

여성공간과 상징폭력: 미국 여성극을 중심으로*

정 병 언
부산대학교

I

피에르 부르디외(Pierre Bourdieu)는 알제리의 카빌(Kabyle) 지역의 민족지학적 연구에서 증여의 정치적 의미를 분석하면서 ‘상징폭력’(symbolic violence)의 개념을 발전시켰다. 증여는 아무런 조건 없이 제공되는 시혜 같이 보이지만 실제로는 기득권자들이 자신들의 권력을 유지하기 위한 전략적 행위이다. 이러한 증여 행위는 수혜자로 하여금 개인적으로 빚을 졌다는 관계에 처하게 만듦으로써 그들을 장악하는 하나의 방식이다. 왜냐하면 부르디외가 지적하듯이, 증여는 “나는 내가 너에게 선물을 줄 때 네가 나에게 되갚는 따위의 행위를 할 것이라는 것을 내가 알고 있다는 것을, 네가 알고 있다는 사실을 나는 알고 있다”(I know that you know that, when I give you a gift, I know that you will reciprocate, etc. *Practical* 97)는 공공연한 비밀에 기초하고 있기 때문이다.

권력의 행사는 증여의 행위처럼 유연한 방식으로 이루어지기 때문에 피지배자는 권력의 지배를 당하고 있다는 사실을 인식하지 못한다는 점이다. 이렇듯이 피지배자들에게 유연하고 비가시적으로 가해지는 복합적인 폭력이 바로 상징폭력인 것이다. 이는 물리적인 강제가 아니라 권력을 아주 유연하게 행사하기 위한

* 이 논문은 2007년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2007-327-A00715)

효과적인 수단이다. 부르디외는 『남성지배』(*Masculine Domination*)에서 이러한 상징폭력의 효과가 잘 드러난 예로서 남성지배를 꼽는다. 그에 의하면, 남성지배의 상징폭력은 “그것의 희생자조차도 감지할 수 없고 분별할 수 없는 유연한 폭력”(a gentle violence, imperceptible and invisible even to its victims, 1)이다. 이러한 상징폭력은 습성과 태도에 배어들어 간접적이고 은밀하게 작동하기 때문에 쉽게 가시화되지 않을 뿐 아니라 오인의 메커니즘을 통해 여성들로 하여금 위계화된 상징질서의 합법성을 인정하도록 만드는 권력의 효과로 나타난다.

상징폭력은 푸코의 훈육이나 길들이기와 같은 객관적 절차로서의 규율적 권력이 아니라 인지체계를 통해서 비가시적으로 작동하는 ‘아비투스’(habitus)의 구조적 효과이다. 아비투스는 사회적으로 범주화된 가치나 사고가 육체에 각인되고 그것이 상징적 질서의 생산을 위해 발현되는 지점이다. 부르디외에 의하면, 아비투스는 ‘구조화된 구조’(structured structures)이자 ‘구조화하는 구조’(structuring structures, *Practical* 26)이다. 말하자면, 아비투스는 실천과 인지를 생산하는 일련의 성향들에 의해 형성된 제 2의 본성일 뿐 아니라 특수한 상황에 맞는 실천을 생산할 수 있는 구조로 기능한다는 것이다.

알렉시스 드보(Alexis DeVeaux)의 『태피스트리』(*The Tapestry*, 1975), 베스 헨리(Beth Henley)의 『마음의 범죄』(*Crimes of the Heart*, 1979), 마샤 노먼(Marsha Norman)의 『엄마, 잘 자요』(*Night, Mother*, 1983)에 재현된 여성공간은 남성지배의 영속화를 위한 상징폭력이 끊임없이 작동하는 지점이다. 여성공간의 상징폭력은 주로 성차에 기초한 차별적 구별짓기를 사회관습으로 체계화하고 이를 합법화하는 사회에서 차별적 거리 및 공간을 재생산하는 수단으로 기능한다. 이 세 작품의 주요 배경을 이루는 여성공간은 물리적인 강제나 강압이 가시적으로 행사되는 지점이 아니라 남성지배가 교묘하고도 비가시적인 방식으로 이루어지는 억압의 공간이다.

본 연구는 미국여성극에서 여성에 대한 구별짓기의 아비투스가 발현되는 효과로서 나타나는 상징폭력의 사회 문화적 함의를 밝히는 것이다. 이를 위해 본 논문은 우선 인물들에 체화된 구조로서의 사고와 습성과 태도가 어떻게 여성들을

억압하는 기제로 기능하며, 여성의 불평등 구조가 어떻게 공간적으로 재생산되며, 또 이러한 구조의 합법화에 대한 저항이 지닌 정치적 함의를 분석한다.

II

『태피스트리』, 『마음의 범죄』, 『엄마, 잘 자요』는 모두 미국여성이 처한 억압 상황을 리얼리즘 전통에 입각하여 그려낸다. 흑인여성극작가 알렉시스 드보는 흑인 및 백인사회로부터 겪는 흑인여성의 경험을 그려낸 반면, 베스 헨리와 마사 노먼은 각기 백인 가부장제의 틀 안에서 겪는 백인여성의 경험에 초점을 맞춘다. 흑인여성과 백인여성이 겪는 경험의 양상은 다르지만, 이 작품들은 그들에게 은밀한 방식으로 작동하는 가부장제적 상징폭력의 다양한 양상을 가시화한다는 점에서 공통점을 지닌다. 가부장제 문화가 지배문화로 인정되는 체제에서 이들에게 가해지는 상징폭력은 남녀 간의 차별적 공간을 재생산하는 권력이다. 상징폭력을 당하면서도 대부분의 경우 남성지배를 억압으로 인식하지 못하는데, 그것은 상징폭력이 사회적으로 허용되는 교묘한 방식으로 이루어지기 때문이다.

