



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원 저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리와 책임은 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)



2010년 2월

박사학위논문

아더 밀러의 작품에 나타난
사회비극 연구

조 선 대 학 교 대 학 원

영어영문학과

박 옥 자

아더 밀러의 작품에 나타난 사회비극 연구

A Study on the Social Tragedy in Arthur Miller's
Plays

2010년 2월 25일

조 선 대 학 교 대 학 원

영 어 영 문 학 과

박 옥 자

아더 밀러의 작품에 나타난 사회비극 연구

지도교수 김 영 관

이 논문을 문학박사학위신청 논문으로 제출함.

2009년 10월

조 선 대 학 교 대 학 원

영어영문학과

박 옥 자

박옥자의 박사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 인

위원 조선대학교 교수 인

위원 조선대학교 교수 인

위원 조선대학교 교수 인

위원 조선대학교 교수 인

2009년 12월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT	i
I. 서 론	1
II. 사회비극의 사상적 배경	8
A. 고대와 중세의 사회비극관	8
B. 실존주의와 푸코의 사회학	12
C. 매카시즘과 미국사회의 혀구성	16
III. 사회비극의 특성	23
A. <i>All My Sons</i> : 물질만능과 부자간의 갈등	23
B. <i>Death of a Salesman</i> : 자본주의 제도와 가치관의 오류 ...	36
C. <i>The Crucible</i> : 사회제도의 부당성	48
D. <i>After the Fall</i> : 인종적 차별화의 모순성	58
E. <i>Incident at Vichy</i> : 자아 극복의 과정	69
IV. 결 론	80
참 고 문 헌	84

ABSTRACT

A Study on the Social Tragedy in Arthur Miller's Plays

Park Ok Ja

Advisor: Prof. Kim Young-kwan, Ph.D.

English Language and Literature

Graduate School of Chosun University

This study is an attempt to discuss Arthur Miller as a social tragedian, who has until now been studied and estimated mainly as a tragic playwright in critical areas and the history of the American dramas, especially the social background, which examines how Miller reflected tragic social aspects such as the Holocaust in Europe during World War II and irrational McCarthyism in America in the 1950s on his works. Also, he has influenced modern American and European playwrights on the creative structures of his works, and especially extended the scope of themes to a number of social issues through many of his plays.

Miller was influenced by not only Greek tragedies, especially Aristotle's tragedy but also the atheistic existentialists such as Sartre, Camus, and Foucault. However, he made much of not their theories, but human life itself. He established the idea that not 'What should I know?' but, 'What should I do?' is important in his social dramas. Based on his own various and specific experiences, Miller described American consciousness much better than any other author. His concerns about relationships between individuals and the modern industrial society make him more absorbed in political and social issues.

As a representative of modern American playwrights, Miller has been regarded as a complex thinker because of being variously called as a moralist, a humanist, an atheistic existentialist, a feminist, a social psychologist and so

on from others. Therefore, it focuses on the background of Miller's tragic thoughts about society and concentrates upon the tragedy of moral humanism. On a concrete level, it tries to decipher the source of Miller's tragedy, the background of psycho-social existentialism, and the distinctive features of Miller's social tragedy.

In developing an aim of this dissertation systematically, first, a variety of backgrounds based on social tragedy would need to be investigated to help in the understanding of Miller's plays in Chapter I and II. The distinctive features of social tragedy are examined through *All My Sons*(1947), *Death of a Salesman*(1949), *The Crucible*(1953), *After the Fall*(1964), and *Incident at Vichy*(1965) which have strong messages of social tragedy in Chapter III. In conclusion, it reevaluates him from a sociologic point of view.

The real movement of modern dramas started in America with Eugene O'Neill who was affected by Realism in Europe in the late 19th century, and Realism and Experimentalism were the mainstream in American dramas. Under the cultural circumstance, Arthur Miller and Tennessee Williams were playwrights who were influenced by O'Neill in the 1920s. Realism spread out in all fields in the period when both authors worked actively and it has continued longest in the American theater since the modern dramas started.

The 20th century American author, Arthur Miller is a very important figure in the modern literary world. From his early works to his latest, he found topics in his neighborhood and published works with which many people can sympathize, based on his own experiences. He mainly focused on the relationship between humans and society, and was interested in exposing social irregularities. Therefore, he is valued as a representative social playwright.

I. 서 론

Eugene O'Neill(1888.10.16~1953.11.27)을 중심으로 본격적인 근대 연극 운동이 미국에서 시작되었다. 당시 미국 연극계에서 주류를 이루고 있던 큰 흐름은 사실주의와 실험주의가 아닌가 한다. 그리고 O'Neill 이후 20세기 미국 연극을 이끌어 나간 대표적인 미국 작가들로 Arthur Miller와 Tennessee Williams를 지목할 수 있다. 이 두 작가가 활동하던 시기에 사실주의는 모든 예술분야로 확산되어 현대 연극이 시작된 이후로 미국 연극계를 포함한 예술 분야에 가장 오랫동안 지속되고 있다.

그 중에서도 밀러는 지극히 미국적인 경험을 바탕으로 미국인의 의식을 그 누구보다 더 사실적으로 포착한 작가이다. *All My Sons*(1947)를 발표한 후 New York Drama Critics Circle상, Donaldson상을 받으면서 밀러는 본격적으로 연극계의 떠 오르는 별로 인정을 받기 시작했다. 그 후 그는 *Death of a Salesman* (1949)을 통해서 자신의 이름을 미국 연극사에 확고히 자리매김하게 되었다. 그는 오니일과 입센의 영향을 많이 받은 작가로서 도덕, 인본, 사회, 실존주의 등의 사상이 그의 대부분의 작품 주제의 기조가 되고 있다. 현대 산업 사회와 개인 간의 관계에 많은 관심을 가진 그는 정치적이고 사회적인 문제에 더욱 몰입하였고 이러한 주제의식을 기반으로 하여 주로 소시민의 비극을 사실주의적 기법을 통해 크게 부각시킨 작가이다.

밀러의 비극적 개념은 그리스 비극사상에 그 뿌리를 두고 있다. 그의 비극은 Aristotle의 *Poetics*에 제시된 비극의 개념에서 출발하고 있다.

A tragedy, then is the imitation of an action that is serious and also, as having magnitude, completely in itself ; in language with pleasurable accessories, each kind brought in separately in the parts of the work ; in a dramatic, not in a narrative form ; with incidents arousing pity and fear, wherewith to accomplish its catharsis of such emotions.¹⁾

1) Aristotle, *Poetics*, trans. Malcolm Heath (London: Penguin Books, 1996), p. 10.

즉, 비극이란 진지하고 고결함을 지향하여 그 자체가 완벽한 행위의 모방이 되어야 하며 극적 표현방법을 통해 카타르시스를 최우선으로 하고 있다. 또한 표현매개는 시와 리듬이며 공포와 연민의 감정을 일으키는 사건을 통해 감정을 정화시키는데 그 목적이 있다. 그리스 비극은 합리적인 이해를 초월한 불가사의한 운명을 다룬다.

그리스나 중세 시대의 비극은 우주의 힘과 인간의 힘 사이의 갈등이나 상호작용을 주제로 하였다. 주인공의 뜻과는 관계없이 인간의 운명이 신의 섭리에 의해 좌우되었다. 엘리자베스 시대에도 크게 다를 것이 없었으나 다만 셰익스피어가 등장하면서 주인공의 성격결함이 그의 운명을 좌우하게 되고 비극을 야기한다는 그의 주장이 설득력을 얻었다. 19세기 이후 극작품에 등장한 주인공들은 지배계급에서 서민계급의 인물들로 교체되었다. 비극의 요인이 개인의 심리적인 문제와 사회의 관습, 제도의 모순에서 빚어지는 갈등에서 시작되어 심화되고 주제의 범위가 확대되었다. 밀러의 비극성은 양차 세계대전을 겪으면서 산업사회가 몰고 오는 병폐와 사회제도, 그리고 개인의 심리적인 갈등이 아우러져 복합적인 비극의 양상을 드러냈다. 그래서 밀러의 주인공들은 개인의 성격적 결함과 심리적인 갈등으로 결국 비극적인 운명을 맞게 된다.

밀러에게 있어 비극의 본질은 Herakleitos의 세계관에 기초한 F. W. Nietzsche의 비극의 본질과 유사하다. 다시 말해서 디오니스소스적인 것에 근간을 두고 형이상학적 개념과 실존적 개념을 동시에 지닌 개념으로 인식하고 있다는 것이다. 그래서 그는 비극을 바로 세계의 본질을 열 수 있는 열쇠로 보며, 또한 그것은 존재의 암호이고 존재의 상징이라고 역설하였다. 밀러는 이러한 니이체의 비극개념을 바탕으로 하여 현대비극을 개인보다 사회학적 관점으로 범위를 확대하고 있다.

밀러는 자신의 에세이 “On Social Plays”에서 ‘새로운 사회극론’을 펼칠 뿐만 아니라 이러한 주장의 이면에는 이상적인 ‘사회론’을 은연중에 암시하고 있다. 이는 그리스의 이상적인 도시국가를 모델로 하고 있다.

The preoccupation of the Greek drama with ultimate law, with the Grand Design, so to speak, was therefore an expression of a basic assumption of the people, who could not yet conceive, luckily, that any man could long prosper unless his *polis* prospered. The individual was at one with his society; his conflicts with it were, in

our terms, like family conflicts the opposing sides of which nevertheless shared a mutuality of feeling and responsibility.²⁾

이러한 사회 이상의 봉파는 극의 보편성을 제한할 뿐만 아니라 극단적인 개인주의와 현대 사회의 소외를 초래한다는 것이다.

We are so atomized socially that no character in a play can conceivably stand as our vanguard, our heroic questioner. Our society – and I am speaking of every industrialized society in the world – is so complex, each person being so specialized an integer, that the moment any individual is dramatically characterized and set forth as a hero, our common sense reduces him to the size of a complainer, a misfit.³⁾

밀러가 말한 “부적격자(misfit)”는 사회의 무질서와 부도덕한 사회현상의 희생물이 되고 있다. 그들은 모든 인류가 관련이 있다고 믿으면서도 사람들 간의 유대의 부족을 드러낸다. 왜냐하면 그들은 스스로 사회의 부당함으로 야기된 희생자가 될 정도로 그 사회에서 소외되어 있기 때문이다.

The new social drama will be Greek in that it will face man as a social animal and yet without a petty partisanship of so much of past drama. It will be Greek in that the 'men' deal with in its scenes – the psychology and the characterizations – will be more than ends in themselves and once again parts of a whole, a whole that is social, a whole that is Man. The world, in a word, is moving into the same boat. For a time, their greatest time, the Greek people were in the same boat – their polis. Our drama, like theirs, will, as it must, ask the same questions, the largest ones. Where are we going now that we're together?⁴⁾

이 에세이를 쓰면서 밀러는 세상 사람들이 그리스인들의 모범을 따르고, 자기 자

2) Arthur Miller, "On Social Plays," *The Theater Essays of Arthur Miller*, ed. Robert A. Martin (New York: Da Capo, 1996), p. 52.

3) Ibid., p. 58,

4) Ibid., p. 64.

신들을 ‘같은 배에 함께 타고 가는 존재’로 보기를 바랐다. 밀러는 도시국가 폴리스(polis)를 그의 이상적인 사회모형으로 보았고, 사회에 대한 자신의 개인적이고 직업적인 비전을 구체화시켰다. 개인적으로 폴리스는 밀러에게 호소력을 지닌 도시국가의 모델이었다. 왜냐하면 첫째, 폴리스는 서로 연결되어 있고 둘째, 공통의 선에 대한 분명한 비전을 지니고 있었기 때문이었다.

밀러는 현대 사회에 이 두 가지 요소가 부족하다고 생각했기 때문에 그의 작품 속에 나타나는 많은 등장인물들도 그러한 부분이 부족하다. 그래서 그는 자신의 등장인물들의 행동을 세계의 ‘광대함(vastness)’을 ‘가정(home)’으로 바꾸려는 하나의 시도로 간주한다. 밀러는 폴리스 모형에서 현대사회의 광대함을 축소하고, 등장인물들에게 소박하고 본원적인 삶의 원형을 약속한다. 극작가라는 직업적인 면에서, 밀러는 고전적인 사회가 매력적이라는 것을 그들에게 인식시킨다. 왜냐하면 그 사회가 극작가로 하여금 극을 통해서 전체 사회를 향해 하고자 하는 말을 하도록 허락해 준 것이기 때문이다.

그럼에도 불구하고 Francis Fergusson는 그의 *The Idea of a Theatre*에서 표현하고 있는 것처럼⁵⁾, 현대의 극작가들은 그들의 청중들과 의사소통을 하는 데 어려움을 느끼고 있다. 왜냐하면 현대 사회는 소포클레스(Sophocles)시대나 심지어 셰익스피어 시대의 사회에 내재되어 있던 통합적인 요소들이 결여되어 있기 때문이다.

밀러에 대한 국내연구동향은 대체적으로 비극성(관) 즉, 비극 세계의 주제가 일반적이며 그 밖에 등장인물들의 성격분석이나 인간의 소외와 갈등, 여성주의, 가족관계 및 부자관계, 도덕주의 관점, 그리고 최근에 와서 단편 작품을 중심으로 사회학적 접근이 주류를 이루었다.

일부 비평가들은 밀러를 Jean Paul Sartre와 연결하거나 그의 작품을 실존주의적 관점에서 접근하고 있다. Hazel E. Barness는 사르트르가 말한 ‘상황극(the theatre of situation)’이 밀러에 의해 훌륭하게 표현되었다고 지적하면서, 그 구체적 예로 *Death of a Salesman*과 *The Crucible*을 분석하여 논거를 예증하고 있다.⁶⁾ 반면에 Sidney Finkelstein은 밀러의 작품 거의 전체에 대해 실존주의적 접근을 시도하고

5) Francis Fergusson, *The Idea of a Theater* (Princeton: Princeton University Press, 1949), p. 122 참조.

6) Hazel E. Barness, *The Literature of Possibility: A Study in Humanistic Existentialism* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1959) p. 379 참조.

있다.⁷⁾ Ronald Hayman은 밀러를 사르트르와 연관시켜 그에게는 가장 사르트르적인 현대 극작가라 부를 수 있는 어떤 강력한 실례가 있다고 말한다.⁸⁾ 최근에 Ruby Chatterji는 작품 전체에서 밀러가 60년대 중반의 사회적 문제에 대해 *After the Fall* (1964)과 *Incident at Vichy* (1965)를 중심으로 형이상학적 관점을 부각시키고 있다⁹⁾고 지적했다.

현대적 의미의 비극 작가로 통칭되고 있는 밀러의 극은 많은 비평가들에 의해 크게 사회극과 심리극이라는 두 가지의 비평적 관점에서 논란의 소용돌이에 휩싸여 왔다. 사회와 개인의 관계를 통하여 인간의 근원을 밝히고자 했던 그의 극작품들에 관해 초창기에는 사회 비평이나 심리 비평을 막론하고 냉소적이었다. 대표적인 사회 비평가인 Tom Driver는 그의 극작품이 사회극으로써 지나치게 시야가 좁고 단순하다고 지적하면서, Bertolt Brecht 같은 사회극 작가의 작품과 비교할 때 그의 작품은 실체의 핵심에 도달하지 못하는 미숙한 단계에 머무르고 있다고 평가하고 있다.¹⁰⁾ 또한 심리극 비평가인 Daniel Schneider는 밀러의 극을 Sigmund Freud 심리학을 그대로 적용한 것으로 보았고,¹¹⁾ William Beyer는 등장인물들의 심리적 동기에 주안점을 두고 해석하였다.¹²⁾ 이러한 관점의 비평들은 지나치게 심리적 요소에 치중한 나머지 작품의 전체 내용이나 핵심문제를 왜곡하는 결과를 초래하였다. 반면에 일부 비평가들은 밀러 극이 사회와 개인 양자의 관계를 극화한 것임을 감지하고 있지만, 이를 독자의 혼란을 야기하는 부정적 요소로 보았다. Leonard Moss는 밀러 극의 이러한 복합적 성격이 오히려 그릇된 해석을 낳고 있음을 지적하고, 밀러의 극에서 사회와 개인의 비극문제는 그의 주제의 측면에서 장점인 동시에 약점으로 작용하고 있다고 평가한다.¹³⁾

7) Sidney Finkelstein, *Existentialism and Alienation in American Literature* (New York: Internationals Publisher, 1965) 참조.

8) Ronald Hayman, "Arthur Miller," *Encounter* (New York: Frederick Ungar, 1970), p. 73 참조.

9) Ruby Chatterji, *Existentialism in America Literature* (Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press, 1983) p. 95 참조.

10) Tom Driver, "Strength and Weakness in Arthur Miller," *Arthur Miller: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert Corrigan (New Jersey: Prentice-Hall, 1969), p. 66 참조.

11) Daniel Schneider, "Plays of Dream," *Death of a Salesman: Text and Criticism*, ed. Gerald Weales (New York: Penguin Books, 1967), pp. 250-58 참조.

12) William Beyer, "The State of the Theater: The Season Open," *Death of a Salesman: Text and Criticism*, ed. Gerald Weales (New York: Penguin Books, 1967), pp. 228-30 참조.

13) Leonard Moss, *Arthur Miller* (New York: The Viking Press, 1967), pp. 73-74 참조.

밀러의 사회극에서 개인과 사회는 갈등관계로 나타나며, 그는 모든 문제점이 사회의 인습 및 관습, 그리고 봉건적 전통에서 유래한 것으로 본다. Edwin Wilson은 개인과 사회에 대해 희극작가와 비극작가는 기본적으로 관점을 달리하고 있다고 하면서 다음과 같이 말하고 있다.

They (traditional comic writers) appear to believe that it is not the law of society which are at fault when something goes wrong but the defiance of those laws by individuals.... This view, we should note, is in contrast the view of many serious plays, particularly tragedies, which assume that society itself is upside down, or that "the time out of joint".¹⁴⁾

Wilson은 뭔가 잘못되어가고 있을 때 희극에서는 잘못이 개인에게 있고 비극에서는 사회에 있다는 것이다. 한 예로 *Death of a Salesman*에서 밀러는 잘못 설정된 목표를 끝까지 추구하다 희생되는 Willy의 어리석음을 비판하기에 앞서 미국사회의 자본주의 경제체제와 산업화 경향이 빚어내는 물질적 성공을 지고의 선으로 착각하는 사회에 만연한 가치관을 비판한다. 밀러가 그리는 사회는 자연법을 파괴하여 개인에게 부당한 상처를 준다는 것에 초점을 두고 있다. 그는 사회극에서 그릇된 사회현실에 의해 개인의 주체성이 위협당하고 파괴당하는 것을 강렬하게 제기하고 있다.

이렇듯, 밀러는 현대 사회극작가로서 도덕주의자, 휴머니스트로 지칭될 뿐만 아니라, 무신론적 실존주의자, 여성주의자, 사회심리학자 등 복합적인 의미의 사상가로 평가되어 왔다. 그러나 지금까지 사회학적 극작가로서 밀러에 대한 체계적이고도 심도가 있는 연구가 아직 진행되지 않고 있다. 따라서 이 글에서는 사회비극작가로서 밀러에 대한 비극적 사상의 배경에 초점을 두어 사회와 제도로 인해 파생된 비극을 연구하고자 한다. 첫째로 밀러의 비극성의 근원 탐구, 둘째로 사회심리학적 실존주의 배경, 셋째로 밀러의 사회비극의 특성들에 초점을 두고 접근하는 것이 이 연구의 목적이이다.

이러한 논문의 의도를 살리기 위해서 Ⅱ장에서는 사회비극의 배경을 고찰하여 Ⅲ장에서 논증할 작품의 이해를 돋고자 한다. 그리고 Ⅲ장에서는 사회비극성의 메

14) Edwin Wilson, "The Contrast between Social Order and the Individual in Comedy," *The Theatre Experience* (New York: McGraw-Hall Book Company, 1980), p. 326.

시지가 강한 작품인 *All My Sons*(1947), *Death of a Salesman*(1949), *The Crucible*(1953), *After the Fall*(1964), *Incident at Vichy*(1965)로 사회비극의 특성을 논증하고자 한다. 마지막 결론에서는 밀러를 사회학적 관점에서 재평가하고자 한다.

II. 사회비극의 사상적 배경

밀러가 비록 그리스 비극개념을 근간으로 하여 이상적인 도시국가나 사회형성을 지향하고 있다고 하나 그의 사회에 대한 의식은 사회정의감에서 출발하여 사회비판으로 향한다기보다는 오히려 사회에 대한 개인의 책임과 사회연대성의 자각이라는 점을 강조하고 있다. 그는 어떠한 개인도 사회에서 단절되고 고립된 존재라고 볼 수 없으며 새로운 형태의 무대 위에 펼쳐지는 삶, 즉 일인과 다수, 다수와 역사와의 관련된 새로운 개념이다¹⁵⁾라고 주장하고 있다. 그의 작품에서는 완전히 개인적이라고 생각되는 행위가 다른 인간에게 다시 사회적으로 연쇄반응처럼 영향력을 행사하며, 마침내 본인의 죄의식 위에 크게 반향 되어 오는 과정에 초점을 맞추고 있다.

A. 고대와 중세의 사회 비극관

아리스토텔레스는 그리스 아테네가 이상적인 도시국가로 발전하기를 기대하였다. 그는 일차적으로 인간관계의 중요성을 도시국가 건설의 기본 요소로 여겼다. 이상적인 개인관계가 사회로부터 보호받을 수 없을 때 인간은 비극적 상황으로 빠지게 된다고 판단했던 것이다. 그러나 그는 아테네 도시국가의 권력자들을 개인의 존엄성을 무시하고 자기들이 하고 싶은 대로 국가를 운영하는 야만인들로 단정하면서 절망에 빠진다. 어둠의 시대에서 정의를 유지하는 유일한 방법은 국가와 사회 제도가 이상적인 인간관계를 실현하기 위해 군건한 토대를 마련해주는 것인데 이에 미치지 못한 데서 비극이 탄생하게 된다고 그는 생각하였다.

고대 그리스 철학자들은 헬레니즘 사상에 입각한 인간 존중사상이 팽배하였으나

15) Arthur Miller, "Introduction to the Collected Plays," *Arthur Miller's Collected Plays* (New York: The Viking Press, 1996) 서문 참조.

사회 구조의 모순 때문에 인간의 이상향인 도시국가 건설은 좌절될 수밖에 없어 인간은 비극적 운명을 피할 수가 없게 된다고 판단했다. 이러한 폐단의 원인을 개인과 사회제도에서 찾아 시정하는 것보다는 인간의 운명이 결국 신의 섭리에 의존한다는 것을 기정사실화하는 기준의 태도에 문제가 있음을 밀려는 간파하였다.

비극이란 형식은 고대 그리스에서 발생한 것으로 영생불멸을 갈망하던 그리스인들이 디오니소스를 찬미하며 부르던 합창곡에서 비롯된 것인데, 이러한 비극에 대하여 최초의 학문적인 체계를 세운 학자는 바로 아리스토텔레스이다. 중세에 들어 오면서도 고대 비극의 큰 흐름은 이어졌으나 엘리자베스 시대에 셰익스피어가 등장함으로써 전통적인 비극관에 일대 지각변동을 맞게 된다. 셰익스피어는 인간의 비극적 운명이 신의 섭리에 좌우됨을 비판하고 나섰다. 그는 성격비극을 주창한 것이다. 인간의 비극은 외부영향에서 비롯되는 것이 아니라 오로지 인간이 지니고 있는 성격결합에서 기인된다고 그는 파악하였다. 다시 말해, 그는 고대와 중세의 비극관을 철저히 거부하기에 이른다. 400년이 지난 지금에 와서도 셰익스피어의 비극론은 하나의 진리로 여전히 그 자리를 굳건히 하고 있다.

중세 시대의 비극에서 중요하게 생각하는 삶의 원리는 정상에 오르면 언젠가는 내려오듯이 인간의 불행도 양자와 음지의 순환처럼 무상하다는 것이다. 운명에 대한 논쟁 그리고 이와 관련하여 숙명, 운, 우연, 섭리 등을 포함하는 복잡한 개념들에 대한 논쟁은 고전으로부터 중세까지 오랜 세기동안 중요한 화두가 되었다. 아리스토텔레스에게 중요했던 ‘행복과 불행’이라는 화두는 ‘번영과 역경’으로 바뀐 것이다.¹⁶⁾

르네상스 비극의 주요 원천은 유명한 사람들의 몰락이다. 전체적인 인간의 본질이 부각되었고, 유명한 사람들의 몰락과 평범한 경험을 분리시키기 보다는 연관시키는 쪽으로 다루어졌다. 왕과 폭군을 구별하여 폭군에게 미치는 비극의 효과와 그 효과를 극대화하기 위한 방법론에 대한 관심이 나타났다. 기존의 틀을 강조하는 비극의 전통 속에서 왕과 관련된 사건을 계속 강조하면서도 비극의 실제 작용에 대한 관심이 새로 짹트기 시작한 것이다.¹⁷⁾

또한 전통 고전극에 있어서 비극의 주인공이 될 수 있는 인물은 왕이나 영웅, 역사적인 인물들, 위인과 같은 고귀한 계층의 일원으로 그가 숙명적으로 지니고 있는 성격적 결합과 판단의 오류에 의해서 행복에서 불행으로 떨어져야 한다는 것이다.

16) Raymond Williams, *Modern Tragedy* (Stanford: Stanford UP, 1966), p. 24 참조.

17) Ibid., p. 30 참조.

만일 주인공의 몰락이 부덕과 천박한 욕망에서 비롯되거나 그 인물 자체가 평범한 인간이면 비극의 목적인 공포와 연민의 정을 자아내지 못하므로 결국 정화작용을 일으킬 수 없기 때문이라는 것이다.

근세에 접어들면서 니이체는 비극이라는 개념을 정립하기 위해 Homeros, Dorischer 예술, 스파르트 양식, 안티카(아테네) 비극으로 진화하는 그리스 문화의 변천을 탐구했고, 그것이 *The Birth of Tragedy*의 전체적인 구성을 이루고 있다. 이 저서에서 니이체는 인간이 세상을 이해하는 매개체로서의 예술에 대해 상당한 중요성을 부여한다. 신의 죽음을 선언한 니이체가 그리스 비극을 언급한 가운데 비극의 죽음을 선언한 내용을 보면 다음과 같다.

Greek tragedy perished in a manner quite different from the older sister arts: it died by suicide, in consequence of an insoluble conflict, while the others died serene.... The death of Greek tragedy, on the other hand, created a tremendous vacuum that was felt far and wide. As the Greek sailors in the time of Tiberius heard from a lonely island the agonizing cry "Greek Pan is dead!" so could be heard ringing now through the entire Greek world these painful cries: "Tragedy is dead! And poetry has perished with it!..."¹⁸⁾

여기에서 주목할 사항은 이른바 아폴로적인 것(Apollonisch)과 디오니소스적인 것(Dionysisch)이라고 하는 대립적인 개념이다.¹⁹⁾ 이러한 개념은 그리스 문화의 변천을 이끌고 있는 두 가지 기본적 개념으로 간주되고 있다. 먼저 아폴로 신은 광명과 예술을 주관한다. 이지에 넘치는 예언의 신으로 정념을 예술로 형상화하는 힘을 상징한다. 꿈에서 사람들은 환상을 만들지만 그것은 현실 세상과 맞서기 보다는 현실을 잊기 위한 노력이다. 우리가 살고 있는 세계로부터 잠시 내가 등을 돌릴 수 있도록 해주는 환상인 것이다.

니이체는 디오니소스적인 예술을 도취(intoxication)와 비교한다. 이 때 도취는 술

18) Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Moral*, trans., Francis Golffing (New York: Doubleday, 1956), xi, pp. 69-70.

19) 니이체는 *Birth of Tragedy*에서 전개하는 아폴로(Apollo)와 디오니소스(Dionysus)는 오로지 그리스 신들로서가 아니라 모든 인류의 신으로서 염두에 둔 것이다. 그들 양신이 의미하는 이중성은 인간 조건의 불변하는 특징이다. Keith M. May, *Nietzsche and the Spirit of Tragedy* (New York: St. Martin Press, 1990), p. 1 참조.

