

## 사무엘 베케트의 메타드라마 : 『행복한 날들』과 『크랩의 마지막 테이프』를 중심으로

변형택\*

### I

베케트(Samuel Beckett)의 극은 종종 극적 상황 그 자체의 다양한 측면을 시험하면서 표현 수단을 표현의 내용으로 삼기도 한다. 그래서 베케트는 무대 공간, 조명, 소도구, 의상 등의 무대장치뿐만 아니라, 배우의 움직임과 등장 및 퇴장, 대사, 방백, 지문, 연기와 연출 방법론까지 철저히 탐구한다. 이런 모든 측면들은 일차적으로 극적 장치로서 전체적인 메시지를 전달하는데 이바지하기도 하지만, 특히 극 자체를 반영하는 베케트의 극에 있어서 공연 예술로서의 드라마, 그리고 표현 매체로서의 극장에 대한 구체적인 의미를 띠게 된다. 이런 과정에서 베케트는 극적 원리뿐만 아니라 극적 기법까지도 그 타당성을 검토하고 있다.

베케트는 “혼돈을 수용하는 형식을 찾아내는 것, 그것이 오늘날 예술가의 의무”(Beckett 1965: 120)라는 자신의 주장에 맞추어 극 형식과 기법을 통해 황량하고 부조리한, 그러면서도 현재의 극 상황을 그대로 반영하는 재미있는 극 내용을 창조해낸다. 그래서 그의 극은 다른 어떤 극작가의 작품보다도 갖가지 장치와 기법을 더욱 철저히 탐구하게 된다. 특히 무대 공간과 조명 그리고 소도구 등은 그 자체로 중요한 의미를 띠게 되므로 작품별로 이들의 기능과 의미를 따져볼 필요가 있다. 이들은 개별적으로, 또한 함께 어울려 그들 자체에 대해서, 그들이 일부로 작용하는 극장이란 매체에 대해서, 그리고 작가 자신에 대해서 우리의 주의를 끈다는 점에서 베케트의 극에서만 특유한 메타드라마적 장치가 된다.

이런 점에서 본 연구는 베케트의 중기작에 속하는 두 작품인 『행복한 날들』(*Happy Days*)과 『크랩의 마지막 테이프』(*Krapp's Last Tape*)에 그의 작가로서의 자의식이 어떻게 메타드라마적인 형식으로 구체화되었는지를 주제와 기법, 그리고 언어의 분석을 통해 살펴보고자 한다. 이런 과정에서 베케트가 배우와 관객 그리고 작가와의 상호관계를 극중에 그대로 반영하고 있다는 점도 구체적으로 밝히고자 한다.

\* 한국해양대학교 국제대학 영어과 시간강사

## II

작가로서 자신의 작품에 대한 여러 가지 질문에 대해 거의 침묵으로 일관하거나 혹은 마지못할 상황에서라도 “내 연극에 대한 핵심어는 아마도(perhaps)”일 따름(Worton, 67)이란 대답만 던졌지만, 자신의 작품이 공연에 오를 때만큼은 관객에게 제대로 전달되지 않을까 하면서 베크이 과민한 반응을 보였음은 주지의 사실이다. 이런 염려에서 베크은 자의반 타의반 자신의 작품을 직접 연출하기도 하고 부득이한 경우에는 리허설에 자주 찾아가 연출가와 상의도 하였다. 베크이 가장 신뢰한 연출가는 앨런 슈나이더(Alan Schneider)로 앨런이 죽기 전까지 두 사람은 30여 년간을 직접 만나거나 편지를 통해 공연에 관한 여러 문제를 상의한다.

물론 베크이 슈나이더에게 작품의 주제나 언어의 의미에 대해 충실히 설명하지는 않았지만 그럼에도 두 사람 사이의 편지에는 베크의 작품에 접근할 수 있는 많은 단서들이 존재한다. 특히 『행복한 날들』에 담긴 여러 문학 고전에서 인용한 구절들에 대해서 베크은 이 연출가에게 매우 상세하게 설명해주기까지 하는데 이런 점은 매우 이례적으로 보인다. 여기서 분명한 점은 그만큼 베크이 이 작품과 다른 문학 작품들과의 상호 연관성을 예민하게 의식하고 있었고 이런 점이 공연에 충분히 반영되도록 연출가에게 권하고 있다는 사실이다. 이런 점은 물론 서론에서 살펴본 리처드 혼비의 “다른 문학과와의 상호 교류”라는 메타드라마적 특성에 잘 부합된다.

작품이 인생이나 자연과 같은 외적인 리얼리티를 재현하는데 목적을 두는 게 아니라 작품 자체를 반영한다는 자의식적인 연극의 특징을 리처드 혼비(Richard Hornby)는 『연극, 메타드라마, 그리고 인식』(*Drama, Metadrama, and Perception*)에서 다음과 같이 제시하고 있다.

1. 연극은 인생을 반영하지 않고 그 대신 연극 그 자체를 반영한다.
2. 동시에 연극은 하나의 체계로서 다른 연극들과 연관을 맺는다.
3. 이런 체계는 일반적으로 다른 체계의 문학, 비문학적인 공연, (수준이 높고 낮은) 다른 예술형식, 그리고 문화와 상호 교류한다. 이런 식으로 연극에 초점을 두는 문화는 “연극/문화복합체”로 지칭한다.
4. 개별적인 연극보다는 연극/문화 복합체를 통해 우리는 인생을 해석한다.

(17)

혼비는 이런 자체 반영적인 연극이 작품 그 자체뿐만 아니라 하나의 체계로서 다른 연극 작품들과 여타의 비문학적 예술장르까지 반영한다면 그 범위를 확장하고 있다. 베크 역시 여러 작품에서 극중 극이나 극중에서 새로운 내러티브의 형태로 작품 그 자체뿐만 아니라 셰익스피어를 위시한 다른 작가들의 작품과 영화

및 라디오와 같은 다른 매체에도 끊임없이 관심을 보여왔다는 사실을 감안하면, 이러한 혼비의 지적은 베케트의 작품 세계에도 충분히 적용된다.

존 플레처 역시 베케트의 극에서 등장인물들이 고전 작가들의 작품을 자유자재로 구사하고 있는 점을 ‘진지한 경박성’(serious levity)이란 용어로 설명하고 있는데 그의 주장은 혼비의 지적과 같은 맥락이라 하겠다. 플레처는 모더니즘과 포스트모더니즘의 배경을 설명하면서 입센(Henrik Ibsen)과 체홉(Anton Chekhov) 이후의 주요한 극적 특징을 ‘극에 대한 “진지한 경박성”의 경향’, ‘적대감과 폭력의 탐구’, ‘메타시어터’, ‘희비극이란 장르의 혼용’, ‘무대의 경계 허물기’ 등의 다섯 가지로 들고 있다(30). 이런 특징들은 혼비의 텍스트 상호 연관성과 맞물리는 측면이 있으므로 이에 관해 먼저 잠시 언급하기로 한다.

연극에 대한 진지한 경박성이란 측면에서 볼 때, 전체적인 틀로 고전을 새롭게 작품화하지는 않더라도 베케트 역시 고전이나 주요 작가들을 작품의 군데군데에서 끌어들이고 있다. 베케트의 인물들은 자주 침묵 속으로 빠져드는 경향이 심한 편이지만 가끔씩 입을 열 때 매우 문학적인 구석이 있어서 자유자재로 고전작품을 인용한다. 『고도를 기다리며』(Waiting for Godot)의 경우 에스트라공은 셸리(P. B. Shelly)의 『달에게』(“To the Moon”)를 읊조리기도 하며 『행복한 날들』(Happy Days)의 위니(Winnie)는 『로미오와 줄리엣』(Romeo and Juliet)의 한 구절을 따와서 자신의 처지를 멋진 아이러니로 구사하고 있다. 뿐만 아니라 『엔드게임』의 주인공 햄도 황혼에 대한 보들레르의 시를 자신의 인생의 황혼으로 비꼬아서 읊기도 하고 자신의 거동이 불편한 처지를 셰익스피어의 『리처드 3세』(Richard III)에서 따와서 “왕국을 줄테니 분노수거인을!”(My kingdom for a nightman! 103)이란 구절로 표현하기도 한다. 이런 점들은 극의 심각한 분위기에 다소 어울리지 않는 경박한 느낌을 주기도 하지만 그 효과에 있어선 매우 강한 인상을 주는 측면이 더 크다는 점에서 플레처의 첫 항목뿐만 아니라 앞서 살펴본 혼비의 다른 장르의 작품들과 상호 교류하는 메타드라마적 특성까지도 잘 부합되고 있다.

다음으로 희비극의 혼용이란 측면은 무엇보다도 무대에 오른 베케트의 첫 작품인 『고도를 기다리며』의 작품 부제가 ‘2막으로 된 희비극’이었다는 사실로도 충분히 입증된다. 그리고 내용에 있어서도 대다수의 베케트 작품들이 모두 희극적 요소와 비극적인 주제가 짝하게 깔려있다는 점도 여기서 결코 무시할 수 없다. 마지막으로 무대의 경계에 관한 플레처의 견해를 뒷받침 할 수 있는 가장 단적인 예는 『크랩의 마지막 테이프』(Krapp's Last Tape)에서의 주인공이 무대에서 바나나 껍질을 객석의 쓰레기통에 던지는 행위만으로도 충분하다 하겠다. 이런 직접적인 행위 외에도 등장인물들이 배우라는 점을 의식적으로 밝히면서 관객에게 직접적으로 말을 건네는 많은 장면들도 여기에 포함시킬 수 있다. 『고도를 기다리며』에서 객석이

텅 비었다는 재미있는 평이 보이기도 하며, 『엔드게임』에서 클롭이 자신과 햄을 여기에 있게 해주는 게 뭔지 문자 해석을 향해 있던 햄이 말 그대로 “대사”라고 대답하는 장면 등은 이런 메타드라마적인 특징을 적나라하게 보여준다.

이제 텍스트의 상호 연관성에 관해 살펴보자면, 벤키는 1961년 8월 25일에 보낸 편지에서 『행복한 날들』과 연관된 다른 작가들에 대해 세밀하게 알려주고 있다 (Hermon 96-97). 그 중에서도 텍스트의 상호 연관성이란 측면에서 언급할만한 대표적인 위니의 대사를 살펴보기로 한다. 위니의 1막 첫 대사중의 “비통한 것은 나”(woe is me 140)란 구절은 『햄릿』의 3막 1장에서 오펔리어가 “아아, 이렇게 슬플 수가 있답, / 옛날의 모습을 보았던 내가 오늘의 이 모습을 보고 있다니!”(O woe is me, / To have seen what I have seen, see what I see!; 163-64)라면서 햄릿의 광기를 한탄하는 구절인데 여기서 위니는 흙더미에 파묻혀 꼼짝하기 힘든 현재의 자신의 처지에다 결부시키고 있다. “오 덧없는 환희 - [입술을 다물었다가] - 오 뭔가 영원한 비애”(Oh fleeting joy . . . oh something lasting woe 141)란 대사는 밀턴(Milton)의 『실락원』에 나오는 “영원한 비애로 천금으로 얻은 낙원의 오 덧없는 환희”(O fleeting joys / Of Paradise, dear bought with lasting woe; 10. 741-42)에서 인용한 것이지만 위니는 의도적으로 ‘천금으로 얻은 낙원’을 단순히 ‘뭔가’(something)라는 단어로 원본의 의미를 축소시켜 버린다.

