

NOTE

EMIL BOTTA ȘI MIHAI POPESCU: ÎN OGLINDA SPARTĂ

IOLANDA BERZUC

Referindu-se la Emil Botta, Cioran remarca într-o epistolă: „indiferent de destinul personal al fiecăruia, laolaltă am alcătuit o generație în fond tragică”¹. În poetul și actorul dispărut, Cioran găsește figura emblematică a unei generații cu aripile frânte, căci, într-adevăr, cariera multor tineri artiști afirmați între cele două războaie mondiale a fost pecetluită de întâmplări tragice: destinul pare să le fi interzis accesul la marile roluri pe care le-ar fi putut materializa și la care nu au încetat să viseze.

Mihai Popescu, Eliza Petrăchescu, Maria Botta, Mania Antonova, Emil Botta meritau, prin autenticitatea artei lor interpretative, partituri în care, din nefericire, nu au fost niciodată distribuiți. Mihai Popescu și Emil Botta nu l-au jucat pe Hamlet, deși rolul le părea predestinat. Învinși de boală, Mihai Popescu și Maria Botta se sting în plină maturitate a talentului și a artei lor, iar Eliza Petrăchescu, artista descoperită de Ion Sava, prematur pensionată, trăiește drama ratării până în momentul în care, redescoperită de Dinu Cernescu, revine pe scena Teatrului Mic cu rolul Actriței din *Oamenii cavernelor* de William Saroyan. Sfârșește tragic în seara ultimului spectacol cu această piesă, numărându-se între victimele cutremurului din 4 martie 1977. Mania Antonova, artista preferată a lui Victor Ion Popa, eșuează pe o scenă de provincie, iar după 1944 se retrage. Emil Botta, pe care Paul Anghel îl vedea ipostaziindu-i pe Lord Byron sau pe Andrei Bolkonski, pe Don Quijote sau pe Orfeu, pe Hyperion sau pe Eminescu, își joacă pe scena Teatrului Național rolul său de artist singular, căruia atât de multe roluri potrivite i-au fost refuzate.

Mihai Popescu și Emil Botta, care au debutat în aceeași perioadă, au împărtășit același respect pentru ideile teoretice ale lui Haig Acterian. Acesta, la fel ca Mihai Popescu, urmasa clasa de actorie a Luciei Sturdza Bulandra și debutase în cadrul Teatrului Regina Maria, întâi ca actor și ulterior ca regizor. Cariera regizorală și-a continuat-o la Teatrul Maria Ventura. Primul său spectacol pe această scenă l-a a fost *Pasărea de foc* de Lajos Zilahy, unde Mihai Popescu interpreta rolul unui actor celebru. Subiectul mediocru al piesei nu a avantajat însă nici regia și nici interpretul. Cu toate că a lucrat pe texte în cea mai mare parte lipsite de valoare, Haig Acterian și-a lărgit perspectiva teoretică asupra regiei și artei actoricești frecventând seminariile lui Max Reinhardt și admirând virtuozitățile interpretative ale lui Werner Krauss. Mihai Popescu și Haig Acterian își împărtășeau epistolar impresiile despre acest tragedian cu o imensă capacitate de concentrare. Haig Acterian i-a insuflat lui Mihai Popescu dorința de perfecționare a artei sale, pledând pentru creația autentică, novatoare, deoarece nu prin citirea unui rol, ci prin transformarea lui de către un spirit, cel al artistului, rolul se esențializează și personajul se impune.

Ostii școlii naturaliste de interpretare și lui Davila, care impusese modelul francez și actori de *emploi*, Haig Acterian a criticat și sistemul *master class*, practicat de profesorii care formează artiști după propriul lor chip, imitații care trăiesc din gloria originalului: „Toți râd ca Livescu, vorbesc ca Nottara, gesticulează ca

¹ Emil Cioran, *Către Arșavir Acterian*, în *Scrisori către cei de-acasă*, București, 1995, p. 214.

doamna Sturdza și niciunul nu e personal”². De aceea sugerează înființarea unor conservatoare după modelul celor de la Viena, Berlin și Moscova.

