

## Un „Dialog în cabinetul magic“

Plăsmuită și difuzată în prelungirea unor fapte reale — existența unui doctor Johannes Faust, născut în jurul anului 1480, a fost definitiv stabilită de istoriografia literară —, legenda faustică a ilustrat încă de la origine aspirația omului de a-și depăși condiția prin efortul rațiunii, prin spiritul de cercetare și de cunoaștere dincolo de limitele unui anumit stadiu de dezvoltare a societății și, implicit, a științei. Și chiar dacă mărturiile timpului văd în Faust numai o „turpissima bestia et cloaca multorum diabolorum“ (Melanchton), chiar dacă în prima versiune populară, editată în 1587 de librarul Johann Spies sub titlul *Historia von D. Johann Faustus dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler* (Povestea lui J. F., prea renumitul vrăjitor și artist al magiei negre), se pune accentul mai mult pe efectele pactului cu diavolul, ale păcatului care face din Faust un damnat, în imediat ulterioara *Tragical History of Doctor Faustus* a lui Christopher Marlowe (1594) întâlnim poziția unui filozof răzvrătit, însetat să știe mai mult decât îi impunea teologia, pe atunci „mama“ tuturor științelor.

După un răstimp în care e perpetuat prin reprezentațiile dramatice populare și în cele de marionete, mitul faustic își recapătă strălucirea, de data aceasta nu ca narațiune a damnațiunii, ci a mântuirii. Sîntem în epoca „Aufklärung“-ului german (sec. al XVIII-lea) și Lessing — într-o dramă rămasă doar în schiță — face din Faust un nobil reprezentant al rațiunii umane, al iluminării prin puterea gândirii. Momentul imediat următor e al mișcării „Sturm und Drang“, și fragmentele lui Müller, cum și *Urfaust*-ul lui Goethe prezintă un crou în plină aspirație spre atingerea fericirii prin acțiune, prin viața trăită febril.

Depășind faza „Sturm und Drang“, Goethe va ridica mitul lui Faust, în partea a doua a poemului său, pe culmile sublime ale unei viziuni care atinge beatitudinea, fericirea supremă, în imaginea omenirii laborioase și libere. Faust e definitiv răscumpărat de efortul lui constant de a se ridica, de a merge înainte :

*Salvat de rău e duhul  
Ce-a străbătut văzduhul.  
Cine cu zel s-a străduit  
Poate să fie mîntuit.*

În fine, motivul doctorului medieval e reluat de Lenau în poemul *Faust* (1836), dar ca expresie a caracteristicului „mal du siècle“ al vremii : Faust se sinucide după ce a profanat răul și Mefisto îi ia sufletul.

După poemul lui Lenau, în literatura europeană n-au mai apărut tratări demne de luat în seamă. După cum nu au apărut în întreaga noastră istorie a literaturii.

Și iată că acum, când legenda faustică părea să-și fi epuizat vigoarea și semnificația, Victor Eftimiu o readuce în actualitate cu ultima sa piesă, *Doctor Faust, vrăjitorul*. Prin însăși temeritatea problematicii, lucrarea lui Eftimiu merita toată atenția suscitind o îndreptățită curiozitate, atât în privința modului de tratare — poetic și teatral — cât mai ales în raport cu răspunsul filozofic, cu soluția propusă de un contemporan, de un gânditor al zilelor noastre.

Fiindcă, un asemenea răspuns se cerea dat. Fiecare epocă și-a impus propria viziune în materie, și-a angajat datele de bază ale mișcărilor și dezbaterilor ei spirituale. Evul mediu s-a pronunțat: Faust nu e decît un șarlatan, un „turpissimus nebulo“, demn de chinurile infernului; Renașterea, prin Marlowe, deși l-a socotit damnat, îi recunoaște forța cugetării ce vrea să spargă jaloanele dogmatice; cei din „Sturm und Drang“, preromanticii, l-au vrut simbolul omului în acțiune; iar clasicismul german i-a acordat definitivă redempțiune, făcîndu-l să întrevadă chipul unei omeniri biruitoare prin muncă:

