

감성의 포스트 여성주의 정치학: 사라 케인의 *Blasted*와 *4.48 Psychosis*를 중심으로*

심 정 순
숭실대학교

I. 사라 케인에 대한 새로운 페미니즘 시각의 재평가

28세의 나이로 요절한 사라 케인(Sarah Kane, 1971-1999)에 대한 기존 비평들은 그녀를 1990년대 중반 침체된 영국 연극계에 새로운 도전정신과 활력을 불어넣은 일명 ‘면전(폭력)연극’(In-Yer-Face theatre)의 젊은 남성 극작가군의 하나로 평가해왔다. 그녀의 작품들은 마크 레이븐힐(Mark Ravenhill), 패트릭 마버(Patrick Marber), 마틴 맥도나(Martin McDonagh) 등의 남성 작가들의 작품들과 함께 극단적 충격과 감성의 극작 차원에서 주로 논의되어 왔다. 짧은 극작 기간 동안 그녀는 『폭파』(*Blasted*) (1995)와 『4.48 정신병』(*4.48 Psychosis*) (1999)을 포함 모두 5편의 연극작품을 남겼다.

‘면전(폭력)연극’(이후 ‘면전연극’)이란 말은, 알렉스 시어즈(Aleks Sierz)의 정의에 따르면 ‘감각의 연극’(a theatre of sensation, 4)으로 감성 쇼크요법을 사용하여, 기존 질서와 도덕 등에 의문을 던지고 전복시킨다. 즉 정상/비정상, 인간/동물, 진리/비진리 기타 이분법적 개념에 대한 전통적 구분과 그 세계관을 해체하고, 더 깊은 차원의 의미를 추구한다고 정의한다. 이러한 공연의 특징으로, 무대 위에서

* 이 논문은 한국연구재단의 지원으로 수행되었음.(NRF-2011-327-G00071)

터부시 되었던 주제를 다루고, 모욕, 욕설 등의 더러운 언어와 폭력의 사용을 이야기한다. 또 다른 차원에서 여성주의 연극학자인 엘린 다이아몬드(Elin Diamond)는 ‘면전연극’에 대하여, “미학적 거리감이 배제된 연극”이라고 설명하기도 한다.¹⁾ 또 사라 케인 전문학자인 그래함 손더즈(Graham Saunders)는 그의 책에서 ‘면전연극’이라는 단어 대신, 1990년대 후반 영국의 연극들이 범죄와 폭력으로 특징 지워진다는 점에서, 사라 케인을 포함한 일련의 젊은 작가군을 “신세대 폭력주의 작가들”(new brutalists, *Love me 4*)이라고도 부른다.

폭력을 전경화하는 ‘면전’ 극작 스타일에 관한 기존 비평가들의 몰입은 최근까지 케인의 작품을 젠더 이슈나 여성주의의 맥락에서 비평적 읽기를 유보하는 경향을 이끌어냈다. 더구나 케인 자신도 한 인터뷰에서 “나는 여성 작가로서 책임감을 느끼지 못한다”(I have no responsibility as a woman writer because I don't believe there's such a thing. Stephenson and Langridge 134)라고 확인함으로써 이러한 경향에 힘을 실어 주었다고 볼 수 있다.

그럼에도 불구하고, 케인의 작품에 내재된 여성주의적 원리는 알렉스 시어즈, 크리스토퍼 이니즈(Christopher Innes) 등 남성 비평가들에 의해서도 총론적인 차원에서 지적되어 왔다. 시어즈는 면전연극에 등장하는 “폭력적인 남성과 거친 여성의 이미지는 여성주의적 정서에서 발전되어 나온 것”(with its images of violent men and rude girls, it stemmed from two decades of growing feminist sensibility, 237)으로 해석하고 있으며, 이니즈는 케인의 작품이 “여성주의적 원리를 극단적으로 채용”(can be seen as taking the feminist principle that ‘the personal is political’ to its extreme, 530)한 것으로 본다. 최근 수년 동안에는 일레인 에스톤(Elaine Aston), 질 돌란(Jill Dolan) 등을 비롯한 여성주의 학자들과 그래함 손더즈 등이 케인의 작품에 대한 여성주의적 해석과 비평을 활발하게 전개하고 있다.

특히 손더즈는 2010년 드 보스(de Vos)와의 공저 『맥락 안에서 본 사라 케인』

1) Elin Diamond. Interview. Aug. 10, 2005.

(*Sarah Kane in context*)에서 지금까지 케인에 대한 기존 비평의 시각을 한 단계 뛰어넘어 케인의 전 작품을 한 여성작가의 현실적 체험이라는 전체적 맥락 속에서 해석해야 한다는 주장을 설득력 있게 펴고 있다. 에스톤 역시 케인을 여성주의 극작가로 인정하면서, 그동안 기존 비평들의 한계점을 이렇게 지적한다. “기존 비평은 케인 작품의 새로운 감성구조를 제대로 읽어내지 못했다”(The failure to ‘see’ Kane’s critique of masculinity is also consequent upon an inability to read her new ‘structure of feeling’. *Feminist Views* 89). 이후 에스톤은 케인의 출판되지 않은 ‘극적 독백들’(dramatic monologues)에서 케인의 작품에 지속적으로 나타나는 여성주의적 감성과 주제를 확인한 바 있다(De Vos and Saunders 2).

이 논문의 기본 입장 역시 케인을 한 여성주의 작가로서, 그녀의 삶의 체험과 작품을 총체적 맥락에서 연관 지어 해석할 때 좀 더 깊이와 통찰력 있는 해석이 가능하다고 본다. 케인의 도전적/실험적 극작술은 기존 비평가들을 경악케 했고 혹평을 이끌어낸 바, 이제 케인의 작품에 대한 기존 비평들의 문제점을 구체적으로 살펴 볼 필요가 있다. 케인의 작품, 특히 『폭파』에 대한 기존의 혹평들을 정리해 보면, 1)포르노적 이미지의 폭력성, 2)언어의 폭력성, 3)비사실주의적 드라마투르기의 문제로 나뉜다. 그러나 케인의 극중에 나타나는 여러 종류의 폭력성과 충격적 감성의 강조는 실제로 90년대 영국 연극계에 풍미하던 새로운 극적 글쓰기 스타일의 한 특징으로, 이는 양극체제의 붕괴 이후 90년대 영국 사회의 변화는 더 이상 사실주의 극 구조로는 적절히 표현될 수 없다는 분노한 젊은 작가들의 극적 실천이라 볼 수 있다. 실제로 상기한 면진연극의 기법은 이미 잔혹극, 자코 비안 드라마, 하워드 바커(Howard Barker) 및 쿠엔틴 타란티노(Quentin Tarantino) 등의 공연적 실천을 통해 이미 널리 알려지고 전용되어 왔다.

시어즈는 기존 연극계, 주로 남성 비평가들의 케인의 『폭파』에 대한 혹평을 촉발시킨 또 다른 이유가 “섹스와 폭력은 남성의 전유물이라는 주류 매체들의 환상을 침범했기 때문”(such a play by a young woman seemed to transgress the mainstream media’s fantasy that sex and violence are the preserve of men, 99) 이라고 설명한다. 더불어 전통 사실주의 극작 형식을 해체했다는 점에 집중된다.

비평가들의 주된 혹평은 그 극의 폭력 자체라기보다는 폭력적 세상 묘사에 대한 극적 구조의 부재가 극형식을 망가뜨린다는 것이었다. 케인의 폭력은 즉흥적으로 설명할 수 없이 일어나기 때문에, 감성을 재현 구조로부터 분리시킨다.

the major complaint of the critics was directed not against the play's violence but against the fact that the contingent lack of structure of a violent world spills over into the dramatic form. Kane's violence disconnects affects from representation because it erupts spontaneously and inexplicably. (De Vos and Saunders 200)

한 예로 평론가 마이클 빌링톤(Michael Billington)은 “『폭파』가 급진적으로 혁신적인 형식을 취하고 있으며, 완벽하게 사실주의적인 전반부와 은유적으로 공포스러운 후반부는 연결이 안된다”(its radically innovative structure, in which the first half is perfectly naturalistic and the second half is metaphorically horrific, did not work. De Vos and Saunders 47)고 본다. 이러한 혹평들의 결과로 23세의 케인은 경험 부족의 풋내기 여성 작가로 낙인찍히게 된다.

