

Arthur Miller en de tragische held

Marguérite Corporaal (Universiteit Leiden)

In zijn beroemde boek *Modern Tragedy* uit 1966 maakt Raymond Williams duidelijk dat de tragedie niet een genre uit de klassieke oudheid is, maar in de twintigste eeuw haar toepassing vindt (Williams 39). Williams traceert de ontwikkeling en betekenis van de tragedie in het twintigste-eeuwse toneel en hoewel zijn ideeën grotendeels vernieuwend zijn, gaat hij ook in grote lijnen terug op het theoretische werk van een van de grootmeesters van het Amerikaanse toneel, Arthur Miller. Arthur Asher Miller, geboren in een gegoede Joodse familie in New York op 17 oktober 1915, zou een van de meest productieve toneelschrijvers van de twintigste eeuw worden, met een oeuvre van 31 theaterstukken en daarnaast nog een aantal screenplays, hoorspelen voor de radio, korte verhalen en een roman. Van 23 november 1944, toen *The Man Who Had All the Luck* in première ging bij het Forrest theater in New York, tot de opvoeringen van *Resurrection Blues* in 2002 heeft Miller zijn stempel gedrukt op zowel het Amerikaanse als Europese toneel. Vanavond wil ik ingaan op twee van zijn meest bekende stukken die binnenkort in Leidse theaters te zien zijn: *Dood van een Handelsreiziger* uit 1949 en *Heksenjacht* uit 1953. Zoals ik wil laten zien, passen de hoofdpersonages van beide stukken, Willy Loman en John Proctor, binnen Millers theorie over de moderne tragische held die strijdt voor zijn waardigheid en tegen een onderdrukkende invloed van de maatschappij op zijn individualiteit. In de twee stukken ziet Miller die repressie vooral in het oprukkende materialisme en de anti-communistische hekstenjacht onder senator Joseph McCarthy. In beide stukken speelt Miller bovendien met het verleden, van het individu en de Amerikaanse natie, om de processen van de individuele menselijke psyche en het nationale bewustzijn bloot te leggen.

Millers moderne tragische held

De ontwikkeling van Millers theorie over de tragische held begint eigenlijk bij de eerste opvoeringen van *Dood van een Handelsreiziger* op Broadway, in februari 1949. Het stuk werd laaiend enthousiast ontvangen door een tot tranen geroerd publiek en de recensies in *The Daily News*, *The New York Sun* en *The Herald Tribune* zijn zeer lovend (Gottfried 147-49). Wel ontspint zich onder critici een discussie waarin gesteld wordt dat het stuk, dat Miller zelf steevast vergelijkt met Shakespeares *King Lear*, niet als hoge tragedie, zoals beschreven door Aristoteles, gezien kan worden. Daarvoor mist Willy Loman volgens deze critici inzicht in zijn eigen bijdrage aan zijn ondergang. Daarbij komt dat Willy Loman niet van de gebruikelijke hoge statuur is waardoor zijn ondergang minder effect zou hebben.

Miller is het niet eens met deze visie van de critici en vindt in de *New York Times* een platform om een theorie over de moderne tragische held te ontvouwen. In zijn essay "Tragedy and the Common Man" dat op 27 februari van dat jaar gepubliceerd wordt, schrijft Miller dat de doorsnee mens net zo goed een tragische held kan zijn als de koningen van weleer: "I believe that the common man is as apt a subject for tragedy in its highest sense as kings were" (1). De gewone twintigste-eeuwse mens vecht op gelijke manier voor zijn of haar waardigheid en is daarom in staat het tragische gevoel in ons op te roepen. De tragische held is voor Miller dan ook ieder mens dat vecht tegen een gevoel van onwaardigheid, dat de plek in de maatschappij zoekt die hij of zij verloren heeft of waarvan hij of zij meent er recht op te hebben: "[s]ometimes he is one who has been displaced from it, sometimes one who seeks to attain it for the first time, but the fateful wound from which the inevitable events spiral is the wound of indignity, and its dominant force is indignation. Tragedy, then, is the consequence of a man's total compulsion to evaluate himself justly" (3). De vrees die een dergelijke tragische held in de toeschouwer oproept heeft vooral te maken met de angst om het beeld dat we van ons zelf hebben niet verwezenlijkt te zien; met de angst om een rol of imago toebedeeld te krijgen door de maatschappij dat niet strookt met wie we willen zijn. In zijn essay "The Nature of Tragedy" dat een maand later in de *New York Herald Tribune* verschijnt, scherpt Miller deze definitie verder aan door te stellen dat tragedies niet per definitie pessimistisch zijn: ze laten zien wat een held had kunnen zijn of worden, maar waar hij of zij niet in geslaagd is. Miller oordeelt bovendien dat de rol van het individu en zijn sociale relaties een belangrijke rol speelt bij deze mislukking. Vaak internaliseert het individu bepaalde maatschappelijke normen waardoor het faalt in de verwezenlijking van zijn of haar essentiële of gewenste identiteit: "society is inside man and man is inside society, and you cannot

even create a truthfully drawn psychologically drawn entity on the stage until you understand his social relations” (“On Social Plays”, 1955, 12).

