부조리 극복의 문제 : Beckett, Stoppard, Shepard

김 경 한

I

전통적으로 드라머는 아리스토텔레스 이래로 행동하는 인간을 모방하는 예술로 정의되어 왔다.[1] 아리스토텔레스는 드라머를 서술하는 형식으로서가 아니라, 행동하는 인물을 통해 본질을 재현하는 장르로서 규정지었는데 그것은 인간의 행동을 드라머의 본질적 요소로 사고하는 태도였다.[2] 행동을 모방하여 재현하는 방법은 극작가들에게 그들의 주관적 경험이 객관적 등가물로 나타나는 것, 다시 말해서 극작가의 예술적 충동이 행동을 통한 사건들로 정의되는 방법이다. 언어를 주요 매체로 삼는 시나 소설, 소리를 표현 수단으로 하는 음악과는 다르게 인간의 실제 행동을 중심으로 하는 드라머는 모든 예술장르 중에서 가장 '삶의 모습을 닮은' 장르라 할 수 있다.

인간은 자신의 실체를 볼 수 없다. 다만 자신이 동일시하는 다른 사람을 보면서 자신을 파악케 될 뿐이다. 반대로 인간은 모방을 통해서 그 행위자 또는 행동을 스스로 내험하기도 한다. 즉 그 역도 성립하는 것인데 결국 인간은 모방을 통해 자신을 만들어 나간다고도 할 수 있다. '삶은 두겹의 픽션인 셈이다.'[3] 인간이 행동을 함으로써 삶의 실체를 재현한다면 예술장르로서 드라머는 무대 위의 배우의 연기를 통해서 삶을 재현한다. 배우의 행동은 그것이 무대 위에서 예술적으로 행해진다는 의미에서 연기라고 단지 상이하게 표현될 따름이다. 곧 드라머는 실제의 삶에서 행동하는 인간을 예술적으로 연기하는 배우의 차원으로 바꾸어 놓은 것에 다름아니라고 말할 수 있다. 그러므로 드라머에서 삶과 예술 사이의 관계는 미묘한 것이다. 관극경험이 있는 이는 흔히 감지하는 점이지만 바로 무대 위에서 일어나고 있는 일들이 예술이 아니라 실제 삶의 생생한 현장이 아닌가 하는 착각은 종종 체험된다. 바로 그러한 '현장감' immediacy이 타 장르보다 드라머를 삶에 더 밀착시키고 있으며, 그 현장감이 좀더 발전하면, 중세의 삶에 대한 연극적 통찰을 담고 있는 'Theatrum Mundi'의 개념이 시사하듯 삶이 연극이요, 인간은 배우라는, 그리하여 어느것이 삶이고 어느 것이 연극인지 구별하기 어려운 혼미한 상태에 이르고 만다.

---

1) Aristotle, *Poetics*, trans. Gerald F. Else (New York: The Univ. of Michigan Press, 1967), p. 19.

2) 배우를 영어로는 'actor'라 칭한다. 모든 연극대본의 막도 'Act'라 되어 있다. 그리고 희랍어로 드라머 drama는 Dromenon=drân(행동하는)과 같은 어원이며 영어도 drama=play=thing done =thing acted out이란 의미로 행동하다의 뜻을 내포하고 있어 드라머가 행동과 밀접한 관계가 있음을 시사한다. 실제로, 흥미롭게도, 영어의 'act'라는 어휘는 '행동하다'와 더불어 '연기하다'의 뜻을 동시에 함축하고 있어서 행동과 연기 사이에 모종의 심오한 함수관계가 숨어있지 않을까 생각하게 한다.

3) Eric Bentley, *The Life of the Drama* (New York: Atheneum, 1970), p. 36.

II

삶에 대한 연극적 은유를 폭넓게 사용했던 Shakespeare의 작품 중 *As You Like It*에서 삶과 연극 사이의 관계를 꿰뚫어 본 것으로 유명한 Jaques의 다음 구절을 인용해 보자.

세계는 무대요,
모든 남녀는 단지 배우에 불과하다.
그들은 자신의 출구와 입구를 가지며,
생애에 많은 역할을 연기한다.

All the world's a stage,
And all the men and women merely players.
They have their exits and entrances,
And one man in his time plays many parts. (Ⅱ. vii, 139-41)

