

“아일랜드 여성 극작가는 없다!”?: 북아일랜드 여성 극작가 연구 — 앤 데블린의 『우리들 홀로』를 중심으로*

홍 유 미
명지대학교

I. 들어가며: “아일랜드 여성 극작가는 없다!”?

“아일랜드 여성 극작가는 없다!”(There are No Irish Women Playwrights!)라는 문구는 그간 묻혀 있던 아일랜드 여성 작가들을 발굴해내기 위한 아카이브 프로젝트의 이름이다. 남성 작가들과 그들의 작품이 장악하고 이들을 중심으로 쓰여 지는 아일랜드 연극의 역사의 숨겨진 곳에는 분명 여성 작가들이 존재해 있었다. 하지만 예이츠(W. B. Yeats)에 못지않게 아일랜드 연극을 수립하는데 이바지한 레이디 그레고리(Lady Gregory)를 계승하는 아일랜드 여성 작가들이 누가 있었으며 이들이 어떤 활동을 해왔는지에 대한 관련 연구는 미흡한 실정이다. 민족적 정체성의 문제와 국가의 문제가 그 어느 나라 보다 첨예한 아일랜드에서 조국은 ‘어머니 아일랜드’(Mother Ireland)로 여성으로 묘사되며 여성이 부각된 것 같으나, 아일랜드에서 역시 여성은 뒷전으로 밀려왔다. 연극 분야에 있어서도 예이츠와 함께 문화 운동과 민족 극장을 창립하는데 이바지해왔던 레이디 그레고리의 경우는, 프로빈스타운(Provincetown) 극단을 중심으로 함께 활동했으나 미국 연

www.kci.go.kr

* 이 논문은 2013년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF- 2013S1A5A2A01016525).

극의 주 인물로 부각된 유진 오닐(Eugene O'Neill)과 달리 상대적으로 묻혀왔던 수잔 글라스펠(Susan Glaspell)의 경우와 흡사하였다. 두 사람의 공동 작품조차도 예이츠를 중심으로 논의되어왔고, 이후 아일랜드 연극의 역사는 존 밀링턴 싱(John Millington Synge), 손 오케이시(Sean O'Casey), 사무엘 베케트(Samuel Beckett), 브라이언 프리엘(Brian Friel), 톰 머피(Tom Murphy), 마틴 맥도나(Martin McDonagh) 등 대표적인 남성 작가들을 중심으로 정전이 형성되어왔다.

1990년에 첫 여성 대통령이 선출되고, 아일랜드 도처에서 정치 참여와 사회 활동을 하는 여성들이 증가하는 전반적인 움직임과 더불어 아일랜드의 여성 작가를 발굴하지는 시도와 여성 작가들에 대한 연구도 시작되었다. 첫 여성 대통령인 메리 로빈슨(Mary Robinson)이 “저는 자신들이 역사 밖에 있다고 여겨왔던 여성들이 다시 역사 속에 쓰이기를 원합니다”(I want women who have felt themselves outside history to be written back into history. Sihra 153)라고 천명한 바 있듯이, 연극 분야에서도 역사 속에 잊혀져있던 여성들의 노력들을 조사하고 여성 작가를 연극사 속에 복귀시키고자 하는 노력들이 진행되고 있다.

여성 극작가들의 존재와 그들의 작업에 대한 관심과 연구의 첫 시도들은 ‘아일랜드 연극의 어머니’에 해당하는 레이디 그레고리에 대한 연구들로 시작되었다. “아일랜드 정전 밖에서 글을 쓴 세 여성 극작가의 역사를 복구하고자 한다”고 밝히며, 마크 펠란(Mark Phelan)은 알리스 밀리건(Alice Milligan, 1866-1953), 헬렌 와델(Helen Waddell, 1889-1965)과 패트리시아 오커너(Patricia O'Connor, 1908-1983)를 발굴 소개해주고 아일랜드 연극의 역사를 다시 써야할 필요성을 대두시켜주었다. 펠란은 여성 극작가들과 연출가들 그리고 배우들이 아일랜드 연극사의 지배적인 민족주의 담론에 종속되어 왔으며, 이제 아일랜드 연극 연구가 간과되어왔던 많은 여성 극작가들의 역사를 복구시켜야 한다고 주장한다(109). 그는 북아일랜드 여성 작가들이 여성의 섹슈얼리티와 주체성을 이상화하거나 무시함으로써 여성들을 종속시키고자 했던 민족주의와 통합주의의 지배적인 문화적 이데올로기들에 저항했다고 주장하며, 목소리 없는 여성의 상투적 유형을 허물고 “아일랜드 여성 극작가란 없다”라는 가장 비위에 거슬리는 신화를 깨뜨리기 위해

서는 갈 길이 멀다고 진단했다(124).

위대한 작가들은 그들을 배출한 위대한 시대와 상황이 있었기에 더욱 빛을 발할 수 있듯이, 아일랜드의 역사상 언제나 문제의 정점에 있던 북아일랜드의 상황은 개인과 국가의 정체성에 대한 고민을 담아낸 대표 작가들을 배출하는데 크게 기여했다. 북아일랜드 여성 작가들의 경우 역시, “아일랜드도 영국도 아닌, 그러면서 아일랜드이기도 하고 영국이기도 한, 북아일랜드만의 고유한 혼종의 상황”(홍유미 235)에서, 아일랜드와 영국 양쪽 진영에서 모두 소외된 가운데 자신들의 딜레마를 이해하고 상황을 변화시키고자 노력해왔다. 무엇보다도, 북아일랜드에서 중요한 이슈인 개인이나 민족의 정체성의 문제와 관련하여 국가가 우선적인 주제가 되면서 여성 문제는 상대적으로 소홀히 되어왔다. 따라서 페미니즘은 국가적 정체성이라는 보다 중요한 문제에 종속되었기에, 여성 문제를 다루는 북아일랜드 연극 단체들은 여성들의 사회적 문화적 정치적 억압을 다루는 작품의 경우일지라도 여성들의 권리보다는 인간의 권리를 먼저 내세워야했다. 또한 이들은 젠더에 대한 뿌리 깊은 문화적 기대와 싸워야했다. 북아일랜드와 아일랜드 공화국 양쪽 모두에서 여성들은 무력한 희생자들이거나 “어머니적 존재”(mother figure)로 그려졌고, 개신교에서 역시 여성들의 이미지는 한정적인 것으로, 여성들의 역할은 가정에 국한되고 “가정의 화로를 지키는 자”(keepers of the family hearth)로 못 박혔다. 가톨릭 민족주의자들과 개신교 연합주의자들이 서로를 타자로 규정하며 철저히 이분화 된 북아일랜드 사회이지만, 양진영 모두가 여성들에 대한 인식은 공유한 가운데, 여성에 대한 각 이미지들은 여성들을 공동체내에서 보조적인 역할로 한정시키며, 여성은 남성들의 조력자로서의 역할에 종속된다. 따라서 여성들은 공동체의 일상적인 젠더 편견들과 싸워야할 뿐 아니라 아일랜드 민족 담론 내에서 국가를 여성으로 그리는 신화적 전형들과도 싸워야한다. 이러한 상황에서, 북아일랜드 여성 극작가들은 새로운 관점과 급진적인 가능성을 무대 위에 구현함으로써 자신들의 제한적인 젠더 역할들을 변화시키는데 일조하였다고 메리 트로터(Mary Trotter)는 평가한다(120-21). 이들은 이전에는 간과되었던 전쟁의 “다른 목소리”(other voice)가 마침내 들리게 해주며, 또한 여성들의 역

할을 “어머니, 누이, 아내”로 한정시키는 극단적인 정치에 문제를 제기해준다(Liddy 35).

분쟁 이후 시기의 북아일랜드 여성 작가들로는 마리 존스(Marie Jones, 1955-), 크리스티나 리드(Christina Reid, 1942-), 앤 데블린(Anne Devlin, 1951-)이 대표적이며 이들에 대한 연구들이 최근 활발히 이루어지고 있는 상황이다. 존스의 『발코니 너머 어딘가에』(*Somewhere Over the Balcony*, 1987)가 웨스트 벨파스트의 가톨릭 노동계층의 여성 공동체에 관심이 있는 반면, 리드의 『벨파스트의 벨』(*The Belle of Belfast City*, 1989)은 이스트 벨파스트의 개신교 노동계층을 배경으로 하여, 3세대의 개신교 여성에 초점을 맞춘다. 한편, 가톨릭인 데블린은 『우리들 홀로』(*Ourselves Alone*, 1985)에서 벨파스트의 IRA에 가담하고 있는 가톨릭 집안을 배경으로 삼고 세 명의 북아일랜드 여성의 삶을 보여주고 있다. ‘분쟁’동안 벨파스트에서 성장하고 살아온 이 세 여성 작가들은 동시대의 북아일랜드 여성드라마가 일상적이 된 폭력과 억압의 상황을 받아들이기를 거부하고, 끊임없이 기존의 정치 질서에 문제를 제기하고 새롭게 틀을 짜면서, 민족주의 투쟁의 양쪽 편 모두에서 이전에는 침묵하던 여성들의 경험의 역사들을 드러내 보여준다(Trotter 130-31). 그리고 여성들이 철저히 개입하지만 참가자라기보다는 ‘분쟁’의 희생자라는 흔히 주장되는 견해에 반박하였으며, ‘다른 목소리들, 다른 이야기들’이 ‘전사인 남성, 평화적인 여성’(warrior men, pacific women)이라는 전형적 유형을 뛰어넘는 복잡한 전망을 드러내주며, 남성이 전쟁에 대해 쓰고 여성들은 가정적 전선에 집중한다는 생각에 도전했다(Liddy 5). 그리하여 이 여성들의 극작이 여성들을 묘사하는 전형적인 행동 버전을 넘어서며 여성들의 심리를 묘사하는 가운데, 남성지배적 전통에 막을 내리고 페미니스트 극장을 수립하였다고 평가받고 있다(Foley 28).