그러나 케인 작품의 폭력 재현 문제는 면전연극 스타일의 특징만으로 평가해서는 그 가치와 의미를 제대로 읽어낼 수 없다. 그녀의 작품 속에 내재된 ‘새로운 감성 구조’를 이해하기 위해서, 감성에 대한 여성주의적 시각을 재조망하여 새로운 지평을 살펴볼 필요가 있다.

II. 감성과 ‘분노’에 대한 포스트 여성주의적 재탐구

흔히 여성주의나 여성운동과 관련되어 대중에게 연상되는 여성 이미지는, 남성과 가부장사회에 대해 ‘분노한 여성(들)’의 부정적인 이미지다. 그러나 해리엇 러너의 정의에 따르면 여성의 분노는 “우리가 상처 받고, 권리를 침해당하고 욕구나 바램들이 적절히 이루어지지 못했을 때 나타나는 신호다”(15) 라고 정의한

다. 분노는 전통 가부장사회에서 여성에게는 허용되지 않았던 감정이다. 이러한 화내지 않는 여성의 전형적 이미지로 가부장사회가 구조해 낸 ‘착한여자’ 이데올로기를 그 예로 들 수 있다.

‘사적인 모든 것들은 정치성을 지닌다’(The personal is political)라는 구호를 표방하는 서구의 제2물결 여성운동은 1970년대 이후 포스트모더니즘의 전반적인 영향을 받게 된다. 그러한 결과로 나타난 새로운 흐름이 여성/남성의 이분법적 개념으로 대변되는 사적/공적(private/public sphere)영역/공간의 해체와 재 개념화다. 이들은 전통적으로 여성적인 것, 가치 없는 것으로 억압 받아왔던 ‘사적인(여성적) 영역’의 가치와 중요함을 일깨우고 여성주의적 관점에서 전면적인 재 개념화 작업을 시도한다. 이에 따라 많은 사회 문화적 이슈들에 관한 여성 관점의 대안 담론들이 생산되게 된다. 이러한 중요 이슈 중의 하나가 감성/이성의 이항 대립적 이슈로 제2물결 여성운동은, 사회적 여성억압의 감성적 차원인 ‘여성의 분노’를 하찮은 개인적(사적) 영역에서 사회적 차원으로 공론화시켰다(Anger seemed to be reintroduced into the political arena with the rise of feminism in the 1970s. Stearns 287). ‘여성의 분노’에 대한 여성중심 시각의 재 개념화의 결과로 감성이 갖는 정치적 효용가치가 새롭게 부각되었다. 이러한 작업은 서구모더니즘이 이성 중심/남성중심 패러다임을 축으로 가부장적 억압을 존속해온 것에 대한 하나의 대안적 체계로 포스트모더니즘이 감성의 가치와 중요성 및 감성이 갖는 전복적 창조성에서 새로운 가능성을 발견하기 시작한 것과 맥을 같이 한다.

여성주의 철학자들은 서구 가부장사회의 이성중심적 방식에 대한 대안적 문화 정치적 코드로서 여성중심적 감성 시각의 대두와 이에 따른 세계관의 해석을 주장한다. 글로벌시대 새로운 여성운동 문화의 한 패러다임을 제시하는 그녀의 저서 『감성의 문화 정치학』(*Cultural Politics of Emotion*)에서 사라 아메드 (Sara Ahmed)는 역사적으로 서구적 세계관에서 어떻게 감성/여성이 동일 하위 질서로, 원시성과 동일한 차원으로 편입되었는가의 기원을 다음과 같이 분석한다.

여성은 감성(감정들)과 함께 연상되며, 여성은 자연에 가깝고 식욕에 의해

지배되며, (남성들처럼) 사고, 의지, 판단력을 통해 그들의 몸이라는 실체를 초월할 수 없는 존재라는 것이다.

Emotions are associated with women, who are represented as ‘close’ to nature, ruled by appetite, and less able to transcend the body through thought, will and judgment. (3)

반면, 아메드를 비롯한 여성주의 철학자들은 이러한 가부장적 다원적 감성 모델의 본질론적 성향을 거부하고 감성을 구조주의 차원에서 새롭게 해석한다. 즉 감성을 “심리적 본질”(psychological state)이 아니고, “사회적 문화적 실천”(social and cultural practices, Ahmed 9)이라고 본다. 나아가 이들 여성주의 철학자들은 이 시대의 여성주의를 감성적 지평에서 새롭게 정의 내린다.

여성주의는 타자들의 고통에 관한 시정의 정치학이다. 여성주의 연대를 통한 기획은 타자들의 고통에 대해 반응하는 하나의 방식이 될 수 있다.

Feminism, as a politics of redress, is also ‘about’ the pain of others. Feminism’s collective project might become then a way of responding to the pain of others. (Ahmed 174)

여기서 ‘타자’는 인종, 계급, 성성(sexuality)의 지표를 포함한다. 또한 이러한 타자들의 고통에 대한 ‘반대와 거부’의 표시는 ‘궁극적인 희망’과 연관된 행위로, 변화의 욕망과 관련되어 있다고 해석한다(the hope that guides every moment of refusal and that structures the desire for change, Ahmed 171). 아메드에 의하면, 이러한 여성주의 시정의 정치학에서 가장 중요한 감성은 ‘분노’로, 분노는 현실 개혁을 위한 실천적 참여를 촉진시키는 촉매역할을 한다고 본다.

(타자들의) 고통에 대한 반응을 행동화하기 위해서는 ‘분노’가 요구된다. 분노는 상기한 고통의 부당성과 그 시정의 당위성에 대한 해석이라고 본다.

The response to pain, as a call for action, also requires anger: an

interpretation that this pain is wrong, that it is an outrage, and that something must be done about it. (174)

여성주의 심리학자인 앨리슨 재거(Alison Jaggar) 역시 ‘분노’라는 감성이 갖는 전도적 창조의 가능성을 일깨워 주었다. 즉, 분노는 여성에게는 ‘금지된 감정’(outlaw emotions) 중의 하나로 사회적으로 힘없는 계층에게는 분노가 허용되지 않는다. 왜냐하면 그로인한 대가로 받게 될 사회적인 불이익을 고려하기 때문이다. 이러한 금지된 감성을 경험하는 여성 개인은 자신의 정신적 건전성까지 의심하기에 이른다. 그러나 그러한 분노가 많은 여성들이 공유하는 감정이라는 인식은 정치적, 인식론적으로 사물을 새롭게 보는 시각을 제공함으로써, 기존 체제에 저항할 수 있는 하위 문화적 근거를 제공한다고 설명한다(161). 헤리엇 러너는 여성분노의 심리적 의미에 대해 다음과 같이 해석한다. 즉 분노함으로써 “다른 사람들이 강요하는 것에 거부(no)를 표시하고 자기 내부 속의 명령에 긍정(yes)하게 된다”(15).

III. ‘새로운 감성구조’ 실험극 드라마투르기

상기한 분노를 포함한 ‘새로운 여성중심의 감성 패러다임’은 실험극 형식의 드라마투르기와는 어떤 관계가 있을까. 여성주의 연극학자인 페타 테이트(Peta Tait)는 감성구조가 어떻게 이성 중심적 드라마투르기에 대한 하나의 대안적 구조를 제공할 수 있는가를 다음과 같이 설명한다. 즉 이성적/남성중심적 극서사가 사용되지 않는 비사실주의 실험극 형식의 작품에서는 감성구조가 중요한 공연의 요소가 된다고 본다. 또한 이러한 극 구조는 여성주의 극작가들이 젠더정체성의 한계를 문제화시키는데 유용하다고 본다.