삶의 연극적 속성에 대한 생각, 즉 인간은 주어진 역할을 연기하는 배우요, 삶은 연극이 되고, 세계는 무대로 유추되는 'Theatrum Mundi'의 개념은 Shakespeare뿐만 아니라 고래로부터 삶과 연극과의 관계를 사고한 수많은 희곡작품들에 계승되어 내려오는 삶에 대한 연극적 은유로서 드라머의 출발점이자 핵심이 되는 고전적 개념이다. 그런데 이 개념은 한 가지 중요한 전제를 지니고 있다. 즉, 인간의 삶을 지배하는 신 또는 대우주질서 같은 존재가 있어 인간은 그에 의해 조종당하는 일종의 꼭둑각시와 같은 존재요, 그 거대한 질서가 부여하는 삶이라는 무대 위에서 주어진 역할을 수행하는 배우에 불과하며, 그 질서의 상징인 신은 유일한 관객이 된다는 것이다. 그렇다면 신이 사라졌다고 믿는 현대에서도 과연 이 개념이 드라머의 본질로서 여전히 유효할 수 있을까 하는 의문이 남는다. 과거에는 특히 중세시대에는 신의 존재를 절대시했기 때문에 이를테면 중세의 도덕극 *Eveyman*에서 살펴볼 수 있듯이, 인간에게 갈등을 일으키는 욕망이란 결국 헛된 것이요 무이며, 인간이란 신의 손 안에서 벗어날 수 없는, 마치 배우처럼 대본에 의한 주어진 역할을 연기하는 것에 불과한 존재라는 생각은 당대 세계관에 부합될 수 있었다. 그러나 현대적 제반 상황들은 중세 및 Shakespeare가 수용했던 그러한 우주적 질서의 존재에 대해서 회의하게끔 한다. 이를테면, 그 현대적 징후의 하나로 간주될 수 있는 소위 '해체이론'의 경우, 아리스토텔레스의 미메시스 시학을 가장 훌륭히 준수해 온 서구연극은 행동을 통한 재현 representation에 의해 인간의 본질에 달할 수 있다는 믿음을 토대로 성립돼 있는데, 그러나 본질이라는 것은 다만 그 흔적을 볼 수 있을 뿐이지 궁극적으로는 존재하지 않는 것이므로 재현이란 허위이며, 따라서 연극이 되돌아가야 될 기원은 로고스의 부당한 독재나 무대 위의 신으로부터 해방된 상태라고 피력한다. 따라서 새로운 연극——Derrida는 Antonin Artaud의 '잔혹의 극장' The Theater of Cruelty을 전범으로 내세운다——은 재현이 아닌 삶 그 자체, 즉 신, 저자, 텍스트 등 모든 것으로부터 해방되어 그 본래의 기원에 밀착된, 창조적인 자유를 담은 삶이어야 한다고 Derrida는 말한다.[5]

4) Beryl S. Fletcher, et al., *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett* (London: Faber and Faber Ltd., 1978), p. 24.

5) Jacques Derrida, *Writing and Difference* (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1978), p. 234, 239 참조.

절대적 존재의 부재를 논하는 자리에서 굳이 Derrida의 힘을 빌리지 않더라도 우리는 현대적 상황 하에서 전통적 드라머의 세계관이 더이상 우리에게 호소력을 갖고 있지 않음은 쉽게 수용할 수 있다. 이제 삶은 잘 만들어진 연극이 될 수 없다. 삶이 연극일지는 모르나 그 연극은 동기 없는 것이고, 비논리적이고, 충격적이며, 과히 아름답지 못하다. 우주적 질서의 존재에 대한 회의는 인간 자체에 대한 회의로 흐르고, 그것은 인간의 본질을 재현하는 주요한 수단으로 간주해 온 언어와 행동에 대한 회의로 치닫게 한다. 홍기창 교수도 바로 이 점에 주목하여 새로운 형식의 제 삼의 극으로서 이른바 '부조리극'의 탄생에 대해 다음처럼 논의하는데 그 중 일부를 다소 길게 인용해 본다.

> 인간의 개인적 관계를…추상화하여 희극과 비극이라는 두 극형식을 발전시킨 것은 인간관계를 근본적으로 중요한 것이며 의미심장한 것으로 간주하는 태도를 전제한다.…인간관계가 중요하여 의미가 깊은 것이라는 믿음을 가질 때 그러한 관계를 만들어 내는 행위가 중요한 것이 되며 마찬가지로 그러한 관계를 파괴하는 것이 심각한 의미를 띄우게 되는 것이다. 그러나 인간관계를 무의미한 것으로 보면…인간의 행동 역시 무의미한 것이며 사회생활은 부조리할 뿐이다. 현대에 와서 고전적인 희극이나 비극이 도외시 되고 '부조리극'이 유행하는 것은 인간관계를 의미심중한 것으로 보지않는 현대인의 가치관을 반영하는 것이다.…제 삼의 극형식이라고 할 부조리의 극은 인간관계를 무의미한 것으로 보는 태도 위에 성립된 것이다.[6]

인간관계를 의미 있는 것으로 보지 않는 태도는 결국 그러한 인간관계를 반영하는 드라머 형식 자체에도 회의를 불러일으켜 부조리극은 드라머의 전통적 요소라 할 수 있는 행동이나 언어, 플롯 등을 파괴시키고 마는 '반연극'이 되었다.

일면 전통극 형식에 대한 패러디로 보여지는 그러한 부조리극이, 그렇다면, 과연 지향하는 바는 무엇인가 생각해 보아야 할 것인데, 논의의 출발점으로 Lionel Abel의 생각을 점검해 보자. 현대극을 '메타연극'으로 간주하는 Lionel Abel은——그는 부조리극이라 명명하지는 않았으나 이 개념을 Beckett이나 Pinter, Pirandello, Adamov 등 흔히 부조리 극작가로 알려진 작가들에 주로 적용시키고 있다——메타연극이 '세계는 무대요' The world's a stage와 '삶은 꿈이다' Life is a dream라는 두가지 기본 원칙에 토대를 둔 것이라 하면서 이 원칙들은 드라머의 역사 이래로 연극에서 핵심적으로 취급되어 온 Theatrum Mundi의 개념을 이어받으면서 동시에 현실과 환상이, 가면과 본모습이, 무대와 객석이, 웃음과 눈물이 서로 충돌하는 그러한 미학의 영역으로 그 개념을 전이시켰다고 평한다.[7] 다시 말해서 부조리극은 현대적 상황에서 미학적으로 Theatrum Mundi의 개념을 재조명하는 극이라는 해석이다. 실제로 현대 극작가들이 봉착하게 되는 문제점은 신같은 절대질서가 와해되었을 때 그리하여 모든 언어와 행동이 무의미해졌을 때, 침묵과 무행동으로 삶을 영위해야 하는가 하는 갈등이다. 침묵과 무행동은 인간이 연극적인 존재임을 부인하는 태도인데, 결국 그것은 삶 자체를 부정하는 모습이 된다. 따라서 부조리극작가들에게는 인간이 연극적 존재임을 인정하기는 하되, 그 어떤 절대적 질서에 지배받지는 않음을 상정하는 역설적인 논리가 필요해 진다. 그래서 부조리 극작가들의 초점은 삶과 연극 사이의 경계선에 모아진다. 즉 어느 선까지 삶의 힘에 구속을 받는 것이며——연극적 존재로서의 인간——어느선까지 인간은 자유로운 존재인가 하는 점을 규명해 보자는 것이다. 그러나 결론적으로 그

