

연구논문

에셀 스미스의 오페라 작품 속 여성 인물 연구: 〈숲〉, 〈파괴자들〉, 〈갑판장의 조수〉 대본 분석을 중심으로*

김연미**

〈국문초록〉

본 논문은 영국 여성 작곡가 에셀 스미스(Ethel Smyth, 1858-1944)의 오페라 작품 〈숲〉(*Der Wald*, 1901), 〈파괴자들〉(*The Wreckers*, 1904), 〈갑판장의 조수〉(*The Boatswain's Mate*, 1914)의 대본 분석을 중심으로 한다. 에셀 스미스는 작곡뿐 아니라 대본에도 직접 참여하였기에 그녀를 '작가'라는 견지로 접근하게 되었다. 따라서 대본집필 과정에서 그녀의 여성으로서의 의식이 저항의식을 지닌 여성인물들로 형상화되었다고 보았기에 대본 분석에 초점을 맞추었다. 그리고 대본 분석을 통해 여성 인물의 발화에 내재되어있는 에셀 스미스의 저항의식을 도출하고, 이 발화가 작품 별로 변화했음을 밝힘으로써 그녀의 저항의식이 점차 강화되었음을 고찰하고자 한다.

주제어: 에셀 스미스, 영국 여성 작곡가, 오페라 대본, 19-20세기 영국 오페라, 오페라 여성 인물

* 이 논문은 김연미의 박사학위 논문(2018년 2월 예정)의 일부를 발췌하여 재구성한 것임.

** 이화여자대학교 일반대학원 음악학전공 박사수료(pianistym82@gmail.com)

© 2017 계명대학교 여성학연구소

1. 들어가는 말

영국은 18세기에 메리 울스턴크래프트(Mary Wollstonecraft, 1759-1797)의 『여권의 옹호』(*A Vindication of the Rights of Woman*, 1792)가 출판된 이래로 스튜어트 밀(John Stuart Mill, 1806-1873)의 『여성의 종속』(*The Subjection of Women*, 1869)이 등장하며 여성 권리 신장을 위한 움직임이 일어났다. 이론가들뿐만 아니라 여성 작가들도 잡지에 글을 기고하거나 소설, 에세이를 출판하게 됨으로써 그간 사회의 억압으로 묻혀있던 여성의 목소리를 표출할 기회를 갖게 되었다. 영국 음악계에서는 약 한 세기 반 이상 뒤쳐진 20세기 초에 이르러서야 주체적인 여성의 목소리가 담긴 작품이 등장하였는데, 이 작품이 바로 영국 여성 작곡가 에셀 스미스(Ethel Smyth, 1858-1944)의 네 번째 오페라 〈갑판장의 조수〉(*The Boatswain's Mate*, 1914)이다. 에셀은 약 60여 년간 이어진 작곡가로서의 활동 기간 동안 가곡, 피아노 독주곡, 바이올린 독주곡의 소규모 작품에서부터 합창곡, 오페라, 실내악곡, 미사곡, 오케스트라를 위한 작품 등 대규모에 이르는 다양한 장르를 망라한 약 50여곡의 작품을 작곡했다. 뿐만 아니라 자신의 오페라 여섯 작품을 전부 초연 및 재연했을 만큼 작곡가로 성공했는데, 실상 이 성공은 그녀가 남성 중심의 사회로부터의 차별과 편견에 끊임없이 저항했기에 가능했다. 당시 여성에 대한 사회적 불평등은 여성 작곡가 및 오페라 역사 연구자인 유진 게이츠(Eugene Gates)의 분석에서도 잘 드러난다. 그는 “영국의 빅토리아/에드워드(Victorian-Edward VII) 시대에 활동했던 여성 작곡가는 남성과 여성을 향한 ‘이중 잣대’뿐만 아니라 ‘이중의 억압’에 막혀’있었으며 “당시 음악계는 심포니, 오페라, 콘체르토와 같은 큰 규모의 작품은 남성 작곡가의 영역으로, 소규모의 작품은 여성 작곡가의 영역으로 분리하며 작곡 영역에 이중 잣대를 부여”

했다고 밝히고 있다. 또한 “여성이 작곡한 소규모의 작품을 ‘이것이 바로 여성의 무능함을 증명하는 셈’이라고 무시하며 여성의 작곡 활동 자체에 대한 비난으로까지 확대함으로써 이중의 억압을 가했다”고 주장했다(Gates, 1997: 63-71).

에셀은 작곡가로서 뿐만 아니라, 1919년 첫 에세이집 『남겨진 기억에 대한 잔상』(*Impressions That Remained*)을 출판한 이래로, 일곱 권의 에세이집¹⁾을 더 출판했던 만큼 작가로서도 활발히 활동했다. 여러 권의 에세이집에서 그녀는 여성으로서 남성 중심의 사회를 향한 비판과 저항을 꾸준히 담아냈다. 일례로 세 번째 에세이집인 『마침내 배는 타오르고』(*A Final Burning of Boats, Etc.*, 1928)에서 “세계 속의 (여성) 차별은 남성들의 편의를 위해서 남성들에 의해 배열되었다. 남성들의 편익은 여성들이 명예나 보수를 얻기 위해 전통적인 진로를 벗어나 경쟁에 참여하려는 시도를 막았다”(Smyth, 1928a: 10)고 주장하며 당시 유럽사회에 만연했던 남녀 불평등 구조를 비판했다. 또 다른 에세이 『에덴에서 들려오는 여성의 피리소리』(*Female Pipings in Eden*, 1933)에서는 남녀 차별의 가장 근본적인 원인을 여성에게는 부재했던 남성과 동등한 교육 기회 및 제한적으로만 가능했던 사회 활동과 여성에 대한 영국 남성들의 뿌리 깊은 민족적 보수주의 성향 및 배타적인 태도라고 설명했다(Smyth, 1933: 14-15).

이처럼 텍스트를 통해 자신의 목소리를 꾸준히 전달했던 에셀의 행보

1) 에셀 스미스는 총 여섯 곡의 오페라를 작곡하였는데, 모든 작품에 대본가로서도 참여하였다. 그녀의 오페라 작품으로는, 〈환타지오〉(*Fantasio*, 1898), 〈숲〉(*Der Wald*, 1899-1901), 〈파괴자들〉(*The Wreckers*, 1906), 〈갑판장의 조수〉(*The Boatswain's Mate*, 1914), 〈우아한 축제〉(*Fête Galante*, 1923), 〈평화 협정〉(*Entente Cordiale*, 1925)이 있다. 그리고 출판된 자전적 에세이집으로는 『남겨진 기억에 대한 잔상』(*Impressions That Remained*, 1919), 『삶의 흔적』(*Streaks of Life*, 1921), 『마침내 배는 타오르고』(*A Final Burning of Boats, Etc.*, 1928), 『에덴에서 들려오는 여성의 피리소리』(*Female Pipings in Eden*, 1933), 『비침과 파라오』(*Beecham and Pharaoh*, 1935), 『과도한 애착』(*Inordinate(?) Affection: A Story for Dog Lovers*, 1936a), 『시간이 흐를수록』(*As Time Went On*, 1936b), 『다음에 어떤 일이 일어날까』(*What Happened Next*, 1940) 등이 있다.

는 에세이 출판보다 앞선 시기인 1901년에 발표한 오페라 〈숲〉(*Der Wald*, 1901)에서 작곡 외에 공동 대본가로도 참여함으로써 이미 시작되었다. 이후 1904년에 발표한 〈파괴자들〉(*The Wreckers*, 1906)을 거쳐 1914년 작품 〈갑판장의 조수〉(*The Boatswain's Mate*, 1914)에 이르러서는 드디어 단독 대본가로서 자신의 목소리를 완전히 투영한 대본을 완성하게 되었다.

따라서 본 논문은 작가로서 그녀가 에세이에 담아내었던 사회를 향한 저항 의식이 대본가로서 오페라 작품에 투영되었음을 확인하고, 대본 분석을 통해 이것을 확인하고자 한다. 이를 위해 그녀의 오페라 〈숲〉과 〈파괴자들〉 그리고 〈갑판장의 조수〉의 대본 속 여성 인물 표현 방식을 중점적으로 살펴보려 한다. 오비냐크가 『연극의 실제』(1657)에서 “극작품에서 작가는 배우의 입을 통하여 자신의 생각을 표현해야 한다. 다른 방법을 쓸 수는 없다”(프뤼네르, 2005: 37)고 설명했듯이, 에셀의 작품 속에 그녀의 목소리는 필연적으로 내재되어 있다. 그렇기에 각 작품의 등장인물의 형상화와 그 변화를 살핌으로써 에셀 스미스가 여성으로서 지녔던 의식이 그녀의 작품세계에 끼친 영향을 확인할 것이다.

