DIN ISTORIA SCENELOR BUCUREȘTENE: SALA DIN SĂRINDAR (I)

DANIELA GHEORGHE*

Abstract
This paper traces back the 50 years' history of The Small Theatre (Teatrul Mic) in Bucharest, as well as the centennial history of its house. Opened in 1913 in a fine French-style building on Sarindar Street, the theatre has undergone a few name changes starting out as Alhambra; over time, it was home to many acting companies and to a wide variety of shows, from revues and operettas to comedies and dramas. Under the management of great actress Maria Filotti (1939–1949) and with her private company, the theatre enjoyed a period of steady success. From 1964 until today, the building fosters The Small Theatre, a company renowned – especially during the communist regime – for its gifted actors and the innovative work of stage directors such as Radu Penciulescu, Valeriu Moisescu, Andrei Şerban, Dinu Cernescu, Mircea Daneliuc, Cătălina Buzoianu, Silviu Purcărete, Cristian Hadji-Culea, Alexandru Darie.
This is the first part of our essay.

Keywords: theatre scene in Bucharest, Sărindar, Alhambra, Fantasio, Dida Solomon, N. Leonard.

În 2014, Teatrul Mic – o instituție cu profil distinct în peisajul artistic bucureștean – și-a celebrat jumătate de veac de la înființare. Tot atunci s-au împlinit 101 ani de când sala Teatrului Mic figura pe harta culturală a Capitalei: deschisă în 1913, ea a servit ca spațiu de joc, rând pe rând, mai multor artiști de varieteu, unor trupe de revistă sau operetă, unor companii dramatice.

Din nefericire, puține lucruri se mai cunosc astăzi despre istoria centenară a sălii. Astfel, în albumul aniversar editat de Teatrul Mic, citim cu surprindere: „În 1914, la Bucureşti se înfiinţează un nou teatru. Acesta poartă numele actriţei Maria Filotti şi îşi are sediul în strada Sărindar."[1] Aceeași informație – falsă! – o regăsim pe site-ul instituției[2], dar și în numeroase alte publicații, tipărite sau online (reviste, ziare, bloguri). În realitate, Maria Filotti nu a fost implicată în deschiderea acestei săli, destinate inițial divertismentului. Or, cariera Mariei Filotti a avut altă traiectorie. Angajată din 1907 la Teatrul Național din București (după ce își începuse cariera jucând timp de o stagiune la Iași), ea avea să strălucească în numeroase roluri pe prima scenă a țării, pe care o slujește fidel timp de trei decenii. Pensionarea cvasi-abuzivă[3], survenită în 1937, o împinge în zona teatrelor particulare. Câtva timp, joacă îndeosebi în spectacole produse de SCITA[4], nu fără

* Dr. Daniela Gheorghe este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române. Adresă e-mail: danielaghe@rdslink.ro.

[1] *Teatrul Mic – 50 de ani* (coord.: Alina Epingeac și Camelia Vlăduț), București, 2013, p. 4.

[2] http://www.teatrulmic.ro/Istoric/, consultat ultima oară pe 29 octombrie 2015.

[3] În 1937 fusese adoptată o nouă lege a teatrelor, care prevedea că artiștii pot fi pensionați din oficiu la împlinirea vârstei de 60 de ani sau după 30 de ani de activitate. Legiuitorul nu anticipase faptul că acest act era susceptibil să dea naștere la abuzuri; astfel, în funcție de interesele direcției ori de diverse jocuri de culise, puteau fi trimiși la pensie, împotriva voinței lor, actori valoroși care, la 50–60 de ani, se aflau în plină forță creatoare. Maria Filotti, împreună cu alți actori pensionari, avea să fie rechemată la TNB în 1949, după naționalizarea companiilor particulare: o decizie aplicată de noul regim în cadrul politicii de anexare a intelectualilor și oamenilor de cultură. Totuși, mulți dintre artiștii implicați trebuie să fi perceput acest gest ca pe o recunoaștere a meritelor lor, chiar dacă, în epocă, au fost nevoiți să interpreteze cu precădere partituri din repertoriul proletcultist.

[4] Societatea Cooperativă de Întreprinderi Teatrale și Artistice – trust fondat în 1937 de Sică Alexandrescu prin reunirea mai multor companii particulare.

succes, dar în condiții de oarecare insecuritate financiară. Iată de ce, în 1939, decide să-şi înființeze propria companie, alegând ca sediu clădirea din Sărindar. Cu alte cuvinte, numele actriței se asociază cu acest lăcaş teatral la peste un sfert de secol după înființarea lui!

În acest context, înainte de a vorbi despre Teatrul Mic, credem că o scurtă reconstituire a istoricului sălii este nu numai utilă, ci şi necesară.



Fig. 1 – Strada Constantin Mille (fostă Sărindar), cu Palatul Universul în fundal.

În anii premergători Primului Război Mondial şi în perioada interbelică, Sărindarul (actualmente, Constantin Mille) era una din străduțele cele mai animate din centrul Bucureştilor. Străjuită la stânga de Cercul Militar, iar la dreapta de clădirea Luvru (Hotelul Capitol de azi), ea coboară lin dinspre Calea Victoriei spre Brezoianu. În epocă, era supranumită „strada ziarelor", fiindcă aici se aflau redacțiile mai multor periodice, cu orientare de stânga. Astfel, mai jos de Cercul Militar se înălța Palatul Presei şi al Artei (inaugurat în 1898), o clădire impozantă, cu interioare decorate luxos – sediu al trustului condus de Constantin Mille[5], care edita ziarele de mare tiraj *Adevărul* şi *Dimineața*. Tot pe Sărindar s-a aflat redacția ziarului *Facla*, înființat de N.D. Cocea şi preluat din 1930 de poetul Ion Vinea, dar şi-au găsit sediu de-a lungul timpului multe alte publicații, de stânga sau nu. În apropiere, pe Brezoianu, funcționa redacția *Universului*, longevivul cotidian de dreapta şi principalul concurent al *Adevărului*; din 1930, gazetarii de la *Universul* vor lucra şi ei într-un veritabil palat, care închide, impunător, perspectiva Sărindarului (Fig. 1). Într-un volum scris în anii '40, diplomatul Gheorghe Crutzescu surprindea atmosfera locului: „Azi, în Sărindar, în fiece clipă telegraful, telefonul, aduc redacțiilor ştiri din lumea noastră frământată şi trudită. Valuri albe de hârtie vin, unul după altul, să se aştearnă sub rotative, maşinile se învârtesc cu zumzet de albine, pe stradă, camioane grele descarcă suluri de hârtie şi țigănuşii aşteaptă să iasă

