

핀터(Harold Pinter)의 『관리인』(The Caretaker)에 나타난 방의 이미지

김 동 율*

I

베ckett(S. Beckett), 이오네스코(E. Ionesco)와 제넷(J. Genet) 등 이른바 부조리극 계열의 작가들은 인간의 불합리하고 모순된 실존적 상황을 현실세계에서 벗어난 듯한 환상적인 분위기로 제시하고 있다. 반면 핀터(Harold Pinter)의 극은 외면상 비정상적인 것을 찾을 수 없는 현실세계를 다루면서도 논리적인 일관성이 결여되어 있어 핀터극의 부조리한 양상은 일종의 상징주의 특징을 띠고 있다(Styan 19). 핀터극의 특징으로 볼 수 있는 또 다른 점은 그가 다룬 인물들이 다른 부조리극 작가들과는 달리 우주의 공허 속에서 극단적으로 고립되거나 암흑 속에서 폐쇄되어 있지 않다는 것이다. 일종의 소우주로서 방에 스스로 갇혀 실존적인 공포감을 피하려 하지만 그로써 얻게 되는 안정감은 필연적으로 외부의 위협을 받게 되는 불안정한 것으로 인간의 실존적 상황을 더욱 부각시키게 된다. 이와 같은 핀터의 주제적인 양상은 『방』(The Room) 이후 위협희극(Comedies of Menace)라고 불리는 세 편의 희극에서 뚜렷하게 나타났고 그 중에서도 『관리인』(The Caretaker)에서 성숙되었다.

『관리인』의 등장인물들은 일종의 숨바꼭질을 통해 자신들의 실존적인 공포감을 숨기면서 인간적인 유대관계를 추구한다. 그러나 그 인간관계는 가식과 허세로 인해 희극성을 띠면서 등장인물들로 하여금 파멸과 비극에 이르도록 하고 있다. 특히 이 작품의 무대인 ‘방’이라는 공간은 외부세계로부터의 피신처로서 실제적인 공간이란 점과 등장인물들의 구원을 실현시킬 수 있는 환상의 공간이라는 이중적인 성격을 지닌다는 점에서 핀터의 극의 세계를 엿볼 수 있다. 이에 대해 핀터 자신도 사실적인 배경과 인물을 작품활동의 기반으로 삼았다고 밝힌 바 있다.

I think it is impossible—and certainly for me—to start writing a play from any kind of abstract idea . . . I start writing a play from an image of a

* 한국해양대학교 평생교육원 전임연구교수

situation and a couple of characters involved, and these people always remain for me quite real; if they were not, the play could not be written. (Esslin 272)

핀터는 추상적인 이론을 전개하거나 초현실적인 무대를 설정하려는 것이 아니라 삶의 본질적인 단면을 제시하려 했다. 따라서 평범한 일상사를 무대화한 것이면서도 그 효과는 사실의 전달에 그치지 않고 극의 분위기를 신비롭고 일상적인 논리로 이해하기 힘든 모호함을 지니도록 함으로써 관객이 인식하지 못한 실존적인 문제를 다루었다.

비록 이 작품은 웃음만 주는 소극(farce)을 목적으로 삼지 않았으나 우스운(funny) 요소가 있지만(Dukore 52) 작가는 대수롭지 않은 일상사가 주는 가볍고도 희극적인 상황을 실존적 공포감이라는 심각한 비극적인 요소를 병치시켜 독특한 극적 긴장감을 조성했다. 특히 방이라는 공간이 실존적인 공포감이 감도는 무대인 동시에 공포감에서 벗어날 수 있는 공간으로 작용하는 이중적인 의미는 핀터가 추구하는 극의 세계를 대변해주고 있다고 할 수 있다.

II

『관리인』의 등장인물은 방과의 상관관계에서 생각되어야 한다고 버크만(Katherine H. Burkman)은 지적한다.

And if many Pinter's plays centered on the theme of possession of territory, *The Caretaker's* characters are defined almost completely in relation to the house and their attitude toward it. (77)

등장인물이 벌이는 방의 소유에 대한 갈등은 자신들의 정체성(identity)과 환상의 세계를 어떻게 유지시킬 수 있는가 하는 문제에 귀결된다.