『태피스트리』는 초현실주의적이자 부조리적인 연극장치로 가부장제의 억압체계를 다룬 극이다. 이 극의 주요 배경은 할렘에 위치한 제트(Jet)의 스튜디오이다. 이곳은 변호사를 꿈꾸는 그녀의 희망의 공간이자 그러한 욕망이 억압되는 감금의 공간이기도 하다. 이러한 사실적 무대에 꿈의 장면이 표현주의적 방식으로 끼어들어 있다. 이 극은 목요일에 시작해서 화요일 아침에 끝이 나는데, 조명이나 음악 장치는 시간의 흐름을 알려준다. 제트가 대부분의 시간을 보내는 방은 사실적으로 그려져 있는 반면, 그 주변은 학교 교실, 법률사무소, 그리고 친구 라벤더(Lavender)가 일하는 라디오 방송국이 상징적 방식으로 배치되어 있다. 이러한 비현실적인 장면들은 그녀의 실제적인 삶과는 대조적으로 상징폭력의 억압이 환상의 방식으로 형상화된 “심리적 내면의 공간”(the psychological inner space, Tate 49)을 나타낸다. 제트의 방을 둘러싸고 있는 비현실적인 건물들과 그녀의 의식을

끊임없이 지배하는 가정이나 교회라는 흑인공동체의 공간들은 가부장제와 백인의 지배질서를 생산하고 이를 합법적인 것으로 승인하는 억압 기구들을 상징한다.

학교는 문화자본의 불평등 분배나 계급의 차이를 합법화하는 곳으로 남녀간, 흑백간의 상징화된 위계질서를 정당하고 자연스러운 것으로 주입하는 체제이다. 그러나 학교가 실제와는 달리 기회의 균등이나 평등을 실현하기 위한 공간처럼 보이는 것은, 리처드 젠킨스(Richard Jenkins)가 지적하듯이 “그것[학교가 지닌 교육적 권위] 때문에 학교교육이 합리적이고 공평한 과정일 것이라는 관점이 조장 되기”(it [the pedagogic authority of the school] fosters a view of schooling as a legitimate or neutral process. 109) 때문이다. 사실, 학교는 지배문화의 이념이 오인의 과정을 통해 주입되는 전형적인 상징폭력의 공간이다. 『태피스트리』에서 학교가 지닌 억압을 대표하는 인물은 백인남성 교수 웨인(Wane)이다. 수업에 지각한 제트는 판권에 대한 헌법 구절을 암송한 후에 현실적으로 “법이란 언어가 지닌 미묘한 차이를 알고 있는 소수의 의도에 기초하고 있다”(the law is based on the intents of the few who know the nuances of the language. 182)는 주장을 펼친다. 법이 소수만을 대변하는 체제라면, 엄밀한 의미에서 그것은 공정한 것이라고 할 수 없다. 그녀가 이러한 법을 소수의 지식의 문제와 연관짓는 것은 기존의 법체제에 대한 문제제기이다. 하지만, 교수는 제트에게 “우리는 법을 재해석하기 위해 여기에 있는 것이 아니야”(we are not here to reinterpret the law. 182)라고 말하며 현존하는 법체제의 문제점을 밝히는 데는 관심이 없다. 오히려 백인 교수는 그녀에게 “잘 훈련된 법학도가 가져야 할 존엄성”(the dignity of a well trained student of law, 183)이 없다고 지적하며 집에 돌아갈 것을 강력하게 권고한다. 그녀가 변호사로서의 자질이 부족하다는 이 말에는 흑인여성이 변호사에 적합하지 않다는 인종적, 가부장적 편견이 깔려 있다. 이 점에서 그의 교육행위는 기존의 지배질서를 승인하고 이를 재생산하는 수단이나 다름없다.

가정도 지배질서의 재생산에 공모하는 교육의 장이라는 점에서 학교라는 공적 체제와는 크게 다를 바 없다. 제트의 어머니는 가부장적 사고와 성향을 지닌 인물로서 여성이면 누구나 전통적인 방식으로 결혼해서 집안을 돌보아야 한다는 확

고한 신념을 지니고 있다. 클로디아 테이트(Claudia Tate)와 가진 인터뷰에서 드보는 자신의 어머니도 제트의 어머니와 마찬가지로 남성지배의 상징폭력을 인식하지 못하고 이를 적극적으로 실천한 가부장적 인물이었다고 밝히고 있다. 그녀는 작가를 향한 자신의 꿈에 대해 전통적인 사고로 무장한 그녀의 어머니가 보인 반응을 비판적으로 지적한다.

어머니는 제게 이런 식으로 살도록 마음의 준비를 시켰지요. 커서 좋은 직장을 잡고 바라건대 결혼해서 아이를 가졌으면 하고요. 사회에서 제 자리를 잡으려면 정상적인 것처럼 보이는 일을 해야 한다고 했어요.

My mother had prepared me for a certain kind of lifestyle: you grow up, you get a decent job, hopefully you get married and have children. You do something that appears normal to prepare your place in the community. (50)

드보가 말하는 “정상적인 것처럼 보이는 일”이란 가부장 체제에서 합법적인 것으로 승인된 것을 말한다. 드보의 어머니는 제트의 어머니와 마찬가지로 그녀로 하여금 지배계급의 문화나 질서를 자연스런 것으로 받아들이도록 교육시킨 것이다. 이 점에서 이들의 교육은 지배문화의 “문화적 자의성을 자의적인 힘으로 부과”(the imposition of a cultural arbitrary by an arbitrary power, *Reproduction* 5)함으로써 문화적 다양성을 위계화하고 지배문화를 재생산하는 것으로 기능한다.

가부장적 사고는 제트의 친구들과 주변 인물들로 하여금 여성이 처한 위계화된 사회적 위치를 자연적인 것으로 내면화하도록 만드는 기능을 담당한다. 사랑과 성의 주제는 미국흑인여성의 정치·사회적 자아와 주체성의 문제와 밀접하게 연관되어 있다. 성과 사랑에 대한 인물들의 태도는 일반적으로 각자가 소유한 다양한 자본의 상대적 비중에 따라 다르다. 라벤더와 제트가 소유한 자본의 양은 둘 다 비슷하지만, 액시스의 남성중심적 사랑에 대한 그들의 태도는 커다란 대조를 이룬다.

라벤더는 여성을 악기처럼 소유할 수 있는 욕망의 대상으로 여기는 액시스

(Axis)의 가부장제적 편견을 자연스럽게 받아들인다. 그녀는 남자야말로 “나의 것들[내 두 다리] 사이의 허전한 느낌을 채워주며”(to fill this empty feeling between mine [my legs], 174) 자신을 행복하게 해주는 존재로 여긴다. 그녀는 여성을 소유의 대상으로 삼는 액시스의 “상당히 편협한 여성관”(a pretty narrow view of woman, 160)을 거부감 없이 받아들이며, 그의 남성지배에 안락감을 느낀다. 가부장제 사회에서 여성에게 부여된 위치를 내면화하는 그녀는 사랑이라는 이름 이면에 작동하는 상징폭력을 인식하지 못한다.

