

윤리적, 정치적 문제에 대한 스토포드의 작가적 참여:

The Coast of Utopia 삼부작 극을 중심으로*

박 회 본
계명대학교

I. 서론

톰 스토포드(Tom Stoppard, 1937~)는 1970년대 전후 많은 극작가들이 정치적 논평과 사회 변화를 요구하는 도구로 연극 무대를 이용했던 당시 영국의 이른바 ‘국가 정세극’(state-of-the-nation play) 움직임에 동참하지 않은 것으로, 또한 그러한 분위기에 맞게 정치적인 문제를 다룬 작품이나 사회 참여극을 쓰지 않았다는 이유로 지적되곤 했다. 본 논문은 이와 같은 편견을 재검토하고 특히 윤리적, 정치적 문제에 대한 스토포드의 작가적 사회참여를 새로이 규명하고자 한다. 결론적으로 그는 정치적 이슈에 대단히 관심이 많다. 다만 그 문학적 표현방식에 차이가 있다. 실제로 스토포드는 거의 50년에 이르는 그의 극작 전반을 통해 인간의 도덕적 책무에 관한 논의를 계속해왔다. 다양한 작품에서 도덕과 연관된 행동방식에 대해 일관성을 유지하는 가운데 특히 개인의 자유를 구속하는 부당한 집단적 억압을 비판해 왔다는 것을 밝히는 것이 본 논문의 목표이다.

재치와 세련된 대사가 돋보이는 그의 극작품들은 어떤 특정 사건이나 정책,

* 이 논문은 2014년도 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2014S1A5A8012820).

정치적 이슈를 골라 공공연하게 발언하는 대신 인간의 행동, 인권문제와 같은 더 큰 그림에 초점을 맞추어 왔으며, 정치 행위의 기저에 있는 동기와 그 한계, 모순, 가치들에 논평을 가해왔다. 본 논문은 스토파드의 주요 극작품에 드러나는 다년간의 윤리적, 정치적 관심사의 맥락을 우선 짚어본 후에 이러한 참여정신이 2002년 런던의 국립극장에서 초연된 삼부작 극 『유토피아 해안』(*The Coast of Utopia*)—『항해』(*Voyage*), 『난파』(*Shipwreck*), 『구조』(*Salvage*)—에서 이상의 나라 유토피아를 모색하며 험난한 여정을 거듭하는 19세기 중엽 러시아 지식층의 개인적, 정치적 삶의 극화를 통해 어떻게 계속 투영되고 또한 발전되는지 그 시사점을 고찰하고자 한다.¹⁾

『유토피아 해안』은 공산주의 붕괴 이후라는 맥락에 위치시킬 때 보다 광범위한 역사적, 연극적 의미를 부여할 수 있다. 1989년 바르샤바 협정국들 다수에서 발생한 혁명들은 구조론과 동구권 공산주의의 점진적인 와해의 시작을 알렸고 영

1) 『유토피아 해안』은 트레버 넌(Trevor Nunn)의 연출로 국립극장 내 올리비에(Olivier)극장에서 초연되었으며 영국 국립극장 38년 역사상 최고의 지적인 야심작으로 관객의 비판적 사고를 촉구하는 대담한 서사회극이란 측면에서 극비평가들의 환호를 받았다. 미국 초연은 대본 수정 후 뉴욕 링컨센터극장에서 2006-2007년에 이루어졌고 잭 오브라이언(Jack O'Brien)이 연출을 맡았던 이 공연은 토니(Tony)상의 최고 희곡상(Best Play)을 포함 7개 부분을 석권했다. 런던 공연에서 넌은 회전무대를 사용하여 삼부작 각 극의 다른 층위를 효과적으로 보여주며 넓은 시야와 움직임의 느낌, 역사적 의미를 효과적으로 자아내며 뛰어난 연출능력을 과시했다. 획기적인 3-D 비디오 영상을 유동적으로 사용한 윌리엄 더들리(William Dudley)의 무대디자인도 주목받았다. 총 공연시간은 약 9시간으로 런던과 뉴욕에서는 각 극을 개별 공연으로 혹은 토요일 마라톤 공연으로 하루에 다 관람할 수도 있었다. 극은 2007년 10월 모스크바의 러시아 아카데미청년극장(Russian Academic Youth Theatre)에서 알렉세이 보로딘(Alexey Borodin)의 연출로 러시아어로 공연되면서도 호평을 받았다. 『록롤』(*Rock 'n' Roll*, 2006)의 2007년 체코 프라하 공연처럼, 『유토피아 해안』의 ‘모국 관객’ 공연은 그 의미를 더했다. 이는 다수의 관객들이 스토파드가 차용한 원전에 기술된 19세기 러시아 지식층의 이야기에 익숙하기 때문이었다. 일본 초연은 2009년 도쿄의 분카무라 코쿤극장(Theater Cocoon, Bunkamura)에서 유키오 니나가와(Yukio Ninagawa)의 연출로 이루어졌다.

국의 극작가들은 그 지역의 정치적, 사회적 변화에 대한 극을 씌으로써 이러한 붕괴에 신속하게 대응했다. 마이클 빌링턴(Michael Billington)의 지적처럼, 1990년대에 사라진 한 가지 신념은 국가사회주의에 대한 믿음이었다. 1989년에서 1991년까지의 구소련의 점진적인 해체와 동유럽 도처의 공산주의 붕괴는 분명히 역사적 분수령으로 세계 전역에 걸쳐 좌파 지식인들에게 엄청난 영향을 주었다(327). 이러한 변화가 1990년 케릴 처칠(Caryl Churchill)의 『미친 숲』(*Mad Forest*) 공연을 필두로 영국 연극 무대에 어떻게 반영되었는지는 주목할 만하다.

변화하는 동유럽 세계의 사건들에 반응을 보인 것이 물론 스토파드만은 아니었다. 하워드 브렌튼(Howard Brenton)과 타리크 알리(Tariq Ali)의 『모스크바 골드』(*Moscow Gold*, 1990)는 러시아 페레스트로이카 개혁정책에 대해 신속하게 씌어진 극이다. 데이비드 에드가(David Edgar)의 『테이블의 형태』(*The Shape of the Table*)는 베를린 장벽이 무너진 지 1주년 되는 1990년 11월 8일에 런던의 국립극장에서 초연되었다. 당시 사건들에 대한 그들의 정치적 관점은 스토파드와 다르며 판단기준의 토대로 부르주아 순응주의 모형의 용인을 연관 짓지는 않는다. 즉, 스토파드는 그와 동시대를 살았던 어떤 다른 작가들보다도 해체되는 구소련의 사건들과 영국 중산층 체통의 가치 세계를 충돌시켜 보여주었다(Bull 205). 스토파드를 포함한 이 시기의 극작가들은 공산주의 붕괴 이후의 현실을 연극을 통해 반영하려 시도했을 뿐만 아니라 그 사건들을 설명, 해석하려 했고 이를 자신들 스스로의 경험과 연관시키려고 노력했다. 따라서 『유포피아 해안』은 이러한 공산주의 붕괴 후의 영국 연극이라는 맥락에서도 한 자리를 차지하고 있다.

II. 전체주의의 정권 남용, 개인의 권리와 인권위반에 대한 지속적인 비판

일부 평단에서는 스토파드를 정치적 관심사가 부족한 극작가라고 지적했지만 그의 작품들을 보다 자세히 들여다보면 그 기저를 이루는 윤리적 이슈에 대한 흔적은 여러 작품에서 찾아볼 수 있다. 비평가들은 『희화화』(*Travesties*, 1974) 이

후 스토파드의 극작 경향이 특히 구소련의 압제와 러시아 반체제 작가들의 처우 문제, 인권문제를 다루면서 보다 사회 참여적인 방향으로 변화함을 주목했었다. 그는 정치적 억압에 뒤따르는 논리적 결과에 대한 통찰력을 작품을 통해 보여주는데, 『회화화』에서는 정치적 거대담론 및 공산주의 선전에 예술을 예속시킨 것에 공격을 가한 바 있다. 특히 구소련의 인권침해를 인식하고 있었던 스토파드는 배우들과 오케스트라를 위한 극 『착하게 굴면 혜택 받는다』(*Every Good Boy Deserves Favour*, 1977)에서 오케스트라처럼 조직된 전체주의 사회에서 영위하는 삶의 공포를 보여주면서 전체주의적 사회주의의 모순을 날카롭게 지적했다.²⁾ 아울러, 체코슬로바키아 정치사를 소재로 하되 이를 축구 메타포로 극화한 『고의 반칙』(*Professional Foul*)은 당시 프라하의 후사크(Husak) 정권의 인권탄압을 고발한 지식인들의 ‘헌장 77’(Charter 77) 선언의 해를 배경으로 개인과 국가의 윤리적, 정치적 문제를 깊이 다루고 있다.³⁾ 스토파드는 『고의 반칙』이 넓은 의미에서는 상당히 정치적인 극이지만, 본질적인 면에서는 정치극이 아니라며, 오히려 “정치적 문제와 그 이면의 원인을 깊이 들여다보면 그것은 윤리적 문제이다. 그 극은 상충되는 도덕성을 다루는데, 때때로 모순된 도덕성을 다룬 극은 정치적 혹은 이념적 시나리오를 통해 잘 전개된다 (Hunter 168-69 재인용)라고 강조한다. 이보다 앞선 1972년 『점퍼스』(*Jumpers*)는 소극(farce) 형식이지만, 실제 상황을

-
- 2) 이 제목은 높은음자리표 오선음표(EGBDF)를 학생들이 잘 기억하도록 만들어진 연상기호에서 따 온 것이다.
- 3) 1977년 9월 비비씨(BBC) TV극 방영 후 바프타(BAFTA) 수상작이 된 이 극에서 체코 반체제 인물로 등장하는 파벨 홀라(Pavel Hollar)는 박사학위논문으로 나중에 체포된다. 그는 “국가 윤리는 근본적인 개인 윤리에 대비해서 판단되어야 합니다. 시민이 아닌 인간으로서, 국가 정당성에 맞서 싸울 도의적 의무, 인간적인 책임이 있다는 것이 저의 결론이죠. 불행히도 그건 안전한 결론은 아니죠 (55)라고 말한다. 스토파드가 말한 이 극의 “개인 간의 도덕 (Delaney 164 재인용)이라는 주제는 옥스브리지(Oxbridge) 교수로 학회참석차 체코슬로바키아에 와서 자신의 과거 지도학생인 홀라를 만나게 되는 앤더슨 교수(Professor Anderson)와 홀라 사이에서 유발되는데, 이는 “자족적인 세계에서 끌려나와 덜 편안한 다른 세계로 들어감 (Jenkins 137)을 보여준다.

