

현대 미국 드라마에 재현된 남성 캐릭터의 모빌리티*

이 형 식
건국대학교

I. 들어가며

미국의 역사는 이주의 역사이다. 유럽에서 건너 온 이주민들은 처음에 동부 해안에 정착했으나 서쪽으로 영토 확장을 거듭하여 소위 처녀지를 문명화한다는 미명 하에 원래 그곳에 살고 있던 북미 원주민을 그들의 땅에서 쫓아냈다. 유럽인의 모빌리티가 원주민의 모빌리티에 연쇄적으로 원인제공을 한 것이다. 프레드릭 잭슨 터너(Frederick Jackson Turner)의 “프런티어의 종말”(the closing of the frontier, Belton 245)이라는 말로 표현되듯이 19세기 말, 서진 운동의 흐름은 태평양에 도달했고 더 이상 개척해야 할 프런티어가 사라졌다.¹⁾ 그러나 대도시의 건설로 미국인들의 도시 집중이 시작되었고, 노예해방 이후 아프리카계 미국인들

* 이 논문은 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2018S1A6A3A03043497).

1) 1893년 7월 12일 미국역사학회에서 발표한 「미국역사에서 프론티어의 중요성」 (The Significance of American History)이라는 논문에서 프레드릭 잭슨 터너는 프런티어는 더 이상 존재하지 않는다고 선언했다(Belton 245).

은 남부의 플랜테이션에서 북부의 도시로 이동했다. 대도시는 시간이 가면서 높은 물가, 환경오염, 교통체증, 게토화 등의 문제로 주거지로서는 적합하지 않게 여겨졌고 1950년대부터 중산층 백인들을 중심으로 교외의 개발과 이주가 시작되었다. 교외는 문화, 경제, 쇼핑 등 현대문명의 이점을 누리면서도 전원적이고 목가적인 환경에서의 삶을 보장하는 이상적 주거지로 여겨졌다. 도시에 살면서도 캠핑과 낚시 등 여가활동을 통해 목가적 과거로 돌아가고 싶은 욕구는 아웃도어 상품과 활동의 유행을 불러 일으켰다. 동부 대 서부, 도시 대 농촌, 도심과 교외는 미국인의 모빌리티를 둘러싼 영원한 대립적인 공간이었고 정주와 이주 사이의 긴장과 갈등은 여전히 존재하고 있다.

초기 미국문학에는 서부 개척정신을 체화한 영웅들이 많이 등장한다. 제임스 페니모어 쿠퍼(James Fenimore Cooper)의 소설에 등장하는 내티 범포(Natty Bumppo) 캐릭터를 비롯해서, 영원히 길들여지지 않고 소설의 마지막에 다른 지역으로 도망치겠다고 한(I reckon I got to light out for the territory ahead of us, 283) 허클베리 핀(Huckleberry Finn)에 이르기까지 실제 존재했거나 신화적인 미국의 영웅들을 레슬리 피들러(Leslie Fiedler)는 “문명, 즉 섹스, 결혼, 책임으로 연결되는 남녀의 만남을 피하려고 항상 도망치는—숲으로, 강을 따라 바다로, 아니면 전투에 뛰어드는—남자”(a man on the run—hurried into the forest and out to sea down the river or into combat—anywhere to avoid ‘civilization,’ which is to say, the confrontation of a man and a woman which leads to the fall to sex, marriage, and responsibility)라고 정의한다(xx). 현대 미국 드라마에서도 우리는 한 곳에 정착하지 못하고 방랑하는 떠돌이 캐릭터를 많이 만날 수 있다. “문제성 있는 아버지는 미국 사실주의 연극에서 없어서는 안 될 존재가 되었다”(126)라고 한 찰스 라이언즈(Charles Lyons)의 지적에서도 볼 수 있듯이 미국 드라마에 나타난 가정은 아버지가 부재한 상황에서 자식들이 그 부담과 상처를 안고 자라나는 곳이다. 우선 이러한 극을 썼던 주요 극작가의 아버지들 자신이 이러한 떠도는 삶을 살았다. 유진 오닐(Eugene O'Neill)의 아버지 제임스 오닐(James O'Neill)은 『몬테크리스토 백작』(*The Count of Monte Cristo*)과 같은 멜

로드라마의 배우로 성공한 뒤 계속 순회극단을 따라 이동을 하였고 이런 고충은 오늘날 자전적인 극 『밤으로의 긴 여로』(*Long Day's Journey into Night*)에서 다루고 있다. 아버지에 대한 반항으로 프린스턴 대학을 다니다 가출한 오늘날 자신도 배를 타고 부에노스아이레스까지 가는 등 해양 생활의 고단한 삶을 경험하였다. 떠돌이로서의 그의 삶을 단적으로 보여주는 것은 그가 죽으면서 남겼다고 하는 “그럴 줄 알았어. 호텔에서 태어나서 호텔에서 죽다니”(I knew it. Born in a hotel room and died in a hotel room, Sheaffer 659 재인용)라는 유명한 말이다. 테네시 윌리엄스(Tennessee Williams)의 아버지 코넬리어스 코핀 윌리엄스(Cornelius Coffin Williams) 또한 전화회사 직원으로 계속 출장을 다녔고 『유리 동물원』(*The Glass Menagerie*)에서 윌리엄스 자전적인 캐릭터인 탐 윙필드(Tom Wingfield)는 그의 아버지가 오래 전에 집을 나갔으며 “헬로, 굿바이”(Hello, Goodbye, 235)라는 엽서 한 장만 보낸 적이 있다고 말한다. 탐은 결국 아버지의 발자취를 따라 어머니와 누나를 두고 집을 나가며 이 작품은 그의 회한의 기록이다. 샘 셰퍼드(Sam Shepard)는 육군 조종사였던 아버지의 임지를 따라 이리저리 이사를 해야 했으며 『트루 웨스트』(*True West*)에서 올드맨으로 극화된 그의 아버지는 알콜 중독에 걸려 『마음의 거짓말』(*The Lie of the Mind*)에서의 아버지처럼 멕시코에서 미국 국경에 이르는 한적한 동네에서 술집 순례를 하다가 교통사고로 사망했다.

미국의 주류를 구성하는 주요 극작가들은 자신들의 아버지처럼 끊임없이 세상을 떠도는 캐릭터와 한 곳에 주저앉아 떠나지 못한 자신을 한탄하는 캐릭터의 대조를 극적 세계에 등장시킨다. 오늘날의 작품에서 안정되지만 답답하고 엄매인 농장에서의 삶은 바다에서의 모험으로 가득차고 자유분방하지만 고향을 그리워하는 떠돌이의 삶과 대조되어 『지평선 너머』(*Beyond the Horizon*), 『안나 크리스티』(*Anna Christie*) 등에서 그려진다. 『느릅나무 밑의 욕망』(*Desire Under the Elms*)에서 돌담으로 상징되는 완고한 아버지로부터 청교도의 삶을 강요받으며 괴로워하던 두 아들 시미언(Simeon)과 피터(Peter)는 캘리포니아로 떠나면서 집의 경계를 상징하는 문짝을 떼어내서 둘러메고 모험과 일확천금의 꿈을 찾아 떠난다. 아

서 밀러(Arthur Miller)의 『세일즈맨의 죽음』(*Death of a Salesman*)에서 윌리 로먼(Willy Loman)의 아버지는 온 가족을 마차에 싣고 다니면서 피리를 팔던 유랑 세일즈맨이었고 아버지를 찾아 알래스카로 떠났던 그의 형 벤(Ben)은 아프리카에서 부자가 된다. 떠나고 싶은 열망을 가졌지만 신화적인 세일즈맨 데이브 싱글맨(Dave Singleman)을 본받기 위해 뉴욕을 근거지로 출장 세일즈맨이 된 윌리는 떠나지 못한 과거를 아쉬워하면서 회상한다. 에드워드 올비(Edward Albee)에게 미국의 대표적인 부조리극작가라는 명성을 안겨 준 『동물원 이야기』(*The Zoo Story*)에서는 연봉 18000불의 안정된 직장에서 행복한 가정을 영위하는 피터(Peter)와 아무도 아는 사람 없이 하숙집을 떠도는 제리(Jerry)의 삶의 방식이 뉴욕의 센트럴 파크에서 충돌한다.

카우보이 모자를 쓰고 반문화의 상징이자 록스타의 이미지로 화보에 등장했던 셰퍼드 또한 자전적 요소를 담은 가족극에서 떠나는 자와 남은 자의 대립과 긴장을 재현한다. 『기아 계층의 저주』(*Curse of the Starving Class*)에서 아버지 웨스턴(Weston)은 방랑을 거듭하다가 겨우 집에 들어와서 정착하고 싶은 열망을 갖지만 그를 죽이러 온 패거리들에 쫓겨 다시 도망한다. 『매장된 아이』(*Buried Child*)에서 받아들인 틸덴(Tilden)은 뉴멕시코까지 떠돌아다니다가 정신 이상이 되어서 돌아오고, 그의 아들 빈스(Vince)도 방랑에서 돌아와 할아버지의 유산을 물려받겠다고 하면서 돌아가신 할아버지의 소파를 차지한다. 『트루 웨스트』의 리(Lee)는 사막을 떠돌아다니다가 어머니의 집이 있는 LA 교외의 고급 주택가로 돌아와 밤마다 도둑질을 하고 다닌다. 아이비리그 출신의 시나리오 작가인 그의 동생 오스틴(Austin)은 알래스카로 떠난 어머니 대신 집을 지킨다. 유목주의와 정주주의의 가치를 대표하는 두 형제는 종래에는 역할을 전도하고 마지막 장면에서 서로 대립하는 모습으로 정지한 상태에서 극을 끝맺는다.