서사적 논리가 사라지면, 감성적 전달방식이 공연된 현존이라는 실체에서 중요한 요소로 등장한다. 최근의 동시대적 공연에서 보이는 적나라한 감성

의 과시는 이성적 질서를 해체시킬 수 있다.

when narrative logic is removed, emotional delivery emerges as a crucial component in the substance of performed presence. Overt displays of emotions in recent contemporary performance may break down the rational order. (165)

나아가 테이트는 ‘분노’를 포함한 도전적 감성의 무대 체현은 과격한 사회적 전도성을 띠는 행위로서, 궁극적으로 전통적 젠더패러다임을 해체시킬 수 있다고 본다.

예기치 않던 도전적인 감성들과 감성적 행위의 의도된 무대적 체현은 급진적 사회전도적 행동으로 볼 수 있다. 왜냐하면 그러한 행동들은 젠더로 이분화된 몸에 허용된 표현의 한계에 도전함으로써, 그에 따른 젠더별 감성의 패러다임을 무너뜨리기 때문이다.

The deliberate enactment of unexpected and defiant emotions and emotional behavior may be considered to be a radical act of social subversion because such acts challenge the permissible limits of the expression of gendered bodies and thereby corrode their emotional paradigms. (164)

이러한 테이트의 통찰력 있는 분석은 사라 케인의 감성적 드라마투르기를 분석하는데 매우 유용하게 적용될 수 있다. 그렇다면 케인의 극단적 감성의 드라마투르기는 여성주의극 전통의 계보학적 맥락에서 어떻게 위치지울 수 있을까? 이는 케인 자신이 여성주의와 관련성을 부인했다는 사실과 상관없이, 그녀의 작품에 극 구조로 체현된 포스트 혹은 제3물결 여성주의의 영향을 분석하는데 중요한 질문이 된다.

1970-80년대의 서구 제2물결 여성주의 극은 여성억압과 불평등에 관해 상기한 ‘분노’라는 금지된 감성의 표출을 통해 사회변화와 전복성의 성취를 이룩하고자 했다. 동시에 차이성(difference)에 바탕을 둔 대안적 여성문화의 창조를 목표로 모성, 모녀관계, 자매애, 여성자아 추구 등의 주제에 천착해 왔고 여성연대성

의 모색이라는 정치 문화적 메시지를 표방했다. 이들 여성주의 극이 여성들을 의식화하기 위해 ‘분노’를 표현하는 극적 방식은 극작가별로 차이는 있으나, 미컨 테리(Megan Terry), 카릴 처칠(Caryl Churchill), 팸 겐스(Pam Gems), 팀버레이크 버텐베이커(Timberlake Wertenbaker) 등에 이르기까지 공통적으로 작품 속에 ‘에피소드 구조’, ‘소격효과’ 등 브레히트의 서사극 기법을 전용하거나 변용하는 경우가 많았다. 이들 작품의 특징은 주인공 남성인물의 부재, 가부장 사회의 남성 폭력성에 기인한 폭력의 시각화도 체현되지 않는다. 이들은 ‘사적인 것의 정치성’이라는 기본입장에서 여성 개인의 삶에 스며든 억압의 실체가 어떻게 가부장 사회구조와 연관되는지를 그려냄으로써 정치적 의식화를 도모해 왔다.

이에 비해 1990년대 이후 포스트여성주의 혹은 제3물결 여성주의의 특징은 ‘소녀의 힘’(girl power)으로 ‘여성주의적 주체성과 저항의 바탕’에는 젊은 20-30대 신세대 여성들이 주도한다.²⁾ 이들은 성인 여성으로서 소녀시대를 재 전유함으로써 전통적인 젠더와 세대라는 개념적 범주를 해체시킨다(Gillis 148). 이들은 또한 ‘여성주의자’라는 딱지를 싫어하며, 대중문화를 통해 자신들만의 영역을 추구하고, 유례없는 개성표현의 자유와 여성적 성적주체로서 자유를 구가한다(Rowe-Finkbeiner 5-9). 또한 제2물결 여성주의를 특징짓는 반 남성정서, 이분법적 성정체성의 강조, 인종, 계급, 이민 등과 같은 글로벌 이슈를 도외시하는 경향에 반대한다. 따라서 제3물결에서 여성과 젠더문제는 상기한 총체적 글로벌투쟁 이슈의 일부가 된다. 그러나 D-I-Y(define it yourself)로 대변되는 개인주의적 스타일의 여성주의를 강조하는 제3물결은 상대적으로 여성들 간의 연대성이나 정치적 실천성은 약한 것으로 드러난다.

에스톤은 사라 케인을 여성주의 극의 계보학적 맥락 속에서 다음과 같이 정

2) 포스트 여성주의와 제3물결 여성주의의 변별성에 관한 뚜렷한 이론적 체계는 아직 확립되어 있지 않다. 때로는 상호 교차적으로 사용되기도 하고, 학자에 따라서는 (Amanda D. Lotz) 포스트 여성주의는 제3물결의 한 지류로 해석하기도 한다. 포스트 여성주의라는 말에는 제2물결 여성주의 목표의 달성을 의미하는 반여성주의적 함의가 있다고도 평가한다.

의한다. “계보학적으로는 여성주의 극진통과 연결되어있지만, 세대별로는 예전 구식 스타일의 여성주의와 연관성은 없는 작가”(genealogically connected to feminist theatre histories, but . . . generationally divorced from an old style of feminist attachment, *Feeling* 579). 즉 1990년대 제3물결/포스트 여성주의 흐름의 신세대 여성 작가로서 사라 케인은 제2물결 여성주의극의 계보사적 전통을 계승하면서도, 동시에 자신만의 독창적인 극형식을 만들어냈다. 손더즈는 이러한 케인의 극작 특징을 극형식에 대한 실험과 전복성(willingness to experiment and subvert dramatic form, *Just a word* 106)이라고 묘사한다.

케인의 극형식에 대한 실험과 전복성은 제2물결과 제3물결 여성주의의 특징을 선택적으로 혼합한 복합적인 방식으로 체화된다. 우선, 그녀의 모든 작품에 공통적으로 나타나는 남성-여성 간의 힘의 관계(interplay of power between men and women, *Love me* 30)는 제2물결 여성주의극의 특징이기도 하다. 동시에 케인은 제3물결 여성주의 영향도 작품에 반영한 것으로 보인다. 우선 그 자신이 제3물결 여성주의의 한 특징인 ‘여성주의자’라는 명칭을 거부했다. 제2물결 여성주의 극에서는 강간 및 남성 폭력에 대한 ‘희생자’로서(De Vos and Saunders 22) 여성적 체험을 극적으로 재현하는 반면, 케인의 여성인물들은 반드시 ‘희생자’로만 그려지지 않는다. 또 작가로서 그녀의 궁극적인 관심도 젠더 차원에만 머물지 않고, 글로벌 세계에서의 생존문제 등 보다 근본적인 삶의 문제에 대한 인간주의적 관심이라는 특징을 띤다. 그러나 케인은 제3물결의 비정치 성향과는 판이하게 자신의 작품 속에 ‘확고한 정치적 입장’을 천명하면서 제2물결의 영향을 고수한다. 더 구체적인 토론은 이후에 나오는 뒷부분의 작품분석으로 미룬다.

IV. ‘분노’의 실험극적 드라마투르기: 『폭과』

『폭과』와 자전적인 마지막 작품인 『4.48 정신병』(4.48 *Psychosis*)의 의미구조가 되는 감성구조의 중심은 ‘분노’다. 가부장 폭력사회에 대한 신세대적 여성중

심 시각에서 분노를 이해하는 것은 이 두 작품의 독특한 극작구조를 해독하는데 중요한 요소가 된다. 실제로 케인은 『폭파』 집필 중 보스니아 전쟁에 대한 뉴스를 보고 분노하여 극 구조를 바꾸었다고 한다(De Vos and Saunders, 49). 앞서 언급한바, 기존 비평에서도 이러한 ‘분노’의 요소는 상당 부분 인정받았는데, 시어즈도 『폭파』는 “응집된 분노감”(a sense of compressed rage, 106)에서 출발했음을 지적한다. 실제로 케인은 60년대 성난 젊은이(angry young men) 작가들을 계승하는 성남 젊은 여성(angry young woman) 작가로 평가받기도 했다. 그렇다면 케인의 ‘여성주의적 분노’는 어떻게 극 구조와 장면 만들기의 드라마투르기로 구체화됐는가? 케인의 『폭파』와 『4.48 정신병』에 나타나는 감성적 풍경에는 강력한 여성 분노를 포함한 ‘금지된 감성들’이 바탕을 이루고 있지만, 극의 재현 스타일은 다르다. 『폭파』에서는 외형적으로 변형사실주의 극 서사를 통해 분노를 구조화하는데 비해, 『4.48 정신병』에서는 더욱 급진적인 포스트드라마틱 형식의 극적 실험이 체현된다.

