

Plesalka, koreografinja in pedagoginja Lojzka Žerdin.

Zasidrana je ta barka spomina tam nekje vmes, kjer ostaja *Žena z otoka* in zdaj pluje s to in drugič z ono barko, ko stopa z otoka in venomer pleše in se nanj vrača. **Lojzka Žerdin.** Zarobno, navidezno smrtnost njenega pedagoškega minevanja, ne pa tudi ustvarjalnega, je zamenjalo nesmrtnost s filmskim portretom in nekdo je poklonil srečo nekomu drugemu, če se jo sploh sme tako imenovati, in to je nekaj več, kot pa samo spomin ali »rojstvo« novih pesmi, plesa, glasbe, drame, tragedije ali komedije. *Žena z otoka je dokument.* Ta rojstva različnih umetnosti in njihovih zvrsti so preživljala stoletja in tisočletja, ljudje pa so se sprehodili z izkustvom prejšnjega v prihodnje stoletje. Na tej gledališki barki spomina so pluli samo ljudje svojo mislijo in umetnostjo, ki ga prihodnji rodovi ne bodo več pomnili, ali pa bo ostal le kot spomin na virtualno sliko neke preteklosti z grožnjo vojne, ki ne bo toliko pomemben, kot to, da so umetniške razliknosti in svetovnonazorska prepričanja dobivala razsežnosti tudi pozabljenega in minljivega, predvsem pa so se vračala v spominjanjih. Znameniti publicist, gledališki direktor in dramaturg Bojan Štih je v *Jesenski fugi o norcu in smrti zapisal*, da se z vsakim rodом zgodovina človeškega rodu začne in konča. »Tako tudi v teatru v katerem se generacije vrstijo druga za drugo, vsaka pa prinese s seboj ves svet upanj in načrtov in se končno umakne in pogrezne z vsem svojim »svetom« upanj in načrtov v pozabo, se reče v zgodovino. Nič namreč ni tako minljivega na svetu, kakor je gledališka predstava, ta kratkotrajna luč v kresni noči... Če gledališka predstava ni bila zapisana na filmski ali magnetofonski trak, fotografija je le mrtev dokument, to pomeni, da od predstave ni ostalo skoroda ničesar. Razen nekaterih podatkov. O spominu pa vemo, da je s človekom vred umrljiv in da je nezanesljiv in največkrat motiviran pro domo sua.« A kljub temu naj vsakršen spomin, dokler ga lahko obudimo iz pozabe, z nami ostane, pa čeprav izpisan na kdo ve kakšnem lističu, iztrganem iz kakšnega gledališkega besedila; miselni, umetniški in bivanjski, namenjen plesu, umetnosti gibanja, ker njegova lepota razkriva svojskost stila v sodobnem gledališkem in umetniškem izražanju, tudi tistemu, ki ga je gojila plesalka, koreografinja in pedagoginja, izredna profesorica Lojzka Žerdin. Če je ples pomenil izražanje z gibom in telesom in bil umetnost, ki je stara toliko kot je staro človeštvo in je pomenil tudi najbolj neposreden način komuniciranja s svetom, z božanstvi in ljudmi, potem se je lahko razvijal v celovito kulturo, ki spremlja človeka na vseh stopnjah njegovega razvoja. *Srečamo ga že na jamskih slikah iz kamene dobe, pa na grškem vaznem slikarstvu in v antičnih umetnostih vse do današnjih dni.... Vedno je bil navdih in izraz človekove ustvarjalnosti... Tako je v tem dolgem obdobju svojega obstoja razvil neizmerno bogastvo oblik, estetskih vzorcev in zakonitosti, tehničnih in teoretskih pojmov in zasnov, pedagoških in koreografskih načel, plesnih tehnik. Ples pa je postal tudi del gledališke umetnosti.*

»Ne vemo natančno, kdaj je človek začel plesati, a vendarle lahko domnevamo, da je bilo to v predzgodovinskem času. Zagotovo v vseh ohranjenih plemenskih kulturah najdemo plese, ki niso le spontana izpoved občutenj, temveč so to ritmizirane sekvence, ki se izvajajo na določenem mestu... gledalci so bogovi, ki jih plesalec roteče prosi, da mu podarjajo dež, rodovitnost...so ritual... Možno razumevanje izvora grškega gledališča spominja na ditiramb, prikazovanje, ki je sestavljalo pesem in ples in spominja na sestavni del dionizij, sprva improviziranih, kasneje pa prilagojenih natančni strukturi rituala. Od leta 508 pred našim štetjem so znana tekmovanja v »izvajanju« ditiramba. Skupine, ki so sodelovale na takih tekmovanjih, je pripravljala choregus (današnji koreograf), nastopale pa so v orkestru, v krožnem gledališkem prostoru na odprtem, hkrati pa so se na dionizijskih festivalih razvijale

