

Tendențe în dramaturgia americană

O analiză mai largă și mai în profunzime a fenomenului teatral din S. U. A. te obligă de la bun început să faci o constatare capitală, care despică două planuri în urmărirea felului în care acesta se manifestă: o parte a dramaturgiei americane reflectă, neînchipuit de fidel, un anume spirit ce domină viața societății de peste ocean — mercantilismul. Există, așadar, o dramaturgie mercantila care alimentează scenele Broadwayului cu piese ce trec prin „cenzura comercială“. În afara acestora și aproape fără nici o continuitate cu ea, există o dramaturgie care luptă pentru adevăr, dreptate și umanitate, o dramaturgie vie și emoționantă, care vibrează la suferințele omenirii și dă glas idealurilor înalte: dramaturgia din afara Broadwayului, dramaturgia „off Broadway“, cum îi spun americanii. Aceasta din urmă continuă o tradiție care-și are obârșia în perioada războiului civil și se dezvoltă în secolul XIX, când începe să abordeze de multe ori probleme sociale. În această privință este, credem, de ajuns să amintim *The Contrast* (Contrastul) a lui Royall Tyler, o satiră ascuțită la adresa orînduirii din America, apoi *The Octoroon* (Corcitura) a lui Dion Boucicault, inspirată după nuvela lui Mayne Reid, în care autorul abordează cu mult curaj problema negoțului cu negri.

Dar să ne ocupăm mai întâi de Broadway-business, de scenele care lansează vedete, staruri și autori, folosind toate mijloacele propagandei comerciale.

Dramaturgia Broadwayului a trăit și trăiește încă din exploatarea unor subiecte considerate „vandabile“. De pe aceste scene s-au lansat imnuri închinare superiorității rasei albe, pentru a menține și stîrni la maximum spiritul de dispreț și opresiune împotriva negrilor; s-au lansat calomniile politice la adresa orînduirii socialiste, sau s-a pledat cu un patos zgometos în favoarea modului de viață american.

Cu vremea, teatrul din Broadway a ajuns o formulă pe care am fi înclinați s-o numim „teatrul-bursă“, pentru că menirea lui e de fapt de a stabili cote de valoare pentru actori, autori și piese. Pentru a vedea lumina rampei, o piesă trebuie să îplinească în primul rînd condiția „succesului de casă“, să nu contravină vederilor trustului și să nu fie „anti-americană“ (această din urmă condiție obligă în bună măsură ca dezvoltarea dramaturgiei cu mesaj, combative, să se manifeste în afara Broadwayului).

Este interesant de reținut că sursa privilegiată de inspirație a autorilor de piese pentru Broadway o formează apologia aspectelor negative ale societății americane. S-a creat astfel o adevărată școală care de multe ori a polarizat, pentru un răstimp mai lung sau mai scurt, chiar și autori de incontestată valoare, dar care s-au lăsat tentați de cîștig

(e cazul că amintim aci de Tennessee Williams și de Clifford Odets, ca să nu pomenim decît despre doi dintre cei mai vestiți).

Rînd pe rînd, scenele sînt înpundate de piese care dezvoltă sau ridică la înălțimi ce se pretind de mare „artă“, destinele tragice ale unor exemplare anormale. Cazuri clinice sînt ridicate la rangul de eroi, iar dezaxații sînt proclamați exemplare originale ale societății americane. În anii dîn urmă, la colecția destul de bogată de subiecte și surse de inspirație, provenind toate din tenebrele unei societăți scuturată de spasme și convulsii, s-a adăugat un nou capitol, un filon bogat și virgin, asupra căruia s-au orientat veșnic însetații dramaturgi ai Broadwayului. Este vorba de problema sexuală — „litera A a dramaturgiei“, așa cum o numește criticul american M. Zolotow. Acest critic pornește să facă o analiză amănunțită a cauzelor care au dus la decăderea spectacolelor Broadwayului. Și într-un articol, din care se degajă în bună măsură și capacitatea autorului de a intui adevăruri obiective, Zolotow ajunge la concluzia că această problemă domină preocuparea dramaturgilor și a managerilor de pe Broadway, scontîndu-se ca prin ea să se înviorze întreaga activitate a acestei scene. Iată, de pildă, ce spune criticul mai sus amintit.

