

테렌스 래티건의 단막극 2부작 *Separate Tables* 다시 읽기: 전후 1950년대 영국의 계층과 성을 다룬 사회극으로*

박 희 본
계명대학교

I. 서론

현대 영국희곡을 논하는 지금까지의 국내외 연구서들을 살펴보면 실제로 전쟁은 1945년에 끝났지만 전후 영국연극 부활의 출발점을 주로 1956년 5월 8일, 잉글리시스테이지극단(English Stage Company)에 의해 로열코트(Royal Court)극장에서 초연된 존 오스본(John Osborne)의 희곡 『성난 얼굴로 돌아보라』(*Look Back in Anger*, 1956)로 설정하는 경우가 많다. 그렇다면 1945년부터 1956년 5월에 이르는 10여 년 동안 런던 웨스트엔드(West End) 극장가에는 과연 영국연극의 변화를 예견하거나 사회적 문화적 변화를 반영한 극작가 혹은 주목할 만한 진지한 극작품은 부재했을까? 분노 그 너머로 돌아보는 것은 불가능한가? 그때까지의 연극은 ‘성난 젊은이들’(Angry Young Men)이 주장하듯 그렇게 일시적이고 피상적이고 나약했을까? 1940년대와 1950년대 초반까지 웨스트엔드를 주도했던 영국식의 ‘잘 만들어진 극’(Well-Made Plays)을 완성한 테렌스 래티건(Terence Rattigan)의 시대가 겉으로 보이듯 그렇게 억압되고 벽장에 갇혀만 있었

* 이 논문은 2013년도 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2013S1A5A8020827).

을까? 좀 더 주의 깊게 들여다보면 꼭 그렇지만은 않다. 영국의 비평가이자 극작가인 댄 레벨라토(Dan Rebellato)가 『1956년 신화: 현대영국드라마의 형성』(1956 *And All That: The Making of Modern British Drama*, 1999)에서 명시하고 마이클 빌링턴(Michael Billington)도 『국가의 정세: 1945년 이후 영국연극』(*State of the Nation: British Theatre Since 1945*, 2007)에서 제기하듯, 오스본이 급진적 문화 대개혁의 일부였다는 것은 분명하지만, 상대적으로 그 이전 10년 동안 래티건이 쓴 희곡의 가치와 영향, 전통의 복원력은 과소평가된 듯하다. 바로 이러한 기존의 해석에 대한 의문 및 래티건의 희곡에 대한 다각도의 다시 읽기가 필요하다는 것이 본 연구의 출발점이다.

래티건은 구성이 견실한 희곡의 대가로 대중적 성공을 거둔 것으로도 유명하지만 그의 극은 19세기를 지배했던 프랑스의 외젠 스크리브(Eugene Scribe)의 ‘잘 만들어진 극’과는 차별된다. 즉 경묘한 언어 표현과 산뜻하고 흥미로운 줄거리를 기본으로 하여 기술상의 원칙에 따라 인위적으로 만들어진 통속극이 아니라 짜임새 있는 극 구성을 통해 영국 중산층 사회의 가치관과 편견, 편협을 비판적으로 묘사하면서 궁극적으로는 인간애, 인간 가치의 중요성을 역설한다는 차이점을 가진다. 장인정신을 중시하는 래티건의 연극관은 구성이 부실한 극, 유창한 화술 혹은 수사법에 의존하는 것, 명시적인 것에 의존하는 것을 지양한다. 그는 보다 현실적이고, 암시적이며, 있는 그대로 그려내려는 언어를 사용하여 복잡한 리얼리티의 감정, 기억, 이미지를 성공적으로 떠오르게 한다.¹⁾ 래티건은 당시 영국의 커다란 단면을 무대 위에 생생히 보여주었음에도 불구하고 노엘 카워드(Noël Coward)와 불가피하게 연계되면서 그의 극이 보여주는 깊이, 통찰력은 간과되었고 나아가 50년대 기성 사회의 질서와 제도, 보수적 문화 풍토의 상징으로까지 오인되었다. 래티건은 2차 대전 후 10여 년 동안 영국에서의 진지한 연극 분위기

1) 이러한 특징은 극의 마지막 대사들에서 특히 선명하게 예시된다. 일례로, 『브라운닝 버전』(*The Browning Version*, 1948)의 결말에서 주인공 크로커-해리스(Crocker-Harris)는 간결하고 일상적인 언어를 통해 자신이 겪은 실패 및 동시에 그 상황을 다룬 후에 얻은 해방감이 혼재하는 심리상태를 효과적으로 암시해준다.

와 풍조를 마련하며 널리 예찬 받았으나 그 결과 극작가로서 전성기를 누리던 시점에서 평단의 망각 속으로 좌천되었다(Innes 76). 빌링턴도 지적하듯, 심지어 영국연극이 한결음이라도 진진하려면 제거해야 할 장애물의 일부로 그가 일축된 것은 애석한 일이다. 더욱이, 그의 극 정신은 카워드와의 동맹과는 거리가 있고 오히려 오스본과 더 근접해있었기 때문에 래티건은 오스본을 선도한 극작가로 볼 수도 있다(60). 오래되었다든가 새롭다는 인식은 시간이 흐르면 그 자체의 구별이 무의미해지는 용어이다. 하지만, 래티건은 예로부터 전해 내려온 전통적이고 익숙한 희곡 기법을 채택했다라도 구세대 극의 마지막이라기보다는 오히려 새로운 극의 물결을 연 선두 극작가로 혹은 두 시대를 연결하는 역할을 한 것으로 보는 것이 보다 바람직하다.

이를 논의의 시작으로 삼아 본 연구에서는 오스본 이후 ‘성난 젊은이들’과 보조를 맞추지 않고 시류를 따르거나 대세에 가담하지 않은 탓으로 (어느 정도 부당하게) 비난받으며 비운의 작가로 영국연극계를 떠나 영화업계로 전향했던 래티건을 재평가한다. 특히 그의 희곡 중에서 가장 훌륭한 (그리고 흔히 가장 공개적으로 비방된) 극으로 남게 된 단막극 2부작 『각자의 테이블』(*Separate Tables*, 1954)의 다시 읽기에 초점을 맞춘다. 1954년 9월 22일 런던의 세인트제임스극장(St James’s Theatre)에서 피터 글렌빌(Peter Glenville)의 연출로 초연된 후 726회 공연이라는 선풍적인 기록을 세운 이 작품은 『창가 테이블』(*Table by the Window*) 그리고 『7번 테이블』(*Table Number Seven*) 두 극을 연속으로 상연한 더블 빌(double-bill)이며, 에릭 포트만(Eric Portman), 마가렛 레이트(Margaret Leighton) 같은 당대의 유명 배우들이 주연으로 출연한 것으로도 유명했다. 1956년 뉴욕으로 옮겨 공연되면서 토니(Tony)상 최고여배우상(마가렛 레이트)을 수상했고 그 외 다른 5개 부분 (최고희곡상, 최고연출상, 최고조연배우 세 명) 입상 후보로 오르기도 했다.²⁾

2) 1958년 래티건이 직접 시나리오 작성에 참여하고 새로운 장면들을 추가해 델버트 만(Delbert Mann) 감독과 이루어진 동명의 할리우드 각색 영화는 리타 헤이워드(Rita Hayworth), 버트 랭카스터(Burt Lancaster), 데보라 커(Deborah Kerr), 데

래티건은 두 극에 각각 등장하는 상당히 대조되는 남녀주인공들을 같은 배우들이 연달아 연기하도록 요구함으로써 극적 효과를 높였다. 즉 매혹적이거나 빛이 바랜 전직 모델 여주인공은 두 번째 극에서는 불품없는 노처녀로 등장하며 이기적이고 사나운 어머니의 손에 눌러 극도의 정서적 억압에 고통 받는 인물이 된다. 노동계층 출신으로 한때 정계에 몸담았지만 거친 언사와 행동으로 자신을 방어하는 남자 주인공은 두 번째 극에서는 영국사립학교 출신인 척하며 상류계급의 퇴역장교로 신분을 위조한 인물이 된다(Darlow 318). 래티건은 이 극의 형식처럼 두 개의 단막극이 나란히 공연되도록 작품을 쓰곤 했는데, 이중 플롯 혹은 다중 플롯 형태는 하나의 스토리 라인이 다른 스토리 라인을 받쳐 주거나 전후관계 맥락을 제공하도록 신중히 고안되어 구성적 완성도를 높여주었다. 그 플롯들은 사건의 결정적인 시점에서 어떠한 공통 끈에 의해 늘 단단히 하나로 합쳐지는데 이러한 방법을 통해 래티건은 등장인물의 성격묘사에 있어서의 통일성과 복잡성을 동시에 이끌어낼 수 있었다(Rusinko 17). 그의 경력에 정점을 찍은 이 극은 당시에는 그 누구도 예측하지 못했지만 래티건이 고상한 웨스트엔드 극장가에 대한 공격에 제물로 바쳐지고 희생자가 되면서 그의 성공의 절정으로 기록될 운명적 작품이 되었다.

1950년대 중반 영국에서는 기독교의 확립된 보수주의에 맞서 고지식한 과거의 형식과 기존제도에 참용성이 없는 청년문화가 급성장하면서, 이 두 세력 간의 힘의 균형에서 긴장이 커지면서 상당한 변화가 감지되었다. 영국이라는 나라 자

이빗 니븐(David Niven), 웬디 힐러(Wendy Hiller) 등의 유명 배우들이 출연했는데, 1959년 제 31회 아카데미 시상식에서 7개 부문에 후보로 올랐고 그 중 남우주연상(데이빗 니븐), 여우조연상(웬디 힐러)을 수상했다. 같은 해 골든글로브시상식에서도 남우주연상(데이빗 니븐)으로 선정되었다. 국내에서는 1960년 12월 22일 크리스마스 영화로 서울 동아극장에서 『예수의 여로, 세퍼레이트 테이블』이라는 제목으로 상영된 적이 있었다. 1970년 3월 15일 영국에서 ‘비비씨 이 달의 연극’(BBC Play of the Month) 프로그램을 통해 TV극으로 (약 93분) 방영되기도 했다. 주요 리바이벌 공연 중에는 1993년 런던의 올버리(Albery) 극장에서 피터 홀(Peter Hall) 제작으로 패트리샤 호지(Patricia Hodge)와 피터 보울즈(Peter Bowles)가 주연 배역을 연기한 공연이 있다.

체가 더욱 난폭한 격변의 장소가 되었다. 즉 1950년대 중후반의 영국은 대립 진영들의 연속으로 ‘두개의 나라’로 확연하게 나뉘져 있었고, 여기서는 사회계층보다는 연령이 훨씬 더 큰 분열 요인이었다(Billington 84). 당대 영국의 사회 문화적 변화 외에 난공불락처럼 보이던 래티건의 재능에 치명타가 된 것은 이른바 그의 ‘에드나 이모’(Aunt Edna) 논쟁이었다. 래티건은 1953년 자신의 극 모음집 두권의 첫 머리에 출판사의 강구로 서둘러 서문을 쓰면서, ‘에드나 이모’라는 가상의 연극 팬을 창조하여 평범한 시민의 대표로서의 관객인 그녀가 극장의 중추적 역할 및 취향의 최종심판자라고 주장했고 그녀의 마음에 들지 않는 것은 어느 누구도 선호하지 않을 것이라고 써 두었다.