In zijn theoretische kader gaat Miller ook in op wat hij noemt de “tragic flaw”, het falen van de tragische held die volgens Aristoteles ten grondslag ligt aan diens ondergang. Miller verschilt van mening met menig criticus die deze “tragic flaw” vooral als een moment van zwakte interpreteert. Volgens Miller kan het zo zijn dat de tragische held zijn of haar ondergang beleeft door een gebrek aan inzicht, maar het kan ook een weigering zijn om zich door de maatschappij in een bepaalde rol of hokje te laten duwen: “[t]he flaw, or crack in the character, is really nothing--and need be nothing--but his inherent unwillingness to remain passive in the face of what he conceives to be a challenge to his dignity, his image of his rightful status. Only the passive, only those who accept their lot without active retaliation, are 'flawless'" (3). Met andere woorden, voor Miller is de “tragic flaw” vooral een inzet van kracht, een weerstand tegen de maatschappij als onderdrukkende of beperkende macht ten opzichte van het individu. In zijn latere inleiding op zijn verzamelde stukken van 1957 gebruikt Miller bovendien het begrip “tragic victory”. Hiermee bedoelt Miller het overstijgende vermogen van het individu om zich tegen de maatschappelijke druk te verzetten en zijn of haar waardigheid te behouden door een heldhaftige daad.

Miller schetst een beeld van de tragische held waarin duidelijk de invloed van de maatschappij en haar normen op de individuele psyche centraal staat en niet zozeer de eigenschappen van het karakter zelf, zoals Aristoteles benadrukt. Bovendien wordt het streven naar waardigheid van het individu en verzet tegen de maatschappij en haar waarden veelal gekoppeld aan de helds ondergang, Zowel dit streven naar waardigheid als verzet worden over het algemeen zijn kwaliteiten waarmee de toeschouwers zich kunnen identificeren. Vraag blijft dan: waar ligt vooral de oorzaak van de tragische ondergang van het belangrijkste personage. Wie of wat treft de schuld? En waarom? Om deze vragen die Millers theorie oproept te kunnen beantwoorden is het zaak te kijken naar de praktijk van zijn stukken. Ik wil dan ook beginnen met een diepere analyse van Willy Loman in *Dood van een Handelsreiziger*.

Dood van een handelsreiziger: Willy Lomans streven naar waardigheid

Het stuk *Dood van een handelsreiziger* kent een lange voorgeschiedenis en bevat veel autobiografische elementen. Toen Miller 17 jaar oud was schreef hij een kort verhaal, “In memoriam” over een Joodse zakenman die zijn dood tegemoet gaat; op de universiteit maakte hij aantekeningen voor een karakter met de naam Willy Loman en kort na zijn afstuderen schreef hij een monologue interieur over een handelsreiziger die mislukt is in zijn loopbaan en onder de wielen van de metro terecht komt (Bigby 100). Dat het idee voor het uiteindelijke toneelstuk al zo lang in Millers hoofd speelde heeft alles te maken met Millers eigen achtergrond. Millers vader, een ongeletterde immigrant, raakte welvarend met zijn textiel fabriek, Miltex Coat and Suit Company, waardoor het gezin zich een prachtig appartement bij Central Park kon veroorloven. De jonge Miller had altijd te doen met degenen die in het bedrijf werkten maar niet binnen de zaken cultuur pasten: “Some of them were sensible intelligent men who were simply scrapped” (interview with Christopher Bigsby, 1979. Bigsby, ed. 18-19). In de jaren 30 maakte de depressie een einde aan dit geluk: de zaak van Isidore Miller gaat op de fles en Arthur en zijn broer Kermit moeten baantjes aannemen als ondermeer bagel bezorgers om brood op de plank te brengen. Zijn vader stort in en kan alleen nog maar werkloos thuis op de bank zitten, maar legt wel druk op Arthur om een succes van zijn leven te maken (Gottfried 40-43). In de hooggespannen verwachtingen die Willy Loman heeft van zijn zoon Biff, “I’ll get him a job selling. He could be big in no time. My God! Remember how they used to follow him around in high school? (acte 1), zien we dan ook veel terug van de verhouding tussen vader en zoon Miller.

De eerste aanblik van het decor, zoals beschreven in Millers regieaanwijzingen, roept een gevoel van tegenstrijdigheid op. Terwijl we een lieflijke fluitmuziek horen die ons zou moeten doen denken aan gras, bomen en de horizon, zien we een huis dat geheel ingesloten wordt door de hoge geometrische gebouwen van de stad en waar dan ook geen ruimte is voor contact met de natuur. Wat eens een buitenwijk was is inmiddels opgeslokt door de verstedelijking van kantoor gebouwen. Dit is het huis van het hoofdpersonage Willy Loman, zijn vrouw Linda en hun zonen Biff en Happy. De aanblik van het huis dat letterlijk overschaduwd wordt door hoge wolkenkrabbers geeft meteen al twee dingen aan. Ten eerste laat het zien dat Willy het niet gemaakt heeft in zijn carrière, want een man die