“진홍색 깃발”과 “파리한 깃발”(142)은 『로미오와 줄리엣』에서 로미오가 숨을 거두면서 “당신의 두 입술과 볼에는 / 미의 깃발이 아직도 선홍빛으로 나부끼는데, / 죽음의 파리한 깃발도 거기까진 미치지 못했구려”(Beauty’s ensign yet / Is crimson in thy lips and in thy cheeks / And death’s pale flag is not advanced there; 5.3.94-96)에서 따온 대사이다. 이런 위니의 대사들은 그녀가 고전을 자유자재로 구사할 수 있는 해박한 지식을 드러내 보이기도 하지만 경우에 따라선 자신의 상황을 매우 정교한 메타드라마적인 언어로 나타내기도 하는데 배우로서 그녀가 의식하고 있는 조명에 대한 언급인 “태양의 열기를 더 두려워 마”란 대사는 이에 대한 적절한 예로 벤키는 이를 셰익스피어의 『심벌린』(Cymbeline)의 귀디리어스(Guidarius)의 노래에서 빌어오고 있다.

이제 두려워 말라.  
여름날의 더위나,  
겨울날의 맹렬한 추위를.  
그대는 한 세상 다하고,  
보람없이 저승길을 떠났네.  
아 부귀 영화도, 죽으면 다  
진토밖에 아닌 것을.  
(4.2.259-64)

이 뿐만 아니라 2막의 첫 대사인 “반갑도다, 성스런 빛이여”(160)란 대사 역시 배우로서 새로운 막의 시작을 알려주면서 극이 극 자체를 반영하고 있음을 그대로 노출시키는 구절이다. 이 대사는 밀턴의 『실락원』의 제 3권 첫 행인 “반갑도다, 성스런 빛이여! 처음 태어난 하늘의 자식이여”(Hail, holy light! Offspring of heaven first-born; 3.1)에서 따오고 있다.

또한 위니는 노래를 불러보라고 자신을 부추긴 적도 많았지만 그럴 수 없었다는 점을 아쉬워하면서 “새벽에 우는 새”(155)를 부러워하고 있다. 이 새 역시 위니는 셰익스피어의 『햄릿』에 나오는 “듣자니, 구세주의 성탄을 축하하는 / 시기가 오기를 줄곧 기다리며, / 새벽을 알리는 새는 밤새도록 노래한다네”(Some say that ever 'gainst that season comes / Wherein our Saviour's birth is celebrated, / The bird of dawning singeth all night long; 1.1.158-160)라는 구절에서 인용하고 있다. 그러면서 위니는 자신이 노래를 꺼리는 이유를 “노래가 끝난 후의 슬픔”(164)이라고 밝힌다.

노래하기엔 너무 이르군요. 너무 일찍 노래를 부른다는 건 치명적인 실수죠. . . . 하루가 다 지나가 버렸고 - 흘러 가버렸고. . . . 그 어떤 수준이나 묘사의 노래도 하지 못한다는 것, 여기에 문제가 있죠. [휴지.] 그런 식으로 노래할 수가 없죠. . . . 노래가 끝난 후의 슬픔. [휴지.] 당신은 그걸 겪어본 적이 없나요, 윌리? [휴지.] 당신의 경험 중에 말예요. [휴지.] 없다가요? [휴지.] 물론 누구라도 익히 알고있는 성행위가 끝난 후의 슬픔말이죠. [휴지.] 내 생각에 당신은 저기 있는 아리스토텔레스와 같은 의견이겠죠. [휴지.] 그래요, 저 사람은 그걸 알고 있고 그것에 직면할 준비가 되어있죠. (164)

여기서 재미있는 점은 위니가 노래를 성행위에다 비유하고 있다는 점이다. 그러면서 그런 식의 노래를 ‘묘사’의 노래로 칭하면서 외적인 대상을 모방하는, 극 행위가 ‘하루’가 지나지 않아 완결되어야 하는 전통적인 연극은 할 수 없음을 분명히 하고 있다. 이를 그대로 입증하는 부분은 약간은 경멸조가 담긴 어투로 그녀가 지칭하는 ‘저기 있는 아리스토텔레스’이다. 물론 여기서 ‘저기’란 다름 아닌 사실주의 연극을 ‘익히 알고 있는’ 관객이 앉아있는 객석을 암시한다. 이런 점은 앞서 언급한 바처럼 전통적인 모방론이나 극적 원칙에 충실한 연극, 즉 사실주의 혹은 잘 짜여진 극(well-made play)에 대한 베케트의 거부감으로 보아야 할 것이다.

화석화된 옛 문화의 자취를 언어로 구사하는데서 위안을 얻는 주인공(Kennedy: 1975, 149)이 극중에서 인용하는 이런 여러 작가들의 작품은 모두 고전으로 손색이 없는 것들이다. 이들 텍스트를 자신의 극에다 그대로 반영하면서 베케트는 텍스트를 서로 연관시키고 있다. 그러면서 위니의 입을 빌린 했지만 자의식을 발휘하여 자신만의 극적 견해를 분명히 하고 있다는 점도 간과할 수 없다. 이런 과정에서 고전

중의 일정 부분과 거리를 두겠다는 점을 위니를 통해 밝히고 있다.

누구든 고전을 잃어버리죠. [휴지.] 오, 전부는 아니죠. [휴지.] 일부  
 분. [휴지.] 일부분은 남죠. [휴지.] 그게 내겐 너무 멋진 거죠, 고전  
 중에 일부분이 남아서 하루를 견뎌나가도록 도움을 준다는 것 말이에  
 요. (164)

이 대사는 『행복한 날들』에서 여러 가지 아이러니를 제시하고 있다. 우선 잃어 버리는 고전의 일부분은 기억력이 희미해져 가는 위니가 완벽하게 기억해내지 못하는 원문이라 볼 수도 있다. 그렇지만 두어 군데만을 제외하고는 그녀의 인용은 정확하며 또한 그녀의 처지에 대한 좋은 비유로 작용한다는 점에서, 또 무엇보다도 그녀의 힘겨운 하루에 도움이 된다는 점을 감안하면 그다지 적절해 보이지 않는다.

오히려 혼비의 지적대로 이런 고전은 이 작품과 상호 작용을 일으키면서 나름대로 의미를 갖는 베켓의 메타드라마적 전략이라고 생각된다. 그렇지 않다면, 이런 고전의 일부를 되살려 자신만의 작품 세계를 구축하겠다는 작가로서의 의지 표명으로 해석할 수도 있다. 위의 위니의 대사에 바로 이어지는 장면에서 위니가 극중에서 쇼어씨(Mr. Shower) 혹은 쿠키(Cooker)에 관한 새로운 이야기를 시작하고 있다는 사실이 이를 보여준다. 물론 이 이야기는 위니 자신의 상황에 대한 하나의 거울 이미지로 작용하면서 자체 반영적인 메타내러티브(metanarrative) 형식을 띠게 되는데, 이를 뒷받침해주는 것은 “다른 모든 게 실패할지라도, 이야기는 물론 남죠”(163)란 위니의 대사이다. 이는 베켓 스스로 밝힌 바 있는 작가로서의 자의식, 즉 모든 것이 불가능하더라도 그 불가능성에 대해서라도 ‘표현해야하는 의무감’을 제대로 뒷받침해주는 구절이라고 하겠다.

이와 관련해서 “더 이상 아무 말도 하지마. [휴지] 하지만 난 더 많이 말을 해야만 해. [휴지.] 여기에 문제가 있지”(166)라는 위니의 대사에서 분명히 제시되듯이 표현할 것이 없더라도 ‘표현해야만 하는’ 욕구에 충실한 작가적 인물이 어떤 식으로 초기극부터 후기에 이르기까지 작가의 자의식을 드러내 보이는지에 관해 베켓의 논평을 통해 좀 더 구체적으로 살펴보기로 한다. 앞서 제임스 조이스에 대한 논평에서 보았던 “그의 글은 그 무엇에 관한 것이 아니라 그 무엇 그 자체(『단테』 14)”라는 베켓의 언급은 작품 외적인 요소보다도 작가의 자의식의 반영인 작품 그 자체에 초점을 맞추라는 권고이다.

베켓은 이에 대한 근거를 제시하기 위해, 타인의 자의식은 자신의 자의식을 통해서만이 발견될 수 있다면서 “인간은 자신으로부터 빠져 나올 수 없는 생명체로 자신 안에서만 타인을 알 수 있으며 그와 정반대라 주장하는 이는 거짓말을 하는

셈이다(『프루스트』 66)”라는 프루스트의 확신을 인용하고 있다. 여기에 담긴 작가로서의 표현 그 자체에 대한 예민한 자의식은 베케트의 작가로서의 전체 이력을 설명해주는 가장 의미심장한 고리가 된다. 실제로 마틴 에슬린을 위시한 많은 비평가들이 다른 작가들에 대한 베케트의 평론과 그의 문학 작품 사이의 관계를 밝히려 한 바 있는데, 근본적으로 공통된 견해는 베케트가 작가적 자의식의 다양한 측면, 즉 표현 가능성을 최우선으로 여기던 작가의 자의식에 대해서 강조했다는 점이다.

이런 베케트의 작가적 자의식은 대다수의 극에서 등장인물들의 입을 통해 간접적으로 제시된다. 작가가 암시적으로 존재하고 있다는 사실을 가장 인상적으로, 또 많은 작품에서 보여주는 실마리는 거의 모든 등장인물들이 강박관념에 사로잡힌 듯이 자신을 표현하려는 욕구에 시달리고 있다는데서 엿보인다. 이들은 극화된 자신의 삶에서 베케트가 “표현할 수 없지만 표현해야만 하는, 표현 그 자체에 관한 것 일지라도 그것에 대해서, 그것의 불가능성에 대해서, 그에 대한 의무감에 대해서도 표현 행위를 한다”(『세 가지 대화』 125)고 지적한 바를 그대로 수행해 내는 인물들로서 이들은 자신을 창조한 작가의 연장선상에서 자신들이 해야 할 바, 즉 존재 양식을 잘 깨닫고 있다.

이 인물들은 무대에서 언어를 통해 끊임없이 자신을 표현하려고 애를 쓰면서 작가의 말에 의한 삶 혹은 적어도 베케트의 말대로 ‘표현 행위’를 영위하고 있다. 그리고 무엇보다도 이들은 자신의 무대를 충분히 의식하고 있는 것으로 보여지는데 이는 곧 작가가 극작가로서의 자신의 역할을 의식하고 있다는 사실에 대한 반증이라 생각할 수 있겠다. 이런 세계를 베케트는 “프루스트의 세계”라고 언급한 바 있는데 이는 “예술가에 의해 비유적으로 이해되기 때문에 비유적으로 표현되는 세계이며 간접적이고 상대적인 인식의 간접적이고 상대적인 표현”(『프루스트』 88)으로 제시되는 베케트의 세계이다.

