

# 베케트 演劇에 나타난 不動性의 問題

李 仁 星

(佛文科 助教)

## I.

사무엘 베케트 Samuel Beckett의 연극작품들을 그가 추구하는 어떤 일관된 연극적 탐구의 궤적 위에 놓인 일련의 작품들로 이해코자할 때,<sup>1)</sup> 그 궤적을 구체적으로 보여주는 형태적 특징 중의 하나가 바로 인물들의 부동화 현상이다. 그의 작품들에 대한 전체적 조망 속에 두드러지게 드러나 보이는, 그래서 작가의 세심하고 집요한 의도적 배려임에 틀림없다고 여겨지는 이 부동화 현상에 대해 주목한다는 것은, 그러므로 우리만의 새로운 관심이 아니다.<sup>2)</sup> 그럼에도 불구하고 우리가 이 문제를 다시 제기해보려는 이유는, 이 주제에 대해 이때까지 행해진 단편적인 분석들을 수용하고 넘어서서, 특히 베케트의 인간관과 관련하여 부동화 현상이 그의 연극의 의미론적 구조 속에서 어떤 위상에 자리잡고 있으며 그 기능이 무엇인가를 체계적으로 조명해보기 위해서이다. 우리에게 이 문제가 강조되는 것은 그것이 다름아닌 연극이라는 표현양식 속에서 이루어진다는 점에 있어 보인다. 그것을 베케트적 삶의 양상의 무대적 구상화로 이해코자하는 우리 관점의 밑바닥에는 다음과 같은 최초의 질문이 깔려 있는 것이다. 움직임을 중요한 구성요소로 하는 연극에서 움직임이 제거되어 가는 이 역설적 현상은 무엇을 뜻하는가?

이를 풀어나가기 위해, 우리의 논의는 우선 인물들의 부동화과정을 단계적으로 추적하면서, 그것이 어떤 세계인식·인간인식에 뿌리를 내리고 있으며, 그때 인간의 삶의 의미란 무엇인가를 검토하게 될 것이다. 뒤이어 우리는 그 부동성을 지향하는 베케트적 인간의 숨은 욕망을 분석함으로써 그것이 삶에 대한 어떤 태도의 표출인가, 나아가 그 욕망과 인간조건 사이에서 결국 어떤 삶의 방식을 선택케 되는가를 밝혀내고자 한다.

## II.

베케트의 연극작품들을 쓰여진 차례대로 뒤쫓아 갈 때, 부동화 현상에 대한 최초의 직접

1) 베케트는 특히 그런 성향을 강렬하게 드러내보이는 작가처럼 보인다. cf.: Geneviève Serreau, *Histoire du nouveau théâtre*, col. <Idée>, Gallimard, 1966, p. 116.

2) 이 문제에 단편적인 관심을 보인 논자들로는 장비에 Janvier, 뒤로주아 Durozoi, 푸크레 Foucré 등이 있다(참고문헌 목록 참조).

적인 암시를 제공하는 작품은 그의 두번째 연극 <승부의 끝 *Fin de partie*>이다. 손과 얼굴을 제외한 신체를 움직일 수 없는 함 Hamm과 움직이는 인물인 클로브 Clov가 나누는 다 음 대사가 그것을 예감케 해 주는 것이다.

H: (...) Un jour tu te diras, Je suis fatigué, je vais m'asseoir, et tu iras t'asseoir. Puis tu te diras, J'ai faim, je vais me lever et me faire à manger. Mais tu ne te lèveras pas. Tu te diras, J'ai eu tort de m'asseoir, mais puisque je me suis assis je vais rester assis encore un peu, puis je me lèverai et je me ferai à manger. Mais tu ne te lèveras pas et tu ne te feras pas à manger. (*un temps*) Tu regarderas le mur un peu, puis tu te diras, Je vais fermer les yeux, peut-être dormir un peu, après ça ira micux, et tu les fermeras. Et quant tu les rouvri-ras il n'y aura plus de mur. (...) Oui, un jour tu sauras ce que c'est, tu seras comme moi, (...).

C: Je ne peux pas m'asseoir.

H: (*impatient*) Et bien, tu te concheras, tu parles d'une affaire. Ou tu t'arrêteras, tout simple-ment, tu resteras debout, comme maintenant. Un jour tu te diras, Je suis fatigué, je vais m'arrêter. Qu'importe la posture!<sup>3)</sup>

여기서 얻은 예감은, 행위에 대한 짙막한 성찰로서의 무연극 <말없는 동작· I *Acte sans paroles·I*>이 행위의 유도에 대한 거부로 마무리될 때 더욱 강렬해진다. 하지만 그 예감은 <오 행복한 날들 *Oh les beaux jours*>에 이르러서야 비로소 무대적 형상으로 구체화된다. 1막에서는 허리까지, 2막에서는 목까지 흉터미에 파묻혀 나타나는 인물 위니 Winnie의 모습은 부동화 과정을 시각적 진행형으로 보여줌으로써, 우리에게 동작과 부동의 대비를 명확히 부각시켜 주는 것이다. 마침내 우리가 베케트 연극의 한 정점, 완전한 부동의 연극, 동작없는 말만의 연극인 <코메디 *Comédie*>에 도달하게 되는 것은 이러한 오랜 과정을 거치고 난 뒤이다.

그러므로 베케트 연극에서 부동성의 문제가 문제로서 뚜렷이 다루어지기 위해서는 <오 행복한 날들>과 <코메디>를 기다려야만 했다고 말할 수 있다. 그러나 일단 부동화 현상에 주의를 기울이며 그의 작품들을 다시 되밧아 나가면, <코메디>에 이르는 모든 작품들이 긴 부동의 자세로 끝맺어진다는 점과 함께 (그 이후의 작품들도 모두 마찬가지다), 부동성으로의 지향이 첫 연극 <코도를 기다리며 *En attendant Godot*>에서부터 이미 그 징후를 나타내어 점진적으로 진행되고 있음이 드러난다. 다만, 마치 나사와 같이 원형으로 반복되며 좁아지면서 문제의 깊이로 파고들어가는 이 부동화 과정이, 초기의 작품들에서는 보다 포괄적인 차원의 우회적인 탐색으로부터 시작될 뿐인 것이다. 부동이란 것이 움직임의 제거를 통한 공간의 고정성을 뜻한다면, 이때 그 포괄적인 차원이란 「(실존—)공간이란 무엇인가」라는 큰 질문의 차원을, 우회적 탐색이란 「공간(인간조건)과 움직임(삶)의 관계는 어떤

3) *Fin de partie*, Minuit, 1957, pp. 53-54.

