

질풍노도 그 이후 II: 브로드웨이 *Equus*(1) – 근육의 미학*

강 태 경
이화여대

I. 『에쿠우스』 성공신화

런던이든 브로드웨이가든 『에쿠우스』(*Equus*)의 성공에 관해서 일반적으로 알려진 것은 다만 이 작품이 불러일으킨 관객의 열광적 반응과 그러한 열광의 자기복제적 상승곡선 뿐이다. 그리고 성공이나 열광의 원인은 작품 자체의 우월성으로만 환원될 뿐, 정작 관객의 수용 양상을 중층적으로 결정짓는 사회문화적 조건들에 관해서는 알려진 바가 거의 없다. 선행연구에서 이러한 인식의 공동화 현상을 “『에쿠우스』 성공신화”라 규정했으며, 이 신화가 관객의 기대지평과 반응을 호의적으로 선도한 일부 평론과 그 평론들을 선택적으로 부각한 셰퍼(Peter Shaffer) 연구서들에 의해 주도적으로 형성되었음을 적시한 바 있다. 이 연구서들이 성공의 객관적 현상으로 제시하는 “사실”은 1) 이 작품이 당시 런던무대의 최대 성공작이라는 점, 2) 평론의 반응은 대중적 성공과는 근소한 차이를 보여 부분적인 부정적 평가가 소수 있었다는 점, 3) 뉴욕공연은 런던에 비해 훨씬 성공적이었다는 점, 4) 뉴욕평론 역시 런던과는 상대적으로 호의적 반응이 지배적이었다는 점이다. 그러나 선행연구의 결과는 런던의 경우 대중적 성공과는 확연히 대조적으로 비평적 반응에 있어서는 공연의 뛰어난 연극성에 대한 일반적 동의에도 불구하고 작품의 내용에 대한 비판적 시각이 오히려 지배적이었음을 밝혀 주었다.

연속적 맥락에서 본 연구는 3)과 4)의 “사실,” 곧 브로드웨이 『에쿠우스』는 런던초연이 거둔 성공을 증폭적으로 재생산했다는 일반의 인식과 연구서들의 주장을 검증한다. 셰퍼 연구서들이 브로드웨이 공연에 대해 공통적으로 기술하고 있는 내용은 다음과 같다.

* 이 논문은 2003년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음 (KRF-2003-041-A00516)

1) 이 논문은 총 4부로 구성되는 전체 연구의 제 2부 1편에 해당하는 내용이다. 전체 연구는 이 작품이 1973년 영국초연과 74년 브로드웨이 공연, 그리고 75년 한국초연과 90년 리바이벌 공연을 통해 빚어내는 변용의 궤적을 탐구한다. 제 1부는 그 변용의 시발점이 되는 런던초연에 초점을 맞추어 이 작품의 대중적 성공에 가려진 비평적 논쟁을 발굴하고, 그 논쟁의 쟁점들을 이차대전 이후 형성된 영국연극의 한 지류인 “저항연극”과 1960년대를 풍미한 전위연극이 70년대 초 주류연극계로 흡수되는 맥락을 통해 규명하였다(“질풍노도 그 이후 I : 런던 『에쿠우스』 - 전위와 저항의 연착”).

1974년 10월 브로드웨이의 플리머스 극장(Plymouth Theater)에서 개막된 『에쿠우스』 미국초연은 —전미연기자협회의 규약에 따라 두 주연을 제외한 나머지 배역에 미국배우들을 캐스팅했지만 —영국공연을 그대로 옮긴 것이었다. 다이사트(Dysart)역의 배우만 알렉 맥코웬(Alec McCowen)에 비해 대중적 인지도가 높은 앤소니 홉킨스(Anthony Hopkins)로 바뀌었을 뿐, 같은 연출과 스텝, 알런 스트랑(Alan Strang)역의 배우 피터 퍼스(Peter Firth)까지 포함하는 동일한 공연팀이 대서양을 건너 뉴욕무대에 섰다. 관객과 비평가들의 반응은 본고장 영국보다 훨씬 열광적이었다. 『세일즈맨의 죽음』(Death of a Salesman)의 브로드웨이 최장공연 기록을 갱신하며 74년 10월에서 76년 4월에 걸쳐 1209회에 이르는 공연회수를 기록한 이 공연은 뉴욕연극평론가협회 최우수 작품상과 토니상(Tony Awards) 최우수 드라마 등 미국의 우수한 연극상을 휩쓸었으며, 스타배우 앤소니 퍼킨스(Anthony Perkins)와 리처드 버턴(Richard Burton)이 다이사트 역을 이어받아 연기함으로써 또 다른 화제를 불러일으키기도 했다. 평론들 또한 이극동성으로 원작과 공연 양 측면 모두에 대해 긍정적인 평가를 이끼지 않았다. “연극의 뿌리로 우리를 데려가는 압도적인 작품,” “브로드웨이의 미래에 희망을 걸게 하는 극” 등의 극찬이 당시 뉴욕평론의 지배적 반응이었다. (Gianakaris 92-93; Klein 120-21; Plunka [a] 148-49; MacMurrough-Kavanagh 1-13)

되짚어보면 『에쿠우스』의 세계적 확산 현상의 발단은 바로 영미간의 전이에 있으며, 대서양을 횡단하면서 발생한 “증폭된 성공”의 신화는 이 작품의 문화와 시대를 초월한 보편성의 신화의 초석이 되고 있다. 그런 맥락에서 런던의 성공에 이은 브로드웨이의 대성공이라는 상승적 내러티브는 이 작품의 수월성을 주인함과 아울러 이 작품의 이른바 “보편적” 가치를 보다 전폭적으로 수용할 수 있는 특권적 문화적 부지로서 런던무대에 대한 브로드웨이의 우위를 담론적으로 확립한다. 요컨대 브로드웨이의 미학이 세계연극을 아우르는 보편적 가치로 공고화되는 것이다. 따라서 본 연구의 과제는 브로드웨이가 증폭시키고 결정화한 “에쿠우스 성공신화”가 실제 뉴욕평론들에서 어떻게 드러나는지 그 형성과정을 고찰하는 동시에, 그 신화가 보편성의 이름으로 배제하고 있는 문화적 특정성 곧 이 작품의 수용양상을 결정지은 브로드웨이 특유의 연극미학과 당대 미국연극의 사회문화적 조건들의 윤곽 안에서 그 미학의 정치적 함의를 규명하는 일이 된다.²⁾

II. 신화의 서막: “런던 발 뉴욕 행 성공”을 위한 영미 공조

1973년 7월 『에쿠우스』의 성공적 런던 개막은 브로드웨이 제작자들의 이목을 한 런던 평론가가 “올 시즌 런던무대 최고의 작품”이라 명명한 이 작품에 집중시켰다. 그들이 『에쿠우스』의 뉴욕 행을 위해 원제작자인 내셔널 씨어터(The National Theatre)와 접촉하고 있다는 소식이 전해진 8월 초, 세퍼는 영국언론과의 인터뷰에서 뉴욕에 대한 인상을 다음과 같이 밝힌다.

2) 본 논문의 범위는 지면의 제한으로 인해 미학적 측면의 논의에 국한되며 “정치학”을 다루는 부분(“브로드웨이 『에쿠우스』(2) - 액소시즘의 정치학”)은 별도의 지면을 찾고자 한다. 그것은 논의를 적절한 분량으로 압축하지 못한 필자의 무능 탓이기도 하지만, 3개월 공연 기간 동안 발표된 18편의 런던평론을 다루어 한편의 논문으로 맺음한 선행연구와는 달리 18개월 이상 상연된 브로드웨이의 경우 논의의 형평성과 개연성을 위해 최소한 30편을 넘는 뉴욕평론을 다루어야 했기 때문이다. 특히 회곡텍스트가 아니라 지금껏 소개된 적이 없는 공연평론을 일차자료로 채택하기 때문에 실제적 분량의 인용이 제시되어야 했다. 물론 1·2편 각각은 논문으로서의 독자적 완결성을 유지할 것이다.

뉴욕엔 뭔가 전기처럼 짜릿한, 활력에 넘치는 뭔가가 있어요. 난 거기 머무르는 걸 좋아해요. 이방인이 된다는 것은 작가에게 좋은 일이지요. 뉴욕사람들의 이상한 특징은 골칫거리로 가득찬 자신의 속내를 털어놓길 좋아한다는 거죠. 내 생각으론 그것은 뉴욕에 사는 것은 골치 아픈 일이라는 우회적 경고 같은 것으로서, 뉴욕에 대한 지나친 애착으로 인해 다른 사람들과 뉴욕을 나눠 갖고 싶지 않은 거죠. 공포물이 유행하는 것도 그 때문이라고 봐요. 그런데 그 작위적 공포감이 이제 통제 불가능한 상태가 되어 뉴욕사람들은 실제로 극도의 신경증환자가 되어버린 거예요(평론 - 4).³⁾

현대문명의 침단을 살아가는 뉴욕커들의 짜릿한 활력, 자기과시적 노출욕, 독점욕, 엽기적 취향, 신경증적 증상 등에 대한 세퍼의 “이론”이 브로드웨이 『에쿠우스』의 수용 양상에 대한 예언적 직관이었음은 추후 상술할 내용이다. 우선 흥미로운 것은 상대적으로 보수적 색채가 짙은 영국사회와 퇴락하고 무기력한 런던의 정체감을 배후에 두고서,⁴⁾ 세계의 중심지로서 활기에 가득찬 뉴욕에 대한 선망을 다소 비판적인 관찰과 아울러 드러내는 이 진술이 『에쿠우스』의 브로드웨이 입성 후 미국언론과의 인터뷰에서는 일방적인 뉴욕 예찬으로 변형된다는 사실이다.

뉴욕에 있노라면 나 자신이 엄청난 활기를 느껴요. 뉴욕에서는 시도 쓴답니다. 런던에선 결코 하지 못할 일이지요. 여기서 난 엄청난 아름다움을 느껴요. 베니스 특유의 아름다움이 있는 것처럼 뉴욕 특유의 아름다움이 있어요. 낮에 거리에 나서면 빌딩들이 마치 하늘에 그려져 있는 것처럼 느껴지거든요. 거의 환각적 효과라고나 할까, 그 효과에 난 흥분을 느끼곤 하죠. 런던이 수채화라면 뉴욕은 짙은 유화 같아요(평론 24).

전염성 강한 뉴욕 특유의 활력, 모던한 도시 풍경의 매력, 도식적이지만 그렇기에 더욱 호소력 있는 “산문/시” 또는 “수채화/유화”의—우열비교를 함축한—대조 등은 뉴욕의 새로운 독자와 관객에 대한 예우적 찬사로 읽힐 수도 있다. 혹은 그것은 영국의 진부한 산문성과 투명하지만 빈곤한 수채화적 분위기를 뒤로 하고 뉴욕의 시적 분방함과 유화적 풍요함의 분위기에 고양된 작가 자신의 “환각적 흥분” 상태를 반영하는 것일 수도 있다. 동일한 맥락에서 눈길을 끄는 것은 “황홀경에 빠진 뉴욕 관객들”의 모습을 전하는 『타임』(Time)지에 인용된, 브로드웨이 평론의 열광적 찬사에 고무된 세퍼 자신의 다소 흥분된 어조이다.

난 브로드웨이의 극도로 열광적인 속도감에 익숙해지기가 어려워요. 영국에서는 ‘잘 했다’라든지 ‘불운이군, 다시 해봐’라는 정도가 익숙한 표현이거든요. 미국의 관점에서는 너무나 다른 언어죠. 난 20년 이상이나 미국언어를 익히고 있는 편이지만 이런 열광적 반응은, 글썄 뭐랄까, 이제 정말 여기서 일할 수도 있겠어요(평론 15).

영국평론의 건조한 어조와는 다른 “미국언어”의 “극도로 열광적인 속도”는 증폭된 『에쿠우스』 성공신화의 일차적 징후이다. 그 흥분과 열광의 어조는 이 작품에 대한 런던평단의 결코 인식하지 않은 찬사들을 무색케 하는 뉴욕평론의 현란한 수사에 잘 드러난다.

3) 공연평론 인용의 출처는 (평론 + <참고문헌>에 기재된 번호)로 표기하되, 다수를 동시 인용하는 경우는 번호만을 제시하기로 한다.

4) 또 다른 인터뷰에서 세퍼는 이 극의 모태가 된 당시 영국사회의 정조를 다음과 같이 밝힌다: “『에쿠우스』의 소년은 다수의 영국인들이 느끼는 영국적 삶의 퇴조적 분위기로부터 생성되었다고 할 수 있어요. ‘영국은 더 이상 예전 같지 않아, 삶의 풍미가 사라졌어, 사람들은 무미건조한 삶의 산문성에 좌절하고 있어’ 등과 같은 말이 사방에서 흔히 들리죠”(평론 29).

웅변적이고 적확하고 재치 넘치는 대사, 감각을 압도하는 연극성, 눈부신, 거장다운, 놀라운, 짜릿짜릿한, 충격적인, 현란한, 장엄한, 최고로 중대한 연극적 사건(평론 1); 전적으로 관객을 사로잡고 압도하는(3); 참신하고 혁신적인 지성, 강력한 사고력, 아름다운, 연극적 생명력의 불꽃, 마음을 휘어잡는(4); 폭발적인, 극도의 흥분을 불러일으키는, 강렬한 호소력의, 거대한 장악력의, 강력한(5); 경외감을 일으키는, 에너지로 가득찬, 불타오르는, 숨을 멎게 하는, 역동적인(6); 스릴 넘치는, 가장 강력하고 도발적인, 연극의 원초적 생명력(7); 매혹적인(8); 고도의 문학성, 세련미의 극치, 위대한, 솟구치는 대사의 호소력, 장엄미로 넘치는 공연(9); 승리감으로 가득찬, 탁월한(10); 주목할만한, 빛나는, 눈길을 사로잡는, 휘황찬란한, 감동적인(11); 감전을 일으키는, 정상(13); 압도적인, 악마같이 완벽한(14); 일점 오류도 없는, 황홀한(15); 소용돌이치는, 불꽃같은, 감각을 얼얼하게 하는, 원초적 에너지로 넘치는(18); 현란한 연극적 기교의 극치(19); 치밀한 연극성, 대담할 정도로 뛰어난 아이디어(20); 장엄한 스펙타클(24).