이런 세계에서 살고있는 베케트의 주인공들은 배우이기도 하지만 예술가, 이야기꾼 혹은 작가이다. 허구상의 인물이지만 이들은 자신을 표현함으로써 표현 가능성을 탐색하는 작가의 고뇌를 반영하고 있다는 점도 유의할 필요가 있다. 『고도를 기다리며』에서 럭키의 ‘생각’은 이야기에 관한 이야기를 해야하는 작가의 고뇌를 전형적으로 드러내 보여주는 장면이다. 『엔드게임』의 햄 역시 배우로서 자신을 의식하고 있지만 근본적으로는 이야기꾼이다. 그는 이야기가 전달되는 현재의 상황에 대해서 다분히 의식적인 논평을 하기 위해서 스스로 자신의 이야기를 중간 중간에서 자르고 있다. 작가로서의 햄의 기질은 원래의 이야기, 즉 원작에 관한 또 다른 이야기를 전달하려고 애를 쓴다는 사실에 잘 나타나며 그러면서도 자신의 이야기가 계속 이어질 수 없는 이유를 제시하기도 하는데 이는 충분히 작가의 목소리로 보여진다.

자신이 쓴 작품이 “17권밖에 팔리지 않았다”는 데서 보이듯 『크랩의 마지막 테이프』의 크랩은 실패한 작가이다. 그럼에도 그는 그런 사실에 개의치 않는 인물, 즉 “예술가가 된다는 것은 실패하는 것”(『세 가지의 대화』 145)이란 베켓의 작가관을 그대로 대변해주는 인물이기도 하다. 노래를 위한 것이건 혹은 말을 위한 것이건 간에 “소리가 있을 때가 행복한 날들”(162)이라고 주장하는 『행복한 날들』의 위니 또한 언어가 실패하면 어떻게 될지 두려워하지만 그에 대한 대안으로 “다른 모든 것이 실패하더라도 이야기”(163)는 남는다는 사실에서 위안을 얻고 있다. 바로 뒤이어 위니는 자궁에서 시작되는 긴 삶의 주인공으로 밀드레드란 여자아이를 창조하고 이야기가 진행되도록 그녀에게 기억력을 부여하여 하나의 독립된 극중 극인 새로운 내러티브를 끌어가도록 연출하고 있다.

이런 작가의 목소리는 후기극에도 그대로 이어져서 『연극』에 나오는 세 등장인물들은 그들 사이의 복잡하게 얽힌 삶에 대해서 이야기를 해야하는 욕구에 끊임없이 시달리고 있다. 『난 아니야』의 입 역시 무엇인가를 밖으로 내뱉으려는 강박관념을 가지고 마치 자신을 자학하듯이 이야기를 쏟아내고 있다. 특히 『극장 2』(Theatre II)와 같은 작품에서는 C라는 등장인물이 그냥 무대에서 대사 한 마디 없이 있기만 하는 작가로 등장하고 있는데 이런 점은 공연 연습에 자주 참여한 베켓 자신을 무대에서 암시한 좋은 예로 볼 수 있다.

이들은 모두 창조 과정, 특히 언어를 만들어 가는 과정을 예민하게 의식하면서 또 그런 일에 몰두하고 있는데, “자신이 존재한다는 환상을 갖기 위해서 또 스스로를 지탱하기 위해서 허구나 이야기를 고안”(Federman 162)해야 할만큼 그들에겐 이야기를 하는 행위는 삶에 대한 은유이자 삶을 대신할만한 가치이다. 이에 못지 않게 이들의 이야기는 “나는 말을 한다, 고로 나는 존재한다”라는 데카르트(Descartes)식의 생존 양식이라 결론지을 수 있을 정도로 표현을 추구하는 작가의 예리한 의식을 보여주고 있다. 그러면서도 이들은 이런 창조 과정이 끝나길 갈망하는데 물론 그 종착지는 침묵 혹은 비유적으로 말하자면 죽음이다. 그러나 그런 침묵의 갈망조차도 언어를 통해야만 하는 한 그들의 삶은 영위될 수밖에 없으며 바로 여기에 이들의 딜레마가 있다고 볼 수 있다.

비록 언어뿐이긴 하지만 베켓의 인물들은 끊임없이 자신의 존재를 스스로 확인하려 들며 또 타인에게 인식되려고 애를 쓰고 있다. 자신의 존재를 누군가에게 알리려는 이런 시도는 극장이라는 매체를 통해 작가가 관객에게 다가가기 위한 노력, 즉 인류에 대한 관심의 표명이기도 하다. 극을 쓰고 연극을 제시하는 행위를 통해 작가가 해야 할 본분을 다했다면 다음으로 극의 나머지 부분을 채워야 할 임무는 이제 관객의 몫이 된다는 점을 강조라도 하듯이, 베켓의 극에는 배우가 등장 인물로서 자신과 관객에 대해 직접적으로 지칭하거나 간접적으로 암시하는 장면들



이 무수히 나타나는데 이런 점은 무대와 객석의 경계를 허물어서 더 큰 전체인 세계를 극장에서 구체화시키려는 시도이다. 뿐만 아니라 세상이 무대라는 메타드라마의 기본 전제를 확인시키려는 듯이 『고도를 기다리며』와 『엔드게임』과 같은 베케트의 초기극에서부터 등장인물들은 단순한 한 개인이 아니라 전 인류를 대표하기도 한다. 그렇다면 공연을 통해서만 성취될 수 있는 바로 이러한 타인 혹은 전 인류와의 의사소통에 대한 간절한 욕구가 베케트 특유의 메타드라마를 이끌어내는 핵심적인 동인이라 볼 수 있다. 이제 『행복한 날들』과 『크랩의 마지막 테이프』에 나타난 메타드라마적 요소들을 종합적으로 살펴보기로 한다.

『고도를 기다리며』의 무대공간이 등장인물 혹은 배우들의 신체적인 움직임에 의해 극화되었다면, 『행복한 날들』의 무대 지문은 “최대한의 단순함과 대칭”을 요구하고 있다. 이 작품에는 『엔드게임』에서 보이던 자체 반영적인 메타드라마적 요소가 더욱 현저하게 구사되는데, 극이 극을 반영하는 분위기는 바로 이 첫 지문에서 뚜렷하다.

최대한의 단순성과 대칭. 작열하는 빛. 평원과 하늘이 멀리서 만나는 것을 보여주는 실물같은 진부한 무대 천 . . . 그녀가 잠들어 있는 것이 보인다 . . . 널찍한 검은 가방 . . . 벨이 시끄럽게 울린다. (138)

극도로 단순한 대칭형의 무대는 처음부터 의도적이고도 자의식적인 연극적 특성을 노골적으로 보여주고 있다. 관객과의 직접적이면서도 전면적인 교류가 이루어지도록 무대 배경과 여주인공이 정면을 향하고 있는데 이런 점은 굳이 박진감을 꾀하지 않으려는 작가의 의도로 보인다. 이렇게 객석을 정면으로 보는 주인공의 자세는 아무 것도 숨길 게 없다는 것을 알려주면서 굳이 “현실감”을 꾸미지 않으려는 시도라 볼 수 있다.

빛은 극장의 스포트라이트이다. 무대 뒤에 드리워진 평원과 하늘이 저 멀리서 만나고 있는 실제처럼 보이는 진부한 그림이 담긴 커튼은 이것이 무대 장치의 일부란 점을 상기시키면서 다분히 의도적으로 또 인위적으로 극장 분위기를 자아내면서 관객이 연극을 보고있음을 일깨워주고 있다. 조명과 무대의 배경 천은 그 자체로 극적 요소들이면서 이 극에서는 뭔가를 감추기보다는 오히려 적나라하게 보여주기 위한 장치로 활용되고 있다. 이런 점은 무대와 무대 공간을 연극적으로 만들겠다는 일종의 선언으로 여길 수 있다. 벨소리도 여기서는 극장의 벨로 쉽게 인식되는데 이 소리는 배우와 관객에게 극이 시작됨을 일깨워주는 신호로 작용하고 있다. 파블로프의 종소리와 같은 이런 형태의 반사작용을 일으키는 신호는 뒤이어나올 베케트의 여러 극의 주된 모티프로 작용하지만 이 작품에선 위니가 전적으로 따라야만 하는 결코 벗어날 수 없는 속박과도 같다.

흥미로운 점은 엄밀히 따지자면 이 극에는 두 번의 시작이 있다는 것이다. “또 다시 거룩한 날”(138)로 시작되는 위니의 첫 대사는 마치 일종의 의식처럼 보이며 배우의 행동거지를 그대로 보여주는 것인바, 이런 의례로서의 첫 시작은 여배우가 분장실에서 준비를 마치고서 막 무대에 나갈려는 순간을 암시하고 있다. 다음으로 그녀는 “주님의 이름으로 아멘”(138)이라며 또 다른 의례행위인 기도를 올린다. 물론 그녀의 기도 소리는 들리지 않지만 이런 절차가 공연을 앞둔 배우로서의 일과라는 것은 자명하다. 이제서야 극이 진짜로 시작되는데 그 시작은 “시작해, 위니 [휴지] 너의 하루를 시작해, 위니”(138)에서 보이듯 다분히 배우로서 자신의 역할을 의식적으로 밝히는 구절이다.

극을 통틀어 보아도 위니는 끊임없이 자신을 격려하고 있다. 그녀는 이에 못지 않게 무대의 여러 가지 소도구나 핸드백 속의 소품들 그리고 윌리와 번갈아 가면서 교류를 가지려고 노력하는데 이는 무대에서 꿈쩍도 못하고 박혀있는 자신의 묘한 상황에서 자신감을 회복하려는 시도이다. 맨 먼저 그녀는 핸드백, 칫솔, 치약과 접촉을 해보고 난 후에야 “후우”라면서 무대상의 다른 등장인물이 있음을 인정하고 또 그를 부른다. 위니가 윌리를 대하는 태도는 다른 소품들을 대하는 방식과 크게 다르지 않아서 “불쌍한 윌리 [치약 튜브를 살핀다. 미소는 사라진다.] 다 떨어져 가는데군”(139)이라면서 그를 치약에다 비유하기도 한다. 다음으로 위니는 거울로 자신을 살펴보는데 이 행위는 동시에 관객이 그녀를 지켜보는 상황에 대한 반영이란 점에서 이 거울이란 소도구는 “연극에 대한 반사 이미지”(Maxwell 197)로 작용한다.

