

미국의 대면연극:

트레이시 레츠의 *August: Osage County*를 중심으로*

전 준 택
고려대학교

2008년 미국 연극계에서는 아주 드문 사건이 있었다. 연극배우이자 극작가이면서 TV, 영화에도 다수 출연했던 트레이시 레츠(Tracy Letts)가 『8월: 오세이지 카운티』(*August: Osage County*, 2007)로 풀리처상, 토니상은 물론 주요 드라마상을 모두 석권한 것이다. 토니상의 경우에는 7개 부분의 후보에 올라 작품상을 포함하여 5개 부분을 수상하는 기염을 토하기도 했다. 레츠의 수상이 더욱 이례적이었던 것은 바로 그가 미국의 유일한 ‘대면연극’ 혹은 ‘인-예르-페이스’(in-yer-face)¹⁾ 계열 작가라는 사실 때문이다. 대면연극이 마틴 맥도나(Martin McDonagh)의 작품 다수를 통하여 미국 전역을 휩쓸고, 패트릭 마버(Patrick Marber)의 『클로저』(*Closer*)가 할리우드에서 영화로까지 제작되었음에도 불구하고 대면연극 자체에 지속적으로 싸늘한 시선을 보냈던 미국이 뒤늦게 자국의 유

* 이 논문은 한국연구재단 연구비(R0913211)에 의해 수행되었음.

1) 구어체 표현 “인-예르-페이스”(in-yer-face)를 발음대로 표기한 극작기법으로 1990년대 영국에서 시작되었으며 욕설, 성교, 마약복용, 고문과 같은 잔인하고 폭력적인 장면으로 관객에게 충격을 가해 극대화된 연극적 효과를 불러일으키는 기법이다. 레츠, 맥도나, 마버, 사라 케인(Sarah Kane), 마크 레이븐힐(Mark Ravenhill)이 대면연극 계열 작가들이다. 충격을 관객에게 직면(confrontation)케 한다는 점에서 이를 대면 연극으로 번역한 것은 필자의 주관적 입장이다.

일한 대면연극 작가를 급작스럽게 명실상부한 최고 극작가의 반열에 오르게 한 것이다. 이러한 맥락에서 본 연구는 『8월: 오세이지 카운티』(이하 『8월』)의 급부상에 수반되는 세 가지 현상에 주목하려 한다. 첫째, 레츠의 『8월』 이전 작품들과 『8월』을 지명도가 높은 맥도나의 작품 성향과 비교함으로써 레츠의 모든 작품에서 공통적으로 발견되는 대면연극의 특징들을 조사한다. 둘째, 공통점에도 불구하고 확연한 차이를 보이는 레츠의 『8월』 이전 작품들과 『8월』의 변화된 극작 기법을 분석한다. 그렇게 함으로써 레츠가 완성시킨 미국적 대면연극은 늘 유럽의 사조를 미국식으로 수용하는 전통을 따랐다는 것, 그리고 여러 장르의 제작 기법이 활용된 ‘장르 혼종’(generic hybridity)임을 입증한다. 셋째, 그러한 새로운 현상에도 불구하고 시대착오적 수상 및 비평 관행으로 대면연극 자체의 비평 잣대를 정립하지 못한 일례를 폴리처의 수상방식 및 유력일간지의 비평을 통하여 분석함으로써 궁극적으로는 대면연극 비평의 지평을 확장하고자 하는 것이다.

I

초연부터 주목을 받았던 『8월』과는 달리 레츠의 이전 발표 작품들—『킬러 조』(*Killer Joe*, 1993), 『버그』(*Bug*, 1996)²⁾—에 대한 반응이 대서양을 사이에 두고 극명히 달랐던 사실이 시사하는 바는 각별하다. 시카고의 작은 극장에서 초연된 『킬러 조』는 미국에서는 철저히 외면되었지만 1994년 영국 에딘버러 프린지(Edinburgh Fringe)에 진출한 뒤 1995년에는 런던의 웨스트 엔드(West End)에 입성했다. 대면연극이 뿌리를 내리고 있었던 영국에서의 이 작품에 대한 반응은 폭발적이었으며, 맥도나의 경우, 자신의 작품에 가장 큰 영향을 준 작가는 레츠라고 밝히기도 했다. 『버그』 역시 1996년 영국 런던의 게이트 씨어터(Gate Theatre)에서 초연되었고 미국에서의 정식 출판은 2004년이 되어서야 이루어져

2) 또 다른 『8월』의 이전 작품 『네브라스카에서 온 남자』(*A Man from Nebraska*, 2003)(이하 『네브라스카』)는 추후 설명하기로 한다.

그 해 오프-브로드웨이에나마 진출할 수 있었고, <엑소시스트>(Exorcist, 1973)의 감독 윌리엄 프리드킨(William Friedkin)에 의하여 제작된 영화(2007)는 해외에서의 수상에도 불구하고 미국 흥행에서 참패했다. 「뉴욕 타임즈」(New York Times)는 레츠를 “글은 숨겨 있게 쓰지만 가볍게 쇼크만 주는 작품들을 쓴 악동같은 작가”(the bad-boy author of skillfully wrought but shallow shockers)로 묘사했고 (Isherwood “So, How”), 이러한 현상은 2006 년 리바이벌된 『킬러 조』의 샌프란시스코 공연까지 지속되었다:

만약 『킬러 조』가 논의 중인 영화라면, 잘 알만한 영화광들은 눈을 굴리고 살짝 웃으며 마치 신나는 섹스, 폭력과 유혈이 낭자한 살해가 그저 전작 (全作, oeuvre)인양 “쿠엔틴 타란티노-스럽군”하며 중얼거릴 것이다. 그러나 피(stage blood)와 성적 행위가 벌어지는 무대는 여전히 강렬한 것으로 여겨진다. “인-에르-페이스 연극”이라 불리는, 영국에서 시작된 연극적 움직임이 있는데, 트레이시 레츠의 연극 『킬러 조』가 바로 그 범주에 속한다.

If *Killer Joe* were a movie under discussion, a savvy cinephile might roll her eyes, chuckle a little, and mutter “Quentin Tarentino-esque,” as if to say that gleeful sex, violence and bloody murder are just an “oeuvre.” On stage, however, the sight of all this messy stage blood and matching behavior is still considered edgy. There’s even a name for the theatrical movement started in England, “In-Yer-Face Theatre,” into which *Killer Joe*, a play by Tracy Letts soundly falls. (“Killer Joe”)

맥도나가 레츠와 타란티노로 부터 영향을 받았다고 밝혀왔고, 레츠 역시 맥도나로 부터 영감을 받았다고 시인하듯 『8월』 이전의 『킬러 조』, 『버그』는 맥도나의 연극, 타란티노의 영화와 거의 같은 특징을 지니고 있다. 즉, 모두 오지의 초라한 레일러나 모텔을 배경으로 하고 있고, 후반부의 롤러 코스터식 반전, 수미상관식 구성, 원시적 폭력과 유머, 그리고 과거문화를 향한 향수가 주요 특징인 것이다. 『8월』 역시 대면연극의 잣대로 보았을 때 이전 작품들과 다른 면모를 보이

기는 하지만 그 기본 특징에서 만큼은 크게 다른 양상을 보이지는 않는다. 우선 『8월』이 이전 작품들과 공유하는 가장 두드러진 특징은 사실주의적 구성에 후반부의 롤러코스터식 반전과 수미상관적 구성이다. 작품은 프롤로그와 1막, 2막, 3막으로 구성되며 오클라호마 오세이지 카운티의 웨스턴(Weston) 가족의 집을 배경으로 한 전형적인 사실주의 극이지만 “도입부를 시작으로 후반부에 밝혀질 폭발적인 비밀들 혹은 그들의 복선이 꾸준히 또 때로는 동시에 암시되다가 작품 중후반 이후 롤러코스터를 연상시키는 반전구조가 거듭되는 것이다”(Each sharp scene reveals a secret, or a thrilling hint of an explosive revelation to come . . . a plot that moves forward with roller-coaster velocity.)(“American scream”).

