



저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2006년 2월  
박사학위논문

# 한국의 부조리극 연구

오태석·이현화를 중심으로-

조 선 대 학 교 대 학 원  
국어국문학과  
김 도 희

# 한국의 부조리극 연구

- 오태석·이현화를 중심으로

A Study of Korean Theatre of the Absurd  
-Centering around O taesuk and Lee hyeonhwa

2006년 2월 일

조선대학교 대학원

국어국문학과

김도희

# 한국의 부조리극 연구

-오태석 · 이현화를 중심으로

지도교수      한    옥    근

이 논문을 문학박사학위신청 논문으로 제출함.

2005년 10월    일

조 선 대 학 교 대 학 원

국어국문학과

김    도    희

# 김도희의 박사학위논문을 인준함

위원장	단국대학교	석좌교수	인
위원	한양여자대학교	교수	인
위원	조선대학교	교수	인
위원	조선대학교	교수	인
위원	조선대학교	교수	인

2005년 12월

조선대학교 대학원

# 목 차

## ABSTRACT

<b>I. 서론</b>	.....	<b>1</b>
1. 문제제기	.....	4
2. 연구사	.....	13
3. 연구대상과 방법	.....	16
<b>II. 부조리극의 개념과 특성</b>	.....	<b>17</b>
1. 부조리극의 개념	.....	17
1) 배경과 사상	.....	20
2) 주요 극작가들	.....	41
2. 부조리극의 특성	.....	42
1) 등장인물과 담화의 특성	.....	51
2) 무대와 오브제의 특성	.....	57
<b>III. 서구 부조리극의 한국 수용 양상</b>	.....	<b>58</b>
1. 동인제 극단과 소극장 운동	.....	65

2. 공연적 측면에서의 수용	.....	82
3. 극작적 측면에서의 수용	.....	93
<b>IV. 오태석과 이현화의 부조리극</b>	.....	<b>94</b>
1. 인간소외와 관계의 단절	.....	101
2. 현대적 공간과 오브제의 무대화	...	111
3. 해원(解冤)과 치료로서의 제의와 놀이	.....	125
4. 몽타주 기법과 극중극 기법	.....	154
<b>V. 한국 부조리극의 연극사적 의의</b>	.....	<b>162</b>
<b>VI. 결론</b>	.....	<b>167</b>
참고문헌	.....	172

# ABSTRACT

## **A Study of Korean Theatre of the Absurd -Centering around O taeseok and Lee hyeonhwa**

Kim Do-Hui

Faculty Advisor : Prof. Han, Og-Keun Ph.D

Dept. of Korean Language and Literature

Graduate School of Chosun University

This thesis started to make an attempt to investigate the Korean theatre of absurd centering around O Taeseok and Lee hyeonhwa.

To understand the theatre of absurd in Korea, it is preceded to understand the characteristics of the theatre of absurd which was popular in Western society centered in Paris in 1950s.

Also, It is an important thing that we must not overlook to observe the Korean society's atmosphere and the movement of the theatrical world in 1960s and 1970s when the theatre of absurd was shown on the stage of Korea.

In Korean theatrical world, 1960s was a period that an in-depth realism play put on the stage and many western experimental dramas' works and theory were introduced vigorously and in the late 1960s when was a half century since the introduction of new drama, a variety of experiments was performed to find the Korean theatre which is reflected our reality escaped from the



western experimental drama.

Also, beginning with the experimental theaters, many dramatic companies of group system was founded and we must pay attention that they put the theatre of absurd on the stage as the first performance for their foundation, such as a famous Samuel Beckett or Eugene Ionesco.

In those days, the theatre of absurd actively was accepted an experiment and avant-garde as a new attempt in our theatrical world.

And most of all, a lot of rising writers appeared and they created their one or two theatres of absurd as their debuts in 1960s.

The theatre of absurd is that much attractive style for many dramatists in 1960s.

On the other hand, since the late 1970s the creation of the theatre of absurd seemed to fade away.

As a new kind of fringe theater and musical have been imported and some work for succession of traditional play has attempted, the theatre of absurd has relatively been on the downward path. Because of that, it was difficult to find the original work that was stuck to the style of the theatre of absurd since.

But there might be some sort of difference, it's rare to find the Korean modernism play which is not influenced by the theatre of absurd.

Therefore, understanding the theatre of absurd is a shortcut to understand Korean modernism play. On the basis of this point, I researched to observe what the characteristic of Korean theatre of absurd and itself have influence on the Korean modernism play through the works of O Taeseok and Lee Hyeonhwa , the former who lay the foundation of the theatre of absurd and at

the same time started to create many works from the beginning of the theatre of absurd and latter who make a rock on his own way.

And I simply described a concept of the theater of the absurd and the specific characters of the works of such writers in western Europe as Becket, Ionesco, Jean Genet, and Harold Pinter etc., and a specific character of the theater of the absurd in relation with talks and characters, and the stage and the objet in chapter II of the paper.

I described expropriation aspect of the theater of the absurd in Korea as group system and a little theater movement, the acting copies of Kim jungok, Lim youngung and You dukhyoung as the side of the performance, and the fictive dramas of Park joyeol, O taeseok and Lee hyeonhwa as the side of the playwriting in chapter III.

I analyzed the works of O taeseok and Lee hyeonhwa in relation to the general character of the theater of the absurd through the nature of human being, religious ceremony, plays, the techniques of a montage, and a play within a play in chapter IV.

I viewed the historical meaning on the theater of the absurd in the Korean play in chapter V.

Korean theatre of absurd is not a trend which was popular in the western society once, but plays a role of bridge that created the culture of experiment, avant-garde, and plays in Korean theatrical world that was eager to have a new thing and it also

is not to accept or transplant simply the Western trend but to have an influence on the development of Korean modernism drama by encountering our traditional plays.

# I . 緒論

## 1. 문제 제기

인간의 삶은 ‘지각(知覺)’, ‘지향점(指向點)’, ‘공격성(攻擊性)’을 통해 이루어진다. ‘지각’은 한 인간이 세계와 결부된 자신의 삶에 대한 인식이며, ‘지향점’은 삶의 인식을 통해 설정한 삶의 목표 또는 목적이다. 그리고 공격성은 목표 또는 목적하는 삶의 실현을 방해하는 힘에 대하여 대응하는 태도이다.

이러한 입장에서, 현대인이 지각한 삶은 매우 부조리하다고 할 수 있다. 그것은 현대인이 삶을 영위하는 환경, 즉 세계가 근본적으로 비인간적으로 변화하고 있기 때문이다. 특히 인간의 삶을 경제적으로 파악하는 가치평가의 일원화 방식은 그 체제 속에 사는 인간에게 물신화(物神化)를 강요하고 있다.

이러한 상황을 지각한 인간은 자신의 삶이 부조리하다는 것을 인식할 수밖에 없게 된다. ‘부조리’는 1942년 실존주의 철학자 알베르 까뮈가 그의 저서 『시지프스의 신화』를 통해 종교에 대한 믿음이 깨져버린 세계 속에서의 인간의 상황을 설명하기 위해 처음으로 사용한 용어이다.

설명이 되는 세계는 근거가 충분치 못해도 믿음이 가는 세계다. 그렇지만 갑자기 환상과 이성의 빛을 빼앗긴 우주 속에서 인간은 이방인으로 느껴진다. 이 망명지에서 벗어날 길은 없다. 왜냐하면 그 망명지에는 잃어버린 고향에 대한 회상도 없고 약속받은 땅에 대한 희망도 없기 때문이다. 인간과 그의 삶의 분리, 배우와 그의 배경의 분리가 바로 부조리의 느낌인 것이다.<sup>1)</sup>

---

1) 마틴 에슬린, 김미혜 옮김, 『부조리극』, 한길사, 2005, p. 36. 재인용.

이처럼 철학적 의미의 ‘부조리’는 전통적인 기존의 논리와 사고에서 탈피한 인간의 세계와 삶의 관계에 대한 새로운 세계 인식이다. 19세기 이후 과학의 눈부신 발달은 인간의 행복 증진보다 더욱 절박한 인간 상황을 초래하였다. 이성의 발달은 과학이 종교를 대신하게 하였다. 그 결과 서구인들은 기존의 가치 체계나 윤리를 회의하게 되었다. 즉 인간의 자아 소외는 인간을 고독하게 했으며, 눈부시게 발달한 물질문명은 인간의 주체성마저도 바꿔 놓았던 것이다. 더욱이 양차 세계대전의 경험은 형이상학적, 종교적 문제에 집중되었던 관심을 인간 내면의 문제로 돌리게 하는 결정적인 역할을 하였다.

1950년대의 젊은 극작가들은 ‘부조리’를 ‘있는 그대로 보여주고’ 극화(劇化)하려는 모험을 시작한다. 모든 가치를 포기하고 어떤 구원도 기다리지 않는 이러한 노력은 1950년대 ‘누벨바그(새물결)’라는 조류를 형성한다. 이것은 그들이 자신들에게 영향을 주었던 사르트르와 까뮈처럼 부조리의 감정을 분석·논증하는 일에 매달리지 않았기 때문에 가능했다.

마틴 에슬린에 의해 본격적인 명칭을 얻게 된 부조리극은 하나의 유파로서 동아리를 형성한 적은 없다. 그러나 기존의 사실주의나 자연주의 연극과 다른 다양한 아방가르드 연극이 다루는 주제의식과 형식미학을 선취하고 1950년대 프랑스 파리를 중심으로 성행하다 급속도로 전 세계에 파급된 일련의 극형식이다.<sup>2)</sup>

한국의 부조리극은 1960년 극단 『실험극장』이 창단 공연으로 이오네스코의 「수업」을 무대에 올리면서 그 뿌리를 내리게 된다. 즉 그들은 1950년대 서구 연극계를 풍미하던 부조리극 작품을 공연함으로써 극단 『실험』과 구별되는 ‘실험정신’의 면모를 보여준 것이었다.<sup>3)</sup>

그 후 동인제 극단인 『민중극장(民衆劇場 :1963)』이 기존극단들과는 달리 계통성 있는 작품 선정과 새로운 표현양식을 모색하겠다는 취지 아래 페르시야 마루쏘

---

2) 위의 책, p. 15.

3) 유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대학교 출판부, 1990. p.312.

의 「달걀」로 창립공연을, 두 번째 작품으로 역시 부조리극 계통의 소극인 이오네 스코 작 「대머리 여가수」를 공연하였다.

『실험극장』과 『민중극장』의 초기 공연작품은 이처럼 기존 극단들의 공연작품과 크게 달랐는데, 그것은 현대성이 강한 번역극이라는 점에서였다. 특히 부조리극의 강세는 그것이 유입될 당시의 한국은 기존의 리얼리즘 연극과 차별화되는 보다 실험성 강한 연극을 간절히 원하고 있었다는 것을 의미한다.

또한 부조리극의 본격적 수용은 1960년대 ‘소극장 운동’의 전개 시기와 절묘하게 일치한다. 세계 각국에서 ‘소극장’은 단순히 크기의 개념이 아니라 정신의 개념이다. 즉 실험정신과 맞닿아 있는 것이다. 1969년 카페 떼아르뜨의 개관을 비롯하여 뒤를 이은 카페 극장들, 뒤 이어 개관된 소극장들은 확고한 극단을 지지기반으로 나름의 프로그램을 가지고(요즈음의 ‘기획’ 개념) 소극장 본연의 실험정신에 입각한 ‘경제적’ 작품들을 대거 공연했다. 여기에 가장 잘 부합되었던 것이 부조리극 작품들이었다.

한국의 부조리극은 1960년대가 부조리극의 번역과 수용의 단계로서 생경한 실험이 위주였다면 1970년대는 나름의 자생적 문법을 확보하려는 노력을 보여주는 시기라고 할 수 있다.

그러나 1970년 후반 이후 부조리극의 창작은 시들해진 것처럼 보인다. 그 이유는 새로운 전위극과 뮤지컬의 수입과 전통연희의 계승 작업이 시도되면서 상대적으로 부조리극이 퇴조하기 때문이다. 따라서 부조리극 양식에 충실한 창작극은 찾아보기 어렵다.<sup>4)</sup> 그렇지만 한국의 현대극은 정도의 차이는 있을지언정 부조리극의 영향을 받지 않은 작품이 드물다. 따라서 부조리극에 대한 이해는 우리의 현대극을 이해하는 첩경이라고 할 수 있다.

본 논문은 이러한 점에 착안해서 부조리극의 한국수용 양상과 더불어 현실을 있는 그대로 재현하는 것을 기준으로 삼았던 사실주의극과는 전혀 다른 양식인 부조

---

4) 임준서, 『반연극의 계보와 미학』, 살림, 2004, pp.18~19.

리극의 무대 문법을 ‘실험성’과 ‘놀이성’에 두고 한국적 부조리극을 만들어낸 두 작가, 즉 1960년대말 등단하여 2005년 현재까지 40여년을 극작과 무대연출을 병행하고 있는 ‘오태석’과 70년대 등장하여 80년대까지(물론 90년대 초반 「넋씨」, 「키리에」, 「협종망치」 등을 발표) 새로운 극작법의 시도로 낯선 무대를 만들어낸 ‘이현화’의 작품들을 텍스트로 삼아 한국 부조리극의 특성과 부조리극이 한국의 현대극에 미친 영향을 살펴보고자 한다.

## 2. 연구사 검토

부조리극에 대한 기존의 연구는 다음 두 가지 측면에서 살펴볼 수 있다. 첫째, 이 론서인데 그것은 먼저 황동규 번역의 『부조리 문학(1978)』(Arnold P. Hinchliffe 著)으로 부조리라는 용어와 개념, 부조리극 작가와 더불어 대표적인 실존주의 철학 자이며 극작가인 사르트르와 까뮈의 작품들을 소개하고 있다. 그리고 허영의 『不條 理演劇(1982)』을 들 수 있다. 이 책은 서구 부조리극에 대한 이론들을 엮어 놓은 듯한 인상을 주고 있다. 다음은 김미혜가 번역한 마틴 에슬린의 『부조리극(200 5)』를 들 수 있다. 이 책은 서구 부조리극의 본질과 전통, 의미, 회고와 전망, 그 리고 부조리극의 대표적인 작가들의 작품을 분석해 놓아서 부조리극에 대한 전반 적 이해를 돕고 있다. 우리나라에서 출간된 이론서들은 대부분 마틴 에슬린의 영향 에서 크게 벗어나지 못하고 있다.

한국 부조리극에 대한 본격적인 연구서는 전무한 상태에서, 최근에 임준서<sup>5)</sup>에 의 해 부조리극을 중심으로 이루어진 단행본이 출간되었다. 책의 내용은 크게 부조리 극의 개념, 수용과정, 서구의 대표적인 부조리극 작가 소개, 그리고 우리나라의 부 조리극 작가의 소개로 되어 있다. 이 책은 1960년대를 부조리극의 수용시기로 보 고 있다. 또 60년대의 대표적인 부조리극의 작가로 오태석을, 70년대의 부조리극 을 정착시킨 작가로 이현화를, 80년대의 대표적인 작가로 장정일<sup>6)</sup>을 거론하며 논 의를 전개하고 있다.

이 외는 한국 연극사의 연구를 통해 부조리극이 간략하게 정리되고 있다. 먼저 유 민영의 연구를 들 수 있는데, 그는 신파극에서 1960년대까지의 희곡을 개괄적으로 다루면서 책의 말미에 1960년대의 희곡 작가와 작품을 개괄하며 “희곡사의 지평이

---

5) 임준서, 『반연극의 계보와 미학』, 살림, 2004.

6) 필자 주, 장정일은 소설가로 80년대 몇 년간을 제외하고는 이후 이렇다 할 희곡작품을 쓰지 않고 있으 므로 한국의 부조리극 작가의 계보에 넣기에는 한계가 있다.



평면에서 입체로, 현실에서 초현실로, 리얼리즘으로부터 부조리극에까지 확대된 시기”로 보며, 오태석의 희곡을 “고루한 리얼리즘의 틀을 대담하게 깨뜨리고 새로운 희곡세계를 열어보인”<sup>7)</sup> 것으로 평가하는 정도이다. 다음은 김미혜<sup>8)</sup>를 들 수 있다. 이 연구에서 서구 부조리극이 한국에 최초로 소개된 시기와 작품, 그리고 서구 부조리극의 한국 무대에서의 상연을 자세하게 정리하고 있다.

마지막으로 서연호<sup>9)</sup>의 연구를 들 수 있는데, 그는 부조리극의 대표작가로 오태석과 이현화를 선정하고 있으며, 부조리극의 다양한 실험으로 한국의 몇몇 작가들을 거론하지만 임준서의 논의와 별반 차이를 보이지 않는다. 다만 말미에 임영웅의 「고도를 기다리며」을 한 장(章)으로 잡아 논의를 펴 나감으로써 번역극인 베케트의 작품을 우리나라의 부조리극의 한 정전(正典)으로 편입시키고 있다.

둘째는 한국의 부조리극에 대한 연구 논문을 들 수 있다. 먼저 이영목<sup>10)</sup>은 박조열의 「오장군의 발톱」, 「모가지가 긴 두 사람의 대화」, 「관광지대」 등 세 작품을 연구 대상으로 삼아 인물의 무기력성, 표현기법상의 특성과 구성적 특성을 중심으로 부조리극의 특성을 밝히고 있다. 그러나 그것은 부조리극의 일반적 특성을 규명했을 뿐, 박조열의 작품 세계가 보여주는 고유한 특성을 밝혀내지 못한 한계를 지니고 있다.

다음으로 조성민<sup>11)</sup>의 연구는 한국 희곡계의 부조리극 수용에 주안점을 두고 있

---

7) 유민영, 『한국현대희곡사』, 새미, 1997. pp.610~611.

8) 김미혜, 「부조리극의 수용과 한국연극」, 『한국연극의 쟁점과 새로운 탐구』, 연극과 인간, 2001.

9) 서연호, 「부조리극의 수용과 모색」, 『한국연극사』, 연극과 인간, 2005.

“아방가르드 운동들 중 절대적으로 새롭고 선구자가 없는 것은 거의 없다. 부조리극은 예날의, 고대의 전통으로 되돌아간 것이다. 부조리극에서 새로운 것이 있다면 그것은 단지 전범(典範)들을 익숙하지 않은 방식으로 조화시킨 것뿐이다. 준비 없는 관찰자가 보기에 우상파괴적 전통들과 이해 불가능한 혁신이라고 생각하는 현상들을 자세히 연구해보면 실은 어떤 다른 관계에서는 아주 낮익고 인식할 수 있었던 수행방식을 계승하고, 재평가하고, 발전시킨 것에 지나지 않다는 것을 알게 될 것이다.”

10) 이영목, 「박조열 희곡의 부조리극 연구」, 동아대학교 석사학위, 2001.

11) 조성민, 「한국희곡의 부조리극 수용 연구」, 단국대학교 석사학위, 2001.

다. 그의 연구는 베케트의 「고도를 기다리며」와 박조열의 「모가지가 긴 두사람의 대화」, 이만희의 「피고지고 피고지고」를 비교·고찰함으로써 한국의 부조리극을 모방이 아닌 독자적인 것으로 볼 때의 한계를 지적하고 있다. 그러나 이것은 세 작품을 아우를 수 있는 일관된 준거가 없다는 문제점을 지니고 있다.

마지막으로 안덕희<sup>12)</sup>의 연구는 부조리극 희곡의 오브제에 대한 연구이다. 그의 연구는 한국의 부조리극에서 오브제가 어떻게 설정되어 있으며, 어떤 작용과 역할을 하는 지에 초점을 맞추고 있다. 따라서 공간과 언어, 그리고 등장인물이 어떻게 오브제화 되고 있는가. 또 소도구들이 어떻게 오브제로 격상되고 있는지를 살피고 있다. 부조리극의 목적은 무의미·무가치한 현실적 삶의 본질, 즉 불확실하고 모호한 구조 속에서 하루하루를 살아가는 인간의 삶이 얼마나 불안한 것이며, 부조리한 것인가를 직시하도록 하는 것에 있다. 따라서 부조리극에서 인물도, 공간도, 언어도, 사물도 모두 유기적 관계를 끊고, 낱알의 오브제로 존재하게 되는 것은 당연한 귀결이다. 이 점에서 안덕희의 연구는 기존의 합리적인 것으로 인식되어 온 가치 질서 체계가 한낱 허구에 불과한 것임을 지적하는 새로운 시도였다.

이제 본 논문에서 다룰 오태석과 이현화<sup>13)</sup>의 희곡에 대한 기존의 연구들을 살펴

12) 안덕희, 「한국 부조리극 희곡의 오브제 연구」, 홍익대학교 석사학위, 2004.

13) 오태석과 이현화에 관련된 논문은 다음과 같다.

#### 1. 오태석과 관련된 학위 논문

- 1) 현수정, 「오태석의 한국 전쟁 소재 희곡 연구 : '무덤 찾기'를 통한 정신적 외상의 치유」, 연세대 석사학위논문, 2004.
- 2) 주세형, 「오태석 희곡 「백마강 달밤에」에 나타난 은산별신굿의 수용양상 연구」, 경희대 교육대학원 석사학위논문, 2004.
- 3) 박정권, 「오태석의 희곡 『태』의 연구」, 전남대 석사학위논문, 2003.
- 4) 김현철, 「오태석 희곡에 나타난 전승연희 양식 연구」, 고려대 박사학위논문, 2003.
- 5) 박정수, 「오태석 희곡 「춘풍의 처」 연구 :극적 언어의 특성을 중심으로」, 한양대 석사학위논문, 2002.
- 6) 신은경, 「오태석의 패러디 희곡 연구 : 「춘풍의 처」, 「심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가」를 중심으로」, 동아대 교육대학원 석사학위논문, 2002.
- 7) 옥광복, 「「심청전」의 패러디 양상 연구 :채만식, 최인훈, 오태석의 희곡을 중심으로」, 경주대 교육대학원 석사학위논문, 2002.

- 8) 최영희, 「오태석 역사극 연구 - 신역사주의적 관점을 중심으로」, 경희대학교 석사학위논문, 2002.
- 9) 권복순, 「오태석 연극에 나타난 배우의 시선에 관한 연구 -“운상각”을 중심으로」, 동국대학교 석사학위논문, 2001.
- 10) 김영미, 「오태석 희곡의 놀이성에 관한 연구」, 조선대 석사학위논문, 2001.
- 11) 백로라, 「1960년대 희곡 연구 :차범석·이근삼·박조열·오태석을 중심으로」, 숭실대 박사학위논문, 2001.
- 12) 이상진, 「오태석 희곡에 나타난 곳의 역할 연구」, 영남대 석사학위논문, 2001.
- 13) 김유미, 「한국 현대 희곡의 제의구조 연구 :오태석·최인훈·이강백의 희곡을 중심으로」, 고려대 박사학위논문, 2000.
- 14) 유인경, 「희생양 모티프를 통해 본 1970년대 희곡 연구:최인훈, 오태석, 이강백의 작품을 중심으로」, 고려대 석사학위논문, 2000.
- 15) 김남석, 「오태석 희곡의 개방성 연구」, 고려대 석사학위논문, 2000.
- 16) 김명화, 「오태석 희곡의 공간 연구 :모더니티의 관점에서 바라본 닫힘과 열림의 세계」, 중앙대 박사학위논문, 2000.
- 17) 최성미, 「오태석 희곡 연구 : 카오스의 미학을 중심으로」, 중앙대 석사학위논문, 1997.
- 18) 김현정, 「오태석 희곡에 나타난 서술적 화자 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1996.
- 19) 정정미, 「오태석 희곡의 극적전략연구 : 1970년대 『草墳』, 『胎』, 『춘풍의 처』를 중심으로」 부산대 석사학위논문, 1996.
- 20) 박혜령, 「한국 반사실주의 희곡 연구 : 오태석·이현화·이강백 작품을 중심으로」, 이화여대 박사학위논문, 1995.
- 21) 황경미, 「臺詞 언어의 정신분석적 연구 : 오영진, 오태석 희곡을 중심으로, 성신여대 석사학위논문, 1995.
- 22) 배남옥, 「吳泰錫 戯曲의 空間研究」, 이화여대 석사학위논문, 1987.

### 1-1. 오태석과 관련된 소논문

- 1) 유민영, 『한국현대희곡사』, (서울: 새미, 1997), p.623.
- 2) 한상철, 「오태석론 I, II」, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1992.
- 3) 명인서 외 편, 『오태석의 연극세계』, 현대미학사, 1995.
- 4) 양혜숙, 「오태석론」, 『한국 현역 극작가론』, 예니, 1994 재판.
- 5) 김방옥, 「과거: 잃어버린 것, 잊고 싶은 것들에 관한 유희-오태석론」, 『열린 연극의 미학』, 문예마당, 1997.

### 2. 이현화와 관련된 학위논문

- 1) 김희순, 「이현화 희곡의 폭력 양상 연구」, 동아대 석사학위논문, 2005.
- 2) 백소연, 「이현화 희곡 연구:메타연극적 특성을 중심으로」, 이화여대 석사학위논문, 2003.
- 3) 임준서, 「이현화 희곡의 패러독스 미학 연구」, 고려대 석사학위논문, 2003.
- 4) 김진숙, 「이현화의 “산뜻김” 연구」, 부산대학교 석사학위논문, 2002.
- 5) 김윤경, 「이현화의 “0.917” 연구」, 부산대학교 교육학 석사학위논문, 2000.
- 6) 권영란, 「이현화 희곡 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1996.
- 7) 박혜령, 「한국 반사실주의 희곡 연구 : 오태석·이현화·이강백 작품을 중심으로」, 이화여대 박사학위논문, 1995.

### 2-1. 이현화와 관련된 소논문

보고자 한다. 지금까지 이들 희곡에 대한 연구는 세 가지 경향으로 구분될 수 있다. 첫째는 시대별 연구이다. 오태석의 경우는 1960년대 말부터 작품 활동을 시작한 관계로 1960년대와 1970년대 비사실주의 희곡의 경향을 논의할 때 빼놓지 않고 거론이 된다. 이현화 역시 70년대 데뷔당시부터 파격적인 주제와 방식으로 반향을 불러일으킨 작가로 비사실주의 희곡 연구를 다룰 때 빼놓지 않고 거론되는 작가이다. 이처럼 이들의 희곡연구에서 시대별연구, 즉 비(반, 탈)사실주의 경향의 작품들을 대상으로 하는 연구들에서 빠지지 않고 언급되어진다. 둘째는 두 작가의 희곡 전반에 대한 본격적 작가론이다. 이에 본고에서는 두 가지 기준에 의해서 연구들을 검토하되 비사실주의 경향, 즉 부조리극에 초점을 맞춰 연구를 시도한 것들을 중심으로 간략히 정리 소개하고자 한다.

먼저 오태석의 희곡에 관한 연구들은 거의 그의 작품을 전통극의 수용, 다매체의 활용, 한국인의 정서적 반영의 측면에서 보고 부조리극, 서사극, 기호학, 포스트모더니즘, 초현실주의, 카오스 이론 등을 대입하여 분석하려는 모습을 보여주고 있다.

박혜령<sup>14)</sup>은 한국 반사실주의 희곡을 논의하면서 오태석·이현화·이강백 등 세 작가의 희곡들을 집중적으로 분석하고 있다. 그는 세 작가들의 작품들을 사실주의 희곡과의 차이를 밝히는데 주력하고 있으며, 창작 당시의 서구극의 수용과 전통극의 계승 및 현대화라는 연극계의 동향 등 연극사와의 관련 속에서 그 연극적 미학을 추출하고자 하였다.

그러나 그의 연구는 반사실주의 희곡의 전반적 면모의 이해를 통해 그것들이 외

- 
- 1) 김정순, 「이현화론」, 『한국 현역 극작론2』, 예니 2판, 1994.
  - 2) 이미원, 「이현화와 포스트모더니즘」, 『한국 현대 극작가 연구』, 연극과 인간, 2003.
  - 3) 이상우, 「폭력과 성스러움」, 『한국극작가론』, 평민사, 1998.
  - 4) 손화숙, 관객의 일상성에서 벗어나기 위한 연극적 기법」, 한국극예술학회 편, 『한국극예술연구 2집』, 태학사, 1995 재판.
  - 5) 신현숙, 「이현화의 극작술에 대한 소고」, 『한국희곡작가연구』, 태학사, 1997.
  - 6) 김미도, 「이현화론」, 『한국 현대극 연구』, 연극과 인간, 2001.
- 14) 박혜령, 「한국 반사실주의 희곡 연구 : 오태석·이현화·이강백 작품을 중심으로」, 이화여대 박사학위 논문, 1999.

래 현대극을 모색하는 과정에서 출현하게 된 것임을 밝혔지만 같은 시기에 발표된 다른 작가의 작품들과 연계해 논의를 전개하지 못했다는 한계를 지닌다.

백로라<sup>15)</sup>는 1960년대 희곡의 특성을 근대성에 두고 차범석·이근삼·박조열·오테석을 중심으로 연구하고 있다. 이들 중 오테석에 대해서는 1960년대, 즉 그의 초기 작품들을 부조리극의 틀에서 분석하고 있다.

또 그들의 작품을 통해 주제와 형식뿐만 아니라 작가의 현실인식에 대한 태도를 살피고 있다. 가족 또는 사회공간에 집중적으로 관심을 가진 다른 작가들과 달리 오테석은 개인의 내면공간, 즉 사회의 규율, 기계적 시간, 도구적 합리주의가 지배하는 현실 속에서 개인의 자율성과 실존성의 확보를 위해, 외부 현실로부터 개인의 내면세계로 시선을 옮긴 것으로 보았다. 따라서 그는 오테석 희곡의 공간은 생활공간보다 실존공간의 의미이며 그 공간에 거주하는 인물들은 자아의 분열과 소외를 경험할 수밖에 없다고 보았다. 그러나 ‘도구적 이성중심주의’와 ‘리얼리즘’이라는 경계를 뛰어넘기 위한 작가적 전략을 근대성에 초점을 맞추어 분석하고 있으나 각 작가별 연구들은 기존연구의 틀을 크게 벗어나고 있지는 않는다.

최상민<sup>16)</sup>은 1970년대 모더니즘 희곡의 글쓰기를 아도르노의 미학이론으로 접근하여 70년대 한국의 모더니즘 희곡을 주도했던 작가들, 박조열·윤대성·오테석·이현화·이강백 등의 작품들을 분석대상으로 삼고 있다. 그는 먼저 이 다섯 작가의 작품이 지닌 모더니즘적 요소를 긍정적으로 수용하고 이를 바탕으로 그들의 모더니즘적인 극작 방식이 구체적으로 어떤 형태를 갖고 있으며, 그들의 이런 방식의 말하기가 지향하는 것은 무엇이며, 그들은 왜 그런 방식의 말하기를 선택했을까 하는 문제에 대한 관심과 해명에 집중하고 있다. 그러나 각 작가의 작품을 관통하는 미적 원리를 구명하지 못한 아쉬움이 남는다.

---

15) 백로라, 「1960년대 희곡 연구 : 차범석·이근삼·박조열·오테석을 중심으로」, 숭실대 박사학위논문, 2001.

16) 최상민, 「1970년대 한국 모더니즘 희곡 연구」, 조선대 박사학위논문, 2004.

이처럼 시대별 작가와 작품분석은 일반적인 틀로 각 작가의 작품을 분석하다보니, 각 개인별 작가의 작품을 관통하는 미적원리, 즉 미학의 차원까지 끌어내지 못한 한계들을 지니고 있다.

다음으로 이현화의 희곡에 대한 연구들은 그의 작품에 나타난 극작 의식의 뿌리가 서구 아방가르드적 정신에서 연유한다고 보고, 부조리극적 구성을 통해 나타나는 정체성에 대한 질문과 세계의 폭력성을 아르토의 잔혹극과 제의 연극의 관점에서 분석하려는 시도를 보여주고 있다. 즉 이것은 이현화의 연극이 전위 연극의 대표적인 특징인 ‘상징성’, ‘부조리성’, ‘제의성’에 바탕을 두고 있으며, 특히 그의 연극이 보여주는 잔혹성은 관객들을 왜곡된 현실의 일상성 속에서 일깨우기 위한 충격요법이라고 보는 것이다.

박혜령의 경우, 1970년대 반사실주의 희곡의 하나로서 이현화 작품의 특성을 분석함으로써 한국반사실주의 희곡의 면모를 규정하고자 하였다. 그는 이현화의 희곡 세계를 소재와 구조면으로 구분하여 작품의 지배적인 분위기를 형성하는 공포와 폭력의 의미를 밝혀내고 있다.

둘째는 심정순<sup>17)</sup>으로부터 시작된 이현화 희곡 전반에 대한 본격적 작가론들이다. 심정순은 이현화를 ‘감성에 대한 지성적 접근의 작가’로 규정하고 연극의 기법상 특징으로 순환적 구조와 반복과 병렬의 수법, 감정 충격요법적 접근 방식을 꼽고 있다. 이는 이현화 작품에 대한 본격적 접근을 시도했다는 점에서 의의를 갖지만 일정한 미학적 기준 없이 이루어진 연구로 볼 수 있다.

손화숙<sup>18)</sup> 역시 심정순의 논의와 어느 정도 맥을 같이 하면서도 특히 관객의 일상성과 수동성을 파괴하는 실험적 기법에 주목한다. 권영란<sup>19)</sup>의 논의는 이현화의 전 작품을 대상으로 분석한 첫 학위논문이라는 점에서 의의를 갖지만 심정순, 박혜령

---

17) 심정순, 앞의 논문.

18) 손화숙, 앞의 논문.

19) 권영란, 앞의 논문.

등의 기존의 논의에서 크게 벗어나지 못하고 있다. 한편, 이상우<sup>20)</sup>는 이현화에 대한 기존 연구가 기법적 특징에만 한정되어 온 현상을 지적하고 이현화 희곡에 나타난 기법과 이념의 상관성에 초점을 맞춰 분석하고자 하였으나 그 역시 작품 세계를 구분하는 기준이 일관되지 못하고 그것을 관통하는 작가의 중심 세계관 역시 규명되지 않고 있다는 데에서 문제점을 지닌다.

이러한 논의들은 초기에는 인상비평의 성격을 벗어나지 못하는 단평에 불과했으나 1990년대 이후, 체계적인 방법론들을 통해 다각적으로 이현화 작품에 접근하고 있다. 그러나 풍부해진 논의의 폭에도 불구하고 잔혹극과 부조리극, 서사극 등 특정사조의 입장에 한정시켜 작품을 평가절하 하거나 논의를 축소시키는 오류를 범하기도 한다. 또한 분석 대상이 주로 화제를 모았던 「카덴자」, 「불가불가」, 「산 셋김」 등 일부에 한정되어 있어 이현화 희곡 세계 전반을 규명해 내는 데에는 일정의 한계를 지닐 수 밖에 없다.

그러나 2002·3년도의 학위논문인 임준서<sup>21)</sup>와 백소연<sup>22)</sup>의 논문은 본격적인 이현화 희곡의 미적 원리를 규명해 놓은 논문들이다. 임준서의 경우 이현화 희곡의 패러독스 미학연구를 통해 이현화 희곡의 형성원리를 이루는 특수한 미학적 체계를 패러독스로 규명한 것이다.

이현화 희곡의 묘미를 발상의 엉뚱함과 기발함에 두고 그 상상의 기지는 대부분 일상 내지 상식의 영역에 속하는 상황을 벗어나거나 뒤집는 방식, 즉 당연하고 상식적인 것을 비틀고 뒤집음으로써 우리로 하여금 관습화된 세계를 낯설게 보게 한다는 것이다. 이현화 희곡이 낯설어지는 것은 바로 패러독스 때문이라는 것이다. 즉 이현화 희곡의 미적 가치는 탈근대성이고 그 탈근대성을 구현하는 미적 장치를 패러독스라 보고 패러독스가 작동하는 미적 원리와 그 효과를 규명한 것이다.

---

20) 이상우, 앞의 논문.

21) 임준서, 앞의 논문.

22) 백소연, 앞의 논문.

백소연은 이현화 희곡을 메타연극적 특성을 중심으로 연구하였다. 이현화 희곡의 전반적인 특성을 자의식적 기법을 활용한다는 데에 두고 이현화 희곡을 「카덴자」를 기점으로 전기와 후기로 나누어서 자의식적 기법을 어떻게 드러내고 있는지를 밝히고 있다.

이상의 선행연구들을 종합하면, 오태석의 희곡은 사실주의의 탈피, 전통의 계승, 형식의 해체와 같은 한국 연극계의 동향을 주도했다는 평가가 주류를 이룬다. 이러한 평가는 긍정과 부정의 양면성을 담보하고 있다.

이현화의 희곡은 그것들의 형식과 주제 면의 전반적 특성을 밝히고 있다. 그러나 그것들이 분명한 이론적 근거(準據) 없이 분석이 이루어짐으로써 성과들 간의 뚜렷한 변별성을 찾기 힘들다.



### 3. 연구 대상 및 방법

오태석(吳泰石)은 1967년 조선일보 신춘문예에 「웨딩드레스」가 당선되어 지금까지 왕성한 창작 활동을 지속하고 있다. 그의 창조적 원동력은 ‘실험과 놀이’의 예술 정신에 있으며, 초기 작품에서 이미 그 풍성한 싹을 엿볼 수 있다.<sup>23)</sup> 이러한 창조적 정신이 반영된 그의 작품들은 부조리극의 심각한 주제와 다르게 황설수설하는 말과 놀이로 폭소를 제공하는 연극성 때문에 골계와 해학에 익숙한 한국인에게 매우 친근하게 수용될 수 있었다. 이러한 그의 작품들은 부조리극의 형식적 실험과 주제의식에 대해 치열한 대결을 보여주지는 못하지만 그것의 본질인 ‘실험과 놀이’의 정신을 잘 보여주고 있다.

