

문학석사 학위논문

1980년대 서사극의 현실반영성 연구

—이강백·이현화·황석영 작품을 중심으로—



국어국문학과

조 정 희

문학석사 학위논문

1980년대 서사극의 현실반영성 연구

—이강백·이현화·황석영 작품을 중심으로—

지도교수 김 남 석

이 논문을 석사 학위 논문으로 제출함.



2010년 2월

부 경 대 학 교 대 학 원

국어국문학과

조 정 희

조정희의 문학석사 학위 논문을 인준함

2010년 2월 일



목 차

I. 서론	1
1. 연구의 목적	1
2. 연구사 검토	6
3. 연구 방법 및 범위	19
II. 서사극 이론과 수용 과정	24
1. 서사극의 이론적 개념	24
가. 표현주의 연극과 선대 극작가들	25
나. 브레히트의 ‘서사극’	31
다. 소외 효과와 서사극적 기법	34
2. 서사극의 한국적 수용	38
III. 1980년대 서사극의 양상과 의미	41
1. 1980년대 시대적 배경과 연극적 상황	41
2. 현실에 기초한 서사극적 기법의 재해석	44
가. 서술적 화자의 등장	44
나. 역사적 사건을 극화한 장면 배열	56
다. 에피소드식 장면 구성	63
라. 노래의 삽입	73
마. 열린 결말을 통한 인식의 확장	79

IV. 1980년대 서사극의 의의	86
V. 결론	90
* 참고문헌	94



A Study on Reflexion of Reality in 1980's Epic Drama

-Concentrating on Lee Kang Back, Lee Hyun Hwa, Hwang Suk Young-

Cho, jung-hee

Department of Korean Language and Literature Graduate School.
Pukyong National University

Abstract

1960s, Korea society have experienced not only a Modernization but also a Variation in various field of Politics, Economy and Society etc. Likewise Drama is required new style to adapt to period change is showed a different features of Realism in past generations. Like this, modernism of Drama is a reformed the aspect from a reference point in 1960s. This is the reason why we have resolved. a new Drama creation in external element. This prepare for escape opportunity from the closing as stimulate to work field frank with the Epic Drama and absurdity Drama of the Western style.

The creation of new style of play is Epic Drama theory which start with Lee keun-sam. Epic Drama theory is firm of innovation purpose of socialism for society organization due to take a criticism by practical behavior. Like this, Epic Drama of Brecht is accepted of theory of Frisch, Durrenmatt accede to theory of Brecht due to the political doctrine. Finally, Korea play is influenced by Brecht, is accepted of an analysis for play than the theoretical and technical point of view of Epic Drama. However, Epic Drama have an effect on the many dramatist of our changing phases of the times of the proper way to accept a style of play from 1960s.

Epic Drama, in a different way realism, clarify a social contradiction, irregularities and existential issues. A spectator feel sympathy for current situation exactly as against social contradiction, irregularities. They have a new understanding of the hidden social and moral issues, which not only

watching the play but also self-consciousness. However, Korean Epic Drama is displayed in the different aspect, Drama of the Western style, as accepted of the Epic Dramatic ideology.

This is, a spectator feel sympathy for a player which present a drama as listen to the appealing inside voice. Because of their true picture of reality is similar to the picture of that player, they cannot neglect despair. Furthermore, Korean Epic Drama is important purpose of social reform than our life in the present. These attitude of mind make a Korean Epic Drama as accept theory of Epic Drama.

Therefore, The paper presents Epic Drama reappear in different Drama of the Western style: nevertheless Epic Drama contribute development of the Korea modern drama. The paper presents Lee Kang-Back, Lee Hyun-hwa, Hwang Suk-Young pursue simultaneity of Drama feel sympathy for reality of the 1980s. Social issue and reality is writing material at that time use a techniques of Epic Drama. They want to arouse sympathy through an our image for time for living at day's. Like Epic Drama of Brecht, they focus on our image for live in comfortable circumstances.

Similarity, it is be expressed a same point of view at construction of a sentence: a pain in a petit bourgeois use a narrator, the same sense of continuity between past and present which dramatize a events of history: with a song of anger and hopelessness. Through a Drama, they confirmed our life as show the present conditions dramatically. The character of Korea Epic Drama is expressed in different Epic Drama of Brecht their point of view revealed with contemporary writers in 1980s.

I. 서론

1. 연구의 목적

희곡은 텍스트 자체의 읽기보다 무대상연을 함으로 더 큰 가치를 지닌다. 희곡은 그 자체로도 의미가 있지만 공연을 통해서 본질은 완성되고 작품으로서 진정한 생명력을 확보하게 된다.¹⁾ 그러므로 희곡은 필연적으로 연극이라는 매개 수단을 전제로 한다.

고대극²⁾에서부터 중세극³⁾, 근세극⁴⁾, 근대극⁵⁾을 거쳐 현대극⁶⁾에 이르기까지 작가는 희곡이라는 매개체로 당대인들의 의식을 반영하고 그들과 소통하고자 했다. 작가는 당대의 사회, 경제, 정치적 문제를 희곡 속에 풀어내면서 숨겨진 역사와 동시대인들의 사회문제를 담론의 현장으로 끌어들이 비판적으로 수용하고, 그에 대한 대안을 제시하기 위해 방법론을 실천적으로 제시하였다. 시와 소설처럼 순수 문학이 아닌 행동의 문학으로 세상과 소통하고자 했던 것이다.

1) 유진월, 『희곡강의실』, 한울, 2007, 17면.

2) 선사시대부터 10세기 초엽 향악이 발달된 삼국시대 후기의 연극을 통칭한다. 고대의 축제, 불교연회의 수용, 기악의 성립, 탈놀이의 발달이 이루어진 시기이다.

3) 고려시대부터 조선시대 전기까지의 나례희, 연등희, 꼭두각시 놀이, 산대희 등이 발달한 시대이다.

4) 17세기 중엽 국가공의(公儀)로서 산대희를 폐지한 이후부터 19세기 말엽까지의 연극. 산대탈놀이, 꼭두각시놀이, 판소리, 광대우희, 유랑광대놀이 등이 발달한 시기이다.

5) 20세기 초엽부터 1950년대까지의 연극. 신파극, 사실극, 프로극 등이 발달한 시기이다.

6) 1960년대부터 현재까지의 연극. 서사극, 풍자극, 제의극, 뮤지컬, 마당극이 발달된 시기이다.

연극은 현장의 직접성, 다매체간의 통일성, 적층적 양식성을 본질로 한다. 이를 토대로 작가는 당대의 환경과 인간 삶의 상관성을 토대로 현실에 대한 합리적인 비판이나 진보적인 대안을 제시하기도 하고, 이는 전통양식에 기반한 근대극과 현대극에서도 찾아볼 수 있다.

(서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과 인간, 2005, 30-31면 (참조).

우리의 근대사는 질곡의 연속이었기 때문에 작가들은 암울한 시대상황에 자유로울 수 없었고, 그로 인해 그들의 감정이나 시선은 경직될 수밖에 없었다. 식민통치가 견힌 뒤에도 이데올로기의 싸움에 휘말렸고 전쟁과 분단, 이후 계속된 억압통치의 정치적 여건 때문에 일부 작가들은 ‘문학’이라는 틀 안에서 자유롭지 못했다. 그렇기 때문에 대부분의 지식인들은 도덕적 괴로움과 권력의 짓눌림에서 벗어나 진실한 세상을 보여주기 원했다.⁷⁾ 그만큼 우리는 새로운 시대에 대한 열망과 변화의 상황에 직면해 있었던 것이다. 그래서 모든 지식인들은 새로운 시대에 맞는 주제와 소재를 찾기 위해 노력하였고, 이러한 노력은 근대극의 양식을 확장시키고 새로운 기법과 구성으로 현대극의 근간을 마련하였다.

한국 현대극이 형성된 기반은 크게 세 가지로 분류될 수 있다.

첫째, 근대극 양식을 지속적으로 발전시킨 경우이다.

둘째, 서구의 현대적 양식을 수용하여 새롭게 변형, 창조한 것이다.

셋째, 전통극 양식을 계승하여 현대적으로 변형한 경우이다.⁸⁾

첫째가 기존의 사실주의 양식을 고집했다면, 후자 둘은 근대극 양식에 대해 새로운 형식과 의미를 부여했다고 할 수 있다.

본 연구는 이들 중, 서구 양식을 수용하여 극 양식을 확장한 현대극에 주목하면서 시작되었다. 계속 변화하는 시대가 예술에 대해서도 새로운 요구를 하고 있었으므로, 그것을 표상하기 위해서는 재현양식도 변해야 한다는 것이다. 시대적 요구와 그 사회 현실에 알맞은 연극이 생산되어야 한다는 것은 이 시기 극작가들에게는 중요한 문제였다.

한국 연극계는 1960년대 이후 다양한 비사실주의극⁹⁾이 창작되어 그 양

7) 유민영, 『한국현대희곡사』, 새미, 1997, 587면.

8) 서연호, 앞의 책, 33면.

9) ‘비사실주의극’에 대한 개념은 매우 추상적이고 광범위하기 때문에 지나치게 이론적이란 측면이 있다. 그럼에도 불구하고 연구자가 ‘비사실주의’라는 말을 사용한 이유는 60년대 이후 현재까지 연출가, 작가, 비평가들에 의해 너무나 익숙하게 사용되어 와서 이제는 의미 통용에 있어 별 문제

적, 질적인 면에서 상당한 성과를 거두었다. 그리고 서구 이론을 수용하여 새롭게 창조한 연극으로 서사극, 부조리극, 신화극, 잔혹극, 뮤지컬을 들 수 있는데 이들 중, 서사극(敍事劇: Episches Theater)¹⁰⁾은 신진 작가들¹¹⁾에게 많은 영향을 주었다. 연극적 상황에 대한 시·공간의 확대, 음악적 요소의 삽입, 에피소드식 장면 나열, 서술적 화자를 등장시키는 것은 기존 연극과는 다른 형식의 파괴와 신선함이었다.

1970년대 연극은 사회 문제에 대한 인식과 민주화에 대한 열망이 전대에 비해 강해지면서 다양한 형식적 변화를 추구하여 실험적이고 미래지향적인 방향으로 변화하였다. 현실에 대한 비판을 직접적으로 드러낼 수 없었던 극작가들은 서사극의 이념적 성격을 그대로 수용하기 보다는 표현형식의 측면만 수용하였다. 서사극의 수용과 창작은 굴절과 변이를 거쳐 ‘한국적인 서사극’으로 변용되기 이르렀다.

한국 현대극이 서사극의 이념성을 온전히 수용하게 된 것은 1980년대에 이르러서이다. 당대 정치적 소재의 금기를 돌파하고 다양한 형식실험을 시도하였던 한국 서사극은 서사극 본래의 사회개혁의 가능성을 실천하는 목적의식보다, 한국의 특수한 시대상황과 결부되어 관객의 정서를 환기시키

가 되지 않는다고 보기 때문이다. 비사실주의극을 사실주의극처럼 경직된 세상을 보여주는 것이 아닌 인식의 전환을 위한 실험극이라 가정했을 때, 서사극과 같은 형식적 기법도 내포한다고 할 수 있다. 원래 서사극은 낭만주의와 표현주의를 부정하기 위해 사용된 개념이다. 하지만, 극장주의를 표방하는 서사극이 관객에게 수용되는 전달방식을 중요시 여겼기 때문에 기존의 사실주의극과도 대립된다고 할 수도 있다. 이는 거시적 개념으로 정의하였다. (김방옥, 「한국 사실주의 희곡 연구-서구사실주의 희곡의 정착과정을 중심으로」, 이화여대, 박사학위논문, 1987. 187-188면; 정봉석, 『연극과 영화』, 동아대출판부, 2006, 66-68면 (참조).

10) 60년대 이후 서구 양식은 서사극, 부조리극, 신화극, 잔혹극, 개방극, 뮤지컬 등 근대극과는 다른 면모를 보여주었다. 그중, 서사극은 이근상을 필두로, 김의경과 신명순, 이재현을 거쳐, 오태석과 김석만을 통해 토착화되었다. 이후 윤대성, 이강백, 박조열, 이윤택 등이 성격은 다르지만 그 명성을 이어갔고, 근원에는 서사극에 뿌리를 두고 있다. (서연호, 『한국현대희곡사』, 고려대출판부, 2004, 103-130면 (참조).

11) 광복 이후 희곡에 대한 관심은 위축되어 일회성으로 인식되기 시작했다. 그러나 1960-70년대 등단했던 신진 작가인 이근상, 윤조병, 노경석, 오태석, 윤대성, 이강백 등은 지금까지도 꾸준히 창작 활동을 하는 동시대 극작가들이다. (이상우, 『연극 속의 세상 읽기』, 내일을 여는 책, 1995, 15-16면 (참조).

고, 사회문제에 대한 진실을 찾으려는 면모가 두드러졌다.¹²⁾

이러한 시점에 등장한 신진작가들이 이강백, 이현화, 황석영¹³⁾이다.¹⁴⁾ 이들은 1970년대 극작활동을 시작하여 다양한 양식적 실험을 주도하였으며, 문학적으로서 희곡이 아니라 무대 예술의 실천적 행위로서 연극을 도구화했다는 공통점을 공유하고 있다.

이강백은 알레고리와 비유극의 작가로 많이 알려져 있다. 그의 작품에서 보여 지는 상징과 비유는 당시 독재 권력을 비판하기 위한 장치였다. 그러나 1980년대 그가 파악하는 주요한 사건은 빈부의 갈등, 남북분단과 같은 현실적인 문제였다. 이것은 현실에 대한 올바른 시각과 판단을 요구하는 서사극에서 다룰 수 있는 주제의식과 맞닿아 있다. 그러므로 그동안 상대적으로 이강백에 대해 많이 다루어진 알레고리의 연구¹⁵⁾보다 서사극 이론에 맞추어 연구를 해야 할 것이다.

이현화는 중앙일보 신춘문에 당선작 「요한을 찾습니다」부터 독특한 형식으로 남다른 극작술을 보여주어 실험적인 작가라고 칭송받았다. 이러한 실험 정신은 그의 연극을 여러 가지 연극 이론으로 분석하게 하는 요인이

12) 서연호, 앞의 책, 130면.

13) 그는 우리에게 소설작가로 더 알려져 있지만, 1970년 『조선일보』 신춘문예에 소설 「탐」이 당선된 것 뿐 아니라 희곡 「환영의 돛」이 가작으로 당선되었다. 그는 자신을 ‘소설가 겸 희곡작가’로 밝히고 희곡작가로서 두 편의 희곡집을 출간했으며, 1970년대 이후에는 전통극을 통한 문화운동에도 힘을 쓴 작가이다. 84년 『장길산』 집필을 완성하기까지, 동명 소설인 「한씨연대기」 「돼지꿈」을 김석만 등과 함께 희곡으로 공동 각색하는 등, 여러 편의 희곡 「돼지풀이」, 「장산 꽃매」, 「호랑이 놀이」 등을 완성하였다. (임기현, 「황석영 희곡의 창작배경과 기원」, 『한국현대문학연구』 24집, 한국현대문학회, 2008.)

14) 1970-80년대를 대표하는 작가인 오태석, 윤대성, 이윤택이 보여준 주제 의식은 한국적 연극 찾기와 관련된 작업이다. 그들의 작품이 서사적 방식과 연결되기는 하지만, 한국적 언어와 전통의 시각 속에서 현대극을 구현하고 있으므로 본 연구의 주제와는 다른 측면이라고 판단된다. 이외에 이근삼, 최인훈, 이재현도 서사극과 관련이 있지만, 이근삼은 60-70년대 서사극의 선구자 역할을 한 기존의 작가라는 측면에서, 최인훈은 서사적 구조와 전통적 요소를 병합하여 신화적 보편성의 추구를 궁극적으로 목적을 삼고 있다는 점에서, 이재현은 70년대로 작품 활동이 국한되어 있으므로 제외하기로 한다. (서연호, 『한국현대희곡사』, 고려대학출판부, 2004, 118-130면 (참조).

15) 김성희, 앞의 책, 340-341면; 이영미, 『이강백 희곡의 세계』, 시공사, 1998, 95-96면; 윤지선, 「이강백 희곡의 공간 연구」, 부산교육대, 석사학위논문, 2007.

되었다. 기존연구는 제의극, 부조리극에 초점을 맞추어 형식적 요소로서 서사극적 기법을 간단히 언급하는 수준¹⁶⁾에 머무르고 있어 서사극 본래의 의미를 파악하여 작품을 면밀히 살펴볼 필요가 있다.

마지막으로 황석영은 1970-80년대 시대적 상황과 결부시켜 치열한 문화운동가로서의 역할이 집중되면서, ‘문학의 정치성’이라는 무대 예술의 측면에서 평가되고 있다. 정치성의 구현은 풍자와 비판의 장이 된다. 특히 「한씨연대기」는 서사극을 염두해 두고 각색한 작품이라고 언급한 점¹⁷⁾을 감안하면 그의 무대 철학은 본 연구의 목적과 일치한다고 여겨진다.

이와 같이 한국 현대극은 서구 이론에 영향을 받아 형성되었다. 모든 문화는 모방과 창조, 수용과 굴절, 변동과 모색을 지속하며 발전해 나간다. 우리 극작가들 역시 서구 양식에 자극을 받아 연극의 다원화를 추구하였고, 한편으로 우리만의 연극 경향을 만들기 위해 노력하였다. 그리고 현실에 대한 냉철한 시각을 바탕으로, 인간을 억압하는 사회와 운명에 대해 열린 마음을 갖고 자발적으로 사회가 변화되기를 바랐다.

서사극은 브레히트식으로 말하면, 문학적 드라마의 극이 아니라 무대 예술의 실천적 행위로서의 연극을 뜻한다. 실증성과 객관성을 확대시키는 것이 공연의 목표이다. 서사극은 오락이 아니라, 재미와 진지함 속에서 현실을 바라보고 배우도록 하는 것이다. 작가는 관객이 극에 몰입하는 것을 차단하여 관객의 지적 성찰을 유도하고, 적극적이고 능동적인 참여를 통해 숨겨진 도덕적, 사회적 문제를 재인식 하도록 한다. 그러나 한국 서사극은 서사극이 가지고 있는 원래의 비판정신, 사회개혁에의 의지와는 다른 우리만의 상황과 정서를 피력하여 그 특성을 드러냈다. 이러한 태도는 브레히트의 ‘서사극이론’을 수용하면서도 본래 서사극의 정서와는 다른 한국적인

16) 손화숙, 「이현화론-관객의 일상성에서 벗어나기 위한 연극적 기법」, 『한국극예술연구』 2집, 한국극예술연구학회, 1992, 284면; 권영란, 「이현화 희곡 연구」, 이화여대, 석사학위논문, 1995.

17) 서연호, 『한국현대희곡사』, 고려대학교출판부, 2004, 125-126면.

서사극을 만들어 왔다고 할 수 있다. 그러므로 서사극이 우리에게 어떻게 수용되고 변형되었는지 살피는 것은 중요한 사실이다. 또한 1980년대는 전대에 비해 연극 기법이 안정기에 접어들었던 시기이고, 현실에 대한 이야기를 직접적으로 다루었으므로 이 시기에 대한 연극적 논의를 구체화할 필요성이 있다고 본다.

따라서 본 논문은 1980년대 작품을 대상으로 이강백, 이현화, 황석영의 작품 속에 서사극적 기법이 어떻게 현실 상황과 결부되어 나타나고 있는지 구체적으로 살피고자 한다.

2. 연구사 검토

서사극과 관련된 논의는 1960년대 완성도 높은 사실주의극과 더불어 서구의 극양식과 이론들이 국내에 활발히 소개되었던 시기에 이루어졌다. 70년대에 들어서 다양한 형식적 기법이 대거 등장했기 때문에, 기존 연구사에서는 끝부분에 60-70년대의 몇몇의 주요 작가와 서사극과 관련된 비사실주의극을 언급하고 있다.

우선, 연극사의 저작들을 살펴보면 1994년 출간된 서연호의 『한국근대희곡사』¹⁸⁾는 1910년대 신판극에서 1960년대까지의 희곡을 개괄적으로 다루고 있다. 그는 비사실주의극의 시발점을 1950년대 이후라고 정의하면서 수정과 절충, 다양한 방법의 수용, 새로운 모색의 일환으로 시대적 한계를 뛰어넘기 위하여 비사실주의극이 태동하게 되었다고 하였다. 사실주의의 인과성에서 벗어나 오히려 사실적인 현실감을 높이기 위해 비실제적이고 비논리적인 요소와 방법까지도 과감하게 수용하고 활용하였다고 평가하였다. 작가로는 이용찬, 유치진, 차범석¹⁹⁾, 임희재, 하유상, 오상원 등을 소개하였

18) 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대학출판부, 1994, 348면.

다. 이후 『한국현대희곡사』²⁰⁾에서는 1960년대부터 2004년까지의 대표적인 희곡 작품들을 분석하고 있다. 이 책의 결론부에서 한국 현대극은 비사실주의라는 뚜렷한 미학적 지향을 보여주고 있으며, 근대극과 근본적으로 구별되는 현대극만의 고유한 특성이 있다고 평가한다. 개방적인 무대와 사회의식의 표출, 현실에 대한 풍자와 해학, 사회적 현실을 객관적으로 재현한다는 점 등을 들면서 서사극적 요소를 든 작품과 이외의 다른 작품을 분석하고 총괄하였다.

유민영의 『한국현대희곡사』²¹⁾는 신파극에서부터 1960년대까지 희곡을 개괄적으로 다루고 있다. 결론에서 서구 양식의 수용은 1960년대 이후 시대상황의 변화와 감각의 확대로, 희곡세계의 지평을 확대해 놓았다고 서술하고 있다. 박조열, 이재현, 천승세, 윤대성, 오태석 등의 신진들을 소개하면서 독특한 실험자세로 희곡사의 지평이 평면에서 입체로, 현실에서 초현실로, 리얼리즘으로부터 부조리극에까지 확대되었다고 평가하고 있다.

김성희²²⁾는 50년대 희곡의 리얼리즘 문제와의 연관성을 통해 60년대 희곡의 시대정신과 사회, 예술적 변화를 살피고 있다. 이강백의 70년대 비사실주의극을 ‘비유극’이라 명명하며, 문학적 표현력과 정교한 연극적 이미지를 살피면서, 지금까지 그의 희곡을 알레고리극으로 보는 관점에서 탈피하여 ‘비유극’이란 포괄적 개념으로 범주화하여 설명하였다. 비유극은 전반적인 그의 희곡세계 특성과 맥락을 같이 하지만 특히 풍부하고 울림이 다의적인 시적 상징과 은유로, 삶과 세계의 이미지를 직조해 낸다고 하였다.

비사실주의극에 관한 연구는 개별 작가와 작품론을 제외하면, 박혜령과

19) 차범석은 사실주의적 경향이 짙은 작가이다. 하지만, 1959년 발표된 <성난 기계>를 계기로 그의 사실주의가 내면적인 의식변화를 다루는 변화된 양상을 찾아볼 수 있다고 소개하고 있다. (서연호, 위의 책, 355-357면.)

20) 서연호, 『한국현대희곡사』, 고려대학출판부, 2004, 288-289면.

21) 유민영, 앞의 책, 627면.

22) 김성희, 앞의 책, 340-341면.

정우숙, 배선애의 논문이 있다. 박혜령²³⁾은 70년대 이후 비사실주의극이 창작되어 그 양적, 질적인 면에서 상당한 성과를 거두었음에도 불구하고 사실주의 이외의 희곡에 대한 논의가 극히 단편적이라는 데에 주목하였다. 공연을 통해 연극적, 문학적 성과가 인정된 오태석, 이현화, 이강백을 중심으로 그들이 보이고 있는 비사실주의적 기법에 주목하여 특성을 밝히고 있다. 이들의 공통점은 단순히 외래 연극을 수입한 것이 아니라 다양한 근원의 연극적 요소를 활용하여 극을 전개한다는 것이다. 오태석은 사건의 인과관계를 무시한 극의 진행과 시공의 초논리적인 비약으로 현실과 환상, 이승과 저승이 함께 어울리는 무대를 제시하여 전통극이 보여주는 일상과 놀이와 제의가 한데 어우러진 연극을 만들었다고 보았다. 이현화는 시간의 변화에 따르는 사건의 발전과 변화를 보이며 극에 제시된 상황을 강조, 부각하기 위한 순환 구조를 취하고 있다고 말한다. 이강백 희곡의 전반적인 특징은 알레고리를 라고 정의하면서, 알레고리가 내포하는 직접성의 결점을 감추기 위해서 삽화적 구성, 해설자의 설정과 같은 서사극적 기법을 사용한다고 하였다.

정우숙²⁴⁾은 비사실주의극에서 보이는 극중의 중심인물과 그를 둘러싼 환경, 그 관계에서 비롯된 극화 방식의 신축성에 따라 작품을 분석하고 있다. 우선, 50년대 후반의 사실주의 희곡의 변화상과 기법을 알아보고 60년대 대표작들을 분석한 다음 80년대 이후의 작품까지도 언급하고 있다. 그 대표 작가로, 이강백은 개인과 사회 간의 갈등에 대한 개인의 책임과 시대정신을 각성하는데 관심을 두고 있다고 말하고 있다. 그리고 70년대에서 80년대로 넘어가며 나타나는 극복과 화해라는 세계관의 변모에도 초점을 맞추고 있다. 또 이현화, 이윤택도 언급하면서 그들을 지탱하는 관념적 언어

23) 박혜령, 앞의 논문.

24) 정우숙, 「1960-1970년대 한국희곡의 비사실주의적 전개 양상」, 이화여대 박사학위논문, 1997.

세계와 축약된 극적 구조는 60-70년대부터 누적되어 온 비사실주의적 흐름에서 가능하다고 말한다. 그러나 비사실주의 전개 양상이라는 본래의 의도와는 달리 작품론에 머물고 있어 아쉬움이 있다.

배선애²⁵⁾는 1970년대 희곡이 전대에 비해 다양한 기법이 등장한 것에 주목하여, 다양한 양식 실험에 초점을 맞추고 있다. 무대 공간의 특징과 활용, 시간의 조절, 구조적인 특징, 음향과 조명, 지시문 등 외향적으로 드러나는 서사극적 측면을 중심으로 분석하고 있다.

이에 비하여 개별 작가 및 작품, 특정 작품 연구는 2000년대에 들어와서 다양하게 행해지고 있다. 그중, 비사실주의적 특성을 중심으로 오태석과 이윤택의 희곡을 대비한 원은주²⁶⁾의 작품론이 있다. 오태석과 이윤택은 한국 희곡사의 전통으로 여겨졌던 사실주의 영역에서 탈피하여 서사극적 기법을 통해 희곡은 물론, 무대에서도 그들의 깊이 있는 상상력을 펼쳐 보인극적 작품론을 들고 있다. 또한, 우리 전통극에 관심을 갖고 있다는 공통적 기반 위에서 이들의 특성을 찾고 있다.

본 논문의 연구대상인 이강백, 이현화, 황석영에 관하여 개별 작가론, 작품론을 제외하면 크게 희곡 텍스트의 문학적 측면과 연극적인 요소의 측면으로 나눌 수 있다.

먼저, 이강백 논문에 대한 선행연구는 세 가지로 나눈다. 희곡의 양식적 특성과 내용에 초점을 맞춘 이영미, 윤지선, 이미영, 김남석의 연구가 있으며, 연극적 요소를 중점적으로 논의한 연구로는 우미옥, 김다정이 있다. 개별 작품 분석으로는 정우숙, 이상우, 백현미, 이충섭의 연구가 있다.

첫 번째, 이강백 희곡 전 작품을 대상으로 연구한 이영미²⁷⁾는 연대별로 분류하여 각 시대상황에 따라 변하고 있는 작가의 세계관에 주목하고 있

25) 배선애, 「1970년대 희곡의 양식 실험 연구」, 성균관대 박사학위논문, 2002.

26) 원은주, 「오태석과 이윤택 희곡의 대비 연구」, 이화여대 석사학위논문, 2004.

27) 이영미, 앞의 책, 136-137면.

