

『유리동물원』의 포스트-브레히트적 읽기*

조 연 이

단독 / 서울과학기술대학교

[국문초록]

이 글은 테네시 윌리엄스가 그의 초기극 『유리동물원』의 서문에서 주창했던 극작론의 전위성을 소급적으로 규명하는 작업을 수행한다. 윌리엄스가 자신만의 극작론을 통해 견지했던 플라스틱극이란 서사극 장치로서의 스크린 장치를 통해서 구현되는 것이 아니며, 오히려 다양한 플라스틱극 장치들이 빚어내는 미장센을 포스트드라마 연극, 네오아방가르드 연극의 맥락에서 읽어낼 때 그 전위성이 새롭게 환기될 수 있다. 이 글의 접근은 한편으로 『유리동물원』에 대한 기존의 브레히트적 읽기에 대한 대안적 읽기라는 의미에서, 또 한편으로는 1960년대부터 시작된 일군의 포스트드라마가 브레히트의 극작에 대해 가지는 발전적, 대안적 계승 관계에 대한 한 예증이라는 의미에서 ‘포스트-브레히트’적이라고 규정된다. 『유리동물원』에 대한 포스트드라마적 접근은 작품에 널리 통용되던 영화적 읽기로부터 다중의 매체간의 통섭이 빚어내는 미장센의 물질성으로 그 초점을 옮겨감으로써, 후기작의 전위성의 근거를 초기작에 두고자 하는 윌리엄스 비평의 흐름에 기여할 뿐만 아니라 궁극적으로는 역사적 아방가르드와 네오아방가르드 사이의 연속성을 탐색하고 포스트드라마의 대안적 의미를 발굴함으로써 20세기 후반 이후 새롭게 등장하는 연극 미학의 맥락에서 브레히트적 접근의 과장된 권위를 재고하는 효과를 가진다.

* 본 연구는 2020년 서울과학기술대학교 교내학술연구비 지원을 받아 수행되었음.

주제어: 『우리동물원』, 플라스틱극, 표현주의, 서사극, 포스트드라마

I. 들어가는 글

스존디(Peter Szondi)에 따르면 현대 드라마의 역사는 “절대 드라마”(the absolute drama, x)의 위기에서 시작한다. 중세의 몰락 이후 영국의 엘리자베스조, 17세기 프랑스, 독일의 고전주의 시대에 오직 상호간의 관계에 자신을 몰아넣음으로써 자신의 내면적 존재를 외부화된 현존을 통해 확인하고자 하는 ‘자아’(self)에 대한 시대의 특별한 요구에 의해 탄생한 것이 절대 드라마라는 형식이었다면, 19세기 말에 이르러 이러한 드라마 형식은 더 이상 이것이 담아낼 수 없는 복합적인 사회구조와 달라진 인간의 존재 조건에 직면하게 된다. 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)의 서사극(the epic theatre)은 이렇듯 연극 텍스트가 드라마의 대척점에 서 있는 서사적 요소들의 침범을 받기 시작하면서 탄생한 모델이다. 스킨디가 이렇듯 아리스토텔레스적 드라마 모델에 기초를 둔 절대 드라마의 ‘형식’과 이 형식이 더 이상 담을 수 없는 현대인의 변화된 존재론적 조건이라는 ‘내용’ 사이의 충돌을 해결할 잠재적인 해결책을 ‘서사적 전환’(epicization)에서 찾은 반면, 한스-티스 레만(Hans-Thies Lehmann)은 스킨디의 헤겔적 접근을 “개념적으로 한계가 있는”(3) 모델로 간주하며 절대 드라마에 대한 또 하나의 대안을 제시한다. 스킨디의 ‘드라마의 위기’에 대한 진단이 절대 드라마와 서사적인 것 사이의 이분법에 기초하는 반면, 레만이 보기에 이러한 이분법은 브레히트의 막대한 영향력에 의해 얼마간은 과장된 것으로, 브레히트의 서사극 모델이 전통적인 드라마 모델과 결정적 결별을 추동한 것으로 호도할 염려가 있음을 지적한다. 이에 레만은 연극 내의 서사극 모델로 설명되거나 포섭되지 않는 조금 더 근본적인 변화를 일컬어 “포스트드라마 연극”(postdramatic theatre)이라고 지칭한다. 레만이 보기에 서사극이란 여전히 아리스토텔레스적 드라마에 입각한 연극의 모델로서 허구적인 플롯의 자장안에서 움직이고 있는 것으로, 연극이 허구적인 우주의 재현이라는 가정은 포

스트드라마 연극에 의해 좀 더 근본적인 도전을 맞이한다. 레만이 포스트드라마 연극을 “포스트 브레히트 연극”(post-Brechtian theatre, 33)이라 지칭하는 것은 양자의 시간적 선후 관계의 의미이기도 하지만, 궁극적으로는 이렇듯 서사극 모델과 포스트드라마 연극 사이의 발전적, 대안적 계승 관계에 대한 암시를 담고 있다. 포스트드라마 연극은 “현존과 재현과정의 의식에 대한 브레히트의 질문”(33)이 열어놓은 공간 속에 자리잡고 있기도 하지만 브레히트 연극의 “도그마가 되는 경향”(dogmatization, 33), “이성에 대한 강조”(33)에는 근본적인 의문을 제기한다. 레만은 『포스트드라마 연극』(*Postdramatic Theatre*)에서 브레히트 이후 1960년대 시작된 네오아방가르드 극들에 대한 분석을 수행하면서 이들의 전위성을 논하기에 “서사적”(epic, 30)이라는 용어는 충분하지 않다고 공언한다.

이 글은 이렇듯 서사극 모델과 포스트드라마 연극 사이의 대안적, 발전적 계승 관계를 드러내는 한 국면으로서 테네시 윌리엄스(Tennessee Williams)가 “새로운 플라스틱극”(a new plastic theatre, 131)이라 공언했던 그의 초기극 『유리동물원』(*The Glass Menagerie*, 1945)을 소환하고, 기존의 브레히트적 읽기에 대한 대안적 의미로서 포스트드라마적인 읽기를 제안한다. 이러한 소급적인 읽기의 이면에는 윌리엄스 사후에 일어난 독특한 재정전화의 이력이 있다. 테네시 윌리엄스가 1983년 73세의 나이로 세상을 떠나기 직전까지 정력적인 저술 활동을 펼쳤던 작가였다. 그러나, 이러한 사실이 역설적이게도 이례적으로 다가오는 것은 극작가로서 그의 명성은 대부분 1944년에서 1961년에 이르는 초기작에 한정된 것이었고 이후의 작품들은 한때 미국에서 가장 위대했던 작가가 보여주는 점진적인 또는 급격하기까지 한 쇠락을 방증하는 예로 소환되기 마련이었기 때문이다. 그러나, 1990년대에 연극성의 개념을 둘러싸고 일어난 연극계 전반 비평적 패러다임의 전환은 정전작가 윌리엄스에 대한 뜻밖의 ‘재정전화’¹⁾ 작업으로 이어진다. 이제는 재능이 소진되어 버린, “창의적이지 못하게 퇴보중이”(Kolin 2)라고 여겨지던 윌리엄스의 후기작들은 루비 콘(Ruby Rohn), 아네트 사딕(Annette Saddik), 필립 콜린(Philip Kolin), 데이비드 캐플란(David Kaplan), 린다 도르프(Linda Dorff)와 같은 평자들의 작업에 의해 전위적인(avant-garde) 작품으로 재평

가받게 되었으며 이러한 재평가 작업은 거꾸로 그의 초기작으로 거슬러 올라갔다. 평단은 『장미문신』 (*The Rose Tattoo*, 1950), 『카미코 리얼』 (*Camino Real*, 1953), 『갑자기 지난여름』 (*Suddenly Last Summer*, 1958) 등 1950년대 작품들에 나타난 형식적 실험들을 새롭게 발굴하기 시작했고 이는 초기 브로드웨이 시절 “시적인 리얼리스트”(poetic realist, Maruéjous-Koch 19)라는 판에 박힌 이미지를 불식시킬만한 전위적 작가로서의 면모가 초기작과 후기작을 관통하는 성격의 것임을 증명하는 근거로 소환되었다. 부단한 형식적 실험이란 윌리엄스의 작품을 관통하는 예술적 신념이자 동력이었으며 이것이 후기작에 와서 완전한 형태로 발현되었을 뿐, 사디과 소피 마뤼 에줄스코치(Sophie Maruéjous-Koch) 등의 비평가들은 윌리엄스의 전위적 연극 언어에 대한 기원으로 1945년 쓰여진 『유리동물원』의 “프로덕션 노트”(Production Notes)를 꼽는다.

프로덕션 노트는 “기억극으로서 『유리동물원』은 연극의 관습으로부터 벗어나 자유로이 공연될 수 있다”는(131) 선언으로 시작한다. 윌리엄스는 “풍경묘사와도 같고 사진의 모사와 같은”(131) 효과를 지니는 “고지식한 사실주의 연극”(131)이라는 연극적 ‘관습’에 대하여 공공연하게 반사실주의적인 기치를 내걸며 기억이 가지는 “시적인 파격”(poetic license, 143)을 무대 위에 실현하고자 한다.