프롤로그에서는 집안의 가장이자 알콜중독자인 베벌리(Beverly)가 새로 고용한 인디안 가정부 요나(Johnna)를 약물중독자인 부인 바이올렛(Violet)에게 소개한 뒤 실종된다. 1막은 장차 벌어질 롤러코스터식 구성의 도입부로 기능하며 베벌리의 실종 소식을 들은 세 딸들과 그들의 가족들 그리고 바이올렛의 여동생인 매티 훼(Mattie Fae) 가족이 집으로 모이는 설정이다. 근처에 사는 매티 훼와 셋째 딸인 독신녀 아이비(Ivy)가 가장 먼저 도착하고, 이어 콜로라도에서 큰 딸 바바라(Barbara)와 별거 중인 그녀의 남편 빌(Bill), 그리고 그들의 딸, 진(Jean)이 도착한 뒤 플로리다에 사는 둘째 딸 카렌(Karen)은 약혼자 스티브(Steve)를 동반하고 마지막에 도착한다. 이어 이 대가족의 갈등은 이들의 모임 직후 시작된다. 바바라는 교직에 종사하는 남편 빌이 학교 내 여학생을 대상으로 한 엽색행각을 비난하고 이는 이후 전개될 딸 진의 비행에 관한 복선으로 기능한다. 역시 모두가 잠든 시간 과거 바바라의 고등학교 댄스파티 데이트 상대였던 보안관이 방문하여 베벌리가 사망했다는 소식을 전하는 설정 역시 이후 있을 바바라와 그의 애정 장면의 복선으로서 기능하는 것이다.

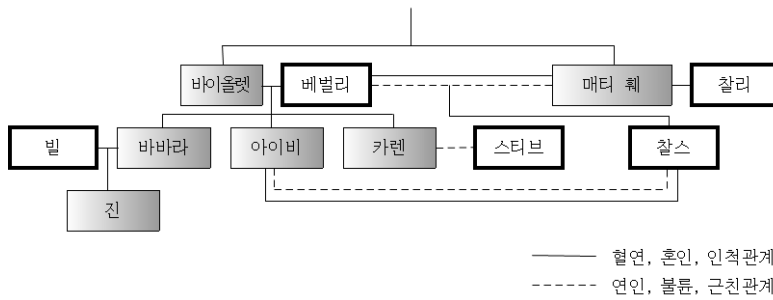


표 1. 소프 오페라 가계도와 유사한 웨스턴 가족의 가계도

2막은 베벌리의 장례를 마치고 집에 돌아온 가족들의 대화가 주를 이루며, 3막은 인물들의 부적절한 관계가 본격적으로 롤리코스터식 반전을 통해 드러난다. 아이비는 바이올렛이 그 동안 의사를 속이거나 위협하면서 과도한 처방전을 받아왔다고 발설하고 매티 웨는 바바라에게 자신의 아들 찰스(Little Charles)와 찰스의 이모인 아이비의 관계가 예사롭지 않으니 진실을 말해 달라고 한다. 이에 대해 바바라는 사촌인 둘의 관계가 비록 인습에 위배되기는 하지만 그 둘은 서로 사랑하고 있다며 매티 웨를 설득하려 하나 그녀는 그들이 사촌 관계가 아니며 찰스가 자신과 베벌리가 낳은 세 자매들의 남동생이라는 것을 밝힘으로써 반전이 시작된다(반전 1). 바바라는 바이올렛, 베벌리 모두 이 사실을 알고 있었다는 것에 대해 놀라움을 감추지 못하고(반전 2) 매티 웨는 바바라에게 두 사람의 사랑을 꼭 막아야 한다고 말한다. 모두 잠든 시간, 진을 유혹하려는 스티브는 그녀와 함께 마리화나를 피우고 막 추행을 시작하려 하는데, 이 때 불이 켜지며 냄비를 든 요나가 나타나 스티브를 내려친다(반전 3).

3막의 중반부에서 인물들은 차례로 떠나기 시작하지만 떠나는 설정 역시 관객의 예상과 기대를 뒤집는 반전에 가깝다. 카렌은 바바라에게 조카 진을 비난할 생각이 없으며, 스티브 역시 자신들처럼 완벽하지 않기 때문에 그냥 용서하고 함께 떠날 것이라고 한다(반전 4). 빌은 현재의 연인 신디(Cindy)와 잘 되지 않더라도 바바라에게는 돌아오지 않겠다고 말하고 떠난다(반전 5). 이 와중에 바바라는

다시 집을 찾아온 보안관에게 옛 감정을 느끼며 입맞춤을 하다가 그가 수위를 높이려 하자 이내 물러나고 그를 보낸다(반전 6). 아이비가 찰스와 떠나겠다고 하자 바이올렛은 사실을 밝히게 되고, 이에 충격을 받은 아이비는 오히려 다시는 자신을 볼 수 없을 것이라며 떠난다(반전 7). 반전의 클라이막스는 바이올렛이 베벌리가 묵고 있는 모텔을 알고 있었지만 월요일 오전 은행에서 부부의 금고를 확인하고 금고를 비운 뒤에서야 모텔로 연락을 취했으며, 그때는 이미 너무 늦었었다는 사실을 고백하는 장면이다(반전 8). 이어 바이올렛은 이는 가진 것 없는 부부가 사전에 약속했던 일이며(반전 9), 베벌리의 자살의 이유가 그를 실망시켰던 바바라에게도 있었음을 책망한다. 수미상관식 구성은 바바라마저 떠난 뒤 요나에 의해 완성된다. 바이올렛은 미친 듯이 거실과 식당, 그리고 부엌을 돌아다니며 바바라와 아이비를 찾아 헤맨다. 마침내 요나의 다락방에 도착한 바이올렛은 요나의 무릎에 누워버리고 프롤로그에서 베벌리가 엘리엇의 시 「할로우 맨」(*The Hollow Men*, 1925)를 인용하며 극을 시작했듯이³⁾, 요나 역시 바이올렛을 달래며 「할로우 맨」의 마지막 부분을 인용하는⁴⁾ 수미상관식 구성으로 극을 마감하는 것이다.

『8월』의 또 다른 특징 역시 맥도나, 타란티노의 작품과 마찬가지로 유머, 폭력, 혹은 폭력과 유머를 동시에 사용하는 것이다. 그런 이유로 극은 베벌리의 “첫 프롤로그 독백만이 점잖다”(The play’s opening scene is practically the only gentle one.)고 평가될 정도이며(Isherwood “Matriarch”), 「씨어터 저널」(*Theatre Journal*)의 리뷰는 몇몇 장면이 미국이 아닌 영국에서 비롯된 극작술임을 분명히 밝히고 있다. 리뷰는 그 일례로 바이올렛이 급하게 몸을 돌려 무표정한 얼굴로 우스우면서도 동시에 잔인한 말을 내뱉을 때 관객이 마음껏 웃음을 터트렸던 장

3) ““인생은 너무 길어 . . . ”: 엘리엇가 한 말이지.””(“Life is very long ...”: T.S. Eliot.)(10).

4) ““세상은 이렇게 끝나. 이렇게 끝나. 이렇게 끝나 . . . ””(This is the way the world ends, this is the way the world ends, this is the way the world ends . . .)(138).

면을 언급한다. 둘째 딸 아이비에게 “나중에 누가 신장 이식이 필요할지도 모르잖니”(Never know when someone might need a kidney.)라고 말하며 그녀가 연애 상대로 만나고 있는 사촌남매가 사실은 친동생이라는 사실을 일깨우면서 농담을 하고 있는 것이다. 또한 매티 웨가 그녀의 남편 찰리에게 “체통 좀 지키세요”(Show a little class.)라고 호통을 치면서 자신의 스커트를 획 들어 올리는 동작은 분명 영국의 소극에서만 볼 수 있는 동작이라는 것이다(Choate 106).

폭력이 유머와 결들여지는 상황과는 별개로 원시적 폭력 그 자체도 여전히 존재하고 있다. 등장인물의 몸이 난자되는 타란티노 영화나 맥도나의 연극 다수, 또 등장인물들이 몸에 석유를 뿌리고 관객 앞에서 분신하는 레츠의 이전 작품 『버그』의 극단적인 상황과는 다르지만 원시적 폭력성은 시카고에서의 초연 이후 레츠가 “바바라 세대의 하극상”(a sense of how this generation has been left a mess)을 표현하기 위해 뉴욕 공연에서 새로 삽입한 바이올렛과 바바라의 육탄전 장면에서 절정에 달한다(“American scream”):

바바라: 약 중독자.

바이올렛: 그건 사실이지! 그게 항상 내 수중에 있으니까! 난, 모두들 들어, 나는 약 중독이야. 나는 약, 알약, 특히 진정제에 중독됐지. (그녀의 주머니에서 알약이 담긴 병을 꺼내서 들어올린다.) 여기 파란 아가들이 보이지? 애들이 쟤랑 나랑 가장 친한 친구들이라고, 애들은 나를 절대로 우울하게 만들지 않거든. 나한테서 이걸 빼앗아 가면 나는 그 즉시 너희를 산채로 먹어버릴 거야.

바바라: 그 빌어먹을 약 내놔.

바이올렛: 그럼 난 너를 산채로 삼켜버릴 거야!

(바바라는 . . . 바이올렛의 머리카락을 움켜잡는다. 그녀를 당기고 넘어뜨린다 . . . 난리. 비명소리. 바바라는 바이올렛의 목을 조른다.)