다. 1970년대 그의 사회 비판의 핵심적 대상은 인간을 획일화하려는 독재적인 권력이었다. 그러나 1980년대 들어서서 내놓은 그의 작품은 우리 사회의 문제점에 대한 주 내용이 달라져있다고 파악하고 있다. 즉, 지배자와 피지배자가 있다는 사실에는 변함이 없으나 절대 권력과 빈부의 갈등으로 인한 우리 주변 문제에 무게를 두고 있다고 지적했다. 70년대 이후 알레고리를 약화시키고 관념극을 탈피하기 위해 설화적 요소를 삼입하고, 겹겹의 시공간을 만들어 독특한 미적 방식을 마련하고 있다고 말한다. 그의 연구는 이강백 작품 연대별 분류를 통한 전반적인 연구라는데 의의를 둔다. 하지만, 다양한 기법과 주제를 일관된 기준 없이 모두 수용하여 그의 작품 세계를 관류하여 핵심을 지적하지 못하였고, 부분적인 특징을 전체인양 오도하여 정작 해명해야 할 작품의 본질을 가리고만 아쉬움이 남는다.

윤지선²⁸⁾은 ‘이강백 공간 연구’를 통해 「쥬라기의 사람들」 ‘14번 갯’과 「호모 세파라투스」의 ‘늪’이라는 공간은 갈등하고 반목하는 인간의 모습과 대립과 화해의 이중적 장소로 인식하고 갈등 해소는 일시적일 뿐, 인간의 욕망은 끝이 없음을 보여주고 있다고 하였다. 「물거품」에서 ‘거울’과 ‘연못’은 유형과 무형의 대립 공간으로 설정하여 물질과 정신적 의미의 다면적 요소를 분석하였다. 단지, 드라마적 요소의 공간에 치중하여 단편적이고, 일반적인 의미만 분석한 아쉬움이 남는다.

이미영²⁹⁾은 70년대 억압적인 사회, 정치적인 배경과 자신의 사회 경험 부족에서 오는 한계를 해결하기 위해 사용한 알레고리와 우화적 기법은 이강백 극의 중요한 원리라고 보았다. 80년대 작품은 전대의 형식 원리에서 탈피하여 서사극적 기법을 차용하여 자신의 세계관을 형성하였고, 다양한 방식으로 한국인의 보편적 정서에 공감하는 극을 써나갔다는 것을 지적하

28) 윤지선, 「이강백 희곡의 공간」, 『어문학교육』 3집, 한국어문교육학회, 2008.

29) 이미영, 「이강백 희곡의 서사극적 양상 연구」, 중앙대 석사학위 논문, 2007.

였다.

마지막으로, 김남석³⁰⁾은 1970년대 이강백의 희곡을 중심으로 군중과 권력의 상관성에 관한 고찰을 하였다. 기존 작품들은 시대적 상황을 너무 인위적으로 끼워 맞추려는 의도가 있었음을 지적하고 이러한 태도는 이강백의 작품을 올바르게 바라볼 수 없다는 것을 강조하였다. 초창기 작품을 대상으로 군중이 권력에 지배받는 것이 아니라 오히려 권력은 군중에 의해 창출되고, 음모까지도 군중은 이미 파악하고 있다는 사실에 주목하였다. 군중은 권력에 희생되고, 처형당한다는 기존의 논리에 반하여 권력도 민중의 인식 속에서 성장한다는 것을 지적하였다. 결국 권력은 군중에 의해 조율되어야 한다는 이강백의 사회 인식이 점차적으로 확장되어서 70년대 희곡 전반을 형성한다고 평가하였다.

두 번째로 우미옥³¹⁾은 인물 갈등에 따른 의미 파악과 다양한 연극적 요소에 대해 살피고 있다. 그러나 연극성과 문학성의 상관관계라는 주제가 명확히 드러나지 못하고 알레고리의 층위 구조, 설화와 서사극적 기법이 사용된 작품이 주제와 어떻게 연결되지를 파악한 연구에 그쳐 문학과 연극성의 의미까지 나아가지 못하는 한계가 있다.

김다정³²⁾은 「봄날」과 「동지선달 꽃 본 듯이」를 중심으로 분석하고 있다. 「봄날」은 시적인 이미지의 활용과 막간 장치를 삽입함으로써 서사적 기법이 사용되었다고 서술하면서, 이는 브레히트의 서사적 장치보다 긴밀한 연극성을 보여준다고 분석하였다. 「동지선달 꽃 본 듯이」는 이강백의 연극 중 가장 연극성이 돋보이는 작품으로 평가하면서 과거와 현재를 여러 겹으로 겹쳐나가는 다원구조를 취하면서 배우가 자신의 모습에서 빠져나와

30) 김남석, 「1970년대 이강백 희곡 연구-군중과 권력의 상관성을 중심으로」, 『어문논집』 43, 민족어문학회, 2001.

31) 우미옥, 「이강백 희곡 문학 연구」, 동국대 석사학위논문, 2001.

32) 김다정, 「이강백 희곡의 연극성 연구」, 단국대 석사학위논문, 2005.

자신의 모습까지 현시하도록 하는 삼중구조를 통해 독특한 연극성을 구현해냈다고 서술하고 있다. 그러나 문학과 연극성의 상관관계를 분석하려는 의도보다 기법적 측면의 연구에 그치고 있어 한계점으로 남는다.

세 번째, 개별 작품을 분석한 정우숙³³⁾은 「물거품」의 은유적 의미는 시대성·사회성을 분석하기 위해 세워놓은 것이 아니라, 동양적 사유관이라는 보편적 주제를 부각시키기 위해 현실적 상황을 설정하고 있다고 밝히고 있다. 옛 이야기 속에서 마침 보글보글 끓어오르는 물거품이 물에 빠져 죽은 전남편의 기억을 환기시키듯이, 이 이야기의 전체가 물거품처럼 떠오르는 ‘존재하는 것의 덧없음’에 관한 우주적 사유를 촉발시킨 것이다. 이 작품의 인물들은 주제 전개에 필요한 관념을 특징별로 의인화한 결과이기에, 그들 각각이 곧 은유작용의 주 원소들인 것이라고 이야기하고 있다.

이상우³⁴⁾는 「봄날」을 동양적이고 화해의 관점으로 보고 있다. 그리고 단순화된 알레고리 기법과 극의 관념성을 벗어나려는 노력으로 설화적 요소와 서사극적 기법을 차용하고 있음을 밝히고 있다.

또, 「봄날」에 있어 백현미³⁵⁾는 봄과 불이라는 자연의 원초적 의미를 바탕으로 동녀 설화가 환기하는 희생과 화해의 세계를 극의 배경으로 끌어올려 세대 간의 갈등, 위계적 권력 관계 내의 갈등을 신화적 시공간의 사건으로 환원시킨 작품이라고 해석하고 있다. 현실적인 문제를 설화적 세계 문제로 이끌어내는 극작술을 바탕으로, 사회현실을 비관적이고 차갑게 성찰해온 초기 알레고리극과 달리 모성을 통한 화해 모색이라는 주제의식을 보여주었다는 점에서 이강백 희곡 세계의 한 획을 긋는 작품으로 평가하고 있다.

마지막으로 이충섭³⁶⁾은 「칠산리」에 나타난 무대형상화 작업에 대한 장

33) 정우숙, 「이강백 희곡 <물거품>고찰」, 『한국극예술연구』 2집, 한국극예술학회, 1997.

34) 이상우, 「이강백의 <봄날>연구」, 『한국 극작가 · 극작품론』, 삼지원, 1996.

35) 백현미, 『한국 희곡의 지평』, 연극과 인간, 2003, 202면.

면, 주제, 인물 성격, 서사극적 양식에 관해 분석하고 있지만 주제 의식과 내용을 함께 파악하지 못하고 외형적 사실을 밝혀내는데 치중하고 있다.

그동안 이강백에 대한 연구는 알레고리와 우화, 비유적 측면을 부각시켜 정치적 상황에 대한 상징성 연구가 주류를 이루었다. 서사극적 측면 역시 그의 작품을 분석하는 특징이 될 수 있으나 지나친 도식성으로 주제 접근에 대한 한계로 지적될 수 있다. 그의 작품에 나타난 휴머니즘은 파악하지 못한 채 시대와 정치적 요소로만 해석하는 경향은 작가 본질의 세계관을 비껴가는 분석이 될 수 있다. 서사극적 기법도 우리에게 정신적 감흥과 사랑의 의미를 가르쳐 주기 위한 수단임을 상기해 본다면, 그의 작품에 나타난 인간애를 찾을 수 있을 것이다. 아직도 그의 작품이 공연되고 있고 그가 작품 활동을 하고 있는 점을 고려할 때, 작품 내적 의미를 파악하기 위한 다양한 관점의 연구가 선행되어야 한다고 보여 진다.

다음으로 이현화 작품에 대한 연구의 범주를 나누어보면 다음과 같다. 첫째, 이현화 희곡의 전체를 대상으로 다양한 실험정신을 분석한 경우, 둘째, 개별 작품 속에 드러난 연극이론과 기법을 분석한 경우이다.

첫째의 경우는 손화숙, 권영란, 이상우의 연구를 들 수 있다. 손화숙³⁷⁾은 이현화의 극은 읽는 작업에 있어서도 고도의 상상력을 동원해야 하고, 상연에 있어서도 창의적인 연출가의 도움이 절대적으로 필요하다고 하였다. 그의 작품에서 시도된 실험적인 기법들은 관객의 수동성을 깨뜨리는 동시에, 극적 교감이 끊임없이 무대와 객석 사이를 넘나들고 있어 기존의 관객들이 익숙하게 받아들이던 연극적 규범들로부터 벗어나도록 유도하는데 의의가 있다고 강조하고 있다.

권영란³⁸⁾은 작품 전체를 대상으로 다양한 실험적 기법이 공연성을 풍부

36) 이충섭, 「희곡<칠산리>의 무대형상화 작업」, 『어문학교육』 13집, 한국어문교육학회, 1991.

37) 손화숙, 앞의 논문.

38) 권영란, 「이현화 희곡 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1995.

하게 살리고 있다고 강조하면서, 이런 실험성과 공연성은 작가의 현실 인식을 반영한 의도적인 연출법이라고 서술하고 있다.

이상우³⁹⁾는 이현화의 희곡이 ‘상징성’, ‘부조리성’, ‘제의성’에 바탕을 두고 있으며, 특히 그의 극에서 보이는 잔혹성은 왜곡된 현실의 일상성에서 벗어나도록 관객을 깨우기 위한 충격요법으로의 새로운 미적 방식이 마련된 것이라고 말한다.

이들 역시 이현화의 독특한 기법적 측면만 분석한 한계를 보이며, 작품 내재적 의미와 관련된 상호 분석은 아쉬움으로 남는다.

둘째로, 김미도, 배선애, 이미원, 김옥란, 김영화, 김도희의 연구가 있다.

김미도⁴⁰⁾는 우리 역사와 전통에 눈을 돌린 「카덴자」로부터 「산뜻김」, 「불가불가」 등 중기작에 초점을 맞추고 있다. 그는 서구적이며 현대적인 양식에 한국적인 전통양식이 어떻게 어울릴 수 있는 지 ‘전통의 현대화’란 주제에 맞춰 작품에 나타나는 특징적인 기법들을 분석하였다. 가장 특징적으로 나타나는 기법을 ‘반복’으로 간주하고, 반복이 거듭될수록 의미를 확산, 확충시키는 발전적 사고 체계라고 해석하였다. 그리고 사건보다 하나의 ‘상황’에 집착하는 변주의 방식이 사용된다고 말하면서, 이는 부조리극에서 가장 보편적으로 활용되는 구성 방식으로 관객의 감각을 자극하는 충격적이고 실험적인 방식을 취한다고 서술하였다. 이현화는 서구의 양식을 수용하면서도 한국적인 감각을 잃지 않는 다분히 동양적인 색채를 간직한 작가로 결론짓고 있다.

배선애⁴¹⁾는 그의 초창기 작품에 나타나는 소통과 단절의 부재를 의사소통에 의해 규정되는 인간관계에 대한 문제로 보고 그 내적 의미를 파악하

39) 이상우, 「폭력과 성스러움」, 『이현화 희곡집 2권-작품해설』, 연극과 인간, 2007.

40) 김미도, 「이현화 희곡연구」, 『서울산업대학교 논문집』 48집, 서울산업대학교, 1998.

41) 배선애, 「소통의 단절과 관계의 부재-1970년대를 바라보는 희곡의 시선」, 『민족문학사연구』 20호, 민족문학사학회, 2004.

고 있다. 1970년대 인간관계의 소통을 다루고 있는 작품들은 기본적으로 현대성에 대한 거부, 현대성이 지닌 폭력에 대한 부정을 근거로 하고 있다. 현대성에 대한 갈망과 그것으로 인해 겪게 되는 상실과 좌절 때문에 현대인의 이중적인 태도가 보이는 것이라고 제시하고 있다. 인물 간의 의사소통의 단절이라는 관계에서 보여 지는 폭력들은 이 시대가 합법화한 국가권력 차원의 폭력과 바를 바가 없음을 덧붙이고 있다. 하지만, 70년대라는 시대적 상황이 배제된다면 국가권력의 폭력성이 아닌 개인적이고 제3의 또 다른 원인이 있음을 주지하지 않은 점이 아쉬운 부분이다.

이미원⁴²⁾은 포스트모던의 방법론을 중심으로 「불가불가」 경우 해체주의 방법론으로, 「산뜻김」은 문화상호주의를 중심으로 이현화의 희곡문화탁현 대적 문학임을 인식시키고 있다. 그의 작품은 비사실주의적 특성을 가지고, 획일적인 구성방식에 의존하지 않았기에 이들의 방법론은 무리 없문화적용 되었을 뿐만 아니라, 90년대 대표적 이론인 포스트모더니즘문화적용시켜 이현화 희곡의 세계적 동시대성에 주목하고 있다. 하지만, 탈중심주적 사고 체제로 분석한 나머지 다른 감상방법으로 적용 할 때는 자칫 오해의 소지가 생길 수 있음을 지적할 수 있다.

김옥란⁴³⁾은 1970년대는 한국 사회 내에서도 급격한 분화가 이루어지던 시기라고 정의하고 이는 여성 주체에서도 마찬가지라고 이야기 한다. 70년대 희곡은 이러한 새로운 여성 인물을 제시하고 있는데, 오태석과 이현화의 작품을 중심으로 기존의 여성의 이미지를 새로운 변모를 보여준다. 오태석은 곳에서의 모권적 비전을 보여주는 여성 인물을 재현해내고 있으며, 이현화는 기존의 부르주아 가족 이데올로기에서는 은폐되었던 섹슈얼리티의 문제를 부각시킴으로써 성적 차원에서의 여성문제를 제기하고 있다.

42) 이미원, 「이현화 희곡과 포스트모더니즘」, 『한국연극학』 16호, 한국연극학회, 2001.

43) 김옥란, 「1970년대 희곡과 여성 재현의 새로운 방식」, 『민족문화사연구』 26호, 민족문화사학회, 2004.

그리고 「요한을 찾습니다」를 분석한 김영화⁴⁴⁾와 「불가불가」를 기호학적으로 분석한 김도희⁴⁵⁾의 연구가 있다.

이상에서 살펴본 이현화에 대한 연구는 전통 희곡의 시각을 벗어난 현대적 감각이 돋보이는 작가, 부조리한 상황에 대한 인간의 내면과 대응을 독특한 시각으로 해석한 작가로 평가하고 있다. 하지만 무대 장면 연출과 기법적 요소, 새로운 시각을 제시했을 때 작가의 신선함은 돋보이지만, 이면에 존재하는 인간 본질에 대한 이해와 성찰은 부족한 것으로 보인다. 서사극적 기법의 차용도 현재를 돌아보기 위한 수단이며, 우리 사회에 대한 애정에서 나온 결과임을 연결했을 때 연구의 미흡한 점이 다소 엿보인다.

마지막으로 황석영 희곡에 관한 연구는 그다지 많은 편수가 발표되지 않았다. 황석영의 희곡 작품에 대해 언급한 석사학위 논문은 두 편이 있는데, 김현민과 임희숙이다. 그리고 박사학위 논문으로 정미숙의 연구가 있다. 학위논문을 제외한 일반논문으로는 이준서, 박명진, 임기현의 연구가 있다. 평론으로는 김석만, 정봉석의 연구가 있다.

먼저 김현민⁴⁶⁾은 황석영 희곡 중 「돼지꿈」과 1970년대 창작된 마당극 16편을 함께 분석하고 있다. 황석영 희곡에 관한 전반적인 연구보다는 마당극에 대한 연구를 목적으로 하였기 때문에 황석영에 대한 본질적인 연구는 이루어지지 않았다.

임희숙⁴⁷⁾은 앞선 김현민의 연구보다는 황석영 희곡에 좀 더 초점을 맞추어 소설 「돼지꿈」(1980)에 드러난 극적 요소를 통해서 마당극과 희곡 양식으로 양식 확장을 보이는 근거를 밝히고 있다. 소설 속에 보이는 서사극 양식은 관객의 의식을 깨우는 중요한 수단으로 인식하고, 이는 희곡으로

44) 김영화, 「이현화 희곡 <요한을 찾습니다>연구 - 작품에 나타난 모더니즘의 양상과 현대성을 중심으로」, 『한국언어문학』 47집, 한국언어문학회, 2001.

45) 김도희, 「이현화 <불가불가>의 기호학적 연구」, 『드라마연구』 23호, 한국드라마학회, 2005.

46) 김현민, 「1970년대 마당극 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1992.

47) 임희숙, 「황석영 소설 <돼지꿈>에 나타나는 극적 요소」, 동아대 석사학위논문, 2002.

각색되는 과정에서 중요한 극적 요소로 작용한다고 말하고 있다. 이러한 극적요소는 이후 가장 늦게 희곡화된 「한씨연대기」(1985)에도 일부분 영향을 미친 것으로 파악되며, 소설적 역량만을 가진 작가가 아닌 희곡 창작에 대한 남다른 지식이 있음을 간접적으로 시사하고 있다.

정미숙⁴⁸⁾은 황석영 희곡 작품 10편을 다루고 있는 최초의 연구라는 점에서 그 의의를 찾을 수 있다. 또 작가의 삶과 이력이 문학작품과 어떤 관련성이 있는가를 살펴봄으로써 작가가 생각하는 다양한 문제의식과 시대정신을 재확인할 수 있다. 하지만, 전편을 대상으로 분석하여 각 작품의 고유한 특성을 도출해내지 못한 아쉬움이 남는다.

학위논문을 제외하면 이준서⁴⁹⁾의 연구가 있다. 「땅풀이」, 「항파두리놀이」, 「장산곶매」에 드러난 황석영 희곡의 마당극 요소를 간략하게 언급하면서 소설가로서 다른 영역으로 대중들에게 가까이 다가가고자 했던 그의 역량을 지적하였다.

박명진⁵⁰⁾은 김지하와 황석영의 마당극을 중심으로 탈식민주의에 관하여 언급하고 있다. 마당극의 투쟁적, 실천적 면모는 1970년대 시대 상황과 맞물려 서구의 자본주의에 대한 반대급부로 탄생된 도전적, 실천적, 미학적 투쟁이라고 서술하고 있다. 외세와 자국의 불평등한 관계를 직시한 많은 문학인들의 자발적인 실천의식은 곧 문학의 창작으로 이어졌고, 외세와 약소민족, 탈식민 국가와 새로운 제국주의 세력, 중심과 주변 등에 대한 문제점을 예민하게 다루면서 ‘중심과 주변의 전복’이라는 주제를 언급하고 있다.

임기현⁵¹⁾도 황석영 희곡 전 작품을 탈식민주의에 입각하여 서구 식민주

48) 정미숙, 「황석영 희곡 연구」, 경상대 박사학위논문, 2006.

49) 이준서, 「다시 황석영 희곡을 펼쳐들며」, 『황석영 문학의 세계』, 창작과 비평사, 2003.

50) 박명진, 「1970년대 희곡의 탈식민성, 김지하와 황석영의 마당극을 중심으로」, 『한국극예술연구』 12집, 한국극예술학회, 2000.

51) 임기현, 「황석영 희곡의 탈식민성」, 『한민족어문학』 51호, 한민족어문학회, 2007.

의 극복을 중요한 테마로 삼고 있다. 이후의 논문에서는 1985년 각색한 「한씨연대기」를 언급하면서 1972년 원작 소설과 달리, 서사극적 기법을 사용하여, 주인공 한영덕의 삶을 황폐하게 만든 분단의 책임이 미국에 있다는 것을 제1장 다큐멘터리 장에서부터 표나게 강조하고 있다고 밝힌다. 한영덕의 고문 장면은 소설에서는 없던 권위적이고 폭력적인 미군장교를 등장시킨 것도 관객의 비판적 시각을 유도한 것으로 분석하고, 반미를 통한 반외세를 주제로 삼고 있다고 역설하고 있다.

「돼지꿈」과 「한씨연대기」의 연출을 맡은 바 있는 김석만⁵²⁾의 글에서 「한씨연대기」와 관련된 부분을 살펴보면, 그가 광주항쟁을 겪으면서 극복해야 할 분단의 상황을 생각하면서 만든 작품이라 소개하고 분단과 이데올로기 사이에서 오는 괴리감을 잘 표현한 서사극 양식의 작품이라고 평가하고 있다.

마지막으로 정봉석⁵³⁾은 1980년대 이후 본격적으로 확산되기 시작한 서사극 양식의 그 정점에 황석영의 「한씨연대기」가 있다고 말한다. 이미 「장산곶매」에서 무당의 사설에 의한 프롤로그와 에필로그 구조를 통해 서사극 양식으로 실험하였던 극단 ‘연우무대’의 경우를 소개하면서, 「한씨연대기」이후 한국 연극계에 서사극에 대한 관심이 증폭되었다고 설명하고 있다. 하지만 황석영 작품 자체의 연구물이 아닌 현대극 전반에 나타난 모더니즘적 성격을 분석한 논문이라 황석영에 대한 연구는 미흡하다.

이상에서 황석영에 대한 연구는 무대극에서 마당극으로 민중운동의 선구자로 분석한 경향이 많다. 반외세, 내부 식민지에 대한 저항적 성격의 희곡을 집필하였으므로 이러한 연구가 많았지만, 황석영 역시 인간에 대한 근원적인 사랑이 작품 내부에 깔려 있음을 간과하지 않을 수 없다.

임기현, 앞의 논문.

52) 황석영, 「새로운 출발을 기대하며」, 『장산곶매』, 창작과비평, 2000.

53) 정봉석, 「한국 포스트모더니즘 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 22집, 한국극예술학회, 2002.

이상의 연구를 살펴 본 결과 서사극과 관련하여 형식적인 특성을 밝히는 연구와 특정 작품에 대한 관심은 폭넓게 연구되고 논의된 것으로 정리 할 수 있다. 하지만 서사극의 연구가 1950년대를 시작으로 태동기인 1960년대와 70년대에 머물러 있음을 간과하지 않을 수 없다. 1980년대는 현실에 대한 이야기를 본격적으로 서술하기 위해 서사극적 기법을 수용하였고, 서사극의 정신은 계속 이어지고 있다는 사실을 상기해 본다면 1980년대 작품만이 갖는 공통점은 연구되어야 한다.

현재는 브레히트의 서사극 이론이 퇴조하고 있지만, 그의 사회의식과 근본적 해결을 위한 개혁의지는 어디에서나 면밀히 이어지고 있다. 그리고 서사극을 사회 비판을 위한 수단으로만 사용하지 않았던 우리 극작가들의 작품과 연결해 볼 때, 우리만이 공유할 수 있는 특징과 상관관계를 좀 더 깊이 있게 분석해 봐야 할 것이다.

3. 연구 방법 및 연구 범위

1980년대 희곡은 연극 속에 정치적 상황이나 시대 현실과 관련된 요소를 드러내는 경우가 많다. 대상 작품인 이강백의 「쥬라기의 사람들」, 「칠산리」, 이현화의 「0.917」, 「불가불가」, 황석영의 「돼지꿈」, 「한씨연대기」가 그러하다. 특히 희곡이 관객과 직접 상호 소통하는 현장예술로서 관객에게 영향력을 행사할 수 있다는 전제하에, 이 작품들은 대항적 성격도 동시에 가지고 있다.

현대극이 시작된 1960년대부터 2000년대까지, 정치상황과 작품경향에 따라 크게 3시기로 나누어 볼 수 있다.

제1기: 박정희정권 시대(1960-1979)

제2기: 전두환정권 시대(1980-1987)

제3기: 민주화 시대(1988-2000) 54)

제1기는 유신독재 체제하에서 직접적인 현실 문제를 보여주기보다는 우회적인 방법으로 비유적이고, 상징적인 표현이 많았다. 제2기의 연극은 다양한 양식의 확장으로 현실문제에 보다 적극적으로 개입하였고, 제3기에 이르면 검열의 폐지로 소재의 금기가 사라지면서 창작극 제작에 단초를 마련한다. 특히 사회적 문제보다 개인의 상황에 초점을 맞추어 그 표현의 폭은 확대되었다.

이처럼 시대와 사회 환경의 변화에 따라 사람들의 생각과 관심, 미적 감각은 변화를 거듭했다. 그리고 그 시대의 주제를 표현하는 예술 형식도 지속적으로 변화해왔다. 1980년대의 특징을 대변할 수 있었던 서사극은 부조리극, 잔혹극보다도 강한 정치적·사회적 주제를 담고 있기 때문에 당시의 특수한 상황을 작품 속에서 유추해 볼 수 있다. 그렇기 때문에 서사극을 1980년대 연극의 한 경향으로 분류하여 분석해보려고 한다. 또 희곡은 작가가 사는 사회 현상을 반영하는 문학이라는 점에서, ‘정치적이며 참여적이고 사회비판적 역할을 수행하는 제도’로서의 기능을 가지고 있다는 사실에도 주목할 필요가 있다.⁵⁴⁾

본 논문 II장에서는 각 작품에 나타난 서사극적 양식을 서술하기 이전에

54) 현대극에서 정치 상황과 연극의 성격에 따라 1기를 1960-1969(실험적 서사극)과 1970-1979(우회적, 비유적 서사극)으로 분류하기도 한다. 하지만 파시즘의 독재정치에서 자유로울 수 없었던 당시 1인체제의 정치사를 묶어 제1기로 분류하는 경향이 일반적이다. 이후 전두환 정권의 등장과 함께 제2기의 연극사가 전개되었고, 제3기는 1986년 아시안게임과 1988년 올림픽을 계기로 민주주의의 장을 연 시기이다. 그리고 1977년 ‘대한민국연극제’의 이름이 1987년 11회부터 ‘서울연극제’로 민간단체의 주도로 바뀌면서 제1연극이 꽃피운 시기라 할 수 있다. (김성희, 위의 논문, 3-4면 참조) 제육근재정치에서현대 희곡의 주제 변천에 관주도로 -1960년대부터 1999년까지- 시 1드라마논총』 3, 제1드라마학회, 1999, 1-4면(참조); 서연호, 『한국현대희곡사』, 고려대학교출판부, 2004, 103-130면 (참조).)

55) 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1988, 12면.

베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)의 서사극의 핵심 요소인 ‘소외효과(Verfremdungseffekt)’⁵⁶⁾와 소외효과를 드러내기 위한 기법들을 살펴 볼 것이다.

어떤 사건 또는 어떤 성격을 소외시킨다는 것은 그 사건이나 성격에서 자명한 것, 알려진 것, 명백한 것을 제거하고 그에 관해서 놀라움과 호기심을 자아내게 하는 것이다. 이미 알고 있는 사실을 제거함으로써 낯선 상황에 존재하게 되고 거기서 관객은 기존에 우리가 의식하지 못했던 상황을 돌이켜 보면서 새로운 인식을 갖게 되는 것이다.

