

테네시 윌리엄스의 불량쉬 다시 기억하기

— 공포와 연민을 넘어서 책임과 공감으로

김 미 정
(경희대학교)

I. 관객의 수행성 중심의 비아리스토텔레스적 연극미학

『욕망이라는 이름의 전차』(*A Streetcar Named Desire*)는 세계적인 극작가이자 현대 희곡의 거장인 테네시 윌리엄스(Tennessee Williams)가 써서 1947년에 발표한 희곡으로, 초연 직후 1948년 풀리처상과 뉴욕 극비평가상을 수상하였다. 엘리아 카잔(Elia Kazan)의 연출 하에 1947년 12월 뉴욕, 브로드웨이에서 초연된 이래 현재까지 세계 각국에서 다양한 언어로 무대에 올려지고 있으며 영화, 오페라, 발레, 드라마 등 다양한 버전으로 꾸준히 각색되어 제작되고 있을 만큼 명실상부 미국 현대극에서 최고의 고전으로 손꼽힌다. 특히 1951년 비비안 리(Vivien Leigh)와 말론 브란도(Marlon Brando)가 각각 불량쉬와 스텔리로 주연을 맡은 엘리아 카잔 감독의 영화로 한국 관객에게도 널리 알려졌을 뿐만 아니라 세계적인 명성을 얻게 되었다.

그런데 작품에 대한 해석과 평가의 관건은 초연 당시부터 불량쉬 뒤브와(Blanche Dubois)의 복잡한 인물성격을 어떻게 ‘해석’해내느냐가 좌우해왔다고 해도 과언이 아니다. 레오날드 레프(Leonard J. Leff)에 따르면, 1947년 11월 뉴헤이븐과 보스턴 사이에서 시범공연이 이루어질 때 저자 윌리엄스가 연출을 맡은 카잔에게 다음과 같이 요구했다고 한다— “당신이 명확한

작품주제에 익숙하다는 걸 알고 있어요. 하지만 이 연극은 이쪽으로든 저쪽으로든 너무 한쪽으로 치우쳐서 연출되어서는 안 돼요. 명확한 주제를 제시한답시고 모든 것을 너무 단순화시키지 말아주길 바랍니다”(31). 해당 공연에 대한 논평들을 보자면 연출가 카잔은 저자의 바람대로 희곡작품의 양면적인 특성과 등장인물들의 복잡한 캐릭터를 최대한 훼손시키지 않고 잘 살려내었던 듯하다. 왜냐하면 대단히 상이한 평들이 쏟아져 나왔기 때문이다.

예를 들어, 브로드웨이 초연 당시 데일리 뉴스(*Daily News*) 같은 신문기사는 블랑쉬를 “쫓겨난 어떤 낯선 이에 대해서도 관대하고 다정하게 품어주는 여자”로 기록한 반면, 버라이어티(*Variety*) 같은 다른 신문들은 그녀에 대해 “여자 색정증 환자(a nymphomaniac)—바로 이것이 퇴폐 성욕자와 결혼했던 그녀가 남편의 자살 이후 몰락의 길을 걷게 되는 이유를 설명해준다”고 기사화한다(Leff 31). 특히, 라이프(*Life*)지의 경우 블랑쉬의 색정증이 그녀에 대한 스탠리의 강간을 초래했다고 주장하는데, “블랑쉬가 엘리시안 필드에 도착한 이래 몇 주간 내내 스탠리를 모욕하면서도 한편으론 그를 유혹하기 위해 애써 온데다, 동생이 아이를 낳으러 병원에 간 사이 이미 취해 있던 스탠리를 히스테리하게 도발했기 때문에 그녀에 대한 폭력적인 강간이 일어난 것”이니 마치 그녀가 응분의 대가를 치렀다는 식으로 보도했던 것이다(Leff 32). 문제는 이러한 보도의 영향으로 인해 공연에 대한 홍보조차 “날 것 그대로의 섹스”(sex in the raw)라는 자극적인 멘트와 함께 이루어졌기 때문에 연극을 보러오는 관객들은 그에 관한 선입견을 갖고 올 수밖에 없었고, 따라서 제시카 탠디(Jessica Tandy)가 연기해야 했던 첫 번째 블랑쉬는 원래의 모습이 아닌 다른 누군가로 변질되어야 했다고 레프는 주장한다(32).

한편 1949년 런던의 웨스트 엔드(West End)에서 비비안 리가 블랑쉬의 화신으로 분해 무대에 올랐을 때, 타임즈(*The Times*)지의 리뷰 첫 문장은 “이 연극의 목적은 한 창녀의 과거를 현재시점에서 폭로하는 데 있다”였다고 한다. 이러한 평은 저자 윌리엄스가 대본에 적어놓았던 “블랑쉬는 외로웠고 한 마리 나방을 떠올리게 한다”라는 제시와 매우 상반된 것이어서 저자의 의도와는 무관하게 작품에 대한 해석이 얼마나 가변적일 수 있는지를 보여준다. 물론 저자 자신이 특정 주제를 위해 자신의 작품을 정형화시키지 않기

를 바랐던 이유도 있지만 블랑쉬의 캐릭터에 대한 상반된 해석은 이후에도 꾸준히 하나의 흐름을 형성해온 것이 사실이다. 그리고 그러한 다양한 관점에서의 해석이 영화각색 뿐만 아니라 희곡에 대한 문학비평에도 영향을 미쳐왔기 때문에 시대에 따라 달라지는 다양한 버전의 해석은 작품 자체의 의미뿐만 아니라 특별히 블랑쉬 뒤브와라는 캐릭터에 대한 저자의 의도가 무엇인지에 대해 끊임없이 중요한 질문을 던지게 한다. 그에 덧붙여, 각 나름의 해석을 지지하는 영화, 연극, 문학작품 속에서의 사회/제도/문화적 힘들이 어떻게 유관하게 작용하고 있는지를 읽어내는 일 또한 시대에 따라 늘 새롭게 요구된다고 할 수 있다. 결과적으로 (저자의 의도였든 아니든) 하나로 고정되지 않는 텍스트의 의미는 독자와 관객으로 하여금 매번 텍스트를 새롭게 해석해내도록 독려하고 있는 셈이며, 그런 의미에서 본고는 그에 관한 하나의 시도라고 할 수 있을 것이다.

특히 본고에서 필자는 비(非)아리스토텔레스적 미학관점에서 『욕망이라는 이름의 전차』를 관객의 수행성 중심으로 다시 읽어보려 한다. 아리스토텔레스는 『시학』 6장에서 비극의 목적이 관객들에게 연민과 공포를 환기시키고 또 그러한 감정을 배출하게 함으로써 카타르시스를 이룩하는 것이라고 규정하고 있다. 고대 그리스 비극의 형식미학을 다룬 텍스트인 만큼 아리스토텔레스의 『시학』은 서양 연극사에서 중대한 레퍼런스로 기능해오고 있는 것이 사실이다. 하지만 실제로 『시학』은 상당히 많은 논의가 소실되거나 생략되어 있어서 카타르시스에 대해서도 6장 이후 더 이상의 깊은 논의가 이루어지지 않고 있기 때문에 그 진정한 의미에 대한 논쟁이 끊임없이 지속되고 있으나, 일반적으로는 ‘고통 또는 불쾌한 감정의 치유’라는 맥락에서 ‘배설’(purgation)과 ‘정화’(purification)로 번역되고 있다.

그리스어 ‘Catharsis’는 어원적으로 전치사 ‘cata’에서 파생된 단어로 ‘해로운 무언가를 제거하거나 뭔가 무거운 것을 덜어냄으로써 고통이 경감되어 쾌감을 느끼게 되는 상태’를 뜻한다. 그래서 어떤 비평가들은 관객이 비극을 관람하며 걱정(연민과 공포)에 사로잡혔다가 극이 끝날 때 그러한 감정에서 해방됨으로써 쾌감을 느끼면서 동시에 마치 ‘치료’라도 받은 것처럼 일상을 통해 마음에 쌓였던 걱정적인 감정들까지 일시에 해소하여 ‘정상 상태’로

회복되는 것이라고 비극의 카타르시스를 동종요법(homeopathy, “유사한 것으로 유사한 것을 치료한다”는 ‘유사원리’를 바탕으로 한 의술)의 맥락에서 해석하기도 한다.

그런데 『시학』은 아리스토텔레스가 자신의 스승 플라톤이 『국가론』의 한 챕터인 「시론」에서 설파하고 있는 ‘시인(비극작가) 추방론’에 반대하여 (비극작가들이 국가의 질서를 공고히 하는데 어찌서 도움이 되는가를 설득하는) ‘시인 옹호론’을 주장하기 위해 저술한 것이기 때문에 그 정치적인 배경과 맥락을 감안하지 않을 수 없다. 다시 말해, 그가 『시학』에서 고대 그리스 비극의 모범으로 규정하고 있는 아테네 비극이 본래는 정치적인 목적을 순조롭게 수행하려는 의도에서 고안된 아테네의 문화기제였기 때문에 오락보다는 정치적인 행사의 일환에서 공연되었다는 사실을 간과해서는 안 되는 것이다.

그래서 아우구스토 보알(Augusto Boal)은 그리스 비극이 카타르시스를 통해 정화시키려는 것은 연민이나 공포의 감정이라기보다는 오히려 등장인물의 결함과 유사한 관객의 결함이라고 주장한다.¹⁾ 다시 말해, 그리스 비극은 ‘어쩌면 나도 갖고 있을 법한’ 치명적 결함(hamartia)으로 인해 끔찍한 불행을 겪는 주인공의 비극을 눈앞에서 보여줌으로써 연민과 공포를 경험한 관객들이 주인공의 결함과 유사한 자신의 비극적 결함을 정화하도록 강요하는 일종의 협박장치라는 것이다. 결국 아리스토텔레스가 정식화한 비극의 위압적 체계는 개인에게 굴레를 씌워 기존 질서에 순응시키기 위해 고안된 것으로, ‘소위 정상적인 것으로 인정되지 않는’ 반사회적 특성을 그 씨앗부터 제거하기 위해 고안된 효과적인 도구였다는 것이다(원준식 161).

이렇게 위압적인 공연체계가 관객의 수동성을 전제한다면, 그에 저항하는 비아리스토텔레스적 미학관점이란 공연을 단순히 오락이나 감정의 세척장이 아니라 배우와 관객을 포함한 모든 참여자들이 현실의 문제를 좀 더 적극적으로 소통하고 그 의미를 함께 구성해나가는 ‘행위의 과정’으로 보려는 시각

1) A. Boal, *Theater of the Oppressed*, trans. Charles, A. & Maria-Odilia Leal McBride, New York: Theatre Communications Group, 1985, pp. 36-42 (원준식, 「비아리스토텔레스적 연극미학 (I): 감정이입에서 능동적인 소통으로」, 『미학 예술학 연구』 33권, 160에서 재인용).

이다. 공연이 하나의 역동적 사건이 되기 위해서 비극작품은 ‘그냥 지나치기 쉬울뿐더러 어찌면 당연한 것으로 받아들여지는 사태’를 눈에 띄게 하고, 자명하지 않은 것, 설명이 필요한 것으로 만들어야 한다. 다시 말해, 비아리스토텔레스적 비극은 세상을 변화되어야 할 어떤 것으로 폭로하고 그 변화를 인간이 이뤄나가야 할 과제로 제시해야 하며, 관객은 그 공연을 통해 사회를 재해석하고 자신이 처한 상황을 비판적인 시각에서 새롭게 인식함으로써 그 과정을 통해 변화할 수 있어야 한다.

그러므로 공연관람을 통해 사유와 행동의 능력을 복원할 것을 요구받는 관객에게 무비판적이고 비참여적인 관조는 허용되지 않는다. 이러한 맥락에서, 도덕적 훈계나 윤리적 가이드가 없다는 이유로 『욕망이라는 이름의 전차』를 실패한 작품으로 읽는 일부 시각에 반대하여 필자는 본고에서 이 작품이 감정의 정화를 목적으로 하기보다는 오히려 작품에서 그려지고 있는 부당하고 불합리한 폭력의 과정에 관객을 전략적으로 연루시킴으로써 공연관람 이후 관객의 윤리적 판단과 행동을 촉구하고 있음을 밝히려는 것이다.

