

Med najvišje dosežke literarne vede o ženski poeziji pomeni obsežna *Antologija slovenskih pesnic* v treh knjigah (2004–2007) raziskovalke in literarne zgodovinarke Irene Novak Popov. Literarne zgodovinarke namreč ugotavljajo, da je število avtoric dovolj visoko in tudi kvaliteta ne zaostaja za uveljavljenim kanonom. Kljub temu pa si avtorice »težko pridobivajo naklonjene bralce, še teže ustrezno pozornost kritike (literarne nagrade) in samo izjemoma položaj med posvečenimi v nacionalnem literarnem kanonu« (NOVAK POPOV 2003: 253). Irena Novak Popov razloge za to išče v literarni stroki, saj naj bi slovenske pesnice v preteklosti cenili le, »če so se hkrati s pesniki navduševale za redoljubje, če so imele socialno razvit čut, če so abstraktno obsojale tujo oblast in bile 'tovarišice' v skupnem boju, če so se navduševale nad vlogo mater in če so hkrati pisale za otroke« (NOVAK POPOV 2014: 65).

¹¹ »Svetlana Makarovič je izjema vseh izjem, ki potrjuje pravilo; figurira v vseh literarnih zgodovinah, antologijah, berilih, je dobitnica najprestižnejših literarnih nagrad (Prešernovega sklada, Jenkove, Prešernove) in edina sodobna slovenska književnica, predstavljena v ameriški referenčni publikaciji *Dictionary of Literary Biographies*. [...] Njena enoglasna sprejetost ni brez zveze z bojevitostjo, napadalnostjo, ostrino in močjo, s katerimi ženski liki njenih pripovednih pesmi premagujejo deziluzijo, sovražnost, samost in breždomnost, ter z naravnostjo modernizma v univerzalno, abstraktno tematiko« (NOVAK POPOV 2014: 61).

¹² Kazalo imen v Matičini *Zgodovini slovenskega slovstva I-VII*, Pogačnik-Zadravčeva *Zgodovina slovenskega slovstva I-VIII* in *Slovenska književnost 2*, vključno z večavtorsko *Slovensko književnostjo 3*. Zgolj Poniževa *Slovenska lirika 1950-2000* Saši Vegri nameni večji kos razpravljalnega prostora v knjigi.

4 PESNIŠKI SVET SAŠE VEGRI

Pesniške zbirke za odrasle

4.1 MESEČNI KONJ (1958)

Leta 1958 pri Cankarjevi založbi v Ljubljani objavi Saša Vegri svojo prvo pesniško zbirko *Mesečni konj* v 600 izvodih. Zbirka obsega 46 pesmi in je razdeljena na 5 razdelkov: *Mlade oči*, *Zlate vajeti*, *Ranjene zenice*, *Potepanje* in *Tenje v megli*. Zbirka zajema pesmi, nastale med 1951. in 1958. letom. S to zbirko je Vegrijeva vnesla svetle tone v takratno temno poezijo sodobnikov. Ovila jo je v svetlo zeleno podobo razgibane veje drevesa in tako še poudarila nasprotje liriki temnih eksistencialnih disonanc, ki so jo uveljavljali sočasni prvenci njenih sopotnikov. Paternu si ob tem dovoli primero, »da je v črnino takratnega pesništva zagnala močne snope sončne luči in sveže zelene barve, ki je tudi osnovna barva njene epitetoneze« (PATERNU idr. 1967: 198).



Simbolika naslova

Poetični naslov *Mesečni konj* odpira »samosvoj svet sproščene imaginacije« (NOVAK POPOV 2003: 259), v katerem se zrcali lirski subjekt v idejno-čustveni vsebini kot svojevrstni umetniški transfiguraciji neposrednih življenjskih doživetij. Naslov povezuje podobi *meseca* in *konja* in tako zbližuje nebesno ter zemeljsko konstelacijo, prvinskost in moč. Mesec (luna) je nebesno telo, ki kroži okoli zemlje in vpliva na celotno stvarstvo glede na svojo osvetljenost. V antropomorfizaciji naslova lahko prepoznamo podobo konja kot

atributa lepote in vznesenosti pesničinih hrepenenj in spoznanj, ki jih intimistično izpoveduje v petih razdelkih zbirke. Konj je morda asociativni odsev pesničine duše, ki se želi vzpeti do meseca in se združiti z njim v mesečni svetlobi in božanskosti. Z naslovom pesnica morda izvede vez med voljo do moči in obstojem nečesa dobrega, svetlega, božanskega in izvirnega. Mesečni konj lahko sproža simbolno konotacijo zdravega in lepega bitja (erosa), kot čarobni samorog, bitje svetlobe in ljubezni, in odslikava lepoto življenja ter možnost prvinskih vzajemnih razmerij. Naslov vzpostavi medsebojni »ljubezenski« odnos *meseca* in *konja*, erosa in duše, ju združi v prvinsko vitalističnega *mesečnega konja*, ki pomeni tisti trdni bivanjski temelj, oživljajoč duševnost in prebujajoč ustvarjalno moč. Ta strastni stik erosa in duše, to dvigovanje in spuščanje ljubezni, želja in hotenj, je aktiven ustvarjalni imaginativni proces in pesničina oaza smisla, lepote, dobrote in ustvarjalne moči.

Izpoved aktivnega ženskega erosa

Saša Vegri se izpričuje kot izvirna in samosvoja pesniška narava, ki ji ne moremo najti vzporednic. Irena Novak Popov že uvodno pesem z naslovom *Igram s strunami* poimenuje »načrt orfičnega besednega čaranja« (NOVAK POPOV 2003: 260). Pesem je izpoved polne privrženosti življenju, samozavestne zvestobe »zdravi krvi dedov« in neoskrunjenega spomina na »vedra jutra materinega smeha«. Pesnica je tu samozavestna, ponosna na svoj izvor in svojo osrediščenost v svetu, skratka vznemirjena je nad življenjem. Mesec, kot vodilni simbol zbirke, »bo nizko nocoj« in odpira simboliko ženskega principa. Mesec (drugo starogrško ime za Luno) je simbol erosa, vladarja noči in skrivnostnih sil. Podoba meseca prehaja skozi različne faze pesničinih čustev in občutkov. Ko se mesec spusti in je v nizki poziciji, je svetloba najsvetlejša. Odpira svetle tone, hkrati pa napoveduje nemir, saj je njegov položaj nizko, skoraj na dosegu roke. Stik erosa in duše je neizogiben, skrivnostne sile že delujejo, zato je lirski subjekt »napet na pričakovanje«. Poleg bioloških ritmov in minevajočega časa simbolizira mesec oziroma luna posredno spoznanje, preoblikovanje, transformacijo in rast (CHEVALIER 1995: 328). Luna vpliva na naravne pojave, naraščanje in upadanje morske gladine. Plimovanje je pojav izmeničnega spreminjanja višine vodne gladine v morjih in oceanih in na morske mene (plima in oseka) vpliva gravitacijska sila predvsem Lune. Hkrati pa lunine mene vplivajo na žensko, njene mesečne cikle in plodnost. Luna je boginja ljubezni, plodnosti, ustvarjalnosti, umetniškega navdiha, hkrati pa boginja

uničenja, razdiralnih sil, strahov in temnih senc. Moč lune je lahko tako kreativna kot destruktivna.¹³

Prvi razdelek z naslovom *Mlade oči* izpoveduje ženski lirski subjekt, ki mu domače okolje in narava v domači vasi predstavljata zdrav in predvsem varen bivanjski temelj. Mlade oči neposredno opazujejo svet in izpovedujejo svoje želje po izkustvu in potepanju po »mlečnobelih ulicah«. Iz nesentimentalnih podob preteklosti veje sveža in neposredna »zelená« življenjska moč. Svetle konstelacije elementarnega bivanja v naravi pesnica iz preteklosti, ko je »sence« še niso ogrožale in je v njih »pasla svoje želje« (*Bilo je lepo*), prenaša v trenutek, v katerem je že prisoten nemir, kajti »mesec je nizko nocoj«. Lirski subjekt se začenja zavedati vseh razsežnosti objektivnega sveta. Pesniški medij izražanja notranjega nemira postane konj s svojo eruptivno in svobodno močjo. »Konji s svojo neugnano in svobodno močjo postanejo pravo metaforično središče njene lirike« (PATERNU idr. 1967: 198). Pesem *Kje je žrebec* ubeseduje najlepšega žrebca, svobodnega, divjega in vsemogočnega, ki ga pesnica potrebuje za svoj stik z erosom:

Kje je žrebec
rdeče, peščene barve,
ki ga še nikoli
ni jezdil nihče?
[...]
Nocoj bi ga pognala
preko dišečega žita
— ta večer je najin,
ker nisva nikoli čutila brzde
— že čakajo polja
— ne smem zamuditi
tega prozornega hipa,
ko so lasje se mi spletli
z grivo najlepšega žrebca.

Carl Gustav Jung divjega žrebca označi kot simbol »neobrzdane nagonске sile«, ki lahko vsak čas izbruhne iz nezavednega. Ta naj bi nakazovala možnost izognitve soočenja s stvarnostjo objektivnega sveta. Pripomni še, da opisano silo veliko ljudi skuša zatreti (JUNG 2003: 176). Pesnica pozna tega »žrebca«, njegov nemir je že »plenil njeno srce«, njegove sile so prebudile eros. In zdaj znova prihaja (mesec je nizko nocoj) in tega »prozornega hipa, ko so se ji lasje spletli z grivo najlepšega žrebca«, ne sme zamuditi.

¹³ Prepričanje, da obstaja posebno razmerje med žensko in luno, obstaja že od nekdaj. S preučevanjem mitov in legend o luni so se nam približale starodavne skrivnosti, ki razkrivajo to lunarno božanstvo. Primitivna plemena so verjela v moč oploditve pod lunino svetlobo. Svetloba lune je potrebna tudi za rast: vpliva na kalitev semen in rast rastlin (<http://www.mojastrolog.rs/vasi-astrolozi/jelena/blog/-/mesec/?nid=10009> / Dostop 1. 2. 2016).

Pesnica si »upa« izpovedati globinsko naravo ženske in suvereno raziskovati svoj erotični nemir. Že dejstvo, da se Vegrijeva izpoveduje tako neobvezno do vseh pesniških meril in se odziva na stereotipne upodobitve ženskosti, je za čas nastajanja njene poezije velika novost tako v izpovednem kot v izraznem pogledu. Simbol žrebca, ki ga vpelje s konkretno in čutno predstavnostjo, razpira prav večpomenskost.¹⁴ Žrebec je lahko simbol erotičnega hrepenenja, motiv želje po ljubezni, hkrati pa prispodoba za notranje navale moči, ki se ritmično pojavljajo ter pod vplivom meseca naraščajo in upadajo kot plimovanje. Vidno je feministično osvobajanje izražanja, pa tudi osvobajanje ženske kot bitja in njene seksualnosti. Od tu naj bi izvirali čutni vtisi, prevedeni v kompaktne podobe, iz katerih se vzdigne »govoreči jaz« – »neugnano žrebe, ki se ne pusti podrediti. Beži iz utesnjenosti na prosto, išče otroško celovitost in si pričara trenutke razigrane brezskrbnosti« (NOVAK POPOV 2003: 260).

Iz pesmi žari »rdeče« hrepenenje in ognjeni nemir po življenju v polnem. Rdeča barva kot kri, kot ogenj, ki žari. Pred nami se razpne barvito platno pesničine podzvesti v slogu nadrealističnega slikanja. Vegrijeva zelo subjektivno rabi barvne prilastke: zelena, rdeča in bela barva, in tako razkriva svojo svobodo duha.¹⁵ Celoten prvi razdelek vsebuje bogat barvni spekter. Vsaka barvna označitev pomeni večpomensko karakterizacijo predmetov in pojmov. Objektivni svet ne obdrži svoje oblike in vloge, temveč služi za ponazoritev pesničinega notranjega doživljajskega sveta. Če bi na primer izključili logične povezave, odmislili kohezijo in koherenco besedila, si sposodili tehniko montaže – bi ustvarili iluzionistično

¹⁴ Po navajanju Jeana Chevalierja (1993) v *Slovarju simbolov* so psihoanalitiki iz konja naredili simbol »podzvestnega psihičnega življenja in nečloveške psihe« (241–246). Konji so namreč v klasični mitologiji povezani s soncem, saj predstavljajo svete živali Apolona, sončnega božanstva. Beli konji tako simbolizirajo nebeško svetlobo; svetlobo duha, razuma in intelekta ter utelešajo apolinični princip duhovne lepote, čistosti in plemenitosti (GERM 2006: 86). Podoba konja in njegova simbolična pomenljivost v zgodnjem 20. stoletju doživita svojevrsten prerod z ustvarjanjem nemškega slikarja Franza Marca, ki odločilno zaznamuje razvoj tega motiva v sodobni umetnosti. Svoje videnje živali izrazi skozi osebno ikonografijo barve, saj ustvari slike azurno modrih, sijoče rumenih in živo rdečih konj (prav tam: 91).

¹⁵ Zelena barva, s katero se ujema večina tematike *Mesečnega konja*, pomeni srednjo vrednost, posrednika med vročim in mrzlim. Zelena je predvsem barva vegetacije, zato se večina njenih pomenov navezuje na naravo. Simbolizira barvo življenja. Zaradi povezave med vegetacijo, vodo, mesecem in zeleno barvo, zelena simbolizira tudi pomlad, svežino, vlažnost in hlad. Pogosto ponazarja tudi nezrelost in mladost, povezujemo pa jo tudi s počitkom, saj je njen vpliv na organizem izredno pomirjevalen.

Rdeča barva predstavlja barvni zenit, povezujemo pa jo z ognjem in krvjo. V različnih kulturah pa simbolizira naravno privlačnost. Rdeča je bila prva barva, ki jo je človek poimenoval, zato je izraz »rdeče« najstarejša barvna oznaka v vseh jezikih sveta. Rdeča je vpadljiva barva, ki včasih deluje precej nasilno, zato jo uporabljajo za označevanje nevarnosti in prepovedi. Zaradi aktivnosti, privlačnosti, vročičnosti in dinamičnosti je zelo opazna, včasih pa deluje celo neresno in površinsko.

Bela barva je nosilka vseh pozitivnih pomenov in lahko kot taka obstaja le s svojim nasprotjem, črno barvo. Ponazarja začetek v nebesnih višavah, medtem ko črna simbolizira konec pod zemljo. Bela barva simbolizira popolnost, dobroto, pozitivnost in celo idealnost. Zato se najpogosteje pojavlja kot simbol večnosti in absolutnosti. Je nič, iz katerega se lahko razvije vse. Kot nosilka pozitivnih pomenov je bela barva simbol vere in božanskosti. Bela simbolizira tudi lahkotnost, nežnost in milino. Ženskost simbolizira predvsem zaradi svoje brezbarvnosti in prosojnosti.

(<http://projekti.gimvic.org/2004/2d/impresionizem/barvepsiholosko.htm> / Dostop 26. 1. 2016)

slikovno prizorišče: žrebec rdeče, peščene barve, opit zelenega mleka hodi v brezskrbnost svoje rasti, preko dišečega mleka ga požene zdravo dekle z mlečnimi prameni jutranjih megla na pragu bele domačije z belimi janjci. Na takšnem prizorišču »iluzije« so nadrealisti sestavljali predmete in položaje v na videz nasprotujočih si kombinacijah, da bi z večpomenskostjo omajali utečeno mišljenje, izkustvo in gledanje. Avtomatizirano izražanje toka misli se na področju likovne umetnosti, zlasti slikarstva, kaže kot združevanje imaginarnega in resničnega v enotnem slikovnem polju.¹⁶

V tej barviti nadrealistični sliki pesniškega sveta se izrazi pesničina strast po erotični sprostitev. Želja po razdajanju same sebe ne pozna predsodkov, vendar eros – ta imperativ njene narave ni sam sebi namen: visoko poslanstvo je, v katerem se žena vedno znova nraavstveno preraja in zato dobi njeno življenje globlji smisel in pomen:

Daj, da odložim
v letu
dozorele sadove,
naj kakor njiva
razdam svoje plodove,
da bom
za prozorno jesen
čista, vsa čista ...

(*Jesensko pričakovanje*)

V *Zlatih vajetih* svetloba meseca počasi pojenja, mesec se je znova dvignil: sence na hiše se počasi razlivajo in »plaho se bliža / [...] v mojo nemirno kri / val mehke pomladi« (*Pomlad prihaja*). Vajeti so človekova povezava s konjem: namigi konju med ježo potujejo po vajetih. *Zlate vajeti* kot simbolna surrealistična vez z mesečnim konjem. Vendar ta vez se oddaljuje. Čuti se neosrediščenost lirskega subjekta, ki bega in čaka (*Rosa na pajčevinah, Pridi*), in oddaljenost moškega objekta (meseca, žrebca) v *Tihi pesmi, Tako blizu si*. Nežno hrepenenje mladega dekleta po ljubezni z vsemi značilnimi lastnostmi (dvom, strah, upanje, sanjarjenje) doseže vrh v zanosni viziji svobodnega, neutesnjenega doma (*Imela bi dom*).

V subtilnem doživljanju erotičnega čustva je po mnenju Nika Grafenauerja »veliko intimnosti in globoke ustvarjalne zavzetosti, ki daje podobam težo in privlačnost« (GRAFENAUER 1959: 436).

¹⁶ Glavni predstavniki te formalno neenotne smeri nadrealizma v slikarstvu, ki predstavlja novejšo varianto fantastične umetnosti, so Hans Arp, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Max Ernst, René Magritte, André Masson, Joan Miró in Yves Tanguy. Dalí in Tanguy sta slikala predvsem imaginarne krajine in bitja, Miró pa je poskušal z abstraktnim oblikovnim izražanjem prenesti razvojni proces sanj v slike. Njegove slike upodabljajo vedre pravljичne svetove mikrokozmosa, osamljene v sodobnem umetnostnem življenju. (http://www.dijaski.net/gradivo/ume_ref_nadrealizem_01?r=1 / Dostop 22. 1. 2016)

Ljubezenska pesem postane elementarna, nemirno strastna. Svetlobo dneva zamenjajo večer, mesečina, temna reka in črni vrtinci. Procesi destabilizacije, značilni za takratni alienativni tok, počasi zavzemajo pesniški svet *Zlatih vajeti*. Ti procesi so sprva odraz razočaranosti v ljubezni in z vitalistično simboliko jih pesnica subtilno vpeljuje v pesmi.

O temna reka,

Ko bo jesen
naju trudno sklonila
in z najinih stebel
odpade okras,
v reko bo padalo
tvoje in moje listje,
takrat se združiva
v črnih vrtincih
ti in jaz.

(*Vrbova grma*)

Sčasoma postaja pesnica vse bolj ujeta v mreže odtujenega, nesvobodnega in rahlo ogroženega bivanja. Mesečni konj je zgubil vajeti. Ne čuti več povezave s tistim prvobitnim bistvom in izvorom vsega dobrega, lepega, vitalnega. Tako kot se na mikroravni odtuja od njega (moškega lirskega objekta), se na makroravni odtuja od objektivnega sveta. Pod težo sle po erotični sprostitvi se zave poplave želja in čustev, ki jo napolnjujejo z notranjimi napetostmi. Odraz tega vedno večjega odtujevanja je vizija praznote. Objame jo globoka bolečina. Impresija *Po pastoralni simfoniji* pomeni rez v *Mesečnem konju*, odmik od svetlega tradicionalnega intimizma in vitalizma ter vstop v temni svet ambivalentnosti in ukinjenih konsonanc¹⁷:

Strmenje
zamaknjenih senc
— vsa beda
mojega spomina!
Odtujevanje
narašča in pada
kakor oseka in plima.

Bele tipke,
ki bije jih rumena roka,
z glasom mogočnim
izražajo svoje trpljenje
— a jaz sem tiha,
čisto tiha,
brez vsakega zvoka.

¹⁷ Konsonanca (iz lat. *consonare*, »zveneti skupaj«) je glasbeni izraz, ki se nanaša na akorde, harmonijo ali intervale, ki jih obravnavamo kot stabilne, ter nam izzovejo občutje ugodja. Njeno nasprotje predstavlja disonanca (»zveneti narazen«), ki na poslušalca deluje »neugodno« in se odraža v negativni (zavestni ali podzavestni) psihofizični reakciji. (https://sl.wikipedia.org/wiki/Konsonanca_in_disonanca / Dostop 22. 1. 2016)

Pesem vsebuje motive naraščanja in upadanja ter zgubljenih tonov v akustični dvorani. Simbol senc razpira pomen temne plati v človeku, vsega tistega neprijetnega v nas, kar »strmi« v nas. Svoje temne sence lahko jasno dojamemo le s pomočjo drugih, ko nanje padejo naše sence. Poševna svetloba razgalja zamaknjene sence. V pesmi je porušeno ravnovesje svetlobe in teme in v ospredju so temne konstelacije. Celotna zbirka kot taka vzbuja občutek plimovanja, naraščanja in upadanja. Ko se mesec spusti in je v nizki poziciji, je svetloba najsvetlejša. Prisotne so svetle konstelacije. Bolj kot je stik meseca (erosa) in konja (duše) blizu, bolj narašča nemir. V pesnici se takrat dvignejo želje in hotenja kot plima. In bolj kot se ta stik oddaljuje, ko je mesec visoko na nebu, temnejši postaja pesniški svet, odtujevanje narašča in strasti usahnejo kot oseka.

S sklepno pesmijo tega razdelka *Mlada mesečina* se eros znova prebudi. Pesnica napove, da ne bo klonila in resignirala v tem svetu. Trenutno jo je še strah (»mesec trepeta, strah ga je«), vendar njen nemir, želje, upi in pričakovanja ritmično naraščajo. Mladi žrebec je zrastel, se razmnožil in združil v čredo. Želje se množijo v »zeleni mesečini«, vendar jih ogrožajo temne sence (strah, dvom, razočaranja). Potreben je dvig, da se doseže stik. Konji se dvigajo, spomin se dviga, večer se vzpenja, vse raste iz »večnih bokov zdrave zemlje«. Hkrati pa je prisotna opozicija nebo/zemlja, svetlo/temno, belo/črno in jutro/večer, sonce/sence. Želje in hotenja (čreda) silijo pesnico, da bi znova vzpostavila vez z erosom (mesecem) in »zvenela skupaj« v svobodi ustvarjalnosti ter vsega čakajočega potenciala: »Konji se ljubijo / v zeleni mesečini, / ujeti v nemir / lastne krvi. / Nocoj so ušli, / zaman jih objemajo gozdovi. / Mesec trepeta / — strah ga je — / vzpeli se bodo do neba«. V motivu ujetosti se zrcali ujetost v nemirno kri. Gre za podobo strasti, ki je lahko nevarna v svoji brezmejnosti. Kaj se bo zgodilo, če se bodo konji vzpeli do neba? Izgubili bodo stik z zemljo, realnostjo, morda izgubili življenje. Varno bi bilo ostati objet v gozdovih, vendar kot pravi pesnica – »vzpeli se bodo do neba«. Mesec je tu refleksivni pol, ki brzda divjo neugnanost ljubečih se konj.

V *Ranjenih zenicah* se ta ujetost in hrepenenje po strastnem stiku stopnjuje do psihološke bolečine in resignacije. Vse pesmi so v fazi upadanja. Zdaj »kliče kot ranjena košuta v mlečnobela jutra« (*Nekje je čas*). Pesničin pogled na življenje se je temeljito spremenil, namesto »mladih oči« zrejo zdaj v svet »ranjene zenice«. Uvedeni so disonantni toni in Vegrijeva občutno upočasni ritem svojega življenjskega optimizma, na kar kažejo tudi ostri preobrati v vsebini podob, ki so nekdaj predstavljale simbole čistih idealitet. Ni dvigovanja. Je zgolj statično vztrajanje, zato je »mesec na nebu zajokal«. Zaradi tega vztrajanja in moranja v

trenutku brez strasti, se zelena mesečina spremeni v zvodenelo mesečino. Njena zreła bogastva so vržena v »oskrunjeno, samomorilsko zaudarjajočo praznino«, srce postane »ožgana puščava«, zato je nujen vzklík:

Kako dušim
se v tej praznini! (Moje srce je ožgana puščava)

Pesnica čuti globoko odtujenost od svoje čutne ljubezni in ustvarjalnih sil. Njena notranja podoba je zdaj vse bolj izpraznjena in medla. »Zastrupljala jo je blaznost želja« in zdaj »bega skozi svoje srce« ter se »ne more vrniti k svojemu plemenu«. Bilo je preveč želja, preveč čutenja in prevelikih strasti. Hkrati so ji te strasti prinesle veliko razočaranje in v dušo praznino. Vsi ti vrtinci ambivalentnosti in disonanc so jo utrudili in izpraznili. Neizrekljivost v njej narašča. Želi se znova napolniti, premisliti, vzpostaviti vez. Potrebuje »srečo tišine«. Molk postane njena oaza miru in hkrati potrebnega počitka.

