

글라스펠의 ‘부재’의 미학:

무덤 너머의 역설*

홍 유 미
명지대학교

I. 들어가며

수잔 글라스펠(Susan Glaspell, 1876-1948)은 현대 미국 연극의 어머니로 자리매김 할 수 있다. 여성 작가들을 “셰익스피어의 누이들”(Shakespeare’s Sisters)로 부르듯이, 때로 “수잔의 자매들”(Susan’s Sisters, Barlow 259)로 불리는 이후의 미국 여성 작가들에게 그녀가 미치는 영향 또한 막대하다. 그동안, 동일한 프로빈스타운 극단을 중심으로 맹활약을 했지만 유진 오닐은 미국 문학의 거목으로 인정받은 반면 글라스펠은 오닐을 설명하기 위한 보조 자료로 거론되거나 각주에 등장하는 정도로 사장된 사실에 대해 페미니스트들은 부당함을 제기해 왔다. 그리고 ‘글라스펠 프로젝트’라고 불려도 과장이 아닐 만큼, 글라스펠의 작품들을 발굴하고 그녀가 누려 마땅할 자리로 복귀시키기 위한 노력들이 있었다. 그리하여 글라스펠은 남녀의 글쓰기의 차이의 문제와 정전에서의 여성 작가의 자리 회복 문제와 관련하여 많은 비평적 주목을 받고 상당 부분 연구되었다. 하지만, “한때는 잊혀져있었다가, 이제는 너무도 칭송받지만, 여전히 너무나도 한정되어 있는

* 이 논문은 2010년도 정부재원(교육과학기술부 인문사회연구역량강화사업비)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(과제번호: NRF-2010-327-A00478).

작가”(a writer once so forgotten, now so celebrated and yet kept so very limited, Papke 20)라는 평가처럼, 글라스펠은 페미니스트들의 적극적인 발굴 작업 이후에도 잠깐 주목을 받은 후 다른 작가에 비해 희곡 분야에서 여전히 소외되고 있다. 글라스펠의 희곡 작품이 14편¹⁾에 이르지만, 글라스펠에 대한 대부분의 연구가 『사소한 것들』(*Trifles*, 1916)에 집중되어 있고, 그녀가 쓴 단편이 50편 이상이며, 소설 역시 9편 이상이나 되지만, 소설 분야에서도 『사소한 것들』과 관련 있는 『그녀의 동료 배심원단』(*A Jury of Her Peers*)에 대한 연구만이 배출되었을 뿐이다. 따라서 본 논문은 미국 연극에서 차지하고 있는 글라스펠의 중요성을 인식한 가운데 글라스펠이 남성과 여성의 글쓰기의 차이를 분명히 보여주는 작가로서 좀 더 주목받아 마땅한 작가라고 확신하기에 그녀의 최초의 3막극인 『버니스』(*Bernice*, 1919)와 마지막 3막극인 『엘리슨의 집』(*The Alison's House*, 1930)을 분석 대상으로 삼아, 글라스펠이라는 작가에 대한 주의를 환기시키고자 한다.

글라스펠을 “낭만주의자, 페미니스트, 모더니스트”(The Romantic, the Feminist, the Modernist, Friedman 160)라고 정리해준 평가처럼, 글라스펠에 대한 주요 연구는 이런 갈래로 진행되어 왔다. 그 가운데 물론 페미니스트들의 열정적인 연구 노력들이 단연 돋보이며, 특히 글라스펠 연구의 초창기에는 페미니스트 비평가들에 의해 적극적으로 비평들이 쏟아져 나왔다. 그러나 글라스펠과 그녀의 작품에 대한 인지도가 어느 정도 자리 잡아 가면서, 글라스펠의 작품 전체를 총체적으로 보면 페미니즘은 한 가지 특징에 불과하다는 입장들이 등장하게 되었다(Hinze-Bode 4). 2000년 이후 들어, 페미니즘의 틀에 국한되지 않고 보다 큰 틀에서 글라스펠을 미국 연극의 모더니즘 작가로 조망하려는 연구들과 역사적, 정치적 맥락에서 새롭게 조명하고자 하는 접근법 및 철학적 접근법 등 다양한 방

1) 2010년 출판된 『수잔 글라스펠 희곡집』(*Susan Glaspell: The Complete Plays*)에는 15편의 작품이 수록되어 있으나, 『억압된 욕망들』(*Suppressed Desires*, 1915)은 남편 조오지 크램 쿡(George Cram Cook)과의 공동 작품으로 거론된다. 따라서 14편의 작품이 그녀의 단독 작품으로 거론될 수 있다.

향으로 현재 글라스펠 연구가 진행되고 있는 중이다.²⁾ 특히 글라스펠이라는 작가와 그녀를 낳은 프로빈스타운 극단 자체에 대한 연구들이 최근 등장하고 있으며, 2003년에 본격적으로 '수잔 글라스펠 학회'(Susan Glaspell Society)가 창립되었는가 하면, 2009년 런던 공연을 비롯하여, 글라스펠의 작품들이 연극계의 관심을 얻기 시작하고 있다. 이렇듯 글라스펠에 대한 학자들의 새로운 관심이 시작되고 있으며, 글라스펠 연구의 제 2 전성기에 돌입했다고 해도 과언이 아니다.

글라스펠의 작품 세계와 극작술과 관련하여 어느 정도는 상투적으로 들릴 만큼, 그녀의 여성적 특징의 글쓰기에 대한 논의는 이제 상당 수준 정리되어 있다. 그 가운데, 카렌 라플린(Karen Laughlin)의 표현을 빌자면 “부재하는 중심이라는 장치”(the device of the “absent center”, 219), 특히 글라스펠의 작품에서 주인공이 무대에 등장하지 않는 ‘부재하는 여주인공’의 문제는 주제와 기법의 측면에서 핵심 장치로 평가받고 있다(Czerepinski 145). 그리고 글라스펠의 전 작품을 관통

2) 2000년 이후 많은 비평 서적이 출판되고 있는데, 그 가운데 엘렌 가이너(Ellen Gainor)의 『콘텍스트에서 본 수잔 글라스펠: 미국 연극, 문화, 정치 1915-48』(*Susan Glaspell in Context: American Theater, Culture, and Politics 1915-48*, 2001), 마르사 카펜티어(Martha Carpentier)의 『수잔 글라스펠: 비평 연구에서의 새로운 방향』(*Susan Glaspell: New Directions in Critical Inquiry*, 2006) 그리고 카펜티어와 바바라 오지에블로(Barbara Ozieblo)의 『상호텍스트성 드러내기: 수잔 글라스펠의 단편, 희곡, 소설들』(*Disclosing Intertextualities: The Stories, Plays, and Novels of Susan Glaspell*, 2006), 크리스티나 힌즈-보드(Kristina Hinze-Bode)의 『수잔 글라스펠과 표현의 불안: 작품 속에 나타난 언어와 소외』(*Susan Glaspell and the Anxiety of Expression: Language and Isolation in the Plays*, 2006), 그리고 오지에블로와 제리 디키(Jerry Dickey) 공저의 『수잔 글라스펠과 소피 트레드웰』(*Susan Glaspell and Sophie Treadwell*, 2008)이 출간되었다. 또한 2009년에는 주디스 발로우(Judith Barlow)가 『프로빈스타운 극단의 여성 작가들: 단편 모음집』(*Women Writers of the Provincetown Players: A Collection of Short Works*)에서 글라스펠의 『여성의 명예』(*Women's Honor*, 1918)와 더불어 다른 프로빈스타운 극단 동료들의 12편의 작품들을 포함시켜 출판한 바 있다. 또한 2010년 6월에 글라스펠의 전 작품을 수록한 『수잔 글라스펠 희곡집』이 출판되었다.

하는 몇 가지 특징들은 ‘탈중심의 미학’, ‘부재의 미학’으로 요약할 수 있다. 남성 중심의 극작 기법과 인식에서 벗어나고자 하는 글라스펠의 새로운 여성적 미학은 부재와 공백(blank)을 여성의 삶의 양식으로 파악한다(Gubar 305-06). 그리고 글라스펠은 작품에서 “종결을 향해 진행되는 논리적, 선적 진행에 저항”(resists a logical and linear progression towards closure, Aston 158)하며, 여성을 삶의 주류 밖에 존재하기에 오히려 삶을 새롭게 변화시킬 수 있는 존재로 제시해 준다. 그리하여 글라스펠의 작품은 “삶의 한계를 넘어서려는 욕구가 삶의 변두리를 인간 경험의 핵심으로 보는 역설적 견해를 함축하여”(This need to take life to its limits and push beyond them implies a paradoxical view of life’s margins as central to human experience, Dymkowski 91) 주변부가 오히려 중심이 되는 역설을 성취한다. 글라스펠의 작품들이 보여주는 이러한 특징들은 포스트모더니즘적 세계관과도 상통되며, 변방과 경계의 문제, 소외된 자들의 문제를 비롯한 포스트모더니즘 문학의 기본적 인식들과 용어들이 글라스펠의 작품에 그대로 적용 가능하다.

본 논문에서 다룬 두 작품 『버니스』와 『엘리슨의 집』에서도 글라스펠의 중심 이탈 욕구와 새로운 중심축을 여성적 방식으로 구현하고자 하는 시도가 두드러진다. 『버니스』는 글라스펠의 최초의 3막극으로, 당시 공연된 작품들 가운데 가장 훌륭한 작품으로 평가되며 “너무도 섬세하고, 너무도 느리고, 너무도 현실적”(too subtle, too slow, too real, Papke 42)인 작품이다. 또한 “외적인 행위는 드물고 내적인 활동이 많은”(sparse with regard to outward action, but rich in inner activity, 재인용 Hinz-Bode 104) 작품이기에, 이 작품의 세심하게 구축된 구조와 극작술을 중시하며 한 두 문단으로 이루어지는 플롯 요약을 거부하는 비평가들도 있다. 엘렌 가이너(Ellen Gainor)는 『버니스』가 비평가들의 주목을 많이 받지 못했지만, 글라스펠의 작품의 이론적 함의를 파악하는데 뿐 아니라 글라스펠을 주제적 그리고 연극적 측면에서 이해하기 위한 중요한 작품이라 주장한 바 있다(96). 특히 이 작품은 어떻게 부재하는 인물들을 사용하여 정체성 구축의 문제를 전경화 시키는지 보여준다. 주인공인 버니스는 무대에는 등장하지 않고

옆방의 관에 누워있는 것으로 이야기되는 가운데, “버니스가 왜 자살했을까?”라는 질문이 작품 전반에 던져진다. 이에 대한 해답을 구하려는 5명의 등장인물들이 내놓는 그녀와 그녀의 죽음에 대한 여러 가지 해석과 이해의 노력을 중심으로 버니스가 실제 어떤 인물이었는지, 즉 현실에서 존재하지 않는 그녀의 정체성을 구축해나가는 것이 이 작품의 핵심이다. 이 과정에서 글라스펠은 각각의 인물이 자신들의 필요에 적합한 방식으로 버니스의 정체성을 제각기 구축하는 과정을 관객들이 목격하게 이끌어 간다. 글라스펠의 관심은 실제 버니스가 누구였는지가 아니라, 무대 위의 인물들의 상호 작용을 통해 버니스가 다시 만들어지는 그 과정 자체이다(Hinz-Bode 118-20).

