

몰입하기, 거리두기:  
유진 오닐 (Eugene O'Neill)의 『얼음장수 왕립  
(The Iceman Cometh)』과 『밤으로의 긴 여로  
(Long Day's Journey into Night)』<sup>1)</sup>

강유나

I.

현대 드라마가 고립된 개인에 대한 극(Williams 34-36)이라는 전제는 일반적으로 널리 받아들여진다. 그런데 현대의 어떤 극작품들은 아주 개인적인 이야기를 펼쳐내면서도, 보편성을 가지고 독자/관객으로부터 공감을 이끌어낸다. 이는 이를테면 설득력의 문제일 텐데, 유진 오닐의 작품활동 전체를 보면 그러한 설득력을 얻는 과정이 점진적으로 나타나는 것 같아 흥미롭다. 초기의 오닐은 강렬한 극적 효과에도 불구하고, 인물들은 단선적이고 내러티브는 기계적이라는 느낌을 지울 수 없다.<sup>2)</sup> 그러나 2차 대전을 겪으면서 쓴 후기작 『얼음장수』(1939)와 『밤』(1941)은 이전에 비해 더 효과적인 느낌을 주는데, 그 이유 중에는, 이처럼 극중의 비극에 완전히 몰입되지 않는 인물들이 있기 때문이 아닐까. 즉 쉽게 어느 쪽으로 몰입하지 않으면서도 극 안에서 유기적 관련성을 맺고 있는 인물이 있기 때문에, 작가 스스로뿐 아니라 관객도 극에 대한 몰입과 견제에 대해 완급조절을 할 수 있게 된다는 것이 이 글의 논지이다.

오닐은 흔히 '미국의 현대극'을 정초하였다고 일컬어지지만, 이 글에서

- 
- 1) Eugene O'Neill, *The Iceman Cometh*(1946; New York: Vintage, 1967). *Long Day's Journey into Night*(1955; New Haven; Yale UP, 1979). 앞으로는 각각 『얼음장수』와 『밤』으로 표기하겠다.
  - 2) Fergusson은 과장된 언어와 단순함을 초, 중기 오닐의 멜로드라마적 특성이라고 꼽고 있다. Francis Fergusson, "Melodramatist," *Cargill* 271-82면 참조. 한편 Ahuja는 연극적인 특성과 드라마적인 특성을 구분하여, 초기의 오닐은 극적 효과를 위해 드라마를 사상(捨象)하였다가 후기에는 극(theatre)이 아닌 드라마로 돌아온다는 주장으로 후기 오닐의 특성을 설명한다. Chaman Ahuja, 140면 참조.

다루고자 하는 『얼음장수』는 유럽의 자연주의적인 주제와 구성 — 평자들은 이 작품이 고리키(Maxim Gorky)의 『밤주막(The Lower Depth, 1902)』과 입센(Henrik Ibsen)의 『들오리(The Wild Duck, 1884)』를 여러 가지로 연상시킨다는 점에 동의한다 — 으로 돌아가고 있으며, 더구나 『밤』은 삼위일치까지 엄격하게 지키는 ‘잘 짜여진 드라마(well-made play)’의 전통에 속한다. 그런데 유럽 자연주의 극에서는 사태의 추이를 날카로운 눈으로 지켜보는 역할이 적지 않다. 『들오리』에서 렐링(Relling)은 이상주의자 그레고르(Gregers)에 의해 붕괴해가는 알마르(Hjalmar) 가족의 비극을 초연하게 바라보며 논평하는 인물이다. 그레고르의 아버지와 혼인하는 쇠르비 부인(Mrs. Sørby)도 상황을 명백히 파악하는 인물에 해당될 수 있겠다. 스트린베리(August Strindberg)의 『줄리 아씨(Miss Julie, 1889)』에서는 하녀 크리스틴(Kristin)이 그러한 인물에 포함될 수 있을 것이다. 줄리와 장(Jean) 사이의 관계가 어떻게 돌아가는지 전혀 모르는 듯 하던 인물이 실은 같은 경험을 겪었음이 암시되면서, 극 안에서 벌어지는 남녀간의 투쟁은 확대재생산되어 왔고 앞으로도 그럴 것이라는 분위기를 강하게 조성한다. 이들은 극 안의 주요플롯에 이해관계가 얽혀 있으면서도 자신의 이야기만이 아닌 전체 밀그림을 파악하고 있어 단순히 주변적 인물이라 말하기 힘들며, 그리하여 이들의 대사는 흘러들기 힘든 무게를 지니게 된다. 그런데 이 전통은 그리스 극의 코러스(chorus)까지 거슬러 올라갈 수 있지 않을까. 코러스는 극의 주된 플롯에 관여하면서도, 동시에 거리를 두고 극의 추이를 지켜보는 역할을 한다는 점<sup>3)</sup>에서, 드라마에 객관성을 부여하며 주관적인 몰입에서 거리를 두도록 하는 역할을 맡는 시원적인 경우라고 볼 수 있을 것이다.

오늘이 그리스 극을 미국의 드라마로 옮기는 과정에서 이러한 인물이 본격적으로 나타나게 된다는 사실이 우연만은 아닌 듯 하다. 『상복이 어울리는 일렉트라(Mourning Becomes Electra, 1931)』에서 정원사로 등장하는 셋스(Seth)는 주인가족의 비밀을 알고 있고 그들의 정서까지 파악하고 있는 인물이다. 그러나 그가 “셰넌도어(Shenandoah)”라는 구슬픈 노래로 전체의 분위기를 이끌고 가는 역할을 하고 있기는 하지만, 아직 능동적인 역할이라고 부르기에는 아쉬운 점이 많고 그리스 극의 코러스 역할을 기계적으로 대

3) 이 글에서는 니체가 말하는 바 초기 에스킬러스(Aeschylus)와 소포클레스(Sophocles)의 극에서 나타난 형태의 코러스 — 극중 인물과 사건에 대한 논평자이자 극 안에서는 관중으로서, 유기적으로 변모하는 역할 — 로 의미를 제한하겠다. Nietzsche, 8장 참조.