succesvol is zou inmiddels naar een andere, rustigere buurt zijn verhuisd om aan het buitenwijk ideaal van de jaren 40 te voldoen, zoals het in die tijd befaamde Levittown, New York, dat tussen 1947 en 1950 uit de grond werd gestampt. Met andere woorden, het geeft aan dat Willy in de ogen van de maatschappij echt een low man, een man van lagere statuur, is. Ten tweede laat de toneel *setting* de gespletenheid in Willy Lomans persoonlijkheid zien. Willy Loman komt uit een familie met pioniersbloed. We komen in het stuk te weten dat zijn vader in een huifkar met zijn gezin door de wildernis trok, later alleen naar het Westen ging en de fluit bespeelde. Het beeld dat we hiermee van Willy's vader krijgen is die van een man met een frontier mentaliteit - de wil om iets op te bouwen in onontgonnen gebieden - die dicht bij de natuur leefde. Biff heeft deze pioniersgeest van zijn grootvader geërfd. Na vele mislukte baantjes in het zakenleven is hij pas echt gelukkig door zijn boerenwerk op een ranch in Texas, waardoor hij letterlijk de zon op zijn huid kan voelen en in contact staat met het land: "I looked up and I saw the sky [...] and I realized what a ridiculous lie my whole life has been". Deze mentaliteit van de pionier die met zijn handen werkt in de buitenlucht is volgens Biff eigenlijk de droom die Willy had moeten najagen. Biff zegt dat zijn vader nooit serieus is genomen als handelsreiziger want hij hoort niet in deze materialistische stadscultuur thuis. Hij had op het platteland, bij voorkeur in het westen, een timmerman of metselaar moeten zijn. Zijn vader heeft altijd de verkeerde droom nagejaagd van rijk en succesvol worden: "He had the wrong dreams. All, all wrong" (requiem).

Dat we Biff hierin gelijk moeten geven blijkt wel uit meerdere dingen. Willy past niet in de zakenethos van de huidige generatie waarin alles alleen om de winst draait en waarin kameraadschap en loyaliteit er niet meer toe doen. Willy heeft zijn vaste salaris al moeten inleveren en wordt alleen nog per schamele commissie uitbetaald en als hij zijn werkgever om een baan in de buurt van New York vraagt omdat het reizen naar New England te zwaar voor hem wordt, krijgt hij nul op rekest en wordt zelfs ontslagen. Willy is niet opgewassen tegen de koude, onpersoonlijke zakensfeer waarin het niet draait om respect, vriendschap en dankbaarheid. Hij denkt ten onrechte dat een man alleen maar "well liked" hoeft te zijn om het te kunnen maken in de maatschappij: "a man who makes an appearance in the business world, the man who creates personal interest, is the man who gets ahead" (acte 1). Hij kan zich niet vinden in de kapitalistische wegwerp ideologie waarin mensen die niet meer mee kunnen komen aan de kant worden gezet: "[y]ou can't eat the orange and throw the peel away -- a man is not a piece of fruit!" (acte 2). Bovendien brengt hij nauwelijks geld in de la met zijn commissies zodat apparaten in huis nog afbetaald moeten worden en hij geld van zijn buurman Charley leent om rond te komen.

We zouden kunnen stellen dat Willy als tragische held faalt in dat hij zich blind staart op het belang van materieel succes en niet wil toegeven dat de baan van een handelsreiziger hem niet op het lijf geschreven is. Er is echter meer aan de hand wat leidt tot de uiteindelijke ondergang van Willy Loman en dat heeft alles te maken met de manier waarop hij gevormd is door de kapitalistische maatschappij. Miller laat de sociale druk op het individu Willy Loman zien door de manier waarop deze de waarden van de maatschappij zich totaal eigen heeft gemaakt en een soort droomwereld in stand houdt waarin hij wel aan dit ideaal voldoet. Hij houdt anderen voor dat hij een alom gerespecteerde handelsreiziger is als hij in New England komt: "I can park my car in nay street in New England and the cops protect it as their own" (acte 1). Hij doet aan zijn vrouw Linda voorkomen dat hij geld binnenbrengt via zijn werk ook al leent hij dat van Charley. En in zijn gedachten aan het verleden verbeeldt hij zich voornamelijk hoe goed alles toen ging, hoe succesvol hij was en hoe zijn sportieve, aantrekkelijke zoon Biff het helemaal zou gaan maken.

Die beelden uit het verleden in het stuk zijn een interessant gegeven in dat ze verbonden zijn met het heden. Volgens Miller moet een toneelschrijver een "destruction of temporal necessity" (1957, 13) voor ogen hebben. Het verleden staat niet los van het heden, maar leeft voort in en loopt synchron met de tegenwoordige tijd, omdat wie of wat we vandaag zijn voortkomt uit het verleden. Miller tracht deze ingewikkelde filosofie in de praktijk te brengen in *Dood van een handelsreiziger*, door de verleden en tegenwoordige tijd tegelijkertijd op het toneel te laten ensceneren. Miller wilde dat we een kijk kregen in de psyche van Willy Loman en hoe die in het verleden gevormd wordt, in eerste instantie door op het toneel een groot hoofd te laten installeren van waaruit een karakter het podium betreedt en door het stuk in eerste instantie *Inside his head* te willen noemen. In de uiteindelijke versie van het stuk poogt Miller heden en verleden, zoals deze zich in het hoofd van Willy afspeelt, vorm te geven door de acteurs de wanden van het huis als muren te laten respecteren in scènes van het heden

en door de muren heen te stappen in scènes uit het verleden in Willy's hoofd. We stappen dus als toeschouwers met de acteurs door grenzen om een kijk te kunnen nemen in Willy's psyche. Wat we waarnemen uit het verleden lijkt gekleurd door hoe Willy geleerd heeft om over het leven te denken: dat het belangrijk is om de nieuwe Amerikaanse droom van materialisme te realiseren. Dit blijkt wel uit de korte verschijning van Willy's broer Ben in zijn flash backs waar deze steevast het podium betreedt met de woorden "when I was seventeen I walked into the jungle, and when I was twenty-one I walked out. And by God I was rich" (acte 1). In Willy's gedachten is Ben veelal een stereotype van de rijke, snelle jongen die bovendien gelooft in de harde strijd om succes, de survival of the fittests, zoals hij de jonge Biff voorhoudt: "Never fight fair with a stranger, boy. You'll never get out of the jungle that way" (acte 1).

