

‘철의 여인’ 릴리안 헬만의 문학세계 : 자유주의와 권력의 정치학

강관수

국문초록

릴리안 헬만은 미국의 위대한 여성극작가중의 한사람으로 간주되고 있다. 그녀는 페미니즘적인 삶을 살아가던 모델이었지만, 페미니스트는 아니었다. 그녀는 삶을 통해서 독립적이고 적극적인 삶을 살아갔다. 전통적인 여성의 틀 속에 갇혀 있기를 거부하는 그녀의 모습은 인상적이며, 이러한 그녀의 모습은 당대의 큰 관심거리였다. 사람들은 그녀와 해밋과의 연애관계와 파시즘과 매키시즘의 압제에 대해서 그녀가 보여준 투쟁에 관심을 가졌다. 그녀의 삶은 『작은 여우들』에 나오는 애디의 말 속에 이미 나타나듯이 “이 땅을 파먹는 사람들”과 맞서 싸우는 삶이었으며, 이 와중에서 이를 방관하는 자유주의자들의 무기력과 비겁함을 통렬히 공박하였다. 1950년대에 그녀는 전쟁 중에 쓰여진 『북극성』이라는 영화 때문에 고통을 받았는데, 반미행동조사위원회는 이 작품을 공산주의를 지지하는 영화로 간주했다. 2차 대전 당시에 만들어진 이 영화는 소련 사람들의 용감한 항전을 찬양할 뿐만 아니라, 소련 사람들을 미국인과 다름없이 서로 사랑하고, 웃고, 파티를 즐기는 민족으로 그리고 있다. 이 영화 때문에 헬만이 반미위원회에 소환되어 공산주의에 동조했음을 인정할 것과 의심스러운 동료들을 고발하기를 강요받았을 때, 그녀가 보여준 용기는 대단한 것이었다. 헬만의 이러한 입장은 자유민주주의의 원칙을 파괴하려는 매키시스트들의 공격에 대한 단호한 투쟁이었다. 이 과정에서 그녀는 “이 땅을 파먹는 사

람들”과 맞서 싸우는 삶의 모습을 자신의 작품 속에 그려 넣었다. 이러한 선과 악의 싸움에서 그녀는 강하고, 단호한 의지를 보여주는 여성인물들을 자주 보여주고 있다.

1. 들어가는 말

미국의 건국 역사에서 여성은 남성과 함께 아메리카 대륙을 횡단하면서 황량한 서부를 개척했지만, 이 과정에서 여성의 목소리는 배제되었다. 하지만 배제된 여성의 목소리를 회복하려는 시도는 미국의 건국 초기부터 존재해 왔었다. 1776년 3월 아메리카 대륙에 새로운 국가를 세우려고, 미국 건국의 아버지들이 모였을 때, 아비게일 아담스(Abigail Adams)는 의회의 대표 중의 하나였던 남편에게 “여성들을 기억하라”는 편지를 썼다. 그녀는 편지에서 “남편들의 손에 무한정한 권력을 주지 말 것”을 호소하면서, 여성들에게도 적절한 관심이 주어지지 않으면, 여성들의 목소리가 배제된 어떤 법도 준수하지 않을 것과 남성의 지배 구조에 반란을 일으키겠다는 선언을 했다. 이러한 반항의 목소리는 무시되었고, 미국의 건국 역사는 아버지들의 역사가 되었다. 이러한 아버지들의 역사에서 여성들의 이야기는 부재했고, 여성은 남성에게 ‘재앙’으로 작용했다.¹⁾ 여성이 남성에게 ‘재앙’으로 작용했다는 말은 남성이 진정한 남성이 되기 위해서는 여성이라는 일종의 통과 의례를 거쳐야 함을 의미하는데, 다시 말하면 여성이라는 덫을 넘어서야 한다는 말이다. 대표적인 예로 미국의 건국신화를 형상화한 서부영화의 끝 부분에서 서부의 영웅들은 사랑하는 여성을 버리고 홀로 서부로 돌아가는 모습을 자주 보여주는데, 이는 남성의 영웅적 이미지를 영원히 간직하기 위해서 필요한 행위였다. 초기 서부영화의 감독들은 왜 서부 영화의 남성 영웅들이 결혼이라는 덫을 넘어서, 다시 서부로 되돌아 가야하는 이유를 잘 알

1) Sandra Towns, *Lillian Hellman* (Chelsea House Publishers: New York, 1989), pp. 8~9.

고 있었다.²⁾ 진정한 남성의 이상이 되기 위해서 남성 장르의 주인공들은 자신의 내부에 존재하는 여성성을 억압해야만 했다. 이러한 모습은 낭만적인 로맨스에 얽매이기보다는 끊임없이 모험을 찾아 떠나는 영웅의 이미지를 강조하는 서부영화 같은 남성 장르를 통해서 잘 구현되어 있다. 헬만의 작품인 『숲의 저편』에서도 여주인공 레지나의 연인인 남부귀족 존 백트라이는 브라질에서 전쟁이 있다는 말에 연인을 버리고 전쟁터로 떠난다. 존에게 영광은 군인답게 전쟁터에서 죽는 것이었으며, 이 때 여성은 방해물이거나 재앙이었다. 서부 개척의 신화는 이러한 남성의 액션을 극화시킨 남성만의 멜로드라마였다. 『리버티 벨런스를 쓴 사나이』라는 서부영화에서 “전설이 사실이 되었을 때, 우리는 전설을 기록해야 합니다” 라는 신문사 편집장의 말처럼 서부의 개척사는 남성의 영웅적인 투쟁의 역사를 신화로서 재현한 것이었는데, 이 때 여성은 창조적인 남성의 에너지를 고갈시킬수 있는 거세의 위협으로 존재했다. 서부 영화에서 대개 여성은 문명의 힘을 대표하는데, 문명화된 서부 사나이는 자신의 힘과 에너지를 상실한 채 무기력해져 버린다.³⁾ 미국의 역사가 프론티어를 개척해가면서 악을 정복했던 아버지들의 역사였다면, 종종 서부영화에서 여성성을 억압하면서 진정한 영웅이 되어 가는, 즉 진정한 아버지가 되어 가는 이야기는 아들이 아버지가 되어 가는 역사였다.

남성적인 아버지의 역사에 대한 아버지일의 반항적인 문제제기는 여성의 목소리를 찾기 위한 시도였다. 19세기의 미국 연극에서 지배적이었던 멜로드라마라는 장르는 그 장르의 여성적 취향에도 불구하고 “여성을 구해주는 멋진 남자”의 이야기가 자주 등장한다. 헬만은 그녀의 연극과 영화에서 멜로드라마적인 요소들을 자신의 극적 구조로 흡수했지만, 이러한 전통적인 멜로드라마의 서사구조는 거부했다. 오히려 미국 건국의 아버지들의 역사가

2) 토마스 사츠, 한창호 역, 『할리우드 장르의 구조』(한나래: 1995), pp. 90~91.

3) John Belton, *American Cinema/American Culture* (McGraw-Hill, Inc: New York, 1994), p. 214.

어떻게 구성되었는가를 『숲의 저편』에서 마커스와 벤의 모습을 통해서 해체적으로 재구성하고 있다. 또 『작은 여우들』에서 전통적인 여성상인 “멋진 남성”의 구원을 받는 연약한 여성”의 이미지는 모든 것을 독차지하기 위해서 남편을 살해하고 오라비들과 재산을 놓고 싸워 승리하는 강인한 여성의 이미지로 대체된다. 이 때 여주인공 레지나에 대한 도덕적 평가는 헬만에 의해서 부정적으로 내려지지만, 그렇다고 해서 전통적인 여성상이 바람직한 모습으로 제시되지도 않는다. 이 작품에서 전통적인 여인 버디는 남편에 의해 무시당하고 매맞으면서 살아가는 불행한 여자이며, 헬만은 이러한 여자들에게 안타까운 심정을 갖고는 있었지만, 이 모습을 긍정하지는 않았다.

2. 헬만의 여성상과 페미니즘의 문제

헬만은 페미니스트 연극의 선구자들 중의 하나로 꼽히지만, 페미니스트는 아니었고, 페미니즘의 문제에 대해서도 진지하게 생각해 본 적은 없었다. 비록 1970년에 나온 『미완성의 여자』가 60년대의 페미니즘의 정신을 받아들이면서 독립적이고 용기있는 여성의 모습을 제시하였고, 이 책이 페미니스트들에 의해 높은 평가를 받고는 있지만, 헬만은 자신이 “미국의 가장 중요한 여성 극작가”라고 불리워지는 것에 대해 탐탁치 않게 생각했다. 이것은 그녀가 페미니즘 운동에 대해서 부정적이었기 때문이 아니라, 헬만 자신의 표현의 빌면, 그녀가 자라날 당시에, 여성운동은 진부한 주제였다는 이유 때문이었다. 그녀는 진정 “중요한 것은 누가 쓰레기 치우는 일을 하느냐가 아니라, 사람들(여성들이) 경제적으로 동등해지는 것이다. 만일 여성들이 거부하고 밖으로 나가고 싶으면, 그럴 수 없다는 사실에 평생 고통받기보다는 돈을 버는 길이 있다”는 사실을 강조했다.⁴⁾ 그녀는 이러한 관점에

4) Thomas P. Adler, *American Drama, 1940-1960: A Critical History* (Twayne Publishers: New York, 1994), p. 46.

서 브레히트의 『억척어멈과 그 자식들』을 당대의 가장 훌륭한 작품이라고 생각했다. 헬만이 생각하기에, 억척어멈이 보여주는 자주성과 독립성은 그녀가 페미니즘적인 생각을 갖고 있었기 때문이 아니라, 그녀의 경제적 능력 때문이었다. 헬만 자신의 페미니즘에 대한 생각은 상식적인 수준을 크게 벗어나지는 않았지만, 그녀의 삶 자체는 페미니즘에서 추구한 독립적이고 주체성을 지닌 여성의 삶 그 자체였다. 그녀는 첫 번째 남편과의 이혼 이후에 다셀 해밋과 평생의 관계를 맺고 살아가면서도 결혼은 하지 않았고, 해밋과의 관계도 내조하는 전통적인 여성상의 모습이 아니라, 뜻을 같이 하는 동료로서의 삶이었다. 또 그녀는 경제력과 여성의 지위에 대한 문제에 관해서 진지하게 생각했으며, 그의 작품을 통해서 돈을 가진 여성이 얼마나 독립적이고 강해질 수 있는가를 중심 주제로 다루었다. 그녀는 『작은 여우들』에서 벤이 누이동생인 레지나에게 “잘 생긴 여자가 쩡그리는 것은 현명하지 못해, 부드러움과 미소가 남자의 마음에 더 영향을 주는거야”⁵⁾라고 말하면서, 전통적인 역할을 강요할 때, 레지나는 이를 거부한다. 비록 여주인공 레지나에 대한 도덕적 평가를 헬만은 부정적으로 내리지만, 순종적인 여성을 바람직한 모습으로 제시하지도 않는다.