입하고 있다는 느낌을 떨쳐버리기 어렵다. 매넨(Mannon) 가문의 비극을 초래할 사건에서 결정적으로 정보를 알려주는 인물인데도 불구하고 그는 극의 앞뒤에서 동네 사람들을 이끌고 나타나 주인에 대한 저간의 인상을 대변하는데 그치고 있어, 생생한 인물이라기보다는 변죽만 울리고 마는 주변적 역할에 그친다. 본격적인 등장인물이면서 극중 내러티브와 거리를 둘 수 있는 인물이 제시되는 작품은 역시 『얼음장수』와 『밤』이라고 보아야 하겠다.

『얼음장수』의 래리(Larry)는 처음부터 철학자언하면서 자신의 초연함을 과시한다. 자신은 해리 홉(Harry Hope)의 술집에 모인 인간군상들과는 격이 다르며, 한 단계 높은 곳에서 그들의 몽상놀이를 지켜보고 있다는 것이다. 그러나 다른 식구들이 그를 “개똥 철학자 양반(the foolosopher, 10)”이라고 부르는 데는 어느 정도 조롱의 어조도 섞여 있으므로, 래리의 주장만으로 그가 초연한 인물의 역할을 온전히 수행하는 증거라고 말하기는 아직 이르다. 래리의 초연함이 히키(Hickey)의 비극과 어떻게 맞물려 변모를 겪는지까지 지켜본 연후에야 그가 극에서 담당하는 기능과 의미를 제대로 평가할 수 있을 것이다. 이어 『밤』에 와서 약물의 힘을 빌어서 자신의 현실로부터 이탈하고자 하는, 그러나 끝까지 완전히 이탈하지 못하는 메리(Mary)의 모습을 살펴보면, 이러한 인물들이 극의 공감을 어떻게 이끌어내는 것인지 알아보겠다.

## II.

『얼음장수』에서 벌어지는 주요한 액션은 히키가 아내를 살해한 이후 광적으로 집착하는 ‘몽상(pipe-dream) 깨기 작업’이 될 것이다. 이것이 주요한 플롯이다 보니 이 작품은 전통적으로 허상과 현실이라는 대립구도로 이해되어 왔고, 작품에서도 허상과 현실을 거듭 언급하면서 그러한 대립구도로 보도록 물고 가는 면이 있다(Bogard 412-4). 그러나 뮈크닉(Helen Muchnic)이 반론을 제기하고 있는 것처럼, 이 극은 이분법적인 ‘허상과 실제’에 관한 극이 아니다. 그에 따르면 이 극은 ‘두 개의 실제(two realities)’라는 면을 주체화하고 있다. 모든 인물들이 ‘삶과 사랑’이라는 믿음에 매달리지만 사실은 ‘죽음과 미움’이라는 실체가 근본이고, 이 극의 비극은 그 두 실제 사이에서 움쭉달싹하지 못하고 무의식적인 거짓말을 하며 사는 데 있다는 것이다(Cargill 440). 이러한 관점은 래리가 마지막에 봉착하는 난관과 인식의 상태를 비교적 잘 설명해준다.

그러나 이 극에서 보여주는 것이 과연 여러 개의 “실제들(realities)”이라고 불릴 수 있을 것인지, 또 그들의 거짓말이 무의식적인 것인지에 대해서 의문이 제기될 법하다. 어떤 평자는 아예 이 작품에서 진실은 무엇인지 알 수 없다는 포스트 모던적인 읽기를 시도한다. 만하임(Michael Manheim)은 지미(Jimmy Tomorrow)의 아내 이야기를 예로 들어 내러티브가 진행되어 갈수록 어느 해석이 진짜인지 알 수 없고 해석만 난무한다는 방식으로 『얼음장수』를 읽는다(Martine 145-158). 그러나 『얼음장수』는 이러한 해체적인 독법에도 정확히 부합하지 않는 것 같다. 히키가 대변하고 있는 ‘진실’이 정말 진실인지, 그게 아니라면 진실이 어디 다른 곳에 있는지, 그 내막은 극이 진행되면서 오리무중으로 빠지는 것이 아니라 점점 더 밝혀지고 있다고 생각된다. 그리고 그 진실은 이분법 속에서 어느 것이 더 옳으냐의 해답을 구하는 것이 아니라 여러 개의 다층적인 면모를 가지고 있다고 본다. 이 속에서 래리의 진퇴양난이 깊어지는 것이므로, 이러한 다층성은 구체적으로 살펴볼 필요가 있다.

우선, 히키가 진실이라 강변하던 것이 더 큰 허구의 그늘 아래 있는 것이었음은 명백하다. 술집 식구들에게 몽상놀이를 그만두고 진실을 깨달아 평화를 찾으라고 하는 것이 히키의 전도사업인 셈인데, 점점 드러나는 바로 알 수 있듯이 그것 또한 거대한 허상이었다. 히키의 진실 세일즈는 가짜였다 — 이것이 극이 보여주는 첫 번째 진실이다.

여기서 짚고 넘어가야 할 부분은 히키가 소위 ‘화해할 수 없는 성격차이’로 인해 아내 이블린(Evelyn)을 살해하는 사건 배후에 세일즈맨이라는 자신의 직업이 강조된다는 점, 그리고 자신의 출신이 목사아버지의 속성을 지양하는데 있다고 이야기하는 부분이다. 이를 통해 그는 자신의 비극이 단지 배우자와의 불화 이상의 것임을 암시한다. 그가 아내를 죽였다는 ‘사실’을 고백하는 것에 그치지 않고 ‘처음부터’ 얘기를 해야 한다고, 그리고 이야기를 ‘해야만’ 한다고 주장하면서(231) 자신의 어린 시절부터 늘어놓는 것은 자신의 이야기가 가정 비극에 그치지 않는다는 것을 드러내려는 필사적인 몸부림이다.