래티건은 이 서문을 통해 상업적 성공과 인기가 자신의 극작품을 진지하게 받아들이는데 걸림사유가 되지는 않는다는 주장에 역점을 두고자 했으나(Darlow 307), 스스로 공격의 표적을 제공한 결과를 가져오고 말았다. 그럼에도 불구하고 래티건이 이러한 혹평 보다는 훨씬 더 무한히 가치가 있음을 입증한 작품이 바로 다음해 초연된 『각자의 테이블』이다. 래티건이 그의 극 전반을 통해 정서적으로 억압된 영국 중산층을 다루었지만 이들의 가치를 옹호한 것이 아니라 오히려 그 이면의 모순과 허점을 드러내주면서 간접적 사회 비평을 제공했다는 것은 아이러니라고 할 수 있다. 그는 감정을 억압하고 숨기는 경향을 영국인의 결함이라고 개탄했는데 바로 그로 인해 말과 생각이 갈등을 보이는 소외된 인물들을 등장시켜 최고의 극적 효과를 거두는 역설적 기법을 사용한다. 그의 극에서 당시 영국의 양극화 현상이 어떻게 재현되는지, 유동적으로 변하는 대중 가치관을 포함한 영국 사회의 횡단면을 어떤 식으로 미묘하게 창조하는지, 이를 통해 표류하는 주인공들에 대한 공감대를 어떻게 형성하고 있는지 평가해 보는 작업은 연극과 사회의 상호작용을 조명하는 측면에서도 의미 있다. 아울러 이 극의 초연을 둘러싼 컨텍스트를 조명하고 어떠한 사회 문화적 상황과 맞물려 그의 극이 수용되었는지 검토한다. 이를 위해 래티건에게 역효과를 가져온 불멸의 인물 ‘에드나 이모’의 영향, 그의 연극 감각, 아울러 작품 이해에 중요한 열쇠를 제공하는 그의 개인적 삶에 대해 우선 짚어볼 필요가 있다.

II. 래티건의 관객중심 연극 감각, 그의 삶과 극의 파토스

에드나 이모는 관객 다수의 일부로 연극은 그들을 위해 존재하며 항상 그 래왔다. 식자층의 연극은, 그와 같은 것이 있다면, 오직 소수의 관객만을 위해 존재할 것이고, 이는 관객이 조금 뿐이라는 것의 완곡어법이고, 이는 . . . 공연이 아닌 읽기용 희곡이라야 했다는 것의 완곡어법이며, 이는 곧 공연 실패작에 대한 완곡어법이다.

Aunt Edna is a part of a majority of audience for which true theatre exists, and has always existed; while highbrow theatre, if there were such a thing, would exist only for a minority audience, which is a euphemism for a small audience, which is a euphemism for . . . a play that should have been read and not acted, which is a euphemism for a flop. (Rattigan, *Collected Plays* 3 xxv)

그가 40대 초반의 나이에 아이러니가 섞인 농담조로 썼던 보수적 서문은 파멸을 초래하는 반발을 야기했다. 특히 그를 대중의 취향에 영합하는 종북에 불과하다고 단정했던 비평가들에게는 상당히 편리한 공격 무기가 되었다. 이 서문에서 래티건은 작가 혹은 연출자 중심의 연극이 아닌 관객 중심의 연극을 역설하고자 했다. 그는 전통을 중시한 집안에서 성장했고 가족들은 그가 부친의 발자취를 따라 직업 외교관이 되어 특권층의 삶을 누릴 것을 바랐다. 그러나 그는 11살 소년시절부터 연극에 매료되어 “확고부동한 연극애호가 로써 유명 극작가가 되기를 꿈꾸었다(Rattigan, *Collected Plays* 2 xv). 그 후 장학생으로 해로우(Harrow) 스쿨을 다닐 때 그리고 옥스퍼드대학 트리니티 칼리지(Trinity College)에서 역사를 공부하던 학부생 시절에 연기도 해보고, 교내 신문의 연극평론기사 작성, 극 습작을 통해 극작에 대한 재능과 열망을 드러냈다. 어린 시절부터 연극이라면 모두 보러 다녔던 래티건은 자신의 극도 스스로가 관람한다고 여기며 써나갔다. 극작 과정에서도 항상 의식적으로 스스로를 관객의 일부로 가정하고 작가인 자신이 불러일으킨 감정에 스스로 관객의 일원으로 참여하곤 했다. 이를 설명하고자 그는 자신의 극을 관람하는 한 관객을 상상하며 중년기의 중산층 미혼 여성, 사람이

좋고 점잖고, 남아도는 시간을 잘 보내는데 도움 되는 금전적 여유도 있는, 어떤 면에서는 래티건 자신의 모습을 투영한 ‘에드나 이모’를 소개했었고, 10여년 후 1964년 출판된 세 번째 극모음집 서문에는 이를 해명하는 듯 약간 달라진 ‘에드나 이모’에 대해 묘사했다.³⁾

극작가는 오로지 에드나 이모의 **감정**을 고조시키기를 바랄 수 있는데, 확실한 건 그녀가 극장에 올 때 그것만은 지니고 있기 때문이다. 하지만 그녀의 지성을 자극하기를 바랄 수는 없는데, 왜냐하면 그럴 가능성은 없지만, 그녀가 조금이라도 지성을 가지고 있다면 방에 두고 왔거나, 버스에 두고 내렸거나, 아니면 극장 휴대품보관소에 맡기고 왔을 것이 거의 확실하기 때문이다. . . . 웃음, 눈물, 감정의 자극. 그녀가 바라는 것은 이것이 전부다. 그녀는 선전에 지루해하고, 소외현상을 당하는 것에 몹시 화를 내며, 플래카드가 내려와 그녀에게 다음에 어떤 일이 일어날지 말해주는 것을 싫어하며, 무대 위에 아무 일도 벌어지지 않은 채 철학적 이야기들만 많은 것을 싫어하고, 시는 극적일 때만 즐기고 뛰어난 산문은 거기에 따르는 액션이 있을 때만 즐긴다. . . . 그녀는 늘 변치 않고 만고불변한 불후의 인물이다. 언제나 그녀는 연극에 대한 영원한 사랑만을 극장에 가지고 온다.

It's only Aunt Edna's *emotions* that a playwright can hope to excite, because we know for sure that she does bring those to the theatre. But we can't hope to excite her intellect, because, if she has one at all, which is unlikely, she will almost certainly have left it behind in her rooms, or forgotten it on the bus, or checked it in at the theatre cloakroom . . . Laughter, tears, excitement. That is all she demands. She is bored by propaganda, enraged at being 'alienated', loathes placards coming down and telling her what is going to happen next, hates a lot of philosophical talk on the stage with nothing happening at all, enjoys poetry only when it is dramatic and fine prose only when there is action to go with it . . . She is unchanging and unchangeable, immortal and everlasting, and all she ever brings to

3) ‘에드나 이모’가 야기한 낭패와 부정적 여파에 대해 래티건 비평서들도 상세히 다루고 있다(Rusinko 22-24; Young 122-29; Wansell 243-61; Darlow 307-24).

the theatre is her undying love for it. (Rattigan, *Collected Plays 3* xxvii)

요컨대, 래티건의 주장은 소설가, 화가, 작곡가는 ‘에드나 이모’의 요구를 고려하지 않고도 생존할 수 있지만 극작가는 그렇지 못하다는 점이었다. 희곡은 관객 앞에서 공연되어야 하고 그 전까지 희곡은 다만 앓을 곳을 찾는 아이디어에 불과하며 따라서 희곡은 ‘에드나 이모’와 그녀의 지인들이 감상을 즐기는 형식에 잘 맞아야 한다는 것이었다. 래티건의 정교한 극적 기교와 연극 감각은 ‘에드나 이모’에게 귀염 받게 하고 때로는 비평가들조차도 받아들인 자질이었지만 여기서 그가 범한 결정적인 실수는 당시 연극계에 영향력이 컸던 조지 버나드 쇼(George Bernard Shaw)의 사상극, 플래카드를 이용한 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)의 선전극, 플롯이 없지만 철학적 대사로 가득한 사무엘 베케트(Samuel Beckett)의 드라마 등을 간과하고 자신이 생각하는 정전이 보편적 법칙이라고 다소 성급하게 제안한 것이었다.⁴⁾ 이는 래티건의 상류층 성장배경과 어릴 적부터 보고 자라며 익숙해진 연극 장르의 영향도 크겠지만 그의 착각은 『각자의 테이블』이 2년 동안의 런던 장기공연을 끝낼 무렵 『성난 얼굴로 돌아보라』가 초연되고 이후 많은 인기와 주목을 얻자 분명해졌다.

1964년 서문에서 밝힌 새로운 ‘에드나 이모’는 해롤드 핀터(Harold Pinter), 베케트, 외젠 이오네스코(Eugene Ionesco)의 극도 감정을 자극할 때에는 즐긴다고 인정하기도 했지만, 후에 래티건은 거의 자멸행위나 다름없는 ‘에드나 이모’를 만들어낸 것 자체를 때늦게 후회했다. 래티건은 조롱 투의 어조로 재미있는 한 인물을 만들어냈다고 생각했고, 그를 비판적 시각으로 바라보던 평자들이 그녀를 그렇게 심각하게 받아들인다고는 전혀 생각하지 못했다. 어쩌면 래티건이 ‘에드나 이모’를 취급한 것에 대해 사교적인 자리에서 예의상 나누는 가벼운 한담의 일부

4) 베케트에 관한 최근 연구 자료로는 노애경 교수의 「A Cultural Geography of “the Sweet Old Style : Samuel Beckett’s *Happy Days*」(『현대영미드라마』 Vol.26 No.1 (2013), pp. 293-312), 박일형 교수의 베케트의 사이 공간(『현대영미드라마』 Vol.27 No.1 (2014), pp. 71-92) 참고.

로 혹은 연극 종료 후 막 앞에서의 인사말 정도로 묵살해 버릴 수도 있었겠지만 어쨌거나 이것은 『펀치』(*Punch*)지에 실렸었다면 오히려 문제가 덜 되었을지도 모르겠다(Young 129). 당시 해미시 해밀턴(Hamish Hamilton) 출판사에서 래티건의 편집인이었던 로저 마첼(Roger Machell)도 “그것이 그를 치는 채찍으로 사용되리라고는 결코 잠시도 생각하지 않았다. 이후 줄곧 나를 자책했다 (O'Connor 176)라고 씩씩하게 회고하며 ‘에드나 이모’가 래티건의 명성에 잠재적인 위해가 되리라고 짐작하지 못했음을 밝혔다.

