

이강백 희곡 〈물거품〉 고찰

정우숙*

— 목 차 —

- I. 이강백 희곡의 전반적 특성
- II. 〈물거품〉의 은유적 의미 구조
 - 1. 비유담의 채택과 현대적 변용
 - 2. 인물기능을 통해 본 은유의 3중층
 - 가. 표면적 은유: 주요 인물의 도식적 설정
 - 나. 유동적 은유: 주제실현의 유보
 - 다. 이면적 은유: 부수적 인물의 잠재적 기능
- III. 〈물거품〉의 감각적 이미지와 무대형상화
- IV. 신감각주의 고급연극의 현재적 의미
- V. 결 론

I. 이강백 희곡의 전반적 특성

이강백 희곡의 중요한 특징은 寓話的 기법으로 시대정신을 드러내는 데 있다¹⁾고 이해되어 왔다. 1971년 동아일보 신춘문예에 〈다섯〉으로 당선되

*이대 박사과정. 주요논문: 「이근삼 희곡연구」

1) 김성희, 「우의적 기법으로 드러내는 시대정신—이강백론」, 『한국현대연극작가론』, 한국연극평론가협회 편, 1988.

어 등단한 후, 최근 국립극장 창작극 개발 '91년 선정작 〈물거품〉과 '연극의 해' 逢年 기념작 〈동지선달 꽃본듯이〉를 발표하기까지, 20년간 꾸준히 극작활동을 하면서 나름대로 실험성과 변화 의지를 보여준 가운데에도, 사실 그대로의 세계를 재현하기보다 독특하게 가상된 상황 속에서 극적 진실을 추구하려는 태도는 일관성있게 유지해 왔다.

그는 자신의 회곡전집 첫째권 머릿글²⁾에서, 스스로 우화적 기법을 즐겨 쓰게된 동기와 그 기법의 강점 혹은 약점을 짐작해 보인다. 우선, 데뷔 직전까지의 그의 개인사가 주로 '다락방이나 지하실 방에서 나방이가 고치를 짓듯이, 나 혼자만의 폐쇄적인 세계를 구축하고 그 속에 들어가'사는 형태로 이뤄져 왔음을 고백하면서, '일상생활을 제대로 경험하지 못하여 그 사실적인 면에 대해 알지 못하는 약점을 극복하려는 방법'으로 우화적 특성이 채택된 것 같다고 밝힌다. 그 결과, 시간과 장소의 제약을 받지 않고 언제 어디서나 들어맞는 보편성과 상징성을 획득할 수도 있지만, 잘못하면 전혀 리얼리티가 없는 정체불명의 꾸며낸 이야기에 그치고 말지도 모른다는 장단점을 지적함으로써, 스스로 작품의 완성도를 가능해보는 평가의 틀로 삼고 있다.

정치적인 상황과 연극의 관계에 대해서 나는 생각해 본 일이 없다. 다만 나는, 우화적인 회곡을 쓰는 극작가로서 정치적인 상황이 우화적 회곡의 좋은 소재가 된다는 것을 놓치고 싶지 않을 뿐이다.

그러한 소재는 관객들의 즉각적인 반응을 일으키기 때문이다. 〈내마〉가 발표된 이후부터, 그 전의 〈알〉이라든가 〈파수꾼〉까지 소급되어서 이태주(李泰柱)교수, 한상철(韓相喆)교수 등 연극평론가들은 내 회곡의 특징을 정치적 혹은 사회적이라고 말하게 되었다. 나로서는 결코 싫지 않은 말이지만, 그러나 정치적인 회곡을 제대로 쓰고 싶은 나의 욕구와 함께, 앞으로 꼭 풀어야 할 과제로 남아 있다.

우화적 연극에서 흔히 두드러지기 쉬운 정치와의 관련성 문제에 대한 위 의 언급도, 근본적으로 보편적 공감을 추구하면서 늘 사실성·현실성의 결여라는 측면에 유의해야 하는 작가의 고민을 반영한다. 그에게 정치적·사

2) 이강백, 지은이의 머릿글, 『이강백 회곡전집』, 평민사, 1982, pp.3~8.

회적 문제의 비중은 분명 큰 것이고, 또 결과적으로 동시대 극작가들 중에서도 시대성을 더 많이 드러낸 작가로 평가됨에도 불구하고, 정치성·사회성에 대한 그의 근본 입장은 ‘보편에 이르는 가장 구체적인 통로’란 인식 위에 놓여 있다.

이러한 인식의 바탕 위에서, '80년대 이후 그의 작품들은 현실성과 허구성을 각각 더 강화시킨 형태로 창작된다. 초기작에선 보기 드물었던 현실 공간의 사실주의적이고 구체적인 설정은 〈죽보〉 〈주라기의 사람들〉 〈유토 피아를 먹고 잠들다〉 등에 새롭게 나타난다. 우화의 틀을 제거한 이런 작품들의 한편에선, 〈봄날〉 〈비용사용〉 등 현실과의 거리가 멀어지면서 설화적·전통적 배경하에³⁾ 동양적 우주관을 탐색해 보려는 또 다른 작품들이 나타난다. 물론 후자의 작품들도 정치적 시각으로 풀어낼 수 있는 많은 의미의 실마리를 던져주긴 한다. 하지만 초기작에 비해 한층 완만하게 세계를 포용하려는 태도의 변화를 보인다. 그리고 대응되는 이 두 변화양상의 중간지점에, 상황 자체는 알레고리이지만 그 허구 속으로 현실성이 노골적으로 침투된 〈호모 세과라투스〉같은 작품이 놓인다. 이 작품에서의 가상 도시는, 분단과 통일이라는 사회적 주제가 직접 노출된 가운데 쉽게 한국의 비유로 읽힌다. 이전의 초기작 〈알〉, 〈과수꾼〉, 〈내마〉 등이 한국의 상황을 강하게 연상시키되 가상 공간의 허구성을 충분히 확보했던 작품들이었음과 차이가 있다. 이런 흐름에 비추어 보면, 1975년작 〈미술관에서 혼돈과 정리〉는 정치적 주제와 우화적 형식 사이의 괴리가 표면화되기 시작한 과도기적 작품이라 할 수가 있다. ‘우리나라의 현대사를 단 한 편의 희곡에 담아 보겠다’는 거창한 욕심과 ‘우리의 현대사에 품고 있는 두려움’이 뒤섞여 창작된 이 작품은, 흥행에도 대참패였을 뿐⁴⁾ 아니라 작품 자체의 완결미를 위한 긴장감이 일정부분 와해돼 있기 때문이다.

현실과 허구의 강도가 작품에 따라, 혹은 한 작품 안에서 더욱 증대되고 또 상호 충돌하는 형태로 나타나면서, 그의 초기작에 흔히 보였던 깔끔한 완결감은 오히려 사라지게 되었다. 물론 초기작에 한 편의 동화같은 소품들이 많았던 데서 비롯된 인상적 차이일 수도 있으나, 그의 후기 장막극들은 현실은 현실이되 너무 많이 드리운 관념의 흔적, 설화 세계 속에서 몽롱

3) 〈봄날〉은 극동아시아·시베리아, 우랄산맥 일대에 퍼져 있던 童女風俗을, 〈비용사용〉은 판소리계 고대소설 〈옹고집전〉을 각각 모티브로 삼고 있다.

4) 이강백, 지은이의 머릿글, 『이강백 희곡전집 2』, 평민사, 1985, pp.6~7.

하게 풀린 의미맥락, 또는 너무 쉽게 현실과 허구가 뒤섞인 단순성 때문에, 진지한 의도의 무게를 지탱하기 어려워진 면이 있다.

그럼에도 불구하고, 끈질기게 관념 세계를 현실과 관련짓고 그 관련성 위에서 극적 허구를 창조해내려는 이강백의 극작 태도는, 한국 현대 희곡 사에 있어서 독특한 위치를 차지한다고 볼 수 있다. 역사와 현실의 중압감이 유난히 컸던 한국 근대사의 영향과, 관념을 수용해내기가 여타 문학 장르보다 자유롭지 못한 희곡 장르상의 제한성에 얽매인 결과로, 한국 희곡 사는 인간과 세계와 우주를 사유하며 개인적 내면세계로 침잠할 수도 있는 창조적 넓이와 깊이를 두루 소화해내기 어려웠던 것이다.⁵⁾

이강백의 〈물거품〉(1991.9.6 - 12. 국립극장 대극장 공연, 『한국연극』 1991.9. 희곡수록)은, 그의 작품 중에서도 두드러진 ‘思考의 드라마’이다.⁶⁾ 이 작품의 완성도가 만족할 만하진 않았다 해도 고찰의 의의가 있는 것은, 관념이 극으로 형상화되는 극단적 경우를 통해 극적 상상력과 표현의 다양성을 열어가는 한 길을 발견할 수 있기 때문이다.⁷⁾

II. 〈물거품〉의 은유적 의미 구조

이 작품에는 시대성·사회성을 감싸는 보편적 의미틀을 세워놓은 게 아니라, 동양적 사유관⁸⁾이라는 보편적 주제를 부각시키기 위해 현실적 상황을 설정하고 있다. 이 극에서의 관념성은 현실성에 미달된 형태라기보다, 그 자체가 작품의 주제요 핵심인 셈이다. 즉 역사적·정치적 엘리고리가 아닌 ‘사상의 알레고리’⁹⁾로 쉽게 파악된다.

5) ‘우리가 처했던 정치 사회적 상황에서는 식민체제, 가난, 구습 등 부정하고 파괴할 대상이 확실하고 그 일 자체가 급선무였기에 부정과 파괴의 대안으로서의 새로운 질서, 새로운 가치체계의 부재에서 오는 개인적, 존재론적 불안과 회의에 미쳐 눈돌릴 새가 없었다’ 김방옥, 「한국 초기희곡에 나타난 근대성의 면모」, 『한국연극학』, 한국 연극학회편, 새문사, 1985, p.188.