모빌리티는 아프리카계 극작가와 페미니즘 극작가들의 작품에서도 등장한다. 오거스트 윌슨(August Wilson)에 대한 비교적 초기의 저서를 냈던 킴 페레이라(Kim Pereira)는 자신의 책 제목을 『오거스트 윌슨과 아프리카계 미국인의 오디세이』(*August Wilson and the African American Odyssey*)라고 붙였다. 폴리처상

수상작품인 『울타리』(*Fences*)에서 트로이 윌슨(Troy Wilson)은 앨라배마 주의 고향에서 아버지에게 반항하여 집을 나와 대도시의 게토에서 자리 잡게 된 이야기를 아들 코리(Cory)에게 들려주며, 코리 또한 아버지에게 반항하여 집을 나가 해병대원이 된다. 페미니스트 극작가 베스 헨리(Beth Henley)의 『마음의 범죄』(*Crimes of the Heart*)에서 가족의 불행의 근원은 집을 나간 아버지이다. 아버지에게 버림을 받은 자매의 어머니는 괴로워하다가 자살로 생을 마감했고 그 사건은 평생 세 자매에게 굴레로 작용한다. 마샤 노먼(Marsha Norman)의 『잘자요, 엄마』(*Night, Mother*)에서 제시(Jessie)를 둘러싼 세 명의 남성 캐릭터인 아버지, 남편 세실(Cecil), 아들 리키(Ricky)는 모두 그녀를 버리고 떠나간다. 줄리아 조(Julia Cho)의 『상실의 건축물』(*The Architecture of Loss*)에서 캐시(Cathy)의 남편 그렉(Greg)은 말도 없이 집을 나가 14년 만에 돌아오고, 할아버지와 엄마의 싸움을 목격한 캐시의 아들 데이비드(David)는 그대로 집을 나가 실종상태가 된다.

그렇다면 이들은 왜 떠나는 것일까? 현실의 굴레를 못 견디고 구속당하기 싫어서 떠나는가? 아니면 자신의 꿈을 찾아서? 혹은 가족이나 사랑하는 사람에게 잘못을 저지르고 속죄의 의미로 떠나는 것일까? 떠나는 자들 중에는 돌아오는 사람도 있다. 토비 실버만 진만(Toby Silverman Zinman)은 셰퍼드의 극에 대한 논문의 제목을 “셰퍼드의 제 1의 벽의 연극”(Shepard’s Theatre of the First Wall, 509)이라고 쓰면서 돌아오는 사람들이 관객 반대쪽의 제 1의 벽을 뚫고 돌아온다고 하였다. 돌아오는 자와 영원히 돌아오지 않는 자들 사이에는 어떤 차이가 존재하는가? 돌아오는 자는 왜 돌아오는가?

본 논문은 이러한 질문에 답하기 위해 최근 다양한 학제적 접근으로 관심을 받고 있는 모빌리티 연구의 이론과 패러다임을 통해 미국 드라마에 나타난 남성 캐릭터의 모빌리티를 연구하는데 그 목적을 둔다. 이들 주요 극작가들에 대한 연구는 그동안 다양한 주제로 많이 진행되어왔지만 본 논문에서는 오직 남성 캐릭터의 모빌리티 이슈에만 초점을 맞추어 연구를 진행하겠다. 오늘날로부터 시작된 미국 현대극에서 일관성 있게 이러한 캐릭터들이 등장하는 데는 분명 이유가 있

다고 생각이 들며 이러한 모빌리티가 미국 사회와 가정에 제공하는 함의는 무엇인지 탐색하는데 논의의 주안점을 두고자 한다.

II. 모빌리티 연구

인간의 모빌리티는 언제나 존재해왔다. 교통수단과 기술이 발달하지 않았던 전통적인 사회에서도 말이나 마차 등을 이용한 사람과 물자의 이동이 있었고, 환경과 경제사정이 열악한 지역에서 더 발전된 지역으로의 이주가 있었다. 그 이동은 한 나라 안에서 이루어지기도 했지만 정치적, 사회적, 종교적 원인으로 인해 다른 나라로의 이주와 디아스포라의 형태를 띠기도 하였다. 현대에 와서 자동차, 기차, 비행기 등의 이동수단이 괄목할 만한 성장을 이루고 국가 간의 경계와 제한이 완화되면서 인간과 물자의 이동은 점점 더 활발하게 되었다. 모빌리티 연구는 1990년대 전후로 이동의 의미와 중요성이 점점 대두되는 현상에 대해 이를 파악하는 새로운 패러다임의 필요를 몇몇 사회학자들이 간파하면서 등장했다. 존 어리(John Urry)와 미미 셸러(Mimi Sheller)는 모빌리티 연구의 출발을 알리는 획기적인 논문 「새로운 모빌리티 패러다임」(The New Mobilities Paradigm)으로 주목을 끌었으며, 두 사람과 피터 애디(Peter Addy), 팀 크레스웰(Tim Creswell) 등을 중심으로 시작된 이러한 논의들은 단지 사람과 물자의 이동뿐 아니라 자본, 정보, 네트워크에도 관심을 가지며, 이것이 가지고 있는 인종적, 성적, 계급적 권력관계의 함의로 그 논의를 넓혀간다. 크레스웰은 “모빌리티는 존재가 지닌 근본적인 지리적 측면이며, 존재의 서사가 그리고 이데올로기가 자라날 수 있는, 그리고 자라게 하는 풍요로운 토양을 제공한다”고 하면서 “모빌리티는 신체와 사회에 관한 논의에서 중심적인 역할을 한다”(1)고 주장한다.

모빌리티가 화두로 등장하면서 그와 대척점에 있는 삶의 방식인 정주주의(sedentarism)를 유목주의(nomadism)와 대비하려는 움직임 또한 나타났다. 정주주의는 “인간은 본질적으로 특정 지역에 머물러 사는 존재라는 점을 사고의 기본

으로 삼는 것”(이상봉 35)을 말한다. 인간이 수렵시대와 유목시대를 거쳐 한 곳에 정착하여 농사를 짓고 살면서 인간에게는 한곳에 뿌리박고 사는 것이 안정적이고 편안하고, 인간의 본질적인 정체성을 구성하기에 용이하다고 보는 것이다. 셸러와 어리는 정주주의가 “종종 마틴 하이데거로부터 느슨하게 유래한다. 그에게 거주하기(또는 *whonen*)는 살기, 머무르기, 평화롭게 거주하기, 한 장소에서 만족하기 편안하게 느끼기를 뜻한다”(208)고 말한다. 이에 반해서 봉건시대에 “이동하며 지낸다는 것은 여백에 존재하는 삶이었다. 음유시인, 십자군, 순례자, 떠돌이 수도승들은 방랑하는 동안 장소와 뿌리의 의무 바깥에 존재했다”(Kreswell 11). 크레스웰은 계속해서 근대에 와서도 “모빌리티는 공포와 의혹의 대상이자, 근대적 합리성과 질서가 이룩한 많은 업적을 위협하는 인간의 행위이기도 했다”고 지적하면서 “세계가 뿌리를 지니고 있으며 경계가 존재한다는 생각은 언어와 사회적 실천에 반영되고, 어떤 땅과 지역과 국가, 즉 장소에 속하는 정체성들을 적극적으로 만들어 내며, 모빌리티와 위치 이동을 질병 취급하는 담론과 실천을 생산한다”(27)고 주장한다.

이와 같은 인용에서 볼 수 있듯이 한 곳에 정착하지 않고 옮겨 다니는 삶은 부정적이고 불온한 시선의 대상이 되었으며, 그러한 위협이 정리되고 제거되어서 사회가 안정되고 평온한 삶으로 돌아가기를 원하는 사람들이 생겨났다. 그렇다면 애초에 안정된 삶에서 벗어나 떠돌아다니게 되는 삶은 어떻게 시작되었을까? 애니타 퍼킨스(Anita Perkins)는 “모빌리티 연구를 향한 한 가지 가능한 길은, 머무르는 자와 가는 자 사이의 관계(‘둘의 매개’)를 살펴보는 것이다. 우리는 다음과 같이 물을 수 있다. 어떤 사람이 불박이 실존으로부터 떠나기로 결단하며 머무르는 자에서 가는 자로 이행하게끔 하는 것은 무엇인가?”(22)라고 적절하게 질문을 던지고 있다.