*Sculați voi slugi și salahori, cu toții!*

*Faceți să văd, ce îndrăzneț am conceput!*

*Luați unealta, tîrnăcoșul și lopata!*

*Să izbutească planul chiar de la început!*

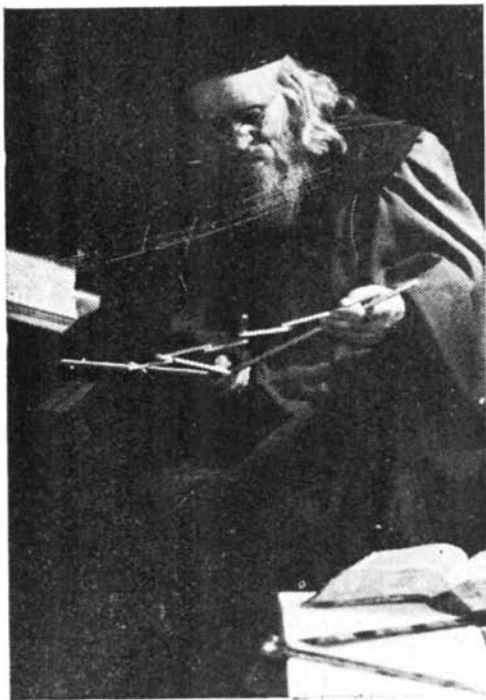
în timp ce secolul al XIX-lea a preferat un Faust învins, fără putere.

Ce interpretare va da, ar putea da, secolul nostru mitului faustic? Aceasta era întrebarea plină de anxietate, pe care o ridică *Faustul* lui Victor Eftimiu. E însăși problema actualei orientări a omenirii. Ce resurse filozofice și poetice mai oferă legenda aceasta astăzi, cînd jumătate din omenire și-a obținut „redempțiunea“, libertatea de a-și gândi și făuri fericirea? Astăzi, cînd istoria se află la răscrucea unor mari și decisive soluții revoluționare, cînd socialismul indică drumul luminos al progresului integral, în timp ce capitalul își macină ultimele puteri, istovit. În acești termeni așteptam să ne vorbească *Faustul* contemporan al lui Victor Eftimiu. Sau, măcar, în perimetrul acestor idei fundamentale, dacă e adevărat că Faust întruchipează, simbolic, drama omenirii între solicitările binelui și ale răului, ale progresului și ale stagnării.

\*

Chiar dacă n-a avut niciodată în vedere de-a dreptul mitul faustic, Victor Eftimiu, dramaturgul și poetul, a fost preocupat de la începuturile activității sale literare de permanentul dialog dintre principiul binelui și al răului. În opera lui pot fi găsite mult mai puține nuanțe intermediare, decît cristalizări în alb și negru. Problema angrenajului ce susține universul, universul viu al oamenilor, problema impulsului de dat omenirii spre progres, spre triumful binelui și spre fericire, ca și problema elementelor care frînează

Toma Dimitriu (Faust)



un asemenea proces au stat mereu în centrul atenției lui Eftimiu. Interpretarea se baza, îndeobște, pe viziunea evanghelică în alegerea și simbolizarea principiilor filozofice și morale, indiferent dacă motivul dramatic, fabula erau împrumutate din mitologia elină, cum e *Prometeu*, sau din tradițiile noastre populare, cum e *Cocoșul negru*.

Atît *Cocoșul negru* (1915), cît și *Prometeu* (1919), ca să ne limităm la cele mai semnificative pentru discuția ce ne interesează, pot furniza elemente de apropiere cu mitul faustic, deși această apropiere e mai mult de ordinul datelor exterioare. E adevărat că și într-un caz și într-altul, revin, de pildă, motivul tentației răului, al diavolului, în opoziție cu aspirația spre bine, cum și motivul asprei lupte pentru mîntuire. Ca și în *Faust*, contrastul se naște între oferta concretă, imediat posibilă, a aparentei fericiri individuale, și binele ideal, de obținut prin acțiune și proiectat în viziunea unei fericiri generale, în viitor. Dar concluziile sînt sensibil diferite.

În *Cocoșul negru*, unde predestinarea a avut de jucat un rol însemnat, încheierea se produce pe o idee sceptică, pasivă, conservatoare. Lupta dintre bine și rău rămîne o condiție organică a omenirii, perpetuă și insolubilă, lumea va continua să ducă mereu, la fel ca în trecut

*Aceeași viață plină de rîs și de dureri,  
Și firea o să fie în veci neschimbătoare,  
Pe cer o să lucească mereu același soare,  
Arhanghelul și dracul lupta-vor de desubt  
Și ura lor va ține războiul ne-nterupt.  
Va vrea o pradă unul — celalt va vrea o pradă.  
Spre cer urca-vor unii — iar alții or să cadă —  
Și raiu' se va umple, și iadul fi-va plin,  
Niciunuia nu-i pasă de-un suflet mai puțin !*

