

‘우머니즘’의 관점에서 본 앨리스 워커의 『컬러 퍼플』과 엄인희의 〈그 여자의 소설〉*

이 희 원

(서울과학기술대학교 명예교수)

◆ 국문초록

이 연구는 앨리스 워커가 『어머니의 정원을 찾아서』에서 정의내린 ‘우머니즘’ 개념을 토대로, 워커의 소설 『컬러 퍼플』과 엄인희의 희곡 〈그 여자의 소설〉에 형상화된 ‘우머니즘’을 비교·분석한다. 주류 서구 페미니즘이 흑인 여성과 기타 소외된 집단을 배제하는 것을 비판한 워커의 ‘우머니즘’은, 인종, 젠더, 성적 지향 등 각종 경계를 초월하는 포괄적인 문화로 여성 간 유대를 강조한다. 엄인희가 워커의 ‘우머니즘’을 알고 있었는지는 불확실하지만, 비교·분석을 해보면 『컬러 퍼플』과 〈그 여자의 소설〉에서 장르와 배경(1900년대 초반 미국 흑인공동체와 1940년대에서 70년대까지 한국 봉건적 마을)을 뛰어넘는 공통의 주제적 핵심이 드러난다. 두 작품 모두 여성 간 정서적 유대와 이를 바탕으로 한 여성의 각성을 다룬 뿐 아니라, 여성 간 결속이 남성까지 확장되는 과정을 보여준다. 구체적으로 이 연구는 『컬러 퍼플』의 쉘리와 슈그의 성적·영적 결합을 〈그 여자의 소설〉의 큰덕과 작은덕의 유대와 비교하여, 쉘리와 작은덕이 내면화된 가부장적 성차별주의자에서 ‘우머니스트’가 되기까지의 여정과 그들 각각의 남편들의 변화를 살펴본다. 이를 통해 이 글은 엄인희가 여성의 시각에서 우리의 전통을 잇고 민중의 목소리를 들려주는 극작가일 뿐만 아니라, ‘우머니즘’과 같은 동시대 세계의 흐름에 조응하는 극작가임을 밝혀 엄인희에 대한 새로운 평가의 길을 열어본다.

주제어 : 엄인희, 앨리스 워커, 우머니즘, 〈그 여자의 소설〉, 『어머니의 정원을 찾아서』, 『컬러 퍼플』

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2019S1A5A2A03050864).

I. 1980년대 말과 1990년대 초중반 여성연극¹⁾과 엄인희

1. 1980년대 말과 1990년대 초중반 여성연극

한국의 여성연극은 1986년 <위기의 여자>(임영웅 연출, 극단 산울림)의 상업적 성공과 함께 시작되었다. 중년 여성의 실존적 무의미를 다룬 시몬 드 보바르(Simone de Beauvoir, 1908-1986)의 소설, 『위기의 여자』(1967)와 달리 정복근(1946-)의 각색을 거친 희곡 <위기의 여자>는 김명화(2016:205)의 지적대로 중년 여성의 실존적 의미 탐구보다는 여성 중심성에 대한 특별한 강조 없이 우리 모두의 자기 탐색 과정을 다룬다. 그러나 정복근의 의도와 달리 <위기의 여자>는 심정순(1999나:ii)이 설명하듯이 한국 최초로 중년 여성 관객을 끌어 모으면서 “한국 여성연극 공연의 시발점”이 되어 1980년대 후반부터 1990년대 초중반 대중연극으로서의 여성연극 붐을 이끌었다.

심정순(2003:11-17)과 김명화(2018:54-57)가 지적하듯이, 1990년대는 공산권 붕괴, 세계화, 포스트모더니즘의 급류와 국내의 민주화 물결을 타고 1980년대의 계급, 민중, 민족 중심의 거대 담론에서 벗어나 문화에 대한 대중의 관심이 폭발하던 시기였다. 이런 분위기에서 매우 짧은 기간에 한국의 연극계도 국제화되고 극장과 공연이 이례 없는 양적 증가

1) 필자는 ‘여성연극’을 1980년대 후반 1990년대 초중반 한국 연극계가 여성에 관심을 갖고 무대에 올린 연극의 총칭으로 사용한다. ‘여성연극’은 여성주의 의식을 약하게만 반영하거나 아예 반영하지 못할 수도 있다. 이지훈(2003:116)은 “여성 주인공을 내세워 여성의 경험을 극 형식으로 무대에 풀어놓는다고 해서 모두 여성주의극이라고 부를 수는 없다. 왜냐하면 여성도 남성 못지않게 가부장적 구조를 내면화하고 있을 수 있기 때문”이라고 주장하는데, 필자는 이지훈의 이 주장에 동의한다. 한편 필자는 여성주의 의식을 드러내는 연극을 ‘여성주의 연극’으로 칭한다. 이 글에서 필자는 ‘페미니즘’과 ‘페미니즘 연극’ 대신 ‘여성주의’와 ‘여성주의 연극’이란 용어를 주로 사용하는데, 그 이유는 백인여성 중심 ‘페미니즘’에 반대하는 앨리스 워커(Alice Walker, 1944-)의 ‘우머니즘’ 관점에서 볼 때 ‘페미니즘’이 자칫 백인여성 중심 ‘페미니즘’을 지칭할 수 있기 때문이다. 그러나 앨리스 워커나 다른 저자들이 언급하는 ‘페미니즘’ 용어는 그대로 사용한다.

세를 보였다. 이 국제화 물결을 타고 극단, 단체, 연출가들은 해외 희곡과 여성 소설가의 베스트셀러를 각색한 작품을 여성연극으로 선보이며 흥행에 성공했다.²⁾ 특히 여성문화예술기획이 서구 페미니즘을 담아 각색·번역한 <자기만의 방>(1992)과 <아마조네스의 꿈>(1995), 공지영의 베스트셀러 소설을 각색한 <무소의 뿔처럼 혼자서 가라>(1993-94)는 중년 여성 관객을 넘어서 대학로의 젊은 여성 관객 사이에서도 폭발적 인기를 얻었다.³⁾ 이렇게 1990년대 초반 여성연극 전성기를 맞이하게 된 데는 박정자, 손숙, 윤석화, 김지숙 등 여성 스타 배우들의 역할이 컸다. 이영미(2005:139-140)에 따르면, “이 시기 여성연극의 핵심은 여태까지 연극계의 고정층이 아니었던 여성 대중 관객과 스타 여배우였으며, 이 여성연극 현상은 당시 우리 연극계의 중심에 대중예술적 현상이 급증하는 것과 맞물린 일종의 대중 예술적 현상”이었다.⁴⁾

그러나 1980년대 후반과 1990년대 초중반 한국의 여성연극이 여성주의 의식을 장착한 창작자나 연출가가 아니라, 여성 관객, 스타 여배우, 외국 희곡의 도입, 베스트셀러 소설의 각색에 의거해 성공을 거두었다는 것은 문제적이다. 이중에서도 가장 큰 문제는 당시의 여성연극이 대부분 번역극이었다는 점이다. 다수의 해외 번역극들은 한국의 여성문제를 등한시 할 수밖에 없었고, 김미희(2017:54)가 주목했듯이, “한국적 맥락이 부족하여” 관객에게 “문화적 거리감”을 제공했다. 일찍이 엄인희(2002가:40)도 당시 무대 위에 자주 오르는 “번역극은 배우, 연출의 머리 안에서만 사는 외국인이 무대로 나와 서성” 대는 극에 불과하다고

2) 이 점에 대해서는 백현미(2003), 이지훈(2003), 최영주(2004)를 참조할 수 있다.

3) 여성문화예술기획의 활동에 대해서는 명인서(1997), 심정순(1999나), 이지훈(2003), 이영미(2005), 김미희(2017), 남지현(2017)을 참조할 수 있다. 비평가들은 여성문화예술기획의 성과에 대해서 제각기 다른 평가를 내놓는다. 일례로 <자기만의 방>에 대해, 심정순은 상업적이라는 이유로 비판한다면, 명인서와 이지훈은 여성주의 의식을 구현한 작품으로 높이 평가하고, 김미희는 한계와 성과를 동시에 살펴본다.

4) 이 점에 대해서는 심정순(2002)과 김옥란(2004가)도 언급한다.

지적했다. 이런 관점에서 당시 대중적·상업적 여성연극은 1980년대 초반 마당극이 보여주었던 여성주의조차 이어가지 못하고 후퇴한 측면이 있다. 1980년대 중반 여성 단체들은 마당극 공동창작을 통해 우리 현실에서 이중으로 억압받는 각 계층의 여성에게로 관심을 기울였다.⁵⁾ 특히 여성평우회가 주최한 제1회 여성문화큰잔치 <연희마당>(1984)은 마당놀이를 통해 한국의 농촌여성, 노동자, 성산업종사자, 중산층, 어느 계층의 여성에서나 가해지는 가부장적 자본주의 사회의 횡포를 고발하며 여성주의적 지향성을 분명히 보여주었다. 그러나 1980년대 후반과 1990년대 초중반 대중적·상업적 여성연극은 이영미(2005:157-158)도 간단하게 고찰했듯이 이러한 마당극의 여성주의를 계승하지 못했다.

2. 엄인희와 여성주의 연극

엄인희(1955-2001)는 1980년대 후반과 1990년대 초중반 극작에 몰두했지만 대중적·상업적 여성연극의 본령에서는 멀리 떨어져 있었다. 그는 제도권 무대와 거리를 유지하며 다양한 소외 계층 여성단체들과 협업하고 그 현장 경험을 토대로 창작극을 꾸준히 내놓았다. 그러나 엄인희의 창작극 무대는 관객의 호응은 물론 평단의 관심도 끌지 못했다. 평론가들은 1990년대가 소란스러운 무대와는 대조적으로 희곡은 결핍되어 있었다고 진단하는가 하면(김방옥 2000:28-40, 허정자 2011:140-42 참조), 그를 아주 간단하게만 언급하는데 그쳤다(최영주 2004:371, 이영미 2005:158 참조). 엄인희가 관객과 평단의 관심을 받지 못했던 이유는 무엇일까? 2001년 그가 46세의 나이로 일찍 세상을 뜬 점, 이영미(2005:151,158)의 말대로 그가 제도권 밖에서 홀로 고군분투했다는 점과 스타 여배우들을

5) 김옥란(2018:97)에 따르면, 기생관광의 문제를 다루고 있는 이화여대 사범대 연극회의 <닷지풀이>(1984), 여공의 성희롱과 성폭력 고발 및 여공의 노조 결성과 탄압을 다룬 이화여대 총연극회의 <딸>(1986), 여성노동자회의의 <껍데기를 벗고서>(1988), 각 계층 여성들이 당하는 남성 중심 자본주의 사회의 폭압을 폭로한 <여성문화 큰잔치 연희마당> (1984) 등이 그 대표적 예다.

쓰지 않았을 뿐 아니라 중년 여성 관객이 원하는 럭셔리한 무대를 올리 지 않았다는 점, 김명화(2018:76)의 지적대로 “노골적인 표현”이 많은 그의 작품 세계가 남성적 미학 기준과 맞지 않았던 점, 김명화(2018:54)와 김옥란(2019나:257, 2019다:151)이 함께 주목했듯이 그가 1990년대 초반 일반 연극무대로 돌아왔을 때 잠깐 폭발적 대중의 인기를 얻었고 이로 인해 평단으로부터 대중성 혹은 신파성의 혐의를 받았던 점과 연관될 수 있다.⁶⁾

이 다섯 가지 이유들 중 앞의 네 가지 이유들은 나름 설득력이 있지만, 다섯 번째 이유(대중성 때문에 엄인희를 평가절하 했다는 점)는 필자로서선 받아들이기 어렵다. 당대의 여성연극이 대중적·상업적 연극이었음을 고려하면 평단이 엄인희를 대중성 때문에 폄하했다는 사실은 아이러니컬하기까지 하다. 당시 한국 여성연극이 상업적·대중적 연극으로서 여성주의를 제대로 보여주지 못한다고 개탄했던 사람은 오히려 엄인희였기 때문이다. 엄인희는 당대 한국 여성연극의 문제점을 한국여성문학을 논의한 한 좌담에서 다음과 같이 지적했다.