그 이유를 우리는 정주주의의 단점에서 찾아볼 수 있다. 정주주의는 익숙한 장소에서 애착을 가지고 살아가며 예측 가능한 삶을 살아가게 하는 등의 장점을 가지고 있지만 발전이 없는 답보의 삶을 살게 하고 매너리즘에 빠지게 하는 단점이 있다. 에드워드 렐프(Edward Relph)는 “장소에는 끔찍한 고역, 즉 이 장소에

꿈쩍없이 묶여있다는 느낌, 이미 만들어져 있는 환경과 상징 그리고 틀에 박힌 일상에 속박되어 있다는 느낌이 있다”(41)고 주장한다. 그는 계속해서 “우리의 장소 경험, 특히 집에 대한 경험은 변증법적인 것이다. 즉, 벗어나고 싶은 욕망과 정착하고 싶은 욕구가 균형을 이룬다. 이러한 욕구 가운데 한쪽이 너무나 쉽게 충족되면, 우리는 노스텔지어나 뿌리 뽑힘의 느낌으로 고통 받기도 하고, 반대로 억압감이나 한 장소에 갇혀있다는 느낌을 수반하는 우울증으로 고통 받는다”(42)라고 말한다. 이러한 억압감은 집을 탈출하여 떠돌면서 새로운 가능성을 탐색해 보고 싶은 욕구로 연결되며 기존의 틀과 규정으로부터 이탈하고 저항하고 싶은 유목주의를 낳는다. 크레스웰은 “지금 한창 떠오르고 있는 유목적 형이상학의 중심 주제는 모빌리티를 서발턴 권력 형태와 연결 짓는 방정식이다. 이른바 현대 탈구조주의의 중요한 형상들 중에는 위반과 저항의 중심축에 모빌리티를 두는 경우가 많다”(46)라고 말한다.

본 논문에서는 모빌리티 연구에서 중심 이슈가 되는 정주주의와 유목주의의 대립적 존재양식이 미국 현대 드라마에 나타나는 남성 모빌리티의 핵심에 있다고 보고 대표 작가들의 작품에서 남성 캐릭터들의 떠돌이 생활과 안주에 대한 욕망의 갈등을 분석해보겠다.

III. 미국 드라마에서 남성 캐릭터의 모빌리티 양상

정주주의와 유목주의의 갈등을 가장 전형적으로 보여주는 작품은 오늘의 『지평선 너머』이다. 이 작품에는 낭만적인 해양생활을 꿈꾸며 떠날 준비를 하는 로버트(Robert)와 농장을 물려받아 농사짓는 일이 자신의 적성에 맞다고 생각하는 앤드류(Andrew)가 나온다. 그러나 바다로 떠나기 전날 로버트는 형의 여자 친구라고 생각해서 마음을 접었던 루스(Ruth)에게 작별인사를 하는 과정에서 루스도 자신을 좋아하고 있다는 말을 듣고 바다로 떠나려는 계획을 접고 농장에 남겠다고 결정한다. 그 말을 들은 앤드류는 루스를 상실한 슬픔으로 인해 자기가 바다

로 떠나겠다고 충동적인 결정을 한다. 극의 나머지 부분은 적성에도 맞지 않는 농사일을 맡아 자신과 가족을 비참하게 만드는 로버트와 바다를 계속 전전하는 앤드류의 대립적 갈등에 대한 이야기이다. 오늘 의 또 다른 초기작 『안나 크리스티』도 가족을 버리고 바다로 떠났다가 십여년 만에 딸 안나(Anna)를 만나게 되는 크리스 크리스토퍼슨(Chris Christopherson)의 이야기이다. 계속 바다를 떠돌며 가정을 저버린 크리스는 아내가 죽자 자신의 딸만큼은 바다의 저주로부터 벗어나게 해야겠다고 생각하여 미네소타에 있는 친척집에 맡긴다. 그 후 딸을 한 번도 찾지 않은 그는 딸이 육지에서 보낸 삶이 행복한 삶이 아니었고 오히려 친척에게 몹쓸 짓을 당하고 결국 몸을 파는 신세에까지 이르게 된 것을 알게 된다.

가족을 유기하고 무책임하게 떠나버리는 아버지의 모습은 오늘 이후 전통적 미국 현대 드라마에서도 흔히 찾아볼 수 있는 요소이다. 윌리엄스의 『유리동물원』에서 볼 수 있듯이 부재한 아버지로 인해 남은 가족들은 경제적인 어려움뿐만 아니라 자신들이 왜 버림을 받았는지에 대한 깊은 회의와 좌절로 힘들어하며 특히 아들은 자신도 아버지를 따라갈 것인지, 아니면 남아서 다른 가족들을 부양할 것인지 고민에 빠지게 된다. 밀러의 『세일즈맨의 죽음』과 셰퍼드의 『트루 웨스트』에서도 가족을 버리고 떠난 아버지를 찾아 떠나는 아들과 도시에 정착하는 아들의 대조에서 우리는 유목주의와 정주주의 간의 대조를 볼 수 있다. 이러한 특징은 미국의 주요 극작가의 작품들에서 널리 발견되는 것이지만 여기서는 윌리엄스, 밀러, 그리고 셰퍼드의 작품을 중심으로 떠남과 머무름의 역학을 살펴보겠다.

1. 『유리동물원』의 아버지

이 작품에서 미스터 윙필드(Mr. Wingfield)는 “제 5의 캐릭터”로서 무대 위에 걸린 사진으로만 등장한다. 16년 전에 홀연히 가족을 버리고 떠난 그에 대해 우리가 알 수 있는 것은 가족들이 그에 대해 품고 있는 생각을 통해서이다. 아내인 아만다(Amanda)에게 있어서 그는 영원한 신사 방문객(gentleman caller)이다. 남부의 플랜테이션에서 화려한 인기를 구가하던 아만다는 주지사 공관에서 열렸던

화려한 무도회와 자신에게 열렬하게 구애하여 목숨이라도 바치겠다고 했던 연적들에 대한 이야기를 아들딸에게 함으로써 잠시 과거의 화려했던 자아로 되돌아간다. 이런 그녀는 그 많은 청혼자들을 물리치고 전화회사의 세일즈맨이었던 미스터 윙필드와 결혼했다. 하지만 남부의 아가씨(Southern belle)와 결혼한 미스터 윙필드는 전통적인 남부의 문화와 생활방식의 테두리에 머무는 남자가 아니었다. 그는 직업상 “장거리와 사랑에 빠진”(fell in love with long distances, 235) 사람이었고 전화와 기차라는 모바일 테크놀로지는 그의 유목주의 생활방식을 더 강화시켰다. 폴 로즈펠트는(Paul Rosefeldt) “전화는 ‘장거리’에 의해 가족과의 단절을 강화하고 교통수단은 문명생활의 테두리 너머로 도피하는 수단으로 사용된다”(The telephone only reinforces the separation from family by ‘long distances,’ and transportation is used as a means of escape beyond the bounds of civilization. 41)라고 지적한다. 사진 속에서 “1차 대전 미군 보병의 모자”(a doughboy’s First World War cap, 234)를 쓰고 미소를 짓고 있는 그의 모습은 그의 모빌리티가 남부를 넘어 세계적으로 뻗어나갔음을 보여주고 있다. 주디스 톰슨(Judith Thompson)은 “날개”(wing)와 “들판”(field)이라는 단어의 합성어인 그의 이름이 “초월의 상징이 따분한 현실의 이미지와 합성되었음”(how a symbol of transcendence is fused with an image of mundane reality, 16)을 보여준다고 주장한다. 그의 이름 자체가 정주주의를 박차고 나가버린 유목주의 영웅을 상징하고 있는 것이다. 식사 테이블마다 블루 마운틴 시절의 인기를 자랑하는 아만다는 남편이 남겨주고 간 가운을 입고 있으며 이것은 그녀가 여전히 남편의 유산의 그늘 아래 살고 있음을 상징적으로 보여준다. 그녀의 고민은 아들 탐이 날이 갈수록 아버지를 닮아간다는 점이다. 밤마다 외출해서 늦게 돌아오는 그가 아버지를 쫓아서 언젠가는 떠나버릴 것이라는 두려움이 그녀에게 있는 것이다. 아만다의 소원은 탐이 나갈 때 나가더라도 자신과 로라(Laura)를 지켜줄 신사 방문객을 대신 붙들어 앉혀놓고 나가는 것이다.

아만다에게 미스터 윙필드가 지난 시절의 사랑과 낭만을 의미했다면 로라에게 아버지는 보호자이자 생계부양자였다. 로라에게 있어서 아버지는 축음기라는

유산으로만 기억된다. 육체적인 불구와 대인기피증으로 인해 사회부적응을 겪고 있는 그녀에게 아버지가 남겨놓고 간 축음기는 아버지와 행복했던 과거를 되살릴 수 있는 유일한 도구이다. 아무런 배경이 없는 처녀가 이 세상에서 살아가려면 듄직한 신랑을 만나거나 그녀 자신이 경제력이 있어야 하는데 로라는 둘 다 갖추지 못했다. 취직을 하기 위해 타자를 배우려 간 학교에서도 긴장한 나머지 실패를 하고 집으로 돌아온 그녀는 유리동물물 친구 삼아 더욱 더 자신만의 세계로 침잠을 한다. 그녀가 축음기로 달려가 아버지가 남겨준 레코드를 틀 때에는 긴장을 하거나 공포에 사로잡힐 때이다. 학교 때 남몰래 사모했던 짐(Jim)이 신사 방문객으로 집에 왔을 때 문을 열어주라는 엄마의 명령에도 로라는 겁에 질린 나머지 축음기로 달려가 음악을 틀려고 한다.