하지만, 제트가 처음부터 독립적이고 자유주의적 사고를 지닌 것은 아니다. 그녀 역시 액시스의 지배를 받으며 그가 베풀어주는 사랑에 만족해온 여성이다. 특히, 그녀는 액시스에 매혹되어 키스를 받는 수동적인 여성이었다(151). 액시스의 사랑은 그녀를 통제하는 상징적 권력이나 다름없었다. 부르디외가 지적하듯이, 사랑은 “가장 유연하고 가장 비가시적이기 때문에 그러한[상징] 폭력 중에서 최고의 형태”(the supreme – because the most subtle, the most visible – form of that [symbolic] violence, *Masculine* 109)이다. 그러나 제트가 가부장적 사고를 떨쳐내고 자의식적으로 이를 비판적으로 바라보게 된 계기가 된 것도 부분적으로는 아이러니하게도 사랑 때문이다. 액시스는 제트와 연인 사이였으나, 자기에게 순종적이기를 거부하는 그녀 대신 라벤더와 사귀게 된 것이다. 그는 제트의 아파트를 방문할 때 라벤더와는 우연하게 만나게 되어 함께 왔다고 변명한다. 그러나 그녀는 그들에게 방문을 열어줄 때 “액시스가 라벤더 뒤에 있는 걸 보고 놀라워한다”(surprised to see Axis behind Lavender, 148)는 지문에서 알 수 있듯이 그에 대해 배반감을 느낀다. 뿐만 아니라 그녀는 액시스가 종종 이상적인 여성상에 대한 정의를 내리는 데서 그의 남성지배의 상징폭력을 인식한다. 그에 대해 배반감을 느끼고, 사랑의 권력적 의미를 인식하고 난 후, 그녀는 자신에게 체화되고 자연화된 아버투스를 스스로 떼어내어 이를 낫설게 바라보게 된다.

그러나 라벤더는 액시스의 사랑을 그녀의 행복에 필수적이라며 그의 사고나 태도를 전혀 문제삼지 않는다. 제트가 액시스의 지배에서 벗어나고자 애쓰며 도움을 요청하자, 그녀는 도움은커녕 오히려 그녀를 “아주 이기적”(pretty selfish,

193)이라고 몰아세운다. 지역 라디오방송국 디스크자키로 일하는 라벤더는 학벌이 높고, 좋은 직업을 가졌을 뿐 아니라 경제적으로도 독립한 여성이다. 하지만, 그녀가 소유한 이러한 자본의 양은 가부장제적 억압을 인식하고 이에 저항하는 것과는 무관하다. 그녀는 액시스가 정의하는 이상적인 여성, 즉 “남자에게/ 어떤 여자이어야 하는지,/ 또 그와 사귀려면 어떻게 해야 하는지를 아는 여자”(a woman who knows how to be a woman/ for a man/ knows what to do to keep him. 160)이다. 심지어 그녀는 전통적인 역할에 자신의 미래를 맞추며 “난 계속해서 사랑을 받아야 안심이에요”(i need me a constant supply of love my security. 169)라고 말하며 자신의 행복에서 남자의 사랑이 중요함을 강조한다. 이와 같이 사랑이나, 교육, 그리고 종교적 관습이라는 이름으로 가해지는 상징폭력은 교묘한 방식으로 상징질서를 영속화하는 전략으로 기능한다.

교회라는 공간은 그녀의 아파트를 둘러싼 학교, 법률사무소, 그리고 방송국과 마찬가지로 흑인공동체의 전통과 관습을 수용할 것을 은연중에 강요하는 억압의 공간이다. 그녀의 의식을 끊임없이 지배하는 것은 어릴 적에 목사가 자신의 머리를 뒤로 젖히면서 행한 세례의식이다. 비록 세례의식이 그녀의 의식을 지배하는 환상의 양식이지만, 이는 그녀의 행동방식을 결정하는 억압적 권력으로 기능한다. 그녀에게 내면화된 이러한 아비투스(習性)의 구조적 효과로 나타나는 상징폭력은 부르디외가 주장하듯이, “순전히 의도적인 의식의 논리에 의해서가 아니라 아비투스를 구성하는 인지, 평가, 행위의 체계를 통해 이루어진다”(is exerted not in the pure logic of knowing consciousness but through the schemes of perception, appreciation and action that are constitutive of habitus, *Masculine* 37). 그렇기 때문에 이러한 상징폭력은 “(힘에 의한) 강제나 (합리적인 것에 대한) 동의 중 어느 것을 억지로 선택해야 하는 차원을 넘어선다”(move beyond the forced choice between constraint (by forces) and consent (to reasons), *Masculine* 37). 따라서 이러한 유연한 폭력은 피지배자의 공모에 의해 무의식적으로 이루어지는 권력이다.

이 극의 제목이기도 한 “태피스트리”는 제트에게 가해지는 상징폭력을 생산

하는 사회적 체제 및 관습들을 상징한다. 그녀는 이러한 상징폭력에 분노하고 불안해하며 “날 미치게 하는 건 어떤 것이든 필요 없어/ 날 그냥 내버려 둬”(I DON'T NEED NOTHING DRIVING ME CRAZY/ SO JUST LEAVE ME ALONE! 193)라고 소리친다. 이는 기존의 관습이나 지배질서에 대한 분노의 표현이자 더 이상 남성지배에 봉사하는 전통적인 여성이 아니라 자신을 “자신의 용어로 정의하고자”(to be defined in my own terms, 170) 하는 저항적 욕망의 표현이다. 이를 위해 그녀는 “우리[흑인들]는 백인들이 우리들에 대해 말하는 것과는 다른 방식으로 우리들에 관해 말해야 한다”(We [Blacks] have to say something about us that's different from the ways that white people speak of us. 59)고 강조한다. 흑인에 의한 흑인의 재현이 무엇보다 중요한 것은 그것이 인종적 구별짓기를 합법화하려는 지배 전략에 맞서는 방식이기 때문이다. P. 제인 스플론(P. Jane Splawn)은 해방의 공간을 향한 욕망을 표현하는 “흑인여성의 육체는 [. . .] 용기와 생존의 기표”(the black woman's body [. . . is] a signifier of strength and survival. 514)라고 지적한다. 가부장제의 억압에 대한 분노와 저항은 제트가 두 손으로 머리를 감싼 채 마루바닥에 무릎을 꿇고서 조상의 혼들, 또 흑인의 새로운 세계를 개척한 흑인여성들의 혼들을 불러내며 “난 희생닭이 아냐”(i am no sacrificial chicken. 195)라며 광란적으로 외치는 데서 절정에 이른다. 이는 그녀의 정신과 육체를 감금하고 통제하는 억압체계로부터 탈주하려는 무의식적 욕망이 정신병리적으로 표출된 것이다. 요컨대, 이는 가부장제 사회에서 은밀하게 작동하는 억압적 상징폭력을 경험하는 제트의 “복잡한 내면의 풍경”(the complex, interior landscape, Wilkerson xxiii)이 극적으로 형상화된 것이다.