본고는 북아일랜드의 대표적인 세 여성 작가 가운데 데블린에 관심을 갖고 그녀의 첫 희곡 『우리들 홀로』를 중심으로 북 아일랜드 여성 작가를 살펴보고자 한다. 데블린은 TV극인 『긴 행진』(*The Long March*, 1984)으로 1984년 사무엘 베케트 상을, 1985년에는 수잔 스미스 블랙번(Susan Smyth Blackburn) 상을 받

있고, 1986년에는 『우리들 홀로』로 조지 드바인(George Devine) 상을 수상했으며, 북아일랜드나 아일랜드 공화국에서 국제적으로 가장 두드러지는 여성 극작가 중 하나이다. 『우리들 홀로』는 1985년에 영국의 리버풀 극장과 런던 로열코트극장에서 상연되었고, 미국의 워싱턴, 시카고, LA 그리고 독일과 네덜란드 등지에서 널리 공연되어왔다. 아이러니하게도 벨파스트와 아일랜드 국립극장에서는 무대에 오르지 못한 채 “보이지 않고 들을 수 없는 눈에 보이지 않는 지점”(a blind spot of invisibility and inaudibility, Cerquoini 164)으로 남아 있다가 2012년 6월에 와서야 더블린의 사무엘 베케트 센터(Samuel Beckett Centre)에서 공연되게 되었다. 『우리들 홀로』의 제목은 아일랜드 민족주의의 표어이자 민족주의 정당의 이름인 켈릭어 ‘신페인’(Sinn Fein)을 영어로 번역한 것이다. 데블린은 이 제목을 의미심장하게 사용하여 여성들이 주류에서 소외되는 방식들을 보여주는 것으로 사용한다. 즉 여성으로서, 북아일랜드인으로서, 벨파스트의 가톨릭교도로서, IRA와 연루된 자들로서 이들은 “우리들 홀로”이다.

벨파스트 태생인 데블린은 북아일랜드의 문제 상황에서 본인의 실제 경험을 바탕으로 극작해왔으며, 그녀가 태어난 장소가 담고 있는 혼종성과 특수성의 산물인 작가가 자신의 여성 인물들을 통해 아일랜드의 여성들이 직면한 선택을 보여주고, 자신들의 목소리를 주장하고자 하는 북아일랜드 여성들을 다룬다. 데블린은 『우리들 홀로』를 여성의 목소리에 대해 쓰겠다고 표명하고 시작한다. “작가 노트”(Author’s Note)에서 “나는 이 작품을 두 여성들의 목소리로, 즉 하나는 재미나는 것이고 다른 하나는 진지한 것으로, 그런 다음 세 번째 목소리인 듣는 여성의 목소리로 시작했다. 그리고 모든 여성들은 어떤 면에서는 남자들 없이 살고 있는 중이다”(I began this play with two women’s voices – one funny and one serious – and then I had a third – the voice of a woman listening. And all the women were in some ways living without men. 6)라고 적고 있다. 그리고 데블린은 북아일랜드에서 일상적으로 자행되는 폭력과 정치적 갈등의 상황에서 여성들의 공간이 방 안에 한정되었다면, 『우리들 홀로』에서는 이 방이 중심이 되게 만들었다. 데블린은 다음과 같이 언급한 바 있다.

북아일랜드의 거리에는 언제나 큰 드라마가 있었고 우리는 모두 방에 있었다. 내가 하려던 것은 밖으로 나가기보다 드라마를 집안으로 데리고 들어오고, 그런 다음, 군대, 경찰, 낯선 이들을 데리고 들어오는 것으로, 그들이 모두 여성들의 방으로 들어오고, 여성들의 공간을 침범하는 것이다.

There was all this big drama happening on the streets of Northern Ireland. I and we were all in rooms. What I was doing was bringing the drama indoors rather than going outside, and then the army, the police, the stranger, they are all coming into the women's room, they are invading the women's space. (Chambers 109)

즉, 데블린은 여성들의 공간 속으로 역사적 상황들을 불러들이고, 무시되어왔던 여성들의 방을 극의 중심으로 삼는다.

벨파스트를 소재로 한 데블린의 세 작품, 『긴 행진』, 『우리들 홀로』, 『부활절 이후』(*After Easter*, 1994)는 ‘벨파스트 삼부작’(Belfast Trilogy)으로 불리는 가운데 오케이시의 ‘더블린 삼부작’(Dublin Trilogy)과 비교된다. 특히 『우리들 홀로』는 『쟁기와 별』(*The Plough and The Stars*, 1926)처럼 민족주의 공화파들이 중심인 작품이다. 오케이시의 경우 1920년대 더블린의 아일랜드시민군(the Irish Citizen Army)을, 데블린은 1980년대 벨파스트의 IRA 집안을 다루지만 크게 변화된 것은 없다. 오케이시의 남자들과 데블린의 남자들은 명분을 위해 가정을 버리는 존재들이고, 여성들은 민족주의 공동체에서 여성들에 대한 지배적인 스테레오타입에 의해 역할이 규정된 가운데, 주로 “남자를 시중들고”(waiting on men, 12)있다(Kurdi 7). 오케이시의 작품에서 한 가정이 아일랜드의 소우주였던 것처럼, 『우리들 홀로』의 IRA 가정인 맥코이(McCoy) 집안도 아일랜드의 축소로 기능한다. 데블린은 1980년대 보비 샌즈(Bobby Sands)를 비롯하여 감옥에서 단식 투쟁을 하며 10명이 죽은 사건 이후의 벨파스트를 배경으로 가톨릭인 맥코이 집안의 가족사를 통해 정치적인 상황에서 다양한 시각들을 각 인물이 대표하도록 그린다. 아일랜드 민족주의자의 입장을 대표하는 아버지 말라키(Malachy), 오빠 리엄(Liam), IRA 지도자인 카달 오도넬(Cathal O'Donnell), 그리고 사회주의자를

대표하는 존 맥더모트(John McDermot), 영국인 정보원으로 IRA에 침투한 조 콘란(Joe Conran) 등의 남성 인물들은 “그의 종족, 나의 종족”(his tribe, my tribe, 74)으로 나뉘는 가운데 마주치면 싸우고 반대 진영에 소속된 인물과 함께 있는 것조차도 배신행위로 규정되며 용납되지 못하는 상황이 북아일랜드의 현실임을 보여준다. 이런 벨파스트의 상황에서 데블린은 세 여성 인물들을 북아일랜드에서의 전형적인 세 가지 유형의 여성을 구현하는 인물들로 설정하였다. 데블린은 자매인 프리다(Frieda)와 조시(Josie), 올케인 도나(Donna)라는 세 여성 인물을 “삼위일체의 여성, 즉 어머니(도나), 정부(조시), 그리고 직업여성(프리다)”(as a trinity of women: the mother (Donna), the mistress (Josie), and the career woman (Frieda))으로 인식했다고 밝힌 바 있다. 나아가 이 세 유형이 여성들이 취할 수 있는 세 가지 길을 대표해준다고 보았다(Bort 50). 그리고 데블린은 투쟁하는 전장이 아니라 방이라는 여성적 공간에서 이 세 여성들의 입을 통해 나오는 목소리에 민족주의라는 대의명분에 대한 여성들의 태도가 반영되게 한다. 양쪽 진영의 정치적 주장과 명분에 모두 반대하며 무관한 입장을 취하는 여성, IRA에 가담하여 정치적으로 개입되어 활동하는 여성, 그리고 IRA 단원인 남성의 아내이자 며느리이며 자식을 둔 여성이 그들이다. 이들을 통해 데블린은 아일랜드 민족주의 진영의 모토인 ‘우리들 홀로’를 작품 제목으로 이용하여 ‘우리들’이 누구인지 문제를 제기한다. 그리고 그 정치적 진영에서 배제되고 있는 여성들이 ‘우리들’이 되게 하며 그들이 ‘홀로’(alone)가 되게 한다. 본고는 『우리들 홀로』에서의 세 여성 주인공인 프리다, 조시, 도나의 선택을 중심으로 북아일랜드에서 여성들이 처한 상황과 여성들의 목소리를 여성 극작가인 데블린은 어떻게 구현하였는지 살펴보고자 한다.

II. 프리다의 선택: “내가 떠나는 건 아일랜드야”

전쟁과 흡사한 폭력의 상황 속에서 여성은 목소리가 없는 존재로, 남성들의 목

소리에 의해 운명이 좌우되고, 그들의 목소리에 의해 침묵당하는 존재들로 흔히 그려져 왔다. 데블린의 프리다는 헤어드레서(hairdresser)이지만 또한 의미심장하게도 가수로도 일하는 직업여성이다. 그녀는 목소리를 내고, 노래 부르는 가수의 모습으로 처음 등장한다. 하지만 프리다는 부르고 싶은 노래를 부르지 못하는 여성이기도 하다. 그녀는 단식 투쟁에 가담했던 10인의 IRA 공화파 단원의 흑백 초상화 사진이 벽에 걸려있는 IRA 클럽에서 IRA의 혁명가를 부르도록 요구되는 가수이다.

