

Milva. *czyli* teatr

(notatki *bardzo* prywatne)

Milva była już uznaną i BARDZO POPULARNĄ piosenkarką, po nagrodach na Festiwalu w San Remo, występach w paryskiej Olympii, w Tokio, po nagraniu kilku płyt przyjętych z entuzjazmem i przeboju *Tango italiano*, śpiewanego przez całe Włochy, kiedy w 1965 roku została zaproszona przez Paola Grassiego do PICCOLO TEATRO DI MILANO.

Pewnie wtedy zobaczył ją Giorgio Strehler i zaproponował Brechta.

Powstał spektakl *Io, Bertolt Brecht (Ja, Bertolt Brecht)* – i NARODZIŁA SIĘ inna MILVA. I zaczęła się moja fascynacja...

✎ Józef Opalski



Milva (w tle dyrektor Starego Teatru Tadeusz Bradecki), V Festiwal Unii Teatrów Europy,
Kraków 1996, fot. Jacek Bednarczyk/PAP-CAE

Wychowany na przemycanych z Zachodu nagraniach Lotte Lenyi i enerdownskich płytach Giseli May, usłyszałem coś zupełnie nowego – może bardziej zmysłowego, bardziej urzekającego? Jednym słowem – utonąłem. Zacząłem Milwę śledzić, kupować płyty, których nagrała nieprawdopodobną liczbę (173 albumy!). Aż w roku 1984 zobaczyłem ją z Astorem Piazzollą w Paryżu, w Bouffes du Nord u Petera Brooka. To było objawienie. Od tego czasu starałem się zaprosić Milwę do Krakowa. Dostałem od przyjaciół jej telefon. Dzwoniłem. Wciąż się wykręcała: a to Tokio, a to Paryż, a to Berlin... Aż zdarzył się cud: w 1996 roku V Festiwal Unii Teatrów Europy miał się odbyć w Krakowie. Giorgio Strehler zdecydował, że Piccolo Teatro pokaże na festiwalu trzy spektakle, między innymi *Milva śpiewa nowego Brechta*.

Odebrałem Milwę na lotnisku i zaprowadziłem na konferencję prasową do Starego Teatru. Nigdy tego nie zapomnę: weszła ubrana jak zakonnica, w czarnym płaszczu z kapturem, usiadła i w ciągu kilku sekund płaszcz opadł i wyłonił się rajski ptak, pełen kolorów i niespożytej energii. Dziennikarze byli olśnieni. Wieczorny Brecht w Starym Teatrze to nie był sukces, to był tryumf! Bardzo polubiła Kraków i jego publiczność, zjawiała się tu jeszcze wielokrotnie, a także w Warszawie, Wrocławiu, Chorzowie, Łańcucie... Wszędzie przyjmowana entuzjastycznie. Towarzyszyłem jej, obserwowałem ją i podziwiałem.

Przez te 25 lat nie raz myślałem, na czym polega fenomen Milvy? Oczywiście była (ach ten czas przeszły) piosenkarką. Uwielbiała występować w wielkich salach, przed wielką publicznością, w niezwykle eleganckich kostiumach, oszalać burzą rudych włosów... A jednak uwierzyła Strehlerowi. Zdawała sobie sprawę, że to on tchnął w nią ducha wielkiego teatru. I była mu wierna. Chociaż czasem się buntowała. Mówiła do mnie: „Ty i Giorgio chcecie mnie widzieć wciąż na czarno i tragicznie. A ja lubię być i kiczowata, i komiczna”. Jej wycieczki w stronę teatru były różne: Luciano Berio w La Scali, *Zemsta nietoperza* (książę Orlovsky), Kapitan Hak w *Piotrusiu Panie* (sic!), *Wizyta starszej pani* Dürrenmatta... Wszędzie wносиła jednak ten strehlerowski klimat, prawdę przeżycia, intensyfikację dykcji, precyzję ruchu, świadomość ciała... Rozmawiałem o Milvie ze Strehlerem wielokrotnie. Nazywał ją *la perfetta* (doskonała). Mówił: nawet u wybitnych aktorów rzadko zdarza się tak doskonały sposób artykulacji. Wydaje się, że rozumiesz nie tylko każde słowo, ale wręcz poszczególne sylaby. Te sylaby fruują. To demon pracowitości i perfekcji. Imponująca.