이렇게 증폭된 찬탄의 수사들을 가장 극적으로 서술화하는 것은 아마도 브로드웨이 개막 공연의 모습을 전하는 『타임』지 기사일 것이다.

어젯밤 브로드웨이의 폴리머스 극장에서는 역사적인 공연의 개막이 있었다. 고통에 찬 짐승들의 신음소리가 찾아들고 말발굽 소리가 가라앉자마자, 관객들은 일제히 자리에서 일어나 객석에 앉아 있던 극작가 피터 셰퍼에게 열광적인 기립박수를 보냈다. 갈채는 5분 이상 이어졌다. 브로드웨이에서 관객이 이런 자발적인 반응을 과시한 것은 1949년 아서 밀러의 『세일즈맨의 죽음』 이후 처음 있는 일이다. 수줍은 성격의 셰퍼는 이 갈채에 압도당한 듯 겨우 말을 이었다. “이런 일은 내게 처음입니다. 생각하면 할수록 눈물이 나는군요”(평론 15).

관객의 열광적 갈채와 작가의 벅찬 감정이 조우하는 “눈물겨운” 감동의 장면을 묘사하는 이 기사의 수사적 전략은—연극 현장에서는 매우 예외적인 상황이며 또한 공연 외적인 요소인—관객과 작가의 상호고무적 접촉을 부각함으로써 공연에 대한 관객의 열광적 반응을 우회적으로, 그만큼 확정적으로, 극대화하는데 있어 보인다. 그것이 전하는 흥분과 감동의 도가니 속에서 『에쿠우스』는 단번에 『세일즈맨의 죽음』에 비견되는 위상을 획득한다. ‘그렇다면 관객의 뜨거운 갈채에 값할 만한 작품이 사반세기 만에야 브로드웨이 무대에 등장했다는 말인가’라는 반사적 의문은 갈채에 압도된 작가의 눈물에 잠겨 버린다. 요컨대 이 기사는 『에쿠우스』의 성공을 인지적이기보다 정의적(affective) 차원에서 보도하고 있는 것이다.

이런 면에서 1년 전 런던관객의 반응을 묘사하는 한 영국평론과의 비교는 매우 시사적이다.

셰퍼는 스스로가 매우 “대담한 소년”임을 입증하고 있다. 왜냐하면 『에쿠우스』에서 그가 말하는 내용들은 너무도 반순응주의적(non-conformist)이어서 관객 대부분은 한편으로는 연극의 폭발적인 힘에 강렬한 매력을 느끼지만 작가가 주장하는 내용에 관해서는 그 진지성을 의심하거나 그 주장의 표면적인—오늘날의 시점에서는 받아들이기 어려운—의미와는 전혀 다른 말을 작가가 하고 있다는 인상을 받고 극장을 떠나기 때문이다(평론 -2a).

런던평론과 뉴욕평론의 인지적·정의적 차원에 대한 각각의 중점은 두 도시를 갈라놓는 대서양의 폭만큼이나 커 보인다. 실제로 공연평론에 있어서 “영국언어”와 “미국언어”의 차이는 무엇보다 제목에서부터 확연하다. 선행연구에서 다룬 영국평론 18편 가운데 긍정적/부정적 평가를 함축하는 수사적 제목은 각각 1편—“집착증에 관한 매혹적인 연극”/“말 안 되는 연극”(Not a lot of horse-senses)—에 불과하고 그 외에는 모두 작품명·극단·극장·평론가 이름 등만을 제목에 대신한다. 대조적으로 뉴욕평론 대부분은 수사적 제목을 달고 있다. 긍정적 평가를 명시하는 경우 “무한한 숨씨로 빛어진 심리탐정극”(평론 -1)·“브로드웨이의

새 히트작 『에쿠우스』”(4) · “폭발적인 심리극 『에쿠우스』”(5) · “모험을 감행하지만 승리자로 태어나는 『에쿠우스』”(10) · “영국으로부터의 빛나는 수입품: 셰퍼의 뛰어난 작품 『에쿠우스』 브로드웨이를 강타하다”(11) · “『에쿠우스』의 승리”(15) · “브로드웨이에서는 큰 이름이 아름답다”(28) 등이 있으며, “인간 영혼의 영원한 모순”(7) · “말을 빼앗기다”(Unhorsed: 12) · “프로이트적 엑소시즘”(13) · “마력” (Horse Power 14) · “냉혹한 범죄”(20) 등은 평가의 함의 없는—그러나 그 수사적 표현이 더욱 관심을 자극하는—제목들이다. 반면 부정적 함의는 “내부의 맹목성”(16) · “『에쿠우스』에 대해 정신의학자는 ‘아니다’라고 말한다”(19) · “영국의 침공”(21) · “정신분석 서커스의 승마극예”(Hippodrama at Psychodrome: 23) · “『에쿠우스』가 뭐가 잘못되었냐고? 유티피테스에게 물어봐”(25) 등에 나타난다. 작가 인터뷰의 경우에도 영국기사는 “필립 오크스(Philip Oakes), 피터 셰퍼와 대화하다”와 같이 평론가/작가의 이름만 제시하는데 반해 뉴욕기사는 “셰퍼, 『에쿠우스』의 정신적 여정에 대해 상세히 밝히다”(2) · “극작가 피터 셰퍼 『에쿠우스』의 제의를 해석하다”(22) · “‘나를 써 나오’ 라고 극이 셰퍼에게 말했다”(24) · “셰퍼와의 인터뷰: 극작가의 태양 사냥”(31) 등과 같이 극히 수사적인 표현을 차용한다.

이러한 수사적 차이는 무엇보다 영국과 미국에 있어서 연극의 사회적 위상에 밀접한 관련이 있다. 정부의 적극적인 문화정책에 힘입어 막대한 재정지원을 받고 레퍼토리 시스템으로 운영되는 영국의 연극은 교양 내지는 시민교육적 기능이 강조되는 반면, 제작자 시스템의 브로드웨이 연극은 철저히 상업주의적이며 결과적으로 계몽보다는 오락적 기능이 중시될 수밖에 없다(Elsom 2). 따라서 공연의 성패에 직접적 영향력을 행사하기보다는 공연의 의미를 해설하는데 치중하는 영국의 극평가가 일반시민의 교육자 내지는 계도자의 역할을 자임한다면, 뉴욕평론가들은 “브로드웨이의 도살자들”이라는 명예롭지 못한 별칭이 말해주듯 공연의 상품적 가치를 매김으로써 흥행 성패를 좌우하는 문화권력이자 상품(공연)과 구매자(관객)를 매개하는 브로커의 입지에 서 있는 것이다. 결국 영미평론의 수사적 차이는 대서양 양안에서 사회적 제도로서의 연극이 점유하는 계몽과 오락 양축 사이의 상이한 입지와 아울러, 그 입지에 근거하여 이 작품이 수용되는 각각의 지배적 형식이 인지적 설득력과 정의적 호소력이었다는 일반화를 가능하게 한다. 그러나 일반적 맥락의 차이만으로 『에쿠우스』에 대한 브로드웨이의 열광적 반응을 만족스럽게 설명할 수 없음은 자명하다. 오히려 그러한 반응의 형성 과정에는 일반적 맥락을 비켜서는 특수한 정황들의 개입이 있었음에 유의할 필요가 있다.

그 정황들 가운데 하나는 “『에쿠우스』의 승리”(Equus's Triumph)라는 제하의 『타임』지 기사의 열광적이고 장엄한 어조가 “복제”된 것이라는 사실이다. 위에 인용한, 런던관객에 의한 이 극의 수용을 매우 회의적인 것으로 묘사한 런던평론가는 미국에서 발간되는 잡지에 또 다른 공연평을 기고한다. “런던 내셔널 씨어터의 승리”(A Triumph at London's National Theatre)라는 제목의 그 글은 다음과 같이 시작된다.

최근 몇 년간 피터 셰퍼는 불안하고 불행한 사람이었다. 그러나 이제 그의 지평선 너머로는 태양이 떠오르고 그의 전망에는 빛이 넘쳐난다. 사반세기 전 『오클라호마』의 기념비적인 개막공연에서도 셰퍼의 강력하고 영감에 가득찬 이 작품에 주어진 이토록 길고 끊임없는 갈채를 들을 수는 없었다. 거둬지는 커튼콜에 웃음을 띠고 절을 수없이 하는 배우들이 마침내 무대를 떠난 후에도 우뢰와 같은 갈채는 그칠 줄 모르고 계속되었다(평론 -2b).

73년 7월 29일자 영국지면에서 관객의 유보적 반응을 묘사한 평론가가 두 주도 지나지 않

은 동년 8월 10일자 미국지면에서는 런던관객의 환호와 갈채를 전하고 있다는 사실은 그 짧은 시간 안에 관객의 회의를 감동의 물결로 뒤바꾸는 공연역학의 변화가 있었다는 강변으로 설명 가능한 것일까? 아니면 작품의 인지적 설득력에 비중을 두는 영국평론의 전형적 논조를 벗어나는 이 “미국 행” 기사는 당시 진행 중이던 『에쿠우스』의 뉴욕 행 교섭을 염두에 둔, 그래서 자국의 작품을 “큰 시장”에 수출하려는 런던평론가의 홍보성 진술일까? 그래서 자신을 포함한 런던평단 다수가 표명하고 있던 이 작품에 대한 유보적 평가를 관객의 갈채 속에 파묻어버리는 미국식의 정의적 호소력을 차용한 것은 아닐까? 이 기사의 “비영국적” 수사가 『타임』지 기사와 매우 닮아 있다는 점은 자명하다. 물론 후자가 전자를 복제한다. “승리”라는 제목의 겹침부터 “그칠 줄 모르는 갈채의 감동”에 이르기까지 두 기사는 동일한 수사적 전략을 통해 이른바 성공의 자기복제적 증폭을 이루어낸다. 하나 더 유의해 볼 것은 『타임』 평론가가 『에쿠우스』의 성공을 『세일즈맨의 죽음』에 비교하는 것과 마찬가지로 영국 평론가는 그것을 역시 사반세기 전 런던에 상륙했던 뉴욕 발 『오클라호마』의 성공에 비교하고 있다는 사실이다. “주고받기”의 호혜적 제스처를 통해 브로드웨이 시장에서의 성공적 진출을 위한 교두보를 구축하는 이 평론가는 자국 시민에게는 교육자로서 또 미국시장의 구매자에게는 영국 문화상품의 성공적 수출을 도모하는 브로커로서의 이중적 입지에 서 있는 것으로 보인다.

미국 문화시장의 소비자들에게 “영국산”이 갖는 프리미엄이 매우 높다는 것은 주지의 사실이다. 특히 70년대 초반 미국연극계의 영국산 의존도는 다른 어느 시기보다 높았다. 로알 세익스피어 극단(RSC)을 비롯한 영국의 우수한 극단들이 종종 브로드웨이에 선보였으며, 브로드웨이 제작자들이 기획상품으로 내놓은 런던연극계 순회여행이 성황을 이루고 있었다(Brustein 89-91; Mordden 310). 이러한 정황에서 영국평론가의 또 다른 수사적 전략이 돋보인다. 기사 제목의 “승리”는 『타임』지의 “『에쿠우스』의 승리”와는 달리 “런던 내셔널 씨어터의 승리”로 제시된다. 브로드웨이 관객층이 주지하는 사실인 RSC와 쌍벽을 이루는, 그리고 당대 최고의 배우 로렌스 올리비에의 극단인 내셔널 씨어터의 작품이라는 점을 부각함으로써 상품의 가치를 제고하고 구매욕을 강화하는 것이다. 같은 기능을 본업으로 하는 뉴욕평론의 입장에서 이러한 유인요소를 간과할 리 없다. 다수의 뉴욕평론에서 발견되는 “내셔널 씨어터의 작품”과 “런던에서의 성공”이라는 수사는 미국 연극시장에 있어서의 영국산의 특권적 위상을 활용한 홍보가 된다.

내셔널 씨어터의 레파토리, 내셔널의 신망 받는 연출가 존 텍스터의 뛰어난 연출력(평론 -3); 영국연극의 엄격한 테크닉이 최고조로 발휘된 흠결없는 작품(1); 런던평단의 칭송을 받은, 내셔널 씨어터의 기획, 런던에서의 성공적인 기록(5); 영국으로부터의 빛나는 수입품(11); 『마라사드』(Marat/Sade)와 『귀향』(Homecoming)에 비견될 연극적 다이내미즘(14: 각각 RSC와 내셔널의 작품); 영국연극의 탁월한 생명력에 바쳐진 또 하나의 헌사(15); 미국연극인들의 질시의 대상이자 미국관객의 흥미의 대상인 영국연극의 거침없는 전문성(17); 런던관객을 압도한 연극적 경험이 이제 브로드웨이를 경악케 한다(22); “영국판 브로드웨이” 시즌(18); 브로드웨이 신작들의 다수가 영국으로부터 수입된 경탄할만한 시즌(20); 영국 내셔널 씨어터에서의 성공 이후 뉴욕의 평론가들과 관객에게 폭풍처럼 불어닥친 『에쿠우스』(23).