[5] Scriitor, avocat, gazetar cu convingeri socialiste, Constantin Mille (1861–1927) a contribuit decisiv la progresul presei românești. A cumpărat *Adevărul* în 1895 de la Alexandru Beldiman. A diversificat conținutul editorial, a achiziționat utilaje tipografice moderne, a trimis corespondenți în câteva metropole europene, a înființat mai multe suplimente, a purtat diverse campanii (numărându-se printre primii ziariști care au înțeles puterea presei). În 1904, a fondat alt cotidian de succes, *Dimineața*. În 1920, din rațiuni nu întru totul clarificate, vinde trustul băncii Marmorosch-Blank, iar patru ani mai târziu Aristide Blank îl revinde unui grup de jurnaliști. La finele anului 1937, *Adevărul*, *Dimineața* şi alte publicații de stânga sunt suprimate de proaspăt instalatul guvern Octavian Goga – A.C. Cuza, reprezentant al forțelor politice de extremă dreaptă. *Adevărul* va mai apărea, în alte circumstanțe istorice, între 1946 şi 1951, când ultimele publicații autonome sunt desființate de regimul comunist.

«speciala» (*ediţiile speciale*, n.n.), cu cerneala încă umedă. Cincizeci de mii de ziare ies zilnic din Sărindar, zece vagoane de hârtie se consumă în 24 de ore, paginile imprimate într'o singură zi, puse cap în cap, ar acoperi un drum lung cât Dunărea..."[6].

Tot pe Sărindar, la nr. 4, a funcţionat o vreme una din primele săli de cinema din Bucureşti, „Blériot"[7]. Cinematograful, numit astfel în cinstea renumitului aviator francez, se deschisese la scurt timp după vizita acestuia la Bucureşti, în octombrie 1909, când prezintă şi câteva exerciţii de zbor la Băneasa, lăsând o puternică impresie asupra locuitorilor Capitalei. Mai târziu, cinematograful Blériot va fi înlocuit de restaurantul Modern.

Străduţa în plină dezvoltare din inima Capitalei se îmbogăţise în ajunul Primului Război Mondial cu o sală de spectacol amenajată la nr. 14, la parterul unui imobil în stil eclectic francez (Fig. 2) – arhitectură specifică multor edificii ridicate în România în jur de 1900. Să notăm că, peste decenii, teatrul va intra şi în posesia clădirii alăturate, mai joase, unde se află în prezent casa de bilete şi administraţia. Acest corp secundar era decorat cu o frumoasă friză *art nouveau*, cu motiv vegetal executat din ceramică; din păcate, recentele lucrări de renovare şi anvelopare termică finanţate de Primăria Capitalei i-au distrus faţada[8].



Fig. 2 – Teatrul Mic înainte de renovare (în dreapta, imobilul principal, cu sala de spectacole şi foaierul).

Revenind la istoricul sălii, găsim câteva indicii în memoriile Mariei Filotti; ea relatează că iniţiativa deschiderii unui café-concert pe Sărindar i-ar fi aparţinut francezului D'Argent, „fost cântăreţ de şansonete, care era pe atunci un fel de reprezentant la noi în ţară al autorilor dramatici străini"[9]. De altfel, acesta mai încercase să-şi facă o carieră în România în domeniul teatrului de varietăţi[10]. Cert este că noua sală – numită (deloc original!) „Alhambra" – este inaugurată pe 20 septembrie 1913, cum aflăm din ediţia de a doua zi a cotidianului *Adevărul*: „Bucureştii ia an de an tot mai mult aspectul marilor oraşe" – notează cronicarul anonim, continuând: „Odată cu serile de toamnă apare nevoia distracţiunilor. Afluenţa elegantă de aseară la

[6] Gheorghe Crutzescu, *Podul Mogoşoaei – Povestea unei străzi*, ed. a 3-a, rev., ed. îngrijită şi note: Virgiliu Z. Teodorescu, Biblioteca Bucureştilor, Bucureşti, 2011, p. 147. Nu se cunoaşte anul în care a apărut prima ediţie, dar Virgiliu Teodorescu, ghidându-se după o serie de indicii din text, presupune că este vorba de 1943.

[7] Potrivit lui Călin Căliman, cinematograful a fost inaugurat în ianuarie 1910 (a se vedea *Istoria filmului românesc (1897–2000)*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000, p. 24).

[8] Mai multe detalii şi imagini pe Rezistenţa Urbană, un site consacrat, între altele, „explorării şi promovării Bucureştiului": http://rezistenta.net/2015/10/mutilare-reabilitare-cladiri-vechi-bucuresti.html.

[9] Maria Filotti, *Am ales teatrul*, ediţia a II-a, îngrijită şi adnotată de Ion Filotti-Cantacuzino, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1963, p. 254. Prima ediţie a apărut în anul 1961.

[10] În 1907, de pildă, D'Argent a organizat la Circul Sidoli un spectacol în care introdusese un număr cu „lupte de dame", dar această noutate nu a fost pe placul publicului (a se vedea M.-Faust Mohr, *Amintirile unui spectator. Mişcarea teatrală în Capitală între anii 1899–1910*, Bucureşti, Ed. Leopold Geller, 1937, p. 119).

deschiderea varieteului «Alhambra» a dovedit îndeajuns aceasta. Ca orice program de deschidere, acela de aseară era supraîncărcat şi va da loc desigur la o selecţiune... ”[11]. Dintre vedetele care evoluează în spectacol, le remarcă pe „dansatoarea braziliană, sugestiva Hitzger Hatti”, pe „frumoasa virtuoză muzicală Marinette”, pe „spaniola La Bella Serenas, care are în dansurile sale în adevăr ceva din poezia Andaluziei”, pe Hocker and Davies[12] şi pe Miss Evy Evien, „uimitori în dansurile americane”, pe baritonul Torelli, „posesorul unei voci remarcabile” etc. Dar eroii serii „au fost excentrica Miss Gladys şi comicul francez Georges Roger care au stârnit mare veselie”. În acelaşi număr al *Adevărului*, la rubrica „Ultime informaţiuni”, este relevat şi caracterul monden al evenimentului. Astfel, după premieră, „numerosul şi elegantul public (...) a trecut în cabaretul restaurantului Maxim’s pentru a se reconforta”. Distracţia a ţinut până dimineaţa, „în mijlocul surprizelor şi al unei animaţiuni extraordinare”.