6) 이미원, 「사라질 수 없는 물거품」, 도움글 II, 공연 팸플렛.

7) 이후 분석의 text는 『한국연극』 1991년 9월호 pp.85~101에 실린 ‘창작 장막희곡 물거품’이다. 인용부분마다 해당 페이지만을 밝히기로 한다.

8) 유민영, 「동양적 思惟世界」, 도움글 I, 공연 팸플렛.

9) 역사적·정치적 엘리고리: 실제(literal) 인물과 행위가 다시 역사적 인물 또는 사건

다음에 살필 여러 극적 장치의 복합적인 작용을 통해, 그 표면적이고 단순한 알레고리로서의 특성은 은유의 차원으로 확대·고양된다. 이때, 메타포를 일상적 언어에서 일탈한 특수하고 예외적인 언어로 국한하지 않고, 모든 자유로운 행위에 편재(遍在)하는 원칙으로 이해하는 포괄적 인식 태도¹⁰⁾는 기본적으로 유효하다.

1. 비유담의 채택과 현대적 변용

(A) 〈물거품〉은 옛날에 있었던 한 사건에서 착상을 얻었다. 그 사건은 이렇다. 소나기가 오는 날 지붕 밑에 떨어지는 낙수물이 보글보글 물거품을 만들고 있었다.

그 물거품을 마루에 앉아 바라보던 남편이 소리내어 웃었다. 아내가 궁금해서 그 웃는 이유를 물었다. 남편은 대답했다. “내가 당신의 전남편을 죽였소. 강으로 헤엄치러 가자고 유혹해서 죽였는데, 물 속에서 숨이 넘어가며 저런 물거품이 보글보글 생겨나던 꼴이 생각나서 웃었소.” 그러자 아내는 남편을 관가에 고발하여 사형을 받게 하고, 자신은 스스로 목숨을 끊었다. 이 사건을 두고 세상 사람들의 의견이 분분하였는데, 아내의 행위를 옹호하는 사람들과 옹호가 아니라고 비난하는 사람들로 나뉘었다.¹¹⁾

(B) ‘그’와 ‘그녀’는 부부 사이지만 정반대의 인간형이다. 눈앞에 보이는 것에만 가치를 두는 ‘그’는 어느 날 무심히 물거품을 보다 자신이 ‘그녀’를 차지하기 위해 ‘그녀’의 전남편을 연못에서 죽일 때 보글보글 끓어오르던 물거품을 생각해내고 ‘그녀’에게 그 일을 털어 놓는다.

不在한 것의 세계, 기억의 세계에 살고 있는 ‘그녀’는 설마하던 사실이 현실의 水面 위에 떠오르자 그 연못에 잠적한다.

‘그녀’를 자신의 세계로 끌어내려는 ‘그’는 스스로 피소되어 ‘그녀’의 법정 증언을 강요하지만 연꽃떨기처럼 연못 위에 떠 있는 ‘그녀’의 시신을 발견했을 뿐

을 지시하거나 寓喩함. 사상의 알레고리: 실제 인물이 추상적 개념을 나타내고, 플롯은 어떤 교설이나 명제를 전달하는 데 쓰임. 『세계문학비평용어사전』, 이명섭 편, 을유문화사, 1987, p.326.

10) I.A.Richards, 『The philosophy of Rhetoric』, 『Philosophical Perspectives on Metaphor』, Mark Johnson ed. University of Minnesota Press Minneapolis, 1981:

11) 이강백, 「거울과 연못에게 바친다」, 작가의 말, 공연 팸플릿.

이다.

변호사로 그 사건을 ‘그’로부터 의뢰받은 ‘나’는 중간적 입장에서 고뇌한다.

이같은 중심 줄거리가 학업에 뜻이 없는 두 여제자를 담당하며 연주회를 준비하는 실로폰 선생의 장면과 계속 중첩되면서 1시간 30분간의 연극은 ‘그녀’의 죽음, 재판과 연주회에서의 소동이라는 정점에서 맺어진다. 결국 ‘그’와 ‘그녀’는 각각 자기의 세계로 돌아가고 ‘그녀’ 덕분에 없는 것에 대해 눈뜬 ‘나’만이 담담하게 인생을 볼 수 있는 눈을 얻게 된다.¹²⁾

(C) 이번 〈물거품〉에서도 이강백 특유의 특징들이 선명히 드러난다. 이 작품은 한 옛 설화를 소재로 하고 있으며, 여기에 우의적이며 현대적인 해석과 철학적 깊이가 역시 ‘사과의 드라마’를 만들고 있다.

떨어지는 낙수물이 만드는 물거품을 바라보며 웃는 남편에게 이유를 물어본 아내는 현남편이 前남편을 물에 빠뜨려 죽였으며, 그때 수면에 떠오르던 물거품이 생각나서 웃는 것임을 알게 된다. 아내는 남편을 관가에 고발하여 사형을 받게 하고 자신도 스스로 목숨을 끊는다는 전래되는 이야기를 소재로 오늘의 이야기를 하고 있다. 변형된 〈물거품〉에서는 사실을 안 아내는 그 호숫가로 온 듯하여 물거품을 바라보며 그 의미만을 생각한다. 남편은 변호사, 유모, 감시꾼들, 심지어는 아이들까지를 동원하여 아내를 세상으로 돌아오게 하려고 하나 별 소득이 없다. 현남편은 아내를 연못에서 끌어내기 위해 자신을 고발한 후, 아내의 선택을 재촉하는 좋은 기회로 생각하고 오히려 재판을 서두른다. 재판의 증인으로 어떤 진실이건 하나를 선택해야 하는 재판날, 그녀는 스스로 호수에 몸을 던져 물거품이 된다. 현남편은 증거 불충분으로 석방될 것이며, 살아 있는 모든 삶은 계속된다.¹³⁾(강조, 필자)

작가가 소개한 이 작품의 소재 설화(A), 기자가 정리한 연극 〈물거품〉의 줄거리(B), 이 둘을 함께 이야기한 평론가의 글(C)을 한 자리에 놓아 보았다.

옛 이야기 속의 사건을 극의 기동 줄거리로 빌려오면서, 작가의 새로운 해석이 가해진 지점은 ‘물거품의 의미에 대한 천착’이다((C)의 강조 부분). 새로이 짜여진 연극 줄거리(B)는 바로 이 지점에서부터 비롯된 변용

12) 장병욱, 「삶의 본질 추적 ‘고급 연극’ 시도」, 『한국일보』, 1991. 8.28.

13) 이미원, 앞의 글.

의 결과이다. 옛 이야기 속에서 마침 보글보글 끓어오르는 물거품이 물에 빠져 죽은 전남편의 기억을 환기시키듯이, 이 이야기 전체가 물거품처럼 떠오르며 ‘존재하는 것의 덧없음’에 관한 우주적 사유를 촉발시킨 것이다. 현대적으로 재해석된 연극 〈물거품〉은 그 사유 과정의 극적 형상이다.

현대의 극작가가 설화 소재를 수용하는 것은, 현실을 직접적으로 표현할 수 없는 상황에서 주어진 소재의 갈등의 틀을 시대상황에 비추어 봄으로써 시대의 독특한 분위기와 딜레마를 표현하는 경우와, 인간 본질에 밀착해 있는 전통적 소재를 현대적으로 재해석하여 작가 특유의 사상을 표출시키는 경우로 크게 나뉜다¹⁴⁾. 설화 소재는 아니었다더라도 우회적 방법을 통해 자주 전자의 방법을 취했던 이강백은, 설화에의 관심을 주로 후자의 방법으로 표면화함이 특징적이다.

작가가 옛 설화를 채택하여, ‘있는 것’과 ‘없는 것’의 가치를 재확인시키는 한 편의 희곡을 구상하면서부터 비유 작용은 시작된다. 이 비유담¹⁵⁾은, 실제 조금씩 변형된 극중 동화로서 작품 속의 ‘그’와 ‘유모’를 통해 이야기 되기도 한다.¹⁶⁾ 그러나, 더 본격적인 은유 작용은, 작가의 주제를 구현시키기 위해 현대적 재해석이 가해진 그 부분에서 비롯된다. 즉, 소재 설화에는 없던, 단지 그것이 촉발시켰을 뿐인 ‘존재의 덧없음과 그 의미’에 대한 사유 과정이 극화됨으로써, 설화에선 그저 사건 발생 장소에 불과했던 연못이 은유의 틀로 세워지고, 물거품도 생의 은유가 되는 것이다.

작품 전체에서 가장 두드러지게 떠오른 은유의 층위, 그리고 그것을 떠올리면서 작품 이면에 가라앉아 작용하는 또 다른 은유의 층위는, 등장인물의 기능을 통해 비로소 선명하게 확인된다.¹⁷⁾ 이 작품의 인물들은, 주제 전개에 필요한 관념을 특징별로 의인화한 결과이기에, 그들 각각이 곧 은유작용의 주 원소들이었다.

14) 장혜진, 『현대 희곡의 소재 변용에 관한 연구』, 이대 박사논문, 1988, p.2.

15) Allegory의 일종인 비유담(parable)은 짧은 이야기인데, 그 구성 부분들과, 이야기 하는 사람이 우리에게 깨닫게 하고자 하는 명제나 교훈 사이에 있는, 묵시적이면서도 상세한 類推에 역점을 두도록 제시된다. 『세계문학비평용어사전』, p.329.

16) 이에 대해선 이후 ‘II,2,다,b’ 부분에서 논의하겠다.

17) 또한 이후의 분석이 인물 기능 중심으로 행해지는 근본 원인은 이 작품이 ‘희곡’이라는 데 있다. 아무리 관념의 은유적 형상화를 지향한다 해도, ‘인간과 인간 사이의 적대관계, 결정적 충돌에 민감한’ 연극의 기본 속성에서 완전히 자유로울 순 없는 것이다. E. Bentley, 『The Life of the Drama』, Methuen & Co. Ltd, 1966, p.115 참조.