표현주의나 다른 여타의 비관습적인 장치들은 하나의 정당한 목적을 갖고 있는데 이는 진실에 더 가까이 접근하는 것이다. 연극이 이러한 비관습적인 장치들을 사용할때 이것은 현실을 다루는 책임을 회피하려는 것이 아니며 회피하는 것이어서도 안된다. 오히려 진실에 더 가까이 가려는 시도, 사물을 있는 그대로 관통하는 생생한 표현이며 그렇게 되어야 할 것이다. (131)

『유리동물원』의 서두에서 밝히듯 그 스스로가 밝히듯, 톰(Tom Wingfield)은 이 작품에서 기억을 하는 주체이자 기억의 전달을 관장하는 무대 매니저로서 분하며, 스스로 자신의 역할을 “진실처럼 보이는 환영”(145)을 전달하는 것이 아니라 “환영처럼 보이는 진실”(145)을 제공하는 것으로 규정한다. 톰이 “무대위 마술사”(144)에 비견

하는 전자의 역할이 사실주의자와 연관되는 것이라면 내적 진실에 더 가까이 접근하되 그것이 그 자체로서 전달될 수 있도록 시적인 아우라를 형성하는 것은 표현주의자의 역할로 일괄된다. 윌리엄스는 이 프로덕션 노트가 단순히 특정 작품에 대한 해설서를 넘어서서 “그 가능성이 소진된 사실주의적 관습의 연극”(131)을 대신할 “새로운 플라스틱극”(131)에 대한 모색이 되기를 희구한다. 『유리동물원』의 프로덕션 노트는 윌리엄스가 어쩌면 가장 명시적으로 자신의 반사실주의적 극작의 선명성을 드러냈던 계기였고 윌리엄스는 여기서 “문화의 일부분으로서 역동성을 담당해야 할”(131) 연극에 대한 철학적 접근 이외에도 플라스틱극의 실질적인 무대화의 방안으로서 스크린 장치, 음악, 조명 등 구체적인 표현주의적 장치의 상세한 쓰임을 설명한다.

그러나 윌리엄스의 전위성을 프로덕션 노트로 소급해가는 최근의 평자들은 프로덕션 노트에서 작가의 반사실주의적 극작론의 상징성을 엿볼 뿐, 이러한 플라스틱극 이론을 바탕으로 저술된 최초의 작품인 『유리동물원』의 형식적 실험에 대해서는 별다른 관심을 기울이지 않았다. 프로덕션 노트가 새롭게 주목을 받기 이전부터 『유리동물원』을 논하는 평론들은 예외없이 프로덕션 노트를 함께 논의해 왔으나, 역설적으로 플라스틱극의 성격은 여전히 모호하게 남아있다. 플라스틱 극을 논의에 중심에 놓았던 평자로는 에스더 잭슨(Esther Merle Jackson), 앨리스 그리핀(Alice Griffin), 매튜 루데인(Matthew C. Roudané)과 앨리언 헤일(Allean Hale) 등을 들 수 있으나 이들의 논의는 대부분 일반적인 수준에 머무르고 있으며, 주목할만한 ‘비교적’ 최근의 논의로는 리처드 크레이머(Richard E. Kramer) 정도를 들 수 있다. 크레이머는 윌리엄스가 자신의 저널 엔트리에서 사용한 조각극(sculptural drama)이라는 용어와 표현주의 화가 한스 호프만(Hans Hoffman)이 사용했던 플라스틱성(plasticity)라는 개념에 기대어 플라스틱극의 개념에 조금 더 정치하게 다가간다. 크레이머는 윌리엄스가 언어, 행동, 배경, 음악, 소리, 조명 등 모든 연극 언어를 동원하는 보다 ‘연극적인’(theatrical) 연극을 의도했음을 주장하면서 윌리엄스를 메이어홀드(Meyerhold), 아이젠슈타인(Eisenstein), 브레히트(Brecht), 그리고 이후의 로버트 윌슨(Rober Wilson), 리처드 포먼(Richard Foreman), 피터 브룩(Peter Brook)과 같은 아방가르드 예술가들

의 계보에 위치시킨다.

윌리엄스가 의미하는 바 플라스틱극이란 일견 반사실주의 극에 대한 통칭으로 치부되어 온 면이 없지 않으며, 크레이머의 아방가르드 계보가 시사하듯 플라스틱극의 전위성에 주목하는 평자들조차도 윌리엄스가 이 “새롭고 유연한” 극을 통하여 의도한 것은 아마도 ‘영화적 연극’일 것이라는 추측에 머물러 온 것이 사실이다. 이 글은 이들 영화적 읽기가 특히 스크린 장치에 주목하여 플라스틱극의 성취를 주로 브레히트의 서사극적 장치가 주는 소격 효과(alienation effect)의 측면에서 논의해왔던 경향에 주목하여, 이 극의 전위성을 새롭게 읽어낼 대안적인 방식으로서 『우리동물원』의 미장센(mise-en-scène)에 대한 포스트드라마적인 읽기를 제안한다. 스크린 장치를 과거에 대한 거리감을 확보해주는 소격 효과의 측면에서 바라보는 비평들이 작품의 마지막 장면에서 로라에게 촛불을 끄라는 명령을 내리는 틈을, 과거를 완전히 빠져나와 엑소시즘을 완수하고 초월의 상태에 다다른 것으로 간주하는 반면, 본 논문은 촛불을 끄라는 틈의 명령은 오히려 이러한 ‘거리두기’가 달성되지 않았음을 반증한다고 주장한다. 이 글의 후반부에서는 『우리동물원』의 7장의 분석을 통하여 브레히트적인 읽기가 상정하는 종결의 정서란 작품의 서사 구조상 성립할 수 없음을 보여주고, 나아가 절정 장면의 미장센을 포스트드라마적으로 읽어냄으로써 작품 내에서 기억의 질감이 응축되고 종결의 정서가 와해되는 지점을 포착해내고자 한다. 한편으로는 『우리동물원』에 대한 기존의 브레히트적 읽기에 대한 대안적 읽기로서, 또 한편으로는 1960년대부터 시작된 일군의 포스트드라마가 브레히트의 극작에 대해 가지는 발전적, 대안적 계승 관계에 대한 한 예증으로서 이 글은 『우리동물원』과 윌리엄스의 플라스틱극 개념에 대한 ‘포스트-브레히트’적 읽기를 제안한다. 작품에 널리 통용되던 영화적 읽기에서 다중의 매체 간의 통섭으로 그 초점을 옮겨감으로써 이 글은 후기작의 전위성의 근거를 초기작에 두고자 하는 윌리엄스 비평의 흐름에 기여할 수 있을 뿐만 아니라 역사적 아방가르드와 네오아방가르드 사이의 연속성을 입증하고, 궁극적으로 연극 비평내에 있어서 브레히트적 접근이 차지하는 절대적인 위치에 대한 대안으로서 포스트드라마적인 접근을 제시할 수 있을 것이다.

II. 스크린 장치의 영화적 읽기

플라스틱극의 장치들을 공연에 포함시켜야 한다는 작가의 의지²⁾와는 달리 극의 초연 당시 연출가들과 평자들에게 특히 환영받지 못했던 표현주의적인 장치로는 스크린 장치를 들 수 있다. 스크린 장치란 윌리엄스가 프로덕션 노트에서 밝히듯 환등기를 이용하여 무대위에 이미지나 자막 슬라이드를 게시하는 것을 말한다.³⁾ 7장으로 이루어진 이 작품에서 44번이나 등장하는 이 스크린 장치는 윌리엄스에게 작품의 에피소드식 구성을 보완하고 관객들의 주의력이 산만해지지 않도록 “대사에 단지 암시만 되어있는 것의 효과를 강화하고 핵심포인트가 더욱 단순명료하게 전달되도록”(132) 하는 기능을 갖도록 고안된 것이었지만 당대의 평자들에게 이는 “본질적으로 자연주의적인 작품에 대한 일종의 표현주의적인 방해물”로 간주되곤 하였다 (Boxill 68). 평자들이 보기에 『우리동물원』의 “담백한 스토리라인”은 그 자체로 자족적이어서 자막이나 사진 등의 스크린 장치는 “잉여에 가깝고 유난스런” 무대장치에 불과했다 (Gassner 391). 초기의 평자들은 작품 내의 제사들(legends)이 작가의 의도와는 다르게 우스꽝스러워진 점, 처연하게 느껴져야 할 등장인물의 감정선을 오히려 패러디하는 효과를 낳아 관객에게 혼란을 주게된 점을 들어, 이런 “해악”으로부터 작품을 구한 초연의 연출가 에디 다울링(Eddie Dowling)의 선택에 찬사를 보낸다 (Debusscher 64-65). 관객의 감정적 동화에 끼어드는 스크린 장치의 역할은 예컨대 첫 번째 제사에서부터 두드러진다. 톰이 화자로서 작품에 대한 소개를 끝내고 커튼을 젖히고 식당으로 들어올 때 스크린에는 “눈은 어디로 갔는가”(Où sont les neiges? 146)라는 제사가 등장한다. 이 제사는 아만다(Amanda)가 블루마운틴(Blue Mountain)에서 보낸 자신의 처녀시절에 대한 회상을 시작하기 직전 다시 “작년의 눈은 어디로 갔는가”(Où sont les neiges d'antan? 149)라는 제사로 반복, 변주된다. 프랑스의 시인 프랑소와 비용의 시구에서 따온 이 제사는 자신의 ‘남부귀족처녀’(southern belle) 시절에 대한 아만다의 향수와 회한을 강조하는 한편, 그녀의 낭만주의적 자기함몰을 희화화하고 조롱하는 효과를 가진다. 톰은 이 순간 흡사 무대 매니저로 분하여 상기된 표정과 애수뿜 어조로 과거

