

전후 영국사회의 금기를 다룬 연극과 영화: 셸라 딜레이니의 *A Taste of Honey* 다시 읽기*

박 희 본
충북대학교

I. 서론

셸라 딜레이니(Shelagh Delaney, 1938~2011)의 1958년 극 『꿀맛』(*A Taste of Honey*)은 20세기 후반 영국의 사실주의 사회극 형성에 기여한 작품으로 하류층 여성의 암울한 일상과 실생활의 단면을 가감 없이 보여주는 키친싱크드라마(Kitchen-Sink Drama)의 본질을 구현했다. 이 극은 당시 영국사회의 모순을 드러내는 사회성 짙은 극이었지만, ‘앵그리 영 맨’(Angry Young Men)의 남성담론이 지배적이던 영국 연극계의 편견과 2년 앞선 『성난 얼굴로 돌아보라』(*Look Back in Anger*, 1956)의 그늘에 가려 학계에서는 도외시되어온 경향이 있었다. 존 오스본(John Osborne)의 극이 전후 영국 연극의 분수령이라고 하는 주장은 초연 후 훨씬 나중에 형성되었다. 그렇더라도 오스본과 그의 데뷔작을 각각 ‘앵그리 영 맨’과 ‘앵그리’ 텍스트의 전형으로 보고 그의 극이 당대의 ‘분노’의 본질을 규명하는데 기여한 바를 인정할 때, 많은 평자들의 지적처럼 당시 런던의 ‘앵그리 영 맨’과 대조되는 딜레이니를 잉글랜드 북부 산업지역의 노동계층 출신 ‘앵그리 영

www.kci.go.kr

* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2015S1A5A8011010)

우먼'이라고 볼 수도 있다. 그러나 딜레이니의 데뷔작인 『꿀맛』의 내러티브는 사회 문제와 불쾌한 현실을 그대로 묘사하지만 분노로 가득한 ‘앵그리’ 텍스트라기 보다는 무엇 때문에 또는 무엇에 대해 작가가 분노하고 있는지, 비웃음의 대상은 무엇인지를 신랄한 희극성을 통해 보여준다는 측면에서는 차별화된다. 더욱이 이극은 전후 영국사회의 새로운 의료 복지제도의 혜택도 받지 못하고 영국의 전통적인 가부장적인 가족구성 형태에도 포함되지 않는 이른바 사회적 아웃사이더 및 당시 사회의 일부로 받아들여지지 못했던 성적 아웃사이더에 대해 훨씬 더 진보적인 이해를 시사한다는 시각으로 다시 읽고 재평가될 가치가 있다.

오스본의 텍스트가 전후 영국 중산층의 개인적, 국가적 좌절감과 패배감을 주된 정서로 했다면, 『꿀맛』은 오스본의 극처럼 초라한 삶을 배경으로 전개되지만 분노한 남성 대신 소외계층의 여성인물들을 주인공으로 등장시켜 종래와는 다른 무대재현 방식을 보였다. 특히 여성과 양육의 문제, 모성애의 상실과 회복의 가능성, 미혼모, 동성애, 흑백 인종간의 일시적 사랑과 같은 사회적 금기들과 쟁점들을 동일선상에서 부각시킨 점에서는 상당히 선도적인 극작품이다. 나아가, 부모의 무관심으로 인한 자녀의 정서적 결핍, 모성 개념의 파괴, 가난, 미혼모 가정문제 등 이 극이 다루는 여러 문제들은 현대사회에도 여전히 사회적인 이슈들이다. 여성의 시각에서 난관에 맞서 인내하는 삶을 그려낸 진정한 하류층의 드라마로 찬사를 받았으나 동시에 런던과 딜레이니의 고향이며 극의 배경인 셸포드(Salford)의 일부 비평가들 사이에 논란도 야기했던 이 극이 거의 60년 가까이 영국 및 국내 무대에서도 꾸준히 리바이벌되며 연극적 생명력을 유지해온 이유도 이와 무관하지 않을 것이다.)

-
- 1) 『꿀맛』은 국내 연구논문은 부족하지만 번역각색극으로 수차례 공연되어왔다. 공연 연보에 따르면 극은 1964년 오태석 연출로 연세극원에 의해 이루어진 국내 초연 이후 70~80년대를 거쳐 1998년에 이르기까지 30여 년간 (총 17회) 꾸준히 재공연되었다. 1963년 6월 창단이후 국외 현대 희곡작품들의 국내초연을 이룬 민중극단은 정진수 역, 연출로 1976년 10월 (드라마센터) 공연 이후 1998년까지 총 6회 재공연했다. 그 외에도 1966년 탈 (이효영 연출), 1974년 실험극장 (정진수 연출), 1987년 극단 부활 (김도훈 연출), 1987년 극단 뿌리 (김도훈 연출), 1989년 극단

딜레이니의 극은 당시의 연극적 정신을 포착하면서 이를 발전시켰다는 점에서도 의미 있다. 영국 연극에서 여성들의 목소리가 사실상 무시되던 시기에 앤 젤리코(Ann Jellicoe)의 극이 로열코트극장(Royal Court Theatre)에서 상연된 몇 달 후 19세의 딜레이니가 집필한 『꿀맛』이 급진적인 여성연출가 조안 리틀우드(Joan Littlewood)와 씨어터워크숍(Theatre Workshop)의 독특한 공동 작업으로 초연되었다는 것 역시 특별한 의미가 있다. 젤리코는 남성이 우세한 환경에서 여성으로 존재함은 힘들었다고 언급했고(Devine 171), 여성으로서 자신은 주변적 인물(marginal figure)이라는 사실을 자각하고 있었다(Pattie 72). 리즈베스 굤만(Lizbeth Goodman)은 1968년을 기점으로 페미니스트 연극사의 다양한 경향을 논하면서, 영국에서는 젤리코, 제인 아든(Jane Arden), 마가레타 다시(Margaretta D'Arcy), 딜레이니, 도리스 레싱(Doris Lessing) 등 1950년대 후반과 1960년대 초기에 집필과 극 상연이 이루어진 각각의 여성 극작가들에 이어서 1960년대 후반과 1970년대를 통해 카릴 처칠(Caryl Churchill)을 포함한 제2세대 페미니즘 극작가들이 나타났다(25)라며 여성연극의 발전에 있어서 그 원형을 구현한 딜레이니의 위치를 언급한 바 있다. 굤만이 강조하듯 국가 경제의 공적 영역에서 일할 기회를 얻었던 영국의 많은 여성들은 2차 대전 후 다시 자녀 양육을 위해 가정에서 머물게 된다. 당시 여성 극작가들의 작품에 강요된 가정생활에 대한 반향이 반영된 경향은 이와도 연관되며, 페미니즘전파(prefeminist)적인 딜레이니, 젤리코, 레싱의 극은 전면적인 정치성보다 개인의 정치성에 초점을 맞추기 시작했다. 이들은 자녀양육, 모녀관계, 여성의 일과 남녀 간의 권력관계 등을 포함한 주제들을 공유했다(77).

딜레이니는 1950년대 후반 여성극작가의 부재가 눈에 띄던 시기에 남성 지배적인 영국 무대에서 드물었던 여성극작가의 목소리를 낸 선구적 역할을 했으며, 『꿀맛』은 이후 여성 극작가들의 드라마를 특징짓는 극적 소재들을 어느 정도 그

뿌리 (김도훈 연출), 1991년 극단 동방 (신대영 연출), 1991년 극단 부활 (박계배 연출), 1991년 극단 사계 (박계배 연출), 1994년 극단 서전 (박계배 연출) 공연들이 있어왔다.

