

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
FURDUI, DUMITRU

Lumea teatrului românesc / Dumitru Furdui. -
București: Orizonturi, 2018
ISBN 978-973-736-398-5

792

Corector: *Emilia Leancă*
Tehnoredactor: *Puiu Enache*
Coperta: *Puiu Enache*

© Toate drepturile aparțin Editurii ORIZONTURI - București

Editura ORIZONTURI – București
Bdul Libertății nr. 4, bl. 117, et. 7, ap. 20
telefon: 021.3177679, 0744531333
e-mail: orizonturi@editura-orizonturi.ro

DUMITRU FURDUI

LUMEA TEATRULUI ROMÂNESC

Editura ORIZONTURI

„Ce vreți să zică, fraților? L-a trimis partidul la Paris, i-a plătit drumul, hotelul și diurna, așa că e normal ca în fața noastră să-i desconsidere pe capitaliști și să laude realizările noastre!”

Dar Cotescu spunea adevărul. Indiferent de respectul pe care-l aveam noi pentru teatrul francez, hotărât lucru că în acel timp le-o luaserăm cu mult înainte.

Vorbim de deruta, de criza în care se află acum teatrul românesc, dar fie vorba între noi, nici cel francez nu mai e ceea ce a fost. Ba, așa zice că decăderea, degringolada a început la ei mai demult decât la noi. Uitați-vă la afișele teatrelor pariziene și o să vedeți tot. Majoritatea spectacolelor sunt cu un singur personaj, foarte multe cu două sau trei, iar când sunt patru sau cinci, poți fi sigur că e vorba de o inițiativă a două cupluri de actori. Mai multe personaje vezi foarte rar. Un director de teatru, dacă are în față o piesă cu șapte-opt personaje, nici n-o citește. Unde-i Shakespeare, unde-i Schiller?

Acum, când de mai bine de zece ani sunt ceea ce se cheamă actor francez, când pentru mine profesia nu mai are secrete, când cunosc nivelul teatrului parizian, orice șiretlic, orice combinație, îmi dau seama câtă dreptate avea Cotescu!

Deci, noi pe atunci făceam teatrul cel mai bun din lume și nici măcar nu știam asta? N-am știut nici noi, dar nici cei care ar fi trebuit să știe. N-a știut nici statul, care și-ar fi putut face din teatru arma sa secretă. Dar, să nu anticipăm. Voi căuta în cele ce urmează să analizez asta și să nu uit nimic.

În descrierea mea vor apărea desigur și aspecte din afara teatrului, întâmplări, amintiri, iar dintre oameni, scriitori, ziariști, sportivi și alte figuri mai proeminente ale timpului.

Ce-a mai rămas din toate astea? Amintirea. Pagini de istorie încă proaspătă, performanțe nedepășite și niște actori în viață, care privesc la actorii din Occident exact așa cum Platini sau Papin s-ar uita în curtea unei școli, unde niște copii joacă fotbal.

Capitolul I

De la Bulandra, Calboreanu sau Vraca la cei de azi

*Mă mir și eu, casc ochii-n patru.
Cum de-ați putut veni la teatru?*

Constantin Tănase

Totdeauna când era vorba de o piesă impusă de conducere, regizorul, plângându-se de inconsistențele textului, pretindea în distribuție un actor renumit și mai niciodată nu era refuzat. De data aceasta, în rolul unui țăran din Bărăgan, care devine președinte de colhoz, aveam să-l vedem pe George Calboreanu. După ce atacase marele repertoriu, strălucind în „Hamlet” sau „Regele Lear”, Calboreanu care avea la vremea aceea peste cincizeci de ani, se convertise fără să vrea în roluri de șefi de echipă („Podul vieții”), de conducători comuniști („Platou Crecet”) sau, așa cum am spus, în roluri de țărani.

Dar fie că juca asemenea piese, fie că interpreta pe *Ion Vodă cel Cumplit* sau pe *Ștefan cel Mare*, Calboreanu era la fel de măreț. Și dacă începem să facem portrete de actori, lucru pe care mi-l rezervasem de fapt pentru mai târziu, e bine să începem cu Calboreanu, care la vremea aceea era în culmea puterii sale de creație și devenise stâlpu numărul unu al teatrului românesc.

De ce tocmai el? Era la modă pe atunci așa-zisul actor „de retrăire”. Această denumire venea de la Stanislavski, marele om de teatru rus, care a așternut pe hârtie pentru posteritate mai toate experiențele sale.