을 마셨을 때의 취한 상태다. 성행위나 춤, 종교적 활동 같은 다른 활동에 의해 생겨나는 도취상태에 가깝다. 그러나 도취는 환상과 다르다. 꿈과 같은 환상은 사적이고 개인적인 경험을 통해 세상으로부터 등을 돌리게 하는 반면, 디오니소스적 도취는 세상을 잊는 것이 아니라 자기 자신을 잊고 보다 신비한 공동체적 유대감을 경험하는 것이다. 현대적인 의미로, 아폴로 신은 혼돈에 질서를 부여하는 힘을, 디오니소스 신은 질서화 되고 형식화되어진 세계에 한 번 더 균원적인 카오스(chaos)를 부활시키는 힘을 주관한다고 생각할 수 있다. 사실 이것은 Schopenhauer의 ‘삶의 의지’에서 니이체의 ‘힘의 의지’로 확대되어, 인간이라는 개체에 국한되는 것이 아니라 우주 전체 즉 세계의 본질을 규정하고 보다 큰 힘을 추구하며 부단히 성장하고 강화하려는 의지의 형태인 것이다.

그러므로 현대에 와서 오이디푸스, 햄릿 등과 같은 영웅이 없는 현대 비극은 관객에게 비극적 효과를 충분히 줄 수 있을 지에 대한 문제가 제기된다. 그리하여 비극에 대한 다양한 주장이 제기되고 있는데, 그중 대표적인 것이 Joseph W. Krutch를 비롯한 전통주의적 입장이다. 이들 비평가들은 비극은 절망의 표현이 아니라 절망의 극복을 표현하는 것이라고 주장한다.²⁰⁾ 이들은 비극이 성립될 수 있는 조건을 인간 정신이 위대하다는 것과 세계는 행복과 번영을 지향하고 있다는 것, 또한 세상을 정의와 질서가 지배하고 있는 것으로 간주한다. 전통주의자들은 현대의 극작품은 고양된 정신을 보여주지 못하고 단지 절망감만을 가져다줄 뿐이므로 전형적인 비극작품으로 볼 수 없다는 것이다.

Tragedies cannot be written in modern era because we have ceased to believe that any human action is serious or noble in the Aristotelian sense.²¹⁾

이렇듯 Krutch는 현대 비극의 가능성 그 자체를 부정하고 있다. 이것은 아리스토텔레스의 비극이론이 현대에 와서 시대적인 한계를 단적으로 드러내고 있음을 보여주고 있는 것이며 그 틀을 벗어난 현대적 의미의 비극 창작이 필요하게 됨을 의미한다. 밀러에게 비극의 개념은 고대 그리스 도시국가의 사회개념을 이상적인 모델로 착안하여 현대 비극의 요체를 재창조한 개념이다.

그러나 밀러는 이러한 그리스 비극관에 다소 부정적인 입장을 견지한다. 오히려

20) Joseph W. Krutch, *The American Drama Since 1918* (New York: George Braziller, 1957) 참조.

21) Ibid., p. 115.

셰익스피어, 하이데거, 쇼펜하우어, 니이체, 특히 19세기에 접어들면서 Thomas Hardy의 *Tess of the D'Urbervilles*에서 인간의 내재적 의지(Immanent will)와 상관없이 사회의 인습이나 제도 때문에 인간이 비극의 나락에 빠진다는데 그는 관심을 더 갖게 된다. Hardy의 등장으로 비극의 요소가 새로 첨가된 것이다. 그 이후 이러한 경향은 오니일과 밀러에게까지 영향을 미쳐서 비극상황의 성격과 범위가 사회인습, 제도, 관습으로 훨씬 확대되고 있다고 할 수 있다.

B. 실존주의와 푸코의 사회학

밀러는 인간을 사회의 영향 하에 있으면서도 스스로의 의지에 따라 자신의 삶을 선택하는 주체적 존재라고 본다. 그러나 그는 인간을 사회에 의해 제약받으며 아무런 주체성도 없이 그저 수동적으로 사회에 의해 형성되는 주체적 존재의 성격이 결여된 것으로도 인식했다. 또한 그는 인간이 사회적 억압에 좌우된다는 것을 아는 것으로 충분하지 않다고 생각했다. 인간은 결정된 운명을 받아들일 수 없음을 인식하고, 운명을 스스로 개척하기 위해 행동해야 한다는 것이다.

그러나 밀러는 함께 살아가는 올바른 방법에 대한 사회적 합의는 현대 사회에서 쉽게 이루어질 수 없다고 인식했다. 모든 것이 극도로 분업화된 현대의 자본주의 사회에서는 사회 집단에 대한 개념이 축소되고, 개인과 개인 간의 관계도 단절되었다는 것이다. 그는 현대인들은 또한 전인적 가치관보다는 상업적 가치와 물질주의가 모든 분야에서 지배적인 위치를 차지하게 됨으로써 그들이 지켜야 할 가치체계는 실종된 채 도덕적 혼돈상태를 겪고 있다고 진단하고 있다. 만약 이러한 혼돈상태에서 자신의 진정한 자아와 삶의 진실을 추구하려는 자는 단지 불평분자 또는 사회 부적응자로 규정된다는 것이다.²²⁾

밀러는 현대 사회의 가치혼돈과 그로인한 인간들의 고통과 좌절에 대해 비판적인 시각에 그치지 않고 그것을 발판으로 부활을 시도하고 있다. 그는 가치 혼돈 상태에서 다시 새로운 가치를 모색해 나갈 수 있는 가능성이 있음을 제시하고 인간이 선천적으로 물려받은 생존의지를 통해 세계는 더욱 완벽해질 것이며, 나아가 하

22) Miller, op. cit., *The Theater Essays of Arthur Miller*, p. 58 참조.

나의 단일체로 발전될 것이라는 낙관적인 견해를 자신의 극 세계에 반영하고 있다. 그는 또한 비록 인간이 거대한 사회에 의해 제약받는 존재이긴 하지만 아무런 주체성 없이 수동적으로 사회에 의해 형성되는 의존적 존재로만 본 것은 아니다. 인간은 사회의 영향 하에 있으면서도 스스로의 의지에 따라 자신의 삶을 선택하는 주체적 존재라고 본다.

Gerald Weales는 밀러의 작품을 주관과 객관의 세계를 담은 이원론적 사회극으로 풀이하고 있다.

The true social drama, which he calls the "Whole Drama" must recognize that man has both a subjective and an objective existence....²³⁾

특히 밀러는 사회적 환경이나 사회 문제와의 관계에서 소재를 포착하여 사회의 부조리를 폭로하는 데 주안점을 두었기 때문에 대표적인 사회극작가로 평가받아 왔다. 하지만 그는 단순히 개인적, 사회적, 환경적 문제를 분리해서 분석하고 비난하는 데에 그치지 않고 개인과 사회가 유기적이고 불가분의 관계를 맺고 있다고 판단했다. 그의 말을 빌리면 사회극은 인간에게 필요한 것이 무엇인가를 제시하고 그것을 사회의 보편적 개념으로 정립하여야 한다고 주장하고 있다.

The Social dramas in this generation must do more than analyze and arraign the social network of relationships. It must delve into the nature of man as he exists to discover what his needs are, so that those needs may be amplified and exteriorized in terms of social concepts.²⁴⁾

밀러는 현대 연극에 있어서 주관적이고도 객관적인 요소를 통합하는 형식의 창조가 어려운 이유를 인간의 실존적인 의식과 사회양식으로써의 삶 사이에 놓인 깊은 괴리의 반영이라고 지적하며 거시적이고 유기적인 극작을 시도했다.²⁵⁾

23) Gerald Weales, "Arthur Miller's Shifting Image of Man", *Arthur Miller: A Collection of Critical Essays*, ed. R. W. Corrigan (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1969), p. 132.

24) Arthur Miller, "On Social Plays," *The Theater Essays of Arthur Miller*, ed. Robert A. Martin (New York: The Viking Press, 1978), p. 51.

25) Ibid., p. 54 참조.

밀러는 개인의 주관적이며 심리적인 면을 사회문제와 분리시킬 수 없음을 강조하면서 사회극을 비극의 관점에서 접근하고 있다. 그는 인간의 삶 속에 연루된 가장 근본적인 문제점들을 총체적이고도 사회적으로 드러내는 사회극을 발표하는 것이 극작가의 소명의식으로 여겼다. 그는 고대 그리스극에서 제시된 사회적이며 개인적인 관점에서의 ‘함께’ 살아나가는 공동체 문제를 주로 추구해 왔다.²⁶⁾ 밀러에게 있어 개인과 사회의 대면은 자연스럽게 ‘가족(family)’이라는 개념²⁷⁾에서 이루어지게 되는데, 그가 묘사하는 가족은 개인 혹은 사회 중 어느 단일화된 개념으로의 극 단적인 지향이 아닌, 실제적인 절충 내지 화합의 방법을 모색하게 하는 수단적인 개념인 것이다.²⁸⁾

N. B. Panikkar는 밀러 작품에 나타난 사랑, 충성, 성실, 책임 등의 의식을 ‘가족’이 형성한 ‘도덕성’과 연관 지어 설명하고 있다. 밀러의 가족개념은 또한 ‘신화적 특성(mythical quality)²⁹⁾을 내포하는데, 이는 지배자와 피지배자의 관계와 같은 ‘부자의 갈등’이 지니는 역사의식과 문명성을 의미한다.

무릇 모든 사상은 어느 특정 시대가 제기하는 특정한 문제에 답하기 위한 의식적 노력임을 반영하듯이, 실존주의 또한 현대적 인간과 삶의 본질에 대한 위기의식의 발로로 나타나는 사회현상이라고 할 수 있다. 실존주의(existentialism)는 그 사상적 원천이 보통 Søren Kierkegaard에 있다고 보지만, 제 1차 세계대전을 전후로 독일의 Martin Heidegger와 Karl T. Jaspers에 의해 새롭게 각광을 받게 되었다. 하이데거에 있어서 실존은 사르트르가 말하는 실존과 거의 동일한데 그는 신에 귀의하는 것이 진정한 자기를 되찾는 것이라고 말하는 키르케고르와는 달리 죽음의 불안을 정면으로 받아들이는 것이 진정한 자기를 되찾는 길이 된다고 주장한다. 죽음의 불안을 피하지 않고 받아들인다는 것은 세계-내-존재(being-in-the-world)인 현존재의 근거가 무(nothing)임을 인정하고 이런 유한성의 자각을 토대로 미래의 가능성을 향해 자신을 내던지는 것이다. 하이데거는 이러한 바탕 위해 진정한 실존적 삶을 영위할 수 있다고 말한다. 그 뒤 제 2차 세계대전을 전후하여 프랑스의 사

26) Ibid., p. 57 참조.

27) Tetsumaro Hayashi, *Arthur Miller and Tennessee Williams: Research Opportunities and Dissertation Abstracts* (London: McFarland, 1983), p. 8 참조.

28) Arthur Miller, "The Family in Modern Drama", *The Theater Essays of Arthur Miller*, p. 73 참조.

29) Arthur Miller, *Conversations with Arthur Miller*, ed., Matthew C. Roudané (Mississippi: The University of Mississippi, 1987), p. 90 참조.

르트르와 까뮈의 문학작품을 통해서도 일반 대중에게 널리 소개되기 시작했다.

실존주의는 대체로 이성을 만능시 하던 근세 합리주의 사상에 대한 반발로 싹텄으며, 19세기 이후에 급속도로 발달한 자연과학과 그 사고방식 및 물질문명이 가져온 여러 가지 사회적 모순에 대한 반동으로 성장하여 양차 대전을 통해 더욱 심화되었다고 볼 수 있다. 풍요로운 기계적 물질문명을 누리는 가운데 전쟁이 가져온 불안과 허무 앞에서 인간이 주체성과 진정한 자아를 되찾고자 하는 열망이 실존사상으로 나타나게 된 것이다. 그야말로 실존주의는 하나의 철학운동 이상의 것으로, 현대인이 세계를 바라보는 새로운 중요한 하나의 관점이 되었다.³⁰⁾

실존주의는 현대적 삶에 적응하지 못한 인간과 허무에 대한 그들의 경험, 무의미한 사회생활과 소외현상, 죽음과 그 부조리함 등과 같은 현상들을 보편적 관점으로 채택한 것이다. 전후 폐허가 된 프랑스에서 허무와 환멸을 경험했던 사르트르와 카뮈의 경우처럼, 실존주의자들은 모든 현대적 삶의 공포와 불안, 절망감을 체험하면서 상실된 자기 모습을 되찾고 본래의 자기에게로 되돌아가기 위해 인간의 자기 발견과 진정한 삶의 모습을 찾고자 노력했다. 특히 문학에 있어서 실존주의는 사르트르를 통해 좀 더 정교하게 체계화되어 한때 세계적으로 유행한 사조였으며, 20세기 작가로서 실존주의의 영향을 직·간접으로 받지 않은 작가가 거의 없을 정도가 되었다. 그러므로 실존주의의 문학정신이 미국에서 다양하게 구현되는 것도 자극히 자연스럽고 당연한 일이라 할 것이다.

밀러가 실존주의의 정신을 고스란히 받은 작가는 아니다. 그러나 밀러는 20세기 초반 미국의 다른 어떤 작가보다 현대사회에서의 인간의 운명을 이해하고자 노력하였던 작가였다. 전후의 산업화된 현대 자본주의 사회에서 인간의 총체적인 위기를 다루는 그의 작품들은 결국 실존주의와 동일한 사상적 궤도를 보여주고 있다.

밀러는 사르트르와 거의 같은 시대적 배경에서 전후의 사회 위기를 인식하고 있으며, 2차 세계대전 후 유럽에서 시작된 실존주의적 상황을 밀러는 어떻게 작품 속에 용해시키고 있는가, 또한 그의 작품을 사르트르의 실존철학의 개념으로 분석할 때, 그의 사상과 어떤 공통적인 신념이 내재하고 있는가 등의 주제가 앞으로 지속될 연구과제로 남아 있다. 밀러의 작품을 합리적으로 접근하기 위해 실존주의 철학에 대한 그의 견해를 적용한 이유는 그가 전후 실존주의 철학의 대표적 인물로서 그의 철학 강연과 문학 작품을 통하여 20세기 서구문명에 부수되는 인간의 위기와

30) William V. Spanos (ed.), *A Casebook on Existentialism* (New York: Cromwell, 1966), p. V 참조.

삶의 질곡을 가장 심도 있게 다루고 있기 때문이다.

푸코는 인간의 비극 파생에 대해 밀러에게 많은 영향을 미치고 있다. 그는 문명이 발전함에 따라 인간은 권력의 틈바구니에서 비극의 재물이 되고 있다고 보았다. 권력의 문제는 우리 시대의 상황에 대해 푸코가 진단한 중심 문제라고 할 수 있다. 푸코는 사회의 제 양상이 권력과 관련이 있다고 보고 권력개념으로 사회의 비극을 설명한다. 그에게 권력이란 사회 속에서 유통되면서 하나의 사슬처럼 얹혀 있는 그물망³¹⁾으로 그것을 통해 영향력을 행사하며 기본적으로 자연과 본능을 억압하고 개인과 계급을 억압한다고 했다.

푸코는 이제까지 인문과학에서 인류의 역사를 이성에 의한 진보의 역사라고 본 것에 반기를 들고 이성은 오히려 인간을 억압하는 도구로 사용되고 있으며 인류 문명사를 권력의 투쟁사로 본다. 권력이 지식과 담합하여 담론을 만들어 그것을 통해 정치적, 경제적인 힘과 이데올로기적, 사회적 조종을 한다는 것이다. 푸코는 어떤 이론이 제도적 권력의 의견과 부합되지 않으면 당대에 인정받지 못한다고 했다. 지식이 권력과 결탁하고 있으며 또 지식이 어떻게 그 외의 모든 요소와 결합하여 작동해 왔는지를 탐구한다. 그는 여러 영역의 역사를 탐구하여 다양한 형태의 지식의 생성과 변천을 보여주고 각 시대마다 통용되는 지식과 진리체계가 있고 이는 권력과 연관성을 가진다고 했다. 그래서 진실이란 정치적 논쟁과 이데올로기의 투쟁의 도구가 된다는 것이다.

푸코나 밀러가 비난하는 세계는 지배 권력과 결탁한 각종 사회제도들이 개인에게 순응을 요구하는 억압의 굴레와 같은 것이 된 곳으로 진단하고 있다. 그들은 사회의 제도들이 권력유지의 수단으로 인간의 사고와 행동을 어떻게 조종하고 억압했나를 보여줌으로써 사람들에게 경종을 울리고 사회체계를 개선하여 그런 사회의 도래를 막아야겠다는 생각을 하게 해준다는 점에서 중요한 의의를 갖고 있다고 하겠다.

C. 매카시즘과 미국사회의 허구성

31) Michel Foucault, 『권력과 지식: 미셸 푸코와의 대담』, 홍성민 옮김 (서울: 나남, 1991), p. 130 참조.

위에서 살펴보았듯이 밀러의 실존주의 사상과 푸코의 사회제도와 권력의 유착은 미국사회의 매카시즘적인 사회현상과 맞물려 가일층 위력을 발휘하고 있다. 현대 비극 작가들은 체계적으로 자신의 주장을 평하는 것이 아니라 작품을 통해 우리에게 전달하고자 하는 핵심적인 사상을 극적 상황을 통해 부각시키고 있다. 이러한 사상은 복잡하면서도 끊임없이 변화해가는 사회 속에서 인간과 문명이 어떻게 연관 지어져 있으며 어떻게 맞물려 돌아가야 하는지에 대해 주된 관심을 보이고 있다. 그래서 정치 및 경제, 그리고 사회문제가 어떻게 비극적 상황으로 발전하고 있는가를 탐색하고 추적하는 데 있어 밀러는 당대 어떤 작가보다도 강한 의지를 보이고 이를 극적 상황으로 표현하고 있다.

그러나 이와는 반대로 인간의 생존문제를 사회의 관습 및 제도와 분리시켜 각자 개인의 본질적인 근원 내지 복잡한 심리적 결함에서 비극적 근원을 추출하려는 데 초점을 두는 경우도 있다는 점을 상기시키면서 Roland Barthes는 밀러를 이 범주에 속한 작가로 지목하고 있다.³²⁾

20세기의 미국 연극의 선두주자라고 할 수 있는 오니일은 극작가로서 이러한 탐색을 지속적으로 했다. 즉, 그는 모든 유형, 전략, 인물의 관념, 언어의 양식, 연극의 장치를 끊임없이 시험하는 문학의 방법에 철저하게 빠져 들었던 것이다.³³⁾ 19세기 말 유럽에 사실주의 운동이 시작된 이후부터 오니일을 중심으로 한 본격적인 근대 연극운동이 미국에서 시작되었으며 사실주의와 실험주의가 미국 연극에서 주류를 이루면서 그 중심에 밀러가 우뚝 서 있다고 해도 지나침이 없다.

1920년대의 오니일을 시작으로 해서 그의 영향을 직·간접으로 받은 작가들은 밀러와 테네시 월리엄스이다. 이 두 작가가 활동하던 시기는 사실주의가 주도적인 경향으로 유행하던 시기였다. 60년대와 70년대 초의 반문화와 민권 운동의 영향을 받은 기간을 일반적으로 실험극 시기로 분류한다. 70년대 후반부터 다시 미국 관객에게 새로운 호소력을 가지고 등장한 것이 사실주의의 유행으로 진단할 수 있다. 현대 연극이 시작된 이후로 미국 연극은 유럽의 영향을 계속 받아왔지만 그중에서도 가장 오래 지속되는 사조는 바로 사실주의이다.

32) Roland Barthes, *Barthes: Selected Writings*, ed. and intro. Susan Sontag (London: Longman, 1983), p. 187 참조.

33) C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama, 1945–1990* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 3 참조.

Whatever the deeper meanings of an American play, on the solid level it is about love and marriage, or earning a living, or dealing with a family crisis... Dramatists discovered that the real story of, say, the Depression was not in statistics and large social changes, but in the ways it affected a family in its living room.³⁴⁾

Gerald Berkowitz의 이러한 주장은 경제 공황의 위기를 다룬 거의 모든 미국 작가들에게 적용되었다. 50년대의 매카시즘(McCarthyism: 공산주의자 소탕주의)을 몰고 온 공포와 상대에 대한 의심의 분위기는 *The Crucible*의 John Proctor라는 평범한 개인의 이야기를 통해 극화되고 있으며 월남전을 둘러싼 미국의 자아상의 위기 또한 David Rabe의 *Sticks and Bones*에서 David라는 병사의 귀환이 그의 가정에 미치는 파급효과를 통해 나타나고 있다.³⁵⁾

전쟁 이후의 미국 사회는 급속도로 발달했던 기계 산업화 문명이 거품 경제로 무너져 내려 공황 상태에 빠졌고 인류 최대의 비극인 세계 대전을 겪으면서 충분한 이득 분배를 받지 못했던 보통 사람들의 가치관에 큰 혼란을 야기했다. 그 결과 가치를 성취한 자와 그렇지 못한 자의 실제적, 정신적 간격이 더욱 커지게 되었다. 그것은 물질적 성공을 이루지 못한 사람들에게 더욱 좌절감과 소외감을 갖게 하였다. 이러한 산업화된 자본주의 사회라는 메커니즘 안에서 소외되고 희생되는 소시민을 통해 개인과 사회에 연루된 도덕적, 윤리적 문제를 제기하고 그에 대한 진실을 밝히려는 것에 의미를 둔 작가가 바로 밀러였다.

20세기 미국 연극에 관한 비극은 경제 대공황으로부터 비롯되었다. 세계대전 중에는 실질적으로 주목할 만한 희곡작품이 나오지 않았으며, 전쟁 이후 전쟁의 참상을 체험하고 목격한 밀러가 자신의 경험을 바탕으로 *All My Sons*, *Death of a Salesman*, *The Price*(1985) 등 일련의 사회에 대한 강한 저항의 연극을 쓰기 시작했다. 밀러는 입센의 사회적 사실주의에 영향을 받아서 개인의 갈등과 좌절이 단순한 개인의 문제가 아니라 그가 속한 사회 전체의 문제로 주제의 지평을 확대시켰던 것이다.

밀러는 전쟁으로 인해 피해를 입은 시민의 인권을 소재로 채택하여 등장인물들의 대화에 역점을 두기보다는 오히려 *The Crucible*, *The Price*, *After the Fall*,

34) Berkowitz, Gerald M. *American Drama of the Twentieth Century* (London: Longman, 1992), p. 3 참조.

35) Ibid., p. 14 참조.

Incident at Vichy 등에서 주요 사상으로 제기되고 있는 홀로코스트, 매카시즘, 경제공황 등의 정치, 사회, 경제문제에 초점을 맞추고 있다. 그러나 이런 작품들은 사회제도에 대한 부정적 관점에서 작품의 배경을 포착하여 국부적인 문제를 제기하고 있다. 인종문제에 대한 미국의 편견의 저변에는 베트남과 같은 동남아시아에서의 전쟁 수행을 촉발시키는 비도덕인 문제가 깔려있음을 지적하여 냉소적인 비판을 가하고 있는 것이다.

밀러는 반전 운동에 적극적으로 참여했던 작가이다. 예일대, 미시건대, 심지어 웨스트포인트 사관학교에서까지 그를 초청해 전쟁에 관해 강의를 하도록 요청했다. 그렇지만 그는 매카시즘에 대해 비판의 수위를 높였다. 미시건 대학의 한 정치토론회에서 밀러는 미국 연방수사국 요원들이 학생들 사이에 앉아 있다고 서슴없이 폭로하면서 그들이 자신들의 행위에 대한 책임을 학생들에게 전가하지 말아야 하고 학생들이 장래에 대해 갖고 있는 열정을 짓밟지 말라고 경고하였다. 그는 "... the essential risk of living"³⁶⁾이라고 역설하면서 학생들의 저항운동을 지지했다. 더욱이, 그는 비록 학생들의 저항운동이 성공적으로 끝나지는 못했을지라도, "it should not be the occasion for disillusion, because we must go on groping from one illusion of virtue to another"³⁷⁾ 라며 학생들의 정치참여를 격려했다. 그렇지만 그는 60년대 학생 운동의 개인적 성격과 그의 도덕적, 정치적 시급성이 되어 온 30년대의 이타적 급진주의 사이에는 현저한 차이가 있음을 주목했다.

그러나 또 다른 측면에서 밀러는 60년대와 30년대의 유사성을 보았다. 이 두 시기의 소외된 자들은 통찰력은 있으나, 권력과 거리가 먼 사람들이었다. 밀러는 60년대의 연좌데모들과 1929년도의 주식시장 붕괴 사이에 유사성을 발견하였는데 그것은 두 사건이 고위층의 타락을 노출시켰다는 점이다. 그는 30년 전 대학교에서의 첫 밤을 보냈던 미시건 대학교 학생회관의 침대에 누워서 40년대와 50년대에 그랬듯이 민주주의가 위협당하는 것을 목격하였던 것이다.

I wondered how many times a country could be disowned by a vital and intelligent sector of its youth before something broke, something deep inside its structure that could never be repaired again... Is this the way America grows, or is this the way she slowly dies?³⁸⁾

36) Miller, *Timebends* (New York: Grove Press, 1987), p. 100.

37) Ibid., p. 100.

근본적으로 진보주의자였던 밀러는 시카고에서 개최된 1968년 민주당 전당대회에서 Eugene McCarthy 하원의원과 같은 반전주의자였다. 그러나 밀러는 이 전당대회를 계기로 평화주의자들이 민주당원들의 베트남 전쟁 지지를 막을 수 있을 것이라는 희망을 품지 않았다. 그러나 전쟁을 끝낼 것이라는 약속도 없이 험프리가 대통령 후보자가 될 것은 자명해졌다. 밀러는 험프리에 대한 도전을 강화하고, 장래의 정책에 영향을 줄 수 있도록 Robert Kennedy파와 McCarthy파가 통합을 해야 할 때라고 여겼다.³⁹⁾

밀러는 미시건 대학교와 민주당 전당대회에서 있었던 항의데모 대열에 참여했을 뿐만 아니라, 국제정세에도 관심을 갖고 정치활동을 하게 되었다. 작가들의 자유 보호를 위한 평생에 걸친 헌신으로 인해, 그는 1965년 국제펜클럽 회장이 되었다. 그는 또한 소련 정부가 Alexander Solzhenitsyn의 작품들에 내린 금지 조처를 해제하도록 소련당국에 청원을 하기도 했다. 이러한 정치적 활동에도 불구하고, 밀러는 순수한 도덕적 비전과 초월적인 아이디어의 부족을 느꼈다. “I could find no refreshing current of history such as I had imagined touching in the thirties and forties, only a moral stagnation.”⁴⁰⁾ 이러한 도덕적 불감증 이외에도 밀러는 베트남에 대한 미국의 극악무도한 행위를 극화하는 데 능력의 한계를 느끼고 자신의 작가적 역량에 회의적이었다.

사회적 소란으로 가득 찬 10년의 기간 동안, 경제공황, 파시즘, 그리고 메카시즘에 대한 그의 집착은 많은 이들에게는 시대착오적인 것으로 여겨질 정도였다. 이로 인해 작품의 창작 능력에까지 무시를 당하고 한동안 푸대접을 받게 되었다. Samuel Beckett와 Herold Pinter가 두각을 나타내고 있었고, 몇몇 비평가들에게 부조리극이 다른 형식들의 대체물로써 긍정적인 평가가 서서히 일기 시작했다.

밀러는 전쟁에 대한 연극적 한계와 문제를 극복해 나갔다. 그는 숨겨진 주제가 점진적으로 드러나는 연극이 다시 쓰여 질 수 있는지를 진지하게 고려해보기 시작했다.⁴¹⁾ 미국이 국가적 자기기만에 빠져 있다는 사실을 직면하기를 거부한다고 확신하면서, 그는 그러한 국가적 부도덕에 대해 세계 인류가 그 참상을 알 수 있도록

38) Ibid., pp. 102-103.

39) Ibid., p. 556 참조.

40) Ibid., p. 553.

41) Ibid., p. 548 참조.

백일하에 폭로되어져야만 한다고 느꼈다. 그럼에도 불구하고, 1960년대의 가장 성공적인 연극인 *The Price*는 미국의 과거에 발생했고 지금도 지속되고 있는 비인도적인 처사를 냉정하게 비판한 작품이다.

밀러는 60년대 연극의 시대적 흐름과 조화를 적절히 이루지 못하고 있다는 일부 지적을 받고 있는데, 그것은 그가 내재적인 심리묘사에 역점을 두고 등장인물의 행동과 내면적 심리의 갈등이 어떤 비극적 결과를 가져오는 가에 주된 관심을 보이고 있기 때문이다. 그는 외부적인 환경과 개인의 심리적 문제를 접근하여 예리한 관찰력과 분석력을 통해 등장인물들의 심리를 역동적이면서도 극적인 상황으로 전개한다. 그는 개인적인 역사는 바로 공공의 역사와 동전의 양면성임을 확신하고 있다. 이 때문에 미국 사회가 안고 있는 고질적인 사회통념을 파괴하고 사회제도의 과감한 혁신을 강력히 주문하고 있다.