이후 20년간 새로운 극작가들의 흐름이 영국 무대를 지배하던 기간 내내 래티건이 ‘에드나 이모’의 낭패를 극복하면서 한 가지 고수한 입장은 그의 서문에 서 밝혔듯이 좋은 스토리를 써서 일반 대중의 마음을 사로잡으면서 (감동해서 눈물과 웃음이 나도록 하는) 즐거움을 주는 연극을 추구한 것이다. 그러나 말년에 이르러서야 래티건은 자신의 등장인물들을 깊숙이 에워싼 복합적인 문제들과 그러한 고뇌를 그들이 어떻게 다루는지에 대해 이야기하기 시작했다. 일례로 1968년 연극 검열법이 폐지되기 전까지는 동성애 문제를 다룰 수 있는 자유는 공식적으로 존재하지 않았다. 그러나 몇몇 극들에서 이를 가장하여 표현했던 래티건은 1963년의 『남자와 소년』(*Man and Boy*)에서 이 소재를 공개적으로 다루었다. 그렇더라도 그의 드라마가 역점을 두는 것은 이 문제 자체가 아니라 사람들이 그러한 문제들을 눈물, 웃음, 그리고 고뇌를 통해 직면하고 견뎌나간 것이었다. 관객들은 이와 같은 본질적으로 용기 있는 등장인물들이 문제를 다루어 가는 것을 바라보며 동정심을 느꼈다. 래티건은 이러한 경험들을 극화함으로써 2차 대전 전후 및 전쟁 동안의 변화하는 시대와 태도를 연대순으로 기록했다. 더욱이 20년간 지속된 혁신의 물결이 모두 수용되어 가라앉고 그야말로 기성 연극으로 자리를 잡은 후인 1970년대에 래티건은 평단의 찬사를 받으며 다시 큰 승리를 거두게 되었고 그의 극은 청바지를 입은 새로운 세대의 관객들과 젊은 비평가들을 감동시켰다. 이는 스스로의 연극 감각을 침해함이 없이 무엇보다도 관객의 갈망을 존중했던 래티건에 대한 재평가를 가능케 했다(Rusinko 23-24).

래티건의 마지막 극이 초연되고 2년이 지난 1979년 톰 스토포드(Tom

Stoppard)는 뉴욕타임즈(*New York Times*)의 멜 거소우(Mel Gussow)와의 한 인터뷰에서 “나는 테렌스 래티건 극을 쓰지는 않지만 로버트 윌슨(Robert Wilson) 보다는 래티건과 더 많은 공통점을 갖고 있다고 생각해요. 우리는 긴밀히 결합된 이야기를 잘 써나가는 작가(coherent tellers of tales)가 되려고 시도하죠 (Gussow 37)라고 언급했다. 1956년 이후 영국의 연극시대에 왕성한 활동을 시작한 극작가 스토파드가 이렇게 진술한 것은 흥미롭다. 왜냐하면 사상희극을 추구하면서 화려한 언어 폭죽놀이로 특히 주목받은 그의 극 대사들은 래티건의 간결하고 일상적인 대사와는 거의 정 반대이기 때문이다. 언어 사용에 있어서의 그들의 두드러진 차이에도 불구하고, 스토파드가 말한 내러티브 전통은 래티건의 것이며, 스토파드는 마치 그 전통의 유대를 강조하듯 래티건에 대한 존경의 입장을 표하고 있다(Rusinko 139).⁵⁾

래티건의 스토리텔링 극은 20대 초반 옥스퍼드 재학시절 대학생활을 소재로 하여 쓴 극이자 그의 첫 공연작품으로 기록된 『첫 번째 에피소드』(*First Episode*, 1934)로 거슬러 올라간다. 한편 상업적 대성공을 거둔 첫 작품인 『프랑스어 입문』(*French Without Tears*, 1936)은 장차 외교관이 될 젊은이들이 프랑스 리비에라(French Riviera) 휴양지에 위치한 불어 강사의 주택에서 프랑스어를 배우는 과정에 벌어지는 일들을 다룬 재기 넘치는 로맨틱 코미디였다. 활기 넘치고 근심 걱정 없이 프랑스어를 배우던 이러한 등장인물들의 존재와는 대조적으로 이후 2차 대전을 전후한 시점부터 래티건의 극은 당시의 암울한 시대적 풍조 및 자신의 삶

5) 래티건은 주로 극의 주제를 인물들로부터 이끌어내고 “인물들이 흥미롭고 그들의 성격이 빛과 그림자로 다채롭고 감정을 자극하는 구석을 보여준다면 드라마에서 그들을 탐구하는 것이 모험이 된다”고 강조하면서 자신이 원하는 배역이 정해지면 “나는 그들이 처한 상황을 마음속에 그려보는데, 어떤 때는 낯선, 불쾌한 환경에 또 어떤 때는 익숙하고 별 특징 없는 상황에 있도록 상상해본다 (Hyams 20)고 말했다. 래티건이 극 구성에 있어 인물에 수위를 두었다면 스토파드는 관념적 사고에 관심 있었는데, 스토파드와 이후 영국연극사에 대해서는 본 논자의 「스토파드 초기 극의 역사적 맥락 분석: 60년대 70년대 영국 연극 동향과 비교하여」(『현대영미 드라마』 Vol.25 No.3 (2012), pp. 81-113) 논문 자료 참고.

의 상황을 생생하게 반영해준다. 말년에 골암(bone cancer)으로 투병하며 죽음을 앞둔 시기에 그의 마지막 극작품인 『유명한 소송 사건』(*Cause Célèbre*, 1977)이 공연될 무렵까지 래티건은 24편의 무대극과 30여 편의 영화대본, 라디오 극, 텔레비전 극 각본을 썼다. 40여 년간의 작가 생활 중 오로지 극작에만 전념했던 그에게 연극은 곧 삶이었다.

마이클 달로우(Michael Darlow)는 비평서 『테렌스 래티건과 작품세계』(*Terence Rattigan: The Man and His Work*, 2010)에서 래티건의 삶과 이것이 작품에 가지적으로 반영된 것 사이에 특별한 연관성이 있을 뿐만 아니라 그의 삶에 대한 이해, 그 중에서도 특히 숨겨졌던 부분들에 대한 이해를 통해 그의 극의 진가를 더욱 식별할 수 있다고 밝히고 있다(13). 수잔 루싱코(Susan Rusinko)도 명시하듯, 어떤 면에서는 그의 삶에 드러나는 깊은 양면성들 자체가 극적 긴장과 갈등의 본질을 이룬다. 동성애를 불법으로 취급하던 사회에 사는 동성애자였던 점, 아버지의 뜻에 반대하여 직업을 선택한 아들이었던 점, 20세기 초엽 에드워드인 시대의 목가적 전통을 물려받았으나 당시 세계는 점점 더 전통적 가치와 진리가 결여되어 갔다는 점, 엄격히 체계화된 사회 태도의 전통 앞에서 개인의 중요성을 역설한 점, 깊은 정서적 육체적 욕구가 있었지만 기존의 정형화된 행동 양식이 이를 좌절시킨다는 점, 자신이 너무도 사랑한 국가를 떠나 절세를 위해 망명자가 된 점, 런던 무대로부터 수년간 예술적인 추방생활을 했고 이에 대해 나중에 후회의 아픔을 가졌던 점 등이 있다(13).

피터 홀(Peter Hall)은 래티건이 극화한 억압된 정서를 간파하며 이를 그의 배경과 연관지어볼 때 어찌면 불가피한 선택이었을 것이라고 역설한다. 동성애의 비밀유지와 협박이 이루어지던 시기에 자신의 감정적인 삶을 작품에서 제시할 때 마치 자신이 여성인 것처럼 가장했던 동성애 극작가라면 누구라도 상당히 심한 장애를 겪었을 것이라고 설명한다.

가장 성공한 작가는 테네시 윌리엄스였는데 그도 그럴 것이 그는 처음부터 끝까지 여성이었다. 내가 보기에 래티건의 문제는 그가 솔직할 수 있는 기

회가 있었다라도, 전적으로 억압된 그의 상류층 출신배경, 어려움에 부딪치거나 궁지에 몰려도 내색하지 않고 의연해야 하는 해로우 출신의 불굴의 정신 등으로 그렇게 하는 것은 불가능했을 것이다. 자신을 기만하고 규제하는 것은 그러한 유형의 영국남성의 내심에 자리 잡고 있다. 어쩌면 이성애자인 나의 내심에도 그것이 자리 잡고 있겠다.

Tennessee Williams was the most successful, but then he was a woman right through. I think the problem with Rattigan was that even if he had the opportunity for frankness, his whole repressed class background, the stiff upper lip of Harrow, would have made it impossible for him. Deception and restraint are at the heart of that kind of Englishman. I suppose it's at the heart of me, heterosexual as I am. (O'Connor 174 재인용)

래티건의 동성애는 지인들에게는 비밀이 아니었다. 그는 이를 숨기지도 과시하지도 않았고 평생 동안 동성애, 이성애의 양쪽 세계에서 지속성이 있는 사회적 양식을 따르며 유지했다. 그러나 작품에서는, 예를 들어 『깊고 푸른 바다』(*The Deep Blue Sea*, 1952)에서 동성애 남자를 여성으로 바꾸고, 혹은 『각자의 테이블』에서 남자 주인공이 남성이 아닌 여성을 집적거리는 사람으로 극화해야 했다. 그러나 이러한 가장은 회피가 아니었다. 왜냐하면 그는 성적인 센세이셔널리즘을 이용하는 것 보다 등장인물들이 개인적인 감정에 솔직하고 자기모순이 없이 진실 되게 몰두하는 측면을 극화하는데 더 관심을 두었기 때문이다. 1950년대는 2차 대전 이후의 경제적 개인적 재건의 가능성을 굳히던 강화의 시기로 래티건의 위장된 걸모습 이면에는 겉으로 드러나지 않는 치열한 개인적 고뇌와 감정적 긴장이 자리 잡고 있었다. 『각자의 테이블』에 등장하는 주인공들은 사회가 부여한 개인적인 자존감을 조금이라도 유지하고자 고투했다. 바로 이와 동일한 좌절감이 오스본의 극에서 맹렬히 터뜨려 지게 되고 핀터의 극에서는 불청객들로부터 아주 세심하게 지켜진다(Rusinko 8).

1977년 래티건의 죽음은 아방가르드 예술가 및 전통주의자들, 엘리트 연극관객과 평범한 연극 팬들로부터 그의 진가에 대한 표현이 쏟아져 나오는 도화선이

되었다. 그 헌사들의 내용은 흠잡을 데 없이 완벽한 영국인으로써의 래티건에 관한 모든 것, 그리고 그의 세심하고, 관대하며, 온화하고 따뜻하면서도 유머러스한 인간미에 대한 것이었다. 어떤 헌사들은 래티건 극의 본질과 스타일을 정확히 포착하고 있는데, 그 중 안토니 커티스(Anthony Curtis)의 주장은 설득력 있다.

테리가 그랬듯이, 그의 극도 겉보기와 같지는 않다. 완벽한 예의범절, 흠잡을 데 없이 완벽한 정장차림, 해로우와 옥스퍼드 학벌 및 영국 공군 경력으로, 그는 관습을 따르는 영국 상류계급 남성 특유의 완전무결한 전형인 듯 보였고 그의 작품들도 잘 만들어진 극의 완벽한 표본인 듯 보였다. 실제로 그는 조금도 관습을 따르지 않았고 해롤드 니콜슨의 세계보다는 조 오튼의 세계에 더 공감했다 (래티건은 오튼의 첫 극작품을 지원했다). 래티건의 내면에는 프루스트를 연상케 하는 심오한 양가감정이 있었고 이는 틀여다볼 필요가 있다.