그의 이야기를 통하여 독자/관객은 히키가 타고난 세일즈맨임을 알 수 있다. 그는 끊임없이 움직이는 세일즈맨들의 삶이 부러웠고, 자신도 그렇게 손님들을 즐겁게 해주고 물건을 팔 수 있으리라 생각한다(233). 살펴보자면 이는 히키 개인의 기질문제가 아니다. 히키의 긴 독백에서 의식적으로 보여주는 것처럼 장사꾼같은 목사 아버지에서부터 세일즈맨의 근원이 비롯되고

있기 때문이다. 아버지는 마치 장사꾼처럼 설교를 통해 '아무 것도 아닌 것을 그럴 듯하게 팔아넘기는 재주 (the way he sold them nothing for something 232)'가 있다고 묘사된다. 히키는 그의 아버지에게 내재한 상업적인 근성을 더 제대로 발휘할 수 있는 본격적인 직업을 가진 것에 불과하다. 그가 자랑스럽게 내세우는 세일즈의 비결은 사람들의 속내를 꿰뚫어 보고 그들의 희망사항을 믿는 척 해주는 것이었다. 사람들은 필요에 의해서가 아니라 세일즈맨의 유머와 맛장구에 대한 감사의 표시로 물건을 산다.

It was like a game, sizing people up quick, spotting what their pet pipe dreams were, and then kidding 'em along that line, pretending you believed what they wanted to believe about themselves. Then they liked you, they trusted you, they wanted to buy something to show their gratitude. It was fun. (235)

히키의 '장사'는 물품가치에 대한 인식과 신뢰에 바탕한 것이 아니라, 사람을 재는 재미에다 성공할 경우 금전적 보상이 없어지는 짜릿한 심리적 게임인 것이다. 이러한 장사치 기질을 통해 '날리던' 히키는 자신의 집과 마을을 벗어나고 싶다는 어릴 적부터의 충동이 더 강해져, 집을 점점 더 답답하게 여긴다. 이는 지금까지 '오늘이 계속하여 주요한 모티프로 삼았던 '오갈 데 없다는 느낌 (sense of no belonging)'이 사회적 맥락을 찾고 있는 부분으로 보인다. 『털북숭이 원숭이 (*The Hairy Ape*, 1921)』에서 양크(Yank)는 아무 데서도 받아주는 사람이 없기 때문에 자신은 아무 곳에도 속해있지 않다고 거듭 말하는데, 그의 외로움은 노동계급의 소외까지 들먹이며 의미부여를 하는 플롯과는 따로 놀면서, 관객에게 구경거리 이상의 공감을 주지는 못한다. 그가 소리쳐 외롭다고 말함에도 불구하고 그 표현주의적 형상화는 주인공의 짐승과 같은 면모를 부각시키는데 일조를 하고 있어서, 양크는 관객과 같은 인간이기 때문에 외로움을 느끼는 것이 아니라 오히려 그 짐승같은 면모때문에 소외된 듯한 인상을 준다. 반면 히키는 집이 있고 아내가 그를 믿고 기다리고 있음에도 자신은 거기 속해 있지 않다고 느낀다는 데서 문제가 더 심각하다. 가족이나 마을 등 1차적인 공동체에서 떨어져 나와 더 이상 그 굴레에 얽매이기를 거부하지만, 구속감을 떨쳐내버림으로 해서 소속감까지 잃어버린 현대인의 모습이 히키를 통해 납득할 만한 배경을 가지고 있는 인물로 전면에서 나서고 있다 하겠다.

이 부분을 통해 우리는 ‘얼음장수와 사통하는 부인 이야기’가 실은 거짓임을 알게 된다. 알고 보니 부정한 배우자는 히키 자신이며, 이블린은 그러한 자신을 끊임없이 용서해주고 다음엔 그런 일이 없을 거라 다독겨려주는 아내였다. 그러나 이블린의 낙관적인 용서와 희망에 대해 히키는 ‘용서해주는 부인을 용서하지 못하겠다’라고 말한다(239). 자신을 믿어주는 선한 아내라는 현실이 그에게는 더 억압적으로 느껴지는 것이다. 아내 이블린의 비극은 남편이 자신의 믿음을 넘어선 인간형이라는 것을 믿지 않는, 혹은 믿지 않으려고 하는 의지로 뭉쳐져 있었다는 데서 비롯한다. 그녀의 불행은 전통적인 가족개념이 붕괴해 버린 곳에서 사랑한다는 이유만으로 모든 것을 감싸 안으며 자신의 신념에 남편을 맞추어 넣으려고 했던 것이 원인이 된다. 히키가 이블린의 믿음에 대해 역설적으로 증오감을 품게 되고, 결국 죽은 아내에다 대고 “이제 몽상으로 뭘 할 수 있나 봐라, 이 나쁜 년! (Well, you know what you can do with your pipe dream now, you damned bitch!, 241)” 하고 욕을 퍼붓는 대목에서 히키에게 마냥 손가락질을 할 수만은 없는 것은 이런 이유이다.

히키를 비열한 살인자로 비난할 수 없을 뿐만 아니라, 그가 거짓과 변명 위에서 유지되는 결혼 생활을 깨뜨리고 나올 수 있는 행동을 취한다는 점에서는 오히려 일말의 긍정적인 가능성조차 보이는 부분이 된다고 하겠다. 그러나 구세계는 무너뜨렸으나 앞으로 나아갈 방향은 전혀 오리무중인 상태에서 히키는 죄에 대한 중압감으로 정신적인 공황상태를 겪고, 재빨리 자신의 고백을 철회함으로써 새로운 거짓믿음을 만들어낸다. 죽은 아내에다 대고 욕한 것은 자신이 일시적으로 미쳤기 때문이며, 자신의 아내 사랑은 변치 않는다는 것이다. 또 다른 허상을 통해 자신의 거짓 믿음을 보존하려고 하는 것은, 해리 흡의 술집 식구들이 대변하는 것처럼 몽상의 존재가 만만치 않은 것임을 증명한다.