20세기 미국을 대표하는 현대 희곡작가인 윌리엄스와 밀러는 같은 시기에 작품 활동을 했음에도 불구하고 상당히 차별화되고 있다. 이 두 작가는 거의 대조적인 작품 분위기를 나타내고 있다. 그들은 현대 사회의 관습 및 제도의 중압감 하에서 허덕이는 인간의 실상을 적나라하게 폭로하고 인간이 어떻게 좌절과 절망을 극복하고 살아 가야하는가에 대한 당위성을 역설하고 나름대로 그 방법을 탐색하여 왔다.

그러나 윌리엄스에게 있어서 사회적인 문제성은 주인공이 겪은 내면적 갈등을 통해 간접적으로 시사되어질 뿐, 결코 비중을 갖고서 극의 표면에 부상하지는 않는다. 이에 반하여 밀러는 한 개인이 겪은 심적 갈등과 좌절의 문제를 개인의 차원을 넘어서서 그가 속한 사회 전체의 문제로 보편화시키고 있다.

밀러에게 있어서 한 개인이 겪은 부당한 박해와 좌절, 혹은 그가 범하는 죄는 그 개인과 그를 둘러싼 가족에게만 해당되는 것이 아니라 사회구성원 전체의 문제로 확대되는 것이다. 윌리엄스가 끝까지 내재적이고 소극적인 필치로 병적 이상심리의 내면을 파고드는 반면, 밀러는 어디까지나 사회적이고 도덕주의적인 입장에서 사실주의적 기법을 통해 그들의 전형적인 소시민 가정의 비극을 그리고 있다.

두 작가가 사회극의 흐름을 쫓고 있다고 하지만 전자는 주제의식이 매우 제한적이다. 그러나 후자는 사회 정의감에서 출발하여 개인의 모든 선악의 행위는 그의 문제에 국한된 것이 아니라 사회연대성의 책임으로 진단하고 있다. 밀러에게 인간은 어떤 개인도 사회에서 단절되고 고립된 존재가 아니다. 다시 말해서 개인의 부도덕한 행위나 악행은 완전히 개인적인 문제로 끝나는 것이 아니라는 것이다. 그

악행은 다른 인간에게 그리고 다시 연쇄반응을 일으켜 사회 전체로 파급되어, 마침내는 개인을 넘어서 사회 전반적인 비극의 현상으로 확대 재생산된다는 주장이다.

극작술에 있어서도 밀러는 그리스극의 전통과 입센의 중기작품의 특징을 이루는 사실주의에 입각해서 주로 소시민과 사회와의 관계를 거시적으로 다루고 있다. 그는 한 개인의 운명을 형성하고 지배하는 근원을 고대 그리스의 도시국가시대의 집단적인 사회의식에서부터 개별화된 인간 내면의 복잡한 자아의식의 갈등이라 보았고 아울러 그만의 독특한 ‘완전한 극(Whole Drama)’를 추구한 실존적 사회 작가라고 할 수 있다. 그는 그리스의 비극성에서 휴머니즘 사상을 유산으로 이어 받아 이를 작품에서 사실적으로 재구하고 있으며, 그의 작품 속에는 무신론적 실존주의나 사르트르 사상이 면면히 배어있음을 엿볼 수 있다. 다음 장에서는 이러한 밀러의 사상이 작품을 통해 어떻게 표출되고 있는가를 살펴보자 한다.

III. 사회 비극의 특성

밀러는 현대 비극을 미국 사회 제도와 접목시켜 그 비극의 양상이 산업사회와 권력사회 그리고 인간의 내면에서 파생되고 있음을 보여준다. *The Crucible, After the Fall* 과 같은 작품에서 작가는 스토리의 배경과 분위기를 극적인 상황으로 물고 가면서 주동인물과 반동인물 간의 갈등을 심화시키고 긴장을 고조시키며 카타르시스의 효과를 극대화시키고 있다. 필자는 이와 같은 극의 구성방법을 통해 극적 효과를 부각시켜서 20세기 미국 사회와 인간의 비극적 상황이 어떻게 맞물려 예술적 가치와 심오한 사상으로 발전하고 또한 이를 어떻게 보편적 사회비극의 개념으로 확립하는가를 고찰하고자 한다.

A. *All My Sons*: 물질만능과 부자간의 갈등

1947년에 발표된 *All My Sons*는 밀러의 작품들 중 최상의 작품은 아니다. 그러나 이 작품은 그의 문학적 주제의 통찰력이 극명하게 드러나 많은 비평가들로부터 호평을 받았다. 첫 브로드웨이 작품인 *The Man Who Had All the Luck* (1944)의 참담한 실패 후 밀러는 만약 *All My Sons*가 실패한다면 붓을 꺾겠다고 단호한 결심을 토로한 적이 있다.⁴²⁾ 밀러의 이러한 다짐대로 이 작품은 성공을 거두었다. 총 328회에 걸쳐 공연되었고, 오니일의 *The Iceman Cometh* (1946)를 제치고 뉴욕 드라마 비평가상을 수상하기도 했다. 또한 이 작품으로 밀러는 미국에서 가장 전도유망한 작가로 자리매김하게 되었다.⁴³⁾

밀러는 중서부 지방에서 온, 신앙심이 깊은 한 여성으로부터 들은 이야기를 소재로 *All My Sons*를 구성하였다. 그녀는 밀러에게 결합이 있는 기계를 군부에 납품했다는 이유로 딸이 아버지를 당국에 고발하여 가정이 파탄난 어느 이웃의 이야기

42) Miller, op. cit., *Timebends*, p. 268 참조.

43) June Schleuter, *Arthur Miller* (New York: Ungar, 1987), p. 43 참조.

를 들려주었다. 밀러는 그녀의 이야기를 사실적으로 묘사함으로써 잔잔한 감동을 주고 있다. Charlotte Goodman은 비평가들이 자신의 극과 대중 통속극인 Lillian Hellman의 *The Little Foxes*를 비교하는 것을 탐탁스럽지 않게 여긴 나머지 밀러가 이야기 속의 딸을 아들로 바꾸었다고 지적한 바 있다.⁴⁴⁾

*All My Sons*는 밀러의 출세작이다. 이 작품에서 그는 전쟁 중에 불량 군수품을 납품한 죄를 동료에게 뒤집어씌운 어느 실업가와 이상주의적으로 살려는 그 아들을 대립시켰다. 그래서 결국 아들을 죽음에 이르게 한 죄책감 때문에 아버지가 자살하는 이야기이다. 이 작품은 돈만을 우선시 하는 물질 만능주의 세계에서 비인간성을 예리하게 파헤치고 부자간의 부도덕한 인간관계로 인해 빚어진 비극을 그리고 있다.

이 극에 등장하는 Joe Keller는 자신의 가족뿐만 아니라 사회의 다른 구성원들과 함께 살아나가야 하는 문제에 대해 무지했으나 결국 자신의 잘못을 깨닫고 속죄의 행동으로 자살을 선택한다. H. Clurman은 이 작품을 통해 사회와 타인에 대한 개인의 관련성과 책임을 지적한다. 인간은 타인을 자신의 일부로 느끼고 또한 자신을 타인의 일부로 느껴야 하는 문제는 지적인 문제가 아니라 인간 모두에게 공유된 도덕적인 본능이자 보편적 직관으로 인지되어야 한다고 했다.⁴⁵⁾

밀러는 초기 극을 통해 개개인의 인간이 겪는 고통의 원인을 외부세계의 결합, 특히 특정한 사회체제나 이데올로기 가치의 결합으로 보고 이러한 세력에 의해 천성적으로 선한 개인이 희생되는 모습을 제시했다. 또한 그는 개인과 사회와의 관계 속에서 비극적인 갈등을 통해 개인을 압도해 가는 사회의 모순을 부각시키고 있다. 그러므로 사회는 인간 삶의 중심이며 개인의 운명은 사회적으로 결정되는 것으로 인식하고 있다. 그는 이러한 개인과 사회와의 밀접한 관계를 물고기와 바다에 비유 했다. 사회는 하나의 힘이며 풍습의 신비이다. 그것은 인간 내부에 있기도 하고 동시에 인간을 둘러싸고 있기도 하다. 즉, 그 사회는 인간이 태어나 묻힐 장소이며 인간에게 희망을 줄 수 있고 동시에 위협적인 대상이 될 수 있다는 것이다.

... "society" is a power and a mystery of custom and inside the man and

44) Charlotte Goodman, "The Fox's Cubs: Lillian Hellman, Arthur Miller, and Tennessee Williams." *Modern American Drama: The Female Canon*. Ed. June Schlueter, (London and Toronto: Associated University Presses, 1990), p. 140 참조.

45) Harold Clurman, "Introduction," *The Portable Arthur Miller*, ed. Christopher Bigsby (New York: Penguin Books, 1995), p. XIV 참조.

surrounding him, as the fish is in the sea and the sea inside the fish, his birthplace and burial ground, promise and threat.⁴⁶⁾

그러나 개인과 사회에 대한 밀러의 관심사는 개인에게 끼치는 사회의 영향에만 한정하지 않고 사회에 대한 개인의 영향에 대해서도 깊은 관심을 보였다. 인간 세계가 인간의 본성을 어떻게 바꾸었는지에 대한 것보다 더 어려운 질문은 반대로 인간이 인간 세계를 어떻게 바꿀 수 있을 것인가이다.

How the native personality of a man was changed by his world, and the harder question, how he could in turn change his world.⁴⁷⁾

사회에 대한 개인의 영향이라는 문제는 그의 후기 극으로 갈수록 깊어 있게 다뤄지고 있다. 사회에 나타나는 악의 근원에 대한 근본적인 고찰도 함께 나타난다. 밀러의 초기 극에서 개인과 사회는 갈등관계로 나타나며 그는 개인의 잘못이 사회의 관습과 제도에서 비롯된 것으로 보았다. 그러나 점차 그 잘못의 원인을 사회체제에서보다는 인간 자체에서 찾기 시작했다. 이러한 관점의 변화는 그가 경험하게 되는 전쟁기간동안 나치들이 유럽에서 유대인들에게 행한 잔학행위나 50년대 매카시즘의 비이성적인 면에서 기인한다. 그는 더 이상 인간과 사회가 진보하고 완벽해질 수 있다는 생각을 유지할 수 없게 된다. 그는 사회악을 사회체제보다는 인간과 인간의 본성에 두기 시작했다. 이러한 밀러의 시각은 *Death of a Salesman*에서 가일층 고조되고 있다. 자본주의 체제 하에서 인간성이 어떻게 말살되고 그 인간성의 확립을 위해 치열한 비극적 상황이 어떻게 전개되고 있는가에 초점을 맞추고 있다.

또한 *All My Sons*를 통해서 밀러는 비평가들로부터 입센의 추종자라는 평가를 받았다. 그들은 노르웨이 대가의 스타일과 형식을 밀러가 많이 모방하고 있다고 주장하며, 그들 중 Raymond Williams의 견해는 매우 합당하게 여겨진다.

All My Sons has been described as an Ibsenite play, and certainly, if we restrict Ibsen to the kind of play he wrote between *The League of Youth*(1869) and

46) Arthur Miller, op. cit., *Arthur Miller's Collected Plays*, p. 30.

47) Arthur Miller, "The Shadows of the Gods," *The Theater Essays of Arthur Miller*, (New York: The Viking Press, 1978), p. 178.

Rosmersholm(1886), it is a relevant description. The similarities are indeed so striking that we could call *All My Sons* pastiche if the force of its conception were not so evident.⁴⁸⁾

밀러와 입센의 극 비교는 긍정적이면서도 부정적인 양면성을 띠고 있다. 어떤 비평가는 간결하게 쓰인 신비한 이야기로 전개되는 밀러의 훌륭한 구성을 칭찬하는 반면, 다른 비평가들은 극이 우연과 계략에 의존한다고 주장한다. Tom F. Driver는 *All My Sons*를 설명부, 대립, 그리고 절정으로 이루어진 구식 극이라고 평가한다. 이와는 달리 C. W. E. Bigsby는 고전적으로 잘 만들어진 극이라고 극찬한다.⁴⁹⁾ 아마도 이 극에서 논쟁이 주로 야기되는 부분은 3막에서 Larry에게서 온 편지를 늦게 폭로한 Ann이 악역이냐 아니냐는 것이다. 많은 사람들이 밀러의 ‘미스터리 편지’를 입센이나 다른 작가들이 만들어 낸 전형적인 19세기의 장치와 같은 것으로 보고 있다. 비록 결함이 있기는 하지만 오이디푸스와 비교해서 그의 극은 수긍하기 어려운 모호성이 내재하고 있다는 것이다.

If the appearance of this letter, logical though it might be, is too convenient for our tastes, I wondered what contemporary criticism would make of a play in which an infant, set out on a mountainside to die because it is predicted that he will murder his father, is rescued by a shepherd and then, some two decades later, gets into an argument with a total stranger whom he kills – and who just happens to be not only his father but the king whose place he proceeds to take, exactly as prophesied. If the myth behind Oedipus allows us to stretch our commonsense judgment of its plausibility, the letter's appearance in *All My Sons* seems to me to spring out of Ann's character and situation and hence is far less difficult to accept than a naked stroke of fate.⁵⁰⁾

많은 비평가들은 밀러가 입센과 같은 사회극작가라는 점에 비추어 *All My Sons* 역시 사회극으로 보고 있다. 밀러는 이러한 관점에 대한 입장은 다음과 같이 쓰고

48) Raymond Williams, *Drama: From Ibsen to Brecht*, (London: Chatto&Windus Ltd. and Oxford University Press, 1952), p. 75.

49) Schleuter, op. cit., p. 44 참조.

50) Miller, *Timebends*, op. cit., p. 134.

있다.

I take it as a truth that the end of drama is the creation of a higher consciousness and not merely a subjective attack upon the audiences' nerves and feelings. What is precious in the Ibsen method is its insistence upon valid causation, and this cannot be dismissed as a wooden notion.⁵¹⁾

*All My Sons*에서, 밀러가 만들어 내고자 하는 ‘보다 차원 높은 인식’들은 극의 중심을 이루는 인간의 ‘관계’이다. 그리고 극의 도입부에서 빈번하게 제시된 인용구에서 밀러는 다음과 같이 그의 의중을 드러내고 있다.

The fortress which *All My Sons* lays siege to is the fortress of unrelatedness.... It is that the crime is seen as having roots in a certain relationship of the individual to society, and to a certain indoctrination he embodies, which, if dominant, can mean a jungle existence for all of us no matter how high our buildings soar. And it is in this sense that loneliness is socially meaningful in these plays.⁵²⁾

대공황의 여파로 밀러는 우리가 생존하기 위해서 형제처럼 서로를 감싸 안아야 한다고 결론지었다. *All My Sons*에서 자본주의 본성은 ‘관계’에 대한 새로운 비전이 필요한 사회를 봉괴시켰다. 30년대에 홈리스(homeless)들을 보면 밀러는 공동체 속에서 존재하는 친구처럼 서로에게 관심을 가지고 바라보아야 한다는 결론을 내린 것이다.

주인공 Joe는 가족 중심주의 사고와 아메리칸 드림의 추구자로 돈을 벌기 위해서는 도덕적 양심도, 사회에 대한 책임감도 무시하고 오로지 가족의 안락과 아들에게 좀 더 큰 기업을 물려주기 위해 수단과 방법을 가리지 않는 인물이다. 불행하게도 그는 두 아들들이 참가한 전쟁을 통해 배우지도, 느끼지도, 변화되지도 못했다. 자신의 관점에서 결함 있는 비행기의 부품을 납품하여 21명을 죽음으로 이끈 그의 죄는 ‘그릇된’ 것이 아니었고, 단지 그가 사업가로서 해야 하는 일부분이었다는 것

51) Miller, op. cit., *Collected Plays*, p. 21.

52) Miller, op. cit., *Collected Plays*, p. 19.

이다. 그는 필사적으로 Chris에게 자신의 정당성을 나타내려 노력한다. “I don’t know what you mean! You wanted money, so I made money. What must I be forgiven? You wanted money, didn’t you?” (p. 76) 심지어 Chris가 그의 행동을 비난하고 난 후에도 그는 자신이 무엇을 잘못했는지 이해하지도 못한다. 그의 태도는 신경증 증세를 보이는 아내 Kate와는 달리 죄책감이나 불안감에서 오는 죄의식을 전혀 느끼지 않는다. 오히려 그는 의심을 하는 타인을 압도할 정도로 자신감에 차 있으며 죄책감의 흔적은 전혀 보이지 않는다.

Mother: There’s something bigger than the family to him.

Keller: Nothin’ is bigger!

....

Keller: Nothing is bigger than that. And you’re goin’ to tell him, you understand? I’m his father and he’s my son, and if there’s something bigger than that I’ll put a bullet in my head! ⁵³⁾

Steven R. Centola에 의하면 Joe는 자신의 세계인 가족 속에서 신화적인 존재이며 전능한 아버지상으로 자신의 본질을 고정시키고 싶어 한다. 그에게 있어 이는 하나의 이상으로 받아들여지며, 그는 실제로 이 이상에 온 생을 바쳐 헌신해 왔다.

표면상으로, 밀러는 선한 사람이 자신의 거짓 인생을 악인에게 드러내는 현대 도덕극을 만들었다. 실제로, 자신의 드라마에서 도덕적으로 설명하고자 하는 밀러의 경향은 다음과 같은 John Gassner의 가혹한 비평을 받기도 했다.

He[Miller] has been rather over-strenuous and obvious in his moralization... He has not dropped anchor naturally and inconspicuously in a norm of values and then gone ahead with his business as an artist. He has felt impelled to proclaim his values as if Judaeo - Christianity and even Hellenism had not made them known long ago, and he has placed them at the top of his dramatic register.⁵⁴⁾

53) Arthur Miller, *All My Sons* (New York: Penguin Books, 1989), p. 73. 이 후부터는 이 논문에서 인용된 모든 작품은 말미 괄호 안에 쪽수만을 표시함.

54) John Gassner, *Dramatic Soundings: Evaluations and Retractions Culled from Thirty Years of Dramatic Criticism* (New York: Crown Publishers, Inc., 1968), p. 704.

밀러는 Gassner의 언급에 “Surely there is no known philosophy which was first announced through a play, nor any ethical idea... As a matter of fact, it is highly unlikely that a new idea could be successfully launched through a play at all.”⁵⁵⁾라고 반박하고 있다. 대신에 이미 존재하나 아직은 대중화 되지 않는 개념들이 드라마를 통해 발표되어지는 것이라고 했다.⁵⁶⁾

*All My Sons*에 나타난 사상과 가치로 인해, 이 극은 좀 더 설교나 논문 같은 인상을 준다. Chris가 자기 자신을 도덕적으로 무지한 대중을 교화시키기 위해 온 ‘예수’로 승화시킨 반면, Joe는 심각한 경제 상황에서 살인도 할 수 있는 ‘악마’로 자신을 치부한다. 하지만 Chris에 대한 이웃들의 시선을 ‘신성한’ 것으로 입증할 수 없으며, 결함이 있는 부품들을 납품한 것에 대한 Joe의 변명이 어느 정도 이해되기도 한다. 이러한 결점에도 불구하고 *All My Sons*는 감정적으로 그리고 철학적으로 각각 반대 방향으로 나아가다가 극의 마지막 부분에서 결국 교차하게 되는 두 사람의 모습을 우리에게 보여준다. Arvin Wells가 지적했듯이 이 극은 옳고 그름을 넘어선 단순한 승리 이상의 무언가가 있다.

The play in its entirety makes clear that Joe Keller has committed his crimes not out of cowardice, callousness or pure self-interest, but out of a too – exclusive regard for real though limited values, and that Chris, the idealist, is far from acting disinterestedly as he harrows his father to repentance.⁵⁷⁾

전체적으로 이 극은 현실에 대해 지나치게 배타적인 태도를 보이지 않는 Joe가 사회에 대한 무정함과 이기심으로 범죄를 저질렀다는 것과 그의 아버지가 회개하도록 괴롭히는 이상주의자인 Chris의 모습을 대조적으로 보여준다. 하지만 Chris는 자신이 상상하는 예수처럼 그렇게 순수한 존재가 아니며, Joe는 돈 때문에 여러 목숨을 희생시킨 무자비한 사업가가 아니다.

*All My Sons*에서 변화된 삶의 메시지를 전달해야 하는 사람은 Chris인데, 2막 앞부분에서 이웃인 Sue는 그런 Chris에 대해 부정적인 이미지를 갖고 있다. 그녀는

55) Miller, op. cit., *The Theater Essays of Arthur Miller*, pp. 119–20.

56) Ibid., p. 122 참조.

57) Arvin Wells, "The Living and the Dead in *All My Sons*." *Modern Drama* 7, no 1(1964), pp. 46–51 참조.

Ann에게 Chris와 결혼하자마자 이사를 가라고 말한다. “My husband is unhappy with Chris around... Chris makes people want to be better than it's possible to be.”(p. 44) Ann은 Chris를 변호하려 하지만 Sue는 “(It isn't) as though Chris or anybody else isn't compromising.”(p. 44)라고 말한다. 재판에서는 사실과는 다르게 판결을 받았으나 범죄를 저지른 것으로 의심이 되는 아버지와 함께 사업을 하는 Chris의 타협은 비극적인 상황을 야기 시킨다.

Sue: You know what I resent, dear?

Ann: Please, I don't want to argue.

Sue: I resent living next door to the Holy Family. It makes me look like a bum, you understand?

Ann: I can't do anything about that.

Sue: Who is he to ruin a man's life? Everybody knows Joe pulled a fast one to get out of jail.

Ann: That's not true.

Sue: Then why don't you go out and talk to people? Go on, talk to them. There's not a person on the block who doesn't know the truth. (p. 45)

Sue는 종교적이고 신앙심이 깊은 가족처럼 보이지만 실제로 그렇지 않은 재력가인 Keller 집안을 비꼼으로써 Chris에 대한 평가를 대신한다. 이런 Sue의 말은 Chris가 타협하지 않는 성격이라는 것을 보여줌과 동시에 그가 무의식적으로 모두가 알고 있는 사실에 대해서 스스로 외면해버렸다는 것을 나타낸다.

모두가 아는 진실을 제대로 보지 못하는 Chris의 무능함에 대한 몇 가지 그럴듯한 근거들이 있다. 그는 생명과 관계된 부품을 생산하는 공장에서 현재 일하는 중이고 그의 미래의 직업과 부는 공장의 성공과 직접적으로 연결되어 있다. 만약 그가 자신의 아버지에 관한 진실에 직면했었다면, 그는 의심할 여지없이 일을 그만두도록 강요받았을 것이고 공장의 명성은 손상되었을 것이다. Ann에게 그가 줄 수 있는 것이 미래의 경제적 성공과 관련이 있기 때문에 결혼 계획에도 영향을 미쳤을 것이다. 그는 아버지의 결점에 대한 분별력을 잃으면서, 그의 삶 속에 투영되었던 이상주의가 자신의 아버지에게도 있을 것이라고 믿어버린 것이다. 아버지에 관한 진실을 알게 된 후 보여준 그의 격렬한 반응은 아버지를 향한 이상주의적 태도

를 나타낸다. 그는 대부분의 사람들이 부도덕하다는 것을 알고 있었다. 하지만 자신의 아버지는 그런 사람들과 다르다고 믿었던 것이다.

*Death of a Salesman*에 나오는 Biff Loman은 보스턴의 한 작은 호텔방에서 아버지에 관한 ‘진실’을 알게 되었을 때, 아버지에 대해 오랫동안 혐오감과 증오심에 사로잡히게 된다. Biff는 극의 마지막 부분에서 아버지를 용서하고 자신의 원한을 극복하지만, *All My Sons*에서는 아버지에 대한 Chris의 비난이 Joe를 자살로 이끈다.

극이 진행됨에 따라서, Chris의 ‘이상’이 그의 삶에 어떠한 변화도 일으키지 못하는 것으로 나타난다. Chris는 자신의 아버지를 대신해 유죄판결을 받은 Joe의 전동업자 Steve Deever를 용서하지 않았다. Chris는 Steeve의 형벌이 경감된다는 사실은 자신의 아버지가 공범일 가능성을 암시적으로 인정하는 것이라고 생각한다.

Joe는 누명을 쓴 Steve에 대해서 자신이 갖고 있는 죄의식을 경감하고자 그가 감옥에서 석방되면 일자리를 알아봐주겠노라고 Ann에게 말한다. 하지만 Chris는 “... kick him in the teeth”(p. 49)라고 말하며 아버지의 제안에 대해 거부반응을 보인다. 이면에 Joe의 의도가 감춰져 있지만 화해를 하고자 하는 그의 시도는 그의 ‘신성한’ 아들 Chris에게서 칭찬받을 만한 것이다. 하지만 여기에서 나타나는 Chris의 완고함이 극의 후반부에서 아버지를 대하는 전조가 되고, 전시에서 부대원들을 통해서 배웠다는 희생과 용서에 대한 자신의 주장을 약화시킨다.

2막에서 Joe는 비행기 부품 납품과정에서 결과적으로 조종사들의 죽음을 초래한 자신의 죄에 대한 진실을 그의 아들에게 고백하기를 강요받는다. 그는 오직 Chris의 미래와 사업적인 이익만을 생각했었다고 자신을 항변한다. Chris는 당연히 그것을 들으려 하지 않고 ‘타오르는 분노’를 느끼며 아버지를 비난한다.

For me! – I was dying every day and you were killing my boys and you did it for me? What the hell do you think I was thinking of, the Goddam business? What is that, the world – the business? What the hell do you mean, you did it for me? Don’t you have a country? Don’t you live in the world? What the hell are you? You’re not even an animal, no animal kills its own, what are you? What must I do to you? I ought to tear the tongue out of your mouth, what must I do? What must I do, Jesus God, what must I do? (pp. 70-71)

그러나 이런 Chris의 비난과 더불어, 아버지의 반사회적이고 비양심적인 행동에 대한 죄책감을 느끼며 속죄하기 위해 자살하겠다는 그의 큰 아들 Larry의 편지를 받을 때까지도 Joe는 어떤 죄의식도 느끼지 못한다. 과거에 이미 저지른 범죄의 결과에 대해서 지금 보상할 방법은 없지만 현재 그가 해야 할 일은 자신이 저지른 죄를 인정하고 사회에 대한 개인의 책임감을 깨닫는 것이다.

It is not Joe's legal culpability which is of importance but his ability to accept the necessary relationship between self and society which is implied in his acceptance of the ideal of universal brotherhood.⁵⁸⁾

한편 Chris는 전쟁이라는 극한의 상황에서 자신의 부하들이 보여준 전우애를 통해서 가족 밖의 세상에서 인류애를 경험한다. 모든 인류는 ‘연결’되어 있으며 그것은 자신의 아버지가 알아야만 하는 것이었다. Chris는 인간이 인간을 위해 가질 수 있는 사랑이 용서와 연민의 정을 포함한다는 사실을 인식하고 아버지를 비난하지만, 자신이 정작 받아들일 수 없는 것은 Joe의 반사회적인 행동 그 자체가 아니라 바로 자기 자신의 모습이다. 전쟁의 경험은 Chris로 하여금 죽어 간 사람들에 대한 죄의식을 가지게 했을 뿐만 아니라 그의 이상주의적 도덕관을 더욱 확고히 하는 계기가 되었다.

하지만 그의 이상주의에는 약간의 문제가 있다. Chris는 미국이 전쟁 중에 사망한 사람들의 회생에도 불구하고 미국사회는 여전히 약육강식의 논리가 지배하는 자본주의 사회에 지나지 않는다고 비난하면서도, 그 역시 제대 후에 아버지와 사업을 함께 함으로써 전쟁을 통해 얻은 이득을 향유한다. Chris가 “Oh, Annie, Annie... I'm going to make a fortune for you!”(p. 36)라고 말하며 Ann과의 행복한 결혼생활을 영위하려는 그의 꿈 역시 자신의 아버지가 추구하는 가족중심주의를에서 크게 벗어나지 못하는 한계를 지닌다.

2막 마지막에서 했던 “What must I do?”(p. 71)라는 Chris의 질문이 3막에서는 아버지에게 말하면서 “It's not what I want to do, it's what you want to do.”(p. 82)로 바뀐다. 아버지로 하여금 자신의 범죄에 대해 스스로 도덕적 선택을 하도록 강요하면서 아버지의 ‘도덕적 무지’를 회복시키고자 하는 Chris의 ‘의무’는 잘못된

58) C. W. E. Bigsby, *Confrontation and Commitment: A Study of Contemporary American Drama* (New York: University of Missouri Press, 1966), p. 22.