2. 인물기능을 통해 본 은유의 3중층

가. 표면적 은유: 주요 인물의 도식적 설정

‘그’는 어느 정도 성공한 정치인으로, ‘그녀’의 전남편을 죽이고 ‘그녀’를 차지했을 뿐 아니라, 이미 없어진 전남편 대신 현재 있는 자신만을 확인에 찬 사랑으로 인정해주길 ‘그녀’에게 강요한다.

‘그녀’는 ‘그’의 살인 사실을 알고난 후 번민하다가, 오히려 ‘그’의 강요 때문에 ‘있는 것’만의 세계를 부정하게 되고, 한적한 연못가에 은둔한 채 ‘없는 것’의 참뜻을 깨닫는다. 진실을 제대로 밝힐 수 없는 위기에 직면하자 ‘그녀’는 연못에 빠져 죽음으로써 자기 깨달음을 완성한다.

‘그’의 친구이자 변호사인 ‘나’는, 처음엔 법적 증거도 없는 살인 사건 때문에 괴로워하는 ‘그녀’를 현실로 돌아오도록 설득하다가, 차츰 ‘그’를 돕는 입장에서 ‘그녀’를 이해하고 거기에 동조하는 입장으로 변해간다.

‘그’가 ‘있는 것’의 세계와 세속적 인생관을, ‘그녀’가 ‘없는 것’의 세계와 심오한 생의 의미를 대변한다면, ‘그녀’를 지향하는 ‘나’야말로 작가가 관객에게 말하고자 하는 주제의 化身이다.

인간의 심리적 갈등관계로서 연극이 형성된다고 보기보다는 어떤 ‘물체적인 것’으로서의 연극을 생각하는¹⁸⁾ 작가 이강백은, 일상적인 대화나 감정을 벗어난 관념적인 인물로 가장 인간적인 감동을¹⁹⁾ 창출하고자 모색한다. 집중적인 몇개의 인간적 특질이 얼마나 효과적으로 인물을 창조할 수 있는가²⁰⁾ 하는 역설적 의도는, 이강백 극작의 일관된 흐름을 타고 이 〈물거품〉에까지 기본 효력을 발휘한다. 그렇기에, 이 인물설정의 도식적 삼각구도는 확연하고 단순하나, 결코 그 구도로만 그치지 않는다.

나. 유동적 은유: 주제 실현의 유보

주 플롯에서, ‘그녀’에게 이끌리는 ‘나’의 변화 과정이 노골적으로 ‘없는 것’의 가치를 대변해 줌에도 불구하고, 세속적 인물인 ‘그’의 생기와 활력은 쉽게 수세에 물리지 않는다. ‘있는 것’만을 인정하는 현대 물질문명의 가치관에 부응한 그의 삶이, 애써 그 반대향을 추구하려는 인물보다 더 힘

18) 유민영, 앞의 글.

19) 이미원, 앞의 글.

20) 위의 글.

있게 그려지는 건 당연한 현상일지도 모른다.

그러나 ‘그’는 단지 세대의 지원을 받아서 뿐만 아니라, 원래 어느 정도의 인간적 미덕을 지닌 인물이었던 것처럼 이야기됨으로써 더 든든한 힘을 확보한다. 아이들을 싫어했던 전남편에 비해 ‘그’는 전남편의 아이들까지도 자신의 갓난아기만큼 귀여워하는 인물이며(p.89), 전남편은 ‘그’보다 전혀 나를 게 없었던 인물로 평가받거나(p.89, p.94) 죽은 지 얼마 안돼 기억이 희미해져 버릴 만큼 개성없는 인물로 폄하된다(pp.88-89). 적어도 살인 사건이 드러나기 전까지의 ‘그’는 찬란한 명예와 자상한 성품을 두루 갖춘 인물로 인정받았을 만하다.

그렇기 때문에, ‘그’가 너무도 태연스럽게 자신의 범행을 실토하는 모습에 대해 선악의 잣대만으로 판단을 내리긴 쉽지 않다. ‘그’의 이중성을 무조건 위선이라 몰아붙이기에, 나름대로 선해 보이고픈 계산이나 꾸밈의 흔적이 전혀 없어 난감하다. 범행을 실토하는 순간에 ‘그’에게 망설임이 있다면, 자신이 저지른 살인에 대한 뉘우침이나 번민 때문이 아니라, 그 말을 들은 ‘아내의 반응은 어떨까’(p.87)하는 점 때문이다. 그리고 거기서 ‘그’로 하여금 망설임을 멈추고 이야기하게 하는 힘은, ‘사라지고 없는 것을 두려워해서는 안된다’는 생각의 힘이다. 바로 이 지점에서, ‘그’를 ‘있는 것’만 추구하는 인간이 다다르게 될 잔혹의 극한으로 설정한 작가의 의도가 읽혀진다.²¹⁾ 이에 준해 보자면, ‘그’의 좋은 성품은 사악함에 생기를 더하는 윤희유 정도로 해석된다. 결과적으로, 엄청난 범죄에 대해 일말의 뉘우침도 없이 오히려 웃으며 그 순간을 떠올리는 ‘그’의 당당함은, 작가가 가장 비판하고 싶은 대상인 동시에 그만큼 단단한 힘을 가진 대상으로 위력을 발휘하게 된다.

그 비윤리의 각질을 부수기엔 ‘나’도 ‘그녀’도 무력하다. 게다가 부분적으로 필요할 때마다 친척들·간병인들·감시인들·방청객들로 분하는 ‘여섯 명의 남자들’은, 곧잘 ‘그’의 우세함을 보완해주는 들러리 역할을 한다. ‘그’는 구태여 폭력이나 완력을 쓰지 않고도 ‘그녀’를 고통 속에 몰아넣을

21) ‘우리는 있는 것만을 존재하도록 없는 것은 철저히 살해해버린 거울의 세계를 만 들었다. 우리는 바로 그 세계 속에 살면서, 소나기가 쏟아지는 날은 물거품을 바라 보며 큰 소리로 웃어대는 사람들이 되었다. 우리가 있는 것의 가치 만큼이나 없는 것의 가치에 눈을 뜨지 않으면, 우리는 결코 그 살인적인 웃음을 멈추지 못할 것이다.’ 이강백, 앞의 글.

수 있다. 자신을 스스로 살인자로 고발함으로써 ‘그녀’를 증인으로 재판정에 세우고, 결국 어쩔 수 없이 살아 있는 현남편인 자신을 선택하도록 몰고 가겠다는 ‘그’의 완전범죄적 발상이 제시될 때, ‘그’의 이기적이고 오만한 위력은 절정에 이른다. ‘그녀’가 거짓 증언을 거부하고 연못에 빠져 자살하는 바람에 ‘그’의 음모는 성공하지 못하지만, 그렇다고 ‘그’의 인생이 쉽게 무너져 내리진 않는다. 작품 앞뒤에 제시된 노년의 세월에 이르기까지, 재판 이후 생략된 시간 속 ‘그’의 삶을 구체적으로 알 순 없지만, 증거불충분으로 무죄석방되어 ‘어쨌든 자유롭게 행복하게’ ‘남의 눈에 잘 띄는 인물’로 살아왔다는 정보를 작중 끝 무렵 ‘그’와 ‘나’의 대사 속에서 얻을 수 있다 (p.100).

노년이 되어서도 여전히 제 입장을 고집하는 ‘그’ 앞에서, 서로 추구하는 바가 달랐어도 결국 마찬가지로는 ‘나’의 다음과 같은 발언이 행해질 때, 둘 사이에 이어져 온 갈등의 도는 약화될 수밖에 없다.

나 (……) 인간이란 누구나 각자의 연못이 있는 걸세. 나는 평생동안 그 연못을 바라보려고 애를 썼구, 자넨 평생동안 그 연못을 보지 않으려고 애를 썼네. 그러나 우린 뭐가 다른가? 결국에 그 연못 속에서 잠시 떠올랐다가 사라지는 물거품이 아닌가?

두 사람의 약화된 갈등 너머 확연히 남아 있는 것은, 죽어 없어짐으로써 더 아름다운 ‘그녀’의 젊음뿐이다. 세월은 흐르고, 이리 살았건 저리 살았건 산 자들은 다 늙어 허무하기 마찬가지이고, 삶의 깊은 뜻을 깨달아 행복하게 자살한 여인의 젊음만이 영원히 아름답다……, 이렇게 요약하고 보면, 굳이 ‘있는 것’, ‘없는 것’을 들먹이며 유물주의에 저항하고 동양적 사유관을 복권시키려는²²⁾ 의도도 공허해지고 만다. 죽어 없는 것의 차원으로 넘어선 ‘그녀’의 아름다움을 강조하는 것 자체가 이 극의 주제에 잘 들어맞는 방법이 아니냐는 의문에 대해선, 과연 ‘그녀’가 ‘없는 것’의 가치 속에서 의미를 부여받는가 하는 반문을 던질 수 있다.

22) 이는 서양을 질서와 인정과 규율있는 합리주의의 세계로, 동양을 무정부 상태와 무절제한 신비주의의 세계로 대조시키던 인식이 서양의 몰락을 긍정하는 입장으로 이어지는 문화사적 현상과 잇닿아 있다. A. 하우저, 『문학과 예술의 사회사』(현대편), 백낙청·염무웅 옮김, 창작과 비평사, 1981, pp.229~232 참조.

‘그녀’는 외모도 출중하고, 속도 깊으며, 젖이 풍부하여 생명력 넘치는 이상적 여인상으로 그려져 있다. 삶에 대한 ‘그녀’의 인식이 올바르기에 ‘그녀’의 죽음이 주제를 다져주는 기능 또한 커지는 게 사실이지만, 고통과 번민에 시달리면서도 아름다움을 잃지 않은 ‘그녀’가 죽음을 통해 더욱 환상적으로 절대화됐다는 혐의 또한 지우기 어렵다. 애초에 ‘그녀’는 없는 것의 가치를 대표하는 인물로서의 주제적 기능 못지않게, ‘나’와 ‘그’의 대립마저 흔한 삼각관계의 그것으로 속화시킬 법한 주제 외적 흥미의 요인을 품고 있다.

