

톰 스토포드의 메타드라마와 극적 재현의 문제: *The Real Thing*의 경우*

손 동 호
한국외국어대

서론

1982년 3월 『진짜』(*The Real Thing*)의 초연에 앞서 스토포드는 극작가를 주인공으로 하는 작품의 집필을 마쳤다는 말을 한다. 그는 그 작품에서 “첫 장면은 두 번째 장면에 출연하는 극작가가 써서 무대에 올린 희곡이며”(Delaney 160) 첫 장면의 주인공은 그 극작가의 부인으로 밝혀진다고 말한다.¹⁾ 『진짜』는 결혼과 사랑의 위기를 다룬다. 막이 오르자 자신의 아파트 거실에 앉아 있는 맥스(Max)는 커피 테이블 위에 카드로 무언가를 만드는 중이다. 외출했던 아내 샬롯(Charlotte)이 들어오는 소리가 나자 그는 문을 살살 닫으라고 말한다. 하지만 그의 말은 혼잣말이었고 문이 닫히는 충격으로 카드의 건축물은 무너진다. 맥스는 아내의 귀가를 별로 반가워하지 않는다. 그는 아내가 외국 출장을 떠난 후 부엌 서랍에서 아내의 여권을 발견하고 외국출장 대신 누군가와 국내에 있었다고 의심한다. 두 사람은 가벼운 언쟁을 한다. 남편을 납득시킬 수 없다는 것을 알고 샬롯은 다시 집을 나가버린다. 2장에서 관객은 샬롯을 헨리(Henry)의 거처에서 발견한다. 헨리의 실내가운 차림으로 등장한 샬롯은 맥스가 방문할 것이라는 말을 듣고 만나고 싶지 않다고 말한다. 얼핏 보아 샬롯은 외도한 것이 발각

되자 가출하여 연인인 헨리의 집에서 지내고 있는 것으로 보인다. 그런데 얼마 후 관객은 그곳에 도착한 맥스와 샬롯의 대화를 들으며 이들이 부부가 아닐지도 모른다는 생각을 한다. 관객은 잠시 혼란에 빠진다. 샬롯과 헨리의 관계는 무엇일까. 누가 누구의 부인이고 누가 누구와 바람을 피우는가(Hersh Zeifman, “Comedy of Ambush” qtd. in Jenkins 140-41)? 시간이 지나면서 이 작품의 1장은 헨리가 쓴 『카드의 집』이라는 연극이며 샬롯은 작가인 헨리의 부인으로서 남편의 작품에 맥스라는 배우와 부부로 출연하였다는 것이 드러난다. 헨리는 유부녀의 외도를 다룬 작품에 자신의 아내를 출연시킨 것이다. 놀라운 것은 맥스에 이어 도착한 그의 부인 애니(Annie)와 헨리가 내연의 관계에 있는 연인이라는 점이다. 헨리는 남편이 아내의 불륜을 의심하게 되는 이야기를 무대에 올리고 현실에서는 그 남편 역을 하는 배우의 아내와 바람을 피운 것이다. 스토파드가 『진짜』라는 제목의 이 작품에서 진짜 말하려는 것은 무엇인가? 다시 한번 관객을 혼란스런 코메디로 웃긴 다음 주제도 파악하지 못한 상태에서 급히 막을 내리고 집으로 돌려보낼 생각인가? 그렇지 않을 것이다. 『진짜』는 주인공들의 어지러운 성생활을 추적하는 가운데 결혼과 사랑이라는 화두에서 과연 무엇이 불변의 진리인지 찾기 위해 애쓴 작품이다. 이 글은 스토파드의 극적 재현의 방법을 예시하는 중요한 작품으로서 『진짜』의 극적 구조를 분석하는 것을 목표로 한다.

I

『진짜』는 헨리의 두 번의 결혼을 다룬 2막 12장 짜리 연극으로 1막(1-4장)과 2막(5-12장)이 쌍둥이의 관계를 이루며(Zinman 131) 2막은 1막의 반복, 또는 변주라고 할 수 있다. 1막 1, 2장은 헨리-샬롯 부부의 결혼보고서이다. 헨리-샬롯 커플과 맥스-애니 커플이 동시에 헤어진 후 헨리-애니 커플의 재혼을 다룬 4, 5, 9, 11, 12장은 결혼과 사랑의 주제를 새로운 각도에서 다양하게 조명한다.

유사한 상황이 서너 번씩 반복되는 각 장 사이의 연결, 침투, 반영, 순환은 이 작품의 구조를 쉽게 풀어헤치기 어렵게 만든다. 스토퍼드의 세계에서 예술은 인생을 모방하고 또 역으로 인생이 예술을 모방하기도 한다. 하나의 사건이 여러 각도에서 반복되면서 예술과 인생 사이의 벽이 허물어지며, 현실에 연극이 들어 오고 연극에서 현실이 튀어나온다. 1장, 3장, 9장은 똑같은 상황, 즉 남편이 외출에서 돌아오는 아내의 외도를 추궁하는 장면이다. 1장은 극중극이고 3장은 극중 현실이어서 아내의 외도에 대해 남편의 반응이 극과 극으로 다르다. 극중극은 잘 디자인된 예술품으로서 갈등의 고비를 넘긴 부부는 혼인의 틀을 지키면서 막을 내리는 데 비해 현실에서는 결혼이 파국으로 끝난다. 9장은 1, 3장과 약간 다른 방식으로 아내의 외도를 견디는 남편의 모습을 보여준다. 현실이긴 하지만 한쪽의 외도의 가능성 앞에서 결혼은 깨지지 않는다.

반복과 변주의 행진은 인물들의 행위에서부터 나타난다. 2막의 상당 부분에 걸쳐 헨리는 첫 결혼에서 저질렀던 실수를 되풀이한다. 헨리의 두 배우자들은 모두 연극배우로서 그들의 외모와 언행은 비슷한 점이 많다. 두 번째 부인 애니는 험령한 헨리의 실내가운을 입고 등장하여 첫 부인 샬롯을 생각나게 한다. 작가는 애니를 “샬롯의 옛날 모습을 한 여인”(Stoppard 15)이라고 말한다. 애니는 첫 결혼에서 맥스를 두고 헨리를 사귀었던 것처럼 헨리와 재혼한 후에는 또다른 남자에 대한 관심으로 아슬아슬한 생활을 한다. 그녀와 함께 연극에 출연하는 빌리는 헨리의 님프이다. 헨리는 애니와 지내는 시간을 많이 갖기 위해 ‘브로디를 위한 정의 위원회’에 가입한다. 빌리는 애니와 가까이 지내기 위해 애니가 출연하는 브로디의 연극에 출연하겠다고 제의한다. 결혼은 불륜과 나란히 진행되고 남편은 정부에 의해 복제된다. 헨리와 이혼한 후 샬롯이 새로 사귀어 사람을 『카드의 집』에서의 남편처럼 건축가였다. 그는 샬롯이 피임기구를 소지한 채 여행을 떠났다는 이유로 그녀의 소지품을 뒤지고 외도를 의심한다. 샬롯은 작품 속에서는 남편과 화해하고 계속 정숙한 아내의 길을 가는 역을 하지만 현실에서는 남자와의 관계를 미련 없이 청산한다. 재혼한 헨리도 애니가 밤새 돌아오지 않자 그녀의 소지품을 뒤진다. 하지만 그는 일정한 선을 넘지 않고 끝까지 이성

을 잃지 않음으로써 파국을 면한다.

