

碩 士 學 位 論 文

指導教授 徐 榮 崙

Marsha Norman의 *Getting Out*과

'night, Mother 연구

새로운 여성상의 추구를 중심으로

A Study on Marsha Norman's

Getting Out and *'night, Mother*

2 0 0 3 年 12月 日

漢城大學校 大學院

英語 英文學科

英 文 學 專 攻

李 美 賢

碩 士 學 位 論 文

指導教授 徐 榮 崙

Marsha Norman의 *Getting Out*과

'night, Mother 연구

새로운 여성상의 추구를 중심으로

A Study on Marsha Norman's

Getting Out and *'night, Mother*

위 論文을 文學 碩士學位 論文으로 提出함

2 0 0 3 年 12月 日

漢城大學校 大學院

英語 英文學科

英 文 學 專 攻

李 美 賢

李美賢의 文學 碩士學位論文을 認定함

2003年 12月 日

審査 委員長 印

審査 委員 印

審査 委員 印

국 문 초 록

영미 희곡사에 있어 여성 극작가의 작품을 발견하기란 어렵다. 이는 남성 중심의 상업적인 무대에서 여성극이 상연되기 어려웠고, 혹 책으로 발간하려해도 경제적인 뒷받침이 부족한 데에 기인한다. 여성 극작가들의 활약은 지속적으로 이어지지 않았으며 연극사에는 공백으로 남을 수 밖에 없었다. 한편으로 남성중심의 극에서 여성은 주로 주변적 인물이거나, 갈등의 요인으로 작용하는 정형화된 이미지로 그려졌다.

1960년대 이후 사회적 운동으로 시작된 페미니즘 운동은 연극계에도 관심을 기울여 역사에 묻힌 여성 극작가와 그들의 작품을 발굴해내며 여성 극 전통을 회복하려는 노력해왔다. 따라서 남성이 중심이 되는 극이 아니라 여성이 중심이 되는 극에서 시대가 요구하는 새로운 여성상을 세워야할 필요성이 대두되었다. 그럼으로써 남성 작품 속의 부정적인 여성상이 수정되고 올바르게 여성을 바라보는 시각이 정립되어야 할 것이다.

본 논문은 Marsha Norman의 *Getting Out*과 *'night, Mother*를 중심으로 여성 주인공들이 처한 사회적, 개인적 상황을 헤쳐나가는 과정을 통해 Norman이 제시하는 여성상을 살펴본다. *Getting Out*은 실험주의 극 형식에 사실주의로 전개되며, 한 인물의 나뉘어진 두 자아가 동시에 무대에 표현된다. *'night, Mother*는 사실주의 극 형식을 따르고 있으나, 기존의 가부장 이데올로기를 전복하는 요소들로 인하여 여성주의 극으로 인정받을 수 있다. 궁극적으로 *Getting Out*과 *'night, Mother*에서 Norman은 여성 주인공들이 자신의 삶의 주도권을 획득하기

위해, 자율적인 선택을 행하는 모습을 그린다. 또한 여성간의 관계를 강조하여 가부장 사회에서 여성이 살아나갈 대안을 제시한다.

목 차

국문초록

I. 서 론	1
II. 본 론	9
1. <i>Getting Out</i>	9
2. <i>'night, Mother</i>	28
III. 결 론	55
참고문헌	57
ABSTRACT	60

I. 서 론

영미 희곡사에서 여성 극작가의 작품을 찾아보면 극히 미미하다. 미국에서는 실제로 19세기에 가서야 어느 정도 대중적인 인기를 얻은 희극 *Fashion*¹⁾을 선보인 Anna Cora Mowatt와 Rachel Crothers, Susan Glaspell, Zona Gale과 같은 이름을 거론할 수 있다. 하지만 사실 20세기 초까지 활발하게 활동한 여성작가는 거의 존재하지 않았다. Honor Moore는 이를 두고 연극계는 여성극의 전통이 세워질 수 없도록 남성들에게 제지받은 남성의 사회라 칭하였다.

Male exclusion of women from this camaraderie, perhaps more than any other single factor, has been responsible for the lack of a female tradition in playwrighting similar to that which exists in both fiction and poetry. . . . Western theatre has mostly been a man's world in which women are violated or adulated, depending on the historical moment, but never allowed to express their whole selves.²⁾

시대마다 여성 극작가들이 분명 존재하여 여성의 이야기를 극화하려는 시도가 있었으나 남성 비평가들에 의해 제거되어 무대 위에서 상연되는 작품은 극히 소수에 지나지 않았고, 대부분의 작품이 소위 살롱이라 일컬어지는 사교모임에서나 상연되었으며 책으로 출간될 기회조차 얻기 어려웠다. 그렇다면 여성 극작가의 작품이 이처럼 남성비평가에게 제지되었던 이유를 살펴볼 필요가 있다. 일례로 1937년 “When Ladies Write Plays”라는 글에서 Joseph Mersand는 여성 극작가의 글에는 사회적 의식이 현저하게 결여되어 있다고 비판한다.

1) Anna Cora Mowatt, 1845년 공연.

2) Honor Moore, *The New Women's Theatre*, New York: Vintage, 1977, p. x iv.

. . . Joseph Mersand asserts that women playwrights "rarely philosophize, their social consciousness is rarely apparent; they don't preach sermons; they don't raise you to the heights of aesthetic emotions." He concludes, "If it is the privilege or the weakness of the daughters of Eve to write faithfully of simple things, our women have availed themselves zealously of that privilege."³⁾

이런 비판에 대해 Judith E. Barlow는 여성 극작가들은 남성 극작가들과 다른 방법으로 주제에 접근하여 남성에 의해 무시되거나 경시되어온 여성의 문제들을 다루고 있으므로, 여성의 극작품에 '사회적 의식'이 결여되어 있다는 남성 중심적 비판 자체가 그릇되었다고 피력한다.⁴⁾

이처럼 여성들의 관심사와 문제를 극화하여 공연했던 무대는 그들만의 사적이고 친밀한 공간인 응접실이라는 특성과 여성중심으로 이루어지는 관객의 구성으로 인해 극작품의 언어의 사용에 있어 남성 극작가의 것과는 다른 형식인 대화 위주의 전통을 발전시킬 수 있었다. Case는 개인 연극에서 발전한 여성만의 '개인적 대화'의 특색을 다음과 같이 설명하고 있다.

Their focus has been directed to the personal networks of family and friends, creating kinds of experience which did not lend themselves to articulation in the public figures of rhetoric and oratory. For this reason, some women have developed a different tradition of dialogue from that of men. These women have excelled in the personal forms of dialogue. . . . Personal dialogue is not removed from life, so it operates not by mimesis but by enactment.⁵⁾

3) Judith E. Barlow, Introduction, *Plays by American Women: The Early Years*, New York: Avon, 1981, p. x x ix.

4) 앞 글, pp. x x ix - x x x.

5) Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, New York: Methuen, 1988, p. 46.

남성들과 다른 여성의 독특한 대화 기법은 현대에 이어져 여성 극작품의 하나의 특징으로 매겨진다.

1960년대 말 이후 사회 전면으로 부각되기 시작한 페미니즘 운동은 문학 분야, 그 중에서도 여성의 참여가 극히 제한된 연극에도 관심을 기울이기 시작했다. 그러한 노력으로 Aphra Behn을 비롯한 영미의 선구적인 여성 극작가를 찾아내고, 새로운 시각으로 여성극을 고찰하기 시작했다. Moore의 다음 말은 이러한 당시 여성 연극계의 분위기를 말해주고 있다.

Were there precedents? Or were we pioneering? I wanted to find out what had happened to women playwrights in the past. It was time to place these new plays in proper historical context, to bring them together, to name them.

6)

무대에서 잊혀지고 역사적 기록이 미미하게 남은 여성 극작가들을 발굴해 내는 한편 영미극 전통 속에 여성 극 전통을 캐내어 밝히려는 관심 또한 고조되었다. 미국의 극 전통, 그 중에서도 여성의 극 전통은 희극에서 시초를 찾을 수 있다. 영국으로부터 독립을 쟁취하기 위한 의지의 표출로써 18세기의 여성 극작가들은 그녀들의 희극에서 여성의 선택에 중점을 두었다. 개인의 자유, 독립을 선택하는 것은 곧 행복을 쟁취하는 것과 연결되었다. 물론 이때의 선택은 그 선택에 어떠한 잘못된 결과가 따를 수 있다는 위험까지 포함한다.⁷⁾

여성 극작가들은 남성의 희극과 다른 여성 중심의 비전통적인 힘을 발휘하며 여성 주인공들이 적극적으로 목표를 성취하게끔 하였다. Kritzer는 여성의

6) Moore, p. x iii.

7) "The plays do acknowledge that independence carries risks. Freedom of choice implies the possibility of choosing wrongly." Amelia Howe Kritzer, *The Cambridge Companion to American Women Playwrights*, ed. Brenda Murphy, Cambridge: Cambridge UP, 1999, p. 12.

희극속에 분별력이 강조되며, 분별력과 자유로운 선택이 깊이 연관되어 있음을 다음과 같이 밝힌다.

The virtue that most distinguishes the exemplary American women in these comedies is discretion. Since they develop discretion through the trial-and-error exercise of choice, this virtue depends on freedom.⁸⁾

새 국가의 성립과 함께 여성의 지위가 새롭게 세워지리라 보았던 낙관론은 미국내의 여러 사회적 변화를 겪으면서 붕괴되고, 여성 극작가의 희극 역시 사라졌다가 30년만에 Mowatt의 *Fashion*으로 부활하였다.

이렇듯 여성 극작가의 활약이나 여성의 극전통은 지속적으로 발전하지 못하였다. 반면에 몇 세기를 거쳐 확립되어 온 남성 극전통속에 나타나는 여성상은 사회에서 여성이 받는 차별과 억압을 반영하여, 부정적이거나 수동적이며 남성 인물과 같은 정도의 다양한 성격을 구현하지 못하는 주변화된 인물로 그려져 왔다. 정전으로 인정받는 남성 극작가들의 작품 속에서 그려진 여성의 유형은 반론의 제기도 없이 남성중심의 사회에서 관객에게, 독자에게 암묵적으로 받아들여져 왔다. 다음의 글은 여성 독자[관객]에게도 똑같은 것이 강요되어 왔다고 밝힌다.

우리가 보아온 대로 대부분의 텍스트 속에서 판단력을 가진 적극적인 의식으로 나타나는 것은 남성이다. 여성은 거의 항상 서사가 응시하는 수동적 대상, 다시 말해 비판되고 찬양되며 처벌되어야 하는 대상으로 남을 뿐이다. . . . 독자들을 끌어들이기 위한 서사 전략들에 참여함으로써 우리 역시 여성들을 지배하려는 가부장적 의지와 공모하게 된다.⁹⁾

8) 앞 글, p. 12.

9) 팸 모리스 지음, 강희원 옮김, 『문학과 페미니즘』, 서울: 문예출판사, 1997, p. 59.

다시 말해서 남성작가의 작품에 수반되는 남성 지향적인 태도와 가치들은 작품을 대하는 독자의 성별에 관계없이 그들의 이데올로기를 수용하게끔 만들어왔다. 따라서 가부장적 이데올로기를 함축하는 언어나 이미지들에 저항하는 여성의 참여가 더욱 필요하게되었다. 즉 남성적 시각에서 조망된 기존 극의 여성 인물들이 남성에게 종속된 존재라는 가부장적 가치관으로 왜곡된 채 표현되고 있음을 알리고, 여성이 남성에게 의존적인 객체가 아니라 남성과 대등한 주체임을 객관적으로 정당하게 밝히는 시도가 필요하다.

여성의 시각으로 여성 인물에 대해 연구하려면 먼저 남성작가의 작품에 나타나는 전통적인 여성 인물에 대한 연구가 선행되어야 할 것이다. 고전극부터 현대극에 이르기까지 남성 극작가가 그린 여성 인물은 넓은 의미에서 볼 때 정형화된 틀을 벗어나지 못했다. 이형식은 극작품 속에 그려지는 여성의 이미지를 ‘천사/창녀 이분법(angel/whore dichotomy)’에서 나아가 희생자(victim), 악녀(femme fatale)의 유형으로 확대하여 분류 가능하다고 밝히고 있다.¹⁰⁾ 본 논문에서는 크게 ‘천사’와 ‘악녀’의 유형으로 나누어 살펴보고자 한다. ‘천사’는 자신을 헌신하고 봉사하는 이타적 존재로 자기 희생의 대상은 남성이다. 이렇게 볼 때, ‘천사’는 가부장 사회에서 스스로의 목소리를 내지도 못하고 그녀의 생각과 의지가 남성의 욕구 충족을 위해 복종하게끔 위치 지어진다. 한편 ‘악녀’는 남성인물들을 사회의 가치관에 반하는 행동으로 몰고 가 결국 파탄에 이르게 하는 부정적인 역할을 하는 여성들로 대개 창녀나 요부로 등장한다. 이러한 유형의 여성 인물 분류는 미국 현대극에 대해서도 적용할 수 있다. 예를 들면 미국 현대극의 대표적인 정전에 속하는 작품인 Eugene O'Neill의 *Long Day's Journey into Night*에서도 이러한 전통적인 여성 이미지가 재현되고 있다.

Long Day's Journey into Night 에서 Tyrone가의 부부와 두 아들은 각

10) 이형식, “미국 남성 극작가의 작품에 나타난 여성 이미지”, 『현대영미희곡』, 1996, 제 5호, p. 46.

자 나름의 문제를 안고 있는데, 그들 중 James Tyrone의 아내인 Mary는 Eugene 출산시 의사의 잘못으로 마약에 중독 되어 치료를 받았으나, 남편과 아들들에게 끊임없이 마약 복용의 의심을 받는다. 특히 극 중에서 큰아들 Jamie를 알콜 중독으로 몰아간 원인 제공자라는 비난을 받는 Mary는 근본적으로 남성을 타락시켜 불행에 빠지게 하는 ‘악녀’의 모습을 담고 있다. 극의 결말에서 남성들이 화해와 이해의 장에 동참하고 있을 때, Mary만이 소외된 채 마약을 복용하는 반복적인 악습에 젖어있다. 극 중 인물들이 개선의 여지를 보인다면, Mary에게는 일말의 개선 가능성도 배제되어있다. 그러나 Mary는 과거의 수녀원 시절로 정신적·심리적으로 도피함으로써 ‘천사’의 이미지에 대한 꿈을 버리지 못하는 양면성을 보인다. 이 극의 Mary를 통해 볼 수 있듯이, ‘천사-악녀’의 이미지는 한 인물 안에서도 구현된다. Mary의 경우처럼 남성작가의 작품에서는 여성의 모습을 정형화시킬 뿐 여성을 남성과 동등한 한 인격체로 나타내지 못한다. 이는 남성 극작가의 여성 이해가 현저하게 부족함을 시사한다. 따라서 여성을 올바르게 평가하도록 사회전반의 인식 확장을 위해서는 여성이 바라보는 여성에 대한 연구가 선행되어야 할 것이다.