술집 식구들의 몽상이 그렇게 쉽게 깨어지는 성격이 아니라는 것은 그들이 히키에게 대응하는 양상을 통해 알 수 있다. 몽상 속에서 하루하루를 보내는 것이 그들이 존재하는 방식이다. 그것이 삶이라고 말할 만큼의 적극성을 띠고 있는 것이 아니라 할지라도 인생의 패배자들을 위안하는 아편처럼 몽상은 나름의 가치를 지니고 있다는 것이다. 그러나 그 가치는 진정한 행동이 있는 삶에의 가능성을 철저히 봉쇄하고 있다는 점에서 부정적인 것이기도 하다. 히키가 순진하게 생각한 것처럼, 그것이 깨어졌을 때 자신의 실체를 파악하고 평화가 오게 되는 종류의 몽상이 아닌 것이다. 오히려 그들의

몽상은 철저할 정도로 품앗이를 하고 있다. 극 전체를 통해 술집식구들의 관계에는 '나의 몽상을 인정해 주는 위에서만 나도 너의 거짓을 눈감아 주겠다'는 암묵적인 계약이 전제되고 있음을 알 수 있는데, 이를 통해 이들의 생활방식은 강고한 허위의식으로 연대될 수 있음을 보여준다. 히키의 비극이 이들에게 전혀 의미를 갖지 못하고 그가 체포됨과 동시에 이전의 즐거운 몽상으로 돌아간다는 것은, 몽상이 단지 이들 삶의 존재이유일 뿐 아니라 그 삶이 반(反)비극적이기까지 하다는 증거가 된다. 흙의 술집식구들에게는 비극이 가지고 있는 적극적인 행동과 카타르시스라는 것이 거부되는 것이다. 그들은 히키의 진지함과 그가 가지고 온 메시지의 불편함 때문에 술맛을 잃어버렸다고, 그들의 평가가 깨어졌다고 불평한다. 그들은 죽음을 무릅쓰고 온 메시지를 전하러 온 사도를 거부하는 사람들이다. 죽음이 있어야 삶도 의미를 가진다는 것을 생각해 보면, 그들은 죽음을 거부하고 죽음과 같은 삶의 연속을 택함으로써 삶에 대해 생각하고자 하는 시도조차 지워버린다.

그러므로 '히키 대 술집 식구들' 사이의 갈등은 '비극적인 경험 대 그 의미가 통하지 않는 사회' 사이의 갈등이라고 보아야 할 것이다. 히키가 잡혀간 이후 술꾼들이 다시 행복하게 합창하는 것은 비극이 없는 시점으로 되돌아가는 셈이며, 이때 그들이 부르는 파라다이스 술집의 노래("She's the Sunshine of Paradise Alley," 259)는 시의적절하다. 망각의 낙원으로 귀환하는 것이다. 심지어 그들은 그들을 불편하게 했던 히키의 모습을 잊어버리라고 권한다.

Poor old Hickey! We mustn't hold him responsible for anything he's done. We'll forget that and only remember him the way we've always known him before — the kindest, biggest-hearted guy ever wore shoe leather. (251)

그러나 해리 흙의 술집 식구들 중에는 래리가 있어서 히키의 사건을 지켜보면서 변화하고 있기 때문에 그 의미가 완전히 사라진다고 할 수 없다. 래리가 다른 인물들과 거리를 두고 떨어져 있으면서 히키의 비극을 반추하는 것은, 히키 이야기가 메아리 없는 외침이 아님을 짐작하게 한다.

그러므로 세 번째 층위의 진실은 흙의 식구들이 결론적으로 보여주는 반비극성에서 래리가 예외적으로 벗어나 있다는 점이다. 술집 사람들의 허상이 있고 히키가 그 허상을 깨겠다는 또다른 허상을 보여준 후, 래리의 자기

인식이 온다는 것이다. 또한 히키 사건 없이는 래리가 최종적 깨달음에 다다르지 못했을 것처럼, 래리가 없었다면 히키의 비극은 술집식구들의 영원한 가십거리가 되는데 그쳤을 것이다. 래리와 히키는 동전의 양면처럼 완성된 의미를 이루는 짝이다.

래리는 인생에 실패한 몽상가들의 낙원이라 할만한 이 동네에서 묻혀서 살기를 자청했던 인물이다. 그러나 그는 히키의 고백과 체포, 그리고 자신의 어머니를 고발하고 괴로와하던 패릿(Parrit)의 추락사를 겪으며 자신이 이곳에 속해 있을 수 없다는 것을 절감한다. 자신에게는 의미있는 삶과 죽음이 존재하지 않음을, 그렇다고 해서 술병 밑바닥같은 이 평화에도 묻혀있지 못할 것임을 '깨달아 버렸기' 때문이다. 이 깨달음은 그러나 너무 치명적인 것이어서, 래리는 자신의 처음 허상 — 자신은 모든 망상에서부터 벗어나 있다 — 뿐 아니라 더 이상 어떤 거짓으로도 자신을 위로하는 것이 불가능함을 알게 되는데, 이는 너무 처절한 인식이어서 차라리 죽는 게 나를 정도이다. 그가 자기 인식에 도달하는 부분은 오랜 친구 휴고(Hugo)에게도 무서운 느낌을 준다(You look dead . . . You vas[sic] crazy like Hickey!, 254). 래리가 패릿의 자살을 사주하고 그 결과를 기다리면서 그는 이전의 거짓 거리두기와는 사뭇 다른 변모를 겪는다. 따라서 무리들의 즐거운 만취가 깊어지는 것과 반대로 래리 주변에는 긴장감마저 감돈다. 휴고까지 그 분위기에 질려 다른 쪽으로 가버린 후 래리는 패릿이 떨어지는 소리를 듣고 애도한 후 자신의 변모를 문득 깨닫는다.