Barbara : You're a drug addict.

Violet : That is the truth! That's what I'm getting at! I, everybody listen. I am a drug addict. I am addicted to drugs, pills,

'specially downers. (*Pulls a bottle of pills from her pocket, holds them up*) Y'see these little blue babies? These are my best fucking friends and they never let me down. Try to get 'em away from me and I'll eat you alive.

Barbara : Gimme those goddamn pills-

Violet : I'll eat you alive, girl!

(*Barbara . . . grabs Violet by the hair, pulls her up, toppling charis. . . . Pandemonium. Screaming. Barbara strangles Violet.*)
(96-97)

인물들이 탐닉하는 문화와 문화상품 역시 작품의 시간적 배경이 2007년으로 설정되었음에도 불구하고 맥도나의 연극이나 타란티노의 영화처럼 대부분 한물 간 문화의 산물이다. 바이올렛이 약물중독 증상을 보이는 장면에서 수시로 들어대는 음악은 에릭 클랩톤(Eric Clapton)의 1977년 곡, “누워요 샬리”(Lay Down Sally)이며 클랩톤에 대한 향수를 간직한 히피시대의 올드 팬이라면 같은 앨범 반대편 사이드의 첫 곡의 제목이 “코카인”(Cocaine)이었다는 사실을 알고 있었을 것이다. 2막 저녁식사 때 울리는 스티브의 핸드폰 컬러링은 1972년부터 1977년까지 방영된 미국 시트콤 <샌포드와 아들>(Sanford and Son)의 주제곡, “스트리트 비터”(The Streetbeater)로 퀸시 존즈(Quincy Jones)가 작곡한 펑크 계열의 음악이어서 작품의 클라이막스인 바이올렛과 바바라의 격투에 앞서 폭력과 결부된 유머처럼 희극적인 분위기를 연출한다. 베벌리의 죽음을 알리러 온 바바라의 옛 친구인 보안관의 등장도 예사롭지 않다. 실제로 시카고 초연 공연에서의 그의 등장은 게리 쿠퍼(Gary Cooper) 주연의 서부 영화 <하이 noon>(High Noon)의 보안관을 연상시켰다고 한다(Choate 106). 이 역시 자살이라는 비보를 전하러 온 보안관의 등장에 걸맞지 않게 웃음을 자아내기 충분한 장면이다.

과거의 문화상품을 가장 다양하게 직접적으로 언급하는 인물은 아이러니하게도 10대 소녀 진이다. 진은 바바라에게 베벌리의 장례식에서 허겁지겁 돌아왔던 이유가 TV에서 상영하는 영화 <오페라의 유령>(The Phantom of the Opera)을

시청하기 위해서였다고 변명한다. 그러나 이 영화는 최근 제작된 앤드류 로이드 웨버(Andrew Lloyd Weber)의 뮤지컬을 영화화한 영화가 아니라 1925년에 제작된 무성영화이며, 또 그녀가 요나와의 대화에서 아버지의 업색행각을 빗댄 문화상품 역시 그녀의 발음대로 <로-리이-타>(Lo-llii-ta)(42)이다. 물론 <로리타>는 문학의 범주에도 속하겠지만 비행기에서 마리화나를 아버지 빌의 땀 냄새 제거제 뚜껑에 숨겨왔던 자신의 행위를 콜롬비아에서 착취당한 소녀들이 마약 수습 덩어리를 삼키고 미국으로 입국하려는 시도를 다룬 영화, <우아한 마리아>(Maria Full of Grace, 2004)에 비교하는 철없는 모습을 보면 진이 원작 소설을 염두에 두고 이 작품을 언급하지 않는 것은 자명한 듯하다. 진이 계속하여 요나에게 습관적으로 언급하는 문화상품도 모두 과거의 영화 <사냥꾼의 밤>(The Night of the Hunter, 1955)⁵⁾, 샤이언(Cheyenne) 인디언 후예들의 로드 무비, <세인과 고속도로>(Powwow Highway, 1989)이다. 게다가 과거 히피문화의 추종자들이 주로 그리했듯이 진이 샤이언 인디언인 요나의 인디언 문화에 관심을 보이는 것도 작가의 의도가 반영된 설정이다. 샤이언 인디언 전통의 일환으로 요나가 자신의 땀줄로 목걸이를 만드는 것에 진이 관심을 보이는 것은 과거 미국의 히피족이 인디언 문화에 대한 진정한 이해 없이 인디언의 복장 및 장신구를 나뭇대로의 방식으로 차용하고 이에 탐닉했던 것과 크게 다르지 않은 설정인 것이다.

맥도나가 과거 문학작품을 상호텍스트로 이용했듯이 레츠 역시 과거의 문학작품을 십분 활용하면서 과거 문인들의 삶 또한 상호텍스트로 가져오고 있다. 앞서 작품의 첫 대사로 인용된 엘리엇의 구절에 깊은 공감을 표한 베벌리는 이어 엘리엇의 첫 부인 비비안(Vivien)과 투신자살로 생을 마감한 시인 하트 크레인(Hart Crane)과 존 베리만(John Berryman)을 언급하면서 그들이 비비안과 같은 여자를 일찍 만났다면 자살을 질질 끌지 않고 당장 가까운 다리로 달려가서 뛰어 내렸을 것이라고 한다. 엘리엇은 비비안과의 불행한 결혼 생활 뒤에 이혼했으며 이후 자신의 비서와 재혼하여 77세로 생을 마감하였는데 이는 베벌리가 자신

5) 로버트 미첨(Robert Mitchum)과 셸리 윈터스(Shelley Winters)가 주연한 스릴러.

의 결혼생활을 엘리엇의 첫 번째 결혼생활에 빗댄 것임을 알 수 있다. 계속해서 베벌리가 “난 나를 파괴하는 삶이 좋다”(I have a greater affinity with the damage)(11)고 하는 것은 엘리엇처럼 실패한 결혼 생활 뒤에도 계속해서 살아 가겠다는 의지의 표현이 아니라 크레인과 베리만처럼 죽음을 선택하겠다는 의미에서 한 말이다. 시인들의 불행했던 삶에 대한 사전 지식이 있는 관객이라면 베벌리가 자살로 생을 마감할 것이라는 추측을 쉽게 할 수 있으며, 크레인과 베리만이 둘 다 투신하여 익사하였듯 베벌리 역시 익사할 것이라는 것을 미리 감지할 수 있는 것이다.

레츠가 시인들의 작품과 그들의 결혼생활과 죽음만을 참고한 것은 아니다. 타란티노의 대표작 <펄프 픽션>(Pulp Fiction)이 작품의 이름이자 동시에 소설 장르의 명칭이듯 레츠의 작품 명 『8월』 역시 2003년 사망한 오클라호마 시인 하워드 스타크(Howard Starks)⁶⁾의 같은 이름의 시에서 가져온 것이다. 스타크의 시 역시 오클라호마를 배경으로 한 것인 만큼 그의 시 일부 구절은 암울한 바이올렛의 미래와 숨이 막힐 듯한 『8월』의 무대 배경—“창문은 싸구려 플라스틱 햇빛가림막으로 덮여있고 그 모서리는 모두 시커먼 테이프로 막아두어 밖의 빛은 전혀 들어오지 않는 상황”(All the windows in the house have been overed with cheap plastic shades. Black duct tape seals the edge of the shades, effecting a complete absence of outside light.)(10)—을 동시에 반영하고 있다:

시들한 개오동나무에 먼지가 잔뜩 매달려있다.
 매미들은 끊임없이 듣기 싫은 소리를 내고
 뜨겁고 두꺼운 공기
 삼 주간 비 한 번 내리지 않고, 하루 중 바람 한번 불지 않는다.
 어두운 방안,
 블라인드는 으스스하게 치명적 빛을 견뎌낸다.
 냉방된 공기를 보호하면서

6) 스타크는 레츠의 아버지 데니스 레츠(Dennis Letts)와 함께 남동부 오클라호마 주립 대학교(Southeastern Oklahoma State University)에서 교편을 잡았던 시인이었다.

감시인들이 늙은 여인이 죽어가는 것을 지켜볼 때.

Dust hangs heavy on the dull catalpas;
the cicadas are scraping interminably
at the heat-thickened air -
no rain in three weeks, no real breeze all day.
In the dim room,
the blinds grimly endure the deadly light,
protecting the machined air,
as the watchers watch the old lady die. (Halvorsen "On Tracy")

결국 레츠의 『8월』은 롤러코스터식 반전부터 기존 문학 작품의 활용에 이르기까지 대면연극의 기본 특징을 매우 충실하게 반영한 것이었다.