현실적으로 바라본 『고의 반칙』과 마찬가지로 윤리학 교수의 언행을 통해 개인과 개인, 개인과 사회의 비윤리성을 지속적으로 고발한다.

초기극에서 비교적 비정치적인 내용을 다루었던 스토파드가 점차적으로 동유럽의 현실에 초점을 맞춘 것은 그의 작가적 정신과 신념의 변화를 반영하며 후기극작에서는 “극이 품고 있는 사상에 대한 대변인으로서의 극작가의 역할에 보다 초점을 맞추게 된다 (Bull 198-199). 그러나 스토파드가 밝히듯이, 1970년대 후반의 극이 결코 윤리적, 정치적 입장의 돌연한 변화를 나타내지는 않는다. 이 시기 그의 극작에 드러난 창의적 기어의 뚜렷한 변화의 계기를 묻는 밀튼 숄만(Milton Shulman)에게, 스토파드는 “다마스쿠스 가는 길에 갑작스러운 개종 (Delaney 109 재인용)이 일어난 것이 아니며, 자신이 인권문제에 대해 오랜 동안 인지해왔고 신문지상에 보도되는 나날의 참상에 대해서도 늘 염려해왔음을 밝힌다. 또한, 세계 인권기관인 국제사면위원회 활동 참여와 더불어, “국제사면위원회가 1977년을 양심수의 해로 정하기로 결정했고 나는 텔레비전 극으로 그들의 대의명분을 도울 수 있으리라 생각했다 (Delaney 109 재인용)고 강조했다.

더 나아가 스토파드는 『착하게 굴면 혜택 받는다』와 『고의 반칙』에서 “작가의 자세는 모호하지 않다 그리고 “논쟁이 가능하고, 논박이 허용되는 나라에서 살고 싶다 (Delaney 165 재인용)고 강조했다. 앤소니 쟈킨스(Anthony Jenkins)도 지적하듯, 70년대 후반에 “툼 스토파드의 돌연한 정치화 가 이루어진 것은 아니다. 즉, 인간의 진실과 양도할 수 없는 인권의 ‘정치성’은 『점퍼스』부터 시작되어 『회화화』에 등장하는 조이스와 레닌 부부의 역할을 규정했다. 다만 70년대 후반 이후 스토파드 극에 드러난 변화 중에서 첫째는 사상의 극적 체계화 방식이 복잡하지 않고 인과관계 구조를 통해 이해하기 쉬워진다는 점이다. 아울러, 이전보다 스토파드를 더 정치적으로 보이게 한 것은 각 극의 애매한 진술이 다소 사라지고 직선적이 되면서, 이전의 지적인 “뿔뿔기 점프 (leap-frog)나 암시적 극화에서 벗어나 보다 확신에 찬 모습을 보인다는 점이다(142).

윌리엄 데마스테스(William W. Demastes)도 역설하듯, 스토파드는 그의 극작품에서 좀처럼 어떤 특정 정치 사안에 대해 찬성 혹은 반대하도록 활동하지 않으

며, 즉각적인 변화가 요구되는 상황이 있을 경우 가장 어리석은 것 중의 하나가 바로 그러한 당면한 이슈에 대한 극을 쓰는 것이라고 거듭 역설한다. 오히려 스토파드의 극은 장기적인 변화가 가능하려면 정치적인 법률제정에 앞서, 혹은 이와 동시에, 태도의 변화가 요구된다는 것을 이해하도록 유도한다. 그의 극이 본질적으로 정치적인 문제를 다룰 때에도 보다 추상적이거나 관념적으로 접근하며, 주로 개인의 인권에 대한 제도적 위반행위를 포괄한다(114).

그러나 전체주의 규범에 대한 스토파드의 비판의식은 구소련의 후반기를 극화한 『고의 반칙』이나 『착하게 굴면 혜택 받는다』 외에도 『카훗의 맥베스』(*Cahoot's Macbeth*, 1979), 폴란드 연대노조(Solidarity)가 공산주의 국가에서의 노동조합 권리 캠페인을 시작한 1980년 8월부터 계엄령이 선포된 1981년 12월까지의 사건을 재해석한 텔레비전 다큐극 『불가능한 일의 시도』(*Squaring the Circle*, 1984) 등과 같은 정치사회사와 정치 발전의 단계를 설명하는 작품들로 이어졌다. 스토파드가 『불가능한 일의 시도』에서 역설하는 것은 “이론으로는 사회 정의가 보장되지 않으며, 어떤 이론이 조금이라도 쓸 만하다면 사회 정의가 그걸 말해줄 것이다 (Theories don't guarantee social justice, social justice tells you if a theory is any good. 251)라는 것이다.

이러한 정치평론이 구소련 영향권하의 옛 동유럽권 국가들의 전체주의 유산을 공격의 표적으로 삼고는 있지만 그가 반드시 서구 민주주의에 대한 변론인이라고는 할 수 없다. 영국인의 기질, 특히 영국 상류층의 태도와 사고방식을 희극적으로 탐구한 『죽은 것은 그 개였다』(*The Dog It Was That Died*, 1982)가 좋은 예이다. 이 극의 주인공은 은퇴 직전의 스파이 퍼비스(Purvis)로, 그는 극을 시작하고 끝맺는 인물이자 자신이 영국과 소련 정보기관 중 어느 편에 속하는지, 아니면 둘 다의 정보요원인지 혼란해 한다. 스토파드의 기발한 언어적 민첩성이 두드러진 이 극은 스파이행위, 무한한 가능성, 자살미수, 자살, 분별, 무모한 행동, 정체성 등의 주제를 포함한다. 극을 시작하는 자살유서와 외견상으로 퍼비스가 자살한 후 개봉된 마지막의 또 하나의 편지라는 구성적 틀 안에서 이중성, 표리부동, 외양과 실제의 모순과 같은 스토파드 극의 모티프는 라디오극의 음향과 언

어적 반향으로 제시되며, 이는 극에 퍼져있는 조크와 관점의 전환 등을 통해 전달된다.⁴⁾ 이 극에서 스파이생활이 진력난 퍼비스는 자신의 참모 블레어(Blair)에게 보내는 유서를 남기고 템스 강 다리난간에서 투신자살을 시도하지만 오히려 바지선 개를 압사하게 만들고 자신은 살아남는다. 병원의 회복실에서 퍼비스는 블레어에게 서구 민주주의방식의 삶과 신념에 대해 의문을 제기한다.

퍼비스: [. . .] 다시 한 번 말씀해 주시겠어요, 그 요지가 뭐였죠? - 한 마디로 묻겠는데, 서구 사회의 도덕적, 지적 기반이 뭐죠?

블레어: 미안하지만, 아무 생각도 나지 않네.

퍼비스: 자 어서요-민주주의 . . . 자유선거, 표현의 자유, 자유 시장 세력

. . .

블레어: 아 그렇지, 바로 그거로군.

퍼비스: 네, 하지만 이 모든 자유는 이미 우세한 사람들에게만 혜택을 준다는 논쟁은 우리가 어떻게 다루었죠? 무슨 말인가 하면, 표현의 자유는 의사표현을 잘 하는 사람들에게 유리하다는 거죠 . . . 무슨 말인지 아시겠어요?

블레어: 퍼비스, 나한테 자네가 좀 빠른 것 같네. 난 사실 한 번도 우리가 영국인이고 그들이 무신론자 공산주의자라는 것을 넘어선 적이 없다네. 그 것에 관해 논쟁하는 건 불가능하지, 그렇지 않나? 자네 정말 아무 문제없는 게 확실한가?

PURVIS. [. . .] Can you remind me, what was the gist of it? - the moral and intellectual foundation of Western society in a nutshell.

BLAIR. I'm sorry, my mind's gone blank.

PURVIS. Come on - democracy . . . free elections, free expression,

4) BBC가 창립 60주년을 기념하며 의뢰한 이 극은 1982년 12월 9일 BBC4 라디오 극으로 방송된 후 1989년 1월 텔레비전극으로 각색되어 피터 우드(Peter Wood) 연출로 방영되었다. 『죽은 것은 그 개였다』라는 제목은 올리버 골드스미스(Oliver Goldsmith)의 ‘광견의 죽음에 부치는 애가’(Elegy on the Death of a Mad Dog)에서 따 온 것이다. 어느 광견이 친절한 주인을 사납게 물었는데, 골드스미스는 ‘죽은 것은 그 개였다’(The dog it was that died)라고 적었다. 스토파드의 극에는 아이러니, 풍자, 다층적 의미가 농후하게 배어있다(Baker).

free market forces . . .

BLAIR. Oh yes, that was it.

PURVIS. Yes, but how did we deal with the argument that all this freedom merely benefits the people who already have the edge? I mean, freedom of expression advantages the articulate . . . Do you see?