이런 첫 장면에서부터 위니는 극에 대한 논평을 하기 시작하는데 “저 멋진 대사들은 뭐가?”(140)와 같은 구절은 위니가 계속해서 읊조리는 진부한 용어들을 통해서 배켓이 그의 텍스트로 극을 그대로 반영하고 있음을 넌즈시 비추어주는 암시로도 보인다. 이어서 그녀는 “거룩한 빛 [안경을 닦는다.] — 어둠 속에서 불쑥 나타나서 — [안경을 닦는다] — 지옥같이 타는 빛”(140)이라며 극장의 장치인 조명에 대한 애증이 교차하는 이중적인 감정을 드러내 보인다.

무대배경, 소도구, 배우들, 조명 등과 같은 극적 요소들에 대한 세세하고도 정교한 연출은 극적 효과에 대한 작가의 예리한 자의식의 반영임에 틀림없다. 자기의 말에 귀를 기울이는 윌리뿐만 아니라 관객은 위니가 계속해서 연극을 진행하도록 하는 가장 집요한 자극제이다.

위니: 아 그래요, 혼자 있는 걸 견딜 수만 있다면, 그저 쓸데없이 지껄일 수만 있다면 아무도 듣는 이 없이 . . . 이것도 뭔가는 들려지고 있는 거야, 난 나 자신에게만 말하는 게 아닌 거야. 즉 황야에서 내가 결코 견딜 수 없는 것 — 그 어떤 시간의 와중에서라도. [휴지] 그게 날 계속 나아가도록, 것처럼 계속 이야기를 하도록 해주는 거지. (145)

이러한 위니의 대사는 배우로서 자신에게 관객이 얼마나 중요한 존재인지에 대해서 밝히고 있는 구절이다. 말(대사)이 막힐 때엔 “꼭 다문 입을 하고 낄 응시하는 눈길”(162) 역시 마찬가지로 관객을 의식한 위니의 자의식적인 대사이다.

위니는 자신의 역을 찾고 있는 배우이기도 하다. 그녀의 독백은 현재의 그녀의 처지를 군데군데에서 그대로 반영해주고 있다. “이것들은 하나씩 극복되죠. 그게 내 딸이에요. 그게 내 모든 진심이에요”(147)라면서 자신에게 주어진 상황을 조금씩 타개해나가려는 의지를 보인다. 위니는 그녀의 하루, 즉 그녀의 극을 극복하기 위해서 월리를 그녀 곁으로 불러내기도 하며 힘을 좀 북돋우어 달라며 그에게 도움을 청하기도 한다. 그리곤 나중에 가서 그녀의 관객인 월리가 “이미 할 바 이상을 해냈으므로”(156) 그냥 누워 편안하게 있도록 하는데 이는 물론 관객에게 던지는 대사이다.

이런 광활한 공간에서 주인공 위니가 연기하는 무대 공간은 대조적으로 극히 한정되어 있다. 작열하는 조명 속에서 그것도 흠더미에 묻힌 그녀의 상황은 평온해 보이는 뒤의 배경과 극단적인 대조를 이루면서 객석 쪽으로 돌출되어 있다. 『고도』에서와 마찬가지로 이 공간에는 얼굴을 마주한 채 눈꺼풀을 감을 수도 없는 그녀와 객석 사이에 있는 무대상의 전후방 축과 그녀와 남편 월리 사이의 대각선 축이 형성되어 있다. 특히 이 극에서 인상적인 공간은 수직적인 축인데 이는 위니의 내부에서 일어나는 심리적인 축이다. 비유적으로 그리고 뜻 그대로 그녀는 땅 속으로 더욱 깊숙이 파묻혀 가면서 다른 한편으로는 끊임없이 위쪽으로 올라가기를 갈망하고 있다. “저 푸르름 속으로 그저 떠올라 갈 수 있다면 . . . 월리, 당신은 위로 빨리 올라가는 느낌을 한 번이라도 가져본 적이 없나요?”(152)란 위니의 말에서 뚜렷해지듯이, 아래로 빨리 내려가면서도 위로 빨리 오르는 기분은 이 극의 중심 주제이면서 공간과 극적 행위가 주인공의 실존적인 궁지를 비유적으로 구체화시킨 공간적 축이기도 하다.

무대는 등장인물들의 움직임에 극심한 제약을 가하기도 한다. 대부분의 인물들은 신체적으로 불구여서 눈이 멀거나 신체가 마비되어 있거나 혹은 지나치게 늙어 거동이 거의 불가능한데, 이들이 한결같이 고통스런 목소리로 갈망하는 것은 손끝 하나 움직이지 않아도 되는, 즉 활동 자체가 아예 필요없는 상태이다. 그들에겐 극도로 제약된 활동마저도 아직도 가물가물하는 의식의 움직임과 함께 불필요하게 많이 남아도는 것이어서 부담스럽기만 하다. 그렇다면 베케트의 극에서 인물이 움직인다는 사실을 그저 당연한 것으로 받아들일 수는 없다. 『고도』에서 보았던 습관적이고도 틀에 박힌 듯한, 판토마임처럼 보이던 동작들이 다음 작품으로 갈수록 줄어들어 거의 강박관념에 사로잡힌 듯 더 경직되고 느려지면서도 고통스럽기는 마찬가지이기 때문이다.

이 『행복한 날들』에 나오는 두 주인공도 서로의 무대에서의 상황을 반영하기도 하면서 대조적으로 보이게끔 설정되어 있다. 때때로 상대방의 상황에 대해서 다분히 의식적인 반응을 보이기도 하는데 이를 가장 잘 드러내는 대사가 위니의 “움직일 수 있다는 것, 엄청난 저주죠!”(158)이다. 자신의 말에 월리가 대꾸를 않자 그녀는 “당신을 타할 수는 없죠, 그럼 내가 나쁜 년이지. 움직이지도 못하는 내가 말을 않는다고 내 남편을 타하다니”(153)라며 자신을 책망하고 있다. 여기서도 분명한 점은 그녀는 움직이지 못할 뿐만 아니라 그 사실을 얘기하면서 그렇게 연기하고 또 그런 점을 인식하고 있다는 것이다. 게다가 그녀뿐만 아니라 다른 이들, 즉 관객도 이런 점을 알고 있다는 것을 알고 있고 자신이 그렇게 알고 있는 바를 그들이 알고있음을 그녀도 알고있음을 일깨우는 이러한 여러 차원의 그녀와 관객 사이의 상호 인식은 베케트의 극이 아니고선 경험할 수 없는 메타드라마적 특징이다. 여러 차원에서 함께 이루어지는 배우와 배우 사이의, 배우와 관객 사이의 상호 인식을 있는 그대로 보여주는 장면이 다음의 위니의 대사이다.

오 당신의 마음속에 무엇이 스쳐가고 있는지 난 제대로 상상할 수 있죠. 저 여자의 말을 듣는것 만으론 충분치 못해, 이제 저 여자의 모습도 보아야겠군. 글썽 그건 충분히 이해할 수 있는 일이죠. 이해할 수 있고 말고요. (149)

『행복한 날들』에 와서 『엔드게임』의 잿빛 조명과 『고도를 기다리며』에서 급격히 명암이 바뀌던 조명은 여기서 “지옥같은 빛의 섬광”으로 변한다. 다음의 대사는 흥미로운 점이 있다.

난 얘기하죠 내가 포착되지 않았을 때에 대해 —이런 식으로— . . . 해가 싫증나서 당신처럼 그늘진 곳을 찾았을 때, 혹은 당신처럼 그들이 싫증나 햇빛이 비치는 곳을 찾았을 때에 대해서 그래도 그런 건 무의미한 말이군요. (154)

이런 위니의 대사는 자신과 조명의 애증이 교차하는 이중적인 관계를 설명해주기도 하면서 위니 자신이 조명을 의식하고 있음을 밝혀주는 대목이다. 그러면서 온화한 때를 가져본 적이 없다고 덧붙이는 데서 알 수 있듯이 그녀의 생존은 배우의 연기와 같아서 조명을 받든지 아니면 받지 않는지에 달려있음을 암시하고 있다. 또한 위니는 조명을 통해 관객의 눈에 비치는 자신의 모습에 대해 날카롭게 반응하기도 한다.

그런데 지금은? [긴 휴지. 낮은 목소리.] 이상한 기분이. [휴지.] 누군가가 날 쳐다보고 있다는 이상한 기분이 들군. 내가 뚜렷하다간 회미해지고 그리고 나선 사라져버리고, 또다시 회미해졌다가 뚜렷해지고 그리고 계속해서 앞뒤로 누군가의 눈에 들어왔다 나갔다. (155)

주목할 만한 점은 이 작품에서 베케트가 “불쾌한(evil)” 조명을 이용한다는 사실이다. “이런 지옥같은 햇빛에 거기 대자로 누워있지 말아요”(147)라고 위니가 말하는 데서 엿보이듯 조명은 그녀에겐 호의적인 대상이 못된다. 그녀는 자신의 행복한 날들을 밤을 위한 준비로 보냈다면 “조금만 있으면 . . . 준비가 될거야 . . . 밤을 맞을 . . .”이라면서 밤을 기다린다. 그리고 “결국 내가 녹아가서 . . . 조금씩 타들어 가서 숯이 되는게 아닐까?”(154)라며 빛에 대해 두려움을 드러낸다. 이런 점은 빛과 열에 대한 공포로 보이기도 하지만 다른 한편으론 배우로서 위니가 공연이 끝난 이후의 밤을 기다린다는 고백처럼 들리기도 한다. 2막의 첫 장면에서 이런 점이 더욱 분명해진다.

위니: 반갑기도 해라, 성스런 조명야. [긴 휴지. 그녀는 눈을 감는다. 벨이 시끄럽게 울린다. 그녀는 즉시 눈을 뜬다. 벨소리 멎는다. 그녀는 정면을 쳐다본다. 오랜 미소. 미소 사라진다. 긴 휴지.] 누군가 아직도 날 쳐다보고 있군. [휴지.] 아직도 내게 관심을 갖고. [휴지.] 그게 진짜 멋진 일이지. [휴지.] 내 눈을 바라보는 눈. (160)

앞서 언급했듯이 조명은 한편으론 그녀의 생존이유인 까닭에 그녀는 조명을 무조건적으로 거부할 수도 없다. 두려움 못지 않게 조명은 여기서 그녀에게 기대감을 주면서 배우로서 그녀의 역할을 부여하는 존재로 보인다.

그러나 이런 측면보다 더욱 획기적인 점은 새로운 장면을 시작하면서 조명에게 인사를 할만큼 이 극은 메타드라마적인 분위기가 강하다는 사실에 있다. 또한 의미심장하게도 주인공이 관객을 의식하면서 그들이 자신에게 표하는 태도에 고마워하면서 그들의 반응을 무대에서 그대로 전하고 있다. 이 정도로 이 극에서 관객은 무대에 그대로 노출되기도 하고 또 직접적으로 반영되기도 하는 것이다. 게다가 위니는 자신이 해야 할 부분도 잘 알고 있다. 미소를 지었다가 그만두고 배우로서 관객을 맞이하면서 그들을 잊지 않고 있음을 알려주는 연기를 해야 하는 것이다.