『엘리슨의 집』은 “부재하는 주인공에 대한 마지막 실험을 한 글라스펠의 마지막 희곡”(Rodier 195)으로, 여러 측면에서 글라스펠의 작품 세계 전체를 일괄하며 정리하고 발전시켜준 작품이다. 먼저, 부재하는 여주인공을 다룬 『사소한 것들』의 미니(Minnie)와 『버니스』의 버니스에 이어 글라스펠의 부재하는 마지막 여주인공인 엘리슨 스탠호프(Alison Stanhope)와 그녀의 정체성 구축 문제가 중심이라는 점에서 『엘리슨의 집』은 이전의 작품들과 같은 성격을 지닌다. 『사소한 것들』의 미니는 살아 있으나 무대에 등장하지 않는 무대의 중심이었고, 버니스는 죽은 지 얼마 되지 않은 고인의 상태로 무대 위의 다른 방에 시신으로 존재하며 부재의 상태였다. 『엘리슨의 집』에서 여주인공의 부재 기간은 한층 더 길게 설정되어 엘리슨이 고인이 된지 18년이 지난 시점에서 시작된다. 또한 이 작품의 여주인공이 시인이라는 사실은 예술가와 창작자라는 점에서 글라스펠의 『가장자리』(The Verge, 1921)의 여주인공과 유사하다. 나아가 『엘리슨의 집』은 여성 시인 에밀리 디킨슨(Emily Dickinson, 1830-1886)을 소재로 그녀의 이야기를 다시 쓰고 있다는 점에서, 글라스펠의 부재의 미학을 전기 기술과 접목시켜 여성의 정체성의 문제와 여성의 예술 창작의 문제에 대한 논의로까지 확대시킨 작품이기도 하다. 또한 이 작품은 디킨슨의 이야기를 이용하여 글라스펠 자신의 이야기를 담고 자신의 창작 행위와 사회적 책임 문제까지 포함시킨 작품이다.

특히, 『엘리슨의 집』은 엘리슨 스탠호프라는 국가적인 명성을 누린 미혼의

여성 시인의 사회적 금기를 어기는 유부남과의 사랑을 표현한 미 출판 시가 발견된 것을 발단으로, 이 시의 공개 여부를 놓고 벌이는 가족의 논의 가운데 부재하는 엘리슨의 정체성이 만들어지는 문제가 작품의 중심이다. 그리하여 엘리슨의 개인적인 도덕관과 관련하여 지탄받을 수 있는 시들을 글라스펠은 다른 인물들을 통해 자신들의 상황을 대변해 주고 표현해 주는 것으로, 나아가 자신들을 위해 엘리슨이 쓴 시라고 평가받게 되는 역설적인 상황으로 만든다. C. W. E. 빅스비(C.W.E. Bigsby)는 이 작품을 “작가 자신의 불륜의 사랑을 정당화 하려는 시도만이 드러나 보이는 작품”(Plays 27)으로 비난하며, 마크 반 도렌(Mark Van Doren) 역시 전기물이 갖는 문제점을 지닌 채 디킨슨을 가장 잘못된 방식으로 그려놓은 경우로 혹평한 바 있다(재인용 Rodier 196). 그러나 아더 워터만(Arthur Waterman)은 이 작품을 “글라스펠의 가장 훌륭한 작품 중 하나”(88)로 평가한 바 있다. 글라스펠의 중요성을 재평가한 최근 비평가들은 대개 『엘리슨의 집』을 무시하거나 소홀히 해왔음을 지적하며, 1931년 풀리처상을 수상한 이 작품에 대해 주목할 것을 요구한다.

이 두 작품에서 남성 중심의 사회적 관습의 축을 넘어서고 ‘그 너머’(beyond)를 지향하는 세계를 추구하며 기존에 존재하는 것을 다 들어내 버리고, 없애버리는 “부재의 미학”은 동일하게 적용된다. 글라스펠의 대표작인 『사소한 것들』의 여주인공처럼 『버니스』와 『엘리슨의 집』의 여주인공들은 무대에 등장하지 않는다는 점에서 동일한 ‘부재하는’ 여주인공이다. 글라스펠은 이 두 작품에서 여주인공들을 변방의 경계에서 더 바깥으로 밀어내 버린다. 그리하여 이제 이 두 작품에서 변방의 개념은 산자들 가운데서 밀린 가장자리의 개념이 아니라, ‘삶’ 자체의 경계를 벗어난 차원의 부재가 된다. 그리고 이 두 작품에서 글라스펠은 삶의 영역을 벗어나 무덤 너머의 죽음의 세계에서 ‘존재’하는 주인공들의 ‘부재’에서 막대한 ‘존재’와 ‘정체성’을 구축해나가는 작업을 보여준다. 글라스펠의 두 3막극은 현실에서 ‘없이 비어 있는 것’에 의미를 부여하고 새로운 의미를 다시 써내는 작업을 역설적으로 실현해 낸다. 그리고 ‘부재’를 통해 권력을 얻게 되는 역설을 보여준다. 또한 이 작품들은 현 세상에서 존재하지 않는 자들에 대해 살아있는

사람들이 끌어내는 당사자에 대한 많은 기억과 이야기들을 통해 만들어지는 정체성과 '규정'은 실체와 동일한 존재일 수 있을까라는 타인에 의해 만들어지는 정체성의 진실성에 대한 의문과 함께, 정체성 형성의 문제와 관련하여서도 흥미로운 생각들을 촉구시킨다.

한편, 무대에서 등장하지 않는 이 '부재'의 존재들의 진정한 실체는 극의 결말부에 이르러서도 여전히 모호한 상태로 남는다. 하지만 여성과 여성의 정체성에 대한 이러한 조각 맞추기의 작업은 서로와의 관계성 속에서 각자가 알고 기억하고 있던 것들에 대해 재조정해 나가면서 새로운 인식에 이르는 과정을 동반한다는 점에서, 즉, 살아있는 자들에게는 새로운 인식의 계기를 제공해 준다는 면에서도 그 의의는 충분하다고 볼 수 있다.

본고에서 다룬 『버니스』와 『엘리슨의 집』에서 글라스펠은 『사소한 것들』이나 『가장자리』가 보여준 남편을 죽이거나 틀 벗어나기를 추구하는 파우스트나 니체적 주인공과는 상이한 여성 인물들을 담는다. 『가장자리』의 여주인공이 현실의 틀을 벗어나기 위해 광기와 접목되는 여성이었고 새로운 '생명'의 창조에 열심이었던 반면, 『버니스』와 『엘리슨의 집』에서는 '죽음'이 화두이자 중심이다. 또한 여주인공들은 현실에서 적응하지 못하는 미친 여성이나 광기의 모습을 지닌 비관습적인 여성이 아니다. 그리고 다른 작품의 경우, 형태를 일그러뜨리고 기형으로 만들기가 두드러졌다면, 이제 이 두 작품에서는 과거에 존재했으나 현재에는 고인이 된 여성에 대한 기억들을 내놓으면서 고인이 누구였는가에 대한 정체성 구축과 그 형태를 잡아 나가기의 과정이 된다. 허물기가 아닌 만들기의 과정이 주요 작업이 되는 것이다. 또한 이 작품들에서 글라스펠은 현실에서 부재하는 그 여성들을 가정과 다른 가족들과의 관계성 속에서 차지하는 정체성의 문제를 포함시킨다. 그리고 버니스의 경우 거짓말이 허구이지만 더 영향력이 있고, 엘리슨의 시는 부재하고 엘리슨은 죽었지만, 현재 살아 있는 사람들에게 더 막강한 영향력을 미치는 강력한 존재로 자리함으로써, 두 작품 모두 무덤 너머의 역설을 성취해 낸다. 이러한 점에 주목하며, 본고에서는 글라스펠의 작품 세계 전반에 걸쳐 핵심이 되는 '부재'의 미학을 기반으로 하되, 허물기보다는 만들기 작업을 중

심으로, 살아있는 여성이 아니라 죽은 여성들을 부재의 주인공으로 삼은 작품들을 분석 대상으로 삼고자 한다. 이는 중심에서 벗어나 변방과 변두리적 존재인 여성과 틀을 허무는 여성들을 담아 기존의 체제와 관습의 허물기와 부정에 초점이 맞추어졌던 글라스펠에 대한 기존의 접근법과 차별화되는 것으로, 글라스펠의 작품에 대한 논의를 진척시키는 것이다. 글라스펠이 “사소하게” 다루어져서는 안 될 작가이며, 한 작품만으로 일괄될 수도 없는 작가(Bach 94)라는 평가를 유념해 볼 때에도, 『사소한 것들』이라는 작품만을 중심으로 한 글라스펠에 대한 논의와 연구는 폭과 깊이에 있어 한정되고 일면적인 것에 불과하다.

이와 같이 본고는 글라스펠의 ‘부재’의 미학이 작동하는 가운데, 죽음 너머의 세계로 간 여성들을 중심으로 허물기만이 아니라 만들기 작가로 글라스펠을 조명함으로써 글라스펠에 대한 작품 해석의 지경을 넓히고자 한다. 아울러 글라스펠의 ‘부재’의 미학을 논의하며 여기서 부재와 침묵이 존재와 말보다도 더 큰 권력을 얻는 역설과 글라스펠 작품 전반의 침묵이나 ‘말하지 않기’(unspeaking)의 전략에 대해 짚어볼 것이다. 이 두 작품 속의 ‘죽어버린’ 주인공의 경우 언어적 표현 양식의 영역을 벗어나 있기에 더욱 말하지 못하는 상황이 되며, 말 없는 것이 말하는 많은 소리들과 부재함이 갖는 권력과 특권이 논의될 것이다.

II. 버니스의 부재와 거짓말의 미학: “No, Not for words.”³⁾

본장에서는 죽은 버니스를 놓고 ‘버니스가 누구였는지 어떤 사람이었는지’를 만들어 가는 과정과 현실에서 존재하지 않는 그녀의 정체성을 구축해 나가는 것의 의미를 살펴본다. 또한 병으로 죽게 되었으나 자살한 것으로 알려달라는 버니스의 거짓말이 오히려 진실보다 더 긍정적인 영향과 변화를 초래하는 역설의 효과를 살펴본다. 그리고 삶에서 부재하는 버니스의 거짓말이 젠더 관계의 권력의

3) 작품 본문은 *Susan Glaspell: The Complete Plays*. Eds. Linda Ben-Zvi and J. Ellen Gainor. Jefferson: McFarland, 2010.에서 인용해 온 것임을 밝혀둔다.

행사라는 측면에서 작동하는 의미를 살펴본다. 또한 부재와 죽음의 존재인 버니스가 삶을 진정 사랑한 인물이었으며, 혼자서 독자적인 상태로 최고의 행복의 상태를 누린 존재임을 살펴보고, 아울러 글라스펠의 작품 전반에서 등장하는 여성 공동체와 여성들 간의 이해가 이 작품에서도 중요함을 짚어 볼 것이다.

『버니스』의 공간적 배경은 단순한 가운데, 주제 및 인물과 유기적으로 연관되어 있다. 글라스펠은 작품의 배경을 보스턴 외곽의 이름 모를 마을로 설정하고, 버니스의 집의 거실에서 작품을 시작한다. 그리고 버니스의 관이 놓여있는 방과 거실을 각기 죽음의 세계와 삶의 세계로 자연스럽게 부각되도록 한 가운데, 35세의 나이로 죽음의 세계로 간 버니스를 삶의 세계의 인물들이 논의하며 그녀가 어떤 인물이었는지 만들어가는 과정을 담는다. 재키 체레핀스키(Jackie Czerepinski)가 “버니스는 배경을 통해 분명하고 강력한 인물로 부각된다”(Bernice first emerges as a palpable and powerful figure through the setting, 146)라고 올바르게 지적한 바 있듯이, 버니스의 부친도 버니스와 그녀가 처해 있던 물리적 환경 간의 관계를 강조한다. 부친의 표현을 빌면, “버니스가 이 집을 만들었지. 모든 게 버니스야”(Bernice made this house, . . . Everything is Bernice. 94), “버니스를 이 방에서 없앨 수가 없어”(You can't get Bernice out of this room, 94)로 버니스의 집은 버니스와 동일시된다. 또한 장면 설정에서 글라스펠은 소박하게 사는 확고하고 아름다운 본능을 지닌 한 여성에 대해 알고 싶어 할 것이라고 명시하여(You feel yourself in the house of a woman you would like to know, a woman of sure and beautiful instincts, who lives simply. 94 참조), 버니스에 대해 알아 가는 과정 자체에 의미가 부여된다. 또한 “아무도 버니스에 대해 전부 알지는 못 했어”(nobody knew all about Bernice. 104)라는 부친의 대사가 명시해 주듯이, 작품은 아무도 버니스의 전부를 알지는 못하며, 각기 자신이 접한 버니스의 일부만을 알고 있었을 뿐임을 명확히 한다. 무대 위의 인물들은 자신이 아는 지식과 기억을 동원하여 버니스의 조각들을 맞추어 나간다.