Dacă el ar fi știut, încă pe când era în viață, că sistemul lui de punere în scenă va fi interpretat după moartea sa ca o dogmă și impusă cu forța oricărui artist, sunt

convins că Stanislavski n-ar mai fi aşternut pe hârtie niciun rând. Dar, așa cum atunci era o singură metodă de tăiere a metalelor (Bortnikov), o singură aşezare a versului în pagină, în formă de cascadă, ca la Maiakovski și în punerea în scenă trebuia să fie o singură lege, o singură cale, adică cea a lui Stanislavski. S-au găsit, după cum vom vedea, destui teoreticieni, care s-o predice și să vegheze la aplicarea ei. Vai de cei care nu vor ține seama de pețioasa sistemă. La Moscova, fusese unul pe care-l chema Mayerhold. Fost elev și colaborator al lui Stanislavski, Mayerhold a crezut că e de datoria lui să „dezvolte” ceea ce învățase și, după câte am înțeles, ajunsese la un gen de teatru mai abstract, mai simbolist, mai manierist și mai plin de alte „isme”. Prin lipsa lui de supunere și tendința de a revendica mereu „libertatea de creație”, el și-a făcut dușmani în rândul kulturnicilor și la un moment dat a fost aspru criticat în „Pravda”. Asta i-a marcat sfârșitul. Teatrul lui a fost desființat, colaboratorii împrăștiati, iar el a fost trimis în Siberia, de unde nu s-a mai întors. Asta nu-i glumă!

Dar Stanislavski spune singur undeva că nu există metodă care să creeze un artist, ci, dimpotrivă, artistul prin eforturile sale ajunge să creeze propria-i metodă. Vom mai reveni asupra acestei probleme, fiindcă am constatat că toți care se folosesc de numele marelui artist, fie în Rusia, fie în România sau în Franța, aproape niciunul nu și-a dat osteneala să-l citească.

Deocamdată, ne mulțumim să spunem că, undeva, în scrierile sale, Stanislavski face deosebirea între actorul de „retrăire” și cel de „reprezentare”. Preferința lui merge desigur spre actorul de retrăire, dar nicăieri el nu-l neagă și nu-l desființează pe celălalt. Ca să ajungă la sistemul său mult prețios, el însuși a trecut prin toate școlile și a fost tentat, în timp, de toate manierele de a juca teatru.

Voi încerca să explic ce înseamnă una și ce înseamnă alta, bineînțeles neavând scrierea cu pricina în față ci, mai mult, mărturisind ce am înțeles eu din asta.

Actorul așa-zis de „retrăire” e cel care mai înainte de a intra în scenă se concentrează puternic asupra celor ce are de făcut și se detașează complet de problemele umilei sale persoane, neținând seama de nimic altceva decât de problemele rolului.

Cel de „reprezentare” dimpotrivă, este tot timpul conștient că ceea ce face nu-i decât un joc și nimic altceva, încercând să redea personajul pe care-l interpretează prin anumite soluții tehnice.

Îmi aduc aminte, de pildă, de o clasificare pe care o făcuse David Esrig. Când a venit vorba despre cele două tipuri de actor, el îl numea pe Calboreanu ca făcând parte din prima, iar pe Vraca dintr-a doua.

E adevărat că G. Calboreanu venea la teatru întotdeauna cu o oră-două înainte de începera spectacolului, se închidea în cabină, își revizua textul, îmbrăca costumul cu grijă, într-un cuvânt, încerca să intre cât mai bine în pielea personajului. În acele momente, nu era recomandat să-l deranjezi cu o problemă ce nu avea legătură cu spectacolul. Era mai bine să nu te apropii de el.

Vraca, dimpotrivă. Venea la teatru normal, vreau să spun în timp util, se îmbrăca și până la intrarea în scenă discuta cu unul și cu altul, povestind și făcând glume. În scenă, era întotdeauna la fel de degajat de parcă juca o partidă de table. Dar ce să-i faci dacă el se ținea de bancuri, turuia textul așa ca să scape de el, iar lumea plângea în sală?

Băiat de țăran de la Sibiu, Calboreanu era ceea ce se cheamă un fiu al pământului. De o forță și o rezistență neobișnuite, vocea lui părea de tunet. Acum îmi pare rău că n-am avut ocazia să apar măcar o dată în scenă alături de el, dar de cunoscut l-am cunoscut bine pe la filmări. Nu poți cunoaște un asemenea om decât dacă pleci cu el într-o deplasare și, așa cum era cazul, stăteam cu săptămânile în camere de hotel, luam masa împreună și ne făceam un fel de program comun.