한편 런던-뉴욕의 가교 역을 자임한 영국평론가는 미국연극의 시장적 성격 뿐 아니라 그 시장의 특정한 수요를 잘 파악하고 있었음에 틀림없다. 그의 『에쿠우스』소개는 내셔널 씨어터를 거명하는 기사 제목을 통해 영국연극의 특권적 위상을 부각할 뿐 아니라, 작품 착상의 배경을 작가의 체험담을 통해 흥미 위주로 상세히 서술하면서 최근 십년간 침체에 빠져있던

작가 셰퍼가 이 작품을 통해 화려하게 복귀했다는 극적인 성공 스토리를 엮어내고 있다. 미국사회의 문화적 내러티브인 개인의 성공담은 앞에 인용한 『타임』지 기사에 압축되어 있으며, 또한 미국언론에 나타난 수편의 작가 인터뷰 기사(평론 2, 15, 22, 24, 29)를 통해 증폭된다. 나아가 이 평론가는 작품 내용을 두 가지 부제 하에 개진한다. 먼저 내셔널 씨어터의 시즌 레퍼토리에 포함된 『바커스의 여신도들』, 그리고 『오이디푸스 왕』과의 비교 언급을 통해 『에쿠우스』를 “고전비극의 전통”에 합류될 만한 수작으로 제시한다. 아울러 이 극의 “끔찍한 이야기”를 묘사하는 가운데, 극의 핵심이 말들의 눈을 찌른 소년보다 그를 치료하는 정신과 의사의 역할에 있음을 지적하고 있다. 이 사실이 특별한 주목을 끄는 것은 이 기사의 두 부제인 “고전비극의 전통”과 “끔찍한 이야기”가 또 다른 런던 발 기사의 구성적 모티프가 되어 있다는 점, 그리고 미국언론 주재원에 의한 그 기사는 이 모티프들을 “미국언어”로 번역하고 있으며 그렇게 미국화된 모티프들이 브로드웨이 개막 이후 뉴욕평론의 주조를 이룬다는 사실이다.

73년 9월 런던공연을 지켜본 『뉴욕타임즈』의 상임극평가 월터 커(Walter Kerr)는 뉴욕으로 타전한 기사에서 “진정한 신화”의 전범으로서 『오이디푸스』에 대한 언급과 함께 다음과 같이 『에쿠우스』의 성취를 평가한다.

진정한 신화는 진정한 맹목성에서 비롯된다. 모든 조건이 주어지고 그것으로부터 빠져나갈 길은 전혀 없다. 우리 시대의 극작가가 가장 바라는 일이 있다면 그것은 바로 신화를 창조하는 일이다. 오늘날 우리는 “침령의 어두운 동굴”을 탐색할 새로운 이미지와 상징들을 절실히 필요로 한다. 수천년 인류의 이성적 노력에도 불구하고 그 어둠의 동굴은 여전히 미지의 것으로 남아 있다. 우리는 우리 내면의 분열과 모순, 상반된 격렬한 충동들과 설명될 수 없는 자기배신에 의해 구속되어 있다. 우리에게는 우리 자신의 정체를 전면적으로 밝혀줄 이미지가 필요한 것이다. 장황한 설명이 아니라 육화된 하나의 직관, 합리적 사고가 아니라 명징한 시각적 표상을 우리는 갈구한다. 하지만 신화는 의지에 의해 창조되지 않는다. 그것을 창조하는 것은 극히 어려운 일이다. 현대를 살아가는 우리는 사고하는 일에 익숙해져 있다. 진리를 목격하기보다는 설명하는 일에 더욱 익숙해져 있다. 역사의 수레바퀴를 되돌려 초월적 미술의 세계로 회귀하는 일은 쉽지 않은 일이다. 동시대의 연극이 신화의 영역에 가까이 - 그것도 강력하게 가까이 - 근접하여 신비의 정신을 되살리는 경우를 나는 피터 셰퍼의 경이로운 작품 『에쿠우스』에서 발견한다(평론 -1).

“분열과 모순” 속에서 정체성을 상실한 현대인들을 시원의 통합성 곧 인류 존재의 뿌리인 “신화”의 세계로 인도하는 작품이 출현했음을 알리는 엄숙한 선언적 어조가 이 기사 전반부를 장악하고 있다. “이성과 합리/직관과 마술”의 이항대립적 수사는 진부한 현실을 초월하여 존재하는 숭고미와 경외감 넘치는 “신비”의 세계에 대한 동경을 자극한다. 미국 최대언론 지면에 게재된 중량감 있는 평론가의 진술이 광범위한 독자층—잠재적 관객—의 기대지평 형성에 선도적 영향을 미쳤음은 쉽게 짐작할 수 있는 일이다. 메마르고 피상적인 논증적 사유를 강렬한 이미지와 상징들로 대체하는, 그리하여 존재의 범상성의 속박으로부터 근원적 생명력의 해방으로 도약하는 연극, 그것이 이 기사가 미국관객에게 보증하는 『에쿠우스』의 “품질”이다. 요컨대 “심오한 고전비극”이라는 영국언어는 대서양을 건너면서 “초월적 신화”라는 미국언어로 번역된 것이다.

다른 한편, 현대문명에 대한 신화적 상상력의 호소력을 장엄한 어조로 논술하는 이 평론의 제목이 “무한한 숨씨로 빚어진 심리탐정극”이라는 점에 유의할 필요가 있다. 실제로 기사 전체의 절반 정도를 차지하는 글의 중반부는 극의 플롯 즉 “끔찍한 행위”의 원인을 파고드는 정신분석의 “수사” 과정에 대한 묘사로 길게 이어진다. 그 첫 문단이다.

의사가 환자를 기다리고 있다, 원치 않는 환자임에도 불구하고. 의사는 아이들의 심령에 땀을 하는 일에 넌더리나게 지쳐 있다. 환자는 승마장 마굿간에서 일하는 17세의 소년이다. 소년은 여섯 마리 말의 눈을 쇠꼬챙이로 후벼 판 이력을 지니고 있다. 의사가 소년을 환자로 받아들이기로 한 것은 바로 이 잔혹한 행위의 설명할 길 없는 미궁과도 같은 성격 때문이다. 의사와 환자의 만남이 이루어지는 그 순간 우리는 이내 무한한 숨씨로 빚어진 심리탐정극 속으로 빠져든다. 이 극의 매력의 절반은 바로 그러한 심리적 긴장감에서 비롯된다. 단서들이 어둠사리 모아지면서 서스펜스는 고조되고, 사건은 감질나게 만드는 정보의 편린들이 집적되는 과정으로 진행된다(평론 -1).

총 여덟 문단에 달하는 이 기사의 플롯 해설이 일반적으로 플롯의 집약적 묘사를 제공하는 평론의 상례를 벗어난다는 사실은 런던무대의 화제작을 미국지면에 처음 소개하는 특수한 조건으로 설명될 수도 있다. 아울러 이 극에 있어서 플롯의 중요성을 생각한다면 당연한 일이기도 하다. 하지만 눈여겨 보아야 할 것은 앞서 현대적 신화의 도래를 선언하며 장엄한 어조로 시작한 이 글이 플롯 묘사에 있어서는 극의 구성원리 곧 “긴장감”과 “서스펜스,” “감질나게 하는 단편적 정보들”의 수사학을 그대로 차용하여 극의 시종일편을 따르고 있는 점이다. 요컨대 이 평론은 극에 대한 비평적 조망 대신 극 자체의 간접적 체험을 독자에게 제공한다. 그리고 그 체험은 독자로 하여금 이 극을 대중문화의 한 장르인 “심리 스릴러”(psycho-thriller)의 범주 내에서 인지하게 한다. 일면 이 극의 궁극적 성취가 신화성의 회복에 있음을 역설하면서도 다른 한편으로 탐정물 플롯의 흥미진진함을 부각하고 그것을 제목으로—어쩌면 평론가 자신이 아니라 문화부 데스크가—편집했다는 사실은 연극평론의 최고 권위를 가진 『뉴욕타임즈』까지도 한 편의 극작품을 대중문화의 친숙한 장르로 범주화해야 하는 상업주의의 징후일 것이다.

『에쿠우스』의 브로드웨이 입성은 이렇게 대서양 양안의 공조를 통해 준비된다. 비판적 시각을 접어두고 새로운 시장을 향해 뉴욕 예찬을 드높이 외치는 작가와 자국 내의 평가를 은폐하고 문화상품의 수출 역군을 자임한 평론가가 한 편에 있다면, 영국산 고품격 상품을 수입하는 제작자와 그것에 최고가를 매기는 평론가가 다른 한 편에 있다. 아울러 대서양 횡단은 미국적 변형을 또한 가져온다. “고전적 비극”에서 “초월적 신화”로, “끔찍한 이야기”에서 “심리적 스릴러”로 번역된 작품의 위상과 성격은 중산층의 교양적 취미와 현실초월의 동경, 대중적 취향의 엮기성과 호기심을 자극하는 탐정물의 매력을 아우르는 것으로서, 요컨대 보다 넓은 관객층에 접근하기 위한 경로를 활짝 연다. 하지만 브로드웨이의 실제 수용은 이렇게 준비된 기대들이 단순 충족되는 방향으로만 이루어진 것은 아니었다. 당시 미국연극과 문화의 특정한 조건들은 예상된 수용 경로를 훨씬 복잡적이고 중층적인 양상으로 전개시킨다. 무엇보다 세퍼 연구서들이 일관되게 주장하는 “대성공”은 실제로는 이 복합적인 수용과정의 일면에 불과할 뿐, 사실상 『에쿠우스』를 맞이한 브로드웨이는 치열한 분쟁에 휩싸인다. 대서양을 건너면서 증폭된 것은 환호 뿐 아니라 한층 가열된 비판의 목소리이기도 했던 것이다. 그러한 현상은 개막 1개월을 기점으로 확연히 달라지는 뉴욕평론의 논조에서 명료하게 드러나게 된다.⁵⁾

5) 수집된 34편의 평론은 런던공연 소개(-3, -2b, -1), 초기평론(1-15), 후기평론(16-28), 1970년대 말 - 80년대 초에 나타난 회고적 기사(29-31) 등 네 그룹으로 구분된다. 본 논문은 개막 이전과 초기의 평론들을 주로 다루며, 비판적 시각의 후기평론은 “정치학”을 다루는 후속 연구의 제재이다.

III. 근육의 미학

물론 개막 초기의 브로드웨이는 환호 일색이었던 것처럼 보인다. 앞에 열거한 평론의 현란한 수사들 외에도 “우리 시대의 가장 강력하고 도발적인 연극적 경험이다”(평론 7), “우리를 연극의 뿌리로 안내하는 이 작품은 브로드웨이의 미래에 대한 희망을 한없이 드높인다”(4), “『에쿠우스』는 폴리머스 극장을 45번가 하늘 100 피트 위로 날려버릴 에너지를 가지고 있다”(12) 등과 같이—과장법이 섞인—극찬의 진술들이 수집된 평론 34편에 의하면 개막 3주째까지 지속적으로 나타난다. 이런 가운데 영미공연의 짙막한 비교언급을 통해 브로드웨이『에쿠우스』의 대성공의 원인을 지적하는 한 평론이 눈길을 끈다.

런던에서 『에쿠우스』는 설득력 약한 예술작품으로 가장된 진부한 사회극에 불과했다. 어젯밤 폴리머스 극장에서 그것은 한마디로 폭발적인 경험이었다. 차이는 공연개념(production concept)의 힘, 활력 넘치는 공연, 그리고 영감에 찬 배역진의 결합이 본질적으로 진부하고 때로 기이하기까지 한 아이디어를 초월한데서 발견된다. 런던의 내셔널 씨어터에서는 극의 사상이 그 힘을 질식시켰다면, 여기 뉴욕에서는 극의 근육이 사상을 압도한다(평론 6).

영미평론—함축적으로 영미관객—의 대조적인 인지적/정의적 편향성을 재확인해주는 이 진술은 더 구체적인 차이점을 뉴욕공연의 수월성에서 발견한다. 런던에서는 극의 사상(주제)에 대한 역점이 공연의 힘을 약화시켰다는 관찰은 선행연구를 참조할 때 분명 설득력을 가진다. 하지만 런던공연을 “진부한 사회극”으로만 규정하는 것은 부적절하다. 본고장에서도 이 극의 공연적 성취는 극찬의 대상이었기 때문이다. 그렇다면 대서양을 건너온 동일한 연출, 무대·조명·음향·의상 디자인, 연기코치, 알런 역의 배우 외에, 새롭게 참여한 다이사트 역의 배우와 나머지 조역들이 극의 사상에 비해 “근육질이 승하는” 새로운 공연 역학의 형성에 결정적인 기여를 했던 것일까? 공연이 개인적 재능들의 기계적 종합이 아니라 일종의 화학작용을 통한 총체적 변형이라는 점을 고려할 때 그것은 가능한 가설이다. 하지만 공연 역학의 형성에 아마도 가장 지배적인 영향력을 행사하는 것은 관객이라는 점에 이의를 제기할 수는 없을 것이다. “근육질”의 공연은 근육질의—또는 근육질을 원하는—관객의 산물이다. 이어지는 논의는 따라서 브로드웨이 관객에게 내재한, 그리고 그들이 『에쿠우스』를 통해 재발견하는, 근육에의 욕구를 추적하는 일이다.