『진짜』는 현실, 연극 공연, 리허설, 대사 암송 등 연극성의 정도가 각각 다른 행위들이 짜깁기 한 옷처럼 다양한 색채와 구조로 결합되어 있는 작품이다. 1장과 2장의 관계로 볼 때 세상은 연극과 현실의 둘로 나누어진다. 극중극의 배우인 맥스는 『카드의 집』의 공연이 끝나고 나서 관객과 대화를 나누는 순서도 있었다고 말한다. 극장 안에서는 연극이 진행되고 극장 밖에는 현실세계가 엄존하는 것처럼 적어도 이때까지는 인생과 예술이 쉽게 구분되는 것처럼 보인다. 그런데 2장에 들어가면 인물들의 행위에 현실과 연극이 교묘하고 복잡하게 혼합되어 있어서 두 세계 사이의 경계를 찾는 일이 어려워진다. 『진짜』의 인물들은 연극과 관련된 일을 하는 작가와 배우로서 그들의 행위와 대사에서 고전 희곡의 맥락이 의식적으로 연출되거나 무의식적으로 언급된다. 작품 전반에 걸쳐 스트린베리(August Strindberg)의 『미스 줄리』(*Miss Julie*), 포드(James Ford)의 『그 여자가 창녀라니』(*'Tis Pity She's a Whore*), 셰익스피어의 『오셀로』(*Othello*), 그리고 브로디(Brodie)의 희곡 등 전통적인 고전에서 집필 중의 원고에 이르기까지 다양한 희곡이 인용되면서 작품 전체의 형식, 문맥, 그리고 주제를 심화시킨다.

연극은 허구와 현실을 절묘하게 혼합하는 예술이다. 아무리 예술이 현실보다 상위에 있다고 주장한다 하더라도 관객은 배우의 연기를 통하지 않고서는 작중 인물을 만날 수 있다. 연극은 무대라는 공적 공간에서 생명을 얻는다는 점에서 현실에 뿌리를 내리고 있으며, 이러한 공연성이야말로 연극예술의 타고난 잠재적 생명력의 근원이다. 런던 공연에서 연출자 우드(Peter Wood)는 벽에 헨리 역을 맡은 리즈(Roger Rees)의 초상화를 걸어놓았다(Jenkins 159). 사실 헨리라는 인물은 작가의 머리 속에서 나온 것일 뿐 세상에 존재하지 않는다. 우드 프로덕션의 공연을 통해 관객이 경험하는 헨리는 세 가지의 이미지로 만들어진다. 첫째, 작품 속의 헨리는 대본을 읽는 독자와 공연을 관람한 관객의 마음 속에 형성된다. 둘째, 헨리를 구체적인 인물로 만들기 위해서 연출자는 특정 배우를 캐스팅하여 관객에게 제시한다. 우드 프로덕션의 공연을 관람한 사람은 리즈

를 보면서 헨리의 외모와 언행을 파악하게 되고 『진짜』라는 연극을 언급할 때 그 배우를 생각할 것이다. 셋째, 관객은 리즈의 초상화를 보면서 헨리를 만난다. 초상화는 앞의 두 가지 헨리와 달리 고정된 이미지를 제공하며 앞의 두 가지를 보완하는 성격을 가지고 있다. 관객은 무대에서 제시되는 세 개의 서로 다른 이미지를 모두 경험하면서 헨리라는 인물의 모습을 얻게 될 것이다. 하지만 세 가지 헨리 사이에는 다소간의 간극이 있다. 독서를 통해 마음 속에 형성되는 헨리는 거의 추상적이다. 이에 반해 관객은 무대에서 자신의 언어, 몸동작, 제스처로 헨리를 구체화하려고 애쓰는 배우를 만난다. 초상화로 제작된 헨리는 리즈라는 배우의 초상화이면서 동시에 작중 인물의 이미지를 풍기는 의무도 띠고 있다.

『진짜』의 극적 공간은 상자 안에 상자가 들어있는 중국상자의 구조를 가지고 있다(Zinman 131). 1장의 끝부분에서 남편에게 외도의 혐의로 추궁을 받던 아내가 가방을 들고 집을 나가자 남편은 아내가 선물로 가져온 쇼핑백에서 유리 모형 알프스를 꺼내 흔들어본다. 그러자 그 안에서 소용돌이가 생기며 눈보라가 휘날리는 알프스의 모습이 나타난다. 그와 동시에 무대에서는 분산된 빛이 쏟아지면서 마치 눈이 내리는 것과 같은 효과를 낸다. 모형 알프스의 눈보라, 분산된 빛을 이용한 무대 위의(거실의) 눈보라, 그리고 실제의 알프스의 눈보라가 묘한 공간적 대비를 이루면서 예술적 재현의 의미를 명상하게 한다. 극중극의 아내 살롯은 네덜란드 여행에서 렘브란트의 그림이 복사된 식탁용 식기받침을 사왔다. 그녀가 여행지에서 가져온 것은 진품이 아니라 무제한적으로 찍어낸 복사품이다. 렘브란트가 그린 그림의 대상물, 그의 그림, 그리고 그 그림의 무수한 복사품 사이의 관계도 재현에 관한 명상을 부추긴다.

중국상자를 연상시키는 극적 공간은 장면과 장면 사이의 관계에서도 발견된다. 첫 장면은 연극 속의 연극으로 세트 안의 세트였고 둘째 장면은 극중 현실의 세트였다. 두 쌍의 부부가 헤어지고 재혼하여 새 삶을 살아가는 모습 속에서 이 두 개의 세트가 관객에게 번갈아 제시된다. 또 한 종류는 기차 장면으로 하나는 극중극의 기차의 세트이고 또 다른 하나는 극중 현실의 기차칸이다. 실제의 기차칸인가 하면 극중극의 기차 세트이고 극중극의 기차 세트인가 하면 현실

의 기차간이다. 하나의 상황 안에 또 다른 유사한 상황이 있고, 시간이 지나면서 이어지는 상황도 결국 대동소이한 변주라고 할 수 있다. 스토포드 특유의 극중 극은 같은 상황이 수 차례 반복되는 양상을 띠는데 이는 마치 하나의 대상이 두 개의 마주보는 거울 앞에 섰을 때 대상의 이미지가 반사를 거듭하여 거울 속에 거울이, 그리고 그 속에 또 다른 거울이 반사하고 반사되며 무한대로 나타나는 것과 같다.²⁾ 도대체 어느 것이 진짜일까?

연극과 현실의 구분에 종종 실패하는 것이 관객만은 아니다. 인물들도 자신이 연극 속에 있는지 아니면 현실 속에 있는지 분간하지 못할 적이 많다. 3장에서 맥스는 피와 정액으로 얼룩진 손수건을 애니에게 제시하며 불륜의 혐의를 추궁한다. 애니의 고백을 듣고 맥스는 배신감에 치를 떨지만 그렇다고 해서 애니와 헤어질 생각은 하지 않는다. 그는 헨리와 애니의 성관계는 우발적 사고일 것이라고 강변하며 지난 일은 잊겠다고 말한다. 하지만 애니는 혐의를 부인하거나 용서를 구하는 대신 오히려 정부인 헨리를 사랑한다고 말한다. 1장에서 극중극의 배우로 출연한 맥스는 아내의 불륜을 의심하면서도 여유 있고 침착하게 행동하였다. 그런데 실제로 아내의 외도 사실을 알았을 때 그는 이성을 잃고 말을 제대로 잇지 못한다. 어느 쪽이 진짜 맥스일까? 물론 배우는 작가와 연출자의 지시대로 연기한다. 그럼에도 불구하고 아내의 외도를 추궁하면서 침착성을 잃지 않을 수 있다면 자랑스럽게 생각할 남성은 많다. 이 장면은 현실과 연극 사이의 경계에 관한 기준을 흐트러뜨리는 행위로 끝난다. 정액이 묻은 손수건은 맥스에게 필시 셰익스피어의 『오셀로』를 생각나게 했을 것이다. 오셀로는 자신의 손수건을 이아가가 가지고 있었다는 것을 알고 이성을 잃고 아내를 살해한다. 맥스는 아내에게 어떻게 행동하는 것이 옳을까? 마지막 순간 맥스는 애니에게 폭력을 휘두를 것 같은 태세로 달려들지만 그 자세는 이내 강한 포용으로 바뀐다. 배우로서 셰익스피어와 현실 사이에서 혼란에 빠진 것이다. 오셀로처럼 하려던 행동이 순간적으로 아내를 놓치지 않기 위한 포용으로 바뀐 것이다. 맥스는 연기를 하는 것일까, 현실 속에 있는 것일까.