아버지처럼 꿈을 찾아 떠나고 싶지만 엄마와 누나를 부양해야 하는 탐은 전선줄이 어지럽게 널려 있고 좁은 뒷골목을 통해 연결되는 세인트루이스의 다다다닥 붙은 공동주택에 묶여서 구두공장에 다니며 살 수밖에 없다. 아침마다 어머니의 잔소리를 뒤로 하고 아침을 먹는 등 마는 등 출근하는 그는 자신의 열망을 구두상자에다 시를 쓰는 것으로 해소한다. 그는 밤마다 영화관에 가서 환상 속에 빠지면서 현실을 잊으려 하고 막간 미술사의 공연에서 못을 뽑지 않고 관에서 탈출하는 묘기를 구경한다. “도대체 못을 뽑지 않고 탈출하는 사람이 어디 있을까”(255)라는 질문을 할 때 아버지의 사진에 조명이 들어오면서 숨 막히는 상황을 탈출했던 유목주의자 아버지가 그에게 손짓한다. 이 집의 출입구는 남부의 저택에서 볼 수 있는 베란다(porch)가 있는 널찍한 현관이 아니라 “화재 피난통로”(fire escape)이고 이 이름은 그의 가슴 속에서 불타고 있는 좌절과 열망을 상징적으로 보여준다. 그는 짐이 이미 약혼한 상태인줄도 모르고 그를 집으로 데리고 와서 엄마와 누나를 실망시킨다. 집안을 꾸미고 로라를 단장하느라 비용을 썼던 아만다에게 깊은 좌절감을 안겨 준 그는 엄마가 화가 나서 외친 “가거라, 이 이기적인 몽상가야, 달나라까지 가거라”(Go, you selfish dreamer. Go to the moon. 312)라는 말을 듣고 집을 나가버린다. 그러나 점점 더 멀리 집으로부터 멀어진 아버지와 달리 탐은 기억 속에서 자꾸만 아만다와 로라, 그리고 과거의 기

억 속으로 소환된다. 로즈펠드의 말대로 그는 “낙원에 도착하는 대신 집과 누나 로라의 기억에 사로잡힌 떠돌이가 된다”(Instead of reaching paradise, he becomes an aimless drifter haunted by the memory of home and of his sister Laura. 43). 이 작품에서의 두 남성, 즉 윙펠드 부자는 내면에 방랑과 낭만적 삶에 대한 유전자가 내재된 채 태어난 사람들이다. 먼 곳을 떠돌고 싶은 이들의 욕망은 돈벌이와 직장, 가족의 부양과 같은 현실적 의무를 훨씬 능가한다. 미스터 윙펠드는 고작 한 장의 엽서로 가족에 대한 스쳐가는 기억을 떠올리고, 탐은 버리고 온 가족에 대한 죄책감에 사로잡혀 괴로워하지만 낯선 거리와 바다를 떠도는 삶을 택한다. 이들은 의무감 때문에 현실에 주저앉기 보다는 자신의 욕망에 충실한 남성들이다.

2. 『세일즈맨의 죽음』의 아버지와 두 아들

『세일즈맨의 죽음』의 주인공 윌리의 아버지는 윌리가 아주 어릴 때 가족을 떠났다. 윌리는 어릴 때 마차를 타고 여행을 하면서 수업이 많은 아버지 무릎에 앉았던 기억을 한다. 그는 “내가 아주 아기일 때 아버지가 떠나서 아버지와 이야기할 기회가 없었고 그래서 나는 여전히 나 자신에 대해 확신이 없어”(51)라고 말한다. 아버지를 잘 기억하고 있는 그의 형 벤은 아버지가 가족을 마차에 태우고 보스턴을 출발하여 오하이오, 인디애나, 미시건, 일리노이와 서부의 주들을 횡단하면서 도중에 만든 피리를 팔았다고 말한다. 연장 하나로 못 만드는 물건이 없었던 윌리의 아버지는 알래스카로 떠났고 윌리의 형 벤 또한 알래스카로 아버지를 찾아 떠났다. 그러나 지리에 대한 개념이 없었던 벤은 아프리카로 가서 부자가 되어서 돌아왔다. 그가 반복해서 내뱉는 대사는 “나는 17세 때 정글에 들어가서 21세 때 나왔다. 그리고 나는 부자가 되었어”(Why, boys, when I was seventeen I walked into the jungle, and when I was twenty-one I walked out. And by God I was rich. 48)이다. 그는 나중에 다시 알래스카로 가서 목재사업을 개척했고 윌리에게 와서 같이 목재사업을 해보자고 제안한다. 벤이야말로 아버지

의 유목주의 정신을 계승하여 몸으로 구현한 아버지의 진정한 아들이라고 할 수 있다.

이와 대조적으로 윌리는 회사의 세일즈맨으로 일하면서 뉴욕에서 살고 있다. 그도 항상 도로 위에 있고(“on the road”) 멀리 출장 여행을 다니면서 “들어보지도 못한 지역”(unheard of territories)을 개척하는 개척자적인 삶을 살고 있지만 반드시 뉴욕의 직장과 집으로 돌아온다. 아버지와 형이 추구했던 개척자의 삶은 그곳을 개척하여 지경을 넓히며 계속 앞으로 나아가는 유목주의적 삶인데 비해, 세일즈맨의 궤적은 회사를 베이스로 삼고 타지로 출장을 갔다가 다시 돌아오는 정주주의에 가깝다. 윌리에게도 한때 벤을 따라 프런티어로 갈 수 있는 기회가 있었다. 벤은 “알래스카에서 삼림을 샀는데 돌봐줄 사람이 필요해”(85)라고 말하고 윌리는 솔깃해서 “와, 삼림이라니! 나와 두 아들이 거대한 야외에서 일할 수 있다니!”라고 하며 좋아하지만 린다가 “여기서도 충분히 잘하고 있잖아요, 여보”라고 하자 “맞아, 나는 이 회사와 함께 뭔가를 지어가고 있어”(85)라고 한다.²⁾ 그는 84세에도 기차를 타고 다니며 전화로만 세일즈를 했던 데이브 싱글맨을 상기하며 인간관계를 바탕으로 성공하는 것이 서부 개척을 하는 것만큼이나 가치 있다고 확신한다. 전화와 기차리는 모빌리티의 테크놀로지로서 세일즈에서 성공했던 데이브 싱글맨은 어릴 때 아버지와 헤어진 윌리에게 있어서 대리부(surrogate father)와 같은 존재이다. 그래서 그는 형에게 “알래스카 땅덩이만한 부가 코모도어 호텔 런치 테이블에서 오고가고 있다고”라고 말하면서 “우리는 여기서 그걸 할 거야”(86)라고 선언한다. 그러나 이제는 시대가 바뀌었고 윌리의 세일즈 여행은 번번이 허탕이다. 그는 사장인 하워드(Howard)에게 가서 내근직 자리를 달라고 하지만 사장은 “당신은 로드맨이고 우리는 출장 사업을 하고 있어”(But you’re a road man, Willy, and we do a road business. 79)라고 하면서 거절한다

2) 케이 스탠튼(Kay Stanton)은 현실에서의 좌절을 만날 때마다 과거의 기억을 떠올리는 윌리가 린다의 이 대사를 기억하는 것은 알래스카로 진출하지 못한 책임을 린다에게 전가하기 위함(she is made to seem responsible for Willy’s rejection of Ben’s proposition to go with him to Alaska, 70)이라고 주장한다.

다. 윌리는 뉴욕에 정착하기를 원하지만 사장은 그의 세일즈맨이라는 직업이 태생적으로 여행을 기반으로 한다는 것을 강조한다. 아버지와 형처럼 서부를 개척하는 유목적인 삶을 살지도 못하고, 도시에서의 안정된 삶도 얻지 못한 윌리는 결국 자신을 팔아 아들을 성공시키려는 모험을 한다. 환상 속에 등장한 벤은 윌리가 뛰어들려고 하는 죽음이 “어둡지만 다이아몬드로 가득 찬”(135) 정글과 같은 곳이라고 말한다. 모험으로 떠나는 삶을 한번도 실천해보지 못한 윌리는 장례식 때 데이브 싱글맨의 장례식처럼 조문객들이 몰려올 것을 상상하며 죽음을 향해 영원한 여행을 떠난다.

벤과 윌리의 관계는 비프(Biff)와 해피(Happy)의 관계에서도 반복된다. 벤과 윌리가 성격과 삶에 있어서 대조되듯이 비프와 해피도 다른 삶의 목표를 지니고 다른 길을 걷게 된다. 고등학교 때 유망한 풋볼 선수로서 대학에 진학할 계획이었던 비프는 보스턴 호텔에서 아버지의 불륜을 목격한 뒤로는 풋볼 선수로서의 꿈을 버리고 이곳저곳을 전전하며 각종 직업을 갖는다. 그는 서부에 가서 농장에서 일하며 확 트인 공간에서 소를 키우면서 자신의 적성에 맞는 일을 찾았다고 생각하지만 “갑자기 아무런 진전을 하지 못한다고 있다는 생각이 들어서”(I suddenly get the feeling, my God, I'm not getting anywhere! 22) 집으로 돌아온다. 비프는 사무실에 답답하게 갇혀서 일을 하기보다는 셔츠를 건어 부치고 밖에서 일하는 것이 적성에 더 맞지만 34세까지 이룩한 것이 없다는 생각에 다시 집에 돌아온 것이다. 그에 반해 해피는 사무실에서 일하는 것을 더 즐거워한다. 거짓말을 하고 바람을 피우는 등 도덕관념이 희박한 윌리의 성격을 그대로 물려받은 그는 직장에서 경쟁자의 약혼자를 농락한 다음 그들의 결혼식에 가고, 거래처에서 뇌물을 받고, 근무시간에 도망가서 수영을 하는 등, 도시 직장인으로서의 삶을 즐긴다. 아버지가 겪는 어려움에는 전혀 신경을 쓰지 않는 그는 삼부자가 식사하기로 한 식당에 미리 가서 어떤 여성을 보자 바로 수작을 부린다. 하워드에게 해고당하고 온 아버지가 좋은 소식을 들려달라고 애원하며 비프와 갈등을 벌인 후에도 그는 화장실에 간 아버지를 그냥 버려둔 채 여자들을 따라 나간다.