- 나 난 차라리 부인을 살리고 내가 죽겠네!
 그 왜? 솔직히, 그 이유를 말해보게.
 나 그 이유는… 난 자네 부인을… 사랑하네.
 그 그랬었군. 나도 짐작은 했었지.(사이) 요즘엔 그 여자를 볼 수가 없으니
 까 더욱 미치도록 보고 싶군. 어쨌든가, 자네 자주 연못에 가는 모양인데,
 내 아내의 어떤 점이 매력적으로 보이던가?
 나 예민하고…섬세한…감정이 풍부하며…진지하면서도…부드러운
 그 한 마디로 그게 뭐야?
 나 한 마디로는…
 그 관능적이다, 그거지! (갑자기, 수직 조명이 어둠속에 있는 그를 비춘다.
 그는 사실대의 질투심에 가득찬 남자가 되어 있다.)
 나 (뜻밖의 말에 놀라워하며) 관능적이라니?
 그 놀랄 것 없어. 예민함, 섬세함, 풍부함, 부드러움, 그 모든 것들이 합쳐져서
 관능적이 된다구. 내가 처음 그 여자를 봤을 때 그걸 느꼈어. 그래서 난 결
 심을 했었지. 무슨 방법으로서든지 내 아내를 삼아야겠다구. 나는 결코 그
 여자를 버릴 수 없어. 거칠고, 무디고, 딱딱한 다른 여자들한테서는 관능을
 못느껴. 오직 그 여자만이 나를 자극하지! (p.97)

이 부분에서, ‘있는 것’과 ‘없는 것’의 대립이라는 철학적 주제는, 진부하고 세속적인 삼각관계에 덮여온 고급스런 포장으로 격하될 위험에 처한다. 거꾸로 생각하면, 주제의 관념성에 최소한의 현실성이라도 더해주려다 보니 세속적 요소가 개입됐다고 볼 수 있을 것이다. 또, 같은 대상인 ‘그녀’를 놓고도 관능을 말하는 ‘그’와 사랑을 말하는 ‘나’의 차이가, 있는 것과

없는 것의 대립상을 또 달리 보여준다고 말할 수도 있을 것이다. 그렇다 해도, ‘그녀’가 美와 관능의 화신으로 절대화되면서, 주제를 떠받치는 갈등의 활력이 현저히 저하된 사실은 부정하기 어렵다. 여기에서의 ‘그’와 ‘나’의 차이는, 갈등의 대립 양상이라기보다 동질의 우열 양상으로 이해될 우려가 크다.

노년의 두 사람을 보면, ‘그’도 ‘나’도 쇠약하게 늙어 있긴 마찬가지다. ‘낡고 바랜 옷’을 입어 ‘인생과 함께 오랜 풍상을 겪은’ 모습 그대로 자연스런 ‘나’보다, ‘화사한 색깔의 옷’을 입어 오히려 ‘더욱 늙고 황폐하게’ 보이는(p.85) ‘그’의 왜소함은, 참으로 어렵게 이른 결과이다.

다. 이면적 은유: 부수적 인물의 잠재적 식용

a. 늙은 음악 선생: 갈등의 활력체

표면적으로 중심 인물 세 사람의 설정이 그대로 주제 구현으로 이어질 듯 하면서도, 이렇듯 실제 갈등의 힘은 힘겹게 발휘된다면, ‘있는 것’과 ‘없는 것’의 싸움은 작품 속 어디에서 비로소 완성되는가. ‘씩는 생선에 파 리때가 물려오듯이, 죽음이 웅웅거리며 맴돌고 있’음에(P.86) 유난히 민감한 ‘그’의 노년의 불안은, ‘나’나 ‘그녀’의 존재만론 야기될 수 없다. 실제 싸움의 효능은, 이 작품 속에서 한 번도 직접 맞닥뜨리지 않는 ‘그’와 ‘늙은 음악선생’의 대립 관계를 통해 발휘된다. 물론, 부차적 인물들의 음악회에서 재확인되는 경박한 현세대의 문제점이, ‘있는 것’에만 현혹되는 현대를 향한 비판과 맺는 관계는, 직접적이고 완연하다. 그런 주제 보강의 효과를 가능하게 한 ‘늙은 음악선생’의 설정, 음악회쪽 이야기와 살인재판쪽 이야기가 部플롯과 主플롯의 관계로 맺어진 구성 자체는 쉽게 눈에 띈다. 음악회 소식과 재판 소식이 함께 신문에 실려 있다는 언급이나, 음악회의 관객을 바라보며 “신문에 난 재판에도 저런 사람들이 몰려올”거라고 예측하는 ‘나’의 대사, 또 ‘객석이 재판정으로 바뀌’는 무대 변화의 지문 등은(P.98) 모두 이 양자간의 관련성에 대한 실마리들이다.

그러나 좀더 주의깊게 살피면, 이 두 플롯은 단순히 병렬적으로 번갈아 제시되는 데 그치지 않고 있음을 알 수 있다. ‘늙은 음악선생’의 존재가 부플롯 안에 매몰되지 않고 간접적으로나마 주플롯의 ‘그’와 일정한 갈등 양상을 펼쳐보이기 때문이다.

앞서 살폈듯, ‘그’의 단순치만은 않은 위력 때문에 ‘있는 것’ 쪽의 목소리

가 좀체로 낮아지지 않는 주플룻에 비해, 또 하나의 현실인 부플룻에서 ‘있는 것’을 추구하는 모든 행태는 ‘늙은 음악선생’의 목소리로 비판받고 경멸 당한다.

음악회 연습 과정 중, 선생의 입장에서 학생을 닮달하는 행위는 지속적인 공세의 위력을 발휘한다. ‘늙은 음악선생’은 음악회 출연자들의 얼굴에 까맣고 하얗게 분장을 시켜 센세이셔널한 광고효과를 노린 잡지의 사진에 대해서도 ‘꼭마단에나 어울릴 사진’이라 일축하고, 또 그 보도에 호기심을 갖고 찾아온 많은 관객들을 보고 ‘어중이 떠중이 몰려 왔다(P.98)고 냉소한다. 연주가 서툴고 실수가 많을수록 더욱 흥미를 느끼는 관객들, 연주자가 실로폰 타봉을 손에서 놓치자 더욱 환호하며 박수쳐대는 관객들 앞에 늙은 음악선생은 분개한다.

‘빠른 곡은 곧잘 치면서 느린 곡은 못 치는’ 제자들에게 ‘좀더 무겁고, 좀더 느리게’ 치라고 화내며 “너희는 불안도 없어? 너희는 슬픔도 없느냐구?”라고 외치는(P.89) ‘늙은 음악선생’의 목소리는 ‘요란스런 감각이나 경박한 감상, 또는 현실의 단순한 복제로 관객을 유인하는 연극이 아니라 삶의 깊은 본질을 감지하고 반성케 하는 고급연극이 절실하다’²³⁾ 작가의 목소리와 그대로 겹친다.

불안이나 슬픔을 삶의 본질로 인식하는 ‘늙은 음악선생’은, 주플룻의 ‘그녀’와 동류항에 놓이며 ‘그’와 대립한다. 처음에는 음악학원의 소음을 귀찮아 하다가 나중엔 음악회의 관객으로 찾아가 선생과 악수하는 ‘나’의 존재는, ‘그’와 ‘그녀’ 부부의 주플룻과 음악학원 주변의 부플룻을 표면적으로 연결시킨다. 음악학원에 대해 비교적 호의적인 방향으로 변해가는 ‘나’의 태도는, 주플룻에 있어서 ‘그’로부터 ‘그녀’쪽으로 이끌려가는 변화과정과 맞물린다. 이런 관계 속에서, ‘늙은 음악선생’의 비판력은 사실상 ‘그’를 향한 공격이나 다름없다.

물론 ‘늙은 음악선생’과 ‘그’와의 거리가 너무 멀고, ‘어차피 사람이란 괴롭도록 되어 있’다는(P.98) ‘늙은 음악선생’의 염세적 인생관이 노출되는 바람에, 부플룻을 통해 실현되는 ‘있는 것’ ‘없는 것’ 사이의 갈등도 여전히 침체되고 무력한 것으로 보일 수 있다. 하지만 동시에, ‘늙은 음악선생’과 ‘그’와의 거리에서 야기된 주제 실현의 간접적 효과는, 단순한 관념의 의인

23) 장병욱, 앞의 글에서 재인용.

화에 머물기 쉬운 인물 설정의 한계를 어느 정도 극복케 한다. 또한, ‘늙은 음악선생’의 염세적 발언도, ‘없는 것’의 세계를 발견하려면 피할 수 없는 고뇌의 의의를 재차 강조한 것으로 읽힐 수 있다. 그 ‘늙은 음악선생’의 성품이 ‘꼼꼼하고 신경질적’(P.93)이거나 ‘카랑카랑한’(P.87) 목소리로 드러나고 있음은, 최소한의 활력을 유지하면서 염세의 무력증에 빠지지 않게 돕는 일면이기도 하다.

b.유모: ‘연못’의 再은유

‘있는 것’의 세계로부터 ‘없는 것’의 가치를 회복시켜가는 주인공 ‘나’와 는 또 다른 의미에서, ‘있는 것’과 ‘없는 것’ 사이에 두루 걸쳐 있는 보조 인물이 바로 ‘유모’이다. ‘유모’는 ‘나’, ‘그’, ‘그녀’가 이루는 관념의 삼각 관계를 지켜보는 사이면서, 세 사람 모두와 대체로 우호적 관계를 유지하며 각자의 입장을 다져주는 인물이다. ‘유모’에게는 ‘있는 것’이나 ‘없는 것’ 어느 한 편이 가치가 우세해지느냐 마느냐 하는 것이 그리 중요치 않다. 그때그때의 상황에서 모든 사람이 두루 더 좋고 자연스럽게 살 수 있기를 바랄 뿐이다.