II

레츠의 폴리처 수상 이전 「뉴 요커」(*The New Yorker*) 리뷰는 다음과 같은 기사로 최초의 작품 『킬러 조』와 『8월』에서 엿보이는 극작술의 변화를 평가했다.

『킬러 조』의 주인공인 청부 살인자는 살인을 청부 받은 여자의 딸과 데이 트하길 원한다. 그 딸이 조에게 왜 결혼하지 않았냐고 묻자, 조는 “여자란 존재는 기만적이고, 거짓말을 잘하며, 교활하고, 잔인하며, 악담을 잘하고, 음흉할 뿐 아니라 사악하고 늙기 때문”이라고 답한다. 레츠는 조의 생각을 티에 녹여 바이올렛을 창조했다. 문제는 그가 다른 것은 만들어내지는 못한다는 것이다.

In “Killer Joe,” the title character, a hit man, wants to date the daughter of the woman he’s been asked to kill. When the daughter asks him why he never got married, Joe says, “Because women are deceitful, and lying, and manipulative, and vicious, and vituperative,

and black-hearted, and evil, and old.” In Violet, Letts has followed Joe’s recipe to a tea. The problem is that he can’t concoct anything else. (Als “Family”)

이것은 명백히 레츠의 작품을 평가절하 한 기사이긴 하지만 「뉴 요커」는 분명 두 가지 변화를 지적하고 있다. 레츠의 극작이 아직도 대면연극을 기반으로 하고 있다는 것과 동시에 분명 레츠의 극작에 있어 미묘한 변화가 감지되고 있음을 인정하고 있는 것이다. 실제로 2003년 풀리처의 최종 후보에까지 올랐던 『네브라스카』를 기점으로 레츠의 레시피에는 분명 두 가지 변화가 있었고 이것이 레츠를 본격적으로 대중 앞으로 끌어들이는 원동력이었음은 의심의 여지가 없어 보인다.

첫 번째 원동력은 대면연극의 기법을 근본적으로 유지하되 트레일러에서 주 변인으로서 살아가는 사람들의 삶을 그로테스크하게 그렸던 기존의 극작에서 벗어나 다수의 미국 관객이 공감할 수 있는 “‘미국’ ‘중산층’ ‘가족’의 이야기”(August’s descent into the belly of a middle-class family)로 소재를 확장하고 숙명적으로 미국 고전 드라마의 근간을 이루었던 가족의 ‘해체’를 그렸기 때문인 듯하다(“American scream”). 이는 레츠가 출판된 『8월』의 서문에서 로버트 펜 워렌(Robert Penn Warren)의 『모두가 왕의 부하들』(*All the King’s Men*)의 문구를 인용한 부분에서 매우 잘 드러난다:

당신이 태어나면서 당신의 아버지와 어머니는 그들 자신의 뭔가를 상실했고, 그들은 상실한 뭔가를 다시 되찾기 위해 멩에를 부수려고 할 것이다. 그리고 그 멩에는 바로 당신이다. 그들은 그들이 그 뭔가를 모두 되찾을 수는 없다는 것을 알고 있지만 당신에게서 가능한 한 큰 덩어리를 떼내어 갈 것이다. 단풍나무 아래에서 야의 저녁식사와 함께 맞이한 오랜 가족 모임은 수족관의 문어 탱크로 다이빙하는 것과 같다.

When you get born your father and mother lost something out of themselves and they are going to bust a hame trying to get it back, and you are it. They know they can’t get it all back but they will get as big a chunk out of you as they can. And the good old family

reunion, with picnic dinner under the maples, is very much like
dividing into the octopus tank at the aquarium. (no pagination)

이러한 변화는 이미 『네브라스카』에서부터 감지되기 시작하였다. 즉, 『버그』, 『킬러 조』와는 달리 분명 내러티브의 초점이 매우 전형적인 중산층 노부부의 위기로 옮겨졌고, 작품에는 등장하지 않지만 자식으로부터도 소외된 노부부의 위기 자체에만 포커스가 맞추어져 있었던 내러티브는 『8월』에서 가족 전체를 아우르는 이야기로 확대된 것이다. 그 계기는 캐스트의 숫자가 확연히 줄어들고 작아지는 무대로 점점 스케일이 위축되어가는 동시대 미국 드라마의 문제점을 절감했고 이를 극복하고자 “결국은 자신이 아는 것을 써야한다는 금언에 충실히 따르기”(by forcefully responding to the eternal dictum that writers should write about what they know)한 결심 때문이었다(Wolf “August”).

흥미로운 것은 보다 큰 스케일로 중산층 가족의 문제를 재구성한 방식 역시 타란티노가 과거 영화로부터 자신의 영화 텍스트를 재구성하고 맥도나가 과거 아일랜드 희곡, 특히 존 밀링턴 싱(John Millington Synge)과 사무엘 베케트(Samuel Beckett)의 작품을 자신의 작품에서 재구성한 것과 같은 맥락이라는 점이다. 다수의 비평가들에 의하면, 아버지의 자살은 『세일즈맨의 죽음』(*Death of a Salesman*)을, 약에 찌든 어머니는 『밤으로의 긴 여로』(*Long Day's Journey into Night*)를, 가족 간의 아귀다툼은 『작은 여우들』(*The Little Foxes*)을, 서로에게 악담을 퍼붓는 부부관계는 『누가 버지니아 울프를 두려워하랴』(*Who's Afraid of Virginia Woolf?*)를, 자기주장만 있고 서로 공통점이 없는 세 자매는 『마음의 범 죄』(*Crimes of the Heart*)를 연상시킨다고 지적된다. 이어 미국 연극사에서 중심 테마(leitmotif)라고 할 수 있는 ‘아버지의 부재’를 대표하는 베벌리가 프롤로그 이후 실종되는 까닭에 작품 전체를 이끄는 원동력이 바이올렛에게 있다고 볼 수 있는데, 그녀의 성격 역시 또 다른 중심테마, ‘신경증적 여주인공들’의 결합체로 구축되었다는 비평 또한 충분히 설득력이 있다. 즉, 바이올렛은 『밤으로의 긴 여로』의 매리(Mary)를, 황설수설하는 수다스러운 모습과 딸을 자신의 의사대로 조종하

려는 모습은 『유리 동물원』(*The Glass Menagerie*)의 아만다(Amanda)를, 전략적으로 재산을 얻으려는 욕심은 『작은 여우들』의 레지나(Regina)를, 끊임없는 독설은 『누가 버지니아 울프를 두려워하랴』의 마썸(Martha)를 연상시킨다는 것이다 (Isherwood “Matriarch”).



사진 1. 조 미엘지너의 무대.⁷⁾

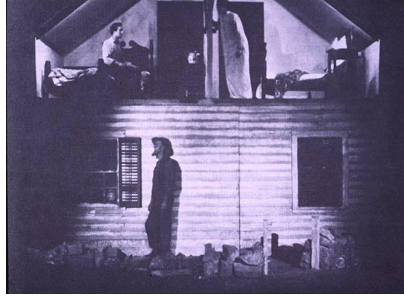


사진 2. 로버트 에드문드 존즈의 무대.⁸⁾

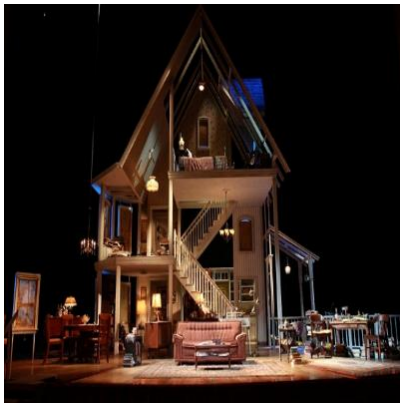


사진 3. 레츠의 무대. 복잡한 플롯이 여기저기에서 빠르게 전개될 수 있고 미국에서 처음 시도된 3층 무대이다. 3층에서 독서에 몰두하는 요나의 존재감이 돋보이고 이로 인해 요나는 데우스 엑스 마키나(*deus ex machina*), 즉 기계 장치를 타고 공중에서 내려오는 신으로 묘사되기도 했다.⁹⁾

7) <<http://kattwinkels.people.cofc.edu/TheaRealpages/Salesman.htm>>에서.

8) <<http://kattwinkels.people.cofc.edu/TheaRealpages/Desire-REJ.htm>>에서.

9) <http://3.bp.blogspot.com/-01vIM-uU1ho/TZka_R9pZEI/AAAAAAAAAFew/Gk7WYpFg0WY/s1600/large_ae+rosental+2jpg>에서.