많은 남성 비평가들은 케이트-이안의 극 전반부(1장과 2장)와 이안-병사의 극 후반부(3장과 4장)의 사실주의와 비사실주의적 극 구조의 연결을 드라마투르기로 미숙으로 평가한다. 이들의 논거는 인과논리를 바탕으로 한 사실주의 극 구조를 기본으로 삼지만 대안적 시각에서 볼 때 앞/뒷부분의 각기 다른 극적 스타일은 전통 사실주의의 시간중심적, 이성중심적 극 전개 논리를 전복하기 위한 하나의 신중한 실험적 드라마투르기로 설정이라고도 볼 수 있다.

이 작품의 현실적 배경은 세르비아(보스니아) 전쟁의 ‘인종청소’와 ‘집단 강간’ 등의 반인륜적 범죄이다. 흔히 기존 사실주의 극 서사의 경우 이러한 시대적 역사성을 인물들의 삶에 연대기 순으로 반영되는 방식을 취했다. 반면 케인은 이러한 주제를 이안-케이트의 ‘사적인 공간’에서 젠더 전쟁 장면으로부터 이안-병사 간의 ‘공적 공간’에서 전쟁이라는 장면 만들기 구도로 확대 부각시킨다. 즉 시간의 연대순적 서사 방식은 ‘공간의 극적 서사’로 변환되는 셈이다.

극 전반부에서는 호텔방이라는 사적 공간에서 한 남성(이안)에 의한 한 여성(케이트)의 강간 장면이 집행된다. 강간은 젠더 간 폭력의 대표적인 이슈로 제2물

결 여성(주의)극에서 흔히 다루던 주제이다. 그러나 여기서 남녀 인물을 재현하는 방식은 가해자/피해자라는 제2물결 여성연극의 이분법적 전형과 달리, 그 관계를 모호하게 만들면서도 제2물결의 영향과 동시에 새로운 극적 재현 스타일을 보여준다. 1장의 호텔방 안의 사적 공간은 병과 죽음의 분위기로 가득 차있다. 표면적으로는 사실주의적 장면 만들기처럼 보이나, 실제로는 ‘상황성과 분위기’가 강조된다. 두 인물의 과거 이력과 스토리도 드러나지 않는다. 케이트와 이안은 모두 병자이다. 케이트는 발작하면 기절하는 병이 있는데 작품 『잘자요, 엄마』(*night, Mother*)의 제시(Jessie)의 간질병을 연상시킨다. 이안도 암으로 추정되는 치명적인 병으로 폐 수술 후 죽음을 앞두고 있다. 구체적인 병명을 밝히지 않는 것은 개인성보다는 이를 통한 병, 죽음의 보편적인 분위기 창조를 강화하기 위한 것으로 보인다. 이 둘 사이는 과거 애인이었고, 이안은 웨일즈 출신의 45세 유부남으로 지방지 기자다. 그는 상업주의 미디어, 가부장적 가치관 및 보수적인 정치 성향을 대변하는 남성우월주의자, 인종차별주의자다. 케이트는 21세 남부 출신으로 무직이며 저소득 계층의 나이브한 시골 여성이다. 21세의 나이치고는 어쭙잖게 ‘손가락을 빠는’ 행위는 이러한 ‘소녀적 순진성’에 대한 하나의 극적 아이콘이라 볼 수 있다. 동시에 ‘소녀성’의 강조는 신세대 제3물결 여성정서를 재현하는 방법이라 볼 수 있다. 두 남녀 간 공통점은 인종적, 경제 계층적으로 비주류에 속한다는 것 외에는 별로 없다. 특히 세대 차이와 감성의 차이는 두 인물 간 갈등 심화의 요소로 작용한다.

사적 공간인 호텔방 안에서 이안과 케이트의 관계는 힘의 주체와 객체로 그려진다. 이안의 힘은 그가 항상 들고 있는 가부장적 폭력의 상징인 총에 의해 더욱 강화된다. 그는 케이트에게 언어폭력으로 무시하고 모욕한다: “너는 바보야. 절대로 취직 못해”(You are stupid. You are never going to get a job. 8). 이에 케이트는 강한 ‘거부’로 저항한다: “날 바보라고. 난 바보가 아니야”(You think I am stupid. I’m not stupid. 21). 무단히 섹스 행위를 명령하는 이안에게 케이트는 “다정하지만 섹스와는 상관없는 웃음을 활짝 웃어 보임”(Smiles a big smile, friendly and non-sexual. 5)으로써 거부의 의사를 표시한다. 이 시골 소녀/여성은

이러한 무언의 ‘거부’ 행위를 통해 ‘성적 주체’로서 일종의 ‘소녀적 힘’(girl power)을 발휘한다. 그녀는 자의로 이안을 호텔방까지 따라왔지만, 그 이유는 ‘인간주의적’ 관심에서다. “걱정이 돼서”(worried), “불행한 듯 보였어”(You sounded unhappy. 4). 이와 같이 그녀는 감성적으로 이안과 소통할 수 없다. 그녀의 소녀적 순진함은 이안의 성적 공격적 분위기를 개의치 않는 듯 천진하게 웃어댄다. 여러 차원에서 둘 간의 부조화가 암시된다. 그러나 강간 이후 케이트의 인간적 관심은, 즉 여성주의 시각에서 중요한 의미를 찾을 수 있는 ‘타인의 아픔에 대한 사랑과 보살핌의 감성’은 전면적으로 바뀌어 이안을 혐오하게 된다(She is staring at him with ‘hate’. 25).

무고한 폭력은 분노의 감성을, 분노는 혐오의 감성을, 혐오는 복수라는 또 다른 폭력 행위를 촉발시킨다. 케이트가 이안을 혐오하는 강한 감성에 휩싸여 있다면, 이안은 나름대로 자신이 과거에 저지른 살인과 폭력 행위에 대해, 비록 그것이 나라를 지키기 위한 애국심의 발로였다 하더라도 ‘보복’에 대한 두려움의 감성에 떨고 있다. 그래서 이안은 항상 총을 몸에 지니고, 방 외부의 어떤 소리에도 민감하게 반응한다. 호텔 방안은 강한 부정적인 감성의 분위기로 가득 차있다. 이안과 케이트 두 인물 간의 소통의 부재는 대화를 통해서도 나타난다. 이안의 대사는 죽음과 폭력 지향적인 반면 케이트의 대사는 삶과 생명 지향적이다. 케이트는 “담배 피지 마”(Please stop smoking.), “이식 수술할 수 없어?”(Can’t you get a transplant? 11)라고 하는 반면, 이안은 “살아있는 동안 즐긴다”(Enjoy myself while I am here. 12), “나라가 (외국)쓰레기 인간들에 의해 파괴되는 것을 막기 위해 사람을 죽인다”(I won’t see it destroyed by slag 32)라고 하는 반면, 케이트는 “살인은 나쁘다”(I don’t believe in killing. 32)라는 식의 대조적인 대화를 구사한다.

이 작품에서는 성과 인종과 관련된 많은 언어가 폭력적인 방식으로 언급되는데, “음부”(sucking gash 19; cunt 25), “아랍인과 파키스탄인”(Wogs and Pakis 4) 등 이루다 열거할 수 없을 정도다. 동시에 이미지 차원의 시각적 폭력도 무대 위에서 수행되는데, 이안이 자위를 하는 장면, 강간 이후 케이트가 이안의 머리를

힘껏 갈기는 장면(26), 케이트가 강간 장면을 재연하는 장면(27), 분노에 찬 케이트가 오랄 섹스하면서 이안의 성기를 물어뜯는 장면(31) 등으로, 케이트의 적극적인 반항은 제2물결 여성 극에서 흔히 묘사했던 일방적 희생자의 이미지 차원을 넘어 행동으로 자신의 의지를 수행해 내는 일종의 여성 중심적 주체성을 보여준다. 이러한 다차원의 폭력적 행위들은 다음에 이어지는 공적 전쟁 장면에서도 계속 반복되고 있다.