그러나 오태석이 한국 부조리극의 대표작가로 선정된 것은 부조리극적 성향을 보여주는 초기의 몇 편의 작품 때문이 아니다. 그것은 그의 작품이 일관되게 한국 전통의 현대적 수용과 재해석의 문제에 천착하는 경향을 보여주고 있기 때문이다. 마틴 에슬린은<sup>24)</sup> 부조리극을 한 시대를 풍미했던 이전 연극적 성향과 다른 연극의 한 장르로 보지 않고 전통과의 관계에서 논의하고 있다. 역시 우리의 전통극도 초기 사실주의극으로 설명할 수 없는 형식적인 특이성을 지니고 있는데, 이러한 점은 부조리극의 실험성과 일맥상통하는 면이 있다. 따라서 우리의 전통적인 놀이의 특성을 끊임없이 실험해온 온 그의 작품세계를 조망해 볼 때 그를 한국의 부조리극의 선구자로 보는 것은 크게 무리가 없어 보인다. 정작 오태석은 자신의 부조리극

---

23) 서연호, 『오태석 공연대본 전집1』, 연극과 인간, 2003, p.241.

24) 마틴에슬린, 앞의 책, 2005, p.353.

“아방가르드 운동들 중 절대적으로 새롭고 선구자가 없는 것은 거의 없다. 부조리극은 옛날의, 고대의 전통으로 되돌아간 것이다. 부조리극에서 새로운 것이 있다면 그것은 단지 전범(典範)들을 익숙하지 않은 방식으로 조화시킨 것뿐이다. 준비 없는 관찰자가 보기에 이상과 괴적 전통들과 이해 불가능한 혁신이라고 생각하는 현상들을 자세히 연구해보면 실은 어떤 다른 관계에서는 아주 낮익고 인식할 수 있었던 수행방식을 계승하고, 재평가하고, 발전시킨 것에 지나지 않다는 것을 알게 될 것이다.”

적 성향을 부정한다.<sup>25)</sup> 그러나 그가 말한 “어떤 이야기나 상황 전개가 예상한대로 가는 것을 본능적으로 피해가는 것”, “직설법이 아닌, 간접화법을 통해서 이야기를 전하려는 방식” 등은 부조리극의 담화방식이라고 할 수 있다.

이현화(李鉉和)는 1970년 「요한을 찾습니다」로 한국 희곡사에 낮은 감수성을 끌고 온 작가이다. 등단 이후 지속된 그의 작품세계는 주제와 형식적 측면에서 기존의 희곡과 다른 새로운 세계를 선보여 왔다. 그의 대부분의 작품은 70~80년대 초반까지 집중되어 있지만 한국 희곡에 탈사실주의적 부조리극의 양식을 완벽하게 소화해 보여준 작가로 볼 수 있다.

그의 작품은 아파트, 호텔, 공장 사무실 등 산업사회의 대표적인 공간을 즐겨 배경으로 삼는다. 등장인물은 이 속에 고립된 채 전화벨, 시계소리 등 기계적 시간의 소음에 시달리다 착란을 일으킨다. 또 과도, 주사위, 채찍, 전기밥솥 등의 생활용품은 종종 흥기로 둔갑해 등장인물을 광기와 폭력의 소용돌이 속으로 몰아넣는다. 작품 전체를 지배하는 이러한 병적 분위기는 동일한 장면의 강박적인 반복과 함께 결말이 원점으로 회귀하는 미스터리한 극구조로 더욱 배가된다.<sup>26)</sup>

본 논문에서 텍스트로 사용할 작품은 다음과 같다. 먼저 오태석의 작품은 「환절기」, 「유다여 닭이 울기 전에」, 「초분(草墳)」, 「여왕과 기승」, 「이식수술」 등의 초기작으로 한정한다. 「여왕과 기승」과 「이식수술」은 부조리극의 특성과 아울러 비록 실험 단계에 속하지만 우리나라의 역사와 설화, 그리고 전통 연희인 꼭두각시

---

25) 오태석, 서연호 대담, 『오태석 연극: 실험과 도전의 40년』, 연극과 인간, 2002, p.45.

**서연호** : 그런데 「여왕과 기승」, 「유다여 닭이 울기 전에」, 「육교 위의 유모차」, 「교행」 이런 작품들에는 부조리극적인 요소가 많이 보인단 말이거든요.

**오태석** : 부조리극적인 요소라기보다는 어떤 이야기나 상황 전개가 예상한대로 가는 것, 이 예상한 쪽으로 흘러가는 것을 내가 본능적으로 피해가지 않았는가. 예상이라면, 예상 상식이라면 상식에 대한 일종의 어거지, 어거지로라도 비틀고 피해가지 않았는가. 그리고 아까 말씀드린 직설법이 아닌, 간접화법을 통해서 이야기를 전하려는 방식이 지금 서 선생이 말씀하신 그런 느낌을 들게 한 것이 아닌가 해요.

**서연호** : 부조리극하고는 관계가 별로 없군요.

**오태석** : 예, 나는 그렇게 생각해요. 다만, 언어가 자꾸 걸돈다. 그런 느낌은 가지고 있죠.

26) 임준서, 앞의 책, p.62.

놀이과의 접맥을 시도한 작품으로 이후 오태석의 작품 세계의 근간이 되고 있으므로 텍스트로 선정하였다. 그리고 오태석 작품의 분기점이 된 「草墳」의 경우는 ‘제의성’에 초점을 맞춰 부조리극의 범주로 선정하였다.

다음 이현화의 작품은 대부분 부조리극의 형식을 취하고 있으므로 오태석의 작품과의 연관성을 고려하여 인간존재의 본질에 대한 문제와 제의와 놀이, 공포연극에 입각하여 다음과 같은 작품들을 선정하였다. 「누구세요?」, 「쉬-쉬-쉬잇」, 「산씻김」과 역시 우리나라의 역사적 사실을 통해 현대를 사는 관객들에게 경각심을 일깨워준 「불가불가」이다.

그리고 본 논문은 2장에서 부조리극의 개념과 서구의 부조리극 작가인 베케트, 이오네스코, 장 주네, 해롤드 핀터등의 작품의 특성을 간략히 정리하는 한편, 부조리극의 특성을 등장인물과 담화, 무대와 오브제의 관계 속에서 정리하고, 3장에서는 서구 부조리극의 한국 수용 양상을 첫째, 동인제극단과 소극장운동으로, 둘째, 공연적 측면에서 김정옥, 임영웅, 유덕형 등의 연출 작품과, 셋째 극작적 측면에서 박조열, 오태석, 이현화등의 창작희곡들을 중심으로 정리하고, 4장에서는 두 작가 ‘오태석’과 ‘이현화’의 부조리극의 작품을 부조리극의 일반적 특성과 결부시켜 인간존재의 본질과 제의와 놀이, 그리고 몽타주와 극중극의 기법 등을 통해 분석하고자 한다. 그리고 5장은 부조리극의 한국 수용의 의의를 조감하고자 한다.

이러한 작업은 부조리극이 우리나라에 뿌리 내리게 된 배경을 서구와 한국의 사회 현실 속에서 논의함으로써 한국의 부조리극이 서구의 부조리극의 일방적 수용과 모방으로 한 때 유행한 현대극의 한 양식이 아님을 밝히는데 있다. 아울러 한국의 부조리극이 서구 부조리극의 단순한 수용이 아닌 한국의 전통 연희와 한국인의 고유한 정신세계에 바탕을 두고 주체적으로 실험되고 발전되었다는 것도 밝혀지게 될 것이다.

## Ⅱ.부조리극의 개념과 특성

### 1. 부조리극의 개념

#### 1) 배경과 사상

부조리극은 1950년대 이후 영국의 비평가 마틴 에슬린(M.Esslin)이 베케트, 이오네스코, 핀터 등의 작가를 거론하면서 논의되기 시작했다. 이들 연극을 부조리극으로 명명하면서, 그는 부조리극을 “통합된 원칙을 잃고 분열된 세계 속에서 느끼는 인간 존재의 우주적 상실감을 표현하고자 하는 연극”으로 정의했다.<sup>27)</sup>

부조리극은 실존철학과 관련되어 제 2차 세계대전 이후 인간의 실존에 관한 원형적인 질문에서 출현한다. 그래서 넓게는 서구의 전통문예에서 그 출발의 배경을 찾지만 좁게는 프랑스 연극에서 찾게 된다. 근원적인 문제는 인간소외와 삶의 구심적 원칙이 붕괴된 데서 그 원인을 찾기도 한다. 이런 상황 속에서 까뮈는 1942년 『시지프스의 신화』에서 ‘부조리’의 상황을 인식하게 된다.

1945년 2차 세계대전은 종식되었지만 프랑스는 정치적·경제적·도덕적 후유증과 함께 새로운 인간 질서를 구축해야 한다는 절박한 욕구와 더불어 인간의 근원적인 삶의 인식에 큰 변화를 갖게 되며, 이런 상황은 결국 그들로 하여금 서구 기독교 문명의 부조리하고 광폭한 뒷모습을 체험하면서 종래의 휴머니즘에 회의를 갖게 한다. 정치구도의 냉전화, 좌파와 우파의 끊임없는 대립과 갈등, 그에 따른 극심한 정치 불안은 물론 인플레이션의 악화, 아우슈비츠의 악몽까지 겹치면서 당시

---

27) 마틴 에슬린, 김미혜 역, 앞의 책, p.36.

프랑스인들은 정신적인 불안과 사회적 위기감에 깊이 빠져든다.

이러한 인간존재에 대한 철학적 성찰이 실존주의극의 출발이었다. 개인과 역사라는 두 차원에서 ‘진정한 존재’의 문제를 검토하고 불안과 절망을 극복하고 자신의 존재와 삶을 정당화해 줄 이념을 갈망할 수 밖에 없었다.

인간 존재의 정당화에 대한 근거, 삶과 죽음의 의미, 극심한 도덕적 혼란과 격동하는 사회의 변화 속에서 인간의 구원문제 등 삶의 실존적 성찰을 드라마로 만든 것이 실존주의극이다.

물론 실존주의는 이미 1세기 전 키에르케고르(Kierkegaard)에서부터 시작되었고, 가브리엘 마르셀(Gabriel Marcel)과 하이데거(Heidegger)를 거쳐 사르트르, 까뮈에 이르면서 수정·발전한다. 그런데 그 무거운 주제들을 담은 연극이 전쟁과 전후세대의 관객들에게 열광적인 호응을 받은 것은 당시의 프랑스인(유럽인)들이 암울했던 상황에서 빠져나올 수 있는 통로를 필요로 했기 때문이다. 즉 전쟁 중에는 불안과 절망을 극복하기 위하여, 전후에는 허무와 절망을 딛고 다시 일어서기 위하여 존재와 삶을 정당화해 줄 수 있는 어떤 이념이 필요했던 것이다.

실존주의극은 두 가지 특성을 지니고 있다. 그 하나는 역사적, 정치적 상황에서 전쟁의 체험, 부정(不正), 폭력, 살인, 조작 등을 증언하고, 관객이 직면하고 있는 도덕적 딜레마를 표현하려는 정치극 혹은 상황극의 일면이다. 때문에 형식은 전통극 혹은 ‘잘 짜여진 극’의 기법을 그대로 답습한다. 또 뚜렷한 정치적, 도덕적 목적을 가지고 있기 때문에 되도록 감상적인 미사여구를 피하고 간결한 대사를 사용하여 작가의 메시지를 선명하게 드러낸다. 다른 하나는 인간의 실존적 조건인 불안, 고독, 절망을 명석하게 인식하고, ‘나는 무엇인가’라는 질문보다 ‘나는 어떻게 존재할 것인가’라는 형이상학적인 것에 주목했다.

실존주의극의 주인공은 대부분 비결정적인 존재이다. 인물은 하나의 가능성으로 무대에 등장하여 관객들의 눈앞에서 전형적 인간으로 구축되거나 파괴되어가게 되며 이를 통해 실존의 불안정성을 메꾸어 간다. 때문에 주인공의 모험, 즉 행동은

관객에게 인식과 교훈의 가치를 띠게 된다. 이를 위해 실존주의 극작가들은 소재를 주로 전쟁 중의 사건들인 항독 투쟁, 강제 수용소, 포로 생활과 신화에서 찾게 된다. 그러나 실존주의극은 1950년대 후반부터는 관중에게서 전쟁 전후 기간과 같은 열렬한 호응을 받지 못한다. 그 이유는 한편으로는 지나치게 철학적 입장이나 사상을 표명했기 때문이고, 다른 한편으로는 서서히 부조리극이 관객들에게 받아들여지고 있었기 때문이다.

전후의 인간은 삶의 내적 균형을 상실했을 뿐만 아니라 세계 속에서의 자신의 위치를 잡지 못한 존재로 파악하고, 전쟁이 발가벗겨놓은 전통적 가치들의 허구성에 직면한 그들은 ‘인간 실존의 비극성’ ‘세계의 무의미성’ ‘삶의 부조리’ 등을 참담한 심정으로 통감하게 된다.

물론 이러한 세계 인식은 사르트르와 카뮈의 부조리 철학에서 출발하고 있지만 사르트르와 카뮈가 부조리의 감정을 분석하고 논증하는 일에 매달렸던 것과는 반대로 사실적으로 부조리를 ‘보여주고’ ‘극화(劇化)’하려는 모험으로 출발한다. 그것은 세계대전 사이의 혼돈 속에 청년기를 보내면서 허무와 불신이 몸에 배어버렸기 때문이다.

삶의 무의미성, 이상의 끊임없는 가치저하, 삶의 원초적 순수성에서 필연적으로 소외당하는 것 등의 인간존재에 대한 탐색은 장 지로두, 아누이, 살라크루, 사르트르, 카뮈 같은 극작가들의 작품에서도 많이 나타난다. 그러나 부조리극에서는 인간존재의 무의미성, 이성적 직관형식의 불충분함에 대한 의식을 합리적 근거나 논증적 사고를 의식적으로 포기하면서 표현하려는 노력이 눈에 띈다. 사르트르와 카뮈는 옛 형식으로 새로운 내용을 표현하고 있으나 부조리극 작가들은 근본 경험과 표현형식을 조화시키려 한다. 철학적 관점이 아니라 예술적 관점에서 볼 때 사르트르와 카뮈의 철학적 인식들은 부조리극에서 더 타당성을 갖게 된다.

합리적이며 논증적인 스타일이다 엄격한 구성을 지닌 작품 속에서 증명하려 한 카뮈와 존재가 본질에 선행하며 인간은 그저 궁극적으로 자유를 순간마다 새로이

결정하는 순수한 가능성에 불과하다는 명제를 내건 사르트르와는 달리 부조리극 극작가들은 의식적이라기보다는 차라리 본능과 직관으로 극복하고 해결하려 한다.

부조리극은 인간 존재의 부조리성에 대해 토론하려 하지 않고 부조리성을 그저 구체적 장면상의 이미지로만 제시한다. 여기에서 철학적 관찰방법과 문학적 관찰방법 사이의 차이, 즉 인식과 경험의 차이가 뚜렷해진다.

## 2) 주요 극작가들

마틴 에슬린은 그의 저서 『부조리극』에서 부조리극의 대표 작가들로 사무엘 베케트, 외젠 이오네스코, 아르투르 아다모프, 장 주네를 들고 있다. 또 신현숙은 그의 저서<sup>28)</sup>에서 1950년대 프랑스의 젊은 극작가들을 대략 세 갈래의 흐름으로 나누었다. 그 중 한 부류로 전통적인 글쓰기와 세계 인식을 동시에 전복하고 희극적인 구성에도 불구하고 인간의 본질과 실존의 문제를 치열하게 추적했던 부조리극 작가들로 아다모프, 사무엘 베케트, 외젠 이오네스코, 로베르 팽제, 그리고 장 주네를 들고 있다.

그리고 1900년에서 1995년까지 우리나라에서 번역 공연된 서양의 연극연표와 20세기에 가장 많이 공연된 서구의 작가들<sup>29)</sup>을 보면 서구의 부조리극의 대표적인 작가들이라 할 베케트, 핀터, 이오네스코가 들어 있다는 사실을 확인할 수 있다.

그리고 20세기에 가장 많이 공연된 서양 작품은 「고도를 기다리며」였고, 이오네스코의 「대머리 여가수」와 「수업」도 심심찮게 공연되었다는 사실을 확인할 수 있다. 또한 영국 작가 중 헤롤드 핀터도 한국인이 선호한 서양 연극의 작품과 작가 중에 네 번째로 꼽혀 있고<sup>30)</sup> 대표작품으로 「생일파티」와 ‘에로틱한 부조리극’<sup>31)</sup>

28) 신현숙, 『20세기 프랑스 연극』, 문학과 지성사, 1997, pp.163~167.

29) 신정옥 외, 『한국에서의 서양 연극』, 도서출판 소화, 1999, pp.505~702.

「티타임의 정사」가 공연되었음을 확인할 수 있었다.

이에 본 장에서는 서양의 부조리극의 대표 작가들로 한국에서 가장 선호되고 가장 많이 공연된 작가와 작품들을 위주로 사무엘 베케트, 외젠 이오네스코, 장 주네 그리고 헤롤드 핀터 등 네 작가를 선정하여 그들의 대표작품과 아울러서 그들의 작품의 특성들을 살펴보고자 한다.

### (1) 사무엘 베케트 ( S. beckett )

사무엘 베케트(S. Beckett, 1906~1989)는 대표적인 부조리극의 작가이다. 그의 작품 「고도를 기다리며」는 1953년 볼르바르 라스파이에 있는 소극장 테아트르 바빌론(Babylon)에서 초연된 후 세계 각국에서 수없이 공연이 되어 왔다. 그가 작품을 통해 일관되게 추구하는 물음은 「이름 붙일 수 없는 것」의 서두에 나오는 다음과 같은 것이다.

지금 어디 있지?/ 지금은 언제지?/ 지금 누구지?

베케트의 극은 인간 존재의 근원에 대한 물음을 주제로 하여 일정한 논리나 감정이 아니라 야성적이며 잔인한 극한 상황으로 전개시켜간다. 즉 시간은 반드시 과거, 현재, 미래라는 전통적인 개념과 인과성이 개재되어 있을 때 시간의 개념이 성립한다. 그러나 베케트의 시간성은 이러한 원초적인 개념인 시간의 ‘전진적 진행’과 ‘후진적 진행’은 거세되고 “언제나와 같은” 무의미한 개념으로 정의된다.

시간적 개념이 상실된 채 인물들은 무의미하고 무목적적 삶의 연속선상에서 인간

30) 마틴 에슬린, 김미혜 역, 앞의 책, p.458.

31) 마틴 에슬린, 김미혜 역, 위의 책, p.454.



자체를 상실했다. 그들에게서 삶의 의미는 찾을 수 없으며 개성도 상실된 지 오래이다. 다만 그들이 인식하는 것은 그들에게 언젠가 죽음이 반드시 찾아온다는 것이다. 그러나 그들은 죽음으로부터 적극적으로 도망치려고도 하지 않는 소극적이고 맹목적인 삶의 연속성만을 보여준다.

베케트 극의 독백은 존재에 대한 근원적 탐색이 아니라 극한상황에서 필요한 자기위안의 수단이며, 죽음에 대한 소극적 대응일 뿐이다. 이것은 비극의 높이로 향해 가기 위한 극적 장치가 된다.

한편, 베케트의 작품들이 갖는 부조리성의 특징은 비극으로서 잔인한 웃음의 요소와 마조히즘적 조소가 깃들여 있다는 것이다. 「놀이의 끝」의 벨은 “불행만큼 우스꽝스러운 것은 없다. 그것은 이 세상에서 가장 희극적인 것이다”라고 말한다. 즉 조소적인 신랄한 유머가 베케트 극의 세계를 형성하는 언어의 상황 속에 내재되어 있다. 극작가 장 아누이는 “프라테리니 형제에 의해서 연회되는 파스칼의 「팡세」와 같이 속을 알 길 없는 깊은 심연이 열려 있다.”<sup>32)</sup>고 베케트의 작품 세계를 일괄하고 있다.

그의 대표작 「고도를 기다리며」의 주제는 기다림이다. 1960년대에 폴란드에서 처음 공연되었을 때 그것은 결코 오지 않을 자유, 즉 러시아인들로부터의 해방을 의미했다. 그들에게 약속된 것이 결코 실현되지 않을 토지개혁과 관련한 것임을 암시했다. 파리에서 초연 당시 지식층의 관객들조차 극을 제대로 이해하지 못했던 것과는 반대로 미국의 샌프란시스코에 있는 산 쿨렌틴(San Quentin) 형무소에서 이 연극이 공연되자 연극을 지켜본 죄수들은 작품을 이해하는 데 전혀 어려워하지 않았다. 그 중 한 죄수가 교도관에게 “고도는 사회요”라 하고, 또 다른 죄수는 “고도는 바깥세상이요”라고 말한 것처럼 그들은 기다림의 의미를 알고 있었던 것이다. 즉 베케트는 고도를 우리들 현대인이 기다리는 어느 하나로 규정할 수 없는 대상으로 보았던 것이다.<sup>33)</sup> 또한 「고도」는 어떤 이야기도 전해주지 않으면서 어떤 정

---

32) 정병희, 앞의 책, pp.208~209.

적인 상황을 탐구하게 한다. “아무 일도 일어나지 않는다. 아무도 오고 가지 않아 끔찍하다.” 는 1막의 첫 장면이다. 1막의 끝에서 등장인물들은 믿는 고도는 올 수 없지만 내일이면 틀림없이 오리라는 말을 듣는다. 2막에서도 똑같은 상황이 계속된다. 똑같은 소년이 와서 똑같은 말을 전한다. 똑같은 말의 반복에 의한 말의 무의미성까지도 무의미한 삶의 일상으로 연결시키려 한다. 또 한 쌍의 희극배우들, 블라디미르와 에스트라공은 서로 다른 기질로 상대방을 보충하지만 그들의 대화는 의사소통을 위한 것이 아님으로 내용은 텅 비어있고, 지루한 시간을 보내기 위한 수단에 불과할 뿐이다.

블라드미르 : 깃털 비벼대듯이 시끄러운 소리를 내고 있어.

에스트라공 : 나뭇잎 서걱이듯이.

블라드미르 : 타고남은 잿더미 날리듯이.

에스트라공 : 나뭇잎 서걱이듯이 (긴 침묵)<sup>34)</sup>

이런 점에서 이 연극은 특정한 시간도, 공간도 존재하지 않는 그 자체로 하나의 놀이이며 ‘고도’라는 인물을 기다리며 벌이는 무의미한 유희이다. 그들의 하루는 고도를 기다리는 것에서 시작해 고도가 오지 못한다는 기별을 접하는 것으로 끝나는 고루하고 무의미한 삶의 유희라는 전형을 보여준다.

「고도」의 주인공이 끝나지 않는, 계획 없는 놀이들을 하며 시간을 보내는 반면, 베케트의 두 번째 희곡 「놀이의 끝」(1957, 런던의 로열 코트 시어터에서 공연)은 죽음의 시간에서의 놀이의 끝이다. 「고도」의 극적 장소가 텅 빈, 아무 것도 없는 거리라면 「놀이의 끝」은 암울하고 답답하기 이를 데 없는 폐쇄된 공간이다.

두 작품의 인물들은 대칭적 구조를 이루는 축으로 배열되어 있으며, 작가는 이것

---

33) 신정옥 외, 앞의 책, p.84.

34) 사무엘베케트, 이원기 역, 『사무엘 베케트 전집1』, 예니, 1991, p.67.

을 자신의 내적 독백을 풀어가기 위한 극적장치로 삼는다. 「고도」의 ‘블라디미르’와 ‘에스트라공’, 「놀이의 끝」의 ‘함’과 ‘클로브’의 대화는 표면적으로 대화형식을 취하고 있지만, 알고 보면 작가가 자신의 고착관념만을 뒤쫓고 있는 무의미한 ‘내적 독백’들에 불과하다.

이처럼 베케트는 등장인물을 통해 현대인의 단절과 고립된 정신상황 등 부조리한 삶의 전형을 보여준다. 정신적 고립은 육체적 고립(불구)의 상황으로 치환되어 제시된다. 그 한 예가 베케트의 「마지막 테이프」(1958)이다. 이 작품은 텍스트 전체가 독백으로 구성되어 있는데, 지금까지 살펴본 독백이 등장인물들, 즉 인간들이 서로 이해할 수 없음을 주로 표현하는 데 비해, 「마지막 테이프」에서는 한걸음 더 나아가 인간이 자기 자신을 이해할 수 없음을 나타내고 있다. 주인공 크래프의 독백이 자주 끊기는 것은 ‘의식의 끊김’을 표출하며, 되풀이 말하고, 조리가 없고, 서서히 생각이, 문장이, 말이 허물어지는 과정은 자아의 와해 과정을 나타낸다. 따라서 마침내 크래프가 침묵했을 때, 그의 생명도 멈춘다.<sup>35)</sup>

자신의 목소리를 녹음한 릴테이프에 파묻혀 사는 작가인 크랩, 그는 글을 쓰는 대신 테이프를 꺼내 듣는다. 그가 서랍에서 릴테이프를 꺼내는 행위는 기억의 서랍을 여닫는 행위다. 테이프를 거꾸로 돌릴 때마다 그는 ‘재현된 과거’라는 시간의 태업을 되감는다. 그에게 현재는 과거를 재현하기 위해서만 존재한다.

이처럼 베케트는 그의 작품을 통해 기존의 희곡에서 보이는 등장인물과 시간의 특성들을 전혀 다른 방식으로 구현해 내고 있다.

---

35) 신현숙, 앞의 책, p.182.

## (2) 외젠 이오네스코 ( E. Ionesco )

외젠 이오네스코( E. Ionesco, 1912~1994)의 최초 극작 동기는 대단히 엉뚱하다. 그는 40대에 이른 어느 날 영어 책을 읽다가 인간은 일상의 대화에서 생명이 없는 너무도 뻘한 화소(話素)를 통해 의사소통을 하고 있다는 사실에 놀라면서 극작을 시작했다고 한다.

“일주일은 칠 일이고 일, 월, 화, 수, 목, 금, 토의 순서로 되어 있다.”

“천장은 위에 있고 바닥은 밑에 있다”

“스미스 씨가 스미스 부인의 남편이면 스미스 부인은 스미스 씨의 부인이다.”<sup>36)</sup>

이처럼 너무나 뻘한 사실, 이야기로서 대화도 아니고 담론으로서의 대화도 아닌 상투적인 언어의 부조리함이 우리 삶의 공간에 엄연히 생명 있는 언어로 존재한다는 것에서 착안하여 그는 1948년 「대머리 여가수」를 썼지만 공연은 코메디-프랑세즈에서 거부된다.

이 작품은 프랑스 전위극 연출가인 니콜라 바타이유에 의해 1950년 5월 드디어 전위극의 본산이랄 수 있는 세느강 좌안의 소극장들 중 하나인 녹탕뵐 극장 무대에 올려진다. 공연 결과는 실패하지만 엄청난 논쟁과 함께 주목을 받게 된다. 이어 1951년 역시 소극장 포쉬 극장에서 「수업」이 마르셀 꾸블리에, 1952년 랑크리 극장에서 실뱅 돔의 연출로 「의자」가 공연되었지만 결과는 첫 작품과 마찬가지로 실패였다.

그러나 1953년에 까르티에 라탱 극장에서 자크 모끌레르의 연출로 공연된 「의무의 희생자」가 당시 극작가로 명성을 떨치고 있던 장 아누이에 의해 극찬을 받게

---

36) 외젠 이오네스코, 오세곤 역, 『대머리 여가수』, 민음사, 2003, p.56.

된다. 그리고 1954년 바빌론 극장에서 장-마리 세로에 의해 연출된 「아메데 혹은 어떻게 그것을 제거할 것인가」의 공연을 계기로 그는 극작가로서 주목을 받기 시작한다. 비난과 찬사가 상반되는 비평 속에서 공연된 그의 작품들은 <부조리극> · <반연극> · <아방가르드>와 <비극적 소극><sup>37)</sup>이라는 이름으로 불려진다.

이오네스코의 극작의 중심에는 인간 언어의 부조리함이 자리하고 있다. 즉 인간은 자신의 언어를 지극히 합리적이라 믿으며 문화의 축적과 의사소통이 가능하다고 믿지만, 실제로 그것은 대단히 비논리적이고 불합리해서 인간의 언어생활은 원초적으로 소통이 불가능한 오해의 연속일 뿐이며, 거기서 비롯된 언어의 보이지 않는 횡포가 부조리한 삶을 가중시키고 있다는 것이다.

이오네스코의 첫 작품으로 이미 잘 알려진 「대머리 여가수」와 후속 작품인 「수업」, 「의자들」은 바로 그런 관점에서 쓰여진 작품들이다. 이 중에서 「대머리 여가수」는 언어를 통한 의사소통이 불가능함을 강조하고, 「수업」은 교수와 학생의 불합리한 의사소통이 결국 살인으로 끝나는 언어의 폭력성을 부각시키고 있으며, 「의자들」은 언어의 허구성과 공허함을 적나라하게 드러내고 있다.

「대머리 여가수」는 부조리극의 교과서적인 작품이다. 플롯의 부재, 꼭두각시와 같은 등장인물, 동문서답(東問西答)식 대화 등은 부조리극의 특성을 잘 보여준다. 그 중에서도 가장 두드러진 특성은 ‘언어적 혼란’이다. 이 작품의 등장인물들은 시종일관 상투적인 단어를 반복하거나 상대방의 말을 흉내 내며 무의미한 수다를 떠다. 그러나 역설적이게도 말을 많이 하면 할수록 말의 의미는 점점 더 모호해지고 혼란스러워진다.

막이 오르면 영국 중류계급의 한 부부가 저녁식사 후의 한때를 보내고 있다. 남편은 영국식 벽난로 앞에서 영국식 의자에 앉아 영국제 파이프를 입에 물고 영국 신문을 읽고 있다. 그 옆에서 아내는 영국식 의자에 앉아 영국 양말을 꿰매고 있다. 영국식의 긴 침묵이 둘 사이에 흐르고, 이어 영국 시계가 17번 친다. 그러자 부인

---

37) 외젠느 이오네스코, 박형섭 역, 『노트와 반노트』, 동문선, 2003(1992,초판발행), pp.315~316.

은 “아, 9시예요”라고 말한다. 이것이 「대머리 여가수」의 첫 대사이다. 17번 울리는 시계도 혼란스럽고 그것을 9시라고 말하는 것은 더 혼란스럽다. 이어지는 “오늘 밤 멋진 식사를 한 것은 우리들이 런던 교외에 살고 있고, 우리들의 이름이 스미스이기 때문이에요”도 혼란스럽기는 마찬가지다.

이 작품은 스미스 부부의 무의미한 대화에 마틴 부부, 소방대장이 가세하여 수다를 떨다가 끝난다. 대화의 양은 점점 늘어나지만, 대화의 질은 점점 빈곤해진다. 마치 단절을 위한 대화, 서로 아무런 상관도 없는 동문서답 같다. 이처럼 현대인은 의미가 없고 해체된 언어를 반복하며 사는 것이다. 이러한 측면에서 이오네스코는 이 작품의 주제를 ‘언어의 비극’으로 설명하고 있다.

일상과 언어의 부조리성과 비현실성을 느낀다는 것은 그것들을 극복해야 하는 것을 의미한다. 그것들을 극복하기 위해서는 우선 그것 속에 들어가야 한다. 회극적인 것은 그 순수한 형태로 비일상적인 것이다. 내게는 진부한 것보다 더 놀라운 것은 없다. 초현실적인 것은 손으로 잡을 수 있다. 그것은 존재한다. -일상의 수다 속에<sup>38)</sup>

「수업」 또한 「대머리 여가수」처럼 언어의 문제를 다룬다. 이 작품은 인간의 의사소통이란 처음부터 불가능하다는 것을 보여준다. 단어는 단어로서의 성격을 잃은 채 그 단어와 연계해 있는 개인적인 연상을 고려하지 않기 때문에 아무런 의미도 전달하지 못하는 것을 보여준다.

교수는 학생들에게 자신을 이해시키지 못한다. 또 생각이 여러 방향으로 분산되어 주의를 끌지 못하고, 진하려는 생각을 하나로 모으지 못한다. 여학생은 덧셈을 할 수 있지만 뺄셈의 과정은 이해하지 못한다. 또 숫자를 16까지만 셀 수 있다고 하면서도 눈 깜짝할 사이에 천문학적인 숫자를 곱한다. 어안이 병병한 교수에게 그녀

---

38) 마틴 에슬린, 김미혜 역, 앞의 책, p.167. 재인용.

는 가능한 곱셈의 답을 몽땅 외웠다고 설명한다. 「수업」은 이해시키는 일이 어렵다는 것만을 증명하려 하지 않고 언어가 지닌 상징성으로 더 많은 것을 표명하게 되는데 그 중 하나가 언어는 권력의 도구라는 명제를 구체적으로 드러낸다.

언어가 지닌 힘과 폭력성으로 인해 인물의 성격도 변화된다. 무의미한 단어를 마음대로 사용하는 교수는 극이 진행될수록 확신에 차고 당당해지게 되며 단어의 뜻을 마음대로 부과하는 교수의 언어에 의해 처음에 생기발랄했던 여학생은 모든 활력을 잃는 등 점점 더 그(교수)의 지배 하에 들어가게 된다. 이러한 의도는 그가 그녀를 폭행하고 죽이는 것으로 더욱 구체화된다.

반면 악의에 찬 어머니 같은 인물인 하녀가 다시 그 교수를 지배한다. 그가 그의 살인무기인 무의미한 언어의 칼로 그녀를 공격했을 때 그녀는 상처받지 않는다는 것으로 드러난다. 그건 그녀가 그의 학생이 아니기 때문이다. 그녀는 극의 마지막에 상황을 요약한다. “산술은 언어학으로 가고, 언어학은 범죄로 간다”<sup>39)</sup>고.

「수업」의 수학과 언어학은 매우 시사적이다. 수학과 언어학은 별개의 영역으로 모든 학문의 기초과학이면서 둘은 서로 상보적인 관계를 지닌다. 수학은 사물을 수치로 환원시키고, 언어학은 사물의 의미를 문법으로 환원시키면서 양자 모두 한결 같이 논리에 의해 수행된다. 모든 사물을 논리의 틀 속에 구겨 넣는 행위 또한 일종의 폭력이 아닐 수 없다.

「대머리 여가수」에서 「코뿔소」까지 이오네스코의 모든 작품은 이러한 극적 진행의 응축과 강화가 형식의 기본원칙을 형성한다. 이 원칙이 각인된 드라마 모델은 순환형식으로 구성된 베케트와 아다모프의 작품 형식과는 정반대이다. 이들 작품의 행위는 끝에 가서 다시 처음의 상황으로 돌아가거나, 아니면 처음의 사건들이 아무 의미 없는 것처럼 보이는 상황, 즉 영(零)의 지점으로 가버린다.

「대머리 여가수」와 「수업」은 시작된 곳에서 끝나기는 한다. 즉 마틴 부부는 우리가 처음에 들었던 것과 똑같은 대화를 다시 하며, 「수업」에서는 다음번 여학생

---

39) 위의 책, p.170.

이 다음 수업시간을 위해 들어온다. 그러나 「대머리 여가수」의 경우 끝부분은 나중에 첨가한 것이다. 이오네스코의 원래 계획은, 마지막 장면의 복마전이 관객에 대한 직접적인 공격으로 되어 있었다. 그리고 「수업」에서 우리는 그날 41번째의 여학생이 서둘러 40번째 여학생처럼 살해당하리라는 것을 안다. 즉 그 작품이 새롭고 불가피하면서도 더욱 빠른 절정에 도달하리라는 것을 안다는 말이다.<sup>40)</sup>

언어의 소외는 가장 비극적이라고 말할 수 있다. ‘말 놀이’ ‘음성 놀이’는 이오네스코와 베케트의 초기 작품들에서 두드러진다. 이오네스코의 「의자들」에서 외딴 등대에 갇혀 사는 노부부는 밤마다 ‘음성 놀이’를 하며 시간을 보낸다. 두 사람은 프랑스어의 ‘도착하다(아리베)’ ‘웃다(리르)’ ‘배(방트르)’ ‘쌀(리)’에서 발음만을 떼어내 음성 놀이를 한다.

두 노인: (깔깔대며 함께)알로르, 온아리, 아!……리……아리……아리……  
아!……아!……아!……리……바……아리……아리……르……드롤 방  
트르 뉘……오리……아리바……오리 아리바……

- 「의자들」 41)

스미스 부인: 드 켈까까드, 드 켈까까드, 드 켈까까드, 드 켈까까드, 드 켈까까  
드, 드 켈까까드……

마르탱 씨: 드 켈까스까드, 드 켈까스까드, 드 켈까스까드, 드 켈까스까드  
…… - 「대머리 여가수」 42)

부조리극에서 사용되는 독백은 전통극의 독백과 다른 ‘위장된 대화 형태’를 띤

---

40) 위의 책, p.220.

41) 외젠 이오네스코, 오세곤 역, 『대머리 여가수』, 민음사, 2003, p.122.

42) 위의 책, p. 58.