소외효과를 위한 장치인 서술자, 노래, 서언(prologue)과 발문(epilogue), 관객을 향한 대사, 극중극 등을 살펴봄으로써 서사극에 대한 전반적인 극 형식을 이해할 수 있으리라 생각된다. 물론 희곡에서 이러한 장치가 쓰여진 것은 오래된 일이지만, 브레히트의 공로는 고전의 문법적인 문학 장르였던 아리스토텔레스식의 ‘카타르시스’에 대항해서 정당화하고 자신의 희곡에 서사적 의미를 실현시켰다는 데 있다. 이것은 ‘비(非)아리스토텔레스적 연극’이라는 말로도 쓰이지만, 구체적으로는 아리스토텔레스의 연극론에 반대한다는 것이 아니라, 아리스토텔레스를 연원으로 하는 전통적·사실주의 연극을 가리키며, 그것을 부정하는 뜻이다.

이를 위하여 우선, 서사극이론의 토대가 되는 비아리스토텔레스적 연극의 개념과 이것을 확장된 요소로 받아들인 선대의 극작가들에 대해서 알아볼 것이다. 서사극은 브레히트의 고유한 이론이 될 수 있지만, 표현주의 작가들의 선구자적 노력이 집대성된 이론이므로 선대작가들의 무대 연출과 연극적 기법도 살펴보아야 할 것이다. 독일극작가 그랍베와 뤼히너, 베데킨트, 스트린드베리, 이탈리아극작가 피란델로가 그들이다. 그리고, 서사극의

56) 브레히트의 서사극 이론을 논할 때 소외 개념은 핵심적 역할을 한다. ‘낯설게 하기’, ‘이화’, ‘소격화’, ‘생소화 효과’ 등 여러 가지 번역 용어가 사용되고 있는데, 본 논문에서는 이원양 교수가 사용한 ‘소외효과’라는 용어를 따른다. (이원양, 위의 책, 49면 (참조).

이론적 토대가 되고, 정치극의 개척자인 에르빈 피스카토르의 무대기술도 부분적으로 살펴볼 것이다.

III장에서는 이러한 이론에 기대어 1980년대에 쓰여 지고 공연되었던 서사적 기법이 두드러진 작품들을 살펴볼 것이다. 이를 위하여 다음과 같은 기본 텍스트를 선정하였다.

이강백의 「쥬라기의 사람들」(1982)과 「칠산리」(1989), 이현화의 「0.917」(1980)과 「불가불가」(1982), 황석영의 「돼지꿈」(1980)와 「한씨연대기」(1985)이다.⁵⁷⁾ 이 세 작가의 작품을 선택한 이유는 현실인식에 대한 유사성이고, 현재까지도 희곡과 다른 장르로 지속적인 작품 활동을 하고 있다는 장점을 들 수 있다. 또 텍스트의 완결성외에도 실제 무대에서 공연되어 관객들에게 어떠한 방식으로든 실험성을 제시하고 그로 인해 연극성이 검증된 작품⁵⁸⁾을 대상으로 하였다. 이들은 각 장면들을 부분적으로 잘라내어도 극의 흐름이 끊기지 않는 서사극적 요소가 두드러진다. 에피소드식 구성은 극의 인과관계를 흐릴 수 있는 요소이지만, 이들 작품은 부분과 부분을 유추하여 본질을 파악할 수 있기 때문에 오히려 극적 안정과 통일

57) 이강백의 희곡은 2009년 현재 평민사에서 7권까지 출판된 『이강백 희곡 전집』을 대상작품으로 선정하였다. 이현화의 희곡은 2007년 연극과 인간에서 5권으로 간행된 『이현화 희곡 시나리오 전집』 작품집을, 황석영의 희곡은 2000년 창작과 비평에서 출간한 『장산곶매』를 대상 작품집으로 선정하였다. 이 후에는 전집의 권수와 면수만 표기하기로 한다.

58) * 이강백 <쥬라기의 사람들> 1982년 완성 후, 1982년 10월7일-12일까지 문예회관 대극장에서 극단 산울림에 의해 공연. 이후 다수 공연됨. <칠산리> 1989년 탈고 후, 1989년 8월 26일-9월 7일까지 문예회관 소극장에서 극단 민중극장이 공연. 이후 다수 공연됨. (이강백, 『이강백 희곡 전집』 3권, 평민사, 2006. 『이강백 희곡 전집』 4권, 평민사, 1992. 지은이의 머리글 3-5면 (참조).

* 이현화 <0.917> 1980년 탈고 후, 1980년 1월 5일-20일 공간사랑에서 극단 배우극장이 공연. 이후 다수 공연됨. <불가불가> 1982년 완성, 1987년 10월 3일-7일까지 문예회관 대극장에서 극단 씨실이 공연. 이후 다수 공연됨. (서연호·임준서, 『이현화 희곡, 시나리오』 1권, 작품연보, 연극과 인간, 2007, 237-249면 (참조).

* 황석영 <돼지꿈> 1973년 세대에 발표 후, 1974년 김석만과의 공조로 희곡으로 각색. 1980년 7월 3일-9일까지 세실극장에서 극단 연우무대가 공연. 이후 다수 공연됨. <한씨연대기> 동명소설이 1972년 완성, 1985년 연출가 김석만과 공동 작업으로 희곡으로 완성, 1985년 4월 24일-5월 6일까지 문예회관 소극장에서 극단 연우무대에 의해 초연. 이후 다수 공연됨. (임기현, 앞의 논문, 521면 (참조).

감을 준다. 이것은 서술적 화자가 등장하고 노래가 삽입되는 일련의 방식과도 상응한다. 이러한 서사극적 요소는 극 전체를 관망하는 핵심요소일 뿐만 아니라 내포된 의미를 찾는 단서를 제공해주기 때문에 브레히트식의 특정 이데올로기나 통상적인 비판극으로 한정할 수 없다. 그리고 브레히트의 이론과 일부분 상응하지만, 연극을 실천적 방법으로 도구화하지 않았던 뒤렌마트의 연극 이론을 부분적으로 차용할 것이다. 뒤렌마트는 연극에 대한 감흥과 판단은 관객 자신의 문제이지 작가가 직접적으로 관여할 성질의 것이 아니라고 판단하였다.⁵⁹⁾

이강백은 70년대의 비유극에서 출발하여 80년대 복잡한 시대상황과 사건에 대해 현실적 소재를 선택하여 서사극적 역량을 보여준다. 이현화는 70년대 작품에서 보여준 개인의 실존문제와 은닉된 권력과 폭력성에서 벗어나 진실된 역사의 자리매김, 사회개혁의 의지가 표현된 서사극으로 80년대 사회상을 표현하였다. 황석영은 1970년대 중반 이후 「장길산」의 연재를 제외하고 희곡만 집필한 것에 집중해 본다면, 그의 관심은 역사적 혼란기 우리들의 진실한 모습 찾아주기였다. 그는 시대적 모순을 알리고 분단시대의 상황과 비극을 알리기 위해 서사극적 기법을 수용하여 관객들에게 감동을 선사하였다.

마지막으로 제Ⅳ장에서는 1980년대 서사극이 관객에게 미친 영향과 의의를 정리해 볼 것이다. 이를 통해 이들의 작품 속에 내재되어 있는 주제의식이 극적 특성과 어떻게 상관관계를 유지하고 구현되고 있는가를 살펴볼 수 있을 것이다.

이처럼 1980년대 서사극에 나타난 현실반영성 연구를 통해 1980년대 희곡이 갖는 의미를 밝힘으로써, 일단의 연극적 경향을 이해할 수 있으리라 생각한다.

59) 최병준, 『뒤렌마트 연극론』, 예니, 1999, 17면.

Ⅱ. 서사극 이론과 수용 과정

1. 서사극의 이론적 개념

모든 시대는 연극에 대해 그 시대만의 요청을 지니게 했고, 그 요청에 따라 새로운 연극을 생산해 왔다. 그러나 그 근원에는 항상 아리스토텔레스의 『시학』이 있었다. 수세기동안 서구의 이론가들은 이 『시학』을 학설로 올려놓고, 시대적 요청에 맞게 토론을 벌이면서 각양각색의 해석과 수정을 가해왔고, 서사극을 발전시킨 브레히트 역시 아리스토텔레스의 전통에 다소 변화된 창작술을 지향했다.⁶⁰⁾

아리스토텔레스는 『시학』에서 플롯은 인과관계에 걸맞아야하고 일정한 질서와 크기를 가지고 있어야 쉽게 기억하고 전체를 관망할 수 있다고 하였다. 그리고 연극을 행동의 모방이라 보아 한 가지 사물을 모방하듯이 사건의 부분을 빼버리면 전체의 모양은 손상을 입게 된다고 덧붙였다.⁶¹⁾ 하지만 브레히트와 뜻을 같이 하는 많은 연극인들은 이처럼 인과율의 법칙을 따르지 않고, 장면 기법도 개개의 부분들이 독립적으로 나열되는 방식을 허용하였다.

서사극은 아리스토텔레스에게서 변화된 형태이다. 그만큼 서구 연극이론이 『시학』에 그 뿌리를 두고 있고, 브레히트는 이와는 다른 당시의 시대와 체제에 부응하는 극작술-신에게 도전, 추락하는 형식의 파괴 및 계급타

60) 브레히트가 주장한 '서사극'은 아리스토텔레스가 주장했던 연극 이론 모두를 부정하지는 않는다. 아리스토텔레스는 비극은 동정과 두려움을 불러일으켜 그런 감정들이 인간의 정서를 순화시키는 치료 효과를 낸다고 권장을 하였다. 하지만 브레히트는 비극적 상황에 대해서도 감정적으로 대처하지 말고 현실에 대한 냉철한 판단력을 요구하였다. 그러한 목표를 위해 소외효과를 주장하였다. (유진월, 앞의 책, 22면.)

61) 천병희, 『아리스토텔레스 시학』, 문예출판사, 2002, 57-61면 (참조).

과, 열린 결말-을 형상화하였다. 그리스 비극은 혼돈과 무질서에 직면하여 괴로워하는 인간과 신들의 이야기로, 인간은 모두 훌륭하고 시적인 인물로 신에게 도전하지만, 좌절하고 실패하는 인물이었다. 그러나 브레히트에게 인간은 가장 현실적인 존재였다.⁶²⁾ 서사극은 우리 주변의 가장 현실적인 인간이 주인공이 되어 현세상의 논리에 대항하고 저항한다. 서사극은 브레히트에 와서 완성된 연극 이론이기는 하지만, 이전의 극작가들⁶³⁾도 연극에 ‘시적’, ‘산문적’, ‘드라마적 소설’이라는 서사극적 요소를 사용하였다. 그들도 전통 연극과는 다른 형식을 추구하였고, 우리 주변에서 볼 수 있는 인간의 모습에 집중하였다.

우리에게 브레히트는 1960년대 들어서 단편적으로 서사극을 소개하는 논설들과 번역극이 공연되면서 제한적으로 그의 이론이 소개되었다. 당시 우리 현실에서는 마르크스와 뜻을 같이 하는 그의 이론이 활성화되기에는 역부족이었기 때문에 유럽의 다른 연극들⁶⁴⁾을 상연하면서 브레히트의 이론이 간접적으로 소개되었다. 이후 이근삼, 신명순을 선두로 브레히트의 이론을 제대로 이해하지 못한 상태에서 서사극이 수용되었다.

가. 표현주의 연극과 선대 작가들

62) 랫싱 이후 비극의 주인공은 시민계층으로 변모하였고, 전통 비극과는 인물의 유형을 선택하였다. (최병준, 앞의 책, 21면.)

63) 전통적 연극 이론에 대하여 실험적 연극을 주도한 앙트완, 브람, 스트린드베리, 피란델로, 라인하르트, 피스카토르 등이 여기에 속한다. (마리안네 케스팅, 차경아(역), 『서사극 이론』, 문예출판사, 1996, 47-68면 (참조).)

64) 막스 프리쉬의 <안도라>, <전쟁이 끝났을 때> 볼프강 보르헤르트의 <문밖에서>, <신의 대리인> 프리드리히 뢰렌마트의 <노부인의 방문>, <물리학자>, <로물루스 대제> 등이 있다. 1960년대 당시 국호가 반공이었기 때문에 독일의 좌파였던 브레히트의 이론이 들어올 수 없었다. 그와 많은 부분 같은 점을 지향했던 스위스의 극작가인 프리쉬와 뢰렌마트의 이론이 수용되었다. (서연호, 『한국 현대희곡사』, 고려대출판부, 2004, 105면; 심상교, 「1960년대 서사극의 수용과 전개」, 고려대 석사학위논문, 1988 (참조).)

인간의 행동을 모방해서 창조된 예술은 인간에게 공감을 유발하고 감정을 정화시킬 수 있다는 아리스토텔레스의 입장은 수세기 동안 예술 전반에 걸쳐 영향력을 행사했다. 그러나 이러한 행동모방론을 대신하여 20세기 초 독일의 중심으로 나타난 ‘표현주의’는 외적 세계를 모방한다기보다 예술가의 내적 세계를 반영하고 개인의 주관적인 감정과 반응에 초점을 두는 것으로 제1차 세계대전 이후 동시대인들에게 보다 큰 설득력을 행사했다. 이러한 표현주의는 문화, 예술 전반에 영향을 미쳤고 연극에 까지도 그 영역은 확대되었다. 그리고 당시 주류를 이루던 동시대의 희곡 즉 자연주의 연극에 반기를 들면서 나타난 표현주의 연극은 다양한 형식으로 연극의 실재(實在)를 복구하였다.

자연주의 연극은 관객에게 평소에 눈으로 보는 현실과 거의 흡사한 모습을 보여주어 마치 실제의 장소에 와 있는 듯한 환상을 불러일으켜 실제의 완벽한 환영(幻影)을 창조하고자 시도하였다. 결국 자연주의는 사실주의를 극단적으로 추구하여, 현실을 직접적으로 재현하는 예술과 차이점을 드러내고자 했다. 이러한 점에서 서사극은 사실주의 개념과의 근원적인 차이점을 드러낸다. 브레히트에게 중요한 것은 현실을 사진과 같이 복사하는 것이 아니라 현실의 표면 뒤에 숨어있는 실재를 드러내는 것이었다. 사실상 자연주의도 현실을 정확히 재현하고자 했다고 보기는 정확한 재현을 하는 것처럼 위장했다는 것이 그의 견해이다. 브레히트는 항상 예술과 현실의 구분을 강조했고 현실의 인식과 그것의 실제적 변화도 혼동해서는 안 된다는 것을 주장했다.⁶⁵⁾

표현주의 문학의 첫 단계(1910-14)에서는 사회 일반의 정체에 대한 고뇌와 막연한 새 출발에 대한 의지를 표현하는 서정시가 지배적이었다. 그러나 제1차 세계 대전의 반발로 서정시의 물결은 퇴조하고 대략 1915년 후부

65) 이원양, 앞의 책, 64-65면.

터는 희곡이 지배적인 위치를 차지하게 되었다. 대부분의 표현주의자들은 열렬한 반전주의자들이었으며 새로운 인간성과 더 나은 세계에 대한 동경을 공유했다. 이들에게 있어서는 정신의 혁명이 모든 변화의 출발점이 되었다.

1915년부터 1920년까지의 기간은 표현주의의 제2기라고 할 수 있는데, 이 시기는 1차 세계 대전의 종전에 따른 혁명이 독일 사회의 분위기를 바꾼 혼란기이다. 이 시기의 극작품에서는 이런 시사적 상황으로 인해 정치적, 행동주의적 경향이 두드러지게 나타난다. 전쟁을 몸소 체험한 젊은 작가들은 ‘새로운 인간’과 ‘새로운 세계’에 대해 막연하고 일반적인 요구를 버리고 좀 더 구체적인 목표에 눈을 돌린다.

이 시기의 표현주의는 어둡고 무거운 무대와 신낭만주의의 허상에 반기를 들고 나온 것으로서 인간 내면의 신비와 원초적 체험을 표출하고, 이상 세계에 어긋나는 현실의 구조적 부조리를 고발하고, 구체적 해결을 위한 감정적, 체험적 제시를 특징으로 하고 있다. 무대장치의 빠른 전환과 시청각을 총동원한 환몽기법을 통해 내면의 본질 파악의 흐름과 사회개혁이라는 적극적 행동을 지향했다는 특징이 있다.

표현주의 연극에서 현대적의미의 새로운 가능성을 보여준 이는 ‘막스 라 인하르트’였다. 그는 무대 위에서 새로운 장면 구성의 가능성을 보여주었고, 반자연주의 연기술과 추상적인 무대장치를 개발함으로써 표현주의 공연양식을 한 단계 발전시켜 나갔다.⁶⁶⁾

이러한 서사극적 양식은 그 전부터 진행되어 온 연극적 기법으로 고대 그리스 비극의 코러스나 프롤로그, 단절, 메신저의 서술체들과 같은 형식적인 요소를 모태로 하고 있다. 브레히트 이전에도 서술 장면이나 나레이터, 메신저, 예고자(클로텔), 무대감독의 개입장면을 통해 극에 활기를 불어넣

66) 이원양, 『독일연극사』, 두레, 2002, 225-230면.

은 장르는 많다.

중세의 종교극⁶⁷⁾, 칼데론의 성찬신비극⁶⁸⁾, 예수교단극⁶⁹⁾, 엘리자베스 시대의 역사극⁷⁰⁾, 슈트름 운트 드랑 시대의 드라마⁷¹⁾, 그랍베와 뷔히너의 연극에서도 전통 연극과는 다른 형식은 찾아 볼 수 있다.

게오르크 뷔히너(Georg Buchner)는 그랍베와 시대적으로 가깝지만 여러 면에서 서사극의 직계 선조라고 할 수 있다. 랫싱 이후 ‘고귀한 신분’의 주인공과는 달리 관객과 동일한 ‘시민 계층’의 주인공을 등장시킴으로써 그리스비극의 전통성이 깨지기 시작한 것처럼 뷔히너의 연극적 관심도 우리 주변의 시민들이었다. 그는 역사 속에서 인간의 모습을 재조명하고, 그의 사상을 표현하는 도구로써 서사적 요소를 취하였다. 프랑스 혁명을 비관주의적 관점에서 그려낸 「당통의 죽음(Dantons Tod)」은 사건이 발단, 전개, 절정, 해결이라는 순서 없이, 각 장면이 상호 유기적 관련이 없이 독립적으

67) 원래 복음서의 사건을 비유적으로 압축시켜 보여주었던 초기 기독교의 예배 의식은 수식과 해석이 첨가되면서 그 압축된 의미를 확장시켜 나갔다. 14세기 이후에는 주변사건들에까지 확대되면서 등장인물의 수효도 늘어나게 되었고, 목회자의 모습으로 등장한 인물에 의해 복음서 내용이 이야기되고 여러 인물들이 그 가사를 그대로 따라 복창하는 식으로 모방적 동작으로 사건이 설명되었다. 특히, 포교가 목적이었기 때문에 무대는 교회 안에서 교회 밖으로 무대장치가 된 수레를 끌고 다니며 각 지역의 주민들에게 공연을 보여주는 등 점차 그 범위가 확대되었다.

68) ‘Pedro Calderon de la Barca는 스페인의 작가로 종교신비극 전체를 비유적으로 형상화시켜 음악과 합창을 첨가함으로써 본래 의식의 특성을 부여하였다. 신약과 구약성서의 비유, 신화의 소재나 자유로이 창안된 영상과 행위를 다루면서 성서를 재해석한 이 연극적 예식은 서사적, 제의적 성격을 지닐 수밖에 없다.

69) 신앙의 전도를 목적으로 교육적인 효과를 노린 것으로 16-17세기 성행했던 라틴어학교의 교육극과 묶어 예수교단의 학교에서 1570년 이후에 공연되었던 드라마의 총칭이다. 형식면에서만 고대극을 차용하여 내용과는 무관하게 자의적으로 막을 내렸다. 극의 원래 줄거리에는 불필요한 장식적 부수적 사건들에서 서사적 특성을 살펴볼 수 있다.

70) 셰익스피어를 포함한 대부분의 극작가들은 대중적인 로맨스와 역사물 속에서 연극의 플롯을 찾았다. 하지만 이러한 서사적인 소재들 자체가 치밀한 플롯을 만드는 데 도움을 주지 않았다. 극작가들은 소재를 새로 배열하였고, 등장인물들과 사건을 첨가하였다. 그들의 공연은 텍스트의 시간과 공간, 의상, 상황들과는 무관한 유사성을 가지고 우리를 시각적으로 공격한다. 에피소드식 구조, 급격한 장면 변화 등이 그것이다.

71) 18세기 후반 독일에서 일어난 문학 운동으로 현대 서사극이 형식적으로 계승하게 될 한 가지 고유한 현상은 작품 자체를 해체하는 성찰의 요소, 일루전(illusion)의 파괴이다. 연극의 환상적 차원과 현실적 차원들이 한낱 연극임을 폭로하는 연극을 보여주는 것이다.

(마리안네 케스팅, 앞의 책, 35-42면 (참조).

로 나열되고 있다. 이러한 개별의 장면은 아리스토텔레스의 의미에서 보면 극적인 것이라기보다 서사적 표현에 가까운 것이었다.⁷²⁾ 뷔히너는 소재의 필연성으로부터 고유의 형식들을 구조해냈고 뷔히너의 주인공들로 인해서 과거 운명, 신들과의 토론의 장이었던 연극이 이제는 사회와의 토론의 장이 되고, 모든 등장인물이 참여하여 채치있고 신랄한 대화를 나눌 수 있도록 하였다. 그는 사회 풍속극이라는 잘 만들어진 희곡작품으로 변형시켜 전통극에서는 볼 수 없었던 인간 현실 문제를 직접 서술함으로 문제의식을 첨예하게 드러냈다.

프랑크 베데킨트(Frank Wedekind)는 「사춘기(Frühlings Erwachen)」에서 슈트름 운트 드랑, 그랍베, 뷔히너의 전통을 계승하여, 한 사건의 여러 단계가 되는 개별적 장면들에다 진한 정서적 내용을 담아 그 자체로 완결된 무대기법을 쓴다. 그는 연극무대에 곡예, 춤, 음악 등의 기예를 제공하여 자연주의극과는 달리 연극적 요소인 춤이나 가면 같은 가시적인 외적 동작으로 감각적 요소를 강조하였다.⁷³⁾

아우구스트 스트린드베리(August Strindberg) 역시 베데킨트와 함께 주목할 만한 표현주의 극작가이다. 그는 객관적인 세계를 믿지 않았기에 전적으로 보이는 세계보다 인간 내면의 세계에 집중하고 그를 통해 자아와 성찰의 기회를 삼으려고 한다.⁷⁴⁾ 「꿈놀이(Ett Dromspel)」에서 자연주의 극작법은 내면의 영상에 밀려 파기되고, 인과율과 논리는 꿈의 법칙으로 교체되고 시간과 공간은 순전히 소도구로 형상화 된다. 그는 이 작품에서 개인의 불행한 내면을 극 전체에서 보여주었고 이런 분위기는 스트린드베리가 살아온 삶에 대한 모순에서 비롯되었다.

이탈리아의 극작가 루이지 피란델로(Luigi Pirandello)는 현실을 성찰하

72) 최병준, 앞의 책, 85면.

73) 마리아네 케스팅, 앞의 책, 59-60면.

74) 로버트 부르스타인, 김진식(역), 『저항연극』, 현대미학사, 2004, 118-119면.

는 극작가이다. 그의 모든 문학작품은 가상과 현재, 내적 현실과 외적 현실, 현대사회에서의 인간의 분열상황의 문제를 조명한다. 그가 제기하는 문제는 가면(假面)의 문제이다. 뷔히너의 경우처럼, 그에게 있어서 연극은 현대 사회의 비유가 된다. 「작가를 찾는 여섯 명의 등장인물(Sei personaggi in cerca d'autore)」에서는 극중극이 벌어진다. 여섯 명의 등장인물이 벌이는 극중극은 극 속의 배우들에 의해 줄곧 중단되고 등장인물들도 이 사건에 대해 해명을 한다. 연극은 현대사회를 벗기고, 가상과 진실 사이에 벌어진 관계를 폭로하면서 관객들에게 연극의 허구성을 알린다.⁷⁵⁾

마지막으로, 막스 라인하르트(Max Reinhardt)는 자신이 상상하는 연극을 만들기 위해 무한정한 상상력과 창조력을 발휘한 예술가이다. 그는 도이체스 테아터의 극장장 ‘오토 브람’의 초청을 받아 베를린으로 진출하였으나, 브람의 자연주의 연극에 전적으로 동감하지 않았다. 그는 「한 여름 밤의 꿈」에서 처음으로 회전 무대를 사용하여 센세이션을 일으켰고, 입체적인 숲의 장면과 막을 내리지 않고도 장면 전환이 이루어질 수 있는 역동적인 무대를 연출하였다. 그의 무대는 일상적 현실의 모방이 아니라 새로운 예술적 현실을 창조해내었다. 무엇보다 중요한 것은 그는 공연할 희곡 작품의 해석에 따라서 배우의 연기, 무대장치, 의상, 음악, 안무 등을 유기적으로 통일시켜서 일종의 종합예술작품으로서의 연극공연을 추구했다. 하지만 1차 세계대전 후 독일의 정치·사회적 분위기는 크게 바뀌어가고 이에 따라서 연극적 상황도 변화가 일기 시작했다. 첨예한 정치·사회적 쟁점과 함께 정치극이 대두했으며 라인하르트의 감각적 연극은 점차 밀려났다.

그라베와 뷔히너, 베데킨트와 스트린드베리, 피란델로, 라인하르트는 전통극과 다른 기법과 표현주의 연극으로 이후 브레히트의 서사극 이론에 사

75) 피란델로는 브레히트처럼 연극의 힘을 빌려 세계를 변화시킬 수 있으리라는 믿음을 끝내 가질 수 없었기에 자신의 필생 과제에 대해 절망할 수밖에 없었던 작가였다. (마리안네 케스팅, 앞의 책, 64-66면.)

상적 기반을 마련하는데 일정 부분 도움을 준다. 브레히트 역시 연극 무대를 사회적 정치적 비판의 강단으로 이용했던 앙상블 극단과 디자인, 무대 기술의 창시자였으므로 이들의 극작술에 어느 정도 영향을 받았을 것이다. 당시 독일에 불었던 표현주의 운동은 비록 수명은 짧았지만 문화 전반에 영향을 주었고, 연극에서 그들은 잘 짜여진 희곡의 관습과 사실주의에 반기를 들었고 브레히트의 연출기법 역시 상당 부분은 표현주의자들에게서 기인한 것이라도 볼 수 있다.

나. 브레히트의 '서사극'

피터 브룩은 “오늘날의 모든 연극적 작업은 그의 진술과 업적으로부터 출발하고 또 그의 진술과 업적으로 귀결된다.”고 브레히트를 평가하였다.⁷⁶⁾ 서사극은 표현주의 연극을 주도했던 막스 라인하르트와 에르빈 피스카토르를 거쳐 브레히트에 이르러 팔목할 만한 이론으로 정리되어 전후의 유럽극계에 새로운 사조가 되었다.

1917년 러시아의 10월 혁명은 정치 및 경제 분야에 국한되지 않고 일상 생활과 문화 전반을 근본적으로 뒤바꿔놓는 대변혁이었다. 특히 연극분야에서는 1918년부터 1921년까지의 기간 동안에 연극 붐이 일어났기 때문에 새로운 희곡, 장치, 연기술의 개발이 뒤따랐다. 이런 혁명극의 발달은 그 후 유럽 연극의 발전에 지속적인 영향을 주게 되며, 독일에서는 노동자 연극과 피스카토르의 정치극, 그리고 브레히트의 서사극 발전에 영향을 주었다.⁷⁷⁾

정치극과 기록극의 창시자로 알려진 에르빈 피스카토르(Erwin Piscator)

76) 김미혜, 『20세기의 위대한 연극인들』, 살림, 2005, 49면.

77) 이원양, 『독일연극사』, 두레, 2002, 217면.