Willy houdt zichzelf voor dat hij ook zo succesvol had kunnen zijn als hij met Ben mee was gegaan naar Alaska en Ben's verschijning in Willy's gedachten is veelal dat van een idool. Maar Willy handelt juist volgens het principe van kameraadschap. Zijn psyche geeft aan wat voor hem belangrijk is en hoe zeer hij de ideeën van de materialistische maatschappij geïnternaliseerd heeft, maar van nature is hij een andere persoon. We hebben, kortom, te maken met een splitsing tussen ideaal en werkelijkheid van wie Willy is en wil zijn. Willy jaagt der nieuwe Amerikaanse droom na zoals die ook door F. Scott Fitzgerald in *The Great Gatsby* (1925) als een corruptie, demoraliserende droom, in tegenstelling tot de pure idealen van de Nederlandse matrozen die aan land kwamen en die nu nog alleen in het Westen van de Verenigde Staten voortleven: "And as the moon rose higher the inessential houses began to melt away until gradually I became aware of the old island here that flowered once for Dutch sailors' eyes—a fresh, green breast of the new world. Its vanished trees, the trees that had made way for Gatsby's house, had once pandered in whispers to the last and greatest of all human dreams" (chapter 9). Dat Miller hier mogelijk door Fitzgeralds roman geïnspireerd is blijkt ook wel uit het feit dat Willy verwoed probeert zaden in zijn tuin te planten, maar dat de door de zakenwereld overschaduwde grond geen bodem biedt om iets te laten groeien. Willy's uitbarsting "The grass don't grow anymore, you can't raise a carrot in the back yard" roept het beeld op van de New Yorkse valley of ashes in *The Great Gatsby*, als symbool van de corruptie van het materialisme. Tegelijkertijd geeft Willy's wanhopige kreet aan er geen ruimte voor zijn eigen zelfontwikkeling is in dit materialistische New York: hij kan niet groeien zoals hij zou willen, niet zijn wie hij eigenlijk is. De tragedie van Willy Loman is daarmee die van een man die verscheurd wordt door zijn natuur en de identiteit die de maatschappij als ideaal oplegt. Willy wil geen "dime in a dozen" (acte 2) zijn, zoals Biff hem noemt, omdat hij wil conformeren aan een ideaal waaraan hij waardigheid kan ontlenuen.

De tragedie wordt dus versterkt doordat Willy zich meermalen bewust is van het feit dat hij niet aan het maatschappelijke ideaal voldoet, en daarmee niet aan zijn eigen droombeeld. Wanneer hij zijn vrouw Linda zegt dat iedereen tegen hem op kijkt in Connecticut, trekt hij diens opmerking meteen in twijfel: "I'm very well liked in Hartford. You know, the trouble is, Linda, people don't seem to take to me" (acte 1). Ook ziet Willy dat het ideaal van het buitenwijk huis met alle modernste snuffjes niet door zijn familie verbeeld wordt. De koelkast, ook al werd hij breed geadverteerd, blijkt een sof die al reparaties nodig heeft voor dat hij afbetaald is. De scène laat zien dat geloof in de zakenethos van het materialisme op niets gebaseerd is, hem achterlaat met gebroken illusies. Willy weet dat hij niet succesvol is, maar probeert zijn droombeeld over zichzelf vast te houden, als het enige dat hij heeft. Bovendien is hij niet succesvol in het terugdringen van pijnlijke momenten die hem eraan herinneren waar in hij gefaald heeft. Dit is bijvoorbeeld het geval wanneer Linda die haar kousen aan het repareren is hem doet denken aan zijn affaire met een dame die hij op zakenreis altijd van kousen voorzag; een affaire die, eenmaal ontdekt door Biff diens vertrouwen in zijn vader voorgoed deed verdwijnen en diens druk om succes te behalen voorgoed afwees. Willy wordt geplaagd door schuldgevoelens tegenover Linda die altijd de eindjes aan elkaar moest knopen en door zijn zoon die door zijn soepelheid het slechte pad is opgegaan. In het verbeelden van deze schuld die Willy probeert te onderdrukken wekt Miller weer met een cocentrisch heden en verleden door het gelach van de maitresse te laten overgaan in Linda's stem, zodat heden en verleden als het ware versmelten. De manier waarop Willy's psyche werkt wordt zo letterlijk ten tonele gevoerd.