BLAIR. You're going a bit fast for me, Purvis. I never really got beyond us being British and them being atheists and Communists. There's no arguing with that, is there? Are you quite sure you aren't in any sort of trouble? (166)

또한, 존 르 카레(John le Carré, 1931~)의 스파이 소설을 상기시키는 동유럽 배경의 이중 스파이극 『중립지대』(*Neutral Ground*, 1968),⁵⁾ 주된 이야기 가닥중의 하나가 러시아 스파이 활동인 『햅굿』(*Hapgood*, 1988)에서도 스토파드가 초점을 맞춘 것은 이중 혹은 삼중스파이라는 정치적으로 분명히 규정되지 않은 위치에 있는 양심적인 인물들이다. 만약 주어진 도그마의 명목으로 양쪽 편이 각각 개인의 권리를 희생한다면 이념적으로 어느 편에 속하는지는 중요하지 않다는 스토파드의 주장은 자신의 소속에 대한 등장인물들의 딜레마를 통해 강조된다. 따라서 스토파드가 반전체주의, 반차별주의 입장을 고수함에 있어 그 정치적 성향의 정도 자체가 특이하거나 흥미로운 것은 아니다. 그러나 여기서 호기심을 끄는 것은 스토파드가 개인의 정치적 견해 혹은 정치성을 어떤 독립된 규율이 아닌 다른 모든 것을 포괄한다고 보는 방식이다. 이와 같은 스토파드의 입장은 『진짜』(*The Real Thing*, 1982)의 주인공 헨리(Henry)가 “사회생활에서의 가식적 행동은

5) 스토파드가 1965년 집필했고 1968년 12월 텀스텔레비전으로 방영된 이 극은 소포클레스(Sophocles)의 그리스 비극 『필록테테스』(*Philoctetes*)의 플롯을 차용한다. 주인공 필로(Philo)는 나라 없는 지친 스파이로, 어느 작은 중부유럽국가에 좌초되어 동서 어느 쪽으로도 안전하게 여행할 수 없는 상황이다. 그는 무장괴한들에게 쫓기고 있는데, 이 사건에 영국 장난감판매원인 애치슨(Acheson)과 그의 아내도 휘말리게 된다. 한편, 스토파드가 영화대본을 쓴 『러시아 하우스』(*The Russia House*, 1990)는 존 르 카레의 1989년 동명 소설을 영화화한 것이기도 하다.

사생활의 문제에서 유발된다 (Public postures have the configuration of private derangement. 32-33)라고 주장하는 말에 요약된다. 이러한 견해는 그의 공식 데뷔작인 『로젠크란츠와 길덴스텐은 죽었다』(*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, 1967)에서도 드러난다. 문제 가정이 부수적 피해를 발생시키고 이것은 한 왕국과 그 주변인들을 파괴하기에 이른다. 이러한 주장은 스토파드 극작품 전반에서 모습을 달리하며 제기된다(Demastes 115).

또한, 아프리카의 과거 식민지를 배경으로 정치적 이슈를 직접적으로 다룬 『낮과 밤』(*Night and Day*, 1978)은 언론의 자유를 옹호한다. 저널리스트의 자유, 사실 보도를 통해 변화를 가져올 수 있는 가능성이라는 이슈를 다룬 이 극에서 스토파드는 연극이 다큐멘터리 행동주의와는 그 효과 면에서 차이를 보여준다. 즉 특정한 의미에서 클로즈업 되었을 때 정치적 영향력을 지닌 정치적 예술의 가능성은 분명히 존재하겠지만, 어쨌든 언론보도가 성취할 수 있는 실제 효과와 비교한다면 미미하다는 것이며 “한 쪽은 단기적인 책무를, 다른 한쪽은 장기적인 책무를 수행한다. 둘 다 중요하다 (Hudson; Delaney 66 재인용)는 것이다.

스토파드의 극과 ‘정치적’이라고 인정되었던 다른 극들 사이의 구별은 견해상의 문제, 용어의 정의 차이에서 비롯되었다고 볼 수도 있다. 이미 잘 알려진 1974년 『계간 연극』(*Theatre Quarterly*) 편집인들과의 대담에서 그가 말했듯이, 정치극은 특정한 상황 혹은 일반적인 정치 상황을 다룰 수도 있고, “관객을 공격, 모독하거나 충격을 주는 것을 정치 행위라고 부를 수 있다면, 그 자체로 ‘정치 행위’인 극도 있으며, 심지어 “정치성에 ‘관한’ 극중에는 『찰리의 숙모』(*Charley's Aunt*, 1882)만큼 ‘정략적’이라고 할 만한 작품들도 있다. 6) 이처럼 ‘정치극’이란 용어는 느슨하기 때문에 이 극들과 스토파드의 극을 구별하려는 시도는 무의미하

6) 스토파드가 브랜든 토마스(Brandon Thomas)의 익살극 『찰리의 숙모』를 예로 든 것은 흥미롭다. 런던 초연 후 여장남자 변장 소극의 전형으로 인정받아온 이 극은 고루한 빅토리아조 매너와 위선을 가볍게 꼬집는다. 비록 극중 스토리의 사회적 환경은 구식이 되었지만 사회구조적으로 기대되는 적절한 행동 등을 우스꽝스럽게 풍자한 것은 이 극을 소극의 고전으로 만들었고, 1941년 영화로 각색되면서 더 큰 인기를 얻었다.

고 유용하지도 않다. 반면 “모든 정치 행위는 반드시 도덕적 견지에서, 그 결과에 의거해서 판단되어야 한다”는 스토파드의 신념은 극에 지속적으로 반영된다 (Hudson; Delaney 63-64 재인용).

1976년의 정치소극(political farce) 『남부끄러운 일』(*Dirty Linen*)은 스토파드의 사회풍자가(social satirist)적인 측면을 잘 드러낸다는 면에서 주목할 만하다. 런던 빅벤 시계탑 내부에 위치한 영국의 하원 회의실을 배경으로 스토파드다운 희극적 구성과 대사로 구성된 이 단막극은 “공무상의 도덕적 규범에 관한 특별위원회 (Select Committee on Moral Standards in Public Life, 92) 회의과정을 보여주는데, 이들은 언론에 보도된 하원의원들의 성적 풍기문란 문제와 관련해 의사당 안팎에서의 도덕수준에 대해 자체 보고하면서 성적인 위법행위가 있었는지를 조사한다. 위원장 위던쇼(Withenshaw)는 “성적 문란이 모든 정당을 통합시킨다 (sexual immorality unites all parties, 93)라고 인정하는데, 실제로 위원회 구성원들 역시 타이피스트 비서인 매디 고투베드(Maddie Gotobed)와 각각 성적 비행을 저지르고 있는 것으로 드러난다. 극의 중후반에 회의가 잠시 중단되는데, 이때 두 명의 내무부 공무원(Home Office Civil Servants)이 등장해서 이 극을 연출한 에드 버만(Ed Berman)과 닳은 수염이 있는 어느 미국인 연극 연출가의 영국 귀화(British naturalization) 신청서를 검토한다. 이것이 『새로 발견한 땅』(*New-Found-Land*)이라는 촌극(playlet)과도 같은 또 다른 짧은 단막극의 시작인데, 이들이 회의실을 나가자 『남부끄러운 일』이 다시 계속된다. 위원회는 조사과정에서 어떠한 위법행위 혹은 큰 피해도 없었다고 결론짓고 자신들의 수치스러운 일을 공개적으로 드러내지 않고 은폐하면서 회의를 끝맺는다. 『남부끄러운 일』은 당시 정치인들의 위선, 매너리즘 등을 익살적인 대사와 아이러니로 풍자하고 가볍게 꼬집는다는 면에서 스토파드가 언급한 『찰리의 숙모』의 전통을 잇는다.

그 이후 『진짜 사랑』에서는 메타연극 미학을 통해 개인적 행동의 진짜 동기와 모순을 드러내는 우회적 사회논평을 제공했고, 『인디언 잉크』(*Indian Ink*, 1995)에서는 영국 여성과 인도 남성간의 관계를 통해 탈식민주의 시각으로 바라본 인도 식민화에 대한 대영제국의 윤리를 다루었다. 또한 이중스파이 플롯을 통

해 『햄구드』에서 시사된 인식의 차이라는 소재는 『사랑의 발명』(*The Invention of Love*, 1997)에서 토론극 구조로 더욱 구체화되어 빅토리아조후기 동성애에 대한 완전한 가치 전도 및 사회적 모순과 억압이 개인의 삶과 예술에 미친 영향을 조명했다. 카오스 이론을 삶의 메타포로 상정한 그의 대표작 『이상향』(*Arcadia*, 1993)에서도 학술발표와 논문게재를 위해 근거 없는 내용을 억측하는 등장인물 버나드(Bernard)의 행보를 통해 이른바 학자들의 잘못된 연구 윤리를 코믹하게 풍자하기도 했다. 『로큰롤』(*Rock'n'Roll*, 2006)에서는 프라하와 영국 캠브리지의 이중 관점에서 인도주의적 가치와 인간 정신을 확인하고 있다.

스토파드는 인간의 모든 행동이 정치적이라고 보는 입장이며 “모든 정치적 행동은 도덕적 기반에서 비롯되며 그것 없이는 무의미하다 (all political acts have a moral basis to them and are meaningless without it)”이라고 변함없이 믿는다. 스토파드가 늘 강조해온 것은 예술의 장기적인 중요성 즉, “우리가 세상에 대한 판단을 내릴 수 있도록 해 주는 도덕적 감수성(the moral sensibility) (Hudson; Delaney 66 재인용)을 제공한다는 것이다. 도덕의 주제는 스토파드 극에 반복되어 나타나는데, 그는 어떤 특정한 주장이나 태도를 천명하기보다는 쟁점과 사안의 모든 측면을 제시하는 극작법을 선호한다. 물론 이러한 다원화된 관점과 견해의 역설적 충돌이 새로운 극작기법은 아니다. 스토파드 극의 차별성은 그가 그러한 방식을 사용하여 인간 행동과 그 원동력, 한계점과 가치들에 관해 지극히 개인적인 사고의 틀을 구성한다는 점인데, 동시에 이는 그로 하여금 예술과 정치의 목적에 대해 숙고해 보는 기회를 부여해 준다. 이처럼 극작가의 역할에 대한 이중 시각화는 『로젠크란츠와 길덴스틴은 죽었다』 이후 계속해서 그의 작품의 현저한 특징이었고, 2002년 『유평피아 해안』 삼부작에서 정점에 이른다.