케이트-이안 장면이 남녀 간의 젠더 전쟁이었다면, 후반부로 가면서 공적 공간에서 전쟁 상황이 벌어진다. 3장에서 호텔은 폭격으로 무너지고 전쟁터로 변한다. 전쟁터에는 인간의 욕망 본능인 섹스, 굶주림, 폭력과 죽음만이 난무한다. 기관총을 든 한 병사가 등장함으로써 힘의 주체로서 이안과 지배 대상으로서 케이트의 주체/객체의 상황이 ‘전복’된다. 즉, 여성/피해자/객체와 남성/가해자/주체라는 이분법 공식이 해체되고, 장면에 따라 이러한 주체 위치들은 순환적으로 일어난다. 이 장면에서도 이름도 없는 한 병사와 이안 간의, 즉 남성과 남성 간의 힘의 관계에서 주체/객체 간의 지배와 억압, 성 폭력, 몸이라는 실체와 실존의 파괴, 궁극적으로 죽음과 무 존재의 문제가 제기된다.

병사의 폭력적 힘은 그가 들고 있는 소총(sniper's rifle)에 의해 상징된다. 병사는 이안의 담배를 뺏으면서 무자비한 ‘힘의 논리’를 “나는 총이 있고 너는 없으니까”(‘cause I’ve got a gun and you haven’t. 40)라고 설명한다. 병사는 자신이 전쟁 중에 여성들을 집단강간 했다고 이야기 한다. 그런데 그 자신의 애인도 다른 병사한테 죽임을 당했다며 이안을 강간한다. 그리고 병사는 목놓아 운다. 이어서 병사는 그 다른 병사가 자신의 애인의 눈을 먹었다며, 이안의 양쪽 눈을 한쪽씩 빨아내서 먹는다. 그리고는 총으로 자살한다. 이 병사의 심리적인 동인은 분노-미움-복수로 폭력을 행사해 복수를 실천하지만, 그 폭력을 결국 자신에게도 행사함으로써 결국 자신의 존재를 ‘폭파’시키고 만다. 이러한 장면 만들기를 통해 주체/객체와 가해자/피해자의 이분법을 해체한다. 폭력의 악순환은 종국에는 멸망이라는 주체의식이 시각적으로 강하게 관객에게 전달된다. 여기서 극적 액션을 추진하는 동인은 ‘강한 감성의 흐름’이다.

4장에서 죽은 병사와 장님이 된 이안의 장면에 케이트가 마을 사람이 던진, 배고파 우는 아기를 들고 등장한다. “마을 사람들이 모두 울고 있어”(Everyone in town is crying. 51). 케이트의 이러한 행위는 곧, 다른 동료 인간들의 고통에 대한 관심과 사랑의 실천으로 볼 수 있다. 이러한 다른 인간/타자들의 고통에 대한 감성적 민감성은 앞서 말한 여성주의적 감성 반응의 윤리와도 상통한다. 이안은 자신의 삶을 빨리 끝내겠다고 총을 달라하고 케이트는 총알없는 총을 건네준다. 케이트는 “하느님이 싫어해”(God wouldn't like it.), “포기해서는 안 돼”(You can't give up. 55)라며 생명지향의 메시지를 남기는 반면, 이안은 “신은 없어”(No God), “나를 살려놓고 벌주려고 그러지”(I know you want to punish me, trying to make me live. 55)라며 죽음지향의 대사를 반복한다. 그는 권총을 입에 넣고 자살을 반복해 시도하나, 불발로 끝난다. 케이트는 “운명이야. 그렇게 죽으면 안 되는 거야”(Fate. See. You're not meant to do it. 57)라는 생명존중의 메시지를 반복한다. 아기가 결국 죽고 이에 케이트는 ‘주체 못할 정도로 히스테리컬한 웃음’을 웃고 또 웃음으로써 이런 존재론적 부조리 상황에 대한 허탈감과 분노를 웃음을 통해 극복하려 한다.

5장에서 케이트는 기독교 신도인 듯 작은 십자가로 아기무덤을 만든다. 그리고 굶주림에 못 이겨 먹을 것을 찾아 나선다. 생존을 위한 투쟁이다. 혼자 남은 이안은 자위행위를 한다. 극한 상황에서 존재성의 확인인지도 모른다. 그리고 손으로 목을 졸라 자살을 시도하고, 땀을 흘린다. 그리고는 이안 역시 ‘히스테리컬한 웃음’(laughing hysterically, 59)을 웃는다. 이어서 ‘피눈물’(crying, huge bloody tears, 60)을 쏟아낸다. 이러한 극단적으로 상반되는 강한 감성의 교차는 그가 느끼는 전쟁, 폭력, 그리고 궁극적으로는 존재의 아이러니에 대한 ‘감성적 코드의 서술’이라 볼 수 있다. 그는 고독에 몸부림치듯 죽은 병사의 몸을 끌어안는다. 생존 욕구에서 배고픈 이안은 무덤을 파서 아기의 살을 먹는다. 케이트가 ‘다리 사이로 피를 흘리며’ 음식을 구해 들어온다. 전쟁터에서 생존을 위해 그녀는 그녀의 성과 음식을 교환한 것 같다. 채식주의자인 그녀는 살아 남기위해 극 초반부에서는 안 먹던 소시지와 빵을 먹는다. 그리고는 이안에게도 음식을 먹여준다. 이안은

‘감사하다’며 죽어가고, 케이트는 ‘소녀적인 순진함’을 다시 보이면서 손가락을 빨며 그 옆에 앉아있다. 이 장면은 전쟁의 극한적 상황에서 인간 존재의 아이러니를 시각적 이미지로 전경화한다.

케이트는 끝까지 ‘소녀적 순진성’을 잃지 않음과 동시에 생명존중의 메시지를 전달한다. 또한 그녀가 이안에게 가졌던 미움은 복수의 악순환으로 반복 재생산되지 않는다. 그녀는 ‘소녀적 순진성의 힘’으로 이러한 악순환의 고리를 끊은 것이다. 마지막 장면에서 그녀가 손가락을 빨며 어린 아이같은 제스처를 보임으로써, 세상 악의 순환 고리를 끊는 길이 소녀/어린이의 동심과 생명 존중, 고통의 나눔을 통해서만 가능하다는 주제를 전한다. 결국 케이트는 그녀의 동심적 순진성과 생명존중, 신앙심을 통해 이안에게 사랑의 메시지를 실천했을 뿐 아니라, 인류의 전쟁 상황에서도 생존하는 방법은 결국 나눔과 사랑이라는 보편적인 휴머니즘의 메시지로 작품의 의미를 승화시켰다.

『폭파』에서 ‘여성중심적 분노’가 극 전체에서 사회적 대안책의 제시를 촉발시키는 감성으로 작용했다면, 『4.48 정신병』은 케인 자신이 죽기 직전에 남긴 유서라는 기존의 평가에서 한걸음 나아가, 극중 주인공의 내면세계라는 사적인 심리 공간에서 분노가 어떻게 자살이라는 결론에 이르게 하는지, 또 그러한 자살의 의미를 여성중심적 관점에서 어떻게 재해석할 것인지 새로운 문제들을 제기한다.