Obale molčanja,
rotim vas za srečo tišine,
da v vaši širini
zgubim svojo medlo podobo. (Dobre in daljne)

Molk izpovedujejo vse pesmi tega razdelka, tematsko, oblikovno pa z zamolkom oziroma zamikom verzov v desno.¹⁸ Šum se lahko premaga s tišino in stoično kontemplacijo: »Pustite, naj srce / še malo, / čisto malo / samo zame bije« (*Vse bajke nočnih senc*). Tudi barvna lestvica je skrčena na minimum, minimalizem čistega, tihega, belega in črnega.

In zopet se pokaže tisti optimizem in »biološki vitalizem« Vegrijeve: ne more se docela predati črnim disonancam praznine in svetu brez strasti. Njena duša je bila ranjena, samoto je v sebi preživela in njeni beli konji so bežali iz črnih sanj – vendar »[to] je že daleč, / tako daleč / kot bog od ljudi. / Tuj konj / gleda / z žalostnimi očmi« (*Samoto sem v sebi preživela*). Navkljub razhraljanim zlatim vajetim in notranjemu svetu, polnemu ambivalentnih občutij, njena bit globoko v sebi (vseskozi) čuti povezanost z najelementarnejšim svetom nagonskega čutenja, erosom. Iz tega stalno prisotnega »dviga življenjskih moči« veje sugestivna moč Vegrijine poezije in pesničina ekspresivna celovitost izražanja.

¹⁸ »Če človeka obkroža zunanji kaos, (lahko) ostaja svoboden zgolj v mislih, v jeziku. Od tod tudi zanimanje postmodernizma za retorične strukture v umetnosti in za raznovrstne govorne figure, kot so pavze, premori, razloke/diareze, cezure in vsesplošno nelinearnost teksta in podobe. Govorne figure, vpeljane v jezik, se prenehajo jemati kot splošno priznane, postanejo skoraj neizbežne, vpeljane v umetnost kot specifičen problem, kako izreči neizrekljivo. Kako dati besedo tistemu, kar je obsojeno na molk?« (LYOTARD 2003: 279).

Predzadnji razdelek *Potepanje* nosi posvetilo *Moji družini in prodanemu konju*. Kdo je prodani konj? Morda pesnica sama. Morda je prodani konj končna postaja njenega »moranja«. Morda je prodala svojo dušo in posledično zgubila stik s svojim bistvom. Njen konj je ostal žalosten in tuj na koncu prejšnjega razdelka. Dopustila je, da je klonil(a) pritiskom (samo)odtujenosti. Morda čuti krivdo, da se je predala pasivni vdaji,¹⁹ ki je daleč od aktivnega ženskega erosa. A le-ta se hitro prebudi. Zniževanje zanosa se dogaja v drugačnih, urbanih prostorih (ulicah), naraščanje pa je povezano s čutnostjo, telesom, z zemljo, naravo in s predniki.

Takrat se vzpne
v meni
žalostni konj
ki ima
v krvi ceste,
razpete kot strune,
in igra nanje s kopiti.

(V rumenem popoldnevu)

Čustvene vzgibe ji okrepi prav njeno tajno, skrito snovanje in presnavljanje. Še vedno želi biti pogumna in bojovita izpovedovalka ženskega erosa in ohranjevalka življenja, zato se vedno bojovito vrača k »biološkemu vitalizmu«: »Z besedami mojega plemena govorim, / ki ni poznalo bojazni / in je verjelo v kletev / in molitev / kot v zdravo čredo« (*Še vedno rastem*).

Irena Novak Popov v zvezi z izpovednostjo, ki se kaže v pogostosti ženske lirike, postavlja vprašanja: »Zakaj je erotika pomembnejša tema ženske poezije kot družbeno priznано materinstvo in v čem so ženske fantazije in izkušnje drugačne in posebne? Zakaj se zdi globinska narava ženske izpovedi dialoška, ne glede na to, ali nagovarja drugega ali sebe kot dvojnico? Zakaj toliko besedil deluje kot miniaturna, domislek ali fragment, v modernizmu kot raztrganost, napetost, kaotičnost vtisov, podob ali tekstualnih drobcev, med katerimi zevajo zamolki in prekinitve?« (NOVAK POPOV 2014: 62).

Pa saj nima
pojoča noč koncev
in griva meseca
me ne bo ubila
in stopila s sencami.
Samo odmeve preganjam
kakor daljava
in z vsakim potepanjem
množim
v sebi neodgovorjena vprašanja,

¹⁹ Za razliko od Zajca in Strniše, ki se oba skrajno dramatično spoprijemata s sanjami in obupom oziroma nihilizmom in se ne moreta in nočeta izenačiti z alienacijo, »zato je tudi njuna končna postaja še postaja 'sizifovskega' ali 'odisejskega' vztrajanja, seveda ne več osvobajajočega, katarzičnega vztrajanja, temveč mučnega 'moranja', ki niti ni več v njunih rokah« (PATERNU idr. 1967: 172).

da postajam sebi vse težja
in smrti vedno bolj daljna.

(Po mlečnobelih ulicah)

Tu se Vegrijeva rešuje iz »senc« v svoj erotizem in tam išče »prosojno besedo rojstva oziroma izgubljene biti« (PATERNU idr. 1967: 172). Želi nekaj storiti za vse »bele žene«, jim podariti nekaj vzvišenega: z izpovedjo prebuditi žensko notranjo bit (*Bele žene*). Ona si upa premagovati zatrto žensko seksualnost, stopiti iz senc podrejenosti, saj kot pravi sama, »pa saj me skodrana griva meseca ne bo ubila«, saj vendar na »meseču ni senc« (*Na meseču ni senc*).

Tako od narave napravi korak k neposrednejši, dostopnejši in izrazito ženski pisavi²⁰ trdovratne radoživosti. Vegrijeva je ohranjevalka življenja in kot taka najde prav v ženskosti svoj polnomočni izraz. Občutja vzvišene plodnosti so ji idealiteta, s katero obvlada svojo bolečino, razsekanost, izvrženost, nevezanost in izgubljenost. Na specifičen način Vegrijeva ponazori pot spreminjanja življenja: eksistencialno vez od elementarnih spominov srečnega otroštva do spontanega biološkega koraka naprej v materinstvo in erotiko. Ob tem ne prenaša utesnjujočih konvencij in družbenih norm; hkrati pa ji uklenjenost v začarani krog mestnega življenja sproža čustvene pretrese. Disonanca je pri Vegrijevi vezana na eni strani na opozicijo ruralno/naravno – urbano/umetno/zlagano, po drugi strani na naraščanje oziroma upadanje strasti. Tako pesničin izrazni izpovedni lok v zbirki poteka od začetka, ko se mesec spusti, prinese nemir in strasti ter »igra s strunami, napetimi na pričakovanje« – do konca zbirke, ko »zeleni mesec / poje v mesečini / – visok je in sam – / daleč od strasti« (*Na meseču ni senc*).

Kult ženske in ženskega telesa postane tako najmočnejša, odrešujoča vrednota, ki pelje v svobodo, in s končnim geslom zadnjega razdelka »ljubim življenje in semenje« – Vegrijeva prevpije šum sveta in si prizna vse poželenje in uživanje.²¹

²⁰ Termin *ženska pisava* se po mnenju številnih literarnih teoretikov in teoretičark (Luce Irigaray, Hélène Cixous in Julia Kristeva) nanaša na vprašanja, kdo je avtor besedila. Če je avtorica teksta ženska, obstajajo predpostavke, da je besedilo zapisano na način, ki se razlikuje od načina pisanja moških avtorjev (BOROVNIK 1996: 12). Cixousova, zagovornica *osvobojene pisave*, ki se v delu *Smeh meduze* dobesedno poigrava z besedami, meni, da je mesto, ki ga zavzema pisava, drugačno pri moškem in pri ženski (CIXOUS 2005: 96). Trdi, da je historično in politično sicer proti molku žensk, saj ga razlaga kot zapirati se vase, pustiti se ujeti neki kontradikciji, ki ni bila dobro premišljena, in izgubiti prihodnost (prav tam: 88).

²¹ Izpovedi aktivnega ženskega erosa začenjajo Lili Novy, Mila Kačič in Saša Vegri, bistven pa postane za subjekt Erike Vouk, Maje Vidmar, Vide Mokrin-Pauer, Barbare Korun in Vere Pejović. Omenjene pesnice iznajdevajo poetično silovit in izvirno slikovit erotični jezik, ki ne uporablja več sposojenih evfemizmov iz poezije romantike, simbolizma in intimizma, kot so prizorišča kultivirane narave, zbliževanje neba in zemlje, lune in morja, trav in vetra, sonca in cvetov, temveč sprožajo simbolne konotacije zdravih živali in govorijo o lepoti golih teles, ki sproščeno zaplešeta »v milost«. (NOVAK POPOV 2014: 70)

Slog

Pesničina izpoved aktivnega ženskega erosa je neposredna, spontana in sproščena. Inovativnost in izvirnost je predvsem v kvaliteti njenih pesniških podob: močnih, konkretnih, čutno polnih in dinamičnih. Simbolne podobe so nabite s prvinsko energijo: ovčje črede, gozdovi, topoli, grmi, pajčevina, cvetoči travniki, potoki, reke, sence, lačni psi, cipe, bele žene, globine zvezd, sinji orači, rdeči večeri, rumeno popoldne, nabrekle prsi, črne kite ... Čustveni vznemirjenosti, notranji disonanci in ambivalentnosti objektivnega sveta se mora podrediti tudi oblika: klasična sklenjenost se sprošča v svobodnejše forme, dasi prevladuje estetska urejenost in uravnoveženost. Med slogovnimi značilnostmi pesniške zbirke stopa v ospredje njena bogata in barvita metaforika, saj slogovno tematika prehaja iz začetne opisnosti do pojava kontrastiranja. Temo osvobajanja ženskega erosa bogati s čarobnimi barvami, oblikami, vonji in gibljivostjo kot »načrt orfičnega besednega čaranja« (NOVAK POPOV 2003: 260). Barve so v uvodu elementarne: bela, rdeča, zelena, svetlozelena, peščena, siva, pepelnata, sinja. Nato vstopijo močne barve: zlata, črna in rumena. Kar je v skladu z aluzijami na spolnost, erotiko in eruptivnost notranjega nemira. Takoj ko se pojavi občutek, da se je stik med subjektom in metafizično transcendenco (dušo in erosom) oddaljil, se pojavi barvna opozicija črno : belo. Ta opozicija kontrastira hladnost, krutost, temno zlo proti svetlosti, svetosti in radosti. Metaforika iz erotičnega življenja je drzna, porojena iz posebnega, neponarejenega iluzionističnega sveta. Vendar podobe pesnica vedno znova razvija in jim dodaja nove pomene oz. jim spreminja pomene, tako da se razlikujejo od obče sprejetih. Kot bi podobe rastle in se razvijale skupaj z njo. Spremljamo rojstvo ideje o svobodnem uresničevanju vseh želja in potencialov, tako da jih jezikovno razporedi v zgoščene, skladenjsko urejene tonične verze z občasno rimo. Vegrijeva podobe (de)konstruira kot pesniško sredstvo in tako lažje in uspešneje izraža tisto, česar s splošno sprejetimi pomeni določenih podob ni mogla ali hotela. V podobe sveta pesnica mapira svoja trenutna stanja in obratno, podobe prilagaja svojim občutkom. Pri tem jezikovnih struktur nikdar ne stilizira in shematizira do takšne mere, da bi dajale vtis popolne subjektive utesnjenosti in brezizhodnosti. Ustvarila je simbolni sistem, ki ga bralec odkriva prek individualnih interpretacij. Pesničin izraz se ne zasidra v enotnem stilnem toku, temveč ostaja dinamičen. S takšno dinamizacijo pesnica podre vtis o enodimenzionalnosti in linearnosti občutij in nas tako vedno znova preseneča s svojimi močmi spreminjanja in preseganja določenih duševnih stanj. Treba pa je takoj dodati, da izpoved Vegrijeve ni neurejena seizmografija čustvenih drgetov in miselnih prebliskov, pač pa privzdignjena in prečiščena umetnost.

Kritika

V periodiki je po objavi *Mesečnega konja* nastalo dosti odmevov in kritičnih refleksij, ki so v veliki meri temeljile na tradicionalnem razumevanju »ženskosti«.

Paternu (idr. 1967) na primer zapiše, da naj bi Vegrijeva v svoji poeziji našla »žensko varianto trdovratne radoživosti« (200).

Viktor Konjar v svojem prispevku navaja, da se je predstavila »mlada izrazitega pesniškega čustva in pristne poetičnosti bogata pesnica, ki jo smemo brez prehudega pretiravanja uvrstiti na sam vrh slovenske ženske lirike ter ji obenem prisoditi dostojno mesto med mladimi pesniki« (KONJAR 1958/59: 421).

Niko Grafenauer dodaja, da »smo s Sašo Vegri dobili dostojnega interpretatorja sodobne ženske lirike« (GRAFENAUER 1959: 436). V tem duhu piše, da v poeziji Saše Vegri »včasih naletimo na izrazito feminilno izpoved ter da je Vegrijeva »vseskozi intimen zapisovalec svojih liričnih občutij« (prav tam: 436).

Cirila Zlobca je poezija Saše Vegri begala in je o njej napisal: »Ta metaforika je v svojem bistvu preprosta, zdrava, nekako možata in prav zato deluje nekoliko nenavadno v liriki, ki jo je napisala ženska duša« (ZLOBEC 1958: 387); malo naprej v istem članku: »Njeni stihi so nekam čudno možati in hkrati iskreno žensko intimni. Brez lažne ženskosti« (prav tam: 387). Zlobec nato ugotavlja, da je poezija Vegrijeve kljub temu ženska, saj »je iskrena, mestoma celo brezobzirno odkrita, torej odblesk resnične psihe sodobne ženske, osvobojene občutka manjvrednosti kot tudi idealiziranega, visokega piedestala« (prav tam: 388).

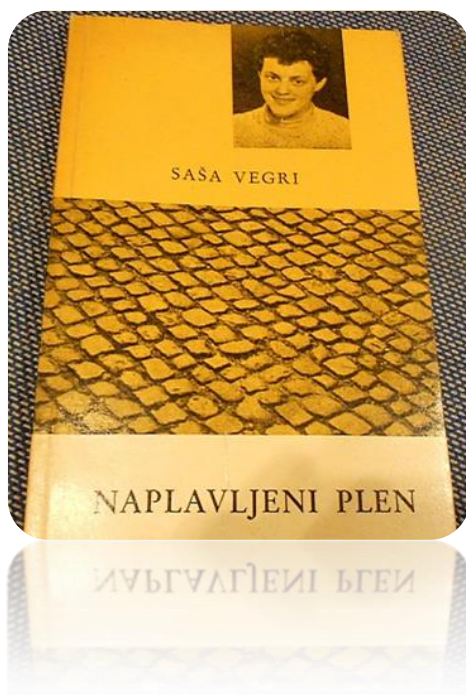
Jože Snoj meni, da je poezija Vegrijeve »doživeta, enkraten in individualen odraz svojega časa in osebnega pesničinega razvoja« (SNOJ 1959: 343).

Marjan Brezovar pa, da je glavna odlika njene poezije »resničnost izpovedi, se pravi, dragocen in ne preveč pogosten instinkt pesnika, da odkriva svojo pravo, resnično notranjo podobo« (BREZOVAR 1960: 89).

In Božo Levec (1959) ji kot prej Konjar priznava dokajšnjo zrelost, vrednost *Mesečnega konja* vidi predvsem v preprosti intimnosti in toplini ter da je poezija Saše Vegri »odraz zdravega mladostnega doživljanja, ki se srečuje s prvimi problemi o smislu, vrednotah in lepotah življenja, pa tudi s prvimi razočaranji. To problematiko pa je le rahlo nakazala v drobnih, precej površinskih drobcih« (3).

4.2 NAPLAVLJENI PLEN (1961)

Drugo pesniško zbirko *Naplavljeni plen* je Saša Vegri napisala v svojem 27. letu. V treh letih od izida prvenca so se zgodile pomembne spremembe. Morda Saša Vegri ravno zaradi refleksij o njenem »zelenem« biološkem vitalizmu ovitek knjige spremeni iz sveže zelene v ostro rumeno. Pesmi *Naplavljenega plena* so razvrščene v tri razdelke: *Rumena luč*, *Zasnuli mesec in Vas*.



Simbolika naslova

Že v *Mesečnem konju* se prvič srečamo z metaforiko »naplavljenega zla«, ko pesnica uvaja tematiko tišine kot prošnjo za srečo in mir: »Tako trudno je beganje / v motnih vodah besed, / kjer naplavljeno zlo / jih drobi in spreminja« (*Dobre in daljne*). Naplaviti pomeni s tokom prinesiti nekaj, zlasti na breg, obalo.²² Blato, pesek, veje, smeti (tudi trupla) navadno voda prinese na obalo po močnih deževjih ali neurjih, ko so prisotni veliki valovi in visoka gladina vode. Ko narava besni in divja ter reke naplavlajo bregove. Plen je nekaj, kar si nekdo pridobi s plenjenjem. Je nekaj negativnega, bodisi gre za materialni plen ali duhovni plen. Plenilstvo je odnos, med katerim en organizem (plenilec) ubije drugega (plen) in ga poje. Telo družbe je tisto, ki izsesava ljudi in ljudje tega telesa sami postajajo plenilci, ki plenijo drug

²² (<http://www.fran.si/iskanje?View=1&Query=naplavljen> / Dostop 4. 2. 2016)

drugega, plenijo premoženja in plenijo svoje lastne duše. Družbeno opustošenje je zlo, ki vodi v posameznikovo opustošenje. Družba se polasti posameznika (umetnika) kot plen, polasti se njegovega jedra. Megli resnice, zasipava izvire spominov, potemneva znamenja in duši ustvarjalnost. Tudi literarna kritika lahko prispeva svoj delež in posameznikove »besede« so morda za vedno zadušene, zdrobljene ali spremenjene. »Naplavljene plene« drobi in spreminja besede in zaradi »motne vode besed« pronica zelo malo svetlobe iz »drznih lobanj«.

Podtalni bes aktivnega ženskega erosa

Zbirka *Naplavljeni plen* »ovrže vtis, da je ženska varianta modernizma bolj poetična kot moška. Pesmi razdelka *Rumene luči* se namreč docela ujamejo s poetiko deformacije, ki obvladuje glavni tok alienativne poezije« (NOVAK POPOV 2003: 260).

Rumena barva kot tista, ki najbolje označi obravnavano zbirko, po Jeanu Chevalierju (1995) predstavlja najtoplejšo, najbolj ekspanzivno in najbolj gorečo barvo, ki jo je težko ugasniti, saj sili čez okvire, v katere bi jo radi zajeli. Simbolizira barvo zlate svetlobe, večnosti in plodne zemlje (521). Rumena barva napoveduje ostrejšo, bolj kritično in s tem tudi temačnejšo vsebino. Rumena je tudi barva intelekta, mentalnih procesov in navdiha.²³ Z rumeno barvo pesnica uvede metaforiko »semenja rumenega, ki vzcvete na ustih«, »rumenega sonca« in »plodnega prahu – te rumene luči, ki ji sije iz ust«. Besede imajo katarzično moč. So medij za lajšanje notranjih napetosti, hkrati pa edina ograda zoper neurje civilizacijskih usedlin (naplavljenega plena).

Hvala grlo
za besede,
hvala,
lobanja moja
za semenje rumeno,
ki vzcvete na ustih.

(če ne bi bilo)

Motiv intelekta vpeljuje v razgibano imaginacijo podob: grlo, lobanja, glava, usta, misel, sence, jezik, duša, glas. Na te podobe polaga težke naravne materiale, kot sta kamen in svinec in hladne predmete, kot sta nož in kletka. Naplavljeno zlo ubija »plodni prah«, lirskemu subjektu povzroča globoko bolečino, ki se mu zajeda v petero čutov (*imam bolečino*).

Njene roke so nemočne od »hladnosti predmetov« in sama je nemočna kot »mlado telo na dvorišču klavnice«. V njej krvavi bolečina zaradi nemoči zoper »naplavljeno zlo«.

²³ (http://www.izaq.si/vpliv_barv_na_cloveka.html / Dostop 5. 2. 2016).

Številne neskladnosti med pojavi v družbi in moralnimi normami, ki si jih je pesnica sama izoblikovala, silijo pesnico v protest proti zlaganosti, površnosti, hlastanju, videzu in plitvinam konformizma. »Divje črede« teptajo »zrele trave«²⁴. Bojevitost ženskega erosa narašča, podtalni bes, usmerjen proti »naplavljenemu plenu«, se bo vsak hip spremenil v »krvav pokol«:

Tu sem,
vsak hip
me preplavi
trop misli
in v tesnem grlu
bo krvav pokol.

(divje črede)

Pogumen kritičen ženski glas dobiva agresiven ton. Tema pesniške nemoči izzveni kot protest posameznika (pesnika), ki se noče zlit z uniformirano razosebljenostjo množice, kot bes utesnjenega ženskega erosa, ki je nepomirljiv s svetom razčlovečenih vrednot. Lirski subjekt želi lomiti tabuje in razkrinkavati laži in krivice (»blato, ki so ga naplavili valovi«). Na koncu vsake smiselne enote se subjekt sklicuje na dragocenost svojega spomina, jedro svoje identitete, ki ji omogoča odpor do nasilnih posegov družbe.

Telo
so mi preparali,
da bi zasuli
izvir spomina,
pa jim je telo
vrglo
vse naplavljeno
blato v obraz
in se stisnilo
v veliko rano.

(v glavi)

Ubili so jim lobanje, poskušali so jih utišati »že na razpotju tišine« (vroč kamen), a globinski stiski navkljub se pesnica ne preda. Drznost in svetost resnice ostajata skriti v njenih besedah:

V pepelu vrelem
naj tlijo
moje resnice,
skrite
pred tujimi,
ker v mojih besedah
je uklenjena
drznost mrtvih lobanj
in svetost
potemnelega znamenja.

(vroč kamen)

²⁴ Odpre se primerjava s pesniškimi podobami Daneta Zajca. Vegrijeva uporabi »njegove« podobe trav, jezika, glave in ust. Pri Zajcu so te podobe vezane na zlo: njegove trave so požgane. Vegrijine trave so divje, zrele, zelene. Rumeno semenje bo vzklilo v zelene trave in te v zrele trave. Tem želi dati svoj jezik in umreti med njimi (*ni mi do kamna*; 23). Oba pesnika povezuje tema pesniške nemoči.

S spojem podleganja in agresivne revolte se pesnica na mestih najbolj približuje poeziji Daneta Zajca. Kot uporna in bojevita ohranjevalka »svetle« idealitete bivanja pa se obenem najbolj razlikuje od poezije Zajca. V »zelenih travah«, ki niso požgane in dokončno uničene, se skriva tisto upanje, njen »ženski« subjektivizem, pogumen in močan. V globini svoje notranjosti ohranja bojevitost v bitki in optimizem v pesimizmu. V temi išče svetlo luč: tisto drznost in svetost duš, nemočnih, zadušeni ali ubitih. V njihovem in svojem imenu se bo borila proti naplavljenemu plenu: lažem in krivicam.

»V pepelu vrelem«, kjer zdaj tlijo njene besede, zaostre revolto proti »njim«.²⁵ Zaradi vse ostrejših obrisov krutih sil uničevanja mora zdaj svoje nekdanj najbolj svetle idealitete bivanja spreminjati v gnusne prikazni. Vse so že storili, da je tudi njena lobanja postala »mrtva lobanja« in njena misel nemočna »kot oči teleta na dvorišču klavnice«, v »glavi so ji zakurili ogenj«, da zdaj besede tlijo v vročem pepelu, in »pod noge so ji vrgli tujo pot, da bi zapustila svoj spomin«. V nevdržni negativiteti je še »neki bog zapustil svoj križ« in znamenja so »potemnela«.

Moralni madeži in grehi politično-ideološkega in literarnokritičnega aparata družbe vplivajo na pesnico, da se ne odloči za podleganje, temveč revolto. Njen bes je podtalen, prikrit. Osebna angažiranost duhovno razrvanih in človeško prizadetih ustvarjalcev se je kazala med drugim tudi v eksistencialistični figuraliki, ki je podobe deformirala po zgledu ekspresionizma in jih pogosto z nekonvencionalnimi in včasih grotesknimi vizualizacijami prikazovala kot grozljive in šokantne. Eksistencializem se je motivno, barvno, formalno in z dimenzijami naslonil na tradicijo baroka. V likovni umetnosti so prevladovali svetlobni poudarki in barve sonca. Rumena in zlata barva. Svetlobne poudarke so slikarji usmerjali na obraze figur in tako izpostavili problematiko individualne eksistence v kolektivistično angažirani socialistični družbi.