려주었다는 점에서도 중요하다(Innes 233).²⁾ 이러한 작품의 의의와 국내외 연극 무대화에도 불구하고, 『꿀맛』 또는 딜레이니의 극작품을 비평적 연구대상으로 삼아 폭넓게 분석한 선행 연구는 드물다. 간단한 작품소개는 찾아 볼 수 있지만, 단행본의 경우에도 그녀의 1958~1968년 작품을 다룬 존 하딩(John Harding)의 『다정하게 노래하는 딜레이니』(*Sweetly Sings Delaney*, 2014)만 손꼽을 만하다. 국내 논문도 부족한 상황에서 『꿀맛』에 대한 보다 깊은 탐구가 필요하다. 본 논문은 이러한 측면에서의 독창성을 토대로, 작품의 연극과 영화화 작업에 대한 분석을 더해 전반적으로 분석의 폭을 넓힘으로써 오랫동안 학계와 비평적 관심에서 주변화 되었던 딜레이니 극의 재평가를 위한 계기를 마련한다.

이러한 전제들을 논의의 시작으로 하여, 본 논문은 『꿀맛』을 젠더와 계층의 관점에서 구체적으로 재조명하면서, 1950년대 후반 영국 사회의 금기를 어떻게 극화해 내는지를 당대의 맥락 및 현대적 시각으로 다시 읽기를 제안한다. 이를 위해 『꿀맛』의 원작 희곡과 초연, 1961년 토니 리처드슨(Tony Richardson) 감독의 영화 각색을 비교 분석한다. 이 과정에서 (희곡)지면에서 (연극)무대로의 변이와 효과, 초연을 토대로 하되 미학적 차이를 두어 각색된 뉴웨이브 (영화)스크린으로의 변이와 영화적 재현의 효과를 각각 포괄적으로 고찰한다. 이를 통해 가장 오래된 매체인 연극과 1960년대 초 당시로서는 최신 퍼포먼스 매체였던 영화 사이의 상호보완적 연관성을 간파하고자 한다.

2) 1930년대 중반 테런스 래티건(Terence Rattigan)이 데뷔작 『프랑스어 입문』(*French Without Tears*, 1936)으로 큰 인기를 끌며 이후 20년간 영국 연극계에서 전성기를 누렸고, 이후 오스본이 그의 데뷔작 『성난 얼굴로 돌아보라』로 래티건을 실추시키면서 자신의 명성을 얻기 시작했다면, 딜레이니 역시 데뷔작인 『꿀맛』으로 각광을 받게 된 또 한명의 극작가였다(Innes 233).

II. 딜레이니/리틀우드와 씨어터워크숍의 초연

초연에 대한 정보와 분석 및 보다 심도 깊은 접근을 위해 우선 당시 상황을 살펴볼 필요가 있다. 리틀우드는 극작가들과 현장에서 이루어지는 역동적인 의견 교환에 자극을 받아 1956년부터는 두각을 나타내는 신인 극작가와 공동 작업을 시작했다. 특히 계층, 젠더, 연령, 범죄기록, 교육정도, 정치적 관심 등의 이유로 영국사회의 주변부에 있던 작가들을 받아들였다. 이 작가들에게서 일관된 것은 당시 영국과 아일랜드 사회의 소외된 그늘에 자리 잡은 노동계층의 삶을 생생하게 묘사하는 것에 몰두한 점이다. 이와 같은 내용의 극 대본을 바탕으로 한 리틀우드의 공연을 연극성이 넘쳐나고 공명을 불러일으키도록 만든 것은 재현된 내용 자체가 아니라 재현의 방식이었다(Holdsworth 165). 전후에 형성된 리틀우드의 씨어터워크숍은 공연에 부적절하다는 이유로 대사의 삭제 또는 교정을 지시하는 당시의 연극 검열 당국과 마찰을 빚고 있었는데, 이는 극을 통해 현실을 가감 없이 제시해야 한다고 믿는 딜레이니의 견해와도 일맥상통했다. 따라서 딜레이니가 비슷한 입장을 견지한 리틀우드에게 자신의 대본을 보낸 것은 우연이 아니었다. 나딘 홀즈워드(Nadine Holdsworth)는 리틀우드 스스로가 노동계층 출신의 연출자로서 겪은 어려움은 인정했지만 그녀는 결코 페미니스트는 아님을 강조한다. 그녀는 여성으로서 연출자의 삶이 힘들거나 차이가 있다고는 믿지 않았고 사회 내에서의 여성의 지위나 연대에 관심을 두지도 않았다. 연극을 가장 중요시했던 리틀우드는 자신과 배우들의 관계를 여성 가장과 자녀들의 관계로 설정했지만, 냉담한 가부장적 환경에서 일하는 여성으로서의 상황은 염두에 두지 않았다(4).

『꿀맛』에 두드러진 형식적 특징 중 하나는 영국 북부 랭카셔(Lancashire) 지방 특유의 언어로 이어지는 대사와 대중 회극인 뮤직홀(music-hall) 스타일의 빠른 유머를 혼합한 것이다. 이는 극작가 딜레이니와 더불어 리틀우드의 연출과 씨어터워크숍의 영향이 큰 것으로 알려져 있다. 리틀우드는 신인 작가들의 텍스트에 활기 넘치는 연극성을 띠게 했는데, 공연의 생명력, 예측이 불가능한 연극 무대와 관객의 상호교류의 순간과 같은 퍼포먼스의 특징을 활용하면서 이를 고조

시켰다. 영감을 얻기 위해, 리틀우드는 19세기 후반과 20세기 초반 영국 극장의 필수요소로 대중의 인기를 얻으며 전성기를 누렸던 뮤지컬과 버라이어티 쇼와 같은 문화적 형식을 차용했다(Holdsworth 166).

리틀우드는 당시 래티건으로 대표되었던 웨스트엔드의 중산층 연극을 의식적으로 거부했을 뿐만 아니라 로열코트극장의 잉글리시스테이지극단(English Stage Company)이 추구한 극작가와 텍스트 중심 공연 방식에도 반대하는 독자노선을 따랐다. 『꿀맛』은 리틀우드의 독특한 방식으로 런던의 후미진 지역의 씨어터로열 스트랫포드이스트(Theatre Royal Stratford East) 극장에서 초연되면서 작가와 극단의 창의적인 공동 작업으로 현실을 꾸밈없이 극화한 현대 대중연극의 부활에도 역사적으로 한 몫을 했다. 리틀우드는 『꿀맛』의 초연에서 관객의 공감을 끌어내기 위해 음악을 사용해 장면연결을 시도했고 당시 유행한 트래드 재즈를 사용했다. 에이펙스 트리오(The Apex Trio) 재즈밴드를 무대 위에 위치시켜 음악이 극의 사건을 알리게 만들었는데 이러한 배경음악은 공연 내내 친근하고 희망적인 분위기를 자아냈다. 음악의 사용은 씨어터워크숍의 공연에 활력을 불어넣었고 사실주의적 공연에서는 불가능할 다양한 감정의 영역을 표현해주었다. 또한 이는 관객들을 무대 위의 사건들에 몰두하게 했고 궁극적으로는 리듬감 있는 연속성을 통해 어떤 난관일지라도 인간의 정신은 온전하게 남아있다는 의식을 전달했다(Peacock 101). 따라서 이러한 재즈밴드는 단순한 배경음악 연주가 아니라 전반적인 앙상블 연기의 필수적인 한 부분으로서의 역할을 한 것이다.