여성의 본래적 위치를 회복하기 위하여 연극에서의 페미니즘 운동은 정형화된 여성상을 받아들이기를 거부하고 여성의 실제 모습을 무대 위에 그대로 드러내어, 억압받는 현실을 재현하고 가부장제의 비합리성을 관객에게 깨닫도록 촉구하는 역할을 담당한다.

The assumption of significance to women's experience is an attempt, by women writers, not only to address the details of their lives but to themselves out of a centre defined by default. They are, in effect, resisting a culture of appropriation which gives meaning to women only as they are seen in relation to men.¹¹⁾

현대 미국 여성극의 선두주자인 Marsha Norman, Beth Henley, Wendy Wasserstein 등의 작품은 대중적 인기를 얻으면서 동시에 여러 상을 수상하여 작품성을 인정받는 등 연극 무대 위에 새로운 여성인물의 전통을 확립해 가는데 공헌하고 있다. 특히 Norman은 여성극작가로서는 25년 만에 풀리처상을 받고 연극무대, TV 드라마, 영화의 영역을 오가며 활약하였다. 1977년 발표된 Norman의 첫 작품 *Getting Out*은 독특한 극 형식과 여성 중심의 주제로 주목을 받았으며, 1983년에는 *'night, Mother*가 여러 권위 있는 상을 수상하여 촉망받는 미국 여성 극작가 중 하나로 Norman이 세계에 알려지게 되었다.¹²⁾

Norman은 넓은 의미에서 여성주의 극작가로 인정받고 있으며 *Getting Out*에 대해 D. Grantley, L. Porter 등은 극의 실험적 무대의 효과를 언급하였고, *'night, Mother*에 대해 J. Spencer는 논문 “Norman’s *'night, Mother*: Psycho-drama of Female Identity”에서 정신 분석적으로, W. Demastes는 논문 “Jessie and Thelma Revisited: Marsha Norman’s Conceptual Challenge in *'night, Mother*”에서 문화해석적으로 접근하여 연구해 왔다. 한편 국내에서는 90년대 이후로 그녀의 작품에 대한 연구가 활발히 이루어져왔으며 주로 여성주의 시각에서 여성의 정체성과 자율성을 탐구하는데 주력하였다. 상명대 박주은은 박사논문 “Marsha Norman의 작품에 나타난 여성의 자아 찾기”에서 여성의 자아 탐구에 중점을 두었다. 본 논문에서는 Norman을 여성주의 극작가로 받아들이고 *Getting Out*과 *'night, Mother*를 여성주의 극으로 증명하면서 기존 남성중심의 사실주의극의 여성상과 다른 여성상의 발현을 모색하고자 한다.

본 논문은 Norman의 대표작 *Getting Out*, *'night, Mother*를 중심으로 기

11) Audre Lorde, *Modern American Drama, 1945-2000*, 2nd ed. Bigsby C. W. E., New York: Cambridge UP, 2000, pp. 323-324.

12) Darryll Grantley, *American Drama*, ed. Clive Bloom, New York: Macmillan Press, 1995, pp. 142-143.

존 남성작가들에 의해 부과된 정형성을 벗어나 새로운 정체성을 확립해 가는 여성을 살펴보고자 한다. 이는 가부장 사회 속에 억압당하는 여성이 자율성을 회복하기 위해 투쟁하는 과정으로 읽혀질 수도 있다. 두 작품은 모두 남성중심의 가부장 사회 속에 위치가 규정되어지고 일방적 억압으로 고통받는 여성 주인공을 다루면서도, 한편으로 남성적 사상을 이어받은 여성과 여성 대 여성의 관계에서 좌절당하는 아이러니를 드러내고 있다. 특히 두 작품은 부자관계에 비해 소외되었던 모녀관계를 다룸으로써 여성간의 유대감 확립의 문제를 짚어보고, 여성간에 풀어야 할 숙제들을 제시한다.

본론에서는 두 작품을 여성주의 작품으로 읽을 수 있는 구체적인 논의를 다루어 보고, 작품 속에 가부장적 이데올로기에 저항하는 형식과 요소들이 어떠한 방식으로 표출되는지 찾아보려고 한다. 아울러 여성들이 자신의 삶의 주도권을 쟁취하는 과정을 살펴보고 궁극적으로 남성의 극전통에서 탈피한 여성상의 모습과 작가가 독자와 관객에게 제시하는 여성의 승리 양상을 모색하고자 한다.

II. 본 론

1. *Getting Out*

Norman의 첫 작품인 *Getting Out*은 1977년 발표되었다. *Getting Out*은 사실주의적 내용을 실험주의 극 형식의 틀로 전개하고 있다. Norman은 과거와 현재가 공존하는 실험적인 무대인 감옥과 아파트라는 두 개의 다른 세계를 설정하고 한 인물의 두 자아인 Arlene과 Arlie를 동시에 극화하고 있다. Grantley는 *Getting Out*에서의 이러한 직접적인 사실주의와 실험적인 형식의 연출이 분열된 두 자아를 한 무대 위에 공존하게 하는 Norman의 목적에 적절하다고 지적하고 있다.¹³⁾ 다음 지문에서 알 수 있듯이 두 개의 시공간을 함께 제시하고 있는 이 작품의 무대 자체가 실험적인 형식의 틀을 이루고 있다.

A catwalk stretches above the apartment and a prison cell, stage right, connects to it by stairways, An area downstage and another stage left complete the enclosure of the apartment by playing areas for the past. The apartment must seem imprisoned.¹⁴⁾

무대는 공간적으로 볼 때 중앙의 아파트 내부와 아파트를 둘러싼 감옥의 두 세계로 이루어진다. 또 시간적으로 본다면 감옥은 Arlie의 과거 기억인 반면에 아파트는 출옥한 Arlene이 앞으로 머무를 곳으로 Arlene이 겪은 과거의 경험과 현재 그리고 미래에 그녀가 겪게 될 경험의 영역이 무대 자체에 형상화되어 있다.

주인공을 둘러싼 감금의 이미지는 아파트가 감옥에 둘러싸여있는 무대 자

13) Grantley, p. 162.

14) 마샤 노만 지음, 정문영 옮김, 『출옥』, 도서출판 동인, 1998, p. 18. 본문 인용은 이 판에 준하며 앞으로 본 논문에서는 본문 인용 쪽수만을 밝힌다.

체를 통해 나타난다. 이렇게 감금과 구속의 외형적 이미지는 감금된 여성의 사회와 환경을 표현해주는 동시에 그 여성의 정체성마저 감금의 상태에 놓여 있음을 표현한다. 즉 Grantley가 지적하듯 극 중에서 여성은 한 가지 목적을 나타내기 위한 다양한 감금의 이미지와 더불어 연기하게 되는데, 그 여성은 가부장적 사회와 가부장적 경제 구조에 감금되어 있었을 뿐 아니라 그녀의 정체성이 그러한 구조에 의해 형성되었다.¹⁵⁾ 아파트는 Arlene Holsclaw의 공간이며 Arlie는 Arlene의 과거 자아로 무대 왼편에 위치한 감옥의 독방에서 머무른다. 두 자아인 Arlene과 Arlie는 서로를 인식하지 못하지만, Arlene의 대사나 다른 등장인물과의 대화 또 그녀가 하는 생각의 연상작용으로 Arlie가 액션에 끼여들으로써 상호작용을 하고 있다.

감옥과 감옥의 통로가 아파트를 둘러싸는 무대 설정은 Arlene이 과거에서 벗어나지 못한다는 사실을 상징하고 있다. Brown은 Arlene의 과거 자아인 Arlie 역의 배우가 아파트를 둘러싼 감옥에서 무대를 자유로이 넘나들으로써 현재가 과거에 의해 제한된다는 것을 시사할 뿐 아니라 남성 간수의 감시 아래 남성의 시선에서 결코 벗어날 수 없음을 지적하고 있다.

The actor playing Arlie variously occupies the cell, and area downstage, and another stage left, boxing in the apartment and suggesting that the present is limited by the past. To further reinforce this suggestion of imprisonment, a guard is stationed on the catwalk, so that the play literally takes place under a male gaze.¹⁶⁾

결과적으로 이는 Arlene이 감옥을 나오기는 했지만, 장소가 감옥에서 아파트로 바뀌었을 뿐 여전히 감옥과 다름없이 구속된 상황에서 살고 있기에 그녀가

15) Grantley, p. 145.

16) Janet Brown, *The Cambridge Company to American Women Playwrights*, ed. Brenda Murphy, Cambridge: Cambridge UP, 1999, p. 201.

처한 상황이 결코 개선된 것이 아님을 암시하고 있다.

또한 Arlene이 과거에서 완전히 단절되지 못했다는 명백한 증거는 그녀가 아파트에서 과거와 연관된 사람들의 방문을 피할 수 없다는 사실이다. 그녀가 아파트에서 만나게 되는 그녀의 어머니, 아들 Joey의 생부이자 옛 포주인 Carl, 감옥의 간수였던 Bennie 등은 Arlene에게 현실이란 과거의 연장일 뿐 어느 면에서도 과거와 단절되거나 분리될 수 없는 것임을 깨닫게 하는 요인으로 작용한다. Richard G. Scharine이 여기서 Arlene이 과거의 자신을 더욱 이해해하게 될수록 감옥의 삶과 바깥의 삶 사이에는 유사점이 있다는 것을 배우게 될 것이라고 지적하고 있듯이¹⁷⁾ Arlene은 그녀의 과거 자아를 인식하게 될수록 점차 실제적으로 감옥안과 밖의 생활이 근본적으로 다르지 않다는 것을 깨닫게 된다.

이 극의 무대에서 감금의 이미지를 드러내는 또 다른 요소는 감옥 내에 울려 퍼지는 확성기의 안내 방송이다. “*A woman’s voice is preferred, a droning tone is essential.*” (14)은 남성 중심적 사회체제에 편승한 여성의 여성억압을 드러내는 예가 된다. 확성기의 방송 내용은 기회의 박탈, 금지, 억압이 주를 이루고 있다고 Scharine은 지적하고 있다.

In the prison announcements that set the tone for each act, the routine is broken only by the suspension of privileges: a library not open, a front lawn and picnic tables off-limits, an exercise class cancelled, a picnic postponed, a visitor mistakenly announced, and so forth. In spite of inclement weather, however, work details go on. A lost checkerboard suspends all checkers playing, and even a gift for a retiring prison volunteer is a required project.¹⁸⁾

17) Richard G. Scharine, *From Class to Caste in American Drama*, New York & Westport: Greenwood Press, 1991, p. 220.

무대에서 형상화되는 감옥 내에서의 감금 이미지는 외부세계로 이어진다. 아 파트의 경우 창살 역시 Arlene의 자유로운 시선을 금지하는 감금의 이미지를 상징한다. Arlene을 찾아오는 사람들과 인격적인 관계를 맺을 가능성이 없는 현실 자체도 과거와 단절하고 새로이 형성한 불안정한 자아의 발전을 막는 역할을 하기에 이 모두가 넓은 의미에서 볼 때 자아를 구속하는 감옥이 되는 것이다.

Arlie와 Arlene의 분열은 Arlene의 강렬한 욕망에 의한 선택적 분열이다. Arlie는 교육적으로나 가정적으로 보살핌을 제대로 받지 못한 10대의 미성숙한 자아이다. 그녀는 어린 시절 아버지에게 성적 학대를 받은 이후로 자신을 남성들의 성적 대상으로밖에 인식하지 못하며, 그녀의 분노와 자아 상실의 표현은 거친 언어와 물리적 힘을 휘두르는 것으로 나타난다. Arlie는 자신을 아버지로부터 보호해 주기를 원했으나 무관심하게 방관하였던 어머니를 미워하면서도, 생계를 유지하기 위한 방편으로 어머니가 택시를 몰면서 몸을 파는 것을 이해하고 있다. Arlie와 마찬가지로 Arlene 역시 어머니의 애정과 관심을 받기 원하지만, 과거나 현재 어느 때이든 어머니는 그녀의 기대에 부응하지 못한다. Grantley는 이 모녀관계가 두 여성, 그 중에서도 특히 어머니가 처한 현실로 인해 회복되어지리라고 전망할 수 없다고 말하고 있다.

Arlene vainly appeals to her mother for love and help, but it becomes clear that this relationship is made impossible by the damage which both women have sustained, the older woman through her impossible position at the centre of a problem family and with no support from an errant husband.¹⁹⁾

18) 앞 글, p. 220.

19) Grantley, pp. 144-145.

위에서 언급되는 Arlene의 아버지는 실제로 극에 등장하지는 않으나, Arlie의 자아에 악영향을 미친 최초의 남성으로 보여진다. 그녀의 아버지는 딸을 능욕했을 뿐 아니라 아내에게도 폭력을 휘두르는 억압적인 가부장이었다. 게다가 현재는 아내에게 가정 경제를 모두 일임하고 병자행세를 하고 있다. “Your daddy ain’t doin’ too good right now. Man’s been dyin’ for ten years, to hear him tell it. You’d think he’d git tired of it an jus’ go ahead . . . pass on.” (54)라고 한 어머니를 통해 Arlene의 아버지가 10년째 병을 핑계 삼아 놀고 먹으며 어머니의 부담이 되어 왔다는 사실을 알 수 있다. 결과적으로 과거에 가장으로서의 권위를 휘두르던 아버지는 현재 무능력함으로 대변되는 인물에 지나지 않는다.

아버지가 Arlie에게 가한 폭력은 Arlie로 하여금 반사회적인 폭력을 행사하게 하는 원인이자 결과가 된다. 과거에 Arlie는 감옥에서 탈옥을 감행하였는데 이는 수감 중에 낳은 그녀의 아들 Joey를 당국에 빼앗겨 그를 다시 찾기 위해서였다. Arlie의 아들 Joey는 그 이름 자체가 즐거움(joy)을 연상시킬 뿐 아니라 “Where’s my Joey-bear? Yellow Joey-bear? Mama?”(54) 라고 한 그녀의 말에서 알 수 있듯이 그녀에게 단 하나의 즐거움(joy)을 주는 대상이었던 곰 인형의 이름에서 따왔다. 따라서 Arlie가 유일하게 사랑을 주고받을 수 있는 존재인 아이 Joey가 그녀 몰래 입양되었을 때, 그녀가 탈옥을 감행할 정도로 이성을 잃고 마는 것은 당연한 귀결이다. 이때 그녀는 주유소에서 마주친 한 택시기사를 우발적으로 살해한다. 이 사건은 Arlie가 Arlene으로 변신하게 되는 전환점의 역할을 한다. Arlie의 아버지의 전직이 택시기사였음을 상기할 때 Arlie가 택시기사에게서 아버지의 모습을 발견했다고 볼 수도 있다. 택시기사였던 아버지에게서 어린이다운 순수함과 여성으로서의 순결을 빼앗긴 Arlie는 택시기사에게 권총의 방아쇠를 당김으로써 상징적으로 아버지를 살해한다. 그 결과 그녀는 가부장 사회의 질서를 교란시킨 사회의 불순분자로 가

부장 사회와 억압적인 남성들의 감시 아래 엄격하게 구속당하고 만다. 이 사건 이후로 Arlie는 Joey를 되찾아 함께 살기 위해서 스스로가 변해야 한다는 필요성을 자각하게 된다. Joey를 되찾으려는 욕망을 실현하려면 먼저 출옥을 해야만 하고 출옥을 하려면 무엇보다 먼저 자신을 변화시켜야만 하는 것이 그녀가 처한 현실에서 내린 결론이다. Scharine은 Arlene이 사회가 거부하는 그녀의 한 부분인 반항적이고 반권위주의자 Arlie가 제거됨으로써 온순한 사람이 되어 “기업에 이어받을 수” 있다는 믿음에 도달하는데 이것은 그녀의 욕망을 분명하게 실현하기 위해서라고 말한다.²⁰⁾

결국 출옥하려는 Arlie의 욕망과 그녀를 교화하려는 교도소 목사의 동기유발이 합해져 새로운 자아인 Arlene이 탄생한다. Arlie의 변신에 대한 강렬한 욕망은 그녀의 변신을 죽음과 재생이라는 이미지에 결합시킨다. 옛 자아를 죽이고 완전하게 새로운 자아로 태어나라는²¹⁾ 기독교 교리를 문자적으로 받아들인 결과이다.