것인가」에 대한 탐구를 일컫는다. 이렇게 확대된 관점에 의해, 우리는 부동화의 징조를 베케트 연극의 공간이 갇힌 공간이라는 상황설정<sup>4)</sup>으로부터 포착하게 되는 것이다. 다시 말해, 떠날 수 없음이야말로 움직일 수 없음의 첫 모습이 되는 것이다.

확실히 그의 모든 연극작품을 통해, 자신이 처해있는 공간으로부터 자유로운 인물은 없어 보인다. 고도를 기다리는 두 인물인 블라디미르 Vladimir와 에스트라공 Estragon을 사로잡고 있는 가장 큰 잠재의식 중의 하나는 자신들이 있는 곳을 떠나야겠다는 생각이지만, 전편을 통해 마치 후렴구처럼 무수히 반복되는 「난 갈래 Je m'en vais」, 「떠나자 Partons」, 「가자 Allons-nous-en」 등의 대사는 한번도 실천되지 않는다. 흔히 인용되는 바, 이 작품의 1막과 2막의 끝이 대사의 주체만 서로 바뀐 채 다음과 같이 똑같은 형태로 끝나고 있는 것은 그러한 무대적 상황을 단적으로 보여주는 예이다.

E(V): Alors, on y va?

V(E): Allons-y.

*Il ne bougent pas.*<sup>5)</sup>

이런 상황은 〈승부의 끝〉에서도 그대로 이어진다. 하인 클로브는 더 이상 몸을 움직이지 못하는 주인 함을 떠나버리고 싶어하지만 언제나 그것을 포기하게 되는 것이다. 연극의 마지막에서 결정적인듯한 결별이 선언되고 함의 부름에 더 이상 답하지 않는 클로브는, 하지만 박이 내릴 때까지 그곳을 벗어나지 못함으로써 〈고도를 기다리며〉의 숙명을 그대로 반복한다. 두 작품의 인물들이 각각,

E: On n'est pas liés? (*Un temps*) Hein?<sup>6)</sup>

H: Qu'ici nous sommes dans un trou.<sup>7)</sup>

라고 말하는 것은 그러므로 당연한 일이다.

그러나 문제는 이 「출구없는 sans issue」<sup>8)</sup> 공간이 구체적으로 어떤 곳인지 가늠할 수 없다는 점이다. 과연 이 공간은 어떤 특수한 자성(磁性)을 띠고 있길래 그곳의 인물들을 얽어 묶고 있는가? 성급한 대답을 구하려 할 때, 이 질문은 공허하게 되돌려진다.

P: Où sommes-nous?

V: Je ne sais pas.<sup>9)</sup>

우리의 관심에도 불구하고, 그 공간은 어떤 특수한 장소로 묘사되지 않는다. 거기서 찾

4) cf: Dominique Nores (éd.), *Les critiques de notre temps et Beckett*, Garnier, 1971, p. 88.

5) *En attendant Godot*, Minuit, 1952, p. 75, p. 134.

6) *ibid.*, p. 25.

7) *Fin de partie*, p. 56.

8) *Oh les beaux jours, (suivi de) Pas moi*, Minuit, 1974, p. 12.

9) *En attendant Godot*, p. 122.

을 수 있는 것은 앞서의 예문(인용문 6)에서 보여지듯 오로지 「여기 ici」라는 낱말뿐인 것이다. 다시 말해, 자신이 처해 있는 공간에 대해, 베케트의 인물들은 「여기」라는 개념 이상을 가지고 있지 못한 것이다.

여기? 그러나 이처럼 모호한 개념이 없다. 그들이 있는 곳은 어디나 다 그들의 「여기」이기 때문이다. A라는 지점에서는 A가 「여기」지만, A에서 볼 때 「저기」였던 B라는 지점으로 옮겨가면 B가 「여기」이다. 그런데, 역설적이게도 이 모호함이야말로 베케트의 연극공간을 이해하는 관건이 되는 듯 싶다.

V: Mais tu as bien été dans le Vaucluse?

E: Mais non, je n'ai jamais été dans le Vaucluse! J'ai coulé toute ma chaudipisse d'existence ici, je te dit! Ici! Dans la Merdecluse!

V: Pourtant nous avons été ensemble dans le Vaucluse, (...).

E: C'est possible. Je n'ai rien remarqué.<sup>10)</sup>

이 대화 속에서, 에스트라공은 이곳이나 저곳이나 하는 식의 장소구별을 거부하고 그것을 삶의 분제와 곧바로 결부시킴으로써, 그가 존재하는 곳 모두를 「여기」라는 말에 포괄시키고 있다. 그에게 「여기」는 「저기」의 대립어가 아니다. 그는 「여기」라는 말이 지닌 물리적 차원의 개념을 버리고, 그것을 실존적 차원으로 끌어들이므로써 상식적인 모호함을 그대로 모호하지 않은 것으로 수용하며 공간개념을 단일화시키는 것이다.

이것은 공간의 구별이 의미없음을, 모든 공간이 동질의 공간임을 뜻한다(가도가도 같은 공간이라면, 그보다도 더 갇힌 공간이 어디있겠는가). 베케트의 인물들에게는, 이렇듯 모든 장소가 단지 삶이 영위되는 공간이라는 가장 기본적이고 궁극적인 개념으로 단순화된다. <승부의 끝>에 설정되어 있는 공간은 바로 이런 인식을 그 포화상태까지 확장시킨 결과라 할 수 있다.

