



Daniela GHEORGHE

Arta Mariei Ventura

În primăvara lui 1915, Tudor Arghezi – unul dintre cei mai intransigenți croniciari dramatici ai vremii – scrie cu înflăcărat lirism despre Maria Ventura: „...totul e atât de inefabil și de simplu acordat în această făptură, născută pentru teatru și pentru desfătarea cerebrală a unui joc prin lumina rampei. [...] În Teatrul Național, așezat ca o gospodărie cu socotelile făcute, cu deficitul prevăzut, o gospodărie serioasă, ospitalieră și cam veche, roasă pe dinafară, Maria Ventura a

intrat cu o sburdălnicie genială necunoscută, ca un căprior trezit din munte în salonul uitat deschis al conacului moșiei“ (*Cronica*, 5 aprilie 1915).

Cine era această actriță, „agilă ca o lăcustă“, capabilă să-l emoționeze pe spectatorul cel mai sceptic, aducând pe scenă suflul vieții adevărate și, în același timp, „un simbolism nou și rafinat până la esență“? Adulată de public, primită cu supreme elogii de critică, dar și contestată uneori, Marioara Ventura a avut una dintre cele mai interesante și spectaculoase cariere artistice din epocă. Era fiica actriței Fanchette Vermont (Lea Ventura) și a publicistului și dramaturgului Grigore Ventura. A studiat cu Aristizza Romanescu la Conservatorul din București și cu Eugène Sylvain la Conservatorul din Paris, unde se distinge repede. Adolescență încă, joacă alături de Sarah Bernhardt. În 1904, la numai 18 ani, apare pe scena Teatrului Național din Capitală cu Edouard de Max; cei doi joacă în *Hamlet*, în *Britannicus*, în *Andromaca*, în *Trecătorul* de François Coppée și în *Jean-Marie* de André Theuriet. Punctul de atracție al turneului îl constituie evoluția actorilor români, care se reliefează pe fondul prestației mai curând modeste a trupei franceze. Ventura obține sufragii îndeosebi în *Hermione* din *Andromaca* – rol care va deveni o piesă de rezistență în repertoriul ei. Profesorul Mihail Dragomirescu intuiește, între primii, potențialul tinerei interprete, pe care îl opune mijloacelor „exterioare“ practicate de consacratul ei partener. Dincolo de temeritatea orgolioasă și de stângăciile vârstei, criticul vede la Maria Ventura germenii unei arte a emoției autentice, a trăirilor profunde: „a putut să mă facă să simt cu claritate altceva decât simplele impresiuni venite de la armonia versurilor, de la mlădierea portului, de la varietatea gesturilor, de la strălucirea costumelor – a putut să mă facă să simt stările sufletești adânci și ireductibile, voința neînfrântă și neînfrănată a personajului ce reprezenta. [...] D-sa este pe drumul mării arte, pe care drum – dacă nu cumva se va rătăci – cred că d. de Max nu va putea merge niciodată“ (*Epoca*, 19 octombrie 1904).

După anii de ucenicie, Maria Ventura se împarte între scena franceză și scena românească, între limba franceză și limba română: un destin artistic nu tocmai comun, care îi aduce gloria, dar care – suprasolicitând-o – explică, poate, și unele eșecuri ale actriței. La Paris, joacă la Odéon și la Comedia Franceză, unde va obține statutul de societară în 1919. În țară, actrița revine periodic, cu angajamente la Național și la Compania Bulandra. Anii 1915–1916, când joacă în *Dama cu camelii* de Al. Dumas-fiul, în *Îndrăgostită* de G. de Porto-Riche, în *Marșul nupțial* de Bataille, îi aduc consacrarea definitivă în rândul publicului românesc. Delicatețea, grația, emoția necontrafăcută cu care artista o întrupează pe Marguerite Gauthier a lui Dumas îl determină pe Arghezi să noteze, entuziast: „Arta Marioarei Ventura e o lumină cu abajurul de-o dantelă de aur, lăsat pieziș peste viață. Un pipăit atât de discret, un joc atât de real și de fin, aproape un zbor“ (*Cronica*, 12 aprilie 1915).

Fuziune între o tehnică perfect stăpânită și intuirea fină a detaliului veridic, între simplitate și grandoare, între bogăția trăirii și economia mijloacelor expresive, arta Venturei era emanația unei personalități magnetice. Ea fermeca și captiva, chiar dacă personajele întrupate ieșiseră de sub pana unui Bernstein, Bataille sau Porto-Riche – autorii unui teatru de salon care cădea treptat în desuetudine. Cum avea să observe mai târziu Ion Anestin în *Schiță pentru istoria teatrului românesc* (1938), publicul „a venit buluc la fezandările lui Bataille și la bernsteiniadele celui alt Henri, dar să nu se uite că a venit pentru marea atracție personală a celor două vedete: Maria Voiculescu și Maria Ventura“.

