

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 Șerban, 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 varietate, 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 București se înființează un nou teatru. Acesta poartă numele actriței Maria Filotti și își are sediul în strada Sărindar.”¹ Aceeași informație – falsă! – o regăsim pe site-ul instituției², 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-abuzivă³, survenită în 1937, o împinge în zona teatrelor particulare. Câtva timp, joacă îndeosebi în spectacole produse de SCITA⁴, 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-și înființeze propria companie, alegând ca sediu clădirea din Sărindar. Cu alte cuvinte, numele actriței se asociază cu acest lăcaș 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 și necesară.



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

În anii premergători Primului Război Mondial și în perioada interbelică, Sărindarul (actualmente, Constantin Mille) era una din străduțele cele mai animate din centrul Bucureștilor. 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 și al Artei (inaugurat în 1898), o clădire impozantă, cu interioare decorate luxos – sediu al trustului condus de Constantin Mille⁵, care edita zierele de mare tiraj *Adevărul* și *Dimineața*. Tot pe Sărindar s-a aflat redacția ziarului *Facla*, înființat de N.D. Cocea și preluat din 1930 de poetul Ion Vinea, dar și-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 și principalul concurent al *Adevărului*; din 1930, gazetarii de la *Universul* vor lucra și 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 fiecare clipă telegraful, telefonul, aduc redacțiilor știri din lumea noastră frământată și trudită. Valuri albe de hârtie vin, unul după altul, să se aștearnă sub rotative, mașinile se învârtesc cu zumzet de albine, pe stradă, camioane grele descarcă suluri de hârtie și țișănușii așteaptă 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* și 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 și 1951, când ultimele publicații autonome sunt desființate de regimul comunist.

«speciala» (*edițiile 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 funcționat o vreme una din primele săli de cinema din București, „Blériot”⁷. Cinematograful, numit astfel în cinstea renumitului aviator francez, se deschisese la scurt timp după vizita acestuia la București, în octombrie 1909, când prezintă și câteva exerciții de zbor la Băneasa, lăsând o puternică impresie asupra locuitorilor Capitalei. Mai târziu, cinematograful Blériot va fi înlocuit de restaurantul Modern.

Străduța în plină dezvoltare din inima Capitalei se îmbogățise 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 și în posesia clădirii alăturate, mai joase, unde se află în prezent casa de bilete și administrația. Acest corp secundar era decorat cu o frumoasă friză *art nouveau*, cu motiv vegetal executat din ceramică; din păcate, recente lucrări de renovare și anvelopare termică finanțate de Primăria Capitalei i-au distrus fațada⁸.



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

Revenind la istoricul sălii, găsim câteva indicii în memoriile Mariei Filotti; ea relatează că inițiativa deschiderii unui café-concert pe Sărindar i-ar fi aparținut francezului D'Argent, „fost cântăreț de șansonete, care era pe atunci un fel de reprezentant la noi în țară al autorilor dramatici străini”⁹. De altfel, acesta mai încercase să-și facă o carieră în România în domeniul teatrului de varietăți¹⁰. Cert este că noua sală – numită (deloc original!) „Alhambra” – este inaugurată pe 20 septembrie 1913, cum aflăm din ediția de a doua zi a cotidianului *Adevărul*: „Bucureștii ia an de an tot mai mult aspectul marilor orașe” – notează cronicarul anonim, continuând: „Odată cu serile de toamnă apare nevoia distracțiunilor. Afluența elegantă de aseară la

⁶ Gheorghe Crutzescu, *Podul Mogoșoarei – Povestea unei străzi*, ed. a 3-a, rev., ed. îngrijită și note: Virgiliu Z. Teodorescu, Biblioteca Bucureștilor, București, 2011, p. 147. Nu se cunoaște anul în care a apărut prima ediție, 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 Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 24).

⁸ Mai multe detalii și imagini pe Rezistența Urbană, un site consacrat, între altele, „explorării și promovării Bucureștiului”: <http://rezistenta.net/2015/10/mutilare-reabilitare-cladiri-vechi-bucuresti.html>.

