

이강백 초기 희곡에 나타난 고독의 미학*

- <셋>과 <다섯>을 중심으로 -

이상란**

〈차례〉

1. 머리말
2. 근원적인 존재의 고독, <셋>
 - 2.1. 신, 운명 그리고 사회적 환경의 잔혹성
 - 2.2. 살아있는 존재의 고독
 - 2.3. 사막에서의 꿈 : 연초록의 느티나무
3. 고독의 사회적 맥락, <다섯>
 - 3.1. 수직적 위계질서 : 보이지 않는 권력과 보여지는 민중
 - 3.2. 수평적 관계 : 개별화, 소외 그리고 고독
 - 3.3. 경계넘기의 욕망
4. 맺음말

〈국문초록〉

이 논문에서는 이강백의 초기 희곡 중에 작가의 자아 일부가 투영된 인물이 등장하는 상이한 시각의 두 작품 <셋>(1972)과 <다섯>(1971)을 중심으로, 작품 전체를 압도하고 있는 ‘고독’의 미학을 분석하였다. <셋>에는 인간의 근원적 고독이 형상화되어 있고, <다섯>에서는 한 인간이 위계적이고 폭력적인 권력질서 안에서 고립되어 가는 과정이 사회적 맥락에서 그려지고 있다. <셋>에서는 장터에서 죽음의 놀이를 벌이고 있는 아버지들과 아들을 현동화된 무대에 놓고, 그들을 비판적으로 바라보고 있는 군중을 무대 밖에 있는 존재로 설정하여, 인물 다(아들)가 아버지들에게 부여 받은 잔혹한

* 이 논문은 2017년도 교육부의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임. (NRF-2017S1A5A2A01027296). 과제명은 「극작가 이강백의 자기실현과정과 작품세계의 변화」이지만, 자기실현과정의 출발점인 초기 작품의 특징을 강조하기 위해 이 제목을 붙였음.

** 서강대학교

운명 속에서 살아내고 있는 모습을 전면에 부각시킨다. 거기에 무대 밖에서 들려오는 청각적 효과는 그에게 가해지는 사회적 질서를 형상화하고 있다. 이에 비해 <다섯>에서는 신탁라국으로 가는 배 밑 창고실을 현동화된 무대로 설정하고 이들을 끊임없이 통제하는 권력의 핵심은 무대에 보이지 않는 존재로 설정함으로써, 보이지 않는 권력이 어떻게 각각의 개인들에게 작용하는지 묘사된다. 그리하여 보이면서 볼 수 없는 죄수와 같은 등장인물들이 어떻게 보이지 않는 권력에 의해 길들여지면서 동시에 서로를 배제시켜 개별화되어 가는지 면밀히 드러난다.

사막과 같은 황폐함과 먼지, 그곳을 메우는 뜨거움과 무더움, 운명의 잔혹함과 폭력성, 군중의 비정함이 <셋>을 가득 메우고 있다면, <다섯>의 공간은 음습함과 폐쇄성 그리고 위험성과 배제의 냉혹함으로 이루어져 있다. 그럼에도 불구하고 작가의 자아가 투영된 <셋>의 인물 다와 <다섯>의 인물 라는 사막 속에서도 연초록의 느티나무의 꿈에 헌신하는 존재이며, 엄혹한 수직적 수평적 억압과 배제 속에서도 경계넘기의 욕망을 지닌 존재로 등장한다. 그들은 죽거나 자신의 감옥으로 회귀하는 좌절을 겪지만, 그 실패는 단순한 죽음과 정지 상태가 아니라, 침묵과 어둠 속에서 치열한 대면을 통해 새로운 차원으로 넘어갈 가능성을 함축하고 있다.

주제어 : 개별화, 경계넘기, 고독, <다섯>, <셋>, 이강백, 판옵티콘

1. 머리말

이강백(1947~)은 현재 자신의 삶의 단계를 반환점을 돌고 있는 상황으로 보고 있다. 2017년 3월 28일에 이루어진 필자와의 제 1차 인터뷰¹⁾에서, 그는 반환점이란 “미래를 향했던 시각이 어떤 시기에 이르면 이제 오히려 앞을 보는 게 아니라 뒤를 보며 자기가 달려온 길과 출발했던 지점으로 유턴”하는 단계라 언급한 바 있다. 그런 반환점에서 그는 자신의 초기 희곡을 당시의 자신을 진솔하게 드러낸 작품들로 보고 있으며, 그러나 이제는 다시 돌아갈 수 없는 고향처럼 여기고 있음을 확인하게 된다. 4월 24일에 있었던 제 2차 인터뷰²⁾는 학생들에게 열린 세미 강연회 형식으로

1) 이 인터뷰는 2년간 약 13회 이상 계획되어 있는 심화인터뷰이다. 1차 인터뷰는 2017년 3월 28일 오후 3시부터 7시까지 서강대 정하상관 1119호에서 채록자 박상준과 함께 진행되었다.

2) 2차 인터뷰(2017년 4월 24일 오후 3시부터 6시 30분, 서강대 테이에르관 대회의실)는 「시대가 사람을 만들고, 사람이 시대를 만든다」라는 제목으로 이강백이 두 시간 가량 강연을 한 후, 필자와 채록자 그리고 강연 참여자들이 질문하고 대화하는 형식으로 진행되었다.

진행되었는데 그때 젊은 날의 자신의 ‘고독’에 대해 언급한다. 폴 틸리히의 『영원한 지금』³⁾에서 쓸쓸함과 외로움을 인용하면서 이강백은 젊은 날의 고독은 그것 자체로서 순수함이며 그것이 창조의 원천임을 밝힌 바 있다. 베레나 카스트(Verena Kast, 1943~)가 언급하듯, 콤플렉스는 그것 자체가 삶의 문제이며 동시에 삶의 테마이므로, 자아가 콤플렉스와 접촉하여 거기에 떠오르는 이미지와 환상을 형상화하는데 성공하면, 콤플렉스와 연결된 에너지는 전 인격을 소생시키는 에너지로 전환될 수 있다.⁴⁾ 이강백 초기 희곡에 각인되어 있는 고독은 그의 콤플렉스이면서 동시에 그의 창조적 에너지의 원천이자 출발점이었음을 이 글에서 밝히고자 한다.

이 글에서는 이강백의 초기희곡 중에서 작가의 자아의 일부가 투영된 인물이 등장하는 상이한 시각의 두 작품 <셋>(1972)과 <다섯>(1971)을 중심으로 작품 전체를 압도하고 있는 ‘고독’의 미학을 분석하려 한다. 작가는 <셋>에서 인간의 근원적 고독을 형상화하고 있으며, <다섯>에서는 인간의 근원적 고독을 사회적 맥락에서 성찰하여 한 인간이 위계적이고 폭력적인 권력질서 안에서 어떻게 고립되어 가는가를 드러내고 있다.

지금까지의 이강백 초기 희곡에 대한 연구는 사회성과 작품 구조에 대한 천착이 주를 이루고 있다. 특히 70년대의 사회적 상황에 예민하게 반응하며 그것을 알레고리로 추상화하여 형상화하고 있는 점이 일찍이 부각되어 많은 연구자와 평론가들이 이에 대해 집중적으로 논의하였다.⁵⁾

3) 폴 틸리히, 김경수 역, 『영원한 지금』, 대한기독교서회, 1976, 12면. 틸리히는 고독을 ‘쓸쓸함(loneliness)’과 외로움(solitude)으로 구분하면서 전자는 홀로 있는 괴로움을 표현하는 것이며, 후자는 홀로 있는 영광을 표현하는 것이라 언급한다. 이 글에서는 고독의 양면성을 포괄하여 논하고자 한다.

4) Verena Kast, *Wir sind immer Unterwegs: Gedanken zur Individuation*, München: DTV, 1997, p. 92.

5) 김남석, 「1970년대 이강백 희곡연구 : 군중과 권력의 상관성을 중심으로」, 『어문논집』 제43호, 민족어문학회, 2001.

김성희, 「우의적 기법으로 드러나는 시대정신 - 이강백론」, 한국연극평론

그리고 작품에 대한 기호학적인 분석⁶⁾과 반복구조에 대한 철학적인 천착⁷⁾도 이루어져왔다.

이 글에서는 기존 논의를 바탕으로 하되, 좀 더 나아가 이강백 희곡의 출발점에 놓여 있는 심리적 풍경과 삶에 대한 인식 그리고 사회에 대한 감각에 초점을 맞추고자 한다. 그의 초기 희곡에 채워져 있는 ‘물질상’과 삶에 대한 감수성도 연결시켜보고자 한다. 또한 필자가 진행하고 있는 이강백과의 심화인터뷰를 바탕으로 작품과 작가의 연결고리를 추출해내고 그것을 다시금 연구자의 입장에서 거리를 두고 분석⁸⁾해 보고자 한다. 또한 그것을 바탕으로 말해지지 않는 무의식의 차원까지 보완하여 연구를 심화시키려 한다. 이를 통해 이강백이 삶과 예술 그리고 사회를 어떻게 인식하고 승화시켜 초기 희곡에 담아내고 있는가를 천착할 것이다. 이 글에서 신춘문에 등단작인 <다섯>(1971)이 아니라 <셋>(1972)을 먼저 다루려는 이유는 개인의 존재론적 고독이 원형적으로 드러나는 <셋>을 먼저 다루고, 그것을 다시금 사회적 맥락에서 조명해볼 수 있는 <다섯>

가협회 편, 『한국현역극작가론』, 예니, 1987.

_____, 「한국 정치극 연구 (1) : 박정희 정권시대(1961~1979)를 중심으로」, 『한국극예술연구』 제18집, 한국극예술학회, 2003.

배봉기, 「이강백론 - 정치적 알레고리를 중심으로 초기 희곡 연구」, 한국문학연구회 편, 『현역중진작가연구Ⅱ』, 국학자료원, 1998.

이영미, 『이강백 희곡의 세계』, 시공사, 1998.

이영미 외, 『다섯에서 느낌...으로』, 예술의전당, 1998.

6) 권미란, 「이강백 희곡 연구. 주체와 공간의 상관성을 중심으로」, 서강대학교 대학원 박사학위논문, 2016.

7) 백현미, 「이강백 희곡의 반복 구조와 반복의 철학」, 『한국극예술연구』 제9집, 한국극예술학회, 1999.

8) 이 글은 질적 연구방법론을 활용하여 인터뷰를 하고 그것을 바탕으로 한 개인인 극작가의 삶에 대한 인식이 작품에 어떻게 드러나는가에 초점을 맞추고 있다.

윤택림, 『문화와 역사 연구를 위한』 질적 연구방법론』, 아르케, 2004.

Uwe Flick, Ernst von Kardorff & Ines Steinke (Hg.), *Qualitative Forschung* Hamburg: Rowohlt, 2000.

을 살피려하기 때문이다.