는 1차 세계대전과 러시아의 10월 혁명에 가담한 후 공산주의자가 되었고, 그 후 그의 연극 활동은 연극을 통하여 독일에서도 프롤레타리아 혁명이 성공되기를 바랐다. 그러나 프롤레타리아 혁명이라는 목표를 내세운 연극은 다만 목표를 달성하기 위한 수단에 불과했다. 연극은 프롤레타리아 계급의식을 일깨우고 혁명사상을 고취하는 정치적 수단일 뿐임을 강조하였다. 그는 “극장이 정치적 기관이 되었다.”고 하면서, 시사성 있는 정치적인 문제를 바로 무대에 올려 연극을 통해 정치에 참여하고 관객을 선동하여 직접적인 행동을 취하도록 했다. 이를 위해 그는 시사성 있는 새로운 작품을 창작했으며, 끊임없이 무대 기술을 개선했으며 희곡작품을 번안하였다. 그리고 그의 극작품의 번안 작업에 브레히트가 참여하였다. 피스카토르에게 중요한 것은 작품의 미학적 기준이 아니라 시사성 있는 정치적 내용이었다. 때문에 피스카토르의 공연은 시대의 재탐색이었고, 무대 위에 그 현실을 생생하게 재생하려 하였다. 그리고 관객의 감정에 호소하여 자신의 이론에 동조하도록 유도하였다. 그러나 브레히트는 그러한 연극형식이 ‘과학의 시대’에 맞지 않는다고 생각했고 새로운 대안을 찾고자 했다. 이런 대안점이 서사적인 기법을 희곡에 도입한 서사극의 등장이었다.⁷⁸⁾

브레히트의 연극은 서사극으로 대변된다. ‘서사극’은 전통적인 연극에서 보이는 연극술-관객에게 극적 환상을 제시하고 자신과 극적 사건에 동일시하는 효과-에 대해 거부하는 입장이다. 연극을 통해서 개개인의 인식 과정으로 인간과 사회, 세계를 변화시키고 개조시킬 수 있는 것으로 간주했다. 이를 위해 선행되어야 할 점은 일부 아리스토텔레스의 극작에 반하는 연극작법이다. 개별적인 장면의 연출과 교육적 연극, 객관적 연극을 요구하였다. 서사극 작가는 장소와 시간에 구애받지 않고 자신이 보여주고 싶은 대로 사건과 상황을 마음대로 조정할 수 있으며 그렇게 관객에게 전후 연

78) 김미혜, 앞의 책, 50면.

관을 제시할 수 있음을 표명하였다. 다시 말해, 작가는 동시에 벌어지는 사건들을 제시할 수 있고, 줄거리를 반복하거나 다른 시점에서 검토할 수도 있으며, 또한 사건을 중단시키고 해석을 가할 수 있음을 역설하였다. 이렇듯 소재에 대한 자유를 누리고 해석과 고찰의 기회가 확장된 점에서, 서사극은 현대의 세계관을 잘 대변할 수 있다.

이러한 그의 이론은 1930년 「오페라 ‘마하고니 시의 흥망’에 부치는 주석 (Anmerkungen Zur Oper ‘Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny’)」에서 전통극과 서사극 연극형식을 대비하면서 정확히 제시하였다. 이 대비표를 보면 관객의 능동성을 깨워 이성적 사고를 가능하게 하도록 하는 것이 중요한 사항이라고 기술하고 있다. 이것은 브레히트가 무엇보다도 파시즘에 열광하는 당시 인간들의 집단적 중독성과 광기가 바로 감정의 산물이라 여겼던 것에 기인하여 반대급부로 지적한 것이다. 그렇다고 그가 무조건 감정에 반대했던 것은 아니다. 그가 반대했던 것은 제어되지 않는, 주관적인 감정이었다. 그는 관객이 그의 연극을 보면서 연극적 상황에 혼동하지 않기를 바랐다. 관객 스스로가 그 속에 숨어있는 심오한 세상-비판적 시각-을 가지기를 원했다. 그의 연극은 일종의 교육적 의미를 지니고 있다. 벤야민은 서사극을 ‘아무 근거 없이 사고를 하지 않는 사람들을 겨냥한다.’고 하였다.⁷⁹⁾ 이러한 사고는 브레히트가 자신의 관객들에게 하나의 사고 과정을 가르치려고 했다는 것을 의미한다. 즉 문학적 드라마의 극이 아니라 무대 예술의 실천적 행위로서의 연극을 뜻한다. 그가 지향하는 것은 이야기체의 구성을 지닌 연극 양식을 수립하는 것이다. 이러한 비판적 사고관은 마르크스주의에 기인한 것으로 프롤레타리아 계급이 세상을 변화시킬 수 있다는 그의 사상을 대변하는 것이라 볼 수 있다.

79) 발터 벤야민, 반성완(역), 『발터벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983, 54면.

다. 소외효과와 서사극적 기법

서사극의 핵심은 ‘소외 효과’를 통해서 서사극 특유의 의도를 추구하는 것이다. 인간과 세계의 개선에 기여하는 연극을 실현하고자 했던 브레히트는 연극이 세계에 대한 사람들의 인식을 도와야 한다고 생각했다. 이 인식 과정은 감각적이면서 가볍고 명랑하게 재미와 함께 이루어져야 한다고 주장했다. 그는 이 목표를 달성하기 위해 소외효과를 도입했다.⁸⁰⁾

소외효과는 관객으로 하여금 극에 몰입을 방해하고 분위기에 휩쓸리지 않게 하여, 연극은 연극이라는 냉정한 자세를 유지하고 비판적인 시각을 갖도록 하는 것이다.

소외시킨다는 것은 알려진 것, 자명한 것, 명백한 것을 제거하고 그에 관해 놀라움과 호기심을 자아내는 것이다. (……) 소외시킨다는 것은 역사화하는 것이며, 사건과 인물을 역사적으로 무상한 것으로 묘사하는 것이다.⁸¹⁾

브레히트는 소외개념을 규정하기 위해서 그에 반대되는 개념으로 ‘감정이입’을 들었다. 유럽의 전통에서 볼 때 관객과의 접촉은 오로지 감정이입이라는 통로를 통해서 가능하다고 생각했다. 하지만 그렇게 될 때 관객의 인식에는 한계성이 드러난다. 즉 배우를 통해서 모방되는 비극의 주인공에 대해서 관객이 이입을 실현한다면 그 주인공이 보는 만큼밖에 관객도 볼 수밖에 없다. 관객은 극 속에 빠져들어 “그렇지, 우리라도 그렇게 행동했을 것이야.”라고 반응을 보이게 되어 배우의 행동을 자연스럽게 받아들이게 되고, 관객은 감정에 휩쓸려 배우에게 박수를 보내게 된다는 것이다. 브레

80) 김미혜, 앞의 책, 53면.

81) 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1988, 60면.

히트가 평생 반대투쟁을 해 온 대상인 파시즘도 감정이입의 연극적 기법을 동원하여 대중을 우롱한 사실을 들어 그 방법의 야만성을 지적하였다.⁸²⁾

브레히트가 반대하는 감정이입은 ‘타락한 감정’이다. 그가 긍정적으로 보는 감정이란 ‘인간의 생산성에서 유래하는 것’이기 때문에 아리스토텔레스의 비극적 상황에서의 감정이입에 직접 반기를 든 것은 아니다. 관객은 현실과 똑같은 환각(illusion)적인 무대의 상황을 자연스럽게 받아들이는 당시의 연극적 경향—자연주의 연극에 대해서 자기 판단이나 상상력을 가지고 끼어들 수가 없고 관객은 무대에 적응하여 동화되어 자연의 객체가 될 뿐이라는 사실—에 반대한 것이다. 그는 항상 예술과 현실의 구분을 강조했고, 현실의 인식과 그것의 실제적 변화도 혼동해서는 안 된다는 것을 주장했다.

소외효과를 내기 위해서 배우는 연극적 역할로 완전한 변신을 포기해야 된다. 배우는 자신의 역할과 관객에 대해서 거리를 유지하고 오로지 역할을 제시하는 자세를 보여야 된다. 관객도 배우에 대해서 거리를 유지해야 된다.⁸³⁾

바로 이러한 감정이입의 대안으로 제시한 개념이 소외효과이다. 소외효과는 극적 사건의 전개에 몰입을 방해하는 일종의 수단이다. 그러면 소외효과를 이룩하기 위해서 어떠한 서사극적 기법을 사용하였는지 살펴보자.

첫째, 관중을 향한 극중 인물의 대사이다. 한 인물이 등장해서 서사적으로 자신을 소개하는데 이것은 서구의 희곡에서는 생소한 일 중 하나였다. 이러한 연극적 수단은 관중이 극적 환상에 잠기에 되는 것을 저해하기 위

82) 이원양, 위의 책, 61면.

83) 이원양, 『독일 연극사』, 두레, 2002, 361면.

한 요소이며, 일찍이 라인하르트가 이미 시행한 방법이었다. 연극 속 상황에 대해 소설처럼 일일이 주석을 달지 못하기 때문에 화자가 등장하여 극을 설명하고, 자신을 소개하면서 독해의 실마리를 제시하는 것이다. 이러한 기법은 브레히트가 동양 연극을 본 후에 자신의 연극개념에 중요한 부분을 이루는 소외 효과를 보완하는 요소로 발견하였다.

둘째, 서술자, 합창, 가수의 기능이다. 보통 화자는 극중 인물들에 분배되어 나타날 수 있지만, 실제로 서술자나 합창, 가수 등의 형태로 나타나기도 한다. 그들은 등장인물의 내면상태를 전달해 줄 뿐만 아니라, 해설자의 역할도 한다. 또 합창은 줄거리를 해설하기도, 풍자하기도 또 질문을 던지기도 한다. 전통적 연극에서는 노래가 희곡 구조와 밀착되어 있었지만, 서사극에서 노래는 희곡의 내적 영역에서 다른 일이 일어나지 않거나 부분적으로만 관련되어 있는 것처럼 보이게 하였다. 그러므로 노래와 대사는 관객에게 호소하는 중개적 의사전달 체계로 변화한다. 이것이 연극의 허구성을 폭로하고 감정이입을 방해하게 하는 요소가 되는 것이다. 볼프강 카이저(Wolfgang Kayser)는 서술자는 관객에 대해서 우월한 위치에 서서 사건 전반에 관한 개관을 하고 이에 침착하게 거리를 유지하며 이야기를 엮어나가는 사람이라고 했다. 서술자는 무대와 관객석 사이의 중개자이며 무대의 사건 진행을 위해 ‘위에서’ 관찰하고 해석한다. 서술자, 합창, 노래를 부르는 배우는 그의 성찰을 직접 관객에게 호소하지만 사건 진행에 직접 참여하지 않고 단지 관객에게 생각을 유도할 뿐이다.⁸⁴⁾

셋째, 서언(序言)과 발문(跋文)이다. 서언은 고대부터 오늘날까지 여러 가지 변형으로 적용되고 있는 기법의 하나로, 관객을 향한 대사의 하나이다. 서언을 통해 연극의 주제를 설명하고 금일의 연극 내용이 역사적 사실 꾸

84) 김기선, 「20세기 초 독일의 서사극적 기법과 동양연극」, 『한국연극학』, 한국연극학회, 1989, 85-97면 (참조).

며낸 이야기지만 적당히 조정된 것이 아님을 강조한다. 그리고 주요 등장 인물들을 불러내서 관객들에게 소개도 한다. 관객에 대한 이러한 요구는 제시된 사건의 연극성을 강조함으로써 관객이 실제의 사건을 본다는 환상에 빠지지 않도록 하고, 현실에 대한 객관적인 자세를 가지도록 유도하는 방편이다.⁸⁵⁾

넷째, 극중극이다. 극중극은 사건 진행을 중첩시켜 주기 때문에 관객은 연극적 사건을 이중으로 체험하게 된다. 관객은 무대 위에서 또다시 연극과 관객의 관계가 제시되는 것을 보면서 관객으로서 자신의 위치를 인식하게 된다.⁸⁶⁾

다섯째, 역사화이다. 역사화라는 것은 사건이나 인물을 역사의 존재방식으로 제시함을 말한다. 연극 속에 제시된 사건이나 인물은 역사화를 통해서 직접성이 제거되어 완벽한 인식을 가능하게 하고 이런 인식은 실제 행동으로 전환될 수 있다. 과거의 역사가 아니라 현재의 사회를 인식과 변화의 목표로 삼는 서사극에서 역사화는 그 정확한 인식의 도구로서 기능을 갖는다.⁸⁷⁾

브레히트는 서사극을 위한 여러 가지 요소들을 도입함으로써 종래의 전통 희곡에서 옹호되었던 ‘희곡의 절대성’을 부분적 또는 전체적으로 지양하도록 하였다. 즉 그는 종래의 희곡적 규범을 벗어나는 희곡을 정립한 것이다. 희곡의 서사극화란 다른 말로 ‘서사적 자아’를 도입하여 희곡의 절대성을 지양하고 성찰과 변증적 의식 체계를 유도하는 방법이다.

이러한 그의 연극적 기법은 시대 변화를 감지한 미래지향적 수단이었고, 변화된 극작술은 ‘서사극’이라는 이름으로 현재까지 많은 연출가와 이론가

85) 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1988, 180-185면.

86) 이원양, 위의 책, 187-188면.

87) 송윤엽, 『브레히트의 서사극』, 「역사극으로서의 서사극」, 서울대학출판부, 2004, 111-112면.

들에게 수용되어 연구되고 있다.

2. 서사극의 한국적 수용

1960년대에는 동인제 극단의 창단으로 인해 대중과 함께 할 수 있는 연극을 목표로 여러 형식의 실험적인 연극이 시도되었다. 당대 연극인들에게 현대극의 실험이란 외면적 현실모사에 치중한 사실주의적 양식에서의 탈피이며 연극성의 부활을 의미하는 것이었다. 초기의 이러한 실험⁸⁸⁾은 관객과의 교감을 형성하지 못하고 실험 자체를 위한 것이 되고 말았지만, 새로운 시대와 양식적 요구의 변화를 감지한 연극인들은 관객에게 전달이 안 되는 연극, 자기도취만의 연극에 대해 반성하고 관객들에게 쉽게 다가갈 수 있는 연극을 찾기 시작했다. 그래서 신진 극작가들의 창작극과 번역극 위주의 공연 활동을 폈다. 이러한 연극 대중화는 형식에서 뿐만 아니라 공연 공간에서도 획기적인 변화를 가져왔다.

그중 서사극은 새로운 연극적 요구에 대한 대안이 되었다. 미국 유학을 마치고 온 이근삼에 의해 「원고지」가 처음 발표되었고, 이후 『사상계』를 통하여 미국과 독일 연극에 대한 소식이과 리뷰에서 서사극이 간간히 소개되었다. 비록 깊이 있는 논의는 아니었지만 서사극 이론이 갖는 핵심부분인 서사극의 기본 모형과 내용적 측면의 원리는 분명히 다루고 있다.⁸⁹⁾ 초기 서사극은 오락적 요소를 가미한 재미있는 작품들이 공연되었고, 관객을 모으기 위해 서사극이 갖는 이념적 성격보다 형식 파괴의 실험성에 주안점

88) '실험', '민국'으로 구성된 국립극단의 연극은 배우들이 매너리즘에 빠진 연기술만을 보여줬다는 평가를 받게된다. 재정적인 문제도 있었지만, 연기를 지도해 줄만한 인적 조건의 결핍이 최대 원인으로 지적되었다. (정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 운동, 2002, 73-79면 (참조).

89) 심상교, 「1960년대 서사극의 수용과 전개」, 고려대 석사학위논문, 1988, 17면.

을 두었다. 이러한 호기심은 서사극을 등장시키는데 큰 힘이 되었다.⁹⁰⁾ 특히 서사극은 우리 전통극과 많은 부분 공통점이 발견되어 연극계에서 쉽게 자리 잡을 수 있었고, 브레히트 스스로도 아시아 전통극에서 서사극의 실증을 찾았기 때문에 상호 연관성은 두드러진다고 볼 수 있다.⁹¹⁾

이와 같이 연극사적 시대 상황의 유사성과 전통극과의 형식·주제에 걸친 동질성에 기인하여, 우리나라에서는 서사극과 전통극과의 절충을 시도하면서 서사극의 양식적 실험을 수용하였다. 그러나 초기의 서사극은 대중적인 인기를 얻지 못하였다. 서사극의 사회적 행동의 실천적인 면이 부각되지 못한 면도 있지만, 내용보다 기법적인 측면에 충실하여 관객에게 큰 반향을 일으키지는 못하였다. 하지만 변화하는 사회현상에 대한 동시대적 사회 문제를 다루고자 했던 한국서사극은 현대연극에 출발점에 선 장르라고 할 수 있다.

1970년대로 접어들면서 한국 연극에 대한 정체성을 되찾기 위한 운동이 전개되면서 서사극은 한국적 정서를 반영한 연극으로 재편되었다. 그리하여 서술적 양식이나 시·공간의 확대, 역사적 소재를 수용하여 서사극의 핵심 요소인 사회 현실의 모순을 폭로하여 관객의 참여를 자극하고 사회 상황의 변화까지도 도모하였다. 이처럼 서사극 수용에 따른 작품들이 다양하게 형상화 되었다.⁹²⁾ 유덕형과 안민수, 오태석, 허규, 이운택은 한국적 연극의 가능성에 뜻을 같이 하고 서사극을 한국적으로 변용하여 수용하였다. 한국 서사극은 70년대 이러한 움직임 속에서 마당극과 같은 전통극을 바탕

90) 심상교, 위의 논문, 13-14면.

91) 서사극은 형식적인 면에서 전시성격이나, 기술적인 면을 강조하는 점에서 옛날 아시아 연극과 비슷하다. 브레히트는 1930년 1월 베를린에서 가부끼 공연과 경극배우 메이란팡의 공연을 관람한 바 있다. 이에 중국 연극과 연극 예술의 소외 효과에 관한 에세이를 쓴 바 있다. (김기선, 『서사극 이론-베르톨트 브레히트의 연극론』, 한마당, 1989, 41-42면 (참조); 김성현, 「마당극에 내재된 서사극적 기법 고찰」, 『어문론집』 32호, 중앙어문학회, 2004, 308면.)

92) 정낙현, 「윤대성 희곡에 나타난 서사극적 특성」, 『한국극예술연구』 2집, 한국극예술학회, 1993, 255면.

으로 주체적으로 연극 이론을 수용, 극복해가며 다각도의 양식적 실험을 통해 나름의 논리와 형식을 갖추어 나갔다.

80년대에 들어서 서사극은 본래의 사회개혁적인 비판정신과 달리 한국인의 감성과 사회상의 모순을 밝히는데 집중하였다. 복잡다단한 환경 속에서 끈질기게 살아가는 한국인의 참모습을 조명하면서 억압하는 힘에 대해 저항하고, 그 속에 숨어있는 우리만의 연민을 끄집어냈다. 서사극의 실천방법인 소외효과 역시 한국적인 색채로 재해석이 되었는데, 객관적 사건을 서술하는 서술자를 인간적인 감정을 가진 호소력 있는 서술자로 변화시켰다. 이것은 브레히트식의 사회 개혁의지를 가진 비판적 인간형보다 우리 상황에 맞는 인간형의 창조가 우선적이라는 의미가 된다. 또 이미 알려진 역사적인 사건을 제시하여, 현재 사회에 대해 인식과 변화를 목표로 삼는 서사극은 그 정확한 인식의 도구로서 기능을 갖는다. 하지만 우리는 역사적 소재를 통해 인식의 변화를 요구하지 않았다. 한국만의 특이한 상황-조선 국난의 시기와 한국전쟁, 유신체제-을 재현함으로써 민족의 비극적 상황에 대해 냉철한 판단과 더불어 우리만의 정서에 공감하고 그 속에 숨겨진 휴머니즘에 대해 되돌아보는 자세를 요구하였다.

Ⅲ. 1980년대 서사극의 양상과 의미

1. 1980년대 사회적 배경과 연극적 상황

한국 근대극은 신파조극에서 신극에 이르기까지 일제 식민치하에서 발전되어 왔기 때문에 현대 연극의 모티브는 우리만의 색깔을 가진 연극을 구현하는 것이었다. 한국전쟁 이후 변화된 시대상과 현대인의 자아를 드러내기 위해 새로운 형식의 연극이 요구된 것은 어쩌면 필연적인지도 모른다. 이러한 요구는 전대의 사실주의극의 틀에서 벗어나 1960년대와 1970을 거쳐 1980년대까지도 이러한 흐름은 계속 이어져 왔다. 1960년대 혁명세대들은 전대의 극작가들과는 달리 시대 상황을 인식하고, 자신들이 체험한 시대적 변화를 감각적으로 변용하여 역사와 사회를 보는 시각을 넓혀 독특한 자기 세계를 구축하였다.⁹³⁾

1980년대는 유신정권의 종막과 신군부에 의한 새로운 탄압과 이에 발생한 광주 민주화 운동을 통해 민중의 자의식이 성장하였다. 신군부는 자신들의 정통성을 인정하지 않고 반대하는 국민들을 철저히 탄압하였다. 그러나 정의를 실현하는 국민들의 저항은 위축되지 않았고 1987년 6월 항쟁을 통해 대통령 직선제를 이루어냈다.

한편으로는 산업화가 본격적으로 대두되면서 도시 노동자 문제가 제기되었고, 그들은 직접 문제 해결의 주체로 나서게 되었다. 이전 시대처럼 절대적인 차원에서 ‘잘 살아보자’라고 주장한 것이 아니라 계층 간의 상대적 박탈감을 인식하고 내세운 것이어서 분배에 대한 요구가 커져갔다. 그 결과 시대와 사회에 대한 인식이 국민 모두에게 보편적으로 인식되었고, 부조리

93) 한상철, 『현대극의 상황과 한국연극』, 현대미학사, 2008, 338면.

한 사회에 대해 적극적으로 대처해 나갔다. 그만큼 전대와 달리 우리 민중이 스스로의 힘을 자각할 수 있게 되었음을 전제로 한다.⁹⁴⁾

1980년대는 민주화를 부르짖는 민중의 소리가 가장 크게 정치에 작용했던 시기였다. 반면에 민중에 대한 억압이 가장 강했던 때이기도 했다. 이 시기에 이르러 연극의 현실참여는 적극적이었으며 다양한 형태로 나타났다. 특히 마당극은 이러한 현실 속에서 80년대 초반 연이여 공연되었고⁹⁵⁾, 매우 성행하였다. 그 이유는 탈춤의 부활 운동과 함께 전통의 뿌리 찾기의 일환으로 개방된 인간관계로의 염원을 바탕으로 한 억압된 감정과 생각을 자유롭게 펼쳐보자는 민주 의식의 발현이라고 할 수 있다.⁹⁶⁾ 마당극은 70년대 초반 김지하에게서 시작되어 80년대 중반까지 계속되었다.

80년대 희곡은 새로운 역사의식을 바탕으로 역사극이 많이 창작되었고, 근대사를 재점검하는 작품들이 많이 쓰여 졌다. 이 시기 황석영은 마당극과 무대극으로 서구 연극의 한계를 극복하고 우리 것에 대한 깊은 고민을 하였다. 제국주의 국가들이 어떻게 식민지를 점령해 갔고 이에 대해 민중들은 어떻게 저항했는가를 밝히는 작업과 제국주의가 우리 삶을 어떻게 왜곡하고 또 억압하고 있는지를 문제 삼았다. 당시의 극작가들은 이러한 한계 속에서도 절망하지 않고 곳곳이 역사와 대면하여 역사를 새롭게 인식하고자 하였다. 과거 역사를 통해 현실에 대한 도전의식을 고취하고, 한편으로 비극적 역사의 연원을 파헤쳐 보고 그 속에서 오늘의 정체성을 찾고자 하는 시도가 진지하게 모색되었다. 이것은 동시대인들과 함께 역사를 공유해나가면서 스스로 과거의 상처를 치유하고 미래를 설계해야 한다는 미래

94) 맹문재, 「광주항쟁 이후 시의 상황과 특징」, 『한국현대시문학사』, 소명출판, 2005, 323-325면 (참조).

95) 1980년 3월 서울대에서는 ‘김지하의 문학의 낮과 밤’ 행사 이후, 마당극과 창작극을 대거 공연하였다. 같은 시기 황석영은 극단 연우무대와 함께 마당극을 무대극으로 변안하여 공연을 활성화시켰다. (백현미, 「1980년대 한국연극의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 15집, 한국극예술학회, 2002, 193-194면.)

96) 한상철, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1992, 261면.

지향적 역사의식이 내포된 것이라 볼 수 있다.

80년 봄, 임진택은 한편의 글을 쓴다. 연극이 대중들에게 다가가지 못하고 있다는 폐쇄성과 문화적 신식민지임을 자처하듯이 서구 중심적 연극의 수입에 몰두하고 있다고 비판한다. 이 글을 시작으로 많은 논자들이 동의하는 글을 잇달아 발표하면서 연극에 대한 새로운 인식이 대두되었다. 전통연희의 재창조, 당대 현실문제에 대한 적극적인 인식, 생활연극 확산을 통한 생산자와 소비자와의 새로운 창조 등은 기성연극에도 영향을 끼친 강도 높은 사건이었다.⁹⁷⁾ 다양한 방식을 사용하여 정의 사회 구현, 민중의 목소리를 대변하고 역사를 재조명하려는 움직임이 강했던 80년대 정체성의 회복과 시대 현실에 대한 본질적인 문제까지도 다루면서 연극의 다양성과 실험성이 두드러진 시기였다.

70년대에 등단하여 현대극의 가능성을 보여주었던 작가로는 이강백이 있다. 그의 초기작품들은 1970년대의 억압된 사회현실이나 권력의 횡포를 보여주기 위해 우화적 수법을 사용하였고, 이는 현실과 대항해서 살아가는 사람들의 아픈 마음을 포용하려는 그의 휴머니즘적 사고와도 직결된다고 할 수 있다.⁹⁸⁾

반면에 이현화는 현대 도시인들의 삶과 불안과 공포를 현대적 감각으로 지적 정서보다는 감각적으로 해석하여 동시대 존재에 관하여 진지한 질문을 던진다. 그의 독창적인 희곡은 동시대를 살아가는 작가의 치열한 실존적 고뇌의 결실이라고 하겠다.⁹⁹⁾

이밖에도 최인훈, 오태석, 이근삼, 허규, 윤병조 등 단지 희곡을 통한 역사의 사실화나 현실비판의 목적만이 아닌 한국의 전통 의식과 정서를 재발

97) 백현미, 앞의 논문, 194-195면 (참조).

98) 이영미, 앞의 책, 136-137면.

99) 서연호, 「극적 새로움과 정체성의 탐색」, 『이현화 희곡집 1권-작품해설』, 연극과 인간, 2007, 236면.

견한 작가들도 있다. 이렇듯 기성과 신진 극작가들의 수효가 늘어나면서 국립극장이 이전하고 세종문화회관과 많은 극단이 창립되고, 연극 관련 정기 간행물도 증가하면서 소극장 운동도 활발히 전개되었다. 다양한 형태의 소극장은 무대 개념의 변화를 가져와 다양한 이념과 형식의 연극 실험을 주도했고, 관객에게 연극에 대한 인식 변화를 이끌어내어 연극 활성화에 큰 역할을 했다.¹⁰⁰⁾

2. 현실에 기초한 서사극적 기법의 재해석

이강백의 「쥬라기의 사람들」, 「칠산리」, 이현화의 「0.917」, 「불가불가」, 황석영의 「돼지꿈」, 「한씨연대기」에서는 80년대 사회현실과 시대상을 반영한 작품이다. 이들은 서사극적 기법을 사용하여 당시를 이야기하고 있는데 본래 서사극의 의도와는 다른 이들만의 양상을 찾아볼 수 있다.

가. 서술적 화자의 등장

서술자는 서사극에서 관객과 소통하기 위해 창조된 존재이다. 등장인물들은 대사를 통해 관객과 의사소통한다. 즉 관객과 소통하는 배우가 서술자이며, 서술자가 서술적 성격을 띠는 것은 소설에서의 화자와 마찬가지로 서술되는 사건과 인물에 대해 일정한 거리를 유지한다. 서술자는 사건과 분리되어 있는 위치에서 발언을 행함으로써 극의 허구적 체계를 노출하여 관객에게 보여 지는 극적 환각을 깨뜨린다. 서술자는 관객과 극을 연결하는 중개자로서 작가의 의도를 드러내기 위한 장치이기도 하며, 지금 상연되는 것이 극적 환상 연극이라는 것을 관객에게 주지시키는 역할을 한

100) 정호순, 앞의 책, 100면.