베케트가 조명과 같은 무대장치나 소도구를 메타드라마적 수단으로 활용하는 예들은 다른 작품에서도 나타난다. 조명에 대한 배우의 언급은 후기극에 이를수록 더욱 직접적이어서 『오며 가며』(Come and Go)에서 비(Vi)가 “루(Ru)는 어떤 모습으로 보여?”라고 묻자 플로(Flor)는 “이런 조명에선 잘 보이지 않아”(355)라고 대답한다. 재미있는 점은 이처럼 등장인물이 관객을 대신해서 무대조명을 평가하기도 한다는 사실이다.

또한 『행복한 날들』은 여러 가지 측면에서 『연극』과 같은 연장선상에서 비교된다. 그 중에서도 조명이 등장인물들의 행위를 자극하는 심문자 역할을 하는 『연극』에서처럼 이 작품에서 주인공을 통제하는 장치는 벨이다. 이 벨은 위니가 깨어 날 때와 잠들 때를 지시하는데 그녀가 그 소리를 벗어날 수 없다는 데서 『연극』의

심문자 기능을 그대로 가진 것으로 보인다. '심문'이라는 메타드라마적 본질은 동일하지만 다만 시각적이면서 임의적인 통제에서 청각적이고 주기적으로 반복되는 장치로 바뀐 것뿐이다.

이와 유사한 경우를 『크랩의 마지막 테이프』에서도 확인할 수 있다. 여기서 녹음기, 엄밀히 말하자면 녹음기의 'PLAY' 버튼이 주인공의 과거와 현재를 조종하는 메타드라마적 장치로 작용한다. 일관된 진술을 확보하기 위해 뒤로 감았다간 갑자기 현재로 돌아오고 하는 반복을 임의대로 하면서 시간을 자유자재로 넘나들 수 있다는 점에서 이 작품은 벤키어 극에서 하나의 소도구를 주제에 아주 부합되게 활용하는 좋은 예가 된다. 이런 점은 앞서 언급했듯이 후기극에 이르러 조명의 기능으로 대치된다.

배우로서 그녀는 자기가 처한 이런 기이한 상황에서 무엇을 해야할지 몰라서 “누구든 할 수 있는 게 거의 없군”이라며 “누구든 할 수 있는 모든 것”을 하는 게 “유일하게 인간적인”(145) 것이라 자위하고 있다. 그러면서도 위니는 누군가를 그냥 즐겁게 해주기 위해서라면 노래할 수는 없는 노릇이라며 자신에게 주어진役に 대해 회의를 품기도 하지만 그녀는 무대에 얽매어 있기에 또한 “누군가가 날 아직도 쳐다보고 있고 . . . 내 눈을 보는 눈들”(160)이 있기에 계속 연기를 해야만 한다.

극이란 실제로 관객 앞에서 대사와 행위로 제시된다는 단순명료한 사실을 차치하더라도 벤키어는 갖가지 극적 기법이나 방식을 통해 자신이 관객을 의식하고 있다는 점을 분명히 하고 있다. 다소의 차이가 있겠고 또 그 경계가 겹치기도 하겠지만, 벤키어의 관객에 대한 접근방식은 직접적이거나 간접적인 지칭으로 혹은 극적 상황의 일부로서 배우와 관객의 관계를 의도적으로 제시함으로써 이루어진다. 결과적으로 이를 통해 관객은 자신만의 극에 대한 비평적인 안목을 시험받기도 한다. 그러면서 관객들을 지칭하는 이런 극적 양식은 그들을 위해 쓰여지고 공연되는 극에서 자신들에 관한 극을 체험하도록 초대하기도 한다.

관객에 대한 벤키어의 이런 접근 방식은 무대와 객석 사이의 관계가 극 자체에 반영되도록 하려는 의도이다. 관객과 배우의 이런 관계는 소외와 동일시라는 변증법적인 축으로 규정할 수 있다. 배우와 관객 모두 자기 자신을 의식하면서도 각각 등장인물에 감정이입되는 경험을 공유하는, 본질적으로 극장에서만 생겨날 수 있는 이런 이중적인 태도는 곧 콜리지(S. T. Coleridge)가 칭했던 “불신의 자발적인 보류”와도 같은 색다른 차원의 경험과 참여로 이런 과정에서 누구든지 자기 자신과 동시에 자신이 함께 하는 극 플롯을 연극적인 경험으로 누리게 된다. 앞서 『고도』에서 살펴보았던 배우들 사이의, 무대에서 생기는 배우와 관객과의 관계가 더욱 구체적으로 또한 정확하게 반영된 극이 바로 이 『행복한 날들』이다.

“이제 흠더미로 돌아가세요, 윌리, 충분히 모습을 드러냈잖아요”(147)라는 위니의 대사는 배우로서 관객을 의식하고 던지는 대사이다. 그렇지만 윌리가 무대에서 차지한 공간은 그가 위니와 동등한 배우 역할을 하고 있지 못하다는 점을 일깨워 준다. 위니의 측면에다 후방에 누워있는 그의 자세는 무대의 대칭을 깨뜨리고 있다. 윌리는 위니의 남편이지만 무대에 있는 그녀의 관객이기도 하다. 에스트라공의 표현처럼 그도 위니에게 자신이 “존재한다는 인상을 주지만” 그는 위니가 지속적으로 자신의 이야기를 구성할 수 있도록 해주는 ‘관객으로서의 필수적인 역할’(Lawley 96)을 한다. 이렇게 보면, 윌리는 무대에서 객석의 관객을 대표하고 있는 셈이다. 게다가 위니는 그에게 호소하거나 이야기를 할 때 반드시 정면으로 관객 쪽을 향한다. 바로 여기서 위니가 윌리에게 이야기를 하는 것을 관객이 지켜보는 게 아니라, 위니가 관객과 이야기를 나누는 걸 윌리가 지켜본다는 인상이 교묘하게 연출된다. 이를 뒷받침하는 것은 다음과 같은 위니의 대사이다.

거기서 날 볼 수 있을지 궁금하군요. 그래 나도 알죠 두 사람이 함께 있을 때 — (약해지며) 이런 식으로— (원래 목소리로) — 한 사람이 다른 사람을 보고 있다고 해서 그 다른 사람이 자신을 보고 있다고 여기는 건 이치에 맞지 않죠. (149)

이 뿐만 아니라 이 극에는 윌리와 관객을 동시에 지칭하는 대사들이 풍부한 편인데 “내게서 멀리 떨어지지 말아요 . . . 당신이 필요할 지 몰라요 . . . 서두르지 말고, 다신 날 맥빠지게만 하지 말아요”(141)라는 대사나 다음과 같은 대사에서 이런 점이 두드러진다.

위니: 아 그래요, 혼자 있는 걸 견딜 수만 있다면, 그저 쓸데없이 지껄일 수만 있다면 아무도 듣는 이 없이 . . . 이것도 뭔가는 들려지고 있는 거야, 난 나 자신에게만 말하는 게 아닌 거야. (145)

이와 같이 위의 대사들은 한결같이 관객을 언급하고 있다. 위니는 또한 윌리와 관객이 함께 보일 반응에 대해서도 잊지 않고 “오, 당신 마음 속에 무엇이 스쳐 가는지 충분히 상상할 수 있어요. 나도 저 여자에게 말을 건네야겠어”(149)라면서 의미심장한 한마디를 건네고 있다.

이 극에서 그녀의 상황을 제대로 의식하고 있는 가장 충격적인 대사는 “아, 그래. 할 말도 너무 없고 할 일도 너무 없는데, 그런 자신이 혼자 남겨졌다는 걸 알게되는 공포는 너무 심해요”(152)인데 여기서 보이는 위니의 태도는 관객이 한 명도 없이 홀로 남겨지면 어쩌나하는 두려움을 드러내고 있다. 그녀에게 관객이란 자신의 존재 이유이기도 한 것이어서 관객의 시선을 갈망하게 되는데 이를 잘 보

여주는 부분이 2막 첫 장면이다.

위니: [그녀는 정면을 응시한다. 긴 미소. 미소 사라진다. 긴 휴지.] 누군가 아직 날 쳐다보고 있군. [휴지] 아직 내게 관심을 보이면서. [휴지] 그런 점이 난 너무도 맘에 들어. [휴지] 내 눈을 보는 눈들 말이야. (160)

이 장면부터 계속해서 위니는 이런 상황에 처한 자신을 확인하려고 하는데 이는 주로 자신의 말을 통해서 혹은 핸드백 속에 든 것들을 살펴보는 행위에 몰두하면서 이루어지고 있다.

물론 이런 모든 시도는 관객의 존재를 전제하지 않고서는 배우로서의 위니가 감행할 수 없는 일이다. 윌리로 대표되는 관객을 무대에 끌어들인 후 위니는 “혼자서도 말할 수 있기를 배울 거라 생각하곤 했죠 . . . 하지만 아니에요. 고로 당신은 거기 존재하죠”(160)라면서 데카르트의 유명한 명제를 흉내내고 있다. 이런 대사는 극 속의 등장인물을 지칭하면서 동시에 그를 연기하는 배우를 가리키기도 한다. 이는 또한 그 속에 암시된 작가와 그가 쓴 대사 사이의 불가분의 관계로도 확장시킬 수 있다는 점에서 베케트만의 독특한 극적 매력이 있다. 작가 자신에 대한 암시는 극 마지막 장면에서 부르는 노래로도 분명해진다. 이 노래는 전체 극에 대한 하나의 환유로 보인다.

비록 내가 말은 안해도  
당신이 듣지 못하게  
할 수도 있는 것을,  
그래도 흔들대는  
춤은 말하죠,  
날 아주 사랑해줘요!  
손가락은 건드리기만 해도  
내가 알고 있는 걸 말해주죠,  
당신에게 말하죠,  
정말, 정말이에요  
당신이 날 그토록 사랑하는 것! (168)

이 노래는 관객 앞에서 뭔가를 해야만 하는 배우의 처지를 그들 모두를 위해 표현을 해야하는 작가의 상황에 비유하고 있다. 위니가 무대에서 노래하기 위해서 뭔가 진짜 자극이 필요한 것과 마찬가지로, 극작가도 연극을 쓰고 공연하기 위해서 뭔가 관객에 대한 “사랑”보다 더 중요한 것이 필요하다는 암시도 나타나 있다. 무엇보다 중요한 점은 위니가 이 노래를 마지막에 가서야 부르는 것처럼, 위니의 노래는 작가도 마침내 한 편의 극을 마무리했음을 알려주는 암시로 작용하고 있다는 데 있다.



또한 위니의 노래는 이 극에서 “자신의 삶을 얇은 베일로 투사한 허구”(Webb 100)로 재구성한 밀드레드(Mildred)에 관한 극과 쇼어와 쿠키에 관한 이야기를 포함하는 여러 개의 극중 극의 하나이기도 하다. “아무리 좋아한다고는 하지만 누군가를 그저 즐겁게 해주기 위해서라면 노래할 수는 없지. 그렇고말고, 노래는 마음으로부터 우리나라와야 하는 거야”(155)라는 위니의 솔직한 표현은 배우로서의 자신의 처지를 적나라하게 보여주면서 스스로 참된 동기부여와 진짜 감정으로 대사를 유도할 수 있는 자극제가 될만한 것을 요구하고 있다. 그래서 위니는 월리가 오랫동안 바라마지 않았던 접촉을 시도할 때에도 그를 매정하게 뿌리칠 수 있는 것이다.