Like Terry himself, his plays are not what they seem. With his perfect manners and impeccable dress, his background of Harrow, Oxford, and the RAF, he appeared to be a complete model of the conforming upper-class Englishman just as his works appear to be perfect specimens of the well-made play. In reality he was not in the least conforming and related more to the world of Joe Orton (whose first play he backed) than that of Sir Harold Nicolson. There was a deeply Proustian ambivalence at the heart of him that needs, as they say, to be gone into. (Curtis, "Professional" 23)

커티스는 이보다 앞선 1976년 래티건에 관한 BBC 3 라디오 프로그램을 진행하면서 당시 주요한 젊은 극작가 데이비드 러드킨(David Rudkin)이 래티건에 대해 분석하는 서한을 인용한 바 있었다.

그의 극에는 깊은 개인적인, 분명히 성적인 교뇌가 탐지되며 래티건은 이를 어떻게 하든 표출하면서 동시에 숨기고 있다 . . . 이를 밀폐하기보다는 상당히 명료하게 표현함으로써 사람들에게 직접적으로 말하되 자신은 여전히 드러내지 않는다 . . . 래티건은 그의 이미지가 풍기는 상업적인, 못마

땅한 극작가가 전혀 아니라 독특하게 뇌리를 떠나지 않는 애매모호한 극작가이고, 그 실존적 적막함과 설명할 수 없는 육체적 고통의 여운이 나에게 분명히 말하는 바가 있다.

I detect in his plays a deep personal, surely sexual pain, which he manages at the same time to express and disguise . . . Not to batten it down but to invest it with some expressive clarity that speaks immediately to people, yet keeps himself hidden . . . I think Rattigan is not at all the commercial middlebrow dramatist his image suggests but someone peculiarly haunting and oblique who certainly speaks to me with resonance of existential bleakness and irresolvable carnal solitude. (Curtis, *Rattigan's Theatre*; Darlow 13 재인용)

이 방송을 들은 래티건은 “물론 그렇고말고요 . . . 그래도 내 속치마가 그 정도까지 보일 거라는 생각 미처 못 했군요 (Curtis, “Professional 23)라며 러드킨의 말이 맞음을 확인해주었다. 래티건의 이와 같은 극 미학이 가장 잘 드러난 작품 중의 하나가 바로 『각자의 테이블』이므로 러드킨의 통찰력 있는 견해는 다음에 이어질 극 분석에 상당히 정확한 뒷받침을 마련해준다. 이 극의 시간적 배경은 1950년대임에도 불구하고 억압된 정서로 고뇌하는 인물들과 사회적 편견, 이를 극복하는 인간애의 윤리는 반세기가 지난 오늘날에 다시 읽어도 여전히 큰 반향을 불러일으키기 때문이다.

III. 전후 영국사회의 극화

— 남녀성대결, 사회적 소외, 사회적 관용에의 항변

『각자의 테이블』은 영국 남서부 도셋(Dorset) 지역의 바닷가 휴양도시 본머스(Bournemouth)에 위치한 보레가드 프라이빗 호텔(Beauregard Private Hotel)을 배경으로 이 장기투숙호텔의 거주자들 간에 벌어지는 사건들로 구성된다. 극은 호텔내의 완전히 공개된 공간이자 일상적인 식사시간을 보내는 다이닝 룸과 커피

를 마시는 라운지에서 전개된다. 극 초반부의 무대지시는 식당내의 각 테이블 위에 뚜렷하게 보이는 “약병, 좋아하는 피클 병 그리고 기타 개별적 개인 물품들 (79)과 같은 잡다한 물건 등을 통해 대부분이 장기 투숙객임을 추측하게 하며 특히 이 호텔에 특정한 유형의 고객들, 즉 장년층, 퇴직 연령, 일정한 곳을 정하여 살며 이동하는 사람들이 투숙할 것이란 추측도 들게 한다. 이는 등장인물들이 서로 이야기를 나누기 시작하면서부터 더욱 확실하게 드러난다. 남의 기분에 신경 쓰지 않고 노골적으로 말하는 65세의 경마 도박꾼 노처녀 미스 미첨(Miss Meacham)은 악몽에 자주 시달리고 있다. 악의적이고 고압적인 65세 레일턴-벨 부인(Mrs Railton-Bell)은 이 호텔의 연장자 중의 한 명으로 형편이 어려워진 상황에서 생활하고 있다. 레일턴-벨 부인과 (두 번째 극이 되어야 등장하는) 정서적으로 억압된 그녀의 딸 시빌(Sybil)의 관계는 래티건과 자신의 어머니와의 관계를 증폭시킨 것이기도 하다(Darlow 311). 시빌은 어머니의 구속과 속박 하에 30대의 나이에도 불구하고 자립하지 못하며 사적으로든 공적으로든 다른 사람들과 인맥을 형성하지 못하는 연약한 인물로 등장한다. 이 장기투숙객들 중 일부는 이곳에 너무 오래 살다보니, 호텔 직원들에게조차도 무관심의 대상이다. 예를 들어 고도 같은(Godot-like) 예전의 제자가 자신을 방문하기를 기다리고 있는 70대 퇴직 고전교사로 틀에 박힌 도덕주의에 고착된 인물인 파울러 씨(Mr Fowler)가 그러하다. 식사를 서빙 하는 종업원 마벨(Mabel)은 파울러 씨가 저녁식사 메뉴로 원했던 굴라시 스투요리가 주방에서 바닥났다고 하지만, 새로 도착한 손님 앤 생크랜드(Anne Shankland)에게는 제공한다. 이에 대응하여 파울러 씨는 화난 얼굴로 마벨을 노려보기만 할 뿐 소란을 피우지 않기로 한다(83). 투숙객중 새로 온 지 얼마 안 되고 가장 젊은 학생연인인 의과대학생 찰스 스트래튼(Charles Stratton)과 다른 여성인물들과 달리 유일하게 바지를 입은 진 테너(Jean Tanner)의 자유분방한 태도는 다른 연장자들의 공손한 태도 및 식사 때마다 옷을 갈아입는 것과는 대조를 이루며 세대 간의 뚜렷한 차이를 보여준다.

이어지는 일련의 사소한 대화와 행동 등을 통해 래티건은 영국 사회의 한 특정 집단의 모습을 스케치해주는데, 그들은 스스로 내리막에 있다고 느끼며, 과거

의 영광과 신분을 회고하고, 자신들이 점점 더 세상과 무관해진다는 사실을 받아들이기 어려워하는 특정집단이다. 첫 번째 단막극 『창가 테이블』에서 이러한 실상을 효과적으로 보여주는 한 대화에서 60대 초반의 미망인으로 공무원 남편의 연금으로 생활하여 상대적으로 빈곤하지만 온화한 성격의 레이디 매더슨(Lady Matheson)은 좌익 저널리스트인 존 말콤(John Malcolm)과의 정치논쟁에 참여하지만, 이러한 열띤 논쟁은 곧 그날 벌어진 그날 사는 사소한 재정적 지불능력에 대한 일상적인 이야기로 옮겨간다(99). 이 극이 우리에게 동정심을 느끼도록 하는 대상은 예상치 않게 몰락하고 있는 계층만은 아니다. 존 역시 1945년에 노동당 의원(Labour MP)으로 선출되었으나 “1946년 경찰관을 폭행한 점, 만취해 난동을 부린 점, 아내에게 중대한 신체적 손상을 가한 점 등의 세 가지 죄목으로 (104) 유죄판결을 받아 수감된 적이 있고 석방된 후 현재는 형편이 어려워진 상황이다. 그리고 그를 찾기 위해 이 호텔에 도착한 그의 전처 앤은 과거에 모델이었고 존과 헤어진 후 그 다음 결혼 역시 실패했다. 이 호텔 공간에서 매일을 보내는 거주자 대부분은 각자의 소일거리와 기분전환을 통해 외로움을 감춤을 알 수 있는데 예를 들어 존의 경우는 알코올에 의지하며, 앤은 수면제 없이는 잠을 잘 수 없음을 알 수 있다.

첫 번째 극에 비어있는 창가 테이블이 존의 자리라면 두 번째 극의 7번 테이블은 폴락 소령(Major Pollock)을 위해 준비되어 있다. ‘소령’은 래티건의 아버지 프랭크(Frank)의 별명이기도 한데(Wansell 264), 극에 등장하는 50대 중반의 ‘가짜’(bogus) 퇴역 장교 폴락의 경우, 그의 사소한 성적 위법행위가 지역 주간지에 보도되고 법정 출두를 하게 되는 것이 『7번 테이블』의 플롯을 제공하는데, 그도 마찬가지로 이 세계에서 자신의 위치에 대해 불확실하게 느끼며, 자신의 열등한 사회적 지위를 보충하려고 과거를 대안적으로 날조할 정도에 이른다. 커티스가 비유하듯, 래티건은 마치 작은 관현악단을 이끄는 작곡가가 자신의 구령에 따라 모든 악기로부터 반복되거나 대비를 이루는 악보를 이끌어내려고 결심한 것처럼 주요 인물들뿐만 아니라 다른 주변 인물들에게서도 남모르는 슬픔과 고민, 부적응감, 폭로의 두려움과 같은 주제를 악보로 그려낸다. 극을 통해 감정을 자극하는

큰 이중주로 주인공들의 비밀을 드러낸다면 그 밖의 인물들 사이에도 예리하게 연결되는 악절들을 그려 넣음으로써 각자가 가진 남이 모르는 비밀을 드러낸다 (Curtis, "Introduction xiii).

래티건은 어머니 베라(Vera)가 거주한 런던 사우스 켄싱턴(South Kensington)의 스탠호프 코트(Stanhope Court) 노인호텔을 자주 방문하면서 그 곳 사람들의 모습에서 엿보이는 외로운 삶을 상상하면서 이 극을 구상하게 되었다. 그곳 호텔 투숙객들이 제각기 모여 다른 투숙객들의 사생활에 대하여 소문이나 험담을 주고 받는 모습을 매주 지켜보는 과정에서 극적 영감을 얻은 래티건은 자신의 가상의 호텔에서 발전시킬 인물들을 스케치하기 시작했다(Darlow 311; Wansell 262).