Animat de dorința de perfecționare a artei sale, Mihai Popescu se înscrie în 1933 la Reinhardt-Seminar, unde – pe lângă plastica mișcării și a mimicii, cultivarea vocii și muzicalitatea vorbirii – frecventează disciplinele teoretice, pregătindu-se să devină actor de limba germană. În deceniul patru va juca pe scene austriece, atât în capitală cât și în provincie; talentul, studiul intens al fiecărui rol, prestația îi asigură trecerea de la statutul de tânără speranță la cel de actor consacrat. În 1939 revine pentru o vreme în țară, jucând la Teatrul din Sărindar al Mariei Filotti, la Comedia și la Național. În timpul războiului, primește la un moment dat propunerea de a juca Hamlet pe mai multe scene europene, dar acest proiect rămâne un vis neîmplinit. Evenimentele de la 23 august 1944 îl găsesc în Austria. Artistul, asemenea altor români, ajunge indezirabil în țara a cărei scenă o cucerise; este arestat de Gestapo și închis în lagăr, de unde aliații îl eliberează în mai 1945. Într-un mod tragic, cariera sa de actor de limbă germană sfârșește în plin avânt creator, iar Viena idealurilor și aspirațiilor sale devine locul în care nu se va mai întoarce niciodată.

La polul opus, Emil Botta refuză călătoriile care l-ar fi putut dezamăgi, ucigându-i imaginația, distrugând ceea ce mintea și inima sa puteau crea în haloul depărtării.

Apropiat familiei Acterian, Emil Botta stabilește cu fiecare dintre frați relații speciale. Jeni Acterian îi devine spectator privilegiat și confidentă de a cărei opinie în privința rolurilor sale va ține seama. După premiera din 1938 cu *Suferințele tânărului Werther* pe scena Teatrului Național, unde Emil Botta își făcea debutul, Jeni Acterian avea să noteze în jurnalul său: „Are talent, are un fizic perfect, are inteligență și are mai mult decât toate astea: e un om care știe ce e chinul. Dar pentru ca din toate astea să iasă un actor de geniu, trebuie să aibă și tehnică. Pentru că nu e suficient să ai geniu ca să poți arăta că ai geniu. Trebuie să știi să-l arăți”³.

Într-un interviu din 1971, întrebând despre artiștii și regizorii care i-au influențat destinul scenic, Emil Botta va mărturisi: „Evoc numele unor mari artiști: Ion Sava și Haig Acterian, uitatul care a studiat cu Max Reinhardt și a fost mult apreciat de Gordon Craig. Muritori în viață și nepieritori în lucrările lor, am înțeles, aproape de ei fiind, că teatrul este cea mai înaltă expresie a omului”⁴. Cu trei decenii și jumătate mai devreme, în 1936, actorul publica în *Vremea* articolul *Haig Acterian și minciunile adevărate*, evocând „fărâma de paradis pe care acesta o revendica pentru jocul celui mai deklasat histrion”. Cei doi se regăsesc astfel în idealul de a transmite prin actor tensiunea și misterul din miezul creației artistice: interpretarea nu trebuie să alunece niciodată pe panta banalului sau a trivialității.

Jocul lui Emil Botta materializa de fapt ideile lui Haig Acterian privind arta actorului, idei pe care le găsim schițate încă din 1930, într-o scrisoare adresată de acesta Mariettei Sadova: „învață să-ți vezi și să-ți trăiești rolurile până la maladie. Starea de extaz face să încarnezi și te face să salți spre frumosul pur. Preocuparea de cotidian și lume te reduc. Dacă sapi adevărul în tine, iese aurul personalității – o stare aproximativă de sfințenie”⁵. În acest sens, Petru Comarnescu amintea de caracterul „de posedat”, în sens dostoevskian, al personalității artistice a lui Botta. Fenomenul receptării stărilor-limită pe care artistul le propunea sălii a fost remarcat și de dramaturgul Paul Anghel: „Rolurile lui, nu puține, păstrau enigma de a nu spune totul, nici despre personaj, nici despre interpret, nici despre autor, lăsându-ne în acea stare bizară de insașițate și teamă, insașițate față de un fenomen cosmic, de mult prevăzut, dar desfașurat incomplet, altfel decât ne închipuiam, teama că prezența noastră în stal sau la galerie stânjenește miraculoasa conjuncție între om și himeră...”⁶. Cu neputință de imitat, stilul interpretativ al lui Botta muta granițele afectivității și percepției, amestecând fragilitatea cu suferința intens expusă, arderea exaltată și febrilitatea căutării absolutului. Pe scurt: un miracol. Pentru acest artist, noțiunea claudeliană de *co-naître* în dubla sa semnificație capătă sens.

Acești artiști unici s-au aflat în puține spectacole împreună. În tinerețe, Mihai Popescu și Emil Botta au jucat în comedia muzicală *Micky și Nicky* de Ralph Benatzki, alături de Leny Caler și Timică, pentru a se reîntâlni mai târziu ca parteneri pe scena Teatrului Național, în spectacolele *Romeo și Julieta* și *Othello*.

