

Ungvári Tamás

ARTHUR MILLER



A DRÁMAÍRÁSNAK nincs folyamatos története. Korszakai vannak, melyekre meddő sivárság következik; virágzásai, mintegy természetlen periódusok között. Van is valami ajándékszerű egy-egy kényes dráma születésében; a kivételesség, már-már a véletlen különös íze kísért a jó drámánál, s ez a véletlen is csupán látszat. A törvényt rejti, mely annyi esetlegességnek szolgálta ki a drámát és íróját. A színházi kultúra fejlődésétől egészen az élet drámai anyagáig összetevők tucatjai engednek vagy tiltják a színmű létrejöttét; megannyi erő keresztésponján gyullad ki csak egy konfliktus, színtre kívánkozón, dialógusba tömörülön.

Nemigen múlt el persze kor, mely az önrónia magaslatáról tudta volna saját viszonyairól, hogy nem alkalmas drámai ábrázolásra. Sívár drámatermést hagyományozó időkre épp a zavartalan magabiztosság jellemző: a tizenkilencedik század végének epigonizmusa fel sem vetette önnön létkérdéseit, léteinek indokait. A század végén s a huszadik század elején azonban a drámaírás fellendülése izgalmasan jár együtt a dráma lehetőségének megkérdőjelezésével. Ibsen és Shaw forradalmas színpada szkepszissel kezdte: a dráma addigi formáinak tagadásával, némi cinizmusba rejtető vagy szimbolikus pátoszba búvó kétellyel. Az új drámai korszak megteremtői minden érzékükkel ismerték az anyag ellenállását, az élet színpadi visszavetítésének és megfogalmazásának nehézségeit. Erejük és tehetségük olykor a lehetetlenen aratott győzelem volt: annak az egyetlen s egyéni nézőpontnak megtalálása, ahonnan élményük, látomásuk színpadra vetíthető.

Mindez úgy hangzik, mintha már eleve eldöntöttük volna, hogy a huszadik század a nyugati világ polgári szerzőinek nem

kínál drámai anyagot, művészi lehetőséget a színpadon. Holott a szemlélő számára korunk éppenséggel az izgalmas és sarkított feszültségek ideje, erők összecsapásának tere. A „drámai” szó, mint jelző (ezt egy szemfüles statisztikus mutatta ki) az órák-
kal porladó hírlapok kedvenc jelzője; s közvetlenül a nyomában a „tragikus” is, közhasználatú fogalomként már-már szürkévé kopott. A válságok, háborúk, forradalmak százada valóban eleve drámáinak tetszik – s ha egyáltalán beszélhetünk korok és műfajok benső affinitásáról, úgy a problémát az adott esetben egy kézigyintessel is elintézhették.

Drámai stúdiumokból pedig mindehhez már az is közhely, hogy a színház virágzásának korszakai elcddig egybecstek az emberi történelem nagy válságaival, fordulópontjaival. Az időszámításunk előtti ötödik században a görög dráma egy életforma pusztulásának tanúja; az erzsébetkor az abszolutizmus történelmi szüntében rögzíti a feudalizmus pusztulását.

Válság és pusztulás – a nyugati világ e képeket bőséggel idézi, s ennek alapján már kész is a következtetés, hogy a század újabb drámakorszak felvirágzását sürgeti; törőnelmi fejlődése készen kínál számos összeütközést, forró emberi pillanatot, a döntés és választás kényszerét, vagyis: drámát. A polgári világ számára a huszadik század az *egyetemes* katasztrófa ígérétével terhes, a lét elemi formáit megrázó: család, erkölcs, szerelem, tisztesség fogalmait megingató, az ember etikai, világnézeti, magatartási normáit válsággal fenyegető. Ez a földindulás, az elfogadott értékek megcsuszamlása, az ember fölött az elboruló horizont roppant erők működését sejteti, gigantikus fordulót jósol, – és ismét csak magától érteitődővé tenné egy drámai korszak születését.

A történelem drámáról vall, – de az irdalcmtörténet el-el-némul, ha művekről faggajuk. A történelmi lehetőségek meg-növekedésével a drámaircdalom nemhogy nőtt volna, inkább csökkent. Furcsa módon: minél nagyobb, erjedtebb, véresebb volt a polgári társadalom feszültsége – annál jelentéktelenebbé törpült a polgári dráma; minél drámaibb lett az élet – annál drámaiatlanabb a színpad.

Arról, hogy az író a történelem megannyi üzenetét, jelzését és megnyilatkozását nem akarja vagy még inkább nem tudja közvetíteni, elsősnek az antirealista irányzatok nagy száma árulkodik. Ezeknek az irányzatoknak – szóljunk bár a kora szimbolizmusról, expresszionizmusról vagy akár Ionesco és Beckett színpadáról – közös jellemzője az, hogy jelzésekkel, áttételekkel dolgoznak, jelképekkel vagy önelvű konstrukciókkal, melyekben nem érezzük a valóság, az élet testközelségét, a lét adott drámaiságát, forrását. Az antirealista dráma nem elégszik meg anyagának művészi sűrítésével, hanem az „anyagról” a „közvetítésre” veti a hangsúlyt; az áttételeket növeli s nem a művészi tükröt közelíti a tükrözöthöz, nem a képet a valósághoz.

S ezzel máris arról vall, hogy a valóságot éppenséggel nem éri drámáinak, színpadra kívánkozónak. A huszadik századi kísérleti drámákból, antirealista művekből az élet drámai megközelítésének tagadása érzik; a bizalmatlanság a megismerésben, áttekinthetőségben, a konfliktusok erővonalainak kirajzolásában vagy olykor létében.

Mir den dráma természetesen mesteresen felidézett világ, – de kitaláltságában lenyomata a valóságnak. A művészi áttétel és az élet között számos „átjáró” nyílik; s a néző elmé-nye és indulata folytonosan össze is köti a „kitaláltat” a való-sággal. Az antirealista dráma ezt az átjárót tömi el; felidézett világa eltávolodik a való világtól, s megszűnik a rátsz-melés kölcsönhatása.

Író csak akkor fordul el a valóságtól, ha hiába ostromolta. Akkor kerüli eleven képeit, izgalmas jelenségeit, ha lényeg-
gükre, úgy érzi, csak kerülő úton lehet, ha a jelenségek merre-
vek, számára áthatolhatatlanok. A polgári drámáirólval pedig ez történt: korának sorsa csak ködös kavargásban, a rend és rendezhetőség sugallata nélkül táruult szeme elé; az egyébként beszédes történelem némán és fenyegetőn hömpölygött körül-
lötte – s innen s ettől menekült szellemidézésbe – a megkö-
zelíthetetlen valóság szellemének jóhiszemű, de áluatkon s közvetettségekben mddó keresésébe.

Ha tehát összegeznünk akarnánk mondandónkat a XX. század polgári drámájáról, akkor egyfelől egy színpadra kíváncsító történelem kavargását vetítenék le – másfelől a drámai anyag iránt tehetetlenül tapogatózó irdalmat.