La filmare, la fel, Calboreanu era primul pe platou, cu textul învățat la perfecție și nu ieșea cu nicio iotă

din indicațiile regizorului. Nu dormea decât trei-patru ore pe noapte și nu l-am văzut niciodată beat, deși într-o seară, în fața mea, a golit vreo șase-șapte sticle de vin. Avea un cult al vinului bun și bea întotdeauna cu eleganță. Frecventa cu predilecție restaurantul CCA (Casa Centrală a Armatei, azi Cercul Militar Național), separeul rezervat generalilor. Restaurantul era curat, serviciul ireproșabil, prețuri moderate. Un singur neajuns: separeul generalilor era imediat la intrare, iar toaleta tocmai în fund. Deci vrând nevrând, trebuia să străbați imensa sală, vreo șaiszeci de metri. La una din filmări, aflându-mă alături de maestru și neavând ce să spun, am zis și eu într-o doară: „Maestre, nu v-am mai văzut pe la CCA”. „Nu, dragă, nu mai vin. Acolo bei spritul în bulevard și te piși tocmai în Sărindar. Nu-mi convine”.

Venind odată vorba despre rezistența sa, el mi-a mărturisit că pe când era tânăr putea să nu doarmă nopți în șir și nu se simțea obosit. Avea pe vremea aceea o garsonieră în pasaj și, după spectacol, seară de seară pleca cu grupul de amici la restaurant, unde rămânea mult după miezul nopții. Ajungând acasă îi era destul să doarmă două ore, dar nu în pat, ci pe fotoliu, pe urmă să facă un duș și să pornească la repetiție, unde trebuia ca de obicei să ducă greul.

Aș vrea să povestesc câteva cuvinte despre piesa „Ion Vodă cel Cumplit” a lui Laurențiu Fulga. Fulga era pe vremea aceea un tânăr scriitor bine înfipt în partid și în funcțiile de conducere de la Uniunea Scriitorilor. Ba mai avea și un grad în armată. Pe timpul războiului făcuse parte din „Batalionul de propagandă” al mareșalului Antonescu și fusese pe front. Dar așa cum se întâmplă, cel care e destinat să facă propagandă, numai asta va face toată viața. Nu contează pentru cine. Propagandă să fie. Toate regimurile au nevoie azi de ea ca de aer. Întors de pe front, el a scris o piesă „Ultimul mesaj” despre războiul nedrept dus împotriva Uniunii Sovietice, care s-a jucat prin anii '50 la Teatrul Armatei.

Cu cea de-a doua piesă, „Ion Vodă cel Cumplit”, care s-a jucat la același teatru, dar la sala „13 Septembrie”, s-a încercat imitarea gigantismul montărilor de la Teatrul Armatei Sovietice de la Moscova. Dar atât sala, cât și scena, erau departe de a putea oferi realizarea unei asemenea performanțe.

Mai întâi, regizorul Ion Șahighian a ținut ca *Ion Vodă* să-și facă apariția pe scenă călare. S-a luat în acest scop un cal alb dresat, dar mai trebuia convins Calboreanu, care era fricos să încalece.

În sfârșit, ajutat de ceilalți, eroul nostru urcă în șa. Numai că animalul e animal. Deși i se da apă la ore potrivite, ca nu cumva bălanul să aibe vreo nevoie tocmai când e în scenă, el își luase obiceiul ca numai acolo să urineze.

De cum apărea, ducând în spate povara princiăreă, calul înainta până în mijlocul scenei și ca la comandă slobozea vreo cinci-șase litri de lichid, spre râsul cumplit al spectatorilor și nemulțumirea actorilor, care trebuiau să întindă pișatul prin tot teatrul, oricât s-ar fi ferit. Urmau dansurile.

Se știe că Ion Vodă, în luptele lui cu turcii, a primit ajutor în oameni și material de la ruși și de la cazacii din Zaporojie. Pe această frăție, de altfel, se baza toată ideologia piesei, construcția dramatică fiind de fapt foarte subredă. Autorul se mulțumea să înșire niște fapte istorice. Intrigi la curte cât poțestești, dar asta nu înseamnă că și piesa avea o intrigă.