대형 스케일을 향한 레츠의 염원과 시각적 구성에 있어 그가 고전으로부터 받았을 영감은 작품의 무대 디자인에도 고스란히 적용되었다. 비평가들 다수는 레츠의 무대가 조 미엘지너(Jo Mielziner)의 『세일즈맨의 죽음』 무대를 연상시킨다고 지적한다. 이것은 의미있는 지적이지만 정통 사실주의를 더욱 선호하는 미국이기에 표현주의적 요소가 완전 배제되었던 오닐의 『느릅나무 밑의 욕망』(*Desire Under the Elms*)의 초연을 디자인한 전설의 로버트 에드먼드 존스(Robert Edmond Jones)의 무대 역시 설득력을 가질 것이다.

그리하여 레츠의 작품이 “뻔뻔하게 미국 고전 드라마를 모방한 것”(blatantly derivative)이라는 평도 분명 다수였지만 그가 미국 고전 드라마의 전통적 주제, 즉 중산층 가족의 붕괴를 다루었고 이 주제 자체가 미국 드라마의 중심테마였기에 『8월』이 여러 미국 고전 드라마를 “모방한 것은 필연적”(necessarily derivative)이라는 평가도 공존했던 것이다(Choate 105). 물론 미국 고전 드라마 다수를 연상시킨다는 주장이 설득력이 있다고 해도 레츠의 작품이 단순히 모방에 그친 것이 분명 아닌 것은 “자신이 아는 것”만을 쓰려했던 두 가지 사실에 기인한다. 첫째, 레츠 작품의 베벌리-바이올렛은 실제 레츠의 외할아버지-외할머니를 모델로 한 자전적인 것이며, 실제로 외할아버지는 50대에 호수에 빠져 자살했고 외조모는 결국 이로 인한 약물중독으로 사망했다. 둘째, 레츠가 새롭게 탐구한 주제는 실제 레츠가 인디언들과 함께 오클라호마에서 자랐고(“A review”), 그의 16대 조상이 인디언이었다는 사실, 그리고 그가 인디언 보호 기금까지 받았던 사실에 기인한 것이었다(Jennings 2).

그리하여 유일하게 영적 존재로 등장하며 다락방에 불과할지언정 무대의 가장 높은 곳에서 독서에 여념이 없는 요나의 존재는 다분히 상징적인 의미(a symbolic dimension)를 가지며 이는 레츠가 고전적인 가족의 해체에 머물지 않고 가족 해체의 근본적 원인과 그 결과를 포괄적으로 제시했음을 시사한다. 즉, 스티브가 진을 추행하려 할 때 마치 꼭대기에서 모든 것을 전지적으로 내려다보고 있

있던 요나의 등장, 또 진이 동경하는 요나의 배경, 그리고 “인디안이 집 안에 있다”고 불만을 터뜨리지만 마지막에는 요나의 품에 안기는 바이올렛, 마지막 엘리엇의 인용 장면에서 보듯 결국에는 베벌리가 진네 준 엘리엇을 섭렵한 인물이 요나라는 설정이 시사하는 것은 정치적 의미까지는 아니더라도 미국 가족 해체의 근본적 원인과 결과를 함께 제시한, 기존의 미국 백인 드라마의 영역에서는 전무후무했던 새로운 주제의 제시였던 것이다.

미국을 건국한 아버지들은 좋은 모든 것들을 독립선언문과 권리장전, 그리고 헌법에 포함시켰다. 우리에게 적절한 것을 고르고 선택할 때 이는 나머지 세계에는 폭력으로 작용한다. . . . 요나는 미국의 건국이념이 저지른 두 가지 범죄를 상기시키는 인물이다. 그 첫 번째는 노예 제도이고, 다른 하나는 원주민 집단학살이다. 그러나 요나는 희생자가 아니다. 그녀는 모든 면에서 웨스턴 가 보다 높은 곳에 위치한다. . . . 웨스턴 가(미국은)는 잠시 미국 땅에 들른 단기 체류자일 뿐이다.

The experiment of the founders, all that good stuff they put in the Declaration of Independence, the Bill of Rights and the Constitution. When you start picking and choosing the stuff that suits you, it's a violation of our contract with the rest of the world. . . . Johnna is a reminder of one of the two foundational crimes of America - the first was slavery, the second was the genocide of the continent's native people. But Johnna is no victim. She is, in every sense, above the Westons. . . . The Westons (read: America) are transients. (Hadar “Reading”)

그리하여 『8월』이 이전 작품들과 구분되는 차이는 중산층 대가족을 소재로 미국 고전희곡의 중심테마와 무대 디자인을 차용한 것이라 평가되었지만 실제로는 레츠만의 주제를 선보인 새로운 시도로 귀결된다. 비록 조연에 머물렀을지언정 어느 미국 백인 드라마에서도 인디안이 시각적 중심에 위치한 적이 없었고 이것이 주제로 기능한 경우는 없었던 것이다. 그러한 이전 작품들과의 차이는 내러티브뿐만이 아니라 이어 논의될 구성기법에서도 확연이 드러난다.

III

2008년 『죽어가는 도시』(*Dying City*)로 레츠와 같은 해 풀리처상 수상후보에 올랐던 미국 극작가 크리스토퍼 쉰(Christopher Shinn)이 2011년 3월 영국 「가디언」(*The Guardian*)에 연극 장르에 대한 영국과 미국의 서로 다른 배경을 지적한 글은 레츠를 둘러싼 현상을 설명하는데 있어서 매우 시사적이다. 첫째, 브로드웨이의 연출 및 배우는 비록 다른 곳에서 이미 성공을 거둔 작품이라고 해도 브로드웨이에서 초연할 때에는 노골적으로 작가에게 ‘다시쓰기’를 요구한다는 것이다. 그 이유는 “이미 다른 곳에서 성공한 작품을 올릴 때의 부담감이 작용하고”(a play’s second production coming with the burden of previous acclaim), 그러한 ‘다시쓰기’가 없다면 이미 매스컴을 통하여 충분히 알려진 작품이라서 관객을 “놀라게 해 줄 것이 적기 때문”(not being able to take anyone by surprise.)이라는 것이다(Shinn “Why”). 둘째, “미국 관객은 대체로 영국 관객보다 문학적 욕구보다 시각적 욕구가 더 강하며”(the British . . . are more literate and verbal and appreciate the emphasis on spoken language in the theatre in a way that Americans, a visually-oriented people, do not.) 공연시간이 긴 작품, 특히 “독백이 가득한 드라마 집중도가 매우 낮다”(monologues that were full of drama in London feeling strangely inert here)는 것이다(Shinn “Why”). 쉰의 두 가지 코멘트는 뉴욕 공연에 앞서 레츠가 새로 쓴 바바라와 바이올렛의 전투적인 클라이막스에 장면에 잘 적용된다. 미국 관객이 시각적 즐거움을 선호하고 작품에 집중하는 시간이 떨어지는 것 같다고 언급한 케이스 역시 마찬가지이다. 최초의 3층 무대가 정극 공연에서는 보기 드물게 충분히 시각적이었음은 분명하다. 그러나 3시간 30분에 이르는 미국 관객의 집중 가능 시간(attention span)을 훨씬 넘는 공연을 성공적으로 이끌 수 있었던 것은 그렇게 할 수 있는 새로운 원동력이 있었기에 가능했다. 복잡한 플롯을 해결하기 위한 3층의 열린 수직적 무대 구조에서 비롯된 다양한 장소들을 십분 활용하며 각 장과 막을 마치 소프 오페라(soap opera)의 시즌 에피소드를 전개하듯 구성했던 것이다. 실제로 레츠의 공연 비평은 긍정

적이었던 부정적이었던 소프 오페라와의 연관성에 대해 의심 없이 인정했고 이 장르의 도입으로 극에 한층 더 집중할 수 있었다는 사실에는 아무도 이의를 제기하지 않았다.

우선 『8월』과 소프 오페라 기법과의 유사성은 인물의 성격 구축과 극의 구조이다. 소프 오페라 등장인물들의 캐릭터는 거의 변하지 않는 “단 한 가지 특징을 가지며”(represent single character traits) 이런 이유로 “플롯의 진행은 다른 드라마처럼 특정 목적을 지향하는 “목적지향적인 특성을 가지는 것이 아니라 원형적인 구조를 취하며”(soap opera plotting is thus not teleological, as is the case in much drama or prose fiction, but circular), “등장인물의 환경이 변한다고 해도 일단 구축된 인물의 성격은 변하지 않는다”(since a soap opera can be continued indefinitely, it is essential that its primary characters remain relatively unchanged - their circumstances may alter but their character traits must remain firmly in place)는 것이다(Lonergan 160-161).¹⁰⁾ 『8월』의 수미상관적 구성과 베벌리의 죽음에도 불구하고 모든 등장인물들이 전혀 변하지 않는 것은 『8월』이 소프 오페라와 공유하는 가장 주요한 특징이라고 볼 수 있다.