„Astăzi, sexualitatea este cu siguranță unul dintre cele mai obișnuite mijloace de intrigă în teatrul Broadwayului. Orice fel de piesă, fie ea muzicală sau de alt fel, se rezolvă în jurul complicațiilor sexuale. Și, aproape în fiecare dramă serioasă, problemele sexuale apar negreșit înainte de sfîrșitul actului doi.“¹

Marston Balch, un alt critic american, analizează și el problema acestei crize și ajunge la concluzii foarte pesimiste :

„Piese sînt desigur experiențe emoționale — spune el — dar e timpul să ne întrebăm dacă nu cumva am ajuns la un punct de saturație, în ce privește viziunea de drame negative, anormale și cu morbul descompunerii în ele. Ne întrebăm, în orice caz, dacă spectatorii și comunitatea noastră teatrală au nevoie de astfel de experiențe...“

Sîntem cu mult mai plonjați în confuzie decît iluminați de ceea ce vedem. Aceste experiențe sînt mai de grabă o negare a vieții, o mutilare a ei...“

Un alt critic, pe care-l citează însuși Balch, este Robert Edmond Jones care, într-un mesaj intitulat *Către un teatru nou*, spune răspicat : „La ora aceasta este greu de găsit la noi în țară o artă teatrală (se referă fără îndoială la producțiile Broadwayului - n. n). Am ajuns să ne mulțumim cu lucruri de o foarte proastă calitate. Ne lipsește prospețimea, strălucirea, austeritatea și elevarea... fără de care teatrul se transformă într-o simplă afacere de Broadway... Se fac copii după copiii copiilor. Toate acestea se datoresc, în parte, șovăielii noastre de a ne apropia în mod realist de probleme și aceasta ne face să rămînem în urmă.“

Subiectele sînt într-adevăr stereotipe. Construcția pieselor de asemenea : o aventură amoroasă între un tînăr abia ieșit de pe băncile școlii și o seducătoare „girl“. Bineînțeles, intriga este departe de a fi o firească poveste de dragoste și se transformă într-o scabroasă legătură anormală, patologică (ca de pildă în piesa *Seven Years Itch* — Șapte ani de mîncărime) sau în cunoscuta și mult trîmbițata *Bus stop* (Halta), care excelează în porniri de erotism.

Caracterul stereotip al pieselor, morbiditatea subiectelor, lipsa de ținută artistică, toate acestea fac ca Broadwayul să-și piardă spectatorii. În adevăr, încă de mai mult timp, publicul a început să manifeste un vădit interes pentru piesele care răspund marilor întrebări ale omului și ale timpului nostru. În fața acestei tendințe, managerii Broadwayului au încercat în ultima stagiune „o înviorare“ prin infuziuni cu clasici : Shakespeare, Bernard Shaw, Ibsen, Cehov etc.

Nu știm ce efect va fi avut această terapeutică cu obiectiv mai mult comercial decît structural, susținut prin mijloacele ultramoderne de propagandă. Dar micile afișe ale

¹ M. Zolotow — „Theatre Arts“.

unor trupe care au grijă să-și lipească un mare en-tête „Off Broadway“ înfruntă însă cu croism și ostentație strălucitoarele reclame neonice. Și nu numai la New-York există asemenea grupări de adepți ai unui teatru adevărat. Pe întreg cuprinsul Statelor Unite, pe lângă universități, mai ales, trupe de teatru mărunte sau grupuri de amatori, cărora mulți dramaturgi le furnizează piese, desfășoară o activitate scenică legată de problemele vieții și de aspirațiile înalte ale umanității.

Sînt probleme specifice societății americane sau probleme ale întregii umanități pe care le abordează neîncetat, sub toate fațetele lor, dramaturgi de renume. Se analizează cu predilecție poziția omului într-o societate în care domină legea implacabilă a banului. Un cald umanism îi determină pe alții să se aplece asupra unei tragedii de lungă durată, încă foarte acută în S. U. A. : problema negrilor.

Așa, de pildă, afacerismul, această permanență a societății americane, a constituit subiectul unei piese încă în 1911, în ajunul primului război mondial. Este vorba de piesa de răsunset și succes la vremea ei *The Boss* (Șeful) a lui Edward Sheldon, în care autorul încerca, deși cu timiditate, să aducă în lumină unele aspecte din viața politică și afaceristă a țării.

După război un nume proeminent se instalează pentru multă vreme pe firmamentul dramaturgiei americane : Eugen O'Neill a cărui dramă *Beyond the Horizon* (Dincolo de zare) îi creează reputația unui dramaturg de mari resurse, atît în ce privește observația realităților, cît și adîncirea implicațiilor fenomenelor.