Sosirea cazacilor la curtea domnitorului moldovean da prilej de niște cântece și dansuri să juri că erai la operă în „Cneazul Igor” de Borodin. Dansatorii cu șalvari și căciuli de vulpi erau împrumutați de la ansamblul de dansuri al ITB. Mai erau după aceea corurile, formate din cântăreți profesioniști:

*Hai, frați, hai, frați,
Năvală dați
Și țara voastră v-apărați!*

Dar, afară de asta, pe tot parcursul piesei, în scenă apăreau o infinitate de boieri, țărani, soldați atât români, cât și turci, fiindcă războiul se petrecea pe scenă, în fața spectatorilor. Iată cum se făcea asta:

Dintr-o parte apăreau moldovenii și cazacii, cu zale și coifuri pe cap, iar din cealaltă, turcii cu șalvari și turbane. Când ajungeau unii în fața celorlalți tăbărau unii pe alții, și începea o bătaie ca-n filme, de ziceai că s-au încăierat de-a binelea.

Regia stabilise, bineînțeles, cine cu cine se bate, cine pe cine trebuie să învingă dar, așa cum se întâmplă, cascadorii mai lipseau, se mai înlocuiau și de cele mai multe ori lupta se făcea după inspirație. Scena se termina cu o grămadă de leșuri turcești, care rămâneau să zacă pe jos, în timp ce moldovenii ieșeau pe partea cealaltă în urmărirea inamicului, totul într-o prăfăraie, că lumea în sală începea să strănute. Nu era seară să nu fie un „accident de muncă”, nu era spectacol ca unul să nu se plângă la pauză că a încasat pe nedrept un cionmag în cap sau o sabie în coastă.

Piesa a ținut afișul mulți ani, pe de o parte pentru că luptele astea plăceau tineretului, pe de altă parte, grație prestațiilor lui Calboreanu, în Ion Vodă, și a lui Vraca, în boierul Eremia.

Însă apogeul carierei lui Calboreanu a fost în „Apus de soare”, de Delavrancea, în regia Mariettei Sadova la Teatrul Național, unde juca rolul lui Ștefan cel Mare. Ajungând la o anumită maturitate și reputație, el ținea să reconstituie acel rol creat cândva de marele Nottara.

Personal, prin fizicul și genul meu de actor, am fost scutit de roluri de voievod sau domnitor, fie și măcar de boier, cu toate că până la urmă am apărut o dată în postură de rege. Pe vremea mea nu puțini erau cei care nesocoteau un asemenea repertoriu, găsindu-l sfiorător și pretențios.

Oricât ai fi fost însă de insensibil la un asemenea gen de teatru, în momentul în care-l vedeai pe Calboreanu în

Ștefan Vodă uitai de toate și nu realizai decât un lucru: că ai în față un mare actor.

Premiera a avut loc prin 1955 și spectacolul a ținut, cu unele modificări și întreruperi, până aproape de moartea lui Calboreanu, prin 1980. Modificările de care vorbeam se făceau fie ca să se mai opereze lungimile textului, devenite insuportabile, fie că actorii care jucau roluri de tineri îmbătrâniseră și trebuiau înlocuiți cu alții. Și, fie vorba între noi, nici Calboreanu nu mai era ceea ce fusese la început.

Dar mai era o cauză. Prin anul 1958, Marietta Sadova a fost arestată, judecată și a trebuit să facă patru ani de închisoare politică sub pământ, în fortul de la Jilava. Numele ei deci trebuia să dispară de pe afiș. Nimic mai simplu. Sadova avea asistent pe Mihai Zirra. S-au tipărit deci alte afișe, în care regia revenea în totalitate lui Zirra. Apoi, la reluări, pe același afiș, au apărut ca regizori cei care au supravegheat repetițiile.

Marietta Sadova a fost profesoara mea de teatru. Despre ea și ghinioanele ei vom avea tot timpul să mai vorbim. Din păcate, trebuie să termin portretul lui Calboreanu în culori sumbre. Cum aș putea altfel, fie și din simplul fapt că într-o zi un asemenea om moare.

La el însă a mai fost și nenorocul de a-și vedea mai întâi morți nevasta și copilul. Contrar a ceea ce se crede despre căsătoriile artiștilor, Calboreanu privea totdeauna familia cu seriozitate, așa cum îi era firea. Orice aluzie pe care o făcea unul sau altul, cu privire la destrăbălare, adulter și, în general la sex, îl făcea să roșească. A fost însurat o singură dată și și-a iubit nevasta cu care a avut un băiat. Fiul, devenit și el actor, nu avea însă nici forța și nici seriozitatea tatălui. Avea numai vreo treizeci și cinci de ani când a murit în comă alcoolică.