2. 근원적인 존재의 고독, <셋>

2.1. 신, 운명 그리고 사회적 환경의 잔혹성

인물 ‘가’, ‘나’ 그리고 ‘다’는 극의 초두에 남루하고 생기 없는 모습으로 등장한다. 그들이 대화를 시작하면 인물 가와 나는 아버지이며, 인물 다가 아들임이 드러난다. 그러나 이들의 관계는 혈연으로 이루어진 것이 아니라 계약관계이며, 마치 창조주와 피조물의 관계처럼 형상화된다. 하느님이 아담을 부르듯이, 가가 “아들아”하고 부르면 다는 “네, 아버지, 제가 여기 있습니다.”⁹⁾라고 답한다. 가와 나가 부르거나 명령하면 다는 매번 그에 성실히 응답한다. 이 운명적인 위계질서 속에서 가와 나는 다의 생명을 놓고 놀이를 벌인다. 다가 앉았다가 일어서기를 반복하는 동안 나가 북을 치고, 가가 기관총을 쏘는 놀이이다. 마치 러시아인 룰렛에서처럼 언제 죽을 지 알 수 없는 상황에서 인물 다는 계속 앉았다 일어서기를 반복해야 하는 놀이인 것이다. 가와 ‘나는 맹인이므로 이들의 게임은 철저히 우연성에 근거한다.

여기서 우선 가와 나라는 인물이 어떻게 그리고 무엇을 형상화하는지 살펴볼 필요가 있다. 가는 마치 창조주처럼 다에게 명령을 내리고 다의 생명을 담보로 게임을 벌일 수 있다. 그러나 가와 나는 세상을 보거나 인식할 수 없는 존재에 불과하다. 가는 허망한 명령만 내리고, 나는 그에게

9) 이강백, 『이강백 희곡전집』 1, 평민사, 1982, 35면. 이후 작품 인용은 본문에 면수만 밝히겠음. 이 책에서 이강백은 종종 지금의 표기법과 달리 표현하고 있다. 예컨대, ‘있습니다’ 대신 ‘있읍니다’와 같은 것이다. 이 글에서는 책에 실린 그대로 인용하려 한다.

협조하면서 불평만 늘어놓는다. 가와 나는 상황을 저주할 수는 있지만 변화시키거나 스스로 변화할 힘도 의지도 없는 존재들이다. 이렇듯 그들은 전지전능함이 거세된 현대의 무력한 ‘산’이지만, 인물 다에게는 벗어날 수 없는 절대적인 힘이자 운명으로 작용한다. 다에게 끊임없이 같은 행동을 하도록 요구하고 생명을 담보한 놀이를 계속하게 하고, 다가 살아남으면 여지없이 폭력을 휘두른다. 이렇게 인간의 근원적 조건으로서의 운명의 부조리와 잔혹성을 나타내는 존재로서 인물 ‘가와’ ‘나가’ 등장한다.

또 하나의 잔혹한 환경은 바로 그들의 놀이를 지켜보는 군중들이다. 그들은 무대에 등장하지 않는다. 등장인물 가, 나, 다에 의해 간접 묘사되거나 소리로서 반응한다. 과거에는 이들의 게임에서 자주 아들이 죽어나갔기 때문에 “나타나기만 하면 열광하던”(35면) 그들은, 이번 아들이 죽지 않고 계속 살아남자 흥미를 잃고 극의 처음에는 “여자들은 기둥 뒤에 몸을 반쯤 가리고, 남자들은 의자에 비스듬히 앉아서”(35면) 바라보고 있다. 가끔은 아들이 죽어 나가야 열광하는 이들은 타인의 존재나 삶에 관심이 없고 누군가의 생명이 희생되더라도 순간적인 서스펜스라는 극단적인 쾌락만을 원할 뿐이다. 다가 살아남으면 “사기꾼이다! 협잡이다!”(39면)라고 야유한다. 이들의 반복된 놀이에서 아들이 계속 살아남자, 군중들은 “표정”이 “없어”지고, 야유를 넘어 “사기대! 협잡이다! 죽어라! 죽어!”(44면)라고 외친다. 결국 군중들이 원하는 것은 아들의 죽음이었다. 타인의 죽음으로 자신들의 순간적인 쾌락을 삼으려는 군중은 폭력적인 아버지들만큼이나 잔혹하다. 이들은 인간에 대한 연민도 이해도 없는 냉혹한 동시대의 사회적 환경이자 구성원들이다.

2.2. 살아있는 존재의 고독

그들 하나 없이 햇볕이 뜨겁게 내리 쬐이고 먼지가 날리는 비정한 장

터에 있는 등장인물들은 깊은 갈증을 느끼고 있을 것이다. 그러기에 인물 나는 반복적으로 침을 내뱉는다. 그러한 상황에 아무런 불만도 드러내지 못하는 인물 나는 아버지들로부터 끊임없이 죽음의 놀이에 참여하도록 요구받으며, 매번 그에 성실히 소명해도 살아남았다는 이유로 아버지들로부터는 두들겨 맞고 군중들에게는 야유를 당한다. 그에게 주어진 소명, “일어섰다 앉았다”하는 반복된 행위를 하며 삶과 죽음의 경계를 오가는 일을 아무리 성실하게 수행해도, 그의 삶의 정직성을 알아주는 이는 이 장터에 아무도 없다. 그에게 명령을 내리는 이들과 그를 쾌락의 먹이로 바라보는 이들에게 둘러싸인 채 나는 허무한 움직임의 연속이어야 한다.

그의 고독은 우선 자신에게 주어진 부조리한 운명에 이의를 제기할 수 없기 때문에 생겨난다. 태어날 때부터 주어진 삶의 조건이 아무리 부당하고 부조리하다 하더라도 이의를 제기할 수 있는 사람이 누가 있겠는가. 그러기에 인물 나는 나와 나의 명령에 복종할 수밖에 없다. 운명적인 위계질서에서 상호 의사소통이란 불가능하다. 그러기에 나는 목숨이 달린 일임에도 불구하고 놀이를 시작하자고 아버지들이 명령하면 아주 성실하게 총을 자신의 머리에 가져다 대 죽기에 가장 좋은 위치로 뒷걸음질쳐 서서 북소리에 맞춰 앉았다 일어서기를 반복하는 것이다. 이런 운명적인 관계에서 상황에 대한 문제 제기나 변화를 위한 노력과 소통은 불가능하기 때문에 인물 나는 내던져진 존재로서의 근원적 고독을 느낄 수밖에 없다.

또 다른 고독의 원인은 배제의 시선에서 기인한다. 이는 그를 둘러싼 군중들과의 관계에서 생겨난다. 인물들이 등장할 때부터 군중들은 그들이 어떻게 하나 의심스럽게 바라보고 있다. 이 비판적인 관찰자들은 그들이 고통스럽든 목이 마르든 죽든 상관없이 서스펜스의 쾌락을 바랄 뿐이다. 이러한 잔혹한 군중들의 시선에는 인간에 대한 연민이 전혀 없다. 더구나 누군가를 이해하거나 배려를 한다거나 연대의 가능성은 기대할

수도 없다. 인물 다가 아무리 정직하게 자신의 역할을 수행해도 단지 살아남았다는 이유로 격렬한 야유를 쏟아낼 뿐이다. 그중 어느 누구도 인물 다가 정말 죽었을까봐 걱정하거나 다가오지도 않는다. 이렇게 무대 위에는 등장하지 않지만, 시선과 소리로 존재하는 군중들은 일정한 간격을 가지고 비정하게 인물 다를 사회로부터 배제시켜 섬 같은 공간에 홀로 버려져 있게 만든다.

인물 다는 이러한 소통이 불가능한 수직적 위계질서 안에서, 잔혹한 운명의 요구에 정직하게 부응해도 살아남음 자체가 치욕이 되고, 그 누구에게도 삶의 진실성을 이해 받을 수 없으며, 주변 인물들에게는 배제와 질시를 당한다. 이러한 상황은 인물 다에게 고독과 고통 그 자체일 것이다. 등장인물들이 햇볕에 그을리고 얼굴에 먼지를 뒤집어쓰고 등장한 모습을 통해 황폐한 사막과 같은 비정한 장터의 물질성이 드러난다. 죽음의 놀이가 벌어지는 무대, 즉 장터는 햇볕의 ‘뜨거움’, ‘무더움’, ‘먼지’ 그리고 ‘숨 가쁨’이라는 물질성으로 가득 채워져 있다. 이러한 물질성은 인물 다의 사회적 환경이자 신이 마련한 운명의 잔혹함을 감각적으로 전달하는 매체이다.

<셋>에 나타나는 이러한 그로테스크한 이미지¹⁰⁾와 물질성은 당시 작가의 심상과 연결 지어 생각해 볼 수 있다. 이강백은 이 시기의 자신의 삶을 축약하는 두 개의 이미지를 인터뷰에서 밝힌 바 있다. 하나는 장마 직전의 ‘무더운’ 여름날 한강변의 갈대밭에 낚시하러 종종 갔었는데 갈대에 의해 살갓이 ‘삭삭삭 베어질 때 차라리 위로를 느꼈다는 이야기인데, 그때 갈대 숲 속에 여기저기 있었던 물웅덩이와 그 안에 갇힌 물고기 그리고 그것을 쳐다보고 있었던 외로운 그의 모습이 되겠다. 이와 오버랩 되는 또 하나의 이미지는 『천일야화』에 등장하는 하반신이 돌이 된 왕자

10) 이에 대해 김성희는 “인간 존재의 비극성”이라 규정하면서 “이 작품은 비인간성으로 가득 찬 인간조건의 황폐함과 절망을 한 폭의 그림처럼 보여준다.”라고 언급하였다. 김성희, 앞의 글, 1987, 83면.

에 대한 것이다. 왕자가 마녀의 사랑을 받아들이지 않자 마녀는 그의 하반신이 돌이 되게 하고 왕국의 백성들은 연못의 물고기로 만들어 하루 종일 그 연못가에서 물고기가 된 부모님과 백성들을 바라보게 만들었다. 이 이야기는 『천일야화』 중에서 그에게 오랫동안 각인되어 있던 이야기 중의 하나임을 언급한다. 작가는 연못 속에 갇혀 있는 물고기와 하반신이 돌이 된 왕자와 자신을 동일시하면서 ‘갇혀 있음’, ‘고립’ 그리고 ‘고독’이 시기의 작가의 심상이었음을 토로한다. 그러면서 작가는 자신의 삶의 정직성을 세상 누구도 이해하지 못할 거라는 절박함(인물 다가 지니고 있는 절망감과 겹쳐짐)으로 이 작품을 썼다고 언급한다.¹¹⁾

그러므로 인물 다는 작가가 자아를 투영한 인물이 되겠다. 한강변 갈대밭의 무더움과 인물 다가 있는 장터의 뜨거움과 무더움이 겹쳐지는 물질성이고 그것이 삶에 대해 느끼는 갈증 즉 근본적인 결핍으로 이어진다. 하반신이 돌이 된 왕자와 갇혀 있는 물고기의 이미지는 작가의 벗어날 수 없고 변화시킬 수 없는 신체적인 삶의 기본조건과도 연결지어 생각해 볼 수 있다. 이렇듯 젊은 날의 작가의 인생에 대한 성찰과 핵심 이미지가 <셋>에 나타난다. 특히 인물 다를 통해 작가는 자신 뿐 아니라 인간 모두 평생 짊어지고 가야 할 운명적 조건들이 있음을 드러내고 있다. 자기의 소명에 성실히 부응해도 가혹한 고통으로 이어지기도 하고, 그렇다고 누구에게 이해 받지 못하고 홀로 사막에 내던져질 수도 있는 인간의 근원적 고독이 <셋>에 형상화되고 있다.