Opera lui O'Neill marchează începutul unei ere în dramaturgia americană. *Beyond the Horizon* (Dincolo de zare), *Anna Christie*, *Emperor Jones* (Împăratul Jones), *The hairy Ape* (Maimuța păroasă), *Desire under the Elms* (Patima de sub ulmi), *Strange interlude* (Straniul interludiu) ca și multe altele încă dau greutate patrimoniului dramaturgic contemporan american.

Eugen O'Neill este într-adevăr una din acele figuri asupra căreia critica s-a angajat pe făgașul unui consens. Criticii, îi afirmă importanța ca dramaturg și, în același timp, admit că el este un interpret tipic al vieții americane. Unul din cei mai autorizați cercetători ai operei lui O'Neill, criticul A. Block, scrie de pildă : „Genialitatea lui O'Neill constă în aceea de a fi creat personaje care să se ridice la rolul de simboluri. Fiecare din piesele lui reflectă cîte un aspect din această neîncetată luptă ce se dă în sufletul omului. De aceea, drama psihologică a fost dusă de O'Neill la apogeu, iar sufletul omului s-a regăsit cu măiestrie descris, cu toate pasiunile și dezamăgirile lui“.

Există desigur și dezacorduri. S-a spus despre el că este realist, romantic idealist, naturalist, expresionist, psihanalist. Dar toate aceste clasificări diferite nu fac decît să arunce, fiecare în felul ei, cîte o lumină asupra acestei complexe figuri. Adevărul este că O'Neill a fost episodic, așa cum s-a spus în privința structurii sale artistice. El este un experimentator neobosit, care s-a străduit cu ardoare să exprime în forme concentrate idei și aspirații ale contemporaneității. Și este într-adevăr un experimentator care merită să fie cunoscut. În decursul activității și creației lui, O'Neill și-a schimbat de multe ori punctele de vedere, dar toate acestea în scopul de a putea să analizeze în modul cel mai profund viața din jur.

„În primele sale piese — spune istoriograful Russel Blankenship — O'Neill a fost dintre dezamăgiții epocii postbelice care nu putea să creadă în nimic și s-a orientat după aceea, către naturalism, satiră, nihilism sau burlesc.“ Este o afirmație care trebuie reținută, deoarece ea exprimă nu numai o caracteristică a lui O'Neill ci a unei generații care, neorientată în ce privește tendințele evoluției viitoare a societății, se oprise doar la negarea momentului actual, la negarea condiției acelei epoci.

Fără a avea intenția de a știrbi cu ceva nimbul lui O'Neill vom preciza totuși că opera lui, reflectînd acea dezorientare postbelică de care vorbea și criticul american mai suspomenit, a fost mai degrabă un refugiu din care și-a călăuzit gîndul cu preferință spre:

orizonturi mistice, abstracte, pierzînd uneori din vedere viața cu aspectele ei concrete, pămîntene.

Dar O'Neill a mai trăit după primul război mondial și un alt mare eveniment, care a zguduit întreaga societate americană și a avut urmări dintre cele mai însemnate asupra dramaturgiei: crahul financiar din 1930. Acest eveniment a avut darul de a stimula neînchipuit de mult pe autori. Micile și marile tragedii ale omului simplu erau tot atîtea subiecte ce se impuneau atenției scriitorului. Criza răbufnise și cuprinsese toate păturile sociale și toate domeniile vieții. Nedreptatea se exacerbase, iar în acest vîrtej al suferinței, desperării și morții, omul simplu cu problemele lui se afla la discreția marilor forțe ale trusturilor, ale plutocrației. Viața tuturor acestor milioane de ființe a făcut pe dată obiectul cercetărilor și reflectării artistice din partea unor tineri și vigoșoși dramaturgi, cărora li s-a alăturat în mai multe rînduri și O'Neill. Problemele muncitorești, lupta grevistă, mizeria, condițiile de viață promiscue, deznădejdea oamenilor muncii și a negrilor, îndeosebi, apăreau în acele zile mai izbitor ca probleme ce-și cereau neapărat dezlegarea. Ele devin, în aceste clipe, obiective centrale în scrisul celor mai moderni scriitori americani.