. . . they said it was three whole nights at first, me screamin' to God to come git Arlie an kill her. . . . then that night it happened, the officer was in the dorm doin' count. . . . there's all this blood all over my shirt an I got this fork I'm holdin' real tight in my hand an there's all these holes all over me where I been stabbin' myself an I'm sayin' Arlie is dead for what she done to me, Arlie is dead an it's God's will. . . . I didn't scream it, I was jus' sayin' it over and over. . . . Arlie is dead, Arlie is dead. . . . they couldn't git that fork outta my hand till. . . . I woke up in the infirmary an they said I almost died. (180-182)

20) Scharine, p. 222.

21) 에베소서 4장 22-24절

진료소에서 깨어난 Arlie는 더 이상 예전의 Arlie가 아닌 부활한 새 인격 Arlene이 된다. 그녀는 예수 그리스도와 같이 죽었다가 살아나는 제의를 스스로 행한다. 이제 진료소에서 눈을 뜬 순간부터 Arlene은 온순하고 유순하며 명령에 반발심조차 없이 복종하는 여성으로 재생했다. 그러나 주목할 것은 Arlene의 새로운 인격은 스스로가 건 암시가 풀리면 깨어질 불안정한 것이라는 점이다. 그것은 그녀가 만나는 인물들간의 관계에서 그녀가 여전히 구속과 감금의 상황에 처해있다고 인식하면서 Arlie의 것인 거친 언어와 행동이 점진적으로 표출되는 것으로 알 수 있다. 결국 Arlie에서 Arlene으로의 변화는 종교적인 힘이 아닌 사회가 요구하는 여성으로 변모하기를 원하는, 그리하여 욕망을 성취하려는 Arlene 자신의 의지에 따른 것임을 알 수 있다. 따라서 아파트에 건 예수의 그림은 자신에게 건 암시를 유지시키는 도구인 것이다. 새로 태어난 Arlene을 대하는 사람들의 반응 역시 그 그림에 대한 태도로 읽을 수 있다. Bennie는 액자를 벽에 걸어 준 뒤 Arlie가 아닌 Arlene이라는 이름을 자발적으로 불러주고(40), 어머니는 액자가 기울어진 것을 바로 잡지 못한다(70). Carl은 합법적인 직업을 구하겠다는 Arlene의 말에 화를 내며 벽에 걸린 액자를 난폭하게 떼어낸다(164). 즉 Bennie는 유순하고 순종적인 Arlene을 이용하여 자신의 욕구를 채우려하고, 액자를 바로잡지 못하는 어머니는 새로 태어난 Arlene을 이해할 능력이 결여되어 있다. 한편 Carl은 Arlie가 아닌 Arlene이 자신을 거부하고 그녀에게서 분리시키려는 행동을 받아들일 수 없어 Arlene 자체를 부정하는 행위으로써 액자를 떼어내 버린다.

현재의 자아 Arlene은 다음에서 알 수 있듯이 구치소에서 교육받은 대로 가부장 사회가 요구하는 여성으로 길들여진다.

What is still alive is Arlene, knitter of sweaters, the best housekeeper in the dorm, honor-cottage assignee, and early parole material, The final exploitation has occurred.

Arlie is now Arlene, the patriarchal society's perfect woman: domesticated, in legal bondage, permanently economically subservient, and unable (or unwilling) to defend herself,²²⁾

그러나 역설적이게도 Arlene은 가부장적 사회가 요구하는 여성상을 수용하여 충실하게 교육을 받았으나, 그러한 교육은 Arlene과 같은 여성이 사회에서 경제적 독립을 이루는 데 별쓸모가 없는 것이다. 다음 어머니와 Arlene의 대화에서 이러한 교육의 비효율성이 제시된다.

ARLENE. I took some beauty school at Pine Ridge.

MOTHER. Yeah, a beautician?

ARLENE. I don't guess so.

MOTHER. Said you was gonna work.

ARLENE. They got a law here. Ex-cons can't get no license.

MOTHER. Shoulda stayed in Alabama, then. Worked there.

ARLENE. They got a law there, too.

MOTHER. Then why'd they give you the trainin'?

ARLENE. I don't know.

MOTHER. Maybe they thought it'd straighten you out.

(64-66)

여기서 어머니가 Arlene이 구치소에서 받은 교육을 순화용으로 거부감 없이 받아들이는 사실에서 알 수 있듯이 과거 자아인 Arlie가 이전에 지니고 있던 여성의 폭력성과 사회에 대한 반항심은 그녀의 어머니로 대표되는 여성들이 순응하며 살고 있는 가부장적 사회 체제를 위협하는 것이다. 따라서 이를 다스리기 위한 일련의 조치로써 구치소의 예에서처럼 효율성 없는 교육이 행해

22) 앞 글, p. 224.

진다.

종교조차도 기존 가부장 사회의 입지를 강화하기 위하여 이용되는 도구에 지나지 않는다. 처음에 목사는 Arlie를 Arlene이라 부르며 그녀의 본명을 회복시켜주었다. 원래 이름을 불러준다는 것은 그녀가 여성으로서 자각하기도 전에 남성들의 성적 대상인 'Arlie girl'로 불려지던 시절의 Arlie가 아니라, 한 인간으로서의 Arlene을 있는 그대로 존중하겠다는 의미를 담고 있다. Arlie는 목사에게서 난생처음으로 인간다운 대우를 받고, 이후 목사에게 감정적으로 의존하게 된다. 그러나 목사는 Arlie에게 그녀의 바램을 이루려면 혐오스러운 자아 "hateful self"인 Arlie가 아닌 신의 뜻과 사회가 요구하는 데로 순종적이며 유순한 Arlene이라는 완전히 새로운 사람이 되어야한다고 교육시켰다. 그렇게 변하기만 하면 바깥 세상에 나가서 원하는 것은 모두 할 수 있을 것(180)이라 말한다. 다음과 같은 Arlene의 고백을 통해 Arlie가 의지했던 교도소의 목사가 Arlie의 반항심을 억누르고 그녀의 자아 자체를 혐오하게 만들었다는 사실을 알 수 있다.

This chaplain said I had . . . said Arlie was my hateful self and she was hurtin' me and God would find some way to take her away . . . and it was God's will so I could be the meek . . . the meek, them that's quiet and good an git whatever they want . . . (180)

목사는 Arlie를 Arlene이라는 원래의 이름으로 회복시켜주고 그녀가 Arlene이 되어 감옥에서 나갈 동기를 마련해 준 것이다. 그러나 목사가 Arlie를 인격적으로 대한 것이 아니라, 단순히 교화시켜야 할 한 명의 죄수로 다루었을 뿐이라는 사실은 그가 전근 소식을 전하지도 않고 가버린 것과(178), 목사가 주입시키는 기독교 교리가 사회가 요구하는 방향으로 왜곡되었다는 것에서 드러난다. 따라서 목사가 간수를 통해 Arlie에게 전해주도록 한 예수 그림은 표면상

이제 신의 뜻에 그녀를 맡긴다는 의미를 지나지만 엄밀히 말하면 그의 사랑과 염려로 포장한 무책임한 행위에 지나지 않는다. 목사가 떠난 후 Arlie는 커다란 정신적 충격을 받고, 자신을 죽기직전까지 자해하는 극단적인 행위를 서슴치 않고 감행한다.

출옥한 후 아파트로 옮긴 Arlene은 Bennie와 Carl의 방문을 받는다. 두 사람은 각각 다른 목적으로 그녀를 찾아오지만, 그녀를 통해 자신의 욕망을 실현코자 하는 공통점을 가지고 있다. Bennie는 Arlene에게 경제적으로 안정된 울타리를 제공하는 대신에 아내를 통해 충족시키지 못한 성적욕구를 채워 줄 것을 요구한다. 한편 Carl은 감옥에서 탈옥하여 도시로 나갈 꿈에 젖어 있으며, Arlene이 이전과 같이 그의 파트너가 되어 줄 것을 강요한다. 하지만 두 사람 모두 요구만 할 뿐 그녀가 어떠한 선택을 할 것인지에 대해서는 관심이 없다. 그들은 Arlene을 남성에게 의존할 수밖에 없는 종속된 개체로 여긴다. 즉 그녀의 선택권을 인정하거나 그녀의 감정을 존중해주고 이야기를 들어주려는 것이 아니라 그들이 제공하는 데로 받아들일 것이라는 확신만 지닐 뿐이다. Spencer의 다음 말에서 알 수 있듯이 이 두 사람도 다른 남성들처럼 여성에 대한 그릇된 인식을 지니고 있다.

Whether father, husband, son, brother, friend, or lover, the recurrent theme is misunderstanding, misreading, or misrecognition of women. Since women's perception of themselves, and with it their ability to act, depends on male recognition, patriarchal power is shown to be based on a kind of deliberate blindness-on men's inability to properly "see" women, coupled with their need to see them in a particular way.²³⁾

23) Jenny S. Spencer, *Making a Spectacle: feminist essays on contemporary women's theatre*, ed. Lynda Hart, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1989, p. 159.

자신들에게는 특별한 방법으로 대우해 주기를 바라면서도 여성들을 제대로 ‘알지’ 못하는 남성들의 무능력은 여성들을 다 아는 듯이 말하고 행동하는 데서 드러난다. 다음의 Carl과 Bennie의 대사가 그 예가 된다.

CARL. Then that cab driver comes outta the bathroom an tries to mess with you and you shoots him with his own piece. [*Fires an imaginary pistol*] That there's nice work, mama. [*Going over to her, putting his arms around her*]

ARLENE. That gun . . . it went off, Carl.

CARL [*Getting more determined with his affection*]. That's what guns do, doll. They go off. (98)

ARLENE [*Struggling*]. Git out! I said git out!

BENNIE. You don't want me to go. You're jus' beginning to git interested. Your ol' girlie temper's flarin' up. I like that in a woman. (112)

Carl과 Bennie 두 사람은 Arlene에게 당장 필요한 경제적 문제를 해결해 줄 수는 있지만, 그녀가 Joey와 함께 자유를 누리며 살아가려는 욕망을 실현하도록 도와주고 이해하지 못하고 오히려 Arlene을 과거의 반복적인 삶 속으로 끌어들이려 가부장 질서에 구속시키려는 인물들이다.

Arlene은 자신의 과거 자아인 Arlie와 단절된 새로운 삶을 살게되면 모든 일이 형통할 것이라는 기대를 품었었다. 그러나 출옥 후에도 그녀를 둘러싼 삶에는 본질적으로 변화가 없다. 스스로의 힘으로 살아가려는 그녀가 사회에서 택할 수 있는 직업은 한정되어 있고, 매춘행위는 너무나 손쉽게 그녀를 유혹한다. Arlene은 어머니가 변한 자신을 자랑스럽게 여길 것이라 생각했으나, 어머니는 이전과 같이 그녀를 냉정하게 평가하며 그녀의 변신을 알아채려고 하지도 않는다. 게다가 Joey를 되찾을 수 없을뿐더러 그 아이가 양부모로부터

양육 받는 것이 오히려 적합하다고 Arlene에게 말하는 장면은 과거에 Arlie가 아버지로부터 학대받을까봐 두려워하는 장면과 교차되면서 Arlene의 정체성이 위축되고 불안정해지기까지 타격을 주고 있음을 알 수 있다.

MOTHER. You never really got attached to him anyway.

ARLENE. How do you know that?

MOTHER. Now don't you go gettin' het up. I'm telling
you . . .

ARLENE. But . . .

MOTHER. Kids need rules to go by an he'll got 'em
over there.

ARLIE. [*screaming*]. No Daddy! I didn't tell her nuthin'.

I didn't! I didn't [*Gets up from the bed, terrified*]

(58)

이와 같이 비사실적인 극의 무대는 Arlene과 Arlie을 서로 다른 상황을 병치하여 보여주면서도 두 자아가 느끼고 있는 감정이 강하게 연관되어 교차되고 있음을 시사한다. Arlene은 그녀의 유일한 희망인 Joey를 되찾을 거라는 마음을 털어놓음으로써 같은 여성으로서 어머니와 모성의 유대감을 이루려 시도하였지만, 어머니는 Arlene의 의도와 정반대로 현실의 제약을 냉정하고 매몰차게 말함으로써 Arlene의 시도는 좌절된다.

Arlene을 찾아오는 또 다른 여성인 Ruby는 Arlene과 어머니의 실패한 관계와는 또 다른 측면의 여성 유대 관계를 제시한다. Ruby는 아파트 윗층에 사는 이웃으로 Arlene과 마찬가지로 전과자이며 식당의 요리사로 일하는 여성이다. Arlene은 지금까지 누군가에게 대가없는 친절을 받아본 경험이 없기에 Ruby가 친근하게 다가와 도움을 주려는 행동을 경계한다.

Norman이 작품 속에서 긍정적으로 보는 여성상 중에 하나인 Ruby는 현실을 정확하게 판단하면서 동시에 따뜻한 인간성을 잃지 않은 인물이다.

Norman은 인터뷰에서 그녀가 선호하는 인물상에 대한 질문을 받았을 때 진실을 알려 하고 진실을 찾아가는 이들이 그들이라고 답하고 있다.

HARRIOTT: . . . Is it that they are clear-eyed?

NORMAN: Yes, it's people who need ultimately and finally to find out what the truth is, and who are willing to know it, whatever it costs them. They are not interested in suffering, they are not interested in pretending, and they want to know how things are. They want the real story.²⁴⁾

다음에서 보듯이 Ruby는 Arlene이 현실을 제대로 깨닫도록 종용하면서도 인정을 베풀 잘 아는 여성이다.

ARLENE . . . That ain't why I quit bein' so hateful,
so I could come back and rot in some slum.

RUBY [*Word "slum" hits hard*]. Well, you can wash dishes to pay the rent on your "slum" or you can spread your legs for any shit that's got the ten dollars . . . An I don't live in no slum.