(He opens his eyes — with a bitter self-derision) Ah, the damned pity — the wrong kind, as Hickey said! Be[sic] God, there's no hope! I'll never be a success in the grandstand — or anywhere else! Life is too much for me! I'll be a weak fool looking with pity at the two sides of everything till the day I die! (With an intense bitter sincerity) May that day come soon! (He pauses startedly, surprised at himself—then with a sardonic grin) Be god, I'm the only real convert to death Hickey made here. From the bottom of my coward's heart I mean that now!  
(258)

히키의 비극이 사회비극의 층위를 넘어 인간의 근원적인 존재 문제로 파장이 확대되는 것은 이 부분에서이다. 래리는 히키가 깨뜨렸으나 빠져나오지 못한 구세계 — 그것은 이블린의 맹신이기도 하고 술집식구들의 몽상세계이



기도 하다 — 가 더 이상 자신을 붙잡을 수 없음을 직시하는 것이다. 그러나 위에서 말했듯이, 『얼음장수』의 세계는 옛 세상은 사라졌으나 새로운 지시 방향을 찾을 수는 없는 곳이다. 영원히 그 방향을 찾을 수 없을지도 모른다. 래리의 움직임은 여기서 멈춘다. 차라리 망각 속으로 빠져들면 좋을 텐데 그것도 안 되고, 행동을 취하려니 발밑은 허방다리일 뿐. 극의 마지막에서 래리의 모습은 다른 식구들의 회회낙락하는 모습과 전혀 다른 음산한 모습이면서 마치 마비된 것으로 나타나 그의 상태를 더욱 답답한 것으로 만든다.

여기서 래리의 입장이 작가의 창작태도와도 밀접한 연관성이 있음을 지적해야겠다. 래리는 자신의 주변에 대해 동정심을 가지고 싶지 않지만 자꾸 연민을 느끼게 되고, 그런 스스로에게 더 난감해 한다. 자신이 바라는 초연함과 어긋나기 때문이다. 그러나 그는 이쪽의 행동에도 저쪽의 망상에도 참여하지 못한 채 ‘바라보며 해석하는’ 역할이 주어졌기 때문에 초연하지 않을 수도 없는 운명이다. 어느 쪽도 버리지 못하고 깊어지고 가야 하는 것이 극 안에서 한발 물러서 있는 인물의 운명일 뿐 아니라 자신의 작품을 대하는 작가의 운명이기도 한 것이다. 가히 저주받았다고 말할 법 하지만, 연민을 느끼는 초연함일 때만 공감을 담보하는 거리를 유지할 수 있는 것이다. 그리고 다음 작품 『밤』을 통해 오늘날은 작품 안에 녹아있으면서도 또한 작중비극으로부터 한 발을 떼고 있는 인물을 다른 각도로 형상화한다.

### III.

『밤』의 주요사건은 타이론(Tyrone)가의 어머니 메리(Mary)가 마약에 다시 손을 대기 시작하는 어느 날을 중심으로, 이전의 중첩된 가족사가 드러나는 것이라고 말할 수 있겠다. 메리는 밤이 깊어가면서 모르핀에 점점 더 빠져들어, 가정적인 데라곤 없는 자신의 집과, 둘째 아들 에드먼드(Edmund)의 폐병과 같은 피하고 싶은 현실로부터 멀어져간다.

그런데 극에서 메리가 보여주는 초연함이란 마약주사에 의한 일종의 중독 효과인 셈인데, 위에서 살펴본 래리의 초연함과 같은 선상에서 논의될 수 있을까 하는 질문이 먼저 떠오르지 않을 수 없다. 래리의 경우는 거짓 초연함으로부터 시작하여, 괴롭지만 맞닥뜨리지 않을 수 없는 현실을 두 눈 부릅뜨고 바라보아야 한다는 자신의 처지를 깨닫는 것으로 마감된다. 거기 비하면 메리는 괴로운 현실로부터 도피하고 싶다는 소망에 못이겨 마약으로 침잠하는데, 이는 래리의 자기인식에 다다른 초연함이라기보다는 흠의 술집식구들

이 보여주는 몽상놀이의 혐의가 짙은 것도 사실이다. 그러나, 메리가 마약의 힘을 빌려서야 평소에 드러내지 못했던 생각을 말로 내놓을 수 있게 된다는 설정은 주목해야 할 점이다. 그녀가 마약을 하는 행위는 현실과 멀어지고 싶다는 의지적 표현이기도 하지만, 마약을 구실삼아 자신의 당면상황을 떨어져 바라볼 수 있게 된다는 점에서, 단순한 현실이탈이라고 보기는 어렵게 된다.

그런 점에서 메리의 마약 중독은 극 속에서 교묘한 기능을 담당한다. 약에 의해 중독이 깊어갈수록 메리는 효과적으로 다른 인물이 되어가는 것이다. ‘효과적’이라는 것은 여러 가지 기능을 설득력있게 수행하고 있다는 의미이다. 약에 취해 그녀가 조금씩 내비치는 가족 이면사는 어느 정도 객관성을 띠고 있다. 약물중독을 통해 그녀는 개인적 수치심이나 이야기하고 있는 상대를 잊고, 혼잣말하는 것처럼 속생각을 말해 버리고 있기 때문이다.<sup>4)</sup> 그러나 여기서 ‘어느 정도’의 객관성이라는 유보는 필수적인데, 뒤에서 이야기 하겠지만 메리의 안에서 현실을 피해보고 싶다는 의지가 강하게 작용하고 있는 탓에 자신의 잘못은 피해가고 있는 것이다.