III-i. “범죄 미스터리”·“성적 유혹”·“환각적 체험”

개막 초기 『에쿠우스』에 대한 열렬한 반응들의 출발점은 작품의 예고된 흥행성이었다. 런던 개막 직후부터 브로드웨이 입성에 이르기까지 지속적으로 이루어진 “영미공조”에 의한 홍보와 브로드웨이 제작자들의—TV 광고를 포함한—홍보 투자는 개막일 이전에 3개월분의 예약을 완료하는 결과를 가져왔다(Brustein 91; Berkowitz 168). 말하자면 작품의 도착 전에 성공은 이미 보장되었던 것이다. 미국언론에 게재된 영미평론가들의 몇 편의 극평 외에 개막 이전 광고의 구체적 내용을 알려주는 자료는 없다. 물론 이 광고들이 대체로 앞서 인용한 런던 발 『뉴욕타임즈』기사가 제시한 이 작품의 두 진입로—“초월적 신화”와 “치밀한 구성의 탐정물”—를 기조로 했을 것이라는 추측은 가능하고 또 개연성이 있다. 하지만 개막

초기 평론들에 나타나는 작품 소개의 시각과 수사적 특징들은 공연의 또 다른 요소들을 부각시킴으로써 그 진입로의 외연을 더욱 확장하는 것으로 드러난다. 무엇보다 먼저, 브로드웨이 관객에게 주어진 『에쿠우스』의 가장 현저하고 지속적인 정의는 “범죄 미스터리”이다.

흉악한 범죄(평론 1); 범죄의 심리적 탐구(2); 고품격 서스펜스 미스터리, 감질나는 탐정물(3); 심리적 · 신화적 스릴러(4); 범죄의 기록물, 광적이고 잔인한 범죄(5); 최고급의 심리적 추리 스릴러(6); 끔찍한 일탈적 행위, 무시무시한 범죄, 잔혹한 도살(7); 극악한 행위, 범죄의 기원에 대한 탐색(8); 괴물같은 사건, 광기의 행위(9); 짜릿한 심리 스릴러(10); 잔혹한 범죄, 끔찍한 미스터리(11); 현란한 심리적 스릴러, 믿기 어려운 정도로 잔인한 행위(12); 기이하고 극악한 범죄(14); 혐오스러운 범죄(15).

“범죄 미스터리”는 개막 10개월 전 영미평론가들이 제시했던 “끔찍한 이야기” 또는 “매력적인 탐정물”의 연속선상에 있지만 동시에 변형적인 정의로 읽힌다. 그것은 먼저 “범죄”라는 정의의 반복과 “끔찍함”에 대한 수사적 강도의 강화(hideous, mad and cruel, horrifying, vicious, carnage, monstrous, horrendous, abominable)를 통해 엽기적 호기심을 자극한다. 그러한 수사적 전략은 종종 사실의 왜곡까지도 감행한다.

이 극은 빈약한 기록에도 불구하고 분명 영국에서 실제로 일어난 사건에 근거하고 있다. 어느 밤 승마장 일꾼인 젊은이가 마굿간에서 여섯 마리의 말들을 공격했다. 그들의 눈을 주도면밀하게 파내버린 것이다. 그것은 동기없는 행위이다. 그 소년은 말을 사랑했다. 거의 숭배하다시피 했다. 그럼에도 불구하고 어느 밤 그는 목적도 없는 역겨운 폭력으로 말들의 눈을 하나씩 하나씩 후벼 판 것이다. 왜? 그가 병자여서? 물론 그는 병자이다. 하지만 왜?(평론 4); 소년이 저지른 범죄는 무의미할 뿐만 아니라 기이하기까지 하다. 그 범죄의 행태는 자연의 법칙에 어긋나는 것은 물론 그로테스크한 환각의 요소들을 품고 있다. 왜 말들의 눈을 찌른 것인가? 미친 사람이라면 단지 말들을 죽였을 수는 있다. 광기에 사로잡혀 상처를 입혔을 수도 있다. 하지만 여섯 마리 말들의 눈을 광기에도 불구하고 용의주도하게 파낸 것은 이 범죄에 내재하는 ‘광기의 법칙’을 암시한다(5).

사건의 박진감을 더하기 위해 극의 실화성을 적시하거나 미스터리물로서의 긴장감을 고조시키기 위해 “기이하고 그로테스크한 범죄”를 강조하는 것은 극의 내용 자체에 기인하거나, “동기없는”(motiveless) · “목적없는”(purposeless) · “주도면밀하게”(systematically) · “광기에도 불구하고 용의주도하게”(carefully if frenziedly)와 같은 수식어는 실재하지 않는 범죄의 냉혹성을 환기시킨다. 심지어 한 평론은 제목을 아예 “냉혹한 범죄”(The Crime of Dispassion)로 제시하기도 한다. 극의 내용을 곡해하면서까지 이러한 수사적 표현을 남용하는 현상은 관객의 엽기적 취향을 선동하기 위한 것이라는 설명 외에 다른 적절한 이유를 찾기 힘들다. 요컨대 브로드웨이 『에쿠우스』는 고전비극이나 초월적 신화의 경험이 되기 전에 작가 셰퍼가 지적했던 - 아마도 자신의 작품을 위해서는 원치 않았던 - 뉴요커들의 “공포물에 대한 취향”을 충족시키는 대중오락물로 제공된 것이다.

한편, 뉴욕 문화에 대해 셰퍼가 간파하지—적어도 설파하지—못한 것은 범죄물 내지는 공포물에 대한 취향이 성적 호기심과 밀접하게 결부되어 있다는 점, 그리고 섹스에 관한 담론이 공론의 장에 널리 유통되고 있다는 점이었다. 실제로 초기평론 모두가 범죄 미스터리라는 정의와 함께 이 극의 누드장면에 대한 묘사를 빠트리지 않고 제공하고 있다. 전형적으로 범죄에 대한 엽기적 호기심은 다음과 같이 성적 자극으로 전이된다.

왜 이런 범죄가 발생했는가? 소년의 어머니의 종교적 영향은 물론, 섹스가 연루되어 있다. 하지만 더 상세

한 설명은 생략한다. 극이 직접 보여줄 것이기 때문이다. 간략히 말해, 소년이 자신의 행위와 두려움을 토로하고 재연하는 과정은 승마장의 동료 역을 연기하는 예쁜 여배우 로버타 맥스웰(Roberta Maxwell)과의 누드 정사장면을 포함하고 있다(평론 5); 소년은 매우 발랄하고 유혹적인 동료(로버타 맥스웰 분)에 의해 성적으로 흥분된다. 작품의 절정 바로 직전에 삽입된 누드 장면에서 둘은 정사를 치른다. 그러나 알런은 실패한다. 그의 신들이 그를 지켜보고 단죄한다고 느끼는 것이다. 그리하여 공포의 장면이 전개된다(13).

물론 질(Jill)과의 관계는 플롯상의 중요한 한 요소로서 당연한 논평으로 간주될 수도 있다. 하지만 초기평론에 있어서의 그 언급들은 작품의 전체적 흐름을 올바르게 제시하기보다는 질과의 실패한 정사가 마치 사건의 결정적 계기인 듯한 인상을 창조하거나, 정사 장면에 대한 관음증적 묘사를 통해 누드 자체를 하나의 볼거리로 제공한다는데 특징이 있다.⁶⁾ 특히 이들 평론에는 “소년을 유혹하는 예쁜 소녀”(평론 12)에 대한 언급이 빠지지 않는데, 그것은 누드 장면을 연기하는 여배우에 대한 매우 선정적인 묘사로까지 발전한다.

비극을 더욱 가파르게 촉진하는 유혹녀로서의 로버타 맥스웰은 옷을 입고 있을 때나 나체로서나 강한 호소력을 띤다(평론 8); 뛰어난 용모의 여배우 로버타 맥스웰은 단지 옷을 벗어던지지만 하면 된다. 이 장면을 그녀는 눈부시게 연기한다(12); 마굿간 소녀 역의 로버타 맥스웰은 성적으로 분방한 오늘날의 관점에서도 매우 뜨거운 누드 장면을 효과적으로 연기한다(14); 누드 장면—그것이 정말 반드시 있어야 하는지 나로서는 확신이 서지 않지만—에서는 환한 조명 아래 로버타 맥스웰의 몸매가 거침없이 드러난다(16); 소년을 유혹하지만 성공하지 못하는 소녀 역의 로버타 맥스웰은 분명 매력적이다(17).

이러한 선정성이 잠재적 관객에게 “화제를 제공하고 흥행의 보증수표가 된다”(평론 6)는 한 평론의 지적은 브로드웨이『에쿠우스』가 범죄에 대한 엽기적 취향에의 호소와 더불어 성에 대한 관음증적 쾌락을 보장하는 오락물로서 널리 홍보되었음을 뚜렷이 입증하고 있다. 또한 그러한 홍보의 폭이 여느 브로드웨이 공연에 비해 훨씬 큰 것이었음은 뉴욕 지역방송(W-ABC)뿐 아니라 주요 지상파 방송(NBC)이 공연 취재를 전국적으로 방영했다는 사실로 나타난다(평론 3, 9). 그리고 그토록 광범위한 홍보는 결국 다수 관객에게 이 작품에의 접근 경로를 평론들이 한결같이 강조하는 “유혹적인 성적 자극”으로 설정하게 하는 결과를 가져온 것으로 보인다.

마침내 우리는 소년의 범죄현장을 목격하게 된다. 그는 소녀와 함께 마굿간에 들어선다. 함께 옷을 벗은 그들은 서로의 몸을 꺼안는다. 하지만 소년은 성적 불능 상태에 빠진다. 너무나 좌절한 나머지 소년은 자신의 실패를 목격한 말들의 눈을 후벼 판다. 『에쿠우스』는—불행한 일인지는 모르겠으나—논리적이기보다는 강력한 스타일이 넘치는 극이다. 그리고 섹시한—매우 섹시한—극이다(평론 3).

광범위한 관객층 확보를 위해 대중적 취향에 호소하는 섹스와 범죄의 수사학은 단지 공연의 주변적 요소를 집중 보도하는 홍보성 진술에 국한되지 않는다. 보다 넓은 전파력을 가지는 매체일수록 작품 전체의 성격을 그러한 수사적 틀 안에서 규정하고 있기 때문이다. 실제로 동일한 수사학이 초기평론에 있어서는 작품의 중심적 요소까지도 지배하는 양상을 보인다.

6) 영국평론의 경우, 이 작품의 누드 장면들에 대한 언급은 매우 드물게 나타나며, 그것도 그 장면들의 감각적 효과보다는 극적 개연성을 논하는 것에 그치고 있다. 또한 뉴욕 후기평론에도 같은 장면의 묘사가 나타나지만 초기평론의 관음증적 묘사와는 확연히 다르게 플롯 해설의 객관적 어조로 서술될 뿐이다: “알런을 마굿간에 소개했던 소녀는 그날 밤 그를 마굿간으로 데려간다. 그들은 정사를 시도하지만 말들의 존재를 의식한 알런의 불안으로 성적 결합을 이루지는 못한다. 모멸감으로 그녀를 쫓아낸 후—그녀와의 실패한 정사 때문이기보다는 ‘에쿠우스’를 배반한데 기인한 모멸감—알런은 말들의 눈을 찌른다”(평론 18).

작품의 핵심적 주제인 종교적 열정과 숭배에 대한 시각은 알런과 말의 관계를 규정하는 방식을 통해 드러나는 바, 다수 평론들은 그 관계의 성적 함의를 더욱 부각시키고 있다. “성적이고 종교적인 상징으로서의 말”(평론 2) · “말에 대한 종교적이고 성적인 사랑”(3) · “억압되고 왜곡된 성적 충동의 대상으로서의 말”(4) · “말과의 열정적 사랑”(5) · “주인-노예의 성적 중노동”(heavy duty sex 6) · “말에 대한 성적 집착”(8) · “말에 대한 변태적인 종교적 · 성적 콤플렉스”(11) 등의 표현이 동원되는 가운데, 한 평론은 “비정상적 성애”가 이 작품의 흥미로운 화제임을 부각시키는가 하면, 몇몇 평론은 알런의 야간질주 장면을 그 종교적 제의의 성격은 축소시키고—또한 현대문명의 억압에 대한 저항의 상징적 행위라는 측면은 언급하지 않은 채—순전히 성적인 행위로 묘사하고 있다.

한 걸음 더 나아가 이 극은 말의 육체에 대한 정열을 동성애를 표상하는데 사용한다. 사실 오늘날 이성애적 삶을 이야기하는 것은 식상한 일인 반면 동성애나 말과의 성애적(equesexual) 삶은 더없이 자극적인 일이 아닌가?(평론 6); 그의 제의적 주문에는 이내 섹스가 스며든다. 소년은—히치콕의 심리물 같은 느낌이 드는데—말에 대한 종교적 · 성적 집착 증세를 보이며, 한밤중에 벗은 몸으로 말을 타고 달리며 오르기즘을 체험하곤 한다(21).

평론의 이러한 논조에는 작가 세퍼의 용인과 부분적인 선도가 작용한 것으로 보이기도 한다. 개막 당일 『뉴욕타임즈』와의 인터뷰에서 “성적이고 종교적인 상징으로서의 말”을 언급하면서 작가 자신이 그러한 관점을 부추기는 진술을 하기 때문이다.⁷⁾ 전형적으로, 평론들에 나타난 종교적 함의와 성적 함의를 아우르는 진술들은 양자의 복합적인 관계를 탐색하고 규명하는 입장에서가 아니라 관객의 자유로운 해석을 관용하는 입장에서 이루어진다: “1막 마지막 장면에서 알런은 말을 타고 달리며 광란적인 성적 흥분에 빠져든다. 그것을 ‘신과의 합일’로 볼지 ‘성적 절정’으로 볼지는 각자의 판단에 맡겨진다”(평론 13). 하지만 이러한 진술의 수사적 균형이 전체 평론의 편중적 논조 속에서 어느 방향으로의 경도를 보이는지는 자명하다.