A válság, mely kedvezni szokott a drámának, – most válságba sodorta a drámát is; a földcsuszamlás megingást idézett elő a művészetben; az író kísérő látvány a látóidegeket bénította meg; az élet tempójának gyorsulása a színpadi cselekmény lassúságát; az erővonalak sarkulása, az ellentétek kiélesedése a drámai konfliktus csorbulását, kiküszöbölését eredményezte. Mintha a drámaíró érzék szervei tempóval volna el, – s ezáltal, íróról lévén szó, a szemléletet, világnézetet is bátran képezhetjük érzék szervei meghosszabbításának. A XX. század drámai tapasztalataitól senki sem menekülhet meg. De e már-már biológiaiul éles tapasztalatok szellemi és szemléleti következtetéséhez kevesen jutottak el. Nem volt elég a válság tényének észlelése. A válság természetét, megoldásának irányát kellett ismerni ahhoz, hogy a drámai életanyag színpadon is megszólaltatható legyen, érzékletes művészettel, erkölcsi hitellel.

Az előbbi gondolatok érvényét korlátoznunk kell, már csak azért is, mert kelleetlenül dolgozunk olyan túlzottan általánosító fogalmakkal, mint „a polgári drámaíró”. Helyzetelmezésünk pedig amúgy is egyetlen típusra érvényes: arra a tetségre, aki a nyugati világban realista szándékkal közeledik az élethez, akit valóban kora történelmi és társadalmi gondja foglalkoztat – nem is elszánásból, hanem ösztönszerűen akár, mert látásában, alkotásában, képzetében realista.

Ennek a típusnak élményeit vázoltuk az imént – hallgatólagosan feltételezve a valóság iránti érdeklődés belső szenvedélyét, a kíváncsiságot, a szociális érzéket. Egyszóval: a XX. századi polgári *realizmus* helyzetét idéztük fel: az objektív körülményeket, melyek drámát kínálnak és a szubjektív, művészi gondot, amit a drámai anyag feltárása jelent.

Igazából még azt a kegyes csalást is elkövetjük, hogy egy nagy drámaíró, Arthur Miller világérzését próbáltuk kellő tár-

gyilagossággal egy irdalmi helyzetelmezés örvén kivettetni. A csalás talán azért volt kegyes, mert Arthur Millert joggal tarthatjuk a mai drámaírás reprezentatív alakjának – pályájában, úgy hisszük, példázatszerűen fogalmazódnak meg általános érvényű problémák; művében jellegzetes művészi gondok.

A legjellegzetesebb persze az alapérzés, a drámaíró viszonya a környező valósághoz, témáihoz, alakjaihoz. Millernél ebben a legmeglepőbb, – hogy milyen nehéznek, problematikusnak éri ezt a viszonyt. Képzetében nem úgy szertpel a valóság, mint könnyen meghódítható, egyszerű fogalmakra és képekre nyúló művészi anyag, – hanem a formálásnak, megismerésnek ellenálló világ, mely nemigen kínálkozik az ábrázolásra.

Mindez azért is meglepő, mert Miller – amerikai. Az amerikai irdalom pedig a XX. században is erős realista szemlélettel büszkélkedhet. Nagy írónál – Dreiser, Steinbeck, Hemingway, Faulkner bizonyítja – szinte fel sem merül az elszakadás az élettől, a kételkedés a tapasztalat igazságában, a jelenségvilág valló hitelességében. Élet és irdalom, anyag és kép között – a formálás természetesen nehézségeim túl – a szerves kapcsolat magától értetődőnek rémlik: s kivált a próza vagy a dráma terén. Ha az amerikai dekadencia valahol utat tört, úgy inkább a lírában; a prózában is inkább a naturalizmus csapásait kereste, semmint az absztrakciót. A szürrealizmus, dadaizmus, konstruktívizmus igazából még a húszas években sem vert gyökeret Amerikában, a polgári irdalom főbb képviselői legfeljebb egy szemérmes agnoszticizmus kérdőjeleit rajzollák valóságábrázolásuk margójára.

Az amerikai irdalom realista hajlandóságának számos magyarázata lehetséges. Hamarjában hadd utaljunk a tengercen-túli ország sajátos külön útjára: „békés”, háboruktól nem zaklatott fejlődésre, viszonylagos gazdagságra, gazdasági expansionizására, ipari növekedésre s végül, de nem utoljára, történelmének és irdalmának fiatalságára. Az európai realizmus virágzása idején Amerika még a romantikában tobzódott; s különös ütemkülönbséggel akkor fedezte fel a realizmus aján-

dékait, amikor a polgári Európában hanyatlásnak indult a valóságelvé irdalom.

Ezért is hat különösen Miller kételye a realizmusban. Kivált ha származását, neveltetését, életmódját is felrajzoljuk. Ezt az író minden idegszála Amerikához köti – a legerdák és nyomortársak valóságos Amerikájához; sorsa a mindennapok tapintható közegében teljessé vált ki; szemlélete igaz tapasztalatokban dződött.

Kézműves családban született 1915. október 17-én, Manhattan Harlem negyedében. Szülei ausztriai emigránsok, akiknek otthon és menedéket Amerika adott. Kicsiny vagyonukat a harmincas évek válsága szívtia fel; s a fiatal Millernek megélhetés után kellett néznie. Egy manhattani áruházba kerül; nappal dolgozik, szabad idejében a tájékozatlanok falánkságával olvas. Ifjúkori élményeire persze leginkább csak darabjaiból következtethetünk, – de ez a következtetés megbízhatónak látszik. Miller többször is hangsúlyozza műveinek önletrajzi ihletését, s ezért természetesen ötlük fel, hogy a *Két hétfő emléke (Memory of Two Mondays)* című lírai egyfelvonásosában a fiatalkori, manhattani élmény- és érzésvilágról vall.

Az egyfelvonásos és az „Összes művek” előszava szerint a megrázó élményt a magány és elszigeteltség jelentette. Egy fiú, aki úgy érzi, hogy egy vállalat közösségének a tagja, s még eltávozását se veszik észre – ez az első seb, amit Miller tapasztalt. Az emberi világról alakuló képe magányos bolygók külön pályájának rajzolja a nagyváros népét; a közös nyelv, a közös érzelmi és értelmi kapcsolat hiánya kíséri.

Nem véletlen az, hogy Miller később a színház feladatát abban fogalmazza meg, hogy a nézőt emberibbé és kevésbé magányossá tegye. S az se ok nélkül való, hogy annyira hangsúlyozza a színház társadalmi funkcióját, s hogy ennek a feladatnak első és fő kielégítését az emberek izolált érzésvilágának egy nevezőre hozásában, a lényegében közös, csak épp egyetemességében föl nem ismert élmények színpadi megvilágításában látja.