⁹ Maria Filotti, *Am ales teatrul*, ediția a II-a, îngrijită și adnotată de Ion Filotti-Cantacuzino, Ed. Meridiane, București, 1963, p. 254. Prima ediție a apărut în anul 1961.

¹⁰ În 1907, de pildă, D'Argent a organizat la Cercul 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. Mișcarea teatrală în Capitală între anii 1899–1910*, București, Ed. Leopold Geller, 1937, p. 119).

deschiderea varietelui «Alhambra» a dovedit îndeajuns aceasta. Ca orice program de deschidere, acela de aseară era supraîncărcat și va da loc desigur la o selecțiune... »¹¹. Dintre vedetele care evoluează în spectacol, le remarcă pe „dansatoarea braziliană, sugestivă 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 Davies¹² și pe Miss Evy Evien, „uimitori în dansurile americane”, pe baritonul Torelli, „posesorul unei voci remarcabile” etc. Dar eroii serii „au fost excentrica Miss Gladys și comicul francez Georges Roger care au stârnit mare veselie”. În același număr al *Adevărului*, la rubrica „Ultime informațiuni”, este relevat și caracterul monden al evenimentului. Astfel, după premieră, „numerosul și elegantul public (...) a trecut în cabaretul restaurantului Maxim’s pentru a se reconforta”. Distracția a ținut până dimineața, „în mijlocul surprizelor și al unei animațiuni extraordinare”.

Atunci, ca și acum, lucrurile se mișcau repede în lumea showbizului. La nici două luni după inaugurarea noului teatru, ziarul *Adevărul* anunță că D. Papaianopol a închis varietelul „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 și mai bine amenajat din câte avem”, apt să rivalizeze cu săli similare din străinătate. Numerele de varieteu se schimbaseră și ele: „Actualmente teatrul Alhambra are un număr excepțional, pe Yvonne Yma, la care nu știi ce să admiri mai degrabă: frumusețea, dicțiunea, grația naturală sau finețea cu care știe să cânte și să spue cele mai frumoase cântonete și romanțe franțuzești. D. Papaianopol a făcut sacrificii extraordinare ca să o aducă pe această artistă. A mai adus apoi pe excentricii Darlus-Yana, pe danșatoarea Little Yette, pe finele diseuse Amica și Line d’Arvigny etc. La sfârșit se joacă «Coucous», o comedie plină de haz, care alungă gândurile negre.”¹³

Două cărți poștale din epocă, înfățișându-i pe soții Darlus-Yana și, respectiv, pe Yvonne Yma (comediană care, după 1930, se lansează și pe marele ecran, apărând în zeci de filme), ne oferă o imagine asupra a ceea ce puteau admira la Alhambra spectatorii români (Fig. 3 și Fig. 4¹⁴).



Fig. 3 – Soții Darlus-Yana, duetiști francezi.



Fig. 4 – Comediana franceză Yvonne Yma.

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

¹² Corect: Hooker și Davis, o pereche de dansatori de peste ocean.

¹³ „Teatrele de Varietăți”, *Adevărul*, Anul al XXVI-lea, No. 8684, 14 Noiembrie 1913 (articol nesemnnt).

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 varietele Maxim, ce dădea în strada Oteteleşanu. 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 varietelului 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 Socianu¹⁶).

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 Bucureștiului¹⁷), Papaianopol s-a bazat atât pe forțele artistice locale, cât și pe prezența unor vedete – unele, talente autentice, altele de mână 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 Chiriatic, actorii Bicleșanu, Bocan și alții, Niculescu-Buzău pregătește revista *Intrăm ori nu intrăm?* de Maximin și Fortunio¹⁸. 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 artiști 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 șapte miniștri*, scris special de Victor Eftimiu. Revista se bucură de succes, în sensul pe care îl avea această noțiune în epocă: astfel, dacă inițial fuseseră programate doar zece reprezentații, spectacolul – grație afluenței publicului – se joacă de douăzeci de ori la rând.