씨어터워크숍이 창조한 『꿀맛』의 공연 텍스트는 하류층, 여성과 동성애 등장인물들의 재현에 있어 중대한 전환점으로 여겨져 왔다.³⁾ 십대 소녀인 주인공 조

3) 이 극을 논할 때 상투적으로 언급되는 것이 두 가지 있다. 첫째는 딜레이니가 최초의 노동계층 출신 여성극작가라는 것이다. 맨체스터 버스운전기사의 딸로 자란 그녀는 셸포드에서 기계 공장 및 타이피스트로 일한 경험도 있다. 둘째는, 그녀가 19세의 나이에 래티건의 『동일한 주제의 변주곡』(Variation on a Theme, 1958) 공연을 보고 그가 동성애를 다룬 방식에 격분하여 자신이 그 보다는 동성애 소재도 더 세밀하게 잘다룰 수 있음을 입증하기 위해 열흘 만에 이 극을 쓴 후 리틀우드에게 우편 송부했다는 것인데 그녀의 인터뷰 이후 이는 거의 신화적으로 반복되어

(Jo)는 흑인 선원과의 짧은 만남이후 예기치 않게 임신하게 되지만 그녀의 선택에 대해 비난받지 않는다. 그녀는 이 위기를 견뎌낸다. 그녀를 돌보는 미술학도 친구 제프(Geoff)는 동성애자이다. 그러나 그는 희생자로 전락하거나 해로운 영향을 주는 인물로 비난되지도 않는다(Pattie 67). 리틀우드는 배우들과 토론, 무대 위 신체의 움직임과 노래하기 훈련, 배우들로 하여금 극의 배경에 대해 탐색하도록 요구하는 식으로 극단을 운영했다. 이는 당시로서는 흔치 않았을 뿐만 아니라 이러한 과정에 많은 시간을 투자하는 방식 역시 드물었다. 신작 극에 대한 작업은 즉흥연기로 시작하며, 배우들은 원작 대본과 연관되는 새로운 장면, 상황, 대사들을 생각해 내며, 일부는 최종 공연에서 작가의 대본에 포함되기도 했다. 『꿀맛』의 경우도 여기에 해당한다. 다만, 존 러셀 테일러(John Russell Taylor)는 딜레이니가 리틀우드에게 보냈던 원래의 극 텍스트와 씨위터워크숍의 각색과 수정을 거쳐 무대화되고 출판된 공연 텍스트를 읽고 검토한 결과, 비록 등장인물 중에서 조의 어머니 헬렌(Helen)의 연하 애인으로 등장하는 피터(Peter)의 묘사 및 극의 마지막 장면 등에서 차이가 있고, 각색 과정에서 대사를 더욱 간결하고 박진감 있게 운문하는 등의 변화는 있었지만, 대표적인 대사들은 딜레이니의 창작물이며 결국 두 텍스트 사이에 근본적인 차이는 없다고 평가했다(115).

따라서 50년대 후반 극작품들을 논함에 있어 『꿀맛』이 내포한 정치성과 재현 방식을 살펴보면 오히려 『성난 얼굴로 돌아보라』보다 더 급진적이다. 일상적인 어투의 대사들로 이어지는 이 극은 모녀의 삶에 초점을 맞추어 가난, 성적 방종, 인종간의 관계, 한 부모 가정, 인종차별, 동성애, 모성의 부족 등의 이슈들을 미묘하게 다루었기 때문이다. 그러나 오스본이 여전히 더 급진적인 작가로 여겨지는

인용된다. 딜레이니의 의도는 당시로서는 상당히 도전적이라 할 수 있었는데 그 성과는 성공적이었다. 한편, 래티건의 극작품들 역시 최근 영국에서 매년 새롭게 공연되면서 재조명되고 있는데, 이와 관련해서는 『현대영미드라마』에 게재된 필자의 줄고 「테렌스 래티건의 단막극 2부작 *Separate Tables* 다시 읽기 - 전후 1950년대 영국의 계층과 성을 다룬 사회극으로」(2014), 「연극과 영화에 형상화된 전후의 불안과 긴장 - 래티건의 *The Deep Blue Sea*를 중심으로」(2015) 참고.

경향은 남성이 지배하는 연극평론활동 및 특정 장소를 홍보하거나 여성들이 쓴 극을 주변화 시키는 평론가들의 편견이 계속되고 있음을 일면 시사한다(Lennard and Luckhurst 248). 미셀린 원더(Micheline Wandor)도 강조하듯, 이 극은 당시의 금기를 깨면서 당대의 연극적 인습도 따르지 않는다. 또한 전후 달라진 가정의 위상에 대한 주제는 이 극에서 젠더화된 새로운 방향으로 전개되었다(60-63).

3막으로 구성된 이 극은 셸포드의 빈민가를 배경으로 “맨체스터의 편의시설이 라고는 없는 플랫폼 셋방”(a comfortless flat in Manchester, 1)으로 최근 이사해 온 모녀의 해체된 가정생활에 통찰력을 부여한다. “방탕한 여자”(a semi-whore, 1)로 묘사되는 어머니 헬렌과 그녀의 딸 조는 원색적인 비난을 퍼부으며 인습에 얽매이지 않는 가족 역할 속에서 상호 애증관계를 설정한다. 이 가족은 가정의 역할을 하는 남자도 없고 안정되고 장기적인 집도 없다. 모녀관계의 뒤바꿈은 극의 첫 장면에서부터 드러나는데, 새로운 거처에 도착하자마자 엄마가 딸을 돌보는 것이 아니라, 지독한 감기에 걸린 엄마를 위해 딸이 커피를 끓이고 주방을 오고 가는 등 어느 정도 엄마를 돌보는 역할을 한다. 예상되는 규모도 뒤바뀐다. 극 전반을 통해 어머니보다는 딸인 조가 더 책임감이 있다. 헬렌은 자신의 외모와 외출해서 재미를 보는데 더 관심이 있고, 미성년 딸이 있는데도 불구하고 미래 계획은 오로지 자신에게만 집중되어있다. 모녀는 빈곤한 상태라서 어쩔 수 없이 한 침대를 같이 쓰고 있지만 그들 각자가 생각하는 세상은 완전히 다르다. 모녀 사이의 실질적인 의사소통의 결핍은 헬렌의 방백 대사에서 드러나듯, 삶에 대한 각각 다른 기대 및 세대 차이에서 드러난다.

자식이라고 키워놓았더니 뒤돌아보고는 저런 식으로 말하네. 내가 저에 나 이 때 우리 엄마한테 저렇게 말하는 것은 감히 생각도 못했을 텐데. 그랬 으면 엄마가 나를 완전 때려눕혔을 걸.

You bring 'em up and they turn round and talk to you like that. I would never have dared to talk to my mother like that when I was her age. She's have knocked me into the middle of next week. (12)

이와 같은 모녀간의 사실적 대화 시퀀스에서 헬렌이 뮤지컬 희극배우들처럼 방백을 통해 관객에게 직접적으로 말하게 하는 것은 리틀우드의 발상이었는데 헬렌의 첫 방백 대사로부터 관객은 더 이상 방관자가 아니라 퍼포먼스의 참여자가 된다. 리틀우드에 의해 재창조된 전체적인 퍼포먼스 텍스트에서 장면들은 뮤지컬의 각양각색의 별개의 순서들과 유사했다. 뮤지컬 배우들처럼 이 극의 등장인물들이 시그널 음악에 맞추어 등장 또는 퇴장한 것이 이를 더욱 두드러지게 했다. 배우들은 또한 소품들을 가지고 춤을 추며 무대에 나타나거나 사라졌는데, 그렇게 함으로써 모방적 사실주의보다는 연극적 퍼포먼스를 전경화시켰다(Peacock 99). 글렌다 리밍(Glenda Leeming)과 일레인 애스톤(Elaine Aston)의 지적처럼, 헬렌의 대사는 방백의 방식으로 전달되지 않아도 된다. 공연의 관점과 차원은 다양할 수 있기 때문에, 연출가에 따라 음악과 무대 위 밴드를 사용하지 않고 극의 ‘거의 사실주의적인’ 측면을 강조하는 것도 가능할 것이다. 헬렌이 관객에게 하는 말들은 특정한 상대방 없이도 가능하다. 감탄사를 연발하며 소리치는 헬렌의 스타일로 볼 때 혼잣말로 호소하는 방식도 적합할 듯하다. 물론 어떤 연출가들은 극을 변화시키거나 왜곡하여 극작가의 의도와는 상당히 다른 효과를 지향한다. 리틀우드가 연출한 『꽃맛』 초연의 가치는 그녀만의 독특한 공연 스타일을 각인시키는 한편으로, 원작 대본에 드러나는 젊은 작가 특유의 정취를 유지하도록 주의를 기울였다는 점이다(Leeming and Aston xxix). 딜레이니의 텍스트를 공연으로 각색하는 과정에서 리틀우드는 극작가의 정신에 충실하되 작품을 관객에게는 이해하기 쉽게 만들었다.