다.¹⁰¹⁾

이강백의 「쥬라기의 사람들」은 81년 실제 사건을 소재로 쓴 작품이다. 그 당시 ‘사북사태’라는 큰 사회적 사건이 일어난 후여서 광부들의 삶에 대한 관심이 높아 있던 때였다. 그러나 이 작품은 광부들의 열악한 환경이나 삶의 비참함을 사실적으로 묘사하기보다는 오히려 그러한 삶의 현실에 대처하는 여러 인물들의 입장을 부각하고 대조시키는데 중점을 두었다. ‘갱 폭발’이라는 하나의 사건을 중심으로, 그것을 둘러싼 13명의 인물-사고를 얼버무리려는 사무소장, 허위 증언을 요구받은 주인공, 사고로 죽은 광부의 환영, 노조 지부장의 작위를 노리는 광부 박씨, 만석의 아내, 초등학교 교사-들이 취하는 각기 다른 입장들은 하나의 중심 사건에 여러 사람들의 입장이 얹혀있다는 것을 보여준다. 각 인물들은 극 중 배우이자 서술자이다. 각 장의 마지막에 자신이 처한 상황을 관객에게 하소연하면서 자신이 처한 상황을 이야기하는 서술자로 등장한다. 배우들은 그들을 둘러싼 환경과 자신의 입장을 이야기함으로써 자신이 하는 행동에 대해 당위성을 부여받고자 한다. ‘이런 상황에 자신이 그런 행동을 하게 된 것은 어쩔 수 없었다는’식의 각 등장인물들의 상황을 변호하고 관객이 볼 수 없는 부분까지도 추가로 설명하여 하나의 사건에 얹혀있는 여러 관점을 보여준다.

(소장이 관객들에게 말한다.)

소장 사고가 나면 골치가 아픕니다. 그래서 나는 머리 좋은 노조 지부장에게 수습 방법을 생각해 보라고 했던 거지요. 방금 여러분도 들어서서 아시겠지만 불행 중 다행이랄까, 이번 사고, 고의적 자살 행위 때문에 생겼다고 할 수 있게 됐습니다. 빌어먹을! 물론 그렇게 하는 것이 옳지 못하다는 건 나두 압니다. 하지만 우리 석탄 광산의 입장

101) 이미영, 앞의 논문, 47면.

을 들어 보시면 이해하실 거예요. 지난해 겨울이 얼마나 따뜻했습니까? 석탄 소비가 전혀 되질 않았습니다. (중략) 서울 본사는 솔직히 말해서 현장에 있는 우리들 고충을 전혀 알지를 못합니다. 또 알려고도 하질 않아요. 위자료 문제를 꺼냈다가는 아예 폐업해 버리라구 할 겁니다. 그렇게 되면 일자리를 잃은 광부들과 가족들은 뭘 먹고 살아야 합니까? (3권 77-78면)

(지부장이 관객들에게 말한다.)

지부장 만석이는 운이 터졌습니다. 고달픈 인생을 살다가 저렇게 운 한번 터지지 못하고 죽은 사람이 얼마나 많습니까? (중략) 여러분, 노조 지부장이란 뭘겠습니까? 실컷 고생만 하다가 죽은 사람이야 어쩔 수 없는 거지만, 산 사람 하나만이라도 행복하게 해주는 것이 노조 지부장이 할 도리입니다. 바로 그런 점에서 나는 만석에게 고마운 생명의 은인이기도 합니다. (3권 80-81면)

(교사가 관객에게 말한다.)

교사 나는 이곳 초등학교에 부임해 온지 얼마 되질 않습니다. 솔직히 말해 좌천당해 온 거나 다름없지요. 문화시설도 없고, 뭔가 새로운 자극이나 신선한 변화도 없는 그래서 현대에 살다가 갑자기 저 까마득한 옛날 식물의 유해들이 석탄으로 만들어지던 쥬라기(紀) 때로 보내져 왔구나. (중략) 교사로서 내 능력을 과시하고 싶습니다. 두고 보십시오! 분명히 우리 합창단을 전국 경연 대회에서 일등을 할 겁니다! 그것은 나를 무능하다 좌천시킨 사름들에게 크나큰 충격이 되겠지요!

(3권 88-89면)

광부 박씨 여러분, 나는 영동광업소 노동조합 지부장이 되도록 지지하여 주십시오. 지난번 지부장 선거 때는 정말 억울했습니다. 그때 표 대결에서 근소한 차이로 내가 졌던 것은 소장의 입김이 크

게 작용했기 때문입니다. 소장과 현재의 지부장은 서로 밀착되어 있습니다. 생각해보십시오, 그이유가 뭘겠습니까?

(3권 99면)

소장은 나름대로 광산촌 사람들과 살아보려는 하고 있다. 하지만 서울본사에서는 광산촌 사람들의 삶에 대해서는 관심이 없기 때문에 자신이라도 이곳을 지키기 위해 어쩔 수 없이 이번 사건을 은폐한 것이라고 항변한다. 결국은 자신의 실리를 찾기 위한 이중적인 모습을 드러낸 입장표명이라고 할 수 있다. 이렇게 진실을 왜곡하고 받는 대가인 광산촌을 총괄하는 지위권과 편안함, 이익, 권력 등을 지키기 위한 행동인 것이다. 이러한 면모는 광부 박씨에게서도 나타난다. 지난 번 지부장 선거에서 떨어진 후 지부장이 되기 위해 소장과 결탁하여 진실을 은폐시킨다.

사고 중 유일하게 목숨을 건진 만석은 지부장과 소장에게서 거짓 주장을 하면 좋은 일자리와 경제적인 혜택을 제공하겠다는 제의를 받는다. 죽은 광부 최씨에 대한 죄책감과 고생하는 아내에 대한 미안함에 괴로워하지만, 그 제안을 받아들인다. 하지만 합창단원이 된 아들과 합창단원이 되지 못한 아이들 간의 갈등으로 인해 아이들이 사고가 난 ‘갱’ 속으로 들어가게 되고, 진실을 은폐하려고 했던 만석은 아이들의 행동을 보고서 어른들의 갈등은 아이들의 갈등으로 이어질 수밖에 없다는 사실에 진실을 은폐하려 했던 자신을 원망하게 된다. 자신의 거짓 진실로 인해 갈등은 잠시 사라지겠지만, 근원적인 불행은 지속될 것임을 만석의 대사를 통해서 드러난다.

작가는 당시를 살아가는 우리들을 문명에서 소외된 ‘쥬라기 시대를 살아가는 암담한 사람들로 인식하고, 그 세상 속의 진실은 사라지고 탐욕과 이기심 가득한 세상만 남았다고 평가하고 있다. 하지만 이기심만 남은 세상 일지라도 자신을 둘러싼 환경에 그대로 주저앉을 수 없음을 역설하고 살아

있는 모두에게 삶의 의미를 되돌아 볼 수 있는 기회를 준다. 우리 사회가 안고 있는 구조적 문제들을 해결해야만 미래의 아이들에게 부끄럽지 않을 것이라는 점을 강조하면서 스스로에게 반성의 계기를 만들어 준다.

배우들은 피해자가 되어버린 자신의 상황을 호소하면서 서술자의 입장에서 관객에게 직접 광산촌의 사정을 이야기한다. 이를 통해 관객은 그의 죄를 단죄하기보다는 그런 처지를 동정하게 되고 각 인물들이 처한 상황을 더 이상 객관적으로 바라보지 못한다. 종적으로 횡적으로 이 모든 사건이 얹혀있다는 사실을 알고 나면 더 이상 그들의 하소연은 당사자들만의 것이 아님을 인식하게 된다. 우리 사회 역시 모든 사건은 얹혀 있고 풀지 못한다면 우리도 계속해서 주라기 시대를 살아갈 수밖에 없음을 인정하게 된다. 이런 상황을 자각하기 위한 시간적 틈을 주기 위해 각 장마다 등장하는 서술자는 이 상황을 벗어나는 열쇠를 쥐고 있는 것은 자신이라는 사실을 계속해서 일깨워 준다.

서술자는 앞으로 일어날 사건과 관객이 생각하지 못했던 부분까지도 이야기해줌으로 극적 상황을 적극적으로 관객에게 공개한다. 뒤렌마트도 연극의 허구성을 드러내 놓으면 연극의 유희적 특성은 강조되고 그러한 연극은 보다 강하고 비판적인 연극이 된다고 역설하였다.¹⁰²⁾ 이제 관객은 더 이상 무지한 상태가 아니다. 솔직히 연극의 허구성을 드러내 놓고 ‘우리가 연극을 하고 있다’라고 했을 때 관객의 반응은 더욱 극대화되고 연극 속에 몰입되는 것을 차단시킬 수 있다.

이현화의 「불가불가」도 과거 우리 역사가 부끄러움의 표본이었고, 지금 우리는 역사를 새롭게 인식하고 반성할 필요가 있음을 서술자-연출가의 목소리를 통해 전달하고 있다. 연극의 몰입을 방해하는 연출자의 등장은 소외 효과를 내기위한 가장 적절한 방법이다. 그 때문에 관객은 무대 위에

102) 최병준, 앞의 책, 25면.

서 일어나는 사건을 일정한 거리를 두고 관찰하게 된다.

「불가불가」는 이현화의 대표적인 역사극으로, 연극의 제작과정 자체를 극화한 작품이다. 한 신인배우가 연기하던 중 지나치게 극에 몰입한 나머지 정신착란을 일으켜 살인을 저지르게 된다는 이야기이다. 얼핏 보면 현대인의 정신적 병리현상을 폭로하는 작품처럼 비치지만, 실은 그렇지 않다. 이 작품이 조명하고 있는 것은 치욕적 역사의 반복이며, 이러한 역사의 악순환을 초래한 지식인들의 무능과 부도덕이다.¹⁰³⁾ 이러한 점은 연출가의 목소리를 통해 그동안 무지했던 우리들-관객들에게 비판의 목소리로 전해진다.

연출 (위키토키에 대고) 조명, 템포가 처져. 호흡을 맞춰야지, 호흡을-.

(중략)

연출 넌 대본에 “결결”이라고 쓰여 있다구 그래 웃지 않고 그냥 “결결”만 하고 관둘래? 이걸 유행가 가수의 입에 침도 안 바른 “오, 오”가 아냐! 장군, 바윗덩이 같은 장군의 폐부가 쥐어짜여 새어나오는 녀의 언어란 말야!

배우1 (털썩 주저앉는다)

연출 내가 실수지, 저 따위한테 배역을 맡긴 게. (3권 68면)

(중략)

연출 네가 성격 구축에 성공하느냐 못 하느냐는 바로 그 점을 이해하고 납득할 수 있느냐에 달려 있어. 네가 그 뜻을 가슴으로 받아들여 소화시켰을 때 비로소 그 “오,오”는 백 마디 천 마디를 능가하는 호소력을 지니게 된다. 심금을 후려치는 장군의 언어로 장군, 장군, 성스런 장군의 시로-. (3권 72면)

103) 임준서, 「역사의 악순환에 응전하는 역설의 화법」, 『이현화 희곡 시나리오전집』 3권, 연극과 인간, 2007, 298면.

연출가는 풋내기 신인인 배우1의 연기력에 제동을 건다. 연출가는 역할에 대해 몰입을 요구하지만, 배우1은 극중 상황을 완벽하게 파악하지 못하고 ‘계백장군’의 심리도 이해하지 못한다.

「불가불가」에서 보여지는 배우1의 모습은 관객의 이미지와 겹쳐진다. 즉, 역사 인식에 무지한 관객-우리들의 자화상이다. 이러한 우리들의 모습에 연출가는 따끔한 비판의 목소리로 일침을 가한다. 배우1이 냉철하고 좀 더 흡입력 있게 극중 인물을 파악하기를 원하듯이, 현재 우리의 모습이 나태하고 안일한 삶의 모습이 아닌지, 배우1과 같이 진정성이 없지 않는지 되돌아볼 것을 유도 하고 있다. 극을 이해 못하는 배우1과 관객이 역사의 방관자로 일관했음을 지적하고, 과거 역사의 한 장면을 재현해봄으로써 계백의 심리를 이끌어 낸다. 연출가는 6장-일제 치하 독립운동을 하다 잡힌 투사가 그의 아내가 적들에게 고문을 당할 때 느끼는 감정 연기와 계백의 감정을 비슷하게 재현해봄으로써 극중 인물의 심리를 이해하도록 유도를 한 것이다. 연출가는 서술자로 관객에게 직접적으로 말을 걸지 않지만 ‘우리가 지켜온 이 나라와 민족혼을 가르치는 전달자’로서 절망적인 역사의 순간에 우리 조상들이 느꼈을 분노와 치욕을 관객에게 보여준다. 연극 연습 중 갑자기 등장하는 연출가의 외침은 극중 몰입을 방해하고 연극적 환상을 깨트리지만, 더 중요한 사실은 이성적이고 비판적으로 성찰할 수 있는 작가의 목소리를 그대로 전달해 준다는 것이다.

이와 같이 「쥬라기의 사람들」과 「불가불가」는 시대의 아픔과 비애가 그대로 전달된다. 그리고 서술자는 더 이상 객관적인 관찰자의 역할에 머무르지 않는다. 자신의 주관적인 감정이나 생각, 내면을 드러냄으로써 관객은 이들의 처지에 객관적인 거리감만을 형성할 수 없다. 시대적 혼란기에 서 있는 우리들의 모습을 더 이상 냉소적으로만 바라 볼 수 없다. 그것은 1980년대를 살아가는 우리의 모습이기 때문이다.

황석영의 「돼지꿈」에서도 이러한 당대의 현실을 사실적으로 보여준다. 배우들은 1970년대를 살아가는 도시빈민의 빈곤한 삶을 보여줌으로써 극적 상황에 대해 거리감을 느낄 수 없도록 한다. 오히려 이들의 대사를 통해 우리라는 인식을 갖게 되고 그들에게 연민을 가지게 한다. 브레히트가 말 하던 감정이입을 갖지 못하게 하는 소외효과는 사라지게 된다.

「돼지꿈」은 사회적, 경제적으로 소외된 계층의 이야기로 1970년대 산업화에 매몰된 도시빈민의 사회적 문제를 사실적으로 그려낸 작품이다. 도시 변두리 무허가 건물에 살고 있는 강씨는 도시빈민으로 고물을 수집하는 사람이다. 그에게는 처와 자식들이 있지만, 그들은 강씨와는 관계없는 처가 데리고 들어온 자식이다. 그런데 그러던 어느 날 집 나갔던 미순이가 들어 오면서 이 이야기는 전개된다.

(이때 동네 쪽에서 마주 오던 일수쟁이 영감, 더러운 파자마 바람인데 두 손을 고의춤에 파묻고 게걸음치며 어슬렁거리며 접근)

일수 영감 (빈정대듯 웃으며) 허허, 손자 보게 됐습디다.

강씨 뭐……뭐라구요, 그게 무슨 얘가요?

일수 영감 손자요, 손자. (강씨와 왕, 서로 마주보며 표정으로 묻는다.) 미순이가 왔습디다.

강씨 그년이……

일수 영감 몰라보겠두만(혀를 끌끌 차면서). 홀몸이 아니던데…

(중략)

일수 영감 거 무슨 소리! 구렁이알 같은 내 돈은 뭐……바람난 기집애 밑씻개랍디까? 본인 말을 들어보면 알겠지만, 틀림없는 일요. 부모들 책임이지. 다 애들 잘 길러야지. 더군다나 딸자식은 잘 길러안다구. 어흠!

(돼지꿈 103면)

일수 영감은 과거의 사건을 해설해주는 서술자의 위치에 있다. 미순이가 강씨의 딸이며, 예전에 집을 나가 현재 아이를 가진 채 집으로 돌아왔다는 현재의 상황을 전해준다. 그리고 자신의 돈을 빌려 달아났다가 여의치 않는 사정으로 다시 집으로 돌아오게 된 사실도 알려준다. 이것은 브레히트식의 새로운 화자가 등장하여 객관적인 위치에서 사건을 설명하는 성격은 갖지 않는다. 브레히트식에서 서술자는 무대 위의 상황이 연극이고, 연극 속의 극적 환각을 갖지 않도록 관객을 유도하지만, 일수 영감은 강씨와 함께 극 속에서 사건을 이끌어가는 보조적 인물로서 극 속에 동화되어 사건을 전개시키고 있다.

서술자의 역할이 두드러지게 나타난 황석영의 「한씨연대기」는 앞의 새 작품과는 다른 서술자의 역할이 돋보인다. 일인다역의 서술자는 박진감 있게 시대적 상황을 객관적으로 나열시킨다. 주인공 한영덕의 일대기를 통해 비극적 현대사를 일목요연하게 보여준 이 작품은 분단 이데올로기에 희생된 월남민 의사 한영덕의 삶이 강조된 1972년 원작 소설과 달리, 1985년의 연극은 한영덕의 삶을 황폐하게 만든 분단의 책임이 미국에 있다는 것을 제1장 다큐멘터리 I-1945년 포츠담 선언에서부터 표나게 강조하고 있다.¹⁰⁴⁾ 소련과 마찰을 피하기 위해 미국이 적당하게 그어놓은 경계선이 분단의 출발점이 되었다는 것이다. 뿐만 아니라 제6장 다큐멘터리 II-1950년 한국전쟁, 제13장 다큐멘터리 III-1952년 부산의 전시국회를 통해서도 서술자와 배우가 등장하여 중요한 역사적 사건을 설명해준다. 1945년 포츠담 선언부터 1972년 서울에 이르는 전체 시간적 배경과 그 사이에 있었던 중요한 사건이 서술자와 배우가 보여주는 차트를 통해서 제시되는데, 이러한 방식은 역사적 사건의 현재적 의미를 재구성하고자 하는 의도 외에 한영덕

104) 임기현, 앞의 논문, 511면.

이 겪는 일련의 사건들이 시대상황과 무관하지 않다는 것을 보여주려는 작가의 의도이다. 즉, 연극을 접하는 관객에게 한국 현대사의 중요 사건들을 서술자가 간략하게 정리, 제시해줌으로써 한영덕의 비극적 개인사는 개인의 잘못이 아니라 시대적 상황과 관련 있음을 보여주는 것이다.

제1장 다큐멘터리 I

해설자2 제2차 세계대전이 한창이던 1943년 3월, 미국의 루스벨트 대통령과 영국의 이튼 외상이 워싱턴에서 회담을 갖고, 전쟁이 끝난 뒤 일본 식민지의 복귀문제에 대해서 논의하던 중 루스벨트는 이 자리에서 처음으로 한국에 대한 강대국의 신탁통치 문제를 제기했습니다.

해설자5 (무대 전면 오른쪽으로 가면서) 흔히 한반도의 분단이 이 알타회담에서 비롯된 것이라고 전해지고 있지만 사실은 남북분단에 관한 언급은 전혀 없었습니다.

(배우2가 마샬 역을, 배우1이 참모 역을 맡는다. 참모의 손에는 기다란 몽둥이가 들려 있다. 배우2가 차트를 넘긴다- '1945년 포츠담')

마샬2 이제 얼마 안 있으면 일본은 곧 항복할 거야. 그러면 소련과는 한반도에서 부딪치게 될 텐데 적당한 경계선이 필요하게 됐어. 어쨌든 소련에게 일부를 넘겨주더라도 이 인천항과, 그리고 여기 부산항은 우리의 영향력 아래 있어야 할 거야.

참모 그래서 반을 가르는 게 어떨까 고려하고 있습니다. 각하.

해설자2 1945년 8월 14일 드디어 일제가 패망하자 미국은 마닐라에 있는 태평양지역 연합군 최고 사령관 맥아더에게 38선 이남을 접수하라는 일반명령 제1호를 하달했습니다.

(중략)

해설자1 그로부터 삼년간에 걸친 미군정과 38이북의 사회주의체제! 건국준비위원회, 인민공화국, 좌우합작, 남북협상, 여운형, 박헌영, 김

구, 이승만의 이합집산. 모스크바 삼상회의, 미소공동위원회, 신탁
통치 반대·찬성 데모! 좌익, 우익, 백색테러, 적색테러, 여운형의
암살, 김구의 암살, 박헌영의 월북, 그리고 혼자 남은 이승만!
(한씨연대기 316-319면)

제6장 다큐멘터리Ⅱ

해설자2 미8군의 공세에 밀려 평양에서 후퇴하던 인민군은 평소에 사상이
의심스럽다고 간주된 사람들을 대량 검거한 후 서둘러 처형해버
렸습니다. 그러나 그 와중에서도 한영덕을 포함한 몇사람이 확인
사살을 못한 인민군의 실수로 기적처럼 살아났습니다. 그것은 기
적이었습니다. (한씨연대기 328면)

제13장 다큐멘터리Ⅲ

해설자2 1952년, 38선을 중심으로 크고 작은 전투가 계속되는 동안 부산에
있는 피난정부는 제2대 대통령선거를 치러야 했습니다. 1951년초
국민방위군 사건과 거창양민 학살사건 등으로 위신이 실추된 이
승만 대통령은 대다수 국회의원들이 자신을 몰아내려고 하자, 국
회에서의 간접선거 방식으로는 집권연장이 불가능하다고 판단, 이
른바 5·26 정치과동을 야기시켜 대통령직선제를 골자로 하는 그
악명 높은 발췌개헌을 단행했던 것입니다. (사이) 1952년 부산, 전
시국회! (한씨연대기 344-345면)

「한씨연대기」는 제목처럼 한영덕 개인이 겪은 비극적 삶이 핵심내용이
다. 하지만 그가 겪은 생애 전체를 무대 위에 담아낼 수 없기 때문에 공간
장면들의 분할 이외에도 서술자인 배우들이 번갈아 가면서 화자의 기능을
맡아 사람들에게 알려지지 않은 사건을 빠르게 전달하는 몫을 수행했
다.¹⁰⁵⁾ 소설 속 3인칭 화자의 역할을 서술자가 대신함으로써 내용을 쉽게

이해시켜 줄 뿐 아니라 한영덕의 개인사를 속도감 있게 전개한다. 또, 서술자는 극 속 상황과 환경을 제시하는 차원에서 머무르지 않고, 극 속에 개입하여 등장인물들과 함께 관객에게 대사를 한다.

관객과 극을 연결하는 중개자로서 서술자는 작가의 의도를 드러내기 위한 장치이기도 하며, 지금 상연되는 것이 극적 환상이 아니라 연극이라는 것을 관객에게 주지시키는 역할도 한다. 하지만 브레히트식 서사극의 역할과는 달리 관객은 이러한 서술자의 역할로 인해 극중 인물들에게 연민의 감정을 느낀다. 우리 민족사의 아픔이 타인에 의해 전개되었고 이로 인해 남북분단까지 가게 되었다는 사실은 우리 민족만이 공유하는 아픔이기 때문이다.

특히 이 극에서 해설자는 역사적 사실에 해당하는 부분을 간략하게 설명하고 있는 반면, 역사적 사실 이외에 한영덕 개인사에 관한 부분은 딸 한혜자가 설명하고 있다. 한영덕의 삶과 죽음도 모두 딸의 대사를 통해 허무하게 전달되고 있다. 치열했던 그의 삶이 축복받지 못하고 쓸쓸하게 죽어갔음을 알게 될 때 관객은 한영덕의 일대기에 묘한 동정심을 느끼게 된다. 이 작품에서 해설자와 한혜자 이외의 배우 다섯 명이 역할 바꾸기를 통해 서사적 화자의 몫을 감당하고 있는 것은 독특한 서사적 특성으로 볼 수 있다.

한혜자5 (종이쪽지를 보며) 오늘 아침에 아버지가 돌아가셨다는 전보를 받았습니다. 난, 아버지에 대해 아는 게 별로 없습니다. 날마다 허리를 앓거나 날마다 폭음을 하던 술꾼이라는 기억뿐이에요. 아버지는 식구들과 말도 건네지 않고 항상 곱이 난 사람처럼 보였어요. (후략) (한씨연대기 352면)

한혜자 어느 날 아침에 아버지는 아무 얘기도 없이 집을 나가서 다시는

105) 정미숙, 앞의 논문, 48면.

돌아오지 않았습니다. 우리 엄마 윤마담은 내가 열다섯살 때 여관을 하던 홀아비 노인과 다시 재혼해버렸죠. 훨씬 뒤에 난 아버지의 소식을 들었습니다. (후략) (한씨연대기 353면)

한혜자 한영덕씨가 사망했다는 전보를 받고서도 울음이 나오지 않았습니다. 난 그가 살았던 시대를 새롭게 실감했기 때문이죠. 아버지 한영덕씨는 시대와 더불어 캄캄한 어둠 속에 박제될 거예요. (한씨연대기 354면)

이와 같이 위 작품들은 서술자를 내세워 우리 사회에 숨겨진 진실을 드러내고 있다. 이렇게 진실을 드러내는 서술자를 내세워 우리 현실에 내재되어 있는 모순과 불합리를 고발하고 있다. 숨겨진 진실을 알려줌으로써 관객은 더 이상 우리 사회의 이방인이 되지 않는다. 이런 모순은 우리가 풀어야 하고 다 함께 해결해야 새로운 사회를 만들 수 있다는 심층적인 사고에 이르도록 한다. 그렇기 때문에 서술자들은 냉정한 관찰자의 입장으로만 머무르지 않는다. 객관적인 관찰자로서의 역할보다는 자신의 주관적인 감정이나 생각, 내면을 드러내어 오히려 관객과의 거리는 가까워진다. 관객 역시 서술자의 주관적인 입장표명에 거리감을 느낄 수 없다. 관객들 역시 비합리적인 현실 속에서 번민하고 갈등하고 괴로워하는 인물을 객관적으로 바라보지만은 않는다. 그것은 바로 우리의 모습, 과거와 현재를 함께 살아온 한국인들의 모습이기 때문이다. 역사를 함께 공유해 온 관객들에게 서술자는 또 다른 우리 시대의 자화상이 되고 있다. 이러한 점은 한국 희곡의 서사적인 측면이 가지는 또 다른 특성이 아닌가 생각한다.

나. 역사적 사건을 극화한 장면 배열

1980년대는 유난히 역사적 소재를 형상화한 작품이 많다. 80년대라는 시대적 환경과 연관 짓는다면 그 시대의 환경을 반영하는 것은 당연한 것이라고 보아야 할 것이다. 헤겔은 역사가에게는 엄정한 객관성을 요구하면서도 극작가가 역사를 변형시킬 권한을 인정하였다. 뷔히너 역시 극작가는 역사가이며, 극작가가 역사를 두 번째로 창조할 수 있다고 하면서 극작가를 역사가보다 우위에 두었다.¹⁰⁶⁾ 이처럼 극작가는 역사적 사건을 그대로 제시하려는 것이 아니라 희곡적 진술을 위한 하나의 방법으로 삼았다.

「쥬라기의 사람들」은 1982년 완성된 작품으로, 1981년 발생한 실제 사건을 소재로 재구성하였다. 이강백은 이 작품에서 실제 사건을 그대로 보여주려는 의도로 창작한 것이 아니라 모순된 현실이 가지고 있는 어떤 의미를 전달하기 위함이었다. 연극은 어떤 식으로든지 현실의 삶을 전형화하는 과정이 필요하기 때문이다.

소장 아, 당신이오? 나야. 쫓쫓, 빌어먹을! 오늘 밤 집에 들어가기는 틀렸어! 또 14번 갯에서 사고가 난 거지. 지금 난리야. 매몰된 광부들 가족이 몰려와서 아우성이구. 당신, 아이들 데리고 집에 가만히 있어. 괜히 구경한답시구 나와 봤자 좋을 게 없다구.

소장 서울 본사는 솔직히 말해서 현장에 있는 우리들 고충을 전혀 알지를 못합니다. 위자료 문제를 꺼냈다가는 아예 폐업해 버리라구 할 겁니다.