H: Hors d'ici, c'est la mort!<sup>11)</sup>

이제 「여기」는 죽음의 땅이 아닌 모든 곳, 베케트적 인물의 삶이 이루어지는 총체적 공간인 것이다. 그런데 「여기」라는 어휘의 이런 개념 획득은 두가지 조건, 열거하자면 i) 「여기」라는 말의 사용은 소여(所興)의 공간을 자기 중심으로 파악함으로써 이루어진다는 점과, ii) 또한 그것이 말의 엄밀한 의미에서 매순간의 「여기」라 규정된다는 점을 전제로 한다. 물리적 차원의 어휘가 실존적 차원에서 수용됨이 세계에 대한 객관적 인식에서 주관적 인식으로 옮겨감을 뜻할 때, 그 옮겨짐의 주체자로서 한 인간이 필연적으로 상징되는 바, 위의 첫째 조건이 그 주체자가 존재하는 자리에 관계된다면, 둘째 조건은 그의 움직임과

10) *ibid.*, p.86. (밑줄 표시는 편자가 임의로 한 것임)

11) *Fin de Partie*, p.23.

관계되어 있다. <승부의 끝> 이후의 작품들은 바로 이 문제를 집중적으로 탐구하고 있는듯이 보인다.

그러하여 위의 첫번째 조건에 의해, 베케트의 연극공간은 개인의 그것으로 심화되어 나간다. <고도를 기다리며>와 <승부의 끝>의 공간은 아직 「우리」의 「여기」이다. 그러나 <승부의 끝>의 마지막에서 함과 클로브의 단절이 예감될 때, 우리는 「우리」의 공간이 「나」의 공간을 예고하고 잠재상태에 불과하다는 느낌을 받는다. 그리고 그 느낌은 <마지막 테이프 La dernière bande>에서 사실로 드러난다.

K: (...) puis revenir ici à... (*Il hésite*) moi.<sup>12)</sup>

「여기」와 「나」가 일체화됨으로써, 이제 일정한 공간 속에 다른 인물과 함께 있다는 사실은 더이상 의미가 없다(잠시 후에 지적되겠지만, 이는 관계의 의미없음을 뜻한다). <말없는 동작 · II Acte sans paroles · II>의 두 인물이 같은 무대에서 따로 따로 제 삶을 살고 있는 것은 그 공간이 각각의 「여기」일 뿐임을 웅변해 준다. 그러나 이런 양상을 가장 극적으로 보여주는 작품은 역시 <코메디>이다. 조명효과는 그 앞서의 작품들로부터 이미 그 편린을 보이고 있지만, 이 작품은 한 인물이 조명에 의해 보여질 때 다른 인물들을 어둠 속에 파묻음으로써 「여기」가 곧 한 개인의 공간임을 시각적으로 형상화시키고 있는 것이다.<sup>13)</sup>

이런 자아(自我)의 공간을 더욱 응축시켜주는 것이 우리가 위에서 지적한 두번째 조건이다. 만약에 한 인물이 어떤 장소에서 다른 장소로 이동한다고 하자. 그때 그는 매순간 이동된 다른 공간이지만, 동시에 매순간 「여기」인 공간 속에 놓여 있다고 할 수 있다. 따라서 「여기」라는 말에 초점을 맞출 때, 공간의 선적(線的)인 개념은 붕괴되고 「나르는 화살은 멈추어 있다」는 제논 Zénon<sup>14)</sup>의 역설처럼 매순간 정지된 공간만이 인식되게 될 것이다. 이 추론의 중요성은, 그러한 인식이 베케트적 인물들의 시간관과 관련하여, 공간적인 지향성—움직임의 덧없음에 대한 그들의 사고를 역으로 보여준다는 데 있다.

실제에 있어, 베케트적 인물들은 「매순간」에 대한 섬세하고 절박한 감각을 지니고 있으면서도 (예컨대 <고도를 기다리며>에서처럼, 기다린다는 것 이외의 아무것도 할 일이 없는 상황 속에서 시간자체와 대면하여 매 순간 순간을 무엇으론가 채워야하므로), 그 닥쳐오는 매순간들을 공간의 경우와 마찬가지로 서로 다른 것으로 구별해 내려하지 않는데 :

Wn: (...) il n'y a jamais aucune différence entre une fraction de seconde et la suivante.<sup>15)</sup>

12) *La dernière bande, (suivi de) Cendre*, Minuit, 1959, p. 14.

13) cf: 「(...) : les trois êtres (de *Comédie*) vivent dans des univers imperméables l'un à l'autre.」 Gérard Durozoi, *Beckett*, col. <Présence littéraire>, Bordas, 1972, p. 153.

14) 제논은 <승부의 끝>에서 「늙은 회람인」으로 지칭되어 언급된다(*Fin de partie*, p. 93).

15) *Oh les beaux jours*, p. 71.

그것은 결국, 그들이 끊임없는 「지금 maintenant」이라는 순간의 영원성 속에 갇혀,<sup>16)</sup> 시간을 흐르지 않는 것으로 파악함으로써 :

V: Le temps s'est arrêté.<sup>17)</sup>

그 매순간들을 의미없는 반복으로 받아들이고 있음을 증거하고 있는 것이다 :

H: Instant nul, toujours nul....<sup>18)</sup>

의미없는 반복. 왜냐하면 의미란 시간의 선적·지향적 개념 속에서만, 즉 어떤 원인으로 부터 어떤 결과에 이르는 되어짐 devenir의 과정 속에서만 성립되기 때문이다. 결과로서의 어떤 끝을 전제로, 과거가 현재에 수렴되어오고 현재가 다시 어떤 미래를 향해 수렴되어간다고 여겨질 때만, 그 현재는 의미있는 현재라 할 수 있다. <고도를 기다리며>의 인물들이 끝끝내 고도와 약속을 떨쳐버리지 못하는 것은, 그 약속이 실현되는 순간 그 견딜 수 없는 현재가 끝나며 동시에 의미있는 것이 되리라는 희망 때문인 것이다.

그러나 아무리 기다려도 고도는 나타나지 않고, 승부는 한없이 끝나지 않는다. 베케트의 인물들은 마침내 고도가 나타나리라는 확신을, 승부가 끝나리라는 확신을 잃는다. 바로 이런 지향성의 제거가, 베케트적 인물들로 하여금, 그들의 시간과 벨 수 없이 맞물린 공간적 움직임일 그 한 순간 한 순간의 맹목적인 현재 속에 굳어있는 뜻없는 그림에 불과한 것으로 받아들여지게 만드는 것이다(<말없는 동작·I>이 선명히 보여 주는 것은 지향적 행위가 아무 것도 성취할 수 없다는 것이다). 거기서 베케트 인물들이 느끼는 움직임에의 혐오감이 태어난다.