작품의 선정적 요소에 일차적 주목을 끄는 평론들과는 격이 달라 보이는 진중한 평론조차 성적 수사로부터 자유롭지 못하다. 그러한 평론들이 작품의 종교적 추구를 설명하기 위해 흔히 차용하고 있는 “열정” · “본능” · “황홀경”과 같은 용어들도 궁극적으로는 성적 함의의 기표로 작용한다. 이 작품을 매개로 하여 당대의 문화적 지평을 개진하는 평론의 논조도 예외가 아니다.

『에쿠우스』는 브로드웨이가 야만적 제의까지도 받아들일 정도로 건강하다는 것을 훌륭하게 입증한다. 현대 종교와 마찬가지로 현대 연극도 대체로 따뜻미지근한 어떤 것이 되어 있다. 양자 모두 야만성을 상실하고 있다. 우리는 연극이 원시적—때로는 피를 흘리는—제의에 기원함을 알고 있다. 하지만 오늘날 그것은 학자들의 관심사일 뿐 연극관객에게는 아무 것도 뜻하지 않는다. 종교는 이제 너무도 점잖은 것이 되어 17세기 시인 리처드 크래쇼(Richard Crashaw)가 성모 매리가 성찬식에 임하는 것을 “어머니가 아들을 먹는다”라고 표현한 것을 이해하지 못한다. “먹는다”라는 구절에 담긴 식육의 함의는 물론 더 깊이 감춰진 성적 함의는 아예 상상할 수조차 없는 일이 되었다. 지난 몇 년간 일어났던 밀교적 종교운동이나 연극의 뿌리를 찾아 격렬한 탐색을 추구하던 아방가르드 연극운동은 종교와 연극에 원초적, 예컨대 성적 환희(good sex)

7) “말은 따뜻하고 아름답고 공지에 넘치는 매혹적인 존재입니다. 사람들은 소년이 소녀에게 관심을 가지는 것을 당연하게 받아들이죠. 또는 소년이 다른 소년에게 빠져드는 것을 적어도 이해는 하죠. 하지만 말과의 사랑은 어떨까요? 어쨌든 말들은 명백히 성적 특징을 가지고 있습니다. 야만적인 힘이랄까—사람을 밝아 죽일 수도 있죠—하지만 동시에 말들은 매우 순종적이기도 하죠”(평론 2).

와 같은, 생명력을 회복하려는 시도이다. 셰퍼의 “에쿠우스”의 탁월한 성취는 바로 평범하기 짝이 없는 종교를 열정적인 체험으로 승화시키는데 있다(평론 1).

연극의 종교적 기원을 환기하고 당대의 연극—나아가 문화 전반—의 결핍을 “원시성”의 부재로 규정하는 이 진술도 그러한 가치를 회복하는 이 작품의 궁극적 성취를 성적 수사로 치환함으로써 종교성을 성의 문제로 환원시킨다. 일찍이 런던 발 『뉴욕타임즈』기사가 제시했던 초월적 신화의 세계는 자극적이고 선정적인 집단성교의 이미지를 환기시키는 밀교적 제의로 바뀌는 것이다.

여타 평론들에서 “광란적 축제”·“황홀경”·“도취” 등으로 곧잘 묘사되는 이 밀교적 제의 또한 관객의 관극경험은 물론 작가의 선도적 진술에 의해 부분적으로 형성된 것으로 보인다. 개막 당일 인터뷰에서 셰퍼는 야간질주 장면의 집필 경험 자체가 황홀경의 체험이었다고 밝히고 있다.

“그 장면에는 엄청난 광란적인 성적 에너지의 분출이 있습니다. ‘나를 데려가 다오’라고 소년은 말에게 말하죠. 그것은 많은 종교적 시인들이 그들의 시에서 표현하는 신에 대한 간청과 다름없는 것입니다. 이 소년의 신은 분명 그를 황홀경으로 데려갈 힘이 있습니다.” 실제로 셰퍼는 그 장면을 집필하면서 그 자신이 그러한 황홀경을 맛보았다고 밝힌다. “정말 나 자신이 흥분에 휩싸였죠. 내 내면의 어떤 혼돈감이 소용돌이쳤고 더 이상 제 정신으로 글을 쓰는 것이 어려워졌습니다. 그래서 자동기술법(onomatopoeia)을 활용해서 그 광란적 체험을 말로 옮기고자 했습니다”(평론 2).

이 진술이 일종의 환각적 체험을 환기하고 있음은 분명하거니와, “환각”(hallucination)은 수편에 달하는 셰퍼의 인터뷰들에서 지속적으로 등장하는 모티프이다.⁸⁾ 그것은 한편으로는 그의 뉴욕예찬에 나타났듯이 메트로폴리스의 도시풍경이 불러일으키는 환각적 흥분으로 확장되는가하면, 또 다른 인터뷰에서 고백하는 자신의 젊은 시절 마약(LSD) 복용 체험으로 연결되기도 한다. 이 모든 사례들에서 환각의 체험은 신비하거나 격정적인 것, 본능을 해방시키는 원시적인 것으로 긍정적 의미부여를 받으며 궁극적으로는 “인류의 원형적 경험을 체험하는 정신적 통로”로 제시된다.⁹⁾ 흥미로운 것은 이러한 환각적 체험이 뉴욕관객의 관극경험과 밀접한 관련을 맺고 있다는 사실이다.

III-ii. “상상력, 관객의 근육”·“폭발적 스펙타클”·“연극적 마취”

런던에서도 이 극의 연극성은 찬탄을 불러일으켰지만 뉴욕평론들의 반응은 매혹 그 자체에

8) 환각성에 대한 언급이 독자/관객의 일탈적 충동에 호소한다면, 균형의 필요성을 의식한 듯 셰퍼는 같은 지면에서 예술성을 성취하기 위한 의식적 노력의 역할도 동시에 강조한다: “평소의 글쓰기 습관에 따라 셰퍼는 또한 이 극을 쓰는데 극도의 노력을 기울였다. 수정에 수정을 거듭하여 2년 반 만에 극본을 완성했다고 말한다. ‘매우 집착적일 정도로 원고의 완성도를 기하다보니 난 엄청난 양의 종이를 찢어 버립니다. 이 극을 완성하기까지 소모한 종이는 아마 이 방을 채울만한 양일걸요. 하루에 30 내지 40쪽 정도를 찢어 내던졌으니까요.’”(평론 2).

9) “그 놀라운 약의 도움으로 난 길고 경이로운 여행을 할 수 있었죠. 그것은 청동기 시대 이전으로까지 되돌아가는 과거로의 여행이었습니다. 약을 복용한 그 날 내 체험의 모두는 인간 정체성과 역사에 관한 것이었습니다. 그 체험은 거대한 현시를 가능하게 했는데 시각적으로 또 상상적으로 내 자신의 내적·외적 자아들을 볼 수 있었어요. 또한 새로운 세계로 나를 데려가 수많은 장소들과 시대들을 보게 했습니다. 인류의 원형적 체험들이 그 안에 있었지요. 그 이후에도 난 결코 환각 속에서 내가 보았던 것들을 잊은 적이 없습니다. 그 경험이 주었던 인간 존재의 무한한 복잡성에 대한 경외감도요. 무엇보다 그 경험은 내 안에 존재하던 너무도 많은 모순적 자아들로 인한 죄의식을 씻어 주었지요”(평론 24).

다름 아니다. 가설객석과 회전장치를 포함한 특이한 무대구조에 대한 상세한 해설은 대체로 런던과 동일한 서술적 어조를 유지한다. “경외감을 불러일으키는 말들의 빛나는 가면”(평론 6), “말들의 비지상적인 존엄성과 아름다움”(13) 등 ‘에쿠우스 마스크’에 대한 감탄도 크게 다르지 않다. 그러나 그 마스크가 움직이면서 빛어내는 “연극적 마술”(7)에 이르면 뉴욕의 수사는 한껏 증폭되기 시작한다.

경외감을 불러일으키는 말들의 빛나는 가면들이 무대 위에 걸려 있어 극의 주제를 끊임없이 상기시킨다. 그러나 진정한 연극적 경험은 말 역할의 배우들이 그 가면을 그들의 얼굴 위에 얹는 순간에 온다. 내가 본 어떤 극적 장면도 도저히 불가능해 보이는 연극적 허구가 강력한 진실감으로 변화하는 이 순간을 능가하지 못한다. 모든 면에서 뛰어난 무대연출이 더욱 빛나는 것은 바로 말들의 안무에 있다. 말들의 움직임은 객석에 소름을 돋게 한다. 그것을 통해 이 작은 연극은 제의의 형태를 통해 서사적 규모로 고양된다. 그 결과는 — 한마디로 — 관객의 숨결을 앗아간다(평론 6).

“치밀한 연금술과 같은 무대기법”(평론 4), “현대연극이 지금까지 보여준 최고의 무대연출”(8) 등의 극찬이 주어지는 가운데 『뉴욕타임즈』는 글자 그대로 “마법에 빠진” 관객의 체험을 일인칭 시점에서 재현하기도 한다.

중간휴식 시간이 끝나면서 두런거리는 관객들의 머리 위 객석조명이 어두워지기도 전에 무대 위에 네 명의 갈색 유령들이 소리없이 나타난다. 무대 중심에 선 그들은 은색의 골제 마스크를 그들의 머리 위로 높이 쳐든다. 마치 희생제의를 치르는 듯한 이 조용한 동작 하나에 말발굽 소리가 환청처럼 들려오고 관객은 마법에 빠진 것처럼 일제히 침묵에 빠져든다. 침묵 속에서 우리는 이제 우리 눈앞에 펼쳐질 신비의 경험을 거의 경외감을 가지고 지켜 볼 준비를 한다. 다른 아무 장치도 필요 없다. 조명도, 대사도, 일체의 움직임도 없는 가운데 우리는 이미 우리의 탐색에 헌신되어 있다. 무대 위 손끝의 작은 움직임만으로도 우리는 조종해질 것이다(평론 10).

서술 내용뿐 아니라 그 어조에 있어서도 마치 신성한 제의의 경외감에 사로잡힌 이 진술이 관객의 환각적 체험을 대변해 주고 있음은 또한 작가 인터뷰에 의해 확증된다.

사람들은 세퍼가 어떻게 말 마스크의 표정을 바꿀 수 있었는지 묻곤 한다. 세퍼는 “표정이 바뀐 건 아니지요. 다만 관객이 극에 정서적으로 매우 몰입되었기 때문에 그렇게 보인 것이지요”라고 답한다. 실제로 많은 관객이 유사한 반응을 보인다. 말들의 눈동자가 움직이는 것을 분명 보았다는 것이다. 그러한 반응은 세퍼에게는 극작가로서의 임무를 완수한 것을 의미한다. “극작가는 관객의 근육, 곧 그들의 상상력을 활성화 해야지요”(평론 15).

그것은 곧 과다한 정서적 투사가 빚어내는 환각이다. 여기서 세퍼는 그러한 환각적 효과를 창출하는 상상력과 근육을 동격으로 제시한다. 또 다른 곳에서 그는 “상상력의 근육”을 말하기도 한다.¹⁰⁾ 하지만 그것을 “근육질의 상상력”이라 부르는 것이 보다 적절한 까닭은 브로드웨이 관객을 사로잡은 결정적인 체험은 신비롭고 정적인 장면이 아니라 ‘에쿠우스’의 근육이 격동하는 광란의 질주를 통해 이루어지기 때문이다.

상대적으로 짧은 분량의 방송 평론 두 편(평론 3, 9)을 제외하면 초기평론 전체와 후기평론 몇 편까지도 야간질주 장면을 세부적으로 묘사하고 있으며, “얼얼한”·“눈을 멀게 하는”·

10) “단일한 무대세트가 조명의 변화만으로 진료실, 경마장의 방목장, 거실, 들판, 거리 등이 되지요. 또한 증인 석과 고해실이 되기도 하고요. 소품은 사용되지 않아요. 빈 탁자 같다고나 할까요. 이런 무대스타일이 난 좋아요. 관객의 상상력의 근육을 자극하니깐요”(평론 2).

“압도적인” · “불타오르는” · “넋을 빼놓는” · “역동적인” · “숨을 멎게 하는” · “숫구치는” · “감전을 일으키는” · “감각을 마비시키는” · “오르가즘” · “황홀경” · “무아지경” · “다이너마이트” · “섬광의 소용돌이” · “폭발적인 스펙타클” · “연극적 기교의 극치”(coup-de-theatre) 등의 현란한—이를테면 근육질의—수사로 이 장면의 강렬한 인상을 기술하고 있다. 그것은 분명 시각적 인상의 차원을 뛰어넘어 관객의 오감을 압도하는 폭발적인 체험이었던 것 같다.

한밤중 어둠 속에서 말을 달리는 소년의 질주는 마치 벽력같이 객석을 두드린다. 기이한 전자음향이 무대를 감싸는 가운데 소년은 말에 올라타고 무대중심의 장방형 공간을 천천히 걷는다. 말과 소년은 제 자리에 멈춰 있지만 장방형 공간은 점차 속도를 더하며 돌아가고 그 효과는 달빛 아래 수천 마리 말들이 질주하는 것보다 더 격정적이다. 우리는 다만 열정과 승배에 대한 이야기를 듣는 것이 아니라 무대 위에서 실제로 펼쳐지는 열정과 승배를 우리 자신의 눈으로 목격하고 그것에 완전히 빠져든다(평론 7).