이러한 입장은 헬렌 케이자같은 페미니스트 비평가를 실망시켰는데, 그녀는 헬만의 최초의 작품인 『아이들의 놀이시간』이 레즈비언리즘과 같은 주제를 무대 위로 가져왔다는 점에서 긍정적인 수 있지만, “플롯, 성격묘사 그리고 형태는 작품이 지니고 있는 전복의 잠재력을 거부하고 있다”고 비난한다. 『아이들의 놀이시간』에서 마지막 장면에 나타나는 레즈비언에 대한 거부, 『작은 여우들』에서의 적극적인 여성인 레지나를 냉혈한 악당으로 그리고 있는 점, 『다락방의 장난감』에서 “남성에게 절망적으로 의존하고, 남성만을 바라보면서 살아가는” 부정적인 여성상을 그리고 있다는 점을 헬렌 케

5) Lillian Hellman, *The Little Foxes in Six Plays by Lillian Hellman*, (New York: Vintage Books, 1979), p. 194. 앞으로 헬만의 작품에 대한 인용은 「다락방의 장난감」을 제외한 나머지 경우는 이 책을 기준으로 하겠다.

이자는 지적한다.⁶⁾

이에 대해 게일 오스틴은 왜 아더 밀러가 높이 평가되면서도, 비슷한 시기에, 비슷한 정치적 경험을 겪었고, 물질주의에 대한 비판이라는 점에서 유사한 연극적 주제를 지닌 헬만이 평가절하 되었는가에 대해 의문을 제기한다. 『세일즈맨의 죽음』에서 윌리의 아내인 린다의 말 “그(아버지)에게 관심을 가져야 한다”는 문제제기는 보편적인 것이 아니며, 진지한 남성관객을 위한 것일 뿐이다. 게일 오스틴은 『숲의 저편』에 나타나는 여성의 교환이라는 문제에 관심을 가지면, 정전(正典)의 문제가 얼마나 남성 편향적이었나를 알 수 있다고 주장한다.⁷⁾ 또 앨리스 그리핀(Alice Griffin)과 제랄딘 쏘스톤(Geraldine Thorsten)은 헬만의 공헌이 종종 무시되어지고 있다는 점을 지적하면서, 작가가 페미니즘의 입장은 아니지만, 남성지배 사회의 속박으로부터 벗어나려는 여성들의 욕망과 돈과 권력을 둘러싼 갈등, 그리고 여성의 독립의 문제를 자신의 삶과 작품을 통해서 진지하게 다루었다는 점을 높이 평가해야 한다고 작가를 옹호한다.⁸⁾

그렇다면 헬만이 재현한 바람직한 여성상은 어떤 모습일까? 그것은 『숲의 저편』에서의 라비니아와 『작은 여우들』의 알렉산드라를 통해서 나타나듯이 따뜻함과 불굴의 용기를 지닌 여성이었다. 알렉산드라는 처음에는 연약한 여성으로 나오지만, 작품의 끝부분에서 어머니 레지나의 악행에 대항해서 싸우려는 모습으로 변모한다. 그녀는 헬만의 미완성 3부작에서 불의에 맞서 싸우는 적극적인 여성의 모델로 계획되지만 헬만이 삼부작을 완성하는데 실패하면서 알렉산드라를 통한 작가의 여성상은 완결되지 못한다. 『숲의 저편』에서 헬만의 여성상은 라비니아를 통해서 다시 한번 구현된다. 그녀는

6) Helene Keyssar, *Feminist Theatre* (Macmillan Publishers Ltd: London, 1984), pp. 27~30.

7) 게일 오스틴, 김정순 역, 『페미니즘과 연극비평』(현대미학사: 1995), p. 83.

8) Alice Griffin and Geraldine Thorsten, *Understanding Lillian Hellman* (University of South Carolina: Columbia, 1999), p. 23.

처음 보기에는 남편에게 순종하고, 아이들을 사랑하는 전통적인 여자처럼 보이지만, 작품이 진행되면서 불의에 맞서 싸우는 강인한 모습으로 변해간다. 라비니아는 페미니즘 비평가인 게일 오스틴에 의해서 높이 평가받은 여성인데, 그녀는 가부장적인 사회에서 필연적으로 여성이 겪어야 하는 왜곡된 모습을 보여주는 인물이다.

라비니아. 나는 항상 네가 두려웠어. 나는 인생을 두려움 속에서 보냈지. 그런데 그것은 너도 알다시피 우스운 거야, 벤자민. 왜냐하면 내면 깊은 곳에서는 나는 두려움을 느끼지 않도록 만들어졌거든. 대다수의 사람들은 무엇을 두려워하지? 글썄, 너의 아버지처럼, 그들은 죽음을 두려워하지. 하지만 나는 죽음을 두려워하지 않아, 왜냐하면 나의 흑인 친구들이 옆에서 나를 위해 기도해주거든. (『숲의 저편』367~368)

라비니아는 인생을 통해서 남편과 아들을 두려워하는 연약한 여성의 삶을 살았지만, 사실은 자신이 강한 여자였다는 사실을 깨닫는다. 그녀는 다른 사람들처럼 죽음을 두려워하지도 않으며, 그녀를 지켜줄 동료들도 있지만, 가부장적인 사회에서 길들여지고, 순화된 결과 현재의 그녀는 무기력한 모습을 보여주고 있다. 게일 오스틴의 지적에 의하면, 남성위주의 사회에서 여성은 자신의 원래 모습을 상실한 채, 순종적인 모습으로 길들여질 수밖에 없는데, 그 대표적인 예로 라비니아를 들고 있다. 라비니아는 남편과의 관계를 끊고, 자신의 길을 가겠다고 결심하면서 원래의 자신의 모습을 되찾는다. 그녀는 부드러움과 강함을 동시에 지니고 있다는 점에서, 헬만 자신의 긍정적인 모습과 헬만이 바람직하게 바라보는 여성상에 가장 가까운 인물로 볼 수 있다. 애정을 갖고 남편이 회개할 시간을 주기 위해서 오랜 시간을 참고 기다린 라비니아의 한쪽 모습과 함께, 진실의 이름으로 남편의 거짓을 파헤치고, 그를 파멸시키는 모습에서 보여주는 단호한 모습은 헬만 자신의 이중적인 모습을 연상시킨다. 헬만은 고통받는 사람들에게 따뜻함과 애

정을 가졌지만, 불의와 악에 대해서는 단호한 의지를 지닌 철의 여인이었다. 헤밋은 그의 하드보일드 소설중의 하나인 『말라깽이 남자』에서 부드러움과 따뜻함을 지닌 여주인공 노라를 헬만을 모델로 해서 만들었다고 한다. 헬만은 이 작품에서의 노라에 대해 헤밋이 자신에게 보낸 최고의 찬사라고 아주 흡족해했다고 한다.⁹⁾

3. 헬만의 삶과 냉전 이데올로기

미국의 극작가 릴리안 헬만은 아더 밀러나 테네시 윌리엄스와 비슷한 시기의 극작가이지만, 그녀의 극은 상대적으로 열등하다는 평가를 받아왔다. 그녀에 대한 이러한 평가는 그녀가 전통적인 연극에서 열등하다고 평가받아온 멜로드라마적 수법을 사용하는데 부분적으로 기인했고, 또 부분적으로는 보수적인 남성위주의 연극계에서 강렬한 여성상과 미국 자본주의의 신화에 도전하는 자유주의의 투사의 모습을 보여주었기 때문이기도 했다. 1950년대에 미국 사회에 매카시즘이라는 반공 이데올로기가 기승을 부릴 때, 많은 극작가들과 영화인들이 굴복했지만, 헬만은 이에 꺾기지 맞서 싸웠고, 그 결과 그녀는 할리우드의 블랙리스트에 오르기도 했다. 헬만은 이 와중에서 자유주의 지식인들의 침묵과 변질을 통렬히 비난하였다. 헬만의 일생은 『작은 여우들』에 나오는 흑인 하녀 애디의 말속에 이미 나타나듯이 “이 땅을 파먹는 사람들”과 맞서 싸우는 삶이었으며, 이 와중에서 이를 방관하는 자유주의자들의 무기력과 비겁함을 통렬히 공박하였다.

헬만이 반미위원회에 소환되어 공산주의에 동조했음을 인정할 것과 의심스러운 동료들을 고발하기를 강요받았을 때, 그녀가 보여준 용기는 대단한 것이었다. 2차대전 이후의 미국은 보수주의적인 이념이 지배적인 담론으로

9) Alice Griffin and Geraldine Thorsten, 앞의 책, p. 3.

확산되었던 때였고, 이질적인 담론의 소유자들(좌익과 자유주의자들에 대한 탄압이 마녀 사냥의 형태로 이루어지던 시기였다. 이러한 탄압은 고백의 강요라는 형태로 나타났는데, 매카시즘의 정수라고 말할 수 있는 반미위원회가 고백을 강요할 때, 그 고백은 상징적 의미를 지닌다. 푸코식으로 말하면, 고백을 강요하는 과정은 감시하는 시선 아래서 고백하는 주체가 자신의 죄를 밝히고, 고분고분한 주체로 자신을 드러내는 과정이다. 이러한 고백의 과정은 이질적인 담론을 소유한 자들에게 가해지는 일종의 내면화 과정으로서, 주체가 권위 있는 기관의 힘 앞에서 굴복하는 과정이다. 그 과정을 통해서 주체는 정신적으로 자신이 병들어 있음과, 자신의 죄를 인정하면서, 자신의 주체성을 무기력하게 만들어가는 과정이다. 사라 밀즈(Sarah Mills)는 이러한 고백의 과정이 전통적으로 여성들에 대한 억압의 과정으로 자주 작용해 왔다고 말한다.¹⁰⁾ 여성들이 자신의 어려움을 말하는 고백행위는 여성들의 이익에 부합하지 않는 방식으로 사용될 수 있는데, 정신분석의 치료 과정이나 마녀재판의 과정 같은 남성이데올로기의 강화에 순응적이고 복종적인 주체를 구성하는데 핵심적인 역할을 해왔다.