² Haig Acterian, *Scriseri despre teatru*, ediție îngrijită de Claudia Dimiu, București, 1998, p. 35.

³ Jeni Acterian, *Jurnalul unei ființe greu de mulțumit*, București, 1991, p. 241.

⁴ Emil Botta, *O neliniște infinită*, interviu realizat de Monica Săvulescu, în *România literară*, 24 iunie 1971.

⁵ Haig Acterian, *Dragoste și viață în lumea teatrului*, București, 1994, p. 90.

⁶ Paul Anghel, *Prințul Întunecatului April*, în *Teatrul*, nr. 7, iulie 1977.

Clody Bertola, care i-a avut pe ambii artiști prieteni în viață și parteneri pe scenă, își reamintea că în studenție Emil Botta era considerat un actor netalentat, special totuși prin faptul că pe unii îi fascina și pe alții îi îndepărta. Și Mihai Popescu, alături de care joacă în piesele *Omul care s-a jucat cu viața*, *Mașina de scris*, *Lângă draga mea*, *Racheta spre lună*, *Vocea Americii*, *Pace pe pământ*, îi apărea la rândul său ca un actor unic prin modul de abordare a rolurilor. Clody Bertola menționează că acesta a fost singurul actor de la care „a furat deliberat” tainele meseriei, admirând în același timp maniera în care știa să protejeze și să reliefeze jocul partenerului de scena.

Marietta Deculescu, care a apărut în multe din spectacolele ambilor artiști, vorbea despre admirația reală și declarată a lui Botta față de arta interpretativă a lui Mihai Popescu. Despre cel din urmă s-a spus că trecea dincolo de real, de cotidian, pătrunzând și dezvăluind într-un stil modern esența eroilor pe care îi întrupa. Îl caracterizau ritmica jocului, poezia lucidă cu care anihila excesele de lirism, controlul procesului de creație a rolului pe care îl făcea să rezoneze cu sensibilitatea contemporană.

La alt pol se situează Emil Botta, personalitate singulară în teatrul românesc, artist greu de încadrat într-un gen prestabilit, al cărui registru interpretativ era condiționat de o sensibilitate tensionată, cu moduri de expresivitate care pendulau între întârziate și poate exagerate rezonanțe romantice de voce și patos, și fragilitate permanent expusă.

În centrul activității sale de actor, poet, publicist, prozator stă Cuvântul, devenit „enclava febrilă a unor meditații”. Jocul său se afla sub pecetea contrariilor, în zodia oximoronului; intensitatea trăirilor sale scenice o explică prin dorința de a lumina spectatorii „năucindu-i”. El nu a evoluat ca alți artiști sub influența unor mode teatrale, ci și-a construit singur un limbaj scenic adaptat biografiei sale spirituale.

Crin Teodorescu identifica o asemănare fundamentală între Botta și Mihai Popescu: „există, nota el, o (...) categorie de actori care nu se «deghizează» niciodată, care rămân, întotdeauna, ei înșiși, orice rol ar juca. Spectacolul persoanei lor e mai important decât orice «travestire».(...) Ei sunt posesorii unor universuri interioare atât de interesante, de încărcate de semnificație și de valoare, încât dezvăluirea acestora e mai spectaculară decât spectacolul oricărei deghizări. De altfel, jocul lor nici nu mai înseamnă «reprezentarea» unor «roluri»; el devine o *confesiune*, o destăinuire: o revelație pe care o face Actorul asupra unor teribile adevăruri privind misterul uman. (...) Acestei categorii de actori (...) cred că îi aparțin la noi, în planuri uranice, Mihai Popescu și Emil Botta, iar în plan plutonic Nicolae Bălțățeanu”⁷. În felul său unic, Botta *acredita* personajul. Preluând de la Mihai Popescu rolul Oswald din *Strigoii* de Ibsen⁸, Emil Botta sugera „o aspirație nostalgică, dureroasă, după zonele dionisiace ale existenței, după «*bucuria de a trăi*», după plenitudinea luminoasă și armonică a vieții”⁹. În acest rol, artistul recurge la un joc halucinant, anticipând dezechilibrul nebuniei redată cu o nuanță romantică pe care inconfundabilul său glas o accentuează. În schimb, Mihai Popescu optase în realizarea personajului ibsenian pentru un joc sobru, concentrat și introspectiv, în care Oswald, devastat și pustiit de contactul cu lumea exterioară, se refugiază în somnul resemnării și în noaptea destinului său.