6) 홍기창, "행동과 연극", 『인문논총』 No. 15 (1985. 12), p. 49.
7) Beryl S. Fletcher, et al., 앞책, pp. 24-25.

경계선은 불확실하기 때문에 해답은 끝없이 유보된 채 부조리함만을 남길 뿐이라는 생각이 부조리극이 전달하고자 하는 바가 아닌가 한다.

III

많은 평자들은 Samuel Beckett의 *Waiting for Godot*(1952)를 부조리극의 시발점으로 간주한다. 이 극에 대한 논의는 주로 'Godot의 정체가 무엇인가'에서부터 출발되어 왔는데 그것은 신, 죽음, 구원, 최후의 심판일 등과 같은 다양한 해석을 낳게 했다.[8] Godot에 대한 의미의 다의성이 Godot가 구체적인 현존으로서는 존재하지 않음을 나타내는 것으로 해석된다면 Dobrez가 칭하듯 Godot는 '없지만 있는 존재' an absent presence가 된다.[9] 즉 Godot는 눈에 드러나지는 않지만 분명 실재하는, 인간을 구속하는 존재이다. 실제로 Godot를 기다리는 Vladimir나 Estragon이 Godot라는 존재가 있어서 곧 현현하리라는 믿음을 갖고 있는 것 같지는 않다. 오히려 Godot의 현현에 대해서 두려움조차 지니고 있음을 작품 전반에 흐르는 어조는 시사한다.——'블라드미르 : 곧 모든 것이 사라지고 무의 한가운데에 우리는 다시 홀로 남게 될거야.'[10] 결국 이 극은 Godot에 대한 회의 및 갈등이 아닌가 의심케 한다. 다시 말해서 Godot에 대한——인간을 구원하고 삶의 의미를 부여할 수 있는 절대질서의 존재로서——자의식적 회의를 제시함으로써 Godot가 허구라는 점을 부단히 상기시켜 주는 것이 아닌가 한다. Vladimir나 Estragon은 Godot가 결코 오지 않으리라는 것, 즉 Godot가 허구라는 것을 잘 인식하고 있다. 물론 그렇다고해서 Godot를 기다리는 일을 포기하지는 않을 것임도 그들은 역시 잘 파악하고 있다.

블라드미르 : …이제 갈까?
에스트라공 : 좋아, 가자.
〔그들은 움직이지 않는다.〕

Vladimir: ...Shall we go?
Estragon: Yes, let's go.
〔They do not move〕 (p. 87)

인간은 Godot를 맞이할 수 없다. 고도와의 대면은 죽음과도 같은 순간이다. 마치 나체직전의 순간처럼, 한꺼풀 벗겨져 실체가 드러나는 것보다 인간은 '무화과 잎' fig-leaf마저 떨어져 나가는 것을 바라지는 않을 것이다. 즉 인간본질의 나체의 순간, 인간 스스로의 선택이 종용되는 절대자유의 순간 보다 인간은 차라리 Godot가 오지 않기를 바라는 상태, 인간존재의 최소한의 불가피한 환상——소위, 구제환상 life-saving illusion——을 보유하고 싶어할 것이다. Beckett은 바로 그러한 역설적인 인간조건이 삶의 부조리성을 인식하게 한다고 말하는 듯하다. 따라서 Guilman이 지적하듯이 두 인물들이 살아 있음을 우리가 인식할 수 있는 순간은 아이러닉하게도 그들이 Godot에 구속돼 있는 부자유를 통해서이며, 그

8) James L. Calderwood, "Ways of Waiting in *Waiting for Godot*," *Modern Drama* No. 29 (1986), p. 369.
9) L.A.C. Dobrez, *The Existential And Its Exits: Literary and Philosophical Perspectives on the Works of Beckett, Ionesco, Genet and Pinter* (London: The Athlone Press, 1986), p. 28.
10) Samuel Beckett, *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works* (London: Faber & Faber, 1986), p. 74. 앞으로 재인용은 이책에 근거하여 면수만 기입함.