것이라 할 수 있다. 다른 한편으로 이러한 질문의 변화는 Chris가 도덕적 행위에 대한 의무를 회피하게 만들기도 한다. 그의 완고한 질문인 “What must I do?”에는 두 가지의 명백한 답이 있다. Chris가 동정심을 가지고 자비를 베풀어 자신의 아버지를 용서해야 하거나, 정의를 실현하는 열렬한 이성주의자로서 자신을 투사하여 아버지를 비난해야 하는 것이다.

Larry가 아버지의 범죄로 인해 자살할 것이라는 사실을 직접 밝히는 Ann에게 보낸 Larry의 편지를 읽고 난 후 Chris는 자신의 아버지를 비난한다.

Chris: ... Now you tell me what you must do... This is how he died, now tell me where you belong.

Keller: Chris, a man can't be a Jesus in this world! (p. 83)

Chris를 진정한 아들로서 여기고 있었던 Joe는 인간이기 때문에 자신은 그런 실수를 저지를 수 있다고 외치지만 Larry의 죽음을 통해 자신과 사회에 대한 관계성을 깨닫게 된다. 결국 너무 늦게 깨달은 결과, 그도 또한 죽은 조종사들이 자신의 아들들이라고 생각한다는 말을 남기고 자살을 한다.

극의 결말에서 어머니는 Chris에게 아버지가 집에 있도록 말하라고 하지만 그는 아버지를 감옥에 데려 가려고 한다. 어머니가 아버지는 감옥살이를 하면 죽을 것이라고 말했음에도 Chris는 무자비한 모습을 보이며, 마지막 대화에서 오만하고 완고한 성격을 드러낸다.

Mother: The war is over! Didn't you hear?—it's over!

Chris: Then what was Larry to you? A stone that fell into the water? It's not enough for him to be sorry. Larry didn't kill himself to make you and Dad sorry.

Mother: What more can we be!

Chris: You can be better! Once and for all you can know there's a universe of people outside and you're responsible to it, and unless you know that you threw away your son because that's why he died. (p. 61)

Chris가 Joe에게 정당한 법의 심판을 받아야 한다고 주장하는 이유는 그렇게 해

야만 아버지 회사에서 저지를 비리와 자신과는 무관하다는 결백을 입증하고 나아가 자신의 이상주의를 펴나갈 수 있기 때문이다. 사실상 아버지에 대한 그의 이러한 요구는 Ann과 자유롭게 결혼하고 자신의 현재의 모습에 정당성을 부여하며 자존심을 살리기 위한 것이기도 하다. 이러한 점을 고려하면 Joe는 사실상 Chris의 속죄양인 셈이다.

또한 Barry Gross는 극의 도덕성을 지적하는 Chris의 마지막 대사에 강하게 반발한다. 그는 “Chris uses fine words, but they are cast into a silent void, because we know that, behind them, Chris is incapable of the commitment and love his father's suicide represents.”⁵⁹⁾라고 썼다. Gross는 *All My Sons*에서 밀러가 제시하는 교훈에 대해 다음과 같이 대답한다.

In *All My Sons* Miller is not guilty of presuming to teach, or even of presuming to preach, but of not doing it with sufficient force and directness, of not pinpointing with sufficient sharpness Chris's amorphous and formless sentiments. That the world should be reordered is not at issue; how it should is.⁶⁰⁾

Chris는 그 자신의 삶의 변화에 아무런 영향을 주지 않았던 진실들에 대해서 무관심하며 신경 쓰지 않는다. 이러한 모습은 Chris가 그의 부대원들의 죽음과 어느 정도 타협하고 있음을 의미한다. 그는 자신의 삶을 희생하면서 그들을 구할 수도 없었으며, 그들의 희생의 결과로써 변화되지도 않는다. 하지만 Chris의 성장은 엄청난 고통 뒤에 진실을 이해하게 되는 그리스극의 영웅들의 모습과 비슷하다고 할 수 있다. 하지만 Chris는 오이디푸스나 Creon의 비극적 깊이나 성숙의 단계에 도달하지 못한다. 그의 깨달음은 극중에 너무 늦게 나타나며 넘지시 암시될 뿐이다. 그러나 밀러는 그가 그리스 비극의 작가들에게 강하게 영향 받았음을 인정한다.⁶¹⁾ Chris는 Joe가 죄의식을 갖고 자신의 행동에 대한 책임을 지고 진정한 인간으로서의 모습을 회복하기를 바라며 아버지를 공격한다.

Chris는 진실을 직면하는 정직한 대변자가 아니라 자신의 상황을 진실로 만들기

59) Barry Gross, "Peddler and Pioneer in *Death of a Salesman*," *Modern Drama* 4(1964), pp. 59-60.

60) Ibid., p. 23.

61) Miller, op. cit., *Timebends*, p. 94 참조.

위해서 투쟁하는 젊은이다. 또한 Joe 역시 다른 사람의 불행을 즐기는 비정한 범죄자는 아니다. Wells는 *All My Sons*에 대하여 “There is no simple opposition between those ‘who know’ and those who ‘must learn,’ between those who possess the truth and those who have failed to grasp it.”⁶²⁾라고 말한다. Joe의 문제는 잘못된 것을 바르게 말하지 못하는 데서 비롯되는 것이 아니라, 자신이 세계, 우주, 사회와 어떤 식으로든 실제적인 연결이 되어있다는 사실을 인정하지 못하는 것에서 생겨난다. 결국 Joe는 가족과 사회를 연결시키지 못했기 때문에 자신의 세상, 우주, 그리고 사회로부터 소외를 당하게 된다.

밀러의 극에서 죄의식은 주인공들이 올바른 자아인식을 얻는 데 중요한 역할을 한다. 또한 이 죄의식은 개인과 사회에 대한 책임의식을 갖게 하는 근원이 된다. 이에 대해 Bigsby는 다음과 같이 설명하고 있다.

For Miller, as for Freud, guilt is a primary social mechanism in that it is the unconscious acknowledgement of responsibility, of a world which consists of more than fragmented experiences: it is a product of the dominance of the reality over the pleasure principle.⁶³⁾

Carson은 입센이 과거의 행위로 인해 나타나는 현실적 결과에 관심이 있는데 비해, 밀러는 결과 후에 따르는 ‘반동’에 더 흥미를 가진다고 말하고 또한, 밀러에게 있어 인식의 순간은 항상 사회적 삶의 선택을 위한 예비과정이라고 받아들임으로써⁶⁴⁾ 밀러가 지니는 사회의식의 특성을 지적하고 있다. 가족과 사회 간의 대립된 갈등을 주체적이고 철학적으로 극화하는 데 익숙한 밀러는 *All My Sons*에서 인간의 실존적 사회의식을 향한 사회적 존재의 기본적 개념을 확인하고 있다.

Joe는 성공이나 부에 절대적 가치를 두었던 미국 자본주의 신화의 산물이기 때문에 이 인물의 타락과 파멸은 개인의 문제인 동시에 사회 문제가 된다. 어느 측면에서는 Joe 역시 사회의 희생자라고 할 수 있다. 따라서 이 극에서 그에 대한 밀러의 태도는 양면성을 보인다. 그는 Joe가 개인의 이기주의 때문에 현 사회구조 내에

62) Wells, op. cit., p. 51.

63) C. W. E. Bigsby, "Introduction," *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), p. 158.

64) Neil Carson, *Arthur Miller* (London: The MacMillan Press Ltd., 1982), p. 40 참조.

서 자기 역할을 제대로 못한 것은 잘못된 것임을 극화하면서도 기존의 자본주의 사회체제가 이 인물을 파멸로 이르게 한 토대가 되었음을 간과하지 않는다.

작품 첫 부분에서 부러진 사과나무에 여전히 사과가 매달려 있었던 것은 Larry의 죽음이 헛되지 않았음을 암시한다. 또한 이 극은 주인공이 결국 죽게 되는 단순한 비극이 아니라 주인공의 죽음을 통해서 관객으로 하여금 인간과 사회의 관련성을 깨닫고 자신이 속해 있는 사회에 대한 책임의식을 갖게 한다. 즉, Joe의 죽음으로 21명의 목숨이 되살아나는 것도 아니고 Steve가 감옥에서 풀려나는 것도 아니지만, 개인은 사회 속의 한 부분이며 개인의 잘못은 가정이라는 작은 울타리를 넘어서 사회 전체로 확대되어 영향을 미치게 된다는 것을 관객들은 알게 된다. 그러므로 밀러는 개인은 사회와 불가분의 관계가 있기 때문에 사회에 대한 책임의식을 가지고 도덕적, 윤리적으로 올바르게 살아갈 때 사회와 개인이 동시에 발전된다는 것을 암시한다.

밀러는 *All My Sons*를 통해 현실 사회에서 팽배한 악과 소외, 관계의 해체, 의사소통의 단절, 가치의 부재 등을 직시하면서 이러한 사회 비극 현상은 불가피한 인간의 조건이 아니라 변화할 수 있는 문제로 보았으며, 아울러 그는 계속해서 *Death of a Salesman*을 통해 개인과 사회의 역동적 관계 및 그 갈등의 해소방법을 계속 탐구하게 된다.

B. *Death of a Salesman*: 자본주의 제도와 가치관의 오류

1949년에 발표된 밀러의 대표작 *Death of a Salesman*은 그의 출세작인 *All My Sons*에서처럼 구시대의 그릇된 가치관을 신세대가 무너뜨리려고 하는 데서 발생하는 부자간의 갈등을 다루고 있다. *All My Sons*는 사회에 대한 개인의 책임을 강조하여 Joe가 그 책임을 깨닫는 순간 Larry와 Chris를 포함한 세상의 모든 아들들과 사회 그리고 다음 세대에 대한 속죄의 방법으로 비극적 죽음을 택한다. 반면에, *Death of a Salesman*에서는 그릇된 ‘American Success Dream’을 추구하여 현대 미국의 거대한 물질문명 사회 속에서 철저하게 이용당하고 기만당하는 주인공

Willy Loman의 모습을 통해 사회의 한 구성원으로서 성공을 위해 최선을 다했으나 그 결과는 초라하고 지치고 무기력해진 한 개인이 철저히 파멸되는 현대 물질문명사회를 고발하고 있다.

*Death of a Salesman*은 밀러를 미국의 주요 극작가로서 확고히 자리 잡게 했다. *All My Sons*와 마찬가지로 부자간의 가치관 차이에 초점을 맞추고 있지만, 이 작품은 아버지는 자각에 도달하지 못하고 아들이 일방적으로 아버지의 가치관에 비난을 가하지 않는다는 점에서 이전의 작품과 차이가 있다. Joe는 죄를 범한 문제의 자본주의자임에 반하여, Willy는 일면 자본주의 제도의 희생자로 볼 수 있으며 자신의 잘못에 관해서도 잘 깨닫지 못한다. Morris Freedman는 Willy가 자신의 죄가 사회적인 것인지 혹은 개인적인 것인지를 인식조차 못하고 있다고 지적한다.⁶⁵⁾

막이 시작되면서 Willy의 집에 대한 묘사가 나온다. 그의 집은 아파트에 의해 둘러싸여 있고 무너질 것 같으며 꿈꾸는 듯한 분위기를 자아낸다.

As more light appears, we see a solid vault of apartment houses around the small, fragile - seeing home. An air of the dream clings to the place, a dream rising out of reality. (p. 11)

여기서 어스름한 꿈같은 분위기가 감도는 Willy의 작은 집은 거대한 아파트의 지붕에 의해 질식되어가고 있음을 상징적으로 묘사하고 있는 것이다. 육중한 아파트의 지붕에 의해 둘러싸인 외판원의 집은 그 시대에 맞지 않은 낡은 거처로 Willy 자신의 모습과 같으며, 또한 아파트에 의해 축소되어지고 속박됨을 보여준다. 조그만 집에 비하면 아파트는 도시 문명을 상징하며 동시에 비정한 사회를 상징한다. 단지 인공 축조물이라는 한계를 넘어 소시민의 삶을 왜소하게 만드는 억압적인 세력으로 나타난 것이다. 이렇게 고도로 발달된 도시 문명 속에서 살고 있음에도 불구하고 Willy는 아버지와 형 Ben이 살던 개척시대의 삶을 꿈꾸며 그 꿈을 놓지 않으려고 한다. 그는 사냥도 할 수 있을 뿐만 아니라 큰 느릅나무 숲이 있는 교외에 위치해 있기 때문에 그 집을 샀으나 이제 나무들은 베어지고 심지어 아파트에 의한 그림자 때문에 그의 뒷마당은 씨앗이 자랄 수 없는 곳이 되어 버렸다. 이것은 물질문명화 된 도시에서 농경 사회적 사고방식으로는 생존할 수 없음을 암

65) Morris Freedman, *American Drama in Social Context* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971), p. 45 참조.

시하는 것이다.

이 극은 Willy라는 늙은 판매원의 정신편력을 그린 작품으로 인간의 심리를 다루고 있다. 그는 대인 관계의 매력이 사업상의 열쇠라고 생각하고, 그 신념으로 자신과 자식들에게 불가능한 꿈을 강요한다. 아버지의 기대를 받았던 장남 Biff는 아버지가 여행 중 바람을 피운다는 사실을 알게 되어 그 충격으로 인해 방탕한 생활을 하게 되고 결국 인생에서 실패한 아들이 되고 만다. Willy는 나이 때문에 회사에서 해고당한 날에 모든 희망을 걸고 있었던 Biff의 무능함을 인식하게 되고, 또한 파멸의 원인이 모두 자기의 잘못된 신념에 있었다는 것을 자각하자 아들에게 생명 보험금을 남겨 놓겠다는 생각에서 자동차를 폭주하여 자살하고 만다.

Willy는 *All My Sons*의 Joe와 마찬가지로 자살이라는 속죄의 수단을 택한 것인데, 자살은 자기의 모든 것이 부정당하는 상황에서 그의 존재가치를 지키는 최후 수단이었으며, 이것에 의하여 그는 자기의 인간성을 회복하려 했다고 할 수 있다. 이 작품도 전작과 마찬가지로 성공 제일주의나 자본주의 사회에 대한 비판과 더불어 Willy의 부성회복을 위한 자기주장, 그리고 근본적으로는 그릇된 자신의 몽상적 성격이 원인이 되어 비극을 초래하게 된다.

한편 밀러는 Willy의 자살에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

The image of a suicide mixed in motive as to be unfathomable and yet demanding statement. Revenge was in it and a power of love, a victory in that it would bequeath a fortune to the living and a flight from emptiness... the image of private man in a world full of strangers, a world that is not home nor even an open battleground but only galaxies of high promise over a fear of falling.⁶⁶⁾

Willy는 절망적인 상황 속에서 Biff의 성공 기틀을 마련하고 가족의 품위를 확립하려는 최후수단으로 자살을 통한 구원을 생각했다고 볼 수 있다. 그의 죽음을 바라보는 친구 Charlie는 그의 죽음을 응호하지만, 아내 Linda는 자살의 이유를 이해하지 못한다. 아버지를 이해하지 못한 Biff는 “He never knew who he was.”⁶⁷⁾라고 말하지만 Happy는 “He had a good dream.... I'm gonna win it for him.”(p.

66) Miller, op. cit., *The Theater Essays of Arthur Miller*, p. 143.

67) Arthur Miller, *Death of a Salesman* (New York: Penguin Books, 1989), p. 138. 이 후부터는 이 논문에서 인용된 모든 작품은 말미 팔호 안에 쪽수만을 표시함.

139)라고 말한다.

*Death of a Salesman*에서 밀러는 미국 물질 문명사회와 자본주의 체제 속에서 개인은 철저하게 이용당하고 기만당하다가 끝내는 정신이 분열되고 인격이 유린당하는 모습을 그린다. 또한 한 소시민이 그의 존엄성을 되찾기 위해 죽음으로 맞서는 비극적 사건을 다루고 있다. 그는 이 극을 통해서 사회의 구성원으로서 필연적이며 유기적인 존재인 개인에 대한 사회의 책임 의식의 문제와 그 구성원의 자기 인식의 문제를 심도 있게 천착한다. Brian Parker는 이 극을 다음과 같이 평하고 있다.

Obviously, *Death of a Salesman* is a criticism of the moral and social standards of contemporary America, not merely a record of the particular plight of one man.
68)

밀러는 사회가 요구하는 가치관을 추구하다 자기 자신과 현실을 직시하지 못하고 사회적 편견에 의해 파멸되어 가는 주인공의 정신적 붕괴를 적나라하게 보여주기 위해, 극작법에 있어서도 전통적인 무대 기교를 사용한 *All My Sons*와 달리 이 극에서는 표현주의 수법을 도입한 획기적인 무대 기교를 사용하고 있다. Willy가 잃어버린 기회, 가지 않은 길에 대한 아쉬움을 느낄 때면 형인 Ben이 등장하고 동시에 초록빛 조명과 플루트 소리가 사용되는 등의 기법을 보여준다. 이러한 기법은 전반적으로 사실주의적인 무대 장치 속에서 Willy에게 더 적합한 목수로서의 삶, 그 삶에 대한 동경, 잃어버린 전원적 환경을 효과적으로 표현하며 시점이 과거와 현재를 오가면서 발생할 수 있는 혼돈을 방지하는 기법이다.

이 작품의 원제목이 *The Inside of His Head*라는 점에서 알 수 있듯이 주인공 Willy의 행동이 주로 그의 내면에서 이루어지고 있으며, 극중 인물은 현실과 과거의 구분 없이 상상의 벽을 마음대로 드나든다. 이러한 시간개념의 혼돈은 Willy의 정신 분열증적인 현상으로 간주할 수 있다. 또한 이것은 현대 산업사회에 적응하지 못하는 Willy의 가치관의 혼란과 시대감각의 상실을 의미하며, 결국 성공에 대한 꿈을 성취하지 못하고 말 그대로 꿈으로 끝나고 만다는 것을 의미하기도 한다.

68) Brian Parker, "Point of View in Arthur Miller's *Death of a Salesman*," *Arthur Miller: A Collection of Critical Essays*, Ed. Robert W. Corrigan, (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1969), p. 102.

Willy는 세상이 빠르게 변화하고 있음을 인식하지 못하고, 호감을 사는 것으로 사업에 성공할 수 있었던 외판원의 시대는 성공의 화신 Dave Singleman의 죽음으로 종말을 고하고 대량생산으로 새롭고 조직적인 판매시대가 곧 도래하게 될 것을 간파하지 못한다. 그가 처음 외판원 생활을 시작하던 좋은 시절은 이미 지나가고 지금의 비대화된 현대 사회는 생존경쟁이 치열해져 적자생존만이 가능한 정글법칙을 떠올리게 한다. 할부금이나 보험금마저도 지불할 능력이 없으며, 이제 외판원으로서는 은퇴할 나이가 지났고 심신이 극도로 쇠약해진 그는 자신에 대한 패배의식을 감추지 못한다. 성격적 매력, 곧 타인에게 호감을 주는 “인기(well-liked)”에 만족했던 Willy는 이제 사람들이 자신을 좋아하지 않을 뿐만 아니라 비웃는 것 같다고 고백한다.

You know, the trouble is, Linda, people don't seem to take to me.... They seem to laugh at me.... I don't know the reason for it, but they just pass me by. I'm not noticed. (p. 36)

이러한 현실에 직면한 사람은 누구나 그 이유를 알아내어 적절한 치유를 하게 되는 것이 상례이지만, 현실적 감각이 무디고 그릇된 가치관에 얹매어 있는 Willy는 진정한 자아를 발견하지 못하고 각박한 현실에 적응하지 못한 채 실패만 거듭하는 생활을 하게 된다.

*All My Sons*에서처럼, 이 작품에서도 미국 산업사회를 지배하던 물인정한 기업 윤리에 대한 문제가 제기된다. Willy는 오랜 시간 외판원으로 일해 왔으며, 회사를 위해 New England 지방을 상품시장으로 개척한 공로자이다. 그러나 그는 현재까지도 궁핍한 생활을 면치 못하고 있다. 이제는 늙어서 외판원생활을 더 이상 할 수 없게 되자, 그는 궁여지책으로 회사 사장인 Howard를 찾아가서 뉴욕 사무소로 전근을 청해 보지만, 새로 구입한 녹음기에만 정신이 팔려있는 Howard는 간단히 거절한다.

Howard: Oh, I could understand that, Willy. But you're a road man, Willy, and we do a road business. We've only got a half-dozen salesman on the floor here.

Willy: God knows, Howard, I never asked a favor of any man. But I was

with the firm when your father used to carry you in here in his arms.

Howard: I know that, Willy, but—

Willy: Your father came to me the day you were born and asked me what I thought of the name of Howard.... (pp. 79-80)

Willy는 Howard의 선친과의 관계까지 이야기하며 호소해보지만, 그는 "... it's business, kid, and everybody's gotta pull his own weight... business is business."(p. 80)라면서 이를 무시해 버린다. 이에 Willy는 "I put thirty-four years into this firm, Howard, and now I can't pay my insurance! You can't eat the orange and throw the peel away."(p. 82) 라며 호소한다. 하지만 Willy는 이기주의와 무관심으로 집약되는 능력위주의 자본주의 사회에서 좌절될 수밖에 없고, 그의 호소는 34년간의 회사에 대한 공로와 창업주와의 인간적 관계도 한낱 보잘것 없는 인간의 넋두리에 지나지 않는다. Howard는 이용가치가 없어진 Willy의 삶을 동정하거나, 그의 부친과 Willy 사이의 깊은 인간적인 유대관계를 회상하기에는 너무 비인간화되어 버렸던 것이다.

이와 같은 Howard의 비인간성을 상징하는 모티브로 등장하는 것이 그의 녹음기인데, 이 녹음기는 절박한 Willy의 호소를 방해하며, 휘파람 소리와 미국의 도시 이름을 기계적으로 내뱉고 있을 뿐이다. 결국 그는 자신이 Howard를 찾아간 목적을 달성하기는커녕 오히려 외판원 자리마저 잃게 되어 알맹이만 먹고 버려진 오렌지 껍질과 같은 처지가 되고 만다. 자신이 오렌지 껍질이 된 이상 그의 꿈도 또한 껍질만 남았지만 그는 자신의 꿈을 버리지 못한다.⁶⁹⁾ 그 꿈이 그의 생의 목적이자 존재이유였기 때문이다.

물질적인 성공의 꿈을 가지고 있는 Willy의 이상에서 비롯된 고뇌는 두 가지이다. 하나는 자신이 이루지 못한 꿈 사이에서 오는 고뇌이고, 다른 하나는 그 꿈을 Biff를 통해서 달성하려는 데서 오는 고뇌이다. 자신이 이루지 못한 성공의 꿈에 대한 Willy의 갈등은 Ben과 같은 성공을 이루고 싶었던 과거의 꿈과 그리고 그 잃어버린 가능성을 회복해 줄 최고의 외판원이 되는 현실적인 꿈과의 사이에서 그 어느 것도 확고한 신념이 없기 때문에 일어난다.

Biff와 Happy는 아버지의 외형 위주의 가치관을 그대로 이어받은 인물이다.

69) June Schleuter and James K. Flanagan, *Arthur Miller* (New York: The Ungar Publishing Co., 1987), p. 56 참조.

Dusenbury는 아버지의 가치관이 재현된 Willy의 두 아들을 “a rubber stamp of Willy”와 “Second Willy”⁷⁰로 분석하였고, Ivor Brown도 “a Lord-Salesman in embryo”⁷¹로 표현하여 같은 견지에서 보고 있다. Biff는 학교생활을 성실하게 하지 못하여 고등학교 졸업이 불확실함에도 불구하고 대학마크가 새겨진 신발이나 옷을 입고 다니며 대학생처럼 행동한다. Biff와 Happy는 자신의 신분을 각각 유명한 축구선수와 사관생도라고 속여서 식당에서 우연히 만난 여자들의 관심을 사려고 애쓴다. Biff는 자신의 모습을 돋보이게 하기 위해서 운동경기의 엄격한 규율 정도는 무시할 수 있다고 믿고 있고, Willy 또한 이러한 아들의 행동을 자신에 대한 사랑의 표현으로 받아들인다. 이렇게 Willy 부자는 모두 타인의 관심을 끄는 용모와 말솜씨, 체격조건 등을 갖추면 사회에서 출세를 할 수 있다는 그릇된 인식을 하고 있다.

Charley와 Bernard가 보여주듯이 Willy가 사는 시대는 실력과 꾸준한 노력에 의해서만 성공할 수 있는 시대임에도 그는 인품과 성격에 의한 인기를 통해 성공을 추구하고 있는 것이다. 그는 Biff에게 Bernard가 학교성적은 더 좋을지라도 Biff가 더 호감을 주기 때문에 사업에서 Bernard보다 5배는 더 앞설 것이라는 말을 하지만, 결국 대법원의 변호사가 된 Bernard와 34세가 될 때까지 일정한 직업도 가지지 못하고 결혼도 하지 못하며 빈둥거리는 Biff의 상황을 비교해 볼 때, Willy의 상황 판단이나 성공에 대한 믿음이 얼마나 잘못된 것이었는지 명백히 드러난다.

Bernard can get the best marks in school, y'understand, but when he gets out in the business world, y'understand, you are going to be five times ahead of him. That's why I thank Almighty God you're both built like Adonises. Because the man who makes an appearance in the business world, the man who creates personal interest, is the man who gets ahead. Be liked and you'll never want. (p. 33)

이렇듯 Willy 부자를 비극에 빠뜨린 것은 사회 자체의 구조적 모순이나 문화적 풍습과 같은 외적 조건만이 아니라 인간의 그릇된 가치관이다. 외형에만 치우쳐서

70) Winifred Dusenbury, *The Loneliness in Modern American Drama* (Gainesville: Univ. of Florida Press, 1960), p. 24.

71) Ivor Brown, "As London Sees Willy Loman," *Death of a Salesman: Text and Criticism*, ed. Weales (New York: The Viking Press, 1985), p. 252.

건전한 가치관을 상실했을 때 인간은 바로 효율성을 잃은 소비재와 같이 공허한 존재로 전락해 버린다. 물질주의자 Happy의 다음과 같은 고백은 물질에만 집착하여 진정한 자아를 상실하고 소비재의 도구가 되어 버린 인간의 모습을 보여준다.

I don't know what the hell I'm workin' for. Sometimes I sit in my apartment – all alone. And I think of the rent I'm paying. And It's crazy. But then, it's what I always wanted. My own apartment, a car, and plenty of women. And still, goddamit, I'm lonely. (p. 23)

Biff와 Happy는 사회에서의 물질적 성공을 기대만큼 이루지 못하자 심한 열등의식에 빠진다. 그들은 삶의 모든 것을 외형으로 판단하도록 자라왔기 때문에 자신의 빈약한 수입이나 낮은 사회적 신분을 극도로 수치스럽게 생각하고 자기모멸감에 사로잡혀 수많은 직업을 전전하면서 방황하게 된다.

특히 Biff의 실패 원인은 Willy의 잘못된 교육관과 불륜행위 때문이다. 좌절의 위기를 절감하고 있던 Willy는 Boston의 어느 호텔에서 거래회사 여직원의 품에 안겨 자신의 고독과 소외와 좌절감을 달래다가 Biff에게 발각됨으로써 부자간에 윤리적 갈등을 초래한다. 수학 시험에 낙제하여 고등학교도 제대로 졸업할 수 없게 된 Biff는 New England 지방의 “Salesman Lord”인 아버지의 말 한마디면 자신의 문제가 간단히 해결될 것으로 믿고 Boston에 출장을 갔던 Willy를 찾아갔던 것이다. 그런데 자신이 존경하던 아버지가 낯선 여자와 지내고 있었고 어머니에게 줄 고급 “silk stocking”을 그 여인에게 주는 것을 목격함으로써 그때까지 갖고 있었던 아버지에 대한 존경심과 신뢰감이 산산이 깨지고 말았다.

Biff suffered a traumatic, dizzy loss of illusion about his father. Shocked to learn his father is a sexual human and not a god, Biff's Oedipal disillusion centered around Willy's giving the woman stocking he should have given Linda.⁷²⁾

그동안 부자간의 일방적인 종속 관계 속에서 Willy가 심어준 헛된 꿈만 꾸던 Biff는 Boston사건을 통해 자신의 존재와 현실을 직시하게 되었고 아버지의 초라한

72) David W. Sievers, *Freud on Broadway: A History of Psychoanalysis and the American Drama* (New York: Cooper Square Publishers, 1970), p. 394.

위치에 실망한 나머지 학업을 중단하고 가출하여 떠돌이 생활을 함으로써 인생의 낙오자가 되었던 것이다. 이로써 Willy는 Biff를 통하여 자신의 꿈을 구현해 보겠다는 꿈을 스스로 짓밟은 셈이 된 것이다.