일찍이 1968년 2월 25일, 영국 『선데이 타임즈』(*The Sunday Times*)지에 「신고할 물품」(“Something to Declare”)이라는 제목으로 게재한 기사에서 서른 살의 스토파드는 1917년 러시아혁명으로부터 도피한 귀족 망명자들에 대한 극을 구상한 적이 있었다고 언급했다.⁷⁾ 『희화화』에는 1차 대전이 진행 중이던 1917년 스위스를 배경으로 레닌의 러시아행 기차탑승 준비기간을 보여준다. 『계간 연극』

대답에서도 전체주의의 두 얼굴(Two Faces of Totalitarianism)을 역설하며, 스토파드는 어떻게 “레닌이 마르크스주의를 왜곡했고 스탈린이 거기에서 계속했는지에 대해 역설하며 마르크스가 이미 “잘못 판단했다 (got it wrong)라는 견해를 설득력 있게 표현했다(Hudson; Delaney 64-65 재인용).

이처럼 러시아혁명, 개인과 언론의 자유를 통제하는 전체주의 사회의 부산물과 결과는 스토파드의 초기 작품들에서부터 일찍이 환기되는데, 짐 헌터(Jim Hunter)도 지적하듯, 스토파드가 거의 65세가 되던 나이에 다시 한 번 자신의 극의 범위를 확대하려고 시도했던 아십작 『유토피아 해안』 삼부작에서도 러시아혁명은 그야말로 예기적으로(proleptically) 따라다닌다. 이 삼부작 극을 통해 스토파드는 좌파 측에게 그들이 어떤 입장인지를 자신은 늘 알고 있었다고 입증할 작정한 것처럼 러시아인들뿐만 아니라 나름대로의 이상주의적 사회주의적 비전을 설명하는 서유럽 인물들도 대부분 동정적으로 그려낸다. 그러나 모든 관객이 이름만 들어도 알아볼 한 인물이자 계급이 없는 사회주의 사회를 꿈꾸며 공산주의 이론의 아버지라 불리는 마르크스는 동정하지 않는다(101).

인권에 대한 스토파드의 관심은 2006년 초연된 차기 작품인 『로큰롤』에서도 스며든다. 1989년 체코슬로바키아의 평화적 민주혁명인 벨벳 혁명(Velvet Revolution)과 관련된 공산주의 정권의 몰락과 민주정부의 도래를 다룬 이 극은 또 다른 아이러니를 드러냈다.⁸⁾ 빌링턴이 주목하듯, “자유에 대한 명상 과도 같은 『로큰롤』

7) 이를 보다 구체적으로 언급하면, “여전히 내 의도는 다소 회의적으로 러시아혁명 50주년을 기념하는 극을 쓰는 것이다. 1966년 초에 시작은 했지만, 그 혁명의 엄청난 의미와 현실에 직면하면서 나는 완전히 주춤했고, 뭘 해야 할지를 모르겠다. 1917년에 피난하여 베이스워터(Bayswater)의 어느 주택에 살고 있을 멋진 팔순노인들에 대해 쓰고 싶기도 한데, 그들은 고국으로 돌아갈 수 있도록 모든 것이 지나가기를 기다리며 시간을 보내고 있을 것이다 (9).

8) 개인의 정치적 견해와 그에 따른 박해와 저항을 그린 이 극 중의 1990년 여름 장면에서 “10월 혁명부터 소련 공산당의 해체까지. 언제부터 일이 틀어지기 시작했지? (79)라는 맥스(Max)의 질문에 스티븐(Stephen)은 “1917년, “처음부터 잘못되었다 이라고 역설한다. 이어지는 대화에서 스티븐이 “혁명 지배계층이 명령을 내리고 노동자들이 여전히 그 명령을 받는다면 그건 공산주의가 아니야 (81)라는 말로

을 통해 스토파드는 영국 문화의 정세에 대한 중요한 문제들을 제기했다. 체코인들과 슬로바키아인들이 민주주의를 성취하기 위해 고투했었던 반면 영국에서 영국인들은 자신들이 힘들게 성취한 자유가 점진적으로 침식하는 것을 목격해왔다는 것이다(400). 그런 의미에서 『로큰롤』의 핵심 중의 하나는 결말 부분의 렌카(Lenka)의 대사이다. 여기서 스토파드는 영국과 서구 민주주의 전체가 정치사회적 행동주의자로서의 예리함을 상실하고 무더졌다는 사실을 한탄한다.

안, 돌아오지 마. 영국인들은 겁에 질렸어. 네가 여기 왔었던 이후로 물속에다 뭔가를 집어넣었어. 순종의 민주주의야. . . . 넌 네 나라를 되찾았잖아. 적어도 50년 동안 엉망인 이 나라와 네 조국을 뭇 때문에 바꾸려 해?

Don't come back, Jan. This place has lost its nerve. They put something in the water since you were here. It's a democracy of obedience. . . . You've got your country back. Why would you change it for one that's fucked for fifty years at least. (102-103)

III. 『유토피아 해안』에 함축된 스토파드의 작가의식과 뚜르케네프

『유토피아 해안』의 기저에 있는 항해와 텅 빈 해안의 이미지는 그의 이전 작품들에서도 찾아 볼 수 있으며 이 극에서 전면적으로 확대된다. 예를 들어, 『로젠 크란츠와 길덴스톤은 죽었다』에서 두 단역인물 주인공들은 죽음이 기다린다는 사실을 알고도 영국 해안으로 항해한다. 『이상향』에서 셉티무스(Septimus)는 시간의 의미를 말하는 장면에서 “우리가 모든 미스터리를 알아내고 모든 의미를 상실하게 될 때 우리는 텅 빈 해안에서 혼자가 될 것 (When we have found all the mysteries and lost all the meaning, we will be alone, on an empty shore. 94)임에 대해 말한다. 또한 『사랑의 발명』은 하우스만(A. E. Housman)의 “무심한 스

함축하는 것은 1917년 러시아 혁명 이후 노동자가 주도권을 가져야한다는 공산주의의 이론과 실체가 시작부터 모순되었다는 점이다.

틱스 강을 발밑에 두고, 이 텅 빈 해안에 내 자신이 서 있다니 얼마나 다행인가 (How lucky to find myself standing on this empty shore, with the indifferent waters at my feet. 102)라는 마지막 대사로 끝맺는다.⁹⁾

헌터가 정확히 관찰했듯이, 『유토피아 해안』은 시공간의 자유로운 이동 (time-slip)과 일련의 꿈속 장면들도 포함하지만 사실주의 극에 가깝고, 표면상의 간헐적 회극성을 제외하면 근본적으로는 진지한 극이다. 이 삼부작에 대거 출연하는 역사적 인물들은 자신들의 철학적 혹은 정치적 견해들에 대해 빈번하게 열변을 토한다. 그만큼 이 작품은 사상(ideas)에 의해 움직이면서, 이념들을 보여준다. 동시에 이 극은 가족에 관한 작품인데, 스토포드의 가장 야심찬 극도 대부분 가정 내의 문제와 연결된 모습을 드러낸다는 것은 주목할 만하다(100).

스토포드는 영국 철학자이자 사회정치사상가인 이사야 벌린(Isaiah Berlin, 1909-1997)의 산문집 『러시아 사상가들』(*Russian Thinkers*, 1978), 외교관을 지낸 영국 사학자이자 언론인으로 국제관계이론가였던 에드워드 헬릿 카(E. H. Carr, 1892-1982)의 『낭만파 망명자들』(*The Romantic Exiles*, 1933)을 탐독하며 영감을 얻어 총 5년간의 자료 연구와 집필 끝에 이상적인 사회를 찾는 사람들에 관한 러시아 서사극 삼부작을 쓰게 되었다.¹⁰⁾ 『유토피아 해안』을 구성하는 연속적이지만 독립적인 세 편의 극중 첫 번째는 1833년에서 1844년까지의 러시아를 배경으로 하는 『항해』, 두 번째는 1846년에서 1852년 사이의 러시아, 독일, 프랑스를 배경으로 하는 『난파』, 세 번째 극은 1853년에서 1868년까지의 영국과 스

9) 스토포드의 공동 영화대본 『셰익스피어 인 러브』(*Shakespeare in Love*, 1999)는 비올라(Viola)가 “광활하고 텅 빈 해변을 걸어 올라가며 (*walking up a vast and empty beach*, 154) 혼자 부각되는 장면으로 끝난다.

10) 『러시아 사상가들』에 의하면, 1838년부터 1848년까지의 “주목할 만한 10년 동안, 대학 재학 중이거나 갓 졸업한 한 무리의 급진파 젊은이들은 문학적, 심리적 관심 이상의 사안을 다루며 결국 전 세계적으로 사회적 정치적 파급효과를 가져다 줄 러시아혁명에 단초를 제공했다. 저항하던 이들은 “러시아 지식층의 원래 창시자로 . . . 19세기 및 20세기 초의 1917년 마지막 절정에 이르기까지 줄곧 계속된 그러한 말과 행동의 도덕적 논조를 확립했다 (Berlin 131).

위스를 배경으로 하는 『구조』이다.¹¹⁾ 총 6막, 68장면으로 구성된 이 삼부작 극은 35년간을 다루며 19세기 유럽으로 이동한다. 네 명의 주요 러시아 작가 및 그들과 친분 있는 사람들, 급진적인 사회 이론가들 및 이상주의자들, 제정 러시아의 황제인 짜르(Tsar) 치하의 러시아 지식인 계급 즉 인텔리겐치아(the intelligentsia) 구성원들의 얽히고설킨 이야기들을 따라가며 극화한다. 극중 저술가들을 통해 글쓰기와 정치적 사이의 관계를 탐구하는 가운데, 스토포드의 삼부작은 작가의 사회적 역할 및 역사적 책임에 관한 논쟁을 확대시킨다. 『유토피아 해안』 이전에도 예술의 본질이라는 주제는 그의 극에서 자기 성찰적으로 되풀이되었다. 극중에서 다루어진 견해와 신념들의 도덕적, 윤리적 함의는 오늘날의 세상과도 상징적으로 중첩되며 현대 사회에 대한 하나의 시각을 제공해 준다고 할 수 있다.