여성연극에 관심 있는 분들이 많이 생겼지만 대체로 시간이 있는 부인들, 쉽게 이삼천 원 내고 볼 수 있는 사람들이 늘어나고 여대생 관객이 늘어나면서 여성연극을 해야 하겠다, 장사가 되겠다는 생각을 하게 된 사람들이 생겼지요. 이 사람들에게 가장 중요한 목적은 장사를 해서 이윤을 남겨야 하겠다는 것이기 때문에 공연되는 여성연극의 성격이 현재로서는 여성해방적인 것이 되기는 어려운 상황이에요. (조형 1987:18)

6) 김명화와 김옥란은 엄인희가 여성주의적 문제의식에도 불구하고 제대로 된 평가를 받지 못했던 것은 대중성 때문이라고 본다. 김옥란(2019나:257)은 김명화(2018:54)가 언급한 엄인희의 “대중추수주의”를 인용하며 엄인희가 “직설화법의 쉬운 풍자극으로, 대중극의 혐의를” 받았다고 지적한다. 나아가 김옥란(2019다:151)은 <그 여자의 소설> 경우 본체와 작은택의 이야기라는 신파적 이야기의 외형을 띠고 있어 비평적 관심을 얻지 못했다고 진단한다.

엄인희의 이런 비판은 그의 여성주의에 대한 확고한 신념에서 비롯된 다. 위 좌담에서 엄인희는 “앞으로 작품을 쓰면 최소한 어느 작품에서든지 여성문제를 정확하게 표현하고 싶어서 공부하고”(조형 1987:17) 있다 면서, 여성문제를 민중의 경험에 바탕을 둔 내용을 통해 제기해야 한다는 입장을 밝혔다. 3년 후 엄인희(1990:75)는 여성의 자각에 대해 보다 명확한 입장을 갖고, “차별, 불평등을 개혁하며 살아가는 여성들은 스스로 깨우쳐야 하며, ‘여자는 무엇으로 사는가?’라는 질문이 아니라 ‘인간은 무엇으로 사는가?’라는 질문이 나오는 세상으로 바꾸어야 한다”고 제안했다.

이런 확고한 의식은 엄인희를 1985년부터 1995년 사이 여성단체 및 노동조합 등과 관련을 맺고 극작가와 연출가로 활동하도록 이끌었다. 마침내 1995년 제도권 연극무대로 되돌아왔을 때 엄인희는 무명의 평범한 사람들의 구체적 경험을 토대로 한 일련의 여성주의 극들을 선보 였다. 1995년 <그 여자의 소설(원제- 작은 할머니)>(강영걸 연출, 극단 민예)이 크게 주목을 받은 뒤, 성폭력 이후 자결한 여성과 힘차게 살아가는 여성을 비교한 <절망 속에 빛이 있다>(1996), 이혼과 재혼을 둘러싼 한국의 결혼제도와 성문화를 파헤친 <이혼해야 재혼하지>(1997), 여성의 성욕을 비하하는 한국의 가부장적 여성관에 파문을 던진 <생과부 위자료 청구 소송>(1997), 여성의 생리와 심경 변화를 다룬 <비밀을 말 해줄까>(1998) 등을 연달아 발표했다.

3. ‘우머니즘’의 렌즈로 들여다보는 <그 여자의 소설>

이 중에서도 <그 여자의 소설>은 앞서 지적했듯이 제도권 무대에 올라 선풍적 인기를 끌면서 대중적인 극이라는 오명을 쓰게 되었다. 그러나 <그 여자의 소설>은 상업적 측면에서 대중의 취향에 영합하는 극이기 때문이 아니라 한국적 토양에서 일상을 살아가는 무명의 여성의 삶을 대중이 이해할 수 있도록 쉽게 그려내기 때문에 대중적인 극이다.

그런데 이 극은 대중적이지만 한국적 관점의 여성주의 성찰이 무엇인지 분명하게 보여준다. 이런 <그 여자의 소설>에 가장 먼저 주목했던 비평가는 이지훈이다. 이지훈은 한국 여성주의 연극의 표본으로 이준의 <기우제>와 엄인희의 <그 여자의 소설>을 점검한다. 이지훈(2003)에 따르면, <그 여자의 소설>은 결말에 작은댁이 주체로서 깨어나 변화할 뿐 아니라 가부장적 환경을 바꿀 수 있는 희망을 제시한다는 점에서 한국 여성주의 극의 원형이다. 그러나 이지훈의 엄인희 평가는 한동안 그 후계자를 찾지 못한다. 미투 운동이 벌어진 직후인 2018년에야 비로소 이지훈의 논의를 이을 비평가, 김명화가 나타난다. 김명화(2018)는 <그 여자의 소설>을 여성의 몸이 대상화되고 수난을 겪는 과정을 역사적으로 살펴본 극으로 파악하고, 엄인희를 서구 유물론적 페미니즘을 공부하지 않았으면서도 그 관점과 맞닿아 있는 유물론적 극작가로 평가한다. 김옥란(2019가, 2019나, 2019다)은 김명화의 뒤를 이어 엄인희를 한국 여성주의 연극의 첫 세대로 자리 매긴다. 김옥란(2019다:167)은 한국적 전통 봉산탈춤 미알할미의 여성주의적 재해석인 <그 여자의 소설>이야말로 한국 연극계에서 “여성주의 의식을 가지고 여성문제를 다루고자 하는 본격적인” 여성주의 극이라고 평가한다.

각기 다른 관점에서 <그 여자의 소설>을 논하는 이 세 비평가의 글을 관통하는 공통의 시선이 있다. 그것은 <그 여자의 소설>이 한편으론 여성 주체의 자각과 변화를, 다른 한편으론 여성 간 유대를 다룬 면에서 여성주의 작품이라는 평가이다. 이 글도 <그 여자의 소설>이 이 두 주제를 극화한다는 점에 전적으로 동의한다. 그러나 필자는 보다 구체적으로 이 극을 앨리스 워커(Alice Walker, 1944-)가 제안한 ‘우머니즘’(womanism)의 한국적 예시 작품으로 보고자 한다. 이로써 이지훈의 지적대로 한국 여성주의 극의 원형 혹은 김옥란의 분석대로 한국 첫 세대 여성주의 연극인 <그 여자의 소설>이 한국적 전통의 재해석일 뿐만 아니라, 김명화가 암시한 대로 서구 페미니즘의 한 흐름과 맞닿아 있다는 것을 밝히고자 한다. 김명화의 글이 <그 여자의 소설>의 여성주의 관점과 서구 유

물론적 포스트페미니즘과의 유사성을 지적했다면, 이 글은 <그 여자의 소설>에 극화된 여성주의가 어느 면에서 워커가 『컬러 퍼플』(*The Color Purple*, 1982)에서 소설로 구체화시키고 『어머니의 정원을 찾아서』(*In Search of Mothers' Gardens*, 1983)의 선언문에서 정의내린 ‘우머니즘’의 한국적 형상화라고 주장한다.

엄인희가 미국의 흑인여성 작가 워커의 ‘우머니즘’을 접하거나 『컬러 퍼플』을 읽었는지는 알 수 없다. 또한 소설 『컬러 퍼플』과 희곡 <그 여자의 소설>은 장르 뿐 아니라 문화적, 역사적 배경— 1920년대부터 1950년대까지 미국 조지아 주 흑인 공동체와 1940년대부터 1970년대 한국 소사(현재 부천)의 봉건주의적 공동체— 이 확연히 달라 그 접점을 찾기가 어려울 수 있다. 그러나 ‘우머니즘’의 렌즈로 들여다보면 『컬러 퍼플』과 <그 여자의 소설>은 둘 다 여성 간 깊은 유대감을 바탕으로 한 서사 구조 속에서 그 유대감을 남성에게까지 확장시키는 공통점을 지닌다. 무엇보다 두 작품의 한 남자 곁의 두 여자— 『컬러 퍼플』의 미스터○○○(Mr.—)7)의 본처 쥘리(Celie)와 그의 애첩 슈그(Shug), 그리고 <그 여자의 소설>의 남편 김 씨의 본처 큰댁과 씨받이 첩 작은댁—은 모두 가부장제에서 흔히 기대되는 적대적 관계를 맺는 대신,⁸⁾ 서로 사랑하고 배려하고 존중한다. 이 글은 ‘우머니즘’의 관점에서 『컬러 퍼플』의 쥘리와 슈그의 성적·영적 사랑과 <그 여자의 소설>의 큰댁과 작은댁 사이의 정서적 유대를 비교한다. 또한 쥘리와 작은댁이 각각 깨달은 후 내면화된 성차별주의자에서 ‘우머니스트’로 변모하고, 각각 남편의 변화까지 이끄는 과정도 함께 다룬다. 이로써 이 글은 엄인희가 여성의 시각에서 우리의 전통을 새롭게 이어가는 토속적 극작가일 뿐만 아

7) 쥘리는 남편을 그가 변화하기 전까지 ‘미스터○○○’로 부른다. 한편 슈그는 그를 앨버트(Albert)로 부른다. 그러나 이 글은 쥘리의 남편을 미스터로 통일해서 쓴다.

8) bell hooks(2017:51-52)는 이에 대해 여성들은 “가부장제에서 인정받기 위해 언제나 여성들끼리 경쟁해야 하고, 서로를 질투심과 공포, 증오에 찬 시선으로 바라보도록 사회화되어 왔다”고 지적한다.

나라, ‘우머니즘’과 같은 동시대 세계의 조류에 동참한 극작가임을 밝혀 엄인희에 대한 새로운 평가의 길을 열어본다.

II. ‘우머니즘’의 정의

워커는 『어머니의 정원을 찾아서』에 실린 선언문에서 ‘우머니즘’(womanism)을 실현하는 여성 ‘우머니스트’(womanist)를 4가지로 설명하는데, 요약하면 다음과 같다.⁹⁾

1. ‘우머니스트’는 흑인 페미니스트뿐만 아니라 유색인 페미니스트를 동시에 지칭함. 흑인 어머니가 딸을 칭찬할 때 쓰는 토속적 표현으로 ‘소녀답다’(girlish)의 반대말인 ‘우머니시’(womanish)에서 유래함. ‘우머니시’는 용감하고, 대담하며, 의지대로 행동하며, 깊이 알고자 하는 어른스러운 여성의 행동 및 성숙함을 지칭함.

2. ‘우머니스트’는 다른 여성을 성적(性的)으로 그리고/또는 성적인 관계없이 사랑함. 때로 남성도 성적으로 그리고/또는 성적인 관계없이 사랑함. 여성의 문화, 여성의 감정적 유연성, 여성의 힘을 선호함. 남성과 여성 모두를 포함한 전 인류의 생존과 온전성에 몰두하는 여성으로, 분리주의자가 아님. 나 혼자 용감한 행동을 하는 것이 아니라 다른 사람들도 이끌 수 있는 전통적 의미의 유능함을 갖춘.

3. 음악, 춤, 달, 영혼, 사랑, 음식, 둥근 것, 투쟁, 토속적인 것과 민중, 자신을 사랑함.

9) 아래는 *In Search of Our Mothers' Gardens*의 ‘우머니스트’ 선언문을 필자가 번역, 요약한 것이다.

4. 우머니스트와 페미니스트의 관계는 퍼플 색과 라벤더 색의 관계와 같음.

워커는 흑인여성과 유색인종을 배제한 서구 백인여성 중심의 페미니즘에 반대하고 그 대안으로 흑인 전통에서 유래한 ‘우머니즘’을 제안한다.¹⁰⁾ 위의 요약이 알려주는 것처럼 워커가 흑인 전통과 경험을 강조하면서도 그 이름을 ‘흑인 페미니즘’이 아니라 ‘우머니즘’이라고 부른 이유는, ‘우머니즘’이 흑인의 전통적 표현인 ‘용감하고 어른스러운 여성’의 뜻을 뜻하는 ‘우머니시’를 반영하면서도 흑인 페미니스트뿐만 아니라 모든 유색인 페미니스트는 물론 남성까지 포용하는 문화이기 때문이다 (Tally 1986, Walker · 김은실 2004 참조). Tally(1986:219)에 따르면, 워커의 ‘우머니즘’은 젠더, 인종, 시대 등의 경계를 넘어 우리 모두에게서 발견되는 좋은 것을 모두 다 받아들이고 사용하고 사랑하는 문화이다. 이 점에서 워커는 ‘우머니즘’의 개념을 통해 벨 훅스(bell hooks, 1952-2021)의 ‘모두를 위한 페미니즘’ 보다 조금 더 일찍 다양성과 포용성을 강조하고 페미니즘의 경계를 확장시켰다고 볼 수 있다.¹¹⁾ 워커와 훅스는 둘 다 미국의 1960-70년대 백인 중산층 엘리트 중심 페미니즘(계급, 인종, 이성애주의 등의 특권으로 여성이 다른 여성을 지배하는 페미니즘)에 반대하며, 성별, 인종, 계급, 성적 취향을 포함한 각종 경계를 넘어 모두를 인정하고 포용하는 ‘우머니즘’ 혹은 ‘모두를 위한 페미니즘’

10) Tally(1986:214)에 따르면, 워커가 ‘우머니즘’이란 용어를 처음 사용한 것은 1971년 출간된 단편소설 “Coming Apart”에서다.