를 회상하는 아만다에 어울리는 음악을 주문하고 오직 그녀만을 비추는 핀 조명을 주문한다. “작년의 눈은 어디로 갔는가”라는 제사는 이렇듯 한껏 고조된 연극성과 어우러져 관객으로 하여금 아만다의 과장된 연기와 낭만주의적 허세를 읽어낼 것을 함께 요청하게 된다. 관객의 이화가 사실주의적 극의 흐름을 방해할 것을 염려하는 연출가들과 평자들에게 스크린 장치는 작가의 실험적인 의도를 여실히 반영하는 장치라기보다는 단지 의도와 결과가 일치하지 않는 미숙한 장치로 여겨졌고, 이렇게 제사를 통하여 의미를 대놓고 강조하는 것은 작품 전반의 비현실적이고 몽상적인 분위기를 부각시키는 멜자이너(Jo Melziner)의 무대연출을 무색하게 하는 과장된 설정이었던 것이다.

이렇듯 당대에 아예 무대에서 생략되거나 불필요한 장치로 치부되던 스크린 장치는 후대에 새롭게 조명을 받게된다. 후대의 평자들이 보기에 작가의 의도와 이 의도를 배반하는 무대 사이의 괴리, 또한 이 무대가 거둔 상업적이고 대중적인 성공은 소급적으로 이 배반된 의도의 전위성을 보장하는 것이었고 이들은 표현주의적 성취로서 스크린 장치를 복원한다. 실제 무대에서도 작가가 작품의 집필 당시 궁극적으로 염두에 두었던 것을 가장 근접하게 구현해내고자 이 ‘거추장스러운’ 슬라이드 장치를 복원하려는 많은 시도들이 있었으며, 이와 함께 그동안 두루뭉술하게 반사실주의 극작론으로만 여겨지던 플라스틱극 이론에 대한 평가에 있어서도 선명한 방향성이 포착되기 시작한다. 요컨대, 평자들이 보기에 플라스틱극이 보여주는 새로움이란 영화적 요소의 차용을 의미하였다. 로저 복실(Roger Boxill)은 프로덕션 노트는 영화 시나리오를 염두에 두고 쓰여진 것이라고 단언한다. 이는 『유리동물원』의 전신이 『신사방문객』(A Gentleman Caller)이라는 영화의 시놉시스였다는 사실로도 추론이 가능한 대목이지만, 이러한 평가는 상당부분 윌리엄스의 전기적인 이력에 기인한다. 윌리엄스는 자신의 자전적 캐릭터인 톰이 그러했듯, 세인트루이스(St. Louis)에서의 어린시절 심각한 외로움과 지난한 가정의 현실로부터 탈출하기 위해 영화관을 탈출구로 삼았으며, 작가로서의 이력도 1943년 메트로 골드윈 메이어(Metro Goldwyn Mayer)사의 시나리오 작가로서 시작하게 된다. 이후 이어진 엠지엠(MGM)에서의 경험은 그로 하여

금 스튜디오에서의 생산물에 불과한 예술에 대한 반감을 키우는 계기가 되었으나 동시에 “영화의 시적자유”(Leverich 530)에 대한 각성을 가져왔고 평자들은 이것이 『유리동물원』의 저작의 직접적인 토대가 되었으리라고 추측한다. 심지어 윌리엄스 작품 전반에서 영화 장르와의 친연성을 읽어내는 조지 브랜트(George Brandt)는 『유리동물원』을 윌리엄스의 작품 중 “가장 영화적인 작품”(181)이라고 지칭한다.

델마 프레슬리(Delma Eugene Presely)는 윌리엄스가 말하는 “새로운 플라스틱극”이란 이전에는 오직 영화를 통해서만 가능했던 가능성을 염두에 두는 종류의 극이라고 지적한다. 프레슬리에게 영화적 장치들의 도입은 드라마 장르에 있어서 진일보를 의미하는 것이었으며 스테파니 해머(Stephanie Hammer)에게 스크린 장치란 영화라는 매체의 우월성을 알리는 장치였다. 그녀는 스크린 장치와 같은 영화적 장치들이 상대적으로 무대를 낡은 것으로 보이게 함으로써 화자 톰의 이중적인 위치가 보여주는 시대착오성(anachronism)과 묘하게 맞물린다고 지적한다. 앤 플래치(Anne Fleche)는 영화와 사진술이 『유리동물원』의 미장센에 직접적인 영향력을 끼쳤으며 스크린 장치와 음악, 조명을 통하여 장면 간의 경계를 세우고 허뭇으로써 영화에서의 편집과도 같은 효과를 거두고 있다고 지적한다. 이들이 연극과 영화라는 매체 사이에 불균형한 우위를 상징하는 근거는 단지 시각적인 효과에 있어서의 기술적 우위에만 있는 것은 아니며 이것은 플래치가 이 대목에서 언급하는 브레히트의 극작론으로도 감지할 수 있다. 영화가 단순히 새로운 시대의 새로운 매체였을 뿐만 아니라 극작가 윌리엄스에게 있어 연극을 사실주의의 관습으로부터 구해낼 수 있는 해방적인 매체였다면 윌리엄스의 이러한 ‘영화적 연극’의 아이디어는 일정부분 “영화에 대해서 반아리스토텔레스적인 드라마의 원칙들은 곧바로 승인된다”(Brecht 50)는 브레히트의 영화에 대한 신념과도 맞는 것이었다. 윌리엄스 극에서 영화적 요소를 읽어내는 비평의 조류들은 한결 같이 스크린 장치를 브레히트의 서사극적 요소로 읽어내고 그러한 서사극적 효과를 극의 중심에 놓고자한다. 스크린 장치는 자칫 서정성에 젖어 유아론에 빠질 수 있는 위험성에 대한 “안전장치”(Presely 82)로서 예컨대, 로라(Laura)가 짐(Jim)을 맞이하는 순간 스크린에 나타나는 “공포”(Terror), “짐은 아니겠지!”(Not Jim!) 등 자칫 무대 위

의 인물과 사건을 조롱하는 듯한 제사들은 페이스북의 감정을 희석시키거나 거리감 혹은 객관성마저 견지하게 해준다는 것이다. 이렇게 확보된 거리감은 관객과 기억의 주체인 톰에게 공히 적용되는 것이기에 톰으로 하여금 죄책감이나 후회에 빠지지 않고 이야기를 해 나갈수 있게 해준다. 사실주의적 편향성을 일관되게 보이던 초기의 평자들과는 달리 이후의 평자들은 스크린 장치의 서사극적 효과가 작가의 의도치않은 미숙함에서 오는 것이 아니라 작가의 자전적 인물인 톰의, 과거에 대한 의식적인 거리두기의 일환임을 지적한다.⁴⁾

스크린 장치의 소격효과를 플라스틱극의 전위성의 근거로 읽어낼 때 난점이 발생하는 부분은 결말에 대한 해석이다. 『유리동물원』의 지배적인 정조를 유머와 아이러니로 보는 토마스 킹(Thomas L. King)은 톰의 예술가적 면모에 초점을 맞추어, 예술가에게는 대상에 대한 거리감이 필수적이기에 톰은 독백이라는 장치를 통하여 작품 내에서 지속적으로 감상적인 노스탤지어와 유보적인 아이러니 사이의 균형을 유지한다고 지적한다(211). 킹에 따르면 이러한 균형감은 작품의 마지막 부분에서 깨어진다.

저는 달로 가지 않았습시다. 더 멀리 갔습시다. 왜냐하면 시간은 두 지점간의 생각할 수 있는 가장 먼 거리이니까요. 머지않아 저는 구두상자에 시를 쓰다가 직장에서 해고되었습니다. 저는 세인트루이스를 떠났습시다. 마지막으로 비상구 계단을 내려온 후로는, 공간 속에서 잃어버린 것을 행동으로 찾으려고 애쓰면서 아버지의 족적을 따라다녔습시다. 저는 멈추어야 했습시다만 저는 분명히 무언가에 쫓기고 있었습니다. 그것은 저도 모르게 떠올라 저를 엄습하고 했습니다. 어쩌면 그것은 한 소절 음악이었을지도 모릅니다. 어쩌면 한 조각 투명한 유리일 수도 있고요. 저는 향수를 팔고 있는 가게의 불켜진 창문을 지나갔습시다. 창문이 갖가지 색유리의 조각들로, 마치 산산히 부서진 유리조각들처럼 조그만 투명한 병들이 온갖 아름다운 색깔로. 그러더니 갑자기 나의 누이가 나의 어깨를 건드립니다. 나는 돌아다봅니다. 그녀의 눈을 바라봅니다. 오, 로라, 로라, 나는 누나를 내 뒤에 남겨두려했어, 그렇지만 나는 내 의도보다는 더 신실한 사람이었어! 나는 담배를 찾고 길을 건너고 영화관이나 술집으로 뛰어들어가고 술을 한 잔 사고, 낯선 이에게 말을 걸지 —누나의 촛불을 끌 수 있다면 그 어떤 것이라도! (로라는 촛불 위로 몸을 수그린다.) 왜냐하면 세상은 지금 번갯불로 빛나고

있기에! 촛불을 꺼요 나의 누이 — 그리고 안녕. . . .