비프는 하워드에게 사업자금을 대달라고 간청하러 갔다가 하워드가 자신을

기억조차 하지 못하는 것을 알고 그의 만년필을 훔쳐서 계단을 내려오다가 중요한 깨달음에 도달한다. 어린 시절 동네 공사장에서 시멘트와 목재를 훔쳐오던 일에서부터 시작해서 하위층의 회사에서 농구공을 훔쳤던 일, 그리고 결국 옷을 훔치다가 캔자스시티에서 복역을 한 일까지 그 원인이 모두 “아버지가 헛바람을 불어넣어 남의 명령을 받는 꼴을 볼 수 없었기 때문”(131)이라고 그는 말한다. 그는 “나는 건물 한가운데 멈춰 섰어요 그리고 하늘을 봤어요 내가 이 세상에서 사랑하는 것들. 일과 음식과 앉아서 담배 필 시간. 그리고 펜을 보면서 자문했어요. 내가 이걸 왜 붙잡고 있어? 내가 되고 싶지도 않은 존재가 되려고 하는 거지? 나 자신이 누군지 안다고 말하는 순간 나를 기다리고 있는 것 저 밖에 있는데 사무실에서 굶질거리는 거지 노릇을 하면서 뭐 하고 있는 거야?”(132)라는 깨달음에 이른다.

아버지의 장례식 때 아버지의 삶에 대한 평가와 앞으로의 각오에서도 두 형제는 상반된 모습을 보인다. 비프는 “아버지는 잘못된 꿈을 꾸었어요,” “자신이 누군지 몰랐어요”(138)라고 하면서 동생 해피에게 자기와 같이 떠나자고 제안한다. 그러나 해피는 “윌리 로먼이 헛되게 죽지 않았다는 것을 형과 모든 사람들에게 보여줄거야. 아버지는 멋진 꿈을 꾸었어. . . . 아버지는 여기서 끝까지 싸웠고, 이곳은 내가 아버지 대신 싸워서 승리할 곳이야”(139)라면서 뉴욕의 비즈니스 월드를 껴안는다. 유목주의의 삶을 산 벤과 정주주의의 삶을 산 윌리 형제의 패턴이 대를 이어서 비프와 해피를 통해 지속된다.

『세일즈맨의 죽음』에 나오는 3세대에 걸친 남성 인물들은 시대의 변천에 따른 정주주의와 유목주의 갈등 양상을 보여준다. 서부 개척시대의 낭만적인 모험가인 윌리의 아버지와 벤은 여전히 이동의 자유가 풍부했던 시절의 기회를 좇아 자신들의 꿈을 이루었다. 벤과 거의 부자관계라고 할 만큼 형과 나이 차이가 났던 윌리는 그 다음 세대로서 뉴욕이라는 직장과 출장이라는 어정쩡한 유목생활 사이에서 갈등하며 시대착오적인 꿈을 추구하다가 실패자로 남는다. 그의 분리된 자아는 두 아들을 통해 실제 모습으로 재현되고 정주적인 기업의 삶에 너무나 잘 적응하는 해피는 “해피”한 반면 아버지의 시대착오적 꿈을 따랐던 비프는 아버지

의 실수를 반복하다가 아버지의 죽음 이후에야 진정한 자아를 찾는다.

3. 샘 세퍼드의 『기아 계층의 저주』와 『트루 웨스트』: 영원한 떠돌이 올드맨

세퍼드의 가족극 3부작 중에서 황야와 사막을 떠돌아다니는 아버지의 이야기는 『기아계층의 저주』와 『트루 웨스트』에 등장한다. 그중 특히 『트루 웨스트』는 서로 대조되는 성격의 형제가 갈등 상황을 연출한다는 점에서 『세일즈맨의 죽음』과 닮았다.

『기아계층의 저주』에서는 아버지인 웨스턴과 아들인 웨슬리(Wesley)뿐 아니라 어머니 엘라(Ella)와 딸 엠마(Emma)에 이르기까지 모든 구성원이 탈출을 꿈꾼다. 그러나 이 가족의 가장 큰 문제는 웨스턴이 가장으로서의 책임을 다하지 못하고 있다는 사실에서 출발한다. “이 집에 음식을 가지고 오는 사람은 나뿐이야”(157)라고 빠기기는 하지만 그는 집에 좀처럼 붙어있지 않는다. 그가 무언가를 가지고 올 때조차도 그것은 아티초크(artichoke)처럼 별 영양가가 없는 것이며 이것은 가장으로 그의 무능력을 나타낸다. 엘라가 진짜 음식을 가지고 올 때 그가 가지고 온 아티초크는 냉장고에서 내팽개쳐진다. 극이 시작할 때 우리는 웨슬리가 문을 고치고 있고 그것은 지난 밤 웨스턴이 술취한 상태에서 부순 것임을 알게 된다. 세퍼드의 아버지를 모델로 한 웨스턴은 가족을 버리고 멕시코로 도망갔다가 돌아왔으며 술 취한 상태에서 집을 팔고 땅을 사는 무책임한 행동을 벌인다. 그가 밤중에 술에 취해서 돌아오자 아내인 엘라는 남편인줄 알면서도 문을 열어 주지 않고 경찰을 불렀으며 이에 화가 난 웨스턴은 문짝을 부수고 들어온 것이다. 그는 문을 부수고 잠든 뒤 다음 날 아침에 일어나 새 사람이 된 것처럼 목욕을 하고 새 옷을 입고 집안의 모든 빨래를 하고 식구들을 위해 아침 식사를 준비한다.

웨스턴은 애초에 집을 나가게 된 이유를 이렇게 밝힌다. 모든 유목주의자들이 한곳에 정착하지 못하는 이유는 집이 안정과 위안을 주기도 하지만 “이 장소에

꿈쩍없이 묶여 있다는 느낌, 이미 만들어져 있는 환경과 상징 그리고 틀에 박힌 일상에 속박되어 있다는 느낌”(Relph 41)을 받기 때문이다. 그는 “모든 게 그대로 일 거라는 생각이 견딜 수 없었어. 매일 아침 모든 게 똑같은 거라는 생각이. 나는 바깥에서 그걸 계속 찾았어”(194)라고 하면서 자신이 멕시코로 떠났던 이유를 말한다. 그런데 이처럼 방황하고 돌아와서 잠을 자고 목욕을 하고 새 사람의 모습으로 변신한 후에는 “그런데 줄곧 그건 바로 이 집안에 있었어”(194)라는 깨달음에 이른다. 그러나 그러한 인식은 너무나 늦게 찾아오고 그가 저질러 놓은 실수의 후유증이 외부인들의 형태로 찾아와 그를 다시 도망치게 만든다.

어머니인 엘라도 문제점이 많은 어머니로 등장한다. 병균과 오염을 병적으로 싫어하는 그녀는 농장을 팔아 파리로 여행 가고 싶다는 비현실적인 꿈을 꾸고 있으며 테일러라는 변호사에게 속아서 땅을 팔고 그와 함께 자고 들어온다. 자녀들 또한 이 역기능적 가정에 넌더리가 나서 도피하려는 꿈을 가지고 있다. 딸 엠마는 남성적인 역할 모델을 취해서 멕시코로 가서 자동차 수리공이 되려는 꿈을 꾀다. 어머니와 같은 여성이 되고 싶지 않는 그녀가 꿈꾸는 것은 자유와 힘이다. 아버지와 같은 남성의 번덕과 유기의 희생물이 되고 싶지 않은 것이다. 그녀는 말을 타고 술집에 뛰어들어 총을 난사하는 등 이러한 생각을 행동에 옮긴다. 이 극에서 유일하게 현실적인 캐릭터인 아들 웨슬리는 주변에서 일어나는 상황을 정확하게 파악하고 있다. 그는 부모의 파괴적인 행동과 물질주의적 투기꾼의 침공으로부터 농장을 지키려고 한다. 이러한 그의 노력은 아버지가 부수어 놓은 문을 고치거나 병든 양을 살리려는 노력으로 표현된다. 그러나 결국 양이 도살당하여 죽는 것은 그의 꿈이 어떠한 운명을 맞게 될지를 미리 보여준다. 더 이상 에덴동산과 같은 목가적인 농장의 꿈은 가능하지 않은 것이다. 그는 자신의 통제 밖의 힘에 사로잡혀 자신이 원하지 않는 방향으로 변신한다. 그는 아버지가 벗어놓은 낡은 더러운 옷과 모자를 갈아입음으로써 아버지와 비슷한 모습으로 변신한다. 그가 마지막에 아버지의 옷으로 갈아입었을 때 엘라는 그를 남편으로 착각하고 “웨스턴, 그 애를 가서 잡아요. 당신 딸이잖아요”(197)라고 외친다. 엘라는 예술을 이해할 줄 아는 약사와 과학자였던 아버지에 대해 자부심을 가지고 있고 자신

의 아들이 외가를 닮지 않은 것을 한탄한다. 웨슬리의 유전은 분명히 아버지로부터 내려왔으며 그것이 이 집안의 저주이다. 그는 아버지가 벗어버린 옷을 입고, “아버지 웨스턴이 재생을 겪는 동안, 아버지의 저주를 계승한다”(Hart 73).