사실 아리스토텔레스가 『시학』에서 명시하고 있는 카타르시스가 ‘고통의 경감에 따른 쾌감’이라고 한다면, 이 ‘쾌감’은 무대 위에서 재현되고 있는 비극적 상황에 대해 ‘안전할 정도의 감정적 거리’를 전제로 하는 것이다. 다시 말해, 비극의 주인공이 겪고 있는 재앙의 공포가 나의 현실이 아니라는 인식에서 오는 ‘안도감’이 비극적 카타르시스의 핵심적인 요인인 것이다. 그렇다면 실제로 내 눈앞에서 벌어지고 있는 타인의 비극에 대해 무대 위에서든 밖에서든 ‘카타르시스’를 느낀다는 것은 얼마나 비인간적이고 몰인정한 일인가.

그래서 블랑쉬의 비극적 결말에 대해 방관적 자세를 유지하며 “그래도 우리의 삶은 계속되어야 한다”(Life has got to go on. 166)고 말하는 무대 위 다른 캐릭터들의 주장에 관객들 또한 동의한다면, 다시 말해 블랑쉬를 희생양 삼아 (내 자신이 그 희생양으로 지목되지 않았다는 사실에 안도하며) 그녀에 대해 잠깐의 연민을 느끼는 것으로 마치 해야 할 바를 다했다는 듯이 평소의 일상으로 돌아와야 한다면, 이것은 얼마나 무책임하고 비윤리적인 일이겠는가. 그런 의미에서 “블랑쉬를 파멸로 이끈 근본적인 원인은 특정인의 의도적인 악의보다도 우리들의 몰이해”²⁾라고 말한 테네시 윌리엄스의 설명

을 고려하더라도, 『육망이라는 이름의 전차』는 비아리스토텔레스적인 미학 관점에서 ‘의미를 진행시키거나 완성하여 나가는 적극적 참여자’로서의 관객의 역할에 좀 더 비중을 둔 개방적인 담론으로 다시 읽혀야 할 것이다.

다시 말해, 저자가 『육망이라는 이름의 전차』를 통해 관객인 우리에게 요구하는 것은 타인의 고통을 목도하면서 카타르시스를 느끼는 것이 아니라, 오히려 그 고통에 대해 공감과 책임을 느끼는 것이다. 그와 관련해 “타인에게 연민만을 베풀기를 그만둔다는 것, 바로 이것이야말로 우리의 과제이다”(102-03)라고 말한 수전 손택(Susan Sontag)의 주장은 주목할 필요가 있다. 블랑쉬의 처절한 삶이 가장 참혹한 비극으로 치달을 때, 무대 위의 다른 누구도 듣지 못하는(심지어, 그녀 자신도 듣지 못하는) 블랑쉬의 내면의 소리—음악소리와, 소음들과, 메아리 소리들이 뒤섞인 혼란의 소리—를 오로지 관객에게만 들리도록 한 저자의 의도가 무엇이겠는가. 그녀의 가장 내밀한 치부가 낱알이 공개되고 그녀의 절박한 삶의 의지가 갈가리 찢기는 모습을 처음부터 끝까지 지켜본 관객마저도 ‘블랑쉬를 창녀로 낙인찍고 그에 대해 마침표를 찍는 행위’에 그대로 동조한다면 (작품 속 또 다른 타자인) 알렌의 슬픔을 제대로 이해하지 못해 죽음으로 내몬 대가로 평생 죄책감에 시달려야 했던 블랑쉬의 비극을 고스란히 답습하게 될 것이다.

눈앞에서 펼쳐지고 있는 사태의 부당함을 통렬히 깨닫게 될 때, 관객인 우리가 무언가라도, 어떻게라도, ‘행동’할 수밖에 없게 된다면, 우리가 수행해야 할 가장 첫 번째 과제는 블랑쉬의 고통에 제대로 공감하고 그러한 고통이 우리가 속한 사회에서 또 다시 반복되지 않도록 하기 위해서 우리가 어떠한 책임을 어떻게 (나눠)져야겠는가를 철저히 고민하는 일일 것이다. 그것이 우리가 블랑쉬의 비극적 삶에 제대로 애도하는 방법일 것이다. 이러한 맥락에서 필자는 테네시 윌리엄스의 『육망이라는 이름의 전차』가 어떻게 관객을 비판적 자기성찰과 윤리적 각성 및 책임으로 소환하고 있는지를 면밀히 고찰하면서 동시에 영화버전과 희곡텍스트의 비교분석을 통해 블랑쉬에 대한 캐릭터 분석이 어떻게 새롭게 이루어질 수 있는지 논해볼 것이다.

2) Tennessee Williams, “A Letter to Kazan,” *Elia Kazan: A Life*, New York: Knopf, 1988, p. 329.

II. ‘파르마코스’로서의 블랑쉬 뒤브와

이경미는 「현대공연예술의 수행성과 그 의미」에서 수행적 연극이 관객에게 요구하는 것은 비판적 성찰 없는 감정이입이나 수동적 수용행위가 아니라 항상 자신의 현존에 주목하여 그 스스로 적극적으로 이루어가는 행동을 통해 공연이 제시한 복수의 열린 의미들을 현실과 연결 짓는 것이라고 주장한다(160). 그래서 “관객은 배우와 동등한 권리를 가지고 공연의 의미에 적극적으로 영향을 미치는 또 다른 주체가 되는데”(158), 이 경우 미적 경험의 본질은 “다양한 심리적, 정서적, 신체적 반응 및 변화를 수반하며 이러한 경험을 그가 어떤 식으로 자신의 일상과 연관시킬지는 여전히 관객의 몫”(160)이라는 것이다.

“연극이 더 이상 재현을 요구하는 ‘작품’이 아닌 하나의 역동적 ‘사건’이 되어야 함”(이경미, 「현대공연예술」, 161)을 강조할 때, 『욕망이라는 이름의 전차』는 관객의 관객성(spectatorship)을 문제시하면서 무비판적인 관극을 불가능하게 하는 ‘좋은 논쟁’을 만들어내고 있다는 점에서 ‘윤리적인 맥락에서 실패한 텍스트’이기는커녕 오히려 관객의 태도와 연극의 윤리적 문제를 대단히 첨예하게 촉발시키는 텍스트로 읽혀야 한다. 브레히트식으로 말하자면, 관객에게 요구되는 태도는 구경꾼이 아닌 스포츠 경기에서의 공정한 심판, 혹은 원고와 피고의 논쟁을 듣고 판단을 내리는 배심원과 같은 태도인데, 여기서 문제가 되는 것은 관객들이 자신을 무대 위 어떤 인물과도 동일시 할 수 없게 될 경우 지나치게 냉정한 입장에서 그저 사건의 완성을 지켜보게 되는 경향이 생긴다(원준식 164-65). 그래서 이 문제를 보완하기 위해 보알이 주장하는 바로는 ‘텍스트 비판에서 행동으로 이행’하는 차원에서 관객들은 비판적 성찰과 함께 무대 위에서 벌어지는 사건을 자신의 문제로 받아들이고 그 해결에 관여할 생각, 즉 ‘책임과 공감’의 능력을 회복시켜야 한다는 것이다(재인용. 원준식 165).

이런 맥락에서 보자면 『욕망이라는 이름의 전차』에서 주인공, 블랑쉬 뒤브와의 비극의 원인을 그녀가 갖고 있고 있다고 가정되는 성격적 결함(hamartia)에서 찾으려는 시도는 적합하지 않다. 블랑쉬는 첫 등장에서 자신

이 “욕망(Desire)이라는 이름의 전차를 탔다가 묘지(Cemeteries)라는 이름의 전차로 갈아탄 후 여기 극락(Elysian Fields)에 도착했다”고 말하는데(6), 많은 비평가들이 이 대목을 그녀가 어떻게 욕망의 뒷에 걸려 방황하다가 마지막 안식처(극락)인 줄 알고 도착했던 여동생의 집에서 비극적 최후를 맞이하게 되는지를 극 초반에 미리 암시하는 것이라고 읽는다. 그것이 비록 작품의 제목과 관련하여 의도된 비유라 하더라도, 문제는 이러한 해석이 너무 블랑쉬의 욕망에만 초점을 맞추기 때문에 소위 말해 그녀의 “성적 문란함”을 모든 문제의 원인으로 보게 만든다는 것이다.

실제로, 국내의를 막론하고 현재까지도 대다수의 비평가들이 블랑쉬의 ‘욕망’을 ‘성격적 결함’으로 해석하고 그것을 ‘성적타락’으로 연결 짓는데 놀랍도록 주목하고 있다는 사실은 기이하게까지 여겨진다.³⁾ 물론, 앞서 논의한 대로 초연 당시 쏟아져 나왔던 언론의 선정적인 보도와 홍보로 인한 영향이 문학비평에까지 미쳐 현재까지 이어지고 있는 것이겠지만, 특성상 드라마 텍스트의 의미는 하나로 고정될 수 없다는 점을 고려할 때 이러한 부류의 해석이 명맥을 이어가고 있는 이면에 어떠한 논리가 작동하고 있는지 그 시대적/사회적 함의를 고찰해보는 것은 분명 의미 있는 일일 것이다.

예를 들어, 로한 프레스턴(Rohan Preston)은 블랑쉬의 ‘헤폰 몸가짐’에 대한 마을의 쑥덕거림 때문에 그녀가 도망쳐야만 했는데, 이것은 그녀가 단지 여러 정사에 휘말렸기 때문만이 아니라 도덕관념이 없는 타락한 여자처럼 행동하기 때문이라고 말한다(Web). 벤자민 넬슨(Benjamin Nelson)은 블랑쉬가 ‘뜨내기 장사꾼들’에서부터 군인들에 이르기까지 온갖 남자들과

3) 페미니즘 비평가들의 경우 오히려 블랑쉬의 ‘성적 욕망’을 성격적 결함이 아닌 미국 남부의 폭압적이고 폐쇄적인 남성중심주의 가치체계에 대한 저항의 맥락에서 긍정적으로 해석하기도 한다. 예를 들어, 존 박(John S. Bak)은 윌리엄스가 블랑쉬를 통해 ‘순백의 여성에 관한 남부신화’(the South's myth of the pure white woman)에 정면으로 도전하고 있다고 주장하는데(95), 문제는 이러한 주장도 어찌 보면 여전히 블랑쉬의 성격을 성(sexuality)에 국한시키고 있는 셈이며, 때문에 그녀의 복잡하고 섬세한 성격과 파행적인 행동, 그리고 생존을 위한 인간본능과 불굴의 의지 이면에 어떤 속사정과 동기가 숨겨져 있는지 사려 깊게 헤아리는 데 있어서 마찬가지로 한계를 보인다고 할 수 있다. 따라서 블랑쉬의 ‘성적 욕망’을 (역으로 긍정적인 맥락에서라 하더라도) 지나치게 부각시켜 해석하는 페미니즘 논의들은 본고에서 논의로 해두기로 한다.

자고 다닌 데다 17살짜리 학생을 유혹해 관계를 맺은 이유로 선생의 자리를 내놓고 마을을 떠나야 했다고 하며(132), 이에 대해 존 메이슨(John Mason)은 블랑쉬가 “학교선생에서 창녀로 변모한다”고 주장한다(Miller 42). 이들은 블랑쉬가 주어진 환경에 의해 희생되었다기보다는 스스로의 의지에 따라 행동하고 그 결과에 대해 대가를 치르고 있는 것으로 읽는 것이다. 심지어 해롤드 블룸(Harold Bloom)은 여동생 스텔라가 아이를 낳으러 병원으로 실려 간 밤 블랑쉬가 요란한 차림을 하고 머리에 티아라까지 쓰고서 자신의 성적만족을 위해 의도적으로 스텔라를 유혹하기 위해 준비를 한다고 주장한다(54). 캐슬린 란트(Kathleen Lant) 또한 같은 맥락에서 블랑쉬의 ‘창부적인 기질’이 그녀에 대한 스텔라의 ‘강간’을 초래한 것이라고 읽는데(403), 이러한 1990년대의 비평가들이 앞서 언급한 1947년 라이프(Life)지의 논평을 그대로 반영하고 있다는 사실은 주목할 만하다.