이와 같이 『유토피아 해안』은 19세기 중엽 러시아 정치 사상가 및 혁명 작가들의 이상주의적 비전과 전제정치 하의 개인적 국가적 구속이라는 격변의 불안한 현실 사이의 갈등을 극화한 “연극적 전기 (Wohl 348), 혹은 전기 영화와 같은 역할을 한다. 또 다른 측면에서 이 삼부작은 주요 등장인물들이 러시아에서 보낸 열렬한 청년기와 그들이 유럽에서 보낸 망명시기를 파노라마와 같이 새롭게 보여줌으로써 가족과 인간관계에 관한 드라마로 부각된다. 네 명의 주요 인물들 중에서, 귀족 출신의 혁명적 무정부주의자인 미하일 바쿠닌(Michael Bakunin) 그리고 재능과 예지는 뛰어나지만 가끔 모순되고 비현실적인 문학평론가 비사리온 벨린스키(Vissarion Belinsky) 이 두 인물이 『항해』의 상반되는 두 축을 형성한다. 귀족의 아들로 태어나 자칭 러시아 역사상 최초의 사회주의자인 알렉산드르 게르첸(Alexander Herzen)도 이 첫 번째 극에서 소개된다. 그가 겪는 개인적, 사회적 경험들은 이후 두 극의 전체적 배경을 설정해주는데, 게르첸은 다른 인물들의 극단주의와 첨예하게 대립하는 중용(Middle-Way)의 관점을 제공하는 인물이다. 스토포드는 삼부작을 통해 서로 다른 목소리들과 견해들을 동등한 어조로 제시하는

11) 첫 번째 극 『항해』를 연구한 국내 논문은 김태우(「톰 스토포드(Tom Stoppard)의 *Voyage* 연구」, 2015), 박희본(Heebon Park-Finch, “Polyphonic Re-telling of Russian Thinkers in Stoppard’s *Voyage*, 2009) 참고.

한편 그 자신이 옹호하는 문학적 거리두기와 자유인본주의의 목소리는 소설가이자 극작가인 이반 투르게네프(Ivan Turgenev)를 통해 체현된다. 게르첸, 바쿠닌과 더불어 세극에 모두 등장하는 투르게네프의 대표작 『아버지와 아들』(*Fathers and Children*, 1862)은 이 극의 논쟁과 연관해서도 주목할 필요가 있다.

19세기 러시아 문학과 비평사에서 투르게네프의 소설 『아버지와 아들』만큼 다양하고 격렬한 논쟁을 불러일으킨 경우도 없다. 농노해방(1861년 2월 19일) 이후 “모든 것이 전복되었다가 이제 막 수습되고 있던 러시아의 향후 진로 문제를 두고 첨예하게 대립하고 있던 당시 러시아 사회에서 『아버지와 아들』을 둘러싼 논쟁은 문학논쟁이라기보다는 다분히 사회-정치적인 성격을 띠게 된다. 그건 이 소설이 세대 간의 갈등, 즉 아버지 세대(1840년대)인 이상주의적 귀족들과 아들 세대(1860년대인)인 잡계급 출신의 민주주의자들의 이념적 갈등이라는 민감한 문제를 다루고 있었기 때문이다. (이항재 189)

이 소설이 출간되자 투르게네프는 “오른쪽 왼쪽 양진영 모두에서 반역자로 불리는데, 한 편에서는 젊은 급진파를 악의적으로 회화화했다고 하고, 다른 한편에서는 거기에 비위를 맞춘 것으로 간주 (*Salvage* 315)되었기 때문이다. 작품속의 아버지와 아들 중 도대체 어느 편이냐는 질문에 투르게네프는 어느 편도 들지 않으며 “그 반대로, 저는 가능한 모든 편을 들죠 라고 공언하고, 자신의 목적은 “소설 쓰는 것 뿐이라고 강조한다(*Salvage* 315-316).¹²⁾ 정치적 편견 없는 작가적 냉소주의와 허무주의자를 자처하는 투르게네프의 말은 스토파드의 말을 어느 정도 상기시키기도 한다. 어떠한 논쟁에서도 특정한 한쪽 편을 들지 않는 거리두기

12) 극 중의 투르게네프는 이렇게 말하지만 실제 그의 『아버지와 아들』을 들여다보면 작가는 이타적인 주인공인 젊은 의사 바자로프(*Bazarov*)에게 매력을 느낀다. 구질서를 거부하는 허무주의자인 바자로프가 오뎨조바(*Odintsova*)와 사랑에 빠지고 사랑을 거부당한 후 위험한 수술을 자원하여 수술도중 장티푸스에 감염되어 갑작스럽게 사망한 것은 아이러니다. 바자로프에 대한 투르게네프의 태도를 통해 작가의 정치의식과 세계관을 엿볼 수 있듯이, 스토파드 역시 자신이 매력을 느끼는 극의 주인공 뒤에 숨은 채로 자신의 예술원칙과 정치성을 간접적으로 표현한다.

의 자세는 스토파드의 극작 초기부터 눈에 띄는데 이로 인해 평자들이 그를 사회적 참여가 부재한 작가로 비난하게 만든 것 같다.

뚜르게네프와 게르첸에 의해 구현되는 스토파드의 중도적 태도는 문학 비평의 주관성을 문제시하는 대사에도 드러난다. 일례로, 뚜르게네프는 문학의 사회적 책임에 대한 벨린스키의 독단적인 신조를 거부하며 거리를 둔 온건함의 필요성을 강조하는데, 이는 스토파드의 철학을 비추고 있다.

나는 명경지수도 아니지만 사회 수호자도 아닙니다. . . . 사람들은 내 소설에서 내가 태도를 분명히 안 밝힌다고 불평해요. 이해를 못하겠대요. 내가 찬성하는가 아니면 반대하는가? 독자들로 하여금 이 남자와 다른 남자 중 누구와 동감하기를 바라는가? 이 소작농이 무익한 술주정뱅이인건 누구 책임인가, 그의 탓인가 아니면 우리 때문인가? 독자들은 내가 어떤 입장인지 알고 싶어 해요. 그게 독자들과 무슨 상관이 있죠? 그로 인해 어떻게 내가 더 나은 작가가 되나요? 그게 무슨 상관이라는 겁니까?

I'm not pure spirit, but I'm not society's keeper either. . . . People complain about me having no attitude in my stories. They're puzzled. Do I approve or disapprove? Do I want the reader to agree with this man or the other man? Whose fault is it that this peasant is a useless drunkard, his or ours? My readers want to know where I stand. What has that got to do with my reader? How would that make me a better writer? What has it got to do with anything?
(*Shipwreck* 145)

아이러니한 것은 스토파드가 편파성 배제라는 극 전략을 택하여 극중 모든 목소리들에 동등한 무게를 실는 것 역시 실제로는 어떤 정치적인 진술이 될 수도 있다는 것이다. 왜냐하면 정치적 편향성이 전무한 문학 작품이란 있을 수 없기 때문이다. 예술은 정치성과 무관해야 한다는 견해도 그 자체로 하나의 정치적인 입장이 되기 때문이다. 시기적으로 구소련 붕괴 후 10년이 지난 시점에 집필된 『유토피아 해안』은 스토파드의 역사적 관심사를 속개하고 있다. 이 극에 두드러진 특징은 19세기 중엽 짜르의 국가적 탄압과 새로운 세대의 급진주의자들의 부상을 묘사한

것인데, 이들 급진파의 사상은 결국 1917년 레닌의 볼셰비키 혁명으로 이어졌지만 이전 황제의 폭정을 대체한 것은 그와 유사한 권력 정권이었다. 『유토피아 해안』은 중대한 변화의 시기를 회고해 봄으로써 역사와 그 재현의 아이러니를 인식한 에드가의 말처럼 “연극의 커다란 변화. 9/11 사건 이후, 사실에 기반을 둔 드라마가 연극적, 정치적 영향을 받아 영국 정치극을 지배해왔다 (19)라는 동향에 일조한다. 러시아 황제 치하, 그리고 혁명 이후 러시아의 인권 위반에 초점을 둔 것은 인권, 검열과 국가 통제, 정치적 자유, 언론과 표현의 자유, 그리고 억압적인 전체주의 국가하의 작가와 지식인들의 역할과 같은 문제들에 스토파드가 지속적으로 주의를 기울이고 있음을 반영한다.

벨린스키 읽기는 전혀 재미가 없다. 바쿠닌 읽기는 때때로 활기를 북돋울 수 있고, 게르첸은 타고난 논쟁술을 갖춘 회고록 집필의 왕자이다. 그러나 19세기 러시아 인텔리겐치아의 세계에 가장 근접하게 다가갈 수 있게 만든 사람은 그들 중에서도 순수 예술가이다. 더욱이, 푸르케네프의 『스포츠맨의 스케치』는 ‘개혁 짜르’ 알렉산드르 2세가 농노해방으로 향해 가도록 만드는데 다른 무엇보다도 큰 기여를 했다는 말이 그럴듯하게 들린다. 어쩌면 그 세 명의 재능 있는 논단의 거물보다는 예술가가 결국은 『유토피아 해안』의 진정한 영웅일지도 모르겠다.