집을 떠난 Biff가 다시 집으로 돌아옴으로써, Biff와 관계된 실제 사건들은 극 속에서 Willy의 회상과 환상을 일으키는 계기가 된다. 이와 같이 시대의 변천에 따라 점점 자신감을 잃고 기만적인 삶을 살아가던 Willy에게 큰아들 Biff는 다시 자신감을 고취시켜 준다. 고교 시절 Biff는 여러 유명한 대학에서 스카우트 제의를 받았던 상당히 실력 있고 유명한 미식축구 선수였으며, 외모도 출중하여 주위에서 인기도 대단하였다. 특히 축구 시합 때 경기장에서 Biff에게 보내지는 수많은 관중들의 열광적인 환호는 인기와 개성만 있으면 성공한다는 Willy의 가치관에 만족감을 채워줌으로써 흔들리는 현실에 커다란 위로가 되었으며, 또한 미래의 크나큰 희망과 기대를 안겨 주었다.

Willy : Like a young god, Hercules-something like that. And the sun, the sun all around him. Remember how he waved to me? Right up from the field, with the representatives of three colleges standing by? And buyers I brought, and the cheers when he came out - Loman! Loman! God Almighty, he'll be great yet. (p. 54)

그래서 Willy는 Biff가 자신의 꿈을 대신 이루기를 희망한다. Willy는 두 아들을 자신의 꿈속에 가두어 놓고 자신이 신봉하는 성공의 법칙에 따라 교육하기 시작한다. 아버지로부터 아들에게로 이어지는 그릇된 성공의 꿈과 부자간의 갈등의 근원이 시작되는 것이다. Miller는 American Dream을 맹목적으로 추구하는 Willy의 꿈을 다음과 같이 평가하고 있다.

Tragedy, then, is a consequence of a man's total compulsion to evaluate himself justly.⁷³⁾

Biff는 중산층에 뿐리깊이 박힌 직업에 대한 고정관념으로 강요되는 속박을 거부

73) Robert A. Martin, ed., *The Theatre Essays of Arthur Miller* (Harmondsworth: Penguin Book, 1978), p. 144.

하면서 서부의 유랑하는 노동자로서 일하는 그의 할아버지와 가장 닮았다. 그는 예술가와 공상가들이 가지고 있는 특성을 가지고 있는 복잡한 성격의 사람이고 Willy와 매우 닮았다. 그의 아버지처럼, Biff는 시골에 대한 향수와 성공에 대한 그의 욕망사이에서 갈등하며 실패를 경험함으로써 고통을 받는다. 그는 “I've always made a point of not wasting my life, and everytime I come back here I know that all I've done is to waste my life.”(p. 17)라고 동생 Happy에게 고백한다.

환상 속에서 다이아몬드광산을 발견해 큰 부자가 되어 Willy가 늘 동경해 왔던 형 Ben으로부터 2만 3천 달러의 보험금을 타려는 계획에 대해 동의를 얻으려 애쓰는 Willy에게 Biff는 아버지 잘못이 아니라 모두가 자기 잘못이라고 하면서 떠나겠다고 한다. 이때 Biff는 자책하며 다음과 같이 말한다.

I am not a leader of men, Willy, and neither are you. You were never anything but a hard - working drummer who landed in the ash can like all the rest of them! I'm one dollar an hour, Willy! I tried seven states and couldn't raise it. A buck an hour! Do you gather my meaning? I'm not bringing home any prizes any more, and you're going to stop waiting for me to bring them home!.... Pop, I'm nothing! I'm nothing, Pop. Can't you understand that? There's no spite in it any more. I'm just what I am, that's all. (pp. 132-33)

부자의 대화에서 보듯이 가부장의 권위는 아예 실추되어 더 이상 회복할 수 없는 상태에 이르나 Biff는 아버지의 잘못된 가치관 때문에 늘 허상을 쫓아왔음을 깨닫고 있는 자신을 인식하고 받아들인다. 또한 그는 이제껏 용서하지 않았던 아버지를 포옹하고 “Will you take that phony dream and burn it before something happens?”(p. 133)라며 허상을 버릴 것을 눈물로 애원한다. 이에 Willy는 강한 부성애를 느끼며 목이 메어 감격한다. 결국 Willy는 Biff를 위한 최선의 방법이라고 생각하고 보험금을 남겨주기 위해 자살하기로 결심하고는 차를 타고 나가 자살한다.

사실 그의 죽음은 극이 진행되면서 계속 예견되어 왔었다. 그는 이미 죽어서 과거의 인물이 되어버린 아버지, Ben, Dave를 동경하고 그들을 추종해 왔다. Willy는 1928년 이후에 알래스카행이 좌절된 이후, 좌절감에 빠져 상정적인 죽음의 상태로 살아왔다고 해도 과언이 아니다. 이러한 자신의 심경을 친구인 Charley에게 “You end up worth more dead than alive.”(p. 98)라고 하소연한다. 이제 Willy는 죽어서

야 비로소 아버지로서의 이름을 얻고 Biff에게 영향을 줄 수 있게 된 것이다. 이로써 Willy는 Boston사건으로 상실되었던 권위도 회복하게 되어 아버지로서 정체감을 찾게 된다.⁷⁴⁾ 이미 상징적인 자살을 했던 그는 실질적인 죽음을 통해서 비로소 주체로서의 홀로서기를 하게 되고, 아버지로서의 새로운 탄생을 하게 된 것이다.

In terms of his character, he has achieved a very powerful piece of knowledge, which is that he is loved by his son and has been embraced by him and forgiven. In this he is given his existence so to speak – his fatherhood.⁷⁵⁾

그렇다면 왜 Willy는 죽어야 했을까? Willy가 가지고 있는 아버지다움의 꿈은 20세기 상황에서는 비극이 될 뿐이다. Willy가 꿈꾸던 가족의 전통이 그의 아버지에서 Ben, Willy, 그리고 Biff와 Happy에게 이어지기에는 시대적 상황이 너무도 변했기 때문에 현실에서 그의 꿈의 실현은 불가능한 것이다.

*Death of a Salesman*에서의 부자간의 갈등은 화해로 전환된다는 점이 *All My Sons*에서의 부자간의 갈등과는 다르다. 두 작품에서의 아버지들은 교육을 제대로 받지 않은 사람들이며 또한 그들에게는 감춰진 과거가 있을 뿐만 아니라 이를 인정하려 들지 않는다는 공통점이 있다. 이들의 감춰진 과거는 떨어져 있던 아들이 가정으로 돌아옴으로써 폭로된다. *All My Sons*에서는 Ann이 Joe의 집을 방문함으로써 죽은 Larry가 살아나는 효과를 내며 문제가 야기되고, *Death of a Salesman*에서는 집을 나가 있던 Biff가 돌아옴으로써 부자간의 갈등이 표면화된다. Joe의 현실주의는 Chris의 이상주의와 충돌하고 부자간의 화해가 성립되지 않자, 그는 심한 좌절감을 느끼며 현실을 탈피하기 위하여 자살을 선택한다. 그러나 Willy는 Biff의 호소에 감동함으로써 부자간의 화해가 성립되어 그의 아버지로서의 권위가 회복되고 동시에 그의 신념이 유지된다. 따라서 Willy는 자살할 때에도 아버지로서 아들에게 재산을 물려준다는 일종의 자족감에서 오는 희열에 차 있다.

대체로 밀러의 작품은 용기와 자기 신념의 개척자적 정신에 대한 존경과 경의를 나타내고 있지만 이러한 태도는 현대사회에서는 위협하다는 것을 경고하고 있다. 자연과의 투쟁에서는 존경받을 수 있는 공격성이나 진취성이 자연이 아닌 인간에

74) Emmanuel N. Nwogang, *Survival and Personal Identity In Arthur Miller's Major Plays* (Oklahoma: Oklahoma State U., 1998), p. 104 참조.

75) Miller, op. cit., *The Theatre Essays of Arthur Miller*, p. 147.

게 향했을 때는 비도덕인 것임을 경고하고 있다. 전통적인 개념의 남성다움을 갖고자 하는 Willy의 가치관은 변화를 필요로 하는 현대에서는 적절하지 않다. 따라서 현대사회에 적용하기 위해서는 새로운 가치관의 정립이 요구된다. 현대에 필요한 가치관을 정립하지 못한 상황에서 남성적 동질성만을 추구하려는 그의 욕망은 결국 죽음을 초래할 뿐이었다.

*Death of a Salesman*에서 밀러의 의도는 가치관을 상실하고 허황된 꿈을 가진 인간의 말로가 어떠한 것인가를 알리려는 것과 한편으로는 Willy를 파멸로 몰아부치는 가치관의 부재가 관중에게는 역으로 작용하여 교훈적 기능을 하는 데 목적을 두고 있다. 관객은 Willy의 죽음에서 뭔가 다른 것을 느끼게 된다. 필요한 가치관의 부재를 그대로 보여줌으로써 관객은 바람직한 가치를 더 강하게 추구하게 되고 그 가치에 더욱 집착하며 집중하게 되는 것이다. 요컨대 밀러는 잘못된 가치관을 지닌 인간 즉, 잘못된 꿈을 지닌 인간은 생존하기 어렵다는 점을 입증하고 있는 것이다.

Willy는 현대의 사회적 상황 속에서 자신의 정체를 인식하지 못하고 사회가 조장한 잘못된 가치관을 따름으로써 사회에 부적응자가 되어 소외당하고 좌절한다. 성공에 대한 탐욕과 이기적인 성격이 그를 파멸의 상태까지 몰아넣은 원인인 것이다. 결국 Willy의 삶과 가치관의 형태가 우리의 모습과 닮았고 그의 운명이 현대인의 운명이라고 할 때 현대인들은 동정과 연민을 느끼게 된다. 그래서 *Death of a Salesman*은 소시민 모두의 비극이 되어 우리 자신의 이야기가 되는 것이다.

하지만 밀러가 *Death of a Salesman*에서 제시하고자 했던 것은 현대의 위기가 뿐리 깊고 견고한 것임을 너무도 잘 알고 있으면서도 이에 도전하고 극복하고자 했던 께이지 않는 희망이다. 또한 밀러는 이 극을 통하여 급격한 산업화 과정을 거쳐 이룩된 고도의 현대 산업 사회는 인간에게 풍요로운 물질문명을 안겨 주었지만 동시에 정신적으로도 개인에게 심각한 병폐를 초래했음을 보여준다. 그래서 인간의 내면 및 사회의 의식 구조상에서 야기되는 비가시적인 도덕적 파괴 현상은 자칫 잘못 발전되면 사회의 구조 그 자체를 붕괴시킬 가능성이 있으므로 사회구성원으로서 개인의 확고한 자기 인식과 그 사회의 필연적, 유기적 존재인 개인에 대한 사회 구성원들의 책임의식을 밀러는 강조하고 있다.

C. *The Crucible*: 사회제도의 부당성

*All My Sons*와 *Death of a Salesman*은 자기중심적인 그릇된 기업관과 시대착오적 개인의 인생관을 소재로 한 사회성이 강한 작품이며 물질만능주의 시대에 물질적 성공에 대한 왜곡된 가치관 때문에 주인공들이 결국 죽음에 이르는 비극이다. 그러나 *The Crucible*은 권력의 위선과 횡포에 맞서서 자기모멸의 희생을 감수하면서 투쟁하는 한 평범한 농부의 희생적인 삶을 17세기 초의 실화를 바탕으로 그린 현대 사회의 비극의 전형을 표방한 극작품이다.

*The Crucible*에는 주인공이 사회의 정치집단과 개인적 욕구 간에 갈등을 겪으면서 점차 자아를 인식해 가는 인간적 각성의 과정이 나타나 있다. 4막으로 이루어진 이 극의 전반부는 John Proctor의 각성 이전 상태를, 후반부는 각성과정을 각각 다루고 있다. 이 극의 전반부에서 John은 자신의 죄를 인식하기보다 이를 은폐하거나 합리화하는 것에 더 치중한다. 이 시기에 그는 세일럼의 모든 사람들과 마찬가지로 영혼보다는 명예를 더 중시하며 외형적 가치에 매달리는 인물이며, 사회의 정치 체제가 표방하는 가치관에 크게 지배를 받고 있다.

1953년에 쓰인 이 작품은 당시 미국 사회를 아주 적나라하게 드러내는 작품이다. 1950년대 초 미국에서는 Joseph Ramond McCarthy 상원의원과 반미국적활동조사위원회의 맥카시즘(McCarthyism)으로 인해 일련의 정치적 공포 분위기가 조성된 바 있고, 밀러와 같은 무고한 사람이 공산주의자로 몰려 고발된 적이 있다. 밀러는 이 맥카시즘의 소용돌이 속에서 겪었던 뼈아픈 경험을 바탕으로, 어떻게 한 사회가 내세우는 이데올로기를 유지하고 강화하기 위하여 무고한 시민들을 희생시키는 지에 관심을 갖게 되었다. 결국 밀러는 미국 역사상 가장 끔찍했던 1692년 세일럼의 마녀 재판이라는 역사 현장을 극의 소재로 삼았다. 그는 당시의 사회적 상황과 자신의 심정을 다음과 같이 밝히고 있다.

It was not only the rise of "McCarthyism" that moved me, but something which seemed much more weird and mysterious. I 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.⁷⁶⁾

매카시즘은 2차 세계대전 이후 1950년대 초반에 미국을 휩쓴 반공산주의 선풍이며 미국 위스콘신 주 출신의 공화당 상원의원인 McCarthy의 이름에서 나온 말이다. 그 때까지 그는 별로 주목받지 못하는 평범한 초선 연방 상원의원이었는데, 1952년 재선을 치러야 했던 매카시는 자신의 의정활동이 선거구민의 주목을 받지 못해 고심하고 있던 차였다. 그러던 중 정부 내 공산주의자들에 대한 폐기된 옛 수사 기록 문건을 접하게 되었다. 당시 공화당 선거 지원 유세차 전국을 순회하던 McCarthy는 West Virginia의 Wheeling이라는 작은 도시에 들러 이 지역 공화당 부녀회원을 모아놓고 연설을 했다.

이 자리에서 McCarthy는 미국 국무부에 205명의 공산당원이 숨어 있고, 자신이 그 명단을 갖고 있다고 주장했다. 만약 언론이 그의 연설을 대대적으로 보도하지 않았더라면 문제가 그리 커지지 않았을 텐데 그의 충격적인 발언은 AP통신을 통해 전국에 알려졌다. 그때는 2차 세계대전이 끝난 지 얼마 되지 않아 소련의 원자폭탄 실험의 성공과 중국의 공산주의 정권의 수립으로 미국과 공산국가 사이에서의 냉전이 아주 심화되었던 시기였다. 그래서 대부분의 사람들 머릿속에 공산주의에 대한 무조건적인 혐오와 공포가 각인되어 있었다. 이런 공산주의에 대한 위협과 두려움은 1950년 초 매카시즘으로 연결되면서 미국의 정치와 사회에 엄청난 영향과 파문을 가져다주었다.

매카시즘은 McCarthy 한 사람의 작품이 아니다. 매카시즘의 주역들은 McCarthy나 Richard Nixon과 같은 기회주의적 우익정치인, 인종차별을 고착화시키려한 백인 우월주의자들, FBI와 CIA 같은 공안기구, 객관보도란 이름으로 그들의 선동적 메시지를 충실히 국민들에게 전달해준 언론 등이 미국 매카시즘의 주역들이었다. 정치인들은 진보적 인사들을 의회 청문회에 소환해, 공산주의자나 공산주의 동조자로 몰아붙여서 자신들의 정치적 입지를 높이려 들었다. 또한 진보적, 개혁적 정치이념을 신봉한 교사, 공무원, 근로자 등을 직장에서 몰아냈다. 많은 진보적 학자들이 대학에서 쫓겨났고, 흑백차별 철폐를 요구하는 흑인들을 돋던 백인들도 공산주의자로 몰렸다. 미국 사회의 문제점을 비판하는 영화를 만든 영화인들도 블랙리스트에 올라 할리우드를 떠나야만 했다. 그야말로 사회 전체가 공산주의자를 고발하

76) Martin, op. cit., *The Theater Essays of Arthur Miller*, p. 153.

는 광기 같은 것에 사로잡혀 있었다.

미국의 매카시즘은 국내 공산주의자들을 색출하려는 목적보다는 정략적 목적으로 이용되었다. 주된 사냥감이 된 사람들은 대부분 진보적이고, 개혁적이고, 비판적인 지식인들이었고 밀러도 반미국적 활동조사위원회에 잡혀가서 조사를 받았었다. 그 결과 1952년 총선에서 공화당이 행정부와 상·하원을 모두 장악했고 공화당의 아이젠하워가 대통령에 당선되었다.

정치인으로서 McCarthy가 미국 사회에서 활동하던 기간은 불과 5년도 되지 않았으나, 그는 미국사회에 실로 엄청난 후유증을 남겼다. 매카시즘은 미국사회가 절실히 필요했던 사회개혁을 불가능하게 만든 것이다. 미국의 외교정책이 효과적으로 수행되지 못했고, 자본을 경제할 노조가 조직되지 못했고, 진보적 사상을 소개하는 책들이 쓰여 지지 못했으며, 사회비판적인 영화도 만들어지지 못했다. 매카시즘이 자유로운 학문, 표현, 정치활동을 불가능하게 만들었기 때문이다.

이러한 사회적인 분위기를 담아낸 것이 바로 *The Crucible*이다. 이 작품의 시대 배경은 17세기 말 청교도 시대의 미국이고 이야기의 쟁점은 Salem의 종교적인 마녀 재판에 관한 것이다. 밀러에게 역사란 합리적인 비전을 담고 있는 것이 아니라 당시의 이해관계를 포함하고 있으며 권력과 그 권력을 전복시키려는 힘이 갈등을 벌이는 소용돌이의 장이다. 그는 역사를 통일되고 안정된 것으로 보지 않는다는 사실을 작품 속에 반영하고 있다.

When it is recalled that until the Christian era the underworld was never regarded as a hostile area, that all gods were useful and essentially friendly to man despite occasional lapses; when we see the steady and methodical inculcation into humanity of the idea of man's worthlessness – until redeemed – the necessity of the Devil may become evident as a weapon, a weapon designed and used time and time again in every age to whip men into a surrender to a particular church or church-state.⁷⁷⁾

이처럼 밀러는 악마의 존재가 특정 집단의 이해관계에서 생겨난 산물이며 신정 정치에서 권력을 가진 집단이 고안해낸 무기라고 인식하고 있다. 기독교 사회에서

77) Arthur Miller, *The Crucible* (New York: Penguin Books, 1989), p. 73. 이 후부터는 이 논문에서 인용된 모든 작품은 말미 팔호 안에 쪽수만을 표시함.

구성원들에게 절대적인 영향력을 가지고 있는 청교도 이데올로기가 보편적 가치를 가지지 못하고 한낱 허구에 불과하다는 것을 극에서 지성인이면서 자기 오만에 빠져 있던 인물인 Hale목사를 통해서 알 수 있다. 그는 스스로 마녀나 악에 대해 많은 연구를 해 왔기 때문에 어떤 행위가 그것들과 연결되는지 판별할 수 있다고 자만에 빠져있다.

Hale : In these books the Devil stands stripped of all his brute disguises.

Here are all your familiar spirits - your incubi and succubi; your witches that go by land, by air, a by sea; your wizards of the night and of the day. Have no fear now - we shall find him out if he has come among us, and I mean to crush him utterly if he has shown his face! (p. 39)

실제 마녀재판은 13세기 무렵에 프랑스에서 시작해서 17세기 말에 그 여파가 미국에까지 퍼진 후 진정되었다. 이런 악마와 마녀 그리고 마법이 공동체를 파괴한다는 신념은 바로 지배계급과 당시의 지식인인 신부와 법관들이 만들어낸 문화적 산물이었다. 중세는 종교에 의해 모든 것이 지배되던 시기였다. 교회권과 지방유지 귀족들 간의 알력 다툼, 성직자들 간의 내분 등으로 사람들이 조금씩 교회나 성직자 등의 지배계층의 권위에 의심을 품기 시작하는데, 그 때 가장 좋은 특효약이 바로 ‘공포분위기’ 조성이다. 비록 교회에 대한 반감이 있다 해도 신은 인간에게 두려움의 대상이기 때문에 그 점을 이용하여 신의 이름으로 사람들을 순종시키고 통합시키려 한 것이다. 그야말로 마녀사냥은 기득권층의 세력 강화와 유지를 위해서 악용되었던 것이다.

중세, 근세보다 지성과 인본주의가 앞선다고 자부하는 현대인들에게도 마녀 사냥은 생소한 개념이 아니다. 대중의 잘못된 믿음을 악용하여 무고한 사람을 죄인으로 조작, 회생시킬 때 사람들은 다시금 ‘마녀사냥’이라는 말을 떠올린다. 2차 세계대전 중 나치가 자행했던 600만 명의 유태인 학살도 일종의 마녀사냥이었고, 1950년대 미국에서 냉전 상황을 악용하여 사회 지도층 인사들을 의도적으로 공산주의자로 몰아서 공격했던 매카시선풍도 마녀사냥과 일맥상통하는 사건이었다.

David Levin은 *The Crucible*을 포함한 세일럼의 마녀 재판을 소재로 한 작품들은 모두 청교도 이론과 연관성을 가지고 있다고 지적한다.⁷⁸⁾ 세일럼 사람들의 신앙

과 일상생활의 규범 원리였던 청교도주의는 당대의 이데올로기로 볼 수 있다. 17세기 세일럼 사회에서 교회는 청교도 지배 이데올로기가 실재하는 주요 체계로 국가와 같은 역할을 담당했다. 청교도들은 엄격한 도덕성과 윤리를 강조하는 청교도주의의 일상생활 원리에 따라 살아가려고 노력했다. 그들의 선과 악에 대한 극단적인 견해는 이원론적 사고를 뿌리 깊게 했으며 이것은 마녀 재판이라는 집단적 광기의 자극제가 되었다.

밀러는 작품의 첫 머리에서 신정체제인 세일럼의 분위기에 대해 자세히 묘사하고 있다. 세일럼 주민들은 국가와 종교가 하나인 신정 체제를 인정하는 청교도인들로서 인간은 본디 원죄를 가지고 태어났으므로 마음속에 있는 모든 쾌락과 즐거움, 성적 욕망을 억누르고 쉬는 날 없이 일해야 하며 기도로써 회개해야 한다고 생각한다.

Their creed forbade anything resembling a theatre or 'vain enjoyment'. They did not celebrate Christmas, and a holiday from work meant only that they must concentrate even more upon prayer. (p. 10)

주인공 John은 엄격한 윤리관을 강조했던 청교도 사회에서 간음죄를 저질렀고 그로 인해 교리를 철저히 따르며 살아가는 아내 Elizabeth에게 깊은 죄의식을 갖고 있다. 한편 당시 사회는 부의 축적이 곧 성공과 직결된다는 생각이 지배적이어서 한 치의 땅이라도 더 소유하려는 탐욕이 사회 저변에 팽배해 있었고 마녀 책출이라는 명분하에 사람들은 공공연히 자신의 비행과 죄악을 드러내었다.

Long-held hatreds of neighbors could now be openly expressed, and vengeance taken, despite the Bible's charitable injunctions. Land-lust which had been expressed before by constant bickering over boundaries and deeds, could now be elevated to the arena of morality; one could cry witch against one's neighbor and feel perfectly justified in the bargain. (pp. 7-8)

이러한 이데올로기와 권력의 메커니즘을 간파한 밀러는 엄청난 결과를 가져온

78) David Levin, "Salem Witchcraft in Recent Fiction and Drama" *The Crucible: Text and Criticism*, ed. Gerald Weales, (New York: Penguin Books, 1980), p. 249 참조.

마녀 재판이 사실은 Parris 목사의 질녀인 Abigail의 주동 하에 마을 처녀들이 숲 속에서 한 밤 중에 혼령을 불러내는 금기된 놀이에서 출발하고 있음을 지적한다. 엄격한 도덕을 중시하고 향락을 금지하는 청교도가 지배하는 1692년의 세일럼에서 소녀들은 자신이 사모하는 남자들의 이름을 부르면서 나체로 열정의 춤을 추고 금지된 마술 놀이를 한다. 모닥불을 피운 숲 한복판에서 사랑하는 남자의 아내를 저주하면서 고통스러운 사춘기의 통과제의를 벌이는 것이다. 그러나 이 현장을 Parris 목사가 목격하면서 상황은 급전한다. Parris 목사는 Betty와 Abigail이 춤추는 행위를 기준의 질서에 도전하는 파괴적 행위로 간주하며, 단순한 놀이를 이교도의 춤으로 규정하고 있다.

Abigail: Uncle, the rumor of witchcraft is all about; I think you'd best go down and deny it yourself. The parlor's packed with people, sir. I'll sit with her.

Parris: And what shall I say to them? That my daughter and my niece I discovered dancing like heathen in the forest? (p. 10)

Parris목사가 자신의 문화에서 규정한 가치 기준에 반하는 것을 비정상적인 것으로 몰아붙이는 것은 중심 문화 담론의 횡포를 보여주는 것이다. Parris 목사의 이러한 담론은 광기를 규정하고 구분하고 배척하는 이성의 비이성에 대한 철저한 억압의 단면을 보여주는 좋은 예가 된다.

소녀들 중에 충격을 받고 실신하게 되었다가 두려움에 깨어나기를 거부하는 Parris 목사의 딸 Betty와 Putnam씨의 딸 Ruth를 두고 마을 사람들은 싸우기 시작 한다. 소문으로만 퍼지던 마녀에 대한 의혹은 Putnam 부부의 등장으로 점점 사실로 굳어져 간다. Putman 부부는 그들이 낳은 일곱 명의 잣난아기들이 세례를 받기 전에 모두 죽어 버린 것에 대해 마을의 누군가가 마술을 걸었기 때문이라는 의심을 하고 있던 중에 이 사건이 발생하자 이웃에 불신감을 공공연히 드러내는 기회로 삼는다. 또한 Parris 목사는 자기의 이익과 권위를 지키려는 기회로 삼아 자신의 딸과 조카가 개입된 이 사건에 대해 오히려 마녀 고발자의 입장을 취한다. Parris의 이러한 태도에 대해 Robert Warshow는 세일럼 마을의 목사로서 주민들의 지지도가 낮은 자신의 불안한 위치에 대한 염려 때문이라고 설명하고 있다.

The Reverend Samuel Parris found in the investigation of witchcraft a convenient means of consolidating his shaky position in a parish that was murmuring against his "undemocratic" conduct of the church.⁷⁹⁾

Parris가 초청한 마법 연구의 권위자 Hale 목사는 금 속의 사건에 대해 소녀들을 심문하고, 마녀수색 중에 겁에 질린 소녀들은 악마의 강요로 춤을 추게 되었다고 말한다. 이런 거짓증언은 Abigail이 주도한다. 처음에는 그저 자신들이 처한 긴박한 상황에서 벗어나기 위해서였지만, 다음에는 자신들이 미워하는 사람들을 파멸시키기 위해서 무고한 사람들을 마녀로 고발한다.

소녀들이 처음 지목하는 마녀는 농촌 사회의 주변인들이다. 고발해도 사회 전체에는 아무런 손해가 없는 흑인 하녀 Tituba나, Sarah Good과 같은 가난한 과부들이다. 고발의 연쇄반응이 확대되어 일어나면서 마을 사람들은 이웃을 고발하기 시작하고 Abigail 역시 자신이 사랑한다고 믿는 John의 부인 Elizabeth를 고발한다.

사람의 죄를 판단하여 처벌하는 사법기구는 실체도 없는 마녀를 윤운하고 가장 이성적이어야 할 법 집행자들 또한 비이성, 이데올로기적 편협성, 그리고 권위적 태도에 빠져 불의를 실행하는 데 앞장선다. John이 법정의 신뢰성을 뒤엎으려 한다는 사실을 알고 그가 무죄임이 분명한 데도 불구하고 증거만을 중시하고 진실을 은폐해 버리는 Danforth 부지사와 Hathorne 판사의 태도는 권력을 행사하는 자의 전형적인 모습이다. 자신의 오만과 명성을 위해 정의와 진실을 회생시키는 사회악은 Hathorne과 같은 인물들의 부덕과 잔인함으로 더욱 두드러지게 된다. 3막에서 Hathorne 판사는 다음과 같이 말한다.

Hathorne's voice: Now, Martha Corey, there is abundant evidence in our hands to show you that you have given yourself to the reading of fortunes. Do you deny it?

Martha Corey's voice: I am innocent to a witch, I know not what a witch is.