이렇게 장대하고 격렬한 스펙타클은 공연의 전반적인 속도감과 결부되어 극의 폭발적 에너지를 형성하고 관객에게 “숨 돌릴 틈 없는” 관극체험을 제공한 것으로 보인다: “『에쿠우스』는 강력한 힘(power drive)으로 시작하여 중간 휴식시간까지 멈추지 않고 달린다. 겨우 한 숨을 돌리는 순간 다시 발산되는 그 힘은 마지막 절정을 향해 마치 탄환처럼 치달는다”(평론 6).

이러한 뉴욕평론의 열광적 반응이 런던의 반응과 다만 정도 차이에 그치지 않는다는 점에 주목할 필요가 있다. 영국의 경우 연출가가 성취한 공연성에 대한 찬탄은 거의 언제나 극의 작품성 또는 작가의 주장에 대한 회의적 시각과 대칭적 균형을 이룬다. 때로는 현란한 공연성이 극의 설득력 없는 지적 내용을 은폐하고 있다는 극히 비판적 견해가 제시되기도 한다. 상대적으로 뉴욕에서는 이 두 차원을 구별해 보려는 시각이 거의 존재하지 않거나 매우 드물게 언급되고 있을 뿐이다. 실제로 초기평론 몇 편은 전형적인 런던평론의 논조를 답습하고 있지만,¹¹⁾ 문제는 그 지적들이 언제나 공연성에 대한 매혹에 의해 압도당한다는 점이다. “순수한 연극 자체로서의 『에쿠우스』는 놓칠 수 없는 작품이다”(평론 14)라는 논평은 매우 차분한 편에 속한다. 다수 평론은 한 걸음 더 나아가 “대중성에 호소하는 극임에도 불구하고 매우 참신하고 정신적 지평을 넓히는 지성 · 강력한 사고 · 동시대 연극에는 희귀한 사고력까지 겸비한”(평론 4) 작품임을 부각하며 “사고와 근육”이 함께 승하는 극임을 강조한다.

드물긴 하지만 우리를 감동시키고 눈물을 흘리게 하는 연극이 있다. 그들은 우리의 정서에 호소한다. 마찬가지로 드문 것은 깊은 사고를 유발하고 자극하는, 우리의 지성에 호소하는 연극이다. 하지만 이들보다 더욱 희귀한 것은 양자를 결합하는 연극이다. 두뇌를 회전시켜 사고의 수레바퀴를 돌림과 동시에 감각과 심정의 몸통을 후려치는(a body blow to the gut) 극작품을 말하는 것이다. 셰퍼의 『에쿠우스』는 바로 그러한 연극이다(평론 7); 연극으로서의 『에쿠우스』는 다이너마이트와도 같다. 가장 강력한 연극적 다이너마이트는 외파와 내파(explosive and implosive)를 동시에 수행한다. 그것은 관객의 인지적 능력을 순간적으로 극대화하면서 동시에 그들의 정신과 내장(mind and viscera)을 폭발적으로 통합시킨다. 오랫동안 볼 수 없었던 그와 같은 가장 강력한 폭발을 『에쿠우스』는 제공한다(14).

11) “사건에 대한 작가의 설명이 갖는 설득력보다는 연극적 프레임(frame)이 더 유효하다”(평론 6); “이 극에는 분명 단순성(simplicism)의 위험이 있다. 제시되는 해결책들은 탐정물의 그것처럼 명료하며, 극의 발단에서 창조되는 경이로운 당혹감의 심오한 분위기에 비해 제시되는 설명들은 치명적으로 천박하다. 궁극적으로, 신빙성 없는 단순하고 도식적인 공식에 불과한 결론이 주어진다”(10); “그 자체로서 스틸 넘치는 멜로드라마에 셰퍼는 동시대의 삶에 대한 거창한 상념(big bow wow speculation)들을 덧보탠다”(12); “지적 실체에 있어서는 매우 상투적이지만 아무도 능가 못할 장인의 솜씨를 과시한다”(14).

하지만 실제로 그것이 “정서와 지력” · “감정과 사고” · “외적/내적 폭발” · “정신과 내장” 사이의 조화로운 균형이기보다는 근육에 의한 사고의 일방적 흡수에 가까웠던 것으로 보이는 까닭은 평론들의 시각이—그리고 관극체험 자체가—분석적 · 비판적 사고를 애초에 배제하고 있음이 그 논평들 틈새로 드러나기 때문이다.

극의 중심에는 아폴로와 디오니소스의 갈등, 정상과 비정상의 갈등이 있다. 그 사상들이 분석을 필요로 하는 것은 사실이지만, 다른 모든 뛰어난 연극작품과 마찬가지로 이 작품도 해부되기보다는 직접 보고 체험되어야 한다(평론 7); 당신이—정말 그래서 안 되지만—생각하기 시작한다면, 『에쿠우스』는 싸구려 정신 분석에 불과하다고 느낄 것이다. 그러나 이 극은 무엇보다도 압도적인 연극이다. 뛰어난 연출과 탁월한 배역진이 선사하는 이 작품은 기이한 사건의 숨겨진 전개에—어떤 다른 작품도 필적할 수 없을 정도로—당신의 주의를 못박아놓을 것이다. 물론 극도로 진지하게 받아들이기에는 이 극은 다소 지나치게 깔끔한 면이 없지 않다. 그러나 그러한 생각은 “탕”하는 충성과 같은 힘과 속도에 순식간에 사라진다(5).

“생각하지 말고 다만 보고 느끼라”고 권유하는 다수의 초기평론들이 그래도 수용하고 있는 사고는 “아폴로와 디오니소스 사이의 니체적 갈등” · “정상과 비정상의 경계” 등과 같은 신화적이거나 추상적인 주제들이다. 반면 그것이 명백히 배제하고 있는 사고는 영국평론의 지배적 시각을 이루는 사회적 · 윤리적 질문이다. 미국에서 그 질문은 초기평론을 선도한 『뉴욕타임즈』에 의해 최초로 제기되고 동시에 무산되어 버린, 극의 주제적 중추를 형성하는 다이아트의 회의와 선택에 대한 진지한 성찰이다.

우리를 곤혹스럽게 하는 질문은 다음과 같다: 정신이상을 치료하는 것이 잘못된 일인가? 말의 눈을 파내는 잘못된 종교적 정열을 제거하는 것이 그릇된 일인가? 자신의 신을 거부한 것은 의사의 결정 이전에 이미 이루어진 소년의 결정이 아닌가? 하지만 이러한 논리적 질문들은 공연을 본 다음날이나 떠올리는 상념이지 극의 매력에 홀려 있는 객석에서 당장 생각나는 질문이 아니다(평론 -1).

공연의 역학이 주제에 대한 진지한 성찰을 압도하는 이러한 현상은 어디에서 연유하는 것일까? 영국에서는 알런의 범죄적 행위가 그 현실성으로 인해 심각한 사회적 의미를 함축하고 따라서 그에 대한 공동체적 대응으로서의 다이아트의 선택이 윤리적 시각에서 보일 수밖에 없었다면, 그 범죄가 사회적 맥락을 잃고 다만 엽기적이고 선정적인 일탈로 보인 미국에서는 초월적 신화 또는 미학적 범주가 인식의 지배적 틀을 형성했던 것이 아닐까. 그러한 탈맥락화에 힘입어 “런던에서는 사소한 사회극”이었던 작품이 “뉴욕에서는 근육질의 공연”으로 다시 태어난 것이 아닐까. 그 재탄생의 결과를 초기평론을 관통하는 열광적 반응으로 일 반화할 수도 있을 것이다. 또는 그 열광의 실체를 아이러니의 시각으로 바라보는 - 근육질의 상상력이란 “고난도의 연극적 기교”에 대한 열광 속에서 사고가 마비되어 버리는 “연극적 마취상태”에 다름 아니라고 말하는 - 논평을 보다 깊은 통찰로 받아들이 수도 있을 것이다.

『에쿠우스』는 또한 맨하탄 각테일 파티에 어울리는 극이다. 사람들의 혀에 아드레날린이 들게 하고 박스오피스 직원의 손가락을 기대로 인해 벌써 따끔거리게 하는 종류의 극 말이다. 그러한 극들에는 일반적 특징이 있다. 그들은 불꽃같은 고난도의 연극적 기교(dramatic pyrotechnics)를 통해 저녁시간을 찬탄의 함성으로 가득 채운다. 다음 날 새벽, 타다 남은 재 속에 발견되는 그들의 모호한 지적 실체는 엄정한 분석을 이겨 내지 못한다. 하지만 관객들은 연극적 마취상태(theatrical hypo)를 너무나 소중히 여기며, 브로드웨이는 『

에쿠우스』와 같은 작품을 절실히 필요로 한다(평론 13).

III-iii. 배우: “정서적 강도”와 “스타의 광휘”

“연극적 마취상태”를 유발하는 “고난도의 극적 기교들” 가운데 아마도 범죄와 성적 유혹보다는 덜 자극적이지만 보다 깊은 울림을 갖는 것은 무대예술의 핵심, 배우일 것이다. 실제로 이 극에 대해 “본질적으로 스타배우를 위한 브로드웨이 쇼우케이스”(평론 4)라는 또 하나의 정의와 함께 뉴욕평론 지면은 예외적으로 높은 비중을 배우에 대한 묘사와 평가에 할애하고 있다. 전술했듯이, 브로드웨이『에쿠우스』는 런던공연의 알런(피터 퍼스)을 그대로 기용했으나 다이사트 역의 알렉 맥코웬을 또 다른 영국배우 앤소니 홉킨스로 교체했다. 교체의 배경에 맥코웬의 역할수행 또는 연기스타일에 대한 부정적 평가가 있었는지는 알 길이 없다. 다만 확실한 것은 미국에 있어서의 대중적 지명도는 수편의 영화 출연 경력을 가진 홉킨스가 훨씬 높았으며 아울러 열살 가량 연령이 낮았다는 사실이다. 일반적으로 전자는 제작자의 고려사항이었으나 연출적 관점에서는 후자의 사실이 공연 역학—다이사트 캐릭터의 신체적·정신적 에너지, 그리고 다이사트와 알런의 관계—형성에 있어 결정적일 수 있다. 대부분의 평론은 홉킨스의 기용에 의한 공연 역학의 변화가 의심할 나위 없는 성공이었음을 말해준다.

탄탄한, 활력 넘치는(평론 1); 탁월한(4); 대만족을 주는(5); 뛰어나게 효과적인, 불같은(6); 전기처럼 짜릿한, 전범을 보이는(7); 훌륭한(8); 깊은 울림을 갖는, 강렬한(10); 엄청난, 강력한, 풍부한(11); 장엄한, 관객을 사로잡는(12); 압도적인, 강력한, 찬란한(14); 거침없는, 영웅적인, 웅변적인, 생기 넘치는, 흥미로운(17); 심오한 깊이, 강렬한 개성, 경탄할 만한, 비교를 불허하는(18); 감전을 일으키는(20); 힘찬(21)

이러한 찬탄의 일반적 수사 외에 그의 연기에 대한 서술은 특히 뛰어난 대사전달력에 집중된다.

매우 견고한 무대 위의 현존감(stage presence)은 물론 그 음성이 어두운 음악과 같은 음조를 띠는 앤소니 홉킨스는 의사 역을 단지 해설자의 기능으로부터 한 단계 도약시켜 강력하고 고뇌에 찬 활력을 구현한다(평론 1); 작지만 단단한 체구의 홉킨스는 미국연극인들이 질시하고 관객들이 흠모하는 거침없는 프로페셔널리즘, 울림 깊은 발성, 영웅적인 에너지, 그리고 웅변적인 대사전달력을 구사한다(17); 탁월한 목소리로 홉킨스는 그의 역에 엄청난 깊이와 개성을 부여한다. 어쩌면 그렇게 생각의 흐름을 효과적인 휴지(pause)를 통해 잘 조절하는지, 어쩌면 진지함과 유머와 복합적 감정 사이에 그토록 철저한 균형감을 유지하는지!(18); 홉킨스는 매우 평이한 영어를 강력한 무음조의 아리아로 승화시킨다. 터져 나오는 대사 한마디 한마디가 명료한 자국을 남기면서 개인적 고뇌의 흔적을 더듬는가 하면 다른 사람들에게 자신이 밝아온 지성의 허망한 전철을 밟지 말라는 경고를 던지기도 한다(21).

이 진술들은 대사전달의 “명료성” 자체를 넘어서 평론가/관객이 홉킨스의 연기에서 발견한 보다 실체적인 내용을 시사해주고 있다. 일차적으로 그것은 “미국관객들이 흠모하는” “울림 깊은 발성”·“영웅적 에너지(선이 큰 연기스타일)”·“웅변적인 대사전달력”·“치밀하게 계산된 템포와 리듬” 등을 포함하는 영국적 배우예술의 “거침없는 프로페셔널리즘”으로서, “영국산” 연극에 대한 브로드웨이 관객의 취향과 동계선상에 있다. 그것이 관객들에게 큰 호소력을 가졌음은 “거장의 연기”(평론 4)·“다른 토니상 후보들을 무색케하는 절정의 연기”(13)·“거장적 연기의 눈부신 비상”(14) 등 최상의 극찬에 잘 나타나 있다.