Reading Belinsky is no fun at all. Reading Bakunin can be occasionally invigorating, and Herzen is a prince of memoirists, with a natural gift for polemics. But it is the pure artist among them who brings us closest to the world of the nineteenth-century Russia intelligentsia, and moreover Turgenev's *Sportsmen's Sketches* were plausibly said to have done more than anything else to turn the 'Reforming Tsar' Alexander II towards abolishing serfdom. Perhaps it is the artist after all, rather than the three publicists of genius, who is the true hero of *The Coast of Utopia*. (*The Coast of Utopia* xiii)

스토파드는 “어떠한 주제를 토론하고 논쟁하고 싶은 희망 (Berkvist; Delaney 139 재인용)에서 자신의 극이 파생된다고 말하는데, 크리스토퍼 인스(Christopher

Innes)의 지적처럼, 스토파드의 극은 그 사회 논평이 우회적이고 완곡한 암시일 때 가장 효과적이다. 즉, 그는 관례적으로 심각한 문제들을 겉으로 보기에 범속한 것처럼 보이는 방식 속에 끼워 넣음으로써, 오스카 와일드(Oscar Wilde)처럼 피상적인 것과 진지한 것을 뒤집음으로써 선입견이나 사전에 형성된 가치체계를 전복시킨다(Modern 414). 연극의 본질은 스토파드의 극에서 되풀이되어 다뤄지는 주제로, 그가 추구하는 명시적인 연극성이 그러하듯 그의 극에 등장하는 예술가 혹은 작가 인물들의 숫자 면에서 상당히 자기 성찰적이다. 그의 극을 살펴보면 대중 유머작가로부터 위대한 빅토리아시대 문예평론가, 시인, 저널리스트, 정치적 사상가, 강연 원고를 쓰는 대학교수, 벽안의 학자, 소설가, 극작가, 『진짜 하운드 경감』(*The Real Inspector Hound*, 1968)의 연극평론가들 등 전 범위의 작가들을 망라한다. 이러한 등장인물들을 통해 스토파드는 연극의 본질, 연극의 사회적 기능에 대한 논쟁을 계속해 나가며, 예술은 간접적으로만 효과가 있다는 그의 말은 변함없음을 알 수 있다(Modern 405-406).

이와 같은 나름대로의 작가정신을 추구해온 스토파드가 자신의 극을 통해 언론의 자유 및 인권, 윤리 정치 문제들에 점차로 관여하는 흔적을 추적해 보면 역시 선량한 이들이 국가에 의해 희생되는 개념이 암시된 그의 데뷔작 『로젠크란츠와 길덴스틴은 죽었다』로 거슬러 올라간다. 따라서 『유토피아 해안』 삼부작은 스토파드 자신의 종합적인 결과물 및 극작품들 안에서 맥락화해 볼 때 더욱 의미 있게 접근할 수 있으며, 아울러 그의 작품에 대한 일부의 편견과는 달리 그의 작품에는 (특히 동유럽을 다룸으로써) 정치적 투쟁의 역사와 정치상황을 다룬 비율이 높다는 것과, 이를 통해 궁극적으로 동시대 현대 사회와 우리의 삶을 비추고 있음을 조명할 수 있다. 이러한 시각으로 재검토할 때 스토파드는 문학적 혹은 역사적 먼 과거를 통해 인간사의 보편적 정세, 우주의 상태를 메타포를 통해 극화하면서 영국의 현 상황에 대해 논평을 제시하기도 하며 자신의 작가적 도덕적 신념을 직간접적으로 표현해 온 것이다. 요컨대, 50년이 되어가는 그의 극작의 기저에는 도덕적 인간적 책무, 언론과 표현의 자유, 개인적 정치적 자유, 인권 탄압, 극작가 및 지식층의 역할과 사회적 기능 등의 주제에 대해 지속적인 논쟁이 있어왔음을 알 수 있다.

IV. 무분별한 이상주의적 사고방식의 허점 역설—스토파드와 게르첸

유토피아가 포함되지 않은 세계 지도는 얼핏 볼 가치조차 없는데, 이유는 인류가 늘 도착하고자 하는 그 한 나라를 배제하기 때문이다. 인류는 그 곳에 도착하면, 내다보고 더 나은 나라를 보면 항해에 나선다. 진보는 유토피아의 실현이다.

A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing. And when Humanity lands there, it looks out, and seeing a better country, sets sail. Progress is the realisation of Utopias. (Wilde 1089)

『유토피아 해안』은 제목에서 시사되듯 이상 사회를 찾는 사람들에 관한 극이고, 극의 제목이 와일드의 위와 같은 진술을 떠오르게도 하지만, 스토파드는 와일드의 낙관론을 받아들이지는 않는다. 그 대신 자신의 극중 인물들을 비유적인 ‘항해’에 오르게 하는데, 그 항해는 이기주의와 극단주의의 바위에 부딪쳐 ‘난파’된다(Innes “Allegories From the Past, 231). 극의 결말에서 남은 자존심과 정치적, 이념적 신념이 일부 ‘구조’되기는 하지만, 죽음에 임박한 게르첸에게 유토피아 사회주의는 여전히 달성 불가능한 꿈으로 남는다. 게르첸은 일생 동안 정치적, 개인적 수모를 견뎠지만, 그 결과는 러시아의 급진파 ‘신인’(new men)들에게 무시당하는 것뿐이다. 이렇게 하여, 스토파드는 아무리 많은 토론과 논쟁이 이념에 투입되더라도 본질적으로 이는 덧없음을 강조한다. 삼부작을 시작하고 극을 통해 지속되는 공허한 철학하기와 독선적인 정치논쟁은 신사상으로 대체된다. 역사의 행진에서 구사상은 아무리 진실 된 신념이더라도 거부되기 마련이라는 측면은 『구조』에서 1866년 신진 급진파 슬렙트소프(Sleptsov)가 게르첸에게 하는 말에 드러난다.

젊은 세대는 당신에 대해 깨달았고, 우리는 싫증이 나서 거부했습니다. 당신이 따분하고, 진부하고, 감상적으로 사라진 추억이나 사상들을 탐닉하는

것에 우리는 신경 안 씩니다. 비키십시오, 당신은 시대에 뒤떨어진 사람입니다. 당신이 훌륭한 사람이라는 건 잊어버리시죠. 당신이 어떤 사람인가 하면 죽은 사람입니다.

The young generation has understood you, and we have turned away in disgust. We don't care about your tedious, hackneyed, sentimental addiction to reminiscence and to ideas that are extinct. Get out of the way, you're behind the times. Forget that you're a great man. What you are is a dead man. (*Salvage* 327-328)

게르첸의 가장 중요한 신조는 “삶의 목표는 삶 자체이다. 어떤 막연하고 예측할 수 없는 미래에 현재를 희생하는 것은 망상의 한 형태이며 이것은 인간과 사회에 중요한 모든 것에 대한 파괴를 초래한다 (Berlin 222)는 것이었다. 『유토피아 해안』의 서문에서 스토파드가 밝혔듯이, 게르첸은 역사, 진보, 개인의 자율을 추상적 거대관념에 예속시키는 단일이론을 상대하지 않았고, 집단보다는 개인 그리고 이론보다는 실제상황에 우위를 두는 것에 관심을 두었다(*The Coat of Utopia* xii). 이론상으로 가능한 미래의 더없는 행복을 위해 현재의 희생을 정당화해서는 안 된다는 게르첸의 주장에 스토파드도 공감하며, 결국 『유토피아 해안』의 중심에는 게르첸이 위치하게 된다.

이상 사회의 존재를 믿느냐는 인터뷰 질문에 스토파드는 “최적의 사회 (an optimal society)의 바람직함, “평등한 정의 사회의 가능성은 믿지만, 게르첸의 주장처럼, 유토피아는 일관성이 없는 개념이며, 수천 년간 사람들을 혼란스럽게 했던 이 모든 물음에 대한 총체적인 정답은 없다고 믿는다고 강조한다. 덧붙여, “현재를 주목할 가치가 있다고 생각해요. 이런 미래 혹은 저런 미래 등의 미래 개념들에 현재를 희생하게 해서는 안 됩니다. 그리고 “그[게르첸]가 극중에 한 말 중에 나 역시 마음속으로 느끼는 것은, 우리가 우리 자신의 행복을 준비할 수 없다면, 우리 다음에 올 이들의 행복을 준비한다는 것은 망상을 넘은 자만이란 것입니다 (Hunter 166-67 재인용)라고 역설한 바 있다. 이미 언급했듯이, 게르첸의 논쟁은 스토파드 스스로가 동시대의 정치적 급진파들과 대립했을 때 표현했던 중

용과 합리성의 목소리를 어느 정도 반영한다. 극의 마지막을 신진 급진파들의 등장으로 끝맺는 것은 적합한데, 유토피이는 여전히 달성불가능하게 동떨어져 있으며, 희망과 좌절의 순환이 다시 한 번 반복되도록 설정되어있기 때문이다.

게르첸은 극중의 니콜라스 스탄케비치(Nicholas Stankevitch)와 러시아의 문예 비평가 벨린스키를 열광시킨 철학자 헤겔(Hegel)이 주창한 대체 이념들의 “지그재그(zigzag)를 통한 “역사의 변증법적 논리(the dialectical logic of history)의 근거를 이루는 결정론적 사고에는 반대한다. 마르크스는 헤겔의 이상론을 거부하고 이를 다른 방식으로 전복시켰는데, 역사의 지그재그는 이념들 보다는 오히려 물질적인 힘에 의해 불가피하게 유발된다고 보았는데, 이러한 유물론적 역사관도 게르첸은 거부한다. 역사는 “필연성(necessity)이 아니라, 개별 인간들에 의해, 그리고 대부분 우연에 의해(by chance) 만들어진다. 결핵이 주요 등장인물들을 죽게 하고, 게르첸의 둘째 아들과 어머니는 익사한다. 나중에 얻게 되는 두 아이도 디프테리아로 죽는다. 세 극작품 중에서 가장 연극적 상상력이 풍부한 『항해』에서 역사적 사건의 자의성(arbitrariness)은 6피트 크기의 연한 적갈색 고양이(Ginger Cat, 110)로 상징되는데, 그가 가장무도회에서 조용히 담배를 피우고 잔을 들어 올리는 것은 아이러니다. 이 고양이의 정체를 인식하는 게르첸은 그것이 계획도, 좋아하거나 원망하는 것도, 기억도, 생각도, 리듬도 이유도 없음을 말하면서 “목적 없이 죽이고, 또한 목적 없이 살려준다. 따라서 당신이 그와 눈 마주칠 때 다음에 무슨 일이 일어날 지는 고양이에게 달린 것이 아니라 당신에게 달려있다(109)라고 말하며, 여전히 자유의지를 역설한다. 게르첸의 날카로운 현실주의는 또한 그를 정치적으로는 점진주의자(gradualist)로 만드는데, 안정된 사회를 만드는데 점진적인 접근을 바람직하다고 보는 그의 입장이 스토파드와 벌린의 지지를 얻고 있다. 그들의 관점에서 게르첸은 사회주의자의 표상이다(Hunter 101-102).

