



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2010년 8월
박사학위논문

유진 오닐 극에 나타난 열린 결말에
관한 연구

조선대학교 대학원

영어영문학과

전 미 숙

유진 오닐 극에 나타난 열린 결말에 관한
연구

A Study on the "Open Closure" in Eugene O'Neill's Plays

2010년 8 월 일

조선대학교 대학원

영어영문학과

전 미 숙

유진 오닐 극에 나타난 열린 결말에 관한 연구

지도교수 김 영 관

이 논문을 문학박사학위신청 논문으로 제출함.

2010년 4월 일

조선대학교 대학원

영어영문학과

전 미 숙

전미숙의 박사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교 수 인

위 원 조선대학교 교 수 인

위 원 조선대학교 교 수 인

위 원 조선대학교 교 수 인

위 원 조선대학교 교 수 인

2010년 8 월 일

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT	i
I. 서 론	1
II. 극 구성의 역사적 변천과정.....	6
III. 열린 결말의 다의적 접근.....	13
A. <i>Mourning Becomes Electra</i> : 생사의 양면성.....	13
B. <i>The Iceman Cometh</i> : 주제의 다의성.....	27
C. <i>Long Day's Journey into Night</i> : 생존의 다양성.....	56
D. <i>A Moon for the Misbegotten</i> : 전기적 요소의 이중성.....	75
IV. 결 론	97
참 고 문 헌	100

ABSTRACT

A Study on the Open Closure in Eugene O'Neill's Plays

Chun Mi-suk

Advisor: Prof. Kim Young-kwan, Ph.D.

English Language and Literature

Graduate School of Chosun University

This paper is an attempt to discuss the "open closure" in some main plays of O'Neill which have been remembered as his remarkable contribution to American literature and drama of the world. This study is concentrated on plays selected for their relevance to closure rather than for their overall quality. Though closure has always been problematic for playwright, O'Neill had recognized his own difficulty with endings for better artistic judgement. The other reason the endings fail for early dramas is their almost ubiquitous reliance upon violence. Other reason his early play endings have often failed to satisfy viewers is his explicitness.

In fact, O'Neill's quest for closure began long before he wrote his first play. His lifelong search for reassurance from his anxieties appears directly traceable to his mother's morphine addiction. If the affirmative closures of his plays may be interpreted as an effort on O'Neill's part to procure his souls peace, his creative action reflects the desire for finality, for which our hearts yearn with a longing greater than the longing

for the loaves and fishes of this earth.

O'Neill's emphasis was on effort rather than completion. Thus, through his effort to reach extraordinary dramatic goals, he became the struggling hero of his own plot. His romanticization of the unattainable can be strongly linked with the closure of his late plays. O'Neill's vision of man's glory as lying in the active pursuit of unattainable goals is a vision which commits the individual to an unending struggle and logically results in plays that end without any real sense of completion.

The closure of *Mourning Becomes Electra* had opened up a new technique for O'Neill that proved an invaluable aid to closing the dramas of his late period – commencing with a preconceived ending. He had planned the tragic end of his "Electra" before starting to write the trilogy. Beginning with an ending in mind, as opposed to a situation that could end innumerable ways, also contributed to the successful closures of his fine plays.

The closure of the late plays, many of which deal with people from O'Neill's own past, are excellent. The most important technique to closure in O'Neill's plays (*Mourning Becomes Electra*, *The Iceman Cometh*, *Long Day's Journey into Night*) is the effective use of pantomime.

Still more important aspects of his improved closure, which merit further elaboration, include increased structural fulfillment, more believable reversals of character, a more purposeful use of ambiguity, and greater truthfulness or fidelity to life. In *A Moon for the Misbegotten*, the ambivalence of Jim Tyrone's conflicting feelings toward Josie is comparably enriching.

In conclusion, O'Neill's late plays, by dint of their more consistent realism and lack of artificiality as rendered possible through the improved closures, fulfill one of the most important functions of literature – moral direction. Through the lifelike characters and their credible situations, we gain the heightened insight into human experience that will

help him to endure and prevail.

I. 서 론

오닐(Eugene O'Neill)은 미국의 상업주의 연극을 예술성이 풍부한 극작법으로 창안하여 극예술의 무한한 가능성을 열어 놓은 현대 극작가로 정평이 나있다. 그는 현대 어떤 극작보다도 실험적이고 모험적이며 무한한 상상력을 발휘한 작가로서 미국연극계뿐만 아니라 유럽연극계까지 지대한 영향력을 행사해왔다. 그는 일생 동안 연극 발전을 위해 집요한 노력과 집념을 통해 고전극이나 틀에 얽매인 전통극에 반기를 들고 새로운 극의 구성 및 극적 효과를 최대화하기 위해 일생을 바쳤다고 해도 지나침이 없다.

오닐에 관한 연구는 오늘날에도 시공을 초월하여 다양하게 진행되고 있으며 그의 작품들이 지속적으로 무대 위에 올려지고 있다. 지금까지의 국내 연구동향의 대체적인 흐름은 “인간의 운명에 대한 오닐의 사상적·관념적 태도”, “표현주의적 특징”이나 “그리스 비극의 성격”, 또는 “오닐의 비극관에 깔려있는 자서전적 요소와 심리적 및 내면적 갈등관계”, 그리고 “오닐의 비극적 태도와 니체의 비극관의 상관관계” 등이 연구의 본류를 이루고 있으나 “열린 결말”에 관한 연구는 시작단계에 와 있다.

그러나 나라 밖의 연구는 다양하게 전개되고 있다. 일레로 주니어 라시(Edgar F. Racey, Jr.)는 오닐 극에서 고대 그리스극의 영향을, 송(Nina Song)은 셰익스피어와 오닐의 작품에서 죽음의 주제를, 보이그트(Maureen Frances Voigt)는 입센(Henrik Ibsen)과 오닐 극에서 사회와 가족을 비교 연구하였다. 가스너(Gassner)가 서양 비극의 전통 속에서 오닐의 비극에 나타난 존재론적 측면을 강조한 이래 밀러(Arthur Miller), 윌리엄(Tennessee Williams), 올비(Edward Albee), 쉐파드(Sam Shepard)의 극의 비교 연구도 활발하다. 플레밍(William P. Fleming, Jr.)은 오닐의 비극관을 중심으로 이들 후대 작가들과 비교 연구하였는가 하면 베르린(Normand Berlin)은 현대 부조리극과 오닐 극과의 상관관계를 다루고 있다.

오닐은 평생을 두고 인간의 정신적 위기와 죽음의 공포를 자신의 작품에 중요 주제로 채택하였다. 그는 신과 인간과의 관계에 관심을 두고 생과 사의 철학적 문

제를 탐색하는 데 일생을 바쳤다. 그래서 그가 작가로서 활동한 초기부터 후기에 이르기까지 극에 대한 끈질긴 도전적 집념은 그의 파란만장한 삶의 연장이자 그 자체가 작품 속에서 예술적으로 승화되었다.

초기 작품들의 결말이 의도한대로 성공할 수 없는 주요 원인은 인물들의 성격창조에서 지나치게 개성을 강조하고 플롯에 치중하여 스토리의 극적효과에 치우친 나머지 장면과 인물묘사를 간과한 점이 지적되었다. 이와 관련하여 1929년 클라크(Barrett H. Clark)는 격렬한 성격에 치우친 나머지, 비극적 연민과 카타르시스가 미흡하며 지나치게 명료한 기법이 원인이 되어 플롯이 정지해버린 느낌을 준다고 말했다.¹⁾

오닐의 초기 작품의 결말 부분이 관객에게 만족스럽지 못했다는 평을 듣는 이유는 클라크가 지적하듯이 과도한 명료성을 들고 있다. 1923년 오스트리아의 작가이자 비평가인 호프만스탈(Hugo von Hofmannsthal)은 오닐이 최고의 성공을 거둔 작품 『황제 존스』(*The Emperor Jones*, 1920)와 『털보 원숭이』(*The Hairy Ape*, 1921)를 보고 너무 직접적이고 단순하며 쉽게 결말을 예측할 수 있다고 지적했다. 또한 그는 화살이 속력을 내는 것을 지켜보고 목표 지점을 명증시키는 것을 본다는 것은 복잡한 심리상태를 지닌 유럽인들에게 있어서는 다소 실망스러운 부분이라고도 했다.²⁾ 이를테면 제임스(Henry James)의 끝없는 복잡성과 예단할 수 없는 극적 상황에 익숙해진 세련된 독자나 관객은 오닐의 초기극의 직접성과 예언적인 성향에 다소 지루함을 느낀 것도 사실이다.

오닐은 그의 삶에서 부족한 만족감을 극작에서 찾기로 결심한 나머지 마침내 자신의 존재방식을 위한 강력한 목표를 탐색하기에 이른다. 그것은 극 구성에 있어 결말의 중요성을 인식하고 이를 달성하는 것을 그의 예술의 목표로 인식하기에 이른다. 따라서 이러한 목표를 달성하기 위해 결핵의 고통, 알코올의 중독이나 가족

1) Barrett H. Clark, *Eugene O'Neill: The Man and His Plays*, rev. ed. (New York: Dover Publications, 1947), p. 81.

2) Hugo von Hofmannsthal, "Reflections on O'Neill" (1923); rep. in *O'Neill and His Plays*, ed. Cargill, Fagin, and Fisher, p. 225.

의 비극 같은 것을 단호히 극복하기 위해 장시간에 걸쳐 전력을 다했다. 그렇지만 그가 갈구한 것처럼 작품쓰기는 불안감에서 해방되는 것과는 달리 고통의 원천이 되어버린다.

예술가로서의 오닐의 좌절은 스스로 설정한 기념비적 목표를 자신에게 부과한 과제로 여겼다. 그가 강조한 것은 목표의 완성보다는 과정이며, 성취보다는 노력이나 분투이다. 그러므로 특별한 결말의 완성에 도달하려는 노력을 통해 오닐은 자신의 플롯에 분투하는 주인공이 되었다. 그의 관점에서 보면 진정한 승리자는 모든 불확실성과 더불어 인생에 도전하며, 스스로 설정한 결코 도달할 수 없는 목표를 향해 싸운다. 『시인 기질』(*A Touch of the Poet*, 1939)과 『더욱 장엄한 저택』(*More Stately Mansions*, 1939)의 사라 멜로디 하포드(Sara Melody Harford), 『밤의 긴 여로』(*Long Day's Journey into Night*, 1941)의 에드먼드 타이론(Edmund Tyrone) 그리고 『잘못 태어난 자를 비추는 달』(*A Moon for the Misbegotten*, 1943)의 조시 호간(Josie Hogan)이 오닐이 공을 들인 이상적인 인물상이다.

이들 주인공들처럼 오닐이 도달할 수 없는 로맨티시즘은 후기 작품의 결말과 강하게 연관 지을 수 있다. 빅스비(C. W. E. Bigsby)가 지적한 대로 도달할 수 없는 목표를 향해 추구하는 인간에게 영예를 부여하는 오닐의 비전은 “끝이 없는 분투를 향해 행동하는 비전”이며 논리적으로 극이 종결한다는 어떠한 실제적인 의식 없이 끝나는 극의 결과이기도 하다.³⁾ 오닐의 모호하거나 확실한 결말이 나지 않는 극작을 통해볼 때 극의 결말은 점차적으로 “개방”하려는 의도가 암시적으로 드러난다.

현대극에서 작품의 결말에 관한 모호성 이론은 극 상황에 따라 극 중 인물들의 고유권한으로 수용하는 것이 일반적인 경향이다. 이와 관련하여 피쉬(Stanley Fish)는 해석을 더 이상 ‘해석하기’의 행위가 아니라 ‘해석하기의 기술’이라고 주장한다.⁴⁾ 이저(Wolfgang Iser)는 독자 스스로 결론을 해석해야 한다고 했으며⁵⁾ 슈미드

3) C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, vol. 1, 1900-1940 (New York: Cambridge University Press, 1982), p. 117.

트(Henry J. Schmidt)는 모호한 구성의 작품일 경우 극의 결말에 대한 독자의 해석은 사회적, 도덕적 환경이 기본적으로 불변하다는 믿음을 전제로 단정하기 때문에 긍정적인 영향을 끼칠 수 있다는 견해를 피력하고 있다.⁶⁾ 이러한 주장으로 보건데 오닐은 현대극의 결말에 대한 이론이 완성되기 훨씬 이전부터 극의 완성에 대해 심혈을 기울여왔던 것으로 보인다. ‘개방성’을 향한 극의 결말, 끝이 없는 ‘순환적 패턴’의 경향은 모두 오닐의 ‘열린 결말’을 향한 부단한 노력의 결정체임을 알 수 있다.

따라서 이 논문에서는 오닐의 극 구성에 있어 무엇보다도 플롯의 단계 가운데 ‘결말’을 극적 상황에서 가장 중요하게 다루고 열린 결말의 구성방법을 통해 어떻게 다의적인 주제개념을 추출케 하는가를 그의 후기 주요한 작품 4편, 『상복이 어울리는 엘렉트라』(*Mourning Becomes Electra*), 『얼음장수 오다』(*The Iceman Cometh*), 『밤으로의 긴 여로』(*Long Day's Journey into Night*), 『잘못 태어난 자를 비추는 달』(*A Moon for the Misbegotten*)을 중심으로 검증하고자 한다. 이들 작품들은 대체적으로 “열린 결말”의 특징이 다른 작품들보다 두드러진다.

그러나 본론에 앞서 제 II장에서는 고전극에서 현대극에 이르기까지 극의 구성방법에 대한 역사적 변천과정의 개요를 살펴봄으로써 이 논문의 주제의 이해를 돕고자 한다. III장에서는 주요 작품 4편을 중심으로 그의 작품의 구성에서 “열린 결말”의 새로운 기법을 도입하여 최대한의 극적 상황을 도모하고 나아가 다의적인 주제의미를 추출함으로써 “열린 결말”의 구성방법이 영·미희곡사에 새로운 이정표가 될 수 있는가를 재조명하고자 한다.

4) Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge: Harvard University Press, 1980), p. 326-27.

5) Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1974), p. 275.

6) Schmidt, *How Dramas End*, p. 8.

II. 극구성의 역사적 변천과정

전통적인 희곡의 구성 및 발달단계는 아리스토텔레스가 그의 『시학』(*Poetics*)에서 예술성을 최대 높이기 위해 “형식”(form)논리를 제시하는 것이 시초가 되었다. 물론 형식논리의 근원은 그의 스승인 플라톤의 “상상력”(imagination)의 이론이다. 그러나 아리스토텔레스 형식이론은 그의 스승보다는 훨씬 논리적인 체계를 갖추었기 때문에 세계문학사에서 문학 형식이론의 주창자는 플라톤보다는 아리스토텔레스를 지목해왔다.

아리스토텔레스의 말을 빌리면, 인과의 고리에 의하여 연결되지 않는 행위는 단순한 이야기에 지나지 않으며 플롯이라고 말할 수 없다. 플롯이 잘 짜여 있다는 것은 시작이 중간을 원인이 되고 중간은 시작의 결과이면서 끝의 원인이 되고 끝은 중간의 결과가 되는 말하자면 일련의 사건들이 시작, 중간, 결말이 인과관계에 의하여 짜여있음을 말한 것이다. 콜웰(C. Carter Colwell)은 아리스토텔레스보다 좀더 구체적으로 플롯의 개념을 진전시키고 있다. 그는 플롯을 유기적 플롯과 에피소드적 플롯으로 구분하고 유기적 플롯은 불필요한 사건이 하나도 없는, 그리고 모든 사건이 필요한 순서로 배열된 것을 말하며, 에피소드적 플롯은, 대조적으로 전개(本線)에 필요하지 않는 사건들(events)과 부수적인 사건들(incidents), 즉 에피소드를 첨가한다고 말한다.⁷⁾

그리스극에서 파생한 로마의 극은 그리스 작가들의 작품이 지닌 숭고한 비극성이나 시적 웅장함이 결여되어 있다. 그러나 로마의 희곡이 비록 독창적이거나 문학적인 장점이 부족하다 할지라도 후대의 극작가들에게 미친 영향은 자못 크다. 로마시대의 대표적 비극 작가인 세네카(Lucius Annaeus Seneca)는 복수심에 불탄 등장인물들의 무모한 보복, 폭력, 살인, 고문 등 잔인한 장면을 많이 등장시키고 독백이나 방백을 사용하여 내적인 문제나 심리적인 문제에 초점을 맞추고 있는데 이

7) C. Carter Colwell, *A Student's Guide to Literature* (New York: Washington Square Press, 1968), p. 5.

는 훗날 셰익스피어에게도 많은 영향을 주었다.

로마가 멸망한 후 수세기 동안 극의 활동은 금지 당했으며 교회의 반대 때문에 배우들이 공공연히 활동하기란 매우 어려웠다. 그러나 많은 극적 요소를 지닌 이교도의 의식과 축제들은 교회의 탄압에도 불구하고 계속 지속되었으므로 교회 자체 내에서 교리의 가르침을 효과적으로 하기 위하여 연극을 중요한 전달 수단화하였다. 대부분의 종교극이 예배의 한 과정이며 노래와 연기를 수반했던 예배극이 성서의 이야기를 극으로 보여주어 일반대중의 관심을 유발하였다.

르네상스의 물결을 타고 극 세계에서 전통적인 중세사상과 르네상스 사상이 융합되어 새로운 극의 형식이 형성되었다. 이 시대의 지배적 사상은 위계사상으로 사람은 각자 자기의 위치를 고수해야 하며 그것을 이탈하게 되면 견잡을 수 없는 대혼란이 온다는 질서관이다. 무질서와 혼란이 야기되는 것은 질서가 파괴됐기 때문이며 이것은 자리바꿈의 결과라고 본다. 따라서 사람이 도덕률이나 법률을 위반하면 자신의 죽음뿐 아니라 죄 없는 사람들까지도 파멸시킨다는 것이 셰익스피어의 비극에서 볼 수 있는 구성의 전개과정이다.

중세시대 및 엘리자베스 시대를 지나 르네상스를 거쳐 유럽인들은 그리스 및 로마의 고전에 심취하여 그리스인들이 강조했던 형식과 이성을 숭상하여 그들의 합리적 질서의식을 본받고자 했다. 극은 하나의 통일된 구성을 지녀야 하며, 행위는 하루 내로 한 장소 내에서 이루어져야 한다. 예술은 합리적이고 이치에 맞는 현실의 모방이며 예술가는 숙달된 조작자이고 이 모든 작업의 궁극적 목적은 도덕적 교훈을 이지적으로 설파하는 것이라고 생각했다. 그러나 이것은 점차 낭만주의 사조의 흐름을 타고 비극적 요소와 희극적 요소를 혼합하거나 운문과 산문을 섞어 쓰거나 삼일치 법칙을 무시하거나 말과 행동에 보다 많은 활기를 불어 넣음으로써 진실성과 자연스러움에 대한 욕구를 충족시켜 주려했다.

이후 극작가들은 “사실세계의 진실을 묘사하여야 한다.” 며 현실 사회의 문제, 경제적 갈등, 성 문제, 가정 문제, 인간 상호간의 관계 등을 다루었다. 이러한 현실 사회를 그대로 그리는 과정에 있어 자연 원인과 결과가 분명한 조직적 전개로 극

을 진행시키게 되는데 이른바 “잘 짜인 극”(well-made play)⁸⁾이라는 극작술이 도입되었다. 이 극의 기본 성격은 상황과 인물의 명확한 제시, 장래 사건을 위한 주의 깊은 준비, 예기치 않은 그러나 논리적인 전환, 계속적이고 점증적인 긴장, 당위성을 갖는 장면, 논리적이고 믿을 만한 해결 등이다. 이러한 극의 구조는 거의 모든 타입의 극에 쓰였지만 분명한 인과관계와 논리적인 복선의 진행 등에 철저했기 때문에 사실주의의 요구에 특별히 적용되었다.

그러나 사실적인 방법을 완전히 개발한 것은 오닐에게 지대한 영향을 끼친 입센에 이르러서이다. 입센은 위선에 찬 사회가 각 개인들로 하여금 거짓에 의한 삶을 영위하지 않으면 안 되는 모습을 극적 기교를 통해 보여준다. 그렇지만 그의 후기 작품은 다른 방향을 취하고 있다. 『들 오리』(*The Wild Duck*)를 시작으로 앞의 작품과는 달리 명확한 결론도 없고 모호한 점이 많은 극으로 방향을 확장시킨다. 오닐에게 있어 새로운 인간 조건과 운명성 그리고 그 상징적 표현기법에의 인식을 정리해준 이가 입센이었다.

입센의 영향을 시작으로 하여 사실주의에 반대하는 운동이 일어났는데 바로 표현주의 운동이다. 즉 인간의 마음 상태를 그대로 무대 위에 표현하는 수법으로 사건을 정상적인 방관자의 객관적인 눈으로 표현하지 않고 사건 속에 휘말려 든 참가자의 왜곡된 눈을 통해 비춰진 그대로의 표현이다. 따라서 논리적인 대화체와는 달리 작가의 내적 고백이나 단편적인 어귀의 나열 등으로 주인공의 심리 상태를 표현해 내기도 한다. 플롯도 아리스토텔레스적인 기법이 아니라 장면 나열식 기법으로서 한 순간에 여러 장면이 동시에 나타날 수 있다. 즉 사건의 발단, 전개, 위기, 절정, 반전, 파국에 이르는 선형적 전개가 아니라 오닐이 즐겨 썼던 원점으로 돌아오거나 아니면 제자리를 댄다는 순환적 구성방법이다.

오닐의 작품세계는 두 가지의 동기를 축으로 하고 있다. 하나는 개인으로서 그가 느꼈던 소외감 및 절망감으로부터 벗어나 존재의의를 얻고자 한 개인적 욕구이

8) Augustin Eugene Scribe(1791~1861) 프랑스 극작가로 “잘 짜인 극”(well-made play)의 시조. Bernard Shaw가 재미만 있을 뿐 사상도, 문제성도 없는 천박한 극이라는 뜻에서 Scribe계열의 작가들의 작품에 대해 지칭한 말이다.

다. 다른 하나는 고대의 그리스극에서와 같은 제의적 비전을 현대무대 위에 올려 놓고자 모든 열정을 다했다. 미완성작을 포함하여 62편의 작품을 쓴 오닐의 이상과 같은 개인적 욕구 및 창작의 열정을 가장 잘 집약하고 있는 것이 전자를 후자로 전환하는 과정에서 중심주제로 표출된 구원의 추구이다. 이 이상주의적인 특성 속에 개인경험에 근거한 정신적 해방에의 열망, 니체, 프로이트 등에게서 주로 얻어진 이론적 모티브, 그리고 희랍 비극시인들과 입센, 스트린드베리 등에게서 자극받은 비극적 비전을 바탕으로 오닐은 자신의 창작을 일구어 내고 있는 것이다.

작가라는 직업을 통해 오닐은 분리된 혹은 부재한 어머니를 그리워하는 각기 다른 주인공에 따라 자전적 성향을 띤 허구의 주인공을 창출해낸다. 즉 에벤 캐봇(Eben Cabot), 류빈 라이트(Reuben Light), 오린 마농(Orin Mannon), 존 러빙(John Loving), 사이먼 하포드(Simon Harford), 에드먼드(Edmund) 및 제이미 타이런(Jamie Tryrone) 등 이들만이 전부가 아니다. 파기해 버리려했던 『더욱 장엄한 저택』(*More Stately Mansions*, 1939)은 자서전적인 체취가 물씬 풍기는 작품이다. 여기서 오닐은 사이먼이 어린 시절에 어머니가 이야기를 들려주는 것을 회상하는 우화에서 잃어버린 자신의 상황에 대해 상징적으로 그려냈다.

인간내부에 존재하는 이중성의 갈등을 오닐에게 인식시킨 니체는 인간심리를 의식과 무의식으로 나누어 분석한 프로이트와 더불어 오닐극의 비극성에 주된 동기가 된다. 오닐의 주인공들이 꿈과 이상, 질서와 조화를 지평선너머에서 찾는 이상주의자와 무모하리만큼 사회질서에 도전, 투쟁하는 현실주의자라는 두 유형으로 나누어지고, 그 사이의 대립이 작품의 주제를 이루는 것도 이에 바탕을 두고 있다.

그의 작품에 나타나는 정신분석학적 요소들은 프로이트이론이 근간을 형성하고 있지만 종교 및 신화세계와 개인 심리간의 관계해석, 그리고 그 안에서 인간구원의 문제를 다루고자 했던 접근방법은 융에게서 차용한 것으로 보인다. 융은 인간의 주된 욕구를 육체적 충동이나 권력, 안전, 애정 등에 대한 단순한 충족욕구로 보지 않고, 인간이 소속되고 신뢰할 수 있는 우주적 질서감, 요컨대 삶의 의미와 목표를 얻고자 하는 열망으로 파악했다. 융은 신적 존재의 근대적 대응체인 무의

식의 힘을 무시한 채 자아가 욕구충족을 시도하는 경우, 인간은 치명적인 실수를 범하게 되고, 무의식의 욕구를 무시하거나 억압하는 경우, 신경성 강박관념이나 정신이상(정신)이 생겨나며, 나아가 자신을 운명의 조정자로 간주할 때 파멸하게 된다고 주장함으로써 현대인간의 심리상황이 갖는 운명성을 오닐에게 인식시켰다.

오닐은 처음 극을 쓰려고 했을 때부터 극의 결말에 대해 전통적인 극작품의 종결방식에 대해 부정적인 견해를 보이면서 새로운 결말의 구성을 시도하기 위해 부단한 심혈을 기울였다. 하버드 대학에서 베이커(George Pierce Baker) 교수의 극작수업을 받고나서 비아트리스 애쉬(Beatrice Ashe)에게 3막 극을 최초로 집필하여 완성하고 나서 결말에 대한 고충을 털어놓았다.

I have the first draft of the scenario for the first three acts completed but am now in a quandary as to how I shall end the daw-gun thing. I have one ending which delights my soul but - you know me... I do want to strive and give it a reasonably contented ending but my perverse mind doesn't seem to want to let me.⁹⁾

극작에 있어서 오닐은 다양한 주제를 구상하였으며, 기존 극의 결말 보다 참신하고 극적 상황을 고조시켜 카타르시를 극대화할 수 있는 구성에 몰두하였다. 초기 작품들인 『경고』(*Warnings*, 1913), 『낙태』(*Abortion*, 1914)에서는 자살, 『섬』(*Ile*, 1917), 『십자가가 가리키는 곳』(*Where the Cross Is Made*, 1918)에서는 정신이상자, 『거미줄』(*The Web*, 1913), 『갈증』(*Thirst*, 1913)에서는 살인 그리고 『수평선 너머』(*Beyond the Horizon*, 1918), 『지푸라기』(*The Straw*, 1919)에서는 인생을 소모한 후 절박하게 죽음을 맞이한 인물을 주제로 다루었다.

이와는 달리 부정적인 측면으로 보면 과도한 명료성, 즉 결론이 쉽게 드러나는 멜로드라마적인 성향으로 이는 오닐이 후기에 쓴 많은 작품들에 나타난 결함이기

9) Eugene O'Neill, to Beatrice Ashe, 14 January 1915, in "Letters to Beatrice Ashe, 1914-1916."

도하다. 지속적으로 종교적 희곡 『샘』(*The Fountain*, 1922), 『결합』(*Welded*, 1923), 『라자루스가 웃었노라』(*Lazarus Laughed*, 1926), 『끝없는 나날』(*Days without End*, 1933)에서 또한 오닐은 극장의 사원으로서 “Memoranda on Masks”(1932)에 자신이 부르짖고자 하는 바를 통해서 신비스러운 통찰력과 주장을 극화시키려 한다. 블랭크(Gustav H. Blanke)는 그러한 결말을 다음과 같이 평하고 있다.

Such a crude affirmation at the end of this unconvincing works arouses the suspicion that it is not the result of experience and personal struggle and searching, but rather the seizing upon illusion of one who is in doubt.¹⁰⁾

블랭크의 평가는 오닐이 자신에 관한 것, 실은 믿을 수 없는 논제에 대해 과도한 주장과 절규로써 자기 자신을 확신시키려는 노력을 해오고 있음을 지적하고 있다.

그러나 오닐의 입장에서 접근해 보면 개인적으로 창의적인 종결을 얻고자 하는 몸부림으로 해석할 수 있다. 그의 창조적 행위는 콘래드(Joseph Conrad)가 인간의 욕구에 대해 언급한 바를 투영한다고 볼 수 있다. 즉 궁극적인 것을 향한 욕구, 우리의 심장이 이 지구상의 현세적 이득을 위한 갈망보다 더 위대한 것을 갈망한다는 시각에서 볼 수 있다. 크리거(Murray Krieger)는 ‘인간의 상상력으로 느끼는 미학적 욕구’로서 결말을 정의하고 있다.¹¹⁾ 커모드(Frank Kermode)도 자신의 연구서 *The Sense of an Ending*(1966)에서 사람들은 자신들의 삶에 연관 지어 의미를 부여

10) Gustav H. Blanke, "Die Dramenschlusse bei O'Neill," in *Das Amerikanische Drama von den Anfängen bis zur Gegenwart*, ed. Hans Itschert (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972), p. 159. trans. Barbara Voglino.

11) Murray Krieger, "An Apology for Poetics," in *American Criticism in the Poststructuralist Age*, ed. Ira Konigsberg, Michigan Studies in the Humanities(n.p.: University of Michigan, 1981), p. 96-97.

하기 위해 시작과 끝에 허구적 패턴을 요구한다고 주장한다.¹²⁾

인간존재의 보편적 의의와 인간구원에의 목표에 예술체계를 형성하고 오닐에게 “대작”에 대한 이상을 심어준 것이 에스킬루스 등 그리스 비극시인들이었다면, 새로운 인간조건과 운명성 그리고 그 상징적 표현기법에의 인식을 정리해준 이가 입센이었다. 또한 남녀 간의 성적 갈등과 어두운 인간심층에 대한 통찰, 엄격한 자아탐색에의 모범을 보였던 것은 스트린드베리이다. 그는 입센의 사실주의 한계를 넘어 연극영역을 확대시킨 개혁자였을 뿐 아니라 오닐과 유사한 정신경험 위에 비슷한 인생관과 충동을 효과적으로 창작한 극작가였다.

오닐이 초기에 시도했던 사실주의 기법이 인간 심리에 얽혀 있는 비밀을 밝히고 디오니소스성과 융의 이론을 결합시키는 데 부적합함을 깨닫게 되면서 오닐은 스트린드베리의 기법을 따랐다. 오닐의 작품들에 나타나는 특징들 중 하나는 중기 작품에서는 니체나 프로이트, 스트린드베리 등의 영향이 표면에 직설적으로 나타나 무리가 생겨나지만 후기작품에서는 그 영향이 극복되어 예술적 완성미를 보인다는 점이다. 그러나 그 영향들이 그의 특성을 드러내고 관념을 주제로 발전시켰다는 점에서, 그들 영향에 대한 반응과정이 곧 그의 변화과정이고 그 극복이 오닐의 극이 성숙한 결말을 맺는 것과 깊이 연결된다.

