

UNIVERZA V NOVI GORICI
FAKULTETA ZA HUMANISTIKO

**PESNIŠKE PISAVE SAŠE VEGRI MED
TRADICIONALNIMI IN INOVATIVNIMI POSTOPKI V
SLOVENSKI KNJIŽEVNOSTI**

DIPLOMSKO DELO

Anja Žnidarčič

Mentorica: doc. dr. Stanislava Repar

Nova Gorica, 2012

ZAHVALA

Zahvaljujem se mentorici doc. dr. Stanislavi Repar, ki mi je približala poezijo Saše Vegri in me s svojo strokovno pomočjo in nasveti vodila pri pisanju diplomske naloge.

Zahvala gre tudi družini in prijateljem, ki so mi v letih študija stali ob strani.

NASLOV

Pesniške pisave Saše Vegri med tradicionalnimi in inovativnimi ustvarjalnimi postopki v slovenski književnosti.

IZVLEČEK

Pričujoča naloga obravnava poezijo Saše Vegri z vidika feministične literarne vede. Raziskovalci, ki so njeno poezijo interpretirali, so jo pogosto uvrščali med njene generacijske sopotnike, ji pripisovali značilnosti poezije literarnega toka, v katerem je ustvarjala, brez ozira na odstopanja od splošnega literarnega sistema, ki jih najdemo v poeziji. Najprej bom predstavila kontekst družbenih in literarnovednih razmer po letu 1945, v katerih je Saša Vegri ustvarjala in živela, nato bom napravila pregled odzivov na njeno poezijo in se do njih kritično opredelila. Osrednji del zaseda interpretacija poezije v luči feministične literarne vede, ki razkriva spregledane kvalitete v poeziji. Interpretacija poteka v štirih tematskih sklopih, to so: identiteta lirične protagonistke, partnerski odnos, materinstvo in motiv molka, ki se izraža na verbalni in neverbalni ravni. Skušala bom prikazati, da je bila Saša Vegri v svojem času sodobna avtorica, celo avtorica, ki je s svojo pesniško pisavo prehitevala takratno literarno dogajanje na Slovenskem, vendar ji tega niso priznavali zaradi literarnovednega ozračja, ki je izhajalo iz drugačnih vrednostnih okvirjev in sledilo tradicionalnim metodologijam.

KLJUČNE BESEDE

Saša Vegri, sodobna slovenska poezija, feministična teorija, feministična literarna veda, položaj žensk

TITLE

Poetry writing by Saša Vegri between traditional and innovative creative processes in Slovenian literature.

ABSTRACT

The presented thesis deals with Saša Vegri's poetry in terms of feminist literary criticism. The researchers who have interpreted her poetry often classified her as a contemporary poet. She was attributed characteristics of literary flow in which she was creating her poetry, although a lot of deviations can be found in her poetry. Firstly, I will present the social and literary situation after 1945 when Saša Vegri was creating and living, then I will do the review of response to her poetry and I will critically define them. In the central part of my thesis I will interpret poetry with the help of feminist literary studies that reveal overlooked qualities in poetry. The interpretation is divided into four thematic complexes: the identity of the lyrical protagonist, partnership, motherhood and the motif of silence which is expressed on verbal and nonverbal levels. I am going to try to demonstrate that Saša Vegri was a modern author, moreover, she was an author who overtook the literary happenings in Slovenia at that time, but because of the literary atmosphere of that time which appreciated different values she was not respected.

KEYWORDS

Saša Vegri, contemporary Slovenian poetry, feminist theory, feminist literary theory, the status of women

KAZALO

1 UVOD.....	1
1.1 Glavni cilji	2
1.2 Metodologija.....	2
2 BIOGRAFIJA IN BIBLIOGRAFIJA.....	3
2.1 Biografija	3
2.2 Bibliografija.....	3
3 DRUŽBENI KONTEKSTI IN LITERARNA VEDA	5
3.1 Položaj žensk po letu 1945.....	5
3.2 Literarna veda.....	8
4 OPREDELITEV DO INTERPRETACIJ POEZIJE SAŠE VEGRI V OPTIKI FEMINISTIČNIH TEORIJ	12
4.1 Spremnje besede.....	12
4.1.1 Taras Kermauner o zbirki <i>Zajtrkujem v urejenem naročju</i>	12
4.1.2 Stanislava Repar o zbirkah <i>Zajtrkujem v urejenem naročju & Ofelija in trojni aksel</i>	13
4.1.3 Ivo Svetina o poeziji Saše Vegri v zbirki <i>Tebi v tišino</i>	14
4.2 Pregledi sodobne slovenske poezije	15
4.2.1 <i>Slovenska književnost 1945–1965</i> o poeziji Saše Vegri.....	15
4.2.2 <i>Slovenska lirika 1950–2000</i> o poeziji Saše Vegri.....	16
4.2.3 <i>Sprehodi po slovenski poeziji</i> o poeziji Saše Vegri.....	17
4.3 Periodika in ostali prispevki	18
5 FEMINISTIČNA TEORIJA.....	24
5.1 Feministična literarna veda	24
5.2 Feministična teorija in feministična literarna veda na Slovenskem	25
6 INTERPRETACIJA POEZIJE SAŠE VEGRI.....	28
6.1 Identiteta.....	29
6.1.1 Razvoj identitete.....	29
6.1.2 Pasivnost.....	33
6.1.3 Preseganje norm	35
6.2 Partnerstvo	40
6.3 Materinstvo.....	43
6.4 Molk	45

6. 4. 1 Tematizacija molka	47
6. 4. 2 Strukturne prvine: dinamika med molkom in pesniško govorico	49
6. 4. 2. 1 Imaginarij v poeziji Saše Vegri.....	49
6. 4. 2. 2 Naslovi zbirk in ciklov	57
6. 4. 2. 3 Strukturiranost zbirk	60
7 SKLEP.....	65
8 VIRI.....	68
9 LITERATURA.....	69

1 UVOD

Saša Vegri je pisala poezijo za otroke in odrasle, vendar se je bolj uveljavila kot avtorica poezije za otroke. V sledeči interpretaciji bom predstavila njeno poezijo za odrasle, njenih šest pesniških zbirk, za katere menim, da sporočajo mnogo več, kot so jim raziskovalci priznavali.

V prvem delu bom predstavila družbeni in literarnovedni kontekst po letu 1945, s poudarkom na družbenem položaju žensk in položaju avtoric v literaturi, saj je en izmed glavnih motivov v poeziji Saše Vegri kritika družbe, v kateri je avtorica kot ženska in pesnica bivala in ustvarjala.

Nato bom predstavila dosedanje refleksije njene poezije. Osrednja problematika, ki se pojavlja v teh refleksijah, je vrednotenje poezije na podlagi avtoričinega spola. Interpreti so konstruirane podobe ženskosti v okviru patriarhalne in komunistične ideologije, ki je bila takrat prevladujoča na področju Slovenije, neposredno aplicirali na značilnosti poezije; ker je bila Saša Vegri sodobna avtorica in teh konstruktov ni reproducirala, so bili odzivi na njeno poezijo večinoma negativni. V teh prispevkih bom izpostavila tista mesta, v katerih se kritiki in recenzenti ne ukvarjajo s poezijo Saše Vegri neposredno, temveč njihove sodbe temeljijo na patriarhalnih podobah ženskosti.

Osrednji del naloge je interpretacija pesniških zbirk Saše Vegri za odrasle: *Mesečni konj*, *Naplavljeni plen*, *Zajtrkujem v urejenem naročju*, *Ofelija in trojni aksel*, *Konstelacije* in *Tebi v tišino*. Čeprav Vegrijeva oblikuje stilistične značilnosti, ki so skupne vsem zbirkam, pa vsaka prinaša tudi novosti, tako vsebinske kot oblikovne. V teh zbirkah spremljamo razvoj lirične protagonistke od mladosti do zrelih let, skladno s tem se spreminjajo tematska zanimanja in oblikovna urejenost ter ubeseditev le-teh. V ospredju pa vedno ostaja lirska subjektka, spreminjajo se le pozicije, iz katerih opazuje dogajanje okoli sebe in opazovanja projicira v poezijo.

Poezijo bom interpretirala na podlagi feministične literarne vede, ki v poeziji Vegrijeve na motivni in formalni ravni odkriva inovacije, ki so ostale spregledane. Najprej se bom posvetila identiteti lirske subjektke v različnih odnosih in njenemu spreminjanju, nato bom pogledala, kako se v njeni poeziji zrcalita partnerski odnos in materinstvo. Nazadnje pa se bom posvetila izražanju molka v poeziji, ki lirsko subjektko najbolj zaznamuje.

Na tematski ravni izstopa predvsem opis materinstva, ki se popolnoma razlikuje od družbeno sprejemljivih, obče pričakovanih značilnosti oz. doživljanj »slovenske« matere. Na oblikovni ravni je slovensko literaturo, vendar tudi literaturo v širšem pomenu, zaznamovala predvsem z zbirko *Konstelacije*, ki je en izmed drznejših poskusov na slovenskih tleh, čeprav so bila eksperimentiranja z obliko takrat običajna.

1.1 Glavni cilji

Glavni cilji sledeče interpretacije so predstaviti odzive na poezijo Saše Vegri, ugotoviti, kakšno mesto ji pripada v slovenski literarni zgodovini in kako so raziskovalci vrednotili njeno poezijo za odrasle. Nato pa z interpretacijo poezije v okvirih feministične literarne vede ugotoviti, katere inovacije je Saša Vegri vpeljala v kontekst slovenske sodobne poezije.

1.2 Metodologija

S pomočjo deskriptivne metode bom napravila pregled odzivov na poezijo Saše Vegri.

S pomočjo opisa, semiotične interpretacije in primerjalne analize bom ugotavljala, katere postopke je v svoji poeziji uporabljala Saša Vegri in kakšen učinek je z njimi dosegla v svoji poeziji.

Naslanjala se bom predvsem na dognanja feministične literarne vede (2. in 3. vala), ki je v prostor literarnovednih analiz vpeljala kriterij družbenega spola. Prepričljivo je pokazala, kako »univerzalne« vrednostne lestvice, uveljavljeni tematski, slogovni in poetološki kriteriji temeljijo na moški prevladi, medtem ko je ženska konstrukcija literarnih pomenov odrinjena na margino, celo v pozabo.

2 BIOGRAFIJA IN BIBLIOGRAFIJA

2.1 Biografija

Albina Vodopivec, rojena Doberšek (12. december 1934–29. avgust 2010), v literarnem svetu pa boljše poznana kot Saša Vegri, je pisala za otroke in odrasle. Njen opus ni med obsežnejšimi, vendar je kljub temu v slovenski literarni prostor prinesel novosti, ki so bile v času njenega ustvarjanja prezrte, celo s strani literarne kritike in vede, kot bom pokazala kasneje. Po študiju umetnostne zgodovine je med leti 1956–57 in 1961–67 imela status svobodnega umetnika, v tem času so izšle prve tri pesniške zbirke za odrasle. Status svobodnega umetnika je prekinila, ker se ni skladal z njenim načinom dela, po njenih besedah: »/O/bvezujoče (osebno se čutim vedno vezana do dogovorov), po drugi strani pa za moj stil, ki ga imam pri tovrstnem delu, tako nedonosen« (Pibernik, 1978, str. 321). Leta 1967 se je zaposlila v Pionirski knjižnici, kjer je ostala do upokojitve.

Prve pesmi je objavila v revijah *Beseda* in *Mlada pota*, kasneje pa je objavljala tudi v revijah: *Naša sodobnost*, *Revija 57*, *Perspektive*, *Dialogi*. Poezijo za otroke je v sedemdesetih letih 20. stoletja objavljala v revijah: *Ciciban*, *Kurirček*, *Mladi rod*, idr.

Leta 1979 je prejela Levstikovo nagrado za otroško pesniško zbirko *Mama pravi, da v očkovi glavi*, leta 1987 pa je prejela Trubarjevo plaketo za širjenje kulture.

Knjižničarka in strokovnjakinja Darja Lavrenčič Vrabc jo je označila kot »pesnico in pripovednico, ki neomajno ceni svobodo in jo priznava vsem, tudi otrokom; kot literarno ustvarjalko s samosvojo pesniško govorico; kot knjižničarko, nenehno obdano z mladimi bralci, ki se jim je vsakodnevno razdajala, in ne nazadnje kot odlično mentorico branja« (Lavrenčič Vrabc, 2009, str. 5).

2.2 Bibliografija

Knjižne objave za odrasle:

- *Mesečni konj* (1958),
- *Naplavljeni plen* (1961),
- *Zajtrkujem v urejenem naročju* (1967),
- *Ofelija in trojni aksel* (1977),

- *Konstelacije* (1980),
- *Tebi v tišino* (2001).

Knjižne objave za otroke:

- 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).

3 DRUŽBENI KONTEKSTI IN LITERARNA VEDA

3. 1 Položaj žensk po letu 1945

Leta 1848 se je na Slovenskem, kot tudi drugje v Habsburški monarhiji, začel narodni preporod. Literarna zgodovinarica Katja Mihurko Poniž na podlagi periodike takratnega časa ugotavlja, da so v teh prispevkih avtorji začeli ugotavljati, da je razvoj in obstoj naroda nemogoč brez participacije žensk (Mihurko Poniž, 2009). Razpravljali so o pomembni vlogi ženske v družbi, to je vzgoja potomcev, ki naj bi bila njena prva naloga, samo od nje naj bi bil odvisen razvoj otrok. Iz tega je sledila ugotovitev, da mora biti ženska dovolj – vendar ne preveč – izobražena in politično aktivna, da lahko pravilno vzgoji svoje otroke v zavedne Slovence. Prav leto 1848 je zato »izhodišče za vstop Slovenk v javni prostor« (Mihurko Poniž, 2009, str. 7), s tem so se posledično začele tudi razprave o tem, »ali oziroma kako naj se ženske udejstvujejo izven doma« (Mihurko Poniž, 2009, str. 7). Iz burnih razprav, ki so sledile, lahko razberemo, da položaj žensk ni bil enostaven.¹ Njihovo življenje je bilo odvisno od veljavnih družbenih norm in »skonstruiranih podob ženskosti«, ki so se v družbi oblikovale.² Zaradi dolge tradicije, ki je ženske vzgajala v duhu teh podob, so jim tudi same začele verjeti. Do 2. svetovne vojne so ženske dosegle napredek na pravni ravni, vendar K. Mihurko Poniž opozarja, da prav iz tistega časa izhajajo nekatere skonstruirane podobe, ki so veljavne še dandanes, en takšnih primerov je »podoba uspešne, popolne ženske« (Mihurko Poniž, 2009, str. 9).

Zgodovinarica Marta Verginella – skupaj z drugimi raziskovalci in raziskovalkami – ugotavlja, da je pred obema vojnama veljalo, da je prispevek žensk v družbi predvsem v rojevanju in vzgoji otrok, zgodovina žensk je bila zato zamolčana in reducirana na vloge v zasebnem življenju. Vendar je že po prvi, še bolj pa po drugi svetovni vojni »postalo jasno, da ne morejo spregledati prispevka žensk, njihovega patriotskega in političnega angažmaja« (Verginella, 2006, str. 53). Ženske so med vojnama po sili razmer »vstopale v javni prostor, v njem prevzemale odgovorne in hkrati družbeno opazne položaje« (Verginella, 2006, str. 53).

¹ Več o tem: K. Mihurko Poniž (2009), V. Leskošek (2002).

² Katja Mihurko Poniž v knjigi *Evine hčere* uporablja izraz »skonstruirane podobe ženskosti«, s katerim želi poudariti, da opisi žensk v javnem diskurzu, ki ga obravnava, ne temeljijo na realnih ženskah, ampak so družbeni konstrukt (Mihurko Poniž, 2009). Poudarjam, da je izraz »realne ženske« v tem povzetku lahko problematičen, saj meji na esencionalizirane oblike ženskosti. Bolje bi bilo morda poudariti, da je ta »družbeni konstrukt« ženskosti delo moških »izumiteljev«.

Marta Verginella piše, da so skrajne družbene razmere, v tem primeru obe vojni, vplivale na hitro spremembo družbenega položaja žensk, vendar se je položaj prav tako hitro spremenil tudi po 2. svetovni vojni, v skladu z interesi nove oblasti. Na Slovenskem je bila od konca 2. svetovne vojne do leta 1990 prevladujoča in uradna komunistična ideologija. Socializem je na svojih ideoloških temeljih oblikoval stališče do ženskega vprašanja. Lik partizanke – borke so po 2. svetovni vojni »hitro nadomestili z likom partizanske matere – ponižne, trpeče, a tudi klene in pogumne ženske, ki je neutrudno podpirala novo, ljudsko oblast« (Verginella, 2006, str. 59–60). Na čas med in po vojni opozori tudi Mirjana Ule, ki piše, da so si med 2. svetovno vojno »zelo prizadevali pritegniti v partizanske vrste čim več žensk. Žensko vprašanje pa je spet hitro, že leta 1945, postalo irelevantno. V tem času sta ženska in žensko vprašanje izpadla iz zgodovine povojne socialistične Jugoslavije« (Ule, 1993, str. 120).

Ta nova oblast je ženskam podelila enakopravnost, ki pa je bila zgolj navidezna.³ Gibanje žensk se je začelo z narodnim preporodom 1848 in je lahko delovalo samo v njegovem okviru. Podobno je bilo po letu 1945; Uletova ugotavlja, da se v socialistični teoriji in praksi »gibanje za emancipacijo žensk največkrat vnaprej podreja 'bolj splošnemu' gibanju za družbeno in politično emancipacijo proletariata oz. za ukinitvev razredne družbe« (Ule, 1984, str. 383). Vlasta Jalušič navaja, da so bile samostojne organizacije žensk prepovedane, ženske so pravice lahko pridobile samo kot delavke, ne kot pripadnice ženskega spola, saj bi s tem porušile socialistično načelo enakosti, poleg tega pa naj bi to načelo samo na sebi poskrbelo za enakopravnost žensk (Jalušič, 1992).⁴ Iz strahu pred »(zahodnim meščanskim) feminizmom« je izhajala »tolikšna skrb za ženski socialistični aktivizem, ki se je izkazoval v neutrudni proizvodnji pionirk, partijskih sekretark, brigadir, itd.« (Borovnik, 1995, str. 21).⁵ Ker se dolgo niso smele razviti avtonomne organizacije žensk, so se v Sloveniji tudi študije spolov razvile relativno pozno. Mirjana Ule ugotavlja, da so bile raziskave in pisanje o ženskah do začetka osemdesetih let »marginalna stvar, in to ne le v okviru širše družbe, temveč tudi v okviru tedanjih protestnih in alternativnih družbenih gibanj, ki so bila osnova za večino emancipacijskih dogajanj v tednji slovenski družbi« (Ule, 1993, str. 122).

³ Več o tem: S. Borovnik (1995), M. Verginella (2006), M. Ule (1984), V. Jalušič (1992), itd.

⁴ Enakopravnost žensk ni bila resnično urejena niti v okviru socialističnega načela enakosti, kar se kaže v slabših službah, ki so jih ženske zasedale, nižjih plačah za isto delo, utrjevanju stereotipov, itd. Več o tem: glej opombo 3.

⁵ »Zahodni meščanski feminizem« ali »meščanski feminizem« so imenovali vse samostojne organizacije žensk, ki niso delovale v okviru socialističnega delavskega gibanja. Več o tem: V. Jalušič (1992).

Marta Verginella ugotavlja, da se Antifašistična fronta žena (v nadaljevanju AFŽ) ni smela razviti v organizacijo, ki bi bila neodvisna od partije (Verginella, 2006). To organizacijo so namreč uporabljali za vzgojo žensk v skonstruiranih podobah, ki jih je proizvedla socialistična ideologija, ki »kljub vojnemu preboju in svojim revolucionarnim nastavkom, ni nameravala ovreči tradicionalne delitve spolov« (Verginella, 2006, str. 60). Mirjana Ule je izpostavila problem ideološko definirane vloge AFŽ, zaradi katere se niso več ukvarjali s specifičnimi ženskimi vprašanji, prav tako je ta vloga povzročila, da »se je emancipacijski potencial organiziranosti žensk za dolgo časa izgubil in da emancipacije niso izvajale ženske same, ampak so jo začeli izvajati drugi« (Ule, 1993, str. 121). Torej – moški stražarji čistosti ideologij, da ne bi bile »onesnažene« z dodatnimi (kontrarevolucionarnimi?) vidiki, naj dodam.

Marta Verginella piše, da so ženske v socializmu pozivali k političnemu aktivizmu, saj so jim tako lahko posredovali »nove« konstrukte, ideale ženskosti, po katerih naj se zgledujejo. Na prvo mesto so ponovno postavili materinstvo, ki naj bo, kljub političnemu udejstvovanju žensk, njihova osnovna vloga. Za tem tiči preprost razlog, namreč »povojno poslanstvo Slovenk je postala vzgoja novega rodu, kajti prav z naprednim vzgajanjem mlajših rodov so lahko ženske najboljše podprle organe ljudske oblasti, ki so si prizadevale za gradnjo nove, tudi do žensk pravičnejše družbe« (Verginella, 2006, str. 60). Poleg tega, ugotavlja Vlasta Jalušič, je bila naloga socialistične ženske predvsem v opori svojemu možu: politično je lahko aktivna »šele takrat, ko bo opravila vse gospodinjske in materinske dolžnosti« (Jalušič, 1992, str. 104).

Mirjana Ule ugotavlja, da so se v socializmu »v glavnem omejili na uresničevanje ekonomske, pravne in socialne enakopravnosti žensk in moških, le malo pa so zajeli sfero kulture, produkcije ideologij oz. družbene zavesti in vsakodnevne odnose med spoloma« (Ule, 1984, str. 390). Uletova meni, da so ustvarili »jugoslovansko superžensko«, katere odlike naj bi bile: učinkovita gospodinja, delavka z urejeno zunanostjo, ženska, ki bi tradicionalne ženske vloge združevala z novimi vlogami (Ule, 1993).

Poleg socializma ima na Slovenskem dolgo tradicijo tudi katoliška vera, ki je prav tako močno vplivala na položaj žensk in oblikovala podobe o tem, kakšna naj bi bila ženska oziroma njena narava.⁶ Vesna Leskošek ugotavlja, da je »narava« v cerkvenih diskurzih

⁶ Vesna Leskošek opozarja na »naravo« in »biologijo«, ki nista enotna pojma. »Narava je neke vrste pre- ali nadbiološko poimenovanje, ki naj bi kazalo na značaj ali duševne značilnosti neke osebe, ta pa izhajajo iz

abstrakten pojem, ki je nedefiniran in neskončno raztegljiv (Leskošek, 2002). Nedefiniranost pojma »narave« je omogočal spreminjanje vlog žensk, kot jim je v določenih družbenih okoliščinah najbolj ustrezalo. V središču katoliške vere pa je ostajalo – in še vedno ostaja – »nepriznavanje ženske kot celotne osebnosti in redukcija na materinsko funkcijo [ki] je podlaga, na kateri naj bi potekal proces ženskega družbenega priznavanja« (Jogan, 1984, str. 401).

Vse te skonstruirane podobe žensk so vplivale tudi na ženske same, na njihovo dojetje samih sebe in odnosa okolja do njih. Zaradi vzgoje, ki je ženske in moške delila glede na »naravne« vloge, ki naj bi jih opravljali, so ženske dolgo verjele, da se morajo ravnati po domnevno nespremenljivih naravnih zakonih, kar je še bolj potencirala krščanska religija.

3. 2 Literarna veda

Smernice v literaturi so po letu 1945 izhajale iz posebnih razmer, ki jih je prinesla 2. svetovna vojna, takrat se je namreč:

končal boj za narodne in človeške pravice, odstopil pa je mesto duhovnim vrenjem, ki so imela svoj prostor v človeku: njihovo delovanje je polagoma do temeljev omajalo življenjska in etična naziranja nekdanjosti. Na ozadju ontološko in zgodovinsko pomembnega dogajanja ter človekovega hitrega padca, ki je temu sledil, nastajajo pesniški odgovori na preobilje vprašanj [...] stari miselni in moralno-etični nazori so se morali temeljito spremeniti; vojna jih je preizkusila in večino zavrгла (Pogačnik, 2001, str. 31).