현실과 연극 사이의 혼동은 인물들로 하여금 현실 속에서 연극을 하고 연극

속에서 현실을 살아가게 만든다. 헨리-애니 부부의 당면 문제는 빌리와 애니의 관계이다. 그런데 빌리와 애니의 관계는 그 근원이 브로디(Brodie)라는 병사에게 있다. 브로디는 애니를 사랑하는 나머지 그녀에게 과시하기 위해 전사자 기념탑에 놓인 화환에 불을 지른 혐의로 실형을 선고 받고 현재 수감 중이다. 이 작품의 브로디 모티프는 1막에서 애니가 “브로디를 위한 정의 위원회”(Justice for Brodie Committee)를 언급하면서 시작되는데 브로디의 자전적 회곡이 헨리의 손에 들어오면서 인물들의 주요 관심사의 하나로 부상한다. 그 원고는 브로디에게 관심이 있는 애니가 남편을 통해 쓸만한 작품으로 다듬어 드라마로 제작하려는 의도에서 가져온 것이다. 5장에서 애니와 헨리는 브로디의 회곡을 수정하는 문제를 놓고 토론을 벌인다. 헨리는 애니에게 원고의 한 부분을 읽어준다. 그것은 브로디가 기차 안에서 애니에게 말을 거는 장면이었다. 그런데 바로 그 다음 6장에서 그 장면이 실제로 펼쳐진다. 관객은 잠시 동안 브로디의 작품의 리허설이나 공연이 진행되고 있다는 생각을 하게 된다. 그러나 그것은 트릭이었다. 그것은 브로디의 원고를 읽은 빌리가 글래스고우 행 기차 안에서 애니에게 말을 걸기 위해 그 장면을 즉흥적으로 시도해본 것이었다. 그 장면은 브로디가 애니를 처음 만났을 때 말을 걸던 모습을 담은 것인데, 빌리의 암송을 보면서 애니는 그를 브로디의 부재를 채워줄 수 있는 남자로 착각한다.

빌리-브로디-애니의 삼각관계는 좀 더 복잡한 설명을 통해서 이해될 수 있다. 브로디의 원고가 언급되는 시점에 애니는 빌리와 『그 여자가 창녀라니』의 남녀 주인공으로 내정되어 연기 연습을 하고 있는 중이었다. 두 사람은 남매간의 근친상간 장면을 연습하면서 서로 마음이 끌리게 된다. 애니는 나이 차가 많다는 이유로 빌리의 접근에 거부 반응을 보인다. 우선 6장의 주요 대목을 보자. 빌리는 글래스고우 행 기차 안에서 『그 여자가 창녀라니』에서 남동생 지오바니(Giovanni) 누이 아나벨라(Annabella)에게 사랑을 고백하는 장면의 대사를 낭송하면서 애니에 대한 자신의 마음을 드러낸다.

애니: 아이, 짓궂기는.

빌리: 자, 여기 있어.

(빌리의 읽는 자세가 점차 도를 넘는다. 이제 일어서서 셔츠를 벗는다.)

애니: (낄낄거리며) 집어치워.

빌리: (외치기 시작한다.) 자, 여기 나의 가슴이 있어. 깊이 찢러봐.

내 가슴을 갈기갈기 찢어버려. 그 속에서 보게 될 거야.

지금 내가 말하는 진실이 새겨져 있는 심장을.

애니: 정신 나간 바보같은니.

빌리: 그래, 아주 심각하지. 너는 사랑할 수 없단 말인가?

애니: 그만둬.

빌리: 나의 괴로운 영혼은

죽음의 열기 속에서 고통을 받고 있어.

오, 아나벨라. 나는 이제 파멸이다.

애니: 빌리!

ANNIE: O, you are a trim youth!

BILLY: Here!

(His 'reading' has been getting less and less discreet. Now he stands up and opens his shirt.)

ANNIE: (Giggling) Oh, leave off.

BILLY: (Starting to shout) And here's my breast; strike home!

Rip up my bosom; there thou shalt behold

A heart in which is writ the truth I speak.

ANNIE: You daft idiot.

BILLY: Yes, most earnest. You cannot love?

ANNIE: Stop it.

BILLY: My tortured soul

Hath felt affliction in the heat of death.

Oh, Annabella, I am quite undone!

ANNIE: Billy! (59)

애니는 상대역을 하게 될 배우로서 빌리의 대사낭독을 맞추어준 것뿐인데 장난처럼 시작한 빌리의 암송이 진지한 리허설로 변하고 거기서 다시 자신의 애정표현으로 발전하게 되어 당황한다. 현실에서 연극으로 들어갔다가 다시 현실로 나

온 것이다. 그렇지만 빌리가 애정표현을 하면서 작품에서 완전히 빠져 나온 것은 아니다. 작품의 대사를 출발점으로 삼아 분위기를 마련한 다음 거기에 자신의 사적인 감정으로 실어 전한다. 이 과정에서 배우 빌리와 인물 지오바니 사이의 벽은 사라지고 빌리는 거의 진지한 어조로 애정고백을 한다. 마지막에 애니가 빌리를 부른 것은 심각해 보이는 빌리를 가볍게 나무라는 소리로 생각할 수 있다. 하지만 빌리의 행위가 연극과 현실의 혼합인 것처럼, 애니의 말에는 강한 거부와 약한 수용의 두 가지 태도가 복합되어 있다. 그러한 해석이 근거가 있다는 사실은 8장의 리허설 장면에서 드러난다. 8장의 맨 끝에 가서 애니는 다시 한 번 빌리를 부른다.

빌리: 그러면 나를 꾸짖어 줘.
 키스해 줘: -
 (가볍게 그녀에게 입을 맞춘다.)
 애니: (조용히) 빌리...
 (그녀는 진짜 키스로 응답한다.)

BILLY: Thou wilt chide me, then.
 Kiss me: -
 (He kisses her lightly.)
 ANNIE: (*Quietly*) Billy...
 (She returns the kiss in earnest.)(67-68)

1984년 판 뉴욕공연 대본에 의하면 이 장면은 같은 내용이 두 번 연출되는데 한번은 단순한 대사연습으로 그리고 또 한 번은 연기연습으로 실시된다(66). 애니는 연기연습을 하면서 빌리가 작품 내용에 있는 대로 한 가벼운 키스를 오히려 작품 내용에 없는 적극적인 키스로 응답한다. 그녀가 빌리에게 그 동안 가지고 있던 억제된 연애감정이 자신도 모르게 분출한 것이다. 이 순간 빌리는 지오반니에서 빌리로 돌아오고 애니는 아나벨라로부터 애니로 변한다. 6장과 8장에서 애니가 부르는 빌리는 둘 다 같은 단어이지만 어조와 의미는 상당히 다르다. 8장에서는 애니의 감정이 빌리를 향해 상당히 기울어져 있는 상황이다. 사실 두

사람이 연습하고 있는 장면은 남매가 육체관계를 맺은 후의 대화장면이다. 리허설 상황이긴 하지만 두 배우는 정신적 성행위를 한 것과 같은 기분을 느꼈을지도 모른다. 예술과 현실, 연극과 인생은 이렇게 대화를 나누면서 서로의 벽을 허물고 영향을 주고받는다. 이 두 배우는 진정한 사랑을 하는 걸까? 아니면 단순히 작품의 특정 장면에 의해 이들의 성충동이 자극을 받은 것일까? 애니는 작품 속의 지오반니(Giovanni)를 좋아한 것일까, 아니면 배우 빌리의 매력에 끌린 것일까. 혹시 빌리에게 키스를 하면서 감옥에 있는 브로디를 생각하고 있었던 것은 아닐까?