“진정한 드라마는 기본적으로 끝이 없다. 즉 결과 없는 영원한 싸움인 것이다.”고 한 독일의 극작가 하우프트만(Geart Hauptmann)을 지지하며 1921년 오닐 자신도 “인생은 끝이 나지 않는다. 한 번의 경험일 뿐 또 다른 탄생일뿐이다.”라고 강조한다.¹³⁾ 그의 술한 드라마는 극이 시작된 곳에서 끝냄으로써 그리고 극 초기에 설정된 순환적 패턴을 완성시킴으로써 이러한 주장을 뒷받침해 주고 있다. 예를 들면 『황제 존스』(*The Emperor Jones*, 1920)에서 브루투스 존스(Brutus Jones)는

12) Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (New York: Oxford University Press, 1966), p. 7.

13) Henry J. Schmidt, *How Dramas End: Essays on the German und Drang, Buchner, Hauptmann, and Fleisser* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992), p. 9.

극이 시작된 후 잠깐 숲속(Great Forest)에 들어가고 또 극이 끝날 때 같은 지점에서 나타난다. 『애나 크리스티』 (*Anna Christie*, 1920)에서 애나(Anna)는 극이 시작할 때 혼자서 집에 돌아오고 극이 끝날 때 혼자서 집을 떠난다. 『위대한 신 브라운』 (*The Great God Brown*, 1925)은 6월 밤 부두위에서 가족들과 함께 있는 장면으로 시작하고 끝난다. 또한 『밤으로의 긴 여로』 (*Long Day's Journey into Night*, 1941)에서도 약물 중독 치료를 받고 있던 메어리 타이런(Mary Tyrone)이 이전의 약물 중독 상태로 돌아가 과거에 빠져 극중 내내 “긴 여로”로 되돌아간다. 이처럼 앞에 언급한 극들은 시작하는 지점으로 명백하게 회귀하는 것으로 끝을 맺어 극의 완성이 무기한 연기된다. 즉 반복이 하나의 영원한 시작임을 시사하고 있는 것이다.

오늘의 걸작에 속하는 후기 작품 4편은 대체적으로 “열린 결말”이 특징적으로 드러난 작품들이다. 다음 장에서는 이들을 전통적인 구성방법을 따르고 있는 작품들과의 결말에 비해 어떤 차별화의 특징을 제시하고 있는가를 검증하고자 한다.

III. 열린 결말과 주제의 다의적 접근

A. *Mourning Becomes Electra* : 생사의 양면성

당대 중요한 작품의 하나로 극찬을 받은 『상복이 어울리는 엘렉트라』(*Mourning Becomes Electra*, 1931)가 시간이 흘러 중대한 결점이 발견되었다¹⁴⁾는 지적은 주목을 받을만하다. 빅스비는 “프로이트 영향론”과 멜로드라마적인 고딕 요소들, 독약, 권총, 대화 엿듣기, 가족사에 대한 기록물 들춰내기 등을 지적했다.¹⁵⁾ 이 3부작에 대해 빅스비가 가한 또 다른 반론은 “히스테리적인 강렬함”의 음조를 담고 있다는 데 있다.¹⁶⁾ 이는 이미 1953년 엔젤(Edwin A. Engel)이 지적한 바이다.¹⁷⁾ 그러나 가장 보편적으로 일컫는 이 극의 결함은 산문적인 언어이다. 주제, 음조, 액션이 시나 산문적인 언어들이 드러남에 따라 모든 비평가들이나 또 오닐 자신조차도 애석해한 부분이다.

플로이드(Virginia Floyd)는 마농(Mannon)가의 혼령이 깃든 저택에 스스로를 가두어 버리는 라비니아(Lavinia)의 마지막 액션을, 수세에 몰린 상황에서 속죄하는 행위가 『얼음장수 오다』(*The Iceman Cometh*)에서 패릿(Parritt)이 죽음에 뛰어난 행위나 또 다른 어떠한 자살 행위보다 훨씬 더 극적이라고 말한다.¹⁸⁾ 초시아(Jean Chothia)는 원고노트와 초기 극의 수정판으로 미루어 보건대 오닐이 글을 쓰기 시작할 때 마음속에 분명한 결말이 없었고 극을 쓰기 전에 자신의 일지에(1929. 8월) “양키 엘렉트라”에게 비극적 결말을 부여했고 그럴만하다고 쓴 것에 주목한다.¹⁹⁾

14) Joseph Wood Krutch, *The American Drama since 1918*, rev. ed. (New York: George Braziller, 1957), p. 120.

15) Bigsby, *Critical Introduction*, 1:84.

16) Ibid, p. 86.

17) Edwin A. Engel, *The Haunted Heroes of Eugene O'Neill* (Cambridge: Harvard University press, 1953), p. 259.

18) Virginia Floyd, *The Play of Eugene O'Neill: A New Assessment* (New York: Frederick Ungar, 1985), p. 403.

극찬을 받은 이 3부작 (귀향: *The Homecoming*, 쫓기는 자: *The Hunted* 그리고 신 들린 자: *The Haunted*)의 끝내기의 결말은 드라마에서 일찍이 두 가지의 문제를 제기했던 해답에 크게 의존한다. 첫째 라비니아가 마농가를 억누르고 있는 운명과 죄의식을 벗어나려는 목표를 이뤄 더 충만한 삶을 이끌어갈 것인가 또 두 번째는 라비니아가 어머니의 연인인 아담 브란트(Adam Brant)를 살해하게 만든 장본인으로 자신의 진정한 동기를 정의감이라기보다 질투심에 의한 것임을 깨달았을 때 어떻게 반응할 것인가이다.

첫 번째 문제 제기에 관하여서는 3부작의 시작부분에서 라비니아 대한 에즈라(Ezra)의 훈계를 통해서, 뉴잉글랜드에서 태어날 때부터 그녀에게 늘 부과되었던 청교도적인 억압을 말해주고 있다.

MANNON—(embarrassed—patting her head—gruffly) Come! I thought I'd taught you never to cry.(931)

에즈라는 남북전쟁터에서 돌아온 자신에게 딸 라비니아가 보여준 감정의 표출 때문에 그녀를 책망한다. 오늘이 그리고자 하는 것은 윌킨스(Firederick Wilkins)가 소위 “딱딱하고 차갑고 표준화된 코드, 억압적인 행동”이라고 부르는 것으로, 즉 수 세기에 걸쳐 청교도주의를 대체하고 있는 근본이념인 것이다. 이는 오늘이 지속적으로 뉴잉글랜드 지방을 배경으로 쓴 희곡들(『차이』 *Diffrent*, 『느릅나무 아래의 욕망』 *Desire under the Elms*, 『발전기』 *Dynamo*, 『상복이 어울리는 엘렉트라』 *Mourning Becomes Electra*)에서 탐색한 “죽어가는, 사랑을 부인하는, 딱딱한 얼음 같은 유산”인 것이다. 윌킨스는 이러한 극에 등장하는 인물들의 유일한 희망은 자신들의 삶에 걸쳐있는 청교도적 영향을 부인하는 데 있는 것 같다고 결론을 맺고 있다.²⁰⁾

19) Jean Chothia, *Forging a Language: A Study of the Plays of Eugene O'Neill* (New York: Cambridge University Press, 1979), p. 108.

윌킨스가 인용한 청교도주의 부패상의 하나인 억압적인 행동이 『상복이 어울리는 엘렉트라』에서 가족 비극의 근원으로 나타난다. 그러나 마농가 사람들은 자신들의 감정을 조절할 수 있으리라 기대된다. 브란트의 아버지는 자신의 감정을 허락하자(더 낮은 신분의 캐나다인 여성에 대한 사랑) 브란트의 억압적인 할아버지에 의해 의절 당한다. 결혼식 날 밤부터 자신의 아내를 거절해버린 차가움의 소유자인 라비니아의 아버지 에즈라는 “감정에 대해 말하기”에 어려움이 있다는 것을 인정하면서 전쟁터에서 돌아온다. 비록 그는 아내와의 관계를 더 의미 있게 개선해 보려고 기대하며 돌아오지만 이미 늦었다. 40세인데도 여전히 아름다운 크리스틴(Christine)은 오래 동안 잊혀진 남편 사촌인 브란트와 불륜관계를 맺고 있었다. 그녀는 일부러 에즈라의 심장상태를 악화시킨 다음 브란트에게서 조달받은 독약을 심장약 대신 투약한다.

에즈라의 죽음 이후 아들 오린은 항상 뛰어난 죽은 자의 석상(石床)으로 기억하고 있는 장군인 아버지를 위해 슬퍼하는 일이 어렵다는 것을 안다. 그러나 라비니아는 “의무”, “정의”와 불명예로부터 가족의 명예를 지키는 것으로 군인정신의 가치에 인생을 헌신하라고 훈련시킨 높은 지위의 아버지를 열렬히 찬양한다. 아버지처럼 라비니아는 수많은 명령을 내리면서 일종의 권력 자동화의 화신이 되어간다. 심지어 자신을 사랑한 동생 오린이 그녀를 “교관”이라고도 부른다. 죽어가는 아버지가 크리스틴이 살인자라고 말하는 것을 들을 수 있게 때 맞춰 도착한 라비니아는 아버지의 죽음에 대한 정의를 찾으려고 결심한다.

You murdered him just the same— by telling him! I suppose you think you'll be free to marry Adam now! But you won't! Not while I'm alive! I'll make you pay for your crime! I'll find a way to punish you! (947)

20) Frederick Wilkins, "The Pressure of Puritanism in O'Neill's New England Plays" in *Eugene O'Neill: A World View*, ed. Virginia Floyd (New York: Frederick Ungar, 1979), p. 239-44.

그녀는 남북전쟁에 참전한 후유증으로 정신적으로 불안정한 오린한테 크리스틴의 연인인 브란트를 총으로 쏘게 한다. 크리스틴은 그 소식을 듣자마자 그녀도 자살한다. 아마도 라비니아의 “정의”라는 것이 그녀가 계획했던 것보다 훨씬 복잡해진 것이다. 검은 옷을 입고 딱딱하고 나무 같은 군인의 인내력을 지니며 “명령을 내리는 장교처럼” 고함치듯 말하는 이 억압받은 젊은 여성 저변에는 또 다른 라비니아가 나타나기를 갈망하는 모습이 드러난다.

광택이 나는 초록색 드레스를 입고 그녀가 갈망하는(아버지와 브란트) 두남자의 사랑을 획득하는 육감적인 어머니 크리스틴을 라비니아는 질투한다. 또 자신의 어머니를 닮았다는 것을 일부러 좌시해버리지만 실제로는 어머니처럼 되기를 갈망한다. 아버지가 죽고 크리스틴이 자살한 이후 라비니아는 자신이 자유롭게 변화되기 시작한 것을 느낀다. 사랑했던 어머니의 자살 이후 상태가 악화된 오린과 함께 떠난 남태평양섬 여행 중 라비니아는 열정에 빠져들기도 하며 자신의 검은 옷을 버리고 생명의 색채인 초록색 옷(크리스틴의 색깔)으로 갈아입는다. 여행에서 돌아온 라비니아는 의무와 억압이라는 유산을 버리고 다음과 같이 평범한 삶을 열렬히 바란다.

Oh, Peter, hold me close to you! I want to feel love! Love is all beautiful!(1024)

그녀는 피터(Peter)와 곧 결혼하기를 원하며 “아이를 갖고, 사랑하며, 아이들에게 삶을 사랑하는 것을 가르쳐서 미움과 죽음에 결코 휩싸이지 않기”를 바란다.

그러나 오린은 죄의식에서 벗어날 수조차 없다. 어머니의 자살에 관해서 죄의식이 지나쳐 자신의 책임이라고 느낀다. 또 라비니아가 피터와 결혼해서 그녀가 의도하는 대로 육체적으로나 감정적으로 더 풍부한 삶을 꾸려나갈 수 없으며 대신 반드시 응징을 당할 것이라고 그는 말한다. 그러할 목적으로 오린은 만약 공개되면 그들 모두 살인자라고 밝혀지게 될 범죄 사실이 있는 가족사를 쓴다. 그러다가

죄의식으로 점점 미칠 지경까지 된 오린은 자신의 누이에게 피터와 만나지 말고 계속 자신들의 비정상적인 관계를 유지하면서 살자고 한다. 그러나 한편으로는 순간적으로 제정신을 찾고서 라비니아에게 자신과 함께 경찰에 가서 고백하자고 호소한다. 갑자기 오린은 자신을 부르는 어머니의 환청을 듣고서 용서를 구할 방법으로 어머니를 따르겠다는 대답을 한다. 라비니아는 무슨 일이 일어날지 알면서 그를 일깨우려하지만 자신의 이기적인 생각 때문에 그만둔다. 권총이 발사되는 소리를 듣고 몸을 떨지만 곧 그녀는 동생의 죽음이 자신의 새로운 삶을 자유롭게 시작할 수 있는 계기가 될 거라고 생각한다.

그러나 라비니아가 생각한 오린의 희생은 망상에 그 근거를 두고 있다. 마농가의 어느 누구도 그 후손들에게 미치는 죽은 선조의 어두운 영향력에서 벗어날 수 없다. 서재에 있는 법복을 입고 있는 에즈라의 초상과 거실에 있는 수많은 마농가의 사람들의 초상들은(에즈라의 아버지를 포함해서) 이 3부작의 모든 실내 장면들을 지배한다. 살아있는 마농가의 사람들은 항상 초상화속 사람들이 살아서 행동할 수 있는 것처럼 그들에게 조언을 구하고 있다. *The Haunted*에서 라비니아와 오린은 죽은 자가 실제로 자신들에게 충고를 해준다고 믿는다. 1막에서 라비니아는 꾸짖는 듯한 초상화의 응시를 느끼고선 다음과 같이 자신을 변호한다.

Why do you look at me like that? I've done my duty by you! That's finished and forgotten! (1016).

2막에서 오린은 아버지의 요청에 의해서 가족사를 쓰고 있다고 확신한다. 3막에서 오린은 권총을 쏘 자살할 때 자신의 죽은 어머니가 부르는 소리를 들었다고 주장한다. 때때로 “혼령”은 산 자의 몸에 들어와 그들의 성격까지 지배한다. 오린은 남태평양에서 머문 이후 라비니아에게 다음과 같이 말한다.

Can't you see I'm now in Father's place and you're Mother?(1032).

라비니아는 *The Homecoming*에서 심장병을 발작시킬 정도로 분노를 터트리게 했던 똑같은 말투로 오린을 힐책한다. 그러면서 그녀는 뉘우치듯 다음과 같이 울부짖는다.

Oh, Orin, something made me say that to you - against my will - something rose up in me - like an evil spirit!(1031).

마농가의 망자들은 자손들이 엄격한 가족의 유산을 버릴 수 없고 자신들의 발자취를 따라야만 한다는 것을 확실하게 하기 위해 힘쓰는 것처럼 보인다.

오린이 자살한 후 라비니아는 “증오와 죽음의 터”의 마농가에서 더 이상 평화를 찾을 수 없다. 정원사 세쓰(Seth)는 그녀가 계단 밖으로 나와 밤을 지샌다고 지적한다. 피터와 결혼만 하면 가족의 저주에서 벗어날 수 있다는 광적인 희망을 품은 라비니아는 피터를 위해 집을 꽃으로 가득 채운다. 오린의 장례식 날 피터가 그녀와 결혼하기를 거부하자 마농가에서 그와 사랑을 나누자고 간청한다. 성적으로 밀착하기 위해 그녀의 열정이 최고조에 달할 때 라비니아는 무심코 자신의 약혼자에게 “아담”이라고 한다. 공포감에 젖어 뒤로 물러서며 라비니아는 브란트를 죽인 동기가 그녀가 그렇게 찾고 있었다고 믿어왔던 정의보다는 오히려 질투 때문이었다는 것을 깨닫는다. 망령들을 쫓아낼 가망이 없다는 것을 깨닫고서 라비니아는 “Always the dead between! It's no good trying any more!(1052)라고 충고하면서 피터를 떠나보낸다.

그녀는 아버지 죽음에 대한 복수를 하기 위해 문제를 풀어나가는 것으로 *The Homecoming*에서 표면적으로 시작했던 “정의”에 대한 탐색을 자신을 응징하며 비

난함으로써 다시 시작한다.

피터가 떠나고 그 저택에 자신을 유페시킴으로써 첫 질문이 던져진 드라마에 지속적으로 답변해나가도록 한다. 그녀는 새로운 삶을 얻기 위한 탐색 속에서 굴복하고 있었던 마농가의 죄의식에 복잡하게 직면하게 한다. 동생이 자살한 이후로 다시 검은 옷을 입고 굳게 인내하면서 라비니아는 남태평양 섬의 원주민처럼 달빛 아래서 꾸밈이 없거나 또는 화려하게 춤을 추지 않을 것이다. 그녀는 마농가의 추문을 방지하고 비밀을 지켜내는 것으로 마농가의 망자들을 계속 애도할 것이다.

피터가 떠난 후, 정원사는 "Shenandoah"란 노래를 부르며 등장한다. 정원사는 이 노래를 일종의 후렴구가 될 때까지 3부작 내내 부르고 있다.

Oh, Shenandoah, I long to hear you
A-way, my rolling river,
Oh, Shenandoah, I can't get near you
Way-ay, I'm bound away
Across the wide Missouri. (1045).

노래는 이제 새로운 의미를 지닌다. 세쓰의 노래를 듣고서 라비니아는 다음과 같이 답변한다.

I'm not bound away - not now, Seth. I'm bound here - to the Mannon dead!(1053).

누군가의 운명에 묶인(bound) 존재의 의미 안에 있는 뿔(Bound)은 떠날 결심의 뿔(Bound)의미를 대신한다. 망령들은 라비니아가 그들 소유의 일원이라고 주장한다. 마지막으로 살아있는 마농가의 사람으로서 자신의 운명을 받아들이며 가문의 저주

를 감내하는 라비니아는 자신이 이 죽음의 집으로 모아 들였던 -삶과 행복의 상징인- 꽃을 치우라고 한나(Hannah)에게 명한다. 그녀가 명령한대로 세쓰가 덧문에 못질을 하는 동안 마지막인양 오래도록 햇빛을 바라본다. 그런 다음 그녀는 행진하듯 무덤 같은 집으로 들어가서 결코 다시는 모습을 드러내지 않는다.

이미지와 비유(초상화, 남태평양섬, 노래“Shenandoah”,꽃)를 매력적으로 통합시켰음에도 불구하고 라비니아의 자유를 위한 탐색은 처음부터 운명 지어진 것으로 나타난다. 이 극의 실질적인 극적 문제는 라비니아가 자신에 대한 진실(브란트를 향한 열정과 그를 죽인 동기)을 깨달았을 때 어떻게 반응을 할 것인가이다. 그녀가 브란트를 살해한 원인이었던 성적 감정에 직면할 때, 관객들은 그녀의 많은 선조들이 했던 것처럼 스스로 목숨을 버리지는 않을까하고 의심한다. 브란트의 아버지는 스스로 목을 매었다. 크리스틴과 오린은 자신에게 충신을 겨누었다. 라비니아는 오닐이 쉬운 길이라고 여겼던 ‘죽음’²¹⁾으로 들어설 것인가? 아니면 자신의 운명과 삶에 직면할 수 있는 용기를 얻을까?

오닐이 수많은 작품 속에서 용이하게 결말을 내리는데 사용하는 장치는 자아인식 또는 진실을 직면하는 장면을 넣는 것이다. 『차이』(*Diff'rent*, 1920)에서 쉰 살의 엠마(Emma)는 스물 세 살의 청년과 하는 불장난의 어리석음을 깨닫고서 스스로 목을 맨다. 『시인의 기질』(*A Touch of the Poet*, 1939)에서 콘 멜로디(Con Melody)는 귀족적인 허식의 어리석음을 깨닫고 농부다운 행동과 말투로 되돌아간다. 『얼음장수 오다』(*The Iceman Cometh*, 1940)에서 히키(Hickey)는 자기주장대로 아내를 죽인 사실이 사랑이 동기가 아닐 수도 있었다는 것을 마침내 인식하고 처벌을 받을 준비를 한다. 3부작 *Mourning Becomes Electra*에서는 라비니아가 자기기만적이라고 느끼는 관객이 극의 완성에 필요한 자아인식 장면을 열망적으로 기대한다. 만약 라비니아가 브란트를 죽인 자신의 동기를 무시한 채 있었다면, 우월한 관객의 인식으로 불거진 극적 아이러니가 소용없었을 것이다. 관객이 극이 끝날 무렵 만족스러운 결말을 보기 위해 라비니아는 각성하는 것으로 장면을 마감한

21) Gelb and Gelb, *O'Neill*. 1962 (New York: Harper & Row, 1973), p. 721-22.

다.

스미스(Barbara Herrnstein Smith)는 결말을 “개연성 있게 진행되는 사건의 최고조, 앞으로 더 진행됨의 부재 또는 정지하게 만드는 구조의 변경”²²⁾이라고 정의한다. 오닐의 3부작 *Mourning Becomes Electra*는 이 극에 던져진 중요한 두 문제에 대한 답변이, 라비니아의 “말의 실수”로 빚어지고 관객은 더 이상의 기대를 하고 있지 않으므로 비교적 “구조의 변화”의 좋은 예가 되고 있다. 더욱이 『수평선 너머』 (*Beyond the Horizon*, 1918)와는 대조적으로 “구조의 변경”을 유발하기 위해 죽음과 폭력에 의존해 결말을 맺고 “신념의 도약”을 도입한 『끝없는 나날』 (*Days without End*, 1933)과는 대조적으로 오닐은 *Mourning Becomes Electra*에서 기품 있는 단순함으로 자아인식에 도달한다. 꽤 신뢰할 만한 “말의 실수” 때문에 라비니아는 자신에 대한 진실을 보고 자신의 행동에 대한 책임도 깨달으며 피터를 떠나게 한 후 자신을 집에 가둠으로써 처벌을 받아들인다.

I've got to punish myself! Living alone here with the dead is a worse act of justice than death or prison! I'll never go out or see anyone! I'll have the shutters nailed closed so no sunlight can ever get in. (1053)

몇몇 비평가들은 라비니아의 자아인식에 대한 반응 작용에 대해 눈에 띄게 도덕적 해석으로 보려고 해왔다. 예를 들어 롱(Chester Clayton Long)은 라비니아가 피터를 보낸 것을 사랑의 행위라 해석한다. 즉 “품위 있는 행동이 3부작 내에 있는 죄와 벌의 진일보한 사슬을 풀어버리고 ... 따라서 얽힌 관계와 일그러진 질서의 연결 고리를 끊는다.”²³⁾ 같은 맥락에서 코레네바(Maya Koreneva)는 라비니아가 마농가의 망자들에게 시달리게 될 자손을 낳는 것을 거부하며 마농가의 저주를 끝

22) Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End* (Chicago: University of Chicago Press, 1968), p. 34.

23) Chester Clayton Long, *The Role of Nemesis in the Structure of Selected Plays by Eugene O'Neill* (The Hague: Mouton, 1968), p. 222.

낼 목적으로 스스로 무덤을 만든다고 말한다.²⁴⁾ 비록 이러한 해석을 할 근거가 원문에 약간 존재하더라도 라비니아의 성격을 고려해 보면, 즉 그녀는 완고하고 기회주의적인 젊은 여성으로 동생의 비난으로부터 자유로울 수 있게, 하나 밖에 없는 유일한 동생을 자살하도록 내버려둔 그 성격이 다음 세대에게 “도덕적 의무”에서 벗어나 자신의 삶을 희생했다는 환상적 개념을 심어줄 수 있다.²⁵⁾ 라비니아는 피터를 떠나보낼 때(섬에서 자신의 성적 경험을 거짓으로 말함으로써 그를 떠나게 한다)결코 그를 사랑해 본적이 없음을, 또 결코 사랑할 수 없음을 깨닫는다. 왜냐하면 그녀는 아버지를 꼭 닮은 대리자이며 이미 죽어버린 아담 브란트를 여전히 사랑하기 때문이다. 오늘이 성격상으로 어떠한 특징을 지우지 않은 피터는 도망이라는 편리한 말 이상의 언급은 결코 하지 않는다. 그녀는 너무나 자기중심적인 성격이어서 어느 누구에게도(오린까지도) 관심을 줄 수 없으며 자신의 관심을 넘어설 어떠한 것도 허락하지 않는다.

마농가의 유일한 사람인 라비니아는 피터를 떠나보내고 자신을 집에 가두어버림으로써 자신을 자조하려는 것이다. 다시 말하자면 자기 기만적인 이미지를 자조하려는 것이다. 행동하는 데 있어 적절한 동기가 되는 의무, 정의, 명예를 믿는 청교도적인 군인 가정에서 자라난 라비니아의 자아상은 진실을 인식하면서부터 심하게 고통받았다. 그녀가 아버지 죽음에 대한 복수로써 정당성을 얻는 것, 이렇듯 명분 있는 이유로 행동을 감행했다고 믿었을 때 브란트를 죽인 것이 그녀 마음속에는 비난받을만한 일이 아닌 것이다. 여전히 이러한 기만적 태도에 젖어서 그녀는 헤이즐(Hazel)에게 “I'm not asking God or anybody for forgiveness. I forgive myself!(1049)라고 도전적으로 말한다.

브란트를 죽인 진정한 동기가 질투와 열정의 결합에서 나온 영예롭지 못한 것으로 느끼면서 그녀는 자신의 행동을 경멸한다. 이제 "신이나 혹 다른 누구"한테 도

24) Maya Koreneva, "One Hundred Percent American Tragedy: A Soviet View" (n.d.), in *Eugene O'Neill: A World View*, ed. Floyd (New York: Frederick Ungar, 1979), p. 167.

25) Ibid.

전하는 대신 그녀가 찾았을 처벌 수단에서 고매한 권위자가 없는 것이 애석한 것처럼 보인다. 그러나 라비니아의 “그녀를 처벌할 사람이 한사람도 남아있지 않다”라는 진술은 사실상 진실이 아니다. 『얼음장수 오다』(*The Iceman Cometh*)의 히키처럼, 또 먼저 오린이 제안한 것처럼 그녀는 경찰에 갈수도 있었을 것이다. 그러나 자신의 운명을 지배하려는 고집 센 젊은 여성인 라비니아는 이제 집에 자신을 가두고 자유를 포기하는 것을 선택함으로써 자기 결정력을 행사한다. 자기 처벌에 대한 힘찬 단언은 한때 “부정한 남자의 영혼” 안에 존재했다고 언급한 적이 있는 그 열정을 이제는 정의에 대한 열정으로 보여주고 있다. 성적 열정이 그녀가 몰락한 원인이었기 때문에 아킬레스건을 온 힘을 다해 공격하고 있다. 성적으로 충만한 삶 —혹은 어떤 생산적인 삶의 가능성을 영원히 단념하면서 그녀는 집안에 자신을 가두어버린다. 젊음에 대한, 삶에 대한 바람으로 가득 찬 그녀는 “자기학대”의 세월을 보내기를 즐기며 이로써 죄를 속죄함으로써 영원히 자신의 이미지를 부활시킬 수 있다. 『주홍 글씨』(*The Scarlet Letter*)의 헤스터(Hester Prynne)가 지역사회에 자선 행동하는 데 자신을 헌신하거나 또는 T. S. Eliot의 『칵테일 파티』(*The Cocktail Party*)의 셀리아(Celia Coplestone)가 제3세계 국가에서 선교사가 되어 순교하는 것처럼 자신의 잘못된 행위에 대한 속죄의 방식이 성인의 경지가 아닌 라비니아는 단지 태어났을 때부터 배웠던 방식 즉 모든 충동과 욕망을 억압하는 것으로 자신을 정화시킬 수 있을 뿐이다. “평화 속으로 가라, 나의 딸아 / 부지런함으로 너의 구제를 강구하라”고 하면서 『칵테일 파티』(*The Cocktail Party*)의²⁶⁾ 참회하는 셀리아를 주목한다. 타고난 자기중심적 본성을 지닌 라비니아는 어느 정도까지만 자신을 구제할 수 있는 행위를 한다.

『상복이 어울리는 엘렉트라』(*Mourning Becomes Electra*)는 승리의 기록으로 끝난다. 오린은 초상화를 보고 다음과 같이 확신하듯 말한다.

26) T. S. Eliot, *The Cocktail Party* (act 2), in *The Complete Poems and Plays: 1909-1950* (New York: Delta-Dell, 1962), p. 332.

You'll find Lavinia Mannon harder to break than me! You'll have to haunt and hound her for a lifetime!(1041).

극이 끝날 때 오린의 예언이 약속대로 이행되었음을 보여준다. 라비니아는 다른 마농가의 사람들에게서 익히 본 자기희생의 방식으로 자살하지 않는다. 대신 그녀는 종말의 권리를 명령한다. 덧붙여 못질하도록 시키며 꽃은 모두 버리게 한다. 그녀는 아주 오랫동안 그 저택에서 살 계획을 세운다. 『밤으로의 긴 여로』(*Long Day's Journey into Night*)의 에드먼드 타이런이 자신의 아버지가 위대한 배우로서 삶을 살아가는 대신 수전노 같은 삶을 산 것을 깨달은 후에도 전기의 스위치를 또 다시 끌 때 히스테리하게 웃는 장면에서, 또 『잘못 태어난 자를 비추는 달』(*A Moon for the Misbegotten*)에서는 조시 호간(Josie Hogan)이 어머니에게 대한 짐 타이런(Jim Tyrone)의 불미스러운 행동을 인식하고 용기있게 그를 유혹하는 행동을 멈춘 후 그가 원하는 대로 평화롭게 해주는 역할을 이행하는 것처럼, 라비니아도 기만적 행동들을 수용할 수 있는 강직함으로 자신의 운명도 그렇게 되기를 원한다. 즉 오닐 후기 작품 속에 나오는 몇몇 주인공들처럼 필연적인 운명을 수용하는 방식이 되기를 바라고 있다.

초시아는 한때 이 3부작의 결말을 다음과 같이 평했다. 즉 “굴복하지 않는 라비니아의 정신이 빛을 발한다. 자기 처벌로써 자신이 독립적 존재임을 밝힌다. 즉 도전 정신의 행위이며 인간 의지의 발로이다.”²⁷⁾ 아셀리노우(Roger Asselineau)도 라비니아에 대해 언급하기를 그녀는 끝까지 굽히지 않는 모습으로 남는다. 운명은 그녀를 결코 꺾지 못한다. 패배는 했으나 그녀는 인간적 존엄을 유지한다. 애도하고 있는 행동이 진정 “엘렉트라”라고 한다.²⁸⁾ 오닐 자신도 다음과 같이 말함으로써 이 3부작의 결말에 대한 관객의 반응을 정확히 평가하는 것으로 보인다.

27) Chothia, *Forging a Language*, pp. 109-10.

28) Roger Asselineau, "Mourning Becomes Electra as Tragedy," *Modern Drama* 1, no. 3(1958), p. 148.