한편 “무슨 집안이 이따위야?”(What kind of family is this?)라고 가정에 대한 회의를 표현하면서 “요즘 완전히 잘 나가는 직업은 범죄야. 자격증도 필요 없고, 학위증도 필요 없고”(197)라는 말과 함께 엄마의 지갑에서 돈뭉치를 훔쳐 도망치려고 차를 탄 엠마는 깡패들이 차를 폭파시켜 죽음에 이른다. 웨스턴과 엠마가 떠나고 나자 웨슬리와 엘라는 서로 등을 진 상태에서 도살당한 양의 고환을 가지고 서로 싸우던 고양이와 독수리가 땅으로 추락하여 죽는 이야기를 하면서 이 극을 끝낸다. 린다 하트(Lynda Hart)가 “서로에 대한 상호파괴적인 의존성”(73)이라고 부른 이 이미지는 자기정체성도 상실하고 의사소통도 사라진 암울한 미국 가정의 초상이다. 이 극의 네 인물은 떠나고 싶지만 떠날 수 없는, 떠난 상태도 머문 상태도 아닌 허공에 달린 존재이다.

『트루 웨스트』에서 이름도 없이 “올드맨”으로 불리는 아버지는 무대에 등장하지 않고 여전히 밖에서 무언가를 찾고 있다. 그는 어찌면 집으로 돌아오기 전의 웨스턴이다. 그는 잃어버린 서부, 사막에서 살고 있고 그의 두 아들 오스틴과 리는 현실의 삶에서 느끼는 갈증을 아버지를 찾아나서는 행동으로 표출한다. 오스틴에 의하면 아버지가 집을 떠난 것은 사라지기 위함이었다. 그러나 나중에는 “아무도 사라질 수 없어. 노인네는 그걸 시도해보았지. 그런데 어떻게 되었어? 이빨을 몽땅 잃어버렸잖아”(41)라고 말한다. 사막과 프런티어는 과거의 활력을 잃었고 형제들의 아버지는 멕시코 국경에 있는 술집을 이곳저곳 전전하면서 술에 취하는 것으로 삶을 영위한다. 그는 이빨이 계속 빠지자 히치하이킹으로 멕시코에 있는 치과에 가서 틀니를 하지만 오스틴이 오자 멕시코 국경의 술집을 모조리 들리면서 친구들을 소개해준다고 하다가 중국집 음식포장봉지에 넣어 둔 틀니를 잃어버린다. 하트는 그가 이빨을 잃어버리는 것 자체가 “성불능”(impotence, 93)을 의미한다고 주장한다.

『세일즈맨의 죽음』에서 벤과 윌리, 비프와 해피처럼 이 작품에도 대조적인

성격을 가진 형제 리와 오스틴이 등장한다. 리는 자연인이며 방랑자이고 사라진 프런티어와 올드 웨스트에 속한 존재이며 본능, 원시적인 힘을 대표한다. 이에 반해 오스틴은 아이비리그를 나오고 할리우드에서 시나리오 작가로 활동하며 문명, 위트, 학식, 이성을 대표한다. 극이 시작하면 엄마가 알래스카로 여행가면서 관리를 맡긴 깨끗하게 정돈된 LA 교외의 주택에서 오스틴이 시나리오를 쓰고 있고 그의 앞에 리가 나타난다. 사막에 왜 왔었냐는 오스틴의 질문에 리는 “아버지를 만나러 갔지”(I was on my way to see the old man. 12)라고 대답한다. 그는 아버지는 만나지 않고 사막에서 개싸움을 주선하는 등 사막을 전전하다가 돌아온 것이다. 그는 오스틴의 집에 와서도 사막에서의 버릇을 버리지 못하고 근교의 비싼 주택들을 탐색하여 텔레비전 등을 훔쳐서 가져온다. 로즈펠드는 “리와 벤은 둘다 미국인 아들의 부단한 모빌리티를 보여준다. 상실과 불안정성에 망가진 길을 잃은 이들은 항상 그 어느 곳으로도 연결되지 않는 길에서 다음 정류장을 향하여 이동한다”(53)라고 지적한다. 그에 반해 오스틴은 결혼도 하고, 아이도 있고, 집도 있으며 할리우드 영화산업 현장에서 대본 작업을 하는 지성인이다. 이런 그에게 갑자기 나타나 이웃의 집을 털고 다니는 리는 창피한 불청객이다. 그러던 리가 우연히 제작자 솔 키머(Saul Kimmer)에게 제안한 기상천외한 서부극 아이디어가 채택이 되고 그 대본 작업을 오스틴이 하게 되자 형제간의 갈등은 더욱더 심해진다. 자신의 대본이 퇴짜를 맞고 리의 아이디어가 채택이 되자 오스틴은 작가로서의 자신의 정체성에 의문을 갖고 자신의 예술이 “리서치”와 “프로젝트”에 지나지 않았으며 자신은 그동안 “다른 바보들을 뜯어 먹고 사는 기생충”(22)과 같은 존재가 아니었던가 고민한다. 이러한 인식에 이르게 되자 그는 리를 따라 사막으로 가려고 한다. 왜냐하면 그가 살고 있는 새로운 서부는 옛날에 뱀을 잡고 인디언 놀이를 하던 목가적 전원이 아니라 할리우드와 물질주의가 지배하는 세계이고 황무지이자 가짜 낙원이기 때문이다. 그는 “형이 생각을 잘한 거야. 형은 진짜 세상에서 살고 있고 나는 여기에 있어. 도대체 나는 뭘 하고 있는 거야?”(26)라는 질문을 자신에게 한 적이 있다고 형에게 고백한다. 그러나 리에 의하면 오스틴이 생각하는 옛 서부 또한 그 옛날의 서부가 아니다. 리 또한 “나는

항상 너처럼 사는 게 어떤 기분일까 궁금했어”(26)라고 실토한다. 시간이 가면서 술 키머가 의뢰한 대본 작업이 계획대로 되지 않고 형제는 술을 마시며 집안을 난장판을 만들며 충돌한다. 급기야 오스틴은 자신을 사막에 데려다달라고 형에게 부탁한다. 리는 낭만적인 생각으로 사막으로 가겠다는 오스틴에게 “너는 내가 정말 내가 원해서 허허벌판에 사는 것 같아? 그래? 내가 무슨 철학적인 결정이라고 내린 것 같아? 나는 여기서 못살기 때문에 거기서 사는 거야”(49)라고 대답한다.

이 극에서 엄마 캐릭터는 이름이 없이 그냥 엄마(Mom)라고만 표시된다. 남편의 부재로 인해 그녀가 얼마나 고통을 받았는지 어떤 삶을 살게 되었는지는 알 수가 없다. 『기아계층의 저주』의 엘라처럼 병균을 무서워하고 청결을 강조하는 그녀는 파리로 가는 꿈만 꾸다가 주저앉은 엘라와 달리 알래스카로의 도피를 실행한 인물이다. 그러나 정작 그녀가 갔던 알래스카는 환상 속의 알래스카가 아니었다. 알래스카에 대한 인상을 묻는 아들의 질문에 그녀는 “거기 있는 것은 최악의 느낌이었어. 알래스카에서. 창문을 내다보는 건. 그토록 절박한 느낌이 든 적이 없어”(59)라면서 떠나고 싶은 환상을 실행해 본 경험에 대해 말한다. 그녀는 피카소가 박물관에 왔다는 뉴스를 보고 돌아왔다고 하면서 “일생일대의 기회”라고 좋아한다. 살아있는 실제 인물 피카소가 온 것으로 오해한 것이다. 사막에 가겠다는 오스틴의 말에 엄마는 “아버지랑 살 거냐?”라고 묻고 “우리는 다른 사막으로 갈 거예요”라고 하자 “조만간 같은 사막에서 만나게 될 거다”(53)라고 대답한다.

이 극은 인간의 내부에 있는 이중적인 속성(double nature)에 대한 극으로 많이 해석되어 왔다. 셰퍼드 자신도 “나는 이중적 속성에 관한 극을 쓰고 싶었다. 상징적이거나 은유적이지 않은 그런 극 말이다. 나는 심리학이 밝힐 수 있는 것보다 훨씬 심하게 우리의 내부가 분리되어 있다고 생각한다”(Coe 122 재인용)라고 말한 적이 있다. 윌리엄 클랩(William Kleb)은 이 극이 작가 자신의 분열된 자아의 은유적 재현이라고 주장한다(124). 셰퍼드 자신이 리와 오스틴의 면을 모두 지니고 있기 때문이다. 셰퍼드는 『매장된 아이』나 『기아계층』에 나오는 농장과 비슷한 곳에서 자라났으며 대중매체에서 카우보이 모자를 쓰고 부츠를 신고 등장

하기를 좋아했다. 그러나 동시에 그는 오스틴처럼 미국 연극계에서 오닐과 밀러 등을 잇는 중요한 작가이기도 하며 할리우드의 유명 시나리오 작가와 배우이기도 하다. 따라서 리와 오스틴은 세퍼드의 분열된 자아라고 할 수 있다.