11) ‘모두를 위한 페미니즘’은 훅스가 2000년 출간하고 이경아가 2017년 번역한 『모두를 위한 페미니즘』의 제목이다. 훅스는 이 책뿐만 아니라 다른 책들(1984년 출간, 2010년 윤은진 번역의 『페미니즘, 주변에서 중심으로』과 2000년 출간, 2023년 이경아 번역의 『당신의 자리는 어디입니까, 페미니즘이 계급에 대해 말할 때』)에서도 성별, 인종, 계급, 국가 등의 각종 경계를 넘어 모든 사람들이 성차별주의의 억압에서 벗어나야 한다고 설파한다. 워커가 1971년 처음 ‘우머니즘’을 언급하고, 1983년 ‘우머니즘’을 정의내린 *In Search of Mothers' Gardens*를 출간했으므로, 워커가 훅스보다 조금 더 빨리 포용적 입장을 취했다고 볼 수 있다.

을 제안한다. 일례로, 워커가 위 요약 (2)에서처럼 “남성도 성적으로 그리고/또는 성적인 관계없이 사랑”하자고 말한다면, 혹스(2017:44-45)는 “페미니즘 정치를 기꺼이 포용한 남성은 투쟁의 소중한 동료이지 페미니즘을 위협하는 존재가 아니다”라고 주장한다. 말하자면, 워커와 혹스는 ‘우머니즘’과 ‘모두를 위한 페미니즘’을 통해 ‘남성혐오주의’에서 벗어나 남녀 누구든 행할 수 있는 ‘성차별주의’의 착취와 억압을 끝내자고 강조한다.

그러나 혹스가 제도권 교육을 통해 성차별주의가 없는 ‘모두를 위한 페미니즘’을 전파해야 한다고 주장하는 반면, 워커는 ‘우머니즘’을 통해 개인의 일상 속에서 페미니즘의 경계가 확장되기를 원한다. 또한 혹스가 정치적 입장에서 인종, 국가, 성별, 성적 취향의 차이를 허물고 계급의 경계를 넘어 다양성을 포용하자고 주장한다면, 워커는 문화적으로 인류의 생존과 온전함을 위해 가부장 문화와는 다른 문화(노래와 춤, 육체와 영혼, 둥근 것과 음식, 저항, 토속적인 것과 자신 등을 사랑하는 여성-친화적 문화)가 전파되기를 희망하고 세상을 껴안고자 한다. 이런 맥락에서, 혹스에게 레즈비언 여성들은 성차별주의자일 수도 있고 “여성이 자신의 안전과 행복을 위해 남성에게 기댈 필요가 없다는 것”을 알려준 이성애중심주의 경계를 허문 선구자일 수도 있다(혹스 2017: 219). 그러나 워커에게는 여성 간 친밀한 관계에서 발현되는 증폭된 여성의 힘이 중요하지, 그것이 레즈비언 관계냐 아니냐는 상관이 없다. 이런 관점에서 워커는 여성 간 유대를 가부장적 가치와 문화를 대체할 새로운 가치와 문화의 핵심으로 삼는다.

이러한 태도는 혹스가 제안하는 인종, 계급, 성적 취향의 벽을 넘어 여성들이 단결하는 정치적 연대로서의 자매애¹²⁾와는 그 성격이 다르다

12) Qi(2010:328)에 따르면, 제2물결 페미니즘은 Robin Morgan(1971)의 *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*의 출판과 더불어 자매애를 통한 여성의 결함을 강조했는데, 이후 자매애는 각종 차이들을 가로질러 여성들에게 힘을 주는 연대로 발전했다. 혹스의 여성간 관계는 1971년 이후 발전된 자매애 중 하나로 볼 수 있다. Qi(2010)는 혹스를 언급하

(혹스 2010:81-116, 2017). 워커가 제안한 ‘우머니즘’의 여성 간 친밀한 관계는 위의 ‘우머니즘’ 요약 (2)에 기술된 것처럼 ‘다른 여성을 성적으로 그리고/또는 성적인 관계없이 사랑하는 것’을 의미한다. 이런 측면에서 워커의 ‘우머니즘’은 개인적 차원의 사랑을 강조하고, 그 사랑이 궁극적으로 사회 전체의 해방으로 이어진다는 신념을 표현한다. 그러나 Walker · 김은실(2004:21)의 대답이 명확하게 알려주듯이, ‘우머니즘’은 개별 여성 간의 결속에 기초하면서도 “자기 혼자만의 작은 삶을 사는 것이 아니라 [...] 해방을 위해 혼자 떠나더라도 다시 돌아와서 다른 사람을 해방시켜야 하는 것”과 연관된다. ‘우머니즘’은 위 요약 (3)에 언급된 것처럼 자신을 사랑하게끔 도울 뿐 아니라 모두를 해방시키는 문화이자 사랑하고 노래하는 문화인 것이다.

다시 정리하면, 워커의 ‘우머니즘’은 레즈비언이건 아니건 여성들이 일상 속 깊은 개인적 유대를 통해 힘을 키워 용감하고 성숙한 주체로 성장하고 다른 여성은 물론 남성까지 변화할 수 있도록 돕는 (여성의 감정적 유연성과 사랑에 근거한) 새로운 가치와 문화, 즉 포용적 페미니즘이라고 할 수 있다. 따라서 Walker · 김은실(2004:27)의 대답에서 워커가 명확하게 밝히듯이, ‘우머니즘’은 “누구에게 반대하거나 저항하기 위해서 나온 것도 아니고, 누구의 페미니즘에 반대하는 것도” 아니다. 이 말은 위의 ‘우머니즘’ 요약 (4)에 나온 워커의 비유인 퍼플 색과 라벤더 색의 관계를 통해 보다 명확해진다. ‘우머니스트’는 페미니스트를 포용하되, 페미니스트의 희미한 라벤더 색에 검은색을 더해 더 진하고 분명한 퍼플 색, “언제나 놀라운데 자연 어디에나 있는 [...] 위대한 신비” (앨리스 워커 지음, 고정아 옮김 2020:10)¹³⁾의 색으로 바꾸는 것이다. 이 비유를 확장하면, ‘우머니스트’는 어디에서나 발견할 수 있는 놀랍도

지 않고, 차이들을 넘어선 여성 연대를 제안하는 다른 여러 페미니스트들을 소개한다.

13) 앨리스 워커 지음, 고정아 옮김(2020), 『킬러 퍼플』 10쪽의 인용이다. 앞으로 『킬러 퍼플』의 직접 인용은 이 책에 의거하고, 인용문 뒤 괄호 안에 쪽수만 밝힌다. 또한 인명이 처음 나왔을 때를 제외하고 원문은 제공하지 않는다.

록 성숙한 여성, 자신의 고귀하고 신비로운 내면을 드러내며 주변 모두와 함께 그 고귀함과 신비를 노래하는 여성이다.

Ⅲ. 『컬러 퍼플』의 ‘우머니즘’— 쥘리와 슈그의 사랑, 쥘리의 성숙, 미스터의 변화

『컬러 퍼플』은 퍼플 색으로 ‘우머니스트’ 소설임을 공개적으로 알리며, 『어머니의 정원을 찾아서』 선언문에 정의된 ‘우머니즘’을 소설로 형상화한다. 워커의 『컬러 퍼플』은 1982년에 발표된 서간체 소설로, 20세기 초 미국 조지아 주를 배경으로 흑인¹⁴⁾ 여성들의 유대, 저항, 성장을 그린다. 특히 이 소설은 여주인공 쥘리의 시점에서 시작하여 그녀의 내면세계와 주변 인물들과의 관계 변화를 중심으로 이야기를 펼친다.¹⁵⁾ 소설 초반부에 소개된 어린 쥘리는 가부장제 가치를 그대로 받아들이며 가혹한 현실을 감내하는 나약한 희생자로 소개된다. 그녀는 14살이 안된 나이에 친아버지로 알고 있었던 의붓아버지 알폰소(Alphonso)에게 성폭행 당해 두 아이를 낳지만 곧 그 두 아이를 빼앗긴다. 쥘리는 두 아이 중 한 아이는 의붓아버지가 숲속에서 죽였고 다른 아기는 팔아넘

14) 최근 미국에서 ‘흑인’은 ‘아프리카계 미국인’으로 불리고, 흑인여성 중심 페미니즘은 ‘흑인 페미니즘’으로 불린다. 이 글은 ‘흑인 페미니즘’과의 통일을 위해 ‘아프리카계 미국인’ 대신 ‘흑인’으로 쓴다.

15) 이 글은 쥘리, 슈그, 미스터에게 집중하기 위해, 쥘리와 여동생 네티(Nettie), 네티와 목사 부부 사무엘(Samuel)과 코린(Corrine), 그들의 아프리카 선교활동, 쥘리의 자녀들인 올리비아(Olivia)와 아담(Adam), 미스터의 아들 하포(Harpo)와 그의 첫 아내 소피아(Sofia), 소피아의 언니 오데사(Odessa)와 형부 잭(Jack), 하포와 둘째 아내 메리 아그네스(Mary Agnes), 슈그와 남편 그래디(Grady) 및 어린 에인 저메인(Germaine)의 이야기 등은 논의에서 제외한다. 어느 면에서 쥘리와 메리 아그네스, 미스터와 하포는 유사한 삶의 여정을 걸으며, 쥘리와 슈그뿐 아니라 다른 여성들과 남성들도 서로 사랑하며 공동체를 형성한다. 이에 대한 논의도 생략한다.

겼다고 생각하지만, 아무한테도 말하지 말라는 의붓아버지의 명에 따라 침묵을 지킨다. 의붓아버지가 그녀를 미스터에게 팔아넘기자 쥘리는 그의 아내가 아니라 그의 아이돌보미, 가정부, 농부, 성욕 배설창구 역을 하면서 노예 같은 삶을 이어간다. 쥘리는 미스터에게 학대를 받을 뿐 아니라 이유 없이 거의 매일 매를 맞는다. 미스터는 쥘리가 자신이 시키는 대로 하지 않으면, 가끔은 쥘리가 “어떻게 하든”(99) 쥘리를 때린다. 그러나 가부장제의 성차별적 가치를 내면화한 쥘리는 이런 폭력적 상황에 어떻게 대처해야 하는지 모른다. 쥘리는 심정순(1999가:30)이 논의 하듯이 “무자아의 타자적 의식상태”에서 미스터가 아이들을 때리는 듯이 그녀를 때릴 때 스스로 “나무”(47)가 되었다고 생각하며 고통스러운 현실을 잊으려고 애쓴다.

쥘리는 어린 시절엔 네티로부터 “싸워야 해, 싸워야 한다”(39)는 말을 들으며, 또 “평생 동안 싸워왔”(70)고 남편의 폭력에 폭력으로 맞대응하는 소피아를 통해 세상과 싸워야 한다는 것을 알아 간다.¹⁶⁾ 그러나 쥘리가 싸울 줄 아는 ‘우머니스트’로 거듭나는 것은 슈그와 맺는 육체적, 정신적 사랑을 통해서다. 미스터가 자신의 세 아이를 낳았던 오랜 연인 슈그를 집으로 데려오는 순간 쥘리에게 새로운 삶이 펼쳐진다. 슈그는 아이들을 부모님이 키우도록 부탁하고 블루스 가수로서 독립적인 삶을 살아왔지만 병이 들었다. 미스터가 쥘리에게 아픈 슈그를 돌봐달라고 부탁할 때, 미스터의 본처 쥘리와 애첩 슈그 사이에 (한 남자를 두고 두 여자가 갈등하는) 가부장제의 적대적 삼각관계가 조성되는 듯하다. 그러나 반전이 일어난다. 쥘리와 슈그는 서로 반목하거나 질투하기는커녕 서로 사랑하며 영적, 육체적으로 깊은 유대관계(레즈비언 관계)를 맺는다.