Janko Kos navaja, da so poleg družbeno-ekonomskih razmer na literaturo v slovenskem prostoru v tem času vplivali tudi prevodi evropske in svetovne literature, ki je nastajala že pred vojno. Šele v tem času nas je, ponovno z zamudo, dosegla literatura, ki je po Evropi širila svoj vpliv že od 1. svetovne vojne naprej. S temi prevodi (npr.: M. Proust, J. Joyce, F. Kafka, T. S. Eliot, E. Hemingway, V. Woolf, itd.) se je slovenska literatura začela odmikati od starih modelov ter uporabljati nove oblike in ideje. Na slovensko književnost so s prevodi začeli vplivati eksistencializem, gledališče absurda in »novi roman«. Ti vplivi so bili pomembni, saj je z njimi »sodobna slovenska literatura v marsičem modernizirala svojo motiviko, ideje in oblike. To je bilo nujno zlasti zato, ker so predvojne smeri pri nas bile v precejšnjem zaostanku za evropskim razvojem« (Kos, 2002, str. 351). Čeprav se lahko delno strinjamo z navedenimi ugotovitvami J. Kosa, velja omeniti, da je slovenska

njenih bioloških dispozicij, na katere vplivajo nepojasnjene sile, npr. usoda, prekletstvo družine ali vpliv zodiaka« (Leskošek, 2002, str. 47).

literarna sredina vzporedno prezirala najbolj prodorne pisave in dognanja lastnih predstavnikov. Med spregledane avtorje lahko, med mnogimi drugimi, štejemo tudi Sašo Vegri, saj so jo raziskovalci uvrščali v splošni slovenski literarni sistem brez ozira na njene posebnosti, ki so v marsičem dosegale evropske sodobne literarne smernice. V nadaljevanju navajam ugotovitve literarne zgodovinarke Irene Novak Popov, ki vzpostavi vzporedni literarni sistem na podlagi spregledane literature avtoric.

Literarni zgodovinar Jože Pogačnik piše o literaturi po letu 1945, ki je najprej še sledila socialističnemu realizmu – ta je navdih jemal v povojni obnovi in v doživetjih minule vojne –, vendar se je poezija kmalu iz zunanjih zgodovinskih vzgibov začela premikati v človekovo notranjost. Do obrata je prišlo med petdesetimi in šestdesetimi leti, takrat se je namreč večina vrednot kulturnega izročila izgubila, njihovo mesto pa so zasedla nova moralna in estetska razmerja. Ta prelom se je uradno zgodil s pesniško zbirko *Pesmi štirih* (1953), ki je v sodobno slovensko književnost vpeljala problem človekove eksistence v njeni privatni podobi. Vendar, meni J. Pogačnik, te problematike avtorji v zbirki niso poglobili, saj razkola med človekovo eksistenco in svetom niso uspeli razkriti v celovitosti bivanjskih razsežnosti, temveč je ostal na stopnji individualnega razpoloženja (Pogačnik, 2001). Danes potekajo diskusije, ali je bila pesniška zbirka *Pesmi štirih* zgodovinsko resnično prva, ki je odprla omenjeno ustvarjalno opcijo. Denis Poniž opozarja, da omenjene zbirke sicer ne smemo povsem prezreti, saj je bila inovativna glede na tedaj zapovedano verzificiranje, vendar temu dodaja, »da je intenzivnejša, estetsko mnogo bolj oblikovana poezija nastajala tudi že prej, čeprav je bila ali prezrta ali brutalno odklonjena, in da je taka poezija nastajala v vzporednem času (Udovič, Vipotnik, Kocbek), a se je lahko izoblikovala šele kasneje« (Poniž, 2001, str. 73). Med prezrte avtorje lahko prištejemo tudi Sašo Vegri, ki jo Denis Poniž uvršča v isti literarni tok kot zgoraj omenjene pesnike.

Jože Pogačnik ugotavlja, da so med letoma 1958 in 1959 v ospredje prišli eksistencialni problemi; nasprotje med subjektom in objektom je bilo premagano s pisanjem o bivanju v generičnem in družbenem smislu kot enoti. Pesnik ne govori o svojem intimnem doživljanju, ampak o svetu na splošno (in svoji »vrženosti« vanj – op. A. Žnidarčič, v nadaljevanju A. Ž.). Najpomembnejša značilnost tega časa je, meni J. Pogačnik, zavrnitev mimetičnega načela umetnosti in boj za lastno podobo in človečnost, ki ju ubija čas. S tem je človek kot središče sveta padel, postal je objekt (ali, bolje rečeno, presečišče zunanjih in

notranjih, eksistencialno doživetih impulzov – op. A. Ž.), ki ga določa (tudi – op. A. Ž.) obča struktura sveta, kar zahteva tudi drugačnost slovstvenih norm (Pogačnik, 2001).

Oblikovno in slogovno so v poeziji začele prevladovati »male lirске forme, v katerih je mogoče doseči skrajno strnjenost pesniškega izraza v estetičnem in semantičnem smislu« (Pogačnik, 2001, str. 41). Metafora je ponovno v središču, vendar kot sredstvo odkrivanja, kar pripelje do zamenjave metrične kompaktnosti z načelom o semantični kompaktnosti. Pri tem je bralec postavljen pred izziv, da ugotovi razmerje med tistim, kar je v besedilu izrecno napisano, in med tistim, ki je izraženo implicitno, kar otežuje (hkrati pogloblja in širi – op. A. Ž.) bralni proces in razumevanje vsebine (Pogačnik, 2001) .

Te splošne značilnosti literature so literarni zgodovinarji ugotavljali predvsem na podlagi literarnih del, ki so jih pisali moški avtorji, avtorice pa so bile, kot ugotavlja Irena Novak Popov, samo izjemoma »pripuščene kot sooblikovalke, sopotnice literarnih smeri, tokov in period, ne glede na to, kako aktivno so se udeleževale literarnega življenja in za koga utegne biti njihovo delo aktualno danes« (Novak Popov, 2008, str. 115). I. Novak Popov ugotavlja, da literatura slovenskih pesnic obsega vsebinske razsežnosti, v katerih »imajo univerzalne socialne, etične, moralne in emocionalne vrednote singularno, osebno obliko, drugačno konkretno pojavnost, ki izvira iz spolne različnosti in sčasoma vse bolj samosvojega opazovanja in doživljanja« (Novak Popov, 2008, str. 119), ki pa so bile spregledane, ker doslej literature avtoric niso obravnavali posamezno, ampak so jo vpletali v cvetober literature moških avtorjev, ki je diktirala norme, zaželene teme in oblike poezije. Posledično značilnosti literature, ki so iz tega okvirja izstopale, niso bile deležne primerne interpretacije in niso dobile primerne mesta v literarni zgodovini.

Irena Novak Popov je splošen literarnozgodovinski koncept dopolnila tako, da je osrednjim literarnim obdobjem pripisala glavne poteze, ki jih je prepoznala v poeziji slovenskih avtoric od romantike do sodobnosti. Ob tem pa opozarja, da je vključitev avtoric v ta literarnozgodovinski koncept zgolj »provizorično opravilo«.

Med romantiko in realizmom je ustvarjalnost pesnic usmerjena v aktivni, podporni patriotizem in etično naravnani sentimentalizem, izrazno posnema in prisvaja univerzalni jezik poezije. V simbolizmu prepoznamo fragmentiranje in senzibilnost modernega, relativnega subjekta, ki začne odkrivati različnost med spoloma (psihično v nezavednem in v intuiciji), ni pa še izoblikovana estetska in statusna drugačnost. V socialnem realizmu srečujemo zemeljsko, konkretno, preživetveno raven kritičnega ugovora zoper nepravilnost in neenakost, začenjajo se zahteve po enakopravnosti in enakovrednosti. Med drugo svetovno vojno ženske pričujejo o zvijačnem,

nespektakularnem boju za ohranitev minimalne človečnosti in dostojanstva. Narava in mit so sredstva intimizacije v prvih povojnih desetletjih ob negotovem iskanju ženske samosvojesti, drugosti. V modernizmu je v ospredju subverzivnost, napadalnost in razbitje tradicionalnega jezika kot simbolnega reda družbenih in kulturnih institucij, vključno z drznejšo samoprezentacijo ženskosti. V postmoderini dobi gre za mobilnost, neujemljivost, nedoločljivost, razpršenost posamezničine identitete, razcepljenost in androginitet, indiferentnost do družbenih vlog spola, vključno s homoerotičnostjo (Novak Popov, 2008, str. 124).

Vsesplošno ignoriranje avtoric s strani etablirane literarne vede pa pravzaprav nima ustreznega argumenta. 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, str. 252–253). 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, 2008, str. 119).

Saša Vegri je literarnim tokovom, ki so se pojavljali v času njenega ustvarjanja, sledila in jih je razvila v svojevrsten, prodoren, za tradicionalno pojmovanje vloge žensk v literaturi tudi subverziven pesniški izraz. Zlahka ji lahko pripišemo značilnosti eksistencialistične poezije, modernizma, avantgarde in celo nekatera ujemanja s postmodernizmom. Vendar se literarna veda kljub temu z njo ni ukvarjala bolj poglobljeno.

O pesništvu Saše Vegri je Jože Pogačnik zapisal naslednje:

njeno pesništvo na začetku izvira iz posebnosti intimizma, kasneje pa se pridruži toku slovenske lirike, v katere središču je absurd. V tej preobrazbi ni posnemala Zajca ali Strniše, temveč je zadržala samostojen ustvarjalni položaj. Najbolj so se ji posrečile ljubezenske in materinske pesmi, v katerih je izražala prvinski vitalizem, s katerim je premagovala trenutke odtujitvenih stanj (Pogačnik, 2001, str. 84).

Čeprav je bila Vegrijeva za svoj čas sodobna avtorica, ki je svoje sodobnike v marsičem tudi presegala, so se pri interpretacijah poezije naslanjali na zgoraj opisane skonstruirane podobe ženskosti. Zaradi tega so spregledali značilnosti poezije, ki jih opazimo, če teh tradicionalnih podob ne postavljamo v središče, ampak se posvetimo sami pesniški strukturi in tematološkimi »odstopanjem« v njenem opusu.

4 OPREDELITEV DO INTERPRETACIJ POEZIJE SAŠE VEGRI V OPTIKI FEMINISTIČNIH TEORIJ

Saša Vegri je izdala šest pesniških zbirk za odrasle, samo dve pa imata spremno besedo, to sta *Zajtrkujem v urejenem naročju* in zadnja *Tebi v tišino*. V ponatisu imata spremno besedo še zbirki *Ofelija in trojni aksel* in *Zajtrkujem v urejenem naročju*. Saša Vegri je bila kot sodobnica pesnikov, ki so ustvarjali po 2. svetovni vojni, vsaj omenjena v skoraj vseh pregledih sodobne slovenske književnosti. Bolj obširne interpretacije poezije najdemo v štirih pregledih sodobne slovenske poezije: v *Slovenski književnosti 1945–1965*, sledi Pogačnikova *Zgodovina slovenskega slovstva* iz leta 1972, Poniževa *Slovenska lirika 1950–2000* in nazadnje *Sprehodi po slovenski poeziji* avtorice Irene Novak Popov. V periodiki je največ refleksij nastalo ob izidih zbirk *Mesečni konj* in *Naplavljeni plen* takrat še mlade pesnice, ki je – kot je značilno – s staranjem in zorenjem dobivala na pesniški zanimivosti, izgubljala pa na odmevnosti in kritiški pozornosti.

Pri obravnavi refleksij bom izpostavila tista mesta, ki se nanašajo na tradicionalne podobe ženskosti in tako v ospredje postavljajo avtorico namesto lirske subjektke in besedilnosti samega pesnjenja.

4.1 Spremne besede

4.1.1 Taras Kermauner o zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju*

Zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* je spremno besedo napisal Taras Kermauner, ki ugotavlja, da smo v ciklu *Uspavanke strahu* priča novemu odnosu do sveta in da lirska subjektka odkriva, kar je drugim – moškim – zaprto. T. Kermauner piše, da je njeno pesništvo daleč od običajnega »ženskega« pesništva:

Kako neskončno daleč je njeno pesništvo od običajnega 'ženskega' pesništva, od sentimentalno doživljanih erotičnih bolečin, od tožb nezadoščene dekleta, od razčustvovanega solipsizma, ki se skuša razrešiti s tem, da teži po samozanikanju v popolnem spoju z drugim (z moškimi) (Kermauner, 1967, str. 6).

T. Kermauner dodaja, da je namesto »ženskega« pesništva v zbirki opisana povsem nova tematika v slovenski poeziji. Nadalje ugotavlja, da se v tem ciklu lirska subjektka bori sama s sabo, razklana je med sabo in otrokoma. Otroka naj bi v tem odnosu predstavljala »Bit«, ki jo Vegrijeva išče že od samega začetka svojega pesnjenja, sta absolutna svoboda

in znak tistega, kar odrasel človek ne more biti. Vegrijeva je z otrokoma »podala novo, povsem izvorno, domiselno različico Biti [...] nenavadno kombinacijo (ali sintezo) nečloveškega in človeškega, resističnega [uporniški, uporništvo – op. A. Ž.] in humanističnega. Otroka sta in nista Človek« (Kermauner, 1967, str. 8).

Pri iskanju Biti naj bi bila Vegrijeva podobna ostalim pripadnikom toka slovenske povojne poezije in to ji uspe bolj kot drugim. Zakaj? T. Kermauner meni, da lahko to Bit doseže 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, ki sta Subjekta (Biti), kot pa je recimo Šalamunov anarhistični nihilist odvisen od Reči« (Kermauner, 1967, str. 10).

Podobo matere T. Kermauner razume v okviru patriarhalnega modela, saj ugotavlja, da je mati v poeziji »prostovoljna sužnja, ki odkriva v svojem suženjstvu največjo notranjo zadostitev« (Kermauner, 1967, str. 10). 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 udano skepso pusti, da delata otroka z njo, kar želita« (Kermauner, 1967, str. 11).

Edino, kar preprečuje doseganje Biti – postati Mati v celoti – je v tretjem ciklu opisana vloga »Žene«, ki je njen prisilen del življenja, »to so štiri stene, ki podrejajo, odnosi, ki zahtevajo navade, ki fazonirajo« (Kermauner, 1967, str. 12). Kot družbeno vlogo Taras Kermauner razume samo vlogo žene, materinstva ne opisuje kot vloge, ampak kot sredstvo za doseganje (najbrž naravne – op. A. Ž.) Biti. Poleg tega v tretjem ciklu avtorica opisuje odnose med ljudmi, ki jih podaja kot prazne, ponavljajoče se vloge z vedno isto vsebino, kot prazne geste nesmiselne konvencije, kritizira pa tudi družbo, ki je pohlepna in razgalja svet in človeka, ki sta oba zarisana v negativni perspektivi, namreč kritično. Vendar v tem slabem svetu kljub vsemu obstajajo stvari, ki jih »nobena sila ne more pokvariti: otroci, rojstvo, porod« (Kermauner, 1967, str. 15).

4.1.2 Stanislava Repar o zbirkah *Zajtrkujem v urejenem naročju* & *Ofelija in trojni aksel*

Spremno besedo je v ponatisu teh dveh zbirk prispevala literarna znanstvenica in pesnica Stanislava Repar. V zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju*, piše S. Repar, je Vegrijeva »preseгла začarani krog posladkane ženstvenosti oziroma mita materinstva, ki prikazuje to, česar ni« (Repar, 2006, zavihek), poleg tega lirična protagonistka odklanja »umetno

ustvarjeno podobo *veseskozi* vdane matere, žene in ljubimke« (Repar, 2006, zavihek) 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« (Repar, 2006, zavihek). V zbirki *Ofelija in trojni aksel* pesnica »dialoško strukturo pesmi podkrepi s prepolovitvijo verzov« (Repar, 2006, zavihek), s tem »ustvari raztreseno 'os' pesniškega toka, s čimer tudi oblikovno posnema topos Ofelijinega odraščanja, presajanja« (Repar, 2006, zavihek).

Stanislava Repar je v svoji spremni besedi razkrila drugačen pogled na poezijo, izven splošnega sistema slovenske poezije, v katerega so Vegrijevo uvrščali in ji skoraj na silo pripisovali značilnosti pesniških tokov takratnega časa.

4.1.3 Ivo Svetina o poeziji Saše Vegri v zbirki *Tebi v tišino*

Spremno besedo z naslovom *Iz molka v molk se pesem pne* je v zadnji pesniški zbirki Saše Vegri prispeval Ivo Svetina. Opus Vegrijeve – razen zbirke *Ofelija in trojni aksel*, ki je niti omeni ne – je interpretiral v okviru vprašanja odsotnosti vsakršnega metafizičnega reda. Pesnica naj bi se posvečala »vprašanju samega pesniškega jezika, besed, njene moči oziroma nemoči, in končno celo molka, ki slej ko prej vsakega pesnika postavi na preizkušnjo« (Svetina, 2001, str. 46).

I. Svetina upesnjevanje molka v poeziji vzporeja s tradicionalno pesniško tematiko in molk razume kot temeljni problem vsakega pesnika, molk ima zanj attribute nečesa absolutnega in presega človeško minljivost. Molk je po mnenju I. Svetine najvišja stopnja poezije, ki poezijo – vse do *Konstelacij* – obarva »s prav posebno krhkostjo, iracionalnostjo ali kar zaumnostjo, še najbolj podobno otroškemu, čistemu in nedolžnemu spraševanju po zakonih, ki urejajo svet« (Svetina, 2001, str. 49).

S pesniško zbirko *Naplavljeni plen* naj bi Saša Vegri pokazala, da se je oddaljila od sodobnikov, glas v zbirki je namreč »izrazito in samo ženski, saj je to glas materinstva« (Svetina, 2001, str. 51). Zbirka *Zajtrkujem v urejenem naročju* pa prinaša, meni I. Svetina, novo pesniško govorico, ki je v skladu z novo tematiko. I. Svetina nadgradi Bit, kot jo opisuje Taras Kermauner in ugotavlja, da Vegrijeva presega nihilizem sodobnikov, saj je z materinstvom zapisana življenju in ne smrti (Svetina, 2001).

I. Svetina opisuje vlogo žene, ki za lirično protagonistko pomeni konec svobode, saj jo nadomestijo enolični opravki. Kljub banalnostim v zbirki, piše kritik, pa je le-ta »prežarjena s tipično žensko (s)trpnostjo, ki prav zaradi odsotnosti želje po akciji, po spreminjanju sveta (v imenu Ideje) v vsakodnevnih opravilih, ki jih kot mati in žena opravlja v svojem domu, vidi bogastvo sveta in življenja, ki ga živi« (Svetina, 2001, str. 53–54). Menim, da je prav ta svet družbenih vlog, ki ga Svetina vidi kot bogastvo, vir vseh nesoglasij in konfliktov protagonistke med sabo in svetom.

I. Svetina zbirko *Konstelacije* označi kot plod visokega modernizma, ki je iskal vsebinske in formalne skrajne lege, ta zbirka zavzema pozicijo, v kateri poezija začne izgubljeni svojo moč nagovora in postaja sama sebi namen. Struktura *Konstelacij* se mu zdi preveč formal(istič)na in bralcu ničesar ne da, kvečjemu ga zbega. Vrednost v tej zbirki pa vidi v dokončni prekinitvi s tradicijo, lepoto in lirizmom (Svetina, 2001).

I. Svetina meni, da se je v svoji zadnji zbirki Vegrijeva zavedala dvojnosti obstoja: kjer je beseda, je tišina, kjer so besede ljubezni, so besede besa. V tej zbirki »govori na robu molka, ker ve, da je to edino (pravo) mesto jezika poezije« (Svetina, 2001, str. 59). V zbirki se sprašuje o temeljih, kot bi slutila »večni molk«. Še vedno, piše I. Svetina, »ni pozabila na tisto svojo 'vlogo', ki si jo je izbrala pred desetletji [...] še vedno se v njenih pesmih oglašajo otroci in matere in ljubezen, ki spočne te otroke in žensko stori za mater in ženo« (Svetina, 2001, str. 60).

4.2 Pregledi sodobne slovenske poezije

4.2.1 Slovenska književnost 1945–1965 o poeziji Saše Vegri

Avtorji pričujočega pregleda sodobne slovenske književnosti vključujejo Sašo Vegri v drugi povojni rod, skupaj z Danetom Zajcem, Venom Tauferjem in Gregorjem Strnišo. V ta pregled sodobne slovenske poezije sta vključeni prvi dve zbirki Vegrijeve, ki sta izšli do leta 1965. Z upoštevanjem tega dejstva lahko pojasnimo nekatere pomanjkljivosti v razumevanju njene poezije. Glede na to, da so jo uvrščali v drugi povojni rod, so v njeni poeziji izpostavljali značilnosti poezije pesnikov omenjenega pesniškega toka.

Interpretacija je dobra podlaga za razumevanje poezije Vegrijeve, če želimo njeno poezijo interpretirati z vidika časovnega okvira v katerem je nastajala. V njej so avtorji razkrivali napetosti, disonance, tesnobo in iskanje ravnovesja v bivanju lirske subjektke, ki so bile značilne za takratno obdobje. Temelje za ta doživljanja vidijo v takratnem povojnem

ozračju in tokovih poezije, v kateri je prisotno silovito »razkrajanje lepote podobe zunanega in notranjega sveta« ter »grozljivo uničevanje vrednot« (Paternu in drugi, 1967, str. 200–201).

Problematično je v tej interpretaciji tradicionalno razumevanje »ženskosti«. Vegrijeva naj bi v svoji poeziji našla »žensko varianto trdovratne radoživosti« (Paternu in drugi, 1967, str. 200). Kakšna je ta »ženska varianta«, ni neposredno definirano, vendar lahko iz citata »/B/olj neposredni, gibljivejši in dostopnejši in hkrati izrazito ženski varianti trdovratne radoživosti« (Paternu in drugi, 1967, str. 200) sklepamo, da za domeno ženskosti štejejo neposrednost, gibljivost in dostopnost.

Poleg tega naj bi ženska v materinstvu črpala moč, prvinska ženskost je »v materinskem porajanju živega [...] občutje te najbolj stvarne in hkrati vzvišene plodnosti doživi kot zmagovito idealiteto, s katero obvlada človekovo bolečino, 'razsekanost', sovraštvo in izgubljenost« (Paternu in drugi, 1967, str. 200). Ženska je torej reducirana na vlogo matere, pa še ta vloga je prej odtegnjena od življenja kot iz njega resnično izpeljana.

Avtorji pričujoče interpretacije so poeziji Vegrijeve pripisovali domnevne značilnosti ženskosti, kot jih je oblikovala patriarhalna ideologija in pod tem vplivom v poeziji videli tisto, česar ni. V poeziji so prepoznali »prvinsko ženskost«, katere temelj naj bi bil v materinstvu in plodnosti; »prvinska ženskost« naj bi bila izvor življenjske moči lirične protagonistke. Vendar pa je že v prvih dveh zbirkah upesnjena utesnjenosti lirične protagonistke, ki je posledica njenega notranjega razkola med njeno lastno voljo in med družbenimi pričakovanji, ki predpisujejo družbene vloge in občutke, ki jih ženska mora čutiti in doživljati. Torej je domnevna ženskost pravzaprav izvor stiske lirične protagonistke in ne izvor njene največje življenjske moči!

4.2.2 Slovenska lirika 1950–2000 o poeziji Saše Vegri

Denis Poniž Vegrijevo uvrsti v poezijo med leti 1953–1960. Njegova interpretacija vsebuje prvih pet pesniških zbirk, saj zadnja *Tebi v tišino* takrat še ni izšla. Zbirko *Mesečni konj* uvrsti med pomembnejše zbirke, ki so zaznamovale prehod iz petdesetih v šestdeseta leta »iz poetik humanističnega in sentimentalno-otožnega razumevanja sveta in antropocentristične vloge človeka v njem proti poeziji, ki je bila vržena v svet brez smisla in je morala sledi tega smisla iskati v lastni negotovi eksistenci« (Poniž, 2001, str. 133). Ta interpretacija razkriva temelje poezije Saše Vegri, odkriva dvojnost v poeziji, molk,

odmikanje od stereotipov, neizrekljivo nedoločenost, itd. Menim, da ta interpretacija izpostavi glavne točke poezije Vegrijeve in je dobro izhodišče za bolj poglobljene interpretacije.

4.2.3 Sprehodi po slovenski poeziji o poeziji Saše Vegri

Irena Novak Popov ugotavlja, da se lirska subjektka v prvi zbirki spozna z mestnim okoljem, pri tem pa se vedno bolj oprijema svojega bivanjskega temelja, to je otroško doživljanje v naravi, v kateri pesnica razvije svoj radoživi vitalizem. Lirska subjektka se ne pusti podrediti in beži iz utesnjenosti ter išče svojo celovitost, ki jo je vzpostavila v otroštvu (Novak Popov, 2003).