ARLENE [*Sensing Ruby's hurt*]. Well, I'm sorry. . . . it's just . . . I thought. . . [*Increasingly upset*]

RUBY [*Finishing her sentence*] . . . it was gonna be different. Well, it ain't. And the sooner you believe it, the better off you'll be. (176-178)

여기서 Ruby와 Arlene의 어머니가 구사하는 언어의 차이점이 여실히 드러나는데 이는 두 사람이 삶을 살아가는 가치관과 삶에 대한 태도가 현저히 다르기 때문이기도 하다. Ruby는 Arlene의 무례함을 너그럽이 용서해주고 더 나

24) Esther Harriott, *American Voices: Five Contemporary Playwrights in Essays and Interviews*, McFarland, 1988, p. 152-153.

아질 것이라고 격려하는 반면 Arlene의 어머니는 침대 밑에서 Bennie의 모자를 찾아내자마자 Arlene의 설명을 들으려고 하지도 않고 떠나버린다. 어머니는 떠나면서 Arlene이 이전과 “변함없는 못난 자식(same hateful brat)” (86)이라고 곱씹는데 이는 Arlene에게는 어머니에게 자신의 가치를 인정받지 못한다는 좌절감과 외로움만을 남겨둔다.

Ruby가 Arlene의 윗층에 살고있다는 극의 설정 역시 상징적 의미를 갖는다. 이러한 공간적인 상하의 설정은 그녀가 Arlene의 인생의 선배이며 Arlene이 겪게 될 사회생활을 이미 겪고있으므로 Arlene에게 삶의 길을 예시하는 조언자의 역할을 담당할 수 있는 인물임을 암시한다. Keyssar가 지적하듯이 Ruby는 남성들이 사용하는 방법들을 모두 알고 있으며, 그들의 유혹으로부터 Arlene과 Arlie를 보호한다. Ruby가 외로움이 두렵다는 것, 천한 직업을 갖는 데서 오는 좌절감을 안다는 것 역시 중요하다. 그녀는 보상을 바라지 않고 다른 이에게 도움을 주거나, 어떤 능력이나 자원 없이도 살아가는 여성이라는 긍정적인 모델의 역할을 수행한다.²⁵⁾ 따라서 Ruby라는 인물에게서 긍정적인 여성상을 읽어낼 수 있다. 궁극적으로 Norman은 Ruby를 통해서 가부장적 관계에 대한 대안 및 도전으로써 여성들간의 유대를 강조하고 있음을 알 수 있다.²⁶⁾ 사실 Arlene이 Arlie를 살해하였다는 고백을 Ruby에게 털어놓으며 자신이 숨기고 있었던 과거 자아 Arlie를 언급한다는 것은 이러한 유대관계를 형성하는 출발점이 된다. 그녀가 Arlie를 더 이해하는 과정으로 나아가는데 있어서 Ruby와의 우정과 신뢰는 중요한 버팀목이 된다. 또한 Bennie와 Carl의 유혹을 물리치는데 있어서도 Ruby가 힘이 되어주었다. Laurin Porter가 말했듯이 Ruby와의 우정은 Arlene이 Bennie와 Carl를 거부하도록 그녀에게 용기를 주며, 처음으로 Arlie가 Arlene의 이름을 직접적으로 부르는 장면이 이루어지

25) Helene Keyssar, *Feminist Theatre*, London: Macmillan, 1984, p. 164.

26) 배리 쏘온, 매릴린 알룸 엮음, 권오주 외 옮김, 『페미니즘의 시각에서 본 가족 Rethinking the Family』, 한울 아카데미, 1991, p. 30.

게 한다.²⁷⁾

Norman은 인터뷰에서 그녀가 여성간의 유대관계를 강조하게 된 것은 그녀 자신의 경험에서 기인된 것임을 밝힌다.

I am particularly comforted and find it a joyous experience when the best help, when extraordinary help comes from a woman. Then there is this great bonus of special understanding. A special peace comes from playing at your level with another woman. I am also finding in my own personal life a new route to understanding the women in my history. . . .²⁸⁾

다시 말해 Norman은 여성간에 유대관계를 맺음으로써 이 시대, 이 사회의 약자인 여성은 강건해질 수 있는 힘과 지혜를 모을 수 있다고 본다. Arlene이 아파트에서 만나는 사람들을 통해 분노와 좌절의 감정을 느끼면서 Arlie의 존재가 자신 안에 여전히 존재하고 있음을 깨달아 가는데 있어서 Ruby의 도움은 결정적인 역할을 한다. 그녀는 결국 Arlie를 버림으로써 과거의 상처받은 기억들과 과오까지 모두 지울 수 있는 것은 아니라고 인식한다. 마침내 Arlene은 Arlie를 이해하고 싶고, 또 타인에게 자신을 이해받고 싶다는 간절한 바람 때문에 더 이상 Arlie를 숨기거나 외면하지 않고 그녀와 맞닥뜨린다.

ARLENE. I did . . . [*This is very difficult*] I mean, Arlie was a pretty mean kid, but I did . . . [*Very quickly*] I didn't know what I . . . [*Arlene breaks down completely screaming, crying, falling over into Ruby's lap.*]

27) Laurin Porter, *The Cambridge Company to American Women Playwrights*, ed. Brenda Murphy, Cambridge University Press, 1999, p. 203.

28) Kathleen Betsko, Rachel Koenig, *Interviews with Contemporary Women Playwrights*, New York: Beech Tree Books, 1987, p. 340.

‘Arlie’라고 불리는 것조차 꺼려했던 Arlene은 잃어버린 과거 자아에 대해 슬퍼하며, Arlie가 겪어야 했던 고통과 그녀가 행한 잘못들까지도 포용한다. 한편으로 Arlene으로서 살아가기 위해서는 Arlie의 생명력과 투지 또한 필수불가결 요소인 것까지 깨닫게 된다.

외형상 Arlie와 Arlene은 남성 극작가들이 그려오던 전형적인 여성과 유사한 패턴을 지닌다. 즉 Arlie의 물리적·언어적 폭력성은 사회의 질서를 흐트리고 극의 흐름을 갈등 상황으로 심화시켰던 ‘악녀’의 이미지이며, Arlie가 사회에서 축출되는 대신에 사회가 요구하는 대로 길들여지고 순종적인 여성으로 탈바꿈한 Arlene은 자신의 목소리를 내지 않는 그들의 ‘천사’의 이미지에 어울린다. 그리고 이러한 변모는 Arlie가 죽고 Arlene이 무대에 등장함으로써 가부장 사회가 여전히 단단한 기반 위에 있음을 보여주는 듯 하다. 그러나 Norman은 Arlene이 남성들에게 순종적이며 무기력하게 반응하는 사이사이마다 과거의 Arlie가 끼여들게 해 극의 흐름을 끊어놓는다. 그리고 관습적인 사실주의 극의 진행에 이러한 Arlie의 끼여들음을 사회에 대한 도전으로 볼 수도 있다. Norman은 사실주의 형식에서 어긋나기를 시도하여 기존 가부장 사회가 부여하는 질서와 다른 형식을 세운다.

Arlie와 Arlene은 사회에 반항하거나 또는 순응하여 생겨난 자아로 어떤 형태이든 그 사회의 산물임을 부인할 수 없다. Arlie에게 사회는 불법적으로 이용하고 착취하는 투쟁의 장소이며, Arlene에게는 타협하고 순응하여 맞춰 살아가야 할 장소이다. 새롭게 탄생한 ‘천사’ Arlene은 불완전한 자아여서 Arlene이 다시금 사회의 벽에 부딪힐 때마다 그녀는 자신이 죽었다고 여긴 Arlie의 모습을 보게된다.

극의 마지막 부분에서 두 개의 분열된 자아는 공통의 즐거운 추억 속에서

만난다. 이 장면이 갖는 중요한 의미는 Arlene에게 Arlie가 과거의 죽어 사라져야 할 '악'이 아니라 Arlene이 살아가야 할 삶 속에서 어우러지고 이해해야 할 자신의 모습이라는 각성이 이루어지는데 있다.

[... Arlie appears on the catwalk, There is one light on each of them.]

ARLIE. Hey! You 'member that time we was playin' policeman an June locked me up in Mama's closet an then took off swimmin'? . . . so she said, "Who's in there?" and I said "It's me!" and she said, "What you doin' in there?" an I started gigglin' and she started pullin' on the door an yellin', "Arlie, what you doin' in there?" [*Big laugh*]

[Arlene has begun to smile during the story. Now they speak together, both standing as Mama did, one hand on her hip.]

ARLIE AND ARLENE. Arlie, what you doin' in there?

ARLENE [*Still smiling an remembering, stage dark except for one light on her face*]. Aw shoot.

[*Light dims on Arlene's fond smile as Arlie laughs once more.*] (192-194)

Arlene이 마지막으로 취하는 태도는 어머니의 반응을 흉내낸 것으로 그녀의 어머니와 동등하게 자신을 한 아이의 어머니로서 인식하고 있다는 의미를 가진다. Chodorow의 이론에 따르면 그녀가 어머니가 되는 과정이 여자가 자신의 어머니와 동일시하고 자신과 동일시하는, 이중적 동일시를 겪는 것을 의미한다고 한다.²⁹⁾ Arlene 역시 그녀의 어머니처럼 Joey의 어머니로서 살아가려

는 욕망이 있다. Joey와 가족이 되기 위해 Arlene은 그녀가 선택할 수 있었던 여러 가지 중에 하나를 택하게 된다. 그 선택에는 Arlene이 감수해야 할 책임과 제한이 분명히 따르지만, 이 극의 마지막 장면에서 관객은 Arlene이 무분별이 아닌 신중함과 더불어 용기와 투지를 지니고 사회에서 살아나가기라는 일말의 희망을 얻는다. Arlene은 인정하기를 거부했던 과거 자아의 소중함을 깨달아 수용함으로써 한층 더 성장하였고, 그녀 자신이 선택한 결과를 얻기 위해 당당히 세상으로 나아갈 것이기 때문이다.

Arlene이 과연 아들의 양육권을 되찾을 수 있을지, 그녀가 생계를 꾸려나갈 직업을 찾을 수 있을지, 또 어머니와 다른 자매들과 새로운 가족관계를 맺을 수 있을지는 극에 제시되어 있지 않다. 그러나 Ruby가 Arlene을 달래주면서 “You can still . . . you can still love people that’s gone” (184) 라고 말했듯 Arlene에게는 다시 한번 어머니에게 화해의 손길을 내밀 가능성이 있다는 여운을 남긴다.

*Getting Out*의 Arlene은 그녀 내면의 욕망을 실현시키기 위하여 자기 자신과 화해하는 길을 찾아냈다. Arlene은 자신이 혐오했던 과거의 Arlie는 결국 남성중심사회에 위협이 되는 존재였기에 버리도록 훈련되어졌을 뿐이며 그녀가 Arlie를 받아들였을 때 비로소 자율성을 쟁취하여 사회에서 살아나갈 수 있음을 깨닫게 된다. *Getting Out*에는 남성들에 의해 구축된 사회체계가 면밀하게 그려지며, 극이 끝날 때까지 변함없이 유지된다. 그것은 Arlene이 앞으로 살게 될 아파트 창문의 창살이 제거되지 않고 남아있다는 것에서 알 수 있다. “I don’t want them there. Pull them out.” (32)이라는 그녀의 대사에서 보듯이 Arlene은 창살의 존재에 강한 반감을 갖고 그것을 없애기를 원하지만 Bennie와 아파트 주인으로 대변되는 남성중심사회의 세력에 의해 제지당한다.

29) Chris Weedon 지음, 이화 영미문학회 옮김, 『포스트구조주의와 페미니즘 비평』, 한신문화사, 1996, p. 79.

Arlene을 만나기 위해 오는 인물들조차 그녀의 새로운 인생의 시작을 이해하지 못하거나, 이용하려하거나, 물리적인 힘을 써서라도 막으려는 등의 부정적인 반응을 보이는 인물들이다. 이러한 좌절감과 한계에 부딪혔을 때 Arlene은 이웃인 Ruby와 유대관계를 맺음으로써 자신의 욕망을 실현할 힘을 얻는다.

*Getting Out*에서는 감옥→아파트→사회로 확장되어 가는 가부장 사회의 억압과 감시하에 놓인 한 여성이 자아 상실의 위기 상황에서 극복해 가는 과정을 살펴보았다. 그 과정 중에 개입되는 여러 인물들이 대변하는 사회적 억압의 여러 양상들과, 모녀관계에서 드러나듯 해체된 가족의 무의미한 역할도 아울러 살펴보았다. 이 사회에서 여성으로 산다는 것은 사회의 편견, 제한, 구속 등에 대항하는 한편 극복해야하는 여성 공통의 과업이다. Norman은 두 개로 분열된 자아를 한 공간에 병치함으로써 여성이 가부장 사회라는 벽에 부딪혔을 때 나타날 수 있는 각기 상이한 반응을 제시한다. 그리고 Arlie와 Arlene이 정신적으로 성숙해가는 모습을 통해서 한 여성이 사회에서 자신만의 고유한 목소리를 회복하는 과정을 제시한다.

2. 'night, Mother

'night, Mother는 Norman의 대표작으로 1982년 초연되었고 1983년 드라마 부문 풀리처상을 수상한 작품이다. 'night, Mother는 미국 레퍼토리극장(America Repertory Theatre)과 브로드웨이에서 연이어 공연되었으며, Norman이 여성주의 극작가로서의 명성을 확립하도록 공헌하였다. 본 장에서는 사실주의 형식이라는 틀 안에 가부장적 이데올로기를 전복시키기 위해 구현되는 여러 요소들을 살펴봄으로써 'night, Mother가 여성의 정체성 문제를 다루는 여성주의 극으로 평가될 수 있는 정당성을 고찰하고자 한다. 특히 이극의 중심 관계인 모녀관계가 혈연 중심적 관계에서 여성의 유대관계로 확장, 성숙하는 과정을 알아보고, Chodorow의 심리학적 이론에 근거하여 가부장 사회에서 형성된 모녀관계의 문제점을 함께 살펴봄으로써 한 여성의 자살이라는 개인적인 사건 뒤에 자리한 사회의 폭력성과 이데올로기의 병폐를 지적하고자 한다.

앞장에서 살펴 본 *Getting Out*의 실험극적인 무대와는 달리 'night, Mother는 기존 사실주의 연극 무대를 배경으로 한다. 다음 무대 지문에서 알 수 있듯이 무대는 시골 가정집의 거실로 한정되며 무대 곳곳에 놓인 시계의 시간은 관객의 관람 시간과 일치된다.

*The time is the present, with the action beginning about 8:15. Clocks onstage in the kitchen and on a table in the living room should run throughout the performance and be visible to the audience.*³⁰⁾

이러한 시간·장소의 일치는 관객에게 극적 긴장감을 주고 극중 인물과의 감정적 일치감을 이끌어낸다. 연극을 볼 때 관객은 무대 위에서 인물들이 연기

30) Marsha Norman, 'night, Mother, Hill and Wang, 1983, p. 3. 본문 인용은 이 판에 준하며 앞으로 본 논문에서는 본문 인용 쪽수만을 밝힌다.