Sîntem departe de viziunea finală din *Faustul* lui Goethe. Și chiar în *Prometeu*, unde — e drept — autorul își depășește concepția anterioară, concluzia rămîne doar la prima fază goetheană, limitîndu-se la dobîndirea redempțiunii :

*O, cîtă fericire să știu că jertfa mea  
N-a fost deșertăciune !... Și-n veacul ce-o să vie  
Nu va părea visarea-mi o tristă nebunie !  
Un spirit rău s-ascunde în om și l-a-nrăit.  
Să smulg din el pe diavol, și omu-i mîntuit !*

Din toate acestea, la care ar fi interesant de adăugat studiul sonetelor sale, rezultă clar că Eftimiu a fost mereu solicitat să exprime idei de mare anvergură, sensibil la debaterile și frămîntările care au tîns să dea un răspuns și un înțeles existenței umane.

Astfel, piesa despre care vorbim s-a născut la confluența acestor vechi preocupări cu însuși mitul faustic. *Doctor Faust, vrăjitorul* trebuia să constituie o încheiere, o sinteză a acestei problematice frămîntate de-a lungul unei vieți. Pasionantă confruntare a dramaturgului contemporan cu mitul consacrat în literatura universală de scriitori de geniu !

✱

Lectura lui *Doctor Faust, vrăjitorul*, în schimb, trezește nedumeriri. Și nu atît pentru că, spărgînd datele istoriei, autorul construiește o acțiune liberă, mai mult sau mai puțin arbitrară, ci mai ales pentru că, la capătul efortului de a desprinde un mesaj limpede, cititorul rămîne în vag, contrariat de cîteva întîmplări și pledoarii confuze.

Considerînd mitul ca valoare autonomă, încărcată cu semnificații definitive și plund într-o zonă pură a ideilor, dramaturgul a operat o sumă de mișcări de translație și de rotire a unor figuri mitice, introducîndu-le apoi — totuși — în plasma timpului, punîndu-le în legătură cu personaje ce pot fi recunoscute istoricește. Jocul acesta e licit în planul unei literaturi de fantezie și chiar de idei. Cu o condiție însă: perfectă fuziune a elementului mitic (sau fantastic) cu elementul real, istoric, o fuziune expresivă a semnificațiilor, care să îngăduie punerea în valoare a unei concepții, a unei atitudini filozofice și care să evite simpla vultă a exercițiului gratuit.

Fiindcă nu trebuie să se piardă din vedere faptul că însuși mitul, legenda — oricît le-am socoti produse exclusive ale fanteziei, populare sau artistice — își au întotdeauna o precisă determinare istorică. Mitul lui Faust e un produs al secolului al XV-lea și își trage seva din acest secol, pe toate planurile (fără să fie neapărat nevoie de a reaminti corespondența lui cu vreun personaj existent în istorie). Don Juan, care nu a fost niciodată o ființă reală (deși numele Tenorio sau Ulloa sînt ale unor familii renumite în Spania), este și el un produs al istoriei, al secolelor XVI—XVII spaniole; el se naște într-o anumită conjunctură socială și morală și ar fi fost imposibil să-l întîlnim în mitologia anterioară. Vrem să spunem, prin acestea, că miturile, împreună cu personajele ce le însoțesc, au o anumită matcă istorică, o anumită amprentă de stil și de gust, sînt condiționate de o anumită epocă și de o anumită realitate socială, care le pun apoi într-o circulație de mai lungă sau mai scurtă durată. Ele au vitalitate în viitor și deloc în trecut. Își trăiesc istoria, parcurg o evoluție, ca orice fenomen social sau natural.

Și-atunci, cu greu putem accepta anticiparea mitului faustic, aducerea lui din secolul al XV-lea în secolul al XIII-lea, în condiții destul de deosebite de cele ale apariției lui. Victor Eftimiu face din doctor Faust un contemporan al lui Dante și îl pune în dialog cu acesta, la Florența. Pe Don Juan îl mută din secolul al XVI-lea tot în Florența pre-umanistă. În acest joc de fantezie, autorul încearcă să atribuie valori precise — deși ciudate — personajelor: Faust, cu toate că și-a consumat povestea cu Mefisto și cu „biata țărăncuță“, a rămas totuși originarul amestec de șarlatan, de vrăjitor și om de știință; e doar puțin obosit de insistențele și manevrele diavolului și-și caută odihna în Toscana inverzită și plină de soare. Don Juan nu e altcineva decît Mefisto, care, obosit și el de atîtea tribulații, vrea să se mîntuiască. Dante e însuși poetul, venit clandestin în cetatea de unde fusese alungat, la rîndul lui plictisit de cicălele soției, Gemma Donati.