„Pamiętam dobrze jej pierwszą próbę w teatrze [...] na ogromnej pustej scenie przy połowie ustawionej scenografii do jakiegoś przedstawienia Szekspira, przed czarnym fortepianem. Milva też była na czarno. [...] Zdenerwowana gestykulowała i przerywała, mówiąc, że nie wie, jak to zrobić. [...] Kazałem jej wejść w magiczny krąg sztucznego blasku, prosiłem ją, żeby się uspokoiła, aby oparła ramię na czarnym i lśniącem fortepianie. Poprosiłem, żeby zaczęła śpiewać, bez lęku, dla siebie, tak jak to czuje, tak jakby była sama. Natychmiast coś się w niej wyzwoliło, coś, co poprowadziło ją naturalną drogą do znalezienia odpowiedniej koncentracji, właściwego tonu i do osiągnięcia pewności, co wydawało się jej wcześniej niemożliwe. Śpiewała. Nielicznych ogarnęło wielkie wzruszenie. Rodziła się nowa, inna Milva. Pierwszą, która była nią zaskoczona, była ona sama. [...] Jedną

z zalet jej pracy teatralnej jest zmienność interpretacji dramatycznej, pozwalająca na kreowanie wielu postaci w różnych piosenkach, tak wtedy, gdy są one «postaciami teatralnymi», ponieważ należą do dzieła teatralnego, jak w przypadku songów z *Opory za trzy grosze*, czy też wtedy, gdy są postaciami autonomicznymi – jak na przykład w *Balladzie o Marii Sanders*. Milva posiada wielką umiejętność tworzenia teatru. Jak wszystkie osoby obdarzone prawdziwym temperamentem dramatycznym, uteatralnia wszystko, co robi. Dzięki tym interpretacjom i takiemu wyborowi piosenek, które stanowią część przedstawienia *Ja, Bertolt Brecht*, Milva wchodzi niewątpliwie do wąskiego i często uważanego za kontrowersyjny kręgu wykonawców songów Brechta. Wchodzi do niego stanowczo, z własnym, poetyckim stylem. Z pewnością wchodzi tam legalnie i wyraziście, co rzadko zdarzało się w innych wykonaniach. [...] Jej zmierzenie się z Brechtem jest niewątpliwie jej własną, «włoską drogą» [...], jest teatrem epickim, który od wielu lat próbuje znaleźć sobie miejsce w naszym kraju. Droga, na której jasność, dystans epicki i ładunek emocjonalny pozostają ze sobą w ciągłej dyalektyce w samym akcie teatralnym. Nie polegają – w najlepszych wypadkach – ani na dochowaniu wierności schematowi brechtowskiemu, ani na «zdradzie Brechta», lecz na przedstawieniu żywej rzeczywistości ludzkiej i poezji dla wszystkich”¹.

Milva: „Z lęku przed przymusem zawodowego śpiewania uwolniłam się dopiero w Piccolo Teatro, gdzie w 1965 roku Paolo Grassi zaproponował mi śpiewanie *Pieśni wolności*. Teatr uwolnił mnie od samotności, jaką narzucał zawód piosenkarki, podobało mi się poczucie wspólnoty i możliwość dzielenia własnej pracy z innymi. Po pierwszym przedstawieniu Giorgio Strehler poprosił Gino Negriego, aby przygotował mnie do śpiewania songów tego, który był wtedy dla mnie «jakimś Brechtem». Natychmiast zakochałam się w muzyce Weilla i Eislera, lecz Brechta zrozumiałam później. Dopiero potem zdałam sobie sprawę z tego, jakim był wielkim poetą i dramaturgiem, i jakim był wolnym człowiekiem. Strehler zaś pozwolił mi zrozumieć, że mogę być inna, że sukces to nie tylko sprawa strun głosowych, a śpiewanie nie będzie sztuką, jeśli nie będzie inteligentne i ciekawe”².