še posebne oblike govorne drame, ki je prav tako imela svoje pevce/plesalce/govorce....Profesionalni ples se je razvil pravzaprav šele v starem Rimu. Najstarejše znane pantomimske predstave datirajo v leto 22 pr. n. št. Iz tega obdobja sta znana dva velika plesna umetnika, Pylades in Bathyllus. Oba sta prikozavala tragedije ali mite v solističnih izvedbah, z ustrezno glasbeno spremljavo, številnimi kostumskimi preoblekami in maskami...Gledališki ples ali ples v gledališki predstavi je že davno postal del umetnosti... Vsaka epoha do današnjih dni je obogatila plesno abecedo, izobraževanje, »rodila« je plesalce in koreografe. Toda najsubtilnejši, najmočnejši vendarle ostaja individualni ustvarjalec, ker se pod vplivom časa, v katerem živi, v njem »oglašča« podoba genija, da bi lahko plesne smeri izpopolnil do neslutnih umetniških višin. Zaradi znanja, zaradi koreografov in igralcev, ki so govorico giba, plesa in telesa obvladovali, se je tudi v slovenskem gledališču udejanil ples in gib kot del gledališke umetnosti. Če je verjeti stoletnemu Repertoarju slovenskih gledališč 1867-1967, brez preverjanja gledaliških letakov in listov, zasledimo zaznamek o znamenitem plesalcu, baletnem koreografu in opernem režiserju, ki je leta 1924 prvič nastopil v Ljubljani kot plesalec, Petru Golovinu, in od 1928 pa do 1946 leta vodil baletni ansambel v Ljubljani, je koreografiral pri gledaliških predstavah v Slovenskem narodnem gledališču, in najprej sodeloval z režiserjema Osipom Šestom pri uprizoritvi Goethejevega *Fausta*, uprizorjenega leta 1929 in Nušičevih »čudovitih doživljajih v devetih slikah s petjem in plesom«, v delu *Pot okoli sveta*, premierno uprizorjeni igri 1936 leta ter Bratkom Kreftom v letu 1934 pri uprizoritvi Wilhelmove satirične komedije *Waterloo*. Od tedaj dalje je občasno verjetno koreograf pri nastajanju gledaliških predstav nepogrešljiv in je soustvarjalec posameznih dramskih uprizoritev, prav tako kot skladatelj, kostumograf, scenograf... čeprav so se plesi v gledališču pojavljali že mnogo prej... In kaj kmalu se je pokazala tudi poklicna potreba po tovrstnem plesnem znanju in izobraževanju za igralca. Ob ustanovitvi Akademije za igralsko umetnost je pedagoško delo z igralci, režiserji in kasneje dramaturgi najprej prevzel sijajni koreograf, plesalec in pedagog Pino Mlakar pri predmetu »ritmična gimnastika in ples«, po njegovem odhodu pa je pričela s poučevanjem plesalka, koreografinja in pedagoginja Lojzka Žerdin, ki je 1968 leta zaključila študij umetniškega plesa in diplomirala pri Mary Wigman v Berlinu. Z njenim prihodom na Akademijo se je predmet preimenoval v »umetnost giba«. Šele leta 1978 pa je bil ta predmet, ki ga je Žerdinova sicer poučevala že od leta 1970 na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, uvrščen med umetniške discipline, kakor je zapisal Filip Kumbatovič – Kumba, tedaj prav tako akademjski profesor in dopisni član Slovenske akademije in umetnosti, Marija Vogeltnik pa je za Žerdinovo zapisala v utemeljitvi za visokošolski naziv, da so pri njej »zajeta znanja iz evropske plesne tradicije Mary Wigmanove, ki jim dodaja temelje sistema ameriške šole Marte Grahamove... Vsakoletni koncerti gledališkega plesa pomenijo ne le kulturni doprinos in plesno ustvarjanje, ki dviga širšo plesno kulturo našega prostora, ampak tudi vsakoletna predlaganje delovnega obračuna za razvoj kadrov, ki odhajajo po Sloveniji... Mišljenje, kot je svoj zapis naslovila Vogeltnikova je iz leta 1984, zgodovinski pregled in vsebina pa sta obširneje razloženi v njeni knjigi *Sodobni ples na Slovenskem (1975)*: »S prehodom na AGRFT se je plesalki, plesnemu pedagogu in koreografu Lojzki Žerdin odprlo novo področje plesno koreografske pedagogije. Namreč koreografsko in gibno sodelovanje s postavljanjem gibanj v gledaliških dramskih predstavah. Postalo je del njenega prvinskega interesa kot oblikovanje gledališke odrske kretnje, ki tudi vanjo vnaša svoj temen, tragično obarvan in seksualno obogaten plesni ton...«