2.3. 사막에서의 꿈 : 연초록의 느티나무

놀이를 해도 다가 계속 살아남자 가와 나는 그에게 구타를 가하며 떠날 것을 강요한다. 항상 그들의 명령과 부름에 즉시 성실히 응하던 아들

11) 이강백과의 2차 인터뷰.

은 처음으로 숙고 끝에 반기를 든다.

나 좋아, 넌 달리는 거야. 힘껏 달려 이 도시를 빠져나가려므나. 그리고 다시는 돌아오지 않으면 되는 거야. 어때?

다 (그는 움츠리고 앉아서 땅에 손가락으로 무엇을 극적거리며 생각한다.)

나 아들아, 왜 말이 없느냐?

다 아버지, 저는 달아날 수 없습니다. (40면)

잔혹한 운명 속에 놓여 있는 다가 “움츠리고 앉아 땅에 손가락으로 무엇을 극적거리”는 행동은 명령에 즉시 복종하지 않고 처음으로 자기 자신의 숙고를 통해 무언가 결정하려는 제스처이다. 그리고 그는 운명으로부터 탈주하지 않고 ‘그 안에서 그에 저항하려는 변증법적인 삶의 자세를 드러낸다. 그러면서 자신의 삶의 역사와 사상이 드러나는 다음과 같은 의미심장한 언급을 한다.

다 아버지, 저는 이 세상의 뒤쪽에서 왔습니다. 그곳에서 저는 어부였습니다. (머리를 흔들며) 그런데, 어느 날 갑자기 그물을 내 던지고 달아나야 했습니다. 저는 다른 도시에 가서 초등학교 교사가 됐었지요. 그러나 얼마 안가서 또 달려야 했습니다. 또 다른 낯선 도시에서는 식물원의 수위를 했죠. 한 곳에 정착하고 싶어 열심히 일했습니다만, 저는 건축기사, 가구판매원, 대서소, 서기, 연돌 수리공이어야 했습니다. 앉았다간 일어서고, 일어섰다간 앉는 것, 그런 일상생활을 제가 왜 도망쳐야 했는지..... 아버지, 저는 이제 머물러 쉬고 싶습니다. (주위를 둘러보며) 아버지, 이 도시는 제 고향과 같은 느낌이 드는군요. 이 대낮의 뜨거움이라든지, 맑게 개인 하늘, 하얗게 빛나는 언덕, 연초록색 느티나무, 그 옛날 보아둔 동우리에 알은 여전히 다

셋 개... (41면)

인물 다는 장터에서 북소리에 맞춰 앉았다 일어서기를 반복했던 죽음의 놀이가 바로 자신의 삶의 역사를 압축해서 보여주는 것이었음을 명시적으로 언급한다. 삶이란 바로 죽음을 전제로 하고 있으며, 어느 순간 죽을지도 모르면서 ‘페르소나¹²⁾를 쓰고 일상을 반복하는 것이기 때문이다. 그러나 어느 것에서도 자기 자신을 발견하고 그에 정착할 수 없어 끊임 없이 도망쳐야만 했던 삶의 역사를 그는 지니고 있는 것이다. 교사, 수위, 건축기사, 가구판매원, 대서소 서기 등은 그가 살기 위해 다양하게 사용했던 사회적 역할, 즉 페르소나에 다름 아니다. 이 점에서 인물 다의 운명은 특수한 한 인간의 것으로 한정되는 것이 아니라, 당시 작가가 인식하고 있던 보편적인 인간의 운명임을 확인하게 된다. 특수한 지점은 인물 다가 이제 탈주하는 삶을 더 이상 지속하지 않겠다는 결단을 하는 순간이 되겠다. 그는 이 도시가 고향과 같이 느껴지기 때문에 떠날 수 없다고 언급한다.

그는 극의 초반에서 이미 자신을 느티나무와 동일시하였다. 햇볕 속을 걸어 숨이 가쁘다고 투덜거리는 나와 그가 계속 살아남아 진절머리 난다는 가를 인도하여 팔을 벌려 자신의 몸으로 만든 그늘에 앉힌다.

다 지금 아버지들께선 작은 느티나무 아래 앉으셨습니다. 이 조그만 그늘을 던져 주는 나뭇가지는 연초록색이구요. 파랑새가 알을 낳은 둥우리가 하나 없혀 있습니다. 알이 몇 개나 있는지 헤아려 볼까요. (손가락을 하나씩 오므리며) 하나, 둘, 셋, 넷, 다

12) 칼 구스타브 옴, 옴 저작 번역위원회 역, 『옴 기본 저작집 3 : 인격과 전이』, 숲, 2003, 100면. ‘페르소나’란 ‘가면’이란 뜻으로, 인간이 사회에서 살아가기 위해 마련한 일종의 타협점으로서의 역할을 의미한다. 이에 대해서는 즐고, 『이강백 <즐거운 복회>에 나타난 ‘페르조나’와 ‘자기실현’과정』, 『드라마연구』 제51호, 한국드라마학회, 2017, 229-231면 참조.

셋. 보석처럼 하얀 알이 다섯 개나...
가 엉뚱한 소리를 하는군. (36면)

위 대사는 인물 다가 자기 자신의 핵심을 이미지로 형상화하는 중요한 발화이다. 여기에 대해서도 가는 “엉뚱한 소리”라며 무시해버린다. 괄목할 만한 것은 자기 자신을 연초록색 작은 느티나무와 동일시하던 다가 극 후반부에는 이 도시에 머물겠다는 이유로 그곳에 바로 그 느티나무가 있기 때문이라고 말한다는 점이다. 이 두 개의 언급은 겉으로 보면 모순적인 것 같지만, 심층적으로 들여다보면 이 나무가 바로 인물 다의 전인격의 중심인 ‘자기(Selbst)¹³⁾임이 밝혀진다. 그러기에 그는 이유도 모르고 수많은 페르소나를 전전하며 도망쳐 왔지만, 바로 여기 사막과 같은 비정한 장터에서 새로운 비전을 발견한다. 사막, 황무지 혹은 광야는 성경 이래 고독과 새로운 인식의 순간을 예비하는 공간의 비유로 활용되어 왔다.¹⁴⁾ 마치 예수가 40일간 광야에서 지낸 후 사탄의 유혹을 물리칠 수 있는 영적 비상을 하였듯이, 인물 다도 사막과 같은 장터에서 새로운 꿈을 지니게 된다. 사막 안에서 꾸는 꿈, 즉 빛나는 언덕과 그곳의 연초록색 느티나무에 대한 이미지는 고독 속에서 이루어진 연금술적인 전환이다. 자기의 자리인 이 도시에서 비로소 자기를 느끼기 때문에 고향 같다고 말하는 것이다. 그러기에 순종적이기만 하던 그가 도망치라는 아버지들의 요구를 물리치며, 이제 이곳에서는 더 이상 떠나지 않겠다는 결단을 하게 되는 것이다.

나무는 분석심리학적 입장에서 보면 ‘자기실현(Selbstverwirklichung)¹⁵⁾의

13) C. G. Jung, *G.W. Bd6. Psychologischen Typen*, Olten: Walter, 1971, p. 512. 용은 ‘자기’를 의식의 중심인 ‘자아’와 구분한다. ‘자기’는 의식과 무의식을 통합한 전인격의 중심이다.

14) Herta Nagl-Docekal, “Schwerpunkt: Einsamkeit”, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Vol. 50(5), 2002, p. 714.

15) 분석심리학에서는 ‘자기실현’은 삶의 궁극적인 목표로서, 무의식을 의식

상징이다. 융(C. G. Jung, 1875~1961)의 제자 베레나 카스트는 나무의 성장이 개성화과정, 즉 자기실현과정을 상징하기에 적합하다고 언급한다.

개성화과정은 종종 성장과정의 상징으로 묘사된다. 특히 나무의 성장으로 나무는 특히 인간의 개성화과정을 투영하기에 적합한 것으로 보인다. 우리 인간이 세상에 서 있는 것처럼, 나무도 그렇게 서 있다. 나무는 우리보다 더 잘 뿌리 내리고 있다. 그러나 우리도 뿌리에 대해 생각한다. 나무는 위를 향해 뻗어가야 하고 죽을 때까지 자란다. 나무는 우리가 그러한 것처럼 곧바로 서 있어야 하고 저항해야 하고 정착해야 한다. 그는 가지를 펼쳐가고 열매를 맺고 세상 속으로 퍼져간다. 그의 가지는 동시에 지붕이며 피난처여서 새들에게 쉬어갈 기회를 제공한다. 나무는 땅, 심층, 물과 연결되어 있다. 나무는 또한 하늘과도 연결되어 있다. 인간이 위와 아래 사이에 있는 것처럼 나무도 위와 아래 사이에 서 있다.¹⁶⁾

이 자리에 머물겠다는 인물 다의 결단은 이후 그가 같은 일을 반복한다 해도 다른 의미가 된다. 운명으로부터 탈주하는 것이 아니라, 운명 안에서 그에 저항하는 행위 즉 뿌리내리고 서 있기 위해 저항하는 행위이며 세상 속으로 퍼져 나가기 위한 일이 된다. 그러기에 그 나무에는 새들도 쉬어갈 수 있게 되고, 그 곳에 생명의 등지를 틀 수 있게 되는 것이다. 그는 새 등지에 있는 알을 하나씩, 다섯까지 세면서 그것을 보석에 비유한다. 이를 통해 인물 다는 나무가 바로 그렇게 생명을 움트게 할 수 있는 소중한 곳임을 드러낸다.

자기의 자리에 온 것을 예감하고 있지만 어떻게 더 나아가며 자기를 실현할지는 암중모색 중인 인물 다는 그냥 그 자리에 머물러, 앉았다 서

화하여 통합함으로써 전인격이 중심인 '자기'에 도달하는 것을 의미한다. 마리 루이제 폰 프란츠, 이부영 외 역, 『개성화 과정』, 칼 구스타브 융 편, 『인간과 상징』, 집문당, 2013, 180-244면 참조.