이에 반하여 하트는 리와 오스틴 자신도 그 속에서 분열을 겪고 있다고 말한다(96). 리는 전형적인 떠돌이이지만 내면에서 오스틴을 부러워하며 오스틴처럼 사는 것을 어떤 느낌일까를 궁금해하고 실제로 시나리오 작업을 시도해본다. 오스틴은 아이비리그를 나온 작가이고 할리우드에 정착하여 가정도 꾸리고 있는 꽤 밀리 맨이지만 스스로에 대한 의심과 자괴감으로 모든 것을 훌훌 털고 사막에 가서 자유롭게 살고 싶은 욕망을 가지고 있다. 다시 말하자면 리는 리와 오스틴이라는 이중적 속성으로 분열되어 있고, 오스틴 또한 그 속에 리와 오스틴의 속성이 있다. 이 극의 엔딩은 『기아계층의 저주』처럼 형제가 대치한 상태에서 정지상태로 끝난다. 리와 오스틴의 갈등은 영원히 끝나지 않을 것을 이미지로 보여주는 것이다.

1976년과 1980년에 발표한 『기아계층의 저주』와 『트루 웨스트』는 밀러의 작품과는 한 세대의 시간적 차이가 있다. 이 작품들에서 떠도는 자들은 어떤 철학이나 개척정신을 쫓아 집을 나가는 것이 아니다. 『기아계층의 저주』의 경우 웨스턴은 윌리엄스나 밀러의 아버지들처럼 개척 정신과 모험을 추구하여 자신의 내면의 목소리에 충실한 남성이 아니다. 그는 한 자리에 있는 것이 지루하여, “모든 게 그대로일 거라는 생각이 견딜 수 없어서”(194) 나갔다가 자신이 찾던 것이 줄곧 집안에 있었다는 깨달음에 도달해 다시 집에 돌아온다. 무대에 등장하지 않는 『트루 웨스트』의 올드맨 또한 그냥 “사라지기 위해서” 집을 나갔다가 사막에서 방향한다. “너희들 모두 같은 사막에서 만나게 될 것”(53)이라는 엄마의 지적대로라면 사막은 루저들의 공간이다. 크레스웰의 표현대로 이들의 “모빌리티는 공포와 의혹의 대상이자, 근대적 합리성과 질서가 이룩한 많은 업적을 위협하는 인간의 행위”(27)이다. 미국 사회가 점점 현대화하고 도시에서의 안정된 삶이 대부분 남성들의 생활이 되고 이동과 목가적 삶에 대한 갈망은 캠핑과 여행 등으로 충족되고 있는 상황에서 아무 목적 없이 단지 지루함을 견디지 못해서 집을 나가는

행위는 “모빌리티와 위치 이동을 질병 취급하는” 정주주의의 형이상학에서 보면 “사회적 질병”(27) 취급을 받을 수도 있는 것이다.

어쩌면 이 작품들은 미국 남성, 아니면 남성 전체가 가지고 있는 내면의 갈등을 보이고 있는지도 모른다. 대학을 졸업하고, 직장을 잡고, 가정을 꾸리고, 자녀를 키우며 사는 정주주의적 삶을 대부분 남성들이 지향을 하지만 그 속에는 자유롭게 떠돌고 싶은 길들여지지 않는 일탈과 방향의 본능을 모두 안고 살아가는 것이다. 실제로 그 꿈을 삶으로 실천하는가 아니면 의무와 책임감으로 정착하여 사는가에 따라 삶이 나뉘는 것이다. 김영덕은 “팔루디(Faludi)의 주장대로 ‘고독한’ 영웅만이 미국 남성의 우상은 아니며 가정/사회에 속한 남성과 개인주의적 유랑자는 남성성의 두 축으로 남아있다”(16)라고 지적한다. 미국의 남성극작가들은 자신이나 아버지의 삶에서 그러한 이중적 갈등을 체험했고 그것을 극으로 녹여내었다.

IV. 여성들은 왜 못 떠나는가?

집 나간 아버지를 그리워하며 그 발자취를 추적하여 아버지의 길을 갈 것인가, 아니면 안정에 대한 욕구와 가정에 대한 의무로 제 자리를 지킬 것인가 하는 것이 미국 아들들의 주된 삶의 갈등임을 알아보았다. 그렇다면 여성 캐릭터들의 삶은 어떠한가? 떠나는 자는 왜 항상 남성인가? 여성은 왜 못 떠나는가? 이 주제는 또 다른 제대로 된 연구가 필요한 분야이지만 그 원인은 사회 내에서 양성간의 권력관계와 밀접한 연관이 있다. 남성과 여성의 일탈을 보는 이율배반적 시선에 대해서 칼라 맥도나(Carla McDonough)는 “남자가 가족을 버리거나 떠날 때 극의 스토리 전개나 극화는 관객이 그를 동정하도록 부추긴다. 그러나 여자가 무대라는 남성의 공간을 떠나거나 떠나려는 욕망을 가질 때 그녀는 가족, 특히 남편을 배신하는 이기적인 사람으로 취급받는다. 남자들은 자신이 가장으로서 가족에 대해 가지고 있는 책임을 회피하기 위한 수단으로 여자들에게 모든 잘못을 돌린다”(72)라고 주장한다. 여성의 도피는 부정적인 시선을 받을 수밖에 없는 것이

다. 또한 근대적 가정이 성립하기 전에는 여성에게 자주적이고 독립적인 삶을 살 수 있는 사회적 장치와 제도가 뒷받침되지 않았다. 사막과 광야를 누비는 남성의 유량은 낭만적인 시선으로 바라볼 수 있지만 여성이 가정을 떠나 홀로 선다는 것은 애초에 현실적으로 가능하지 않았던 것이다. 남편이 떠난 후 아들이 벌어오는 수입에 의존해야 하는 아만다 윙필드는 남편이 남기고 간 가운을 입고 과거의 추억 속에 매몰되는 동시에 현실에서의 삶을 꾸러가기 위해 잡지 구독인을 모집하고 딸을 직업학교에 보내 취직시키려는 안간힘을 쓴다. 로리는 신체적 불구와 정신적 외상으로 인해 아예 집을 떠날 수가 없다.

『세일즈맨의 죽음』에 대한 여성주의적 비평을 쓴 케이 스탠튼(Kay Stanton)은 윌리가 오직 아버지와 벤만을 동경하며 그들의 모험과 성공에서 삶의 모델을 찾는 것을 곱지 않은 눈으로 보면서 윌리의 어머니야말로 아버지 없이 두 아들을 키우느라 분투를 했던 자주적인 정신이 투철한 여성이라는 것을 지적한다. 스탠튼은 자신을 낳고 길러준 어머니를 버리고 어머니가 오래 전에 돌아가신 것도 모를 정도로 무심했던 벤을 비판적 시선으로 바라본다.

그녀는 어떻게 네 살 박이 윌리를 먹이고 길렀을까? 윌리는 아버지와 더 이상의 연락을 주고받지 않은 것 같은데, 그 말은 아버지가 돈도 보낸 적이 없다는 것을 암시한다. 어머니야말로 ‘자립심이 대단한’ 인물임에 틀림 없다.

How did she support and raise the four-year-old Willy? Willy seems to have had no further communication from his father, which implies that Father Loman never sent money. Mother must have had “quite a little streak of self-reliance” also. (69)

이러한 어머니의 역할을 이어받아 성인이 된 윌리를 보살피는 일은 그의 아내인 린다가 담당한다. 그녀는 화를 잘 내는 남편을 도닥거리고 자장가를 불러주며 남편이 사고를 칠 때마다 수습한다. 남편은 보스턴의 여인에게 스타킹을 박스째 선물하지만 그녀는 집안 살림을 아끼느라 스타킹을 입고 사는 헌신적 아내이

자 어머니이며, 자신의 행복은 신경 쓰지 않고 오로지 남편에게 “관심을 가져야 한다”(So attention must be paid, 56)라고 강변하는 여성이다. 그런데도 앞에서 살펴보았듯이 윌리는 무의식적으로 자신의 실패의 책임을 린다에게 돌린다. 셰퍼드의 여성들도 일탈의 꿈을 꾸다. 집을 팔아 돈을 벌어 파리에 가려던 엘라는 변호사에게 농락당한 것도 모자라 사기를 당해 집을 날리며 집으로 돌아와 식탁에서 잠을 잔다. 상업적인 거래와 법에 무지한 여성은 그들을 노리는 남자들에게 희생된다. 범죄야말로 아무런 자격증이 필요 없다고 하면서 술집에 들어가 충기를 난사하고 남성적 모델을 꿈구며 멕시코에 가서 자동차 수리공이 되겠다고 하는 엠마는 여성의 직업과 역할에 대해 편견을 가진 가부장제 사회에서 유일하게 일탈을 성공시키는 여성처럼 보인다. 그러나 언제 터질지 알지 못하는 폭탄 같은 엠마의 일탈 행동은 자동차 안에서의 폭사라는 운명으로 그녀를 이끈다. 『트루 웨스트』의 엠마는 엘라와 달리 알래스카에 가겠다는 꿈을 실행시킨 여성이지만 그곳에 가서 창문만 쳐다보다가 돌아온다. 사회와 가정에서 동등하지 않은 권력관계와 역할은 여성에게 떠날 기회를 제공하지 못하고 가정에 남아 남성들이 저지르고 난 실수의 뒤치다꺼리를 하는 신세로 여성들을 전락시킨다.