러한 부자유를 향한 그들의 태도에 있다.[11] 그들은 기다림이 구속하는 부자유에 대해서 의문시하지 않으며, 기다려야 될 이유도 묻지 않고 있고, Godot로부터 벗어나려 하지도 않을 뿐 더러 벗어날 수도 없는 것처럼 보인다. 그리하여 이 극은 인간이 어느 한계선까지 '부재하지만 존재하는' Godot에 대해서 회의하고, 어느 한계선까지 Godot에 의한 구속을 수용해야 하는가 사이의 해결될 수 없는 갈등에 관한 극이라 할 수 있다. Beckett은 스스로 자신의 극이 목적지향적인 행동이나 일관된 플롯 그리고 진정한 해결책을 거부했다고 말하듯이 이 문제에 대한 해결도 불가능하다는 것이 그의 생각인 듯하다.——'에스트라공 : 할 일이 없다.' (p. 10)

지금까지 내용상으로 부조리극을 세계관에 대한 회의로부터 드라머의 본질에 관한 회의를 담은 메타연극으로 살펴 보았다. 이제 부조리극의 형식에 대해서 검토해 보자. 형식이 내용을 반영한다고 할 때 부조리극의 형식에 있어서도 전통적인 연극관에 대한 회의는 전통적인 연극기법에 대한 회의를 나타내게끔 조직되어야 할 것이다. 드라머에 있어서 인간 본질의 재현에 주요한 수단이었던 행동과 언어가 부조리극에서 무행동과 침묵으로 변한 것은, 그리하여 플롯도, 절정도, 파국도, 아무 것도 가져오지 않는 변화는 부조리극의 가장 현저한 반역극적 요소가 되었다. ***Waiting for Godot***나 ***Endgame*** 및 기타 다른 Beckett의 극작품들에서의 행동이란 사실 거의 무행동이나 진배 없다. 행동이 존재한다고 해도 그것은 무의미한 행동이어서 곧 행동 그 자체에 대한 '묘비명'임을 오히려 암시한다.[12] 그러나 실제로 전혀 행동이 없는 것은 아니다. '아무 것도 일어나지 않아, 아무도 오지 않아, 아무도 가지 않아, 그것은 끔찍해'(p. 39)라는 Estragon의 말은 사실이 아니다. Pozzo와 Lucky가 다녀 갔고, 그리고 각기 장님, 벙어리가 되어버렸다. 또한 가장 핵심적 행위라 할 수 있는 기다림도, 물론 자아를 지워버리는 무행동이기는 하나 마치 '부재하나 존재하는' Godot처럼 끊임없이 변하지만 아무 것도 발생시키지 않는 시간의 행위를 Vladimir와 Estragon에게 경험하게 한다.[13] 바로 그것이 Pozzo가 말하는 세상의 무서운 안정성일 것이다.

포조 : 세계의 눈물은 항상 일정한 양을 지니고 있다. 울기 시작하는 모든 사람을 위해서 다른 어느 곳에서 다른 사람이 울음을 멈춘다. 웃음도 똑같이 적용된다. 〔그는 웃는다.〕 그렇다면 우리 세대를 욕하지 말자. 우리 세대는 선조들보다 덜 행복했던 것은 아니다. 〔침묵〕 우리 세대를 칭찬하지도 말자.

Pozzo: The tears of the world are a constant quantity. For each one who begins to weep, somewhere else another stops. The same is true of the laugh. [He laughs] Let us not then speak ill of our generation, it is not any unhappier than its predecessor. [Silence] Let us not speak well of it either. (p. 31)

Beckett의 무행동에 대한 생각은 기다림으로 표현된 것인데, 기다리는 일은 행동이라 간주할 수 없을 정도로 최소한으로 축소된 행동이다. 즉 Beckett은 '절대 영' absolute zero의 지점에 이르기까지 행동을 축소한 무행동의 상징을 기다림에서 찾은 것이나, 기다리는 동

11) Richard Guilman, ***The Making of Modern Drama*** (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1974), p. 244.

12) Enoch Brater, ed., ***Beckett at 80 : Beckett in Context*** (Oxford: Oxford Univ. Press, 1986), p. 78.

13) Martin Esslin, ***The Theatre of the Absurd*** (Harmondsworth: Penguin Books, 1968), p. 51.

안 시간의 행위를 경험한 것은 사실이므로 더이상 축소할 수 없는 무행동의 지점이란 존재할 수 없게 된다.[14] 그 지점을 인간이 포착할 수 없는, 즉 인간의 무행위가 불가능함을 Dobrez는 존재와 무 사이의, 양(+)적인 것과 음(+)적인 것 사이의 괴리가 무한대이기 때문이라고 일리 있는 설명을 피한다.[15] 따라서 Beckett의 극에서 극적 행동은 전혀 존재하지 않는 것이 아니라, 오히려 무행동의 불가능성을 독자에게 인식시키는 역할을 수행한다고 보아야 옳겠다. 나아가 그의 극에서 극적 행동은 리듬이나 일상적인 일, 반복되는 말 또는 침묵 등으로 탈바꿈한 것으로 보여지며 따라서 그것들이 '비연극적' undramatic인 것이라기 보다는 전통적으로 연극적인 것을 패러디한 것일 따름으로 이해해야 할 것이다.