이런 위니의 태도 역시 관객에 대한 이중적인 감정을 반영해주는 현저한 예로 보인다. 무대에서 관객을 대변하는 월리가 배우로서 무대에 홀로 고립되어 있는 위니의 나약한 환상을 깨뜨리려고 그녀에게 접근할 때, 그는 『행복한 날들』이 만약 연극이 아니라면 이를 지켜보는 관객 중에 누구라도 당연히 하기 마련인 행동을 보인다. 월리는 위니에게 가서 흠뻑에서 그녀를 꺼내주든지 아니면 위니 앞에 놓인 권총으로 그녀를 안락사 시킬 걸로 보인다. 아마도 후자의 경우가 더 설득력이 있겠는데 그 이유는 월리의 흰 장갑과 모자로 대변되는 단정한 복장이 “거룩한 분위기의 죽음”(Webb 101)을 암시하기 때문이다.

그러나 이 순간 이를 숨죽여 지켜보는 관객들 앞에서 극적인 결말은 두 사람이 “꼼짝도 하지 않는” 열린 상태에서 마무리되고 있다. 월리가 실제로 그녀에게 다가가지만 그녀와 실질적인 접촉에 이르는지는 아무도 알 수 없는 이런 열린 결말을 제시함으로써 베케트는 배우로서만 남기를 고집하는 위니의 가면을 그대로 유지시켜 주고 있는데 이런 점은 극장에서 이루어지는, 즉 이 극이 그저 극일 뿐이라는 고도의 극적 효과를 역설적으로 제시하려는 시도로 여겨진다. 위니의 대사 중에서 그녀를 지켜보는 쇼어씨에 대해서 이야기하는 장면 역시 극 속의 극에 그녀가 참여하고 있다는 기이한 인상을 불러일으키고 있다.

위니: 이 남자 쇼어(Shower) 아니 쿠키(Cooker) —어느 쪽이건— 그리고 그 여자가 —손에 손을 잡고— 다른 손엔 핸드백을 들고서 — 거기 서서 입을 딱 벌리고 날 쳐다보면서 — “저 여잔 뭘 하는 거지?”라고 그가 말하죠 — “묘한 일이야!”란 말도 하고 “피가 흐르는 땅에 기저귀까지 박힌 채” — 저속한 녀석이지 — “그게 무슨 의미지?” 그가 말하는군 — “의미라니 그건 무슨 의미야?” (156)

쿠키란 ‘지켜보다’란 뜻의 독일어인 ‘guchen’을 베케트가 의도적으로 영어로 발음한 듯이 보이는데 이 두 이름은 보여주는 이와 보는 이가 함께 존재한다는 현재의 극적 상황을 환기시키면서 또한 이런 장면은 배우와 관객 사이의 이중적인 상황을

거울로 반영시키는 작용을 하고 있다. 위니의 대사에 나오는 남자와 여자는 윌리와 위니의 반영임에 틀림없고 이를 베켓 스스로 밝힌바 있지만(Hermon 95) 어떤 점에선 이들은 위니를 지켜보는 관객에 대한 반영이면서 아울러 위니를 지켜보는 작가 자신의 반영이라 보여진다. 이는 믿기 어려울 정도로 교묘하게 연출된, 다층의 상호 반영이 이루어지는 극을 반영한 극 장면이다. 물론 이런 점을 강조하기 위해 베켓은 고의로 대명사를 애매하게 제시하고 있다.

바라본다는 행위는 자기와 타인의 존재를 확인시켜주는 과정이기도 하다. 위니와 윌리를 통해서이긴 하지만 이 무대에서 작가와 관객 사이의 관계가 성립되는데, 베켓은 무대에 자신의 대변인을 내세워 윌리와 위니를 거쳐서 관객에게 이르는 타인의 자의식에 접근하고 있다. 이런 시도는 타인의 자의식에 반응하려는 근본적인 욕구에서 나온 것인바, 이런 점에서 보면 『행복한 날들』은 베켓이 프루스트에 관한 논평에서 밝혔던 작가로서의 사명감, 즉 무대에서 혹은 무대로부터 관객이나 인류에게 다가가기 위해서 극장이란 매체를 통한 작가의 표현 가능성을 탐구하고 있는 작품이라 하겠다.

『크랩의 마지막 테이프』의 크랩도 블라디미르와 클롭 혹은 위니처럼 배우로서 또한 극적 인물로서 자신의 무대에서의 위치를 찾기 위해 일련의 오랜 과정을 거치고 있다. 그는 여기 저기를 더듬기도 하고 서보기도 하며 몸을 구부리기도 하다. 간 무대 앞으로 나와서는 객석을 향해 멍하니 쳐다본다. 첫 대사가 나오기 전에 이미 베켓은 관객과 배우를 선보인 셈이다. 잠시 크랩의 외모를 살펴보자면, “흰 얼굴, 진홍색 코”(215)에다 너무 “짧은 바지”와 “네 개의 큼직한 호주머니가 달린 소매없는 조끼”(215)를 입고서 “심한 근사이면서 안경을 쓰지 않은”(215) 그는 첫눈에도 이전의 극에서 보았던 블라디미르, 에스트라공, 햄 그리고 클롭처럼 무대에서만 존재할 수 있는 배우로 보인다.

그의 무언극으로 시작되는 첫 장면도 마치 광대와 같은 그의 외모를 더욱 강조해주고 있다. 그는 “조그만 열쇠 꾸러미”(215)를 더듬어 찾아내고선 힘겹게 한쪽 서랍을 열고 나선 다시 또 다른 서랍을 뒤져서 마침내 자신이 찾던 바나나를 꺼낸다. 그리곤 서랍을 잠그고 “무대 끝으로 걸어 나와서 멈추어 서서 바나나를 어루만지다가 껍질을 벗기고선 껍질을 발 밑에 버린다”(215). 바나나를 입에 넣은 채 “멍하니 앞을 쳐다보는”(216) 크랩도 『엔드게임』에서의 클롭처럼 객석과 무대의 경계를 이런 식으로 허물면서 배우로서 자신이 관객을 의식하고 있음을 보여준다. 이런 암시적인 경계 허물기는 크랩이 몇 걸음 건다가 바나나 껍질에 미끌어져 하마터면 자빠질 뻔 하자 “몸을 숙인 채 발로 그 껍질을 밀어서 객석과 무대 사이의 쓰레기통”(216)에다 버리는 순간에 더욱 확실해진다. 그도 클롭처럼 배우로서 무대와 서랍을 살살이 뒤지면서 일련의 과정을 거치고서야 비로소 자신이 맡은 역할로

돌아가고 있다.

다시 두 번 째 서랍을 열쇠로 열고 바나나를 하나 더 꺼내고 나서 서랍을 닫고 바나나 껍질을 까서는 그것을 쓰레기통에다 던지고 또 다시 멍하니 앞을 쳐다본다. 무슨 생각이 나서 바나나를 호주머니에 쑤셔 넣는데 꼬트머리가 튀어나와 있다. 그는 재빨리 무대 뒤편으로 가서 술을 한 잔 들이키곤 장부를 가져온다. 이런 마임에서 두드러진 여러 가지 사실은 이런 과정이 극을 그대로 반영하고 있다는 점이다. 과장되기도 하고 지나칠 정도로 판에 박은 듯한 크랩의 외모는 말 그대로 광대의 이미지를 제시한다.

첫 장면에서의 이런 저런 그의 우스꽝스런 연기도 광대의 연기를 벗어나질 못하는데 특히 바나나 껍질에 미끄러지는 연기는 너무도 뻥한 광대짓이다. 호주머니에 넣은 바나나 끝이 튀어나온 장면은 다분히 성적인 암시가 짙지만 이런 점도 한마디로 광대짓을 속 빼닮고 있다. 그럼에도 이 바나나는 크랩이 그 껍질을 의식적으로 무대 너머 쓰레기통에 던져버리는 순간, 전술한 바대로 제 4의 벽을 무너뜨리는 새로운 차원의 메타드라마적인 의미를 띠게 된다. 이는 잠재적인 모방론의 근거마저 없애버려서 허구상으로만 존재하는 벽을 일단 허물기만 하면 독자적이고 사적인 공간에서 은밀히 하나의 모방된 현실을 엿보고 있다는 환상은 존재할 수 없다는 점을 과감하게 일깨워주는 역할을 한다.

극이 극을 그대로 재현하고 있다는 점은 크랩이 본격적으로 마임을 시작하기 전에 손목시계를 본다는 데서도 분명하다. 그의 생일을 기념하기 위한 하나의 의식으로서 자신이 태어났던 시간에 맞추어 과거의 자아와 대면하는 장치로 제시된 녹음기를 틀어야 할 시간, 즉 극의 시작을 알려주는 소도구가 바로 이 손목시계이다. 그는 이런 의식을 바나나로 시작한다고 추측할 수 있다. 『엔드게임』에서도 벽시계가 제시되지만 클롭이 그 시계의 울리는 소리의 끝 부분을, 햄이 중간 부분을 좋다고 감탄하는데서 보여지듯이, 이 시계는 시간의 흐름을 비웃는 장치로서 햄과 클롭이 그냥 심심풀이로 갖고 놀 장난감에 불과하다. 반면, 크랩이 찬 시계는 시간의 흐름 속에서 크랩의 존재를 규정해주는 중요한 장치이다. 그리고 자신의 출생시에 맞춰 정확하게 시간의 흐름을 통제하는 이런 점은 과거와 현재의 대면이란 전체적인 극에 대한 반영으로 작용하고 있다.

크랩의 녹음된 목소리는 현재의 크랩의 대화의 상대로서 실질적인 안타고니스트(antagonist)이자 과거의 크랩을 규정하는 인물이다. 하지만 테이프상으로 존재하는 39세의 크랩의 목소리는 69세가 된 현재의 크랩에겐 하나의 허구인데 이는 절반쯤 기억되는 과거의 이미지들이 현재 단편적인 추억으로서 의식의 표면으로 솟아나오기 때문이다. 이런 기억의 파편들을 현재의 크랩이 무대에서 마음대로 편집하는데 과거의 가장 중요했던 사건들을 편집한 기억들이 무대에서 다시 주인공에

의해 재편집되면서 이 극은 매우 인상적인 메타드라마가 된다.