작품의 첫 장면은 웨스트 벨파스트에 있는 한 클럽으로 정치적 사회적 측면에서 공화파 활동의 거점이다. 클럽의 벽면에는 피어스(Pearse)와 코놀리(Connolly) 대신, 보비 샌즈를 비롯한 10인의 남성의 흑백으로 된 사진이 걸려 있다. 프리다는 “전선 뒤의 남자들”(The Men Behind The Wire)을 연습하던 와중에서 노래 부르기를 중단한다.

프리다: 더 이상 이 노래 부르고 싶지 않아!

(그들 뒤와 주위로 두 남자가 상자를 들고 들어와서 가능한 모든 공간에 쌓아두며 들락거리고 있는 중이다)

대니: (연주를 중단하며) 왜?

프리다: 왜냐하면 남자에 관한 곡이니까.

대니: 그 곡은 억류에 대한 거야, 프리다!

프리다: 여자들을 현관 신발 닦개로나 여기는 노래들에는 질렸어!

대니: 그 곡은 공화파 고전이라구!

프리다: 난 내 노래들 중 하나를 부르고 싶어.

FRIEDA. I don't want to sing this any more!

(Behind them and around them two men are coming in and out with boxes and stacking them in every available space.)

DANNY. (Stops playing.) Why not?

FRIEDA. Because it's about a man.

DANNY. The song's about Internment, Frieda!

FRIEDA. I'm fed up with songs where the women are doormats!

DANNY. It's a Republican classic!

FRIEDA. I want to sing one of my own songs. (9-10)

1막 1장의 이 장면은 북아일랜드에서의 여성의 상황을 집약적으로 시각화해주고 있다. IRA의 투쟁을 위해 싸우는 남성들의 이야기를 담은 노래를 부르도록 강요되는 상황과, 이런 상황에서 여성 인물은 여성들을 관심 밖의 대상으로 다루는 노래에는 질려버렸다고 외치게 만든다. 하지만 공화파의 고전이므로 불려야 한다는 요구와 자신의 노래를 부르고자 원하는 여성의 욕망이 상충되고 있다. ‘프리다’라는 이름이 자연스럽게 ‘프리덤/자유’(Freedom)라는 단어를 연상시켜주는 가운데, 그녀는 자신에게 강요되는 것들을 거부하고 그로부터 자유롭고자 발버둥치는 여성을 대변해준다.

데블린이 극작사 직업여성의 대변인으로 프리다를 구상하였지만, 프리다를 여러 직업 가운데 굳이 가수로 설정한 것은 여성의 목소리의 문제와 직결된 것으로 볼 수 있다. 게다가 데블린은 프리다를 스스로 작곡도 하는 여성으로 설정하였다. 즉, 프리다는 남성들이 만들어주는 곡을 그냥 노래 부르는 여성이 아니라 남성이 만든 곡 없이도 그 곡의 영향을 받지 않고도 스스로 곡을 만들 수 있는 여성인 것이다.

아울러, 프리다가 노래를 부르는 공간은 극단적으로 남성 중심으로 움직이는 공간이다. 프리다가 유일한 여성 인물인 가운데, IRA 클럽은 벽에 걸려있는 사진 속에서 민족주의를 위해 투쟁하던 영웅적 남성들이 내려다보며 압도하는 가운데 남성들이 주로 움직이고 있는 공간이다. 특히 여기서, 당시 단식 투쟁을 벌이며 투쟁하던 여성 인물들도 있었으나 남성들만을 기리고 있는 점은 남성들의 행위만이 주요 관심과 평가를 받게 하는 상황임을 부각시키고 있다. 특히 이것이 데블린의 의도적인 설정으로 보인다는 점에서 주목할 만하다. 롱 케시(Long Kesh) 교도소에서 바비 샌즈에 의해 주도된 단식 투쟁 말고도, 비슷한 시기에 같은 이유로 저항했던 아르마(Armagh) 교도소의 공화파 여성들의 단식 투쟁이 있었고, 데블린이 『긴 행진』에서는 같은 해 이를 언급했었기에, 이 클럽에서는 전혀 언급되거나 기념되지 않고 있다는 점은 주목할 만하다(Privas-Breaute 3). 공화파 클럽의 두드러지게 남성적인 권력 구조 안에서 프리다의 여성적 존재는 ‘밖’이자 고립의 존재로 부각된다(Cerquoni 164).

데블린은 북아일랜드에서 여성들의 운명은 남성들의 운명에 의해 좌우되며 남성들의 행위는 여성들의 정체성 규정에도 영향을 미치는 요인임을 분명히 해준다. 말라키는 아일랜드 삼색기를 집밖에 내걸고 본인의 가정을 아일랜드 가정으로, 그리고 민족주의로 규정한다. 집밖에 내건 깃발은 그 가정을 전투장으로 표시해 주고 폭력을 행사하는 민족주의파의 캠페인이 사적인 가정적 영역으로 확고하게 도입되게 해주며, 아버지에 의해 민족주의에 대한 정의가 가정의 내부와 가정의 영역을 넘어서까지 통제된다(Rea 207). 조시와의 대화 중 “너 자신이 되어 봐”(Be yourself. 17)라는 조시에게 프리다는 다음과 같이 반박하며, 북아일랜드 지역에서 가톨릭 여성들의 상황을 요약해준다.

프리다: 내가 언제 내 자신일 기회가 있었어? 태어나기도 전에 아버지는 억류되었지. 오빠는 은행 강도로 케시 감옥에 있었는데. 이 동네에서 맥코이라는 이름만 꺼내면 사람들은 뒷걸음질 치기 시작하는데.

FRIEDA. When did I ever have a chance to be myself? My father was interned before I was born. My brother's in the Kesh for bank robbery. You mention the name McCoy in this neighbourhood, people start walking away from you backwards. (17)

하지만 프리다는 주어진 조건을 그냥 받아들여서는 여성이 아니다. 그녀는 거부한다. 특히 프리다는 집안의 가장이며 가부장적 권력을 대변해주는 아버지 말라키의 뜻에 순종하지 않는 딸이자 정면으로 대항하는 딸이다. 자신의 거주 구역을 벗어나 IRA 구역에 온 존에 대한 폭력 행사를 막으려는 과정에서, 아버지가 이 일을 듣게 되면 싫어할 것이라는 말을 듣고는, 프리다는 “난 아버지를 무서워해본 적 없어요”(I've never been afraid of my father. 33)라고 당당하게 말한다. 심지어 말라키가 직접 “나를 웃음거리로 만들지 말아야지. 보비 샌즈를 비방하는 놈들이나 편들면서 말아야”(You'll not make little of me. Siding with the people who condemned Bobby Sands. 34)라며 아버지의 권위와 권력을 유념할 것을 환기시키고, 반대파를 편들지 말라는 데도 불구하고 프리다는 아버지의 정치적 입

장에도 반항한다. IRA의 영웅적 존재인 보비 샌즈가 가정에서는 아내에게 폭력을 일삼는 자였으며, 그의 아내는 남편이 죽을 때까지 남편을 보고 싶어 하지 않았다고 반격한다. 그녀는 민족주의적 영웅이 가정에서 아내에게 폭력을 행사하는 남편임을 거론하며 영웅의 면모에 손상을 입히는 것에 아랑곳 하지 않는다. 나아가 프리다는 말라키가 1969년 이후 죽은 친구들을 땅에 묻어왔지만, 그 친구들이 오히려 그를 묻어오고 있었다고 지적한다. “죽어가고 있는 사람들은 우리예요. 왜 우리가 그 사람들을 애도하고 있냐구요!”(We are the dying. Why are we mourning them! 34)라는 프리다의 대사는 단식 투쟁을 하다 죽은 자들이 아니라 바로 자신들이 죽어가고 있노라며 남성들의 무모한 민족주의 투쟁에 대한 비판을 담고 있다.

그 뿐 아니라 프리다는 정치적 노선을 달리하는 노동당(Workers' Party)에 가입하고 개신교도인 존 맥터모트를 따라 가톨릭 구역인 앤더슨스타운(Andersonstown)에서 나와 사우스 벨파스트의 대학가에 있는 그의 거주지로 옮겨 온다. 노동당 소속 사회주의자인 존은 테러리스트의 폭력 없이 민주적 합의로 아일랜드 연합 달성을 추구하는 젊은이이다. 존은 당의 노선과 정신에 맞게 프리다의 행동을 조정하려들며 자신의 의사에 순종하게 만들려 한다. 급기야 스스로에 대한 학대와 자살의 위협까지 가하면서 존은 프리다를 곁에 두기를 원한다. 하지만 그 역시 본인의 정치적 입장에 대한 비판 앞에서는 폭력을 행사한다. 2막 8장에서 프리다가 개신교도 지역에서 가톨릭인 자신의 신변 위협에 대한 이야기를 하며 두 사람이 논쟁을 벌이던 중, “내가 보기에 당신도 자기편을 변호하는 작자가 되어 가는군”(I think you're becoming something of an apologist for your tribe. 73)이라는 프리다의 말 한마디에 존은 자신이 평생 분파주의와 투쟁해 왔노라며 프리다를 가차 없이 폭행한다. “그의 종족, 나의 종족이 아버지를 내몰았지. 아버지가 통합을 이루려고 애썼다는 이유로 그랬어. 아버지는 개신교도에다 사회주의자였거든”(His tribe, my tribe, drove him out. And they did so because he tried to set up a union. He was a Protestant and a socialist. 74)이라는 부친과 관련된 존의 가족사는 그의 정치적 입장과 소신이 뿌리 깊게 배인 고난과 상

처와 얽혀있음을 보여준다. 아울러 프리다에게 자행되는 존의 폭력은 연합주의자와 공화주의자의 정치적 노선을 망라하여 전반적인 남성들의 폭력 행사를 비판적으로 지적해주고 있는 것이다.