형제간인 에스턴(Aston)과 미크(Mick)가 자신들의 정체성을 이루고 꿈을 설계할 수 있는 기반인 방에 부랑자인 데이비스(Davies)가 침입함으로써 이 극은 전개된다. 따라서 “방으로의 침입”이 핀터극의 중심적 행동이 된다는 말(Ganz 13)이 이 작품에도 적용된다 하겠다. 데이비스가 카페에서 쫓겨나 거리에서 매를 맞고 있는 데서 볼 수 있듯이 그의 정체성은 불안한 것이다. 이러한 불안감은 에스턴의 집에 거처를 마련함으로써 해소가 된다. 하지만 방은 외부세계의 접근을 막고 그들이 꿈을 실현시킬 수 있는 안정과 따스함이 있는 장소를 의미하는데(Stephen 45), 이러한 방에 데이비스는 침입자인 것이다. 그리고 그는 심지어 방의 소유권을 가지

려고 형제들간의 사이를 이간시키려고 한다.

밴틀리(Eric Bently)가 코메디는 종종 도둑질을 다룬다고 말한 바와 같이 (304) 방의 소유권을 쟁취하려는 그의 모습은 회극적으로 비춰진다.

등장인물은 제각기 방을 소유하려고 애쓰지만 방에는 낡은 가구와 잡동사니가 쌓여 있을 뿐이다. 그 곳에는 질서나 편리성이 있지 않아서 엉망진창이고 혼란스러운데 이런 점들이 방의 소유를 둘러싼 갈등이 깊을수록 회극적 분위기를 자아낸다. 더욱이 그 방의 지붕은 구멍이 나서 물이 새는데, 이 사소한 문제에 등장인물이 지나치게 신경을 써서 우습지만 상징적인 의미를 내포하고 있다. 또한 지붕이 샌다는 것은 불길한 징조로서 애스턴이 자신의 방에 부랑자를 끌어들이는 것을 함축적으로 나타내고 있다.

애스턴은 지붕에 타르 칠을 하듯이 침입자로부터 자신을 방어했어야 했다. 따라서 극의 마지막 장면에서 애스턴이 지붕에 타르 칠을 한 것은 데이비스가 추출 당할 것이라는 사실을 시사해 주는 것처럼, 방은 단순한 공간적 의미를 넘어서고 있다. 다시 말해 데이비스란 노인을 불러들였다가 내쫓는 공간상의 방이 아니라 애스턴의 마음속에서 일어난 일련의 심적 변화를 그린 것이다(Stephen 15).

핀터는 이런 사소한 것에 소우주적 개념을 부여하여 삶의 큰 문제를 보여 주려고 한 것인데 이는 관객에게 회극적으로 보여진다. 등장인물은 방에 대해 제각기 환상을 가지고 있다. 애스턴에게는 방이 외부세계로부터의 도피처가 된다. 그는 외부세계와 차단된 방안에 머물면서 잡동사니에 몰두함으로써 과거의 기억으로부터 도피할 수 있었던 것이다. 그는 과거에 사회와 주변사람들로부터 이해되지 못하고 가족으로부터도 보호되지 못한 채 정신병원에 들어갔다. 그래서 그는 현재 어떤 사람과도 관계를 맺지 않으려고 한다. 그러나 또 한편 그는 과거를 극복하려고 노력한다. 이를 위해 그는 정원에 헛간을 지으려고 하고 데이비스에게 적극적인 관심을 가지고 친하게 지내려고 한다. 하지만 헛간에 대한 생각은 정신적 혼란으로 실행되지 못하고 데이비스에게 보인 친절도 일관성과 논리가 결여되어 있다. 애스턴이 헛간을 완성하려는 행위는 한번 희생된 그가 다시 희생되지 않으려고 집착하는 환상인 것으로 볼 수 있다.

데이비스에게는 방이 피난처이고 영원히 안주할 수 있는 장소이다. 그는 외국인이나 흑인에 대해 공포와 편견을 가지고 있다. 이는 외부 세계에 대한 그의 공포를 상징적으로 나타낸 것이다. 또 이 공포는 현대 사회의 소외되고 단절된 인간상황이 실존적 공포를 상징한다. 데이비스는 이방인들로 인해 직장을 잃고 거리에서 매를 맞는 등 갈 곳이 없다. 그는 관대하고 동정심이 많은 애스턴으로부터 방을 제공받은 후, 바깥에서 찾지 못했던 자신의 정체성을 여기에서 구하려고 애쓴다. 그러나 그는 호의적인 애스턴이 제공한 휴식처를 받아들이지 못하고 침입자가 간

주되어 음모를 꾸미는 미크에 의해서 밖으로 다시 내쫓긴다. 즉 방은 외부세계로부터의 피난처인 동시에 방에 대한 소유권을 얻지 못하고 다시 내쫓겨 파국에 이르는 장소가 되는 아이러니가 나타난다. 여기에서 데이비스의 회극적 성격이 드러나기에 데이비스에게는 심각하지만 관객은 웃게 된다.