서구 역사에서 과거에 등장했던 마녀 재판의 과정은 연극사에서 아더 밀러의 『시련』이나 카렐 처칠의 『비네가 탐』과 같은 작품을 통해서 극화되어 있다. 아더 밀러의 『시련』이 비극적 파멸을 보여주기 위해서 등장인물들의 용기에 초점을 맞췄다면, 처칠의 극은 마녀사냥을 통해서 어떻게 주변부의 여성들이 탄압을 받았는가를 보여준다. 『비네가 탐』의 끝부분에서 수잔이라는 등장인물은 마녀 재판이 끝난 후, “난 마녀였어. 내가 몰랐을 뿐이야. 난 내 아이를 죽였어. 그럴려고 했던 건 아니었어. 내가 그렇게 악할 줄 몰랐어. 내 몸에 표식이 있을 줄은 나도 몰랐으니까. 난 너무 나빴어. 알리스, 우리 하나님께 기도하자. 우리가 저주받지 않도록 말이야 우리가 목매달려 죽으면 우린 구원받을 거야... 오 하나님, 나는 정말 더럽구요, 죄인입니다. 내가

10) 사라 밀즈, 김부용 역, 『담론』(서울: 인간사랑, 2001), pp. 127~129.

얼마나 악한지 펙커씨가 보여 주었어요....”¹¹⁾라고 고백하면서, 자신의 죄의식을 인정하고, 이를 내면화해 버린다. 수잔의 경우는 자기 고백의 과정을 통해서 이미 정신적으로 죽은 존재가 되어 버리는데, 그녀의 경우는 권력의 힘이 강요하는 자백의 정치학이 성공적으로 작동하는 예를 보여준다.¹²⁾

헬만에 대한 탄압은 반공주의 이데올로기의 마녀사냥의 이미지에 적절한 예가 될 수 있는데, 그것은 그녀가 당시의 지배적인 이념인 보수주의와는 다른 이질적인 담론을 소유하고 있었고, 타협을 모르는 강인한 여성이라는 점 때문이다. 여성주의 이론가들이 주장하듯이, 정신적인 치료과정(정신분석이나 정치적 심문의 과정)에서 나타나는 고백행위는 순수하게 중립적인 행위가 아니라, 억압을 수반하는 통제의 행위이다. 이 고백과정을 통해서 여성은 남성 정신치료사에 의해서 정신적으로 병든 것으로 규정되며, 정신적으로 건강하지 못한 자들을 순화시킬 필요가 있는 이러한 치료행위가 정치적으로 이용될 때, 마녀사냥의 형태로 종종 나타난다.

할리우드에서 1950년대의 마녀사냥의 징후는 이미 그 이전부터 시작되었는데, 1930년대 후반에 미국 행정부는 일부 영화감독들과 시나리오 작가, 그리고 배우들이 공산주의의 영향을 받은 것으로 의심했다. 히틀러와 무솔리니, 그리고 프랑코와 같은 극우 파시스트들을 반대하는 반나찌연맹을 가리켜 미하원 반미행동조사위원회(HUAC)의 초대 회장인 마틴 디에스는 공산주의의 앞잡이라고 비난하면서, 1940년에 배우 프레드릭 마치, 험프리 보가트, 제임스 캐그니, 그리고 시나리오 작가인 필립 던을 공산주의자로 몰았다. 1944년에 감독 샘 우드, 제작자 월터 디즈니, 배우 바바라 스탠워, 게리 쿠퍼, 클라크 케이블, 존 웨인 등을 중심으로 설립된 “미국적 이상보존을

11) Caryl Churchill, *Vinegar Tom in Caryl Churchill, Plays: 1* (Methuen London Ltd: London, 1985), pp. 174~175.

12) 이러한 자백의 정치학이 항상 의도대로 작동되는 것은 아니다. 자백의 정치학은 정신분석의 치료행위 처럼 항상 거부반응과 강한 반발을 수반하는데, 이는 치료적인 행위가 실패할 수 있음을 암시해주는 것이다.

위한 영화인 동맹”은 “공산주의자, 과격분자, 미친자”들로부터 미국을 지키는 것을 선언하였고, 이러한 보수적 분위기를 업고 임시위원회였던 HUAC는 1945년에 영구위원회가 되었다.¹³⁾ 2차 대전 중에 미국은 반미위원회의 조사를 중지시켰는데, 이는 소련을 나찌에 대항하는 미국의 동맹국으로 인정하고, 동맹국의 용감한 항전을 돕기 위한 조치였다. 헬만도 이 때 『북극성』(1943)이라는 영화를 통해서 나찌의 침공을 받은 러시아의 작은 마을의 항전을 찬양하였다. 또 헬만은 루즈벨트 행정부의 대소지원 정책에 따라서 미국의 문화사절이 되어 소련을 방문하게 되고, 이러한 전력(前歷)이 나중에 문제가 되어 HUAC의 조사를 받게 된다. 헬만의 영화 『북극성』은 소련 사람들의 용감한 항전을 찬양할 뿐만 아니라, 소련 사람들을 미국인과 다름없이 서로 사랑하고, 웃고, 파티를 즐기는 민족으로 그리고 있다. 이 영화는 헬만이 대본을 썼는데, 이차 대전이 끝난 후 문제가 되어 HUAC의 조사 대상이 된다. 또 HUAC는 루즈벨트 행정부 시절에 만들어진 『북극성』(1943), 『러시아의 노래』(1943), 『영광의 나날』(1944), 『모스크바 작전』(1943) 같은 헐리우드 영화들을 표적으로 삼으면서 민주당 정권인 루즈벨트 정부를 친공산주의 정부라고 공격한다. 헬만은 『잠못이루던 시절』에서 HUAC와 맥카시 일당의 음모가 루즈벨트와 자유주의자들에게 화살을 겨누고 있음을 비난하면서, 루즈벨트 행정부에 대한 애정을 표현하고 있다. 또 이 책에서 헬만은 교육받은 지식인들이 “언론사상의 자유, 개인 각자의 신념을 가질 권리를 지키기 위해서, 기꺼이 박해를 견뎌낼 것”이라고 믿었지만, 그들은 이러한 믿음을 배신했다고 말한다.¹⁴⁾

마녀사냥에 대한 연극을 썼던 처칠은 마녀사냥에 대한 자료들을 읽으면서 “마녀의 죄가 얼마나 보잘 것 없고 일상적이었는가 하는 것”에 놀랐다고

13) John Belton, *American Cinema/American Culture* (McGraw-Hill, Inc: New York, 1994), pp. 237~238.

14) Lillian Hellman, *Scoundrel Time* (Little, Brown and Company: Boston, 1976), p. 40.

말했다.¹⁵⁾ 그들은 폭풍우를 일으키지도 않았고, 어린아이를 요리해 먹지도 않았으며, 『멕베쓰』에서처럼 국가의 운명을 건 예언을 하지도 않았다. 그들은 다른 사람이 생각하기에 사회의 규범을 벗어나는 ‘이상한’ 행동을 했거나, 마녀로 몰린 사람이 마녀 집회에서 보았다고 증언하면 마녀로 몰려 고통을 받아야만 했다. 또 마녀의 표식이라고 부르는 신체상의 이상한 현상, 즉 돌기물 같은 사소한 이유 때문에 처벌받았다. 이상한 행동이나 마녀 집회에 대한 과학적 검증이나 객관적 조사는 이루어지지 않았고, 또 마녀의 표식이라고 부르는 몸에 난 이상한 유두같은 것이 변신한 악마가 피를 빨아 먹는 장소라는¹⁶⁾ 비합리적 생각에 대한 맹목적 신념에 대한 어떤 의심도 없었다.

이러한 사소한 예는 현대판 마녀재판인 HUAC의 청문회에서 다시 드러난다. 이 위원회는 루즈벨트 행정부 시대 만들어진 영화들 중의 하나에 불편함을 느꼈는데, 영화의 사상성을 규명하기 위해서 여류 소설가인 에인 랜드에게 자문한다. 그녀는 이 작품이 지니고 있는 치명적인 오류, 즉 현대판 마녀(공산주의)의 결정적 표식을 발견해 냈는데, 그것은 “러시아인들이 미소를 짓고 있다”는 것이었다. 공산주의자들도 웃을 수 있다는 것은 그 당시에는 상상조차 할 수 없었으며, 웃는 것은 공산주의자들의 선전술수이기 때문에, 러시아인의 미소를 보여주는 영화는 공산주의자들 선전에 동조하는 것이라고 랜드는 지적한다. 웃음은 몸에 난 이상한 돌기나 혹처럼 사소한 것이지만, 공산주의라는 악마의 사상을 신봉하는 현대판 마녀를 찾아내는데, 결정적 증거가 될 수 있다. 랜드는 1947년에 학생들에게 대답한 질문에서 러시아에서 사람들이 웃을 경우에 그것은 “사적으로, 그리고 우발적으로 웃을 뿐이며, 사회적으로 웃는 것은 아니다”라고 말했다. 또 그녀는 『러시아의 노래』라는 영화에서 로버트 테일러가 러시아의 농부에게 “거 참, 굉장한 낱알입니다.”라고 말하는 부분을 이적성이 있는 표현으로 지적하였다. 로버

15) 카렐 처칠, 이지훈 역, 『작가의 말』, 『카렐 처칠 희곡집』(평민사: 1998), p. 228.

16) 제프리 버튼 러셀, 김은주 역, 『마녀의 문화사』(다빈치: 2001), p. 140.