16) Verena Kast, *op. cit.*, p. 22.

기를 멈추고 아버지가 쏘는 총을 맞고 만다. 그 자리에 죽어서라도 그냥 멈춰 버리고 싶은 절망(혹은 도전)이, 이 시기 작가의 심리적 풍경과 맞닿아 있다. 이는 외부에서 요구하는 대로 반복적인 삶을 살아오던 것을 멈추고, 이제 자기의 자리에 대한 예감으로 그 자리에서 새로운 도전을 하는 것이다. 자유의지대로 자기 자신에 대한 물음에 응답하겠다는 결단을 한 것이다. 지금까지는 왜 그런지도 모르고 일어섰다 앉기를 반복하면서 쫓기듯 이곳까지 왔지만, 이제는 자유의지로 이곳에서 나무처럼 ‘서 있기’를 결정한 것이다. 왜냐하면 이곳은 고향과 같은 곳이므로, 그것이 죽음을 초래한다 하더라도 자신을 다 던져(“아버지, 저를 드립니다.”, 44면) 이곳에 있기로 결단한 것이다. 이는 자기 자신을 향한 여정의 출발점이며 정지를 통한 도전이며 ‘위기 속에서의 방향전환¹⁷⁾이다. 이제 그는 앉았다 서기를 멈춰 버리고 그 자리에서 자신의 전존재를 던진다.

요컨대, <셋>은 이강백의 짧은 날의 근원적 고독의 심상을 축약하여 보여주는 작품이다. 그는 어느 누구도 그의 삶의 진실을 이해할 수도 없고 이해하려 하지도 않는 사막과 같은 비정한 장터에서 그래도 삶을 지속해야 하는 절망을 인물 다에 투영하여 그려내고 있다. 그러나 인물 다는 황폐하고 뜨거운 사막 속에서도, 아니 바로 사막이기 때문에 더욱, 푸른 나무의 비전을 찾아낸다. 연초록의 느티나무는 그의 꿈이자 전인격체의 핵심인 ‘자가’이며 동시에 그 자신이기도하기 때문이다. 그러나 인물 다도 그 인물을 창조해낸 작가도 아직 그 주변에 도달하여 쉬고 싶기는 하지만, 그것이 무엇인지 어떻게 그와 통합될 수 있는지 알지 못한다. 절망의 심연에서 자신의 전존재를 던지는 것 이외에는 출구를 찾지 못한다.

17) *ibid*, p. 27.

3. 고독의 사회적 맥락, <다섯>

3.1. 수직적 위계질서 : 보이지 않는 권력과 보여지는 민중

<셋>이 인간의 근원적 고독을 아버지와 아들의 죽음의 놀이를 통해 상징적으로 보여주고 있다면, <다섯>은 그러한 고독을 사회적 맥락에 놓고 생성과정을 면밀히 형상화하고 있다. 인간으로 존재하는 것 자체가 고독한 것이다. 그러한 각각의 존재는 역설적이게도 사회를 형성하고 공존한다. 그런데 그 사회가 협력적인 공동체가 아니라 권력의 역학에 의해 다양한 관계를 형성하게 된다. 더구나 사회가 권위적인 질서로 이루어져 있을 경우, 각각의 개인은 어떻게 될까. 그것을 면밀히 보여주고 있는 작품이 <다섯>이다.

우선 이 작품은 폭압적이고 비합리적인 수직적 위계질서를 지닌 사회를 전제로 한다. 무대에 현동화되는 공간은 그들의 사회를 떠나 '신탐라국'으로 떠나는 배의 밑이며 그곳에 숨어 있는 밀항자들이 존재하는 곳이다. 그들의 공간은 비합법과 도주 그리고 사회의 밑바닥을 상징하는 음습한 곳이다. 그들은 여차하여 들키면 바다 속으로 던져져 물고기 밥이 될 위험에 직면해 있다. 독자와 관객은 등장인물 가, 나, 다, 라, 마의 대사와 행동을 통해 무대 위에 형상화되는 배 밑 창고실이 어떤 전체적인 구조에 속하는지 알 수 있게 된다.

우선 이들이 타고 가는 배는 신탐라국으로 향하고 있다고 보고된다. 이는 등장인물들의 언급과 지문을 통해 명시된다. 신탐라국이란 무엇인가. 우리의 문화적 맥락에서 탐라국이란 홍길동전에 나오는 이상국을 함의하게 된다. 거기에 '산'이라는 접두어가 붙어서 현대적 맥락에서의 이상국 즉 '새로운 유토피아'라고 해석할 수 있다. 그렇다면 이들이 타고 가는 배는 진짜 새로운 유토피아로 가고 있는가?

라 (가에게) 신탐라국으로 이 배가 간다고 그랬오?
 가 네. 신탐라국으로 가는 건 확실해요. 선장도 그렇게 말했었고,
 그 나라로 가지 않는 배라면 우리가 왜 타고 있겠오.
 나 맞아. 그곳으로 가는 것만은 틀림없어.
 라 신탐라국, 오 아름다운 낙원이여! 그곳으로 이 배가 가고 있지
 않다고 말하는 자는 천벌을 받아라! (22면)

등장인물의 대사를 통해서 이미 이 배가 ‘아름다운 낙원’으로 가고 있는지 불확실하게 된다. 선장이라는 사람이 그렇게 말했고, 그래서 이들은 배를 타기로 결정했을 뿐이다. 문제는 선장이 신뢰할 수 있는 사람이냐는 점이다. 그는 무대에 한 번도 등장하지 않기 때문에 관객이 직접 그의 진정성 여부를 확인할 방법이 없다. 등장인물들도 이 배가 진정 새로운 이상국으로 가거나 하고 있는지, 만일 간다면 언제쯤 도착할 수 있는지 회의하고 있으며 그렇다고 선장에게 물어 볼 수도 없다. 등장인물들의 언급을 통해 선장은 등장인물에게서 뱃삿을 받고도 ‘밀항’이라는 불법적인 상황을 조성하고 있는 사람임이 밝혀진다. 그리고 그들을 통제하기 위해 경보장치를 마련해 놓고 수시로 이들을 길들이고 있는 장본인이다. 선장과 선원이 있는 정식 선실이나 갑판 및 선장실은 무대 위에 형상화되지 않는다. 이러한 철저한 위계질서 속에 갇혀 있고, 의사소통이 단절되어 있으며, 배 밑에서 숨어 지내야 하는 등장인물들의 상황이 관객들에게 ‘보여지는’ 현동화된 공간에서 펼쳐진다.

푸코가 『감시와 처벌』¹⁸⁾에서 벤담의 원형감시시설을 인용하여, 폭력적 절대군주가 사라진 자리를 대신하는 세밀화된 근대이후의 권력의 통제 장치를 비판적으로 묘사하였듯이, 이강백은 이 작품에서 1970년대 한국

18) Michel Foucault, Walter Seiter übz., *Überwachen und Strafen*, Frankfurt M.: Suhrkamp, 1977.

의 사회적이고 정치적 통제 상황을 감각적으로 형상화하고 있다. 원형탑의 조명실에서처럼 권력은 모든 것을 볼 수 있지만, 그 스스로는 보이지 않는다. 이를 통해 권력이 각각의 개인을 어떻게 통제할 수 있는지 묘파한 푸코의 묘사는 이 작품에서도 면밀히 드러나고 있다. 1971년에 발표된 등단작 <다섯>은 우리나라에서 푸코에 대한 번역도 그에 대한 어떤 이론도 소개되기 이전이기 때문에, 이강백이 푸코에게서 영향을 받았을 리 없다. 그럼에도 불구하고 그의 권력 작용에 대한 인식은 푸코의 것과 궤를 같이 한다. 권력구조에 대한 이강백의 인식은 <파수꾼>, <다섯>, <북어대가리>, <영월행일기> 뿐만 아니라, 최근 니시도 고진(西堂行人)과의 인터뷰에 이르기까지 원형감시시설(Panopticum)의 작용을 기조로 하고 있다.¹⁹⁾ 이미 줄고 「연극적 상상력과 담론통제 : 이강백의 <파수꾼>에 대한 기호학적 분석」²⁰⁾에서 밝혔듯이, 기본적으로 보여지는 죄수들과 보이지 않는 통치자, 즉 권력자라는 구도가 형상화된다.²¹⁾ 보이지 않는 자에 의해 간헐적으로 쏘아지는 조명등은 끊임없이 감시당하고 있다는 생각을 죄수들에게 심어주어 결국 그들을 길들이게 되는 것이다.

그로부터 판옵티콘의 주요기능이 생겨난다. 즉 갇혀 있는 자들에게 있

19) 이강백의 최근 인터뷰에서도 이러한 인식이 지속되고 있음을 확인할 수 있다. “검열의 말단 하수인은 보여도 실질적인 검열 권력의 최상위자는 보이지 않습니다. 차라리 그것이 보이면 서로 논쟁도 할 수 있고, 입장이 명확해져서 ‘이거하면 안되는 것 아닌가’하는 암묵적 공포도 자기검열도 사라질 것입니다. 하지만 명확하게 보이지 않으니 어떻게 할 수 없는 유평과의 싸움입니다.” (이강백, 니시도 고진 대담, 이성곤 역, 『한일연극의 현황과 과제 : 검열, 자기규제, 보이지 않는 권력에 대항하여』, 『연극평론』 제83권, 한국연극평론가협회, 2016, 56면.)

20) 줄고, 「연극적 상상력과 담론통제 : 이강백의 <파수꾼>에 대한 기호학적 분석」, 『한국연극학』 제11호, 한국연극학회, 1998.

21) 이에 대해 정일의 논문에서도 다루고 있다. (정일, 「이강백 희곡연구. <다섯>, <셋>, <파수꾼>에 대한 기호학적 분석」, 조선대학교 대학원 석사논문, 1999. 17-29면 참조)

어 의식적이고 지속적인 보일 수 있음의 상황이 생성되고 그로 인해 권력의 자동적인 기능이 담보된다. 감시의 작용은 그 시행이 산발적이라 하더라도 지속적이다. 권력의 완성은 실제적인 시행을 과도한 것으로 만든다. 그 건축학적인 기구는 권력관계를 생성하고 유지할 수 있게 하는 기제이다. (중략)

관옵티콘은 보기/보이기의 쌍을 분리시킨다. 바깥 원에서는 보지 못하면서 완전히 보인다. 반면 중심탑에서는 보이지 않으면서 모든 것을 본다.²²⁾

관옵티콘의 중심탑에서 쏘아지는 조명등의 기능은 <다섯>에서는 “직경 2m 크기의 경보종”과 “직경 2m 크기의 적색 신호등”(13면)이라는 무대장치가 수행한다. 중심탑의 조명실이 죄수들에게는 보이지 않으면서 거기서 간헐적으로 나오는 조명이 죄수들의 공간을 훑고 지나가듯이, <다섯>에서도 이들을 감시하는 선장이나 선원들은 보이지 않고 경보종과 신호등이 간헐적으로 작동함으로써, 등장인물들은 자신들은 언제나 “보일 수 있는” 상황에 대한 인식을 갖게 되어 권력에 자동적으로 복종하게 된다. 그리하여 등장인물들은 원형감시시설의 죄수들처럼 창의적 발상이나 도발적 행위를 할 생각을 하지도 못한 채 통에 들어갔다 나오기를 반복하는 길들임의 장치에 복종하며 언제나 자신의 자리에 되돌아가 머물게 된다. 이들은 언제 신탐라국에 도달할 수 있는지 지금 어디쯤 와 있는지 도대체 갈 수나 있는지 회의하면서 누구에게 물을 수도 없는 철저한 위계적 질서 안에 갇혀 있는 존재들에 불과하다.