무엇보다도, 버니스는 사람들에게 “거리를 둔”(detached, 95), “홀로 떨어져”(off by herself, 95)로 표현되며 거리를 두고 지낸 인물로 표현된다. 버니스의

시누이로 관습적인 여성을 대표하는 로라(Laura)는 “버니스는 안 그런 것 같아요 – 대부분의 여자들 같지요. 무언가 있었는데 – 버니스에겐 초연한 뭔가가 . . . 다른 여자에게 상처 줄 수도 있을 그런 것들요-”(It isn't as if Bernice were – like most women. There was something – aloof in Bernice. . . things that might have hurt another woman –, 99)라고 표현한다. 로라가 던져주는 버니스의 조각은 대부분의 여성들과는 다른 거리감 있는 여성의 모습이다.

반면, 부친은 버니스가 거리를 두었다고 말하는 사람들이 오히려 거리를 둔 사람들이라고 지적함으로써 로라가 규정한 버니스를 거부한다. 부친이 파악한 버니스는 적의가 없었으며 다른 사람들에게 중요한 것들이 그녀에게는 전혀 중요하지 않았고, 버니스에게는 다른 일들이 중요했다. 삶의 중요성과 우선순위가 다른 것이다. 부친은 버니스의 이런 거리감이 오히려 삶에 대한 그녀의 밀착도(*she was so – of it[life]*, 97)로 인한 것으로 본다. 부친에게 버니스는 “갠 삶을 무척 사랑했었어. 언제나. 아기였을 때부터 세상 속에 있는 걸 정말 즐거워했었지”(She loved life so. Always. From the time she was a baby she did rejoice so in the world. 99)라는 대사에서처럼, 세상 속에서 행복해 하며 어린 시절부터 주위 사람들에게 손을 뻗으며 “도달하기”(reach out)를 갈망한 소녀이다(*She used to – reach out her hands.* 104). 그러하기에 부친은 혼자 떨어져 지낸 그녀의 삶을 버니스의 실수로 파악한다. 이처럼 부친이 파악한 버니스에게는 삶이 중요한 가치였기에 버니스의 자살이라는 소식은 부친이 이해한 버니스의 틀을 벗어나 있는 받아들이기 어려운 현실이다.

한편, 남편 크레이그(Craig)에게 버니스는 결코 그가 지배하거나 자신의 뜻대로 ‘다시 만들기’(reshape)를 할 수 없는 여성이다. 남자라면 “다시 만들 권력을 지닌”(has the power to reshape, 98) 것으로 느껴야 한다고 믿는 크레이그의 눈에 버니스는 남편인 자신을 필요로 하지 않은 특이한 아내이다(*She never seemed to need me. I never felt she – couldn't get along without me.* 97). 또한 “난 한번도 버니스를 가졌던 적이 없어요”(I never had Bernice. 98)라는 그의 고백처럼 결코 자신이 수중에 넣고 좌지우지 못할 독립적인 아내이기에 남성으로서 그리고

남편으로서 자신의 존재감을 무력하게 만드는 여성이다. 하지만 버니스가 자신 때문에 자살했다고 믿는 크레이그의 눈에는 자살한 이후의 버니스는 남편의 불륜에 크게 상처 입은 아내이자 남편의 애정에 목을 맨 여성이다. “난 버니스에게 전부였어”(I was *everything* to Bernice. 99)라는 크레이그의 대사는 버니스를 남편이 전부이고 삶과 죽음을 좌우하는 절대 가치인 여성으로 만들어 버린다.

애비(Abbie)에게 버니스는 임종 직전 남편의 불륜에 고통 받은 걸 자인하고 복수를 결심한 여성으로 여겨질 수도 있다. 애비는 버니스의 출생과 성장 과정을 모두 지켜보았고, 평생을 버니스가 원하는 것을 해주는 일이 본업이었던 사람이다. 이러한 두 사람의 관계 속에서, 버니스는 병으로 죽어가면서 임종의 순간에 마지막 소원으로 자신이 자살했다고 남편에게 거짓말 해달라는 부탁을 한다. 그것도 “난 그렇게 할 권리가 있어.”(I have a *right* to do it. 107)라며 마지막 소원으로 자살이라는 거짓말을 부탁하는 버니스는 남편에게 거짓으로 죄책감을 안겨 주며 복수를 하려는 아내의 모습으로 비칠 수 있다. 애비는 불편한 부탁이지만 버니스의 소원대로 자살이라는 거짓말을 다른 사람들에게는 실제 일어난 사실로 전달했다.

버니스의 친구인 마가렛(Margaret)에게 버니스는 삶을 사랑한 여성이며, 자살을 선택할 여성이 아니라 자족적이고 행복한 ‘삶의 정신’의 대변자이다. “난 버니스를 알아요. 그녀는 삶이었어요. 삶 전부에서 왔어요.”(I knew Bernice. She was life. She came from the whole of life. 99)라는 마가렛의 대사는 버니스가 죽음과는 거리가 먼 삶 자체의 상징이자 대변자였음을 부각시켜 준다. 그 뿐 아니라 버니스는 다른 사람들에게도 본인들의 진정한 삶을 찾도록 독려해 주는 여성이다. 마가렛에게 버니스는 “내 바쁜 일상에서, 버니스는—그런 사람이었지요—내 인생에 불어넣어 주는 호흡과도 같은—그리고 그걸 의미 있게 만들어 준 사람”(In my busy practical life, Bernice—what she was—like a breath that blew over my life and—made it something. 100)으로, 다른 사람의 인생에 의미를 불어넣어 주는 호흡과 같은 존재였다. 이토록 삶의 대변인이자 삶을 사랑한 버니스가 ‘왜 죽음을 스스로 선택하는 자살을 했을까?’라는 의문 가운데, 버니스의 자살을

의아하게 여기는 마가렛과 더불어 관객은 버니스와 그녀의 죽음과 관련한 진실에 근접해가는 과정을 경험한다. 그리고 버니스가 자살이라는 형태로 죽음을 선택한 것이 아니라 자연적으로 삶을 마감한 것이라는 마가렛과 애비만이 아는 그 비밀을 관객들은 공유한다.

이처럼 작품은 현재 없고 고인이 된 인물에 대해 각자와 고인의 관계에 입각하여 그리고 각자의 기억에 의거하여 만들어낸 약간씩은 상이한 버니스의 단면들을 보여준다. 각각의 인물들이 만들어나가는 버니스의 정체성 구축 행위를 통해, 글라스펠은 자연스럽게 한 개인의 사회적 관계 속의 정체성의 문제에 주목시킨다. 그리고 모두의 인식이 파편적이며 상대적인 것에 불과하다는 사실만이 부각된다. 여기서, 한 인물에 대한 단 하나의 명확하고 올바른 정체성 규정이 불가능하다는 것은 나아가 여성에게 여성의 ‘본질’적 정체성을 부여하는 사회가 규정하는 여성의 정체성에 대해 문제를 제기해 주는 것이다. 그리고 이러한 타인과의 관계와 관련한 한 여성의 ‘내적 실체’(innermost reality)에 대한 논의를 통해 인생의 의미를 파악하려는 글라스펠의 주제에 가까이 가고 있다(Hinz-Bode 103).

『버니스』는 또한 “사람들이 하는 파워 게임에 대한 예리한 연구”(penetrating study of the power games people play, Ozieblo, *Susan* 43)로 평가된다. 이런 시각은 버니스가 자살이라는 거짓말을 하기로 결정한 것과 버니스의 거짓말이 남편과의 관계에서 작동하게 되는 권력의 문제에 초점을 맞춘 것이다. 비평가들은 이 작품을 버니스의 부재와 권력이라는 측면에서 조명하고 글라스펠의 작품에 등장하는 경계선에 존재하거나 주변부적 삶을 사는 여성들과 연관 짓는다. 체레핀스키 역시 “죽음—부재—이 버니스에게 살아서 갖지 못했던 권력을 준다”고 강조한 바 있다(149). 살아서 남편에게 권력을 갖지 못했던 버니스가 거짓말을 해서라도 그리고 죽어서 남편의 인생을 연출하게 된다. 버니스가 마지막에 손을 뺐으며 애비에게 한 말은 거짓말의 역설과 권력의 문제와 관련하여 매우 중요하다. “오, 애비. 날 위해 마지막 이 일을 해줘! 지금까지의 일을 모두 겪고 난 뒤에, 난 그렇게 할 권리가 있어. 내 인생이 이제 가버린다면—이 정도만이라도 내가 갖게 해줘!”(Oh, Abbie, do this last thing for me! After all there has been, I have a

right to do it. If my life is going – let me have this much from it! 107)라는 버니스의 간청은 지금까지 살아온 자신의 삶을 마감하는 시점에서 마지막 누릴 권리로 남편에 대한 거짓말을 요구하는 것이다.

버니스의 파워 게임의 연출대로 크레이그는 버니스의 거짓말에 속는다. 버니스의 자살이라는 거짓말이 남편에게 미치는 영향력은 남편인 크레이그가 본인이 버니스에게 중요한 존재였기에 버니스가 자살까지 했다고 여기고 새로운 삶을 살기로 결심하는 것이다. 남편 크레이그는 버니스가 자신이 “지배”(dominate)하거나 “다시 만들기”(reshape)하도록 결코 허용하지 않았기에 자신이 마음대로 할 수 없는 여성으로 버니스를 파악하고 다른 여성과 불륜 관계에 있었다. 그러나 버니스의 거짓말로 인해 크레이그는 자신이 아내를 죽음이라는 선택으로까지 몰아간 중요한 남편으로 스스로를 새로이 파악한다. 이는 남성으로서, 남편으로서의 그의 자존심을 회복시켜준다. 크레이그는 “버니스는 날 너무 사랑해서 자살했어요!”(But Bernice killed herself because she loved me so! 99)라고 한다. 그리고 이 사실에 스스로 감동받아 자기 인생을 변화시키기로 결심하기에 이른다. 여기서 남편 크레이그가 변화를 결심하는 이유가 바로 자신이 버니스에게 권력을 가진 것으로 여기게 되었기 때문이라는 점에 주목할 필요가 있다. 바바라 오지에블로(Barbara Ozieblo) 역시 크레이그가 언제나 갈구해 온 “아내에 대한 권력이라는 망상”(delusion of power over herself)이 본인이 “버니스에게 전부”(everything to Bernice, 99)였다고 믿게 만든다고 파악한다(“The First” 156).

그러나 작품 속의 다른 등장인물들을 통해서 남편의 불륜 사실은 전혀 버니스에게 영향을 미칠 수 있는 중요한 일이 아니었고 ‘사소한 일’로 표현된다.⁴⁾ 버니스의 절친한 친구인 마가렛의 눈에는 남편과 남편의 불륜은 결코 버니스의 자살 이유가 될 가치가 없는 사소한 일이다. 자신이 버니스를 알고 있었다고 자신

4) 남편 크레이그와 작품 속의 여성들은 인식에 있어 뚜렷이 구분된다. 크레이그는 분명 여성들의 공동체의 ‘바깥’에 있다(Ozieblo, Susan 42). 크레이그의 ‘소외’와 ‘바깥’의 처지에 놓인 아웃사이더적 상황은 작품 속에서 공간적 인물 배치 부분에서도 나타난다. 크레이그는 밖에서 나돌다가 들어왔다가 나가기를 반복한다.