트 테일러는 “러시아의 미소를 수입한 대가”로 위원회에 소환되어 회개과정을 거친 후에야, ‘양순하고 건강한’ 미국 시민이 되어 풀려날 수 있었다.¹⁷⁾

4. 헬만의 문학세계와 윤리관

헬만은 센세이셔널한 주제를 극화시키면서, 성적으로 금지된 타부의 문제들과 정치적으로 보수적인 이데올로기에 대한 공격을 그녀의 연극과 영화 속에 담아냈다. 레즈비언의 문제, 근친상간, 파시즘과 급진적 아이디어, 미국 자본주의를 이룩한 자본가들의 허구적인 신화에 대한 비판은 그 당시에 논쟁의 쟁점이었으며, 헬만은 그 논쟁의 중심에 서 있었다. 그녀의 첫 번째 작품인 『아이들의 놀이시간』은 레즈비언 문제라는 사회적 타부를 건드린 작품이었다. 비록 이 연극이 거짓말에 관한 연극이지, 레즈비언에 관한 연극이 아니라는 그녀의 말에도 불구하고, 이 작품에는 금지된 성적인 주제가 아슬아슬한 형태로 등장한다. 원래 헬만은 이 작품의 서사 구조와 내용을 그의 연인이자 평생의 동반자였던 헤멧의 충고대로 영국 법원의 판례집에 수록된 이야기로부터 따왔다. 헤멧은 연극이나 영화대본을 처음 쓰려는 사람은 기존의 것을 따를 필요가 있음을 지적하였고, 헬만은 이를 충실히 따랐다. 너무 예민한 주제를 다룬다는 주위의 우려에도 불구하고 연극은 대성공이었지만, 보수적인 미국 비평계는 그 해의 풀리처상을 많은 사람의 기대에 어긋나게 조 앳킨스(Jo Atkins)의 변안극인 『늙은 하녀』(*The Old Maid*)에게 주었다. 이러한 수상은 심사과정의 공정성에 대한 논란을 일으켰는데, 이는 앳킨스의 연극이 에디쓰 와튼(Edith Wharton)의 단편소설을 극화시킨 것으로 독창성이 없었기 때문이었다. 이러한 논란은 일군의 비평가들이 뉴욕 드라마 비평가 협회를 새로 만들게 되면서, 보수적인 미국의 연극계를

17) Garry Willis, “Introduction” in *Scoundrel Time*, pp. 3~5.

거부하는 형태로 나타났다.

헬만의 작품에는 자주 성적인 타부가 아슬아슬 하지만 다소 모호한 형태로 제시되고 있다. 『숲의 저편』에서는 아버지의 딸에 대한 근친상간적인 사랑이, 『다락방의 장난감』에서는 누이의 남동생에 대한 욕망이 암시적으로 제시되어 있는 것처럼, 『아이들의 놀이시간』에서도 두 여교사간의 레즈비언적인 감정이 모호하게 제시되어 있다. 이러한 모호성은 급진적인 페미니스트들을 실망시켰는데, 이 작품에서 여성간의 자매애(sisterhood)에 기초한 레즈비언적인 사랑의 관계를 기대했던 헬렌 케이자와 같은 비평가들을 실망시켰다.

또 전통적인 남성 비평가인 조지 장 네이탄(George Jean Nathan)은 헬만의 연극이 여성 작가들이 공통적으로 지니고 있는 한계, 즉 감정을 적절히 통제하지 못하고, 객관적인 시선으로 인물들을 바라보지 못하는 멜로드라마의 틀을 벗어나지 못하고 있다고 지적한다.¹⁸⁾ 네이탄의 입장은 인물들을 너무 선과 악으로 도식화시키고, 레지나와 같은 미래의 자본가들과 이 세상을 너무 부정적인 시각으로 바라보고 있다는 보수적 비평가들의 비난을 대변한다. 로버트 코리간(Robert Corrigan)과 같은 전통적인 비평가는 헬만의 인물들이 정신적으로 “구원의 가능성이 없는 황폐한 상태”를 보여주고 있다고 비난하는데, 이는 기본적으로 비슷한 맥락에서 나온 말이다.

급진적인 페미니스트인 헬렌 케이어나 보수적인 남성 비평가들의 헬만에 대한 비판은 커다란 입장의 차이에도 불구하고, 크게 인물 묘사와 멜로드라마적인 극 형식의 두 가지 점에서 공통점이 있다. 드라마의 핵심요소인 인물을 재현하는 방식에 있어서, 페미니즘적인 여성상이 모호하고, 심지어는 여성의 주체성을 강하게 보여주는 페미니즘의 모델이 될 수 있는 『작은 여우들』의 레지나같은 인물을 너무 탐욕스럽고, 잔인한 인물로 그렸다는 것이다. 또 입장은 다르지만 인물을 재현해내는 헬만의 방식이 포드나 아이카코

18) Alice Griffin and Geraldine Thorsten, *Understanding Lillian Hellman*, pp. 16~17.

카같은 미래의 자본가의 원형이 될 수 있는 레지나같은 인물을 멜로드라마의 악당과 같은 부정적 이미지로 그리고 있다는 것이다. 이렇게 인물을 멜로드라마적으로 재현한 것은 관객이나 배우로 하여금 등장인물과의 감정이입에 어려움을 느끼게 만든다. 실지로 헬만은 나중에 회고록에서 레지나라는 인물의 배역을 구하는데 있어서의 어려움을 토로했는데, 이는 많은 유명 여배우들이 레지나 역할을 하기를 거부한 사실을 통해서도 이러한 어려움을 알 수 있다.

헬만에 대한 비난은 극단적으로 부정적이거나 그 반대로 그녀를 옹호하는 입장도 극단적인데, 이 둘 사이에서 중립적인 입장은 드물다. 그것은 헬만이 정치적으로 자유주의적인 입장을 전투적으로 지켰으며, 예술적으로는 이러한 생각을 멜로드라마의 형태(부분적으로는 입센의 사실주의)를 취하여 표현했기 때문이었다. 헬만의 연극 작품들과 영화들에 대해서 보수적인 비평가들은 강한 거부감을 보였고, 이에 반해서 자유주의적이거나 진보적인 비평가들은 헬만의 용기를 높이 평가하였다. 헬만은 정치적으로 (부분적으로는 급진적 요소를 지닌) 자유주의자였고, 이러한 신념을 위해서 타협없이 싸웠다. 파시스트들이나 매카시즘을 비롯한 극우 세력들에 의해서 인권과 자유가 침해당할 때, 어떻게 자유주의자들이 무기력하게 방관만 하는가가 그녀의 주된 관심사였고, 「잠 못 이루던 시절」, 「라인강의 파수꾼」, 「스며드는 바람」과 같은 작품에서 자유주의자들의 책임을 다루었다.

이러한 헬만의 입장은 초기 작품인 「작은 여우들」에서 인간이 겪는 고통과 불행의 문제에 대해 개인의 책임을 강조하는 흑인 하녀 애디의 대사에 잘 나타나 있다.

애디. 글썸, 성경에 나오는 메뚜기들처럼 이 세상을 파먹고, 세상에서 살아가는 사람들을 잡아먹는 사람들이 있지. 그리고 그들의 행동을 그저 서서 바라만 보는 사람들이 있어. (부드럽게) 때때로는 그냥 지켜보면서 바라만 보는 것은 옳지 못하다는 생각이 들어. (『작은 여우들』205)

이 작품에서 허버드 가문의 세 인물(벤, 오스카, 레지나)은 자신의 목적을 달성하기 위해서, 수단 방법을 가리지 않는다. 벤은 시카고의 기업가인 마살을 끌어들이며 남부의 조그만 마을을 산업화시키려고 한다. 벤은 자신의 계획에 두 남매인 오스카와 레지나를 끌어들이게 되는데, 이 때 레지나의 남편인 호레이스는 이에 반대한다. 호레이스는 벤과 레지나의 계획이 마을의 공동체적 질서를 깨뜨릴 것이며, 이로 인해 생기는 부는 결국 다른 사람들을 착취하여 얻는 것이라고 말한다. 레지나는 자신의 목적에 방해가 되는 남편이 심장발작을 일으켜 죽어가자, 이를 보고도 외면한다. 자신을 목적을 달성하기 위해서 마을을 파괴하거나, 죽어 가는 남편에게 약을 갖다 주기를 거부하는 그녀의 행위는 결국 “데뚜기처럼 이 세상을 파먹는” 행위이며, 이러한 악행을 “방관하는” 것 역시 죄악이라고 헬만은 에디의 입을 빌어서 말하고 있다. 도리스 파크(Doris Falk)는 헬만의 작품 중에서, 『작은 여우들』처럼 적극적인 악을 다룬 연극을 ‘악탈자들의 연극’으로, 소극적으로 이들의 악행을 바라보는 인물들을 다룬 연극을 ‘방관자의 연극’이라고 규정하는데,¹⁹⁾ 헬만은 그녀의 작품에서 이 두 종류의 악과 맞서 싸워야 할 의무와 책임을 강조하고 있다.

사실 헬만의 관심사는 악의 문제와 이에 맞서는 개인적인 책임의 문제였다. 헬만은 인간의 갈등과 불행의 문제에 대해서 개인의 책임을 유난히 강조한다. 『작은 여우들』에서 흑인 하녀의 대사에 나타나듯이 이 땅에는 세상을 파먹는 사람들이 존재하고, 이들의 악행을 방관하는 자들도 존재한다. 또 세상이 갈등과 투쟁의 장소라면, 이러한 악한 자들과 이를 저지하려는 선한 사람들의 투쟁이 존재한다. 헬만은 미래의 자본가의 원형인 레지나와 그녀의 두 오라비(오스카와 벤)를 이 작품에서 작은 여우들로 그리고 있고, 이러한 악당들에 도전하는 여성 영웅을 딸인 알렉산드라를 통해 보여주고 있다. 헬만은 알렉산드라를 『작은 여우들』의 후속편에서, 어머니와 같은

19) Doris Falk, *Lillian Hellman* (Frederick Ungar Publishing Co: New York, 1978), pp. 29~30.

‘작은 여우들’에 도전하면서, 인권운동을 벌이는 여성으로 내세우려고 했지만, 이 후속편은 끝내 완성되지 못한다.