현재까지 진행된 에셀 스미스 연구 중에서 그녀를 ‘작가’라는 견지에서 접근한 연구물로는 2004년 발표된 크리스토퍼 윌리의 “여성이 자신의 육체에 관해 진실을 말할 때: 에셀 스미스, 버지니아 울프 그리고 레즈비언 자서전의 도전”(Wiley, 2004)과 2005년에 발표된 엘리샤 클레멘츠의 “버지니아 울프, 에셀 스미스 그리고 음악: 사적 상호작용의 생산 방식으로서 듣기”(Clements, 2005) 등이 있다. 먼저, 윌리의 연구는 여성으로서 가부장적인 사회에서 겪은 경험을 다른 서사에서 나타나는 두 작가의 대조적인 전략을 도출하였다. 그리고 이것을 정전과 작곡 방식이라는 용어 아래 놓고서 음악과 문학의 관계에 대한 이해를 높이는 것을 연구의 목적으로 했다. 이 연구는 에셀을 여성 작가로 접근하였기에 그녀의 음악 작품에 대

한 고찰은 생략되어있다. 클레멘트의 논문은 버지니아 울프 작품 연구를 위한 하나의 분석 방식으로 에셀 스미스와의 관계를 사용하였기에, 에셀 스미스 연구가 아닌 버지니아 울프 연구라고 할 수 있다. 정리하면, 본 논문은 그간 선행 연구에서 다루지 않았던 에셀 스미스 작품에 대한 새로운 접근 방식을 시도하여 그녀의 음악 작품에 투영된 여성 '작가'로서의 목소리를 고찰하고자 한다.

2. 에셀 스미스의 오페라 <숲>, <파괴자들> 그리고 <갑판장의 조수> 작품 정보

1) <숲> (*Der Wald*, 1901)

에셀 스미스의 두 번째 오페라인 <숲>은 1901년에 완성된 이후, 1902년 4월 21일 독일 베를린(Berlin)에서 초연되었다. 초연 직후 발발한 보어 전쟁(Boer War, 1899-1902)으로 영국인에 대한 독일인의 반감은 고조되었고, 이 반감은 영국 작곡가인 에셀의 작품을 향한 독일인 청중의 야유로 이어졌다. 영국인에 대한 독일인의 폭력도 심화되어 에셀은 다섯 번으로 예정되었던 독일에서의 공연을 채우지 못한 채 영국으로 돌아오게 되었지만, 1902년 7월 18일에 영국 런던의 코벤트 가든(Covent Garden)에서 공연 기회를 갖게 된다.

<숲>을 작곡했을 무렵의 에셀은 아직 유럽 무대에서 작곡가로서 명성을 얻기 전이었기에 작품 공연 기회를 보다 쉽게 얻기 위해 의도적으로 짧은 길이의 1막으로 작곡하였다. 대본 역시 헨리 브루스터(Henry B. Brewster, 1850-1908)²⁾와 공동으로 작업했다. 그러나 1896년에 브루스터가 에셀에게

2) 에셀 스미스는 1882년에 독일을 떠나 머물렀던 이탈리아 플로렌스지역에서 오스트리아

보낸 서신에서 “나는 당신의 새로운 오페라 작품을 위해 아주 미미한 계획만을 갖고 있어요. 나는 단지 당신에게 몇 가지 소재만을 제안할 뿐이에요. 나는 이 작품에서 숲 속의 열정적인 인간에 관한 이야기를 담고자 해요. 이 숲의 평화는 비극적인 희생자를 에워싸고 있어야 해요. 이 미미한 계획을 이용해서 당신이 만들 수 있는 것을 해봐요”(St. John, 1959: 98)라고 밝히고 있기에 그녀가 브루스터보다 이 대본의 작업에 더욱 적극적으로 참여했음을 추측할 수 있다. 에셀은 브루스터가 보내온 이 주제에 흥미를 느꼈지만, 주제를 다루는 방식에서 서로의 의견에 차이가 있었다. 브루스터는 에셀이 작성한 첫 대본에 대해 “과도하게 많은 이성적인 부연설명”이 있기 때문에 “최소한의 심리학적 흥미를 유발하기에도 충분히 분석적이지 못하다”(St. John, 1959: 98)고 비판했다. 결국 에셀은 브루스터의 지적을 수용하여 첫 대본을 수정(St. John, 1959: 98)하였지만 첫 대본을 작성하고 그것을 수정하여 작품으로 완성되기까지의 모든 과정에 직접 참여했기에 브루스터보다도 에셀의 목소리가 이 작품에 더욱 뚜렷하게 내재되어 있다고 볼 수 있다.

이 작품의 시·공간적 배경은 중세시대의 숲이며, 등장인물로는 숲의 영주인 루돌프(Rudolf), 루돌프의 정부(情婦, mistress)이며 마녀인 아이올란테(Iolanthe), 사냥꾼 하인리히(Heinrich), 하인리히의 약혼녀 뢰첸(Röschen), 뢰첸의 아버지 피터(Peter) 그리고 장사꾼 등이 있다. 숲에서 사슴을 몰래 사냥한 사냥꾼 하인리히는 루돌프를 피해 도망다니고, 이 과정에서 아이올란테로부터 목숨을 담보로 충성을 요구받지만 이를 거부한다. 뢰첸 역시 하인리히에게 아이올란테를 따라 숲으로 가라고 설득하지만 그는 뢰첸과

출신 작곡가인 헤르초켄베르크(Heinrich von Herzogenberg, 1843-1900) 아내인 엘리자베스의 여동생 줄리아와 그녀의 남편 헨리 브루스터(Henry B. Brewster, 1850-1908)를 만나게 되었다. 이후 브루스터는 에셀의 오페라 작품 〈숲〉과 〈과괴자들〉에 공동 대본가로 참여하였고, 우정 이상의 긴밀한 관계를 맺게 됨으로써 그녀의 인생에서 큰 영향을 끼치는 인물이 된다.

의 사랑을 지키며 또다시 거부한다. 결국 하인리히는 질투와 분노로 가득 찬 아이올란데의 칼에 의해 죽게 되지만, 뢰첸과 하인리히는 ‘사랑의 승리’를 외치며 작품은 끝난다.

2) <파괴자들> (*The Wreckers*, 1904)

다음 작품인 <파괴자들>은 1904년 완성된 3막 구성의 오페라이다. 초연은 1906년 11월 15일 독일 라이프치히에서였고,³⁾ 영국 작곡가 작품으로서는 최초로 미국 뉴욕 메트로폴리탄(the Metropolitan Opera House)에서 공연되었을 만큼 세계적으로 성공했다. 1910년의 런던공연 이후로 많은 비평가들은 ‘20세기 초반의 작품 중 가장 파워풀한 영국 오페라 작품’이라고 호평했다.

<파괴자들>은 원래 <약탈자들>(*Les Naufrageurs*)이라는 제목의 프랑스어 작품이지만, 라이프치히공연을 위해 <해난구조법규>(*Strandrecht*)라는 제목의 독일어 대본으로, 영국과 미국 무대에서의 공연을 위해서 에셀과 알마 스트레텔(*Alma Strettell*, 1853-1939)이 영어로 번역하였다. 애초에 에셀이 굳이 프랑스어로 대본을 제작했던 이유는 프랑스인 앙드레 메사지(*André Messager*, 1853-1929)가 코벤티 가든의 새 연출가로 부임한다는 소문때문이었다. 그렇기 때문에 프랑스어로의 제작은 이 오페라를 보다 자주 공연하기 위한 전략으로 보인다. 그러나 실상 이 작품은 프랑스어로는 단 한 차례도 공연되지 않았다.

작품 대본은 에셀이 1886년에 방문했던 잉글랜드 남서부의 시실리 제도(*Isles of Scilly*)에 있는 트레스코 동굴(*Piper's hole on Tresco*)에서 받은 영감을 주된 소재로 했다. <숲>의 대본 소재는 브루스터로부터 비롯되었지만 이 작품에서는 에셀이 직접 경험한 것에서 착안하였기에 브루스터의

3) 영국에서는 1909년, 1931년, 1939년에 총 세 번 공연되었다.

대본 참여도는 〈숲〉에 비해 더욱 축소되었음을 짐작할 수 있는데, 이는 전작에 비해 〈과괴자들〉에서 에셀의 목소리가 더 뚜렷하게 나타나기 시작했음을 의미하기도 한다.