(로라가 촛불을 불어서 끈다.) (236-237)

“저는 달로 가지 않았습니다”라는 농담조의 대사로 시작함에도 불구하고 이전의 유쾌한 유머가 더 이상 작동하지 않는 톰의 마지막 독백에서 관객은 로라에 대한 톰의 강력한 기억에 함께 사로잡히게 된다. 그러나, 촛불을 끄라는 톰의 명령을 수행하는 로라의 행위와 함께 무대는 암전이 되고 톰은 예의 “유보적인 거리감”(detachment, 214)을 회복하게 되며 최종적으로 마음의 짐으로부터 놓여난다. 킹은 여기서 “의도보다 더 신실한 사람”은 톰이 아닌 관객임이 밝혀진다고 지적한다. 이 순간 암전 속에서 뒤에 남겨져 슬픔과 “잔인함”(214)을 오롯이 체험하는 것은 다름 아닌 관객들이며 반면에 톰은 관객을 자유자재로 조종하는 예술가로서의 최종적 거리감을 달성한다. 이로써 톰은 과거에 대한 푸닥거리(exorcism)를 마치고 고통으로부터 벗어나게 된다는 것이다. R.B.파커(R.B.Parker) 또한 스크린 장치를 통한 로라와 아만다에 대한 패러디가 가족과 과거에 대한 집착과 죄책감으로부터 자신을 자유롭게 하고자 하는 화자 톰의 의도적인 선택이라고 주장한다. 로라에게 촛불을 끄고 사라지라는 톰의 마지막 명령은 과거에 함몰되어 있는 자기 자신의 일부를 도려내고자 처음부터 예비된 것이었으며, 스크린 장치는 이렇듯 과거로부터의 거리감을 조정하는 유용한 장치가 된다는 것이다. 스크린 장치 위의 제사와 이미지가 톰의 기억속에 흡사 사진처럼 재생되는 기억을 침범하는 역할을 하는 것으로 간주하는 애틸리오 파보리니(Attilio Favorini) 또한 “촛불을 꺼요, 로라”라는 마지막 멘트가 로라에게 전하는 감사의 의미만이 아니라 “엑소시즘, 경고, 그리고 초월적인 치유”(142)의 의미를 담고있다고 지적한다. 요컨대, 톰의 기억의 행위는 “과거를 구성해내고 그 의미를 스스로에게 납득시킴으로써 중국에는 잊기위해”(142) 기억하는 역설적인 행위인 것이다.

스크린 장치의 소격효과에 주목하는 평자들은 한결같이 결말 부분의 “촛불을 꺼요”라는 톰의 명령에서 종결의 정서를 읽어내고 있다. 이러한 비평적 흐름은 대중에게 소비되어온 신파적이고 정서적 함몰 이상의 가치를 작품에 부여하려는 소급적인 시도는 기는 하나, 윌리엄스가 프로덕션 노트에서 밝혔듯 여전히 작품의 한 축을 이루는 “정

서적인 호소”(132)의 측면을 고려해볼 때, 작품을 관람하는 관객의 실감의 측면에서 “촛불을 꺼요”라는 톰의 명령이 다소 갑작스럽게 그리고 “잔인하게”(King 214) 다가오는 것은 부인할 수 없는 사실이다. 결말의 독백에서 로라를 “뒤로 남겨두고 온” 톰은 그러나 여전히 온통 로라에 대한 기억과 그녀에 대한 죄책감으로 가득 차 있다. 로라에게 ‘신사방문객’(the gentleman caller)을 마련해주려는 계획이 실패했음에도 불구하고 가족을 떠나려는 계획을 실행에 옮기는 톰의 결정은 가족으로부터 느끼는 속박과 이것으로부터 자유로워지고 싶은 톰의 욕망의 강도를 반증하는 것이지만, 결국 그가 애초에 의도한 탈출에 성공한 것인지는 의문의 여지가 있다. 촛불을 끄라는 톰의 명령, 이것을 곧바로 이행하는 로라의 행위, 그리고 이어지는 무대의 암전은 물리적으로 단절이 완료되었음을 시사하지만 오히려 이 순간 관객에게 부각되는 것은 눈앞에 펼쳐진 단절의 시각적 이미지를 배반하는 톰의 정서적 애착과 심리적 고착이다. 마주치는 모든 것이 로라를 상기시키며 이러한 기억을 떨쳐버리고자 하는 모든 행위조차 다시금 그녀를 상기시키는 죄책감의 굴레 속에서 톰이 이렇듯 갑작스럽고 인위적인 단절을 택하는 것은 오히려 이러한 굴레를 끊어낼 수 없음에 대한 반증이며, 이는 궁극적으로 그가 트라우마적 과거로부터의 탈출하는 데에 실패했음을 시사한다. 이러한 주장을 뒷받침하기 위하여 이어지는 장에서는 이처럼 종결의 서사를 불가능하게 하는 작품의 서사 구조와 미장센에 대한 분석을 제시한다. 이 장에서는 통상적으로 작품의 클라이막스라고 간주되는 7장의 첫 장면에 대한 분석을 통하여 윌리엄스가 자신이 “새로운 플라스틱극”이라고 칭하는 장치들을 통하여 어떤 종류의 기억극을 성취해내고 있는 것인지 살펴보고 이렇듯 특수한 종류의 기억극이 추동하는 포스트드라마적 충동을 추적해 봄으로써 이 작품에 대한 ‘포스트-브레히트적’ 읽기를 제안하고자 한다.

III. 기억의 질감

이 작품은 크게 보아 짐의 윙필드(The Wingfield)에 대한 방문을 기점으로 1막과 2

막으로 나뉜다. 2막의 첫장인 6장에서 마침내 윙필드 가족은 이들 가족의 “집착”(159)이며 “무의식의 원형”(159), 늘 이미지로만 이들 가족을 맴돌던 유령같은 존재인 ‘신사방문객’과 마주한다. 아만다는 로라의 신앙감 후보를 물색해보라고 톰을 끊임없이 재촉하고 톰은 마침내 고등학교 동창이자 구두공장의 동료인 짐을 저녁식사에 초대한다. 신사방문객이 다름 아닌 자신의 고등학교 시절 첫사랑 상대였다는 사실에 충격에 빠진 로라는 저녁식사에 동참하지 못하고 아만다와 짐, 톰 세명이 저녁식사를 하는 장면으로 7장이 시작된다. 저녁을 먹은 후 설거지를 돕겠다는 짐에게 아만다는 로라의 말뚱이 되어줄 것을 권유하며 촛대를 쥐어주며, 촛대를 들고 로라에게 다가간 짐은 처음에 로라를 알아보지 못하지만 이내 로라를 어렵פות이나마 기억해내며 둘은 짐의 찬란했던 학창시절에 대한 회상에 젖는다. 로라는 짐의 친근한 태도와 격려에 점점 긴장을 풀게되며 마침내는 자신이 가장 아끼는 유리동물 컬렉션을 보여준다. 이들은 길 건너 댄스홀에서 흘러나오는 왈츠에 맞추어 춤을 추게되고 여기서 짐은 실수로 로라가 아끼는 유니콘에 부딪치고 유니콘의 뿔을 부러뜨리고 만다. 7장 자체가 이 작품의 클라이막스에 해당한다고 할 수 있지만 좀 더 정확하게 클라이막스에 해당하는 ‘장면’은 다음과 같다.

(스크린의 이미지: 푸른 장미들)

(음악이 바뀐다.)

[...]