앞서 언급한 규범의 전도와 더불어 이 극에서는 모성에 대한 예상도 뒤바뀐다. 헬렌은 가사 능력이 전무할 뿐만 아니라 딸이 “엄마는 제대로 된 엄마처럼 내 끼니를 챙겨주어야 하잖아”(You should prepare my meals like a proper mother, 35)라고 말하자 “내가 제대로 된 엄마에 대한 권리를 한번이라도 주장한 적이 있었니?”(Have I ever laid claim to being a proper mother?, 35)라고 반응하며 스스로 엄마 역할을 거부함을 가식 없는 투로 아이러니하게 말한다. 그럼에도 불구하고 헬렌과 조의 관계는 극 중에서 가장 영향력이 큰 인간관계이다. 서로의 말

을 부정하고 반박하는 것이 일상이지만 헬렌과 조는 서로의 연관성을 회피할 수 없고 대개 조는 헬렌의 과거를 재연한다. 조는 자신의 ‘유일함’(uniqueness)을 주장하지만, 스스로의 행동이 엄마의 행동과 무척 닮아있음을 늘 깨닫지는 못한다. 그러나 뮤지컬 공연의 코믹한 콤비(double-acts in a music-hall routine) 스타일로 헬렌과 조의 대면을 읽을 수 있기 때문에, 극 전반을 통해 조는 지속적으로 헬렌의 몸짓과 발언을 신호로 알아차리고 응대한다. 조가 엄마와의 차이를 갈망한다는 점에 비추어 그녀가 헬렌을 모사하는 것은 더욱 아이러니하다. 따라서 극의 사실주의적 설정에도 불구하고 주인공들의 주장들은 어느 하나도 글자 그대로 받아들일 수는 없다(Komporalý 17). 극을 구성하는 여러 삽입 장면들도 이와 같은 전통적인 뮤지컬 루틴이나 촌극에 부합한다. 즉, 맨 처음에 희극 2인조(헬렌과 조)에 다른 희극적 사기꾼 같은 인물(헬렌의 애인인 피터)이 합류함으로써, 3인조의 요란한 언쟁을 이어간다. 이후, 젊은 남녀(조와 남자친구) 스케치에 이어 희극 2인조의 순서로 돌아간다. 인물들이 무대에 등장, 퇴장할 때마다 밴드는 각 인물에 해당하는 시그널 음악을 연주함으로써 리틀우드가 구상한 뮤지컬 시퀀스 방식을 두드러지게 하는 효과를 가져왔다(Leeming and Aston xxvii).

『꿀맛』이 전복하는 또 하나의 연극적 금기는 이 극이 가정을 배경으로 하지만 극의 중심은 남성이 아닌 여성들의 흥망을 따르고 있다는 것이다. 남성 인물들은 여성 이야기의 필요에 따라서 오고 가며, 우리도 남성의 감정이나 딜레마를 따라가지 않는다. 이 가족의 ‘아웃사이더’ 모녀 한 쌍은 조의 남자친구인 또 다른 아웃사이더 인물과 연결된다. 이 젊은 남성은 병역 의무중인 “유색인종의 수병”(a coloured naval rating, 22)이라고만 묘사되는데, 인종적 타자로서의 두려움의 대상이라는 불길한 의미는 전혀 전하지 않는다. 헬렌이 피터와 결혼하기로 충동적으로 결정하고 블랙풀(Blackpool)로 신혼여행을 가버린 크리스마스 밤을 조는 그 흑인 청년과 함께 보낸다. 헬렌의 결혼식 날 조는 엄마에게 자신의 생부가 누구였는지를 묻는데 결국 자신이 하룻밤 상대의 결과라는 사실을 듣게 된다. 헬렌은 비록 자신은 원하는 대로 인생을 살 것이라고 주장하지만, “나의 실수를 통해 배우는 게 어때? 너 스스로의 실수를 통해 배우려면 네 인생의 반이 걸린단 말이

다”(Why don't you learn from my mistakes? It takes half your life to learn from your own. 41)라고 조의 행동을 나무라며 여전히 종래의 관습을 따른다.

극의 2막에서 흑인 청년은 부채하며 조는 그녀의 어머니가 그랬듯이 하룻밤 상대로부터 임신한 상태이다. 동성애자 제프가 조의 거처로 이사 오고, 이 두 사람은 그저 좋은 친구로 지낸다. 여기서도 관례적인 젠더 역할은 훨씬 더 전복된다. 조는 자신의 임신에 대해 매우 양가적 태도를 보이며 “나는 아기들이 싫어”(I hate babies, 55) 혹은 “나는 엄마가 되는 게 싫어”(I don't want to be a mother, 56)라며 어머니가 된다는 것에 대한 확신이 없고 불안해한다. 모유 수유에 대해 “작은 동물이 나를 갉아먹게 하지 않을 거야. 그건 야만적이야. 산채로 먹히는 것처럼”(I'm not having a little animal nibbling away at me, it's cannibalistic. Like being eaten alive. 56)라는 말은 그녀의 내면 깊은 두려움을 더욱 드러내준다. 제프가 백인 아기 인형을 사서 연습하라고 건네자 조는 인형을 바닥에 내동댕이친다. 반면, 제프는 조를 돌보는 동시에 태어날 아기를 위한 침대와 옷을 준비하면서 이중으로 어머니역할을 대체한다. 조가 “제프리 잉그람, 너에게는 자연스럽구나. 넌 누군가에게 멋진 아내가 될 거야”(It comes natural to you, Geoffrey Ingram. You'd make somebody a wonderful wife. 55)라고 말하듯이 인습적 젠더 역할에 따르자면 그녀가 갖추어야 할 감정들을 오히려 제프가 지니고 있다. 니콜라스 드 종(Nicholas de Jongh)은 동성애의 무대 재현에 대해 논하면서 『꿀맛』이 영국 현대극 중 최초로 노동계층의 동성애자를 묘사한 작품임을 강조하면서, 조와 제프의 관계가 애매하기는 해도 짧은 시간동안이나마 조가 제프를 받아들이는 것, 즉 노동계층의 소녀가 동성애자 남성에게 친구가 되어 주는 것은 당시로서는 새로운 시도였다고 보았다(93).

자신의 성 정체성 때문에 제프는 조의 놀림을 받기도 하며 긴장상태의 우정을 유지하면서 동시에 조에게는 가장 소중한 버팀목의 근원이 된다. 조가 엄마가 되기를 두려워하는 심경을 밝히는 대상도 제프이다.

너 손이 멋지다, 단단해. 있잖아 나는 엄마 손을 잡으려고 하곤 했지만 엄

마는 항상 나에게서 손을 떼어놓곤 했어. 정말 유치하지. 엄마는 다른 사람들에게는 그렇게 사랑을 많이 주면서 나한테는 하나도 안줬어.