II

브로디 드라마의 제작과정은 작가가 이 작품에서 천착하려는 극적 재현의 본질이 무엇인가의 문제와 밀접한 관계가 있다. 자연인 브로디가 희곡을 쓴 것은 애니의 권유에 의해서였다. 그런데 브로디의 글은 수준이 떨어지는 것이어서 애니는 헨리에게 수정작업을 맡아달라고 부탁한다. 애니와 헨리는 예술의 정의와 기능에 대해 논쟁을 벌인다. 애니는 글의 매끄러움보다는 브로디의 영웅적 투쟁정신이 중요하다고 생각하는데, 헨리는 아무리 웅대한 뜻이라도 올바른 형식을 갖추고 예술적으로 형상화되지 못하면 생경하고 조잡한 외침에 불과하다고 본다. 브로디의 글은 그 수준과 상관없이 빌리에 의해 암송될 때 예술품으로 생산되기 위한 첫 발을 내디디게 되고, 헨리의 수정작업에 의해 점차 작품의 세계에 진입한다. 헨리는 전문가적 판단에 따라 작품의 내용을 가감하고 형식을 변형시킬 것이다. 보다 예술적 기준에 부합하는 작품을 만들기 위해서 그 작업은 필요하다.

대본 수정작업에 이어 해결해야 할 과제는 캐스팅과 리허설, 그리고 공연대본 제작이다. 이 작품은 TV 드라마이므로 방송국에서 각 장면을 촬영하는 작업을 하게 된다. 6장에서 시작된 브로디 드라마의 탄생은 10장에서 녹화작업이 진

행되면서 본격적인 작품화의 과정에 돌입한다. 12장에서는 촬영이 끝난 TV 드라마가 선을 보인다. 브로디의 작품을 드라마로 찍는 장면은 엄밀하게 말해서 공연이라고 할 수는 없다. 실제로 시청자가 작품을 접할 때까지 모든 것은 공연을 위한 준비작업이다. 작가, 연출가, 배우, 스태프는 완성된 작품을 내놓기 위해 무수한 시행착오와 수정작업을 한다. 촬영이 끝난 후에도 마지막 방영을 위해서는 최종단계인 편집을 거쳐야 한다. 브로디의 작품은 연극이 아니라 TV 드라마로 제작되므로 연극처럼 한 장면을 씬 없이 끝까지 진행시켜야 하는 어려움은 없다. 촬영 도중 빌리가 대사를 실수하자 배우들은 잠시 쉬면서 작품에 관한 대화를 나눈다. 빌리는 연기력과 프로정신의 부족 때문에 애니에게 서운한 말을 듣는다. 브로디의 작품이 전문가의 손에 의해 수정과정을 거치듯이 빌리의 연기도 처음부터 완벽할 수는 없다. 최후의 방영대본은 그러므로 브로디의 인생이라기보다는 수정자인 헨리, 그리고 연출자가 상당 부분 창작에 참여한 제 3의 작품이다.

『진짜』의 극적 재현의 논의에서 빠뜨릴 수 없는 것은 편재하는 작가의 존재이다. 피란델로는 종종 작품 텍스트에 자신의 이름을 넣고 보이지 않는 인물로서 공연현장에 의식적으로 참여한다. 『작가를 찾는 여섯 명의 등장인물들』(*Six Characters in Search of an Author*)에서 등장인물들이 찾아간 극장에서는 전속극단이 피란델로의 작품을 올리기를 위해 리허설을 하고 있는 중이었다. 극단 소속의 배우 중 한 사람이 자신의 역할에 대해 불평하자 연출자는 자신도 피란델로의 작품을 공연하고 싶지 않지만 재정적 여유가 없어서 어쩔 수 없노라고 투덜거린다. 피란델로의 세계에서 작가는 보이지 않는 공간에서 극단과 관객의 존경을 받는 우월한 지위의 존재가 아니다. 피란델로는 작중인물들이 직접 그의 이름을 언급하고 작품평까지 하게 한다. 그들의 피란델로 평은 호의적이지 못할 때가 많다. 무대와 관객의 뒤에 작가가 숨어있는 형태가 아니라 무대와 작가를 한꺼번에 내려다보는 관객의 모습이 피란델로 극장의 풍경이다. 따라서 관객은 피란델로의 작품을 보면서 전통극을 볼 때처럼 몰입하지 못하고 무대에서 멀어지게 되는 소외효과를 경험한다. 『작가를 찾는 여섯 명의 등장인물들』이 초연되

었을 때 작품의 황당무계함에 분노한 관객들은 소동을 부렸고 황급히 극장 뒷문으로 빠져나가 도망가는 피란델로와 그의 딸에게 야유를 퍼부었다고 한다. 피란델로의 연극개념은 배우가 자신의 연기 모습을 거울로 비춰보면서 행위를 하는 것과 같다. 스토파드는 자신을 작중인물에 포함시킨 적은 없지만 관객은 『진짜』의 주인공이 스토파드와 닮은 점이 너무 많다는 것을 느낀다. 스토파드는 뉴욕 타임즈에 게재된 거쏘우(Mel Gussow)와의 인터뷰에서 『진짜』가 “자기지시적”(self-referential)이라고 말한다. 빌링턴(Michael Billington)은 이 작품이 작가와의 관계로 볼 때 자기 비평적(self-critical)이며 스토파드는 헨리라는 인물 속에 자신을 많이 담아 일종의 자기 고발장을 만들었다고 말한다(Billington 149).

『진짜』의 주인공과 스토파드 사이에는 공통점이 많다. 두 사람 모두 중년의 극작가로서 현학적이고 정교한 작품을 잘 쓰지만, 감정과 정서에 호소하는 기술은 부족하다는 평가를 받는다. 스토파드는 헨리가 연애극을 쓸 줄 모르는 점이 『진짜』를 쓰기 전의 자신과 같다고 말한다(Fleming 156). 헨리는 스토파드처럼 언어에 대해 신앙에 가까운 경외심을 품고 있다. 스토파드도 헨리처럼 팝 음악을 좋아하며 그의 두 번째 부인은 오페라를 좋아하지만 정작 본인은 여러 오페라들을 구별하지 못한다. 특히 5장에서는 스토파드 자신의 극작이론이 그대로 제시되고 있는 듯한 착각이 들 정도로 헨리는 스토파드의 창작이념을 정확하게 전달한다. 스토파드는 이렇게 말한다.

헨리는 자신이 사랑에 관한 극을 쓰면 ‘황당하거나, 유치하거나, 무례한’ 작품이 된다고 말합니다. 내가 쓰는 연애극은 평범함을 암시하면서도 평범함을 피하려고 노력하죠. 바로 같은 장면에서 헨리는 ‘한 페이지의 사분의 삼이 글자 하나 없이 비어있는 걸 보면 불안해. 나는 이보다는 말을 잘하는데.’라고 말하죠. 그게 자기지시입니다.