작품 배경은 웨슬리안 부흥운동(Wesleyan Revival Movement)이 일어났던 18세기 후반의 코니쉬(Cornish) 해안가 마을 교회이며 주요 등장인물로는 교회 전도사인 파스코(Pascoe), 파스코의 아내인 써자(Thirza) 그리고 써자와 연인관계인 마크(Mark), 마크를 짝사랑하는 아비스(Avis)가 있다. 이들 외에도 로렌스(Lawrence), 하비(Harvey), 잭(Jack), 탈란(Tallan) 그리고 교인들의 그룹(합창) 등이다. 교인들은 등대의 불빛을 교란시켜 한밤중에 외부에서 다가오는 배를 의도적으로 조난시키고 약탈하여 생계를 유지한다. 써자와 마크는 이들 몰래 등대의 불빛 방향을 바꿔 교인들의 범죄 행위를 막음으로써 이들을 ‘배신’한다. 파스코와 법적 부부 상태인 써자는 마크와 연인으로서, 위법의 관계에 놓여있다. 이 둘의 ‘배신’에 분노를 느낀 교인들은 마크와 써자의 죄를 재판하고 결국 사형이라는 판결을 내린다. 목숨 앞에서 용서를 구하기보다 사랑을 택한 써자와 마크는 ‘배신’과 ‘위법’이라는 죄명으로 바닷물이 차오르는 동굴에 갇힌 채 ‘사랑의 승리’를 외치며 죽는다.

3) 〈갑판장의 조수〉 (*The Boatswain's Mate*, 1914)

〈갑판장의 조수〉는 에셀 스미스의 네 번째 오페라 작품으로 1910년부터 1912년까지 여성 참정권 운동에 참여한 이후인 1914년에 완성되었다. 초연은 원래 1915년에 독일 프랑크푸르트 암 마인(Frankfurt am Main)에서 예정되었지만 전쟁의 발발로 무산되고,⁴⁾ 이듬해 1916년에 런던 새프트

4) 1915년에 초연은 무산되었으나 비엔나(Wien)의 유니버설 출판사(Universal Edition)에서 성악 파트보가 출판되었다. 당시 유럽에서 여성 작곡가의 작품이 초연이 되기 이전에 출판된 것은 이례적인 사건이었기에 이 사건은 에셀의 명성을 증명해준다.

버리(Shaftesbury) 극장에서 토마스 비첨경(Sir Thomas Beecham)의 지휘로 열렸다. 1922년 3월 30일에 열린 런던의 올드빅 극장(Old Vic) 공연에서는 트럼펫, 트럼본, 호른 파트가 생략된 작은 편성의 오케스트라 곡으로 편곡되어 연주되었다.⁵⁾ 오케스트라 규모의 축소는 전쟁의 여파로 위축된 음악계의 상황에 따른 선택이었다.

작품 대본은 여성 참정권 운동가였던 아네스 엘리노어(Agnes Eleanor)의 남편인 윌리엄 제이콥스(William Wymark Jacobs, 1863-1943)의 동명의 단편 소설⁶⁾을 바탕으로, 에셀이 단독 대본가로 각색하여 작업하였다. 에셀은 제이콥스의 원작에 새로운 인물을 추가하거나 인물간의 대화 등을 새로 삽입하였고, 기존의 대사에 변화를 주기도 함으로써 작품을 통해 전달하고자 했던 메시지를 담아내었다. 앞선 <숲>, <괴짜자들>이 독일어 혹은 프랑스어로 초판 작업이 이루어졌던 것과는 달리 <갑판장의 조수>는 영국 청중들을 위한 목적으로 영어로 초판이 제작되었다.

작품 배경은 20세기 영국의 작은 선술집 ‘비하이브(the Beehive)’이며, 이곳에서 하룻밤 동안 일어나는 에피소드를 담고 있다. ‘비하이브’는 1860년대 노동 운동가들이 출판한 주간지(weekly newsletter)의 이름을 인용한 것이다. 등장인물로는 ‘비하이브’의 주인 워터스 부인(Mrs. Waters), 워터스 부인에게 끊임없이 결혼을 구애하는 해리 벤(Harry Ben), 군인 출신이

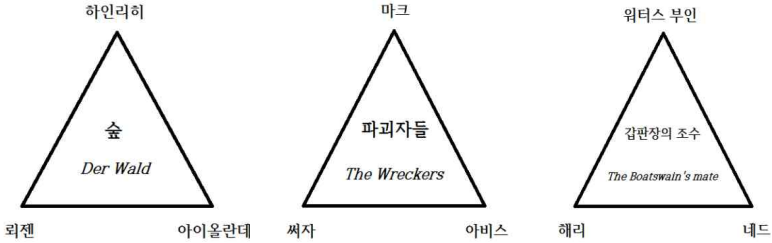
5) 초연 및 악보에 관한 일련의 정보는 영국 대영도서관(the British Library)의 온라인 사이트에서 제공하는 정보를 정리한 것임. [http://searcharchives.bl.uk/primo_library/libweb/action/display.do?dscnt=1&elementId=3&recIdx=3&frbrVersion=&scp,scps=scope%3A%28BL%29&frbg=&tab=local&displayMode=full&dstmp=1471495890547&srt=rank&ct=display&mode=Basic&dum=true&indx=4&recIds=IAMS036-002018861&renderMode=poppedOut&doc=IAMS036-002018861&v1\(freeText0\)=boatswain%27s%20mate%20smyth&fn=search&vid=IAMS_VU2&tabs=detailsTab&fromLogin=true](http://searcharchives.bl.uk/primo_library/libweb/action/display.do?dscnt=1&elementId=3&recIdx=3&frbrVersion=&scp,scps=scope%3A%28BL%29&frbg=&tab=local&displayMode=full&dstmp=1471495890547&srt=rank&ct=display&mode=Basic&dum=true&indx=4&recIds=IAMS036-002018861&renderMode=poppedOut&doc=IAMS036-002018861&v1(freeText0)=boatswain%27s%20mate%20smyth&fn=search&vid=IAMS_VU2&tabs=detailsTab&fromLogin=true)(검색일: 2017.8.18).

6) 제이콥스는 1905년에 출판한 자신의 짧은 소설 『함장』(*Captains All*)을 허버트 사전트(Herbert Sargent)와 함께 연극을 위한 1막 작품 <갑판장의 조수>(*The Boatswain's Mate*)으로 개작하여 1907년에 출판하였다. 에셀 스미스가 원작으로 삼은 작품은 『함장』이 아닌 <갑판장의 조수>이다.

며 벤의 계약에 동참하게 되는 네드 트레버스(Ned Travers), 경찰, 농장 노동자 그룹(3-4명) 그리고 '비하이브'의 종업원 메리 앤(Mary Ann)이 있다. 이들 가운데, 경찰과 농장 노동자 무리 그리고 메리 앤은 제이콥스의 원작에는 없는 에셀이 새로 추가한 인물이다.

해리 벤은 워터스 부인에게 지속적으로 청혼하지만, 워터스 부인은 그의 제안을 거절한다. 워터스 부인으로부터 계속 거절당한 벤은 그녀와의 결혼을 달성하기 위해 계약을 꾸미기에 이른다. 이 계약은 네드를 워터스 부인의 집에 강도로 위장하여 침입시킨 뒤 강도와 마주한 워터스 부인을 구해주어 결국 그녀로 하여금 남자의 필요성을 느끼게 하도록 유도하는 것이었다. 그러나 워터스 부인은 강도로 위장한 네드를 총으로 위협하며 홀로 제압하고, 목숨이 위태로워진 네드는 워터스 부인에게 계약을 실토하게 된다. 모든 사실을 알게 된 워터스 부인은 벤을 혼쭐내주려는 목적으로 자신이 네드를 죽였다고 거짓말을 한다. 겁에 질린 벤은 경찰과 함께 워터스 부인의 집에 찾아오지만, 워터스 부인은 벤이 술에 취해 거짓말한 것이라고 하며 경찰과 벤을 쫓아낸다. 그리고 아무 일 없었다는 듯 워터스 부인이 새로운 하루를 맞이하는 것으로 작품은 끝난다.

세 작품에 등장하는 주요 인물들을 정리해 보면, 〈숲〉에는 뢰젠과 아이 올란데 그리고 이 둘의 욕망의 대상인 하인리히가 있다. 다음 〈파괴자들〉에는 씨자와 아비스 그리고 이 둘의 욕망의 대상이 되는 마크가 있으며, 〈감관장의 조수〉에서는 해리 밴과 네드 트레버스 그리고 이 둘의 욕망의 대상인 워터스 부인이 있다. 이 인물들 간에 형성되는 구도를 삼각형의 도식으로 나타내면 다음의 〈그림 1〉과 같다.