이런 상황을 직시한 프리다의 선택은 “질식하느니 차라리 난 외로울래”(I'd rather be lonely than suffocate. 81)와 “내가 떠나는 건 바로 아일랜드야”(it is Ireland I am leaving. 82)이다. 즉, 아일랜드의 숨 막히게 만드는 상황을 떠나는 선택을 한다. 프리다에게 민족주의란 “다른 걸 이루지 못하는 사람들의 마지막 보루”(the last resort of people who've failed to achieve anything else, 28)일 뿐이다. 그녀는 스스로를 반민족주의자라고 칭하며, “난 거기로 안돌아갈 거야. 종족을 버릴 생각 중이야. 양쪽 모두 말이야”(I'm not going back there. I was thinking of leaving the tribes behind. Both of them. 72)라고 한다. 존과의 대화에서 프리다는 아일랜드의 통일에는 관심 없으며, 정치적 상황에 대한 무관심을 다음과 같이 이미 천명한 바 있다.

맥더모트: 내 생각으로는 당신 아버지에게 약간 심하게 반항하고 있는 것 같은데. 분명 당신은 민주적 합의에 의해 통합된 아일랜드를 원하는 거지?

프리다: 아니. 그런 건 아니야. 난 아일랜드가 통합되건 말건 그냥 신경 안 써.

맥더모트: 당신은 뭐에 신경 쓰는데?

프리다: 난 그냥 내가 만든 노래를 부르고 싶을 뿐이야.

McDERMOT. I think you're taking your rebellion against your father a bit far. Surely you want a united Ireland by democratic consent?

FRIEDA. No, it's not even that, I just don't care if Ireland is united or not.

McDERMOT. What do you care about?

FRIEDA. I just want to sing my own songs. (52)

존을 떠나고 영국으로 홀로 떠나가는 프리다의 선택은 남녀관계의 문제에서

비롯된 개인적인 차원의 선택이 아니다. 프리다는 2막 9장에서 “오, 그 사람이 아니야. 내가 떠나는 건 아일랜드야”(Oh, it's not him; it is Ireland I am leaving. 82)라고 아일랜드가 의미하는 모든 것과 그 공간 자체를 떠나는 것임을 명확히 못 박는다. 민족주의적 명분으로 서로 나뉘어 끊임없이 대립하는 아일랜드, 여성들에게 자신의 꿈과 욕망대로 살아갈 수 있는 기회를 허용하지 않는 땅 아일랜드를 버리는 선택을 하는 것이다. 프리다는 아일랜드 땅은 영국인이 머무르건 떠나건 상황은 마찬가지일 것이라고 다음과 같이 지적한 바 있다.

그래 맞아! 시청에 삼색기가 내걸릴 때, 도나는 조 콘란을 위해 여전히 커피를 만들고 있을 테고, 조시 언니는 아버지를 위해 집안일을 돌보고 있을 테지. 영국인이 여기 있건 없건 빌어먹을 전혀 상관아 없으니깐 말아야.

You're right! And when there's a tricolour over the City Hall, Donna will still be making coffee for Joe Conran, and Josie will still be keeping house for her daddy, because it doesn't matter a damn whether the British are here or not. (25)

이 대사에서 어느 편이 이기건, 가부장제 구조는 그대로 남아있을 것이며(Liddy 62), 또한 여성의 삶을 통제하는 그 제도에 여성 역시 암묵적으로 공모하고 있음이 지적되고 있다. 현재의 상황이 변화하더라도 기본적인 상황은 그대로일 것이라고 파악하고 결국 양쪽 모두를 버리는 프리다의 선택은 국가를 버리고 예술을 추구하는 개인적 자유를 선택하는 것이다. 이런 측면에서 프리다는 제임스 조이스의 스티븐 데달러스(Stephen Daedalus)적 인물로 거론되기도 한다.

또한 프리다의 이런 선택은 작가 데블린의 선택과 자연스럽게 연관된다. 데블린은 아일랜드를 떠나 영국으로 떠났고 영국에서 체류하며 작품 활동을 하다가, 2007년 다시 벨파스트로 돌아오는 선택을 한 바 있다. 그녀는 “사람들이 더 이상 영토에 속한 것이 아니라 마음 상태에 속해있다고 생각한다”(There is a sense of people not belonging to a territory anymore, but belonging to a state of mind. Liddy 7 재인용)라고 말한 바 있다. 데블린에 의하면, 이제 국가란 지역의 개념이

아니다. 국가는 ‘나’라는 존재를 구성하는 정체성의 중요한 개념이지만 더 이상 개인이 머무는 공간의 문제에 고착되는 것은 아니다. 데블린은 후기작 『부활절 이후』의 헬렌(Helen)을 통해 “아니, 그곳은 내 안에 있어. 내가 어딜 가나 나와 함께 가지”(No, the place is inside me. I carry it wherever I go. 74)라고 명확히 표명한 바 있다. 『우리들 홀로』에서 데블린은 국가적 명분을 내세우며 여성을 억압하는 현실에 묶어두려는 그 고삐를 떼어버리고 탈출하려는 여성의 선택을 북아일랜드에서 코라(Cora)와 같은 운명을 거부하고, 자신이 원하는 일을 하고자 고국을 버리는 프리다를 통해 보여주고 있는 것이다.

III. 조시의 선택: “살인 본능은 잃어버렸어요”

데블린은 북아일랜드의 상황 속에서 여성이 민족주의 명분을 위한 투쟁에 군사적으로건 정치적으로건 그 일원으로 참여하고 개입하는 경우를 조시를 통해 보여준다. 이 시기의 여성의 지위를 평가했던 사회학자 콜린 쿨터(Colin Coulter)에 의하면, 여성들이 전투원(combatants)의 역할을 직접적으로 맡은 경우는 비교적 드물었다(Liddy 17). 하지만 데블린은 조시에게 공화파 투쟁에 전투원으로 개입되어 적극적인 역할을 맡고자 원하는 여성으로 조시를 설정하였다. 본 장에서는 특히 IRA의 전투원으로서의 조시와 남녀 관계 속의 여성으로서의 조시를 중심으로, 살인도 마다하지 않는 전투원으로 시작하였으나 살인 본능을 버리는 조시의 선택의 문제를 살펴보고자 한다.

조시는 아버지와 연인과 오빠로 상징되는 남성들에 의해 의견이 좌우되는 데다 임무를 수행하는 여성으로서의 한계를 지닌 전투원의 모습이다. 조시는 IRA의 주요 인물인 아버지의 정치적 신조를 그대로 받아들이며 자라온 맏딸로, 북아일랜드에서 영국인이 떠나갈 때에야 인간이 될 수 있다는 이야기를 들으며 성장한 딸이다. 그리고 자신도 조국을 바로 세우기 위해 그 명분에 투신하는 일원이 되고자 한다. 프리다와의 대화에서 조시는 “네게 허용된 유일한 충성은 이데올로기

적인 거야”(The only loyalties you are allowed are ideological. 18)라고 한다. 조시에게는 정치적 이상과 명분이 인생의 우선순위이다. 자신이 아는 유일한 충성은 사랑하는 사람에 대한 충성이라고 주장하는 프리다와 달리, 조시는 다음과 같이 소신을 주장한다.

언젠간 너도 이해하게 될 거야. 너 혼자 할 수 있는 것의 한계에 이르게 될 때 말이야. 이게 도그마가 아니라는 걸. 한 사람과 다른 사람 사이에는 정치적이 아닌 어떠한 개인적 차이란 없다는 걸 말이야.

One day you will understand, when you come to the limits of what you can do by yourself, that this is not dogma, that there are no personal differences between one person and another that are not political. (18-19)

하지만 무엇보다도 조시의 임무는 제한된 임무 수행에 그친다. 조시는 보조적 역할에 만족하지 않고 공화군 조직에서 남성들과 같은 좀 더 적극적인 역할을 맡고자 하는 적극성과 소망도 지녔었다. 여성들에게 메신저의 역할을 맡기는데 식상하여 조시는 자신도 남성들과 동일한 위험을 감수 할 수 있음을 보여주하고자, 계획을 짜고 차량을 훔쳐서 폭탄을 장착시킨 채 법원 밖에 세워두었던 일화를 들려준다. 그러나 조시의 이러한 노력들에도 불구하고 조시는 공화파 전투원으로서는 남성과 동등하게 대우받지 못한다. 공화파 단원들 내부에서의 조시의 소외는 주요 회합에 그녀를 부르지 않은 데서도 엿보인다. 오도넬과 남성 대원들은 모두 참석하는 회합에서 그 공간에서 노래 연습 중이던 프리다도 클럽 밖으로 내보내질 뿐 아니라, 열심히 임무를 수행하고자 하는 조시는 회합에 초대 받지조차 못하고 있다. 이처럼 여성은 민족주의 명분을 위한 투쟁에서 결코 주류에 참여하는 것은 허용되지 않음을 테블린은 보여준다.