Henry says when he tries to write a play about love, it comes out 'embarrassing, childish or rude.' The love story, as I wrote it, tries to avoid banality while suggesting it. Henry says in the same scene, 'It

makes me nervous to see three-quarters of a page and no writing on it. I talk better than this.' That's self-reference. (Fleming 156)

헨리의 『카드의 집』에 출연한 배우들은 작품의 대사가 교묘한 말장난으로 구성되어 부적절하거나 상황과 어울리지 않는다고 비판한다. 또 사건이 현실과 동떨어져 시대착오적 경향이 있으며 특히 여성인물들은 공상의 산물이어서 비현실적이라는 말을 듣는다. 사실 이러한 지적은 스토포드 자신이 자주 듣는 비판이었다. 그 반면에 『진짜』는 스토포드의 인간적 성숙이 이루어진 상태에서 집필된 작품이며 작가가 자신의 연애편에 대한 검토와 자기비판을 수행하였다는 이유로 좋은 평을 받는다. 극적 구조로 보아 『카드의 집』과 『진짜』는 서로를 비추는 거울이면서 변화와 진보를 의미하는 사랑의 발전단계를 나타내는 그림이다. 이는 작중 극작가 헨리의 첫 결혼이 두 번째 결혼의 거울로 작용하고 있는 것과 같은 이치이다. 헨리의 결혼은 1장의 허구(위기의 극복)→2장의 현실 1(이혼)→12장의 현실 2(재혼과 위기의 극복)의 과정을 밟으면서 정반합의 변증법적 발전을 하고 헨리의 자기변화에 힘입어 행복에 이른다. 첫 위기의 극복(1장)은 헨리의 공상 속에서 이루어진, 독단에 의한 위기의 미봉이라면 두 번째 위기의 극복(12장)은 진정한 자기변화를 통한 화해와 승리의 성취이다.

마지막 12장은 제작을 마친 브로디의 드라마를 검토하는 장면으로 작가와 작품 그리고 인물과 배우 사이의 관계를 알아볼 수 있는 좋은 예이다. TV를 시청하는 사람은 브로디, 애니, 헨리이다. 1막의 첫 장면은 헨리가 쓴 『카드의 집』이고 마지막 장은 브로디가 쓴 드라마이다. 작가가 자신의 자전적 드라마를 보고 있는 것이다. 애니는 주인공 중 한 사람으로서 직접 출연하였고, 옥중의 브로디는 배우가 아니었고 부채중이었으므로 빌리가 그의 대역을 했다. 관객들로서는 TV 드라마를 봄과 동시에 그 작품에 대한 실제의 주인공 겸 배우의 반응을 읽을 수 있는 기회가 된다. 브로디는 이 드라마를 보면서 즐거워하지 않는다. 애니에게 연정을 품은 사람은 브로디인데 그가 감옥에 들어가 있는 동안 애니와 만나는 즐거움을 맛본 사람은 빌리라는 배우이다. 브로디는 드라마를 보면서

“저 사람 게이는 아니겠죠?”라고 비웃듯이 묻는다. 자기 몫의 사랑을 다른 남자가 대신해서 한 것에 대한 불만의 표시이다. 브로디가 못마땅한 이유는 또 있다. 헨리가 자신의 투박하지만 진솔한 언어를 기교와 미사여구로 바꾸어버린 것에 화가 났기 때문이다. 브로디의 눈에 TV 드라마는 자신이 쏟아놓은 진짜가 아니었다. 브로디는 작가이면서 자신의 작품의 성격과 생명에 대해 백퍼센트 자신의 것이라고 주장할 수 없게 되었다.

마지막 장면에서 애니와 헨리가 만난 사람은 영웅으로서의 브로디는 아니었다. 사실 브로디는 싸움판을 벌인 후 부대를 이탈한 탈영병이다. 브로디의 애초의 목표는 반핵 시위가 아니라 애니를 향한 구애작전이었고 거기에 뚜렷한 정치적 동기는 없었다. 그가 세계평화를 위해 자신의 몸을 던진 투사처럼 알려진 것은 헨리의 주장처럼 사적인 광기가 공적 행위로 나타난 것일 뿐이다. 애니는 브로디를 위한 정의 위원회와 회원들의 노력, 그리고 헨리의 도움으로 브로디가 석방되었다고 믿고 자랑스러워한다. 자신의 헌신적이고 조직적인 노력으로 결국 결실을 보았다는 확신을 얻었기 때문이다. 그런데 정작 브로디는 거기에 동의하지 않는다. 자신의 초기 석방은 무기체계 개선에 예산을 과도하게 지출한 정부가 교도소 공간의 부족으로 죄수들을 일찍 석방한 것이라고 지적한다. 애니는 처음부터 브로디라는 청년의 이미지를 마음에 품고 살고 있었다. 그녀가 브로디 위원회에 가입하고, 브로디에게 작품을 쓰게 하고, 또 『그 여자가 창녀라니』에 출연한 것은 모두 브로디라는 젊은이를 무의식 중에 가슴에 품고 꾸민 일이다. 애니는 사고 당시 브로디는 애니가 원한다면 KKK 단에라도 끼여 가입할 태세를 가지고 있었다고 말한다. 브로디는 단순히 애니를 위해 전사자 기념탑에 불을 지르는 연기를 한 것이다. 애니와 헨리, 그리고 빌리가 협동하여 드라마로 재현한 브로디는 지금 만난 브로디와는 너무 다르다. 애니는 헨리에게 자신들의 거실에 앉아있는 친구는 브로디가 아니며 또 드라마에 나온 친구(빌리)도 브로디가 아니라고 말한다. 애니가 찾고 있었던 브로디는 어디에 있을까? 브로디는 진정 존재하는가?

III

헨리는 동거생활을 시작하면서 애니에게 바치기 위해 사랑을 주제로 하는 회곡을 쓴다. 이 시기의 두 사람은 자신들이 운명적 커플이며 삶이 행복 그 자체라고 믿는다. 그런데 두 사람은 말로는 행복에 겨워하면서도 동거한지 2주밖에 되지 않아서 각자 남남처럼 잠자리에 든다. 또 이들의 섹스는 상호간의 행위가 아니라 남편의 일방적인 추행에 가깝다. 사랑이라는 추상적인 단어로 무장한 헨리는 애니를 완전히 대상화된 병어리로 만들어놓고 자신의 욕정을 받아내는 용기로 이용한다(Armdt 40). 그럼에도 불구하고 그는 자신의 사랑 방법에 대해 아무런 문제점을 느끼지 못한다. 그가 생각하는 이상적인 사랑은 아무런 변화나 로맨틱한 애정표현이 없는 평정상태이다. 그것을 문학으로써 표현하는 일, 그것도 대사만으로 구성된 드라마로 표현하는 일은 쉽지 않은 일이다. 헨리는 사랑하고 사랑 받는 것은 너무 평범한 일이며 결코 사랑은 문학적이 아니라고 말한다. 헨리가 사랑에 대해 아는 것은 사랑이라는 무의미한 소리와 전희조차 없는 섹스가 전부이다.

헨리: 좋아. 거기서 1분만 얘기해. (*라디오를 끈다*)
 소재로군. 자 조금 쓰고, 그리고 당신을 강간하고,
 그리고 또 조금 쓰고, 그리고.. 아아(행복한 듯) 당신 괜찮아?