〈그림 1〉 〈숲〉, 〈파괴자들〉, 〈갑판장의 조수〉의 인물 구도

위의 〈그림 1〉을 보면, 〈숲〉과 〈파괴자들〉에서는 두 여성 인물의 감정이 한 명의 남성에게로 향하고, 이 두 여성(〈숲〉의 뢰젠과 아이올란테, 〈파괴자들〉의 아비스와 써자) 간에는 한 명의 남성을 쟁취하기 위한 경쟁 구도가 형성된다. 반면, 〈갑판장의 조수〉에서는 두 남성의 감정이 한 명의 여성에게 향하게 됨으로써 〈숲〉, 〈파괴자들〉에서 성립되었던 남녀의 위치는 전복된다. 또한, 〈갑판장의 조수〉에 등장하는 여성인물인 워터스 부인과 메리 앤은 경쟁 구도가 아닌 상호보완 관계로 변모한다. 세 인물의 삼각 구도 관계에서 상위에 놓여있는 하인리히, 마크, 그리고 워터스 부인은 공간 속에서 감정의 중심이 되고 나머지 두 명의 인물들은 서로 경쟁 구도에 놓인 채로 주변에 놓인다. 따라서 각 작품에서 욕망‘하는’ 대상은 주변화된 위치이고 욕망‘받는’ 대상은 중심의 위치임을 알 수 있다. 결과적으로 〈갑판장의 조수〉에서 여성과 남성의 위치는 전복되어 〈숲〉과 〈파괴자들〉에서 주변에 머물렀던 여성이 ‘중심’으로, 중심에 위치했던 남성이 ‘주변’으로 변모하게 됨으로써, 남성 중심 사회에 대한 에셀의 저항의식이 명확하게 드러난다.

이제 3장에서는 이 구도의 변화를 바탕으로, 각 작품에서 나타나는 여성 인물의 발화 양상을 살펴보고 이를 통해 에셀의 여성으로서의 주체성이 확고히 완성되어 간 과정을 고찰해 보고자 한다. 덧붙여, 본 논

문에서는 텍스트를 통해 자신의 목소리를 전달한 에셀 스미스의 작가로서의 역할을 중심으로 살펴보기에 음악을 제외한 ‘대본’ 분석에 초점을 맞추었다.

3. 여성인물의 위치 변화: 주변에서 중심으로

〈숲〉의 퇴젠은 19세기 영국 사회가 여성에게 강요했던 이상적인 여성상을 닮아 있다. 19세기에 활동했던 영국 시인 팻모어(Coventry Kersey Digton Patmore, 1823-1896)⁷⁾는 자신의 시 〈집안의 천사〉(*The Angel in the House*)에서 여성을 가정의 지배자이자 이상적인 어머니, 아내이자 딸, 아늑하고 단란한 가정의 중심 역할을 하는 종교적이고 도덕적 미덕의 원천(박형지·설혜심, 2004: 122-125)으로 표현함으로써, 당대 사회가 여성에게 강요했던 박제화 된 여성상을 그대로 보여주고 있다. 따라서 혼자 남겨질 때의 공포와 두려움을 숨긴 채 약혼자인 하인리히와 아버지를 위협으로부터 도망치도록 설득하고, 남성을 위해 자신의 감정을 끝없이 희생하는 퇴젠은 이 시기의 여성상에 완벽하게 부합하는 인물이다. 다음의 〈대사 1〉과 〈대사 2〉는 퇴젠의 희생을 잘 보여주는 대목이다. 〈대사 1〉은 퇴젠이 아버지 피터를 숲으로부터 멀리 도망치도록 설득하는 부분이고 〈대사 2〉는 사슴을 사냥한 죄로 숲의 영주 루돌프로부터 쫓기는 하인리히를 더 멀리 도망치도록 설득하는 장면이다.

7) 〈집안의 천사〉(*The Angel in the House*)는 팻모어(Coventry Kersey Digton Patmore, 1823-1896)가 1854년에 발행했던 시의 제목이다. 이 시가 수록된 시집은 40여 년 간 지속적인 확장 및 개정의 과정을 거쳐 1886년에 최종 판본으로 출판되었다.

〈대사 1〉 〈숲〉 〈장면 3〉 피터(뢰젠의 아버지)와 뢰젠의 대화⁸⁾

피터: 난 너를 여기 혼자 두고 떠날 용기가 없구나... 마을에서 신부님이 기다리고 있겠지만 난 갈 수가 없다.

뢰젠: 두려워 마세요! 신부님이 아버지에게 많은 말씀을 해 주실 거예요. 여기 왜 머물러 계시는 건가요?

피터: 너를 여기 혼자 두고 떠날 용기가 없구나.

뢰젠: 혼자라뇨! **하인리히가 저를 보호해 줄 거예요!**⁹⁾

피터: 그렇다면 안심이 되는구나!

만일 그것이 너의 뜻이라면 나는 신께 가겠노라!

하인리히가 올 때 까지 당신의 어린 양과 함께 있어주소서! 저는 곧 돌아올 것입니다(Smyth, 2012: 39-41).¹⁰⁾

이 대화에서 뢰젠은 아버지를 멀리 도망시키기 위해 혼자 남겨질 때에 자신이 겪게 될 불안감과 두려움은 숨긴 채로 자신의 감정을 희생시킨다. 동시에, 숲에 있는 하인리히를 찾아 나서기보다 그가 돌아올 때까지 한 공간에서 기다린다. 〈대사 1〉의 강조된 대사에서 알 수 있듯이 뢰젠은 하인리히 즉 남성의 보호를 당연하게 받아들이는 순종적이고 수동적인 인물이다. 뢰젠의 이러한 성향은 하인리히와 마주한 상황 속에서도 그대로 되풀이 된다.

〈대사 2〉 〈숲〉 〈장면 4〉 뢰젠과 하인리히의 대화

뢰젠: 당신이 나와 함께 하기 전에는 희미했던 불길한 어둠과 사나운 기운이, 지금 내 눈에 보여요. ... 그것이 날 괴롭히네요 아...! 어떤 힘이 우리를 갈라놓을 거예요. ... 우리를 뛰어넘는 그 힘ियो. ...

8) 대사의 번역은 Smyth(2012)에 의거하여 필자가 번역한 것으로 이제부터 쪽수만 표기함.

9) 필자 강조로 이하 동일함.

10) 2012년에 Nabu Press에서 출판한 〈숲〉(*Der Wald*) 악보를 참고한 것임.

오, 지체하지 말아요, 숲에서 유령이 나올 거예요, 그들은 당신의
적이예요.
가까이에서 그들이 당신을 찾고 있어요, 이제 곧 당신을 발견할 거
라구요.
하인리히, 얼른 가요!
내 사랑, 가세요. ... 아. ... 가세요!(Smyth, 2012: 53-55).

위에 제시된 <대사 1>과 <대사 2>에서 알 수 있듯이, 퇴젠은 한 공간에
갇힌 채 남성을 하염없이 기다리거나 떠나보냄으로써 자신의 감정을 희생
시킨다. 이와는 대조적으로 하인리히와 피터, 즉 남성 인물들은 자신의 의
지대로 능동적으로 공간을 이동하고 여성의 희생을 수용한다. 한정된 공
간에 머물러있던 퇴젠의 상황은 에셀이 거부했던, 가정 내부에 갇힌 채로
순종적인 삶을 강요받았던 19세기 영국 여성의 상황을 상기시킨다. 이 시
기 영국 사회는 여성의 사회활동을 제한하고 가정에 가두어 놓은 채 집안
일에 종속시켰을 뿐만 아니라 여성은 결혼이라는 제도 속에서 아이들의
양육과 남편에게 최선을 다할 것을 요구¹¹⁾받았기 때문이다.

그러나 남성 인물을 위한 퇴젠의 희생은 그녀의 자발적인 선택이었다는
점을 간과할 수는 없다. 물론 이 희생이 사회적 강압에 의해 학습된 것임
을 완전히 부인할 수는 없으나 관습적으로 이루어지는 자기희생과는 다른
차원의 자발성과 실천성에 의한 것이었다는 점에서, 오히려 자기 희생 이

11) 여기서 '남성성'은 사실 남성과 여성이라는 대립적인 두 젠더성을 상정하고 만들어진 것
이다. 19세기 영국에서의 남성성과 여성성의 성립은 중산층에 의해 만들어진 '가정' 혹
은 '가족'이데올로기에 그 바탕을 두고 있다. 가족에 바탕을 둔 젠더 관계는 '모성'을
중심으로 형성되는 개념이다. 어머니는 빅토리아 시대 부르주아 가족의 이데올로기적
중심으로, 험난한 세상에서 일하는 남편에게 안식처를 제공하고 자녀를 양육하는 신성
한 사명을 부여받은 존재이다. 하지만 가부장적 질서는 모성을 강조하면서도 가정사를
꾸러나가는 어머니의 영향력을 남성의 권위에 대한 도전으로 보고 끊임없이 경계한다.
이 시기 여성이 해서는 안 되는 다양한 금기들과 통제는 궁극적으로 남편의 권리를 보
호하고 나아가 아들에게 미칠 여성적인 영향들을 차단하고자 고안된 것들이다(설혜심,
2004: 98-99).