*nisem prekrila
madežev,
ki jedkajo
moje telo,
naj bodo vidni,
naj bodo bleščeči
na mojem telesu. [...]
To so zveri,
priklenjene
na vljudnost,
gluhe*

²⁵ Pesničina kritika je bolj zastrta, saj ne vemo natanko, v katere institucije ali skupine (morda celo ideologije) je uperjena.

v svojem
podtalnem besu;
ne sklanjajte
se nadnje, prijatelji,
in ne nosite
opičjih čeljusti
pred majhna
pobesnena sonca.

(nisem prekrila)

Pomembno je dejstvo, da je pesnica živela v času, ki ženski ustvarjalnosti ni bil posebno naklonjen (v socialističnih šestdesetih in sedemdesetih letih zavlada na Slovenskem nekakšno žensko literarno zatišje). V tistem času je delovala tudi dokaj močna, vendar zakrinkana literarna cenzura, kajti od petdesetih let dalje je bilo uvedeno v zakonodajo družbeno upravljanje kulturnih ustanov, kjer so upravni odbori, sestavljeni iz članov Komunistične partije, nadzorovali produkcijo v gledališčih, založbah, filmskih ustanovah, ukinjali revije in zapirali številne intelektualce. Oblast je torej nadzirala knjižni trg, saj je poskrbela, da je luč sveta ugledal izdelek, ki je ustrezal njihovim zahtevam in bil že predhodno očiščen vplivov škodljivih idejno-političnih pogledov. Družbeno-kulturni sistem 50. in 60. let 20. stoletja je temeljil na netransparentnih posegih tudi v umetnosti, zato je ustvarjal ozračje strahu in samocenzure (DOVIČ 2007).

»Jedla / sem kruh in sol, / da si ohranim bel obraz / pred tujim soncem« (*jedla sem*) – je pesnica družbenokritična in se dotika jedra kritike in (samo)cenzure. Zato je »moja čreda poklana in nasoljena« in jo »nevidne roke klešejo v okamenel opomin« (*moja čreda*). Pesnico samocenzura ni ovirala toliko, kot bi jo morda lahko upočasnjevala, ravno nasprotno: njene pesmi prav kljubovalno kličejo po »velikem delu« in plemeniti ženski osvobojenosti.

Uničiti
vse trde sledi,
ki jih ostrijo zvezde
z diamantnega neba
in čuti bitje poldneva
v svoji krvi,
za svojo malo čast,
za srečo norih ur,
ki se vrtinčijo
skoz nori veter dni.

(veliko delo)

Podtalni bes je ne ubije, temveč ji podžiga voljo do moči in izpovedne ustvarjalnosti. Naredi jo še močnejšo in pripravljeno za »veliko delo«. Sporoča vsem »belim« ženskam, naj ne bodo zgolj čednostne. Naj bodo borke. Naj ne ponotranjijo nekritično patriarhalnih norm, ki jih utesnjujejo in so zaradi njih nesrečne, temveč naj se uresničijo: »izkopljite / vodnjak, / kadar zori / rumeno sonce, / kadar nebo / razklene boke / za opoldanski plod. [...] Bele vode / naj

brizgnejo / iz prsi kamna. / Kakor / v krščanski legendi / naj bodo / naše roke / čudodelne, / naj bo / vsak med nami / bog svojega neba« (*izkopljite*).

Ob opazovanju »ženske pisave« sklepa podobno Helga Glušič: »Izpoved sama ima v svetu ženske morda pomembnejšo vlogo od umetniške kreacije, torej od želje po čistem ustvarjalnem dejanju. Ženska literatura si mora z bojevitostjo in razkrinkavanjem privzgojenih lažnih srečnih slik (družine, zakona, spolnosti, širše pa celotne družbe) poiskati svoj prostor pod soncem« (GLUŠIČ 1991: 59).

Ženske pišejo o mnogih konfliktih, ki jih je močno čutiti, a bi jih družba najraje ignorirala. Pa vendar je pesniški poklic tako nedonosen, kot tudi izpoveduje pesnica: »imeti svoje oči / pred vislicami / in igrati / na edino / struno / v svojih ustih [...] pobrati drobiž / dneva / za svojo pesem / in se vzravhati / v sarkofagu / zadnje svetlobe, / da vidiš vrv, / ki išče tvojo glavo« (*imeti*), in tako nemočen ter osamljen (*oblaki*; posvetilo Slavi D.).

Podtalni bes ženskega glasu se v drugem razdelku *Rumene luči* umiri v »navideznem« metafizičnem nihilizmu, ki ga pesnica upodablja z baročno krščansko figuraliko: svetniki, zlate ikone, mati božja, katedrale, duše orgel, novi bog, gorka kri, bela krila angelov, jesenov bog, stari oltar, evangelij. Lirski subjekt analizira opustošenje družbe in sveta ter spoznava lastno ujetost. Prisotno je napeto razmerje med posameznikom in družbo, vez z metafizično transcendenco je popolnoma pretrgana.²⁶ Bog postaja absurden in »stari svetniki se pripravljajo za pohod iz zlatih ikon« (*nekdo je vznemiril*). Zaradi vseh skrivnosti, madežev in potemnelih znamenj »naplavljenega plena« (morda travmatična občutja vojnih dogodkov in neizbrisljive sledi vojnih zločinov) pesnica naključno izpostavi krščanski imaginarij in porušeno vero v Boga. Drznost in svetost pesničinega podtalnega besa zoper ideologijo zato vsebuje ideološke primesi in pesmi je posledično mogoče razlagati z različnih ideoloških vidikov, od katerih je odvisno interpretiranje. Drzna in absolutizirana krščanska metaforika potiska pesmi drugega dela v hermetizem. »Še danes literarne podobe temnega modernizma ne sprožajo zanosa in pritrdjevanja, temveč nelagodje, negotovost, tesnoba in grozo. Pesmi namreč bralca vabijo v opazovanje položajev ujetosti v senčnem brezizhodnem prostoru ali blodenja v brezmejnem prostoru« (NOVAK POPOV 2014: 14).

²⁶ Takšno razmerje na primer Dane Zajc stopnjuje v nepomirljiv konflikt. Zajčeva usoda je dosledno tragična in »/k/er v takem položaju nima nikakršne možnosti pobega, obrambe, odkupa, so vsa njegova dejanja načelno absurda, najsi so to samotni klici simbolnega črnega bika v popolnoma prazni in gluhi pokrajini ali neuspešen poskus skrivanja osebnih kvalitiet v globino notranjosti, kjer bi se morda lahko ohranile« (NOVAK POPOV 2003: 443).

V tem nihilističnem svetu brez pravičnega Boga lirski subjekt kot »eno samo drevo zemlje« nihilistično resignira v prostoru, v katerem se »svetloba lomi na zlobi dima«, in v času, ko še »vojaki spijo« (*vojaki spijo*). Iz tega nihilističnega plašča se bo Vegrijeva znova poskušala izviti z žarkom svetlih ženskih moči.

Eno samo drevo
zemlje,
lepa pinijska,
ziblje krošnjo
v upanju,
da ji odpustijo
življenje
in zelenje.

(*vojaki spijo*)

Med resigniranim »vztrajanjem« v prostoru, kjer »usmiljenje curlja po pajčevini v prebodene dlani« in »rumeni kaktusi cvetejo vaze« (*o gorka kri*), ji aktivni ženski eros vseskozi prigovarja. Priča je prizorom nemoči in osamljenosti, saj ni nikogar, ki bi »brezbrižno izstrelil kamen v globino neba in odjezdil proti mesecu« (*noč je modra*). Ostala je sama. »V rdečem mesecu neslišno rastejo spomini mnogih« in »skozi modro temo« sliši, »kako srca medijo v kamen« (*noč je modra*).

Zato se stuli! Mora rešiti svojo dušo in spet mora verjeti, pa čeprav v novega Boga. Mora verjeti v smisel strastnih stikov in mistično moč čutnega erosa, ki skrivnostno oživlja duševnost in prebuja ustvarjalno moč.

Mali konj,
iz sinjega stekla,
bo zapustil starinarstvo
in stresel ivje prahu
na mesečev pločnik. [...]
V evangeliju
bodo ozelenele inicialke
kakor obcestna praprota.
Zavriskala bo voda
v starem vodnjaku
in razbila
svoje
zeleno dno.

(*stulim se*)

V razdelku *Zasnuli mesec*, ki implicira čas, ko mesec spi, si pesnica dovoli, da zgolj uživa v oazi miru, brez divjih notranjih in zunanjih vzgibov. Tako odpre svojo pesem (mirnemu) doživljanju ženskosti, materinstva in zakonske ljubezni. »V izrazih narave, umetnosti in mita (cvetne čaše, bele lilije, mlada jelena v prsih, zeleni travniki, lutnja, kruh vsakdanji) oblikuje spolnost kot naravno čisti nagon, ki ga je nemoralno ponižati v predmet in zlorabiti« (NOVAK POPOV 2003: 261).

Pesmi izpostavijo telesnost, predvsem kot nasprotovanje funkcionalizaciji ženskega telesa. Vegrijeva zmore govoriti o svojem uživanju ženskosti, vsekakor pa želi govoriti o svojem telesu in se s tem emancipirati. Kult telesa postavi na piedestal in njenim ženskam

V posmeh
grobemu razumu
jim rastejo
iz popkov
bele lilije.

(svoje telo)

Vegrijeva »v posmeh«²⁷ patriarhalnemu diskurzu zapiše: »žene so kakor lutnje, mirne in vdane, ko čakajo da zapoje njihovo telo« (*žene*). Pesničin podtalni bes in smeh skozi stisnjene zobe zoper patriarhalni razum nas usmeri v problematiziranje prevladujočih družbenih ideologij, katerih jedro temelji v miselnosti, da je civilna enakost utemeljena na naravnem redu, v katerem obstaja nepremostljiv spolni razcep, ki »ženskam onemogoča kakršnokoli neposredno javno vlogo: ženske imajo lahko samo posreden vpliv na javnost, imajo posebno vlogo 'biti žene in matere', če bi jo prekoračile, bi s tem ogrozile družbeni red« (JALUŠIČ 1992: 49).

veselim
se te, moje telo,
veselim
se tvojih oblik,
veselim
se, ker nisi
le pašnik
poln pogledov

(veselim)

Zoper nespoštovanje vloge »biti žena in mati« pesnica kult ženske povzdigne v obredno duhovno vzdušje materinstva, plodnosti, rojstva in ljubezni ter motiviko odene v prefinjen lirski izraz s tradicionalno pastoralno in krščansko ikonografijo, da bi s tem poudarila (lažno) krščansko srčnost, svetost in enakost pred vsem. A ostaja prizvok smeha skozi stisnjene zobe.²⁸

Saj sem
kot mati božja
na starih ikonah,
sveta in srečna.

(pašnik)

²⁷ »Ženske so obsojene na slutnje, medtem ko so moški sposobni obvladati razum« (MOI 1999: 137).

²⁸ Smeh je najučinkovitejši način, ki lahko zniža in prevrednoti kanonizirano predstavo o določenih ustaljenih družbenih ali literarno-umetnostnih merilih. Smeh je tudi osnovni način ali umetniški postopek, s katerim se ruši ustaljene (škodljive) paradigme v kulturi in tako opozarja na pereče probleme zunanjega sveta (JAVORNIK 1995: 18).

Revolucija ženskih gibanj v preteklosti se je bojevala ravno za to spoštovanje do ženskih vlog. Vegrijeva poudarja materinstvo kot svojevrstno srečo, izpolnitev in užitek, vendar naj se ženske ne reducira zgolj na telesnost in plodnost. Ona zahteva spoštovanje do žensk. Irena Novak Popov ob razmišljanju o sodobni poeziji slovenskih pesnic, ki je prehodila precej dolgo pot ženskega osvobajanja, zapiše, da »/n/jihova umetniška sporočila morejo senzibilizirati ženske za žensko izkušnjo. Če jih ne beremo z mačističnimi mizoginimi predsodki, opazimo, da nemalo prispevajo k pozitivnemu vrednotenju žensk in ženskega, tudi v delih, ki se uporniško odmikajo od utrjenih podob, stereotipov in metafor. Dovolj razvidno vzpostavljajo specifično pesniško resničnost, ne le kot doživetje spola v erotiki, materinstvu, prijateljstvu, ampak tudi v jezikovnih praksah in literarnem izročilu: svoboda osvobojene ženske je merilo svobode sploh« (NOVAK POPOV 2003: 284).

Tudi Vegrijeva prehodi dolgo pot svojega osvobajanja: hrepenela je po kodrasti grivi meseca, iskala strastni stik erosa in duše ter prišla do spoznanja, da ženska ljubezen moškemu ne približuje neba. Moški in ženski princip iščeta enako močno in zavezujočo izpolnitev svojega lastnega jaza, svojih »napetih strun« in »rumenega semenja«. Dvojina partnerstva se izkaže za ednino. Si skupaj z nekom, pa vendar si sam.

Kljub vitalni moči erosa je bridko spoznanje o njegovi pogubnosti. Blaženost erotičnega stika erosa in duše je minljiva in pušča boleče posledice, saj žena lahko hitro postane »ujetnica moževega raja ali tista, ki nadeva verigo« (NOVAK POPOV 2003: 261).

Spremenil
mi je ime
in me pregnal v svoj vrt,
v svoj raj.
Rumenega psa
je pustil pred vrati,
da me straži
ves dan.

(ne glej)

Pesnica hrepeni po absolutni svobodi. Zaveda se, da je ustvarjalna moč, ki izvira iz njene duše in čutne ljubezni, tista, ki jo lahko spremeni in tudi reši iz stanja ujetosti v predpisano vlogo.

Drznost in svetost njene »lobanje« je edina Vas njene biti. Domača vas, ki je nekaj pomenila varno zatočišče, se je spremenila. Mesec je odjezdil in žene so se spremenile v vrbe žalujke (*mesec je odjezdil*). Prisotna je globoka bolečina in razočaranje. Nikjer več ne najde absolutne svobode, ne v domači vasi in ne v dvojini ljubezni.

Povsod se počuti kot ujetnica: »Rumene trave se dušijo in hropejo v vroč zrak« (*poletje*). Vse je postalo avtomatizirano, prihaja nova tehnologija, moderno kmetovanje, ki ne predpostavlja

napornega in ljubečega »sklanjanja do rjavega telesa« zemlje (*ognjišča*). Pristnost vaškega življenja izginja: »Življenje se krši in kosa na nizkih parcelah« (*ognjišča*). »Črna čreda drvi na nebogljenе pašnike«, ljudje odhajajo v mesta in »strah prinašajo črne črede« (*črna čreda drvi*).

V impresijah narave opazuje spremembe v ljudeh, pokrajini, odnosu do zemlje in kmečkega sveta ter problematizira integriteto lirskega subjekta.²⁹

Osebna angažiranost je pesnico izmučila in izpraznila. Vitalna moč sploh, ki se tu nanaša na plodnost zemlje in preneseno na ustvarjalni akt, je »odjezdila« in z njo vsi potenciali »rumenih metuljev na modrih akacijah«. Podtalni bes izgubi svojo moč v sklepni resignaciji.

Od divjih belih konjev ostaja le njihova transformacija v belega psa.

leži pes
na mesečini.
Steza
leno odteka
v neznano.
V zelenem gozdu
vedrijo sove.
Hiše se selijo,
menjajo vrtove,
okna in strehe.
Bel pes
leži na mesečini
in v vlažnih očeh
mu raste hrepenenje
kot mlada breza.

(gladek in bel)

²⁹ Krajinske podobe Vegrijeve niso prevodniki razpoloženj in eksistencialne tesnobe, ampak groteskni opisi podeželja, ki ga je družbenopolitični sistem izčrpal in degradiral. Jože Pučnik je bil zaradi opozoril glede slovenskega podeželja obsojen na dolgo ječo. Mnogi pesniki so v drugi polovici 60. in v začetku 70. let tematizirali ta propad: Kocbek (*Poročilo*), Udovič (*Darovi*), Menart (*Pod kužnim znamenjem*), Fritz, Kuntner, celo Pavle Zidar in Jože Dular, pa Kovič v *Pastoralah* iz *Labradorja*. Namesto Župančičevega slavošpeva je slika slovenskega podeželja porazna. Vse to zelo zgodaj napoveduje že Vegrijeva.

Slog

Kot se je poglobila vsebina pesničinega sveta, se je spremenil tudi izraz. V *Naplavljenem plenu* je vseskozi čutiti težnjo po močno sugestivnem in v marsičem tudi inovativnem metaforičnem izražanju. V notranji, semantični strukturi svojih podob stopi korak naprej: močneje jo podredi asociativnemu toku svoje razgibane imaginacije, obenem pa še ne ustvarja popolnih semantičnih redukcij, ki bi jo bližale hermetizmu. Tam, kjer se pesničin notranji svet najbolj zamaje v temeljih harmonične ubranosti, in tam, kjer se v njeni zavesti in podzavesti odigravajo najostrejši spopadi, se pesnica izrazi z »bojevito« metaforo; le-ta temelji na mehanizmu odtujevanja posameznih semantičnih členov in ukinitvi tretjega po primeri (zenice so sikale glasove, lupinasta pregrada za drobnico moje krvi, hrepenenje mojega čela, ki hrani nemirne postrvi ...). Vendar dajejo te podobe v kontekstu čutiti pesničino težnjo po jasni eksplikaciji svoje notranje bojevitosti, prizadetosti in bivanjske stiske in se tako ne oddaljijo v popolno abstrakcijo.

S personifikacijami oživlja grobo predmetnost (nož bi hrepenel, mladost bi brizgala, tema rešetk bi grizla, mesec je odjezdil, lakota igra na strunah iz kosti) in krščansko figuraliko (stari svetniki se pripravljajo za pohod iz zlatih ikon; vroča, dobra kri, kam izginjaš; prišel bo jesenov bog iz starega oltarja). Tesnobnim, grozljivim prizorom v naravi poišče ekvivalent v pesniškem jeziku; besede so zdaj pogosto v nasprotju z estetiko (rože oksida, rože malte, rog noči, kanali zarje, naplavljene podgane). To so nelirične besede, krute, nasilne, na meji temnega, absurdnega in nagonskega sveta. Stilne značilnosti pesniške zbirke na mestih pričajo, da je lirika Saše Vegri delno še v toku novega ekspresionizma, napravi pa tudi korak k nadrealistični tehniki pisanja in to predvsem v tistih pesmih, kjer se preda novi bivanjski možnosti, to je čisti igri v odnosu do realitete.³⁰

Eksistencialistična figuralika prihaja v zadnjem razdelku do formalne izčiščenosti podob, ki se kaže v pomiritvi eksistencializma ob njegovem koncu (bel oblak, črna sončnica, rumena marelica, beli telohi). Vsekakor pa so tokovi, ki uravnavajo njen pesniški stil individualni, narekujejo ji ritmično sproščenost in vsebinsko svobodo. Barvno kontrastiranje iz *Mesečnega konja* se tu razširi še na rumeno in zlato in ostaja ekspresionistično intenzivno. Bela barva je tu še pogostejša. Rdeča barva dobiva metonimično zamenjavo (ognjena petelina, rdeča petelina).

³⁰ »V posameznih primerih spominja ta igra celo na dadaistično prestopanje in zanikanje ekspresionistične tesnobe. Vendar Vegrijeva pri vsem tem ohranja toliko izpovedne resnobe, prvinskega čustvovanja in celo tradicionalnega poetičnega hrepenenja, da lahko govorimo o čisto posebni inačici nadrealizma in mestoma dadaizma« (PATERNU idr. 1967: 202).

Kompozicijska ureditev zbirke nam odkrije pesnično primarno življenjsko filozofijo in svojevrstno pogumnost v razgaljanju in razkrinkavanju: na začetek postavi sodobni spopad človekove alienacije in suverenosti, v dramaturški vrh postavi uživanje plodov vitalne moči erosa, hkrati pa spoznanje, da eros brez duše spominja na samoto. Zadnji razdelek pa izzveni v spoznanju, da tudi duša brez erosa ne vzdrži. Ključevalno vztrajanje brez strastnega stika neba in zemlje prinaša le otožnost, žalost in »zeleno« hrepenenje, jok zaradi rodne domače zemlje, predvsem pa neko pričakovanje prihoda absolutne svobode.

Razvrstitev povednih enot skozi posamezne pesmi pove, da pesnica svoja poglobljena sporočila še vedno pušča v koncih pesmi. Naj končni verzi nakazujejo preobrat v pomiritev ali do skrajnosti zaostreno tesnobno občutje, povsod je razvidno, da pesnica s sugestijami pušča svoj pesniški svet odprt in tako ne vsiljuje mišljenja večine.

Naplavljeni plen v nepopolni objektivni svet in v zapleteno življenje prinaša začasno, omejeno popolnost.



*Sove gledajo z veje,
dva zelena noža
imajo na obrazu
in grozo
v košati glavi.³¹*

³¹ Saša Vegri: *ognjišča* (*Naplavljeni plen*, 83)

Kritika

Naplavljeni plen je naletel na dokaj širok odmev kritike. Literarni kritiki so si bili v interpretiranju zbirke neenotni, nekateri so jo hvalili, drugi so odkrivali v njej pomanjkljivosti. Vsekakor pa je *Naplavljeni plen*, sodeč po kritiki, vzdramil takratno slovensko javnost.

Niko Grafenauer pesnici priznava »ustvarjalno avanturo«, vendar ga moti, ker »izraz osnovnega doživetja ne izpoveduje dovolj učinkovito in dokaj nebogljene misli uokvirja v razkošen formalni blišč« (GRAFENAUER 1961–62: 446).

Jože Snoj označuje zbirko kot korak naprej in kot redko izjemo med pesniškimi zbirkami tistega časa: »/ž/rebec viharne dekliške erotike je odpeketal, za njim je ostal topel hlev, poln rogate živine, in domačija, idilična in razpokana« (SNOJ 1962: 34).

Po mnenju Slavka Rupla *Naplavljeni plen* pomeni kvaliteten napredek, ki ga je izzvalo pesničino zorenje; tu in tam pa opaža nedozorelost, fragmentarnost. Zbirka kot celota kaže podobo vitalne pesniške ustvarjalke (38).

France Novak ugotavlja pomembnost pesničinega čustva, ki odbira metafore in asociativni svet. Zapiše, da »čustvena stanja delujejo bolj na bralčeve čute kot na intelekt« (NOVAK 1962: 845).

Tudi Branko Hofman poudarja prevlado čustva nad razumom. Zbirko označi za »izjemno poezijo«, lirika mu je »sveža, zdrava, uporna, z mnogo primarne vitalnosti, bolečine in hrepenenja«. Ugotavlja, da je poezija Vegrijeve »moška«, v mnogih pogledih izjemna, še posebej, »če jo vzporejamo z našo tradicionalno žensko liriko«. Hofman zapiše, da pesnica ni »nikjer ne čustveno ne izpovedno deklarativna. Kakor da bi bila obsedena od nekega zlahtnega moškega ponosa, ki ji brani, da bi se neposredno izpovedovala, tožila, terjala, obtoževala, išče nenavadne, drastične podobe, jih zbira, grabi, kopiči in ustvarja s tem disonance pa nasprotja«. Na koncu dodaja še, da Saša Vegri s svojo poezijo »stoji na svojem bregu, kot star brodnik, ki se spoprijema z valovi. Ta vztrajnost, ta neuklonljivost je zagrizen trmež moža, ki brani svoj svet. V tem ne pozna nobenega popuščanja, nobene sentimentalnosti, nobene prilagodljivosti. Mar se tako, dejavno, ne izpoveduje moška nrav« (HOFMAN 1962: 268).

Rapa Šuklje kot ženska literarna ocenjevalka *Naplavljenega plena* označuje pesničin pristop k življenju aktivno. »Saša Vegri je spremenila tradicionalno podobo pasivno čakajoče žene v žensko, ki hiti usodi, ljubezni, materinstvu, bolečini in izpolnitvi naproti, jih sreča vsaj na pol poti in si jih nato prisvoji kot resničen plen – četudi nemara naplavljen« (ŠUKLJE 1962: 22).

4.3 ZAJTRKUJEM V UREJENEM NAROČJU (1967)

Po šestih letih molka objavi Saša Vegri leta 1967 svojo tretjo pesniško zbirko.

Tretja zbirka Saše Vegri *Zajtrkujem v urejenem naročju* pomeni novo obdobje v njenem ustvarjalnem opusu. Zbirko je oblikovno razdelila na tri razdelke: *Vezenje sna*, *Uspavanke strahu* in *Relikvije (družina, balkon, prijateljica)*.