래티건의 극 배경 설정에는 많은 것이 내포되어있다. 호텔을 배경으로 하는 틀을 통해 그는 다양한 인물들을 자유롭게 집합시킬 수 있었는데, 대부분 경제적 곤궁과 인습적인 영국식 태도들을 보인다는 공통점으로 엮여있다. 각 극에 등장하는 두 명의 남녀주인공, 즉 존과 앤, 폴락과 시빌은 본성이 완전히 상반되는 데도 불구하고 외로움을 공유하기 때문에 서로 어울리게 된다. 그들은 보레가드 호텔에 사는 다른 보통의 거주자들과 달리 두드러지며, 래티건은 그들을 첫 번째 극에서 두 번째 극으로 이어지게 한다. 두 극 모두에서 탁월한 사리분별과 세심한 감성을 보여주는 여지배인 미스 쿠퍼(Miss Cooper)의 영향은 상당히 주목할 만한데, 그녀는 호텔에 묵고 있는 손님들의 기분이나 기백들만큼 자기 자신의 연애사건을 떠올리며 마음이 흔들리기도 하지만 두 주인공들 사이에서, 또한 두 주인공들과 다른 등장인물들 사이에서 중재자 역할을 한다. 특히 이 극은 강한 환멸감을 느끼는 하류계층의 성년 지미 포터(Jimmy Porter)가 영국무대를 흔들기 단 2년 전인 1954년의 영국 중산층의 삶을 우의적으로 보여준다는 면에서 흥미롭다(Rusinko 87). 래티건이 즐겨 쓰는 구성 장치인 큰 호텔 배경은 의지할 곳 없고 사회로부터 버림받은 다양한 사람들 간의 외로움의 상태를 그려내는데 효과적으로 사용된다. 그들은 나름대로 이 외로움과 고통을 다루는 법을 각자 알고 있다. 래티건은 호텔이라는 틀 안에서 그리고 다양한 관점에서 영국 중산층 사회의 여러 단편들을 대비하는 기회를 제공하며, 이들은 현실성 있으면서 극적으로도

만족스러운 전체로 통합된다. 특히 이 극의 공간은 정서적인 억압 및 성적인 일탈행동에 대해 영국인들이 부적절하게 생각하기 때문에 이를 쉽게 용납할 수 없다는 두 가지 관심 주제를 탐구하는데 완벽한 배경을 제공했다(Wansell 264).

이 극의 첫 파트인 『창가 테이블』은 노동계급 출신의 반항적인 주인공 존이 상류계급 출신의 전처 앤과 8년 만에 직면한 후, 자신이 과거에 느꼈던 욕구가 다시 강하게 일어남을 보여주면서 사회계층 차이의 끝림을 극화한다. 이 소재는 래티건이 동성애 경험을 통해 파악하고 있었고 이 극에서 남다른 활력으로 솔직하게 다룬다. 래티건은 성과 폭력을 분명하게 결부시켜 “적의 약점을 항상 노리는 전쟁의 원리 (109)에 빗대어 결혼을 “일종의 전쟁 (109)이라고 묘사하면서, 주인공 존이 앤과의 정신적 친밀감을 동반하는 강한 애증감과 호텔 여 지배인과 차별한 동지에 사이에서 망설임을 보여준다. 빌링턴의 지적처럼, 이러한 개념은 스트린드베리(August Strindberg)에게서 비롯되었고 이후 오스본에 의해 발전되게 된다(68). 존이 자신의 노동자 계층 배경을 강조하는 것, 고통 받고 희생된 어머니들을 그가 신성화하는 것(106), 앤에게 가하는 혹평 및 그녀를 바닥에 내동댕이치는 난폭함(114-15)은 모두 오스본의 지미 포터가 되풀이하게 된다. 지미의 아내 앨리슨(Alison)처럼 앤은 자신보다 신분이 낮은 남성인 존과 결혼했고, 존은 지미가 그러했듯이 자신의 계층을 벗어나 결혼한 것에 대해 그녀를 공격한다(108). 절실하게 소통을 필요로 한다는 점에서도 유사한 짐은 지미처럼 표현의 수단으로 고향, 과장, 신랄한 비난을 사용한다. 그들은 혹평과 독설을 사용하여 자신의 위치를 부풀리고 세상이 그들에게 거부한 위상을 스스로에게 부여한다. 어떤 면에서 이 극에 등장하는 존과 앤, 그리고 폴락은 사적 자아와 공적 자아의 부조화로 소외감을 느끼고 표류한다. 그들이 구축한 방어진 또한 더 넓은 바깥세계를 저지할 만큼 결코 강하지 못하다.

중년에 접어들었고 때때로 난폭한 알코올 중독자인 존은 자신이 추구하는 이상과 행동 사이에 거리가 있음을 스스로도 깨닫고 있는 것으로 제시된다. 그는 호텔의 다른 투숙객들에게 전후 영국의 노동당이 초래한 ‘혁명’에 대해 이야기할지 모르지만 앤과의 대화에서는 자신을 “한물간 사람, 나이든 여성 투숙객들에게

는 공포 (104)라고 일축한다. 존의 상대로 필적하는 앤은 그의 통렬한 비난을 들은 후 침착하고 비판적 반응을 보인다(108). 존은 한때 옥스퍼드 재학시절 좌파성향을 보였던 래티건의 모습을 일면 드러내 준다. 일례로 존은 카토(Cato)라는 가명으로 『뉴 아웃룩』(*New Outlook*)지에 기고하는데 이는 당대 영국의 사회주의 정치 문화 주간지인 『뉴 스테이츠맨』(*New Statesman*)을 떠올리게 한다. 래티건은 1950년 『뉴 스테이츠맨』에 다수의 서한을 보내면서 사상극을 비판하는 일련의 서간체 논쟁을 개시한 바 있었고 그로 인해 반격을 받기도 했었다.⁶⁾ 이와 대비해서 존의 전처인 앤은 래티건의 연인이었던 마이클 프랭클린(Michael Franklin)의 모습을 반영한다. 프랭클린의 발끈한 성질과 기만 욕구, 그의 나르시시즘, 상습적인 거짓말 등은 모두 앤의 성격에 표면화된다. 그러나 앤은 프랭클린 외에도 래티건의 지인으로 모델이었던 진 도네이(Jean Dawnay)에 바탕을 두고 있기도 하다. 그녀는 래티건의 주택인 리틀코트(Little Court)에서 정기적으로 열린 주말파티들에서 안주인 노릇을 자주 했었다. 한번은 도네이가 남자친구와 했던 다툼에 대해, 특히 그 다툼이 너무 폭력적이 되는 바람에 경찰을 불러야 했었던 사건을 래티건에게 이야기 한 적이 있었는데, 이는 극중의 존이 과거에 아내를 난폭하게 다룬 행동에 소재를 제공했다. 이 극의 초고를 읽으면서 도네이는 상당히 동요되었고 자신이 드러날 일말의 가능성조차 숨기기 위해 극중 세부사항을 바꿀 것을 래티건에게 간청했다(Wansell 266). 그는 똑 같이 그런 인물은 전혀 없다고 결론지었지만, 그럼에도 불구하고 첫 번째 극에 나오는 존의 열렬한 대사는 래티건 스스로의 거센 걱정을 드러낸다고 볼 수 있다.

앤. 남편을 노예로 만드는 것이 내가 바란 전부였다면 왜 내가 다른 남자들을 두고 당신을 특별히 선택해야 했을까?
 존. 왜냐하면 자기 집 수석 정원사한테 이미 노예가 된 그런 종류의 남자를 노예로 만드는데 무슨 재미가 있었겠어? 당신은 더 큰 짐승을 원했

6) 『뉴 스테이츠맨』은 1913년 시드니와 베아트릭체 웹(Sidney and Beatrice Webb) 부처가 공동창간하고 버나드 쇼를 비롯한 페이비언 협회(Fabian Society)의 유력 인사들의 후원으로 런던에서 출간을 시작했다.

지. 더 사나운 짐승. 당신이 이는 말 잘 듣는 준남작들과 호주의 백만장자들은 안 되지. 당신이 부부 관계의 권리를 거절해도 너무 압전해서 항의를 못하고 또 너무 좋은 집안에서 자라다보니 당신이 잠자리에 드는 시간에 두통이 있다고 하면 그걸 그냥 잠자기 전의 두통으로만 받아들인단 말이지. ‘가련한 부인! 안 좋군! 정말 안쓰러워. 내일 아침에 더 낫길 바라오. 나도 좀 피곤하긴 해, 어쨌든.’ 앤, 그건 아니지. 그 따위 남편에게 당신의 무기들을 사용하는데 무슨 즐거움이 있었겠어? 하지만 그 무기들로 헐 시티 슬립가 출신의 진짜 살아있고 으르렁거리는 미개인을 공격하는 것, 혼인상의 권리로 어차피 그에게 부여된 쾌락인데도 어렵פות이 아득한 그 조짐에 그를 굶실거리게 만드는 것, 아니면 문을 잠가서 그를 미치게 술 마시고 분노하도록 자극하는 바람에 그가 문을 발로 차고 들어가는 주먹으로 당신을 심하게 때려서 당신이 의식을 잃고 벽에 부딪히게 만드는 것 – 그건 정말 재미있었겠네.

ANNE. If all I wanted to do was to make my husband a slave, why should I specially have chosen you and not the others?

JOHN. Because where would your fun have been in enslaving the sort of man who was already the slave of his own head gardener? You wanted bigger game. Wilder game. None of your tame baronets and Australian millionaires, too well-mannered to protest when you denied them their conjugal rights, and too well-brought-up not to take your headaches at bedtime as just headaches at bedtime. ‘Poor old girl! Bad show! So sorry. Better in the morning, I hope. Feeling a bit tired myself, anyway.’ No, Anne, dear. What enjoyment would there have been for you in using your weapons on that sort of a husband? But to turn them on a genuine, live, roaring savage from the slums of Hull, to make him grovel at the vague and distant promise of delights that were his anyway by right, or goad him to such a frenzy of drink and rage by a locked door that he’d kick it in and hit you with his fist so hard that you’d knock yourself unconscious against a wall – that must really have been fun. (108)

이 두 사람은 언어를 통해 격정을 해소한 후 거칠게 포옹한다. 존은 자신의

정치적 희망의 몰락을 겪었고 앤은 커리어의 종말과 결혼의 실패들을 겪었다. 런던 생활에 대해 존이 묻자 앤이 “런던에선 이곳보다 더 혼자라고 느껴져요. 적어도 여기서는 이 테이블에서 저 테이블로 걸어 다닐 수라도 있으니까 (125)라고 말하듯이 그녀는 늙어 가는 것, 홀로 남겨지는 것을 두려워한다. 두 사람은 서로를 태워 없애는 연소성 관계를 보이지만, 혼자이고 자신들의 삶을 구축했던 이전의 사회적 확신이 부재한 현 상황에서는 두 사람이 함께하는 것이 유일한 가능성처럼 보인다. 그들 간의 성격차이와 불화에도 불구하고 존은 한결같은 미스 쿠퍼와는 결코 행복해질 수 없음을, 그리고 앤은 여전히 존이 아닌 다른 누구와도 행복할 수 없음을 깨닫는다. 비록 그 행복이 거센 폭풍 같고 고통스럽더라도 말이다. 존과 앤의 결말은 래티건 스타일의 연속성을 암시하는데, 앤은 호텔을 떠나는 대신 계속 머물고 이들이 각자의 테이블이 아닌 함께 점심 식사를 하도록 종업원이 더블 테이블을 준비하는 것으로 끝을 맺는다(Rusinko 89). 불확실한 재결합이지만 이를 통해 두 사람은 호텔의 다른 거주자들처럼 이곳의 인간 사회에 수용된다. 극의 결말에 이들은 조심스럽게 그리고 잠정적으로 그들의 관계를 재건하는데, 호텔 다이닝 룸의 같은 테이블에 함께 앉음으로써 이를 공개적으로 실천한다.