짐: 모든 측면에서—나를 믿어요! 당신의 눈은 당신의 머리칼은 너무 아름다워요! 당신의 손조차 너무 아름다운걸요! (그는 그녀의 손을 꼭 잡는다.) 당신은 내가 저녁식사에 초대받아서 잘 보이려 이런 말을 한다고 생각하겠지만...그럴수도 있겠지요. 내가 이모든걸 꾸며내고 내가 하는 모든말에 진정성이란 없다고. 그렇지만 지금 이 순간 나는 진지해요. 나는 내 진정성을 담아 이야기하고 있는거요. 당신에게 콤플렉스가 있어서 다른 사람들과 편하게 어울리지 못하는 거예요. 누군가는 당신의 자존감을 세워주어야 하고 당신이 부끄러워하고 얼굴붉히며 돌아서는 대신 당당할 수 있게 만들어줘야해요. 누군가는 —누군가는 —그렇게 해야만해요. 누군가는 당신에게 키스를 해야해

요. 로라! (그의 손은 그녀의 손에서 어깨로 미끄러져 올라간다.) (음악이 격렬하게 고양된다.) (그가 갑자기 그녀의 몸을 돌려 그녀의 입술에 키스한다. 그가 그녀를 놓아줬을 때 그녀는 밝게 빛나지만 무엇에 홀린듯한 눈빛으로 소파에 주저앉는다. 짐은 물러나서 호주머니 속에서 담배를 찾기 시작한다.) (스크린 위의 명제: “기념품”) (227-28)

이 짧은 장면은 이 가족의 운명과 작품의 결말을 결정지을 열쇠를 쥐고 있는 순간을 기록한다. 해롤드 블룸(Harold Bloom)을 비롯한 대부분의 해설서들은 7장을 “절정이자 작품의 피날레”(38)로 파악한다. 절정이란 전통적인 행동 드라마에 준하는 개념으로 이는 일반적으로 발단, 상승, 절정, 하강, 종결의 다섯 단계로 이루어진 프라이타크 피라미드(Freytag's Pyramid)에 기원한다. 7장에서 극은 절정으로 치달을뿐만 아니라 하강을 거쳐 종결로 이르게된다. 앞에서 제시된 짐과 로라의 키스 장면, 그리고 마치 마법에서 풀려난 듯 상황을 객관적으로 파악한 짐이 자신이 약혼한 몸임을 고백하는 부분까지가 절정을 이룬다면 로라가 짐에게 유니콘을 선사하는 부분, 짐이 톰의 집을 떠나자 아만다가 톰에게 자신과 로라를 속인거냐고 항변하는 부분, 화가 난 톰이 집을 나서고 이후 얼마 안 가 톰이 직장에서 해고되는 부분까지가 하강에 해당한다. 종결 부분에서 톰은 마침내 가족을 떠나게 되고 이후 톰의 마지막 독백이 뒤따른다.

사실 이 장면을 절정으로 논하는 것에 몇가지 난점이 따른다. 프라이타크 피라미드란 결국 아리스토텔레스의 도입, 중간, 결말로 이루어진 3단 피라미드 구조의 변형/세분화이며 이들 피라미드 구조가 시사하는 것은 무엇보다 극적 행동의 선형적인 전개, 인과관계에 입각한 사건의 전개이다. 요컨대, 절정 혹은 클라이맥스라는 기제는 가장 ‘드라마적인’ 충동을 담지한다. 작품의 모든 장면과 사건들은 이 정점을 향하여 차곡 차곡 준비되어져가며 이 정점에서 하강, 종결로 이르는 단계 사이에도 여하한의 인과관계가 존재한다. 그러나, 이 장에서 짐과 로라의 화해가 파국으로 치달은 이후 일어난 일련의 사건 전개가 어떤 인과 관계에 의거한다고 보기는 어렵다. 톰과 윙필드 가족이 신사방문객에 걸었던 기대가 좌절된 것이 가족을 떠나고자 하는 톰의 오래된 결심을 굳히게 되었다고 보기는 어려우며, ‘신사방문객’이라는 좌초된 계획은 오히려 톰

이 가족을 떠나지 못하도록 하는 동인이 되었을 것이기에 관객들은 톰이 가족의 굴레를 벗어나려는 자신의 계획을 왜 하필 이 시점에 실행에 옮기는지 알 도리가 없다. 이제껏 자신의 심리 상태를 유려하게 대변하던 톰은 이 이유에 대해서는 입을 다물며 단지 “나는 세인트루이스를 떠났습니다”라고 고백할 뿐이다. 그러나, 톰의 뜬금없는 고백이 한편으로 갑작스럽지 않은 것은 이것이 7장의 가파르고 갑작스러운 전개에 의해 이미 예비되고 있기 때문이다. 짐과 로라의 댄스 장면이 섬세하게 연출되고 작품의 갈등이 응축되고 폭발되는 지점이 상대적으로 서서히 준비되는 반면, 절정의 순간 이후 하강과 종결의 장면은 텍스트 상으로 고작 2페이지 남짓에 준하는 분량으로 처리된다. 이러한 갑작스러운 전개가 문제적인 이유는 단순히 물리적이거나 심미적인 균형의 차원의 문제가 아니며 절정에서 하강, 종결로 이어지는 드라마 구조를 완전히 내파한다는 데에 있다. 그 자체로 갈등의 해소나 사건의 해결의 역할을 하지 못하는 하강의 부분은 피라미드 구조의 인과관계라는 드라마적 공식을 위협한다. 해소되지 않은 갈등이 사건의 종결로 이어지지 못하는 것은 어쩌면 더 그럴듯한 인과관계이며 이는 톰의 마지막 독백에서 극명히 드러난다.

톰의 마지막 독백은 앞서 언급한 절정 장면을 부정하는 동시에 긍정하는 효과를 가진다. 종결의 단계에 응당 있어야 할 감정적 해소가 불가능하다는 점에서 이 작품은 아리스토텔레스적 드라마 구조로 설명될 수 없지만 짐과 로라의 댄스장면은 여전히 작품의 절정이다. 7장에서 짐과 로라의 둘만의 조우에 앞서 등장하는 무대지문은 “이 장면을 공연함에 있어서, 이 사건이 표면적으로는 중요해보이지 않지만 로라에게는 그녀의 비밀스러운 삶의 절정이라는 것이 강조되어야 한다”(210)고 상세히 주문한다. 이 지문에서 “그녀의 비밀스러운 삶의 절정”(the climax of her secret life)이라는 표현을 이해하기 위한 방점은 “반면”(while)이라는 접속사에 놓인다. 부러진 유니콘의 뿔이 상징하듯 짐과의 만남은 타인들과 격리될 수밖에 없는 로라의 특이함을 중화되는 계기가 되었고 키스의 순간은 머리가 아닌 가슴으로 타인과 낯선 외부세계와 처음으로 조우하는 로라의 모습을 보여준다. 그러나, 같은 순간 짐은 자신이 몸과 마음으로 느끼고 있는 것이 무엇인지를 객관적으로 직시하게 되고 이들의 상호교감은 찰나의

순간만을 공유한 채 엇갈리고 막을 내리게 된다. 작가의 방점은 이 사건에 대한 반응의 차이, 즉 어떤 사람에게는 이 사건이 중요하게 느껴지고 어떤 사람에게는 중요하게 느껴지지 않는가에 있으며, 다시 말해서 이 장면의 목적은 짐의 부류에 속한 인물군과 로라의 부류에 속한 인물군을 구분해 내는 데에 있다. 그녀의 은밀한 삶의 절정이란 일차적으로는 로라가 학창시절부터 간직하고 있던 짐에 대한 짝사랑의 감정일 수 있으나 동시에 그녀를 남과 다르게 만드는 은밀한 특질들이 시험대에 오르는 그런 장면이라는 의미이기도 하다. 로라가 탐닉하던 그녀만의 세계는 짐으로 대변되는 외부의 세계와 조우하게 되고 이 장면은 로라의 은밀한 삶이 과연 외부세계와 공존이 가능한 세계인지 혹은 단지 그 자신의 병약함만을 확인하게 되는 것인지 그 성패를 가르는 결정의 순간이자 ‘절정’의 순간이 되어준다.

요컨대, 이 장면은 로라의 비밀스러운 삶을 드러내고 있으며 로라의 내면을 깊숙이 파고들고 있기에 이 작품의 절정이 되어준다. 로라의 형상화는 로라라는 인물을 객관적으로 구현하기 위해서라기 보다는 톰의 기억속의 각인된 로라의 이미지를 전달하기 위함이다. 딱히 긴밀한 인과관계로 연결되지 않은 톰의 기억의 편린들은 톰이 기억하는 로라의 모습들을 단편적으로 그러나 점차 응축적으로 제시해나간다. 톰의 마지막 독백 장면은 관객으로 하여금, 촛불을 끄는 로라는 여전히 톰의 기억속의 로라이며 톰의 ‘잔인한’ 명령을 이행하는 로라이고, 무대 매니저 톰의 극중극 속 로라라는 사실을 상기시킨다. 7장의 절정 장면에서 로라가 재현되는 양상을 고찰하는 것은 곧 톰의 기억작용을 추적하는 일이며 이는 곧 이 작품이 어떤 종류의 기억극인지 밝혀내는 일이기도 하다. 요컨대, 이 작품의 방점은 이 사건 자체가 가지는 서사적 함의가 아니라 이 사건 혹은 이 장면이 불러일으키는 감정, 정서, 느낌 등의 주관적 반응에 있다. 이 장면이 로라의 은밀한 삶에 깊숙이 다가가며 그 이미지를 응축하고 있다고 할 때 궁극적으로 관객에게 전달되는 것은 로라라는 인물이 톰에게 일으키는 정서적인 반응이며 정동적인 반향이며, 이 장면이 이러한 정서적, 정동적 가치를 전달하는 것을 가능하게 하는 것은, 즉 주관적인 것을 객관화하는 것을 가능하게 하는 것은, 스크린 장치를 비롯한 윌리엄스의 표현주의적, 그리고 플라스틱극적 장치들이다.