Simbolika naslova

Z naslovnice zbirke, ki je montaža okruškov več fotografij z različnimi motivi, (nas) gledajo ženske oči. »Iz ikone gleda lepotica, ki ji spomin mrači meniški habit« (*Vezenje sna: I*). »Lepotica« gleda v svet popredmetene vsakdanjosti, drži jabolko³² v roki in »mesec je nizko nocoj«. Gleda predmete med predmeti, pojave med pojavi in relikvije pod oknom. Realnost sveta je sestavljena iz drobcev, ostankov oziroma fragmentov, s katerimi se neprestano zapolnjuje praznino in se tako poskuša ustvariti nek red in smisel. Hierarhični družbeni red pronica v jedro njenih relikvij in zahteva njihovo urejenost. V njenem svetu je že vse dokončno urejeno in vse pripravljeno na povprečno zadovoljnost. Živi v »urejenem« modelu

³² Jabolko je simbol ljubezni in plodnosti. Ta sadež igra glavno vlogo v mnogih zgodbah, od Adama in Eve vse do grške mitologije, v kateri je Dioniz ponudil jabolko Afroditi, da bi osvojil njeno srce. Jabolko simbolizira tudi žensko lepoto in ljubezen. (<http://valentinovo.org/2011/ljubezen/simboli-ljubezni/> Dostop 12. 2. 2016)

bivanja. Atribut »urejenem« sugerira na »ujetost«. Drži jabolko ljubezni proti mesečni svetlobi kot Afrodita in zdi se, da je njen sanjski svet samo njen. Morda razmišlja o možnostih igranja reda bivanja v sveti igri. Morda se zaradi reda bivanja in »moranja« odpoveduje strastnim vidikom zbliževanja neba in zemlje, vitalni moči erosa. Morda razmišlja o možnostih pobega iz urejenega bivanja. Morda nekje še živi »mesečni konj«, a spomin nanj ji zdaj mrači meniški habit. In tako stoji ob oknu »lepotica«, osvetljuje jabolko v zeleni mesečini, pogleduje proti kodrasti grivi meseca, ki je vendar nekoč ni ubila – ter vsako jutro znova vstane in spodobno »zajtrkuje v urejenem naročju«.

Urejena ujetost aktivnega ženskega erosa

Že s prvim razdelkom *Vezenje sna* vstopimo v pesniški svet Saše Vegri, ki ga je začrtal že zadnji razdelek *Vas* iz zbirke *Naplavljeni plen*, ko so »sove gledale z veje z grozo v košati glavi«. Bel pes iz *Naplavljenega plena* je zdaj »oguljen pes z rožnatim jezikom in toplo sapo človeka« (II). Vse deluje kot odmev, bledeč spomin, kot slutnja spomina. Minljiv erotični nemir se zrcali le v »odmevu sten«. »V odmevu sten / živi dekle / in kodra svojo pot / med bilkami« (III). Vse je odmaknjeno, okamenelo, statično, pogreznjeno v grozljivo negibnost, ki govori, da idealitete, za katero bi se bila pesnica še pripravljena boriti, ni nikjer več.

Zajtrkujem v urejenem naročju je nova stopnja v Vegrijinem pesniškem razvoju. Že rahla retrospektiva nam jasno pokaže, da se nam odpirajo spoznavni prostori, ki nakazujejo krizo in razkroj intimne. Naplavljeni plen družbe je začel na obali življenja gniti in svet se spreminja pred očmi, ki gledajo, v strašljiv in gnusen prostor. Povsod se vleče »/d/uh potu, kakor duh po poplavi, ki v l e č e smrad s širokimi jadri vetra« (III). Izpovednost aktivnega ženskega erosa se usmeri navzdol, v razpad: »Garjav konj / se valja v pepelu, / uzda je v reki« (III). Pesnica nas vodi po mreži svojih intimnih vrednot, vodi nas skozi svoje sanje – skozi vezenje sna. Zato je razumljivo, da racionalno vodenje odpove. Sanjske podobe niza drugo ob drugo, vendar že iz tega nerealnega stanja izstopajo prava spoznanja o ujetosti svoje biti:

Orehova jedra
so n a b r e k n i l a
in mečejo sence
na svoje lupine.

(*Vezenje sna: II*)

Navkljub vsemu se zdi, da lirski subjekt še skriva v sebi »rumeno semenje« ustvarjalnega procesa: »rumeno zrnje je čisto kot otroci pred krstom« (IV), vendar semena ne morejo vzkliti

v zelene trave zaradi vseprisotnosti senc. Vezenje je tehnika, ki zagotavlja dolgo obstojnost vezenine, v tem primeru sanj. Dolgo obstojnost sanj in spominov. Svet sanj je svet, ki (še) ostaja samo njen. A vzorci kolektivnega življenja že »vlečejo smrad« v vse pore ustvarjalnosti in dušijo čutno in čustveno dožemanje sveta in sveta sanj.

Do ustvarjalnosti je družba brezbrizna, represivni aparat družbe načenja čisto »rumeno zrnje« vsakega posameznika in splošne kulture. *Vezenje sna* prikazuje propad zunanjega sveta ter družbe kot take. Je fantastična galerija tihožitij, vran, ščuk, podgan, ki pričajo o svetu, ki požira, ubija, uničuje. Svet *Vezenja sna* je niz podob, kot »sanjsko alogična montaža fragmentov razkrojene zgodovinske veličine, mladosti, religije, družbe, umetnosti in narave« (NOVAK POPOV 2003: 262). Vegrijeva izvabi iz umetnine vse, kar je grdega, spačenega in grozljivega in na vse to išče v svojem jazu močna odzivanja. Kajti zre v prepad. Zdaj »kamniti« ženski eros maha kot »obelisk« iz te »deromantizacije življenja in sveta« (PIBERNIK 1967: 1047) ter ji narekuje, naj premosti prepad med velikimi kulturnimi realijami in »odtali« ledeno svečo svoje ustvarjalnosti:

Sredi križišča stoji obelisk
in maha
s kamnitimi rokami
proti severu in jugu:
v ledeni sveči
živi mogočni jelen,
v zeleni oazi
živi mogočni jelen.

(*Vezenje sna: V*)

Pa vendar se ta silna moč aktivnega ženskega erosa »ujame« v *Uspavankah strahu*. Ambivalentni naslov drugega razdelka nakazuje na protislovna čustva pesnice. Varnost družinskega zatočišča jo straši in hkrati hromi. Lirski subjekt postane desubjektiviziran, ko se znajde v svetu, ki ni več samo njegov, temveč je njegov prirejeni del. To je le svet med svetovi, predmet med predmeti, pojav med pojavi. Pesnica živi svet zunaj sebe: živi svet svojih otrok. V ledeni sveči pa še vedno živi mogočni jelen. Trenutno je otroški svet za pesnico edina, a posebna bivanjska možnost. In skrivaj pogleduje »lepotica« proti »kodrasti grivi meseca«:

Skrivam se pred njima
za navidezno brezčutnostjo,
ali preprosto
za vežnimi vrati,
da mi ne bi razmetala vsega,
kar hočem obdržati zase.

(*Uspavanke strahu: I*)

Pesničina izpoved je kot priostrena intelektualistična poanta. Za območje svoje izpovedi izbere otroški svet in jo v temeljnih dimenzijah ostro opredeli. Odkriva tisto, kar je vsem drugim – moškim – zaprto. Kajti v obdobju razvojne faze, ki jo opredeljuje eksistencializem, metafizični nihilizem in alienacija, ima »predstavljanje družine vlogo negacije – ne le tradicionalnega načina bivanja, ampak uničenja življenja sploh« (NOVAK POPOV 2014: 173). Motivi, ki bi kakorkoli asociirali družino so za pesnike kritične generacije izjemno redki ali pa so vključeni v groteskne fantastične prizore.³³ Vegrijeva pa je družbenokritično naravnana zoper doktrino in ideologijo takratne (patriarhalne) družbe, ki duši osebno iniciativo ženske. Pesniki te generacije destabilizirajo družbeno represijo v obliki norm s postopki groteskne deformacije, fragmentacije, dezintegracije, igrive provokacije, demonizacije in absurdizacije ter raskrinka(va)jo družbo in njene kategorije vrednotenja. Tako Saša Vegri v duhu časa, v katerem človekova usoda pomeni izvrženost in samoto, izbere družino kot družbeno mikrocelico in »osvetljuje vidike, ki uhajajo moškemu pogledu, ker so preveč malenkostni, pritlehni in ne dopuščajo niti vzvišeno idealnega niti absurdno resignativnega modela bivanja« (prav tam: 174).

V mali večnosti,
ki se ji posmehuje cvrkutanje ure,
živita moja otroka
z neštetimi igrami
in nenehno potjo,
ki jo vedno in vedno hočeta
za svoje noge,
za svoje roke,
za svoj glas.

(*Uspavanke strahu: V*)

Uspavanke strahu popolnoma odkrito in intimno pred to družbo razgaljajo pesničin »ladijski dnevnik« (KERMAUNER 1967: 7). Ta dnevnik je drugačna izpoved aktivnega ženskega erosa. Mnogo treznejša kot v *Naplavljenem plenu*. Pesnica je zdaj ujeta v vmesnem prostoru, v prostoru »tu«.

Tu se topi dolga zima
in dolbe lobanjo zemlje.
Tu se srečuje pamet
s smrtjo
in velikimi prividi
plodnosti.

(*Uspavanke strahu: VI*)

³³ Otroštvo Vena Tauferja je travmatično zaznamovala smrt očeta, ki so ga ubili domobranci, Danetu Zajcu je okupatorska vojska požgala dom, ubila očeta, kot upornika sta padla dva brata. Destrukcija vrednot zaznamuje tudi reificirane podobe in fragmentacijo Tauferjeve poezije, ki se prav tako kot Zajčeva bolj posveča stanju duha in raziskavi jezika kakor zasebnosti. Kolikor je ta sploh prisotna, je tarča ironičnega posmeha malomeščanskim omejitvam in izpraznjenim idiličnim predstavam. (NOVAK POPOV 2014: 174)

Otroški svet, v vsej svoji embrionalni logiki, se ji oddaljuje. Sledi mu s skrajnim naporom. Brez prave hierarhije niza svoja intimna doživetja z otroki. V svetu »tu« se igrajo odnosi, ki se zapletajo, so vedno nekje na sredini, med ljubeznijo, nežnostjo, krhkostjo in tiranijo. Ta prostor je krhek; izgubil je svojo primarno funkcijo varnega zatočišča in zmožnost kljubovanja vsemu nevarnemu. Središče njenega bivanjskega prostora sta zdaj le še njena otroka, pa čeprav sveta kot »čudež peteroprsti«. Vendar »ogelj« materinskega darovanja le ne more odtaliti ledene sveče, v kateri živi »mogočni jelen«.

Odmikam se stenam
in jih rešujem
toge onemoglosti.
Ogenj nasitim z zrakom,
da plamen prepeva.
Tu se srečujem
z njima
kot kristjani
z bogom
v krhki hostiji.

(Uspavanke strahu: III)

Pesnica ostaja sredi otroškega sveta sama, ker identifikacije s tem svetom v sebi ni več zmožna vzpostaviti. Absolutno zadržana je in zaveda se svojega ujetega in odtujenega položaja. Omejena je na »urejenost« otroške in družinske razsežnosti. V prostoru »tu« prihaja do situacije popolnega nerazumevanja, ki jo vedno znova preseneča. Ves napor, da bi premostila svojo determiniranost, obstane v spoznanju nemoči in zaprašenega spomina. Biti mati morda pomeni biti »sužnja«. Živeti urejen model bivanja morda pomeni izgubo vitalne moči erosa. Podobo matere Kermauner (1967: 10) razume v okviru patriarhalnega modela, saj ugotavlja, da je mati v poeziji »prostovoljna sužnja, ki odkriva v svojem suženjstvu največjo notranjo zadostitev«. Utrjuje tudi model matere, ki se žrtvuje: »Mati nima svojega življenja; kar živi, živi kot Mati. Vendar se ne pritožuje, nič ne zahteva, z modro in vdano skepso pusti, da delata otroka z njo, kar želita« (prav tam: 11).

Ta »urejena ujetost« prinaša s seboj določeno mero (samo)organiziranosti, banalnih (ženskih) opravkov in skrbi. Hkrati se iz tega prostora »tu« nakazuje možnost izhoda v svobodo, v kateri si lahko ženska-mati-žena ustvari lasten odnos do življenja, brez družbeno vsiljenih idealov materinstva in ženskosti. In sicer tako, da znova »odpira že dolgo zapahnjena vrata«.

Odpiram že dolgo zapahnjena
vrata svoje pameti,
skozi katera je šlo
mojih sedem let
in leseni konj.

(Uspavanke strahu: III)

Ženska iz svojih izkušenj raste in se spreminja. V sebi poseduje moč, da preoblikuje svojo identiteto. Prvinska ženskost ne temelji v materinstvu in plodnosti, prvinska ženskost je izvor moči ženske. To je njena karizma, to so lahko njeni »beli konji«. V Vegrijevi je vseskozi tisto gonilo, ki ne more (še) pristati na poraz. V njej živi tisti »mogočni jelen«: v prostoru »tu« se rojeva njeno kljubovanje in vztrajanje. Čutna ljubezen, ki poraja ustvarjalni imaginativni proces, ji daje smisel bivanja v svetu »urejenosti«. »Vsak dan je preizkušnja potrpežljivosti in vzdržljivosti, premagovanje nevidnih stisk in strahov. Ženska noče biti samo orodje vzgoje in obvladovanja, ne beži v svoj svet, ampak miselno in domišljijско živo sprejema izzive« (NOVAK POPOV 2014: 174). Tudi Stanislava Repar (2006) o tej pesniški zbirki zapiše, da je Vegrijeva »presegla začarani krog posladkane ženstvenosti oziroma mita materinstva, ki prikazuje to, česar ni« (zavihek); poleg tega lirski subjekt odklanja »umetno ustvarjeno podobo vseskozi vdane matere, žene in ljubimke« in v tem začaranem krogu skuša poiskati samo sebe. Kritična je do ljubih in družbe, vendar kljub temu presega svoje nezadovoljstvo. V poeziji so prisotna tako čustva kot tudi intelekt, ki odkrivata »pasti prijaznega stereotipa« (prav tam).

Tu je prestol dolge ceste,
ki je skotila nešteto poti,
da bi jih božali podplati
in čakanje po neznanem.

(*Uspavanke strahu: VI*)

Z razgaljanjem tega konstrukta oziroma stereotipa se je ukvarjala tudi feministična umetnost nasploh, saj je želela poiskati odgovore na vprašanje, kaj pomeni biti ženska in hkrati umetnica v patriarhalni kulturi. Feministična umetnost je politično in družbeno angažirana, kritična do političnih, ekonomskih in ideoloških razmerij moči, kar se izraža na družbeni in estetski ravni. Ta umetnost si vseskozi prizadeva preobraziti represivne strukture in dominantni moški diskurz, ki ga družba vsiljuje kot normo.

Saša Vegri je jasna: z vsemi svojimi čuti in intelektom sem navzoča, osredotočena na nekaj; vnašam preteklost, izkušnje in svoje življenjske želje, združujem jih v eno točko, v eno idejo – v svobodo osvobojene ženske, v lastno izpolnitev in (od)rešitev. Poezija Saše Vegri je osebno angažirana v smislu, da je ustvarjanje dejanje, ki bo »uresničilo cenzure osvobojeni ženski odnos do seksualnosti in do njene lastne ženskosti kot bivanja in ji tako omogočilo dostop do njenih lastnih sil; ki bo ženski vrnilo tisto, kar je njeno, njene užitke, njene organe, njena neskončna ozemlja telesnosti, ki so jih držali pod pečati« (CIXOUS 2005: 18).

Pesnica nas z zadnjim razdelkom zbirke vodi med svoje izkušnje, med *Relikvije*³⁴. V ta razdelek vključi tri pesemske nize: *družina*, *balkon* in *prijateljica*. Že v prvi relikviji – *družini* – pesnica ne zazna več svojih lastnih sil, te sile so postale lesene, mrtve, pozabljene, odložene, njune, njegove. Družina jo sili, da je poleg matere tudi žena. Družina je njeno najprej hoteno, potem prisilno obzorje. Poetični verzi iz *Mesečnega konja* »sanjam, sanjam tiho srečo, ki na cvetu spi« v prostoru »tu« izzvenijo kot krilate sanje. Pesnica se je znašla zunaj načrtovane harmonije. Naplavljen daleč stran od obal, tih in daljnih. Krog njene popredmetene vsakdanjosti se razširja na družino in na siceršnje okolje. Relikvij ne more popredmetiti, preveč so zanjo čustveno vredne. Prav med temi vrednotami pa si dokončno prizna ujetost:

Je kakršno je.
Je v mojih, tvojih, njunih ustih,
je v mojih, tvojih, njunih očeh,
je v mojih, tvojih, njunih rokah.

(*Relikvije; družina: I*)

Zdaj se vse, na čemer je nekoč gradila svoj življenjski vitalizem, krepko ruši. V desetih letih se je svet potepanja, zemlje, živali, čutov, ljubezni, čistosti zasmradil od kuhinjske sopare, enoličnosti gospodinjskih opravil, hranjenja, prebavljanja. Prej je bilo vse svobodno, zdaj je vse zaprto, napolnjeno z znanim, neogibnim, banalnim, praznim. Prej je mesec nizko na obzorju obetal vznemirjenje, neko slutnjo, zdaj ji svet zagotavlja: vse je dokončno urejeno in »tu« ni slutenj.

Tako je prav,
tako je spodobno,
tako je najprimerneje.
Vse dobro tesni.

(*Relikvije; družina: II*)

Prav to brezbrizno pristajanje na danost, neobčutljivost in neosebnost, so za pesnico nesprejemljivi, saj ona mora imeti svoje relikvije, mora imeti svojo hierarhijo. Svojo hierarhijo vrednot razčlenjuje; popredmeti si sestavne dele, razstavlja, montira, demontira. Išče možnosti, ne pristaja na propad. Ves ta postopek govori o njenem vitalizmu, o nedopustnem pristajanju na »urejeno ujetost«. Vitalna moč aktivnega ženskega erosa ji ne dovoljuje (več) stopiti na »obzidje pomislekov«, kjer je nekoč že bil temeljit »pokol sanjačev« (*Vezenje sna: III*). V ta »urejeni« svet vrže kretnjo protesta: »Nočem tega, ogabno je« (*Relikvije; družina: VI*).

³⁴ Relikvija je del telesnih ostankov svetnika, svete osebe, ki se mu izkazuje posebna čast in spoštovanje. (<http://www.fran.si/iskanje?View=1&Query=relikvija> / Dostop 22. 2. 2016)

Gleda v prepad kot v svojo edino možnost, ki se ji odpira do »reke Río Abajo Río« (ESTÉS 2002: 29). Hoče biti ženska, ki teče za volkovi.³⁵ Živeti za pesnico pomeni želeči si tisto, kar je. In ne pustiti, da se »vlaga strešnih žlebov« skoti v plesen. Njen glas je ne vsebuje, temveč jo nosi, je ne zadržuje, temveč stvari dela mogoče. Zaveda se lastne ujetosti v svete ostanke nečesa. Tega noče. Hoče vse. Hoče sebe nazaj v vsej celovitosti, skupaj z »njim« v njegovi celovitosti. Kajti skupno življenje v »urejenem naročju« deluje kot »brezhibna naprava, kolikor je spodobno in urejeno zadovoljevanje osnovnih potreb« (NOVAK POPOV 2014: 174).

Hotela sem misliti,
hotela sem zgrabiti
s slutnjo,
kaj veže N z E.
Toda voda je tekla kar naprej.

(Relikvije; družina: IX)

Ko »lepotica« pogleda z *balkona*, se ji pokaže objektiviteta v vsej svoji banalnosti. Novak Popov (2003: 263) povzema »/k/o jaz pogleda 'čez balkon' v širše okolje, se mu razkrije grozljiva stvarnost. To je hkrati prenapolnjen in premajhen svet, hlastanje za minljivimi užitki in predmeti, brezvoljno drsenje navzdol in nerodno kobacanje v višino, strah in omalovaževanje pogumnih«. Vse je nesmisel. Vse je absurd. Čemu vojne, čemu mir, čemu zmaga, čemu znanost, čemu religija, čemu pokloni? Odnos do realitete za pesnico sploh ni več odnos, zakaj ta svet je popolnoma dehumaniziran in ona v njem le pritajen del, predmet med predmeti, pojav med pojavi. Družba je postala polje neodgovornega odnosa, ko je materialnost ločena od svojega prvotnega pomena. Vse je le en sam stiskajoč obroč. Družina, družba. Ujetost v krog. Vse je odtujeno, zlagano, nesmiselno. Vse drsi v neustvarjalno bivanje.

Nahajamo se pred reificiranim človekom, popredmetenim in determiniranim. Determinirajo ga banalnosti iz okolja in vsakdanje dolžnosti. Pa vendar si vsi zatiskajo oči, lažejo svojim dušam in živijo v prostoru »tu« s srcem »hrošča ubogega Kafke«. Vendar človek kot stvar med stvarmi še vedno vse to čuti. Zato se Vegrijeva sprašuje, zakaj ves ta strah in omalovaževanje pogumnih:

Kaj lažemo?
Takole lažemo:
z zobmi v kruhu,
z rokami v delu.

(Relikvije; balkon: I)

³⁵ »Vsaka ženska ima možen dostop do Río Abajo Río, te reke pod reko. Doseže jo lahko z globoko meditacijo, s plesom, pisanjem, slikanjem, z molitvijo, s petjem, z bobnanjem, aktivnim duševnim upodabljanjem ali z dejavnostjo, ki zahteva močno spremenjeno zavest. V ta svet med svetovi lahko prispe s hrepenenjem in z iskanjem nečesa, kar lahko vidi le s kotičkom očesa. Tja prispe z globoko ustvarjalno umetnostjo, z namerno osamo, s posvečanjem kateri od umetnosti« (ESTÉS 2002: 29).



*Preboliš besedo
in kakor da ni ničesar več od nje.
Ampak takole življenje
je pasje življenje.³⁶*

To poglobljanje odtujenosti materialnega sveta in medčloveških odnosov nadaljuje v zadnjem nizu *prijateljica*. Pesmi odsevajo odtujen odnos med subjektom in objektom; ta odnos postaja reističen.³⁷ Pesnica čuti globoko bolečino, ki jo razodeva praznina materialnega sveta, zato želi to praznino čimprej zapolniti, s stvarmi. Ali kot ugotavlja I. Novak Popov (2003: 263) v zvezi z »enciklopedičnim pesniškim popisom« pesemskega niza *prijateljica*: »/Z/a reizem značilni katalog ponazarja zasičenost nesuverenega subjekta s stvarmi in informacijami. Izbor sestavin pa bolj kot položaj 'človeka na sploh' prikaže interesne sfere srednjeslojske ženske (kozmetika, moda, telesna privlačnost, zdravje, nevrotičnost, spolnost, nosečnost, porod, staranje, zapuščenost)«. Te banalitete vsakdanjosti in materialnega sveta utaplajo zmožnost vsakršne ustvarjalnosti.

»Tečeš po ulici. / Vse te je ponižalo do tlaka« (*Relikvije; prijateljica: I*).

³⁶ (*Relikvije; balkon: II*)

³⁷ Reizem temelji na drugačnem odnosu med objektom in subjektom. Subjekt se zaveda samega sebe in objektivne stvarnosti, do predmetov pa vzpostavi estetski, nefunkcionalen odnos. Predmeti ga zanimajo kot nekaj avtonomnega, nekaj, kar ima lastno Bit in lastno pravico obstoja. (<https://sl.wikipedia.org/wiki/Reizem> / Dostop 23. 2. 2016)

Banalnost vsega nam pesnica niza po naključju, kakor bi sledila svojim podzavestnim zaznavam. Kaotično zaznavanje stvari kot stvari, predmetov kot predmetov in človeka kot človeka je tista končna situacija, pred katero obstane:

Verjeti moraš v oblike stvari.

(Relikvije; prijateljica: IX)

Prebujajoči se eros pa ji prigovarja:

Kmalu moraš oddati znamenje soncu.
Postajaš slepa.
On nima verige v ustih.
Prosta si.

(Relikvije; prijateljica: IX)

Pesnica ni nihilistka, saj vedno znova ugleda izhod, ki vodi v svobodo. Ne odklanja vere v svobodnega, čistega, plemenitega človeka. Ta vera je zdaj res »ujeta« v prostoru »tu«, ni pa podrta. Človekovo jedro ostaja nedotaknjeno, njena lobanja je še vedno drzna in sveta. Vera je njena prijateljica. Relikvij, ki jih je »rodila« v ta svet, ji nobena sila ne more uničiti. S popolnim pogumom se spoprijema z objektivizirano banalnostjo svojega bivanja. Njen svet tudi sedaj ohranja polno razumevanja in človeške toplote. Človek Vegrijevi ni stvar, marveč nezamenljiva duša z nezamenljivim telesom in avtentičnostjo. Časti svojo vitalno moč, ustvarjalno moč, ki jo vedno rešuje iz življenjskih kriz. Srhljivo ali ploskovito stvarnost realizira s prepričljivo umetniško močjo. Tudi zdaj na koncu stoji pred odločitvijo: lahko bi ostala v tej zamejenosti in ujetosti:

Lahko bi ostala nema.
Nema žena.