III

알렉시스 드보의 『태피스트리』가 흑인여성에 주안점을 두고 인종적, 가부장제의 상징폭력의 메커니즘을 가시화하는 반면, 베스 헨리의 『마음의 범죄』는

남부 백인 가정에서 세 자매가 겪는 가부장적 질서의 억압성을 그려낸다. 제트가 백인문화와 흑인 가부장 체제라는 이중적 억압의 상태에 놓여 있다면, 『마음의 범죄』에서 매그래스(MaGrath) 집안의 세 자매는 모두 남부라는 보수적 지배질서의 희생자들이다. 비록 두 작품이 그려낸 여성들은 인종적 경험의 차이를 보이지만, 이들은 가부장제 사회에 자연화된 상징적 질서를 가시화하는 점에서 공통점을 지닌다. 『마음의 범죄』는 남부의 구비문학의 전통에 입각한 이야기하기 기법으로 여성인물들이 처한 외로움, 가정폭력, 그리고 그들의 자살과 연관된 정신적, 물리적 폭력을 사실적으로 다룬다. 세 자매 중 막내인 베이브(Babe)가 남편을 살해하려 한 사건을 계기로 남성지배 사회에서 작동하는 상징폭력의 다양한 양상이 드러난다.

『마음의 범죄』는 미국 남부를 배경으로 어느 가정의 부엌과 이를 중심으로 연결된 식당, 아래층 침실, 위층 방이라는 공간에서 펼쳐지는 세 자매의 일상적 삶을 그려낸다. 이러한 공간은 할아버지로 대변되는 가부장적 질서에서 성차에 따른 노동분업의 구조에 의해 차별적으로 형성된 것이다. 특히, 부엌은 세 자매가 모여 레니(Lenny)의 생일을 축하하며 베이브가 처한 문제를 해결하고자 시도하는 공간으로서 각자의 정신적, 육체적 고통을 토로하며 서로 위로하는 공간일 뿐만 아니라 남녀 간의 불평등이 재생산되는 지점이기도 하다. 부엌에는 모두 네 개의 출입구가 있다. 첫째, 식당과 집의 앞쪽으로 나갈 수 있는 문이 있는데, 이 문은 바깥 세계로 이어지는 지점으로서 레니의 정신적, 육체적 착취와 맞물려 있다. 둘째, 할아버지가 코마상태에 빠졌을 때 지내던 아래층의 침실로 연결된 문이 있다. 그곳은 레니가 간이침대까지 갖다놓고 머물면서 할아버지를 간호하던 희생의 공간이기도 하다. 셋째, 위층으로 연결된 계단이 있는데, 이 계단은 자매들에게도 피쳐로 이어진다. 특히 위층은 레니가 찰리와 관계를 고민하고, 또 베이브가 자살을 기도하는 공간이기도 하다. 마지막으로 부엌 뒤쪽으로 난 문은 치크(Chick)의 입을 통해 특히 매그와 베이브의 행위를 두고 마을 사람들이 내뱉는 험담과 편견이 전달되는 통로이다. 부엌을 중심으로 한 각각의 출입구는 인물들에게 끊임없이 가해지는 상징폭력이 시각적으로 형상화된 지점들이다.

레니, 메그(Meg), 베이브 세 자매가 자라난 가정은 남성지배의 정당성을 승인하는 문화적 전횡이 이뤄져온 가부장제적 공간이다. 여기서는 여성의 희생이 교묘한 방식으로 강요된다. 그들은 아버지가 가족을 버리고 집을 떠나버리자 어머니 손에 이끌려 미시시피주의 헤이즐허스트(Hazlehurst)에 위치한 할아버지 집으로 오게 된 것이다. 어머니가 상실감으로 고통스러워하다가 고양이와 함께 자살한 후, 할아버지의 보호를 받게 된 이들은 가부장적 사고와 성향체계라는 아버투스를 획득하게 된다. 카렌 L. 래플린(Karen L. Laughlin)의 지적처럼, 할아버지는 비록 무대에는 등장하지는 않지만 그들의 의식을 끊임없이 지배하는 가부장제적 권력을 대표한다(38). 세 자매는 할아버지의 가정교육을 통해 남성지배의 사고나 행동양식을 획득하고, 이를 자연스러운 것으로 오인하는 과정에서 상징폭력을 경험한다.

부엌과 이를 둘러싼 억압공간에 가장 오랫동안 머무는 인물은 레니다. 그만큼 그녀는 가부장제 질서에 길들여져 있는 인물이다. 그녀는 어머니가 자살한 이후, 동생들로부터 할머니처럼 변해가는 존재라고 놀림을 당하면서도 가부장 체제에서 자신에게 주어진 역할을 불평없이 수행한다. 뿐만 아니라 그녀는 자신의 난소위축증에 대한 가부장 사회의 편견을 당연한 것으로 받아들인다. 난소위축증은 단순한 신체적 장애일 뿐이다. 하지만, 남녀간의 사랑이나 결혼에서 출산능력이 강조되는 가부장제 사회에서 그녀의 장애는 “기형적인”(deformed, 247) 것일 뿐이다. 이 점에서 그녀의 육체는 남성중심적인 필요에 따라 구성되고 이에 기초해서 인지되고 판단되는 대상에 불과하다.