작품 진행 방향에 결코 변수로는 작용할 수 없는 ‘유모’이지만, 그녀는 작품 내용과 흡사한 동화를 이야기한다든지 주제와 밀접한 관계가 있는 엄마 젖의 동요를 읊조린다는지 하면서, 제 갈 길로 가고 있는 극의 전개를 돕는다.

유모 울지 말아요. 제발 좀 울지 말아요. 내가 재미있는 이야기를 들려 줄게요. 옛날에 지혜로운 임금님이 계셨답니다. 그 임금님은 아무리 어려운 재판에도 현명한 판결을 내리셨어요. 어느날 한 부인이 임금님에게 호소했어요. “임금님, 저의 전남편을 죽인 사람이 있습니다. 그 사람을 처벌해 주세요.” 임금님은 그 부인에게 물었어요. “그 사람이 누구냐?” 부인은 대답했지요. “저의 지금 남편입니다.” 그러자 임금님은 곰곰이 생각하시더니 이렇게 판결하셨어요. “사람을 죽인 자는 마땅히 엄벌을 받아야 한다. 그러나 지금 너의 남편을 사형에 처한다고 해서 죽은 전남편이 살아나겠느냐? 오히려 지금 남편마저 죽을 뿐이다. 그러니 없는 것을 위해 있는 것을 없애지는 못한다. 너는 돌아가 지금의 남편을 성심껏 섬겨라.”(p.89)

‘주인 어른이 직접 만드신’ 이런 동화를 따라 이야기하는 ‘유모’는, 얼핏 보면 그 주인 어른의 입장을 지지하는 인물처럼 보인다. 하지만 비슷한 내용의 이야기일지라도, ‘그’는 동화를 잠재적 폭력으로 사용하는 데 비해²⁴⁾ ‘유모’는 ‘그녀’의 마음을 위로하기 위해 인용한다.

‘기쁨은 길어야 하구, 슬픔은 짧아야 한다’는 당연한 믿음 때문에, 주인 마님의 슬픈 기억을 염려하고 주인 어른의 기쁜 사랑을 흠족해 하는(p.90) ‘유모’이다. 하지만 ‘유모’의 그런 태도는 특별히 현남편의 악행을 두둔하자는 것도 아니며, 또 현남편이 주장하는 만큼 ‘있는 것’의 가치만 강조하자는 것도 아니다. ‘유모’의 태도는, 이 작품 전체를 감싸는 ‘물거품’의 참뜻을 담담히 살아보이는 태도에 가깝다. ‘유모’에게 갈등이란 부질없어서, 가까운 이들을 염려하긴 할지언정, ‘없는 것’을 끌어안겠다는 새삼스런 고통의 포즈도 취할 필요가 없다. ‘유모’란 명칭에 걸맞게, 젓과 같은 자연스런 생명력을 유지함으로 족하다.

나 저에게 젓을 주십시오. 저는, 오늘 새로 태어난 사람이고 싶습니다. 어제까지는 오직 있는 것만을 보았었습니다. 하지만 오늘부터는 없는 것도 보려고 합니다. (간절히 구하는 태도로서 그녀에게 빈 그릇을 내민다) 갓 태어난 저에게 젓을 주십시오. 제가 그 젓을 먹고 눈을 떠서 이 연못을 바라보고 싶습니다. (그녀, 그릇을 받는다. 앞가슴의 옷깃을 열고 젓을 짜 그릇에 담는다. 사이. 그녀는 젓이 담긴 그릇을 나에게 준다. 나는 그릇을 들고 한모금씩 한모금씩 마신다. 사이. 젓을 다 마신 내가 그녀를 바라본다. 그녀의 시선이 나에게 머물러 있다. 물방울이 허공에서 수면으로 떨어질 때의 투명한 소리가 들린다.)

24) 그 칙칙폭폭, 칙칙폭폭, 칙칙폭폭—푸우—칙칙폭폭, 칙칙폭폭—푸우—푸우—내가 자네에게 재미있는 이야기를 해줄까? 옛날에 한 어리석은 여자가 있었다. 그 여자는 있는 것과 없는 것을 구별할 줄 몰랐고, 죽은 것과 산 것을 분간할 줄도 몰랐다. 어느날 그 여자는 살아있는 남편과 자식들을 버리고 멀리 숲속의 연못으로 도망갔다. 남편은 임금님을 찾아가 호소했다. “임금님, 저의 어리석은 아내를 어떻게 하면 좋습니까?” 임금님이 대답했다. “너의 아내는 고집이 세구나! 어리석은 자일수록 자신이 옳다고만 생각한다. 내가 군대를 보내어 그 고집을 꺾고 너의 아내를 붙잡아 오도록 하마!” 임금님은 삼천명의 용감한 병사를 뽑아 그 여자에게 보냈다. 칙칙폭폭, 칙칙폭폭, 달려라! 달려! 삼천명의 병사 신고! 어서 달려라!(p.94)

나 여기 오기 전에 저는 거울을 바라보며 물었지요. 나는 누구냐? 당나귀구나, 돼지구나, 샴쌍이구나! 이제 연못에 와서 저 자신을 다시 묻습니다. (연못을 향하여 입에 두 손을 모으고 묻는다) 나는 누구냐? (두 손을 양쪽 귓가에 대고 대답을 듣는다) 나는 물거품이다! 어둠으로 가득찬 이 세상에, 지극히 짧은 순간 떠올랐다가, 사라지는 물거품이다!

그녀 그냥 가만히 연못을 바라만 보세요. 그럼 연못 속에 하늘이 보이고, 반짝이는 별들이 보여요.

나 연못 밑바닥은 캄캄해요. 더럽고 추악한 것들이 저 밑바닥에 가득차 있어요!

(중략)

그녀 선생님은 새로 태어난 눈으로 보세요. 물거품은 끊임없이 생겨나요. 저는 매일 밤 이 연못을 바라보았어요. 밤의 연못은 죽음만이 가득 고인 듯이 고요하구 그걸 살아있게 흔드는건 물거품이에요. 저 깊은 밑바닥에서 물거품들이 솟아올 때마다 수면 전체가 생기를 띄고 흔들리죠. 그래요, 끊임없이 생겨나고 사라지는 물거품에 의해서 연못 전체가 살아 있어요. (pp.96-97)

다소 장황하지만, ‘나’와 ‘그녀’의 이 대화 장면은 주제를 집약한 부분이다. 이 대화 속에는, 추악한 것을 거부하지 않고 받아들임으로써 이룩되는 연못 전체의 생명력, ‘하늘은 깊고 어두운 저 밑바닥에 있’고 ‘별들은 더럽고 추악한 곳에서 아름답게 빛을 내’고 있음을(p.96) 알아보는 인식 능력, 그 긍정적 힘을 되찾게 하는 인간 젓의 의미가 뒤섞여 서술되고 있다.

그런데, ‘나’와 ‘그녀’의 이런 대화가 가능하도록 ‘나’에게 변화의 계기를 제공한 것은, 바로 전장면에서 ‘유모’가 부른 엄마 젓·집승 젓의 동요였다.

유모 아기 도련님! 꿀떡꿀떡, 먹네요! 엄마 젓이 아니라고 먹지를 앓더니, 이제 아무젓이나 가리지 않고 잘만 마시네!(아이들의 동요처럼 노래한다. 이 노래는 반복된다) “엄마 젓이 없다 그럼 소 젓을 다오 소 젓도 없다 그럼 당나귀 젓을 다오 당나귀 젓도 없다 그럼 돼지 젓을 다오 돼지 젓도 없다 그럼 늑대 젓을 다오 늑대 젓도 없다 그럼 샴쌍이 젓을 다오 굶어 죽긴 싫다 아무 젓이나 다오”

나 (거울을 향하여 묻는다) 나는 누구냐? 도대체 나는 누구이기에 곤혹스

런 표정을 짓고 모든 것 속에 어정쩡한 모습으로 있는 거냐? 나는 지금까지 살기 위하여 모든 것들의 젖을 먹었다. 당나귀 젖도 먹었고, 돼지 젖도 먹었으며, 늑대 젖도, 샴쌍이 젖도 먹었다. 그런데 뭐가 아쉽다구 얼굴을 잔뜩 찌푸린 거냐? 대답 해라! 대답해! 모든 있는 것들은 짐승같다! 그리고 이제 나는 짐승의 젖은 먹지 않겠다! 오오, 단 한 모금이라도 좋으니 나는 사람의 젖을 먹고 싶다!(p.95)

이것은 ‘나’의 변화가 결정적으로 일어나는 장면이다. 현실적인 기준에서 보면, 그 변화의 계기는 미약하고 허술하기 짝이 없다. 물론, 친구인 ‘그’의 부도덕성에 대한 ‘나’의 회의는 계속돼 왔지만, ‘나’를 ‘있는 것’의 세계에서 성큼 ‘없는 것’의 세계로 나아가게 하는 계기가 겨우 ‘유모’의 독백조동요를 엿들은 일이고 보면, 갑작스럽고 작위적인 변화란 인상을 떨치기 어렵다.

앞에 살핀 ‘늙은 음악선생’이, ‘그녀’가 제대로 버텨내지 못한 ‘그’와의 갈등관계에 들어서 ‘그’를 향한 공격력을 보완시켰듯이, ‘유모’도 ‘그녀’가 온전히 끌어내지 못한 ‘나’의 내면의 소리를 유도해냈다는 점에선, 주제 실현의 수순자이다. 이 극을 ‘그녀’ 중심으로 본다면, 적대자인 ‘그’를 공격하는 ‘늙은 음악선생’과 동조자인 ‘나’를 확보하는 ‘유모’는 그 간접적이고도 실질적인 기능으로 동계에 놓인다.