V. 나가며

지금까지 미국 연극의 뼈대를 이루는 주요 극작가의 작품에서 왜 집을 나가는 남성들이 많이 등장하며 그들의 부재가 가족들에게 어떠한 영향을 미치는지를 분석하였다. 이들이 집을 나가는 이유나 방향의 방식, 그리고 집으로의 귀환 여부는 서로 다르다. 『유리동물원』의 미스터 윙필드는 “장거리와 사랑에 빠져서” 집을 나간 후 엽서를 한번 보낸 것 외에는 가족들과 접촉하지도 않고 더욱 더 방랑의 외연을 확장하면서 떠돌이 생활 그 자체를 즐기는 듯하다. 『세일즈맨의 죽음』의 아버지 또한 방랑을 즐기는 가부장으로 가족들을 마차에 태우고 미국을 횡단하다가 3년 11개월 된 어린 윌리와 가족들을 버려두고 알래스카로 떠났다. 그 후

벤이 아버지를 찾으러 떠났으나 만났다는 언급은 없다. 이 아버지들은 진정한 유목주의자들로 자신들이 왜 떠나는지에 대한 이유도 제대로 밝히지 않고 가족에 대한 책임감과 유기에 대한 죄책감도 없이 한번 떠나면 돌아오지 않는다.

세퍼드의 아버지들은 약간 다른 유목주의자의 삶을 보여준다. 『기아계층의 저주』의 웨스턴은 무언가를 찾기 위해서, 자신의 자아를 찾기 위해서 사막으로 나간다고 하지만 결국 집으로 돌아와서 자신이 찾던 것이 줄곧 집에 있었다는 고백을 하면서 새 삶을 시작하기를 원한다. 그러나 무책임하고 부도덕한 삶이 뿌려놓은 씨앗은 결국 그의 집까지 찾아와 그의 가정을 파괴하며 그는 이번에는 자신의 의지와 상관없이 쫓기는 삶을 살아야 한다. 『트루 웨스트』의 올드맨은 “사라지고 싶어서” 사막으로 갔지만 사라질 수 없다는 것을 깨닫고 술에 취해서 비현실적인 삶을 산다. 두 이들은 아버지를 구하기 위해 시나리오 프로젝트를 진행하지만 그것은 조금도 진전되지 못하며 그들은 아버지를 찾아 둘 다 사막으로 떠나기로 결심한다. 다른 작품에서처럼 아버지의 도피는 아들들을 문명과 정주의 삶 바깥으로 끊임없이 유혹하는 것이다. 형제가 태양이 이글거리는 한낮의 쓰레기장에서 서로 대치한 상태로 끝나는 이 작품의 마지막 장면은 그 사막이 이미 도래했음을 보여준다.

본 논문에서 다루지 않았지만 페미니즘 극작가들과 아프리카계 극작가, 그리고 아시아계 극작가들의 작품에 나타난 남성과 여성 캐릭터들의 모빌리티 양상과 정주주의와 유목주의의 대립적 긴장을 연구하는 것도 앞으로의 연구주제로 제시될 수 있을 것이다. 아프리카계 남자들이 가족들을 버리는 무책임한 인간으로 스테레오타입된 대중의 인식을 불식시키기 위해 아이를 안고 마당에서 있는 남성의 이미지로부터 『울타리』를 시작한 월슨의 작품이나 그들의 삶 자체가 근대의 디아스포라에 뿌리를 둔 아시아계 이민들을 소재로 한 아시아계 극작가들의 작품에서도 무궁무진한 통찰들을 발견할 수 있을 것이기 때문이다.

www.kci.go.kr

주제어 모빌리티, 정주주의, 유목주의, 부재한 아버지, 남성성

인용 문헌

- Belton, John. *American Cinema/American Culture*. 4th ed. New York: McGraw-Hill, 2013. Print.
- Coe, Robert. "Saga of Sam Shepard." *New York Times Magazine*. 23 Nov. 1980: 122. Print.
- Creswell, Tim. *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. New York: Routledge, 2006. Print.
- Faludi, Susan. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Crown, 1991. Print.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion, 1960. Print.
- Hart, Lynda. *Sam Shepard's Metaphorical Stages*. Westport: Greenwood, 1987. Print.
- Kim, Yungduk. "Shepard's *True West*: Demythologizing American Manhood." *The Journal of Modern English Drama* 20.2 (2007): 5-26. Print.
 [김영덕. 「셰퍼드의 *True West*: 미국 남성성의 탈신화화」. 『현대영미드라마』 20.2 (2007): 5-26.]
- Kleb, William. "Worse Than Being Homeless: *True West* and the Divided Self." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal, 1981. 117-25. Print.
- Lee, Sang-bong. "Spatial Politics on Mobility: The New Understanding of Place and Re-construction of Social Relations." *The Development of Mobility Thinking*. Ed. Taehee Kim et al. Seoul: LP, 2019. 31-72. Print.
 [이상봉. 「모빌리티의 공간정치학: 장소의 재인식과 사회관계의 재구성」. 『모빌리티 사유의 전개』. 김태희 외 지음. 서울: 엘피, 2019. 31-72.]
- Lyons, Charles. "Shepard's Family Trilogy and the Conventions of Modern

- Realism.” *Rereading Shepard*. Ed. Leonard Wilson. New York: St. Martin’s, 1993. 115-30. Print.
- McDonough, Carla. “The Politics of Stage Space: Women and Male Identity in Sam Shepard’s Family Plays.” *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 9 (1995): 65-83. Print.
- Miller, Arthur. *Death of a Salesman*. New York: Penguin Books, 1976. Print.
- Pereira, Kim. *August Wilson and the African-American Odyssey*. Urbana, IL: U of Illinois P, 1995. Print.
- Perkins, Anita. *Travel Texts and Moving Culture*. New York: Peter Lang, 2016. Print.
- Relph, Edward. *Place and Placelessness*. London: Pion, 1976. Print.
- Rosefeldt, Paul. *The Absent Father in Modern Drama*. New York: Peter Lang, 1995. Print.
- Sheaffer, Louis. *O’Neill: Son and Artist*. Boston: Little Brown, 1973. Print.
- Sheller, Mimi, and John Urry. “The New Mobilities Paradigm.” *Environment and Planning A* 38.2 (2006): 207-26. Print.
- Shepard, Sam. “Curse of the Starving Class.” *Seven Plays*. New York: Bantam Books, 1981. 133-200. Print.
- . “True West.” *Seven Plays*. New York: Bantam Books, 1981. 1-59. Print.
- Stanton, Kay. “Women and the American Dream of *Death of a Salesman*.” *Feminist Rereadings of Modern American Drama*. Ed. June Schlueter. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1989. 67-102. Print.
- Thompson, Judith. *Tennessee Williams’ Plays: Memory, Myth, and Symbol*. New York: Peter Lang, 1987. Print.
- Twain, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn*. New York: New American Library, 1959.
- Williams, Tennessee. *The Glass Menagerie*. New York: Penguin Books, 1982.

Print.

Zinman, Toby Silverman. "Visual Histrionics: Shepard's Theatre of the First Wall." *Theatre Journal* 40 (1988): 509-18. Print.

The Mobility of Male Characters in Modern American Drama

Abstract

Lee, Hyung Shik (Konkuk Univ.)

This paper aims to explore the dialectic pattern of moving and staying in the male characters' lives in modern American drama, applying the methodology of recent development of mobility studies in the U.S. and Europe. The leading scholars of mobility studies focus on the mobility of not only people but merchandise, technology, and communication network which influence how people connect and disconnect with one another. The life style of the so-called sedentarism and nomadism can be detected in many male characters in the canonical plays of American playwrights, such as Eugene O'Neill and Tennessee Williams, Arthur Miller, and Sam Shepard. Drawing on their own experience, the playwrights create male characters who escape from the humdrum mundane daily lives and seek adventure and answers to their existential questions. On the other extreme stand male characters who manage to salvage the broken debris of their fathers' wreckage. The investigation into the dialectic opposition of sedentarism and nomadism leads us to the question of what it means to be a man in the American society. The traditional concept of masculinity is constantly challenged especially in the plays of Shepard when the old man turns out to be a loser who went to the desert because he could not survive in the city, not because he was tough and adventurous and was seeking a philosophical answer. These problematic fathers leave long-lasting scar on the psyche of their sons and wives.

Key Words Mobility, Sedentarism, Nomadism, Absent Father, Masculinity

Note on Contributor:

Hyung Shik Lee is Professor of Department of English at Konkuk University.

Email: hyunglee@konkuk.ac.kr

논문투고일: 2021년 11월 10일

논문심사일: 2021년 11월 22일 ~ 2021년 12월 06일

게재확정일: 2021년 12월 14일