O umetniškem delu Lojzke Žerdin nam je torej ostal filmski zapis njenega portreta *Žena z otoka*, ki je nastal in bil predvajan na nacionalni televiziji pred dobrim letom dni, in ki je mogoče zaenkrat najcelovitejši pregled in izpoved dela, vse drugo so le zapisi v časopisih, gledališke kritike, nekaj posnetih gledaliških predstav ter filmskih in televizijskih predstavitev posameznih sekvenc plesov njenih študentov, četudi je bilo javnih predstavitev ob različnih

priložnostih kar nekaj, ki še čakajo na razčlenitev, vsekakor pa na njen gledališki delež. Samo navedek iz ocene Aleša Bergerja za uprizoritev Zajčeve Abecedarije v Mladinskem gledališču: »...petindvajset pesmic, sleherna od njih spodbujena z eno črko abecede, se je mehko in gladko prepletlo v čistem, neobloženem zaporedju... – v natančni koreografiji Lojzke Žerdin – s harlekinsko zadržano veselostjo;...Gotovo srečen splet sodobne poezije za otroke in preciznega, a zato nič manj iznajdljivega odrskega jezika, ki izrablja vse njene odtenke; učinkovita v podrobnostih in v celoti...«

To naše razmišljanje, brskanje po spominu in gradivu v podobi razpršenega zapisa o njenem gledališkem delu, bi lahko bil nekakšen gledališki dnevnik ali hommage nekemu petdesetletnemu umetniškemu in štiridesetletnemu pedagoškemu delu, če bi seštel vsa leta njenega ustvarjalnega dela. Mogoče tudi zato, ker njen najvitalnejši ustvarjalni čas sovpada z generacijo sijajnih gledaliških ustvarjalcev, s katerimi je sodelovala v gledališčih ali pri filmu: s Poldetom Bibičem, Zlatkom Šugmanom, Niko Juvanovo, Ivanko Mežanovo, Danilom Benedičičem, pokojnim Rudijem Kosmačem, Ivo Zupančičevo, Janezom Bermežem, Mileno Muhičevo, Sandijem Krošlom...z igralskimi družinami ljubljanskih gledališč, celjskega, mariborskega in tržaškega teatra in tistimi velikani igralske umetnosti, ki bi bili danes deset in več let starejši, a žal nekaterih med njimi ni več živih: Vladimirjem Skrbinškom, Duško Počkajevo, Majdo Potokarjevo, Miro Danilovo, Vido Juvanovo, Slavkom Janom, Ivanom Jermanom, Maksom Furjanom....Na Akademiji pa s kolegi Francetom Jamnikom, Miletom Korunom, Matjažem Klopčičem, Primožem Kozakom, Filipom Kumbatovičem Kumbo, Igorjem Pretnarjem, Francetom Štiglicem, Jožetom Galetom, Mirkom Zupančičem, Markom Marinom, Štefko Drolčevo... pa spet s Poldetom Bibičem in v osemdestih z mlajšo generacijo kolegov različnih gledaliških poklicev, docenti, izrednimi in rednimi profesorji. Če opravimo pregled njenega dela za pol stoletja nazaj, je pravzaprav to novo soočenje s pogledom novega tisočletja; bil je to srečen ustvarjalni gledališki čas, pa četudi bi marsikatero mnenje temu nasprotovalo. Samo pol preteklega stoletja je bilo treba, da je ob Cankarjevih dramah nastala najsijajnejša sodobna izvirna slovenska dramatika, od pesniške drame do drame modernističnih smeri do postmodernega obdobja in nove dekadence, ki so jo uprizarjali na eksperimentalnih odrih in v poklicnih gledališčih, ob delih sodobne in klasične svetovne dramske zakladnice.

Ob že utečenih ustvarjalnih tandemih režiser, scenograf, kostumograf, so vse pogosteje prisotna imena sodobnih slovenskih skladateljev s katerimi je Žerdinova kot koreografka sodelovala – Jakob Jež, Alojz Srebotnjak, Darijan Božič, Urban Koder, Bojan Adamič, Jani Golob, ki so za gledališke uprizoritve skladali izvirno glasbo...

Takle hommage Lojzki Žerdin in njeni govorici telesa, umetnosti giba, plesni izraznosti in gledališki koreografiji, je samo iztrgan insert iz bogatega ustvarjalnega dela, ki še ni zaključeno in ko je vendarle že mogoče zatrditi, ko pregledujemo njeno delo in bibliografijo, da je sodelovala v domala vseh slovenskih poklicnih gledališčih in eksperimentalnem gledališču Glej, takorekoč v zlati dobi slovenskega gledališča, ko so jih med drugimi vodili Bojan Štih, Lojze Filipič, Igor Lampret.... In vendar se njen umetniški opus razteza od sodelovanja z gledališkimi ustvarjalci, njenimi vrstniki, se posveča s plesno izpovedjo svojim učiteljem, Marti Pavlinovi – Brini, Živi Kraigherjevi in Mary Wigman, in ne nazadnje Meti Vidmarjevi, kasneje pa sodeluje pri nastajanju gledaliških uprizoritev, katerih režiserji in igralci so že njeni študentje. A vedeti je treba, da je po dolgem premolku, po zaključenem študiju pri Mary Wigman, z igralcem Juretom Součkom prvič prišla v ljubljansko Dramo, kjer je v sezoni 1969/1970 režiral Ionescovi besedili *Kralj umira* in *Učno uro*. Iz nekoliko kasnejšega časa, ko so se njeni študentje že lahko predstavili s samostojnimi plesnimi nastopi, beremo rokopis pisma Mire Danilove, ki je ob plesni produkciji študentov AGRFT zapisala: »Navdušena nad plesno produkcijo umetniškega giba letos v Mestnem gledališču, kakor tudi že lani in v skupih razgovorih z Vami (saj ni časa za dolgo pogovarjanje), naj vam napišem