You've got nice hands, hard. You know I used to try and hold my mother's hands, but she always used to pull them away from me. So silly really. She had so much love for everyone else, but none for me. (71-72)

조는 그녀 스스로 제대로 된 엄마의 보살핌을 받지 못했기 때문이다. 하지만 혼자서 아이를 키우는 엄마가 될 조, 아버지 역할의 동성애 남성인 제프, 태어날 혼외 자녀로 구성될 이러한 인습에 거스르는 대안적인 가족 구성의 전망은 헬렌이 자신의 결혼이 망가진 후 돌아오면서 전환된다. 헬렌은 전통적인 어머니 역할의 필요성을 강조하며 제프에게 모질게 행동함으로써 그를 내쫓는다. 제프가 떠나자 헬렌과 조는 서로를 비난하며 이전의 희극 2인조의 애증관계로 되돌아간다. 극의 이 마지막 장면에서 모녀는 자신들의 남성 파트너와 동경하던 꿈을 모두 제거한 상태에서 다시 재결합한다. 헬렌과 조의 관계를 다시 한 번 전면에서 내세우면서 딜레이는 극의 시작장면, 즉 밀실 공포증을 느끼게 하는 집안 공간에 갇힌 모녀의 이미지로 되돌아간다(Komporalý 19). 다만, 헬렌은 조가 임신한 아이가 흑인일지 모른다는 말에 충격을 받아 술을 사러 곧장 밖으로 나가야만 했다. 그러나 극의 결말이 분명히 보여주듯 그녀는 돌아올 것이고 조 또한 엄마가 돌아오기를 바란다. 제프가 이전에 불러주었던 오래된 동요를 조가 읊으면서 극은 막을 내리는데, 이는 조와 제프 사이에 가능했을지도 모를 우정에 대한 암시이기도 하다. 그러나 이제는 헬렌이 돌아왔기 때문에 그것이 불가능함도 암시한다. 극은 영국 문화의 인습적 규범으로부터 벗어난 일련의 부적응자들에게도 위계성은 생모와 딸 간의 관계에서 유래하며 아무리 마찰이 많더라도 이 관계는 다른 어떤 인간관계보다 우월함을 보여준다.

『꿀맛』이 다루는 이슈와 딜레마는 급진적이다. 어머니 역할은 많은 여성들에게 맡겨지지만 육아가 반드시 자동 모성본능은 아닌 반면 남성도 '모성'을 느낄

수는 있지만 자신을 표현하는 것은 막는다. 모녀간 혈연관계의 가치는 가장 우세를 차지한다. 그러므로 여성들은 자신들의 감정적 관계를 완전히 통제하지는 못하더라도 가정 내 공간을 살아 나갈 수 있으며 이 극의 플롯에 드러난 젠더 역할은 대개 여성의 것이다. 위기에도 불구하고 어머니 역할은 무대 중심을 차지하며 함축적으로는 당시 관객들이 어떠한 가족의 형태로 살고 있는지, 어떤 형태의 대안적 가족을 세울지에 대해 의문을 제기하고 있다(Wandor 62-63).

1막에서 흑인 선원인 지미는 조에게 우유를 데워 먹이면서 어린 그녀를 감언이설로 유혹하기 때문에 대리모와 애인 역할을 동시에 한다. 2막에서는 미술학도 동성애자 제프가 미미한 수입을 조와 함께 사용하며 조의 임신이 진행되면서 요리와 청소, 그녀를 돌보는 일을 하며 집안일과 어머니의 역할을 맡는다. 이와 같은 모든 관계들은 젠더와 세대의 복합적인 역할 전환을 필요로 하는데, 이는 적절한 사회적 역할로 성문화된 기존의 개념을 파괴한다(Holdsworth 188). 변화하는 가족의 구성 속에서 제프는 줄곧 다정하고 착한 ‘오빠’의 존재로 남으며 헬렌에 의해 쫓겨나면서도 조를 염려한다. 이러한 설정이 가능한 것은 제프의 매너와 대사를 통해 그가 동성애자임을 알 수는 있지만 그의 과거에 대해서 알려진 바도 없고 극중에서 성관계를 제시하지도 않기 때문이다. 그는 『성난 얼굴로 돌아보라』에서 앨리슨(Alison)과 우정을 나누는 클리프(Cliff)처럼 중성적인 남성으로 제시되므로 점이지대에서 여성과의 우정이 가능하다. 댄 레벨라토(Dan Rebellato)의 지적처럼, 딜레이니는 극에 동성애자 등장인물인 제프를 포함하기는 했지만 그는 동성애자로서는 매우 낮은 인물이며 전복적인 수행성, 퀴어성(queerness)을 박탈당한 동성애자만이 당시 무대 위에 허용되었음을 이 극 역시 보여준다(216-218).

『꿀맛』의 주인공 조는 자신의 초라한 삶을 있는 그대로 받아들이고 살아가며 시공간적 도피구를 찾으려 애쓰지도 않는다. 조는 자신의 운명은 스스로의 손에 달려있다는 것을 인정하며 자신의 삶을 유지하는데 책임을 진다. 이 극이 공연되었을 때 마치 꿈같은 효과를 준 것에 대한 실마리를 여기서 찾게 된다. 등장인물 그 누구도 무대 위의 닫힌 세계 외부의 삶에 눈길을 돌리지 않는다. 그들은 모두 서로를 위해 서로의 안에서 살며, 헬렌조차 포함한 나머지 모두는 조의 세계 안

의 부수적인 존재로만 보인다. 그들은 조가 꿈꾸는 삶에 잠시 들어왔다가 더 이상 필요하지 않으면 사라진다(Taylor 114-115). 키이스 피콕(D. Keith Peacock)도 지적하듯 십대소녀 딜레이니의 극 대부분은 서민층 관객의 관심을 끌려는 리틀우드와 씨어터워크숍 극단의 공동 작업을 통해 사건의 극적인 변화 및 공연에 맞도록 각색하는 과정을 거쳤다(80).

이 극은 주인공의 곤궁에 대한 해결책이 제공되지 않는 비극적 플롯이지만, 리틀우드 특유의 초연 연출은 딜레이니의 원작 극에 생기를 불어넣고 인간의 회복탄력성(resilience)을 역설해서 보여주었다. 돌이켜보면, 씨어터워크숍의 초연에 대한 평론가들의 엇갈린 반응은 딜레이니의 텍스트에 내재된 사실주의 사회극의 특징과 리틀우드가 첨가한 연극성의 특징들 사이에 나타나는 긴장에 대해 우려를 드러내 준다. 리틀우드의 수정과 각색은 원래 대본을 제한하는 행위라기보다는, 절충적인 스타일, 뮤지컬 요소, 재즈밴드, 인물들의 등장과 퇴장시의 안무와 같은 연극적 요소들이 공연의 효과에 결정적으로 작용했다. 리틀우드의 연극미학은 공동 창작, 공동체 퍼포먼스 이벤트를 지향하며 당시의 사실주의 사회극 텍스트의 권위를 와해시키는 기능을 했다는 점에서도 주목할 만하다(Holdsworth 190).

요컨대, 홀즈워드가 주장하듯이, 리틀우드의 『꿀맛』 초연을 이해하려면, 보다 폭넓은 전통적 프레임으로 평가하는 것이 중요하다. 리틀우드의 공연은 당시의 ‘키친 싱크’ 극에 명백한 사회적 자극과 폭로의 수준을 유지하는 한편으로, 텍스트에 얽매인 사실주의 공연들에 대해서는 반박하는 역할을 했다. 그녀는 『성난 얼굴로 돌아보라』와 아놀드 웨스커(Arnold Wesker)의 『뿌리』(Roots, 1959)의 경우 그랬듯이 노동계층의 삶과 문화를 열등하거나 신뢰성이 결여된 것으로 폄하하기를 거부했고, 동시에 감상주의도 피했다. 리틀우드 초연의 의의는 뮤지컬 형식을 활용한 연극성, 활기찬 언어, 신랄한 위트를 통해, 가난, 태만, 재능의 낭비를 다룬 비참한 이야기를 희망을 부여하는 다른 영역으로 고양시켰다는 것이다(Holdsworth 194). 리틀우드의 방식은 초연 이듬해인 1959년 웨스트엔드의 윈담극장(Wyndham's Theatre), 크라이테리언극장(Criterion Theatre)에서 연속 공연되면서 계속되었고, 1960년 미국 브로드웨이 공연도 성황리에 진행되었다. 흥미롭

게도 딜레이니로부터 2만 파운드라는 엄청난 금액으로 영화 제작권을 구입한 제작자는 바로 오스본이었고, 『성난 얼굴로 돌아보라』의 초연 및 각색 영화를 감독했던 리처드슨의 영화적 비전을 통해 『꿀맛』의 내러티브는 상당히 다른 미학으로 재해석된다.