Astfel, problema negrilor, una din cele mai strigătoare din S. U. A. s-a văzut oglindită de O'Neill în *Emperor Jones* (Împăratul Jones) sau în *Hairy Ape* (Maimuța păroasă); apoi nedreptățile sociale sînt abordate de Tennessee Williams în *Streetcar named Desire* (Un tramvai numit dorință), de George Sklar în *Stevedor*, unde autorul atacă un dublu aspect: cel al condiției muncitorului cît și cel al represiunilor rasiale. Personajul principal, un negru, este bănuît că a violat o albă și e omorît pe loc. Vestea prigoanei împotriva lui a trezit însă un adînc ecou printre muncitorii albi, care îi sar în ajutor. Sosiți prea tîrziu, ei își găsesc tovarășul de muncă mort, dar faptul acesta trezește în ei reacția care se produce instantaneu sub forma unui atac împotriva celor ce le linșează tovarășul de muncă.

Albert Bein scrie în această perioadă o piesă de răsunset *Let Freedom ring* (Să răsunе libertatea). Tot atunci, Clifford Odets scrie una dintre cele mai minunate piese cu subiect muncitoresc *Waiting for Lefty* (Il vrem pe Lefty). O grevă a șoferilor de taxi i-a inspirat lui Odets această piesă. Lupta grevistă este ilustrată cu mult dramatism și condusă cu mîna sigură spre un deznodămînt tragic: moartea șoferului Lefty, conducătorul grevei. Odets a căutat și a izbutit să illustreze în piesa sa unitatea ce există în rîndurile muncitorilor, în lupta comună.

Norii celui de al doilea război încep să întunece orizonturile și o problemă de viață și de moarte pentru întreaga omenire, pentru tineri și bătrîni, pentru popoare mari și mici se cere reflectată în dramaturgie. I-au consacrat piese Sherwood Anderson — *Waterloo Bridge* (Podul Waterloo) și *Idiot's delight* (Plăcerea nebunilor), făcînd din ele acte de acuzare a războiului. Cu multă imaginație Irving Shaw în a sa *Bury the dead* (Morții să fie îngropați) imaginează un tablou aproape apocaliptic, o pledoarie de mare rezonanță împotriva războiului. Morții ies din morminte pentru că au murit înșelați și vor să se întoarcă la viață. Oficialitatea trimite împotriva lor forțe, poliție și preoți și, cînd toată această reprimandă eșuează, trimite rudele morților să-i convingă să se întoarcă în groapă.

Paul Green în *Johnny Jonson* urmărește și el destinul omului simplu din momentul cînd este recrutat și pînă ajunge pe front, în timp ce Williams Joyce Cowen în *Family Portret* (Portret de familie) își propune să illustreze urmările dezastruoase ale războiului asupra individului.

Trebuie să amintim apoi piese antifasciste ca, *Till the day I die* (Pînă în ziua cînd am să mor) a lui Clifford Odets, una din cele mai vestite.

Problemele tineretului nu sînt nici ele neglijate. *Golden Boy* (Un băiat care face bani) a lui Odets se bucură încă de faima celei mai bune drame sportive a tineretului american. Pe aceeași linie se înscrie și piesa Lillianei Helman *The children's hour* (În ceasul copiilor). Viața periferiilor este puternic redată de către John Steinbeck în piesa de mare ră-

sunet, după care s-a turnat și un film, *Of mice and men* (Oameni și șoareci) ca și în piesa *Dead End* (Fundătura) a lui Sidney Kingsley.

Viața fermierului american n-a cunoscut încă o mai vie și mai pregnantă ilustrare ca în piesa, făcută după romanul cu același nume al lui Erskine Caldwell, *Tobacco Road* (Drumul tutunului).

Perioada celui de al doilea război mondial a cunoscut acest curent legat de problemele războiului, de destinul omului în această conjunctură de combatere a fascismului.

Anii de după război nu îndepărtează pe dramaturgi de obiectivele sociale.

Unii autori, ca de pildă Garson Kanin în a sa *Born yesterday* (M-am născut ieri), atacă direct problema, în cazul de față, plutocrația afaceristă cu metodele și țelurile ei. La fel de direct abordează problemele Saroyan în *Time of your life* (Miezul vieții), referindu-se la destinul și aspirațiile unor tineri. Tot astfel procedează și Steinbeck. Repertoriul teatrelor americane din ultimii zece ani cunoaște însă o varietate de lucrări în care modul de abordare a problemei este de multe ori indirect, psihologist.

Alături de Arthur Miller — a cărui contribuție o considerăm cea mai de seamă dintre tendințele actuale ale dramaturgiei americane — cu piesele sale *Moartea unui comis-voiajor*, *Urăjitoarele din Salem*, *Vedere de pe pod* se întîlnesc cel mai des piesele lui Saroyan, Garson Kanin, Lillian Helman, Clifford Odets, ca să nu cităm decît dintre cei mai renumiți. Două piese însă au creat în jurul lor multă agitație și au stîrnit efervescența criticii. Este vorba de *Tea and sympathy* (Ceai și simpatie) a lui Robert Anderson și *The cat on a hot tin roof* (Pisica pe un acoperiș încins) a lui Tennessee Williams.