소외의 또 다른 혼란이다. 그것은 잃어버린 자신을 찾아 헤매는 ‘불확실한 추억들의 짜깁기’ 형태로 나타난다.

베케트의 작품에서 인물들이 서로서로 종속되어 있고 서로 보충하는 쌍으로 연계되어 있고, 아다모프가 외향적 타입과 내향적 타입으로 형성된 모순된 쌍을 선호한다면, 이오네스코가 가장 빈번히 묘사하는 인물 형상의 타입은 부부와 가족이다. 「대머리 여가수」의 스미스 부부, 아메데와 마들렌, 슈베르와 그의 마들렌, 「의자들」의 노부부, 「자크」와 「미래는 앞에 있다」의 자크 가족, 「수업」의 교수와 그의 하녀(동시에 어머니이기도 하다). 「그림」의 부유한 남자와 그의 누이 등 모두는 이 인물도식을 형상화한다. 대개 아내는 남편이 감탄할 만하면서도 불평이 많은 상대역을 한다.

형이상학적 의미에서 본다면 이오네스코의 인물들은 고립되어 있다. 그러나 그들은 베케트와 아다모프의 인물들처럼 부랑자이거나 사회의 아웃사이더가 아니다. 이 상황은 어떤 의미에서 그들이 갖는 고독의 절망 정도와 부조리성을 더욱 상승시킨다. 그들은 유기적인 혈연관계의 일원이지만 고독하다. 그러므로 우리가 특히 「자크」에서 확인하는 것처럼 바로 ‘가족’이라는 것은 순응주의의 사회적 억압을 대변한다.

부조리함의 폭로는 부조리하지 않음을 확신하기 위한 수단이다. (……) 왜냐하면 그렇지 않으면 도대체 어디에서 관련점을 얻어낼 것인가? (……) 선(禪)불교인들에게는 직접적 교시란 없다. (……) 단지 계시와 해탈을 향한 탐색만이 있을 뿐이다. 내게는 염세적이어서는 안 된다는 의무감보다 더 염세적인 것은 없다. (……) 난 모든 절망적인 복음은 누구나 스스로 출구를 찾아야 하는 상황을 보여주는 것이라 믿는다. 43)

이오네스코가 언어와 함께 부조리하다고 느낀 것이 바로 죽음이다. 초기 세 작품 중 「수업」과 「의자」는 죽음이 등장한다. 그리고 「살인자」, 「코뿔소」, 「공중보행

---

43) 마틴 예술린, 김미혜 역, 앞의 책, p.230.

자」, 「왕은 죽어가다」 등 베랑제를 주인공으로 하는 이른바 ‘베랑제 연작’을 비롯해서 이오네스코 극작의 후기 작품들은 대개 ‘죽음’의 문제를 다루고 있다.<sup>44)</sup> 물론 그 이유를 의학, 과학, 종교 등으로 설명할 수 있다. 그러나 설령 그것을 인정해도 원초적인 의문이 남는다. 즉 의학, 과학적인 죽음의 원인이 왜 생겨야 했는가, 또 신은 죽음을 인간의 원죄로 만들었는가를 이해할 수 없다. 따라서 인간이 죽는다는 사실이야말로 가장 부조리하다는 것이다. 이처럼 이오네스코의 작품은 언어의 비극성과 죽음의 부조리함에 대해 천착하고 있다.

### (3) 장 주네 ( Jean Genet )

장 주네(1910~1986)<sup>45)</sup>는 가난한 창부의 사생아로 태어나 양부모 밑에서 자랐다. 그의 이름 앞에 붙는 사생아, 남색가(男色家), 탈영병, 좀도둑, 시인, 극작가라는 다양한 수식어들은 그의 삶의 여정과 역경을 잘 보여준다. 프랑스 문학에서 주네는 비욘부터 사드(sade), 베를렌, 랭보, 로트레아몽에 이르는 많은 악마시인들 중에서 가장 기이한 존재다.<sup>46)</sup>

주네의 작품에 나타나는 세계의 질서는 전반적으로 죄수, 하녀, 흑인 등 한 사회에서 ‘소외된 자들’이 자신들을 ‘소외시키는 자들’에 대한 모반 내지 반란을 통하여 기존 질서를 해체하고 이룩한 새로운 질서, 즉 주네의 자서전 형식의 산문 「도둑 일기」에서 말한 ‘이원적이고 상대적인 세계관’을 바탕으로 한 질서이다.

1930년부터 1940년까지 주네는 부랑자 생활을 했다. 그는 한동안 바르셀로나의

44) 이오네스코, 오세곤 역, 『대머리 여가수』, 민음사, 2003, pp. 188~190.

45) 그는 생전에 「엄중한 감시(사형수)」(1947), 「하녀들」(1947), 「발코니」(1956), 「흑인들」(1958), 「병풍」(1961)의 다섯 편의 희곡을 발표했다.

46) 마틴 에슬린, 김미혜 역, 앞의 책, p. 234.

바리오 치노에 있는 거지들과 포주들 사이를 오락가락하다가 프랑스로 돌아와 처음으로 감옥에 들어갔다. 그 후 이탈리아, 알바니아, 유고슬라비아, 오스트리아, 체코슬로바키아로 갔다. 그는 폴란드에서 위조지폐를 유통시키려다가 체포되었고 결국 추방당했다.<sup>47)</sup>

“(죄수들 중에) 자기 여동생에게 바보 같고, 눈물을 짜는 내용의 시를 써 보내는 이가 있었는데 그 시들은 대단한 갈채를 받았다. 드디어 (……) 나는 사람들에게 나도 그런 시를 쓸 수 있다고 말했다. 그들은 내가 시를 쓸 수 없을 것이라며 내기를 했다. 그래서 나는 「사형수」를 썼다.”<sup>48)</sup>

독일이 점령한 기간에 주네는 여러 번 감옥을 들락거렸다. 투옥기간이 그를 시인으로 만들었다. 주네의 문학적 표현형식이 서정시에서 설명조의 산문으로, 궁극적으로는 극적 형식으로 바뀐 것은 특이한 것이며, 이것은 주관적인 것이 객관적인 것으로 바뀐 것을 의미한다.

주네의 첫 희곡 「엄중한 감시(사형수)」는 감옥에서 벌어지는 긴 단막극이다. 주제는 주네 산문의 중심 주제, 즉 범죄사회의 위계질서가 반복된다. 주네의 백일몽에서 감옥은 왕의 궁정과 동등하다.

이 작품은 엄밀하게 말해 죄수의 생활을 한 자신의 이야기 중 하나가 극형식이 된 것이다. 이 작품은 일견 집중적이고, 양식화된 감옥이야기 같다. 그러나 그는 앞에 붙인 무대지시에서 “전 작품은 꿈처럼 진행된다. (……) 배우들의 움직임은 가능한 한 무겁거나 번개처럼 빠르고, 포착할 수 없을 정도로 신속하다”라고 썼다. 즉 그는 자기 작품이 실제 사건을 재현하는 것이 아니라 백일몽임이며 그 속에서

---

47) 마틴 에슬린, 김미혜 역, 앞의 책, p. 236.

48) 이 시는 친구를 살해한 죄로 1939년 3월 17일 생 브리의 감옥에서 처형당한 모리스 필로르주를 생각하며 헌정한 길고 엄숙한 비가(悲歌)였다.

한 죄수의 열면 상상력이 창조한 판타지라는 것을 분명히 밝힌 것이다.<sup>49)</sup>

주네의 두 번째 희곡 「하녀들」은 무대화된 첫 작품이다. 이 작품의 등장인물은 하녀인 클레르와 술랑쥬 자매와 마담이다. 이 극은 루이 14세 시대의 양식으로 꾸며진 침실에서 시작된다.

우아한 귀부인이 클레르라는 하녀의 도움으로 옷을 입고 있는 중이다. 귀부인은 거만하고, 하녀는 복종적이다. 그러나 두 사람은 분명하게 서로를 자극한다. 마지막엔 하녀가 귀부인을 때리기까지 한다. 갑자기 패중시계가 찢어지게 울린다. 전(全) 장면이 순식간에 엉망이 된다.

귀부인은 마담이 아니고 마담의 출타 중에 ‘마담과 하녀’ 놀이를 하던 두 하녀 중의 한 명임이 밝혀진다. 그리고 클레르라고 불린 하녀는 클레르가 아니고 술랑쥬다. 클레르는 마담 역을 하면서 마담이 자신에게 한 것처럼 술랑쥬를 다루었던 것이다. 이 놀이에서 두 하녀는 마담 역을 번갈아 맡는다. 호의, 에로틱한 사랑, 깊은 증오가 뒤섞인 복잡한 감정이 그녀들로 하여금 자신들보다 더 젊고 아름다운 귀부인(마담)을 동경하게 만들기 때문이다.

그녀들은 마담의 연인인 무슈가 체포되도록 경찰서에 익명의 편지를 보냈다. 그러나 전화를 받고 무슈가 보석금을 내고 풀려났다는 것을 알게 된다. 그녀들은 자신들이 그를 고발했음이 밝혀질 것을 두려워한다. 그녀들은 마담을 살해하기로 결정하고 마담이 마실 차에 독약을 넣는다. 그녀들은 돌아온 마담에게 무슈가 풀려난 것을 알리지 않는다. 마담은 독약이 든 차를 마시려는 순간 내려진 수화기를 보고 하녀들을 추궁한다. 그녀들은 무슈가 풀려난 것을 실토하고, 마담은 차를 마실 새도 없이 연인을 만나기 위해 외출한다.

그녀들은 다시 ‘마담과 하녀’ 놀이를 한다. 클레르는 다시 마담 역을 하고 술랑쥬에게 독약이 든 차를 가져오라고 한다. 클레르는 용기가 있다는 것을 보여주기 위해 차를 마시고 죽는다.

---

49) 마틴 에슬린, 김미혜 옮김, 앞의 책, p. 241.

「하녀들」에서 비인간적인 삶에서 벗어나기 위한 하녀들의 반란은 실패로 끝나고 만다. 그것은 ‘소외된 자’로서 자신들의 정체성과 중심지향점을 확립하고 ‘소외시키는 자들’과 공존하는 ‘이원적 질서’를 추구하기보다는, ‘상대 세계의 중심지향점인 마담과 무슈를 동경’했기 때문이다. 이러한 주변인의 성격을 지닌 인물들이 그의 희곡 작품 도처에서 발견되는데, 그들은 모두 소외된 세계의 정체성과 자체 지향점 확립에 저해 요소가 된다. 주네는 「하녀들」을 통해 불합리한 사회체제를 해체·전복하고자 한다.

비평가들은 주네의 작품을 “부조리극”, “잔혹연극”, “전위극”, “파리파의 전위극” 등으로 부르지만 그러한 분류에 일률적으로 포함시키는 것은 무리가 있다. 넓은 의미에서 그의 작품은 “반연극”적인 것이 분명하고, 반이성·반사실주의적이다. 그러나 베케트나 이오네스코의 작품과 비교한다면 너무나 애매하고 복잡한 면이 있다. 또 아르토나 브레히트의 극 이론과 비교해 보아도 그의 극은 연극론적인 명령을 거부하는 고독의 그림자를 짙게 드리우고 있다.<sup>50)</sup>

주네와 아르토는 일련의 공통된 이념을 갖고 있다. 그것은 동양 연극에 대한 관심, 연극을 하나의 제의로서, 본질적으로 하나의 절대적 행위로 만들어야 한다는 것, 주술적 상형문자로서 신체적 연희의 전면적 활용 등이다.

그러나 주네는 서양 연극을 파기하면서도 일단은 그것을 수용하고, 그 연극적 허구성을 극한 선까지 밀어붙임으로써 “연극에 의한 연극”을 구축하려고 했던 것이다. 또 주네의 연극은 무대의 물상화에 중대한 관심을 가지면서도 본질적으로는 언어의 연극으로서, 아르토의 연극 수법의 본질을 이루는 “모든 언어가 육체와 울부짖음의 난폭함 속에서 해체되는 것 같은 차원”과는 다르다.

특히 말년의 아르토가 무대의 미학을 적나라한 육체 자체의 변형으로 보았다면 주네는 그것을 가장(假裝)의 과장과 순수한 외관의 구현으로 구축해 간다. 즉 아르토의 이념적인 언설과 주네의 실천을 대비시킴으로써 아르토의 언설의 의미와 작

---

50) 정병희, 앞의 책, p. 261.

용을 분명히 하는 동시에 주네 작품의 사정거리를 측정하는 것이 올바르다고 말할 수 있을 것이다.<sup>51)</sup>

주네는 일단 서양사회의 부르주아 연극을 받아들인다. 그러나 그것을 역이용하여 연극의 원천적 입장에서 연극을 하나의 주술적 제의로 승격시킨다. 그리고 그는 그러한 연극을 필요로 하는 문명의 근거에 대해 묻고 있다. 분명히 주네의 연극은 오랜 연극적 전통과 그 부르주아적 타락을 전제로 하고 성립된다. 그러나 그것을 비판적 기능 때문에 무미건조한 것으로 받아들일 수는 없다. 그것이 “연극의 연극”으로서 비판적 기능을 발휘하려면 먼저 “광기”와 “죽음”을 수호의 시신으로 불러내 연극적인 꿈이 “펼쳐화된” 하나의 제의가 되어야 한다.

내가 극장에 가는 것은 무대 위에서, 나 자신의 모습을 내가 결코 볼 수도, 꿈꿀 수도 없는 것 같은 그런 모습으로 바라보기 위해서이다. 또한 그 모습은 나 자신이 그렇다고 알고 있는 모습인 것이다.<sup>52)</sup>

위의 인용문에서 “나”는 주네 연극이 예상하는 관객의 모습일 것이다. 이처럼 작품이 무대 위의 허구 속에서 완성되지 않고, 관객의 가장 깊고 또한 적나라한 현실을 향해 열려 있다는 의미에서 주네의 연극은 매우 현대적인 성격을 지니고 있다고 할 수 있다.

요컨대 주네는 최고의 부정의 예술가라고 할 수 있다. 그는 우리들이 살고 있는 정신적 습성의 전체계와 그 가치를 충격과 패러독스를 통해 파괴한 니힐리스트라고 할 수 있다. 그러므로 주네의 언어는 부정의 언어일 수밖에 없다. 양의성 없는 주네를 우리는 상상할 수가 없다. “형상”과 “거울 영상”이라는 그의 상징은 그의 저작(著作) 거의 모든 지면에 생명을 부여하고, 또 그의 내부에 숨어 있는 양의성

---

51) 위의 책, p. 287.

52) 위의 책, p. 291.

의 가장 특징적인 것이다. 즉 주네는 포지티브이면서도 네거티브이며, 남성적이면서도 동시에 여성이기도 하다. 누가 그 양자 가운데 어느 쪽이 진짜 주네냐고 묻는다면, 우리들의 유일한 대답은 “그 양자이다”가 될 것이다.<sup>53)</sup>

주네 희곡의 특성은 인간이 거울 방에 갇혀 있고 자신의 일그러진 상들이 그를 미혹에 빠뜨린다는 것이다. 그는 자신의 주위세계와 연대감을 가지려고 애쓰며 다른 사람들을 보지만 그들에게 가는 길은 유리벽으로 막혀 있다.<sup>54)</sup> 거울 방에 갇힌 인간의 절망과 버림받음을 보았을 때 주네는 자신에게 덮쳐왔던 무력감과 고독감을 자신의 희곡에서 표현하려 한다. 그는 단지 인간이 자신의 일그러진 반영에 지나지 않는 이미지들의 끝없는 저주에서 어떻게 해매는지— 즉 거짓과 거짓이 겹쳐지고, 망상이 망상을 낳고, 악몽이 악몽 속에서 새로운 악몽을 생산해내는 것을 묘사하려 한다.

주네 연극의 등장인물은 그것의 개념을 흔들어 놓고 있다. 그것은 제의(祭儀) 혹은 ‘거울의 놀이’라는 특성을 지닌 주네 연극의 등장인물은 반사상(反射象)에 불과할 뿐 인성(人性)을 지니지 못하기 때문이다. 또 등장인물들은 인격체 혹은 ‘사회·문화적 실체’라기보다 외관 또는 순수한 상징에 불과하기 때문이다. 그러므로 주네 연극의 등장인물 특성은 ‘사실성 부재’에 있다. 모두가 반사상, 기호, 형상소에 불과하므로 그들의 진정한 정체를 알 도리가 없다.<sup>55)</sup>

---

53) 위의 책, p. 291.

54) 주네 자신도 그의 발레대본 「아담 거울」(Adam Miroir)에서 거울을 이용했다.

55) 신현숙, 앞의 책, p.179.

#### (4) 해롤드 핀터 ( Harold Pinter )

핀터(1930~ )는 1960년대 이후 영어권을 대표하는 부조리극의 극작가로 평가받는다. 그는 베케트와 이오네스코처럼 전통적인 연극 형식에 대담하게 도전하여 독특한 무대 위에서 현대의 현실 세계를 냉혹하게 표현하였다. 그의 작품 세계는 문법에 맞지 않는 말들, 같은 말의 반복, ‘침묵’과 ‘사이’의 기능, 장황한 말, 모순된 언어 사용 등의 특징을 보여준다.<sup>56)</sup>

이러한 특징은 ‘핀터적(Pinteresque 혹은 Pinterish)’이란 말로 규정된다. 그의 작품 속에는 웃음과 공포가 공존한다. 혹자는 그를 ‘공포 희극’ 또는 ‘그로테스크 코미디’ 작가라고도 한다. 그는 베케트와 이오네스코처럼 소극과 공포를 결합하고 그것을 언어를 통해 성취하고 있다.<sup>57)</sup>

핀터의 첫 단막극 「방」<sup>58)</sup>은 핀터의 후기 성공작들의 주제의식, 핀터만의 매우 독특한 양식과 어법을 보여준다는 점에서 중요한 의미를 지닌다. 그것은 끊임없이 반복되는 일상적 대화에 나타나는 상투적 어조의 정확한 재현, 점점 커져가는 위협과 공포, 신비스러움으로 뒤덮이는 일상의 상황들, 사건의 동기 설명을 의식적으로 포기하는 것 등이다. 특히 이 작품에서 가장 중요한 상징성을 지닌 ‘방’은 이후 핀터의 작품에서 끊임없이 나타난다. 그는 ‘방’의 모티프에 다음과 같이 설명한 적이 있다.

“한 방 안에 있는 두 사람 - 한 방 안에 있는 두 사람의 이미지가 종종 나를 사로잡습니다. 막이 오르면 내가 생각하기에 중요한 질문, 즉 방 안에 있

---

56) 김재화, “해롤드 핀터의 작품 세계”, 실험극장 「베신」 (1992.11.6) 공연 프로그램.

57) 노리수 호튼 저, 여석기 역, 『폭발하는 연극』 중에서, 삼성문고 73-“핀터를 말한다”, 극단 세대 『생일 파티』 (1977.5.14~18) 공연 프로그램에서 재인용.

58) 1957년 5월 브리스 대학에서 세계 초연(初演)되었다.



는 두 사람은 이제 무얼 경험하게 될까? 누군가 문을 열고 들어올까? 이런 질문을 하게 됩니다.”<sup>59)</sup>

이것은 편터가 자신의 희곡들에 내재된 원초적인 극적 요소, 즉 무대 위의 두 사람과 한 개의 문에서 생겨나는 알 수 없는 두려움과 기대라는 순수한, 문학 이전의 연극에 들어 있는 원초적 상황에서 발생하는 긴장감을 설명한 것이다. 한 비평가가 편터에게 방 안에 있는 두 사람이 두려워하는 것이 무엇이나고 질문했다. 그는 다음과 같이 대답했다.

“그들은 분명 방 밖을 두려워하는 겁니다. 방 밖에는 자신들에게 영향을 주는 하나의 세계가 있죠. 그게 겁이 나는 겁니다. 그건 당신과 나에게도 똑같이 두려운 거라고 난 확신합니다.”<sup>60)</sup>

폭력과 위협을 의미하는 밖의 세계와 대조적으로 따뜻한 피난처가 되는 방의 안정성이 부각되기는 하나 방의 폐쇄적인 이미지는 결과적으로 불안, 공포, 위협을 더 강조하고 증대시킬 뿐이다.

두 번째 작품 「살인청부업자」<sup>61)</sup>는 비극은 희극적 파르스와 혼합되어야 한다는 이오네스코의 요구를 훌륭하게 성취하고 있다. 「방」에서 그저 센티멘털한 효과를 냈던 불가사의한 것과 초자연적인 것은 이 작품에서 희극성을 더욱 증가시키는 요소가 된다.

알 수 없는 힘이 “마카로니 파스티치오, 오르미타 마카루나다, 숙주나물이 든 차르 시우”를 주문하고, 진지한 두 살인청부업자가 당황하는 것은 아주 우스꽝스럽

---

59) 마틴 에슬린, 김미혜 옮김, 앞의 책, p. 312.

60) 마틴 에슬린, 김미혜 옮김, 위의 책, p. 312.

61) 1957년에 씌어졌고 1960년 런던의 햄스테드 시어터 클럽에서 초연되었다.

다. 그러나 가장 희극적인 것은 점점 커져가는 불안감을 감추기 위한 그들의 상투적인 대화이다. 어떤 축구팀이 돌아오는 일요일에 해외 원정경기를 갈 것인가, “주전자를 올리겠다”고 말하는 것이 맞는지, 아니면 “가스를 올리겠다”고 말하는 것이 맞는가를 말싸움을 주고 받는다. 또 석간신문에 실린 흔해 빠진 기사를 놓고 피상적인 토론을 벌인다. 이러한 대화들은 놀라울 정도로 현실적이고 희극적이다.

핀터의 첫 장막극인 「생일파티」<sup>62)</sup>는 알 수 없는 공포, 지배와 굴복의 인간관계, 시력과 시력의 상실, 공간과 정체성 등을 복합적으로 다루고 있다. 작품의 초점은 개인의 내면세계에 맞춰져 있지만 총체적 삶의 비전은 제시되지 않는다. 작가는 주인공 ‘스탠리’의 정신적·육체적 해체과정을 통해 현대인이 자신의 정체성마저 위협받는 불모의 상황에 처해 있다는 것을 보여준다.

「생일파티」는 「방」과 「살인청부업자」의 몇몇 인물과 상황을 변용(變容)하지만 멜로 드라마적이고 초자연적인 모든 것을 포기한다. 그러나 불가사의이나 공포감은 상쇄시키지 않는다.

「생일파티」의 해변가의 누추한 ‘여관’은 「방」의 안전하고 편안한 ‘항구’, 「생일파티」의 ‘매그와 페티’ 부부는 「방」의 ‘로즈와 버트’ 부부의 변용으로 볼 수 있다. 다른 점은 ‘페티’에게 ‘버트’의 포악함이 없다는 것이다. 또 「생일파티」의 ‘음침한 두 젊은이’는 「살인청부업자」의 ‘두 살인청부업자’의 변용으로 볼 수 있다. 다른 점은 ‘음침한 두 젊은이’ 중 한 사람은 포악하고 말수가 적은 아일랜드인, 다른 사람은 아량과 삶의 지혜가 있는 척하는 유대인으로 설정된 것이다.

따라서 극의 중심인물인 스탠리만이 새로운 인물이다. 그는 삼십대 후반의 감정이 없고 냉담한 남자로 여러 해 전부터 매그의 여관에 투숙해 있는 유일한 사람이다. 스탠리의 과거는 언젠가 로우어 에드먼턴에서 대성공을 거둔 피아노 독주회를 한 적이 있다는 것 외에 알려진 것이 거의 없다. 아래 스탠리의 대사는 그가 단순한 투숙객이 아니라 적대적인 세계를 피해 매그의 여관에 숨어 있다는 것을 알게 해

---

62) 1958년 4월 28일 케임브리지의 아트스(Arts) 시어터에서 초연되었다.

준다.

“그들이 날 속였죠. 날 속였다니까요. 모든 게 준비되었고, 모든 계약이 다 됐는데, 내 다음번 콘서트 말이에요. 다른 곳이었죠. 겨울이었어요. 난 연주를 하려고 갔죠. 그런데 거기 도착해보니 홀이 잠겨 있었어요. 모든 게 잠겨 있었고 수위도 없었어요. 그냥 모든 곳을 잠궈 놓은 거죠. 뻘뻘스러운 일이었죠. 그들이 뻘뻘스러운 짓을 벌인 겁니다. 그 책임이 누구에게 있는 건지 알고 싶었어요. 잭 놔이었어요. 곧바로 알았죠.”<sup>63)</sup>

「방」과 「살인청부업자」처럼 갑자기 문이 열린다. 음침한 두 인물 골드버그와 매캔은 매그의 여관에 침입한 것이다. 곧 그들이 스탠리의 뒤를 쫓고 있다는 것이 밝혀진다. 그러나 우리가 ‘그들은 어떤 신분인가’, ‘그들은 왜 스탠리를 쫓는가’를 끝내 알 수 없다. 다만 우리는 골드버그와 매캔이 스탠리의 생일파티를 준비하는 것을 볼 뿐이다. 그런데 스탠리는 자기 생일이 아니라고 주장한다. 골드버그와 매캔은 그를 끔찍하고 터무니없는 심문으로 세뇌한다.

생일파티 준비에 동참한 매그는 자신의 역할을 잊어버리고 그로테스크하게 “무도회의 여왕” 노릇을 한다. 골드버그는 어리석은 이 여자를 함정에 빠뜨린다. 드디어 파티는 술래잡기놀이로 절정에 이른다. 매캔에게 안경을 빼앗긴 스탠리는 점점 히스테릭해지며 매그의 목을 조르려고 한다. 그러나 오히려 그는 음침한 두 남자에 의해 계단에서 밀쳐진다.

매캔과 골드버그는 스탠리를 크고 검은 차에 태워 납치한다. 스탠리는 줄무늬 바지와 깨끗한 셔츠에 검은 재킷을 입고, 모자를 뺄뚝하게 쓰고, 손에 깨진 안경을 들고 있다. 인형처럼 표정이 없는 그는 실어증에 걸린 것처럼 보인다.

「생일파티」는 ‘안전’에 대한 필사적인 추구와 위선적 친절과 종교를 가장한 포

---

63) 마틴 에슬린, 김미혜 옮김, 앞의 책, p. 317.

악성 뒤에 숨겨진 공포, 두려움, 경악감, 그리고 다른 의식 세계에 놓여 있음으로써 서로 이해할 수 없는 인간의 비극을 말하고 있다.

“모든 것이 희극적이다. 가장 심각한 것도 희극적이지요. 심지어는 비극까지도 희극적입니다. 내가 작품들 속에서 얻으려는 것은 우리의 행동, 행실, 언어의 인식 가능한 부조리성을 포착하는 것이라고 생각합니다.”<sup>64)</sup>

핀터는 리얼리즘의 추구하고 자신에게 영감을 주는 상황들의 부조리성 사이에서 어떤 모순점도 보지 않는다. 그도 이오네스코처럼 부조리 속에 있는 삶이란 것은 근원적으로 희극적이라고 생각한다. 그러나 그는 어떤 특정한 정도까지라는 조건을 제시한다.

삶은 희극적이다. 그것은 예측을 불허하며, 개개인의 환상과 자기기만, 자만심과 그로테스크한 과대평가에 근거를 두고 있기 때문이다. 그러나 오늘날 우리들의 세계에서 모든 것은 불확실하고 상대적이다. 확고한 것은 하나도 없다.

“삶에 불가사의한 면이 있다는 사실이 아마도 나의 작품들에서 완성되는 다음 단계로 우리를 이끄는 것 같습니다. 우리를 둘러싸고 있는 것은 공포입니다. 그리고 이 공포와 부조리성은 같은 맥락이라고 나는 생각합니다.”<sup>65)</sup>

우리 삶의 불가사의한 측면 속에는 동기와 배경 또한 숨겨져 있다. 연극에서 한 단계 높은 리얼리즘을 실현코자 하는 핀터는 ‘잘 짜여진’ 극을 거부한다. 그것은 이런 극들이 무엇보다도 인물들의 배경과 동기에 대한 정보를 상세히 알려주기 때문이다. 그렇다면 왜 그는 이러한 태도를 보여주는가? 그것은 인간 행동의 참된 동기

---

64) 65) 마틴 에슬린, 김미혜 옮김, 위의 책, p. 321.

를 밝히는 것이 가능한가 하는 의문과 관련이 있다. 즉 그는 인간의 심리적 구조 자체가 모순된 것이며 진실을 측정할 길이 없다고 믿기 때문이다.

## 2. 극적(劇的) 특성

예술과 현실의 관계가 불가분한 것이라는 인식은 ‘예술의 내용=인간의 삶’이라는 전제를 깔고 있다. 그런데 인간 삶의 가치는 당대의 세계 인식, 즉 세계에 대한 이해와 반응에 의해 평가된다고 할 수 있다. 그러므로 새로운 예술 형식의 발생은 인간 삶에 대한 새로운 인식을 필요로 한다.

20C의 세계는 두 차례의 대전(大戰)을 치르게 된다. 이것은 그 동안 인간들이 수호해왔던 전통적 가치들을 송두리째 파괴하였다. 이러한 현실 속에서 인간들은 ‘인간 실존의 비극성’, ‘세계의 무의미성’, ‘삶의 부조리성’ 등을 뼈저리게 절감하게 되었다. 두 차례 대전의 중심이었던 전후(前後) 프랑스는 전쟁이 야기한 사회 전반적인 혼란, 즉 좌우파의 대립과 갈등으로 인한 정치 불안, 인플레이션의 악화, 도덕적 가치의 붕괴 등으로 사회적 위기감과 정신적 불안감에 젖어 있었다.

이러한 현실 속에서 프랑스의 젊은 극작가들은 부조리를 ‘있는 그대로 보여주려는’ 극적 모험을 시도하였다. 그것은 그들이 행복, 평화, 질서 등에 대한 향수나 추억을 가지고 있는 선배 작가들과 달리 전쟁의 와중에 청년기를 보내면서 허무와 불신을 체득한 세대였기 때문에 가능하였다. 그 결과 1950년대 프랑스에서 발생한 부조리극은 20C 후반 서양 연극에 가장 영향력을 행사했던 새로운 연극의 형식이 되었다.

부조리극은 크게 세 가지의 경향으로 요약할 수 있다.<sup>66)</sup> 첫 번째는 부조리극의 극작술을 사용하여 작품 내용의 초점을 현대 사회의 구조적 부조리, 정치적 폭력, 보편화된 폭력에 맞추는 경향이다. 주요 작가는 아다모프(Arthur Adamov), 세제르(Aimé Césaire), 가티(Armand Gatti) 등이다. 두 번째는 1950년대 크게 영향력을 발휘했던 아르토의 잔혹극 이론과 함께 등장하는 제의 연극의 형태를 보여주는 경향이다. 주요 작가는 이오네스코(Eugène Ionesco), 주네(Jean Genet), 오디베르티(Jacques Adiberti), 아라발(Fernando Arrabal) 등이다. 세 번째는 전통적 글쓰기와 세계 인식을 동시에 전복하고 희극적인 구성에도 인간의 본질과 실존의 문제를 치열하게 추적했던 경향이다. 주요 작가는 아다모프, 주네, 베케트(Samuel Beckett), 팽제(Rebert Pinget) 등이다.

이 장(章)은 이러한 세 가지 경향을 보여주는 부조리극의 특성을 “등장인물과 담화”, “무대와 오브제”로 나누어 서술하고자 한다.

## 1) 등장인물과 담화의 특성

### (1) 등장인물의 특성

등장인물의 개념은 ‘personna’(그리스어)에서 유래되었다. ‘personna’는 ‘가면’을 뜻하며 그리스극에서 ‘역할’과 동의어로 사용되었다.<sup>67)</sup> 그러므로 등장인물의 개념은 그 유래부터 가면의 ‘특성’과 역할에 내포된 ‘행위’를 포함하고 있음을 알 수 있다. ‘가면’은 등장인물이 극 속에서 보여주는 모습이며, ‘역할’은 극 속에서 등장인

---

66) 신현숙, 『20세기 프랑스 연극』, pp.162-173.

67) 신현숙, 『희극의 구조』, 문학과 지성사, 1997, p.28.

물이 말하고 행동하는 것을 뜻한다. 따라서 등장인물은 극 중에서 실재적(實在的) 자신이 아닌 허구적(虛構的) 인격체의 개성을 표현한다고 할 수 있다.

전통극은 등장인물을 심리적·도덕적 갈등, 이데올로기와 담화 등이 공존하는 절대적이고 불가분한 본질로 정의하였다. 17C 고전 비극은 등장인물을 행위의 측면보다 심리적·도덕적 특성들의 총체, 즉 결정론적 본질로서 간주했다. 그러나 18C는 전 세기의 절대적 세계 인식이 아닌 상대적 세계 인식이 대두된다. 이제 등장인물은 외적 환경 및 다른 등장인물의 관계 속에서 결정되는 실존적 차원의 개인으로 나타나게 된다.

이후, 등장인물은 19C에서 20C 후반의 부조리극 발생 이전까지 다양한 예술적 이념에 따라 다양하게 정의되었다. 낭만주의극의 등장인물은 사회적 행위와 심리적 본질을 구현하는 이중적 실체로 비결정론적 존재이다. 등장인물은 극행동이 종결되는 시점에서 비로소 성숙한 인격체로 완결된다. 물론 이름·직함 등 극행동의 출발 상황에서 드러나는 개별적 특성은 등장인물에 대한 기본적 정보에 불과하다. 자연주의극의 등장인물은 사회 환경과 혈통 등에 의해 미리 결정된 한 요소에 불과하다. 따라서 등장인물은 개인의 자율성을 상실할 수밖에 없으며, 극행동은 ‘극세계-사회의 메커니즘’에 종속되는 모습을 보여준다. 상징주의극의 등장인물은 운명과 초자연적 힘에 조종당하는 모습을 보여준다. 즉 등장인물의 나이·외모 등은 그다지 중요하지 않으며, 심리적 특징도 애매모호하게 드러난다.<sup>68)</sup>

부조리극의 등장인물은 어떤 모습인가. 그것은 심리적 본질을 구현하지 못하며, 행위의 통일성과 연속성을 상실한 모습으로 나타난다. 다른 인물과 관계를 제대로 맺지 못하는, 즉 의사소통이 불가능한 존재로 고독한 영혼의 편린들, 또는 가면 같은 인상을 준다. 따라서 그들은 기억상실자, 편집광, 비렁뱅이, 야수화된 인간 등 모두가 정신적 또는 육체적 불구자들이라고 말할 수 있다.<sup>69)</sup>

---

68) 위의 책, pp.61~62.

69) 신현숙, 앞의 책, p.74.

그렇다면 왜 이러한 등장인물이 생겨났는가. 그것은 예술과 현실 사이에서 발생할 수 있는 혼동을 피하려고 했던 부조리극 작가들의 글쓰기 태도에서 비롯된다. 그들이 택한 글쓰기 방법은 전통적 글쓰기와 다르게 등장인물의 육체적·정신적·전기적 통일성을 파괴하는 것이었다. 따라서 부조리극의 등장인물은 처음에 무정형의 피조물 같은 무(無)의 상태로 나타난다. 이러한 등장인물은 오직 극 속에서만 존재하므로 철저한 연극적 인물이라고 할 수 있다.

그러면 부조리극의 등장인물은 어떤 특성을 가지고 있을까. 그것은 주요 작품에 형상화된 등장인물의 분석을 통해 대략 다섯 가지 정도로 정리해 볼 수 있다.

첫째, 부조리극의 등장인물은 비(非)인격체적이다. 이 경우 등장인물은 ‘불구적 인물’과 ‘정체성을 상실한 인물’의 두 유형으로 나타난다. 먼저 불구적 인물은 스스로 완전성을 확보할 수 없으므로 다른 인물과 쌍(짝)을 이룰 때 비로소 정상적인 인물이 된다.<sup>70)</sup> 즉 극 중 인물들은 서로의 불구를 상호 보완하는 양상을 띠는 것이다. 이것은 등장인물을 현대인의 속성인 복수적(複數的) 혹은 대중적 형상소를 지니는 인물로 유형화시킨 것으로 볼 수 있다.

이러한 등장인물은 두 존재 사이에 발생하는 갈등을 시각화할 수 있다. 서로의 감정이 오랜 갈등으로 마모되는 과정, 서로 알아볼 수 없는 불가능성, 고독과 불안에서 벗어나는 방법-관능 또는 폭력의 함정에 빠져들기, 한 인간의 내적 갈등과 그 내면 상태의 가시적 또는 형태적 표출을 보여줄 수 있다. 여기서 등장인물은 각자(各者) 이중적 자아로써 자신과 동시에 자신의 적대자가 되는 것이다.

다음은 심리적 측면이 공백으로 남겨져 있는 정체성을 상실한 인물이다. 이러한 인물은 ‘사고’ 행위 자체가 불가능하므로 개인적인 감동, 갈망, 갈등이 있을 수 없다. 이때 등장인물은 인격체로써 존재하는 것이 아니기 때문에 ‘아무개’ 또는 ‘아무

---

70) Soimon, Alfred, Beckett, p.132. 예컨대 베케트의 「고도를 기다리며」에서 블라디미르와 에스트라공은 ‘存在’의 측면에서, 포조와 립키는 ‘所有’의 측면에서, 소년과 블라디미르는 ‘思惟’의 측면에서 짝을 이루어 서로의 불구를 상호 보완함으로써 인격체적 완전성을 확보한다.