침묵 silence도 무행동과 마찬가지의 기능을 수행한다. 언어도 연극에 있어서 인간본질 표현의 고전적 양식이었으나 현대적 상황은 언어의 고유기능인 정보전달을 부인한다. 그 한 예로, Pinter는 오히려 언어가 정보를 방해하는 역할을 한다고 하여 언어에의 불신을 표명하기도 하며, Beckett의 경우는 언어에 대한 불신을 표현하는 방법으로 무의미한 언어를 구사하거나, 반복적으로 언어를 사용함으로써 의미의 고정을 방지하고 유보시키는 수법을 사용한다. 그러나 부조리극에서 가장 대표적인 기법은 침묵이다. 침묵은 대화와 등가적인 의미를 담을 때에만 발생할 수 있는 것인데, 그 때 침묵은 말보다 더욱 웅변적일 수 있고 의미심장해질 수도 있다. 또한 침묵은 언어로는 표현할 수 없음을 뜻하는 것이기 때문에, 모든 언어표현의 가능성에 대한 회의를 담고 있는 기능도 수행한다. 그러나, 아무 것도 일어나지 않고 아무 소리도 들리지 않는 상황은 '끔찍하다'. 그것은 존재의 무의 상태로서 존재와 직면하는 순간이므로 실존을 뼈저리게 인식케 하는 공포와 긴장의 상태이다. 침묵은 마치 기다림의 행위가 그러하듯이 두려움을 불러일으키고 그리하여 인간은 무의미한 언어라도 마구 지껄이지 않을 수 없게 된다. 인간은 침묵이 제공하는 실존적 공포를 견뎌낼 수 없는 존재인 것이다.

〔긴 침묵〕
블라드미르 : 무엇이라도 좀 말해봐 !
에스트라공 : 노력하고 있어.
〔긴 침묵〕
블라드미르 : 〔고통스럽게〕 아무 것이라도 말해봐 !
에스트라공 : 지금 우리는 무엇을 하고 있지 ?
블라드미르 : 고도를 기다리나 ?
에스트라공 : 아 !
〔긴 침묵〕
블라드미르 : 이것은 끔찍해 !
에스트라공 : 노래나 해봐 !
블라드미르 : 아니야 ! 아니야 ! 〔그는 생각한다〕 우리는 아마 다시 시작할 수 있을거야.
에스트라공 : 그것은 쉬울거야.
블라드미르 : 어려운 것은 처음이야.
에스트라공 : 어느 것으로부터도 시작할 수 있어.
블라드미르 : 물론, 그러나 결정을 해야 돼.

14), 15) L.A.C. Dobrez, 앞책, p.29 참조.

에스트라공 : 맞는 말이지.
〔침묵〕
블라드미르 : 도와 줘 !
에스트라공 : 노력하고 있어.
〔침묵〕

〔Long silence〕
Vladimir: Say something!
Estragon: I'm trying.
〔Long Silence〕
Vladimir: 〔In anguish〕 Say anything at all!
Estragon: What do we do now?
Vladimir: Wait for Godot?
Estragon: Ah!
〔Silence〕
Vladimir: This is awful!
Estragon: Sing something.
Vladimir: No, no! 〔He ponders〕 We could start all over again perhaps.
Estragon: That should be easy.
Vladimir: It's the start that's difficult.
Estragon: You can start from anything.
Vladimir: Yes, but you have to decide.
Estragon: True.
〔Silence〕
Vladimir: Help me!
Estragon: I'm trying.
〔Silence〕 (pp. 57-58)

따라서 침묵에 있어서도 인간조건은 부조리하다. 의미 있는 정보를 전달한다는 언어기능에 대한 불신은 침묵을 강요하지만 그 침묵은 실존적 공포를 자아 내어 무의미한 말이라도 지껄이지 않을 수 없게끔 하는 아이러니를 또한 내포하고 있는 것이다.

위협적 상황 하에서의 무의미한 지껄임은 '희비극' tragicomedy적인 효과를 거둘 수 있다. 그러한 희비극 기법은 부조리극의 또 하나의 역설적인 형식이다 Beckett은 ***Waiting for Godot***의 부제를 '희비극'이라 붙혔는데 그것은 전통적 희극, 비극 장르와 다른 웃음과 공포 사이의 조화를 겨냥한 새로운 '제삼의 형식'이 되었다. 부조리극에서의 우스꽝스러운 상황은 어두우면서 위협적이라는 점이 기존의 희극과 다른 것으로서 보통 '어두운 희극' dark comedy 혹은 '블랙 코미디' black comedy라는 역설적인 명칭으로, 마치 부조리한 상황을 요약한 것처럼 불리워 지고 있다. 즉 가장 심각한 것은 가장 우스꽝스러운 것 속에 있으며, 또한 그 역도 마찬가지라는 역설이 부조리극의 가장 심오한 뜻임을 시사한다. 흥미롭게도 부조리극의 기법적 특징이라고 간주되는 요소들은 모두 이 블랙코미디 형식과 직접 간접으로 관계가 있다. 이를테면, 침묵(silence)은 공포와 동시에 웃음을 주며, 혼동(confusion), 특히 정체성이 불확실하기 때문에 발생하는 이름의 혼동 같은 현상도 웃음을

자아내고, 같은 말을 계속적으로 번복하는 것(repetition)도 우스꽝스럽고, 사소한 일(trivials)에 예민한 반응을 드러내는 것 역시 웃음을 주며, 임기응변(improvisation)하는 듯한 즉흥적 지껄임은 Commedia dell'arte의 즉흥적 임기응변의 정신을 이어 받은 것으로서 예측할 수 없는(unpredictability) 삶의 부조리성을 더욱 고양시킨다.

희극적 가면 뒤에서 인간은 순간적이나마 실존적 압박으로부터 자유로울 수 있다. 예컨대 Godot를 기다려야 하는 공포와 긴장으로부터 희극적 유희는 잠시나마 그것을 잊을 수 있게 할 수 있다는 것이다. 그러나 동시에 희극적 유희는 비극적 효과를 고조시킨다. 왜냐하면 그 유희는 인간을 고통받는 자로서, 진지하게 간주될 수 없는 자로서 암시하기 때문이다.[16] 그럼에도 불구하고 그러한 유희라도 하지 않고서는 부조리한 삶을 견뎌낼 수 없다. 그래서 Ionesco와 같은 작가는 부조리한 세상에서 인간의 구원은 유머를 통해서 꾀해야 한다고 주장하기까지 한다.