두 번째는 여러 개의 플롯이 동시에 진행되어도 각각의 플롯 역시 도가 지나칠 정도로 자극적이다. 소프 오페라의 전형적인 플롯의 특징은 『8월』의 인물들에게도 그대로 적용된다. 불륜 혹은 과거, 삼각관계, 출생의 비밀, 갑작스러운 사고, 병과 죽음, 근친 설정, 악녀의 등장, 선정적이고 자극적인 장면 등의 특징은 레츠가 전개시키고 있는 다중 플롯 프레임 바로 그 자체인 것이다. 따라서 등장인물의 속성, 수미상관적 구성과 더불어 이러한 다중, 자극적인 플롯의 특징으로 극은 언제나 결코 끝나지 않을 듯 하며 이는 속편이 제작되어도 무리가 없을 만큼 『8월』도 최근의 전형적인 소프 오페라의 패턴을 따르고 있는 것이다.

셋째, 한 에피소드가 “땀을 쥐게 하는 사건”, 즉 클리프행어(cliffhanger)로 끝나거나 에피소드가 끝나기 직전 다음 에피소드에서 일어날 일을 등장인물이 알려

10) 맥도나의 작품도 모두 이와 유사한 특징을 가지기 때문에 인물의 성격은 결코 변하지 않는다.

주면서 끝을 맺거나 또는 그러한 장면의 하이라이트를 미리 보여주는 구성 역시 소프 오페라에서 차용되었다. 클리프행어가 극대화된 부분은 1막 3장에서 4장으로 전환되는 부분이다. 1막 3장에서 빌이 서재에서 얇은 양장본의 책 한권을 꺼내 들고 들어온다. 그것은 베벌리의 책이다. 빌은 그 책이 꽤 값어치가 있을 것으로 기대하지만 바바라가 이에 동의하지 않는다. 둘은 곧 다투게 되고 그들의 언성이 높아지는 가운데 빌은 바바라에게 베벌리가 돌아오면 그 때 누구의 말이 맞는지 확인하자고 하자 그녀는 “아버지는 돌아가셨다”(My father’s dead, Bill.)고 말하면서 장면을 끝맺는다(48). 이는 아버지의 죽음이 1막 4장에서 바바라의 옛 댄스 파티의 데이트 상대인 보안관에 의해 알려졌음에도 불구하고, 바바라로 하여금 일종의 클리프행어로 3장을 끝맺게 하는 전략이다. 그리하여 “각 막은 마치 푸짐한 식사와 같았으며 모두 전통적으로 쇼킹한 클리프행어로 끝났고”(Each act feels like a meal, and ends with a big old cliffhanger)(Nicholls “Award-winning”), 작품에 이의를 제기한 비평들도 소프 오페라 기법에 대해서는 거의 호의적이었다. 「뉴욕 타임즈」는 “비오는 저녁에 연속으로 좋아하는 에피소드 서너 편을 보는 것과 같은 기분이었으며 웃다가 지쳐 나올 정도로 더 보고 싶다는 생각이 들었을 정도”(“Mama Doesn’t”), TV를 보는 것처럼 좋았다는 극찬마저 아끼지 않았다(“American scream”).

IV

결국 레츠의 작품은 영국, 아일랜드의 대면연극 기법을 수용하며 유럽의 전통을 늘 미국적 사실주의로 여과하여 수용해온 기존의 관습을 재현한 것이라고 볼 수 있다. 그리고 이것은 밀러와 윌리엄스가 리얼리즘과 표현주의를 혼합하여 ‘수정 사실주의’(modified realism)를 완성한 것과, 중산층 가정을 배경으로 여과하여 미국적 표현주의 연극을 완성한 쏜턴 와일더(Thornton Wilder)의 작품이나 미국적 부조리를 선보인 올비의 작품과 유사한 맥락인 것이다. 이러한 전통의 연장선

상에서 레츠의 『8월』은 대면연극을 미국적으로 수용하기 위한 방편으로 내러티브와 무대 디자인 차용에 있어서는 기존의 미국 희곡을, 내러티브를 전개하는 테크닉에 있어서는 최초로 소프 오페라 기법을 차용한 ‘장르 혼종’¹¹⁾으로 결론지을 수 있으며 자신만의 독특한 주제마저 탐구한 혼종적인 특성으로 인하여 그를 단일한 극적 전통을 이어받은 극작가로 규정하는 것은 사실상 불가능하다. 그리하여 포스트모더니즘 자체에 대한 평가가 상이한 만큼 레츠에 대한 평가도 상이할 수 밖에 없다.

문제는 어느 작품이나 존재하는 평가의 상이성이 아니라 비평의 잣대가 부재한다는 사실이다. 우선 가장 권위를 가지면서도 늘 수상 기준을 밝히지 않는 풀리처의 문제이다. 다섯 명의 심사위원들이 수상작을 선정하면 위원회가 선정된 작품을 승인하는 방식은 이따금 뒷 담화를 낳았다. 레츠의 수상 직전에 있었던 후보작 선정과정에 관한 일화 역시 매우 흥미롭다. 심사위원 중 한 명이었던 드폴대학(DePaul University)의 리사 포르테스(Lisa Portes)는 “2막의 저녁식사 장면만으로도 풀리처를 탈 수 있었다”(The second-act family dinner scene alone could win the Pulitzer)고 언급했다(“Inside Playgoer”). 그러나 「뉴 요커」의 힐튼 알스(Hilton Als)는 『8월』의 저녁식사 장면이 1980년대 소프 오페라 <엄마의 집>(Mama's Place)을 여성 코미디언 캐럴 버넷(Carol Burnett)이 패러디하는 것과 같으며 레츠를 지역작가(a provincial writer)로 비하했다(“The Playgoer”). 가장 잔혹한 혹평은 “『8월』: 아무것도 제시하지 않는 소프 오페라”(‘August: Osage County’: A Soapy Drama With No Guiding Light)라는 악평으로 블로거들로부터 비난을 받았던 「워싱턴 포스트」(The Washington Post)의 리뷰였다.¹²⁾ 그러나

11) 레츠의 장르 혼종 역시 맥도나와 유사하다. 물론 맥도나는 아일랜드 고전 희곡을 차용했다.

12) “작품은 속도감이 있고 재미있는 대화의 응수가 있었지만 약간의 “문학성이 가미된 소프 오페라”에 지나지 않았고 “실망스럽게도 매우 공허한 작품”이었다(“the play might be crisply paced and spiced liberally with funny ripostes” but it was a “literate soap opera” and a “disappointingly hollow experience.”)는 평가였다.

리뷰를 작성한 피터 막스(Peter Marks)는 이후 풀리처 심사위원장이 되었고 심사위원단¹³⁾은 최종 후보작 세 편—레츠의 작품, 쉰의 작품, 데이빗 헨리 황(David Henry Hwang)의 『황색 얼굴』(*Yellow Face*)—가운데 결국에는 레츠의 손을 들어주었다. 심사위원 5명 가운데 최소 2명이 사전에 공식적으로 노골적인 반감을 표했음에도 불구하고 레츠가 선정되었다면 그 이유는 소프 오페라 식의 전개와 전통 클래식 드라마와 같은 분위기를 물씬 풍기는 드라마를 레퍼토리로 복귀시켜 보려는 레츠의 시도가 높은 평가를 받은 것이 분명해 보인다. 즉, 실제 정통 사실주의 드라마는 아니었지만 1978년 샘 셰퍼드(Sam Shepard)의 『매장된 아이』(*Buried Child*) 이후 ‘가족’ 드라마가 풀리처를 수상한 적이 없다는 아쉬운 사실이 이 최종 결정에 작용한 것이다.

또 다른 문제는 논쟁의 중심에 있었던 레츠의 작품에 대한 비평이 풀리처 수상 전후로 크게 달라진다는 점인데 이 역시 매우 불합리하다. 풀리처 수상 이전에는 대면연극에 대한 무비판적 편견으로 인하여 이를 과거의 작품들과 다름없다는 비평이 주를 이루었고, 과거와의 차이를 인정한 비평도 “새로운 극작술에 개연성이 부족하다”(the family’s secrets feel as contrived as the play’s regionalism)(Als “Family”), “작품에 깊이가 없다”(I would not say it possesses the penetrating truth or the revelatory originality of a fully achieved work of art.)(“The Playgoer”)는 비평 일색이었다. 가장 아이러니한 것은 그 권위를 자랑하는 「뉴욕 타임즈」의 비평이었다. 수상하기 전에는 “상당히 발전한 극이지만 아직도 심금을 울리는 비극이 아니라 소란스럽기만 한 작품”(a powerful step forward, but it is still more a potboiler than a heart-scouring tragedy)이라고 평가절하 했다가(Isherwood “Matriarch”), 풀리처 수상 후에는 극찬을 아끼지 않는 상반된 논조로 작품을 평가했고 이는 출판된 『8월』의 첫 페이지를 장식하기에

13) 이외의 심사위원은 「로스앤젤레스 타임즈」(*The Los Angeles Times*)의 찰스 맥널티(Charles McNulty)와 2007년 『토끼 구멍』(*Rabbit Hole*)로 풀리처 드라마상을 수상한 데이빗 린제이 아베어(David Lindsay-Abaire)였다. <<http://www.pulitzer.org/jurors/2008-Drama>>참고.