Margareta Andreescu menționează în cartea dedicată artistului¹⁰ că, în majoritatea rolurilor sale, acesta apărea fără machiaj, preferând expresia deschisă, descoperită, a chipului său. Ca și Emil Botta, Mihai Popescu aparținea categoriei de artiști care nu se deghizează niciodată, rămânând ei înșiși indiferent de rolul jucat. Dincolo de orice travestire, acești artiști pun în contact publicul cu un adevăr uman mult mai profund decât o simplă încadrare tipologică. Zona pe care talentul lor o luminează presupune o calitate umană superioară; ei fac publicul să descopere dimensiunea neobișnuită a lucrurilor, scoțându-le din cadrul limitativ al cotidianului. Sunt artiști care fac posibilă participarea la miracol, și nu la mediocre reproduceri naturaliste ale vieții umane.

Despre actorul-unicat, George Banu scria: „Aceasta ființă care evoluează pe platoul de joc e compozită, fracturată, impură. Nici pierdută în uitarea încarnării, nici securizată de o distanță protectoare. Nu e dublă ci, mai degrabă, practică acea estetică a intervalului pe care Andrei Pleșu o considera un atribut al îngerilor, agenți ai circulației cosmice. Actorul, în acest sens, este un înger. Evoluează între rol și el însuși”¹¹. Așa se poate explica tulburarea resimțită de spectator atunci când, după lăsarea cortinei, duce cu sine ceva din

⁷ Crin Teodorescu, *Emil Botta sau despre tragicul actorului*, în *Teatrul*, nr. 4, aprilie 1970.

⁸ Drama *Strigoii* a fost montată la Studioul Teatrului Național din București de Soare Z. Soare în stagiunea 1943–1944, cu Mihai Popescu în rolul lui Oswald. Spectacolul va fi reluat la 28 septembrie 1944, cu Emil Botta în Oswald.

⁹ Crin Teodorescu, *art. cit.*

¹⁰ Margareta Andreescu, *Ursit scenei: Mihai Popescu*, București, 2000.

¹¹ George Banu, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, București, 2008, p. 14–17.

tensiunea lăuntrică născută de artist pe scenă, simțindu-se tulburat de ființa care s-a strecurat în gândurile sale. Aceste unde de emoție și neliniște pe care actorul le transmite sălii pot conferi unui spectacol caracterul unic, irepetabil.

La fel ca Mihai Popescu, Emil Botta a fost distribuit la diferite intervale în piese din repertoriul shakespeareian. Petru Comarnescu consemnase prezența artistului pe scena unui teatru de provincie în stagiunea 1933–1934, în rolul titular din *Femeia îndărătnică*. Pe scena Teatrului Național joacă în *Romeo și Julieta* rolul Mercuțio, avându-i ca parteneri pe Mihai Popescu în *Romeo* și pe Maria Botta în *Julieta*. Considerat un eveniment al epocii, spectacolul se joacă în cuprinsul stagiunii 1948-1949 de peste o sută de ori.

În decembrie 1948 avea loc la Național premiera spectacolului *Othello* în regia lui N. Massim, cu Emil Botta în rolul titular. Iago era interpretat de Fory Etterle. Mai târziu, dificila partitură avea să-i fie încredințată și lui Mihai Popescu, care izbuteste o creație de mare rafinament intelectual și artistic. În spectacolul cu *Othello*, cele două talente inconfundabile ale teatrului românesc, Emil Botta și Mihai Popescu, s-au aflat pentru ultima oară împreună sub luminile rampei. Din nefericire, boala de care suferea Mihai Popescu se agravează, afectându-i performanța scenică. La scurtă vreme, în 1953, actorul înceta din viață.