Hathorne's voice: How do you know, then, that you are not a witch?

Martha Corey's Voice: If I were, I would know it.

Hathorne's Voice: Why do you hurt these children?

79) Robert Warshow, "The Liberal conscience in *The Crucible*," *Arthur Miller: A Collection of Critical Essays*, ed., Robert W. Corrigan, (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall Inc., 1969), p. 113.

Martha Corey's Voice: I do not hurt them. I scorn it! (pp. 83-84)

먼저 마녀라고 지목해 놓고 마녀가 아닌 증거를 말하라는 식의 억지재판이 이극과 매카시즘의 판결과정의 대부분이다. 이와 같이 교묘히 조종되는 법정의 질식할 것 같은 분위기는 바로 제도화된 권력이 개인을 파멸시키는 잔혹함을 상징한다. 또한 법집행자의 부조리성은 John에 대한 재판 과정에서도 잘 드러난다. 마녀사냥이 소녀들에 의한 조작임을 안 그는 존재하지도 않는 마법을 윤운하는 법정의 권위를 인정하지 않기 때문에 법정과 정면 대결하여 희생당한다. 청교도적 흑백논리는 법정의 편에 서는 것은 곧 하나님의 편에 서는 것이고 그것에 반대하는 것은 악마의 편이라는 단순 명료한 논리이다.

극의 후반부에 가면서 John은 사회 정치 이념의 맹목적 추종자에서 양심에 따라 행동하는 사람으로 변화한다. 그는 인생의 시련을 통해서 삶의 면모를 새롭게 자각하게 된다. 그는 인간의 진정한 평가는 사회의 규율이나 명예와 같은 외형적인 것이 아니며 개인의 양심 속에 존재한다는 인간 자존의 가치를 깨닫는다. 처음에 John은 자신의 사회적 권위와 명예를 지키기 위해서 사람들에게 자신의 도덕적 결백을 주장했으나, 인간 양심의 지고한 가치를 인식한 후 그의 투쟁 대상은 Hawthorne이나 Danforth 같은 사회 권력자들의 외형적인 억압에서 자신의 양심의 내면으로 바뀌게 된다. 그는 무고한 사람을 모함한 Abigail 일당은 신을 대신하는 성녀로 존경을 받고 본심을 위장하지 않는 선한 사람들은 오히려 마녀로 심판받는 모순된 현실을 겪은 후, 인간의 진정한 평가 기준은 법이 아니라 양심이라는 자율적 질서임을 깨닫게 된다.

처음엔 소극적인 자세를 취하던 John은 이제 사회적 생활에 자신을 몰입시켜 아내의 구출만이 아니라 사회적 양심의 회복까지 도모하려고 한다. 그는 청교도적인 시대에서 자신의 불륜을 공개적으로 고백하면서까지 진실을 밝히려 한다. John의 이러한 태도는 인간의 존엄성이 위협받고 정의가 말살되는 사회에 대항하여 끝까지 투쟁하겠다는 강력한 의지를 드러낸 것이다. 그는 사회가 모순을 은폐하고 합리화시키려고 자신의 순결한 이름을 이용하려고 한다는 사실을 깨닫고 자신의 자존과 사회에 대한 책임의식을 통감하며 다음과 같이 온 마음을 다해 불의를 질타한다.

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! (p. 143)

비록 신분은 하찮은 농부에 지나지 않지만 목숨을 바치면서까지 자신의 이름을 지키기 때문에 오이디푸스와 햄릿에 못지않은 고통, 고뇌, 인식, 용기로 인간이 완벽해 질 수 있음을 그는 보이고 있는 것이다. 한 인터뷰에서 밀러는 그리스 연극의 맥락에서 *The Crucible*을 이야기하며 이렇게 지적했다.

I think they were trying to organize some moral basis for society in those plays. Take a play like Oedipus, it's not just a personal, psychological, or psychiatric story; it's also the story of the legitimacy of authority and the irony of authority seeking evil outside of itself when evil is right in it, in the authority. These are political ideas par excellence.... and have no reference beyond the little worlds that they present. (pp. 7-8)

후반부에 가면서 John은 비극적 주인공이 되기를 선택한다. 자신의 선택의 결과로 죽음의 순간까지 가게 되면서도 양심과 자신의 존엄성을 회복하기 위해 부정한 법과 권위에 항거하며 두려움 없이 교수대로 향하는 그의 모습에서 우리는 영웅의 모습을 볼 수 있다. 그리스 비극처럼 높고 고결한 신분의 영웅이 운명의 수레바퀴에 의해 파멸 당하는 것이 아니라 평범한 보통 사람이 단 하나의 남은 자존을 지키려는 모습에서 미국 사회가 원하는 진정한 영웅의 모습을 발견할 수 있다.

John과 *Death of a Salesman*의 Willy의 죽음은 자주 비교되는데 John의 죽음은 죽음보다 더 가치 있는 것을 위해 스스로 선택한 승리자의 죽음인 반면 Willy의 죽음은 사회의 비인간성이나 냉혹함에 좌절당한 자의 패배의 죽음이었다. Nelson도 역시 John Proctor는 Willy와 비교할 때 더욱 비극적인 인물이라고 주장하면서 “Proctor’s story exhibits more clearly the possibility of high tragedy.”⁸⁰⁾라고 말한 바 있다. 그는 이 작품이 비극의 주인공에게 필수적인 세 가지 각성의 단계를 다 갖추고 있음을 그 이유로 들고 있다.

80) Benjamin Nelson, *Arthur Miller: Dramatist* (New York: Ungar 1967), p. 170 참조.

First, through a torturous process of self-examination an individual arrives at a new realization of himself and his relationship to the world at large. Secondly, the individual discovers in the necessity of making a choice the power of his will, even in the face seemingly insurmountable odds. Thirdly, although the movement toward self-recognition leads to destruction, an affirmation of life is ultimately propounded.⁸¹⁾

John은 과거에 맺었던 부적절한 관계로 인해 사회적 물의를 빚었지만 생명과 양심 사이에서 선택을 해야 하는 제한된 상황 속에서 그의 고뇌는 책임을 회피하지 않는다. 그는 자신이 속한 사회 속에서 남게 되는 자신의 이름을 소중히 여기며 존엄성을 유지하면서 자신의 인격과 정체성을 확인하는 적극적인 선택을 한다.

밀러는 부당한 사회의 압력에 저항할 수 있는 용기를 비극적 결함으로 파악한다. 아리스토텔레스의 해석과는 달리 밀러의 비극적 결함은 약점이 아니라 오히려 주인공으로 하여금 자신의 존엄성에 대한 도전, 자신의 정당한 신분에 대한 도전에 직면했을 때 수동적인 채로 남아있기를 거부하는 의지의 작용으로 본다.⁸²⁾ John이 무참하게 폭행되어 가는 사회적 위력의 공포는 개인의 힘으로는 어쩔 수 없는 숙명적 상황이어서 그리스 비극의 상황과도 비슷하지만, 개인과 사회의 관계에 있어서 개인의 도덕적 양심에 의한 자유 의지의 중요성을 밀러는 John의 결단력 있는 행위를 통해서 우리에게 제시하고 있다.

*The Crucible*을 비롯하여 그 후 극작품들은 초기 극작품들에 비해 등장인물들의 의식이 한 차원 고조되고 발전되었다는 점을 “The big difference, I think, is that *The Crucible* sought to include a higher degree of consciousness than the earlier plays.⁸³⁾”라고 Steinberg가 강조하듯이 이 극작품은 *All My Sons*나 *Death of a Salesman*에서처럼 개인의 갈등 및 심리적인 결함을 비극의 단초로 제시하면서 스토리를 전개하기보다는 개인이 기존의 사회질서와 제도에 정면으로 반기를 들어 마침내 비극을 초래하고 있다는 것을 부각시키고 있다.

81) Ibid., p. 170.

82) Miller, op. cit., *Tragedy and the Common Man*, p. 4.

83) M. W. Steinberg, "Arthur Miller and the Idea of Modern Tragedy," *Arthur Miller: A Collection of Critical Essays* (New York: The Viking Press, 1985), p. 89.

D. *After the Fall*: 인종적 차별화의 모순성

앞에서 살펴본 밀러의 *The Crucible*은 매카시즘의 광기 속에 희생되는 개인의 양심과 사회의 정의를 일깨우려는 작가의 신념과 노력의 산물이다. 그러나 그는 그 동안의 작품 속에서 나타낸 사회적, 정치적 환경이 인간의 선한 심성을 왜곡시킨다는 기준의 입장을 철회하고, 인간의 존재양식을 위협하는 근원적인 요소는 다름 아닌 인간의 타고난 이기적 본성이라는 결론을 내리게 된다. 밀러는 1964년에 발표한 *After the Fall*의 서문에서 다음과 같이 말하고 있다.

This play is a way of looking at man his human nature as the only source of the violence which has come closer and closer to destroying the race. It is a view which does not look toward social or political ideas as the creation of violence, but into the nature of the human being himself. It should be clear now that no people or political system has a monopoly on violence. It is also clear that the one common denominator in all violent acts is the human being.⁸⁴⁾

밀러의 위대함은 사회와 시대의 변화를 작품 속에 정확하게 반영하는 데서 나타난다. *After the Fall*은 미국이 베트남전 참전이나 케네디 대통령의 암살, 히피문화의 확산 등 가치관이 심히 혼동되고 반 영웅을 지향하는 시대정신이 지배하던 시기에 쓰인 작품이다.

그 당시에 영국에서는 Tom Stoppard가 다양한 현실에 따라 변화하는 정체성을 표현하는 연극적 가능성에 관심을 가졌지만⁸⁵⁾, 밀러는 *After the Fall*과 *The Price*등의 작품을 통해서 철학적이나 도덕적인 함축에 많은 관심을 가졌다. 그러나 1964년에 밀러는 현재의 극장 상황보다도 독일 프랑크푸르트에서 있었던 나치 전범 재판에 훨씬 더 많은 관심을 가지고 있었다. 그는 그 재판에 대해 뉴욕 해롤드 트리뷴지의 특별 해설자로서 일한 바 있다. 그는 대중의 정신 속에 파시즘의 역동성에 대한 이해를

84) Miller, op. cit., *The Theater Essays of Arthur Miller*, p. 255.

85) Oscar G. Brockett and Robert R. Findlay, *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama Since 1870* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973), p. 632 참조.

시키기 위해 열정적인 기사를 많이 작성했다.⁸⁶⁾

1964년도 작품 *After the Fall*은 그 재판에 대한 밀러의 견해와 죄의식과 책임감에 관한 그의 생각을 더욱 예리하게 보여준 작품이다. 이 극에서 주인공 Quentin은 나치 포로수용소 감시탑의 배경 막에서 가정과 직업과 관련된 책임들을 평가한다. 변호사인 그는 판사나 평결이 없는 텅 빈 법정에서 혼자서 자신의 삶을 탐원하는 법률 사건을 극화시키고 있다. 실제로 이 극은 개인적 고뇌의 여행, 즉 자신의 양심과 가치나 행위로 스스로를 재판하는 것이라고 할 수 있다. 자유롭게 연상되지만 고도로 선택된 기억으로 구성된 연극의 장면들이 그의 마음속에서 일어난 것이다.

Quentin은 무대 바로 뒤에 앉아 있는 청자(Listener)에게 말을 하고, 자신의 인생에서 일어난 주요 사건들을 회상하는데, 그때 각 사건들이 무대의 회색빛 풍경 위에 극화되어 진다. Quentin이 직면하고 있는 문제는 이 극의 제목이 암시하듯 Eve가 Adam에게 제시한 문제, 즉 선택과 실행의 문제이다. 모든 등장인물들은 그가 고백을 하는 동안 무대 위에 있으며, 각 등장인물은 내러티브에 의해 차례로 움직여진다. 밀러에 따르면, 정신 분석학자나 친한 친구일 수도 있는 청자는 바로 자신의 경험, 성격, 시간을 보기 위해 심연의 가장자리에서 돌아서 있는 Quentin 자신이다.⁸⁷⁾

Quentin은 최근에 독일에서 만난 Holga라는 여인을 사랑하고 있다. 고교학자인 그녀 역시 Quentin을 사랑하고 있으며 결혼하기를 원하고 있다. 그러나 그는 그녀를 결코 놓치고 싶지 않은 여인으로 생각하면서도 Holga가 원하고 있는 결혼을 주저한다. 그녀와의 세 번째 결혼을 고민하고 있는 중에, Quentin은 자신이 과거에 했던 결혼들이 실패한 이유를 살펴볼 필요성을 느낀다. 그는 자신의 가족, 두 아내, 그리고 친구들에 대한 회상을 통하여 자신의 정체성의 위기를 인식하고 타인과의 연결을 모색하려고 노력한다.

Quentin의 자아탐색 과정에서 제일 먼저 떠오르는 기억은 가족과의 관계에서 드러나는 배신감이다. 그는 처음에 어머니의 죽음을 떠올리며 아버지에 대한 배신감을 갖는다. 아버지가 병원에서 수술을 받은 후 회복기에 있는 사이 어머니가 갑자기 심장 발작을 일으켜 사망했다. 형인 Dan은 “Kid, the woman was his right hand; without her he was never very much, you know – he’ll fall apart.”⁸⁸⁾라며 아버지를 걱정한

86) Matthew C. Roudané (ed.), *Conversations with Arthur Miller* (Jackson: University Press of Mississippi, 1987), p. 28 참조.

87) Schlueter, op. cit., p 92 참조.

88) Arthur Miller, *After the Fall* (New York: Penguin Books, 1989), p. 17. 이 후부터는 이 논문에서

다. 하지만 아버지는 어머니의 죽음을 안 뒤 처음에는 눈물과 후회의 반응을 보이긴 하지만, 얼마 안가서 아무 일이 없었던 것처럼 별무리 없이 살아가고 있는 모습을 본 Quentin은 일종의 배신감을 느낀다. 다음으로 떠오르는 추억은 아버지가 경제공황 때 주식으로 실패했을 때 어머니의 첫 반응이다. 그녀는 놀랍게도 “Are you some kind of a moron?”, “You are an idiot!”(p. 29)라고 쏘아붙이면서 남편을 날카롭게 훨난한다. 또한 자신의 뜻을 내놓으라며 이혼을 요구하는 어머니의 모습에서 인간의 잔인성과 배신의 쓰라림을 알게 된다. 끈끈하리라 믿었던 부모 사이의 사랑의 유대가 위급한 상황에서 산산조각이 나는 모습이 Quentin으로 하여금 사랑에 대해 불신을 갖게 만들었다고 Bigsby는 말한다.

The bond of love, which Quentin as their son imagined to exist between them, is shattered under stress thus contributing to this own distrust of love as a force and to his awareness of the guilt with which an insistence on innocence can be invested.⁸⁹⁾

그러나 이 작품은 배신과 관련된 Quentin의 개인적 경험만 다루는 것 아니다. 역사 자체가 비슷한 증거를 제공해 주기 때문에, 홀로코스트 측면에서의 역사뿐만 아니라 50년대의 매카시즘의 마녀사냥 측면에서의 역사는 *After the Fall*의 주제가 되고 있다.

Quentin, Mickey, 그리고 Lou는 오래된 친구이자 같이 사회주의 단체에 가입했던 사이다. 그들은 사회주의가 더 나은 사회건설을 바랬던 그들의 희망을 저버렸다는 사실을 깨닫고 사회주의 단체를 탈퇴했으며 설사 문제가 생기더라도 서로 배신하지 않기로 굳게 맹세한다. 그러나 Mickey는 반미활동조사위원회에 소환되어 그의 친구들을 배반하도록 종용받자, 공산주의 관련자들의 이름을 거론하여 그들의 믿음을 저버린다. Mickey의 배신으로 Lou가 조사를 받게 되자 Quentin이 변호를 맡게 된다. 하지만 그는 Lou를 변호함으로써 공산주의 변호사로 낙인찍혀 변호사로서의 사회적 지위가 위협을 받고 결국 변호사직을 사임하게 될지도 모른다는 위험을 감지하게 된다. 친구로서의 책임감과 자신의 안전 사이에서 그는 인간의 이기심과 무력함을 드러내며 내적 갈등을 겪게 된다. 유일한 친구라 믿었던 Quentin의 이기적이고 위장된 우정

인용된 모든 작품은 말미 팔호 안에 쪽수만을 표시함.

89) Bigsby, op. cit., p. 38.

을 감지한 Lou는 공판이 시작되기 전에 지하철로 뛰어들어 스스로 목숨을 끊고 만다. 그러나 친구의 자살 소식을 듣자마자 Quentin이 느낀 감정은 충격과 더불어 안도감과 기쁨이었다.

It was dreadful because I not his friend either, and he knew it.... Because I wanted out, to be a good American again, kosher again – and proved it in the joy... the joy... the joy I felt not that my danger had spilled out on the subway track! so it is not bizarre to me. (p. 65)

그는 자신이 느낀 기쁨을 배신으로 간주했고 따라서 그는 자신의 내부에 있는 사악함을 점차적으로 인식하게 된다. 자신을 되돌아보게 된 Quentin이 심한 죄의식에 사로잡히게 될 때 무대 위쪽에 있는 포로수용소의 돌탑에 불이 켜진다. 이러한 포로수용소의 이미지가 연극 전체에 깔려 있으며, Quentin은 포로수용소를 홀로코스트의 메타포로써 사용할 뿐만 아니라 포로수용소를 매카시즘과 자신에게 의지한 사람들을 배신함으로써 느끼는 자신의 죄의식에 대한 메타포로써 생각한다. *After the Fall*에서 포로수용소를 사용한 이유에 대한 질문을 받았을 때, 밀러는 다음과 같이 설명하였다.

I have always felt that concentration camps, though they're a phenomenon of totalitarian states, are also the logical conclusion of contemporary life... In this play the question is, what is there between people that is indestructible? The concentration camp is the final expression of human separateness and its ultimate consequence. It is organized abandonment.⁹⁰⁾

전후 유태계 미국인 소설가들에게 만큼이나 밀러에게 있어서도 홀로코스트는 아담과 이브에 의한 인류의 타락, 즉 냉혹한 악의 현실의 현대적 등가물이다. 프랑크푸르트 나치 전범 재판에서 돌아오자마자 밀러는 생존자의 죄의식이란 주제를 작품에서 다루었는데, 바로 그 작품이 *After the Fall*이다.⁹¹⁾ 그러나 생존자의 죄의식과 더불어 이 극은 독일 역사뿐만 아니라 베트남에서의 미국의 역할 또는 그것을 넘어서는 현대

90) Roudané, op. cit., p. 108.

91) Miller, op. cit., *Timebends*, p. 520 참조.

인간들의 딜레마를 다루고 있다. 다시 말해서 그는 정당화시키기 어려운 우리의 행동들과의 관련성을 회석시켜 버려서 정신을 둔하게 만들려는 우리의 성향과 관계가 있는, 즉 ‘이상주의적으로 부정된 야만성’의 문제를 살펴하고 있다.⁹²⁾

밀러에게 있어 부정의 문제는 밀러가 핵폭탄에 대해 글을 쓰려고 했을 때 처음으로 대두되었다. 실제로 앞의 인용문은 핵폭탄의 창시자인 Oppenheimer와의 만남을 서술한 밀러의 자서전에 나온 한 구절이다. 밀러는 첫 번째 실험용 무기의 치명적인 시험 폭발을 알릴 준비를 하고 있는 그와 유사한 인물이 등장하는 연극을 무운시로 썼다. 여기에서 인간이 이런 종류의 죄의식을 부정하고 책임과 잘못을 부정한다. 그러므로 우리의 삶을 바꾸어야 할 필요성을 약화시키기 위해 우리가 조작해 내는 죄의식일 수도 있다는 생각이 그에게 떠올랐던 것이다.⁹³⁾ 밀러는 그런 재앙과 관련 있는 인물이 자신의 ‘양심’이라는 가상의 법정에 서서, 점차로 자신의 도덕적 재앙에 스스로 협조하게 되는 상황을 이해하게 되는 피고인에 관해 글을 쓰기를 원했다. 그 결과가 바로 *After the Fall*이었다.

연극의 본질이자 연극 형식을 결정하는 Quentin의 탐구는 자신의 삶, 그리고 그의 삶과 그가 만나는 다른 모든 이들의 삶을 특징짓는 ‘배반’의 이유를 이해하는 것이다. 그의 연구는 또한 부정, 즉 비극의 비밀스러운 공격을 극복함으로써 삶을 현실적인 것으로 만들려고 하는 세익스피어의 등장인물들 햄릿, 오이디푸스, 오셀로와 같은 비극적 주인공들의 전통에 속한다.⁹⁴⁾ 그러나 이 연극은 인간의 역사가 에덴동산에서 십자가 쪽으로가 아니라 홀로코스트 쪽으로 움직여가는 우리의 세태 속에 비극의 악마는 시공을 초월해 상존하고 있음을 상기시키고 있다.

I think now that my disaster really began when I looked up one day – and the bench was empty. No judge in sight. And all that remained was the endless argument with oneself – this pointless litigation of existence before an empty bench. (p. 13)

그러나 만약 신이 죽었다면, 기독교 신화는 여전히 특별한 권능을 부여하는 메타포를 제공한다. 밀러는 N. Hawthorne의 원죄(드러낸 죄, 감춰진 죄, 용서할 수 없는 죄)

92) Ibid., p. 520 참조.

93) Ibid., p. 521 참조.

94) Ibid., p. 519 참조.

를 규정하고, Joyce가 Homer 전통을 계승하였으며, Eliot이 성배를 사용한 것만큼이나 많이 인류의 타락을 신화로 허구화하여 당대의 혼돈스러운 경험을 극화하고 있다. 밀러에게 있어서 홀로코스트나 매카시즘은 인류 타락에 대한 20세기 상관물이었다.

그러나 홀로코스트의 공포와 맞서 저항하고 이를 극복하는 과정의 이야기가 *After the Fall*이며, 이것은 또한 밀러가 대담하게 시도한 극적 실험이었다. 이 극은 밀러의 애심작으로써 Robert Whitehead와 Elia Kazan 감독 하에 새 링컨공연예술센터에서 공연되었다.⁹⁵⁾ 링컨공연예술센터 조직기구는 밀러로 하여금 배우들에게 미완성 대본을 읽어 주고, 리허설 동안에 대본을 수정하고 다시 쓸 수 있도록 해주었는데, 이것은 브로드웨이가 금지하는 사항들이었다. 사실 이것은 연극의 궁극적 형식에 영향을 주었는데, 그 형식은 Quentin이 연극의 전 과정 내내 과거를 회상하면서 자기 자신을 발견해 나가는 것과 동일한 방식으로 밀러가 2년의 기간에 걸쳐 글을 써나갈 때 구상한 형식이다. 우리는 바로 우리 눈앞에서 그의 삶이 공공연하게 발전되어가며 형태를 취하게 되는 것을 보게 된 것이다. 마찬가지로 극의 극적 구조는 분명히 관련이 없는 사건들이 새로운 의미를 만들어 내기 위해 함께 모아진 것처럼 자유 연상과 같은 것에 의해 이루어진다. 극 자체가 메타포이며 그 과정 역시 메타포적이다.

따라서 배우들은 Quentin의 기억 속의 장면을 연기할 때 현실적이고 또한 양식화된 방식으로 공연해야만 했다. 그 기억들은 가정생활의 배반이나 매카시즘 그리고 홀로코스트를 연결시키고, 두 가지 이상의 사건을 한 장면에서 연상하거나 갑작스럽고 예상치 못한 대사의 일치를 통해서 여러 가지 의미를 표현하고 있다. 자유롭게 전개되는 연극 형식은 기억들이 음악적 화음의 동시성을 가질 정도의 속도로 배우들의 연기가 사적인 것에서 공적인 것으로, 과거에서 현재로 움직일 수 있도록 한다.

개인적 배반과 정치적 배반이 잘 연결되어 있는 것처럼, 지하철 승강장에서 애틀랜타 시의 부서지고 밀려드는 파도 장면으로 옮겨가는 장면은 이 기법을 잘 보여주는 예라 할 수 있다. 애틀랜타 시는 Quentin 가족의 여행목적지였는데, 그때 그들은 어린 그를 하루 동안 유기한 적이 있었다. 자신을 유모를 데려 산보를 보내 놓고 그 틈을 이용하여 온 가족이 여름휴가를 떠난 텅 빈 집에서 Quentin은 부모 형제의 사랑과 유대감의 상실을 뼈저리게 체험한 것이다.

Quentin: They sent me out for a walk with the maid. When I came back the house was empty. God, why is betrayal the only truth that sticks?

95) Roudané, op. cit., p. 68 참조.

I adored that woman. It's monstrous I can't mourn her! (p. 80)

그곳은 또한 Maggie와 Quentin의 관계가 씁쓸하게 끝난 곳이기도 하고, 그가 아내와 어머니에게 복수를 할 곳이기도 하다. 여기서 극적 사건이 연속성을 가짐으로써 시간적 간격을 훌쩍 뛰어 넘는다.

*After the Fall*에서의 배신은 개인적이면서 동시에 정치적이다. Quentin은 그 어느 누구도 홀로코스트를 겪은 후에는 순수할 수 없으며, 그의 형제들이 포로수용소에서 죽어가는 동안 바로 그들이 그 포로수용소를 만들었음을 털어놓는다. 가정에서 그의 어머니는 남편이 대학 교육을 받지 말고 자신과 결혼할 것을 강요했을 때, 그녀는 남편에 의해 배신을 당했다. 일을 하기 위해서는 남편도 교육을 그만 받아야 한다고 그녀가 주장했을 때, 그녀의 남편 역시 아내에 의해 배신을 당했다. Mickey가 자신의 경력을 망칠 수도 있는 하원 반미활동조사위원회에서 Lou의 이름을 폭로할 수 있도록 허가를 바랬을 때, 배신은 정치적 의미를 지니게 된다.

Quentin의 첫 번째 아내 Louise는 자존심이 강하고 독선적인 성격을 가진 여성으로 남편의 조그만 실수도 용납하지 못하며 그의 무관심과 냉담함을 비난한다.

Louise: You don't pay any attention to me.... You have no conception what a woman is.... Quentin, you think reading a brief to a woman is talking to her?.... What am I to you? Do you - do you ever ask me anything? Anything personal? (pp. 36-37)

Quentin도 Louise가 자신에게 따뜻한 애정과 관심을 보여주기를 요구하며 그녀의 결벽적인 차가운 태도를 비난한다. Louise는 그를 이기적이고 냉정한 인간으로 만든 장본인이 바로 그의 어머니라고 비난하며 자기는 더 이상 침실에서 조차 냉정한 남편에게 어머니의 역할을 할 수 없다고 선언하고 독립된 개체로서의 인간적인 대우와 사랑을 요구한다. 또한 그녀에게 과실을 단 한번 만이라도 인정하라고 Quentin이 요구하는 것은 마치 신처럼 행세하며 그녀를 지배하려는 그의 자기중심적 성향 때문이라고 판단하여, 그녀는 Quentin을 “Good God! What an idiot!”(p. 50)라고 부르면서 경멸한다. 그녀가 남편인 자신을 “idiot”이라고 부르며 무시하자, 그는 그 말이 그의 어머니가 아버지에게 했던 말임을 인식하고 Louise에게 심한 배신감을 느낀다.

이처럼 Quentin과 Louise의 충돌은 점점 심화되고, 결국 그들 부부는 서로를 이해

하지 못한 채 이혼하고 만다. Louise와의 결혼생활은 이혼으로 끝났지만 그는 그 원인이 서로의 이기심에서 비롯된 것임을 나중에 깨닫게 된다. 사실 Quentin은 법원에서 가져온 재판 서류를 읽어주는 것으로 아내와의 대화를 다했다고 착각할 정도로 Louise에 대한 관심보다는 자신이 맡은 공소사건에 더 관심을 기울였다. 그는 오직 자신이 맡은 사건과 성공만을 중시했으며 아내와의 관계는 부차적인 것으로 생각했다. *Death of a Salesman*의 Willy처럼 Quentin은 자신이 현실을 초월하여 미래의 성공에만 사로잡혀 있었기 때문에 타인과의 진정한 만남을 이룰 수 없었음을 고백한다.