이외에도 거의 대부분의 권위 있는 비평가들이 『욕망이라는 이름의 전차』를 ‘태생은 점잖은 여자가 어떻게 무절제한 욕정으로 인해 천한 여자로 전락하고 그에 대한 대가를 치르기 위해 무대에서 쫓겨나는지를 보여주는 드라마’로 읽는다. 그런데 문제는 그것이 저자가 전달하고자 했던 극의 메시지라면 “내가 바로 블랑쉬 뒤브와이다”(I am Blanche DuBois)라고 평소 즐겨 말했던 테네시 윌리엄스의 주장은 어떻게 해석할 것인가? 필자는 블랑쉬의 ‘성적 문란함’과 ‘창부적인 기질’을 비난하는 비평가들이 그에 대한 근거로 내세우는 대목이 대체로 스텔라가 악의적인 의도로 찾아낸 블랑쉬에 대한 뒷소문에 집중되어 있다는 사실에 주목하고자 한다. 뒷소문(gossip)의 속성을 고려할 때, 그리고 그것을 전달하고 있는 스텔라의 의도가 무엇인지를 고려할 때, 이러한 방식의 ‘읽기’는 사실 무대 위에서 벌어지는 블랑쉬에 대한 (강간을 포함한) 물리적인 폭력과 별다를 바 없어 보인다. 다시 말해, 블랑쉬에 대한 무대 위 남성들의 입장과 태도를 그대로 거울에 비춘 듯이 여성의 욕망에 대한 왜곡된 인식을 드러내고 있으며, 그러한 ‘낙인찍기’(stigmatization)와 관련된 표현과 해석들을 한데 그러모아 놓으면, 자신의 힘을 최후까지 과시하기 위해 이미 극단의 상황으로 내몰릴 대로 내몰린 블랑쉬를 마치 벌이라도 주는 듯이 잔인하게 짓밟는 스텔라(혹은, 미치)의 육체적 폭력(강간)만큼이나 야만스럽

고 잔인하며 혐오스럽게 느껴지는 것이다.

루스 이리거레이(Luce Irigaray)에 따르면, 여성성과 여성의 욕망은 남성 중심적으로 해석되고 읽히지만 이 남성들의 존재는 마치 베일에 가린 듯 겉으로 드러나지 않고 그들의 시각이 반영된, 순결을 잃은 여자, 난잡한 여자, 불결한 여성의 욕망 등 여성의 존재만 전면적으로 드러난다.⁴⁾ 그래서 남성 주체가 행사하는 억압과 폭력의 메커니즘을 제대로 살피기 전에 성적 욕망에 있어 여성이 주체이건 대상이건, 피해자이건 가해자이건, 여성의 성이 한 명이나 여러 명의 남자를 거쳐 갔다는 사실에만 사람들이 주목하게 되는 것이다. 이러한 맥락에서 보자면, 『욕망이라는 이름의 전차』에 대한 앞서의 비평들 또한 불량쉬가 어떠한 상황에서 남자들 사이를 전전했고 그 남자들이 불량쉬를 어떻게 대우했는지는 충분히 고려하지 않고 단지 표면적으로 보이는 그녀의 태도를 ‘성적 문란함’의 맥락에서 해석하여 극중 남성 인물들처럼 편향되고 왜곡된 시선을 드러내고 있는 것이다.

더구나 폭력의 피해자가 폭력의 빌미를 제공했다는 식으로 불량쉬의 ‘창부 기질’의 증거 찾기에만 몰두하는 이런 식의 해석은 자신의 영역에서 그녀를 효과적으로 몰아내기 위해, 그리고 자신의 폭력의 정당성을 주장하기 위해 그녀의 사생활에 대한 뒷소문을 추적해 치부로 여겨지는 그녀의 비밀을 낱알이 폭로하는 스탠리의 치졸함과도 정확히 닮아 있는 것이다. 그런데도 관객, 혹은 독자마저도 불량쉬를 겨냥한 ‘낙인찍기’와 ‘희생제의’에 그대로 동조한다면 극의 마지막에 타인(불량쉬)의 비극을 눈앞에서 목도하면서도 “우리의 삶이 계속되기 위해서는 어쩔 수 없다”는 변명으로 너무 쉽게 눈 돌리는 무대 위 다른 캐릭터들만큼이나 비겁하고 비윤리적인 결론을 도출하게 될 것이다. 필자는 그러한 결론에 반대하여 관객의 윤리적 역할과 책임을 논하기 위해 “현대 연극에서의 미적 경험이란 무대의 사건에 대한 동의가 아니라 ‘질문하는 시선’으로 스스로 답을 찾는 행위이며, 새로운 의미들로 맞서는 일종의 ‘대꾸’이어야 한다”(『현대연극』, 234)는 이경미의 주장에 주목하려 한다.

4) Luce Irigaray, “The Bodily Encounter with the Mother” in *The Irigaray Reader*, ed. Margaret Whitford, trans. David Macey, New York: Basil Blackwell 참조.

사실 수십 년간의 공연을 통해 입증된 바 있지만, 작품의 해석이 블랑쉬의 결합에만 너무 초점을 맞추다 보면 관객은 블랑쉬의 슬픔에 연민의 감정을 느낄 겨를조차 없이 스탠리의 입장에 동일시해서 그의 관점에서 상황을 보고 판단하게 된다. 어떤 점에서는 그러한 해석이 하나의 큰 흐름으로 정착하게 된 데에는 배우들이 대중의 인기에 영합하기 위해 자신이 맡은 캐릭터를 작품의 의도와 무관하게 윤색해왔던 것도 큰 이유를 차지한다. 예를 들어 해롤드 클러만(Harold Clurman)에 따르면, 브로드웨이에서 연극을 개막한 일 년 후부터 말론 브란도는 스탠리의 캐릭터를 점점 더 섹시하고 유머스럽고 인간적인 인물로 연기하기 시작하였고, 그 결과 그에게 매혹된 관객들은 블랑쉬라는 캐릭터뿐만 아니라 그 역할을 연기하는 제시카 탠디에게까지 더욱 심한 반감을 가지게 되었다는 것이다(재인용, Leff 35). 이와 관련해 이형식의 다음과 같은 주장도 주목할 필요가 있다. “우리는 극의 처음에는 위선적인 블랑쉬보다 단순하고 다이내믹한 스탠리의 모습에 호감을 느낀다. 그는 거만하고 히스테리컬한 침입자로부터 가정을 지키려는 가장으로 비칠 수 있기 때문이다. 그러나 극이 진행될수록 우리의 관심과 동정은 점차로 블랑쉬에게 옮겨가게 된다. 원래 『포커 나이트』였던 극의 제목을 『욕망이라는 이름의 전차』로 바꾼 것은 윌리엄스 자신의 관심의 초점을 스탠리에서 블랑쉬로 바꾼 것을 반영한다고 볼 수 있다”(103).

사실 연극과 영화의 경우엔 연출가와 감독이 어떻게 원본을 각색하느냐에 따라 얼마든지 다른 버전의 해석이 가능해지지만, 희곡작품만을 놓고 볼 때 이야기가 진행됨에 따라 관객이 목격하게 되는 것은 다름 아니라 블랑쉬가 어떻게 점차적으로 파르마코스⁵⁾로 변모하게 되는 지, 그 ‘희생제의’의 과정

5) 그리스에서는 기근이나 흉년과 같은 재앙이 있는 해에는 몇몇 사람을 폴리스 밖으로 끌어내 들판에서 돌로 쳐 죽이는 정화의식을 행했다. ‘파르마코스’는 그 의식의 희생양을 말한다. 파르마코스는 폴리스 밖에서 재앙의 원인이 된 이질적 요소를 안으로 끌어들인 자로 여겨졌다. 결국 공동체 ‘안’에 해악을 들이는 자, 따라서 ‘밖’으로 추방되어야 할 자인 것이다. 여기서 흥미로운 것은 폴리스 밖으로 추방당하려면 파르마코스가 먼저 폴리스 안에 있어야 한다는 점. 한마디로 그는 안에 있으면서 밖에 있는 자, 안에도 밖에도 속하지 못하는 자다. 이에 대해서는 진중권, 「소크라테스의 독배: 파르마콘, 또는 독과 약」, 『씨네 21』, 2010. 9. 17. <http://www.cine21.com/news/view_mag_id/62364> 참조.

이라고 여겨진다. 스탠리는 타인의 친절에 의존할 수밖에 없는 그녀의 텅 빈 자아를 이해하지 못한다. 그의 시각에 불랑쉬는 그저 주변 남성의 욕정을 자극하는 방법을 생존의 도구로 사용하면서 가식과 위선과 걸치레에 능수능란한 자기애성 인격 장애자이며, 초대 없이 찾아와 현재 자신의 집에 기생하고 있으면서도 주제파악을 못하고 드러내놓고 자신을 업신여기는 결코 환영 받지 못할 불청객이다. 더구나 그간 원만하다고 여겼던 자신과 스텔라 사이의 부부관계를 이간질하며 가장과 남성으로서의 자신의 권위에 도전하는 적대자이므로 그녀를 먼저 제압하지 않으면 자신이 파멸할지도 모른다고 인식하고 있다. 다시 말해 ‘암사마귀’같이 속내를 감추고 있는 여자로 인해 자신의 남성성이 거세당할지도 모른다는 두려움이 스탠리로 하여금 불랑쉬의 불안과 서글픔에 공감적으로 반응하지 못하도록 하는 것이다. 상대에게 제압당할지도 모른다는 두려움에 오히려 더욱 더 폭력적이고 위협적으로 행동하는 셈이다.

그렇다면 관객이 스탠리의 남근중심적인 환상의 틀을 통해 볼 때, 슬라보예 지젝(Slavoj Žižek) 식으로 말하자면, 불랑쉬는 외부의 무질서로부터 내부의 구조를 교란시키고 부패시키는 침입자이며, 그래서 그녀가 제거되기만 한다면 사회의 질서, 안정, 동일성 등이 다시 회복될 수 있을 것만 같은 외형상의 구체적인 원인으로 제시된다(128). 그래서 앞서 논한 아리스토텔레스의 미학적 관점에서 『욕망이라는 이름의 전차』를 보자면, ‘분란을 일으키는 더러운 여자’로서의 불랑쉬가 제거됨으로써 무대 위 세상은 다시 평정상태를 얻게 되고 관객들 또한 자신들의 일상 속에서 생존하기 위해 불랑쉬를 희생양으로 삼은 후 안도하며 연극을 보기 이전의 ‘평소의 일상’(the status quo)으로 복귀하는 것이다. 비극(悲劇)을 뜻하는 영어 tragedy가 실은 그리스 말 ‘트라고디아’(tragōidia: 염소(tragos)의 노래(ōidē))에서 비롯되었다는 사실은 그래서 시사하는 바가 크다. 말하자면 『욕망이라는 이름의 전차』에서 불랑쉬 뒤브와는 ‘제물로 바쳐지는 염소,’ 즉 파르마코스인 셈이다.

그렇다면 이 ‘희생제의’를 지켜보게 되는 관객, 혹은 독자인 우리에게든 어떤 일이 일어나고, 또 일어나야 할까? 한 명의 희생으로 나머지 사람들은 예전과 같은 모습으로 안전하게 남은 생을 계속 살아나갈 수 있다고 무대 위

의 인물들이 안도할 때, 그 부끄럽고 죄스러운 ‘자기위안’에 우리는 동의할 수 있을까? 나머지의 행복과 안녕이 무력한 한 개인의 희생에 기반해야 한다면 그 ‘한 개인’이 내가 되지 말라는 법이 없는 한 우리는 결코 떳떳한 안녕을 보장받을 수 없을뿐더러 힘없는 약자를 희생양 삼았다는 양심의 가책에서도 결코 자유로울 수 없을 것이다. 때문에, 바로 이 지점이 관객의 수행성이 요구되는 지점이라 할 수 있다. 무대 위에서 벌어지고 있는 끔찍한 폭력과 비윤리적인 자기기만에 목인 또는 방관함으로써 공모하지 않기 위해서는 좀 더 적극적인 저항과 다른 선택이 필요한 것이다.

한 예로, 그리스 비극의 기원이 디오니소스 축제에서 염소를 제물로 바치며 부르던 노래에서 비롯되었다는 점을 고려한다면, 그리스 비극의 주인공이 희생제의의 맥락에서 파국을 맞을 때 코러스들이 함께 크게 울고 비탄해 하는 것처럼 『욕망이라는 이름의 전차』를 완성시키는 마지막 사건은 (코러스를 대신한) 관객/독자가 참여해야 할 애도의 작업이 될 것이다. 그런데 이때의 ‘애도’는 앞서 논한 ‘희생제의’의 논리에 그대로 순응하여 블랑쉬의 고통과 희생에 대한 카타르시스를 매개 삼아 평정심을 회복하고 현상태(status quo)를 유지하기 위한 것이 아니다. 오히려 공연을 (혹은 텍스트를) “완결된 미적 대상이 아닌 개방적 담론으로, ‘작품’이 아닌 ‘행위’의 과정”(서현석 247, 박종원 171에서 재인용)으로 만들고, 그래서 관객(혹은 독자)이 더 이상 공연의 대상이 아니라 그 주체로 기능하기 위해서는 『욕망이라는 이름의 전차』의 마지막 장면은 이야기의 결말이 아니라 또 다른 이야기(새로운 읽기, 혹은 새로운 기억하기)의 새로운 시작이 되어야 할 것이다. 그래서 공연의 마지막 장면은 우리에게 어떤 투명한 답을 제시해주고 있다기보다는 잔잔한 수면 위에 던져진 하나의 돌멩이처럼 우리의 평정심을 깨뜨리는 도발적인 질문이 되어야 하며, 이에 어떻게 응답할 것인가는 각자 개인의 책임이 되는 것이다.