Ce-a intenționat să spună autorul aducînd aceste personaje în scenă? Pentru noi, contemporanii, prea puțin. Faust e aici lipsit de măreția cu care ne-a obișnuit lectura lui Goethe. E un aspirant, în vorbe, la piatra filozofală, la fabricația sintetică a aurului, și-și argumentează poziția cu idei relativ curente: „Află de la mine, fiule, că șarlatania e începutul tuturor religiilor și al tuturor științelor. Fără aparatul ei miraculos, nici omniștiința preoților egipteni, nici arta medicală a lui Asclepios din Epidaur, nici verbul divin

#### Scenă din actul I





N. Brancomir (Don Juan)

al Nazariteanului n-ar putea străbate mintea opacă a muritorilor de rînd!“ Îi arată, apoi, lui Mefisto — rolurile s-au inversat! — calea mîntuirii prin iubire: „...Te vei purifica, prin iubire!“ În sfîrșit, își oferă serviciile Gemmei Donati, tristă pentru că e ignoată poeticeste de soțul ei, dar cînd află că e vorba de Dante Alighieri, refuză și face elogiul acestuia, oferindu-se să-i traducă opera în nemțește: „Socotesc *Divina comedie* și pe autorul ei mai presus de toți podestații, ducii, principii, cardinalii, papii, regii și împărații lumii. Cînd amintirea lor va fi de mult un fir de cenușă în cartea unui istoriograf, numele lui Dante Alighieri va străluci, în eternitate, alături de al lui Homer, Horațiu, Virgiliu și Ovidiu...“

Ce-am reținut din toate acestea? Că Dante e una din cele mai strălucite minți ale omenirii? Știam foarte bine lucrul acesta. Ceea ce nu știam — dar nici nu ne interesa să aflăm la modul acesta — e că Dante a fost ros de ambiții politice, că s-a considerat mai mult un „geniu diplomatic“ și, mai ales, că a fost nefericit în căsnicie: „A, da!... soția

mea... Nu-ți doresc, doctore, asemenea soție!... Viața mea alături de ea n-o doresc nimănui... Exilurile mele poate că le-am căutat eu însumi, dinadins, ca să scap de prezența ei, mai apăsătoare decît un exil... Să fie mulțumită că n-am trecut-o în *Infern*.“

Mergînd mai departe, înțelegem din capul locului că, luînd înfățișarea lui Don Juan, diavolul nu va avea nici un fel de șansă de a se mîntui. De fapt, el o seduce pe Antonia, fiica lui Dante și a Gemmei Donati, și încă vreo două-trei fecioare din aristocrația florentină. Efortul lui Mefisto e zadarnic: el e predestinat să rămînă un osîndit, încă de pe vremea cînd, arhanghel rebel, a fost azvîrlit în infern.

Cam asta rezultă din primele trei acte ale piesei. În următoarele două, personajele își schimbă înfățișarea, păstrîndu-și esența, adică presupusa semnificație, iar acțiunea își schimbă timpul. Faust devine Leonardo da Vinci, Mefisto apare sub haina lui Savonarola, iar figura Gemmei Donati e reluată de o descendentă a ei, Lucrezia Strozzi. Leonardo pictează portretul Lucreziei și face o ciudată, metempsihotică teorie a artei: „... faptul că această imagine vă amintește pe mama voastră, signora, însemnează că meșterul zugrav a reușit să prindă chipul transcendental, prototipul uman care călătorește din generație în generație... Și aceasta mi se pare arta supremă...“ Colocviul celor doi e întrerupt de apariția lui Savonarola, în pielea căruia diavolul încearcă din nou să-și dobîndească mîntuirea, de data aceasta prin fanatism religios și intransigență ascetică, firește fără să izbuțească. Lucrezia îl demască pe „călugărul acesta ipocrit (care) ascunde-n el numai dorinți nepotolite, ambiții, doruri de mărire, chemările cele mai pămîntești“. Tot Lucrezia povestește, în final, moartea pe rug a fanaticului Fra Girolamo. Piesa se termină pe o vagă perspectivă întrevăzută de Leonardo: „Să plecăm la Milano și să-ncepem o viață nouă!“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Mărturisim că, deși recunoscînd scriitorului puțința de a-și construi cu fantezie liberă acțiunea dramatică, nu ne putem arăta de acord cu toate licențele istorice din *Doctor Faust, vrăjitorul*. Un profesor n-ar trebui să recomande elevilor săi, cu o instruire încă imperfectă, lectura piesei pentru că dezinformează, alterînd date fundamentale ale istoriei. În afară de anticiparea celor