Atunci, ca şi acum, lucrurile se mişcau repede în lumea showbizului. La nici două luni după inaugurarea noului teatru, ziarul *Adevărul* anunţă că D. Papaianopol a închis varieteul „Imperial” din strada Câmpineanu nr. 16, pentru a prelua „conducerea elegantului teatru Alhambra, cu splendidul Cabaret Maxim’s” – teatru considerat „cel mai cochet, mai distins şi mai bine amenajat din câte avem”, apt să rivalizeze cu săli similare din străinătate. Numerele de varieteu se schimbaseră şi ele: „Actualmente teatrul Alhambra are un număr excepţional, pe Yvonne Yma, la care nu ştii ce să admiri mai degrabă: frumuseţea, dicţiunea, graţia naturală sau fineţea cu care ştie să cânte şi să spue cele mai frumoase cançonete şi romanţe franţuzeşti. D. Papaianopol a făcut sacrificii extraordinare ca să o aducă pe această artistă. A mai adus apoi pe excentricii Darlus-Yana, pe danţatoarea Little Yette, pe finele diseuse Amica şi Line d’Arvigny etc. La sfârşit se joacă «Coucou», o comedie plină de haz, care alungă gândurile negre.”[13]

Două cărţi poştale din epocă, înfăţişându-i pe soţii Darlus-Yanna şi, respectiv, pe Yvonne Yma (comediană care, după 1930, se lansează şi pe marele ecran, apărând în zeci de filme), ne oferă o imagine asupra a ceea ce puteau admira la Alhambra spectatorii români (Fig. 3 şi Fig. 4[14]).



Fig. 3 – Soţii Darlus-Yana, duetişti francezi.



Fig. 4 – Comediana franceză Yvonne Yma.

[11] „Variete „Alhambra”. – Reprezentaţia de deschidere”, *Adevărul*, Anul al XXVI-lea, No. 8630, 21 Septembrie 1913 (articol nesemnat).

[12] Corect: Hooker şi Davis, o pereche de dansatori de peste ocean.

[13] „Teatrele de Varietăţi”, *Adevărul*, Anul al XXVI-lea, No. 8684, 14 Noiembrie 1913 (articol nesemnat).

[14] Sursa: http://www.delcampe.net/, consultat ultima oară pe 20 noiembrie 2015.

Câteva detalii privind configurația inițială a sălii, dar și alcătuirea repertoriului, ne oferă Nicolae Niculescu-Buzău, unul dintre primii actori autohtoni care evoluează pe noua scenă:

„Iarna 1914–1915 joc la Alhambra, teatru care era instalat în sala viitorului teatru C. Nottara (*numele purtat de instituție în anul 1956, când Niculescu-Buzău își publică amintirile*, n.n.). Pe atunci însă interiorul era cu totul altul și era legat cu varieteul Maxim, ce dădea în strada Oteteleșanu. Amândouă localurile le ținea unul Papaianopol. Teatrul Alhambra nu avea decât o sută douăzeci de scaune și șaisprezece loji. Papaianopol aducea trei-patru numere de varietăți din străinătate, începea pe la zece seara programul care dura cu lungi pauze până la douăsprezece noaptea. Apoi se deschideau ușile varieteului Maxim și o parte din spectatori se duceau acolo, unde erau mese și se făceau chefuri."[15]

De la Maxim nu lipseau *artistele* (multe dintre ele, „dame de consumație", cum ne încredințează Niculescu-Buzău, sau tinere cu statut incert, în căutare de contract și/sau de sponsori, cum scrie gazetarul Socianu[16]).

Teatrul Alhambra – ilustrativ pentru un anume tip de cultură/industrie a divertismentului care luase avânt în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea, menținându-se pe un trend ascendent și în primele decenii ale secolului XX – se dirija după o politică simplă: să atragă spectatori și să obțină profit, lucru nu întotdeauna simplu. Asemenea altor proprietari/administratori ai sălilor private ori ai teatrelor din grădinile de vară (al căror număr era în creștere și care adăugau un farmec particular Bucureștiului[17]), Papaianopol s-a bazat atât pe forțele artistice locale, cât și pe prezența unor vedete – unele, talente autentice, altele de mâna a doua – aduse din străinătate.

În vara lui 1914 izbucnește războiul, iar stagiunea care urmează se arată, cel puțin la prima vedere, puțin propice funcționării unui teatru de divertisment. O firească îngrijorare cuprinsese populația, chiar dacă nimeni nu a anticipat nici amploarea, nici durata conflagrației și chiar dacă România avea să-și păstreze încă doi ani statutul de țară neutră. Pe de altă parte, se manifestă acum un fenomen pe care îl regăsim și în alte epoci marcate de vicisitudine: pentru a scăpa de neliniști, publicul se refugiază frecvent în sălile de spectacol, căutând mai ales entertainmentul.

La Alhambra, Papaianopol se confruntă cu altă problemă: războiul face tot mai dificilă aducerea unor artiști străini. În acest context, apelează la Nicolae Niculescu-Buzău (Fig. 5), un actor cu resurse multiple (de-a lungul vieții, a jucat în vodeviluri, comedii, spectacole de operetă ș.a.). Cu o trupă din care făceau parte mai vârstnica Marieta Ionașcu, fostă actriță la Teatrul Național, tânăra Marilena Bodescu (o seducătoare subretă), Lulu Chiriac, actorii Bîcleșanu, Bocan și alții, Niculescu-Buzău pregătește revista *Intrăm ori nu intrăm?* de Maximin și Fortunio[18]. A fost o alegere inspirată, întrucât trata subiectul politic la ordinea zilei; decizia participării României la război, de o parte sau alta a forțelor combatante, preocupa atât oamenii de stat, cât și opinia publică. În spectacol, Niculescu-Buzău îl interpretează pe premierul