(Relikvije; prijateljica: IX)

Lahko bi se spustila v novo tveganje, v novo iskanje. To iskanje bi v prostoru »tu« pomenilo vztrajanje, da bi enostavno sprejela vsakdanjost v vsej kaotičnosti, ne da bi se spraševala o smiselnosti in ne da bi izbirala relikvije. In tako sprejme banalnost v vsej celovitosti ter se zazre v prepad.

»Vendar to pot ne kot katastrofalen konec, ampak edina možnost, ki se ji odpira v njeni urejeni ujetosti« (PIBERNIK 1967: 1048)

Vogali te zazidujejo in ne moreš pasti.
Pozno je, ne vznemirjaj.
Venec ur. Razmisli o možnosti, ki zija iz prepada.

(Relikvije; prijateljica: IX)

Slog

S to pesniško zbirko je Saša Vegri izgnala iz svojega izraza domala vse dekoracije; odrekla se je nekdanjim barvitim in sočnim metaforam, stavek pa je nabila z glagoli in samostalniki, to je z neizpodbitno konkretnostjo sveta. Tako nekdanj lepa, krhka pesniška beseda postaja pod težo bivanjskih muk, v doživljanjih ogroženosti in ujetosti vse bolj groba in polna rezkih tonov. V zbirki je veliko imen slikarjev, pisateljev, umetnikov in znamenitih žensk, ki so alternativna norma lepote in smisla v banalni vsakdanjosti (svetopisemska Magdalena, Tolstoj, Bach, Kafka, Gluck). Kontekst izrazito ženske teme se uskladi z modernistično pisavo. Ker pa je njena izpoved še vse prepolna bolečine in prizadetosti, se pesnica ne odloči za skrajno radikalizacijo verza. »Modernistično pisavo gradijo polivalentni fragmenti, med katerimi zevajo praznine, vendar je v ciklu *Uspavanke strahu* razvidno preoblikovanje ženske identitete zaradi predanosti otrokom« (NOVAK POPOV 2014: 174).

V preostalem delu zbirke se pesnica oprime nadrealistične poetike montaže verizma in fantazijske igre, vendar njena igra tudi tu ni breznamenska: za njo stoji prizadetost, izziv ali muka. Nadrealistični prijemi zagrabijo v svet vsakdanje resničnosti in v njem love dinamične fragmente stvari med stvarmi. Pesničin izraz topo drhti v nevtralni kontemplaciji. Stvari izgubljajo svoje kvalifikatorje, očiten postane upad uporabe epitetoneze. S stilizacijo stavčnih struktur in stavčnih členov ponazori pesnica tok svojega uklenjenega bivanja. Obenem poskrbi tudi za vizualno predstavitev svojih duševnih anomalij. Obliko verza namreč poljubno kreira ter spreminja dolžino vrstic in kitic tako, da bralni ritem pesmi sozvanja s pesničnimi neuglašeni razpoloženji. Svojo duševno prenasitenost ponazori na primer z uporabo dveh prislovov ob istem samostalniku (»Bilo mi je preveč dovolj ljubezni«). Ali pa napiše: »In nekje bi se moralo končati telo, hočeš. / Zato še bolj trgaš krpe navzdol, / a še bolj naplavlja krpe telo«. »Oblike množične deformacije so tako vsakdanje, da jih opazimo šele zunaj kontekstov, ko se pojavijo kot citat diskurzov v enciklopedičnem pesniškem popisu« (NOVAK POPOV 2003: 263). Obenem pa njeno do vseh jezikovnih norm neobvezno izražanje pušča tudi drugačne vtise. Zdi se, kot da pesnica lahko uveljavlja svojo vizijo svobodnega življenja le še s svojsko, v sebi rojeno govorico. In vendar se Bretonovo pojmovanje nadrealizma, kot osvobajanje človeka iz duševnih stisk in moralnih napetosti, v nadrealističnih prvinah pričujoče zbirke ne more docela potrditi. Pesem »urejene ujetosti« je še toliko skoncentrirana, osredotočena in obenem prizadeta, da izzveni seriozno in nelahkotno, daleč od igrivega, neobveznega razpoloženja, ki ga ustvarja prava nadrealistična poetika. Tako ostaja pesem Saše Vegri sporočilo o ogroženosti človeka, njegovi nesvobodni

in odtujeni eksistenci, ter deluje kot »ujetost« aktivnega ženskega erosa v muki bivanja med razkrojem in hrepenenjem.

Kritika

Zbirka *Zajtrkujem v urejenem naročju* je v primerjavi s prvima dvema zbirkama bila deležna manj odmevnosti in kritiške pozornosti.

Tako na primer France Pibernik v zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* vidi, da »samozavestna vitalnost v stiku s konkretnostjo izgublja visoki lesk in prevzema prvine negativnega« (PIBERNIK 1967: 1046). Po Pibernikovem mnenju pesniški svet zbirke *Zajtrkujem v urejenem naročju* »zaudarja po smradu, ki ga slovenska poezija doslej ni poznala, tu pa v nekem liričnem naturalizmu pri dnevni svetlobi pesnica obrača stare trohneče relikvije in si jih postavlja za stene, ker to pač so. A sredi njih v njej raste notranji odpor, gnus ali vsaj ugovor stvarjem, ki si jo podrejajo zaradi svoje prisotnosti« (prav tam: 1048).

Jolka Milič v svoji objavi v *Primorskih novicah* (1968) primerja optimistično sliko mladosti iz *Mesečnega konja* z grobo stvarnostjo pesničine tretje zbirke in ugotavlja, da se »sanje razhajajo z resničnostjo, da človek dobi deziluzijo za zajtrk in kosilo, če vztraja na prejšnjih postavkah, če ne izlušči iz nove danosti novih vrednot« (MILIČ 1968: 23). Zaključuje z ugotovitvijo, da je s to zbirko Vegrijeva ubrala novo, zrelejšo pot, ki prejšnje ne zavrača, marveč jo pogloblja in dopolnjuje.

Tudi Slavko Rupel pesnici priznava pristno, zrelo pesniško občutje, opazuje moderno formo ter podrobno analizira vse tri razdelke, ki so po njegovem mnenju »misli in spoznanja žene v vseh njenih funkcijah in v okviru časa ter družbe, v kateri živi« (RUPEL 1967: 18).

K zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* je spremno besedo napisal Taras Kermauner in ugotavlja, da smo v ciklu *Uspavanke strahu* priča novemu iskanju Biti. Kermauner meni, da lahko to Bit doseže pesnica tako, da postane »samo Mati«. Kot ženska – mati je pri doseganju Biti uspešnejša od sodobnikov, saj je Mati »neprimerno bolj odvisna od otrok, se pravi brez primere bolj je objekt svojih otrok, kot pa je recimo Šalamunov anarhistični nihilist odvisen od Reči« (KERMAUNER 1967: 10). Edino, kar preprečuje doseganje Biti – postati Mati v celoti – je v tretjem razdelku opisana vloga »Žene«, ki je njen prisilen del življenja, »to so štiri stene, ki podrejajo, odnosi, ki zahtevajo navade, ki fazonirajo« (prav tam: 12).

4.4 OFELIJA IN TROJNI AKSEL (1977)

Leta 1977 izide novo pesniško delo Saše Vegri, pesniški list z naslovom *Ofelija in trojni aksel*. Zbirka ima obliko prostih listov; vsi Pesniški listi imajo omejeno število pesmi, 16. Zbirka obsega pesmi, ki so nastale med letoma 1974 in 1975.

Simbolika naslova

V naslovu zbirke *Ofelija in trojni aksel* pesnica združuje literarni lik arhetipske narave z umetnostno-tehnično figuro umetnostnega drsanja. Ofelija je klasičen literarni lik, oseba iz Shakespearjeve tragedije *Hamlet*. Klasična Ofelija spoštuje in ljubi svojega očeta Polonija. Hkrati pa ljubi Hamleta. Ta razdvojenost ji povzroča hude notranje konflikte. Zaradi svoje pokornosti in ubogljivosti do očeta je prisiljena zanikati človeka, ki ga resnično ljubi. Postane žrtev okoliščin, posluša nasvete očeta, a tudi laže zanj, da ga zaščiti. Vede se mirno in ubogljivo. Obenem v njej vrejo močne strasti, ki jih je prisiljena ukrotiti. Razpetost med ljubeznijo do očeta in Hamleta ter vse bolj močni pritiski po obvladovanju strasti jo ženejo v norost. Še posebej po tem, ko jo njen ljubi Hamlet odslovi in pošlje v samostan. A eros je močnejši od ljubezni in spoštovanja do očeta. V tej norosti Ofelijino življenje prekine nepričakovana smrt. Pade v vodo skupaj s svojim spletenim vencem, iztegnjenimi rokami, pogledom uprtim v nebo in odprtimi usti – a brez izraza strahu ter obupa. V ospredje iz naslova zbirke sili figura trojnega aksla, kot izjemno zahteven obrat v umetnostnem drsanju. Moderna Ofelija (morda drugi jaz pesnice) se ravno ta trenutek mojstri v izvedbi trojnega aksla. Ne miruje, temveč silovito vadi umetniški postopek, da bi ga obvladala ter brezhibno izvedla pred občinstvom »ukročenih strasti«.

Ukročen aktivni ženski eros

Obdobje sredi 70. let 20. stoletja je pomenilo pluralizacijo literarnih tokov in smeri. Obdobje, ki je sledilo pravcati ekstazi »liberalnega« individualizma in njegovih pogosto transgresivnih umetniških emocij, je zato dobilo oznako »svinčena« sedemdeseta leta (JUVAN 2010: 162).

Modernistični, »lingvistični« pesniški tok, je vzniknil v pogojih svinčenih sedemdesetih let. Podobno kot neovantgardni in ludistični modernizem poznih šestdesetih let se je oblikoval v tesni meddiskurzivni sovisnosti s (post)strukturalistično teorijo teksta in pisanja, kakršno so razvijali Barthes, Derrida, Kristeva ali Sollers. Prav tako je pojmoval tekst kot odprto, medbesedilno strukturo, v kateri se pomen raztrosi v nize označevalcev, ki se v sintagmo

razvrščajo po notranji logiki jezika (tropi, anagrami). Toda v nasprotju z ludistično fazo – ko si je književnost z igro označevalcev rada privoščila prestopniško karnevaliziranje vladajoče ideologije, zdravorazumskih klišejev in nacionalističnih mitov – je novi pesniški tok obrnil referencialnost besedila navznoter, v samorefleksijo besedilnosti, lirskosti, literarnosti, pisanja. Iz teh besedil so izginili ironija, destrukcija, karnevalizacija, provokativna groteska, moralna transgresivnost, bes in druge manifestacije simbolno potlačene, a v semiotični ekstazi pesniškega pisanja sproščene energije, pulzije. (prav tam: 163)

Pluralizacija tokov in smeri se kaže tudi v modernistični pesniški zbirki *Ofelija in trojni aksel*, v kateri v ospredje prihaja predvsem enkratnost pesniškega postopka ter se organsko nadaljujejo tendence iz prejšnjih zbirk. Pesnica je morda želela izpostaviti postopek umetniškega ustvarjanja, saj zbirka »uvaja postopke potujevanja znanega, da bi sprožila razodtujitev, in je hkrati primer dvoglasne ženske pisave« (NOVAK POPOV 2003: 264).

Pesnica v pričujoči zbirki nadaljuje s tematskimi, stilnimi in kompozicijskimi značilnostmi pesniške zbirke *Zajtrkujem v urejenem naročju*, v kateri se je na koncu znašla pred prepadom. Zdaj stoji pred prepadom in gleda v svet banalne vsakdanjosti. Ta banalna vsakdanjost ji postaja vedno bolj nerazumljiva in tuja. Zdi se, da je njen svet onkraj smisla in razumevanja. Možnost popolne svobode v razpolaganju z vsakdanjostjo ji je bila že davno odvzeta. Vse, kar ji ostaja, je le »belina« sveta.

V BELEM SI zraku
V BELEM mraku
V BELI CHAGALLA živiš
VELIKO steno
IZ BELIH okvirjev
PRED MANO gradiš

(Belo ime imaš)

V obupnem prizadevanju, da bi se človek osvobodil vsega balasta predmetnega sveta, se zateče k belini: popolni negaciji čutne zaznave. Nekoč je pesnica klicala obale, tihe in daljne, kjer bi njeno srce vsaj za hip bilo le zanje. Zdaj potrebuje belino. Zaveda se absolutne svobode, ki tli v pepelu skritih, zatrtih, potlačenih želja. Z odsotnostjo vsega pristnega se v tem zasičenem svetu težko vzpostavi povezava z lastnim bistvom, potenciali in smislom življenja. Pred očmi se ji postopoma razkraja resničnost, črke (zato velike) ji pomenijo še edino zaznavo med balastom realitete. Pojavi se polarnost znanega in tujega, ki se odraža vizualno in pomensko. Razcepljena os pesniškega toka sovpada s polarnostjo znanega in tujega, severa in juga, neba in zemlje. Smernice želja in hotenj potekajo enkrat navpično

drugič vodoravno. Iskanje smisla in neke oprijemljive točke je nemogoče. Ne veš, ali bi iskal na severu ali jugu, vzhodu ali zahodu.

Obstaneš v položaju shizoidnosti »oble svojega sveta«:

OBLO svojega sveta
OBRAČAŠ
IN MILJE so majhne
IN VZPOREDNIKI kratki
IN JUG
JE na vseh štirih straneh neba *(Oblo svojega sveta)*

Pesniška zbirka je odprta forma, ki ponuja množico interpretacij ter navezav. Pesnica izvaja dekonstrukcijo in fragmentacijo »oble sveta«: razstavlja materialni svet na predmete med predmeti in nepomembne trenutke. Zavest, tisti zadnji košček znanega, počasi odzvanja. »Svet je razdrobljena zavest o svetu, čas sinhronija nepomembnih trenutkov, človek atomizirana celota brez vertikale, ki ji vladajo osamosvojene stvari« (NOVAK POPOV 2003: 264).

DIMNIKAR TI PRINAŠA srečo
PARNA ŠTEVILA te rešujejo dvoma
MED STVARM IZBIRAŠ oranžne
MED LJUDMI črne
VSAKO JUTRO STOPIŠ iz neznane smeri
(Dimnikar ti prinaša srečo)

Svet postaja vakum emocionalnosti, ki ga je porodila kaotičnost zunanjega sveta. Aktivnega ženskega erosa skoraj ne zaznamo več. Nekje je skrit oziroma potlačen. Morda ukročen. Kajti čutna zaznava stvarnosti izginja in ni podlage za elementarna človekova doživetja. V tej shizoidni polarnosti znanega in tujega prevladujejo stvari. Zaradi avtomatizacije zaznav se predmetni svet in njegove vsebine odtujujejo. Stvari se podvajajo, ker izgubljajo vsebino. Edino, kar je še znano, je zavest s svojimi psihičnimi vsebinami, ki pa se težko prebije na plan. Zato v ospredje pesniškega sveta stopi namesto jaza »ti«. Pesmi ogovarjajo nekega drugega naslovnika, »notranjega naslovnika, neimenovano žensko ti, dvojnico in nosilko skritih, zatrtih, potlačenih lastnosti« (prav tam: 264). Pred tem »notranjim naslovnikom« se govoreči jaz opravičuje. Kot se je nekoč pesnica počutila krivo zaradi »prodanega konja«, se zdaj opravičuje svojim »zatrtim notranjim silam« in tujosti v sami sebi.

OPROSTI
KER MORAM pospravljati vsebino predala
RAVNO ZDAJ
KO SI ti sisteme galaksij spoznala *(Oprosti)*

Aktivni ženski eros je ujet v sferi tujega, v sebi nerazumljenega. Stoji pred previsom in razmišlja o možnostih. Razdvojen je in razcepljen.

Izkaže se celo za podrejenega v primerjavi z »neimenovano žensko ti«. Vede se mirno in ubogljivo. Strasti so obvladane. Znamenja so ponižana. Volja do moči je ukročena. Svoboda je ubita v prid varnosti in domačnosti. Nekdanja drznost in svetost »lobanj« je zdaj udomačena. Avtomatizacija je požrla stvari, vsebino, smisel in pomen. Tisto pristno človeško (znano) je ostalo le v spominu, zavesti. Vitalizem zamenja nihilizem. Zdi se, kot da »govorečega jaza« nihče več ne potrebuje.

ZDAJ ME GLEDAŠ v dve polovici
VEM DA ME imaš razdeljeno v obe zenici
SESTAVLJAŠ me in ti manjkajo deli
POVEM ti
TI ne dihaš moje špirale zraka
TI ne poznaš mojih rezov in znaka
ZATE imava preproga in jaz
ENAKO BARVO enak glas

(Zdaj me gledaš v dve polovici)

Čutiti je globoko bolečino govorečega jaza. Takšno vztrajanje v tem svetu »tujosti« nima več nobenega smisla, saj je jaz zapravil svojo identiteto. V prid ukročenosti in urejeni ujetosti je govoreči jaz izgubil svoje bistvo. Odtujil se je sam v sebi. Tuj postaja sam sebi in tuj je tudi »notranjemu naslovniku«. Tujost se pokaže kot proizvod »odtujitve«, to pomeni zatemnitve in skrepenitve smisla, procesa, ki ga je treba s prisvajanjem zaobrniti. Tujost je treba preseči z razumevanjem. Govoreči jaz in notranji naslovnik sta preveč odtujena. Med njima je treba sprožiti dezalienacijo. Obrniti oblo sveta in izvesti fatalni preobrat. Zato pesnica v zbirko uvede Ofelijo, svoj drugi jaz. Najde jo v spominu, ki ga znova aktualizira. In kot vedno doslej, se tudi tokrat Saša Vegri sijajno rešuje iz krize. Stimulira Ofelijo, svoj aktivni ženski eros, svojo vitalno moč in jo pošlje na prizorišče »tragedije« kot »lepo modro akacijo«.

OFELIJA predimenzioniranih oči
S KONICO prstov leve noge
RIŠE v listju na asfaltu kroge

(Ofelija predimenzioniranih oči)

Namesto iskanja posvečenega smisla sredi nesmisla, pogleda pesnica globoko bolečini v oči ter obudi svoje »predimenzionirane« zmožnosti. »Njen drugi jaz premore odprtost, čudenje in nemir, ki preprečujejo ukrotitev in uničenje« (NOVAK POPOV 2003: 264).

Potreben bo še zadnji napor v tem svetu drugačnih dimenzij. Za izhod iz tega sveta (prizorišča tragedije) bo treba izpeljati zahteven (umetniški) postopek trojnega aksla, ki brezhibno uspe le redkim.

A Ofelija je bojevita in pogumna, kajti mora ji uspeli, drugače se njeni »predimenzionirani« potenciali ob nejunaškem Hamletu nikoli ne bodo razcveteli:

KER se je hamlet domislil
DA NE BO imel pred vhodnimi vrati akacije

(Ofelija predimenzioniranih oči)

Shakespearovo Ofelijo so moški ukrotili in posledično pripeljali v smrt. Pesničine Ofelije ne bodo pripeljali v smrt. Ona želi izzvati nek presežek pred občinstvom »ukročenih strasti«, ki bi ji omogočil dvig v višine lepote in svobode. Odhod proti severu. Ofelija v pesniški zbirki (še) ni obnorela *ofelija*, lahko pa jo na rob blaznosti in histerije pripelje kaos množične kulture, okovi konservativnosti in izguba resničnosti. Ali kot pravi H. Cixous (2005: 68): »Ženska, ki so jo pripravili do histerije, je tako rekoč ženska, ki ni nič drugega več kot le obnorelost in ki obnori druge«. In tako se je Ofelija Saše Vegri mojstrila v igri ter se pripravljala za svoj (modernistični) cilj: izstopa iz vakuma družbe ter zapušča konservativnost, ki jo je pripenjala na kolo ženske usode. Odhaja zavest kot zadnji znani temelj resničnosti. Odhaja subjekt. Resničnosti ni več. Vse je bila le igra »belega tигра«.

PRIPRAVLJAŠ SE ofelija
RAVNOKAR SI zapustila konzervo shakespearevega duha
CELO URO boš preživela
MED MEZINCEM s trepalnicami
MED TEM KO ti glas za ustnicami poje
MILI BOŽE ŠTO SAM LEPA
NIČ ne moreš zato
NOBENIH zaslug nima
NE SEVERNA ne južna epiderma
NEKO veliko kolo
(Z NEVIDNO osjo)
KI v ljubezni zamenjuje kraj in čas
TE OD POVSOD vrti pred oči
RAVNO ta trenutek
(TAKO SE mi zdi)
JE OFELIJA izpeljala brezhibno trojni aksel
PRED drobnim mehanikom severnega duha
IN ODŠLA.

(Pripravljáš se Ofelija)

Slog

Pesniški jezik zbirke je zasičen s predmeti, »ukradenimi« iz neposredne vsakdanjosti (zrcalo, okvirji, superge, kavbojke, križišče, kopališče, piste, drsališče, štedilnik, likalnik, trolejbus), iz narave (megla, sneg, oblaki, peščine, horizonti, severnica, južna epiderma, detelja). Živali sta le dve: beli tiger in kameleon, ki spreminja barve. Obenem pa se v pesničino opredmeteno govorico vrača zavest o pomanjkanju izraznih sredstev, kar se znotraj prevladujočega diskurza izrazi z nedorečenostjo, eliptično obliko verzov, celo popolno absenco ustreznih izrazov. Zbirka je primer vizualne igre oziroma vizualne poezije: z velikimi tiskanimi črkami se sproži deavtomatizacija zaznav. Shizoidnost sveta brez vertikale se v pesniški zbirki odseva tako oblikovno (velike tiskane črke, ni ločil), kot tudi motivno-tematsko: v postopni odsotnosti vsebine. Temu ustreza tudi metonimično izražanje (prehitiš trolejbus in severnico; tebe ulica samo odnaša in prinaša; v mojem glasu so koraki; v mojih nogah besede ...).

Pesem postaja veriga naključno izbranih, nehierarhiziranih in samo sopostavljenih, montiranih poimenovanj. Literarno besedilo črpa iz različnih znanstvenih in tehničnih diskurzov, torej izven literarnega in estetskega področja. Pesmi so tako svojevrstni kolaži »ukradenih predmetov«, ³⁸ ki so neogibni produkti kulture in jih Vegrijeva sopostavlja med seboj tako, da izzovejo občutek ironičnosti in absurda. Modernistični kolaž zamenjuje modernistične stilizacije ter reminiscence. Postopek lepljenja oz. kolažiranja »ukradenih predmetov« služi za zapolnjevanje praznine (beline) z okruški (fragmenti) kaotične dejanskosti. V zbirki so prisotne tiste podobe, ki izražajo odtujitev pesnice: to so podobe predvsem v zvezi z njenim telesom (avtentično telesnostjo) ter spominom (nedosegljivo preteklostjo). Podobe kot deli telesa (podplati, noge, stopala) pa se pojavljajo tudi z namenom, da simbolizirajo aktivnost, iskanje izhoda iz omejujočega in utesnjenega življenja. Vodilni ustvarjalni princip postaja igra, predmet igre pa so besede, teksti, ideologemi. Pesnica nadaljuje svojo igro, ko se v nenehnem ponavljanju izgublja primarna informativnost pomenov in se doseže desamentizacija teksta. Zbirka kot taka se nagiba k hermetizmu. Uvedena je tudi dvoglasna ženska pisava. Govori govoreči jaz, ki ogovarja »neimenovano žensko ti«. V dveh pesmih pa pesnica uvede svoj drugi jaz, in sicer Ofelijo (pesem *Ofelija predimenzioniranih oči* in zadnja pesem zbirke *Pripravljaš se Ofelija*).

³⁸ Postopek t. i. »ukradenih predmetov« je bil razširjen v umetnosti poparta in v umetnosti konceptualizma, prenesel se je tudi na področje literature, kjer so ga poimenovali (post)modernističen kolaž. Postopek se sklicuje na prakso francoskih novih realistov, ki so v svoja dela vključevali različne stvari, na primer pošne znamke, razglednice, tekste iz uličnih napisov, grafite ipd. Spada v osnovo ready-made tradicije in ideje, da se umetniški izdelek ustvarja po poti premestitve predmeta iz profane v sakralno sredino. Pod sakralno sredino se v tem smislu razume hram umetnosti, pod profano sredino pa ves preostali svet, vsa obstoječa realnost. (WLODYGA 2006: 56)

Kritika

Zdi se, kot da je četrta pesniška zbirka *Ofelija in trojni aksel* zgubljala pozornost kritiškega očesa.