것'이 될 수 있다. 따라서 등장인물은 서로 대체<sup>71)</sup>될 수 있으므로 역할 바꾸기가 가능해진다.

둘째, 부조리극의 등장인물은 정상적인 언술 행위를 하지 못하는 인물이다. 그들은 끊임없는 지껄임, 동일한 내용의 지루한 반복, 의미가 제대로 구성되지 않는 문장을 말한다. 이러한 비정상적인 언술행위는 예술자가 언어를 지배하는 것이 아니라, 오히려 언어에 지배당하는 것을 의미한다. 이러한 등장인물은 사고능력을 상실하거나 의식이 파열된 현대인의 모습을 보여준다고 할 수 있다.

셋째, 부조리극의 등장인물은 삶의 뿌리가 뽑힌 인물이다. 이 경우 등장인물은 일정한 거주지가 없다. 현대 자본주의적 삶에서 정주(定住)는 안정된 삶의 기본적 전제이므로 이것이 충족되지 않는 삶은 근본적으로 부조리할 수밖에 없다. 따라서 이러한 등장인물은 현대사회의 이농현상, 도시적 삶의 중심에서 소외된 주변적(周邊的) 삶 등 현대적 삶의 부조리를 보여주는 것이라고 할 수 있다.

넷째, 부조리극의 등장인물은 의사소통이 불가능한 인물이다. 의사불소통은 궁극적으로 인간 상호간의 이해를 불가능하게 하여 정상적인 인간관계를 맺을 수 없게 한다. 타자(他者)와 인간관계를 맺지 못한 인물은 필연적으로 소외될 수밖에 없다. 따라서 이러한 등장인물은 소외, 고독, 불안 등 현대인의 실존적 삶의 부정성을 희극적으로 표출한 것으로 볼 수 있다.

다섯째, 부조리극의 등장인물은 밀폐된 공간에 고립된 채 수동화(受動化)<sup>72)</sup> 또는 부동화(不動化)<sup>73)</sup> 되어가는 인물이다. 수동화는 의지의 나약함과 소극성을, 부동화

---

71) Ionesco의 「대머리 여가수」에서 스미드 부부가 마틴 부부로 대체되는 현상을 볼 수 있다.

72) Beckett의 「고도를 기다리며」에서 블라디미르와 에스트라공의 극행동의 핵심은 '기다리는 것'이다. 일정한 공간에 정주한 채 '고도'라는 대상을 기다리는 이들의 행위는 수동성을 상징화한 것으로 이해할 수 있다. 그것은 그들이 만나기를 갈망하는 대상을 기다리는 것 외에 어떤 적극적인 행위도 하지 않고 있기 때문이다.

73) Beckett의 「놀이 끝」의 '함'은 장남에 중풍환자로 온몸이 마비되어간다. 그는 '클로브'(하인)의 도움 없이는 보지도 움직이지도 못한다. 또 다른 작품 「오! 행복한 날들」에 등장하는 '위니'는 결국 목만 남기고 온몸이 매장 당한다. 이것은 인간의 부동화 현상이 극대화되는 것을 의미한다.

는 인간이 활력을 상실하고 사물화(事物化)되는 현상을 표출하는 것으로 볼 수 있다.

이러한 부조리극의 등장인물이 보여주는 특성은 전통적 등장인물의 개념과 사뭇 다른 것이다. 그러나 이것은 등장인물의 해체나 제거를 의미한다기보다 그것의 전통적 개념이 변화한 것으로 보는 것이 적절할 것이다. 오히려 그것은 현대인의 모습을 낯설게 그대로 보여주는 부조리극의 특성에 적합한 인물이다. 다만 오랫동안 가식적으로 ‘가미’되고 ‘채색’된 살아 있는 인간의 복사물인 등장인물에 익숙해져 있는 관객(독자)들이 그것을 낯설게 느낄 뿐이다.<sup>74)</sup> 이제 관객(독자)들은 부조리극의 등장인물을 통해 전통적 연극의 문법이 아닌 새로운 연극의 문법을 이해해야 할 과제를 안게 된 것이다.

## (2) 담화의 특성

담화의 개념은 소쉬르의 이론에 제시된 단위의 대립 개념을 초월하는 것으로 방브니스트(Benveniste)에 의해 정립되었다. 이제 그것은 구술 형태뿐만 아니라 서술된 형태까지 포괄하는 개념으로 확장된다. 서술된 담화는 누군가에게 말을 건네는 편지, 회고록, 희곡 등 모든 장르의 텍스트를 일컫는다. 특히 희곡은 무대 위에서 언술 행위가 이루어지는 것을 전제로 하는 텍스트이므로 가장 전형적인 담화 형태로 볼 수 있다. 이후 멩그노(Maingueneau)는 담화의 다양한 정의들을 정리하였다.<sup>75)</sup>

---

74) 신현숙, 앞의 책, p.69.

75) 신현숙, 앞의 책, pp.70~71.

1. 파롤과 동의어
2. 총괄적으로 파악된 전언(혹은 언술)
3. 언술체를 구성하는 연쇄 법칙들의 집합.(Harris의 의견이다. 그는 담화를 일종의 문화적 집합으로 본

극담화(회곡)는 본질적으로 무대 위에서 말해지고 듣게 된다는 것을 염두에 두고 있다. 이러한 전제를 바탕으로 극담화는 의미를 부여받고 동시에 제한을 받는다. 그러므로 극담화는 다른 담화에서 볼 수 없는 몇 가지 특성을 갖는다.<sup>76)</sup>

첫째, 극담화는 이중적 언술 행위이다. 그것은 극담화가 극작가-연출 사이의 총괄적 담화와 등장인물들과 관련된 개별적 담화로 구성되어 있기 때문이다. 전자는 지문 전체를 포함하는 층위로, 발화의 주체는 극작가-각색자이며 직접 언술 행위를 수행하는 ‘보고하는 담화’이다. 후자는 대사의 층위로 발화의 주체는 등장인물이며 간접 언술 행위를 수행하는 ‘보고되는 담화’이다. 따라서 극담화는 두 언술행위를 종합할 때만 해독이 가능해진다.

둘째, 극담화의 이중적 언술 행위는 그 의사소통의 사행(prooès)도 이중적이 되게 한다. 직접 언술 행위의 화자는 작가(각색자)가 되고, 청자는 관객(독자)이 된다. 간접 언술 행위의 화자는 등장인물이 되고 청자는 다른 등장인물이 된다. 이러한 언술 행위는 구체적인 무대 상황과 상연에 의하여 구축된 허구적 상황과 연관되어 이중적 의사소통을 이루게 되며, 전자는 후자를 포괄한다.

셋째, 극담화는 전기적 주체가 없는 비개인적이다. 그것은 극담화에서 고유한 ‘나’가 박탈당하고, 그 ‘나’ 안에 주체와 대본가의 목소리가 투영되어 있기 때문이다. 즉 특정 대화 속에는 ‘발화자(1)=작가(각색자)’와 ‘발화자(2)=등장인물’의 목소리가 함께 들어 있으며, 발화자(1)이 발화자(2)를 포함하고 있음을 의미한다.

넷째, 극담화는 상호주관성을 지닌다. 근본적으로 대화체인 극담화는 대화자인 ‘너’ 차원이 어느 담화보다 중요한 비중을 차지한다. 또 수신자인 관객(독자)은 ‘너’

---

다. 따라서 Harris의 담화 개념은 세계·자료체·변형의 개념이 포함되어 있다.)

4. 언술과 담화는 다르다.(담화는 그것을 조건짓는 담화적 메커니즘의 관점에서 고려된 언술이기 때문이다.)

5. 담화는 넓은 의미로 한 사람의 화자와 청자를 가정하는 모든 언술 행위이다. 이때 화자는 청자에게 어떤 영향을 주려는 의도를 가지고 있다.

6. 담화는 langue와 parole 사이의 대립을 초월한 한 형태이다.

76) 신현숙, 위의 책, pp.73~76.

가 되어 극담화의 전언 자체에 영향을 준다. 그것은 관객들이 극담화를 자신이 속한 삶의 지평—문화적·역사적·정치적·경제적 영역 속에서 수용하여 완성시키기 때문이다.

다섯째, 극담화는 그 언술 행위의 조건을 고려하지 않고는 의미작용이 불가능하다. 여기서 언술 행위의 조건은 나/너의 관계, 시간과 공간, 언술의 장면, 언술 행위 직전에 조성된 상황과의 관계를 일컫는다. 특히 의사소통의 사행이 이중적인 극담화에서 언술의 의미는 언술 행위의 조건들에 의해 제한되지만 역설적으로 多義性을 띠기도 한다.

여섯째, 극담화는 準언어적 요소들을 수반하거나, 그것들로 대체되거나 또는 연장될 수가 있다. 또 극담화가 이것들, 즉 제스처·동작·음악·조명 등과 결합될 경우 그 의미 작용은 연극적 상황에 따라 긍정적 혹은 부정적 결과를 가져온다.

일곱째, 극담화의 근본적 특성은 대화주의이다. 그것은 단일한 주체 대신, 대화하는 두 목소리가 내포된 담화라는 점에서 찾을 수 있다. 또 텍스트에 내재하는 두 개의 이념적 담화 형성소들의 대립에 의해서도 대화주의가 형성된다. 이 외에도 연출은 상연의 층위에서 무대장치·제스처·흉내·억양 등을 텍스트와 동등한 자격으로 ‘말하게’ 함으로써 파롤의 구성요소들 사이에서 일종의 대화주의가 성립되게 한다.

지금까지 극담화에 대해 간략하게 알아보았다. 그렇다면 부조리극의 담화는 어떤 특성을 가지고 있는가. 그것은 대사의 측면과 지문의 측면에서 살펴볼 수 있는데 다음과 같다.<sup>77)</sup>

부조리극에서 보이는 대사의 특성은 ‘횡설수설’, ‘말 놀이’와 ‘음성의 놀이’, ‘독백의 교차’ 등을 들 수 있다.

첫째, 횡설수설은 서로 모순적인 말들의 조합, 서로 부정하는 문장들의 조합, 이미 확인된 사실을 문체 제기하는 형태로 나타난다. 따라서 횡설수설은 언술의 일관성

---

77) 신현숙, 위의 책 .p.73~76.

이 없기 때문에 의사소통을 방해 또는 교란하여 극담화가 진전되지 못하게 한다. 횡설수설하는 등장인물은 자신이 무슨 말을 하는지 모른다. 또 자신이 언급하는 단어의 의미를 전혀 고려하지 않은 채 오직 지껄이는 행위에 급급함으로써 말에 지배당하는 자가 되고 만다. 이 경우 ‘말’은 존재들을 소통시켜 어떤 관계를 맺게 하는 대신 오히려 분리시키며, 화자를 언어에서 소외시킨다.

둘째, ‘말 놀이’와 ‘음성 놀이’<sup>78)</sup>는 언어의 유희적 측면을 통해 희극적 효과를 얻는 동시에 ‘말=생각’을 놀이화하는 것이다. 이러한 의도는 더 이상 언어적 성찰을 필요로 하지 않는 현대인의 일면을 나타내는데 있다.

셋째, 부조리극의 독백은 ‘교차’적이다. 그것은 부조리극의 독백이 ‘위장된 대화의 형태’를 띤 ‘내적 독백’이기 때문이다. 따라서 그것은 고독 또는 고착된 관념에 갇힌 등장인물이 상실한 자아를 찾아 해매는 행위라고 볼 수 있는 ‘불확실한 추억들의 짜깁기’ 형태로 나타난다.<sup>79)</sup>

부조리극의 독백은 시간 보내기, 공허함을 채우기, 고립되고 밀폐된 공간의 권태를 추방하는 수단에 불과하다. 그러나 이처럼 부조리하고 무의미한 언어 행위는 현대인의 부조리하고 무의미한 삶, 철저하게 소외되고 파편화된 삶을 표출하는 가장 적합한 형태가 되는 것이다.

부조리극에 나타나는 지문의 특성은 비중의 확대, 등장인물의 말하기 조건 서술과 대사의 의미 교란·무화시키기, 메타 담화적 기능 강화 등이다.

첫째, 부조리극의 지문은 전통극에 비해 그 비중이 커졌다.<sup>80)</sup> 이러한 현상은 지문

---

78) Beckett의 「고도를 기다리며」에서는 두 등장인물 블라디미르와 에스트라공이 ‘말 놀이’를 하며, 이오네스쿠의 「의자들」에서는 외딴 등대에 사는 늙은 부부가 밤마다 ‘음성 놀이’를 시간을 보낸다.

79) Ionesco의 「의자들」에 등장하는 100세 가까운 노인인 웅변가와 가상의 손님들을 초대하여 자신의 메시지를 남기고자 한다. 노인은 손님들이 오기를 기다리는 동안 가상의 손님들(무대의 빈 의자들)과 나누는 노인의 대사는 모두 독백이다. 그 내용은 노인의 절망, 실현 불가능했던 희망들이 단편적으로 드러난다.

80) 신현숙, 앞의 책, p.183. ; 베케트, 이오네스쿠, 주네, 아다모프 등의 텍스트에서 지문의 분량은 전체 대사의 20-35 퍼센트에 달한다. 특히 아다모프의 「침입」은 전체 대사에 거의 50 퍼센트에 달하는

의 기능에 대한 새로운 인식에서 비롯된다. 지문은 무대적 실천, 즉 연극화의 텍스트이자 서술의 담화로써 “빠를의 실행 조건을 서술”<sup>81)</sup>한다고 보기 때문이다. 더 나아가 지문은 연극을 구성하는 모든 것을 대상으로 삼고 모든 연극적 관계의 속성을 명시하고 있다고 인식한다. 즉 지문은 연극적 약호, 텍스트와 무대의 관계, 무대와 관객의 관계, 텍스트와 지시물의 관계를 설명하고 평가하게 되는데, 이때 지문은 메타 담화로 작용할 수 있다는 것이다.

둘째, 부조리극의 지문은 등장인물의 말하기 조건을 서술하는 동시에 대사의 의미를 교란시키거나 무화시키는 역할을 한다.<sup>82)</sup> 부조리극의 지문과 등장인물의 대사가 보여주는 불일치는 주관적 세계와 객관적 세계 사이에 존재하는 괴리와 오해를 드러내는 것이다. 그리고 이것은 부조리극이 보여주고자 하는 ‘부조리성’을 첨가하는 중요한 요인이 된다.

셋째, 부조리극의 지문은 메타 담화적 기능을 강화시키는 역할을 한다. 극작가는 극텍스트(무대) 전체를 전언으로 그것을 관객(독자)에게 직접 전달하려는 의도를 보여주는 것이다. 따라서 부조리극에서 지문의 비중이 커진 것은 연극에서 관객의 기능인 참여를 주장하며 관객(독자)의 능동성을 요구하는 것으로 이해할 수 있다.

지금까지 살펴본 부조리극 담화의 특성은 부조리극과 다른 현대극을 구별하는 표지(標識)가 된다. 따라서 이것은 부조리극의 극적의도를 표출하는 중요한 요소로 작용한다. 그러므로 부조리극의 올바른 이해는 이러한 담화의 특성에 대한 이해를 전제로 할 때만 가능할 것이다.

---

지문이 텍스트 내부에 수시로 삽입되어 있다. 또 주네의 「발코니」 4장은 대사는 두 줄 뿐이고, 나머지는 지문으로 이루어져 있다.

81) 안느 위베르스펠트, 『연극 기호학』, 문학과 지성사, 1993, p.231.

82) Ionesco의 「의자들」에서 “초인종가 들린다.”는 지문은 초대된 가상의 손님 중 누군가가 도착하는 것을 암시하여 노인에게 대화 상대가 있는 것처럼 연극적 상황을 조성하여 노인이 대화하는 계기를 만든다. 또 대화의 끝 장면에서 노인은 용변가에게 자신의 메시지를 전달하고 투신자살하는 장면 뒤의 “용변가는 보이지 않는 손님들에게 자신이 병어리-귀머거리임을 이해시키려고 애쓴다”는 지문은 그 동안의 노인의 대화를 ‘말장난’ 혹은 ‘착각’으로 역전시킨다.

## 2) 무대와 오브제의 특성

### (1) 무대의 특성

회곡은 문학 텍스트와 연극 텍스트라는 이중성을 지닌 장르이다. 따라서 회곡은 잠재된 형태의 스펙터클을 내재하고 있다. 작가는 이러한 회곡의 특수성 때문에 스펙터클의 구체적 조건인 무대와 그 내용물들을 고려할 수밖에 없다. 그것은 허구적 이야기를 ‘보여주는 공간(무대 안)’과 그것이 ‘말해지는 공간(무대 밖)’을 어떻게 배치하느냐에 따라 스펙터클이 달라지기 때문이다.

연극에서 무대<sup>83)</sup>는 연극적 삶이 구체화되는 현장이다. 모든 등장인물은 어떤 형태로든지 무대와 관계를 맺을 때만 현존(現存)할 수 있다. 즉 등장인물이라는 자격을 부여받은 행위자(연기자)의 존재 근거가 연기하는 것에 있고, 그것은 무대가 아니면 불가능하기 때문이다.

이러한 ‘무대’의 현존은 ‘무대 밖의 공간’과 대립 속에서만 가능하다. 무대의 속성을 ‘지금-여기’로 규정한다면, 그것은 ‘예전에-다른 곳’이라는 공간을 전제로 한다. 전자(前者)는 무대 공간, 후자(後者)는 드라마 공간이라고 할 수 있으며, 연극은 이 두 공간을 포괄한다고 할 수 있다. 특히 후자의 공간은 항상 상상적이며 등장인물의 담화 속에만 존재한다.<sup>84)</sup>

이러한 연극의 무대는 등장인물의 삶이 영위되는 공간적 구조와 시간적 구조가 결합된 배경의 의미를 갖는다. 이러한 무대가 부조리극에서 어떤 특성을 보여주는지 편의상 공간구조와 시간구조로 나누어 살펴보고자 한다. 먼저 공간구조의 특성을 살펴보면 다음과 같다.<sup>85)</sup>

83) 여기서 ‘무대’는 넓은 의미이다. 즉 연극자가 인간의 행위를 훑낼 수 있는 모든 공간을 의미한다.

84) 신현숙, 앞의 책, p.120.

85) 신현숙, 앞의 책, pp.148~153.

첫째, 부조리극 공간은 내적 공간이 파괴된 형태로 나타난다. 즉 사적 공간이 분할 또는 해체된 모습으로, 사적 공간인 ‘가정(家庭)’이 공적 공간에 위치하는 형태로 나타나는 것이다. 따라서 공적 공간에 널린 개인의 소유물들은 가정생활이 철저하게 파괴되어 타인에게 벌거숭이로 드러나는 것을 형상화한 것이다. 또한 가정이라는 가장 은밀한 사적 공간마저 빼앗긴 개인이 자신의 공간 안에 있으면서 동시에 자신의 공간 밖에 존재하는 역설적 현상을 보여주는 것이다.

둘째, 부조리극 공간은 고립되거나 완전히 밀폐된 형태로 나타난다. 이것은 일정한 동선(動線)을 중심으로 반복적 삶을 사는 현대인의 삶을 상징하는 공간의 형태이다. 더욱 이러한 공간은 잡다한 일상적 사물들로 가득 채워져 있거나, 부분적으로 붕괴될 위기에 처해 있다. 아파트, 방, 사무실 등 현대인에게 가장 친숙해야 할 장소가 질식할 것 같은 공간, 고립과 소외, 공포의 공간으로 변질되어 있는 것이다.

셋째, 부조리극 공간은 간이역 같은 기착지의 의미를 갖는 형태로 나타난다. 이러한 공간은 정신적·육체적으로 정주하지 못한 현대인의 유목적 삶을 드러낸다. 즉 이것은 삶을 영위하는 최적의 조건을 찾아 언제든지 자리 바꾸기를 가능하게 하는 상태로 유지되는 삶의 형태를 공간화한 것으로 볼 수 있다.

넷째, 부조리극 공간은 이곳저곳의 명확한 구분이 없다. 여러 장소들을 뒤죽박죽으로 섞어 놓은 듯한 양상의 이러한 공간은 통일된 기억의 상실, 파열된 의식의 편린으로 이루어진 현대인의 사고체계를 공간화한 것으로 볼 수 있다.

부조리극의 시간은 미래가 없는, 엄청나게 확대된 현재의 의미를 띠고 있다. 무대 위의 시간은 불분명하며 어디에도 귀착되지 않는다. 따라서 역동성을 상실한 시간은 동일하게 반복되는 형태로 제시될 수밖에 없다. 이러한 부조리극의 시간구조의 특성은 다음과 같다.<sup>86)</sup>

---

신현숙, 『20세기 프랑스 연극』 문학과 지성사, 1997, pp.185~188.

86) 신현숙, 『희곡의 구조』, pp.194~197.

신현숙, 『20세기 프랑스 연극』 문학과 지성사, 1997, pp.188~189.



첫째, 부조리극의 시간은 ‘순간’의 끊임없는 되풀이다. 이러한 시간성은 ‘과거’와 ‘미래’가 실제화하지 못하기 때문에 ‘현재’도 실제화할 수 없다. 따라서 ‘현재’는 ‘지금’이라는 순간으로 바뀔 수밖에 없다. 즉 모든 시간 구조는 ‘순간’의 끊임없는 되풀이일 뿐이다. 이러한 상황 속에서 시간은 흐를 수 없으며, 당연히 새로운 생성을 제거한 본질의 세계로 존재할 뿐이다.

둘째, 부조리극의 시간은 시간성이 와해되기도 한다. 이것은 시간의 흐름을 측정하지 못하게 한다. 또 과거와 미래가 ‘영원한 현재의 대행자’ 노릇을 함으로써 시간은 혼돈의 상태로 제시된다. 따라서 시간은 ‘지옥’과 같은 의미를 띠게 되며, 그 안에서 끊임없는 반복과 답보 상태, 광기어린 속도의 증식과 부패 그리고 노쇠 현상이 뒤섞인다.

셋째, 부조리극의 시간은 카니발적 시간과 제의적 시간이 혼합된다. 이러한 시간은 인과율을 따르지 않으며, 객관적인 시간의 연속성도 무시한다. 마당극 형식으로 여러 사건들이 조합되기 때문에 시간의 형식은 동시 다발적이다. 각 사건들 내부의 극 행동도 현실과 환상을 끊임없이 전복시키므로, 시간의 개념은 모호하거나 아예 제거되어 있다. 폭력과 광기를 드러내는 제의적 사건들의 역설적인 아름다움과 자유는 그 모든 것을 시간 밖에 위치시킴으로써 현실성을 갖지 않기 때문이다.

이러한 부조리극 시간 구조의 특성은 후기 산업사회에서 나타나는 단면화·파편화된 의식의 반영이라고 볼 수 있다. 따라서 이러한 시간 구조는 현대인의 부조리 상황, 즉 단편화된 삶, 소외, 고독, 내면의식의 분열 등을 적절하게 표출하는 시간 구조의 형태라고 볼 수 있다.

## (2) 오브제(objet)의 특성

오브제에 대한 가장 초보적인 정의는 하나의 사물이 인간에게 선택되어 사용됨으로써 재구성되고 인간 활동의 보조물이 된 것을 가리킨다. 예컨대 인간이 돌맹이를 앓는 것으로 사용한다면 그것은 사물에서 오브제로 바뀌게 된다. 이러한 관점에서 본다면 연극은 오직 오브제들만 놓여 있다고 말할 수 있다. 그것은 모든 사물이 무대라는 공간에 배치되면 무대적 세계, 즉 무대 예술에 의해 구성된 세계 안에서 재구성되는 동시에 일종의 기호(signe)의 자격을 갖기 때문이다.

극의 오브제에는 무대 장식(무대 장치와 대 도구), 소 도구(의상·액세서리 등), 배우의 육체도 포함될 수 있다. 이때의 전제조건은 그것들이 배우에 의해 어떤 형태로든지 조작이 가능하고 무대에서 형체를 만들 수 있어야 한다. 따라서 본질적으로 오브제라고 말할 수 없는 육체 혹은 그 일부도 배우가 그것으로 의미 산출 작업을 하면<sup>87)</sup> 오브제가 된다.<sup>88)</sup>

이러한 오브제의 기능은 대별하면 다음과 같다. 첫째, 오브제는 놀이 혹은 동작을 위한 일종의 도구가 될 수 있다. 둘째, 오브제는 실제 세계의 어떤 물체, 구체적 장소, 특정한 시대 등을 지시하는 기능을 수행한다. 셋째, 오브제는 어떤 현실성, 혹은 인물을 상징적으로 형상화할 수 있다. 넷째, 오브제는 등장인물과 결합하여 대조법을 이루는 모순체를<sup>89)</sup> 구성한다.<sup>90)</sup>

---

87) Jean Genet의 「하녀들」에서 하녀들은 마님의 젓가슴·엉덩이·발 등을 중오의 대상으로 거론한다. 이것은 마님의 육체 일부가 오브제로 변형되는 것을 보여주는 예라고 할 수 있다.

88) 신현숙, 앞의 책, p.198.

89) 신현숙, 『희곡의 구조』, pp.203. ; “「위비왕」에서 마침내 왕이 되어 왕관을 쓸 때, ‘왕관’이라는 오브제는 ‘위비’라는 등장인물과 결합하는데,

1. 위비의 은유 : 살인마-광인-꼭두각시=괴물.

2. 왕관의 은유 : 왕권-권위=절대 권력.

위의 1과 2의 결합은 괴물+ 절대 권력이라는 모순체를 형성하여 왕관을 쓴 위비는 ‘절대 권력이라는 괴물’의 형상소가 된다.”

이러한 오브제는 부조리극에서 다른 현대극에 비해 한층 더 중요한 의미를 표출한다. 왜냐하면 그것은 부르조아 문화에 관련된 획득 본능과 거기에서 파생하는 여러 사회 현상을 시각화하려는 극작가의 의도와 함께 20C 연출 기법이 공간의 시적인 구축에 역점을 두기 때문이다. 그러면 부조리극에서 오브제는 어떤 특성을 보여주는가. 그것은 대략 다음과 같다.<sup>91)</sup>

첫째, 부조리극의 오브제는 상징적 의미를 지닌다. 이오네스코의 「의자들」에 등장하는 무대를 꼭 채운 ‘의자’는 물질적 포화상태에 도달한 후기 산업사회를 의미한다. 빈 무대에 의자를 가득 채운 것은 정신의 노화에 기인한 의식의 마모와 환각에 시달리는 노부부이다. 따라서 늙은 부부를 추방하고 방을 지배하는 의자는 ‘노쇠하고 광기에 찬 인간세계를 막대한 물량의 힘으로 지배하는 물질세계’의 상징임을 알 수 있다.

둘째, 부조리극의 오브제는 등장인물과 동일한 자격을 지닌다. 주네의 「하녀들」에 등장하는 오브제들-고무장갑, 검은 원피스, 조화 등은 ‘하녀’라는 사회적 신분을, 고급 흰 드레스, 고급 화장품, 생화 등은 ‘마님’이라는 사회적 신분을 나타낸다. 또 자명종은 범죄의 위험을 경고하는 역할로 의인화되어 있다. 즉 오브제들이 극중의 등장인물과 동등한 자격으로 극행동을 이끌어가면서 극적 의미 산출에 기여하고 있는 것이다.

셋째, 부조리극의 오브제는 추상적 의미를 시각화한다. 베케트의 「고도를 기다리며」에서 ‘포조’와 ‘러키’ 사이에 존재하는 밧줄은 두 인물이 서로에게 예속된 상태라는 추상적 의미를 시각적으로 보여주는 오브제로써 기능한다.

부조리극에서 오브제는 극 중에서 단순한 무대 장식이나 소도구에 불과한 사물로 존재하는 것에 머물지 않고 아니라 중요한 연극적 의미를 산출하는 기제의 역할을

---

90) 신현숙, 위의 책, pp.202~204.

91) 신현숙, 위의 책, pp.204~208.

신현숙, 『20세기 프랑스 연극』 문학과 지성사, 1997, pp.190~195.

하고 있다. 따라서 부조리극의 작가는 자신의 의도에 따라 철저하게 기획된 오브제를 배치하게 된다. 그러므로 부조리극의 올바른 이해는 이러한 오브제의 특성에 대한 이해가 전제될 때 가능할 것이다.

## Ⅱ. 서양 부조리극의 한국 수용 양상

### 1. 수용 배경과 특성

우리 현대사에 있어서 1960년은 매우 중요한 분기점이 된다. 4·19 학생 혁명과 5·16 군사 혁명으로 인한 정치·사회적인 변화는 문화계 쪽에서도 적지 않았다. 특히 구체제의 붕괴와 새로운 체제의 정립을 향한 움직임이 정치로부터 시작해서 사회 문화 전반에서 약동했다. 가령 연극계만 보더라도 구시대의 대표격이라 할 국립극장과 극단 ‘신협’이 올바른 좌표를 못 찾고 방황함으로써 연극문화를 퇴색시켰고, 그것을 극복해 보려는 새로운 움직임이 고개를 들기 시작했던 것이다.<sup>92)</sup> 이때 젊은 연극인들이 중심이 되어 1960년 극단 『실험극장』을 창단한다. 그리고 그 해 창단공연 작품으로 서구 부조리극의 대표작가인 이오네스코의 「수업」을 무대에 올리면서 이전까지와는 다른 연극의 형태를 선보이게 되는 것이다. 이것이 부조리극의 시발이라고 할 수 있다.

여기서 주목할 점은 극단 『실험극장』이다. 극단 실험극장은 동인제 극단으로서 기존체제에 대한 거부감과 도전의식을 갖고 있었으며 당시 국립극장 산하에 있던 극단 『신협』과 구별되는 ‘실험정신’의 면모를 보여준 것이었다. 그들은 5조 10항이나 되는 공약을 발표했는데 그 중 네 번째 조항은 눈여겨 볼 만하다. 즉 “연극을 통한 실험무대의 구축과 이념에 찬 연극정립”이 그것이다. 이 말은 새로운 연극사조의 수용과 창조를 뜻한다고 볼 수 있는데 그 단적인 예는 창립공연 작품이 부조리극이었다는 사실이다. 이와 같은 젊은 연극인들의 새로운 것에 대한 실험정신이 당시 서구를 중심으로 유행하던 부조리극과 만나게 되는 접점이 되는 것이다.

92) 유민영, 『우리시대의 연극운동사』, 단국대학교 출판부, 1996(1990, 초판발행), p.310.

그 후 동인제 극단인 『민중극장(民衆劇場 :1963)』이 기성극단들과는 달리 계통성 있는 작품 선정과 새로운 표현양식을 모색하겠다는 취지 아래 두 번째 공연 작품으로 역시 부조리극 계통의 소극인 이오네스코 작 「대머리 여가수」를 공연하였다.

이 밖에도 1960년대 창단된 동인제(同人制: 뜻을 같이 하는 사람들이 모여 극단을 구성하는 형식)극단은 『동인극장』(1962), 『산하』(1963), 『민중극장』(1963), 『극단드라마센터』(1964), 『가교』(1965), 『자유극장』(1966), 『광장』(1966), 『여인극장』(1966), 『에저또』(1969), 『성좌』(1969) 등이다.

이처럼 『실험극장』이나 『민중극장』 등의 동인제 극단들의 초기 공연작품은 기존 극단들의 공연작품과 크게 달랐는데, 그것은 현대성이 강한 번역극이라는 점이다. 특히 부조리극의 강세는 그것이 유입될 당시의 한국은 기존의 리얼리즘 연극과 차별화되는 보다 실험성 강한 연극을 간절히 원하고 있었다는 것을 의미한다.

더구나 군사정권은 사람들에게 현실의식을 직설적으로 표현할 자유를 주지 않았다. 이러한 당대의 현실 속에서 사람들은 부조리극이 제시하는 주제와 자신들의 정서를 우회적으로 대변되는 것에서 공감과 카타르시스를 느낄 수밖에 없었다. 한국의 부조리극은 이러한 한국적 상황과 결합 되면서 발화되었다.

또한 부조리극의 본격적 수용은 1960년대 ‘소극장 운동’의 전개 시기와 절묘하게 일치한다. 세계 각국에서 ‘소극장’은 단순히 크기의 개념이 아니라 정신의 개념이다. 즉 실험정신과 맞닿아 있는 것이다. 1969년 카페 페아르뜨의 개관을 비롯하여 뒤를 이은 카페 극장들, 뒤 이어 개관된 소극장들은 확고한 극단을 지지기반으로 나름의 프로그램을 가지고(요즈음의 ‘기획’ 개념) 소극장 본연의 실험정신에 입각한 ‘경제적’ 작품들을 대거 공연했다. 여기에 가장 잘 부합되었던 것이 부조리극 작품들이었다.

이처럼 한국에서의 부조리극의 수용은 기존 시스템과 현실에 대한 거부와 반발로 비롯되었으며, 또한 젊은 연극인들의 실험성 강한 새로운 연극에 대한 갈망이 동인

계 극단과 소극장운동이라는 시대적 명제와 만남으로써 힘을 얻게 된다.

반면 한국에서의 부조리극은 처음 공연되던 1960년대는 주로 번역과 수용의 단계로서 생경한 실험이 위주였다면 1970년대는 나름의 자생적 문법을 확보하려는 노력을 보여주는 시기라고 할 수 있다.

부조리극이 처음 번역되고 공연될 수 있었던 점 중에 하나는 해외유학과파들의 등장이다. 일찍이 프랑스에서 유학하고 돌아온 김정옥은 「민중극장」의 「대머리 여가수」(1963)를 연출하였다. 당시 김정옥이 밝힌 연출의 변(辯)을 보면 「대머리 여가수」의 한국 상연에 대해 주위의 벗들의 걱정이 없지 않았으나 상업극이 부딪힌 막다른 골목에서 탈출구를 찾기 위한 실험이 불가결하며 진실한 대중극(大衆劇)에의 가능성을 모색하기 위한 전위적인 노력의 일환으로 리허설을 강행하였다.”<sup>93)</sup> 고 한 바 당시의 젊은 연출가들이 실험성과 전위적인 노력에 주목하였음을 알 수 있다.

따라서 본장에서는 부조리극의 수용양상을 그 출현배경으로 동인계 극단과 소극장운동, 그리고 공연적 측면에서는 서구 부조리극이 번역·공연된 상황을 김정옥·임영웅·유덕형을 중심으로, 극작적 측면에서는 부조리극의 양식을 빌어와 우리나라의 현실에 맞게 창작된 작품과 그 작가들로 박조열·오태석·이현화를 중심으로 간략하게 정리하고자 한다.

---

93) 김정옥, 『연극적 창조의 길』, 시각과 언어, 1997, p.165.

## 1) 동인제 극단과 소극장 운동

### (1) 동인제 극단과 부조리극

동인제란 연극에 뜻을 같이하는 사람이 모여 출자도 같이 하고, 공연도 함께 하며 극단을 이끌어 가는 제도를 말한다. 이러한 동인제 극단들의 본격적인 등장은 『제작극회』를 비롯해서 『동인극장』, 『원방각』 등으로 1950년대에 출범했다. 그러나 이러한 동인제 극단들은 극히 미력해서 연극계를 변화시킬 만한 활동을 벌이지 못하다가 1960년대 들어서야 본격적인 동인제 극단들이 주도하게 된다.<sup>94)</sup>

1960년 10월에 창립된 『실험극장』은 명실공히 한국의 대표적인 동인제 극단으로 서울대·연세대·고려대 출신의 엘리트 연극인들이 중심이 되어 아카데미한 실험 정신을 내세웠으며, 동인은 허규, 김의경, 이순재, 이낙훈, 김동훈, 이기하, 표재순, 오현경, 김성옥, 여운계, 유용환, 나영세 등이 있다.

이들은 그해 11월에 이오네스코의 「수업」(허규 연출, 동국대 소극장)으로 창립 공연을 가졌다. 종래의 진부한 사실주의극이 아닌 부조리극으로 창립 공연을 했다는 이유만으로도 기성 극단과는 구별되는 ‘실험’ 정신을 보여주었다는 평가를 받았다. 사실 실험극장이 내세운 ‘실험성’은 부조리극을 염두에 둔 것이었고, 그들의 목표는 ‘소극장 운동’의 실현이다. 이후 「유다여 닭이 울기 전에」(오태석 작·허규 연출, 1968.11)등의 신작 희곡을 공연함으로써 이어령, 이재현, 신명순, 오태석 같은 신진 극작가를 양성하는 데 공헌하였다.<sup>95)</sup>

『동인극장』(1962)은 ‘전위극을 지향하는 젊은 연극인 단체’를 표방하였으나 실상 뚜렷한 실험적인 작품을 내놓지는 못하였다. 사르트르의 「무덤 없는 주검」(정

94) "일찍이 1929년에 지두한(池斗漢)이 주도했던 극단 ‘조선연극사’로부터 시작되어서 ‘극연(劇研)’·‘실험’ 등도 동인제 범주에 드는 것이고 다만 도제식이 약간 가미되었을 뿐이다.“유민영, 위의 책, p.310.

95) 서연호·이상우 공저, 『우리연극 100년』, 현암사, 2000. p.201.



일성 연출, 국립극장, 1962.7)을 창단 공연작으로 내놓은 이후 「은아의 환상」(신명순 작·이진순 연출, 1962.11) 등과, 한때 윤리적 문제로 미국에서도 상연이 금지되었던 「느릅나무 그들의 욕망」(1963.5)을 대담하게 공연하여 실험적이고 전위적인 기질을 보여 주었다는 평가를 받기도 하였다.