Írói küzdelmének iránya a magány tapasztalatának élesítéséről vall; az elszakítottaságról, s ezen túl is, a társadalom atomizáltságáról, sejtékké bomlásáról. S ha darabjainak – hat drámájának – közös jegyeit kutajuk, akkor egyik vezérszólamként a magány elleni tiltakozás mély alapmotívumára lelhetünk.

Ebből a szempontból már első, 1947-ből származó darabjának a címe is perdöntő. Az *Édes fiaim (All My Sons)* az önzés riasztó példáját állítja elénk egy hadiszállító alakjában, aki rossz alkatrészeket gyártott a háborús hadseregnek, hazájának katonáit gyilkolta meg, köztük a fiát is.

S itt Miller, már pályája kezdetén, a társadalmi kiszakított-ság, magány-pszichózis belső okait keresi. *Önzés és magány*, mint egymásra utaló képzetek, rokon fogalmak tűnnek fel mála; s ezzel a nyitánnyal szinte ars poeticáját is vázolta már.

Persze az újkori magány, a nagyvárosi egyedüllét és izoláció nem „egyéni-írói” élmény, még az intenzitás milleri fokán sem. A magányélmény, mint minden írói megfigyelés és tapasztalat, csak a szemlélet távlatában, egyfajta eszmei minősítéssel termékeny kiindulópont és érték. Arculatát az egyéni vélemény formázza; karakterét és hasznát eszmei megfigyelté adja. A magány élménye egyébként is közhely; átél ismerete a nyugati irodalomban egyszerűen az alapközérzetet jelzi. A magányélmények különbözőségét, művészi mélységét csupán megfigyeltük, mérlegeltük, minősítettük teremti meg. S nagy is a változatosság a közös forrásból táplálkozó benyomások felfogásában, mintázásában. Van író, akinek a magány varázsos bűvölet vagy fenyegető, fellebbezhetetlen ítélet; van, akinek egy új jégkorszak üzenete vagy büszkén vállalt sors.

A nyugati színpadon is minduntalan új magány-mitológiák tűnnek fel – tragikumának legszélsőségesebb költői a franciák, Ionesco és Beckett. A „Godot”-ra várva például ritka tisztaságban ragadja meg a magány vállalásának minden következményét. A szereplők – Vladimir és Estragon – egy-egy replikája az értetlenség kifejezése; ha meghallják egymás szavát, akkor jobbra nem értik; továbbá időérzékük is sajátosan meg-

bénel, s egy absztrakt tér monoton egyhangúságában morzsolják unt napjaikat.

A magány vállalása, mitológiájának és költészetének megteremtése Beckett tollán logikus következményekhez vezet. Drámája csak egyetlen eszközzel él: a verbálisan virtuóz pábeszűddel. Ezzel szemben a drámából eltűnik: 1. az idő, 2. a konkrét, érzékelhető színhely, 3. a fejlődő, bontakozó történet, 4. a jellemek egyéni arca.

Okkal idéztük Beckett példáját. Ezzel a módszerrel és világgérréssel szemben az ellenpólus, a gyökeresen másik szélsőség a realista Miller. Legfeljebb a tapasztalat azonossága kísérleties, – a megoldás homlokegyenest különbözik. Miller minden koncepciójából az érzik, hogy számára az individuumokra szétcsúszó társadalom, a sok ezer emberi magány, az istentől, társaitól elhagyott személyiség sorsa ingerlő és legyőzendő írói gond. S azt is megjegyezte, hogy a magány tényének elfogadása: művészi némaságha torkollik, s az ábrázolás halálába.

Alapvető dilemmája tehát, korának számos írójával együtt ez volt: a környező emberi lét olyan tárgyat kínál, mely természeténél fogva, eredeti voltában, megjelenési formájában drámai. A magányos ember nem abban a közegben él, mely konfliktussal, feszültséggel terhes – hiszen elszakadt a feszültséget nyújtó, idegen pólusoktól is. Számára a világ „kőd, hol testetlen szellemek haladnak el egymás mellett, s örök homály honol”. Az *Ügynök halálát* (*Death of a Salesman*) fogamzó látomásról is azt írja, hogy szeme előtt „egy csupa idegennel zúzfolt világban élő magányos ember képe” lebegett, s egy olyan „világé, mely nem otthon, de nem is küzdőtér”.

Magánbeszélgetések két félvonalában – ezt az alcímet adta Miller a drámának, nyíltan utalva rá, hogy a magány gyötürő megnyilatkozásait vetíti elének. Mi hát az eszköz, ami szóra bírja az „Ügynök”-ben oly megrázóan festett, maguk elé motyogó, lázálmodással viaskodó embereket?

Miller, a realista ösztönű, az életre kíváncsi író, láttuk, egy árnyék- és kísérlet-világgal találta magát szemközt, olyan élettel, „mely még csak nem is nyílt küzdőtér”. A valóság az irre-

alitás arcát öltötte előtte is, mint annyi nyugati művész előtt. Miller nemegyszer ír az embereket körülvevő „kőd vagy örök félhomály” uralmáról; a fakó s kontúrtaian létről, melyből alig-alig válnak ki személyiségek körvonalai, s alig ígérek színpadi egzisztenciát. Kivált azért nem, mert a „modern ember”, a polgár magányos létformájának nemcsak kontúrija halvány: tartalma s tartalma is gyakran a sivár üresség. Az egyedüllét, elfogadott állapotként, a törekvést is száműzi, a nyílt küzdőtérről von el, – s valahol megakasztja a konfliktusok kiélését. Mintha ez lenne az állapot, melyben egyszer csak eltörpül az elhagyatott ember személyisége, s inkább vigjátéki figurának felel meg, mint drámai hősnak.

De épp ebben az összetűzésben Millernek a magányra, az önzésen kívül, egy másik találó szinonimája akadt. A *kompromisszum*, a megalkuvás és beletörődés. Első darabjának egyik letört, tudományos céljairól lemondó, magányos alakja, Joe, az orvos így vigasztalja az anyát, akit fia elhagyott: „*Ugyan, vissza fog jönni. Valamennyien visszajövünk, Káte. Ezek az apró magányos forradalmak mindig meghalnak. S mindig megteremtjük a kompromisszumot. Különös módon... Valamennyiünknek ragogy oda-fent egy csillagunk. A beszűlt életünket azzal töltjük, hogy sötétségünk után, de ha egyszer kialszik, soha többé nem világít.*”

Ezt az érvelést Miller nem fogadja el. S anélkül, hogy a magány s a személyiség problémáját, a sorozatos kompromisszumok riasztó látomását megkerülné, sajátos utat talál a tünetek megjelenítésére. Tagadással fordul szembe velük: humanista indulattal. A kompromisszummal a saját kérlelhetetlenségét szegezi szembe; a magánnyal: sokaknak szóló mondani valóját. Miller olyan író, aki nem fogadja el az adott világ tényecinek holt merevségét vagy homályát, – alakjait s témáit alakító kézzel formálja. Ha legnagyobb „tárgyi” élménye a magány s a személyiség eltörpülése, – a művészi áttételek törvényei szerint mindent egy virtuális közösség szempontjából mér fel. Ha benyomásai a lét felszínének kiüresítéséről vallanak – eszméi azt a meggyőződést sugározzák, hogy az életnek mély törvényei húzódnak a mélyben.