이에 대해 수전 손택 식으로 말하자면, 우리의 마음을 고통스럽게 휘저어 놓는 무대 위 사건 및 이미지들은 그저 최초의 불씨만을 제공할 뿐이다 (154). 눈앞에서 목도하게 되는 불의가 우리의 도덕적 분노를 일으킬지라도 연민을 그치고 이후부터 어떻게 행동해야 하는가 까지 말해줄 수는 없는 노

롯이다(170). 희생제의에서 또 다른 살아남은 자로써 관객인 우리가 떠맡게 되는 윤리적 책무는 가장 근본적인 차원에서 때늦게 찾아오는 염치에 가깝다. ‘타자’에 대해 의당 가져야 할 감정과 관계에 충실함으로써 하나의 오롯한 인간으로 사는 의미를 찾는 일은 우리가 ‘어쩌서’라는 질문을 던질 때 가장 빛날 것이다. 다시 한 번 지적 식으로 말하자면, ‘내부의 구조를 교란시키고 부패시키는 외부 침입자로서 반드시 무대에서 추방되어야 할 파르마코스’라는 블랑쉬에 대한 규정이 사실 스탠리를 비롯한 몇몇 기존 비평가들의 남성중심적인 환상에 근거한 것이라면, 독자이자 관객인 우리가 가장 첫 번째로 수행해야 할 과제는 바로 그 ‘환상을 횡단하고 증상으로서의 블랑쉬와 동일시’하는 일이다. 우리는 ‘블랑쉬’에 귀속된 속성들 속에서 우리 사회체계 자체의 필연적인 산물을 확인해야 하며, ‘블랑쉬’에게 귀속된 ‘과잉분’ 속에서 우리 자신에 대한 진실을 확인해야 하는 것이다(Žižek 128).

III. 낯선 이의 친절에 의존할 수밖에 없는 히스테리성 신경증자 블랑쉬

스탠리의 편에 서서 스탠리의 관점에서 바라보는 비평가들의 진단을 종합해보자면 블랑쉬는 얼핏 ‘자기애성 인격장애자’로 여겨진다. 하지만 필자가 보기에 블랑쉬는 자기애성 인격장애자라기보다는 히스테리성 신경증자⁶⁾에 가깝다. 자기애성 인격장애와 히스테리성 신경증의 가장 명백한 차이는 히스테리성 신경증자의 경우 도저히 이기적이라거나 자기중심적일 수가 없다는 것이다. 왜냐하면 자기중심적(self-centered)이 될 만한 ‘자아’(self) 자체가

6) 히스테리성 인격장애(histrionic personality disorder)의 증상으로는 그 진단기준에 특징적인 행동양상이 열거되어 있으며, 타인의 주목을 받고자 하는 행동, 연극적으로 과장된 감정의 표현, 다른 사람과의 관계에서 부적절할 정도로 성적으로 유혹적인 태도, 자신에 대한 관심을 계속해서 유지하기 위해서 외모를 이용하는 성향 등이 포함된다. 신체 증상을 호소하거나 알코올 관련 문제가 동반될 수 있다. 또한 환자는 무의식적인 방어기제로 인해 자신의 실제 감정과 행동의 동기를 깨닫지 못하는 경우가 많다. 스트레스 상황에서는 현실을 검증하는 능력에 문제가 생길 수 있고, 이러한 상황 자체를 무의식적으로 무시하는 태도를 보일 수도 있다.

없기 때문이다. 히스테리성 신경증자로서 불량쉬는, 지젝의 말을 빌자면, 자신을 타인을 위해서 연기하는 사람으로서 경험한다. “신경증적 주체인 그녀가 자신을 어떤 이미지와 동일시 할 때, 이는 어떤 응시를 위한 것일까? 그녀가 그녀 자신을 보는 방식과 그녀 스스로도 만족할 만한 어떤 모습으로 보여지는 지점 사이의 간극은 히스테리적인 연극을 이해하는데 매우 중요하다”(Žižek 106). 다시 말해, 그녀의 상상적인 동일시는 바로 ‘대타적 존재’이다. 그녀의 연극적인 발작행위 속에서 접근하면, 그녀의 행위는 자신을 타자에게 욕망의 대상으로서 제공하기 위한 것임이 분명하다.

하지만 히스테리성 신경증자에게 가장 큰 문제는 자신의 ‘텅 빈 자아’를 떠받쳐줄 수 있는 누군가의 전폭적인 이해와 지지, 그리고 사랑을 평생을 그리 찾아 헤매는데도 불구하고 결코 온전히 가질 수 없다는 사실에 있다. 그래서 “진정한 구원자를 원하지만 내면의 갈등을 해결하지 못하는 한 누구도 그(녀)의 공허함을 채울 수 없다”(Spoto, *The Kindness of Strangers* 참조)는 점에서, 평소 “내가 바로 불량쉬 뒤브와이다”라고 말했던 테네시 윌리엄스의 내면적 고뇌를 고스란히 투사한 ‘분신’이 바로 불량쉬인 셈이다. 이런 맥락에서 보자면, 이형식이 주장하듯, 테네시 윌리엄스의 작품 속 주인공들이 자신의 아픈 과거와 부끄러운 점을 숨기려고 하면서 동시에 고백하려는 양면성을 보이는 것처럼, 다른 여느 작품들과 마찬가지로 『욕망이라는 이름의 전차』는 작가 자신의 아픔과 고뇌를 묻어버릴 수 있는 가면인 동시에 자기고백에 해당한다(75). 특히 불량쉬는 테네시 윌리엄스의 여성성을 의인화해서 투영한 인물로, 불량쉬가 벨 리브(Belle Reve)와 엘리시안 필드를 거치면서 경험하는 여러 상흔과 트라우마는 남성중심적인 사회에서 동성애자로 살아가야 했던 자기 자신의 상처받은 자아와 소수를 향한 사회의 잔혹성과 폭력성을 보여준다. 말하자면, 그가 이 작품을 그려낸 것 자체가 그에게는 치열한 자기성찰이며, 곧 자기치유를 위한 몸부림인 것이다.

타인뿐만 아니라 내면의 자아와도 진정한 감정의 교류를 나눌 수 없었던 테네시 윌리엄스의 ‘끔찍한 외로움과 근원적 고립감’이 이 작품을 통해 가장 두드러지는 주제로 등장한다면, 그 가장 구체적 체현물로서의 불량쉬 뒤브와는 첫 등장부터 몹시 불안해 보이며 이미 심각한 알코올 의존증세를 보인다.

더구나 마치 배경음악처럼 극 전체의 분위기를 지배하는 뉴올리언즈 풍의 “우울한 피아노”(blue piano) 곡조가 극 속에서 실제로 연주되고 있는 것인데 반해, 특정 상황에서 돌발적으로 들려오는 “바쭈비아나”(Varsouviana) 폴카음악은 남편 알렌의 죽음을 연상할 때마다 블랑쉬의 머릿속에서만 들리는 소리로 극이 진행됨에 따라 장/단조로 변주되다가 파국이 임박할수록 여러 소음들과 뒤섞여 점점 빨라지고 더욱 거칠어진다. 다시 말해 이 ‘폴카음악’이 블랑쉬의 과거 트라우마와 현재의 심경 변화를 짐작할 수 있는 가장 중요한 단서로 제공되는 셈인데, 그녀는 이미 오랫동안 그 ‘폴카음악’에 시달려온 듯 신경쇠약 증세를 보이며 그것을 감추기 위해 히스테릭한 연극조의 말투를 사용한다.

처음 등장부터 무대의 전체적인 분위기에 조화되지 못하고 툭 불거져 나온 이질적인 존재로 그려지는 블랑쉬는 1장에서 동생 스텔라에게 자신의 갑작스런 방문에 대해 설명하며 자신이 환영 받지 못하는 손님이다라고 함께 있을 누군가 필요했고 더 이상 혼자 있고 싶지 않다고 말한다(17). 5장에서는 그녀에게 양심을 품은 스텔라가 쏘오라는 장사꾼으로부터 그녀의 과거행적에 대해 무언가 들은 바가 있다는 듯이 그녀를 떠날 때에도 블랑쉬는 기절할 듯이 공포에 질리면서도 스텔라에게 오래 머물지 않을 테니 자신을 조금만 더 참아달라고 애원한다.⁷⁾ 유추해보건대, 고단한 현실 속에서 끔찍한 과거의 상흔과 지독한 외로움에 더해 온갖 추문에까지 시달려야 했던 블랑쉬에게 마지막 피붙이 동생의 집은 그녀가 가장 절박하게 위로가 필요할 때 찾을 수 있었던 마지막 도피처였던 셈이다. 하지만 그녀의 기대와는 달리 스텔

7) 그런데 이러한 블랑쉬의 반응이 자신에 대한 추악한 소문을 사실로 인정하기 때문인지, 아니면 그간 가십에 워낙 시달렸던 터라 (그 속성을 잘 알아서) 진실이 무엇이던 마지막 피붙이인 동생에게까지 자신에 관한 안 좋은 소문이 전해지는 것이 두려워서 보이는 반응인지는 논란의 여지가 있다. 본고가 블랑쉬에 대한 ‘공감적 이해’를 목표로 하는 바, 가십의 속성을 직접적으로 언급하며 자신이 떠나온 로렐이라는 곳이 말이 많은 곳이었다(You haven't heard any—unkind—gossip about me? ... Honey, there was—a good deal of talk in Laurel. 91)고 얘기하는 그녀의 불안하고 서글픈 고백을 고려할 때, 필자는 그녀 자신의 자기폭로라던가 좀 더 믿음만한 화자(그녀에게 좀 더 동정적인 입장에 있는 캐릭터, 예를 들어 스텔라)의 입을 통해 전달되는 정보에 보다 더 주목하게 된다.

라의 집은 블랑쉬에게 안식처가 되기보다는 오히려 지옥 같은 무덤이 되어 버린다.

사실, 블랑쉬의 과거행적과 관련하여 대부분의 독자 및 비평가들이 가장 주목하는 부분은 스탠리의 입을 통해 전달되고 그녀 스스로도 자포자기하듯이 폭로하는 최근 2년간의 행적이다. 하지만 파편적으로 전해지는 그녀의 지난 삶을 퍼즐 맞추듯이 재 조합해봤을 때, 그녀의 비극적인 삶의 행로는 16살 무렵 사랑에 빠져 결혼했던 어린 남편 알렌의 자살이 기폭제가 되어 그 이후로 진행된 것이라고 볼 수 있다. 블랑쉬의 고백에 따르면, 수백 년도 더 거슬러 올라가서 그녀의 할아버지, 아버지, 삼촌, 형제들—가문의 남성들이 대대로 ‘주색잡기’를 위해 벨 리브를 조금씩 팔아넘기다가 농장도 잃고, 수천 장의 서류와 함께 덩그러니 집채 하나와 이십 에이커 정도의 땅, 그리고 스텔라와 그녀만 남기고 모두 떠났을 때(44), 이후 스텔라마저도 자신의 행복을 찾아서 떠나고 그녀 혼자 남아 벨 리브를 지키려 애쓸 때 그녀가 지켜보아야 했던 것은 가문의 몰락과 함께 줄줄이 이어지는 (친인척들의) 죽음의 긴 행렬이었다(21-22). 그런 그녀가 16살 처음으로 발견한 사랑은 “언제나 절반쯤 어두운 그림자 속에 잠겨있던” 그녀에게 너무나 “갑작스럽게 쏟아지는 환한 빛처럼” 그녀를 눈멀게 했다(114). 스텔라의 말에 따르면, 첫사랑에 빠져있던 어린 블랑쉬는 시를 쓰는 예술적 재능과 이 세상의 것으로 여겨지지 않을 정도의 대단한 미모를 지녔던 알렌을 단순히 사랑한 것이 아니라 그가 밟고 지나간 땅마저도 숭배할 정도였지만(124), 어느 날 오랫동안 친구로 지냈던 나이든 남자와 한 침대에 누워있는 남편을 예기치 않게 목격하게 된다(114). 처음엔 아무 일도 없는 것처럼 모른 척 했지만 세 사람이 함께 술에 취해 문 레이크 카지노로 달려가 바쭈비어나 폴카음악에 맞춰 춤을 추던 중 블랑쉬는 자신도 모르게 “난 봤어! 난 다 알아! 넌 정말 구역질이 나!”라고 말해버린다(115). 그러자 17살이었던 어린 남편 알렌이 곧장 뛰어나가 권총을 입에 물고 방아쇠를 당겨버린 것이다. 그 순간 그녀를 어둠 속에서 구원해줬던 “찬란했던 불빛은 다시 꺼져버리고 그 후론 자신의 캄캄한 삶에 양초 불빛보다 더 밝은 빛이 비친 적이 없다”고 블랑쉬는 말한다(115).