『민중극장』은 극작가 이근삼을 대표로 삼고 김정옥, 양광남, 최명수, 최상현, 나옥주 등이 동인이 되어 1963년 1월에 창단되었다. 이근삼(미국 노스캐롤라이나 대학), 김정옥(프랑스 소르본 대학), 양광남(미국 브리검 영 대학) 등 해외 유학파가 중심이 되었다는 점이 특징이다. 그들은 두 번째 공연작으로 역시 부조리극인 이오네스코의 「대머리 여가수」(김정옥 연출, 1963.11)를 반도호텔에서 살롱드라마 형식으로 상연하여 세인들의 주목을 받기도 하였다. 창작극은 제2회 동아연극상 대상과 희곡상을 받은 박조열의 「토끼와 포수」(김정옥 연출, 국립극장, 1965)와 이근삼의 「국물 있습니다」(양광남 연출, 국립극장, 1966) 등을 공연하였다.

극단 『극단 드라마 센터』는 1964년에 창단되었으나 1969년 미국 유학에서 돌아온 유덕형의 ‘연출 작품 발표회’(1969.6)에서 진가가 나타나기 시작한다. 그리고 1970년대 유덕형, 안민수, 오태석 등의 작업으로 극단은 절정기를 맞는다. 1974년 유치진의 사망 이후 명칭이 『동랑레퍼토리극단』으로 바뀌었다.

극단 『가교』는 1965년 3월 중앙대 연극영화과를 주축으로 각 대학 연극영화과 출신이 만든 동인계 극단이다. 이들 작품 중 에드워드 올비의 부조리극 「동물원 이야기」(김진태 연출, 1965.8)가 꼽힌다.

김정옥, 이병복 등이 1966년 4월에 창단한 『자유극장』은 민중극장의 일부 멤버와 젊은 연극인으로 구성된 극단이다. 이 극단은 초창기에는 「따라지의 향연」(스칼페타 작·김정옥 연출, 1966)과 같은 외국 번역극에 대한 선호도가 높았으나 창작극으로 오영진의 「해녀 물에 오르다」(김정옥 연출, 1967.4)를 시발로 1970년대에 들어와 최인훈, 이현화, 김용락 등의 작품을 접하면서부터 자유극장은 창작극 중심으로 공연 레퍼토리가 대폭 혁신된다.

팬터마임 전문 극단을 표방하고 1969년에 창단한 극단 『에저또』는 방태수의 주도로 「에저또 프로그램」(1969.12)이라는 이색적인 실험극 형태의 공연을 시도하여 눈길을 끌었다. 동인은 방태수, 김종찬, 유진규 등이 있다. 연극 공연 이외에 연극 강좌, 세미나, 워크숍 개최 등 여러 연극 사업에도 많은 관심을 보였다.

전위극 「은하수를 아시나요」(칼 비트링거 작, 1965.8)를 비롯해 박조열의 부조리극 「목이 긴 두 사람의 대화」(이효영 연출, 1966.5), 「저승에서 만난 부부」(정일성 연출, 1966.5) 등 다소 실험성이 있는 연극을 공연하는 의욕적인 극단이었다.

그 밖에 예그린 악단에서 뮤지컬 연극의 연출 경험을 쌓은 임영웅은 1960년대가 저물어 갈 무렵 베케트의 「고도를 기다리며」(임영웅 연출, 1969)를 처음 소개한 뒤 극단 산울림(1970)을 창단하였다. 극단 산울림이 창단됨으로써 1960년대의 동인제 극단 시대는 일단락된다고 볼 수 있다.

이처럼 1960년대에 동인제 극단의 활동이 활발할 수 있었던 것은 1950년대 후반부터 꾸준히 전개된 소극장 운동의 덕택이다. 동인제 극단의 출현으로 인해 한국의 연극계는 실험성 강한 외국의 번역극의 소개와 창작희곡을 무대 위에서 펼칠 수 있는 기회를 마련한 것이다.

그러나 이런 동인제 극단도 1970년대 후반부터 서서히 와해되어 간다. 물론 임영웅이 1970년 산울림이 창단되었을 때부터 동인제 시스템을 보완하면서 직업극단으로서의 면모를 갖춘 프로듀서 시스템을 도입.<sup>96)</sup>한 것이 그 시발이나 그 촉진제는 1976년 연극의 기업화를 표방하며 창단된 극단 현대극장이 동인제 운영에서 탈피하여 프로듀서 시스템의 운영을 시도하겠다는 선언을 계기로 프로듀서 시스템은 극단 운영방식의 대세로 자리잡게 되었다. 실상 동인제 시스템은 힘을 합친다는 좋은 의미도 있지만 다른 측면에서 본다면 누구도 전적으로 책임을 지지 않는다는 부정적 요인도 없지 않았다. 물론 그렇기 때문에 실험성이 강한 연극들을 시도해 볼직도 하지만 말이다. 이에 따라 동인제 극단은 아마추어리즘의 한계에 머물게 되

96) 유민영, 「임영웅론」, 『임영웅의 삶과 연극』, 파라다이스 문화재단, 2004, p.22.

었다. 동인제 극단의 와해와 프로듀서 시스템의 도입은 무엇보다 연극의 상업적 측면을 인식하였다는 것을 말한다.<sup>97)</sup>

이처럼 동인제 극단들의 주된 관심은 실험성 높은 전위극이었으며 창단작품들은 대부분 당시 서구 연극계를 풍미하던 부조리극이었음을 확인할 수 있었다.

상업적 측면에서 극단을 이끌어 가다보면 경제적인 부가가치를 고려하지 않을 수 없다. 경제성을 고려한 연극을 무대에 올린다는 것은 대중들의 기호에 맞춘 흥미위주의 작품으로 흐를 수 있는 문제점을 안고 있다. 하지만 60년대 한국의 동인제 극단들은 자기의 주머니를 털어서 실험성 높은 전위연극을 만들어 보겠다는 열정을 기치로 내세웠다는 점이다.

## (2) 소극장 운동과 「카페 떼아뜨르」

소극장운동은 1887년 프랑스의 앙드레 안트완느가 창설한 떼아뜨르 리브르(자유극장)가 그 기원이다. 이곳에서 발아된 소극장운동의 특징은 실험성이다. 연극의 조류와 시대 변천을 예리하게 파악하여 첨단적 시대정신을 연극에 반영하고 시대 사상과 감각에 맞는 형태의 연극으로 개혁해 나가려는 의지가 소극장운동의 철학이다.

우리나라의 경우는 1956년부터 제작극회가 우리 나라 최초의 소극장인 원각사를 개관(1958.12)하여 최초의 창작 서사극이라 할 만한 이근삼의 「원고지」(신무대 실험극회, 김재형 연출, 1960.1), 존 오스본의 「성난 얼굴로 돌아보라」(제작극회, 최창봉 연출, 1960.7)같은 주목할 만한 연극을 상연함으로써 명실상부한 소극장운동의 요람 역할을 한다.

---

97) 배선애, 「1970년대 희곡의 실험양식 연구」, 성균대학교 박사학위 논문, 2002. p.12.

그러나 원각사는 50년대 말과 60년대 초에 걸쳐서 소극장운동의 본거지로 활동한 것은 사실이지만 당초에는 전통 예술의 전승에 그 목적이 두어졌기 때문에 엄밀한 의미에서는 의식적으로 소극장운동을 벌이기 위해 만들어진 거의 첫 번째 소극장은 카페 떼아뜨르라고 할 수 있다.<sup>98)</sup>

1968년 4월에 자유극장 동인인 이병복이 명동에 다방 극장 ‘카페 떼아뜨르’를 개관하여 1975년에 폐관될 때까지 모노드라마를 비롯한 ‘살롱드라마’ 공연의 산실 역할을 하였다. 프랑스에서 오랫동안 공부한 복장 디자이너 이병복은 지금은 고인이 된 배우 함현진의 “선생님, 장소가 있어야 연극을 하지요. 50평, 더도 말고 그 정도 공간만 하나 마련해 주세요. 꾸러 나가는 일은 저희에게 맡기시구요.”라는 권유의 말 한마디였다고 하지만 실제로는 그의 폭넓은 연극에 대한 견식과 집념에 의해 만들어진 극장이다. 명동 뒷골목 충무로에 자리잡은 카페 떼아뜨르는 80석 규모의 아담한 다방에 간단한 무대가 만들어져 있는 극장이었다. 세계 연극의 날(4월 9일)을 맞아 이오네스코의 「대머리 여가수」(김정옥 연출)로 개관공연을 가졌는데, 당시 원로 연극인 유치진은 “요즘 구주에서 식자(識者)간에 주목을 받고 있는 폴란드 출신인 제리 그로토프스키가 시도하는 리빙 디어터와 같이 카페 떼아뜨르도 세계적인 주시를 받게끔 발전하기를 나는 충심으로 바라 마지않는다.”라든지 연출가 이해랑은 카페 떼아뜨르가 ‘새로운 연극이념으로 민족극의 확립과 대중 속에 파고들어 가는 연극할 장소’로서 한국 연극의 전기를 기대했고, 평론가 여석기는 ‘내일의 연극을 모색하고 예언하는 장소’<sup>99)</sup>가 되어야 한다 등 많은 연극계의 인사들로부터 기대를 한 몸에 받았다.

카페 떼아뜨르가 자유극장의 전용극장이었다고 할 수는 없지만 자유극장의 작품을 가장 많이 올렸던 것은 사실이다. 자유극장은 추송웅과 권성덕이 출연한 에드워드 올비의 「동물원 이야기」를 맹만재의 연출로 공연한 것을 비롯해, 추송웅·김금

98) 유민영, 『한국 근대극장 변천사』, 태학사, 1998, p. 474.

99) 유민영, 위의 책, p.477.

지가 출연한 머레이 쉬스갈의 「타이피스트」(김정옥 연출, 1970.9), 전무송이 출연한 오태석의 「이식수술」(오태석 연출, 1970.9), 마르그리트 뒤라스의 「라 뮤지카」(김정옥 연출, 1972.10), 채만식의 발굴회곡 「가족버선」(최치림 연출, 1973.2), 오영수·조명남이 출연한 「색시공」(장운환 작·김정옥 연출, 1975.1) 등을 연이어 상연하였다. 이 레퍼토리들은 대개 모노드라마이거나 2명 내외의 배우가 출연하는 전형적인 살롱드라마의 형태였다. 특히 추송웅·권성덕의 「동물원 이야기」는 자유극장의 「대머리 여가수」와 더불어 1970년대의 대표적인 살롱드라마로 명성이 높았던 작품이다.<sup>100)</sup>

또한 카페 페아뜨르의 최고의 화제작은 실험극장의 김동훈이 탄생시켰다. 소극장 연극의 신기원을 이룩한 김동훈의 모노드라마 「롤러스케이트를 타는 오뚜기」가 바로 그것이다. 이 연극은 무려 1년 5개월 동안이나 공연되면서 관객 7,000명을 동원하였다. 난해한 오태석의 작품으로 이룩한 성과라는 점까지 감안하면 더욱 그러하다.

또한 카페 페아뜨르에서는 전통의 현대적 재창조 작업도 소개되었다. 극단 민예가 전통 탈놀이를 응용한 연극 「서울 말뚝이」로 카페 페아뜨르 공연에 참가하였다. 카페 페아뜨르는 「이식수술」, 「서울 말뚝이」, 「색시공」 같은 창작극을 공연하면서 1970년대 연극인들의 연극 실험실로도 기능하였다. 이처럼 카페 페아뜨르는 1970년대 한국 연극의 실험공간으로서 매우 중요한 역할을 했다. 그러나 아쉽게도 1975년 11월 8일 경영난으로 스스로 문을 닫았다.

카페 페아뜨르는 카페식 소극장이다. 이러한 형식은 프랑스 등 서구에서 일반화된 살롱무대이지만 우리나라에서는 존재한 적이 없는 이색적인 문화공간으로 프로시니엄의 규격화된 개념을 벗어난 형태였다. 카페 페아뜨르가 갖는 의미는 서구에서 오래 전부터 살롱연극의 형식으로 이루어졌던 실험적이고 전위적인 연극을 한국에 상륙시켰고, 또한 공연장 부족을 겪고 있던 한국 연극의 현실에서 그와 같은 연극

---

100) 서연호·이상우 저, 『우리 연극 100년』, 2000, pp.273~274.

을 시도할 수 있는 좋은 공간을 제공함으로써 당시 가장 왕성하게 번역되고 무대화되었던 부조리극의 실험 무대가 되었다는 점이다.

그리고 개관 초기부터 전통 예술 무대를 마련, 민속극이나 판소리를 소극장에 도입하였고 대학극 페스티벌, 단막극 페스티벌, 명창 초대 판소리의 밤과 같은 기획 프로그램으로 소극장으로서의 개성을 구축함으로써 연극 풍토에 변화를 꾀하였다는 점이다.<sup>101)</sup>

이처럼 카페 떼아뜨르와 같은 소극장이 갖는 의미는 다음과 같이 몇 가지로 정리할 수 있다. 첫째 기존의 무대 공간에 대한 고정 관념을 허무는 데 큰 기여를 하였다는 것이다. 그리고 둘째는 살롱무대에 어울리는 다양한 레퍼토리의 개발과 전용 극장을 소유한 극단들로 하여금 장기 공연을 할 수 있는 무대를 제공하였다는 점이다. 마지막으로 대극장에서 줄 수 없는 배우와 관객의 친밀도이다. 다시 말하면 배우와 관객의 거리가 가까워 숨소리까지 놓치지 않을뿐더러 배우와 관객이 1 대 1로 대결하는 만큼 진지한 분위기가 형성되어 매니아층을 형성하여 고정관객을 확보할 수 있다는 점이다.

## 2. 공연적 측면에서의 수용

앞에서 살펴보았듯이 1960년대 창단된 동인계 극단들은 거의가 창단 내지는 창단 준비공연으로 부조리극 작품을 선정하였다. 그러한 사실은 기존의 사실주의를 극복하려 했던 당시의 일부 연극인들이 부조리극을 새로운 실험적 연극형식으로 인식했다는 것이다. 그 결과 이오네스코를 필두로 베케트, 울비, 뒤렌마트, 핀터가 소개되었고, 「수업」, 「대머리 여가수」, 「고도를 기다리며」, 「노름의 끝장」, 「동물원

---

101) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 인간, 2002. pp.104~110.

이야기」, 「누가 버지니아 울프를 두려워하랴」, 「노부인의 방문」, 「물리학자」, 「로물루스 대제」, 「살인 청부업자」, 「생일파티」 등이 무대화되었다.

가장 많이 공연된 작품은 「고도를 기다리며」였다. 한국에 소개된 부조리극 작품들 중 현재까지 30년 이상 가장 성공적인 레퍼터리가 된 이 작품은 임영웅의 연출로 1969년 한국일보 소극장 개관 기념공연과 극단 산울림의 창단 준비공연으로 시작되었다. 특히 1969년 베케트의 노벨상 수상을 계기로 부조리극의 붐은 절정에 이르렀다.

1970년대는 상기한 작가들 외에도 페르난도 아라발, 막스 프리쉬, 볼브강 힐데스하이머, 페터 한트케, 장 주네, 로베르 팽제, 아서 코피트, 슬라보미르 므로체크 등이 소개되었고, 베케트의 「마지막 테이프」, 「대사 없는 연기」, 「나는 말고」, 「오며 가며」, 「연극Ⅱ」, 이오네스코의 「막베뜨」, 「빠진 게 있네요」, 「왕은 죽어가다」, 「의자들」, 「코빨소」, 아라발의 「기도」, 「환도와 리스」, 「두 사형 집행인」, 「건축사와 아씨리 황제」, 「자동차 묘지」, 「장엄한 예식」, 「세발자전거」, 핀터의 「콜렉션」, 「방」, 「관리인」, 「가벼운 통증」, 「풍경」, 「티타임의 정사」, 「그리운 옛 시절」, 올비의 「모래상자」, 「바다풍경」, 「미국의 꿈」, 뒤렌마트의 「천사 바빌론에 오다」, 「문신」, 「어느 혹성의 초상화」, 「당나귀 그림자 재판」, 「공범자」, 프리쉬의 「비더만과 방화범들」, 「돈 주앙」, 「필립 훗츠의 분노」, 「만리장성」, 「안도라」, 힐데스하이머의 「트로이 전쟁」, 「야상곡」, 한트케의 「카스파」, 「관객모독」, 주네의 「하녀들」, 「엄중한 감시」, 팽제의 「아르슈트릭 대왕」, 코피트의 「아, 아빠, 가없는 우리 아빠…」, 브로체크의 「스트립티즈」와 「탱고」 등이 새로이 소개되었다.

1980년대에 새로이 소개된 부조리극 작가는 톰 스토파드와 페터 바이스였다. 새로 소개된 작품들은 베케트의 「대단원」, 「로커바이」, 「발소리」, 한트케의 「보텐호를 건너는 기사」, 프리쉬의 「외덜란트 백작」, 아라발의 「미궁」, 핀터의 「고백」, 「유혹」, 「귀향」, 「배신」, 쿤터 그라스의 「아저씨, 아저씨」, 주네의 「검은

몸들」, 뒤렌마트의 「미시시피씨의 결혼」, 프로체크의 「바다에서」, 스토퍼드의 「봄봄봄 밤밤밤」, 「더러운 속옷」, 「알버트의 다리」, 바이스의 「말라/사드」 등이 었다.<sup>102)</sup>

이러한 상황 속에서 연출가들은 서구 부조리극의 무조건적 모방이 아닌 우리 문법 찾기의 공연 방식을 탐구하였다. 이러한 노력은 부조리극의 활성화와 더불어 한국 현대극 발전에 한 획을 그었다. 이 시기의 대표적인 연출가는 김정옥, 임영웅, 유덕형을 들 수 있다. 김정옥은 번역과 연출을 병행하였고, 임영웅은 1969년 베케트의 「고도를 기다리며」를 처음으로 연출한 이후, 2005년 현재까지도 공연하고 있다. 또 유덕형은 1969년 미국유학을 마치고 돌아와 실험적 시도로 ‘연출작품발표회’를 가졌고, 해롤드 핀터의 「생일파티」를 연출하였다.

## 1) 김정옥과 제 3의 연극

김정옥은 (1932~ )은 1963년 『민중극장』 창단 멤버이며, 『자유극장』을 창단하여 40여 년 동안 한길을 걸어온 우리나라의 대표적인 연극연출가이다. 1950년대 프랑스 유학을 다녀온 후 프랑스 극문학의 번역과 연출을 통해 서구 부조리극을 소개하는 데 일익을 담당했다고 할 수 있다.

“나는 60년대 초 연극을 시작하면서부터 무언가 새로운 연극, 대안적(代案的)인 연극, 이를테면 ‘제3의 연극’<sup>103)</sup> 같은 것을 이미 꿈꾸기 시작했고, 당시

---

102) 김미혜, 「부조리극 수용과 한국연극」, 『한국연극의 쟁점과 새로운 탐구』, 연극과 인간, 2001, pp.20~21.

103) ‘제3의 연극’이란 용어는 60년대 미국 연극을 비평하는 과정에서 오프-브로드웨이 연극을 가리키고 옹호하기 위해 미국의 연극학자이며 연출가인 로버트 브루스틴(Robert Brusstein)이 처음 사용했다.



프랑스 유학에서 돌아온 나는 한국의 연극이 리얼리즘과 예술이라는 미명 아래 아주 따분하고 템포가 느린 연극을 통해 관객을 잃고 있다고 생각하였다. 그래서 무언가 따분하지 않은 빠른 템포의 연극으로, 리얼리즘에 근거를 두되, 그것을 뛰어넘는 따분하지 않은 연극을 추구하기 시작했다.”<sup>104)</sup>

위의 말처럼 김정옥은 리얼리즘과 연극적인 재미, 리얼리즘과 시적인 연극성, 이런 것들의 만남을 통해서 리얼리즘의 미명 아래 따분해진 한국 연극의 풍토에서 무언가 연극적인 재미를 회복하려고 시도한다. 그 결과가 민중극장 창립공연으로 연출한 펠리시앙 마르소(Felician Marceau)의 「달걀」, 그리고 부조리연극인 이오네스코의 「대머리 여가수」, 자유극장의 창립공연인 「따라지의 향연」과 같은 작품들이다.

1957년에 파리에서 초연된 마르소의 「달걀」은 프랑스적 역설과 기지, 풍자에 찬 일인칭 설화체의 이색적인 작품이다. 1963년 공연당시 여석기는 “후반에 가서는 제법 삼각관계의 설정도 있고 해서 드라마가 아쉬운 사람에게는 그럴싸하나 이극의 진미는 그 달걀의 ‘철학’(한국의 관객에게 얼마나 전달될 수 있을는지 적의 의심스럽지만)과 경쾌한 코미디조에 있다. 그 에스프리를 살리는 데 주력한 듯한 연출(김정옥)의 노력은 무엇보다도 무대를 무겁게 하지 않으려는 데 나타나 있다”<sup>105)</sup>고 공연평을 하였다. 또 오화섭은 “ ‘달걀’이란 인생철학을 풀이하는 이 연극의 묘미, 저 프랑스적 가벼운 터치와 스피디한 템포를 살린 연출자 김정옥씨의 솜씨를 높이 평가한다”<sup>106)</sup>고 공연평을 하였다. 이와 같은 평을 통해 확인할 수 있듯이 김정옥의 연극관은 “희극성”이라 볼 수 있다.

그는 최인훈의 첫 희곡 「어디서 무엇이 되어 다시 만나랴」<sup>107)</sup>를 무대에 올리면

---

104) 김정옥 외, 『연극적 창조의 길』, 시각과 언어, 1997. p.15.

105) 여석기, 「민중극장의 “달걀”공연」, 『한국일보』, 1963년 5월.

106) 오화섭, 「‘민중극장’ 창립공연을 보고」, 『동아일보』, 1963년 5월.

서 자신의 제3세계적 연극의 싹을 보여 주었다. 그의 말<sup>108)</sup>을 보면, 최인훈의 희곡에서 희곡의 생명이랄 수 있는 대사가 시적인 품위를 가지고 있는 점과 무대가 처음이기 때문에 보일 수 있는 고양된 마음의 부르짖음, 사실 또는 전설적 내용을 다루고 있으면서도 종래의 사극 냄새를 전혀 느낄 수 없는 극적인 짜임새와 즐거리를 전혀 무시하고 만난다는 사실 등에서 매력을 갖게 되었다는 것이다. 마치 베케트가 「고도를 기다리며」, 「게임의 종말」 등에서 기다린다는 사실 하나를 드라마화한 것처럼 최인훈도 만난다는 사실 하나를 드라마화한 것으로 만남의 미학, 몽환감(夢幻感), 부조리한 분위기, 이런 것들을 불교·기독교·무신론의 관련 속에서 마치 추상화를 보듯이 애매하고 흐리멍덩한 부조리감을 표현하기 위해 종래의 사극적 취향을 탈피한 사극, 즉 종래의 사극에 반대하는 ‘반사극(反史劇)’을 해보자는 것으로 무대화시켰다는 것이다.

또한 김정옥에게 있어서 이오네스코의 「대머리 여가수」는 특기할 만한 작품이다. 그는 「대머리 여가수」를 1963년 민중극장에서 초연(1963.11.19,20,23. 반도호텔 다이너스티룸)한 후, 1968년 『카페 떼아뜨르』의 개관 공연, 1970년 카페 떼아뜨르』의 재상연, 1976년(5.4~19, 삼일로 창고극장), 1977년(4.15~25, 실험극장 소극장), 1978년(5.31~6.6, 연극회관 세실극장, 12.14.~ 31, 엘칸토 예술극장), 그리고 1991년의 공연했다. 동일한 연출가가 한 작품을 거의 40여 년간 10여 차례 상연하였다는 것은 그의 연출 인생에서 빼놓을 수 없는 중요한 작품이라는 점을 증명한다고 할 수 있다. 물론 초연을 제외하고 나머지는 번역도 곁했다. 초연 당시는 대중극을 모색하기 위한 전위적인 노력의 일환으로 시작되었던 작품이라 더욱 의미가 있었을 것이다. 1977년 공연에서 (작품의 원작자인 이오네스코의 한국 방문과 더불어 이루어졌기 때문에) “그러나 그러한 구속이 연출자로서의 나의 상상력을, 연기자들의 상상력을 그리고 관객들의 상상력을 거세하지는 못할 것이다. 왜냐

107) 1970.11.18.~22까지 국립극장에서 공연.

108) 김정옥, 앞의 책, p.193.

하면 이오네스코의 작품은 처음부터 우리의 풍부한 상상력을 전제로 한 것이고 상상력에 호소하고 있기 때문에”<sup>109)</sup>에서 밝혔듯이, 그는 이오네스코의 작품에 자기만의 방식을 붙여 넣어 지금까지 「대머리 여가수」와 동행하고 있다.

반면 그는 끊임없는 변화를 시도한다. 1970년대에 와서 그의 ‘제3의 연극’은 다른 양상으로 다른 의미를 갖기 시작한다. 그는 브리스틴이 말한 리얼리즘과 연극적 재미의 만남이나 조화가 아니라 ‘동양과 서양 연극의 만남’, ‘동양연극과 서양연극의 충돌’에서 이루어지는 ‘제3의 연극’을 생각하기 시작한 것이다. 그것은 우리의 국극이나 창극처럼 판소리와 서구연극을 합쳐놓은 것과 같은 그러한 서구연극과 한국적 연극의 결합을 의미하는 것이 아니라 새로운 창조로서의 ‘제3의 연극’이다. 그것은 영화의 몽타주 이론처럼  $A+B=AB$ 가 아니라  $A+B=C$ 가 된다는 의미에서 오늘날 우리의 연극도 제3의 연극으로 창조되어야 한다는 믿음을 갖고 연출 작업을 진행하는 것이다.

그 구체적인 결과는 70년대 말 일본과 유럽 등 해외에서 공연했던 「무엇이 될고 하니」로 나타났으며, 이것은 새로운 제3의 연극의 출발이 되었다고 말할 수 있다.

「무엇이 될고 하니」(1978.11.12~12.7. 씨실극장 공연)은 “비극적인 차원을 지키면서 광대놀이의 재미를 갖는 연극”, “종래의 사극에 반대하는 반사극(反史劇), "집단창조(集團創造)", "새로운 연극 공간과 시간을 창조하는 연극" 등을 내세우며 초연되었다. 이후 그 해 12월 서울에서 재상연되었고, 79년에는 대구와 광주 등 지방에서 공연했으며, 일본의 동경, 대판(大阪), 명고옥(名古屋) 등의 순회공연을 가졌다. 또 80년 5월 다시 공연되었고 1981년 3월 서울에서 개최된 제3세계 연극제에도 참가한다. 그리하여 연극인, 평론가, 관객과의 만남에서 기대 이상의 호평과 호응을 받았다. 지극히 한국적인 내용과 형식을 가진 「무엇이 될고 하니」가 언어의 장애를 전혀 느끼지 않고 국경을 넘어 공감을 불러일으킬 수 있다는 것은 우리에게겐 더없이 귀중한 체험이었고, 김정옥 연출의 색깔이 만들어진 작품이었다.

---

109) 김정옥, 앞의 책, p.169.

또한 김정옥은 李鉉和의 「쉬-쉬-쉬잇」(1976.9.16~22, 썬실극장)을 무대에 올린다. 당시 그는 “「쉬-쉬-쉬잇」은 펍 매력적인 작품이다. 우리 작품들이 무엇보다도 형식에 대한 감각이 없다고 말할 수 있다면 「쉬-쉬-쉬잇」은 무엇보다도 형식에 대한 감각이 뛰어나며 미묘한 흐름 감각을 갖고 있는 작품이다. 그런 의미에서 탈한국적(脫韓國的)인 작품이며 세계적인 작품이라고 감히 말할 수 있다”<sup>110)</sup>고 했다.

연극 또는 나아가서 모든 예술은 결국은 하나의 시야에서 또는 하나의 방향에서 바라보는 것이 아니라 여러 시야와 여러 각도에서 바라보는 충돌에서부터 출발한다고 볼 때 연극은 처음부터 제3의 성격을 띠고 있다. 동양연극과 서양연극의 충돌, 리얼리즘과 연극적 재미의 충돌, 이러한 것 외에 많은 이질적인 생각이나 요소의 충돌, 대립된 시각의 충돌, 이러한 것에서 연극은 이루어진다고 말할 수 있다. 이렇게 볼 때 위에서 말한 것뿐이 아니라 과거와 미래의 충돌로서의 현재, 제3의 상황으로서의 연극, 죽음과 생의 대립으로서의 제3의 연극, 시각적 이미지와 심적 이미지의 충돌, 지각되는 현실과 인류의 조건이라 할 수 있는 부조리한 상황의 충돌, 감정에 있어서의 동화작용과 이화작용의 충돌, 웃음과 울음의 충돌, 단선적(單線的)인 역사적 관점과 야사적(野史的)인 관점의 충돌, 정복자의 주장과 피정복자의 항변의 충돌, 명료함과 애매함의 충돌, 합리성과 비합리성의 충돌, 이야기의 즐거움을 엮은 드라마트루기와 시각적, 청각적 몽타주로서의 드라마트루기의 충돌, 즉흥성과 현장성을 중요시하는 연극적인 창조와 희곡의 충실한 재현을 꿈꾸는 연극의 충돌, 시간과 공간 그리고 그 속에 사는 인간의 충돌, 이러한 모든 충돌과 대립이 결국은 제3의 연극을 지향하고 창조한다고 말할 수 있을 것이다.<sup>111)</sup>

그는 언제나 새로운 것을 동경하고 새로운 것을 내세우려 했다. 1960년대 이오네스코나 베케트의 희곡을 번역·연출을 하면서 전위적인 작업을 하였다. 그러나 70

110) 김정옥 외, 위의 책, pp.208~209.

111) 김정옥, 앞의 책, pp.14~16.

년대 후반에 들어서면서 한국적 발상과 스타일에 의한 연극을 생각하게 되고 그러한 추구하고 작업의 일환으로 우리의 연극 속에 우리의 ‘놀이문화’와 ‘축제’적 요소를 도입하는 일에 관심을 갖게 된다.

이처럼 김정옥은 번역극의 소개뿐만 아니라 창작극을 통해서도 끊임없는 실험과 도전을 시도한다. 그의 실험과 도전 속에서 부조리극과 ‘제3의 연극’이란 연출론이 창출되었다는 점이다.

## 2) 임영웅과 「고도를 기다리며」

1961년 극단 「8월」에 의해 「고도를 기다리며」(한재수 연출)가 발표된 이래로 1967년에 극단 중앙무대가, 1969년 극단 산울림이, 1976년 극단 가교, 1977년 극단 원방각, 1978년 극단 대하가 각각 공연한 바 있다.<sup>112)</sup> 그러나 베케트가 본격적으로 우리 대중에게 알려지게 된 것은 극단 산울림의 1969년 12월 한국일보 소극장 개관 기념공연이다. 프로듀서 시스템이 도입된 최초의 공연이기도 한 임영웅 연출의 극단 산울림의 「고도를 기다리며」는 공연 당시, 일주일 간의 입장권이 개막 전에 매진되었고 3일간의 연장 공연 역시 순식간에 매진, 연극계에 큰 화제<sup>113)</sup>를 몰고 왔다.

임영웅(1934~ )은 카페 떼아뜨르가 생기면서 부조리극을 시작했다. 첫 작품은 극단 신험의 이름을 빌려 공연한 해롤드 핀터의 「덤 웨이터」(1969.6)<sup>114)</sup>였다. 그러나 그 이전 프리랜서로 연출을 하게 되면서 국립극단을 통해 데뷔 연출을 하였는데 그것이 1968년 초 오태석의 처녀 장막극 「환절기」이다.<sup>115)</sup> 전위성이 강하

112) 신현숙, 「광복 50년의 번역극과 그 수용양상」, 한국연극학회, 『한국연극학』 제37호, p.32.

113) 김정옥 외, 『한국에서의 서양연극』, 소화출판사, 1999.p.84.

114) 서연호, 『한국연극사』, 연극과 인간, 2005, p.234.

고 감각적이며 비논리적인 오태석의 희곡을 오소독스하면서도 치밀한 분석을 통하여 무대 위해 형상화함으로써 신인 작가로 하여금 가능성 있는 인물로 발돋움할 수 있게 함과 동시에 본인 역시도 가능성을 인정받은 공연이었다<sup>116)</sup>고 한다.

이처럼 당시 우리에게 극히 생소했던 베케트의 「고도를 기다리며」가 연출가 임영웅과 그가 이끄는 산울림의 지속적인 공연을 통해 우리나라의 고전 연극으로 인식되기에 이르렀다. 그는 자신의 부인 오증자 교수의 번역에 따라, 1969년 공연을 시작으로 2005년 5월까지 36년 동안 정기 공연 16회, 해외 공연 5회와 해외 공연 후 귀국 공연 등 20여 회나 「고도를 기다리며」를 상연해왔다.

사무엘 베케트가 노벨 문학상을 수상하던 해이기도 한 1969년 12월 17일 한국일보 소극장에서의 초연을 시작으로 명동 국립극장에서 공연된 1973년의 무대와 1985년 산울림 소극장 개관 기념 공연, 1988년 문예회관 대극장 공연이 국내에서 올려진 주요 공연이다. 1989년 프랑스 아비뇽과 1990년 아일랜드 더블린에서 올려진 해외 공연, 1999년 「고도를 기다리며」 30주년 기념에 맞춰 일본 도쿄에서 무대에 오른 공연 등은 특기할 만하다.

초연 당시 기록을 보면 당시 연극계에서는 상상할 수 없을 만큼 전회 전 공연 매진이라는 초유의 사태가 벌어졌는데, 한국일보의 대대적인 홍보와 그해 마침 베케트의 노벨 문학상 수상 소식과 겹쳐서 시너지 효과를 나타냈다는 점 등을 간과할 수는 없지만 실제로 막이 올랐을 때 객석은 잔잔한 웃음으로 넘쳐났고, 이해하기 어려울 것이라 지레짐작했던 관객들은 속으로부터 터져 나오는 웃음을 자연스럽게 토해내고 있었다는 점이다. 이것은 이 작품이 작품성으로도 관객들에게 열띤 호응을 얻었다는 증거이다.

---

115) 유민영, 「임영웅론」, 『임영웅의 삶과 연극』, 파라다이스 문화재단, 2004,p.18.

116) 유민영, 위의 책, p.18. : “그 공연에 대해 여석기는 희곡을 중점으로 하여 ‘신인 작가의 대거 진출은 근년에 없었던 일이었다. 그러나 그 중에서 작품 가지고 흥을 잡을 데가 없다고 생각되는 것은 「환절기」 뿐이다....(중략)... 이 작품은 젊은 부부 사이의 애정의 위기를 심리의 좌표 위에 설정하는 데 매우 정확하게 계산해놓고 있다. 그리고 대사가 싱싱하고 함축적이어서 최고 작품으로 평가한 바 있다.”

이처럼 이 작품이 성공할 수 있었던 요인을 첫째는 임영웅이 이 작품을 철학적 탐구가 아닌 하나의 철학놀이로 풀어 갔다는 것과 더불어 바로 배우들의 오랜 연습등으로 유민영은 117) 들고 있다.

또한 전신제는 20세기에 한국에서 공연된 서양 연극을 공시적, 통시적으로 개관하여 몇 가지 특징을 정리했는데 거기에 한국인의 “희극지향성”을 운운하면서 “임영웅 연출의 「고도를 기다리며」는 놀이성을 최대한 살려내었다는 것이다. 이것은 원작에 나타나 있는 놀이적인 요소 이상의 것으로, 배우의 움직임 하나하나를 비일상적인 동작으로 만들어 내었다는 것이다. 즉 일상적 동작을 놀이화”118)한 것으로 보았다. 장화 벗기, 나무 주위를 서성이며 걷기, 체조하기, 몸의 균형 잡기, 모자 쓰기 및 벗기, 먼지 털기 등 모든 동작을 배우들은 놀이처럼 한다. 이러한 방법은 특히 춤추기, 의자에 앉기, 의자에서 일어서기, 땅에 쓰러지기, 쓰러진 사람 일으키기, 두 사람이 세 개의 모자를 계속해서 돌려쓰기 등에서 극대화되어 나타난다. 이러한 놀이적이고 과장적인 몸짓은 이 연극을 자연스럽게 희극으로 몰아간다. 과거의 것은 깡그리 잊어버리는 에스트라공의 습성도 이 공연은 희극적 모티브로 잘 이용한다.

그러나 이 공연이 처음부터 끝까지 희극적 정조로만 일관하고 있는 것은 아니다. 이 공연은 중간 중간에 정감적인 분위기에 젖게 하는 계기를 만들어 놓고 있다. 그것은 헤어짐과 만남, 연민과 반가움 등에서 오는 것이다. 웃음은 관객과 연극 사이를 소격시키고, 감정 이입은 관객을 연극에 몰입시킨다. 반복과 대칭으로 되어 있는 원작의 구조를 소격과 몰입의 교체적 반복으로 바꾸어 놓은 것이다.

사변적인 내용의 대사를 생략한 것, 낙관적 결말을 암시한 것 등도 지적 할 수 있다. 이러한 점은 존재의 근원적인 문제에 대해서 철학적으로 사고하고 토론하며, 비판적 세계관을 끝나지 않은 상황으로 제시하는 원작과는 다르게 처리된 부분이

---

117) 유민영, 앞의 책, p.21.

118) 신정옥 외, 위의 책, p.472.