루싱코의 논평대로, 이 극이 있기 전까지 20세기 영국 극작가중 그 누구도 남녀성대결(battle of the sexes)에 대해 이 만큼 열성적으로 다루지는 못했다. 『창가 테이블』의 존과 앤이 극화하는 해묵은 갈등은 인간의 각기 다른 욕망과 숨겨진 이중성을 드러내는데 이는 현대극에서 스트린드베리가 『죽음의 댄스』(*Dance of Death*), 『아버지』(*The Father*), 『미스 줄리』(*Miss Julie*) 등을 통해 남녀성대결을 전면으로 몰아치기 시작한 이래로 형성된 대립적 등장인물들의 긴 대열에 한 자리를 차지한다. 테네시 윌리엄스(Tennessee Williams)의 『욕망이라는 이름의 전차』(*A Streetcar Named Desire*, 1947)에 등장하는 블랑쉬(Blanche)와 스탠리(Stanley), 에드워드 올비(Edward Albee)의 『누가 버지니아 울프를 두려워하는가?』(*Who is Afraid of Virginia Woolf?*, 1962)의 마타(Martha)와 조지(George)의 관계로 이어지면서, 이와 같이 성적인 심리적인 우세를 장악하려는 남녀의 대결은 생존을 위한 투쟁으로까지 확대된다(93). 마찬가지로, 『7번 테이블』의 시빌과 폴락

역시 현대극의 전통에서 볼 때 부득이한 사정으로 인해 젊은 시절에 운명이 결정되어버렸고 결과적으로 삶에 대처할 힘이나 능력을 거의 갖추지 못한 연약한 등장인물들에 속한다. 희망을 버리지 않기 위해서 그들에게는 회피와 환상만이 있을 뿐이다. 입센(Henrik Ibsen)의 『들오리』(*The Wild Duck*)의 헤드빅(Hedvig), 윌리엄스의 『유리동물원』(*The Glass Menagerie*, 1944)의 로라 윙필드(Laura Wingfield)처럼, 시빌은 이들보다 나이는 훨씬 많지만 온실 속에서만 살 수 있다.⁷⁾ 실생활에서 이 세 여주인공들은 그들에게 정서적 손상을 초래한 바로 그러한 형태의 삶의 도움이 없는 우선 생존할 수조차 없다. 헤드빅은 총으로 자살한다. 로라는 내반죽 기형과 어머니의 과잉보호로 인해 타이핑 학교에서 멀미를 한다. 시빌은 외부세계를 향한 짧지만 수포로 돌아간 시도 중 존스 앤 존스(Jones and Jones) 백화점 지하에서 멀미를 한다. 이 세 여성은 폴락이 보여주는 삶의 외형을 유지할 능력조차 가지고 있지 않다. 어떤 면에서 폴락은 때로 자신이 드러나는 고통을 겪기는 했지만 적어도 거짓말이라는 도구를 통해서라도 이럭저럭 생존은 할 수 있었기 때문이다(93-94).

두 번째 극을 논할 때 보통 맞추어지는 초점중의 하나는 래티건이 원래는 폴락의 범죄를 동성애를 바라며 치근거렸던 것으로 썼다가 이성애 버전으로 고쳤다는 사실이다. 사실은, 그 후 다시 원래대로 돌아가려고 했었지만 래티건은 “재설정이 너무도 사실적이고 현실감 있어 뒤로 다시 짓힐 수가 없겠다 (Simon 24 재인용)라고 생각했다. 극이 제공하는 기본적인 정서, 정신적인 경험은 작품이 취한 특정한 성적 형태에 구애받지 않고 여전히 고스란히 남아있었다. 그러나 문제의 핵심이자 쟁점이 되는 것은 그 위법행위 보다는 그에 대한 반응이기 때문에 최종

7) 조숙희 교수는 『유리동물원』의 사회비평적 요소 고찰(『현대영미드라마』 Vol.22 No.3 (2009), pp. 91-111)에서 개인적이고 심리적인 문제를 다루는 윌리엄스의 극에 내재된 사회비평적 관점을 보여준다. 래티건과 윌리엄스는 신화의 차용을 통한 극작이라는 공통점도 가지는데, 특히 김소임 교수는 『Orpheus Descending에 나타난 미국 남부와 신화』(『현대영미드라마』 Vol.25 No.3 (2012), pp. 53-80)에서 신화의 의미가 미국의 남부적 상황에 의해서 어떻게 확장되는지를 제시하면서 윌리엄스 극의 이해를 돕는다.

버전이 더 낫지는 않더라도 동일한 효과를 가질 수 있다. 데이비드 패티(David Pattie)의 지적처럼, 동성애를 이성애로 바꾼 것이 이 극의 생성과정에 중요한 것은 분명하지만 여기에 너무 중점을 두는 것은 어쩌면 극의 설정이 제공하는 더 광범위한 컨텍스트를 무시하는 오류를 범할 수도 있다. 즉 폴락의 주변 세계가 변하고 있었기 때문에 그의 재건도 가능했다는 것이다. 역설적으로, 대중에게 공개된 생활과 비공개 생활의 구분이 무너졌다는 사실 또한 그에게—그리고 첫 번째 단막극의 존과 앤에게—다시 시작하는 기회를 준다. 『각자의 테이블』에는 세상의 각박함이 잠재적으로 존재하는 동시에 전쟁 후의 생소한 세계가 열어 준 대중 가치의 유동성이 또한 뚜렷하게 보인다(141-42).

두 번째 극도 래티건의 삶과 연관된다. 폴락의 행동 및 호텔의 투숙객 대부분이 최후에는 그를 옹호하는 모습은 1953년 가을에 벌어진 존 길거드(John Gielgud) 사건을 간접적으로 언급해준다. 래티건과 친분이 깊던 길거드는 그 당시 법에 따라 ‘음란 행위’로 체포되면서 공개적 모욕을 당했는데, 10파운드의 벌금과 의사의 진찰을 받으라는 명령으로 풀려나기는 했으나 배우로서의 그의 명성은 잠시나마 실추될 위기에 직면했었다. 길거드의 체포는 영국의 동성애 커뮤니티에 엄청난 충격을 주었다. 그의 연극 동료들은 관객들이 그에게 야유를 퍼부어 퇴장시킬 것이라고 두려워했다. 그러나 실체는 정 반대였다(Wansell 263-64). 이 후 길거드가 계속 무대에 서고 일반 관객들은 동성애에 대해 거의 이해를 못하더라도 그를 배우로써 받아들이고 지지한 사실이 래티건의 가슴을 몽클하게 했다. 영국인들의 관용에 대한 래티건의 믿음은 『7번 테이블』의 주제가 되는데, 이는 극중의 의과 대학생 찰스가 자신의 무지에 근거하여 도덕적 판단을 내리기를 거부하는 것에서도 감지된다.

그것에 대한 이해 부족은 아마 나의 결점이겠지요. 짐작컨대 폴락 씨는 나의 성관계 방식을 이해할거예요. 따라서 나도 그의 방식을 **마땅히** 이해해야겠지요. 그러나 난 이해 못합니다. 그래서 분명히 나는 그에 대해서 편견을 가진 상태니까, 이 문제에 대한 어떠한 도덕상의 판단을 내리는 것도 매우 경계해야 합니다. 실질적인 기독교 윤리의 순전히 논리적인 관점으로 접근

해서 ‘이 사람이 무슨 해를 끼쳤나?’라는 질문을 나 스스로에게 던져보는 것이 가장 공평합니다. 글썄요, 그의 과거에 대해 우리에게 좀 처량한 거짓 말을 한 것을 빼면, 게다가 우리들 대부분도 이따금 그러니까, 우리가 그를 거리로 내쫓는 것이 타당할 만큼의 행동을 그가 하지는 않은 것 같습니다.

My lack of understanding of it is probably a shortcoming in me. The Major presumably understands my form of lovemaking. I *should* therefore understand his. But I don't. So I am plainly in a state of prejudice against him, and must be very wary of any moral judgements I may pass in this matter. It's only fair to approach it from the purely logical standpoint of practical Christian ethics, and ask myself the question: 'What harm has the man done?' Well, apart from telling us a few rather pathetic lies about his past life, which most of do anyway from time to time, I really can't see he's done anything to justify us chucking him out into the street. (147)

이러한 사회적 관용에 대한 호소는 런던의 웨스트엔드 관객들의 흥미를 계속 끌어갔고 나아가 프랑스, 독일, 네덜란드, 남아프리카공화국, 호주 그리고 미국 관객들의 상상력도 사로잡았다. 래티건은 동성애에 대한 대중적 혐오감에 스스로 반란을 일으킬 수는 없었다. 당대의 윤리적 체감온도와 동향은 말할 것도 없고, 그가 받고 자란 훈육 습관, 숨기고 싶은 욕구, 연극계 동성애자들 사이의 관례 등이 이를 방해했다. 영국에서 이 시기는 동성애자들이 자랑스럽게 ‘커밍아웃’할 수 있는 시기가 아니었기 때문이었다(Wansell 271-72). 이와 대조적으로 당시 도덕적인 분노를 가장하여 동성애 혐오증에 눈길을 끌려는 행위에 탐닉했던 대중 신문들의 편협은 극중에서 “온 나라 안에서 벌어지고 있는 이 고약한 타락행위(this dreadful vice)에 대해 어떤 생각이 드는지 너무도 잘 알고 있지 않느냐 (150)며 레이디 매더슨에게 자신을 동조하도록 강요하는 레일틴-벨 부인의 심한 편견과 군림하려드는 태도를 통해 분명하게 구체화된다. 래티건은 무대지시에서 그녀의 테이블을 다이닝 룸의 한 가운데에 위치하도록 했는데 이는 그녀가 투숙객 집단의 중심이 되어 권력의 중심을 차지하려는 것을 시각적으로도 상징해준다. 그녀

는 대변인으로 자처하여 여러 가지 문제에 대한 집단 의견을 형성하는데 있어서 지배적인 영향력으로 작용하며 무엇보다도 동성애 혐의를 받은 폴락의 즉각적인 응징을 촉구하도록 주변 인물들을 재촉한다.

두 번째 극의 시간적 배경은 첫 번째 극보다 18개월 후로, 한 가지 주목할 만한 중요한 변화는 학생 커플로 등장했던 찰스와 진이 이제는 결혼한 부부로 한 아이의 부모라는 점이다. 찰스는 여전히 의과대학생이다. 그러나 가장 중요한 것은 호텔 투숙객들의 역할이 증대되었다는 점이다. 이 극에서 그들의 존재는 두 주인공 (폴락과 시빌) 인물을 위한 배경을 제공할 뿐만 아니라 그들과 중요한 소통을 하면서 사건 발생 및 인물들의 성격을 드러내는 데 동기를 제공한다. 『7번 테이블』에서 폴락이 영화관에서 여성을 성추행한 것으로 기소되어 법원에서 심리를 받고 유죄로 판결된 것이 폭로된 것은 그와 다소 친밀해진 시빌에게 개인적 충격일 뿐만 아니라 나머지 투숙객들에게도 집단적 충격으로 다가온다. 폴락은 자신의 죄상으로 인해 동성애자라는 사실 뿐만 아니라 이 호텔에 온 이후로 만들어 내어 조심스럽게 구성해온 대중 페르소나의 실체가 탄로 날 위기에 처한다. 그는 블랙 워치(Black Watch) 연대의 소령 임관을 받지도 않았고, 영국육군사관학교인 샌드허스트(Sandhurst) 출신도 아니다. 전쟁 중에 최전선에서 활약한 것도 아니고 영국육군병참부대(Royal Army Supply Corps)의 소위(second lieutenant)로 오크니섬(the Orkneys)의 육군 군수품 창고에서 일했을 뿐이다. 이 소식이 전해지자 투숙객들은 모두 라운지에 모여 문제의 장본인이 부재한 상태에서 그들끼리 이 사건을 고려한다.