과거의 기억들 중에서 몇몇 이미지들 특히 작은 보트에 타고 있던 소녀가 무대에서 계속 재현되는 반면에, 방파제에서 있었던 연애의 클라이맥스와 작가로서의 계시의 순간(Lake 49)으로 “기적”처럼 갑자기 되살아난 “평생 계속된 믿음에 대한 비전”(220)은 계속 거부되기도 하는데 그 이유는 다시 완전히 이해하기에는 너무 고통스럽고도 먼 옛날처럼 느껴지기 때문이다. 그럼에도 무대의 마지막에 남은 “꼼짝도 않고 앞을 응시하는”(223) 크랩의 이미지는 분열된 자아로 남고 있다. 즉 과거를 통해 자신을 편집한 인간으로서 또한 책을 내 본 적이 있는 작가로서 주인공 공을 제시하고 있다는 점에서 이 작품 역시 이전의 극에서처럼 극 혹은 문학에 관한 작품에 해당된다. 『크랩의 마지막 테이프』에서 주인공의 방은 극히 일부만이 제시되는데 그 이유를 크랩이 밝히고 있다.

크랩: 이 모든 어둠이 내 주위에 있을 때면 난 덜 외롭지. [휴지]. 어찌보면 [휴지] 이 안에서 일어나서 여기저기 움직여보고 나선 그 다음에... [망설이다] 나 [휴지] 크랩에게 돌아가는 게 좋아. (217)

이는 자신이 거주하는 공간은 무대에선 그 경계가 무의미하며 크랩 자신이 무대의 일부란 점을 암시해주는 대사이다. 이따금 술이나 장부를 가지러 조명이 없는 암흑 속으로 벗어나는 그의 움직임은 자아로부터의 이탈을 의미하는데, 이런 점은 시각적인 그리고 공간적인 수단에 의해 구체화된다. 크랩이 빛을 벗어나는 순간은 재현의 공간에서 미지의 공간으로의 이동을 뜻한다. 그리고 조명을 벗어난 크랩은 완전히 다른 차원의 공간에 속해 있는 듯 보이는데, 이 공간은 형태도 없고 우리의 상상의 언저리에서만 존재할 수 있는 가상의 공간으로 확장된다.

위의 크랩의 대사에서 또 하나 알 수 있는 점은 어둠으로부터 조명이 비치는 무대 중앙으로 돌아가는 크랩의 행위는 자아로부터의 이탈에서 자기 자신과의 대면으로 돌아간다는 의미를 갖는다. 그는 무대 뒤편에서 노래도 부른다.

어느덧 낮은 지나가고  
 밤이 다가오는데  
 그늘진 — [기침, 거의 들리지 않는 소리로]  
 저녁은  
 하늘을 가로질러 살그머니 다가오는데. (222)

이 노래에서 그가 기다리는 밤과 어둠은 그의 외로움을 덜어주는 존재라고 밝히듯, 베켓의 극에서 빛은 반드시 인물들의 생활에 유익한 것도 아닐 뿐더러 반드시 생명력과 연관되지도 않는다.

조명이 비치지 않는 정의하기 힘든, 암흑이 주인공을 에워싼 공간은 재현으로서

의 극에 대한 일말의 가능성마저 없애버리고 마는 후기극 『난 아니야』를 예고해주고 있다. 이 후기극은 주인공인 입이 자신의 육체에서 완전히 분리된 듯한 충격적인 효과를 자아내는데 이런 점 역시 『크랩』에서 시작한다고 볼 수 있다. 다음의 대사는 이런 가능성을 뒷받침해준다.

몇 년 된 구절을 아무렇게나 골라서 금방 들어보았지. 장부에서 확인은 안 했지만 분명 적어도 십 년 혹은 십 이년은 되었을거야. 그 당시 난 케다 거리에서 비앙카와 살고 있었던 걸로 생각되는군. 거기서는 글썽, 참 그래! 절망적인 일이었지. [휴지.] 그녀에 대해 많은 기억은 안나, 다만 그녀의 눈, 매우 또 근한 눈에 감탄한 것 말고는. 난 갑자기 그 눈을 본 거야. [휴지.] 비할 데 없는 눈! [휴지.] 아, 정말. . . (218)

여기서 분명한 점은 39세의 크랩이 수 년 전에 녹음해둔 자신의 목소리에 자극받아 다시 갑자기 비앙카의 눈을 보았고 현재의 69세의 크랩도 또 다시 30년 전의 목소리에 의해 그녀의 눈을 보고 있다는 점이다. 마치 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』의 주인공 마르셀이 차에 담갔다 입에 넣은 마들렌 쿠키 한 조각의 맛을 통해 수십 년 전의 한 순간으로 갑자기 되돌아가듯이 크랩도 시간의 흐름을 벗어나 과거의 감각을 완벽하게 복원시켜 과거의 자아와 합류되고 있는 셈이다. 기억에 의해 갑자기 소환된 듯이 나타나는 이 눈의 이미지는 마치 녹음기의 언어와는 아무런 관계도 없이 관객의 눈앞에 무대에서 독특한 형태로 제시되고 있다. 이렇게 육체의 일부만 무대에 덩그러니 나타나는 예를 후기극인 『난 아니야』에서 다시 확인하게 된다. 베케트의 극에서 ‘망각’과 ‘기억’의 관계를 워쓰(Katherine Worth)는 다음과 같이 지적하고 있다.

망각은 베케트가 보물창고에 저장시켜 두는 삶의 엄연한 사실이며 베케트는 이것을 미세한 실과 같은 기억이란 행위로 연결시킨다. 이런 기억들은 크랩이 자신의 ‘회고’에서 수집해서 분류하듯이 자발적으로 마치 출처도 없는 곳에서 온 것 마냥 솟아오른다. (Worth 2001: 98)

“저주와 구원이라는 두 개의 머리를 한 과일”인 시간의 흐름에 대한 해결책(Dobrez 30)으로서 기억은 이런 점에서 조이스의 『율리시즈』(Ulysses) 4장에 나오는 레오폴드 블룸(Leopold Bloom)의 아침 식탁에 오른 계와 같이 주인공의 과거와 현재를 매워주는 장치가 된다.

무대엔 주인공뿐이며 그는 자신의 과거와 엄밀히 말해 자신과 연극을 한다. 아니면 장난질을 치는데 이는 일종의 자위행위로도 보이는데 실제로 크랩이 바나나를 먹는 행위가 그런 점을 농후하게 암시하며 텍스트 지문도 이를 뒷받침한다. 게다가 크랩은 자기의 과거가 기록된 테이프를 갖고 논다. 즉 그는 기억을 갖고 노는

셈인데 이는 모든 작가들의 경우와 마찬가지로 창작이란 기억을 마음대로 조작하는 것이며 크랩이 작가로서 책을 출판한 적이 있다는 사실에서도 자명하다. 그런데도 크랩의 경우 이런 기억의 조작은 별로 목적이 뚜렷이 제시되지 않는다. 그냥 시간이 흘렀다는 사실 외엔 그에게 무슨 일이 일어난 건지 아무런 단서도 없다. 시간의 흐름이란 아무리 느려 보여도 아무리 어느 한 순간과 달콤한 작별을 고하더라도 결국 덧없이 그리고 한꺼번에 지나가고 마는 것이다.

『고도』에서 “한쪽 다리를 무덤에 걸친 채 인간이 태어나듯”(82) 노화와 죽음이 성큼 다가오고 옛날의 달콤함을 알아먹는다. 과거가 늘어갈수록 남은 시간은 줄고 만다. 한 개인의 시간이 베켓의 관심사가 되고 무대에 오른 안타고니스트가 된 셈이다. 이 극에서 우리가 느끼게 되는 매우 특별한 인상은 시간이 극으로 무대에 올랐다는 점이며 우리 인간 자신이 시간의 아니 영원의 노리개라는 점을 일깨워 주기 위한 극이 아닐까하는 점을 제시하려는 듯 보인다. 이런 시간의 흐름을 막을 수는 없지만 주인공은 테이프상에 보관된 시간으로 『엔드게임』의 햄의 연대기가 그렇듯이 현재 시간을 거울처럼 비쳐주고 있다. 엄밀히 말하자면 크랩의 기계장치에 의해 다시 재현되는 목소리인 30년 전에 기록되었던 “회고”는 하나의 거울로 작용한다는 점에서 이 극은 시간을 극화한 메타드라마라 할 수 있다.

빛과 어둠과 관련하여 한 가지 언급해야 할 사항은 베켓 스스로 이 극에서 회고 검은 색이란 이분법적인 구조를 권하고 있다는 점이다. 연출가인 앨런 슈나이더에게 보낸 편지에서 베켓은 이런 점을 다음과 같이 밝힌다.

검은 색과 흰색 (둘 다 더러운), 텍스트를 통틀어 계속 되올리게 될 이런 단순한 대조에 바탕을 둔 한 가지 감각으로 전체가 구성되도록 (검은 공, 흰 간호원, 검은 유모차, 흰색이란 이탈리아어 비앙카, “dark”의 철자를 바꾼 Kedar 거리, 검은 폭풍우 등) 할 수만 있다면 사전과 장부도 검은 색으로, 마찬가지로 검고 흰 무대를 만드십시오. (Hermon 60)

이런 이분법은 『크랩의 마지막 테이프』에서 여러 의미를 갖는다. 물론 과거와 현재라는 주제에 있어서도 그렇지만 크게 볼 때 조명 못지 않게 그의 극적 행위, 녹음기를 듣는 때와 그렇지 않은 때에 있어서도 단적인 대비에서 생겨나는 효과는 적지 않다. 듣는 행위는 부동성과 연관되며 듣지 않는 행위는 동적인 측면이 강하다. 베켓은 이 극에서 움직임이 없는 듣는 행위를 일차적인 상황으로 그리고 활동이 많은 듣지 않는 행위를 이차적인 상황으로 제시하면서 단순히 듣기만 하는 수동적인 행위를 적극적인 상황으로 재구성하고 있다.

이런 점은 녹음기에 귀를 기울이지 않는 크랩이 붉은 코로 암시되듯이 자주 술에 취해 있거나 아니면 심한 근시 때문에 사물을 제대로 보지 못하는 부정적인 측면으로 제시되고 있는데서 두드러져 보인다. 책이 얼마 팔리지 않은데서 보이듯

작가로서의 실패에 아직 연연해하고 있는 현재의 그의 모습 역시 부정적인 면을 더욱 강조하고 있다. 이와는 대조적으로 녹음기에 귀를 기울이는 크랩을 통해 관객은 베케트의 무대에선 매우 이례적인 재창조의 시간과 공간, 움켜잡기엔 너무 약해 보이는 저 너머의 성운의 세계로 깊숙이 빠져들게 되는 것이다.

그러나 『크랩의 마지막 테이프』에는 이런 대조적인 이분법만 현저한 것은 아니다. 전체적인 효과를 고려하기 위해 서로 양극적인 요소들이 어떤 식으로 합쳐지고 있는지를 알아볼 필요가 있다. 이 작품에 나타난 어둠의 이미지는 물론 일차적으로 베케트 스스로 밝혔듯이 ‘죽음’과 연관(Fletcher 132)되어 있지만 이 어둠이 잠시 뒤에 백색의 이미지와 병치되고 있음을 유의할 필요가 있다. 이런 점을 가장 직접적으로 뒷받침해주는 대사는 “잊지 못할 춘(추)분점”(217)이란 크랩의 언급이다. 이 춘분점 혹은 추분점은 물론 밤과 낮의 길이가 똑같은 순간이란 점을 고려해 보면 이 순간으로 인해 빛과 어둠은 완전한 균형 상태에 이르게 된다. 서로 대립적이지 않으면서 병치가 가능한 이 두 개의 대조적인 이미지들은 나중에 매우 효과적으로 하나로 합쳐지고 있다.