Wn: Quelle malédiction, la mobilité!<sup>19)</sup>

베케트적 인물들의 움직임이 제거되어 가는 이유가 여기에 있다. 따라서 자아의 공간은 동시에 부동의 공간으로 나아가지 않을 수 없게 된다. 그런데, 움직임이라는 것이 불필요한 것이라면, 그것은 몸 자체가 애당초 필요없다는 뜻과 같다. 그래서 부동화의 추이는 무대적 형상 속에서 몸 자체를 제거해나가는 과정과 일치하고 있는 것이다. 그리고 그것이 극단화될 때,<sup>20)</sup> 향아리 속에 목 아랫부분이 담겨져 나타나는 <코메디>의 단계를 넘어 오로

16) cf: 「(...) ils sont figés dans une éternité de l'instant qui multiple la souffrance et donne à l'attente des dimensions infinies.」 Norcs (éd.), op. cit., p. 41

17) *En attendant Godot*, p. 50.

18) *Fin de partie*, p. 111.

19) *Oh les beaux jours*, p. 54.

20) 모든 것을 극단으로 몰고가는 것은 베케트의 극작법에 나타나는 중요한 극면이다. 이점에 대해서는 「극단성의 기이함」을 논한 오니비스 Onimus의 글을 참조할 것 : Paul Vernois (éd.), *L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, col. <Actes et colloques>, Klincksieck, 1974, pp. 122-125.

지 워만이 보이는 <내가 아니다 *Pas moi*>가 나타나는 것이다(더 극단적인 예로는, 희미한 조명 속에 몸은 보이지 않고 숨소리만 가냘프게 들리다 마는 지극히 짧은 「막간극 *Intermède*」—베케트 자신이 그렇게 불렀다—<숨결 *Souffle*>이 있다).

그렇다면 베케트 연극의 부동화 현상은 삶의 의미없음에 대한 표현인가? 여기에 이르러 우리는 보다 핵심적인 질문과 마주하게 된다. 그러나 그 「의미없음」의 정체가 무엇인지를 밝혀내지 않는한, 이 질문은 쓸모없는 것이 되기 쉽다. 그렇다면 베케트의 인물들이 살고 있는 삶은 어떤 양태의 삶인가?

그들의 공간관이 단일화되는 과정에서 암시되고 있는 그들의 실존적 사고방식은 인간을 「여기」라는 세계에 맹목적으로 내던져진 하찮은 존재로 인식케 한다.

B: monde... mis au monde... ce monde... petit bout de rien...<sup>21)</sup>

그들에게는 존재이유가 없다. 그들은 그저 거기에 있을 뿐이다.<sup>22)</sup> 이 말은 그들이 자신들의 존재를 정당화시켜 줄 어떤 역할 *rôle*을 가지고 있지 못함을 뜻한다. 그들은 해야 할 일이 없으며, 따라서 기다릴 수밖에 없다. 자신을 존재를 정당화시켜 줄 무엇인가를. 블라디미르와 에스트라공이 고도를 기다리는 것은 그 때문이다. 고도를 만날 때, 그들은 역할을 얻을 수 있으리라 기대하는 것이다.

E: Quel est notre rôle là-dedans?<sup>23)</sup>

그러나 당장 절실한 문제는 거기에 있지 않다. 언제 도래할지 기약할 수 없는 역할을 기다리는 동안 무엇을 할 것인가?

V: Qu'est-ce qu'on fait maintenant?

E: On attend.

V: Oui, mais en attendant?<sup>24)</sup>

그들은 이 완전하고 공허한 자유, 「이 거대한 혼란 *cette immense confusion*」<sup>26)</sup> 속에서 무엇이든 할 일을 찾게 될 것이다. 그래서 자신들 스스로가 만들어낸 어떤 역할을 담당해보려는 에쓴다. 본질적인 역할이 도래할 때까지의 즉흥적인 역할들을.

V: On pourrait jouer à Pozzo et Lucky.

E: Connais pas.

V: Moi je ferai Lucky, toi tu feras Pozzo.<sup>26)</sup>

21) *Pas moi*, p. 82.

22) cf: Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963, p. 95 sq.

23) *En attendant Godot*, p. 24.

24) *ibid.*, p. 21.

25) *ibid.*, p. 112.

26) *ibid.*, p. 102.

사실 베케트 연극의 인물들이 맺고 있는 관계는 이런 피상적인 역할을 주고 받는데 불과하다. 그래서 그들은 문득문득 반문한다.

Ne: Pourquoi cette comédie, tous les jours.<sup>27)</sup>

그들은 자신들의 삶을 하나의 코메디, 헛된 인극으로 파악하고 있는 것이다. 그들은 그것을 의식하면서도 불가피하게 그 코메디를 행할 수 밖에 없는 그런 인물들이다.

베케트 연극공간이 개인의 공간으로 축소되는 것은 그런 「희망없는 sans espoir」<sup>28)</sup> 관계의 해체를 보여주는 것이다. 그래서 베케트의 후기연극들이 한 인물만을 등장시키고 있는 것은, 그 피상적인 역할들을 벗겨낼 때 인간이 근본적으로 동일한 하나의 보편성으로 환원된다는 것을 나타낸다. 역할이란 것이 관계 속에서의 특수한 기능이라면, 베케트적 인간은 그런 역할을 가질 수 없는 인간, 개성을 지닌 어떤 개인이 아니라 단지 살아 있을 뿐인 한 인간인 것이다. 역설적인 표현을 쓰자면, 베케트적 인물들에게 주어진 역할은 단순히 인간이라는 역할, 구체적 역할을 가질 수 없는 인간으로서의 역할이다.

P: Qui êtes-vous?