Leto po izidu zbirke se oglasi v časniku *Primorska srečanja* (1978) le B. Zgonc ter zapiše, da je v zbirki *Ofelija in trojni aksel* opisana »faza materinske poezije« Saše Vegri, ki je manj dopadljiva in za bralca manj vznemirljiva od tiste, ki dobiva antologijsko vrednost. Prav tako pa ugotavlja, da so pesmi tesno povezane z avtoričino »materinsko ali družinsko skušnjo« (ZGONC 1978: 49).

Morda lahko na tem mestu citiram kar pesnico sámo, ko je v pismu Francetu Piberniku leta 1975 zapisala:

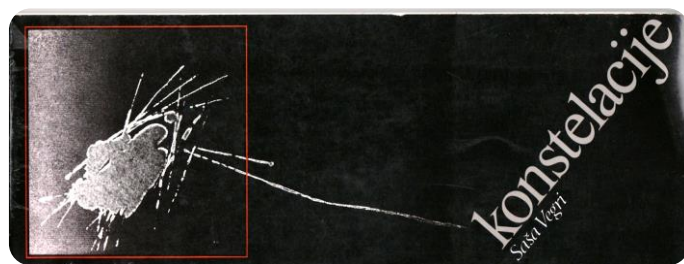
V tem času je čas, ki ga uporabim za ustvarjalno delo, vedno zamejen med ure, ko moji otroci zaspijo ali pa še spijo. Zato pravzaprav pišem to mojo četrto zbirko že šest let, a se pri tem, kadar pišem, počutim nekako brezčasno. V bistvu sem verjetno človek, ki nenehno preverja, zato bi se mi zdelo enosmerno samo poklicno delo ali samo družinsko življenje ali samo ustvarjalno delo nekako nenaravno stanje zame. Vem le, da grem in delam v tisti smeri, ki mi vzbuja radovednost. Zato ne bi nikoli bila pek, ampak sem rada knjižničarka in mama. Tako se nenehno nahajam na več relacijah. Zaenkrat rešujem svoj 'ženski problem' kot večina zaposlenih žena z genetično kondicijo in čatovniškimi metodami. Namreč zelo zanimiva je miselnost nas žensk samih. Ko sem nekoč nekaj malega objavila na temo žene, družine in otrok v reviji *Otrok in družina*, sem dobila tako neuporaben odgovor od tov. Beltramove v povzetku: da naj bom srečna, ker imamo raztegljive nogavice, pralne stroje, električni štedilnik in politične pravice, ki jih ni imela nobena mojih babic. (PIBERNIK 1978: 322)

4.5 KONSTELACIJE (1980)

Zbirko *Konstelacije* je Saša Vegri snovala med leti 1967 in 1979. Pesmi za svojo peto pesniško zbirko je poimenovala »bralne enote« in jih izdala leta 1980.

Simbolika naslova

Konstelacija³⁹ je določena razvrstitev oziroma medsebojni položaj na primer pojmov, relacij, stanj, idej, trenutkov, sil, faktorjev, zvezd ... Naša stanja, odnosi, doživetja, občutki in zaznave se stalno nahajajo v nekih konstelacijah, ki se v sopostavitvi z drugimi novimi konstelacijami vedno preoblikujejo. Konstelacije so nestalne, spremenljive ali fluidne. Naša zavest je nestalna in spremenljiva. Svet je razdrobljena zavest o svetu, kjer ni nobene oprijemljive točke. Že Ofelija je odšla iz te shizoidnosti sveta in za seboj pustila za modernizem značilni razpad ter razsrediščenost lirskega subjekta. Razsrediščenost lirskega subjekta je povzročila, da so se okruški jedra širili in razširili v več smeri. Iz enega glasu je nastalo več glasov. Tišino so preglasili šumi. Zavladal je nered in kaos. Lirski realnosti je zavladala nehierarhičnost fragmetov. Ti fragmenti kot izseki iz shizoidne in nestalne realnosti zdaj plovejo po galaksijah nepovezani med seboj in sevajo projekcije različnih stanj ter mnogoterost pogledov na svet. Zaradi vsesplošne disharmonije in nereda, ki jo povzroča mozaičnost okruškov realnosti, se znova pojavlja težnja po vzpostavitvi harmonije, reda in tišine. Postavlja se vprašanje, ali je mogoče ujeti te raznosmerne fragmente ter jih povezati v določeni razvrstitvi in v določenem trenutku v celoto. Je mogoče urediti totalnost? Je mogoče ustvariti brezpogojni red? Morda pa je čar fluidnih »mesečnih« konstelacij ravno v tem, da zahtevajo pripravljenost človeka razpoznavati večplastnost svoje eksistence in s tem osebnega poduhovljanja.



³⁹ konstelacija je del nebesne krogle s skupino zvezd v določeni razvrstitvi; ozvezdje: živalski krog ima dvanajst konstelacij // po ljudskem verovanju medsebojni položaj zvezd v določenem trenutku, iz katerega se lahko prerokuje človekova usoda 2. astr. medsebojna lega premičnic, Lune in Sonca; konfiguracija: spreminjanje konstelacije 3. publ., medsebojni odnos, razmerje določenih sil, faktorjev: trenutna družbena konstelacija; konstelacija evropskih držav / konstelacija družbenih sil / kulturna, politična konstelacija // položaj, stanje: tu je vzrok za tako duševno konstelacijo internirancev 4. publ., razmestitev, razporeditev: konstelacija figur na slik (<http://www.fran.si/iskanje?View=1&Query=konstelacija> / Dostop 2. 3. 2016)

Fluidni aktivni ženski eros

Pesniška knjiga *Konstelacije* je zgrajena iz devetih oštevilčenih enot, naslovljenih Konstelacija. Vsako Konstelacijo tvori devet pesmi 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) ter ob koncu vsake pesmi v oklepaju zapisanim naslovom. Devetim pesmim vsake Konstelacije je dodana uvodna pesem »skica« ter dve sklepni pesmi, in sicer »kote oboka« iz zaporedno branih začetnih verzov predhodnih pesmi in »kote temeljev« iz zaključnih verzov predhodnih pesmi, branih v obratnem zaporedju, 1c b a, 2c b a ..., kar na neki način omogoča zrcalno branje »triptihov« (treh zaporednih konstelacij), kot jih je pesnica sama poimenovala (PIBERNIK 1978: 324).

Gre za uravnoteženo gradnjo vse knjižne celote, kar predstavlja višjo stopnjo pesničine moči do ustvarjanja in hkrati njeno disciplino pri urejanju pestre panorame življenja. Moderno pesniško oblikovanje izraža idejo po »veliki« združitvi okruškov sveta. Fluidni aktivni ženski eros, ki je nosilec fluidne zavesti, vidi podobo sveta kot podobo kaotične realnosti. Pesnica želi ujeti smisel, vseobsegajoč pogled na svet. Zada si »veliko« nalogo povezati okruške realnosti v celoto. Totaliteta povezanih fragmentov bi ji morda pomagala vzpostaviti neko stalnost in trajnost. Zaradi nestalnosti in razdrobljenosti zavesti in hkratne paralelnosti različnih vsebinskih konstelacij, ki so nestalne in fluidne v svojem času in prostoru, se ji vzbuja potreba po nekem organiziranju.

veliki cikloni šablon
samo izokefalija časa
za pragom pogled zareza samo znamenje
kam se že spet vzpenjamo na nek hrib
to bilo ki mi ne daje več znamenja

(Konstelacija I; tloris; 1a)

Lirski subjekt poskuša premagati katastrofično osamljenost in nezadovoljstvo človeka v takem svetu. Razdrobljenost sveta posledično povzroča njegov razpad in odsotnost smisla (vsebine). Odsotnost vsebine povzroči, da semantičnost besedila pride do točke asemantičnosti. Vsebino nadomeščajo citati (fragmenti). Pesnica si je zadala svojevrstno nalogo umetnosti: skuša reflektirati obstoječo kulturno razbitost in marginalnost, jo hkrati razmestiti po neki hierarhiji (načrtu) in tako doseči absolutno svobodo.

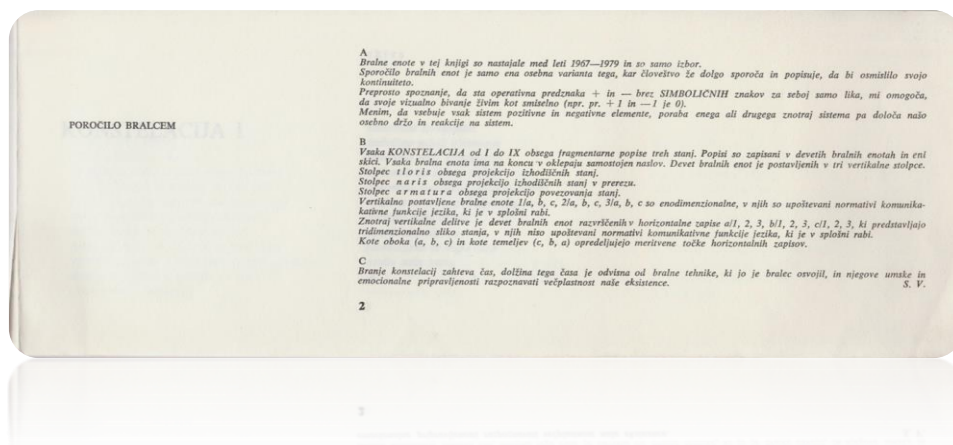
V pesnici se poraja modernistična želja doseči nek cilj. Prizadeva si najti smisel lastnemu obstoju, njeno »veliko delo« ji morda pomeni možnost rešitve iz kulturnega kaosa in poglobitev v tišino.

od dogodkov se lahko učiš imaš izkušnje
dogodke razvrstiš pod a b c
in nekateri vedo
kaj bi se naj zgodilo

(Konstelacija II; naris; 2b)

Za koncept svojega umetniškega ustvarjanja si torej postavi »fantastično nalogo«: ustvariti modernistično totalnost. Raziskovalka lirskih ciklov v slovenski poeziji Vita Žerjal Pavlin (2008: 118) se sprašuje, kaj je spodbudilo avtorico modernistične poezije, kot jo beremo v *Konstelacijah*, k povezovanju pesmi v cikle in v knjižno celoto? Saša Vegri je v pogovoru s Francetom Pibernikom (1978: 324) pojasnjevala takrat še neobjavljene »konstelacije«: »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).« In še: »Pri nastajanju te zbirke me je presenetilo, kako lahko nastajajo zapisi, ki so izhodiščno vezani na kak zapis tudi za nekaj let nazaj. V tem vidim nekakšno vztrajnost, ki jo človek poseduje, ne da bi se zanjo prizadeval.«

Duhovni »kristal« človeka vsebuje nešteto potencialov, ki so bodisi skriti globoko v nezavednem ali pa so v zavestnem stanju kot fragmenti, ki se jih ne zavedamo in ostajajo neaktivirani. Pesnica pravi: »Namreč, vedno, kadar berem svoj zapis, ga berem, kot da ni moj« (prav tam: 324). Avtorica v *Poročilu bralcem* namreč zapiše, naj se bralec sam, v okviru svojih sposobnosti, odloči, koliko časa je pripravljen vložiti v branje, in s tem spoznavati večplastnost svojega »kristala«. Iz tega poročila lahko sklepamo, da avtorica vendarle ne želi posredovati določenih vodil, ampak prepušča bralcem, da v poeziji najdejo, kar je za njih in za njihovo življenje relevantno. Sama pa si prav tako riše vizualni načrt svojega vpogleda v zavest in skuša organizirati svoj mozaik v celoto.



Pesnica montira skupaj »svoje« fragmente, da bi znova osmislila »svojo« resničnost oziroma s svojim velikim produktivnim in vztrajnim delom spodbuja bralca, da le-ta osmisli njegovo. Vsak verz je fragment zase in motivno nepovezan s celotno pesmijo. Imenovanje pesmi »bralne enote« je en namig, da zapisov ne smemo brati kot tradicionalne pesmi, ker so to le fragmenti. Vita Žerjal Pavlin (2008: 118) govori o »disciplini, s katero želi pesnica umetniško urediti razdrobljeno vsebino, ki se kaže kot motivno-skladenjska fragmentarizacija in mimetična nedoločenost besedila«. Pesnica v vsako svojo Konstelacijo vnese skupaj tri stanja, tj. fragmentarne popise treh stanj vizualnega bivanja. Poklic, ki si ga je izbrala tu, v tej svoji intelektualni igri: ni »drsalka«, ampak »arhitekta«. Arhitektka, ki riše svoj načrt resničnosti. Podobno kot govor in pisava ima tudi arhitektura svoj jezik, njeni konstitutivni elementi v arhitekturnem načrtu pa so tloris, naris, armatura. Da je lahko arhitekturni jezik razumljiv, se mora podobno kot jezikovna komunikacija opirati na konvencije, na že znane pomenske enote. Zato pesnica poda »arhitekturna vodila«, da bi usmerjala sporazumevanje oziroma naša duhovna poglobljanja.

Saša Vegri oblikuje značilno modernistično formo literarnega dela: »na eni strani nastajajo pesemska besedila, katerih besedilni status bolj kot koherentno-kohezivne sestavine določa zunanja podoba pesemskega znaka; po drugi strani pa jih avtorica povezuje v nove celote, v katerih so z arhitekturnimi oznakami opredeljeni različni vidiki istega oziroma mnogoterost pogledov na svet« (prav tam: 118).

Načrt pesničinega »kristala« je izrisan na način: vsako Konstelacijo uvaja »skica«, ki predstavlja transparentnost kohezivne odprtosti. Kohezija ima nalogo podpreti koherenco, ki predstavlja načine, na katere so »komponente besedilnega sveta – tj. konstelacija pojmov in relacij (odnosov), na katerih temelji površinsko besedilo – medsebojno dostopne in relevantne« (BEAUGRANDE in DRESSLER 1992: 13). Nato se zvrstijo prvi, drugi in tretji tloris, naris in armatura – ali tri različna stanja človeka. Če ta stanja postaviš v konstelacije – dobiš sliko stanja, takšno ali drugačno, odvisno od posameznikovega zornega kota, njegove percepcije in njegovega vrednotenja: bodisi damo nekemu stanju, dogodku predznak plus ali predznak minus. Načrt je potemtakem vizualna projekcija tega, kar kreira našo usodo. Pesnica prenese v poezijo vizualno projekcijo svojih konstelacij. To je pesničin izbor trodimenzionalne slike osebnih stanj ter stanja družbe, njene ujetosti in determiniranosti v tem. Tu pa se začne igra umetnika in njegov umetniški dar: intelektualna igra z mehanizmi obstoječe kulture. Pesničina učinkovitost ter premišljeno in konceptualno-intuitivno izpeljan projekt urejanja modernistične totalnosti odraža »modernistično koncepcijo resnice, ki je

protislovna, odprta, večperspektivna« (JUVAN 2002: 355). Arhitekturni načrt zgradbe je vizualni načrt večplastnosti naše eksistence, ki vsebuje pozitivne in negativne okruške.

Pesnica od bralca ne zahteva nobene racionalnosti, nobenega enotnega referenčnega okvirja ne ponuja, zato tudi ne moremo interpretirati te pesniške zbirke, tako kot prejšnje, kjer je bilo moč slediti narativnosti in razvoju lirskega subjekta.

V modernistično fragmentariziranih zaključnih strukturah posameznih »konstelacij« lahko bralec išče zgolj »meritvene točke« za tematska polja, ki nakazujejo sporočena stališča in vzpostavljajo odprto koherenco.

Ta odprtost nam zrcali raznosmernost konstelacij v kategoriji časa in prostora ter izžareva neko skrivnostnost in globino naših duš. Iz kakšnega zornega kota želimo videti določeno konstelacijo, je odvisno od naše stopnje zavedanja in individualnega vrednostnega sistema. Od fluidnih sil in faktorjev, ki so v določenem trenutku v neki konstelaciji, pa je odvisna naša usoda. Devet skic, devet različnih konstelacij. Neskončen volumen trodimenzionalnega stanja. Nešteto različnih možnosti in potencialov, ki zgolj čakajo na svojo uresničitve. Zaradi fluidnosti se neprestano preprečuje nastanek statičnosti in enoznačnosti. Večplastnost človekovega doživljanja, njegovega obstoja, ki dosega nedoumljive razsežnosti, je prav tako neskončna kot ozvezdje samo.

tu si svoja neskončnost poleg nešteti
mora med predmeti in telesi
neskončno lahka med predmeti
nenehno se te dotika otipljiva resničnost

(Konstelacija VII; tloris; 3a)

Neskončna potencialnost »konstelacij« kaže na nezmožnost dojeti svet v celoti. Morda je vztrajnost pesnice, da združi vsa stanja in občutja, ki se rojevajo iz različnih konstelacij, že v izhodišču neproduktivna in celo nesmiselna. Svet je tisto, kar vsak subjekt sam podoživi in upomeni, univerzalna resnica ne obstaja. Iz dražljajev, izzivov in spodbud, ki jih dobivamo iz okolice, se oblikujemo kot posamezni subjekti. Smo fluidni subjekti, ki živimo v fluidni realnosti. Pesnica sama pravi: »Kolikor bolj postajajo moja sporočila fragmentarna, toliko več discipline zahteva ureditev teh fragmentov. Pravzaprav je to nekako adekvatno tistemu, kar izven teh tekstov živim. Vedno znova je treba nekaj montirati, nekaj odklanjati, nekaj izumljati, sprejemati itd.« (PIBERNIK 1978: 325).

Za vse pesmi pesnica uporabi »isti postopek fragmentarizacije, h kateri poleg montaže fragmentov kot izsekov iz fluidne lirske realnosti in enako fluidnega lirskega subjekta

prispeva še ukinjanje pravopisnih znamenj (ločil, velike začetnice), kar je vse značilna tehnika moderne poezije» (ŽERJAL PAVLIN 2008: 120).

Fluidni aktivni ženski eros je nosilec neskončne potencialnosti. V kolikor aktivni ženski eros ostaja ukročen, ujet, enoznačen, statičen in pasiven ter vpet v sistemskost krogov, se prav takšna neskončna potencialnost v njemu izgublja in se pogreza v pozabo. Z močjo, s katero razpolaga fluidna zavest, se razbija svet, ki se ga premika v »sanje«, v prostor, kjer domujejo želje in hotenja, (ne)uresničeni potenciali, ki so nam bili določeni v trenutku naših rojstnih konstelacij. Ta lirika spodbuja bralca k temu, da nadaljuje nedokončano (ne)produktivno dejanje pesnice – z lastnim nadaljnjim proizvajanjem, ki se prav tako izogiba mirujočemu koncu, kot se mu izogiba pesem. Odgovor, ali je pesnici uspelo doseči svoj modernistični cilj, se morda skriva v naslednji umetnostni razvojni fazi: postmodernizmu.

Konstelacije so dinamična intelektualna igra, enkratni lirični fluid. Fluidni kolaž polifonije. S *Konstelacijami* nam Saša Vegri predstavi svoj umetnostni diskurz, ki bralcu dopušča, da se (po želji) osvobodi vsakršne enoznačnosti sveta in se (po)vrne nazaj k igri samorefleksije in vzpostavljanju »zlatih vajeti« s svojim najglobljim izvorom. Branje tako postaja katarzično performativno dejanje in rišejo se novi načrti življenja.

kadar vse te gotove meni koristne reči
gledajo vame s svojimi očmi
mi je jasno da niso nasilne
mi je jasno da niso nosilne
mi je jasno da so kot ti
(energija)

(Konstelacija IX; armatura; 3c)



Slog

Konstelacije predstavljajo svojevrstno potrebo po umetniškem discipliniranju modernistično razvezanega, osvobojenega jezika in Sašo Vegri kot zapisovalko prav take zavesti. *Konstelacije* so »ciklični triptihi« (ŽERJAL PAVLIN 2008: 117–125), v katerih so predstavljeni poleg »edninsko ali množinsko prvoosebnega izjavljalca še drugo- ali tretjeosebno imenovani subjekti, kar potencira že formalno zamišljeno modernistično večperspektivnost« (2008: 124). Avtorica Vita Žerjal Pavlin (2008:124) ugotavlja:

/č/e so triptihi v vsaki od devetih *Konstelacij* cikli, potem seveda ne moremo spregledati dejstva, da se ta struktura vključuje v nove povezave (triptih triptihov) in ima še bolj kot sonetni venec razvito okvirno zgradbo (uvodna pesem in zaključni oziroma povzemalni pesmi). Hkrati celotno pesemsko knjigo tvori devet enako grajenih celot, *Konstelacij*, ki devetdelno strukturo jedrnih besedil posamezne *Konstelacije* prenašajo na še višji, knjižni nivo. /C/eloto višje vrste, triptih triptihov oziroma *Konstelacijo*, povezuje skupna tema življenjskega nezadovoljstva v omejenem, omejevalnem svetu, kar vendarle odraža opaznejšo, hierarhirizirano vrednotenjsko perspektivo enega subjekta (nadcikla).

Pesnica sama s Poročilom bralcem opozori, da literarnega zapisa nima za neposredno izpoved, saj se zaveda njegove s konvencijami določene posrednosti, ampak vsaki pesmi v »triptihu« pripiše posebno mesto. Naslovi pesmi so zapisani na koncih pesmi in tako predstavljajo neko naknadno napoved teme. Težko je ugotoviti motivno-tematske povezave in enovit smisel že na ravni ene pesmi, ugotavljanje medpesemskih povezav pa pomeni še dodatno poglobljanje in napor. »Te povezave naj bi bile po pesničinem razlagalnem uvodnem zapisu mnoge oz. večsmerne: poleg zaporedja, ki ga v vsaki od *Konstelacij* določa zapis posameznega pesemskega triptiha na eni knjižni strani, predvideva pesnica še branje treh pesmi na zaporednih listih v stolpcih »tloris«, »naris« in »armatura«. Pripravo na tovrstno bralsko raziskovanje predstavlja uvodna pesem »skica«, zaključek pa montažna pesem« (prav tam: 121). Projekcije različnih idejnih poudarkov opozarjajo na modernistično večpomenskost, izhajajočo iz raznosmernosti pretežno paradigmatskega branja. (prav tam: 124) Tone Pretnar (1982/83: 24–26) je zbirko opredelil kot »strukturo kristala« in z branjem na novo zmontiranih pesmi razbral kategorije časa, prostora, delovanja in njihove smeri. Pretnar je te »nove pesmi« zmontiral iz verzov, ki so večkratniki praštevila 13 in 83, katerih zmnožek 1079 je število verzov zbirke. Praštevila je prepoznal iz števil za strani, na katerih se v »skicah« nahaja verzno osamosvojeni veznik »in«. Novak Popov (2003: 265), ki je v obliki »dvojne tristranične piramide« prepoznala simbol »trajnosti, sinteze in osebnega poduhovljenja«, ugotavlja, da zbirka »bralcu dopušča skrajno svobodo uresničevanja sporočilnih potencialov«.

Kritika

Kritiki so *Konstelacije* vrednotili za vrhunec pesništva Saše Vegri, ker naj bi njene pesmi dosegle tisto stopnjo, kjer so same sebi namen. Tako na primer Ciril Zlobec v spremni besedi k zbirki (1980) zapiše, da je zbirka »eden od zanimivejših poskusov v modernem slovenskem pesništvu« (VEGRI 1980). In meni še, da hoče Vegrijeva bralca »za vsako ceno« prepričati »o svoji viziji sveta, življenja, zato je v svoji izpovedi, v svojem sporočilu skorajda agresivna«.

Tudi Samo Simčič za *Konstelacije* meni, da v tej zbirki avtorica ne opisuje večplastnosti eksistence, ampak gre za »mešanje različnih načinov izražanja, ki ne izpovedo ali zaokrožijo predstave naše mnogoterosti, ampak se zvrstijo po docela izmišljenem vzorcu« (SIMČIČ 1980: 411). Zgradbo opiše kot suho in preveč neurejeno, da bi lahko bila izraz človekovega življenja. Simčič meni še, da »neukročeno vrenje jezika ni zavezano nobeni stvarnosti in nobenemu spoznanju« (prav tam: 411).

Tone Pretnar (1982/83: 24–26) se je lotil »bralnih enot« z matematičnega vidika in izpostavil predvsem pomembnost nekaterih števil. V 1079 verzih je poleg konstitutivnih »pravljicnih« števil 3, 9 in 10 razbral relevantnost števila 13 in 83, ki omogočajo dodatne poti skozi mrežo pomenov, predvsem od kategorije (čas, prostor, dejanje) v smer (časa, prostora, dejanja).