하는 같은 시·공간 속에 포함되어 있기 때문에, 어머니 Thelma와 딸 Jessie 모녀가 경험하는 무대 위에서의 사건을 바로 관객 자신의 경험의 일부인 것처럼 느낄 수도 있다.

외관상 Thelma와 Jessie 모녀는 여느 주말 저녁과 마찬가지로 평범한 토요일 저녁을 보내고 있다. 하지만 Jessie가 어머니에게 던지는 “I’m going to kill myself, Mama” (13)라는 한마디 말이 두 사람은 물론 관객마저 급박한 긴장감 속에 휘말리게 만든다. Jessie의 자살을 막기 위한 Thelma의 고분분투와 어머니가 자신을 자유로이 선택한 길로 가게 두길 바라는 Jessie의 강경한 대결구도 속에 관객은 Thelma 또는 Jessie의 입장에 동조하거나 중간자적 입장에서 Jessie의 자살 회구를 함께 숙고하고, 그녀가 자살 할 수밖에 없는 사회 상황에 대해 비탄해하지 않을 수 없는 감정적 개입을 하게 된다. Leslie Kane이 다음과 같이 말했듯이 *‘night, Mother*는 극 중의 인물과 관객의 감정적 일치감을 이끌어내는 강렬한 작품으로 평가된다.

The cathartic power of *‘night, Mother* is tremendous. We are Thelma trying to understand, placate, compromise, escape guilt, rely on reason and logic, and deny death. And we are Jessie wanting freedom from suffering, fighting against vulnerability, affirming individual choice and dignity.³¹⁾

이 작품에서 특히 극적 긴장감을 고조시키는 중요요소 중 하나는 바로 Jessie의 방이다. “One of these bedrooms opens directly onto the hall, and its entry should be visible to everyone in the audience.” (3) 라는 지문을 통해 상세히 설명되고 있듯이 Norman은 거실 뒤쪽으로 보이는 Jessie의 방이

31) Leslie Kane, *Feminine Focus*, ed. Enoch Brater, Oxford University Press, Inc., 1989, p. 267.

모든 관객의 시야에서 분명하게 인지되어야함을 강조하고 있다. Jessie의 등장은 “*Jessie enters from her bedroom, carrying a stack of newspapers.*” (5), “*She vanishes into her bedroom and we hear the door lock just as Mama gets to it.*” (88)에서 보듯이 그녀의 방에서 나왔다가 그녀의 방으로 들어감으로써 끝맺는다. 그리고 그 날 저녁 이 방은 죽음을 위해 예정된 곳으로 그녀는 치밀하게 죽음을 위한 계획을 세웠다. 자살을 계획하면서 Jessie는 “*We got any old towels?*”, “*Maybe an old blanket or towels we got in a soap box sometime?*” (6)라고 하면서 집에 있는 낡은 수건이나 담요를 모으는데, 이는 자살로 인해 방이 더럽혀지는 것을 가능한 한 막으려는 세심한 의도로 간주된다. “*Jessie takes the gun box, puts it on top of the stack of towels and garbage bags, and takes them into her bedroom.*” (20)라는 지문에서 알 수 있듯이 곧이어 Jessie는 아버지의 총을 찾아내어 손질한 뒤, 그것 역시 방에 가져다 둔다. 극의 마지막 부분에서 Thelma는 Jessie가 방에 들어가지 못하도록 그녀를 막아서는데, 이 경우 Thelma에게 Jessie의 방은 살아있는 Jessie를 다시는 보지 못한다는 불안감을 내재하는 장소로 간주된다. 관객의 입장에서 볼 때도 그들의 시야에서 분명히 인지되고 있는 Jessie의 방은 시종 일관 불안감과 긴장감을 계속 유지하게 만드는 무대장치가 된다. 이렇듯 이 극의 사실주의 무대가 드러내는 시간과 공간의 일치는 관객과 극 중 인물의 감정적 일치감을 유지하는데 기여하는 극적 장치가 된다. 구체적으로 Thelma와 Jessie가 살고 있는 무대는 관객들에게 먼 이국적인 배경이 아니라 바로 현재 이웃의 어느 장소를 연상시키는 낯익은 것이다. 다음에서 알 수 있듯이 부엌에는 일상사에 필요한 도구들이 걸려있고 거실에는 애정이 깃들인 것이 분명한 소품들이 놓여있어서 안락함이 느껴진다.

The livingroom is cluttered with magazines and needlework

catalogues, ashtrays and candy dishes, Examples of Mama's needlework are everywhere- pillows, afghans, quilts, doilies and rugs, and they are quite nice examples. The house is more comfortable than messy, but there is quite a lot to keep in place here. (3)

여기서 드러나듯 Thelma는 집 꾸미는 일에 열심이다. 이러한 점으로 미루어 그녀가 할 수 있는 일인 수공예에 몰두하여 끊임없이 완성품을 만들어내는 Thelma는 적극적인 성격을 지니고 있음을 알 수 있고, 이는 그녀가 삶에 대한 관심과 애착심을 가지고 있다는 구체적인 증거가 된다. 또한 Jessie와 Thelma의 다음 대화에서 알 수 있듯이 Thelma는 스노우볼이라는 컵케이크를 특별히 좋아하고, TV 가이드를 꼭 챙겨보며, 토요일 밤마다 손톱을 새로 칠하는 것이 일과일 정도로 일상의 사소한 삶도 소중히 여긴다.

MAMA. You haven't forgot what night it is, have you?
(*Holding up her fingernails*) They're all chipped, see? I've been waiting all week, Jess. It's Saturday night, sugar.

JESSIE. I know. I got it on the schedule.

MAMA. (*crossing to the livingroom*) You want me to wash 'em now or are you making your mess first?
(*Looking at the snowball*) We're out of these. Did I say that already?

JESSIE. There's more coming tomorrow. I ordered you a whole case.

MAMA. (*checking the TV Guide*) A whole case will go stale, Jessie. (6-7)

대사에서 Thelma는 Jessie에게 그녀가 관심 가지고 있는 일보다 매니큐어 칠하는 일을 먼저 해 줄 것을 당연시하며, 식품점에 음식을 주문하는 일을 요구

한다. 이렇게 볼 때 지금까지 Jessie가 매주 토요일 저녁마다 Thelma의 매니큐어를 칠해주는 등 어머니의 요구사항을 충실히 들어주며 집안일을 해왔음을 알 수 있다. 이는 아이러니컬하게도 딸인 Jessie가 Thelma를 돌보아주는 유모의 역할에 가정주부의 역할까지 담당하며 Thelma가 Jessie에게 전적으로 의존해왔음을 알 수 있다. 이러한 Thelma와 Jessie의 관계를 Grantley는 다음과 같이 설명하고 있다.

The curious reversal of parent-child dependence; it becomes clear from the mother's passion for sweets, her 'treats' which are visibly present all the way through, and the petulant self-centredness which shows clearly through her concern for Jessie, that her own emotional maturation has been stunted.³²⁾

여기서 알 수 있듯이 Thelma와 Jessie는 역전된 부모-자녀 관계인 것이다. 심지어 Jessie는 자신이 죽은 후, Thelma가 집안일을 잘 꾸려나가도록 꼼꼼하게 목록을 작성한다. 이러한 Jessie의 모습은 그녀가 자살한 이후에 Thelma를 보살피지 못하는 데에 대한 책임감을 보여준다.

Jessie가 이렇듯 자신을 의존하는 Thelma를 남겨두고 자살하겠다고 선언할 때, 일면으로 그녀는 가혹하고 비정한 딸로, Thelma는 딸에게 버림받을 무력한 노인으로 비침으로써 관객의 동정심을 유발할 수도 있을 것이다. 하지만 극의 도입부에서 관객이 Thelma에게 연민을 갖게 된다 할지라도 극이 전개되어 갈수록 관객은 Thelma에 대한 연민에서 Jessie에 대한 이해로 나아가는 것이 가능하다. Spencer가 “. . . Norman invites her audience to identify directly with the characters on stage, and relying on our own inner resources, to share their experience in unmediated fashion.”³³⁾ 라고 지적했

32) Grantley, p. 154.

듯 Norman은 감정일치를 넘어서 이해와 수궁으로 확장되는 과정 속에 관객이 스스로 참여하여 경험하도록 의도하였다.

이상과 같이 살펴보았듯이 '*night, Mother*에서 Norman은 사실주의 극 형식을 채택하여 관객에게 다가가기 용이하도록 주제를 부각시키고 관객의 감정이입을 유발시키는 효과를 이끌어내었다. 그러나 사실주의 극 형식이 이 극의 주제를 전개시키는데 있어서 유용하다 하더라도 여성에 관한 극을 쓴 여성극작가인 Norman이 남성 위주의 무대로 간주되는 사실주의 극 무대를 택한 것은 여성주의 비평가들에게 큰 논란의 대상이 되었음을 간과할 수 없을 것이다.

19세기 Henrik Ibsen 이후 등장하여 현대극의 한 주류를 형성해온 사실주의는 이전 시대의 낭만주의 시각에서 보았던 인간에 대한 가치관을 근본적으로 변화시켰다. 산업혁명을 시작으로 급격한 사회 변혁을 겪으며 인간을 보는 시각이 바뀌었기 때문인데 인간이 처한 실존적 위협을 주시하는 사실주의는 사회 개혁을 목표로 현 생활의 실제상황을 폭로함으로써 낭만적 관점에서 인간을 보는 기존 가치관과 환상을 타파하도록 촉구한다.³³⁾ 사실주의는 근 한 세기 동안 연극사를 주도하며 인간과 인간의 관계, 인간과 사회의 관계를 밝히며 현시대의 인간상을 무대 위에 그대로 재현하고자 주력해왔다는 점에서 그 공로가 인정되지만, 주로 남성 극작가에 의해 극화된 사실주의 무대는 가부장적 이데올로기를 실현하는 장을 제공해 왔음을 부정할 수 없다. 다시 말해 사실주의 무대가 진행되는 과정에서 여성의 이미지가 정형화되어 남성에게 종속되고 왜곡되어 온 것이 사실이다. 이런 맥락에서 여성주의 극을 표방한 Norman이 사실주의 무대 형식을 채택하여 남성중심의 질서에 편입하였다는 비난이 분분하였음이 사실이다. 일부 여성비평가들은 '*night, Mother*가 폴리

33) Jenny S. Spencer, "Norman's '*night, Mother*: Psycho-drama of Female Identity", *Modern Drama* vol. 30, no. 3, September, 1987, p. 366.

34) 예영수, 『영미희곡사상사』, 형설출판사, 1989.

처상, 헐-워리너상(the Hull-Warriner Award), 수잔 스미스 블랙번상(Susan Smith Blackburn Award) 등을 수상함은 물론 브로드웨이에서 열 달 이상 극의 장기 공연되면서 큰 대중적 성공을 얻은 사실 자체가 이 작품이 남성 중심의 사실주의 극 전통에 부합하기 때문이라고 공격한다. *Types of Drama*의 저자들은 서문에서 그러한 여성 비평가들의 공격과 그 이유를 정리해 주고 있다.

Interestingly, the very success of Norman's play brought fairly widespread criticism from persons interested in the development of women's theater. . . . 'night, Mother is just another drama in the male tradition-that is, it emphasizes the heroism of the isolated individual and it ignores the strength, born out of communal action, a kind of action that many women today regard as necessary if they are to escape from the assigned roles of housewife and sexual object. (Many feminist theater groups reject the usual hierarchical structure - a director dominating actors, designers, and technicians - in favor of a leaderless group.)³⁵⁾

더 나아가 주요 여성주의 비평가로 평가받는 Jill Dolan과 Jeanie Forte는 'night, Mother는 여성주의극에 위배되는 극으로 남성 주도적인 정전(male-dominated canon)에 포함될만하다고 비판한다. 그들은 무엇보다 Jessie의 죽음이, 결국은 기존 남성사회 질서를 교란하는 여성의 도전 혹은 반항함을 소멸시키게 되므로 남성에게 아무런 위협도 되지 못하며, 그것이 남성중심의 질서에 환영받는 이유라고 밝힌다.³⁶⁾

35) Sylvan Barnet, Morton Berman, William Burto, *Types of Drama: plays and essays*, eds. 6th, Harper Collins Publishers, 1993, p. 650.

36) William W. Demastes, "Jessie and Thelma Revisited: Marsha Norman's Conceptual Challenge in 'night, Mother", *Modern Drama*, Vol. x x x vi, March

이와 같이 사실주의 극 형식을 가부장적 이데올로기에 합승하는 것으로 보는 시각과 달리 일각에서는 사실주의가 갖는 미학적 효과를 손꼽는다. Demastes는 David Mamet의 예를 들어 사실주의 극적 표현 수단이 갖는 장점을 간과할 수 없다고 밝히고 있다.

. . . one pragmatic benefit derived from employing the realist form itself in this task is the one Mamet makes: without a realist frame, production is less likely, and without production/transmission, no message of any sort exists. . . . and that presumably would exist in the cases of Norman and Mamet as well, had they not chosen to activate at least the artifice that is well-made realism.³⁷⁾

이런 맥락에서 Porter는 사실주의를 극적 기법 중 한 도구로 이해하여 사실주의 자체가 이데올로기는 아니라는 견해를 피력한다.³⁸⁾ Schroeder는 사실주의 극 형식이 여성의 문제를 담아내는데 유효하다는 편에 서서 20세기 초부터 여성 극작가들이 사실주의 형식을 택하였을 때 그 결과가 긍정적으로 표출되어 왔다고 지적한다. 즉 사실주의 극 형태가 여성의 이야기를 하기에 오히려 적절하게 다루어져왔으며 여성극 전통에 끼친 사실주의 극 형식의 기여도를 높이 평가하고 있다.

In the Progressive Era, realism was considered the highest and most modern form of dramatic writing, the only form appropriate for critical exploration of social problems. Many feminists playwrights of the period thus wrote realistic plays as the best way to have their voices heard and their ideas taken seriously.³⁹⁾

1993, pp. 110-111.

37) 앞 글, pp. 111-112.

38) Porter, p. 206.