하지만 ‘유모’의 고유한 특징은, 이 관념적인 드라마의 관념적인 등장인물 중에서도 가장 관념적인 인물이라는 데 있다. 그는 ‘유모’라 불리지만, 주인공남인 ‘그녀’가 젖이 풍부한 여인이란 점으로 미루어보아 실제 주인공 아이들을 젖먹여 키우는 것 같지 않으며, ‘그녀’가 부재중일 땐 갓난아이에게 우유병을 물린다. 오히려 ‘유모’로서의 제 기능은, 위에 제시한 장면에서 ‘나’에게 암시적으로 인식의 젖줄을 대줌으로써 발휘된다. ‘유모’가 빠져도 표면의 줄거리 전개에는 아무 지장이 없을 이 극에서, ‘유모’의 기능은 현실적·인간적이라기보다 추상적이고 자연적인 차원에서 있다. 이 점을 파악해야만, ‘나’의 변화를 촉진하는 계기의 추상적 위력을 인정할 수 있다.

유모 상당히 멀어요. (연못까지 가는 과정을 머리속에 그려보며) 교외선 열차를 타고… 손가락으로 꼽아 일곱번째인가… 여덟번째인가…… 빨간 양철지붕 정거장인데, 이름은 모르겠어요. 어쨌든 그곳에 내리면 초생달처럼

림 가느다란 길이 휘어져 있고… 그 길을 따라 올라가면 우거진 숲이 나오는데… 그 숲 속에 연못이 있죠. 가보시면 저절로 감탄하시겠지만 그 연못은 경치가 아름다워요.(p.90)

연못의 위치를 설명하는 이 비현실적인 대사는, 곧 ‘유모’자신의 관념적 거처를 찾아가는 지도이기도 하다. 그 길을 따라가면, ‘있는 것’을 받아들인다고 더 나빠질 것도 없고, ‘없는 것’을 깨달았다고 더 거룩해질 것도 없는 연못의 세계²⁵⁾가 있다. ‘유모’가 구태여 연못의 의미를 탐색하지 않아도 되는 것은, ‘유모’ 자신이 은유로서의 연못을 다시 은유한 인물이기 때문이다. ‘유모’의 기능이 연상시키는 모친 이상의 모성이나 위안의 포용력도 연못의 의미와 서로 통한다.

Ⅲ. 〈물거품〉의 감각적 이미지와 무대 형상화

이 작품에서 가장 눈에 잘 띄는 비유의 이미지는 ‘거울’과 ‘연못’이다.²⁶⁾ 이 두 가지는 각각, ‘있는 것’만을 반영하는 딱딱한 물체와 ‘없는 것’까지 받아들이는 부드러운 자연물로서, 작품 전체의 주제를 집약한다.

‘있는 것’이 우세한 현실의 일원으로 적용하지 못하는 ‘그녀’의 번민은 ‘마치 눈앞에 거울이 있는 것처럼 몸을 넣으려고 부딪치’지만 ‘거울에 가로막힌 듯이 절망적인 태도로 쓰러지’고 마는(p.89) 행위로 나타난다. 또한 거울은, ‘그녀’의 아이들과 여섯명의 엑스트라 남자들이 그 깨진 조각으로 빛을 반사시키는 장난을 칩으로써, ‘그녀’의 정신적 혼란을 가중시키는 매개물이 된다.

이에 비해 연못은 ‘없는 것’까지 포용하면서 비로소 존재하는 내면의 거

25) 이러한 주제의식은 다음 구절과 깊은 관련이 있어 보인다. “쏟은 큰 깨달음에서 생겨난다. 바다에서 한 거품이 발하는 것 같이 有漏의 微塵 세상이 모두 썩을 따라 생겨나네. 거품이 없어지니 썩 또한 본래 없는 것이 아닌가”(空生 大覺中 如海一瀾發 有漏微塵國 階從空所生 瀾滅空本無) - 「大正大藏經」 第十九冊 130면 재인용. 김용옥, 『동양학 어떻게 할 것인가』, 민음사, 1985, p.189.

26) ‘이 연극을 거울과 연못에게 바친다.(…) 우리가 살고 있는 이 세상이 거울일까? 아니면 연못일까? 그 질문에 대한 서투른 대답으로 〈물거품〉을 썼다.’ 이강백, 앞의 글.

울이요 심화된 거울이다. 연못은 그 앞의 대상을 거부하거나 밀쳐내지 않고 넉넉히 받아들이는 깊이를 지닌다.

그녀 이제 제 마음이 괴롭지 않아요. 거울을 보면서 산란했던 마음이 이 연못을 보면서 평온해졌죠. 거울에 비춰보이는 모든 건 저를 받아주지 않았어요. 들어가려고 하면 할수록, 거울에 보이는 모든 건 저를 밀쳐 냈어요. 하지만 이 연못은 저를 편안하게 받아 주어요. 손을 내밀면 손이 들어가고, 발을 담그면 발이 들어가요. 제 몸은 이 연못과 같아요. 연못은 저 자신이며 저는 연못이죠. 저는 이 연못에서 물거품처럼 사라지겠지만, 그러나 그 순간 저는 이 연못과 하나가 되는 거예요. (p.97)

‘거울’과 ‘연못’이라는 대립된 비유의 연장선상에, 실제 거울보다 더욱 비정하고 일방적인 반영만 일삼는 ‘우리 시대의 거울 텔레비전’이 있다.

그 (……) (무선조정기로 텔레비전의 화면을 빠르게 바꾸며) 저걸 봐! 우리 시대의 거울인 저걸 보라구! 저 거울이 보여주는 광경이 무엇인가? 금메달을 다투는 운동선수들, 권력을 잡으려는 정치가들, 아름다움을 뽐내는 미인대회, 그 모든 경쟁의 법칙에는 사람들 눈에 잘 보인 자가 이기도록 되어 있고, 눈에 안 보인 자는 지도록 되어 있어. 더구나 눈에 보이지 않는 것은 없는 것과 마찬가지야. 만약 내 아내가 사람들 눈을 피하여 그 연못에만 머물러 있겠다면, 그 여자는 없는 것이라구! (p.92)

텔레비전 화면은 ‘있는 것’조차도 자의적으로 선택하고 조작하여 비쳐주는 현대문명화된 거울로서, 대상을 받아들이기커녕 대상의 의지와 상관없이 그를 조정하려 든다. 연못이 대상과 진실의 관계를, 거울이 대상과 최소한 사실의 관계를 유지한다면, TV는 왜곡된 사실로 대상을 소외시킬 염려마저 있다.

이 작품에서도 ‘그’의 가장 악의적인 음모—자신을 스스로 고발하여 ‘그녀’를 선택의 궁지로 몰아넣으려는—는, TV 화면에 나타난 정치 라이벌의 연설을 계기로 이루어진다. 내용상으로는, 정치적 혁명의 위대함을 호언장담하며 모든 완전범죄자를 사회에서 추방하겠다고 선언하는 라이벌의 연설 내용 때문에 ‘그’의 경쟁의식과 위기감이 자극받은 것이지만, 이 한 장면에

만 나오는 텔레비전 화면은 비유적으로도 약화된 거울로서의 제기능을 다한 셈이다.

극 전체에 걸쳐 거울은 주로 전반부에, 연못은 주로 후반부에 지속적으로 활용되는 이미지로서, 무대 형상화에 있어서도 시각적 효과를 창출해낼 수 있는 근거가 된다. 거울이 소도구에 그치지 않고 무대 배경의 일부로 사용될 때, 거기 그대로 비치는 연기자의 모습이나 반사광, 그리고 시각적으로 유추되는 미끄럽고 딱딱하며 깨지기 쉬운 질감은 곧잘 과거스러움이나 공포감을 조장한다. 특히, 연못의 이미지는 환상의 색조와 신비스런 분위기를 한껏 살려 무대 전체 공간을 작품 주제의 상징적 그림으로 대치시키는 중요한 재료이다.

무대, 어두워진다. 무수한 별들이 허공에서 빛난다. 밤의 연못, 그녀는 홀로 연못가에 앉아 있다. 밤의 어둠은 하늘, 숲, 연못을 구분하지 않는다. 별들은 하늘에서 반짝이며, 연못에서도 반짝인다. 숲 위에 창백한 보름달이 떠있다. 숲의 나무들 그림자는 연못에 드리워져 있고, 달처럼 둥근 흰색 연꽃이 수면 위에 피어 있다. (P.96)

이 지문에서 알 수 있듯이, 연못은 연못으로만 무대에 제시된다기보다 하늘·숲과 하나된 자연 공간으로 나타난다. 현실적인 사건의 진행보다 사고와 관념이 극 전개的主要 動因이고 보면, 사실주의적인 재현 방법으로 이 연못을 꾸며낼 필요는 없다. ‘꿈결같은 기분의 텅빈 무대’가 이 작품의 요체라고 이해한²⁷⁾ 이병훈의 연출 의도를 가장 선명한 조형성으로 드러내는 부분이면 된다.

실제로 이 연극은, 텅없이 넓은 이유로 공포의 무대라 일컬어지는 국립극장 대극장에 유례없이 간단한 소도구와 장면당 2~3인의 배우만 등장시켜 되도록 무대를 비우려는 시도를 감행한다.²⁸⁾ 줄거리의 사건 못지않게 강하게 관객의 정서를 지배한 시각적 효과, 여백으로 채운 무대의美感은, 이 극의 공연방식 자체가 작품 주제를 옹호하면서 ‘없는 것’의 가치에 주목한 증좌이다.

27) 장병욱, 앞의 글.

28) 위의 글.