레니는 세 자매 중 가장 가부장적 체제에 순응하는 인물로서 이러한 질서를 자연스럽게 당연한 것으로 받아들인다. 그러나 그녀는 메그와 찰리의 도움으로 잠시나마 남성지배를 강화하는 데 일조해온 자신의 삶을 되돌아보게 된다. 이 점은 치크가 메그의 자유분방한 행위를 문제삼으며 그녀를 비판할 때, 레니가 그녀를 집밖으로 쫓아버리는 데서 잘 드러난다. 또 그녀는 메그의 조언에 힘입어 옛 애인 찰리(Charlie)에게 직접 전화를 걸어 다시 만나는 적극성을 보인다. 비록 레니와의 관계가 성공에 이르지 못했지만, 그녀는 그의 도움으로 출산능력이 없는

여자도 사랑을 받을 수 있다는 점을 자각한다. 찰리와는 분명 할아버지로 대표되는 가부장제적 틀에서 벗어날 수 있는 좋은 계기다. 그러나 레니가 찰리로부터 거부당할지도 모른다는 두려움에서 그와의 관계를 끊어버린 데서 알 수 있듯이, 지배질서를 내면화한 그녀가 자율적인 주체로 발전하는 데는 한계가 있다.

세 자매 중에서 가장 적극적이고 자율적이라고 할 수 있는 메그조차도 할아버지에 의해 주입된 상징질서의 폭력에서 벗어나지 못한 것이다. 그녀의 가수의 꿈은 아름다운 용모와 목소리로써 남자들을 즐겁게 해줄 수 있는 재능을 지녔다는 할아버지의 칭찬에 힘입은 바 크다. 그녀 역시 이 칭찬을 기쁘게 받아들였는데, 그의 칭찬은 교묘한 방식으로 작동하는 상징폭력으로 기능한다. 이 과정에서 여성을 남성 욕망의 대상으로 보는 사고가 그녀의 정신과 몸에 자연스럽게 아버지 투스화된 것이다. 그녀는 지배질서의 억압성을 인식하지 못하던 시기에, 남성에 의해 정해지는 삶의 진로나 방식에 의문을 갖지 못한 것이다. 남성지배는 이처럼 남성들뿐 아니라 심지어 여성들의 공모에 의해 재생산된다. 메그가 자발적으로 지배질서를 받아들이고 유지시키는 데 동참해온 것은 할아버지의 가정교육에 힘입은 바 크다.

가정교육은 여성이 지켜야 할 행동양식이나 태도를 주입시키고 이를 정당화하는 상징폭력이다. 막내 베이브는 세 자매 중에서 “가장 예쁘고 가장 완벽하며”(the prettiest and most perfect, 240), 할아버지로부터는 “춤추는 귀여운 요정”(Dancing Sugar Plum, 240)이라는 별명으로 불렸다. 그녀는 할아버지로부터 물질적 정치적 성공이 행복의 가장 중요한 지표라는 교육을 지속적으로 받아왔으며, 이러한 남성중심적인 사고를 내면화하고 이를 실천해온 것이다. 그녀가 헤이즐허스트에서 유명한 변호사로서 많은 경제적, 상징적 자본을 소유한 재크리(Zackery)와 결혼하게 된 것도 할아버지의 성공관에 힘입은 바 크다. 레니는 할아버지가 베이브의 결혼식 날에 아주 기뻐하고 이를 자랑스러워했다고 기억하고, 메그는 그날이 “그의 최고의 시간”(his finest hour, 240)이었다고 기억하는데, 그것은 베이브가 그의 욕망을 대신 실현해주었기 때문이다. 그녀의 결혼은 베이브가 스스로 판단하고 선택한 것이지만, 이는 본질적으로 그녀에게 내면화된 상징

질서의 아버투스가 발현된 결과이다. 말하자면, 그녀의 결혼은 바로 남녀 간의 불평등에 기초한 가부장적 질서라는 사회적 산물인 것이다.

베이브가 채크리와 결혼한 이후에 거주한 집은 할아버지의 집과 마찬가지로 가부장제적 상징폭력이 은밀하게 작동하는 억압의 공간이다. 그곳에서 베이브는 남편의 진정한 동반자이기보다는 그의 이기적 욕망을 충족시켜 줄 하나의 인형으로 간주된다. 한동안 그녀는 할아버지가 지어준 “춤추는 귀여운 요정”이라는 별명처럼 농담에 웃음으로 반응하는 인형으로서의 삶을 자연스럽게 받아들인 것이다. 그녀는 채크리로부터 “계속된 물리적, 정신적 학대”(continual physical and mental abuse, 257)를 받아왔는데, 특히 남성지배를 당연시하던 결혼 초반에는 이러한 학대를 억압으로 인식하지 못한 것이다.

남성지배의 상징질서를 합법적인 것으로 승인하고 이를 적극적으로 재생산하는 여성인물은 치크와 세실(Cecil)이다. 그들은 남성지배에 저항하는 세 자매의 행위를 이해하기보다는 오히려 그들을 신랄하게 비판한다. 매그래스 집안에서 벌어진 사건들이 주로 억압적인 남성중심적인 문화에 그 원인이 있음에도 불구하고, 치크는 이 점을 고려하지 않은 채, 세 자매와 그들의 어머니를 비난한다. 그녀는 이 집안에서 일어난 사건들이 “지하실에서 자살하기; 유부남들과 놀아나기; 남편에게 총 쏘기”(hanging yourselves in cellars; carrying on with married men; shooting your own husbands! 284) 따위라며 이 모두가 쓰레기 같은 것들이라며 비아냥거린다. 가부장제에 순응하기로는 세실 또한 치크 못지않다. 세실은 사설탐정을 고용하여 베이브의 불륜장면을 사진으로 찍을 정도로 기존질서를 정당한 것으로 승인하며, 남성지배의 영속화에 공모하는 인물이다.