16) 하포에게 소피아를 때리라고 조언했던 쥘리는 자신이 소피아에게 잘못했다는 것을 인정하고, 그 조언은 싸우지 못하는 자신과 달리 잘 싸우는 소피아에 대한 질투심의 발로였다고 고백한다. 이는 쥘리가 ‘싸워야 한다’는 것을 알고 있다는 것을 예시한다.

Hami(2013:11)가 주장하듯이 슈그는 다른 여성들뿐만 아니라 자신을 사랑할 수 있다는 면에서 워커의 ‘우머니스트’ 개념을 가장 명료하게 예시하는 인물이다. 비록 슈그는 주변 사람들의 시선에는 “매춘부, 노래를 해 돈을 벌고 다른 여자의 남자를 빼앗는 여자, 문란하고 제멋대로인 여자”(74)이지만 가부장적 기독교가 부과하는 가치에 제한받지 않고 삶의 아름다움을 맘껏 즐기는 자유로운 영혼이다. 즉 슈그는 가부장적 가치와 제도를 거부할 만큼 (아이들을 키우지 않고도 죄의식을 갖지 않고, 가정을 이루지 않고 독립적 생활을 영위하는 등) 대담하고, 용기 있고, 의지가 강하고, 여성(쉴리)을 성적으로 또 성적인 관계없이, 남성(앨버트, 그래디, 저메인)을 성적으로 또 성적인 관계없이 사랑할 수 있는 ‘우머니스트’다. 슈그는 남성이든 여성이든 모든 사람을 포용하고 주변 여성(쉴리와 메리 아그네스)을 이끌 뿐 아니라, 가수로서 음악과 춤을 사랑하고 몸과 영혼을 사랑하고, 싸우는 것을 사랑하고, 흑인여성의 문화와 자신을 사랑하는 여성, 퍼플 색이 가장 잘 어울리는 ‘우머니스트’다.

쉴리는 슈그의 사진을 본 순간부터 그녀에게 매혹당해 그녀를 오랫동안 흠모해온다. 그러나 쉴리가 슈그를 실제로 만나는 것은 미스터가 아픈 슈그를 집으로 데리고 오면서부터다. 이후 두 여성은 서로 돕고 의지하고 사랑하는데, 처음엔 건강한 쉴리가 아픈 슈그의 몸을 돌보고, 이후 회복한 슈그가 쉴리의 성숙을 돕는 애인·친구·멘토가 된다. 슈그가 쉴리에게 보여주는 정서적 지지와 사랑은 쉴리가 1) 자신의 몸, 섹슈얼리티, 존재를 사랑하고 2) 자기 목소리를 내고 대담하게 행동하며 3) 창조적 일을 통해 자신을 완성하며 경제적 또 심리적으로 독립하고 4) 남성도 껴안고 품어내는, 온전한 ‘우머니스트’로 성장하도록 돕는다. ‘우머니스트’ 슈그가 “자기 혼자만의 작은 삶”을 살지 않고 “다시 돌아와서 다른 사람”인 쉴리가 ‘우머니스트’가 되도록 이끈다.

쉴리의 정신적 성장의 첫 단계는 쉴리가 자신의 몸과 섹슈얼리티를 발견하고 자신을 사랑하는 단계이다. 어느 날 슈그를 목욕시키며 그녀의 알몸을 본 쉴리는 자신이 “남자가 된”(80) 느낌을 받는다. 하지만 그

녀의 몸을 씻기면서 “마치 기도하는 느낌”(81)이 들었다는 말처럼 썰리는 그 순간의 욕망이 생명력의 원천으로서 영적인 것과 연관되었음도 알게 된다. 또한 성적 충동이 남성에게만 있는 것이 아니라 여성인 자신에게도 있다는 것을 발견하며 섹슈얼리티에 눈을 뜬다. 슈그는 썰리가 자신을 돌봐 준 것에 대한 감사의 표시로 썰리에게 “썰리의 노래”(112)를 만들어 주는데, 이로 인해 썰리는 난생 처음 자신이 가치 있는 사람이라고 여기게 된다. 이후 슈그는 미스터가 그녀를 때리지 못하게 도와 주며 적극적으로 썰리의 멘토 겸 보호자가 된다.

멘토이자 보호자로서 슈그의 첫 작업은 썰리가 스스로 섹슈얼리티를 발견하고 이에 대해 말할 수 있게 해주는 일이다. 썰리가 미스터와의 잠자리가 싫은 이유가 그가 자신의 몸에다 배설하는 느낌이 들기 때문이라는 말을 들은 슈그는 썰리에게 “넌 아직 처녀”(81)라며 놀린 후, 거울에 몸을 비추어 보라고 제안한다. 슈그의 말에 거울 앞에 선 썰리는 이전에는 몰랐던 자신의 아름다운 몸을 발견한다. 이어서 썰리가 자신이 아버지에게 성폭행당한 것을 고백하자 슈그는 썰리가 성폭력 기억을 지우도록 도우며 그녀에게 새로운 섹슈얼리티를 경험하게 한다. 슈그가 썰리에게 “내가 사랑해, 썰리”(159)라고 말하며 키스하는 장면은 썰리가 자신을 사랑하게 되는 가장 중요한 순간이다. 이후 썰리는 슈그와 함께 침대에서 “천국의 느낌”(161)을 경험한다. 이런 성적 경험은 썰리에게 가부장 사회에서 더 이상 상처받지 않고 힘차게 살아갈 수 있는 힘을 부여할 뿐 아니라, 자신에 대해 깊이 성찰하고 자신의 감정과 욕망을 솔직하게 표현할 수 있는 용기도 부여한다. 이는 오드리 로드(Audre Lorde, 1934-1992)의 페미니즘 철학을 소개하면서 김은주(2021:344)가 언급하듯이, “섹슈얼리티가 [...] 우리가 에너지를 가지고 생명력 있게 계속 살아갈 수 있게 만드는 아주 중요한 권력이자 역량”이기 때문일 것이다.

썰리의 두 번째 성숙 단계는 자신만의 목소리를 분명하게 내고 대담하게 행동하는 단계이다. 결정적으로 썰리가 자신의 목소리를 찾게 된 것은 오랫동안 미스터가 숨겨온 네티의 편지를 슈그가 우연히 발견하여

쉴리에게 전달하면서부터다. 이 사건으로 쉴리는 중대한 심경변화를 맞이한다. 자신에게 가해진 어떤 학대나 폭력에도 분노할 줄 몰랐던 쉴리는 미스터에 대한 분노로 그에게 살의마저 느낀다. 이런 쉴리에게 슈그는 남성 문화를 모방해 분노를 표출하는 대신 바느질 솜씨¹⁷⁾를 살려 남녀 모두를 위한 바지 만들기를 권유한다. 이후 쉴리는 미스터를 죽이려 했던 “면도칼이 아니라 바늘”(201)을 손에 들고 평화로운 방법으로 새로운 인생을 시작한다. 이와 함께 쉴리는 분명하게 자기 목소리도 낸다. 슈그가 쉴리와 함께 뎀피스로 떠난다고 통보하자 미스터는 “대체 뭐가 문제야?”(206) 라고 외치는데, 이때 쉴리는 처음으로 거침없이 울분을 쏟아낸다. “당신이 비열한 놈인게 문제지. [...] 네티가 오면 우리는 함께 당신을 박살내 버릴 거야”(264)라고 미스터를 위협하고, 하포와 소피아에게 “네 아버지는 개똥만도 못한 인간이야”(265)라고 소리친다. 이어지는 미스터의 폭력에 쉴리는 주머니칼로 그의 손을 찌르고, “너는 흑인이고, 가난하고, 못생겼고, 여자야”(213)라는 미스터의 도발에 “나를 때리면 당신은 그 두 배로 고통받을 거야”(273)라고 되받아친다. 이어서 쉴리는 미스터의 말을 반복해 “나는 가난하고, 흑인이고, 못생겼고, 요리도 못해”라고 말한 후 “나는 여기 살아 있어”라고 덧붙인다. 그런데 이 덧붙인 말이 쉴리에 대한 미스터의 열등한 평가를 비틀어 완전히 다른 맥락에 위치시킨다. 즉 “나는 여기 살아 있어”라는 쉴리의 말은 미스터의 그녀에 대한 열등한 평가를 강력한 자기 긍정 (“가난하고 못생기고 요리 못하는 흑인 여성” 있는 그대로의 힘에 대한 긍정)의 말로 전환시킨다.

쉴리가 자기 목소리를 낼 수 있게 된 것은 기독교의 남성중심적 신을 버리고 모든 것에 깃든 신성(神性)을 발견한 것과도 관련된다. 네티의 편지를 읽으며 아버지라고 믿었던 사람이 사실은 의붓아버지이고 친아

17) 쉴리가 바느질 솜씨가 있다는 것은 딸 올리비아 기저귀에 수를 놓은 것, 하포와 소피아네 집 커튼을 만들어 주고, 소피아와 함께 퀼트 작업을 하는 것에서 드러난다.

버지는 백인들의 린치로 죽게 되었고, 이로 인한 충격으로 어머니가 정신이상으로 힘들게 살았다는 가족사를 알게 된 쥘리는 믿어왔던 기독교에 대해 회의를 품는다. 그러나 쥘리는 슈그가 알려준 대로 “신은 내 안에 있고, 세상 모든 사람 안에” 있으며, 각 인간은 세상 만물인 신의 일부로서 “세상과 따로 떨어진 존재가 아니라는 것,” 또 “흘러가는 것들과 함께 흐르면서 자기가 좋아하는 걸 좋아하면 그게 바로 신을 찬양하는”(258-60) 것이라는 깨달음을 얻는다. 이 새로운 세계관이 쥘리에게 자신의 생각과 감정을 거침없이 표현할 힘을 준 것이다.

쥘리의 세 번째 성숙 단계는 쥘리의 경제적, 심리적 독립이다. 뎀피스에서 평화롭게 지내던 어느 날 쥘리가 슈그의 순회공연을 돕겠다고 나서자 슈그는 “그런 일을 시키려고 뎀피스에 데려온 게 아냐. 나는 너를 사랑해주려고, 그리고 내가 네 힘으로 일어서는 걸 도와주려고”(278) 여기로 데리고 온 것이라고 힘주어 말한다. 슈그가 공연을 떠나자 쥘리는 슈그의 권유대로 바느질 재능을 살려 주변의 사랑하는 사람들 각각에게 어울리는 바지를 만들어 선물로 전달한다. 이것은 쥘리가 창조력을 통해 주변 사람들에게 사랑을 베푸는 방식으로 슈그와 친지들의 찬사를 넘어 그녀 자신에게 내적 기쁨을 가져다준다. 곧 슈그의 격려와 지원으로 쥘리는 바지 사업으로 경제적 독립을 이루며, 가부장제 사회에서 여성이 자신의 힘으로 성공할 수 있음을 증명한다. 알폰소의 사망 후 친부가 운영하던 상점과 집까지 유산으로 물려받은 쥘리는 마치 신데렐라처럼 고통 끝에 자유와 행복을 거의 다 거머쥔다. 그러나 ‘우머니스트’가 되기 위해서 쥘리는 슈그 없이 심리적으로도 온전한 존재가 되는 일, 심정순(1999가:35)의 표현을 빌리면 “슈그로부터의 정신적인 독립”을 거쳐야 한다. 슈그가 손자뻘 저메인과 사랑에 빠져 사랑의 도피행을 택할 때 쥘리에게 이 기회가 찾아온다. 쥘리는 실연의 고통을 경험하지만 곧 이를 극복하고 슈그가 다른 남자를 사랑하게 된 것을 인정한다. 즉 쥘리는 “슈그는 자기 인생을 살 권리가 있다고. 슈그가 자기가 원하는 사람과 세상을 둘러볼 권리가 있다고 말이야. 내가 슈그를 사랑한다고

해서 그런 권리를 빼앗을 수는 없”(346)다는 점을 깨닫고, “슈그가 온다면 나는 기쁠 거야. 하지만 오지 않아도 괜찮을 거야”(288)라고 말한다. 이제 쉘리는 스스로 행복할 수 있는 단계에 이른 것이다.