하는 마가렛은 크레이그가 버니스를 불행하게 만들 힘이 있다고는 생각하지 않으며(I don't think you had the power to make her very unhappy. 98), 크레이그의 불륜은 “그녀 인생에서는 조그만 일”(some little thing in her own life, 99)로 규정한다.

그렇다면, 크레이그를 변화시킨 것이 거짓말이라는 짐을 어떻게 바라보고 평가해야 할 것인가? 버니스는 분명 사랑 때문에 자살한 것이 아니지만 이렇게 잘못된 환상을 남편에게 심어줌으로써, 두 가지 욕망을 성취한다고 샤론 프리드만(Sharon Friedman)은 다음과 같이 지적한다.

버니스는 사랑을 위해 자살한 것이 아니라, 이런 환상을 만들어 내는데서 두 가지 욕망을 수용한다. 즉 그녀의 희생을 요구하는 사람에게조차도 그녀의 헌신을 불러 일으켜주는 초절적인 진실을 찾고자 하는 욕망과, 이 특정한 진실에 의해 질식 상태인 내부의 악마들을 풀어 놓고자 하는 욕망이다. 그녀는 크레이그에게 믿음을 주면서 동시에 크레이그의 믿음을 조롱한다. 이 천사가 집에 머물지는 모르지만, 그녀는 바로 그 기초를 손상시킬 것이다.

Bernice has not committed suicide for love, but, in creating this illusion, she accommodates two desires: to find a transcendent truth that inspires her devotion, even to one who demands her sacrifice, and to release the demons within that are stifled by this particular truth. She simultaneously gives Craig faith and mocks Craig's faith. This angel may remain in the house, but she will undermine its very foundation. (162)

버니스가 취한 형식은 ‘집안의 천사’로서의 아내의 도리를 이행하고 그 역할을 유지하는 것 같지만 그 내용은 이미 뒤집힌 것이다. 아이러니하게도 크레이그가 자신이 소유했다고 느끼는 권력의 이면은 오히려 크레이그가 죽은 버니스의 조종을 받게 되는 꼴이다. 버니스가 의도적으로 한 거짓말로 크레이그의 변화를 목격한 마가렛은 버니스의 의도를 알아채고 “권력. 오, 얼마나 희한한지.”(Power. Oh,

how strange. 114)라고 내뱉는다. 그리고 버니스의 거짓말은 '정신에 대한 선물'(a gift to the spirit, 114)로 평가를 받는 역설을 인정한다.

이와 같이 버니스는 현실에서는 부재하지만 작품의 중심이자 작품 속에서 최고의 권력을 행사하는 인물로 존재하고 있다. 버니스는 죽어서도 산자를 변화시킬 수 있는 존재이다. 버니스의 애정을 놓고 크레이그와 마가렛의 경쟁을 낚고, 공간적 배경에서도 버니스의 방은 버니스와 동일시되는 가운데, 버니스는 부재중에서도 막강한 존재력을 과시한다.

다음으로 버니스의 침묵과 여성의 언어의 문제를 살펴볼 필요가 있겠다. 글라스펠의 작품에서 침묵은 그 자체가 글라스펠의 구조적 언어적 장치로 평가된다. K.C 맥브라이드(McBride)는 침묵이 전통적으로 여성의 '주체성의 결핍'이나 '말에 대한 억압'과 '여성의 목소리의 상실'을 보여주는 것으로 이야기 되었으나, 글라스펠의 작품에서는 "침묵이 언어적 장치이자 텍스트 내에서 명백한 존재감"(the not-said as a linguistic device and a palpable presence within the text, 163)을 의미하도록 단어를 배열하고 침묵을 장치하고 있다고 지적한 바 있다. 글라스펠의 다른 작품에서 두드러졌던 여성들의 '말하지 않기'(unspeaking) 전략은 『버니스』에서도 그대로 적용되는 가운데, 이 작품에서 죽어버린 버니스의 상태가 가져오는 '무언'은 여성의 말 없음과 침묵의 최고의 형태이다. 살아있는 여성이 입을 다문 형태를 넘어서 물리적으로 언어적 의사소통의 표현의 영역이 불가능한 죽어버린 존재인 것이다. 나아가 작품의 마지막 대사인 마가렛의 "아니, 말로는 안 돼"(No, not for words. 114)는 버니스의 부재와 거짓말의 의미와 그 거짓말을 한 이유와 평가마저 모두 언어적 표현을 넘어선 것으로 만든다. 이는 무덤 너머로 힘을 행사해 온 버니스가 속한 세계로, 그 너머의 세계로 모든 것을 넘기는 것 같다.

이와 같은 여성의 침묵과 무언은 언어의 영역 밖에서도 여성들 간의 상호이해와 의사소통의 장치가 되고 있다. 작품 초반부터 마가렛은 부친의 입을 통해 "마가렛은 모두 알아"(Margaret sees everything. 95)라고 그 너머를 알고, 그 너머를 볼 수 있는 존재(seer)로 부각된 바 있다. 마가렛은 아버지가 전하는 버니스의

자살 소식이 진실이 아님을 알아챈다. 또한 마가렛은 결국에는 버니스가 크레이 그에게 거짓말을 남겨둔 이유를 깨닫고, 버니스의 거짓말의 의미 역시 인식하게 된다. 즉 버니스가 자신이 사랑한 사람들 각자에게 자기 생각에 그들에게 매우 가치 있을 그녀 자신에 대한 특별한 이미지를 남겨 놓았음을 깨달은 것이다 (Gainor 100). 그리고 마가렛은 자신이 버니스에 대해 새로이 알게 된 것을 애비도 알기를 원한다. 애비에게 하는 마가렛의 “오—애비. 그래—이제 난 알아. 당신도 알았으면 좋겠어. 그저—말로 표현할 수 없는 것들이 있지. 느낌으로—말이 아니라. 날아올라 노래 부르는 가슴 두근대는 존재처럼—손으로는 안 잡히는(그녀는 손을 오므리기 시작하고, 그것을 펼친다)”(Oh—Abbie. Yes—I know now. I want you to know. Only—there are things not for words. Feeling—not for words. As a throbbing thing that flies and sings—not for the hand. [She starts to close her hand, uncloses it], 229)라는 대사는 다시 한 번 언어가 불충분한 것임을 부각시켜 준다. 여기서 상징적 제스처가 언어적 행위인 말보다도 가장 심오한 수준의 의미를 전달하는 보다 더 효과적인 수단으로 대체된다.

마가렛은 버니스의 진실을 알게 되었지만, “그녀는 당신을 사랑했어요, 크레이그”(She loved you, Craig. 114)라고 말함으로써 크레이그가 버니스의 거짓말을 믿도록 둔다. 이와 같이 작품은 버니스를 모호한 상태로 신비롭게 남겨둔 채 끝난다. 엘렌 가이너(Ellen Gainor)에 의하면, 버니스는 의도적으로 하나의 ‘기호’(cipher)로 남는데, 이는 버니스가 누구였는가는 그녀가 주변의 사람들에게 어떻게 영향을 미쳤는가보다 덜 중요하기 때문이다(100). 마가렛의 마지막 질문 “오, 이 세상 전체에서—첫 생명이 움직였던 이래로—그런 아름다움이 있었을까? 사랑을 깨닫는 것의 아름다움 같은 그런 . . . 아니, 말로는 안 돼.”(Oh, in all the world—since first life moved—has there been any beauty like the beauty of perceiving love?. . . No, Not for words. 229)로 마무리하며 글라스펠은 의미심장한 무대지문을 마지막 행으로 처리하며 작품을 접는다. “그녀는 손을 쥐었다가, 해를 입히지 않으려는 것을 놓아 주는 몸짓으로 손을 편다”(She closes her hand, uncloses it in a slight gesture of freeing what she would not harm, 229)라는 무

대 지문에서 제시되듯이, 자유롭게 풀어주는 해방의 손짓으로 기존의 언어라는 표현의 영역을 부정하고 이탈하여 그 의미를 전한다.

특히 『버니스』에서 버니스와 마가렛의 관계는 글라스펠의 작품에서 일관되게 나오는 여성들 간의 유대라는 점을 부각시켜 준다. 남편과의 관계보다도 버니스의 진심과 사랑은 마가렛과의 관계 속에 존재하고 진정한 인간간의 깊은 이해와 유대감을 보여준다. 게다가 버니스의 자살이라는 거짓말을 놓고 남편은 진실을 모르는 채 남겨지는 반면, 마가렛은 버니스의 거짓말을 알아채고, 버니스가 그런 거짓말을 한 이유도 파악한 것으로 작품은 제시한다. 또한 버니스의 죽음을 놓고 크레이그와 마가렛이 벌이는 팽팽한 논쟁과 버니스의 애정을 놓고 벌이는 두 사람의 경쟁 관계는 남녀의 애정과 관련한 기존의 삼각관계의 구도를 뒤집는 모습을 보여준다. 글라스펠은 버니스라는 여성을 놓고 마가렛과 크레이그가 애정 싸움을 벌이는데서 낭만적 삼각관계라는 문학적 장치를 미묘하게 조작함으로써 또 다른 기법을 채용하고 있다. 또한 크레이그와 마가렛의 대화를 통해 드러나는 세 사람의 관계에서 글라스펠은 기존의 관습적인 삼각관계를 뒤집을 뿐 아니라 “여성이 변두리적 존재라는 그 인식”(the very sense of women being on ‘the outside’, Ozieblo, *Susan* 44) 자체를 뒤집어 버린다.

버니스가 부재하는 무대에서, 마가렛은 “모든 것을 알고 보아내는” 인물로 부각되면서 무대 위에서 가장 중요한 인물로 군림한다. 글라스펠은 마가렛이라는 여성을 결혼하지 않은 독신 여성으로 사회 운동가의 모습으로 그림으로써 전통적인 결혼 관계에서 벗어나 있는 자주적이고 사회의식이 강한 여성의 모습으로 ‘신여성’으로 그린다. 부친에 의하면, 마가렛은 시카고에서 “어떤 노동 운동 관련 일”(some labor things)에 관계하며, 마가렛 역시 자신이 “사상범으로 투옥된 사람을 석방시키려 노력하는 중”(trying to get out of prison all those people who are imprisoned for ideas, 102)이라고 언급한다. 그러나 글라스펠은 마가렛의 정체성과 버니스와의 우정의 성격에 관하여는 명확하게 하지 않는다. 버니스의 집에 마가렛의 방이 별도로 마련되어 있고, 마가렛에게 버니스는 ‘호흡과 같은 존재’로 삶의 의미이며, 버니스가 임종하며 마지막 벨은 말도 마가렛의 이름이었지

만, “글라스펠은 마가렛을 레즈비안으로 공공연하게 묘사하지는 않고 의도적으로 이점에 대해 과묵함”(Gainor 106)으로써, 두 사람의 관계를 레즈비안의 관계로 확정짓는 것은 유보시키고 있다.