테올로기를 비판(조선정, 2010: 145)한다. 퇴젠이 당시 시대가 원했던 여성상과 부합하지만, 그녀의 행위에 ‘자발적 선택’이라는 여지를 남김으로써 에셀은 사회 관습에 대한 전복을 조심스럽게 시도한다.

퇴젠의 대척점에 놓여있는 아이올란데는 자신이 원하는 것을 스스로 알고 있으며 그 욕망을 밖으로 표출한다. 또, 자신의 욕망을 채우기 위해 공간을 자유롭게 이동하고 능동적으로 행동함으로써 행위의 주체가 된다. 퇴젠이 남성들을 위해 자신의 감정을 숨기고 양보했던 것과는 달리 아이올란데는 남성을 위한 자기희생을 하지 않는다. 오히려 그녀는 자신이 원하는 것을 성취하기 위해 남성의 희생을 강요한다. 다음은 〈장면 5〉에 등장하는 아이올란데와 하인리히의 대화이다.

〈대사 3〉 〈숲〉 〈장면 5〉 아이올란데와 하인리히의 대화

아이올란데: 너는 나의 필요와 요구에 맞춰 나를 위해 봉사하라, 그러면 나는 너에게 필요한 것을 ... 수여하겠노라.

하인리히: 저는 필요한 것이 없습니다.

아이올란데: **그렇다면 내가 선택하겠노라!** 나의 용감한 사냥꾼이여, 오늘 나와 함께 하거라!(Smyth, 2012: 72-73).

〈대사 3〉의 강조된 부분에서, 아이올란데는 자신의 욕망을 실현하기 위해 상대의 희생을 강요한다. 그러나 희생을 강요받았던 하인리히가 아이올란데의 명령을 거절하자 이에 분노를 느낀 채 소리치는 아이올란데와 그녀에게 자비를 구하는 퇴젠의 대조적인 모습이 〈대사 4〉에서 등장한다.

〈대사 4〉 〈숲〉 〈장면 9〉 아이올란데와 퇴젠의 대화

아이올란데: 바로 지금이다!

감히 나의 호의를 거절하고 나를 무시한 저 노예를 보거라!
나는 너의 자존심에 고통을 줄 것이다! 고개를 숙이고 내게
자비를 청하거라!

그리고 저 멍청한 약혼녀, 현명하고 겸손한 마음으로 죄를
뉘우친다면, 그리고 기꺼이 나를 위해 봉사할 것이라면… 나
를 따라 오거라. 그의 등을 받친 채로 굴욕을 느끼며 무릎을
꿇고 굽신거려야 할 것이다!

(뢰젠은 집에서 달려나와 아이올란데 앞에 무릎을 꿇는다.)

뢰젠: 그를 구해주소서! 그들이 그를 죽일 것입니다.

오, 아이올란데여, 자비를 베풀어주소서!

부디 그를 구해주소서!

아이올란데: 나의 호의를 거절한 것은 현명치 못했다(Smyth, 2012: 99-102).

아이올란데는 자신의 욕망을 성취하기 위해 하인리히뿐만 아니라 뢰젠의 희생까지도 강요하고, 뢰젠은 아이올란데의 분노를 잠재우기 위해 자신의 감정을 억제하며 아이올란데의 명령에 복종한다. 더 나아가, 뢰젠은 하인리히의 목숨을 위해 사랑도 포기함으로써 아이올란데와 뢰젠은 욕망에 대해 상반된 태도를 보인다. 아이올란데는 결국 자신이 원했던 욕망의 대상을 소유하지 못하게 되자 그 대상을 파괴함으로써 채워지지 못한 욕망을 스스로 보상받으려 한다. 뢰젠은 자신의 욕망을 억제하고 드러내지 않음으로써 자기희생을 반복하지만 욕망의 대상에게 선택받음으로써 희생을 보상받는다. 즉, 자신의 감정에 대한 위로의 방식에서도 아이올란데는 능동적으로 ‘행위하고’ 뢰젠은 수동적으로 ‘행위를 당하는’ 셈이다.

이 작품의 특징은, ‘선’(善)을 상징한 뢰젠보다는 ‘악’(惡)을 상징했던 아이올란데가 에셀의 성향과 닮아있다는 것이다. 아이올란데는 자신이 원하는 것을 정확히 알고, 그것을 위해 주체적으로 움직이며 사회가 강요했던 결혼 제도에 저항한다. 그러나 여전히 에셀은 뢰젠을 ‘선’, 아이올란데를 ‘악’으로 묘사함으로써 사회의 비난으로부터 자신의 작품을 보호하는데, 이

것은 여성 작곡가로서의 자신감 부재와 자신만의 여성 주체성 표현 방식을 아직 완전하게 구축하지 못한 결과로 추측할 수 있다. 이 작품을 초연하기 전까지 에셀은 오페라 작곡가로서 명성을 얻기 전이었는데, 이 작품이 성공하고 난 이후 작곡한 <과피자들>에서는 보다 더 명확하고 뚜렷하게 여성으로서의 가치관이 담긴 목소리를 인물 묘사에서 표출했기 때문이다.

다음 작품인 <과피자들>의 써자는 마을 교회의 전도사 파스코의 아내이며 동시에 마크와 연인이라는 부도덕한 관계를 맺음으로써 결혼 제도를 전면 부정한다. 19세기 말의 대다수 초기 페미니스트들은 당시 사회에서 통용되었던 결혼관에 대하여 남성에 대한 여성의 의존적인 양상, 여성의 성적 노예화, 개개인의 자율성과 창조성을 박탈하는 지극히 여성에게 불리한 제도라고 주장하며 반대했다. 에셀 역시 이 주장에 동의하였고, 브루스터와 결혼하지 않은 채 마크와 써자의 관계처럼 사회적으로 부적절했기에 비난받기도 했다(Robinson, 2008: 167).

이 작품에서 써자와 마크의 부도덕한 관계 맺기는 결혼이라는 제도에 대항하고 사회 질서를 향한 저항의 의미로 해석된다. 그러나 에셀은 써자에게 범죄를 저지르는 교인들을 증오하고 그들의 행위를 막는 도덕적인 성향을 덧붙임으로써 그녀의 부도덕한 행위로 쏟아질 사회적 비난을 상쇄시킨다. 이러한 서술 방식은 프랑스 소설가 플로베르(Gustave Flaubert, 1821-1880)의 소설 『마담 보바리』(*Madame Bovary*)에서 여주인공 엠마 보바리(Emma Bovary)를 묘사하는 방식에서 잘 나타난다. 이 작품에서 엠마는 불륜을 저지르는 부도덕한 여성인데, 그녀를 신경질적이고 히스테릭하며 변덕스럽고, 심장 통증으로 고통 받고 감정 기복이 심하고 성적 환상과 충동적인 사치를 하는 성격(Robinson, 2008: 171-172)으로 묘사함으로써, 엠마가 겪는 정신적, 육체적 고통과 문제는 그녀의 짓값에 대한 정당성을 부여한다. 그러나 써자는 이성적이고 흔들림이 없는 인물로 묘사됨으로써 그녀의 불륜에 대해 정당함을 강요하지는 않는다. 왜냐하면 이 작

품에서 불륜은 곧 사회를 향한 저항의 장치였기 때문이다.

다음의 〈대사 5〉에서 제시한 〈1막 장면 4〉에서 파스코는 써자에게 마을사람들과 함께 기도할 것을 제안한다. 그러나 써자는 이를 냉정하게 거절함으로써 자신의 가치관에 확고한 자신감을 내비춘다.

〈대사 5〉 〈파괴자들〉 〈1막 장면 4〉 써자

난 당신과 함께 기도하고 싶지 않아요. 당신 자신을 위해서나 기도하세요.
난 당신들의 기도문을 읊지 않을 거예요!
(써자가 집으로 돌아가 난폭하게 문을 닫자, 몇몇은 비웃고, 몇몇은 화를 낸다)(Smyth, 2011: 46-47).¹²⁾

마을 사람들을 향해 냉정한 태도를 보였던 써자는 연인 마크에 대해서는 설렘과 그리움을 드러낸다. 이러한 감정 표현은 에셀이 〈숲〉에서 죄질을 ‘선’으로, 아이올란테는 ‘악’으로 단순하게 이분법적이고 단편적으로 심리를 묘사했던 방식에서 벗어나 인간에게 내재해 있는 다양하고 복잡한 감정을 표현함으로써 한층 입체적이고 현실감 있게 인물을 묘사하는 방식으로 변화했음을 보여준다. 다음에 제시하는 〈대사 5〉는 마크를 향한 써자의 그리움이 담긴 장면이다.