쉘리는 미스터에게 변화의 계기를 마련하고 그를 품어낼 때 마침내 ‘우머니스트’가 되기 위한 마지막 단계에 들어선다. 초반의 미스터는 쉘리를 전혀 사랑하지 않고, 가족부양의 책임을 지지 않으며 “마누라들이란 어린애들과 같아. [...] 흠씬 때려주는 것보다 좋은 게 없지”(37)라는 태도로 일관하는 가부장적 폭군으로 등장했다. 그는 하포에게 소피아를 고분고분하게 만들기 위해선 “흠씬 두드려 패는 것보다 확실한 건 없”(64)다고 주장하고, 네티의 편지를 감추고 두 자매의 교류를 단절시켰다. 그러나 그의 이런 포악함 뒤에 나약한 본성이 숨어 있었다. 그는 슈그와의 결혼에 반대한 아버지에게 저항하지 못했으며, 여성에 대해서도 일관된 생각을 유지하지 못했다. 그는 하포가 왜 쉘리를 때리느냐고 물었을 때 “내 마누라니까. 게다가 고집도 썩”(46)라고 가부장적 사고를 드러내지만, 정작 그가 슈그를 사랑하는 이유는 가부장적 사고와는 거리가 멀다. 그가 슈그를 사랑하는 것은 다른 여성들과 달리 슈그가 “꼭 끼는 빨간 드레스를 입고” “화려한 빨간색 구두를 신고” 노래하기 때문인 것이다(112).

사실 그는 가부장제가 규정한 남성성에 어울리지 않는 남자다. 그는 어렸을 때 바느질을 좋아했고, 슈그의 치마를 입은 적도 있었고, 사회적 기준으로 창녀에 불과한 슈그를 좋아했다. 그는 사람들의 조롱 때문에 바느질을 그만두었고, 자신이 가장 사랑하는 슈그와 결혼하지 못했다. 쉘리를 때리는 것이 아마도 자신의 남성성을 확인하는 유일한 길이었을 것이다. 그러던 그가 슈그의 만류로 쉘리를 때리지 않으려 노력하고 쉘리와의 잠자리에서도 변화를 모색하며 조금씩 개선 의지를 드러내는데, 그의 변화에 결정적 계기를 제공하는 사람은 쉘리다. 그의 눈에 하찮은 존재로밖에 보이지 않던 쉘리가 그에게 분노를 터트리고 그의 곁을 떠난 것이 그의 전면적 변화를 촉발한 것이다. 쉘리가 떠난 이후 불결한

집에서 권태로운 나날을 보내던 그는 어느 날부터 집안일을 시작하고 손녀를 돌본다. 쥘리가 돌아오자 그는 쥘리와 편안하게 대화를 나누며 자신이 좋아하는 바느질도 함께 한다.

이 과정에서 미스터는 자신이 쥘리에게 잘못했다고 용서를 구하고, 쥘리는 “나아지고 싶다면 [...] 시작을 해야”(349)한다는 신념에 따라 미스터를 교육시키기 시작한다. 쥘리는 고정된 성역할을 믿고 있는 미스터에게 바지는 누구나 입을 수 있으며 아프리카에서는 남자도 바느질을 한다는 점을 알려주며 그가 가부장적 성역할 제약에서 벗어나도록 돕는다. 쥘리의 교육이 미스터의 변화에 물꼬를 터 미스터는 쥘리와 함께 갖가지 색깔의 실을 “바늘에 꿰어 손가락에 침을 발라 끝에 매듭을”(351) 만드는 단계에 이른다. 이러한 미스터의 변화는 남성도 여성 친화적 ‘우머니스트’ 연대의 파트너가 될 수 있다는 것을 알려준다. 쥘리는 변화한 미스터에게 비로소 앨버트라는 이름을 부여한다. 이것은 슈그가 쥘리에게서 벗어나 새로운 사랑(그레디와 저메인)을 찾아 나서는 것처럼, 쥘리도 슈그에게서 독립하여 앨버트에게서 새로운 사랑을 찾은 것을 의미하는지도 모른다. 그러나 쥘리는 앨버트의 새로운 청혼을 거절하고 친구로 함께 지내자고 제안하는데, 이때 쥘리는 앨버트를 넘어 다른 여러 사람에게도 사랑의 문을 활짝 연 셈이다. 슈그가 그랬듯이, 쥘리도 정문영(2023:252)이 분석한 알림 칸(Aleem Khan, 1985-)의 영화 <사랑 후에> (*After Love*, 2022)의 두 여성— 다름을 인정하고 연대하는 아메드의 본처 메리와 내연녀 쥘스— 처럼, 상호 차이를 받아들이며 “다자를 향해 열린 사랑”을 찾아나서는 것인지도 모른다.

IV. <그 여자의 소설>¹⁸⁾의 ‘우머니즘’- 큰덕과 작은덕의 유대, 작은덕의 자각, 김 씨의 변화

위의 ‘우머니즘’ 요약 (3)이 알려주듯이 워커는 토속적인 것과 민중에 대한 사랑을 언급하고, 『컬러 퍼플』에서 흑인의 언어로 미국 남부 가부장적 흑인 공동체의 토속 문화를 묘사한다. 이와 유사하게 엄인희의 <그 여자의 소설>도 한국의 가부장적 토속 문화, 대를 잇기 위해 씨받이를 들이는 한국의 마을 풍경을 민중의 구어체 언어로 전달한다. 이런 유사점에도 불구하고 <그 여자의 소설>과 『컬러 퍼플』을 비교하는 것이 가능할까? 1940년대부터 1970년대까지의 비극적 한국 근대사와 가난한 하층민의 삶, 봉건 가부장제를 그려낸 <그 여자의 소설>, 그리고 미국 흑인 공동체의 성차별주의를 비판하면서 1980년대 초 다양성을 인정하게 된 미국 사회와 아프리카 전통의 공동체 문화¹⁹⁾를 반영한 『컬러 퍼플』. 이 두 작품 사이에서 어떤 공통점을 찾을 수 있을까? 더구나 단일 플롯과 작은 수의 등장인물로 이야기와 갈등을 압축해 극화하면서 주인공의 내면을 거의 드러내지 않는 희곡 <그 여자의 소설>과 많은 등장인물을 통해 다양한 플롯을 펼쳐내며 주인공의 내면을 자세하게 묘사하는 소설 『컬러 퍼플』의 비교가 가능할까?

배경과 장르의 차이가 두 작품의 비교를 어렵게 만드는 것은 사실이

18) 엄인희는 이 희곡을 3번 수정했다. 현재 이 희곡은 3개의 판본, 초고인 1987년 작 <작은 어머니>(『또 하나의 문화』 3호 수록), 극단 민에 공연대본 <그 여자의 소설>(1995), 엄인희 유고집 『엄인희 대표 희곡선』(2002)에 실린 <그 여자의 소설>(2014년 지만지 한국희곡선집 <작은 할머니: 그 여자의 소설>로 재출간)으로 존재한다. 유고집 수록 판본이 엄인희의 최종본이므로, 이 글은 지만지에서 최종본을 재출간한 <작은 할머니: 그 여자의 소설>을 기초로 한다. 다만 작품명은 엄인희 유고집에 실린 본에 따라 <그 여자의 소설>로 적는다. 앞으로 이 책의 인용문은 인용 뒤에 쪽수로만 표기한다.

19) 워커는 『컬러 퍼플』에서 일부다처제인 아프리카에서는 한 남자의 여러 아내들이 우정을 나누며 서로의 아이들을 공동으로 양육한다는 내용을 기록한다(앨리스 워커 지음, 고정아 옮김 2020:223 참조).

다. 그러나 이 두 작품의 비교를 가장 방해하는 것은 엄인희가 워커의 과감한 전복성을 따라가지 못한다는 점이다. 워커는 『컬러 퍼플』에서 인종차별적인 미국 사회에서 생존하기 위해 가족 간 유대를 증시했던 흑인 공동체 내의 가부장적 가족 구조를 전복한다. 즉 워커는 쥘리와 그녀의 주변인물들이 혈연관계만이 아닌, 선택과 연대를 통해 만나는 다양한 모습을 통해 가족의 개념을 확장한다.²⁰⁾ 또한 워커는 쥘리와 슈그의 레즈비언 관계를 통해 이성애주의도 전복한다. 앞서 살펴본 바와 같이 『컬러 퍼플』은 쥘리와 슈그의 성적·정신적 사랑이 쥘리가 온전한 인간으로 성장하는 데 (쥘리가 성적 욕망을 표현하고 자유를 얻는 데) 필요한 자양분이자, 쥘리와 미스터를 이어주는 유일한 끈 (아이러니컬하게도 쥘리와 미스터가 유일하게 공유한 부분은 둘의 슈그에 대한 사랑이다)이라는 것을 분명하게 보여준다. 그러나 엄인희의 <그 여자의 소설>은 가부장제를 전복하기 보다는 저항하는 단계에 머물며, 『컬러 퍼플』에서 형상화된 여성의 (생명의 에너지로서 영적이기도 한) 성적 욕망의 표현과 주체성 획득의 관계를 전혀 다루지 않는다. 나아가 <그 여자의 소설>은 『컬러 퍼플』을 관통하는 이성애주의에 대한 저항과 레즈비언 관계에 대해서는 일체 침묵한다.²¹⁾

20) 이 소설의 등장인물들은 가부장제의 고정적인 성역할을 뛰어넘는다. 앞장에서 짧게 언급했듯이, 슈그는 세 아이를 키우지 않은 것에 죄책감을 갖지 않고 가수로서 경제적인 독립을 이루며, 성별과 성적 취향의 경계를 넘어 미스터, 쥘리, 그레이, 저메인을 차례로 혹은 동시에 사랑한다. 집안일보다 바깥일을 선호했던 소피아는 자신을 지배하려는 하포를 과감하게 떠난 후 권투선수와 사귀다. 요리와 아이를 돌보는 일을 더 좋아했던 하포는 처음엔 소피아가 집을 나간 것에 당황하고 메리와 살림을 차리지만 차츰 소피아를 인정하고, 하포와 두 여자도 사이좋게 지낸다. 쥘리는 가부장적 폭력에 대해 미스터를 떠난 후 바지를 만들며 경제적 자립을 성취하고, 미스터는 마침내 가부장제의 굴레를 벗어던지고 바느질을 한다.

21) 워커가 ‘우머니즘’ 개념을 제안했던 1980년대 초반 미국에서는 이성애주의에 대한 반발의 목소리가 비교적 컸다. 그러나 엄인희가 작품 활동을 했던 1980년대 후반과 1990년대 초중반 한국에서는 아직 이성애주의의 대항 담론의 장이 충분히 열리지 않았다. 물론 1990년대 후반 한국에서도 레즈비언 관계에 대한 글이나 영상이 없었던 것은 아니지만 담론의 중심을 차지하지 못했다. 그러나 이

이런 명백한 차이에도 불구하고 ‘우머니즘’의 렌즈를 통해 볼 때 <그 여자의 소설>에서 『컬러 퍼플』의 ‘우머니즘’ 양상과 유사한 측면이 발견된다. 큰댁과 작은댁이 썰리와 슈그처럼 본처와 첩이라는 전통적 위계 질서 내의 대립을 극복하고 서로 보듬고 사랑하는 친밀한 유대관계(성적인 관계없이 여성이 여성을 사랑하는 관계)를 맺을 뿐 아니라, 큰댁의 자결 후 작은댁은 점진적으로 깨달음을 얻으며 주체적 여성으로 성장한다. 아울러 작은댁은 『컬러 퍼플』의 썰리처럼 자신을 때리던 남편의 사과를 받아내고 그를 껴안는다. 물론 『컬러 퍼플』의 슈그와 같은 멘토 인물이 <그 여자의 소설>에 부재하고, 대신 그 역할을 축소된 형태로 작은댁의 딸 조춘이가 떠맡는다. 또 작은댁의 자각과 변화 부분도 크게 부각되지 않으며, 남편의 변화도 끝부분에 간단하게만 극화된다. 그러나 짧게 압축해 표현하는 희곡의 특성을 고려하면 간단하게 암시된 조춘이의 역할, 작은댁의 자각, 남편의 변화도 큰 상징적 의미를 지닐 수 있다.