(중략)

지부장 만석이 자넨 규폐증이 걸렸다는군. 양쪽 폐가 이렇게 석탄덩어리처럼 단단히 굳어지기 시작했다는 거야. 자네 좀 쉬운 일로 옮겨주지. 하늘도 바라보이고 맑은 공기도 맘껏 마실 수 있는……소장님도 약속하셨어. 자네가 원한다면 그렇게 해주마구. 대신 말이야,

106) 이원양, 『브레히트의 서사극』, 『역사극으로서의 서사극』 서울대학교출판부, 2004, 106-107면.

소장님도 자네한테 원하는 게 있으신가 봐.

(중략)

만석 난 최씨가 사고를 냈다고 말할 거야! 그럼, 저 지긋지긋한 갯 속이 아니라 다른 일자리로 옮겨 준다구 했어! 여보, 십년 넘게 광부 생활을 하다가 직업병만 얻은 채 노후의 보장도 없이 퇴직하는 사람들이 얼마나 많은지 알아? 그리고 몇 푼 되지도 않는 퇴직금을 치료비로 탕진하고 결국 세상을 떠나가는 걸 보면…… 마치 내 앞날을 보는 것 같아 막막하기만 하더라구.

(3권 73, 80, 83면)

14번 갯은 탄광촌에 있는 이들에게는 자주 사고가 나는 곳이다. 하지만 오늘의 사고는 서울 본사가 알아서는 안 되기 때문에 어떤 방법을 써서라도 무마시키려는 것이 소장과 지부장의 입장이다. 그렇기 때문에 14번 갯에서 살아나온 만석은 사고 처리를 둘러싼 집단의 이해관계에 설득을 당한다. 소장 역시 가진 자(본사)에게 억압을 받고 있지만, 사고를 은폐시키고 자신의 탐욕을 유지하기 위해서 또 다른 희생자를 선택한다. 선택받은 만석 역시 가족과 자신의 안정을 위해서 전체 광부들의 생존은 고려하지 않는다. 이렇게 이 사회는 서서히 탐욕과 이기심에 물들어 가는 것이다.

작가는 빈부 갈등이 심한 당대 사회의 이면을 보여주면서 이 사회에서 죄란 탐욕스러운 자들의 욕심 때문이라는 것을 보여준다. 죄의식 없이 이기심과 탐욕만을 가지고 있는 사람들에게 진실이란 자신에게 이익이 될 때에만 의미가 있다. 하지만 그들이 스스로 반성하고 회개하기에는 이 사회가 못가진 자에게 주는 자리는 너무 좁다는 사실도 함께 보여준다. 하지만 만석은 탐욕과 이기심에 이끌려 행동해왔던 자신의 과오를 인정하고 스스로 회개를 한다. 피해자였던 그가 죄의식을 갖는다는 것은 어쩌면 이 사회의 약자인 우리가 배워야 할 도덕이라는 점에서 시사하는 바가 크다.

역사화는 과거의 역사를 통해서 현재 사회에 대한 정확한 인식을 유도하는 비유적 방법이다. 비록 「쥬라기의 사람들」은 당대 사회 문제를 전형화하여 보여주었지만, 당대의 역사는 당대인에게 더 큰 의미를 불러온다는 점에서 브레히트의 서사극과는 차이를 보인다. 그에게 역사는 도구이며, 미래를 위한 현재의 개혁이었다. 과거 사건에 대해 적당한 거리두기를 시도하여 인간을 둘러싼 사회 환경에 대해 판단하고 역사적인 맥락에서 객관적 상황을 요구하였으나, 「쥬라기의 사람들」에서는 사복사태와 같은 현재의 상황 속에서 인간이 겪는 현실적 문제가 더 중요했기 때문에 이성적 판단으로서 서사극과는 구분되는 차이점이라 할 수 있다.

이강백의 「칠산리」는 ‘칠산리’에서 어머니 무덤을 이장해야 하는 문제로 12명의 자식들을 기다리면서 시작된다. 이 어머니는 국군 참전 용사의 미망인으로 빨치산 활동으로 죽어간 사람들의 혈육들은 모아 살려주고 스스로는 굶어 죽은 희생적 인물이다. 어머니의 묘소를 이장하는 과정에 이들 형제 중 막내의 사상논쟁으로 인해, 마을사람들에게 과거 빨치산주동의 자식들이었던 사실이 드러나면서 마을주민, 면장과 갈등을 겪는다. 자식들은 어머니의 무덤을 칠산리에 그대로 두고 싶지만 마을사람들의 시선은 따갑기만 하다. 이장문제를 계속 끌 수 없었던 자식들은 어머니를 화장해 각자 나눠 동서남북으로 흩어지면서 그곳이 모두 칠산리가 될 수 있다는 희망을 안고 떠난다.

면장 호적엔 없는데요, 자식을 열두 명이나 뒀다는 건……?

장남 (면장 앞으로 나오며)호적엔 없을 겁니다. 하지만 면장님, 우리가 그분의 자식이란 것을 칠산리 사람들이 다 알지요.

면장 이미 소식을 들으셨겠지만, 칠산리로 자동차 길을 냅니다. 산허리를 잘라내고 골짜기를 메꿔야 길이 나는데, 그 무덤 때문에 공사가 늦어지고 있습니다. 세상 많이 달라진 거죠. 칠산리라면 이름 그대로

산이 일곱, 험한 산 일곱이 사방을 둘러막아서…… 예전 난리땐 빨
갱이 소굴이었다고 냉대와 멸시를 받던 곳인데……

(중략)

(무대, 조명이 바뀐다. 오래 되어 노랗게 바랜 사진 같은 과거의 분위기가
느껴진다. 할미가 무대 가운데로 나온다. 할미는 성난 표정으로 외친다.)

(4권 90, 94면)

「칠산리」의 중요한 두 축은 현재와 과거 한국전쟁이다. 한국전쟁은 우리에게 역사적 사건의 단순한 재현을 넘어서 그 이상의 의미를 전사한다. 한국전쟁은 객관적 거리감을 형성할 수 없는 우리 시대의 아픔이고 이것은 현재까지도 이어지는 냉전적 현실이다. 작가는 자식들의 아픔이 이데올로기적 현실과 관련이 있음을 시사하고, 이러한 사실에 대해 관객은 감정이 입 된다. 역사화는 곧 소외가 아니라 역사 자체가 현실이고 미래에도 지속될 수 있음을 인식시킨다. 그래서 관객은 무기력하게 운명에 내맡겨진 인간이 아니라 스스로 변화할 수 있고, 자기가 처한 상황을 변화시킬 수 있는 인간이 무대상에 제시됨을 보고 새로운 자세를 취하게 된다.¹⁰⁷⁾ 이러한 시간의 두 축은 현재와 과거의 비중을 같게 제시함으로써 어느 한쪽으로 치우치지 않는 연극적 유연함과 친화력을 전사한다. 현재 우리가 이데올로기의 갈등을 겪게 된 것도 과거의 환경과 밀접한 관련이 있다는 공감대를 형성한다. 장면들은 현재와 과거를 계속 오가면서 무대조명으로 서로를 교차시켜, 작가가 부각하고자 하는 중요한 의미들, 힘의 논리와 냉전적 사고, 삶의 고통과 외로움 등의 의미를 명확하게 부각시킨다.¹⁰⁸⁾

「불가불가」는 시공간을 확장시켜 소외효과를 얻은 대표적인 역사극이다. 역사적인 소재를 통하여 현실의 문제를 제시하고 올바른 사회 비판을

107) 이원양, 『역사극으로서의 서사극』, 『브레히트의 서사극』, 서울대학교출판부, 2004, 111면.

108) 이영미, 앞의 책, 164면.

위해 역사적 인물을 상징하며, 역사적 사건을 취급함으로써 그 속에서 ‘실제의 현실적인 문제’를 관찰할 수 있게 된다. 즉 현재의 정치적·경제적 불평등한 요구 등이 역사화를 통해 이미 낯설어진 과거의 사건으로 묘사됨으로써 현재는 과거와 소외된 간격 속에서 비판되고 관찰된다. 낯설게 보이는 과거 사건은 결코 현존하는 현실과 무관하지 않으며, 관객에게 올바른 인식과 비판관을 제시하여 현실의 모순을 극복하는 계기를 마련한다.¹⁰⁹⁾ 과거의 역사가 아니라 현재의 사회를 인식과 변화의 목표를 삼는다는 점에 서 브레히트의 서사극과 가장 닮아 있다고 하겠다.

「불가불가」는 역사적 사건들을 주요 소재로 동원하지만 일관된 스토리에 따라 전개되는 것이 아니라 일종의 연극연습 속에서 일정한 계기를 만들기 위한 요소로 차용되고 있다. 따라서 동원되는 역사적 사건들은 그 전후 맥락을 생략한 채 결정적인 순간들만이 극적으로 제시된다. 이 작품은 배우들의 연극과정을 기본 틀로 우리 역사의 중대한 전환의 순간들이 치밀한 계산에 의해 ‘극중극’으로 교묘하게 삽입된다.¹¹⁰⁾

극중극 역시 전통적인 회극의 구성과는 다르게 연속적인 시간 구성방식을 따르지 않는다. 작가의 치밀한 계산 아래 핵심 사건¹¹¹⁾만이 극중 삽입되어 극중극은 관객들에게 혼란을 야기시킨다. 극중 배우들의 현실을 1차적인 연극이라 하고 배우들이 꾸미는 극중극을 2차적인 연극이라고 할 때, 2차적인 연극을 관람하는 관객은 신선한 충격을 받게 된다. 이러한 2차적인 연극은 관객으로 하여금 새로운 역사적 사건을 알리려 하는 것이 아니라 역사의식 자체를 불러일으키려 한 것이다. 극중극을 보면서 관객들은

109) 정낙현, 앞의 논문, 256면.

110) 김미도, 앞의 논문, 45면.

111) 제1장은 나당 연합군과 마지막 결전을 앞둔 계백장군이 그 부인을 살해하는 장면, 제2장은 임진왜란을 예견하고 10만 양병설을 제기하는 어전회의의 장면, 제3장은 병자호란, 제4장은 고려 무신란 시대로 문신들의 몰살을 주장하는 어전회의, 제5장은 한일합방을 논하는 어전회의, 제6장은 독립투사의 고문장면이다.

역사와 현실을 새롭게 인식하고, 국난의 현상이 얼마나 치열했으며 무모하고도 비합리적인 선택이었는가를 관객 스스로 판단하게 만든다.

황석영의 「한씨연대기」는 과거의 사건을 순차적으로 배열하여 시대의 흐름을 빠르게 보여주는 역사극이다. 제1장 다큐멘터리Ⅰ-1945년 포츠담 선언에서 제6장 다큐멘터리Ⅱ-1950년 한국전쟁, 제13장 다큐멘터리Ⅲ-1952년 부산의 전시국회를 거쳐, 제 16장 1972년 서울의 모습까지 한국 사회의 과거와 현재의 중요한 역사적 사실들만 편집적으로 보여줌으로써 속도감을 느낄 수 있다. 이러한 사건들 속에서 한영덕의 삶은 과거의 역사와 관련이 있음을 제시해 절망적 현실에 대한 비극성을 고조시킨다.

압축된 장면과 제한된 무대, 한정된 배우를 통해 주제를 집약적으로 보여줘야 하는 연극 무대의 경우, 긴 시간적 흐름을 요하는 서사의 형태를 무대로 축소시키기에는 여러 가지 한계가 드러난다. 그래서 무대를 왼쪽, 오른쪽, 중앙 무대 그리고 무대 전면으로 네 영역으로 나누고 장면 전환을 그대로 보여주기 위해 갓등도 설치한다. 관객에게 시대 상황을 쉽게 이해시키기 위해 차트를 만들고, 시간의 경과를 보여주는 풋말도 사용함으로써 무대 위 시공간은 독립성과 완결성을 동시에 가지게 된다.

이와 같이 위 작품들은 시대착오적인 역사의 순간들이 현재까지도 이어져 모순과 시대착오적인 사상이 난무하는 원인이 되고 있다고 지적하고 있다. 우리보다 앞서 태어난 사람들의 행동이 모순된 사고였다면 현재의 우리는 발전을 위해서 과거의 역사에서 버릴 것과 배울 것을 공유하면서 비판적 거리두기를 감행해야만, 변증법적 사고를 가질 수 있다고 강조한다. 관객의 인식 유도를 위해 현재사건이 아닌, 현재를 바라보기 위한 유도 장치로써 과거의 순간들을 빌려오고 있다. 과거의 사건은 현실에 관여 할 수 있고 나아가 앞으로 구현될 미래상황에도 적용된다. 그러나 이들 작품은 구체적인 역사적 상황과 맥락을 함께 하지는 않는다. 역사의 순간은 현재

시점에서 겪는 복잡한 인간의 내면을 표현하기 위한 수단이기 때문에 일시적이고, 특정 시대를 구현한다.

「칠산리」의 자식들이 어머니 묘지에 애착을 가질 수밖에 없는 상황과 「불가불가」에서 조선의 위기 상황만을 시간적으로 선택했던 것도 이런 이유에서이다. 이렇듯 역사적 사건을 재구성한 것은 인물을 둘러싼 사회적 환경에 대한 이성적 판단보다는 사회 환경에 대한 절망의 공감대를 형성하려고 한 것이다. 이것을 통해 우리는 현상적 사건에 대해 자기반성과 성찰의 계기를 갖게 되는 것이다. 이들은 역사적 소재를 취하여 역사의 순간이 오늘을 살아가는 우리의 삶과 어떤 연관을 맺고 있는지 진지하게 고민하게 해준다.

1980년대 극은 관객과 역사의 대면이 다양한 방법에 의해서 그리고 작가의 뚜렷한 역사의식에 의해서, 현재의 역사를 깨닫게 해준다. 작가는 관객에게 일반적인 역사의식을 일깨우는 동시에 시대적 고민을 함께 나누어 가지려 했다는 점에서 연극을 통해 오늘의 모습을 재조명해보려 하고 있다.

다. 에피소드식 장면구성

전통적인 희곡은 인간 상호간의 대화로 이루어진 절대적인 세계를 구현하는 것이었다. 시간 순서와 인과 관계가 강조된 서술이 한 작품의 형식구조를 이루었다. 전통적인 희곡에서 시간은 언제나 현재적이다. 장면들이 시간적으로 조각나 있게 되면 이는 절대적 현재연속의 원칙에 반하게 된다. 그러나 현대극에서 중요한 것은 현재의 상황이다. 다시 말해 관객 자신이 처해 있는 상황과 관련 하여 현재를 암시해 주는 장면만이 제시될 뿐이다. 관객에게 어떤 장면을 보여주어야 가장 효과적일지를 선택하여 그러한 장면만을 배열하여 관객이 어떻게 변화될 것이라는 변화의 당위성을 전제로

한다.

작가노트

이 희곡은 과거와 현재를 한 무대 공간에서 교차하도록 구성하였다. 과거의 장면들은 어미를 중심으로 전개하고, 현재의 장면들은 자식들을 중심으로 진행된다. 과거와 현재의 연결은 자식들이 맡는다.

모든 등장인물들은 무대에 각자의 위치가 정해져 있다. 그들은 각자 맡은 역할을 표현하기 위해 무대 가운데로 나왔다가 그 역할이 끝나면 제자리에 돌아가서 앉는다. 다시 말해서, 등장인물들은 자기 역할이 아닌 장면에도 무대에 있어야 하고 또 그 장면의 분위기에 정서적 반응을 나타냄으로써 연극의 전체 과정에 참여한다. (4권 88면)

이강백의 「칠산리」는 작가가 처음부터 시·공간의 처리에 구애됨이 없이 자유롭게 설정해 놓았다. 한 무대 위에 과거와 현재의 사건을 함께 교차함으로써 관객은 연극적 사건을 이중적으로 경험하게 된다. 경제논리에 의해 사라지게 될 어머니의 묘 자리를 자식들은 지키고 싶어 한다. 빨갱이의 자식들을 아무도 돌보지 않았던 한국전쟁 시절, 어머니는 사랑으로 그들을 보살핀다. 그 사랑은 그들에게 절망적인 상황에서 한줄기 희망이었다.

이야기의 핵심 축은 현재의 무덤이장 사건이다. 그러나 어머니의 무덤은 일곱 아들을 거둬 키웠다는 행동만으로는 설명할 수 없는 그 이상의 휴머니티가 함축되어 있는 공간이다. 그래서 과거의 사건은 하나씩 소개된다. 아이를 낳을 수 없는 어머니는 상황, 부모를 잃고 배고픈 일곱 아이들의 상황, 치보고픈싸움터에 버려진 아이들의 울음소리, 그러한 아이들을 돌보는 어머니, 헌신적인 어머니의 사랑과 배고픔에 쓰러지는 어머니의 모습은 현재의 사건과 유기적으로 연결되어 한 무대 위에서 그려지고 있다.

왜 자식들이 무덤 이장을 반대하는지에 대한 이유가 과거의 사건들을 통

해서 하나씩 드러나게 된다. 이렇게 알려지지 않았던 진실은 과거 상황을 통해 관객들에게 제시되어 극적인 것 이상의 효과를 주게 된다.

「불가불가」는 시·공간을 확장시켜 소외효과를 얻은 대표적인 역사극이다. 「불가불가」는 역사적 사건들을 주요 소재로 동원하지만 일관된 스토리에 따라 전개되는 것이 아니라 연극연습 속에서 배우의 감정을 극대화시키기 위한 요소로 차용되고 있다.

이러한 사건 속 상황은 비극적 역사를 반복적으로 보여주는데 ‘당시의 사건은 이러했을 것이다.’라는 극적 상황이 개연성 있게 연속적으로 전개된다. 반복적으로 전개되는 도막의 사건들은 ‘불가불가’라는 연극의 제목과 맞물려 나라의 명운을 짊어진 정치인들의 기회주의적인 태도를 고발한다. 황산벌전투, 무신정변, 임진왜란, 한일합방 등의 사건은 외세 침략으로 인한 연쇄적인 국치이므로, 우리의 역사는 시대를 초월하여 불행이 지속되어 왔음을 강조한다. 이러한 사건을 대하는 관객은 극중 사건에 몰입되어 이러한 악순환을 만든 장본인이 누구인지 생각하게 되고 이러한 질문을 통해 무능한 당대의 위정자들의 이기적인 사상과 권력의 병폐를 깨닫게 되고 치욕적 역사의 현장에 서 있는 자신을 발견하게 된다.

배우5 불가불가…….

배우1 …… (입이 벌어지며 입술과 턱이 부들부들 떨리기 시작한다)

배우1 (갑자기) 이야-!

여배우 (깜짝 놀라) 어머- 깜짝이야.

배우들 ……!? (배우1을 바라본다)

배우1 (배우5 쪽으로 몸을 돌려 크게) 이야아-!

배우1 (손쓸 틈도 없이 달려가 배우5에게 칼을 내리친다)

배우5 (불의의 습격에 피를 내뿜으며 고꾸라진다)

(중략)

배우1 (쓰러져 있는 배우5에게 계속 칼을 내려친다) 이, 이 비겁한, 이

못난, 이, 이,…….

(3권 92-93면)

배우1의 분노는 역사의 난국에서 우리 민중이 받았을 고통의 연속들이다. 그가 연극적 상황에 이입되어 배우5에게 칼을 내리친 것도, 당대 위정자들의 안일한 태도와 이기적 사고방식에 일침을 가하기 위한 것이다. 역사는 과오를 반복한다. 하지만 지금 이 순간만은 그 과오를 바로잡아 줄 민중의 냉정한 일침이 필요하다는 것을 잊지 말아야 한다.

뒤렌마트는 오늘의 세계를 혼돈으로, 즉 그로테스크한 존재로 여기고 있다. 이 끔찍스러운 오늘의 세계를 관객에게 보여 주기 위해서는 뒤렌마트는 연극의 표현 방식 또한 기괴할 수 밖에 없다고 하였다. 왜냐하면 혼돈은 혼돈으로써 정화가 가능하다고 믿었기 때문이다. 그는 정상적이고 이성적인 눈으로는 통찰해 볼 수도 없는 혼돈의 세계를 통찰해 볼 수 있도록 하는 큰 가능성의 하나로 기괴성을 이용하는 것이다. 무대 위에 표현된 기괴성은 소외된 세계이다. 우리가 어릿광대와 동일화되지 못하듯이 지나치게 과장되고 일그러져 있는 인물이나 상황에 우리는 몰입하지 않는다. 따라서 무대 위에 나타난 세계의 기괴한 모습은 객관화될 수 있고, 그래서 우리는 혼돈의 세계, 기괴한 세계의 모습을 더 잘 볼 수 있게 된다는 것을 의미한다. 그러므로 기괴성은 의미 있는 역설의 표현방법이며 형체가 없는 세계의 형체이자 얼굴 없는 세계의 얼굴인 것이다. 기괴성은 혼돈의 세계만 있는 것은 아니다. 일상적 모습, 일상적 사건을 극단적으로 왜곡시키고 과장함으로써 ‘희극성’이 생겨나는 것이다. 기괴성이 노릴 수 있는 효과는 희극성과 소외효과이다.¹¹²⁾ 그리고 이러한 극도의 과장법이 극중 인물을 더욱 그로테스크하게 만든다. 또한 이러한 과장법에서 그 인물은 희극성을

112) 최병준, 앞의 책, 151-152면.

가지며 동시에 그에 대한 혐오감, 편치 않은 기분, 섬뜩한 느낌을 관객으로 하여금 갖도록 한다. 왜냐하면 극중의 그런 인물은 부조리 연극에서처럼 현실과는 완전히 유리된 어떤 환상 속에서 만들어진 모습이 아니라, 바로 우리가 감추고 싶어 했고 직시하기를 꺼려했던 우리 자신의 이면에 숨어있는 모습이 폭로되기 때문이다. 즉 이것은 관객의 구체적 현실일 수 있기 때문이다.¹¹³⁾ 작중인물의 그로테스크한 모습은 극이 진행됨에 따라 본질적 모습임이 점점 구체적으로 드러난다.

이현화의 충격적인 연극 「0.917」은 세 가지 사건을 연결해서 보여준다. 첫 번째 이야기는 남자의 숙직실에 7살의 소녀가 침입하여 남자를 유혹하는 장면이다. 두 번째 이야기는 역시 여자의 집 거실에 7세의 소년이 침입한다는 놀라운 사건이다. 어쩌면 현실에서 일어날 수 없는 기괴한 일이 연극 속에서 벌어지고 있는 것이다. 관객은 첫 번째와 두 번째 이야기를 통해 편치 않은 감정을 느끼고 불편한 관람을 하게 된다. 세 번째 이야기는 소년과 소녀가 세상에 대한 권태로움을 토로하는 장면이다. 이 극은 첫 번째와 두 번째 이야기를 통해서는 작가가 전달하고자 하는 주제를 파악하지 못한다. 단지 어린 아이의 충격적인 행동이 문제적으로 노출되고만 있을 뿐이다. 그러나 관객은 세 번째 이야기를 통해서 아이들이 어른에 의해서 상처를 받았고, 어른은 아이들을 인격체로 대하지 않는다는 사실을 파악하게 된다. 아이의 비정상적인 행동은 어쩌면 우리가 만들어 놓은 스스로의 자화상인 것이다. 아이에게 강요하고 무조건적으로 수용하게 하는 현재의 우리 모습을 되돌아 볼 필요가 있음을 작가는 경고하고 있는 것이다. 즉 아이가 행하는 비정상적인 행동 속에 우리가 감추려 했던 불편한 진실이 드러나는 것이다. 「0.917」이라는 제목처럼 우리가 겉으로 볼 수 있는 진실이란 빙산의 일각이고 우리는 그런 부분에 얽매어 살아가고 있는 것이다.

113) 최병준, 앞의 책, 157면.

남자 ……(내키지 않게 다가앉는다)

소녀 제 상처를 닦아줘야겠다고 생각되지 않으세요?

남자 뭐라고?

(중략)

소년 (마개를 열고 병째로 벌컥벌컥 포도주를 들이마신다)

여자A 아니, 너, 너,…… 술 못 먹는 거……거짓말이었구나!

소년 술병을 내리며 여자A를 노려본다)

소년 (치켜들었던 술병을 바닥에 내려붓고) 그리고 술을 마셔! 한 방울도 남기지 말고 말끔히 다 먹어!

(중략)

소년A 허긴…… 우리가 일 년에 한 번씩 산타클로스를 믿어주는 것만으로 안심하기를 바란다는 건 좀 무리겠지.

소녀A 응, 우린 지금 어른들이 눈을 부릅뜨기도 전에 지레 숨겨논 회초리의 위력을 기억해 내곤 스스로 움츠러들고 있단 말야. 당연한 공식처럼 스스로 어른들의 착한 양임을 부끄러워하고 있질 않단 말야.

(2권 145,160,166면)

뒤렌마트는 역설적 상황이 우리의 현실이며 오늘의 세계의 모습이라고 했다.¹¹⁴⁾ 아이는 어른에게 큰 상처를 받은 듯하다. 어른은 아이들을 지켜줘야 하지만, 이 세상은 아이들에게 어른을 두려운 존재로 만들어 버렸다. 그 두려움 때문에 어른에 대한 존경과 공경은 사라지고 비극적 현실만 남겨진 것이다. 아이가 받은 어른에 대한 상처는 지울 수 없고 어른에 대한 불신으로 자리 잡아, 어른을 더 이상 믿을 수 없는 존재로 만들어 버렸다. 그리고 그러한 불신으로 어른을 공격한다. 이런 역설의 상황이 소외효과를 만

114) 최병준, 앞의 책, 116면.

든다. 그래서 작가는 이러한 사건에 대결할 수 있도록 역설의 상황을 극대화 시킨다.

이 극은 어른에 대한 어린 아이의 공격을 그렸다는 점에서 충격성을 던져 주지만, 그것은 오히려 현실에서 자행되는 어린 아이에 대한 어른들의 폭력성을 거꾸로 역설하고 있다. 어른이 보여준 사랑은 어린 아이에게 오히려 독이 되고 그런 독은 거짓 사랑으로 아이들의 순수한 영혼을 파괴하고 있다는 위기의식을 갖게 한다. 각각의 이야기가 전달하는 충격적인 주제는 어른들의 이기적 사고방식과 행동을 비판하는 역할로서 관객에게는 진실을 유도하는 자극제가 된다. 그리고 현실의 특수한 경우를 넘어서, 스스로에게 질문을 던져보는 계기를 마련한다.

황석영의 「돼지꿈」은 등장인물 모두가 주인공이라 할 수 있다. 각 장에 등장하는 인물들의 비중이 비슷할 뿐만 아니라, 각 장의 중요도도 서로 비슷하기 때문이다. 6개의 이야기 모두에서 변두리 도시민들의 애환과 아픔을 느낄 수 있다. 단지 차이점이라면 각기 장소를 달리하여 각 인물들의 상황과 처지를 보여주었다는 점과 각 인물들의 상황이 별만 나아질 것이 없다는 사실이다. 그러나 각각의 사건은 극 전체의 중심 사건을 해결하기 위한 단서를 제공한다. 집으로 돌아온 미순에게 근호의 사고 합의금은 결혼자금인 되고, 집이 헐린다는 걱정도 사라지고 순간의 행복이 찾아오는 결말을 맞게 되는 것이다.

제1장은 동네 빈터에서 벌어지는 강씨와 양아치, 왕, 일수영감의 이야기이다. 하루 벌어 하루하루 살아가는 낚싯배가 강씨는 우연히 개를 물어주는 조건으로 돈까지 받아와 운수 대통했다고 기뻐한다. 일수 영감으로부터 일수 돈을 빌려 집나간 딸 미순이가 임신해서 집으로 돌아왔다는 소식을 접하게 된다. 하지만 반갑지 않다. 이만 원이란 돈은 그에게 힘든 것이다.

강씨 그래, 네년의 새끼들은 다 잘났더라.

강씨처 (발딱 일어나 앉으면서) 입이 천개라도 할 말이 없을걸. 그래 미순이나 근호한테 언제는 애비노릇 해본 적이 있어? 아, 있는냐구? 참 남 부끄러워 못살아. 안할 말이지만 그 나이에 밝혀가지구 날 요 꼴루 수절두 못하게 만든 게 누구야?

강씨 정말 이 여편네가! 모녀간에 잘 논다. 네 딸년 꼬락서니 한번 볼까?