이러한 형상화는 메리가 중독상태 중에도 언뜻언뜻 현재 상황으로 돌아오는 기색을 보임으로써 더욱 복잡해진다. 이를 통해 평이한 서술로는 표현되지 못할 그녀의 성격과 가족사이의 관계가 복합적으로 파악될 수 있음은 물론이다. 잊고자 하는 기억과 잊지 않고자 하는 기억이 뒤섞여, 그녀의 안에서는 과거로 돌아가고 싶다는 바람과 현실이라는 압력이 팽팽하게 줄다리기를 한다. 고통스러운 과거를 기억할 것이냐 잊어버릴 것이냐 하는 것은 가족 구성원 모두에게 나타나는 갈등이지만, 메리의 경우 중독을 전후해서 더욱 첨예하게 드러난다. 메리가 겪고 있는 갈등은 다른 사람들에게도 건디기 힘든 고통이지만 누구보다 그녀 자신에게 고통을 안겨주는 것이면서, 더 큰 그림으로 볼 때는 그들의 가정비극을 명료하게 드러나 보이게 한다. 만약 메리가 중심적인 인물이면서도 동시에 거리를 두고 떨어져 있는 인물이 아니라면 그 내밀한 가족사와 인간관계가 일목요연하게 드러나기 힘들었을 것이다. 오늘 의 이전 작품들에서 역사를 한 인물의 입을 통해 전달하는 것이 진부한 나열식 서술이 되면서 긴장감을 떨어뜨린다는 지적을 생각해 보면,<sup>5)</sup> 메리가

4) Schroeder는 오닐과 테네시 윌리엄즈(Tennessee Williams)의 작품에서 두드러진 독백이라는 기제를 옹호하면서, 이는 관객에게 필요한 정보를 주는 이상의 기능을 하고 있다고 말한다. 표면적인 사실을 밝히는 것은 물론이요 인물의 성격과 관점, 분위기를 전달한다는 것이다. P. Schroeder 111-112.

5) Geddes 47. 『느릅나무아래의 욕망(Desire under the Elms, 1924)』에서 애비(Abbie)

마약중독을 통해 가족이 숨기고 싶어하는 바를 폭로한다는 설정은 매우 효과적이다.

그러므로 메리는 작품 안에서 사건이 전개되는 중심지점에 있으면서도, 거리를 두고 사건을 논평할 수 있는 절묘한 위치에 자리잡게 된다. 구조적으로 비교하자면 이는 『얼음장수』에서 중심사건의 축이던 히키와 해설적 역할을 하던 래리가, 『밤』의 메리에 오면서 한 인물 속에 구현된 것이라 볼 수 있다. 마약 중독은 이러한 위치를 자연스럽게 만들어내는 기제이면서, 이야기의 흐름에서 빼놓을 수 없는 중요한 모티프이기도 하다.

메리의 마약중독은 자린고비 남편이 싸구려 의사를 불러 모르핀을 남용한 결과였으며, 이제 마약을 끊지 못하는 그녀는 집안의 숨기고 싶은 수치가 된 것이다. 가족들은 마약에서 쉽게 손을 끊지 못하는 메리를 유언무언으로 비난하고, 메리는 싸구려 의사에게, 그 의사를 부른 남편에게, 그리고 자신을 결정적으로 쇠약하게 만들었던 에드먼드의 탄생에다 자신의 중독책임을 돌린다. 큰 아들 제이미(Jamie)는 어머니가 마약중독자라는 사실로 인해 비뚤어졌고 동생에게 나쁜 영향을 미쳤으며, 약한 에드먼드는 방탕한 생활을 좇다가 폐렴진단을 받은 상태이다. 여기에다 유랑생활 중에 태어났다가 어릴 적 죽은 아이 유진(Eugene)은 가족사 밑바닥에 드리워진 유령으로 이들을 따라다닌다. 그들은 그 아이의 죽음에 대해 모두 나름대로의 죄의식을 가지고 있으며, 유진 다음에 태어난 병약한 아이 에드먼드가 난치병으로 인식되던 폐렴에 걸리자 어머니는 안절부절못하고 다시 마약에 손을 대는 것이다. 악순환의 고리가 끊임없이 이어지고 있는 셈인데, 역설적이게도 이러한 악순환이 되풀이되는 것은 이들이 가족이라는 이름으로 얽혀져 있고 서로에게 막강한 영향력을 미치고 있다는 반증이기도 하다. 말하자면 이들의 가족관계는 서로에 대한 증오와 사랑(이 둘은 사실, 한 가지 감정의 두 가지 양태가 아니겠는가)이 설새없이 밀고 당기는 가운데 추동되고 있는 것이다.

그런데 메리의 비극은 자세히 들여다보면 『얼음장수』의 히키 이야기와 일맥상통하는 점이 적지 않다. 메리의 남편 제임즈(James)와 히키는 떠돌이들이다. 한 사람은 타고난 세일즈맨이라 어릴 적부터 집이 감옥과 같았다고 애기한 바 있고, 전자는 지독한 가난 때문에 자신의 재능을 돈 잘 버는 유랑배우에다 바친 경우이다. 이들은 집과 가족이 주는 안정감을 그리워하면서도

---

가 자신의 신산한 과거사를 단숨에 나열하는 것, 『털복숭이 원숭이』에서 양크가 탄 배 밑바닥에서 패디(Paddy)가 과거의 인간적이던 노동을 기억하는 긴 독백과 같은 경우가 이에 해당할 것이다.

정작 그 공동체에 의해 굴레지어지는 것은 참지 못하는 정신적 유목민이다. 이런 성향은 집을 구성하는 데 있어 가장 문제적인 요인이 된다. 이들이 만들어내는 가정, 가족들이 있는 '집(home)' 이라기 보다 채류자들만 있는 '빈 집(empty house)'으로 전락할 가능성이 매우 높은 것은 이 때문이다. 메리가 남편을 얘기하는 부분은 마치 히키를 두고 말하고 있는 것 같다.