„Darabjaim – írja erről – abból a feltételezésből vagy előítéleletről születtek, hogy az életnek értelme van.” S ebben a nyilatkozatban a „feltételezés” szó a fontos. A racionalizmus bátran állíthatja a irracionális hit álarcát, ha a valóság az irrealitás kétséret-fényeit mutatja. S a Miller nagyságrendjébe tartozó író – s ilyen kevés van – nem csupán tapasztalataiból gyűrja világát, s nemcsak környezetének, élményeinek lenyomatát teremti meg. Hanem egyúttal választ, véleményét, egyéniségének többletét is. Ez az a „feltételezés” és „előítélet”, amiről Miller beszél, s a megkülönböztető vonás, mely számos polgári kortársa fölé emeli.

Írói magatartásából egyébként most már kiderül, hogy szkepszise a realizmussal szemben igazából a realizmus védőmezeje. Nézetei itt rendkívül lényeges megállapításokat tartalmaznak a mai polgári realizmus helyzetéről és lehetőségeiről. Miller többször tiltakozik egy olyasfajta realizmus ellen, mely nem hatol el „az erőhöz és értékhez, pedig ezek feltétlenül megbújnak az élet valóságos felszíné mögött”. S beszél olyan „realizmusról” is, mely „az értelem ellen védekezik”.

S támadása nemcsak a realizmus tollaival ékeskedő naturalizmusnak szól, – ez benne az érdekes, az új. Hanem – ha jól értjük – minden irodalom ellen, mely a valóság merő lenyomata, pusztá reprodukálja vagy egyszerű foglya olyan élményeknek, mint a „magány”, „kompromisszum”. A nyugati irodalom legmisztikusabb vagy legabsztrahálőbb szárnya is – abban az értelemben mindig „realis”, hogy a valóság meglevő tényelemeiből, pszichikus megfigyeléséből indul ki. Életigazság – bármily korlátozott, de mégis érvényes életigazság – nélkül nincs irodalom, s a valóság érveiről és bizonyítékairól alig-alig mond le akármelyik művész irányszat. Rosszul leértékeli a nyugati irodalom „modernista” hajtásait az, aki esztétikánkban elterjedt nézetek szerint a realizmustól való eltávolodásukat a valóságelemek hiányán mérné. A „modernizmus” (vagyis megannyi modern nyugati irányszat) olykor a polgári élet megvesztegetően éles tükre – bontott formában őrzi a hanyatló világ formátlanságát.

A realizmus ettől a tükrözéstől igényében, szándékában és eszmiségében is különbözik. A tiltakozásban és szembeszegülésben, ahogy formát keres a formátlanoknak, ahogy – *titeltől valóztatja a tükrözést*. A polgári realizmus mai és egyetlen lehetőségét egy fokozott, aktív humanizmus jelenti – az a fajta „előítélet” és „feltételezés”, mely az értelmet kutatja a világban, a jövőt a jelenben, a személyiséget az emberben.

Ez a realizmus téma és írói egyéniség sajátos viszonyát is jelzi, az alakító indulat csataiból születik. Így bukkant rá Miller is azokra a tárgyakra, melyek *élményei visszáját* is magukban foglalják. A magány élményét fonákjában kiteljesedőn, aktív formájában, az önzésben ragadta meg – ebből született az *Édes fiaim* Joe Kellerc. A kompromisszum élményét pedig – a megalkuvást rögeszmével palástoló figurában teremtetve újja – így kelt életre Willy Loman, az ügynök alakja.

Az aktív, bíráló indulatú íróra jellemző ez az ellenpontozásos írói módszer. A *Pillantás a hídrol* (*A View from the Bridge*) jellembrázolásának is ez a titka. Eddie Carbone megingott becületét csak egy mániákus becületérzés és öngazolás visszafényből rajzolhatta ki Miller; s csupán történelmi témákhoz nyúlva, a *Salemi boszorkányokban* (*The Crucible*) élt a karakterizálás egyenes, direkt eszközeivel.

Ha tehát az élet általános képe azt a látványt tárta elé, amit az *Édes fiaim* orvosa megfogalmazott (az ember csillaga egyszer csak kialszik) – drámai hősnék viszont csak olyat választhatott, aki (ha téveszméktől üldözve is) „*kiválik a többi közül, s a teli csillagos égboltról kiszemel egy csillagot, s elindul a nyombára*”.

E nyilatkozatával a korai darab replikájának összecsendülése talán nem is szándékos. De az egyezés arról a zsigerekbe ivódott meggyőződésről vall inkább, hogy a drámaírónak azt a hőst kell középpontba állítania, aki valamilyen okból, egyénisége sugallatára végigéli konfliktusait. Miller a kompromisszumos, magányra kárhoztató létben azt a „csodát” kereste, amikor egy ember a valóságainak, tényekkel ütköző rögeszméinek „nem fordít háttal... s nem küldi az egészét a pokolba”.

A tragikus hőst keresi a kortársi életben. A dráma örök protagonistáját, mozgatóját. Számára – a modern realista számára – a színpad eleve feltételezi a hőst, az izgalmas személyiséget.

Újítása pedig az, hogy személyiségeket, hősöket a köznap élet mélyéről tud hozni – ügynökök, farmerek, kikötői munkások közül. S ehhez kereste a realizmus új s meghökkentő formáit.

Első drámájának már idézett szereplője azt mondja: „*Néha már arra sem igen emlékszem, milyen ember akartam lenni.*” Íme megint csak az ellenpélda: ez a mondat sohasem hangozhatnék el Miller központi hősének ajkán. Chris, az *Édes fiaim* hőse, Willy Loman az ügynök, Proctor a *Salem boszorkányok*-ban, Eddie Carbone vagy Quentin – valamennyien kristályosabb, egységesebb, élesebb jellemmel rendelkező alakok, – sőt, mintha terhes emlékezettel verte volna meg őket a sors – személyiségük töretlen ívet rajzol a múltból jelenbe; egy-célú, egységpontú emberek valamennyien.