Rok 2008 – Milva znowu w Krakowie (jak się okazało, niestety po raz ostatni). Udało mi się namówić ją na „master class” w naszej PWST. Przywiozła też znakomite przedstawienie z Piccolo Teatro *Milva śpiewa Brechta* w reżyserii Cristiny Pezzoli (bardzo utalentowanej reżyserki, która zmarła w zeszłym roku, mając zaledwie 57 lat). Ten spektakl był wielkim hołdem dla Strehlera. Milva zupełnie inna i coraz bardziej niesamowita. Widać było jednak, jak bardzo jest zmęczona. W przerwie leżała na podłodze w garderobie, ledwie żywa. Ale druga część jeszcze ciekawsza, jeszcze bardziej spontaniczna, przyniosła owacje bez końca. Rozmawiałem z nią o Strehlerze, przecież minęło już ponad 10 lat od śmierci genialnego reżysera. Pytałem, czy zdaje sobie sprawę, jak bardzo jest „strehlerowska”, jak bardzo utopiona w jego gestach, intonacji, myśleniu o teatrze... Śmiała się: wiem to, ale wszyscy boją się mi o tym powiedzieć. Ja to jednak czuję i jestem głęboko wdzięczna losowi, że go spotkałam.

Od pierwszej wizyty w Krakowie minęło już przecież kilkanaście lat, widziałem, jak ta „inna” Milva jest cała ze Strehlera: świadomość gestu, mimika, sposób poruszania się i interpretacji były wyciągnięciem ostatecznych wniosków z lekcji wielkiego maga z Mediolanu. To on z popularnej piosenkarki uczynił zjawisko. Strehler – kto wie, czy nie ostatni wielki poeta europejskiego teatru – wyczuł siłę i talent drzemiące w dziewczynie z małej miejsciny i ukształtował ją na obraz i podobieństwo swoje. A Milva, bardzo zadowolona z przyjęcia spektaklu w Krakowie, śmiała się: oczywiście, jestem artystką, ale jak mówił Giorgio, pozostałam rzemieślnikiem. I to określenie bardzo mi się podoba.

W ostatnich latach była coraz bardziej chora, coraz bardziej zmęczona. Na Facebooku napisała (2010) o chorobie, żegnając się ze sceną i swoimi wielbicielami. Traciła coraz bardziej świadomość i poczucie czasu. Ale się nie poddawała. W jednym z ostatnich listów do mnie (29.01.2011) pisała: „Drogi Opalski, po ponad rocznej nieobecności na scenie (w zeszłym roku byłam bardzo chora) przedwcześniej zagrałam w Udine *Wariant lüneburski*³, w sali na 1200 miejsc – wszystko wyprzedane i wielki sukces. Bardzo chciałabym wrócić do naszej rozmowy w Krakowie i przywieźć ten spektakl do was. Jest przerażająco aktualny, ponadczasowy i myślę, że w Polsce, która na własnej skórze doświadczyła okropności Holocaustu, może być prawdziwie interesujący. [...] Bardzo chciałabym, żebyś przyjechał i zobaczył go w Piccolo Teatro Strehler. Byłabym szczęśliwa, żeby po moim ostatnim Brechcie wrócić jeszcze raz do Krakowa i jeszcze raz was zobaczyć. Ściskam cię mocno i najserdeczniej. Milva”.

Pojechałem do Mediolanu. Milva miała już wielkie problemy zdrowotne, chodziła też coraz gorzej. Starałem się spektakl do Krakowa sprowadzić. Nie udało się. Za późno.

Tyle wspomnień... I może najpiękniejsze, gdy jechaliśmy pociągiem na festiwal do Łańcuta, rozmawialiśmy o Schubercie, którego Milva kochała tak jak ja. I nagle zaczęła nucić *Adagio* z mojego ukochanego *Kwintetu C-dur*. Nigdy tego nie zapomnę: była szczęśliwa, rozpromieniona – jechała na kolejny festiwal... Kiedy o niej myślę, przypominam sobie zakończenie listu Oriany Fallaci do Pasoliniego, napisanego po jego śmierci: „nie byłeś człowiekiem, lecz światłem. I to światło zgasło”.

1 Program V Festiwalu Unii Teatrów Europy, Kraków 1996, tłum. Bożena Topolska.
2 Tamże.

3 P. Maurensig, *Wariant lüneburski*, C&T, Toruń 1998. Milva uważała ten spektakl za kontynuację „swojego” Brechta.