

GLEDALIŠČE

ARTHUR MILLER, LOV NA ČAROVNICE

»Lov na čaravnice«* kaže bolj kot katero koli Millerjevo delo vse tiste značilnosti sodobne ameriške dramatike, po katerih se ta vidno loči od sodobne evropske, francoske in angleške. Naslov dela, ki je postal že sinonim za macarthyjevsko protikomunistično gonjo v Ameriki oziroma sinonim za inkvizicijsko preganjanje svobodomiselnih ljudi na svetu sploh, bi dal slutiti družbeno satiro v historičnem kostumu, ujedljivo duhovito projekcijo sedanjosti v neko ustrezno preteklost. Tako uporablja zgodovino kot teatralno bolj učinkovit in svobodnejši okvir za posmeh sedanjosti z velikim uspehom sodobna francoska in angleška dramatika. Toda v Millerjevem delu skoraj ni humorja, komike in zelo malo direktne satire, take, ki bi s prstom kazala na razmere v sedanjosti, za katere v tem delu pravzaprav gre, in Millerjeva drama je po svojem mračnem razpoloženju prava žaloigra, po svoji dramski strukturi pa skoraj melodrama.

Ključ do moralne zamisli te drame oziroma do namena, ki ga je imel avtor z njo, pa je prej iskati v spremnem besedilu, ki ga je avtor napisal v začetku drame oziroma v spremnih opombah, s katerimi je opremil vsakokratni prvi nastop važnejših oseb v drami, kakor pa v dramskem dialogu samem. Ta način razlaganja oziroma eksponiranja dejanja in oseb izven dramskega dialoga (in omenjeni medvrstični komentar je očitno samo del obširnejše, samostojne razprave, ki jo je avtor napisal v pojasnilo svojega dela) nas spominja na naturalizem in pozitivizem (Shaw) na odru, na njegove težnje po naravoslovni in historični dokumentarnosti, s katero je omenjena dramatika skušala dogodke na odru podpreti in opravičiti. Tudi Miller operira z zgodovinskimi in človeškimi dokumenti. Nekje v ameriški preteklosti, ki pa je s takimi dokumenti manj bogata kot Evropa, je Miller izsledil zaključen čarovniški proces in ga postavil na oder. S prav zgodovinarsko natančnostjo in vnemo analizira Miller v svojem spremnem besedilu posamezne dogodke v mestecu Salem, Massachusetts, v letu 1692, riše na podlagi zgodovinskih listin posamezne osebe (vse glavne osebe, poudarja Miller, so zgodovinske, opisane po zgodovinskih listinah, in vsi dogodki v drami so zgodovinsko izpričani dogodki). Vendar, ako je vodila odrske naturaliste skoraj znanstvena strast po dokumentarno pristni obnovi resničnosti, vodijo Millerja drugačni motivi, in to nič manj kot strah pred ameriško vero v čaravnice, taisti strah, ki ga v historični podobi kaže v svojem odrskem delu. (Prav v času, ko to pišemo, je bilo več kot štirideset newyorških gledaliških direktorjev uradno pozvanih, naj se s podpisom izjavijo, ali so člani KP ali ne.) S svojo zgodovinsko dokumentacijo skuša Miller ameriški javnosti dokazati, da čarovniška histerija ni nemara zadeva, ki so si jo izmislili ameriškemu duhu tuji ali odtujeni intelektualci, marveč da je ta histerija že dokumentarno osvedočena v ameriški preteklosti sami in da je ta histerija pravzaprav neogibna usoda ameriške družbe sploh že izza prve angleške kolonizacije Novega sveta. To

* Igra v štirih dejanjih. Uprizoritev v ljubljanski Drami. Režija: Slavko Jan, inscenacija: Sveta Jovanović.

pa se v dramaturškem jeziku pravi: da Millerjeva drama ni samo projekcija sedanosti v preteklost, marveč je enako močno tudi projekcija preteklosti v sedanost in zato v njej tudi ni ne komike ne žgoče satire, marveč je delo po svojem bistvu usodna žaloigra, žaloigra nekdanjega Salema in žaloigra današnje Amerike.