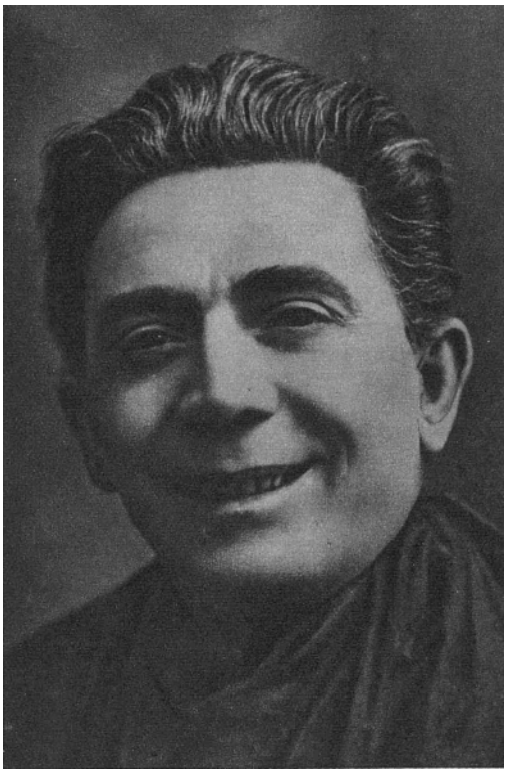


Fig. 5 – Actorul Nicolae Niculescu-Buzău.

[15] N. Niculescu-Buzău, *Suveniruri teatrale. 1889–1956*, E.S.P.L.A., București, 1956, p. 179–180.

[16] A se vedea M. Socianu, *Tainele Capitalei*, cu o prefață de H. Durand, Tiparul Cultura Națională, București, 1924. Dintr-o perspectivă puternic moralizatoare, publicistul descrie în acest text Bucureștiul nocturn cu ispitele lui, un București al demimondului, al cazinourilor, al cabaretelor, al speluncilor – Sărindarul fiind și el menționat pe această hartă, mai ales că, pe lângă teatru și varieteu, se deschisese între timp aici și cafeneaua Alhambra, „interlopă și infectă", loc unde se încheiau contracte dubioase între artiste și patron. A se vedea și Adrian Majuru (coord.), *Bucureștiul subteran. Cerșetorie, delincvență, vagabondaj*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005 – volum în care vechiul text al lui Socianu este readus în atenția cititorilor contemporani, alături de alte scrieri din epocă, unele inedite.

[17] Privitor la acest subiect, a se vedea Vera Molea, *Teatrele din grădinile de vară ale Bucureștilor de altădată*, Biblioteca Bucureștilor, București, 2011.

[18] G. Milian-Maximin și M.-Faust Mohr.

Brătianu, iar la un moment dat cântă cupletul *Cei şapte miniştri*, scris special de Victor Eftimiu. Revista se bucură de succes, în sensul pe care îl avea această noţiune în epocă: astfel, dacă iniţial fuseseră programate doar zece reprezentaţii, spectacolul – graţie afluenţei publicului – se joacă de douăzeci de ori la rând.

În cursul stagiunii 1914–1915 şi al celei următoare, Niculescu-Buzău continuă să evolueze pe scena Alhambrei în alte spectacole de revistă. Colaborează la compunerea textelor cu A. de Herz, „căci era nevoie de cuplete, de proză cu calambururi şi qui-pro-quo-uri, iar Herz se pricepea bine la acestea”[19]. Într-adevăr, Adolf de Herz a fost – spre deosebire de alţi autori din generaţia sa – un dramaturg specializat, un profesionist al literaturii pentru teatru. El a fost primul autor român de comedii de salon, repurtând un succes notabil cu *Păianjenul*[20] (1913), apoi cu *Bunicul* şi *Cuceritorul* (1914) ş.a. Înzestrat cu un condei alert şi ilustrându-se în repertoriul de bulevard, A. de Herz îşi putea rotunji uşor veniturile ca textier pentru teatrul de revistă.

Trebuie să menţionăm că, în primele decenii ale secolului, spectacolul de revistă era încă rudimentar, genul perfecţionându-şi mijloacele expresive şi căpătând un conţinut satiric mai consistent abia prin anii ’30, graţie îndeosebi lui Constantin Tănase şi echipei sale de la Cărăbuş. Cât priveşte reprezentaţiile de la Alhambra, o imagine apropiată de adevăr ne oferă Liviu Rebreanu, care a scris ocazional şi cronică teatrală. În toamna lui 1915, el publică în *Rampa nouă ilustrată*, sub pseudonimul Puck, o acidă dare de seamă cu privire la supliciile pe care le-a îndurat în teatrul lui Papaianopol:

„Uite aşa are omul, câteodată, câte o proastă inspiraţie! M-am dus la Alhambra, la revista *Hop şi noi!* Mai bine m-aşi fi dus să aud pe Ciucurette, cântând, sau să-l văd pe Stănescu-Cerna cum «administrează» opera română. (...) În loc să fac toate aceste, m-am dus la teatrul lui Papaianopol. Probabil că am păcătuit mult în ultimul timp, căci Dumnezeu, care vede şi ştie toate, mi-a dat să ispăşesc greu păcatele mele. Am mai văzut eu reviste slabe, am mai văzut *Cu cine mergem?*, *Intrăm ori nu intrăm*, *Războiul la şantan*, *O să fie bine*, *Marafet Bucluc*, dar o asemenea grozăvie ca *Hop şi noi!* Nu mi-aş fi închipuit că se poate scrie. (...) Dar ce vreţi? De vină nu e d. Papaianopol. Cred că dacă i s-ar fi adus textul în greceşte, încă s-ar fi scandalizat. Dar aşa… Are cel puţin scuza că nu ştie despre ce e vorba. Să nu-mi cereţi să vă descriu subiectul piesei. N-ar putea s-o facă nici autorii.” Urmează o descriere maliţioasă a scenelor care compuneau spectacolul, fără legătură între ele şi, mai ales, incoerente. Prin faţa publicului defilează, câte unul sau câte doi, un bucătar, o subretă, un general, Mefisto, o doică, o elevă de şcoală ş.a.m.d., relaţiile între personaje fiind greu de descifrat. În încheiere, cronicarul notează: „La plecare, toată lumea era mulţumită: autorii erau încântaţi de aplauzele sgomotoase ale chelnerilor şi damelor de consumaţie; artiştii erau încântaţi că au angajament pe cincisprezece zile, iar publicul jubila că revista nu e decât într-un singur act.”[21] Totuşi, Rebreanu are cuvinte de laudă pentru Niculescu-Buzău; evocând scena în care acesta „spune nişte cuplete”, exigentul critic mărturiseşte: „N-am dat nici o atenţie la cele ce spune Buzău; nimeni nu a dat vreo atenţie, dar toată lumea a râs cu hohote. Are un haz nespus băiatul ăsta”[22]. Într-adevăr, acest actor („comicul maestru, comedianul *à froid*, un talent şi o inteligenţă”, cum îl definise cu doi ani înainte Arghezi[23]) era capabil să salveze texte mediocre şi să încânte sala.