미크에게는 낡은 집을 호화주택으로 단장시켜 형인 애스턴과 같이 살려는 꿈이 있다. 이러한 꿈의 기반인 방에 데이비스가 침입한 것이다. 미크는 그 방의 실제적 주인으로서 데이비스가 이용당하는 과정에서 그의 무력함은 회극적이지만 그가 방에 대한 권리를 잃어버리고 거리로 내몰릴 때 실존적 공포와 함께 심각한 의미를 보여준다.

이러한 방의 소유권에 대한 투쟁은 관리인 직책을 제공하는데서 여실히 드러난다. II장에서 애스턴은 데이비스에게 집을 들보는 관리인직을 제의한다. 극이 진행하면서 그에게 제의한 다른 것과 마찬가지로 데이비스는 얼렁뚱땅하고 확실한 대답을 하지 않는다. 관객은 이러한 그의 태도를 통해 그가 과대망상적이며 배은망덕하다는 것을 알아차리고 웃게 된다. 또 그가 관리인이 되고 난 후를 생각하는 장면이 관객들에게 웃음을 자아내게 한다. 그가 생각하는 것은 과거의 오랜 적에게 'have me in, that, what they's do I wouldn't stand a chance'(44)를 기회를 주게 된다는 것이다. 이런 위협은 이 때문에는 심각하지도 않고 사실적인 것 같지도 않기 때문에 그의 생각은 망상에 그쳐서 그 터무니없는 그의 행동은 웃음을 자아내는 것이다.

II장에서 미크는 데이비스에게 같은 관리인 직책을 제의한다. 데이비스는 또 다시 애스턴에게 보였던 애매한 태도를 보이지만 애스턴과는 달리 미크는 데이비스가 알 수 없는 전문적 용어를 사용하면서 교묘하게 그를 혼란과 파멸로 유인한다. 그는 애스턴이 거주하는 방이 자신의 소유라고 주장하면서 데이비스의 거취에 대해 자신이 실제적인 힘을 행사할 수 있고 그를 추방할 수도 있다는 것을 그가 깨닫도록 만든다. 데이비스는 이러한 자신의 정체성이 무너지는 사실에 두려움을 느끼지만 'It's awfully nice to meet you'(30)라고 말할 만큼 들변된 애스턴의 태도로 인해 그의 진정한 의도를 제대로 판단하지 못한다. 이런 데이비스의 혼란은 자신의 정체성을 확보할 수 있는 공간의 관리인직을 두고 일어나는 것이어서 현대인이 겪고 있는 방향상실성을 대변한다는 점에서 그 심각성은 더욱 크게 다가오지만 정작 데이비스를 쫓아내려는 미크의 진정한 의도를 파악하지 못하고 애스턴에 보였던 똑같은 반응을 보이는 데이비스의 어리석음은 회극적일 수밖에 없고 나중에 그가 파멸에 이르는 원인이 된다는 점에서 부조리적인 상황의 전형이 된다.

데이비스는 자신을 쫓으려는 미크의 의도를 알지 못하고 방에 대해 더 강력한 힘을 지닌 듯한 미크와 오히려 동맹함으로써 자신에게 호의를 보였던 애스턴을 몰

아내고 자신의 영역을 확고히 하려고 하는 시도는 그의 어리석음을 한층 부각시키게 된다.

Davies: you want to tell him ... that we got ideas for this place, we could build it up, we could get it started. You see, I could decorate it for you, I could give you a hand in doing it ... between us.(63)

데이비스는 애스턴에 대해 불평을 하면서 그를 축출해 내려고 하지만 미크는 이에 대한 반응을 보이지 않고 'I could turn this place into a penthouse'(60)라는 자신의 꿈만 이야기할 뿐이다. 데이비스가 애스턴을 욕하는 것은 애스턴과 같이 살려는 미크의 의도를 그가 알아차리지 못한 어리석음 때문이다. 따라서 이런 어리석은 판단에 기초한 그의 행동은 우습다.