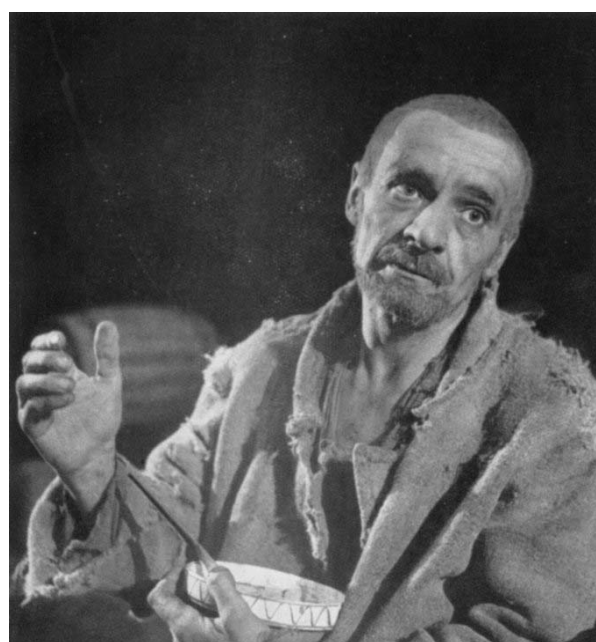


Fig. 1 – Emil Botta (Ion) în *Năpasta* de I.L. Caragiale, Teatrul Național București, 1969.

Emil Botta se reîntâlnește cu repertoriul shakespeareian în 1955, când îl întrupează pe Edgar din *Regele Lear* (un spectacol în regia lui Sică Alexandrescu), și în 1962, când este distribuit în rolul titular din *Macbeth*. Obosit, înfrigorat și neconvins de maleficul personaj, Botta își pregătește retragerea de pe scenă. Sub ochii regizorului Mihai Berechet, Emil Botta se desparte de personajul pe care în unele seri îl realiza cu infinită maiestrie și pe care în altele îl uita cu desăvârșire, refuzând cuvintele, refuzând rolul, refuzând jocul. Zaharia Stancu, directorul Teatrului Național, un mare admirator al poetului și artistului, se vede nevoit să-i semneze pensionarea.

Actorul va mai reveni însă ocazional pe scenă, oferind publicului, între altele, creații excepționale în Ion din *Năpasta*, la Național, sau în rolul Judecătorului din piesa *Harfa de iarbă* de Truman Capote, la Teatrul Lucia Sturdza Bulandra. Prea târziu pentru Hamlet, prea târziu pentru Botta – cum fusese și pentru Mihai Popescu. Pe scenă niciunul dintre cei doi mari artiști nu l-a întrupat pe prințul danez. Mihai Popescu a pregătit, a gândit și a visat rolul, dar nu a avut timp să îl realizeze, iar lui Emil Botta nu i s-a oferit niciodată

această partitură, cu care avea afinități evidente. În imaginarul multora însă, Emil Botta era prințul Hamlet, cel care scrie poezii. Multe din poemele sale evocă teatrul ca pe o scenă a lumii și o oglindă a firii.

*Și pe aceste file
Notez sibile, inscripții,
Ca un mare actor
Trăind și murind,
Nefiind și fiind,
În fantastice roluri,
În imaginara, tragica lume a sa,
În carcera grea,
De gheață și fum.
Și vezi ce scriu acum despre gheață și fum.
De multe ori am murit pe scenă,
Însă niciodată ca acum.¹²*

¹² Emil Botta, *Memorial*, în vol. *Un dor fără sațiu*, București, 1991, p. 146.

Pare ciudat ca un artist care nu a materializat niciodată scenic rolul prințului melancolic să rămână în memoria unora la frontiera între realitate și vis, între materializare și iluzie. Silueta de fum și poezie a prințului Danemarcei ar fi trebuit să aibă chipul unor artiști care, din nefericire, niciodată nu l-au jucat: Emil Botta și Mihai Popescu.

Cei doi artiști se întâlnesc și în sfera recitalului. În *Corbul* de Edgar Allan Poe, *Soare* de Vladimir Maiakovski, *Duhovnicească* de Tudor Arghezi, Mihai Popescu a exemplificat, cu timbrul său inconfundabil, modalități ale recitării moderne. Obișnuit să sondeze vaste abisuri interioare, Emil Botta transfigurează prin simpla sa prezență evenimentele de pe scenă, oferind în timpul recitalului spectacolul propriei sale ființe. S-a relatat că pe parcursul unui spectacol de poezie, atunci când artistul umplea cu sonorități spațiul scenic, corpul său se transforma în limba unui clopot care bătea din ce în ce mai tare, ajungând la o intensitate insuportabilă. Detaliile scenografice păreau să dispară din jurul artistului, pentru că însăși persoana sa crea spații și lumi. Maniera pe care singur o afirmase, „de a lumina spectatorii năucindu-i”, dădea rezultate neașteptate. La fel ca Mihai Popescu, Emil Botta a jucat cu chipul descoperit și, așa cum remarca Ion Pillat, „cu subconștientul descoperit”: a redat ca nimeni altul stările de introspecție, extaz și reverie.