난 잠시 동안 손에 작은 흰 공을 들고 있었고 그 검은 개는 짹짹대며 발로 땅을 긁고 있었지. [휴지.] 순간들. 그녀의 순간들, 나의 순간들. [휴지.] 그 개의 순간들. [휴지.] 결국 난 그 공을 그 개에게 건네주었고 그 녀는 그것을 입으로 물었지, 부드럽게, 부드럽게, 부드럽게. 작고 낡은, 검고 단단한 고무공. (220)

한 때 사랑했던 여인과의 행복했던 기억, 즉 그녀의 순간과 크랩의 순간이 부드럽게 합쳐지듯이 과거와 현재도 기억을 통해 하나로 통합되고 있다. 이런 통합을 크랩은 흰 공을 문 검은 개의 이미지로 불러일으키면서 과거와 현재를 극화하고 있다. 이와 같은 합치의 순간을 더욱 강화하고 있는 것은 여기서도 대사 중간 중간의 침묵들이다.

이런 여러 측면을 고려했음인지 이 작품은 처음 무대에 올린 앨런 슈나이더는 『크랩의 마지막 테이프』에 대해 각별한 애정을 보인다. 그가 베케트에게 보낸 편지는 이 작품에 담긴 여러 가지 측면을 무시한 비평가에 대한 노골적인 반감마저 드러내 보인다.

난 이 연극이 좋아요, 이 작품은 매번 날 감동시키죠. 그리고 마지막 장면은 거의 견디기 어려울 정도죠. 정말 아름답고 진솔한 극인데 매 순간이 지금부터 백 년이 지나도 마찬가지로 진솔한데도 불구하고 '가치가 오래 가지 못할 것'이라고 말하는 비평가라면 죽여버리고 싶은 심정입니다. (Hermon 62)

이 극에서 우리의 주의를 끄는 것은 베케트가 이용하는 소도구이다. 전형적인 사

실주의 극에서는 소도구란 일차적으로 현실감을 부여하기 위한 요소이지만 베켓은 소도구를 연극이란 행위를 고의로 보여주기 위해서만이 아니라 극의 주제를 드러내기 위한 수단으로 구사한다. 앞서 전술한 바나나가 그 단적인 예라 하겠다. 바나나를 먹으면서 크랩은 아무런 언급도 하지 않지만 녹음된 크랩의 목소리가 지금 먹고 있는 것이 네 번째라고 알려주는 이 바나나는 여러 가지 기능을 한다. 우선 이것은 남근의 상징이라 볼 수 있는데 이를 뒷받침하는 구절은 “계획들 . . . [망설인다.] . . . 성에 덜 쏠리도록”(218)이란 크랩의 대사이다. 또는 단물만 빼먹고 껍데기를 버리고 마는 자본주의적 착취의 상징이라고도 확대 해석할 수도 있겠지만 더 중요한 것은 크랩의 두 자아처럼 이 바나나는 외부와 내부가 있다는 점이다.

극이 끝날 때쯤에야 우리는 어떤 자아가 껍질이고 알맹이인지 깨닫게 된다. 물론 바나나를 통해 크랩이 관객을 멸시하는 점도 무시할 수는 없지만 동시에 관객은 그 껍질에 크랩이 미끄러지는 걸 보고 웃는 다는 점에서 양측 사이에 존재하던 반감이 상쇄되고 있다. 이는 또한 현재의 살아있는 크랩이 비록 기계장치로 녹음하긴 했지만 과거의 자아를 결코 하나의 대상으로만 보지 않는다는 사실로도 설명될 수 있다. 그럼에도 크랩은 마지막 대사에서 “이제 그런 불꽃은 없어. 그걸 되돌리고 싶진 않아”(223)라면서 더 이상 과거를 갈망하지 않겠다는 점을 분명히 한다.

30년 전에 나 자신이었던 저 명청한 녀석의 이야기를 막 들었지. 내가 그 정도로 명청했다니 믿기 어려운 걸. 어쨌건 그 모든 게 끝났다니 고맙지 뭐야.  
[휴지.] (222)

과거의 소리로만 존재하는 외적 자아보다는 아무리 그 불꽃이 약하다 해도 현재의 내적 자아가 낫다란 주제가 바로 이 바나나라는 소도구에 의해 제시되는 셈이다.

### III

이상에서 살펴본 바와 같이 베켓의 중기극 『행복한 날들』과 『크랩의 마지막 테이프』에서도 배우와 관객 사이의 역할 분담, 배우로서 연극을 하고 있다는 예리한 자의식, 작가와 작품 사이의 상호 연관성과 같은 초기극의 메타드라마적 특징이 그대로 이어지며 또한 더욱 심화되고 있다. 베켓은 표현해야만 하는 작가적 딜레마에 대한 해결책으로서 연극이 연극을 반영하는 자체반영적인 메타드라마적인 전략을 더욱 깊이 탐색하는데 이에 대한 가장 적합한 예가 『행복한 날들』에서 위니를 통해 제시되는 노래와 이야기이다. 극중 극으로서 이들과 작품은 서로를 무한



히 반영하게 되면서 베케트의 작품은 순환적 구조라는 독특한 극적 양식을 요구하게 마련인데, 이런 순환적 구조는 기승전결에 입각하여 모든 사건들이 매끄럽게 인위적으로 마무리되는 기존의 사실주의 혹은 잘 짜여진 극의 틀과 현격한 차이가 나는 메타드라마적 특성이 된다.

『행복한 날들』에서는 무엇보다도 리처드 혼비가 지적인 텍스트의 상호연관성이 가장 두드러진 특징으로 나타나는데, 베케트는 셰익스피어와 밀턴과 같은 고전 작가들의 작품을 극중에 끌어들이어 극적 상황을 비유하기도 할뿐만 아니라 이들을 통해 극을 반영하는 메타드라마적 전략을 구사한다. 또한 중기극에서는 조명과 소도구, 무대 공간과 시간 등도 메타드라마적 장치로 활용된다. 『크랩의 마지막 테이프』의 경우, 과거와 현재, 빛과 어둠 등과 같은 이분법적인 요인들이 주인공의 기억을 통해 하나로 통합되는 과정에서, 또한 녹음기라는 기계장치에 의해 다시 소환된 과거의 기록이 작품을 반영하는 거울로 작용하는 시간이 극화되어 가는 과정에서, 메타드라마적 특성이 더욱 확장되고 있다.

## Works Cited

- Beckett, Samuel. *Proust and Three Dialogues with George Duthuit*. London: John Calder, 1965.
- \_\_\_\_\_. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber, 1986.
- Dobrez, L. A. C., *The Existential Aud Its Exits*. London: Athlone, 1986.
- Federman, Raymond. "Beckett [f]or Nothing," *Engagement and Indifference*. Ed. Henry Sussman & C. Devenney. New York: New York State UP, 2001.
- Fletcher, John. *A Faber Critical Guide: Samuel Beckett*. London: Faber, 2000.
- Hermon, Maurice. ed. *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*. Cambridge: Harvard UP, 1998.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. London: Associated UP, 1986.
- Kennedy, Andrew. "Mutations of the Soliloqui: *Not I* to *Rockaby*." *Make Sense May: Essays on Samuel Beckett's Later Works*. Ed. Robin J. Davis and Lance St. Butler. Totowa: Barnes & Noble, 1988.
- Lawley, Paul. "Stages of Identity: from *Krapp's Last Tapes* to *Play*." *The Cambridge Companion to Beckett*. Ed. John Pilling. New York: Cambridge UP, 1995.
- Lake, Cariton. *No Symbols Where None Intended: A Catalogue of Books,*

- Manuscripts and Other Materials Relating to Samuel Beckett*. Texas UP, 1984.
- Maxwell, D. E. S. *A Critical History of Modern Irish Drama 1891-1980*. New York: Cambridge UP, 1984.
- Shakespeare, William. *The Riverside Shakespeare*. 2nd ed. Gen. ed. Dean Johnson. New York: Houghton Mifflin, 1997.
- Webb, Eugene. *Samuel Beckett*. Seattle: Washington UP, 1974.
- Worth, Katharine. *Samuel Beckett's Theatre: Life Journeys*. New York: Oxford UP, 2001.
- Worton, Michael. "Waiting for Godot and Endgame: Theatre as Text." *The Cambridge Companion to Beckett*. Ed. John Pilling. New York: Cambridge UP, 1995.



■ Abstract

Samuel Beckett's Metadrama: *Happy Days* and *Krapp's Last Tape*

Pyon, Hyong-Taek

This study focuses on the ways in which Samuel Beckett embodies his authorial self-consciousness in metadramatic forms and how he develops and deepens these metadramatic characteristics through dramatic devices and language in *Happy Days* and *Krapp's Last Tape*. This study also traces how Beckett reflects the interrelationship among actors, audience and author.

Throughout Beckett's literary career, one obvious characteristic in which he has continuously expressed interest is his self-consciousness concerning drama itself. This self-consciousness, though only intermittently expressed, vividly works as considerations of and comments upon literary as well as artistic form in most of his plays. As is seen in his comment on James Joyce that Joyce's writings "are not about something but something itself," Beckett's self-consciousness brings about direct interaction and communication between stage and audience, and hence becomes self-reflective.

Such self-reflectivity is very significant in that it is a challenge to representation, the most important dramatic principle firmly held since Aristotle. In this sense, his plays, in their exploration of drama itself or the dramatic genre, take on metadramatic qualities. Since the origin of drama was in play or ritual, it is true that drama has always contained strong self-reflective elements within itself. These qualities, evident even in Shakespeare's works, however, began to disappear when they were at odds with the representational principle of realism which seeks to depict life as it is.

Just as the postmodern dramatic feature is not a faithful imitation or representation of external reality, but a reflection of play itself, an intersection with other literary systems and art forms, and an interpretation of life through a drama/culture complex, so Beckett also reflects or mirrors his plays through a play-within-a-play or through a new narrative form. Main characters in *Happy Days* and *Krapp's Last Tape* either create within the drama a new narrative of their own or freely quote Shakespeare and Milton. Such

intertextuality can be fittingly seen as the 'serious levity,' a term John Fletcher applied to Beckett's postmodern quality that contributed to the revival of earlier metadramatic features.

These qualities become more intense in *Krapp's Last Tape*, where the theatrical experience between actors (or characters) and audience merges, and the boundary between stage and auditorium, or the fourth wall, completely breaks down, embodying the metadramatic premise that all the world is a stage. In conclusion, the significance of Beckett's plays lies in his reconstruction of the inherent dramatic tradition and the extension of the imaginative horizons of literature through the revival of metadramatic features.