În cursul stagiunii 1914–1915 și 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 și qui-pro-quo-uri, iar Herz se pricepea bine la acestea”¹⁹. Într-adevăr, Adolf de Herz a fost – spre deosebire de alți autori din generația 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 și Cuceritorul* (1914) ș.a. Înzestrat cu un condei alert și ilustrându-se în repertoriul de boulevard, A. de Herz își putea rotunji ușor veniturile ca textier pentru teatrul de revistă.

Trebuie să menționăm că, în primele decenii ale secolului, spectacolul de revistă era încă rudimentar, genul perfecționându-și mijloacele expresive și căpătând un conținut satiric mai consistent abia prin anii '30, grație îndeosebi lui Constantin Tănase și echipei sale de la Cărăbuș. Cât privește reprezentațiile de la Alhambra, o imagine apropiată de adevăr ne oferă Liviu Rebreanu, care a scris ocazional și 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 așa are omul, câteodată, câte o proastă inspirație! M-am dus la Alhambra, la revista *Hop și noi!* Mai bine m-ași 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 și știe toate, mi-a dat să ispășesc greu păcatele mele. Am mai văzut eu reviste slabe, am mai văzut *Cu cine mergem?*, *Intrăm ori nu intrăm*, *Războiul la șantan*, *O să fie bine*, *Marafet Bucluc*, dar o asemenea grozăvie ca *Hop și noi!* Nu mi-aș fi închipuit că se poate scrie. (...) Dar ce vreți? De vină nu e d. Papaianopol. Cred că dacă i s-ar fi adus textul în grecește, încă s-ar fi scandalizat. Dar așa... Are cel puțin scuza că nu știe despre ce e vorba. Să nu-mi cereți să vă descriu subiectul piesei. N-ar putea s-o facă nici autorii.” Urmează o descriere malițioasă a scenelor care compuneau spectacolul, fără legătură între ele și, mai ales, incoerente. Prin fața publicului defilează, câte unul sau câte doi, un bucătar, o subretă, un general, Mefisto, o doică, o elevă de școală ș.a.m.d., relațiile între personaje fiind greu de descifrat. În încheiere, cronicarul notează: „La plecare, toată lumea era mulțumită: autorii erau încântați de aplauzele sgomotoase ale chelnerilor și damelor de consumație; artiștii erau încântați că au angajament pe cincisprezece zile, iar publicul jubila că revista nu e decât într-un singur act.”²¹ Totuși, Rebreanu are cuvinte de laudă pentru Niculescu-Buzău; evocând scena în care acesta „spune niște cuplete”, exigentul critic mărturisește: „N-am dat nici o atenție la cele ce spune Buzău; nimeni nu a dat vreo atenție, 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 și o inteligență”, cum îl definise cu doi ani înainte Arghezi²³) era capabil să salveze texte mediocre și să încânte sala.

În perioada ocupației germane (1916–1918), Teatrul Alhambra – deloc paradoxal – avea să funcționeze în condițiuni relativ bune; la fel, Teatrul Liric (unde se prezentau spectacole de operetă), varieteul Majestic-Femina, cinematografele și alte localuri de distracție, în timp ce mulți actori de la Național se refugiaseră la Iași. Administrația germană a încercat să dea o aparență de normalitate vieții din Capitală, deși în condiții de cenzură și de propagandă politică, militară și culturală. Au fost aduși artiști și trupe din spațiul german și austro-ungar, iar din *Bukarester Tageblatt / Gazeta Bucureștilor*, ziar cu ediții în limbile germană și română, cititorii puteau afla știri cu privire la noutățile de pe scenele Capitalei²⁴.

După încheierea războiului, Alhambra a continuat să găzduiască timp de câțiva 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 atenția publicului monden din Capitală principala atracție a teatrului: prezența actorilor și cântăreților străini (Fig. 6)²⁵.