그렇다면 등장인물들이 속했던 나라는 어떤 곳인가. 가에 의하면 국유지를 정식으로 불하 받아 사업을 하고자 했으나, 잘 이루어지지 않아 담당관리가 원하는 대로 뇌물을 주고 허가를 받아야 했고, 군사 “혁명” 후 그 사실이 발각되어 “빨 달린 자들이 들이 받아”(16면) 아내는 죽고 자신

22) Michel Foucault, *op. cit.*, p. 258.

은 살던 곳을 떠나야 했다고 한다. 인물 나는 자신이 속했던 사회에서 삶의 기억을 상실한 자이다. 단지 파편화된 기억만 남아 있을 뿐이다. “일요일이어서 아내와 나는 아침 식사를 끝내면 동물원으로 코끼리 구경을 가려했지요. 그런데 아내가 입을 옷이 갑자기 타오르는 주홍색이어서 아내는 열심히 그 옷을 벗으려 했었는데…”(24면) “은빛의 날개가 긴 폭격기가 한 대 떠 있었는데…”(23면)라며 자신의 기억을 되살려 달라고 호소한다. 결국 그의 파편화된 기억만으로도 그는 소시민적인 일상을 살고 있다가 폭력적 사건에 의해 갑자기 모든 것을 잃게 되어 트라우마를 지니고 탈주 중인 것으로 드러난다. 인물 나는 5급 공무원으로 명백한 자신의 의견이나 진실을 드러낼 수 없어서 언제나 이중의 언어를 사용할 수밖에 없는 사회 속에서 살아왔노라고 언급한다. “사랑하는 내 나라, 증오하는 내 나라, 그곳에선 모든 사람들이 한꺼번에 두 가지씩 말을” 해야 “살아남을 수 있”(21면)었다는 것이다. 라와 마는 자신의 삶의 역사를 드러내지는 않지만 이들 모두 폭력과 부조리 그리고 불법이 횡횡하는 사회에서 살 수 없어 탈주 중인 것이다. 그러기에 선장에게 뱃삿을 내고 ‘신타라국’으로 향하는 배를 타고 가는 중이다.

요컨대, 등장인물 모두의 공통점은 자신이 속했던 사회에서 배제되어 신타라국이라는 다른 사회로 탈주하는 전이과정에 놓인 인물들이라는 사실이다. 그러나 그들이 선택한 방법은 밀항이라는 불법으로 이루어지고 있고, 삶의 방식도 전의 것을 그대로 내면화한 채 지속하고 있다. 새로운 이상국으로 향한다는 이 배도 감시와 통제를 통해 언제든지 등장인물들을 색출해 죽음으로 몰아넣을 수 있는 부조리한 상황이 전제되어 있다.

<다섯>의 현동화된 무대는 배 밑 창고실이라는 사회의 하위층을 지지하는 도상적 기호로 이루어져 있음을 상기할 필요가 있다. 따라서 등장인물들은 배제된 주변부의 인물들일 뿐 아니라 사회 속에서도 하위층에 속한 억압된 계층을 상징하게 된다. 이강백은 인터뷰에서 70년대 유신체제 속에 살던 사람들은 “짓눌린다” “폭압적이다”라는 느낌보다는, “내가

폐쇄되어 있다” “내가 무엇으로부터 고립되어 있다”²³⁾는 느낌을 공유하게 된다고 언급한다. 배 밑이라든가 그 안에서든 통 속 같은 폐쇄성과 그로 인한 고립감은 작가가 70년대의 삶을 감각적으로 드러낸 것이다.

그러한 느낌은 첫째는 길들여지는 신체를 지닌 민중들의 반복된 일상에서 기인한다. 경보장치에 의해 반복적으로 통속으로 숨어드는 그들의 행위는 인물 라의 언급처럼 맨손체조에 다름 아닐 것이다.

라 통 속에, 상자 속에, 들어갔다간 나오고 나왔다간 들어갔으며 그랬는가 하면 또 나왔오. 달리기, 장애물 넘기, 팔 다리 굽혀 펴기 등을 열심히 한 것이지요. 몸과 마음에 신선한 활력을 주는 운동, 목이 타는데... 체조는 근육과 허파를 튼튼하게 해줍니다. (목을 두 손으로 붙들고) 목이 타는구만. (25면)

인물 가가 언급하듯, 권력이 유포시키는 이데올로기는 선장과 선원들이 “험난한 항해를 사나운 암초와 해풍과 싸워 낙원의 나라로 가”는 동안 “배 밑에 있는 사람들은” 어떤 의문도 제기하지 말고, “그저 숨이라도 쉬고 맨손 체조”(25면)나 하면서 지내면 행복할 것이라는 것이다. 그러나 이는 정반대의 효과를 가져 오는 것이 당연하다. ‘맨손체조는 신선한 활력 은커녕 심한 갈증만 유발시킨다. 갈증이란 살아가는데 가장 기본적인 요소 중 하나인 ‘물이 결핍되어 있음을 나타내는 것이다. 라는 극의 후반에서는 더욱 강하게 갈증을 호소한다. 권력이 유도해내는 길들임의 과정은 이렇게 기본적인 삶의 기본조건을 고갈시킬 뿐 아니라 질서 자체에 대해 문제제기를 할 사유의 공간을 박탈한다.

요컨대, <다섯>에서는 등장인물들이 속했던 사회나 새로운 사회로 향하고 있다는 이 배나 모두 부조리하고 권위적인 위계질서를 지니고 있는 사회임이 드러난다. 그러기에 ‘신탐라국이라는 미래사회의 모토도 신빙

23) 이강백과의 2차 인터뷰.

성을 확보할 수 없다. 인물들이 떠나온 나라에서, 신탐라국행 배로, 이 배의 종착점인 신탐라국은 장소의 이동으로 보이나 사실은 같은 사회의 과거, 현재, 미래의 시간적 이동임을 알 수 있다.

[표 1] <다섯>의 시간과 장소의 이동

과거	현재	미래
인물 가, 나, 다, 라, 마가 속했던 나라	‘신탐라국’ 행 배	신탐라국
부조리, 불법, 폭력의 장소	부조리, 불법, 잠재적 폭력의 장소	낙원이라 불리는 곳

결국은 ‘신탐라국행 배’안은 작가가 표현하고 싶었던 당대 사회의 축도인 것이다. 신탐라국행 배란 과거를 부정하며 살기 좋은 나라로의 전이 과정이라고 미화했던 70년대의 한국사회를 은유하는 것이다.²⁴⁾ 괄목할 만한 점은 권력구조가 여전히 과거의 속성을 지니고 있으며 그 안의 구성원도 과거의 부조리한 사회에서의 삶의 방식을 내면화하여 지속하고 있다는 것이다. 이렇게 <다섯>은 신탐라국이라는 미래의 허위적 모토를 위해 현재를 저당 잡히고 불법과 잠재적 폭력을 감내하며 위험을 경고하는 장치에 복종하는 행위나 반복하면서 어떤 문제도 제기할 수 없었던 권위적 사회를 형상화하고 있다.

3.2. 수평적 관계 : 개별화, 소외 그리고 고독

24) 작가의 이러한 은유적 표현의 의도는 전문독자들에게 성공적으로 수용된다. 김성희는 “경보장치들은 박정희 정권이 민주화요구를 탄압하기 위해 발동한 비상계엄령, 긴급조치 등을 상징한다.”라고 언급한다. 김성희, 앞의 글, 2003, 257면.

길들임의 과정은 사회구성원들이 수직적 질서에 자발적으로 복종하도록 할 뿐 아니라 개개인 상호간에도 세밀하게 작용한다. <다섯>에서는 과거나 미래는 등장인물들의 대사로 간접적으로 형상화되고, 현재의 배의 선실이나 선장의 공간도 인물들의 언급이나 경보장치로 간접적으로 드러나는 반면, 배 밑 창고실과 그 안의 밀항자들의 극 행동을 ‘지금, 여가의 현동화된 무대 위에 조명한다. 이는 보이지 않는 권력의 통제 방식이 이들 민중 개개인에게 어떻게 작용하는지 초점화하여 보여주기 위함이다.

위험 속에 노출되어 있는 그들은 각각의 공간에 고립되어 있기 때문에 상호 소통이 어려울 뿐 아니라, 서로에게 위험요소가 있다고 간주하고 견제하게 된다. 이들은 등장하여 경보음에 따라 통속에 들어갔다 나와서는 ‘냄새가 난다고 우려를 나타낸다.

가 다른 놈들이 냄새를 맡은 건 아닐까?
 다 무슨 냄새인가?
 가 우리들의 냄새 말이야.
 라 왜 다른 놈들이 우리 냄새 맡는 걸 두려워합니까?
 가 선장이 말했거든. 선원들 몰래 배에 태워 주는 거니 다른 놈들이 냄새를 맡으면 자기 입장이 난처하게 될 거라구. (13면)

가 우리 제각기 자기 몸에서 무슨 냄새가 나는지 조사해 보아야 하겠오. 아무래도 다른 놈들의 코에 자꾸만 강하게 느껴지는 냄새가 있는 모양이오. 이번처럼 길고 긴 경보종 울림은 나쁜 징조요. (중략)

라 (울상을 짓고) 불행히도 내 몸에선 냄새가 납니다.

가, 나, 다 (깜짝 놀라며) 어떤 냄새요?

라 (주저하다가 기죽은 조그만 목소리로) 소금에 절인 정어리 같아
 요

가, 나, 다 (라를 손가락으로 가리키며) 야단났군. 당신 때문에 우린 모두 죽게 되었오! (18면)

극의 초반에서 ‘냄새 나다’는 ‘김새를 채다’라는 함축의미로 사용된다. 그러다가 각각의 몸에서 나는 냄새를 점검하는 행위로 이어지면서 실제의 기저의미로 전환된다. 그러다가 결국 인물 라의 몸에서 ‘절인 정어리’ 냄새가 나는 것으로 축약되면서 기저의미와 함축의미가 중첩된다. 그리고 라와 그들 모두를 죽음에 빠뜨릴 수 있는 위험한 존재로 낙인찍힌다.