Menită să pună în circulație idei universale, piesa lui Eftimiu nu ajunge, totuși, să exprime o concepție limpede. Străvechiul conflict dintre bine și rău, dintre Faust și diavol, e golit aici de conținut prin inversarea raporturilor: ideea de bine, de frumos — întru-chipată de Faust — a fost acceptată din capul locului, e o cucerire definitivă, în timp ce diavolul e acela care cerșește un suflet pentru sine, pentru mîntuirea lui. De aceea, Faust nici nu constituie un factor determinant în acțiunea dramatică. Se mulțumește să observe, să arbitreze situații și, în cel mai bun caz, să emită idei generale, intrate de mult — pentru noi, contemporanii — în fondul locurilor comune ale „culturii generale”. De altfel, piesa e plină de aforisme, reamintind volumul *Vorbe... vorbe...* al autorului și exprimînd mai degrabă o viziune epigonă. Transcriem, ca prototip, butada lui Mefisto în legătură cu capodopera lui Dante și discuția imediat următoare, la care participă și Faust: „O admirabilă, o genială polemică, maestre, dar numai atît! Ați umplut infernul cu italieni, ca și cum italienii i-ar deține monopolul. Dar mai sînt și alte națiuni, vrednice să figureze în acest muzeu al infamiei! Procentul cel mai mare cred că-l dau bizantinii. Francezii s-au aranjat cu antipapa de la Avignon, iar germanii au tulburat apele cu derogățiunea Walhalei. Oamenii negri au făcut pe diavol cu pielea albă, replică ironică dată albilor, care văd pe demon negru. Încă o dată, percepem toate cu ochii sentimentelor și resentimentelor noastre! *Faust*: Infernul sînt dușmanii noștri... *Dante*: Infernul e exilul... *Mefisto*: Uneori, e însăși patria, care te prigonește... *Dante*: Infernul e căminul! Cel mai cumplit dintre exiluri, fiindcă ține pîn-la moarte! *Faust*: Infernul e goana după o pîine... etc. etc.”



Dem. Savu (Homunculus)

Cu un ton precumpănitor discursiv, *Doctor Faust, vrăjitorul* e lipsită de dramatism. Conflictul, atît cît e, angajează mai mult idei generale, decît personaje, decît oameni. Fiindcă nu putem acorda valoare de conflict dramatic idilei vinovate dintre Mefisto și Antonia (unde Faust are aproape rolul unui mijlocitor), și nici apostrofării lui Homunculus de către Faust, sau tiradelor neputincioase ale lui Savonarola.

Inițial, Victor Eftimiu și-a subintitulat lucrarea: *Dialog în cabinetul magic*, poate pentru a-i scuza lipsa de substanță dramatică (adică teatrală), poate pentru a o destina mai mult lecturii. Oricum ar fi, *Doctor Faust, vrăjitorul* ne-a fost prezentată ca piesă de teatru. Judecată ca atare, nu satisface. Ea rămîne un pretext pentru colocvii în două sau

două figuri legendare, Faust și Don Juan, trebuie să precizăm că Dante nu s-a reîntors niciodată în Florența, fiind condamnat la moarte, și nici familia lui. Fiii — și ei condamnați la moarte prin lege — au luat de asemenea calea exilului, reintrînd în Florența abia după moartea tatălui lor (1321). Tot aici e necesar să precizăm că marele poem al lui Dante avea drept titlu *La Commedia*; abia posteritatea a adăugat, din admirație, adjectivul *Divina*.

La rîndul lui, Leonardo era la Milano la data execuției lui Savonarola (1498), care a fost întii spînzurat și pe urmă ars pe rug. Pe de altă parte, Leonardo nu pictase încă portretul Monnei Lisa, fapt ce urma să se întîmple în 1505: totuși, celebrul portret atrîne în atelierul pictorului (actul IV). În sfîrșit, e adevărat că între Savonarola și Lorenzo de Medici raporturile nu erau din cele mai bune, dar în momentul invocării lor, Magnificul murise de șase ani, împărțit chiar de întunecatul călugăr dominican.

mai multe personaje, faimoase prin mit sau prin istorie. Iar ceea ce se spune are un interes relativ, fiindcă nu face decât să compendieze lucruri îndeobște cunoscute și, desigur, bune intenții. Acolo unde autorul a încercat să fie original, să dea expresie propriei gândiri, rezultatul n-a fost de ajuns de relevant: paradoxul — menit, în general, să dea relief unui adevăr — se revarsă aici în dezbateri fără perspectivă.