V: Nous sommes des hommes.<sup>29)</sup>

### III.

앞에서 살펴본 베케트적 인물들의 삶이란 역할없는 배우의 연극에 비유될 수 있다. 계속 연극적 비유를 쓰자면, 그들은 맹목적으로 무대 위에 내던져져 무엇이든 연기해 보라고 명령받은, 그저 배우일뿐인 배우인 것이다. 그러면 그들은 도대체 무엇을 어떻게 연기해야 할 것인가? 이제, 우리는 앞 장에서의 질문을 다음과 같이 구체화시키지 않을 수 없다. 그들의 부동화 현상이란 그 의미없는 삶에 대한 어떤 태도의 표출인가? 그리고, 그것은 결국 어떤 삶의 방식을 가능케 하는가?

그런데, 이러한 문제와 마주대하기에 앞서 우리는 먼저 보다 근본적인 하나의 질문에 답할 필요성을 느낀다. 그것은 삶이 그토록 무의미하다면 죽어버릴 수는 없는가 하는 질문인바, 이 질문이 긍정적으로 답해진다면 삶의 방식의 문제란 질문가치를 잃기 때문이다. 더구나 부동화 현상이 표면적으로 죽음의 지향과 유사할 뿐 아니라, 삶의 고통스런 코메디가 끝난 「마지막 순간 le dernier moment」<sup>30)</sup>을 에타게 기다리는 그들의 심성 속에는, 태어난 것에 대한 후회와 죽음에의 의식적 지향이 함께 자리잡고 있기도 한 것이다.

27) *Fin de partie*, p. 29.

28) *La dernière bande*, p. 16.

29) *En attendant Godot*, p. 115.

30) *ibid.*, p. 11.



① V: Si on se repentait?

E: De quoi?

V: Et bien... (*Il cherche.*) On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails.

E: D'être né? <sup>31)</sup>

② H: Ici en faisant attention vous pourriez mourir de votre belle mort, les pieds au sac.<sup>32)</sup>

그러나, 결론부터 이야기하자면, 베케트의 인물들은 죽을 수 없다. 블라디미르와 에스트라공의 자살유희에서 보여지듯, 죽음의 행위조차 무의미한 지향으로 회화되기 때문인데, 그들은 그것을 죽음으로는 부족하다고 표현한다.

V: Il ne leur suffit pas d'être mortes.

E: Ce n'est pas assez.<sup>33)</sup>

왜 부족한가? 그들이 죽음을 항상 타인과 결부시켜 생각하고 있다는 점이 그 단서가 될 것이다. 그들에게는, 죽기 위해서는 남과 함께 죽어야한다는 잠재 의식이 숨어 있는 것이다. 위의 두 인물이 둘 다 함께 죽을 수 없을지도 모른다는 사태를 걱정하는 것과 같은 문맥 속에서, 지상의 마지막 생존자들만이 남은 것 같은 분위기를 풍기는 <승부의 끝>의 칼로브는 말한다.

C: Si je pouvais le tuer, je mourrais content.<sup>34)</sup>

그들의 생각은, 타인이 살아있는 한 인간의 무의미는 계속될 것이므로 한 개인의 죽음은 문제가 되지 않는다는데 근거하고 있는듯이 보인다. 그들이 보편적인 인간을 보여주는 인물들이라는 점을 상기할 때 더욱 그렇게 여겨지는데, 우리는 그 증거를 「잠재적인 생식력 un procréateur en puissance」<sup>35)</sup>을 모조리 제거해버리려는 함의 희망속에서 발견한다.

H: Une puce! Il y a encore des puces?

C: (*se grattant*) A moins que ce ne soit un morpion.

H: Mais à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer! Attrape-la, pour l'amour de ciel!<sup>36)</sup>

그는 인간성 자체를 멸종시키고 싶은 것이다. 요컨대 죽음은 인류전체의 죽음으로만 최후의 유일한 의미를 지니는 것이다. 그러나 불가능한 이 희망(?) 때문에, 베케트적 인물들은 하나의 역설에 도달한다.

B: ...espoir pas mort de vivre l'extermination de l'espèce...<sup>37)</sup>

31) *En attendant Godot*, p. 13.

32) *Fin de partie*, p. 74.

33) *En attendant Godot*, p. 88.

34) *Fin de partie*, p. 43.

35) *ibid.*, p. 105.

36) *ibid.*, p. 50.

37) *Fragment du théâtre-II*, in *Pas, (suivi de) quatre esquisses*, Minuit, 1978, p. 46.

그리고 이 역설을 빌코나갈 때, 거기서 그들의 삶의 숙명성이 생겨나는 것이다.<sup>38)</sup> 그들에게는 죽음이 숙명이 아니라 삶이 숙명이다. 그 숙명은 이 뜻없는 삶을 살아있는 한 끝끝내 살아가도록 만든다.

H: La fin est dans le commencement et cependant on continue.<sup>39)</sup>

그렇다면, 부동화 현상은 실제적인 죽음으로의 이행과정으로는 볼 수 없지 않을까? 아니, 우리가 일단 부동화 현상을 의식적인 죽음에의 지향, 즉 무의미한 삶의 인식에 대한 그들의 태도표명에서 시작되었다고 볼 수는 있다 할지라도, 어쨌든 그것이 죽음이 불가능하다는 또 다른 의식과의 관계에서 일으키는 모순이 개재되어 있음을 부인할 수는 없다. 더구나 부동화 현상은 죽음의 불가능성에도 불구하고 여전히 더욱 입격하게 진행되어 나간다. 그렇다면 그 현상은 다른 욕망의 표현인가?

이 질문에 대해, 우리는 그것이 죽음조차 무의미하다는 의식(意識) 차원의 절망감에 대한 반발이 더 큰 무의식적 욕망으로 표현된 것으로 볼 수 있을 것이다. 의미없는 세계에 태어난 것에 대한 후회가 죽음을 돌파구로 마련하지 못할 때, 그 삶을 거꾸로 거슬러 올라가 애당초 존재하지 않는 상태로, 즉 어머니의 배속으로 표상되는 삶 이전의 무(無)로 되돌아가려는 욕망을 지니게 만들었다는 말이다. 에스트라공이 태아와 같은 모습으로 잠드는 것:

Il prend une posture utérine, la tête entre les jambes.<sup>40)</sup>

월리가 비슷한 모습으로 몸을 감고 있는 것:

Wn: Oh ça ne presse pas, ça ne presse pas, seulement ne te repelotonne pas.<sup>41)</sup>

등이 그런 욕망의 무의식적 표출로서 우리 논증의 근거를 제시해주기 때문이다.