나아가 테블린은 조시의 경우를 반추해주는 사례로, IRA에 적극 가담했던 코라의 현실을 보여줌으로써 북아일랜드에서의 여성 전투원의 운명과 한계를 보여주고 있다. IRA 집안의 남매 관계인 조시와 리암과 나란히 부모 세대인 말라키와

코라의 지나온 길은 조시에게 남겨진 길에 대한 예시가 된다. 코라는 18세 때 오빠인 말라키의 부탁으로 IRA의 메신저 역할을 담당하며 폭탄을 은닉하는 일을 돕다가 사고를 당해 “눈멀고 귀먹고 병어리에 양손도 잃은”(blind and deaf and dumb and she has no hands, 24) 처지이다. 현재 불구의 상태인 코라의 몸은 효과적인 시각적 상징이 되면서 정치 활동의 퍼레이드를 장식하는 전시 효과의 역할을 맡는다. 하지만 코라의 절단된 몸은 폭력을 가시화시켜주는 것으로 영웅적 존재라기보다는 오빠를 위해 희생한 몸으로 부각된다.

코라는 무대에 등장하지도 않고, 프리다의 입을 통해 짧은 부분에서 거론되지만 작품의 실제 등장인물 못지않게 강력한 존재감을 전달해준다.

프리다: 그 작자들이 고모를 너무도 자주 퍼레이드의 맨 앞에 박아놓지. 아일랜드 여성들에게 그들의 애국적인 의무가 무엇이 되어야하는지 보여 주려고 말이야. 하지만 분명히 말하는데—그건 내 경우는 안 될 거야!

FRIEDA. They stick her out at the front of the parades every so often to show the women of Ireland what their patriotic duty should be. But I'll tell you something—it won't be mine! (25)

프리다가 자신의 경우는 되지 않겠노라고 선언하는 바로 그 코라는 아일랜드 정신을 상징하는 존재로 거의 우상시 된다. 특히 코라는 아일랜드 여성이 어떠한지를 주지시켜주는 존재이자, “어머니 아일랜드”(Mother Ireland)의 상징으로 간주되어왔던 “산 반 보트”(the Shan Van Vocht)로 알려진 “가난한 늙은 여성”(poor old woman)인 전통적인 인물을 환기시켜주는 존재이다. 코라의 이름은 그리스어로 “처녀”(maiden)를 의미하며, “궁극적으로 침묵하며, 순종하며 고통당하는 여성상”(the ultimate silent, compliant, suffering woman, Privas-Breaute 5)을 효과적으로 구현해준다. 특히, 코라의 몸이 퍼레이드의 선봉에 내세워지는 점을 성모의 모습과 연관지으며 코라야말로 “아일랜드 가톨릭과 아일랜드 민족주의라는 두 개의 쌍둥이 이데올로기가 강력하게 연합하는 인물”(a figure in which

the twin ideologies of Irish Catholicism and Irish Nationalism become a potent unity, operating through a reciprocal transfer of meaning. Fitzpatrick)로 이상적인 아일랜드 여성상의 대변자를 구현해준다고 평가된다. 여기서 몸이 절단된 코라를 통해 데블린은 캐더린 니 홀리안(Cathleen Ni Houlihan), ‘어머니 아일랜드’, 산 반 보트를 포함하여 아일랜드를 여성으로 의인화시키는 오랜 전통을 패러디한다(Rea 212). 중요한 것은, “남성 지배적인 정치가 여성성을 존경받고 보호되어야 하는 어떤 것으로 떠받들 수 있지만, 코라처럼, 자신의 목소리나 권력은 없는 것이라는 점”(Welford)이 부각된다.

또한 데블린은 연인들과의 관계를 통해 남녀 관계 속의 여성으로서의 조시의 모습을 보여줌으로써 북아일랜드의 준 전쟁 상황 속의 여성 전투원의 한계와 문제점을 생각해보게 해준다. 조시는 유부남이자 아내를 떠날 생각이 없는 IRA 지도자인 오도넬의 연인이다. 오도넬은 결코 아내를 떠나지 못하는 남자이다. 그는 이미 10명의 아이들을 출산한데다 아내와의 이혼 생각은 없이 조시와의 관계를 유지하기를 원하는 인물이다. 오도넬은 진정한 사랑은 조시라고 이야기 하지만 그의 애정에 대한 신뢰감은 조시에게 주지 못한다. 언제나 오지 않는 오도넬을 기다리며 조바심을 내고 있는 조시는 남성에게 이용당하는 여성으로 부각된다. 나타나지 않는 연인의 소식을 기다리며 삶을 한탄하는 조시에게, 도나는 “우리는 모두 남자들 시중을 들고 있어, 조시”(We’re all waiting on men, Josie. 12)라고 한다. 조시와 도나 간의 이 대화는 두 사람을 독립적인 여성과는 거리가 먼 모습으로 비추어준다. 하지만 동시에 이는 민족적 명분을 위해 투신하고 있는 남성들을 기다리고 시중드는 것이 보통의 북아일랜드 여성이 처한 현실이자 운명임을 보여주는 중요한 대사이기도 하다. 아울러, 오도넬을 위해 어디까지 할 수 있는지 말하는 조시에게, “내가 보고 있는 건 너데, 이야기하고 있는 건 그 남자네”(I’m looking at you but it’s him who’s talking. 12)라는 도나의 지적은 조시의 주체적이지 못한 상태를 지적해주는 것이다. 앤 레아(Ann Rea)에 의하면, 조시의 목소리는 오도넬의 목소리에 의해 침입을 받아왔으며, 오히려 남성적 명분에 의해 흡수당한다(208). 결국 조시가 믿고 행하는 명분과 정치적 소신은 아버지와 연인

의 소신이다. 조시의 경우, 가부장적 집안의 맏딸로서의 도리와 연인에 대한 애정이 그들의 정치적 소신과 미묘하게 얽힌 가운데 조시 본인의 소신으로 형성된 형태를 보이고 있다. 이런 측면에서 조시는 아무리 그녀가 전투원으로서 열심히 임한다 하더라도 기본적으로 한계를 지니고 있다.

특히, 조시의 몽유병 증세는 의식과 무의식의 불분명한 경계 지대에 머물며 그녀의 이데올로기적 명분에 투신하는 삶과 다른 삶의 길 가운데서 혼돈 중인 상태에 대한 적절한 메타포가 되고 있다. 조시는 더 적극적인 전투원이 되고 싶어 하고 IRA의 입단 동기를 심문하는 위치에 있지만, 공화파들이 투쟁의 목표로 내걸고 있는 아일랜드의 “32개 군의 노동자 연합 공화국”(the thirty-two-county Workers' Republic, 40)이라는 코놀리의 꿈과 목표의 실현 가능성에 대해 회의를 품고 있는 상태이다. 또한 조시는 더블린을 방문하였을 때의 경험 이후 자본의 원리와 힘을 보았고, 남과 북 아일랜드의 연합을 정치적인 목적이 아닌 경제적인 측면에서의 유익한 면모에서 바라보기도 한다. 이런 조시의 혼돈 상태는 연모하는 남성에게 대한 사랑과 정치적 소신의 경계가 불분명한 가운데 그녀의 정치 참여와 민족 투쟁 활동에 있어 사랑하는 남성을 위해 투신하는 면모가 더 강한 동인으로 자리하고 있음을 부각시켜준다.

남녀관계에서 이용당하는 여성으로서의 조시의 면모는 두 번째 연인과의 관계에서도 마찬가지이다. 두 번째 연인인 조 콘란은 IRA 입단을 원하는 아일랜드계 영국인으로 조시는 조의 입단 자격과 진정한 동기를 조사하는 임무의 일환으로 조와 만나게 된다. 아버지로부터 부여받은 임무를 수행하는 가운데 조시는 조를 사랑하고 그의 아기까지 임신하기에 이른다. 반면, 조는 오도넬을 체포하기 위해 잠입한 영국 측의 비밀정보원이었으며, 애초부터 다른 여성들과의 관계에는 관심이 없고, 조시의 임신과 출산도 원치 않는 남성이다. 그는 이튼(Eton) 학교 출신에 영국 공립학교 교육, 사관학교에서의 장교 훈련, 영국군 장교 집안 출신이라는 두드러지는 ‘영국성’과 또 다른 한편으로는 가톨릭과 결혼한 아일랜드인인 할아버지와, 코놀리의 친구였던 할머니와, 1969년 데리의 보그사이드(Bogside) 출신인 아일랜드 여성을 아내로 둔 남자라는 ‘아일랜드성’도 함께 지닌 남성이다.

영국과 아일랜드의 경계의 중심에 있는 조의 심층 심문을 맡은 조시는 조를 신뢰할 수 있다고 판단하고 IRA 입단을 허락할 뿐 아니라 사랑에 빠지고 임신까지 한다. 도나에게 하는 조시의 대사 “난 생각했었어, 이 남자가 나를 사랑하게 만들겠다고”(I thought, I’m going to make this man love me. 75)와 “결코 다시는 외롭지 않을 테야”(I’ll never be lonely again! 76)라는 대사는 조와의 애정을 지키고 싶어 하는 그녀의 결단을 보여준다. 아울러, 이는 조시의 경우, 외롭지 않기 위한 선택이 사랑의 구체적 대상인 남성을 번갈아 대체하는 형태를 취하고 있음을 보여주는 것이기도 하다. 하지만 조시의 기대와 판단과는 달리, 영국 측의 비밀정보원으로 판명되는 조는 IRA 단원의 집들이 영국군의 급습을 받게 만들고, 지도자인 오도넬도 체포되게 하고, 무기 수송도 저지당하게 만든 배신자의 상징이다. 이와 같이 조시는 혁명의 지도자적 인물과 불륜의 연인관계에 있거나, 첩자의 연인으로 자신과의 관계에 진실 되지 못한 남자들에게 이용당하고 버려지는 처지에 놓인 여성이다.