〈대사 6〉 〈파괴자들〉 〈1막 장면 7〉 써자

오, 내 사랑! 당신은 황금빛 화살, 어두운 구름을 밝혀주는 빛이랍니다.
차가운 안개를 뚫고, 내 영혼을 밝혀주세요! ...
오, 내 사랑, 나는 울며 당신을 오랫동안 기다리고 있어요! 울면서 당신을 기다린다고요!(Smyth, 2011: 68-69).

12) 2011년에 Nabu Press에서 출판한 〈파괴자들〉(*The Wreckers*) 악보 참고.

이처럼 써자는 자신이 겪는 여러 가지 감정을 숨기지 않고 상대를 향해 능동적으로 드러냄으로써 스스로 감정의 주체가 된다. 또 다른 여성인 아비스는 마크를 쟁취하기 위해 써자와 경쟁구도를 형성하는 인물이다. 아비스는 거짓말을 일삼고 욕심이 많으며 자신의 욕망을 채우기 위해 다른 사람의 희생을 강요하고 광기어린 집요함이 있는, 자기 파괴적인 인물이다. 아비스는 마크에게 그를 향한 자신의 일방적인 감정을 전달하기 위해 주변 사람들을 헐뜯거나 거짓말을 하고, 갑작스럽게 혼자 크게 웃는 감정의 기복을 보인다. 또, 마크와 써자 간에 존재하는 애정으로 인해 질투에 사로잡히지만 그들에게 무관심한 척 일부러 콧노래를 부르는 행위들을 보임으로써 인간이 겪는 다양한 감정 그리고 그것에 대한 반응을 현실감 있게 표현했다. 아비스는 욕망을 실현시키기 위해 또 다른 남성 인물인 잭의 감정을 이용한다. 잭은 아비스를 짝사랑하는 인물로서, 아비스는 달콤한 말로 그를 현혹시켜 자신의 계략에 참여하도록 설득하여 잭 스스로 자신의 감정을 희생하게끔 유도한다.

아비스는 상황에 따라 자신의 감정을 숨기거나 위장하여 상대를 이용하지만, 〈숲〉의 아이올란테가 절대적인 권력을 지닌 악을 상징했던 것과는 달리 아비스는 인간의 욕망을 표현한 것일 뿐 더 이상 완전한 악의 상징은 될 수 없다. 왜냐하면 아비스는 결국 자신의 행위로 인해 마을에서 쫓겨나는 벌을 받게 되기 때문이다. 써자 역시 도덕과 비도덕을 동시에 갖춘 양가적인 인물로서 ‘완전한 선’에서 벗어난다. 〈숲〉의 아이올란테가 그랬던 것처럼, 이제 〈파괴자들〉에서는 써자와 아비스 모두 자신이 원하는 것을 명확히 알고 그것을 쟁취하기 위해 적극적으로 행동한다. 그러나 〈파괴자들〉에서도 여전히 써자와 아비스는 〈숲〉의 퇴젠이 하인리히에게 의존했던 것과 마찬가지로 독립적인 여성상과는 거리가 멀다. 써자에게는 마크라는 조력자가, 그리고 아비스에게는 잭이라는 조력자가 존재하기 때문이다.

〈숲〉과 〈파괴자들〉에서 한 명의 남성을 향한 두 여성의 욕망은 이제 〈갑판장의 조수〉에서 한 명의 여성을 향한 두 남성의 욕망으로 바뀌며, 앞선 두 작품에서 그려진 남성인물과 여성 인물의 위치가 전복된다. 이제 남성들의 욕망의 대상이 된 〈갑판장의 조수〉의 워터스 부인은 자신이 원하는 것을 정확히 인지하고 상황에 맞춰 능동적인 행위를 보임으로써 그 상황과 행위에서 주체성을 확보한다. 또, 〈파괴자들〉에서 써자의 사회에 대한 저항을 ‘부도덕함’으로 위장시키며 여성으로서의 목소리를 적극적으로 드러내는 것에 한계가 있었지만, 〈갑판장의 조수〉에서 워터스 부인은 더 이상 어떠한 정당성이나 합리화 없이 직설적으로 여성의 목소리를 대변하고 있다.

먼저, 이 작품에서 에셀이 워터스 부인에게 여성으로서의 주체성을 표현하기 위해 사용했던 작품 속 다양한 장치에 대해 정리해 보고자 한다.

첫째, 여성 인물의 공간 이동 장치이다. 〈숲〉에서 뢰젠은 한 공간에 갇혀있던 반면 남성들은 이곳저곳으로 이동한다. 〈파괴자들〉에서 써자는 집 이외의 공간으로 이동하곤 했지만, 독립된 상태로서가 아닌, 마크라는 조력자와 함께였다. 이제 〈갑판장의 조수〉의 워터스 부인은 혼자 집을 벗어나 다른 공간으로 자유롭게 이동한다. 다음은 벤과 워터스 부인간의 대화로, ‘공간’에 대한 남성과 여성의 위치가 전복됨을 알 수 있다.

〈대사 7〉 〈갑판장의 조수〉 〈파트 1 장면 2〉 워터스 부인과 벤의 대화

워터스 부인: 난 우편환 때문에 **마을에 가야 해요**, 우체국이 곧 문 닫을 시간이거든요. (...)

내가 다시 말하지만, 내가 나가있는 동안 손님이 오면, 당신이 그 손님을 응대해 주겠죠?

벤: (고뇌하는 듯한 목소리로) 그 일을 내게 부탁하기 전에 나에게 양해를 구해야죠, 워터스 부인, 당신은 그것을 매번 잊지 만 말이죠... 죽

은 사람이 당신에게 질문을 한 것이 아닌데 말이죠!
 워터스 부인: (위협하듯) 한번 혼이 나아 정신을 차리지! 곧 돌아올게요!
 (Smyth, 1928a: 206).¹³⁾

또, 워터스 부인은 벤에게 선술집을 잠시 말김으로써 그를 고정된 공간(비하이브)에 가두기도 한다. 이 공간은 워터스 부인에게 집이자 사회생활의 공간이기에 벤을 이 곳에 가두는 것은 남성을 가정의 영역에 종속시키는 상징적인 행위가 된다. 실상, 제이콥스의 원작에서는 워터스 부인이 아닌 벤이 다른 공간으로 이동하는 것으로 묘사되었다. 위의 벤과 워터스 부인간의 대화에서 강조된 워터스 부인의 대사가 원작과 반대로 표현된 부분이다.

〈표 1〉 제이콥스의 원작과 에셀 스미스의 오페라 대사 비교

작품 구분	대 사
원작	2주 동안 다섯 번이나 (워터스 부인으로부터) 거절당해 우울한 그 갑판장은 무신경하게 걸어갔다. 그의 걸음은 느렸지만, 그의 머릿속은 활발히 움직였다.
오페라	워터스 부인: 난 우편환 때문에 마을에 가야 해요, 우체국이 곧 문 닫을 시간이라서요.

자료: Jacobs(2010: 1); Smyth(1928a: 206)

따라서, 워터스 부인과 벤의 공간 이동은 여성의 주체성 확보뿐만 아니라 남성의 위치에 대한 전복을 시도한 장치가 된다.

둘째, 여성에 의한 남성 통제이다. 이 장치는 오페라의 〈파트 1 장면 7〉에서 농장의 남성 노동자 집단과 마주하는 장면에서 사용되었다. 워터스 부인의 선술집에 등장한 이들은 그녀에게 술을 주문하지만 그녀는 “당

13) 에셀 스미스의 에세이 『마침내 배는 타오르고』(*Final Burning of Boats, Etc.*)에 수록된 기사 참고.

신들은 이미 충분히 취했어요. 나는 내 공간이 시끄러워지게 하지 않을 거예요”라며 단호하게 응수한다. 이에 노동자 그룹은 워터스 부인을 향해 “이봐요, 아직 문 닫을 시간이 아니잖소”라고 외치지만, 워터스 부인은 “내가 이곳의 법이에요!”라고 대답하며 그들을 ‘통제’한다. 이는 <숲>에서 숲의 영주로서 작품 내 가장 높은 서열이었던 루돌프와 <파괴자들>에서는 교회 전도사로서 마을 사람들의 지도자 역할을 했던 파스코가 명령을 통해 인물들을 통제했던 것과 비교하면 남성과 여성의 위치를 전복시킨 장치임을 알 수 있다.

셋째, 당시 결혼제도에 대한 에셀의 저항의 장치이다. 다음의 <대사 8>은 워터스 부인과 벤 간의 대화이다.