Henry: All right. Stay and talk a minute. (*He turns off the radio.*)
 Raw material, then I'll do this page, then I'll rape you, then
 I'll do the page again, then I'll—Oh (*happily*), are you all
 right? (38)

헨리에게 사랑은 오직 미사여구에 있다. 그가 “그래. 내가 처음으로 한 여성을 제외하고 우주가 없어져도 된다는 감정에 빠져던 때를 기억해”(Well, I remember, the first time I succumbed to the sensation that the universe was dispensable minus one lady)라고 말하자 데비는 “아빠. 글로 쓰지 마세

요. 그냥 말로 하세요. 처음으로 사랑에 빠졌을 때”(Don't write it Fa. Just say it. The first time you fell in love) 헨리의 언어에는 듣기 좋은 소리만 있을 뿐 감정과 행동을 이용해 사랑을 표현하는 방법은 없다. 그래서 그가 애니와 함께 대사연습을 하는 『미스 줄리』는 남녀의 연애감정이 완전히 빠져버린 무미건조한 대사가 되어버린다. 그에 반해 애니는 상대 남성의 적극적인 육체적 접촉 시도로 줄리와 장의 구애장면에서 연애감정이 훌륭하게 살아난다고 말한다. 텅 빈 언어에 생명을 불어넣는 사소한 제스처와 의사소통의 노력을 애니는 서브텍스트(subtext)라고 부른다. 헨리에게 사랑의 장면이 무뚝뚝하거나 어리개 장난처럼 보이는 반면에 애니에게는 그렇지 않은 심각성을 띠게 되는 이유가 그것이다. 서브텍스트가 없는 인간관계, 남녀관계, 문학은 모두 죽은 소리의 나열일 뿐이다.

여자로서 애니는 항상 자신이 사랑 받고 있다는 확신을 헨리로부터 받기를 원한다. 남녀는 비록 부부 사이라 하더라도 늘 정절과 배신 사이를 왕복하게 마련이다. 애니는 질투심도 상대방에 대한 관심의 일부라고 생각하지만 헨리의 관점에서는 혼인서약에 의해 질투의 여지는 없다. 헨리에게 결혼은 반드시 사랑이다. 일단 사랑하고 결혼하면 반복해서 사랑을 고백하거나 확인할 필요가 없다. 그렇기 때문에 『카드의 집』에서 남편은 아내의 외도에 대해 흥분하지 않는다. 아내의 행동이 의심스럽기는 하지만 결국 아내는 외도하지 않았다는 안이한 결말로 작품을 끝낸다. 그의 생각이 잘못되었음을 지적해주는 사람은 다름 아닌 그의 전처인 샬롯이다.

일편단심이라는 건 없어요. 거래가 있을 뿐이죠. 거래는 매일 다시 해야 되죠. 당신은 한 번 마음을 바치면 된다고 생각하는군요. 그걸로 끝이라는 거죠. 당신은 그게 콘크리트 받침대처럼 세워져서 그 위에 아무리 무거운 것을 올려놓아도 끄덕 없을 것으로 생각하는 거죠. 한번 맹세를 했다. 그러니까 아무 것도 증명할 필요가 없다 이거죠.

There are no commitments, only bargains. And they have to be

made again every day. You think making a commitment is it. Finish. You think it sets like a concrete platform and it'll take any strain you want to put on it. You're committed. You don't have to prove anything. (65-66)

헨리는 사랑하고 결혼하는 일은 세상의 풍파와 변화무쌍함으로부터 벗어나 둘만의 안전한 성에서 지내는 것으로 생각한다. 헨리의 관점에서 남녀가 부부가 되는 가장 큰 증거는 섹스이다. 그런데 헨리가 말하는 섹스는 단순한 육체적 접촉이나 호르몬의 분비를 통한 감각적 쾌락이 아니라 자아의 교류이며 신성한 것이다.

그건 알고 알려지는 것과 관계 있지. 성경시대의 그리스어에서 안다는 말이 사랑한다는 뜻으로 쓰였다는 게 어떻게 해서 더 이상 이상하게 느껴지지 않았는지 기억한다. . . . 육체적 지식. 얇은 연인들이 서로에게 믿고 내주는 것이다. 서로에 관한 지식, 육체의 지식이 아니라 육체를 통한 지식, 자아의 지식, 진정한 그 남자, 진정한 그 여자, 극단적으로 말해 얼굴에서 가면이 떨어져 나간다. 자아의 다른 면들은 사람들에게 내준다. 우리는 생기, 슬픔, 뽀루통함, 분노, 기쁨, . . . 우리는 주위에 있는 사람들, 친구와 가족들, 누구에게나 그것을 나누어준다. . . . 그러나 짝을 이루고 나면 우리는 자아를 서로에게 주기를 고집한다. 어떤 자아를? 남는 건? 한 묶음의 카드에서처럼 나누어주지 않은 그 밖의 것은 무엇이지? 육체적 지식이다. 개인적, 최종적, 타협하지 않은. 알고 또 알려지고, 나는 그것을 존중해. 그 걸 가지면 부자이며 나누어 가질 수 있는 것에 대해서는 인심이 후해질 수 있지. . . . 지식은 그 밖의 나누어주지 않은 카드이다. 그래서 그 걸을 들고 있는 동안은 마음이 편하고 유쾌하게 지낼 수 있다. 그리고 그것을 잃어버리고 나면 모든 것이 고통이지. 모든 것이.

It's to do with knowing and being known. I remember how it stopped seeming odd that in biblical Greek knowing was used for making love. . . . Carnal knowledge. It's what lovers trust each other with. Knowledge of each other, not of the flesh but through the flesh, knowledge of self, the real him, the real her, in extremis, the mask slipped from the face. Every other version of oneself is on

offer to the public. We share our vivacity, grief, sulks, anger, joy . . . we hand it out to anybody who happens to be standing around, to friends and family. . . . But in pairs we insist that we give ourselves to each other. What selves? What's left? What else is there that hasn't been dealt out like a pack of cards? Carnal knowledge. Personal, final, uncompromised. Knowing, being known. I revere that. Having that is being rich, you can be generous about what's shared. . . ; knowledge is something else, the undealt card, and while it's held it makes you free-and-easy and nice to know, and when it's gone everything is pain. Every single thing. (63-64)

헨리는 언어는 순수하고 중립적이며 무지와 몰이해를 해소할 수 있는 가교를 세울 수 있는 도구라고 믿는다. 그는 언어로 세계를 창조할 수 있으며 언어를 통해 그 너머의 세계 즉, 참된 리얼리티에 도달할 수 있다고 주장한다. 헨리는 브로디가 정치적 목적을 위해 언어를 이용했으므로 언어의 투명성을 해쳤다고 주장한다. 그러나 헨리는 언어에서 정치를 제거할 수는 없으며 지식이나 정보도 정치성을 벗어나서는 생산되고 전파될 수 없다는 것을 간과하고 있다. 셰익스피어, 스트린베리, 포드 등의 작가들의 작품이 시대를 초월하여 공연되는 것은 거기에 동료 인간을 향한 사랑이 있을 뿐 아니라 그들의 언어가 그 근원인 정열, 고통, 역사와 하나로 결합되어 있기 때문이다. 맥스는 배우로서 헨리만큼의 언어 구사력은 없다. 하지만 그에게 사랑이란 적어도 말의 잔치는 아니다. 그에게는 뜨거운 정열이 있으며 인생과 사랑에 대한 깊은 이해심이 있다. 맥스가 “자네에겐 뭔가 빠져 있어” “자네에겐 모든 대답이 준비되어 있지. 그러나 모든 대답을 가지고 있는 것이 인생은 아니지”라고 말한다. 헨리의 글에는 알맹이가 없다. 그 알맹이는 가슴이다.