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

²⁰ Piesa a fost reprezentată la Teatrul Național, în timpul celui de-al doilea directorat al lui Davila. Rolul principal (Mira Dăianu, *femme fatale*, devoratoare de bărbați, care se dovedește în cele din urmă o ființă neprihănită) a fost interpretat de Maria Giurgea.

²¹ „Puck a fost la Șantan...a văzut *HOP ȘI NOI!*... și 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 sub direcția domnului Niculescu-Buzău”, *Viața Românească*, nr. 1, ianuarie 1913.

²⁴ O cercetare recentă cu privire la acest subiect a întreprins Cristian-Tudor Șerban („Activitatea de divertisment din București în timpul ocupației germane din 1916-1918. Teatrul și 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 pășit 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 Kuroky²⁶. Specializarea acestuia din urmă este pomenită în articolul publicitar apărut în 1910 într-un hebdomadar „satiric, monden, teatral, taumahic și 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 vorbește despre starurile de la Alhambra este cel al diseusei Nitta-Jo (Fig. 9²⁸), pentru că aceasta a venit frecvent în România, evoluând nu doar pe scena din Sărindar și nu doar în București, ci și 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 și plină de talent. Aveau, Nitta-Jo și Tănase, o vogă nemaipomenită care aduna în sălile de spectacol lume de toate categoriile sociale, boieri și mitocani. Plutea în aer presimțirea cataclismelor și năvala spre plăcerile facile nu respecta obișnuitele 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 București sau la Sinaia, în programul varietelui 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 – 1^{er} Octobre 1910.

²⁸ Sursa: www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net.

²⁹ Nicolae Carandino, *Viața de haz și de necaz a lui C. Tănase*, îngrijirea ediției și prefață de Vartan Arachelian, Biblioteca Bucureștilor, București, 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 fîințează doar o stagiune – va purta numele Fantasio. Neașteptata metamorfoză i se datorează lui Ion Iancovescu.

Istoricul de teatru I. Massoff relatează că, „după ce «pierduse» teatrul din Piața 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 ținea sala cu chirie, și unde izbutise să creeze un vad comercial, să renunțe (...) la varieteu pentru teatru. Și astfel, într-o după-amiază de vară toridă (*vara lui 1926*, n.n.), Iancovescu și-a făcut apariția la Capșa, desfășurând, pe tablaua unei mese, planul noului teatru. Cei mai mulți dintre comeseni își dădeau coate, în timp ce Iancovescu înfățișa proiectele sale grandioase, și 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 mulțumit a face creații 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 semidocti n-a izbutit să-i mulțumească. Iată ce scria despre el Scarlat Callimachi, „prințul roșu”³¹, fervent promotor al artei de avangardă (altfel zis, un personaj care ar fi putut să-l desconsidere pe actor pentru preferințele sale repertoriale): „Numele lui atrage, din zi în zi, mai mulți spectatori. Cu toate articolele unor critici meschini și incompetenți, gloria lui Puiu Iancovescu rămâne aceeași. (...) Când trece – întotdeauna grăbit – cu palăria lui mare, neagră, de gondolier, pare mai mult un cavalier decât un actor. Numai culisele «Teatrului Mic» cunosc, într’adevăr, suflul și gestul acestui mare comedian. Cine a părăsit, o dată, sala acestui Teatru fără să fi răs cu hohote? E inutil să înșirăm pe această pagină tot cortegiul de personaje, pe care ni le-a înfățișat D. Ion Iancovescu. Toate creațiile sale sunt prea vii în mintea tuturor spectatorilor, pentru a avea nevoia unor scurte schițări. Cine nu l-a văzut în «Cafeneaua cea mică», în «Faunul», în «Triunghiul», în «Școala Cocotelor», în «Iluzionistul», în «Marea Ducesă și chelnerul» etc., etc.? Cine nu și-a dat seama cu câtă ușurință poate juca, acest artist, și comedie și dramă? Naturalața, vocea și gesturile lui sunt o comoară, pe care ar vrea s’o aibă mulți artiști.”³²

³⁰ Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. VI, Ed. Minerva, București, 1976, p. 100.