이제 우리가 주목해야 할 점은 'night, Mother가 관객과의 호흡을 맞추고 극속으로 관객을 끌어들이기 위해 사실주의 형식을 채택하였고, 기존 사실주의 극과는 달리 여성의 목소리를 내는 차별화된 요소들을 도입하고 있다는 점이다. 그 중에서도 가장 두드러지는 특징은 극의 전개가 이야기하기(storytelling)로 이루어진다는 점이다. 이야기하기 중에서도 인물들간의 대화가 액션의 자리에 놓여있다. Spencer는 Norman이 무대에서 남성 중심의 액션 대신에 여성간에 이루어지는 대화로서 여성주의 작품의 한 성격을 형성해 내었음을 밝히고 있다. 대화는 단순히 인물과 상황에 대한 정보를 중개하는 매개체가 아니라 액션이다.(conversation IS the action.) Jessie와 Mama의 대화는 인물과 관객에게 리얼리티를 구축하고 리얼리티를 서로 재확인하는 대화이다. . . . 그 대화의 경향을 주목해 볼 때 대화의 전개가 낙관적일수록, 서술방식일수록, 감정적인 정화력이 강할수록 인물들이 겪는 의식의 변화는 그들의 불행한 현실을 바꿀 수 없다는 '인식'에서 도출된다.⁴⁰⁾

기존 사실주의 극의 전개는 남성 주인공들간의 액션이 주가 되었고 궁극적으로 액션 자체가 그들의 남성다움을 규정하고 있다. 액션 위주인 사실주의 극이 가부장적 이데올로기를 옹호한다면, 이야기하기의 전개는 이에 대한 저항으로 읽혀진다. Norman은 대화 형식을 극대화하기 위해 막과 장으로 이루어진 기존 사실주의 극 형식에서 벗어나고 있다. 극은 시종일관 두 주인공 Thelma와 Jessie의 이야기로 전개되며 막과 장 대신에 소나타의 리듬을 타는 구조로 진행된다.⁴¹⁾

'night, Mother에서는 여느 사실주의 극에서처럼 갈등을 야기하는 구체적인 액션을 찾기 힘들며, Thelma와 Jessie의 이야기 속에 등장하는 남성들도

39) Patricia R. Schroeder, *The Cambridge Companion to American Women Playwrights*, ed. Brenda Murphy, Cambridge: Cambridge UP, 1999, p. 44.

40) Spencer(1989), p. 150.

41) Betsko and Koenig, p. 334.

액션을 취하는 인물이 아니다. 극단적 실례를 보여주는 Jessie의 아버지는 심지어 몸을 움직이려 들지도 않았다. 다음 두 사람의 대사에서 알 수 있듯이 Thelma와 Jessie의 기억 속에서 그는 가만히 앉아있는 것이 일상이었다.

JESSIE. I liked him sitting. Big old faded blue man in the chair. Quiet.

MAMA. Agnes gets more talk out of her birds than I got from the two of you. He could've had that GONE FISHING sign around his neck in that chair. I saw him stare off at the water. I saw him look at the weather rolling in. I got where I could practically see the boat myself. . . .(47)

극 중에서 이름도 밝혀지지 않은 채 ‘daddy’ 또는 대명사로 칭해지는 아버지는 꿈쩍도 않고 앉아서 공상하는 것을 즐길 뿐만 아니라 아내인 Thelma와 거의 이야기도 나누지 않았다. Thelma와 남편 사이에는 제대로 된 의사소통이 없었고, 남편이 죽는 순간까지도 그러한 상태가 지속되었다. “How I love him, Jessie. I didn’t have a thing he wanted.” (46)라고 밝히고 있듯이 Thelma의 결혼은 남편이 바라던 전형적인 아내의 상에 부합되지 못했다는 자책감에 애정이 결여된 실패한 결혼생활이었다. Thelma는 남편과의 의사소통과 상호이해의 욕구 때문에 어린 딸과 남편의 사이좋은 모습을 보고도 질투심을 느낀다. 다음 대화는 이를 뒷받침한다.

MAMA. . . . You had those quiet little conversations after supper every night. What were you whispering about?

JESSIE. We weren’t whispering, you were just across the room.

MAMA. What did you talk about?

JESSIE. We talked about why black socks are warmer than blue socks. Is that something to go tell Mother? You were just jealous because I'd rather talk to him than wash the dishes with you.

MAMA. I was jealous because you'd rather talk to him than anything! . . . (47-48)

Thelma는 Jessie와 남편에 관한 대화를 하면서 자신의 속내를 처음으로 드러낸다. Thelma는 딸인 Jessie가 남편과 나누었던 사소한 일상의 대화조차 자신과는 공유한 적이 없었다는 고통스러운 사실을 묻어두려 했다. 그러나 Demastes가 지적하듯이 진실을 알고 싶어하는 Jessie의 의도로 인해 그녀는 진실이 담긴 말을 내뱉게 된다.

Far more important is the candid discussion between Jessie and her mother of the life of the family during Jessie's childhood and subsequently, an analysis convincingly provoked by the crisis in which the two women find themselves. The discussion is fired both by the desperate search by the mother for reasons for her daughter's discussion, and Jessie's interest in exploiting her mother's new willingness to talk candidly.⁴²⁾

Thelma는 이야기가 반드시 진실 되지 않아도 한번 웃고 말면 그만 이라고 생각하며, 어떤 상황조차도 그것에 대해 이야기할 때 있는 그대로의 상황을 이야기해야만 하는 것은 아니라고 말한다(41). 이처럼 Thelma에게 남편과의 의사소통의 부재는 그녀의 일상언어 속에 진실함의 부재를 야기하였다고 볼 수 있다. Norman은 이 극에서 Thelma와 Jessie의 이야기하기 중심에서 밀려난 Jessie의 아버지의 예를 통해서 액션의 중요정보보다 언어를 통한 의사소통이

42) William W. Demastes, *Beyond Naturalism : a new realism in American Theatre*, New York & Westport: Greenwood Press, 1988, p. 155.

더욱 중요한 것임을 부각시킴으로써 여성의 의식을 드러내는 글쓰기 방식을 보여주고 있다.

Norman은 인터뷰에서 “Jessie’s gift of knowledge to her mother demonstrated the most profound kind of love”⁴³⁾ 밝히고 있다. Jessie의 액션은 어머니 Thelma에게 그녀 자신에 대해 알려줌으로써 사랑을 표현하는데 중점을 둔다. Janet Brown의 지적과 같이 ‘*night, Mother*’는 Jessie가 자신의 권리를 행사하면서 동시에 어머니 Thelma를 지성적으로, 감정적으로 배려하는 과정을 풀어가는 극이다.

Jessie’s action in the play is to give her mother this knowledge, this connection. By so doing, she frees her from guilt and responsibility. She exercises her own freedom of choice, but in a context of responsive concern for her mother.⁴⁴⁾

극을 이끌어가는 Jessie의 액션에는 Thelma에게 자신을 이해시키려는 강한 동기가 작용한다. 바로 이것이 Thelma와 Jessie의 역전된 모녀관계를 바로잡고, Thelma에게 삶을 보는 관점은 물론 죽음을 보는 관점까지도 변화시켜 Thelma의 의식을 성숙시키는 작용을 한다. Norman은 다음 인터뷰에서 Jessie가 가진 단 한가지의 욕망이 무엇인지를 구체적으로 밝혀준다.

. . . She wants Mama to live, and to live free of the guilt that Mama might have felt had Jessie just left her a note. Jessie’s desires are so strong in the piece. The play exists because Jessie wants something for Mama.⁴⁵⁾

43) Keyssar, p.165에서 재인용

44) Janet Brown, *Taking Center Stage: Feminism in Contemporary U. S. Drama*, N.J. & London: The Scarecrow Press, 1991, p. 73.

45) Betsko and Koenig, p. 328

극 중에서 Jessie의 아버지 이외의 Dawson, Cecil, 그리고 Ricky 등의 남성인 물도 마찬가지로 실제 무대 상에서 의미를 지닌 액션을 전혀 하지 않으며 대화 속에서만 언급될 뿐이다.

사실 Jessie의 아버지 다음으로 의사소통이 단절된 인물은 Dawson이다. Jessie의 오빠인 Dawson은 Thelma와 Jessie의 생활비를 대는 등 생계를 책임지고 있다. 이러한 Dawson에 대해 Jessie는 감사하기보다 냉소적인 반응을 보인다.

MAMA. Your birthday's coming up, Jessie. Don't you want to know what we got you?

JESSIE. You got me dusting powder, Loretta got me a new housecoat, pink probably, and Dawson got me new slippers, too small, but they go with the robe, he'll say. (*Mama cannot speak. Apparently Jessie is right.*) (20)

JESSIE. . . . And all my house slippers are in a sack for her in my closet. Tell her I know they'll fit and I've never worn any of them, and make sure Dawson hears you tell her that. I'm glad he loves Loretta so much, but I wish he knew not everybody has her size feet. (84)

여기서 알 수 있듯이 Dawson이 Jessie의 생일마다 매년 같은 슬리퍼를 선물해왔다는 대사는 희극적이기까지 하다. 하지만 Dawson의 아내 Loretta가 항상 선물하는 분홍 실내복에 어울릴 것이라는 슬리퍼는 Jessie가 신을 수도 없는 선물이라는데 문제가 있다. 이는 Dawson과 Loretta 모두가 Jessie에게 인격적인 관심은 조금도 없이 의례적으로 그녀를 대해왔음을 알 수 있다. 게다가 Dawson은 Jessie에게 바깥세상과의 단절감을 더욱 절감케 하는 인물인데,

이것은 그가 Thelma를 방문할 때 그녀를 번번이 무시해왔다는 Jessie의 대사
에서 드러난다.

MAMA. You leave the room when they come over,
anyway.

JESSIE. I stay as long as I can. Besides, it's you they
come to see.

MAMA. That's because I stay in the room when they
come.

JESSIE. It's not them.

MAMA. Then what is it?

JESSIE. (*checking the list on her note pad*). The grocery
won't deliver on Saturday anymore. . . . (24-25)

Jessie는 Dawson과 Loretta가 자신을 만나러 오는 것이 아니라는 지적을 반복
함으로써 그녀의 소외감을 드러내고 있다.

이렇게 Dawson은 부양의 의무만을 행할 뿐, 가족의 일원으로써 기대되는 애
정과 배려를 보이지 않는 인물이다. 다음에서 지적되듯이 Norman은 이 예피
소드를 통해 가족의 해체상태를 여실히 드러낸다.

This instance(위의 대사를 가리킴) is part of a catalogue
of petty insensitivities and resentments which are built
into the play's representation of family life, and though
not especially notable in themselves, when placed in the
context of family failure they add significantly to the
dismal picture which emerges.⁴⁶⁾

Jessie는 자신을 한 인격체가 아닌 무능력한 아이처럼 취급하고, 사적인 행동
조차 간섭하는 Dawson에게 적대적인 감정을 가지고 있으며 이는 다음 대화

46) Demastes(1988), p. 155.

에서 알 수 있다.

MAMA. . . . What do they know about you? I'll tell them never to talk about it again. Is it Ricky or Cecil or your fits or your hair is falling out or you drink too much coffee or you never go out of the house or what?

JESSIE. I just don't like their talk. (24)

언어는 상호간의 의사소통과 이해하려는 통로의 역할을 하지만, Jessie가 Dawson과 Loretta 등의 언어로 인해 상처를 입었다는 사실에서 알 수 있듯이 서로에게 폭력을 행하는 수단이 되기도 한다. “Dawson's deliberate exclusion from this evening protects Jessie's already violated sense of privacy and thereby thwarts his only power over her.”⁴⁷⁾라고 Spencer가 지적하듯이 Dawson은 Jessie의 계획을 훼방놓을만한 힘을 가진 인물이기 때문에 그녀가 자살을 계획함에 있어서 신중하게 고려되어야 할 인물이기도 하다. 그 예로 Jessie와 Dawson의 팽팽한 대립관계로 인해 Thelma가 Dawson의 도움을 빌리려고 Jessie가 방에 들어간 사이에 전화기를 드는 장면에서 극의 긴장감이 고조된다.

다음 대화에서 분명히 드러나듯이 Jessie에게 Dawson은 감시자이자 훼방꾼이며 더 나아가 Jessie에게 합법적인 재제를 가하는 가부장적 세력을 대변하는 인물이다.

JESSIE. He just calls me Jess like he knows who he's talking to. He's always wondering what I do all day. I mean, I wonder that myself, but it's my day, so it's mine to wonder about. not his. (23)

47) Spencer, p. 368.

MAMA. Well, I'm calling Dawson right now. We'll just see what he had to say about this little stunt.

JESSIE. Dawson doesn't have any more to do with this.

MAMA. He's your brother.

JESSIE. And that's all.

MAMA. (*stands up, moves toward the phone*). Dawson will put a stop to this. Yes he will. He'll take the gun away.

JESSIE. If you call him, I'll just have to do it before he gets here. Soon as you hang up the phone, I'll just walk in the bedroom and lock the door. Dawson will get here just in time to help you clean up. Go ahead, call him. (16)

Dawson과 같이 Jessie의 전남편 Cecil 역시 그녀와 의사소통이 이루어지지 않았던 인물이다. Jessie는 자신을 그에게 맞추려고 노력했으나, 그에 상응하는 Cecil의 노력은 극 중에서 언급되지 않고 있다. 다음 Jessie의 대사에서 드러나듯 기껏 말 타러 가자고 제의하는 Cecil에게서 Jessie를 배려하려는 의도를 찾아볼 수 없다.

. . . It was his idea to go horseback riding that day. It was his idea I could do anything if I just made up my mind to. I fell off the horse because I didn't know how to hold on. Cecil left me for pretty much the same reason. (57)

이러한 Cecil의 시도는 오히려 Jessie를 긴장하게 만들어 간질 증세를 나타내는 역효과를 빚어낸다. 다음 Jessie의 대사에서 알 수 있듯이 담배 피우는 것과 자신 중에 하나를 택하라고 강요하는 Cecil의 제안은 부부간의 유대관계가 거의 없는 단절된 상황을 극화하고 있다.

I never understood why he hated it so much when it's so good. Smoking is the only thing I know that's always just what you think it's going to be. Just like it was the last time, right there when you want it and real quiet.
(56)

사실 Jessie에게는 남편을 위해 노력해도 계속 실패하여 서로 어긋나게 되는 불편함보다 오히려 담배를 피울 때의 평온함이 더 위안이 되었던 것이다. Thelma의 남편이 Thelma와 대화하기를 거부하고 자신의 내면으로 침잠하였다면, Cecil은 아내를 버리고 떠난다. 그러나 두 사람은 공통적으로 아내와의 진실한 의사소통을 거부하는 인물이다.

이렇듯 Thelma와 Jessie의 실패한 결혼생활은 두 사람의 차이에도 불구하고 모녀관계를 넘어서 같은 여성으로서의 경험을 공유하여 공통의 상실감과 유대감으로 두 사람을 이어준다. 다만 Thelma가 수동적으로 자신의 불행을 견뎌내며 살아왔다면, Jessie는 그러한 삶을 적극적으로 거부하려는 액션을 취한다는 데 차이가 있다. Thelma는 인생의 중요한 부분을 잃은 대신 사소한 일상에 전념하며, 뜻과 의미가 있는 말보다 가십을 즐기거나 재미있게 한번 웃고 잊어버릴 말에 치중한다. 반면에 Jessie는 깨어진 결혼 생활, 이름뿐인 가족과의 관계, 질병, 아들의 타락 등의 현실을 회피하지 않고 그 고통을 고스란히 받아들인다.