A központi alakok körül Millernél drámai világ sűrűsödik. S talán épp a múlt és a jelen sajátos összeolvásától. Az időhatárok tágtársa, bővítése a drámában, máris a logika és a konzekvenciák tartományába vezet. Mintha Miller – más eszközökkel, mint Brecht, de elvileg hasonló megfontolásból – nélkülözhetetlennek tartaná a cselekedetek egyfajta szélesebb, teljesebb, mondhatnánk epikusabb indoklását. Az *Édes fiaim* egész első felvonása nem más, mint a meginduló történet előtti események felidézése. A replikák rengeteg ismeretanyagot görgetnek. Megtudjuk, hogy a háborút alatt Joe Keller rossz hadianyagot szállított, s ezért társát ítélték börtönre. Kiderül, hogy társának lánya a harctéren elpusztult fiának menyasszonya volt. Kiderül, hogy életben maradt másik fia, Chris, levelezik a lánnyal, és szerelmes bele. S mire a voltaképpeni cselekmény elindulna, a múltnak egész indázata fojtogatja a szereplőket; s ebből a kényszerítő múltból következik kérelhetetlenül Chris lázadása és Keller halála.

Az *Ügynök-halálában* a múltnak ez a beavatkozása a jelenbe egymás mellé iktatott képek sorából világlik elő. Willy Loman, az ügynök, a siker kábulatában és sóvárgásában éli végig életét; ennek a modern fétnesnek a tiszteletére oktatja két fiát, Biffet és Happyt, – s minél inkább elmarad a siker, az ügynök hite annál szilárdabb benne; csalódásának nagyságát éppen a hiú remény méri.

S a drámában Miller folytonosan szembesíti a múltat a jellel; a színpad az ügynök képzeletéből kivétve – egyszerre csak átváltozik az egykori fiatalság terévé – az álmok (és bűnök) fogantatásának pillanatává; s a jelen e múltból megint csak félelmesen meghatározottá, „epikusan” indokoltá, időben kiterjesztetté és magyarázóttá alakul át.

Millert, kivált az *Ügynök halálának* egyszerű formája nyomán, úgy könyvelik el, mint aki a drámai formabontás divatjában elsőnek az idő rendjét zúzta szét. Ez pedig merő látszat. Miller még az *Ügynök halálában* sem tünteti el az időt, nem a szerepétől fosztja meg, – sőt ellenkezőleg, szinte új s új tavlatokkal bővíti. Amennyire egymásba játszik Willy Loman múltja és jelene, annyira el is különül „álomra” és „létre”; tegnapra és mára. Ez a párhuzamos idő-szerkesztési forma végül az idő rendjének teljesebb és precízebb periódusait rajzolja ki, még élesebben mutatja a jelen függését a múlttól, s a következményeket is, a hajdani tettek és elkövetések késő nyomát, az időben játszó cselekedetek konzekvenciáit.

Ez „okdatolás” és „időrend”, ha nem is lineáris. Az *Ügynök halálában* az emlékezés és a jelen óráinak szinkópás ütése az öregedés tragédiájának fojtó rémületét kelti, s egy élet elhibázottságát mintázza, talán épp abból a görcsös vágyból, mellyel Willy Loman, egy új tragikomikus Józsuaként a napot akarja megállítani az égen.

„*Kiszökhent az idő, óh kárhozat!*” – mondja az agyonidézett Shakespeare. De idézni kell, mert ezzel a gondolattal is a tragédia lényegét tárta fel. Valóban: az egymással perbel-shálló hősök közötti feszültség egyik mérője a köztük feszülő idő. A jellemeket ütem, ritmus és kor – történelmi korszak! –

különbsége választja el egymástól: mintha nem is egy időben élnének.

A klasszikus drámairodalom mindezt finom belső jellemzőkkel mutatta meg. Egy pillanatot ragadott ki az élet múltját halmozódó folyamából, s ebből a pillanatból bontotta ki a jellemek különböző időviszonyait. A lineárisan sorakozó, megfordíthatatlan percekben és órákban mégis egy „belső” idő ütemére lélegző alakok mozogtak, akiknek saját jelleme, külön története s emlékvilága új érintőket rajzolt a dráma személytelenül történelmi objektív idejére.

Miller leleménye a „belső idő”-vel kapcsolatos. Drámáiból sugárzik a realista felismerés: az idő azonos a személyiség sorával, az idő igazából minden összecütöközés örök közege, lényegi komponense. S Miller az igazi tragédiáirók ösztönével rábukkan arra az eszkozre, mellyel a valóság halványodó anyagát s köznapai alakjait egy dráma magasába emelheti. A jelenségvilág legáltalánosabb szerkezetét bontja meg, hogy a mögöttes törvényéig lehatoljon. S ahogy egyhelyütt megfogalmazta: a lineáris idő pergetése helyett olyan egyidőjűséget teremt, melyben nincs „következő mozzanat”, s ahol „az ember minden pillanatban a múltja, s a jelen az, amire a múlt válni képes”.

Határozott célját is kimondja Miller. Az újfajta időkezelés „olyan egzisztenciát mutat, mely nem nyilvánvaló az életben”. S itt beszél arról is, hogy minden drámai kor megteremtí a maga természetes és kényelmes időformáit; így például az antik életforma az időegységet, mely a családdal összeforrott ember szociális és szimbolikus arcát ábrázolta. A milleri időkezelés viszont – az *Ügynök halálában* – ez a múltba és egyidejűségbe tejeszkedő, bontott, szellemidézéssel s emlékezésel bővített, tébéli plaszticitásban is érzékelhető idő „a nem nyilvánvaló egzisztenciák” feltáráának eszköze.

Az időben párhuzamos szerkesztést legalább olyan joggal nevezhetnénk formaépítésnek, mint -bontásnak. Hiszen az állítólagos „bontás” iránya és célja egyfajta sűrítés: a feszültség növelése. Az egyidőjűségek, a múlt és jelen összerímelve

és kontrasztja az idő súlyos légoszlopait zúdíítja az adott pillanatra, – s milyen fokozott atmoszféranyomás ez, milyen tragikus drámai világ!

A felszín mögötti egzisztenciák súlya ez! Olyan éghajlat, mely alatt a végzet nem a köznapok fékező közegében, levelezetést nyújtó villámhárítói között szelídül meg, hanem az attikai dráma kérlelhetetlen fenségével érvényesül. A párhuzamos szerkezetből kiinduló erővonalak egyszerre csak hirtelen metszik egymást, azon a ponton, ahonnan az életbe már nincs visszatérés. S az ügynöknek a fantázia a halál megoldását súgja, a biztosítási díjból teremthető vagyon végső reményét kínálja, az öngyilkosság mendéckét, a megtisztulást és feloldást. S az ügynök, aki álmaival házalt, s hazugságot árulta, – végleg foglya marad a kor sántáni csapdájának: életének célját csak halálával válthatja valóra.

S ez a halál valóban megváltás – valóban Willy vágyainak beteljesülése. A darabhoz illesztett reklámban Charley meggyőző erővel hirdeti, hogy Loman „*halála nem volt hiábavaló*”. A szeretet oltárán áldozta fel magát, az álmaiért, melyekről a halál lemosa a hazugság zomancát, s emberi nagysággal ruházta fel a tiszta tragédia magasába emelkedő hőst.

A halál – mondja Miller – ritkán diadal, s mindig szörnyű. S bár minden drámája halállal végződik – a pusztulás képeiből előfőnylik a kathartikus megtisztulás csillagtüze.