De tragische held Willy Loman die voor zijn waardigheid en gewenste identiteit vecht in een maatschappij die hem als een mislukking bestempelt en die tegelijkertijd zijn geloof in zijn eigen ideaalbeeld verliest, wordt verder uitgewerkt in het samenspel met de andere karakters. Een interessant gegeven is dat Biff, die zijn vader een "dime in a dozen" noemt en Charley die Willy bewust tracht te

maken van diens gebrek aan realiteitszin in contrast staan met Linda die Willy probeert te steunen in zijn geloof in zijn eigen succes om maar te voorkomen dat hij zelfmoord zal plegen. Ze heeft een rubberen pijpje gevonden aan de gaskachel, maar wil het niet daar weghalen als Willy thuis is om hem niet in zijn waarde aan te tasten, hoewel ze zich bewust is van het gevaar. En ze vraagt haar zoons om hun vader niet af te vallen maar te prijzen, hoewel ze zelf bewust is dat Willy het niet gemaakt heeft: "I don't say he's a great man. Willy Loman never made a lot of money. His name was never in the paper. He's not the finest character that ever lived. But he's a human being, and a terrible thing is happening to him. So attention must be paid. He's not to be allowed to fall into his grave like an old dog. Attention, attention must be finally paid to such a person" (acte 1). Linda probeert Willy's geloof in zijn droombeeld van zichzelf terug te brengen, tegen beter weten in. Zij houdt het illusiespel verder in stand. Bovendien maakt zij het nodig dat Willy in zijn droom van materieel succes blijft geven: hij moet het geld binnen brengen voor kousen, koelkasten en auto's. Hetzelfde geldt voor Willy's verhouding met de vrouw in Boston die enkel gebaseerd lijkt te zijn op het materiele comfort dat Willy haar biedt. Millers visie op vrouwen als degenen die de mannen stimuleren in valse ideaalbeelden over henzelf omdat zij mannen nodig hebben om materieel comfort aan te leveren is cynisch; een cynische visie die mijns inziens verscherpt wordt door het feit dat de hiërarchie in de zakenwereld bepaald wordt door seksualiteit. Happy probeert zijn superieuren af te snoeven door met hun verloofdes naar bed te gaan als een manier om zijn gekrenkte mannelijkheid te bewijzen. De schuldvraag over Willy's ondergang wordt daarmee nog complexer. Het is niet alleen Willy's eigen verblindheid, zijn onvermogen om te zien wie hij werkelijk is die tot zijn ondergang leidt. Het is vooral ook de leemte tussen ideaal en werkelijkheid waar Willy zich van bewust is, de koude, onpersoonlijke maatschappij die mensen als gebroken flessen weggooit omdat ze simpelweg geen geld meer opleveren. Maar ook vrouwen als Linda, met wat voor goede bedoelingen ook, houden het maatschappelijke ideaal van de handelsreiziger in stand.

Hoe zit het met de tragic victory waar Miller over spreekt? Kunnen we zeggen dat Willy een dergelijk overstijgend moment beleeft door de manier waarop hij zijn leven beëindigt? Is zijn dood een keuze van dapperheid? Ook hier lopen we in het stuk tegen een complexiteit aan. Aan de ene kant kunnen we zeggen dat Willy's keuze voor de dood die is om waardigheid te behouden. Willy wil niet in het leven doorgaan als een nul, ook al doemt Ben op die zo'n uitweg lafhartig vindt: "Does it take more guts to stand here the rest of my life ringing up a zero?" Aan de andere kant wordt deze heroïsche keuze voor waardigheid overschaduwd door het argument dat Willy gebruikt om met zijn auto de dood tegemoet te rijden. Willy denkt dat zijn dood zal leiden tot het uitbetalen van een levensverzekering aan Linda en de kinderen, zodat hij materieel hen alsnog succes kan brengen. Hij kan zo zijn verwachtingen aan zichzelf alsnog waarmaken. Hij kan dus de person zijn die hij wil zijn, maar tegelijkertijd weigert hij te erkennen dat zijn geloof in het materialisme een "wrong dream" is. Hij lijkt nog net zo verblind te zijn door het door de maatschappij opgelegde zelfbeeld van materieel succes als daarvoor; en ook nog steeds zo opgeslokt door zijn illusie over zichzelf als de succesvolle handelsreiziger die mensen graag mochten. Dat blijkt wel uit Willy's hoopvolle woorden: "Ben, that funeral will be massive! They'll come from Maine, Massachusetts, Vermont, New Hampshire! All the old-timers with the strange license plates -- that boy will be thunderstruck, Ben, because he never realized -- I am known! Rhode Island, New York, New Jersey -- I am known, Ben, and he'll see it with his eyes once and for all." Willy ziet in de dood en de eer die met zich mee zou moeten brengen alsnog een bevestiging van zijn identiteit. Maar die bevestiging komt niet. Willy's begrafenis trekt een net als die van Fitzgeralds Gatsby, maar een handje vol mensen. Ook hier verliest hij de maatschappelijke waardigheid en erkenning die hij zocht.

Het requiem, waarvan regisseur Elia Kazan eerst vond dat hij hem weg kon laten bij de voorstellingen, is toch van enorm belang om de sterke invloed van de maatschappij en haar ideaal van materialisme te erkennen. Terwijl Biff beseft dat hij alleen wil worden wat hij zelf wil en niet wat iedereen van hem verwacht, gaat Happy zijn eigen vader achterna. Hij bestrijdt Biff dat Willy de verkeerde dromen najoeg, door te zeggen dat hij er wel voor zal zorgen dat hij wel het succes krijgt dat zijn vader nastreefde: "I'm gonna show you and everybody else that Willy Loman did not die in vain. He had a good dream. It's the only dream you can have—to come out number-one man. He fought it out here, and this is where I'm gonna win it for him." (requiem). We lijken dus te eindigen met opnieuw een karakter dat tot tragisch held kan verworden.