Spencer는 Jessie가 수동적 위치를 부여받은 여성으로서의 삶을 거부하는 방식으로 자살을 택하고 있다고 밝힌다.⁴⁸⁾ 매일매일이 그녀에게는 현실을 피할 수 없다는 인식으로 인한 고통의 나날이기 때문에 그렇다. 그러한 이유로 Thelma가 그녀에게 아버지의 권총을 찾는 이유를 물었을 때, “protection.”이라는 Jessie의 대답은 그녀의 자살이 갖는 당위성을 뒷받침한다.

48) Spencer(1987), p. 368.

마지막으로 언급되는 남성은 Jessie의 아들 Richy이다. Richy는 현재 집을 나가 어딘가에서 범죄를 저지르고 있을 것이라고 여겨진다. Jessie는 Ricky와 유대관계를 맺고 있었다고 여겨왔음에도, 그녀가 Ricky의 타락을 막을 수 없었다는 좌절감은 Jessie에게 자신의 실패와 다름없이 강력한 영향력을 갖는다. Spencer가 지적했듯이 Jessie는 자신의 자아의 자리에 Cecil 또는 Ricky를 두고 그들과 관계성을 성공적으로 맺었느냐 그렇지 않느냐로 자신의 삶을 성공 또는 실패로 판단한다. 이는 그녀가 자신의 자아를 이미 오래 전에 잃어버렸다고 했던 그녀의 말에 근거한다.

. . . I found an old baby picture of me. And it was somebody else, not me. It was somebody pink and fat who never heard of sick or lonely, somebody who cried and got fed, and reached up and got held and kicked but didn't hurt anybody, and slept whenever she wanted to, just by closing her eyes. . . . That's who I started out and this is who is left. (*There is no self-pity here.*) That's what this is about. It's somebody I lost, all right, it's my own self. Who I never was . . . who might have made a difference to me . . . I'm not going to show up, so there's no reason to stay, except to keep you company, and that's . . . not reason enough because I'm not . . . very good company. (*Pause*). Am I. (76)

Jessie는 자기가 잃기 전의 자아를 자신과 분리시켜 다른 어느 '누군가'의 자아로 다룬다. 물론 결국에는 그것이 '자신'의 자아임을 인정하지만, 그녀에게 자아 상실에 대한 연민이나 안타까움은 보이지 않고, 다만 그것을 인정하는데서 끝맺는다. 그녀의 자아를 대신했던 다른 인물과의 관계를 맺는데 실패했다는 것은 곧 그와 함께 그녀의 삶의 목적도 상실하게 됨을 의미한다. Browder는 여성이 이러한 관계 중심으로 정체성이 이루어짐을 논증하고 있다.

This new way of looking at female development acknowledges that women's lives are embedded in relationships. Their identities are formed, nurtured, sustained, and understood in connections with other people. In the mother-daughter relationship and in other relationships among women lie the vital and varying sources of feminine selfhood.⁴⁹⁾

'night, *Mother*가 기존 사실주의 극과 다른 점은 남성들간의 관계의 부재이다. 즉 기존 전통극에서 중요한 화두가 되었던 부자관계는 이 극에서 아예 다뤄지지 않으며 그 관계도 회복될 기미가 보이지 않는다. 이미 고인이 된 Jessie의 아버지와 Dawson의 관계는 한마디 언급이 없으며 Cecil과 Ricky의 관계도 어떠했는지 알 수 없고, Richy의 비행을 결과로 볼 때, 부자관계가 견고했다고 보기가 어렵다. 남편을 회상하며 "He never really went fishing, you know . . . Dawson told me. And Bennie at the bait shop, he told Dawson, They all laughed about it." (49)라고 하는 Thelma의 말에서 알 수 있듯이 Dawson은 아버지가 낚시를 가서 실제로 낚시질은 않고 차 안에 앉아만 있다 돌아왔다는 얘기를 하며 비웃는다. 이는 두 사람의 관계가 부자 사이에 존재하리라 기대되는 질서체계와 권위가 부재하는 관계임을 드러낸다. Cecil과 Ricky 사이도 Jessie가 유언으로 남기는 "Tell him we talked about him . . . but mainly tell him to find Ricky and tell him what I did, and tell Ricky you have something for him, out here, from me, and to come get it." (85)이라는 말을 통해 Cecil과 Ricky가 앞으로 재회하리라 추측할 수는 있으나, 이 두 사람의 관계가 호전되어지리라는 암시는 어디에도 없다. 이처럼 Norman은 부자관계를 극의 주변에 놓고 그 관계가 깨어져 있거나, 깨어진 채

49) Sally Browder, *Mother Puzzles*, ed. Mickey Pearlman, New York & Westport: Greenwood Press, 1989, p, 111

로 진행되어 가는 양상을 보여주어 남성중심적 글쓰기에 도전한다.

이상에서 살펴보았듯이 '*night, Mother*'는 자살을 결심한 딸 Jessie와 이를 저지하려는 어머니 Thelma와의 갈등을 중심으로 전개된다. Brown은 Norman이 *Getting Out*에서 한 사람을 두 자아로 분리하여 표현했다면, 이 극은 두 사람으로 표현되는 한 자아의 이야기라고 보고 있다.

In '*night, Mother*' the characters are literally different people, but they form so close a community that they seem nearly to be complementary sides of one female self. Throughout the play the women alternate patterns of motion and stasis, of engagement and disengagement.⁵⁰⁾

한 자아로 볼 수 있을 만큼 긴밀하게 연관된 모녀의 관계에서 Thelma는 자살하려는 Jessie를 막아냄으로써 결국 자신을 보호하려 하고, Jessie는 어머니에게서 독립하려 함으로써 갈등이 심화되어간다. Browder는 Jessie가 Thelma가 선택한 인생의 방법대로 사는 것을 거부하며 어머니와 자신이 하나라고 보는 가치관에서 벗어나려 한다고 말하고 있다.⁵¹⁾

Thelma와 Jessie는 삶을 보는 가치관이 여실히 다르며, 이는 음식에 대한 기호에서도 드러난다. Burkman의 "The question of appetite is at the heart of Mama's choice for life and Jessie's choice for death."⁵²⁾라는 설명은 이를 뒷받침한다. Thelma는 단 것을 특히 좋아하며 음식을 좋아하는 기호가 분명하다면, Jessie에게는 그러한 기호 자체가 결여되어 있다.

JESSIE . . . I would wonder, sometimes, what might keep

50) Brown(1991), p. 75.

51) Browder, p. 110.

52) Katherine H. Burkman, *Modern American Drama: The Female Canon*, ed. June Schlueter, N. J.: Associated University Presses, 1990, p. 256.

me here, what might be worth staying for, and you know what it was? It was maybe if there was something I really liked, like maybe if I really liked rice pudding or corn-flakes for breakfast or something, that might be enough.

MAMA. Rice pudding is good. (77)

Jessie는 좋아하는 음식이 전혀 없다는 사실을 진지하게 털어놓는데, Thelma는 엉뚱하게 라이스푸딩은 맛있다고 함으로써 웃음을 유발할 수도 있으나 웃음 뒤엔 씁쓸한 여운이 남는다. 여기서 음식에 대한 기호가 삶에 대한 의지의 여부를 가늠하는 역할을 한다고 볼 수 있기 때문이다.

삶을 꾸려나갈 이유도 없고 따라서 살아가려는 의지도 없는 Jessie가 선택한 길은 자살이다. 자살이란 포기일 뿐이라고 생각하는 Thelma에게 Jessie는 죽음이 고통스러운 삶을 거부하기 위한 또 다른 선택임을 밝힌다.

MAMA. If you've got the guts to kill yourself, Jessie, you've got the guts to stay alive.

JESSIE. I know that. So it's really just a matter of where I'd rather be.

MAMA. . . . You can get brave and try some more. You don't have to give up.

JESSIE. I'm not giving up! This is the other thing I'm trying. (74-75)

그러나 Thelma는 Jessie와 자신을 동일시하는 삶을 살아왔기 때문에 Jessie의 죽음은 곧 그녀 자신의 죽음과 다를 바 없다.

Demastes는 이 극에서 Jessie의 자살이 패배의 시인이거나, 무의미로 흐르는 것이 아니라 그 자체로 기여하는 바가 있다고 밝힌다.

Though her defeat is the result of a negative dialectical process that fails to present a prescriptive vision of the future, Jessie has served the future by presenting a cognitive process that will itself serve the future. Her death has not, ultimately, been a defeat.⁵³⁾

Jessie의 자살은 극히 개인적이지만, 그 배경에는 남성들의 정신적 폭력과 사회에서의 고립 등의 문제가 자리한다. 그리하여 Jessie의 자살은 여성 관객들의 감정적 공감 또는 지성적 이해를 이끌어 낼 수 있지만, 남성 관객에게는 그러한 효과를 거두지 못한다는 것이 *'night, Mother*가 보편성이 결여되어 있다는 지적을 받는 이유이다. Demastes는 이러한 관객의 호응도가 차이가 있다해도 Jessie의 자살은 궁극적으로 여성만의 문제가 아닌 인간의 문제를 다루고 있기 때문에 성별을 뛰어넘는 이해로 나아갈 수 있다고 말하고 있다.

But though Norman does very consciously focus on women in her works, the message goes beyond gender to embrace all members of our culture who sense despair over personal impotency in the face of overwhelming odds against happiness. Norman has adopted a style to relay that sense.⁵⁴⁾

여기서 Demastes는 *'night, Mother*의 보편성을 성별에 관계없이 인간의 공통 관심사가 행복을 추구하는데 있다는 명제하에서 Jessie라는 한 인간의 좌절과 실패를 설명하고 있다.

Thelma는 딸인 Jessie가 처한 상황과 그녀의 감정을 나중해야 알게 되면서 그것이 어머니로서 자신의 잘못이자 책임이라고 고백한다.

53) Demastes(1993), p. 117.

54) Demastes(1988), p. 152.

MAMA. . . . I didn't tell you things or I married you off to the wrong man or I took you in and let your life get away from you or all of it put together. I don't know what I did, but I did it, I know. This is all my fault, Jessie, but I don't know what to do about it now!

JESSIE (*exasperated at having to say this again*). It doesn't have anything to do with you!

MAMA. Everything you do has to do with me, Jessie. You can't do *anything*, wash your face or cut your finger, without doing it to me. That's right! You might as well kill me as you, Jessie, it's the same thing. This has to do with me, Jessie. (72)

여기서 Thelma는 Jessie의 삶이나 죽음이 자신과 얼마나 밀접하게 연관되어 있는지를 강조하는 반면 Jessie는 어머니와 딸의 관계에서 벗어나 자신을 한 인격체로서 인정해 줄 것을 호소한다.

Nancy Chodorow는 Freud의 동일시 이론 위에 여성의 심리 발달에 초점을 맞춘 대상관계(object-relations)로 접근하여 모녀관계에 대한 한 틀을 마련했다. 그 내용을 요약하면, 현대 사회의 가족의 노동분업 형태가 남녀 영아가 자라면서 경험하는 동일시 대상에 불균형한 영향을 끼친다는 것이다. 영아기 동안 아이들은 가정 일을 주로 담당하는 어머니에게 양육 받으며 어머니와 일차적 동일시를 겪는다. 그리고 이 시기가 지나 한 어른으로서 부모와 심리적으로 독립하고 자아 형성의 과정을 거쳐야하는데, 여아는 어머니와의 동일시가 단절 없이 지속되며, 어머니로부터 여성다움을 체득하게 된다.

아버지와는 달리 어머니는 가정에 늘상 존재하면서 여아들을 돌보아 주므로, 여아는 한 명의 개체로 독립하는데 필요한 심리적 분리를 완벽하게 경험하지 못하고 의존적으로 애정적인 관계 속에서 무엇이 여성적인 것인가를 배운다. 따라

서 여성의 동일시 과정은 타인과의 애정적 관계를 강조하고 이런 관계를 통해 지속된다. 이러한 동일시 과정을 겪는 여아들은 성장한 후에도 타인과 감정적으로 얽힌 관계 맺기를 중시하고 이 방면에 주의를 기울인다.⁵⁵⁾

이러한 이론에 따르면, Jessie는 타인과 애정 관계를 맺는데 실패하였다. 남편에게서 버림받았고, 외아들은 마약에 취해 가출했으며 유일하게 애정의 관계를 맺었던 아버지는 이미 고인이 되었다. 마지막으로 사랑을 주었던 개 King마저도 트랙터에 치어 죽었다. 따라서 Jessie에게는 삶을 이어줄 연결고리가 존재하지 않는다. Jessie는 매일매일 새롭게 다가오는 고통, 즉 애정 관계 맺기의 실패로 인한 상실감, 아들에 대한 죄의식, 참자아의 상실감, 간질병으로 인한 사회 적 고립감 등에서 자신을 보호할 한가지 방법을 선택하기에 이른다. 다음 Spencer의 설명은 Jessie가 자살을 결심하고 왜 Thelma에게 말했는가에 대한 해답을 제공한다.

Here psychoanalytic thought offers at least two areas of possible consideration: 1) the understanding of suicide as symbolic murder, as unconscious anger toward the introjected, ambivalently- viewed love-object and 2) the various consequences for female ego- development that result from the fact the mother is the original love-attachment. . . . ⁵⁶⁾

Thelma와 Jessie는 같은 여성으로서 남편에게 버림받고, 아들과 진정한 애정의 관계를 맺지 못하여 삶의 무기력함을 경험하고 그 경험을 서로 나누며 이해할 수 있게 된다. Thelma는 Jessie와의 진실한 대화를 통해 딸을 자신의 소유물이나 자신과 동일인이 아니라 한 여성으로서 접근하여 그녀를 이해하는

55) 임정빈, 정혜정 공저, 『성역할과 여성』, 학지사, 1997, p. 119.

56) Spencer(1987), p. 369.

인식의 전환을 맞게 된다. Thelma가 Jessie의 자살 원인과 이유를 끊임없이 물어가면서 딸의 인생에 대해 거의 처음으로 자신의 편에서가 아닌 Jessie의 편에서 생각하고 이해하게끔 된다. Browder는 Thelma가 Jessie를 더욱 이해할수록 Jessie의 감정에 접근해 가는 Thelma의 심리변화, 더 나아가 관객이 느끼는 심리변화를 묘사해주고 있다.

Thelma's helpless questioning mirrors our own disturbing questions. How could it have been possible for Jessie to feel a sense of anticipation in her life of good things to come rather than the certainty of failure and deprivation? Confronted with such a small universe and a limited set of options, how could she have developed a strong enough sense of self to survive?⁵⁷⁾

Thelma가 “Jessie, child . . . Forgive me. (*Pause.*) I thought you were mine.” (89)와 같이 Jessie를 자신에게 독립한 한 인격으로 깨달았을 때, 그 깨달음의 순간은 곧 Jessie를 영원히 상실하는 순간이 된다. 그녀는 어머니로서 딸을 지키지 못했다는 죄책감과 홀로 남겨진다는 외로움보다 Jessie와 함께 보내었던 그 날 밤을 기억하며 그토록 가깝게 서로 다가갔던 적이 없었던 친밀한 순간이 주는 충족감과 그 때 맺었던 유대관계를 지속하며 남은 인생을 살아갈 것이다. Spencer의 지적대로 Thelma와 관객은 Jessie의 자살이 그녀의 자율성을 획득하기 위한 선택이었음을 자각하도록 설득 당하고 있다. 즉 Jessie의 자살을 논리적으로 자유로이 선택한 사적인 것이라 설명한다. 실제로 관객에게 있어서 그녀의 자살은 그녀의 정체성을 보호하고, 그녀의 권위를 세우고, 극에 의미를 부여한다.⁵⁸⁾ 이렇게 볼 때 Jessie의 자살은 삶에서의 도피나 패배의 시인이라 할 수는 없으며, 그녀가 스스로 삶의 고통을 마치려는 선

57) Browder, p. 113.