> 이러한 불안한 상황 속에서 나는 그 싸움을 결코 포기하지 않는다. 내가 희망하는대로, 고뇌에 찬 삶에도 불구하고 고뇌 속에 유머, 즉 다른 존재의 행복한 증상인 유머를 내가 가미할 수 있다면, 이 유머는 나의 출구요, 나의 해방이요, 나의 구원이 될 것이다.
>
> [I]n this anxious situation I do not quite give up the fight, and if, as I hope, I manage in spite of the anguish to introduce into anguish, humor—which is a happy symptom of the other presence-this humor is my outlet, my release and my salvation.[17]

실존적 불안을 웃음을 통해 방출함으로써 부조리한 상황 속에서 누적된 감정을 환기시킬 수 있는 삶의 배출구를 마련한다는 점에서, 즉 웃음이 삶의 부조리성으로부터 해방을 성취하는데 출발점이 되어 삶의 근본적인 부조리를 지각하도록 하고, 인간을 다시금 자유롭고 즐거울 수 있게끔 한다는 점에서 Ionesco는 나름대로 부조리극의 희비극적 특성을 부조리성을 극복할 수 있는 일종의 대안으로서 간주했는지도 모른다.

IV

그러나 대부분의 부조리극 작가들은 부조리성 그 자체에 관심이 있지, 부조리성의 극복에 대해서는——의도적인지는 모르겠지만——무관심하다. 그들은 부조리성 그 자체에 대한 미학적 탐구에만 골몰했을뿐 그것을 극복할 수 있는 대안을 제시하는 것 같지는 않다. 드라마란 그 속에 갈등을 내포하고 있는 것으로서 전달하고자 하는 함축적인 메시지는 그 갈등의 상황으로부터 자유를 성취하는 데에 모아진다. 곧, 드라마가 궁극적으로 추구하는 바는 어느 시대이건 그 당대의 독특한 인간조건에 대한 갈등으로부터 해방되어 그 갈등의 원인에 대한 정확한 인식으로부터 오는 한차원 진보된 세계관을 획득하는 것이라 생각한다. 그런데 부조리극은 이 자유의 성취를 유보시키는 특성을 갖는다. 관객이나 독자들이 부조리성이 전혀 경감되지 않은채 극이 끝남을 느끼는 이유도 바로 그 때문이다. 부조리극이 신의 죽음을 주장하면서도 신으로부터의 자유를 향유하지 못하고 그 공허를 메꾸는 일을

16) Leonard Cabell Pronko, *Avant-Garde: The Experimental Theater in France* (Berkeley: Univ. of California Press, 1966), p. 32.

17) Eugene Ionesco, *Notes and Counter Notes*, trans. Donald Watson (N.Y.: Grove Press, Inc., 1964), p. 164.

걱정한다는 것은 잘못 짚은 방향감각이라 하지 않을 수 없다.[18] 부조리는 극복해야 할 대상이다. Beckett의 차세대 극작가인 Tom Stoppard나 Sam Shepard에 이르면 그들의 작품은 그 이전의 부조리극과는 다른 양상을 띄우기 시작하는 것으로 보인다. Stoppard나 Shepard 모두 부조리극의 형식을 사용하기는 하나만 그 내용은 부조리극에 비해 더 명확해졌고, 전달하고자 하는 바도 더 뚜렷해진다. 즉 그들은 부조리 그 자체보다는 그 부조리가 끼친 주변의 영향들에 대해 보다 핵심적으로 취급한다. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*(1966)에서 Stoppard는 전시대 작가가 미처 파악하지 못했던 점을 깨우치기 위해서, 또는 절대적 진리로 간주되었던 것의 허구성을 상기시키기 위해서 전략적으로 사용되는 '상호텍스트성' intertextuality의 수법을 사용하여, Shakespeare의 *Hamlet*을 부조리극으로 바꾸어 놓았으나, 궁극적으로는 질서와 이성의 틀에서 부조리를 극복하려는 시도를 피한다. 즉 이 작품에서 Stoppard가 부조리극의 테크닉들을 즐겨 사용하는 것 같을지는 모르나 그의 세계는 부조리극에서의 기법처럼 결코 기계적이지 않다.[19] 줄거리나 플롯도 훨씬 선명하며, 언어 문제에 있어서도 Rosencrantz와 Guildenstern의 수다스러움은 의미의 부재나 언어를 통한 진리전달의 불확실성 등을 시사하기는 하되, 부조리극에서처럼 알아들을 수 없는 재잘거림이나 말장난에 불과한, 언어의 품격을 격하시키는 것으로 보이지는 않는다. 왜냐하면 그러한 수다스러움을 통해서 표현되는 이 극의 핵심에는 죽음이 의미하는 바에 대한 감동적인 탐구가 존재하기 때문이다. 따라서 극이 전달하고자 하는 메시지는 Stoppard의 경우 Beckett보다 훨씬 더 뚜렷하며 주인공들이 지향하는 바도 더 명확하다. 결말에 도달하는 과정에서 주인공들이 벌이는 게임에 있어서도 Estragon이나 Vladimir는 Godot의 지연된 출현으로 인한 빈시간을 메꾸기 위해서 무의미한 게임을 반복할 뿐이나, Rosencrantz와 Guildenstern은 그들 자신이 처해 있는 역경의 원인을 논리적으로 찾기 위해서 의미있는 게임을 한다. 그러므로 무의미하게 같은 주기의 무한한 반복만 존재하는 Beckett의 극과는 달리 Stoppard의 극은 의미가 점증·고조되면서 반전도 갖는 그러한 극적 구조를 지니고 있으며, 그 결과 종결 부분에 이르면 Estragon이나 Vladimir와 달리 Rosencrantz와 Guildenstern은 자신들이 처한 상황에 대한 뚜렷한 인식에 도달하여 자유를 획득하는 것으로 보인다. 그리하여 *Waiting for Godot*의 관객들은 절망감이나 구토감이 해소되지 않은 채 끝남을 느끼는데 반하여 *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*의 관객들은 반대로 카타르시스까지 느낄 수 있게 된다. 또한 Stoppard의 극은 Rosencrantz와 Guildenstern이 죽는 이유를 제시한다는 점에서도 결코 부조리하지 않다. 이를테면, Stoppard는 Shakespeare의 극에서 드라머 바깥에 존재했던 Rosencrantz와 Guildenstern을 드라머 내부로 끌어 들여——부조리 극이라면 그러한 소외된 상태의 부조리성만을 강조했을 것이지만——저자인 Shakespeare에 의해 간과되었던 소외된 계층의 보이지 않는 비극성에 아픈 동정을 나타내고 있는 것이다. 따라서 Tim Brassell의 지적대로 Stoppard는 부조리에 정면으로 직면하지만 동시에 부조리를 넘어서는 첫발을 뗀 작가로 보여진다.[20]