V zbirki *Naplavljeni plen* I. Novak Popov odkriva »poetiko deformacije, ki obvladuje glavni tok alienativne poezije« (Novak Popov, 2003, str. 260). Notranjost lirske subjektke postaja v tej zbirki temno brezno negativitete. Nasproti temu pa izpostavi spolno identiteto lirske subjektke, v kateri uživa, »ker ji omogoča priklicati novo življenje« (Novak Popov, 2003, str. 261). Temu pa dodaja, da ženska subjektka materinstvo idealizira in da v poeziji »zahteva pravico do integritete in svobodo za vse svoje jaze« (Novak Popov, 2003, str. 261), kar je lahko, torej v takšni logični povezavi, predmet nadaljnje diskusije.

I. Novak Popov ugotavlja, da zbirka *Zajtrkujem v urejenem naročju* prinaša izrazito ženske teme in pisavo, moderno materinstvo, ki presega tradicionalne modele matere, družina pa je »izolirani prostor samozadovoljnosti, azil pred naglico in površnostjo, pokrit z dušečim plaščem spodobnosti« (Novak Popov, 2003, str. 263). Besedišče prikazuje »interesne sfere srednjeslovske ženske« (Novak Popov, 2003, str. 263).

Zbirka *Ofelija in trojni aksel*, po mnenju literarne zgodovinarke, prinaša dvoglasno žensko pisavo, kjer je zapis z malimi in velikimi črkami izraz degradacije, razcepitve in podvojitve lirske subjektke. Svet v tej zbirki postane »razdrobljena zavest o svetu, čas sinhronija nepomembnih trenutkov, človek atomizirana celota brez vertikale, ki ji vladajo osamosvojene stvari« (Novak Popov, 2003, str. 264). I. Novak Popov dodaja, da se zbirka konča z razrešitvijo te problematike, saj »moderna Ofelija« zapušča utesnjujočo konservativnost, ki jo je vpela v žensko usodo.

O pesniški zbirki *Konstelacije* I. Novak Popov zapiše, da so ena »pomensko najbolj odprtih in oblikovno najbolj organiziranih zbirk slovenskega pesniškega modernizma [...]

ki bralcu dopušča svobodno uresničevanje sporočilnih potencialov« (Novak Popov, 2003, str. 265–266).

4.3 Periodika in ostali prispevki

V periodičnih objavah najdemo nekatere najbolj sporne sodbe o poeziji Vegrijeve, ki so v ospredje postavljale žensko avtorico in ne kvalitete poezije; avtor(ica) je namreč za patriarhalnega raziskovalca vir, izvor in pomen teksta (Moi, 1999). V skladu s tem so nekateri pisci poezijo pogojevali z biološkim spolom avtorice, kvalitete poezije pa so bile popolnoma podrejene družbenim konstruktom o spolih. Poezijo so dojemali kot neposredno izpoved Saše Vegri, lirična protagonistka v teh sodbah ni prisotna. V nekaterih refleksijah je jasno, da so avtorji literaturo v skladu z družbenospolnimi strukturnimi asimetrijami ločevali na »univerzalno« (moško) in »žensko«. Pisci refleksije so svoje interpretacije omejevali s patriarhalnimi modeli mišljenja, pri tem pa so spregledali presežke na formalni in vsebinski ravni. V pregledu teh prispevkov niso vključeni vsi, ampak samo tisti, ki so z zornega kota feministične literarne vede problematični.

Sandra M. Gilbert in Susan Grubar sta pri preučevanju literature 19. stoletja ugotavljali, da »dominantna patriarhalna ideologija predstavlja umetniško ustvarjalnost kot v temeljih moško lastnost« (Gilbert, Grubar, 1979, povzeto po Moi, 1999, str. 67). V obravnavanih člankih lahko razberemo, da se v nekaterih točkah kritika poezije Vegrijeve ujema z zgornjo predpostavko. V člankih pogosto zasledimo izjave, ki pisanje Vegrijeve predstavijo kot neresno početje. Niko Grafenauer je, na primer, njeno pisanje označil kot »ustvarjalno avanturo« v kateri svoje »dokaj nebogljene misli uokvirja v razkošen formalni blišč« (Grafenauer, 1961/62, str. 446).⁷

Toril Moi piše, da skušajo v patriarhalni ideologiji družbeni konstrukt ženskosti pripisati vsem ženskam po biološkem spolu. Pri patriarhalnem zatiranju gre za vsiljevanje teh

⁷ Poleg te misli Niko Grafenauer v članku o poeziji Vegrijeve konstantno niza primere, kjer njeno pisavo primerja z domnevnimi lastnostmi ženskosti, ki v poeziji ne delujejo prepričljivo, na primer: »feminilna gostobesednost«, ipd. Vse kar je v poeziji po mnenju N. Grafenauerja slabega, je povezano s splošno sprejetimi domnevnimi lastnostmi žensk; in prav to je osrednji problem te kritike. Torej, da N. Grafenauer poezijo *sploh* vzporeja z družbenospolnimi lastnostmi (v njihovem *a priori* hierarhičnem zastavku). Feministična literarna veda je namreč opozorila, da literaturi ne smemo pripisovati »ženskih« ali »moških« značilnosti na podlagi splošno sprejetih družbenospolnih norm, ki na primer ženske prikazujejo kot »gostobesedne«. Avtor kritike vse (po njegovem mnenju) negativno, oz. manjvredno v poeziji povezuje z družbenospolnimi lastnostmi »ženskega«. Iz tega nadalje sklepam, da je poezija, ki vsebuje te domnevno ženske prvine, slabša od tiste, ki teh prvin nima, je torej moška, saj je drugi – in edini – nasprotni pol »ženskemu«, »moško«. Vodilo te kritike je ves čas spol avtorice in ne njeno umetniško delo.

družbenih standardov ženskosti vsem biološkim ženskam zato, da bi verjeli, da so izbrani standardi »ženstvenosti« naravni. Tako lahko žensko, ki se noče prilagoditi, označijo tako za neženstveno kot za nenaravno (Moi, 1999). Tisti avtorji, ki so v poeziji Vegrijeve opazali presežke, ki niso bili v skladu s patriarhalnim modelom ženskosti, so jo označevali bodisi kot moško ali nenavadno.

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, str. 421). Niko Grafenauer dodaja, da »smo s Sašo Vegri dobili dostojnega interpretatorja sodobne ženske lirike« (Grafenauer, 1959, str. 436).

Katja Mihurko Poniž opozarja, da je v interpretacijah »pogosta uporaba pridevnika 'ženski', pri čemer kritiki nikjer ne razložijo, kaj ta oznaka pomeni v polju literarnega« (Mihurko Poniž, 2005b, str. 256).⁸ Ta pridevnik je precej prisoten tudi v refleksiji poezije Vegrijeve, pogosto sledi tudi utemeljitev tega pridevnika, vendar se naslanja na tradicionalne podobe ženskosti, ki niso, kot ugotavlja K. Mihurko Poniž, utemeljene v literarnovednem polju.

Niko Grafenauer liriko Saše Vegri, natančneje zbirko *Naplavljeni plen*, označi kot »izrazito feminilno«, saj pesnica razmišlja o »ženskem poslanstvu, zamaknjeno občuduje žensko telo, se predaja lastnemu vzhičenju nad njim in z vso čustveno angažiranostjo doživlja žensko srečo« (Grafenauer, 1961/62, str. 446), N. Grafenauer dodaja, da se pojavlja tudi »vprav narcistično čustvo, zamaknjenost pesnice v svoje telo, ki ima po vsem videzu neko simbolično vrednost« (Grafenauer, 1961/62, str. 446). Razmišljanje o telesu ni bilo del »ženske podobe« in iz tega sledi negativno vrednotenje doživljanja telesa. Opisovanje ženskega telesa in s tem opisovanje svojih izkušenj je zagovarjala Héléne Cixous, ki je pisala: »/S/ tem, da cenzuriramo telo, obenem cenzuriramo tudi dih, besedo« (Cixous, 2005, str. 18).

Jože Pogačnik meni, da poezija po »karakteroloških in slovstvenih značilnostih, ki jih določa predvsem ženska natura [...] zavzema izrazito samosvoje mesto« (Pogačnik, 1972,

⁸ Katja Mihurko Poniž v članku »Nisem prijatelj 'ženskih pisateljev'« interpretira kritike literarnih del treh avtoric, ki so ustvarjale pred 1945, vendar lahko njene ugotovitve apliciramo tudi na refleksijo poezije Saše Vegri.

str. 198). Njen vitalistični koncept naj bi bil povezan »z življenjskih deležem in usodo ženske, ki je ohranjevalka rodu in doma« (Pogačnik, 1972, str. 199).

Branko Hofman nasprotno ugotavlja, da je poezija Vegrijeve »moška«, v mnogih pogledih izjemna, še posebej, »če jo vzporejamo z našo tradicionalno žensko liriko« (Hofman, 1962, str. 267), ki naj bi bila pasivna in pretežno emocionalna. Na podlagi te predpostavke B. Hofman poezijo Vegrijeve označi kot »izrazito nežensko« (Hofman, 1962, str. 267), v nasprotju z Nikom Grafenauerjem, ki je kar nízal pomanjkljivosti, ki naj bi izvirale iz »ženske narave«. Še več, B. Hofman piše, 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« (Hofman, 1962, str. 267). Avtoričin svet opiše kot »izrazito neženski«, kar utemelji s tem, da je njen svet »aktiven, borben, brezobziren v svoji elementarnosti« (Hofman, 1962, str. 268). Na koncu dodaja še, da Saša Vegri s svojo poezijo »stoji na svojem bregu, ko 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 nprav« (Hofman, 1962, str. 268).

Cirila Zlobca poezija Saše Vegri bega in o njej napiše naslednje besede: »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, str. 387) in malo naprej v istem članku: »Njeni stihí so nekam čudno možati in hkrati iskreno žensko intimni. Brez lažne ženskosti« (Zlobec, 1958, str. 387). To lažno ženskost naj bi Vegrijeva presegla z upesnjevanjem enakopravnosti partnerjev in njenim aktivizmom, ki nasprotuje patriarhalnemu modelu pasivne ženske. C. 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« (Zlobec, 1958, str. 388).

Stanislava Repar opozarja na tradicionalni pristop pri interpretiranju semantičnega molka, ki takšnemu izražanju pripisujejo pasivnost, avtorjem ali avtoricam takšnih besedil miselno ali jezikovno pomanjkljivost (Repar, 2005, str. 245). Niko Grafenauer prav v okviru tradicionalnega pristopa piše, da je šibka točka poezije »množica nenormalnih

neučinkovitih genitivov, ki nimajo nobene stilistične funkcije, ampak so pogosto dokaz avtoričine premajhne izrazne sile« (Grafenauer, 1961/62, str. 445). V istem članku N. Grafenauer govori o feminilni gostobesednosti »za katero boleha večje število pesmi. Ponekod je tudi doživetje tako neznatno, da ne upravičuje celotne pesmi (n. pr. Moja čreda)« (Grafenauer, 1961/62, str. 445).

Tudi Samo Simčič v zbirki *Konstelacije* spregleda preseganje eksternega molka, tj. molk zgolj kot odsotnost izraza (Repar, 2005, str. 242), ki je izraženo s strukturo zbirke. Meni, da v tej zbirki avtorica ne opisuje večplastnosti eksistence, kot zapiše na začetku zbirke v *Poročilu bralcem*, ampak »mešanje različnih načinov izražanja, ki ne izpovedo ali zaokrožijo predstave naše mnogoterosti, ampak se zvrstijo po docela izmišljenem vzorcu« (Simčič, 1980, str. 411). Zgradbo opiše kot suho in preveč neurejeno, da bi lahko bila izraz človekovega življenja. S. Simčič meni še, da »neukročeno vrenje jezika ni zavezano nobeni stvarnosti in nobenemu spoznanju« (Simčič, 1980, str. 411).

Iz citatov lahko razberemo, da so določila »ženskosti« in žensk pri piscih omenjenih člankov utemeljeni v tradicionalnem pojmovanju žensk. Avtorji kritik so bili zaradi vpetosti njihovega mišljenja v okvire tradicionalnih modelov omejeni, zato vsaj večina poezije ni interpretirala kot take, ampak z mislijo na avtorico literarnega dela, ki je bila ženska, kar je vidno vplivalo na dognanja o poeziji. Spol in njegovo patriarhalno pojmovanje sta bila merilo pri interpretacijah, kar je pripeljalo do redukcionističnega razumevanja ženske pisave in poezije nasploh.

Valerija Vendramin piše, da »stereotipizirane in problematične ideološke predpostavke zaslužijo (vso) kritično pozornost, pri čemer ne gre uporabljati kategorij, kot so na primer lastna izkušnja, odraz življenja ali izraz lastne izkušnje« (Vendramin, 1997, str. 43), na kar pogosto naletimo pri teh refleksijah. Suzana Tratnik opozarja, da je potrebno avtobiografskost razumeti kot zorni kot pisanja, saj je napisano besedilo, tudi če avtor izhaja iz lastnih izkušenj, nujno predelana resničnost (Tratnik, 2008).

Katja Mihurko Poniž ugotavlja, da so »pojmovanje ženskosti številni kritiki nereflektirano prenesli tudi na avtorice in bolj naklonjeno pisali o tistih delih, v katerih so se podobe ženskosti skladale ali so bile vsaj blizu njihovemu lastnemu imaginariju« (Mihurko Poniž, 2005b, str. 259). Hkrati pa so v poeziji Vegrijeve negativno označevali značilnosti, ki se niso skladale s patriarhalnim pojmovanjem ženskosti.

Enačenje avtorice z lirično protagonistko je pogosto povezano tudi s predpostavko »da naj bi šele pristna *lastna* izkušnja naredila kvalitetno literarno delo« (Vendramin, 2003, str. 17), čemur so sledile tudi nekatere feministične teoretičarke. Takšno pojmovanje literature z vsemi problemi vred se izraža tudi v refleksiji oziroma posameznih kritičskih odzivih.

Niko Grafenauer v tem duhu piše, da v poeziji Saše Vegri »včasih naletimo na izrazito feminilno izpoved. Razume se, da v takih trenutkih najbolje začutimo osebnost, ki se skriva za to poezijo« (Grafenauer, 1959, str. 436).

Jože Pogačnik meni, da je slovstveni pomen Vegrijeve v »bogati ženski naturi, ki svojo eksistencialno pot izpoveduje popolnoma pristno in iskreno« (Pogačnik, 1972, str. 200). France Novak v poeziji vidi »svojevrstno žensko naravo«, vrednost poezije naj bi bila v tem, da »avtorica iskreno izpoveduje svoja doživetja« (Novak, 1962, str. 845). Jože Snoj meni, da je poezija »doživeta, enkraten in individualen odraz svojega časa in osebnega pesničinega razvoja« (Snoj, 1959, str. 343). Niko Grafenauer piše, da je Vegrijeva »vseskozi intimen zapisovalec svojih liričnih občutij« (Grafenauer, 1959, str. 436), Marjan Brezovar pa, da je svojskost pri Vegrijevi »v idejno-čustveni vsebini kot svojevrstni umetniški transfiguraciji neposrednih življenjskih doživetij« in 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, str. 89).

Odzivi na tematiko materinstva v poeziji sledijo patriarhalno zasnovanim podobam matere. Élisabeth Badinter ugotavlja, da je večina ideologov »dilemo med neodvisnostjo in materinsko nesebičnostjo pri ženskah poskušala rešiti na škodo njene neodvisnosti. Vzporedno s tem, da se je področje materinskih obveznosti vse bolj širilo, so tudi vse glasneje razglašali, da je predanost sestavni del ženske 'narave' in da je prav v tem najbolj zanesljivi vir njene sreče« (Badinter, 2006, str. 104). V okviru takšnega razmišljanja so tudi nekateri avtorji razumeli motiv materinstva pri Vegrijevi, avtorji so materinstvo vključevali v splošne podobe, čeprav so opazili odstopanja.

Jože Pogačnik meni, da je materinstvo v prvi zbirki predstavljeno kot obnavljanje življenja, ki »daje Vegrijevi notranje ravnotežje in moč, da ne podleže« (Pogačnik, 1972, str. 198). V naslednji zbirki *Naplavljeni plen* je protagonistka to doživljanje nadgradila, saj se je z otroki »bivanju odprla nova bivanjska mogočnost za vzpostavitev osebne identitete« (Pogačnik, 1972, str. 198, 199). V zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* pa J. Pogačnik

opaža, da »postaja zavezanost matere otroku reflektirana« (Pogačnik, 1972, str. 200). V tem citatu vidimo tudi problematiko enačenja avtorice z lirsko subjektko.

France Pibernik ugotavlja, da se v zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* drugače kot doslej, torej preden je doživela materinstvo, »avtorica odziva okolju in da preprosto skuša živeti svet zunaj sebe, svet svojih otrok. Kompleks materinske muke darovanja je obdelan brez tradicionalne iluzornosti, a kljub temu ostane nedotaknjen, bistveno se je spremenil način interpretacije« (Pibernik, 1967, str. 1047).

Zgonc opozarja, 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, str. 49). Pri takšnih ali podobnih ugotovitvah lahko razberemo, katere teme so in katere niso sodile v sam vrh slovenske poezije.

Saša Vegri je sledila tokom slovenske sodobne poezije in je to poezijo – kot bomo še pokazali, in to dokaj podrobno – v marsičem tudi presegala. Kljub temu, da je bilo njeno delo za tisti čas sodobno, zaradi patriarhalne ideološke usmerjenosti takratnega družbenega in literarnovednega ozračja, ni bilo deležno pozornosti, kot literarna dela nekaterih njenih sodobnikov. Njeno poezijo so, v najboljšem primeru, reducirali z (nasilnim) uvrščanjem v določene literarne tokove, hkrati pa jo je vsakdo razlagal po izrazito svojih vrednostnih merilih ter poetoloških standardih. Z ignoranco do vprašanj, ki so jih razvile feministične literarne vede, so poezijo Saše Vegri prikrajšali za velik del sporočilne vrednosti, ki je v poezijo vpisana prek tematike, a tudi s pesniškimi sredstvi, ki jih le-ta odkriva.⁹ Te presežke bom predstavila v 6. poglavju, kjer njeno poezijo interpretiram s pomočjo feministične literarne vede, za katero menim, da najbolj uspešno razkriva vrednost njene poezije in dosežke, s katerimi je pesnica obogatila slovenski literarni prostor.

⁹ Morebiten argument o neveljavnosti feministične literarne vede je lahko upravičen samo do 80. let prejšnjega stoletja, saj se je takrat feministična literarna veda začela uveljavljati tudi na Slovenskem. Zapostavljanje poezije Saše Vegri (in tudi drugih avtoric) po tem času ni več upravičeno. Inovativnost Saše Vegri pa kljub napredku literarne vede ostaja v ozadju.

5 FEMINISTIČNA TEORIJA

Feministična teorija se je v 20. stoletju razvila v tri osnovne smeri: liberalno-humanistični feminizem, feminizem difference in poststrukturalistični feminizem. Liberalni humanizem je v središče postavljajal t. i. »univerzalni subjekt«, sicer pa je ta izpeljan iz prevlade moškega v družbenih odnosih, namreč, kot njegova projekcija. Humanistični feminizem se je potemtakem zavzemal za to, da bi ženske imele enake možnosti in pravice, kot ta »univerzalni subjekt«, torej jih je meril z enakim (utopično obče človeškim, v resnici maskuliniziranim) merilom. Feminizem difference je začel ugotavljati, da so temelji humanističnega univerzalnega človeka pravzaprav skonstruirani na podlagi »moških« značilnosti in se zato zavzemal za pravice žensk kot ločene skupine s posebnimi lastnostmi. Poststrukturalistični feminizem se od obeh oddaljuje, saj skuša relativizirati hierarhične oziroma esencializirane razlike med spoloma, »moškost« in »ženskost« izvleči iz binarnih opozicij ter dekonstruirati tradicionalne predpostavke o spolih (Barša, 2009). Kljub različnim tendencam v feministični teoriji in feminizmu nasploh, ga lahko v celoti razumemo »kot upor žensk proti takšni definiciji splošnega človeštva, ki nelegitimno univerzalizira posebne poteze, katerih nosilci so moški« (Barša, 2009, str. 8).

Pavel Barša ugotavlja, da »razdelitev na povsem aktivni in povsem pasivni pol – na subjekt in objekt – prežema celotno moderno zahodno civilizacijo in najde svoj izraz v najrazličnejših hierarhičnih nasprotjih. Feminizem se osredotoči na dihotomijo (družbenega) spola« (Barša, 2009, str. 10). P. Barša nadaljuje, da se ta dihotomija povezuje s subjektom, moštvom, katerega ekvivalenti so razum, misel, oblika in kultura, drugi pol naj bi se navezoval na objekt, ženstvo, katerega ekvivalenti so strast, telo, snov in narava (Barša, 2009).

5.1 Feministična literarna veda

Iz feministične teorije se je razvila feministična literarna veda, za katero Elaine Showalter ugotavlja, da ima razmeroma kratko tradicijo, glede na to, da ima feminizem kot politična ideologija predhodnice že v 17. stoletju. Šele leta 1968 naj bi se ženske »videle kot 'feministične kritičarke', ki pristopajo k literaturi tako s politične perspektive, ki jo je oblikovalo žensko osvoboditveno gibanje, kot z izšolanjem na sodobnih ustanovah za literarne študije« (Showalter, 1995, str. 177).

E. Showalter naprej ugotavlja, da se je predmet proučevanja feministične literarne vede spreminjal, znanstvenice so se osredotočale, na primer, na žensko podrejenost, zlorabo in izključitev žensk iz področja literarnega (simbolnega), na analizo zgradbe, predstavitev (družbenega) spola v literarnem diskurzu, itd. (Showalter, 1995). Feministična literarna veda ni zahtevala samo večje prepoznavnosti in sploh priznanja »ženske« pisave, ampak tudi »radikalen pretres konceptualnih osnov literarnih razprav« (Showalter, 1995, str. 178).

Feministična literarna veda, prav tako kot feministična teorija, ni enotna veda, znotraj nje se je razvilo veliko različnih konceptov proučevanja literature, polemike o samem predmetu proučevanja, metodologiji, o primernih motivih, tematiki, ki naj bi jo ubesedovala literatura »žensk«, itd.

5. 2 Feministična teorija in feministična literarna veda na Slovenskem

Mirjana Ule ugotavlja, da se zaradi političnega dogajanja in socialističnih ideologij ženske študije na Slovenskem niso razvijale. Preobrat na tem področju se je zgodil šele leta 1976 z jugoslovanskim posvetovanjem *Družbeni položaj žensk in razvoj družine v socialistični samoupravni družbi*. Poleg tega se je v sredini osemdesetih začelo bolj avtonomno žensko gibanje in s tem ženske študije na Slovenskem, do takrat pa je bilo pisanje o ženskah in raziskave o njih marginalizirano (Ule, 1993).

Katja Mihurko Poniž ugotavlja, da se je tudi v slovenskem literarnovednem prostoru feministična literarna veda razvila razmeroma pozno. Zgodovina feminizma je na Slovenskem precej razvita, vendar v literarnozgodovinske in literarnoteoretične raziskave ta spoznanja dolgo niso bila vključena, kar je – po njenem mnenju – najbrž posledica tega, da so bile te teme v okviru akademskega diskurza nezaželene. Kljub temu pa naslovi diplomskih nalog v takratnem času kažejo, da je zanimanje za to tematiko obstajalo (Mihurko Poniž, 2005a).

Ana M. Sobočan meni, da se zaradi razmeroma poznega vstopa feministične literarne vede v slovensko literarno stroko, tudi o veljavnosti in kvaliteti obstoječega kanona ni diskutiralo. Prav feministična literarna veda je namreč izpostavila problematiko kanona kot institucije in iz tega izhaja feministična literarna kritika, ki »je nastala s prepraševanji temeljnih institucij literature: kako vrednotimo literaturo, kako se vzpostavlja vedenje o njej in njeno poučevanje, in nenazadnje kaj velja kot 'prava' literatura in kakšna dela so iz tega panteona izključena« (Sobočan, 2008, str. 100).

Pri interpretaciji literature, ki so jo pisale ženske, je bila problematična že terminologija, pri kateri je prihajalo do raznih nesoglasij in neprimernih poimenovanj. Silvija Borovnik se je s to težavo srečala v *Pišejo ženske drugače?*, kjer je navedla tri pojmovanja »ženske književnosti«: književnost namenjena ženskam, sodobna feministična literatura in literatura, ki jo pišejo ženske (Borovnik, 1995). Leta 2003 je Irena Novak Popov v *Sprehodih po slovenski poeziji* še vedno v dilemi: »/S/lovenska ženska lirika in ženska književnost na sploh je videti problematična oznaka, katere vsebino bo treba šele poiskati ter preveriti, ali delitvi avtorjev po spolu ustreza tudi kakšno drugo pomembno razlikovalno obeležje« (Novak-Popov, 2003, str. 233).