가부장제의 상징폭력이 가시화된 것은 채크리의 학대, 베이브의 불륜 및 자살 기도, 그리고 살인미수와 같은 일련의 사건들이 계기가 된 것이다. 사실 그녀는 채크리의 학대가 시작되기 전까지만 해도 남성들로부터 이상적인 여성으로 정의되어 온 자신의 이미지에 자부심을 느끼며 지배질서에 공모해온 것이다. 베이브가 자율적 주체로 거듭나기 시작한 것은 주위 사람들, 특히 메그의 도움이 컸다. 비록 정도의 차이는 있지만, 세 자매가 각각 보여준 주체적 행위는 가부장제적 억

압에 대한 저항의 형태로 나타난다. 할아버지가 코마상태에 놓이게 되었다는 소식을 듣게 되자, 그들은 하나 같이 침통한 표정이 아니라 웃음으로 반응한다. 그들의 웃음은 과거나 남부의 관습으로 인한 속박에서 벗어나려는 욕망이 표현된 “감정적 ‘범죄들’”(emotional “crimes,” Plunka 111)인 셈이다. 말하자면, 이는 남부의 사고방식이나 관습을 내면화함으로써 경험하는 상징폭력에 대한 저항의 표현이다. 재닛 L. 갑툰(Janet L. Gupton)이 지적하듯이, 이는 “남부문화에 대항하는 범죄”(crimes against Southern culture, 128)이자 “남부의 위계질서를 위협하는 문화적, 사회적 불복종”(cultural and social disobedience that threatens the Southern hierarchy, 128) 행위이다. 남부의 가부장제의 상징폭력에 저항하는 것이 “범죄”로 여겨진다는 말은 남성지배가 합법적이고 자연스럽다는 사고가 여전히 그들의 의식을 지배하는 상징폭력으로 작동하고 있음을 의미한다.

IV

『엄마, 잘 자요』는 미국 남부의 외딴 시골집을 배경으로 자살을 선언한 제시와 이를 막으려는 어머니 델마 간의 갈등을 그려낸 사실주의 극이다. 부엌이나 거실에 놓여 있는 시계가 공연이 시작되는 8시 15분에 맞춰져 있는데, 이는 무대의 시간과 현실의 시간이 일치한다는 것을 나타내는 장치이다. 엄마와 딸만 등장하는 이 극이 외딴 시골집을 배경으로 하고 있어서 그들의 삶이 마치 외부세계와는 동떨어져 있는 것처럼 보인다. 하지만, 제시가 다락에서 찾아낸 아버지의 권총으로 “이제 갈 시간이에요”(It’s time for me to go. 86)라고 말하며 자살을 선언한 이후, 모녀 관계는 물론, 무대에는 등장하지 않지만 이들의 삶을 끊임없이 지배해온 남성인물들과의 관계가 점차적으로 가시화된다.

이 극에 대한 해석은 비평가들의 성별에 따라 크게 두 가지로 나뉜다. 남성 비평가들은 이 극을 인간의 보편적 고통을 그려낸 극이라고 읽어낸 반면, 여성 비평가들은 이 극이 여성의 고유한 경험을 구체적으로 그려낸 여성극이라고 주장한

다. 프랭크 리치(Frank Rich)는 이 극에서 인간이면 누구나 안고 있는 실존의 문제를 읽어내고(333-34), 로버트 브루스틴(Robert Brustein)도 이와 같은 맥락에서 마샤 노먼을 가리켜 “모든 인간의 관심거리와 경험을 논하는 [. . .] 진정한 보편성의 극작가”(an authentic universal playwright [. . .] who speaks to the concerns and experiences of all humankind, 67)라고 평한다. 반면, 린다 브라운(Linda Brown)과 제니 스펜서(Jenny Spencer)를 비롯한 대부분의 여성 비평가들은 여성들의 경험이 남성들의 것과 다를 수밖에 없다는 점을 강조하며, 이 작품을 여성의 정체성, 자유 및 자치의 문제와 연관짓는다. 브라운은 제시가 “자신의 삶을 통제하고 죽음을 선택한다”(assumes control at her life and chooses death, 84)고 강조하고, 스펜서는 이 극을 두고 “여성의 정체성과 여성 자치의 문제”(female identity and feminine autonomy, 365)를 그린 극으로 평가한다. 여성 비평가들은 제시가 자신의 방으로 들어가는 자살이 그녀를 “무”(nothingness, 3)로 만들어버리는 희생의 행위이지만, 이를 가부장제적 억압에서 벗어나려는 적극적인 의지의 산물로 해석하는 점에서 공통점을 지닌다.

하지만, 이 극은 제시의 해방의 욕망 못지않게, 모녀에게 지속적으로 작동하는 가부장제적 상징폭력의 메커니즘을 그려내고 있다. 이러한 상징폭력은 무대의 공간적 배치를 통해 시각적으로 드러난다. 무대의 공간은 크게 거실이라는 억압의 공간과 제시의 방이라는 자유의 공간으로 분할되어 있다. 이 두 공간을 경계 짓는 것은 문인데, 제시가 자살하기 위해 통과해야 하는 방문은 무대지시문에서 “위협과 약속의 지점”(a point of both threat and promise, 3)이라고 제시되어 있다. 거실은 제시의 아버지, 남편, 그리고 아들로 인해 야기되는 갖가지 억압이 가해지는 ‘위협’의 공간이다. 말하자면, 그곳은 제시와 델마가 거주하는 여성의 공간이지만, 이 공간에 대한 그들의 반응은 대조를 이룬다. 『마음의 범죄』에서 세 자매가 비록 제한적이긴 하지만 가부장제의 상징폭력을 서서히 인식하는 반면, 제시는 극의 시작부터 여성에게 은밀하게 가해지는 상징폭력을 철저하게 인식하고 가부장제적 ‘위협’의 공간에서 ‘약속’의 해방공간으로 끊임없이 탈주하고자 애쓴다. 이 점에서 그녀는 애초부터 자유주의 여성으로서 상징폭력을 분명하게 인식

하고 있다. 반면, 델마는 현재의 지배질서를 억압이 아니라 당연하고 자연스러운 것으로 받아들인다.