현실 속에서 헨리가 사랑이 무엇인지 알지 못하는 것과 대조적으로 애니는 배우로서 연기를 하며 다양한 사랑의 실습을 한다. 애니는 외도가 반드시 잘못은 아니며 그렇게 되도록 두 사람의 관계를 잘 관리하지 못한 측의 잘못도 크다고 생각한다. 부부는 서로의 애정관리를 위해 날마다 사랑의 서약을 다시 해야

한다는 살롯의 주장을 애니는 실천적으로 보여주고 있는 셈이다. 헨리의 입장에서 애니의 이러한 변화는 충격적이다. 이제 그는 더 이상 배우자의 변함 없는 정절을 기대할 수 없게 되었다. 애니의 연애사건들은 사랑이 결혼과 반드시 일치하지 않으며 또 이성적인 판단과 절제를 따르지 않는다는 것을 암시한다. 애니는 말로는 헨리를 사랑한다고 하면서도 행동으로는 헨리 한 사람만으로는 만족하지 못하는 것처럼 보이는 행동을 한다. 빌리와 사귀면서 그것은 사랑이 아니며, 빌리가 헨리를 대신할 수는 없다고 말한다. 그렇다고 해서 애니는 빌리와의 관계가 하룻밤의 정사와 같은 가벼운 만남이라고 깎아내리지도 않는다. 빌리를 사귀는 동안 애니는 누구 못지 않게 진지했고 열정적이었다. 애니가 추구하는 것은 무엇일까. 그리고 애니에게 진정한 사랑은 어느 쪽일까. 마치 브로디아와의 관계가 단순히 브로디아의 정의감에 대한 존경심에서 비롯된 것이 아니라 미지의 젊은 남자에 대한 관심의 성격을 띠고 있는 것과 마찬가지로 애니의 관심은 남편이 아닌 다른 남자를 향하고 있었다. 애니는 헨리를 진정으로 사랑하고 있는 것일까. 사랑이란 무엇일까.

9장은 1장과 3장의 장면처럼 부정행위를 추궁하는 남편의 모습을 다룬다. 이번에는 당사자인 헨리가 애니가 밤차를 타고 귀가하는 대신 아침에 돌아온 것에 대해 의심의 눈길을 보낸다. 헨리는 이미 『그 여자가 창녀라니』를 함께 공연하는 빌리를 언급하는 것을 여러 번 들은 터라 아마 애니가 빌리와 밤을 보내지 않았을까 하는 추측을 한다. 헨리는 애니가 자신과 달리 사랑의 배타성을 수긍하지 않는다는 것을 알고 있지만 그럼에도 불구하고 애니가 외도를 하였는지 알고 싶어한다. 그에게 외도의 사실보다 더 고통스러운 것은 의혹과 불확실성이다. “당신이 그 짓을 했다면 그 사실을 알아도 견딜 수 있소 그러나 했는지 안 했는지 모르고는 견딜 수 없어.” 애니의 부정행위의 가능성을 직면한 상황에서 헨리는 다른 사람으로 변한다. 과거에 헨리는 배우자의 남자관계를 대수롭지 않게 생각하였다. 그런데 이제 결혼의 신성함에 대한 낭만주의자적 여유와 초연함을 잃어버리고 약한 면을 드러낸다. “나는 짐작게 행동하는 거 믿지 않아. 나는 정중한 관계를 신뢰하지 않아.... 나는 눈물, 난장판, 고통, 자기비하, 자존심 상실,

별거벗음을 신뢰해. 신경 안 쓰는 건 사랑하지 않는 것과 같아” (I don't believe in behaving well. I don't believe in debonair relationships... I believe in mess, tears, pain, self-abasement, loss of self-respect, nakedness. Not caring doesn't seem much different from not loving. 72) 결국 사랑하는 사람 사이에 가장 중요한 것은 서로에 대한 끊임없는 관심이다.

IV

극작가들은 두 시간 분량의 말로써 사랑을 완벽하게 표현하려고 하지만 그것은 불가능하다. 실제의 사랑은 문학작품에서 정리하여 보여주는 것과는 비교도 안될 만큼 어지럽고 무질서하고 비합리적이다. 작가들은 연인들의 행동을 관객에게 보여주며 그들의 사랑을 조리 정연하게 설명하지만 그것은 거짓이다. 헨리는 자신의 결혼이 위기에 봉착하였을 때 비로소 자신의 문학이 리얼리티가 부족한 예술이었음을 깨닫는다. 헨리는 고통을 통해서 자아발견에 이른다. 아내의 외도를 짐작하면서 헨리가 사용한 말은 “위엄 있게 아내의 외도를 견뎌내기”(dignified cuckoldry)이다. 그는 빌리에게 전화가 왔을 때도 화를 내거나 끊지 않고 친절하게 아내에게 바귀준다. 그렇다고 아내의 외도가 아무렇지도 않았던 것은 아니다. 적어도 애니 앞에서 이성을 잃지 않으려고 안간힘을 쓴 것뿐이다. 그는 “오, 제발, 제발, 제발, 제발, 그러지마”(Oh, please, please, please, please, don't)라는 절규에 가까운 말을 하지만, 그것은 애니가 출발하고 난 후 혼자 있을 때 내뿜는 고통의 소리이다. 헨리가 전보다 나아진 것은 또 있다. 그것은 애니가 그에게 배우기를 원했던 씨브텍스트를 비로소 터득하였다는 점이다. 그것은 인간적인 사랑을 그가 배웠다는 것이다. 이제 그는 외도하는 아내를 두고 여유만한 농담을 한다든가 장난을 치지 않는다. 애니는 자신의 외도를 불만스러워하는 헨리에게 내면에서 자신이 중요하지 않은 부분을 찾아보라고 권유한다. 이에 대해 헨리는 “문제는 당신이 중요하지 않은 부분을 하나도 찾을

수 없다는 거야. 나는 당신과 살기 위해서 그리고 당신과 내가 원하는 방식으로 살 비용을 마련하기 위해서 글을 쓴다”(The trouble is, I can't find a part of myself where you're not important. I write in order to be worth your while and to finance the way I want to live with you) 그는 또 “나는 한번에 한 가지 이상의 도덕체계를 극복할 수 없어. 나의 도덕은 당신이 옳으면 나도 옳다는 것이지. 당신이 원하는 것은 무조건 옳은 것이야”(I can't cope with more than one moral system at a time. Mine is that what you think is right is right. What you do is right. What you want is right)라고 말한다. 이제 헨리가 이기주의적 자기사랑에서 벗어나 오로지 그녀만을 사랑하는 것을 안 애니는 서서히 마음을 돌리기 시작한다.

애니의 욕망은 배우로서는 『미스 줄리』, 『그 여자가 창녀라니』, 그리고 브로디의 희곡을 공연하는 과정에서 노출되고 현실에서는 빌리와의 연애로 발전하여 결혼을 위기로 몰고 간다. 9장 10장에 이르러서야 애니는 현실과 연극은 별개임을 알아차리고 진짜와 가짜 사이의 오랜 방황에서 깨어난다. 브로디 드라마의 연출자인 로저가 전화로 헨리에게 그녀의 잦은 지각에 대해 화내는 것을 안 애니는 전화기를 빼앗더니 이렇게 소리친다. “(전화에 대고) 그만해요, 별 볼 일 없는 드라마 한 편 가지고서”(Into phone. Keep your knickers on, it's only a bloody play) 『그 여자가 창녀라니』에 출연할 때에는 애니도 연극과 현실 사이를 잘 구별하지 못하고 있었던 것이 사실이다. 이제 애니는 연극 속에서 자신이 쫓던 허망한 남성상으로부터 자유로워진다. 외도 혐의로 추궁 당하던 아내가 집을 나가는 첫 장면은 『인형의 집』에서 노라가 가출하는 순간을 강하게 연상시키는데 비해 마지막 장면은 애니가 침실에 먼저 들어가 헨리를 기다리는 것으로 끝난다. 연극의 세계에 몸담고 있는 부부로서 항상 가상의 세계로 탈출할 위험성이 있다는 점이 이 부부의 미래의 행복을 장담할 수 없게 만들지만 일단 지금까지 방황하던 인물들이 안정을 되찾은 것을 보면서 관객은 안도의 한숨을 내쉰다.