Denis Poniž (2001: 136) ugotavlja, da so *Konstelacije* »ena najbolj drznih in zanimivih zbirk v osemdesetih letih ter imajo veliko skupnega s konstruktivistično poezijo Kosovela in z vizualno poezijo«. In še: »Način, kako je Vegrijeva zbirko napisala kot celoto, ki prinaša veliko različnih možnosti za branje, in hkrati od bralca pričakuje, da bo sposoben slediti njenemu miselnemu toku, zbirko spremeni v neke vrste umetniško delo ali dogodek«.

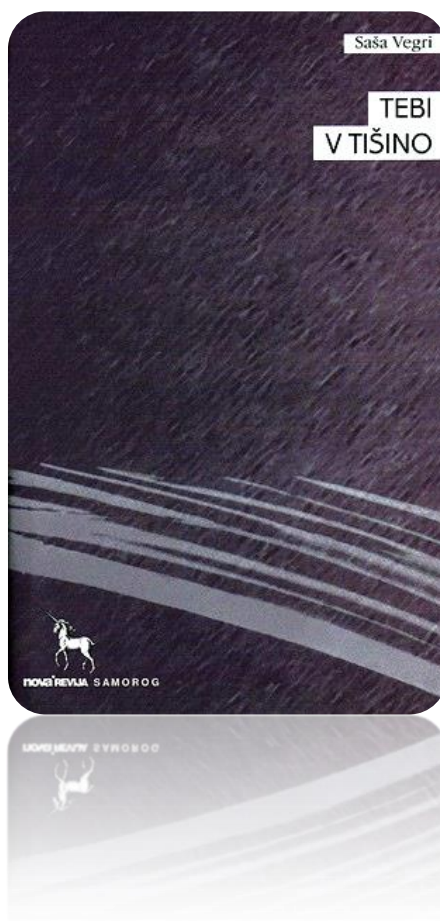
Ivo Svetina (2001: 54–58) zapiše v spremni besedi k zbirki, da se z »današnje točke razbiranja 'bralnih enot' dovolj jasno kaže, da je ves napor konstruiranja nekakšnega 'so-zvezdja' vse preveč formal(istič)en. /.../ Vsa ta 'tehnična oprema' tem 'bralnim enotam', ki niso nič drugega kot pesmi, zapisane v svobodnem verzu, nič ne doda, kvečjemu odvzame, saj bralca zbega z zahtevnim in nepotrebnim naporom, ki naj bi ga prisilil, da bi se dlje časa zadržal ob posamezni pesmi«. Svetina nadaljuje, da je taka arhitektura pesniške knjige po dveh desetletjih, ki »hoče biti tudi po svoji obliki nenavadna in nekonvencionalna, žal, posledica visokega, zrelega modernizma in je davek tistim težnjam v sodobni poeziji, ki so se kar znenada začele spraševati po izpovedni moči pesniške besede«.

4.6 *TEBI V TIŠINO* (2001)

Zadnja pesniška zbirka za odrasle *Tebi v tišino* pesnice Saše Vegri je izšla leta 2001 pri založbi Nova revija v zbirki Samorog. Od izida *Konstelacij* je minilo 21 let.

Svoje »zadnje veliko literarno dejanje«, tj. pesniško zbirko *Tebi v tišino*, je pesnica Saša Vegri razdelila v štiri razdelke, ki nosijo tematske naslove: *Beseda*, *Ljubezen*, *Čas* in *Ta svet*. Pesniška zbirka je oblikovana v lepo urejeno tradicionalno formo. Pesmi so kratke in minimalistično strnjene, pogosto so verzi sestavljeni le iz besede. Spremno besedo k zbirki je napisal Ivo Svetina in jo poimenoval *Iz molka v molk se pesem pne*.

Pesniška zbirka ima posvetilo *Mojim otrokom in vsem otrokom, ki so me vzgajali*.



Simbolika naslova

Tišina pomeni stanje brez glasov in šumov, stanje brez hrupa in govorjenja. V tišini ali prostoru tišine se človek lahko v miru pogloblja v globine zavesti in odkriva večplastnost svoje eksistence. Zaklad, ki ga vseskozi neutrudoma iščemo zunaj sebe, počiva v tihi, zastrti globini naših duš. Tam čakajo »zlate vajeti«, da nas znova povežejo z metafizično transcendenco in našim izvornim bistvom. Na »dobrih in daljnih obalah molčanja« čaka naša čista narava, ki nas zna povezati z vetrom, morjem, mesecem in soncem. »Skodrana griva meseca« pozna pot in če spustimo »mesečnega konja« v galop, nas ponese s seboj v svobodo. Zdi se, da se je pesnica v svojem zadnjem ustvarjalnem dejanju vrnila v »dom« tišine. Vedno se je treba vrniti na začetek, tja, kjer je tišina vseh tišin. Kjer je belina vseh belin. Aktivni ženski eros je plul po razburkanem morju, doživel svojo odisejado, bojujoč bitke sam s seboj in življenjem. Zdaj je prispel v svet tišine, v katerem domuje preprostost, enostavnost in mirnost. Ničesar več ga ne vznemirja. Očistil se je vseh okruškov, ostankov, fragmentov, glasov, relacij, disonanc in konsonanc. Sedel je na prestol molka in tega molka ne upomenja več. Za seboj ne pušča več sledi, zato je absolutno svoboden. Tišina in belina sta simptoma absolutne svobode. Pesnica prispe v svet »onkraj«, v prostor čiste tišine, v prostor minimalizma in beline, v stanje stoične kontemplacije, v dragocen trenutek popolne neodvisnosti. V tem svetu se še zadnjič ozre po krožnici svojega življenja in reflektira štiri točke, ki so najbolj determinirale njeno usodo: beseda, ljubezen, čas in ta svet. Štiri točke, štirje odmevi. Odmevi z onkraj tega sveta. Odmevi, posvečeni »tebi«⁴⁰ v tišino. V spomin. V slovo. Obhodila je svoj krog v času in se vzpela visoko visoko v nebo. V svetu absolutne svobode zdaj gleda spet praprot, semena, gozd in oblake.

Aktivnemu ženskemu erosu z onkraj tega sveta

Prvi razdelek *Beseda* odseva pesničino izkušnjo, ki jo je najbolj zaznamovala. Moč besede in ustvarjalna moč pesnjenja. Izrekla je svojo »besedo«, odpela je svojo pesem. »Kaj bo?«, se sprašuje. »Vesolje je črno« in »travnik je zelen, z rožami prepreden« (*Izrekla sem te*). Izrekla je besedo, a disonance med »črnim« in »zelenim« kljub temu ni odpravila. Njene besede niso odpravile odtujenosti, kajti »vesolje je črno, natančno«. Dotaknila se je črnine vesolja, prav tako zelenila travnika.

⁴⁰ Na predstavitvi zbirke je bilo zelo jasno povedano, da je z drugoosebnim zaimkom ti mišljen mrtvi soprog Pavle. Zato je obstret smrti osvetlil tudi subjektov samopremislek. Rečeno je tudi bilo, da je pesmi pisala zase, brez misli na objavo v novi zbirki.

Govorila je z besedami »svojega plemena«, se izpovedovala, bojevala, pustila, da so udomačili in ukrotili drznost in svetost njene lobanje, a vedno znova je bila »tišina besed tako morilsko glasna« (*Besede*). Hkrati pa je ta pesem tudi izpoved samote (brez nekdanjega otroškega živžava in brez partnerja): Besede / gredo / in / nihče / ne pride sem«.

Z besedami je opozarjala, kritizirala, razgaljala in rakrinkavala. S pomočjo besed je iskala smisel življenja v devetih nebesnih sferah, konstelacijah. Z besedami je ljubila, rojevala, iskala bližino drugega. Bile so »besede ljubezni«, a tudi »besede besa«. Iskala je prave besede, da bi z njimi izrazila globino svojih čustev in strasti. Svojo vzhičenost nad življenjem. A vitalna moč erosa je velikokrat obnemela. Doživela je izkustvo izgube besede. Besede so bile tudi strup in opoj, s katerimi je »zastrupila« svoje življenje. Bile so ostre, povzročale so bolečino.

Kako zaskeli beseda,
kako srce zakrvavi.
Kako stara
je že ta pesem,
ki o tem govori.

(*Kako zaskeli beseda*)

Če besede so, sekajo tako močno, da srce zakrvavi. Če besed ni, je tišina tako morilsko glasna. Kaj bo zdaj? Pesem ali molk? A ustvarjalnost se zgodi sama v sebi. Umetnost oziroma ustvarjalnost nastopa kot edina, ki je zmožna inkarnirati, ohranjati in eventualno izreči neizrekljivo. Beseda je tista, ki je zmožna proizvajati smisel človeškega obstoja in beseda je tista, ki nakazuje možne poti v osrčje kaosa, ki mu pravimo resničnost. A glas, ki odmeva z onkraj tega sveta ničesar več ne pričakuje in ne razgalja več družbenih konstruktov; ne moti ga več avtomatiziranost dejanj in trodimenzionalnost stanj; odtujenost ljudi in njihova maskiranost; ne poziva več belih žena in ne sopostavlja zrcal sistemski uniformiranosti. Glas z onkraj tega sveta zdaj le motri trenutek. Čutimo lahko neko mirnost pesnice, njeno kontemplacijo. Nima več vpliva na začetek in konec. Vse je le še odmev. Odmev z onkraj tega sveta. Ivo Svetina (2001: 59) zapiše, da so njene nove pesmi »preproste, enostavne in iskrene«. Da je to samo še »čist, kristalen glas, ki govori na meji molka, ker ve, da je to edino pravo mesto jezika poezije«. In še: »Ta preprostost, enostavnost in presojsnost pesmi Saše Vegri je znak njene zrelosti, tistega védenja, ki pôje pri izviru resnične življenjske modrosti«.

Pesnica se je osvobodila. Nič več se ji ni treba truditi. Ni več treba vlagati napora v postopke. Osvobodila se je tega, da je pesnica. Ni ji več treba osmišljati smislov. Spoznala je, da je beseda lahko le, ker je tudi molk, in obratno. Kot je življenje lahko le, ker je smrt.

Beseda je samo zato, ker je tudi tišina. Zdaj lahko le še osvetli svoj krog življenja. In svoje védenje posveti besedi »ti« v tišino.

Kdaj
je nastala
beseda
ti.

(Kdaj)

In tistim besedam, ki so ji v ljubezni polnem *Mesečnem konju* pomagale premagati zatrto žensko seksualnost in jo osvoboditi. Tistim drznim in svetim besedam *Naplavljenega plena*, ki so, čeprav v mrtvih lobanjah in zasutih vodnjakih, kričale in besnele zaradi potemnelih znamenj. Tistim besedam v *Zajtrkujem v urejenem naročju*, ki so jo hkrati dušile in radostile, a jih je raje zamaskirala v urejeno spodobnost ter rutino vsakdanjika. Tistim nihilističnim besedam, ki so odklanjale *Ofelijo*, dokler le ta ni izvedla brežhibnega pobega s prizorišča tragedije. In navsezadnje tistim besedam v *Konstelacijah*, ki so izrisovale arhitekturni načrt »velikega sistema«, da bi le-ta vzdržal kot sistem; a totalnost življenja nikoli ne vzdrži, saj je vse odvisno le od nekih konstelacij in njihovih prevračanj: od neskončnih ozvezdij vsakega posameznika ter njegovega izbora.

Razdelek *Ljubezen* nakazuje ljubezensko temo. Pesem *Tvoje zvezde* ogovarja notranjega naslovnika, neimenovanega moškega ti. Pesnica se oglašja iz sveta neznanih dimenzij. Zdi se, kot da to pesem posveča svoji čutni ljubezni, tistemu elementarnemu človekovemu doživetju, erosu. Vitalna moč erosa je bila tista, na kateri je gradila svojo specifično poetiko in njen ženski subjektivizem (vitalizem) jo je vseskozi reševal iz mračnih globin. Lahko bi rekli, da jo je njen ženski vitalizem tudi najbolj razločeval od njenih pesniških tovarišev – Zajca, Tauferja in Strniše, kateri so bili vse bolj zagledani v kaos, nič in brezdanjo globino kozmične teme. Pesmi Saše Vegri so vedno »napete na pričakovanje, ko je mesec nizko nocoj«. Njena vera v aktivni ženski eros se izrazi v sugestivni moči njene besede, v dinamičnih, močnih, konkretnih in čutno polnih pesniških besedah. Zvezde erosa so pošiljale njeni duši »rumeno semenje«, da je vzkliko v »zelene trave«. Kajti eros je bil edini, ki ji je pomagal premagovati bolečino, poljubljati srčne rane, malikovati ženskost in relikvije, jo reševati iz urejene ujetosti in zanikovanja želja ter hotenj. Navsezadnje jo je eros spočel iz »večnih bokov zdrave zemlje«, se v njej prebujal, prihajal in odhajal, se dvigal in spuščal kot plima in oseka. In zdaj v »tem svetu neznanih dimenzij« je spet tu, njegova vitalna moč je tu univerzalna, prostrana in neskončna kot vesolje. Njegova moč je večna, radostna in boleča. Obenem tako lepa kot Sikstinska kapela, prepolna okrasja in kreativnosti, a vendar trpeča kot Kristusove rane. V hipu večna. Ljubezen kot ikona z obrazom. Vsa ustvarjalnost od renesanse naprej in še pred

Kristusom črpa iz te »zvezde« ljubezni. Vsi Michelangeli, Leonardi, Rafaeli ... vsa mimesis in poesis zgodovine črpa navdih iz te univerzalne »zvezde« ljubezni (*Koliko misli*). A družba, ki proizvaja arhitekturne načrte ideološke sistemskosti, s katerimi duši kreativnost kot človekovo bistveno določitev, velikokrat ne ugleda »svetlobe« ljubezni. Dušitev človekove »svetlobe« (ustvarjalnosti) se začne že v družini, v vsaki mikrocelici in se prenaša v občo makrocelico (*Očetje in matere*). Eros, ki se naseli v ustaljenost ter spodobnost družine, vendarle predstavlja tisto varnost, ki jo vsak otrok potrebuje za svoje varno pribežališče in jo lahko začuti kot »mesečino materinega srca« (*To so otroci*). V tem je pesnica tudi videla smisel ljubezni, ki jo je pomirjal. Eros ustvarja verigo človeških rodov, a velikokrat so v to verigo ujeti medčloveški stiki, ki niso pristni in ostajajo slepi za ljubezen. Zato eros rojeva balade, ki pojejo o nemoči medčloveških odnosov in ljudeh, ki so svojo »zvezdo« ljubezni obesili na vešalih (*Villonov motiv*). A »zvezde« erosa so se spet vrnile, v tem svetu neznanih dimenzij tudi nikoli niso »odjezdile«. Pesnica spet gleda obraze ljudi in tu je preprosto ...

Tvoje zvezde
so se vrnile,
vse so
na moji dlani
— samo bolj južno nebo,
samo bolj severno nebo.
In nikoli
ne bo nihče
vzel zvezde.
Ta čudež živi
in tu
ni znanih dimenzij.
Tu si ...

(*Tvoje zvezde*)

»Odkar je prišla z onkraj tega sveta« motri minljivost časa in prostora pred tem. Človek doživlja sebe kot del sveta, kot vmesni člen, ki vstopi v krog na določeni časovni/prostorski točki in ga nato ob svojem času/prostoru zapusti. Življenje je hoja, hodiš po poti, ki se imenuje življenje. Na to pot s seboj ponesesh drobn prah, zaradi katerega ne vidiš vsega. Zamegli ti sanje, želje in hotenja. Vidiš le fragmente resničnosti, drobce. Nekje v tej krožnici te zabode tanko rezilo in te prebode (*Obhod v času*). V to krožnico vstopajo že stoletja enako »dolgonozi in dolgorozi«, ki imajo »želo uroka«, se ti smeji in izstopajo »nasmejanih glav« (*Odhajajo dolgonozi*). Bolečina je na trenutke neznosna, vendar vse se dogaja v obhodu časa, v krožnici življenja. Vsi se približujemo točki izstopa, tečemo po krogu, nosimo na dolgih nogah puh in življenje, vsi tako polni smeha in vsak nosi stečena stoletja sovraštva pod lobanjsko kostjo (*Tako vsi polni, Ne boste se vrnili, V gori, Prišli so ljudje, S časom*).

Ob tem, ko opazuje druge (mlade, strme, slepe brez ljubezni) se razpirajo tudi etična vprašanja. Med tekom po krožnici življenja spregledamo tisti »tihi mavrični most«, ki vodi do »zvezde« ljubezni. Zaradi notranje slepote ni lahko uzreti sublimnosti zvezdnega neba in »mesečnega konja« (*Kako stoji Giotto sam*). Ostajamo osamljeni in slepi, »vsak greje ubijalca s svojo ožiljno močjo« (*S časom*). Človek si svojo človečnost zagotovi šele, ko se znova zave svoje resnične Biti in ko se znova uveljavi kot ustvarjalno bitje (VREČKO 2002: 178).

Čudež zvezde, iz katere se rojeva volja do moči, obstaja v slehernem posamezniku. A naša notranja slepota nam preprečuje, da bi stopili ledeno svečo, v kateri živi »mogočni jelen«.

Ni lahko priti
do Asiškega in Giotta,
stoletja so vmes
in neka notranja slepota.

(*Kako stoji Giotto sam*)

Glas pesnice se v jeseni življenja ozira na vse, kar je preživela z določeno mero distance in izkušenj. Tako imajo pesmi v zbirki kvaliteto jasnosti in čistosti, tako oblikovno kot vsebinsko. Zbirka je jasen povzetek tem, ki jih je kot pesnica obravnavala skozi svoj ustvarjalni opus. Tu pa jih združi v posvetilo »tebi« in jih aplicira na univerzalen način. Njene pesmi so neponarejen, izviren in prepričljiv glas z »onkraj tega sveta«, ki jih je rodila ljubezen. V svetu, v katerem je živela, je odigrala svojo vlogo, a ugotavlja, da tega sveta kaj dosti sama ni spremenila. Umetnost se še vedno zadržuje v domeni družbene elite, še vedno plačujemo davek na svoje sanje, ustvarjalnost se drobi, »misel se lomi v konture« in »srednjeveška čarovnica se v naše sanje naseli« (*Kako plačujemo davek krvi*). Kri in elektrika sta tu metafori, prva za ubijanje, druga za družbene konflikte ter nesproščeno visoko napetost. To je ozadje pesničinega življenja in ustvarjanja (srednjeveške čarovnice so seveda zažigali na grmadi).

O nič ni,
če
voda ni kri.
Hujše je,
kadar se
ta prostor naelektri.
Zazdi se ti,
da si odrezan
od talne plasti,
da je tok,
ki teče,
edini vzrok.

(*Kako plačujemo davek krvi*)

Literarna veda še vedno razgrinja njeno jedro v obliki srca, to »romantično malomeščansko puhlico«, a toliko njenih »slepih ulic« jih vedno znova do »nezavesti zbesni«. Vse je čudno in morda je kdo bolan. Pesem *Kadar me razgrnete* se dotika literarne vede, ki raziskuje pesnico, kot da gre za plan mesta z glavnimi prometnimi žilami (temami, motivi). Pesem se konča z nagovorom takemu opazovalcu, ki je bolan (nenormalen), če ne prepozna, da srce ni malomeščanska puhlica, ampak jedro čustvovanja.

Potem je tu moje jedro
v obliki srca,
ta romantična
malomeščanska puhlica.
Hej ti,
ki gledaš v ta plan,
eden od naju
je bolan.

(*Kadar me razgrnete*)

A krog življenja se zdaj končuje. Prihaja svet, v »celice usodno ji posega«. Je to prisotnost ali norost? Se v njej končuje ali začenja? (*Ta svet*). Čudež zvezde je stisnila v svojo dlan. Zrnje je vzknilo v praprot, močno čarobno rastlino, ki sije v barvah iskrenosti, ki si to upa biti. Sije v barvi samosvojesti, ki si to upa biti. V barvi ljubezni, ki si to upa biti. V svobodi, da rečeš da, v svobodi, da rečeš ne. V svobodi, da dvomiš. V svobodi sprejemanja in zavračanja. V svobodi besede in molka. V svobodi, ki si upa postati in ostati. Meditacija o smislu lastnega bivanja se konča na ključni točki: ta svet je tak, kakor ga vidi posameznik, ne glede na to, ali je obstajal že pred njegovim življenjem in ali bo obstajal tudi po njegovi smrti. Zdaj je, kot jaz še vedno je.

Odkar sem prišla
z onkraj
tega sveta,
gledam spet
praprot
semena
gozd
oblake
in obraze ljudi,
ki gredo.
Sprašujem se:
mar onkraj
in prej
tega
sploh ni bilo?

(*Odkar sem prišla*)

Slog

Zbirka *Tebi v tišino* se tematsko in slogovno umešča v literarni minimalizem. Minimalizem je bila umetnostna smer v drugi polovici 20. stoletja, ki s svojo abstraktnostjo poudarja čist prostor brez površinskih okraskov ali ekspresivnih elementov. Ta ne preveč obsežna zbirka je razdeljena na štiri razdelke. Pesmi so tradicionalno naslovljene, njihova oblika pa spominja na tiste iz zbirke *Naplavljeni plen*. Večinoma so enokitične in pravopisna pravila ponovno usmerjajo tok pesmi, fragmentiranost besedil se giblje v razumljivih vsebinskih okvirjih.

Tudi slogovno je zbirka precej minimalistična, saj ne vsebuje močnega barvnega kontrastiranja, v pesmih se pojavlja zgolj bela barva (beli stoli, bele mizice, bele skodelice, bele krste). Bela barva je povezana z otroštvom in tem, kaj starši povzročamo otrokom, da končajo v belih krstah, zakaj jih ubijamo; morda je z njo mišljena celo hiperhigieničnost (sterilnost) sveta za otroke (*Očetje in matere*). Bela barva kot najbolj čista in umirjena barva pa predstavlja tudi čist prostor »onkraj tega sveta«.

Tudi ritem je umirjen in predstavlja enakomerno, urejeno pojavljanje pesničinega doživljajskega sveta, ki je izrazito oseben in globok. Kot novost se v zbirki na več mestih pojavi prislov »čudno«, ki izraža presenetljivost in nenavadnost česa, na primer: »čudno, čudno, kako dolgo živi telo« (*To so otroci*); ter glagol »začuditi« (*Kadar me razgrnete*).

V tej zbirki pesnica ne želi več poudarjati intenzitete, zato je tudi izbor samostalnikov, pridevnikov in glagolov dvosmeren, v smer svetlo (belo) in v smer temno (črno): ljubezen, smrt, zvezde, čudež, krste, sveče, tok, prostor, čas, obraz; južno, severno, mirna, minuli, umrli, stari, čist, človeški; prekolnem, zahvalim, rodila, vidim, vem ... Tudi komparacije niso več pogoste, medtem ko metaforično izražanje skoraj v celoti stopi v ozadje. Uporabi pa v tej zbirki nekaj standardnih elementov klasične stilne tehnike, še posebej je izpostavljeno retorično vprašanje na koncu pesmi: »Čigav prostor je prst?« (*Očetje in matere*); »Kdaj nehamo poimenovati ljubezen slepo?« (*To so otroci*); »Sprašuješ se, ali si zrejo v mednožje ali srce« (*Villonov motiv*); »Sprašujem se: mar onkraj in prej tega sploh ni bilo?« (*Odkar sem prišla*). In nagovor: »Hej ti, ki gledaš v ta plan, eden od naju je bolan« (*Kadar me razgrnete*).

Zbirka sicer vsebuje pesniška sredstva in stil, značilen za Sašo Vegri, je tudi dragocena zaradi svoje poslovilne sporočilnosti, vendar je – z estetskega stališča – le blede podoba pesničine umetniške sile, s katero je ustvarjala svoje prejšnje zbirke.

5 SKLEP

Saša Vegri se je kot svojevrstna, povsem specifična in dinamična ustvarjalka, izkazala s svojo lastno, izvirno pesniško filozofijo ustvarjalnega vitalizma. Poezija Saša Vegri je poetično čaščenje življenja in ženskosti, saj pesnica ljubi življenje in ljubi semenje.

Ustrezna pot, ki mi je omogočila razumevanje ustvarjalnosti Saše Vegri ter odkrivanje njenih globljih razsežnosti in večplastnosti, je razvojna pot nosilca pesniške zavesti, lirskega subjekta oz. aktivnega ženskega erosa. Razpravo nisem omejila zgolj na izvlečke pesniške tematike, motivike in simbolike poezije, temveč sem poskušala k analizi pristopiti celostno in zaobjeti zgodbo subjekta. Ta zgodba subjekta se začne s posebno vrsto pesniškega vitalizma in sega od optimističnega začetka, preko bojev in kriz, ki jih povzroča brutalna stvarnost, do sprijaznjenja in pristanka na grobih tleh realnosti. Pot je tlakovana z različno obarvanimi kamenčki, ki sestavljajo mozaik življenjskih obdobij, v katerih je nastajala zgodba o ženskem vitalizmu.