표면적으로 남편의 죽음은 명백히 자살이었음에도 불구하고, 도움과 이해

가 필요했을 남편을 제대로 이해하지 못해 죽음으로 몰고 갔다는 뒤늦은 깨달음이 그녀를 평생토록 죄책감에 시달리도록 한 것이다. 동성애자였던 어린 알렌은 사회적으로 규정해 놓은 남성성을 따르지 못하는 스스로에 대해 꽤 혼란스럽고 곤혹스러운 자괴감과 수치심을 갖고 있었을 것이다. 그런 그에게 믿었던 이의 몰이해와 “너는 나를 구역질나게 한다.”는 모멸 찬 말 한마디가 그로 하여금 존재의 이유를 상실케 하기에 충분했는지 모른다. 남편이 자신을 성적으로 사랑하지 않더라도 같은 인간으로서 자신을 아끼고 사랑하며 자신에게 도움을 구하는 여린 사람이라는 것을 알고 있었음에도, 그의 편에 서서 사회의 손가락질로부터 지켜주기보다는 함께 “모래구덩이”(114)에 빠질지도 모른다는 두려움에 그를 외면해버린 데 이어 죽음으로까지 몰아간 가해자이기에 심한 죄책감과 더불어 사랑하는 이를 영원히 잃었다는 상실감이 그녀의 영혼을 더욱 더 공허하게 만들었을 것이다.

그런데 작품 전반에서 불량쉬는 자신의 삶의 많은 부분에 대해 변명하는 것처럼 보인다. 벨 리브에 대해, 교직을 떠난 것에 대해, 그리고 자신을 둘러싼 그 모든 비도덕적인 가십들에 대해서. 그녀의 변명은 자신의 과거를 폭로하려 하는 스탠리에 대응하는 것이기도 하고, 미치의 신뢰를 얻기 위한 것이기도 하며, 때로는 자신이 먼저 제 발이 저려서 쏟아내는 변명이기도 할 것이다. 분명히 그녀는 다양한 맥락에서 죄책감을 갖고 있지만, 어쩌면 그녀는 남들이 자신에게 보내는 의심의 눈초리에 익숙해져서 그것을 죄책감의 형태로 내면화 해버린 것인지도 모른다. 예를 들어, 귀족 가문의 여식이지만 전쟁과 산업화로 인해 몰락해 가는 집안을 지키려 안간힘을 써왔던 불량쉬는 벨 리브를 잃은 것이 자신의 탓이 아니라고 강력히 주장하지만 그 이야기를 꺼내며 감정이 격앙되는 것으로 보아 그에 대한 죄책감에 시달려왔음을 추측할 수 있다. 작품 속에서 불량쉬 가문의 몰락은 남부 사회의 몰락과 사회의 격변을 상징한다. 가문이 몰락하고 파산한 것은 누구 한 명의 잘못이었다기보다 사회적 변화에 따른 결과였을 것이고, 전통적인 가치관만을 고수하는 가문의 사람들이 그 변화에 적절히 대응하지 못한 것은 분명해 보인다. 하지만 불량쉬는 사회의 그 구조적인 변화를 현실로 직시하기보다는 본인에게 이유를 묻는 타인들의 시선에 지나치게 방어적으로 반응하며 현실도피의

맥락에서 정신적 퇴행의 징후까지 보이는 것으로 보아 아마도 타인의 시선이 개입되지 않은 죄책감은 알렌에 대한 것이 유일하다고 판단된다.

더구나 블랑쉬는 벨 리브를 잃은 지금에도 여전히 그 곳의 가치관에서 벗어나지 못하며, 어린 시절에 훈육된 가치관이 이미 내부에서 체화 되어 남성 중심으로 편향된 시각으로 스스로를 재단하고 감시한다. 그녀는 자신의 이름을 뜻하는 ‘하얀색’에 집착하는 모습도 보여주는데, 이는 하얀색이 상징하는 ‘순결’이 단순히 여성의 덕목이기 때문이 아니라 남성들이 자신을 사랑해주는 조건으로 인식하고 있기 때문이다. 자신을 보여지는 존재로 의식하고 있는 블랑쉬는 적나라한 현실 앞에 자신을 드러내는 것을 주저하고 항상 잘 꾸며진 모습만을 보여주려 하며 모든 것이 완벽한 것처럼 자신을 치장하고 싶어 한다. “여리고 약한 사람들이 살아남기 위해서는 희미하더라도 계속해서 빛을 발해 상대방을 매혹할 수 있어야 한다”(92)고 주장하는 블랑쉬에게 더 이상 순결하지 않은 자신의 처녀성만큼이나 이미 시들고 있는 외적인 아름다움은 그녀를 점점 더 조급하고 절박하게 만드는 요인이다. 나이가 들어 감에 따라 그 동안 살아온 세월을 증명하듯 블랑쉬의 얼굴에 아름답게 진 주름은 누구에게도 보여서는 안 되는 치명적인 단점이 되었다. 과거에 다른 남자와 열렬한 사랑을 했었다는 아름다운 추억은 새로운 사랑을 시작하는 데 치명적인 오점이 되었다. 아름다움을 빛내줄 순백의 흰웃은 순수함이 아닌 순결함을 증명하기 위한 도구가 되어버렸다. 그런 냉혹한 현실을 견디지 못하고 “진실이어야 하는”(145) 세상 속에서 살기 위해 마법을 원하는 그녀였기에 거짓을 둘러대는 일은 어쩌면 불가피했던 생존전략이었을 테지만, 그 왜곡된 생존전략으로 인해 그녀는 오히려 점점 더 궁지에 몰렸을 것이고 신경쇠약에 알코올중독 증세까지 얻게 된 것이다.

절박하게 쉴 곳을 찾아 떠돌던 블랑쉬는 미치와의 결혼을 통해 새로운 삶을 시작할 수 있기를, 그의 헌신적인 사랑으로 자신의 공허함을 채우고 그와 함께 행복을 발견할 수 있게 되기를 꿈꿨을 것이다. 그래서 9장에서 진실을 확인하러 온 미치에게 블랑쉬가 자신의 입으로 스스로 폭로하는 지난날의 고백은 스탠리나 미치의 입을 통해 전달되는 정보보다 좀 더 주목할 필요가 있다. 무언가 일이 잘못되어가고 있음을 감지하고 머릿속에서 끊임없이 들리

는 폴카음악을 잠재우기 위해 술에 취하려 애쓰는 블랑쉬는 미치가 도착하기 전부터 이미 반쯤은 정신이 나가있는 듯하다. 그리고 스텐리의 방해로 그녀의 마지막 바램조차 물거품이 되어버린 것을 알아차렸을 때, 마치 팽팽했던 신경줄이 끊어지거나 한 것처럼 횡설수설 자신의 지난 상처를 증얼증얼 뱉어내는 블랑쉬에게서 그 어떤 자기방어나 위선적인 모습도 보이지 않기 때문이다.

남편의 죽음 이후에도 벨 리브에서 사람들이 줄줄이 죽어나갈 때, 혼자 남아야 했던 블랑쉬는 죽음(death)과 싸우기 위해 반대편에 있는 욕망(desire)을 향해 달음질 쳤다고 말한다(148-49). 죽음에 둘러싸인 채 삶을 살아내기 위해선 그만한 존재의 이유가, 목적이 필요했을 것이다. 그러나 그것을 자신 안에서 찾아내기에 블랑쉬는 너무나 텅 비고 연약한 존재였다. 그래서 스텐리는 그녀를 만족할 줄 모르는 타락한 창녀, 혹은 색정증 환자(nymphomaniac)로 규정하는 반면, 블랑쉬는 광기 속에서 자신을 아프로디테의 신화 속에 위치시킨다. 벨 리브를 잃기 전, 근처의 야영지에서 젊은 군인들이 훈련을 받고 있었는데 토요일 밤이 되면 술에 취한 젊은 군인들이 마치 죽음과 싸우는 아프로디테의 숭배자들이 신전에 모이듯이 그녀의 집 주변에 모여들어 블랑쉬의 이름을 불러댔고 그러면 그녀는 몰래 빠져나가 그들의 호출에 응답했다는 것이다.

이와 관련해 이형식은 “성을 통한 도피는 많은 도망자들이 취하는 대표적인 경로인데, 성관계는 인간적 접촉을 해보려는 결사적이고 절망적인 시도, 혹은 보호의 요청의 구실일 뿐”이라고 말한다(85). 실제로, 지난 2년간 플라멩고라는 싸구려 호텔에 머물며 창녀처럼 온갖 남자를 상대했던 것이 아니냐는 미치의 추궁에 블랑쉬는 자신이 머물렀던 곳은 타란틀라이며 알렌이 죽은 뒤에 낯선 남자와 사랑을 맺는 것만이 공허한 마음을 채워줄 수 있을 것 같아서 이 남자 저 남자한테서 보호(protection)를 구하려 했던 것이 사실이지만, 그것은 자신이 정신적으로 극심한 공황상태에 빠져 있었기 때문이라고 절규한다(146).

블랑쉬는 마치 자폭하듯이 자신이 타란틀라에 머물며 거대한 암거미처럼 희생자들을 불러들였다고 말하지만, 사실 ‘타란틀라’는 그 이름에 담긴 뜻처럼

럼 독거미에 물렸을 때 그 독으로 인하여 주체할 수 없이 추게 되는 춤이라는 속설이 있다. 어쩌면 블랑쉬에게 타인과의 성관계란 고뇌와 불안이라는 그녀의 내면의 고통을 온 몸으로 발화하는 행위이며, 자신의 텅 빈 자아를 채우고자 하는 필사적이지만 덧없이 끝날 수밖에 없는 처절한 몸부림이 아니었을까. 혹은, 어떤 의미에서 낯선 남자와의 성관계는 첫사랑 알렌을 죽음으로 내몬 자기 자신을 반복적으로 죽음에 이르게 하는 자기처벌의 방편이 었는지도 모른다. 콧시(J.M Coetzee)의 표현에 따르면, 성관계는 남성이 여성을 제압해 움짱달짝 못하게 만든 후 자신의 성기를 여성의 몸 안에 집어넣었다 뺨으로써 마치 타인을 칼로 찢러 피 흘리는 채로 뒤에 남겨두고 홀연히 떠나는 살인에 비유될 수 있기 때문이다.⁸⁾ 그런 맥락에서 보자면, 블랑쉬의 남편이 자살할 때 연주되었던 폴카 음악이 그녀의 죄책감을 반영하면서 스탠리의 ‘강간’ 장면에 삽입되는 것은 주목할 만한 사실이다. 그녀에게 성관계란 자의에 의해서든 타의에 의해서든 성적 탐닉이라기보다는 ‘자기살해’의 맥락인지도 모른다.

그런데 사실 9장에서 광기의 언어를 통해 진행되고 있는 블랑쉬의 자기 고백은 처음 있는 일이 아닌 것처럼 보인다. 미치의 반응과 블랑쉬의 독백조의 말투로 미루어보건대, 블랑쉬는 아마도 이전의 다른 남자들에게도 ‘자신을 어둠에서 꺼내 준 유일한 빛이었고 그녀에게 곧 신과 같은 존재였던 알렌을 죽음까지 내몰았던 자신의 죄’에 대한 고백을 반복적으로 해왔던 것 같다. 말하자면, 이 남자 저 남자의 품을 전전했던 것은 실질적으로 그녀의 반복적인 고해성사였을 가능성이 크다. 그녀는 자신의 내면의 고통을 읽어낼 줄 아는 누군가를 만나길 고대했지만, 그래서 자신의 기준에서 ‘적합하다’라고 생각한 남자에게 자신의 비밀과 죄의식을 털어냈겠지만, 한 가지 간과한 점 있다면 그들은 입이 무거운 사제가 아니었다는 것이다. 어쩌면 블랑쉬는 자신의 죄를 이해하고 용서해 줄 수 있는 사람을 찾아 다녔겠지만 어김없이 그녀는 버림받아야 했고 그런 일이 반복될수록 그녀의 죄의식과 공허감은 더욱 더 커져 그녀를 이 지경까지 오도록 만들었을 것이다.