Valerija Vendramin uporablja izraz »ženska avtorica«. Čeprav se zaveda, da slovenski izraz »avtor« zajema avtorje obeh spolov, se zavestno odloči za uporabo zaznamovane oblike, vendar opozori na dvorezen meč takšnega razlikovanja (Vendramin, 2003). Alojzija Zupan Sosič nasprotno oporeka ločevanju »ženske« literature od »moške«, saj meni, da avtorice same ne želijo takšnega razlikovanja, poleg tega naj bi bila »ženska literatura« neprimeren termin zaradi svoje pomenske širine. S takšnim ločevanjem naj bi potrjevali domnevo, »da veljajo vsa literarnovedna raziskovanja za moško literaturo, saj se v primeru, ko gre za ženske pisateljice ali pesnice, to posebej poudarja« (Zupan Sosič, 2001, str. 136–135). Nekatere raziskave, na primer članek I. Novak Popov *Slovenske pesnice v literarni vedi in izobraževanju*, pa kljub temu kažejo na to, da so bila predmet literarne zgodovine, razen redkih izjem, literarna dela moških avtorjev. Avtorice v literarni zgodovini niso zastopane v reprezentativnem vzorcu. Iz takšnega redukcionističnega raziskovanja torej rezultatov ne moremo aplicirati tudi na ženske avtorice brez kakršnekoli refleksije.

Kljub nasprotovanju nekaterih, da bi literaturo obravnavali z upoštevanjem tudi (družbeno) spolnih kriterijev, se zdi tak pristop smiseln že zaradi razumevanja preteklosti, na kar opozarja Vesna Leskošek, ki ugotavlja, da je »n/amen večine novejših raziskovanj ženske zgodovine preseganje teh nasprotij [ki temeljijo na spolu], česar pa ni mogoče storiti drugače, kot da v ospredje postavimo manjkajoči, vendar konstitutivni del človeške zgodovine – zgodovino žensk in drugih izključenih« (Leskošek, 2002, str. 11). Toril Moi prav tako zagovarja takšno stališče in pravi, da je »politično nujno obravnavati ženske kot

ločeno skupino, če hočemo učinkovito razorožiti običajno patriarhalno strategijo, ki ženske postavi v splošno kategorijo 'človek/moški' [*man*] in jih utiša« (Moi, 1999, str. 64).¹⁰

¹⁰ Termin »ločevanje« je lahko problematičen, saj feministična prizadevanja težijo k diferencirani, v tem smislu tudi bolj natančni, obravnavi, ki bi upoštevala tudi kriterij družbenega spola, vendar v njegovi zgodovinsko-družbeni konstruiranosti, z namenom ukinitve bipolariziranih dvojnih meril, ne pa za dejansko ločevanje oz. getoizacijo žensk in ženske pisave.

6 INTERPRETACIJA POEZIJE SAŠE VEGRI

V zbirkah Saše Vegri bom izpostavila štiri tematske sklope: identiteto lirske subjektke, partnerski odnos, materinstvo ter motiv molka. Pesniški opus je zaznamovan z omenjenimi motivi, od zbirke do zbirke pa je odvisna njihova večja ali manjša prisotnost ter njihova medsebojna prepletenost. V zbirkah spremljamo razvoj lirične protagonistke od otroštva do zrelih, celo poznih let starosti. Motiv molka je osrednji motiv in se povezuje z vsemi ostalimi, saj je posledica družbenih pravil, ki oblikujejo identiteto subjekta ter usmerjajo medosebne odnose. Molk se izraža predvsem na formalni ravni in prav prek tega motiva se kaže povezanost med strukturo in tematiko pesmi oziroma zbirke.

Vegrijeva odpravlja dihotomije spolov s tematiko, ki presega patriarhalne modele ženskosti. Identiteto lirične protagonistke, partnerski odnos in materinstvo opisuje izven ustaljenih, družbeno sprejemljivih okvirjev, ki potencirajo dihotomno razumevanje spolov. Razbija stereotipe ženskosti tako, da njene patriarhalne podobe, ki predstavljajo en skrajni pol v binarni družbeni konstrukciji, podvrže dekonstrukciji. V poststrukturalizmu, se je oblikovala ideja, da je vsako protislovje omejeno, ima relativno veljavnost in je lahko ponovno označeno z vzpostavitvijo odnosa do drugih, ravno tako relativnih nasprotij, kar spreminja naravo in pomene odnosov, ki se ne kažejo več kot dihotomije, ampak kot difference (Barša, 2009, str. 269).

Preden pričnem z interpretacijo poezije, naj opozorim na pesniško zbirko *Konstelacije*, ki je tematsko ne moremo interpretirati kot ostale zbirke. Zaradi njenega konceptualnega okvira ter vsebinske fragmentiranosti je enotno sporočilo posameznih pesmi in tudi zbirke nemogoče razbrati, kar tudi najbrž ni v skladu z avtoričinimi namerami. 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 spoznati večplastnost človekovega življenja. Iz tega lahko sklepamo, da avtorica ne želi posredovati določenega sporočila, ampak prepušča bralcem, da v poeziji najdejo, kar je za njih in za njihovo življenje relevantno. Avtorica s tem, ko skuša v bralni proces maksimalno aktivno vključiti bralca, namreč sozveni z idejo Rolanda Barthesa o »smrti avtorja«. R. Barthes je namreč menil, da je Avtor oseba moderne dobe in družbeni produkt in »če tekstu dodelimo Avtorje, mu s tem vsilimo neko zaježitev, pripišemo mu nek dokončen označevalec, zamejimo pisanje« (Barthes, 1995, str. 22). Kljub temu lahko iz posameznih naključnih fragmentov – verzov

ali njihovih skupkov razberemo, kako se obravnavani motivi v poeziji uresničujejo. Pri interpretaciji torej upoštevam samo izbrane fragmente, za katere menim, da se nanašajo na obravnavano snov.

6.1 Identiteta

Identiteto lirske subjektke zaznamujejo razkol med njenimi željami ter med pričakovanji in zahtevami partnerja, otrok in družbe. Konflikt je prisoten že v prvencu, vendar ga lirska subjektka še ne zna definirati, ne zazna razsežnosti, v katero se konflikt razvije kasneje in kako bo nanjo vplival. V drugi zbirki (*Naplavljeni plen*) je omenjeni konflikt že definiran kot posledica družbenospolnih pravil, v okviru katerih se mora lirska subjektka osebno iskati in s katerimi se bori v želji po individualnem jazu in samostojnosti. Kmalu ugotovi, da posameznikove identitete ni mogoče ločiti od vplivov družbe, še več, zaveda se, da tudi sama reproducira družbenospolne vloge, kar privede do novih frustracij. Vrhunec dosežejo v zbirki *Konstelacije*, ko besede in njihovi pomeni zaradi svoje družbene konstruiranosti in diskurzivni obarvanosti zanjo nimajo več ustrezne veljave, svojo idejo zato avtorica izrazi v strukturni urejenosti zbirke.

6. 1. 1 Razvoj identitete

Irena Svetek piše, da je francoski feministični diskurz težil k razdrobitvi poenotene integritete jaza, ki je bil v središču humanističnega diskurza kot dela patriarhalne ideologije (Svetek, 2003). Pavel Barša ugotavlja, da v poststrukturalizmu emancipacija temelji na dekonstrukciji tistih oblik reprezentacije, ki vzpostavljajo enotni subjekt, bolj splošno identiteto kot tako, saj je to poenotenje utemeljeno na hierarhični dihotomiji objekt/subjekt ter brisanju drugih, bolj subtilnih razlik. »Poenoten subjekt sam je torej figura gospostva, njegova dekonstrukcija pa je dejanje emancipacije izpod tega gospostva« (Barša, 2009, str. 278).

Vegrijeva v svojih zbirkah opisuje večplastnost identitete. V njenem opusu je jaz poenoten le v prvi zbirki. V pesmi *Bilo je lepo* se lirska subjektka spominja otroštva, ki ga opisuje kot brezskrben čas v idiličnem podeželskem kraju. Poenoten jaz je prisoten le v tej pesmi, nato pa mladostniški, erotični nemir povzroči razkol znotraj lirične protagonistke.

Kot lahko preberemo v neke vrste pregledu feminizmov 20. stoletja (Barša, 2009), po mnenju psihoanalitične ekofeministke Terese Brennan lahko identitetni razcep pripišemo

primarni in sekundarni konstituciji sebstva. *Primarna* je tista, ki še nima družbenospolne narave; z vstopom v simbolni, ojdipski stadij se ji »pridružuje *sekundarna konstitucija*, ki specificira sebstvo kot bodisi normalno, tj. moško, ali potencialno histerično, torej žensko« (Barša, 2009, str. 333).

Po kratkem upesnjevanju poenotene subjekta v fazi primarne konstitucije sebstva se lirski subjektka kmalu začne soočati s *sekundarno konstitucijo* sebstva, ki jo kot žensko skuša potisniti v za njo določene vloge. S temi vlogami se najprej sreča v partnerskem odnosu, v okviru katerega zazna obstajanje in delovanje družbenih norm. V novi vlogi je nesrečna in utesnjena. Lirična protagonistka se kljub želji po spremembi zaveda, da beg ni rešitev, saj je svet povsod enak. Tako v njeni poeziji iz prve zbirke srečamo zametke napetosti v pesmi *Pesem jeseni*.

Iz te žalosti
zbežati se ne da,
a jaz bi šla
na dolgo, dolgo pot.

(Vegri, 1958, str. 15)

V pesmi *Meni se toži*, ki je tudi del prve zbirke, se lirična protagonistka prav tako sooča z željo po celovitosti identitete, prek spominov ugotavlja, da je del nje ostal v preteklosti. Svoje identitete ne dojema kot spreminjajoče se entitete. Identiteto iz preteklosti – čas, ko je bila njena identiteta celovita, ni določen, lahko pa sklepamo, da je bil to čas, ko je »pod senco hrastov uživala« – dojema kot absolutno, vse spremembe se kažejo kot odmik od tega prvotnega stanja.

V isti zbirki je v pesmi *Pesem krvi* nakazana razdvojenost lirske subjektke; razpeta je med željo po partnerju in samokontrolo: »Samo ne pridi,/ ta večer/ prepoln je želja« (Vegri, 1958, str. 34). V ciklu *Zlate vajeti*, v katerega je uvrščena omenjena pesem, je implicitno prikazana identiteta ženske, katere delovanje je pogojeno z družbenospolno vzgojo, na kar kaže njena pasivnost v ljubezenskem odnosu. Njen odziv na neuspeh pri vzpostavljanju vezi s partnerjem je umik v tišino in samoto.

Zadnje tri pesmi prvega cikla v zbirki *Mesečni konj*, to so pesmi: *Bila sem*, *Tiho domotožje*, *Ves dan*, tvorijo tematsko zaporedje in se nanašajo na spreminjanje identitete protagonistke. Prva od omenjenih pesmi govori o otroštvu, ko je bila svobodna, bila je »topel veter«, »žrebe brez vajeti«, »mehko plavajoči metulj« (Vegri, 1958, str. 18). *Tiho*

domotožje je vsebinsko dvodelna pesem, v kateri se identiteta iz otroštva prepleta z identiteto, ki se je razvila kasneje v okviru družbenospolnih vlog. V pesmi *Ves dan* pa opisuje čas identitetne preobrazbe, lirski subjektka je pasivna, samo opazuje svoj »zapravljeni čas«, njen dan je »nepomemben« (Vegri, 1958, str. 20). V pesmi *Pomlad prihaja* se od otroštva in mladosti dokončno distancira, saj pravi: »Toda jaz nisem otrok« (Vegri, 1958, str. 25); s tem so njena mladostniška pričakovanja in doživljanja del preteklosti: postanejo spomin. V prvencu torej spremljamo socializacijo mladega človeka, ki se mu postopoma razkriva svet odraslosti. Mlad človek je v poeziji Vegrijeve dekle, ki se razvija v žensko in se mora v okviru svojega spola v času odraščanja spoprijeti z zahtevami družbe in z družbenospolnimi vlogami, ki so del pričakovanj okolice. Vloge so lirični protagonistki pripisane in jo spremljajo v partnerskem odnosu, materinstvu, pravzaprav na vsakem koraku njenega življenja in ji ne dovolijo, da se razvije v skladu s svojimi željami.

V zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* se razkoli v identiteti, predvsem v smislu nasprotovanj predpisanim vlogam in vedenjskim vzorcem, pojavljajo v odnosu lirski subjektke do otrok. Lirski subjektka brani svojo identiteto, svoj prostor pred otroki, ki so nedovzetni za njena čustva, oziroma za vse, razen za njihov svet, njihova zanimanja in igre: »J/emljeta moje želje/ in jih brezčutno puščata kjerkoli« in »razsipljeta mi čas« (Vegri, 2006, str. 30). Lirski subjektka se pred njima skriva, »da mi ne bi razmetala vsega,/ kar hočem obdržati zase« (Vegri, 2006, str. 30), ne želi postati zgolj vloga, želi ohraniti svojo individualnost in večplastnost.

Ponovno se pojavi motiv ranljivosti, ki ga najdemo že v drugi zbirki, konkretno v pesmi *Groba zver*. Ranljivost prineseta otroka, lirična protagonistka namreč zaskrbljeno opazuje odraščanje otrok in se bori s svojimi občutki ob tem. Zaradi tega strahu se želi od njiju distancirati, kar ji pa ne uspeva: »Ne vidita mojih dolgih poti,/ ko bežim od njiju,/ kadar mi vdira v lobanjo/ okrogla kepa strahu« (Vegri, 2006, str. 36).

Peta pesem (V) cikla *Uspavanke strahu* v zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* govori o utesnjenosti med štirimi stenami in izgubi identitete zaradi otrok: »Takole iz štirih kotov/ tega prostora/ se ruši name glas,/ prepleten in uglašen,/ iz njunih teles« (Vegri, 2006, str. 38). Lirski subjektka je izgubljena, zmedena in ujeta v vsakdanjosti materinske vloge.

Motiv razdvojene identitete se pojavi tudi v pesniški zbirki *Ofelija in trojni aksel*, kjer v pesmi *Kadar te gledam* avtorica upesni odraščanje protagonistke, spremembe, ki se jih ne

zaveda tako kot svojega razvoja, ampak se na neki točki lirski subjektka le zave, da je postala druga oseba: »IN TI nosiš moje reči/ V PROSTORU drugačnih dimenzij« (Vegri, 2006, str. 13). Med identitetama je nastala vrzel, med njima skoraj ni povezave, čeprav na podlagi dialoške strukture pesmi v tej zbirki lahko sklepamo, da lahko oba pola »dialoga« v pesmih pripišemo lirični protagonistki, ki nagovarja sebe (iz sebe). V pesmi *Ravno je zrasla detelja na zelenici* prav tako upesni odraščanje, spreminjaje, ki se ga ne zaveda, ampak ga zazna šele kasneje, ko se z določene časovne distance ozira na svoje življenje. S spreminjanjem, razvijanjem, staranjem se sooča tudi v pesmih: *Nosiš rokavice Dostojevskega* in *Ne moreš verjeti*.

V pesmi *Zdaj me gledaš v dve polovici* je lirski junakinja popredmetena, enačena s preprogo. Pravzaprav je razdeljena na dve polovici. Kdo jo deli? Deli sama sebe? Lahko bi pesem brali kot očitek svetu, ki jo reducira na družbeno vlogo, njene notranjosti pa ne pozna in zanj – kot samosvoja osebnost – niti ni pomembna. Zabeležimo očitek svetu (moškimi), ki ne razume položaja, v katerem je: »TI ne dihaš moje špirale zraka« (Vegri, 2006, str. 18). Lahko pa isti odlomek razumemo tako, da v njem ponovno nagovarja sebe samo v dodeljeni, reducirani vlogi.

V pesmi *Gledam kako pospešuješ ulico* opazuje sebe oziroma svojo drugo polovico, svoj alter-ego, kako se prepušča, se ne upira vlogi, ampak »hodi«, kot da ne bi imela vpliva na svoje življenje: »TEBE ulica samo odnaša in prinaša« (Vegri, 2006, str. 19).

Pavel Barša opozarja, da morajo biti s poststrukturalističnega stališča predmet politike tudi procesi družbenega ustvarjanja – 'konstrukcije' – individualnih in kolektivnih subjektov (Barša, 2009). Na konstruiranje in reprodukcijo subjektov opozarja tudi Vegrijeva. V zbirki *Konstelacije* opazuje družbo in predvsem svojo lastno ujetost in determiniranost v njej. Identiteta lirične protagonistke in tudi na splošno vseh ljudi, je problematizirana kot produkt družbe. Ne ukvarja se s svojim lastnim doživljanjem, temveč postavlja pod vprašaj družbeni sistem, ki takšne občutke producira prek privzgojenih ustaljenih norm. Na primer v verzih:

»tako se vsilijo zaporedja/ domujemo med navideznim in navideznim« (*Freud v okopu*, Vegri, 1980, str. 6),

»podvomila sem v uporabnost stabilizatorjev« (*Konkretni leporel*, Vegri, 1980, str. 14),

»katera senca ti določa položaj glave« (*Izguba na enoto*, Vegri, 1980, str. 19)

»tako je nastal nejasen projekt sveta/ in sakralne dinastije/ polno železja in kljuk/ izolacija je nemogoča« (*Ženska in moška vrsta*, Vegri, 1980, str. 26),

»kak dotik imaš vgrajen/ kako imaš vzglavje mehko prirejeno« (*Telesa in konfekcija*, Vegri, 1980, str. 31),

»z jeziki slinijo tvojo epidermo/ te rustikalne strukture« (*Lepa luč ali ženska oblika*, Vegri, 1980, str. 34),

»čutimo kakšne oblike nas obvladujejo« (*Površina 65 m²*, Vegri, 1980, str. 44).

V zbirki *Tebi v tišino* je dojemanje biti preobraženo, lirična protagonistka gre še korak dlje. Subjekt v tej zbirki sledi načelom posthumanističnega človeka, ki ni več gospodar in lastnik narave, ampak naravno in umrljivo bitje, ki nima vpliva na začetek in konec svojega življenja, začetek namreč leži zunaj njega (Barša, 2009). Lirska subjektka ne pripoveduje več o sebi, o svojih doživljanjih. V ciklu *Čas* le posreduje svoj pogled na svet, ki se je postopoma oblikoval prek ostalih zbirk. Sebe doživlja kot del sveta, kot vmesni člen, ki vstopi v svet na določeni časovni točki in ga nato ob svojem času zapusti (v pesmi *Obhod*). Življenje je »hoja«, v kateri spoznamo določene resnice, vendar sveta, življenja nikoli ne spoznamo v vsej njegovi razsežnosti, vidimo le obrise resničnega stanja: »V središču/ punčice/ se slika zdrobi,/ v konture/ se le misel lovi« (Vegri, 2001, str. 38).

6. 1. 2 Pasivnost

Terese Brennan, ugotavlja da postaja ženski jaz v obdobju sekundarne konstitucije pasiven in prikovan na preteklost (Brennan, povzeto po Barša, 2009, str. 333), kar se v poeziji najvidneje izrazi v partnerskem odnosu in v odnosu do sveta. Protagonistkina pasivnost znotraj partnerskega odnosa potencira tradicionalno podobo ženskosti, ki tiho in potrpežljivo čaka na prvi korak moškega.

V prvi zbirki Vegrijeva delno sledi tradiciji, zato lirska subjektka reagira na družbenospolne norme s samopotlačitvijo. Sprejme vse plati družbenega življenja, čeprav v njej povzročajo razkol med zunanji pričakovanji in njenimi lasnimi vzgibi. Lirska subjektka sprejme svojo usodo, ki je del patriarhalne ideologije, »usodnost« žensk je bila namreč v patriarhalni ideologiji del konstrukta o naravi ženskega spola in narava je bila domnevno nespremenljiva (Leskošek, 2002). Lirična protagonistka se zaveda zatiralskih razsežnosti družbenospolnih norm, vendar se je znotraj teh omejitev naučila živeti. Kot posledico sprejemanja družbenih norm opazamo omejenost lirske subjektke na notranje prostore, v »dolgočasnost sten« (Vegri, 1958, str. 60), kjer ji preostanejo le hrepenenje in želje (pesem *V rumenem popoldnevu*).

Lirska subjektka se z neodobravanjem sveta neuspešno spoprime, njen odziv se prelevi v molk, tišino in osamo (pesem *Dobre in daljne*), nato pa sama postaja neobčutljiva, o čemer govori v pesmi, katere naslov je dovolj zgovoren *Samoto sem v sebi preživela*. Lirska subjektka se s samoto sprijazni in si je želi, saj ne zmore dojemati in procesirati sveta v vsej njegovi kompleksnosti, morda tudi nenehnem nasprotovanju ali ugovarjanju:

A jaz sem majhna,
vse premajhna
za to veliko,
preveliko igro čustev.

(Vegri, 1958, str. 52)

Lirska subjektka svoje identitete ne uspe prilagajati svetu, saj se zanjo preveč in prehitro spreminja, iz otroštva je tako rekoč vržena v odraslost, kar lahko sklepamo tudi po tematski zgradbi zbirke; le prva pesem upesnjuje idilo otroških dni, takoj za tem pa avtorica vpelje motiv stiske odraslosti. Posledica tega je odmik v pasivno sprejemanje vloge, ki ji je dodeljena.

Stanje pomiritve in sprijaznenosti z »žensko usodo« pa ne traja dolgo, vdanost v usodo kaj kmalu prekine stari nemir. Sprejetje družbenospolne vloge ji namreč ne prinese pomiritve, ampak jo še bolj spodbudi v notranjem nezadovoljstvu: »Samo odmeve preganjam/ kakor daljava/ in z vsakim potepanjem/ množim/ v sebi neodgovorjena vprašanja« (Vegri, 1958, str. 63). Svoj nemir in veselje do življenja opisuje v pesmih *Duh tlečega ognja me opijanja* in *Ljubim mladost*.

V prvem ciklu zbirke *Zajtrkujem v urejenem naročju* se lirska subjektka sooča s spomini, ovrednoti preteklost in posledice te preteklosti oziroma življenje v sedanjosti »na koži,/ ki jo je izsušil veter« (Vegri, 2006, str. 25).

V ciklu *Uspavanke strahu* je lirska junakinja predstavljena v podrejenem položaju, navidezno presenetljivo – kot mati, saj z njo otroka počneta, kar se jima v trenutku zljubi. Je popredmetena, pasivna, poslušna, ponižna v odnosu do otrok: »/P/otem me pustita,/ kot puščata pokrov/ ali cunjice« in »in jaz spravljam/ z igračami/ tudi sebe,/ dajem se na pravi prostor« (Vegri, 2006, str. 33).

V tej zbirki je upesnjen tudi dinamičen odnos med protagonistko in otrokoma, dinamika vezi v menjavanju moči in nemoči med njimi. Oba lirsko subjektko obremenjujeta:

»P/rivežeta svojo prisotnost/ na moje telo«, vendar se od njiju distancira. Razvila je obrambni sistem, to je molk, ki otroka popolnoma razoroži: »/O/hromim njuno radovednost/ z molkom« (Vegri, 2006, str. 34). Vrača se v stanje, ki je opisano v prvi zbirki, molk postane njeno zatočišče, drugače se z njima ne zna spoprijeti.

Po Brenanovi neenakomerno pretakanje energijskih polov povzroča, da je moški pol aktivno usmerjen k zunanosti, ženski pol pa aktivnost obrača navznoter, »v imaginarne procese, ki preprečujejo sublimacijo in ustvarjalno samouresničevanje« (Barša, 2009, str. 333). V poeziji Saše Vegri je tak pristop izražen v zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju*, kjer avtorica problematizira psihološko omejenost subjektov, ki izbirajo pasivnost, zaradi vpetosti v sistem družbenospolnih norm. »Delovanje oblasti vpisuje dušo v telo tako, da telo predstavlja kot ječo duše. V resnici pa duša (tj. notranjost) ni zaprta v telesu, ampak je sama ječa, v katero je bilo telo vrženo s svojim urjenjem, s svojo disciplino« (Barša, 2009, str. 427). Večina sledi prevladujočemu diskurzu in družbenim praksam, recimo kulturnim, religioznim ali etičnim merilom, s katerimi sami sebe omejujemo; ni fizičnih prisil, ki bi nas omejevala. Pesnici se, na primer, zapiše: »On nima verige v ustih./ Prosta si« (Vegri, 2006, str. 67).