John Proctor's "tragic victory"

Vier jaar na *Dood van een Handelsreiziger* voert Miller wederom een tragische held ten tonele in de vorm van John Proctor. Miller gaat voor zijn personage echter dit maal ver terug in de tijd naar het jaar 1692 wanneer in het New Englandse plaatsje Salem heksenprocessen plaatsvinden. De dan 9 jarige Betty Parris en 11 jarige Abigail Williams komen via de huishoudster Tituba, afkomstig uit Barbados, in aanraking met magie en vertonen daarna hysterisch gedrag. Vervolgens beschuldigen ze allerlei mensen uit hun gemeenschap van hekserij met als gevolg door paranoia aangedreven processen die 19 mensen het leven kosten. Voor zijn stuk is Miller naar de stadsarchieven van Salem gegaan voor nauwkeurig historisch onderzoek om de gebeurtenissen te reconstrueren. Het lot van elk karakter in het stuk komt exact overeenkomt met dat van de historische figuur, maar omdat weinig tot niets van de karakters bekend is, kan Miller ze naar hartelust zelf invullen: "they are creations of my own" (note).

De vraag rijst waarom Miller zo ver in het Amerikaanse verleden duikt voor *Heksenjacht*, terwijl hij over het algemeen een contemporaine setting kiest voor zijn drama. In "The Journey to *The Crucible*", op 8 februari 1953 gepubliceerd in *The New York Times* zegt Miller dat hij het stuk schreef uit fascinatie voor de manier waarop de mensen die bij het proces veroordeeld werden liever hun leven gaven dan te handelen of dingen te zeggen die niet strookten met hun geweten. Deze interesse in de kracht van het menselijk geweten, zegt Miller later in "Brewed in the Crucible", dat op 9 maart 1958 verschijnt in *The New York Times*, is een logisch vervolg op waar hij al mee bezig was in *Dood van een Handelsreiziger*. Hij wilde in zijn stuk onderzoeken en laten zien wat wer gebeurt als mensen hun geweten overgeven aan een grotere externe macht, zoals de staat.

Dat Miller deze fascinatie des te sterker voelde in 1953 is niet verwonderlijk, want in die tijd was de heksenjacht op sympathisanten met het communisme door senator Joseph McCarthy en het Committee of Un-American Activities op zijn hoogtepunt. Mensen werkzaam bij de staat of in de film of theaterwereld werden slachtoffer van agressieve onderzoekstechnieken en ondervragingen, door allerhande regerings- of particuliere panels, comités en agentschappen. Verdachtmakingen van spionage of communistische steun werden vaak als waarheden aangenomen ondanks een gebrek aan bewijslast en hierdoor raakten velen hun werk kwijt, hun carrière werd verwoest, en velen werden zelfs gevangen gezet.

De gevreesde verhoren van McCarthy's commissies, die veelal op de nationale televisie werden uitgezonden, troffen ook regisseurs, acteurs en toneelschrijvers. Elia Kazan, de regisseur van Millers *Dood van een handelsreiziger*, wordt in april 1952 aan een kruisverhoor onderworpen, zwicht voor de druk van het committee en noemt namen van toneelschrijvers en acteurs als mogelijke communisten om zijn eigen huid te redden (Gottfried 200-201). Er wordt vaak verondersteld dat Kazans verraad aan de basis van *Heksenjacht* staat; zeker is dat het niet geheel zonder gevolg voor Miller was. Miller had zeker in de decennia ervoor sympathie gekoesterd voor Marxisme, maar dan vooral in de vorm van het Popular front, als bolwerk tegen fascisme. Hij had bovendien altijd felle kritiek geuit op schrijvers die om hun overtuigingen vervolgd of gevangen genomen werden in Turkije, de Soviet Unie en het toenmalige Tsjecho-Slowakije. Als hij in 1954 de première van *The Crucible* in Brussel wil bijwonen, krijgt hij van Staatzaken geen paspoort om op reis te gaan. Als Miller opgeroepen wordt om getuigenissen af te leggen over andere schrijvers op 21 juni 1956, weigert hij andere namen te noemen, maar wil hij enkel over zichzelf praten met het standpunt dat geen enkel werk zonder overtuiging is omdat een auteur nu eenmaal bepaalde issues belangrijk vindt, maar dat dit niet automatisch betekent dat een werk ook propagandistisch is (Savran 20).

Miller maakte zich ernstige zorgen over de wijze waarop McCarthyism het beeld van een democratisch en ruimdenkend Amerika in gevaar bracht. Zoals hij zegt in de inleiding op zijn verzamelde stukken (1957): "It was not only McCarthyism that moved me, but something which seemed much more weird and mysterious. It was the fact that a political, objective, knowledgeable campaign from the Far Right was capable of creating not only a terror, but a new subjective reality, a veritable mystique which was gradually assuming even a holy resonance" (11). Dat *Heksenjacht* niet alleen gaat over de heksenprocessen van 1692 wordt duidelijk uit de notities die in de toneeltekst staan: "in America, any man who is not reactionary in his views is open to the charge of alliance with the Red hell" (acte 1). Miller gebruikt het Amerikaanse verleden dus om commentaar te geven op het McCarthyisme uit zijn eigen tijd en vooral diens invloed op het geweten van individuen.