(돼지꿈 105면)

제2장은 강씨의 집으로 강씨의 가족 내력이 드러나는 대목이다. 강씨 부부는 재혼을 하였고 아이들은 각자의 아이들인 것이다. 그들에게 가족의 정은 느낄 수 없는 현실의 팍팍함만 존재할 뿐이며, 현실의 어려움이 미순과 강씨 부부의 사정을 더 나쁘게 할 뿐이다.

제3장은 덕배네 포장마차이다. 여기에 등장하는 부류의 인물들도 도시빈민의 전형을 보여주고 있다. 덕배, 행상, 여공A,B,C, 노인, 근호 모두가 비극적 현실에 대해 한탄하고, 하루를 걱정하며 사는 일상의 군상들이다.

제4장은 동네로 가는 노상으로 근호와 행상의 대화로 이루어져있다.

근호 (셔츠 주머니에서 두툼해 보이는 봉투를 꺼내어 행상의 코앞에 대고 흔들며) 월급이 아니라구요. 내 손을 좀 보슈. 권투선수 같죠. 요 꼴 덕택으루 한땡 잡았다 그겁니다.

행상 뭐야…… 싸운건가?

근호 씨팔, 사람이나 치구 댕기는 놈으루 아슈? 다쳤어요. 핫김에 술은 마셨지만 지금은 기분이 좋은 건지 나쁜건지 나두 잘 모르겠수, 아무튼 손가락 세 개가 짝 나 갔습니다.

행상 손가락 세 개……

근호 손가락 한 개에 만원씩 삼만원이요. 의사는 술 마시면 금방 뉘칠 것

처럼 엮포를 놓데요. 하지만 이 묘한 기분엔 술 안 먹을 재간이 있어야죠. 이까짓 상처루 내가 기 죽을 것 같아요.

(돼지꿈 116-118면)

공장 근로자로 일하는 근호는 손가락 세 개를 잃는다. 자신의 몸을 담보로 삼만 원을 취했지만, 정신적인 아픔은 어디에도 하소연할 때가 없다. 술을 마시면 고단한 삶을 위로해보지만, 빈민의 해결책은 어디에도 없다.

제5장은 노천이다. 강씨 처와 삼촌, 근호가 미순의 문제를 해결하기 위해 모였다. 고물 수집을 하는 왕과 미순을 결혼시키기로 결정한 것이다. 그리고 동생을 위해 근호는 손가락을 판 돈 삼만 원을 결혼 비용으로 선뜻 내놓는다. 아무리 변두리 인생이라 할지라도 이들에게도 과정은 있고 해결책도 있으며, 삶의 희망은 있다. 희망적이지 않은 이들의 삶에 왕의 등장은 미순의 일을 해결하면서 비극을 한결 누그러뜨리는 희극적 역할을 한다.

제6장은 빈터의 잔치장면이다. 사람들의 깔깔대는 웃음소리, 타령소리, 무대 전체에 변진 싱싱한 인간미가 비극적 현실에 대한 빈민 계층만이 보여 줄 수 있는 현실 대응 방식이다. 그들의 소박한 꿈은 당장 사는 곳이 험리지 않고 모두가 한자리에 모여 살 수 있으면 되는 것이다. 미순이가 돌아오고, 근호가 희생해서 받은 돈으로 동생이 결혼을 하고, 당장 살 집이 있다는 그것이 그들에게는 행복이자, 미래의 소박한 꿈인 것이다.

「한씨연대기」는 역사의 진실을 보여주기 위해서 빠른 극적 장면이 제시된다. 미소의 이해관계로 인해 마살과 참모가 임의로 그어놓은 38선과 삼 년간에 걸친 한국전쟁과 미군의 통치, 남한의 총선거, 북한의 독립전선, 이로 인해 피난을 가게 된 한영덕의 가족, 영원한 이별 등의 비극적 사건들을 짊어지고 개연성 있게 전개함으로써 한영덕 개인의 비극이 어떻게 시대적 상황과 맞물려 파생되었는지 보여준다. 이것은 22년에 걸친 한 개인의

연대기를 어떻게 두 시간 이내에 제한된 시·공간에서 효과적으로 전달할 것인가를 고민한 흔적이다. 그래서 이러한 효과를 극대화하기 위해서 각 장면을 세분화하여 에피소드식으로 나열하여 그 자체를 완결된 형식으로 독립화 시켰다.

이러한 에피소드식 장면에는 각각의 제목이 달려있다. 총 16장으로 구성되어 있다. 각 장은 1. 다큐멘터리Ⅰ 2. 중앙인민병원 3. 수술 4. 심문 5. 처형 6. 다큐멘터리Ⅱ 7. 피난 8. 수사 9. 낙태수술 10. 상봉 11. 취체 12. 투서 13. 다큐멘터리Ⅲ 14. 심문 15. 면회 16. 1972년 겨울로 나누어져 있다. 이렇게 세분된 장면들은 그것들이 그대로 한영덕의 개인사들이다.

만약 「한씨연대기」를 전통적인 연극처럼 꾸미고자 했다면 2시간 안에 연극은 진행되지 못했을 것이다. 하지만 「한씨연대기」는 전통적인 연극과는 다르게 시간을 절제하고 독립된 장면을 사용함으로써 관객들에게 비판적인 거리두기를 가능하게 하였다. 이를 통해 단순한 보여주기가 아닌 생각하기를 가능하도록 하고, 관객들로 하여금 극 속의 상황이나 무대, 사건에 대해 끊임없이 고민하도록 유도하였다.

「한씨연대기」는 관객에게 단순히 극적 감흥만을 제시하지 않았다. 1980년대는 서구 양식의 주체적 수용과 냉철한 시대적 인식이 요구되던 시기였다. 이에 대해서 작가는 관객이 무대 위의 사건과 인물의 관계에 계속적으로 끼어들어 우리 과거사를 냉정하게 바라보는 자세를 갖기를 원하였다. 현재의 역사는 과거의 연속이며, 현재의 상황은 과거 누군가의 착오에 의해 결정되어진 비운의 현실일지도 모른다는 사실을 당대인들이 하기를 바랐던 것이다. 현재의 역사는 과거의 잔재가 되어서는 안 된다는 사실을 기억하고 아직도 역사의 아픔은 우리 주위에 그대로 남아있음을 ‘저 정지된 폐허 가운데 들꽃과 잡초에 뒤덮여 쓰러진 녹슨 기관차처럼 그의 매장은 아직 끝나지 않았습니다.’라고 퇴내인 한혜자의 마지막 대사를 기억하기

를 바랐던 것이다.

라. 노래의 삽입

전통적 희곡에서 서정과 희곡이라는 두 장르는 서로 걸맞지 않는 듯이 보였다. 그래서 서정적 의사 전달 체계-노래는 희곡작품과 유기적인 융합을 이루지 못한 이질적 요소라는 비난이 제기되었다.¹¹⁵⁾ 하지만 현대극에서 노래는 엄격히 희곡적으로 동기가 주어진 것이며, 장면 전체로도 극도로 정교하게 짜맞춰져 있고 고정되어 있다.

브레히트에게 있어서도 노래와 음악은 ‘소외효과’를 주기위한 방법으로, 독자적인 가치를 유지하면서도 자기 나름대로 연극술에 기여하고 건설적인 비판을 가능하게 해주는 요소로 사용되었다. 노래도 대사와 같은 의사 전달 체계이지만, 다른 한편으로 노래와 음악은 연극적 상황과 어긋날 수 있으며 극적 행위와 대립관계에 있어야 한다고 주장하였다. 비록 노래와 음악이 내용과 대부분 조화를 이루지 못하고 독립적으로 표현되지만, 관객에게 호소하는 중개적 의사전달체계로써 더 높은 경지의 시적인 힘, 순수성, 품위를 추구하는 대상이기도 하다. 즉, 관객이 극 전개에 맹목적으로 빠져들고 있을 때, 노래는 연극적 환상에서 빠져나오는 길을 마련해 주고 연극적 사건에 몰입되는 것을 방지해주는 역할을 하였던 것이다.¹¹⁶⁾ 하지만 한국 서사극은 브레히트의 극에 나오는 노래와 일치하지 않는다. 앞에서도 언급했듯이 우리의 경우 서술적 화자와 시·공간의 설정에서도 인물의 주관적 감정이 적극적으로 드러나고 있기 때문에 비판적 서사극의 범주와는 다르다고 볼 수 있다. 노래에 담겨있는 문제적 상황을 이해한다면 비극적 상

115) 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1988, 166면.

116) 이미영, 앞의 논문, 16면.

황에서 힘겨워 하는 인간의 모습을 통해 연민과 안타까움을 느끼게 될 것이다. 이러한 상황에서는 이성적 판단이 개입되기보다 감정의 동화로 인해 극중 인물과 관객은 일치감을 느끼게 된다.

뒤렌마트 역시 브레히트의 소외효과에 일부분 긍정하지만, 연극을 통해 어떤 결론을 내리거나 자신의 정치적 생각을 바꾸거나 재검토할지는 관객 자신의 문제라고 간주하였다.¹¹⁷⁾

이강백도 ‘소외 효과’를 주기 위해 노래나 시, 문학 작품 등을 삽입한다. 「쥬라기의 사람들」에서도 극적 분위기와 어울리지 않는 노래를 넣어 소외 효과를 일으킨다. 갱사고로 인해 몇 명의 광부들이 생명을 잃었다. 이를 계기로 광부들의 삶은 더욱 불안하고 어둡기만 하다. 하지만 반대편에서는 어른들의 어둡고, 암담한 상황과는 달리 아이들은 밝고 희망적인 노래를 부르며 합창대회 연습을 하고 있다. 관객은 이런 상황에서 전체적인 분위기와 다른 노래가 삽입되어 있는지 거리를 두고 관망해야 한다.

교사 갱 속으로 들여보내요? (부정적인 태도로서 고개를 내저으며) 그런다고 아이들이 나올 것 같습니까? 진옥이를 데려가 보시지요. 하지만 헛수고일 겁니다. 솔직히 말해서, 난 그 갱 속의 아이들에겐 절망했습니다. 도대체 그 아이들에게 뭘 기대할 수나 있겠습니까? 그 애들은 전혀 희망이 없어요! (합창단을 향하여 지휘봉을 휘두르며) 자, 노래를 하라구! 노래를 해!

(합창단, 관객들에게 노래를 불러 준다.)

합창단 나의 살던 고향은 꽃피는 산골
우- 우우-

117) 최병준, 앞의 책, 17면.

복숭아꽃 살구꽃 아기 진달래
우-우우-
울긁불긋 꽃대궐 차리인 동네
우-우우-
그 속에서 놀던 때가 그립습니다
우-우우-

(3권 130-131면)

합창대회를 위해 아이들이 부르는 노래는 갱 사고가 일어나 침울해진 마을의 분위기와는 다르다. 희망이라고는 없는 광산촌의 광부들이 권력자에게 강요받는 변화 없는 삶과 희망 없는 마을에서 탈출하는 방법은 합창대회 수상이라는 교사의 태도는 대조적이다. 충족되지 않는 역설의 상황에서 이들을 구해줄 수 있는 것은 강요에 의한 수동적 행위이고, 강요된 행복이라든가 이들에게는 살아갈 가치가 된다는 지배적인 교사의 태도가 80년대 우리가 살아왔던 삶의 방식이라는 것을 생각해봐야 한다. 아이들이 설움 속에서 부르는 ‘고향의 봄’은 그렇게 80년대를 살아가는 우리가 꿈꾸는 또 다른 이상세계일지 모른다. 「쥬라기의 사람들」이 완성된 1982년은 또 다른 군부독재에 대한 불안과 두려움이 만연해있던 시기이다. 실패로 끝난 광주 민주화 운동에 대한 초조함과 수습되지 않은 여수선함이 혹시나 북종한다면 편안해지지 않을까? 라는 기대감과 그런 기대감에 대한 만족을 느끼고 싶다는 당시대인들의 소망이 함축된 내면의 외침인 것이다. 이처럼 모순된 상황에서도 관객은 노래에 숨겨진 의미를 찾아내야 하고 그것을 적극적으로 우리의 삶에 적용시킬 필요가 있다.

만석 그러나 선생님, 꼭 경연 대회엘 나가겠다는 저 합창단은 우리들입니다.
다.

(3권 129면)

만석도 이런 아이들의 모습이 우리라고 대변한다. 강요된 행복을 누리려는 아이들-당대 민중들과 겹쳐 생각해 본다면, 행복 하고 싶다는 일부의 소망도 우리의 현실인 것이다. 극의 후반에 아이들이 합창대회를 나갔는지는 알 수 없으나 교사의 고집은 계속될 것이라는 것은 짐작할 수 있다. 참가하지 않는다면 사표를 쓰겠다는 그의 굳은 결심에 혹시 교사가 떠난다면 주라기와 같은 이곳에 누군가가 아이들을 가르칠 것인가를 생각해본다면 결국 교사의 아집은 허용될지도 모른다는 추측을 낳는다.

반면 「칠산리」에서 보여 지는 자식들의 노래는 대립된 상황에서 숨겨진 의미를 찾기 보다는, 자식들과 어머니 사이의 진한 가족애를 보여주는 요소로써 작용하고, 어머니에 대한 그리움의 정서를 드러내는 기능을 가진다. 그리고 과거의 공간과 현재의 공간을 연결해주는 매개체 역할도 하고 있다. 같은 무대 공간 내에서 자식들이 자신의 과거를 직접 응시하고 직접 개입하는 데서 오는 거리감을 노래로 표현함으로 매우 독특하고 미묘한 서정적 심리적 분위기를 조성한다.

면장 (상략) 군수님 말씀이, 칠산리의 그 무덤은 오늘 안으로 꼭 옮기도록 하라는 군요.

자식들 어머니, 어머니, 우리 어머니
빨갱이의 자식을 둔 우리 어머니
죽어서도 편안히 못 눕게 되어
어디에 옮겨 갈까 궁리중이네.
궁리하면 뭘 해?
이 땅 그 어디든지 난리뿐
궁리하면 뭘 해?
이 땅 그 어디든지 평안 없네.
면사무소 창문 밖 가을 하늘은

심란한 구름들이 모여와 흐려지고
가을걷이 끝나가는 들판에는
새 떼만 날라와 울부짖네.
문득 고개를 쳐들고
들녘 멀리 바라보니
아, 솟아오른 산이 일곱
칠산리 일곱 산이
덩실덩실 춤을 추네!

(무대, 조명이 바뀐다. 오래 되어 노랗게 바랜 사진 같은 과거의 분위기가
느껴진다. 할미가 무대 가운데로 나온다. 할미는 성난 표정으로 외친다.)

(4권 93-94면)

위의 노래는 자식들의 한이 느껴진다. 과거 빨치산 활동을 하다가 죽어
간 사람들의 혈육들을 살려주고 스스로는 굶어 죽은 어머니가 지금 편히
쉬는 곳이 없음을 한하는 노래이다. 이 노래가 이렇게 비극적 공감대를 형성
하는 이유는 근원적인 어머니의 모성에 때문일 것이며, 모든 것을 생명력
으로 포용하고 길러주는 대지의 어머니, 국토로서 어머니를 상기하기 때문
이다. 죽어서도 편히 쉬지 못하는 어머니, 더 나아가서 분단된 국토에서 편
히 쉬지 못하는 우리 민족혼을 떠올리기에 노래의 슬픔은 배가 된다.

‘칠산리’라는 공간은 어머니를 떠올릴 수도 있지만, 동족상잔의 비극적
공간이기도 하다. 칠산리에서 어머니를 그리워하며 부르는 노래는 과거의
추억이자 현실의 문제-어머니의 무덤을 이장하고 빨갱이 자식들은 공동체
로 받아들일 수 없다는 마을 사람들의 따가운 시선을 재인식시키기 때문에
더욱 슬프게 다가온다.

황석영의 「돼지꿈」에서 노래는 비극적 상황에 대한 자신의 한풀이에 해
당된다. 서울에 갈 수도 없고, 좋은 옷도 입지 못하고, 공부도 못하고, 좋은

자동차도 타지 못하는 근호의 모습은 1970년대 당시의 변두리 도시민의 삶을 압축적으로 나타내고도 있다. 근호의 삶은 결코 아름답지 않지만 노래를 부르면서 그가 내뿜는 울분은 오히려 반대의 상황이다. 그가 악을 쓰며 부르는 노래는 자신의 비참한 상황에 대한 인식인 동시에 그 상황을 견디게 해주는 치료제 역할을 한다. 현재의 상황에서 벗어날 수 없다는 것을 알지만 그래도 곳곳하게 살아가리라는 스스로에게 다지는 메시지인 것이다.¹¹⁸⁾

근호 (상반신을 꼬덕거리며 알깡패처럼 타령조의 노래를 한다) 얼씨구 씨구 들어간다. 절씨구 씨구 들어간다. 서울 못가 죽은 귀신 어디에다 묻을 까, 서울 못가 죽은 귀신 철독에다 묻어주지. 공돌이 각설이 들어간다. 옷 못 입구 죽은 귀신 명동 입구에다 묻어주고 팁 못주고 죽은 귀신 무교동에다 묻어주고.

근호 공부 못해 죽은 귀신 대학 앞에 묻어 주고 독서 못하구 죽은 귀신 만화방 앞에 묻어주고 등산 못 가소 죽은 귀신 야호 앞에다 묻어주고 춤 못 추고 죽은 귀신 호텔 앞에다 묻어주고 맥주 못 먹고 죽은 귀신 오죽독에다 묻어주고 자가용 못타고 죽은 귀신 휘발유통 앞에다 묻어주고 유학 못 가 죽은 귀신 공항에다 묻어주고 밥 못먹고 죽은 귀신 밥솥에다 묻어주고.

(돼지꿈 117-118면)

근호의 노래는 오히려 극 중 몰입을 방해하는 요소가 아니라 시대적 원인과 울분을 토로할 수 있는 매개체가 되어 관객으로 하여금 공감대를 형성한다. 당대를 살아가는 우리의 모습과 근호의 처지는 어딘지 닮아있다. 이점에서 브레히트의 서사극과 구분된다. 브레히트의 노래는 관객을 일깨우고 연극적 사건에 몰입되는 것을 방해하는 장치였지만, 근호의 노래는

118) 정미숙, 앞의 논문, 71면.

우리 삶과 모습이 투영되어있어 심리적으로 더 가까워질 수밖에 없다.

뒤렌마트도 연극의 가능성을 믿고 있다. 그래서 연극을 통해서 현실을 인식하는 기회는 관객의 몫으로 남겨두었다. 브레히트는 자신의 서사극을 통해서 관객을 변화시키려고 했지만, 과연 그의 의도대로 관객이 변화될 지에 대해서는 의문이다. 한국 서사극은 연극을 통해서 정치적 생각을 바꾸게 하려는 의도보다 현재의 모습을 암시해 줄 수 있는 상황을 제시해주어, 그 상황에서 관객 스스로가 판단하기를 바랐다. 그래야만 보다 많은 사람들이 연극 속의 현실을 통해 오늘의 세계를 인식할 수 있기 때문이다.

마. 열린 결말을 통한 인식의 확장

연극을 인간 삶의 모방이라고 했을 때 모방은 단순히 생의 기록이 아니라 인간 삶을 개선하기 위한 것이다. 연극이란 인간 삶의 정상을 회복하기 위한 거울이라고 볼 수 있다. 그래서 많은 작가들은 인간 본질에 대한 탐구를 게을리 하지 않았고, 인간을 짓누르는 시대에 대해 연극의 본분은 안일한 현실에 긍정하지 않고 낡은 생각에서 벗어나는 것이라 생각했다. 훌륭한 연극 정신이 살아있는 사회가 건강해 질 수 있다는 것이다.

1980년대 연극은 현실에서 소재를 취하는 부분이 많았다. 연극적 상황을 우리의 처지와 유사하게 만들어, 관객이 거기에서 어떤 충격을 받고 어떤 교훈을 줄 수 있는가는 중요한 문제였다. 연극의 구성도 마찬가지다. 인과율이 정확하고, 파국적 결말이 예상되었던 전통적 희곡과 달리 결과에 대한 예측과 반응은 관객의 몫이었다. 극적 효과를 증대시키기 위해 사건의 개연성을 파괴한 열린 결말 또한 이 시기 작가들의 공통점으로 분석해 볼 수 있다. 강한 저항 의식의 표현에 대한 해석은 누구에게나 자유로울 수 있다.

「쥬라기의 사람들」의 만석의 대사를 통해 만석이 아이들의 미래를 위해, 광산촌의 미래를 위해 진실을 이야기 할 것이 분명하지만, 뒤 이어 전개될 또 다른 갈등과 반목은 그대로 유지될지도 모른다는 현실을 그대로 보여준다. 한편으로는 만석의 용기 있는 행동이 쥬라기 상태와 같은 광산촌에 희망이 싹틀지도 모른다는 해석도 가능하게 해준다.

(만석, 관객들에게 말한다.)

만석 그러자 서서히…… 14번 갯 속에서…… 내 아들이 비틀거리며 나왔습니다. 그리고 나에게 말했습니다. 지금 갯 속 깊숙이, 아리들은 정신을 잃고 쓰러져 있다고. 갑자기 사실을 말하라고 외치던 사람들이 물을 기엣듯 조용해졌습니다. (중략) 나는 내 아들을 껴안았습니다. 갯 속 깊숙이 들어갔던 내 아들…… 그 애는 내 팔에 안겨서 축 늘어졌습니다. 여러분, 이 자랑스러운 아들을 껴안고서…… 사실은…… 사실은, 아버지로서 가슴 뿌듯하게 기쁘다는 것을 말씀드리고 싶습니다. (3권, 135면)

광산촌에 내재되어 있는 부조리가 만석의 결단만으로는 사라지지 않을 것이다. 소장과 지부장의 변화 없이는 불가능 할 지도 모른다. 하지만 만석의 대사를 통해 한 개인의 변화는 전체의 변화로 이어질 수 있다는 인식을 전달해 준다. 브레히트의 서사극처럼 관객을 교육시켜 새로운 변혁을 시도하려는 의도가 노골적으로 드러나지는 않지만, 이강백의 극에서는 인식의 전환은 천천히 개인의 내면을 통해 극장 밖으로 전달 될 것이라는 것을 주지해 준다. 현실에 대한 문제적 상황을 직시하는 것도 낙관적인 미래를 전망해 볼 수 있는 기회가 되기 때문이다.

「칠산리」역시 낙관적인 미래를 전망해 볼 수 있다. 어머니의 유해를 동서남북으로 나누어 가져가겠다는 의미를 통해서 어머니의 큰 사랑을 헛

되이 생각하지 않겠다는 열린 마음을 느낄 수 있다.

장남 (삼남의 어깨를 감싸 안으며) 무서워할 것 없어. 우리 모두 어머니의 자식들이야. 오늘 여기에 온 사람, 무슨 이유에서든지 여기에 오지 않은 사람, 그 모두가 어머니에겐 똑같은 자식이라구. 다들 생각해봐. 이 세상 어딜 가든지 칠산리와 똑같구, 우리가 겪는 고통도 다들 게 없더라구…… 우리가 모두 어머니의 자식이듯이, 어머니가 계시는 곳은 세상 어디든지 그곳이 칠산리야. 우리 어머니를 화장해서, 각자 나눠 갖고, 동서남북으로 흩어지면, 그곳이 모두 칠산리가 되는 것이지. 어머니를 모셔 갈 사람들은 다함께 칠산리로 가자구.

면장 군청입니까? 연고자들이 방금 칠산리를 향해서 떠났어요. 자기들 손으로 어머니의 무덤을 옮기겠습니다. 네…… 네…… (수화기를 내려 놓고 잠시 하늘을 바라본다)눈이 점점 더 쏟아지는군. 어머니가 세상을 뒤덮듯이…… 세상이 온통 새하얗게 되는군.

(4권 147-148면)

현실의 논리에서는 패배했지만, 이 마무리는 희망적이다. 일곱 자식들과 대립상태였던 면장과 갈등이 해소되었다는 것 이외에도, 어머니의 유해를 나누어 갖는 순간 패배의식은 사라져버린다. 동시에 시련의 공간이었던 칠산리는 안락한 공간으로 대체되어 갈등을 넘어 초월적인 화해의 공간으로 거듭난다. 순백의 눈은 이런 화해의 공간에 극적 의미를 부여하면서 그 화해의 가능성을 더욱 높여준다.

이현화의 「0.917」은 어른에 대한 어린 아이의 울분으로 마무리된다. 어린 아이에게 가해지는 무의식적인 폭력과 상처로 인해 아이는 어른에게 반감을 갖고, 이를 바라보는 어른의 시선에는 반성과 새로운 자각에 눈을 뜨

게 된다.

소녀A 그 조그만 주먹으로 어른들하고 싸워 이길 수 있겠느냐 말야.

소녀A 애, 예, 글썄 그만 참으라니까,…… (눈물을 참으며) 언젠간, 언젠간
철들 날이 오겠지, 그 어리석은 어른들이…… (가만히 소년A를
마주 품어 안는다)

(2권 168면)

소녀A의 대사는 아이를 자신의 소유물로 취급하던 어른에게 일침을 가한다. 어쩌면 평생 변하지 않을 어른의 의식을 안타까워하면서 자신도 언젠가는 그런 어른이 될지 모른다는 불안도 엿보인다. 어른과 싸워 이긴다고 해서 아이의 순수한 마음이 다치지 않을 수 있다면, 소외되고 상처받는 아이들은 존재하지 않을 것이다. 우리는 그러한 아이들을 보살펴줘야 하는 존재가 누구인지 진지하게 숙고해봐야 할 것이다.

「불가불가」의 연출가 “당신들 뭐요? 빨리 나가요!” 라는 대사는 관객에게 여러 가지로 모호함을 던져준다. 극이 끝났다는 신호인지, 배우1의 상태를 더 지켜보라는 경고인지, 명료한 해석이 불가능한 한마디이다. 난국의 역사적 상황을 지켜보았던 관객은 심한 감정의 동요를 느끼게 되고 이것은 현실의 문제를 재인식하는 계기가 되었음에도 불구하고 연출가의 질타는 너리에서 사라지지 않는다. 이러한 의도는 단순히 극중 사건에 얽매이지 말고, 난세의 현실에서도 빠른 행동을 요구한다는 작가의 메시지이다. 반복적으로 순환되었던 과오의 순간에도 함께 운명을 같이 했던 피지배계층들의 무지를 일깨우고 이를 교정하기 위한 연출가의 질타가 너리에서 떠나지 않는다면 현재 우리 삶 어느 부분에서라도 변화는 찾아올 것이다.

황석영 「돼지꿈」은 하층 계급들이 느끼는 소박한 꿈을 볼 수 있다. 그들은 많은 것을 욕심내지 않는다. 현재 살 집이 있으면 되고, 이웃과 돈독

하게 지내고, 가정사가 편하면 그것이 행복인 것이다. 그러면서도 그 속에서 희망을 버리지 않는 것, 답답한 현실이지만 변두리 인생을 슬퍼하지 않는다. 집 나갔던 미순이가 돌아와 오빠인 근호의 헌신으로 결혼을 하게 되고, 무허가 판자촌이 헐리지 않게 된 것으로 오늘의 행복은 내일이 희망이 될 수 있다는 인식이 지배적으로 투영된다.

반장 저쪽 동네는 오늘 낮에 모두 뜯겼는데, 돌팔매를 날리구 야단 법석을 치렀어요. 우린 참, 운 이 좋았어요. 구청 직원 말이 우리 동네는 생겨난 지가 십년이 넘으니까 권리금이 나올 거라 이겁니다. 내년까진 아무 탈이 없을 거요.

덕배 간밤 꿈자리가 좀 사납더니 별로 피해는 없네요. 아따 그런데 성님들, 쓴 물 먹구 왜 이렇게 떼면데면 앓았어? 소리두 하구 춤두 추구 놀아야지. 보신탕 잘 끓였수?

양아치 좌우지간 오늘 우리 동네 경사 만났네요. 경사났어.

덕배처 미순인 시집가구, 거긴 노총각 면했구려.

(활기의 절정, 일렁이는 모닥불 중심으로 농무를 추기 시작한다. 차츰차츰 그들의 춤은 고조된다. 농악, 모여들기 시작한 군중, 무대를 가득 채운다.)