nekaj vrstic. Veliko sem premišljevala o tem, kaj lahko izvajanja na način telesnih vaj dajo mlademu igralcu. Kot bivši pedagog sem spoznala, kakšna telesna sprostitev je za igralca tak način vzgoje – ne samo telovadba in ne samo ples, oziroma izrazni ples, baletne vaje in ritmika za obvladovanje telesa – tu je vse razpredeno – igralec čuti svoje telo od prstov na nogi do zadnjih konic prstov na roki in s tem se lahko svobodno igra, in izraža vsa čustva in občutke (poleg perfektne obvladane telesa seveda) s sproščenimi kretnjami, ki podpirajo in poudarjajo čustveno občuteni tekst...Ne zamerite, da se šele danes oglašam s temi vrsticami... Vas lepo pozdravljam, Mira Danilova, Portorož, 4.6.1975.» Verjeti je, da je bilo to pismo najbolj iskreno zapisano, saj je po pedagogu in svetovljanu Pinu Mlakarju, prihod Žerdinove na Akademijo prinesel nekaj drugečnega.

V zaprašenih arhivih Mestnega gledališča ljubljanskega še vedno obstaja scenarij, ki sta ga pripravila Lojzka Žerdin in Igor Pretnar za javni nastop v okviru nedeljskih matinej 1974 leta, kjer Pretnar ob nastopajočih študentih, med njimi tudi Jožica Avbelj, Nino Skrbinšek, Sreča Špika, Tomaža Pipana in Marka Okorna, predstavil z njihovimi deli: predstavili so se z učno uro in samostojnimi kompozicijami. Bil je to pravi umetniško izpovedni igralski dopoldanski »gledališki večer«. A taki večeri niso bili zgolj za matineje, marveč so z njimi sodelovali na umetniških prireditvah, na srečanjih Akademij doma in tujini, na festivalih....

Prva generacija študentov, njen prvi letnik, ki ga je Žerdinova pedagoško in plesno, a hkrati kreativno povnanjeno, napolnjeno z vsebino in izraženo z govorico telesa ter umetnostjo giba in igralsko prezenco na odru, usmerjala, so bili študentje, danes, skoraj trideset let kasneje, priznani slovenski gledališki, filmski in televizijski igralci, Jožica Avbelj, Nina Skrbinšek, Srečko Špik, Marko Okorn in Tomaž Pipan. Bili so to igralski letnik gospe in dame, igralka in pedagoginja Vide Juvan in igralca, pedagoga in memoarista Poldeta Bibiča. Letnik, ki je z zanosom, delovnostjo, disciplino, a tudi s svobodno in kreativno mislijo ustvarjal, predano »služil«, kot so v gledališkem žargonu pogosto zapisovali, gledališki umetnosti. In ne nazadnje, njihova prebujena igralska »strast« in intelekt, jih še danes v gledališčih, Jožica Avbelj pa tudi kot današnja pedagoginja dramske igre na Akademiji, poklicno in etično zavezujejo v matičnih gledaliških hišah (SNG Drama Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, Lutkovno gledališče Ljubljana). Žal med njimi ni več igralca Sreča Špika, samosvojega gledališkega interpreta. Prav z njimi, s tem izvrstnim letnikom, je pedagoginja za umetnost giba začela prikazovati svoje delo in rezultate. Pravzaprav je Žerdinova o vseh svojih študentih, ki jih je več kot dvajset let poučevala, vselej govorila in jih predstavljala zelo spoštljivo, vrednostno, umetniško in človeško visoko ocenjevala. Vedno je dajala upanje z umetnostjo giba, ker jih je spodbujala in jim je še tako turobne misli odvrnila od njihove zasebnosti, od zatopljenosti v dvome, uspeti kot gledališki ustvarjalec ali životariti in jih popeljala v svet razmišljanja, iskanja, nastajanja plesno gibnega dogodka, ki bo slej ko prej povezan z njihovimi gledališkimi dejanji. Takle hommage z ladjo spomina ali carrusom navalisom, je lahko samo del tistega, v srži in srčiki zaobjetega dela, ki se nam prikazuje z odra, ki nastaja v tišini zakulisja, na odrju, še preden se dvigne odrski zastor, ko je plesna ali gledališka predstava na ogled občistvu in strokovni javnosti. Tudi to je del gledališke predstave za in pred dvignjeno zaveso, ki traja in traja, dokler živi spomin. Iz njenega prvega letnika študentov študija dramske igre s predmetom *umetnost giba*, je koreografski cikel *Zlomljeni lok – Usode in Ostri ritmi*, ko je za vselej ostala zavesa dvignjena igralkama Jožici Avbelj in Nini Skrbinšek. Ocena, ki jo je podala Marija Vogelc in objavila v knjigi *Sodobni ples na Slovenskem* (1975) se glasi: »Iz skupine, ki se je oblikovala okrog plesalke Lojzke Žerdinove, sta se doslej izločili igralki-plesalki Jožica Avbljeva in Nina Skrbinškova. Prva z ledeno usodnostjo in tesno nervozno splašenostjo v svojem kinetičnem monologu *Spomenik G*, ki ga je oblikovala kot avtokoreografijo skupaj z režiserjem Dušanom Jovanovičem; pa v plesu *Deklica-Zlomljeni lok, ples B*, ki ga je oblikovno postavljala in koreografirala Lojzka Žerdinova... Druga se je uveljavila predvsem kot absolutno klasična plesalka sodobnega plesa