다. 그렇다고 해서 이 공연이 행복한 결말을 가진 희극은 아니다. 다만 비극적 상황을 희극적으로 연출하였다는 것이다.

놀이적 요소의 강조, 소격과 몰입의 교체적 반복, 사변성의 지양과 정감적 분위기의 지향, 비극적 상황의 희극적 표현, 낙관적인 미래의 암시 등은 「고도를 기다리며」의 한국적 변용<sup>119)</sup>이라 할 만하다.

그는 40년 가까이 「고도를 기다리며」를 연출하면서도 변하지 않는 원칙을 하나 갖고 있다. 그것은 그가 원작을 삭제하지 않은 채 충실히 형상화하여 난해한 작품을 우리 정서에 맞춰 관객들로부터 공감을 얻어낸다는 것이다. 그것은 달리 말하면 가장 베케트다운 것을 찾는, 즉 작가의 의도를 성실하게 파악하여 무대에 형상화시킴으로써 가장 임영웅다운 「고도를 기다리며」를 만든다는 것이다.

### 3) 유덕형과 「생일파티」

유덕형(1938~ )은 미국에서 연극학을 공부하고 귀국하여 1969년 6월 “유덕형 연출 작품 발표공연”이라는 이색적인 시도를 통해 한국 연극계에 등장한다. 그때 발표된 작품으로는 「갈색머리카락(김종달 작)」, 「낮선 사나이(부르크 작)」, 「자아 비판(유치진 작)」이다.

그는 새로운 기법의 연출을 보여주었는데 가면극 · 합기도 · 당수 · 무용 · 18기 · 유도 · 검술 · 정도술 등을 모두 활용했다. 따라서 연극은 끊임없이 움직이는 무대가 되었다. 그는 ‘나의 연출방향’이라는 글에서 아르또나 그로토우스키 등이 이미 지적한 바 있듯이 제의(祭儀)에서 출발한 연극이 인간중심으로 발달해오는 동안 대사(臺詞)연극으로 굳어져 있으므로 이의 극복을 통해 연극성을 되찾겠다는 결의를

---

119) 신정옥 외, 『한국에서의 서양연극』, 소화출판사, 1999, pp.472~473.



표명했다. 이러한 연극관은 이제까지 우리 연극이 신파나 스타니슬라브스키의 연출 수법을 맹목적으로 답습해온 기성연극계에 커다란 충격과 파문을 던졌다.<sup>120)</sup> 이러한 충격과는 1970년대 연극계 전체에 커다란 변화를 불러일으켰다.

그에게 있어 주목할 점은 해롤드 핀터의 「생일파티」 연출 공연이다. (1970, 드라마센터) 물론 핀터의 극이 우리에게 처음 소개된 것은 1969년 고대 극예술 연구회의 「생일파티」(The Birthday Party)공연(허규 연출)<sup>121)</sup> 이다. 그 후 드라마센터에 의해 1970년에 공연된 이래 71,74년에 두 차례 더 공연되었다.

당시 유학을 마치고 돌아와 연출을 맡은 유덕형은 1970년 공연에서 음악을 완전 배제하고, 연기자의 힘을 기하학적으로 조립, 난해성을 극복한 돋보인 연출로 동아연극상과 한국연극영화예술상 연출상을 수상했다. 수상 기념으로 재공연한 1971년 공연에 대해 여석기는 “한 인간을 완전히 무력하게 해 버리는 세뇌의 과정이 「생일파티」라는 ‘행사’를 축으로 진행되는 이 작품에서 연출가는 짜임새 있는 연출로 근래에 보기 드문 치밀함을 지니고 있어 연극 보는 재미를 돋워준다.”<sup>122)</sup>고 찬사를 보냈다. 이 작품은 1969년 초연된 이후 1979년까지 총 12회 공연되었다.

이 작품에 대해 유덕형은 1982년 『한국연극』과의 인터뷰에서 다음과 같이 입장을 표명했다. “해롤드 핀터의 「생일파티」는 기존질서와 새 세대, 개인과 사회간의 충돌을 주제로 하여 선진사회의 문제인 개인주의 對 기성질서의 유지를 고집하는 기성세대간의 주장 등의 문제 제기로서 기존질서에 의해 무참히 짓밟히는 개인의 희생을 동정적으로 다루고 있다. 그러나 나는 이 문제에서 핀터와 입장을 달리 했다. 서구처럼 기존질서가 완전히 틀이 잡힌 체제에서는 그 질서를 파괴함으로써 재평가하는 계기를 이룰 수 있으나, 제대로 질서가 확립되지 못한 사회에서는 기존 질서(사회)에도 그 나름의 고민과 존재의 타당성이 있음을 인정하고 또한 개인도 그

---

120) 유민영, 『우리시대의 연극운동사』, 단국대학교 출판부, 1996(1990, 초판발행), p.331.

121) 신정옥 외, 「영국연극」, 『한국에서의 서양 연극』, 1999, 소화출판사, p.87.

122) 신정옥 외, 앞의 책, pp.87~88.

주장의 근거를 인정하면서 그 가치기준은 오직 그 사회 환경, 개인의 판단에 따라 달라져야 한다고 생각했다. 그것은 스펀리가 자기가 은신하고 있는 여인숙이야말로 보편화된 사회와는 다른 개인의 피신처로 보고 있었으나 마침내 골든버그의 등장으로 인해 그곳도 역시 보편화된 사회와의 단절이 아닌 그 일부이며, 어디에도 개인만이 존재할 수 없다고 깨닫는 것처럼 말이다. 나는 개인과 사회는 그 어느 정도 상호관계 없이는 존재할 수 없다는 것을 연출의 방향과 의의로 삼았었다.“<sup>123)</sup>고 밝힌 바 있다.

「생일파티」는 해롤드 핀터의 두 번째 작품으로 부조리극이다. 그는 택하는 주제와 표현양식의 특이성 때문에 많은 논쟁을 불러오는 작가이다. 그가 겪은 유대인으로서의 성장배경과 제1·2차 세계대전에서의 경험은 그의 작품세계에 끊임없는 존재(근원)에의 질문을 던진다. 그리고 일상의 단면을 통해 그 안에 내재해 있는 폭력과 공포를 부조리로 인식하고 그것을 표현하는 데 주력한다. 그의 작품 「생일파티」가 유덕형의 의해 무대화되어지면서 당시 우리나라의 젊은 작가들에게 적지 않은 영향을 주었다. 다음과 같은 공연평은 이를 잘 반영한다. 「쉬-쉬-쉬잇」(이현화 작, 김정옥 연출, 1976년, 자유극장)가 현상모집의 입선작으로 공연되었을 때 유민영은 “「쉬-쉬-쉬잇」은 감각 면에서나 연극기법에 있어서는 외국작가의 수준에 그리 뒤지지 않는 작품이다. 추리극(推理劇)은 첨단적 연극의 한 경향이며 삶의 공포(恐怖)는 「카프카」나 「해롤드 핀터」, 「올덴 와이마크」 같은 작가의 주제이기도 하다. 그런 점에서 이 작품은 매우 주목해야 되며 평가”<sup>124)</sup>받을 만 하다고 했다.

유덕형의 연출 인생에서 빼놓을 수 없는 것이 바로 오태석 작 「草墳」이다. 이 작품은 1973년 4월 드라마센터에서 초연된 이래 1974년 1월 세계적인 전위 극단이 뉴욕 라마마 극단의 초청으로 뉴욕에서 한국어로 공연되었다. 이 작품은 그곳에서

123) 유덕형, 「인터뷰·유덕형과 그 예술」, 『한국연극』, 1982년 9월호, p.35.

124) 유민영, 『70년대 연극평론 자료집 (II)』, 한국연극평론가협회편, p.49.

「질서」라는 이름으로 제작업 되었는데 필리핀인, 네델란드인, 이스라엘인, 모로코인, 프랑스인, 니카라과인 등 비미국인들로만 구성된 「질서」의 공연은 상당한 반향을 불러일으켰다. 그 결과 피터 부르크와 같은 세계적인 연출가는 “새로운 연극이 찾고 있는 방향을 성공적으로 제시했다”고 평했는가 하면 『소호 위클리뉴스』는 공연평에서 “이 작품은 음과 양, 법과 자유, 사람간의 온갖 대립이 담겨 있다”면서 “제의적인 동작, 극소화시킨 대사, 탁월한 시각효과, 뛰어난 음악의 보기 드문 공연”이었다고<sup>125)</sup> 격찬했다고 한다.

당시의 제 평론가<sup>126)</sup>들의 공연평을 보면 몇 가지 공통점을 추출할 수 있다. 첫째는 제의극의 방식에 접근하여 기존의 리얼리즘연극 방식에 충격을 주었다는 점과, 둘째는 연출가 유덕형을 중심으로 한 동작 중심의 연출방식의 수용이라는 점, 즉 연기자들의 몸짓과 발성, 여럿이 모여서 이루는 형태, 무대미술, 조명 등의 반향을 거론한다.

뉴욕의 성공적인 공연 소식이 국내에 알려지면서 「草墳」은 1975년 재상연되어 관객 1만을 돌파하는 이례적인 사건이 발생했고, 특히 실험 연극이 그러한 기록을 세웠다는 사실은 우리 연극사상 매우 경이로운 일로 연극 기업화의 가능성을 제시했다는 평가<sup>127)</sup>를 받기도 했다.

유덕형은 1982년 『한국연극』과의 인터뷰에서 연출가로서 오태석(吳泰錫)의 「草墳」에 세 번씩이나 도전한 것은 이 작품이 어느 작품보다 무수한 갈등을 안고 있기 때문”이라고 밝힌 바 있다.

「草墳」은 죽음과 삶이라는 근원적 대립을 뼈대로 해서 인간과 자연, 법과 질서, 섬과 물, 마른 것과 습한 것, 남과 녀, 사랑과 미움, 희생과 이기 등 수많은 대립의 이미지, 즉 대립이라는 이원성(二元性)으로 구축되었다. 그 이원적인 힘의 극대화

125) 유민영, 위의 책, p.345.

126) 유민영, 여석기, 이반, 『1970년대 연극평론 자료집(Ⅰ),(Ⅱ)』, 한국연극평론가협회편.

127) 서연호·이상우 공저, 앞의 책, p.238.

서 표현방법을 찾은 유덕형은 그의 음정양동(陰靜陽動)의 표현관과 오태석의 유물적 오행(五行)사상을 추출하여 만남을 꾀했던 것이다. 유덕형은 「草墳」을 연출하면서 1973년의 서울 공연에서는 서구적 실험 기법을, 1974년의 뉴욕 공연에서는 반대로 동양적 전통 기법을 적용하여 무대화하였다. 동·서양의 전통과 실험을 넘나들며 원형적이고 추상화한 무대로 더욱 보편적인 울림을 주려는 시도에서였다. 유덕형에 의하면, 오태석은 ‘1972년의 어떤 죽음’이 「草墳」을 쓰게 만들었는데 그 죽음이 구체적으로 무엇을 말하는지는 알 수 없지만, 초분이라는 상징을 통해 1970년대 젊음의 초상을 그리려 했다는 것이다. 그의 해석에 따르면 1970년대 젊음의 초상은 ‘상황적 고통’<sup>128)</sup>을 의미한다.

그 후 그는 4년의 침묵 끝에 전래 설화를 한국적 비극미로 형상화한 최인훈의 「봄이 오면 산에 들에」(1980.3)와 전라도 씻김굿의 형식을 현대적으로 원용한 이현화의 「산씻김」(1981.10) 등을 연출하면서 전통과 실험의 조화를 꾀하였다. 그러나 그의 연출 작업은 드라마센터의 부설로 세운 서울연극학교가 1970년대 말에 ‘서울예술전문대학’으로 승격되어 학교 경영에 몰두하기 시작하면서 오래 지속되지 못하게 된다.

위의 세 연출가와 그들의 대표적인 연출 작품들을 정리해 보면서 몇 가지 공통점을 찾을 수 있었다. 첫째는 그들의 데뷔 연대가 1960년대 말이고 본격적인 활동을 전개한 것이 70년대라는 사실이다. 물론 유덕형을 제외하면 두 연출가는 현재까지도 왕성한 연출활동을 하고 있다. 두 번째는 임영웅을 빼고는 둘 다 해외유학파라는 점이다. 그다지 해외와의 교류가 활발하지 않던 시절의 유학이라는 점이 주목할 만 하다.

이것은 다름이 아닌 우리 한국의 연극이 리얼리즘 일변도에서 탈리얼리즘으로 전이되는 과정에 그것도 최전선에서 작품 활동을 했다는 것이다. 그리하여 실험극 위주의 번역극 공연은 물론 우리 연극의 문법 찾기에서도 일가를 이루었음을 알 수

---

128) 유덕형, 『한국연극』, 1982, pp.28~29.

있다. 이들이 데뷔 당시부터 줄곧 관심을 갖고 연출하여 재상연되고 있는 「고도를 기다리며」(베케트), 「대머리 여가수」(이오네스코), 「생일파티」(해롤드 핀터)는 부조리극을 대표하는 작가들의 대표작이라는 점에서 부조리극이 그들과 한국의 현대극 발전에 끼친 영향을 짐작하는 단서를 제공한다.

이들의 연출 경향을 일괄해 볼 때, 실험과 놀이성이다. 이것은 다음과 같은 특징을 도출한다. 첫째는 희극성 지향이다. 둘째는 현대화에 의한 인간의 일상에까지 스며들어온 거대한 타자의 폭력이 공포로 작용한다는 것이다. 이것은 1960년대 잘 살아 보자는 운동으로 미화된 경제개발은 산업화로 인한 물질문명의 발전은 가져왔으나 인간소외라는 부정적인 면을 배태했고 그로인한 한국사회의 급격한 변화를 의미하는 것이다. 셋째는 제의성이다. 즉 이것은 잘 짜여진 연극에서 벗어나 연극의 기원인 제의극의 시도로서 대사보다는 몸을 중요시 여기는 연출이 강조된 연극으로 회귀를 나타낸다고 볼 수 있다.

### 3) 극작적 측면에서의 수용

1960년대는 참신한 극작가들의 대거 등장으로 인해 다양한 체험과 감각으로 희곡세계의 지평이 확대된다. 60년대에 등장한 작가들은 박조열을 비롯하여 천승세, 김의경, 이재현, 이만택, 신명순, 노경식, 吳泰錫, 윤대성, 전진호, 오재욱, 김기팔, 고동률, 황유철, 서진성, 정하연, 전옥주, 조성현, 김용락, 윤조병 등 20여명이나 된다.<sup>129)</sup> 이 중 대체로 꾸준한 작품 활동을 하는 6~7명의 작가들은 그들의 성장 배경과 체험 등에 따라서 독특한 개성과 색깔을 보여주었다. 그 중 월남 작가인 박

---

129) 유민영, 『한국현대희곡사』, 새미, 1997, p.611.

조열과 이재현, 오태석은 당시 서구의 부조리극을 수용하여 작품들을 발표한다. 이 시기 대표적인 부조리극 작품으로는 박조열의 「목이 긴 두 사람의 대화」(1966), 윤대성의 「출발」(1967), 오태석의 「웨딩드레스」(1967), 「환절기」(1968), 「교행」(1969), 이재현의 「제10층」을 들 수 있다.

특히 박조열은 처녀작 「관광지대 : 관문점 명도소송」(1963)부터 분단 문제를 우화적 기법으로 즐겨 다루었으며, 또 베케트의 「고도를 기다리며」의 영향을 받아 부조리극의 기법을 빌려 분단 문제를 다룬 「목이 긴 두 사람의 대화」(1966)를 썼다. 이 밖에도 박조열은 「저승에서 만난 부부」(1966), 「흰둥이의 방문」(1970) 같은 우화적인 부조리 계열의 비사실주의극이다.<sup>130)</sup>

이 외에도 「출발」(윤대성 작 · 유치진 연출, 드라마센터, 1967), 「제10층」(이재현 작 · 김세중 연출, 중앙무대, 1969) 등이 공연되었다. 전자(前者)는 죽음을 통해 완전한 사랑을 성취하고자 하는 역원의 비극적 행위를 통해 역설적으로 사랑의 성취를 불허하는 황폐한 현실을 드러낸다. 폐쇄된 순환열차의 이미지가 삶에 내포된 근원적인 부조리를 상징적으로 표현해준다. 후자(後者)는 존재하지 않는 10층의 불가사의한 이미지를 통해 현실의 이면에 또 다른 세계가 있음을 암시한다. 합리적인 사회 속에 은폐된 비합리적 권력성이 도시사회의 계량화된 이미지를 통해 역설적으로 표현되었다.

1970년대는 한국 연극의 ‘정체성의 모색기’이라고 할 수 있다. 1970년대의 연극인들은 과거와 달리 연극하는 행위의 의미와 방법론에 대해 스스로 치열하게 고민하기 시작한다. 이러한 흔적은 우리 전통 연희에 대한 재인식과 연극적 원용, 그리고 서구의 실험적 기법에 대한 관심과 한국적 적용에서 잘 드러난다. 즉 20세기 초 이래 연극을 서구의 이식예술 형식으로만 인식하던 선입견에서 벗어나 한국적인 고유한 연극 미학과 방법론을 추구하려는 일련의 연극적 움직임이 1970년대부터 본격적으로 나타난 것이다. 한국 연극의 자기 정체성을 모색을 위한 이 같은 시

---

130) 서연호·이상우 공저, 앞의 책, pp.217~218.

도는 언어 중심의 근대 사실주의극의 전통을 극복하려는 비언어적 서구 실험극의 방법론과 접맥됨으로써 1970년대 연극의 중요한 흐름을 형성하게 된다.

이 시기 부조리극의 대표적 작품으로는 윤조병의 「건널목 삽화」(1970), 김용락의 「부정병동」(1971), 「돼지들의 산책」(1972), 이재현의 「엘리베이터」(1972), 이현화의 「누구세요」(1974), 「쉬-쉬-쉬잇」(1976) 등이다.<sup>131)</sup>

그 외에도 「건널목 삽화」(윤조병 작·방태수 연출, 예저또, 1972)와 「보석과 여인」(이강백 작·강영걸 연출, 창고극장, 1979)이 상연되었다. 전자(前者)는 전상자(戰傷者)인 두 사내의 두서없는 대화를 통해 언어의 파편화와 정신적 혼돈을 드러낸다. 이것은 동족상잔의 전쟁으로 인해 황폐화된 정신을 우의적으로 형상화한 것이다. 후자(後者)는 완전한 사랑과 완전한 보석을 동시에 가질 수 없는 보석세공인의 등장한다. 완전한 사랑을 택한 그는 사랑하는 여인에게 줄 보석을 제공한다. 그리고 그는 완전한 보석이 완성되는 순간 죽음을 맞이한다. 이 작품은 비현실적인 이야기를 통해 보이지 않는 것의 가치를 드러내고 있다.

1960년~1970년대의 한국 연극계에서 부조리극은 중요한 의미를 지니는 극의 양식이다. 수많은 극작가들이 부조리극으로 작품 활동을 시작하였음을 부정할 수 없다. 그러나 그 중에서 단연 돋보이는 작가는 박조열, 오태석, 그리고 이현화이다. 박조열의 「모가지가 긴 두 사람의 대화」(1966)는 우리나라 최초의 부조리극이랄 수 있다. 오태석은 그의 초기 작품들이 부조리극의 성향이 보인다는 것뿐만 아니라 부조리극의 특성을 실험과 전위성으로 볼 때, 그는 60~70년대를 대표하는 작가로 평가할 수 있다. 이현화는 70~80년대에 주로 활동한 작가로 60년대 실험적인 초기 부조리극의 문법을 한국 연극사에 한층 안정된 모습으로 정착시킨 작가로 평가할 수 있다.

---

131) 임준서, 『반연극의 계보와 미학』, 살림, 2004, p.18.

## (1) 박조열 : 모방적 수용

부조리극이 곧 실험극의 전범으로 인식되던 1960년대 연극계의 풍조는 박조열, 오태석 같은 젊은 극작가의 창작에도 곧바로 영향을 미쳤다. 박조열을 유민영은 “서구 현대극, 특히 부조리극의 우리적 표현과 베케트의 분위기에 이오네스코적 표현을 조화시킨 극작가처럼 보인다”<sup>132)</sup>고 밝힌 바 있다.

김성희는 그의 9편의 희곡을 통해 주제적 관심이나 표현기법을 기준으로, 첫째, 분단현실과 통일문제를 다룬 작품으로 「관광지대」, 「목이 긴 두 사람의 대화」, 「조만식은 아직 살아 있는가」, 「가면과 진실」 등, 둘째, 남녀의 사랑이나 따뜻한 인간애를 경쾌한 희극으로 그린 「토끼와 포수」, 「소식」 등, 셋째, 우화적·상징적 기법으로 전쟁의 비인간화와 강압적 시대현실을 그린 「오장군의 발톱」, 「흰둥이의 방문」으로 나누어 살펴보고 있다.<sup>133)</sup>

처녀작 「관광지대: 관문점 명도소송」(1963)에서부터 분단 문제를 우화적 기법으로 즐겨 다룬 박조열은 베케트의 부조리극 「고도를 기다리며」를 읽고 영향을 받아 부조리극의 기법을 빌려 분단 문제를 다룬 「목이 긴 두 사람의 대화」(1966)를 썼다. 이 작품은 1966년 5월 젊은 극단 탈이 이효영 연출로 드라마센터에서 상연하였고, 박근형, 김인태, 여운계가 출연하였다. 「고도를 기다리며」에서 두 부랑자 블라디미르와 에스트라공이 빈 들판에서 결코 오지 않는 고도를 기다리며 소통되지 않는 대화를 서로 주고받듯이, 「목이 긴 두 사람의 대화」에서는 경계선을 사이에 둔 두 인물(A,B)이 아무리 기다려도 오지 않는 ‘대장’을 기다리며 무의미한 대화를 주고받는다. 모호성과 추상성이 지배적이고, 소통 불가능한 언어의 유희를 보여 준다는 점에서 부조리극적인 요소가 농후하다. 반면 목적의식이 너무나 뚜렷해

132) 유민영, 「분단의 지적 정한적 탐구」, 『오장군의 발톱(박조열 장막극집)』, 공간미디어, 1994, p.269.

133) 김성희, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 문예마당, 1995, p.501.



서 정치적 색채가 강하다는 측면에서는 일견 부조리극의 범주에 넣지 않는 의견도 있다.<sup>134)</sup> 그러나 베케트의 기다림의 대상이 희망·죽음과 같은 보편적인 인간조건을 상징한 대상이었다면, 박조열의 기다림은 분단이라는 시대상황이 개인의 삶을 억압하고 삶의 조건을 결정짓는 구조적 악으로서 구체성을 띠는 차이점이 있을 뿐이다.<sup>135)</sup> 여기서 중요한 점은 구체적이던 막연하던 표현 기법이 애매모호하고 플롯이 해체되어 있는 점 등은 부조리극의 스타일을 보여주고 있는 것이다.

이 작품은 우리 연극에서의 반연극, 부조리극의 시범이라 할 수 있는 극작법의 특징을 보여주고 있다. 박조열은 베케트와 체홉의 작품을 선호하였다고 한다. 베케트의 연극적이고 풍부한 상상력과 산업화를 고발하는 경향, 체홉의 다면적이고 넓이가 느껴지는 재미 등은 특히 그에게 매력으로 작용한 듯 하다. 물론 베케트와 체홉은 서로 다른 극양식을 추구하지만 두 작가 모두 사회에 대한 깊은 관심을 가지고 불합리한 상황에 대해 끊임없이 문제를 제기한다는 점에서 일치하는 면을 보인다. 주제를 표출하기 위해 다양한 기법을 사용하며 ‘웃음’을 통해 아이러니한 상황을 보여주고 현실을 날카롭게 비판하는 것은 두 작가의 공통점이라고 할 수 있다. 관객들에게 상상력과 비판력을 동시에 줄 수 있는 다양한 연극 기법을 통해 이들의 치열한 작가의식은 형상화되고 있는 것이다.

박조열의 희곡 작품 역시 사회의식에 바탕을 두고 있다. ‘분단’이나 억압된 정치상황을 작품에서 주로 다루고 있는데, 이것은 작가의 사회에 대한 관심도를 알게 해준다. 그는 심각한 주제를 결코 직접적으로 표출하지는 않는다. 작품의 비현실성

---

134) 임준서, 『반연극의 계보와 미학』, 살림, 2004. p.46. : "대칭적인 한 쌍의 인물설정, 기승전결식 플롯의 부재, 말장난의 연속, 끝없는 기다림의 반복 등에서 베케트의 작품과 유사성을 가진다. 그러나 베케트의 작품에서 끝없는 기다림의 행위가 인간 존재의 비극적 운명을 상징적으로 구현한 것이라면, 박조열의 작품의 그것은 다분히 정치사회적인 함의를 가진다. 칠조망과 ‘대장’의 설정, 정상회담식 놀이의 삽입 등이 그러하다. 그런 점에서 이 작품은 베케트 연극의 틀을 빌어 한반도의 정치현실을 풍자한 한편의 정치우화극이다. 이렇게 볼 때 박조열의 이 작품은 온전한 부조리극으로 보기 어렵다. 부조리극은 본질적으로 역사성과 정치성을 거부하기 때문이다.

135) 김성희, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, p.503.

강조, 소극적 요소의 삽입, 서사적 기법의 활용 등을 통해 관객과 거리를 유지한다. 이러한 작품의 객관화는 주제 전달을 넘어서서 관객들이나 독자들로 하여금 현실의 모순에 대해 자각하게 하고 문제성을 인식하게 하려는 작가의 의도에서 비롯된 것이다. 특히 박조열 작품의 특징이라고 할 수 있는 ‘笑劇性’은 관객들에게 ‘웃음’을 줄 뿐만 아니라 모순된 사회를 풍자하는 역할을 하면서 커다란 극적 효과를 유발한다.<sup>136)</sup> 특히 박조열의 「관광지대」 「오장군의 발톱」 「목이 긴 두 사람의 대화」 등은 부조리극이 취하는 양식인 병렬식 구성<sup>137)</sup>을 보여주고 있다. 특히 「오장군의 발톱」은 전 15경으로 구성되어 있다. 그것은 대략 “고향 → 전쟁터 → 고향”으로 끝나는 병렬적 구성을 취하고 있다. 공간만 이런 형태를 취하는 것이 아니라, 내용상으로도 전통극이 지향하는 클라이맥스가 없다. 오장군이 정보군으로 전쟁터에 내몰리는 것을 클라이맥스라 주장할 수도 있겠으나 그러기에는 등장인물 간의 갈등이 거의 보이지 않는다. 역시나 점차 고조되어 가는 긴장감을 느낄 수 없다. 비록 공간은 고향 마을에서 전쟁터로 바뀌나 그것은 단순한 장소의 이동이라 할 수 있을 뿐이고 긴장감이 고조되는 상황은 아니다. 고향 마을에서 그저 밭이나 갈던 오장군은 전쟁터에서도 그 모습이 거의 바뀌지 않으며 전혀 어울리지 않는 말과 행동으로 독자 혹은 관객에게 웃음을 자아낼 뿐이다.

또한 박조열의 「관광지대」에는 부조리극에서 보이는 언어유희가 있다. 「관광지대」에서 판문점 일대가 자신들의 땅임을 주장하는 한남북이 과거를 회상하는 장면이다. 한남북의 아버지는 인민군에게 총살당하고, 한남북의 어머니는 일주일 후에 미군 폭격을 맞아 집과 함께 폭사했다. 두 분이 죽기 얼마 전을 회상하며 나눈 대화를 떠올리는 장면인데, 우리는 아버지, 어머니, 그리고 한남북의 대화에서 전쟁의 심각성이나 그로 인한 피해, 두려움 같은 것들은 전혀 볼 수 없다. 그러나 ‘고정된 패전의 반복’으로 인하여 위압적인 힘을 느낄 수 있다. 당대를 살아가는 소시민,

136) 백로라, 「박조열 희곡의 공간연구」, 숭실대학교 대학원 석사학위논문, 1994.2.

137) 이영복, 「박조열 희곡의 부조리극 연구」, 동아대학교 교육대학원 석사학위논문, 2001.

자신의 힘으로는 어찌할 수 없는 거대한 압력 속에서 짓눌려가던 60년대를 살아가던 소시민의 군상들일뿐 아니라, 거대한 현대 산업 사회를 살아가는 우리의 모습이기도 하다.

이 밖에도 박조열은 「저승에서 만난 부부」(정일성 연출, 1966), 「흰둥이의 방문」(1970)을 발표하는 데 두 작품은 우화적인 부조리 계열의 비사실주의극으로서 먼저 「저승에서 만난 부부」는 유민영<sup>138)</sup>에 의하면 러시아 극작가 불가코프의 「개의 심장」을 연상시킬 만큼 개의 의인화 발상이 돋보이는 작품으로 알레고리와 메타포의 활용에 의해 군사독재 시대의 공권력을 비판하고 더 나아가 인간의 우매성을 통렬히 비판하고 있다

이처럼 박조열의 희곡에서는 부조리극의 특성인 플롯의 해체, 등장인물의 와해, 병렬·순환적 구조 등을 통해 당대의 정치·사회를 우화적, 알레고리 등의 방법에 의해 비판하고 있다.

## (2) 오태석 : 인간 존재에의 근원적 물음

오태석은 1967년 조선일보 신춘문예에 「웨딩드레스」가 당선되어 등장한 작가로 그가 1960년대 후반에 쓴 작품들은 부조리극의 특징이 짙다. 극단 드라마센터가 공연한 「웨딩드레스」(이원경 연출, 1967.4)는 전쟁 중에 어머니를 잃은 청년이 한 장 가지고 있던 어머니의 사진마저 잃어버린 후 어머니와 닮은 여자를 찾아 나선다. 박물관에서 마침내 어머니와 닮은 여자를 찾았으나 웨딩드레스를 입혀 사진을 찍으려는 순간 그녀는 전혀 낯선 모습으로 그에게 실망감만을 안겨 줄 뿐이다.

이처럼 이 작품은 잃어버린 사람을 찾는 모티프이다. 등장인물은 네 사람으로 청년과 여자는 서로가 잃어버린 상대를 찾는데 인상착의나 상황들로 미루어 볼 때

---

138) 유민영, 「분단의 지적 정한적 탐구」, 『오장군의 발톱』, 공간미디어, 1994, p.276.

그들이 찾는 상대는 바로 서로들이다. 하지만 이 작품에서는 동일한 사건의 현장에 서 동일한 사건을 보았으면서도 마치 다른 세계의 사람들처럼 말을 하고 같은 사건도 다르게 이야기함으로써 현대인들의 관계의 단절과 의사소통을 드러내고 있는 극구조이다. 이처럼 같은 상황의 다른 표현, 이미 알고 있는 사실마저도 다른 사실인 양 되풀이하고 못 알아듣는 척 하는 이런 표현들은 부조리극이 갖는 특성이다.

국립극장과 경향신문의 장막극 공모 당선작인 「환절기」(임영웅 연출, 국립극장, 1968.4)는 전반적으로 사실주의에 기초를 둔 작품이지만 곳과 제의를 토대로 한 ‘도깨비 놀이’ 장면 등에 부조리극의 요소가 상당 부분 내포되어 있다. 비정상적으로 뒤틀린 부부 관계를 그린 이 작품에 나오는 5년 전의 ‘과거’ 망상을 표현하는 장면이라든가, 여자의 주문, 신들린 동작과 율동의 표현 등은 고도의 상징성을 내포한 것으로 종래의 사실주의극에서 크게 벗어난 기법이다. 「환절기」는 사실주의극의 기초를 유지하면서 부조리극 기법과 제의를 통한 비사실성을 적절히 조화시킨 1960년대의 대표적인 부조리극이라 할 수 있다.

실험극장에서 상연한 「유다여 닭이 울기 전에」(1969)는 「환절기」보다 탈사실주의 정도가 더 크다고 할 수 있다. 비정상적 상황과 인물 설정, 소통 불능의 언어 구사 등 부조리극의 특징이 잘 나타난 작품이다. 남의 아내를 자기에게 내놓으라는 남자와 처음에는 이에 응하지 않다가 결국 자기 아내를 내주는 남편, 두 남자 사이에서 오락가락하는 ‘불면증’의 여자, 이들은 모두 비정상성을 지닌 인물이다. 그리고 그들이 만드는 극의 상황도 비정상적이며 부조리하다. 병원에 간히지 않으려고 꾸민 여자의 자살극이 결국 어떤 결과를 낳았는지에 대한 명쾌한 제시 없이 혼돈스럽게 극이 끝난다는 점에서 이 작품은 부조리극의 성격을 제법 강하게 띤다. 이들이 주고받는 언어에도 ‘의사소통의 어려움’이 엿보인다.<sup>139)</sup>

이처럼 오태석의 초기 연극의 특징은 부조리성이 강한데 특히 근대화의 과정에서 상실되어 가는 인간관계의 문제에 천착하고 있다. 그래서 그의 초기 부조리극에 등

---

139) 서연호·이상우 공저, 위의 책, pp.218~219.

장하는 인물들은 대체로 불구성을 안고 있다. 「웨딩드레스」의 경우에는 성년으로의 단계에 접어든 청년이 6·25 사변 때 돌아가신 어머니의 유품인 잃어버린 사진을 찾는 정체성 상실의 과정을 나타내고 있는 작품이다. 어머니와 닮은 여자를 찾아 박물관을 돌아다니는 모습은 새로운 단계로의 전이 과정에서 겪는 정체성 상실과 혼돈의 과정을 나타낸다고 볼 수 있다. 그러한 과정을 통과함으로써 새로운 성년의 단계로 들어갈 수 있는 정체성 찾기의 혼란이 형상화되어 있는 작품이다.

반면 두 번째 작품 「환절기」에서는 가장 친밀한 관계를 유지해야 할 부부가 애초의 시작단계에서부터 잘못 맺어진 관계로 인해 서로를 믿지 못하고 불신의 병과 강박관념에 시달리는 정신적으로 불구를 앓고 있는 인물들이다.

이처럼 오태석의 부조리극 작품의 특성은 애매성과 난해성, 그리고 놀이성이다. 즉 오태석은 삶에 근본적으로 내포된 모호성, 애매성, 불가해성을 한국 전후세대의 정신적 혼돈과 방황으로 잘 형상화 하고 있다. 이러한 작품의 특징은 오태석 연극에서 일관되게 견지되는 경향이기도 하다. 그의 연극은 인과관계를 무시한 극의 진행, 논리적 시공체계의 해체, 상식이 전도된 무대적 요소들의 사용, 한국적인 대사와 무대 언어의 사용 등으로 나타난다. 극 속에서 현실의 원칙이나 논리가 적용되지 않는, 얼핏 보기에 무질서하고 산만한 세계가 나타나는 것이다. 그러나 일상적인 것과 비일상적인 것, 서로 조화되지 않는 여러 가지 요소가 뒤섞여 있는 그의 작품세계 속에서는 삶의 모순과 혼돈 까지도 의연하게 포용하는 한국인의 모습을 활기차고 아름답게 표현하고 있다.

이때 서양의 대표적인 부조리극 작가인 두 사람 베케트와 핀터의 영향관계에 주목하는 경우가 있다. 베케트의 경우 그의 대표적인 작품 「고도를 기다리며」를 통해 인간존재에의 근원에 대한 질문, 즉 기다림의 주제와 오태석의 초기 부조리극이 천착하고 있는 인간존재의 근원과 정체성, 인간관계의 문제와 연결시키는 경우이다. 또 한사람 핀터는 동 런던에서 태어났지만 유대인으로서 파시스트적 반유대주의자들에 의해 폭력을 경험하고, 2차 대전의 직접적 경험이 그에게는 위협과 상

처가 되어 그의 작품 세계의 눈으로서 모든 작품에 존재론적 상처로 등장한다. 오태석의 경우는 열 한 살 때 동족상잔의 비극인 6·25를 경험한 상처가 그의 작품을 지배한다. 그러나 여기에는 핀터와 오태석의 차이가 있다. 핀터가 일상에서의 보이지 않는 폭력의 일면을 공포로 표현하고 있다면, 오태석의 경우는 6·25라는 동족간의 비극인 불러들인 상처와의 화해와 해원을 갈망하고 있다는 점이다. 화해와 해원은 한국인의 정서이다. 같은 비극을 경험한 작가들이지만 그들을 형성하고 있는 환경과 민족 심성에의 차이가 작품의 경향을 차이지게 하는 것이다. 아예 논리를 무시하고 전개되는 극들은 현재와 과거, 현실과 비현실(꿈까지 포함한 환상), 이승과 저승, 일상과 놀이 또는 의식이라는 상반된 성격을 지닌 시·공간이 서로의 경계가 허물어진 채 한꺼번에 무대 위에 제시되는 것들은 한국의 전통적 축제 분위기, 즉 우리의 전통 민속 연희인 판소리나 탈놀이, 굿놀이의 분위기를 만드는 데 기여하고 있다.