Shepard의 경우도, 그는 '드라머란 무엇인가'라는 근본적인 질문에서 시작하여[21] 부조리

18) Arnold P. Hinchliffe, 『부조리 문학』 황동규역(서울 : 서울대 출판부, 1978), pp. 114-5.
19) Anthony Jenkins, *The Theatre of Tom Stoppard* (Cambridge: Cambridge UP, 1987), p. 49.
20) Tim Brassell, *Tom Stoppard: An Assessment* (London: Macmillan Press Ltd., 1985), p. 60.
21) Lynda Hart, *Sam Shepard's Metaphorical Stages* (N.Y.: Greenwood Press, 1987), p. 31.

극 작가들처럼 절대적인 존재로서의 신이 사라진 현대극에서 과연 드라머는 무엇을 해야하는가에 대해 고심하지만 그것으로 그치지 않고 부조리를 유발시키는 '힘' forces과 대면하는 용기를 지닌다. 그의 등장인물들이 탐구하는 바는, 결국 죽음과 같은 패배로 끝을 맺지만, 부조리와 직면해서 그러한 부조리를 종결시키는 것이다. *La Turista*(1967)의 Kent는 Doc과, *The Tooth of Crime*(1972)의 Hoss는 Crow와 각각, 비록 '언어의 결투' verbal duel지만, 대결하여 자신을 구속하는 부조리에 도전하여 자살로 막을 내린다.

부조리와의 대결에 있어서 극적 행동은 물론 전통적인 행동은 아니다. Shepard에게 있어서 행동과 언어는 부조리극에서처럼 축소됐을지라도 거기에는 최소한의 의미 있는 행동과 언어가 존재한다. Shepard는 평소 인간이 갖고 있는 존재의 짐을 덜기 위해서 행동의 필요성을 강조했는데 그것은 부조리한 세계에서 자아의 빈 공허를 메꾸는 데에 '역할수행' role-playing이 필요함을 의미하는 것으로 생각된다.[22] 이를테면, 배우에게 저자의 대본이나 연출가의 지시가 없다고 가정해 볼때, 무대 위에선 배우는 빈 공간을 즉흥적으로 연기할 수 밖에 없을 것이다. 마찬가지로 세계의 무대 위에 선 인간도 역할을 부여하는 것으로 믿었던 신이 사라졌을 때 불확실한 역할일지는 모르나 역할수행을 하지 않을 수 없다. Beckett의 경우는 인간에게 찾아 온 빈 공간을 대처하는 것으로 기다림으로 상징되는 무행동으로 일관했지만 Shepard는 그 공간을 비록 언어의 결투이나 '대결' showdown으로 대응한 것이다. 신이 사라졌다는 것은 결국 인간에게 무한한 자유가 부여됐다는 것을 의미하므로 주어진 자유를 적극적으로 수용해야지 불확실성에 대한 존재의 고통과 불안만을 느끼고 있어서는 아니될 것이다. 현대세계에서 인간에게 고정된 역할은 존재하지 않는다. 다양한 역할을 그것도 임기응변적으로 수행해야 하는 배우라는 인식을 수용하여 변화하는 세계에 적응해야 한다. *The Tooth of Crime*에서 Hoss 다음의 록 rock 세대의 대표격인 Crow가 승리하는 이유도 Crow가 놀라운 속도로 변화되는 역할에 적응할 수 있는 능력을 지녔기 때문이다. Hoss는 Crow를 다음처럼 평한다. '너는 적응의 대가야 환상적인 적응가이지.'[23] Crow는 Hoss를 구속하는 독특한 자기의 이미지라고 믿고 있는 고정된 역을 넘어서서 역할의 다원성을 수용한다. 반면 Hoss는 자신이 이제는 한물간 노쇠한 영웅으로서 수행해야 할 어떠한 역도 없다고 믿기에 변화에 적응하지 못한다. 즉 그는 새로운 세대에 걸맞는 역할수행의 능력을 상실한 것으로서 그 결과는 자살이 되고 마는 것이다.