O »morilski vzgoji« piše tudi Héléne Cixous, ki ugotavlja, da so z vzgajanjem žensk v določenih družbenih vlogah povzročili strah pred novim, pred odkrivanjem sveta izven predpisanih vlog, strah, ki so ga ženske ponotranjile (Cixous, 2005). S sistemom družbenospolnih vlog se spopada tudi lirična protagonistka in jih na koncu zbirke poskuša preseči z verzi: »Razmisli o možnosti, ki zija iz prepada« (Vegri, 2006, str. 68). Ugotavlja, da s svojim strahom, ki ji ne dovoli narediti koraka naprej in se podati v neznano, odkriti življenje, ki bi bilo neodvisno od predpisanih družbenih vlog, omejuje sama sebe.

6. 1. 3 Preseganje norm

Osnovni cilj feminizmov naj bi bil vzpostavitev nove »igre«, namreč, blokirati mašinerijo teorije, ukiniti zahtevo po produkciji vse preveč enoznačne resnice in smisla, ki je patriarhalni konstrukt (Barša, 2009). Vegrijeva s svojo poezijo vzpostavlja nov diskurz. Poleg jezikovnih in strukturnih inovacij tudi z vpeljavo tematik, ki se patriarhalnim mehanizmom upirajo, obenem vzpostavlja in glasno konstituira svoje mnenje, ustvarja svoj pogled in poskuša prekiniti s tradicijo, znotraj katere naj bi bila del patriarhalnega sveta.

V pesniški zbirki *Naplavljeni plen* v pesmi *Otožnost* ugotavlja omejene možnosti pisanja znotraj diskurza, ki ga je ustvaril nekdo drug – (vzorčen) moški. Njena vseskozi prisotna bolečina izhaja iz neizpovedanega, zamolčanega, iz omejenosti z moškim diskurzom. Posledica te omejenosti je tudi nerazumevanje njenega dela: »/M/oja zelena pesem/ v tebi/ se ziblje/ smrt« (Vegri, 1961, str. 24); avtorica poskuša vzpostaviti svoj pesniški idiolekt, s katerim lažje izpove želeno. Kljub temu, da je njeno delo večinsko – in »uradno«, oziroma s strani stroke, kot nakazujejo takratni kritiški odmevi njenih literarnih kolegov – nerazumljeno, vztraja v diskurzu, ki ga oblikuje (pesem *S svojim glasom*). V pesmi *Imeti* na primer piše o posledicah vztrajanja v pisanju. Kot kaže se popolnoma zaveda cene, ki jo mora plačati v patriarhalni družbi zaradi svojega preseganja prevladujoče ideološke usmeritve. Ljudje, ki tej ideologiji sledijo, ali bolje rečeno, ki jih ta ideologija privilegira, protagonistki ne dovolijo, da bi to ideologijo razkrinkala, jo s tem presešla in živela svoje življenje neodvisno od meril patriarhalne družbe: »/D/ivje črede/ teptajo/ zrele trave« (Vegri, 1961, str. 14).

V *glavi* je pesem, v kateri protagonistka izpove svoj upor proti družbenim pravilom; upor in zavrnitev družbenih zahtev se končata s trpljenjem lirske subjektke: »/P/a jim je telo/ vrglo/ vse naplavljeno/ blato v obraz/ in se stisnilo/ v veliko rano« (Vegri, 1961, str. 16). Lirska subjektka se ne želi več skrivati, osamiti, temveč si želi se izpostaviti in izraziti samosvojo držo (pesem *Nisem prekrila*).

Enako držo opisuje tudi v pesmi *Jedla sem*, kjer govori o samostojnosti, ki jo je želela svetu pokazati, vendar je naletela na negativne odzive, saj je namesto odobravanja trčila ob toga družbena pravila, ki se z njenim načinom niso strinjala in je tako postala »črno tele v beli čredi,/ ki je gonjačem/ najbolj vidno« (Vegri, 1961, str. 19). V pesmi *Moja čreda* so opisane posledice samostojnosti, ki se ne sklada z njeno predpisano vlogo, zato lirska ženska postane »okamenel opomin«, iz katerega že načrtuje osvoboditev v pesmi *Veliko delo*. »Razbiti kamenje«, »uničiti vse trde sledi« (Vegri, 1962, str. 21) – piše, torej se osvoboditi togih norm, ki ji ne dovolijo, da se razvije kot individualni subjekt s svojimi željami, pravili, delom, družbenim angažmajem, itd.

V drugi zbirki lirična protagonistka postane aktivna. V ciklu *Rumena luč* je njena identiteta neposredno povezana z motivom molka, lirska subjektka se namreč identificira s »pisavo«, razmerje med objektom in subjektom se poruši, saj je pisava predstavljena kot subjekt. »Pisavi«, ki jo dojema kot subjekt, pripisuje pomembno, vzvišeno mesto: pisava se je

izvila iz svoje vloge, iz gole znakovnosti in jo presega; tako kot skuša to narediti protagonistka. Poleg tega enačenje protagonistke z »besedo« vzpostavlja lirično junakinjo kot govoreče bitje, osebo, ki se izvija iz primeža molka in svojih prepričanj ne zavija več v tišino. V nasprotju z zbirko *Mesečni konj*, kjer se lirski subjektka skriva za molkom, je pisanje sedaj postalo njeno zatočišče, tolažba; besede skrbijo za njeno duševno zdravje, z njimi ohranja ravnovesje med sabo in svetom (pesem *Če ne bi bilo*). Kljub temu, da se je v nasprotju s prvencem odločila za govor, za aktivnost, ostaja ne(u)slišana in njeni cilji neizpolnjeni:

tu
me najbolj boli
v grlu in sencih
tu
so skriti
tisti orli
predani mukam,
ker samo vonjajo
rezki duh
po toplem plenu.

(Vegri, 1961, str. 13)

V pesmi *Nekdo je vznemiril* opisuje spreminjaje, ki ga prinašajo ljudje, ki jih imenuje »duše orgel«; stare norme odhajajo, katedrale bodo »tonile/ proti nevidnemu dnu« (Vegri, 1962, str. 31), lirski subjektka napoveduje prevrednotenje starega družbenega sistema in avtoritet v njem: »/N/ekdo je vznemiril/ stare svetnike,/ pripravljajo/ se za pohod/ iz zlatih ikon« (Vegri, 1961, str. 31).

V zgoraj opisani drugi zbirki opusa Saše Vegri se preseganje družbenospolnih norm kaže predvsem kot upor zoper »tišino«, lirična protagonistka izstopi iz sistema omejujočih norm, ki naj bi jih kot ženska izpolnjevala. Po začetnih oklevanjih, ki jih je avtorica upesnjevala v prvencu, se dokončno odloči za samosvojo držo, ki jo skozi opus tudi ohranja in razvija, tako v tematikah kot tudi s pesniškimi sredstvi.

Program poststrukturalizma je bil, med drugim, tudi »nenehno spodkopavanje etabliranih praks in diskurzov, ki nas zapirajo v vnaprej dane kategorije, in tako zavirajo naše samoudejanjanje. S projektom te emancipacije drugega tipa feministična politika identitete vstopa v svojo dekonstruktivistično fazo – ne gre ji za priznavanje in *reprezentacijo*

identitete žensk, ampak za njeno *transformacijo*« (Barša, 2009, str. 19). To Vegrijeva počne v tematiki, kjer upesnjuje odmike od večinsko sprejemljivih vzorcev obnašanja.

V zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* presega patriarhalni diskurz z opisovanjem materinstva. Lirska subjektka je kot mati sicer podrejena otrokom, vendar prav pisanje o drugih plateg materinstva, ki niso del patriarhalnega modela, presega ustaljene družbene konstrukte in ukinja idealizirano podobo matere. Podrejenost so avtorji refleksij povezovali s podobo matere, ki se žrtvuje za svoje otroke, je, po besedah Tarasa Kermaunerja, »prostovoljna sužnja« (Kermauner, 1967, str. 10), pa vendar stvari niso ravno takšne, saj je v poeziji predstavljena stiska lirične subjektke, ki jo v odnosu do otrok doživlja. Enako kot materinstvo tudi družinsko življenje avtorica razkriva kot utesnjujoče in monotono. Vloge žene, prav tako kot vloge matere, ne doživlja v skladu s patriarhalno ideologijo.

V zbirki *Ofelija in trojni aksel* se lirska subjektka išče v diskurzu, za katerega čuti, da ni njen, in zato ne najde besed zase. Njen svet je omejen, vsakdanjost jo dolgočasi (pesem *Oblo svojega sveta*). Omejenost se čuti tudi v naslednji pesmi *Dimnikar ti prinaša srečo*, kjer v nasprotje postavlja navade sveta in svoj lastni svet ter njegove razsežnosti.

V pesmi *Vem da nisi iz umetnih mas* lirska subjektka v samonagovoru naredi premik, saj glasno razkrije, da »ti« ni le reducirana vloga: »IN jaz te dobro ločim od štedilnika in likalnika« (Vegri, 2006, str. 21). Omenjena pesem je uvod v zadnjo pesem zbirke, to je pesem *Pripravljaš se Ofelija*, v kateri Ofelija zapusti »konzervo shakespearovega duha« (Vegri, 2006, str. 22), zavrne ustaljene norme, napravi korak naprej in preseže pričakovano.

Pavel Barša piše, da osvoboditev od patriarhalnega sistema vrednot »predpostavlja razvitje ženskih načinov samo-afekcije, ki ne potrebujejo orodij, in se torej tudi ne pustijo ujeti v logiko hierarhičnih nasprotij« (Barša, 2009, str. 314). Pot od *nasprotja* do *razlik* se lahko vzpostavi s potrditvijo identitete, ki je v danem nasprotju zatrta, ki je iz tega zastrta celo nastala (Barša, 2009). Lirska subjektka ugotavlja, da je nemogoče subjekt očistiti od družbenospolnih konstruktov, saj ga ti konstrukti – tudi nezavedno – določajo prek vzgoje in življenja v družbi.

V zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* lirična protagonistka razgalja družbene norme in navidezno urejenost, ki sta posledica norm. Zaveda se vpliva okolice na posameznike, osvoboditev pa ni mogoča, saj so pravila tako globoko zakoreninjena, da postanejo del

človeka. Družba je začaran krog, zato bolj ko ji poskušaš ulti, bolj te določa in ti diktira: »/Z/ato še bolj trgaš krpe navzdol,/ a še bolj naplavlajo krpe telo« (Vegri, 2006, str. 45). Pesem *IX* govori o kontinuiteti vrednot, ki so za večino samoumevne, lirska subjektka pa za njimi prepoznava delovanje nevidnih mehanizmov, ki poganjajo družbo v smeri njenega samoetabliranja s spolnimi stereotipi vred.

V ciklu *Balkon* protagonistka piše o ljudeh, ki so postali materialisti; v takšnem svetu tudi prijateljstvo izgine. Zato sprašuje, čemu naj se v takem svetu »pokloni«. In v ciklu *Prijateljica* piše o svetu in njegovem delovanju, ki usmerja posameznika. Pesem *III* govori o reproduciranju in vzdrževanju vloge, ki jo ima lirična protagonistka v družini in širši okolici. Opozori (v pesmi *V*) na vklenjenost in zakoreninjenost vlog moških in žensk, redukcijo žensk na notranje prostore in vloge, ki so jim tam predpisane, medtem ko je moški avtonomen subjekt: »Za tvojim pragom je 25m² prostora./ Za njegovimi vrati je on« (Vegri, 2006, str. 63).

Kritika družbe se dotika odnosov med ljudmi, ki temeljijo na navadah (pesmi *VI*, *VIII*). Navade so del družbenega sistema, ki je izpostavil določene dejavnosti kot bolj zaželene in jih ljudje avtomatsko izpolnjujejo, zato »v/ življenju skoraj ni več odnosa, ki ga ne bi uravnavali natančno določeni obredi, ki onemogočajo razvijanje svobodnega in individualnega mišljenja« (Leskošek, 2002, str. 61). Tudi odnose med najožjimi člani družin urejajo navade in spolni vzorci, zato ti niso več pristni in iskreni, ampak postajajo takšni, kot je družbi najbolj sprejemljivo. Avtorica piše: »Ne, ne sanjaš več o originalih, zadostujejo ti reprodukcije« (Vegri, 2006, str. 66).

V primeru, da kdo od ustaljenega vedenja izstopa, družba reagira s podukom o »pravi« poti. V pesmi *VIII* avtorica zapiše: »Poleti so vrgli nekomu rešilni pas, da bi se rešil./ Saj se ni potapljal, le malo nenavadno je plaval« (Vegri, 2006, str. 66).

V zbirki *Konstelacije* lahko iz fragmentov sklepamo, da se lirska subjektka v svetu počuti kot igralka, kot lutka v rokah družbenospolnih pravil, ki predpisujejo vloge glede na spol posameznika. Vesna Leskošek v zvezi s tem piše: »Prava omika je omika duha in srca, ne pa predpisi in bonton, ki prikrivajo pravo naravo in silijo ženske k umetnim odnosom« (Leskošek, 2002, str. 61). Take »umetne odnose« problematizira tudi Vegrijeva, čeprav na drugačen način, kot V. Leskošek, ki problematiko ubesedi precej romantično. Življenje lirične protagonistke so namreč samo še navade, vzorci obnašanja, ki se jim v poeziji že dokaj sistemsko upira:

»razporedila sem krožnike v polkrog/ razporedila sem besede v polkrog« (*Konkretni leporel*, Vegri, 1980, str. 14),

»in nočem da mi pripovedujete mere« (*Konkretni leporel*, Vegri, 1980, str. 14),

»likalnik se s predmetno čistostjo razdaja/ robovi priostreni imitacija reda« (*Neizkoriščene možnosti gretja*, Vegri, 1980, str. 19),

»v kateri fasadi želiš biti vzidan/ v kakšnem spomeniku živiš« (*Kadar govoriš o ljubezni*, Vegri, 1980, str. 25),

»in natančno veš da neseš dan/ ki so ga že zdavnaj izumili« (*14'30 h*, Vegri, 1980, str. 29).

Lirska subjektka je utesnjena v svoji vlogi, kar upesni v naslednjih verzih:

»tudi iz kože lahko grem svobodno/ v tem trenutku sem simbol/ v tem trenutku sem/ najpreciznejši vijak/ in ti hočeš da to sem« (*Kontinenti in premikanje*, Vegri, 1980, str. 45),

»kako si več kot klasifikacija« (*Kontinenti in premikanje*, Vegri, 1980, str. 45).

6. 2 Partnerstvo

Jasna Koteska – v skladu s teorijo Julije Kristeve – zapiše, da je »par po svoji naravi vedno nemogoč par« (Koteska, 2005, str. 375). Kot argument te trditve predstavi formulo $1=2$, s katero želi izraziti, da »par ni iz dveh, ampak iz enega samega subjekta« (Koteska, 2005, str. 376), ker resnična subjektivnost (združitvev) para izloča prisotnost avtentične subjektivnosti dveh osebnosti, ki vanj vstopijo. Zato si zmeraj drug drugega podreja ali ga projicira, ali kako drugače načenja njegovo osebnostno zaokroženost. Torej dva avtonomna človeka z lastno subjektivnostjo kot par odpovedujeta, saj gojita vsak svojo avtonomnost. V primeru, da kot par funkcionirata, pa postaja avtonomna subjektivnost enega od njiju zabrisana, zapuščena oziroma prilagojena v imenu para. Po tej formuli je tudi v poeziji Vegrijeve partnerski odnos nemogoč, saj lirska subjektka v tem odnosu ohranja svojo identiteto, se ne podreja partnerju in sebe ne reducira v njegovo korist. Zdi se, da je zato tudi v njeni poeziji partnerski odnos, ki temelji na ljubezenskem čustvu in spoštovanju drugačnosti, prisoten samo, dokler se ne združita; ko se to zgodi, partnerstvo postane le navada in prilagajanje oziroma vir protislovij.

Partnerskemu odnosu je v prvi zbirki posvečen drugi cikel *Zlate vajeti*, v katerem avtorica najprej piše o nemiru in pričakovanju (pesmi *Pomlad prihaja*, *Rosa na pajčevinah*). Pesem *Tako blizu si* nam razkrije, da se je s partnerjem fizično zblížala, vendar odnos ni izpopolnjen, saj je med njima psihična prepreka: »Med nama so ure,/ dolge,/ premolčane samote« (Vegri, 1958, str. 32). Odnos se ni razvil po pričakovanjih lirske subjektke, čeprav je dosegla združitvev s partnerjem, ta združitvev ni celostna. Lirska subjektka pasivno toži

nad svojo usodo čustvene ločenosti. Nad partnerskim odnosom obupa (v pesmih *Vrbova grma*, *Žalostinka*) in zaradi neizpolnjenega mladostniškega pričakovanja se protagonistka zavije v molk (v pesmi *Po pastoralni simfoniji*). V tej zbirki tako z opisovanjem partnerskega odnosa zaključuje in se posveti drugim temam.

V zbirki *Naplavljeni plen* je partnerstvo prisotno v prvem delu cikla *Zasnuli mesec*. Partnerstvo je problematizirano predvsem s stališča žensk, ki stopajo v odnos prezgodaj, še preden izoblikujejo svojo identiteto. V pesmi *Prihajajo tiste* »prvi pogledi zdramljenih vitezov« zmotijo »tiste« še med otroško igro. Partner je predstavljen kot »temna« sila, kateri se ženska podredi in se prilagodi:

Zlate dlani
bom prinesla
pred tvoja vrata,
da mi podariš
nasmeh
goloba
iz temne
kletke
svojega obraza.

(Vegri, 1961, str. 43)

Lirična protagonistka opozarja na posledice prehitrega odraščanja deklet. Še preden spoznajo sebe in se nehajo igrati, so iztrgane iz otroštva, čeprav še ne razumejo »zakonitosti« odraslega življenja. Če oseba ni razvita kot individualni subjekt, ne more funkcionirati in se uspešno razviti niti v paru. Kljub tem napetostim si lirski subjektka želi bližine (v pesmi *Vonjam*) in se spominja časov, ko je partnerju (naivno) želela ugajati (v pesmi *Bala sem se*). V pesmi *Osamljeni ležišči* se želi osvoboditi od družbenih norm, kar izrazi takole: »/N/e morem razumeti/ zakaj nosim oblačila« (Vegri, 1961, str. 72).

V pesmi *V rokah* protagonistka še upesnjuje motiv prehitrega odraščanja, nato pa v pesmi *Svoje telo* preide na željo po nosečnosti in jo izrazi z besedami: »/S/voje telo/ nagibajo/ kakor cvetne čaše,/ dišeče po medu/ in zrelosti,/ da bi njihova/ naročja/ ne ostala prazna« (Vegri, 1961, str. 46). V pesmi *Žene* lirski junakinja govori o osamljenih ženah, ki čakajo na partnerja, avtorica zapiše: »/P/ojo/ o žalosti/ srebrnih noči,/ ko jih moške/ puščajo same« (Vegri, 1961, str. 47).

V tretjem delu drugega cikla je ponovno moški v ospredju, vendar se tokrat pojavi kot tujec. Julija Kristeva poudarja, da je »tujec skriti obraz moje lastne identitete in moje najgloblje sovraštvo do njega se dogaja, ko se moram legitimirati v odnosu do njegove identitete« (Kristeva, 1983, povzeto po Koteska, 2005, str. 383). Lirska subjektka je najprej v odnosu do »tujca« razdvojena: »Prihajaš/ in sence/ se zganejo/ od radosti/ in strahu« (Vegri, 1961, str. 61). Nato pa se v pesmi *Zapuščenost* od partnerja distancira, od njegovih želja, pasivnega sledenja in »poslušanja«. Torej se v tem odnosu ni mogla legitimirati in je zato par postal nemogoč, znotraj in izven metafizike para. Lirična protagonistka se v partnerskem odnosu uveljavi kot samostojen subjekt, izrazi svoje stališče, kar se ji zdi potrebno za ohranitev svojega notranjega ravnovesja. To svojo držo ohranja v pesmi *Ne privablaj me*, v kateri se partnerjeve bližine brani: »Ne objemi me,/ nocoj/ sta moji roki/ dve tanki zeleni kači/ opiti od sonca« (Vegri, 1961, str. 63).

Pesem *Ne glej* problematizira vpliv družbenospolnih meril na partnerja, ki obema dodeljuje vloge po spolu. Zaradi omejenosti z vlogami lirična protagonistka ne more izraziti svojega pravega jaza in je zaradi tega prikrajšan tudi partner, saj je »mož/ žene,/ ki spi« in »objema kamen« (Vegri, 1961, str. 66). Podobno problematizira vloge v pesmi *Ko bi*, v kateri piše, da je partnerju dala »bledi kamen/ na mehko dno duše/ in zdaj boš/ večno sam/ na pragu sebe« (Vegri, 1961, str. 68). Ker se kot samostojna oseba ni mogla razviti, je nesposobna delovati v odnosu in biti del uspešnega odnosa, ki je zato obsojen na propad.

Jasna Koteska meni, da »/z/akonska zveza temelji na vsakdanjih stereotipih, katerih cilj je socializacija para« (Koteska, 2005, str. 378), in tako je par – seveda, v neodvisni ustvarjalni gesti – opisan tudi v zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju*. Lirska subjektka v ciklu *Družina* opozarja, da je partnerski odnos del družbenospolnega sistema, ki z oblikovanjem identitet posameznikov vpliva tudi na medčloveške odnose. Partner postane del družine, družbe, o ljubezenskem razmerju lirska subjektka ne govori več. Moža in ženo družijo vsakdanja opravila, rutina, vse je »ljubeznivost navad« (Vegri, 2006, str. 64). Partner je le del utesnjenega življenja lirske subjektke, kar ta tudi komentira s kančkom ironične hudomušnosti: »Tako je prav,/ tako je spodobno,/ tako je najprimerneje« (Vegri, 2006, str. 43).

V zbirki *Konstelacije* je partnerski odnos le še del družbene vloge: »/S/aj veš da se uporabljava/ v družbeno koristni sferi« (Vegri, 1980, str. 34). Ljubezni lirska subjektka ne

išče več. Moški je partner pri vzgoji otrok in poleg matere, oziroma skupaj z materjo, reproducira družbenospolne norme: »/M/ontirala sva jim to« (Vegri, 1980, str. 36).

V zadnji zbirki *Tebi v tišino* je partnerski odnos opisan v drugem ciklu *Ljubezen*. Lirična protagonistka v partnerskem odnosu ni udeležena, ampak je samo opazovalka. V pesmi *Villonov motiv* skeptično in dokaj neposredno razmišlja o motivih odnosov med dvema: »/S/prašuješ se/ ali si zrejo/ v mednožje/ ali srce« (Vegri, 2001, str. 22).

6.3 Materinstvo

Nancy Chodorow ugotavlja, da se materinskost žensk »ohranja s psihičnimi mehanizmi, ki so plod družbene strukture« (Chodorow, 2006, str. 71). Materinstvo zatorej ni del fiziologije, kot je to ponavadi predstavljeno, kar povzroča napetosti in pritiske (Chodorow, 2006). Te napetosti se pojavljajo tudi v poeziji Vegrijeve, saj je lirski subjektka razpeta med patriarhalnim razumevanjem materinskosti in med svojimi doživljanji, ki se s tem ne skladajo.

Z različnimi pozicijami, ki jih lirski subjektka v odnosu mati–otrok zaseda, se tudi motiv materinstva nenehno spreminja. V prvi zbirki je lirski subjektka še sama otrok, mladenka. Tu še prevladujejo tradicionalne predpostavke o družbenospolnih vlogah, v okviru katerih se giblje odnos do materinstva in podoba matere, ki ni izpričana neposredno ampak prek podob. Sicer pa v zbirki, kljub svoji mladosti, lirski subjektka že prepoznava trud žensk, mater, in jim posveti pesem *Bele žene*, v kateri se jim pokloni za njihov prispevek življenju.

V zbirki *Naplavljeni plen* se podoba materinstva začne preobražati, saj lirski subjektka sama postane mati, kar vpliva na njeno percepcijo. V drugem delu cikla *Zasnuli mesec* upesnjuje doživljanje materinstva, ki je čas radosti, veselja in pričakovanja, vendar tudi občutek ogroženosti (pesem *Groba zver*). Materinstvo nadomesti nesrečen razplet dogodkov v partnerskem odnosu, otrok je vir nove sreče in ljubezni.