그래서 아마도 미치는 블랑쉬에게 마지막 기회였을 것이다. 블랑쉬가 그

8) J.M. Coetzee, *Disgrace*, New York: Penguin Books, 2000, p. 158 참조.

에게 성적으로 끌리진 않는다 해도 적어도 그의 존재는 그녀의 마음속에서 들려오는 폴카음악을 멈추게 한다(140). 앞서 6장에서 블랑쉬가 전남편에 대한 오래된 상처를 털어놓았을 때, 생생해진 그때의 기억으로 인해 머리 속 폴카음악이 폭주하기 시작할 때, 미치는 블랑쉬를 조심스럽게 끌어안으며 “당신이나 나나 누군가 필요해요. 우리가 서로에게 그런 사람이 되어줄 수 있지 않을까요?”라고 말한다(116). 그 순간, 폴카음악이 점차 사그라들고 블랑쉬는 아주 오래된 설움을 울음으로 토해낸다. “어떨 땐, 하나님이 너무 빨리 응답해주시는 것 같아요”라고(116). 그런데 그러했던 미치가, 너무도 다정하고 간절하게 결혼을 약속했던 미치가, 스탠리로부터 블랑쉬의 ‘난잡한 과거’에 대해 전해 듣고 와서는 이제 전혀 다른 모습으로 블랑쉬를 힐난하는 것이다. 지난 2년간의 행적뿐만 아니라 인정하고 싶지 않았던 자신의 모든 과거의 치부와 상처를 스스로의 입으로 폭로하는 순간에도 블랑쉬는 아마도 “많이 힘들었겠다.”라는 따뜻하고 공감 어린 위로가 가장 절박하게 필요했을 것이다. 블랑쉬는 말한다. “난 하느님께 감사했지요, 당신은 신사 같았으니까요. 마치 세상이라는 너무 거칠고 단단한 바위덩어리에 나있는 틈새 같아서 그곳에 내가 숨어들어가 안전하게 머물 수 있을 거라고 생각했어요! 하지만 내가 너무 많은 걸 요구하고 또 바랬나 봐요! 키파버, 스탠리 그리고 쏘오가 연 꼬리에 낚은 주석깡통을 매달아 버린 셈이네요”(147).

블랑쉬에게 모든 사실을 확인한 미치는 그녀가 어떤 비극을, 왜 겪어왔는지 알게 되었음에도 안타까운 마음이나 너그러운 이해심을 보이기보다는 스탠리와 마찬가지로 블랑쉬를 쉽게 능욕할 수 있는 타락한 여자 취급을 한다. 그의 갑작스러운 태도 변화를 통해 관객은 그간 블랑쉬를 거쳐갔던 남자들이 그녀를 어떻게 대했는지, 왜 그녀가 그토록 현실을 부정하고 환상을 뒤집어쓰기 위해 연극적인 삶을 살아야 했는지 충분히 미루어 짐작할 수 있게 된다. 그 동안 블랑쉬를 조심스럽게 대하느라 키스 할 때조차 의견을 물어왔던 미치가 이제는 서슴지 않고 그녀의 몸을 더듬는다. 허둥대며 그녀를 범하려는 미치에게 블랑쉬가 결혼을 약속해달라고 애원하자 그는 “어머니가 계신 집에 들일만큼 당신은 깨끗하지 않으니 더 이상 결혼할 생각이 없다”고 말한다(150). 어떤 맥락에서 보자면, 극 속에서 블랑쉬에 대한 강간을 실제로 행

사한 인물은 스탠리이지만 이 장면에서 미치 역시 그녀에 대한 강간을 시도한 것으로 읽힐 수 있다. 때문에 극의 마지막 장면에서 나름의 후회와 죄책감을 보이긴 하지만, 어쨌든 스탠리나 블랑쉬의 이전의 남자들이 그러했듯 그 또한 블랑쉬를 창녀취급을 하며 아무런 죄의식 없이 그녀를 성적으로 능욕한다는 점에서 미치 또한 블랑쉬가 겪어야 했던 여느 남자와 별다를 바 없는 수순을 밟고 있는 셈이다. 그래서 블랑쉬의 어린 시절을 기억하는 스탠리가 “그 누구보다도 다정하고 사람을 잘 믿는 순수한 사람이었던 블랑쉬를 ‘당신 같은 사람들이’ 짓밟고 변하게 만들었다”(136)고 비난할 때, 미치도 그 책임에서 자유로울 수 없는 것이다.

그렇다면 극의 클라이막스라고 할 수 있는 스탠리의 ‘강간’ 장면에서는 정확히 무슨 일이 벌어진 것인가? 10장에서 해당 장면을 자세히 읽다 보면, “블랑쉬가 자신의 성적만족을 위해 여동생이 집을 비운 사이 여동생의 남편인 스탠리를 유혹하기 위해 의도적으로 요란한 차림을 하고서 준비를 한다”(Bloom 54)라거나 “그녀의 ‘창부 기질’이 스탠리의 ‘강간’을 초래했다”(Lant 403)는 식의 기존 비평이 얼마나 심각한 오독인지 쉽게 확인할 수 있다.

자신의 마지막 기회였던 미치에게 모든 치부를 다 드러내고 난 후, 그래서 ‘가장 치명적으로’ 또 한 번 버림받고 난 후, 블랑쉬는 아마도 그녀의 생애 처음으로 가장 더럽고 너저분한 옷을 정신없이 주워 입은 듯하다. 그녀가 대충 걸치고 있는 “화려하지만 더럽게 구겨진 흰색의 실크 이브닝 가운”(151)은 이미 산산이 부서져 버린 벨 리브(Belle Reve는 ‘아름다운 꿈’을 뜻한다)의 세계로 그녀의 정신이 ‘퇴행’하고 있음을 보여준다. 더구나 “짜구려 보석이 박힌 티아라를 머리에 쓰고서 경대 앞에서 서서 눈에 보이지 않는 그녀의 숭배자들에게 속삭이듯 혼자 중얼거리던”(151) 블랑쉬가 자신의 모습을 좀 더 가까이 보려고 집어 들었던 손거울을 바닥에 힘껏 던져 깨뜨려버리는 모습은 상징적으로 그녀의 자아, 혹은 의식이 산산 조각나고 있음을 말해준다. 이런 상태에 있는 블랑쉬가 단지 자신의 성적 욕구를 채우기 위해 의도적으로 여동생의 남편을 유혹한다고 볼 수는 없는 것이다. 그녀가 ‘항수’를 사용하는 이유도 ‘성적 유혹’을 위해 치장을 한다기보다는 사실 끔찍한 현실에서

벗어나고 싶은 그녀의 절박한 바람의 발현일 뿐이다. 블랑쉬에게 있어 ‘향수’의 냄새는 노골적인 불빛을 가리는 ‘종이 갓’과 마찬가지로 비참한 현실로부터 자신을 보호하기 위한 ‘위장술’(camouflage)의 일환인 것이다.

하지만 술에 취해 집으로 돌아온 스탠리는 이미 반쯤 정신이 나가있는 블랑쉬에게 “거짓과 사기와 잔꾀”(158)만 부리는 그녀가 이제 녀마주이한테 혈값에 빌렸을 만한 옷을 걸치고 미치광이 같은 왕관을 쓰고서 무슨 여왕이라든가 된 듯 착각하느냐고, 제발 현실의 모습을 직시하라고 조롱한다. “여기 들어와서 분과 향수를 쳐바르고 전구도 종이 갓으로 씌웠겠다. 대단해. 여긴 이집트로 변하고 당신이 무슨 이집트의 여왕이나 된 거 같아? 왕좌에 앉아서 내 술을 몽땅 훔쳐 마시고 말야”(158). 스탠리의 입장에서든, 블랑쉬에게 이 정도의 반감과 혐오감을 드러내는 그가 단지 ‘충동적인 성욕’에 의해 그녀를 강간한다고 보기는 어렵다. 그렇다면 명백히 성적만족을 위한 것이 아닌 그의 폭력적인 강간을 어떻게 해석할 것인가? 언제나 모든 싸움의 승자였던 ‘정글의 수컷’으로서의 그가 의도적으로 블랑쉬의 정체성을 훼손시킴으로써 역설적으로 자신의 정체성을 ‘윤색’하려는 시도로 볼 수 있다. 분명, 스탠리는 블랑쉬를 성적인 대상으로 보기보다는 제거해야 할 침입자로 본다. 그러므로 그의 강간은 충동적이기보다는 미리 계획된 폭력이라고 봐야 한다. 다시 말해, 자신의 영역 안에서 스스로의 남성적 권위와 우월함을 굳건히 하기 위해 강력한 위협자였던 블랑쉬를 ‘무력한 희생자’로 탈바꿈시키면서 그녀의 명예를 회복 불가능할 정도로 훼손시킬 필요가 있었던 것이다. 그래서 스탠리의 ‘강간’은 가장 잔인한 방법으로 행사되는 ‘진압/승리’를 위한 ‘힘의 행사’일 뿐 그 무엇도 아니다. 그리고 그 ‘잔인한 싸움’에서 패자의 역할은 어찌면 처음부터 블랑쉬의 몫이었던 셈이다.

결국, 그 마지막 일격으로 블랑쉬는 완전히 정신을 놓아버리게 되는데, 사실 이 극의 가장 문제적인 핵심은 여기서부터 벌어진다고 봐야 한다. 등장할 때부터 이방인이자 환영 받지 못하는 기생자(parasite)였던 블랑쉬는 ‘추방’의 차원에서 무대 밖으로 쫓겨날 수밖에 없었다 하더라도 문제는 그녀가 어떠한 방식으로 쫓겨나는가에 있다. 예를 들어, 스탠리는 블랑쉬를 자신의 가정의 행복한 삶을 망쳐놓는 침입자이자 훼방꾼으로 여기므로 그녀를 추방시

키면서 동시에 양값을 할 방법을 악의적으로 주도면밀하게 계획했다손 치더라도, 이미 그녀의 주문을 들춰내어 미치와의 결혼계획을 망쳐버리고, 또 하필 그녀의 생일에 로렐로 다시 돌아가라고 버스 티켓까지 건넨 마당에 이에 더해 아내가 출산을 위해 집을 비운 사이 아내의 언니인 그녀를 강간함으로써 정신이상으로까지 몰고 가는 행위는 어떤 말로도 정당화될 수 없는 것이다. 심지어 그는 자신이 벌인 일에 대해 어떤 죄책감도 없어 보인다.

그러한 이유 때문인지, 영화버전에서는 해당 장면이 상당히 모호하게 처리된다. 이와 관련해 엘렌 도울링(Ellen Dowling)은 영화버전이 원본에 충실하지 않았기 때문에 인물 구상과 주제까지도 달라져버렸다고 주장한다(234). 단연코 가장 많이 언급되는 영화버전은 동일한 작품으로 브로드웨이 공연의 연출을 맡았던 엘리자 카잔 감독의 1951년 버전이다. 많은 비평가들이 주장하듯이 당시 미국 영화 제작법 관리 및 검열 기구(Production Code Administration Office)의 영화제작규범 제 1 강령이 “어떤 영화도 그것을 관람하는 관객의 도덕규준을 저해해서는 안 된다”였기 때문에 해당 조항에 맞춰 1951년 버전이 많은 부분에서 각색되었던 것이다. 특히, 검열 과정에서 논란의 소지가 많았던 ‘강간 장면’은 “만일 삭제될 경우 극 전체의 의미가 전혀 달라질 것”이라는 판단 하에 결과적으로 승인이 되긴 했지만, “대단히 미묘하게 암시적으로 처리되어야 한다”는 단서가 뒤따랐다(Leff 30). 또한 당시 검열기관의 총 지휘관이었던 조셉 브린(Joseph Breen)은 “훼손된 도덕 가치를 보상한다”(compensating moral values)는 차원에서 영화의 마지막에 죄를 지은 스탠리가 아내의 사랑을 영원히 잃는 것으로 벌을 받아야 한다고 강력히 요구하였다(Leff 30). 그러나 이미 동일한 작품의 연극 연출을 하며 저자 테네시 윌리엄스의 요구사안을 익히 알고 있었던 카잔감독은 그 절충안으로 검열기관의 요구대로 편집을 하기는 하되 해당 장면과 결말에 대한 해석이 양가적으로 남을 수 있도록 처리하였다.