v smislu stare grške klasičnosti ravnotežja in harmoniziranosti v gibanju v gibanju. Njeno najvidnejše plesno delo je brez dvoma Ples A – Zlomljen lok... Posebej bi omenili, da je Nini Skrbinskovi Žerdinova prepustila svoj ples Mati v izvedbo – to pa je nedvomno največje priznanje, ki ga je lahko mlada plesalka dobila od plesnega pedagoga...» Obe igralki, Jožica in Nina, to umetniško izraznost, ta občutek zavedanja misli in telesa, to najsubtilnejšo vrlino, prezentnost na odru, še vedno razpirata, karakterni izpovedujeta, pa naj bo to katerakoli izmed vlog, ki jih že trideset let večer za večerom igrata na slovenskih gledaliških odrih.

O pedagoškem in umetniškem delu, ko je metodo dela imela že dodobra izdelano, je leta 1992 napisal docent Albert Kos med drugim tudi naslednje: »Profesor Žerdinova je utemeljila predmet, ki ga je poučevala, v organskem sozvočju z ostalimi temeljnimi disciplinami, ki oblikujejo in razvijajo ustvarjalne in oblikovalne potenciale mladega igralca. Še več: s svojim občutkom in poslušom za individualnost vsakega posameznika, je znala v vsakem študentu posebej odkrivati, spodbujati in razvijati tiste elementarne psihofizične vzgibe, notranje ritme in kreativno fantazijo, ki so notranja podstat vsakokratnih dramskih likov, njihove psihologije, žanrskega, stilnega izraza ter naposled tudi govorne artikulacije. S teh izhodišč, in na podlagi bogate ustvarjalne, pa tudi teoretično utemeljene in reflektirane izkušnje, je razvila metodo in sistem, ki je igralca usmerjal v globinsko kompleksno zaznavanje, doživljanje in prezentiranje dramskega gradiva v vseh njegovih miselnih, emocionalnih, senzualnih in eksistencialnih razsežnostih.... Celotna generacija študentov, mlajših od petinštirideset let, ki danes nastopa v vseh slovenskih gledališčih, črpa v mnogočem iz osnov, ki jih je utemeljila prof. Žerdinova. Ustvarjalni prispevek te generacije, zlasti pa njenih bolj izpostavljenih predstavnikov, je danes že povsem razviden in razpoznaven, saj je ta generacija ustvarila v slovenskem gledališču nove kvalitete, ki so tudi odraz visoke in artikulirane telesne in gibne senzibilnosti. Ko danes ocenjujemo in vrednotimo te rezultate, ne bi bilo prav, če ne bi hkrati ocenili tudi razpoznavnega prispevka, ki ga je vanje vgradila prof. Žerdinova.«

V zadnji knjigi Enciklopediji Slovenije in v biografiji in bibliografiji univerzitetnih učiteljev, znanstvenih sodelavcev, lahko preberemo o Lojzki Žerdin naslednje podatke: rodila se je 1934 leta, 23. februarja v Ljubljani, malo maturo je opravila v Mariboru, nato pa svoja dijaška in študijska leta preživela v Ljubljani ter leta 1966 absolvirala študij pedagogike in psihologije na pedagoški fakulteti, kasneje pa se je odpravila s štipendijo Prešernovega sklada na študij umetniškega plesa k Mary Wigman v Berlin... Če bi vsa leta, ki jih je posvetila plesu, govorici telesa, sodobnemu umetniškemu in izraznemu plesu, folklori, plesni pedagogiki za otroke in mladino, nato dolgoletno delo s študenti na Akademiji za gledališče radio, film in televizijo v Ljubljani, na Pedagoški fakulteti v Ljubljani, pa delo koreografinje v slovenskih gledališčih, na filmu, televiziji in v gledališčih republik nekdanje Jugoslavije, v Avstriji, predstavljala je svoje delo v Moskvi, v Leningradu, Dresdenu, Liegu... potem se je predstavljala z delom, ki ga je v preteklih letih, ko ni več poučevala na Akademiji, vse do letošnjega leta opravljala v gledališčih in ljubljanski operni hiši, pa z maldimi pevci v Opernem studiu, in če dodamo še slovensko praizvedbo opere Medeja s skladateljem Janijem Golobom in režiserjem Vinkom Moederndorferjem, je petdeset let umetniškega delovanja resnično praznik.