‘가끔씩 작품 전체가 연못이 되고, 주제·사건·행동·이미지들이 물거품처럼 솟아나왔다가 사라지기도 하여 애를 태우기도 했다’²⁹⁾는 연출가의 말은, 단지 작업의 수고로움을 토로한 데 그치지 않는다. 그 말은, 이 작품 속에 제시된 연못 이미지가 깊고 오묘한 인생의 진리를 비유하듯이, 그런 비유를 통해 인생을 되돌아보려는 이 작품 전체도 연못과 같은 형태로 성립되어 그 자체가 인생의 큰 비유 덩어리일 수 있음을 시사한다. 이 때, 이 작품 전체를 은유의 연못으로 완성시키는 지점은, 앞서 살핀 주제적 의미 구조를 가시화시킨 공연 형태가 된다.

이 작품의 순환 구조, 즉, 주인공 ‘그’와 ‘나’가 노후에 재회한 장면이 극의 앞뒤를 여닫으면서, 그 안에서 과거의 기억이 처음부터 되풀이될 듯한 여운을 둔 결말 처리는, 애초의 희곡에 없었던 고안으로 연출 과정에서 수정 보완된 아이디어라고 한다.³⁰⁾ 결과적으로 희곡의 변형을 가져온 그 아이디어가 무대 형상화 작업중에 필요했음은 시사하는 바 있다. 이는 곧 이 작품 자체를 연못의 형상으로 실현시키려는 공연적 측면에서의 의도와, 그런 의도가 비롯되게끔 은유적 의미 구조를 내장한 희곡의 특수성이 만나고 있음을 말해준다. 그러한 순환적 시간의 태두리는, 이 극 전체를 강이나 바다보다 제한된 물의 공간인 연못의 은유로 되살리는 데 효과적이기 때문이다.

작품 진행의 추동력도, 성격이 약화된 인물간의 추상적 갈등 관계에 의존할 수만은 없는 터에, 다른 공연적 효과에 의존한다. 부수적 플롯 전개를 위해 주인공 ‘나’의 사무실 곁에 음악학원을 설정해놓고, 하필 타악기, 그 중에서도 실로폰 전공의 연주자들을 등장시킨 것은, 청각적 효과를 증대시키는 동시에 작품 진행의 계기를 이루려는 배려로 보인다. 주인공들의 장면 사이사이에 끼어드는 실로폰 연습 장면은, ‘후두둑 후두둑 불규칙하게 떨어지는 소나기를 연상’시키는(P.86) 실로폰 소리를 동반하기 마련이다. 그 장면들을 삽입이나 병치의 기법으로만 국한시켜 이해할 수 없음은, 앞서 ‘늙은 음악선생’의 잠재적 기능을 중심으로 확인한 바 있다. 이 끼어드는 장면들에 수반된 음향 효과는, ‘흐름’이라기보다 ‘파문’의 형태로 전개되는 이 작품의 교묘한 움직임을 부추긴다.

29) 이병훈, 「채우기보다는 비워놓겠습니다」, 연출가의 말, 공연 팸플렛.

30) 조연출자 홍원기와의 대담, 1991. 12. 5.

거울과 대조되며 주제 함축의 이미지로 제시된 연못, 그리고 그 연못이 포용한 ‘없는 것’의 세계를 가시화한 텅빈 무대는, 다시 비유적으로 말해본다면, 이 작품 전체에 고루 퍼진 은유의 水面이다. 그 위에 푸른 조명을 가리며 ‘물방울이 수면 위로 떨어지는 효과음’(P.91), 실로폰 소리, 다양한 컴퓨터 음악 소리들이 울려올 때, 이 은유의 수면은 파문을 일으키며 움직인다. 앞서 살핀 겹겹의 은유 구조는, 다시 비유적으로 말해본다면, 〈물거품〉이라는 희곡의 생명력을 유지시키며 浮沈하는 물거품이다.

‘인생은 물거품’이란 발언만으론 죽은 은유(dead metaphor)에 그친다. 그러나 그 발상을 극화하는 과정에서의 창작적 시도들은, 단지 사경을 헤매고 있을 뿐일지도 모르는³¹⁾ 그 진부한 은유를 살려내는 작업일 수 있다. 이 작품에서 그 回生の 최종 처방은, 다소 성글게 짜여진 희곡의 지면 대신, 신선한 감각적 이미지로 형체를 얻은 무대 공연에 담겨 있다.

IV. 신감각주의 고급 연극의 현재적 의미

희곡의 성립을 위한 최초의 창작의도가 이미 사실성이나 구체적 인과관계를 거부하고 있다면, 그 느슨한 희곡의 짜임새 사이사이로 문자만으론 실현시킬 수 없는 연극적 고안이 활용되면서 더욱 풍요로운 표현의 입체성을 얻게 되는 것은 자연스런 결과이다. 〈물거품〉이 주로 주제의식 면에서 내세운 ‘고급연극’이란 모토가 연출상의 ‘신감각주의 연극’이란 모토로 이어졌음은, 다른 문학장르에선 고려되지 않는 ‘완성된 작품의 미완결성’이란 희곡 장르 특유의 운명³²⁾과 관련이 있다. 물론 시나 소설 등 다른 문학장르도 독자와의 관계 속에서 비로소 성취되는 수용미학적 측면에서의 고려를 필요로 한다. 그러나, 읽히기 위한 ‘레제 드라마’는 어디까지나 예외적인 형태로 인식되면서, 근본적으로 ‘무대에 올려지길 기다리는’ 특수 장르로 취

31) 『세계문학비평용어사전』, p.98.

32) ‘희곡은 문학형태의 하나로서 소설, 수필, 시 등의 형태와 나란히 어떤 이야기를 해주는 하나의 방식이다. 우선 문자로써 표현되 희곡이 소설과 다른 것은 무대가 전제조건인 데 있다. 물론 읽는 것으로 그칠 수도 있지만 결국 희곡의 사명은 연극의 한 부분으로, 그 중추적인 역할을 할 수 있어야 한다는 데 있다는 것을 잊어서는 안되며, 그것이 희곡의 첫째의 성격으로 규정될 수 있을 것 같다.’ 김갑순, 『희곡론』, 이대출판부, 1980, p.13.

급되는 희곡만큼 넓은 미완의 지대를 지닌 문학장르는 없다. 희곡 〈물거품〉의 의미를 텍스트 지면 내에 국한시켜 논의할 수 없는 이유도 여기에 있으며, 특히 작가와 연출가가 내세운 ‘고급’이나 ‘신감각주의’니 하는 관형어구의 현재적 의의를 공연의 차원에서 분리시켜 생각할 순 없는 것이다.

본고에서 이미 인용한 바 있지만, 작가가 이 작품에서 의도한 고급연극의 정의를 다시 상기할 필요가 있다: ‘요란스런 감각이나 경박한 감상, 또는 현실의 단순한 복제로 관객을 유인하는 연극이 아니라 삶의 깊은 본질을 감지하고 반성케 하는 고급연극이 절실하다(강조 필자).’³³⁾ 이 언급 속에는, 막상 고급 연극이 무엇인지 그에 대한 정의는 모호하고 빈약한 데 비해, 그 반대항으로 설정한 연극 유형에 대해선 비교적 상세한 정보가 담겨 있다(강조 부분 참조). 자칫하면 저급한 연극을 만들어낼지 모르는 위험요소로 지적된 ‘요란스런 감각, 경박한 감상, 현실의 단순 복제’ 등은 쉽게 한 범주에 묶여드는 요소들이 아니다. ‘현실의 단순 복제’는 모방과 반영의 효용성에 기반을 둔 사실주의극에서도 기피하는 항목이긴 하지만, 대개 그러한 ‘복제’작업을 통해 현실의 치부를 드러낸대거나 일상 속의 숨은 의미를 회복시키려 한다는 점에서 리얼리즘 인식의 한 끝을 이루고, ‘요란스런 감각’이나 ‘경박한 감상’은 배제하기 쉽다. 굳이 거칠게 나누어보자면, ‘경박한 감상’은 근대 사실주의극의 전단계로 흔히 인정되는 신파극 부류³⁴⁾에 주효하며, ‘요란스런 감각’은 이즈음 한창 논의가 분분한 포스트모던 풍의 연극이나 떠들썩한 춤과 노래로 메워진 번역 뮤지컬류에 해당될 것이다. 결국 ‘고급연극’이 지양하는 연극의 부류는 현재 주로 이루어지고 있는 거의 모든 형태의 연극에 걸쳐지는 셈이다. 그런 맥락에서, ‘삶의 깊은 본질을 감지하고 반성케’하려는 고급 연극의 의도는 극히 지당한 인생론적 명

33) 장병욱, 앞의 글에서 재인용.

34) Frank M. Whiting은 『An Introduction to the Theatre』(New York, Harper & Row, 1961, p.76)에서 근대 희곡을 3단계로 나눈 바 있다. 첫단계는 멜로드라마, 화스, 뮤지컬 등 오락 연극의 단계이며, 두번째 단계는 이성적·합리적·객관적 이해에 의해 인류를 진보시키는 인간능력에 확신을 지닌 리얼리즘 단계, 세번째 단계는 그런 확신을 잃은 환멸의 단계로 실존주의, 부조리 연극이 이에 속한다. 우리 근대 희곡의 시작은 사실 첫단계에 속하는 신파극이라고 볼 수 있으며, 해외 유학생 중심의 연극인들이 지향했던 근대 희곡은 두번째 단계에 속한다고 본다. 김방욱, 앞의 글, pp.187~188.

제임에도 불구하고, 현재의 연극 풍토 전반에 대한 거부와 저항 의지를 담은 선언적 의미를 띤다.

사실 그 온당한 인생관의 일단으로 내세운 '없는 것의 천착'이란 주제 자체는 새롭다기보다 진부하다. 동양문화권 안에 속해 있는 우리의 전통적 사유관 쪽에서 접근해보아도 그렇고, 동양적 특질을 통해 서양 세계의 이성적 한계를 초극하려는 입장 쪽에서 접근해 보아도 새로운 것은 없다. 동서양의 특질에 대한 대립적 이해에 근거하여 동양적 연극의 무한한 표현력을 발견하고 유입·활용한 서양의 새로운 연극관³⁵⁾은, 1960년대 이후 한국 연극에 지대한 영향을 끼치며³⁶⁾ 역수입된 바 있다.