³¹ Scarlat Callimachi era supranumit „prințul roșu” pentru că, deși descendent al unei spițe nobile, nutrea convingeri comuniste.

³² Scarlat Callimachi, „Ion Iancovescu”, *Punct: revistă de artă constructivistă*, nr. 8, 9 ianuarie 1925.

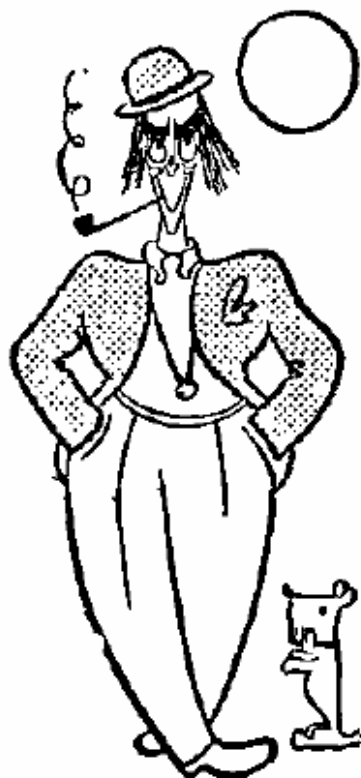


Fig. 10 – Ion Iancovescu văzut de Neagu Rădulescu (stânga) și de Ion Anestin.

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 boulevard 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 studiasă cu Nottara. Era o actriță inteligentă, de o frumusețe aparte, cu afinități pentru autori ca Strindberg, Ibsen, Wedekind, Wilde, Cehov, Pirandello³⁴ – 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 domnișoarei Iulia*, Cartea Românească, București, 1974.

companiile private. Totodată, o atrăgeau teatrul și arta de avangardă, împărtășind aceste gusturi și preocupări cu soțul ei, Scarlat Callimachi³⁵.

Are uriașa șansă să debuteze pe prima scenă a țării în rolul titular din *Domnișoara Iulia* de Strindberg, spectacol cu premiera în aprilie 1922, în care evolua alături de G. Ciprian, interpretul valetului Jean. A fost o creație excepțională, pe măsura complexității rolului, o creație aclamată de critici și care o recomanda pe tânăra actriță pentru roluri de profunzime, de trăire intensă. Așadar, ce a putut-o determina să plece de la Național?



Fig. 11 – Dida Solomon-Callimachi.

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

„O întreagă evoluție a rămas teatrului românesc necunoscută. Niciodată geniul lui Claudel n'a tulburat intrigele și îngâmfarea culiselor de la noi. În trecut doar s'au rostit nume ca Wedekind, Kaiser, Hasenklewer (*sic!*). Strindberg, o excepție. Desigur că, necunoscut fiind aportul acestora, cu atât mai stranii vor părea acei care, continuându-i, au ajuns la rezultate și mai îndrăznețe. Acest prim neajuns, al ignoranței, 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 câștigase (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 acești ani ai tinereții, ai primilor pași în teatru, îmi dau seama cât de mult m-au ajutat prietenii din jurul meu. Victor Brauner, Marcel Iancu, Ion Vineanu, Maxy, Gh. Dinu, Fundoianu, Voronca, Sandu Eliad, Scarlat Callimachi au pus bazele grupului nostru modernist.”