세상을 파먹는 여우들과의 싸움은 2차 대전 중에 쓰여진 반파시스트 연극인 『라인강의 파수꾼』에서 다시 등장한다. 헬만은 이 세상을 파괴하는 악탈자들과의 싸움에 대해 개인적인 책임을 강조했다. 이 작품에서 악당들은 파시스트들과 이에 협조하는 루마니아 귀족인 테크라는 인물을 통해서 등장하며, 이들은 자신의 생각을 강요하는 자들이었고, 이들 가운데서 가장 사악한 모델로 헬만은 파시스트들을 들었다. 자신이 유대인이기도 했던 헬만은 이러한 악당들에 의해 선량한 사람들이 고통받고 있다는 사실과 이에 대한 자유주의자들의 책임을 강조했다. 이러한 생각은 『라인강의 파수꾼』에서 작가의 대변인인 남자 주인공 커트를 통해서 드러난다. 1918년의 독일과 1936년의 스페인에서 자유주의자들은 패배하고 파시스트들이 승리한다. “우리가 승리했다면 세상은 달라졌을 것이며, 자유 없이 살아가는 사람들에게 대해서, 나머지 사람들은 책임져야 한다.”고 커트는 말한다. 1918년의 독일과 1936년의 스페인에서 파시스트들에게 대항했던 자유주의자들과 사회주의자들이 같이 불렀던 노래에서 잘 드러나 있다.

우리는 집에 돌아가리라. 우리는 집에 돌아가리라.
 우리들 중 몇몇은 죽었고, 또 몇몇은 사라졌지만,
 우리는 (여전히) 친구들이다.
 우리의 피는 함께 땅위로 흘렀고,
 언젠가는. 언젠가는 우리 다시 만나리.
 작별이구나.

그래서 우리는 다시 만났지.
 흐르는 피는 마를 시간도 없었네.
 우리는 살아서 다시 일어서서 싸웠지.

이 시간 우리는 민중을 위해서 싸웠지.
이 시간 그 악당들은 손을 떼었지.
다른 사람들의 피를 빨았던 자들은, 이 시간에,
손을 떼었지.
우리는 일어섰고,
우리는 싸웠지.
이제 우리에게 작별은 없었지, 작별은 없었지.

(『라인강의 파수꾼』 269-270)

1918년의 독일에서 히틀러의 나찌즘(파시즘의 독일식 명칭)은 승리했고, 자유주의자들과 사회주의자들은 패배를 맞는다. 시간은 흘러서 1936년의 스페인에서 또 다른 싸움은 시작된다. 노래는 1918년의 패배를 딛고 다시 일어서서 싸울 것을 촉구하며, “과거에 우리는 패배했고, 뿔뿔이 흩어졌지만, 이제 다시 만나서 싸우고” 있음을 강조한다. 1936년의 스페인 내전은 전세계의 자유주의자들에게는 파시즘과의 싸움이라는 추억의 전쟁이었다. 헤밍웨이 같은 인물들은 자유주의의 이념에 몰두해서 내전에 참여했고, 많은 자유주의들과 사회주의자들이 이 전쟁에 참여했다. 헬만도 이 전쟁의 대의명분에 공감하고, 적극적인 지지를 보냈지만, 결국 이 전쟁은 패배한다. 시간은 다시 흘러 이제 2차 세계 대전이라는 새로운 전쟁에서 미국은 파시스트들과 싸우는 상황이 된다. 이 작품은 2차 대전 중에 쓰여진 작품으로 커다란 성공을 했는데, 그것은 헬만의 표현을 빌자면 “시기가 적절했기” 때문이었다. 헬만은 커트와 같은 행동인을 주인공으로 내세우는데, 커트는 유럽 여러 나라를 전전하면서 파시즘에 대항하는 레지스탕스 운동에 가담한다. 미국의 아내 집으로 온 그는 동료들을 구할 돈을 갖고 다시 유럽으로 가야 하는데, 이러한 모습을 통해서 나찌나 파시스트들과 싸우는 당시의 미국인들의 도덕적 정당성을 헬만은 옹호하고 있다.

왜 이러한 파시스트들이 사람을 괴롭히도록 미국인들은 여태껏 방관만

했는가? 서방의 보수주의자들은 히틀러나 무쏘리니의 극우 파시스트 운동이 공산주의 이데올로기에 대한 효과적인 방어세력이 될 수 있었기 때문에 그들을 묵인했다. 헬만의 표현대로라면, 땅을 파먹는 사람들을 방관했던 것이다. 이 작품에서 작가는 이러한 입장을 구체화했고, 자유주의자들의 결단과 책임을 요청했다. 이 작품은 비록 멜로드라마적인 선전극의 성격 때문에 작품으로서의 가치가 뒤떨어지지만, 헬만의 주제를 잘 드러내고 있다. 나찌와 싸우는 남자 주인공의 모습은 후기의 자서전적인 회고록인 『펜티멘토』의 「줄리아」에서 줄리아라는 여성 투사(鬪士)의 모습으로 다시 등장한다. 불의와 거짓 앞에서 이를 외면하고 겁에 질려있는 여성보다는 용감하게 투쟁하는 여성의 모습에 대한 예찬은 레지나에 대한 부정적인 묘사가 반여성적인 것이 아니라, 윤리의 문제임을 드러내 준다.

헬만의 작품이 지닌 멜로드라마적인 요소는 이러한 윤리적 입장(position)을 명확히 드러내기 위한 전략으로 사용된 것이다. 전통적인 사실주의자들처럼 가치판단을 보류한 채, 객관적 거리감을 지니고 바라보는 것은 헬만이 보기에는 악행을 방관하는 묵인행위로 보였다. 헬만의 일생에서 그녀를 비난했던 사람들은 보수적인 남성 비평가들만이 아니라, 소위 문학하는 여성들(literary ladies)들이었다. 그들은 헬만이 너무나 정치적이며, 미국의 자본주의가 만들어낸 성공의 신화를 훼손시키고 있음을 불편하게 여겼다. 문학이라는 거리감을 유지하는 안전장치 속에서 그(녀)들은 매카시즘을 묵인하거나 동조했고, 이것을 거리감과 객관성의 이데올로기로 위장했다. 헬만이 보기에 객관적인 거리감보다는 입장을 명확히 하는 것이 필요했으며, 이러한 입장이 멜로드라마적인 인물의 재현으로 표현되었고, 헬만은 이러한 재현방식이 사실주의적 원칙(헬만은 입센의 사실주의에 영향을 받음)과 크게 어긋난다고 생각하지 않았다.

헬만은 자신의 연극이 처음-중간-끝이 명확한 잘 짜여진 멜로드라마라는 사실을 의식하고 있었다. 그녀는 「네편의 희곡」의 서문에서 극적인 폭력이 목적을 위해서 필요하다면, 그것은 작가의 영역이라고 말하면서, 이를

옹호하였다. 그녀는 극적인 폭력이 '선과 악의 싸움'을 보여주기 위한 것으로, 이 와중에서 개인의 의무를 강조하였다. 헬만은 이 세상이 개인의 액션의 총합이며, 개인적 차원의 "무지나 부정직함 그리고 비겁함" 등등이 사회적 사건에 영향을 준다고 생각했고,²⁰⁾ 책임감있게 행동하지 못하는 등장인물들을 통해서, 개인적인 의무와 자기인식(self-knowledge)의 문제를 제기하였다. 여기에서 헬만은 모든 기준을 개인적 차원의 도덕적 의무감으로 환원시키는데, 한 때 소련에 가졌던 호감이나, 맥카시즘이나 파시즘같은 극우 이데올로기에 대해서 보여준 비타협적인 태도는 어디까지나 개인적인 차원이었다. 맥카시즘이나 파시즘은 개인의 자유를 억압하고, 선량한 개인들을 파멸로 몰고가기 때문에 그녀는 반대하였고, 초기 자본주의의 성장사를 그린 『숲의 저편』나 『작은 여우들』에 나타나는 벤이나 레지나 같은 미래의 자본가들도 이와 같은 이유에서 반대하였다. 또 이러한 악에 대항하는 입장 역시, 조직의 힘을 통한 집단적인 노력보다는 개인적인 차원의 문제로 바라보았다. 그녀는 공산당에 가입하라는 일부 친구들의 권고에 대해서, 집단의 논리와 집단의 윤리적 선택을 강조하는 세계를 받아들일 수 없었다. 그녀는 자신의 기준에 따라서 살았으며, 삶의 기준을 개인적 차원에서 생각한 자유주의자였으며, 자유주의의 문제를 평생의 고민거리로 삼았다.

헬만의 작품에 나타나는 전형적인 인물은 파시즘의 옹호자인 테크같이 타인의 삶을 지배하려는 인물로서, 타인들의 삶을 힘들게 만든다. 헬만의 작품에서는 가장 정치성이나 사회성이 적은 작품인 『가을 정원』에서도 닉 디너리같은 인물을 통해서 드러난다. 그는 다른 인물들의 삶에 멋대로 개입하여 휘저어 놓고, 그들을 거짓 기만의 세계에 살도록 강요한다. 그의 행동은 결국 소피와의 스캔들을 일으키면서 끝맺는데, 작품의 끝은 헬만의 다른 극들과는 달리 체홉적인 여운을 지닌 리얼리즘 연극으로 끝난다. 이 작품은 헬만의 작품 중에서 성격이 전혀 다른 작품으로서, 작가 자신이 최고로 생

20) Katherine Lederer, *Lillian Hellman* (Twayne Publishers: Boston, 1979), p. 35.

각했고 가장 좋아하는 작품이다. 작품은 중년에 이른 주인공들이 어렸을 때 같이 지냈던 별장으로 찾아오면서 시작되고, 중년이 된 남녀들은 과거에 대한 추억과 현실에서의 자기기만, 그리고 미래에 대한 비현실적인 기대로 가득 차 있다. 이 작품은 헬만의 전형적인 주제 중의 하나인 자기기만에 관한 것이다. 자기기만은 체홉의 극에서 전형적인 주제인데, 헬만의 극에서는 체홉과는 달리 자기기만에 대한 따뜻한 애정이 없다. 체홉의 연극에서 등장인물들은 고통스러운 현실로부터 도피하기 위해서, 자기 기만적인 환상에 사로잡힌다. 이 때 체홉이 서있는 위치는 자기기만에 사로잡힌 인물들의 편이다. 체홉은 자기기만에 사로잡힌 인물들을 애정어린 눈으로 바라보고 있지만, 헬만은 이러한 애정을 등장인물들에게 보이지 않는다.