이르렀다. “지독하게 웃기면서도 날카롭게 슬픈, 이 강력한 희비극은 . . . 가을 극장가를 떠들썩하게 할 작품일 뿐만 아니라 즉시 강한 추진력을 발휘할 것”(Fiercely funny and biting sad, this turbo-charged tragicomedy . . . doesn’t just jump-start the fall theater season, August throws it instantaneously into high gear.)이라는 호평이었다. 물론 이 모든 현상은 시카고 초연 때부터 레츠에게 매료되어 “훌륭한 극”(tremendous play)이라 찬사를 아끼지 않고 직접 영국에서의 공연을 주선한 영국 국립극장장 니콜라스 하이트너(Nicholas Hytner)의 평가와는 매우 대조적인 것이었다(“August: Osage County”).¹⁴⁾

이러한 비평의 잣대가 부재하는 상황은 몇 가지 관습을 재고함으로서 극복 가능하다. 첫째, 영국과 아일랜드에서 태동한 사조이지만 분명 미국 고전 드라마에도 대면연극 자체가 내재해 있었음을 재인지하는 것이 선행되어야 할 것이다. 레츠가 2006년 스테펜울프 극장에서 맥도나의 『필로우 맨』(*The Pillowman*)에 배우로 출연했을 때 맥도나가 극장을 찾았던 적이 있었다. 두 작가는 왜 자신들이 대면연극이라는 사조의 작가로 인식되는지 이해할 수 없다는 이야기를 나누었고 이에 레츠는 의미심장한 발언을 남겼다. 즉, 그는 극작가의 본질 자체가 ‘잔혹’에 근거를 두고 있지는 않은지 반문하였고, 『유리 동물원』 관람을 통해 대면연극 자체가 이미 정전(canon)에 오른 미국 연극에 내재되어 있음을 부연했다:

그걸 보면서 생각했죠, 극작가가 되기 위해서는 좀 잔인해져야한다고 말이죠. 극작가는 인물은 무대 위에 자신이 염려하는 사람들과, 그들에게 소중한 것을 설정하죠. 그리고 그것을 파괴합니다. 그것은 연극의 본질과도 같은 것이죠. 나는 거기에 앉아 윌리엄즈의 잔혹성에 감탄하였습니다. 그는 매우 가슴 아픈 가족 상황을 설정하고는 이들을 거칠게 찢어놓습니다.

[Y]ou’ve got to be a little cruel to be a playwright, you know? You

14) “나를 의자에서 벌떡 일어나게 했던 공연이었으며 이를 영국에서 선보이게 되어 너무 기쁘다”(The Steppenwolf production of it lifted me out of my seat. I could not be happier to be presenting it to the British public.)는 호평이었다.

set up these people that you care about; you set up the things that are important to them, and then you just destroy them... you know, and that's just sort of the nature of drama. I was just sitting there admiring Williams' cruelty. You know, he sets up this very poignant situation with this family and then he just rips these people apart. ("JUST A LITTLE")

레츠의 주장이 설득력을 가지는 것은 세 자매들의 이야기로 『8월』과의 유사성이 지적된 베스 헨리의 『마음의 범죄』에 만연한 폭력과 유머만 보아도 그렇다. 폴리 처 수상에 가장 보수주의적이라는 지적을 받는 자유주의적 페미니스트 드라마(liberal feminist drama) 대표작의 딕시(Dixie) 스타일의 유머는 이미 1980년 초반 맥도나와 레츠의 『8월』 수준이었다. 말이 번개를 맞아 죽게 된 것, 남편의 외모가 마음에 들지 않아 총을 쏘아버렸다는 여자의 말, 젊고 성급한 변호사가 시장에서 자신에게 파운드케이크를 팔던 의뢰인에게 애정을 느끼게 되었다는 고백 등이 결코 이슈가 된 적은 없었던 것이다(Saltzman "A Curtain").

둘째, 레츠 역시 맥도나처럼 극작가들뿐만 아니라 영화로부터 지대한 영향을 받은 사실을 인정한 만큼 영화의 관습을 드라마 이해의 중요도로 이해하는 것은 이미 공공연한 사실이다. 그러나 그 다음 작가들의 세대가 TV, 특히 이른바 '미드'(미국 드라마) 세대로 간주되는 만큼 소프 오페라로 여과된 드라마의 등장을 준비해야할 시점에 이른 것은 분명해 보인다. 소프 오페라에 대한 연구가 최근 영미권에서 다수 이루어진 것은 사실이지만 이는 주로 소프 오페라라는 장르와 젠더의 문제에 국한되었다. 아직도 소프 오페라와 문학과의 관계 연구는 매우 드물며, 그나마 이루어진 것이 있다면 소프 오페라가 멜로드라마에서 비롯되었거나 19세기 소설에서 그 기원을 찾을 수 있다고 하는 것이 고작이었다. 따라서 문학이 소프 오페라를 차용한다는 연구는 거의 없는 실정인 것이다(Lonergan 159). 2011년 5월에 있었던 공연은 이러한 연구의 필연성을 일깨우는 듯하다. 동성애 드라마 작가로만 인식되었던 토니 쿠쉬너(Tony Kushner)의 신작, 『지성 있는 동성애자를 위해 작성된 성서 기반의 자본주의와 사회주의에 대한 지침』(*The*

Intelligent Homosexual's Guide to Capitalism and Socialism with a Key to the Scriptures)의 뉴욕 초연 공연 평이 그러하다. 이 작품은 레츠의 작품과 매우 흡사해 배경은 “쿠쉬너라기 보다는 밀러 같았고”(more familiar to Arthur Miller than Kushner), “긴 대사 장면은 오닐 같았으며”(Eugene O'Neill-style long scene), 무대는 “부엌이 등장하는 사실주의”(Kitchen-sink realism) 작품이었다(“Theater review”). 게다가 작품은 “소프 오페라였고 각 가족 구성원이 돌아가면서 플롯을 만들어내는 다중플롯”(Into this soap opera Kushner imports myriad plot lines, with each family member adding to the spiraling mishegas.) 구조였으며 공연시간은 3시간 40분에 달했다는 것이었다(“Theater review”).

셋째, 기존 비평가들이 연극을 보며 연극성보다 문학성을 더 중시하는 아이러니한 관행을 거듭하는 사실을 인정해야 한다는 것이다. 이는 영미 주요 일간지의 고정 컬럼니스트들에게서 엿보이는 공통적인 현상이다. 맥도나가 선풍을 일으켰을 당시 영국 「가디언」의 마이클 빌링턴(Michael Billington)도 그러했다. 그가 노골적으로 맥도나보다 맥퍼슨을 선호한다고 밝힌 이유는 “액션이 없고 모놀로그 형식으로 전개되며 그림엽서에만 있을 법한 아일랜드, 아일랜드 신화 이면에 숨은 남성들의 외로움, 놓쳐버린 기회에 대한 후회와 같이 미묘한 아일랜드의 문화적 이슈를 다루기 때문”이라는 것이었다(O'Hagan “The Wild”). 이는 막스의 레츠 공연에 대한 비평에서 더욱 노골적으로 드러났다. 물론 『8월』 자체에 대한 혹평은 비평가 고유의 주관적 잣대로 수용될 수 있다. 그러나 “레츠의 공연을 보느니 차라리 근처에 있는 부쓰 씨어터(Booth Theatre)에 가서 모놀로그로 유명한 맥퍼슨의 <선원>(The Seafare)을 보러가는 것이 더 유익하다”는 식의 비평은 쉰이 언급한 브로드웨이의 ‘독백’ 비선호 현상까지 감안하면 대면연극을 향한 잔혹한 악평 그 자체라고 볼 수 있다. 문제는 막스도 맥퍼슨이 ‘재미없다’는 것을 인정하고 있다는 사실이다. “이 신작은 흥미는 좀 떨어져도 겨울에 보기엔 적격인 작품”(This new work . . . falls just short of stirring. . . . Of course, there is always this writer's poetry to sustain and nourish us, even on the harshest of winter nights.)이라는 아이러니한 지적을 부연했던 것이다.