V. ‘분노’의 포스트 드라마틱 드라마투르기: 『4.48 정신병』

케인 자신은 이 작품이 ‘정신병 발작’에 관한 것이라고 인터뷰에서 밝힌바 있다(Love me 3). 『폭파』에 비해서 더욱 과감한 극적실험 형식을 취하고 있는 이 작품은 주인공이 경험한 트라우마를 ‘재구성된 기억’의 서사로 펼쳐놓는다. 전통적인 극시작과 결말이 없는 이 작품의 내용은 1)정신병원에서 의사와 환자로서 주인공 화자의 경험, 2)2년 전 확실히 밝혀지지 않는 어떤 트라우마적 사건, 3)주인공의 자아와 또 다른 자아(alter ego) 간의 내면적 대화, 4)주인공의 독백 등 여

러 층의 복합적 트라우마를 포함하는 의식 구조로 구성된다. 또한 전통적인 극 서사의 형식을 대체하는 몽타주적 구성과 인물이 등장하지 않는 서사적 형식으로 인하여 흔히 시적이라는 평가를 받아왔다.

이 작품에는 전통적으로 잘 짜인 사실주의 극 구조도 주인공 인물도 없다. 엘리노 펙스(Elinor Fuchs)는 모더니즘 이후 극에 나타나는 이러한 현상을 “극적 인물의 죽음”(the Death of character)이라고 특징짓고 이는 포스트모더니즘의 영향으로서 이러한 현상이 갖는 심리적인 의미는 “해체된 자아”(fragmented self, 9)라고 설명한다. 페타 타잇은 또 다른 말로 이러한 복합적 주체 위치(subject positions)들은 포스트모던 공연의 특징으로서, 직선적이고 논리적인 극 서사에서 보이는 고정된 주체를 거부하며, 지적인 사상이나 메시지를 질서정연하게 표현하는 대신 감성의 언어들만 작동할 수 있게 해준다고 설명한다(165). 이러한 실험적인 극 구조를 에카르트 보이그트-버쵸우(Eckhart Voigts-Virchow)는 ‘포스트드라마틱’이라고 다음과 같이 정의한다.

공연 공간 속에서 아리스토텔레스적 재현적 환상, 서사, 인물화 및 대사를 변형시키는 일련의 극적 방법론들로서, 이 공간 속에서 감성들은 재현구조로부터 분리된다.

a set of theatrical means that transform the Aristotelian mimetic illusionism, narrative, impersonation and dialogue in performance spaces in which affects are disentangled from representations. (De Vos and Saunders 195)

실제로 이 극의 주인공은 정체성이 모호하다. 이름도 젠더도 확실치 않고 여성주의 극에서 흔히 보이는 브레히트의 서사극적 구조도 보이지 않는다. 대신 복수의 목소리만이 존재한다. 몇 번이나 반복되는 ‘her’(223-224)라는 단어로 이 극의 주체가 여성인 것을 짐작할 수 있을 뿐이다. 또한 제2물결 여성극에서 흔히 그러던 ‘희생자’로서 여성의 이미지도 확실하게 재현되지 않는다.

그 대신 주인공의 해체된/파편화된 자아가 여러 개의 목소리를 통해서 직설적

으로 표현해내는 분노, 우울, 절망 등의 극단적 감성들이 일종의 극적 풍경을 형성하면서 전통적 극중 인물과 플롯의 구조를 대체한다. 이러한 점에서 이 작품은 『폭파』보다도 더 뚜렷한 방식으로 앞서 말한 ‘새로운 감성구조’를 극적 언어로 체화시킨다고 할 수 있다. 주인공은 정신병원에서 비인간적인 치료와 2년 전 사건으로 인해 상당한 정신적 트라우마를 겪고 있으며, 이로 인해 분노, 좌절, 절망, 고독, 외로움, 죽음의 욕망 등 강한 감성을 나타낸다. 이 작품에서 파편화된 자아는 전통 사실주의 극 서사에서 상정되는 통일된 이성 중심적 자아와는 다른 방식으로 재현된다. 이는 여러 다른 목소리를 통해 말해지는 ‘모순어법’에 의해 특징 지워진다. 우선, 자살에 대한 모순/상반되는 감성과 태도가 그 한 경우다. 극 시작부터 하나의 목소리가 “I am sad/ I feel . . . hopeless. . . / I am bored . . . / I would like to kill myself”(206) 등 슬픔의 감정과 자기파괴의 강한 염원을 나타낸다. 이러한 목소리는 곧 “I do not want to die”(207)이라는 반대 서술과 모순 관계를 이룬다. 주인공의 해체된 비이성적 자아는 이와 같이 모순적이며 극단적으로 감성적이다. 목소리는 자살하려는 이유를 우울증, 수치심, 절망, 분노 때문이라고 밝힌다. 이러한 복합적 감성의 구도는 작품 전체를 통해 그 깊이를 더해가며 반복적으로 말한다. 즉, 위에서 처음 밝힌 짙막한 문장의 자살 선언은 그 다음에는 조금 더 길게 구체적으로 부연, 반복된다. “나는 우울증에 빠졌어. 그래서 자살을 결심했어”(I have become so depressed that I have decided to commit suicide, 207). 또 우울증에 관해서도 역시 “2년 전 상처로 인한 수치심이 죽은 시체처럼 입을 벌리고 해묵은 수치심이 냄새나고 썩어가는 슬픔으로 변했다”(a wound two years ago opens like a cadaver and a long buried shame roars its foul decaying grief, 209)고 속내를 토로한다.

이어지는 대사는 주인공의 내면 독백으로 회복할 수 없는 자괴감, 절망, 세상에 대한 공포, 덧붙여 남의 수치와 ‘고통’에 너무 무관심한 세상 사람들에 대해 말한다. 앞서 말한 사라 아메드의 여성주의적 감성의 윤리로 볼 때는 세상의 반응은 너무도 가부장적이고 냉정하다. ‘2년 전 상처’는 주인공에게 정신적, 심리적 폭력으로 묘사된다.

내 살에서 스며 나오는 치명적인 실패의 냄새를 맡으며, 내 절망은 나를 움켜잡는다. 온 세상을 휩쓰는 듯한 공포가 나를 사로잡는다. 나는 겁에 질려 입을 벌린 채 세상을 바라본다. 왜 사람들은 내 고통스러운 수치를 다 알면서도 웃는 얼굴로 나를 쳐다보는 것일까.

smelling the crippling failure oozing from/ my skin, my desperation
clawing and all consuming/ panic drenching me as I gape in horror
at the world/ and wonder why everyone is smiling and looking at
me with secret knowledge of my aching shame. (209)

한 인간의 고통에 무심한 세상과 의사는 주인공 자신의 고칠 수 없는 마음의 병을 이성중심적 과학의 힘, 즉 화학물질-약-로 고쳐보려고 하지만(chemical cures for congenital anguish, 209)- 결국 죽음을 소망하는 이유는 세상에 대한 절망과 분노임을 밝힌다. “내 분노를 끝 길이 없어. 내 믿음을 되찾을 수 없어. 난 더 이상 이런 세상에서 살고 싶지 않다”(Nothing can extinguish my anger./ And nothing can restore my faith./ This is not a world in which I wish to live. 210).

심리학자인 린다 샌포드(Linda T. Sanford)는 여성 우울증의 원인을 사회적 약자로서 “분노를 자기 자신에게 돌림”(anger-turned inward, 361)이라고 분석하며, “우울증과 낮은 자존감 사이에는 밀접한 연관이 있다”(Depression and low self-esteem usually go hand in hand. 355)고 본다. 이 작품에서도 여성이라고 추측되는 주인공의 우울증은 분노를 해소하지 못한 결과로 생기는 자괴감이다. “나는 우울증에 걸렸어. 우울증은 분노야 . . . 넌 누구를 비난하고 있지? 나 자신”(I’m depressed. Depression is anger. . . /And who are you blaming?/ Myself. 212). 나아가 주인공은 자신의 몸과 자신의 의식이 분리되는 자아 분열적 소외를 경험한다. 이제 “어느 타인의 죽은 시체에 갇힌 한 (인간의) 의식에 관한 지루하고 정떨어지는 이야기는 . . . 악의에 찬 도덕적 다수에 의해 끝났다”(I have reached the end of this dreary and repugnant/ tale of a sense interned in an alien carcass . . . /by the malignant spirit of the moral majority, 214)고 말한다.