논리를 초월한 세계를 보여주는 오태석의 극에서는 시간의 객관적 연속성이 무너지고, 공간의 기하학적 분할이 뚜렷하지 않다. 현재 시간 속에 다양한 과거의 가역적 시간이 끼어들어 역행할 뿐만 아니라, 비현실적 차원의 영원한 시간이 끼어들어서 오태석 연극의 시간 구조는 선적인 것에서 벗어나고 있다. 이는 현실과 비현실, 현재와 과거 또는 미래가 뚜렷이 구분되는 논리적, 이분법적 시간 구조에서 벗어나 생사와 현실, 비현실을 동일하게 받아들이는 사고방식을 반영하는 것이라 하겠다. 마찬가지로 오태석 극의 공간도 기하학적으로 분할된 것이 아니라, 소수의 소도구와 상상에 의해 수시로 변화 가능한 것이다. 가시적인 현실 세계, 불가시적인 사후의 세계, 그리고 몽상적인 환상의 세계라는 세 개의 서로 다른 공간이 부분적으로 인접하는 것으로 나타난다. 현재와 과거가 뒤섞여 나타나거나 때로 공존하기도 하고, 현실의 다양한 공간이나 삶과 죽음, 현실과 환상이라는 차원을 달리하는 공간들이 동시에 펼쳐지기도 하는 것이다.

등장인물은 논리적 시공체계의 붕괴를 돕는 기능을 하는 경우가 많다. 극에서 동

일한 시간이나 공간에 산 사람과 죽은 사람, 환상 속의(신들린) 인물 등 다양한 층위의 인물들이 등장하고, 그러한 다양한 층위의 인물들은 확연히 구분된 시공체계에서 대립적 관계를 이루고 사는 것이 아니라 언제라도 교류가 가능한 시공 속에서 서로 닮은 모습으로 서로에게 영향을 끼치며 어울려 살고 있다. 그리고 몇몇 인물은 극 중에서 산 사람에서 죽은 사람으로, 일반인에서 신들린 인물로 변화하기도 한다.

시간과 공간, 인물 설정에서 현실의 가시적 세계와 불가시적 세계를 양분하는 이원론적 세계관이 아닌, 통합적 세계관을 드러내는 것이 오테석의 희곡이다. 이것은 결국 가시적 현실세계 외의 다른 세계에 관심을 갖고 교류를 원하는 것인데, 내세의 구원이나 극락왕생을 바라기 보다는 현실적 삶의 안녕을 초월적 존재의 힘을 빌어서라도 추구하고자 하는 현세구복적인 삶의 자세를 드러낸다.

따라서 오테석의 희곡에서 시간과 공간, 인물의 비일상성이 보여주는 반사실적 모습은 한국·동양의 일원론적 사고방식과 연결된다. 그렇기 때문에 서구 사실주의극에 길들여진 현대 관객들에게 오테석의 작품세계는 낯설지만, 그 혼란과 난장판이 생래적으로 친숙하게 전달될 수 있는 것이다. 이처럼 오테석의 초기 부조리극적 요소 중 애매성과 난해함, 그리고 놀이성은 그의 작품 속에 일관되는 유지되는 경향으로 부조리극이 미친 영향을 간과할 수 없다.

### **(3) 이현화 : 도시적 감성과 현대적 공간**

이현화의 희곡은 현실적 배경을 지니지만 도저히 현실이라 믿기 어려운 세계를 제시한다. 그리고 그 세계는 매우 잔혹한 모습으로 그려지며, 그 속에서 나타나는 부조리한 현실의 모습이 관객에게 충격을 준다. 상황의 불변과 고착을 암시하는 순환·회귀적 구조, 현실과 연극의 상호 치환성을 드러내는 극중극 기법, 폭력적이고

잔혹한 장면 묘사가 이현화 극의 부조리적 특징이다.

현대인의 부조리한 상황을 나타내는 방법으로 극의 진행, 인물 설정 등에서 서구의 반사실적 연극인 부조리극과 유사한 모습을 찾을 수 있다. 극의 대사는 언어의 무의미성을 역설하거나, 의사소통의 불가능성을 강조하지는 않는다. 하지만 인간 상호간의 의미 있는 의사소통을 위한 언어가 아닌, 단순한 타인과의 관계설정을 위한 수단으로 사용된다. 상대방의 말을 그대로 반복하는 등의 말장난과 같은 냉소적 대사, 상황만을 강조하고 부각시키는 기능을 하는 대사는 부조리극의 특성이다.

따라서 이현화 희곡의 부조리극 수용은 서구의 부조리 철학에 어느 정도 공감하고, 서구 부조리극의 기법 중 나름대로 공감한 것들만 취사선택하여 동시대인의 상황에 대한 작가의 부정적 인식을 극화하려 한 점에서 긍정적으로 평가 될 수 있다. 이는 사실주의극이 서구극의 무조건적 수용과 답습을 지상 과제로 여겼던 태도와는 전혀 달리 주체적인 태도를 보였다는 점에서도 긍정적으로 평가 할 수 있다.

이현화가 부조리극을 통해 표출하고자 했던 것은 작가 자신이 파악한 ‘있는 그대로의’ 현대인의 모습이다. 등장인물에 대한 기존의 개념, 어떠한 의미 부여에 얽매임 없는 현대인의 모습에 접한 관객들은 인물의 낯선 모습에 위기와 공포를 느낄 수도 있다. 하지만 이는 오히려 현대인의 상황을 바로잡고, 인간의 본질을 회복해야 하며, 나아가 역사의식을 지녀야 한다며 관객들의 각성을 촉구하고 있다고도 보여진다.

이처럼 공포와 위협을 느끼는 상황에 처한 인간의 모습을 통해 세계의 부조리를 말한다는 점에서 이현화는 흔히 영국 극작가 핀터(Harold pinter)와 비교되기도 한다. 핀터의 희곡에서 공포는 그 원인이 규명되지 않는다. 그러므로 극중 상황은 공포의 원천이 아닌 공포 자체에 초점을 맞추어 보여준다. 위협의 원인은 알 수 없고 규정되지 않는 그 무엇이다. 극에서 공포에 직면한 인간들이 드러내는 것은 상대방에 대한 적의이며 이것이 인간의 행동양상을 지배한다. 그의 희곡은 공포에 사로잡혀 살아가는 실존적 안정의 불확실함을 다루고 있다. 그러므로 인물이 내·외적으로



삶에 연루되는 친밀하고 진실한 관계를 맺지 못할 때 폭력을 행사하는 위협자가 찾아온다. 이때의 폭력은 물리적 이라기보다는 인간성 상실의 은유이다. 특히 이현화의 「누구세요?」와 「쉬-쉬-쉬잇」가 그렇다. 또한 이런 점은 해롤드 핀터와 이현화의 유사성이라 보여진다.<sup>140)</sup>

관객들에게 현대인의 모습을 충격적으로 제시하며, 때로 강압적 태도도 취하는 이현화의 희곡은 극을 통해 현실을 최우선적으로 생각하는 현실중심적 사고를 드러내는 것이다. 다시 말하자면 과거와 미래, 연극과 현실은 분리된 것이 아니라 함께 현재의 삶을 이루는 것으로 작용한다는 통합적이고 일원론적 세계인식을 보여준다.

이현화는 초기작인 「요한을 찾습니다」(1969), 「라막 사막다니」(1969)에서는 자기 정체성 문제에 관심을 보이다가 1970년대에 들어서 「누구세요?」(1974), 「쉬-쉬-쉬잇」(1976), 「0.917」(1977) 등을 통해 세계의 폭력적 구조를 고발하는 작품을 쓰기 시작한다. 그리고 「카덴자」(1978), 「산뜻김」(1981), 「불가불가」(1982) 등 사회 폭력에 대한 관객의 반성적 사유를 요구하는 충격적인 작품을 발표한다.

이현화 연극의 실험성이 특히 잘 나타난 작품은 1970년대 말부터 1980년대 초에 발표한 「0.917」, 「카덴자」, 「산뜻김」, 「불가불가」 등이다. 아울러 이 작품들은 부조리성, 상징성, 제의성이 두드러지게 나타나며, 아르토의 잔혹극처럼 감각적 충격 요법을 가함으로써 관객 스스로가 내면에 잠재한 악마성과 잔혹성에서 해방되어 스스로를 정화할 수 있게 만든다. 그러나 연극에서 사용된 감각적 충격 요법의 강도만큼이나 그것을 둘러싼 사회적 반향도 클 수밖에 없었다. 이현화와 채윤일의 이른바 ‘잔혹 연극’에는 한편의 열광적인 지지와 다른 한편의 냉혹한 비판과 차가운 시선이 공존하였다.

1984년 엘칸토예술극장에서 상연된 「0.917」은 어린아이가 어른을 성적으로 유혹한다는 충격적인 내용 때문에 연일 극장이 초만원에 이르고 연장 공연에 돌입할 정도로 관객의 뜨거운 관심을 모았다. 그러나 충격적인 내용만큼 극단 측에서는 많

---

140) 박혜령, 「한국의 반사실주의 희곡 연구」, 이화여대 박사학위논문, 1995, p.112~113.

은 곤혹을 치러야 했다. 어린이 배우를 등장시켜 성적 학대를 가하는 비윤리적 연극이라는 논란이 일었기 때문이다. 결국 극단 세실은 일부 관객의 비난 여론에 굴복하여 어린이 아이 역을 맡은 어린이 배우를 성인 배우로 교체하겠다는 약속을 해야만 했다. 이 같은 윤리성 논란은 이후 「카덴자」, 「산뜻김」에서도 계속되었다. 관객으로 가장한 여배우를 객석에서 무대로 끌어내 갖은 방법으로 고문을 하는 연극 「카덴자」와, 제의적 방식으로 여배우를 묶어 놓고 육체적 악행을 가하는 연극 「산뜻김」에 대해서도 일부에서는 뜨거운 찬사를 보냈지만 여배우에 대한 신체적 학대와 성적 가학을 자행하는 연극이라는 비난이 끊이지 않았다. 이현화 채윤일의 연극에는 언제나 찬사와 비난이 극단적으로 엇갈렸다.

이러한 논쟁은 1980년대를 고비로 누그러졌다. 현재까지도 「카덴자」와 「산뜻김」(이현화 작·채윤일 연출, 1998.7)은 1998년에 ‘취리히 세계연극제’에 참가하여 현지 전문가와 관객에게서 커다란 호평을 받기도 하였다. 국내에서 많은 논란을 빚은 이현화와 채윤일의 지속적인 실험 작업이 해외에서 객관적인 검증을 받은 셈이었다.<sup>141)</sup>

1960년~1970년대의 한국 연극계에서 부조리극은 중요한 의미를 지니는 극의 양식이다. 수많은 극작가들이 부조리극으로 작품 활동을 시작하였음을 부정할 수 없다. 그러나 그 중에서 단연 돋보이는 작가는 오태석과 이현화이다. 박조열이 모방적 수용의 단계에서 부조리극을 창작하였다면 오태석과 이현화는 우리 문법에 맞는 부조리극을 만들어 내었다는 점이다.

---

141) 서연호·이상우 공저, 위의 책, pp.261~262.

## IV. 오태석과 이현화의 부조리극

### 1. 정체성 상실과 관계의 단절

20C의 최고도로 발달한 자본주의는 대량생산과 대량소비의 끝없는 순환을 통해 무한 증식을 계속하고 있다. 이러한 자본주의 사회는 배금주의를 넘어 물신화되고 있고 있으며, 그 속에서 인간은 개별화 파편화됨으로써 자신도 모르게 소외되고 있다. 소외는 필연적으로 고립과 단절을 가져오게 되며 궁극적으로 자기 정체성 상실에 이르게 된다. 오태석의 초기 작품들에서는 자아의 정체성 상실과 인간관계에서의 불신과 단절을 천착하고 있다.

#### 1) 등장인물의 불구성과 복제성

##### (1) 「환절기」: 과거에 갇힌 불구적 인물

「환절기」<sup>142)</sup>에 등장하는 부부는 불안과 불신 속에서 소외를 경험한다. 부부에게 우선시 되는 것은 정서적 유대인 신뢰이다. 신뢰가 붕괴된 관계의 지속은 서로에게 불신만 부채질 할 뿐 가족이라는 거대한 사회 제도 속의 부품으로서 물화(物化)된다. 물화된 관계는 주체의 소외를 경험할 수밖에 없게 된다. 이 작품의 부부는 서로에 대한 배신과 불신으로 결합한, 출발부터 상처를 안고 시작한 이들은 과거의 상처를 극복하지 못한 채 일상을 견뎌내는 인물들이다.

142) 오태석의 <환절기>는 국립극장과 『경향신문』이 공모한 1968년도 장막희곡 당선작으로 1968년 5월 22일부터 28일까지 명동 국립극장에서 초연되었다.

이 작품에 등장하는 부부(조대빈과 한나영), 김형주, 이정애는 서로 친구이자 애인 관계였다. 즉 대빈과 이정애는 애인 관계였으나 그들이 약혼했을 때 이정애는 대빈의 친구인 김형주의 아이를 임신하고 있었다. 반면 나영은 이정애의 친구이며 김형주와 애인 관계였다. 두 쌍의 남녀는 설악산으로 여행을 떠나고, 폭설이 몰아쳐 지척을 분간할 수 없는 상황에서 정애가 죽는다. 그녀의 사인(死因)은, 그녀가 형주의 낙태 요구를 거절하다가 형주에게 벼랑에서 떨어려 죽은 것인지, 아니면 그녀의 정신적 갈등 때문에 투신자살한 것인지 명확하게 제시되어 있지는 않다.

현재의 대빈과 나영은 부부이며 그 과거를 극복하지 못한 채 고뇌하고 있다는 사실이다. 대빈은 형주의 애인을 빼앗아 결혼했다는 강박관념 때문에 신경쇠약증세를 드러내고, 나영은 결혼 전의 상처와 정애에 대한 피해의식으로 첫 번째 임신한 아이를 남편 몰래 낙태시킨다. 그리고 형주는 그 사건 이후 기억상실증에 걸려 병원에 갇혀 있다. 따라서 이 작품에 등장하는 세 사람은 모두 정신적인 불구의 상태라고 할 수 있다. 이들은 그것을 극복하기 위하여 대빈은 술, 나영은 약, 형주는 기억상실을 택한다. 이들은 살아 있지만 정상적 일상을 영위할 수 없는 정신 착란과 강박관념 그리고 서로에 대한 끊임없는 불신과 소통의 부재 속에서 인간소외를 겪고 있는 것이다.

대빈과 나영은 어느 날 우연히 알게 된 자칭 건축가 유정기와 바 여급 성은주를 집으로 데리고 들어와 아내 나영과 역할 바꾸기의 ‘도깨비놀이’를 벌인다. 연극놀이를 통해 과거의 사건이 환각적으로 재현된다. 이 과정에서 과거와 현재, 환상과 현실의 경계는 불분명해진다. 이러한 점은 부조리극의 주요한 특성 중 하나로 특히 이 극에서는 이러한 현실과 비현실의 교착이 ‘도깨비놀이’를 통해 이루어진다.

현실적 부부인 대빈과 나영은 유정기와 성은주가, 과거의 이야기 속의 형주와 정애의 역은 현실의 대빈과 나영이 수행한다. 일종의 빙의를 통해 과거의 이야기가 재현됨으로써 부부의 문제가 현실적으로 적나라하게 드러나게 된다. 그리고 이튿날 나영의 어머니인 노파의 등장으로 대빈의 꿈 이야기가 제시된다. 또 나영은, 첫째

아이를 유산시킨 것은 죽은 정애가 임신 4개월이었고 자신이 가진 아이가 꼭 죽은 정애의 아이가 옮겨 온 듯한 착각 때문이었다고 털어놓는다. 이것은 그들이 과거에서 벗어나지 못하고 심한 강박관념에 시달리고 있음을 드러낸다.

대빈 : 당신하고 나 말야. 우리두 일장일단을 가려봅시다. 병모님, 그 고약한 성미에도 일장일단이 있는데 우리 부부라고 그게 없으란 법 있소. 어디, 응? 어떻게 되지. 그러니까, 당신이 일장이면 내가 일단일 테구, 그 반대로 내가 일장이면 당신은 뭐 하는 수 없지. 일단이 되는 수밖에. 우리 둘 중에 일장이 누구지. 당신인가. 내가. 당신이 일장인가.

나영 : 아니오. 일단은 저예요.

대빈 : 호외, 호외로구만. 하는 수 없이 이 주정뱅이가 일장인가.

나영 : 아니오, 당신도 마찬가지로요.

대빈 : 당신이 일단, 나도 일단. 그럼 우리 부부는 어떻게 되는 거지.

나영 : 일단일단이지 뭐.

— 오태석, 「환절기」, p.114.

위는 대빈이 장모와 전화 통화한 후 아내와 나눈 대화로서 그것은 성미가 급한 장모님도 일장(一長)이 있는데 하물며 자신들은 일단(一短)만이 있는 부부들이라는 것이다. 이처럼 극 중의 부부는 자신들의 문제를 심각하게 인식하고 있으며 그것을 해결하려는 의지를 드러내고 있다. 그 의지의 일환이 바로 도깨비놀이인 것이다.

또한 그들은 그러한 강박관념에서 벗어나고자 정신병원에 있는 형주를 집으로 데려오기에 이른다. 그러나 형주는 여전히 그들을 알아보지 못하고 죽은 사람처럼 테라스 등나무 아래에서 하루 종일 앉아있다 오후에 다시 정신병원으로 돌아가길 반복한다. 어느 날 나영은 집을 나가 사흘 만에 돌아와 두 번째 아이를 가졌으나 형주가 나타나기 시작하면서 또다시 첫 번째와 같은 환각에 시달리고 이정애에 대한 강박관념으로 고통을 받았다고 호소한다. 그리고 형주를 병원으로 돌려보내고 죽은

이정애에게 말기자고 제안한다.

나영 : 저 사람이 오면서부터 어쩔 수 없었어요. 저도 애썼어요. 하지만 저 사람을 마주 대하고 어떻게 이정애 생각을 안 할 수 있어요. 그리고 그 애 저두 낳고 싶어요. 당신을 닮은 애를 낳고 싶단 말예요. 저 사람은 이정애한테 맡겨 버려요. 우리 애를 낳아요. 당신을 닮은 애를 낳겠어요. 여보, 듣고 계세요.

대빈 : 당신도 알지. 내가 왜 저 사람을 데리고 왔는지. 저 꼴, 저건 조롱이오. 용서할 수 없어. 우리가, 당신이나 내가 저런 꼴로 조롱당할 수는 없어. 배신은 얼마든지 견뎌낼 수 있어. 그건 사람이 하는 것이니까. 현대 조롱하는 것만은 용서할 수 없소. 그건 사람의 짓이 아니야.

— 오태석, 「환절기」, p.164.

이 작품에서 형주는 도깨비로 형상화되며, 그는 불쑥 이들 부부에게 나타나 강박 관념과 피해의식을 불러일으킨다. 즉 형주는 살아 있지만 이미 죽은 것이나 마찬가지이므로(기억상실에 걸려 있으므로) 헛깨비, 즉 도깨비일 뿐인 것이다. 어찌면 이들 부부는 자신들의 강박이 만들어낸 도깨비를 형주로 인식하고 그 피해의식과 형주로부터 벗어나기 위해 놀이를 하고 있는 것인지 모른다. 초연 당시 연출을 맡았던 임영웅은 채윤일 연출로 상연된 1975년 연세대학교 치과대학 공연 팸플렛에서 오태석의 「환절기」에 대해 다음과 같이 말한 바 있다. “지금은 별 새로운 것이 없지만 ‘사무엘 베케트’나 ‘하롤드 핀터’, ‘에드워드 앨비’등이 본격적으로 소개 안된 당시로서는 기법(技法)은 새로운 것이 아닐 수 없었다. 그래서 초연할 무렵에는 일부 연극인까지도 이 작품을 난해(難解)하다고 했다. 그것은 이 작품의 뼈대가 되는 현대희곡의 특징적인 기법인 ‘유희의 기법’을 미처 이해하지 못했기 때문이리라.”<sup>143)</sup>처럼 도깨비놀이는 이 작품을 해석하는 열쇠가 된다.

143) 임영웅, 「1975년 연세대학교 치과대학 공연 팸플렛」, 『문화예술정보 서비스』

즉 이정애와 김형주라는 두 귀신은 그들에게 달라붙어 그들 부부의 관계를 황폐화시키는 병인(病因)이다. 도깨비놀이는 이들을 호출해 정신적 불구를 치유하고자 놀이판을 펼친다는 것이다. 하지만 살아있는 도깨비인 형주는 오히려 과거에서 벗어나고자하는 나영을 물귀신처럼 잡고 늘어진다. 결국 나영의 신경증은 극에 달한다.

나영: 아.(뒷걸음치며 뒤로 물러간다. 김형주, 한 발 한 발 다가간다.)

형주: 도 · 울 · 리 · 어 · 도 · 울 · 리 · 어 · 도 · 울 · 리 · 어 · 도 · 울

나영: 아. -오태석, 「환절기」, p.165.

다음과 같이 놀이가 끝나고 형주는 닫혔던 입을 연다. 그러나 알아들을 수 없는 형주의 웅얼거림은 공포감만 가중시킬 뿐이다. 즉 형주가 헛깨비일망정 정신병원에 있는 한 이들의 관계 회복은 더 이상 진전이 될 수 없음이 확인되는 것이다.

이들 부부사이에 우연히 끼어서 역할 놀이를 하게 되는 정기는 “홍당무의 먹는 행위”를 통해 죄사함의 방법을 제시하고 있다.

정기: 우리 어머님께서 돌아가시며 간곡히 이룬 말씀이, 죄를 짓거든 홍당무를 먹어라.(p.126.) (중략)

정기: 그리고 보니 아직 제 인사가 없었습니다. 전 유정기라고 합니다. 남들은 제가 우리집 손질을 좀 했대서, 건축가 하는데, 뭐 그렇게 굉장한 인품은 아니고, 그제 이 홍당무 덕분에 근근 숨을 쉬죠. (p.128.) (중략)

은주: 그 술잔 놓구 홍당무나 자세요.

정기: 홍당무는 또 왜.

은주: 죄를 짓거든 부디 홍당무를 먹거라.( -오태석, 「환절기」, p.132~133.)

이처럼 인간은 자신이 저지른 행동에 대한 죄의식과 그 죄사함의 의례를 통해 다시 일상생활로의 회귀를 위한 최소한의 당위성을 확보하는 것이다. 어쩌면 이들 부부의 강박관념도 그들이 과거에 저지른 자신들의 행동에 대한 죄의식에 따른 죄사함의 과정일 수 있다.

“남녀 관계라는 게 참으로 어렵구나. 남녀간에 문제가 생겼을 때 이것을 어떻게 극복해 내야 하는지. 사람이 살아간다는 게 결국은 자웅(雌雄)이 만나서 결합하는 것이잖아요. 그렇다면 어떤 형태로든지 남녀간의 갈등을 극복해 가야 하는데, 이 과정을 그려보자. 문제를 극복해 나가는 모습, 지혜롭게 넘어가고 해결책을 찾아가는 모습을 그려봤으면 하는, 그런 생각을 했어요.”<sup>144)</sup>

위는 작가의 창작의도이다. 이를 통해 볼 때, 오태석은 「환절기」를 통해 인간관계의 기본축이 되는 부부의 관계 맺기를 통해 산업 사회에 잠복한 불모성과 정체 모를 공포감을 드러내고 있는 것이다. 또 그 이면에 잠복한 당시 한국 사회의 불구화된 성윤리를 표상하기도 한다. 하지만 극 속에 빈번하게 나타나는 전화 혼선은 두 인물의 소통 불가능한 관계를 보여주며 대빈과 나영 부부의 대화 사이사이에 끼어드는 다람쥐의 이야기는 관계회복이 영원히 될 수 없음을 암시해 준다.

옥자가 가운데 문으로 급히 등장한다.

옥자 : 아주머니, 어쩐대유.

대빈 : 왜.

옥자 : 다람쥐유. 그 잡것이 또 흠통으로 들어갔는디유.

대빈 : 내가 잡아 주지.

---

144) 오태석·서연호 대담/장원재 정리, 『오태석 연극: 실험과 도전의 40년』, 연극과 인간, 2004, p.43.



가운데 문으로 나간다. 나영은 쏘파에 힘없이 엎드린다. 부엌쪽에서 다람쥐를 잡느라고 부산한 소리가 간간 들린다. 김형주가 휠체어에서 내려선다. 이윽고 한나영이 엎디어 있는 쏘파로 걸어온다. 마침내 접근한다. 한나영이 어떤 기척을 느끼고 상체를 일으켜 획 돌아본다. 순간 비명을 지른다.

— 오태석, 「환절기」, p.165.

이것은 대빈과 나영의 강박의식과 부부 사이의 불신과 소통 부재의 소외의식이 반복될 것임을 암시한다. 끝없이 과거의 기억으로 되돌아갈 수밖에 없는 대빈 부부의 현실은 악몽과 다를 것이 없다.

## (2) <유다여 닭이 울기 전에> : 반복되는 배반의 관계

오태석의 「유다여 닭이 울기 전에」(1969)는 허위와 배반으로 맺어지는 인간관계의 비극성을 보여주고 있다. 이 작품의 제목은 예수를 배반한 유다의 이야기를 환기시킨다. 유다는 예수의 제자로 훗날 은화 30냥을 받고 예수를 판 인물이다. 베드로 역시 마찬가지이다. 베드로는 12사도를 대표하는 예수의 수제자였지만, 예수가 체포되자 예수를 부인하기 때문이다. 배신자를 환기시키는 유다와 베드로의 이미지는 그대로 이 작품의 등장인물들에게 들썩워진다. 그러나 이 작품의 제목은 『신약성서』와는 관련이 없고 극의 주제와 전체 분위기를 함축적으로 나타낼 뿐이다. 작가는 이러한 비유를 통해 현대인의 불신과 단절의 문제를 함축적으로 전달하고 있다.

「유다여 닭이 울기 전에」는 준상과 이순의 가정에 이순의 옛 애인 국정이 찾아

오면서 시작된다. 국정은 생활고(生活苦)로 이순을 버리고, 이순은 부유한 준상과 결혼함으로써 국정의 배신에 복수한다. 국정은 그들의 집 현관 앞에서 트렁크를 든 사내와 부딪치는데 직감적으로 사내가 든 트렁크를 수상하게 여겨 형사인양 행동한다. 마약을 거래하는 집주인 준상은 지레 겁먹고 국정과 비밀스런 계약을 체결함으로써 또 한번의 배신의 과정이 되풀이된다. 즉 준상은 국정의 입막음을 위해 이순을 버린다. 그리고 결국에 그들(준상과 국정)은 닭의 피를 발라 이순의 죽음을 가장하기로 하지만, 국정이 목욕탕에 숨어있던 정 과장을 죽인 후 그 피를 이순의 목에 바르고 그녀의 목을 실제로 조른다. 집안이 조용해지자 그들은 술잔을 부딪치며 자축한다. 이 극에서 국정, 준상, 이순은 자신들의 이익을 위해 거래와 배반을 반복한다. 이것은 인간 세계가 인간의 고유한 정신적 가치가 아닌 물질적 가치로 환산되고 물질적 가치를 상실할 경우 거래의 과정에서 배제된다. 그러므로 그 속에는 양심의 가책이나 반성이 끼어들 자리가 없는 것이다.

또 등장인물들이 거짓말과 배반을 반복하는 것도 타인을 효율적으로 이용하기 위해서이다. 이 극에서 거짓과 배반은 국정과 이순의 관계에서 시작된다. 과거에 국정은 이순과 함께 지내다가 그녀와 헤어지기 위해 자신의 부모를 통해 자신을 찾는 광고를 내도록 했던 것이다. 이순이 돈을 위해 자신과 헤어질 것임을 알고 있었기 때문이다. 이순은 국정에게 그 사실을 듣기 전까지 자신이 국정을 배반하였다고 생각한다. 그러나 이순은 진상을 알고도 준상에게는 국정이 자신의 어머니와 거래하여 자신을 배반했다고 말한다. 이처럼 두 인물의 과거는 이순이 알고 있었던 내용, 국정이 새롭게 들려준 내용, 준상에게 전달한 내용이 각기 다르게 나타난다. 발화자에 따라 전달되는 내용이 다르기 때문에 서사가 교란되며 세 인물에 대한 신뢰가 무너지게 된다.

여기서 거짓은 형식적인 관계를 유지하려는 태도와, 배반은 새로운 관계를 형성하려는 태도와 관련된다. 거짓 속에 잠재되어 있던 배반의 징후는 거래를 통해 표면화된다. 이러한 거래와 배반은 성서의 서사와 결합되면서 함축적인 의미를 갖게

된다. 국정은 유다의 배반 행위를 자신과 이순, 준상의 관계에 적용시키면서 준상의 배반과 이순의 희생을 암시한다. 유다는 배반자의 상징으로서 사실 국정을 의미한다. 표면적으로는 세 인물이 서로를 배반하기 때문에 유다로 기능할 수 있지만, 궁극적인 의미에서 이순과 준상은 유다가 될 수 없다. 즉 이순은 희생되고, 준상은 이순이 살해된 사실을 모르기 때문이다. 따라서 결말 부분에서 두 남자가 축배를 드는 것은 국정의 승리를 축하하는 것에 불과하다. 이 극에 나타나는 배반 행위가 성서와 다른 점은 반성하는 인물이 존재하지 않는다는 것이다. 즉 성서의 유다는 목을 매고 베드로는 참회의 눈물을 흘리지만, 이 극의 국정은 승리의 축배를 들고 있다.

유다의 승리는 국정이 아끼는 닭의 이름 ‘베드로’와 관계된다. 성서 속에서 닭의 울음소리는 배반 행위를 명확하게 인식시켜 줌으로써 베드로를 반성하게 한다. 그러나 이 극은 닭이 베드로의 이름을 가짐으로써 닭과 베드로가 분리되지 않는 것이다. 이것은 배반 행위를 환기하는 닭의 울음소리는 존재하지만 죄를 인식해야 하는 반성적 주체가 부재하는 상황을 함축하는 것이다. 결말 부분에서 이미 죽었다고 생각한 닭의 울음소리가 들리자, 국정이 닭이 부활했다며 축배를 드는 것은 어떠한 반성의 과정도 없이 인물들의 배반이 반복될 것을 암시하는 것이다.

이러한 세계는 불신, 허위, 거래, 배반으로 가득 차게 된다. 그 속에서 개인은 약에 의존하여 현실을 도피하거나 끊임없이 타인을 배반하는 유다형 인물로 존재할 수밖에 없다. 이순이 신경쇠약증에 걸려 약에 의존하거나 정신병원을 왕래하는 것은 자신이 버림받을지 모른다는 생각에서 비롯된 불안의식과 공포감 때문이다. “자아가 정지되는 행복감을 죽음과 같은 잠으로써 보상하는 마약과 같은 도취는 자기 유지와 자기절멸을 매개시키는 가장 오래된 사회적 장치 중의 하나로서 스스로 살아남기 위한 자아의 노력”이라고 할 수 있다. 이순이 느끼는 불안과 공포는 교환가치가 지배하는 사회에서 거래의 대상으로서만 존재하며, 타인과 단절되어 주체의 소외를 경험하면서 비롯된 것이다. 극의 결말은 이러한 세계에서 살아남을 수 있는

인간은 거래에 성공한 배신자뿐임을 암시한다.

현대사회의 개인은 「환절기」의 인물들처럼 타인과의 관계를 통해 진정성 회복을 욕망하지만 그것을 근원적으로 회복하지 못하고, 「유다여 닭이 울기 전에」처럼 오히려 주체의 소외를 경험하게 된다. 오태석에 의하면 “ 「환절기」하고는 반대 입장으로, 「환절기」에서는 어떻게든 문제를 극복해내는 그런 모습인데, 여기서는 그것이 가능한가에 대한 의문”<sup>145)</sup>을 써 보고 싶었다는 것이다. 「환절기」에서는 의식의 심층에 자리 잡고 있던 ‘죄의식’도 「유다여 닭이 울기 전에」에서는 반복적인 배반 속에서 망각된다. 즉 「유다여 닭이 울기 전에」의 등장인물들은 본인들이 무슨 문제를 안고 있는가조차도 인식하지 못하는 것이다. 그만큼 우리사회가 도덕성에 둔감해 졌음을 알 수 있다. 이러한 점에서 국정이 준상에게 일기를 쓰도록 강요하며, 그것을 ‘역사를 기록’하는 행위라고 말하는 대목은 의미심장한 부분이라고 할 수 있다. 이때의 역사는 인간의 역사가 아닌, 사물들의 역사, 배반의 역사로 주체 소외의 역사를 의미하기 때문이다. 특히 그가 일기의 첫 문장으로 “두 사람은 말을 놓기로 했다”라는 문장을 선택하는 행위는 그것이 성서의 문장 “태초에 말씀이 계시니라”가 가진 권위를 전복시키는 행위라는 점에서 기존의 모든 정신적 가치가 파괴된 세계를 암시하게 된다.

---

145) 서연호·오태석 대담, 장원재 정리, 『오태석 연구: 초실험과 도전의 40년』, 연극과 인간, 2000, p.47.

## 2. 현대적 공간과 오브제의 무대화

### 1) 공간의 폐쇄성과 폭력성

#### (1) 「누구세요?」 : 물음표에 갇힌 자아

이현화의 「누구세요?」(1974)는 현대사회의 상징적 공간인 아파트에 거주하는 한 쌍의 남녀가 어느 날 한 장소에서 서로의 존재에 대해 물음표를 던지면서 시작된다. 그들을 지시하는 명칭은 성(性)만을 나타낼 뿐인 여자와 남자이다. 이 30대 남녀는 무심한 일상 속에서 존재의 가치를 망각하고 살아가는 인물들로 서로를 알아보지 못하는 상태에서 두 사람이 함께 있는 공간을 서로 자기의 집이라고 주장한다. 그들은 증명되지 않는 자신의 존재를 증명하고자 이웃에 도움을 청하지만, 이웃 여자(여자A)는 둘의 정체성을 밝혀줄 단서를 제공하기는커녕 오히려 그들의 소통의 부재와 단절을 증폭시킨다.

작품에서 ‘아파트’는 공간적 폐쇄성을 갖고 있다. 균등하게 구획된 공간—아파트는 상품의 측면에서 양적 차이만이 있을 뿐 질적 차이는 없다. 따라서 아파트라는 공간은 문을 닫고 안으로 들어가는 순간 바깥과의 구분이 확연해진다. 역으로 바깥에서는 안의 공간에서 이루어지는 어떠한 사실도 확인할 수 없다. 이처럼 현대의 도시공간이 지니고 있는 폐쇄성은 자기 개인 공간의 확보와 개성의 보장이 될 수도 있지만 타인에의 침입으로 인하여 외부와의 관계의 단절이 공포로 변형될 수 있는 공간이다.

이처럼 부조리극의 공간은 파괴된 내적 공간의 형태로 나타난다. 즉 사적 공간이 분할 또는 해체된 모습으로 나타나거나, 사적 공간인 ‘가정’이 공적 공간에 위치하는 형태로 나타나는 것이다. 「누구세요?」의 주된 공간이 되는 아파트는 폐쇄성으

로 인하여 특성상 ‘안’에 해당하는 ‘가정’에 속하는 개인의 소유물들이 타인에 의해 철저하게 파괴되어 별거승이로 드러나는 것을 형상화한 것이다. 또 가장 은밀한 사적 공간인 가정마저 빼앗긴 개인은 자신의 공간 안에 있으면서 동시에 자신의 공간 밖에 존재하는 역설적 현상이 나타난다. 따라서 「누구세요?」의 극적 공간은 가정인 “안”의 공간이지만 다른 침입자들에 의해 파괴되며 나 아닌 우리들의 공간으로서 또는 너의 공간으로서 끊임없이 복제됨으로써 ‘나’ 자신마저도 누구인지 알 수 없는 물음표에 갇히는 공간으로 작용하는 것이다.

이것은 고립 또는 완전히 밀폐된 공간 형태이기 때문에 일정한 동선(動線)을 중심으로 반복적인 삶을 사는 현대인의 삶을 상징하는 공간의 형태이기도 하다. 더욱이 공간은 잡다한 일상적 사물들로 가득 채워져 있거나, 부분적으로 붕괴될 위기에 처해 있다. 현대인에게 가장 친숙해야 할 장소가 질식할 것 같은 공간, 고립과 소외, 공포의 공간으로 변질되어 있는 것이다.

이처럼 부조리극의 공간 구성은 전통극과 상이한 양상을 띤다. 가족·부부라는 ‘안의 공간’은 사회적 공간인 ‘밖의 공간’에 의해 침탈당한다. 그들은 단편적인 공공의 삶에서 벗어나려고 노력하지만 헛수고에 그치고 사적(私的)인 삶은 파괴되기에 이른다. 가령 무대는 완벽한 ‘밀폐 공간’이 된다. 이것은 고립된 일상적 공간에 갇혀 다람쥐가 쳇바퀴 돌 듯 하는 현대인의 삶을 상징하는 공간 형태이다. 그러나 이것은 일관성이 있는 총체적 삶의 현상이 아니라 가정 혹은 직장의 한 파편에 불과하며 잡다한 일상적 오브제들이 축적되어 있는 공간이다.

공간 좁히기에 해당하는 이 밀폐 장소는 외형적으로 방 형태로 제시되지만 그 공간 구조는 분리되고 토막난 장면으로 구성되어 있다. 그것은 가정·직장 등 친숙하고 안락해야 할 장소가 고독과 공포의 장(場)이 된다. 체홉의 한탄처럼 “현대의 인간들은 다른 어느 곳보다 가정(집)에서 가장 노여움을 느끼고, 바로 가족에 의해 과거와 현재 사이의 부조화를 느끼게 되는”<sup>146)</sup> 것인지도 모른다.

---

146) 앞의 책, pp.148~149.