În perioada ocupaţiei germane (1916–1918), Teatrul Alhambra – deloc paradoxal – avea să funcţioneze în condiţiuni relativ bune; la fel, Teatrul Liric (unde se prezentau spectacole de operetă), varieteul Majestic-Femina, cinematografele şi alte localuri de distracţie, în timp ce mulţi actori de la Naţional se refugiaseră la Iaşi. Administraţia germană a încercat să dea o aparenţă de normalitate vieţii din Capitală, deşi în condiţii de cenzură şi de propagandă politică, militară şi culturală. Au fost aduşi artişti şi trupe din spaţiul german şi austro-ungar, iar din *Bukarester Tageblatt* / *Gazeta Bucureştilor*, ziar cu ediţii în limbile germană şi română, cititorii puteau afla ştiri cu privire la noutăţile de pe scenele Capitalei[24].

După încheierea războiului, Alhambra a continuat să găzduiască timp de câţiva ani spectacole de divertisment. În *Almanach du High-Life* din 1924, supliment al ziarului de limbă franceză *L'Indépendance Roumaine*, găsim o reclamă destinată să (re)aducă în atenţia publicului monden din Capitală principala atracţie a teatrului: prezenţa actorilor şi cântăreţilor străini (Fig. 6)[25].

---

[19] N. Niculescu-Buzău, *op. cit*., p. 181.

[20] Piesa a fost reprezentată la Teatrul Naţional, în timpul celui de-al doilea directorat al lui Davila. Rolul principal (Mira Dăianu, *femme fatale*, devoratoare de bărbaţi, care se dovedeşte în cele din urmă o fiinţă neprihănită) a fost interpretat de Maria Giurgea.

[21] „Puck a fost la Şantan...a văzut *HOP ŞI NOI!*... şi n-a murit încă!”, *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 51, 24 oct. 1915 (cronică semnată Puck – pseudonim al lui Liviu Rebreanu).

[22] *Ibid*.

[23] Tudor Arghezi, „Trupa de comedie bufă de subt direcţia domnului Niculescu-Buzău”, *Viaţa Românească*, nr. 1, ianuarie 1913.

[24] O cercetare recentă cu privire la acest subiect a întreprins Cristian-Tudor Şerban („Activitatea de divertisment din Bucureşti în timpul ocupaţiei germane din 1916-1918. Teatrul şi cinematograful”, *Studium*, vol. VIII, 2015, p. 119–133).

[25] *Almanach du High-Life. 1924*, édité par „l’Indépendance Roumaine”, Bucarest, p. 191.



Fig. 6 – Reclamă pentru Teatrul Alhambra în *Almanach du High-Life*, 1924.

Multe dintre numele șansonetiștilor, cântăreților comici, iluzioniștilor care au păşit pe scândurile scenei din Sărindar de-a lungul anilor au căzut în uitare. Nicolae Dinescu îi menționează pe diseusa Gaby Delbeau, pe Lucienne Derbelle de la Folies Bergère, pe Prince Kuroky[26]. Specializarea acestuia din urmă este pomenită în articolul publicitar apărut în 1910 într-un hebdomadar „satiric, monden, teatral, tauromahic şi financiar" din Nîmes: *„merveilleux illusioniste, manipulateur japonais, 25 minutes dans le royaume des fées*"[27]; acesta era numărul cu care Prince Kuroky urma să participe la un spectacol de music-hall din localitate.

La Alhambra au apărut și artiști a căror notorietate încă nu s-a stins. Printre ei, Georges Milton (Fig. 7), o voce frumoasă, care i-a permis să treacă cu ușurință de la café-concert la operetă, sau Gaston Ouvrard (Fig. 8), care avea să se specializeze în genul numit *comique troupier* (cântece sau monologuri comice inspirate din viața de cazarmă).



Fig. 7 – Georges Milton.



Fig. 8 – Gaston Ouvrard.

Numele cel mai des invocat când se vorbeşte despre starurile de la Alhambra este cel al diseusei Nitta-Jo (Fig. 9[28]), pentru că aceasta a venit frecvent în România, evoluând nu doar pe scena din Sărindar şi nu doar în Bucureşti, ci şi pe alte scene, în alte locuri... Un portret în culori vii îi face artistei N. Carandino, evocând colaborarea ei cu Constantin Tănase, în anii de dinaintea intrării României în război: Tănase făcea „duete cu celebra Nitta-Jo, «diseuse» pariziană, cu mai mult farmec decât frumusețe, inteligentă şi plină de talent. Aveau, Nitta-Jo şi Tănase, o vogă nemaipomenită care aduna în sălile de spectacol lume de toate categoriile sociale, boieri şi mitocani. Plutea în aer presimțirea cataclismelor şi năvala spre plăcerile facile nu respecta obişnuitele opreliști ale moralei. Nitta-Jo, care se împrietenise cu antrenorul cailor de curse ale lui Al. Marghiloman, Durnell, venea foarte des în țară pentru a triumfa la Bucureşti sau la Sinaia, în programul varieteului Alhambra sau în festivaluri improvizate alături de fantezistul Tănase..."[29].

[26] A se vedea Nicolae Dinescu, *Revista de altădată*, Ed. Meridiane, București, 1973, p. 163.
[27] G. d'Ivray, „Eden-Concert", *Nîmes-Journal*, 31 année, N° 1674, 24 Septembre – 1er Octobre 1910.
[28] Sursa: www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net.
[29] Nicolae Carandino, *Viața de haz şi de necaz a lui C. Tănase*, îngrijirea ediției şi prefață de Vartan Arachelian, Biblioteca Bucureştilor, Bucureşti, 2011, p. 180.



Fig. 9 – Nitta-Jo.