이 장면의 무대지문으로 돌아가보면, 이 장면에는 로라와 관련된 지배적인 상징이 두가지 제시되어 있다. 스크린 장치에는 “푸른 장미들”(Blue Roses)의 이미지가 띄워져있으며 로라가 손에 들고 있는 것은 조명에 반사되어 반짝반짝 빛나는 유니콘이다. 짐이 “늑막염”(pleurosis)이라는 병명을 잘못 알아들어 유래된 짐의 로라에 대한 애칭이기도 한 “푸른 장미들”은 실상 세상에는 존재하지 않는 것으로 로라의 우울하고 병약한 이미지를 전달한다. 푸른 장미들처럼 로라는 독특하고 유별나지만 오히려 그녀는 그렇게 실제의 삶과 유리된 아름다움의 이미지로 남는다. 푸른 장미의 부숩지 쉬운 연약한 아름다움은 유니콘의 이미지로 연결된다. 자신의 유리 동물 수집품이 부숩졌을 때 마치 자기 자신이 다친것처럼 아파하는 로라는 분명 뿔이 있어 다른 동물과 어울리지 못하고 “현대 세상에는 멸종된”(223) 유니콘과도 같은 존재이다. 연약하고 투명한 유리같은 존재로서 그녀가 대변하는 병약한 아름다움은 과학과 과학이 보증하는 발전과 미래라는 가치로 무장한 짐이라는 외부세계에 의하여 침범을 받는다. 유니콘의 뿔이 부러지는 것은 로라가 자신만의 자폐적인 공간을 벗어나 바깥세상으로 나갈 수 있는 가능성을 의미하지만 뿔이 부러진 유니콘은 더 이상 유니콘이 아니기에 짐의 손에 쥐어져서 바깥세상에 나아가는 것은, 뿔이 사라진 평범한 말의 형상이며 로라는 오히려 자신만의 세계로 더 깊이 침잠해 버린다. 키스의 마법이 풀려버린 순간, 거울에 자신의 모습을 비추어보고 모자의 매무새를 만지며 워털드 가족을 유유히 떠나는 짐의 괴상성이 두드러지는 것은 짐으로 대변되는 외부세계가, 현실에 뿌리내리지 못하는 로라의 병약한 섬세함에 대한 건강한 대안이 될 수 없음을 시사하는 것이기도 하다.

이 장면에는 기실 로라에 대한 강력한 상징의 이미지가 한가지 더 작용하고 있다. 이 장면을 마치 꿈을 꾸듯 어슴푸레 연출해내며 동시에 유리세공품이 반짝반짝 빛날 수 있도록 조명 역할을 하고 있는 것은 아만다가 짐에게 들려준 촛대에 일렁이는 촛불들이다. 꺼질 듯 흔들리는 촛불은 로라의 섬세한 내면을 표현함과 동시에 그녀의 희미한 희망을 상징하며, 마침내 짐에게 애인이 있다는 사실을 깨달은 순간 “로라의 얼굴이라는 재단의 성스러운 촛불은 훗 꺼져버린다”(230). 톰이 마지막 독백에서 로라에

게 촛불을 끄라고 명령하는 것은 촛불처럼 그녀의 존재가 자신의 내면에서 순식간에 손쉽게 사라져주기를 바라는 염원을 담고 있기도 하나 이는 번개(lightning)로 빛나는 적대적인 세상에서 너무나도 무력하고 연약한 로라의 존재를 상징하는 발언이기도 하다. 촛불이 꺼져도 그 향과 연기가 남듯, 로라의 존재는 그에게서 사라지지 않는다. 작품 말미의 갑작스런 암전 속 남아있을 촛불의 잔향과 잔상은 이 작품을 무대에 올린 무대 매니저 톰의 배반된 의도를 시각화한다.



2007년 데이비스 크로머(David Cromer)가 연출한 캔자스 시립 극단(Kansas City Repertory Theater) 『우리 동물원』의 7장 댄스장면. 이 무대는 윌리엄스가 의도했던 바 『우리동물원』의 원형적 형태를 현대적으로 구현한 버전으로 그 중심에는 1945년 브로드웨이 무대부터 당장 사라진 슬라이드 장치의 복원이 있다.

(출처: <http://collettepollard.com/production/the-glass-menagerie>)

이렇듯 이 장면에서 구축되는 일련의 상징의 체계는 다양한 ‘연극적’ 장치들, 플라스틱적 장치들을 통해서 가능해진다. 푸른 장미들은 스크린 위에 이미지로서 투사되고 있으며 유리 동물 세공품은 작품의 주요 소품이다. 촛불은 소품인 동시에 윌리엄스가 공들여 설계한 이 작품의 조명의 일부이다. 이 장면의 정서적 효과를 고려하는 데 있어서 상기해야 할 또 하나의 연극적 장치는 이 장면의 전면에 흐르고 있는 음악이

다. 짐과 로라는 맞은편 파라다이스 댄스홀(Paradise Dance Hall)에서 흘러나오는 왈츠음악(“*La Golondrina*”)에 맞추어 자연스럽게 춤을 추기 시작한다. 절정의 순간에 이르러 푸른 장미들의 스크린 장치가 등장하고 동시에 “음악은 바뀐다”(227). 프로덕션 노트에 따르면 음악은 작품에 “정서적인 강조점을 주기 위한 또 하나의 문학외적인 요소”(133)이다. 이 작품에서 음악은 조명과 함께 몽환적인 느낌을 자아내기만 하는 것이 아니라 다른 연극적 장치들과 직접적으로 연결되고 있다. 윌리엄스는 음악이 불리일으키는 정서적 효과를 “정교하게 만들어진 유리제품”(delicately spun glass, 133)에 비유한다. “유리동물원”이라는 제목의 이 반복적인 곡조는 아주 가볍고 섬세하지만, 슬픔이라는 작품의 기본적인 정조를 전달하는 데 있어 중심적인 역할을 한다. “서커스 현장에서 얼마간 떨어져 있는 곳에서 딴 생각을 하는 동안에도 귀에 들려오는”(133) 서커스 음악에 비유되는 이 곡조는, 마치 꺼지되 결코 사라지지 않는 촛불처럼 톰 주변을 맴도는 로라의 존재를 상징하는 라이트모티프가 되어준다. “그것이 얼마나 아름다우니 혹은 그것이 얼마나 쉽게 부숩는지”(133)를 상기시키는 이 곡조는 로라라는 인물에 대한 청각적 상징으로서, 관객에게 로라의 정서를 전달하는 동시에 이를 듣는 현재의 톰에게 로라의 존재를 상기시키고 각인시킨다. 그것에 스며든 “아름다움”과 “부숩지 쉬움”이라는 이미지를 “바람에 실려가듯 극의 안팎을 들락날락 하며” 전달하며(133), 이 곡조는 이 과정에서 다른 상징들을 모두 연결시키는 효과를 거둔다. 푸른 장미들과 유리, 그리고 촛불이라는 상징들을 엮어내며 음악은 일련의 상징의 체계를 강화하고 이 과정에서 부숩지기 쉽고 섬세한, 그러나 동시에 오래도록 그 자리에 ‘머물고 있는’ 무언가의 이미지를 완성해낸다. 작품을 관통하는 “연약하고 섬세한 그러나 그 자리를 맴도는” 이러한 이미지는 다름 아닌 톰이 기억하는 로라 그 자체이며 한편으로 이는 톰의 로라에 대한 감정, 로라로 환유되는 톰의 가족과 톰의 과거에 대한 톰의 기억 그 자체를 형상화한다. 요컨대, 장미, 유리조각, 촛불로 이어지는 일련의 상징체계와 이러한 상징체계를 완성하는 시각적 이미지, 조명, 음악의 이질적인 매체들은 상보적으로 하나의 미장센을 완성해내고, 섬세하고 연약하지만 결코 끊어지지 않는 기억의 질감(texture)을 일구어낸다.

윌리엄스가 의도하는 바 작품의 표현주의적인 요소들은 이 작품을 총체극(total theatre)에 근접시키고자 하는 작가의 의도에 일정부분 봉사하고 있으며, 작가의 포스트드라마적인 충동을 드러내는 기제이다. 포스트드라마가 90년대 텍스트의 권위로부터 해방된, 연극성 자체 혹은 연극의 매체성을 패러다임으로 삼는 일련의 공연예술에 대한 일종의 우산 용어임을 감안할 때, 여하한의 내러티브에 의존하고 있는 이 작품에서 포스트드라마적인 충동을 논한다는 것은 일견 어불성설의 시도일 수 있다. 그러나, 상기 분석에서 보았듯, 각 단계의 의미들이 연결되어 인과관계의 선형적인 구조를 만들어주는 것이 아닌 에피소드식의 비선형적 구조는 일차적으로 이 작품을 의미가 파편적으로 산재해있는 꿈의 상태를 특징으로 하는 포스트드라마 텍스트로 접근할 여지를 제공해준다. 로라와 짐의 댄스장면을 하나의 미장센으로 바라볼 때, 이 작품은 기억이라는 선형성을 가정하기보다는 오히려 이 순간의 미장센이 전달하는 기억의 질감 자체에 주목하는 종류의 기억극이다. 현재의 톰과 과거의 톰이 시간적 거리에 의해 분리되어 있는 것이 아니라 오히려 기억의 질감이 전달하는 물질성으로 매개되고 있다는 점에서 이 작품은 다시 한 번 포스트드라마적인 순간을 기록한다. 포스트드라마가 텍스트문화의 권위에 대한 도전이라고 할 때 이는 결국 미디어 문화로의 전이를 의미하는 것이었으며 이때의 매체성이란 연극의 특수한 매체인 인간의 몸으로만 한정되는 것이 아니었다. 포스트드라마 시대 연극이나 공연의 핵심은 텍스트가 군림하던 자리에 연극의 매체성만을 인식하고 이를 중심으로 새로운 패러다임을 구축하는 것이 아닌 오히려 매체와 매체간의 상호종속되지 않는 관계에 통하여 의미를 다각화하고 미적 관습을 쇄신하는 데에 있다. 아방가르드 연극의 미학에서 재현의 대척점에서 있는 ‘실재’(the reality)가 몸이라는 연극의 매체성에 근거하였다면 포스트드라마 연극이 제시하는 실재는 몸이라는 특정 매체에 구애받지 않는 매체들의 다양한 결합과 통섭속에 발생한다. 상기 분석한 『우리동물원』의 절정 장면에서 이미지와 음악과 오브제는 기억의 질감을 구현해내는 데 기여하고 이러한 매체들의 통섭으로 인한 물질성의 구축은 내러티브상의 전개나 종결을 불가능하게 한다. 여하한의 의미의 종결을 통해 카타르시스적인 결말을 유도하기 위한 일종의 찢김굿으로서 이 극을 전개하는 기억의