부엌과 거실은 잡다한 가사일들이 행해지는 여성의 공간이다. 델마는 제시와는 달리 남성지배의 사고나 관습을 내면화하고 이러한 아버투스를 무의식적으로 발현하는 인물이다. 그녀에게서 주체적인 면은 찾아보기 힘들다. 특히 이는 호칭에서도 잘 드러나듯이, 극 전반을 통하여 델마는 이름 대신에 마마(Mama)라고만 불린다. 또 그녀는 제시가 자살하기 직전까지만 해도 딸의 주체성을 인정하기를 커녕 되도록이면 이를 억압하고자 애쓴다. 그녀는 제시를 두고 “넌 내 아이야!”(You are my child! 76)라고 말하며 성인이 된 그녀를 자신의 분신으로 여긴다. 간질병을 앓고 있는 제시가 혼자서 독립할 수 있다고 주장하지만, 델마는 그녀의 독립가능성을 지속적으로 부인한다. 제시가 그녀를 떠나버린 무책임한 세실(Cecil)과 결혼하게 된 것도 궁극적으로 제시에게는 반드시 남편이 있어야 한다고 강조해온 델마의 가정교육과 무관하지 않다. 그녀는 남녀 간의 불평등 공간을 당연시하는 가부장제적 상징폭력을 재생산하는 인물이다.

극적 시간의 흐름은 바로 여성에게 나타나는 끊임없는 상실의 과정이다. 제시의 관점에서 볼 때, 아버지, 남편, 그리고 아들은 무대에 등장하지 않지만 그녀와 어머니에게 커다란 억압으로 존재한다. 그녀의 아버지는 대문에다 “낚시하러 감”(GONE FISHING, 27)이라는 낱말을 붙여놓고 떠나 아버지나 남편으로서의 제 역할을 다하지 못하며, 그녀와 이혼한 세실도 그와 다를 바 없다. 그리고 그녀의 아들은 좀도둑이자 마약중독자이다. 하지만, 델마는 남자들의 무책임으로 인해 현재의 힘든 삶에 실증을 느끼지만, 남녀 간의 불평등을 당연한 것으로 받아들인다. 심지어 그녀는 제시로 하여금 가부장 체제에 순응하도록 강요하는데, 이러한 행위가 사랑의 표현임을 강조하며 가부장제적 억압을 행사한다.

가부장 체제는 가정교육이나 문화를 통해서 재생산된다. 특히 델마는 그녀의 몸과 정신에 각인된 남성지배 사고나 행동양식을 자연스러운 것으로 오인하며, 지배질서를 합법적인 것으로 승인한다. 이 과정에서 그녀는 제시에게 사랑과 보호라는 이름으로 상징폭력을 행하는 가해자임을 인식하지 못한다. 델마는 제시를

“넌 내 아이야!”(You are my child! 76)라고 부르며 그녀를 사랑과 보호가 필요한 대상으로 여기는 데서 이러한 상징폭력의 메커니즘이 잘 드러난다. 파르하 간넴(Farha Ghannam)이 지적하듯이, “보호, 두려움, 사랑과 같은 개념은 문화적 의미와 사회적 재현의 생산 및 유통을 통제하기 위해 사용되는 상징폭력의 일부이다”(notions such as protection, fear, and love are part of the symbolic violence that is utilized to control the production and circulation of cultural meanings and social representations. 104). 텔마와는 달리, 제시는 모녀간의 사랑이나 관심이라는 이름으로 행해지는 행위의 폭력적 실체를 분명하게 인식하며 텔마의 가부장적 사고나 성향을 비판한다. 제시는 “전 어찌다 엄마 아이가 되었죠. 어릴 때 찍은 오래된 사진을 찾아냈는데, 그건 제가 아니라 다른 사람이더군요”(I am what became of your child. I found an old baby picture of me. And it was somebody else, not me. 76)라고 말한다. 즉, 현재의 그녀가 사진속의 그녀와는 현저하게 다르다는 말이다. 하지만, 텔마는 그러한 차이를 무시한 채, 여전히 제시를 자신의 소유물로 여긴 것이다. 작품의 마지막에서야 텔마는 제시에게 “네가 내 소유물이라고 생각했어”(I thought you were mine. 89)라며 용서를 구하고, 잠시나마 그녀를 하나의 자율적 인격체로 인정하는 변화된 모습을 보인다.

텔마의 사랑은 모녀관계를 통해 증여와 같은 형태로 행사되는 상징적 폭력과 닮았다. 그녀는 제시에게 오랫동안 상징폭력을 행사한 인물이었음에도 불구하고 이를 사랑의 행위로 오인한 것이다. 사실, 제시의 자살 의지를 꺾을 수 없다는 사실을 알게 되었을 때, 텔마는 “내가 무슨 짓을 했는지 모르지만, 그렇게 하긴 했어. 나도 알아. 내 잘못이야, 제시, 그렇지만, 이제 그걸 어떻게 해야 할지 모르겠어!”(I don't know what I did, but I did it, I know. This is my fault, Jessie, but I don't know what to do about it now! 72)라고 말한다. 그녀는 자신도 의식하지 못한 채 행한 이러한 폭력을 어렵פות이 인식하지만, 이에 대한 해결책은 모른다. 이 점에서 이러한 인식의 변화가 그녀로 하여금 정신과 육체에 각인된 상징질서로부터 탈주하도록 만드는 계기가 될지는 알 수 없다.

V

『태피스트리』, 『마음의 범죄』, 또 『엄마, 잘 자요』는 쉽게 가시화되지 않는 권력과 의미화 체계가 어떤 방식으로 상징폭력을 생산되는 도구로 기능하는가를 공간적으로 형상화한 작품들이다. 무엇보다도 상징폭력의 무대화에서 다양한 연극공간이 강조되는데, 이는 인물들의 정신과 몸에 체화된 아버투스가 재생산되는 방식을 그려내는 데 필수적이다. 특히, 제트의 방을 둘러싸고 있는 학교, 법률사무소, 방송국, 교회와 같은 비현실적인 건물들, 세 자매가 주로 머무는 부엌을 중심으로 연결된 다양한 공간들, 그리고 제시의 방문을 기점으로 양분된 ‘위협’과 ‘약속’의 공간은 여성인물들의 삶에 끊임없이 작동하는 상징폭력의 메커니즘이 공간적으로 시각화된 지점이다. 특히 가정이나 학교는 인물들의 의식을 지배하는 다른 체제와 마찬가지로 남성지배 질서의 합법성을 주입시키며 지배질서를 재생산하는 교육의 장이다.