Anul 1926 marchează o schimbare importantă în istoria teatrului din Sărindar: i se schimbă numele, i se schimbă profilul. Din varieteu se transformă în teatru, iar acest teatru – care fiinţează doar o stagiune – va purta numele Fantasio. Neaşteptata metamorfoză i se datorează lui Ion Iancovescu.

Istoricul de teatru I. Massoff relatează că, „după ce «pierduse» teatrul din Piaţa Palatului (*este vorba de sala unde jucase Compania Iancovescu-Elvira Popescu, numită Teatrul Mic*, n.n.), Iancovescu «pusese ochii», cum spunea el, pe o sală din strada Sărindar (...). Numai el, Iancovescu, a fost în stare să-l convingă pe antreprenor, care ţinea sala cu chirie, şi unde izbutise să creeze un vad comercial, să renunţe (...) la varieteu pentru teatru. Şi astfel, într-o după-amiază de vară toridă (*vara lui 1926*, n.n.), Iancovescu şi-a făcut apariţia la Capşa, desfăşurând, pe tablaua unei mese, planul noului teatru. Cei mai mulţi dintre comeseni îşi dădeau coate, în timp ce Iancovescu înfăţişa proiectele sale grandioase, şi poate singurul care l-a luat în serios a fost Camil Petrescu, dintotdeauna admirator al său.”[30]

Ion Iancovescu (Fig. 10) a fost una din figurile excentrice ale teatrului românesc. Artist de geniu, care ar fi putut să joace aproape orice, el s-a mulţumit a face creaţii memorabile în piese cel mai adesea facile. I-a sedus deopotrivă pe spectatorul de rând, pe intelectualul rafinat, pe criticul dramatic cel mai sever; poate doar pe semidocţi n-a izbutit să-i mulţumească. Iată ce scria despre el Scarlat Callimachi, „prinţul roşu”[31], fervent promotor al artei de avangardă (altfel zis, un personaj care ar fi putut să-l desconsidere pe actor pentru preferinţele sale repertoriale): „Numele lui atrage, din zi în zi, mai mulţi spectatori. Cu toate articolele unor critici meschini şi incompetenţi, gloria lui Puiu Iancovescu rămâne aceeaşi. (...) Când trece – întotdeauna grăbit – cu pălăria lui mare, neagră, de gondolier, pare mai mult un cavaler decât un actor. Numai culisele «Teatrului Mic» cunosc, într’adevăr, sufletul şi gestul acestui mare comedian. Cine a părăsit, o dată, sala acestui Teatru fără să fi râs cu hohote? E inutil să înşirăm pe această pagină tot cortegiul de personagii, pe care ni le-a înfăţişat D. Ion lancovescu. Toate creaţiile sale sunt prea vii în mintea tuturor spectatorilor, pentru a avea nevoia unor scurte schiţări. Cine nu l-a văzut în «Cafeneaua cea mică», în «Faunul», în «Triunghiul», în «Şcoala Cocotelor», în «Iluzionistul», în «Marea Ducesă şi chelnerul» etc., etc.? Cine nu şi-a dat seama cu câtă uşurinţă poate juca, acest artist, şi comedie şi dramă? Naturaleţa, vocea şi gesturile lui sunt o comoară, pe care ar vrea s’o aibă mulţi artişti.”[32]

[30] Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. VI, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976, p. 100.
[31] Scarlat Callimachi era supranumit „prinţul roşu” pentru că, deşi descendent al unei spiţe nobile, nutrea convingeri comuniste.
[32] Scarlat Callimachi, „Ion Iancovescu”, *Punct: revistă de artă constructivistă*, nr. 8, 9 ianuarie 1925.

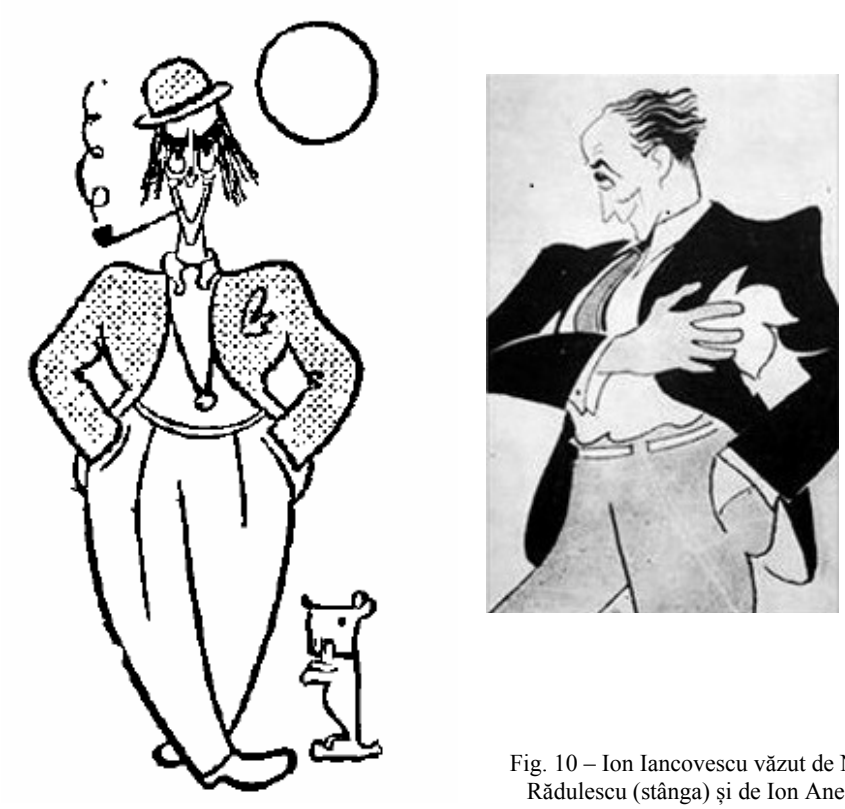


Fig. 10 – Ion Iancovescu văzut de Neagu Rădulescu (stânga) și de Ion Anestin.