Če začetki njenega plesa segajo v čas odraščanja in dozorevanja, potem lahko za čas Lojzkinega študija pri Mary Wigman domnevamo, kako je ta velika dama sodobnega umetniškega plesa, Mary Wigman, prepojena z izročilom ekspresionizma in modernostjo na pogosto zastavljeno vprašanje »Na kaj mislite, ko plešete ?« odgovarjala, da je na taka vprašanja težko odgovarjati, saj procesa, ki ga poimenujemo razum, mišljenje, nima nič skupnega s plesom. »Ideja za ples se kreativnemu umetniku lahko rodi v snu, ali v kateremkoli času, v času dneva, lahko se pojavi nemadoma, rodi se v zavesti brez dodajanja razuma, podobno kot skladatelju.... Glavna skrb ustvarjalnega plesalca bi morala biti to, da njegova publika o plesu ne razmišlja objektivno, da ne gleda nanj z nevtralnega ali intelektualnega stališča, publiki je treba dopustiti, da ples nanjo deluje emocionalno in brez

rezerve.« Mary Wigman, ki je živela v letih 1886 do 1973, je v Filozofiji modernega plesa že leta 1933 zapisala, da »ples, poleg vsakega drugega umetniškega izraza predpostavlja poglobljeno, okrepljeno duševno reakcijo«. Ekspresionizem, ki ga je »gajala«, je vendarle pušcal delno tudi sledi pri njenih študentih, ki se je jasneje izkazoval kot nekakšen postekspresionizem in delno zaznamoval tudi koreografijo Žerdinove predvsem v impresijah, v izbrušenih stilizacijah ali plesih in gibih v gledaliških uprizoritvah, pozneje nakazan v postmodernizmu in novem eksistencializmu kot spremljajočem pojavu zdajšnje stvarnosti. Čeprav je Žerdinova na vprašanje dramaturga Alena Jelena v radijskem intervjuju »kaj je biti lepše, plesalec ali koreograf«, odgovorila, da je biti plesalec posebno doživetje, to so občutki, ki se jih težko opiše, pri koreografiji pa je prav tako lepo, izzivalno, lastne koreografije so kot lastna izpoved, in se zelo ločuje od koreografij v gledališču, kjer je tema dana in se je treba vključiti v proces dela.... Pri samostojnih koreografijah pa lahko od vsega začetkakoreograf razmišlja o prostoru, plesalcu, svoboda je večja, in je samo ples, ki ni odvisna od govora.