무엇보다도, 적군인 영국인의 아기를 임신한 조시의 몸은 코라의 몸과는 다른 의미에서 또 하나의 ‘어머니 아일랜드’의 축도이자 북아일랜드가 담고 있는 상황의 시각적 구현이 된다. IRA 요원이었던 조시의 몸에 잉태된 새로 태어날 아기는 영국인 아버지와 아일랜드인 어머니의 몸에서 나온 혼종적 존재이다. 아일랜드인의 입장에서 민족주의 노선을 주장하는 공화파의 경우 영국인 자체가 적군이기에 적군의 피로 그들의 혈통을 더럽힌다면 자신들의 명분에도 손상을 입히는 결과가 된다. 민족주의 공화파 집안의 딸인 조시의 ‘민족주의적’ 자궁이 적군의 아기를 임신하고 있다는 사실은 그 자체가 반역에 버금가는 것이다. 이를 알고 리암은 낙태를 요구한다.

리암: 아기를 죽여. 난 네가 아기를 죽이기를 위해!

조시: 왜?

리암: 그 애비 놈이 반역자니까. 그놈은 널 사랑하지 않았어. 널 이용했다

구. 그놈 자식은 아예 태어나지 않는 게 더 나아.

조시: 하지만 내 아기야—다른 건 상관없어.

리암: 그놈 자식이라고!

도나: 아뇨, 아니에요. 당신은 절대 이해 못하는 일이죠. 자식은 어느 누구
소유도 아니에요. 자식은 그냥 자식이라구요.

리암: 어서 해. 우리가 하게 만들지 말고!

조시: (*두려움 가운데*) 안 돼!

말라키: 개에게서 손 떼! (*리암은 조시의 팔을 풀어준다.*) 이곳에선 내가
아버지다, 아들이!

LIAM. Kill it. I want you to kill the child!

JOSIE. Why?

LIAM. The father is a traitor. He did not love you; he used you.

It's better that his child should not be born at all.

JOSIE. But it's my baby—it doesn't matter about anything else.

LIAM. It's his child!

DONNA: No. It's not, It's what you never understood. A child
doesn't belong to anyone. It's itself.

LIAM. Do it. Don't force us!

JOSIE. (*In terror*) No!

MALACHY. Take your hands off her! (*Liam lets go of Josie's arm.*)
I'm the father here, son! (79)

이와 같이 조시의 태아의 ‘민족성’(nationality)의 문제가 주요 쟁점이며, 여성의 몸이 민족주의 운동에 끼칠 수 있는 위험성이 제기된다. 게다가 임신한 조시의 아기를 두고 아버지 말라키와 오빠 리암은 다른 입장에 선다. 낙태를 강요하는 리암과 달리 “이 아기는 내 혈통이야”(This baby's my blood, 79)라며 자신의 아기로 받아들이는 말라키를 통해 민족주의 전선의 두 세대 간의 대조가 두드러지는 것으로 평가된다. 레이의 지적처럼, “이 논쟁은 남성들이 만들고자 바라는 국가와 그 운동의 내부 모두에서 IRA 지도부에서의 변화를 상징해주는 것”(The dispute also symbolizes shifts in the IRA leadership. . . both within the movement and in the nation that the men hope to create. 204)이다. 말라키의 세대는 아일랜드 민족주의 노선에 있지만 영국인의 피가 섞인 혼종의 아일랜드인도

그 범주에 포함시키는 반면, 리암의 세대는 아일랜드인들의 순수한 피를 강조하며 영국인의 혈통을 배제시키고 있다는 점에서 북아일랜드의 통합 문제와 관련하여서도 리암의 세대가 말라키의 세대보다 더욱 무자비하며 가혹할 수 있음을 보여주는 것이기도 하다.

아이러니하게도 “이곳에선 내가 아버지다, 아들아!”(I’m the father here, son! 79)라는 말라키의 가부장적 권위를 내세우는 주장이 조시의 아기를 살려두게 해준다. 만일 말라키도 낙태를 강요했다면, 조시의 선택은 어떠했을까? 데블린은 이런 상황은 피한 가운데 조시가 아버지의 딸로 남고 그와 타협하는 상황 속에 머물게 남겨둔다. 하지만 조시의 내적인 변화는 분명하게 명시해준다. “살인 본능은 잃어버렸어요. 이제, 태아를 죽이는 것이 비극이라 생각되네요”(I’ve lost the killing instinct. Now, I tend to think the crushing of a fetus is a tragedy. 56)라는 이전의 그녀의 대사처럼, 아기의 임신은 조시의 관점을 변화시키며, 명분과 정치적 이데올로기가 중요한 가치였던 조시는 몸속에 잉태된 생명으로 인해 ‘살인’ 행위와 본능에서 돌아섰음은 분명하다. 민족주의 명분을 위한 투쟁보다는 아기에 대한 모성애가 더 중요한 가치로 조시에게 다가오며, 어머니인 도나와 같은 입장을 이해하고 조시는 그 편에 선다. 아기를 낙태시키지 않고 출산하기로 하는 조시의 선택과 전투원으로서의 삶을 버리고 IRA를 떠나기로 하는 조시의 선택은 생명을 잉태한 미래의 어머니로서 생명을 죽이는 폭력의 삶을 버리는 선택이다. 여기에 데블린의 폭력에 대한 비판적 입장이 함축되어있다고 평가된다. 아울러 한 인터뷰에서 밝혔듯이, 데블린 역시 『우리들 홀로』를 집필하던 중에 출산했으며, 출산과 어머니가 된 개인적 경험으로 인해 작품의 어떤 인물도 죽지 않도록 설정하였고 출산이 작품 내용에 영향을 미쳤노라고 인정한 바 있다(MacGurk 58).

조시가 아버지 집으로 다시 들어가기로 한 것과 관련하여, 브렌단 맥구크(Brendan MacGurk)는 “조시는 자신이 이해하고 경멸하는 가부장제 체제 내에 자신을 가두도록 허용한다”(Josie permits herself to be imprisoned within the patriarchal system she understands and despises. 34)고 지적한 바 있다. 아버지인 말라키가 조시의 아기를 거두고, 조시 역시 아버지의 집으로 돌아가는 것으로

결론을 내는 데서 또다시 남성적 권력의 통제 하에 놓이게 되는 상황이라는 점이 더욱 부각된다. 이와 같이 데블린은 조시가 임신을 계기로 테러리스트로서의 경력을 끝내는 선택을 하지만, 북아일랜드에서 근본적인 가부장제의 남성 권력으로부터 벗어날 수는 없는 현실임을 강조해준다.

IV. 도나의 선택: “외로울 때엔 모두 절박한 것들을 하는 법이야”

데블린은 전쟁과 흡사한 북아일랜드의 상황에서 전형적인 어머니와 아내의 상황을 도나를 통해 담아내고자 하였다. 게다가 데블린은 도나를 바람피우는 남편을 둔 아내이자 전 남편과의 관계에서 생긴 아들을 버리고 온 어머니로 설정하였다. 도나는 행복한 가정생활을 하는 모습보다는 남편과의 관계가 언제나 급습과 가택 수색의 위협이 있는 전쟁터의 불안한 삶처럼 불확실하고 불안한 상태이다. 조시가 나타나지 않는 연인 오도넬 소식을 기다리던 것과 마찬가지로, 도나 역시 집에 오지 않는 남편을 기다린다. 도나의 남편은 감옥에 수감되어 있거나, 석방되면 외박을 일삼는 남편으로, 도나의 경우는 특히 가정에서 남성과 남편의 부재의 상황을 부각시켜준다.

데블린의 작품에서 가정적 배경은 국가 내에서의 여성들의 사회적 역할이 규정되는 영역으로서 중요성을 지닌다(Rea 207). 가정적 공간의 상징이 되고 있는 도나의 집은 끊임없이 예고 없이 급습을 받는 공간으로, 무대에서 직접적이고 시각적으로 영국군의 침입을 받는 공간이다. 2막 5장의 경우에도 리암을 찾으러 온 영국군들이 들이닥치고, 도나는 음독하겠다고 협박하며 영국군들을 물리친다. 도나는 남편이 수감 상태일 때에는 집에 돌아오는 남편의 소리에 귀 기울이느라 잠을 설칠 필요도 없었지만, 리암의 석방 후에는 밖의 소리에 더욱 귀 기울여야 하는 상황에 처한다. 데블린이 작가 노트에서 도나에게 ‘듣는 여성’의 역할을 할당했듯이, 이러한 상황은 도나에게 귀 기울여 들어야 할 또 하나의 임무를 부여해준다. 아울러 리암으로 인해 집 밖의 상황에 귀 기울이며 마음 즐기며 살아야 하는 도나

처럼, 말라키의 아내 역시 늘 귀 기울이며 살아온 상황이었음이 언급됨으로써, 도나의 상황은 북아일랜드 공화파 민족주의 가정의 여성들의 전형적 상황으로 부각된다. 이와 같이 도나의 가정은 밖에서 벌어지는 전투의 연속이며 또 하나의 전투장이다. 여성은 남성들이 수행하는 그 전투의 조력자로 원하던 원치 않던 일정한 몫을 담당해야만 한다.