În anii refugiuului la Iași (1916–1918), Ventura – asemenea altor artiști de frunte – colindă spitalele și recită versuri în fața soldaților răniți. Tot în capitala

Moldovei, joacă rolul titular în spectacolul cu *Nora* de Ibsen. După război, actriței i se rezervă anual la Naționalul bucureștean câte o „microstagionă”. A interpretat aici partituri diverse, de la eroinele unor dramolette astăzi uitate până la marele repertoriu: *Fedra* de Racine, *Ioana d'Arc* de Bernard Shaw, *Fulvia* din *Ca înainte, mai bine ca înainte* de Pirandello, *Monna Vanina* de Maeterlinck, *Lorenzaccio* de Alfred de Musset (unde joacă în travesti rolul titular). În 1936, publicul din București, Iași și Cluj o poate vedea evoluând alături de colegii ei de la Comedia Franceză. Spectacolele cu cele patru piese prezentate în cadrul turneului se bucură mai mult de un succes de stimă; culeg aplauze Denis d'Inès în *Geronte* din *Les fourberies de Scapin* de Molière și mai ales Ventura în *On ne badine pas avec l'amour* de Alfred de Musset, unde creează o Camille sensibilă, inteligentă, tulburătoare. „Accentul său, puțin trenant în limba română, are un farmec nebănuț în franțuzește” – observa, cu acest prilej, Ion Anestin (*Vremea*, 15 martie 1936).

Demn de semnalat este și interesul constant al Mariei Ventura pentru dramaturgia originală nouă. Ea a dat viață pentru prima oară fragilei și enigmaticei Liana din *Pavilionul cu umbre* de Gib Mihăescu (1928), Jeanei din drama psihologică *Veste bună* de Mircea Ștefănescu (1936), lui Cezar Borgia (alt rol în travesti) din drama istorică de inflexiuni shakespeareiene *Borgia* a lui Alexandru Kirițescu (1937).

În perioada interbelică, elogiile la adresa Venturei devin, mai mult sau mai puțin, un loc comun. Chiar dacă unul sau altul dintre spectacolele ei nu se ridică la înălțimea așteptărilor, vina este atribuită regiei sau – după caz – unor actori incapabili să o secundeze. Cu toate acestea, încep să se facă auzite și alte opinii. Nu era vorba, numaidecât, de talentul actriței, pe care nimeni nu-l contesta, ci de o dispută cu miză mai largă. Într-adevăr, războiul antrenase după sine profunde schimbări de mentalitate. Anii '20 sunt marcați de memoria unei experiențe tragice, dar, în același timp, de o puternică voință de înnoire, de o remarcabilă efervescență culturală. În teatru, se pledează pentru o artă care să se adreseze intelectului și spiritului, nu emoțiilor primare, pentru o artă capabilă să redea marile frământări ale ființei umane, și nu intrigile de alcov. În aceeași ordine de idei, este menționată tot mai insistent problema discrepanței între sensibilitatea contemporană și stilul interpretativ al actorilor formați în perioada antebelică. Prin forța lucrurilor, personalitatea Mariei Ventura este, și ea, adusă în discuție. În 1926, comentând prestația actriței în *Ioana d'Arc*, Camil Petrescu scrie: „D-ra Ventura aducea acum zece ani, teatrului calități care se pot preciza: un fizic de o rară feminitate, un temperament activ și mai ales o voce stranie [...]: cu timbru de contraltă, cu inflexiuni minore de caterincă și mai ales – rară însușire – cu nervozitatea foarte interesantă care are toate calitățile de distincție ale graseierei, fără cusururile ei. Aceste însușiri erau în moda timpului. Cu ele atingeai apogeul zilei” – în speță, în teatrul franțuzesc *en vogue* ori în piesa cu pretenții simboliste. Dar astfel de însușiri, neînsoțite de o superioară intelectualitate, explică interpretarea neconvingătoare a eroinei lui Shaw: „patetică și exterioară”, „rațională mai mult decât iluminată” (*Cetatea literară*, 15 februarie 1926). Dacă autorul lui *Danton* o consideră o actriță de temperament, la care „emoția [...] e oarecum prea profesională” și deci inferioară „față de cea pornită din centrul de gândire și afectivitate” (*Cuvântul liber*, 7 februarie 1925), pe Haig Acterian îl nemulțumește mai ales ușurința cu care Ventura sare de la o „piesetă sentimentală” la alta, sub egida unei imposibile arte franco-române (*Vremea*, 24 mai 1931). De altfel, principalul reproș care i se aduce Venturei este legat de repertoriu. Cu mai multe prilejuri, și de pe poziții diferite, este semnalată irosirea actriței în spectacole cu texte mediocre.