Dar eu îmi amintesc de acest trio în vremurile frumoase, pe când ne aflam toți la filmare, la Lupeni. Calboreanu era pe atunci destul de în vârstă ca să mai joace roluri principale prin filme, dar aici fusese chemat

de Mircea Drăgan să joace rolul unui miner bătrân, un șef de clan.

Fiind vorba de o comandă a Comitetului Central al PCR, filmul s-a bucurat de condiții optime de lucru. Două serii, contracte maxime, cazare într-un bloc nou, abia dat în folosință etc. Pe urmă, zona turistică merita tot interesul, de aceea actorii au venit cu familiile.

Pe atunci, junele Calboreanu era elev de liceu prin ultimele clase, un tânăr isteț și respectuos, total sub umbrela părinților. Pe urmă am auzit că, la îndemnul și sub protecția tatălui, a intrat la Institutul de Teatru, a absolvit, s-a angajat la Național, unde a și intrat în grupul de actori bețivani, pe care în curând avea să-i întreacă. Culmea e că deși la doi pași de mine, eu nu l-am mai văzut de la Lupeni niciodată și când azeam toate poveștile astea în legătură cu el, nu puteam să mi-l imaginez astfel. Bătrânul era internat într-un spital de geriatrie, când i s-a comunicat vestea morții fiului. „Am știut că o să moară”, ar fi spus Calboreanu. După asta n-a mai trăit mult nici el.

*
* *

Pe Vraca l-am văzut prima oară într-un film românesc, nu prea izbutit de altfel, și care se intitula pompos: „Viața învinge”. Era perioada în care cinematografia românească făcea un film sau două pe an, iar unul din ele se datora neapărat lui Dinu Negreanu.

„Viața învinge” era o transpunere cinematografică a piesei „Iarba rea” de Aurel Baranga și zugrăvea intelectualitatea română „cinstită”, cea care se raliase în vremea aceea, chipurile cu trup și suflet, cauzei comuniste. În afara faptului că adunase în distribuție actori ca V. Valentineanu, Irina Răchițeanu și alții, pelicula nu avea niciun merit, depășind în naivitate și conformism chiar încercările românești făcute până atunci.

Figura lui Vraca venea parcă să înlocuiască prin prezența ei stângăciile textului și cusăturile cu ață albă

ale regiei. Vraca devenise în profesie un șef de școală. Adesea azeam: „E ultimul actor romantic”.

Pe vremea aceea, alături de restaurantul „Capșa” își avea atelierul faimosul fotograf bucureștean Bilinski. Oricine avea bani putea să-și facă portretul la Bilinski, dar nu oricine avea cinstea să fie expus în vitrina lui. Era pe vremea când sistemele de publicitate nu ajunseseră să sufoce lumea, iar o fotografie la Bilinski însemna consacrarea. În acea vitrină trona portretul lui Vraca, fără haină, doar într-o cămașă cu gulerul răsfrânt, ceea ce pe atunci era nou. Asta însemna un gest de proletarizare a unui actor de rasă.

Urmărind repertoriul Teatrului Armatei, căutam un matineu cu piesa „Fântâna turmelor” a lui Lope de Vega, în care Vraca juca rolul comandorului. Piesa era demult pe afiș și se programa rar.

În rolul primarului, un alt mare actor, care era la sfârșit de carieră: Gheorghe Storin.

Jos, la Piața Senatului, pe malul drept al Dâmboviței, se afla până la dărâmarea completă a întregului cartier, un teatru în care prin anii '50 funcționa Opera Română, iar apoi, când s-a dat în folosință noul local al Operei, acolo s-a mutat Opereta.

Revenind mult în urmă, la începutul acestui secol, în clădirea cu pricina se formase o trupă prestigioasă de teatru, căreia i se spunea „Teatrul Regina Maria” sau „Compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin”. Era singura formație particulară care printr-o solidaritate actricească și o bună gestiune reușise să se mențină ani și ani de-a rândul. La vremea la care am început eu să merg la teatru, din fericire, toți cei patru pomeniți trăiau și activau. Aceștia patru, plus Iancovescu și Timică făceau parte din generația de actori cea mai veche ce se mai afla în viață. Acești titani când povesteau de tinerețea lor, se refereau la ultimele decenii ale secolului XIX. Ei pronunțau „bondit” în loc de bandit și „Tchekoff” în loc de Cehov.