등장인물들은 모두 밀항자들이어서 그들이 탄 배에서는 없는 존재로 간주되어야 한다. 그들은 경보종이 울릴 때마다 상자나 통속으로 숨어들어 시각적으로는 자신의 존재를 감추고 동시에 숨소리조차 멈춤으로서 청각적으로도 존재를 지워버릴 수 있다. 그러나 후각을 강하게 자극하는 예컨대 ‘절인 정어리’ 냄새는 통 속에 들어가도 사라지지 않기 때문에 발각될 위험성을 지니게 되는 것이다.

뱃삿을 선장에게 주었음에도 불구하고 선실의 합당한 좌석을 얻지 못하는 이유는 그들이 떠나온 사회와 마찬가지로 배안도 뇌물과 매수가 판치는 부조리한 구조를 지니고 있기 때문이다. 가공할 만한 사실은, 그러한 권력의 작용에 의해 길들여지고 그 질서를 내면화한 이들이 사회적 구조를 통찰할 시선을 확보하고 있지 못하다는 점이다. 그 때문에 구조 자체에 문제를 제기하는 대신, 같은 처지에 있는 서로를 경계하고 구별짓는데 집중하게 된다. 언제고 보여질 수 있는 위험한 위치에 놓인 이들은 협동하거나 연대하는 대신 서로를 배제하게 되는 것이다. 각각의 통과 상자에 고착되어 그 공간을 잃는다면 권력자에게 노출되어 바다에 던져져 죽음에 처할 수 있는 상황이라 인식하기 때문에 사회적 경보장치에 허둥지둥 자동적으로 반응한다.

경보종이 울린다. 적색 신호등이 깜박인다. 당황한 가나다라는 각기 자

기들의 상자와 통으로 뛰어간다. 가가 넘어진다. 다가 가를 도와주지 않고
 가의 허리를 경충 넘어가 자기의 통속으로 들어간다. 가는 일어나서 다의
 통을 발로 걷어 차 쓰러뜨린다. 그리고 자기의 상자 속으로 들어간다. 나
 는 가의 상자 속에 잘못 들어가려다 가의 주먹이 머리를 치는 바람에 정
 신을 차리고 자기의 상자를 찾아간다. (20면)

경보가 울리자 이들은 누군가 쓰러져도 거들떠보지도 않고 자기의 통
 속으로 귀환하여 자신의 몸을 숨기는 데만 집중한다. 이들 사이에 존재
 하는 것은 서로에 대한 불신과 분노, 그리고 분열이며, 그 결과 분리된
 자신의 공간에 고착되어 갇힌 존재가 될 뿐이다. 여기에서 ‘냄새’라는 위
 험요소는 마치 페스트 같은 전염병처럼 배제되고 억압되어 있는 이들을
 더욱 분열시키고, 그 안에서 다시금 경계 짓기가 이루어지도록 하는
 세밀한 작용을 상징한다. ‘보이지 않는’ 권력은 이러한 전략으로 ‘보이는’
 존재들을 개별화하여 더욱 효과적으로 길들이는 것이다. 이처럼 판옵티
 콘에 대한 푸코의 인식은 <다섯>의 작동원리를 이해하는데 상당한 시사
 점을 제공한다.

<다섯>에서는 저항점을 제시하는 대신 권력의 작용을 가시화하는데
 집중한다. 그러기에 디지털화된 시대까지 진행되고 있는 판옵티콘의 현
 상을 분석하는 최근 논의에서 페트라 게링(Petra Gehring, 1961~)은 “판옵
 티콘은 언제고 보일 수 있다는 것을 인식하는 것만으로도 구성원들은 자
 신의 행동의 물리적 감옥을 만들어”낸다고 언급한다. 그리하여 “고전적인
 사슬 같은 것들을 제거해버려도 판옵티콘의 효과는 지속될 뿐 아니라 더
 욱 세밀하고 강력하게 작용하게 된다”²⁵⁾는 것이다. 이처럼 길들여진 개별
 화된 몸을 지닌 등장인물들은 권력의 작용을 비판적으로 성찰하여 반권

25) Petra Gehring, “Das invertierte Auge”, in: Marc Rölli & Roberto Nigro (Hg.), *Vierzig Jahre “Überwachen und Strafen” : zur Aktualität der Foucault’schen Machtanalyse*, Bielefeld: transcript, 2017. p. 33.

력으로 작용할 수 있는 약한 고리를 찾아내지 못하고, 서로를 배제하고 소외시키며 권력의 전략에 몸을 맡긴 채 길들이기의 경보장치에 반복된 반응을 하며 제자리로 돌아간다. 왜냐하면 판옵티콘의 작용은 권력자와 피압박자 사이에서만 이루어지는 것이 아니기 때문이다. 푸코가 언급하듯 “피압박자가 그 보임의 기체에 복종한다면 권력의 강제수단을 넘겨받아 그 스스로에게 적용하게 되기 때문이다. 그리하여 그”들은 “두 역할 즉 권력자와 피억압자의 역할을 동시에 함으로써 권력관계를 내면화한다.”²⁶⁾ 등장인물 가, 나, 다, 마는 이렇게 권력자와 피억압자의 역할을 한 몸에 내면화함으로써, 같은 위치에 있는 피억압자들을 상호배제하고, 그와 동시에 그 스스로도 권력의 작용에 반복적으로 복종하게 된다. 그 결과 그들은 스스로 고독한 개체가 되어갈 뿐 아니라, 인물 라와 같은 국외자를 이중으로 배제함으로써 더욱 잔혹한 사회를 형성해가게 된다.

푸코가 이러한 현상을 “강요되고 보여지는 고독(erzwungene und beobachtete Einsamkeit)”²⁷⁾이라 명명했듯이, 이강백은 <다섯>에서 억압적이며 위계적인 70년대의 사회를 투영하면서 그 속에서 개인들이 어떻게 고립되어 파편화되고 그 스스로 소외되어 가는지를 형상화하고 있다. 그리하여 고독의 사회적 맥락과 그 형성과정이 명시된다.

3.3. 경계넘기의 욕망

배제되고 억압된 계층에 속해 있는 인물 가, 나, 다, 마는 내면화된 권력관계에 대한 성찰 없이 신탄라국으로 가는 배 안에서도 자신들의 삶의 방식이 어디서 기인하는지도 모르면서 지속한다. 자신들과 같은 입장에 있는 인물 라를 ‘냄새를 지니고 있다고 손가락질하며(18면) 거리낌 없이 배제시킨다. 그들은 경보장치를 통한 권력의 길들이기 기체에 자동적으

26) Michel Foucault, op. cit., p. 260.

27) *ibid.*, p. 258.

로 반응하면서 그 비합리적 구조에 비판적 성찰을 하지 못한 채, “두려워 하구, 항상 제자리로 돌아가기만”(28면)하는 강박적 행위를 지속한다.

이에 반해 인물 라는 비록 전체적인 권력 구조를 통찰할 시각은 지니고 있지 못하지만, 모두가 당연하게 내면화하고 있는 상식이나 질서에 대해 의문을 품은 존재이다. 그러기에 극의 초반에서 그는 반복된 질문을 하기에 이른다. 그의 첫 대사가 “왜 다른 놈들이 우리 냄새 맡는 걸 두려워합니까?”(13면)로 시작되어 “당신은 선장이 시치미 떼리라는 걸 어떻게 아셨우?”(14면), “신탐라국으로 이 배가 간다고 그랬오?”(22면) 등의 의문문으로 이어지는 것은 우연이 아니다.²⁸⁾ 뿐만 아니라 다른 등장인물들이 자신의 삶의 방식과 시각에 고착되어 있는 반면, 라는 다른 사람들의 이야기에 귀 기울이며 동정과 연민으로 타인에게 감정이입을 할 수 있는 인물로 형상화된다.

가 아내는 뿔에 찢린 상처가 깊어 죽었구 나는 도망을 쳤지.
 나 그것 봐요. 대문에 뚫린 구멍으로 도망칠 수 있었지.
 라 (가를 동정하며) 왜 그런 일을 당했오?
 다 괜히 돈을 주니 그렇지.
 라 (다에게) 잠자코 있어. 누가 괜히 돈을 줄라구. (16면)
 (밑줄 - 필자)

가는 자신의 이야기와 입장을 구술하는데 집중하고 있고, 나는 자신의 방식대로 이해하고 그것이 맞음을 주장하려 하며, 다는 자신의 시각으로 판단한다. 반면 라는 가의 이야기를 경청하면서 가의 상황에 동정을 표하고 있다. 이는 그 이후의 대화와 행동 방식으로 이어지면서 라가 어떻

28) <파수꾼>의 소년 파수꾼의 대사도 의문문으로 시작되면서 상당부분이 의문문으로 구성되어 기존질서에 대한 문제제기를 하는 인물로 형상화되는 것과 유사하다.

게 타인과의 소통에 열려 있는가가 드러난다.

그러나 그는 소위 ‘냄새’나는 자이다. 자신의 잘못도 아니고 단지 그가 속해 있는 통 속에 있는 정어리 때문에 나는 ‘냄새’이다. 그로 인해 그는 갇혀 있는 자들 사이에서도 또 다시 배제되고 경원시되는 이중의 배제를 경험할 수밖에 없는 존재이다. 그러한 비극적 운명 때문에 그는 위험한 존재로 낙인찍힌다. 주변사람들은 자신을 차별화하여 안전하기 위해 차라리 그가 사라져 주기를 바라게 된다. 그러기에 경보음이 울리고 한 차례 통 속에 들어갔다 나온 후 인물 라가 통속에서 나오지 않자, 다른 인물들은 “냄새를 피우던 자가 잡혀 가 버렸으니, 이젠 우리의 생명이 안전”(19면)하다고 안도할 정도이다.

작가는 인물 라를 소통과 공감의 가능성을 지닌 인물로 형상화시킴으로써 독자나 관객의 관심을 유도해낸다. 소통과 공감의 능력은 바로 개 개인의 심리적 장벽을 넘을 가능성을 의미한다. 그것은 다시금 각자의 공간에만 강박적으로 회귀하는 가, 나, 다, 마와 달리, 인물 라는 경보장치가 울리는 급박한 상황에서 다른 사람의 통으로 합류하려는 시도를 한다. 물론 자신의 통 속에서 나는 절인 정어리 냄새가 싫기 때문이기도 하지만, 더 중요한 것은 그는 자신의 공간에만 집착하지 않고 피압박자들의 경계인 통을 넘어 다른 이들의 통으로 들어갈 수 있다는 생각을 할 수 있다는 점이다. 인물 가, 나, 다는 라의 시도를 거부하지만, 여성 인물인 마는 그를 받아들인다. 그리하여 위험한 순간에는 각자의 공간에 분리되어 숨어 있던 방식에서 라와 마는 벗어나기 시작한다. 이후 경보장치가 울릴 때마다 라가 마의 통속에 함께 들어감으로써 수평적인 경계넘기가 반복적으로 이루어진다. 이를 통해 라와 마는 아주 가까운 사이가 된다. 결국 라는 마를 사랑한다고 고백하고 결혼할 마음의 준비까지 한다. 그러나 마의 심정은 전혀 드러나지 않는다. 라의 사랑을 바탕으로 억압 받는 자들의 경계를 무화시키고자 한다.