“나는 양키 엘렉트라에게 비극적인 종말을 마땅히 부여했다라고 자부한다! 나에게는 그 종말이 최상이며 비극 중 가장 필연적 상황이다. 그녀는 그 곳에서 우뚝 일어서서 그녀 안에서 내 신념을 정당화시킨다! 그녀는 무너졌지만 무너지지 않는다! 마농가의 운명에 굴복하는 그녀의 방식으로 그녀는 이를 극복한다. 그녀 자체야말로 비극이다!”²⁹⁾

결론적으로, 만약 라비니아의 말실수가 결말을 부른 행위라면 계속 이어지는 그녀의 자기인식 그리고 처벌 집행 행위는 결말을 구성하는 것으로 여겨질 수도 있다. 이에 대해 슬루에터(June Schlueter)은 다음과 같이 말하고 있다.

The point of stability that marks the ending is often made possible structurally by a character's having reached a particular point: if the consequence of recognition, such recognition precipitates a reversal, which concludes the action and anticipates the end of the play....³⁰⁾

오닐의 초기 극에서 등장인물의 절정을 통해 반전을 해보려는 시도가 종종 『수평선 너머』 (*Beyond the Horizon*) 와 『느릅나무 아래의 욕망』 (*Desire under the Elms*) 처럼 확신할 수 없거나 모호한 결론을 내린 결과가 되어버린다. 『상복이 어울리는 엘렉트라』 (*Mourning Becomes Electra*)에서 자기인식의 결과로 나타난 라비니아의 자기 유폐행위는 전적으로 그녀의 완고한 성격과 일치한다. 그러나 라비니아가 자신을 비난한 부분에 관하여서는 몇 가지 모호함이 관객에게 남는다. 관객은 라비니아가 브란트, 크리스틴, 또는 더욱 더 밀접한 관계를 가졌던 오린의 죽음을 애도하는지의 여부는 텍스트 상으로는 불분명하게 느낀다. 오닐의 후기작 『시인의 기질』, 『얼음장수 오다』, 『잘못 태어난 자를 비추는 달』 (*A Touch of the Poet*,

29) O'Neill, to Brooks Atkins, 19 June 1931, in *Selected Letters*, ed. Bogard and Bryer, p. 390.

30) June Schlueter, *Dramatic Closure: Reading the End* (Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1995), p. 51.

The Iceman Cometh, A Moon for the Misbegotten)에서 “등장인물의 절정”을 통해 도달하는 결말은 분명하다. 자신의 가식을 벗어 던져버렸던 콘 멜로디(Con Melody)는 제 위치를 찾고 유유히 농부 말투와 행동을 하는 것으로 되돌아온다. 패릿의 자살을 눈감은 이후 래리 슬레이드(Larry Slade)는 더 이상 삶의 방관자가 아니라 자신도 모르게 자신이 연루되었음을 깨닫는다. 짐(Jim)에게서 모성애가 결핍되었고 부부로서의 열망이 없음을 깨달은 조시 호간은 자기희생적으로 유혹하는 자세를 버리고 짐이 바라는 역할에 충실 한다. 의미심장한 결말에 도달하기 위해 자기인식과 반전을 활용하는 오닐의 재능이 수년에 걸쳐 명료함과 진실성으로 발전했다.

『상복이 어울리는 엘렉트라』(*Morning Becomes Electra*)의 결말을 한층 고양시킨 또 다른 수단은 극 초기부터 설정된 순환적 구조의 완성이다. 극이 시작 할 때 처럼 극이 종영 될 때 라비니아는 다시 한 번 어깨를 반듯하게 곧추세우며 마농가 저택의 계단 맨 꼭대기에 서있다. 다시 한 번 그녀는 마농가의 사람인 것이다. 톤 크비스트(Egil Tornqvist)는 전통의 틀에서 벗어나려는 그녀의 시도가 실패로 돌아갔으며 그녀는 덧에 걸린 것이라고 평한다.³¹⁾ 렉하바차룰루(D. V. K. Raghavacharyulu)는 다음과 같이 훨씬 더 폭넓은 순환 구조임을 지적해낸다.

Each section of the trilogy starts with the initial irony of a Mannon attempting a second chance in life, which assumes the nature of a challenge to the authority of their collective destiny.³²⁾

에즈라는 아내의 사랑을 다시 얻으려고 하지만 독살 당한다. 크리스틴은 연인에게서 성적이며 감정적 욕구를 채우려하지만 그 연인 또한 죽게 된다. 그 결과 그녀도 자살한다. 자신의 삶을 개선하고자 했지만 실패한 라비니아의 좌절로써 한층

31) Egil Tornqvist, *A Drama of Souls: Studies in O'Neill's Super-naturalistic Technique* (New Haven: Yale University Press, 1969), p. 246.

32) D. V. K. Raghavacharyulu, *Eugene O'Neill: A Study* (Bombay: G. R. Bhatkal, Popular Prakashan, 1965), p. 105.

더 강한 어조로 결말을 맺고 있다. 자신이 자신에게 부과한 고통은 오래 지속될 것이며 죽음보다 더 고통스러울 것이다. 따라서 이 극의 순환적 패턴은 새 삶을 시작하려는 마농가의 사람들이 각자의 삶을 부정적으로 진행시키는 것으로 결말을 맺는데 공헌하고 있다.

마침내 오닐은 극의 감정적 소용돌이를 불러일으킨 후 효과적인 무언의 몸짓과 조용히 말을 줄임으로써 마지막 장면의 결말을 고양시키고 있다. 세쓰가 덧문에 못을 박을 때 라비니아가 햇빛을 바라보는 마지막 시선은 아주 통렬하다. 돌아서서 집으로 들어서자 문이 닫히고 극이 급작스럽게 끝난다. "한나에게 꽃을 모조리 없애버리라고 해"라는 라비니아의 마지막 말이 그녀의 냉혹한 결심을 조용히 내비치고 있다. 남태평양 섬사람들과 섞여서 자유를 얻고자했던 기억을 되살리게 하는 꽃은 죽은 조상과 그들의 억압적인 코드에 "결속"하려는 사람에게는 무용지물이다. 라비니아의 마지막 자유를 상징하고 있는 피터의 떠남과 밀폐된 집에 스스로를 유폐시킴으로써 꽃은 버려져야할 대상임에 틀림없다. 육체적 아름다움도 그녀가 스스로 계획한 속죄의 삶을 흘뜨려서는 안될 대상인 것이다. 어느 면에서는 사랑과 아이들, 풍요로운 삶을 꿈꾼 소녀가 저녁에 "매장되는" 라비니아의 장례 꽃인 셈이다.

B. *The Iceman Cometh* : 주제의 다의성

1940년 『얼음장수 오다』 (*The Iceman Cometh*)를 완성했지만 오닐은 1946년 10월까지 극 상연을 허락하지 않았다. '이 대륙에서 구성된 작품 이래 가장 내용이 풍부한 희곡 작품'³³⁾으로 『밤으로의 긴 여로』 (*Long Day's Journey into Night*)와 더불어 찬사를 받았던 이 작품을 6년 동안 연기한 것은 극의 장점을 염두에 두었던 오닐의 입장에서 고려한다면 어떤 불확실감 때문이 아니다. 그는 『얼음장수

33) John Henry Raleigh, *Twentieth Century Interpretation of The Iceman Cometh: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N.Y.:Prentice Hall, 1968), p. 17.

오다』를 최고의 작품 중 하나라고 여긴다. 어떤 점에서는 최고의 작품이라 여기기도 한 것 같다.³⁴⁾ 이러한 상황으로 유추해 보건대 극의 상연을 연기한 것은 오히려 제2차 대전의 발발 같은 불길한 정치적 상황과 자신의 건강 악화를 들고 있다.

...I have been absolutely sunk by this damned world debacle. The Cycle is on the shelf, and God knows if I can ever take it up again because I cannot foresee any future in this country or anywhere else to which it could spiritually belong....³⁵⁾

그는 마침내 시어터 길드(Theater Guild)의 감독자인 랭그너(Lawrence Langner)에게 전쟁이 끝난 후 1년 만에 『얼음장수 오다』를 상연하도록 허락한다. 이 시기가 연합군이 승리한 데 따른 흥분이 이 극을 감상하기에 충분할 정도로 관객이 잠잠해졌다고 느낀 바이다.³⁶⁾ 랭그너가 『얼음장수 오다』의 반복된 부분을 과감히 잘라버리자고 주장함에도 불구하고 오닐은 그 반복성이야말로 자신의 뜻을 전달하는데 필요하다고 주장하면서 공연 대본에서 15분가량의 대화분만 빼다.(이 부분은 인쇄해서 보관했다가 공연과 더불어 출간했다.)

극작가로서 활동하고 있는 동안에 브로드웨이에서 공연된 이 극에 대한 첫 반응은 다소 엇갈린다.³⁷⁾ 대다수의 비평가들이 이 작품을 높이 평가하지 않았지만 이 극의 위대성을 인정한 비평도 많다.³⁸⁾ 『얼음장수 오다』에 대한 세계적 평가는 오닐이 죽은 다음에야 얻게 되었다. 1946년 이 극의 장점을 인정하지 않는 비평가

34) O'Neill, to Lawrence Langer, 11 August 1940, in *Selected Letters*, ed. Bogard and Bryer, p 511.

35) Ibid., p. 510.

36) Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist* (Boston: Little, Brown, 1973. rep. New York: Paragon House, 1990), p. 550.

37) Jordan Y. Miller, *Eugene O'Neill and the American Critic: A Bibliographical Checklist.*, Rev. ed. Hamden(Conn.: Archon-Shoe String Press, 1973), p. 342-49.

38) Sheaffer, *Son and Artist*, p. 582 참조.

들도 1956년 뉴욕 공연을 본 이후에 이 극의 힘을 본 것이다. 그러나 첫 공연에 대한 비평가들은 랭그너가 예언했듯이, 4시간 이상 공연한 이 극이 지나치게 길고 반복적이라는 데 일치한다. 어떤 비평가들은 이 극의 대사가 상당히 장황하다고도 평한다. 그러나 뉴욕포스트지의 주니어 와트(Richard Watts Jr.)는 편집이 이 극의 정신의 중요성을 손상시킬 수도 있다고 반박한다.³⁹⁾ 다른 일례를 들어보자면 오닐의 친구이기도 한 니콜스(Dudly Nichols)는 다음과 같이 비평가들을 비난하면서 극의 길이에 대한 논쟁에 대해 “What is really at fault is ourselves. We have lost the faculty of sustained attention.”⁴⁰⁾라고 반격한다.

『얼음장수 오시다』 주제, 구조, 결말에 대해 계속해서 주의를 끌게 하는 것이 결국 극의 길이와 반복성을 지적하게 한 부분으로 이 작품의 공연을 관람하는 관객의 ‘즐거움’을 감소시키는 구성이라고 볼 수 있다. 그러나 이러한 사실이 이 극의 장점을 손상시키기 보다는 작품의 극적 효과를 누리는데 기여를 하고 있다.

이 극은 4막으로 1912년 여름 뉴욕의 웨스트사이드 거리에 있는 해리 호프(Harry Hope)의 술집을 중심으로 구성되었다. 음침한 술집의 내부의 방에 거주하는 등장인물들은 밝은 세상의 대상보다는 동굴 벽에 반사된 그림자로만 세상을 인지하는, 차단된 비전을 지닌 플라톤의 『공화국』(Republic)의 수감자들을 연상하게 한다. 편안하고, 여성의 자궁 같은 술집 분위기 속에서 호프의 그들의 거주자들은 정신이 흐릿해지는 술의 도움을 받아 현실로부터 피하게 해주는 여러 가지 환상이나 현실로 간주하는 과거의 연장선상에 집착하고 있다. 예를 들면 20년 동안이나 그 건물을 떠나 본적이 없는 해리 호프는 바깥으로 발을 내딛고 주변을 걷는 것에 대해 환상을 지닌다. 지미 투모로우(Jimmy Tomorrow)와 다른 거주자들은 한 때 그들이 가졌던 직업을 다시 찾는 것에 대한 꿈을 키우고 있다.

극의 길이와 19명이나 등장하는 방대한 배역에도 불구하고 시간(거의 42시간에 달하는), 장소, 행위의 일치가 집중된 효과를 일궈냈다. 극의 액션은 철물 판매상인

39) Ibid., p. 583.

40) Gelb and Gelb, *O'Neill*, p. 877.

히키의 도착을 오랫동안 기다리는 것으로 시작한다. 그는 매년 호프의 생일을 축하하기 위해 와서 2주간의 술의 향연을 벌인다. 이번 해는 평소 익살맞은 히키가 변했다. 친구들과 술잔치를 벌이고 술을 마시는 대신 히키는 친구들의 환상(pipe dream)을 단념하도록 설득함으로써 그들을 개조시키려 한다. 그러나 친구들의 이 “pipe dream”은 자신들의 미약한 상태에 삶의 존재감을 주는 것이기도 하다.

래리 슬레이드(Larry Slade)는 다음과 같이 말함으로써 극의 시작과 동시에 오늘 의 화두를 제시하고 있다.

To hell with the truth! the truth has no bearing on anything.... The lie of a pipe dream is what gives life to the whole misbegotten mad lot of us, drunk or sober And that's enough philosophic wisdom to give you for one drink of rot-gut.(569-70)

우리의 미친한 삶은 거짓된 허상으로 지탱하고 살아갈 수 있는 삶의 마지막 보루인 셈이다. 4막으로 구성된 이 극은 이러한 논제를 펼치고 있다. 해리 호프 술집 거주자들은 현실과 일치하지 않는 신념이나 견해로 대표되는 환상에서 출발해서 객관적으로 존재하는 외부 세계, 즉 실제로 나아갔다가 다시 환상으로 되돌아오는 것으로 구성하고 있다. 히키에게 고무된 술집 거주자들은 환상이라는 상당히 만족감을 주는 상태로 존재해온 보호의 은신처를 떠나 호프와 지미 투모로우의 경우처럼 외부 세계의 혹독한 접촉을 경험하게 된다. 즉 호프는 실패자의 모습으로 거리를 걷고 있고 지미 투모로우는 옛 신문사 일을 되찾으려고 한다. 그들의 상황에 희망이 없음을 인식하게 되면서 그 거주자들은 최소한의 자신들의 능력조차 상실하고 술로 시간을 보내고자 한다. “당신은 죽은 것처럼 보여”라고 호프가 다시 술집으로 돌아오자 휴고(Hugo)가 말한다. 지미 투모로우는 자살을 감행하려고도 했었다. 그러나 그들의 “pipe dream”을 되찾을 구실 — 히키의 생각에 보조를 맞추었지만 그 친구가 명백히 미쳤으므로 — 을 찾자마자 다시금 삶의 생기를 얻는다. 이 극

이 시작될 때 래리가 제시한 대로, 환상이 삶을 지속하는 효과를 활발히 펼쳐 보 이면서 술집 거주자들이 웃고 노래 부르면서 막이 내린다.

이 극에서 중요한 세 인물만이 이러한 논제를 거스른다. 즉 이 세 사람은 환상 을 상실한 채 의식이 정지해주기를, 곧 죽기를 바란다. 처음부터 환상을 꿈꾸지 않 은 채로 등장한 패릿은 비상계단에서 뛰어내리는 것으로 죽음을 택한다. 세상 사 람들과 분리된 채 소중히 길러온 환상을 단념하기에 이른 래리는 극의 마지막에 죽음을 간절히 원한다. 항상 생각해 왔던 대로, 사랑하기 때문에 자신의 아내를 살 해했다는 환상을 유지하지 못한 히키는 경찰에게 전기의자에서 죽기를 바란다고 말한다.

18살의 패릿은 처음부터 비난을 받는다. 그는 어릴 때 친구가 되어준 아버지 대 리격인 슬라이드를 찾아 호프 술집에 왔다. 무정부주의자인 어머니를 밀고해서 투 옥하게 한 자신의 죄의식을, 혹은 삶을 견딜 수 없어서 패릿은 래리에게 자신을 판결하고 형을 선고해 주기를 원한다. 비록 이 젊은 패릿과 히키가 각자 가족 구 성원을 배신했다는 죄를 자행했다고 비교가 될 지라도, 총으로 이블린(Evelyn)의 머리를 관통시켜 평화스럽게 했다고 상상하는 히키와는 달리, 패릿은 자유를 사랑 하는 어머니에게는 감옥이라는 것이 거의 죽음과도 같은 처벌이라는 것을 너무나 분명히 알고 있다. 그리고 히키가 이블린이 자신을 용서했을 거라고 상상한 반면 패릿은 어머니가 평생 자신을 향해 느끼게 될 감정의 비통함을 깨닫는다. 드라마 가 진행되는 중간 중간에 래리에게 한 그의 고백으로 미루어 보건대 그는 처음에 는 그릇된 동기를 부여하면서 배신의 추악함을 자기 자신에게 조차 가볍게 다루려 고 한다. 그럼에도 불구하고 히키가 아내를 총으로 쏜 후 “bitch”라고 그녀를 불렀 던 것을 기억할 때까지, 사랑 때문에 이블린을 죽였다고 정말로 믿는 것과는 대조 적으로, 패릿은 어머니에게 오이디프스적으로 끌렸고 그녀의 사랑의 행각이 자신 을 분노케해서 미움 때문에 어머니를 ‘죽였다’라고 생각한다. 패릿은 로키(Rocky) 에게 모든 창녀들은 감옥에 가거나 죽어버렸으면 좋겠다고 말했지만 후회는 상상 조차 하지 못한 채 비통함을 견디어 내거나 비참함을 끊어버릴 수도 없다. 극이

끝날 무렵, 히키처럼 패릿도 외부로부터 판결과 선고를 받기를 요구하지만 히키처럼 법정 체제에서 받는 것이 아니라 아이러니컬하게도 어머니의 헤어진 옛 연인에게서 받고자 한다. 패릿은 뜻하지 않은 희생에 대한 비밀스러운 자신의 죄를 말하면서 귀찮게 래리 주변을 맴돌며 고통을 준다. 급기야 래리는 히키의 고백과 처벌에 대한 요구 때문에 이 아버지 없는 젊은이가 죽음만이 유일한 위안이 될 수 있다는 상상을 하도록 지시하는 쪽으로 움직인다. 즉 래리는 패릿에게 “Go! Get the hell out of life, God damn you, before I choke it out of you! Go up. - (704)라고 외친다. 이에 대해 패릿은 래리의 선고를 감사히 받아들이며 다음과 같이 자신이 무엇을 해야 할지 말하며 드디어 해방감을 느낀다.

(His manner is at once transformed. He seems suddenly at peace with himself. He speaks simply and gratefully.) Thanks, Larry. I just wanted to be sure. I can see now it's the only possible way I can ever get free from her.(704)

죄의식에 관련해서 자신을 기만할 수 없는 패릿은 평화를 얻는 유일한 탈출구로 화재 비상계단으로 뛰어내리는 길을 택한다.

래리가 극이 끝날 때 패릿과 닮은꼴인, 무자비하게 명료한 비전을 갖는 상태이지만 환상을 버려서 변화된 모습을 보이기도 한다. 동료 거주자들에게 분명한 평가자이기도 하지만 래리는 자신에 대해서는 눈 먼 상태이다. 그가 패릿에게 술집 거주자들을 표현할 때 "우리의 잘못된 운명"에 생명을 불어 넣는 것으로 “pipe dream”의 허상을 언급한다. 그때 그는 갑자기 ‘우리’로 압축된 일반 인간으로부터 자신을 배제하고 어떠한 환상도 꿈꾸지 않는 사람으로, 자신을 예외자로 단정 짓는다. 그러나 이 극은 래리가 적어도 자신에 대해 두 가지를 오해하고 있음을 보여준다. 첫째는 그가 ‘특별관람석’에 있는 단순한 구경꾼으로, 자신은 동료 거주자들에 더 이상 속하지 않는다고 믿는 것이다. 그의 두 번째 환상 또는 오해는 삶에 더 이상 흥미가 없어서 죽음을 기다리고 있다는 것이다.

삶의 특별관람석에서 관망하는 구경꾼의 존재인 래리는 극에서 자신 이외는 어느 누구도 조롱하지 않는다. 오닐은 무대 지시로 술집 거주자들에게 대한 래리의 과도한 동정심을 강조한다. 래리는 히키의 개혁에 맞서 수동적인 방어일지라도 동료들의 꿈에 대해 배려하는 유일한 사람이다. 히키가 들어서자마자 패릿을 분석하고 당황하게 만들 때, 래리는 주제를 다음과 같이 돌림으로써 공격을 피하게 한다.

Mind your own business, Hickey. He's nothing to you - or to me, either.... Tell me more about how you're going to save us. (612)

또 한 예로 시편 구절을 인용하며 술에 대한 환상을 갖는 휴고를 히키가 조롱하자 래리는 히키에게 화를 내며 다음과 같이 말한다.

Leave Hugo be! He's rotted ten years in prison for his faith! He's earned his dream! Have you no decency or pity?(628)

로키가 패릿을 쫓아내자고 제안할 때도 초조해하는 그를 내보낼 수조차 없다. 래리는 이 젊은이가 갈 데가 아무데도 없다는 것을 안다.

만약 술집 거주자들이 래리의 초연함이 거짓이라는 것을 안다면 그들은 죽기를 기다린다는 래리의 주장을 조롱할 것이다. 사람들은 래리가 진정으로 죽기를 원하지 않는다는 것을 안다. 그렇지 않다면 그는 오래전에 화재 비상계단으로 뛰어내렸을 것이다. 히키가 도착하자, 래리에게 항상 불렀던 별명 'Old Cemetery'으로 래리를 부른다. 히키의 공공연한 목표는 래리가 삶을 두려워하고 심지어 죽음은 더욱 더 두려워하는 늙은이임을 인정하게 만드는 것이다. 결과적으로 이 철물 세일즈맨은 래리가 처음에는 무섭게 그에게 맞섰지만 결국 이를 승인함으로써 조롱하는 데 성공한다.

히키는 또한 래리가 초연한 태도의 가면을 벗어주기를 제안한다. 히키는 ‘특별 관람석에 있는 늙은 바보 철학자’라고 래리를 칭하면서 ‘연민의 정당한 방법’으로 패릿을 도와줄 책임감을 받아들이라고 주장한다. 그가 의미하는 정당한 방법은 자신이 아내의 고통을 죽음으로 끝낸 것처럼, 패릿같은 가련한 친구들을 격려하기에는 래리의 방법이 너무나 소극적이어서 거짓으로 계속 자신을 속이도록 부추기고 있다며 “encouraging some poor guy to go on kidding himself with a lie (629)”라고 지적한다. 히키의 주장에 반박하면서 래리는 이 극 전면에서 패릿이 끈질기게 조르고 있는 사랑을 거부한다. 그러나 결국에는 히키는 특별관람석의 지위에서 래리를 끌어내리는 데 성공한다. 이 세일즈맨의 분노에 찬 고백이 마침내 젊은 청년을 죽음으로 몰아붙이도록 - 패릿의 가장 관심 있는 영역이라고 믿는다는 전제 하에 - 래리를 행동에 옮기게 한다. 패릿의 시체가 길바닥에 떨어지는 소리를 들었을 때 래리는 더 이상 초연한 태도를 유지할 수 없다. 또 래리의 “pipe dream”도 자신의 행위로 말미암아 사라져 버렸다. 자신이 그토록 즐겼던 환상에서 벗어나고 더욱이 젊은 친구의 죽음에 대한 책임감까지 짊어지게 된 래리는 이제 진정으로 죽기를 고대한다. 자신들의 “pipe dream”을 포기한 이후 호프와 다른 거주자들처럼 래리도 의식을 잃어버리고 싶은 상태를 경험한다. 그러나 래리의 상태는 더욱 지각력이 있는 탈 무정부주의자로서, 그의 친구들처럼 그렇게 쉽게 회복할 수 없다. 그는 극이 끝날 때 환상에 둘러싸인 무리들의 시끌벅적한 소음은 안중에 없고 먼지 낀 유리 창가 옆에서 앞을 응시한 채 홀로 앉아 있다.

각성의 결과로서 죽게 되는 세 번째 인물은 히키이다. 그는 이미 획득했다고 주장하는 ‘평화’로 높은 위치에 있다고 상상하는 신의 모습처럼 자신을 신임하고 있는 친구들을 불시에 방문한다. 해리의 생일 축하식을 거행하는데 지시하기에 앞서 히키는 거의 50대와 60대인 그들에게 ‘소년 소녀들이여’라고 부르며 연설을 하고 그들이 마치 유치원생인 것처럼 큰 소리로 압도한다. 해리 술집의 온순한 거주자들에게 히키의 명령은 무섭도록 권위적이다. 패릿은 이에 대해 래리에게 솔직하게 말하고 래리도 시인하자 다음과 같이 말한다.

I'm scared of him, honest. There's something not human behind his damned grinning and kidding.

Ah! You feel that, too?(635)

이것이 사실로 판명될 때 그들의 불안한 마음에는 타당한 근거가 있다. 히키가 그들에게 파는 평화라는 상품명은 ‘죽음’이라고 부르는 것이다.

히키도 래리처럼 자기 기만적 인물이다. 그는 현실을 직시함으로써 평화를 찾았다고 주장하지만 그 역시도 허상을 꿈꾸고 있다. 그의 원초적 환상은, 자신이 주기적으로 음주를 하며 매춘부를 탐닉해서 끊임없이 실망시켜버린 아내 이블린을 다시는 실망시키고 싶지 않아서, 또 사랑했기 때문에 죽였다는 것이다. 히키는 또한 그가 개선될 수 있을 거라고 믿는 자신의 환상과 이블린의 환상을 깨뜨림으로써 평화를 얻었다고 믿는다. 게다가 히키는 이렇게 어렵게 얻은 평화를 친구들에게 전파하러 왔다고 말하며 그의 허상을 키우고 있다.

아이러니컬하게도, 모든 사람을 구원하려는 히키의 이러한 강렬한 노력이 자신이 평화스럽지 못하고 실은 자신을 구원할 가망성이 없다는 사실을 감지하게 한다. 모든 사람을 포주로 바꾸어 버릴 시도를 한 바텐더 로키에 관해서 래리가 했던 언급은, 히키가 아주 뛰어난 재능으로 자신의 개혁 노력에 적용하고 있는 부분이다.

No, it doesn't look good, Rocky. I mean, the peace Hickey's brought you. It isn't contented enough, if you have to make everyone else a pimp, too.(687)

로키가 자신의 직업(로키는 포주이다)에 대해 좀 더 편안하게 느끼려고 세상사람 모두를 포주로 바꿀 필요가 있는 것처럼 히키도 자신의 평화를 정당화시키기 위해 모든 사람의 꿈을 파괴하려고 한다. 바꾸어 말하자면 히키의 평화는 자신이 감행했던 행위와 견줄 수 있게, 친구들이 자신들의 환상을 깨뜨림으로써 평화를 찾을 때 얻을 수 있기 때문이다. 사실 그 친구들이 비참하게 되었을 때, 그들이 꿈

을 가지고 살려는 욕망을 파괴해버린 장본인으로 자신이 비취질 때 절망에 빠진다. 이 때 래리는 다음과 같이 날카롭게 히키를 지적한다.

He's lost his confidence that the peace he's sold us is the real McCoy, and it's made him uneasy about his own.(688)

히키는 개인적 실패를 깨닫고 경찰을 부른다. 자신의 죄를 고백하고서 히키는 잡히지 않았던 평화를 이제 전기의자에서의 죽음으로 찾고자 한다.

살인행위를 회상하고 뒤이어 자신이 웃었고 아내를 “damned bitch”라고 불렀던 것을 기억하자마자 히키는 순간적으로 무시무시한 진실을 인지하게 된다. 즉 자신은 그 말을 했던 처음부터 이블린을 증오하고 있었음에 틀림없다는 것이다. 자신을 혐오하게 만들었던 아내의 끊임없는 용서에 히키는 분개했었다. 난폭한 행위가 미움이 아닌 사랑이 원인이었다는 자신의 “pipe dream”을 지속해나가는데 지친 히키는 아내를 “bitch”라고 불렀을 때 자신이 미쳤음에 틀림없다고 항변한다. 그는 해리 호프에게 이 사실을 확증해달라고 빈다. 그가 이블린을 사랑한다고 꿈 꾸는 것이 그의 생애에서 가장 중요한 것이다. 그는 극 초반부터 래리에게 자신은 지극히 정상이라고 확신시킨 바 있지만, 지금 호프 술집에 있었던 그 기간 내내 비정상이라고 증명할 때조차도 그 환상을 보호하기 위해서라면 어떤 것이라도 동의할 것이다. 경찰이 사형으로부터 히키를 구제하기 위해 변호의 구실인 정신 이상자로 조서를 꾸밀 것을 제시하자 그는 다음과 같이 격렬하게 저항한다.

God, you're a dumb dick! Do you suppose I give a damn about life now? Why, you bonehead, I haven't got a single damned lying hope or pipe dream left!(703)

히키는 정신 이상자라고 자신을 확신시키려고 애썼지만 성공하지는 못했다. 가

장 소중히 다뤄온 환상(그가 이블린을 사랑한다는 것)을 벗어버린 히키는 패릿과 래리처럼 극의 결말에서 의식을 잃기를 바라며 전기의자에서 죽을 준비를 한다.

히키의 정신 상태에 대한 의문은 비평가와 관객들에게 오랫동안 문제가 되어왔다. 영(Stark Young)과 맥카시(Mary McCarthy)를 위시한 비평가들은 첫 공연을 본 후 히키가 비정상적이라고 단정했다.⁴¹⁾ 극중 래리는 히키에게 ‘미친’이란 말을 쓴다. 그러나 래리는 패릿과 다른 사람들을 말할 때 “...the whole misbegotten mad lot of us(570)”라며 ‘미친’이라는 표현을 강조한다.

히키의 유약한 그림자이자 어머니와의 싸움을 대리해서 히키의 아내와의 갈등을 풀이하는 패릿은 주저하지 않고 히키의 비정상을 ‘허세’의 구실로 언급한다. 최근의 비평에서는 대부분 히키가 비정상적인 상태에 대해서 자신을 기만하고 있다는 데 동의한다.⁴²⁾ 발로우(Judith Barlow)는 1985년 논문에서 비정상적인 상태를 언급한 수많은 표현을 의미심장하게 압축한다. 그녀는 히키가 적어도 무대에 선 마지막 순간 이전까지는 비정상적이었다고 관객이 손쉽게 결론을 내리도록 하지 않았다고 결론짓는다.⁴³⁾

히키의 마지막 장면들은 텍스트상 모호하다. 그가 아내를 죽였다고 말했다 때 제정신이 아니었다는 것을 호프와 다른 친구들이 받아들이도록 하기 위해 적어도 두세 차례의 다른 말들을 하며 변론을 하고 있다.

I remember I stood by the bed and suddenly I had to laugh. I couldn't help it, and I knew Evelyn would forgive me. I remember I heard myself speaking to her, as if it was something I'd always wanted to say: "Well, you know what you can do with your pipe dream now, you damned bitch!"(700)

41) Judith E. Barlow, *Final Acts: The Creation of Three Late O'Neill Plays* (Athens: University of Georgia Press, 1985), pp. 34-35.

42) Robert Brustein, *Theatre of Revolt* (Boston: Little, Brown, 1964), p. 346.

43) Barlow, *Final Acts*, pp. 34-35.

그는 또 다음과 같이 그들에게 훈계한다.