Ion Iancovescu a fost și o personalitate energică, plină de idei, cu abilități organizatorice. A fondat mai multe teatre particulare, cu existență, ce-i drept, efemeră, deoarece companiile nesubvenționate întâmpinau mari dificultăți financiare. În Sărindar, a reamenajat varieteul potrivit cerințelor unei săli de teatru și a ales câteva bucăți din repertoriul spumos, lejer, de bulevard în care excela: *Maimuța care vorbește* de René Fauchois, *Ofițerul de gardă* de Ferenc Molnár, piesă a cărei acțiune se petrece în lumea teatrului, *Pelerina ecoseză* de Sacha Guitry, *Adriana cu orice preț* de Louis Verneuil (unde apar Elvira Popescu, devenită între timp vedetă pariziană, și – într-un rol episodic – însuși autorul: cei doi veniseră pentru un timp la București), spectacole pentru copii și tineret (*Micul lord*, *Cotoiul încălțat*). Dar marele succes al stagiunii a fost, pentru Teatrul Fantasio, comedia *Azaïs* de Louis Verneuil și Georges Berr.

Într-un bilanț al anului teatral 1926, Camil Petrescu îi consacră un pasaj actorului, dar mai ales directorului de teatru Iancovescu: „Acest excelent actor a început să se pasioneze tot mai mult pentru rolul de director de teatru. Căci de vreme ce în genul, în care personal joacă, nu mai poate da nimic peste frumoasa carieră pe care a făcut-o, așteptând să mai îmbătrânească pentru ca să poată trece în rolurile de compoziție, își întrebuințează timpul făcând directorat, cu dibuiri, când din cauza dificultăților reale, când din cauze mai puțin serioase, dar în sfârșit cu succes. Dovada: *Azaïs*."[33] Și, adăugăm noi, o altă dovadă rezidă în calitatea actorilor care au fost solicitați să joace la Fantasio (unii – consacrați, alții – tinere speranțe ce aveau să confirme): Leny Caler, Emil Rosen, N. Stroe, Romeo Lăzărescu, Niculescu-Buzău, Marietta Deculescu, N. Gărdescu, R. Bulfinsky ș.a.

În stagiunea 1927–1928, între zidurile teatrului din Sărindar se desfășoară o aventură teatrală interesantă, chiar dacă soldată cu un eșec. Dida Solomon-Callimachi închiriază sala pentru compania privată pe care tocmai o înființase și care se numea Teatrul I.L. Caragiale.

Ca să vină în Sărindar, Dida Solomon (Fig. 11) părăsea Teatrul Național. Fusese angajată acolo în 1921, după absolvirea Conservatorului, unde studiase cu Nottara. Era o actriță inteligentă, de o frumusețe aparte, cu afinități pentru autori ca Strindberg, Ibsen, Wedekind, Wilde, Cehov, Pirandello[34] – autori jucați ocazional și la noi, fără a constitui însă pilonii politicii repertoriale nici la teatrele naționale, nici la

[33] Camil Petrescu, „Anul teatral 1926", *Argus*, anul XVIII, nr. 4116, 10 ianuarie 1927.
[34] A se vedea Dida Solomon-Callimachi, *Amintirile domnişoarei Iulia*, Cartea Românească, București, 1974.

companiile private. Totodată, o atrăgeau teatrul şi arta de avangardă, împărtăşind aceste gusturi şi preocupări cu soţul ei, Scarlat Callimachi[35].

Are uriaşa şansă să debuteze pe prima scenă a ţării în rolul titular din *Domnişoara Iulia* de Strindberg, spectacol cu premiera în aprilie 1922, în care evolua alături de G. Ciprian, interpretul valetului Jean. A fost o creaţie excepţională, pe măsura complexităţii rolului, o creaţie aclamată de critici şi care o recomanda pe tânăra actriţă pentru roluri de profunzime, de trăire intensă. Aşadar, ce a putut-o determina să plece de la Naţional?



Fig. 11 – Dida Solomon-Callimachi.

Răspunsul scurt este că nu a mai fost distribuită în roluri pe măsura potenţialului său. Întrucât nici ulterior nu i-au surâs multe şanse, întâlnim aici cazul – extrem de rar pentru un actor – în care debutul coincide cu apogeul carierei artistice. Un răspuns mai lung (şi, poate, mai părtinitor) formulează Ilarie Voronca, el oferindu-ne posibilitatea să aruncăm o privire în culisele Naţionalului:

„O întreagă evoluţie a rămas teatrului românesc necunoscută. Niciodată geniul lui Claudel n'a tulburat intrigele şi îngâmfarea culiselor de la noi. În treacăt doar s'au rostit nume ca Wedekind, Kaiser, Hasenklewer (*sic!*). Strindberg, o excepţie. Desigur că, necunoscut fiind aportul acestora, cu atât mai stranii vor părea acei care, continuându-i, au ajuns la rezultate şi mai îndrăzneţe. Acest prim neajuns, al ignoranţei, se complică însă cu un altul mult mai dureros. Întru realizarea teatrului pur, e nevoie de artistul fulger, artistul-dinamită, artistul-artist. Pe acesta mediocritatea îl înlătură cu băgare de seamă. Teatrul românesc câştigase (prin ce fericit hazard?) un extraordinar interpret al lui Strindberg: D-na Dida Solomon. Dela venirea D-lui Corneliu

[35] *Ibid*., p. 29: „Amintindu-mi de aceşti ani ai tinereţii, ai primilor paşi în teatru, îmi dau seama cât de mult m-au ajutat prietenii din jurul meu. Victor Brauner, Marcel Iancu, Ion Vinea, Maxy, Gh. Dinu, Fundoianu, Voronca, Sandu Eliad, Scarlat Callimachi au pus bazele grupului nostru modernist."

Moldoveanu la direcţia Teatrului Naţional, talentul puternic al D-nei Dida Solomon n'a fost utilizat în nici un spectacol. În schimb, afişele sunt zilnic înţesate cu mereu aceleaşi nume de gâşte limfatice şi nazale. (...) Sistemul găsit de actualul director e ingenios. Cu preţul unui rol dăruit bine, un articol de laudă într-un ziar răspândit. Şi totuşi o întrebare trebuie pusă: De ce talentului izbind dur ca un aruncător de disc, temperamentului desăvârşit al D-nei Dida Solomon (poate una din cele mai depline personalităţi ale Teatrului contimporan) nu i-a găsit până acum Directorul Teatrului Naţional nici un rol spre interpretare? (...) Fenomenul înlăturării treptate s'a petrecut cu aceeaşi precizie şi faţă de un alt admirabil temperament: D-na Almăjan-Buzescu."[36]

Acuzaţiile lui Voronca sunt însă şi mai grave (nu ştim cât adevăr se ascunde în ele, dar probabilitatea trebuie luată în calcul): „Alături de mediocrităţile perindându-se invariabil ca un peisagiu de panoramă, glasul sculptat în marmură şi gestul de undă, neşovăielnic, al D-nei Dida Solomon ar fi salvat prestigiul atâtor spectacole. O lămurire ni se oferă simplu: antisemitism. (...) *Antisemitismul e insuportabil ori unde, dar mai cu osebire, în cadrul inteligenţei şi artei* (s.n.)."[37] Într-adevăr, Dida era evreică. E greu de stabilit cât a contat acest lucru în colectivul de la Naţional, dar se pare că a contat pentru familia soţului ei, care l-ar fi dezmoştenit din cauza acestui mariaj.