헬만 연극의 또 다른 특징은 돈과 권력의 문제를 사회적·정치적 맥락에서 다루었다는 것이다. 그녀의 작품에는 자신이 가진 힘을 이용해 남을 괴롭히는 사람들이 자주 등장하는데, 이 때 힘은 공갈과 위협을 통해서 언어지기도 하고, 돈을 매개로 해서도 언어지기도 한다. 이러한 측면이 강조된 헬만의 연극은 입센의 사실주의적인 요소를 다분히 갖고 있다. 헬만의 극작에서 입센과 체홉은 중요한 의미를 지닌 극작가였다. 헬만은 어느 인터뷰에서 자신은 다른 사람들의 연극을 많이 보는 사람이 아니라고 말했다. 이는 헬만이 당시에 유행했던 모더니즘적인 경향의 연극(표현주의, 서사극과 부조리극)에 큰 관심이 없었고, 또 그녀의 극에 별다른 영향을 주지 못했음을 의미한다. 헬만에게 연극은 그 시대를 반영하는 예술양식이었고, 이는 『작은 여우들』의 창작과정에서 보여주었듯이 그 시대의 모습을 잘 그려내기 위해서, 얼마나 치밀한 조사를 했는가를 통해서 알 수 있다. 그녀의 연구 조사는 방대하고 치밀한데, 1880-1900년 사이의 미국인의 삶을 다룬 115페이지 분량의 타이프를 친 내용이 항목별로 세세히 정리되어 있다.²¹⁾ 이러한 사실은 헬만의 사실주의적인 충동을 잘 보여주고 있으며, 다루는 내용도 다른 사실주의

21) Carl Rollyson, *Lillian Hellman* (St. Martin's Press: New York, 1988), pp. 123~124.

연극처럼 사회 변화 속에서 갈등하는 인간의 문제가 자주 등장한다.

변화는 인간에게 새로운 삶을 강요하면서, 이에 적응한 사람들에게는 부와 권력을 가져다주지만, 적응하지 못한 사람들에게는 좌절과 패배를 안겨다 준다. 『벚나무 동산』같은 체홉의 사실주의 극에서 변화는 러시아의 귀족계급들에게는 좌절을, 신흥자본가들에게는 승리를 가져다준다. 사실주의 문학에 커다란 영향을 주었던 다윈의 『종의 기원』은 이러한 변화와 그 변화에 적응하는 종들의 진화를 적자생존(natural selection)이라는 과학적 은유로 표현했다. 과학적 담론은 승자의 우월성을 예찬하지만, 극작가는 반드시 승자를 합리화시키는 담론을 만들어내지는 않는다. 체홉은 몰락해 가는 구(舊)귀족들을 애정 어린 모습으로 지켜보면서, 새로운 계급인 자본가들을 냉혹하고 비정한 모습으로 그려낸다. 변화에 적응하지 못하는 패배자들에게 대한 애정은 작가로 하여금 그들과 같은 위치에 서도록 만들어 준다. 릴리안 헬만은 동시대의 극작가인 아더 밀러나 테네시 윌리엄스처럼 이러한 체홉의 입장을 견지한다. 변화의 과정에서 헬만은 패배한 사람들과 입장을 같이하기는 하지만, 자기기만에 빠진 주인공들을 보여주는 체홉적인 모습 보다는 입센적인 모습에 가깝다.²²⁾ 입센적이라는 의미는 헬만의 연극이 공갈이나 협박같은 일종의 거짓말을 통해서 자신의 권력과 부를 증대시키려는 인물들과 이들에 대한 비판을 통해서 사회의 개선에 더 관심을 지니고 있음을 의미한다.

헬만의 작품은 당시의 여성 작가들과는 달리 미국 자본주의의 변화기에 사회적이고, 정치적인 문제를 작품 속에서 다루었다. 그녀는 단순히 가정이라는 작은 공간에서 사랑에 매달리는 삶을 살아가기보다는 도덕적 타부에 관한 문제나 돈과 권력의 문제, 그리고 개인적 책임과 악의 문제같은 큰 문

22) 제이콥 H. 애들러(Jacob H. Adler)는 헬만의 극작 시기를 구분하면서, 『아이들의 놀이시간』에서 『숲의 저편』까지의 시기는 입센적이고, 『가을 정원』은 체홉적이며, 『다락방의 장난감』에서는 다시 입센으로 돌아간다고 말하는데, 이는 대부분의 헬만의 연극이 입센의 사실주의적 충동에 영향을 받았음을 보여준다.

제를 가지고 고민했던 작가였다. 그녀는 사랑에 단순히 매달리는 여성의 삶에는 만족하지 못했다. 헬만의 작품에서 핵심적인 주제중의 하나는 돈과 권력의 문제였다. 돈을 가진 사람이 윤리적이거나 더 나쁠 필요는 없지만(어느 정도 부정적인 모습으로 나온다), 돈을 지닌 사람이 힘을 행사하는 모습은 『작은 여우들』의 레지나나 『숲의 저편』에서 벤은 경제적 지배권을 획득하면서, 힘의 역학 관계에서 승리한다. 헬만에게 힘의 문제는 자주 등장하는데, 가족은 사랑이 넘치는 공간이라기 보다는 구성원들간의 힘의 관계가 드러나는 공간으로 묘사되어 있다. 헬만의 세계는 힘의 역학 관계가 끊임없이 변동하는 세계를 자주 그리고 있는데, 이를 가정이라는 공간으로 옮겨놓는다. 2차 세계대전이 끝났을 때, 헬만은 전쟁이 끝나면 평화가 온다고 생각하기보다는, 이전의 힘의 역학관계(파시즘과 반파시즘)에서 새로운 힘의 역학관계(냉전의 양축)로 이행했을 뿐이라고 생각했고, 이러한 역학관계의 변화를 『숲의 저편』(1946)에서 보여주려 하였다.²³⁾ 이 작품에서 헬만은 힘의 변동이 드러나는 지점을 극적으로 보여주기 위해서, 자본주의 형성기인 1880년대를 배경으로 설정하고 있다. 남북전쟁을 통해서 남부의 구(舊)귀족이 몰락하고, 허버드가의 마커스는 동료 남부인들의 고통에 힘입어 부자가 된다. 그는 전쟁을 이용해서 양쪽 전선을 왔다갔다 하면서 장사를 하여 부자가 되는데, 그는 반대쪽에서 사들인 물건(특히 소금)을 동료들에게 비싼 값에 팔아서 막대한 이익을 본다. 심지어 그는 북군이 남군 캠프를 습격하는데 도움을 주고, 자신의 배신을 위장하기 위해서 대학살이 있던 그 순간에 학살의 현장에 있지 않고 다른 지역에 있었다는 알리바이를 만들기 위해서 돈을 주고 통행권을 사들인다. 마커스의 성공은 남부인들의 고통에 기초하고 있으며, 그는 부자가 된 후 동료 남부인들에게 경멸적인 시선을 보낸다. 그는 이제 세상은 변했다는 사실을 강조하면서 폭군처럼 주위 사람들을 대한다. 『숲의 저편』은 미국이라는 근대 국가의 탄생의 현장을 추적하면서,

23) Carl Rollyson, 앞의 책, p. 242.

미국의 신화를 만들어갔던 자본가들의 신화가 어떻게 동료 시민들의 고통 위에서 자라났는지를 보여준다. 폭군 마커스를 작품의 끝에서 쓰러뜨리는 인물은 그의 아들인 벤이다. 벤은 아버지의 약점을 이용하여 아버지를 쓰러뜨리고, 모든 경제력을 손에 넣은 후, 여동생 레지나와 남동생 오스카를 자신의 경제적 이익을 위해서 정략 결혼을 시킨다. 그는 아버지를 쓰러뜨리고 획득한 힘을 마음껏 구사하는 새로운 가부장의 위치에 오른다. 그는 전통적인 가부장 세계의 폭군처럼 사랑을 거부하고, 사랑을 자신의 경제적 이해에 종속시킨다.

하지만 벤의 승리는 영원한 것이 아니다. 헬만의 연극은 힘의 균형이 끊임없이 동요하는 세계를 그리고 있으며, 이러한 권력투쟁은 헬만의 세계를 특징지워 준다. 벤에게 굴복하여 마음에도 없는 결혼을 하게된 레지나는 『작은 여우들』에서 오라비인 벤을 누르고 지배권을 획득한다.

레지나. 이 방으로 와서 앉아요. 할 말이 더 있어요.

벤 (돌아서서, 그녀 앞으로 가면서). 언제부터 내가 네 명령을 받았느냐?

레지나 (웃으면서). 물론 아니었지. (날카롭게) 이리 와요, 오스카. 너도 이리 오렴, 레오.

오스카 (확신감에 차서, 웃으면서). 사랑스러운 레지나--

벤 (부드럽게, 그녀의 손을 톡 치면서). 호레이스는 이미 너의 두 날개를 아주 재치있게 꺾어 버렸는데, 내가 또 그 날개를 꺾어 버려야 하나? (그녀를 보고 미소를 지으면 서) 너는 미소로 더 많은 것을 얻었을텐데, 레지나. 나는 여자의 미소에는 부드러운 남자야.

레지나. 나는 지금 미소 짓고 있어요, 벤. 호레이스가 살아있는 동안 오빠가 안 전하기 때 문에 미소짓고 있지요. 그러나 내 생각에는 호레이스는 살 것 같지가 않군요. 그리고 그가 살아있지 못하면, 나는 채권에 대한 대가로 배당금의 75 페센트를 갖기를 원해요.

벤 (뒤로 물러서면서, 휘파람을 불고는, 웃는다). 탐욕스럽군! 정말 욕심많은

여자야! 너 무 많은 것을 요구하는군.

레지나. 그래요. 내가 원하는 것을 얻지 못하면, 모두 감옥에 처넣을 거야.