그 결과, 니나 레임만(Nina C. Leibman) 같은 비평가들은 워낙 미묘하고 암시적으로 처리된 강간장면으로 인해 앞서 블랑쉬의 사기성 짙은 말과 행동을 여러 차례 목격했던 관객들이 실제로 ‘그 일’이 일어난 것인지조차 의심하게 된다고 주장한다(34). 레임만에 따르면, 그녀가 도대체 어떤 종류의

여인네인지 확신할 수 없는 관객들은 블랑쉬가 자신이 강간당했다고 울부짖는다 해도 그녀의 말을 좀처럼 믿을 수 없으며, 더구나 영화의 마지막 장면에서 등장인물들조차 그녀의 말을 믿어야 하는지 논쟁을 하기 때문에 관객의 의심은 커질 수밖에 없다는 것이다(34). 그런데 문제는 이렇게 해석할 경우, 블랑쉬가 극의 마지막에 왜 갑자기 실성을 해서 정신병원으로 끌려가게 되는지 충분히 설명할 길이 없게 된다. 더구나 원본에서는 블랑쉬가 자신의 어렸던 남편이 왜 자살을 했는지 자세하게 설명을 하고 있기 때문에 독자들은 그녀의 오랜 정신적 고통을 이해할 수 있지만, 1951년 영화버전에서는 검열로 인해 알렌이 동성애자였다는 사실을 언급하는 대목을 모두 빼버렸기 때문에 관객들은 블랑쉬가 왜 남편의 죽음에 대해 죄책감으로 고통 받으며 평생토록 바쿠비어나 음악소리에 시달려왔는지 제대로 짐작할 수 없게 되고 따라서 그녀의 느닷없는 정신이상 증세는 더욱더 설득력을 잃게 된다.

마찬가지의 맥락에서, 스텔라의 캐릭터에 대한 해석도 희곡 원본과 영화 버전은 전혀 달라진다. 희곡 원본에서는 블랑쉬의 마지막 피붙이인 그녀의 물염치와 몰인정이 좀 더 강하게 부각되는 반면, 1951년 영화버전에서는 그녀가 나름의 최소한의 양심을 지키는 모습으로 그려지고 있기 때문이다. 영화에서 스텔라는 남편 스텔리가 본능에 따라 움직이는 동물적인 캐릭터라는 사실을 익히 알고 있고, 또 바로 그러한 점이 자신이 사랑하는 남편의 모습이기 때문에 그의 범죄에 대한 실성한 언니의 말을 믿고 싶지 않아하는 그녀의 난처한 입장이 충분히 이해할만하게 그려지고 있다. 더구나 이제 갓 태어난 아이의 안녕까지 책임져야 하는 엄마의 입장에서 가정의 울타리를 벗어난다는 것은 결코 쉬운 결정이 아니기 때문에 (물론 검열기관의 요구에 따른 것이었지만) 마지막 장면에서 자신의 이름을 큰소리로 울부짖는 남편의 목소리를 뒤로하고 “이번엔 절대 돌아가지 않겠다”고 다짐하는 그녀의 모습은 관객의 입장에서 충분히 공감할 수 있을뿐더러 심지어 안타까운 연민의 감정을 자아내는 것이다.

반면, 희곡 원본에서 “자신의 존엄, 문화, 배경, 교육을 희생시킨 스텔라는 자신을 바깥세상으로부터 단절시키고 스텔라의 울타리 안에서만 안주하며 마치 마약에 중독된 듯 무감각한 삶을 산다. 그녀의 움직임은 느릿느릿하

며, 머리를 만지거나, 스텔라의 식사를 준비하거나, 청량음료를 마실 때를 제외하고는 많은 시간 동안 잠을 잔다. [...] 그리고 자신의 삶의 방식에 대한 블랑쉬의 지적이 너무나 고통스러운 나머지 언니 블랑쉬가 빨리 미치와 결혼해서 사라져 주기를 바란다”(이형식 104-05). 그래도 나름 극이 진행되는 동안 언니의 편에 서서 언니의 예민한 성격을 이해하고 그녀의 고통스런 과거와 외로움, 그리고 절박한 필요를 누구보다 빠르게 알아채서 배려하던 그녀였지만, 스텔라는 극의 마지막 장에서 남편이 자신의 언니를 겁간했다는 사실을 내심 인정하면서도 자신의 결혼생활을 지켜내기 위해 언니의 비극에 눈감기로 결정하는 것이다. 자신의 잘못을 결코 발설하지도 인정하지도 않는 스텔라의 비겁함만큼이나 ‘지금까지의 삶을 유지하기 위해’(to maintain the status quo) 블랑쉬에게서 들은 하소연을 미친 소리로 치부해버리는 스텔라의 결심은 피붙이 언니에 대한 냉혹하고 잔인한 배신이면서 동시에 ‘무감각한 삶에 길들여진’ 그녀의 태도를 가장 결정적으로 보여주는 셈이다.

저자인 테네시 윌리엄스도 대본에 써넣었듯이 언니 블랑쉬가 정신병원으로 끌려가는 모습을 지켜보며 흐느껴 우는 스텔라의 모습에서는 “어딘지 사치스러운 느낌”(179)이 나는데, 비록 인정하기 싫다 하더라도 그녀는 ‘자신이 무슨 짓을 하고 있는지’ 정확히 알고 있기 때문이다. 그래서 어떤 점에서는 스텔라도 블랑쉬 만큼이나 비극적인 인물로 여겨진다. 어린 남편을 죽음으로 내몬 후 꺼져가는 삶을 겨우 연명해왔던 블랑쉬만큼이나 이제 스텔라도 앞으로 평생 동안 언니를 배신한 대가를 치러야 할지도 모르기 때문이다. 더구나, 미샤 벨슨(Misha Berson)은 극의 마지막에 스텔라가 무릎을 꿇고 앉아 스텔라의 블라우스를 헤집어 젖가슴을 더듬는 행동은 화해의 제스처로 읽힐 수도 있지만 사실 두 번째 강간을 시도하는 셈이라고 주장한다(35). 그러한 성행위(혹은, 성적 학대)를 화해의 방편으로 삼는 남편의 뻔뻔한 시도를 여는 때와 마찬가지로 여전히 저항 없이 받아들이고 있는 스텔라의 마지막 모습은 관객으로 하여금 어쩌서 스텔라의 성은 정당화되면 블랑쉬의 성만 유독 비난의 대상이 되어야 하는지에 대해서도 의문을 갖게 한다.

그런데 여기서 필자가 주목하는 더욱 중요한 문제는 스텔라의 강간이 개인과 개인 사이의 문제로 끝나는 것이 아니라 (스텔라가 인정하든 인정하지

않든) 그 사건이 주변에 알려져 이미 공적인 문제가 되었음에도 그 비윤리적이고 부도덕한 행위에 대한 처벌을 피해 당사자가 받고 있다는 사실이다. 비상식적인 대상에게 비상식적인 방법으로 강간을 당하고 그에 대한 충격으로 정신이상이 된 블랑쉬가 결국 정신병원으로 끌려갈 때, 어쨌서 무대 위 나머지 사람들은 만장일치로 그녀의 파멸에 동의하는가?

극의 마지막에 자신을 데리러 온 사람이 자신이 기대하던 사람이 아니라는 것을 알아차린 블랑쉬에게 “바쉴비야나” 폴카음악이 다시 들려온다. 그것은 어느새 그녀의 황폐하고 겁에 질리고 미쳐버린 정신상태를 반영이라도 하듯 “정글의 울부짖는 소리와 시끄러운 소음들에 뒤섞여 이상하게 왜곡된 소리로 변주”되고 그 기괴한 소리를 배경으로 사방의 벽엔 음침한 그림자들이 요란하게 떠올거린다(174). 뒷걸음쳐 도망치려는 블랑쉬를 스탠리가 막아 세운 후 “잊고 간 것이 있느냐”며 경대 위의 전구에서 ‘종이 갓’을 찢어 그녀에게 내밀 때, 블랑쉬는 마치 자기 자신이 갈기갈기 찢기는 것처럼 길고 애처로운 비명을 지른다(176). 이 모든 장면을 지켜보는 무대 위 사람들 중 —작품을 구성하는 거의 모든 등장인물이 이 장면을 목도하면서도—그 누구도 나서서 그녀를 위해 도움의 손길을 내밀어 주지 않는다. 심지어 간호원이 강압적으로 블랑쉬를 붙들어 끌고 가려 할 때, 뒤늦게 양심의 가책을 느끼며 어쩔 줄 몰라 하는 스탠라에게 위층에 사는 유니스는 이제 블랑쉬가 갈 곳은 그곳 밖에 없으니 “마땅히 해야 할 옳은 일을 한 것”이라며 위로한다(176).

그렇게 무대 위 다른 모든 이들이(최소 블랑쉬와 3개월 넘도록 알고 지냈던 사람들이) 블랑쉬의 비극적인 결말에 침묵으로 동의할 때, 유일하게 단 한 사람, 그녀를 데리러 온 정신병원 의사가 모자를 벗어 신사의 예의를 갖추고 부드럽고 위로하는 목소리로 그녀의 이름을 부르자 “음침하고 기괴한 그림자들이 벽에서 사라지고 짐승의 울부짖음과 소음들도 꺼지고 블랑쉬의 거친 비명도 사그러든다”(177). 절망적인 호소를 담고 그를 바라보는 블랑쉬에게 그가 부드럽게 미소 지으며 그녀를 부축해 일으켜 세우자, 블랑쉬는 그의 팔에 바짝 붙어서 “당신이 누군지 몰라도—난 언제나 낯선 사람들의 친절에 의지해 왔다”(Whoever you are—I have always depended on *the kindness of strangers*. 178, 강조는 필자의 것)고 말하며 그를 따라 나선다.

IV. 결론—공포와 연민을 넘어서 책임과 공감으로

극의 마지막 장에서 블랑쉬가 정신병원으로 끌려가지 않기 위해 필사적으로 몸부림칠 때, 배경음악처럼 거리에서 연주되고 있는 구슬픈 피아노 소리는 정글에서 들리는 야수의 울부짖음과 거친 소음과 메아리 소리에 묻혀버린다. 그런데 이 기괴한 소리들의 조합은 단순한 효과음이라기보다는 블랑쉬의 심리상태를 반영한 것으로 공연에서는 방백처럼 처리된다. 다시 말해, 테네시 윌리엄스는 이 장면에서 무대 위의 다른 누구도 듣지 못하는 블랑쉬의 내면의 소리를 관객만이 듣게 함으로써 최종적인 판단에 앞서 블랑쉬의 입장에서 보고, 듣고, 느끼도록 요구하고 있는 것이다. 비아리스토텔레스적 미학관점에서 얘기하자면, 극의 마지막 장에서 관객에게 기대되는 바는 ‘판결에 앞선 공감적 이해’인데, 왜냐하면 그녀의 비극에 대해 우리가 무엇을 담당해야 하는가에 대한 진지한 성찰은 무엇보다도 먼저 그녀의 고통에 공감할 수 있을 때에야 비로소 가능해지기 때문이다. 스스로를 변호할 기회와 목소리를 제대로 부여 받지 못했던 블랑쉬를 대신해 그녀를 변호해주는 못한다 하더라도 적어도 (똑같은 강도일 수는 없겠지만) 외면하지 않고 그녀의 고통에 동참하는 것이 최소한의 관객 몫의 역할인 것이다.

다시 말해 ‘갈 곳 없이 외롭고 힘없는 한 여자’를 희생양으로 삼았다는 자신들의 책임과 죄의식을 면피하고자 인간으로서의 그녀의 존엄성을 짓밟고 그녀를 단순히 창녀가 아닌 괴물로 만들어 자신들의 세계에서 내쫓아버린 무대 위 인물들에 대해, 그리고서도 “우리의 삶이 계속되기 위해서는 어쩔 수 없다, 무슨 일이 벌어진다 해도 우리는 계속해서 살아나가야 한다”(Life has got to go on. No matter what happens, [we]’ve got to keep on going. 166)고 말하는 그들의 비겁하고 몰염치한 책임회피에 대해 관객(혹은, 독자)은 나름의 해석과 판단을 내리도록, 그리고 자신의 몫의 책임과 더불어 그들이 실패하거나 못 다한 책임까지 일정부분 ‘함께 나누어 짊어지도록’ 소환되는 것이다.