A future. And I've been carrying it around all my life, like a vase that must never be dropped. So you can't ever touch anybody, you see? (p. 86)

결국 서로에게 책임을 전가하던 Quentin과 Louise의 결혼생활은 이혼으로 종지부를 찍고 만다. 그의 두 번째 아내 Maggie는 전처인 Louise와 정반대의 성격을 가지고 있다. 불우한 환경에서 성장한 그녀의 성품은 세상에 대해서 무지하고 약하며 어린애처럼 천진난만하다. 그녀에 대한 Quentin의 사랑은 본능적인 보호의식의 발로이며, 그의 보호의식은 그녀의 순진함에 대해서 느끼게 되는 상대적 수치감과 그녀에 대한 자신의 우월감이 결합된 것이다.⁹⁶⁾

그러나 일단 Quentin과 결혼하게 되자 Maggie의 정서적 불안정이 나타난다. 그녀는 지나친 낭비벽을 보일 뿐만 아니라 점점 이기적인 존재가 되어 자신에 대한 Quentin의 사랑이 부족하다고 불평한다. 더구나 Quentin이 자신을 부끄럽게 여기고 있다는 사실 때문에 그녀는 점점 좌절감에 빠지게 된다. 결국 그녀는 자신이 남성들의 성욕의 대상에 지나지 않았다고 여기는 데서 느끼는 수치감과 죄의식에 빠져 자살하고 만다.

Quentin은 Maggie와의 관계를 직시함으로써 그녀가 자살한 근본적인 원인은 자신에게 있었음을 솔직히 인정하게 된다. 결혼하기 전에 Maggie로부터 정숙치 못했던 과거를 고백 받은 그는 그러한 사실을 문제 삼지 않겠다고 약속했었다. 그러나 그의 마음 속 깊은 곳에는 그녀의 과거가 수치로 남아 있었다. 그들이 결혼한 후 열었던 첫 파티에 참석한 중요한 손님들 중 누군가가 Maggie와 관계를 가졌었을 것이라고 의심하는 마음에서 “The only one I will ever love is my daughter. If I could only

96) James J. Dyer, *An Instructor's Handbook to Six Major Plays of Arthur Miller*, Ph. D. Diss. (Pennsylvania: Indiana U of Pennsylvania, 1983), p. 199.

find an honourable way to die."(p. 114)라고 그는 쪽지에 썼던 것이다. 자살하기 전에 Maggie는 이 사실을 알고 있었음을 밝히고 자신이 죽는 원인을 Quentin에게 돌린다.

Maggie: What about your hatred? You know when I wanted to die. When I read what you wrote, kiddo. Two months after we were married, kiddo.... You coward! What about your hatred!.... I was married to a king, you son of a bitch!.... When you gonna face that, Judgey? Remember how I fell down, fainted? On the new rug? That's what killed me, Judgey, right? (pp. 114-5)

Maggie는 끝까지 스스로의 결백함을 주장하며 피해자인 동시에 타인에게 죄를 더한 가해자로서 죽어간다. 그러나 그녀의 죽음에는 Willy나 Joe에게 허락되었던 영광이 재현되지 않는다. 그녀는 투쟁조차 무의미하게 생명을 낭비한 희생자에 불과할 뿐이다. 밀러는 Maggie를 자살한 Monroe와 연계시키려는 비평가들의 견해에 쇄기를 박고, Maggie는 다만 인간 내면에 존재하고 있는 파괴적 요소를 알지 못하거나 알려고 하지 않는 인간의 상징일 뿐이며, 이 극에서 그녀를 그러한 인물의 전형으로 그려내려고 하였음을 다음과 같이 밝히고 있다.

Maggie is a character in a play about the human animal's unwillingness or inability to discover in himself the seed of his own destruction. Maggie is in this play because she most perfectly exemplifies the self-destructiveness which finally comes when one views oneself as pure victim. And she most perfectly exemplifies this view because she comes so close to being a pure victim - of parents, of Puritanical sexual code and of her exploitation as an entertainer.⁹⁷⁾

아내들이 남편들을 배신하고 남편들이 아내들을 배신했을 때, 배신은 또한 개인적인 의미를 지니게 된다. 생존을 요구하는 세계는 사랑보다는 기만에 더 적합하다. Quentin은 결국 인간을 신의가 없는 존재로 인식하고 그래서 그는 폭력을 수용할 수밖에 없다. 그럼에도 불구하고 끊임없이 사랑을 재생해야 할 필요성을 깨닫게 된다.

97) Miller, op. cit., *The Theater Essays of Arthur Miller*, xxxii.

이를 잘 알고 있던 Quentin은 연극의 마지막 부분에서 마침내 자신을 구원해준 여인인 Holga에게 자신을 맡기게 된다. 왜냐하면 그녀가 자신이 이해하고 있던 바를 공유하고 있었기 때문이다. 단지 그는 그 진실을 무시무시하다고 생각했기 때문에 마음으로부터 받아들이지 못했던 것일 뿐이다.

Quentin은 이러한 인식을 거친 뒤에야 2막 첫 부분에 울려 퍼진 Holga의 “Hello?”(p. 71)라는 인사에 극의 마지막에서 “Hello?”(p. 121)라는 대답으로 손을 내밀 수 있게 된다. 자신의 과거와 씨름하며, 자신이 과거와 공범관계였음을 받아들이게 된 그는 드디어 삶을 포용하고 계속 나아갈 수 있게 된다. 따라서 이 극은 형식면과 주제면에서 기억을 책임을 인식하는 통로로 보는 반면, 진정한 구원자로서의 인간의 의지와 결함이 있는 사랑을 인정한다.

밀러는 *After the Fall*에서 매카시즘과 홀로코스트 그리고 배신이 혼합된 주제를 다루고 있다. 대량학살과 작품에서 보여주는 간통이 서로 일맥상통한다고 볼 수 없다는 사람에게 밀러는 다음과 같이 응수하였다.

You've got to begin somewhere. Otherwise the larger social evil becomes simply something spinning in space. It has no human root at all, which is a very common thing to believe.⁹⁸⁾

실제로 극작가로서 밀러의 힘은 격변하는 사회 문제들을 개인적이고 구체적인 것으로 만드는 그의 능력에서 나온다.

*After the Fall*은 고백극이다. 그렇지만 밀러는 역사를 3인칭 시점으로 묘사하는 것이 아니라 오히려 역사를 재현함으로써, 자신의 작품 속에 등장하는 인물들이 그들 자신의 역사를 바로 인식하기를 원했다. 하지만 밀러 작품에 좀 더 호의적인 영국 비평가들이 이 연극에 문제점을 찾아냈다. Dennis Welland은 *After the Fall*의 형식을 과거 사건들의 재현으로 연결되어 있는 극적 독백 형식으로 보았다. 그는 또한 Quentin이 무대에 계속 머물러 있는 것이 눈에 거슬리게 만들고, 또한 정적인 존재로 만든다고 주장하였다.⁹⁹⁾ 그러나 각 장면을 지배하는 ‘정신적 시간’이 한 기억에서 다

98) C. W. E Bisgby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, vol. II, op. cit., p. 215.

99) Dennis Welland, *Miller: the Playwright*, 3rd ed. (London and New York: Methuen, 1985), p. 90 참조.

음 기억으로 아주 빨리 전환을 하기에 이 연극은 결코 정적이지 않다. 사실, 밀러는 영화의 빠른 전환 기법, 공통점이 전혀 없는 이미지들의 급작스러운 결합, 이야기를 풀어나가는 경제성을 1961년 *The Misfits*의 각본을 쓰면서 배웠다.¹⁰⁰⁾ 그리고 *After the Fall*에서 시간의 전환이 아주 빠르기에, 그는 그의 다른 작품들보다도 더 많은 공적·개인적 쟁점을 이 연극에서 사용할 수 있었다.

그러나 *The Misfits*는 기존의 형식과 다른 형식상의 변화를 *After the Fall*에 가져온 전작(前作)만은 아니었다. 이 작품은 밀러가 연극에서 묘사한 유동적인 세상 속에서 변함없이 추구하는 고뇌를 보여주고 있다. 밀러의 구약적인 감수성은 그로 하여금 창세기의 결함이 있는 인간 본성을 보게 하였다.

...where choice begins, Paradise ends, Innocence ends, for what is Paradise but the absence of any need to choose this action? The struggle resulting from this imperative to choice consists of two alternatives: to express our unbridled inner compulsions, "pleading unawareness as a virtue and a defense," or to pacify our destructive impulses.¹⁰¹⁾

밀러는 물질주의와 자본주의가 도덕적 타락의 원인이라고 생각하기 보다는 인간 본성을 그러한 타락의 원인으로 봤다. 따라서 Bigsby는 홀로코스트가 밀러의 자유 철학과 연극 전략에 도전장을 냈다고 지적했는데, 바로 이것이 밀러로 하여금 자아, 그리고 자아와 결정론의 투쟁에 관심을 갖게 하였다. 밀러의 초기 작품들에서 등장인물들은 자신들의 삶의 의미를 자신들의 이름에 심오하게 두었으나, 홀로코스트의 상징인 포로수용소가 개인의 이름과 자존을 없애 버렸다.

실제로 밀러가 등장인물의 생각을 무대 배경으로 한 연극을 쓴 것은 정확하게 개인의 본성의 회복과 존엄성에 대한 가치를 제고하려는 의도가 강렬하기 때문이다. 만약 30년대가 사회주의를 통해 이루어진 인간 연대감에 대한 밀러의 초기 공감에 영향을 주었다면, 파시즘과 그 다음의 매카시즘과 관련된 작품은 쓰여 지지 않았을 것이라는 추측을 가능케 하고 있다.

그러므로 *After the Fall*의 과정은 개인에게 통제감을 회복시키고, 도덕적 책임을

100) Edward Murray, "Arthur Miller - *Death of a Salesman*, *The Misfits*, and *After the Fall*," in *The Cinematic Imagination* (New York: Frederick Ungar, 1972), p. 156 참조.

101) Miller, *The Theater Essays of Arthur Miller*, op. cit., p. 255.

거듭 주장하도록 구성된 작품이다. 1984년의 인터뷰에서 밀러는 은유적으로가 아니라 글자 뜻 그대로 권력이 민중에게 있다는 내용을 담고 있는 독립선언서, 헌법, 권리장전의 맥락 속에서 그의 후기 연극들을 구상하는 계기가 되었다.¹⁰²⁾ 그게 바로 Quentin이 Holga에게 홀로코스트를 겪고 난 후에도 어떻게 희망으로 가득 차 있을 수 있는지를 물었을 때, 그녀가 자신의 외부에서 희망을 찾는 것은 실수라고 대답한 이유이다.

E. *Incident at Vichy*: 자아 극복의 비극적 과정

이 극은 1942년에 독일의 인종 법에 따라 Vichy정부의 용의선상에 올라있는 유태인들을 검거한 내용을 극화한 것이다. 어느 날 아침, 6명의 남자와 한 소년이 강제수용소로 옮겨지고 재판을 받게 되었는데 아무도 그 이유를 모른다. 이 연극은 그들의 신분증명서가 가짜라는 것을 알지만 죽음의 수용소에 가기를 거부하는 사람들의 의심, 불안, 자기파신, 기만 등을 기록하고 있다.¹⁰³⁾

밀러는 *Incident at Vichy*에서 악을 상징하는 파시즘과 홀로코스트에 대한 가장 비판적이고 분석적인 반응을 담아내고 있다. 또한 이 작품의 중심 사상은 자매편인 *After the Fall*의 주제와 연속성을 유지하고 있다고 그는 말한다.

... that when we live in a time of great murders, we are inhabiting a world of murder for which we share the guilt.... We have an investment in evils that we manage to escape, that sometimes those evils that we oppose are done in our interest.... By virtue of these circumstances, a man is faced with his own complicity with what he despises.¹⁰⁴⁾

따라서 *Incident at Vichy*를 *After the Fall*에서 Quentin이 했던 질문에 대한 대

102) Roudané, op. cit., p. 327 참조.

103) Schlueter, op. cit., *Arthur Miller*, p. 102 참조.

104) Richard I. Evans, *Psychology and Arthur Miller* (New York: Praeger, 1981), p. 74.

답으로 볼 수 있다. 다시 말하면 *After the Fall*의 마지막 장면에서 Quentin이 인간의 내면에 존재하는 악의 요소를 인식하고 난 후, 악을 인식하는 것만으로는 악으로부터 인간을 구원할 수 없다는 의미에서 “Is the knowing all?”¹⁰⁵⁾라고 질문한 바 있다. 그러나 *Incident at Vichy*에서는 주인공 Von Berg가 자신이 아는 바를 직접 실천해야함은 물론 타인들까지도 이러한 진실을 각성하도록 촉구해야 한다고 생각하고 실천함으로써 이 질문에 대해 “No”라고 대답한다.¹⁰⁶⁾ 밀려는 인간의 본성에 대한 자신의 변화된 관점을 어느 정도 다른 각도에서 조명하고 있는데, *After the Fall*에서는 인간의 실존적 딜레마를 표현주의 수법으로 인간의 내적 갈등을 통해 천착한 반면, *Incident at Vichy*에서는 사실주의 수법으로 인간의 외적 갈등을 통해 보다 객관적으로 규명하고 있다.

June Schlueter는 *Incident at Vichy*의 등장인물들과 Samuel Beckett의 *Waiting for Godot*에 나오는 두 등장인물을 비교한 바 있다. 그들은 강제수용소에서 기다리는 동안에 이야기를 하고, 방어 기제로 자신들의 중요성에 대한 환상을 만들어낸다. 유괴된 사람들은 출구가 없는 상황 속에 갇혀 있지만 그들은 계속해서 자유가 곧 도래하는 척한다. 죄수들이 개별적으로 신원 확인이 이루어지는 옆방으로 소환되기를 기다리고 있을 때, 빠져나갈 수 없다는 사실이 분명해 지는 순간까지도 그들은 절망을 희망으로 대체하려고 한다.

식량공급 관리자인 Marchand는 유태인이면서도 독일군에게 중요한 역할을 수행하고 있으므로 자신이 연행된 데에 대해 그다지 염려하고 있지 않다. 자신들은 일반적인 신원확인의 대상으로서 연행되었으니 신분증에 이상이 없는 한 염려할 바가 없다고 그는 자신 있게 말한다. 이러한 그의 태도는 자신이 유태인임을 간접적으로 부인함으로써 부당하게 행동하고 있을 뿐만 아니라 자신을 순수한 프랑스인으로 간주하고 있는 증거이다. 그러나 Lebeau는 만약 단순한 신원확인을 위해 자신들을 연행했다면 원래부터 신분증이 없는 짐시를 연행할 필요가 없다는 생각을 하게 되어 불안해한다. 바로 그 때 오스트리아 왕자 Von Berg, 심리학자 Leduc, 그리고 남루한 옷차림에 70대 유태인이 새로 연행되어 들어온다. 이들의 모습을 보게 되자 먼저 연행되어 있었던 자들의 불안과 희망이 교차된다. 유태인이 아닌 것

105) Arthur Miller, *Incident at Vichy* (New York: Penguin Books, 1989), p. 120. 이 후부터는 이 논문에서 인용된 모든 작품은 말미 괄호 안에 쪽수만을 표시함.

106) Robert W. Corrigan, *Arthur Miller: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1969), p. 13-15 참조.

이 확실한 Von Berg의 연행은 그들이 편리할 대로 생각했던 단순한 신원확인을 위한 연행이라는 사실에 신빙성을 더해주기 때문인 반면, 유태인의 연행은 인종차별에 대한 의심을 더욱 짙게 드리운다.

Marchand가 사무실로 불려가 있는 동안 그들은 토론을 계속한다. Lebeau는 그들이 아마 독일군의 강제노역에 동원될 것이라는 추측을 해보지만, Bayard가 일하고 있는 기차역에서 들었던 소문과 그리고 직접 목격했던 이야기에 의해 그의 추측은 틀린 것이 되고 만다. 지난 2주 동안 Toulouse에서 유태인 일제검거가 조용히 진행되었으며, 검거된 유태인들을 기차에 태워 강제 수용소로 이송 중이었다고 Bayard는 말한다. 그의 이야기 때문에 그들의 불안은 다시 고조되지만, 유태인임이 분명한 Marchand가 한 손에 통행증을 쥐고 대단히 만족스럽게 사무실로부터 나와 석방되자 자신들도 그와 마찬가지로 석방될 수 있다는 희망을 다시 갖게 된다.

그러나 이 때, 커피를 배달하러 와서 형사들이 했던 이야기를 들려들은 Waiter의 고용주 Ferrand가 Waiter에게 귓속말을 한 후 눈물을 닦으면서 나가버린다. 유태인임을 확인하기 위해 그들의 성기를 조사하고 있다는 나치에 관한 이야기를 Waiter로부터 전해 듣는 순간 그들의 희망은 사라지고 그들은 또 다시 절망의 구렁텅이로 빠진다.

Waiter: He heard the detectives: they came in for coffee just before. People get burned up in furnaces. It's not to work. They burn you up in Poland.

Monceau: That is the most fantastic idiocy I ever heard in my life.

Lebeau, to the Waiter: As long as you have regular French papers, though...
There's nothing about Jew on my papers.

Waiter, in a loud whisper: They're going to look at your penis. (pp. 35-36)

그들은 이제 자신들이 구금된 이유를 정확히 인식하게 된다. Bayard가 추측한대로 그들은 Poland의 강제수용소로 수송되어 잔인한 방법에 의하여 죽게 되는 것이다. *After the Fall*에서 인간의 범죄와 육체적인 고통에 대한 상징적인 이미지로만 사용되던 독일군 강제수용소가 *Incident at Vichy*에서는 유태인을 수용하고 용광로에 넣어서 죽이는 구체적인 이미지로 사용된다.

잔악하기 짝이 없는 나치의 희생물이 될 수밖에 없는 현실에 처한 그들이 다가

을 시련에 대비하여 각자의 최선책으로 선택하는 행동은 아주 다양하다. 그들의 행동방식은 크게 둘로 나눌 수 있다. 그들이 처한 상황을 제대로 인식하고 책임 있는 행동을 선택하는 사람들과 그릇된 신념에 빠져 비겁하고 피학적인 행동을 선택하는 사람이다. Marchand는 자신이 유태인임을 거부하고 프랑스인인 것처럼 행동할 뿐만 아니라 나치에 적극적으로 협조함으로써 생존자가 된다. 그는 *After the Fall*에서의 Micky처럼 스스로 악에 협조함으로써 자신의 행복만을 추구하는 자이다.

이 극은 우리의 책임, 그리고 우리가 악과 공모하는 것에 대한 단호한 외침이다. 그러나 이런 극적 구조는 *After the Fall*과 *Playing for Time*과 같은 홀로코스트를 다룬 그의 다른 작품들에서 감지할 수 있는 의식의 흐름 기법과는 완전히 다르다. *After the Fall*에서는 한 남자의 정신을 통해서, *Playing for Time*에서는 한 여자를 통해서 도덕성을 규정한 반면에, *Incident at Vichy*에서는 과거장면으로의 순간적 전환과 독백으로 이루어져 있다. 밀러는 Quentin의 머릿속에서 정리되는 개인적 전망에서부터 시작하여 점령 하에 프랑스 Vichy정부의 역사적 심판으로 작품 세계를 확대한다.

*Incident at Vichy*는 역사적 사실에 토대를 둔 것이며, 역사, 기억, 인간 행동의 도덕적 결과에 집착하는 작가에게 어느 정신분석학자가 해준 이야기는 당연한 밀러 풍의 연극이었다. 실제로 그가 배우들에게 나치 친위대원들이 누구인지를 회상 시켜야만 했을 때, 런던에서의 실제 연극공연은 그에게 기억과 역사의 취약함을 절실히 느끼게 하였다고 한다.¹⁰⁷⁾ 밀러가 실제 알고 있던 정신분석학자는 전쟁 기간 동안 가짜 서류들 때문에 Vichy 정부에서 발각되었으며, 그가 전에 한 번도 본 적이 없는 남자 덕분에 목숨을 구했던 사람이다. 유태인을 색출하기 위한 서류와 신체검사를 받으려고 줄 서 있는 용의자들 사이에 그 미지의 기독교도가 대신 줄을 섰던 것이다. 이 연극의 두 번째 역사적 근원은 밀러 주변 가까이에 있었다.

고대 오스트리아 귀족 혈통을 가진 최고령 생존자이자 밀러의 아내 Inge Morath의 친한 친구인 Josef von Schwarzenberg 왕자는 전쟁 기간 동안에 나치에 협력 할 것을 거절하였고, 그로 인해 많은 고통을 겪었다. 밀러는 Josef von Schwarzenberg가 파시즘에 직면했을 때 자기희생적인 도덕적 순결함을 구현했기 때문에 그에 매혹 당했으며, 그를 바로 *Incident at Vichy*에 나오는 왕자 Von

107) Miller, *Timebends*, op. cit., p. 540 참조.

Berg의 모델로 삼았다.

Lawrence Lowenthal은 밀러의 등장인물들이 단순히 ‘유형들’이거나 ‘상징적 역할을 가진 연설가’라는 Robert Brustein의 주장을 무시한다. 그는 등장인물들을 오히려 역동적이고, 곧잘 변하며, 결단을 내리지 못하는 존재들, 즉 ‘덫에 걸린 자들’로 본다. 우리를 놀라게 하는 그들의 선택들로 인해 스스로를 드러낼 때 까지 그들의 직업을 제외하고는 그들에 대해 아무 것도 모른다. 그들은 모두 명백한 한계에 직면해 있으나 이 한계를 내에서 그들은 항상 자유롭게 행동한다.

The Jew can resist or submit; the German can murder or rebel. Indeed, the structural movement of the play is existential in that the pressure to choose – to defy or cooperate with the Nazis – becomes inevitable. 108)

밀러가 묘사한 고통의 유일한 해결책은 상황에 대한 책임을 지면서도 자유롭게 행동하는 것이다. *Incident at Vichy*는 우리가 결정론에 대한 책임에서 도망갈 수 없음을 확인시켜준다.

일부 비평가들은 *Incident at Vichy*를 분석하는 과정에서 작품의 은유적이며 비현실적인 구조를 포착하지 못한 것으로 보인다. 그러나 다행스럽게 극을 연출하는 밀러의 오랜 친구이자 그룹 극장의 창시자인 Harold Clurman은 전쟁 기간 동안의 프랑스 비시정부와 관련된 비도덕성에 관한 글뿐만 아니라, 대대적으로 악행에 대한 글을 쓰고 있어서 이 작품을 제대로 이해하는 데 크게 도움을 주었다. 따라서 그는 Boris Aronson에게 은유적 무대를 만들도록 충고를 빼놓지 않았다. 밀러는 자신의 더 넓은 관심을 1964년 뉴욕 타임즈의 Barbara Gelb와의 인터뷰에서 이점을 분명히 밝히고 있다.

The occasion of the play is the occupation of France but it's about today. It concerns the question of insight – of seeing in ourselves the capacity for collaboration with the evil one condemns. It is a question that exists for all of us – what, for example, is the responsibility of each of us for allowing the slums of Harlem to exist? Some perfectly exemplary citizens, considerate of their families

108) Lawrence D. Lowenthal, "Arthur Miller's *Incident at Vichy*: A Sartrean Interpretation," *Critical Essays on Arthur Miller*, ed. Martine (Boston: G.K. Hall&Co., 1979), pp. 143–54.

and friends, contributing to charities and so forth, are directly profiting from conditions like that.¹⁰⁹⁾

그는 나치즘의 잔혹성을 어디에나 편재하는 사회적 불의로서 간주하며, 이 극에서 그 믿음을 원형적인 상황의 묘사를 통해 재현시키고 있다. 우리는 죽음의 가능성, 실지로 죽음의 불가피성에 직면해 있는, 한 무리의 사람들을 이 작품을 통해서 지켜본다. 각자는 자신의 생존전략을 고안해 내고 자신만의 이상적 신념에 의존한다. 전기기술자인 Bayard는 기업이 노동계급을 착취한다고 믿는 마르크스주의자이다. 화가인 Lebeau는 그의 예술에서 부조리하고 무시무시한 현실보다 발명을 선호하는 것처럼 상상력을 믿는 사람이다. 배우인 Monceau는 가짜 신념이 그들을 지탱해 준다고 주장한다. Von Berg는 개인의 책임이 도덕과 관계가 없는 세상을 구제할 수 있다고 믿음으로써 자신의 삶에 일관적인 행동을 유지하고 있다. 정신분석학자이자 냉소주의자인 Leduc는 Von Berg의 이상주의를 불신하고 모든 사람들은 기본적으로 도덕과 관계가 없다고 믿는다.

여느 때처럼 밀려는 항상 공적 중요성을 가진 개인의 행동에 관심을 가지고 있으며, 그것은 바로 Von Berg가 왜 60년대를 대표하는 영웅이 되었는지를 설명해 준다.

That faceless, unknown man would pop up in my mind when I read about the people in Queens refusing to call the police while a woman was being stabbed to death on the street outside their windows. He would form himself in the air when I listened to delinquent boys whose many different distortions of character seemed to spring from a common want of human solidarity..... Wherever I felt the seemingly implacable tide of human drift and the withering of will, in myself and in others, this faceless person came to mind. And he appears most clearly and imperatively amid the jumble of emotions surrounding the Negro in this country, and the whole unsettled moral problem of the destruction of the Jews in Europe.¹¹⁰⁾

109) Barbara Gelb, "Question: 'Am I My Brother's Keeper?'" *The New York Times*, 29 November 1964, section 2, pp. 1-3.

110) Arthur Miller, "Our Guilt for the World's Evil," *The New York Times Magazine*, 3 January 1965, pp. 10-11.

밀러에게 있어 매카시즘의 광기처럼 홀로코스트의 공포는 과거에 국한된 것이 아니다. 왜냐하면 우리의 현재는 과거를 포함하는 것이기 때문이다. 1945년에 그의 소설 *Focus*에서 그는 인종 차별이 무지에서 생겼으며 개인에게 도덕적 책임을 지우고 있다고 말하고 있다.

1985년의 홀로코스트 연극인 *Playing for Time*처럼, *Incident at Vichy*는 대량학살을 자행한 표면상의 문명국과 자신들의 자유를 권위에 기꺼이 종속시키려는 자유분방한 개인들의 모순을 다루었다.

Some 6,000 SS men did duty in Auschwitz during its four years of operation, and not one is known to have refused to do what he was told.... [The Germans] are being called on to be free, to rebel in their spirit against the age-old respect for authority which has plagued their history.¹¹¹⁾

그러나 Bigsby는 *Introduction to Twentieth-Century American Drama*에서 비록 그 연극이 사람들로 하여금 자신들과 다른 이들을 상징으로 보게 만드는 과정에 반대한다고 할지라도, *Incident at Vichy*의 등장인물들이 바로 그들의 배역이 된다고 지적한다. 실제로 주제이기도 하고 방법론이 되기도 하는 지나친 단순화는 위험한 것이다.

만일 *Incident at Vichy*가 논쟁적인 연극을 만들 수 있는 밀러의 능력을 나타낸다면, 이 작품은 또한 밀러가 상징적 행동을 강력하게 사용할 수 있음을 예시한다. Hoffman 교수가 늙은 유태인을 자신의 사무실로 불렀을 때, 교수는 깃털 꾸러미가 거의 다 찢어질 때까지 그것을 잡아당긴다. 이 아이디어는 밀러를 감동시켰던 체코슬로바키아의 한 영화에서 얻은 것이다.

*The Shop on Main Street*는 모든 유태인들이 자신의 운명도 모른 채 죽기 위해 모여든 보헤미아 지방의 한 도시를 배경으로 한 작품이다. 그들은 얼마 되지도 않는 자신의 소지품을 챙겨오라는 지시를 받고, 그들이 떠난 후 깃털들이 마을 광장에 둉둥 떠다니는 장면이 있다. 밀러에게 있어서 새의 깃털은 피난민의 유일한 재산인 침구를 대표하게 되고, 그러므로 둉둥 떠다니는 깃털은 뿌리째 뽑힌 가정생활에 대한 메타포라는 것을 알 수 있다. "...once they're released, you can't capture them any more. And there's a pathetic quality to that: the fact that the old

111) Ibid., p. 48.

guy's clutching what to our minds would be a practically valueless bag of nothing, of air. It's his identity, though.”¹¹²⁾ Steven Centola와 같은 몇몇 비평가 는 그 깃털을 박해를 당했을 때 수동적이거나 혹은 체념한 자세를 취하게 만드는 무력한 종교나 가치체계로 보는 반면에, 밀러는 늙은 유대인이 종교적 체계를 초월 했다고 주장한다.