(『작은 여우들』219)

레지나는 남편인 호레이스가 가진 채권을 벤과 오스카가 훔쳐서 새로운 사업에 투자한 사실을 알아채고 사업으로부터 얻는 배당금의 75 퍼센트를 주지 않으면, 모두 감옥에 처넣어버리겠다고 위협한다. 레지나가 사업에 투자하는 것을 호레이스가 반대하자, 돈이 궁해진 오스카와 벤은 호레이스의 채권을 은행에서 슬쩍해서 사업에 투자하는데, 호레이스는 이를 알고도 묵인한다. 호레이스는 이 사업이 이 작은 마을을 파괴할 것이므로, 자신이 이 사업에 뛰어들지는 않겠다고 말하면서, 아내의 계속되는 요청과 강압에도 자신의 뜻을 굽히지 않는다. 하지만 호레이스는 아내와 말다툼을 하는 도중에 쓰러져서 사경을 헤메고, 결국에는 죽음에 이르게 된다. 레지나는 죽어가는 남편에게 약을 갖다 주기를 거부할 뿐만 아니라, 남편의 죽음을 적절히 이용한다. 남편이 죽고 나면, 은행에 넣어둔 채권에 대한 소유권이 자신에게 넘어오기 때문에, 이를 이용하여 그녀는 두 오라비들에게 배당금의 75 퍼센트를 요구한다. 이러한 요구를 그들이 들어주지 않으면, 채권을 훔쳤다고 폭로하여 모두 감옥에 처넣어버리겠다고 그녀는 위협한다. 헬만의 세계에서 권력투쟁의 장소는 가정이며, 여성은 단지 방관자로만 머물러 있지는 않는다. 레지나는 작품의 초반부에서 남편과 벤에게 날개를 꺾이고 패배하는 것 같지만, 최후의 싸움에서 승리하고, 모든 것을 획득한다. 1부작인 『숲의 저편』에서 벤에게 굴복하여, 사랑하는 사람을 포기하고 호레이스를 선택할 수 밖에 없었던 레지나는 2부작인 『작은 여우들』에서 벤을 쓰러뜨리고 승리자가 된다. 1부인 『숲의 저편』에서의 레지나의 패배도 여자이기 때문에 당한 것이 아니라, 아버지를 파멸시킬수 있는 비밀을 밝히는 어머니의 대사를 우연히 벤이 들었기 때문이며, 이 때 레지나는 늦잠을 자서 이 비밀을 공유할 기회를 놓쳤기 때문이다. 이제 레지나는 두 오라비를 파멸시킬

비밀을 소유하게 되며, 비밀을 지키는 대가로 배당금의 75 퍼센트를 차지하게 된다. 작품의 끝부분은 레지나가 권력의 상징인 총계 위에서 딸 알렉산드라와 대화하는 장면에서 끝난다.

『다락방의 장난감』에서 갑자기 많은 돈을 벌면서 보여주는 변화된 남자 주인공의 태도는 이러한 힘의 문제를 잘 드러내 준다. 이야기는 어느 날 갑자기 줄리앙이 부자가 되어 집에 돌아오면서 시작된다. 줄리앙은 풍요로운 현재를 즐기기 위해서 피아노와 냉장고 그리고 비싼 옷 등을 사는데 돈을 펄펄 쓰며, 과거의 초라했던 자신과 큰 인물이 된 현재를 계속 비교한다. 그는 자신이 이제 새롭게 태어났음을 기뻐하면서, 이제 “돈이 생겼으니, 힘을 얻게 되었고, 그래서 행복해질 수 있다”고 장모인 알버틴 여사에게 말한다. 그는 성공이 남자를 똑바로 서게 만든다고 말하면서, 부자가 되었으니 “이제 부자 장모와 같아졌다”고 생각한다. 줄리앙의 이러한 태도 변화는 주위 사람들을 당황시키는데, 지배자처럼 이야기하는 줄리앙의 태도에 화가 난 누이 캐리는 “언제부터 네가 명령을 했느냐”, “감히 네가 나에게 ‘아니오’라고 말하다니”라고 말하면서, 남동생의 변화된 모습에 반발한다. 하지만 이 작품은 남자를 중심으로 이야기가 전개되지만, 남자를 둘러싼 여성들에 관한 이야기이다. 이 작품은 원래 한 남자를 중심으로 작품을 쓸 계획이었지만, 글을 쓰는 와중에서 헬만은 남자를 중심으로 이야기를 쓰는데 어려움을 느꼈고, 이를 계기로 헬만은 한 남자를 둘러싼 여성들에 관한 이야기로 바꾸어 버린다. 결국 한 남자에 대한 소유욕과 지배권을 놓고 갈등하는 여성들의 이야기이다.

그런데 이러한 소유와 지배에 관한 힘의 역학은 야만적인 형태로 나타나는 것이 아니라, 자본주의가 발전한 문명화된 곳에서 세련되고, 위장된 형태로 나타난다. 커(Kerr)는 헬만의 작품이 “문명화되고 세련된 행위들 밑에 숨어있는 긴장관계들”을 보여주고 있다고 말하는데,²⁴ 문명의 배후에 숨어

24) Carl Rollyson, 앞의 책, p. 383.

있는 야만성과 공격성은 헬만의 관심사였다. 파시즘이나 맥카시즘 같은 파괴적인 이념들이 등장한 것은 야만의 땅이 아니라, 최고의 문명을 자랑한 독일과 미국이었다. 헬만은 헨리 제임스의 영향을 받아서 세련된 태도 뒤에 숨어있는 파괴적이고 공격적인 욕망들을 강조했고, 이를 『라인강의 파수꾼』(*Watch on the Rhine*)에서 나찌에 협력하는 루마니아 귀족인 테크의 세련된 모습을 통해서 보여주고 있다. 동일한 문제의식에서 그녀는 미국과 같은 문명국가에서 매카시같은 인물이 어떻게 등장할 수 있는가에 관심을 가졌고, 『다락방의 장난감』에서는 캐리가 보여주는 사랑을 가장한 교묘하고 우회적인 태도 속에 숨어있는 파괴적 욕망과 지배욕을 보여주고 있다.

이처럼 헬만은 돈과 권력을 둘러싼 파괴적 욕망과 탐욕, 그리고 지배욕으로 가득찬 세계를 보여 주었다. 헬만에게 인간관계는 권력관계였으며, 이 과정에서 돈은 가장 중요한 역할을 한다. 그녀는 여성도 경제력을 지니고 있으면, 자유로와 질 수 있으며, 남자에게 가사 일을 시킬 수 있다고 믿었고, 이를 레지나를 통해서 구현하고 있다. 그녀는 보통 여성들이 생각하는 것과는 달리, 남성과의 사랑에 집착하지 않았다. 그녀는 사랑이라는 말이 어지러운 세상을 구해주는 만능적인 처방이라고 생각하지 않았는데, 세이머 펙(Seymour Peck)에게 “사람들이 사랑이라는 말을 너무 많이 아무 생각 없이 사용하고 있다”고 그녀는 말했다.²⁵⁾ 오히려 무책임하게 사랑에 집착하는 것이 삶을 힘들게 만들었다고 그녀는 믿었다.

헬만은 사랑이라는 말도 단순히 가족이나 남녀간의 작은 공간에서 벌어지는 정서적인 감정에 국한시키지 않고, 사회적이고 정치적인 영역과 연관 지었다. 그녀는 사랑이 파멸을 가져오는 예에 관심을 가졌는데, 이는 정치적인 세계에서 흔히 볼 수 있다. 애국주의적인 사람들의 무모한 행동이 정략적인 정치가들에게 이용될 때 오히려 사람들에게 고통을 가져다 줄 뿐이다. 유럽의 문명 국가들에서 나타난 파시즘에 대한 열광은 국가와 민족의

25) Carl Rollyson, 앞의 책, pp. 375~376.

위대한 미래에 대한 열광이었고, 애국주의적인 열정이었다. 지젝은 왜 많은 사람들이 그토록 파시스트 운동에 열광했는가에 주목하면서, 서구의 자유주의자들이 너무 파시즘을 이해하지 못했다고 지적한다. 자유주의자들의 공격의 대상이 되는 파시즘의 비이성과 광기는 파시즘의 약점이 아니라, 장점이었다고 지젝은 지적한다.²⁶⁾ 그 집단에 속한 사람들에게는 파시스트 이데올로기는 국가와 민족의 위대한 장래에 대한 약속이었고, 그 대의에 동참하는 것은 국가와 민족에 대한 사랑의 표현이었다. 이러한 맹목적인 사랑의 감정은 헬만이 보기에 위험한 것이었고, 그녀의 작품에서 파멸을 가져오는 사랑의 문제를 중심 주제 중의 하나로 다루고 있다. 그녀의 첫 번째 작품인 『아이들의 놀이시간』에서 톨포드 부인은 자신의 손녀딸인 메리에 대한 애정 때문에 메리의 거짓말을 알아채지 못하고, 두 여자 선생님을 파멸로 몰고간다. 이 작품에서 여자 기숙학교를 운영하는 카렌과 마사라는 두 여선생님에게 메리는 골치거리인 학생이다. 그녀는 제멋대로 수업에 늦게 들어오고, 거짓말을 하고, 모든 사람들을 제 멋대로 휘두르는 못된 성격을 지니고 있다. 그녀는 선생님에게 거짓말을 한 죄로 꾸중을 듣고 벌을 받게 되자 기숙학교를 뛰쳐나가서 할머니의 집으로 가버린다. 할머니에게 꾸중을 들을 것을 걱정한 메리는 두 여선생님이 레즈비언이라고 거짓말을 하면서 사건은 불거진다. 메리의 거짓말은 이 작품의 주제인데, 헬만은 사람들이 자신의 목적을 달성하기 위해서 거짓말을 한다는 사실에 관심을 갖고 있었다. 이때 맹목적인 사랑은 구원의 힘이 되기보다는 불행과 파멸을 가져올 수도 있다. 톨포드 부인은 손녀의 말만을 믿고서, 그 사실을 학부형들에게 통보하여 학교 문을 닫게 하고, 작품의 끝에 가서는 마사를 자살로 몰고 간다. 이러한 비극을 가져온 톨포드 부인은 맹목적인 사랑과 무지 때문에 주위 사람들에게 고통을 가져다 준다. 헬만이 보기에, 이러한 사랑과 무지는 용서할 수 있는 오류가 아니었다.

26) Slavoj Zizek, “The Spectre of Ideology” in *The Zizek Reader* (Blackwell Publishers Ltd: Oxford, 1999), p. 67.