그래서 극의 마지막 장에서 관객(혹은, 독자)인 우리는 더 이상 텍스트 밖에 따로 존재할 수 없게 된다. 고로 더 이상 물러설 자리가 없는 것이다. 블

랑쉬가 느끼는 공포와, 슬픔과, 도움에 대한 간절한 갈망은 더 이상 그녀 혼자만의 문제여서는 안 된다. 무대 위의 사람들이 이미 그녀의 고통에 눈감고 있는데, 그에 더해 어떠한 독자 및 비평가들은 서슴지 않고 그녀를 창녀로 낙인찍고 그에 마침표까지 찍어왔다면, 적어도 누군가는 그 부당함에 이의를 제기할 수 있어야 할 것이다. 아마도 그 ‘누군가’의 역할을 떠맡아야 할 우리조차도 블랑쉬의 비극적 삶에 대해—그녀가 알렌에게 그랬던 것과 마찬가지로, 의도했던 의도하지 않았든—“너는 나를 구역질나게 해.”(You disgust me. 115)라고 말해버린다면 이 사회에 존재할지도 모르는 또 다른 수많은 ‘블랑쉬’들을 도저히 살려낼 방법은 없게 되는 것이다.

극 속에서 하필 블랑쉬의 생일에 스텔라의 아이가 태어나는 것은 의미심장하다. 블랑쉬처럼 처녀자리 아래에 태어난 아이는 극의 마지막 장면에서 블랑쉬가 무대에서 완전히 사라지고 난 후 처음으로 등장해 그녀의 자리를 대신한다. 아리스토텔레스의 미학 관점에서 보자면, 아이의 등장은 블랑쉬라는 ‘불순물’을 제거하고 엘리시안 필드의 ‘순전함’을 재강조하는 것으로 읽힐 수 있다. 게다가 아이로 인해 스텔라와 스텔라의 부부 결속이 높아질 것이므로 이 또한 엘리시안 필드 내부의 견고함과 온전함을 유지하는데 기여하는 것으로 보인다. 그래서 몇몇 비평가들은 스텔라(Stella)의 이름이 ‘별’을 뜻한다는 점을 고려해 아이를 ‘희망’의 상징으로 읽는다. 하지만 코왈스키 2세인 이 아이가 ‘지금보다는 더 나은 미래를 약속하는 희망’이 되기 위해서는—그게 아니라면 적어도, 이 아이가 블랑쉬를 대체해 똑같은 비극을 겪지 않도록 하기 위해서는—(비열하거나 비겁한 선택을 하는 스텔라와 스텔라뿐만 아니라) 관객/독자까지 포함해 극을 구성하는 모든 개개인 주체를 가리키는 ‘우리’의 삶이 한때 어떠했는지 중요한 것이 아니라, 그 미래가 어디에 놓여있는지가 중요하다는 점을 간과해서는 안 될 것이다. 그 ‘미래’는 ‘지금, 여기에서’ 우리가 무엇을 어떻게 결정하느냐에 따라 달라질 것이기 때문이다.

그래서 “당신이 누군지 몰라도 난 언제나 낯선 사람들의 친절에 의지해 왔다”(178)는 블랑쉬의 애처로운 마지막 대사를 들었을 때, 관객인 우리는 연민을 상기하기에 앞서 머리털이 곤두서고 등에는 식은땀이 흐르는 공포를

느낄 수 있어야 한다. 그녀가 겪어오고 또 겪고 있는 끔찍한 고통에 공감함으로써 새롭게 일깨워진 감각이 주는 두려움에 먼저 대면해야 하는 것이다. 하지만 이때의 공포는 끝내 추방되어 제거되는 주인공 블랑쉬의 비극적 운명에 대한 공포라기보다는 그녀를 그러한 비극으로 내몰고도 현재의 삶을 예전 그대로 살아가기로 결정한 무대 위 사람들의 태연함과 잔인함에 대해 느끼게 되는 공포이다. 따라서 연극관람을 통해 ‘공유된 공포’는 마치 재판의 배심원처럼 관중의 시선을 유지해왔을지도 모르는 우리의 감정을 또 다른 차원으로 인도해야만 한다. 그리하여, 그들의 냉혹함에 공모하지 않기 위해, 그리고 그들의 실패를 대신해 ‘새로운 가능성’을 열기 위해, 우리는 어떠한 책임의식과 더 나아가 ‘윤리적 행위’로까지 이끌려야 하는 것이다.

따라서 이 극의 마지막 장면은 작품의 결론이 아닌 ‘문제제기’가 되며 그 문제를 풀기 위한 긴 여정은 공연장을 나서는 각자 개개인의 몫으로 남을 것이다. 최성희의 말처럼 “문밖에는 또 다른 극장이 있다. 새로운 문을 열고 몇 번의 문지방을 넘어도 그 너머에 또 다른 역할을 수행해야 하는 또 다른 극장이 있다. 타인과 함께 하는 한, 타인의 눈이 존재하는 한 “은 세상이 극장(All the World’s a Stage)”이라는 셰익스피어의 명제는 불변의 진리이다” (274-75). 그래서 공포와 연민을 넘어서 책임과 공감으로 블랑쉬 뒤브와를 새롭게, 다시 기억하는 일은 그녀의 비극적 삶에 예의를 갖춘 진정성 있는 ‘애도작업’일 뿐만 아니라 내 현존에서 나 개인의 질문과 답을 찾아가는 여정을 시작해야 할 관객으로서의 ‘나’의 새로운 첫 걸음이 될 것이다. 바로 이것이 필자가 ‘별’이라는 이름의 스텔라나 그녀의 아기가 아닌 관객으로서의 ‘우리’가 희망이 되어야 한다고 주장하고 싶은 이유이다.

❖ 참 고 문 헌

- 곽기완, 「서사극 이론에 관한 소고 - 비 (非) 아리스토텔레스적 측면에서」. 『비교문학』 9권 (1985): 139-67.
- 박종원, 「관객 참여형 퍼포먼스에서 나타나는 참여자의 수행성 연구」. 『한국영상학회 논문집』 11.1 (2013): 165-78.
- 서현석, 「다큐멘터리와 아방가르드의 접점에서: 수행적 다큐멘터리에 관한 수행적 단상들」. 『영화연구』 43 (2010): 229-71.
- 손택, 수전, 『타인의 고통』. 이재원 역. 서울: 도서출판 이후, 2007.
- 아리스토텔레스, 『시학』. 천병희 역. 문예출판사, 1996.
- 원준식, 「비아리스토텔레스적 연극미학 (I): 감정입에서 능동적인 소통으로」. 『미학 예술학 연구』 33권 (2011): 143-76.
- 이경미, 「현대공연예술의 수행성과 그 의미」. 『한국연극학』 31 (2007): 135-67.
- _____, 「현대연극에 나타난 포스트아방가르드적 전환 및 관객의 미적 경험」. 『한국연극학』 37 (2009): 205-44.
- 이형식, 「테네시 윌리엄스: 도망자의 세계」. 『현대미국희곡론』. 신아사, 1995.
- 진중권, 「소크라테스의 독배: 파르마콘, 또는 독과 약」. 『씨네 21』. 2010. 9. 17. Web. <http://www.cine21.com/news/view/mag_id/62364>. 2014. 3. 6.
- 최성희, 「수행성과 퍼포먼스의 생산적 간극: 『인형의 집』에 나타난 입센의 드라마터지를 중심으로」. 『영미문학페미니즘』 20.2 (2012): 253-77.
- 최혜영, 「그리스 비극에 나타난 젠더와 아테네 제국주의」. 『외국문학연구』. 제29호 (2008): 431-48.
- BAK, John S, “Vestis virum reddit: The Gender Politics of Drag in Williams’s *A Streetcar Named Desire* and Hwang’s *M. Butterfly*.” *South Atlantic Review* 70.4 (2005): 94-118.
- BERSON, Misha Berson, “What Does It Take to Keep ‘Streetcar’ on Track?” *American Theatre* 25 (2008): 110-13.
- BLOOM, Harold, *Modern Critical Interpretations: Tennessee Williams’s A Streetcar Named Desire*. New York: Chelsea, 1998.
- COETZEE, J.M, *Disgrace*. New York: Penguin Books, 2000.
- DOWLING, Ellen, “The Derailment of *A Streetcar Named Desire*.” *Literature/Film Quarterly* 9 (1981): 233-39.
- IRIGARAY, Luce, “The Bodily Encounter with the Mother.” *The Irigaray Reader*. Ed. Margaret Whitford. Trans. David Macey. New York: Basil Blackwell,

1991. 34-46.
- LANT, Kathleen, *Drama Criticism: Criticism of the Most Significant and Widely Studied Dramatic Works from All the World's Literatures*. Detroit: Gale Research, 1991.
- LEFF, Leonard J, "And Transfer to Cemeteries: *The Streetcars Named Desire*." *Film Quarterly* 55 (2002): 29-37.
- LEIBMAN, Nina C, "Sexual Misdemeanor/Psychoanalytic Felony." *Cinema Journal* 26 (Winter 1987): 27-38.
- MILLER, Jordan Yale, *Twentieth Century Interpretations of A Streetcar Named Desire: A Collection of Critical Essays*. Ed. Jordan Y. Miller. New Jersey: Prentice, 1971.
- NELSON, Benjamin, *Tennessee Williams: The Man and His Work*. New York: Ivan Obolensky, 1961.
- PRESTON, Rohan, "Actors Rev Up a Gritty, High-Octane 'Streetcar.'" *Minneapolis Star Tribune*. 3 March 1999. Web.
<<http://www.highbeam.com/doc/1G1-62469824.html>> 7 Aug. 2014.
- SPOTO, Donald, *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*. New York: Ballantine Books, 1985.
- VLASOPOLOS, Anca, "Authorizing History: Victimization in *A Streetcar Named Desire*." *Theatre Journal* 38 (1985): 322-38.
- WILLIAMS, Tennessee, "A Letter to Kazan." *Elia Kazan: A Life*. New York: Knopf, 1988.
- _____, *A Streetcar Named Desire*. New York: New Directions, 2004.
- Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.

❖ ABSTRACT

“It’s our grief”: Re-membering Blanche beyond Pity and Fear

Kim, Mijeong

This paper attempts to re-read Tennessee William's *A Streetcar Named Desire* from a non-Aristotelian perspective, particularly focusing on the audience performativity. In Chapter 6 of the *Poetics*, Aristotle says that tragedy has a final purpose or end (telos) and that is to inspire a catharsis (literally “purification”) of pity and fear by means of representation and to give pleasure from experiencing their relief. However, a dramatic theoretician Augusto Boal argues that Aristotelian catharsis is not to get rid of pity and fear through their vehement discharge; rather, the basic function of catharsis is the purging of antisocial elements from the social body and the restoration of order because catharsis occurs when the spectator, terrified by the spectacle of the catastrophe, is purified of his “hamartia” which looks similar to the tragic flaw of the hero in the play. Thus, Boal asserts that Aristotle's coercive system of tragedy manipulates the emotions of the passive spectator.

By contrast, in non-Aristotelian aesthetics, tragedy functions not as legitimation for a particular political configuration but as the performance of ethical acts—through which all the participants, including not only the actors but also the audience, communicate more actively about practical problems and actively work in order to make sense of themselves, others, and society. Here, the audience is required to restore and reinforce his/her capacity to think and to act; thus, an unquestioning, passive, indifferent attitude is not allowed.

In these contexts, this paper explores how Tennessee William's *A Streetcar Named Desire* involves the audience in the responsibility for what occurs on the stage, in order to urge the audience's ethical judgements and responsible acts. This paper argues that what this play asks of us is not catharsis, the purging of pity and fear, but empathy toward the other's pain, beyond pity and fear, to carry out our responsibility of sharing in and caring for the other's suffering. That is to say that it will be an ethical way to “re-member” Blanche DuBoi—the iconic Williams victim “dis-membered” by traumatic memories and open wounds and is thus unable to complete her grieving and mourning—as one of us, not

as the other. It will be the only way to remember right regarding her tragedy.

Key Words

관객의 수행성, 미아리스토텔레스적 미학, 타인의 고통에 대한 공감, 블랑쉬 뒤브와, 파르마코스

the audience performativity, non-Aristotelian aesthetics, empathy toward the other's pain, Blanche DuBoi, pharmakos

논문접수일: 2015년 02월 06일

심사완료일: 2015년 03월 10일

게재확정일: 2015년 03월 16일