학교교육이나 가정교육은 대개 법, 종교, 또는 관습과 마찬가지로 그 합법성과 공정성이 의심되지 않는 방식으로 이루어지는데, 바로 이점 때문에 많은 여성 인물들은 남성지배의 상징폭력을 억압으로 느끼지 못하고 그것을 당연하고 자연스런 것으로 받아들인다. 특히 『태피스트리』의 라벤더, 『마음의 범죄』의 치크와 루실, 또 『엄마, 잘 자요』의 델마는 이러한 과정을 통해 남성지배의 재생산에 적극적으로 공모해온 전형적인 가부장적 인물들이라고 할 수 있다. 그렇다고 해서 제트, 세 자매, 그리고 제시가 이러한 상징폭력에서 완전히 자유롭다는 말은 아니다. 그들 역시 끊임없이 가해지는 상징폭력의 희생자인 것이다. 전형적인 가부장적 인물들과 차이가 있다면, 그것은 그들이 이러한 상징폭력의 억압성을 희미하게나마 인식하고 있다는 점이다. 특히 자살, 배신, 코마상태, 그리고 살인미수과 같은 충격적인 사건을 직접 목격하거나 경험한 것이 그들로 하여금 자신들의 습관이나 사고에 체화된 아버투스를 비판적으로 인식하는 계기가 된 것이다. 비록 제한적이기는 하지만, 그들이 제 2의 분성이라고 할 수 있는 이러한 아버투스를 자신으로부터 떼어내고 이를 낫설게 바라볼 수 있게 되었다는 점이 가부장적 질

서에 균열을 낼 수 있는 작은 가능성이다. 그러나 그들의 시도가 일시적으로 성공한다고 하더라도, 유연한 방식으로 작동하는 상징폭력에서 근본적으로 벗어나기란 쉽지 않다. 왜냐하면 남성지배 아비투스(아비투스)는 그들의 몸에 자연화되고 내면화된 사회질서로 기능하기 때문이다.

주제어 알렉시스 드보, 베스 헨리, 마사 노먼, 피에르 부르디외, 상징폭력, 아비투스, 남성지배

인용 문헌

- Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination*. Stanford: Stanford UP, 2001.
- . *Practical Reason*. Stanford: Stanford UP, 1998.
- , and Jean-Claude Passeron. *Reproduction in Education, Society and Culture*. Trans. Richard Nice. Beverly Hills: Sage, 1977.
- Brown, Linda. "A Place at the Table: Hunger as Metaphor in Lillian Hellman's *Days to Come* and Marsha Norman's *'night, Mother*." *Marsha Norman: A Casebook*. Ed. Linda Ginter Brown. New York: Garland, 1996. 63-85.
- Burstein, Robert. "Don't Read This Review: *'night, Mother* by Marsha Norman." *Marsha Norman: A Casebook*. Ed. Linda Ginter Brown. New York: Garland, 1996. 159-62.
- DeVeaux, Alexis. *The Tapestry. 9 Plays by Black Women*. Ed. Margaret Wilkerson. New York: New American Library, 1986. 135-95.
- Ghannam, Farha. *Remaking the Modern: Space, Relocation, and the Politics of Identity in a Global Cairo*. Berkeley: U of California P, 2002.
- Gupton, Janet L. "'Un-ruling' the Woman: Comedy and the Plays of Beth

- Henley and Rebecca Gilman.” *Southern Women Playwrights: New Essays in Literary History and Criticism*. Eds. Robert McDonald and Linda Paige. Tuscaloosa: U of Alabama P, 2002. 124-38.
- Henry, Beth. *Crimes of the Heart. Plays from the Contemporary American Theater*. Ed. Brooks McNamara. New York: Mentor, 1988. 227-91.
- Jenkins, Richard. *Pierre Bourdieu*. 1992. Cornwall: TJ International, 2002.
- Laughlin, Karen L. “Criminality, Desire, and Community: A Feminist Approach to Beth Henley’s *Crimes of the Heart*.” *Women & Performance* 3.1 (1986): 35-51.
- Norman, Marsha. *'night, Mother*. New York: Noonday, 1983.
- Plunka, Gene A. “Existential Despair and the Modern Neurosis.” *Beth Henley: A Casebook*. Ed. Julia A. Fesmire. New York: Routledge, 2002. 105-27.
- Rich, Frank. “Suicide Talk in *'night, Mother*.” *New York Theatre Critics' Reviews* 44.4 (1983): 333-34.
- Spencer, Jenny S. “Norman’s *'night, Mother*: Psycho-drama of Female Identity.” *Modern Drama* 30.3 (1987): 364-75.
- Splawn, P. Jane. “Re-Imaging the Black Woman’s Body in Alexis DeVeaux’s *The Tapestry*.” *Southern Quarterly* 30.2-3 (1992): 99-102.
- Tate, Claudia, ed. *Black Women Writers at Work*. New York: Continuum, 1983.
- Wilkerson, Margaret. Introduction. *9 Plays by Black Women*. Ed. Margaret Wilkerson. New York: New American Library, 1986. xiii-xxv.

Female Space and Symbolic Violence in American Women's Drama

Abstract

Jung, Byung-Eon

This essay analyzes the relationship between symbolic violence and masculine domination in American Women's Drama, and argues that *Tapestry*, *Crimes of the Heart*, and *'night, Mother* enact the ways in which female characters internalize their own dominated roles or places, that is, the social order shared by the sexes in the social matrix. Drawing on Pierre Bourdieu's notion of symbolic violence, this essay examines how inequitable gender relations are sustained and reproduced through social practices and structures. As a gentle, invisible, and pervasive violence, symbolic violence functions as a means of controlling the dominated social agents, while maintaining its effects through their misrecognition of legitimacy of the social order. Symbolic violence allows for further understanding of the ways in which female characters are oppressed in these plays. So embedded in the social practices and the unconscious, symbolic violence makes female characters social agents of conformity and submission. On this basis, these plays can be examined as critiques of masculine domination by means of gentle and invisible violence. Specifically, institutions such as family, school, and church function to preserve familiar ideological mechanisms that validate masculine domination, thus making female characters view social order not as something imposed by patriarchal society, but rather as a natural and legitimate way of life. This essay concludes by arguing that, despite their own limits, these plays open up possibilities for constructing female space of autonomy and liberation by delegitimizing the oppressive culture.

Key Words Alexis DeVeaux, Beth Henley, Marsha Norman, Pierre Bourdieu,
symbolic violence, habitus, masculine domination

정병언 (단독연구)

부산대학교

논문투고일: 2010년 6월 30일

논문심사일: 2010년 7월 5일-7월 28일

게재확정일: 2010년 8월 5일