Po Millerju tvorita usodo ameriške družbe puritansko poreklo prvih kolonistov in njih pionirski boj za obstanek v popolni, od Indijancev ogroženi divjini. Obe okolnosti sta ameriškim kolonistom neogibno vsilili despotski, teokratski princip družbene organizacije. Puritanske nravi so omogočale disciplino, ki je bila v strašnem boju za obstanek nujno potrebna, hkrati pa so hromile in zatirale sleherno individualnost. Tako se je »salemska (to je ameriška) žaloigra rodila iz paradoksa, ki nas drži še sedaj v krempljih«. — »Za visoke namene je salemsko ljudstvo razvilo teokracijo, zvezo državne in cerkvene oblasti, ki naj bi držala družbo skupaj, preprečila sleherno neenotnost, ki bi jo izpostavila uničenju po materialnih ali ideoloških sovražnikih.« — »Lov na čaravnice je bil bolesten vzrok panike, ki se je polastila vseh slojev, ko se je tehtnica začela nagibati proti večji individualni svobodi.« — »Še vedno (t. j. v današnji Ameriki in na svetu sploh) je nemogoče, da bi si človek organiziral družbeno življenje brez zatiranja in ravnotežje med redom in svobodo je treba šele najti.«

Pomanjkanje ravnotežja med redom in svobodo v Ameriki pripisuje Miller metafizičnemu dualizmu, ki je gibalo puritanske vere. »Kakor častiti gospod Hale in drugi na tem odru, vidimo tudi mi v hudiču negativni sestavni del spoštovanje zbujajočega svetovnega nazora. Svet je za nas dvodelno kraljestvo, v katerem izvirajo nekatere ideje, nagibi in dejanja od boga, druga, nasprotna pa od Luciferja.«

Ta ameriški barok v 20. stoletju skuša Miller razsvetliti s sodobnim prirodoslovnim in zgodovinskim monizmom. »Ideja enotnosti, v kateri je pozitivnost — negativnost izraz iste sile, v kateri je dobro in slabo relativno — ta nazor je še vedno pridržan prirodoslovnim vedam in tistim redkim ljudem, ki so se oprijeli zgodovinskih idej (t. j. zgodovinskega materializma). Hudič je nujno potreben kot orožje, kot orodje, da se ljudje ustrahujejo in podvržejo določeni cerkvi in cerkveni državi.«

Kakor je Voltaire s svojim deizmom pobijal ostanke francoskega verskega baroka v 18. stoletju, tako se bojuje Miller s svojim materialističnim monizmom zoper ameriški puritanski barok 20. stoletja, vendar mnogo bolj previdno, manj odkrito in napadalno, ker je režim verovanja v čaravnice v današnji Ameriki mnogo močnejši, kot je bil taisti režim v Franciji za Voltaira. Samo Anglija se zdi Millerju prosta »skušnjav sodobnega satanizma. V deželah komunistične ideologije velja sleherni odpor za uvoženo blago hudobnega kapitalističnega duha in v Ameriki je vsak človek, ki nima nazadnjaških nazorov, podvržen obsodbi, da je povezan z rdečim peklom.« — »Posledica tega razvoja (to je sakrosanktnost totalitarne državne ideologije) se nič ne razlikuje od tistih v preteklosti, razen morda v meri prizadejane krutosti in niti glede tega ne vedno. Po navadi se je družba zadovoljila s tem, da je presojala samo dejanja in dejstva, skrivne namene dejanj je prepustila duhovniku, pastoru in rablju. Ko pa se uveljavi satanizem, postanejo dejanja najmanj pomemben izraz prave človekove narave. Hudič — kakor je

dejal častiti gospod Hale, je zvit in eno uro pred njegovim padcem ga je celo bog v nebesih imel za dobrega.«

Millerjeva razsvetljsko propovedna ideologija in nagibi pa ustvarjajo nujno tudi njegovo dramaturgijo, ki ni niti klasično udržana niti romantično svobodna, marveč razsvetljska, seveda brez zgodovinskostilne oznake tega pojma. Že Bernard Shaw je moral v mnogih svojih dramah, zlasti v Sveti Ivani, svojo fabiansko razsvetljsko propoved deliti na zgodovinsko uro v obsežnih uvodih k svojim dramam in na dramsko dejanje in dramski potek na odru, vendar se pri Shawu vsaj nekatere odrske osebe zavedajo vsega, kar je napisal njihov avtor v uvodnem komentarju. Pri Millerju pa postane le del tega, kar je v spremnem besedilu, vidno in slišno tudi na odru. Obsežni komentarji, s katerimi uvaja Miller glavne osebe na oder, so očitno namenjeni bralcu drame in seveda režiserju, toda ta pri najboljši volji ne more vsemu komentarju dati ustrezne teatralne podobe na odru, ker je psihološki in usodni volumen oseb v dialogu manjši kot je oni v spremnih opombah, v katerih obsežno razlaga vso predzgodbo nastopajočih oseb, ki je v dialogu pogosto le bežno eksponirana. Nečesa pa režiser v tem spremnem komentarju ne sme prezreti, enako ne kakor pri Shawovi Sveti Ivani, namreč deklarativnega namena in značaja te dramatike, okolnosti, da so glavne osebe predvsem nosilci nekih idej in da je v ospredju drame bolj to, kar one povedo, izjavljajo, kot to, kar one so.