III. 딜레이니/리처드슨의 영화적 재현의 효과

20세기 후반 영국의 연극과 영화 예술은 공생하며 발전했고 이 시기 주목할 만한 배우, 작가, 연출가들도 두 예술 매체에서 모두 경력을 쌓았다. 영화는 퍼포먼스를 포착할 수 있고 무한히 복사될 수 있으니 대중에게 보다 더 쉽게 접근할 수 있다. 영화로 각색된 연극 작품은 즉시 어디서든 접근가능하며 그 퍼포먼스는 시간의 제약 없이 언제든지 부활될 수 있다. 스크린 버전은 연극 공연이 바랄 수 없는 범위와 영향력을 제공했다. 연극 관객은 지리적 제약 및 매 공연 입장료를 부담할 수 있는 도시생활자라야 하는 경우가 많지만 상업영화관은 거대한 스케일의 장점을 통해 훨씬 낮은 입장료를 부과하기 때문이다. 연극 제작의 중심지인 런던에서 대인기를 얻은 공연들은 통상적으로 영화로 각색되곤 했는데 이 과정은 무대 형식에서 파생되거나 이와 유사한 과정을 따르는 경우가 많았다(Palmer and Bray 8-9). 이와 같은 무대와 스크린상의 드라마 제작에 있어 영국의 작품들 중에서 <꿀맛>은 리처드슨 감독이 딜레이니와의 공동 대본작업을 통해 리틀우드의 연극 공연과는 다른 스크린 매체의 효과를 통해 인상적인 도시 풍경과 거리 장면들을 강조한 영화로 재현되었다. 그는 리틀우드가 활용한 뮤지컬 구조의 공연 방식과 방백의 사용을 상투적이라고 보았고 보다 사실주의적 재현에 역점을 두며 차별화된 영화각색을 시도했다.

리처드슨은 리틀우드의 공연에서 노동계층의 드라마를 대중술집과 같은 활력과 뮤지컬 노래들과 섞어 혼합한 기법이 <꿀맛>에는 잘 맞지 않았고 오히려 극을 거칠고 부자연스럽고 쾌활하게 만들었다고 판단했다. 이러한 기법들 대부분이 대

사의 사실주의적 분위기와는 상당히 충돌했다고 생각했다. 등장인물들이 관객에게 직접 말하는 기법의 효과는 자연스럽지 못했고 여기에는 음악과 댄스를 사용해 장면 전환 효과를 시도한 것도 성가신 것으로 보였다. 따라서 영화대본을 쓰면서 리처드슨과 딜레이니는 리틀우드의 전략들을 버리고 현실주의적인 묘사를 추구했다. 즉 무대 연극을 단순히 개방하는 차원을 넘어 오히려 영화를 위한 작품으로 완전히 변모시키는 것을 목표로 했다(Harding 124-125).

영화에는 연극에서 생략되거나 혹은 암시되어 우리가 추측해 볼 만한 사건들을 추가함으로써 전후 맥락을 보다 사실적으로 분명히 보여준다. 예를 들어 연극은 헬렌과 조가 새로운 단칸 셋방으로 이사 오는 장면으로 시작되지만 영화의 첫 장면은 조가 학교 운동장에서 마지못해 네트볼을 하는 장면으로 시작되며 이사하기 이전의 과정, 즉 헬렌과 조가 밀린 집세를 내지 못해 주인 몰래 도주하고 버스를 타고 시내를 지나 도시 빈민가의 낡은 셋방으로 오게 된 여정을 보여준다. 연극에서는 조가 학교를 그만둘 생각임을 언급하는 장면만 있었다면 영화에서는 초반부에 학교의 교실과 운동장에서 불만스러운 조의 모습 및 진지한 문학 교사의 수업시간에 교사를 놀리다가 그 별로 방과 후 따로 남아서 과제를 하는 모습이 포함되어 있다. 그 후 학교를 나오면서 계단에서 넘어져 다리에 상처가 생기고 집에 가는 길에 부둣가에서 그 청년을 다시 만나면서 두 사람의 관계가 가까워짐을 보여준다. 여기서 이 청년은 요리사 선원이며 조를 배 안의 주방으로 데리고 가서 치료해 준다. 이와 같이 영화에서는 조와 청년과 어떻게 만나게 되었는지, 조와 제프가 어떻게 함께 거처하게 되는지 등의 연극에는 없는 부분들이 포함되며, 헬렌과 피터의 관계도 보다 구체적으로 제시된다.

영화는 흑백으로 만들어졌는데, 주로 셸포드 시내와 주변에서 촬영되었다. 딜레이니의 극이 셸포드의 밝고 새로운 측면보다는 낡고 쇠퇴하는 측면에 초점을 맞춘 탓에 도시 자체에 좋지 않은 영향을 주었다는 불만이 끝없이 이어졌던 사실을 감안한다면, 아이러니하게도 리처드슨은 이 도시를 굉장히 매력적인 대상으로 전 세계에 제시하는데 기여했다. 영화는 국제적인 흥행에 성공했다. 더 나아가, <꿀맛>이 당시에 영국 북부를 배경으로 노동계층을 주인공으로 한 뉴웨이브

키친싱크 리얼리즘을 선도한 첫 영화는 아니었지만, 수백만의 사람들에게 셸포드와 영국 북부지역의 이미지를 각인시킨 결과를 낳았다.

영화에서는 교차편집 기법을 통해 같은 시간에 다른 장소에서 일어나는 서로 관련된 사건을 번갈아 보여주면서 조와 헬렌 모녀의 행동을 병치해서 보여줌으로써 모녀간의 유사성을 암시한다. 예를 들어 학교 교실 안에서 문학텍스트를 감정 없이 읽는 교사를 조가 흉내 내는 익살스러운 행동으로 반 친구들을 즐겁게 하는 장면과 그녀의 엄마가 대중술집에서 노래를 부르면서 손님들을 즐겁게 하는 장면이 번갈아 보인다. 곧 이어 지미가 배에서 조를 치료해 주고 배의 갑판 위를 따라 돌이 술래잡기하는 장면은 댄스홀에서 헬렌과 피터가 음악에 맞춰 춤을 추는 장면으로 커트된다.

다시 조와 지미의 장면으로 돌아와 들은 결국 별빛 아래에서 키스를 하고 장면이 점점 희미해지면서 다른 형태의 별들을 보게 되는데 이는 피터와 헬렌이 뺨과 뺨을 맞대고 느리게 춤을 추는 댄스홀의 천장에 박힌 별들이다. 영화의 마지막에 제프는 조의 셋방 바깥의 마당에서 아이들이 본파이어나이트(Bonfire Night, 11월 5일) 기념행사로 가이(guy) 인형을 불에 태우는 것을 지켜본다. 연극의 마지막 장면에서는 조와 헬렌 두 사람만이 등장하지만 영화의 마지막 화면은 세 사람 모두 보여줌으로써, 이전의 연극에서는 침묵 당한 제프의 시점을 더했다. 끝에서 두 번째 장면에서 카메라는 제프를 보여준다. 그는 조가 반대쪽에 나타나는 것을 바라보지만, 조는 그를 보지 못한다. 제프는 조와 모여든 아이들이 눈치채지 못하도록 조용히 그 곳을 떠난다.

리처드슨 감독은 이 영화 전체를 야외촬영으로 결정했다. 또한 작은 방 안에서 대부분이 전개된 연극의 공간 설정과는 달리 영화에서는 거리의 지저분한 아이들의 역할이 점차로 확대된다. 영화의 대부분 장면들도 야외에서 전개되며 중대한 극적 순간들도 북부 지역 (대부분 셸포드의) 수로, 도시 빈민지역 내의 공동 주택건물, 대중술집, 부두/선창, 선박, 축제일 겸 장날, 별빛 하늘, 강한 비에 노출되어있는 부두 등을 배경으로 일어난다. 조와 헬렌의 단칸 셋방을 배경으로 하는 실내 연속 화면들만 런던에서 촬영되었다. 연극을 각색함에 있어 리처드슨이 이

극을 개방하고 단순히 외부로 옮겨간 것만은 아니다. 그는 딜레이니의 스토리에 포함된 ‘진실’을 리틀우드의 연극 공연이 모호하게 만들었다고 느꼈기 때문에, 영화 각색 과정에서 극의 원래의 본질을 드러내 보이려고 의도했다.