<그 여자의 소설>은 한국의 전통적 남아선호사상과 씨받이 및 축첩 제도, 여성의 몸을 자손 번식의 도구이자 거래의 대상으로 여기는 가부장제의 폐습, 아내 위에 군림하는 남편의 폭력을 비판하는 한편으로, 그 안에서 인고의 세월을 보내면서도 품위를 지키고 속마음을 나누는 큰댁과 작은댁의 목소리와 마지막으로 남편에게 저항하는 작은댁의 외침을 생생하게 들려준다. 그러면서 이 개인사 안에 일제 강점기의 독립운동과 여성 위안부 문제, 6·25 전쟁, 연좌제 등 근대사의 굴곡들을 교차시키며 이 두 여성의 개인적 목소리를 여성의 시각에서 다시 쓴 한국의 근대사로 재조정한다. 또한 가난한 여성이 부잣집 씨받이로 들어가는 문제에 주목해 여성 문제와 계급 문제를 연결시켜, 각 계급의 여성이 그 고통의 현실을 각각 어떻게 헤쳐 나가는지도 보여준다.

그러나 <그 여자의 소설>이 새로 쓴 1940년대부터 1970년대까지의

한국 근대사는 그 역사가 여성들에게 어떤 고통을 부과했는지(일례로, 왜 작은댁이 씨받이가 되었고 큰댁이 자살했는지)를 실감나게 전달하지, 민족의식을 고취하거나 역사 비판의 통로가 되지 않는다. 또한 이 희곡에서 엄인희는 어느 계급의 여성이건 똑같이 남편의 폭력에 노출된다는 점을 강조하며 계급의식을 희석시킨다. 씨받이로 첩살이하는 가난한 작은댁이나 대를 이을 아들을 낳지 못해 구박당하는 부잣집 마님인 큰댁이나 남편의 폭력에 시달리기는 마찬가지다. 같은 아픔을 겪으며 마님인 큰댁과 씨받이 작은댁이 계급의 경계를 넘어 연대하는 과정도 계급의식을 크게 약화시킨다. 이에 따라 <그 여자의 소설>에서 부각되는 것은 가부장제 하에서 남편의 학대와 폭력을 견디면서 살아가는 큰댁과 작은댁의 결속, 그리고 작은댁의 주체적 존재로의 변신을 통한 새로운 삶의 가능성이다.

이 희곡은 완성되기까지 3번 개작 과정을 거친다. 엄인희는 이 일련의 개작 과정을 통해, 굴곡진 근대사 속 비극적 여성의 일대기를 여성 간 유대와 여성의 주체적 변화라는 희망적 이야기로 탈바꿈시킨다. 초판인 1987년 『또 하나의 문화』 3호에 실린 <작은할머니>는 손녀와의 대화에서 작은할머니가 과거를 회상하는 형식으로 큰댁과 작은댁의 연대를 미미하게나마 보여주지만, 작은댁의 각성과 변화는 극화하지 않는다. 다만 말미에 작은할머니가 결혼을 앞둔 손녀에게 자신처럼 살지 말라고 조언하는 대사를 추가해 작은할머니에게 소극적 형태의 자기 목소리는 부여한다. 1995년 첫 공연 대본 <그 여자의 소설>은 1987년 원본의 형식과 할머니의 조언 내용을 그대로 반복하지만, 큰댁과 작은댁의 유대를 조금 더 발전시키고, 작은댁과 조춘이가 만나는 장면을 추가하여 작은댁의 변화 가능성을 열어둔다. 그러나 그 가능성이 미미하게 암시될 뿐이다. 또한 1987년과 1995년 두 본은 작은댁이 낳은 아들 진범을 무대에 등장시켜, 큰댁의 행방불명(작은댁이 큰댁의 자살을 알리지 않아 호적에 큰댁이 실종자로 기록된 것) 때문에 법조인의 꿈을 접었던 진범이 큰댁을 호적에서 지우고 작은댁을 올리는 장면을 극화한다. 이 장면은 가부장제의

희생자이면서도 가부장적 가족 체제를 유지하려고 애쓰는 진범과 진범에게 협력하는 작은덕을 부각시키며, 작은덕의 저항의 목소리를 약화시킨다. 한편 이 글이 기초한 최종본 <그 여자의 소설>은 이 글이 ‘우머니즘’이라고 부르는 엄인희의 성숙한 여성주의를 담아낸다. 최종본에서는 큰덕과 작은덕의 깊은 정서적 연대, 작은덕의 각성과 저항, 이어서 작은덕에게 용서를 비는 남편의 변화가 또렷이 나타난다.

큰덕과 작은덕은 썰리와 슈그처럼 가부장제에서 적대적일 수 있지만 서로 강한 유대감을 형성하는 한 남자 옆의 두 여자, 본처와 첩이다. 그러나 20세기 전반 한국의 보수적인 시골에서 가부장제 사고를 내면화했던 두 여자가 썰리와 슈그처럼 레즈비언 관계를 맺는다는 것은 상상도 못할 일이다. 큰덕과 작은덕을 이어주는 것은 폭력적 남편 김 씨의 희생자로서 두 여성이 공유하는 동병상련의 아픔이다. 큰덕과 작은덕은 처음에는 일반적 본처와 첩처럼 반목하지만, 오랜 시간 같이 살며 끈끈한 정을 나누며 연대한다. 이 깊은 유대가 두 여성—독립운동을 하려고 집 떠난 전남편을 대신해 첩살이를 자처하면서 딸과 시아버지를 지켜내고 또 후처로서 김 씨의 일방적 폭력을 견디는 작은덕이나, 작은덕을 씨받이로 구하고 그녀가 낳은 아들 진범을 자신의 딸 영순보다 귀하게 여기는 큰덕—에게 모진 삶을 견뎌낼 힘을 부여한다. 작은덕이 아들을 낳았으니 김 씨 집을 나가겠다고 할 때 큰덕과 작은덕이 나누는 다음 대사는 두 여자의 상대에 대한 속 깊은 마음을 드러낸다.

큰덕: [...] 사람을 내보내도 뭐가 있어야 보내지. 아들만 달랑 빼앗고 맨몸을 떠다니나?

작은덕: 땅문서 주셨잖아요.

큰덕: 그거야 자네 시택에 들어갔잖아. 제발 아무 소리말고 꼭 참게.

내 얼마만이라도 요령을 부려서 자네 뭇을 챙겨줄 테니까.

작은덕: 어느 세월이에요. 형님이 가운데 끼겨서 고생하시는 것도 싫구요. 영감 추근대는 것도 징그럽구요. 몸에서 나는 담배 냄새도 역겹구요. (27)

이런 작은댁과 큰댁의 유대는 단순한 우정을 넘어설 뿐 아니라 서구 제2물결 페미니즘의 정치적 연대로서의 자매애와도 차별화된다. 이것은 두 여성이 ‘여성의 적은 여성’이라는 가부장적 구도에서 벗어나 (위커가 설명하듯이 ‘우머니스트’로서) 한 여성이 다른 여성을 “성적인 관계없이 사랑”하는 관계, 즉 각자의 다름을 인정하는 가운데 서로를 존중하고 또 서로에게 힘을 부여하는 관계다.

가부장적 정조관을 그대로 내면화한 큰댁은 6·25전쟁 중 미군에게 운간을 당하자 자살한다. 죽은 큰댁을 묻으며 절규하는 다음 작은댁과 귀분네 대사도 큰댁과 작은댁이 혈육을 나눈 자매 혹은 모녀처럼 서로 의지하는 가운데 서로에게 힘을 불어넣으며 힘든 날들을 극복해낸 과정을 명확하게 전달한다.

작은댁: 형님은 나한테 돌아가신 어머니여요. 조춘이 아버지 만났다고 죽도록 맞고, 애가 죽어서 나올 때 혀를 깨물고 죽으려고 했는데... 형님이 따라 죽으신다고 펄펄 뛰셔서 목숨 이어갔는데...

귀분네: 그러게 말야. 무슨 본치가 여동생 다루듯이 얼러주시란 말야. [...]

작은댁: (울면서) 전쟁야 전쟁야 사람 망치는 전쟁야. 나라야 나라야 여자들 울리는 나라야. 신세야 신세야 첩살이 종살이 내 신세야. 형님야 형님야 살아도 죽은 몸이던 우리 형님야. 가소 가소 후딱 가소. 한 많은 세상 훌쩍 버리고 손 털고 발 털고 후딱 가소. 어여 가소 어여 가소 가 바빠 가소 바빠 가... (50-51)

큰댁의 죽음은 작은댁이 큰댁이 자신의 삶에 얼마나 큰 힘이 되었는지를 확인시킬 뿐 아니라 작은댁의 의식 변화의 촉매제가 된다. 즉 6·25전쟁 중 큰댁의 자살을 목도한 작은댁은 여성을 죽음으로 내몰아넣은 가부장적 정조관을 비판하는 동시에 큰댁이 그 정조관을 그대로 수용한 것도 문제라는 인식에 도달한다. 이 점은 작은댁이 “약대에 살던 이야

꼬 봐요. 일본 놈 첩 살다가도 씻은 듯이 잘살던데… 미국 군인들이면 어때요. 하나면 낮고 여럿이면 죽어야 합니까?”(48-49)라며 애통해할 때 드러난다. 이후 작은댁의 주체적 행동이 시작된다. 1960년 가을 작은댁은 남편에게 매맞아가면서도 용기를 내 영화를 보러 또 한글을 배우러 다닌다. 1973년 가을에 만난 작은댁은 “쪽머리를 자르고 짧은 머리”(64)로 외모 변화를 시도할 뿐 아니라, 남편의 폭력을 피해 과감히 집을 뛰쳐나와 절에 머물고 있다. 김 씨가 풍에 걸려 사업이 어려운 진범과 그의 아내를 힘들게 한다는 귀분네의 말을 듣고 진범을 돕고 도리로서 김 씨 병을 수발하러 집으로 돌아가지 않았더라면, 작은댁은 어쩌면 여생을 절에서 독립적으로 보냈을 수도 있다.

그러나 작은댁의 완전한 각성은 딸 조춘이와의 관계를 통해 이뤄진다. 이 회곡에서는 작은댁의 딸 조춘이가 『컬러 퍼플』의 슈그 역할을 맡는다. 슈그가 애인이자 멘토로서 쉘리에게 길을 열어준 것처럼, 조춘이도 모녀관계를 회복하고 어머니에게 새로운 길을 안내한다. 조춘이는 어머니 작은댁과 모진 세월 동안 여성으로서 받은 상처를 공유한다. 조춘이는 큰댁의 배려로 김 씨 집에서 한 동안 살다 돌아온 절름발이 아버지와 살게 되지만 궁핍한 생계 탓에 서울에서 식모살이를 했다. 가난과 생계의 책임을 졌던 조춘이는 다른 방식이지만 어머니 작은댁과 똑같이 하층계급 여성의 삶을 산 것이다. 작은댁은 결혼을 앞둔 조춘이에게 혼수로 씨받이가 되는 대가로 큰댁에게서 받은 발문서를 내민다.

조춘이, 문서를 받는다.
자기 가슴에 품는다.
다시 꺼내서 작은댁 손에 쥐여준다.

조춘이: 마련해주신 혼수 잘 받았어요. 마음으로 받을게요. [...]

나는요? 자식이 아니에요?

작은댁: 딸이 뭐냐? 나 같은 여자 아니냐? 나 시집은 다음, 팔자 고친 다음 사람 노릇 못해 봤다. 딸이 뭐냐? 한 번 호적 파냈

으면 다시 못 돌아온다고 우겨서 이 꼴이 됐는데. 너한테 못 할 짓을 하는데….

(작은덕, 가슴을 땅땅 친다.

조춘, 고개를 숙이고 입술을 깨문다.) (60-61)

자신에 대한 어머니의 미안함과 지극함을 알게 된 조춘이는 어머니에 대한 비난을 멈추고, 어머니에게 연필과 편지지를 건네주며 편지를 쓰자고 제안한다.

조춘이: 따지거나 괴롭히지 말자고 결심하고 왔는데…. 죄송해요.
(가방에서 편지지와 연필 몇 자루 꺼낸다.) 이거 받으세요.
요새 한글 배우러 다니신다면서요?

작은덕: 편지지구나.

조춘이: 나도 주인집 고등학생 딸한테 배웠어요. 우리 편지해요. 서로 만나기 힘들니까 어머니 생각이 가장 많이 났어요. 편지를 쓰면 서로 속도 알게 되고…. 가끔 만나도 남 같지 않고….