Boys, you're all my old pals! You've known old Hickey for years! You know I'd never—(*His eyes fix on Hope.*) You've known me longer than anyone, Harry. I must have been insane, don't you, Governor? (701)

호프는 히키의 주장이 암시한 바를 알기 시작했다는 듯이 드러내놓고 열성적으로 다음과 같이 대답한다.

...Insane? You mean — You really went insane? (*At the tone of his voice, all the group at the tables by him start stare at him as if they caught his thought. Then they all look at Hickey eagerly, too.*) (701)

히키는 그들이 자신에 대한 관심이 바뀐 이유를 알지 못한 채 다시 한 번 비정상적인 상태에 대해서 변론한다.

Yes! Or I couldn't have laughed! I couldn't have said that to her!...(As the policeman arrest him] to Hope — pleadingly) You know I couldn't say that to Evelyn, don't you, Harry—unless—.(701)

호프는 자신과 그의 친구들이 경험한 바 있는 '진실'에 직면하는 일을 거부할 수단으로 히키의 "And you've been crazy ever since? Everything you've said and done here—.(701)"라는 변명을 포착한다. 호프가 무엇을 생각하고 있는 지를 갑자기 깨달은 히키는 짐짓 이전의 겸손한 말투로 술집 주인인 호프를 비난한다. 그러나 호프의 얼굴이 굳어지면서 외면하자 히키는 이블린을 사랑했다는 자신의 허상을 정당화하는데 좌절하고 호프가 자신에게 듣고자하는 고백을 다음과 같이 한다.

Yes, Harry, of course, I've been out of my mind ever since! All the time I've been here! You saw I was insane, didn't you?(701~2)

히키는 호프에게 자신이 훨씬 전부터 미쳤었다고 말하고, 술집 거주자들에게 이전의 환상을 되찾아서 그들의 생기를 다시 얻도록 허용하겠다는 호프의 제안에 굴복한다. 히키의 용인이 성사된 것이다. 그는 호프와 술집 거주자들이 그들의 허상을 되찾도록 승인을 해준 대가로 그들은 히키의 증언에 지지해 줄 것이다.

그러나 다음과 같이 히키가 전기의자에서 죽기를 원하는 그 이유를 경찰에게 설명할 때 결정짓지 못하는 모호함이 남는다.

(With a strange mad earnestness) Oh, I want to go, Officer [to face punishment]. I can hardly wait now. I should have phoned you from the house right afterwards. It was a waste of time coming here. I've got to explain to Evelyn. But I know she's forgiven me. She knows I was insane. You've got me all wrong, Officer. I want to go the Chair. (702~3)

'*strange mad earnestness*'로 묘사된 히키의 모습은 그가 정신적으로 불안정한 상태에 대한 자기를 기만하고 있다고 결론내린 관객을 당황하게 만든다. 극이 시작될 때부터 오닐은 히키가 '비정상적인 상태' 옳고 그름을 판단할 수 없거나 저항할 수 없을 정도로 충동적인 사람이었음을 말하고 있는가? 그렇다면 이블린의 죽음에는 아무 책임이 없다는 것인가? 이러한 해석은 극을 축소해버리는 경향이 있을 것이다. 환상 속으로 물러서려고 하기 전에 순간적으로나마 이블린에 대한 미움을 직면한 중압감이 마침내 히키를 벼랑 끝으로 내몰았다고 해석하는 것이 더 타당하다. 술집 거주자들이 자신의 일시적인 정신이상 상태를 받아들이도록 필사적으로 변명해왔던 그 사실 자체가 히키 자신이 그 설명에 불만족스러워하고 있음을 말해준다. 그는 자신의 기운을 북돋우기 위해 그들이 수용해주는 것이 필요하다. 그러

나 그가 친구들의 승인을 얻어냈다고 인정을 하더라도 그의 불안은 사라지지 않는다. 그의 마음은 중압감으로 산산조각이 나기 시작한다.

전기의자로 가기를 원하며 그래서 이블린에게 모든 것을 설명할 수 있기를 바란다. 히키가 마지막 대사를 하고 나서야 그가 기만적이었지만 이성적으로 비취진다. 그러나 이러한 말에서 그의 이성적 힘은 빛나간 듯 보인다. 마치 그가 충분히 빠르게 말을 하지 못하는 것처럼, 그의 말은 짧고 문장이 끊기며 숨도 쉴 수 없을 정도의 절망감이 있다. 내세에서 이블린을 만나서 다시 용서를 빌려는 그의 계획은, 결국은 상처주고 용서받는 일이 그녀를 살해하게 만드는 악순환으로 이어질 것임에 냉담할 뿐이다. 그는 아내를 'bitch'라고 불렀을 때 자신이 미쳤었다고 주장할 만큼 그 정도로 미쳐가는 과정에 있는 것처럼 보인다. 다음과 같은 말을 함으로써 그는 한 번 더 이성적으로 보인다. 그는 이블린에 대한 새삼스러운 미움에 통곡한다.

Do you suppose I give a damn about life now? Why, you bonehead, I haven't got a single damned lying hope or pipe dream left!(703)

이블린을 사랑했다는 환상에서 벗어난 히키는 전기의자에서 죽을 각오를 하고 있다. 그러나 잠시 뒤 경찰에게 끌려가기 직전 그의 고뇌에 찬 마지막 대사에서 히키는 비정상이라는 구실로 자신의 환상과 다시 싸우고 있다.

All I want you to see is I was out of mind afterwards, when I laughed at her! I was a raving rotten lunatic or I couldn't have said—Why, Evelyn was the only thing on God's earth I ever loved! I'd have killed myself before I'd ever have hurt her! (703)

따라서 관객은 히키가 연속적으로 내뱉는 마지막 대사에서 세 경우의 다른 히키의

모습을 만난다. 즉 죽어서 아내를 만날 것에 대해 재질대는 정신적으로 불안정한 사람과 또 자신에게 직면한 무자비한 진실에 고뇌하는 선견지명이 있는 사람 그리고 어떠한 값을 치르든지 가장 소중히 길러온 환상을 지키기 위해 투쟁하는 이상가, 바로 이것이다. 다양한 인격체의 형태로 나타난, 마치 합성사진 같은 인간이 동요하고 있는 것이다. 3부작 『상복이 어울리는 엘렉트라』에서 처음에는 빠르고 자신 있는 말투로 자신의 누이에게 함께 살자고 청혼하고, 그런 다음 자신과 함께 경찰에게 가서 고백하자고 누이에게 빌며, 마지막에는 자신을 부르는 소리를 들었다면서 죽은 어머니에게 즉각적으로 대답하는 오린 마농 처럼 히키도 이 극의 결말부분에서 정상과 비정상 사이를 오가고 있다.

『얼음장수 오다』의 도발적인 결말은 특히 좋다. 이 극의 모든 것을 실질적으로 최고의 결론으로 이끌어내고 있다. 따라서 ‘완성 또는 일치를 이루는 방향으로의 내적인 움직임’으로 표현한 허트(David F. Hult)의 결론에 대한 정의를 충실히 이행하고 있다.⁴⁴⁾

『얼음장수 오다』에서 물리적 액션이 부족하다고 할지라도 극 초반에 펼친 수수께끼 같은 인물들이나 핵심 문제들에 대한 답변으로 극 전면에 ‘움직임’은 발생한다. 가장 중요한 문제는, 살롱의 바깥 세계로 통한 객관적인 세상에서 사람들이 현실을 직시할 것을 주장하는 히키와 사람들은 지나치게 힘든 현실을 견딜 수 없어서 꿈이 필요하다고 주장하는 래리와 그의 철학적 갈등상황을 어떻게 해결하는가이다. 건물 안에서 긴장감 - 4시간 반 동안 독자나 관객의 주의를 끄는 - 을 돌게 하는 중요한 두 번째 수수께끼는 유흥을 추구하는 술꾼이 무자비한 개혁가로 급변하게 한 히키의 본성이다. 세 번째 문제는 래리의 초연한 태도가 분명히 망상적이라는 것이다. 패릿이 요구하는 것 때문에 초연한 태도를 일관한 래리의 탈 무정부주의자의 자리를 박탈당하게 될 것인지, 혹은 그 요구에 대한 답변이 패릿에게 어떤 영향을 줄 것인지 관객들로 하여금 호기심을 불러일으킨다.

44) David F. Hult, Preface to *Concepts of Closure*, Yale French Studies 67.(New Haven: Yale University Press, 1984), iv-v 장 참조.

극은 점차 처음에 던진 이러한 질문에 해답을 구하는 쪽으로 움직이며 - 아직 해답은 나오지 않지만 - 따라서 극 전반에 걸쳐 과정을 진행하는 것으로 결말을 구성한다. 객관적인 현실과 환상(극 전체가 몰두하고 있는바)의 상호 중요성과 관련되어 있는 첫 번째 질문에 대한 답은 그들의 삶에 핵심을 주는 환상으로서의 귀환으로 결론짓는다. 이들의 귀환은 관객들에게 두 가지의 분명한 결말에 대한 신호로 귀결한다. 즉 평형상태를 이루는 구조의 변화 또는 더 진행할 것이 없는 상태, — 가장 개연성 있게 성공을 이루는 사건⁴⁵⁾ 그리고 의미의 생성⁴⁶⁾ —그러므로 이 극에서 주지하는 바는, 생존하기 위해서 사람들은 꿈이 필요하다는 것이다. 이 극 마지막 순간에, 술집 거주자들이 부르는 유쾌한 불협화음의 노래는 겔라크(John Gerlach)가 ‘자연스러운 종료’라 부르는 결말을 구사하고 있다.⁴⁷⁾ 한 인물이나 등장 인물들이 행복을 얻을 때 비록 그 행복이 아이러니하거나 자기기만적인 결과라 할지라도 그들의 환상이 이루어질 가망이 거의 없음을 보여주는 술집 거주자들의 경우에는 특히 그럴만하다.

무엇이 히키를 바꿔게 했는가의 질문은 2막과 3막 그리고 4막에서 술집 거주자들에 의해 면밀하게 조사가 이루어진다. 히키가 오로지 점진적으로만 해답을 밝힘으로 다시 한 번 ‘결말은 시작과 중간으로 이루어지는’⁴⁸⁾ 방식을 구사하고 있다. 2막이 끝나가는 가운데 술집 거주자들은 히키가 자신의 아내와 얼음 장수에 대해 일상적 농담을 하고 있지 않다는 사실에 주목한다. 그의 아내는 마침내 그 얼음장수와 달아나 버렸는가? 히키는 그들의 추측에 자신의 아내가 죽었다고 대답하지만 이번에는 어떻게 혹은 왜 죽었는지 말하지 않는다. 3막에서는 술집 거주자들이 이블린의 죽음의 원인이 무엇인지에 대해 궁금해 한다. 히키가 계속해서 자신을 개선하는데 실패하므로 그녀는 자살을 했을 거라고 사람들은 추측한다. 히키가 대답

45) Smith, *Poetic Closure*, p. 34.

46) Schlueter, *Dramatic Closure*, p. 23.

47) John Gerlach, *Toward the End: Closure and Structure in the American Short Story* (University: University of Alabama Press, 1985), p. 9.

48) Schmidt, *How Dramas End*, p. 12.

하는 데에 있어, 자신을 변하게 한 사건에 대한 더 많은 정보를 추가하면서 이블린은 머리에 총알이 관통해서 죽었다고 밝힌다. 다시 한 번 그는 중요하고 세부적인 사항, 즉 최종적으로 마지막 장면에서 밝혀지게 되는 그 행위의 가해자를 빠뜨린다. 4막이 열리면서 로키는 이미 아내를 죽인 사람은 히키라고 추측하고 있다.

De Chair, maybe dat's where he's goin'. I don't know nuttin', see, but it looks like he croaked his wife.(683)

히키의 장황한 고백이 로키의 추측을 증명하지만, 사랑해서 아내를 죽였다는 히키가 제시한 동기는 관객을 위시하여 모든 사람들에게 충격을 준다. 더욱 놀라운 일은 그가 즉각적으로 부인했던 바, 그가 이블린을 증오했다는 사실을 순간적으로 깨닫는다는 것이다. 꿈을 깨뜨려 현실을 직면해야 한다고 주장한 자가 자신의 동료들보다 더 용기 있게 심리적으로 진실을 직면할 수 없다.

래리의 처연한 태도에 관한 세 번째 극 중 문제는 히키가 경찰에 의해 끌려간 이후 해결된다. 히키의 고통에 눈에 띄게 반응하는 래리는 마침내 자신의 특별 관람석 자리를 뜨게 되고 패릿을 돕고자 한다. 그리고 히키와 거의 병행해서 그의 입지 또한 밝혀진다. 패릿을 위한 래리의 행동은, 술집거주자들이 자신들의 “pipe dream”을 되찾는 것으로 결말을 암시하듯이 또 다른 구조상의 ‘변화’이다. 술집 거주자들이 술 마시고, 웃고, 노래 부르며 ‘희망’의 갱신식을 거행할 때 래리는 창을 마주하고 혼자서 앉아 있다. 히키가 래리에게 별명을 붙여준 대로 이 ‘늪은 바보 철학자’는 패릿을 돕기 전에는 고독을 가장하고 있었다. 빛을 본 이후에 동굴로 돌아와서 자신의 동료 수감자들을 도우려하지만 그들에 의해 거부당하기만 하는 플라톤의 소속되지 못하는 철학자처럼, 이제 행동을 감행한 래리는 동료 그룹으로부터 자신을 진실로 분리시켜버렸다.

극 중 문제를 해결하는 것으로 구조를 펼쳐 나감으로써 스미스(Barbara Herrnstein Smith)가 더 이상 발생할 일이 없는, ‘예상할 것이 없는 것’⁴⁹⁾으로 정의

한 상태에 관객들이 돌입해서 완전함을 느끼고 있다. 슬루에터가 극적 결말에 필요하다고 주장한 의미의 생성도 완수되었다. 더욱이 소설적 결말에 관련해서 토르고프닉이 주장한대로⁵⁰⁾ 결말은 아주 명료하게 행위의 정수를 밝힌다. 비전 있는 사람은 삶이 너무나 끔찍해서 단순히 생존하기 위해 술과 꿈을 통해서 삶에서 물러서 있어야 하는 다수의 사람들을 돕기 위해 노력을 해야 한다.

술에 취한 휴고는 다음과 같이 비참한 신세와 일반적 두려움에 대해 생생하게 표현하고 있다.

Please, for God's sake! [Buy me a drink.] I am not drunk enough! I cannot sleep! Life is a crazy monkey-face! Always there is blood beneath the willow trees! I hate it and I am afraid!(680)

만약 휴고의 절망의 절규가 엘리엇의 『황무지』 (*The Waste Land*, 1922)의 화자의 목소리와 유사하게 들린다면, 갈증, 근심 그리고 불안에 대한 유사한 표현이 휴고의 목소리에서 더 앞서고 있다.

If there were only water amongst the rock
Dead mountain mouth of carious teeth that
cannot spit
Here one can neither stand nor lie nor sit...⁵¹⁾

또한 휴고의 말은 베케트(Beckett)의 『고도를 기다리며』 (*Waiting for Godot*, 1954)

49) Smith, *Poetic Closure*, p. 34.

50) Marianna Torgovnick, *Closure in the Novel* (Princeton University Press, 1981), p. 6-7.

51) T. S. Eliot, "What the Thunder Said," from *The Waste Land* (lines 338-45), in *Complete Poems and Plays: 1909-1950* (New York: Harcourt, Brace, 1952)

에서 에스트라곤(Estragon)이 "What'll we do what we do?(46)⁵²"라고 희망이 없음을 표현하고 있는 것에서 한 시기를 앞서 바라보고 있다.

사람들은 함께 하지만 그들은 진실로 혼자이다. 호프의 술집 거주자들은 어떤 신중한 방법으로 서로를 돕지 않는다. 예를 들면 집 주변을 걷는 그의 무서움에 그들에게 재정적으로 도움을 준 술집주인인 호프와 동반하려는 사람은 없다. 자신들의 '구세주'라고 공공연하게 말한 히키조차도 해리의 가련한 요청에 부정적으로 "No, Harry. Can't be done. You've got to keep a date with yourself alone.(673)"와 같이 반응한다.

'공유하는 상황'이라기보다 함께 있는 것에서 얻는 술집 거주자들의 유일한 위안은 그들의 "pipe dream"을 존중하고 서로 강화하는 것이다. 히키가 그들에 대한 허상을 버리라고 충동할 때 그들은 서로 지원해주는 역할조차도 못한다. 만약 그들이 자신들에 대한 미망을 깨우치게 되어야 한다면 다른 사람들도 그래야 하는 것이다. 예를 들면 히키가 로키를 몰아붙인 대로, 3막에서 마침내 자신을 포주로 인정하자 로키는 동료 사람들을 매춘부라고 주장함으로써 그들의 비위를 거스른다. 로키는 자동차에 거의 치일 뻔했기 때문에 오랫동안 심사숙고했던 행보에서 서둘러 되돌아왔다는 호프를 비난한다. 그러나 4막에서 히키가 고백한 이후 로키가 자신이 포주가 아닌 바텐더라는 환상을 품게 되자 퍼얼(Pearl)과 마지(Margie)는 매춘부가 아니라 행실이 단정치 못한 여자들이라고 꾸며댄다. 그는 또한 자동차에 대한 호프의 망상에도 다음과 같이 허용해준다

De automobile, Boss? Sure, I seen it! Just missed yuh! I thought yuh was a goner.(706)

해리의 술집에서 같이 술을 마시고 꿈을 꾸는 거주자들의 특징은 동료의식이라

52) Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, act 2 (New York: Grove Press, 1954), p. 46.

기 보다는 분리된 존재들이다. 예를 들면 래리는 필사적으로 청원하는 패릿을 되풀이해서 거부한다. 문자 그대로 등을 돌려버린다. 참고로, 잠긴 문들은 래리만이 유일하게 ‘분리된’ 인물이 아님을 제시한다. 만약 래리가 히키와 패릿의 침입을 막기 위해 문을 잠근 것이라면, 20년 동안 친구로 지낸 모셔(Mosher)와 맥글로인(McGloin)도 거리낌 없이 서로 문을 잠근다. 개별적인 거주자들의 고립된 상태이거나 또 ‘잠긴’으로 표현되는 잠긴 문들의 이미지는 또 다른 적절한 이미지로 한층 강화된다. 즉 술집 거주자들이 해리의 그늘을 떠나 세상으로 돌아갈 준비를 하는 만큼, 쌓여만 가는 원치 않은 ‘열쇠들’인 것이다. 다소 늘어만 가는 열쇠의 수는 다음 10년 동안 나타나기 시작한 수많은 부조리극의 특징을 나타내는 대상의 증식을 나타낸 듯하다. 그러나 이오네스코(Eugene Ionesco)의 『의자들』(*The Chairs*, 1952)에서 셀 수 없는 의자나 혹은 셰퍼드(Sam Shepard)의 『트루 웨스트』(*True West*)에서 무해한 토스터기와는 달리 열쇠는 이 극에 있어서 잠겨진 문들에 대하여 중요한 상징으로 보인다. 『황무지』(*The Waste Land*)의 결말 부분에서 화자는 현대인이 거부해 온 구원의 기회를 암시하면서 잠긴 문에 한 번씩 밀어놓는 열쇠에 대해 언급한다. 엘리엇의 작품에서 정신적으로 죽어버린 시의 세계에서 회복하는 삶의 열쇠는 갇혀진 개개인의 자아에서 벗어나서 다른 사람과 함께 합류하는 것이다. 『얼음장수 오다』에서 패릿을 위한 래리의 최종적 액션은 그 결과가 애석하기는 하지만 긍정적인 메시지를 담고 있다. 즉 지적인 우울감의 대가는 책임감이다. 플라톤이 『공화국』에서 주장했듯이 비전 있는 사람은 대중을 도우려는 노력을 마땅히 해야 한다. 홀로 빛 속에서 오래 머무를 수 없고 동굴 속에 갇혀있는 자들 사이로 다시 내려와서 그의 능력이 되는 한 무엇이든지 이롭게 해야 한다.⁵³⁾ 만일 세상을 구원하는데 어떠한 열쇠나 희망이 있다면 그것은 행동에 있어야 하며 무슨 일이 있어도 함께 해야만 한다. 따라서 이러한 메시지는 오닐이 『얼음장수 오다』를 완성한 때인, 1939년이 저물 무렵 그 시대의 정치적 상황을

53) *Republic* 7.519-20 in *The Collected Dialogues of Plato*, ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns, Bollingen Series 71(Princeton: Princeton University Press, 1963).

연상시키기도 한다.

오닐이 일반 사람들의 상황에—술집 거주자들의 존재가 여성의 자궁 속에 있는 상태를 암시—대한 비전을 바탕으로 한 이 극에 나타난 엄청난 길이와 반복성은 많은 논쟁거리가 되어온 만큼 전반적 장점에서 떨어진 것이 아니라 실은 이 극의 영향력에 기여를 하고 있다. 오닐은 단순히 하층민의 세계를 폭로한 것이 아니다. 그는 그 세계에 관객을 빠뜨리고 있다. 관객이나 독자는 해리 호프의 술집에 살고 있는 인생을 단순히 관찰만하고 있는 것이 아니라 경험한다. 뜻 깊은 행동이나 의사소통의 가능성이 너무나 의심스러워 사람들은 시간을 보내기 위해 자신들에 대한 허구를 만들어야만 하는 세상 - 사람들이 의식을 잃어버리고자 술을 마셔야만 하는 - 에서는 존재에 관심이 있는 것이 전부가 아니다. 오닐은 비상식적인 길이, 반복적인 성질, 그리고 물리적 액션을 삭감함으로써 극중 인물들이 경험한 것에 견줄 수 있는 유약함을 관객들에게 유발시킨다. 만일 독자나 관객이 불안정하게 되면 사실상 관객들이 그러한 상태에 떨어지는 것에 맞서 미리 경고함으로써 오닐이 예술을 통한 그의 의도를 나타내고 있다고 본다. 『얼음장수 오다』에 종종 비교되는 『고도를 기다리며』는 리허설을 하고 있는 동안 베케트가 관객들을 ‘지루하게’ 만드는 표현을 의도적으로 썼다고 한다.⁵⁴⁾ 오닐 또한 시간이 천천히 흐르도록 공연 시간에 대해 언급했던 것은 반복성이 필요하다는 주장을 고수하고 있다. 똑같은 지점이 18번이나 반복되고 있는 사실에 직면했을 때 오닐이 “I intended it to be repeated eighteen times!⁵⁵⁾”라고 대답했다고 랭그너는 전한다.

관객들에게 술집 거주자들의 지독한 권태를 재창조하는 효과를 주는 것과 더불어 거듭되는 반복은 뜻 깊은 시적 기능도 전달한다. 오르(John Orr)는 이 극의 강점이 심포니 음악처럼 점증적이며 재진술과 반복도 진보적이라고 평한다. 또한 함께 취한 액션과 대화도 눈과 귀에 거의 오페라의 효과를 낸다고 말한다.⁵⁶⁾ 그러한

54) John Fletcher, *Samuel Beckett's Art* (London: Chatto & Windus, 1971), p. 67.

55) Sheaffer, *Son and Artist*, p. 572.

56) John Orr, *Tragic Drama and Modern Society: Studies in the Social and Literary Theory of Drama from 1870 to the Present* (London: Macmillan, 1983), pp.

‘반복’의 하나는 ‘기다림’의 개념으로 이것은 극 전면에 걸쳐 여러 가지 방법으로 반복된다. 즉 시작부터 술집거주자들이 히키를 기다림, 래리가 4막에서 패릿의 시체가 길바닥에 떨어지는 소리를 기다림, 그리고 래리가 극이 끝날 때 죽음을 기다림, 바로 이것이다. 또 다른 ‘반복’의 형태는 죽음과 장례와 관련된 말을 반복하는 것으로 이루어진다. 이것은 관객이 이 극에서 3중의 ‘죽음’으로 결론을 내리는 것을 미리 준비하도록 하게 한다. 셋째로 인상적인 반복의 효과는 히키가 1막, 2막 그리고 3막이 끝날 때 썼던 ‘행복’이라는 단어와 관련이 있다.

That's the spirit— don't let me be a wet blanket—all I want is to see you happy—
(616)

Why, all that Evelyn ever wanted out of life was to make me happy.(650)

Then you see it was the only possible way to peace. And you feel happy. Like I did. That's what worries me about you, Governor. It's time you began to feel happy —(680)

친구들을 위한 이 세일즈맨의 행동은 ‘행복’을 제외한 다른 어떠한 일들을 불러일으키기 때문에, 이 단어의 사용은 친구들 상태를 고려해 볼 때 히키의 아이러니하면서도 잘못된 생각을 강조한다.

『얼음장수 오다』에서 반복하고 있는 것 중 가장 뛰어난 효과는, 이 극의 일종의 후렴구로서의 기능을 하는 것으로 휴고가 술 취해서 “The days grow hot, O Babylon! 'Tis cool beneath thy villow trees!” (583)라는 시편 137장의 인용이다.

때때로 버드나무 아래에 ‘피(blood)’라는 단어를 대신 넣음으로 시편을 변형시켜 인용하는 휴고는, 혹독하게 속박하는 바빌로니아 사람들을 즐겁게 해주고 노래 부르기를 강요당하는 시편의 히브리인들의 상황에 역사적으로 자신들을 결부시켜 술집거주자들의 상태를 보편화시킨다. 그러나 나무 위에 자신들의 하프를 걸어두고

189-90.

서 히브리인들은 말한다. 예술을 통해 자신들의 슬픔을 잊지 말자고 하면서 침략자들에 의해 약탈당한 그들이 사랑하는 예루살렘을 기억하자고 주장한다. 히브리인들의 용기에 활발히 비교하면서, 자신들의 허상(pipe dream)에 예속되고 술에 의존하는 호프의 그늘에 유배당한 그들은 의미가 부여되어진 시간 또는 세상을 잊기 위해 극도로 애써서 노래 부른다. 그러나 초시아가 주목한 것처럼 때때로 정신이 돌아 버드나무아래에 표현한 ‘피(blood)’라는 단어를 일부러 집어넣고 서로의 술잔을 사정없이 부딪치며 함께 노래를 부름으로써 귀를 막아버리는 경우일 수도 있다.⁵⁷⁾ 빼앗긴 예루살렘과 자신들이 일치하기 때문에 침략자들을 위한 노래를 거부한 유대인과 ‘예루살렘을 기억하는 일’과 같은 시대상 뚜렷한 목적의 연결고리나 그와 같은 일체감이 부족한 술집 거주자들 사이에서 초시아가 지적한 대치 점은 술에 취해 흥겹게 떠들음으로써 자신들의 정체성이 흐릿해져가기를 또 잊혀져가기를 원하는 그들의 상태를 의미한다. 일찍이 텍스트상 그룹으로 합창한 장면(2,4막)을 준비해온, 그렇지만 이제는 일치를 이루며 노래 부르고 있는 마지막 장면은 불협화음의 ‘예술’로 포장된 속에서도 훌륭하거나 고통에서 벗어날 수도 있음을 제시하지만 그 대가는 자기기만이다.

극을 마감하는 시끄러운 술잔치는 다양한 모습으로 일어나는 죽음 - 패릿, 히키, 래리 - 과 아이러니하게도 대조적인 모습이다. 극의 결말에 술집 거주자들의 몽환적 서술을 통해 그들의 부활된 모습을 본 플로이드는 『얼음장수 오다』의 음조를 ‘절망이 아닌 희망’으로 보고 있으며 오닐의 궁극적 메시지가 ‘죽음이 아니라 삶이다’라고 결론짓는다.⁵⁸⁾ 그러나 관객들은 그것이 무슨 가치 있는 삶이냐고 반박할지도 모른다. 도대체 어떤 수준인가? 술에 취하거나 자기기만 상태로? 술집 거주자들의 마지막 술잔치는 - 경찰에 막 끌려간 그들의 친구 히키의 비참함을 즉시 잊어버리고, 패릿의 시체가 땅바닥에 떨어져 쿵하는 소리도 알아차리지도 못하며 래리의 고통도 무시해 버릴 수 있는(오직 해리 호프만이 래리를 그들에게 끌어들이려

57) Chothia, *Forging a Language*, p. 126.

58) Floyd, *New Assessment*, p. 531.

고 한다) 자기 유도 적이고 마취된 상태로 - 이 세상에서 '행복'이라고 여겨지는 것에 대한 아이러니한 논평이다.

오닐은 이러한 기만적 인물들을 좋아했을 수도 있다. 이들 중 많은 사람들이 젊은 시절 지미 더 프리스트(Jimmy-the-Priest) 부둣가 술집에서 그가 알았던 부랑자들을 표현한 것이다. 그는 또 해리 호프 술집의 기분을 달래주는 듯한 분위기도 알았을 것이다. 그는 많은 직업을 거치면서 그와 같은 장소에서 주기적으로 평화를 찾았다. 그러나 오닐이 술집 거주자들에게서 플로이드가 말한 '희망'적인 상태를 발견했거나 그들이 '행복'을 얻었다는 것을 믿는다고 보기는 어렵다. 1942년 오닐은 술집 거주자들의 방어적인 '허상; pipe dream'은 가련하고 비극적인 것이라 했다.⁵⁹⁾ 오닐이 해리 술집의 분위기를 '깊은 내적 만족'⁶⁰⁾의 하나라고 표현했을 때 아이러니하게 들린다. 유사하게도 오닐의 대리자격인 래리 슬레이드는 다음과 같이 술집 거주자들의 '만족상태'를 언급한다.

I've never known more contented men. It isn't often that men attain the true goal of their heart's desire. The same applies to Harry himself and his two cronies at the far table. He's so satisfied with life he's never set foot out of this place since his wife died twenty years ago. He has no need of the outside world at all.(584)

삶에 너무나 만족한 나머지 20년 동안 건물 내부에 머물러 있는 남자에 대한 래리의 증언은 석연치가 않다. 삶이란 것이 그러한 환경 조건에서 존재하는 것이 가능한가?

사실 '만족'은 오닐의 어휘 속에서 오랜 동안 의심스러운 단어였다. 일찍이 애쉬에게 쓴 편지(1915)에서 그는 '적당히 만족감'을 주는 결말에 불만족하다고 고백했

59) O'Neill, to Dudley Nichols, 16 December 1942, in *Selected Letters*, ed. Bogard and Bryer, p. 537.

60) O'Neill, to Kenneth MacGowan, 30 December 1940, in Barlow, *Final Acts*, p. 27.

다.⁶¹⁾ 6년 후, 그는 ‘행복’을 다음과 같이 정의함으로써 ‘만족’에 대한 개념을 날카롭게 비난했다.