애스턴이 데이비스에게 방을 떠나라고 하자, 그는 'I'm going to be his caretaker'(63)라고 하면서 미크의 신임을 과시한다. 그러나 애스턴은 어떠한 위협도 느끼지 않고 오히려 데이비스의 공허한 자아만 드러냈을 뿐이다. 왜냐하면 애스턴은 아무도 자신을 괴롭히지 못하고, 편안히 작업에 몰두할 수 있는 안식처를 제공하는 미크에게 의존하고 있으며, 미크는 그의 형을 돌보는 caretaker의 역할을 하고 있기 때문이다. 따라서 이러한 미크에게 데이비스가 의존하려는 노력은 허사가 되고 희극적이다. 미크는 형에게 충성을 보이고 있으며 반면 데이비스는 침입자로서 적의를 보이기 때문에 미크와의 관계에서의 방에 대한 환상은 이루어질 수 없는 망상이 된다.

What am I going to do?...What shall I do?

Where am I going to go?

Pause.

if you want me to go...I will go. You just say the word.

Pause.

I'll tell you what though...them shoes...them shoes you give me...they're working out all right. Maybe I could...get down...Aston remains still, his back to him, at the window.(87)

데이비스는 애처롭게 애스턴과의 관계를 회복시키려고 시도하지만 침입자로서의 데이비스의 정체성을 알게 된 애스턴은 등을 돌린 채 외면한다. 이런 어쩔 수 없는 상황은 관객의 웃음을 자아내지만 그로 인해 데이비스가 실존적 의미를 잃어버릴 때 관객은 더 이상 웃을 수 없게 된다.

이 극의 내용은 세 사람 사이의 관계에 대한 것이다. 그러나 그 관계를 탐구하는 데 사용된 극적 이미지는 방이다. 핀터는 그것을 처음에는 comic device로 이

용하였지만 극의 전개에 따라 심각한 의미를 부여하고 있다. 방은 애스턴과 데이비스에게 안전한 피난처의 역할을 한다. 데이비스는 애스턴의 안전의 기반인 방에 침입하여 방에 대한 애스턴의 권리를 빼앗으려 하지만 미크의 caretaking으로 인해 데이비스는 집도 없이 떠도는 부랑자로 시작하여 다시 부랑자로 끝나게 되는 것이다.

III

듀코어(Bernard Dukore)는 핀터의 극세계를 비현실적인 사실 또는 사실적인 비현실세계라고 지적한다(45). 이는 핀터가 위협적인 인간상황을 전개하면서 동시대의 부조리작가와와는 달리 실제적이고 일상적인 무대에다 설정하였기 때문이다. 여기에서 오는 부조화는 전반적으로 회극적 분위기를 표출해 내다.

『관리인』에서 등장인물은 각자의 환상을 구축하면서 이를 실현시키기 위해 투쟁하고 있는데 환상이란 본질적으로 현실과 화합할 수 없는 것이기 때문에 환상을 실현하려는 시도는 회극적이면서 파멸을 초래한다.

데이비스는 자신이 일하던 카페에서 쫓겨난 데에 대하여 불만을 표시하면서 불안감을 나타낸다. 그는 단순히 일자리를 잃어 버렸을 뿐만 아니라 자신의 정체를 밝혀줄 것을 잃어 버렸기 때문에 실존적 공포를 느끼면서 과거의 환상으로 도피하여 이를 떨쳐버리려고 한다.

I've been eaten my dinner off the best of plates.
But I'm not young any more. I remember the days I was as handy as
any of them. They didn't take any liberties with me. But I haven't been
so well lately.
I've had a few attacks.(9)

그는 환상에서 위안을 얻으려고 시도하지만 그가 느끼는 원초적이고 실존적 불안감에 비해 그 도피처는 보잘 것이 없어서 우습다. 그 도피는 그에게 순간적인 위안감만 줄뿐이지 결과적으로 불안과 고통을 가중시킨다. 이에 대해 볼턴(James T. Boulton)은 다음과 같이 지적한다.