무의식 속에 잠겨 있으므로, 이런 욕망은 상상적 이미지의 형태로, 때로는 말 속에 담겨 때로는 무대의 시각적 형상이 되어 부동화 현상과 밀착되어 나타나고 있다. <승부의 팔>의 늙은 벨 Nell과 나그 Nagg가 살고 있는 두개의 통—이것이 갇힌 공간의 최초의 형상적 상징체다—과 벨이 이야기하는 호수의 불속, <마지막 테이프>의 녹음된 목소리가 들려주는 어린시절의 어머니의 방과 정사를 벌리던 호수 위의 나룻배, <말없는 동작·Ⅱ>의 두 인물이 잠자는 자루, <오 행복한 날들>의 위니를 파묻는 것가슴처럼 생긴 흙더미와 월리의 웅덩이(그것은 각각 어머니의 젖과 성기를 상징한다), <코메디>의 새 인물을 가두는 불룩한 항아리, 그 중 한 인물이 말하는 어둠에의 에타는 갈망 등등. 더구나 최근에 쓰여진 <그 시절 That

38) Cf: 「Temps pire que la mort, où la mort devient impossible. Car, chez Beckett, ce n'est pas la mort qui fige le destin, comme chez Sartre: c'est la vie.」 Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Col. <Point>, Seuil, p.261.

39) *Fin de partie*, p.91.

40) *En attendant Godot*, p.13. (이것은 메사가 아니라 지문이다)

41) *Oh les beaux jours*, p.18.

Time)의 목소리가 어린 시절에 자기 혼자 숨어있곤 하던 폐허의 건물을 찾아가려는 시도에 대해 이야기하고, 〈발걸음 Pas〉에 나오는 중년의 여인에게 어둠 속에서 어머니의 목소리가 들려오고 있는 것은, 그런 욕망이 베케트적 인물들에게 더욱 강렬해지고 있음을 시사해 준다.

특히 그것이 흙더미·항아리 등의 상징적 무대형상으로 구현되고 있음을 주목을 요한다.<sup>42)</sup> 관객에게는 비사실적으로 보이는 무대설정이 무대 위의 인물들에게는 자연스럽게 받아들여지게 함으로써, 그것을 그들이 불편한 것으로 의식하지 못하는 무의식적 힘의 모습으로 이해하려는 우리의 논리를 뒷받침하는 것이다. 그럼으로써 또한, 우리가 그것을 죽음에의 의식적 지향과 연결시키려할 때 일어나는 모순을 해소시킨다.

그러나 어쨌든 이러한 욕망 역시 불가능한 꿈에 지나지 않는다. 현실적으로 그와 흡사한 상태에 도달할 수 있는 기회로 에스트라공의 잠과 같은 것이 있겠지만, 이미 어머니의 뱃속을 벗어났다는 사실을 되돌릴 수는 없는 것이다(에스트라공은 태아의 모습으로 잠들다가 떨어지는 꿈을 꾸고 깨어나는데, 정신분석학에 의하면 그것은 자궁을 벗어나는 순간의 기억 때문이다).

태아상태의 유사한 현실적 등가물인 잠은 부동과 침묵으로 이루어져 있다. 그러나 그 잠을 완전히 무(無)의 상태로 만들 수 없는 것이 꿈이라면(에스트라공은 잠에서 깨어날 때마다 꿈 이야기를 한다), 그리고 꿈이란 태어난 이래의 삶의 축적이 머릿속에 쌓여 되살아나는 것이라면, 그 머릿속에 쌓여있는 것들이야말로 삶과 삶의 이전·이후를 가르는 가장 근본적인 요인이 아닐까? 다른 모든 것은 제거할 수 있어도, 이미 머릿속에 가득찬 것을 제거할 수는 없는 것이다.

Wn: Non, non, ma tête est pleine de cris, depuis toujours. (*Un temps*) De faible cris confus.<sup>43)</sup>

머릿속에 찬 것이란, 베케트의 경우, 바로 말이다. 말을 배운 이후, 삶의 모든 축적은 말로 환원되기 때문이다.<sup>44)</sup> 〈내가 아니다〉의 독백 속에 나오는 한 인물이 침묵의 부동상태에서 문득 다시 말하기 시작하는 것은 인간에게서 말만은 결코 제거될 수 없다는 것을 단적으로 보여준다.

B: quand soudin elle scnt... peu à peu elle sent... ses livres remuer..... imaginez!... ses lèvres remuer!... quoi?... la langue?... oui... la langue dans la bouche...<sup>45)</sup>

베케트 연극에 나타나는 신체의 제거가 〈코메디〉에서 얼굴만을 남기고:

42) 부동화 현상에 의해, 베케트 연극의 무대는 점차 상징공간을 이루어간다고 말할 수 있다. 그러나 이 지점은 조심스럽게 고찰되어야 한다. 베케트 연극은 다른 한편 「소외효과 Verfremdungseffekt」를 통해 무대물 무대 그 자체로 남겨두려하기 때문이다. 그의 연극을 이해하는데 있어, 이 상징효과와 소외효과와 관객을 밝히네는 일은 앞으로 해야 할 중요한 과제보 여겨진다.

43) *Oh les beaux jours*, p. 68.

44) Cf: 「On comprend mieux pourquoi la nostalgie du ventre maternel ne pourra jamais être comblée: tout d'abord; c'est trop évident, parce que la régression à l'état foetal est impossible, mais, plus fondamentalement, parce que, une fois qu'il possède le langage, le personne ne peut plus s'en passer.」 Durozoi, op. cit., pp. 149-150.

45) *Pas moi*, p. 88.