작은덕: (민망해서) 아직 못 써. (고맙게 받는다.) 빨리 배워서 꼭 쓸게. (62)

이 점에서 조춘이는 『컬러 퍼플』의 슈그보다는 네티에게 더 가깝다. 네티가 쉐리에게 글을 가르쳐주고 헤어지더라도 편지로 마음을 나누자고 제안하듯이, 조춘이는 어머니에게 연필과 편지지를 제공하며 편지로 “서로 속도 알게 되고…. 가끔 만나도 남 같지 않”게 되길 희망한다. 조춘이는 『컬러 퍼플』의 쉐리가 (하느님과 네티에게 쓰는) 편지로 힘을 얻었던 것처럼, 자신과 어머니도 편지로 마음을 나누며 각자의 역량을 키울 수 있다고 믿는다. 작은덕은 딸의 의도를 이해하고 딸이 원하는 것이상을 해야겠다는 결심으로 “빨리 배워서 꼭 쓸게”라고 응답한다. 이 말은 일종의 작은덕의 주체적 선언으로서 작은덕 삶의 전환점이 된다. 김명화(2018:66-67)도 주목했듯이, 작은덕이 글을 배워 편지를 쓴다는

것은 곧 그녀가 주체가 된다는 것과 주체로서 자신의 이야기를 전한다는 것을 의미하기 때문이다. 조춘이의 의도대로 편지는 작은덕이 자신의 마음을 스스로없이 표현할 만큼 긴밀한 모녀 연대를 형성한다. 그러나 여기에 그치지 않고 편지는 작은덕의 각성과 삶의 변화를 이끄는 중요한 통로가 된다. 이 점은 이 희곡 마지막에 자막으로 띄워진 편지, 작은덕이 조춘이에게 보낸 맞춤법이 엉망인 편지에서 입증된다.

조춘아 보아라
조춘아
모난 어머니 잘난 영감을 때리 주어따
어미다 이제 사람 가트다
사람 꾸실하니 시어나다
조춘아
나를 언망 마라 다오
자리꺼라
어머니가. (81-82)

이 편지는 “빨리 배워서 꼭 쓸게”라는 선언이후, 작은덕이 스스로의 힘으로 김 씨의 억압에 용감하게 맞서고(김 씨를 때려) 해방의 기쁨을 느끼는 (“이제 사람 가트다. 사람 꾸실하니 시어나다”라고 말하는) ‘우머니스트’로 변모했다는 것을 알려준다.

이 자막의 편지 직전, 마지막 무대는 작은덕이 풍에 걸린 김 씨를 보살피지만 김 씨가 그 외중에도 작은덕을 성적으로 모욕하고 마구 때리는 장면과 작은덕이 더 이상 참지 않고 김 씨를 때려 그에게서 눈물과 사과와 말을 이끌어내는 장면을 극화한다. 작은덕은 김 씨가 계집 끼고 집에 돌아오지 않았을 때 자신이 진범을 “가슴에 폭 싸안고 사람 만들었”(77)던 어머니였다고 강조하고, 김 씨의 성적 모욕과 폭력이 계속되자 김 씨에게 “막무가내로 달려들어 옆치락뒤치락 하다가” 그의 위로 올라타 “떡살을 쥐고 흔”(78)든다. 그런 후 작은 덕은 김 씨에게 “나한

테 잘못했다고 빌어. 평생 잘못했다고! 어서!”(78)라며 사과를 요청한다. 김 씨가 사과하지 않자 작은덕은 그를 때려눕히고 마침내 그에게서 “잘못했어요! 잘못했어요!”(80)라는 사과의 말을 받아낸다. 작은덕이 때린 후 김 씨가 사과한 것이어서 그의 사과가 진심이었는지는 명확하지 않다. 그러나 작은덕에게 용서를 빈 후 김 씨가 작은덕 등에 업혀서 울음을 그치고 잠이 드는 장면은 김 씨도 자신의 잘못을 인정한다는 점을 암시한다. “난생처음 잘못했다는 말을 하니까 눈물이 나오요? [...] 자존심이 상해요?”(80)라는 작은덕의 말처럼 김 씨는 자신의 잘못을 알고 있으면서도 자존심 때문에 말하지 못했을 수 있다.

때리는 남편에서 매 맞는 남편으로 변화한 김 씨는 어느 면에서 『컬러 퍼플』의 미스터를 연상시킨다. 그러나 작은덕이 그에게 매 맞은 후 집을 떠나자 작은덕을 “죽인다고 원두막으로 대북독으로 칼을 들고 뛰 어다녔”(65)던 김 씨는 썰리가 집을 떠난 후 변화한 『컬러 퍼플』의 미스터와는 전적으로 다르다. 그래도 썰리가 미스터를 품은 것처럼, 작은덕은 이런 그를 어린애처럼 업어주며 보듬어 변화시킨다. 앞으로도 작은덕은 고분고분해진 김 씨를 정성껏 돌보며 여생을 보낼 것으로 예측되는데, ‘우머니스트’로서 작은덕이 김 씨를 포용한 것일까? 한국 봉건사회의 여성혐오 이데올로기를 받아들인 김 씨 또한 가부장제의 희생자라고 생각하고 연민의 정으로 병든 그의 곁을 지키는 것일까? 아니면 절에서 집으로 돌아왔을 때처럼 여전히 진범과 그의 아버지에 대한 도리로서 그를 돌보는 것일까? 이 희곡은 이에 대해 명확한 답을 제공하지 않는다.

그런데 최종본의 풍에 걸린 김 씨가 1987년 초판본과 1995년 공연본의 치매에 걸린 김 씨와 완전히 다르다는 점을 상기할 필요가 있다. 초판본과 공연본은 대를 이은 것에 대해서만 작은덕에게 고마움을 전하는 김 씨를 극화하며 그가 한국의 봉건적 가부장제의 전형적인 가장으로 죽음을 앞두고도 변하지 않았음을 강조한다. 또 자신이 아니어도 다른 여자가 아들을 낳아 주었을 것이라는 작은덕의 대구도 작은덕이 여

전히 수동적인 가부장제의 추종자임을 드러낸다. 그런데 최종본은 이 앞선 두 본을 수정하여 작은덕에게 용서를 구하는 김 씨를 보여주고, 무엇보다 작은덕을 새롭게 태어난 주체적 여성, 즉 용감하고 대담하고 싸울 줄 아는 여성이자 남편을 수용하고 그의 변화까지 유도하는 여성으로 그린다. 이런 의미에서 작은덕을 1970년대 한국적 맥락의 ‘우머니스트’로 부를 수 있지 않을까?

V. 결론

<그 여자의 소설>에서 엄인희는 1940년대부터 1970년대까지 한국 민중의 삶 속으로 파고 들어가 핍박받으며 살았던 여성들에게 주목한다. 그런데 엄인희에게 민중과 여성은 이념으로서의 민중과 여성이 아니라, 좌충우돌 부딪히며 고단한 삶을 사는 무명의 평범한 민중과 여성이다. 이 점은 엄인희를 여성 문제를 역사 사회적 맥락 속에 다룬 같은 시기 극작가 정복근과 비교할 때 확연하게 드러난다. 정복근과 엄인희는 한국적 가족 플롯 안에서 가족 간의 갈등을 탐구하고, 2세대나 3세대에 걸친 여성의 삶을 비교하며 역사성을 부여하는 면에서 일맥상통한다. 일례로, 1988년 공연된 정복근의 <뒤편에 걸린 집> (임영웅 연출, 극단 산울림)은 1980년대 후반 성폭력의 희생자 정원과 대학교수인 남편 영재의 갈등을 통해 여성의 성과 몸이 가족과 사회의 이데올로기가 작동하는 장소임을 가시화하고, 정원이 가족과의 갈등을 겪고 이혼을 결심하는 과정을 펼쳐 보이며 여성의 목소리도 들려준다.²²⁾

그런데 <뒤편에 걸린 집>이 제시하는 정원의 성폭행 피해를 둘러싼 가

22) 정복근은 이 희곡을 남편 영재의 시각으로 펼쳐 보이는데, 이는 김옥란(2002, 2004가:204-225, 2004나:232-247)의 지적처럼 정복근이 여성주의적 입장을 충분히 정리하지 못하고 애매모호한 입장을 취한다는 것을 알려준다. 그러나 이 글은 정복근을 다룬 글이 아니므로 이 문제는 다루지 않는다.

죽 간 갈등은 영재 어머니의 일제 치하 위안부 경험 및 임진왜란 당시 왜군들에게 성폭행 당했던 사대부 여인들이 화냥년으로 매도당하는 이야기와 결합되어 수난사 속 가족 이야기로 확장된다. 이 과정에서 정복근은 가부장제 체제에서 여성으로서 겪는 아픔보다는 일제나 임진왜란과 같은 수난의 역사가 여성에게 가한 핍박에 집중한다. 여성문제를 통해 한국사의 아픈 단편을 재구성하는 정복근의 이러한 경향은 그의 다른 희곡들에서도 발견된다. 대표적으로 <실비명>은 어머니의 관점에서 노동운동과 학생운동 중 벌어진 의문사와 성고문 문제를 들춰내고, <이런 노래>²³⁾는 어머니의 회상을 통해 정치적 소용돌이에서 남편과 자식을 지키려던 한 여성의 삶을 추적한다. 이처럼 정복근의 희곡은 여성을 다루지만 여성문제보다는 1980년대 한국을 지배했던 민중 의식과 민족주의 담론에 더 부응한다. 반면 엄인희는 1980년대와 1990년대 초반 민중운동과 노동운동의 현장에서 활동했으면서도 <그 여자의 소설>이 예시하는 것처럼 무명의 평범한 사람들, 특히 여성들의 “대중성과 통속성을 건강하게 되살리는 일”(엄인희 1989:248)에 관심을 둔다. 또한 정복근이 가부장제 사회의 문제들을 냉철하게 분석해내면서도 시대의 비극 앞에 여성이 희생자일 수밖에 없다는 비관적 입장을 고수한다면, 엄인희는 <그 여자의 소설>의 작은택이 보여주듯이 시대의 비극을 헤쳐 나가며 희생자로만 남지 않는 여성의 힘, 여성의 희망과 기쁨을 극화한다. 엄인희가 <그 여자의 소설>을 통해 보여주려는 것이 여성의 힘을 통해 “대중성과 통속성을 건강하게 되살리는 일”과 따뜻한 희망을 전달하는 것이 분명하다면, 그것이 바로 워커의 ‘우머니즘’의 정신이 아닐까 싶다. 이를 입증하듯 Walker · 김은실(2004:24, 14)의 대답에서 워커는 ‘우머니즘’은 “기쁨”에서 우리나라 “긍정적 문화”라고 강조한다.

그러나 엄인희가 <그 여자의 소설>에서 형상화한 한국의 ‘우머니스트’ 작은택은 쫓겨처럼 자연과 내면에서 아프리카 전통의 신성(神性)을

23) 1989년 발표된 <실비명>과 1994년 발표된 <이런 노래>는 각각 2014년 지만지에 의해 출판되었다.