이상에서 살펴보았듯이, 『버니스』는 『사소한 것들』과 마찬가지로 글라스펠의 부재의 미학을 여성적 관점에서 훌륭하게 잘 보여주고 있는 작품이다. “부재하는 주인공으로 인해 관객의 동일시 하고자 하는 욕망은 끊임없이 연기되는”(with an absent protagonist the spectator’s desire to identify is constantly deferred. Kattwinkel 51) 가운데, 관객들은 자연스럽게 무대 위의 인물들의 대사와 벌어지는 상황에 비판적 거리감을 확보하게 된다. 한 인물을 규정짓는 정체성과 관련하여, 이 작품은 그 인물에 대한 하나의 정체성보다는 다른 사람들과의 관계성 속에서 그 정체성이 만들어지는 것임을 보여준다. 그리고 그 정체성 구축 작업이 사회적 관습과 가치관과 무관하지 않음을 보여준다. 제한적이고 강요되며 억압적인 힘으로 군림하는 현실 세계의 관습과 가치관에서 벗어나 자유롭게 된 상황, 즉 현실을 떠나 죽음의 세계로 간 여성을 통해, 글라스펠은 이런 관습적 한계를 벗어나서 그 여성의 진정한 욕망과 삶에 대해 조명할 기회를 보여준다. 버니스는 비단 무대 위의 다섯 인물과의 관계 속에서 한정되는 여성이 아니라, 진정한 삶을 찾고자 했던 여성의 모습으로 자신의 인생을 결혼 관계와 남편과의 관계 속에서만 의미를 찾지 않는 여성의 모습을 제시해 주고 있다. 버니스는 세상으로부터 거리감을 유지한 가운데, 삶을 부정하지 않은 여성이다. 그러하기에 글라스펠은 삶을 마감하는 자살을 선택한 여성으로 그리지 않고, ‘거짓말’이라는 장치를 통해 남편에게만 자살을 선택한 여성인 것처럼 진실을 덮어둔 채 극을 마무리 한다. 또한 이를 통해 여성들 간의 동지적 유대 관계를 더욱 부각시킴으로써, 기존의 틀을 벗어난 진정한 인간관계의 가능성을 보여주하고자 했다. 그리고 그것은 ‘말’이라는 표현 양식인 너무도 한정적인 그 너머에 존재하는 것이다.

III. 엘리슨의 부재와 시의 미학: "Alison wrote it for me."

『엘리슨의 집』은 문학 정전에서 대표적 여성 작가로 자리한 디킨슨과 그녀의 가문의 이야기가 근간이 되었다. 『엘리슨의 집』이 쓰인 1930년은 디킨슨의 탄생 100주년을 맞는 시기로 디킨슨의 전기와 그녀의 작품에 대한 관심이 부흥했던 시기였다. 특히 디킨슨의 특이한 칩거에 대한 여러 해석들이 난무했던 시기였다.⁵⁾ 그러나 글라스펠은 "이 극은 결코 디킨슨의 생애에 근거하지 않았다. 그녀의 작품과 성격에 대한 느낌에서 비롯되었다"(The play was in no way founded on the life of Dickinson. It grew out of a feeling for her work and character. *The Complete Plays* 310)고 밝힌 바 있다. 이는 『엘리슨의 집』이 유명 여성 작가의 전기가 아니라 독자적인 작품으로 판단되기를 원했던 것이라 하겠다. 디킨슨의 칩거와 그 이유에 대한 세간의 관심과 그녀의 연애 가능성에 대한 흥미 등이 더해져 살아남은 가족들의 이야기와 일화로 디킨슨이라는 인물에 대해 적어간 전기 처럼, 『엘리슨의 집』은 엘리슨이라는 죽은 여성 시인의 살아남은 가족들의 기억과 그들의 대화를 기반으로 엘리슨이라는 인물을 구축해나간다는 점에서 전기 기술 방식과 유사하다. 또한 이는 글라스펠이 이전의 작품에서 시도해온 부재하는 인물의 정체성을 구축해나가는 기법과 가장 잘 맞아 떨어진다. 전기 작가 역시 남겨진 기록과 살아있는 사람들의 기억과 증언을 통해 그 인물에 대한 이야기를 기록해 나가며, 이 작품에서도 부재하는 여성 시인에 대한 남아있는 인물들의 과거의 일화에 대한 이야기들을 통해 여러 가지 정보를 바탕으로 18년 전에 작고한 인물의 정체성을 구축하는 그 과정 자체가 관심이다. 이 과정에서 글라스펠은 다른 사람들의 기억과 추측을 통해 죽은 여성에 대한 복잡한 이미지를 만들고, 다각적 시각을 제시하여 단순한 결론을 내리는 것을 막는다(Ozieblo, *Susan* 55). 또한 엘리슨은 여성 작가를 대변해주는 인물로 그녀의 작품은 여성 작가의 작품이

5) 당시에 디킨슨의 작품 출판을 둘러싼 가족들 간의 갈등과 디킨슨에 대한 여러 이야기들이 나와, 허구와 사실의 구분이 어려울 정도였다. 세 편의 디킨슨 전기가 나온 바 있는데, 글라스펠도 이 전기들을 접한 것으로 판단된다(Gainor 225 참조).

세상에 출판되기까지의 선정과 공개와 사회적 인정의 과정에 개입되는 문제점들을 지적해 준다.

‘자기만의 방’에 머물러 있던 엘리슨이 혼자서 외로이 겪어야 했던 고통과, 가문의 명예를 위해 사랑을 희생시켜야 했던 처지를 염두에 둘 때, 그녀의 금기의 미 출판 시는 여성으로서의 엘리슨 본인에 대한 이해를 더 깊게 해줄 뿐 아니라, 다른 사람들에게 억압된 금기의 사랑을 토로하고 인정하는 기회로 작용한다. 사적인 영역에서만 존재하고 세상에서는 ‘부재’의 존재로 감추어져 있던 엘리슨의 시는 오히려 타인들의 경험과 공유되며 공적 존재가 된다. 또한 가문의 일원이 아닌 외부인인 놀즈(Knowles)와 가족 간의 입장 차이는 공적인 예술가로서의 엘리슨의 정체성과 사적인 여성으로서의 엘리슨의 정체성을 대비시키는 가운데, 결국 이 두 가지 축이 동전의 양면 같이 맞물려 있는 것임을 보여준다.

작품에서 중요한 공간으로 언급되는 엘리슨의 방은 여성 작가의 ‘자기만의 방’으로 창작 공간이자 사적인 공간이다. 특히 엘리슨의 모델이 디킨슨임을 염두에 둘 때에는 디킨슨의 칩거로 유명한 방이기에 엘리슨의 방이 갖는 의미는 더욱 의미심장하다. 놀즈는 “하지만 그 방은 세상에 속하지요, 안 그런가요? 엘리슨 스탠호프의 방은—무언가가 있어요.”(But that room belongs to the world, don't you think so? Alison Stanhope's room—holds something. 316)라며, 엘리슨의 방을 특별한 공간으로 부각시킨다. 18년 동안이나 엘리슨의 방을 지켜왔다는 아가사(Agatha)는 “사람들이 엘리슨의 방을 들여다보게 안 둘 거야”(I won't have people looking through Alison's room. 317)라며 엘리슨의 방이 세상 사람들과 그들의 시선으로부터 격리되고 보호되어야 하는 특별한 사적인 공간임을 거듭 강조 해준다. 또한 작품의 초반부터 ‘엘리슨의 시가 모두 출판 되었는가’라는 놀즈의 되풀이 되는 질문은 앞으로의 엘리슨의 미 출판 시의 존재 여부에 관심 갖게 해 주고 그 가능성을 강력히 시사해 준다. 이름 자체가 ‘know’와 ‘knowledge’를 자연스럽게 연상시키는 가운데, 이 집 바깥에서 온 외부인인 놀즈는 특히 엘리슨의 작품을 사랑하고 그녀에 대해 더 잘 알고 싶어 하는 욕망을 가진 ‘세상’을 대변해주는 역할을 한다. 또한 그는 엘리슨의 정체성과 그녀의 감추어진 작품에 대

해 알고 세상에 알리는 역할을 맡는다.

엘리슨의 '자기만의 방'은 유부남에 대한 사랑을 담은 세상에 공개되지 않은 한 꾸러미의 미 출판 연애시를 오랜 세월 동안 감추고 그 공간에만 한정시켜 왔다. 의미심장하게도, 글라스펠은 엘리슨의 연애시가 발견되는 시점이 엘리슨의 방이 더 이상 사적인 공간으로 머물지 않게 되는 시점, 즉 집이 팔리는 시점으로 설정한다. 엘리슨의 연애시는 엘리슨 개인에 대한 평가 뿐 아니라 가문에 대한 오점을 초래할 가능성이 있다. 그러하기에, 그 시의 발견과 동시에 그대로 사장시킬 것인지 세상에 공개할 것인지의 문제에 봉착한다. 엘리슨은 이미 자연과 종교를 노래한 시인으로 그녀의 시에 하나님에 대한 사랑과 명상을 담은 종교적 취향을 지닌 여성 시인으로 국가적 명성을 확보하고 있었다. 그러하기에, 유부남에 대한 사랑이라는 그녀의 감추어진 금기의 사랑과 그녀의 내밀한 욕망을 노래한 새로 발견된 연애시는 엘리슨이라는 인물과 작품에 대한 기존의 평가와 관련하여 논란을 초래할 여지가 있는 것이다. 그녀가 평생 간직한 유부남에 대한 사랑 이야기를 예술적인 형태로 구현한 자신만의 방에 숨겨놓은 시는 가족들이 엘리슨에 대해 지닌 그동안의 생각들도 바꾸어 놓을 수 있는 충격적인 것이다. 또한 미 출판된 이 연애시의 분량이 지금까지 출판된 그녀의 시의 분량에 버금가고, 작품의 완숙도 역시 더 뛰어난 것('at her best' 347)으로 언급된다. 따라서 이 연애시의 발견 사실은 엘리슨이 정말 어떤 존재였는지에 대한 본격적인 논의를 촉발시킨다. 이 시를 세상에 공개하는 문제를 놓고 논의하는 과정에서 가족들은 과거의 자신들의 기억과 경험을 내놓으며 엘리슨의 공적/사적 영역에서의 정체성을 구축해 나간다.

나아가 글라스펠은 엘리슨의 시를 둘러싼 가족들의 논의라는 사적인 차원의 문제를 예술 작품의 소유권의 문제, 그리고 개인적/가문적 가치와 사회적 가치의 대비라는 문제로 확대시킨다. 한 개인의 창작 행위와 그 창작물에 대한 권리와 사회와의 연관성의 문제가 제기되는 것이다. 게다가 창작 당사자의 의중을 알기는 불가능하게도 오래 전에 고인이 된 상황에서 이 문제가 진행되는 점은 하나의 창작물이 이미 세상에 탄생한 이상 개인의 수중을 벗어난 것인가라는 문제를 보

다 극단으로 만든다. 글라스펠은 가족 구성원들의 날카로운 논쟁을 통해 이 문제의 결론으로 가는 과정을 그대로 보여준다. 그리고 이 논의 과정에서 세대 간의 대립이 첨예하게 나타나고, 이는 결국 엘리슨의 금지된 사랑의 감정에 대한 구시대적 인식과 새 시대적 가치관의 대비와 변화의 문제도 동반한다.

엘리슨의 새로 발견된 시에 대한 입장 차이는 세대별로 나뉜다. 구세대를 대변하는 아가사와 스탠호프는 가문의 명예라는 가치관에 입각한다. 반면, 신세대를 대표하는 엘사(Elsa)와 그녀의 오빠 에벤(Eben)과 테드(Ted)는 젠더를 막론하고 그녀의 감정의 중요성과 세상 속에서 그녀와 그녀의 시의 존재의 필요성을 더 중요하게 여긴다. 엘리슨과 자매인 아가사가 엘리슨의 미 출판 연애시를 혼자만 간직하고 있음으로써 엘리슨의 금기의 사랑을 숨기고자 하는 노력은 엘리슨이 작고한지 18년이 지난 시점까지도 계속되었다. 심지어는 그 시를 없애기 위해 집을 불태우려는 행위로까지 이어진다. 아가사는 엘리슨이 가문의 일원에 그치는 것이 아니라 세상에 속한 존재(“She doesn’t belong to just us. She belongs to the world. 318”)라는 테드에게 “분명히 말하는데 세상에 속하지 않았어! 우리에게 속했다고. 난 세상으로부터 지킬 테다—세상이 가져가지 못하게 할 거야—설사 그게 날 죽일지라도—그리고 너희 모두를 죽이더라도!”(“I say she does not belong to the world! I say she belongs to us. And I’ll keep her from the world—I’ll keep the world from getting her—if it kills me—and kills you all! 318”)라고 강경한 입장을 취한다. 아가사만이 아니라, 집안의 가부장적 존재인 스탠호프 역시 가문의 명예를 지키려는 확고한 입장을 고수한다. 스탠호프는 엘리슨의 미 출판 연애시는 “엘리슨만을 위한 것”(for her alone. 347)으로 “세상 사람들에게 자기 마음속을 보여줄 필요는 없는 것”(She does not have to show her heart to the world. 349)이다. 즉, 엘리슨의 금기의 사랑을 세상은 모르게 둥으로써 엘리슨을 보호하겠노라는 입장이다. 나아가 그는 아가사 조차도 할 수 없었던 일, 즉 엘리슨의 시를 태워 그 존재 자체를 없애버리는 일을 자청하고 나선다. 스탠호프는 엘리슨 역시 구시대의 가치관의 지배를 받은 그 시대의 산물로 정리하며, 엘리슨이 “본인의 사랑을 사람들에게 말하지 않는 시대에 속하기에, 그 사랑을 가슴 깊

속이 간직했던 존재”(she was of an age when people did not tell their love. She held it deep in her heart. 351)로 규정한다.