...an intensified feeling of the significant worth of man's being and becoming...not a mere smirking contentment with one's lot.⁶²⁾

거의 20년이 지난 후 『얼음장수 오다』에서 만족의 개념은, 히키가 친구들의 꿈을 몰래 파괴함으로써 스스로의 만족 상태를 증진시키고자 한 것을 고백한 바이다. 히키는 불쌍한 자를 구하고, 그들이 현재의 모습에 ‘만족’하게 하며 자신과의 싸움을 멈추고 여생에 평화를 찾아주기를 원한다고 말한다. 오닐은 정지된 상태의 술집거주자들의 만족이 자신들의 잠재적 생산성에 악영향을 끼치는 것으로 보았다. 비록 51살의 오닐이 ‘손쉽게 얻을 수 없는’ 것에 대한 추구로 낭만적이었던 젊은 시절보다 훨씬 각성된 상태라 할지라도 그는 술로 촉발된 허상(pipe dream)의 만족상태를 인류의 희망으로 믿는 것을 거부하지 않았다. 만약 거부했다면 『얼음장수 오다』는 결코 쓰여지지 않았을 것이다. 오닐은 세상에서 물러나 어디에서나 술로 웅크리고 있을 수도 있었다. 비록 그가 호프의 그늘에서 발견하게 된 위안을 인정한다할지라도 오닐은 그것이 죽음의 한 형태, 중요한 삶에 대한 인간의 가능성을 축소시켜버리는 것이라는 것을 알았다.

결론적으로 『얼음장수 오다』 의미는 극이 끝날 무렵 빠른 속도로 변화무쌍하게 전환되어 나타난다. 핵심으로의 빠른 도약은 종종 모순적인 결과로, 다른 각도에서 관객들이 이 극을 시험하도록 한다. 『얼음장수 오다』 본질은 모호성과 미스터리 그리고 다면적 비전으로 볼 수 있다. 히키의 행위와 동기는 극 전반에 걸쳐 수수께끼이다. 마찬가지로 패릿이 어머니를 배신한 이유, 래리가 특별관람석에 연루되

61) O'Neill, to Beatrice Ashe, 14 January 1915, in "Letters to Beatrice Ashe, 1914-1916"

62) O'Neill, to Malcolm Mollan, December 1921, in *Selected Letters*, ed. Bogard and Bryer, p. 159.

지 않고 피해버리는 까닭 등 구성상 많은 세부사항이 밝혀지지 않고 있다. 『얼음장수 오다』에서 극의 의미는 여러 면을 가진 보석의 아름다움처럼 극의 전환 그리고 변화무쌍한 성질로 인해 한층 높아진다.

이 극의 해석을 시도하는 관객들에게는, 피쉬의 ‘해석’보다는 관객의 ‘구성참여’로 표현한 현대 텍스트의 형태에 걸맞는다.⁶³⁾ 제임스(Henry James) 소설 『용단 속의 무늬』(*The Figure in the Carpet*, 1896)의 화자처럼 관객은 모호한 작품에서 의미를 찾음으로써 결말을 창조하기 위해 고투해야 한다. 히키에 대한 세 가지 다른 견해가 극에서 퇴장하기 전, 마지막 세 마디 대사에서 나타난다. 비슷한 경우로 술집거주자들의 환상으로서의 회귀를 맞는 결론은 희망적이거나 비극적으로, 또는 무심하거나 아주 무자비한 모습으로 다양하게 비춰질 수 있다. 래리도 또 다른 수수께끼 같은 인물이다. 그의 움직임이 술집 거주자들과 연루되든지 안 되든지 그것은 가히 놀랄만한 것으로 보인다. 그의 입장에서 무의식적이라고 할지라도 사실 주어진 극의 결말은 훌륭한 논제거리가 될 만하다. 즉 젊은 사람은 죽음으로 뛰어 내리고 나이든 사람은 더 깊은 죄의식으로 마음이 무겁다. 그러나 래리는 아직까지 극의 주인공이자 동료 거주자들에게 관심을 나타내는 (잘못 지도한 히키를 제외하면) 유일한 인물이며, 마지막에 중요한 비전을 얻는 단 한사람이다.

모든 것의 양면을 연민을 가지고 볼 수 있는 능력을 슬퍼하는 래리와 유사하지만 다른 능력이 있는 오닐은 이 극의 결말에 자신의 다양한 비전을 전개한다. 히키의 종말을 그려내는 방법은 변화무쌍하다. 히키는 세 측면의 다른 각도나 시각으로부터 관객들에게 정신이상자, 현실주의자, 몽상가로 밝혀진다. 그러므로 그에 대한 관객의 시각은 고정적이지 않고 시시각각변하는 다채로운 유리조각처럼 다변적이다. 이러한 전환이 극의 결말에 남겨진 채 계속된다. 『밤으로의 긴 여로』의 결말에는 메어리 타이런에게, 『잘못 태어난 자를 비추는 달』의 결말에는 조시 호간에게 집중한 것과는 달리 『얼음장수 오다』 결론의 핵심은 영상적 속도감으로 계속 전환한다. 4막이 시작될 때 래리, 패릿, 그리고 휴고가 무대 왼쪽 창가 옆 테

63) Fish, "How to Recognize a Poem," p. 326-27.

이불에 함께 앉아있다.

히키는 기나긴 고백을 하고 쉽게 변질되는 성격을 말해주는 마지막 대사를 몇 차례하고 난 후 경찰에게 끌려간다. 다음은 빠르지만 극적인 대화의 교환을 나누고 있는 패릿과 래리에 초점이 맞춰지면서 래리가 패릿이 죽음으로 무대 뒤로 사라지길 지적하는 것으로 결론을 맺는다. 래리가 마침내 인간을 향한 책임감을 깨닫게 되었다는 것을 느낀 관객은 시험의 대상을 인정할 수 있게 된다. 결국 어떤 선택이 패릿에게 존재하는가? 다시 한 번 초점은 자신들의 허상을 되찾고 있는 술집 거주자들에게로 전환한다. 사람들은 생존하기 위하여 꿈이 필요하다고 하는 래리의 극 초기 논지가 술집 거주자들의 새롭게 갱신된 정신에 의해 확증되어 나타난다. 만일 그들의 꿈이 어리석고 비생산적인 것이라면 술집 거주자들 스스로도 다분히 무해하다. 히키가 주장했던 대로 왜 그들은 허상에서 깨어나면 고통을 당해야만 하는가? 아마도 그들의 최소 수준의 삶은 이 세상에서 그들의 가능성의 한계를 말하고 있을 것이다. 다음 차례로, 무언가를 들으려하고 있는 래리에겐 질문이 던져지고 있는 사실을 눈치 챈 휴고는 그를 남겨두고 술집거주자들에게 합류한다. 또 다른 전환으로써 관객은 패릿의 시체가 길바닥에 떨어지는 소리에 래리의 반응을 관찰할 수 있다. 이 ‘늙은 바보 철학자’는 숨이 멎는 듯 진저리치며 대가를 치르는 듯한 감정 행위가 그대로 나타나는 얼굴을 숨긴다. 이 극에서의 마지막 대사로 래리는 젊은 패릿의 죽음을 다음과 같이 애도한다.

Poor devil! (*A long-forgotten faith returns to him for a moment and he mumbles*)
God rest soul in peace. (710)

갑자기 또 다른 변수가 관객들에게 발생한다. 만약 래리가 아버지 없는 이 소년을 사랑할 수 있었거나 마지막 순간에 보인 관심을 이전에 베풀 수 있었다면 그리고 모든 양면에 연민을 가지고 바라보는 바보라고 한 그의 마지막 대사를 고려한다면 래리는 뒤늦게나마 패릿을 돕는 더 긍정적인 방법을 생각했을 수도 있다는 사실을

보여준다. 그렇지만 자신이 실패했다는 감정 때문에 래리는 죽음을 갈망하게 된다. 이제 이러한 전환구도가 다시 술집 거주자들에게로 집중된다. 그들의 즐거운 술 잔치는 패릿의 죽음에 뒤이어 즉각적으로 잔인한 것으로 보여진다. 마지막 전환점은 창문 밖을 응시하고 있는 래리의 비참함에 초점이 맞춰지고 있다.

극의 마지막에 창밖을 응시하는 래리의 이미지는 삶에 의미를 부여하려고 노력하는 예술가의 상태를 보여주고 있다. 30년 동안의 삶을 무정부주의 운동에 헌신했지만 그들 인간들의 탐욕에 환상이 깨어져 버렸다. 1940년, 래리처럼 오닐도 극작을 통해서 인간을 구원하기 위해 거의 30년의 세월을 보냈다. 이미 7,8년 동안 애써왔던 미국인의 탐욕에 관한 주제로 11편의 희곡집을 계획했던 오닐은 그 때 심각하게 다음과 같이 각성했다.

The cycle is on the shelf, and God knows if I can ever take it up again because I cannot foresee any future in this country or anywhere else to which it could spiritually belong...⁶⁴⁾

특별관람석으로 물러서 있으려고 한 래리처럼 오닐도 사람들을 변화시키려는 데에 불합리를 보았다. 그러나 패릿에게 무관심할 수 없는 래리처럼 오닐도 계속해서 극을 쓰지 않을 수 없었다. 그러나 격렬한 낭만적 설정과 경지에 이르는 메시아적 결론은 그의 극에서 사라졌다. 각성하고 오닐은 자신이 본 바를 쓸 수 있었다. 그러나 이러한 강력한 감정과 윤색하지 않은 비전은 극작에 대한 인간적 희생을 치르고서야 얻을 수 있었다. 이를 바탕으로 후기 극에서 특징 있는 주제들로 논쟁의 여지가 없는 대작이 탄생한다. 아이러니하게도 오닐은 세계의 문제점들을 해결하려던 시도를 접은 바로 이 시점에 ‘인간 삶의 끊임없는 본성에 오류 없이 만족스러운 결말을 작품에 부여하는,’ 예술가적 딜레마를 해결한 것으로 보인다.⁶⁵⁾ 오닐

64) O'Neill, to Lawrence Langer, 17 July 1940, in *Selected Letters*, ed. Bogard and Bryer, p. 510.

의 극에 나타난 정직성과 성실성은 관객에게 어떠한 기교적 결말을 부과하지 않고 단지 관객으로 하여금 결론으로 이끌어갈 여러 가지 함축적인 요소를 표현하고 있으며 또한 남겨 두고 있다. 이는 오닐의 극에 나타난 정직성과 성실성 관객에게 어떠한 기교적 결말을 부과하지 않고 단지 관객으로 하여금 결론으로 이끌어가는 여러 가지 함축적인 요소를 표현하고 있으며 남겨두고 있다. 이는 오닐이 결말을 내는 기교의 진보가 최고조임을 나타내 준다.

오닐 스스로 다음과 같이 말해왔던 것으로 이 극에 대한 자부심을 보인다.

...the most satisfying work of all, up to that date - [it was finished before *Long Day's Journey into Night* and *A Moon for the Misbegotten*, O'Neill's other late masterpieces, were written] ... because it leaves me with no feeling that I fell down on the job in one way or another, that it should be much better, that I failed to realize my highest hope for it. For me at least, *The Iceman Cometh* is all I wanted it to be - ...and is fine drama.⁶⁶⁾

작품을 끝내는 데 어려움을 겪은 젊은 극작가로서 그로 말미암아 종종 술을 탐닉했던 오닐에게서 『얼음장수 오다』는 절망감에 사로잡힌 그 당시, 극작을 통한 개인의 만족감을 드디어 안겨준 작품임을 시사한다.

C. *Long Day's Journey into Night* : 생존방식의 다양성

오닐 극을 일반적으로 적대시한 비평가들조차 『밤으로의 긴 여로』에 대해서는

65) David H. Richter, "Closure and the Critics" *Modern Philology* 80, no.3 (1983), p. 287.

66) O'Neill, to Norman Holmes Pearson, 18 June 1942, in *Selected Letters*, ed. Bogard and Bryer, p. 530.

‘작가로서 더할나위없는 절정에 달한 극’⁶⁷⁾이라고 극찬을 한다. 엔젤은 이 작품은 『얼음장수 오다』와 더불어 미국 최고의 두 작품 중 하나라고 평했다.⁶⁸⁾ 오닐 자신도 이제까지 쓴 극 중 『밤으로의 긴 여로』는 최고라고 생각했다.⁶⁹⁾ 이 작품은 극의 복잡성, 신뢰할 만한 인물 구성뿐 아니라 결말부분의 탁월성으로 갈채를 받았다. 1964년 브루스타인(Robert Brustein)은 이 작품의 4막과 최종 막을 일컬어 ‘모든 극문학 중 가장 강력한 장면’에 속한다고 극찬했다.⁷⁰⁾ 더욱이 최근에 베를린은 이 극의 마지막 연속 장면에 대해서 미국 드라마 역사상 가장 효과 있는 구성 방법으로 평가했다.⁷¹⁾ 이 극의 결말에 대한 높은 평가가 어디에서 비롯되는가를 살펴 볼 필요가 있을 것 같다.

『밤으로의 긴 여로』극을 처음 접하면 불가항력의 단순한 전개가 펼쳐지고 있음을 볼 수 있다. 막이 열리면서, 1912년 여름 아침 시간에 23살의 에드먼드(Edmund)는 이미 병이 심각한 상태이고 아버지인 제임스 타이런(James Tyrone)과 33살의 형 제이미(Jamie)가 근심에 빠져 있다. 약물 중독에서 회복단계에 있는 어머니 메어리(Mary)가 에드먼드의 건강을 염려하여 다시 약물 중독에 빠져버리지 않을까 걱정하며 지켜보고 있다. 가족들의 끊임없는 언쟁과 아직 확정적으로 진단이 되지 않았지만 에드먼드가 폐병이라는 사실에 직면하기를 피하기 위해 하는 게임과 메어리의 불안한 상태는 이 모든 것과 관련해 조짐이 좋지 않다. 제임스는 짓궂은 운명을 다음과 같이 탓한다.

67) Maya Koreneva, "One Hundred Percent American Tragedy: A Soviet View"(n.d.). in *Eugene O'Neill: A World View*, ed. Virginia Floyd (New York: Frederick Ungar, 1979), p. 170.

68) Edwin A Engel, "O'Neill 1960," *Modern Drama* 3, no.3 (1960): p. 221.

69) O'Neill, to Sean O'Casey, 5 August 1943, in *Selected Letters*, ed. Bogard and Bryer, p. 546.

70) Brustein, *Theatre of Revolt*, p. 350.

71) Normand Berlin, "The Beckittian O'Neill," *Modern Drama* 31, no. 1(1988): pp. 33-34.

It's damnable luck Edmund should be sick right now. It couldn't have come at a worse time for him. *(He adds, unable to conceal an almost furtive uneasiness)* Or for your mother. It's damnable she should have this to upset her, just when she needs peace and freedom from worry....(734).

극 초기에 내뱉은 제임스의 대사는 이 가족을 파괴하려는 움직임이 설정되어 있을 지도 모를 운명의 공모에 그들 가족이 맞서 싸우지만 아무 소용이 없을 것임을 암시하고 있다.

1막이 시작되자 이 극의 핵심이 되는 메어리의 상태가 지속적으로 나빠진다. 제이미와 에드먼드는 지난 밤 그녀가 빈 방 주변에서 움직이는 소리를 들었다. 이 빈방은 그녀의 약물 복용과 항상 연결되어 있는 장소이다. 에드먼드가 그녀의 행동에 예민해지자 메어리는 연이은 약물재발을 정당화시키기 위해, 가족들의 ‘끊임 없는 의심’이라고 화를 내며 몰아붙인다. 캐슬린(Cathleen)은 메어리의 상태에 다음과 같은 깜짝 놀란 만한 보고를 한다.

She wasn't asleep when I finished my work upstairs a while back. She was lying down in the space room with her eyes wide open. She'd a terrible headache, she said.(744)

극의 시작부터 메어리를 향한 전조는 그녀가 약물의 환상적인 세계로 점점 침몰하고 있음을 보여준다. 2막이 끝날 때까지 가족을 향한 관심을 충분히 느낄 수 있을 정도로 아직은 이성적인 메어리가 병 때문이라도 술을 끊으라고 에드먼드에게 경고한다. 이에 대해 에드먼드는 마치 극의 종말을 예언하듯 다음과 같이 대답한다.

MARY—Edmund! Promise me you won't drink! It's so dangerous! You know doctor

Hardy told you –

EDMUND – (bitterly) I thought he was an old idiot. Anyway, by tonight, what will you care?(770).

3막까지는 메어리는 결혼식에 대한 기억으로 그녀의 가족에게서 물러나 있다. 그녀는 그날 오후 의사를 방문했던 에드먼드에게 결과를 묻는 것을 잊어버린다. 폐병으로 진단 받았고 요양원에 들어가야 한다는 사실을 물어보지 않은 채 과거에 침몰한 메어리에게 에드먼드는 자신을 주지시켜야만 한다. 모르핀의 상용 때문에 가족에게서 더욱 더 소원해진 메어리는 이러한 ‘긴 날’에 가장 타당성 있는 인물 또는 결과처럼 보인다.

이러한 예견력이 있는 결말의 힘은 어디에 있는가? 전환점이나 클라이막스가 존재하지 않는데도 독자나 관객에게 어떻게 그렇게 깊은 영향을 줄 수 있는가? 그 해답은 전통적인 방법에서 약간 벗어난 방법으로 구성된 현대 드라마의 결말에 대한 이해에 있는 것 같다. 더글라스(J. Yellowlees Douglas)는 결말에 작품 전반에 뚜렷한 모더니스트 소설과 허구의 상호 토론에서 우리는 이야기가 끝나는 데서 결말을 발견하지 않는다. 대신에 우리는 화자가 점차 우리의 추측을 확증해 주는 방법 내에서 결말을 찾는다고 말한다.⁷²⁾ 다른 말로 하자면 액션의 기초가 되는 전체 그림에서 우리가 추측한 것을 읽는 만큼 우리의 더 널리 읽기는 이를 유효하게 하거나 부정할 것이다. 처음부터 ‘끝’을 밝힌 Ford의 『훌륭한 병사』 (*The Good Soldier*) 나 끝을 명백히 예견할 수 있는 『밤으로의 긴 여로』 (*Long Day's Journey into Night*)의 결론에 대한 만족감은 액션의 실질적 ‘끝남’에 의존해서 인식하는 것이 아니라 ‘끝남’이 발생하는 그 인식의 과정에 더 의존한다. 어떤 일이 일어났는가에 초점을 두는 것이 아니라 일이 발생한 방법과 이유에 핵심을 두고 있는 것이다. 이를 바탕으로 독자나 관객은 추측이 가능해 진다는 것이다. 더글라스는 다음과

72) J. Yellowlees Douglas, "How Do I Stop This Thing?": Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives," in *Hyper/ Text/ Theory*, ed. George P. Landow (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994), p. 162.

같이 더 확대해서 설명하고 있다.

...tensions and to minimize ambiguities, to explain puzzles, and to incorporate as many of the narrative elements as possible into a coherent pattern - preferably one for which we have a script gleaned from either life experience or encounters with other nOur sense of arriving at closure is satisfied when we manage to resolve marrative arratives.⁷³⁾

독자는 비전통적인 텍스트에서 의미를 창출하려는 일을 기대하고 있다. 피쉬에 따르면 ‘해석은 분석의 기술이 아니라 구성의 기술이다’고 한다.⁷⁴⁾ 게다가 독자가 구성한 이야기는 아주 개인적인 것으로 기대된다. 슬루에터는 개인적 그리고 문화적 렌즈를 통해 ‘작가적 텍스트’를 봄으로써 독자가 불가피하게 만들어내는 특유의 잘못읽기, 즉 ‘독자적 텍스트’를 개인의 산물인 독자의 창조물로 말한다.⁷⁵⁾ 슬루에터와 그녀의 선배격인 이저는 모든 텍스트를 개인적 해석의 대상이라고 부른다. 해석을 요하는 모호한 등장인물들로 구성된 『밤으로의 긴 여로』와 같은 비교적 플롯 없는 드라마 내에서, 독자들의 개인적 경험에 따라 얼마나 결론이 다양하게 예상되겠는가?

커모드가 “kairos(재고)”⁷⁶⁾로 표방한 관점으로 관객이 액션을 볼 수 있을 때는 『밤으로의 긴 여로』의 해석은 재고하거나 극을 다시 읽음으로써 한층 더 풍부해진다. 예를 들면 무슨 일이 선행되었고 무엇이 아침식사 뒤에 일어날지를 알고 있는 비평가는 고질적인 것이나 장면에서 그려진 때의 연속적인 사건으로부터 피할 수 있고 일어나고 있는 일이 무엇인지 더욱 깊게 감지할 수 있다. 메어리의 끊임 없는 마약사용이 가족들에게 불안과 두려움을 야기시킨다는 것을 인지하고 있는

73) Ibid., p. 185.

74) Fish, "How to Recognize a Poem," p. 327.

75) Schlueter, *Dramatic Closure*, p. 30.

76) Kermode, *Sense of Ending*, p. 47.

비평가는 그들이 하고 있는 게임에 공감한다. 또한 제임스의 대사 가운데 ‘행운’에 대해 아이러니를 느낀다. 즉 그 집안의 가장은 자신의 행동에 대해 뒤따랐을 어떠한 책임감에 습관적으로 ‘행운’이란 말을 사용한다. 이때 『밤으로의 긴 여로』의 비평은 극 첫 장면부터 ‘이야기의 긴장을 해결’하는 더글라스의 해석의 절차를 밝히기 시작하는데 훨씬 더 유리한 위치에 있다.

가족 문제와 관련하여 제임스에게 지워진 비난의 몫은 그가 행했던 것보다 행하지 않았던 것에 비중이 큰 것 같다. 제임스는 메어리가 공급한 모르핀을 몰수하기 위해 빈방을 샅샅이 찾아보지도 않는다. 즉 그는 그 지역 약사에게 이해를 구하려 하지도 않는다. 또한 메어리가 약을 구하기 위해 자동차를 사용하는 것을 말리지도 않는다. 햄릿처럼 제임스는 자신의 운명을 통제할 것에 책임이 있는가 없는가에 대해서도 불확실하다. 그는 자신의 운명에 대한 남성의 파워를 열망하고 또 믿는 것으로 보인다. 즉 그는 『줄리어스 시저』 (*Julius Caesar*)에서 “dear Brutus”라고 하는 카시우스(Cassius)의 말을 인용한다. 그리고 다음과 같이 표현하면서 기도하는 사람의 힘을 믿는다고 주장한다.

There's little choice between the philosophy you learned from Broadway loafers, and the one Edmund got from his books. They're both rotten to the core. You've both flouted the faith you were born and brought up in—the one true faith of the Catholic Church— and your denial has brought nothing but self-destruction!(759)

그러나 그는 어떤 문제점을 아들들에게 입증하려고 하지 않을 때면 그는 ‘luck’이란 말을 사용하고 벗어날 수 없는 ‘저주’로서의 메어리의 중독을 언급한다. 책임감과 관련해서, 제임스의 불확실성 때문에 그 상황을 치유하려는 어떠한 행동도 하지 못한다. 그는 혼란스러워할 뿐이며 단지 앉아서 기다리기만 한다.

만약 메어리가 약을 공급하는 것에 관련해서, 금기시되는 극약 처방으로 메어리의 자살시도라는 끔찍한 기억이라도 있었다면 제임스는 적어도 빈방으로 따라갈

수도 있었으며 그녀를 제지하기 위해 노력을 기울일 수 있었다. 이렇듯 놓쳐버린 행위에 대한 강력한 접전이 4막에서 제임스와 에드먼드 사이에서 벌어지고 있다. 딱 한 번 에드먼드 앞에서 제임스는 그녀를 껴안고서 울부짖는다. 그러나 그는 너무나 쉽게 굴복해버리고 만다. 제임스는 점심시간이 되기도 전에 아내를 구하려는 희망을 포기해버렸다. 메어리가 점심식사 후 두려움과 외로움 때문에 그에게 매달리자(이는 그녀가 진실로 도움을 원하는 신호일 수 있다), 제임스는 급히 서둘러 그녀를 남겨두고 나가버린다.

이 극에서 메어리가 벗어나고 싶은 실제 ‘고통’은 에드먼드의 폐병과 자신의 엄청난 기대에 부응하지 못했던 결혼 생활 등 혹독한 현실을 직면할 수 없는 어린 아이 같은 무능력체인 것으로 보인다. 그녀는 여름별장이나 운전수 딸린 자동차(1912년에는 자기차를 소유한 사람들이 별로 없었다) 그리고 요리사, 하녀를 두고 있는 것을 행운이라고 여기지 않았다. 대신 그녀는 제임스가 남편으로서의 역할을 제대로 하지 못하고 있다고 비난한다. 제임스가 점심시간에 늦으면, 두 아들의 면전에서 결혼한 것 때문에 모든 것이 빗나간 것이라며 비난한다. 또한 그가 독신으로 남아 있었어야 했다며 그녀는 제임스에게 결정적으로 “Then nothing would ever have happened. (753)”라고 말한다. 이 말을 풀이해보면, 그가 결혼하지 않았더라면 그녀는 마약에 결코 빠지지 않았을 것이라는 얘기다. 왜냐하면 죽게 될 아이도 태어나지도 않았을 것이며 알코올에 빠져드는 아들도 또 병들게 될 아들도 없을 테니까. 이러한 말 때문에 동정 받지 못하는 잔소리 심한 아내의 역할을 메어리가 하고 있음을 안다.

그러나 메어리를 변론함에 있어, 오닐은 그녀의 욕구 불만의 원인을 밝힌다. 그 근본 원인을 어린 시절 메어리가 원하는 것마다 일상적으로 모든 것을 아낌없이 해주어 버리는 맹목적인 아버지에 두고 있다. 메어리는 자신에게 했던 어머니의 말을 다음과 같이 인용한다.

You've spoiled that girl so, I pity her husband if she ever marries. She'll expect

him to give her the moon. She'll never make a good wife. (784)

아이러니컬하게도 그녀는 자신의 어머니가 하는 예언적인 말의 진실을 인식하지 못하고 있다. 메어리는 다음과 같이 계속해서 말한다.

Poor mother!.... But she was mistaken, wasn't she, James? I haven't been such a bad wife, have I?(784)

이 말에 제임스는 몹시 괴로운 듯 난감한 심정으로 “(*huskily, trying to force a smile*) I'm not complaining, Mary.”(784)라고 반응한다. 여전히 그는 메어리를 사랑하고 그녀의 기분에 상처주고 싶지 않다. 그러나 메어리는 ‘나쁜 아내’는 아니지만 그녀의 중독성의 행위는 그들 모두의 삶을 황폐하게 만들고 있다. 자신의 행위를 수용하도록 하는 과정에서 그녀가 가족을 안심시키려고 했던 아주 구차스런 변명이 그녀의 약물중독이 인격 분열로까지 확대되고 있음을 확신시킬 뿐이다.

현실에서의 유사한 분열 상태가 메어리의 과거의 기억을 지배한다. 4막에서 메어리가 정신적으로 또 감정적으로 소녀시절로 되돌아갈 때, 그녀의 배경에 대한 정확한 설명을 제임스가 함으로써 오닐은 관객들에게 그녀의 기억이 신뢰할 만 한 것은 되지 못함을 확인시킨다. 예를 들면, 자신의 외로움을 불평하는 메어리는 수녀원에서의 친구들을 회상한다. 그러나 그녀가 상기하는 상세한 기억 속에 친구와 관련되는 활동이나 단 하나의 이름은 어디에도 없다. 제임스의 옛 연인이 그를 고소한 소문이 난 이후, 메어리의 친구들이 그녀와 절교했다고 주장하지만 그들은 친구라기보다는 단순히 ‘아는 사람’ 정도인 것으로 드러난다. 메어리가 인지하지 못하는 진실은 그녀가 항상 외롭다는 것이다. 아버지의 귀여움을 독차지하고 수녀원의 총아였던 그녀는 동정녀 마리아에게 기도하고 피아노를 연습하는 등 혼자서 하는 활동을 즐겼다.

메어리의 시간의 개념에서, 부족하게 보이게 하는 면은 만성적인 마약중독 때문

이다. 커모드에 의하면 “어떤 약물 영향에서 그럴듯한 현재는 무기한으로 길어지게 된다”고 한다.⁷⁷⁾ 그럼에도 불구하고 만약 살아있다면 25살이 되었을 아들인 유진(Eugene)의 죽음 때문에 제임스와 메어리는 언제까지나 시달리고 있다. 아내에 대한 사랑의 순진무구한 표현으로 제임스는 자신의 순회공연의 하나에 그녀가 동반해 주기를 원했다. 자신의 남편과 여행을 즐기는 무수한 젊은 엄마들처럼 메어리는 당연히 안전하리라 여겼던 친정어머니의 보살핌 아래 자신의 아이들을 남겨두고 갔다. 불행하게도 이러한 비난할 점 없는 행동이 유진의 죽음을 몰고 왔고 그 때문에 부모는 결코 자신들을 비난하는 것을 멈출 수 없었던 것이다.

제임스의 죄(그는 결코 깨닫지 못한다)는 의사를 선택한 것으로 더욱 더 커졌다. 그 의사는 에드먼드를 낳은 메어리를 모르핀으로 처방했다. 따라서 그녀의 약물 상용의 시작이 된 것이다. 그러나 이러한 죄는 추천해 주었던 그 의사가 유능하다고 믿는 것으로 완화되어 버린다. 유진과 관련한 메어리의 죄의식은 ‘대담함’에서 비롯되어 처음보다 더 날카로워진다. 즉 자신은 반대했지만 남편의 주장대로 죽은 아이를 대신할 또 다른 아이인 에드먼드를 가진 것이다. 이는 그녀에게 잘못된 책임을 스스로 느끼게 하고 마침내 지속적인 마약상용과 연이은 마약 사용 재발 때문에 그녀로 하여금 가족을 방치해 버리는 결과를 야기시킨다. 따라서 유진의 죽음으로 비롯된 최초의 죄의식이, 기분을 돋게 하는 모르핀의 효과인 망각하는 버릇으로 자신을 비난 받기 쉽게 만들어버림으로써 ‘진짜’ 죄의식에 - 자신의 가족을 포기함 - 불을 붙이는 도화선이 되어버렸다.

제이미의 최초 죄의식은 유진의 죽음과 관계가 있다. 그의 어린 나이를 고려해 본다면 비현실적으로 보인다는 점에서 메어리의 경우와 비교된다. 제이미는 단지 여섯 살이었고 그 때 말라리아에 걸린 채 아기 방에 들어갔던 것이다. 그는 아기에게서 멀리 떨어져 있으라는 경고를 받은 사실이 있음에도 불구하고 아기 근처에 갔던 이유로 너무도 가혹하게 비난을 받은 것으로 보인다. 비록 제이미가 어린 시절 계속해서 가능성을 보이고, 사실 대학 이전의 학교 시절을 잘 수행했음에도 불

77) Kermode, *Sense of an Ending*, p. 46.

구하고 유진의 죽음에 대한 책임을 느끼는 곱절의 마음의 상처와 어머니가 모르핀을 주입하고 있는 행동을 목격한 것이 결과적으로 알코올과 방탕으로써 자신을 파괴하는 행동으로 더욱 비난을 받게 한다. 인생을 소모해버림으로써 자신을 점점 더 중요하게 된 제이미는 ‘진짜’ 죄를 자신에게 허락한다. 즉 자신의 방탕한 행동을 뒤따르도록 에드먼드에게 영향을 줌으로써 더욱 전도유망한 동생을 파괴시키려 한 것이다.