(돼지꿈 127면, 128면)

이웃 마을은 철거를 당해 어둠이 감도는 반면, 우리 마을은 묘한 활기가 감돈다. 이웃 마을이 철거를 당한 것은 안타까운 일이지만, 우리 마을이 철거당하지 않은 것은 다행스러운 일이다. 자신들이 처한 상황을 먼저 생각할 수밖에 없는 것이 빈민층의 현실인 것이다. 이들에게 있어 행복은 그만큼 사소하게 다가온다.

뒤렌마트는 희극이 거리를 만들어 낸다고 하였다. 비극은 관객이 그 사건에 동화되어 버리기 때문에 객관적이고 이성적으로 관찰할 수 없지만,

희극은 본질적으로 관객이 사건에 동화되지 않는다고 했다. 희극적인 상황은 인간 내면 속에 잠재되어 있는 비논리성, 불합리성, 비이성적 행동의 욕구를 표출해내는 것이라고 하였다.¹¹⁹⁾ 우리는 현대의 비극적 상황 속에 살고 있다. 이러한 비극적 상황을 통해 관객은 무대의 세상을 보면서 ‘그래 맞아, 나에게도 저런 것이 있어’하는 식의 공감을 받게 된다. 그런 공감은 자신의 모습을 객관적으로 대상화시켜 바라볼 수가 있다. 즉 연극을 통해 ‘거리’를 만들어냄으로써 비극적 상황을 통찰해 볼 수 있는 기회가 생기는 것이다. 하층민들이 보여주는 진솔한 인간사의 모습은 너무나 희극적이기에 세상이 그다지 힘들지만은 않다는 나름의 초월적 인식을 보여준다. 극단적인 대립은 또 다른 갈등을 야기하고 저항과 반목, 질투, 모략을 가져오지만, 화해는 모든 것을 용서할 수 있기 때문에 신명나게 춤을 추면서 이야기를 마무리된다. 세상에 대한 연민의 시선이 함께 어우러져 놀이판을 만드는 것으로 형상화되고 있다. 이것은 1970년대 자생한 마당극과의 관계에서 형성된 신명나는 한풀이로 황석영의 작가 의식을 대변한다. 현실에서 진실을 찾기란 어렵지만, 신명나는 춤사위는 민중의 저항정신을 대변하고 그 속에 내재되어 있는 진실을 찾고자 하는 의도로 분석된다.

희극 「한씨연대기」는 광주항쟁을 겪고 난 황석영의 변화된 태도가 드러난 원작과는 다른 극적 전개가 엿보이는 작품이다. 분단 이데올로기에 희생된 월남민 의사 ‘한영덕’의 개인의 삶이 강조된 1972년 원작 소설과 달리, 희극 「한씨연대기」는 한영덕의 삶을 황폐하게 만든 분단의 책임이 미국에 있다는 것을 강조하고 미소의 경쟁으로 인한 경계선이 분단의 출발점이 되었다는 사실을 강조한다. 또한 13장에서는 이승만 독재정치 상황을 설정하여 이승만에 동조하지 않은 사람들은 모두 빨갱이로 몰아가는 장면을 삽입하여 민주정치를 갈망하는 세력이 빨갱이로 둔갑하는, 분단이 초래

119) 최병준, 앞의 책, 27-28면.

한 비극적인 상황을 관객에게 전달한다. 한편 한영덕과 딸인 한혜자와의 갈등을 화해시키면서 마무리했던 소설과 달리, 희곡은 한영덕의 불행은 끝나지 않았음을 독백하면서, 당시의 냉랭한 남북관계의 진실을 비유적으로 시사하고 있다.

현실에 대한 냉정한 판단을 하기 이전에 그 이면에 숨겨진 진실을 알고, 우리가 지나쳐왔던 사실을 숙지하는 것은 무엇보다도 중요하다. 비록 남북 분단은 외세의 간섭으로 시작되었지만, 남북화해는 우리가 해야 할 것임을 역설한다. 한 개인의 비극이 아직도 끝나지 않았다는 것은 남북이 하나 되지 못한다면 영원히 끝나지 않을 비극이기 때문이다.

1980년대 연극의 공간은 현실의 공간이다. 우리 주변의 인물과 사건이 무대 위에 펼쳐지기 때문에 무대 위 사건에 거리를 두고 관찰할 수는 없다. 주인공이 아무리 부정적인 인물이라 할지라도 관객은 주인공을 동정할 수밖에 없고 연민을 느낄 수밖에 없다. 우리의 처지가 무대 위의 처지이기 때문이다. 브레히트는 부정적 주인공을 내세워 관객의 동화를 막으려 했지만, 관객은 무대 위의 배우에게 일체감을 느낀다. 배우가 표현하는 것은 우리의 내면에 숨어 있는 자아를 끄집어내어 객관화시킨 것이다. 우리는 현실을 직시하고, 그것을 인정하며 스스로에게 겸손해져야 한다. 그래야만 우리에게 희망의 미래가 전개될 수 있기 때문이다.

IV. 1980년대 서사극의 의의

서구극의 수용 방법은 변안극과 원작을 충실하게 공연하는 방법과 한국적으로 변용하는 두 가지가 있다. 전자의 경우도 오래된 것으로 신파극 등장 이후 사실주의극이 연극의 주류를 이루면서 원작 그대로 충실하게 무대화하는 것이 전통이라 여겨졌었다.¹²⁰⁾

그러나 1960년대 이후 시대가 변하면서 서구극 수용에 대한 인식의 전환이 일어났다. 한국적 연극과 한국적 문화를 바탕으로 창조적으로 수용하려는 움직임이 일어난 것이다. 1970년대 대학가에서 일었던 탈춤 부흥운동과 마당극에 대한 관심이 고조되면서 70년대 연극은 한국적 연극의 재창조로 새로운 부흥기를 맞이하였다.

1980년대 희곡들도 전대의 가치관에 동의하여, 서양의 틀과 연기 방식을 변용하고 한국의 전통의식과 정서를 재발견하려는 차원에서 현대적 접목을 꾀했다. 그것은 자꾸만 서구화되어 가는 과정에서 잃어가는 우리의 정체성을 되찾아보려는 당연한 결과였다. 그중 서사극이 가지는 미래지향적 사회개혁의지보다 동양적 사상에 바탕을 두고 우리 것으로 소화하고 창조해냈다는데 큰 의미가 있다. 서구극을 모방하거나 차용하는 차원이 아니라 세계에 보편적으로 받아들여지는 소재라는 관점에서 원전을 활용하여, 개성이 뚜렷한 연극 미학과 한국적 정체성을 살려 창조해냈다는 점은 서구극과 다른 우리 현대극이 가지는 차별점이다.

한편 1980년대는 마당극 운동을 병행하여 한국연극의 정체성을 회복하고자 하는 움직임이 활발하게 전개되었다. 일제의 지배아래 자동적으로 수용하고 또 무비판적으로 경도되었던 신극의 영향으로 인해, 전통 연극은 서

120) 김성희, 『한국 현대극의 형성과 쟁점』, 연극과 인간, 2007, 450면.

구의 연극분법에 대한 저항과 탈중심적 사유를 실천하는 적극적인 방법론으로 인식되었다. 그리하여 한국 고유의 전통연희 양식을 현대극의 문법 속에서 상호 해체, 결합하여 한국연극의 독자적인 연극 양식과 그 의미를 창출하게 됨으로써 오히려 당당하게 서구의 연극적 전통에 대응하는 응전력을 갖추게 된 것이다.¹²¹⁾

1980년대의 시작은 광주민주화 운동으로 시작된다. 유신정권 타도를 위한 저항의 움직임은 민주화 운동의 신호탄이 되었고, 이것은 ‘세상은 바꿀 수 있으면 바꿔야 한다.’는 개인의 자각이 사회적 자각을 빚어냈던 시기이기도 하였다. 1980년대 사람들의 이런 심층의 자각을 바탕으로 연극 속에도 이러한 자각을 강화하고 지속적으로 관심을 주기위해 이론적 모색을 하게 된다. 이런 심층의 자각은 개인이 이론 것이 아니라 한 시대를 호홉한 사람들이 공유한 한 시대의 사상이다. 뒤렌마트는 자신의 희곡이 우리가 살고 있는 현대를 표현하는 연극이란 의미에서 ‘시대극’ 혹은 현대의 세계를 표현하는 연극이란 의미에서 ‘세계극’이라고 했다. 이런 의미에서 80년대 서사극은 80년대 현실을 대변하는 세계극이다.

서사극이 추구하는 사회 비판적 시각은 우리의 시대상황과 관련하여 다양한 방식으로 실험되었다. 젊은 세대들 역시 이론과 현실 사이의 간극을 메우기 위해 사회 구조적 문제와 남북분단 이데올로기에 대한 정확한 인식을 요구했다. 전대의 비유적이고, 우회적으로 설정되었던 인간 실존적 문제를 이제는 우리 현실의 문제로 끌어들여와, 한국의 특수한 상황과 국난의 순간을 재료로 한국 고유의 특수성을 드러냈다. 이러한 현상은 분명히 전대에 비해 우리가 민주화에 대한 자각을 개혁의지라는 가치로 연결시킨 것이며, 이는 표층적으로 문제를 해결하지 않고 심층적으로 우리 본질의 문제로 인식한 결과인 것이다. 그래서 초기의 서사극적 태도와는 다르게 정

121) 정봉석, 앞의 논문, 293-294면.

치적 이념성까지도 수용하여 짜임새 있는 연극을 창출해냈다.

서사극은 현대의 변화를 담아내기에 유효한 양식이고 현존하는 사회의 범위 안에서 모순과 감추어진 실재를 찾아내는데 초점을 맞추고 있으며, 모순에 대한 제기가 가능했기 때문에 한국의 변화된 사회상을 담아내기에 적절했던 양식이다. 60년대 서사극의 등장으로 한국연극계에 전환의 시대를 마련했던 만큼 80년대에도 유효했던 것으로 보인다.

본 연구에서 관심을 두었던 서사극은 많은 작가들에게 영향을 주었는데 이강백, 이현화, 황석영 역시 한국적 연극에 관심을 두고 서사극에 나타난 비판정신에 공감하고 기법적인 면을 일부 차용하였다.

이에 대해 이강백, 이현화, 황석영 희곡에서 보여 지는 서사극적 대응 방식은 80년대 우리가 고민해야 할 사회, 정치적 문제를 구체적으로 풀어내는 것으로 시작한다. 우리만의 지속적이고 보편적인 문제를 끌어내어 연극은 토론의 장이 되고, 이를 통해 관객의 인식을 확장시킨다. 서사극의 특징인 ‘사건의 역사화’와 연관 지어 볼 때, 무대 위의 사건은 과거 이야기로 보이면서 동시에 현대의 문제로 보편화시켜 계속 공론화 될 것을 유도하고 있다. 관객은 과거의 이야기를 통해 현재의 문제를 유추하고, 특정 인물의 문제나 사건이 아니라 자신의 경우에도 해당되는 비유라는 사실을 깨닫게 된다. 역사적 사건을 비유적으로 풀어내면서 문제적 상황을 자신과는 상관 없는 것으로 여기다가 어느 순간 자신의 문제로 받아들여 성찰을 유도하는 것이다. 이렇게 관객이 비판적으로 성찰할 수 있도록 소외 효과를 통해서 지속적으로 의문을 제시하고 있다.

1980년대 작품에서 보여 지는 서사극적 대응방식은 80년대 우리가 고민해야 할 사회, 정치적 문제를 구체적으로 풀어내는 것으로 시작한다. 한국인만의 보편적인 문제를 끌어내어 연극으로 활성화시키고, 이를 통해 관객

의 인식을 확장시킨다. 서사극은 현대의 변화를 담아내는데 매우 중요한 양식이고, 현존하는 사회 범위 안에서 모순과 감추어진 실재를 찾아내어 문제를 제기할 수 있다. 관객은 어느 순간 이러한 사실을 자신의 문제로 받아들여 성찰을 하게 되고 역사의 주체로서 자신과 대변하게 된다.



V. 결론

한국 현대극은 1960년대 이후 다양한 장르적 변화를 시도하였다. 한국전쟁 이후 달라진 세계관은 기존의 연극과는 다른 새로운 형식의 연극을 유도하였고, 이에 연극계는 완성도 높은 사실주의극을 창작하는 동시에 서구의 이론들을 수용하여 기존의 사실주의극과는 다른 새로운 연극을 선보였다. 현대극은 서사극의 수용으로 점진적으로 발전해나갔고 서사극은 그 토대를 만들어 주었다. 그러나 한국 현대극은 서사극을 수용하면서도 서사극의 특성과는 다른 면모를 보여주었다. 이것은 한국인의 정서에 기초한 한국적인 서사극을 만들기 위한 노력의 일환으로 분석할 수 있다.

1980년대는 1970년대의 연속이면서도 분명히 새로운 시대의 시작이라는 이중성을 지닌다. 유신정권의 종말과 신군부에 의한 새로운 탄압과 이에 발생한 광주 민주화 운동을 통해 우리 민중은 성장하였다. 이것은 우리 민중이 스스로의 힘을 자각할 수 있게 되었음을 전제로 한다. 80년대는 민주화를 부르짖는 민중의 소리가 가장 크게 정치에 작용했던 시기였다. 반면에 민중에 대한 억압이 가장 강했던 때이기도 했다. 그러므로 이 시기에 이르러 연극의 현실참여는 적극적이었으며 다양한 형태로 나타났다. 1960년대부터 도입된 서사극 역시 1980년대에 와서 형식적으로 더욱 세련되어졌고, 현실문제에 대한 비판적 실천의식은 연극으로 승화되었다.

본 논문은 1980년대 발표된 이강백, 이현화, 황석영의 희곡 작품에 나타난 서사극적 재현 양상을 분석하는 것을 목적에 두었다. 대상작품으로는 이강백의 「쥬라기의사람들」, 「칠산리」, 이현화의 「0.917」, 「불가불가」, 황석영의 「돼지꿈」, 「한씨연대기」로 서사극적 기법이 드러난 작품으로 한정하였다. 이들은 세상의 이야기를 하기를 원했고 그 시대를 증언하고

그 속에 살고 있는 우리들의 모습을 다채롭게 표현하였다.

먼저 작품분석을 위한 토대를 마련하기 위해 서사극 이론의 개념과 수용 상황에 대해서 살펴보았다. 그리고 서사극은 브레히트의 독창적인 이론이 아니므로, 이론적 토대가 된 표현주의 연극과 선대 극작가인 그랍베와 뷔히너, 베데킨트, 스트린드베리, 피란델로, 라인하르트, 피스카토르에 대해서 파악해 보았다.

다음으로 대상작품들에 나타난 서사극적 기법을 분석하였다. 초점은 서구이론과는 다른 한국회극의 서사극적 특성을 분석해보는 것이다.

서술적 화자는 원래 관객에게 연극의 허구성을 일깨우고, 무대 위 상황을 설명해주는 것이었다. 하지만 「쥬라기의 사람들」, 「불가불가」, 「돼지꿈」에 등장하는 서술자는 내면의 심정을 토로함으로써 관객과의 공감을 유도하고 있다. 오히려 자신의 상황과 처지를 드러내어 극중 인물의 정서에 몰입하게 하여, 브레히트가 제시하던 서술자로서의 역할과는 다른 특성을 드러내고 있다. 이는 작품 속에 내재되어 있는 진한 휴머니즘이 이들의 목소리를 통해 전달되고 있기 때문이다. 단지 「한씨연대기」에서만 극중 정보를 전달하는 객관적인 서술자가 등장하여 당시의 상황을 전달하고 있을 뿐이다.

역사적 사건을 극화한 「쥬라기의 사람들」, 「칠산리」, 「불가불가」, 「한씨연대기」는 81년 사북사태, 한국전쟁과 국난의 역사를 배경으로 하고 있다. 익숙한 사건을 통한 연극적 객관화는 관객의 숨어있는 의식을 일깨우고, 사회현실에 대한 자기성찰을 유도한다. 역사의 순간을 통해서 당대의 문제를 올바르게 바라보고, ‘실제의 현실적인 문제’를 관찰할 수 있게 된다. 동시대의 현실적 문제가 더 중요했기 때문에 과거의 역사는 현재를 되돌아보게 하는 매개체가 되었다.

다음으로 에피소드식 장면을 나열하고 있다. 도막도막의 이야기를 나열

하는 것은 이 시대환경을 이야기하고자 하는 것이 아니라, 그 속에 담겨진 인간의 문제, 인간이 겪는 상황에 초점을 맞추기 위해서이다. 현재의 상황은 어떤 사건과 연관이 있을 것이며, 관객은 그 의문을 풀기 위해 도막난 이야기 속에서 주제를 찾는다. 「쥬라기의 사람들」에서는 각 인물들끼리 얽혀버린 진실을 찾고, 「칠산리」에서는 어머니의 사랑을 「0.917」에서는 어린아이에 대한 어른의 폭력성을 찾아낸다. 「불가불가」는 역사와 현실에 대한 재인식을 요청하고, 「돼지꿈」은 도시 빈민들에 대한 애환과 희망을, 「한씨연대기」에서는 역사의 과오가 개인의 비극을 초래했다는 사실을 찾아낸다.

다음으로 노래의 삽입이다. 노래는 극중 상황과 일치되어 울분을 토로하고, 감정을 내뿜는 또 다른 대사와 같다. 노래에 담겨있는 문제적 상황을 이해한다면 비극적 상황에서 힘겨워 하는 인간을 통해 연민과 안타까움을 느낄 수 있을 것이다. 이러한 상황은 이성적 판단이 개입되기 보다는 어쩌면 감정의 동화가 일어날지도 모른다는 사실을 숙지해야 한다.

마지막으로 비극적 상황에서 드러나는 반성적 사고관이다. 연극은 현실에서 소재를 취하는 부분이 많았다. 연극적 상황을 우리의 처지와 유사하게 만들어, 관객이 거기에서 어떤 충격을 받고 어떤 교훈을 줄 수 있는가는 중요한 문제였다. 현실에 대한 냉정한 판단을 하기 이전에 그 이면에 숨겨진 진실을 알고, 우리가 지나쳐왔던 사실을 숙지하는 것은 무엇보다도 중요한 것이었다.

이상의 고찰들을 바탕으로 해서 1980년대 희곡에 나타난 서사극적 양상을 분석한 결과, 서사극 이론의 비판적인 의식에 기반하여 현실의 모순과 대결하려 한 실천적인 연극이론이라는 점을 확인할 수 있었고, 무조건 서구이론을 수용한 것이 아니라 한국적인 정서에 기초하여 당대 현실의 모순에 절망하는 개개인의 비극에 초점을 맞추었다는 것이다. 그래서 모순된

사회에서 개인의 문제는 곧 사회의 문제로 확대될 수 있고 진정한 해결책은 자발적인 인식을 통한 내부의 변혁에 있음을 상정하고 있는 것이다.

이제 희곡은 이전과는 달리 불합리하고, 위협적인 세계에 살고 있는 인간의 실존적 문제와 사회의 모순, 부조리를 위트있게 밝혀내고자 한다. 관객들은 이러한 모순과 부조리에 웃음으로 반응함으로써 현재의 문제를 인식하고 공감하게 된다. 현재의 연극은 단지 보는 연극에서 그치지 않고, 그 감흥을 자신의 의식으로 끌어들여와 숨겨진 도덕적, 사회적 문제를 재인식하게끔 한다. 이러한 태도는 브레히트의 서사극 이론을 수용하면서도 본래의 서사극 정신과는 다른 한국 서사극을 만들어 냈다고 볼 수 있다.

당대의 시대적 상황을 직시하고 그 시대 속에 살아가는 우리들의 모습을 통해 한국인들만이 공유할 수 있는 공감대를 형성하고자 한 것이다. 브레히트의 서사극처럼 관객을 교육시켜 새로운 사회변혁의 가능성을 시험한 것이라기보다는 이미 주어진 환경을 절대적인 것으로 받아들이고, 그 안에서 살아가는 인간의 모습에 초점을 맞추었던 것이다. 그리고 어떤 문제를 해결하려는 의도보다는 민중의 슬픔을 함께 공유하려는 휴머니즘적 사고를 엿볼 수 있다. 연극을 통해 그들을 위로하고 달래주고 싶었던 것이다.

이것은 구성적인 측면에서도 드러난다. 서술적 화자를 등장시켜 동시대를 살아가는 소시민들의 아픔을 공유하게 하였고, 역사적 사건을 극화하여 현재와 과거의 연속성을 보여주었다. 그리고 노래를 삽입하여 복잡한 환경 속에서 살아가는 소시민들이 겪는 내면적인 절망과 울분을 토로하였다. 이를 통해 서사극의 원래의 정치적 이념성과는 다른 현실의 상황을 극적으로 보여주면서 우리의 삶을 재조명하고자 하였다.

이러한 점은 1980년대를 살아가는 동시대 작가들의 시대인식과 그 맥을 같이 하면서 브레히트의 서사극과는 다른 한국적 서사극의 특성을 드러낸 것이라 할 수 있다.

참고문헌

1. 기본자료

- 이강백, 『이강백 희곡전집』, 평민사, 2007.
이현화, 『이현화 희곡·시나리오 전집』, 연극과 인간, 2007.
황석영, 『장산곶매』, 창작과 비평사, 2000.

2. 논문 및 평론

- 김방옥, 「한국 사실주의 희곡연구-서구 사실주의 희곡의 정착 과정을 중심으로」, 이화여대, 박사학위논문, 1987.
임기현, 「황석영 희곡의 창작배경과 기원」, 『한국현대문학연구』 24집, 한국현대문학회, 2008.
임기현, 「황석영 희곡의 창작배경과 기원」, 『한국현대문학연구』 24집, 한국현대문학회, 2008.
손화숙, 「이현화론-관객의 일상성에서 벗어나기 위한 연극적 기법」, 『한국극예술연구』 2집, 한국극예술연구학회, 1992.
권영란, 「이현화 희곡 연구」, 이화여대, 석사학위논문, 1995.
정우숙, 「1960-1970년대 한국희곡의 비사실주의적 전개 양상」, 이화여대 박사학위논문, 1997.
배선애, 「1970년대 희곡의 양식 실험 연구」, 성균관대 박사학위논문, 2002.
원은주, 「오태석과 이윤택 희곡의 대비 연구」, 이화여대 석사학위논문, 2004.
윤지선, 「이강백 희곡의 공간」, 『어문교육』 3집, 한국어문교육학회, 2008.
이미영, 「이강백 희곡의 서사극적 양상 연구」, 중앙대 석사학위 논문, 2007.
김남석, 「1970년대 이강백 희곡 연구-군중과 권력의 상관성을 중심으로」, 『어문

- 논집』 43, 민족어문학회, 2001.
- 우미옥, 「이강백 희곡 문학 연구」, 동국대 석사학위논문, 2001.
- 김다정, 「이강백 희곡의 연극성 연구」, 단국대 석사학위논문, 2005.
- 정우숙, 「이강백희곡<물거품>고찰」, 『한국극예술연구』 2집, 한국극예술학회, 1997.
- 이상우, 「이강백의 <봄날>연구」, 『한국 극작가 · 극작품론』, 삼지원, 1996.
- 이충섭, 「희곡<칠산리>의 무대형상화 작업」, 『어문학교육』 13집, 한국어문교육학회, 1991.
- 권영란, 「이현화 희곡 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1995.
- 이상우, 「폭력과 성스러움」, 『이현화 희곡집 2권-작품해설』, 연극과 인간, 2007.
- 김미도, 「이현화 희곡연구」, 『서울산업대학교 논문집』 48집, 서울산업대학교, 1998.
- 배선애, 「소통의 단절과 관계의 부재-1970년대를 바라보는 희곡의 시선」, 『민족문학사연구』 20호, 민족문학사학회, 2004.
- 이미원, 「이현화 희곡과 포스트 모더니즘」, 『한국연극학』 16호, 한국연극학회, 2001.
- 김옥란, 「1970년대 희곡과 여성 재현의 새로운 방식」, 『민족문학사연구』 26호, 민족문학사학회, 2004.
- 김영화, 「이현화 희곡 <요한을 찾습니다>연구 - 작품에 나타난 모더니즘의 양상과 현대성을 중심으로」, 『한국언어문학』 47집, 한국언어문학학회, 2001.
- 김현민, 「1970년대 마당극 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1992.
- 임회숙, 「황석영 소설 <돼지꿈>에 나타나는 극적 요소」, 동아대 석사학위논문, 2002.
- 정미숙, 「황석영 희곡 연구」, 경상대 박사학위논문, 2006.
- 이준서, 「다시 황석영 희곡을 펼쳐들며」, 『황석영 문학의 세계』, 창작과 비평사, 2003.
- 박명진, 「1970년대 희곡의 탈식민성, 김지하와 황석영의 마당극을 중심으로」, 『한국극예술연구』 12집, 한국극예술학회, 2000.

- 임기현, 「황석영 희곡의 탈식민성」, 『한민족어문학』 51호, 한민족어문학회, 2007.
- 황석영, 「새로운 출발을 기대하며」, 『장산곶매』, 창작과비평, 2000.
- 정봉석, 「한국 포스트모더니즘 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 22집, 한국극예술학회, 2002.
- 김성희, 「한국 정치극 연구-박정희정권시대를 중심으로」, 『한국극예술연구』 18집, 한국극예술학회, 2003.
- 한옥근, 「한국 현대 희곡의 주제 변천에 관한 연구-1960년대부터 1999년까지-」, 『드라마논총』 3, 한국드라마학회, 1999.
- 김기선, 「20세기 초 독일의 서사극적 기법과 동양연극」, 『한국연극학』, 한국연극학회, 1989.
- 김성현, 「마당극에 내재된 서사극적 기법 고찰」, 『어문론집』 32호, 중앙어문학회, 2004.
- 정낙현, 「윤대성 희곡에 나타난 서사극적 특성」, 『한국극예술연구』 2집, 한국극예술학회, 1993.
- 서연호, 「극적 새로움과 정체성의 탐색」, 『이현화 희곡집 1권-작품해설』, 연극과 인간, 2007.
- 임준서, 「역사의 악순환에 응전하는 역설의 화법」, 『이현화 희곡 시나리오전집』 3권, 연극과 인간, 2007.
- 이원양, 『브레히트의 서사극』, 「역사극으로서의 서사극」 서울대학교출판부, 2004.
- 백현미, 「1980년대 한국연극의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 15집, 한국극예술학회, 2002.
- 심상교, 「1960년대 서사극의 수용과 전개」, 고려대 석사학위논문, 1988.
- 맹문재, 「광주항쟁 이후 시의 상황과 특징」, 『한국현대시문학사』, 소명출판, 2005.

3. 단행본

유진월, 『희곡강의실』, 한울, 2007.
 서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과 인간, 2005.
 유민영, 『한국현대희곡사』, 새미, 1997.
 정봉석, 『연극과 영화』, 동아대출판부, 2006.
 서연호, 『한국현대희곡사』, 고려대학출판부, 2004.
 김성희, 『한국현대희곡연구』, 태학사, 1998.
 이영미, 『이강백 희곡의 세계』, 시공사, 1998.
 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1988.
 천병희, 『아리스토텔레스 시학』, 문예출판사, 2002.
 마리안네 케스팅, 차경아(역), 『서사극 이론』, 문예출판사, 1996.
 이원양, 『독일연극사』, 두레, 2002.
 김미혜, 『20세기의 위대한 연극인들』, 살림, 2005.
 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 운동, 2002.
 최웅 · 유태수 · 이대범, 『한국의 전통과 현대극』, 북스힐, 2003.
 한상철, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1992.
 김성희, 『한국 현대극의 형성과 쟁점』, 연극과 인간, 2007.
 이상우, 『연극 속의 세상 읽기』, 내일을 여는 책, 1995.
 최병준, 『뒤렌마트 연극론』, 예니, 1999.
 발터 벤야민, 반성완(역), 『발터벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983.
 양승국, 『한국연극의 현실』, 태학사, 1994.
 로버트 부르스타인, 김진식(역), 『저항연극』, 현대미학사, 2004.