Vrhunec s to tematiko doseže v zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju*. Lirična protagonistka materinstvo doživlja povsem drugače, kot je »določeno« v patriarhalni ideologiji. Materinstvo lirski subjektko oddaljuje od same sebe, jo razdvaja, hromi, utesnjuje. Élisabeth Badinter piše, da je mati tridimenzionalna oseba, saj je poleg tega tudi »ženska, to pomeni svojstveno bitje z lastnimi željami, ki velikokrat nimajo ničesar

skupnega z željami soproga ali otroka« (Badinter, 2006, str. 87). Prav v takšni luči Vegrijeva opisuje materinstvo, saj vzpostavlja distanco med sabo in otrokoma. Čeprav se podreja željam otrok, se od njiju skuša tudi distancirati in vsaj zaznavati, če že ne uresničevati, svoje želje in potrebe.

Élisabeth Badinter ugotavlja, da se je v družbenem okolju, kjer je v središče družine postavljen otrok, bila mati »prisiljena odreči željam, ki jih je gojila kot ženska. S tem, ko je sebi navkljub sprejemala vpliv moških vrednot, je prav mati zmagovalka sama najučinkoviteje zatrla ženske avtonomistične težnje, ki so bile nadležne tako za otroka kot za moža« (Badinter, 2006, str. 88).

V zbirki se pojavi tudi mati kot vloga, ki ji pripada mesto v zasebni sferi; avtorica zapiše: »Mati ima hišo okoli telesa in moker predpasnik« (Vegri, 2006, str. 64), njeno mesto je znotraj doma, kjer opravlja vloge, ki ji jih dodeljujejo družbenospolne norme. Ženske »zaradi trajne potisnjenosti v 'naravno' sfero doma kot podaljška njihovih materinskih funkcij ostajajo manj socialne, manj kulturne, pa tudi manj močne od moških« (Chodorow, 2006, str. 75).

Hélène Cixous opozarja, da materinstvo ne pomeni preobrazbe identitete ženske, ne pomeni redukcije, prav tako kot ne »podaljška« ženske identitete, ampak zgolj to, da je na svetu nov subjekt (Cixous, 2005). In v zbirki *Konstelacije* se Vegrijeva oddalji od otrok in jih opisuje kot samostojne, avtonomne subjekte, ki niso odvisni od staršev, saj sami oblikujejo svoj svet, mati pa postane skrbnica. V tej zbirki napravi avtorica korak naprej: lirska subjektka ne doživlja materinstva kot osebno izkušnjo z emocionalno vpletenostjo. Mati je v zbirki opisana kot vir reprodukcije družbenospolnih norm, ko pravi: »N/a otrocih puščaš prstne odtise« (Vegri, 1980, str. 6) in »zakaj si dala to otrokom vdelano« (Vegri, 1980, str. 36).

Poleg tega protagonistka opozori na problematiko spolnih, nasploh družbenih vlog, ki so del vzgoje: »O/trokom smo vgradili ta sistem/ zdaj ne smejo jokati ne smejo se smejati« (Vegri, 1980, str. 45), razkriva značilnosti družbenospolnega sistema, ki »poraja heteroseksualno asimetričnost, ki obnavlja družino in zakonsko zvezo, vendar vsaja v ženske potrebe, ki jih vodijo v skrb za otroke, v moške pa sposobnosti za sodelovanje v odtujenem svetu dela« (Chodorow, 2006, str. 80).

V zbirki je predstavljen tudi medgeneracijski stik. Prikazane so razlike med lirsko protagonistko, ki ima o svetu že izoblikovano mnenje – »govorimo čeprav tako različnih let in oči« (Vegri, 1980, str. 15) – in med otroci, ki svet šele odkrivajo in v nekaterih točkah morda presegajo starejše: »/L/astni otroci ti bodo rekli/ kje je začetek in konec sveta/ kje se vse konča« (Vegri, 1980, str. 11).

V zadnji zbirki *Tebi v tišino*, ki jo je pesnica izdala pri 67. letih svoje starosti, je materinstvo spet bližje tradicionalnim modelom le-tega. Otroci postanejo smisel življenja lirске subjektke (*Meni je všeč*), v pesmi *Očetje in matere* pa izpostavi starše, ki preživijo svoje otroke; govori namreč o otrocih, ki se s sveta poslovijo pred svojim časom.

6. 4 Molk

V zbirkah Saše Vegri sta tematika in formalna urejenost zbirke zmeraj tesno povezani. Strukturiranost zbirk, pesmi in podob ni prepuščena naključju, čeprav se na prvi pogled nemara tako zdi. Raziskovalci, ki so interpretirali njeno poezijo, so poudarjali, da jo zaznamuje emocionalnost, vendar se s formalno platjo njenih pesmi in zbirk niso ukvarjali. Z nereflektiranjem formalne urejenosti, ki sledi sodobnim literarnim tokovom, vendar tudi pomenskega dosega in širšega družbenega konteksta njenih pesmi, so namreč spregledali racionalni del pesničinih pesniških prizadevanj.

Avtorji refleksij in interpretacij poezije Saše Vegri, katerim sem se posvetila v 4. poglavju, so sledili patriarhalni ideologiji družbenega spola, katere temelj je dihotomija med moškim, ki uteleša razum in žensko, ki jo določajo emocije. Iz te dihotomije, ki je po Héléne Cixous, povezana z vsemi drugimi dihotomijami, predstavljajo ženske tisto skupino, ki je najbolj motivirana, da odpravi sistem jezika, mišljenja in kulture, ki je utemeljen na hierarhičnih nasprotjih (Cixous, povzeto po Barša, 2009). »Ker temelj gospostva moškega nad žensko leži v dualističnem *zapiranju* simbolnih struktur, je ključna naloga te specifično *kulturne* emancipacije (v nasprotju z emancipacijo od *političnega* zatiranja ali *ekonomskega* izkoriščanja) *odpiranje* teh struktur njihovi lastni znakovnosti in strukturiranosti« (Barša, 2009, str. 274). Pavel Barša, ko pojasnjuje postukturalistični feminizem, hkrati dodaja, da pri tem »ne gre več za *spremembo vsebine* – označenca, referenta, pomena –, ampak za *spremembo oblike* – jezika, strukture in načina danosti« (Barša, 2009, str. 274).

Postlaccanovske feministke so – v skladu s poststrukturalisti – trdile, da se v jeziku in prek njega ustvarja človekova identiteta; samo jezik daje smisel družbenim institucijam. V ospredje potemtakem pride tudi vprašanje o tem, ali se ženske lahko najdejo v jeziku, ki je konstrukt patriarhalne kulture (Barša, 2009). Zaključek je bil ta, da morajo ženske oblikovati svoj jezik, svoj diskurz, saj v okviru obstoječega ne morejo izraziti celovitosti svojega doživljanja. Patriarhalni diskurz je namreč skonstruiran na poudarjanju binarne ureditve sveta, utemeljen na gospostvu, prevladi moškega pola, torej teži k obvladovanju stvari, vključno z jezikom, kar je v nasprotju s tendencami »ženske« pisave; ta nima potrebe po obvladovanju (Barša, 2009, str. 293).

Jezik je sredstvo, prek katerega bi se ženske lahko emancipirale – z zavračanjem vseh, samo na videz nevtralnih, v resnici pa veljavnih pravil družbenospolnih asimetrij, ki ga uravnavajo. Iz česar sledi, da je »ženska« pisava tista, ki z jezikom presega patriarhalni diskurz. S svojo inovativnostjo preizkuša in presega meje veljavnih avtoritet, ne omejuje se na binarnost, ampak jo relativizira (Barša, 2009, str. 17). Najbolj se je Vegrijevi to posrečilo s *Konstelacijami*, ki na strukturni in vsebinski ravni izražajo večplastnost človekove eksistence, ki je ne zamejujejo togi vzorci patriarhalnega diskurza.

V poezijo Saše Vegri prek inovativnosti v jeziku in strukturi pesmi vstopa tudi »molk«, zamolčano. Bodisi kot (tudi tematiziran) molk lirske subjektke, bodisi kot mesta pomenske nedoločljivosti ali neizrekljivosti, zabrisanosti ali subverzivne igrivosti v pesniški govorici, kar je posledica uveljavljenih družbenospolnih norm, ki (enostransko) diktirajo življenje posameznikov, ne da bi se ti tega zavedali. Zdi se, da je prav razgaljanje vpliva družbenospolnih norm na posameznika/posameznico osrednja problematika v tej poeziji in ker se te norme dotikajo vseh ravni življenja lirične protagonistke, se tudi v poeziji neizbežno povezujejo z vsemi drugimi tematskimi zanimanji.

Zaradi predpostavke, da je jezik pravzaprav konstrukt moških in posledično tudi vsi diskurzi vključno s poezijo, je interpretacija jezika v poeziji pomembna. Prav tako so pomembna morebitna odstopanja, vrzeli in tudi podrobnosti v jezikovno-poetološki obdelavi in formalni urejenosti zbirk ter naslanjanje na tradicijo oziroma njeno odklanjanje in preoblikovanje na vseh ravneh semiotične strukture. V sledeči interpretaciji bom zato predstavila tematizacijo molka v poeziji Vegrijeve ter strukturne značilnosti, ki kažejo na dinamiko med molkom in pesniško govorico.

6. 4. 1 Tematizacija molka

»Svojega molka« lirična protagonistka v prvencu še ne razume kot stisko, ki jo predstavlja kasneje. Molku posveti pesem *Ljubim svoj molk*, v kateri sporoča, da je bolje molčati, kot biti neiskren. Neiskrenost se povezuje z vsakdanjimi frazami, saj piše, da ne ljubi besed, ki od nje zahtevajo »plehko plačilo refleksa« (Vegri, 1985, str. 11). Tišina ji služi kot zavetje in zaščita pred zunanjim svetom (pesmi *Po pastoralni simfoniji*, *Dobre in daljne*), tišini se ne upira, ampak jo sprejema, s tem pa sprejema tudi družbenospolne norme, ki ji odvzemajo njen glas. V pesmi *Trenutek* se zave, da molk pomeni nepopolno življenje: »Razpelo je nebo/ svoj molk/ in utišalo/ žvenket življenja« (Vegri, 1958, str. 57), molk je tu predstavljen kot vdaja, beg, resignacija.

V zbirki *Naplavljeni plen* lirična protagonistka molka ne sprejema več; z upornim tonom se je odločila prekiniti tišino. S svojim govorom krši družbenospolne norme, ki ženskam namenjajo življenje v tišini, v predpisanih vlogah, v zasebnosti in v senci moških besed. Besede protagonistka uporablja kot upor, samoaktualizacijo, kot terapevtsko metodo, v besedah najde uteho, in čeprav ji otežujejo življenje, se jim ne odreče. Sama se zaveda, da mora pisati, ne le zase, ampak za vse, ki sledijo »črednemu nagonu« oziroma normam večine, o čemer piše v pesmi *Zvonec črede*:

zvonec črede
gre prvi,
za njim gredo najmlajši.
Gredo
kakor
tulipani:
tihi in vzravnani.

(Vegri, 1961, str. 80)

Ugotavlja, da v molku ni rešitve, molk je vdaja, je sprejetje norm, s katerimi se ne strinja in jih ne želi vzeti za svoje. Norme, ki jih je ustvarila »nevidna roka« in ne delujejo njej v korist, ampak jo oddaljujejo od nje same, od »primarnega sebstva«. Prav te družbenospolne norme poskuša s svojimi besedami preseči, jih dekonstruirati in razgaliti v njihovi skriti zatiralni moči. Tišina v tej zbirki ni več ena od možnih izbir, govoriti mora ne glede na posledice.

V zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* tišina postaja samoumevna, je del življenja: »Šepet se je u g n e z d i l/ v grla/ kot stare, košate vrbe/ v močvirje« (Vegri, 2006, str. 29). Molk je ponovno umik, tokrat predvsem pred otroci. Svojo vlogo matere, žene, družbenega bitja opravlja v tišini, njen upor je v poeziji; poezija je njen glas, ki v vsakdanjem življenju ni slišan. Poezija in vsakdanjost komunicirata v dveh ozirih: prvega predstavlja vloga lirске subjektke, ki jo ima v družbi in jo lahko iz poezije razberemo; drugi pa je predstavljen v poeziji kot njeno razmišljanje in mnenje o vsem tem. Pojavlja se dihotomija glasu in tišine, v družbi je tiha, sledi pričakovanim normam, medtem ko v poeziji glasno izraža svoje mnenje, je inovativna, kreativna v oblikah in izrazju. Še bolj kot prej slutimo, da je lirska protagonistka v pesmi pravzaprav notranja spremljevalka, nek alterego pesnice same.

V zbirki *Ofelija in trojni aksel* v pesmi *Kaj vse lahko povedo rokavi* pesnica izraža omejenost jezika, s katerim se je lirska subjektka prisiljena sporazumevati. Glede na dialoško sestavljenost zbirke skuša lirična protagonistka »sestaviti« samo sebe, išče se v danem – moškem – diskurzu, vendar ji zmanjkuje besed. Svojo stisko, pomanjkanje izraznih sredstev znotraj prevladujočega diskurza izrazi z nedorečenostjo, eliptično obliko verzov, celo popolno absenco ustreznih izrazov. Na primer:

POVSOD SO NJEGOVI glagoli
A KO IŠČEM BESEDE
KI BI sestavile tebe
SE MI ZDI
SE MI
SE

(Vegri, 2006, str. 8)

V *Konstelacijah* je jezik molka izražen v nekaterih fragmentih, ki opisujejo nesmiselne družbenospolne norme, ki upravljajo s posameznikom, usmerjajo njegovo življenje prek meja sprejemljivega – kar je tudi izraženo z obliko. V presojo bralcem, kar je tudi namen avtorice, ponujam nekatere fragmente, ki namigujejo na to tematiko:

»grlo in okus krhkosti vmes vlažne besed/ naslanja se na dogovorjeno besedo« (*Utrjevanje z betonskim mlekom*, Vegri, 1980, str. 6),

»in konzonanti in vokali/ izproženi v katakombe jezika/ tako z besedami prihajamo/ vedno v isto smer« (*Skica*, Vegri, 1980, str. 8),

»velike pregrade in majhne ustnice/ v svetu navzven zapišeš« (*Korespondentna vijačnica*, Vegri, 1980, str. 10),

»besede so vdelane samodejno« (*Popisovanje gledanja*, Vegri, 1980, str. 39).

Jezik »žensk« opisuje z naslednjimi fragmenti:

»ta jezik še nima abecede/ a nekdo ti je povedal znak« (*Če želiš rože*, Vegri, 1980, str. 25),

»govoriš skozi polovični prostor glasu« (*Zračna perspektiva*, Vegri, 1980, str. 25),

»ali se življenje/ z rodili/ ali z besedo/ odpre« (*Skica*, Vegri, 1980, str. 28).

Zbirka *Tebi v tišino* vsebuje cikel z naslovom *Besede*. V njem opisuje tradicionalno poetološko temo, pesnica predstavlja svoj proces pesnjenja, posledica katerega je pesem (*Izrekla sem te*). Pesem *Besede* opisuje diskurze, ki so vpeti v družbenospolne norme in so del molka oziroma izraznih prisil: »Besede/ udomačene/ od daleč« (Vegri, 2001, str. 12). Ponovno problematizira ustaljene medosebne stike, ki so pogojene s prevladujočim diskurzom, z večinskimi pričakovanji do posameznika ali posameznice.

Molk se še vedno pojavlja kot notranja tragika lirske subjektke, vendar dovolj zgovorna tudi v družbenem kontekstu: »Tišina besed/ je tako/ morilsko glasna« (Vegri, 2001, str. 12), v upanju, da jo kdo le usliši in razume: »Nastaja sluh/ tega/ dna?« (Vegri, 2001, str. 12). *Odhajajo dolgonogi* je pesem, v kateri ponovno postavlja pod vprašaj družbene norme: »/O/d koga/ in od kod/ se koti/ stoletja izmišljeni prav?« (Vegri, 2001, str. 29).

6. 4. 2 Strukturne prvine: dinamika med molkom in pesniško govorico

6. 4. 2. 1 Imaginarij v poeziji Saše Vegri

Dekonstrukcija Jacquesa Derridaja »temelji na ponazarjanju tega, kako je vsak znak kot celota označevalca in označenca povsem odvisen od odnosov z drugimi znaki« (Barša, 2009, str. 272). S spremembo teh odnosov je vedno mogoče spremeniti pomene znakov in entitet, na katere se nanašajo. V nasprotju s stukturalističnim binarnim razumevanjem znaka, v derridajevskem razumevanju razlika temelji »na dinamičnem procesu nastajanja prostorskega in časovnega intervala [...], ki je pogoj za ustvarjanje pomenov in njihovih zavestnih intenc« (Barša, 2009, str. 272).

Saša Vegri v svojem opusu uporablja širok spekter podob, katerih razpon sega od skoraj romantičnih ali impresionističnih podob iz narave do banalnih podob vsakdanjega življenja, ne nazadnje črpa tudi iz različnih znanstvenih in tehničnih diskurzov, torej izven literarnega in estetskega področja. Pesnica vse te podobe vpeljuje v svoje pesmi, kjer jim v kontekstu pesniškega ustvarjanja in drugačnega kontekstualnega mreženja spreminja pomene, tako da se razlikujejo od obče sprejetega.

Takšna uporaba podob nemalokrat meji na interni molk, to je »besedilni molk, ki izvira iz notranje naravnosti samih besedil kot jezikovnih/diskurzivnih struktur« (Repar, 2005, str. 243). Stanislava Repar nadaljuje, da je redefinirana problematika semantičnega molka v okviru poststrukturalistične literarne vede dobila nove razsežnosti. Molk postane »poseben znak prisotnosti določenih pomenov in vsebin v delu«, ki se nahaja na skrajnem polu pomenske implicitnosti in je značilen za marginalne in manjšinske literature. Namreč tiste, ki ne sledijo kanoniziranim oblikam in na splošno uveljavljenemu (mainstreamovskemu) imaginariju. V okviru takšnega razumevanja molka »se odpira prostor tudi za polisemiozo, večglasnost pomenov, njihovo so- ter proti-igro, znotraj katere veliko potencialno pomanjkljivega ostaja nedorečeno, ampak le nakazano, veliko vsebinskega prikrito, vendar pa prisotno« (Repar, 2005, str. 244).

Vegrijeva je podobe (de)konstruirala kot pesniško sredstvo, s katerimi je lažje in bolj uspešno izražala, česar s splošno sprejetimi pomeni določenih podob ni mogla ali hotela. S podobami je ustvarila svoj simbolni sistem, ki ga bralec odkriva prek različnih kontekstov recepcijskega dejanja. Razbiranje pomenov s pomočjo ustreznih kontekstualizacij pa z vsako zbirko postaja težje, saj je zaradi vse večje fragmentarizacije pesmi vse manj oprijemljivih točk, ki bi bralca zanesljivo usmerile ob branju. V zbirki *Konstelacije* avtorica doseže skrajno točko, v kateri bralce poziva, naj se v bralnem procesu opirajo na svoje miselne sposobnosti in izkušnje. Iz branja postaja performativno dejanje. Kljub temu so v opusu prisotne nekatere podobe, ki se ponavljajo, in prav te bom izpostavila.

* * *

V zbirki *Mesečni konj* avtorica še sledi podobam iz izročila tradicije, podobe so namreč pretežno iz sveta narave. V tej zbirki, kljub navezavi na tradicijo, postavi temelje in vpelje večino podob, ki jih integrira v svoj izrazni sistem in jih uporablja v kasnejših zbirkah. Navezava na tradicijo se na jezikovni ravni povezuje s tematiko, ki je v tem ciklu še vedno ujeta v okvirje patriarhalnega razmišljanja.

Takoj v naslednji zbirki *Naplavljenem plenu* je podobje precej drugačno od tistega v prvi zbirki. Podobe iz narave so redke, poleg tega ne nastopajo več v sentimentalno-utopičnih pozicijah kot v prvi zbirki. Podobe iz narave predstavljajo svobodno, neomejeno življenje, ki jih naravi odtujene družbene norme uničujejo: »/K/uri/ nekdo ogenj/ z vzbrstelimi vejami« (Vegri, 1961, str. 13). Razvoj v uporabi podob kaže tudi na razvoj lirične

protagonistke, ki v tej zbirki predstavlja nov pogled na svet: bolj kritičen, bolj izoblikovan in oddaljen od tradicionalnih vrednot.

V zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* je izrazje še bolj razgibano in raznoliko, posamezne podobe se ne ponavljajo v tolikšni meri, kot so se v prejšnjih dveh zbirkah. Osrednje mesto zavzamejo podobe iz vsakdanjega življenja gospodinje in matere, ki včasih mejijo na banalne podobe ali običajne prizore, ki niso del tradicionalnega nabora »žlahtnih« pesniških podob.

Podobe v zbirki *Ofelija in trojni aksel* so resnično pisane. Iz prejšnjih zbirk so prisotne tiste, ki izražajo molk, odmaknjenost lirične protagonistke – to so podobe predvsem v zvezi z njenim telesom (avtentično telesnostjo) ter spominom (nedosegljivo preteklostjo). Ostale pa so izvzete iz vsakdanjega sveta ter iz različnih drugih diskurzov (na primer »trojni aksel«, »fasade«, »piruete«, »asfalt«, »glagoli«, itd.).

V pesniški zbirki *Konstelacije* avtorica s fragmentiranjem pesmi radikalno oteži vključevanje podob v ustrezen kontekst njihovega upomenjanja. Zato težko sklepamo o simbolični vrednosti večjih pesniških enot, kot so pesem, vzorčni niz pesmi, posamezni deli zbirke, njihov pomen pa lažje razberemo na ravni posameznih verzov. Prisotne so ponovno nekatere podobe iz prejšnjih pesniških zbirk.

V zbirkah *Ofelija in trojni aksel* in *Konstelacije* so uporabljene nekatere presenetljive podobe, ki prej niso bile uporabljene znotraj pesniškega diskurza; to so zlasti podobe iz različnih znanstvenih in strokovnih diskurzov. V zbirki *Ofelija in trojni aksel* je tak pesničnin postopek šele naznanjen, v zbirki *Konstelacije* pa te podobe popolnoma okupirajo pesniški jezik. Zdi se, da avtorica besed ne izbira več, ampak v prostem toku misli in čutnih zaznav popiše vse impulze, s katerimi je soočena. Naj navedem le nekaj primerov: »tranzitna fuga«, »komunikacijski sistemi«, »kalorični izračun«, »konstrukcija tesnil«, itd. Uporaba besedišča najrazličnejših strokovnih, tehničnih, predvsem pa strogo kodificiranih diskurzov je eno od pesniških sredstev, s katerimi se avtorica trudi popisati ne le večplastnost človekove eksistence, temveč tudi ujetost njegovega življenja v dogovorjene znakovne sisteme.

Naslednja zbirka *Tebi v tišino*, ki jo od prejšnje zbirke deli 21 let, črpa podobje predvsem iz vsakdanjega življenja, z izjemo nekaterih »velikih imen« iz umetnostne zgodovine, na primer: Michelangelo, Leonardo, Rafaelo, Giotto, El Greco. Vsi ti umetniki so omenjeni v

eni pesmi, to je pesem *Koliko misli*, da gre dejansko za slavne umetnike in ne zgolj lastna imena – v primerih, ko avtorica navaja samo ime –, lahko sklepamo iz omembe »Sikstinske kapele« v isti pesmi. Lirska subjektka se v tej zbirki ne išče več, njeni nazori so že izoblikovani, izrazje je zato skromnejše, ton bolj sporočilen, celo poslovilen – v duhu prej življenjske kot pesniške bilance. V prejšnjih zbirkah, ko je protagonistka iskala svoje mesto v svetu, je bilo tudi podobje pesmi zastavljeno mnogo bolj na široko, pravzaprav je bilo vsestransko odprto za nove izzive. Najverjetneje pesnica ne potrebuje več takšne provokativne izrazne instrumentalizacije kot prej, ampak se ozira nazaj in predstavlja bolj strnjeno, a tudi poenostavljeno podobo sveta. Posledica tega je tudi majhen nabor pesmi in bolj neposredno pisanje o izbrani tematiki, ki je razdeljena na cikle z naslovi, ki neposredno napovedujejo njihovo vsebino.

V nadaljevanju izpostavljam nekatere najpogostejše podobe, ki jih Vegrijeva v svoji poeziji uporablja in preobraža.

a) Spomin

Lirska subjektka iz prve pesničine zbirke se je še nekoliko romantično zatekala v preteklost, spomini so ji uteha v dolgočasnih dneh (v pesmi *Meni se toži*). V zadnji pesmi lirska subjektka spremeni odnos do spominov, bralce poziva: »/N/ikar ne zavržite spominov« (Vegri, 1958, str. 78), saj se zave, da izkušnje bogatijo človeka. Kot ugotavlja tudi Vesna Leskošek, »brez spomina začenjamo vedno znova od začetka« (Leskošek, 2002, str. 14).