도나 역시 작품의 다른 여성들처럼 자신의 인생을 한 번도 살 수 없었던 여성으로 그려진다. 그녀는 가톨릭 집안에서 양육되었고 사랑하지 않는 남자와 태어날 아기 때문에 결혼했었다가, 현재는 또 다른 아기 때문에 집에만 묶여있는 여성이다. 프리바스-브로테(Privas-Breaute)에 의하면, 북아일랜드 공화파 집안에서 태어난 대부분의 여성들처럼 도나는 어떠한 의사결정의 힘도 없고 언제나 가부장제 사회에 의해 조종된다(3). 남편인 리암을 사랑하고 그의 아내가 되기를 어렸을 때부터 원했지만, 남편은 도나에게 억압적 존재에 대한 상징이 되어 버린 사실이 도나가 보는 침대의 악마(devil)를 통해 드러난다. 2막 1장의 독백에서 도나는 “악마가 돌아왔어. 오늘 아침에 머리를 내 침대에 누이고 누워 있었어. 깨어났을 때 난 즉시 그를 알아보았지. 수년이 지난 후인데도 말이야”(The devil's back. He was lying with his head on my pillow this morning. When I woke up I recognized him immediately. Even though it's been years. 47)라며 석방된 리암이 돌아오는 것과 함께 악마의 환상을 다시 보게 된다. 도나는 붉은 머리칼을 가진 악마가 방 한 모퉁이에 있는 것을 보고, 자기 옆에 누워있는 것을 보고, 올라탄 것을 보았지만, 의사는 도나의 천식으로 진단한다. 여기서 악마는 도나를 숨 못 쉬게 하며 신체적으로도 “질식”(suffocating, 47) 상태를 느끼게 만드는 억압적 존재를 상징한다.

리암과 도나의 가정을 통해 엿보이는 남편과 아내의 관계는 작품 속의 부재하는 많은 아내들의 모습을 담고 있다. 부재하는 말라키의 아내, 오도넬의 아내, 조 콘란의 아내, 보비 샌즈의 아내가 겪는 현실과 더불어 도나의 경험은 북아일랜드에서 가정은 행복과 사랑의 공간이라기보다는 불안과 고통의 장소임을 부각시켜준다. 도나는 9살 이후로 계속 리암을 사랑했다고 고백하지만, 리암은 도나의

전 남편에 대한 질투와 다른 남성들의 이야기에 의존하여 도나에 대한 의심을 버리지 못한다. 리암은 “케시 감방에서 사람들이 춤이 끝난 뒤 당신에 관해 이야기 해주더군. 그 놈들 전부 당신을 가졌었다고”(In the Kesh they told me about you after the dances. They all had you. 49)라고 한다. 교도소의 다른 수감자들이 모두 도나와 사귀는 것처럼 이야기하는 것은 여성에 대한 평가와 잣대가 정조이며 남성들이 여성의 정조를 가벼운 이야기 거리로 삼는 태도를 여실히 드러내 보여준다. 남성들의 수다거리가 된 도나의 평판에 발끈하면서도 리암 자신은 석방된 후에도 집 밖으로 돌며, IRA 클럽의 바 메이드인 엘린(Eileen)을 만나고 다닌다. 가정에서의 리암의 부재는 집을 ‘옷 보관소’(cloakroom)로 생각하는 듯하다는 조시의 지적을 통해서도 강조된다. 아들까지 전 남편에게 남겨놓고 리암의 말 한마디에 그를 따라 나온 선택을 한 도나는 자신의 애정을 몰라주고 겉으로만 도는 리암으로 인해 더욱 외로운 아내이다. “외로울 때엔 모두 절박한 것들을 하는 법이야”(We all do desperate things when we're lonely. 76)라는 도나의 대사는 자신을 보살피주며 친절하게 집으로 데려다준 대니(Danny)와 하룻밤을 보낸 일에 대한 해명이 될 뿐 아니라, 그녀의 깊은 외로움을 이해하게 해준다.

데블린은 여성들이 남성들과 맺는 관계보다 여성들 간의 결속을 부각시키는 중요한 장면을 작품 결말부에 배치하였다. 프리다의 입을 통해 도나와 함께 회상되는 일화는 억압과 규율을 상징하는 남성들로부터 벗어나 여성들끼리 자유롭게 행복해하는 여성들만의 세계를 대조적으로 제시해준다. 아버지, 어머니, 리암, 존 그리고 프리다, 조시, 도나가 해변가로 갔던 소풍은 맥코이 집안 식구들과 도나와 존이 모두 함께 했던 시절의 일화이다. 해안가에서 남성들이 정치적 논쟁을 벌이는 동안 여성들은 수영하러 빠져나와, 옷을 입지 않은 채 고요한 물속으로 들어가 물위의 인광(phosphorescence)을 붙들려 애쓰며 행복해했었다. 마치 밤하늘의 별들을 손가락 사이로 피운 것 같았다는 서정적 묘사들이 나오는 가운데, 바다는 이들에게 “실망스러운 경험에도 불구하고 함께 결속시켜주는 것으로, 신체 및 정신적으로 전부 노출되는 해방의 공간”(a releasing space of physical and spiritual nakedness, which binds them together regardless of their disappointing

experiences, Cerquoni 167)이다. 이런 해방과 자유를 즐기고 있는 바로 그 순간 아버지가 나타나 소리를 지르고 야단을 쳐서, 여성들은 그림자 진 쪽으로 달아났고 남자들이 오기 전에 옷을 입었던 일화를 두 여성은 여전히 기억하고 있다.

프리다: 우리 셋은 해변가에서 논쟁벌이던 남자들을 남겨두고 캠프파이어에서 살짝 빠져나왔었지. . . (중략) 마치 우리가 밤하늘에서 헤엄치고 있고 차가운 손가락 사이로 별들을 주워 담는 것 같았어. 그때 그들이 우리를 보았지. 처음엔 리암이 그 다음엔 존이, 그리고 아버지가 화가 나셨지. 우리가 수영복을 해변가에다 벗어놓았기 때문에 말이야. 그리고 그는 고향지르는 소리와 찰싹대는 소리와 우리 위로 부쉬 지는 파도소리가 들렸어. 우리는 몸을 가리기 위해 해안가 다른 쪽으로 달려갔지. 그늘진 곳으로 달아나 남자들이 오기 전에 옷을 다시 챙겨 입었었어. 우린 모래 언덕에 누워 웃어댔었지.

도나: 그래 기억나.

FRIEDA. We three slipped off from the campfire to swim leaving the men arguing on the beach. . . . It was as though we swam in the night sky and cupped the stars between our cool fingers. And then they saw us. First Liam and then John, and my father in a temper because we'd left our swimsuits on the beach. And the shouting and the slapping and the waves breaking over us. We raced for cover to another part of the shore. We escaped into the shadows and were clothed again before they reached us. We lay down in the sandhills and laughed.

DONNA. I remember. (81-82)

프리다와 도나가 공유하고 ‘기억’하는 과거의 이 사건은 작품에서 시종일관 남성들이 여성들의 행동과 욕망을 제약하는 존재로 부각되었던 일들을 다시 한 번 상기시켜준다. 그리하여, 말라키가 오는 걸 알고, 세 여성이 담배와 술을 치우는 장면이나, 도나가 리암을 의식하여 머리 염색을 삼가는 것 등을 통해서도 나타났듯이, 남성과 아버지로 상징되는 존재는 규율로 억압하고 제재를 가하는 존재이며, 빛 가운데서 음지로 피하게끔 몰아가는 존재임을 마지막 부분에서 재차 강화시켜

주는 효과를 얻게 된다. 아울러 이 대사는 남성들을 ‘그들’(they)로 여성들을 ‘우리’(we)로 지칭하며 양분해주고 있고, 작품의 제목이 제기해주었듯이, ‘우리들 홀로’의 ‘우리’가 바로 여성들임을 명확히 해주고 있다.

V. 나가며

이상에서 살펴보았듯이, 『우리들 홀로』는 민족주의, 공화파, 가톨릭 이 세 가지가 서로 얽힌 가운데 가부장적 권력으로 작동하고 있는 북 아일랜드의 가톨릭 가정의 여성들의 현실과 선택을 그림으로써 여성들의 목소리를 담고 있다. 여성들이 가정과 사회의 억압에서 달아나고 자신들의 목소리를 찾고 있지만, 데블린은 이들이 속한 세상의 정치, 경제 그리고 엄격한 가부장제가 여전히 그 자리에 남아있기에 이들이 새로운 역할 가운데 자신들의 목소리를 진정으로 표현할 것인지 여부는 불확실하게 둔다(Trotter 123). 이로 인해, 이 작품에 대한 비평적 입장 역시 다양하다. 헬렌 로젝(Helen Lojek)은 이 작품에서 여성들이 나약하며 무기력하기에 실망스럽다(67)고 평가했는가 하면, 안토니 로쉬(Anthony Roche)는 이 작품이 “압도적으로 페미니스트적 음조로 정치적 슬로건에 대한 저항을 극화해 주고 있다”(dramatises in a predominantly feminist key the resistance to political sloganeering, 175)고 상반된 평가를 내린 바 있다. 또한 중도적인 입장에서, 데블린이 『우리들 홀로』에서는 한계를 보이지만, 후기작인 『부활절 이후』에 가서야 자신의 목표를 이루며 여성의 삶이 더 이상 남성들과의 관계를 통해서 주도되지 않고 남성들은 텍스트 상 주변부에 존재한다고 평가되기도 한다(Privas-Breaute 9). 하지만 『우리들 홀로』는 아일랜드, 특히 북아일랜드에서 그동안 무시되거나 묻혀있던 관심 밖의 여성의 삶과 여성의 목소리를 담아준 작품이라는 것만으로도 충분히 의미가 있다.