그러나 이러한 죽음 지향의 내면적 독백들은, 이와 모순된 삶/생명 지향적 독백들로 극적 대조를 이룬다. 이러한 모순어법은 앞서 『폭파』에서 이안과 케이트의 대사를 특징으로 한 언어 기법이기도 하다. 또한 역설적으로, 주인공은 모든 절망적 상황에도 불구하고, 이상적 자아추구의 노력을 포기하지 않는다. 이 부분은 마치 『잘자요, 엄마』에서 자살을 결심한 제시의 역설적인 자아추구의 소망을 연상시킨다. “나는 새벽 여섯시에 밖에 나가 너를 찾는다 . . . 그리고 너를 기다린다”(And I go out at six in the morning and start my search for/ you . . . And I wait for you. 214). 여기서 ‘너’는 바로 자신이라 볼 수 있다. 그러나 주인공이 바라던 자아실현은 오지 않았다.

나는 태어난 적이 없는 한 여인을 그리워 해. 그리고 세월 너머로 우리는 서로 만나지 못할 거라고 말하는 그 여인에게 키스를 하지.

I miss a woman who was never born./ I kiss a woman across the years that say we shall never meet. (218)

그건 만난 적이 없는 내 자신이야. 그 얼굴은 내 마음의 보이지 않는 아래쪽에 들러붙어 있지.

It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind. (245)

더욱 구체적으로 주인공은 자아실현의 목표와 소속감, 세상으로부터 인정받고자 했던 욕망 등 자신의 좌절된 희망과 소망을 나열한다. 여기서 눈에 띄는 단어는 ‘전통에 도전하고자’ 하는 욕망으로, 다른 보편주의적 인간적 욕망들과 긴장 관계를 이루는 부분이다.

목표와 야망을 성취하고/ 다른 사람들을 지배하고 영향력을 발휘하고/ 나만의 심리적 공간을 지키고/ . . . **전통에 도전하고**/ 자존심을 유지하고/ . . . 소속되고/ 인정받고/ . . . 사랑받고/ 자유롭고 싶어.

to achieve goals and ambitions/ . . . to have control and influence over others/ to defend my psychological space/ . . . to defy convention/ to maintain self-respect/ . . . to belong/ to be accepted . . . to be loved/to be free. (233-35, 필자 강조)

반복되는 소주제들은, 주인공의 절망, 자신의 몸으로부터의 소외, 시대로부터의 소외, 나아가 신에 대한 거부로 이어진다.

남의 몸으로 잘못 태어나는 일도 있을까? 시대를 잘못타고 태어날 수도 있을까?/존재하지 않는 사람을 사랑하게 하다니 . . . 염병할 하나님.

Do you think it's possible for a person to be born in the wrong body?/ Do you think it's possible for a person to be born in the wrong era?/ . . . fuck you God/for making me love a person who does not exist. (215)

주인공은 이 모든 것에 대한 ‘강한 거부’ 의지를 밝힌다. “나는 ‘만일’이니 ‘그러나’라고 말하지 않았어. 나는 ‘아니요’라고 말했어”(I didn't say if or but, I said no. 219). 그리고 자살의지를 확인한다. “곧 죽을 거야. 거기 있잖아. . . 목에 찍어놓은 점들. 여기를 자를 거야”(I'll die/not yet/but it's there . . . A dotted line on the throat/CUT HERE, 226). 이 부분도 제시의 자살의지를 연상시킨다. 여성중심 시각에서 볼 때, 두 여주인공의 강한 부정은 이 글의 앞부분에서 헤리엇 러너가 정의한 여성분노와 연결시켜 볼 수 있다. 이 주인공 역시 “화를 넘으로써 다른 사람들이(혹은 사회가) 강요하는 것에 거부(no)를 표시하고 자기 내부의 명령에 긍정(yes)하게 된다”(15)라고 해석할 수 있다.

계속되는 대사는 주인공의 트라우마에 직접적인 원인으로 파악된다. 자전적 해석을 붙인다면, 사회와 비평가들에 의해 파괴된 자아묘사로 해독할 수 있다. “내 몸이 부서진다. 내 몸이 파편이 되어 날아간다. 저 잔인한 손들, 나를 끝장내겠지”(my body decompensates/my body flies apart/ Those brutal hands/ this

will end me, 238). 주인공은 자신의 자아, 즉 몸을 파괴하더라도 사랑에 대한 그 자신의 믿음만은 파괴하지 말라고 호소한다. 여기서 사랑은 인류에 대한 사랑, 영혼의 진정성 등으로 해석 가능할 것 같다. 감성 언어로 번역된 저항의 메시지로 읽을 수 있다. “내 혀를 잘라버리고, 내 머리카락을 뜯어버리고, 내 온 사지를 절단해라. 그러나 내게 사랑만은 남겨줘”(Cut out my tongue/ tear out my hair/ cut off my limbs/ but leave me my love, 231) 주인공은 자신을 치료하는 정신과의사와 의료체계를 신뢰하지 않는다. 의학적/이성 중심적 분석은 그녀를 “병적인 슬픔”(Diagnosis: Pathological grief, 223)으로 진단하지만, 그녀의 감성적 실체 즉, 여성적 분노를 파악하지 못한다. 그녀는 감성언어로 자신의 무드를 “씨팔 화가 난”으로, 감정 상태를 “매우 화가 난”(Mood: Fucking angry/ Affect: Very angry, 224)으로 스스로 진단 한다. 이처럼 주인공은 “절망으로 자살욕구를 느끼지만,” 그녀의 고뇌를 이해 못하는 “의사는 그녀를 고칠 수 없다”(Despair propels me to suicide/ Anguish for which doctors can find no cure, 239).

나아가, 주인공의 해체된 자아는 자신/세상, 현실/꿈의 경계를 인식하지 못한다. 케인 자신은 이 작품에 대해 설명하면서, 이러한 정신병의 세계에서는 “나/책상/남은 모두 하나의 ‘연속성’ 속에서 파악되며, 동시에 여러 다른 경계도 무너지게 된다”(I would . . . not know the difference between myself, this table and Dan . . . They would all be . . . part of a continuum, and various boundaries begin to collapse. *Love me* 112 재인용)라고 설명했다. 이러한 경계선이 모호한 의식세계에서 주인공은 자신을 세상의 모든 폭력범법자와 죄의식의 연속선상에서 동일시한다. 이와 함께 주인공은 죄의식과 고통으로 이들 ‘희생자들의 고통에 대해 감성적으로 반응’하고 있음을 읽어낼 수 있다. “나는 유대인들을 가스실로 보냈고, 쿠르드족을 죽였고, 아랍인들을 폭격했고, 애원하는 어린아이들을 강간했다”(I gassed the Jews, I killed the Kurds, I bombed the/ Arabs, I Fucked small children while they begged for/ mercy, 227). 이러한 전 지구적 문제는 곧 신을 두려워하지 않는 이성중심의 인간의 문제와 연관된다고 본다. “우리는 저주, 이성의 부랑자들 . . . 예수는 죽었다 우리는 비천한 인간들 . . . 바알(우상)에게 향을

피운다”(We are anathema/ the pariahs of reason/ . . . Christ is dead/ We are the abjects/. . . and burn incense unto Baal. 228-9). 이는 인간죽음과 존재의 보편적문제로 이어지고, 주인공은 다시 절망의 늪에서 신을 갈구한다.