V drugi zbirki dobi spomin nove razsežnosti. Protagonistka svoj spomin brani (pesem *V glavi*), zaveda se, da »mora človek prinesiti s seboj nekaj preteklosti, da izoblikuje sedanost in identiteto« (Leskošek, 2002, str. 15). Spomin je pomemben del identitete, vendar ga ogrožajo družbenospolne norme, ki skušajo subjekt reducirati na vlogo. Spomin ogroža tudi partner (v pesmi *Kdo ve*), je pa tudi vir veselega pričakovanja v zvezi z materinstvom (pesem *Moje telo*).

V zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* avtorica upesnjuje spomine takoj v prvem ciklu *Vezenje sna*. Spomin je v tej zbirki predstavljen kot ogrožen zaradi družbenospolnih norm, ki subjektko omejujejo in zapirajo v vlogo, avtorica zapiše: »Iz ikone/ gleda lepotica,/ ki ji spomin mrači/ meniški habit« (Vegri, 2006, str. 25). Poleg tega je spomin, kot je to ugotavljal že Kermauner, vse, kar je lepega v sedanosti (Kermauner, 1967), zlasti v

primerjavi z mučno realnostjo. V drugem ciklu se lirski subjektka skuša spomniti sebe, preden je postala mati, v ciklu *Družina* pa spomin izginja in s tem tudi identiteta lirski subjektke, ki se prelevi v instrumentalizirano vlogo matere in žene.

V zbirki *Ofelija in trojni aksel* se lirična protagonistka spominja svojega odraščanja (pesem *Kadar te gledam*), v pesmi *Nosiš rokavice Dostojevskega* najdemo verze: »VSE kolone otroškega besednjaka/ ODLAGAŠ v spominu brez kartice« (Vegri, 2006, str. 15). Lirska subjektka se ne spominja, kako se je oblikovala njena identiteta, kontinuitete med sedanjo identiteto in identiteto iz preteklosti ni.

V zbirki *Konstelacije* je avtorica spomin iz individualnega razširila na kolektivni spomin, v pesmi *Težišče stopala* avtorica zapiše: »/Š/e vedno deluje spomin gline/ med prožnimi telesi« (Vegri, 1980, str. 30). Pri tej pesmi je zanimiv tudi naslov, saj osebno držo – »težišče stopal« – določa prav »spomin gline«, torej kolektivni spomin, družbena merila, ki se prenašajo iz roda v rod.

b) Telo

Vesna Leskošek ugotavlja, da je podlaga mnogih feminističnih tekstov prepričanje, da je družbena identiteta žensk pogojena s kulturno percepcijo njihovih teles. Ženske je opredeljeval odnos družbe do ženskega telesa in je s tem vplival na definiranje ženskosti (Leskošek, 2002, str. 27). Vegrijeva je telesnost poudarjala predvsem v drugi zbirki, čeprav je v določenih odmevih in nastavkih prisotna vsepovsod. Deli telesa, kot so na primer usta, grlo, glava, so v vseh zbirkah povezani z motivi govornice in molka, ženskega glasu nasploh. Prek telesnosti lirična protagonistka izraža svoj upor in prekinitvev molka.

Telo v *Mesečnem konju* še ni posebej izpostavljeno, avtorica sicer uporablja podobo telesa in delov telesa, na primer oči, ust, rok, nog, bokov, itd. Najbolj je v zbirki izpostavljena podoba oči, ki simbolizira pogled na svet lirične protagonistke, subjektivno aktivno gledanje in spremljanje.

V zbirki *Naplavljeni plen* se pomen podobe telesa in delov telesa spremeni, te podobe so zelo pogoste in največkrat v besedni zvezi z svojilnim zaimkom. Vesna Leskošek piše, da je besedilo »podobno telesu, ker raste, se spreminja in razpada, lahko pa vidimo tudi telo kot besedilo, v katerem je zapisana osebna zgodovina« (Leskošek, 2002, str. 28). Avtorica štirideset let prej v svojih verzih zapiše: »/N/sem prekrila/ madežev, ki jedkajo/ moje telo,/ naj bodo vidni« (Vegri, 1961, str. 18). Ker so telo identificirali v okvirjih patriarhalnega

diskurza, morajo ženske same spregovoriti o svojem telesu in se s tem emancipirati (Cixous, 2005). S tem lahko vzporejamo pogosto uporabo svojilnih zaimkov, s katerimi lirična protagonistka poudarja, da je njeno telo samo njeno, torej z njim sama svobodno razpolaga. Lastnina svojega telesa in svobodno odločanje o njem pri ženskah nista bili samoumevni, v nasprotnem primeru takšno poudarjanje ne bi bilo potrebno.

Poleg telesnosti in telesa avtorica poudarja tudi svojilnost misli, besed, glasu, s čimer problematizira prevladujoče družbene ideologije (mogoče takrat prevladujočo komunistično ideologijo), ki skušajo posameznikom z bolj ali manj sofisticiranimi sredstvi vsiliti mišljenje večine, v nasprotnem primeru so izobčeni in izpostavljeni kot »okamenel opomin« (Vegri, 1961, str. 20). Na drugi strani lirska subjektka svoje telo predstavi tudi v njegovi reproduktivni zmogljivosti, svojega telesa se namreč veseli, ker je plodno (pesem *Veselim*).

Drugače je v pesniški zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju*, kjer je lirska subjektka v vlogi matere reducirana na (odtujeno) telesnost, telo postaja popredmeteno, v odnosu do otrok, ki z njo ravnata kot z igračo. Lirična protagonistka poleg tega tudi sama sebe dojema kot predmet, saj pravi: »In jaz pospravljam/ z igračami/ tudi sebe,/ dajem se na pravi prostor« (Vegri, 2006, str. 33). V pesmi VI cikla *Uspavanke strahu* avtorica piše o jezdecih, ki imajo zabite noge. Jezdec, ki jih lahko povežemo s podobo konja, ki je v poeziji Vegrijeve simboliziral svobodo, so sedaj statični. Z upodabljanjem telesa včasih izraža tudi rutino družinskega življenja (*Družina: I*).

V ciklu *Družina* se pojavi podoba »naplavljenega« v povezavi s telesom. Avtorica »naplavljenega«, tako kot v naslovu druge zbirke, uporablja kot simbol nezaželenega, ki ga lirska subjekta mora sprejeti: »/Z/ato še bolj trgaš krpe navzdol,/ a še bolj naplavlajo krpe telo« (Vegri, 2006, str. 45). Naplavljene krpe v tem primeru označujejo nezaželene vloge, ki jih obleke, družbenopolni »habitusi«, nosijo s sabo.

Telo v pesniški zbirki *Ofelija in trojni aksel* simbolizira odraščanje (pesem *Kadar te gledam*), spreminjanje, ki je del identitete lirske subjektke (v pesmi *Dimnikar ti prinaša srečo*). Njen glas simbolizira njene nazore, njena koža pa te nazore kaže svetu. Podoben motiv je prisoten v pesmi *Nisem prekrila* v drugi zbirki Saše Vegri. V zbirki *Ofelija in trojni aksel* se kot deli telesa pojavljajo še: podplati, noge, stopala, ki simbolizirajo aktivnost, iskanje poti, izhoda iz omejujočega in utesnjenega življenja.

V zbirki *Konstelacije*, se srečujemo z vsemi že opisanimi podobami telesnosti. Iz fragmentov pa lahko sklepamo, da ohranjajo svoje pomenske vrednosti.

Podobe telesnosti so vključene tudi v zadnjo zbirko. Z »boki« in »ledji« avtorica označuje svoje prednike, starše. V pesmi *Tvoje zvezde* ima lirski subjektka zvezde na dlani, dlan je podoba spoznanja, vedenja. Mednožje in srce (pesem *Villonov motiv*) simbolizirata odnose med moškimi in ženskami. Podoba oči je povezana s smehom. Smeh je varljiv, ne zrcali pravih občutij, ta so vidna v očeh (pesem *V gori*). Smeh je torej del izsiljenega ali obrambnega molka, maske, ki jih posamezniki nosijo v družbeni sferi, medtem ko oči simbolizirajo notranji svet subjektov.

c) Konj

Konj oziroma žrebec v prvi zbirki simbolizirata svobodo, mladost, nemir, želje, pričakovanje, nedosegljive ideale lirski subjektke. Žrebca lahko razumemo tudi kot nadomestno, metaforično oznako partnerja, pravzaprav njegove življenjske, celo samčje/spolne moči (v pesmih *Kje je žrebec*, *Tiha pesem*), še posebej z ozirom na to, da žival v poeziji Saše Vegri pogosto simbolizira človeka (na primer košuta v pesmih *Nekje je čas* in *Bele žene* simbolizira žensko). Vendar se podoba konja že v tej zbirki začne spreminjati, v tretjem in četrtem ciklu pesnica piše o tujem konju, ki »gleda/ z žalostnimi očmi« (Vegri, 1958, str. 50); svoboda in navdihujoč nemir nista več prisotna v življenju lirski subjektke. Takšna sprememba najverjetneje ni naključje, saj oba cikla upesnjujeta razočaranje lirski subjektke in njeno iskanje svoje osebne drže v svetu. V zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* avtorica piše: »/G/arjav konj/ se valja v pepelu« (Vegri, 2006, str. 27); svobodnega, vsemogočnega konja ni več.

d) Čreda

Podoba črede se pojavi že v prvencu in simbolizira človeštvo, v tej zbirki se protagonistka še čuti kot del črede in ni še prisotna negativna konotacija, ki jo nemara »čredni nagon« vsebuje. V pesmi *Moje srce je ožgana puščava* se protagonistka čuti nemočno, ker je izvržena iz simbolnega reda, v tej pesmi je na svojo družino, ki jo primerja s čredo, še navezana, si želi biti del nje in zato v omenjeni pesmi zapiše:

Izvržena iz svoje družine
kakor znakaženo govedo
iz črede,

begam skozi
svoje srce
in se ne morem vrniti
k svojemu plemenu.

(Vegri, 1958, str. 47)

V pesmi *Še vedno rastem* je lirična protagonistka še vedno del »črede«, kar upesni z besedami: »Z besedami/ mojega plemena govorim« (Vegri, 1958, str. 59). S podobno simbolno vrednostjo se pojavijo v zbirkah tudi nekateri drugi izrazi, v tej zbirki so to dedje. V prvi pesmi so »dedje« predstavljeni kot pozitivni liki, lirska subjektka je del njihove tradicije.

V drugi zbirki je podoba črede bolj kritična, saj poleg tega, da je simbol ljudi, oznaki dodaja še negativno konotacijo »črednega nagona«. Čreda so ljudje, ki brezglavo sledijo normam, kar upesni v pesmi *Zvonec črede*. Z besedno zvezo »moja čreda« avtorica označuje ženske, medtem ko »črna čreda« simbolizira moške, njihovo slo, v verzih: »Temna čela oblakov/ jih vroče sledijo« (Vegri, 1961, str. 44). »Črna čreda« je predstavljena kot uničujoča sila, ki brezobzirno sledi le svoji poti, v pesmi *Črna čreda drvi*, je zapisano: »/Č/rna čreda drvi/ na nebojlene pašnike,/ izmučene od zime« (Vegri, 1961, str. 77). Tudi sicer je moški predstavljen kot temna sila (v pesmih *Mlada jelena*, *Prihajajo tiste*). Podobe, kot so na primer: zemlja, pašnik in hiša lahko prav tako razumemo kot simbole za človeka, v pesmi *Gladek in bel* na primer najdemo zapis: »Hiše se selijo,/ menjajo vrtove,/ okna in strehe« (Vegri, 1961, str. 78). Podoba dedov, ki je bila prisotna tudi v prejšnji zbirki, simbolizira dede kot nosilce družbenih norm (pesem *Ognjišča*). »Ded« se pojavi še v zadnji zbirki in ponovno simbolizira kontinuiteto družbenih vrednot (v pesmi *Kakšni*), pravzaprav prednike, izražene samo v moškem nasledstvu, kar je – v zvezi s celoživljenjskimi prizadevanji pesnice Saše Vegri – več kot zanimivo.

e) Lobanja

Podobo lobanje avtorica prvič uporabi v zbirki *Naplavljeni plen* in je med pomembnejšimi podobami, ki preidejo v avtoričin nezgrešljiv imaginarij. Poleg lobanje imajo podobno simbolno vrednost še besede: glava, sence, teme, misli. Simbolno te podobe izražajo intelekt lirske subjektke, njeno razmišljanje, prepričanja, ideje in poglede na svet.

Omenjene podobe so edina obramba pred zunanjim svetom, zato že v prvi pesmi pravi: »/H/vala,/ lobanja moja« (Vegri, 1961, str. 10). Zaveda se svojih sposobnosti kritičnega razmišljanja, svojega preseganja družbenospolnih, tudi širše – ideoloških norm, za kar je hvaležna. Lobanja in vsi ostali omenjeni izrazi s podobno simbolno vrednostjo se pojavljajo tudi v vseh naslednjih zbirkah, v katerih ohranjajo svojo pomenskost in pomenljivost.

f) Kamenje

Avtorica s podobo kamenja (tudi diamant, marmor, kremen), ki se pojavi v zbirki *Naplavljeni plen*, označuje družbenospolno, funkcionalno omejenost lirske subjektke. Družba namreč omejuje posameznike v določenih vlogah. Lirična protagonistka pravi: »Nevidne roke/ me klešejo/ v trd kamen« (Vegri, 1961, str. 20). Sama se skuša osvoboditi iz svoje ukleščenosti v »kip« in verjame, da ji bo uspelo: »/V/eliko delo/ bo opravljeno,/ ko razbijem/ vse kamenje« (Vegri, 1961, str. 21). Družbenospolne norme – kamenje – preprečujejo posameznikom samosvoje življenje, zavirajo njihov osebni razvoj in producirajo ter vzdržujejo molk (v pesmi *Ni mi do kamna*), ki ga lahko enačimo z neodzivnostjo, celo resignacijo.

V zbirki *Konstelacije* se kamen (tudi spomenik, fasada, glina) pojavi v povezavi s spominom: »/Š/e vedno deluje spomin gline/ med prožnimi telesi« (Vegri, 1980, str. 30). Če razumemo glino kot »zemeljsko« podobo oziroma odtis družbenih vrednot, avtorica v zbirko *Konstelacije* vtke kolektivni spomin, ki reproducira družbene vloge. Naslov pesmi je *Težišče stopala*, in če upoštevamo, da je s podobami, kot je na primer stopalo, avtorica izražala (samo)iskanje lirske subjektke, ta kolektivni spomin uravnava osebno držo posameznika.

6. 4. 2. 2 Naslovi zbirk in ciklov

Naslov prve pesniške zbirke *Mesečni konj* v sebi povezuje podobi konja in meseca, torej zemeljsko in nebesno sfero. Lahko ga interpretiramo kot asociativni odsev pričakovanj lirične protagonistke, ki se srečuje z družbenimi normami. Spoznavanje stvarnosti spreminja čustveno doživljanje sveta v stvarno tehtanje o dogajanju v svetu. Prvi cikel z naslovom *Mlade oči* opisuje svet skozi optiko lirske subjektke, ki je v življenjskem obdobju med mladostjo in odraslostjo. Mlade oči so neizkušene oči, njihovega pogleda na

svet še niso (pre)oblikovale življenjske izkušnje ter soočanje z resničnimi izzivi življenja. V drugem ciklu *Zlate vajeti* avtorica opisuje partnerski odnos. Naslov cikla spominja na pregovorno »zlato kletko«. V naslovu je izraženo nasprotje med zlatom, lahko poročnim prstanom, ki ga tradicionalno povezujemo s srečo in vajetmi, ki simbolizirajo omejeno samostojnost, utesnjenost; z njo se lirična protagonistka srečuje znotraj partnerskega odnosa. Sledi cikel *Ranjene zenice*, kjer je pogled na svet preobražen zaradi življenjskih sprememb, ki jih protagonistka doživi. V ciklu *Potepanje* lirska subjektka prevrednoti svoj pogled na svet, raziskuje svoje možnosti, želi si vzpostaviti ravnovesje med notranjostjo in zunanjim svetom. V zadnjem ciklu *Tenje v megli* lirska subjektka začinja spoznavati družbene zakonitosti, vendar se ji še ne razkrijejo v njihovi celotni razsežnosti. Očitno je, da ima zbirka – že prek posameznih delov in njihovih značilnih naslovov – vase vgrajen določen razvojni (pomenski) lok: od idealizma, morda celo nekih utopičnih pričakovanj neizkušene protagonistke, do obuditev v realnost, ki je včasih tudi boleča, vendar hkrati neizogibna za osebno rast človeka, za (v)pogled pod krinko družbene resničnosti.

Naslov zbirke *Naplavljeni plen* je protisloven. Plen je navadno nekaj, kar človek pridobi s plenjenjem, z bojem; v tem primeru pa je plen nezaželen, sam se je nabral – morda nekje na »obali življenja«. Cikel *Rumena luč* upesnjuje prekinitev molka lirične protagonistke in v povezavi s tem lahko naslov razumemo kot upanje, ki ga lirična protagonistka najde v govoru. Cikel *Zasnuli mesec* opisuje življenje žensk v partnerskem odnosu, v katerem se življenje prenavlja, nadaljuje, kar je zasnutek za nastanek družbe, ki je opisana v ciklu *Vas*. Ime cikla aplicira na skupnost, ki jo v tem ciklu predstavi kot družbo, ki sledi svojemu črednemu nagonu.

Špalirji zvonikov

pojejo psalme

iz votlih grl,

ko drsijo mimo

fotografskih kamer

v okamenelost. [sic!]

(Vegri, 1961, str. 81)

Stavek *Zajtrkujem v urejenem naročju* bolj kot naslov pesniške zbirke učinkuje kot opis vsakdanje dejavnosti. Naslov je v nasprotju s tematiko zbirke, saj nakazuje na pomirjeno stanje, vendar se v zbirki izkaže, da ta urejenost ni tako zadovoljiva, kot bi nemara lahko

pričakovali. Zbirka je razdeljena na tri cikle. Naslov prvega cikla *Vezenje sna* zavaja, ob njem bi lahko pomislili, da protagonistka načrtuje prihodnost. Zmotili bi se, saj se lirski subjekt vrača v preteklost. Naslov drugega cikla *Uspavanke strahu* je kontradiktoren, uspavanke namreč navadno ne vzbujajo strahu, ne povezujemo jih z negativnimi čustvi. Vendar je ta oksimoron v skladu z vsebino cikla, v katerem je lirična protagonistka razpeta med sabo, svojimi željami in željami otrok. Zadnji cikel *Relikvije* je razdeljen na tri dele: *Družina* opisuje družinsko življenje, *Balkon* vsebuje kritičen pogled na svet, cikel *Prijateljica* opisuje medosebne odnose. Medosebne odnose, ki so opisani v zadnjem ciklu zbirke, uravnavajo družbenospolne norme, a ne v prid, temveč v breme protagonistke, zato odnosi, delno izsiljeni, delno odtujeni, niso pristni, so – relikvije, ostanki nečesa. Ob pisanju Saše Vegri ni težko ugotoviti, da so medosebni odnosi v poeziji ostanki – relikvije – mladostniške naivnosti in idealizma, v okviru katerega je lirski subjekt oblikoval svoj odnos s svetom, še preden je začela spoznavati njegovo delovanje. V zbirki je zato ujeta v odnosih, ki jih je v mladostniškem zanosu oblikovala in sprejela, vendar jih sedaj prepoznava kot »mrtve« odnose, ki se ne razvijajo. V teh odnosih igra vloge, ki od nje zahtevajo vedno več pozornosti in predanosti ter ji s tem vedno bolj odvzemajo samostojnost.

V naslovu zbirke *Ofelija in trojni aksel* avtorica združuje literarni lik arhetipalne narave z umetnostno-tehnično figuro umetnostnega drsanja, ki se je razvila v 20. stoletju v tekmovalno športno disciplino. Trojni aksel je še danes izjemno zahtevna figura, ki je med ženskimi tekmovalkami redka, medtem ko je Ofelija klasičen literarni lik. Saša Vegri tradicionalni lik Ofelije v svoji poeziji preobrazi; med obema Ofelijama je bistvena razlika, namreč sposobnost ukrepanja. Shakespearova Ofelija predstavlja tradicionalno žensko usodo, medtem ko Ofelija Vegrijeve ukrepa in se iz te tradicionalnosti uspe izviti. »Moderni« Ofeliji uspe preseči svojo tradicionalnost; simbolično uspešno izpelje »trojni aksel«, torej se izkaže v tradicionalno moški umetnostno-tehnični figuri in s tem preseže meje svojega »ženskega« sveta, ki ji ga pripisuje družba.

Konstelacije ali ozvezdje ali razporeditev več dejavnikov. Pomensko vrednost besede »konstelacije« bi lahko povezali z avtoričinim zapisom v *Poročilu bralcem*, v katerem zapiše, da skuša v zbirki predstaviti večplastnost človekovega doživljanja, njegovega obstoja, ki dosega nedoumljive razsežnosti, je prav tako nedosegljivo in obširno kot ozvezdje samo.

Zbirka *Tebi v tišino* je razdeljena na štiri cikle: *Beseda*, *Ljubezen*, *Čas*, *Ta svet*. Naslovi ciklov neposredno napovedujejo tematiko opisano v posameznem ciklu. V naslovu zbirke lahko prepoznamo dialoškost, kot je v zbirki *Ofelija in trojni aksel*. Lirična protagonistka piše sebi v slovo, zbirka je njeno zadnje pesniško dejanje.

6. 4. 2. 3 Strukturiranost zbirk

a) Z izjemo pesniške zbirke *Konstelacije*

Upor se v poeziji Vegrijeve izraža tudi prek strukturiranosti pesniških zbirk in posameznih pesmi. Skupaj z razvojem tematike se v zbirkah preobraža tudi urejenost zbirk, bolj kot se tematika odmika od tradicionalnih vsebin, bolj inovativne so formalne značilnosti in pesniški postopki, ki jih avtorica pri tem uporablja. »Prek igre z obliko, na katero se osredotoča moderna umetnost, se človek znebi prisilnega jopiča uveljavljenih modusov mišljenja in bivanja. Takšna igra ni samo intelektualni ali tehnični dosežek. Predpostavlja drugačno hotenjsko naravnost človeške eksistence, drugačen tip hotenja in želja, kot je tisti, ki poganja moderni subjekt kot 'lastnika in gospodarja narave' ter tekmece ostalih 'lastnikov ali gospodarjev'« (Barša, 2009, str. 20).

Zgradba v zbirki *Mesečni konj* (1958) spominja na tradicionalne forme, ponekod je še prisotna rima. Tradicionalni so naslovi pesmi, ki so zapisani na začetku vsake pesmi, z izjemo prve, ki naslova nima. Pesmi so eno- ali večkitične. Verzi so različno dolgi, vendar prej krajši kot daljši, nekateri so nekoliko zamaknjeni v desno. Pesnica v tej zbirki sledi pravopisnim pravilom, ločila in velike začetnice so rabljene v skladu s pravili slovenskega pravopisa. Zbirka po svoji obliki posebej še ne izstopa, vendar je bil že takrat pri pesnici na delu konceptualen pristop, ki spodriva vse ugotovitve o izrazito emocionalni pisavi Saše Vegri.

Le tri leta so minila od izida prve zbirke, vendar je naslednja *Naplavljeni plen* (1961) precej drugačna, v tej zbirki se avtorica na tradicijo ne navezuje več. Pesmi so v glavnem enokitične, razen nekaterih izjem. Naslovi pesmi so hkrati prvi verz pesmi in so zapisani z malimi črkami, prav tako kot lastna imena. Verzi so kratki, včasih samo ena beseda tvori verz, kar kaže na to, da avtorica besedam pripisuje velik pomen, jih včasih poudari z obkrožajočo praznino – belino ozadja. Kot v prvi zbirki so nekateri verzi zamaknjeni v desno. Pesmi vsebinsko niso enotne, ampak so sestavljene iz več, samo na videz nepovezanih fragmentov, ki opisujejo različna stanja, doživljanja lirične protagonistke.