58) Spencer(1987), p. 368.

택이며 그녀의 욕망의 실현이다. 그녀는 죽음을 선택함으로써 어머니의 삶과 분리되는 독립을 성취하였으며, 어머니 Thelma와 여성으로 맺을 수 있는 진실한 유대감을 공유할 수 있게 되었다. Thelma가 삶의 불행과 무의미함을 겪으면서도 이에 대해 자신을 포기하고 순응하는 삶을 살아간다면, Jessie는 이러한 삶의 고통스런 무게를 남은 생 동안 지고 가기를 거부하였다.

Norman은 인터뷰에서 '*night, Mother*는 Jessie의 승리의 극이며⁵⁹⁾, Jessie는 자신의 삶의 주체로서 자각하고 그녀의 삶을 선택할 수 있는 자율성을 가졌고, Norman은 이것을 존중한다고 말한다. 이처럼 한 여성으로서 살아가는데 있어서 가장 근본적인 여성의 권리를 깨닫고 누려야한다는 메시지를 던지고 있다.

Norman이 여성주의 극작가인가 아닌가하는 논의가 분명 존재한다해도 Norman이 여성 주인공의 자율성을 추구하는 과정을 다룬 여성주의 극을 극화하고 있음을 부인할 수 없는데, Janet Brown의 다음 글은 이를 뒷받침한다.

The two plays share, as well, a concern for silenced and overlooked female protagonists with their roots in domestic culture. These protagonists struggle within the patriarchal society to define themselves as autonomous beings who yet maintain a caring connection with others. Thus, each can rightly be termed an example of feminist drama, and of feminist drama that has achieved substantial popular success.⁶⁰⁾

*Getting Out*과 '*night, Mother*의 여주인공들은 주체적인 존재로서 여성의 삶을 인식해 가는 인물이다. 여성의 주체적 자각을 널리 알렸다는 공로와 더불어 이 두 작품은 넓은 의미의 여성주의 작품에 포함되어 받아들여질 수 있

59) Betsko and Koenig, p. 339.

60) Brown, p. 76.

다. 특히 이 두 작품의 상업적인 성공은 생각했던 것보다 문화권내에 페미니즘이 더 널리 퍼져있음을 반영한다고 본다.⁶¹⁾

Norman은 인터뷰에서 스스로를 여성주의 극작가로 여긴다고 밝힌바 있다.

HARRIOTT: Would you call yourself a feminist writer?

NORMAN: If it's feminist to care about women's lives, yes, I'm a feminist writer. I don't have political points to make, although they are certainly made by the plays.⁶²⁾

위에서 언급했듯이 Norman이 스스로를 여성주의 극작가로서 인정하고는 있지만 그녀에게 특정한 정치성이 없다고 밝힌 것은 페미니스트들에게 있어서 논란이 될 소지가 있음이 사실이지만 한편으로 페미니즘의 발생 이후 그 기본 사상은 '개인적인 것이 정치적인 것'이라는 굳은 믿음에 있었다. 그런데 개인성을 강조할 때 각 개인의 차이를 인정하게 되면 각 개인이 내는 목소리를 존중해주어야 할 것이다. 요약하자면 페미니즘은 여성의 목소리를 내고, 왜곡되고 억압받는 여성의 지위를 지적하여 바로 잡을 뿐 아니라 더 나아가 여성의 다성적인 목소리를 인정하고자 한다. Richard Wattenberg는 이 두 작품에 기인한 Norman의 성공을 새롭고도 다성적인 목소리들을 “확립”해 가는 시작으로 본다.⁶³⁾ Brown은 *Getting Out*과 *'night, Mother*의 Arlene과 Jessie가 여성이 자율적인 존재로 타인과 서로를 배려하는 관계를 유지하는 것을 제한하는 가부장적 사회 안에서 투쟁하고 있으므로 두 작품을 페미니즘 작품으로, 특히 실제적인 대중적 성공을 거둔 페미니즘 작품으로 볼릴 만하다고 본다.⁶⁴⁾

61) 앞 글, pp. 76-77.

62) Harriott, p. 156.

63) Richard Wattenberg, "Feminizing the Frontier Myth: Marsha Norman's *The Holdup*", *Modern Drama*, vol. x x iii, no. 4, December 1990, p. 507.

III. 결 론

지금까지 본론에서 Norman의 *Getting Out*과 *'night, Mother*의 특징을 여성주의적 측면에서 살펴보고 이 두 극을 통해 Norman이 형상화시킨 여성상을 구체적으로 살펴보았다. Norman의 *Getting Out*과 *'night, Mother*가 대중적인 성공을 얻으면서 동시에 비평가들의 격찬을 받은 사실은 페미니스트들에게 이 두 작품을 여성주의 작품으로 볼 수 있는가에 대한 많은 논란을 빚었다. 그 중에서도 가장 문제로 제기되었던 점은 Norman이 사실주의적 기법을 고수한다는 점이다. 그러나 본문에서 살펴보았듯이 Norman의 사실주의 기법이 기존 남성 작가들이 택해오던 극 형식을 그대로 따르는 것이 아니라 그것을 전복하고 뒤트는 요소들이 투입됨으로써 기존 극의 경우와 차별화된 사실주의를 개척했다고 볼 수 있다. 또한 두 극의 주인공은 자신의 삶의 통제권을 되찾기 위해 서로 다른 선택을 하지만 여성으로서 자아 정체성을 획득해가는 선택의 과정에서 남성중심적 틀에서 벗어난 여성상을 읽어낼 수 있다.

*Getting Out*은 사회의 구속, 가족의 구속이 한 여성의 자유를 억압하는 상황을 보여주면서 동시에 이를 극복하는 여성상을 제시한다. Norman은 Arlene을 통해 사회의 차별과 불합리성 등에 대해 반항의 목소리를 낼 수 있는 동시에 인내, 신중함, 분별력으로 자신을 다스릴 줄 아는 능력을 갖춰야한다고 방향을 제시한다. 자율성을 획득하기 위해서는 사회를 보는 냉철한 시각과 따뜻한 인간애가 동시에 요구된다는 것을 우리는 Norman이 제시하는 Ruby라는 인물을 통해 알 수 있고, Arlene 역시 그러한 길을 선택하려한다는 판단을 내릴 수 있다.

*'night, Mother*는 딸인 Jessie가 자살을 결심하고 어머니 Thelma에게 통고

64) Brown(1991), pp. 76-77.

하면서 시작한다. *Getting Out*에서 끝내 화해하지 못했던 모녀 관계가 '*night, Mother*에서 더욱 심화되었음을 알 수 있는데, 딸과 자신을 동일시하는 어머니의 사고가 결국은 여성 대 여성의 관계로 딸을 인식하면서 사고의 전환을 맞는다. Jessie의 자살은 인생의 변화를 기대하며 고통을 감수하고 살아왔던 것이 무의미함을 뒤늦게 깨닫고 그러한 고통을 스스로 끝내려는 욕망에서 기인된 선택이다. 그녀는 자신의 욕망을 실현해 가는 과정에서 Thelma와의 역전된 모녀관계를 회복하고 같은 여성으로서의 유대관계를 맺기 위해 시도하였다. 그리하여 Thelma는 Jessie와 처음으로 하나로 일치되어 Jessie의 죽음을 죄의식없이 받아들여 그녀의 선택을 이해하는 단계로까지 성장하게 된다.⁶⁵⁾

이상에서 살펴보았듯이 Arlene과 Jessie는 공통적으로 감금의 상황에 처한 자신을 인식하고 적극적으로 선택을 행동에 옮기는 자율성을 획득하려 하였다. Norman은 두 주인공들을 통해 각자에게 자유롭게 선택할 권리와 사회에서 한 개인으로써 자율성을 추구할 권리가 있다고 말한다. 부조리하고 강압적인 상황에도 불구하고 자신의 행복 내지는 욕망을 실현하기 위해 노력하지 않으면 Thelma와 같이 삶의 이유나 목적 자체를 잃어버린 채 일상에 파묻혀 살아 갈 수도 있고, Arlene의 어머니와 같이 인간애 없이 기계적으로 의무만을 행하면서 자신의 본래의 모습을 잃어버리고 무자비와 냉정함으로 살아 갈 수도 있는 것이다. Norman은 이처럼 가부장 사회의 틀에 맞추어 삶에 순응하는 여성의 모습과 함께 그렇지 않은 여성상도 제시한다. 부조리하게 남녀차별을 가하는 사회의 실재를 깨닫고 자신의 자리를 찾기 위한 시도를 감행하는 여성이 바로 그녀의 두 작품 *Getting Out*과 '*night, Mother*의 주인공들이다.

65) Burkman, p. 255.

참 고 문 헌

A. Texts

마샤 노만. 『출옥』, 정문영 (역), 서울: 도서출판 동인, 1998.

Norman, Marsha. '*NIGHT, MOTHER*'. New York : Hill and Wang, 1983.

B. References

게일 오스틴. 『페미니즘과 연극비평』. 심정순(역). 서울: 현대 미학사, 1995.

배리 쏘온, 매릴린 알름(편). 『페미니즘의 시각에서 본 가족』. 권오주 외(역). 서울: 한울 아카데미, 1991.

부산대학교여성연구소. 『성 · 여성 · 여성학』. 부산: 부산대학교 출판부, 1993.

이형식. “미국 남성 극작가의 작품에 나타난 여성 이미지”. 『현대영미회곡』. 제 5호. 1996.

_____. “남자답게 사는 법 - 미국 연극에 나타난 남성성 연구”. 『현대영미드라마』, 2001.

임정빈, 정혜정. 『성 역할과 여성』. 서울: 학지사, 1997.

예영수. 『영미회곡사상사』. 서울: 형설출판사, 1989.

전연희. 『사회주의 페미니즘과 여성연극』. 서울: 도서출판 동인, 2001.

정정호, 이소영(편). 『여행하는 이론 : 포스트모더니즘/문학 · 비평/페미니즘』. 서울: 도서출판 동인, 1999.

최영. 『현대 영어권 극작가 15인』. 서울: 도서출판 동인, 2001.

크리스 위돈. 『포스트구조주의와 페미니즘 비평』. 이화 영미문학회(역). 서울: 한신문화사, 1996.

팸 모리스. 『문학과 페미니즘』. 강희원(역). 서울: 문예출판사, 1997.

- Barlow, E. Judith. *Plays by American Women: The Early Years*. New York: Avon, 1981.
- Barnet, Sylvan. Berman, Morton. Burto, William.(Eds.) *Types of Drama : plays and essays*. 6th. New York: HarperCollins, 1993.
- Betsko, Kathleen. Koenig, Rachel. *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. New York: Beech Tree Books, 1987.
- Browder, Sally. *Mother Puzzles*. Ed. Mickey Pearlman. New York & Westport: Greenwood Press, 1989.
- Brown, Janet. *Taking Center Stage : Feminism in Contemporary U. S. Drama*. N. J. & London: The Scarecrow Press, 1991.
- Burkman, Katherine H. *Modern American Drama : The Female Canon*. Ed. June Schlueter. N. J.: ssociated UP, 1990.
- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Methuen, 1988.
- Demastes, William W. *Beyond Naturalism : a new realism in American Theatre*. New York & Westport: Greenwood Press, 1988.
- _____. "Jessie and Thelma Revisited : Marsha Norman's Conceptual Challenge in 'night, Mother'. *Modern Drama* 36(1993): 109-119.
- Dolan, Jill Susan. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor/London: UMI Research Press, 1957.
- Forte, Jeanie. "Realism, Narrative, and the Feminist Playwright - A Problem of Reception". *Modern Drama* 32(1989): 115-127.
- Glenn, Susan A. *Female Spectacle : The Theatrical Roots of Modern Feminism*. Cambridge: Harvard UP, 2000.
- Grantley, Darryll. *American Drama*. Ed. Clive Bloom. New York:

- Macmillan, 1995.
- Harriott, Esther. *American Voices : Five Contemporary Playwrights in Essays and Interviews*. London: McFarland, 1988.
- Kane, Leslie. *Feminine Focus*, Ed. Enoch Brater, New York: Oxford UP, 1989.
- Keyssar, Helene. *Feminist Theatre*. London: Macmillan, 1984.
- Lorde, Audre. *Modern American Drama, 1945-2000*. 2nd. Ed. Bigsby C. W. E. New York: Cambridge UP, 2000.
- Moore, Honor. *The New Women's Theatre*. New York: Vintage, 1977.
- Murphy, Brenda. *The Cambridge Company to American Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Scharine, Richard G. *From Class to Caste in American Drama*. New York & Westport: Greenwood Press, 1991.
- Spencer, Jenny S. "Norman's 'night, Mother : Psycho - drama of Female Identity". *Modern Drama* 30(1987): 364-375.
- _____. *Making a Spectacle : feminist essays on contemporary women's theatre*. Ed. Lynda Hart. Ann Arbor: U of Michigan P, 1989.
- Wattenberg, Richard. "Feminizing the Frontier Myth : Marsha Norman's *The Holdup*". *Modern Drama* 33(1990): 507-517.

ABSTRACT

A Study on Marsha Norman's *Getting Out* and *'night, Mother*

Lee, Mi-Hyun

Major in English Literature

Dept. of English Language and Literature

Graduate School of Hansung University

It is difficult to find women playwrights in the English and American dramatic history. Even if there were a few, they couldn't have lots of chances to perform their plays at the male-dominated commercial stage. Sometimes, they eagerly wanted to publish their plays, but had difficulties to find financial supporters.

In the male playwrights' plays, women's images are usually described negatively from men's viewpoint. Women has been appeared as maginalized characters or as trouble-makers in the male-oriented plays.

Since late 1960s, feminists have tried to explore women playwrights and their works in the dramatic history. They also want to re-establish women's dramatic tradition. Therefore, it is necessary for them to change women's images dramatized in the male -oriented plays. They thought that the new viewpoint for women should be established throughout feminine plays.

This study on Norman's *Getting Out* and *'night, Mother* purposes to

search for new women's images from her plays.

Getting Out is a play with realistic contents within an experimental frame. Two divided egos of one person are simultaneously expressed in *Getting Out*.

Though *'night, Mother* is composed of a realistic form, it seems to be a feministic play with some factors against the established patriarchal ideology.

Ultimately, Norman suggests us that female characters choose their lives freely to gain their initiatives in the *Getting Out* and *'night, Mother*. Also, Norman describes an alternative to live more strongly and more wisely in the patriarchal society by stressing sisterhood between women.