연극에서 영화로 변이하는 과정에서 리처드슨은 리틀우드의 연극 공연과는 완전히 다른 영화를 만들고자 했으며 당시 영화평론가들은 영화의 이러한 ‘그림 같은’(picturesque) 측면이 단순한 장식이 아니라 등장인물들에 대한 정확하고 믿을 만한 주변 환경을 제공해 주었다고 평했다. 한편으로 도시의 다양한 배경과 시적인 전개가 영화를 보는 이들의 마음을 너무 사로잡아 등장인물들의 역경을 희석시키고 사건 전개를 더디게 한다고 보는 평자들도 있었다. 대표적인 예로, 테일러는 리틀우드의 공연이 보여준 꿈같은 효과가 영화 버전에서는 상실되었다고 평한다. 극의 주제를 다룸에 있어 타협함이 없이 사실주의적이고 외면적인 것에 치중한 탓에 “쓸모없는 예시와 설명”에 과도한 시간을 쏟았다고 테일러는 지적한다. 또한 우리는 학교에서의 조의 모습, 혹은 신발가게에서 놀라울 정도로 유능하게 일하는 모습 등 실제 바깥 세계에서 그녀를 보게 될 뿐만 아니라 그녀와 피터와의 첫 대면 모습, (블랙풀 여행에서) 피터와 사이가 틀어지는 것도 목격하게 된다. 또한 그녀가 흑인 선원과 가까워지게 되는 계기, 나중에 그녀와 제프의 첫 만남 및 그가 그녀의 셋방을 함께 쓰게 되는 정황도 모두 자세하게 제시된다. 테일러는 이러한 영화적 변이 과정에서 원래의 극이 가진 독특한 특성, 즉 사건이 (마치 꿈에서처럼) 잇따라서 발생하도록 그냥 두는 특성이 사라졌고 분명히 원작을 강화하기 위한 의도로 보완된 수정사항들이 역설적으로 극을 더 희석시키고 부자연스럽게 만드는 결과를 낳았다고 주장했다(115).

그러나 테일러가 간과한 것은 영화 장면들을 차지하고 있는 등장인물들 특히 조의 감정과 딜레마에 우리는 여전히 관여하게 된다는 측면이다. 리틀우드의 공연 버전에서 리처드슨이 되풀이할 수 없었고 또한 피하고자 했던 것은 씨어터워 크숍의 제작방식에 포함된 유머와 뮤직홀 스타일의 슬랩스틱 등의 순전한 즐거움이었다. 리틀우드의 연극적 해석이 보다 활기 넘치는 희극적 요소를 강조했다면, 리처드슨의 영화적 재현은 극의 사실주의에 초점을 맞추고 보다 시적인 효과를

넣었으며 보는 이들로 하여금 등장인물들에 대한 다소의 애석함과 희망이 약해진 여운을 남기게 했다는 차이가 있다.

오늘날 딜레이니의 원작보다는 리처드슨의 영화 <꿀맛>의 인지도가 더 높으며, 보다 쉽게 접근할 수 있는 이 영화버전이 오래 기억된다. 테일러가 결함으로 지적했던 그림 같은 영화의 도시 풍경들이 이 극을 오랫동안 인기를 받도록 한 주요 이유라는 점은 아이러니라 하겠다. 영화가 제공하는 시각적 아름다움이야말로 강한 인상을 남기며, 노동계층과 중산층을 불문하고, 그들의 관점에서 이 영화의 세계는 이제는 완전히 사라진 과거의 세계에 대한 깊은 향수를 불러일으키기 때문이다(Harding 132). 리처드슨 감독은 딜레이니와 공동 대본작업을 통해 리틀우드의 연극 공연과는 확연히 다른 스크린 매체의 효과를 통해 인상적인 도시 풍경과 거리 장면들을 강조한 흑백영화로 재현하였다. 그의 각색은 단순히 무대극을 개방하는 차원을 넘어 원작 극을 영화를 위한 작품으로 완전히 변모시켰고, 영화 <꿀맛>은 50년대 60년대 영국 뉴 웨이브 영화의 키친싱크 리얼리즘의 본질을 대표하는 영화중 하나로 오늘날까지 기억되고 있다.

IV. 결론

딜레이니의 극은 시대를 앞선 새로운 연극의 한 본보기였다는 사실이 간과되어왔지만, 이미 언급했듯이 극이 다룬 소재와 줄거리는 분명히 금기를 깨고 있다. 정조 관념이 희박한 엄마와 제대로 교육 받지 못하고 방치된 딸, 처음만난 하룻밤 상대의 흑인 청년, (당시 최고의 두려움인 흑백간의 관계에서 비롯된) 임신, 그리고 외조를 해 주는 동성애자 등과 같은 소재를 다룬 것은 급진적이다. 동성애자의 등장 자체로도 무대상의 혁명인데, 다만 극 중에서 그의 동성애에 대해 논하거나 동성애적 행위가 이루어지지 않기 때문에 허용된 것이다. 리틀우드의 연출기법과 극의 무대화 방식 역시 근본적으로 기존의 틀을 깨고 있었고, 당시 런던의 연극무대에 누구보다도 솔직하고 생생한 연기를 보여주었다고 하겠다

(Shellard 70). 영국 연극을 일단락 짓는 구획 점을 논할 때 『꿀맛』은 오스본의 극보다 더 큰 비중을 차지하지는 않더라도 동등한 기여를 했다고 해도 과언은 아닐 것이다. 그렇다면 하딩의 지적처럼, 극 자체로 평가해 보았을 때 여전히 한 가지 의문은 남는다. 과연 이 작품이 단순히 지나간 한 시대를 상기시키는 타임캡슐 같은 사회 문제의 소산(sociological artefact)인가 아니면 극예술로써 현대 관객들에게도 공명이 있는 가치를 지니는가 하는 것이다(74).

이에 답하기 위해 애스톤의 평가를 빌리자면, 현대 영국 연극사적 의미와 관련성을 논한다면 『꿀맛』은 당대를 반영하면서도 시대를 앞선 극이라고 볼 수 있다. 1950년대 영국 연극계의 새로운 작가 군단에서 “고립된 여성의 목소리”였던 딜레이니가 동시대 다수의 남성 극작가들과 공통점이 있었다면 그것은 계층, 즉 노동자 계층의 배경이었다. 『꿀맛』을 잉글랜드 북부, 공업지역, 자신의 고향인 셸포드로 설정한 것처럼 딜레이니의 극작은 체험된 사회현실을 바탕으로 이루어졌다. 극의 등장인물들은 영국 중산층이 누리던 상대적인 풍요, 안정성, 사회적 존경을 받지 못하는 아웃사이드이며, 대신 그들은 영국의 북부 공업지대의 노동자 계층의 특징과 기질을 표현하고 모사한다(v-vi). 사회적 혜택을 받지 못한 평범한 북부의 노동자계층 모녀의 삶을 자신의 극 소재로 삼아 그들을 무대 중앙에 배치 시킴으로써 딜레이니는 이 모녀를 오히려 비범하게 만들었다. 헬렌과 조를 특출하게 만든 요인은 계층과 지역만이 아니라 젠더 때문이기도 하다. 딜레이니가 노동계층 여성의 삶을 극의 핵심으로 선택한 것은 당시로서는 혁신적인 행동이었다. 동시대 남성 작가들은 여성을 독립적인 주체로 그리기 보다는 남성위주의 사회적 문화적 질서의 요구 또는 욕망에 귀속되는 존재로 재현한 경향이 있었기 때문에, 딜레이니의 선택은 동시대 남성 작가들로부터 벗어남을 의미했다. 현대 영국 연극사에서 여성의 삶과 관심사를 주변적인(marginal) 것이 아니라 중심(central)으로 재현한 극의 선구자라는 측면에서 페미니즘 극 비평가들도 딜레이니에게 관심을 가지기 시작했다. 이러한 각도에서 보면, (1956년 보다는) 오히려 『꿀맛』과 1958년이 중요한 해로 부상하며, 1958년은 사회적으로 젠더 의식이 높은 대안적인 연극전통의 초기단계를 표시한다(vi).