결국 레츠의 『8월』과 이를 둘러싼 현상이 궁극적으로 시사하는 바는 매우 명확하다. 첫째, 결국 유럽의 사조는 늘 주제, 시각적 차원, 구성적 차원에서 매우 미국적으로 재생산되어야 주류로 진출할 수 있다는 전통을 재확인한 것이다. 둘째, 비평과 수상 방식의 재고가 절실하게 되었다는 사실이다. 영국에서는 『8월』을 “21세기 최초의 미국 걸작”(The first great American play of the 21st century)이라고 평가했다(Kellaway “The first”). 막스는 이러한 현상을 두고 “아메리칸 드림은 살아남았다”(American dream survives.)며 레츠의 성공을 조롱했지만 스스로 레츠의 수상을 수용하며 수상방침과 공연비평의 일관성 및 비평 지평 확장을 촉구한 것이다. 셋째, 그 결과가 긍정적이던 부정적이던 소프 오페라라는 형식을 취해 고전으로 회귀하려는 이 연극이 이미 “주류에 안착한 사실은 의심의 여지가 없어 보인다”(With *August: Osage County*, one more play has now joined the canon.)는 것이다(Choate 106).¹⁵⁾ 이러한 현상은 이미 또 다른 도약을 준비하고 있다. 2010년 2월 맥도나의 『스포케인에서 손 잘리다』(*A Behanding in Spokane*)가 제목 그대로 대면연극의 진수를 선보이며 브로드웨이에서 초연되었을 때 『8월』은 2009년 시작된 미국 전국 순회공연을 성공적으로 이어나갔고, 이어 2010년 파라마운트사는 2011년 개봉을 목표로 영화 제작을 선언한 것이다.

주제어 트레이시 레츠, 『8월: 오세이지 카운티』, 마틴 맥도나, 대면연극, 소프 오페라, 풀리처상

인용 문헌

Als, Hilton. “Family Planning.” *The New Yorker*. 24 Dec. 2007. 8 July 2008.

15) 바이올렛은 메릴 스트립(Meryl Streep)이, 바바라는 줄리아 로버츠(Julia Roberts)로 결정되었다.

- <http://www.newyorker.com/arts/critics/theatre/2007/12/24/071224crth_theatre_als>.
- “American scream.” 23 May 2009. 22 Oct. 2011. <<http://www.theage.com.au/news/entertainment/arts/american-scream/2009/05/21/1242498866807.html?page=fullpage>>.
- “A review of Tracy Letts’ play ‘August: Osage County’.” 10 June 2009. 7 Dec. 2011. <<http://rhonedifies.blogspot.com/2009/06/review-of-tracy-letts-play-august-osage.html>>.
- “August: Osage County Moves To London National Theater 11/08.” 1 July 2008. 5 July 2008. <<http://broadwayworld.com/viewcolumn.cfm?colid=29512>>.
- “Backstage Archive: JUST A LITTLE CONVERSATION...” 8 July 2008. 17 Oct. 2011. <<http://www.steppenwolf.org/backstage/article.aspx?id=159>>.
- Choate, Teresa E. “August: Osage County.” *Theatre Journal*. 61.1 (2009): 105-106.
- Hadar, Leon. “Reading T. S. Eliot in Osage County.” *The American Conservative*. 16 Dec. 2009. <<http://www.theamericanconservative.com/blog/2009/12/16/reading-t-s-eliot-in-osage-county/>>.
- Halvorsen, Lauren. “On Tracy Letts and August: Osage County.” 12 Oct. 2011. <http://www.alleytheatre.org/Alley/On_Tracy_Letts_and_August_OsageCounty_EN.asp?SnID=2>.
- Isherwood, Charles. “A Matriarch After Your Attention, if Not Heart.” 13 Aug. 2007. *New York Times*. 2 July 2008. <<http://www.nytimes.com/2007/08/13/theater/reviews/13augu.html?pagewanted=print>>.
- _____. “Mama Doesn’t Feel Well, but Everyone Else Will Feel Much Worse.” *New York Times*. 5 Dec. 2007. 12 Oct. 2011.

- _____. “So, How Would You Like Your Culture Clash? Joke-Filled or Sugar-Glazed?” *New York Times*. 30 June 2008. 17 Oct. 2011. <<http://theater2.nytimes.com/2008/06/30/theater/reviews/30donu.html?n=Top/Reference/Times%20Topics/People/I/Isherwood,%20Charles>>.
- Jennings, Shela. “Playguide.” 21 Nov. 2011. <<http://www.openstage.com/images/piece/146piecepublicity2.pdf>>.
- Kellaway, Kate. “The first great American play of the 21st century.” *The Observer*. 23 Nov. 2008. 17 Oct. 2011. <<http://www.guardian.co.uk/stage/2008/nov/23/theatre-tracy-lets-osage-county>>.
- “Killer Joe: Tracy Letts.” 30 June 2008. 17 Oct. 2011. <<http://www.culturevulture.net/Theater/KillerJoe.htm>>.
- Letts, Tracy. *August: Osage County*. New York: Theatre Communications Group, 2008.
- Loneragan, Patrick. “‘Never mind the shamrocks’ - Globalizaing Martin McDonagh.” *Martin McDonagh: A Casebook*. New York: Routledge, 2007. 149-177.
- Marks, Peter. “‘August: Osage County’: A Soapy Drama With No Guiding Light.” *The Washington Post*. 13 Dec. 2007. <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/12/12/AR2007121202670.html>>.
- Nicholls, Liz. “Award-winning play opens at Edmonton’s Citadel Theatre.” 2 Feb. 2011. 9 Sep. 2011. <http://www.citadeltheatre.com/archive_2011/previews_august.php>.
- O’Hagan, Sean. “The wild west.” *The Guardian*. 24 March 2001. 2 June 2006. <<http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4158003,00.html>>.
- “Pulitzer Prize for Drama.” 21 Jul. 2008. 17 Oct. 2011. <http://en.wikipedia.org/wiki/Pulitzer_Prize_for_Drama>.
- Saltzman, Simon. “A Curtain Up Review: *Crimes of the Heart*.” 10 Oct. 2011.

<<http://www.curtainup.com/crimesoftheheart08.html>>.

Shinn, Christopher. "Why are British and American theatre audiences so different?" 30 March 2011. 2 Oct. 2011. <<http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2011/mar/30/british-american-theatre-audiences>>.

"Soap opera." *Wikipedia*. 2 Oct. 2011. <http://en.wikipedia.org/wiki/Soap_opera>.

"Theater review: 'The Intelligent Homosexual's Guide to Capitalism and Socialism with a Key to the Scriptures' at the Public Theater." *Culture Monster*. 5 May 2011. 10 Oct. 2011. <<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/05/theater-review-the-intelligent-homosexuals-guide-to-capitalism-and-socialism-with-a-key-to-the-script.html>>.

"The Playgoer: Inside the Pulitzer '08." 5 June 2008. <<http://playgoer.blogspot.com/2008/07/inside-pulitzers-08.html>>

Wolf, Matt. "August: Osage County, the first great American play of the century." *The Telegraph*. 13 Nov 2008. 23 Oct. 2011. <<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/3563234/August-Osage-County-the-first-great-American-play-of-the-century.htm>>.

America Appropriates In-yer-face Theatre:

Tracy Letts's *August: Osage County*

Abstract

Jun, Joon-Taek

Tracy Letts's 2007 play, *August: Osage County* belongs to in-yer-face theatre which shocks audiences by the extremism of its language and images. Though Letts's former plays, especially *Killdeer Joe* and *The Bug* had soundly fell into in-yer-face theatre as well, this British movement had not been fully appreciated in America when Letts's *August: Osage County* surprisingly became the recipients of the 2008 Pulitzer Prize for Drama, 2008 Drama Desk Award for Best New Play, 2008 Drama Desk Award, etc. This paper aims to examine what has made the British movement to be acceptable in America through Letts's changed dramatic technique. Though Letts's play contained in-yer-face theatre's extensive use of roller-coaster riding reversals and humors combined with violence, his narrative proved to be derived from American classic dramatic literature of O'Neill, Miller, Williams, and Albee and his plot development owed much to the editing technique of American soap opera. This new, postmodern approach had been also criticized in relation to his former in-yer-face plays, but the tone has changed from blame to worship when Letts became the hero of major drama awards. This research thus also aims to offer some means to overcome the dilemma by opening up new horizons in the dramatic criticism of the so called 'Americanized in-yer-face theatre.'

Key Words: Tracy Letts, *August: Osage County*, Martin McDonagh, in-yer-face theatre, soap opera, Pulitzer Prize

전준택 (단독연구)

고려대학교

논문투고일: 10월 31일

논문심사일: 11월 8일~22일

게재확정일: 12월 6일