Pinter's characters frequently take refuge in nostalgic mood or attitudes,
with the result that their insecurity and fearful loneliness are emphasized
the more.(97)

이와는 달리 에스턴은 과거의 환영 때문에 인간관계에서 소외되고 있다. 그는 외부세계와 격리된 방 안에서 부서진 플러그를 고치려고 노력하는 데 이는 과거의 기억에서 벗어나려는 일종의 도피행위라고 볼 수 있다. 그는 종종 현실과 환상을 구별하지 못해서 외부세계로부터 이해 받지 못하고 사회로부터 격리된 채 정신병원에 들어갔던 것이다.

Well, they were coming round to me, and the night they came I got up and stood against the wall. They told me to get on the bed, and I knew they had to get me on the bed because if they did it while I was standing up they might break my spine. So I stood up and then one or two of them came for me, well, I was younger then, I was much stronger than I am now, I was quit strong then, I laid on of them out and I had another one round the throat, and then suddenly this chief had these pincers on my skull and I knew.(56)

에스턴은 이런 이야기를 데이비스에게 들려줌으로써 그의 이해를 구하고 그와 유대관계를 맺으려고 하나, 그가 정신병원에 들어갈 때와 마찬가지로 그의 생각은 현실과 연결되지 못하는 환상에 불과하다. 데이비스는 그를 이해하기보다는 정신병자로 매도하면서 그를 배신하는 것이다. 따라서 데이비스에게 과도한 친절을 보이는 에스턴의 노력은 이루어질 수 없는 것이기에 회극적이다.

이러한 모습은 에스턴이 데이비스에게 관리인직을 제의하는 데서도 볼 수 있다. 에스턴의 호의적인 제의에 대해 데이비스는 뜻밖에도 부정적인 태도를 취한다. 그는 현실에 안주하여 자신의 정체성을 성취할 수 있는 기회를 잡을 수 있는데도 자신의 과대망상적 환상으로 인해서 머뭇거린다. 그의 처지로 볼 때 이런 터무니없는 과대망상적 태도는 우스꽝스럽다. 그는 이방인에 대한 우월감을 느끼는 것처럼 자신이 남에게 대우를 받을 만한 신분이라고 자부하면서 자신에게 제공된 일자리를 당연하다고 생각하는 것이다. 하지만 그는 자신을 증명할 신분증조차 없어서 이방인보다 나은 것이 없다. 따라서 그의 자부심과 우월감은 회극적이다.

신분증은 자신의 정체를 나타내는 것이기에 중요하다. 특히 부랑자인 데이비스에게는 더욱 중요한 것이다. 그는 자신의 신분을 유일하게 증명하는 보험카드에 대해 이야기하면서 그 속에 적혀 있는 이름이 가짜라고 한다. 그러면서 알 수 없는 공포감에 사로잡혀 있다. 이 모습은 갑작스런 것이어서 관객은 영문도 모르고 웃게 된다.

I got an insurance card here. (He takes a card from his pocket)
Under the name of Jenkins. See?
Bernard Jenkins. Look. It's got four stamps on it.

four of them. But I can't go along with these. That's not my real name, they'd find out, they'd have me in the nick.(20)

데이비스는 시드컵(Sidcup)에 있는 신분증을 찾아서 자신의 정체성을 확립하려는 환상을 가지고 있다. 그는 그 곳에 갈 수 있도록 신발을 구해 달라고 요구하지만 신발은 여러 가지 이유로 맞지 않는다. 그리고 데이비스도 자주 이유를 달면서 그 곳에 가려고 하지 않는다. 극의 마지막 장면에서 애스턴이 돈까지 주면서 시드컵에 가라고 하지만 그는 돈을 받으려고 하지 않는다. 사실 15년 전에 맡겨 두었다는 신분증이 과연 그 곳에 있을까하는 의문이 생기게 되는데, 그럼에도 불구하고 데이비스가 어떤 혼란이나 위협에 빠질 때마다 시드컵에 있는 신분증을 핑계로 도피하는 모습은 회극적이다. 이런 도피는 현실에 직면하지 않고 환상으로 도피하려는 것과 같다. 결국 시드컵은 실제로 갈 수 없는 환상의 세계인 것이다. 이러한 환상으로 인해 그는 현실에 대한 올바른 인식이 결여되어 있고 여기에서 회극적인 것은 이런 환상이 현실세계에 반복되어 나타난다는 것이다.