반면, 신세대에 속하는 테드나 엘사와 에반 그리고 앤에게 엘리슨은 가문의 차원을 벗어나 세상에게 속한 존재이다. 엘사는 “그건 엘리슨의 심장이예요. 그걸 막을 수는 없어요—그분이 사랑하셨던 세상에서 사는 걸요”(It’s Alison’s heart. You wouldn’t keep that from—living in the world she loved. 350)라며 부친에게 맞선다. 엘리슨의 시는 엘리슨의 진심이었고, 세상 역시 엘리슨이 사랑한 곳이기에 엘리슨은 세상 속에서 존재해야 하는 것이다. 에반에게 엘리슨은 자신의 가문만의 소유물이기에는 너무도 큰 존재이다(They were too big for just us. They are for the world. 351 참조). 또한 앤에게 엘리슨의 창작물은 가문의 일원이 세상에서 사라지고 난 후세에도 세상 속에서 존재해야 하는 “온갖 사랑에 대한 선물”(a gift to all love, 351)이다. 특히 “엘리슨의 시가 전해지게 둘 수 없나요—온갖 사랑에 대한 선물로요—여기 남게 해 주세요—당신이 여기 없을 때에도.”(Won’t you let Alison’s words pass on—as a gift to all love—let them be here—when you are not here? 351)라는 앤의 대사는 시대를 초월하여 존재하는 예술 작품의 가치와 존재 의미를 인식하도록 촉구한다.

글라스펠은 특이하게 ‘부재’하는 엘리슨의 대체적 인물을 무대에 등장시킴으로써 부재의 주인공을 담은 다른 작품과 『엘리슨의 집』을 차별화시킨다. 글라스펠은 엘사가 부재하는 엘리슨을 대신하여 세대의 변화 속에 동일한 문제와 고난을 지니지만 다른 해결책을 찾는 경우로 제시하고 있다. 동일한 상황이지만 다른 선택을 한 두 여성의 모습이 대비되는 가운데, 엘리슨은 “더 젊은 여성의 개입을 통해 본질적으로 자신의 목소리를 들려받고 생애에는 할 수 없었던 말들을 하도록 허용 된다”(Kattwinkel 49). 구세대인 엘리슨은 유부남에 대한 사랑이라는 사회적으로 금기시 되는 감정을 숨기고 가문을 위해 혼자만의 방에서 ‘외로움’ 가운데 고통당했다면, 신세대인 엘사는 사회적 금기를 무시하고 자신의 감정에 충실하여 이혼하지 않은 유부남과 달아나는 선택을 했다. 엘사의 선택은 “가문과 공동체의 신념에 저항하기로 택한 여성의 선택을 대표하는 것”(Gainor 235)이다.

게다가 엘사의 선택은 루이즈(Louise)와 같은 보수적이고 인습적인 여성으로부터는 도덕적인 비난을 받지만 이와 나란히, 같은 세대에 속하며 같은 연배의 여성인 앤의 입을 빌어 당시의 젊은 여성들이 그녀를 용감하다고 여기고 부러워했다고 언급하게 함으로써, 글라스펠은 사회적 규범과 도덕적 규약을 깨는 엘사의 행위가 부정적인 시선에서 비껴나고 오히려 긍정적인 평가로 이어지게끔 장치하고 있다.⁶⁾

글라스펠은 먼저, 자신만의 방에 가두어 놓았던 엘리슨의 숨겨놓았던 감정과 욕망을 신세대인 엘사의 상황을 통해 인정받게 한다. 스탠호프에 의하면, 엘리슨의 연인은 부친의 30주년 동창회 때 캠브리지에서 만난 하버드 대학 영문과 교수(a teacher of English, at Harvard, 349)로 자식 딸린 유부남이었다. 두 사람은 단번에 사랑에 빠졌는데, 그 남자가 엘리슨을 찾아왔을 때 스탠호프는 엘리슨이 집에 머물 것을 종용했다(In this room I asked her to stay. 349). 그리고 엘리슨은 연인과의 가출과 도피 대신 오빠의 말에 순종하여 사랑을 희생시키고 가문의 명예와 사회의 도덕적 규약을 지키고자 집에 남는 선택을 했다. 스탠호프에게 엘리슨의 선택은 가문을 위해서나 개인을 위해서 옳고 당연한 선택이었다. 그리하기에 동일한 상황에서 연인과 달아나는 선택을 한 엘사는 “그토록 엘리슨이 지키고자 했던 이름을 더럽힌 존재”이며, 가문의 이름에 먹칠을 한 존재이다. 여성에게 기대되는 사회적 도덕을 지키고 집에 남기로 한 엘리슨의 선택을 “올바른” 선택으로 판단하는 스탠호프와 달리, 엘사는 엘리슨의 선택을 그녀가 겪었을 “외로움”과 연관 지으며 같은 여성으로서 안타까워한다.

한편, 문제가 되고 있는 엘리슨의 금지된 사랑의 경험은 세대를 막론하고 불행한 결혼과 혼외 관계에 얽혀있는 가족들 각자가 처한 상황과 공유점이 있다. 놀즈가 “그분의 무언가가 여기, 여러분 모두에게 남아있는 듯해요—약간은 다른 형태로”(It's as if something of her remained here, in you all, in—quite a different form. 335)라고 말했듯이, 모두에게 엘리슨의 ‘무언가’가 있다. 스탠호프

6) 글라스펠 역시 유부남이었던 조지 크랩 쿡과 사랑하여 결국 결혼하게 된 바 있다.

는 앤의 어머니를 사랑했으나 자식들을 위해 결혼 관계를 지켰다. 엘사는 루이즈의 친구인 마가렛(Margaret)의 남편과 사랑에 빠져 유부남인 그와 함께 달아났다. 에벤 역시 현재의 결혼 관계 속에서 행복한 남편으로 지내지는 못한다. 그러하기에 한편으로는 가문의 이름을 중시하면서도, 금기의 감정을 품고 그로 인한 도덕적 제약으로 고민의 경험이 있는 가족들에게 엘리슨의 시는 본인들의 심경을 대신 표현해 준 것이다. 그리하여 남녀를 막론하고 각자 모두 엘리슨의 시는 “자신들을 위한 시”로 인정하기에 이르며, “엘리슨은 날 위해 이런 시들을 썼어요”(Alison wrote these poems for me, 353)라고 고백한다. 심지어, 시의 공개를 반대하는 스탠호프조차도 엘리슨의 시가 자신의 감정을 대변해 주는 것임을 인정한다. 그 뿐 아니라 엘사는 엘리슨의 시는 미래의 누군가에 의해서도 본인들을 위한 시로 평가받을 것임을 분명히 한다.

나아가 엘리슨의 시는 가족들이 기억으로 그녀를 아는 가족의 차원을 넘어서 다른 사람들이 엘리슨을 이해할 수 있게 해주는 도구적 존재로 확장된다. 앤은 자신이 엘리슨을 몰랐지만 엘리슨의 시를 통해 그녀를 알게 되었다고 한다. “하지만 난 그분을 알아요. 그분의 시가 그분을 알게 해 주었어요”(But I do know her. Her poems let me know her. 341)라는 앤의 대사처럼, 엘리슨의 시는 엘리슨이 누구인지를 타인에게 표현해주고 전달해 주는 중요한 매체인 것이다. 더구나 여기서 앤이 엘리슨을 알게 해 준 것으로 의미하는 시는 현재 논란을 일으키는 금기의 사랑을 노래한 연애시이다.

특히 작품은 여성으로서의 엘리슨의 감정에 초점을 맞추어, 엘리슨은 한 개인이 아니라 이제 여성의 대변인으로 내세워진다. 앤은 엘리슨의 시를 엘사에게 남기라며 “여성에게요. 엘리슨이 그렇게 말했으니까요—여성을 위한 거라고”(To a woman. Because Alison said it— for women. 352)라고 한다. 또한 엘리슨과 엘사를 서로 다른 선택을 한 여성으로 차별화하는 스탠호프에게, 엘사는 “그렇다면 엘사를 위해, 어머니와, 저를 위해 말씀하시게 두세요.”(Then let her speak for Elsa, and Mother, and me. 352)라고 한다.⁷⁾ 엘사는 엘리슨의 시가 “사회가 여성들에게 부과하는 도덕적 규약을 엄격히 준수할 때 일어나는 여성들의 욕망과 외

로움에 대해 이야기해 주는 것”(to tell the story of women’s desire and loneliness when they adhere strictly to the moral codes society imposes on them, Ozieblo, Susan 55)으로 여기고, 자신과 모든 여성을 위해 쓰인 시로 평가한다.

엘리슨의 시의 운명은 시대의 변화와 함께 간다. 강경하던 스탠호프의 태도는 새로운 한 해와 새로운 세기의 시작을 알리는 12시를 치는 시계 소리와 함께, 새로운 세기에 와서야 변화한다. 스탠호프는 엘리슨의 시가 보편적인 호소력과 공감을 주며 만인을 대변하여 표현한 시임을 인정하면서도, 엘리슨을 그 시대적 정신의 대변자로 과거적 인물로 남기를 바라왔다. 그리고 여전히 엘리슨의 시대에 돌려주는 것이 옳다고 주장하며, 엘리슨의 방에서 있었던 일은 그 방에서 끝내는 게 옳다는 입장을 고집해 왔다. 그러나 글라스펠은 이런 스탠호프가 뜻을 굽히게 만들고, 의도적으로 스탠호프의 심경 변화가 시대의 변화를 뜻하는 새로운 세기로 넘어온 다음 이루어짐을 부각시킨다. 더구나 작품의 시간적 배경이 19세기의 마지막 날이라는 점과, 공간적 배경인 엘리슨이 살던 오래된 집이 곧 팔리게 될 상황은 새 시대의 변화와 함께 지나간 사회의 구습 대신 새로운 인식으로 전환될 부분들을 강조해 준다. 또한 궁극적으로는 엘리슨의 사랑과 그 시에 대한 평가와 태도나 엘사의 사랑과 선택에 대한 판단을 내리는 사회적 규범과 도덕적 규약이 고정적인 것도 본질적인 것도 아니며, 변화 가능한 것임을 보여주는 것이기도 하다. 나아가 이는 글라스펠이 여성 작가의 작품에 대한 새로운 평가를 요구하는 간접적인 표현으로 읽힐 수도 있다.