He doesn't understand a home. He doesn't feel at home in it. And yet, he wants a home. (61)

요컨대 메리는 『얼음장수』에서 남의 입을 통해 제시되지만 하던 히키의 아내 이블린이 침묵을 깨고 이야기하는 모습으로 볼 수 있다. 그런 점에서 『밤』은 『얼음장수』의 중심사건인 히키 이야기의 이블린 판(version)이라 볼 수 있고, 그런 점을 염두에 두고 읽을 때 메리가 처한 곤궁이 더 잘 이해될 수 있다.

『얼음장수』에서도 이미 술집식구들의 인생실패와 살인이라는 사건은 막이 올라가기도 전에 일어나 있고 극은 그 사후효과(事後效果)에 의해 돌아가고 있는 면이 있지만, 『밤』은 한 걸음 더 나아가 모든 의미있는 사건들은 끝났으며 등장인물들은 이제 새삼스레 그 사건을 되풀이하거나 결과를 짚어낸 채 살아가야 하는 처지에 있다. 『밤』의 주요 사건인 메리의 마약중독과 그 긴 파장은, 실은 가족의 '집'을 잃어버린 기억과 그 과정에 대한 상징이라 하겠다. 메리가 자신의 결혼을 정점으로 하여 그 전후 행복한 때를 읊는 것이나 제임스가 전도양양한 셰익스피어 배우로 칭송받던 기억, 제이미가 촉망받는 학생이었던 과거를 되돌이키는 것은 모두 메리의 마약중독 사건 이전, 붕괴해버린 집의 기억을 되살리고자 하는 몸짓이다. 그런 점에서도 이 극을 이블린의 환생과도 같은 메리의 입을 통해 재해석하는 것은 의미를 지닌다.

이블린이 살아있다면 아직도 그러할 것처럼, 메리는 모든 것에도 불구하고 남편을 용서한다고 말한다. 그러나 그렇다고 해서 남편이 자신에게 한 것이 잊혀지는 것은 아니다. 제임스는 아내를 사랑하지만, 어린 시절의 가난을 머리에서 지우지 못하고 쓸데없는 토지를 계속 사들인다. 그리고 가족들에게는 싸구려 집에서의 생활을 강요하고, 밤이 되어 집앞 현관등을 켜놓는 것조차 낭비라고 생각한다. 메리에게 마약이란 자신이 무덤과 같은 집 속에 있음을 잊을 수 있는 방편이다. 그러나 마약을 통해 그녀의 혀는 단속에서 풀려나와, 망가진 가정 닳을 메리에게로 돌리는 남편에게 그녀는 처음부터 가

정의 허울만이 있었을 뿐이라고 쏘아붙인다.

TYRONE:

No, it never can be [home] now. But it was once, before you —

MARY:

(Her face instantly set in blank denial) Before I what?

(There is a dead silence. She goes on with a return of her detached air.) No, no. Whatever you mean, it isn't true, dear. It was never a home. You've always preferred the Club or a barroom. And for me it's always been as lonely as a dirty room in one-night stand hotel. In a real home one is never lonely. You forget I know from experience what a home is like. I gave up one to marry you — my father's home. (72)

그러나 이렇게 서로 다른 집에 대한 기억을 놓고 왈가왈부하는 것조차도 사실은 이들에게 가정에 대한 경험이 있었기 때문에 가능한 것이다. 가족들 중에서 가장 어린 에드먼드에 이르면, 자신도 집을 원하지 않고 집에서도 자신을 원치 않는 “안개인간(fog people, 153)”이라고 스스로를 규정하는데, 이를 통해 짐작할 수 있듯이 앞으로 이들에게 집과 가족이라는 것은 원형적인 기억으로만 존재하는 것이기 쉽다. 에드먼드에게는 집에 대한 경험자체가 부재하는 것이다. 아버지 제임스가 외적인 압력에 의해 어쩔 수 없이 방랑할 수 밖에 없었던 데 반해, 아들은 처음부터 ‘속해 있는 곳이 없는(who can never belong, 154)’ 인간이다. 에드먼드의 오갈데 없음은 그 아버지 대와 근본이 달라지는 것이다.

그런데 앞서 메리의 언술행위에 대해 ‘어느 정도의 객관성’이라고 단서를 달았거니와, 객관적인 거리를 두는 듯한 태도는 자기 자신을 뺀 다른 사람들에게만 적용된다는 점을 짚고 넘어가지 않을 수 없다.

위의 인용문에서 짐작할 수 있듯이 그녀는 자신이 마약주사를 맞았다는 사실조차 강경하게 부인하고, 다른 가족의 비난을 못 알아듣는 체 한다. 그녀의 논리에 의하면 자신은 언제나 최종적인 피해자가 된다. 그러다가 지금까지의 일들에 대해 ‘그대로 놓아두자, 인생이 우리에게 한 것을 어찌했니(85)’라고 말하는 것은 무책임하게 느껴지기까지 한다. 자신이 거짓말쟁이라고 인정하면서도, 언젠가 성모마리아 앞에 서면 모든 것을 용서받을 것이라고(93) 하는 부분도 진정성과 자기 회피가 섞여있다. 메리는 전적으로 신뢰하기만은 힘든 화자인 셈이어서, 비판과 용서, 죄의식과 체념이 공존하는

그녀의 대사는 주의깊게 가려듣지 않을 수 없다. 메리와 관객 사이의 긴장관계는 마지막까지 유지된다. 즉 메리의 언술은 독자/관객으로 하여금 그 진위를 계속 의심하며 경청하여야 하는 도전이 되는 셈이다. 그러나 『얼음장수』에서도 그랬듯이 메리의 이야기를 가려 듣는다는 것은 단지 제임즈가 이야기한 것처럼 '적당히 가감해가며 (You must take her memories with a grain of salt, 137)' 들어야 함을 의미하는 것만은 아니다. 물론 제임즈의 반론과 종합해 가며 들으면 메리는 워낙에 허영많은 응석받이였음을 짐작할 수 있고, 그녀가 이상화하고 있는 친절 또한 평범한 가정이었음을 알게 되는 수확이 있다.