데이비스는 이런 부조화스런 환상 속에 사로잡혀 이기적인 자기 주장만을 내세우면서 애스턴과 충돌한다. 이로 인해 애스턴은 그에게서 자신의 정체성을 찾겠다는 꿈이 환상에 불과하다는 것을 알고 현실을 인식한다. 따라서 그는 데이비스에게 베풀던 호의적인 태도를 돌변시킨다.

Aston : I'll get a bit of air...I...I think. It's about time you found somewhere else, I don't think we're hitting it off.(66)

애스턴의 환상과 데이비스의 환상은 처음부터 달랐기 때문에 현실적인 타협점을 찾지 못하고 파멸의 길을 걷게 된다.

한편 마이크는 데이비스가 자신의 정체성을 위협하는 존재라고 생각하고 그에게 적의를 보인다. 마이크는 애스턴의 안전을 지켜주는 보호자 역할을 하는데 그는 애스턴의 환상을 보호하기도 하지만 그것이 깨어질 때 데이비스의 환상도 깨뜨려서 데이비스가 현실에 직면하도록 한다. 마이크는 애스턴이 이미 제안한 관리인직을 데이비스에게 제의한다. 데이비스는 애스턴보다도 더 큰 힘이 있는 마이크에게 의지해서 자신의 정체성을 확립하려고 한다. 그러나 마이크는 그에게 시드컵에 있는 신분증을 가져 와야 한다고 조건을 붙인다. 마이크는 이렇게 함으로써 신분증도 없는 그의 처지를 인식토록 하고 그가 자신의 참모습 즉, 정체성이 없는 현실을 직시하도록 한다.

데이비스에게 있어서 환상은 자신의 실존적 의미가 되고 있어서 정체성이 없는 현실에서 생존해 가는 데에 필수적인 요소가 된다. 따라서 환상에 위협이 오면 현

실에서도 위협이 된다. 데이비스가 애스턴의 정신적 회복을 의미하는 헛간을 뚫간 이라고 하자 애스턴은 자신의 환상을 매도하는 그를 쫓아낸다. 데이비스는 마이크 자신과 마찬가지로 애스턴을 몰아내려고 한다고 착각을 하고는 오히려 애스턴에게 공격적인 태도를 취한다. 하지만 데이비스가 생각한 것은 착각이고 환상이다. 데이비스가 마이크에게 애스턴의 정신상태가 비정상적이라는 말을 할 때 마이크가 'What do you mean?'(70)이란 말로써 부정적인 반응을 보이자 뜻밖이라는 듯이 'Eh?'라고 놀란다. 이런 뜻밖의 대답에 그는 변명을 하는데, 그 말은 회극적이면서도 한편 비참하게 굴복되는 그의 모습은 회극적이라고는 할 수 없다.

Davies: What? What I'm saying is, you got ideas for
this place, all this...all this decorating,
see? I mean, he's got no right to order me
about. I take orders from you, I do my caretaking
for you, I mean, you look upon me...
you don't treat me like a lump of dirt...
we can both...we can both see him what he is.(74)

미크와 관계를 맺으려던 데이비스의 환상은 미크가 애스턴을 옹호하므로 무너진다. 미크가 데이비스와 관계를 맺는 것은 애스턴과의 관계를 위한 것이기 때문에 데이비스가 애스턴과의 관계를 단절시킬 때 미크는 그를 외면하고 결국 데이비스는 몰락하게 된다.

데이비스는 다시 애스턴과의 관계를 맺으려고 노력하지만 거절당하고 따라서 자신의 정체성을 마련할 마지막 기회를 상실하자 시드컵에 있는 신분증에 대해 언급한다. 그는 현실에서 자신의 정체성을 구하지 못하게 되자 시드컵에 있는 신분증에 대한 환상에서 자신의 정체성을 구하려는 것이다. 데이비스는 현실과 환상 사이에서 바보처럼 회극적이지만 환상만이 자신의 존재가치를 지탱해 주기 때문에 필사적이다.

환상이란 현실과 결합될 수는 없는 것이지만 환상의 가치는 현실적인 가능성을 전제로 하지 않고 부조리한 현실에서 정신적인 안정을 가져 준다는 차원에서 이해되어야 한다. 따라서 환상을 실제로 실현시키려는 행위는 부질없는 것이기 때문에 회극적이다.