『성난 얼굴로 돌아보라』는 형식면에서 관객들이 익숙한 ‘잘 만들어진 극’ 방식을 따르지만, 초라한 삶을 용인하는 것에 반항하며 당시의 시대적 요구와 새로운 연극에 잘 부합했다. 그러나 스티븐 레이시(Stephen Lacey)도 역설하듯, 오스본의 극은 한때 관객에게 충격을 주고 고무적이었지만 더 이상 독창적인 작품으로는 평가되지 않는다. 당시의 시대적, 문화적 맥락을 제거하고 극 자체만을 보았을 때 한때 오스본 자신의 분노를 나타내며 정치적으로 전복적인 논쟁으로 받아들여졌지만 이제는 하나의 시대물로 보인다. 더욱이 이 극의 정치성이 한 번 더 이슈화되었을 때는 극이 보여주는 성정체성과 젠더의 재현이 표면화되었고, 50년대 중반 순응주의에 대항하는 좌파의 분노의 외침으로 보였던 것이 이제는 여성 혐오를 위한 불쾌한 변명으로도 보인다(2). 이와는 달리 『꿀맛』은 그 접근방식은 현대적이었으나 초라한 삶의 수용을 보여준 체호프 풍의 극이다(Shellard 71).

극은 초연 반세기를 기념한 2008년 맨체스터 재공연을 비롯하여 2014년 2월 영국 런던의 국립극장(National Theatre) 리바이벌 공연에서도 관객과 평론가들의 호평을 받았다. 이를 통해 시대적 변화에도 불구하고 극에 내재된 보편적 가치와 현대적 반항을 불러일으킬 수 있는 가치를 입증해 보이며 무대 위에서도 현대적 재평가의 기회를 얻은 셈이다. 시대는 변했지만 『꿀맛』은 가난 때문에 의욕을 박탈당하고 타인의 변덕스러움에 공격받기 쉽고 취약해진 사회적 약자들에 대한 극작가의 열렬한 진술이자 그들이 속한 당대 사회에 대한 논평으로 남아있다.

요컨대 희극적 생생함을 겸비한 딜레이니의 벤치마크 드라마는 궁극적으로 인간 정신의 생존 능력과 삶에 대한 의지, 회복탄력성에 대한 메시지를 남기며 그 신랄함을 유지하고 있다. 『꿀맛』의 연극과 각색 영화에서 다룬 1950년대 영국을 비추는 이슈들은 현대 영국 및 다른 지역에서도 존재하는 사회 문제라는 면에서 이 극의 현대적 반항을 찾게 된다. 물론 영국에서는 계층 차이는 과거보다 상대적으로 줄었지만 인종차별, 균열 가정, 십대 임신, 미혼모, 부모의 태만, 알코올중독, 인간관계의 다툼, 동성애에 대한 편견 등은 여전히 존재하기 때문이다. 연극과 영화 미학을 통해 재현된 딜레이니의 내러티브와 그 기저를 이루는 가족과 성정체성에 대한 진보적인 사회의식을 재평가하는 이유가 바로 여기에 있다.

주제어 쉴라 딜레이니, 『꽃밭』, 키친싱크드라마, 사회적 금기, 조안 리틀우드, 모성, 토니 리처드슨

인용 문헌

- 박희분. 「연극과 영화에 형상화된 전후의 불안과 긴장 — 래티건의 *The Deep Blue Sea*를 중심으로」. 『현대영미드라마』 28.1 (2015): 97-125. Print.
- . 「테렌스 래티건의 단막극 2부작 *Separate Tables* 다시 읽기 — 전후 1950년대 영국의 계층과 성을 다룬 사회극으로」. 『현대영미드라마』 27.2 (2014): 85-119. Print.
- Aston, Elaine. “Foreword. *A Taste of Honey* — Looking Back.” *A Taste of Honey*. Shelagh Delaney. Ed. Glenda Leeming and Elaine Aston. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2008. v-ix. Print.
- A Taste of Honey*. Dir. Tony Richardson. MGM, 1961. Film.
- de Jongh, Nicholas. *Not in Front of the Audience: Homosexuality on Stage*. London: Routledge, 1992. Print.
- Delaney, Shelagh. *A Taste of Honey*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2014. Print.
- Devine, Harriet. *Look Back: Playwrights at the Royal Court, 1956-2006. Interviews by Harriet Devine*. London: Faber and Faber, 2006. Print.
- Goodman, Lizbeth. *Contemporary Feminist Theatres*. London and New York: Routledge, 1993. Print.
- Harding, John. *Sweetly Sings Delaney: A Study of Shelagh Delaney's Work 1958-68*. London: Greenwich Exchange, 2014. Print.
- Holdsworth, Nadine. *Joan Littlewood's Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 2011. Print.

- Innes, Christopher. *Modern British Drama: The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. Print.
- Komporaly, Jozefina. *Staging Motherhood: British Women Playwrights, 1956 to the Present*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007. Print.
- Lacey, Stephen. *British Realist Theatre: The New Wave in its Context, 1956-65*. London: Routledge, 1995. Print.
- Leeming, Glenda and Elaine Aston. "Commentary." Shelagh Delaney. Eds. Glenda Leeming and Elaine Aston. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2008. xv-xxxvi. Print.
- Lennard, John and Mary Luckhurst. *The Drama Handbook: A Guide to Reading Plays*. Oxford: Oxford UP, 2002. Print.
- Palmer, R. Barton and William Robert Bray, eds. *Modern British Drama on Screen*. Cambridge: Cambridge UP, 2013. Print.
- Pattie, David. *Modern British Playwrighting: The 1950s*. London: Methuen Drama, 2012. Print.
- Peacock, D. Keith. *Changing Performance: Culture and Performance in the British Theatre since 1945*. Oxford: Peter Lang, 2007. Print.
- Rebellato, Dan. *1956 And All That: The Making of Modern British Drama*. London and New York: Routledge, 1999. Print.
- Shellard, Dominic. *British Theatre Since The War*. New Haven and London: Yale UP, 1999. Print.
- Taylor, John Russell. *Anger and After*. Harmondsworth: Penguin, 1962. Print.
- Wandor, Michelene. *Post-War British Drama: Looking Back in Gender*. London and New York: Routledge, 2001. Print.

Reevaluating Shelagh Delaney's *A Taste of Honey*: Postwar British Taboos on Stage and Screen

Abstract

Park, Heebon

This paper reappraises the dramatic implications of Shelagh Delaney's working-class drama, *A Taste of Honey* (1958), from the perspectives of media-crossing, gender, and class. In the late 1950s Britain, when the female voice was rarely heard on the British stage, Delaney was notable for her use of the Kitchen-Sink format, investigating taboos (racial discrimination, fragmented family, teen-age pregnancy, single unwed mothers, and homophobia) that contemporary male playwrights had largely shunned, and placing female characters at the centre of the action. In order to reexamine *A Taste of Honey* and its commentary on the insecurity, patience, and resilience of a dispossessed postwar family and society, this paper compares the original stage play for the 1958 Theatre Workshop premier, directed by Joan Littlewood, with the 1961 British New Wave film adaptation directed by Tony Richardson. It is argued that this play is uniquely significant for its portrayal of postwar British lives and taboos on stage and screen, and deserves deeper critical attention, especially since the issues addressed are still pertinent today.

Key Words Shelagh Delaney, *A Taste of Honey*, Kitchen-Sink Drama, social taboos, motherhood, Joan Littlewood, Tony Richardson

박희분(단독연구)

충북대학교

논문투고일: 2017년 7월 3일

논문심사일: 2017년 7월 21일~8월 2일

게재확정일: 2017년 8월 14일