이러한 맹목적인 사랑의 위험성은 『다락방의 장난감』에서 다시 드러난다. 헬만은 이 작품에서 주인공을 파멸로 몰고 가는 것은 누이인 캐리와 아내인 릴리가 보여주는 강박적인 집착의 형태로 드러나는 애정이다. 이 작품에서 여주인공 중의 하나인 캐리는 동생이 결혼한 후에 상황이 변했다는 사실을 인정하지 않는다. 현실적이고 신중한 태도의 언니 애나가 동생은 결혼했으니 상황은 변했고, 더 이상 동생의 삶에 간섭하지 말 것을 충고하지만, 과거에 집착하는 캐리는 이 충고를 무시한다. 그녀는 동생 줄리앙을 여전히 어린 시절의 소년으로 간주하면서 과거의 감옥에 갇혀있다. 그녀는 줄리앙과 릴리의 결혼에 부정적이며, 줄리앙이 성공하자 모든 것을 잃어버렸다고 한탄한다. 마지막 부분에서 줄리앙이 워킨스가 보낸 부하들에게 두들겨 맞고, 돈을 모두 빼앗기고 집에 돌아왔을 때, 캐리는 모든 게 다시 과거로 돌아갈 수 있으며, 이제 다시 우리 세 사람이 다시 모이게 될 것이라고 말한다. 이 때 캐리는 “the three of us”라는 표현을 쓰는데, 이 때의 셋은 줄리앙-캐리-애나의 세 남매를 말하는 것이며, 결혼 이전의 상태로 돌아가기를 원하는 병적인 집착을 드러내 준다.

줄리앙의 아내인 릴리 역시 캐리처럼 신경증적인 집착을 보여준다. 그녀는 어머니가 자신을 줄리앙에게 돈을 주고 팔았기 때문에, 줄리앙이 부자가 되면 자신을 버릴 것이라는 강박증에 사로잡혀 있다. 이러한 강박관념은 작품의 후반부에서 워킨스에게 전화를 걸어서, 남편의 거래를 망치고, 남편을 다시 빈털털이로 만드는 결과를 초래한다. 이러한 무모함에 대해 신중해 질 것을 요구하는 어머니의 충고에 대해서 그녀는 “나는 현명해지고 싶지 않아요, 엄마, 나는 사랑에 빠져 있어요”라고 대답한다.

윤리적인 관점에서 볼 때, 이러한 종류의 무지와 맹목성으로 인해서 생기는 피해는 치명적인 것이며, 악의가 없이 사랑 때문에 생긴 과오라고 해서 그 책임을 면할 수 있는 것은 아니라고 헬만은 생각했다. 『다락방의 장난감』에서의 릴리는 이러한 예의 전형적인 모습을 보여준다. 릴리에 대한 평가는 어머니인 알버틴 여사의 대사에서 잘 나타나 있다.

알버틴. 순수하고 순진한 사람도 때로는 그들 자신과 그들이 사랑하는 사람들에게 해를 가져다 줄 수 있어. 그리고 그러한 일이 벌어졌을 때, 알 수 없는 어떤 이유로 인해서 그 피해는 치명적인 거야.²⁷⁾

알버틴 여사는 딸에게 좀 더 신중하고 현명해 질 것을 요구하지만, 딸은 이를 듣지 않는다. 그녀는 딸의 이런 모습을 보면서 세상에는 일 힘들게 만드는 사람이 너무 많다고 말한다. 릴리는 악의는 없지만, 워킨스에게 선부르게 전화를 걸어서 모든 일을 망쳐놓고, 줄리앙을 다시 실패한 낙오자로 만들어 버린다. 헬만은 이러한 사랑의 위험성에 대해 경고하며, 이러한 유형의 인간들이 정치적인 세계에서 뿐만 아니라, 가정이라는 작은 일상적 공간에서도 존재하며, 이를 막기 위해서는 자기인식(self-knowledge)이 필요하다고 생각했다. 자기인식은 헬만에게서 자주 등장하는 주제인데, 이러한 깨어있는 의식은 전통적인 연극에서 자주 등장하는 주제이기는 하지만, 헬만에게 이 말은 정치적인 의미가 강하다. 정치적이고 사회적인 갈등을 넘어서 보편적인 삶의 조건에 대한 자기인식을 강조하는 전통극과는 달리, 헬만에게 이 말은 권력투쟁의 한 가운데서 윤리적인 입장을 지킬 수 있는 자기인식을 의미한다. 정치나 역사적 상황을 넘어서는 보편적 진리에 대한 강조나 정치에 대한 무관심이 파시스트들의 이익에 부합한다는 사실은 헬만에게 정치적인 각성과 개인의 책임의식에 대한 문제를 제기한다.

5. 맺는말

헬만의 연극은 등장인물을 너무 악하게 만들어서 감정이입의 여지를 남겨두지 않는다는 비난을 받아왔다. 전통적인 사실주의 작가들은 등장인물

27) Lillian Hellman, *Toys in the Attic* (New York, Random House, 1959), p. 108.

에 대한 도덕적 판단을 보류하면서, 주인공이 나쁜 짓을 할 때조차, 왜 그럴 수밖에 없는지에 대한 공감을 얻어내려고 한다. 공감은 연극적인 세계에서 감정이입을 말하는 것인데, 이러한 감정이입과 동일화는 작가가 서있는 지점, 즉 포지션(position)이 되는 것이다. 헬만에게 매카시같은 극우 반공주의자나 무쏘리니같은 파시스트들에게 거리감을 강조하는 것은 이 세상을 파먹는 사람들에 대한 방관적인 입장일 뿐이다. 헬만은 자신의 윤리적이고 자유주의적인 입장을 명확히 하기 위해서, 악인들에 대한 감정이입을 배제하는 형태로 인물을 재현해 냈다.

그런데 헬만이 자유주의적 입장을 명확히 하면서 자신의 삶을 살아왔지만, 요즘의 관점에서 보면, 부분적으로 모호한 입장을 취하는 부분이 있다. 헬만이 취하는 이러한 입장의 모호함은 그녀가 경계선에서의 글쓰기를 하고 있다는 점에 기인한다. 도덕적인 경계선(레즈비언, 근친상간, 흑백간의 연애), 정치적인 경계선(자유주의 그 한계), 장르의 경계선(연극과 영화의 경계선으로서의 멜로드라마적인 극작품들)에 헬만은 적극적으로 자신의 입장을 표명하지 않는다. 도덕적으로나 센세이셔널한 주제를 극화시키지만, 이를 명백하게 긍정하지 않으며, 또 명백하게 부정하지도 않는다. 헬만의 극이 도덕적이거나 정치적인 측면보다 성적으로 금기된 주제들(레즈비언리즘, 부녀간, 또는 남매간의 근친상간, 흑인과 백인간의 애정)을 무대 위에 올렸다는 점에서 평가받아야 한다고 지적하는 비평가도 있다. 또 장르의 경계선에서의 위치 선정은 헬만이 극작가라기 보다는 스크린 작가로 그의 일을 시작했으며, 전통적인 연극 무대보다는 브로드웨이와 할리우드의 상업적인 무대를 대상으로 글을 썼다는 점에서 추정할 수 있다. 헬만은 전통적인 입센의 사실주의의 정신을 받아들였지만, 동시에 19세기의 멜로드라마로부터도 많은 것을 습득했다. 그녀가 보여준 도덕적으로, 정치적으로 센세이셔널한 주제는 영화로 이용되기 적절했다. 헬만은 금지된 주제의 경계선에만 위치에 있는 것이 아니라, 연극과 영화라는 장르의 경계선에 위치하고 있다.

〈참고문헌〉

- Adler, Thomas P. *American Drama, 1940-1960: A Critical History*. Twayne Publishers: New York, 1994.
- Belton, John. *American Cinema/American Culture*. McGraw-Hill, Inc: New York, 1994.
- Churchill, Caryl. *Vinegar Tom in Caryl Churchill, Plays: 1*. Methuen London Ltd: London, 1985.
- Falk, Doris. *Lillian Hellman*. Frederick Ungar Publishing Co: New York, 1978.
- Griffin, Alice and Thorsten, Geraldine. *Understanding Lillian Hellman*. University of South Carolina: Columbia, 1999
- Towns, Sandra. *Lillian Hellman*. Chelsea House Publishers: New York, 1989.
- Hellman, Lillian. *Scoundrel Time*. Little, Brown and Company: Boston, 1976.
- _____. *Six Plays by Lillian Hellman*. New York: Vintage Books, 1979.
- _____. *Toys in the Attic*. New York, Random House, 1959.
- Keyssar, Helene. *Feminist Theatre*. Macmillan Publishers Ltd: London, 1984.
- Lederer, Katherine *Lillian Hellman*. Twayne Publishers: Boston, 1979.
- Rollyson, Carl. *Lillian Hellman*. St. Martin's Press: New York, 1988.
- Zizek, Slavoj. "The Spectre of Ideology" in *The Zizek Reader*. Blackwell Publishers: Oxford, 1999.
- 러셀, 제프리 버튼, 김은주 역, 『마녀의 문화사』, 다빈치, 2001.
- 밀즈, 사라. 김부용 역, 『담론』, 인간사랑, 2001.
- 샤츠, 토마스. 한창호 역, 『헐리우드 장르의 구조』, 한나래, 1995.
- 오스틴, 게일. 심정순 역, 『페미니즘과 연극비평』, 현대미학사, 1995.
- 처칠, 카렐. 이지훈 역, 『카렐 처칠 희곡집』, 평민사, 1998.

Abstract

The Literary World of Lillian Hellman, the Iron-willed Woman: Liberalism and the Politics of power

Kang Kwan Soo

Lillian Hellman is considered as one of the great American woman dramatists. She is the feminist ideal woman, though she is not a feminist. She had an independent and active life during her life. Her refusal to live within the narrow boundary of traditional woman's life is impressive. This refusal to accept a traditional role made her personal life a subject of interest. People were fascinated by her love with Hammet and her fight against the Fascism and McCarthyism. She maintained the liberal politics and fought against the Fascism and the extreme-right politicians. The Fascist and the McCarthyist are the people who "eat the earth." Our responsibility against these rogues are important, because we should not "stand around and watch them eat the earth." In 1950s, Hellman had a hard time because her movie 'North Star' was blamed as pro-communist. The movie produced during the World War II showed the positive side of Russian people and supported Russia's fight against the Nazis. When the cold war ends, this movie and other anti-Fascist works were blamed. Many playwrights and directors in Hollywood were suspected of supporting communism. They were forced to confess their sins in front of HUAC, but Hellman refused to confess. She thought this process of confession was the attack upon the principle of American democracy. She fought for the idea of liberalism

which is written down into her plays and her movies. To show the fight between good and bad, she showed the strong and iron-willed woman(bad or good) in her writings.