Skozi interpretacije posameznih pesniških zbirk za odrasle sem iskala pesničin koncept izražanja resnice, njeno vizionarstvo postopka ustvarjanja. Skozi različne stopnje nas aktivni ženski eros, nosilec pesničine zavesti, popelje po čutni in čustveni erotični, ljubezenski, humanistični ter eksistencialistični poti. Vodi nas po mreži intimnih, osebnih, etičnih in moralnih vrednot. Neprestano se sprašuje, kako biti svoboden med drugimi, v svetu, sistemu. Na tej poti je pesnica vseskozi družbenokritično naravnana. Kljub razsrediščenju sveta, ostaja njen pesniški subjekt vedno osrediščen. V svojih prvih erotičnih izpovedih Vegrijeva s popolno radostjo obvlada objektiviteto in uspešno uveljavlja vizijo svojega svobodnega bivanja.

Erotična izpoved je Vegrijevi notranji imperativ, usmerjen proti razglašenemu doživljanju modernega časa in človeka. Vrnitev v najelementarnejši svet nagonskega čutenja, ki najdeva odslukavo v prirodnem dogajanju, je za pesnico izvir življenjske moči in radosti, in znotraj takega doživljanja je misel na smrt le bežen sprelet, ki ob tej polnokrvni erotiki nemočno utihne. Sčasoma se začne lepota podoba njenega sveta vse bolj maličiti in odtisnjevati svojo neskladnost tudi v pesničini subjektiviteti. A hitro si poišče nove življenjske energije v najnaravnejših plasteh svojega materinskega voluntarizma, vendar ne za dolgo. Navsezadnje je ustvarjala med sopotniki kritične generacije, tj. med pesniki, ki se vedno bolj opredeljujejo za skrajno ostro in temno vizijo sveta: uklonijo se glasovom pogubljenja in dokončnem

spoznanju o popolnoma razčlovečenem svetu, kjer so podrte vse moralne vrednote in kjer je krivda razdeljena v vseh ljudeh.

V svoji poeziji, v kateri se izpoveduje tako neobvezno do vseh pesniških meril, je Saša Vegri predstavila inovacije, ki so sledile evropskim tokovom v umetnosti in miselnosti ter s tem presegala okvir slovenske sodobne poezije, tako na tematski kot na formalni ravni. Zaradi vpetosti v tradicionalni ideološki model o družbenih spolih in s posredovanjem bolj tradicionalnih literarnovednih metod raziskovanja so kritiki (predvsem moški pol literarne vede) spregledali tiste najbolj izrazite, sodobne in izzivalne značilnosti njene poezije.

Kajti prav Saša Vegri je erotični izraz v ljubezenski poeziji prva sprostila in prva začenja z izpovedmi aktivnega ženskega erosa: ljubezen je aktivno uveljavljanje osebnosti. Ženski vitalizem oziroma erotizem Saše Vegri je ključ za razumevanje prave sporočilnosti njenih pesmi, viden tako v izpovednem kot v izraznem pogledu. Aktivni ženski eros jo vseskozi sili, da uveljavlja in poudarja svoje življenjske moči in ustvarjalne sile. Ona je zagovornica ljubezni, ki zna na glas in pogumno želei, celo ukazovati. Zahteva tudi spoštovanje svoje ženskosti. Lahko bi rekli, da jo je aktivni ženski eros kot tak iztrgal iz domene moške lirike. To jo razlikuje od moških sopotnikov kritične generacije, kamor jo je uvrstila literarna veda. Kljub temu, da iz zbirke v zbirko ljubezni odvzema njeno odrešujočo moč, je nikdar ne privede do tako grozljivih obeležij, kot to stori na primer Svetlana Makarovič. Ljubezen se v njeni poeziji namreč nenehoma spreobrača v trpljenje in sovraštvo.

V času, ko je bila Saša Vegri umetniško aktivna, so ustvarjali še: Kajetan Kovič, Svetlana Makarovič, Janez Menart, Ivan Minatti, Tone Pavček, Ada Škerl, Veno Taufer, Ciril Zlobec, idr. Najpogosteje so raziskovalci Vegrijevo postavljali ob bok Gregorju Strniši in Danetu Zajcu, ki sta bila deležna več pozornosti literarne stroke. Zdi se mi zanimivo dejstvo, da so raziskovalci Sašo Vegri uvrstili v kritično generacijo, za katero je pač značilno, da je s svojo kritično zavestjo hotela slovensko družbo osvoboditi pritiska vsakršnih ideoloških mitov in inertnosti ter jo prenoviti z odprtim dialogom. Že tematsko je Vegrijeva zavestno izstopila iz tega kroga s svojim lastnim izvirnim konceptom ustvarjanja, saj je motive obdelovala v okviru svoje lastne izkušnje, v barvah ljubezni in kultu ženskosti ter v okviru posthumanistične ideologije. Ni se ozirala na sistem. Ni se ozirala na postulate. Vodila jo je njena bojevitost. Vodila jo je lastna izkušnja in lastna zavest. Vendar ni mogoče prezreti, da jo kot žensko in posameznico prizadeva alienacija, fetišizem stvari oz. materializem, ki navsezadnje prodira tudi v intimno življenje in dojemanje svoje ženskosti in materinstva.

To je lirika kot izziv času, kot njegova protiutež, ki je nesprijaznjena in neprilagojena v svetu razčlovečenih vrednot in vidi rešitev v prastarih, čistih tokovih nagonskega čutenja. Namreč njen izhodiščni pesniški pogled temelji na doživljanju človeka, ki je vpet v spone zmoderniziranega časa, zrahljanih medčloveških odnosov, skratka človeka, ki se je odtujil svoji prvinski človeškosti. Odtod izvira metaforični svet mrtvih lobanj, opičjih čeljusti, krvavega pokola sanjačev, dvorišč klavnic ...

Subjekt Vegrijeve je družbeno angažiran v krožnici tega sveta in časa, predvsem v prvih treh pesniških zbirkah (*Mesečni konj*, *Naplavljeni plen*, *Zajtrkujem v urejenem naročju*) – vse do pesniške zbirke *Ofelija in trojni aksel* (1977) – za katero je zanimivo, da je bila s strani raziskovalcev v veliki meri ignorirana. Mogoče zaradi posebne intelektualne igre, ki jo igra avtorica na prizorišču te tragedije. Kajti ravno ta zbirka pomeni nekakšno prelomnico. Prelomnico morda iz modernizma v postmodernizem. Prelomnico, ko subjekt enostavno ne vzdrži več v tem svetu in v tem času ter izstopi iz kroga. Nastopi smrt subjekta in smrt resničnosti. Ostane le presečišče različnih vlog, glasov in diskurzivnih položajev. Vse postane brezosebno. Ostajajo zgolj načrti. Načrti sistemskih ideologij in družbenih elit. Človek nima popolnega vpliva na svoje delovanje, saj je slednje pogojeno z družbenospolnimi in tudi drugimi družbenimi normami, ki naša življenja ves čas usmerjajo. Lirski subjekt Saše Vegri se dokaj hitro zave »usodnosti«, da nič ni stalno, nespremenljivo. Da so vse kategorije življenja sestavljene zgolj iz različnih okruškov, fragmentov, ki so spremenljivi, fluidni delci. Iskanje totalnosti in smisla v tej netotalnosti in nesmislu prikaže Saša Vegri v *Konstelacijah*, kjer bralec na koncu ugotovi, da naj se še tako trudi s samo tehniko branja in obrača zbirko levo ali desno gor ali dol, se drži navodil in načrta, da bi razbral smisel in bi se mu razjasnil namen, tega ne doživi. Avtomatizem mišljenja enostavno ne vzdrži. Konstelacije so fluidne in takšno je tudi naše mišljenje. Večplastno in spremenljivo. S svojevrstnim modernističnim kolažem je v sodobno slovensko poezijo prinesla »arhitekturno« formulo za montažo metateksta; hkrati pa zbirka simbolno pomeni razrušitev avtomatizma mišljenja ter klišejev, ki jih uporablja množična kultura. Konstelacije so svojevrsten odpor proti birokratskim in utilitarnim pogledom na književnost in življenje, morda celo izraz dvoma v racionalnost, načrtovanje, znanost.

Ujetost v norme je bil glavni problem, ki ga je pesnica od zbirke do zbirke razčiščevala sama s sabo. Ujetost v krožnici življenja, kjer so strasti ukročene, želje in hotenja pa zanikane, izrazi z molkom. Molk je izraz globinske stiske. Včasih globok in poudarjen, proti koncu vedno bolj šibek in nepoudarjen. Problematizacija ženskih vlog, ženskosti nasploh, z njo pa

tudi ženske sodobne pesniške pisave ima daleč segajoče konsekvence, poleg tega je Vegrijina lirika prišla na dan v spoštovanja vrednem časovnem prehitevanju, tako rekoč vzporedno z intelektualnimi prizadevanji očetov poststrukturalizma in tudi feminističnih klasičark. Posledica systemskega, prikrito asimetričnega delovanja (družbeno)spolnih norm v družbi so odnosi, ki niso pristni, ter pogosto razvrednotenje prvinskih »naložb« med partnerjema: čustvenih, moralnih, starševskih itn. Vegrijeva je s to tematiko presegla »romantično« opisovanje partnerskega odnosa in patriarhalno idealiziranje materinstva, kar je sicer njeni poeziji dodalo skeptičen priokus, jo je pa pripeljalo na prag postmodernizma in od patriarhalnih primežev osvobodjene ženske pisave.

V poeziji Vegrijeve je spregledana tako tematizacija »zamolka«, kot strukturne značilnosti ženske pisave, ki se kažejo v obliki različnih »vrzeli«, prekinitev in subverzij, »odstopanj« od kanoniziranih pisav, posebnega podobja. Pesnica na tak način izraža konflikt, ki nastaja v pesniškem subjektu zaradi preveč togih določil družbenospolnega sistema. Ta je v svoji binarni razdelitvi sveta do žensk krivičen, saj jim predpisuje, odkrito ali na skrivaj, omejene, pasivne, popredmetene vloge. Njihove intelektualne in ustvarjalne sposobnosti pri tem zanemarja, poudarja pa njihove čustvene attribute in etiko skrbi za drugega.

S svojim »zamolkom« oziroma zastrtim jezikom, nasičenim s simboli, pesnica izraža intelektualno igro, katere ključ leži v njenem ženskem vitalizmu oziroma erotizmu. Tu leži odprtost forme. Tu leži binarnost patriarhalnega sveta, ki ga je pesnica presegala s pomensko odprtostjo; s potenciranjem pomenov, ki drsijo, se pretakajo in sublimirajo, zato dokončnega smisla pesniške izpovedi ni, oziroma ostaja za vselej odprt. Svojim simbolom pesnica ne daje enoumnega pomena, ampak z njihovo konkretno in čutno predstavnostjo razpira prav večpomenskost in s tem odprtost do različnih stališč. V tej odprtosti leži večplastnost naše eksistence. V odprtosti za sprejemanje in dopuščanje vsega potenciala. V dopuščanju svobode, da vsak odigra svojo zgodbo, pa tudi če se ta ne ujema z načrtom.

Dejstvo je, da je slovenska lirika pogojena z diskurzom, ki je močno zakodiran glede razmerja med spoloma in spolno identiteto, kar se kaže npr. v dihotomijah moški/ženska, subjekt/objekt, aktiven/pasiven, govoreč/nem itd. Kritična generacija in temni modernizem sta uvedla spolno zaznamovan diskurz, in sicer s pozicijo moškega. Razmerje moški-ženska s pozicije moškega je hierarhično. Ali gledano s feminističnega vidika – komunikacija med moškimi, posedovalci moči, in ženskami ni enakovredna.

Saša Vegri se s pozicije ženske erotično izpoveduje ter se postopoma usmerja proti razglašenemu doživljanju modernega časa in človeka. Pomembno pri tem je, da njena

reprezentacija moškega »objekta« nikoli ni hierarhična in neenakovredna. Ravno nasprotno: njen moški pesniški »objekt« je tisti, ki jo »vzdiguje« in ji daje voljo do moči. Spoštuje ga. Njen »moški« je aktiven in je »močnejši od sonca in zemlje«. Nikoli ga ne poniža in nikoli ne zniža njegove vrednosti.

To neenakovredno razmerje med spoloma, ki je značilno za vsako patriarhalno družbo, med drugim Vegrijevi stopnjuje občutek odtujenosti in jo sili v »zamolke«, beg od ljudi, stran od njihovega potvarjanja življenje in lastnega pretvarjanja. Zapira se vase, boluje v sebi zaradi razočaranja. Bolečina polagoma otopi in se spremeni v apatijo. V molku. V realnosti torej obstaja preveč šuma. Kadar je dejanskost pomanjkljivo prikazana in določena, jo umetnost potuje, ko pa pokaže povišano aktivnost in napad na človeka, jo umetnost začne odtujevati, odstranjevati. Redefinirana problematika semantičnega molka je posledica uveljavljenih družbenih norm in molk postane poseben znak prisotnosti določenih pomenov in vsebin v delu, ki se nahaja na skrajnem polu pomenske implicitnosti.

Šum za zavest Saše Vegri je poleg zgoraj omenjenega neenakovrednega razmerja med spoloma tudi nezadostnost pesniške besede same oziroma jezika, ki bi bil zmožen izraziti celovitost njene zavesti. Pesnica želi izpovedati vse, želi biti čutna in intenzivna zapisovalka vsega, kar izbruhne v njej, vendar besede obnemijo v »zamolku« zavesti. Njen molk je hkrati tudi posledica preveč čutenja in emocij, preveč vzhičenosti nad lepoto in življenjem. Lahko bi govorili o ambivalentnem molku, o molku v dve diametralni smeri. Molk zaradi nespoštovanja in potvarjanja družbenih konstruktov in molk zaradi nezadostnosti jezika. Želi govoriti, želi nasprotovati in biti bojevit, hkrati pa ljubi svojo tišino. Želi izraziti vzhičenost in radost, hkrati pa »ljubi besede, ki samo tavajo v molku zavesti in jih nikoli glas ne razjasni, pa vendar od njih v očeh žari«. In spet ambivalentnost, ko pravi: »tišina besed je včasih tako morilsko glasna« – »obale molčanja, tihe in daljne, sprejmite me«. Ta pesničina zapletena ambivalentnost, izpeljana s konceptom zmolka oziroma neizrekljivosti, je nedvomno kvaliteta in svojevrstna ženska pisava v toku alienativne lirike.

V svojem pesniškem izrazu se je Vegrijeva gibala v dokaj enotnih stilnih tokovih poznega impresionizma, novejšega ekspresionizma in delno tudi nadrealizma. Še posebej v pesniškem slogu izstopajo učinki barvnega kontrastiranja posameznih plasti sporočanja ter pesničin trud, ki ga predpostavlja s svojimi elipsami, zmolki, polivalentnimi simboli in navedki (tudi iz popularne kulture, pregovorov). V formi bi lahko rekli, da se pesnica še igra, v vsebini pa jo igra moti, ker je brez človeške in humane razsežnosti. To problematizacijo humanizma podaja tekoče in inventivno.

Njen pesniški jezik je daleč stran od umovalnega, filozofskega jezika. Izpoveduje se v jeziku, ki ga uporablja v svojih vsakdanjih govornih položajih. Njen pesniški jezik izpoveduje čisto svobodo umetniškega ustvarjanja ter globok in iskren intimizem. Iz njega se rojevata ljubezen in sočutje. Iz njega se rojeva zavest in zavedanje. Iz tega pa se rojeva ustvarjalnost. Rojeva se osvobodjena svoboda. Človečnost človeka. Izpolnitev in dovršitev.

6 BIBLIOGRAFIJA

VIRI

Izvirne pesniške zbirke za odrasle

Mesečni konj (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1958; Zbirka Feniks: Osmi zvezek);

Naplavljeni plen (Ljubljana: DZS, 1961; Zbirka Tokovi časa);

Zajtrkujem v urejenem naročju (Koper: Založba Lipa, 1967; Sodobna slovenska poezija 13);

Ofelija in trojni aksel (Koper–Trst: Pesniški list št. 34, 1977);

Konstelacije (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980);

Tebi v tišino (Ljubljana: Nova revija, 2001, Zbirka Samorog).

Izbori:

Onkraj sveta (Ljubljana: Edina, 2005; Bibliofilska zbirka Svit, 6);

Ofelija in trojni aksel & Zajtrkujem v urejenem naročju (Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2006; Zbirka Fraktal ; 21);

Naročje kamenčkov (Dob pri Domžalah: Miš, 2009).

Izbrana literatura za otroke in mladino:

Jure kvak kvak (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975; 1. ponatis: 1994, Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, Zbirka Cicibanov vrtiljak, Velike slikanice. Ur. Niko Grafenauer. Ilustriral: Kostja Gatnik)

Mama pravi, da v očkovi glavi (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978. Ilustriral: Marjan Manček)

To niso pesmi za otroke ali Kako se dela otroke (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983. Ilustriral: Kostja Gatnik)

Kaj se zgodi, če kdo ne spi (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991. Ilustriral: Marjan Manček)

Danes Nina riše (Ljubljana: Mladinska knjiga, 2011)

LITERATURA

BEAUGRANDE, ROBERT ALAIN DE in WOLFGANG ULRICH DRESSLER, 1992: *Uvod v besediloslovje*. Ljubljana: Park.

BOROVNIK, SILVIJA, 1996: *Pišejo ženske drugače?* Ljubljana: Mihelač.

BREZOVAR, MARJAN, 1960: Saša Vegri: Mesečni konj. *Naša sodobnost* 8/1, 88–89.

BUTALA, LUCIJA, 1972/73: *Poezija Saše Vegri*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

CHEVALIER, JEAN in ALAIN GHEERBRANT, 1995: *Slovar simbolov*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

CIXOU, HELEN, 2005: *Smeh Meduze*. Ljubljana: Apokalipsa.

DOVIČ, MARIJAN, 2007: *Slovenski pisatelj: razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

ESTÉS, CLARISSA PINKOLA, 2002: *Ženske, ki tečejo z volkovi*. Ljubljana: Založba Eno.

GERM, TINE, 2006: *Simbolika živali*. Ljubljana: Modrijan.

GLUŠIČ, HELGA, 1991: Ženska med izpovedjo in umetniško kreacijo. *Mladje* 71. 56–61.

GOLOB, BERTA, 1983: *Srce ustvarja, roka piše. Srečanja z mladinskimi pisatelji*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 255–259.

GRAFENAUER, NIKO, 1959: Lirika Saše Vegri. *Naši razgledi* 8/17 (12. september 1958), 436.

GRAFENAUER, NIKO, 1961/62: Ocene in poročila. *Mlada pota* 10, 445–447.

HOFMAN, BRANKO, 1962: Dve zbirki mladih slovenskih avtorjev. *Nova obzorja* 15, 267–268.

JALUŠIČ, VLASTA, 1992: *Dokler se ne vmešajo ženske...: ženske, revolucije in ostalo*. Ljubljana: Krt.

JAVORNIK, MIHA, 1995: Socart – znanilec praznine. *Jezik in slovstvo* 6. Ljubljana.

JUNG, CARL GUSTAV, 2003: *Človek in njegovi simboli*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

JUVAN, MARKO, 2002: Žanrska identiteta in medbesedilnost. *Primerjalna književnost*, 25, 1, 9–26.

JUVAN, MARKO, 2010: Modernistična estetika emocij in lirski diskurz: pesniška evokacija izgube v slovenskih »svinčenih« sedemdesetih letih. *Slavistična revija*, letnik 58/2010, 1, januar–marec.

KEPIC MOHAR, ALENKA, 2007: *Šolski album slovenskih književnikov*. Ljubljana: Mladinska knjiga Založba.

KERMAUNER, TARAS, 1967: Spremnna beseda. V: Saša Vegri: *Zajtrkujem v urejenem naročju*. Koper: Lipa.

KONJAR, VIKTOR, 1958/59: Nove knjige. *Mlada pota* 7, 421–426.

LAVRENČIČ VRABEC, Darja, 2009: Saša Vegri – knjižničarka z razlogom. *Literarna in mentorska ustvarjalnost Saše Vegri: simpozij ob njeni 75-letnici*. Ljubljana: Mestna knjižnica Ljubljana, Center za mladinsko književnost in knjižničarstvo.

LEVEC, BOŽO, 1959: *Mladost in poezija* (ob zbirki *Mesečni konj*). Ljubljana: Tribuna. 4.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, 2003: *Navzkrižje*. Ljubljana: Založba ZRC (Philosophica moderna).

MIHURKO PONIŽ, KATJA, 2014: *Zapisano z njenim peresom. Prelomi zgodnjih slovenskih književnic s paradigmo nacionalne literature*. Nova Gorica: Humanistika.

MILIČ, JOLKA, 1968: Saša Vegri, *Zajtrkujem v urejenem naročju*. *Primorske novice* VI, 1968, 6.

MOI, TORIL, 1999: *Politika spola/teksta: feministična literarna teorija*. Ljubljana: LUD Literatura.

NOVAK, FRANCE, 1962: Saša Vegri, *Naplavljeni plen*. *Naša sodobnost* 10–2, 845–846.

NOVAK POPOV, IRENA, 2003–2007: *Antologija slovenskih pesnic* 1–3. Ljubljana: Tuma. (Saša Vegri objavljena v drugi knjigi *Antologiji slovenskih pesnic 2: 1941–1980*. Založba Tuma, 2005.)

NOVAK POPOV, IRENA, 2003: *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Litera.

NOVAK POPOV, IRENA, 2014: *Novi sprehodi po slovenski poeziji*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije.

- PATERNU idr, 1967: *Slovenska književnost 1945–1965*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PIBERNIK, FRANCE, 1967: Saša Vegri: Zajtrkujem v urejenem naročju. *Naša sodobnost* 15–10, 1046–1048.
- PIBERNIK, FRANCE, 1978: *Med tradicijo in modernizmom: pričevanja o sodobni poeziji*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PIBERNIK, FRANCE, 1981: *Med modernizmom in avantgardo, pričevanja o sodobni poeziji*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PIBERNIK, FRANCE, 2013: Vodopivec, Albina (1934–2010). *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Znanstvenoraziskovalni center SAZU.
- POGAČNIK idr., 2001: *Slovenska književnost 3*. Ljubljana: DZS.
- PONIŽ, DENIS, 2001: *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana: Slovenska matica.
- REPAR, STANISLAVA, 2005: Molčanja v luči feminističnih teorij. *Apokalipsa*, 90–92, 237–248.
- REPAR, STANISLAVA, 2006: Spremna beseda. V: Saša Vegri: *Ofelija in trojni aksel & Zajtrkujem v urejenem naročju*. Ljubljana: Apokalipsa.
- RUPEL, SLAVKO, 1962: Saša Vegri, Naplavljeni plen. *Primorski dnevnik XX*, 1962, 24.
- RUPEL, SLAVKO, 1967: Zajtrkujem v urejenem naročju. *Primorski dnevnik XXIII*, 1967, 232.
- SIMČIČ, SAMO, 1980: Saša Vegri: Konstelacije. *Naši Razgledi* 29–14 (25. julij 1980), 411.
- SNOJ, JOŽE, 1959: Saša Vegri, Mesečni konj. *Naši razgledi* 1959, 343.
- SNOJ, JOŽE, 1962: Saša Vegri, Naplavljeni plen. *Naši razgledi* 1959, 340–344.
- SVETINA, IVO, 2001: Iz molka v molk se pesem pne. V: Saša Vegri: *Tebi v tišino*. Ljubljana: Nova revija.
- ŠUKLJE, RAPA, 1962: Dve izpovedi – Saša Vegri. *Zgodovinski časopis* 1962, 22.
- VREČKO, JANEZ, 2002: *Med antiko in avantgardo*. Maribor: Litera, 162–197.
- ZGONC, BOŠTJAN, 1978: »Ofelija in trojni aksel« Saše Vegri. *Primorska srečanja* 2/12, 49–50.
- ZLOBEC, CIRIL, 1958: Pesniški debut Saše Vegri. *Knjiga* 6/11–12, 387–389.

ŽERJAL PAVLIN, VITA, 2008: *Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja*. Ljubljana: Studia Litteraria.

WŁODYGA, MOJCA M., 2006: *Konceptualizem kot pojavnost ruskega postmodernizma*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Izjava o avtorstvu

Podpisana Mojca M. Wlodyga izjavljam, da je diplomsko delo *Poezija Saše Vegri* v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Kotlje, marec 2016

Mojca M. Wlodyga