주체이자 연출자의 위치에 서 있는 톰은 중국에는 의미의 종결성에 이르지 못하고 과거와의 청산에도 실패한다. 톰이 마지막 순간에 촛불을 끄는 인위적이고 일방적인 방식에 의해서 과거와의 관계를 청산할 수 밖에 없는 것은 이런 연유라 하겠다.

V. 나가는 글

이상에서 제시한 『유리동물원』에 대한 포스트드라마적인 접근은 기존의 브레히트적 접근에 대한 새로운 대안인만큼, 한계의 지점도 부인할 수는 없다. 예컨대, 『유리동물원』이 여하 한의 서사를 바탕으로 하는 드라마라는 사실은 부인할 수가 없을 것이며, 포스트드라마적인 접근이란 결국 조금 더 심도깊은 심리적 사실주의 정도로 귀결되는 것이 아닌가하는 반론도 제기될 수 있을 것이다. 그러나, 이러한 미장센의 구현을 통하여 톰의 시간을 혹은 톰이라는 화자로 대변되는 윙필드 가족의 시간을 응고되고 냉각된 시간으로 바라보는 것은, 톰이라는 낭만적 유아주의자의 감정적 함몰이라기보다는 대공황이라는 역사적 시간의 와중에 상대적으로 유폐되어 있는 시간 속에 살고있는 윙필드 가족의 처지를 형상화한다는 점에서 다시금 역사적 아방가르드인 표현주의의 정신으로 돌아가는 것이며, 역사적 아방가르드의 못다한 임무의 완수라는 측면에서 네오 아방가르드 연극을 바라볼 수 있는 여지를 제공해준다. 플라스틱극으로서 『유리동물원』에 드러나는 윌리엄스의 궁극적인 기획이란 관객을 극 행위에 몰입시키지 않으면서도 주관적 정서와 정동을 표현하는 데에 있다. 기억극으로서의 『유리동물원』은 기억을 다루되, 관객을 기억하는 주체의 주관적인 감정에 몰입시키는 것을 거부하며, 또한 이렇게 관객의 감정적 몰입은 경계하되, 관객에게 이 기억의 주관적인 질감이 전달되는 것을 보장할 수 있도록 매체간의 통섭을 발생시키는 종류의 연극이다. 윌리엄스가 사실주의적 환영주의의 대척점에서 자신이 관객에게 건네고자 하는 가치를 “유기적”(131)이라고 규정하는 까닭은 여기에 있다. 그것이 진실이 되었건, 삶 그 자체이건, 흔히 리얼리티라고 부르는 것이건 간에 이는 작가가 시적인 상

상력이라고 부르는, 실체가 없는 무형의 매개를 통해서만 전달될 수 있는 성격의 것이다. 작가 자신이 천명하듯 이는 동시에 해체와 변형, 재구성을 통해서만 포착되거나 재현되거나 암시될 수 있는 성격의 것이며, 그리하여 윌리엄스의 ‘시’에 역설적으로 수반되는 과학적인 유기성이란 『유리동물원』의 미장센이 전달하는 매체들의 통섭을 통한 물질성 그 자체에서 찾을 수 있다. 요컨대, 『유리동물원』은 윌리엄스의 연극관의 초석을 이루었던 작품으로 그의 연극관이 가장 미비한 상태로 반영되어 있거나 혹은 궁극적으로 자신의 연극관을 구현하기 위하여 그가 보여줬던 시행착오가 가장 원초적인 형태로 반영되어 있는 작품이다. 그러나, 윌리엄스가 『유리동물원』의 프로덕션 노트에서 주장하는 바 “새로운 플라스틱 극”이란 당대에 받아들여지는 것보다 훨씬 급진적인 종류의 연극을 의미했으며 당대에 충분히 고려되지 못했던 윌리엄스의 전위적인 예술가로서의 면모가 드러나는 대목이었던 것이다.

Notes

- 1) 상기 맥락에서 “재정전화”는 양가적인 의미를 가진다. 상례적인 의미에서 recanonization이란 당대에 정전으로 평가받지 못하던 작가/작품들의 가치가 후대의 변화된 문화/문학적 환경에서 새롭게 그 가치를 인정받음을 의미한다는 점에서 “소급적”인 행위라는 데에 방점이 놓인다. 그러나, 한편으로 테네시 윌리엄스는 리얼리즘을 위시한 미국현대극의 정립에 있어서 이미 그 누구보다 정전작가의 지위를 누리고 있는 인물이었고 그런 의미에서 후대에 이루어지는 정전화란 그에게 두 번째 왕위등극(canonization)을 의미하기도 한다. 그러나, 이때 애초에 정전화의 과정에서 주목받았던 초기극의 대중적인 요소들은 오히려 폄훼되기 마련이다. 이러한 과정은 일반적인 재정전화의 경우보다 정전화라는 제도가 가지는 자의성과 상대성을 더욱 여실히 폭로한다.
- 2) 스크린 장치의 생략이 작가 자신의 결정인지 타의에 의한 것인지는 총 4단계에 걸친 『유리동물원』의 개작의 과정에 비추어 이해해볼 수 있다. 『유리동물원』의 모태가 된 것은 윌리엄스가 1943년 이전에 쓴 『유리에 비친 소녀의 초상』(*Portrait of a Girl in Glass*)이라는 제목의 16페이지짜리 단편소설이다. 이 소설은 곧 5장으로 이루어진 단막극으로 개작되는데, 이 시기는 윌리엄스가 『신사방문객』(*A Gentleman Caller*)이라는 영화의 시놉시스 작업을 하던 시기와도 맞물린다. 이후 이 5장짜리 단막극이 105페이지의 원고로 개작되고 이 원고가 1945년에 랜덤하우스(Random House) 출판사에서 출판된 『유리동물원』의 초판이 된다. 이 판본은 오늘날 읽기본(reading version)이라고 불리우는 판본에 가장 가까운 원고로서 대부분의 문학/드라마 앤솔러지들은 막의 구분없이 7장으로 구성되어 있는 이 판본을 싣고 있다. 이후 뉴욕 초연을 바탕으로 이 읽기본의 무대지문과 대사에 다수의 수정이 가해진 또 다른 판본이 1948년 극작가 대본 협회(Dramatists Play Service)에서 출간

되고 읽기본과 구분하여 이 판본은 연극본(acting version)이라고 불리운다. 볼린(Lester A. Beaurline)과 같은 평자들은 연극본이 최종 판본이기에 스크린 장치를 생각한 이 판본이 윌리엄스의 최종적인 선택들을 담고 있다고 지적하며 스크린 장치의 생각을 작가의 능동적인 판단으로 간주한다. 그러나, 읽기본과 연극본이 초연 전후에 출판된 것이 아니라 두 버전 모두 초연 후에 출판된 것이라는 사실을 고려한다면 이처럼 출판의 선후 관계가 해석에 있어서 권위를 담보한다는 전제는 이론의 여지가 있다. 윌리엄스는 초연 직후 먼저 출간된 읽기본에 자신의 프로덕션 노트를 포함할 것을 강력히 주장하였다. 읽기본에 비해 연극본은 그 명칭 자체부터 실제 프로덕션에 있어 권위를 담지하지만, 작품에 자신의 프로덕션 노트를 반영시키고자 한 작가의 의지가 반영된 판본은 읽기본이며, 반대로 이후 출간된 연극본은 뉴욕에서의 초연을 충실히 반영한 사후적인 성격을 가진다. 즉, 연극본은 작가 자신의 의도를 오롯이 반영했다기보다는 연출가와 협의 끝에 탄생한 결과물의 기록이며 작가의 의도는 어느 쪽에 있었는지 단정할 수는 없다는 것, 혹은 더 나아가 작가의 순수한 의도는 읽기본에 반영되어있으리라는 추측까지 가능한 대목이다. 즉, 작가가 읽기본을 출판한 후 연극본을 출판함으로써 읽기본을 부정하고 스크린 장치를 폐기할 것을 최종 선언한 것이 아니라, 초연 후 자신이 저술한 “원본”과 공연을 좀 더 용이하게 하기위한 “각색”(adaptation)을 함께 출간했다고 볼 수 있다.