엘리슨의 미 출판 시는 새로운 시대에 남기는 엘리슨의 ‘선물’로 자리매김됨으로써 세상에 남는 운명을 맞았다. 스탠호프는 엘리슨이 선물 주기를 좋아했다며 자신의 시대에서 젊은 세대에게 주는 선물을 만들 수 있다면, 엘리슨은 가버

7) 참고로, 2010년에 출판된 전집과 1930년에 출판된 『엘리슨의 집』에서는 이 대사가 엘사의 대사로 되어 있으나, 카렌 라플린(Karen Laughlin)은 이것이 앤의 대사이며 출판사가 착오를 일으킨 것으로 지적한 바 있다(232). 그러나 엘사의 대사로 보는 것이 더 타당하다는 판단 하에, 본고에서는 엘사의 대사로 처리하였다.

린 것이 아니라고 한다. 스탠호프는 엘리슨의 연애시를 엘사에게 건네주며 “엘사에게 – 엘리슨으로부터”(For Elsa – From Alison. 353)라고 엘리슨의 시를 엘리슨이 엘사에게 주는 선물로 규정한다. 여기서 스탠호프가 시를 출판하는 쪽으로 마음을 바꾸게 된 것은 “사회의 굳건하고 책임감 있는 구성원으로, 매우 사랑했으나 그것이 옳기 때문에 부인했던 여성이라는 ‘본질적인 엘리슨’에 대한 그 자신이 지닌 이미지를 후세에도 보존하고자 하는 욕구”(to preserve for future generations his own image of the “essential Alison”: a steadfast and responsible member of society, a woman “who loved to the uttermost, and denied, because it was right”, 195) 때문이라고 힌즈-보드는 파악한다. 그러나 작품은 스탠호프의 시각을 뛰어 넘어, 엘리슨의 시는 도덕적 규약에 저항했던 여성을 상징하는 엘사에게 주는 선물로 부각시킨다. 이는 결국 유부남에 대한 미혼 여성의 사랑이라는 엘리슨과 엘사의 사회적 금기의 사랑을 인정함을 의미하는 것이다.

이와 같이, 죽은 엘리슨은 자신의 연애시의 발견과 함께 영원히 살아남으며 그 존재감을 더욱 확고히 한다. 엘리슨의 연애시의 힘과 영향력은 유부남과 동거하는 엘사가 부친의 이해를 얻게까지 해 주었다. 체레핀스키는 이를 “죽은 자가 산 자를 변화시킬 수 있는 것”으로 과거가 미래에게 영향력을 미치는 부분을 강조하며 “없는 주인공이 다른 인물들이 연결되게 해주는 매트릭스”(the missing protagonist is a matrix through which the other characters relate, 151)라고 평가한 바 있다. 작품의 결말은 엘리슨의 예술의 열렬한 찬미자인 신문기자 놀즈가 작품의 초반에서 말한 “그분은 죽지 않았어요. 그분과 관련된 어떤 것도 살아있어요”(She isn’t dead. Anything about her is alive, 313)를 입증해 주는 것으로 마무리 된다. 또한 이 작품의 여정 전체가 엘리슨의 진정한 모습을 찾아가는 과정임은 젊은 세대인 에본의 “걱정 말아요, 엘리슨 고모. 우리가 고모를 찾았어요.”(Never mind, Alison. We have found you. 349)라는 대사를 통해 그 과정의 결실로 발견에 이르렀음을 분명히 해 준다. 또한 “다시는 혼자가 아니실 거예요”(You will never be alone again. 349)라는 엘사의 대사는 엘리슨의 감정을 인정해 주는 표현이며, 그녀가 혼자서 고통당하는 외로운 존재가 아님을 지적해 주

는 것이다. 이로써 글라스펠은 작품 끝에서 부재의 존재인 엘리슨을 자신의 예술 작품과 함께 영원히 세상 속에서 살아남는 존재로 확고하게 살려 놓는다. 엘리슨의 미 출판 시는 가문의 수치라는 측면에서 금기의 사랑을 담은 문체 있는 시로 인식 되지만, 예술적 차원에서 중요한 인간의 감정과 상황을 표현한 시이기도 하다. 유명 시인의 작품을 놓고 글라스펠은 가족들이 이 시를 사장시키지 않고 공개하는 것으로 결정내리는 것을 보여줌으로써, 예술 작품의 소유권이 가문에 있는가 아니면 세상 사람들 모두의 것인가라는 문제에서 가문이나 한 개인의 차원을 넘어서 공공의 소유로 자리매김 하고 있다.

다음으로, 글라스펠이 『엘리슨의 집』에서 주인공인 엘리슨이라는 인물의 부재만이 아니라, 그 인물의 창작물 역시 부재하는 존재로 설정한 점을 살펴볼 필요가 있다. 이 작품에서는 엘리슨의 작품으로 디킨슨의 시 대신 랄프 왈도 에머슨(Ralph Waldo Emerson)의 시 ‘집’(House)이 두 번에 걸쳐 인용된다. 여기서 엘리슨이 디킨슨을 구현한 인물임이 명확한 가운데서도, 글라스펠이 여성 시인 엘리슨의 작품으로 굳이 남성 시인인 에머슨의 시를 인용하고 있는 점은 다소 의도적으로 보이며 중요하게 생각해 보아야 할 부분이다. 작품의 제목인 ‘엘리슨의 집’은 엘리슨의 창작 공간이 된 집을 의미함과 동시에 엘리슨이 쓴 ‘집’이라는 제목의 시라는 점에서 엘리슨의 작품을 의미하는 이중적 의미를 지닌다. 그리고 창작 공간인 그 ‘집’은 팔리고 개조될 예정이다. 그 뿐 아니라, 엘리슨의 작품 ‘집’은 남성 시인의 작품으로 대체된 상태이다. 엘리슨과 엘리슨의 미 출판 연애시가 모두 부재의 존재로 나오는 것이 물론 디킨슨 가문의 허락을 받지 못했기 때문이기도 하지만, 극작술의 차원에서 볼 때 엘리슨의 작품 역시 부재의 상황으로 설정함으로써 여성 작가의 부재의 문제로 확장시키는 가운데 글라스펠은 ‘부재’라는 주제를 더욱 부각시킨 것으로 평가할 수 있다.

이러한 설정은 문학 정전에서 여성 작가의 부재와 남성 권력의 개입의 문제에 대한 의식을 촉구한다. 엘리슨의 계승자로 엘사가 분명하지만 엘리슨의 작품의 운명을 좌우하는 것은 엘사가 아니라 오빠인 스텐호프라는 사실과 출판된 엘리슨의 작품 역시 출판의 선별 과정에서 오빠와 남자 조카인 에반 그리고 하버드

대학의 버로우(Burroughs) 교수라는 남성에게 의해 이루어졌다는 점은 중요하다. 즉, “우린 전부 버로우 교수에게 주었지. 그 사람이 자기 생각에 그다지 좋지 않다고 여겨지는 몇 편을 제외하고는 전부 들고 갔어”(We gave them all to Professor Burroughs. He took all except a few he thought weren't so good. 326)라는 스탠호프의 대사는 여성 작가의 작품이 남성들의 손과 남성들의 시각을 통해 편집되고 삭제되고 훌륭한 작품으로 평가되거나 아니면 부족한 작품으로 묻히는 운명임을 극명하게 보여주는 것이다. 이와 관련하여, “심지어 어떻게 엘리슨의 목소리가 처음으로 세상에 들리게 되는가 하는 이야기는 해석의 하나”이며 “출판 과정 그 자체가 이미 엘리슨의 본래의 예술적 표현들을 바꾸었다”고 지적받기도 한다(Hinze-Bode 198). 죽은 엘리슨의 시를 출판하는 과정은 여성 작가의 작품에 대한 발굴 작업과의 유사성을 보여준다. 여성 작가의 작품을 사장시키는 것과 편집본에 포함시키거나 결작으로 평가하는 그 과정과 결과 모두에 남성 권력이 개입되는 것이다. 엘리슨의 시의 부재와 관련하여 힌즈-보드는 에머슨을 인용하는 것은 “여성 예술에 대한 잣대로 남성 전통을 받아들이는 것”(201)이며, 시인 자신의 어휘들이 부재하는 점과 남성 고전을 통해 대체시킨 점은 남성의 목소리를 통해 여성 예술가가 전유되고 엘리슨의 사적인 위치가 작품 속에서 근본적으로 가능하지 않음을 강조해 주는 것이라고 지적한다(200).

흥미롭게도, 『엘리슨의 집』에서는 엘리슨 자신이 본인의 작품의 운명에 관여하지 않는 것으로 일관되게 그려지고 있다. 세상으로부터 은둔한 채 자신의 작품 역시 자기만의 방에 머물기를 원했는지, 아니면 세상 사람들에게 자신의 숨겨진 사랑 이야기가 전달되고 사회적 인습으로 인해 외롭게 지낸 본인의 삶이 작품을 통해 전해지길 원했는지에 대한 엘리슨의 의사나 의도조차도 전혀 모르는 상태로 남는다. 엘리슨이 자신의 사랑의 감정을 담은 시들을 없애 달라는 마지막 부탁을 했다는 아가사의 이야기도 있었으나, 엘리슨의 시를 18년간 숨겨온 아가사 역시 “내가 어떻게 말할 수 있겠니—엘리슨이 내가 뭘 해주기를 원했는지?”(How could I tell—what she wanted me to do? 340)라고 엘리슨의 의도에 대해 모른다고 말한다. 게다가 그 시를 엘사에게 넘겨준 아가사의 의도 역시 불분명하게

남은 채 아가사 역시 죽게 되어, 분명한 진실은 불분명한 상태로 과거 속에 남는다. 이와 같이 엘리슨은 궁극적으로 침묵한 채로 남는다. 따라서 작품 바로 끝부분까지 시인이 “의미”한 바는 생존자들이 내놓는 해석을 통해서만 만들어진 것으로 남는다. 그리하여 글라스펠의 주인공은 하나의 “불확실한 기호”(unfixed cipher)로 남는다(Hinze-Bode 197).

나아가 이 작품은 여성 작가의 창작물과 관련한 논의를 포함한다는 점에서 작가 글라스펠의 부재의 문제와도 연관지어볼 수 있다.⁸⁾ 『엘리슨의 집』에서 글라스펠은 ‘부재’라는 장치를 사용하여, ‘부재’하는 시인 엘리슨 뒤의 숨겨진 얼굴인 디킨슨과 글라스펠 자신이 ‘존재’하게 한 가운데, 여성 작가의 작품 자체를 세상에 공개하고 출판하고 작가로서의 지위를 확보하게 만드는 발굴과 평가 과정 전체에 걸쳐 남성들의 ‘보이지 않는 손’에 의해 작가로서의 여성의 운명이 좌지우지되는 막강한 남성 권력의 행사에 대해 문제를 제기하고 있다.

IV. 결론

아프라 벤(Aphra Behn)의 경우, ‘최초의 직업 여성 작가’로 벤을 정전에 복구시킬 것을 주장했던 페미니스트 비평가들 가운데는 벤의 작품에 실망하여 그녀를 다시 ‘각주’의 처지로 되돌려 보내야한다는 가혹한 평가를 내리며 돌아선 경우가 있었다. 남성 비평가인 빅스비가 글라스펠이 “연극의 역사에서 각주 이상의”(more than a footnote in the history of drama, *Plays* 30) 가치가 있다고 일찍이 평가했지만, 글라스펠의 경우에도 『사소한 것들』과 『가장자리』 외에는 더 이상 들여다볼 필요도 없는 작가라는 혹평을 받기도 했다. 게다가 『엘리슨의 집』의

8) 캐서린 로디어(Katharine Rodier)는 극작가 역시 시인처럼 홀로 작업하고 무대에서 부재하는 존재이지만 그 누구보다도 권력을 지닌 중요한 존재이며, 엘리슨이 고인이 된 것처럼, 극작가의 작품 역시 사후에 공연되기도 한다고 지적하면서 글라스펠의 부재의 문제와 연관지어 논의하고 있다(214).