<대사 8> <갑관장의 조수> <파트 1 장면 2>, 워터스 부인과 벤의 대화

워터스 부인: 참 이상하군요 벤. 당신은 늘 내게 술을 세잔이나 마시고 나서야 결혼하자고 말을 하더군요.

벤: 용기를 얻기 위해서였소. 다음번에는 한 모금도 마시지 않고 말을 하겠소. 당신에게 내 진심을 증명할 수만 있다면

워터스 부인: 당신이 진실하건 아니건 상관 없어요. 어쨌든 난 아니니까!

(Smyth, 1928a: 205).

또한 <장면 5>에서 벤은 “당신을 혼자 두고 떠나려니 내 마음이 ... 곧 받도 올 텐데...”라며 워터스 부인의 선술집에 머무르려 하지만, 워터스 부인은 “오, 맙소사! 다시 반복하게 하지 말아요! (...) **난 이미 훌륭한 이름이 있어요, 그래서 더욱더 이름을 바꾸지 않을 거죠! 잘가요!**”라며 응수한다. 이처럼 워터스 부인은 주체성을 지닌 채 남성으로부터 독립적이고 자신의 가치관에 자신감 있는 인물로 표현됨으로써 사회에 대한 그리고 남성 중심의 사회에 대해 저항한다.

에셀은 이 작품에서 워터스 부인 이외에 유일한 여성 인물인 메리 앤을 통해서도 자신의 목소리를 전달하고 있다. 메리 앤은 〈파트 1의 장면 1〉과 이 작품의 마지막 장면인 〈파트 2 장면 8〉에서 짙막하게 등장하는데, 다음에 제시하는 〈대사 9〉는 도입부에서 등장한 벤과 메리 앤 간의 대화이다.

〈대사 9〉 〈감관장의 조수〉 〈파트 1 장면 1〉 메리 앤과 벤의 대화

벤: (일부러 겸손한 척 하며) 그래, 넌 저녁에 엄마랑 시간을 같이 보내겠지, 그렇지? 흠... 나는 그 나이많은 숙녀분께 널 보게 되면 반가울 것이라고 말할 거다.

메리 앤: (덤빌 듯 강하게) 당신이 나이 많다고 말할 만큼 그녀는 늙지 않았어요. **만일 그녀가 남자였다면 말이죠.**

벤: 나이가 어느 정도지?

메리 앤: 당신정도로. **내 생각에 남자들은 절대 나이를 먹는 것 같지 않아요(Smyth, 1928a: 204-205).**

위의 대사에서 메리 앤의 나이에 대한 발화는 당시 사회가 남성과 여성을 동등한 기준으로 평가하지 않았음을 역설적으로 보여준다. 초기 페미니스트들에 의하면 당시의 결혼관은 남성에 대해 여성이 의존하는 양상이었다. 그렇기 때문에 그들은 결혼 제도가 여성의 자율성과 창조성을 박탈하기에 지극히 여성에게 불리한 제도라고 주장하며 비난했다. 에셀 역시 이 작품에서 결혼을 ‘임시방편’으로 치환함으로써 당시 사회가 여성에게 강요했던 결혼관을 풍자하고 비판했다. 결과적으로 워터스 부인과 메리 앤은 사회적 차별과 편견에 저항하는 하나 된 여성의 목소리를 구현한다. 특히, 메리 앤은 워터스 부인에게 고용된 피고용인으로서 이 둘의 결합은 지위가 다른 여성들이 사회를 향해 동시적으로 같은 의견을 내고 있었음을 상기시킴으로써 더욱 강력하게 여성의 목소리를 전달하는 효과를

보인다.

이처럼 〈숲〉에서 〈파괴자들〉을 거쳐 〈감판장의 조수〉에 이르기 까지 인물의 내면은 점점 구체적이고 입체적으로 묘사되었다. 그리고 워터스 부인에 이르러 숨겨져 있던 내면의 감정을 밖으로 표출하고 자신의 목소리를 낼 줄 아는 주체성을 지닌 인물로 완성되었다. 이는 에셀이 남성 작곡가들과 비평가들에게 차별받았던 경험 그리고 참정권 운동에 참여함으로써 여성으로서 그리고 영국 작곡가로서 자신이 원하는 것을 명확히 인지하게 됨으로써 작품을 통해 자신의 목소리를 확실히 전달하게 되었음을 의미하고, 인물을 통해 전달하는 자신만의 방식을 완전하게 구축했음을 의미한다.

4. 여성으로서의 주체성 회복: 여성의 목소리 드러내기

에셀은 〈숲〉과 〈파괴자들〉 그리고 〈감판장의 조수〉의 여성 인물에게 자신의 저항의식을 투영시켰다. 그러나 각 작품 속에서 여성 인물의 형상화 방식에는 차이가 있는데, 이는 에셀이 여성으로서 그리고 여성 작곡가로서의 자신감 정도에 기인한 결과로 보인다.

에셀이 〈감판장의 조수〉에서 비로소 여성으로서의 목소리를 완전하게 드러낼 수 있었던 것은 1910년부터 약 2년간 참여했던 여성 참정권 운동이 계기가 되었다. 그러나 주지해야 할 사실은, 그녀가 이미 작곡가로서 사회적 차별을 경험하며 여성으로서의 의식이 성장하게 되었다는 점이다.

에셀은 1887년에 라이프치히 실내악 콘서트에서 자신의 작품 〈바이올린 소나타〉(*Violin Sonata, Op.7*)¹⁴⁾를 발표하게 되었지만, 이 공연에서 남

14) 브로드스키(Brodsky)와 파니 데이비스(Fanny Davis)의 연주.

성 평론가들로부터 “여성적인 매력이 결핍된 작품”이라는 평가를 받았다. 이러한 평가는 그녀가 여성 작곡가로서 처음으로 남성 평론가들의 편견을 경험하게 된 사건이 되었다.¹⁵⁾ 이후로도 런던에서 1893년에 〈D장조 미사〉(*Mass in D*)로 데뷔했을 당시에 남성 비평가들은 “바흐(1685-1750), 브람스의 코랄 작품이나 베토벤(1770-1827)의 작품 〈장엄미사〉(*Missa Solemnis*, 1823)와 견주어도 이 작품은 충분히 ‘비(非)여성적(unfeminine)’이고 파워 풀하다”(Gray, 2007: 49)고 평가했다. 초연 이후 약 30년 뒤인 1924년에 열린 재공연¹⁶⁾에 대한 비평에서 “(재공연까지 30여년이 걸린 것은) 이 작품이 발표되었던 1890년대에는 패리, 스텐포드, 맥켄지, 코웬 등 많은 훌륭한 작곡가들이 매년 상당한 크기의 오라토리오나 이와 비슷한 작품들을 발표했고, 초연에서 호평 받아 재공연까지 이어졌기 때문이다”(Grew, 1924: 140)라고 기록되어 있듯이, 에셀이 ‘여성’이기 때문에 불공평한 평가를 받았음을 알 수 있다.

영국 여성 작곡가로서 사회적 차별을 자각했던 에셀은 영국의 음악 잡지 『음악 역사』(*The Musical Times*)¹⁷⁾에 “큰 규모의 작품은 지휘자나 위원회에 의존해야만 하는데, 이들은 대중들에게 이 작품(여성작곡가들의 작

15) 19세기 영국 빅토리아 시대는 영국의 정기간행물이 호황을 이룬 때였다. 빅토리아 시대 초기의 권위있는 계간 평론지인 『에딘버러 리뷰』(*Edinburgh Review*, 1802년 창간)와 이 평론지의 라이벌격인 『계간 리뷰』(*Quarterly Review*, 1809년 창간), 그리고 『웨스트민스터 리뷰』(*Westminster Review*, 1824년 창간)는 최고의 지적 수준을 공유하고 있었다. 독서 대중의 규모와 비례해서 볼 때, 그 계간지들과 비견될 수 있는 오늘날의 간행물이 자부할 수 있는 출판부수보다 훨씬 더 많은 부수를 발행하면서 이 강력한 잡지들은 그 시대의 선도적인 작가들과 공인(公人)들에 의해서 집필되고 편집되었다(엘터, 2011: 115). 이런 이유로, 에셀 스미스의 작품 공연에 대해 다른 당대의 비평문들을 본문에서 중요하게 다루게 되었다.

16) 영국 버밍엄 코랄 소사이어티 페스티벌(Birmingham Festival Choral Society).

17) 영국에서 가장 오래된 클래식 음악에 대한 학술 저널이다. 1844년에 시작된 이 학술 저널은 1903년까지 『음악 역사와 음악 교육』(*The Musical Times and Singing Class Circular*)이라는 타이틀로 발간되다가 1904년부터 『음악 역사』(*The Musical Times*)로 명칭이 바뀌었다.