삼부작의 마지막 장면은 1868년 8월인데, 임종을 2년 앞둔 56세의 게르첸이 제네바 근교에 임대한 대저택의 정원에 앉아있고, 푸르게네프와 마르크스가 그의 꿈속에 나타난다. 마르크스는 자신의 변증법적 유물론(dialectical materialism)이 러시아도 따라 잡을 것이고 “수백만 명의 삶이 파탄되고 야비하게 죽음을 맞은

것은 더 고차원적 현실, 더 우월한 도덕률의 일부로 이해될 것이고, 거기에 항거하는 것은 비이성적입니다 (335)라고 주장하는데, 게르첸은 이를 다시 반박한다.

(*마르크스에게*) 그 그림엔 뭔가 문제가 있어요. 우리가 죽은 후에 모든 것이 아름다울 것이라고 장담하며 희생을 요구하는 이 몰록 신은 누구입니까? 역사는 목적이 없습니다! 역사는 매 순간 수천 개의 문을 두드리며, 그 문지기는 우연입니다.

(*to Marx*) There is something wrong with this picture. Who is this Moloch who promises that everything will be beautiful after we're dead? History has no purpose! History knocks at a thousand gates at every moment, and the gatekeeper is Chance. (*Salvage* 335)

그가 마르크스의 변증법적 유물론을 반박하고 유토피아의 달성 불가능한 속성을 주장하는 장면을 이용하여, 스토파드는 개인의 자유와 희생의 대가로 진보를 살 수 있다고 주장하는 독단, 전체적인 이상의 불합리성을 강조한다. 이 같은 극의 논쟁에는 게르첸, 마르크스, 푸르케네프, 바쿠닌의 목소리뿐만 아니라, 유사한 정부의 규제와 검열을 견뎌낸 국가에서 태어난 극작가로서의 스토파드 자신의 목소리도 스며있음을 읽을 수 있다.

스토파드는 삼부작 극을 통해 표현의 자유 억압은 개인의 권리 위반으로 이어지며 이것은 사회 질서의 붕괴를 야기한다는 것에 초점을 맞춘다. 그에게 언론의 자유를 제한하는 것은 거의 모든 불의의 근원이다. 그는 행동의 가장자리를 떠도는 이상주의자들을 참지 못한다. 게르첸이 마르크스에게 역설하듯, “동떨어진 목표는 목표가 아니라 함정입니다. 우리가 노력하는 목적은 반드시 더 가까워야 하며, 노동자의 임금, 일을 마친 후의 즐거움, 여름밤의 소리 없는 번개 같은 개인적인 행복이라야 합니다 (A distant end is not an end but a trap. The end we work for must be closer, a labourer's wage, the pleasure in the work done, the summer lightning of personal happiness. *Salvage* 119). 테마스테스가 지적하듯, 『유토피아 해안』에 등장하는 이상주의자들은 아득히 먼 사회정의의 해안으로 가

는 길을 구상하지만, 그들의 추상적인 열의와 이념의 방위는 아무리 낙관해도 무위로 돌아가며, 최악의 경우에 실제 죽음과 파괴로 이어진다. 개인적인 자유의 존중을 고수하는 스토파드가 21세기로 들어가는 시점에서 분명히 모색하고 있는 것은 보다 적극적인 집단 지성이다. 그러나 그는 이와 같은 변화를 위한 주된 도구로 자신의 극을 사용하지는 않을 것이다(44).

스토파드는 역사상의 기록을 단순히 각색하거나 재현하여 무대 위에 올리기 보다는, 그가 취한 원작에서 특정한 사건들을 선별하여 재배열함으로써 극적 효과를 거둔다. 이를 통해 첫 번째 극에서는 청년기의 열정과 무지를, 두 번째 극에서는 중년기의 걸림돌과 좌절을, 그리고 마지막으로 세 번째 극에서는 노년기의 타협과 중용의 지혜를 보여준다(Mullin 4). 삼부작이 진행되면서 각기 다른 급진파들이 자신들의 사상을 표현하는데, 한 가지 분명한 것은 ‘이상 세계’는 리더들에 의해 강요될 수도 없고 정치적 혹은 철학적 이론으로도 달성될 수 없다는 점이다. 사실상, 극의 주인공들 중에서 유토피아의 해안가에라도 다다른 인물은 없으며, 오히려 그들 자신의 특정한 이념의 바다에서 여전히 항해하고 있거나 그 안에서 난파된 것으로 묘사된다. 『구조』에서, 게르첸 역시 “그런 곳은 없으며, 그때문에 이를 유토피아라고 부른다 (216)라는 자신의 깨달음을 표현한다. 그는 새로운 러시아, 농노해방, 작가들의 예술적 자유를 향한 그의 바램들이 희망과 환멸의 순환 속에서 침몰되었음을 받아들이며, “지도를 가진 사람은 아무도 없다. 지도는 없다 (Shipwreck 219)라는 말을 통해 그가 추구한 중용의 철학조차도 자신이 청년기에 필사적으로 투쟁했던 그 이상을 달성할 수 없음 또한 받아들인다.

『유토피아 해안』을 연속되는 에피소드 중심으로 구성함으로써 스토파드는 게르첸의 주장처럼 역사에는 대본이 없으며, 아울러 가정생활이라는 전체 직물구조에서 철학적 논쟁은 단일 실낱에 불과함을 강조한다. 또한 삼부작은 게르첸의 가족들이 마지막으로 한자리에 모였을 때를 극화한 장면으로 끝을 맺는다. 『항해』가 해질 무렵 바쿠닌 집안의 사유지에서 딸인 타티아나(Tatiana)가 극이 진행되는 동안 시력을 잃어가고 나이든 아버지 알렉산드로비치 바쿠닌(Alexander Bakunin)에게 키스하는 장면으로 끝난 것처럼, 『구조』의 마지막 장면은 스위스의 대저택

정원에서 이제는 영향력과 권위를 잃은 게르첸이 그와 나탈리 오가료프(Natalie Ogarev) 사이에 태어난 어린 딸인 라이자(Liza)로부터 키스를 받는 장면으로 끝맺는다. 이렇게 하여 스토파드의 장편 서사극은 여러 변화를 거쳐 다시 원점으로 돌아온 셈이다(Zimmerman 86). 이 삼부작에서 극화된 논쟁들은 사회에서의 작가의 역할과 그들의 역사적 책임에 대한 논의로도 확대된다. 아울러 극의 마지막 장면에서 게르첸이 우리에게 호소하듯이, 이상과 현실의 괴리에서, 예측 불가능한 미래만을 바라보며 오늘이 행복하지 않다면 무슨 의미가 있을까라는 물음은 오늘날의 우리의 삶에 대해 반추하는 기회를 제공한다. 희망을 가지고 불가능한 미래를 상상하는 것은 탈출구를 찾는 실천의 노력으로 이어질 수 있지만 현실을 망각한 채 이상만을 추구하는 것은 도피일 뿐이다. 이처럼 스토파드는 관객이나 독자로 하여금 사유하게 만들고 이를 통해 그의 정치성을 실현한다.

원이 네모가 되고 갈등이 상쇄되는 완벽한 사회에 대한 아주 오래된 꿈. 하지만 그런 곳은 없으며, 유토피아가 그곳의 명칭이다. 따라서 더 나은 사회를 만들려고 서로를 죽이는 것을 멈추지 않는 한 우리는 인간으로서 성장할 수 없을 것이다. 우리들의 시대에, 불완전한 이 세상에서 어떻게 살아 가는가에 우리의 의미가 있다. 다른 의미는 없다.

the ancient dream of a perfect society where circles are squared and conflict is cancelled out. But there is no such place and Utopia is its name. So until we stop killing our way towards it, we won't be grown up as human beings. Our meaning is in how we live in an imperfect world, in our time. We have no other. (*Salvage* 336)

V. 결론

스토파드가 자신의 정치적 성향을 반영하여 재구성한 러시아 역사에서, 사건은 역사적 사실과 허구, 과거와 현재 시간, 여러 장소 사이를 극히 자연스럽게 흐

르며, 극중의 담론은 심각한 정치이론에서부터 가정 내 언쟁까지 시계추처럼 좌우로 흔들린다. 이러한 스토포드 특유의 기법, 즉 시간과 장소, 극의 내용을 재작업하고 능숙하게 다루는 것은 삽화적이면서도 순환적인 구조를 만들어낸다. 연출자 트레버 넌(Trevor Nunn)의 말을 빌리자면, 단편적인 사건들로 이루어진 이 극의 삽화적 본질은 의도된 것인데, 수많은 장면들이 “유럽 혁명의 정치적 발동이 된 산발적으로 흩어진 사상의 단편들을 포착하기 때문 이다(Hunter 212-13). 이 삼부작의 순환적 측면은 “정치적, 개인적 차원 둘 다에서 망명과 자유, 환멸과 재생, 떠남과 귀환에 끊임없이 주목하는 것에 나타나는데, 이것이 순환적 리듬을 확고히 해 준다 (Nadel 506). 스토포드는 여러 장치를 통해 이러한 대칭성과 주기성을 강조한다. 대사와 장면의 반복, 소품들이나 단어들의 재출현과 더불어, 시간은 빠르게 약진했다가 오던 길로 다시 되돌아가기도 하면서, 일종의 역사적인 반향실(echo-chamber) 효과를 창조해낸다.