In vendarle se na mizi v Slovenskem gledališkem muzeju znajde tudi kašen zapis igralke ali igralca, ki spominsko obudi sodelovanje z Žerdinovo v gledališču. Tak je rokopis igralke Tine Leonove, ki je 9. marca dopolnila že 86 let, pred kratkim pa z velikimi črnimi črkami na velik bel papir napisala gledališki spomin: »Med srečanji, ki se jih z občudovanjem spominjam, je tudi Lojzka Žerdin. Predstava, ki je bila že sama po sebi izvrstna, je z njenim koreografskim prispevkom dobila še dodaten čar! Tudi občinstvo ga je nagradilo s posebnim aplavzom! Meni osebno pa je bil ta dodatek, radostni ustvrajjalni užitek, ki mu je Lojzka Žerdin dala nov povod, da se izrazi«. Ta zapis nosi datum 3. marec 2003. Verjetno gre za spomin na njuno sodelovanje daljnega leta 1972 pri gledališki uprizoritvi Feydeaujeve Dame iz Maxima ali kasnejše uprizoritve Horváthove igre Pripovedke iz dunajskega gozda, obe uprizorjeni v Petanovi režiji z izvirno glasbo Urbana Kodra. Pa vendarle je takih spominov še veliko. Arhivsko gradivo, časopisne kritike in gledališki listi pričajo tudi o naslednjem: pri Žerdinovi poleg plesnega in pedagoškega dela, izstopajo koreografski opusi pri režijah Dušana Jovanoviča, Žarka Petana, Francija Križaja, Jožeta Babiča in njegova zadnja režija Kraigherjeve Školjke, ko je iskal še poslednje bisere življenja, pred tem, leta 1978, pa svečana akademija posvečena obletnici rojstva Otona Župančiča, kjer je šlo za »sožitje različnih umetnosti«: poezije, glasbe, plesa. Želja po tem, da bi proslava prerasla skoraj stoletni vzorec akademij, ki so se vezale na čitalniške čase, je rodil presežek: izbor pesmi Otona Župančiča je opravil Primož Kozak, skladatelj je bil Darijan Božič (Bojan Adamič pa pri uprizoritvi Ob tabornem ognju Sergeja Vošnjaka v MGL kot spomin na obletnico NOB 29. dec. 1979), likovne prvine so bile delo grupe Junij, koreografinja Lojzka Žerdin pa je s plesnim in ritmičnim izražanjem najpristneje predstavila pesnikovo poezijo in njegove notranje vzgibe. In kritike so »nosile« naslove *Ožarjena Župančičeva poezija*. Ko je človek mlad, pravzaprav ne razmišlja, kaj poreče strokovna ocena, kritika, govori le vsebina, ki je dobra, občutena, taka, ki ji občinstvo aplavdira in se dotakne človekovega čustva in uma. Tako vendarle ostajajo v spominu le antologijski prizori, nad katerimi bo še dolgo ostala odprta dvignjena zavesa: Jovanovičevi Norci in Eliotov umor v Katedrali v SLG Celje, Pirandellovi Velikani z Gore z Ivanko Mežanovo v SNG Drama Ljubljana, Feydojeva komedija Dama iz Maxima z izvrstno Mileno Župančič in Vladimirjem Skrbinškom, Mein Kampf, duhovita farsa Georga Taborija, ki se poigrava z zgodovino in z enim njenih najbolj neslavnih junakov preteklega stoletja, Adolfom Hitlerjem, z Ivom Banom in Alešem Valičem v naslovnih vlogah, ter pretresljivimi koreografskimi vložki Hitlerjeve mladine in pretresljivo Ivo Župančičevo v vlogi gospe Smrti, »ki jo je odigrala z neprizanesljivo eleganco in suvereno brezbržnostjo za človeške reve, sijajnega Kozakovega Profesorja Klepca v režiji Janeza Pipana, koreografija Strniševih Žab v Akademijski postavitvi...Mefisto... Matjaža Kmecla igro Friderik z Veroniko, nato Cankarjevi Hlapci v SNG Drama Maribor, pesniška drama Daneta Zajca Potohodec, Zajčeve pesmi - Abecedarija, Evald Flisar Nimfa ne sme umreti, evropsko in

svetovno klasiko in moderno. Strindbergovo Gospodično Julijo v Jovanovičevi režiji je Venó Taufer ocenil kot izvrstno uprizorjeni tekst in dodal da *»je plesni vložek, ki ga je koreografsko prispevala Lojzka Žerdin ob pravem trenutku deloval kot zaklinjanje nekih davnih sil, gledališko učinkovito in kontrapunktično srhljivo, katerih presevanje se je v dogajanju na odru drastično lomilo v nič«*. Za enega mejnikov v gledališki ustvarjalnosti mariborske drame Vili Ravnjak šteje predstavo Metastabilni graal (režija Nenad Prokić, koreografija Lojzka Žerdin), saj se je skozi to ohranil arhetip gledališča, ki ga čuti kot najbolj svojega, in ga imenuje *»živo«, »eksistencialno«, »etično«* gledališče v naslednjem: *»To, po čemer mi je Metastabilni graal tako neizbrisano vtisnil v spomin pa je bilo tudi prepletanje odrske in konkretne realnosti... Nepozaben je bil Peter Boštjančič, ko je v drugem delu govoril monolog o bedi našega življenja: zasebnega, javnega, duhovnega, političnega. V dvorani je bila vedno smrtna tišina. Gledalci so preprosto občutili, da gre zares, občutili, da to, kar govori, ni neka odmaknjena, domišljajska umetnost, ampak resničnost, ki jo živimo.«*

Ali opus dela v eksperimentalnem gledališču s Štihovim in Jovanovičevim spomenikom G, nato Handkejev Kaspar, pa Vitracov Viktor ali otroci na oblasti, nato komedijski in satirični opus, npr. v Labichevi komediji Gospod Evstahij iz Šiške, Feydojevi Bolhi v ušesu in Dami iz Maxima V MGL v režiji Žarka Petana, resnejše Millerjeve Salemske čarovnice in igralko Milado Kalezić, Šehovičeve Kurbe ali Žmavčeva Oda V Križajevi režiji. Dolg je seznam gledaliških predstav, kjer je Žerdinova sodelovala.

A še posebno pozorno delo je zahtevalo uprizarjanje dramatike Andreja Hienga, in igra Osvajalec, ki je prejela številna priznanja in kar štiri Borštnikove nagrade v letu 1970 (Dušan Jovanović, Milena Zupančič, Radko Polič, Sveta Jovanović, 1971 dve Sterijeve nagradi Andrej Hieng za besedilo in Milena Zupančič za Vlogo Caetane, pa spet Hieng Župančičevo nagrado in Radko Polič nagrado Prešernovega sklada, je ostajal *»Osvajalec v bistvu idejna drama, vendar ne tezna, je bil dramska podoba sveta, vendar ne prispodoba ali alegorija, kajti tvorci, nosilci in žrtve drame so v izjemnih razsežnostih izoblikovani živi ljudje... Drama Andreja Hienga ježlahtna in kruta kot je žlahtna in kruta resnica sama, je pisal v gledališkem listu Lojze Filipič. Kritiki Venó Taufer pa, da »je to drama o neki hudi človeški stiski, ki jo prikazuje, v osnovi le meditira. Ta stiska je druga, mnogo stvarnejša doživljajska plat Hiengovega Osvajalca, to je huda stiska posameznika in družbe, tako totalna stiska vseh in vsega v tej zgodovinski parabolli, da meče svojo senco celo na naravo in v njej so vsi protagonisti pritiskani ob isti zid brezupa, brezizhodnosti, nemoči in svoje razveljavljenosti...«*