In vendar, v dopolnilo povedanega, Millerjevi značaji niso zanimivi in živi zgolj po svojem duhovnem volumenu, kakor so skoraj vse odrske figure v evropski družbeni dramatikii od Ibsena pa do Shawa, zanimive in žive so tudi po svoji nagonski, da, predvsem po svoji podzavestno nagonski naravi, in ti v nagonskem svetu zasidrani značaji so najbolj vidna značilnost tako današnje ameriške drame kakor tudi ameriškega romana. Vse glavne osebe z deklinškim zborom vred delujejo v tej drami po nagibih krvi, ki je gosta, nasilna kri, vsa njihova dejanja in mišljenja vodi v podzavest odrinjena, prebujajoča se ali prebujena ljubezenska strast. In mitos strasti je v tej drami enakovreden mitosu družbene usode, s katerim se ves čas prepleta.

Dejanja oseb in njih značaje utemljuje Miller na eni strani pragmatistično, z vzročnostjo človeške koristi in škode, na drugi strani freudovsko, s podzavestjo, dva načina motiviranja, ki sta dovolj značilna za sodobno ameriško leposlovje.

»Sosedje so si dolgo zadrževano sovraštvo zdaj lahko jasno izpovedali in se maščevali kljub usmiljenim naukom svetega pisma, Pohlep po zemlji, ki se je izražal prej v pričkanju o mejah in pogodbah, se je lahko povzpел v areno morale: Stari spori so se lahko obračunali v območju nebeškega boja med Luciferjem in Gospodom.«

To pragmatistično psihologijo predstavlja v delu Thomas Putnam, človek, ki si prilašča posestva svojih žrtev. Drugi motiv čarovniške histerije pa je v podzavest zatrita spolna sla. »Jaz nič ne dvomim, da je ljudstvo res občevalo s hudičem v Salemu in da ga je celo častilo. En zanesljiv dokaz za to je priznanje Titube, sužnje častitega gospoda Parrisa, drugega pa najdemo v vedenju otrok, o katerih je znano, da se vdajajo z njo vred čarovništvu.« — »Spol, greh in hudič so bili že zgodaj povezani, ostali so povezani tudi v Salemu in so povezani tudi še danes.« — Tako razlikuje Miller dve podobi čarovniške histerije v svojem delu, tisto, ki se koristoljubno pretvarja, krog lice-

mernih ovaduhov, in tisto, ki se ne pretvarja, osebe, ki so od histerije resnično obsedene, to so dekleta, med njimi tudi Abigail, ki sicer pogosto laže in se pretvarja, ne pretvarja pa se vedno.

Vsa pozitivistično skrbno sklenjena veriga motiviranja oseb in dejanja pa ima vendar precej tvegan melodramski prizor, in to prav na najbolj kritični točki dejanja, pri preobratu: Ako bi Elizabeta pred sodiščem z eno samo besedo potrdila prešuštvo svojega moža, bi rešila življenje sebi, svojemu možu in petdesetim ljudem, ki v ječi čakajo na usmritev. Toda jezik ji hromi obzir do moževega dobrega imena in inkvizitorjev ukaz, da mu mora gledati naravnost v oči in se ne ozreti proti svojemu možu, ki željno pričakuje od nje rešilne potrditve. Čeprav je namen tega prizora, prikazati vso zvižajno krutost in pristranost inkvizicijskega sodišča, je to vendarle zelo melodramsko umetelen člen v sicer psihološko čvrsti verigi vzrokov in posledic.

V tako kompleksnem delu, kot je Lov na čarovnice, čaka režijo mnogo težav. Nemara ena največjih je ta, kako naj skozi historični kostum pro-seva današnja aktualna problematika, idejno jedro dela, da ne bi nepoučeni gledalec videl na odru le neko danes že komaj zanimivo zgodovinsko zgodbo, kar se je zgodilo marsikateremu gledalcu celo ob premieri. To vprašanje se da verjetno rešiti samo s poudarjanjem deklarativnega značaja te drame, njenega idejnega jedra, in to z močnim stiliziranjem njene odrske podobe, ki gledalca opozori, da gre pri delu še za nekaj več kot za golo zunanje historično dogajanje, ki se na odru odvija. Drugi problem je režijsko in igralsko pravilno osvetliti lažno in pristno čarovniško histerijo in tako gledalca obvarovati vtisa, ko da gre samo za veliko zasnovano sleparsko intrigo. Tretji problem je v ustrezni rešitvi kolektivne in individualne tragedije v drami, tragedije celotne srenje in tragedije Elizabeta — Proctor in Abigail. Zadnji problem zahteva smelih režijskih črt — dejanje, ki se razvija kompleksno in kaotično kakor potek kakega Faulknerjevega romana, je spraviti na odrsko bolj preprosto in čisto linijo s poudarkom na individualni tragediji v delu.