V

지금까지 부조리극이 Theatrum Mundi의 개념에 토대를 둔 전통연극관을 부인하려 했지만, 그러한 부조리극에서조차도 드라머에 있어서 Theatrum Mundi의 개념이 역설적으로 존재하고 있고 다만 그 탐구방향이 전통 연극관에 대한 메타연극을 전제로 하면서 현대적 상황 속에서 어느 한계선까지 연극이고 어느 한계선까지 삶인가, 다시 말해서 어느 선까지 인간은 삶의 구속을 원하고 어느 선까지 삶의 힘으로부터 자유롭기를 바라는가 하는 문제를 추구하는 데에 있음을 검토하면서 그 경계선이 불확실하기 때문에 인간은 갈등을 일으키며 삶의 부조리성을 인식하지 않을 수 없음을 살펴 보았다. Godot는 바로 그러한 부조리

22) Brater, Enoch, ed. 앞책, *Context*, p. 225.
23) Sam Shepard, *Sam Shepard: Four Two-Act Plays*, (N.Y.: Urizen Books, 1980), p. 111.

한 삶의 조건 같은 대상으로서 기다림이라는 갈등을 일으키고, 무행동이나 침묵 같은 상황도 역설적인 삶의 부조리성의 인식에 일조하는 것으로 보았다. '연극적 존재' theatrical being로서의 인간을 부인함이 삶의 부조리성을 직면케 한 것이라면 그 부조리성의 극복은 따라서, 다시 한번 Theatrum Mundi의 개념을 수용함으로써 성취될 수 있을 것이다.

만약 신이 인간에게 고정된 역할을 지정하지 않았다면 인간은 더이상 부조리한 인간조건에 대해 수동적으로 단지 사고만할 것이 아니라 적극적으로 불확실성을 수용하고 임기응변적일지라도 자유롭게 역할을 수행해야 할 것이다. 왜냐하면 현대문명의 다양성은 인간에게 고정된 정해진 역할을 부여하지 않기 때문이다. Stoppard와 Shepard같은 극작가들은 자유롭게 역할을 수행하는 존재로서의 인간조건을 수행하고 Beckett의 극처럼 부조리 그 자체에 초점을 두기 보다는 부조리의 극복방향을 모색하는데에 관심을 두어 향후 현대 드라마의 갈길을 제시한다는 점에서 그 의의가 있는 것으로서 인간은 삶의 부조리에 의해서 소외된 희생물이 아니라 부조리성을 극복할 수 있는 유희적 능력을 지닌 존재라는 믿음을 지니고 있다고 하겠다.

Bibliography

Aristotle. *Poetics.* trans. Gerald F. Else (N.Y.: The Univ. of Michigan Press, 1967.

Beckett, Samuel. *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works.* London: Faber & Faber, 1986.

Bentley, Eric. *The Life of the Drama.* N.Y. Atheneum, 1970.

Brassell, Tim. *Tom Stoppard: An Assessment.* London: Macmillan Press Ltd., 1985.

Brater, Enoch, ed.. *Beckett at 80: Beckett in Context.* Oxford: Oxford UP, 1986.

Breuer, Rolf. "The Solution as Problem: Beckett's *Waiting for Godot*," *Modern Drama.* No. 19 (1976).

Calderwood, James L.. "Ways of Waiting in *Waiting for Godot*," *Modern Drama.* No. 29 (1986).

Derrida, Jacques. *Writing and Difference.* Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1978.

Dobrez, L.A.C.. *The Existential and Its Exit.* London: The Athlore Press, 1986.

Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd.* Harmondsworth: Penguin Books, 1968.

Gilman, Richard. *The Making of Modern Drama.* N.Y.: Farrar, Straus and Giroux, 1974.

Hart, Lynda. *Sam Shepard's Metaphorical Stages.* N.Y.: Greenwood Press, 1987.

Hasselbach, Hans-Peter. "Samuel Beckett's *Endgame*: A Structural Analysis," *Modern Drama.* No. 19 (1976).

Ionesco, Eugene. *Notes and Counter Notes.* trans. Donald Watson. N.Y.: Grove Press, Inc., 1964.

Jenkins, Antony. *Theatre of Tom Stoppard.* Cambride: Cambridge UP, 1987.

Kennedy, Andrew. *Six Dramatists in Search of a Language.* Cambridge: Cambridge UP, 1975.

Marranca, Bonnie. ed.. *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard.* N.Y.: Performing Arts Journal Publications, 1981.

Pronko, L. Cabell. *Arant-Garde: The Experimental Theatre in France.* California: Univ. of California Press, 1966.

Shepard, Sam. *Four Two-Act Plays.* N.Y.: Urizen Books, 1980.

Stoppard, Tom. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead.* London: Faber & Faber, 1967.

Styan, J.L.. *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy.* Cambridge: Cambridge UP, 1979.

Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht.* Harmondsworth: Penguin Books, 1968.

홍기창. "행동과 연극", 『인문논총』, No. 15, 서울대 (1985. 12).

황동규 역. 『부조리 문학』, 서울 : 서울대 출판부, 1978.