그는 거기에 머무르지 않고 권력자와 피압박자의 수직적 경계를 넘으

려 시도한다. 이 수직적 위계질서 안에서 권력의 길들이기 작용에 반복적으로 순응하며 자신의 자리로 되돌아가는 데에 그는 강한 ‘갈증’을 느끼기 때문이다. 그 결핍을 상쇄시키기 위해 그는 선장에게 자신의 ‘태양’을 주겠다고 한다. 이렇듯 그는 권력의 작용을 통찰할 수 있는 시각을 확보하고 있지는 않지만 ‘갈증’과 같은 감각으로 이 상황을 변화시켜야함을 몸으로 느끼고 있는 유일한 존재로 형상화된다. 결국 그는 지금까지의 반복된 맨손체조와 같은 권력의 길들이기 기제에서 벗어나겠다는 선언을 하게 된다.

라 제자리로 돌아가고 싶지 않아! 지긋지긋 해! (중략) 목이 타는 군! 그러나 난 지금 가장 행복해. 선장에게 아무런 댓가도 요구하지 않고 태양을 주어도 좋아. 용기를 내어야지. 다시는 제자리로 돌아가지 않을 것을 시작해야겠어.

(중략)

조금 있으면 다시 경보종이 울릴 거요. 난 상자 속으로 들어가지 않고 기다리다가 고향을 지르겠오. 다른 놈들의 귀에 내가 외치는 음성이 들릴 때까지 난 계속 고향을 지르겠오. 나를 잡아 선장에게 데려 가겠지. 난 살려달라고 애원을 하지 않겠어. 그이를 만나서 빙그레 웃으며 태양을 아무 댓가 없이 드린다고 말할 거요. (28면)

이는 자신을 가두고 있는 보이지 않는 권력의 작용에 복종하던 삶의 방식을 전환하겠다는 결단이다. 지금까지 자신의 존재를 지우기 위해 ‘냄새’까지 걱정하며 전전긍긍하던 삶의 방식을 뒤집어, 자신을 온전히 드러내어 보여주고 마음껏 소리까지 질러 수직적 경계를 넘어서고자 한다. 이때 ‘태양’이란 생명의 근원, 혹은 전존재의 핵심에 다름 아니다. 그의 발화는 자신의 전존재를 던져서라도 “그이가 원한다면 나 자신마저도 줄

것이요”, 29면) 끊임없이 고독과 소외를 생성해내고 있는 권력의 중심에 당당히 나아가 대면하겠다는 혁명적 발언이다.²⁹⁾

그러기 위해 그가 요구하는 것은 마의 사랑이다. 선장에게 가기 전에 그는 자신이 가진 모든 것을 다른 인물들에게 나눠준다. 가에게는 구두를, 나에게는 옷을, 다에게는 가방을, 그리고 마에게는 사랑의 입맞춤을 선사한다. 라의 작은 소유물들을 나눠가지는 인물 가, 나, 다는 마치 예수가 십자가에 달리기 전, 예수의 벗은 옷가지를 주사위를 던져 장난스럽게 나눠가지는 군졸들의 모습을 닮았다. 간혀 있는 자들에게 모든 것을 나눠주는 라의 행위는 자신을 헌신하여 수평적인 경계를 넘어서고, 그 후 수직적 경계도 넘어서려는 비장한 영웅의 모습으로 그려질 수도 있다. 그러나 이강백은 라를 영웅으로 형상화하지 않는다. 지문에서 작가는 모든 것을 나눠주고 난 후의 그의 모습은 초라하고 “우스꽝스럽게 보인”(30면)다고 희화화하고 있다.

게다가 그 모든 행위를 위해 마의 사랑의 보답을 원하는 그의 요구가 허망함을 형상화하고 있다. 그의 요구에 마는 아무 말 없이 “라의 얼굴을 바라보며 날개짓을”(30면) 한다. 그녀는 극이 진행되는 내내 아무 말도 없이 남성인물들이 의논하다 방법이 없어 침묵할 때, 허무하게 몇 번 손으로 날개짓을 하다 그만둔다. 인물 라가 구애를 할 때에도 그녀는 같은 반응을 하는 것이다. 날개가 없는 그녀는 “여신도 아니”(17면)고 따라서 누군가를 구원할 수 있는 존재가 아니다.³⁰⁾ 라는 그 날개짓이 무엇을 의미하는지 이해하지 못하지만, 독자와 관객은 이미 그것이 무의미함을 알아챌 수 있다. 결국 경보종이 울렸을 때, 라는 “몇 번이고 소리를 지르려 노력하지만 두려움 때문에 입만 병긋거리다 그만 둔다”(31면). 그리고 이어

29) 이영미는 인물 라와 같은 존재를 ‘외로운 희생자’라고 명명하고, 이강백 초기 희곡에서 이러한 인물형을 분석한 바 있다. 이영미, 앞의 책, 1998, 46-53면 참조.

30) <다섯>의 여성인물인 마에 대한 분석은 지면을 달리하여, 이강백 희곡 세계 전체적 맥락에서 다루려고 한다.

다른 이들의 통을 기웃거리 보지만 모두 뚜껑이 닫혀 있다. 마지막으로 마의 상자뚜껑도 열어보려 하지만 그것도 굳게 닫혀 있다.

요컨대, 인물 라는 자신과 같은 ‘갇혀 있는’ 상황에 놓인 사람들 사이의 경계를 사랑과 헌신을 통해 무화하려 하고, 권력과 피압박자의 수직적 경계를 자신의 가장 소중한 ‘태양이나 목숨을 던져서라도 넘으려는 욕망’을 가지고 있으나, 그것을 실현하는데 실패를 하고 만다. 그는 어느 누구의 협조와 동조도 이끌어 내지 못하고 사랑을 얻지도 못한다. 그 혼자서 그 엄청난 권력의 쏟아지는 작용을 되받아 창을 거꾸로 전복할 용기도 없다. 악몽 속에서 아무리 소리를 지르려 해도 나오지 않는 것처럼, 그의 외침은 소리가 되지 못한다. 그리하여 그는 결국 사회적으로 고립되고 사랑에 실패한 “고독하고 슬”(31면)픈 존재로, 죽음과 같은 정지 상태로 자신의 통속에 갇히게 된다.

작가는 억압 받는 자들, 그들 중에서도 또 다시 배제되고 가장 불리한 위치에 놓인 인물 라에게 초점을 맞춘다. 이강백은 그 스스로를 배제 상황에 놓인 존재로 인식한다. 인터뷰에서 그는 20대에 반복해서 꾸던 꿈에 대해 이야기한 바 있다. 즉, 성에서 쫓겨난 자로서 성 밖에서 성안의 사람들을 지켜보던 자, 시뻘겟고 검게 녹슨 두 개의 철판으로 빗쟁이 잠겨 있는 가슴을 지닌 자, 누구에게도 이해받거나 어디에도 속할 수 없었던 ‘제외된 자로서의 고독에 대해 언급한다.³¹⁾ <다섯>과 같은 희곡은 “그냥 재미있으라고 쓴 게 아니라, ‘그게 내 운명이야.’ ... 이렇게 ‘그게 나야.’ ... 그게 너무나 이게 나라고 이렇게 하는 자의 울림³²⁾이 있는 작품이며 인물 ‘라’가 당시 자기 자신의 운명을 나타내고 있다고 고백한다. 이렇게 결국 젊은 날의 이강백의 자아의 모습이 바로 ‘냄새’ 나는 인물 라에 투영되어 있는 것이다. 이중 삼중의 배제에 의해 성안에 속할 수 없었던 그는 스스로도 자신의 방에 유폐되어 있었지만, 그렇기 때문에 그 누구보다도

31) 이강백과의 2차 인터뷰.

32) 이강백과의 1차 인터뷰.

배제의 선들을 뛰어넘고자하는 열망이 강했음을 인물 라를 통해 알 수 있다. 그러나 인물 라도 작가도 그 열망을 실현할 용기도 방법도 찾지 못한 채 자신의 감옥 속에서 고독의 에너지를 응축시켜 가고 있었던 것이다.

4. 맺음말

릴케는 “우리는 고독하다. 사람들은 그렇지 않은 것처럼 숨길 수 있고 행동할 수 있긴 하다. 그것이 전부이다.”라고 언급했다. 에스터바우어는 이 말을 인용하면서³³⁾ 인간은 근원적으로 고독한 존재라는 점을 강조한다. 따라서 많은 예술가들이 때때로 세상과 별리되어 있는 ‘방’이라는 공간으로 은거하여 고독 속에서 인내하며 기다릴 때 작품이 탄생하는 것이다. 그때 방이라는 공간은 종종 사막과 같은 이미지와 연결된다. 사막이나 황무지에서 영혼의 질적 변화가 이루어지듯, 고독한 방에서 작품이 탄생한다. 그런 맥락에서 젊은 날의 대부분을 “다락방이나 지하실방에서, 나방이가 고치를 짓듯이(3면)” 지냈다는 이강백의 언급은 사막과 같은 고독 속에서 글쓰기를 통해 삶의 근원적 조건을 성찰하고 승화시킬 방법을 찾고 있었음을 밝힌 것으로 볼 수 있다. 마치 <셋>의 인물 다가 잔혹한 운명과 사회적 질시에도 불구하고 사막과 같은 환경 속에서도 연초록의 느티나무의 꿈을 안고 자신의 전존재를 던지듯이, 작가는 그 고독한 방 속에서 글쓰기에 헌신하여 승화과정의 출발점에서 있었던 것이다. <셋>에서는 아버지와 아들의 수직적 위계질서를 형상화하여 숙명 과도 같은 인간의 근원적 고독에 초점이 맞춰진다. 그리하여 무대 위 공간에

33) Reinhold Esterbauer, “Zimmer ohne Aussicht”, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* Vol.50(5), 2002, p. 769.

서는 아버지와 아들이 죽음의 놀이를 벌이고 있는 장터가 현동화되어 드러나는 반면, 그들을 둘러싼 군중들은 무대 위에 형상화되지 않고 무대 밖에서 다양한 시선이나 소리로써 무대 위 사건에 밀도 있게 작용한다.