V tretji zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* (1967) pesmi nimajo tradicionalnih naslovov, ampak so označene z rimskimi številkami. Oblika pesmi je precej neenotna, enokitične so lahko dolge več deset verzov ali manj kot deset, večkitične imajo različno število verzov v kitici, od enega naprej. Tudi pesmi te zbirke so fragmentarne, sestavljene iz niza prizorov, fragmenti so med sabo ločeni kot stavki – en fragment je en stavek. Nekateri verzi in posamezne besede so poudarjene bodisi z večjim razmikom med črkami ali z velikimi tiskanimi črkami, nekateri verzi so v oklepajih. Avtorica v zbirki ponovno sledi pravopisnim pravilom slovenskega jezika. Takšna strukturiranost že izdaja zelo modernistično pisavo s prodornimi intervencami drugih (izvenliterarnih) slogov in diskurzov.

Zbirka *Ofelija in trojni aksel* (1977) je edina, ki ni razdeljena na cikle, pesmi so naslovljene tradicionalno, naslovi pa se – razen redkih izjem – ponovijo kot prvi verz pesmi. Je razmeroma kratka zbirka, kar se sklada s tematsko širino. Stanislava Repar navaja, da je zbirka nastala v obliki prostih listov in v omejeni nakladi, zaradi česar je bila skoraj nedostopna za bralsko občinstvo, prav tako je pogosto ne najdemo na pesničnih bibliografskih seznamih; obsega pesmi, ki so nastale med letoma 1974 in 1975 (Repar, 2006).¹¹ Posebnost te zbirke so dvodelni verzi, prvi del je zapisan z velikimi tiskanimi črkami drugi z malimi. V tej zbirki pomenske enote niso jasno ločene, ampak je njihovo sestavljanje prepuščeno bralcu, saj je avtorica popolnoma opustila uporabo ločil, ki bi usmerjala bralni proces.

Preskočimo predzadnjo pesniško zbirko *Konstelacije* (1980), ki jo bom obravnavala posebej, in naj omenim še zadnjo zbirko *Tebi v tišino* (2001), ki je izšla s precejšnjim časovnim zamikom. Navedeno dejstvo lahko opazimo že prek njenega izrazitega odstopanja od prejšnjih zbirk, tako na formalni kot tematski ravni. Ta ne preveč obsežna zbirka je razdeljena na štiri cikle, zadnji je natisnjen na papirju, ki je iz drugačnega materiala, listi so namreč temnejši in debelejši. Pesmi so tradicionalno naslovljene, njihova oblika pa spominja na tiste iz zbirke *Naplavljeni plen*. Večinoma so enokitične in pravopisna pravila ponovno usmerjajo tok pesmi, ki so tradicionalno naslovljene, fragmentiranost besedil se giblje v razumljivih vsebinskih okvirjih. Zbirka sicer vsebuje pesniška sredstva in stil, značilen za Sašo Vegri, je tudi dragocena zaradi svoje poslovilne

¹¹ Primer izpuščanja zbirke *Ofelija in trojni aksel* je tudi prej omenjena spremna beseda pesniške zbirke *Tebi v tišino* Iva Svetine (2001).

sporočilnosti, vendar je – z estetskega stališča – le bleda podoba pesnične umetniške sile, s katero je ustvarjala svoje prejšnje zbirke.

b) *Konstelacije*

Zbirko *Konstelacije* izpostavljam zaradi njene strukture, ki izstopa ne le v opusu Vegrijeve, ampak tudi v slovenski literaturi takratnega časa, pravzaprav do sedaj.

Zbirka vsebuje devet konstelacij, vsaka je razdeljena na tri dele in vsak del vsebuje tri pesmi oziroma »bralne enote«, kot jih poimenuje avtorica. Vsaka *Konstelacija* ima na začetku »bralno enoto«, ki se imenuje *Skica*, in na koncu še dve »bralni enoti« *Kote oboka a b c* in *Kote temeljev c b a*. Naslovi pesmi so na koncu vsake pesmi zapisani v oklepaju in v ležečem tisku. Pravopisnih pravil v tej zbirki ni. 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. Stroga arhitekturna zgradba zbirke, o kateri nas pesnica pouči takoj na njenem začetku, je v nasprotju s fragmentirano vsebino, v kateri so fragmenti med seboj vsebinsko nepovezani, oziroma se nahajajo v hipotetičnih, le stežka razkrinkanih povezavah, ki – poleg drugega – predpostavljajo bralčevo znanje o celotnem opusu Saše Vegri. Šele takrat postane vsa »performativna skladba« bolj razumljiva, kljub njenemu ekskluzivističnemu in eksperimentalnemu značaju.

Na začetku zbirke se nahaja *Poročilo bralcem*, ki je prav tako iz treh delov in je prav tako v nasprotju s prenasičeno, samo v tem smislu tudi kaotično, vsebino, saj vsebuje točno določena navodila za branje pesmi. Vendar ob branju pesmi ugotavljamo, da pravzaprav ta navodila bralca speljejo na napačno pot, saj se vsebina z njimi ne povezuje. Poročilo pa je že samo na sebi nenavadno, saj bolj kot na element pesniške zbirke, spominja na navodila za uporabo nekega artikla. A morda so lažna pričakovanja, kontrapunkt gotovosti (nekega manuala) in ustvarjalne negotovosti samih pesmi ter subverzivnost vsebin in oblik, del performativne učinkovitosti Vegrijeve ter premišljenega in konceptualno-intuitivno izpeljanega projekta. Torej neke pomenljive avtorske geste, v kateri se prejšnja dekonstrukcija predvsem tematik in spremljevalnih vrednostnih okvirjev preseli na področje dekonstruirane, subverziji izpostavljene oblike. Namreč, formalnih značilnosti zbirke, ki podirajo naša strukturna, tudi poetološka in zvrstna pričakovanja.

V *Poročilu bralcem* avtorica poudarja, da v pesmih sledi »normativom komunikativne funkcije jezika«, kar na ravni posameznih izrazov sicer drži, vendar zaradi kombiniranja teh izrazov, ki pripadajo najrazličnejšim diskurzom, pesmi ne moremo brati tradicionalno,

saj posamezne pesmi niso vsebinsko zaključene enote. Torej je komunikacija nesmiselna, če zgolj sledi normativom, govor je veliko več kot samo izgovarjanje besed.

Zbirka *Konstelacije* z vidika strukturne urejenosti najbolj izstopa, predstavlja naj sodobnejšo izmed pesniških zbirk Saše Vegri. V zgradbi se kaže idejna usmerjenost avtorice, v kateri najdemo značilnosti avantgarde, ki išče »pomen v pomenečem in smisel danega v načinu njegove danosti [...] težišče umetnostnega ustvarjanja prestavlja od reprezentacije k eksperimentiranju z medijem reprezentacije« (Barša, 2009, str. 275). V nasprotju z logocentrično rabo jezika, ki predpostavlja, »da so pomeni in esence najprej sami izvorno in neposredno ujeti v izkušnji in zavesti, in jezik jih potem samo še predstavlja, v izpeljani in posredovani podobi« (Barša, 2009, str. 275), namreč: opisuje, posreduje, predstavlja v vnaprej dogovorjenem ključu, kodi.

Pavel Barša meni, da so bili avantgardisti »nagnjeni k povezovanju naravnosti k formalnemu eksperimentiranju [...] z idejo istovetnosti umetnosti in življenja« (Barša, 2009, str. 276) in zato »/a/vantgardistični formalizem ni izraz odrezavosti od stvarnosti, nekakšnega akademskega *larpurlartizma*, saj je prostor njegovega eksperimentiranja sama oblika človeške eksistence« (Barša, 2009, str. 276). S kombinacijo naključnih fragmentov Vegrijeva iz najrazličnejših diskurzov ustvarja (produktiven) kaos. Ta temelji na projekciji doživljanja sveta z lirčno protagonistko, njenih izkušnjah in pesniških posredovanjih, oziroma označevanjih, ki presegajo »(po)znano« in »dopustno« (mero) in nas izvržejo iz zank ugodja (»zlatih vajet«). Poleg tega kaže na nezmožnost dojeti svet v celoti. Svet je tisto, kar vsak subjekt sam podoživi in upomeni, univerzalna »resnica« ne obstaja. Iz dražljajev-impulzov, izzivov in spodbud ki jih dobivamo iz okolice, se oblikujemo kot posamezni subjekti. Mislim, da je v prvi točki *Poročila bralcem* zajela to svojo idejo in jo prek svojih bralnih enot vedno znova potrjuje, ta misel je: »Menim, da vsebuje vsak sistem pozitivne in negativne elemente, poraba enega ali drugega znotraj sistema pa določa našo osebno držo in reakcije na sistem« (Vegri, 1980, str. 2).

To idejo podkrepi s točko C v *Poročilu bralcem*, v kateri opozori, da je za branje *Konstelacij* potreben čas, dolžina tega časa pa je odvisna od bralne tehnike, umske in emocionalne pripravljenosti razpoznavati večplastnost naše eksistence (Vegri, 1980). Avtorica bralca nagovarja, naj za branje angažira svoje umske in emocionalne sposobnosti. Dolžina časa je tudi pomemben poudarek, saj menim, da s tem namigne na pripravljenost bralca spoznati sebe, svoje razumevanje sveta in človekovega obstoja, ki se zrcali tudi v

repcijski pustolovščini. Bolj kot se bralec poglobi (lahko tudi v vsak fragment posebej), več plasti svoje eksistence bo spoznal v obliki neke »povratne informacije«. *Konstelacije* so torej zlasti orodje za samospoznavanje, vendar ne izključno. Za poučenega bralca izrišejo tudi marsikaj, kar je prej – pri Saši Vegri – ostalo nedorečeno. Rebus, (lažno) instrumentaliziran labirint z življenjsko uganko v samem njegovem jedru, ki vendarle o(b)staja samo v obliki vprašanja. Takšne ali podobne tendence v poeziji Pavel Barša pripisuje avantgardi, ki »mora bralcu, recipientu ali opazovalcu vzeti nadomestno zadovoljstvo, ki ga prinaša *identifikacija* z junaki, avtorjem ali 'performerji'. Namesto takšne lažne tolažbe in samopozabe naj bi vračala ljudi k njim samim – k njihovi samorefleksiji in življenjskemu eksperimentiranju, k vsakodnevnemu 'performansu' njihove eksistence« (Barša, 2009, str. 279). In dodaja še, da »h/krati z obratom k mediju pa tudi bralca obrača k besedilu njegovega lastnega življenja in njegovim eksperimentalnim možnostim« (Barša, 2009, str. 279).

»Eksperimentalno pisanje se tako neposredno udeležuje človeške emancipacije« prek eksperimentalnega pisanja v (post)avantgardni umetnosti se namreč rišejo nove oblike življenja (Barša, 2009, str. 278).

Vegrijeva v *Konstelacijah* skuša oblikovati svoj pogled na svet izven vseh ustaljenih norm. Bralce nagovarja, naj bodo tudi oni inovativni pri interpretaciji zbirke in naj se ne omejujejo na miselne ali znakovne sisteme drugih – tudi nje kot avtorice, ampak naj angažirajo svoje intelektualne sposobnosti in ustvarjalne zmožnosti, s katerimi bodo spoznali razsežnosti svoje eksistence. V tem smislu so *Konstelacije* resnično pravi »zaključek« plodovite ustvarjalne in človeške poti, po kateri je ves čas stopala pesnica Saša Vegri.

7 SKLEP

Saša Vegri je v svoji poeziji 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 je pomembno prispevala k razvoju slovenske poezije, vendar ji tega niso priznavali. Zaradi vpetosti v tradicionalni ideološki model o družbenih spolih in s posredovanjem bolj tradicionalnih literarnovednih metod raziskovanja so kritiki spregledali tiste najbolj izrazite, sodobne in izzivalne značilnosti njene poezije.

V času, ko je bila Saša Vegri umetniško aktivna, so ustvarjali še: Kajetan Kovič, Svetlana Makarovič, Janez Menart, Ivan Minatti, Tone Pavček, Ada Škerl, Venko Taufer, Ciril Zlobec, idr. Najpogosteje so raziskovalci Vegrijevo postavljali ob bok Gregorju Strniši in Danetu Zajcu, ki sta bila deležna več pozornosti literarne stroke.

Jože Pogačnik meni, da je najpomembnejša značilnost poezije po 2. svetovni vojni ta, da človek ni več v središču sveta, kar je posledica zavrnitve mimetičnega načela umetnosti. Vendar ugotavlja, da avtorji pesniške zbirke *Pesmi štirih*, ki naj bi bila za takratni čas najbolj prelomna, problema človekove eksistence niso prikazovali v celotni bivanjski razsežnosti, ampak so se še vedno gibali v polju človekove eksistence, ki je privatna in ostaja na stopnji individualnega razpoloženja (Pogačnik, 2001). V tej točki se je, med drugim, Vegrijeva oddaljila od, na primer, Zajčeve poezije. Čeprav se njegova poezija, po mnenju Denisa Poniža, odvrta od humanistično-sentimentalne lirike (Poniž, 2001) pa kljub temu z opisovanjem svoje lastne izkušnje, lirski subjekt ostaja v središču.

Tematsko je Vegrijeva izstopala, saj je motive obdelovala v okviru posthumanistične ideologije. Subjekt Vegrijeve je razsrediščen, ni več subjekt, ki stoji v središču sveta; človek je le del slednjega, skoraj lutka, presečišče različnih vlog in diskurzivnih položajev, od katerega ni odvisen ne začetek in ne konec njegovega življenja. Človek nima popolnega vpliva na svoje delovanje, saj je slednje pogojeno z družbenospolnimi in tudi drugimi družbenimi normami, ki naša življenja ves čas usmerjajo. Lirska subjektka Saše Vegri se dokaj hitro zave »usodnosti«, ki jo ima družba na človeka, vendar to ni usodnost (ali danost), ki bi bila določena z naravo oziroma telesno komponento v življenju žensk, kot so jim to podtikali patriarhalni ideologi, temveč gre za človekovo pogojenost s konstruiranimi družbenospolnimi normami, ki vplivajo na vse subjekte, ne glede na njihov spol – zato pa so tudi spremenljive.

Ujetost v norme je bil glavni problem, ki ga je pesnica od zbirke do zbirke razčiščevala sama s sabo. Njena problematizacija ženskih vlog, ženskosti nasploh, z njo pa tudi (ženske) sodobne pesniške pisave ima daleč segajoče konsekvence, poleg tega je prišla na dan v spoštovanja vrednem časovnem prehitevanju, tako rekoč vzporedno z intelektualnimi prizadevanji očetov poststrukturalizma in tudi feminističnih klasičark.

Vsi odnosi med ljudmi so v poeziji Vegrijeve pogojeni z njihovo patriarhalno ureditvijo, tudi v družbenospolnem smislu. 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 ugotovitvijo presegla »romantično« opisovanje partnerskega odnosa in patriarhalno idealiziranje materinstva, kar je sicer njeni poeziji dodalo skeptičen priokus, jo pa pripeljalo na prag postmodernizma in od patriarhalnih primežev osvobojene ženske pisave.

V poeziji Vegrijeve je spregledana tako tematizacija molka, kot strukturne značilnosti ženske pisave, ki se kažejo v obliki različnih »vrzeli«, prekinitev in subverzij, »odstopanj« od kanoniziranih pisav, posebnega podobja, ipd. Pesnica na tak način izraža konflikt, ki nastaja v subjektki 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.

Strukturno je Vegrijeva inovativna v vseh zbirkah, najmanj v prvi in zadnji, ki sta tudi tematsko najmanj pronicljivi, kar je tudi razumljivo. Bolj kot je formalna urejenost poezije inovativna in oddaljena od tradicije, bolj je tudi tematika oddaljena od družbeno sprejetih norm – in obratno. Svoj ustvarjalni vrhunec doseže s *Konstelacijami*, kjer je težo sporočilnosti povsem prenesla na jezik in strukturo zbirke, s tem pa spodbudila sposobnosti in motiviranost bralcev s pomočjo takšne eksperimentalne poezije razpoznavati svojo lastno (ne)ukalupljeno eksistenco.

Po Hélène Cixous je ena od značilnosti ženskega pisanja, da ga ni mogoče zamejiti, pozitivno definirati s pomočjo nekih določil, saj sta, paradoksalno, prav neujetljivost in nezmožnost opredelitve tisti lastnosti, s katerima zavrača patriarhalno binarnost (Cixous, 2005). Binarnost patriarhalnega sveta je Vegrijeva presegala s pomensko odprtostjo, potenciranjem pomenov, ki drsijo, se pretakajo in sublimirajo, zato dokončnega smisla pesniške izpovedi ni, oziroma ostaja za vselej odprt.

Ker je Vegrijeva sledila tokovom poezije takratnega časa, lahko prav s pomočjo feministične literarne vede odkrivamo njene presežke, saj tradicionalna literarna veda odkriva le značilnosti dobe, v kateri je ustvarjala. Ker pa je literarni sistem, kot smo ugotavljali na začetku, zgrajen pretežno na literarnih besedilih moških avtorjev, s tradicionalnim raziskovanjem ostaja veliko pesniške vrednosti poezije Saše Vegri spregledane. Interpretacija s feministično literarno vedo odkriva vrednost poezije, ki presega značilnosti takratnih literarnih tokov in poezijo prikaže v vsej svoji »večplastnosti«.

8 VIRI

Vegri, S. (1958). *Mesečni konj*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

-- (1961). *Naplavljeni plen*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

-- (1980). *Konstelacije*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

-- (2001). *Tebi v tišino*. Ljubljana: Nova revija.

-- (2006). *Ofelija in trojni aksel & Zajtrkujem v urejenem naročju*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.

9 LITERATURA

- Badinter, É.** (2006). Ljubezen za povrh. *Apokalipsa*, št. 103–104 (september, oktober), str. 82–110.
- Barša, P.** (2009). *Gospodstvo človeka in želja ženske: feminizem med psihoanalizo in poststrukturalizmom*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.
- Barthes, R.** (1995): Smrt avtorja. V Aleš Pogačnik (ur.). *Sodobna literarna teorija*. Ljubljana: Krtina.
- Borovnik, S.** (1995). *Pišejo ženske drugače?* Ljubljana: Mihelač.
- Brezovar, M.** (1960): Saša Vegri: Mesečni konj. *Naša sodobnost*, Letn. 8, št. 1, str. 88–89.
- Cixous, H.** (2005). *Smeh Meduze in druga besedila*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.
- Chodorow, N.** (2006). Reprodukcijska materinstva. *Apokalipsa*, št. 103–104 (september, oktober), str. 71–81.
- Grafenauer, N.** (1959). Lirika Saše Vegri. *Naši razgledi*, Letn. 8, št. 17 (12. september 1958), str. 436.
- – (1961/62). Ocene in poročila. *Mlada pota*, Letn. 10, str. 445–447.
- Hofman, B.** (1962). Dve zbirki mladih slovenskih avtorjev. *Nova obzorja*, Letn. 15, str. 267–268.
- Jalušič, V.** (1992). *Dokler se ne vmešajo ženske...: ženske, revolucije in ostalo*. Ljubljana: Krt.
- Jogan, M.** (1984). Katoliški socialni nauk, ženske in emancipacija. *Emancipacija v jugoslovanski družbi: protislovja in problemi: zbornik / Ziherlovi dnevi 1984*, str. 395–409.
- Kermauner, T.** (1967). Spremna beseda. V Saša Vegri: *Zajtrkujem v urejenem naročju*. Koper: Lipa.
- Konjar, V.** (1958/59). Nove knjige. *Mlada pota*, Letn. 7, str. 421–426.
- Kos, J.** (2002). *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

- Koteska, J.** (2005). Enojnost para. *Apokalipsa*, št. 90–92 (april, maj, junij), str. 375–386.
- Lavrenčič Vrabec, D.** (2009). Saša Vegri – »kdaj in zakaj«. *Literarna in mentorska ustvarjalnost Saše Vegri: simpozij ob njeni 75-letnici, sreda, 8. April 2009*. Ljubljana: Mestna knjižnica, Center za mladinsko književnost in knjižničarstvo, str. 5–7.
- Leskošek, V.** (2002). *Zavrnjena tradicija: ženske in ženskost v slovenski zgodovini od 1890 do 1940*. Ljubljana: Založba /*cf.
- Mihurko Poniž, K.** (2005a). Feministične literarnovedne raziskave – tukaj in zdaj. *Jezik in slovstvo*, Letn. 50, št. 3–4, str. 87–95.
- – (2005b). »Nisem prijatelj ‘ženskih pisateljev’«. *Apokalipsa*, št. 90–92 (april, maj, junij), str. 249–260.
- – (2009). *Evine hčere: konstruiranje ženskosti v slovenskem javnem diskurzu 1848–1902*. Nova Gorica: Univerza.
- Moi, T.** (1999). *Politika spola/teksta*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Novak, F.** (1962). Saša Vegri, Naplavljeni plen. *Naša sodobnost*, Letn. 10, št. 2, str. 845–846.
- Novak Popov, I.** (2003). *Sodobna poezija slovenskih pesnic. Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Litera.
- – (2008). Slovenske pesnice v literarni vedi in izobraževanju. V Boža Krakar Vogel (ur.). *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine, metode*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, str. 113–128.
- Paternu, B., Glušič, H., Kmecl, M.** (1967). *Slovenska književnost 1945-1965*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Pibernik, F.** (1967). Saša Vegri: Zajtrkujem v urejenem naročju. *Naša sodobnost*, Letn. 15, št. 10, str. 1046–1048.
- – (1978). *Med tradicijo in modernizmom: pričevanja o sodobni poeziji*. Ljubljana: Slovenska matica.

- Pogačnik, J.** (1972). *Zgodovina slovenskega slovstva*. Maribor: Obzorja.
- (2001). *Lirika: Slovenska književnost III*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Poniž, D.** (2001). *Slovenska lirika 1950-2000*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Repar, S.** (2005). Molčanja v luči feminističnih teorij. *Apokalipsa*, št. 90–92 (april, maj, junij), str. 237–248.
- (2006). Spremná beseda. V Saša Vegri: *Ofelija in trojni aksel & Zajtrkujem v urejenem naročju*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, zavihek.
- Showalter, E.** (1995). Feminizem in literatura. V Aleš Pogačnik (ur.). *Sodobna literarna teorija*. Ljubljana: Krtina.
- Simčič, S.** (1980). Saša Vegri: Konstelacije. *Naši Razgledi*, Letn. 29, št. 14 (25. julij 1980), str. 411.
- Slovenski biografski leksikon* (1925–1991). Ljubljana: Zadrúžna gospodarska banka.
- Snoj, J.** (1959). Saša Vegri: Mesečni konj. *Naši razgledi*, Letn. 8, št. 14 (25. julij 1959), str. 342–344.
- Sobočan, A. M.** (2008). Branje kanona. V Boža Krakar Vogel (ur.). *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine, metode*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, str. 99–112.
- Svetek, I.** (2003). Écriture féminine oz. paradoksalnost ženstvenega. *Sodobnost*, Letn. 67, št. 1 (januar 2003), str. 74–82.
- Svetina, I.** (2001). Iz molka v molk se pesem pne. V Saša Vegri: *Tebi v tišino*. Ljubljana: Nova revija.
- Tratnik, S.** (2008). Avtobiografskost kot umešanje osebne izkušnje. *Jezik in slovstvo*, Letn. 53., št. 3–4, str. 69–74.
- Vendramin, V.** (1997). Ženska v literaturi: podobe, polemike in paradoksi. *Delta*, Letn. 3, št. 3–4, str. 41–51.
- (2003). *Shakespearove sestre: feminizem, psihoanaliza, literatura*. Ljubljana: Delta.

- Verginella, M.** (2006). *Ženska obrobja: vpis žensk v zgodovino Slovencev*. Ljubljana: Delta.
- Ule, M.** (1984). Emancipacija žensk kot model emancipacije subjekta. *Emancipacija v jugoslovanski družbi: protislovja in problemi: zbornik / Zihherlovi dnevi 1984*, str. 383–394.
- – (1993). Kontekst ženskih študij v Sloveniji. V Eva D. Bahovec (ur.). *Od ženskih študij k feministični teoriji*. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze v Ljubljani, Enota za časopisno-založniško dejavnost, str. 119–124.
- Zgonc, B.** (1978). »Ofelija in trojni aksel« Saše Vegri. *Primorska srečanja*, Letn. 2, št. 12, str. 49–50.
- Zlobec, C.** (1958). Pesniški debut Saše Vegri. *Knjiga*. Letn. 6, št. 11–12, str. 387–389.
- Zupan Sosič, A.** (2001). Označevanje literature žensk. V Vesna Požgaj Hadži (ur.). *Zbornik referatov s Prvega slovensko-hrvaškega slavističnega srečanja, ki je bilo v Novigradu od 25. do 27. marca 1999*, str. 135–144.
- Wikivir. Saša Vegri. [citirano 14. 4. 2010]. Dostopno na spletnem naslovu: http://sl.wikipedia.org/wiki/Sa%C5%A1a_Vegri