In *Heksenjacht* legt Miller bloot dat een oordeel over goed en kwaad door de maatschappij vaak berust in subjectieve gevoelens van wraak en macht. Abigail Williams, die Miller in het stuk een jong volwasen vrouw maakt, ziet in de heksenprocessen een manier om John Proctors vrouw te laten veroordelen, zodat zij haar plaats kan innemen. Ze heeft als dienstmeisje een korte affaire gehad met John en zint op wraak op Elizabeth die haar vervolgens hun huis heeft uitgezet. Dat zij er voor zorgt dat Elizabeth voor een proces wordt opgeroepen heeft dus niets met de objectieve werkelijkheid te maken. Wraak is ook het motief van de Putnams: Thomas Putnam is door de gemeenschap afgewezen voor een belangrijke post en zijn vrouw heeft zeven babies verloren voordat ze gedoopt konden worden. Zij zien in een beschuldiging van hekserij op mensen uit de gemeenschap een rechtvaardiging van hun pech. De dominee Parris, die zijn nichtje Abigail en andere meisjes uit het dorp naakt in het bos heeft zien dansen, is bang voor een schandaal dat hem zijn positie zal kosten. Door het op hekserij te schuiven kan hij zo'n schandaal vermijden. Parris is als geestelijke belust op macht en duldt geen tegenspraak. Tegen de kritische proctor die hem verwijt meer om de rijkdom van de kerk dan om God te geven, zegt hij: "It is not for you to say what is good for you to hear". Dat hij niet vol overgave het geloof dient, maar uit eigen belang handelt, geeft al aan dat Parris' mening en rol in de processen ook in twijfel kunnen worden getrokken.

Miller laat bovendien zien hoe het menselijk gevoel van de realiteit gemakkelijk beïnvloed kan worden door de machtige ideologie in een gemeenschap. Mary Warren, die onder aanvoering van Abigail suggereert dat Elizabeth Proctor voodoo heeft verricht op Abigail, komt uiteindelijk tot de bekentenis dat alles wat ze daarover heeft beweerd niet waar is: "I cannot lie no more, I am with God, I am with God" (acte 3). Maar als Abigail haar scene opvoert en suggereert dat er een heks door de rechtszaal zweeft, laat Mary zich weer helemaal meeslepen door Abigails opgeroepen werkelijkheid en denkt zij ook een heks te zien: "Lord, save me!" (acte 3). Het feit dat deze scene opgenomen is in een toneelstuk versterkt het dramatische karakter van dit gebeuren dat Abigail, een meisje met een aanleg voor veinzen en toneelspel, in werking zet. Miller geeft aan dat heersende opvattingen of ideologieën bewust gecreëerd kunnen worden als een rollenspel waar we allemaal in gaan geloven en aan mee werken. Dit is ook het geval met velen van de dorpelingen die ten onrechte veroordeeld worden voor hekserij: ze bekennen schuld die er niet is. Zelfs dominee Hale die normaliter rationeel kan denken wordt door de hele affaire meegeslept: "There is a misty plot afoot so subtle we should be criminal to cling to old respects and ancient friendships" (acte 2).

John Proctor verschilt van de gemeenschap om hem heen: hij is een man van principes die zijn kinderen niet laat dopen door wat hij een goddeloze predikant vindt en hij gelooft niet in de hekserij die het dorp zou treffen. In tegenstelling tot Willy Loman die alle moeite doet om in de kapitalistische Amerikaanse droom en zijn plaats daarin te geloven, distantieert Proctor zich van de dominante droom, of liever gezegd, nachtmerrie, van Salem. Hij doorziet dat wraak achter Abigails beschuldigingen zit en is niet bang om de zogenaamde rechtvaardigheid van de processen openlijk te veroordelen: "Is the accuser always holy now [...] vengeance is walking Salem" (acte 2). Proctors openlijke weerstand tegen de gekte die het dorp in zijn greep houdt dwingt onze bewondering af. Maar tegelijkertijd is Proctor ook een tragische held gedreven door zijn streven naar menselijke waardigheid. Wanneer Abigail Elizabeth aanvalt, zit Proctor in een moeilijke positie: om het proces tegen zijn vrouw te laten stoppen, moet hij wel bekennen dat hij met Abigail de liefde bedreven heeft, wat zowel zijn eigen naam maar vooral die van Abigail zou bezoedelen, tot dat hij ontdekt dat Abigail hem zwart maakt: "Then her saintliness is done with" (acte 2). Kortom, John Proctor wordt zelf verscheurd door een gevoel van schuld dat hij Abigail onteerd heeft en zijn vrouw bedrogen heeft; een gevoel dat waarschijnlijk gereleateerd is aan Millers eigen gewetensnood over een korte affaire met Marilyn Monroe ten tijde van zijn huwelijk met Mary. Maar het is dat gevoel dat Proctor ook zwak doet staan tegenover zijn gemeenschap en waardoor hij het proces te ver uit de hand laat lopen. Zijn aanvankelijke blindheid ten opzichte van Abigails karakter en de zwakte van het vlees kunnen dan ook als "tragic flaws" gezien worden.

Maar de ondergang van John Proctor zit hem vooral in zijn gevoel voor waardigheid. Om Abigails leugens te onmaskeren moet hij wel zijn overspel bekennen: "A man may think God sleeps, but God sees everything, I know it now. I beg you, sir, I beg you—see her what she is . . . She thinks to dance with me on my wife's grave! And well she might, for I thought of her softly. God help me, I lusted, and there is a promise in such sweat. But it is a whore's vengeance" (acte 2). John Proctor is bereid zijn goede naam op te geven ter verdediging van Elizabeth en andere onschuldige slachtoffers.