Admiratori fervenți sau comentatori circumspecți, criticii se vor pleca însă, cu toții, în fața vocației de tragediană a Mariei Ventura, care izbucnește ca o flăcărie în *Fedra* – creație, pare-se, desăvârșită, și apreciată ca atare la București și la Paris. Cu silueta ei zveltă, cu ținuta elegantă, cu dicția ei impecabilă, Ventura a întrupat-o pe Fedra evitând toate capcanele exagerării în care ar fi putut să cadă o actriță mai puțin dotată: pasiunea devastatoare și ura tăioasă pe care le trăiește eroina lui Racine au fost redată cu un extraordinar simț al măsurii, sub care se ghicea intensitatea tragicului. Camil Petrescu admite că „eleganța gestului, calitatea vocii, știința de a spune versul fac din d-ra Ventura o superioară tragediană. Dacă la aceste însușiri adaugi și copleșitoarea d-sale feminitate, înțelegi că era o Fedră cum nu se poate mai potrivită” (*Cetatea literară*, nr. 5–6, martie 1926). Ventura în *Fedra* este ca „o mare floare de lumină albă care se desface și își părăsește una câte una petelele” – notează, inspirat, Tudor Vianu (*Gândirea*, nr.4/1928).

De numele Mariei Ventura se mai leagă o îndrăzneță – și controversată – întreprindere teatrală. Beneficiind de o generoasă subvenție de la stat, actrița a deschis în toamna lui 1929, în sala Comoedia din pasajul Majestic, un teatru ce-i purta numele. În materie de personal, flerul Marioarei Ventura a funcționat fără greș. Ca regizor permanent, îl angajează pe V.I. Popa (care, prin muncă asiduă, făcuse adevărate minuni la Naționalul din Cernăuți), iar după plecarea acestuia, în 1932, pe Haig Acterian. Trupa era alcătuită din actori de valoare, cei mai mulți tineri: Aura Buzescu, Leny Caler, Maria Mohor, Silvia Fulda, Marietta Deculescu, Silvia Dumitrescu, Eugenia Bamé, George Vraca, Tudor Călin, A. Pop Marțian, G. Timică, Constantin Toneanu, N. Sireteanu, Jules Cazaban, R. Bulfinsky, Mihai Popescu, Florin Scărlătescu, Ion Iancovescu ș.a. Noua instituție este inaugurată cu o frumoasă dramă-poem, în tușe expresioniste: *Lupii de aramă* a lui Adrian Maniu, în care Ventura interpretează rolul Domniței. Cu acest început de bun augur, teatrul promitea să facă o serioasă concurență prestigioasei Companii Bulandra. Și, într-adevăr, pe parcursul celor cinci stagioni cât a funcționat, Teatrul Maria Ventura obține succese de răsunet, între care *Stăpânul inimii sale* de Paul Raynal, *Karl și Anna* de L. Franck, *Șoarecele de biserică* de Fodor Laszlo, *Molima* de Ion Morariu Sadoveanu, toate sub bagheta lui V.I. Popa, *Sexul slab* de Ed. Bourdet în regia Venturei, un excelent *Cum vă place* montat de berlinezul Victor Barnowsky, *Crimă și pedeapsă* în regia lui Soare Z. Soare ș.a. Cu toate acestea, munca la teatru se poticnește. Ca peste tot, apar neînțelegeri și intrigi de culise, amplificate însă de lungile absențe din țară ale directoarei. Ecourile negative în presă se înmulțesc; teatrul a rămas un simplu „birou de încasat subvenția – cu intendentul și misiții respectivi”, scrie Dem. Teodorescu, reclamând o prezență mai activă a artistei, atât la cârma cât și pe scena instituției (*Cuvântul*, 26 septembrie 1932). Mai târziu, regizorul V.I. Popa, într-o scrisoare către Al. Mavrodi, își mărturisea simpatia pentru Ventura, silită să navigheze între diverse interese: „am înțeles [...] toată lupta care se dădea în cele trei făpturi dintr-însa: directoarea, femeia subțire și artista”. Închiderea teatrului în 1934 putea fi interpretată, la vremea aceea, ca un eșec. Privind însă retrospectiv, este limpede că inițiativa actriței a dat rod, generând un climat de emulație și punând în valoare mulți actori tineri.

Pentru noi, cei de astăzi, arta Mariei Ventura a rămas prinsă, ca fluturile într-un insectar, în impresiile așternute pe hârtie de contemporani. Nu avem cum să-i mai percepem vibrația, nu avem cum să mai simțim acele „impetuozități romantice și elanuri dincolo de graiul omului” despre care vorbea Acterian; este condiția actorului de oricând și de oriunde. Putem doar să o evocăm, în acest decembrie în care se împlineste jumătate de veac de când cortina s-a lăsat peste o viață și o carieră de excepție.