이상주의는 현존하는 것보다 더 높고 더 나은 것을 추구하는 사고방식의 한 형태이다. 일반적으로 이상주의는 파악 가능한 현상을 넘어서는 범위에 도달하도록 인류를 고무한다는 점에서 좋은 착상으로 간주된다. 그러나 스토포드는 소박한 삶의 현실과는 접촉이 끊어지고 결코 달성될 수 없을지도 모를 미래를 추구하는 가운데 현재를 망가뜨리는 몽상가들에 의해 초래된 무수한 크고 작은 인류 비극의 근원으로 이상주의를 지목한다. 궁극적으로 『유토피아 해안』에서 절정을 이루면서, 스토포드가 시종일관 주장하는 것은 고결한 이상주의는 삶과 생활의 현실에 직면해서는 예외 없이 허물어지고, 지나가는 자취마다 고통과 고뇌를 남긴다는 것이다. 요컨대, 스토포드의 극예술은 무분별한 이상을 초래하는 사고방식을 비판함으로써 정치적 반향을 불러일으키는데, 흔히 오판된 이상은 완강한 이행방식으로 온 세상을 끌어내리기도 하기 때문이다. 삶은 현실을 깨우쳐야 하며 이 현실의 본질을 이해하는 것은 인간의 가장 중요한 과제이며, 이것이 없다면 엄청난 불행만이 결과로 따를 수 있음을 기억할 필요가 있다(Demastes 114-15).

스토포드가 러시아 정치망명자들을 극화한 것은 “극에 인용된 텍스트들 사이의, 그리고 극에 묘사된 역사와 허구 사이의 변형적 교환 (Kelly 10)을 보여준다.

그는 자신이 차용한 원작들과 이면의 역사적 사건들을 재료와 기준점으로 이용하여 등장인물들의 의견과 원칙을 만들며, 그들은 삼부작 전체를 통해 일련의 논쟁을 통해 자신들의 견해를 동등하게 표현할 수 있다. 물론 스토파드 자신의 사상도 주로 게르첸과 때때로 푸르게네프의 목소리를 통해 나타나지만, 그것은 독자나 관객에게 강요되지 않으며 그들 스스로가 결정을 하도록 남겨둔다. 이러한 방식으로 스토파드는 그의 극 내용 속에서 역사를 다시 쓸 뿐만 아니라 그 역사를 관객과 독자에게 더 가까이 가져다주면서 문학적, 철학적, 역사적, 문화적, 사회적 여러 층위에서 그들을 계몽하고 있고 이와 동시에 저술행위, 극작 행위에 대해 자기반영적으로 언급하면서 풍부한 연극성으로 재미난 여흥도 제공하고 있다.

동시대 영국 연극의 추세 중 하나는 역사로의 회귀, 사실의 흥미를 재발견한 것인데 스토파드는 그의 극에서 역사 탐색 및 과거 다시보기를 통해 오랫동안 이와 같은 동향의 선두에 서왔다. 특히 역사성, 정치성, 연극성이 혼합되어 이 세 요소가 상호 영향을 주고받는 『유토피아 해안』 삼부작은 인간 실존의 본질을 반영하는데, 특히 『난파』 및 『구조』에 극화된 게르첸의 삶을 통해 노령, 죽음, 권력 쇠퇴, 필사의 운명, 극중 한 장면처럼 우리가 치는 우주에서의 인간의 고독과 불확실성, 그 가운데에서도 여전히 의미를 찾고자 이해하기 어려운 세상을 이해하려 애쓰는 이미지를 상기시킨다. 이전의 다른 극들에서도 그러하듯, 『유토피아 해안』은 부분적으로는 사회의 가치와 신념을 반추한다. 이와 동시에 도덕과 인간적인 감정의 갈등 앞에서 고뇌하는 인간의 깊은 내면 심리를 새삼 되돌아보게 하며 자신의 내면 및 타인과 시대와 문화를 가로질러 소통할 수 있는 창, 특히 정치적 이념과 자유의 본성을 들여다 볼 기회를 제공한다. 아울러 권력과 이데올로기의 공허함에 대한 냉철한 메시지도 내포한다는 점에서 그 함의를 더할 수 있겠다.

주제어 스토파드, 『유토피아 해안』, 『항해』, 『난파』, 『구조』, 윤리 문제, 정치성, 정치적 자유, 언론의 자유, 인권

인용 문헌

- 김태우. 「톰 스토포드(Tom Stoppard)의 *Voyage* 연구」. 『현대영미드라마』 28.2 (2015): 87-114. Print.
- 이향재. 「니힐리즘-니힐리스트-마자로프: 『아버지와 아들』 연구」. 『러시아어문학 연구논집』 5 (1999): 189-209. Print.
- Baker, William. “Tom Stoppard Radio Plays. *Tom Stoppard Radio Plays*. London: British Library and BBC, 1996. Print. Audio CD.
- Berkvist, Robert. “This Time, Stoppard Plays It (Almost) Straight. *The New York Times* (25 Nov. 1979). *Tom Stoppard in Conversation*. Ed. Paul Delaney. Ann Arbor: Michigan UP, 1994. 135-40. Print.
- Berlin, Isaiah. *Russian Thinkers*. London: Penguin Classics, 2008. Print.
- Billington, Michael. *State of the Nation: British Theatre Since 1945*. London: Faber and Faber, 2007. Print.
- Bull, John. *Stage Right: Crisis and Recovery in British Contemporary Mainstream Theatre*. New York: St. Martin's, 1994. Print.
- Delaney, Paul. ed. *Tom Stoppard in Conversation*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994. Print.
- Demastes, William W. *The Cambridge Introduction to Tom Stoppard*. Cambridge: Cambridge UP, 2013. Print.
- Edgar, David. “In the Line of Fire: Theatre and Afghanistan. *The Guardian* 22 July 2010: 19. Print.
- Hudson, Roger, Catherine Itzin, and Simon Trussler. “Ambushes for the Audience: Towards a High Comedy of Ideas. *Theatre Quarterly* 4.14 (May 1974): 3-17. *Tom Stoppard in Conversation*. Ed. Paul Delaney. Ann Arbor: Michigan UP, 1994. 51-72. Print.
- Hunter, Jim. *About Stoppard: The Playwright and the Work*. London: Faber and

- Faber, 2005. Print.
- Innes, Christopher. *Modern British Drama: The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. Print.
- . "Allegories From the Past: Stoppard's Uses of History. *Modern Drama* 49.2 (2006): 223-37. Print.
- Jenkins, Anthony. *The Theatre of Tom Stoppard*. Cambridge: Cambridge UP, 1989. Print.
- Kelly, Katherine E. "Introduction: Tom Stoppard in Transformation. *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Ed. Katherine E. Kelly. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 10-22. Print.
- Mullin, Brian. "Radical Comedy: Stoppard's New Utopia Trilogy. *The Oxonian Review* 2.1 (12 Dec. 2002). Web. 30 Oct. 2015. <<http://www.oxonianreview.org>>
- Nadel, Ira B. "Tom Stoppard: In the Russian Court. *Modern Drama* 47 (2004): 500-24. Print.
- Norman, Mark and Tom Stoppard. *Shakespeare in Love*. London: Faber and Faber, 1999. Print.
- Park-Finch, Heebon. "Polyphonic Re-telling of Russian Thinkers in Stoppard's *Voyage*. *The Journal of Modern British and American Drama*. 22.2 (2009): 143-69. Print.
- Shulman, Milton. "The Politicizing of Tom Stoppard. *The New York Times* 23 April 1978. *Tom Stoppard in Conversation*. Ed. Paul Delaney. Ann Arbor: Michigan UP, 1994. 107-12. Print.
- Stoppard, Tom. "Something to Declare. *The Sunday Times* 25 Feb. 1968: 47. Print.
- . *Every Good Boy Deserves Favor and Professional Foul*. New York: Grove, 1978. Print.

- . *The Real Thing*. London: Faber and Faber, 1984. Print.
- . *Arcadia*. London: Faber and Faber, 1993. Print.
- . *Squaring the Circle*. *Tom Stoppard: Plays 3*. London: Faber and Faber, 1993. 187-264. Print.
- . *The Dog It Was That Died*. *Tom Stoppard: Plays 2*. London: Faber and Faber, 1994. 157-193. Print.
- . *Dirty Linen and New-Found-Land*. *Tom Stoppard: Plays 1*. London: Faber and Faber, 1996. 73-137. Print.
- . *The Invention of Love*. London: Faber and Faber, 1997. Print.
- . *Rock'n'Roll*. London: Faber and Faber, 2006. Print.
- . *The Coast of Utopia*. London: Faber and Faber, 2008. Print.
- Wilde, Oscar. "The Soul of Man Under Socialism." *The Complete Works of Oscar Wilde*. New York: Barnes & Noble, 1994. 1079-1104. Print.
- Wohl, David. "Tom Stoppard, *The Coast of Utopia*." *Theatre Journal* 55 (2003): 348-52. Print.
- Zimmerman, Judith. "Tom Stoppard's Russian Thinkers." *New England Review* 28.3 (2007): 80-94. Print.

The Coast of Utopia Trilogy:

Stoppard's Engagement with Ethical and Political Issues

Abstract

Park, Heebon

This paper examines Stoppard's increasing engagement with issues of freedom of speech, human rights violation, and totalitarian government abuse in his dramatic output, before making an in-depth analysis of the development and manifestation of these themes in his 2002 trilogy, *The Coast of Utopia* (*Voyage*, *Shipwreck*, and *Salvage*), written more than a decade after the collapse of the Soviet Union. An investigation of Stoppard's plays leading to this trilogy reveals that he is consistently acute in his understanding of the outcomes of political suppression. The focus on breaches of human rights under the Tsars (and implied parallels in post-revolution Russia) is thus present in *Every Good Boy Deserves Favour* and *Professional Foul* (1977), and had already been hinted at in *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1967), in which the two innocent protagonists are victimized by the state. In Stoppard's trilogy, history, politics and theatre intermingle in increasingly complex transformations of each other. The study concludes that as with his other plays, *The Coast of Utopia* offers a philosophical statement about contemporary life and on the emptiness of an ideology which has lost touch with reality. Furthermore, the examination of Stoppard's output to date shows that a high percentage of his plays deal with the history of political struggle and Eastern Europe in particular. Although his plays were often labelled in the past as lacking in political interest, closer examination proves an underlying concern with moral, universal and political issues.

Key Words Stoppard, *The Coast of Utopia*, *Voyage*, *Shipwreck*, *Salvage*,
ethical issues, politics, political freedom, freedom of speech,
human rights

박회본(단독연구)

계명대학교

논문투고일: 2015년 11월 14일

논문심사일: 2015년 11월 24일~12월 9일

게재확정일: 2015년 12월 16일