그러나 스스로에 대한 낙관적인 생각에서 금방 돌이켜 '거짓말쟁이 마약 중독자에게 성모님이 귀기울이실 리 없지(107)' 라고 말하는 부분까지 듣게 되면, 메리는 단순히 관객의 판단을 교란하는 교활한 정보제공자이상의 인물이 된다. 약에 취한 자신을 피해 나가버렸던 가족들이 돌아오는 소리를 듣고 메리가 "왜 돌아오나? 혼자 있는게 좋은데"라고 말하다가도 곧이어 "아아! 그들이 돌아와 정말 다행이야. 너무 외로왔어. (108)"라고 얘기하는 부분에서 그 변덕스러움을 넘어서, 바로 그 상반되는 위치에서 메리의 진짜 모습을 느낄 수 있다는 것이다. 요컨대 관객은 방어기제가 뒤섞인 그녀의 태도에 대해 취사침삭할 부분은 가려야 하지만, 그와 동시에 그 태도에 중첩되는 쓸쓸함에도 귀기울여야 하는 의무를 지게 되는 것이다.

#### IV.

지금까지 오늘 of 후기 두 작품을 인물형상화라는 측면에서 점검하면서, 고립된 개인의 드라마, 더 이상 나갈 곳 없는 결말의 극이 어떻게 보편적인 공감과 연결되는지 살펴보았다.

어떤 평자는 초중기 오늘은 터무니 없이 길고 잦은 독백을 남발하여 마치 단조로운 어조로 작가가 인물을 대신하여 말을 해주는 꼴이라, 여유가 없고 성급하다고 지적한 바 있다(Geddes 38-47). 이는 오늘 of 작품들이 안고있는 고질적인 문제점을 예리하게 직시하는 비판이다. 그러나 작품 안에서 거리를 두고 사태를 비평적으로 평가하는 인물을 배치하면서 오늘 of 작품 안에서 또 다른 시각을 창출하게 되는데, 이러한 인물들은 주관적인 1인칭 극이 아닌 다성적이고 입체감있는 극이 만들어지는데 일조한다고 본다. 어떤 사건이 있(었)으며 이를 객관적으로 바라보는 등장인물이 있으며, 다시 이를

전체적으로 조망하는 관객이라는 구도가 성립되면서, 극의 의미와 공간이 넓어지는 것이다.

그렇다고 해서 그간 오닐의 작품이 벗지 못하던 협의인 감상성과 멜러드라마적인 성격이 이 작품들에 와서 완전히 해소되는 것은 아니라는 점을 덧붙여야겠다. 『얼음장수』의 히키가 마지막에 쏟아내는 1인극과 같은 고백장면이나, 『밤』의 4막에서 보여주는 부자간, 형제간의 어설픈 이해의 제스처어에는 여전히 작가의 통제를 벗어나는 감상적인 면모가 있다. 그러나 이 극면에 이르러서는 몇몇 감상적인 장면배치가 단지 개인적 작가의 함량미달 탓이라거나 오닐이 벗어나려고 애썼던 아버지 시대의 연극적 유산으로 몰아버리기에는 뭔가 부족한 느낌을 준다. 즉 이는 작가의 역량 문제가 아니라, 유진 오닐 이후에 계속해서 깊어져 갈 더 징후적인 사태에 대한 의미깊은 징표일수 있겠다는 생각이다. 그러므로 오닐의 가장 완숙한 작품에서 나타나는 감상적인 측면은 이전 작품의 그것과는 구분되어야 하며, 오닐 이후 연극, 영화, 그리고 신문기사와 TV 등의 매체를 통하여 수없이 되풀이되어온 낯익은 감수성과 연결하여 바라보아야 할 것 같다. 예를 들어 연극에서의 테네시 윌리엄즈(Tennessee Williams)나, 할리웃의 5-60년대 영화들이 보여주는 감수성은 오닐의 멜러드라마와 연속성을 보여준다. 그러나 이 문제는 오닐과 그 이후라는 더 넓은 맥락에서 바라보면서 연구되어야 할 또 다른 과제임이 분명하다.

### 참고문헌

- Ahuja, Chaman. *Tragedy, Modern Temper, and O'Neill*. NJ: Humanities Press, 1984.
- Berlin, Normand. *Eugene O'Neill*. London: Macmillan, 1982.
- Bogard, Travis. *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*. New York: Oxford UP, 1972.
- Cargill, Oscar, et. al. eds. *O'Neill and His Plays: Four Decades of Criticism*. New York: New York UP, 1961.
- Chothia, Jean. "Long Day's Journey into Night: The Dramatic Effectiveness of Supposedly Neutral Dialogue." *Eugene O'Neill: Modern Critical Views*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1987. 109-132.
- Geddes, Virgil. *The Melodramadness of Eugene O'Neill*. 1934; Conn: The

Brookfield Payers, 1977.

Manheim, Michael. *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

Martine, James J. *Critical Essays on Eugene O'Neill*. Boston: G. K. Hall, 1984.

Nietzsche, Friedrich. Walter Kaufman trans. *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*. New York: Vintage, 1967.

O'Neill, Eugene. *Selected Plays of Eugene O'Neill*. 1940; New York: Random, 1967.

\_\_\_\_\_. *The Iceman Cometh*. 1946; New York: Vintage, 1967.

\_\_\_\_\_. *Long Day's Journey into Night*. 1955; New Haven; Yale UP, 1979.

Schroeder, Patricia R. *The Presence of the Past in Modern American Drama*. Rutherford: Farleigh Dickinson UP, 1989.

Vera, Yvonne. "Observation as System in Eugene O'Neill's *The Iceman Cometh*." *Modern Drama* 39 (1996): 448-456.

Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. Stanford: Stanford UP, 1966.