F<sub>1</sub>: S'agirait-il d'une chose à faire avec le visage, autre que parler? Pleurer?<sup>46)</sup>

나아가 <내가 아니다>에서는 오로지 입—입은 말과 관계된 신체의 마지막 부분이다—만을 남기는데, 그것은 곧 인간존재가 단지 말에 의해 성립됨을 밝히기 위해서라 할 수 있다:

B: l'être tout entier... pendu à ses paroles...<sup>47)</sup>

그렇다, 베케트에게 인간은 말하는 동물일 뿐이다. 이 명제는 동시에 인간적 삶의 방식을 규정한다. 말은 말하기—말하는 행위—를 통해서만, 그리고 그것과 동시에만 존재하기 때문이다(인용문 46의 동사 사용이 이미 그 점을 암시한 셈이다). 말이 어쩔수없는 인간본질이라면, 말하기 또한 어쩔수없는 인간방식이 된다.

그런데 주의할 점은, 이때 말의 기능이 바뀌어진다는 것이다. 타인과의 관계를 의미없는 것으로 받아들이는 베케트적 인물들에게, 말은 타인과의 의사전달 수단이 될 수 없는 바:

B: tellement déconnectée... jamais reçu message... ou incapable de réagir...<sup>48)</sup>

그것은 단지 존재의 자족적인 증거물에 불과한 것이다. 따라서 말이 담고 있는 내용은 더 이상 의미가 없으며(세계와 삶이 이미 의미없으므로):

Wn:(...) et ce sont tout les mots vides.<sup>49)</sup>

말하는 행위 자체만이 중요한 것이 된다.<sup>50)</sup>

그러면 그 말한다는 행위는 어떤 형태로 이루어질 것인가? 말이 진실을 담을 수 없을 때, 그러면 끊임없이 허구만을 말한 것인가? 아마도 그런 모양이다.

C: Toutes la vie les mêmes ineptics.<sup>51)</sup>

이와 관련하여, 베케트의 인물들이 언급 속에서 스스로 허구를 만들어내고 있다는 점은 흥미있는 현상이다. 에스트라공은 과거의 시인이었으며, 크라프는 소설가였다. 함은 자기의 하루 일과 속에 이야기 시간을 마련하고 있으며, 위니와 <내가 아니다>의 「입」 역시 이야기를 만들고 있다.<sup>52)</sup> 요컨대, 그들은 허구를 만들면서 삶을 이어간다. 그러나 그 허구는

46) *Comédie et acte divers*, p. 25.

47) *Pas moi*, p. 88.

48) *ibid.*, p. 85.

49) *Oh les beaux jours*, p. 45.

50) Cf: 「Puisque les mots n'ont pas de sens, puisque tout est relatif, les personnages doivent parler à tout prix, le fait de se dire important plus que le contenu de la parole.» Michèle Foucré, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Nizet, 1970, p. 116.

51) *Fin de partie*, p. 88.

52) 다이아몬드 Diamond는 베케트의 인물들을 「허구를 만드는 자 Fictionalizer」로 보고 있다. cf: Ruby Cohn(ed.), *Samuel Beckett*, McGraw-Hill, 1975, p. 111 sq.

말에 담겨 입을 통해 생성되며, 동시에 허공 속으로 소멸한다. 말한다는 행위는 그렇게 매 순간의 허구를 통해 자기존재를 확인하는 작업인 것이다. 공연하는 동안 무대 위에서 허구를 연기하고 아무것도 남기지 않는 배우처럼.

여기서, 다시 Ⅲ장 첫부분의 연극적 비유를 이어나가며 지금까지의 논의를 정리하자면, 그들은 역할없이 무대 위에 던져졌으며, 막이 내릴 때까지는 그 연극을 채워나가야만하는 배우와 같다고 할 수 있다(〈말없는 동작·I〉의 인물이 무대를 벗어나려 할 때마다 어떤 힘에 의해 다시 무대 위로 떠밀려지는 것은 바로 그런 강제성—숙명성의 표현일 것이다).<sup>53)</sup> 그래서 그들은 자신들이 만들어낸 즉흥적인 허구를 연기해 보인다. 무대 그 자체, 배우 그 자체라는 원초적 조건 속에 놓임으로써, 그들은 말하자면 「연극이란 무엇인가」라는 연극을 연기해 나가는 것이다. 그리하여, 기승전결(起承轉結)식의 줄거리—이것이 있으면 이미 의미가 생기고 역할이 생긴다—를 갖추지 못한 이 연극은 결국 연기 자체의 순수한 모습을 떠올린다. 그것은 다름아닌 동작과 말이다.<sup>54)</sup> 그러나, 무대를 벗어나려는 직접적인 행위—동작—가 불가능 하나는데서 보여지듯, 육체적인 움직임으로서의 동작은 제한된 무대공간과 함께 한계를 드러내고, 어쨌든 지속해야 할 연기의 마지막 보루로서 말이 부각되는 것이다... 이러한 연극적 비유는 단순히 베케트적 삶의 양상을 유추적으로 설명하는데 유효한 것이 아니다. 실제로 있어, 베케트의 극작법은 인간의 삶과 동형구조를 이루는 이러한 연극 자체의 모습을 동시에 제시하고 있다.<sup>55)</sup>

#### IV.

베케트 연극에 나타난 인물들의 부동화 현상은 결국 말의 중요성을 드러내는 과정이자 수단이었다고 결론지을 수 있다. 부동화 과정을 끝까지 따라갈 때, 우리는 인간본질로서의 말의 문제에 도달한다. 그러나 이 부동화 현상은 단순히 그러한 기능적 장치의 구실에 그치지 않는다. 이 현상은 또한 그 항구적인 본질에 도달하는 인식과정 자체의 표상이기도 한 것이다. 인간조건의 문제, 삶의 의미의 문제, 관계의 문제 등등, 모든 인간학을 수렴·응축시키는 그것은 게다가 인간의 무의식적·육망의 문제까지를 싸안고 흐르는 중심 물줄기라 할 수 있다. 그러므로 그것은 베케트 연극의 의미본적 구조 속에서 가장 핵심적인 자리

53) Cf: 「Qu'il soit un monde du jeu où, la pierre du sens ayant été levée, les hommes s'abandonnent au patient tric-tric des gestes et des paroles en attendant la clôture de la représentation.」 Ludovic Janver, *Beckett par lui-même*, Seuil, 1969, p. 157.

54) Cf: 「Le propre du langage dramatique est de ne pas pouvoir se contenter d'être écrit. Il est, indissolublement, geste et parole, c'est-à-dire prise de possession dynamique d'un certain espace, dans un temps donné.」 Foucré, op. cit., pp. 7-8.