비평적 견해는 등장인물들이 운명을 형성해 나가는데 있어서 얼마만큼의 책임감을 감당하고 있느냐로 나누어진다. 바알로우와 롱은 제임스가 등장인물들의 운명을 형성하는데 중요한 선택을 한다고 주장한 반면, 아담스(William Jennings Adams)는 그들의 운명에 영향을 끼치는 중대한 결정은 하지 않았으므로 실제 죄의식이 없이 자신들의 다양한 운명을 만났다고 말한다.⁷⁸⁾ 오닐은 『밤으로의 긴 여로』에서 관객을 위해 책임의 문제를 해결하지 않는다. 자기 자신의 죄를 시인함으로써 등장인물들은 교대로 서로 비난하고 변호도 하고 있다. 즉 마지막 장면에서 그들은 여전히 서로에게 과거를 걸고넘어지면서 죄의식에 사로잡히기도 하면서 동시에 결백하며, 냉소적이면서 사랑하고, 서로에게 연민을 가지고 이해하기도 하지만 또 전혀 이해할 수 없으면서 용서한다. 그들 각자가 결코 잊을 수 없는 운명에 처한 것이다.

그럼에도 불구하고 이 극의 결말은 오닐이 관객에게서 비난의 관점을 거두고 자신의 고통 받는 가족에게 동정심을 가지도록 방향을 이끌어가고 있는 것에 대한 시험의 대상이 되고 있다. 예를 들면 제임스가 수녀원 학교에 다니는 어리고 버릇 없는 소녀를 아내로 선택했듯이 제임스가 사람들이 삶에 악영향을 끼치는 선택을 함에도 불구하고 여러 면에서 그들은 현재 그들의 존재로 있지 않을 수 없다. 시험의 대상이 된 4막은 비난을 받는 이 세 사람이 사실상 결백하다는 것을 증명해 주고 있는 장면이 된다. 제이미는 자신에게서 에드먼드를 구해내려는 모험을 감수

78) Barlow, *Final Acts*, p 106-7; Long, *Role of Nemesis*, p 217; and William Jennings Adams, "The Dramatic Structure of the Plays of Eugene O'Neill" (Ph. D. diss., Stanford University, 1956), p. 393.

한다. 그는 용기 있는 고백을 통해 자신의 명성을 훼손하는 동시에 개인적 가치를 확고히 한다.

마지막 장에서 제임스는 어린 시절 겪은 가난의 결과 때문에 강압적인 인색함의 죄에서 벗어났을 뿐 아니라 동시에 영웅적인 면모도 지닌다. 자신의 아버지가 버린 대가족을 부양하기 위해 10살의 나이에 공장에서 일했다는 그의 진술은 감동적이다. 이에 대해 메어리도 “Your father had to go to work in a machine shop when he was only ten years old.”(787)라고 반응한다. 관객에게 그의 말이 훨씬 통렬하게 느껴지게 하는 상황은 65세의 나이에 제임스가 여전히 아내와, 성장한 두 아들 그리고 가정의 살림을 부양하고 책임진다는 사실이다. 자신의 아버지의 배신에 맞서 기라도 하듯 제임스는 약물사용에 빠져 가족의 삶을 어지럽히고 투덜거리기만 하는 아내를 내치지 않는다. 또한 태만한 아들 제이미도 자립을 하라고 집에서 몰아세우지도 않는다. 제임스는 미래가 암울하기만 하지만 끝까지 그 자리에 있는 것이다.

마지막으로 남겨진 메어리는 4막이 진행되고 있는 동안 위층을 서성이고 있다. 어머니의 움직임을 듣고서 간헐적으로 어머니를 언급하고 있는 두 남성은 그녀가 아래층으로 내려오는 것이 두렵다. 제임스는 이미 그녀가 밤이 끝나기도 전에 미친 유령이 될 거라고 경고했다.

Up to take more of that God-damned poison, is that it? You'll be like a mad ghost before the night's over! (790)

관객은 이 극의 완성에 필수적인 메어리의 재등장을 기다린다. 다락방에서 찾아낸 웨딩드레스를 들고서 급작스럽게 그녀가 등장할 때, 소녀처럼 재잘거리면서 머리는 땅아 내리고 성모마리아처럼 푸른 색 가운을 입은 그녀는 결백하게 보이지만 이미 가족을 배신한 모습이다. 그녀는 너무나 현실로부터 동떨어져있기 때문에 관객은 가족 이상으로 그녀를 비난할 수 없다. 극이 끝날 때 그들이 손을 뻗어도 도

달할 수 없는 거리에 있는 그녀를 그냥 지켜볼 수밖에 없다. 가족이 거의 안중에 없는 상태에 있는 메어리는 관객에게 비난의 책임이 면제되고 더욱 동정적으로 비취진다. 그럼에도 불구하고 메어리조차도 진실을 완전히 피할 수는 없다. 이 극의 마지막 대사를 함으로써 자신을 한 때 행복하게 했던 제임스 타이런에 대한 사랑을 회상하면서 메어리는 비참한 현실로 되돌아온다.

Yes, I remember. I fell in love with James Tyrone and was so happy for a time.(828)

“탈출은 일시적이지만 최상이다”고 오닐은 말한다. 인간의 조건은 고통 속에서 사는 것이고 잊기 위해 노력할 따름이다.

결말은 상황의 감정적 연출로 인해서 한층 고조된다. 즉 4막에서 결말을 떠오르게 하는 말과 최종적 상황을 암시하는 수많은 표현으로 끝이 아니라 언제까지나 지속되는 느낌을 준다는 것이다. 첫 번째 ‘밤’이란 단어로 이것은 이 극의 제목에서 표현한 ‘기나긴 날’의 마침이다. ‘길 끝’으로 표현한 초라한 집과 ‘마지막 커튼’에 대한 제임스의 언급은 이 극이 결말이 다가오고 있음을 시사한다.

But the final curtain will be in the poorhouse just the same, and that's not comedy!(794)

에드먼드도 사실상 도우슨(Dowson)의 시를 다음과 같이 인용한 말 속에서 ‘closes’란 단어를 사용하고 있다.

"Our path emerges for a while, then closes
Within a dream" (795)

제이미는 에드먼드의 ‘funeral’라는 말에 마음대로 추측해서 돌이킬 수 없는 어머니의 상실을 애통해 한다. 결말은 향해 가는 것은 이야기의 진행만 그러한 것이 아니고 단어의 선택 또한 종결의 이미지를 나타내고 있다.

All over — finished now — not a hope! (*He stops, his head nodding drunkenly, his eyes closing—*)(817)

메어리가 들어오기 바로 직전 에드먼드는 제이미에게 다음과 같이 말한다.

You're the limit! At the Last Judgement, you'll be around telling everyone it's in the bag (820)

마침내 메어리가 나타나자 제임스는 이 특별한 날, 절정을 이루는 특성을 강조하는 태도로 그녀의 상태를 언급한다.

It's the damned poison. But I've never known her to drown herself in it as deep as this (827)

극이 종말로 들어서면서 가족들이 그녀의 약물 상용을 멈추도록 간곡한 노력을 했음에도 불구하고 메어리는 그 어느 때 보다 강력하게 마약에 취해있다. 그녀가 (실제 모델인 엘라 오닐(Ella O'Neill)이 결국에는 약물중독을 극복한 것과는 달리) 회복되리라는 어떤 희망도 보이지 않는다.

『밤으로의 긴 여로』에서 관객들의 결말에 대한 지각을 돕기 위한 또 다른 오닐의 테크닉은 시각적 청각적 표현을 노련하게 사용하고 있다는 것이다. 초시아가 ‘연극의 시’라고 말했을 정도로, 극을 창작하기 위한 인물들의 대사를 이러한 표현들로 보완해 주고 있다.⁷⁹⁾ 4막이 오를 때 혼자서 하는 게임을 비추는 스탠드 불빛

을 제외한 어둠 속에서 제임스는 카드 놀이를 하면서 홀로 앉아 있다. 요트가 근처에 정박한다는 경고 벨소리와 함께 무적소리가 사이를 두고 규칙적으로 들린다. 4막이 진행됨에 따라 전구가 주기적으로 켜다 꺼졌다 한다. 이는 어떤 면으로 보아 제임스가 현실을 직면하려는 것과 회피하려는 시도가 평행을 이루고 있음을 보여준다. 예를 들어 상들리에에 있는 다섯 개 전구 중 세 개를 켜놓음으로써, 영웅적인 모습으로 여름별장을 자랑하지만 훌륭한 연극배우가 될 기회를 잃게 한 돈에 관하여 자신의 지나침을 제임스는 “What the hell was it I wanted to buy, I wonder, that was worth”(810)라고 마침내 고백하기에 이른다.

이 극의 결말에 가장 중요한 시각적 기술은 오닐이 놀라울 정도로 효과를 낸 팬터마임을 사용한 것이다. 이미 주지한 대로 『상복이 어울리는 엘렉트라』(*Mourning Becomes Electra*)에서 3부작을 종결하는 데 뒷문에 못을 박음으로써 라비니아가 문을 닫는 것을 시각적으로 전달했다. 더욱 세련되게 사용한 『밤으로의 긴 여로』(*Long Day's Journey into Night*)에서의 무언동작은 더욱 복잡해지면서 연쇄적인 행동을 일으키고 있다. 첫째 움직임은 메어리에게서 웨딩드레스가 제임스의 보호하는 팔로 옮겨간다. 즉 메어리를 구할 수는 없지만 적어도 그는 메어리가 사랑한 드레스는 구할 수 있다. 베를린은 메어리의 연속된 동작이 ‘미국 드라마에 있어서 가장 효과적인 장면’에 기여한다고 표현했다.⁸⁰⁾ 이 비탄에 잠긴 남자들은 스스로 유도한 그녀의 몽환 상태를 깨뜨릴 수 없다. 메어리가 자신의 뒤를 지나가자 에드먼드는 가장 가까이 다가간다. 그는 필사적으로 그녀의 팔을 잡는다. 잠깐 동안 그녀가 떨면서 놀란 표정이 되므로 에드먼드는 그녀를 깨뜨렸다고 생각한 듯하다. 이때 그녀는 또다시 몽환 상태로 가버린다. 그녀는 다음과 같이 증언거린다.

You must not try to touch me. You must not try to hold me. It isn't right, when I am hoping to be a nun.(826)

79) Chothia, *Forging a Language*, p. 182-83.

80) Berlin, "The Beckettian O'Neill," p. 33-34.

에드먼드는 그녀의 팔을 떨어뜨린다. 그녀를 회복시킬 가망이 없다. 그들은 평소의 슬픔에 흠뻑 젖기 위해 서로에게 술을 따르고 잔을 들어올린다. 그러나 그들이 술을 공유하기 전 메어리는 말하기 시작하고 이 세 사람들은 술잔을 내려놓는다. 메어리의 마지막 대사의 아이러니는 다음과 같이 압도적이다.

I knew she[the Blessed Vergin] heard my prayer and would always love me and see no harm ever came to me as long as I never lost my faith in her. (828).

어린 소녀의 목소리로 이 극의 마지막을 장식하는 54살의 이 여성은 더 이상 기도하지 않는다. 왜냐하면 성모마리아가 ‘약물 중독에 취한’자의 말에 귀를 기울여 줄 것이라고 그녀가 믿지 않기 때문이다. 현대의 남성처럼 그녀도 전통적인 신앙과의 관계를 끊고 크나큰 불행을 겪고 있다.

이 극의 마지막 영향력은 등장인물들의 상실에 있다. 제임스는 한때 에드윈 부스(Edwin Booth)에게 칭송받았던 배우로서의 재능을 상실했고, 제이미는 어린 시절 받았던 전도유망함을, 에드먼드는 건강을 상실했다. 또한 메어리를 회복시키기 위해 썼던 수천 달러도 사라졌고, 그녀는 회복의 기미가 전혀 없는 최악의 상실 상태에 있다. 그녀가 잃어버렸다고 느끼는 어떤 막연한 필수품을 찾고 있는 것에 대해 말을 더듬고 있는 이미지는 인간의 상태를 상징하는 것으로 극 전면에 따라다닌다. 메어리는 그녀가 무엇을 놓쳤는지 더 이상 기억할 수 없고 필사적으로 필요한 부분만 느낀다. 상실한 것이 특별히 지정되어 있지 않고 한 부분에 국한되어 있지도 않다. 명백히 상실한 것이 있다면 그녀의 아들과 연관되어 있다. 그녀가 죄의식을 느끼는 유아 유진의 죽음, 에드먼드가 죽을 가능성(1912년에는 결핵이 종종 치명적인 병이었다.), 그리고 제이미의 황폐한 삶 바로 그것이다. 메어리는 제이미에 대해서 제임스에게 “I’m afraid Jamie has been lost to us for a long time, dear”(780)라고 말하고 있다.

메어리는 마지막 장면에서 가족들이 손을 뻗칠 수 없는 곳으로 옮겨갈 때 그들

에게 자신의 엄청난 상실감을 표현한다. 시간과 관련된 상실 또한 이 극에 고루 미친다. 메어리는 붉은 빛 도는 갈색 머리결의 손실을 슬퍼한다. 그리고 한 때는 피아노 건반 위에서 춤을 췄던 가늘고 유연한 손가락의 상실을 슬퍼한다. 그녀는 ‘진정한 자아’를 잃어버렸다고 주장한다. 이 진정한 자아란 그녀가 제임스를 만나기 전에 수녀가 되고자 했던 순결하고 어린 수녀원의 소녀를 뜻하고 있는 것으로 보인다. 이 극의 마지막 대사에서 메어리는 한때 그토록 행복했던 사람이었으며 그 최초의 황홀감의 상실을 슬퍼하는 것으로 보인다.

타이런가 사람들의 상실이 완전 회복할 수 없게 보이는 것은 — 요양소에서 건강을 회복할 수도 있는 에드먼드에 관한 것만 제외하고는 — 이 극이 진행되는 동안에 가족들의 전체 상황에 영향을 끼칠 어떠한 행동의 변화를 보이는 등장인물들이 없다는 것이다. ‘약물 중독으로 누워있는’으로 표현함으로써, 짧게나마 자신을 통찰하고 있는 메어리는 모르핀을 끊은 것으로 자신을 가장하지 않는다. 자신의 강박감에 사로잡힌 음주와 메어리의 약물 중독이 매우 유사하다는 것을 아는 제이미는 알코올 중독을 극복하려 하지 않는다. 심지어 4막에서 셰익스피어극의 배우가 될 기회를 잃게 한 자신의 지나친 돈 개념을 인식하고 있는 제임스조차도 강박적인 검소의 태도를 개선하지 않는다. 이에 대해 헤일먼(Robert Bechtold Heilman)은 힘겹게 얻은 자기 인식으로 인격의 형성자가 되거나 행동을 결정하는 사람이 되려고 하는 경우가 한 번도 없다고 말한다.⁸¹⁾ 포터(Laurin Roland Porter)는 타이런가 사람들이 서로를 비난만 하고 있는 대신 그들 자신의 죄를 결국에는 자발적으로 고백하는 데에서 어떤 희망이 보이지만, 그들이 실망스런 부분을 공유해 버린 만큼 그 죄를 그렇게 면해보려고 하지 않아서, 또 그들의 잃어버린 이상이 잠재적으로 파괴력이 있다는 것을 보지 못하기 때문에 『밤으로의 긴 여로』(*Long Day's Journey into Night*)에 나오는 이러한 고백은 별로 효과가 없다고 지적한다.⁸²⁾

81) Robert Bechtold Heilman, *The Iceman, the Arsonist, and the Troubled Agent* (Seattle: University of Washington Press, 1973), p. 108.

82) Laurin Roland Porter, *The Banished Prince: Tune, Memory and Ritual in the Late Plays of Eugene O'Neill*, *Theater and Dramatic Studies* 54 (Ann Arbor, Mich.:

타이런가 사람들이 변화의 가능성이 있든지 없든지 이는 극에서 불분명한 것으로 비춰진다.

몇몇 비평가들은 남자들 사이에 있는 관계에서 긍정적인 취지를 보았다. 4막에서 확실히 제임스가 보호막 같은 가면을 벗고 배우라는 직업을 손상시켰던 탐욕을 에드먼드에게 고백할 때 굉장한 친밀감이 일어난다. 에드먼드는 그들 사이의 결속이 강화되었음을 “I'm glad you've told me this, Papa. I know you a lot better now”(810)라고 표현한다.

그러나 블룸(Steven F. Bloom)은 에드먼드, 아버지, 그리고 제이미 사이에서 새로운 사랑과 이해로 관계를 맺는 것을 근거로 이 극을 낙관적으로 해석하는 데에는 반박한다. 다소 변화된 친화적 관계가 있다고 하지만 이것이 영원히 조정된 상태라고 하기에는 불분명하다. 사실 이 가족에게 주어진 천성은 그럴 가능성이 매우 낮다. 대신 블룸은 이 극에서의 마지막 술잔이 그들을 절망에서 벗어나게 해 준다는 사실에 의의를 두고 있다.⁸³⁾ 메어리의 악화된 상태를 보자 서로 동정이라도 하듯 술잔을 들지만 메어리가 어린 소녀의 목소리로 말을 하기 시작하자 그들은 각자 자신의 슬픔에 빠져든다. 서로에 대한 관심과 사랑이 있음에도 불구하고 타이런가 사람들은 상호 지지하는데 있어 일체감을 이루지 못하고 그들이 유일하게 공유하는 것은 절망뿐이다.

여러 가지 면에서 『밤으로의 긴 여로』는 부조리극의 효시로 보인다. 항구 도시 교외에 안개로 둘러싸인 타이런가의 외딴집은 이오네스코의 『의자들』(1951)이나 베케트의 『승부의 끝』(*Endgame*, 1957)의 고립되고 물로 둘러싸인 무대 구성의 전조로 보인다. 외로움에 관련된 메어리의 이중적 감정은 베케트의 『고도를 기다리며』(*Waiting for Godot*)에 나오는 에스트라곤이 유일한 친구 블라드미르에게 "Don't touch me! Don't Question me! Don't speak to me! Stay with me!"⁸⁴⁾라고 소리

UMI Research Press, 1988), pp. 89-91.

83) Steven F. Bloom, "Empty Bottles, Empty Dreams: O'Neill's Use of Drinking and Alcoholism in *Long Day's Journey into Night*," in *Critical Essays on Eugene O'Neill*, ed. James J. Martine (Boston: G. K. Hall, 1984), pp. 175-76.

치고 있는 장면을 떠올리고 있다.

메어리는 울타리를 손질하라고 또는 의사에게 가보라고 하는 등 가족들을 항상 멀리 보내거나 육체적으로는 눕기 위해 위층으로 가거나, 심리적으로는 모르핀을 취하기 위해 가족들을 남겨둔다. 그러나 또 그녀는 항상 외롭다고 말한다. 메어리가 가족들의 존재를 원하는지 그렇지 않는지 불확실하지만 그녀는 2막에서 남자들을 남겨 놓은 후 혼자서 다음과 같이 속삭인다.

It's so lonely here. (*Then her face hardens into bitter self-contempt.*) You're lying to yourself again. You wanted to get rid of them. Their contempt and disgust aren't pleasant company. You're glad they're gone. (*She gives a little despairing laugh.*) Then Mother of God, why do I feel so lonely? (771)

메어리가 친하게 교류하려는 하녀 캐슬린과의 대화는 가족의 존재에 대한 그녀의 혼란스러운 상태를 설명해준다. 사람과의 교류는 자신의 자아 속에 갇혀있는 개인들이 외로움을 해소하는데 항상 효과가 있는 것만은 아니다. 두 여성의 대화는 각자의 상황에 대한 입증만 해줄 뿐 의사소통은 불가능하다.

메어리가 윗 대사처럼 안개에 대해 불평을 되풀이하고 제임스와 가정적인 문제를 토론할 때 캐슬린은 다음과 같이 말하면서 습관적으로 자신을 꼬집는 운전수에 대한 말로써 반응할 뿐이다.

He can't keep his dirty hands to himself. Give him half a chance and he's pinching me on the leg or you know-where...(773)

약에 취한 상태에서 메어리는 독백을 하기 시작하고 한 수위 낮지만 캐슬린도 마찬가지이다. 때때로 그들의 독백이 접목될 때도 있지만 사실은 그녀의 말에 동정

84) Beckett, *Waiting for Godot*, act 1 (New York: Grove Press, 1954), p. 38.

적으로 경청하는 사람은 그 누구도 없다. 이 두 여성의 무관심하게 단절된 대화는 이오네스코의 『대머리 여가수』 (*The Bald Soprano*)나 베케트의 『고도를 기다리며』의 불협화음을 내는 대화와 가깝다.

끝으로 오닐의 극이 자주 비교된 바 있는 『고도를 기다리며』처럼 『밤으로의 긴 여로』도 대부분 내적 심리적 액션으로 의미심장한 물리적 액션은 부족하다. 베를린은 두 드라마를 다음과 같이 보고 있다.

Waiting is the play's non-activity, with Mary waiting for her morphine to begin working its soothing magic, with the three Tyrone men playing a waiting game, hoping that Mary did not return to her habit but finally recognizing how hopeless hope really is.⁸⁵⁾

『고도를 기다리며』와 『밤으로의 긴 여로』이 두 드라마의 주인공들은 자신들의 손에 무겁게 들린 시간을 보내기 위한 게임을 하고 있다. 블라드미르와 에스트라곤은 말장난 게임을 하며 나무를 모방한다. 타이런가 사람들은 에드먼드가 결핵이고 메어리가 약물 중독이라는 사실을 회피하려는 게임과 더불어 혼자서 하는 카드게임을 하고 있다.

어두운 세계에서 홀로 있으며 그리고 자신의 길을 찾는데 비틀거리는 실존적인 남성의 이미지는 이 극에 골고루 미친다. 홀로 술에 취해 스포트라이트를 받으며 어둠 속에서 혼자서 카드게임을 하는, 그를 둘러싼 여러 가지 가정의 문제 때문에 부스에게 한 때 칭송받았던 재능을 버린 제임스의 모습은 까뮈가 표현한 부조리한 상태에 딱 들어맞는다. 즉 부조리의 유일한 원인은 인간도 우주도 아닌 이러한 현실에 직면하게 태어났다는 것이다.⁸⁶⁾ 잃어버렸지만 기억할 수 없는 대상을 찾고

85) Berlin, "The Beckettian O'Neill," pp. 33-34.

86) Albert Camus, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, trans. Justin O'Brien (New York: Vintage-Random House, 1955), p. 23.

있는 메어리의 이미지와 각자 등장하면서 불 꺼진 현관 복도의 어둠 속에서 비틀 거리는 에드먼드와 제이미, 이 모든 이미지는 무심한 세상에서 홀로 있는 불안정한 상태의 인간을 잠재적으로 상징한다.

오늘은 『수평선 너머』, 『지푸라기』, 『결합』, 『느릅나무 아래의 욕망』, 그리고 『끝없는 나날』과 같은 초기 극에서 했던 것처럼 어떤 가공적 희망을 부과하려고 하지 않지만 『밤으로의 긴 여로』에도 그럴 가능성은 있다. 더 젊고 그래서 결과적으로 더 순응 능력이 있는 에드먼드가 4막에서 아버지와 형에 대해 더 많은 것을 습득한다. 그들의 실수를 피할 수 있을 거라는 희망이 이 결말을 덜 냉혹하게 만들고 있다.

D. *A Moon for the Misbegotten* : 전기적 요소의 이중성

무대의 대미를 장식한 마지막 극 『잘못 태어난 자를 비추는 달』(*A Moon for the Misbegotten*, 1943)은 『밤으로의 긴 여로』의 속편격인 작품으로 제이미 타이런 혹은 “짐”의 삶을 그려낸다. 그리고 그를 사랑하는 거대한 몸집에 힘이 세고 세상물정에 밝은 여성 조시를 등장시킨다. 거구로 그려지는 조시 호간의 역할을 캐스팅하는 어려움 때문에 비록 무대에 좀처럼 올려질 수 없었음에도 불구하고 이 극은 1974년 브로드웨이(Broadway)상연으로 압도적인 성공을 이룬다. 비평가 반스(Clive Barnes)는 『잘못 태어난 자를 비추는 달』을 “20세기 최고의 작품 중의 하나”라고 극찬했고⁸⁷⁾ 케르(Walter Kerr)도 오닐의 최고작이라고 했다.⁸⁸⁾ 연극 애호가들은 선구적인 역할 속에서 감동적인 연기를 한 배우들에게도 갈채를 보냈다.

『잘못 태어난 자를 비추는 달』은 롤리(John Henry Raleigh), 렉하바차를루(D.

87) Clive Barnes, review of *A Moon for the Misbegotten*, (New York: New York Times and Arno Press, 1975), p. 162.

88) Walter Kerr, review of *A Moon for the Misbegotten*, (New York Times Theater Reviews: 1973-1974), pp. 170-71.

V. K. Raghavacharyulu), 튜사넨(Timo Tiusanen)을 위시하여 많은 비평가들로부터 극찬을 받았다. 셰퍼(Louis Sheaffer)는 이 작품을 “작가의 뛰어난 업적 중 하나”라고 평하며 겔브스(Gelbs)도 처절한 비극에서 풍부한 아일랜드 유머와 대단한 감동을 주는 오닐의 최고작 중 하나로 표방하고 있다.⁸⁹⁾

카펜터(Frederic I. Carpenter)가 “돼지우리 같은 희극과 심각한 비극이 교차함”⁹⁰⁾으로 표현하고 있듯이 대부분의 비평적 논평이 극의 고르지 않는 톤에 포커스를 두고 있다. 『수평선 너머』(*Beyond the Horizon*, 1918)와 『발전기』(*Dynamo*, 1928)와 같은 초기 극이 결점이 있는 것으로 분석된 바 있고 음조상 부조화를 일으키는 것과 달리 『잘못 태어난 자를 비추는 달』은 후기 다른 작품과 마찬가지로 조화로운 음조로 평가받는다. 『수평선 너머』의 결말에 로버트 메이오(Robert Mayo)가 열광적으로 쏟은 말로 혼란스럽게 만드는 모호성 또 『발전기』에서 젊은 연인들의 비극적 죽음 이후 발전기 위에서 파이프 여사(Mrs. Fife)가 소리내며 두드리는 기이한 행위와는 대조적으로 이 작품은 희극과 비극을 솜씨 좋게 섞어 놓았다. 이는 “유쾌한 유머와 뼈 속 깊은 슬픔의 혼합체 속에서 잘 섞인 풍부한 아일랜드”⁹¹⁾색채로 여겨지며 “그로테스크풍과 아이러니 요소를 통해 시적 기질의 인격”⁹²⁾을 형성하고 따라서 멜로드라마로 흐르는 것을 피한 셈이다.⁹³⁾ 초기 극처럼 드라마의 효과를 떨어뜨리는 것과는 별개로 오닐의 다양한 음조를 섞는 기법은 아마도 그

89) John Henry Raleigh, *The Plays of Eugene O'Neill* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965), p. 242; Raghavacharyulu, *Eugene O'Neill: A Study*, p. 153; Timo Tiusanen, *O'Neill's Scenic Image* (Princeton: Princeton University Press, 1968), p. 311; Sheaffer, *Son and Artist*, p. 530; Gelb and Gelb, *O'Neill*, p. 849.

90) Frederic I. Carpenter, *Eugene O'Neill*, Rev. ed. Twayne United States Authors Series 66 (Boston: Twayne- G. K. Hall, 1979), p. 148.

91) Sheaffer, *Son and Artist*, p. 530.

92) Timo Tiusanen, *O'Neill's Scenic Images* (Princeton: Princeton University Press, 1968), pp. 312-13.

93) Carpenter, *Eugene O'Neill*, pp. 162-63.

영역의 풍부함에 있어 셰익스피어에 비견될 만한 걸작을 양산한 후기 작품들로 그 실례를 보여주고 있다.

『잘못 태어난 자를 비추는 달』을 평한 비평가들은 극의 길이와 구조를 지적한다. 보가드(Travis Bogard)는 극이 긴 것을 간파하고⁹⁴⁾ 극의 간략화가 요구된다고 말한다. 그러나 쉐퍼는 드라마가 “그 스토리 전개상 너무 길다”는 사실을 인정하면서도 이 작품이 “압도적인 절정을 형성한다”는 이유로 이 극의 긴 이야기에 정당성을 부여한다.⁹⁵⁾ 이와 비슷하게 루이스(Allon Lewis)도 매끄럽지 못한 극 구조를 변호하면서 퇴적되는 감정의 파워를 근거로 다음과 같이 말한다.

Aa in all the posthumous plays, the exposition is strained, the relationships painfully constructed, the pulling back and forth repetitive, but the total effect is like an avalanche that gathers momentum slowly, then crushes everything before it.⁹⁶⁾

드라마의 참 본질을 제시하는 것으로, 극을 눈사태에 비견하는 이 논평은 이 극이 가지고 있는 감정의 파워를 특별히 기술한 경향이 짙다. 루이스가 제시한 것처럼 서두르지 않은 극의 전개가 그 원인일 것이다. 『결합』 (*Welded*, 1923), 『위대한 신 브라운』 (*The Great God Brown*, 1925)과 같은 초기작품과 『상복이 어울리는 엘렉트라』 (*Mourning Becomes Electra*, 1932) 작품에서까지 관객은 등장인물과 동떨어진 느낌과 비실제감을 형성하면서 심리적으로 준비되지 않은 상태로 인해 복잡한 감정으로 빠져든다. 대조적으로 치아로몽트(Nicola Chiaromonte)가 평한 것처럼 “이것이 극이라는 것을 느끼는 감각을 잃어버릴 수 있는 인상”⁹⁷⁾을 준다. 사실 짐 타

94) Travis Bogard, *Contour in Time The Plays of Eugene O'Neill*, Rev. ed.(New York: Oxford University Press, 1988), p. 452.

95) Sheaffer, *Son and Artist*, p. 530.

96) Allan Lewis, *American Plays and Playwrights of the Contemporary Theatre* (New York: Crown, 1965), p. 29.

리런의 성격이 너무 섬세하게 그려져서 관객은 그의 내부를 들여다보는 듯이 느낀다. 『잘못 태어난 자를 비추는 달』에서처럼 플롯과 등장인물을 천천히 전개해가는 오닐의 기교는 관객이 극에 더 깊이 빠져들게 창작했다는 점에서 자신의 능력의 진보를 보여주고 있다.

『잘못 태어난 자를 비추는 달』의 플롯이 비록 단순하기는 하지만 음모, 마스크, 깊게 뿌리를 둔 심리적 욕구로 인해 복잡하다. 막이 오르자 조시 호간은 그녀의 동생 마이크(Mike)가 달아나는 것을 돕고 있다. 그녀가 전에 짐 타이런에게서 임대한 코네티컷 돼지농장에서 아버지의 ‘학대’로부터 두 오빠들을 탈출시킨 것처럼. 그러는 틈에 염증을 일으킬 정도로 칸칸한 마이크는 이웃에 사는 절반의 남자들과의 관계를 자랑해대는 누나를 훈계한다. 그는 또한 누나와 아버지가 알콜 중독자인 지주를 함정에 빠뜨려서 곧 그가 상속자임을 내세운 다음 누나와 결혼시키려는 계략을 세우고 있음을 눈치 챈다. 조시는 짐 타이런을 사랑하면서 마이크의 말에는 분개한다. 조시가 이를 말하자 필 호간은 두 연인을 결합시킬 생각에 비밀스럽게 환호한다. 그러나 조시는 짐이 자신들을 배신하리라는 경우는 상상할 수 없는 만큼 짐을 함정에 빠뜨리는 시도는 하지 않겠다고 한다. 필은 짐이 술이 취한 상태에서 확실히 낮은 가격에 팔기로 약속했던 농장을 더 높은 가격을 부르는 사람에게 팔수도 있다고 응대한다. 그러한 뜻하지 않는 사태에 대해서 조시는 다음과 같이 말하며 아버지 편이 될 것이라고 안심시킨다.