1991년의 연극 <물거품>이 내세운 선언적 의도는, 기존 연극에 대한 거부 의지를 연극적으로도 담아내고자 '새로운' 방법을 필요로 했다. 부분적으로 초기 표현주의 희곡 테크닉의 흔적이 나타나게 된 것도, 제도적 권위나 경직된 사회질서, 산업사회와 삶의 기계화에 대한 도전으로 탄생된 표현주의 연극의 사상적 저항성과 맞닿는 데가 있었기 때문이다. 하지만, 꿈과 같고 악몽과 같은 무대의 분위기, 단순화된 무대장치, 작가 자신의 대변자인 듯한 몽상가의 긴 대사, 개성을 상실한 인물들, 현실의 본질적 속성을 자유로이 선택하여 사상·느낌 또는 운명의 비사실적인 대리인으로 나타내는 연기법 때문에, 이 극이 표현주의 기법만을 표방했다고 요약될 수는 없다. 표현주의 자체가 몹시 거치른 신낭만주의로 시작되어 변증법적 사실주의로 발전돼간 변화의 족적을 지니고 있는 바,³⁷⁾ 현대 한국연극의 현실 속에서 차용된 그런 표현기법은 현재적 맥락 안에서 다시 이해되어야 한다.

35) 브레히트의 서사극이 중국의 경극과, 아르토의 잔혹극이 발리의 무극과 맺는 관계는 그 대표적인 예이다. 여석기, 『동서연극의 비교연구』, 고대출판부, 1987 참조.

36) 이는 결국 서구 사실주의극의 고정된 틀을 타파하는 방향으로 나아갔으며, 그런 맥락 위에서 전통의 현대적 계승이라는 문제도 활발히 논의되기 시작하였다. '양식에 대한 수정주의, 절충주의 경향은 60년대에 나타나는 뚜렷한 징후의 하나이며, 최근에 일고 있는 표현 방법의 다양, 다층적 모색과 함께 현대적인 연극의 다변화된 특징이라 할 수 있다. 그리하여 종래의 작가, 연출가, 배우, 관객에 대한 고정적 개념은 본질적 변화를 불러오고, 연극은 종합적인 창조, 전체적인 참여라는 의미를 갖게 되었다.' 서연호, 『동시대적 삶과 연극』, 열음사, 1988, p.39.

37) J.L.스타이안, 『표현주의 연극과 서사극 - 현대연극의 이론과 실제』, 윤광진 역, 현암사, 1988, pp.11~16.

〈물거품〉의 무대 형상화 과정에서 주안점이 된 ‘신감각’의 개념 속엔 다분히 역설적 뉘앙스가 포함돼 있다. 이때의 ‘新’이란 접두사는 사실상 ‘복고’에의 의지를 담고 있다. 앞서 열거한 표현주의적 기법들은, '90년대 한국 무대에서 오히려 과거의 힘으로 현실의 문제를 공격하는 전략적 후퇴의 양상으로 비친다. 이미 등뼈(spine)도 영혼(soul)도 핵심도 상실한 채 다중적 신호를 보내오는 정보 단위들의 집합체로 化한 포스트 모던 공연이 실재하는 현 상황³⁸⁾에서, 인식의 변화를 위한 몽상의 극적 시·공간이란 새삼 새롭다. 이미지와 색채와 여백의 미(美)로 매워진 무대 위에서, 주인공 ‘나’의 감성은 세계의 중심에 놓여 있다. 그 주인공은 이 드라마의 주제를 구현하느라 성찰의 주체로서 있지만, 그리고 이름도 없이 부여된 ‘나’라는 등장인물로서의 지칭에 걸맞게 자기자신에의 성찰에 골몰하지만, 자신의 자아가 마치 남의 것인 양 이중화하며 기하학적으로 진보하는 성찰어로³⁹⁾까지 나아가진 않는다. ‘현대적’ 이전의 ‘근대적’ 차원조차 온전히 건너기 힘들었던 한국연극사에 있어, ‘현대적’ 공백을 넘어서 ‘후기 현대적’ 증세가 경박한 감각의 분출만을 조장할지도 모른다는 우려가 이 작품 안에 담겨 있다. 이렇게 보면, 〈물거품〉의 ‘현대성’이 고도산업사회의 후기현대적 징후 속에서 오히려 고전적·靜靜으로 비침도 기이한 일은 아니다.

그러한 시간의 흐름을 타고 오늘 바로 이 시점에서 바라본 연극 〈물거품〉은, 한편 말 그대로의 ‘新’감각을 실현하고 있기도 하다. 미학적 자의식에 의거하여 전통 단절과 새로운 형식의 개발을 주장하는 모더니즘적 사고방식⁴⁰⁾은, 주로 연출상의 신선한 조형미 속에 실현되고 있다. 그러한 외형이 하필 도를 닦듯 고급스런 명제와 맞물리면서 이 작품에 대해 ‘새롭다’는 판단을 쉽게 못 내리도록 견제하는 결과도 낳았지만, 이 시대 연극의 ‘새로움’은 그렇게 망설임과 절제의 형태로 나타날 수밖에 없는지도 모른다. 새로움이란, 특히 연극에서의 새로움이란, 행위의 극대화를 연상시키기 쉽다. 희곡보다는 연극의 고유성을 되살리기 위해 언어를 줄이고 침묵의 시·공간을 추구하면서까지도, 결과론적으론 도취적이고 방만한 폭력의 본능을 충

38) 리차드 섹크너, 「포스트 모더니즘과 연극—인본주의의 종말」, 김방옥 역, 『한국연극』, 1991. 9, pp.80~81. 최근 한국연극계에서 포스트모던적인 성향을 드러내는 작가로는 오테석이 있다.

39) 리차드 섹크너, 앞의 글, p.79.

40) Faulkner, Peter, 『모더니즘』, 황동규 역, 서울대 출판부, 1985.

족시키는 말초적 새로움에 흐르기 쉽다. 그러한 새로움은 ‘있는 것’의 세계에 속한다. ‘있는 것’에 치중한 현대 사회의 관객들에게 그러한 새로움은 새롭지 않다. ‘없는 것’에도 주목하라며 관념의 형상화에 골몰한 이 작품은, 이 시대 너무 많은 새로움의 상투성에 거역함으로써 새로움을 획득한다.⁴¹⁾

V. 결 론

원래 部題가 〈있는 것과 없는 것〉이었다는 이 극은, 선문답식으로나 운위될만한 비논리적 인식을 어느 정도 구체화시킨 예술적 형상물이다. 그 형상의 질감은 견고하지 않다. 흔히 극에서 요구되는 인물의 생생한 성격, 動的인 갈등 전개 과정이 약화되어, 작품의 각 부분들은 結氷의 단계로까지 영겨들지 못한다. 일정한 형상보다는 체적만이 존재하는 듯한 극적 모양새는, 주제인 관념의 강도가 실제 형상화의 밀도를 끊임없이 방해한 결과이다. 대신 그 작가 의식은 작품의 표면에 어른거리며, 얼어 붙지 못한 극적 형상의 고요한 출렁임을 조장한다. 있는 것이니 없는 것이니 하는 막연한 어휘가 되풀이해서 발설될 때, 이 작품 전체에 걸친 은유의 水面은 현실과 관념 사이에서, 또 그 양자의 관계를 직접 비유한 요소들과 은근히 잠복한 비유 작용 사이에서, 계속 浮沈하며 流動한다.

이 작품이 모호하게 읽히거나 보여질 때, 독자나 관객은 어디까지가 작가가 의도적으로 비워놓은 여백이며, 어디부터가 완성도의 결여로 지적될 부분인지 판단하기 어렵다. 이 작품 자체가 ‘수면 위로 떠오르자마자 아무 흔적도 없이 순식간에 사라지는’ 물거품처럼 존재한다면, 그것은 너무도 충실하게 주제를 구현하느라 도달하게 된 은유의 극점으로 납득될 수 있을까 하는 질문이 생긴다. 본고에서 이면적·유동적 은유를 통해 짐작해 본 단순치 않은 의도들, 감춰진 극적 기능이 좀더 활성화되어, 너무 쉽게 눈에 띄

41) 여기서의 ‘새로움’이란, 그 규정이 영원히 불가능하다는 이야기기 될진 몰라도, ‘현재에 만족하지 않고 항상 현재를 부정하고 새로운 것으로 가려는 것’으로 모더니티를 요약한 브래드베리의 견해(Malcom Bradbury, Tomes Mcfarlane 편, 『Modernism』, The harvester press, 1974, p.25)에 가까이 기대고 있다. 원명수, 『모더니즘 시 연구』, 계명대 출판부, 1987, pp.33~38.

는 비유 요소들과 맞먹는 힘을 발휘한다면, 주제를 다치지 않고도 더 높은 극적 완결성을 성취할 수 있지 않을까 하는 가능성도 타진해볼만 하다.

이 글은 이와 같은 작품의 틈⁴²⁾에 대한 의문들로부터 출발되었다. 그리고 논의 과정을 통해 그 틈의 형상적 기여에 주목하면서, 결국 관념과 감각의 접합점을 확인하기에 이르렀다.

이 논의는 당대의 부분적 현상에 관한 연구로서 시각의 한계를 지닌다. 이 작품에 미약하게나마 제시된 정치적 시대성의 측면까지 포괄하면서, 여기서 밝혀진 관념의 극적 형상화 과정이 이강백 희곡의 전반적 특성과 어떻게 연관되는지, 확장된 시야로 의미를 규명해 볼 과제가 남아 있다. 그래야만, 여기 제시된 한 작품의 현재적 의미가 한국 현대연극사의 맥락 안에서 되살아날 수 있을 것이다.

42) 극 텍스트의 빈틈 trou에 대해서는 안느 위베르스펠드, 『연극 기호학』, 신현숙 옮김, 문학과 지성사, 1988, p.27 참조.