애스턴은 자신의 환상이 실현되지 않을 것이라는 걸 인식하고 지금까지 이를 데이비스에게 보임으로써 자신의 꿈을 실현시키려는 노력을 포기한다. 하지만 데이비스는 끝내 현실을 올바로 인식하지 못하고 끊임없이 환상 속에서 삶의 의미를 찾으려고 한다. 그러나 이런 상태에서 미크와 애스턴과의 인간적인 관계는 성립될 수 없다.

데이비스는 마이크가 자신과 닮았다고 한 시드(Sid)의 말처럼 'on the move'(31) 하지만 시드가 중국여자와 결혼하여 자메이카로 간 것처럼 정착하지는 못한다. 그는 거처로부터 내쫓기는 긴박한 상황에 처해 있지만 여전히 시드컵에 있는 신분증의 환상에 빠져 있다. 그는 환상에서 맴돌고 있을 뿐, 그것을 현실화시키지 않는다. 따라서 그 환상은 파괴되지도 실현되지도 않는다. 그래서 여전히 그 환상은 알 수 없는 두려움에 싸여 있는 현실의 상황에서 피난처를 제공해 주니 그 때문에 실존적 가치를 지닌다.

핀터는 티난(Tynan)과의 인터뷰에서 이 끝 부분을 처음에는 데이비스의 죽음으로 맺으려고 하였지만 문득 그럴 필요가 없다는 걸 깨달았다고 말했다(280). 데이비스의 죽음으로 끝맺는 것보다 긴 침묵으로 끝맺는 것이 인간의 절망을 표현하는데 더욱 적절하다고 생각했던 것이다.

Listen...if I...got down...if I was to...get my papers...
would you...would you let...
Long Silence(78)

이렇게 Davies를 계속 방에 대한 막연한 희망에 사로잡히게 함으로써 부조리극의 실존적인 상황을 고조시킨다. 이 작품의 모든 등장인물들은 실존적 공포를 벗어나기 위한 도피처로서 방을 소유하려고 투쟁을 벌인다. 방안에 있는 인물들은 외부세계의 침입을 거부하며 침입자를 방에서 몰아내려고 한다. 또한 그 침입자는 또 다시 두려움과 위협이 도사리는 외부세계로 밀려나지 않기 위해 투쟁을 벌이게 된다. 이 갈등이 일어나는 누추하고 혼잡스런 방은 실제의 공간적인 개념이 아니라 현대인의 소외와 방황과 정체성상실 등 부조리한 실존적 소우주의 개념을 지닌다.

인용문헌

- Bentry, Eric. *The Life of the Drama*. New York: Atheneum, 1972.
- Burkman, Katherine H. *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in ritual*. Columbus: Ohio State UP., 1971.
- Dukore, Bernard F. *Harold Pinter*. London: Macmillan, 1982.
- Esslin, Martin. *The Theatre of The Absurd*. New York: Penquin Books, Ltd., 1968.
- _____. *Pinter: A Study of His Plays*. London: Eyre Methuen, 1976.
- Ganz, Arthur. (ed.), *Pinter: A Collection of Critical Essays*. New Jersey:

Prentice-Hall, Inc., 1972.

Pinter, Harold. *The Caretaker & The Dumb Waiter*. New York: Grove Press, Inc., 1965.

Stephen, Martin. *Note on The Caretaker*. London: Longman York Press, 1981.

Styan, J. L. *Modern Drama in Theory and Practice III*. Cambridge: Cambridge UP., 1981.



■ Abstract

The Images of 'room' in Harold Pinter's *The Caretaker*

Kim, Dong Yule

The Caretaker, one of Harold Pinter's most obscure plays and also one of his best, is closely interwoven by the comic and the tragic. The play, the absurd play, shows behaviour that can appear absurd and pointless, and also is more tightly constructed, psychologically more probing, and outwardly closer to real life in what it portray.

Harold Pinter's plays use traditional comic setting. *The Caretaker* also appears to be about the physical possession of a room. The room is used realistically as a setting, but it also has symbolic meanings. The characters have a fantasy to confirm their identity by possessing a room. The fantasy represents a temporary refuge from the menace out of the room. The process of stepping into a fantastic world is comic. Ironically, however, the fantasy is not for a refuge but for a ruin. Consequently, the room in this play as a real space and as a fantastic space plays important role in enlarging and deepening the meanings of this play.