Ceai și simpatie este fără îndoială una din piesele de mare succes de peste Ocean și din occidentul Europei dar, în același timp, ea este și foarte discutată. Critica americană îi reproșează autorului faptul de a aduce un subiect din viața colegilor fără să-l trateze însă în spiritul tradiționalei moralități și al puritanismului yankeu. Alții i-au reproșat autorului faptul de a-și fi conturat prea în *extremis* personajele, pe tinerii studenți din piesa sa, că acțiunea este legată de o fragilă ipoteză de psihologie a adolescentului.

Credem că piesa nu este totuși o simplă încercare de psihanaliză a procesului de masculinizare a unui tînăr. Deși de-a lungul a trei acte, o ușoară, aproape imperceptibilă afecțiune, între tînărul Tom de 18 ani și tînăra soție a profesorului său Reynolds, se naște și se adîncește pînă la împlinirea ei în final, totuși, analiza piesei dovedește că nu acest deznodămînt a constituit obiectivul principal al autorului. Ne demonstrează grija sa de a justifica la fiecare pas evoluția prin cauza socială care o determină. Condițiile de falsă moralitate, de puritanism ipocrit, abundența de prejudecăți stupide care guvernează viața unei întregi societăți de altfel sînt indicate în piesa lui Anderson drept cauze ce duc la înăbușirea dezvoltării bunelor caractere. În esență, reiese că acest climat pe care piesa îl sugerează și care de fapt este acela al unei mentalități dominante în societatea americană se arată a fi climatul de preferință doar pentru brute, ipocriți și mediocrități lipsite de personalitate; este acea atmosferă în care originalitatea cu orice preț se manifestă în spiritul ieftin cancanier și calomniator. În schimb, cîntea, gingășia sufletească și sensibilitatea umană, artistică, a unui tînăr cum este Tom din această piesă, sînt obiect de batjocură pentru un tineret cu puternice porniri farvestice. În ultima analiză, această atitudine a colegilor lui Tom dovedește complexul de inferioritate și chiar coaliția mediocrității care caută să sacrifice pe cel înzestrat cu calități umane.

Ceai și simpatie nu face, așadar, dintr-o problemă de moralitate, un subiect de piesă, ci ridică însăși problema valabilității moralei după care se conduce o lume, demascînd-o într-unul din aspectele cele mai obișnuite ale vieții americane și într-unul din locurile unde ea se manifestă în toată plinătatea ei: școala.

Obiecțiile ce pot fi aduse piesei sînt de altă natură: autorul nu și-a conturat cu deosebită vigoare toate personajele, și mai ales, nu le-a înfățișat în complexitatea lor sufletească.

El nu a împins în adâncime analiza situațiilor și caracterelor ci le-a unilateralizat, spre a se sluji de ele mai degrabă ca de niște simboluri ale unor categorii de oameni. Dar, făcând aceasta, Anderson le-a sărăcit din punct de vedere uman, și în același timp, întregul eșafodaj al piesei ne apare ca o simplă schemă de implicații și complicații între niște simboluri vag umane. Observația elementului social n-a putut, de aceea, să capete nici amploarea și nici vigoarea unei adevărate combateri a răului observat, ci a rămas doar o candidă constatare a unei stări de fapt.

Tennessee Williams, în *Pisica pe acoperișul încins*, abordând o temă ce are multe puncte comune cu aceea a lui Anderson și în ultima analiză, cu temele de preferință ale dramaturgiei și literaturii americane (s-ar putea ajunge astfel la o adevărată problemă de psihanaliză a psihanalistilor americani, pînă într-atît de obsedante sînt anumite teme), își folosește observația sa, mai adîncă și mai abilă, în scopul de a obține efecte foarte puternice. Abilitatea sa de a transpune în literatură probleme de psihanaliză patologică i-a înlesnit crearea unei piese cu atmosferă și nerv, dar inumană și dizolvantă în esența ei. Tennessee Williams generalizează de fapt niște observații de laborator pe cazuri neobișnuite, iar modul cum o face, intenția sa ca scriitor, îi trădează preocuparea de a obține senzația de șoc în rîndul spectatorilor cărora li se adresează.