- 3) 『유리동물원』의 무대는 크게 두 개로 나뉘어져있다. 1장의 무대지문은 다음과 같이 무대의 구조를 설명한다. “Downstage is the living room, which also serves as a sleeping room for Laura, the sofa unfolding to make her bed. Upstage, center, and divided by a wide arch or second proscenium with transparent faded portieres (or second curtain), is the dining room” (143-144). 여기서 환등기의 이미지는 윌리엄스가 “두번째 프로시니엄”이라고 지칭하는 거실과 식당을 가르는 벽에 비추어진다. “두번째 프로시니엄”이라는 명칭은 단순히 아치모양과 거기에 달려있는 투명한 커튼이 프로시니엄무대의 아치와 커튼의 모습과 흡사하다는 의미일 수도 있으나, 톰의 역할이 종종 이 커튼안으로 들어가고 나가면서 작품 밖의 화자에서 작품안의 톰의 역할로 변경된다고 할 때 작품의 메타연극적인 설정을 분명히 하는 의도적인 설정이기도 하다. 윌리엄스는 또한 첫 번째 프로시니엄에 투명한 벽을 배치 하는데 작품의 서두에서 “이 제4의 벽은 천천히 올라가 보이지 않게 되고 작품의 마지막까지 내려오지 않도록”(144) 설정되어 있다.
- 4) 일레로, 알미데일(Armidale)에서 『유리동물원』의 읽기본을 무대에 올렸던 오스트레일리아의 연출가 제프리 보니(Geoffrey Bomy)는 스크린 장치가 생략된 사실주의적인 무대제현은 비평가나 연출가들의 임무방기의 결과라고 주장한다. 보니는 읽기본에 포함된 내레이터의 존재나 스크린 장치를 비롯한 표현주의적/메타픽션적 장치들이 관객들로 하여금 극을 객관적으로 바라보도록 함으로써 기억극의 “역사화”(historification)을 가능하게 하고 궁극적으로 관객들이 등장인물들이 당면한 지엽적인 문제들을 넘어서서 극의 상징적인 진실에 다가가도록 “소격효과”를 유발한다고 주장한다. 보니는 스크린 장치의 객관적 거리감이 작가가 의도하지 않은 것이 아니며 오히려 이를 작가의 세계관을 정확히 전달하기 위한 주요한 성취로 간주한다는 점에서 초기의 비평의 경향과는 달라진 시각을 대변하며 이러한 서사극적 성취를 다시 한번 영화적 요소의 차용과 연관짓는다. 음악, 스크린 장치, 배우의 과장된 퍼포먼스로 이어지는 삼박자는 무성영화의 자막과 음악, 연극조의 과장된 연기에 익숙한 당대 관객들에게 낯설지 않은 것이었

며, 무성영화의 이러한 장치들이 애초의 의도를 벗어나 관객들에게 유머코드로 인식이 되었듯, 관객들에게 이와같은 장면과 설정은 인물이 처한 상황에 대한 감정적 동일시보다는 실소를 유발하였다.

인 용 문 헌

- Beaurline, Lester A. “*The Glass Menagerie*: From Story to Play.” *Modern Drama*, vol 8, no. 2, 1965, pp. 142-49.
- Bigsby, C. W. E. “Entering *The Glass Menagerie*.” *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, edited by Matthew C. Roudane. Cambridge UP, 1997, pp. 29-44.
- Bock, Hedwig. “Tennessee Williams, Southern Playwright.” *Essays on Contemporary American Drama*, edited by Hedwig Bock and Albert Wertheim, M. Hueber, 1981, pp. 5-18.
- Boxill, Roger. *Tennessee Williams. Modern Dramatists Series*, edited by Bruce King and Adele King, St. Martin’s, 1987.
- Brandt, George. “Cinematic Structure in the Work of Tennessee Williams.” *American Theatre*, Stratford-upon-Avon Studies 10, edited by John Russell And Bernard Harris, Edward Arnold, 1967, pp. 163-87.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Edited by John Willett, Hill and Wang, 1992.
- Bloom, Harold. *Tennessee Williams’s The Glass Menagerie*. Chelsea House, 2007.
- Corrigan, Mary Ann. “Beyond Verisimilitude: Echoes of Expressionism in William’s Plays.” *Tennessee Williams: A Tribute*, edited by Jac Tharpe, UP of Mississippi, 1977, pp. 375-412.
- Delvin, Albert J., and Nancy M. Tischler, editor. *The Selected Letters of Tennessee Williams*. Vol. 1, 1920-1945, New Directions, 2000.
- Doriff, Linda. “Theatricalist Cartoons: Tennessee Williams’s Late, ‘Outrageous’ Plays.” *Tennessee Williams Annual Review*, vol. 2, 1999, pp. 13-33.
- Favorini, Attilio. *Memory in Play: from Aeschylus to Sam Shepard*. Palgrave

- Macmillan, 2008.
- Griffin, Alice. *Understanding Tennessee Williams*. U of South Carolina P, 1995.
- Hammer, Stephanie B. "That Quiet Little Play: Bourgeois Tragedy, Female Impersonation, and a Portrait of the Artist in *The Glass Menagerie*." *Tennessee Williams: A Casebook*, edited by Robert F. Gross, Routledge, 2002, pp. 33-50.
- King, L. Thomas. "Irony and Distance in 'The Glass Menagerie'." *Educational Theatre Journal*, vol. 25, no. 2, 1973, pp. 207-14.
- Kolin, Philip C., editor. *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*. Hansen, 2011.
- Kramer, Richard E. "'The Sculptural Drama': Tennessee Williams's Plastic Theatre." *Tennessee Williams Annual Review*, vol. 5, 2002, pp. 1-10.
- Krononberger, Louis. "A Triumph for Miss Taylor." *The Critical Response to Tennessee Williams*, edited by George W. Crandell, Greenwood Press, 1996, pp. 17-18.
- Krutch, Joseph Wood. "Drama." *The Critical Response to Tennessee Williams*, edited by George W. Crandell, Greenwood Press, 1996, pp. 19-20.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jurs-Munby, Routledge, 2006.
- Leverich, Lyle. *Tom: The Unkown Tennessee Williams*. U of Wisconsin P, 1965.
- Macgowan, Kenneth. "The Plastic Stage." *The Theatre of Tomorrow*. Boni, 1921.
- Neumann, Claus-Peter. "Tennessee Williams's Plastic Theatre: *Camico Real*." *Journal of American Drama and Theatre*, vol. 6, nos. 2-3, 1994, pp. 93-111.
- Parker, R. B. "The Circle Closed: a Psychological Reading of *The Glass Menagerie* and *The Two Character Play*." *Modern Drama*, vol. 28, no. 4, 1985, pp. 517-34.

- Saddik, Annette J. *The Politics of Reputation: The Critical Reception of Tennessee Williams's Later Plays*. Associated UP, 1999.
- Savran, David. *Communists, Cowboys and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis UP, 1992.
- Szondi, Peter. *Theory of the Modern Drama: A Critical Edition*. Edited and translated by Michael Hays, Polity, 1987.
- Tharpe, Jac. *Tennessee Williams: A Tribute*. UP of Mississippi, 1977.
- Williams, Tennessee. *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. I. A New Directions Book, 1971.

Abstract

A Post-Brechtian Reading of Tennessee Williams's *The Glass Menagerie*

Yeoniee Cho

Seoul National University of Science and Technology

While serving as a preface to the play which is “memory and is therefore nonrealistic,” Tennessee Williams’s production notes to *The Glass Menagerie* are not just an introduction to this particular play but an usher to Williams’s poetics of plastic theatre. This paper aims to unearth more of an avant-garde and innovative dimension about Williams’s plastic theatre than Brechtian readings of the play have allowed it to be by proposing a postdramatic reading of a scene from scene 7, the alleged climax scene of the play. Such plastic devices as the screen device, the music, and the lighting in the *mise-en-scène* render Laura’s delicate nature and Tom’s feeling towards Laura visually and aurally on the stage, conveying the texture of memory which is fragile, delicate, but lingering. By shifting the focus from the cinematic to the materiality of the *mise-en-scène*, my ‘post-Brechtian’ reading ultimately intervenes in the succeeding and alternative relationship between the epic and the postdramatic as conceived by Hans-Thies Lehmann and problematizes the overpowering authority of Bertolt Brecht in the context of newer theatre aesthetics, not disregarding altogether the continuity between the avant-garde and the neo avant-garde.

Key words: *The Glass Menagerie*, plastic theatre, expressionism, epic theatre, postdrama

논문접수일: 2022.01.24

심사완료일: 2022.02.10

게재확정일: 2022.02.25

이름: 조연이

소속: 서울과학기술대학교 영어영문학과 조교수

주소: 01811 서울시 노원구 공릉로 232 서울과기대 영어영문학과

이메일: yeonicho@seoultech.ac.kr