영원한 유일한 것은 파괴일 뿐/ 우리는 모두 사라진다/ 자신보다 더 영원한 흔적을 남기려고 애쓰면서/ . . . 하나님, 하나님. 어떻게 해야 되나요?
내게 보이는 건 눈 같이 검은 절망뿐인데, 갈 곳이 없네.

the only thing that's permanent is destruction/ we're all going to disappear/ trying to leave a mark more permanent than myself/. . .
Dear God, dear God, what shall I do?/ All I know is snow/ and black despair/ Nowhere left to turn (241)

다시 반복되는 삶/생명 지향의 메시지는 인정받고, 사랑 받고픈 강렬한 욕망을 역설적으로 표현하며, 이러한 욕망의 좌절이 죽음의 욕망을 불러옴을 암시한다. “내가 죽는 이 강렬한 욕구는/ 사랑받는 것 . . . 날 인정해줘/ 증언해줘/ 쳐다봐줘/ 사랑해줘”(this vital need for which I would die/ to be loved . . . Validate me/ Witness me/ See me/ Love me, 242-3). 동시에 주인공은 자신의 죽음은 패배의 죽음이 아님을 천명한다. 마치 제시의 자살의 의미가 그러하듯, 그녀에게 마지막 남은 인간적 존엄의 ‘선택’인지도 모른다. 그래서 그녀는 자신의 의지대로 사라져가는 것일 뿐이다. “난 죽고 싶은 욕망이 없어/ 자살 욕망도 없어/ 내가 사라져 가는 것을 지켜봐줘”(I have no desire for death/ no suicide ever had/ Watch me vanish, 245). 그녀의 마지막 대사는 Close란 말 대신 Open이라는 말로 ‘위대한 거부’의 태도를 견지한다. 역설적으로 그녀에게 극/삶의 끝은 또 다른 자신만의 세계의 시작일수 있음을 암시하는 부분이다. 그래서 그녀는 극이 끝나면 커튼을 내리는 대신 “올리라”(Please open the curtains, 245)고 말한다. 그리고 나서 그녀는 머리를 꼳꼳이 세우고 위대한 거부의 자세로 또 하나의 새로운 세상을 향해 걸어 나갈 것이다.

VI. 거부의 미학과 변화의 희망적 비전

앞서 토론한 두개의 극 『폭파』와 『4.48 정신병』의 궁극적 의미의 결론은 기존 전통에 대한 ‘거부’이다. 케인이 자신을 “child of negation”(4.48 *Psychosis* 239)이라고 확인했듯 기존 극 전통에 대한 거부와 그러한 형식미학이 필연적으로 반영하는 부정의한 사회적 전통에 대한 거부로 풀이할 수 있다. 『폭파』에서는 성, 인종, 계급 등의 기본 축을 바탕으로 사회적인 분노의 감성이 변형 사실주의와 실험극형식을 통해서 독특한 예술적 수행을 이루어냈다면, 『4.48 정신병』에서는 작가 자신의 감성구조가 몸-자아정체성-실존-분노 등의 주제들과 맞물려서 더욱 급진적 실험극 수행방식으로 체현되어 있다. 특히 후자에서는 기존 아리스토텔레스적 극 개념에 바탕을 둔 사실주의 극 전통을 완전히 거부하고 일종의 포스트 드라마적인 형식을 통해서 케인은 ‘거부의 극 미학’을 창조했다. 기존 비평들이 케인의 작품이 희망적 비전을 제시하지 못했다는 부정적인 평가를 내린데 대해, 케인 자신은 다음과 같이 자신의 확실한 생명 지향적, 희망적 의도를 밝혔다.

나는 내 작품이 우울하다거나 희망이 결여되어 있다고 생각지 않는다. . . .
 절망에 관해서 혹은 절망감으로 부터 아름다움을 창조한다는 것은 내게는
 한 인간이 할 수 있는 가장 희망적이고 삶을 긍정하는 일이다.

I don't find my plays depressing or lacking in hope. . . . To create
 something beautiful about despair is for me the most hopeful,
 life-affirming thing a person can do. (Sierz 91, 재인용)

나아가 이러한 극작행위의 궁극적인 목표는 케인 자신이 서술한바 연극이 갖는 사회변화의 힘에 관한 확신이었다. “연극은 나의 삶, 사고방식, 행동방식을 변화시켰다. 삶을 변화시킬 수 있다면, 연극은 사회를 변화시킬 수 있다”(It changed my life because it changed me, the way I think, the way I behave. If theatre can change lives, then it can change society. Sierz 93, 재인용). 그녀의 확고한 정치성은 여성작가로서 그녀의 현실적 체험과 그로인한 여성분노의 반영과

연관되어 있다. 무엇보다도 그녀는 그러한 분노를 변화에 대한 희망의 메시지로 승화시켰다는데 그녀 작품의 여성주의적 재해석에 중요한 의미가 있다 할 것이다.

주제어 사라 케인, 새로운 감성 구조, 페미니즘, 여성의 분노, 『폭파』, 『4.48 정신병』, 여성주의적 거부의 미학.

인용 문헌

- 러너, 해리엇. 김태련, 이명선 역. 『무엇이 여성을 분노하게 하는가: 여성을 바꾸는 분노의 심리학』(*The Dance of Anger: A Woman's Guide to Changing the Patterns of Intimate Relationships*). 서울: 이화여자대학교 출판부, 2011.
- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge, 2004.
- Aston, Elaine. "Feeling the Loss of Feminism: Sarah Kane's *Blasted* and Experiential Genealogy of Contemporary Women's Playwrighting." *Theatre Journal* 62(2010): 575-91.
- _____. *Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights, 1990-2000*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- De Vos, Laurens, and Graham Saunders. Eds. *Sarah Kane in context*. Manchester: Manchester UP, 2010.
- Fuchs, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington: Indiana UP, 1996.
- Gillis, Stacy, et al. *Third Wave Feminism: A Critical Exploration*, New York: Macmillan, 2007.
- Iball, Helen. *Sarah Kane's Blast*. New York: Continuum, 2008.
- Jagger, Alison M., and Susan R. Bordo. Eds. "Love and Knowledge: Emotion

- in Feminist Epistemology” in *Gender, Body, Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. New Brunswick: Rutgers UP, 1989. 145-71.
- Kane, Sarah. *Blasted. Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen Drama, 2001. 1-61.
- . 4.48 *Psychosis. Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen Drama, 2001. 129-35.
- Rowe-Finkbeiner, Kristine. *The F Word: Feminism in Jeopardy: Women, Politics and the Future*. New York: Seal P, 2004.
- Sanford, Linda T., and Mary E. Donovan. *Women and Self-Esteem*. New York: Penguin Books, 1984.
- Saunders, Graham. *‘Love me or Kill me’: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester UP, 2002.
- . “Just a Word on a Page and There is the Drama: Sarah Kane’s Theatrical Legacy.” *Contemporary Theatre Review*, 13:1 (2003): 97-110.
- Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. New York: Farber & Farber, 2001.
- Stearns, Peter. *Constructing a Twentieth-Century Emotional Style*. New York: New York UP, 1994.
- Stephenson, Heidi, and Ntasha Langridge. *Rage and Reason: Women Playwrights and Playwrighting*. New York: Methuen, 1997.
- Tait, Peta. *Performing Emotions: Gender, Bodies, Spaces in Chekhov’s Drama and Stanislavski’s Theatre*. Hampshire: Ashgate, 2002.
- Voigts-Virchow, Eckhart. “‘We are anathema’-Sarah Kane’s plays as postdramatic theatre versus the ‘Dreary and repugnant tale of sense.’” *Sarah Kane in context*. Ed. Laurens De Vos and Graham Saunders. Manchester: Manchester UP, 2010. 195-208.

Post-Feminist Politics of Emotion in Sarah Kane's *Blasted* and *4.48 Psychosis*

Abstract

Shim, Jung-Soon

Sarah Kane has been so far evaluated as one of the In-Yer-face playwrights who helped re-vibrate the British theatre in the 1990's. She and her works have been rarely viewed in relation to women-specific orientation. Kane herself denied any responsibility as a woman playwright. However, recent studies began to approach her works from a re-newed women-centered point of view. This article aims to re-visit and re-interpret Sarah Kane's two plays *Blasted* and *4.48 Psychosis* from a post-modern/ third-wave feminist point of view, focusing on 'the new structure of feelings' which according to Elaine Aston, most of male critics failed to capture in their endeavors to read her only as an shockfest extreme-ist. It also attempts to trace the influences of the second feminist legacy on Kane and furthermore differentiate Kane's original creativity concretized in her postdramatic dramaturgy.

The findings of this article indicate that the ultimate significance and meaning of her politics of negation ironically projects hope and love for all humanity in this contemporary world.

Key Words Sarah Kane, *Blasted*, *4.48 Psychosis*, new structure of feelings, politics of negation, third wave feminism

심정순(단독연구)

숭실대학교

논문투고일: 4월 22일

논문심사일: 7월 11일~31일

게재확정일: 8월 10일