De aceea, aceste două piese, mult discutate azi, ridică mai degrabă problema însăși a dramei sociale americane: problema orientării ei.

De bună seamă, că în afara pieselor scrise anume pentru succesele de casă, pentru Broadway, există piese exploatare de aceste scene, fără să le fi fost destinate anume. Printre altele, este și cazul acestor două piese de care ne-am ocupat mai sus. Dar ele, după părerea noastră, nu se încadrează în producția Broadwayului. În același timp, prin însăși prezența lor, ele fac să se nască întrebarea: cui sînt destinate?

Prima are aerul unei investigații timide, într-un domeniu în care mijloacele de observație nu sînt îndeajuns de pătrunzătoare și nici curajul autorului nu-i îndeajuns de robust pentru a releva răul pînă la capăt. Simpatia lui însă, se manifestă vădit în favoarea victimei nefastei influențe a răului social.

Cea de a doua piesă pare să ignoreze însăși existența oamenilor normali, recunoscînd-o doar pe aceea a cazurilor patologice.

Și una și alta eludează problema omului obișnuit, iar omul obișnuit se vede în situația de a viziona mai cu seamă piese în care nu este vorba despre el. Oare nu este aceasta în sine o problemă a dramaturgiei americane? Și apoi, crearea acelei atmosfere de angoasă, de teamă de sine însuși, de viitor, nu este ea menită să intimideze omul și să-i ridice un văl negru în fața problemelor vieții?

În aceste condiții, cele două tendințe la care ne refeream la începutul acestui articol se manifestă cu o deosebită claritate. Pe de o parte cea a Broadwayului, urmărindu-și cu înverșunare obiectivul comercial. În afara ei, există o întregă pleiadă de dramaturgi ce, fiecare în stilul său propriu, cu viziunea lui, încearcă fie să deslușească sensuri noi, fie că se rezumă la exprimarea unor realități, fără a intui vreo cale de ieșire din impas.

Singurul dramaturg care pare să pună cu seriozitate problema viitorului dramaturgiei americane este Arthur Miller. Într-un studiu consacrat acestui subiect și publicat ca introducere la ultima sa piesă *Vedere de pe pod*, el analizează pe larg problema, afirmînd între altele că „drama socială americană a generației noastre trebuie să facă mai mult decît analiză și să observe canavaua relațiilor sociale. Ea trebuie să pătrundă în natura omului, așa cum este ea, pentru a descoperi ce nevoi are, astfel ca nevoile să poată fi amplificate și exteriorizate în termenii unei concepții sociale. Așadar, noul dramaturg dacă vrea să-și împlinească menirea, trebuie să fie un psiholog mai profund decît cei din trecut și în același timp trebuie să fie conștient de zădărnicia izolării victiei psihologice a omului“.

Mai departe în dezvoltarea concepției sale Miller conchide afirmînd că drama zilelor noastre trebuie să ne arate „încotro mergem acum, cînd sîntem cu toții împreună“.

Paleta dramaturgiei americane este alcătuită din două culori principale și mai multe nuanțe. Observația psihologică este metoda de preferință a construirii de personaje. Uneori, această observație este astfel călăuzită încît ea să poată dezvălui cauzele sociale ale dramelor umane, conținînd în sine o condamnare a lor. Cînd însă această condamnare nu apare în mod evident, trebuie să se țină seamă că invocarea morbidității din necesitate de culoare, de cadru, de atmosferă, în vederea dezlegării cauzelor de ordin social, este o limită impusă, în bună măsură, de împrejurări obiective, de o anumită politică culturală oficială care încurajează cu predilecție morbiditatea ca pe un scop în sine și o exploatează comercial.

Așa fiind, asemenea piese slujesc cîteodată aceluși adevăr pe care-l slujește romanul lui Faulkner de pildă, căci dezvăluind morbiditatea ca pe o componentă a sistemului social, pledezi adesea în mod indirect pentru transformarea societății. De asemenea, aducînd pilda de eroism, discret și modest, a omului de rînd, așa cum o face Miller în *Moartea unui comisvoiajor*, slujești cauza umanității în aceeași măsură în care o face Hemmingway cu minunatul său pescar din *Bătrînul și Marea*. Iar dacă de multe ori mesajul este camuflat și indirect, nu trebuie să uităm că la ceasul cînd scriem aceste rînduri, unul dintre cei mai mari dramaturgi ai Americii ispășește rigurile unui anumit comitet, ce-și propune să combată necruțător curajul de a spune lucrurilor pe nume.