이에 반해 <다섯>에서는 선장과 선원들이 있는 공간은 무대 밖이며 따라서 관객에게는 보이지 않는 공간이다. 무대 위에는 배 밑 창고가 형상화되고 그 안에 밀항하는 인물 가, 나, 다, 라, 마의 극 행동이 현동화되어 드러난다. 그러면서 수직적 위계질서가 행하는 권력작용이 등장인물들 상호간에 어떻게 스며들어 드러나는가에 초점을 맞춘다. 권위적 사회 안에서 어떻게 개개인이 개별화되고 서로를 배제시키며 보이지 않는 장벽을 만들어 가고 그리하여 결국 사회적인 고독과 소외가 형성되는지 명시된다.

이렇듯 이강백의 초기 희곡인 <셋>과 <다섯>은 인간의 근원적 고독과 사회적인 개별화과정을 통해, 다양한 권력관계 속에서 소외되어 고독해지는 개인들의 모습을 형상화하고 있다. 사막과 같은 황폐함과 먼지, 그곳을 메우는 뜨거움과 무더움, 운명의 잔혹함과 폭력성, 군중의 비정함이 <셋>을 가득 메우고 있는 공감각이다. <다섯>의 공간은 메우고 있는 것은 음습함과 폐쇄성 그리고 위험성과 배제의 냉혹함으로 이루어져 있다. 그 안에서 극적 주체가 느끼는 고독과 '갈증'에 작가는 자아를 투영하여 공감각적으로 형상화해낸다. 이러한 공간의 물질성과 극적 주체의 감각을 통해 젊은 날 이강백이 느끼고 있던 존재의 근원적 고독과 사회적 배제에 대한 체험이 의식적 무의식적으로 드러난다.

이렇듯 초기 희곡을 압도하고 있는 근원적이고 사회적인 고독은, 이강백의 존재론적이고 사회적인 인식에서 기인한다. 이강백은 극작가로서의 출발점에서 삶의 핵심 문제이자 주제를 '고독'으로 인식하고 있었으며, 그 이미지를 작품으로 형상화하는데 헌신하여 창조의 원천으로 삼고 있는 것으로 보인다. 작가의 자아를 투영하고 있는 <셋>의 인물 (다아들)와 <다섯>의 인물 라는 연금술적 전환의 가능성을 내포한 존재들이라는 점

이 의미심장하다. 이강백은 인터뷰에서 “고래 뱃속에 갇혀본 자만이 시대를 안다”³⁴⁾고 언급했다. 그들은 잔혹한 운명의 사막 속에서도 연초록 느티나무의 꿈을 꾸며 자신을 헌신할 수 있는 존재이며, 전존재의 상징인 ‘태양을 들고 쏟아지는 권력의 창을 뒤엎을 경계넘기의 욕망을 지닌 인간이다. 그러기에 결말에서 그들이 죽거나 자신의 감옥으로 회귀하는 좌절을 겪는다 하더라도, 그들의 실패는 단순한 죽음과 정지 상태가 아니라, 고래 뱃속과 같은 침묵과 어둠 속에서 치열한 대면을 통해 새로운 차원으로 넘어갈 가능성을 함축하고 있다.

사막 속에서의 나무를 향한 꿈은 무의식으로, 소리가 되지 못한 외침은 역사의 저편으로 갈아 앉지만, 이강백의 이어지는 작품 속에서 또 다른 모습으로 등장하게 된다. 소년 파수꾼의 인식으로, 내마의 정의를 향한 온전한 헌신 등으로, 거듭 새롭게 부상한다.

34) 이강백과의 2차 인터뷰.

참고문헌

1. 기본자료

- 이강백과의 1차 인터뷰(서강대학교 정하상관 1119호, 2017.3.28 15:00-19:00).
이강백과의 2차 인터뷰(서강대학교 테이에르관 대회의실, 2017.4.24 15:00-18:30).

이강백, 『이강백 희곡전집』 1, 평민사, 1982.

_____, 니시도 고진 대담, 이성곤 역, 「한일연극의 현황과 과제 : 검열, 자기규제, 보이지 않는 권력에 대항하여」, 『연극평론』 제83권, 한국연극평론가협회, 2016.

2. 단행본

- 미셸 푸코, 박홍규 역, 『감시와 처벌』, 강원대출판부, 1993.
윤택림, 『(문화와 역사 연구를 위한) 질적 연구방법론』, 아르케, 2004.
이영미, 『이강백 희곡의 세계』, 시공사, 1998.
_____, 외, 『다섯에서 느낌...으로』, 예술의전당, 1998.
칼 구스타브 융, 융 저작 번역위원회 역, 『융 기본 저작집 3 : 인격과 전이』, 솔, 2003.
_____, 편, 이부영 외 역, 『인간과 상징』, 집문당, 2013.
폴 틸리히, 김경수 역, 『영원한 지금』, 대한기독교서회, 1976.
한국극예술학회 편, 『극작가총서 9 : 이강백』, 연극과인간, 2010.
- Flick, Uwe (Hg.), *Qualitative Forschung*, Hamburg: Rowohlt, 2000.
Foucault, Michel, Walter Seiter übz., *Überwachen und Strafen*, Frankfurt M.: Suhrkamp, 1977.
Jung, C. G., *G.W. Bd.6. Psychologischen Typen*, Olten: Walter, 1971.
Kast, Verena, *Wir sind immer Unterwegs: Gedanken zur Individuation*, München: DTV, 1997.
Misoch, Sabina, *Qualitative Interviews*, Berlin: Walter de Gruyter, 2015.
Rölli, Marc & Nigro, Roberto (Hg.), *Vierzig Jahre "Überwachen und Strafen" : zur Aktualität der Foucault'schen Machtanalyse*, Bielefeld: transcript, 2017.

3. 논문

권미란, 「이강백 희곡 연구. 주체와 공간의 상관성을 중심으로」, 서강대학교 대학원 박사학위논문, 2016.

김남석, 「1970년대 이강백 희곡연구 : 군중과 권력의 상관성을 중심으로」, 『어문논집』 제43호, 민족어문학회, 2001.

김성희, 「우의적 기법으로 드러나는 시대정신 - 이강백론」, 한국연극평론가협회 편, 『한국현역극작가론』, 예니, 1987.

_____, 「한국 정치극 연구 (1) : 박정희 정권시대(1961~1979)를 중심으로」, 『한국극예술연구』 제18집, 한국극예술학회, 2003.

배봉기, 「이강백론 - 정치적 알레고리를 중심으로 초기 희곡 연구」, 한국문학연구회 편, 『현역중진작가연구Ⅱ』, 국학자료원, 1998.

백현미, 「이강백 희곡의 반복 구조와 반복의 철학」, 『한국극예술연구』 제9집, 한국극예술학회, 1999.

이상란, 「연극적 상상력과 담론통제 : 이강백의 <파수꾼>에 대한 기호학적 분석」, 『한국연극학』 제11호, 한국연극학회, 1998.

_____, 「이강백 <즐거운 복희>에 나타난 ‘페르조나’와 ‘자기실현’과정」, 『드라마연구』 제51호, 한국드라마학회, 2017.

정 일, 「이강백 희곡연구. <다섯>, <셋>, <파수꾼>에 대한 기호학적 분석」, 조선대학교 대학원 석사논문, 1999.

Esterbauer, Reinhold, ““Zimmer ohne Aussicht”, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* Vol.50(5), 2002.

Nagl-Docekal, Herta, “Schwerpunkt: Einsamkeit”, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* Vol.50(5), 2002.

Abstract

Solitude in the early dramas of Lee Kangbaek
- focus on *Set(Three)* and *Daseot(Five)* -

Lee Sanglan

In diesem Aufsatz geht es um das Thema, die Einsamkeit der frühen Dramen von Lee Kangbaek. In seinem Werk *Set(Drei)* läßt sich die Einsamkeit als Grundbedingung des menschlichen Seins veranschaulichen. Im Vergleich dazu ist im Werk *Daseot(Fünf)* zu beschreiben, wie einzelner Mensch unter dem panoptischen Machtverhältnis völlig individualisiert, parzelliert und isoliert wird und demzufolge die Einsamkeit auf der sozialen Ebene hervorzurufen ist.

Der Hauptdarsteller von *Set(Drei)* erwidert treu, immer wenn er von den Vätern gerufen wird. Aber seine Berufung ist so grausam, daß er sein Leben aufs Spiel setzen muß, während die blinden Väter trommelt und schießt. Wenn er durch Zufall überlebt, wird er geprügelt von den Vätern, wobei er von Zuschauern als Betrüger beschimpft wird. Das Spiel symbolisiert das tragische menschliche Schicksal. Niemand kann die Ehrlichkeit eines Menschen richtig verstehen. Es wird als menschliche Grundsituation und Ursache der Einsamkeit dargestellt.

Die Handlung von *Daseot(Fünf)* spielt sich in dem unteren Lagerraum eines Schiffes, das sog. nach dem neuen Paradies fährt, ab, wo sich die blinden Passagieren verbergen und sporadisch allarmiert wird. Der Kapitän als Aufseher kann zwar nicht gesehen werden, aber alles sehen; im Gegensatz dazu kann die auftretenden Personen wie Gefangene gar nicht sehen aber alles gesehen werden. Wie Foucault erwähnte, vom Standpunkt des Aufsehers handelt es sich um eine abzählbare und kontrollierbare Vielfalt: vom Standpunkt

der Gefangenen aus um eine erzwungene und beobachtete Einsamkeit. Denn das Überwachungssystem führt nicht nur zur automatischen Unterwerfung der Individuen, sondern auch zur Ausschließung der Individuen miteinander.

Trotz diesen Bedingungen versuchen die Hauptdarsteller in *Set* und *Daseot*, die Grenze zu überschreiten. Die Person *Ta(Set)* träumt in der einsamen Situation wie Wüste von einem grünen Baum mit einem Vogelnest. Er entscheidet sich dafür, daß er die unterworfenen Lebensweise aufhört, stattdessen sich hingibt, um Selbst zu verwirklichen. Der Baum symbolisiert die Selbstverwirklichung in der analytischen psychologischen Hinsicht. Einerseits versucht die Person *Ra(Daseot)* die Grenze zwischen gefangenen Personen durch seine Hingebung und Liebe aufzuheben, andererseits will er die Grenze zwischen Oben und Unten durch die Selbstdarbietung überschreiten.

Wie ich in den Interviews mit Lee Kangbaek festgestellt habe, projiziert er in diese einsamen Hauptdarstellern. Obwohl die Versuche ihnen mißlingen, demzufolge sie gestorben oder geschwiegen werden, implizieren die Versuche selbst schon die Möglichkeit der alchemistischen Verwandlung. Deshalb tauchen sie in seinen Werken immer wieder neu auf, als junger Wächter, Geschichtsschreiber *Naema*, usw., die nach Wahrheit suchen.

Key words : Beyond the Borders, *Daseot(Five)*, Individualization, Lee Kangbaek, Panopticon, *Set(Three)*, Solitude

접수일: 2017년 11월 13일

심사기간: 2017년 11월 21일 - 12월 1일

게재결정: 2017년 12월 2일