Vseskozi skrbna režija Slavka Jana je skušala biti pravična vsem kompleksnim sestavinam drame in vsem njenim različnim vidikom, kar pa je nujno šlo na škodo ostrejšega profila in večje strnjenosti dela. V uprizoritvi beograjskega Mestnega gledališča, ki smo jo gledali v preteklem poletju, je bila individualna tragedija močneje poudarjena, čarovniška histerija prikazana kot nedvomna obsedenost in odrski liki glavnih oseb so bili stilizirani skoraj do barbarske monumentalnosti: prizori na Proctorjevem domu so zbujali spomine na haremsko despotijo, kar je bilo v očitnem nasprotju z odnosi moža do žene tako v nekdanjem Salemu kot v današnji Ameriki. V tem pogledu je bila ljubljanska uprizoritev karakterno bolj delikatna in individualizirana. Kazala je podrobnejšo analizo značajev in njihove duševne drame, zabrisala pa je pri tem deklarativno, idejno linijo dela. Zaradi preveč razumsko zavestne igre Abigail, ki daje celotnemu čarovniškemu zboru ton, je bila vsa čarovniška histerija prav na robu namerne prevare.

Stilizirana scena, nakazani strop, ki raste iz enega samega vrtljivega opornika, je bila sicer tehnično praktična, vendar ne dovolj funkcionalna spriči pogostih scenskih menjav s popolnoma različnimi okolji in razpoloženji.

Proctorja je igral Stane Sever ko tenkovestnega kočljivca v kmečko ro-
bati lupini, tako kakor si ga tudi avtor zamišlja v svojem spremnem besedilu,
vendar se dobrotu in mehko, ki jo ima Stane Sever pogosto prav na koncu
svojega jezika in mimike, ni docela ujemala s pionirsko trdoto te figure. Vida
Juvanova je kot Elizabeta Proctor s svojimi psihološkimi premori znala
vzbuditi močno dramatično napetost in je dala liku užaljene, ljubosumne,
vendar ljubeče žene ustrezno grenko notranjo veličino. Abigail je igrala Duša
Počkajeva kot prezavestno hinavko in sleparko. Njena intriga zoper Elizabeto
je sicer zavestno maščevanje, toda tudi Abigail obhaja hudič, spolna sla, njo
najbolj od vseh deklet.

Inkvizijski trojico Parris, Hale in Danforth so igrali Stane Potokar,
Branko Miklavc in Edvard Gregorin. Trgovsko nadarjenega pastolja si je
zamisli Stane Potokar kot moralno poniglavega in preplašenega klerika.
Nemara bi bil igralski učinek še večji, če bi ga igral z navideznim zunanjim
mirom in napihnjeno pastorsko avtoriteto. Igralsko najbolj kočljiva vloga v
tej inkvizicijski trojici in v drami sploh je Hale, fanatični teološki vernik, ves
naivno predan svojemu abstraktno strogemu bogu, in vendar ne brez čuta za
človeka in za konkretno resnico. Problem te vloge je v njenem prelomu iz
bogoslodne strastnosti v razumnejšo, osveščeno človečnost. Ta prelom, kon-
trast prejšnjega in poznejšega, se Miklavcu ni popolnoma posrečil. Psihološko
najbolj preprost je Danforth, glavni čuvar nad državno varnostjo in njeno
ideologijo, človek brez osebne dobrote, zvijačen in oster kot britev. Edvard
Gregorin ga je igral z malomeščansko dobrodušnostjo in ležernostjo, kar ni bilo
v skladu s tem inkvizitorskim likom.

Ano Putnam je igrala Mila Kačičeva, Rebecca Elvira Kraljeva, Betty
Parris Mihaela Novakova, Mary Warren Vika Grilova, Titubo Helena Erjav-
čeva, Suzano Walcott Draga Ahačičeva, Saro Good Vida Levstikova, Lercy
Lewis Majda Potokarjeva, Thomasa Putnama Pavle Kovič, Coreya Janez
Cesar, sodnika Hathorna Ivan Jerman, Cheeverja Lojze Rozman, ječarja
Herricka Maks Bajc, Hopkinsa Anton Homar.

Uprizoritev Lova na čarovnice dve leti po njegovi krstni predstavi pomeni
za naše razmere lep napredek v dohitevanju svetovnega repertoarja in hkrati
obet, da bo letošnja sezona SNG repertoarno zanimivejša, sodobnejša in manj
muzealna od preteklih.

Vladimir Kralj