Moldoveanu la direcția Teatrului Național, talentul puternic al D-nei Dida Solomon n'a fost utilizat în nici un spectacol. În schimb, afișele sunt zilnic înțesate cu mereu aceleași nume de găște limfatice și nazale. (...) Sistemul găsit de actualul director e ingenios. Cu prețul unui rol dăruit bine, un articol de laudă într-un ziar răspândit. Și totuși o întrebare trebuie pusă: De ce talentului izbind dur ca un aruncător de disc, temperamentului desăvârșit al D-nei Dida Solomon (poate una din cele mai depline personalități ale Teatrului contemporan) nu i-a găsit până acum Directorul Teatrului Național nici un rol spre interpretare? (...) Fenomenul înlăturării treptate s'a petrecut cu aceeași precizie și față de un alt admirabil temperament: D-na Almăjan-Buzescu.”³⁶

Acuzațiile lui Voronca sunt însă și mai grave (nu știm cât adevăr se ascunde în ele, dar probabilitatea trebuie luată în calcul): „Alături de mediocritățile perindându-se invariabil ca un peisagiu de panoramă, glasul sculptat în marmură și gestul de undă, neșovăielnic, 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 inteligenței și artei* (s.n.).”³⁷ Într-adevăr, Dida era evreică. E greu de stabilit cât a contat acest lucru în colectivul de la Național, dar se pare că a contat pentru familia soțului ei, care l-ar fi dezmoștenit din cauza acestui mariaj.

Oricum, înțelegem de ce actrița, deși tânără și lipsită de experiență managerială, se lansează într-o întreprindere dificilă cum este fondarea unui teatru privat. Din trupă mai făceau parte G. Ciprian, M. Gingulescu, V. Valentinianu, C. Hociung, Mitzi Ignătescu, Angela Lunceanu ș.a. – unii fiind recrutați dintre tinerii care participaseră, asemenea Didei, la puținele 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 și care, la drept vorbind, nu corespundea programului trupei, dar care fusese aleasă din rațiuni comerciale. Se reia *Domnișoara Iulia* (tot în interpretarea Didei Solomon și a lui G. Ciprian), apoi este pusă în scenă piesa *Camarazii* de Strindberg – „în bizara regie a lui Sternberg și-n decorurile originale ale lui Maxy”³⁸, în registrul realismului simbolic. Abia *Ratații* de H.R. Lenormand (regia: Sandu Eliad, decoruri: Maxy, cu Dida Solomon și Al. Critico în rolurile principale) se bucură de un anume succes, dar între timp se acumulaseră datoriile, și compania se desființează.

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

Teatrul Caragiale dizolvându-se, sala din Sărindar găzduiește, tot în stagiunea 1927–1928, câteva spectacole de operetă cu marele tenor N. Leonard. Artistul, bolnav, a avut un reviriment la sfârșitul 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. Kirilșescu și muzica de Raoul Scully, avusese succes.”⁴⁰

Aparenta revenire a lui Leonard determină înființarea, în Sărindar, a unei trupe destinate reprezentării de comedii muzicale. Aceasta făcea parte, împreună cu Teatrul Popular de pe B-dul Elisabeta și Teatrul Mic din Piața Palatului, din trustul Teatrul Nostu, recent înființat de Sică Alexandrescu⁴¹.

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 Mușatescu și Nicușor 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-și forțeze aici prea mult vocea. Era înconjurat numai de actori, nu de cântăreți: Tantzi Cutava-Barozzi, care deținea rolul unei franțuzoaice excentrice, Elena Zamora, singura care trebuia să cânte cu Leonard un șlagăr final, Gh. Timică, G. Groner, G. Chamel și Niculescu-Brună. Sică Alexandrescu a angajat și o dansatoare italiană, Eveline Novelli, care înnebunise tot Bucureștiul...”⁴²

³⁶ Ilarie Voronca, „Constatări”, *Punct: revistă de artă constructivistă*, nr. 3, 6 decembrie 1924.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Dida Solomon-Callimachi, *Amintirile domnișoarei Iulia*, Cartea Românească, București, 1974.

³⁹ N. Carandino, „Ratații de Henry-René Lenormand”, *România*, anul II, nr. 233, 23 ianuarie 1939.

⁴⁰ Stelian Ionescu-Angel, *Astă seară cîntă Leonard*, Ed. Muzicală, București, 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 faliment⁴³.

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.