55) 주 42와도 연관된 문제지만, 베케트 연극의 무대는 연극상황이면서 무대 그 자체인 이원적(二元的) 구조를 지니고 있다(Cf: Betty Rojtman, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Nizet, 1976, p. 47). 이 두 구조의 역동적 통합과정을 드러내는 일 역시 또 하나의 작업을 이룰 것이다.

에 위치해 있는 셈이다.

이런 판단은 부동화 현상을 연극양식의 문제와 결부시켜도 같은 의미 위상을 구할 수 있다. 연극의 본질이 공연에 있다면 무대와 배우는 공연의 절대적인 구성요소라 할 수 있겠는데, 그 무대형상으로서 배우의 부동화를 추구한다는 것은 역으로 연극의 존재형태 자체를 문제삼는다는 뜻이기 때문이다. 여기서, 도대체 무대란 어떤 곳이며 배우란 무엇을 하는 자인가 하는 근본적 질문이 가능해지는 것이다. 같은 식으로, 배우의 부동화가 곧 무대공간의 부동화 임으로 확인될 때(엄밀하게 말해, 무대공간이 배우의 몸의 공간으로 축소되며 일치될 때), 그것은 무대공간과 배우의 관계에 대한 성찰을 요구한다. 요컨대, 얼핏 연극에 대한 배반적인 시도로 보이는 움직임의 제거는, 연극을 근본적인 재성찰의 시련에 시달리게 함으로써, 역으로 그 본질을 부각시켜 보려는 노력이라 할 수 있다.

어쨌든 확실한 것은 베케트가 인간 양상의 본질을 연극형태 속에서 발견했다는 점이다. 그 발견은 연극형태 자체에 대한 각성과 맞물려 있는 바, 그 각성은 연극의 본질인 공연의 구성요소들이 새롭게 부각됨으로써 가능했던 것이다. 그렇다면, 우리의 고찰이 보다 완벽해지기 위해서는 아직 풀지 않은 과제가 남아 있음을 인정치 않을 수 없다. 연극의 문맥에서 볼 때, 무대·배우와 함께 공연의 또다른 절대요소인 관객의 문제를 다루지 않은 셈이기 때문이다.<sup>56)</sup> 그것은 필경 타자(他者)에 대한 인식의 문제에 대응할 것이다. 이는 대타(對他)관계의 문제 및 말의 문제와 관련되는데, 그 요체는 본론에서 언급된 관계의 해체가 타인의 부재를 뜻하지는 않는다는데 있다(그런 의미에서, 부동성이란 현실적인 완전한 고립이 아니라, 즉 로빈슨 크루소와 같은 삶의 형태 자체의 고립이 아니라, 타인과 함께 사는 세계 속에서의 삶의 내용의 고립이다). 동일한 존재본질을 지닌 인간들이 복수적(複數的)인 실체로 함께 살고 있다는 사실은 그들의 인간인식에 어떤 자리를 차지하고 있을까? 그러나 우리는 이 과제를 다른 자리로 미루고, 여기서는 일단 한 인간으로서의 근본적 삶의 양상을 밝혀 내었다는 데 머물 생각이다.

## 문 헌 목 록

### I. 베케트의 연극작품집들

*En attendant Godot*, Minuit, 1952.

*Fin de partie*, Minuit, 1957.

*La dernière bande, (suivi de) Cendres*, Minuit, 1959.

56) 관객 없이는 연극이 성립할 수 없음에도 불구하고, 전통적인 서구연극의 관객은 전적으로 수동적인 위치에 놓여 있었다. 현대연극으로 올수록 관객의 문제가 중요하게 부각되는 것은, 대범하게 이야기해서, 연극속에 관객의 참여를 어떻게 유도할 것인가 하는 문제와 관련된다. 이는 주 42·55의 문제와도 밀접히 관련되어 있다.

*Oh les beaux jours*, (suivi de) *Pas moi*, Minuit, 1963—1974.

*Comédie et actes divers*, Minuit, 1966—1972.

*Pas*, (suivi de) *quatre esquisses*, Minuit, 1978.

\**Ends and odds*, Grove Press, 1976.

## II. 참고된 연구·비평서들

Ruby COHN (ed.), *Samuel Beckett--A collection of criticism*, <Contemporary studies in literature> series, McGraw-Hill, 1975.

Jean-Marie DOMENACH, *Le retour du tragique*, col. <Point>, Seuil, 1967.

Gérard DUROZOI, *Beckett*, col. <Présence littéraire>, Bordas, 1972.

Michèle FOUCRÉ, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Nizet, 1970.

Ludovic JANVIER, *Beckett par lui-même*, col. <Ecrivains de toujours>, Seuil, 1969.

Dominique NORES (éd.), *Les critiques de notre temps et Beckett*, Garnier, 1971.

Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, col. <Critique>, Minuit, 1963.

Betty ROJTMAN, *Formes et signification dans le théâtre de Beckett*, Nizet, 1976.

Geneviève SERREAU, *Histoire du nouveau théâtre*, col. <Idée>, Gallimard, 1966.

Paul VERNONIS (éd.), *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, col. <Actes et colloques>, Klincksieck, 1974.

## «Résumé»

**Une étude sur l'immobilité beckettienne****In-Seong Lee**

L'action gesticulaire et scénique étant l'une des propriétés théâtrales, le théâtre de Beckett nous invite à regarder des acteurs qui ne bougent pas. c'est de ce phénomène paradoxal de leur immobilisation que notre étude s'efforce de dégager certaine signification dynamique.

L'espace scénique qui ne permet point l'acte d'en sortir, force les acteurs à prendre conscience de la situation d'existence claustrée dans un lieu délimité par *ici*. De là résulte leur acte qui va en s'immobilisant.

Une analyse psychique ne pourrait-elle pas lire par là une sorte de nostalgie au retour à la Mère? En un sens si, pourtant ce désir intérieur est également bloqué par la censure consciente de l'homme condamné à vivre non pas *au-delà* imaginaire, mais *ici* existentiel. Ainsi lui reste-t-il à n'exister que par et à travers la parole permettant la seule manière de vivre. En voilà un sens caché de l'immobilité beckettienne.