A halál vállalásának gesztusából és elszántságából.

Miller hőseinek *választaniuk* kell eszméik – olykor téveszméik – s a pusztulás között. Joe Keller bevallhatná bűnét, Loman lemondhatna a siker káprázatáról, Proctor aláírhatná az ördögökkel cimborálásraól szerkesztett jegyzőkönyvet, s Eddie Carbone elbújhatna a vérszomjas Marco elől. Vagy talán mégsem adott ez a lehetőségük?

E jellemeknek persze még a néző képzelete is roppant szűk egérutat talál. Hiszen a drámai cselekmény a drámai szükség-szerűség acélkapcsai közé zárta őket. Miller időtechnikája (akár bontott, akár tényeket halmozóan lineáris) és hősválasztása is a drámai intenzitás és szükségesség növelésére

világi rang vagy a tehetség fénye adja, még csak nem is az objektív igazság harcosának szerepe, hanem a belső indulat, mellyel valamifajta igazságra egyáltalán törnek.

Önmaguk Krisztusai – mondhatnánk rájuk. A belső, erkölcsi szenvedély, igazuk szomja emeli őket arra a rangra, hogy perbe szállhatnak a sorssal, hogy a legzorítóbb s legválságosabb helyzetben már választják a sorsukat, hogy küldetést töltenek be: személylük megváltásának misszióját.

Az öntudat, az önérzet piciny lángja ég e hősökben, s a konfliktus ezt szítja. Hiúságuk, becsvágyuk, szerelmük valami határozott erkölcsi ideát takar: az egyéniségnek azt az osztályhatatlan magvát, melyet Miller eszményként szegsz szembe a Peer Gynt-i kiégettséggel és tartalmatlansággal, a hétköznapok sivárságával, a modern individualista társadalom személyiség-tíró erőivel, a magánnyal.

Miller két nagy műve, az 1952–53-ban született *Salemi boszorkányok* (*The Crucible*) és az 1955-ben egyfelvonásosnak írt, majd 1957-ben kibővített *Pillanás a hídról*, ha tömörcen akarunk fogalmazni: a lázadó személyiség tragédiái. Világuk sokkal élesebb s tisztább, mint a negyvenes évek Miller-dramáié. A *Salemi boszorkányok* és a *Pillanás a hídról* mellőzi a kísérleti módszereket, az új időtechnika mankóit; formájukon nem érzik a kényszerű törekvés „mélyebb egzisztenciák feltárására”. A „mélyebb egzisztenciákat” mintha felszínre lökte volna egy társadalmi erózió. Az ellentétek kiegyenlítésének kora ez: nem a háború utáni Amerika békéjének hazugsága, hanem a macarthyzmusé, a társadalmi harcok színterén. Új idők köszöntöttek Amerikára. Danforth, a *Salemi boszorkányok* vérbírája ki is oktatja Francis Nurse-t, az egyik farmert: „Foga van az időnek, metsző idő ez most – nem élünk már a homályos alkonyatban, hol a jó összekeveredett a rosszal, s megszararta a világot.”

Az új kornak megfelelően Miller drámaszerkesztésében az állandó motívumok is más hangsúlyt kapnak. Első két művét joggal tartotta az íbseni „evolúciós” drámák bizonyos folyta-

szolgál – s ennek az intenzitásnak magaslati levegőjében szinte érvénytelenek a hétköznap mérlegelhető lehetőségei.

A milleri drámában a „mögöttes egzisztenciák” mágnéses terében járunk, ahol a sors törvényei uralkodnak, s ahol a végzet iszonyú erővel vonzza a hőst. A cselekmény, a felidézett múlt, a horizontot lezáró szerkezet egy maithelyzet kényserével löki Lomant, Proctor-t, Carbone-t a pusztulásba. Miller drámája a determináltság pokoli közérzetét kelti fel minden erejével. Ezért a hősök mániája, a becsületük csillagára függesztett eszelős tekintet; ezért az emlék és jelen kettős szorítója, ezért a konfliktusokból a romlás virágaként kifelé perverz logika, mely az élet vagy a tisztesség feltételének a halált mutatja, mint Joe Kellernél, aki csak a fia pusztulása árán lehetett gazdag, vagy Lomannál, akinek magát kell feláldoznia, vagy Proctornál, akinek a holtak eszméit kellene elárulnia, vagy Carbone-nál, aki gyalázatában is egy közösség becsület-sértétt küzd.

Csupa meghatározottság, ördögi körök spirálisa, magasztultságú háló a sors útjai mentén, nyílgyeenes, kérlelhetetlen végzet, kiszabott pálya: – s úgy rémlik, ez lenne a milleri dráma, a determináltságnak ez a tökélye.

A csalóka képet Miller szándékosan kelti, – a benyomás fűhevezető. Mert valamennyi művében (s művei sorát tekintve, írói fejlődésében egyre inkább) – kikristályosodik egy pillanat, amikor a körülmények és meghatározottságok foglya, az ember, felüti a fejét és megrázza láncait. Ezek a prométheuszi pillanatok, megfellehet, nem változtatnak a hős sorsán, – de, mint Miller mondja, olyan elemet tárnak fel, mely épp annyira tény, mint a szándékok veresége: az emberi akaratot.

Miller hősei nem pozitív alakok. Nem példaszzerű egyéniségek a szó abszolút-etikai értelmében. S nagyon is környezetének része valamennyi. Chris egy jó ideig éppúgy benne él a Keller-ház hazug légkörében, mint ahogy Loman is szinte testet öltött „ideája” saját világának. Egyetlen megkülönböztető vonásuk: – hogy magasra lobog bennük a szenvedély, hogy választ keresnek létük értelmére. Formátumukat nem a

tásának, – a konfliktusok itt valóban az okok evolúciós sokasodásából bontakoztak ki. A *Salemi boszorkányok* és a *Pillants a hídrol* szerkezete korlátozza és visszszorítja ezt a módszert, ha meg is tartja például az előbbi nyitányának keresztelt első felvonásában, ebben a széles expozícióban. Inkább a nyílt összecütőközések s viták drámáját próbálják; a „metsző idő” szele fű a színpadon, s ez a vihar, érezni, a társadalom erővulkánjai körül kavarog.

A *Salemi boszorkányok* történelmi példázat is. Az 1692-es puritán Salem az 50-es évek ördögűző, gyanakvó jobboldali mítoszokkal fertőzött Amerikáját idézi. Miller korában a boszorkánypercek éppoly indokolatlan gyorsasággal szaporodtak, mint a hajdani Salemben – az epidémiák gyilkos száguldásává. S Miller nem is tagadja, hogy a salemi rejtélyt a saját kora fedte fel előtte: megvilágította, hogy mi indította a szinte gyermeklány Abigélt egy egész közösség bevádolására s a hatalmat, az egyházat a hisztéria kihasználására; mi volt a pszichológiája annak, hogy az ügyügyi vádak mérhetetlen hitebre találtak, s milyen szenvedélyek élhették ki magukat az erkölcs és a vallás védelmének ürügyén. S Miller nemcsak a történelmi eseményeket értette meg –, hanem a mítosz lélektanát, természetét is.