경우는 불륜의 사랑을 여러 등장인물들의 삶의 한 부분으로 설정한 점을 놓고 글라스펠 자신이 남편이었던 제임스 쿡(James Cook)과의 불륜 관계를 정당화하고 자기변명을 시도한 것이라는 비평가들의 따끔한 지적도 존재한다. 하지만 글라스펠이 작품 전반에 걸쳐 사회적 금기나 도덕적 틀의 제한을 뛰어넘고 벗어나는 시도들을 담고 있으며, 이런 관점에서는 불륜 역시 관습적인 결혼 제도와 도덕의 틀을 벗어나려는 하나의 시도라 하겠다.

『버니스』나 『엘리슨의 집』이 『사소한 것들』만큼 높은 명성을 누리지는 못했으나, 이 작품들을 이어주는 실 가닥은 '부재와 침묵으로부터 나오는 권력'이라고 평가된다(Czerepinski 153). 앞서 살펴보았듯이, 『버니스』의 경우, 한 인물에 대한 평가와 정체성 부여가 타인에 의해 이루어지고, 더구나 죽은 다음에 구축되는 상황이다. 게다가 거짓된 사실에 기반을 두고 이루어지는 것으로 설정한 점에서 흥미로웠다. 버니스의 상황은 여성이 현실에서 없을 때에야, 부재의 존재가 되어야 그 존재가 화두가 되고 중심이 될 수 있는 현실임을 부각시켜 주었다. 『엘리슨의 집』 또한 여성 시인의 작품이 죽고 나서야 세상에 알려지고 재평가와 주목을 받는 것으로 설정하였다. 이와 같이 여성은 현재가 아닌 과거의 존재로서 의미 있으며, 과거의 유물처럼 발굴되어야 할 대상이다. 그러나 흥미롭게도 두 작품의 부재하는 여주인공들은 모두 죽은 다음 남긴 그들의 '선물'을 통해 본인들이 없는 현재에서 더 큰 권력과 존재감을 행사한다. 버니스가 크레이그에게 남긴 자살이라는 '거짓말'의 선물과 엘리슨이 엘사에게 주는 선물로 표현된 금기의 사랑을 노래한 연애시는 모두 죽음을 너머서 작동하는 권력의 행사를 보여줌으로써 무덤 너머의 역설을 성공적으로 이루어 냈다.

특히 『엘리슨의 집』은 글라스펠이 자신과 같은 여성 작가의 고독한 길을 걸어간 디킨슨의 삶과 그녀와 가족들의 관계에 대한 탐구를 통해 자신의 삶을 재조명해보는 계기로 평가할 수 있다. 글라스펠은 디킨슨에게서 "여성들에 대한 사회적 통제의 희생자"(a victim of society's stranglehold on women)의 모습을 보고 디킨슨과 자신을 동일시했었다(Oziblo, Susan 54). 자신의 분신일 수도 있는 인물을 부재의 주인공으로 삼아 글라스펠은 『엘리슨의 집』에서 여성 작가의 발굴

과정에 있어 남성 권력의 개입의 문제와 관련하여 간접적이지만 강력하고도 인상 깊게 문제를 제기할 뿐 아니라, 나아가 자신의 글쓰기 행위의 의미를 탐구해 보고 있다 하겠다.

글라스펠과 부재의 문제를 거론하며, 글라스펠이 “본인의 작품을 제외하고는 모든 역사적 기록에서 스스로를 부재하게 만든 듯 보인다”(she made a point of absenting herself from the historical record in all but her artistic works. 20)고 힌즈-보드는 언급한 바 있다. 이런 지적처럼, 미국 현대 연극사에서 한동안 글라스펠 자신이 ‘부재’의 존재로 남아 있었다. 본고에서 살펴본 이 ‘부재의 여주인공’들이 존재하는 자들에게 미치는 영향력을 염두에 두며 (더구나 여성 시인이라는 예술가적 존재일 경우 엘리슨의 미 출판 시처럼 반드시 발굴되어야 하며), 글라스펠의 그 ‘부재’의 의미들이 재발견되어야 할 것이다. 글라스펠의 관심사들은 “‘단순히’ 페미니스트적인 것이 아니라 심오하게 페미니스트적”(not ‘merely’ feminist but profoundly feminist, Czerepinski 153)이었고, 글라스펠은 “자기 방식대로의 아방가르드 모더니스트”(her own kind of avant-garde modernist, Makowsky, “Susan Glaspell” 64)로, ‘페미니스트 사상과 실험적 형식을 조합한 작가’로서 사상과 형식적 측면에서도 독보적인 작가임은 분명하다. 그녀에 대한 사회 역사적 조명이건, 모더니스트 작가로서의 접근법에 의해 연구되건, 수잔 글라스펠은 오늘과 함께 작업했던 현대 미국드라마의 선구적 존재로 확고히 자리매김 되어야 하며, 그녀가 받아 마땅한 ‘일관되고 지속적인’ 연구와 비평적 주목을 받을 가치가 있는 작가로 평가되어야 할 것이다.

주제어 수잔 글라스펠, 부재의 미학, 『버니스』, 『엘리슨의 집』, 『사소한 것들』, 부재하는 여주인공

인용문헌

- Aston, Elaine. "“Meeting the Outside’: The Theatre of Susan Glaspell.” *Difference in View: Women and Modernism*. Ed. Gabriel Griffin. London: Taylor and Francis, 1994. 155-67.
- Bach, Gerhard, and Claudia Harris. “Susan Glaspell—Rediscovering an American Playwright.” *Theater Journal* 44 (1992): 94-96.
- Barlow, Judith E. “Susan’s Sisters: The ‘Other’ Women Writers of the Provincetown Players.” *Susan Glaspell: Essays on Her Theater and Fiction*. Ed. Linda Ben-Zvi. Ann Arbor: U of Michigan P, 1995. 259-300.
- Ben-Zvi, Linda, ed. *Susan Glaspell: Essays on Her Theater and Fiction*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1995.
- . *Susan Glaspell: Her Life and Times*. New York: Oxford UP, 2005.
- Bigby, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. Volume I: 1900-1940*. Cambridge: Cambridge UP, 1982.
- . Introduction. *Plays by Susan Glaspell: Trifles, The Outside, The Verge, Inheritors*. Ed. C. W. E. Bigby. Cambridge: Cambridge UP, 1987. 1-31.
- Carpentier, C. Martha, ed. *Susan Glaspell: New Directions in Critical Inquiry*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2006.
- Carpentier, Martha, and Barbara Ozieblo, eds. *Disclosing Intertextualities: The Stories, Plays, and Novels of Susan Glaspell*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006.
- Czerepinski, Jackie. “Beyond *The Verge*: Absent Heroines in the Plays of Susan Glaspell.” *Susan Glaspell: Essays on the Theatrical Fiction*. Ed. Linda Ben-Zvi. Ann Arbor: U of Michigan P, 1995. 145-54.
- Dymkowski, Christine. “On the Edge: The Plays of Susan Glaspell.” *Modern Drama* 31 (1988): 91-105.

- Gubar, Susan. "‘The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity." *The New Feminist Criticism*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon, 1985. 292-313.
- Friedman, Sharon. "Bernice’s Strange Deceit: The Avenging Angel in the House." *Susan Glaspell: Essays on Her Theater and Fiction*. Ed. Linda Ben-Zvi. Ann Arbor: U of Michigan P, 1995.
- Gainor, J. Ellen. *Susan Glaspell in Context: American Theater, Culture, and Politics 1915-48*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2001.
- Glaspell, Susan. *Alison’s House*. New York: Samuel French, 1930.
- . "Bernice." *Plays by Susan Glaspell*. Boston: Small, Maynard and Co., 1920. 157-230.
- . *Susan Glaspell: The Complete Plays*. Eds. Linda Ben-Zvi and J. Ellen Gainor. Jefferson: McFarland, 2010.
- Hinze-Bode, Kristina. *Susan Glaspell and the Anxiety of Expression: Language and Isolation in the Plays*. Jefferson: McFarland, 2006.
- Laughlin, Karen. "Conflict of Interest: The Ideology of Authorship in *Alison’s House*." *Susan Glaspell: Essays on Her Theater and Fiction*. Ed. Linda Ben-Zvi. Ann Arbor: U of Michigan P, 1995. 219-35.
- Makowsky, Veronica. *Susan Glaspell’s Century of American Women: A Critical Interpretation of Her Work*. New York: Oxford UP, 1993.
- . "Susan Glaspell and Modernism." *The Cambridge Companion to American Women Playwrights*. Ed. Brenda Murphy. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 49-65.
- McBride, Kecia Driver. "Silence and the Struggle for Representational Space in the Art of Susan Glaspell." *Disclosing Intertextualities: The Stories, Plays, and Novels of Susan Glaspell*. Eds. Martha C. Carpentier and Barbara Ozieblo. Amsterdam: Rodopi, 2006. 159-82.

- Noe, Marcia. *Susan Glaspell: Voice from the Heartland*. Western Illinois Monograph Series, No 1. Macomb: Western Illinois U, 1983.
- Ozieblo-Rajkowska, Barbara. "The First Lady of American Drama: Susan Glaspell." *BELLS: Barcelona English Language and Literature Studies*. 1 (1989): 149-59.
- Ozieblo, Barbara, and Jerry Dickey. *Susan Glaspell and Sophie Treadwell*. London and New York: Routledge, 2008.
- Papke, Mary E. *Susan Glaspell: A Research and Production Sourcebook*. Westport: Greenwood, 1993.
- Rodier, Katharine. "Glaspell and Dickinson: Surveying the Premises of *Alison's House*." *Susan Glaspell: Essays on Her Theater and Fiction*. Ed. Linda Ben-Zvi. Ann Arbor: U of Michigan P, 1995. 195-218.
- Waterman, Arthur E. *Susan Glaspell*. New York: Twayne, 1966.

Glaspell's Aesthetics of Absence: Paradox Beyond the Grave

Abstract

Hong, Yumi

Susan Glaspell(1876-1948), the representative female playwright in the history of the American theatre, has generated critical debates and drawn critical attention not only as the contemporary writer and colleague of Eugene O'Neill but also as a great female writer. Although she has been drawing feminists' attention since her first inclusion in literary canon in the 1980s, Glaspell still remains relatively on the margin of the critical studies and debates. This paper, focusing on Glaspell's *Bernice* and *Alison's House*, aims to restore the interests in her works and provoke more studies about her and her works by discussing Glaspell's 'aesthetics of absence' and her absent heroines who are already dead.

Bernice and *Alison's House* both show the whole process of exploring and constructing the identity of each absent heroine, whose 'absent presence' overwhelms the other living characters as the center of the stage. Giving more power to absence and silence than to presence and speech, both plays contain Glaspell's strategy of paradox as her attempt to demolish the established gender-based system and to 'make' new orders and new values. Part I explores general characteristics of Glaspell's 'aesthetics of absence' and her device of the absent heroine. Part II discusses the constructing process of Bernice's identity and the significance of Bernice's lie in terms of power, and examines how Bernice disrupts the myth of 'the angel of the house' by exercising power over her husband with her lie rather than the truth. Part III examines Alison's problematic unpublished love poems about her forbidden love and how her works provoke debates about the ownership of artistic work. The involvement

of male power in editing, publishing, and evaluating female writer's works is also discussed. With Alison serving as the representative of female writers, and her house and her room serving as "a room of one's own" for female writers, Glaspell raises questions about the absent female writers and their authorship. Finally, Glaspell achieves the paradox beyond the grave by highlighting how Bernice through her lie and Alison through her unpublished love poetry take presence to the people living, exercising their power beyond their death. Like her absent heroines, Glaspell herself, being absent for a while in the history of the theatre, goes beyond her absence and death, requesting her place in the literary history as a writer who deserves 'constant and persistent' critical studies.

Key Words Susan Glaspell, aesthetics of absence, *Bernice*, *Alison's House*, *Trifles*, absent heroine

홍유미 (단독연구)

명지대학교

논문투고일: 6월 30일

논문심사일: 7월 5일~25일

게재확정일: 8월 1일