보다 유의해 보아야 할 것은 이러한 연기의 특징들이 일반적으로 역에 대한 외적 접근

(external approach)에 바탕한 고전적 연기(classical acting) 스타일의 자질들임에도 불구하고, 브로드웨이 무대 위에서는 그것이 오히려 “강렬한 고뇌”나 “개성적 깊이” 등과 같은 표현들에 함의된 내적이고 심리적인 연기사타일로 받아들여지고 있다는 사실이다. 실제로 홉킨스를 “용솟음치는 내적 에너지”(평론 6) · “극도의 내적 자원을 가진 배우”(11)로 묘사하는 경우도 종종 눈에 띄거니와, 결정적으로 홉킨스의 다이사트는 강력한 정서적 에너지—또는 그것의 상대적 부족—에 의해 규정된다.

공연의 효과에 큰 차이를 가져온 것은 바로 홉킨스였다. 런던의 알렉 맥코웬은 의사 역에 지나친 세부적 성격 묘사를 부여한 나머지 그 역의 인간적 면모, 곧 정서적 측면을 모호하게 했다. 대조적으로 홉킨스는 소년의 외적 열정과 평행을 이루는 내면의 불길 가져온다(평론 6); 그의 절정의 포효가 큰 울림을 갖는 것은 사실이지만 나는 홉킨스가 알렉 맥코웬에 비해 내적 긴장감과 고뇌의 강도에 있어 다소 떨어진다는 느낌을 받는다. 홉킨스는 미리 이 작품을 본 것처럼 연기의 다음 순간을 예기하고 계산하는 습관을 드러낸다(10).

한 평론이 “내면의 불길” 곧 강도 높은 정서적 박진성으로 제시하는 것을 다른 평론은 “내적 긴장감”이 부족한 그리고 박진감을 성취하기에는 과도하게 “계산된 연기”로 규정하고 있음은 홉킨스의 연기를 둘러싼 이견의 실체가 연기의 진실성/전시성(exhibitionism) 또는 정서적 강도/심리적 깊이의 구분이었음을 말해주는 것처럼 보인다. 그러나 한 걸음 물러서 보면, 이 상반된 견해들은 홉킨스의 다이사트가 무엇을 구현했느냐보다 브로드웨이의 미학적 틀이 배우에게서 무엇을 기대했는가에 대해 더 많은 것을 시사해준다. 홉킨스의 폭발적 에너지의 연원을 내면적 고뇌의 강도에서 발견하건 연거진 기교의 전시에서 발견하건 뉴욕평론들은 공히 심리적 · 정서적 유효성—“깊이”와 “강도”는 실체적이기보다는 수사적인 차이에 불과하다—을 연극적 진실로 간주하고 있으며, 이에 대한 배우의 성취를 궁극적 평가의 척도로 삼고 있다. 요컨대 브로드웨이 무대 위에 배우가 창조하는 인간은 순수하게 심리적인 존재로 환원된다.¹²⁾

그 관점이 심각하게 결여하고 있는 것은 사회적 존재로서의 인간이다. 인간성의 요체를 심리적 내용과 정서적 경험에 국한함으로써 그리고 그것을 하나의 자족적인 실체로 상정함으로써, 그 경험의 실재적 맥락을 형성하는 사회적 관계를 도외시하는 것이다. 실제로 홉킨스의 다이사트가 “고뇌”(평론 4, 6, 11, 14, 21) · “고통”(1, 6, 7, 12) · “강력한 정서”(13) · “좌절한 전문직업인의 고통스런 영혼”(8) · “더욱 가중된 고통”(10) · “벽력같이 솟구치는 깊이 새겨진 분노”(20) 등으로 수식되는 뉴욕평론에 있어서 고뇌 · 고통 · 좌절 · 분노의 정서는 그 자체의 박진성만이 문제될 뿐 그 정서적 경험을 배제한 사회적 맥락에 대한 언급은 전무

12) “감각을 사로잡는” · “빛나는” · “전기를 일으키는” · “잊을 수 없는” · “시선을 사로잡는” · “경악을 불러일으키는” 등의 수사가 동원되는 알런 역의 퍼스에 대한 논평들 또한 홉킨스의 음성연기에 대조되는 퍼스의 신체 연기의 강점을 부각하는 가운데 정서적 강도의 성취에 초점을 맞춘다: “퍼스가 보여주는 신체적 움직임 하나가 정신적 상흔과 고통을 여실히 구현한다. 뛰어난 그의 마임(mime)은 너무나 진실한 감정을 창출하여 가히 파괴적이라 할 만한 정서적 충격을 객석에 전달한다”(평론 1); “고통에 휩싸인 그의 모습은 관객의 시선 속에 불타듯 각인된다”(7); “경이로울 정도로 도전적인가 하면 애처로울 정도로 나긋나긋하고, 둔감한 한편 예민하고, 위험할 정도로 탈선적인 동시에 극도로 순종적인”(10); “청년기의 위험한 신경증을 압도적인 신체적 · 정서적 강도로 구현하는”(11); “심리적인 생생함으로 그득하고 끊임없이 관객을 놀라게 하는”(12); “고뇌에 휩싸인 타락한 천사의 모습, 궁극적으로 관객의 동정을 사는”(20); “광기의 고통을 진정 고매한 자질로 돋보이게 하는 예민한 감수성, 공포에 질린 표정 하나가 감정의 폭과 강도를 선명하게 전달”(21). 또한 이런 자질이 “위대한 배우의 잠재적 자질”(5)이며 그를 통해 퍼스가 “새로운 스타”(4)로 부상했음을 선언하기도 한다.

하다. 런던평론의 경우, 배우에 대한 서술은 거의 예외 없이 그가 수행하는 역할의 사회적 개연성에 관한 진술로 이어진다. 다이사트의 회의와 항변이 과연 당대사회의 일반적 경험이나 정신과 의사의 체험에 타당한 연관성을 가지는가 하는, 이를테면 거시적 질문이 곳곳에서 발견된다. 상대적으로 뉴욕평론은 사회적 연관성은 논외로 한 채 배우의 연기를 세부적으로 조명하는 미시적 관찰만을 제공하는 경향을 띤다.

모든 생각을 떨쳐버리려는 듯 머리를 세차게 흔들며, 채찍을 휘두르는 듯 담배를 입술에서 떼어내고, 자신의 시달린 신경을 다시 통제하기 위해 짐짓 웃음을 토해내며, 홉킨스는 자신이 구원하려 하는 환자를 시키고 있다고 선언함과 동시에 자신의 ‘정상성’의 가치에 격렬하게 회의를 표명한다(평론 10).

앞에 인용한 홉킨스의 음성 연기에 대한 논평들과 함께, 이 진술들은 모두 “무엇”보다는 “어떻게”에 초점을 두고 있다. 대사의 내용보다는 음성적 특질과 대사전달 기술, 사회적 개연성보다는 정서적 체험의 강도, 극적 역할보다는 배우의 연기, 궁극적으로 다이사트가 제기하는 회의의 내용보다는 홉킨스가 열연하는 회의의 제스처에 주목을 유도하는 것이다. 그 주목이 결과하는 것은 역할로부터 분리된 연기, 원작으로부터 탈맥락화된 공연, 곧 사고에 비해 근육이 승하는—한 평론이 일말의 아이러니도 없이 긍정하는—“관객의 구미를 충족시키는 강력한 오락”(평론 4)으로서의 연극이 된다. 그와 같은 근육질의 지향이 브로드웨이의 지배적 미학임은 예외적으로 극의 사회적 맥락을 적시하는 평론조차 “눈부시게 비상하는 거장의 연기”에는 저항하지 못한다는 사실에 여실히 반영된다.

환자에 대한 다이사트의 태도는 개인의 정신이상적 행태가 궁극적으로는 병적인 사회에 기인한다고 본 영국 심리학자 랭(R. D. Laing)의 주장을 반향하고 있다. 하지만 랭은 환자의 치유를 위해서는 급진적인 사회적 행동을 촉발하는 치료기제의 포함이 필수적이라고 지적했음을 상기할 필요가 있다. 이것이 다이사트의 관점에 심각하게 결여된 요소이다. 그의 태도는 자기연민의 범주를 벗어나지 못한다. 그럼에도 불구하고 그것은 지금까지 무대에서 발견된 가장 폭발적이고 웅변적인 자기연민이다. 사실상 앤소니 홉킨스의 연기는 그야말로 눈부시게 비상하는 거장의 솜씨여서, 그가 선언적으로 토로하는 자신의 성적·정신적 불모성에 대한 관객의 동정을 오히려 그 선언의 강력함으로 압도하기까지 한다(평론 14).

배우의 과도한 정서적 투사로 인한 역할의 전복이 비판의 대상이 아니라 오히려 경탄과 갈채의 대상으로 화하는 이러한 전도현상이 절정에 달하는 것은 단지 하나의 걸출한 배우이길 넘어서는 당대의 “스타” 리처드 버턴이 다이사트 역을 넘겨받음으로써이다.

“브로드웨이에서는 큰 이름이 아름답다”(평론 28)라는 제하의 기사가 보도하듯, 버턴의 등장은 언론의 수많은 지면을 그를 보려고 플리머스 극장 앞에 몰려든 군중과 그들을 정리하는 기마경찰의 모습으로부터 당시 연예계 초미의 관심사였던 엘리자베스 테일러와의 재결합에 이르기까지 대부분이 극작품이 아니라 그에 관한 가십으로 장식케 했다. 버턴이 처음에는 역을 거절했다가 대본을 읽은 후 매료되었으며, 자신의 옷을 그대로 무대의상으로 사용했는가 하면 대사 일부를 독자적으로 수정까지 했다고 보도하는 또 하나의 기사는 버턴을 인용하여 연기의 중점이 그의 유명한 “강력하고 울림 깊은 목소리”를 최대한 활용하여 다이사트를 “정열의 인간”으로 제시함으로써 “열광”의 무대를 만드는 것이었음을 밝힌다.

‘난 대사에 끝없는 변형들을 시도했습니다. 외치고, 신음하고, 속삭이고, 고요하고, 침묵에 빠져들기도 합니다. 다이사트가 단 하나의 음성적 차원에서 연기된다면 그는 매우 단선적이고 제한적이고 재미없는 존재가 되고 말겁니다. 따라서 무대 위에 발생하는 열광도 그만큼 줄어들지요.’ 일부 평론가들은 버턴의 과도한 정

열적 연기가 역의 신빙성을 훼손시켰다고 논평하기도 한다. 이 지적에 대해 버턴은 ‘말도 안 되는 소리에요. 다이사트는 그냥 평범한 정신과 의사가 아닙니다. 매우 독특한 성격에 충동적이고 고립된 존재이지요. 소년의 열정을 선향한 나머지 그것을 자신의 것으로 만들어버리고 마는, 그 자신이 뭔가에 쫓기는 사람이지요’라고 항변한다(평론 27).

다이사트 역이 “천재 대배우”인 버턴 자신의 “분열된 존재를 상징”한다고 말하는 또 다른 기사는 역에 투영된 성격적 취약성이 버턴의 존재를 통해 “감동적일만큼 개인적인 인간적 연약함”이 되고, ‘내 입에도 재갈이 물렸다’고 말하는 다이사트의 마지막 대사가 버턴의 목소리를 통해 “절제와 욕망 사이에 갇혀 자신의 재능을 탕진한다는 것이 어떤 것인지를 누구보다도 잘 아는 자의 자기고백”으로 육화되었다고 선언한다(평론 26). 극의 역학이 스타 배우의 후광에 휩싸여 증발하는 이 순간, 브로드웨이 『에쿠우스』는 종국적으로 “스타를 위한 쇼우케이스”로 전락하고 만다. 공연에 주어진 열광적 갈채는 더 이상 에쿠우스의 질주에의 매료가 아니라 스타의 확립된 위상에 바쳐진 헌사가 되고 만다. 그것은 스타가 요구하는—공허한—대중적 승인에 다름 아니다: “버턴은 연극의 어떤 부분을 가장 즐기는 것일까? 희미한 미소와 함께 그는 ‘난 갈채를 좋아하지요’라고 응답했다”(평론 27).

IV. 맺음말: “근육”과 “욕망”

근육의 미학이 범죄와 성적 유혹, 역동적 스펙타클과 스타 배우의 광휘로 이루어진 것이라는 관찰을 결론짓기 위해서는 그 미학의 기저에 놓인 인식들에 대한 언급을 빠트릴 수 없다. 런던 『에쿠우스』의 “증폭”이기보다는 “진도”로서의 브로드웨이 『에쿠우스』를 결정지은 그 인식들은 배우 연기에 대한 영미평론의 또 하나의 현격한 차이, 곧 조연배우들에 관한 논평에서 발견된다. “전형적 인물들”·“상투적 역할”·“마분지로 만든 인물들” 등의 언급 외에는 조역배우의 역할수행에 대한 평가나 서술은 좀체 찾아볼 수 없는 런던평론과는 확연한 대조를 이루며, 거의 모든 뉴욕평론은 “센세이셔널한 주연들”(평론 11)에 못지않게 “탁월한 조연들”(10)에 대해서도 일일이 지면을 할애하여 관대한 찬사를 보내고 있다. 배역진 전체에 대해 “매우 모범적인”(4)·“상찬의 대상”(5)·“조역들의 섬세하고 뛰어난 연기”(8)·“배역진 전체의 탁월한 성취”(10) 등의 찬사가 주어지고, 조역 개개인의 연기에 대해서는 특히 “신빙성 높은”과 “설득력 강한”이라는 수식어가 빈번히 사용된다.