A *Salemi boszorkányok*ban az uralkodó teokrácia rendszerének pánikja teremt olyan helyzetet, amelyben minden alján indulat, személyes bosszú érvényesülhet. Miller hisz a gonosz létezésében: „vannak a rossznak szolgái – nélkülük nem érthetjük a világot”. S ezek a megértést sem érdemlő szellemek, mint Danforth, a torz kegyetlenség keménységével ítélkeznek. A hatalommal szemben Salemben senkinek se lehet igaza. Az egyházi bíróság eleve olyan logikát fogad el, mely lehetetlenül teszi az ártatlanság bizonyítását. Danforth, a törvénytől elcsúszott elnök minden kétely nélkül el is magyarázza: „Közönséges bűn esetén hogyan védik a vádlottat? Tanúkat idéznek ártatlanságú bizonyítására. De a boszorkányság *is p o f a c t o* megjelenésében és természetében szerint láthatatlan bűn. Ezért ki is lehetne tanítja? A boszorkány és áldozata. Senki más. Azt pedig nem remélhetjük a boszorkány-

tol, hogy bevádolja magát, ez természetes. Tehát az áldozatnak kell hinnünk...”

Ez a bűn azért nem cáfolható, mert nem is bizonyítható: a féltelm és a hisztéria süti rá az emberekre. Ezért kiáltja Proctor az ördögűző Hale-nek: „*Mától kezdve minden vádló szent?*” – S valóban azzá avatják: az őrző és a pszichózis fikciói között a tapasztalás érvei bécák, s a józan ész szabályai összeroppannak. A téboly vaktában s megállíthatatlanul szedi áldozatait, még akkor is, amikor a „szent” vádlók, a gyerekek lepleződnék és elmenekülnek a városból. A terror önálló életre kelt és elbertelencdett gonoszoként bevégzi munkáját.

Ha Miller a salemi törvényték s vallásvédelem céljaul egyetl csupán a gyilkos ösztönök kegyetlenségét mutatná, – a darab nem lenne több történelmi illusztrációnál. De a dráma felfedi a törvényték kegyetlenségének igazi rugóját. Danforth és az egész rendszer nem a test bírāja és nemcsak a vádlottak életére tör: lelkiismereti szabadságukat akarja eliporni. Valomást kér a bebörtönzöttektől: s menekülésük feltételeként az ördöggel való cimborálás elismerését szabja meg.

S a követelés nem céltalan, nem is formális, nem az egyszerű puritán kánon érvényesítése. Azok, akik a boszorkányüldözést ürügyét, a gyerekek vallomását felhasználják, meglovagolták, nem csalogdtak. A salemi jámborokban, a templomjáró s imádkozó férfiakban és nőkben észrevétlen s öntudatlanul, mint mag hó alatt, kicsúszott az eretnkség. Nincs jelen ugyan, amíg a rémület nem állítja választót elé őket. De a terror fojtó légkörében egyszerre kihajt. A vádlottak rokonainak, az egyház jámbor barányainak hinniök kellene a vádokban, még ha feleségüket, férjüket sújja, akkor is. De ezek az emberek vak szolgálkból, alázatos cselédekből titkon önnön gazdájukká nőttek – külön, istentől elrugaszzkodott lelkiismerettel, erkölcsi lenyűnknek adózó felelősséggel, a szeretet, hűség vallási törvényeken túlnövő hitével. S nem fogadják el a vádlók érvcit, mely így hangzik: „*Szűtünk megpróbáltatit, de nem habozhatunk, ezek új idők...* Olyan ravasz s titkos összeesküvés kapott itt lábra, hogy bűnözzenék a régi barátságok és becsülések tiszteltével.”

Salem egy-egy férfiaszonya nemet mond erre az évrre, s nemet az új idők régi vallására is. S ezzel – mint Miller mondja – kiderül, hogy a bűnt az elszabadult hisztéria és tömegépidémia csak felfedte, de nem teremtette. Proctor is azt kiálja a második felvonás végén: „*A menny és pokol a hátunkra szakadt, s minden képmutatásunk lefoszlott... A gondviselés akarja így, s ez nem is nagy változás. Vagyunk, akik voltunk, csak épp meztelenek. Úgy van, meztelenek! S támad a szél, Isten jeges orkánya.*”

A pőrre vetkztetett ember állja a vihart, – lefoszlik róla a képmutató vallás, s rátalál önmagára. Proctor a drámában eljut a pillanatra, mikor a maga életét értékesebbnek tartja a tőle már idegen hitnél s a hitnek hozott áldozatnál. Hazudva hajlandó bevallani a „boszorkányságot”. Nincs már elvs meggyőződés, ami kösse. Proctor a meghurcoltatás „szabaddá” teszi, a szabad választás lehetőségéig juttatja el. Ha nincs hite – a vallomása se hazugság; a kényszerhelyzet egyébként is felmenti a megalkuvás vádjától; az életét mentheü vele, melyről az egyik szereplő ezt mondja: „*Isten legnagyobb ajándéka; nincs elv, bármily ragyogó, mely elbélését igazolná.*”

Proctor vall, – de az utolsó pillanatban mégsem él a felkínált menedékkal. A döntés magaslátán, a szabadság kapujában új bilincseket vesz magára: a közösség kötöttségét. A hitét – mely megtört már – talán elhagyná; de társait, akik a meggyalázott hitet vépadra mentek, azokat nem. Proctor önként hal meg, feláldozza magát, – s ez a szabad akaratból, egyéni választásból született elhatározás új erkölcsi kényszer eredménye is: a közösség vállalásáé.

Miller drámái, említettük már, a szerkezet egy pontján szabad választást kínálnak a hősöknek. S hogy mi ennek az írói módszernek erkölcsi és szemléleti tartalma, az talán egyik darabjából se világlik ki olyan tisztán, mint a *Salemi boszorkánnyeléből*. A művet egyébként is a személyiség és az öntudat védelmében írta Miller, abban a félelemben, hogy elkövetkezett az idő, mikor az „egyéni tudata kicserélhető”. De ezt a problémát, az egyéniség szabadságának problémáját a modern polgári irodalomban kevesen közelítették meg Miller módján.

A kérdéskörül nagyjából két filozófiai álláspont csatázik: a determinizmus és az egzisztencializmus. Az előbbi – melynek drámái tükrözték O’Neill korai korszakában fedezhetjük fel például – a körülmények foglyának mutatja az embert. Az *Amerikai Elektra* csak emlékeztet ismert, melyek beteljesítik a végezetet a bűn elkövetésén. A kegyes isteneket száműzték innen, s a sors örök gépiességgel puszítja el az új Agamemnon és Elektra meg itt, de az erkölcsi felelősséget csak a bűn hitelességét teremti ösztönök és szenvedélyek pályájára helyezi át.