Oricum, înţelegem de ce actriţa, deşi tânără şi lipsită de experienţă managerială, se lansează într-o întreprindere dificilă cum este fondarea unui teatru privat. Din trupă mai făceau parte G. Ciprian, M. Gingulescu, V. Valentineanu, C. Hociung, Mitzi Ignătescu, Angela Lunceanu ş.a. – unii fiind recrutaţi dintre tinerii care participaseră, asemenea Didei, la puţinele tentative de teatru avangardist de la noi (spectacolele stilizate ale Grupării Insula).

Teatrul Caragiale este inaugurat cu *Ministrul* de Gh. Brăescu, o satiră politică în regia lui Sandu Eliad, care nu se bucură însă de succes şi care, la drept vorbind, nu corespundea programului trupei, dar care fusese aleasă din raţiuni comerciale. Se reia *Domnişoara Iulia* (tot în interpretarea Didei Solomon şi a lui G. Ciprian), apoi este pusă în scenă piesa *Camarazii* de Strindberg – „în bizara regie a lui Sternberg şi-n decorurile originale ale lui Maxy"[38], în registrul realismului simbolic. Abia *Rataţii* de H.R. Lenormand (regia: Sandu Eliad, decoruri: Maxy, cu Dida Solomon şi Al. Critico în rolurile principale) se bucură de un anume succes, dar între timp se acumulaseră datorii, şi compania se desfiinţează.

Peste ani, în 1939, cu ocazia altei montări a piesei lui Lenormand, la Compania Bulandra (regia: Soare Z. Soare) – un spectacol nereuşit în opinia criticului –, N. Carandino îşi amintea că, „la Teatrul Caragiale, d. Sandu Eliad, deşi cu mijloace mai reduse, deşi pe o scenă mai puţin utilată din punct de vedere tehnic, a reuşit să închege pe vremuri un spectacol din care publicul a păstrat vie amintirea Didei Solomon, a lui Al. Critico şi a lui N.N. Matei, pe lângă obsesia dramei"[39].

Teatrul Caragiale dizolvându-se, sala din Sărindar găzduieşte, tot în stagiunea 1927–1928, câteva spectacole de operetă cu marele tenor N. Leonard. Artistul, bolnav, a avut un reviriment la sfârşitul carierei. Biograful său, Stelian Ionescu-Angel, notează: „Leonard jucase în iarna anului 1927–1928 *Lampagiul de seară* în mica sală Alhambra. Opereta, cu libretul de N. Kiriţescu şi muzica de Raoul Scully, avusese succes."[40]

Aparenta revenire a lui Leonard determină înfiinţarea, în Sărindar, a unei trupe destinate reprezentării de comedii muzicale. Aceasta făcea parte, împreună cu Teatrul Popular de pe B-dul Elisabeta şi Teatrul Mic din Piaţa Palatului, din trustul Teatrul Nostru, recent înfiinţat de Sică Alexandrescu[41].

Nicolae Leonard mai apare în această stagiune în opereta *Der Tanz ins Glück* de Robert Stolz, cu un libret de Robert Bodanzky, pe care Tudor Muşatescu şi Nicuşor Constantinescu îl transformă într-o comedie muzicală, reintitulată *Fritz*. Din cauza stării sale precare de sănătate, tenorului i se rezervă partituri reduse, pe care le interpretează alături de înzestrata Elena Zamora (Fig. 12): „Leonard n-avea nevoie să-şi forţeze aici prea mult vocea. Era înconjurat numai de actori, nu de cântăreţi: Tantzi Cutava-Barozzi, care deţinea rolul unei franţuzoaice excentrice, Elena Zamora, singura care trebuia să cânte cu Leonard un şlagăr final, Gh. Timică, G. Groner, G. Chamel şi Niculescu-Brună. Sică Alexandrescu a angajat şi o dansatoare italiană, Eveline Novelli, care înnebunise tot Bucureştiul... "[42]

---

[36] Ilarie Voronca, „Constatări", *Punct: revistă de artă constructivistă*, nr. 3, 6 decembrie 1924.
[37] *Ibid*.
[38] Dida Solomon-Callimachi, *Amintirile domnişoarei Iulia*, Cartea Românească, Bucureşti, 1974.
[39] N. Carandino, „Rataţii de Henry-René Lenormand", *România*, anul II, nr. 233, 23 ianuarie 1939.
[40] Stelian Ionescu-Angel, *Astă seară cîntă Leonard*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1970, p. 238.
[41] A se vedea Ioan Massoff, *op. cit*., p. 215.
[42] Stelian Ionescu-Angel, *op. cit*., p. 238–239.



Fig. 12 – Elena Zamora.



Fig. 13 – N. Leonard.

Fritz este un mare succes, iar publicul bucureștean îl aplaudă din nou, ca în vremurile bune, pe prințul operetei (Fig. 13).

La începutul iernii lui 1928, Leonard începe repetițiile la *Mișca* (*Mágnás Miska*) de Albert Sirmay și la *Bărbatul vesel* (*Der lachende Ehemann*) de Eysler, continuând să joace și în *Fritz*. Dar în decembrie 1928 se stinge din viață. Moartea sa constituie o grea lovitură: la Alhambra, redenumită pentru scurt timp Teatrul Leonard, se fac încercări de salvare a stagiunii. Cu toate acestea, teatrul decade și, odată cu el, trustul Teatrul Nostru intră în faliment[43].

După o perioadă de provizorat, mica sală din Sărindar va înflori din nou în peisajul teatral bucureștean. Dar despre aceasta vom vorbi cu alt prilej.

[43] A se vedea Ioan Massoff, *op. cit.*, p. 218.