그 가운데 유독 평론가들의 집중적 관심을 끈 것은 도라(Dora) 역의 배우이다. 그런데 그녀에게 주어진 “광적인 어머니로서의 웅변적 연기”(평론 8)·“탁월한”(10)·“뛰어난”(12)·“강한 호소력의”(13)·“특별히 훌륭한”(14)·“질박하고 감동적인 진실감”(17)·“지적이면서도 인간적인 어머니로서 매우 견고한 연기”(20) 등의 수사가 뛰어난 조역에 대한 상례적 찬사를 넘어서는 까닭은 “아마도 오늘 공연에서 가장 돋보이는 연기”(10), “아이의 심령에 대한 부모의 절대적 책임을 반박하고 악마의 존재에 대한 믿음을 강력히 표명하는 어머니 역의 프랜시스 스턴하겐(Frances Sternhagen)은 최상의 연기를 선보인다”(13) 등의 예외적 주목이 수반되기 때문이다. 그리고 이 언급들이 나타나는 문맥이 관례적으로 평론 말미에 위치하는 배우에 대한 논평이 아니라 작품의 주제와 구성을 다루는 핵심부라는 점이다. 가령 한 평론은 “범죄 미스터리”를 부각하면서 다음과 같이 서술을 이어간다.

이 고상한 짐승들을 숭배하던 소년이 어쩌서 그들의 눈을 찔렀던 것일까? 해답을 제시하기 위해 세퍼는 폐목직한 상투성의 주머니를 파헤친다. 알런의 아버지는 사회적 유용성을 숭앙하는 사회주의자이며 일상의 이면에서는 포르노 영화를 즐기는 권위주의적 도덕주의자이다. 프랜시스 스턴하겐이 강한 호소력으로 연기

하는(compellingly played) 알런의 어머니는 경직된 종교적 히스테리의 소유자이다(평론 13).

이 진술은 대체로 극중인물들의 도식성을 지적하는 영국평론의 논조를 그대로 따른다. 단 하나의 차이는 “강한 호소력의 연기”라는 구절이다. 런던에서는 “마분지로 만든 것 같은 인물들”이 ‘마분지 같은’ 배우들에 의해 공연된 반면, 뉴욕에서는 뛰어난 배우들이 그 마분지를 살아있는 인간으로 육화시킨 것인가? 이에 동의하는 다른 한 논평은 그러나 그 이상의 무엇을 시사하고 있다.

세퍼는 단순주의의 위험을 그것을 뒤집음으로써 피하고 있다. 그가 사건의 진상의 한 층위를 벗겨내면 또 다른 층위가 나타난다. 악령을 쫓아내면 또 다른 악령이 그 자리를 채우는 꼴이다. 그 층위들은 대립적이면서 동시에 상보적이다. 가령, 경직된 종교성의 어머니와 고집스런 무신론자 아버지가 소년의 일탈적 충동을 빚어낸 것으로 제시되지만 그 효과는 일정치 않다. 어머니 역의 스티븐슨은 작고 네모난 입매의 근육을 분노로 파르르 떨며(the muscles beside her primly rectangular mouth trembling in fury) 자신의 결백을 위해 분투한다: “‘부모’란 말은 이제 더러운 말이 된 거지요.” 그녀는 아들이 더 이상 자신의 집착된 영향의 결과물이 아님을 알고 싶어하고 또 그렇게 주장한다. 그 주장은 받아들여지는듯 싶다. 그녀는 잘못을 저지르지 않았다. 말들을 해친 아이를 창조한 것은 그녀 자신 만은 아닌 것이다. 복잡성을 축소하는 대신, 우리는 보다 복합적인 사건의 진상에 직면한다(평론 10).

런던 『에쿠우스』의 도식적 인물들과 평면적인 사회적 주제가 브로드웨이 여배우의 “파르르 떨리는 입매의 근육”에 의해 “복합성”을 획득하는 과정에는 탈맥락화와 함께 재맥락화가 개재한다. 미학적 차원에서 그것은 역의 “제시”보다는 역의 “육화”를 목표하는 내적·심리적 접근법의 미국식 메소드(Method) 연기의 호소력이겠거니와, 복잡성을 추구하는 인식의 틀은 이 평론가가 생각하듯 작가의 소산이기보다는 브로드웨이의 배우/평론가/관객이 공유하는 고유한 상상력의 산물일 것이다.

가장 대중적인 차원에서의 그것은 작품 속으로—다이사트와 판사 헤스터 사이에—값싼 로맨스를 읽어 들어가는 멜로드라마적 상상력일 수도 있다.¹³⁾ 무대예술의 차원에서는 에쿠우스가면이 살아 움직이는 환각적 체험이나 주연·조연을 막론하고 “인물들의 숨겨진 깊은 내면”(평론 20)을 상상하는 것일 수도 있다. 그러나 그 상상력이 특정한 층위에서 발견하는 실체가 무엇이든, 보다 중요한 것은 집요하게 “또 하나의 쫓아낼 악령”을 필요로 하는 그 상상력의 운동방식이다. 그런 면에서, 영국의 인지적 관점이 공연의 역학에도 “불구하고” 극의 사회적 함의를 추구하는 방향으로 확장해 나간 것이라면, 미국의 정의적 관점은 공연의 역학을 “통해” 극의 정서적·심리적 함의를 향해 심화되어간 것으로 읽힌다: “절정을 향해 치달는 연극적 활력으로 세퍼는 관객을 그들 내면의 가장 깊은 곳에 놓인 욕망들—죄의식과 고해, 속죄와 보상—로 이끌어간다”(평론 13). 범죄와 섹스, 환각과 마취, 스펙타클과 스타를 역동적으로 결합하는 근육의 미학은 이 “가장 깊은 곳에 놓인 욕망”의 보상기제에 다름 아니다. 그 욕망의 태생을 규명하는 일은 별도의 연구를 위한 과제이다. 다만 그것이 작가 세퍼가 일찍이 직감한 뉴요커들의 “극도의 신경증”과 밀접한 관련을 가지며 궁극적으로는 70년대 전반 미국사회의—정치·사회·문화적 위기로 인한—정신적 징후라는 가설로 후속 연구를 기약한다.

13) 대체로 이 극의 선정적 요소를 부각하는데 치중하는 평론이 그러한 멜로드라마적 상상력을 명시적으로 드러내는 것은 어쩌면 당연한 일이다: “나는 세퍼가 여판사와 의사의 관계에 뭔가 보태려 했지만 그런 에피소드의 삽입에 적절한 극적 공간을 찾지 못해 포기했다는 느낌을 갖는다. 그래서 더욱 아쉬운 느낌이다”(평론 12).

주제어 『에쿠우스』, 피터 셰퍼, 공연과 수용, 브로드웨이, 미학
인용문헌

1. Theatre Reviews

- (-4) Oakes, Philip. "Philip Oakes Talks to Peter Shaffer," *The Sunday Times* (29 Jul 1973).
- (-3) Anon. "Shows Abroad," *Variety* (8 Aug 1973).
- (-2a) Hobson, Harold. "Shaffer Gallops to Glory and Explains What makes Him Run," *The Sunday Times*, (29 Jul 1973).
- (-2b) Hobson, Harold. "A Triumphe at London's National Theatre," *The Christian Science Monitor* (10 Aug 1973).
- (-1) Kerr, walter. "A Psychiatric Detective Story of Infinite Skill," *The New York Times* (2 Sept 1973)
- (1) Kissel, Howard. "*Equus*," *Women's Wear Daily* (18 Oct 1974).
- (2) Gussow, Mel. "Shaffer Details a Mind's Journey in *Equus*," *The New York Times* (24 Oct 1974).
- (3) Probst, Leonard. "*Equus*," NBC (24 Oct 1974).
- (4) Barnes, Clive. "*Equus* a New Success on Broadway," *The New York Times* (25 Oct 1974).
- (5) Watt, Douglas. "*Equus* is a Smashing Psychodrama," *Daily News* (25 Oct 1974).
- (6) Gottfried, Martin. "Shaffer's *Equus* at the Plymouth," *New York Post* (25 Oct 1974).
- (7) Wilson, Edwin. "Conflicting Elements in a Human Soul," *Wall Street Journal* (28 Oct 1974).
- (8) Hobe. "Show on Broadway," *Variety* (30 Oct 1974).
- (9) Sanders, Kevin. "*Equus*," WABC-TV (30 Oct 1974).
- (10) Kerr, Walter. "*Equus* takes risks and emerges victorious," *The New York Times* (4 Nov 1974).
- (11) Beaufort, John. "Brilliant British Import," *The Christian Science Monitor* (4 Nov 1974).
- (12) Gill, Brendan. "Unhorsed," *The New Yorker* (4 Nov 1974).
- (13) Kalem, T. E. "Freudian Exorcism," *Time* (4 Nov 1974).
- (14) Kroll, Jack. "Horse Power," *Newsweek* (4 Nov 1974).
- (15) Anon. "*Equus*'s Triumph," *Time* (11 Nov 1974).
- (16) Simon, John. "The blindness is within," *New York Magazine* (11 Nov 1974).
- (17) Clurman, Harold. "Theatre," *The Nation* (16 Nov 1974).
- (18) Kauffman, Stanley. "*Equus*," *The New Republic* (7 Dec 1974).
- (19) Gifford, Sanford. "Psychoanalyst Says Nay to *Equus*," *The New York Times* (15 Dec 1974).
- (20) Hewes, Henry. "The Crime of Dispassion," *Saturday Review* (25 Jan 1975).

- (21) Richardson, Jack. "The English Invasion," *Commentary* (Feb 1975).
- (22) Shaffer, Peter. "Equus: Playwright Peter Shaffer Interprets Its Ritual," *Vogue* (Feb 1975).
- (23) Simon, John. "Hippodrama at the psychodrome," *Hudson Review* (Spring 1975).
- (24) Buckley, Tom. "'Write me,' Said the Play to Peter Shaffer," *The New York Times Magazine* (13 Apr 1975).
- (25) Lynch, William. "What's Wrong with *Equus*? Ask Euripides," *America* (13 Dec 1975).
- (26) Kroll, Jack. "In from the cold," *Newsweek* (15 Mar 1976).
- (27) Bosworth, Patricia. "Richard Burton: 'I knew if I didn't come back now I never would,'" *The New York Times* (4 Apr 1976).
- (28) Higgins, John. "Big is beautiful on Broadway," *The Times* (3 Mar 1976).
- (29) Cornell, Brian. "Peter Shaffer: The Two Sides of Theatre's Agonized Perfectionist," *The Times* (28 Apr 1980).
- (30) Shaffer, Peter. "Scripts in Trans-Atlantic Crossings May Suffer Two Kinds of Changes," *Dramatist Guild Quarterly* (Spring 1980).
- (31) Riedel, Michael. "The Royal Hunt of the Playwright: Interview with Peter Shaffer," *Theater Week* (2 Apr 1990).

2. Critical Studies

- Berkowitz, Gerald M. *New Broadways: theatre across America 1950-1980*. Totowa: Rowman and Littlefield, 1982.
- Brustein, Robert. *Critical Moments: Reflection on Theatre & Society, 1973-1979*. New York: Random House, 1979.
- Elsom, John, ed. *Post-war British Theatre Criticism*. London: Routledge, 1981.
- Gianakaris, C. J. *Peter Shaffer*. London: Macmillan, 1992.
- Klein, Dennis A. *Peter Shaffer*. New York: Twayne Publishers, 1993.
- MacMurrough-Kavanagh, Madeleine. *Peter Shaffer: Theatre and Drama*. London: Macmillan, 1998.
- Mordden, Ethan. *The American Theatre*. New York: Oxford Univ Press, 1981.
- Plunka, Gene A. *Peter Shaffer: role, rites, and rituals in the theatre*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1988.

Sturm und Drang and Its Aftermath II: Broadway *Equus* (1) – Aesthetics of Muscles

Abstract

Kang, Taekyeong

This paper constitutes the first half of a bi-partite research that investigates popular and critical responses to the Broadway production of Peter Shaffer's *Equus* (1974–76) and attempts to explicate its apparent enthusiastic reception by New York audiences in terms of aesthetic and political contexts. As such, the present paper draws specifically on the aesthetic implications and ramifications of the production, leaving a correlated exploration in its socio-political contexts for the subject of another paper that will soon follow.

An extensive reading of New York theatre reviews of the play reveals the ways in which it was introduced – prior to and during the run of the production – to the American public, and was described, evaluated, and finally defined for them. At its inception the Broadway *Equus* turns out a joint-venture by British and American theatrical communities, consisting of producers and critics as well as theatre artists including the playwright himself. In their collaboration to “make a hit” on Broadway, the largest theatrical market of the world, theatre critics in particular deployed a characteristically laudatory – occasionally hyperbolic – rhetoric in their reviews. An in-depth analysis of these reviews uncovers a set of rhetorical trajectories, often endorsed by Shaffer in his interviews, that were provided for audiences to follow in their reception of the play. Prominent among them are emphases on crime, sex, spectacle, and *virtuoso* performance. On its aesthetic dimension, therefore, the Broadway *Equus* seems to have exploited popular taste for psycho-thrillers with sexual titillation, indulgence for theatrical magic of overwhelming spectacles, and attraction to glamorous star vehicles, a combination of which constituted a powerful entertainment. In the final instance, the Broadway production obscured – the questions regarding – the thematic or philosophical issues of the play, which had loomed large in the British reviews on its original London production, a circumstance that warrants a deeper critical insight but was only dubbed by a New York critic as follows: “At London’s National Theater, the play’s thought smothered its strength. Here, the muscle wins out.”

Key Words *Equus*, Peter Shaffer, production–reception, Broadway, aesthetics

강태경 (단독연구)

이화여자대학교 영어영문학과 / taekyeong@ewha.ac.kr

논문투고일: 5월 30일

논문심사일: 7월 4일 ~ 22일

게재확정일: 8월 1일

K C I