If he ever went back on his word, no matter how drunk he was, I'd be with you in any scheme you made against him, no matter how dirty.(873)

그녀가 말을 하고 있을 때 이웃인 스탠다드 오일(Standard Oil) 회사의 백만장자 하더(Harder)가 자신의 소유의 언 연못에 돼지들을 텅굴게 놔 둔 호간 사람들한테

97) Nicola Chiaromonte, "Eugene O'Neill," *Sewanee Review* 68 (Summer 1960): p. 499.

분노해서, 단지 돼지를 없앨 목적으로 호간 농장의 거래 대가로 다소간의 금액을 제안했던 그가 다급하게 호간의 집에 도착할 것을 알리면서 짐이 나타난다. 하더가 집에 가까이 들어서자 조시는 짐을 자신의 침실에 숨기고 하더로부터 비난당하지 않고서도 불거진 소요장면을 짐이 목격할 수 있게 한다. 장난을 좋아하는 호간 사람들은 준엄한 백만장자를 말로써 완패시키고 그를 도망치듯 가도록 한다. 짐의 쇠약해진 모습에 걱정된 조시는 자기네와 함께 점심 식사할 것을 종용한다. 짐의 대답은 그날 밤 ‘달빛 아래서 사랑을 나누는 것’으로 그들이 계획한 데이트의 결과를 예시한다.

2막에서 조시는 나들이옷을 입고서 이미 2시간이나 늦은 그녀의 “남자”를 달빛 아래서 쓸쓸히 기다리고 있다. 필은 짐과 술을 마셨던 여관에서 집으로 돌아온다. 필은 술에 심하게 취한 채 하지만 사실은 분명 서로에게 관심 있는 두 사람을 맺게 해주려는 계략을 짜고 있다. 그는 짐이 농장을 하더에게 판다고 약속했다는 것을 조시에게 확신시킨다. “약속한 데이트”에 나타나지 않은 짐에게 화가 난 조시는 아버지의 술수를 꿰뚫어 보지 못하고 아버지가 데려올 목격자 앞에서 짐을 자신의 침대로 유혹할 것에 동의한다. 필은 두 남자들이 조시가 일부러 남자관계가 복잡한 것처럼 가면을 쓴 것을 알기 때문에 조시가 처녀임을 알고서 결과적으로 짐이 맹세코 결혼할 것이라고 계산하고 있다. 그러나 화난 상태이기 때문에 자신과 짐이 결혼하도록 술수를 쓰는 것을 상상조차 할 수 없는 조시는 단지 짐이 농장을 자신들에게 판다는 약속을 지킬 것만을 요구하겠다고 한다. 필은 연애에 서투른 딸이 짐을 유혹하는 일이 어렵다는 것을 알고서 계획을 쉽게 이행하기 위해 위스키를 사용 할 것을 제안한다.

3막은 이 극의 핵심으로 조시와 짐이 “낭만적”으로 대면하고 있는 부분이다. 평소에는 절대 금주주의자인 조시가 금주령 이후 희귀품이 된 “버번위스키”를 계속 해서 잔에 따라주며 아버지의 충고에 따라 그와 함께 술을 마셔가며 짐을 취하도록 한다. 어느 순간에 짐은 문자 그대로 그녀의 손에서 벗어나 술에 떨어져버리고 그가 술 취한 매춘부와 술한 밤을 보냈다고 말하면서 오늘밤만은 다른 밤이기를

원한다고 한다. 그러나 그가 키스를 하고 사랑을 한다고 주장함에도 불구하고 그를 경계한다. 조시는 짐이 농장을 하더에게 판다고 한 것이 농담이었고 아버지가 자신을 속였다는 것을 알고서야 그를 믿는다. 이제 짐의 애정의 증거물에 진심으로 반응하면서 조시는 그를 자신의 침대로 이끌려고 한다. 이때 짐의 모든 태도가 바뀐다. 이상하리만큼 눈에 띈 환각적인 상태로 그는 조시를 매춘부 취급하고 이러한 행동에 그녀는 충격을 받는다. 제 정신으로 돌아온 짐은 자기가 원하는 것은 다른 것이며 즉 침대로 자기를 이끌려고 애쓰는 매춘부처럼 행동해서는 안 된다고 하면서 저항한다. 실망감으로 마음이 무거워진 그는 떠나려고 한다.

짐이 진정 받고자 하는 것이 성인의 로맨스가 아니라 모성적 사랑이라는 것을 불현듯 깨달은 조시는 그를 다시 되부른다. 유혹하려는 노력을 포기하면서 커다란 어머니 같은 가슴에 그의 머리를 누인다. 그가 열광적으로 찬탄했던 가슴속에서 평온해진 짐은 자신을 파괴하고 있는 고통의 원인을 말한다. 즉, 장례식을 치르기 위해 동부로 운반해오는 어머니의 시신이 있는 기차에서 돼지 같은 매춘부와 밤마다 뒹굴었던 비정상적인 자신의 행동을 고백한다. 처음에는 놀랐으나 이를 극복하고 조시는 자신뿐 아니라 그의 어머니의 이름으로 그를 용서한다. 일시적으로 죄의 부담감에서 벗어난 짐은 달빛 아래서 그녀의 품속에서 잠이 든다.

4막은 다음날 새벽 필이 여전히 짐을 안고 있는 조시를 찾아내기 위해 도착(목격자를 데려오지 않고서)하는 장면으로 시작한다. 지쳐있는 그녀는 짐의 유산을 얻으려는 필의 책략을 비난한다. 아버지한테서 떠나겠다고 협박하면서 그녀는 아버지를 집 안으로 들어가게 한다. 그리고 자신의 팔에서 짐이 느낀 평화와 지난밤을 최소한 기억하기를 바라는 것밖에 그에게서 기대할 것은 없다고 깨달으며 새벽의 아름다움을 보게 하려고 짐을 깨운다. 그러나 짐이 보통 때보다 평화롭게 잠에서 깬지만 더욱 더 놀라운 것은 술에 대한 욕구가 없다는 것이다. 또한 그들이 함께 마시던 “버번위스키”를 맛보고서야 그 전날 밤에 대해 상기하기 시작한다. 갑자기 모든 것을 기억한 그는 다시 한 번 수치와 죄책감에 휩싸인다. 그는 서둘러 집에서 나가려고 하지만 조시는 또다시 짐을 불러 세운다. 떠나기 전 그는 그 밤의 아

름다움을 이해하고 그녀의 사랑을 깨닫는다. 그가 결코 돌아오지 않을 길로 떠나 버리자 조시는 짐이 그토록 열렬히 바랐던 임종을 기원하면서 그를 조용히 축복한다. 짐이 내딛는 걸음이 무덤으로 점점 더 가까이 가고 있음을 암시한다.

만약 사랑을 통해 짐을 구하려는 조시의 노력이 결과적으로 실패했다면 (오늘의 극에서 남녀관계를 실질적으로 납득시키는 것이 모두 실패한 것처럼; 『수평선 너머』 (*Beyond the Horizon*), 『최초의 인간』 (*The First Man*), 『신의 아이들은 모두 날개가 있다』 (*All God's Chillun Got Wings*), 『느릅나무 아래의 욕망』 (*Desire under the Elms*), 『상복이 어울리는 엘렉트라』 (*Mourning Becomes Electra*), 『시인 기질』 (*A Touch of the Poet*), 『밤으로의 긴 여로』 (*Long Day's Journey into Night*) 등 그 이유는 명백하다. 즉 그들 각자의 극복할 수 없는 요구의 차이인 것이다. 조시는 남편감 혹은 연인을 요구하고 있고 짐은 모성을 요구하고 있다. “그녀에게 남자 같은 구석은 없는”, “천상여자”로 성적인 기본 틀을 갖춘 젊은 여자 조시는 여전히 28살까지 처녀이며 자신의 육체적 요구와 사랑을 위한 분명한 자질이 있음에도 불구하고 그렇게 처녀로 머물러 있는 듯하다. 짐의 친절에 고무되어 그녀는 그의 아내가 되어 그의 음주를 치료하겠다는 환상을 품도록 자신을 허락한다. 그러나 짐은 그러한 환상이 없다. 그의 간절한 바람은 죽음을 통해 죽은 어머니와 함께하는 것이다. 창녀들과 놀아나는 이전의 쾌락이 이미 소진해진 짐이 조시에게서 찾는 것은, 매춘부와 관계해서 혐오감에 빠지게 될 성이 아니라 어머니가 살아서 자신의 죄를 들어주어 자신을 이해해주고 용서를 해 줄 모성인 것이다.

『밤으로의 긴 여로』에서 짐으로 대변되는 제이미가 조시 같은 여성들에게 성적으로 반응하는 기질에 영향을 끼칠 수 있었던, 감수성이 예민한 사춘기 시절의 사건을 분명하게 말하고 있다.

Christ, I'd never dreamed before that any women but whores took dope!(818)

그는 어머니가 마약을 주입하고 있는 모습을 발견했던 당시를 상기한다. 그 일로

깊은 마음의 상처를 입고 어린 마음에 “순결한” 여성과 창녀 사이의 혼란에 빠진 중년의 짐은 가능한 한 분리된 두 범주의 여성상을 유지하고 있음을 이 두 극에서 분명히 보여준다. 『밤으로의 긴 여로』에서 언급한 것처럼, 모성의 위로를 간절히 바랄 때조차도 뚱뚱한 창녀 바이올렛(Fat Violet)과 상대했던 “제이미”는 어머니의 모상(母像)과 성적 상대자 사이의 구분을 유지하려고 했던 것으로 보인다. 그는 “어떤 나이든 여자의 가슴에 묻혀 기꺼이 올 준비”가 되어 있고 “어쨌든지 불명예스러운 의도는 가지고 있지 않았음”(816)을 말한다. 『잘못 태어난 자를 비추는 달』에서 조시가 사랑을 나눌 상대로 그를 초대할 때, 그가 그녀에게 부과한 역할인 “처녀/어머니상”을 그녀가 흐리게 만든다. 어머니가 마약중독자인 것을 발견한 것이 일종의 충격의 경험이 된 그는 파행적으로 행동한다. 조시가 자신을 창녀처럼 대하는 것에 항의하자 그는 아무 생각 없이 “Why did you have to act like one, asking me to come to bed?”(926)라고 되묻는다.

더 깊이 생각해 보면 비록 짐이 조시의 성적요구가 효력이 있다는 것을 충분히 인정할 정도로 감성적인데도 그는 자신이 쓸모없는 인간이기 때문에 연인으로서 그녀를 거부하며 방어한다. 그는 다른 사람들을 망가뜨린 것처럼 그녀를 망가뜨리고 싶지 않다고 한다. 그가 조시를 신중히 생각해서 행동을 하고 있다고 말하는 것을 믿어 의심치 않지만 자신이 그녀와 관계를 맺을 수 없는 근본적인 이유는 이것이 아니다. 짐은 일반적으로 환상에 찬동할 수 없다. 사실 그는 마스크를 벗는데 너무 치중한 나머지, 그가 밝힌 추악한 진실은 살아보려는 자신의 의지를 꺾어버리고 만다. 그러나 이러한 경우 짐은 자기 기만적으로 보인다. 그리고 원인이 없는 것도 아니다. 조시와 함께 침대에 들 수 없는 진짜 이유는 자신이 억제한 처녀/창녀 콤플렉스와는 별개로 죽은 어머니에 대한 자신도 모르는 오이디푸스적 집착이다. 즉 이는 평생 자신의 아버지에 대한 너무도 강렬한 라이벌의식이 그 원인인 것이다. 매춘부와 사귀고 다시 알콜 중독자가 됨으로써, 죽어가는 자신의 어머니에게 보복해야만 하는 중년의 아들은 그런 부모에 대한 자신의 의존 상태를 절대 벗어날 수 없었다. 짐은 다음과 같이 고백한다.

It was as if I wanted revenge - because I'd been left alone - because I knew I was lost, without any hope left - that all I could do would be drink myself to death, because no one was left who could help me.(931-32)

기차 안에서 “돼지 같은 금발머리의 창녀”와 함께했던 짐의 행동은 과거에 형성된 한 패턴의 반복이었던 것으로 보인다. 창녀와의 섹스가 관계가 금지되었던 “아름답고” 사랑스러운 어머니에 맞서 복수하는 그의 보통 방법이었는데도 모른다. 반복적인 성적 대리자가 짐의 성적 관심을 더욱 더 손상시켰을지도 모른다. 즉 조시 같은 “좋은” 여자들은 자신의 어머니를 떠올리게 해서 그는 오래된 금기 때문에 그 여자들과 관계할 수가 없다. 오닐은 적어도 몇 군데에서 "*grabs her in his arms - with genuine passion*(913)"라고 표현함으로써 짐이 육체적으로 조시에게 끌린다는 것을 암시하고 있다.

하지만 별안간 “아냐. 그만 두자고”하며 갑자기 멈춘다. 어머니의 모습이 비치는 조시와는 아니다. 그는 조시를 애태우고 있음을 깨닫지 못한다. 그의 조심스러움을 오해하면서 그녀는 침대로 그를 이끌려고 한다. 짐으로서는 조시가 어머니가 아닌 창녀로 자신을 처음부터 납득시키지 않는다면 그녀를 만질 수 없다. 그의 얼굴과 목소리는 생소하게 변해버린다. 그는 이제 조롱하는 듯한 냉소적인 욕망으로 그녀를 바라본다. 그리고 마치 그가 갑자기 취한 것처럼 쉼 목소리로 다음과 같이 말한다.

I know what you want, Bright Eyes...(He kisses her roughly.) Come on, Baby Doll, let's hit the hay. (He pushed her back in the doorway) (925).

짐은 조시를 자신에게 창녀로 확신시킴으로써 연인의 행동을 취하기 위해 자신을 자극시키는 것으로 보인다. 조시가 놀라서 뒤로 밀치자, 그는 그 같은 행동이 자신의 혼란스러움과 연관 있음을 인정한다.

What the hell? Was I trying to rape you, Josie? Forget it. I'm drunk - not responsible.... Nuts! Cut out the faking. I know what I was doing. (*slowly, staring before him*) But it's funny. I *was* seeing things That's the truth, Josie. For a moment I thought you were that blonde pig - ... (814)

그의 동기가 무엇이든지 그는 오늘밤 창녀를 필요로 하지 않는다. 그것이 조시의 손으로 따라준 "버번위스키" 잔에 취해버린 이유이다. 술을 마시는 그녀의 모습이 "기차에서의 그 통통한 금발머리 똥보"의 모습을 그에게 떠올리게 했다. 오늘밤 그는 조시가 그에게 제의한 성적 통정이 아니라, 이야기를 들어주고 편안하게 해줄 수 있는 성품을 지닌 그녀에게서 어머니를 필요로 하고 있다. 달빛 아래서 그들이 만난 결과에 실망한 짐은 다음과 같이 말하며 떠나려고 몸을 돌린다.

I came here asking for love - just for this one night, because I thought you loved me. (*dully*) Nuts, To hell with it. (926).

마침내 짐의 요구를 이해한 조시는 그에게 달려가서 껴안고 입을 맞춘다. 그녀의 입맞춤에는 열정이 담겨 있다. 그러나 그것은 부드럽고 보호하고자 하는 모성애적인 열정으로 이에 그는 즉시 순종한다.

결론적으로 짐이 조시와 성인으로 관계를 맺지 못하는 것은 자신의 성적 문제를 이해하지 못한다는 것이다. 그는 자신의 분노에 너무 휩싸인 나머지 조시의 요구에 부응할 수 없다. 그는 다음과 같이 말하며 조시와의 정사를 피한다.

There's always the aftermath that poisons you. I don't want you to be poisoned-.... And I don't want to be poisoned myself - not again - not with you. There have been too many nights - and dawns. This must be different. (916)

짐이 이유를 설명하려고 애쓸 때 달빛 아래서 서로에게 향하는 이 한 쌍에게 어려움으로 다가오는 것은 성적인 것 뿐 아니라 의사소통으로까지 확대된다. 그들은 상처입기 쉬운 자아를 방어하기 위해 그들 자신과는 정 반대의 보호용의 가면을 쓴다. 조시는 끊임없이 업신여기는 태도로 자신에 대해 말한다. 조시는 자신도 원치 않은 큰 몸집이 두렵기 때문에 이웃의 남자들과 문란한 것처럼 한다. 달빛 아래서 그리고 “너무도 아름다운 일출”에 가면을 벗어야 하지만 알콜과 죽음을 통해 잊고자 하는 죄의식과 고통스러운 모습을 속이기 위해 짐은 비정한 냉소주의자로 가장한다. 이 두 사람은 서로가 접촉하려고 시도할 때 상대방의 가면을 꿰뚫어본다. 짐은 조시가 처녀이며 절대 금주주의자인 것을 안다. 그러나 그녀의 가면을 무시한 채 그는 그녀의 자부심에 다음과 같이 말하며 아이러니하게 “How's my Virgin Queen of Ireland?” (877)라고 빗대며 인사한다.

그들이 서로를 상호 인지하고 심지어 각자의 가면을 받아들였음에도 불구하고 그들이 서로 진지하게 이야기하는 것을 어렵게 만든 가면 때문에 마음이 불편하다. 조시가 그의 성적 경험과 브로드웨이에서의 매춘부 일에 추잡하게 빗대는 말에 식상해진 짐은 “For God's sake, cut out that kind of talk, Josie! It sounds like hell. Josie!” (878)라고 하면서 저항한다.

또 다시 거듭 그는 그녀에게 “당신다워져”라고 간청한다. 마찬가지로 조시도 짐이 매사에 냉소적으로 농담을 하려는 마음을 이해함에도 불구하고 짐이 하더에게 자신들이 세 들어 있는 농장을 팔려고 하는 것처럼 가장할 때 기분이 상한다. 그들의 계속되는 이화(異化)작용이 서로에게 뿐 아니라 자신들의 감정까지도 자신들을 고립시킨다. 예를 들면 그의 연인 같은 말투와 행동이 조시가 유혹하려는 노력에 용기를 북돋우지만 짐은 그녀와 함께 침대에 들 의도가 없음을 결코 깨닫지 못한다.

극의 제목이 암시한 것처럼 『잘못 태어난 자를 비추는 달』은 소외에 관한 극이다. 조시는 남자들과의 일상관계에서 육체적으로 소외된 상태이다. 그녀의 거대한 몸집과 강함(특히 강한 남자를 제외하고는 여느 남자보다 더 강하다)은 남자

들이 그녀에게서 위협을 받는 느낌을 들게 한다. 그녀가 가장한 음탕녀의 가면은 까다로운 그녀의 동생 또 어느 정도까지 그녀의 가면에 어떻게 대응할 지 확신이 없는 아버지와 짐에게까지 소외를 당한다.

타이런가의 두통거리인 짐은 자기가 사랑한 어머니를 항상 소유했던 그렇지만 지금은 죽어버린 아버지에게서 소외되었다. 더욱이 사회의 부랑자로서 그의 전통 교육과 훌륭한 옷은 필이 지적인 대로 “창녀와 바텐더” 친구들과는 어울리지 않는다. 자신이 받은 교육 때문에 아일랜드 선조에게조차 소외된 짐은 필의 아일랜드 사투리를 “모방”하지 않으면 안된다.⁹⁸⁾

넓은 의미에서 보건대 호간의 오두막에 있는 세 사람은 세상으로부터 소외당했다. 아이러니하게도 “돼지 같은” 필과 조시 호간이 문자 그대로 “돼지치기”가 아니라 극에서 엿볼 수 있듯 탐욕스럽고 돈으로 구성된 사회의 낙오자인 것이다. 짐 타이런은 돈으로 성을 맞바꿀 수 있는 창녀들을 끊임없이 “돼지들”로 언급한다. 필은 백만장자인 이웃 하더사람들을 “snoots in the air”로 “돼지들”로 표현하고 있다. 그는 하더의 얼음 연못에서 덩굴 기회를 놓치지 않는 “야심적인 미국태생의 돼지들”을 하더같은 미국 자본주의자와 비교한다. 하더의 집안사람들과 창녀들에 대한 언급은 실질적으로 이 극에서 드러난 세상 밖에 대한 암시이다. 그러한 물질 사회에서 주인공들이 물질을 숭배하는 이웃들과는 “다르거나” 또는 “잘못 태어난 것”이 미덕처럼 보일 수 있다. 짐 타이런과 호간 사람들이 공통적으로 가지고 있는 독특한 점은 고결함이다. 경제적 부흥을 위한 투쟁에서 자신의 영혼을 잃는 대신 돼지 치는 노동으로 빈곤하게 살아가며 자기의 술을 내기 아까워하는 척하는 필은 실은 자신의 셔츠를 남에게 주어버릴 것이다. 짐은 시세보다 낮은 가격에 호간 사람들에게 농장을 팔기로 약속했다. 즉 짐에게 돈은 호간 사람들과의 우정보다 덜 중요한 것이다. 조시의 마음의 고결함에 대해서는 약간의 논평을 필요로 하다. 즉 그녀는 달빛 아래서 짐이 어머니가 필요하다고 고백하는 그의 요구를 들어주기 위

98) Laurin Roland Porter, *Banished Prince: Time, Memory and Ritual in the Late Plays of Eugene O'Neill*, Theater and Dramatic Studies 54.(Ann Arbor: UMI Research Press, 1988), p. 95.

해 자신의 성적 그리고 감정의 욕구를 포기해버린다.

오닐의 후기 극에서 나오는 극 방식을 통해 그 오두막에서의 아주 인간적인 세 사람과 “돼지들”과의 차별을 두지 않았다면 『잘못 태어난 자를 비추는 달』은 이 오네스코의 『코뿔소』(*Rhinoceros*)를 위한 전작이라 여길 수도 있다. 부조리극에서 이는 충분히 단순하게 시작한다. 모든 인간이 주인공과 그의 여자만 제외하고 점차 무소로 변해버린다. 데이지(Daisy)역시 뿔 달린 짐승으로 변하자 베린저(Berenger)는 지상에 마지막 인간으로 남는다. 관객은 베린저가 아주 오래는 견뎌낼 수 없을 거라는 두려움에 남겨진다.

『잘못 태어난 자를 비추는 달』에서도 그들이 지니고 있는 감성과 가치 때문에 사회에 뒤쳐져, 소외된 이 커플이 결혼하고 자신의 부류들과 함께 지구를 전파하는 것이 중요한 것처럼 보인다. 조시에게 중요한 것은 그녀의 자연적 사랑, 모성 본능을 이행할 남편이 필요하다는 것이고 그녀의 아버지에게 중요한 것은 딸의 행복을 염려하고 짐을 아들로서 생각한다는 것이다. 특히 짐에게 지극히 중요한 것은 자신의 영혼이 생존할 기회에 남겨져 있다는 것이다. 게다가 오닐은 이 둘을 지구상에서 서로 도움을 줄 최고의 자질을 갖춘 사람으로 선택했던 것으로 보인다. 만약 누군가가 짐이 건강을 회복하도록 돌볼 수 있다면 이는 곧 거대한 몸집에 강한 감성, 끝없는 생생함과 거대한 심장을 지닌 조시이다. 유사하건데 만약 누군가가 그녀가 가두어 놓은 처녀성을 꺼낼 수 있다면 (짐은 그녀가 이웃의 거친 사내들과 데이트를 하고 그들의 구애를 거절했던 것을 지적한다) 이는 곧 그녀의 실존 안에서 드러나는 본연의 신사, 그녀의 조악한 가면을 꿰뚫어보고 그녀의 가치를 인정해 주는 바로 짐인 것이다. 그들의 만남의 결실은 성적 희롱 그 이상이다. 미래 인간 존재에 대해 기릴 만한 것들은 - 상호존중, 깊은 감정에 대한 가능성 그리고 가치 실행 - 이런 융합에 의존하는 것처럼 보인다.

만약 브론테(Charlotte Bronte)가 결말을 썼더라면 『제인 에어』(*Jane Eyre*)의 주인공이 에드워드 로체스터(Edward Rochester)에게 했던 것처럼 짐이 건강을 회복할 수 있게 틀림없이 돌보았을 것이다. 그러나 그 대신 『잘못 태어난 자를 비추는

달』의 결말은 오닐의 끔찍한 사실주의에 바탕을 두고 있다. 극 전체에 걸쳐 짐을 육체적 그리고 정신적으로 너무나 쇠잔해져 구원을 기다리고 있는 거의 “죽은” 사람으로 그려냈다. 더욱이 오닐은 이 극에서 설정한 연도가 어머니가 죽은 다음해인 1923년이며 그 해에 죽은 자신의 형의 이야기를 쓰고 있다.

그럼에도 불구하고 조시가 조소하듯 언급한 소위 “엄청난 기적”이 정말 일어난다. 짐의 요구에 대한 조시의 동정어린 반응이 사랑과 자기희생의 기적을 가져 온 것이다. 짐의 요구를 통찰한 짧은 순간이 그녀의 유혹적 행위를 완전히 반전시키는 원인이 된 것이다. 자신의 모든 모성적 가능성을 집중시킨다. 조시를 통해 표현한 것대로 인간의 잠재적 이타심의 고무적인 실현은 극의 결론을 덜 슬프게 한다.

그러나 조시의 노력은 그 결과보다 더 찬탄할 만하다. 짐은 그들이 함께 지낸 밤에 최악의 것은 없다고 확신하며 떠난다. 비록 평소처럼 그 밤을 훼손시키려고 했다는 것은 느낄지라도 그는 어느 정도 평화를 얻었다는 지적도 있다.

It's hard to describe how I feel. It's a new one on me. Sort of at peace with myself and this lousy life - as if all my sins had been forgiven - (942)

유사하건데 아름다운 일출에 대한 그의 반응도 모호하다.

Don't spoil this dawn!... God seems to be putting on quite a display. I like Belasco better. Rise of curtain, Act-Four stuff. (...quickly and angrily) God damn it! Why do I have to pull that lousy stuff? (942)

『끝없는 나날』에서의 존 러빙 처럼 짐은 자기 입장의 어떤 긍정적인 감정을 재빨리 부인하는 자기 내부의 악마가 존재한다. 짐이 술에 취해 발음이 분명치 않은 상태에서 했던 말보다, 그가 술을 마시고 싶은 욕망 없이 잠에서 깬다는 사실이 더욱 확신감을 준다. 그러나 버번위스키를 마시고 기억이 깨어나자 자신의 모든

죄책감과 자기혐오감을 지닌 상태로 돌아온다. 조시는 자신의 이름과 그의 어머니의 이름으로 그를 용서해 주었을지도 모른다. 모든 인간애는 그를 용서해주었을지도 모른다. 그러나 그는 자기 자신을 용서해줄 수 없다. 조시의 품안에서 마음이 새로워지는 예감을 갖는 중, 짐이 평화를 바라는 유일한 희망은 죽음인 것이다.

비록 짐 안에 있는 변화를 거의 인지하지 않았더라도 조시는 “그들의 밤”에서 더 강한 사람으로 나타난다. 그녀는 짐이 아무 희망 없이 살아가고 있다는 사실을 직면한다. 자신의 낭만적인 기대에 실망감을 안겨준 짐을 비난하기 보다는 오히려 그녀는 명백한 사실을 인지하지 못한 자신의 과오를 용감하게 받아들인다. 그녀는 오두막으로 처음으로 다가오고 있는 짐에 대해서 “자신의 관을 뒤에 두고 천천히 걸어오고 있는 죽은 사람”으로 표현했었다. 더욱이 그녀는 주는 행위를 통해 얻어왔던 새로운 자부심에서 위안을 받는다.

『시인의 기질』의 나라 멜로디(Nara Melody)와 그녀의 전임자라 할 수 있는 『예속』(Servitude, 1914)에 나오는 롤리스턴 여사(Mrs. Royston)는 이기적인 남편들한테 사심 없는 헌신을 하는데 자부심을 가지고 있다. 이처럼 조시의 새로운 자부심의 바탕은 짐의 요구에 그녀가 원조를 기울이고 있다는 데 있다. 이제 그녀는 예전의 음탕녀의 가면을 쓰려고 하지 않을 것이다. 그녀는 이제 정체성을 가진다. 즉 그녀는 자신의 고유의 가치에 자신감을 얻는다.

그럼에도 불구하고 인간인 조시는 짐을 위해 자신이 기울였던 노력을 조금이나마 그가 인지해주기를 바란다. 즉 그 밤의 아름다움을 기억하고 고통에서 잠시나마 해방되었다고 느낀 것이 그녀의 팔 안이었다는 것을. 이 극의 최종적 긴장은, 조시가 처음으로 용기를 내었던 밤의 기억이 그에게 고통을 야기 시킨다는 것을 깨닫고서, 그가 빨리 떠나도록 종용한 그 밤을 그가 기억하느냐에 연계해있다. 이것이 조시의 결정적 장엄미, 즉 그녀가 사랑한 남자를 돕기 위해 스스로 그 정도의 만족감조차도 희생해버릴 줄 아는 능력 바로 그것이다. 그러나 아마도 오늘 자신이 여주인공과 어느 정도 사랑에 빠져서 그녀에게 바라는 바가 아닐까? 버번위스키의 맛을 통해 지난밤의 일을 갑자기 회상하면서 짐은 다음과 같이 최후의 말

로써 조시의 사랑에 경의를 표한다.

Forgive me, Josie. I do remember! I'm glad I remember! I'll never forget your love! (*He kisses her on the lips.*) Never! (*kisses her again*). Never, do you hear! I'll always love you, Josie. (*He kisses her again*) Good-bye - and God bless you! [*He leaves quickly without looking back.*](944)

“God bless you!” 라는 말을 철회하지 않고 또 “신”을 헐뜯지도 않고서 짐이 그 말을 할 수 있다는 그 사실은 조시가 자신의 절망을 해소시켰다고 믿는 이유이다.⁹⁹⁾

짐이 떠나는 것으로 이 극이 끝난다고 할지라도 실질적으로 3막 끝에서 조시가 문자 그대로 관객들에게 “끝”이 다가오고 있다고 알렸을 때, 극의 결말이 시작된 것이다.