Așteptat de noi ca o viziune actuală a celebrului mit, de fapt mijloc de a intra în miezul ideilor și problemelor celor mai acute ale contemporaneității, *Doctor Faust, vrăjitorul* a evitat o asemenea angajare, păstrându-se în limitele unui joc intim, într-adevăr „de cabinet”. Victor Eftimiu ar fi putut atinge, cu prilejul acesta, o mare altitudine poetică, dar n-a atins-o. Așa că *Prometeu* rămîne, totuși, pe spirala creației sale scriitoricești, punctul maxim. Spre părerea noastră de rău.

\*

În asemenea condiții, spectacolul n-a putut să salveze nici lipsa de mesaj, nici lipsa de conflict. Regia Mariettei Sadova a fost nevoită să se refugieze în zona gustului, a mișcării armonioase, a rostirii elegante și exacte, a creării de atmosferă, în tot ce constituie meșteșugul teatral de bună calitate. În direcția aceasta, decorurile lui Liviu Ciulei (în special, din prima jumătate) au adus o reală contribuție, reconstituind o ambianță de mister stilizat.

Conturarea personajelor s-a făcut urmărind fidel linia textului, ceea ce a prilejuit unele surprize. În primul rînd, Toma Dimitriu nu și-a putut fructifica din plin resursele — bazate pe forță dramatică și pe dinamism — fiindcă Faust fusese, din capul locului, redus la pasivitate, la rol de spectator. Faust nu mai are probleme, ele au fost rezolvate dinainte, în legendă, așa că interpretul n-a putut să se mulțumească decât cu plasticitatea gestului și cu precizia frazării. Viceversa, Mefisto e încărcat cu mai mult potențial dramatic: el vrea să se mîntuiască și chiar acționează în acest sens, deși rolul e dominat, și el, de verbiage. Acțiunea limitată și dramatismul exterior al personajului, ca și mănoasa întindere a tiradelor au convenit de minune lui N. Brancomir și strălucitoarei sale dicțiuni. Marietta Sadova a intuit această potrivire, a potențat-o cu discreție și expresivitate, și așa se face că N. Brancomir a recoltat cel mai mare succes în spectacol. Tiradele lui Don Juan, din finalul actului III, și a lui Savonarola, din actul IV, au dobîndit aplauze la scenă deschisă, răsplătind mai mult adevăratul tur de forță, bravura actorului, decât stearpa pledoarie a personajelor. În ceea ce-l privește pe Emil Botta, acesta s-a apropiat cu timiditate de figura coplesitoare a lui Dante și în interpretarea lui s-a resimțit sfiala sacrilegă de-a încarna pe marele poet în sensul datelor oferite de text. I s-a cerut un Dante întristat de vicisitudinile vieții conjugale, și Botta l-a dat, dar fără convingerea ce topește actorul în personaj, convingere pe care nici nu i-o puteam cere. Într-un personaj ale cărui semnificații ultime nu le-am putut desluși (Homunculus), Dem. Savu a recurs la bunele lui mijloace de comedie — împlinite de atenta conducere regizorală — fiind probabil ceea ce a imaginat autorul.

Agepsina Macri-Eftimiu, în Gemma Donati și în respectiva-i descendentă, s-a străduit să dea timbru tragic unor roluri care nu-l conțineau. Într-un personaj episodic, dar cu un loc mai clar în țesătura piesei, Valeria Gagialov a fost o Antonie fermecătoare în nevinovăția ei, conștiincios preocupată de toate elementele ținutei scenice. Remarcabila comportare a acestei tinere actrițe — ca și a lui N. Brancomir — e în același timp și un succes al regiei.

Nu putem încheia aceste observații decât despărțind apele: de o parte textul, de cealaltă, spectacolul. Primul nu convinge, fiind lipsit de o idee clară, de un mesaj pe care să-l simțim al nostru, ca și de valoare dramatică. Prin forța lucrurilor, spectacolul reflectă toate acestea. Nu convinge nici el, fiindcă e creat pe o piesă insuficientă pentru reprezentarea scenică. Dar, considerat în sine, sub raportul stilistic, spectacolul e realizat cu eleganță și rigoare artistică, expresie a unei echipe omogene și mature, capabile de realizări din cele mai bune.