A másik megközelítést az irracionális szűlsőséges iskolái példázák, leginkább az egzisztencialistáké. Drámái formájában ez a személyiség-elképzelés persze ritka: a színpad mégis a kötöttségek világa. De gyakran nyomára akadunk, így például Tennessee Williamsnél is. A *Salemi boszorkányokkal* egy időben született „Nyár és füst” (*Summer and Smoke*) egy ki csapongásra hajlamos fiú és egy puritán lány szerelmét írja meg. A darab folyamán a két hős szerepet cserél: a felnőtté érő fiú hirtelen megkomolyodik, míg a szenvedélytől cfojódó lány lezüllik. Williams a szerepcserét nem is indokolja érdemlegesen, – a hangsúly a kettejük közötti örökös és végzetes távolság megmintázására esik. A jellemekek itt mintha kiszámíthatatlan és szabad pályán keringenének; egyetlen kötöttségük: az egymás életének közelébe kerülő emberek vonzása és taszítása, öntörvényű gravitációja.

Miller álláspontja gazdagabb s teljesebb a determinizmusnál vagy az irracionálisnál. Proctor példáján is láttuk, de Loman és Chris sorsa is figyelmeztetett rá: Miller szükség-szerűségek hálójába fogja hőseit, de lattatja a kötöttségekben az egyéniség kimeríthetetlen erőtartalcáit. Plasztikusan rajzoldók élénk bizalma az emberben, – ezzel a bizalommal, mint valami erkölcsi imperatívusszal közeledik hőseihez, ez az a feltételezés, szuggesztio, melyet a dráma minden eszközzel megpróbál kibontani. Valamennyi hősében az egyéniség magja a szabadság, az önálló választás, az erkölcsi ítékezés lehetőségit hordozza és őrzi. „*A körülmények teremtettek minket, de mi*

többek vagyunk teremtkéntél” – mondja Miller. S műveiben ezt a hirtelen kivirágzó többletet keresi – a helyiállás, a választás, az élet megváltoztatására irányuló törekvés többletét. Kivált ez utóbbit becsüli. „Ha egy alak a nagyság olyan próbáját kiállta, hogy valóságosan megváltoztatta élete menetét, úgy rémlik, ebben a tekintetben már nem fosztható meg a hősi szereplő” – írja „Összes drámái” előszavában.

A sors megváltoztatása vagy megválasztása: ez a szabadság, a szó humanista értelmében. John Proctor alakja mutatja, hogy ez a szabadság igazából egy új szükségyszerűség vállalása. Személyisége teljes kinyilatkozásának pillanatában alárendeli magát bizonyos társadalmi morálnak s közösségnek.

Miller tehát eljut addig a pontig, ameddig polgári humanista eljuthat: az individuum féltésétől a közösség vállalásáig. S ilyen értelemben is beszél a szabadság és a szükségyszerűség kapcsolatáról. „Az emberi történelem végeláthatatlan folyamata nem más, mint bizonyos költöttségek (determinism) szétlúzása azért, hogy újabb, az élet változó viszonyainak megfelelőbb költöttséget teremtsünk.” S ez a realizmus, mondja, mely megmutatja, hogy az ember, ha erre törekszik, „ha választ keres arra, hogyan helyes élni – otthona lesz a világ...”

S eddig írt drámái közül az utolsó kettőt részben az erkölcsi költöttségek megsértéséről írta. A *Pillanás a hídról* Eddie Carbone-ja két bűnt követ el. Deresedő fővel beleszeret nevelt lányába, majd féltékenységből, elvakult gyűlöletből feljeleníti a lány szerelmét, egy olasz bevándorlót, aki illegálisan lépett Amerika földjére.

Miller az egyik bűnt megbocsátja, – a másikért nem menti föl teljesen Eddie-t. A darab első változatában még a szerelem eszelős szenvedélyét is elutasította, – de az 57-es kiegészítésekben Eddie visszatartótnak rajzolt figuráját vonzó színekkel enyhítette. S ugyanakkor a New York-i előadás után a londoni bemutatóra megerősítette a közösség szerepét Eddie tragédiájában. A feljelentőt kiveti magából a brooklyni hid környéke; s Miller ezt a közösséget színpadon tömegként képzelte el; fenyegető hatalomként, melynek törvényeit áthágni végtelen,

A szenvedély, ami egy férfi ercjeről vall, érzéseinek viharairól árulkodik, ha egy nyomott élet körülményei között a kiélés hamis útjaira téved – ez Miller szemében bocsánatos. De ha ez a szenvedély a közösség ellen tör: el kell buknia. Miller rokonszenve azért Eddie-é, mert benne is a „csillagát kíválaszó”, a „saját jog, méltóság és igazságérzetét” vakon követő embert látja; a tévedésben is az erkölcsi szenvedély sodrát, s az indulat füstjéből az elfojtott lángot, mely szabadabb levegőn tiszta lánggal loboghatna a jóért. De a megértést a tragédiában legyőzi az ítélet, s Eddie-nek megváltatlanul és felmentetlenül kell pusztulnia gőgjéért s súlyos tettéért.

Az *Ügynök halálának* rekvizitumjében Charlie azt mondja, hogy Loman halála nem volt hiábavaló. A *Pillanás a hídról* zárószavaiban Alferi, a narrátorként választott ügyvéd ellenben így beszél: „tudom, hogy hibázott és halála értelemten volt...”

Ebben a lelkifurdalástól komor megállapításban egy társadalom bűntudata szólal meg; olyan világ nevében szól Alferi, mely Eddie Carbone meg nem alkuvó egyéniségének egymást vétek lehetőségét kínálta. A két dráma befejezésének egymást tagadó mondata között pedig egy női fejlődés íve feszül. Az ügynök beteljesítette célját: vagyont adott fiainak, nemhiába követte káprázatát. Áldozatát Miller megbocsáthatónak, igazolhatónak ítélte. Eddie viszont társai erkölcsét sértette meg vak önzésében: szenvedélye az emberek ellen fordult, s így gyalázatát még vérrel sem moshatta le.

A *Pillanás a hídról* Millere már többre néz az egyén céljai-nál. Első drámáival elindult az eltűnő egyéniség nyomába, s utolsó drámáiban a személyiség féltésétől, rajongó szeretetétől a közösség féltéséhez jutott el.

Új korszakot és új problematikát jelent utolsó műve, a *Bűnbűnés utján* (After the Fall, 1964). Ez az önletrajzi dráma a Millert képviselő Quentin alakjával arra a kérdésre keres választ, hogy vajon bűntetlen maradhat-e az egyén, a személyi és társadalmi bűnök modern korában. Ez a kérdésfeltevés a pálya új szakaszát nyitja meg, melyről ítélni csak sorakozó friss művek rendjében lehetne.