God forgive me, it's a fine end to all my scheming, to sit here with the dead hugged to my breast, and the silly mug of the moon grinning down, enjoying the joke! (934)

계략과 농담에 대해 그녀가 언급을 함으로써 1막에서의 그녀의 책략이 허튼 수작이 되어버린다. 따라서 이 극의 틀의 처음으로 되돌아간다. 오닐의 수많은 극들이 시작하는 “극의 틀” 또는 처음 상황으로 회귀하면서 결말을 짓기 때문에 결말이 명백하게 드러난다. 이 극의 진정한 갈등, 즉 짐과 조시의 “낭만적” 대치 상황은 끝난다. 그녀가 달빛아래서 피에타의 형상으로 가슴에 그를 아이처럼 안고서 앉아 있을 때 그녀의 선택권은 사라지거나 또는 사라져버렸던 것으로 보인다. 필연적으로 점점 더 결론에 귀결되는 상황이다.¹⁰⁰⁾ 힘차게 3막으로 옮겨간 후에는 관객들은

99) James R. Scrimgeour, "From Loving to Misbegotten: Despair in the Drama of Eugene O'Neill," *Modern Drama* 20, no.1(1977): p. 52.

약간의 것을 예상할 수 있다.

4막에서 여명이 동터오자 마술은 끝나고 오닐은 관객들의 시선을 농장 생활의 구체적인 상황들로 돌아오게 한다. 필이 등장하고 “세상에, 죽은 것 같네!”라고 잠들어 있는 짐에 대해 소리친다. 사랑하는 사람에게 다가서며 따라서 결말의 제시를 강화시키는 죽음의 끝자락에 있는 상태에 대해, 자신의 아버지가 하는 암시의 말에 조시는 다음과 같이 확증하며 대답한다.¹⁰¹⁾

HOGAN—Be God, he looks dead!

JOSIE—(*strangely*) Why wouldn't he? He is.

시체 같다는 짐에 대한 묘사는 조시가 “뒤에 자신의 관을 두고 천천히 걸어오는 죽은 자”로 묘사한 1막에서의 모습을 상기시켜준다. 극의 첫 틀에서 나온 또 다른 극 요소는 그녀가 돌보아 온 “아이”같은 짐을 떠나보내는 것이고, 이는 1막에서 자신의 동생을 눈물로 떠나보낸 장면을 회상하게 한다. 극 틀의 순환적 특징을 완성시키면서 1막에서 짐은 오두막으로 다가왔고 또 4막에서도 똑같은 길로 떠난다. 또한 이 1막과 4막이 호간 사람들이 식사를 하기 위해 앉아 있는 것으로 끝이 나지만 동시에 중요한 차이가 있다. 1막에서 조시는 영양 부족상태의 짐을 부엌으로 데려가 점심 식사를 권유하는 것으로 끝난다. 4막에서 조시는 짐이 그들과 함께 아침식사에 합류하는 것을 제안하지 않는다. 죽은 자는 영양을 필요로 하지 않는다. 고통의 삶을 더 이상 연장하고 싶지 않는 그가 너무나 간절히 떠나기를 바라자 그녀는 죽음으로의 그의 여행이 안전하길 빈다.

『잘못 태어난 자를 비추는 달』의 결말은 작품들 중 백미중의 하나로 꼽힌다. 비록 조시의 미래와 짐의 죽음에 대한 정확한 날짜에 관해서는 다소 열린 결말이라 할지라도 모호성은 남아 있지 않다. 모든 관련된 질문들에 답을 던져 왔다. 즉

100) Schlueter, *Dramatic Closure*, p. 22.

101) Smith, *Poetic Closure*, p. 102.

“아무것도 기대할 것이 없는 것을 관객 속에서 창조하기”이다.¹⁰²⁾ 그러나 역설적으로 불안감은 거의 극이 끝나는 대목까지 “가망 없는 희망(hopeless hope)”형태로 여전히 존재한다. 짐이 자신의 가슴 위에서 잠이 들자 희망이 조시 안에서 불쑥 솟는다.

Oh, Jim, Jim Maybe my love could still save you, if you could want it enough!(934)

동시에 그런 일은 결코 일어날 수 없는 일이라고 깨닫지 않을 수 없다. 또한 관객은 희망을 포기하는 것이 전혀 내키지 않는다. 짐이 조시와 헤어지면서 몇 번이나 키스할 때 관객은 여전히 그녀의 사랑이 그를 되살릴 수 있으리라고 조금이나마 희망한다. 그러나 “그들의 밤”은 단지 하룻밤이었고 먼동이 터 오고 동시에 끝났다. 비극적 결말은 전적으로 짐의 악화된 건강 상태를 그대로 유지하고 따라서 토르고프니크가 효과적인 결말을 위한 시급적인 “정직”과 “적절성”에 대한 요구를 이행한 것이다.¹⁰³⁾ 짐 타이런은 『수평선 너머』 결말에서의 로버트 메이오처럼 자신의 잃어버린 생명력을 갑자기 회복하지는 않는다. 『끝없는 나날』의 존 러빙처럼 알 수 없는 “신념의 도약”도 경험하지 않는다. 『수평선 너머』, 『지푸라기』, 『느릅나무 아래의 욕망』, 『발전기』와 같은 극들이 결말 부분에 극심한 죽음이 임박하거나 또는 그려졌지만 여기서는 불필요하다. 극의 마지막 줄에 조시는 짐이 잠자면서 죽어가기를 기원한다. 필 호간의 저주스런 말은 이 극의 결과에 적절한 피날레를 장식한다.

HOGAN - May the blackest curse from the pit of hell -

JOSIE - (with anguished cry) Don't father! I love him!

102) Ibid., p. 34.

103) Torgovnick, *Closure in the Novel*, p. 6.

HOGAN - It was life I was cursing - (with a trace of his natural manner)
And, be God, that's a waste of breath, if it does deserve it...(945)

1919년 오닐이 다음과 같이 쓴 것처럼, 품을 만한 가치가 있는 유일한 목표에 인간이 이를 수 없기에 삶은 잔인하다

Each one of our lives is a hopeless hope - that failure to realize our dreams is the inexorable fate allotted to us.¹⁰⁴⁾

비록 오닐의 숙명론적 철학이 극의 결론을 끄집어내는 그의 자질과 동등하게 집필하는 동안 발전해 나갔던 것은 아니지만 삶에 대한 활기찬 관점이 사랑, 동정, 그리고 자기희생과 같은 긍정적 가치를 강조하는 것으로 오닐의 후기작에서 드러난다. 관객은 경이로운 여주인공의 신화적 장엄미에 경외되어 드라마를 본다. 더욱이 『아, 황야여!』 (*Ah, Wilderness!*)를 제외하고는 오닐의 작품(『얼음장수 오다』의 해리 호프의 술집에 있는 사람들은 술에 취해 있다) 어느 곳에도 찾아볼 수 없는 참 우정과 호간 집에서 웃는 사람을 발견할 수 있다. 게다가 조시와 그녀 아버지가 나누는 유머가 담긴 조롱의 말투로 보아 계락을 다시 세울 때조차도 삶으로부터 달아나려는 의도는 전혀 없다. 즉 그들은 애써 기울인 노력에 좌절할지도 모르지만 그들은 계속 노력할 것이며 삶이 주어진 대로 수용할 수 있다.

아이러니하게도, 인류의 문제를 풀기 위해 자유로이 탐색을 시도했던 초기작의 결론 보다 여기에서는 관객에게 이러한 사실주의적 결말에 좀 더 생존적 가치가 있음을 보여준다. 즉, 오닐은 어떠한 것을 해결하려고 하는 것이 아니라 자신이 인생을 본 만큼의 삶만 표현하려할 뿐이다. 『수평선 너머』, 『샘』, 『결합』, 『라자루스가 웃었노라』와 『끝없는 나날』과 같은 극에서 오닐이 열광적으로 표현했지

104) O'Neill, to John Peter Toohey, press agent for producer George C. Tyler, 5 November 1919.

만 과도한 “해결책”들은 이들의 인위적 성향으로 인해 관객을 소외시킨다. 이와는 정반대로 『잘못 태어난 자를 비추는 달』의 결말은 믿을 수 있을 뿐 아니라 매우 정직하다. 관객은 등장인물과 그들의 행위에 일체감을 느낄 수 있기 때문에 극 문학의 이점으로 언급되어왔던 인간 경험에 귀중한 통찰력을 얻을 수 있다.¹⁰⁵⁾ “우리의 꿈을 실현시키는데 실패하는 것은 우리에게 할당된 냉혹한 운명”일지도 모르지만, 인간이 이러한 실패에 반응하는 방법은 『잘못 태어난 자를 비추는 달』에서 인간의 용기 있는 중요한 결정이다. 호프의 술집에서 상주하는 사람처럼 비관적 성격이 결코 아닌 조시는 짐을 구하기 위해 진실로 노력했다. 자신의 통제 너머에 있는 처지 때문에 실패를 해온 그녀는 절망에 굽히지 않고 오히려 남아 있는 것 - 아버지와의 따듯한 관계와 신랄한 위트를 상호 주고 받는 일 - 안에서 위안을 느낀다. 조시가 펼쳐 보이는 용기는 라자루스가 자신의 육체가 불에 타는 동안에도 웃는 모습과 또는 존 러빙이 수용에 관해 장엄한 “설교”를 하는 것보다 관객에게 지켜낼 가치가 있는 수용과 체념을 훨씬 효과적으로 표현하고 있다. 오닐은 극의 결말을 맺는 데에서 소리를 높이는 연설을 대신할 수 있는 등장인물과 등장인물의 행동이 있다는 것을 배웠다.

마지막으로 『잘못 태어난 자를 비추는 달』에 오닐이 썼던 마지막 기록을 다루어보고자 한다. 오닐이 극의 진행에 있어 특유의 열정으로 극을 쓰고 있는 동안, 이 극을 위해 “real affection”을 가지고 있다고 표현했음에도 불구하고 1952년 칼롯타(Carlotta)에게 보낸 헌사에서 이 극이 싫어지게 되었다고 말했다.¹⁰⁶⁾ 이 극에 대한 오닐의 태도 변화에 다양한 설명이 있어왔다. 겔브는 이 드라마를 창작하기 위해 자신의 형의 말년을 구제한 결과로서 오닐이 극복한 절망의 기분을 언급한

105) Iser, *Implied Reader*, p. 290; Torgovnick, *Closure in the Novel*, p. 5; Schlueter, *Dramatic Closure*, p. 52-53; Bernard Beckerman, *Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis* (New York: Alfred A. Knopf, 1970), p. 153-54.

106) Roger Brown, “Causality in O’Neill’s Late Masterpieces,” in *Eugene O’Neill’s Century: Centennial Views on America’s Foremost Tragic Dramatist*, ed. Richard F. Moorton (New York: Greenwood Press, 1991), p. 45.

다.¹⁰⁷⁾ 보가드는 오닐의 수많은 개인적 어려움, 즉 이 극을 쓰는 동안 그를 괴롭혔던 병과 자녀들과 관련된 심각한 문제 등을 든다.¹⁰⁸⁾ 브라운(Roger Brown)은 오닐이 싫어했던 것으로 보인다고 장담하는 형, 그 형에 대한 감정을 기도하는 모습으로 결말에 솔직하게 표현하지 못했기 때문에 『잘못 태어난 자를 비추는 달』을 오닐이 싫어했을 수도 있다고 말하고 이 극의 본질적인 구조가 원인일 수도 있다고 한다.¹⁰⁹⁾

오닐을 둘러싼 수많은 어려움을 피하기 위해 이것저것 다루던 글쓰기가 하나의 피난처였으므로 개인적 문제가 그의 작품을 향한 태도에 영향을 주었다고는 확신하지 않는다. 게다가 브라운의 의견에 대한 답변으로 이극의 결말이 성공의 조짐이 보인다고 여겨질 수도 있다면, 이 극의 구조는 매우 효과적인 것으로 보인다. 더욱이 오닐이 진실로 그의 형을 사랑했다는 것이 증거로 보이고 『잘못 태어난 자를 비추는 달』에서 그의 형을 의심의 여지가 없는 애정을 가지고 나타냈다. 제이미의 유머감각, 가치 있는 감각, 이해력이 그의 성격의 덜 바람직한 면모와 더불어 지속적으로 힘들게 나타나왔다. 1931년 오닐은 한 동창에게 자신이 그의 형과 끈찍하게 가까웠었다고 했다.¹¹⁰⁾ 『잘못 태어난 자를 비추는 달』의 첫 공연을 위한 길드 리허설을 하고 있는 동안까지도 오닐은 자신의 형의 성격을 변호했다. 그는 “신사적 행위를 충분히 하지 않고 있는” 짐을 연기하는 배우에 대해 불평했다.¹¹¹⁾ 만약 오닐이 형의 남은 생애기간에 만나기를 꺼렸다면 이유는 오닐이 자신의 형을 구원할 수 없는 참기 어려운 고통을 아는 것조차 싫어했었던 것으로 보이며, 또한 제이미와 함께 어울림으로써 그 역시 타락해버리지 않을까(그가 어렸을 때 거의 그랬던 것처럼) 하는 두려움에서 그랬을 것이다.

오닐이 『잘못 태어난 자를 비추는 달』을 “싫어하는” 표현에 대한 이유에서 모

107) Gelb and Gelb, *O'Neill*, pp. 848-49.

108) Bogard, *Contour in Time*, pp. 452-53.

109) Brown, “Causality in O'Neill's Late Masterpieces,” p. 46.

110) Sheaffer, *Son and Artist*, p. 88.

111) *Ibid.*, p. 594.

험을 감수하는 추측을 한번 해보자면, 이 극의 결말을 다루는데 있어 전기적 성향을 띠고 있음에도 불구하고 조시와 그녀의 아버지처럼 또 관객들처럼 오닐은 극 결말이 그런 끝이 아니기를 실로 원했는지도 모른다. 오닐이 조시의 사랑을 통해 자신의 형을 구원함으로써 실재를 왜곡하는 것을 그만 둘 수 있었다는 것이 그 전부이다. 만약 그가 실제로 자신의 펜으로 제이미를 구원할 수 있었다라면 의심할 여지없이 그렇게 했을 것이다. 그러나 제이미는 훨씬 이전에 이미 고인이 되어버렸다. 오닐은 제이미의 결말을 바꾸는 데 너무 늦어버렸고 그에게 도움이 되어 주지 못함이 이 극을 향한 자신의 감정에 영향을 끼쳤던 것이다.

IV. 결 론

오닐이 구사하는 극 구조는 아리스토텔레스의 개연성과 필연성의 법칙에는 잘 맞지 않으며 또한 일련의 일관성이 있는 사건들이 전체의 통일을 이루고 있는 셰익스피어의 극 구조와는 사뭇 다르다. 오닐의 극 구조는 콜웰이 말하는 삽화적 구조로서, 등장인물들이 엮어내는 외적 행위(external action)는 별로 없으며 이로 인하여 사건들의 일관성이 이렇다할만한 것이 아니므로 유기적 구조라 볼 수 없다. 그러나 극의 완성을 위해 부단한 노력을 기울인 그가 개방성과 순환적 패턴으로 열린 결말을 이루어 냄으로서 예술적 성숙미에 도달한 것이 아닌가한다. 오닐은 극구성의 종결부분에서 겪은 어려움에 대해 다양한 해석들이 제기되어 왔다. 빅스비는 실제 완성도 높게 끝낸 극이 많지 않으므로 오닐이 끊임없이 투쟁하는 삶과 창작과정이 동일하다는 견해를 피력하고 있다.¹¹²⁾ 블랭크(Gustav H. Blanke)는 만족스러운 결말을 반감시키는 이유를 오닐의 극에서 수없이 나타나는 순환적 구조라고 보고 있다.¹¹³⁾ 결말에 대한 오닐의 어려움은 그의 죽음에 대한 두려움으로 해석하는 경우도 있다.

극의 결말은 등장인물들의 각자 죽음에 대한 심리적 현상에 대한 다양성을 제시하고 있으나 극을 떠나 대부분의 평범한 사람들은 인간의 종말을 두려워한다는 것은 어찌면 본능적인 감정이다. 코모드의 주장은¹¹⁴⁾ 특히 미신적인 기질이 강한 아일랜드 유전 형질을 말하고 있으나 이러한 주장은 탁월한 지력과 감수성이 풍부한 오닐을 두고 하는 말이 아닌가 한다. 오닐은 반자서전적 주인공들을 내세움으로써 그들이 죽음이나 재앙에 관련될 때 삶의 '종말'에 대해 일반적으로 두려움을 표현하는 데 따른 주장이다.

『상복이 어울리는 엘렉트라』는 극찬을 받는 결말로 끝을 맺었지만 개운치 않는 모호함이 여전히 남아있다. 이 극에서 원하지는 않지만 명백하게 복잡한 심리

112) Bigsby, *Critical Introduction*, 1:117.

113) Blake, "Die Dramenschlusse bei O'Neill," pp. 154-55.

114) Kermodé, *Sense of an Ending*, p. 7.

적 상태가 그려져 있다. 라비니아의 죄에 대한 인식의 정도를 빠뜨리는 것으로 결점을 남긴다. 그러나 『얼음장수 오다』는 처음부터 미스터리가 난무하지만 모호성이나 인식론상의 불확실성 자체가 주제로 심각하게 고려되고 이러한 모호성이 이 극을 다면적으로 한층 풍부하게 한다. 마찬가지로 『밤으로의 긴 여로』에서 타이런가 사람들 사이에 애증병존의 형태로 나오는 모호성도 등장인물들에 대한 오닐의 놀라운 통찰력을 높이고 이 극에 깃든 의미의 뉘앙스도 한층 풍부하게 한다. 『잘못 태어난 자를 비추는 달』에서 조시를 향한 감정의 갈등을 겪은 짐 타이런의 감정의 이중성도 비교적 이 극을 풍요롭게 한다.

삶에 대한 강박 관념 그리고 죽음에 대한 두려움이 오닐에게 있어 극의 결말에 대한 어려움을 느끼도록 영향을 미친 것으로 보인다. 왜냐하면 그는 주인공들에게 비극을 불러 낸 것이 자신의 삶에 반사될 수도 있으므로, 무의식적인 두려움 때문에 극의 결말에 이르게 되면 복잡한 심리적 갈등이 떠올라 삶의 종말이 두렵듯이, 극의 종결을 의도한대로 끝내기가 두렵다는 것이다. 그러므로 오닐은 결말에 이르러 부적당하게 끝을 맺거나 모호하게, 때로는 결말을 미완성으로 열어둔 채 독자들의 자의적인 판단에 맡겨버리게 된다는 것이다. 이것은 보는 이에 따라 작가의 무책임한 처사로 비판받을 수 있다. 그러나 극의 세계는 현실과 다르지 않기 때문에 오닐은 끝을 연기하거나 부조리한 장치를 통해서 예정된 결말을 피함으로써 무의식적으로 자신의 삶을 연장하려고 했는지 모른다. 이러한 의도는 오닐 자신의 문제이면서 일반적인 인간의 본능이자 무의식을 대변하는 보편성을 지니고 있다.

구조적인 지속성과 관련해서, 초기의 극화된 결말이 빈번하게 폭력성이나 갑작스러운 구제 때문에 진행하고 있는 텍스트에 상반되는 결론을 가져온 경우도 있다. 이에 반하여 오닐은 극 전면에 걸쳐 결말에 대한 준비를 하기 때문에 후기극은 갑작스럽게 놀라게 하는 부분이 사라졌다. 예를 들면, 『얼음장수 오다』에서 놀랄만한 절정은 -4막에서 아내를 살해했다는 히키의 고백 - 부분적이거나 2막과 3막에서 히키에 의해 밝혀진다.

오닐의 걸작이자 미국 극작가들 사이에서 최고라 꼽히는 비극에 속하는 『밤으로

의 긴 여로』에서는 그 어느 누구도 죽음으로 이어지는 이가 없으며 어떠한 폭력적 행위도 일어나지 않는다. 메어리의 약물 상용의 재발과 계속되는 악화로 대변되는 액션은 시작부터 필연적이다. 마찬가지로 『잘못 태어난 자를 비추는 달』에서도 조시가 짐을 구하지 못하는 데도 놀랄만한 상황이 전혀 없다. 짐이 처음 등장하기 전, 조시가 오두막으로 다가오고 있는 그에 대해 ‘자신의 뒤에 관을 끌고 천천히 걸어오고 있는 죽은 사람’으로 표현할 때 희망 없는 짐의 상태가 주목된다. 후기 극은 초기 극들의 무겁고 멜로 드라마적 구성에서 벗어났다. 극의 결말은 처음부터 진행되어온 쪽으로 운명을 수용한, 충분히 다듬어진 인물들의 창조의 결실이 아닌가 한다.

초기 극의 경우, 갑자기 결말로 몰아가는 인물에 대한 반전은 적절하게 준비가 되지 않은 상태에서 고조된 언어, 과장성과 급격한 음조의 변화로 결말을 신뢰할 수 없게 한다. 그러나 『얼음장수 오다』에서 패릿과 한층 더 적극적으로 래리가 연루해 변모하는 경우처럼 극에서 인물들의 극적 반전이 일어날 때 신뢰할 만한 변화를 보여준다. 『상복이 어울리는 엘렉트라』에서 저택에 자신을 감금함으로써 결말을 짓는 라비니아의 행위는 그녀가 3부작 전면에서 펼쳐왔던 ‘정의’에 대한 열정의 자연스러운 결과이다.

오닐의 “열린 결말”의 당위성은 다음 네 가지 특징에서 찾아야 할 것 같다. 첫째로 오닐은 인생의 무대에서 일어나는 빈번한 자살이나 죽음, 그리고 치명적인 가난 및 질병에서 벗어나기 위해 존재방식을 어떤 시각에 보느냐에 따라 인생의 무대는 희비극이 될 수 있다는 것이다. 둘째로 결말의 미완성은 예측할 수 없는 인생의 ‘종말’과 같은 것으로 명확한 결말 자체가 불가능함을 시사하고 있다. 셋째로 최악의 존재상황을 타개하고 개선하기 위한 돌파구로서 다양한 환상의 세계 내지 이상적 세계는 언제나 열려있다는 것이다. 넷째로 극의 무대가 바로 다양한 생존의 방식을 재현하는 방편이라면 작가의 몫은 여러 가지 가능성을 제시할 뿐 그 정답은 각자의 무의식 세계에서 찾아내거나 아니면 신의 몫이라는 것이다.

따라서 극의 창작예술에서 오닐의 “열린 결말의 구성방법”은 고전적이고 전통적

인 방식에 반기를 들어 다분히 실험적이고 도전적인 결말의 방식을 제시하였다고 본다. 이것은 기존의 연극공연이나 극작품의 해석을 뛰어 넘어 “시(時)의 모호성”을 넘나들고 동시에 극적 효과 및 카타르시스를 만끽하면서 주요 등장인물들의 다양한 존재방식의 패턴을 음미하게 한다. 오닐은 미국극계뿐만 아니라 유럽의 극예술의 새로운 지평을 열어 놓은 20세기 선구자적 역할을 자임한 것으로 평가 받아 마땅하다고 본다.

참 고 문 헌

- Asselineau, Roger. "Mourning Becomes Electra as Tragedy." *Modern Drama* 1, 1958.
- Barlow, Judith E. *Final Acts: The Creation of Three Late O'Neill Plays*. Athens: University of Georgia Press, 1985.
- Barnes, Clive. "Day's Journey's to Glory: B'way at Its Greatest." *New York Theater Critics' Reviews*: 1986.
- Beckerman, Bernard. *Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis*. New York: Alfred A. Knopf, 1970.
- Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*, New York: Grove Press, 1954.
- Berlin, Normand. "The Beckettian O'Neill." *Modern Drama* 31, 1988.
- _____. "Endings." In *Eugene O'Neill's The Iceman Cometh*, ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House, 1987.
- Bigsby, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Vol.1, 1900-1940. New York: Cambridge University Press, 1982.
- Blanke, Gustav H. "Die Dramenschlusse bei O'Neill." *Das Amerikanische Drama von den Anfängen bis zur Gegenwart*, ed. Hans Itschert, Dramstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- Bloom, Steve F. "Empty Bottles, Empty Dreams: O'Neill's Use of Drinking and Alcoholism in *Long Day's Journey into Night*." *Critical Essay on Eugene O'Neill*, ed. James J. Martine, Boston: G. K. Hall, 1984.
- Bogard, Travis. *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*. Rev. ed. New York: Oxford University Press, 1988.
- Bowen, Crosswell. *The Curse of the Misbegotten*. Written with the aid of Shane O'Neill. New York: McGraw-Hall, 1959.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and*

- Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- Brown, Roger. "Causality in O'Neill's Late Masterpieces," *Eugene O'Neill's Century: Centennial Views on America's Foremost Tragic Dramatist*, ed. Richard F. Moorton. New York: Greenwood Press, 1991.
- Brustein, Robert. Review of *The Emperor Jones*. *New Republic*, 1998, 4월 27일자.
- Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. New York: Vintage-Random House, 1955.
- Cargill, Oscar; N. Bryllion Fagin; and William J. Fisher, ed. *O'Neill and His Plays: Four Decades of Criticism*. New York: New York University Press, 1961.
- Carpenter, Frederic I. *Eugene O'Neill*. Rev. ed. Twayne United State Authors Series 66. Boston: Twayne-G. K. Hall, 1979.
- Chiaromonte, Nicola, "Eugene O'Neill." *Sewanee Review* 68, Summer 1960.
- Chothia, Jean. *Forging a Language: A Study of the Plays of Eugene O'Neill*. New York: Cambridge University Press, 1979.
- Clark, Barrett H. *Eugene O'Neill: The Man and His Plays*. Rev. ed. New York: Dover Publications, 1947.
- Colwell, C. Carter. *A Student's Guide to Literature*. New York: Washington Squire Press, 1968.
- Douglas, J. Yellowlees. "'How Do I Stop This Thing?': Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives," *Hyper/ Text/ Theory*. ed. George P. Landow. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Eliot, T. S. *The Complete Poems and Plays: 1909-1950*. New York: Harcourt, Brace, 1952.
- Engel, Edwin A. *The Haunted Heroes of Eugene O'Neill*. Cambridge: Harvard

- University Press, 1953.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Rev. ed. Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor, 1969.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- Fletcher, John. *Samuel Beckett's Art*. London: Chatto & Windus, 1971.
- Floyd, Virginia. *The Plays of Eugene O'Neill: A New Assessment*. New York: Frederick Ungar, 1985.
- _____, ed. *Eugene O'Neill: A World View*. New York: Frederick Ungar, 1979.
- Gelb, Arthur, and Barbara Gelb. *O'Neill*. 1962. New York: Harper & Row, 1973.
- Gerlach, John. *Toward the End: Closure and Structure in the American Short Story*. University: University of Alabama Press, 1985.
- Heilman, Robert Bechtold. *The Iceman, the Arsonist, and the Troubled Agent*. Seattle: University of Washington Press, 1973.
- Hofmannsthal, Hugo von. "Reflections on O'Neill," *O'Neill and His Plays: Four Decades of Criticism*, ed. Oscar Cargill, N. Bryllion Fagin, William J. Fisher. New York: New York University Press, 1961.
- Hult, David F. (ed.) *Concept of Closure*, Yale French Studies 67. New Haven: Yale University Press, 1984.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.
- Jiji, Vera M. "Audience Response in the Theater: A Study of Dramatic Theory Tested against Reviewers' Responses to the Plays of Eugene O'Neill." Ph. D. diss., New York University, 1971.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press, 1966.

- Kernan, Alvin B. *Character and Conflict: An Introduction to Drama*. 2d ed. New York: Harcourt, Brace & World, 1969.
- Kerr, Walter. "It's a Rich Play, Richly Performed." New York: New York Times and Arno Press, 1975.
- Koreneva, Maya. "One Hundred Percent American Tragedy: A Soviet View," *Eugene O'Neill: A World View*. ed. Virginia Floyd. New York: Frederick Ungar, 1979.
- Krieger, Murray. "An Apology for Poetics," *American Criticism in the Poststructuralist Age*. ed. Ira Konigsberg. Michigan Studies in the Humanities. Ann Arbor: University of Michigan, 1981.
- Krutch, Joseph Wood. *The American Drama since 1918*. Rev. ed. New York: George Braziller, 1957.
- Lewis, Allan. *American Plays and Playwrights of the Contemporary Theatre*. New York: Crown, 1965.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. tr. Walter Kaufmann. *Basic Writings of Nietzsche*. New York: The Modern Library, 1968.
- O'Neill, Eugene. "Letters to Beatrice Ashe, 1914-1916." The New York Public Library. Astor, Lenox, Tilden Foundation.
- _____. *Selected Letters of Eugene O'Neill*. ed. Travis Bogard and Jackson R. Bryer. New Haven: Yale University Press, 1988.
- *Complete Plays 1920-1931*, New York: Library of America, 1988.
- *Complete Plays 1932-1943*, New York: Library of America, 1988.
- Orr, John. *Tragic Drama and Modern Society: Studies in the Social and Literary Theory of Drama from 1870 to the Present*. London: Macmillan Press, 1983.
- Plato, *Republic*. *The Collected Dialogues of Plato*. ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns. Bollingen Series 71. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- Porter, Laurin Roland. *The Banished Prince: Time, Memory and Ritual in the Late*

- Plays of Eugene O'Neill*. Theater and Dramatic Studies 54. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.
- Raghavacharyulu, D. V. K. *Eugene O'Neill: A Study*. Bombay: G. R. Bhatkal, Popular Prakashan, 1965.
- Raleigh, John Henry. ed. *Twentieth Century Interpretations of The Iceman Cometh: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1968.
- Richter, David H. "Closure and the Critics." *Modern Philology* 80, no. 3, 1983.
- Schlueter, June. *Dramatic Closure: Reading the End*. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1995.
- Schmidt, Henry J. *How Dramas End: Essays on the German Sturm und Drang, Buchner, Hauptmann, and Fleisser*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- Scrimgeour, James R. "From Loving to Misbegotten: Despair in the Drama of Eugene O'Neill." *Modern Drama* 20, no. 1, 1977.
- Sheaffer, Louis. *O'Neill: Son and Artist*. Boston: Little, Brown, 1973. rep. New York: Paragon House, 1990.
- _____. *O'Neill: Son and Playwright*. Boston: Little, Brown, 1968.
- Smith, Barbara Herrnstein. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Tiusanen, Timo. *O'Neill's Scenic Images*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- Torgovnick, Marianna. *Closure in the Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Tornqvist, Egil. *A Drama of Souls: Studies in O'Neill's Super-naturalistic Technique*. New Haven: Yale University Press, 1969.

저작물 이용 허락서

학 과	영어영문학과	학 번	10141013	과 정	박사
성 명	한글: 전미숙 한문 : 全美淑 영문 : Mi Sook Chun				
주 소	광주광역시 남구 송하동 금호아파트 101동 802호				
연락처	E-MAIL : misookchun@hanmail.net				
논문 제목	한글 : 유진 오닐 극에 나타난 열린 결말에 관한 연구				
	영문 : A Study on the Open Closure in Eugene O'Neill's Plays				

본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건아래 조선대학교가 저작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.

- 다 음 -

1. 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억장치에의 저장, 전송 등을 허락함.
2. 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집·형식상의 변경을 허락함. 다만, 저작물의 내용변경은 금지함.
3. 배포·전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함.
4. 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함.
5. 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 또는 출판을 허락을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함.
6. 조선대학교는 저작물의 이용허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음.
7. 소속대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송·출력을 허락함.

동의여부 : 동의() 반대()

2010 년 8 월

저작자: 전미숙 (서명 또는 인)

조선대학교 총장 귀하