이어지는 장면은 현대극을 통틀어 가장 정교하게 구성된 재판장면 중의 하나로, 축소형이기는 하지만 여기에 포함된 광범위한 입장과 태도에서 각각의 견해는 발언자의 사적인 감정을 드러내준다. 폴락의 행동에 대한 레일턴-벨 부인이 내린 윤리적인 심판에 따르면 그는 성도착자일 뿐만 아니라 거짓말쟁이이다. 당시 영국에서 동성애자 마녀사냥에 동조한 언론을 대변하는 그녀는 투숙객 전원을 소집하여 그들 대부분에게 우기거나 설득과 회유를 통해 자신을 지지하도록 만든다 (142-46). 래티건은 대중의 태도와 이것이 예민한 개인에게 미치는 압제적이고 잔

인한 효과와 관련된 주제를 이 극에서 처음으로 대담하게 다루었다. 이러한 얼굴 없는 대중은 레일턴-벨 부인에 의해 주도되는데, 자신의 목적을 달성하기 위해 사용하는 그녀의 이러한 수완은 극중의 젊은 의과대학생 찰스가 말하듯이 매카시 상원의원(Senator McCarthy)에 버금간다(150). 래티건은 당대 미국과 영국에서 행해지던 반공산주의 마녀사냥인 매카시즘에 격노했었다.

폴락은 레일턴-벨 부인의 혹독한 비판을 받아들여 그녀가 요구하는 대로 남의 눈을 피해 호텔을 떠날 준비를 한다. 그의 알려진 행동에 엄청난 충격을 받은 시빌에게 그가 숨김없이 고백하는 장면은 이 극에서 가장 감동적인 부분이다. 여기서 그는 자신이 처음에 ‘소령’이라는 가면을 써야했던 이유와 똑같은 이유로, 즉 두려움 때문에 떠날 준비를 한다고 말한다. 자신의 거짓과 비겁함이 폭로된 후 폴락이 그녀에게 전하는 솔직한 말속에는 미묘한 어감의 차이와 모호성이 다분하며 이는 래티건이 쓴 가장 효과 있는 극 대사 중의 하나로 남아있다.

당신은 짐작 못할 거란 걸 알지만, 나는 학교 때부터 줄곧 여자들이 두려워서 늘 죽을 지경이었어요. 어떤 면에서는 모든 사람이겠지만, 주로 여자들이 겁났어요. 학교에서도 혼났어요—물론 그곳은 웰링턴이 아니고—그냥 공립학교였어요. 사내애들은 다른 애들이 소심하고 수줍어하는 걸 싫어해요. 그래서 그 애들은 나를 완전히 싫어했죠. 우리 아버지도 나를 멀리했어요. 블랙 위치의 부대선임하사셨어요. 아버지가 나를 군에 입대하게 했지만 난 그에게는 항상 대단한 실망거리였어요. 아버지는 내가 장교 임관되기 전에 돌아가셨죠. 난 용케 임관되었는데. 전쟁 초라서 어렵지 않았어요. 그래도 역시 나에게 그것은 매우 중요했답니다. 거수경례를 받고, 경칭으로 불리고—난 내가 이제는 중요한 사람이라고, 사람답다고, 생각했어요. 어쩌면 어떤 여자라도—(멈춘다) 하지만 잘 안되었어요. 잘 된 적은 한 번도 없었어요. 나는 어떤 특정한 방향으로 만들어진 사람이라 그걸 바꿀 수도 없어요. 어둠속이라야 하고, 보다시피, 낮은 사람이라야 해요, 왜냐하면—

You wouldn't guess, I know, but ever since school I've always been scared to death of women. Of everyone, in a way, I suppose, but mostly of women. I had a bad time at school—which wasn't Wellington, of course—just a Council school. Boys hate other boys

to be timid and shy, and they gave it to me good and proper. My father despised me, too. He was a sergeant-major in the Black Watch. He made me join the Army, but I was always a bitter disappointment to him. He died before I got my commission. I only got that by a wangle. It wasn't difficult at the beginning of the war. But it meant everything to me, all the same. Being saluted, being called sir—I thought I'm someone, now, a real person. Perhaps some woman might even—(*He stops*) But it didn't work. It never has worked. I'm made in a certain way, and I can't change it. It has to be the dark, you see, and strangers, because— (155)

시빌과 폴락이 나누는 솔직한 대화는 그들이 상호이해를 이루는데 뿐만 아니라 억압적인 사회 태도의 시정을 위한 조치로도 필요하다. 첫 번째 극과 마찬가지로 두 번째 극의 결말 역시 주목할 만하다. 앤이 그랬듯이, 극 후반부에 떠나기로 결심했었던 폴락은 호텔에 계속 머물게 된다. 더 이상 은폐가 불가능하며 또한 불필요해진 그는 자신의 거짓과 가짜 호칭도 벗어버린 후 다이닝 룸의 냉랭한 분위기를 직면하지만, 곧 투숙객들은 모두 “각자의 테이블 에 앉아 그에게 말을 건넨다. 레일턴-벨 부인의 주도로 폴락을 비난하는 여론의 합의를 보이는 듯 했지만 그날 밤 그가 초라한 모습으로 식사시간에 그의 동숙객들 사이를 지나가면서 집중 공격을 받기 위해 다이닝룸에 나타났을 때 그 연합전선은 무너진다. 여론의 흐름이 점차로 그에게 호의적으로 변하며 최종적으로 지금까지 딸로써 흑사당한 시빌이 폴락을 지지하는 것을 보게 되는데 그녀는 이렇게 하여 그의 수치심에서 벗어남으로써 성인이 되는 순간에 도달한다. 즉 마지막 장면에서 그는 호텔의 다이닝 룸이라는 이 사회적 세계에 조용히 받아들여진다. 그는 다시 제자리에 앉고 자신의 저녁식사를 한다. 결국 유일하게 소외된 사람은 폴락의 응징을 바라던 레일턴-벨 부인인데 그녀는 래티건이 지시하듯 어쩔 수 없이 “위엄 있어 보이게 퇴장 (168) 할 수밖에 없다.

하지만 그렇다고 폴락이 다른 모든 투숙객들로부터 강력한 지지를 받는다고는 할 수 없다. 그들의 반응은 제각기 원칙 (찰스의 경우), 동정심과 공감 (파울러

씨의 경우), 자기주장(시빌의 경우) 등에 의해 처신한 것이라 하겠다. 매더슨 부인의 경우에는 곤란한 순간의 불가피한 결과였는데 그에게 저녁 인사를 한 후 어색함을 피하고자하는 마음 때문에 대화를 이어가지 않을 수 없었다. 레일턴-벨 부인이 자리에서 일어나 딸 시빌에게 다이닝 룸을 함께 나갈 것을 명령하지만 시빌 역시 폴락을 인정하면서 자신의 권리와 이를 상징하는 테이블을 지킨다. 더 나아가 시빌은 어머니가 출입문에 다다르기 전에 폴락을 향해 오늘 밤에 새 달이 뜨니까 “우리 모두 나중에 달구경하러 가 봐요 (168)”라며 말을 건넨다. 사소하지만 처음으로 권위에 공개적으로 도전한 시빌의 이 용기 있는 행동은 억압과 편견에 대항한 인간애의 승리의 조짐을 암시하며 극을 끝맺는다. 다시 평상시처럼 다음 날 아침식사 주문을 재확인하는 종업원 도린(Doreen)과의 대화 후 폴락이 다시 찾은 자신의 테이블에 차려진 프리카세(fricassee) 스투를 먹기 시작하면서 두 번째 극도 막을 내린다.

폴락은 보레가드 호텔로 대표되는 대중 세계에서 자신의 권리를 회복하지만 바로 그 대중 세계란 그 자체로 복합적이고 제작기 다르다. 폴락은 그 세계에 자신이 용인됨을 느끼는데, 그 이유는 이 세계를 구성하는 개인들이 사회적으로 용납 가능한 것이 무엇이나에 대해 더 이상 경직된 의식을 가지고 있지 않기 때문이다. 확신이 없고 생소한 나라에서 폴락은 적어도 스스로의 부족한 자아로 살아갈 수 있다. 래티건은 이 마지막 장면을 “네 개의 벽안에서 방금 싸워 이긴 교전 (169)”으로 표현했다. 이는 사적인 자아와 대중적 심판 사이의 투쟁이라기보다는 영국의 사회적 분위기가 기존의 경직된 판단기준에서 벗어나 비록 확신은 부족하더라도 어쩌면 속박이 약해지는 방향으로 변화하는 이 둘 사이의 일종의 조용한 교전 혹은 투쟁이라 하겠다. 첫 번째 극에서처럼, 이러한 래티건의 암시적 결말은 가장 큰 심리적 불균형을 보였던 두 등장인물들에게도 삶의 리듬이 차분하게 다시 계속됨을 재차 보여준다.

『각자의 테이블』에서 사회적 관용을 바라는 주인공들의 호소는 다른 등장인물들의 마음속에 오랫동안 잊혔거나 인습적 태도에 깊숙이 묻어있던 감수성을 일깨운다. 사회적 소외를 주요하게 다루는 극 전통에서 볼 때 래티건이 역설한 사

회와 개인의 화해는 삶에 대한 확신을 부여한다는 점에서 신선하다. 개인과 그가 속한 사회 간의 상호 의존성은 여전히 등장인물들에게 영향력을 행사한다. 보레가드 호텔 거주자들의 공동유대는 각자의 개별성 유지이므로, 네 명의 주인공 모두 이 공동 사회에 속할 자격을 얻는다. 한 집단으로 보았을 때 호텔의 다른 거주자들은 주인공인 시빌, 폴락과 대립하는 대립지역할을 한다. 래티건은 이 두 집단 사이의 편치 않은 화해를 간신히 이끌어 내는데, 그 주된 이유는 거주자 각자가 이미 세상과 화해를 한 상태이므로 신참자들에게도 이를 확대하여 동일한 기회를 줄 수 있기 때문이다(Rusinko 94). 래티건은 시빌과 폴락이 유별나게 고립된 형태의 내향성으로 고통 받고 자신들의 감정을 억누르도록 강요당하는 것을 극화하면서 영국의 진짜 악습은 벌을 주는 채찍질이 아니라 바로 이 억압적 내향성이라고 생각했다. 그가 이 극을 쓴 후 약 20년간 새로운 세대가 영국 무대를 장악하는 모습을 주시한 후에 1973년 『사랑을 찬미하며』(*In Praise of Love*)에서 다시 이 주제에 관심을 기울인 것도 바로 그런 이유에서일 것이다.