Če ob gledaliških uprizoritvah navedemo še najbolj intimno plesno izpoved plesalke, ki je vselej bila nekako povezana z ženskimi podobami in njihovo vraščenost, vsesanost v stvarnost, od koder je izhajala, je pretresljiv njen ples, ki ga je posvetila 1970 leta ne samo spominu na pretekla vojna leta, marveč predvsem Marti Pavlinovi Brini, na ves tisti čas po vojni, ko zaradi nog Brina ni mogla več plesati, nato *Ples v črnem*, ples ženskam jetnicam v taboriščih z istoimenskim naslovom 1980 leta in *Zemljo*, ki je Žerdinova ni nič več plesala, temveč jo je po njeni vsebini in zamisli zlila v celovečerno predstavo in pripravila v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu z igralko Majó Blagović. Nadja Kriščak v Primorskih novicah je po premieri med drugim zapisala tudi, da *»je to simbolična predstava, ki pripoveduje o človekovem boju za obstanek«* in predstava, kot jo poimenuje Marij Čuk v Primorskem dnevniku, ki bi jo lahko označili *«za metaforično in simbolistično izražanje z gibom, izražanje navezanosti na zemljo, človekove rasti z njo, umiranja, trpljenja, potu in garanja, videnja katastrofičnih prividov, vrtoglavic in stokanja, obujanja življenja in padanja v smrt. Boj telesa z metafizičnimi zvoki vesolja, v katerem se beseda kaže le kot odmev ali bolečina ostrega rezila in se uteleša edinole v gibih, notranjih in zunanjih, v tavanju na prostoranem obzorju v katerem pretijo vsemogoče nevarnosti, predvsem pa nekih skrivnih in ne vedno dobrohotnih zakonih.«*

Barka spomina, esejistični zapis, se zdi kakor povezanost s carrus novalis, z žerjavovim plesom – obrednim gledališkim početjem, ki v dionizičnih gledaliških veseljih pljuje dalje med otoki z vsemi spomini k *Ženi z otoka*, a vendarle ostaja torzo, ker Žerdinova še ni zaključila svojega ustvarjalnega opusa.

Mojca Kreft

Uporabljena literatura in viri:

Bibliografija Lojzke Žerdin, osebna mapa.

Marija Vogelink: Sodobni ples na Slovenskem, Knjižnica Kinetikon 1., Ljubljana 1975, str. 124-125, 137-139, 233, 235, 237.

Marija Vogelink, Mišljenje (plesno baletni kritik) vezano na reelekcijo, tipkopis, 1.2. 1984.

Albert Kos: Mnenje o pedagoškem in umetniškem delu prof. L. Ž., 30.12.1992.

Bibliografija, osebna mapa L. Ž., sestavila Vera Visočnik .

Mira Danilova, pismo tov. Žerdinovi, 4.6.1975.

Filip Kumbatovič, Strokovno mnenje, tipkopis, 20. 4. 1984.

Strokovno poročilo (podpisniki F. Jamnik, Mile Korun, Jovanka Bjegojević) za pridobitev naziva docent, Lj., 22.1.1979.

Nadja Kriščak, Simbolična predstava o človekovem boju za obstanek, kritika v : Primorske novice, 13.5.1986.

Marij Čuk, Občutenje zemlje, zadnja premiera v SSG Trst, v: Primorski dnevnik, 9.5.1986, 108, 9.

Repertoar slovenskih gledališč in Slovenski gledališki letopis (Slovenski gledališki muzej Ljubljana, 1867-1967, od 1967 do 2002.)

Alen Jelen, Intervju z Lojzko Žerdin, Nočni program nacionalnega radia SLO, ponov. 3.marca 2003.

Žena z otoka, tv umetniški portret.

Posamezne gledališke kritike predstav.

Veno Taufer: Odrom ob rob.

Vasja Predan: Sinočnje premiere.

Aleš Berger: Ogledi in pogledi, I. in II.

Janko Kos, Primerjalna zgodovina literature

Gledališki listi SNG Drama Ljubljana, MGL, SNG Celje, SNG Drama Ljubljana

Izročila zgodovine, (v:9. zvezek, ob 80 letnici SNG Maribor), Drama 1919-1999

50 let MGL (I. in II. knjiga)

Priložnostni časopisni zapisi/notice.