Hij bekent zijn eigen fout en is daarmee een tragische held die boven zijn zwakte uitstijgt. Maar voor het gerecht van Salem is deze schuldbekentenis niet genoeg. John moet, na gesuggereerd te hebben dat hij een pact met de duivel had gesloten, om zo zijn leven te kunnen redden, officieel een verklaring van zijn aanhang aan de duivel ondertekenen met zijn naam; een pamflet dat vervolgens publiekelijk op de kerkdeur genageld zal zijn. Doet hij dat niet, dan zal hij als verrader ter dood worden gebracht. Maar dit gaat Proctor te ver; hij vindt dat zijn zonde bekentenis vooral voor God moet zijn, niet voor een maatschappij die zelf een niet al te hoge moraal bezit. Zijn goede naam is een groot goed voor hem en die wil hij onbeschadigd houden. Hij heeft maar een naam en de waardigheid daarvan is hem alles. Bovendien heeft hij geen pact met Satan gesloten, hij weigert derhalve om leugens te ondertekenen om er maar vanaf te zijn : “I have confessed myself! Is there no good penitence but it be public? God does not need my name nailed upon the church . [...] Because it is my name! Because I cannot have another in my life! Because I lie and sign myself to lies! Because I am not worth the dust on the feet of them that hang! How may I live without my name? I have given you my soul; leave me my name!” (acte 4).

Het is hier, in zijn gevecht om waardigheid en eerlijkheid in plaats van leugens, dat John Proctor het duidelijkst zijn rol van tragische held laat zien. John weigert om door zijn gemeenschap in een hokje te worden gestopt waar hij niet thuishoort. En dat hij dat met de dood moet bekopen is niet anders, zoals ook zijn vrouw Elizabeth zegt: “He have his goodness now. God forbid I take it from him!” (acte 4). In Elizabeths volhardende kracht ondanks haar grote verlies, maar ook zeker in John Proctors koppigheid om zich niet aan de eisen van de gemeenschap te conformeren kunnen we duidelijk een tragic victory vinden, zoals Miller die vier jaar eerder al beschreef. John en Elizabeth overstijgen de machtsspelletjes van hun gemeenschap door verlies en dood boven verlies van waardigheid te verkiezen.

Terwijl het publiek massaal geroerd was door Willy's ondergang, bleven na afloop van *Heksenjacht* zulke reacties uit. Het stuk en John Proctor werden als koud gezien en na slecht 197 voorstellingen verdween het stuk uit de New Yorkse theaters (Martin xxvi). Hoewel de afstandelijkheid die het publiek ervoer te maken kan hebben gehad met de zeventiende eeuwse setting en taal van het stuk, denk ik dat de lauwe reacties voornamelijk te maken hebben gehad met het McCarthyisme waar het stuk een overduidelijke aanval op was. Enkele jaren later werd het stuk immers weer op het podium gebracht en nu waren de reacties wel positief, terwijl het script niet veranderd was. Bovendien laat *Heksenjacht* een veel sterkere veroordeling van de maatschappij en haar ideologie zien dan *Death of a Salesman* waarin het geloof in het materialisme aan het einde van het stuk ten koste gaat van de helds “tragic victory”.

Maar in beide gevallen heeft Miller waar gemaakt wat voor hem een van de belangrijkste doeltellingen van de toneelschrijver was en hoorde te zijn: het blootleggen van het geweten van de natie. In *Dood van een handelsreiziger* laat hij ons een kijk nemen in de psyche van het individu dat door de maatschappelijke ideologie zo beïnvloed wordt dat het de idealen hiervan nastreeft. Willy zit als het ware gevangen in het Amerikaanse geloof in vooruitgang en kapitalisme dat op zijn beurt mensen beschouwt als wegwerp producten . Daarentegen brengt Miller met John Proctor een man op het toneel die, net als de toneelschrijver zelf, de psyche van de gemeenschap analyseert, maar hier vanuit het oogpunt van de kritische outsider. Miller ontwikkelt zich hiermee meer naar een visie van individuele vrijheid, ook al kan die niet altijd overleven onder sociale druk.

Bibliografie.

Bigsby, C. W. E. *The Cambridge companion to Arthur Miller*. NY: Cambridge UP, 1997. Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. New York: Penguin, 1992. Gottfried, Martin. *Arthur Miller: His Life and Work*. Cambridge, MA: Da Capo, 2003. Martin, Robert A. *AM: New Perspectives*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1982 Miller, Arthur. *Death of a salesman; certain private conversations in two acts and a requiem*.

NY: Viking Press, 1949.

---. "Tragedy and the Common Man," *New York Times*, February 27, 1949.

---. "Arthur Miller on 'The Nature of Tragedy'," *New York Herald-Tribune*, March 27, 1949. ---. "On

Social Plays". In: *The Theatre Essays of Arthur Miller*. NY: Viking Press, 1978. --

-. *The Crucible*. (1953). London: Penguin, 1998.

---. *Collected Plays*. NY: Viking, 1957.

---. *A view from the bridge, a play in two acts; with a new introduction*. NY: Viking Press,

1960

---. *After the fall; a play*. NY: Viking Press, 1964.

Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. Plymouth: Broadview, 2006.