IV. 결론

『각자의 테이블』에서 래티건은 다른 사람과 어울리지 못하고 동떨어진 네 명의 외로운 주인공들이 삶에서 결함을 얻고 상실감으로 피해를 입지만 바로 그와 동일한 힘으로 만회하는 이야기들을 정교하게 극화하여 엮었다. 극을 통해 성 의식과 감정표현에 대한 억압적인 위선을 다루는 동시에 정서적인 긴장과 해소를 이끌어낸다는 측면에서 이 극은 래티건의 다른 어떤 작품보다도 주목받을 만하다. 비록 상류를 벗어난 행동에 대한 사회의 편협이 완전히 전복되지는 않았더라도, 공통된 인간적 유대감 혹은 의리와 인정은 이를 축소시킬 수는 있었다. 바로 이러한 유대의 형성이야말로 래티건 극이 내포하는 핵심이자 결론이라고 하겠다.

주지한 바와 같이 1950년대 영국 사회는 아우성치는 변화의 시기였다. 래티건은 극을 통해 개인적인 절망의 강렬함을 기록함으로써 자신의 시대에 대응했다.

절망은 폴락의 날조한 정체성 및 존과 앤의 실패한 관계의 기저를 이룬다. 되풀이하여 래티건의 주인공들의 사적 세계는 사회적 억압에 의해 변형되고 그들이 성취한 승리는 조용하고 작고 부분적인 것이다. 더 넓은 세상의 본질이 변함에 따라 사적 세계와 공적 세계 사이의 관계 또한 변한다. 존과 앤, 폴락은 이를 견뎌내는데 그 이유는 모두를 아울러 불변할 듯 했던 대중적 위협을 그들이 더 이상 직면하지 않기 때문이다. 그러나 여전히 그들에게 남겨진 것은 자기 스스로의 부족함에 대한 인식과 더불어 절망이 다시 한 번 몰려올지도 모른다는 늘 상존하는 위협이다. 비록 그들이 위태로운 승리를 거쳐 자신의 길을 투쟁해 나갈 수도 있겠지만 그들의 삶을 지배하는 것은 평화로움과 위협이 위태롭게 엮인 세계인데, 바로 이것이 전후 그 시대 영국을 정의하는 특징이라고 하겠다.

전후 영국 사회의 계층과 남녀성대결, 성적체성과 사회적 소외를 다룬 『각자의 테이블』의 함의를 탐색하는 과정에서 주목할 만 한 점은 이 극이 뚜렷이 나누어지지 않던 정교하게 연결된 각각의 절반을 통해 영국인의 삶에서 중추적인 기간이라 할 1950년대 중반 영국 사회의 특이함, 즉 계층 간에 확립된 적대감과 그 이면에 관용과 예절이 공존하여 양립함을 극화했다는 것이다(Billington 72). 즉 연극과 문화 전반에 확인되었던 전쟁 전의 강한 확신에 대한 동경, 노스탤지어, 현실 도피 등이 젊은이들의 저항, 사회적 교란, 기존의 확립된 가치에 대한 비판의 기운들과 나란히 닳아 있었음을 래티건은 극을 통해 조명해준다.

돌이켜 생각해 보면, 래티건이 정신적 용기가 부족해 동성애 소재를 공개적으로 다루지 못했다고 비난할 수도 있다. 그러나, 빌링턴도 명시하듯, 당시 이 “투쟁”은 래티건의 허구적 호텔 내에서만 아니라 영국 전역에 걸쳐 벌어졌던 전투였다. 50년대 초반에 동성애 위법행위에 대한 체포가 급증한 것을 도화선으로 경찰이 범법자를 확보하기 위해 사용한 비열한 방법들에 대한 심각한 의문이 제기되기 시작했다. 심지어 영국 보수당정부도 덜컹거렸으며 『각자의 테이블』 초연 두 달 전에는 존 울펜덴(John Wolfenden)을 필두로 동성애 범죄와 매춘에 관한 법안 검토 위원회를 결성했다. 1957년 울펜덴 보고가 제출되기까지는 3년이 걸렸는데 관련법의 완화 및 성인간의 합의에 의거한 동성애의 합법화를 권고한 취지

는 10년 후인 1967년의 성범죄법에 의해 법제화되었다. 비록 래티건의 극이 직접적으로 사회적 결과를 가져왔다고는 주장할 수 없더라도 그의 극은 윌펜덴 보고에서 드러난 “영국인들의 진보적인 직관 (a liberal English instinct)의 목소리를 감동적으로 반영하고 있다고 하겠다(72).

요컨대, 『각자의 테이블』은 이 극을 이어받아 떠들썩한 찬사를 받게 될 이후의 수많은 극들 보다 더 급진적이라는 사실에서 아이러니라고 할 수 있다. 『창가 테이블』은 오스본이 18개월 후 『성난 얼굴로 돌아보라』에서 맞서게 될 많은 사안들을 다룬다는 점에서도 중요하고, 『7번 테이블』은 그 당시 성적 탈선이라고 여겨지던 동성애를 다루면서 대중들의 이해와 박애를 위한 분명한 변론을 맡았다는 면에서 중요한 분수령이 된다. 이는 퀴어 연극사에서 뿐만 아니라 쉽게 달라지는 대중적 관용의 본질에 있어서도 이정표가 된 획기적 사건이 되며, 위에서 언급한 동성애관련 법률개정을 예견하는 예술의 수용력을 보여준다.

세련되고 박진감 있는 묘사로 래티건의 극예술은 20세기 중반 영국인의 삶의 추세를 명확히 표현하면서, 당대 사회 분위기와 태도에 있어서의 광범위한 변화들을 기록했다. 래티건의 기법은 쉽게 알 수 있는 극적 운곽들을 따르되 그것에 속박되지는 않았다. 잘 만들어진 극 공식의 경직성과 새로운 연극의 실험적인 물결들이 열어준 자유 사이에서, 그의 연극 감각은 확고하게 유지되었다. 고통스럽고 가장 본질적인 내심의 경험을 점점 더 솔직하게 극화해냄으로써 래티건은 ‘에드나 이모’를 훌쩍 넘어서서 이후 영국의 현대극무대에서 일반적으로 다뤄지게 될 소재의 가능성을 일찍이 제시해 주었다. 여기에 래티건 다시 읽기의 의의가 있다.

주제어 래티건, 『각자의 테이블』, 『창가 테이블』, 『7번 테이블』, 계층, 남녀성
대결, 동성애, 사회적 소외, 관용, 인간애, 에드나 이모

인용 문헌

- 김소임. 「*Orpheus Descending*에 나타난 미국 남부와 신화」. 『현대영미드라마』 25.3 (2012): 53-80. Print.
- 노애경. 「A Cultural Geography of “the Sweet Old Style : Samuel Beckett’s *Happy Days*」. 『현대영미드라마』 26.1 (2013): 293-312. Print.
- 박일형. 「베케트의 사이 공간」. 『현대영미드라마』 27.1 (2014): 71-92. Print.
- 박희본. 「스토파드 초기 극의 역사적 맥락 분석: 60년대 70년대 영국 연극 동향과 비교하여」. 『현대영미드라마』 25.3 (2012): 81-113. Print.
- 조숙희. 「『유리동물원』의 사회비평적 요소 고찰」. 『현대영미드라마』 22.3 (2009): 91-111. Print.
- Billington, Michael. *State of The Nation: British Theatre Since 1945*. London: Faber and Faber, 2007. Print.
- Curtis, Anthony. “Professional Man and Boy. *Plays and Players* 25. 5 (February 1978): 21-23. Print.
- . *Rattigan’s Theatre*. BBC Radio 3. 30 Mar. 1976.
- . “Introduction. *Terence Rattigan Plays: Two*. London: Methuen Drama, 1981. vi-xvi. Print.
- Darlow, Michael. *Terence Rattigan: The Man and His Work*. London: Quartet Books, 2010. Print.
- Gussow, Mel. “Stoppard Set to Music. *New York Times* 29 July 1979, sec. D: 22. *Conversation with Stoppard*. New York: Grove, 1995. 33-37. Print.
- Hyams, Barry. “Terence Rattigan. *Theatre Arts*. (November 1956). Print.
- Innes, Christopher. *Modern British Drama: The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. Print.
- O’Connor, Sean. *Straight Acting: Popular Gay Drama from Wilde to Rattigan*. London and Washington: Cassell, 1998. Print.

- Pattie, David. *Modern British Playwriting: The 1950s. Voices, Documents, New Interpretations*. London: Methuen Drama, 2012. Print.
- Rattigan, Terence. *Separate Tables. Terence Rattigan Plays: Two*. London: Methuen Drama, 1981. 77-170. Print.
- . *The Collected Plays of Terence Rattigan 2*. London: Hamish Mamilton, 1953. Print.
- . *The Collected Plays of Terence Rattigan 3*. London: Hamish Mamilton, 1964. Print.
- Rebellato, Dan. *1956 And All That: The Making of Modern British Drama*. London and New York: Routledge, 1999. Print.
- Rusinko, Susan. *Terence Rattigan*. Boston: Twayne, 1983. Print.
- Shellard, Dominic. *British Theatre Since The War*. New Haven and London: Yale UP, 1999. Print.
- Simon, John, "Rattigan Talks to John Simon. *Theatre Arts* 46 (April 1962): 24. Print.
- Wansell, Geoffrey. *Terence Rattigan: A Biography*. London: Oberon, 2009. Print.
- Young, B. A. *The Rattigan Version: Sir Terence Rattigan and the Theatre of Character*. London: Hamish Hamilton, 1986. Print.

A Re-reading of Terence Rattigan's *Separate Tables*:
A Post-war State-of-England Double Bill
on Class and Sexuality

Abstract

Park, Heebon

This paper reassesses Terence Rattigan's 1954 double-bill, *Separate Tables*, comprising the self-contained yet closely linked *Table By the Window* and *Table Number Seven*, and attempts to reappraise Rattigan and his dramatic work as chronicling the turbulent times of post-war society in Britain, leading up to the so-called 1956 revolution on the English stage. Rattigan was an acclaimed British playwright from the mid-1930s to the mid-1950s, but his plays were neglected and even disregarded for the next two decades, mistakenly seen as advocating the kind of middle-class values symbolized by his invention of a representative audience member, 'Aunt Edna.' However, this study argues that Rattigan's two one-act plays describe the prejudices and sweeping changes taking place within the shaken society of post-war Britain. In so doing, *Separate Tables* exposes deep-rooted emotional repressions and the hypocrisy of sexual taboos, while functioning as a plea for social tolerance of aberrational behavior. *Separate Tables* realistically portrays the battle of the sexes, class tension, social alienation, loneliness, and the emotional damage and pain of social outcasts living in a morally inflexible and restricted society, and dramatizes the disguises, evasions, and distractions devised by alienated members. Rattigan also highlights an underlying commitment to personal integrity, as he focuses on the interdependence of individuals and society, suggested refreshingly at the close of each play by mutual reconciliation on the basis of common sympathy and humanity. Building on renewed academic

and popular interest in his work since the 1970s, when his craftsmanship and dramatic insights began to be re-appreciated, this paper concludes that Rattigan should be re-read, not only as a major twentieth century dramatist, but also as a sounding board for the mid-century British theatrical renaissance.

Key Words Rattigan, *Separate Tables*, *Table by the Window*, *Table Number Seven*, class, battle of the sexes, homosexuality, social alienation, tolerance, humanity, Aunt Edna

박희분(단독연구)

계명대학교

논문투고일: 6월 25일

논문심사일: 7월 16일~8월 15일

게재확정일: 8월 16일