Vraca jucase și el multă vreme la „Regina Maria“, dar să nu uităm că între el și cei patru era o diferență de vârstă de aproape douăzeci de ani. Am să vorbesc puțin de cei de mai sus, iar pe Vraca îl las puțin pentru perioada când îmi devenise profesor de dicție la Institut și când l-am cunoscut mai de aproape.

Lucia Sturdza-Bulandra ajunsese după naționalizare directoarea Teatrului Municipal, teatru care-i poartă numele până în ziua de azi. Ea a fost soția lui Tony Bulandra, junele-prim al Bucureștilor de la începutul acestui veac, care a murit prin anii '30. Tony era un bărbat frumos, elegant, tipul de macho de la începutul secolului. Admiratoarele se țineau scai de el. După cum se spune, Madame Bulandra închidea ochii până ce Tony a avut o legătură mai de lungă durată cu Tanți Cutava, fostă elevă a soției. În amintirile sale, Madame Bulandra vorbește despre ea. Legătura lui Tony cu Tanți Cutava a dat prilej la multe comentarii, între care următoare anecdotă.

Pe atunci Madame Bulandra juca în piesa „Tosca“ a lui Victorien Sardou, după care Giacomo Puccini și-a tras libretul pentru a scrie nemuritoarea operă. Într-o zi, pe când intra la un restaurant ca să ia masa, Madame Bulandra a fost obligată să treacă pe lângă o masă la care ședea cu o sticlă în față Ion Brezeanu, faimosul „cetățean turmentat“.

— Ce faci, lancule, tot cu plosca, tot cu plosca?

— Da, cucoană, zice Brezeanu, eu cu plosca, tu cu Tosca și Toni cu tava.

Înaltă și corpulentă, răuvoitorii îi spuneau coanei Lucia „babă“ încă din timpul Primului Război Mondial, dar dumneaei s-a încăpățânat să mai trăiască încă vreo patruzeci de ani, singurul medicament-miracol fiind munca. Madame Bulandra a fost un exemplu nu numai de longevitate, dar și de conștiinciozitate, de drag pentru meserie, toate astea dublate de un geniu al organizării.

Pe vremea de care vorbesc, deși se apropia de nouăzeci de ani, ea juca cu succes în „Pădurea“ de

Ostrovski rolul moșieritei Gurmîjskaia. Dacă întâmplător deschideți textul piesei, veți vedea că autorul își prezintă personajele astfel: Gurmîjskaia moșierită... patruzeci și cinci de ani, dar pare mai tânără. Dar tot la acea vârstă dumneaei juca roluri ca Doamna Warrendin „Profesiunea doamnei Waren“ de Bernard Shaw, Vassa Jeleznova din piesa lui Gorki și toată lumea venea s-o vadă, doar așa „ca s-o mai apuce în viață“. Era deja o legendă vie.

Prin vârsta și prestigiul său avea acces la toți primarii și miniștrii și se bătea pentru teatrul și oamenii ei, ca o leoaică. De pildă, pentru ca să obțină un spor la salariu și să-i poată mări leafa lui Hulubei, ea s-a așezat în genunchi în fața primarului Diaconescu, de a trebuit ca acesta să cheme câțiva oameni ca s-o ridice și s-o pună pe picioare. Bineînțeles, că după această scenă, primarul a condus-o până la mașină, în timp ce dumneaei triumfătoare, cobora scara, cu proiectul iscălit în mână.

În teatru, își făcea apariția la prima oră și toți cei prezenți în instituție dispăreau din calea ei ca potârnichile. Stăpână o viață întreagă, nu suferea să vadă pe cineva stând de pomană. Cunoștea toți salariații, vreo două-trei sute și nu trecea o dată pe lângă cineva, fără să-i facă o observație.

Printre mașiniștii teatrului era și un ungur din Ardeal, care vorbea destul de bine românește, dar nu reușise să scape de cunoscutul accent. Când, într-o zi, alerga pe culoar cu un buzunar plin de cuie, ca să le bată undeva și le ținea cu mâna să nu sară, dă nas în nas cu doamna Bulandra. Pe loc s-a oprit din alergătură și a salutat-o, înclinându-se cu respect:

— De ce ții mâna în buzunar când saluți o doamnă? zice doamna Bulandra indignată.

— Țin coele doamna, zice mașinistul.

Șoferul ei, Grigoriță, o păzea și o îngrijea ca pe o mamă. Grigoriță avea ordin ca atunci când trecea cu mașina pe lângă cineva cunoscut, să o prevină. De multe ori, mi se întâmpla ca de pe trotuar să zăresc o Pobeda care gonește, iar când trece pe lângă mine, să