발견할 수 없고, 또 아직은 자신에게 기쁨을 주는 창조적인 노동— 쥘리의 바지 만들기 혹은 『어머니의 정원을 찾아서』에서 언급된 “강력한 상상력과 깊은 영감”의 산물인 쿼트나 워커 어머니의 “삶과 창조성”(Walker 1983:248, 250)이 깃든 정원 가꾸기— 을 통해 경제적, 심리적 독립을 이루지도 못한다. 게다가 그녀는 가부장적 성적 착취에는 저항하지만 자신을 성적 욕망의 주체로 발견하는 단계에는 이르지 못한다. 여성이 자율적 개인으로 존재하기 위해서는 『컬러 퍼플』에서 다뤄진 여성의 성적 욕망과 자율적 주체성의 관계 및 생명의 근원인 섹슈얼리티의 영적 측면에 대한 진지한 성찰이 필요한데, <그 여자의 소설>은 이 측면에 주목하지 못한 것이다.²⁴⁾

그러나 큰댁의 죽음과 딸 조춘이의 격려이후 작은댁은 쥘리처럼 남편의 폭압에 맞서 싸운 후 그를 사랑으로 껴안고, 또 일종의 창조적 글쓰기라 할 수 있는 편지로 남편을 때리고 난 후의 시원한 마음 즉 ‘우머니스트’로서의 기쁨을 표현한다. 작은댁처럼 폭력의 가해자를 포용하는 일은 자기 긍정과 사랑이 뒷받침되었을 때만 가능하다. 이 면에서 작은댁은 자기 긍정과 사랑을 실천한 쥘리와 공명하는 한국적 ‘우머니스트’라고 할 수 있다. 또한 큰댁과 작은댁의 정서적 유대가 ‘자매애는 강하다’는 슬로건의 백인여성 중심 페미니즘의 정치적 목소리가 아니라, 쥘리와 슈그처럼 서로 배려하고 아끼는 개인적 차원의 유대라는 점, 서로에게 힘을 부여하는 관계라는 점도 작은댁을 한국적 ‘우머니스트’로 볼 수 있는 시각을 제공한다. 이 희곡의 결말은 막 태어난 ‘우머니스트’ 작은댁이 앞으로 어떤 새로운 길로 나아갈지에 대해 충분히 알려주지 않는다. 하지만 작은댁과 조춘이는 편지 쓰기를 통해 모녀 관계를 돈독하게 다지는 만큼, 쥘리와는 다르지만 그들만의 창조적인 일을 찾아내 풍

24) 엄인희가 여성의 성적 욕망을 다루지 않은 것은 아니다. 엄인희는 1990년대 배경의 <생과부 위자로 청구 소송>에서 여성의 성적 욕망을 풍자적으로 극화한 바 있다. 그러나 1940년대에서 1970년대 배경의 <그 여자의 소설>에서는 시대적 맥락을 고려하여 이 부분을 다루지 않은 듯하다.

요로운 한국적 ‘우머니즘’ 문화를 가꾸어 나갈 수 있지 않을까 추측해 본다.

오늘날의 시각에서 볼 때, <그 여자의 소설>에 극화된 작은댁과 큰댁의 관계 및 작은댁의 각성 과정이 워커가 제안한 수준의 ‘우머니즘’에 미치지 못할 뿐 아니라 현시점의 한층 진전된 한국의 여성주의도 충분히 드러내지 못한다고 평가할 수 있다. 이 희곡이 여성 간 유대를 지나치게 긍정적으로 제시한 점, 작은댁의 성숙과 변화를 획기적으로 극화하지 못한 점, 가부장적 가족 구조의 변화를 암시조차 하지 않은 점, 작은댁을 성적 욕망에서 배제된 여성으로 그린 점, 여성 간 차이와 차별에 대해 주목하지 않은 점 등은 엄인희의 한계로 지적될 수 있다. 이런 측면에서 <그 여자의 소설>은 여성 간 차이와 여성 섹슈얼리티를 긍정하고 가부장적 가족을 넘어선 다양한 가족 형태를 제시하며 미국의 1960대와 1970년대 백인 중산층 여성 중심 페미니즘을 교정한 『컬러 퍼플』에 비해 그 영향력이 아직까지는 미미한 편이다. 그래도 엄인희의 <그 여자의 소설>이 선구적으로 오늘날 한국 영화나 TV 드라마 서사구조의 중심이 된 서로를 존중하고 서로에게 힘이 되는 내밀한 여성 간 관계(임지영 2022.4.15.)를 서사구조의 핵심으로 삼은 점은 인정할 필요가 있다. 나아가 <그 여자의 소설>이 여성 간 유대에 기초해 성장하는 여성을 제시하고, 여성 간 유대를 넘어 남성도 포용하는 긍정과 기쁨의 여성주의, 즉 ‘우머니즘’을 한국의 봉건적 마을이라는 구체적 맥락 안에 배치해 극화한 점도 기억해야 할 것이다.

■ 참고문헌

- 김명화(2016), 「한국 여성 연극의 프랑스 현대 작품 수용 연구-산울림소극장의 활동을 중심으로」, 『한국연극학』 1권 60호, 한국연극학회, 195-229.
- 김명화(2018), 「성과 젠더의 관점에서 바라본 1990년대 엄인희의 작품 세계」, 『한국연극학』 1권 68호, 한국연극학회, 51-80.
- 김미희(2017), 「여성문화예술기획의 여성주의 연극, 그 성과와 한계」, 『연극포럼』, 한국예술종합학교 연극원, 38-58.
- 김방옥(2000), 「희곡의 위기, 희곡의 존재방식」, 『연극평론』 복간 1 (통권 21), 한국연극평론가협회, 28-40.
- 김옥란(2002), 「여성 작가와 여성주의적 시각의 전유 방식-정복근의 경우」, 『한국극예술연구』 16, 한국극예술학회, 269-310.
- 김옥란(2004가), 『한국 여성 희곡과 여성성/ 남성성』, 연극과 인간.
- 김옥란(2004나), 『한국 여성 극작가론』, 연극과 인간.
- 김옥란(2018), 「다시 페미니즘! 한국연극과 젠더이슈」, 『연극평론』 88, 한국연극평론가협회, 95-101.
- 김옥란(2019가), 「엄인희 작가론을 위한 예비적 고찰- 초기와 중기 활동을 중심으로」, 『한국극예술연구』 63, 한국극예술학회, 231-260.
- 김옥란(2019나), 「재담의 연극적 전통과 엄인희 극작법: <배뱅이구설>과 <생과부 위자로 청구소송>을 중심으로」, 『한국문학연구』 60, 동국대학교 한국문학연구소, 255-299.
- 김옥란(2019다), 「페미니스트 여성 극작가 첫 세대, 엄인희 작가의식의 출발지점」, 『한국예술연구』 23, 한국극예술학회, 149-170.
- 김윤미(2017), 「한국의 여성극작가로서 극 쓰기 혹은 여성 쓰기」, 『연극포럼』, 한국예술종합학교 연극원, 14-25.
- 김은주(2021), 『페미니즘 철학 입문-우리가 서로를 찾을 때까지』, 오월의 봄.

- 남지현(2017), 「동시대 한국 페미니즘 연극의 양상 연구」, 『연극포럼』, 한국예술종합학교 연극원, 59-81.
- 명인서(1997), 「90년대 여성연극의 지평 읽기」, 석탑희곡 연구회, 『디오니소스』 창간호, 도서출판 동인, 39-62.
- 백현미(2003), 「여성연극의 그늘」, 『문화예술』 6월호, 한국문화예술위원회, 53-58.
- 심정순(1999가), 「복합적 여성 자아 정체성의 추구-<보랏빛>과 <여인무사>를 중심으로」, 심정순 편저/역, 『(쉽게 쓴)여성문화 /예술 이론』, 도서출판 동인, 25-47.
- 심정순(1999나), 『페미니즘과 한국 연극』, 삼신각.
- 심정순(2002), 『글로벌 시대의 한국연극 공연과 문화 I- 개방초기-1980년대 군사정권 시대』, 푸른사상.
- 심정순(2003), 『글로벌 시대의 한국연극 공연과 문화 II- 대중화, 국제화 가속시기-1990년대와 IMF 이후』, 푸른사상.
- 엄인희(1987), <작은할머니>, 『또 하나의 문화』 3호, 평민사, 301-319.
- 엄인희(1989), 『깃발을 날리는 바람은 힘차다』, 문이당.
- 엄인희(1990), 「여자는 무엇으로 사는가」, 『새가정』 5월호, 새가정사, 72-75.
- 엄인희(1995), <그 여자의 소설>, 극단 민예, 문예회관 소극장.
- 엄인희(2002가), 『재미있는 극본 쓰기』, 북스토리.
- 엄인희(2002나), <그 여자의 소설>, 『엄인희 대표 희곡선』, 북스토리, 9-55.
- 엄인희(2019), <작은할머니: 그 여자의 소설>, 지만지.
- 이영미(2005), 「1990년대 초중반 여성연극의 대중연극적 본질」, 『대중서사연구』 13, 대중서사학회, 139-63.
- 이지훈(2003), 「한국 여성주의극 연구: 이준의 <기우제>와 엄인희의 <그 여자의 소설>」, 『인문학논총』 3, 국립 7개 대학공동논문집 간행위원회, 153-190.
- 정문영(2023), 「사랑 후의 두 여자- 다자를 향해 열린 사랑」, 김다산 외,

- 『여성, 영화의 중심에 서다』, 도서출판 동인, 252-273.
- 정복근(1988). <뗏에 걸린 집>, 극단 산울림, 호암아트홀.
- 정복근(2014), 『실비명』, 지만지.
- 정복근(2014), 『이런 노래』, 지만지.
- 조형 외(1987), 「좌담-페미니즘 문학과 여성운동」, 『또 하나의 문화』 3호, 평민사, 14-29.
- 최영주(2004), 「한국의 페미니즘 연극, 그 현황과 과제」, 『인문언어』 6, 국제언어인문학회, 359-380.
- 허순자(2011), 「1990년대 이후 한국 연극의 주요 변화와 흐름을 중심으로」, 김성희 외, 『'90년대 이후 한국 연극의 미학적 경향-올해의 연극 베스트 3 수상작을 중심으로』, 푸른사상, 125-151.
- bell, hooks 지음, 윤은진 옮김(2010), 『페미니즘, 주변에서 중심으로』, 모티브북.
- bell, hooks 지음, 이경아 옮김(2017). 『모두를 위한 페미니즘』, 문학동네.
- bell, hooks 지음, 이경아 옮김(2023), 『당신의 자리는 어디입니까, 페미니즘이 계급에 대해 말할 때』, 문학동네.
- Walker, Alice 지음, 고정아 옮김(2020), 『컬러 퍼플』, 문학동네.
- Walker, Alice · 김은실(2004), 「차이는 축복이며 자유의 시작이다-진리를 향해 걷는 이와와 만남」, 『당대비평』 27호, 생각의나무, 9-29.
- Hami, Iman(2013), “Celie’s Empowered Identity in Alice Walker’s *The Color Purple*,” *The International Journal of Literary Humanities* 10.2, Common Ground Publishing, 11-14.
- Qi, Tingting(2010), “Transforming Sisterhood to an All-Relational Solidarity,” *Race, Gender & Class* 17.3-4, 327-335.
- Tally, Justine (1986), “Why 'Womanism'? The Genesis of a New Word and What It Means,” *Revista de filología de la Universidad de La Laguna* 5, 205-222.
- Walker, Alice(1983), *In Search of Our Mothers’ Gardens: Womanist*

Prose. New York: Harcourt Brace.

임지영(2022.4.15.), 「자매애와 연대, 여성 서사의 중심에 서다」, 『시사IN』,
https://www.sisain.co.kr/news/articleView.html?idxno=47214#google_vignette (검색일: 2024.6.14.)

❖ ABSTRACT

Alice Walker's *The Color Purple* and Eom In-hee's
〈That Woman's Novel〉 from the Perspective of
‘Womanism’

Lee, Hee Won

Seoul National University of Technology

This study examines the thematic similarities between Alice Walker's concept of 'womanism,' as described in *In Search of Mothers' Gardens* and illustrated in her novel *The Color Purple*, and the portrayal of 'womanism' in Eom In-hee's play 〈That Woman's Novel〉. Walker's 'womanism' critiques mainstream Western feminism for excluding black women and other marginalized groups, advocating for a more inclusive approach that surpasses racial, class, national, gender, and sexual orientation boundaries, while emphasizing strong female connections. Although it is unclear if Eom In-hee was directly influenced by Walker's work, a comparative analysis reveals a shared thematic core in *The Color Purple* and 〈That Woman's Novel〉. Despite differences in genre, cultural context, and historical setting, both works emphasize the formation of deep, supportive bonds among women, extending these connections to include men, which is an essential aspect of 'womanism.' This paper juxtaposes the sexual and spiritual bond between Celie and Shug in *The Color Purple* with the relationship between the older and younger wives in 〈That Woman's Novel〉, exploring their transformation from internalized patriarchal sexism to embracing a womanist perspective,

and the subsequent change in their respective husbands. In doing so, it positions Eom In-hee not only as a playwright who offers a feminist perspective on tradition but also as a playwright aligned with global contemporary trends like 'womanism,' thereby suggesting new avenues for evaluating her contributions.

Keywords: Eom In-hee, Alice Walker, womanism, *The Color Purple*, *In Search of Mothers' Gardens*, <That Woman's Novel>

■ 논문투고일 : 2024. 04. 25

■ 심사완료일 : 2024. 06. 02

■ 게재확정일 : 2024. 06. 11