V

스토파드의 극적 재현의 양식은 보수적인 면과 실험적인 면을 모두 갖추고 있다. 대중, 학자, 비평가들과 항상 대화를 나누며 그들의 평가와 요구에 귀를 기울이는 작가로서 스토파드는 부단하게 자신의 글쓰기 방법을 변화시켜 나가고 있다. 1970년대의 반독재, 반압제를 다루는 작품들의 집필은 다소간의 일탈에 속하며 『진짜』도 스토파드 특유의 주제는 아니라는 점에서 상례에서 벗어난 작품이다. 그럼에도 불구하고 스토파드가 이 주제를 다루는 방법은 그가 일생동안 추구한 것에서 멀지 않다. 언어의 본질과 극적 재현 방식에 대한 작가의 추구의지는 『희작』(*Travesties*)에서는 와일드(Oscar Wilde)의 『진지함의 중요성』의 틀을 이용하여 다양한 재현 방법을 대비하여 보여주었다. 이 작품에서는 주제는 약간 달라 보이지만 깊숙이 들어가면 진짜 재현이 무엇인가에 대한 작가의 변함 없는 정열이 발견된다. 연애와 사랑의 주제는 참된 극적 재현을 찾기 위한 그의 일관된 추구의 표면에 불과하다. 스토파드의 실험은 지금도 계속되고 있지만 본질주의자로서의 기본에 대한 그의 집착은 변화하지 않을 것으로 사료된다.

주제어

모던 드라마; 영미희곡; 포스트모더니즘, 모방과 재현; 드라마 비평

주

- 1) 스토파드는 헨리가 자신과 같은 견해를 가지고 있음을 집필중에 발견했으며 헨리의 의견을 마치 자신의 것인 양 소리내서 읽을 용의가 있다고 말했다(Delaney 109).
- 2) Hu 215-16. 스토파드의 기법을 쉽게 예시하기 위한 장치들은 예를 들어 하나의 상자 안에 차츰 작아지는 여러 개의 상자가 차례로 들어가는 중국상자, 차츰 작아지는 여러

개의 인형이 하나의 인형 안에 들어가는 러시아의 “엄마인형” 등이 있다고 Hu는 말한다. (Hu 215-6)

인용 문헌

- Aristotle. *Poetics*. Trans. S.H. Butcher. New York: Hill and Wang, 1961.
- Arndt, Susan. "Gender and Ideology in Tom Stoppard's *The Real Thing*," *Modern Drama*, 40.
- Bentley, Eric, ed. *Naked Masks: Five Plays by Luigi Pirandello*. New York: E.P. Dutton, 1992.
- Bigsby, C.W.E. *Tom Stoppard*. London: Longman, 1979.
- Billington, Michael. *Stoppard: The Playwright*. London: Methuen, 1987.
- Bloom, Harold. *Tom Stoppard*. New York: St. Martin's, 1985.
- Cahn, Victor L. *Beyond Absurdity: The Plays of Tom Stoppard*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson UP, 1979.
- Corbalis, Richard. *Stoppard: The Mystery of the Clockwork*. New York: Methuen, 1984.
- Dean, Joan Fitzpatrick. *Tom Stoppard: Comedy as a Moral Matrix*. Columbia: U of Missouri P, 1981.
- Delaney, Paul. *Tom Stoppard: The Moral Vision of the Major Plays*. New York: St. Martin's, 1990.
- _____, ed. *Tom Stoppard in Conversation*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.
- Gussow, Mel. *Conversations with Stoppard*. London: Nick Hern, 1995.

- Harty, John, III, ed. *Tom Stoppard: A Casebook*. New York: Garland, 1988.
- Hayman, Ronald. *Tom Stoppard*. London: Heinemann, 1982.
- Hu, Stephen. *Tom Stoppard's Stagecraft*. New York: Peter Lang, 1988.
- Hunter, Jim. *Tom Stoppard's Plays*. London: Faber and Faber, 1982.
- Jenkins, Anthony. *The Theatre of Tom Stoppard*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- _____, ed. *Critical Essays on Tom Stoppard*. Boston: G.K. Hall, 1990.
- Londre, Felicia Hardison. *Tom Stoppard*. New York: Frederick Ungar, 1981.
- Page, Malcolm. *File of Stoppard*. London: Methuen, 1986.
- Rusinko, Susan. *Tom Stoppard*. Boston: Twayne, 1986.
- Sammells, Neil. *Tom Stoppard: The Artist as Critic*. New York: St. Martin's, 1988.
- Stoppard, Tom. *The Real Thing*. London: Faber and Faber, 1983.
- _____. *Travesties*. New York: Grove, 1975.
- _____. *Jumpers*. New York: Grove, 1973.
- _____. *Indian Ink*. London: Faber and Faber, 1995.
- Whitaker, Thomas R. *Tom Stoppard*. New York: Grove, 1983.

Tom Stoppard's Metadrama and the Problem of Dramatic Representation: the case of *The Real Thing*

Abstract

Sohn, Dong-Ho

What is the real thing in life, love, politics, and representation? The idea of the real thing and its faithful representation have been one of Stoppard's consistent concerns throughout his career as a playwright. However, Stoppard does not insist on holding on to one single version of reality. His drama is the field of struggle among several different pictures of the world, which frequently baffles the audience's desire to perceive the world as something concrete and specific. Although Stoppard is a writer who has consistently maintained his own perspective regarding the problem of representation, he is reluctant to reveal his position, or take sides with a particular character's argument. Another important characteristic of Stoppard as a playwright is that he hardly writes a love story. He is known to be obsessed with the play of words and the experimentation of dramatic form and techniques. Stoppard is an expert in composing a dramatic structure which almost reaches the level of scientific device. There is no room for emotional communication among his characters since their action resembles the clockwork mechanism of an electronic device. It is no wonder his plays have been criticized for the lack of human emotions and loving feelings among characters.

The Real Thing is the result of the author's attempt to deal with the two problems at the same time. What is real? And what is true love? First, Stoppard questions and blurs the border line between the real world

and art by showing a scene about a couple which later turns out to be a play. The first scene is a scene of a play written by a character in the second scene. When the curtain goes up, the audience believes that they see a real event, but later finds out that they have seen a play within a play. This kind of switch between real and imaginary events takes place repeatedly throughout the play and thus shakes the audience's sense of reality. Throughout the performance the audience members are not allowed to believe anything as a rock solid platform on which they can base their perception about the world and its representation. In Stoppard's work, life turns out to be a play, and a play suddenly becomes the real world. The wall between art and the real world crumbles and makes the two flow into each other. It becomes very hard to tell life from art. The audience members may ask whether what they see is a real event or a play.

As both Stoppard and his critics observe, *The Real Thing* is the first and only work to deal with the concept of true love. Henry is a husband who never cares about his wife's feelings. He says that once a man and a woman are committed to each other, they do not have to worry about the possibility of betrayal as long as they stay together. Only a long time after they are divorced, his ex-wife Charlotte corrects him by saying, "There are no commitments. There are only bargains everyday." Charlotte confesses that she had nine extramarital affairs while married to him. In the second part of the play Henry gradually realizes that he needs to learn the art of loving. By the time Henry decides to become a different person Annie also finds out that Henry is the man who truly loves her. She is disillusioned with Billy's immaturity, and Brodie's ingratitude and lack of manners.

Keywords

Modern Drama; British and American Drama; Postmodernism: Mimesis and Representation; Dramatic Criticism