또한 데블린이 『우리들 홀로』의 세 여성이 남자들 없이 ‘홀로’의 삶을 선택하게 한 점 역시 주목해볼 만하다. 리암은 도나가 아닌 다른 여성을 쫓아다니는가

하면, 존은 프리다에게 무력을 사용하기까지 하고, 실제 IRA를 배신하는 조는 조시를 임신시켜 놓고는 사라져버리는 등 남성들은 배신과 실망 속에 여성을 남겨놓는다. 하지만, 남자들을 잃고 그들에 대한 기대를 접음으로써 여성들은 프리다가 1막에서 말하듯 “자기 자신이 될 수 있는 기회”(have a chance to be myself, 17)를 가질 자유를 얻게 된다. 프리다는 자신의 음악을 추구하는 예술가의 꿈을 쫓아 아일랜드를 떠나기로 결정하고, 조시는 영웅적인 남성과 관련되려는 욕구에서 벗어나서 아기와 함께 “결코 다시는 외롭지 않을”(I’ll never be lonely again! 76) 것이다. 데블린은 자신이 “페미니즘에 대하여 공화주의를 시험하려고 했고 페미니즘이 승리했다”(I set out to test republicanism against feminism and feminism won, Foley 73 재인용)라고 밝혔듯이, 북아일랜드의 상황에서 국가보다는 페미니즘이라는 가치를 선택한다. 그리하여 데블린은 북아일랜드 사회에서의 최우선 가치인 민족적 가치보다는 ‘개인적인 것이 정치적인 것이다’라는 페미니즘 노선을 취하며, 공공연하게 정치적이지 않은 가운데 준 전쟁의 상황 속에 처해있는 여성들의 심리를 검토하고 여성들의 목소리가 들리게 해준다. 가부장제 아래에서 표현과 자유가 결핍된 숨 막히는 상황에서 세 여성 인물들의 조그만 일상적인 행동들이 저항의 형태가 되는 가운데, 『우리들 홀로』는 “현실과 자기표현에 대한 내적 ‘탐색’”(inner ‘quest’ for reality and self-expression)에 초점을 두며 여성들의 삶을 무대에 재현하고자 하는 페미니스트 드라마의 정전에 중요한 기여를 한 작품이다 (Liddy 8). 또한 이 작품의 배경을 이루는 벨파스트의 상황은 극히 아일랜드적이고 북아일랜드 고유의 상황이지만, 현재 도처에서 진행되는 전쟁과 준 전쟁의 갈등 상황과도 접목된다는 점에서 『우리들 홀로』는 아일랜드를 넘어서 전쟁의 상황에 처한 여성들에게 적용 가능한 보편성도 확보하고 있는 작품이다.

폭력이 일상이 되었던 북아일랜드 땅에도 정전과 평화협정으로 평화는 찾아왔다. 하지만 분리되어있던 양진영이 불안정한 평화의 포장을 두른 가운데, 그 상처를 치료해야할 기나긴 여정이 남아있다. 이런 변화하는 북아일랜드의 상황 속에서 데블린은 여성의 시각에서 계속 극작해 나갈 것이다. 그리고 탈식민주의 시대의 아일랜드의 역사의 현장에는 남성만이 아니라 여성역시 활발하게 그들의 시

각에서 현실을 재현하고 남성들의 시각과 극작품을 보완해주는 역할을 해나갈 것이다. 남성 극작가만으로 이루어진 정전이 아니라 여성 극작가의 존재도 인정하고 그들까지 포함시킨 진정으로 온전한 아일랜드 연극사의 기술이 필요하다. “아일랜드에는 여성 극작가는 없다!”는 거짓이자 신화에 불과하다. 이제 이를 거부하고 그간 묻혀있던 아일랜드 여성 작가들을 보다 더 활발히 발굴해내고 그들에게 마땅한 자리를 회복시켜줘야 할 것이다.

주제어 북아일랜드, IRA, 공화파, 북아일랜드 여성 작가, 앤 데블린, 『우리들 홀로』, 『부활절 이후』

인용 문헌

- 홍유미. 「르네상스 아일랜드에서의 맥기네스의 실험: *Mutabilitie*를 중심으로」. 『현대영미드라마』 26.1 (2013): 207-39. Print.
- Anderson, M. Lisa. “Anne Devlin.” *Irish Playwrights 1880-1995: A Research and Production Sourcebook*. Eds. William W. Demastes and Bernice Schrank. Westport: Greenwood P, 1997. 93-96. Print.
- Bort, Eberhard. *The State of Play: Irish Theatre in the Nineties*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996. Print.
- Cerquoni, Enrica. “Women in Rooms: Landscapes of the Missing in Anne Devlin’s *Ourselves Alone*.” *Women in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation*. Ed. Melissa Sihra. New York: Palgrave Macmillan, 2007. 160-74. Print.
- Chambers, Lilian et al, eds. *Theatre Talk: Voices of Irish Theatre Practitioners*. Dublin: Carylfort P, 2001. Print.

- Devlin, Anne. *Ourselves Alone*. New York: Dramatists Play Service Inc., 1986. Print.
- . *After Easter*. London: Faber and Faber, 1996. Print.
- Fitzpatrick, Lisa. “Ourselves Alone.” *Modern Theatre in Context*. Ed. Christopher Innes. Mar. 2003-. Canada Research Chair in Performance and Culture. Web. 25 Dec. 2013
 <<http://moderndrama.ca/crc/chrono/sup.php?id=252&print>>.
- Foley, Imelda. *The Girls in the Big Picture: Gender in Contemporary Ulster Theatre*. Belfast: Blackstaff, 2003. Print.
- Kurdi, Maria. “Intertextuality in Drama: Strategic Remodelling of Motifs and Character Figurations in Synge and O’Casey by Irish Women Playwrights.” *Eger Journal of English Studies* X (2010): 3-12. Print.
- Liddy, Brenda Josephine and Eamonn Jordan. *The Drama of War in the Theatre of Anne Devlin, Marie Jones, and Christina Reid, Three Irish Playwrights*. Lewiston, New York: Edwin Mellen P, 2010. Print.
- Lojek, Helen. “Difference Without Indifference: The Drama of Frank McGuinness and Anne Devlin.” *Eire-Ireland: A Journal of Irish Studies*. 25 (1990): 56-68. Print.
- Maloy, Kelli. “Disembodiment and the Re-membering of Female Identity in the Plays of Anne Devlin.” *A Quarterly Journal of Short Articles, Notes, and Reviews*. 25.1 (2012): 19-23. Print.
- MacGurk, Brendan. “Commitment and Risk in Anne Devlin’s *Ourselves Alone* and *After Easter*.” *The State of Play: Irish Theatre in the Nineties*. Ed. Eberhard Bort. Trier: Wissenschaftlicher Berlag Trier, 1996. 51-61. Print.
- Maguire, Tom. *Making Theatre in Northern Ireland: Through and Beyond the Troubles*. U of Exeter P, 2006. Print.
- Phelan, Mark. “Beyond the Pale: Neglected Northern Irish Women Playwrights,

- Alice Milligan, Helen Waddell and Patricia O'Connor." *Women in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation*. Ed. Melissa Sihra. New York: Palgrave Macmillan, 2007. 109-29. Print.
- Privas-Breaute, Virginie. "The Trinity of a New Age: Three Struggling Women in Anne Devlin's *Ourselves Alone*(1986) and *After Easter*(1994)." Web. 24 April 2013
 <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/81/72/03/PDF/three_struggling_women.pdf>. 1-16.
- Rea, Ann. "Reproducing the Nation: Nationalism, Reproduction, and Paternalism in Anne Devlin's *Ourselves Alone*." *Border Crossings: Irish Women Writers and National Identities*. Ed. Kathryn Kirkpatrick. Tuscaloosa: U of Alabama P, 2000. 204-26. Print.
- Roche, Anthony. *Contemporary Irish Drama: From Beckett to McGuinness*. Dublin: Gill and Macmillan, 2009. Print.
- Trotter, Mary. "Women Playwrights in Northern Ireland." *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*. Eds. Elaine Aston and Nanelle Reinelt. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 119-33. Print.
- Welford, John. "Play Analysis *Ourselves Alone* by Anne Devlin." Web. 19 January 2013
 <<http://www.humanities360.com/index.php/play-analysis-ourselves-alone-by-anne-devlin-4652/>>.

“There are No Irish Women Playwrights!”?:
A Study on Northern Irish Women Playwrights
— Focusing on Anne Devlin’s *Ourselves Alone*

Abstract

Hong, Yumi

This paper aims to draw attention to Irish women playwrights, who have been neglected in the Irish theatre, by focusing on Anne Devlin’s *Ourselves Alone*. Anne Devlin, one of the representative Northern Irish women playwrights in contemporary Irish theatre, restores female voices to the stage in Northern Ireland where sectarian conflicts have been prevailing over the feminist issues and where women have been silenced and their voices have not been heard. By representing her three female characters as a trinity of women: the mother, the mistress, and the career woman, Devlin focused on women’s space and women’s voices. This paper explores how Devlin provokes feminist issues in Northern Ireland by examining her three women in the play: Frieda as a woman who is apolitical in an extremely political society and decides to leave Ireland in favor of her aspiration to be a singer; Josie as a woman who is politically involved in nationalist IRA activities and finally abandons violence and terrorism to be a mother expecting a baby, a hybrid mixed with the Irish and British blood; Donna as a wife and mother figure in Northern Ireland, waiting on men. Using the motto of the ‘Sinn Fein’ as the title of the play, Devlin questions who are “ourselves” alone, and shows the female characters as ‘left alone’ without men, letting their voices heard on the center of the stage.

Key Words Northern Ireland, IRA, Republican, Northern Irish Women Playwrights, Anne Devlin, *Ourselves Alone*, *After Easter*

홍유미(단독연구)

명지대학교

논문투고일: 3월 15일

논문심사일: 3월 17일 ~ 4월 15일

게재확정일: 4월 15일