품)을 들을 기회를 주지 않는다(Smyth, 1928b: 736)”고 당시 음악계를 비판하기도 했다. 그럼에도 그녀가 자신의 작품에서 적극적으로 저항 의식을 표현하지 못했던 것은 작곡가로서의 자신감 부족, 남성들로 구성된 오페라 위원회에 대한 의식, 그리고 여성에 대한 차별이 당연시 되어왔던 사회적 차별에 대한 익숙함 때문이었는지도 모른다. 그러나 이내 작품이 성공하여 작곡가로서 명성을 얻게 되고, 여성 문인들과의 활발한 교류를 통해 의식의 저변을 확장시키고 결정적으로 참정권 운동에 참여함으로써 여성으로서의 주체성을 확고히 갖게 되었다. 그 결과로 작품을 통해 자신의 목소리를 밖으로 표출하게 되었음을 작품의 대본 분석을 통해 알 수 있었다.

5. 나오는 말

본 논문은 에셀 스미스가 19-20세기 영국 사회가 여성에게 가했던 차별과 편견을 극복하고 저항하여 여성으로서의 주체성을 회복한 과정을 오페라 작품의 대본 분석을 통해 도출하고자 하였다. 이를 위해 에셀이 발표한 오페라 여섯 작품 가운데 총 세 작품인 오페라 <숲>과 <파괴자들> 그리고 <감판장의 조수>를 연구대상으로 삼아 비교·분석하였다. <숲>은 에셀이 작곡가로서 성공하기 전에 작곡한 작품이고, <파괴자들>은 작곡가로 명성을 얻은 이후에 작곡한 작품이자 동시에 세계적인 성공을 거둔 작품이며 마지막으로 <감판장의 조수>는 1910년부터 약 2년간 참정권 운동에 참여한 이후에 처음으로 작곡한 작품이다. 작품 속 여성 인물에서 발견되는 특성은 에셀의 사회적 경험과 그로 인한 인식을 바탕으로 한다고 보았다.

각 작품 속 여성인물들은, <숲>의 ‘퇴젠’과 ‘아이올란데’, <파괴자들>의

‘씨자’와 ‘아비스’ 그리고〈감판장의 조수〉의 ‘워터스 부인’과 ‘메리 앤’이다. 우선, 〈숲〉에서 피젠은 ‘선’을, 아이올란테는 ‘악’을 상징함으로써 단순한 이분법적 구도를 이루고 있다. 아이러니하게도 에셀의 저항의식을 대변하는 인물은 다름 아닌 ‘악’을 상징하는 아이올란테였다. 이것은 그녀가 사회를 향한 여성 작곡가로서의 저항을 스스로 ‘악’으로 치환시킴으로써 사회적 비난을 의식한 소극적인 태도에 따른 결과로 해석된다. 다음으로 〈과피자들〉의 씨자는 비도덕적이면서도 도덕적인, 양가성을 지닌 인물이다. 에셀 스미스는 이 작품에서 씨자를 통해 저항의식을 표출하되, 씨자를 평범한 인간으로 표현함으로써 더 이상 자신의 저항의식을 ‘악’으로 위장하지 않는다. 아비스는 감정기복이 심하고 불완전한 인간으로 표현함으로써 입체감있는 인간의 모습으로 표현되었다. 〈감판장의 조수〉에 이르러 여성 인물인 워터스 부인과 메리 앤은 독립적이고 용맹하며 완전한 주체성을 지닌 인물로 표현되고 있다. 앞선 두 작품에서 여성 인물들 간에 발생했던 갈등과 대립은 사라지고, 워터스 부인과 메리 앤은 서로를 상호 보완해주는 관계로 변모되었다.

이처럼 작품 속 여성인물들은 에셀 스미스의 목소리를 대변하고 있으며, 이 인물들이 작품을 거듭하며 변모해 가는 과정을 통해 에셀 자신이 여성으로서 주체성을 성립해 가고 있음을 확인할 수 있었다.

참고문헌

- 박형지·설혜심(2004), 『제국주의와 남성성: 19세기 영국의 젠더 형성』, 서울: 아카넷.
- 설혜심(2004), “19세기 영국의 퍼블릭 스쿨, 제국, 남성성: 『툼 브라운의 학창시절』을 중심으로”, 『영국 연구』, 제11권, 89-120쪽.
- 앨틱, 리처드 (2011), 『빅토리아 시대의 사람들과 사상』, 이미애 옮김, 서울: 아카넷, Altick, R.(1973), *Victorian People and Ideas: A Companion for the Modern Reader of Victorian Literature*, New York: W. W. Norton and Company.
- 조선정(2010), “애뜻함 그 자체: 제인 오스틴의 『설득』에 나타난 감정의 재발견”, 『영미문화페미니즘』, 제18권 1호, 139-164쪽.
- 프뤼네르, 미셸(2005), 『연극 텍스트의 분석』, 김덕희 옮김, 서울: 동문선, Pruner, M.(2001), *L'Analyse de Texte de Théâtre*, Paris: Nathan.
- Clements, E.(2005), “Virginia Woolf, Ethel Smyth, and Music: Listening as a Productive Mode of Social Interaction”, *College Literature*, 32(3), pp. 51-71.
- Gates, E.(1997), “Damned if You Do and Damned if You Don't: Sexual Aesthetics and the Music of Dame Ethel Smyth”, *The Journal of Aesthetic Education*, 31(1), pp. 63-71.
- Gray, A.(2007), *The World of Women in Classical Music*, California: WordWorld.
- Grew, S.(1924), “Ethel Smyth: Mass in D”, *The Musical Times*, 67(972), pp. 140-141.
- Jacobs, W. W.(2010), *The Boatswain's Mate*, Minnesota: Filiquarian Publishing.

- Robinson, S.(2008), "Smyth the Anarchist: 'fin-de-siecle' Radicalism in 'The Wreckers'", *Cambridge Opera Journal*, 20(2), pp. 149-179.
- Smyth, E.(1919), *Impressions That Remained*, New York: Alfred A. Knopf.
- _____ (1921), *Streaks of Life*, London: Longmans, Green and Co.
- _____ (1928a), *A Final Burning of Boats, Etc.*, London: Longmans, Green and Co.
- _____ (1928b), "The Hard Case of the Woman Composer", *The Musical Times*, 69(1026), p.736.
- _____ (1933), *Female Pipings in Eden*, Edinburgh: Peter Davies Ltd.
- _____ (1935), *Beecham and Pharaoh*, London: Chapman and Hall.
- _____ (1936a), *Inordinate(?) Affection: A Story for Dog Lovers*, London: The Cresset Press.
- _____ (1936b), *As Time Went On*, London: The Ballantyne Press.
- _____ (1940), *What Happened Next*, London: Green and Co.
- _____ (2011), *The Wreckers*, Charleston: Nabu Press.
- _____ (2012), *Der Wald Musik-Drama mit Prolog und Epilog in einem Akt*, Charleston: Nabu Press.
- St. John, C.(1959), *Ethel Smyth: A Biography*, London: Longmans, Green and Co.
- Wiley, C.(2004) "'When a Woman Speaks the Truth About Her Body': Ethel Smyth, Virginia Woolf, and the Challenges of Lesbian Auto/biography", *Music and Letters*, 85(3), pp. 388-414.

〈홈페이지〉

대영도서관, <http://searcharchives.bl.uk>(검색일: 2017.8.18).

(논문 투고일: 2017.10.29, 심사 확정일: 2017.12.03, 게재 확정일: 2017.12.13)

〈Abstract〉

**A Study on the Female Characters of Ethel
Smyth's Operas: Focused on the Libretti of
Der Wald, *The Wreckers*, and *The Boatswain's Mate***

Kim, Yeon-mi*

This article analyzes the libretti of *Der Wald*(1901), *The Wreckers*(1904), and *The Boatswain's Mate*(1914), the three operas written by the British woman composer Ethel Smyth(1858-1944). Through the analysis, it was found that the overall aspects of the speeches of the female characters have changed over time due to the growing spirit of resistance in Smyth's operas. For Smyth not only composed the music, but also participated in writing the libretti of these operas, her own spirit of resistance was naturally projected onto the characters of her operas. The disobedient female characters and their way of speaking proves the fact that Smyth raised her voice as a writer to criticize the discrimination and prejudice against women, which was prevalent in the Western society during the late nineteenth and the first half of the twentieth century.

Key words: Ethel Smyth, the British woman composer, libretti, British opera during the late nineteenth and the first half of the twentieth century, female characters of opera

* Ph.D. Candidate, Department of Music(Musicology), Ewha Womans University