He's got one foot in heaven. He knows that this is the ancient persecutor, the face of hell, that comes in every generation, and this is his turn with him... And he's praying against it... he's got ... one eye on God, who's reaching out His hands to him.¹¹³⁾

늙은 유대인의 눈이 신을 바라보고 있다고 밀러가 주장함에도 불구하고, 그의 다른 모든 작품들에서 그렇듯이 *Incident at Vichy*에는 이곳이 신이 없는 우주라는 강한 감정이 들어 있다. 그의 등장인물들은 압박을 극복하기 위해 자신들 안에서 성스러운 무엇인가를 발견해야만 한다. 더욱이, 밀러는 뿌리째 뽑혀 버린 가정생활의 상징을 사악한 나치의 웃음소리와 병치시킨다. 갑작스레 터진 비도덕적인 웃음 소리는 전체 연극을 강조하게 되고, 조사를 기다리는 동안 우리에게 등장인물이 언급하는 모든 것은 나치 점령에 대한 반응임을 상기시킨다.

별개의 논쟁들로 이루어진 이 연극에서, 결말 장면은 특히 변론적이다. Von Berg가 그의 친구인 Leduc에게 떠나고 싶다고 말하자, Leduc는 다음과 같이 대답 한다.

It is not you I am angry with. In one part of my mind it is not even this Nazi. I am only angry that I should have been born before the day when man has accepted his own nature; that he is not reasonable, that he is full of murder, that his ideals are only the little tax he pays for the right to hate and kill with a clear conscience. (p. 48)

*After the Fall*처럼 *Incident at Vichy* 주인공들이 악과 타협하고 있다는 사실을

112) Roudané, op. cit., p. 358.

113) Ibid., p. 358.

독자들이 수용해야 된다는 당위성을 말하고 있다. Leduc는 다른 쪽을 사회주류에서 추방하는 것이 생존방식의 당연한 귀결로 여기고 있다.

Jew is only the name we give to that stranger, that agony we cannot feel, that death we look at like a cold abstraction. Each man has his Jew; the black, the yellow, the white, it is the other. And the Jews have their Jews. (p. 48)

Leduc는 Von Berg의 사촌인 Baron Kessler가 의과대학에서 다른 모든 유대인 의사들을 내쫓는 것을 도왔다라는 사실, 즉 Von Berg가 잊어버리고 싶어 하는 사실을 그에게 상기시킨다.

Baron Kessler is a Nazi. He helped to remove all the Jewish doctors from the medical school. You were aware of that weren't you?.... Your cousin. I understand. And in any case, it is only a small part of Baron Kessler to you. I do understand it. But it is all of Baron Kessler to me. When you said his name it was with love; and I'm sure he must be a man of some kindness, with whom you can see eye to eye in many things. But when I hear that name I see a knife. (p. 67)

Leduc는 Von Berg에게 "It's not your guilt I want, it's your responsibility."(p. 67)라고 소리친다. 극의 끝부분에 열려져 있는 문은 Von Berg가 스스로의 질문에 대답을 하고, 구할 수 있는 인종은 가리지 않고 구조하고, 그리고 Leduc의 손에 자신의 자유통행권을 들이밀 수 있는 기회를 제공한다. 순간 문이 열리고 왕자는 안쪽 방으로 소환되고 그는 몇 분 후에 통행권을 받아 나온다. 그는 그것을 결혼반지와 함께 Leduc의 손에 쥐어준다.

Von Berg: Take it! Go! Number nine Rue Charlot. Go.

Leduc: What will happen to you?

Von Berg: Go, go!

Leduc: I wasn't asking you to do this! You don't owe me this!

Von Berg: Go! (p. 69)

간수가 복도 끝에서 나타나자, Leduc는 그에게 통행권을 주고 사라진다. 교수는 다음 용의자를 부르기 위해 들어왔다가 Von Berg를 보고 비상벨을 누르라고 소리친다. 그리고 사이렌 소리가 울린다. 소령은 안으로 달려 들어와서 벤민과 분노의 시선을 띠며, 그의 두 주먹을 꽉 움켜쥐고는 Von Berg와 대면한다. 두 사람은 서로의 눈을 쳐다보며 영원히 서로를 이해할 수 없음을 느끼며, 그곳에 서 있다. 네 명의 새로운 죄수들이 의자에 앉도록 안내받고 그들은 주변을 이리저리 둘러보고, 두 명은 서로를 이상하게 쳐다보며 극은 끝난다.

이와 관련된 평가는 일반적으로 호의적이었지만, 일부 평가는 등장인물들의 상징성을 비난했다. Edward Murray가 그 말에 대한 답변으로 Leduc, Von Berg, 그리고 소령은 상당히 성숙된 행동을 확인할 수 있었다는 것이다.¹¹⁴⁾ 논쟁과 반론이 거듭되면서, Leduc와 Von Berg는 기존의 태도를 바꾸는 계기를 맞이하게 된다.

밀러는 새로운 죄수들의 도착으로 마지막의 구세적인 어조를 약화시킴으로서 극의 대사가 지나치게 신파적인 방식으로 전개되는 것을 방지한다. 더욱이, Leduc가 Von Berg의 자유통행권을 받음으로써 단순한 긍정적인 결말이 안 되도록 배려하고 있다. 왜냐하면 Leduc는 Von Berg의 생명의 대가로 생존을 선택한 것이기 때문이다.

그럼에도 불구하고 Von Berg의 결정은 긍정적이며, 밀러에게 있어 전쟁은 도덕적 강박관념과 같은 자유로운 이상들을 재확인할 필요를 갖게 되었다. 따라서 등장인물은 그저 플롯의 한 특징이 아니라 그의 작품의 주제가 된다. Bigsby가 *Introduction to Twentieth-Century American Drama*에서 지적한 것처럼,¹¹⁵⁾ 만일 개인이 자신들의 행위에 책임을 졌었더라면 그 개인은 부조리주의자들이나 마르크스주의자들이 거부했을 것이고, 그러면 개인주의와 이상주의를 파괴했던 전쟁 중의 사건들로 인해 거부되었던 자치권과 사회적 중요성을 부여받았을 것이다.

Von Berg는 이 극에서 유일한 승리자에 속한 인물이다. 왜냐하면 죽음이라고 하는 가장 최고의 순간을 그가 맞았기 때문에 순교자로서의 그의 존재는 영구적으로 평가될 것이다. 그의 행위가 고독으로부터 달아날 수 있게 해주었으며 그의 이전의 우발적인 세계에 도덕적 일관성을 부여한다.

Von Berg is the only triumphant character in the play since death will cut him

114) Edward Murray, *Arthur Miller, Dramatist* (New York: Ungar, 1967), p. 170 참조.

115) Bigsby, op. cit., *Introduction to Twentieth-Century American Drama*, p. 215.

off at his highest point and permanently fix his essence as martyr. His act frees him from alienation and imposes a moral coherence upon his previously contingent world.¹¹⁶⁾

Von Berg의 영웅적 행동은 스스로 그들의 박해자에게 복종하고 희생자가 되기를 선택한 다른 인물들과 극적으로 대조된다. 그러나 갖가지 시행착오를 거듭하여 한껏 성숙된 모습으로 발전하는 Von Berg와 Leduc의 인간관계는 주어진 한계상황에서 개인이 어떻게 자유로운 존재로서 개성과 자기정체성을 유지하면서 타인과 중요한 관계를 성취할 수 있는지를 보여준다.

등장인물은 실존적 주체로서 진정한 자아 각성을 통해 개인의 존재방식을 재설정함으로써 사회의 보편적 가치를 추구하고 타인과 진정한 관계를 성취할 수 있다는 시대적 영웅의 참모습으로 재탄생한다. 개인의 행위에 대한 밀러의 강조는 그의 비극에 대한 개념과 관련이 있다.

*Incident at Vichy*는 밀러의 초기 비극적 극적 장면을 상기시킨다. 왜냐하면 이 연극은 중심적인 갈등에서 벗어나지 못하는 Von Berg의 무력함에 대한 것이고, 그러므로 그의 비극적 실존에 대한 것이기 때문이다. 실제로 이 연극은 비극적 영웅이 실존의 법칙 가운데 하나를 파괴하거나, 혹은 자신의 생명을 대가로 도덕적 세상을 제공함으로써, “실존의 숨겨진 계획”을 조명하는 전통적 비극의 일부가 되고 있기 때문이다. 밀러가 분명하게 밝히고 있는 것처럼, 비극은 자기 자신을 정당하게 평가하고자 하는 등장인물의 강박관념의 결과에 관한 것이다. 따라서 밀러는 이극에서 이러한 유형을 과감히 창조하여 아메리칸 드림의 새로운 인물상을 제시했다고 본다.

116) Lowenthal, op. cit., *Arthur Miller-New Perspectives*, p. 151.

IV. 결 론

그 동안 밀러를 사르트르, 까뮈 그리고 푸코와 접목시켜 그의 작품을 실존주의적 관점에서 접근하려는 시도는 부분적으로 진행되어 왔다. 일찍이 Hazel E. Barnes는 사르트르가 말한 ‘상황극’이 밀러에 의해 훌륭하게 표현되었다고 지적하면서, 그 구체적 예로 *All My Sons*, *Death of a Salesman*, 그리고 *The Crucible*을 분석하여 논거를 예증하고 있다. 반면에 Sidney Finkelstein은 밀러의 대부분의 작품에 대해 실존주의적 접근을 시도하고 있다.¹¹⁷⁾ Ronald Hayman은 밀러를 사르트르와 연관시켜 그를 가장 사르트르적인 현대 극작가라 부를 수 있는 강력한 실례가 있다고 말한다.¹¹⁸⁾

개인과 사회와의 갈등을 주로 다루었던 *All My Sons*에서 Joe Keller는 자신의 가족뿐만 아니라 사회의 다른 구성원들과 함께 살아나가야 하는 문제에 대해 무지했으나 결국 자신의 잘못을 깨닫고 속죄의 행동으로 자살을 선택했다. 개인과 사회와의 갈등을 주로 다루었던 *Death of a Salesman*과 *The Crucible*의 주인공들은 사회 내에 존재하는, 즉 기존의 고착화되고 전통으로 관념화된 개념, 관습, 사회제도를 거부함으로써 비극적 종말을 맞게 되었다. 이와는 다르게 *After the Fall*과 *Incident at Vichy*에서는 주인공들이 자유와 선택에 따르는 책임감을 인식하게 됨으로써 비극적 종말을 겪게 된다. 이렇게 후기 작품에서 주인공들을 현저히 달라진 모습으로 표현하는 것은 인간의 본성을 탐구한 결과 인간 세상에 만연된 악의 근원은 인간의 본성에 잠재되어 있다가 사회상황과 맞물려 폭발성을 갖게 된다는 것이다.

50년대의 매카시즘을 몰고 온 공포와 상대적 의심의 분위기는 *The Crucible*의 John Proctor라는 평범한 개인의 이야기를 통해 극화되었다. 월남전에서 비롯된 미국의 자아에 대한 정체성의 위기는 *Sticks and Bones*에서 David라는 병사의 귀환이 그의 가정에 미치는 파급효과에서 볼 수 있다. 보다 최근에 Ruby Chatterji는 밀러가 60년대 중반의 사회적 문제에 대해 형이상학적 관심을 나타내고 있다고 하

117) Finkelstein, op. cit., *Existentialism and Alienation in American Literature*, 참조.

118) Ronald Hayman, op. cit., *Encounter*, p. 73 참조.

면서 *After the Fall*과 *Incident at Vichy*를 실존주의적 비극의 관점에서 다루고 있다.¹¹⁹⁾

밀러는 초기의 작품을 통하여 주로 도덕적인 진지함과 사회적 책임의 문제를 다루었으나 후기로 접어들면서 변화를 보이기 시작한다. Steinberg는 주인공이 겪은 비극의 요인이 외적인 요소로 변한다는 사실을 강조한다.¹²⁰⁾ 대표적으로 *A View from the Bridge*의 주인공인 Eddie Carbone이 죽음에 이르는 비극은, 온 정성을 기울려 키워온 조카딸 Catherine에 대해 무의식적으로 갖게 되는 근친상간의 욕망에 기인하는 것이다. 요컨대 밀러는 여러 각도에서 개인과 사회 간의 불협화음이 빚어내는 비극의 상황을 도덕적 관점에서 집요하게 추구한 휴머니스트라고 말할 수 있을 것 같다.

밀러가 사회의 억압적인 힘에 의해 고통받는 개인의 주체성을 푸코는 역사연구를 통해 권력개념으로 설명했다. 권력은 지식과 결탁하여 이데올로기를 조작하고 이데올로기는 제도, 관습, 교육에 파고들어 우리의 일상생활과 밀접하게 관련되어 있다. 개인은 그 속에서 자신의 정체를 형성하기 때문에 자신은 자유롭다고 믿는다. 그러나 주체성은 사회현상에 따라 점차 고갈되어 사회분위기 따라 인간의 영혼은 흔들리게 된다고 밀러는 진단하고 있다. 따라서 만일 개인이 사회가 규정한 ‘참’ 개념에서 벗어난 말과 행동을 할 때 가차 없이 소외되고 배척당함으로써 비극은 시작된 것으로 인식하고 있다.

권력의지의 본질은 저항, 극복, 끝없이 강대해지려는 생의 성장과정이며 종속, 협동을 지향하고 타인을 지배하려는 성향을 띠고 있다. 이것은 곧 절대적인 진리나 개관적인 지식을 부정하는 것을 의미한다. 왜냐하면 사람들은 다만 당시의 지적, 정치적 권력자들이나 지배계급의 이데올로기에 의해 길들여지고 미리 짜여진 진실에 들어맞을 때에만 특정 학문의 이론을 인정하기 때문이다. 푸코가 비극의 원천을 사회와 역사라는 제도화된 권력관계에서 비롯된 ‘권력에의 의지’라고 주장하는 것은 역사 발전의 원동력은 ‘권력 의지’라고 파악한 니이체와 역설적인 대조를 이룬다.

앞에서 살펴보았듯이 작품에서 등장인물을 통해 밀러는 자신의 연극이론이나, 예술관과 인생관을 사실적으로 강렬하게 표현하고 있다. 밀러는 여러 편의 에세이에

119) Ruby Chatterji, op. cit., *Existentialism in America Literature*, p. 95 참조.

120) M.W. Steinberg, "Arthur Miller and the Idea of Modern Tragedy," *Arthur Miller: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert W. Corrigan (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1969), pp. 91-92 참조.

서 밝혔듯이 그는 “The Family in Modern Drama”이라는 글에서 인간을 전체적으로 파악하는 그리스극과 비교해 볼 때, 사회와 유리된 개인이 겪는 좌절감 위주의 현대 심리극은 우리에게 어떻게 살아야할 것인가 하는 근원적 질문에 대해서 어떠한 해답도 제시하지 못하고 있다고 했다.¹²¹⁾ 이러한 그의 주장은 것은 삶 자체가 지닌 특수성 때문에 모범답안이 있을 수 없고 다만 삶의 다양한 단면을 제시하면서 각자 자기 삶을 스스로 해결해야 된다는 인식이 근본적으로 전 작품에 맥을 형성하고 있다는 점에서도 공감할 수 있다.

밀러는 개인과 사회와의 갈등, 개인이 갖는 사회적 역할에 대해서 규명하려는 노력을 포기했다는 비판과 지적을 받기도 하지만, 현대 연극에서 사회적인 요소가 무시된 상태의 심리극에 대해 비판을 제기하기도 했다. 그는 또한 그가 이상적이라고 생각했던 사회극의 모습이 1930년대의 경제 공황 시기에 Clifford Odets나 Maxwell Anderson, Lillian Hellman 등의 극작가가 주로 그려냈던 사회악과 사회의 부패를 폭로하는 단순성에 머무는 연극이 아님을 밝히고 있다. 이는 우리가 *Death of a Salesman*에서 주로 표현주의적인 극작술을 통해 다양하게 드러나는 Willy의 심리와 의식을 통해 분명히 감지할 수 있는 부분이기도 하다. 실제로 그는 바람직한 사회극의 모습이 결코 인간의 심리적인 요소를 배제하는 것이 아님을 자신의 글에서 밝히고 있다.¹²²⁾

따라서 밀러는 심리학적인 관심에만 근거하여 가정문제나 특정한 인간관계를 다루거나, 폭로의 차원에서 사회문제를 작품의 소재로 채택하여 온 극문학의 흐름을 거부하고 사회적인 여러 양상에 인간의 심리적 요소를 결합하여 인간 존재의 실체를 진지하게 극화함으로써 인간상황의 참된 한 단면을 예리하게 파헤쳤다고 본다. 이러한 맥락에서 Bigsby는 미국의 현대극에서 차지하는 밀러의 비중을 높이 평가하고 있다.¹²³⁾

어떤 의미에서 밀러는 1959년에 시작했던 미국극장의 소생을 위한 방향을 모색했다고 말할 수 있다. 왜냐하면 그에 앞서 오니일처럼 그는 심리학과 사회에 압도된 극장에 의해 무시되고 있는 인간이 직면한 상황에 대한 제반사항을 직접 부딪쳐 이를 진지하게 해결하려는 강한 의지를 보였기 때문이다. 그는 대부분 표현의 수단으로써 Richard Gilman의 유럽의 극장을 얘기하듯이 ‘앎의 수단’으로서 극장을

121) Arthur Miller, "The Family in Modern Drama," *Atlantic* 197, April 1956, pp. 35-41 참조.

122) Miller, op. cit., *The Theater Essays of Arthur Miller*, p. 61-62 참조.

123) Bigsby, op. cit., *Confrontation and Commitment*, p. 26 참조.

접근하는 것에만 사회극의 의미를 두고 있다.

밀러는 그리스 비극의 개념 즉 아리스토텔레스의 비극사상에 깊이 물들어 있었다. 그가 개인의 비극을 고대 그리스 도시국가의 비극으로 확대하였듯이 밀러의 사회극의 포괄적인 비극 개념은 여기서부터 태동했다고 볼 수 있다. 밀러는 쇼펜하우어, 프로이트, 니이체를 거쳐 실존주의자들(키르케고르, 야스페스, 하이데거, 사르트르)이 내세운 이론이 아닌, 삶 자체를 본질적인 비극으로 인식하고 있다. ‘내가 무엇을 알아야 할 것인가’가 아니라 ‘내가 무엇을 해야 할 것인가’를 중요시 여기는 사상을 밀러는 비극적 사회극의 개념으로 확립했다. 그래서 밀러의 실존주의 개념은 키르케고르의 유신론적 실존주의가 아니라 푸코, 사르트르와 까뮈의 무신론적 실존주의를 사회극의 비극 개념으로 확립하였다고 하겠다. 밀러는 미국의, 아니 세계의 희곡사에 비극작가, 휴머니스트, 실존주의자, 폐미니스트라는 칭호보다는 사회비극 작가로서 그리고 사상가로 자리매김하는 것이 그의 희곡세계를 제대로 이해하는 것이 아닌가 한다.

참 고 문 현

인용된 작품

- Miller, Arthur. *All My Sons*. New York: Penguin Books, 1982.
- _____. *Death of a Salesman*. New York: Penguin Books, 1982.
- _____. *The Crucible*. New York; Penguin Books. 1983.
- _____. *A View from the Bridge*. New York: Penguin Books, 1983.
- _____. *After the Fall*. New York: Penguin Books. 1985.
- _____. *The Price*. New York: Penguin Books. 1985.
- _____. *Incident at Vichy* .New York: Penguin Books, 1985.

자서전, 역서, 논문, 비평서

- 오현주. *A Concept of Tragedy in Arthur Miller's Social Plays*. 서울: 한국외대. 2001.
- 이형식. 『현대미국희곡론』. 서울: 신아사. 1995.
- 조광제. 『푸코와 마르크스주의』 옮김. 서울: 민백. 1989.
- 조태현. 『세계 철학 대사전』. 서울: 교육출판공사. 1985.
- 현대문학연구회역. 『현대문학이론』. 서울: 문학학과 지성사. 1987.
- 홍성민. 『권력과 지식: 미셸 푸코와의 대담』. 서울: 나남. 1991.
- Aristotle. *Poetics*. trans. Malcolm Heath. London: Penguin Books. 1996.
- Barness, Hazel E. *The Literature of Possibility: A Study in Humanistic Existentialism*. Lincoln: University of Nebraska Press. 1959.
- Barthes, Roland. *Barthes: Selected Writings*. ed. and intro. Susan Sontag. London: Longman. 1983.
- Bigsby, C. W. E. "What Price Arthur Miller? An Analysis of *The Price*," ed. Robert A. Martine. *Critical Essay on Arthur Miller*. New York: Da Capo. 1996.

- _____. *Modern American Drama 1945-1990*. Cambridge: Cambridge University Press. 1992.
- _____. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, vol.II. Cambridge: Cambridge University Press. 1984.
- _____. "Arthur Miller," *Confrontation and Commitment: A Study of Contemporary American Drama*. Columbia: University of Missouri Press. 1966.
- _____. *Modern American Drama 1945~1990*. Cambridge: Cambridge University Press. 1992.
- _____. "The Family in Modern Drama." *Atlantic* 197. April 1956.
- Beyer, William. "The State of the Theater: The Season Open," *Death of a Salesman: Text and Criticism*. ed. Gerald Weales. New York: Penguin Books. 1967.
- Brockett, Oscar G. and Rindlay, Robert R. *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama Since 1870*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall. 1973.
- Brwon, Ivor. "As London Sees Willy Loman," *Death of a Salesman: Text and Criticism*. ed. Weales. New York: The Viking Press. 1985.
- Brustein, Robert. *Seasons of Discontent*. New York: The Viking Press. 1967.
- Carson, Neil. *Arthur Miller*. London: The MacMillan Press Ltd. 1982.
- Chatterji, Ruby. *Existentialism in America Literature*. Atlantic Highlands. New Jersey: Humanities Press. 1983.
- Clurman, Harold. "Introduction," *The Portable Arthur Miller*. ed. Christopher Bigsby. New York: Penguin Books. 1995.
- Corrigan, Robert W. *Arthur Miller: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall. 1969.
- Driver, Tom. "Strength and Weakness in Arthur Miller," *Arthur Miller: A collection of Critical Essays*. ed. Robert Corrigan. New Jersey: Prentice-Hall. 1969.
- Dusenbury, Winifred. *The Loneliness in Modern American Drama*. Gainesville: Univ. of Florida Press. 1960.

- Dyer, James J. *An Instructor's Handbook to Six Major Plays of Arthur Miller*. Ph. D. Diss. Pennsylvania: Indiana U of Pennsylvania. 1983.
- Evans, Richard I. *Psychology and Arthur Miller*. New York: Praeger. 1981.
- Fergusson, Francis. *The Idea of a Theater*. Princeton: Princeton University Press. 1949.
- Finkelstein, Sidney. *Existentialism and Alienation in American Literature*. New York: Internationals Publisher. 1965.
- Freedman, Morris. *American Drama in Social Context*. Carbondale: Southern Illinois University Press. 1971.
- Gassner, John. *Dramatic Soundings: Evaluations and Retractions Culled from Thirty Years of Dramatic Criticism*. New York: Crown Publishers Inc. 1968.
- Gelb, Barbara. "Question: 'Am I My Brother's Keeper?'" *The New York Times*. 29 November 1964.
- Gerald M., Berkowitz. *American Drama of the Twentieth Century*. London: Longman. 1992.
- Goodman, Charlotte. "The Fox's Cubs: Lillian Hellman, Arthur Miller, and Tennessee Williams." *Modern American Drama: The Female Canon*. Ed. June Schlueter. London and Toronto: Associated University Presses. 1990.
- Hayashi, Tetsumaro. *Arthur Miller and Tennessee Williams: Research Opportunities and Dissertation Abstracts*. London: McFarland. 1983.
- Hayman, Ronald. *Arthur Miller*. New York: Frederick Ungar. 1970.
- Levin, David. "Salem Witchcraft in Recent Fiction and Drama," *The Crucible: Text and Criticism*. ed. Gerald Weals. New York: Penguin Books. 1980.
- Lawrence D. Lowenthal, "Arthur Miller's *Incident at Vichy*: A Sartrean Interpretation," *Critical Essays on Arthur Miller*. ed. Robert Martine. Boston: G.K. Hall&Co. 1979.
- Miller, Arthur. "On Social Plays," *The Theater Essays of Arthur Miller*. ed. Robert A. Martin. New York: Da Capo. 1996.
- _____. "Introduction to the Collected Plays," *Arthur Miller's Collected Plays*. New York: The Viking Press. 1957.
- _____. "The Shadows of the Gods," *The Theater Essays of Arthur Miller*.

- Miller*. New York: The Viking Press. 1978.
- _____. Matthew C. Roudané *Conversations with Arthur Miller*. ed. Matthew C. Mississippi: The University of Mississippi. 1987.
- _____. *Conversations with Arthur Miller*. ed. Matthew C. Roudane., University: The University of Mississippi. 1987.
- _____. "Introduction to the Collected Plays," *The Theater Essays of Arthur Miller*. ed. Robert A. Martin. New York: Da Capo. 1996.
- _____. "On Social Plays," Ed. Robert A. Martin. *The Theater Essays of Arthur Miller*. New York: Da Capo. 1996.
- _____. *Morality and Modern Drama*. New York: Viking Press. 1998.
- _____. *Timebends*. New York: Grove Press. 1987.
- Moss, Leonard. *Arthur Miller*. New York: The Viking Press. 1967.
- Murray, Edward. *Arthur Miller, Dramatist*. New York: Ungar. 1967.
- Neitzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Moral*. trans. Francis Golffing. New York: Doubleday. 1956.
- Nelson, Benjamin. *Arthur Miller: Dramatist*. New York: Ungar. 1967.
- Nwgang, Emmanuel N. *Survival and Personal Identity In Arthur Miller's Major Plays*. Oklahoma: Oklahoma State U. 1998.
- Panikkar, N. Bhaskara. *Individual Morality and Social Happiness in Arthur Miller*. New Delhi: Milind Publications Ltd. 1982.
- Parker, Brian. "Point of View in Arthur Miller's *Death of a Salesman*," *Arthur Miller: A Collection of Critical Essays*. ed. Robert W. Corrigan. New Jersey: Prentice-Hall Inc. 1969.
- Roudané, Matthew C(ed.). *Conversations with Arthur Miller*. Jackson: University Press of Mississippi. 1987.
- Sartre, Jean Paul. "Forgers of Myth," *Playwrights on Playwriting*. ed. Toby Coke. New York. 1960.
- Schneider, Daniel. "Plays of Dream," *Death of a Salesman: Text and Criticism*. ed. Gerald Weales. New York: Penguin Books. 1967.
- Schlüter, June and Flanagan, James K. *Arthur Miller*. New York: The Ungar Publishing Co. 1987.

- Sievers, David W. *Freud on Broadway: A History of Psychoanalysis and the American Drama*. New York: Cooper Square Publishers. 1970.
- Spanos, William V. (ed.) *A Casebook on Existentialism*. New York: Crowell. 1966.
- Steinberg, M. W. "Arthur Miller and the Idea of Modern Tragedy," *Arthur Miller: A Collection of Critical Essays*. ed. Robert W. Corrigan. New Jersey: Prentice-Hall Inc. 1969.
- Warshow, Robert. "The Liberal conscience in *The Crucible*," *Arthur Miller: A Collection of Critical Essays*. ed. Robert W. Corrigan. New Jersey: Prentice-Hall Inc. 1969.
- Weales, Gerald. "Arthur Miller's Shifting Image of Man", *Arthur Miller: A Collection of Critical Essays*. ed. R. W. Corrigan. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc. 1969.
- Welland, Dennis. *Miller: the Playwright*. 3rd ed. London and New York: Methuen. 1985.
- Wells, Arvin. "The Living and the Dead in *All My Sons*," *Modern Drama* 7, no 1. 1964.
- Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. Stanford: Standford UP. 1966.
_____. *Drama: From Ibsen to Brecht*. London: Chatto & Windus Ltd. and Oxford University Press. 1952.
- Wilson, Edwin. "The Contrast between Social Order and the Individual in Comedy," *The Theatre Experience*. New York: McGraw-Hall Book Company. 1980.

저작물 이용 허락서

학 과	영어영문학과	학 번	10141012	과 정	박사
성 명	박 옥자 / 朴 玉子 / Park Ok-Ja				
주 소	광주광역시 동구 학동 768번지 평화맨션 3동 1105호				
연락처	E-mail : okja98@hanmail.net				
논문 제목	아더 밀러의 작품에 나타난 사회비극 연구				
	A Study on the Social Tragedy in Arthur Miller's Plays				

본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건 아래 조선대학교가 저작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.

- 다 음 -

1. 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억장치에의 저장, 전송 등을 허락함.
2. 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집과 형식상의 변경을 허락함. 다만, 저작물의 내용변경은 금지함.
3. 배포·전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함.
4. 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사 표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함.
5. 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 출판을 허락을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함.
6. 조선대학교는 저작물 이용의 허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음.
7. 소속 대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송·출력을 허락함.

동의여부 : 동의() 반대()

2010년 2월

저작자: 박 옥자 (인)

조선대학교 총장 귀하