부조리극에서 오브제는 단순한 무대 장식이나 소도구에 머물지 않고 ‘말하는 오브제’, ‘행위자’로서 극텍스트의 의미 산출에 중요한 한 몫을 담당하고 있다. 일상적 문맥을 이탈한 각종 소도구들은 이를 뒷받침하고 있다. 예컨대 오래 전에 시든 꽃, 멈춘 패종시계 등은 인물들의 표면적 일상 속에 잠재된 내적 균열을 암시하는 것이다.

「누구세요?」도 소도구들이 배치되어 공포와 불확실성을 증폭시킨다. 따뜻한 유대감과 친밀감으로 맺어져야 할 인간관계가 산업사회의 메커니즘에 의해 등장인물들은 차가운 소외감과 단절감을 느낀다. 소통이 불가능한 사람들은 서로 서로 경계하고 배타적일 수 밖에 없다. 따라서 극의 분위기는 불안과 공포가 조장되는 것이다. 그리고 이러한 분위기를 한층 더 조장하여 극대화시키는 것은 소도구들이다.

이 작품에서 남자A는 권총을 소지한 사람으로 권총을 이용해 남자를 위협한다. 남자A는 공적인 임무를 수행해야 할 권총을 타인을 위협하는 무기로 사용하고 있기 때문이다.

남자A : (넥타이를 내주며) 난 권총을 겨누고 있을 테니, 이 넥타이로 당신이 묶였던 거와 똑같이 저 남자를 묶어버리시오.

여자 : (주저하며) 제가요?

남자A : 저 강도 비슷한 가짜 놈을 경찰에 넘겨야 될 게 아니요?

— 앞의 책, p.60~61.

권총뿐만이 아니라 벨트, 과도, 꽃병, 넥타이 등의 일상적인 물건들도 모두 극중 공포를 유발하는 데 사용된다. 이러한 일상적 소도구들은 극이 전개됨에 따라 상대를 위협하는 무서운 흥기로 돌변한다. 인간이 사회 전체를 지배하는 거대한 메커니즘에 의해 정체성을 상실하고 한낱 톱니바퀴 같은 도구로 전락하였듯이, 그것들도 고유의 쓰임새를 잃고 폭력적 성격을 띠므로써 인간소외를 조장하는 것이다.

특히, 이 작품에서 소외된 인간관계는 성적(性的) 소통 불능의 모습으로 묘사된다. 성적으로 위축된 남자는 아내를 ‘악어’로 묘사한다. 악어의 이미지는 욕망의 과포화 상태를 표상한다. 구체적으로는 대량생산과 대량소비의 시장원리에 따라 욕망조차 복제되고 교환되는 현실을 반영한다.

남자 : 내 아내는 늘 옆구리에 악어를 끼고 다니죠. 날카로운 비늘이 번득이  
는 커다란 악어 핸드백을……

여자 : ……

남자 : 그놈은 삼키지 못하는 게 없어요. 서슬이 퍼런 이빨을 드러내놓고 그  
커다란 아가리를 벌려 손거울, 크림, 화장지, 피임약.... 게다가 목직하  
켓돈까지 꿀꺽……

— 이현화, 「여보세요?」, p.82.

최초 부부의 정체성에 대해 던져진 물음표는 다시 이웃과의 관계로 확대되고, 나아가 산업사회 전반의 물화된 현실로 향한다. 작가는 이를 통해 소외의 문제를 제기하는데, 이는 곧 인간이 타자를 ‘물상화’함으로써 야기된 소외이다. 이러한 물음은 곧 근대 ‘물질주의’ 가치관에 대한 의문이라고 볼 수 있다.

이 작품이 초연 되었을 때 서연호는 현대 사회에서의 정체성(正體性:identity)의 회복과 인간 소외의 문제를 다루고 있다면서 이러한 주제를 구체화시키기 위해 아파트라는 현대적 공간을 연극 공간으로 설정하고 미스터리적 분위기의 창출과 소도구의 효과적인 이용 등 가능한 방법을 모두 사용하고 있다<sup>147)</sup>고 한바 있다.

이처럼 이현화의 작품들은 현대 도시인의 인간소외와 일상에 파고든 폭력을 드러내기 위한 장치로서 현대적 삶의 공간인 아파트와 현대의 물질문명의 소도구들을 이용하여 극적효과를 높이고 있다.

---

147) 서연호, 『70년대 연극평론 자료집(II)』, 한국연극평론가협회 편, p17.



## (2) 「쉬-쉬-쉬-잇」 : 비밀로 위장한 타인에 의한 폭력

현대공간이 야기(惹起)하는 소외는 「쉬-쉬-쉬-잇」(1976)에서도 그대로 이어진다. 이 작품의 공간적 배경은 아파트 구조와 흡사한 호텔 객실이다. 그 차이는 「누구세요?」와 달리 이 작품의 공간적 착시성은 방문객의 의도적인 속임수에 의해 유발된다는 점이다. 연극은 한 신혼부부의 숙소에 정체불명의 남녀가 차례로 방문하여 그들의 과거사를 들먹이며 차례로 위협을 가한다.

이 공연 당시 유민영은 “「쉬-쉬-쉬-잇」은 젊은 작가의 데뷔 작품으로, 감각이나 연극기법면에서 외국작가의 수준에 뒤지지 않는 추리극으로 「카프카」나 「해롤드 핀터」, 「올덴 와이마크」 같은 작가의 주제와도 부합된다고 보았다. 「쉬-쉬-쉬-잇」은 오늘의 인간의 내면적 파멸이 原罪意識에서 나온 양심의 瑕疵라는 潛在意識에 의한 것이냐 아니면 시대상황이 주는 외부적 충격에 연유한 것이냐 하는데 대해 이 작품은 무언가 그런대로 이야기를 만들고 있다.”<sup>148)</sup>고 호평했다.

이처럼 이 작품은 추리극의 형식을 빌어 낯선 타인에게 이유도 모르는 체 갖은 협박을 받는 신혼부부의 심리적 공포를 표현하고 있다. 이러한 무대의 중심에는 현대적 공간인 호텔이 있는 것이다. 호텔의 닳은꼴을 이용한 인물들의 끝없는 ‘숨바꼭질’은 이들 부부를 정신착란에까지 이르게 만든다. 그것은 낯선 침입자들이 의도적으로 기획한 것이다. 부부와 낯선 남녀 사이의 끊임없는 자리바꿈은 부부를 정신착란으로 몰아가 그들의 관계를 폭력적으로 단절시킨다. 그렇다면 낯선 방문객들이 이들 부부를 끊임없이 착란에 빠뜨림으로써 얻으려는 것은 무엇인가? 여기서 임준서의 평은 단연 눈에 띈다.

“우리는 그 해답의 단서를 작품의 표제이기도 한 「쉬-쉬-쉬-잇」이라는 노래와 서두에 인용된 이상의 시 「오감도」에서 찾을 수 있다. 즉 “창 너머 그늘에서 누군가 보고 있어요”라는 노랫말과 아이들의 질주를 굽어보는 까마귀의 불길한 응시는

148) 유민영, 『70년대 연극평론 자료집(II)』, 한국연극평론가협회편, p.49.

곧 일상 속에 은폐된 감시구조를 암유하기 때문이다. 그렇다면 해답은 자명해진다. 낮선 방문객들은 착란을 유발하는 숨바꼭질놀이를 통해 부부의 의식에 견고한 감시의 울타리를 심어놓으려고 하는 것이다.<sup>149)</sup>

현대사회는 눈에 보이지 않는 감시구조가 편재해 있다. 작품이 발표된 70년대는 우리 사회에 유신체제의 엄격한 감시체제가 지배하였고 자기가 누구에 의해서 어느 곳에 끌려와 있는지도 모르는 상황들이 비일비재하게 발생했다. 그러한 시대적 암울이 작품 전반에 흐르는 공포분위기를 뒷받침한다.

이 작품에서 숨는 자와 찾는 자는 감시당하는 자와 감시하는 자의 변주이다. 신혼 부부는 낮선 남녀를 자신의 짝으로 받아들이도록 강요당함으로써 정체성의 혼란을 겪는다. 그 결과 가장 친근한 부부 사이조차도 서로를 의심하지 않을 수 없게 된다. 나아가 감시하는 자와 감시당하는 자의 자리는 고정되어 있지 않고 변화무쌍하게 교체됨으로써 개인의 의식 속에 견고하게 내면화된다. 이처럼 ‘내적 식민지’가 건설됨으로써 감시 구조는 일상의 세포적인 부분까지 파고들게 되는 것이다.

그 결과 부부조차도 서로의 정체를 끊임없이 의심하며 말 한 마디에도 ‘쉬-쉬-쉬-잇’을 연발한다. 외적 강제력이 주어지지 않아도 사회의 기본단위인 가정부터 감시장치가 저절로 작동하게 된다. 이처럼 가정단위부터 작동하는 감시체계는 대중을 정치적으로 길들이는 효과적인 도구로 이용된다. 그런 의미에서 낮선 손님은 산업 사회의 일상에 잠복한 억압적 권력체계의 촉수(觸手)나 다름없다. 따라서 낮선 손님은 한 가정의 일상을 엿보는 감시자이며 가족들의 일거수일투족을 통제하는 억압적인 ‘아버지’이며, 더 나아가서는 국가전체의 보이지 않는 ‘독재자’를 상징한다.

이처럼 작가는 손님과 주인이 뒤바뀌는 해프닝을 통해 대중사회의 이면에 자리 잡은 거대한 권력의 메커니즘과 그 폐해를 폭로하고자 한다. 감시와 통제의 메커니즘은 근대사회를 떠받치는 핵심적 원리로 누구도 그 속에서 자유로울 수 없다. 인간의 의식을 파고든 감시의 울타리는 거주자의 탈출을 불가능하게 만든다. 결국 감

---

149) 임준서, 『반연극의 계보와 미학』, 살림, 2004, pp.68~69.

시와 통제와 메커니즘이 내면화된 인간은 권력에 의해 조종당하는 꼭두각시의 신세로 전락할 수밖에 없다.

그런 의미에서 부부는 권력의 올라미에 포박당한 산업사회의 인간 전체를 대변한다. 등장인물에 부여된 명칭에서 우리는 이러한 함의를 읽을 수 있다. 이 작품의 등장인물들은 남자, 여자, 사내, 여인 등 자신의 성별만으로 표시될 뿐 아무런 개성적인 표지(標識)도 갖지 못한다. 이러한 익명성(匿名性)은 곧 부부의 불행이 동시대인의 보편적인 운명임을 암시한다. 이처럼 도시의 화려한 내온사인의 이면에 은닉된 대중들의 불안과 공포를 작가는 섬뜩하게 그려내고 있다.

부조리극은 인물을 오브제화 함으로써 인본주의적인 ‘인간’ 또한 ‘주체’ 개념에 질문을 던진다. 즉 인물을 오브제화 함으로써 낯선 인간의 이미지를 통해 기존의 물화된 인간의 개념을 객관화하고, 관객이 자신의 눈앞에 전시된 형상에게 “저게 무엇인가”, “저 형상은 누구인가”라는 질문을 하게 한다.

이제 인물들은 아무런 행동 없이 시각적 오브제로서 다른 요소들과 함께 작품의 이미지를 구성하는 것으로 그 역할을 한다. 그것은 전통적인 인물들과는 전혀 다른 것이다. 인물은 사건을 만들고 삶을 진행시키는 입체적 주체가 아니라, 웅얼거리는 단편적인 하나의 이미지로 형상화된다. 이렇게 인물이 오브제화 되는 배경에는 부조리극의 주제인 인간과 자아의 정체성에 대한 탐구가 있다. 부조리극에서는 인간을 표현하는 인물을 해체하여 낯설게 만듦으로써 인간의 정체성에 대해서 의문을 제기한다. 불안감과 위기의식으로 인본주의의 허구성을 비판하기 위해서 인물까지도 초라하고 공허한 ‘물화된 인간’으로 묘사하는 것이다.<sup>150)</sup>

앞에서 살펴 본 오태석의 「유다여 닭이 울기 전에」와 이현화의 「쉬-쉬-쉬-잇」은 부부들만의 공간인 “안”의 공간에 외부에서 타인이 침입한다는 공통점을 안고 있다. 그리고 두 작품은 유독 잘못 걸려온 전화나 이야기 사이사이가 전화로 연결되는 점 등은 전화라는 현대의 매체가 만들어 놓은 뒷에 걸린 인간의 모습을 형상

150) 안덕희, 「한국 부조리극 희곡의 오브제 연구」, 홍익대학교 석사학위 논문, 2004.p.50~51.

화한다고도 볼 수 있다.

### 3. 해원(解冤)과 치료로서의 제의와 놀이

원시사회는 종교와 예술이 일원화된 사회였다. 그 사회의 구성원은 어느 누구도 제의적 의무에서 벗어날 수 없었다. 일과 놀이가 아직 분화되지 않은 상태여서 다산과 풍요를 비는 그들의 진지한 일 속에는 그와 정반대의 성격을 지니는 광대짓, 수수께끼, 조롱으로 들려주는 시련 등의 놀이적 속성이 섞여 있었다.<sup>151)</sup> 그래서 일과 놀이의 경계는 모호해지고 놀이와 제의는 같은 의미로 사용되기도 한다. J.호이징하가 지적한 놀이의 본질, 즉 놀이가 진지함으로, 또 진지함이 놀이로 전환되는 속성<sup>152)</sup>은 놀이와 제의의 관계를 잘 말해 준다.

현대인들은 휴식을 취하는 한 방법으로 연극을 관람한다. 이것은 산업문명과 후기 산업문명에서만 나타나는 현상이라고 한다. 여기서는 부족적, 혹은 농경적 의례와 의식(儀式)보다 놀이적이고 실험적인 것이 훨씬 더 강조된다. 그러므로 현대의 놀이는 원시부족의 입사제의보다 훨씬 복잡하다.

그러나 현대의 예술가들은 부족사회의 제의들과 닮은 작업들을 함으로써 원시제의가 지닌 특징들을 보여주게 된다. 그렇다고 원시의 놀이와 지금의 놀이의 경계가 모호한 것은 아니다. 원시의 제의는 집단의 역사, 집단의 체험을 반영한다면 현대의 제의는 보다 개인적 차원에서 논의될 수 있기 때문이다. 이러한 차이 때문에 원시의 제의가 표면적으로는 현대사회의 제도에 대해 대립적인 것처럼 보이지만 사회체계를 통합하는 기능을 갖는다는 점과 유사하다. 그러나 현대의 제의는 그것이 사회비판이나 혁명적 선언들을 담게 된다.

---

151) 앞의 책, p.54.

152) J. 호이징하, 『호모루덴스』, 김윤수 옮김, 까치, p.17.

이러한 제의적 연극에 대한 분위기가 가장 집약되어 표출된 것은 아르토에 와서이다. 아르토의 연극개념은 서양연극 전통의 거부에서 시작된다. 그는 서양연극의 모방과 재현에 이의를 제기한다. 그것은 연극이 유일한 행위여야 하기 때문이다. 아르토는 기존의 서양연극은 그들의 사회를 다루고 관객에게 그것의 문제들을 제시함으로써 대단한 역할을 한 것으로 위안을 삼았는데, 그 수준이 너무 표피적이라 관객에게 줄 것이 없다고 말한다. 그는 좀 더 ‘본질적인 연극’을 요구한다. 그것은 마치 원시제의처럼 배우들과 관객들의 정신에 똑같이 충격과 감동을 줌으로써 양자 모두 새롭게 깨어난 의식으로 다시 삶과 정면 대결할 수 있게 하는 위험하고 유일한 행위가 되는 연극이다.

세계의 근원적 이원성, 분리, 집착, 해결할 수 없는 갈등이 일종의 잔혹이다. 부조리극에서도 아르토의 잔혹극 이론과 함께 등장하는 제의 연극의 형태가 이오네스코의 초현실주의적 성향을 띤 몇몇 작품들이다. 그리고 주네, 오디베르티, 아라발의 작품들도 이 계열에 속한다. 그들의 연극은 디오니소스적인 열광과 악(惡)을 예찬하는 ‘검은 미사’의 형태를 혼합하여 이성과 선(善)의 신화 위에 구축된 서구 문명을 비판하고, 부르주아 사회를 공격한다는 공통점을 갖고 있다. 153)

우리나라는 1960년대에 들어 전통적인 민속극에 대한 관심이 표출된다. 서구의 새로운 연극 조류의 영향도 있었던 것 같지만 동양연극에 눈을 돌리고 원시적인 제의성을 부활시키고자 하는 서구 연극의 흐름은 우리의 전통극, 민속극을 다시 되돌아보게 하는 계기가 되었던 것이다. 이후 70년대는 전통의 현대화가 가장 중요한 논점으로 부각된다. 또 우리의 전통 민속극과 아르토 이후의 전위적 실험극은 제의적 특성에 유사성이 있다. 따라서 우리 연극과 세계 연극의 접점을 찾을 수 있는 가능성이 보인다.

---

153) 신현숙, 『20세기 프랑스 연극』, 문학과 지성사, 1997, pp.166~169.

## 1) 전통의 수용과 재해석

오태석에게 있어서 전통의 수용은 전통과의 충돌을 통해 그것을 해체하고 새로운 연극문법을 찾는 것이다. 반면 이현화에게 있어서는 전통의 제의 양식을 차용하여 현대의 극개념과 융화를 시킨다는 점이다.

### (1) 「草墳」: 충돌과 대립에 의한 새로운 질서 창조

오태석 작 「초분」은 1973년 4월 드라마센터에서 유덕형의 연출로 초연되었다. 이 작품은 당시에 무대의 새로운 연출기법과 이야기 때문에 상당한 충격을 주었고 화제가 되었던 작품이다. 당시 연극을 본 비평가는

「초분」이 무대 위에서 공연될 때 나는 장면마다 경이롭게 보았다. 연기자들의 몸짓과 발성, 여럿이 모여서 이루는 형태, 무대미술, 조명, 이 모든 것을 그저 감탄하는 자세로 보았다. 한 작품이 관객을 숨 돌릴 새 없이 사로잡았다는 것은 그 작품이 그만큼 열심히 만들어졌기 때문이라고 믿고 싶다. 물론 관객을 사로잡기 위하여 그 같은 자극적인 방법을 나열하지 않아도 되지 않느냐는 반문도 가능하겠으나 나로서는 오래도록 감흥을 잊을 수 없는 작품이었다. 154)

이처럼 「초분」은 신극 60년의 한국 연극사에 전에 없던 충격으로 받아들여졌다. 종합예술로서의 연극의 본질에 접근하는 새로운 실험으로 가장 성공한 공연이었다는 호평과 아무 내용도 없고 공허하고 시끄러운 무대였다는 혹평이 엇갈렸다.

‘草墳’은 ‘포도처럼, 건어물처럼, 빨래처럼’ 햇빛에 말린 시체의 무덤을 뜻한다. 작가 오태석은 말린 시체의 무덤을 뜻하는 초분에서 “무언가 차돌같은 응어리가 터

---

154) 이반, 『70년대 연극평론 자료집(II)』, 한국연극평론가협회 편, p.65.

져 버리고, 물길을 차고 오르는 듯한 비상으로 발끝이 시려오는” 전율을 느꼈으며, 6·25 전쟁으로 죽은 시체들의 모습도 떠올랐고, 연극을 하다가 변사체로 발견된 친구의 영혼도 떠올렸다고 한다. 즉 ‘초분’이라는 단어와 이미지가 주는 충격과 전쟁의 와중에서 목격한 시체와 친구의 의문의 죽음을 풀어주는 해원(解冤) 작업으로 연극을 구상 하였다<sup>155)</sup>고 한다. 여기에서 우리는 「草墳」의 제의성을 읽을 수 있다. 시간은 인간이란 언젠가는 죽어야 된다는 사실을 입증한다. 그 시간은 인간을 공포 앞에서 떨게 한다. 그 공포에서 원시인들은 헤어내기 위하여 祭儀를 통하여 지난 시간을 퇴거해 버리고 새로운 출발을 시작했다. 탄생·성인식·결혼식·장례식과 같은 통과제의를 통해 원시 종교인들은 열린 종말을 살 수 있었다.

오태석은 제의의 과정을 통해 해원의 풀이를 한 것이다. 그 해원의 과정은 다름이 아닌 ‘말림’에 두고 있다. 음습한 것들을 말리는 과정에서, 억눌린 것과 음울한 것 그리고 과거의 기억에 묻힌 것을 지울 수 있는 방책이 마련되기를 바랐던 것 같다. 「草墳」은 원심력과 구심력의 갈등으로, 여기를 떠나야 한다는 입장과 여기를 보듬고 있어야 한다는 입장이다. 우리나라의 1970년대 초반의 사회상황으로 볼 때 해외에 나간다는 것은 특수층이 아니면 굉장히 어려운 일이었다. 그런데 우리 선조들을 보면, 가령 독립투사들은 두만강 압록강 건너서 만주로, 상해로, 구라파 쪽으로까지도 쪽쪽 뺏어나가는, 반도의 성격이랄 수 있는 그런 토양에서 길러진 기질을 지니고 있었다. 그 기질을 그 당시(1970년대) 딱 막아버린 게 바로 사상문제이다. 그러니까 당시의 우리나라가 섬 아닌 섬이 되어버린 것에 답답함을 느꼈고, 즉 밖으로 나가려는 것과 여기 머물러 있어야 된다는, 그 두 개가 우리 심층에는 항상 갈등을 일으키는데 그 양태(樣態)를 무대에서 펼쳐 놓으면, 구심과 원심이 갈등을 일으키는 그 지점에서 관객과의 만남<sup>156)</sup>을 시도하고 싶었던 듯 하다.

「草墳」에서 가장 중심이 되는 사건은 ‘섬의 질서’와 ‘육지의 질서’의 대립이다.

155) 오태석·서연호 대담, 장원재 정리, 『오태석 연극: 실험과 도전의 40년』, 연극과 인간, pp.59~62.

156) 오태석·서연호 대담, 장원재 정리, 위의 책, pp.59~62.

섬의 질서를 대표하는 상징은 바로 草墳이다. 초분은 섬의 질서이고, 초분을 하지 않는 것은 섬의 질서에 위배되는 일이다. 섬에 사는 사람들은 초분의 질서를 지켜야 하는 것이다. 그러나 「草墳」의 배경이 되는 섬에서는 ‘섬의 질서’뿐만 아니라 ‘육지의 질서’도 함께 존재한다. 섬의 질서와 육지의 질서가 서로 일치할 경우에는 아무런 문제가 없지만, 이 두 질서가 서로 배치될 경우에는 매우 많은 문제가 발생할 수밖에 없는 곳이 바로 「草墳」의 ‘섬’이다. 이제 섬이라는 한정된 공간에서 ‘섬의 질서’와 ‘육지의 질서’가 충돌할 것은 당연한 결과이다.

이러한 충돌의 과정에서 또 하나의 사건이 중복되어 일어나는데, 그것이 바로 ‘삶’과 ‘죽음’의 문제이다. 임자의 삼촌인 ‘소자’가 모친의 별세로 상가(喪暇)를 받아 동행자인 ‘당자’와 함께 섬으로 온다. ‘소자’와 ‘당자’는 섬에 도착하자마자 역할을 바꾼다. 누가 누구인지 모르는 혼돈이 시작된다. 이러한 혼돈은 살인사건에서 점점 심화된다.

당자 : 5년 전에 항해사가 죽었다지.

임자 : 내게 손을 댔죠.

당자 : 삼촌 노여움을 샀군.

임자 : 할머니죠.

당자 : 노파가.

임자 : 삼촌을 물으로 보낼려고 죽였어요. 물으로 가는 것이 소원이죠,

섬사람 모두.

당자 : 그래 노파 대신으로 삼촌이 징역 살았다.

임자 : 얼마나 잘된 일이에요, 물으로 가서. - 오태석, 「초분」, p.151.

살인의 당사자가 아니지만 ‘소자’는 살인자가 되어 물으로 간 것이다. 살인자가 되어서만 물으로 나갈 수 있는 것이다. 물으로 보내기 위해 할머니가 항해사를 죽였



지만 삼촌인 소자가 살인자가 되는 것이다. 그러나 할머니의, 즉 소자의 모친인 할머니의 사망소식을 들은 소자가 섬에 들어온다. 그러나 그 둘(소자와 당자)은 옷을 바꾸어 입음으로써 신분을 바꾸는 의식을 치른다. 여기에 대해 작가 오태석은 건(乾)하고 습(濕)한 거, 육지와 섬, 사랑과 믿음, 먹는 것과 오물, 걸모습, 삶과 죽음, 할머니와 손녀, 늙음과 젊음 등을 대립시키고 그 대립이 끝남으로써 뭔가 새롭게 바뀌어서 지금까지와는 완전히 다른 뒤바뀐 것을 의식적으로 표현하고자 하였다는 것이다. 다시 말하면 이 작품에 등장하는 여자 조카 임자는 물에서 들어온 소자의 애를 갖게 됨으로써 물의 어떤 기운이, 섬에 처음으로 수입이 되어 새로운 힘의 등장이 이제 앞으로 이 섬을 이끌어 갈 것이라는 것을 보여주고자 했다는 것이다. 그러나 당자는 섬사람들에게 살해를 당한다. 결국 섬은 ‘질서’와 ‘무질서’가 완전히 혼재하는 공간이 되어 버린다.

이 지점에서 「草墳」이 가지고 있는 동시대성이 나타난다. 소자의 이름이 “기결수 1970”라는 의미에서 보면, 이 작품은 암울했던 1970년대의 상황을 한정하여 보여 주고 있다고 해석할 수 있다. 그러나 「草墳」의 동시대성은 현재에도 그 유희의성을 가지고 있다. 현재 역시 혼돈의 연속, 질서와 무질서가 섞여 있기 때문이다. 草墳이라는 장례 방식도 이러한 측면에서 연관성을 가지고 있다.

草墳은 1970년대 중반 이후에 서서히 사라져 가고 있는 장례방식이다. 草墳은 ‘깨끗하다’는 과거의 평가와 달리, 최근에 와서는 비위생적이기 때문에 소멸되어야 한다는 매우 부정적인 평가를 받고 있다.<sup>157)</sup> 이와 같이 전통적인 장례의식의 하나인 초분이 시대에 걸맞지 않아 소실되는 상황에서 장례절차를 시대상황과 연결시켜 무대화시킨 것이다.

「草墳」은 현대극 사상 최초의 해외 공연작이라는 점에서 많은 관심의 대상이 되었던 작품이다. 1973년 4월 드라마센터의 공연을 시작으로, 1974년 1월 뉴욕의 라마마레퍼터리 극장에서 공연, 1975년에 다시 서울에서 재공연이 이루어졌다.

157) 김현철, 「1970년대 오태석 희곡의 전통 계승 양상 연구」, 『남해의 민속 문화』, 동지, 1991, p.12.

1975년의 공연에서의 현저한 변화로는 첫째 사실적인 면을 강조하고 작가와 배우를 보다 전면에 부각시키려고 했다. 이것은 또 하나의 실험이다. 이 두 번의 실험에서 얻어진 결과가 제3의 실험에서 완벽한 연극으로 매듭지어 진다면 "레퍼터리 극단의 이상적인 목표가 달성될 것이다. 두 번째는 "임자"(尹小晶)의 죽음의 신비성이다. 그것은 동양적인 "靜"의 세계다. 썩어가는 것을 불사르는 혁명적 열기가 불타고 난 뒤의 죽음과 생에 대한 省察로 변화하려는 것은 이 극의 성장이라 해도 좋을 것이다. 158)

이처럼 1970년대에 「草墳」이 많은 관심의 대상이 되었던 이유는 무엇인가. 연출가 유덕형은 「草墳」이 '1970년대의 상황적 고통을 내밀하게 제시한 작품'<sup>159)</sup>이라고 평가하였다. 다시 말하면 동시대성을 확보하고 있었다는 말이다.

물론 「草墳」이 긍정적인 평가<sup>160)</sup>를 받기도 했지만 동시에 '구체적인 내용이 없고 난해한 입체적 추상화 같다'는 부정적인 평가도 함께 받았다<sup>161)</sup>. 바로 이러한 이중적인 평가에서 「草墳」이 가지고 있는 의의와 한계를 추출해 낼 수 있을 것이다.

오태석의 초기의 작품들은 대체로 '암울함과 답답함의 분위기'를 그대로 노출시키고 있으며, 언어 자체도 사실성을 배제하고 생략과 비약의 방법을 주로 사용하였다. 「草墳」에서도 이러한 분위기와 표현방식은 그대로 유지된다. 다만 「草墳」은 초기 작품과 다른 방향으로 나아가고 있다는 것이다. 즉 초기 작품들이 논리성이나 합리성을 거부하는 서구적 경향을 그대로 작품 속에 수용했다면, 「草墳」에

158) 한상철, 『1970년대 연극평론 자료집』, 한국연극평론가협회 편, pp.220~221.

159) 유덕형, 「70년대의 肖像 - 상황적 고통의 확인」, 『심청은 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가』 (오태석희곡집2), 평민사, 1994, 275면 참조.

160) 이반은 70년대 작품 중 가장 인상적인 작품으로 <草墳>을 지목했다. 이반, 「70년대 한국연극-문제작을 말한다」, 『연극평론』, 1979년 겨울호, 41-42면 참조.

161) 당시 <草墳>에 대한 평가는 양극단으로 나타났다. 안병섭·여석기·한상철, 「합평, 이번호의 문제작들」, 『연극평론』, 1973년 겨울호, 117-119면 참조.

와서는 전통이라는 성향을 강하게 제시하는 것이 구별되는 특징으로 나타난다. 물론 그렇다고 해서 「草墳」이 서구적인 부조리극이나 표현주의극 특성을 완전히 배제하고 있다는 것은 아니다. 왜냐하면 오태석의 목표는 과거의 전통을 현대에 그대로 재현하고자 한 것은 아니었기 때문이다. 오태석은 전통적인 소재나 극적 표현 방식을 현대극 안에서 새롭게 재창조하려 했다.

이 지점에서 작가가 왜 전통적인 장례방식을 작품 전면에 내세우고 있는가를 곰곰이 생각해 보아야 할 것이다. 아니 처음으로 돌아가 과연 「草墳」에서 말하고자 하는 것이 전통과 무슨 상관이 있는가를 살펴볼 필요가 있다. 이러한 질문에 대하여 실제 작품 「草墳」과 전통이라는 화두는 그리 큰 연관성이 없는 듯 보인다. 왜냐하면 오태석은 미리 언급한 것처럼 과거의 가치에 얽매이려고 하는 작가가 아니기 때문이다. 오히려 기존의 극을 해체하고 새로운 가치를 창조하려는 욕망으로 가득 찬 인물에 가깝다. 결국 전통에 대한 관심은 아이러니하게도 새로운 양식에 대한 탐구과정에서 만나게 된 대상임을 알 수 있다. 전통이란 것은 우리 속에 잠재되어 있는 것이지만 이미 사라져 버린 것이거나 사라져 가고 있는 가치이며, 현재에 와서는 오히려 낯설고 새로운 것이 되어 버렸다. 물론 그렇다고 해서 전통을 마냥 사라져야 할 과거적인 것으로 치부할 수만도 없다. 바로 이러한 성향으로 인해 오태석은 자연스럽게 전통이라는 가치에 끌려 올 수 밖에 없었던 것이다. 이처럼 오태석은 새로운 양식의 하나로서 “전통”을 파악하고 접근하였다.

## 2) 잔혹과 공포로서의 제의와 놀이

### (1) 「산씻김」: 씻김굿의 형식을 통한 치료와 회복

한국의 ‘굿’은 샤머니즘에 토대를 두고 있는 제의와 놀이의 복합체이다. 호남지방의 ‘씻김굿’(씨끔굿)은 바로 그 제목 속에 정화의 의미가 담겨 있다. 씻김굿은 굿이 절정에 이를 때, 긴 천에 매듭진 일련의 고(煞)들이 의식적으로 풀려진다. 매듭을 뜻하는 고(煞)와 괴로움을 뜻하는 고(苦)는 동음이의어이다. 그러므로 고(煞)들은 사람의 고통스런 한을 상징한다고 볼 수 있다.

씻김굿은 그 이름 자체로 정화로 향하는 의식 흐름의 방향을 가리키지만 절정을 이루는 의식적 동작은 죄로써 결박된 한의 매듭(煞)을 푸는 것이다. 그 상징은 부정과 뒤엎힘, 그리고 죄스러운 분열 등 원시적인 의식의 감정들에 개인적인 죄책감을 덧붙이면서 망자를 위한 굿의 근본적인 의미였던 듯한 것을 변질시킨다. 그러나 그 변질은 오히려 피상적인 것이고, 그 상징이 취할 수 있는 희극적 형태가 사람들로 하여금 죄책감을 완전히 진지하게 받아들이지 못하게 한다. 그 상징은 악에 대한 하나의 상징이다. 망자를 위한 여러 굿들이 야기하는 실존적 놀라움은 개인적인 죄책감에 관한 불안에는 거의 의존하지 않는다. 그 놀라움은 우리들의 비낙원적 상태라는 악에 대한 보다 원시적인 불안에서 그 힘이 유래된 것이다.

죽은 넋을 위한 무당의식들은 보통 ‘살풀이’로 언급되는 굿의 유형에 속한다. 살(煞)은 고(苦)나 한(恨)처럼 전통적으로 한국 문화가 낙원이 아닌 상태라고 보는 악의 여러 측면을 규명하는데 사용해 온 용어의 하나이다. 이것은 두 가지 의미를 지닌다. 하나는 우리가 질병, 불운, 혹은 죽음의 이유를 설명하려 할 때 마귀의 짓으로 돌리며 설명할 수 없는 악을 이야기하고, 다른 하나는 친족간의 나쁜 감정을 의미한다. 따라서 살은 리퍼트가 오염과 홀림, 그리고 죄스러운 분열로 규정하는 인

식과 근본적으로 같은 차원에서 인식된 악인 것이다.<sup>162)</sup>

이현화의 「산씻김」(1981)은 ‘산 자를 위한 씻김굿’이다. 씻김굿은 원래 죽은 사람을 극락 천도로 인도하는 곳으로 죽은 사람이 그곳으로 가는 길에 장애가 되는 모든 요인들을 씻어냄으로써 그의 영혼을 해방시키고 또한 죽음 자체의 부정함을 씻어버리는 의미가 담겨 있는 것이다. 그런데 이현화의 산씻김은 곧 말 그대로 살아있는 우리들, 또는 우리들을 둘러싸고 있는 세계가 너무나 타락하고 온갖 부정한 것들로 둘러싸여 있음을 전제로 죽어서 닦아야 할 천도를 산 채로 씻어 내야 될 만큼 절박하다는 것을 표현하고자 한다.

고속도로를 주행하던 한 ‘여자’가 자동차 고장으로 고속도로변의 한 사무실을 발견하고 찾아 들어온다. 그곳에서 자동차 수리센터에 전화를 걸던 중, 출입문이 저절로 잠기고 전화선마저도 끊어지는 상황에 처하게 된다. 사면초가의 공포스러운 상황에서 갑작스러운 ‘여인’의 등장은 상황을 더욱 공포 속으로 몰아넣는다.

괴기스럽고 음침한 분위기의 그 ‘여인’은 등장하자마자 출입문을 폐쇄하고 사무실에 놓여있던 일부 집기들을 치운 후 어떤 의식을 준비하기 시작한다. 여인은 가지고 온 가방 속에서 하얀 천, 청진기, 체온기, 작은 줄자, 쇠망치, 쇠고리 4개, 수술가위, 끈끈이 약통, 유인제가 담긴 커다란 봉지, 새까만 곤충들이 가득 찬 채집병등을 차례로 꺼낸다. ‘여자’는 점점 공포에 휩싸이며 소리 질러 도움을 요청하지만 외부와는 완전히 단절되고 ‘여인’은 잔인한 침묵으로 일관한다.

거기에 소복을 입은 소녀 두 명이 새로 나타나고 여인은 소녀들과 함께 본격적인 의식으로 돌입한다. 그녀들은 이따금 층계 위 철문 쪽을 올려다보며 “뵈올 수나 있을런지”라고 중얼거리는가하면 큰 절을 올리기도 한다. 그들은 서서히 무가(巫歌)를 읊조리며 제단을 차리는데 그 과정에서 향로, 돛자리, 신칼, 당방울 등 무구(巫具)들이 등장한다. 대표적인 무구에는 부채 ·방울 ·신칼 ·명도가 있고, 이 외에 요령 ·작두 ·삼지창 ·언월도·지전 ·오색기(오방신장기) ·엽전 ·신통 등이 있다. 그런데

---

162) 키스터, 다니엘 A, 앞의 책, pp.175~176.

이 작품에 등장하는 무구들은 현대성을 상징하는 무구들로 대체되어 있다. 애초에 신과의 접신을 통해 장애물들을 씻어내는 역할을 하던 무구들마저도 그 강도가 강해지고 살아있는 사람들로 하여금 씻어내어야 할 죄과가 무거움을 강조하고 있는 것이다. 여자는 그들에 의해 사지가 완전히 벌려진 채 무방비 상태로 바닥에 눕혀진다. 저항하다 탈진한 여자의 옷가지들이 조각조각 오려져 계단의 층층마다 놓여지고 곳은 점점 절정으로 치닫는다. 무녀들은 급기야 여자의 몸에 유인제 분말을 뿌린 후 바퀴벌레들을 쏘아놓는다. 여자는 끔찍한 고통에 몸부림치다 실신한다. 여인이 여자의 입술에 깊이 키스하는 순간 여자는 갑자기 벌떡 일어나 여인을 마구 폭행하며 가슴을 물어뜯기 시작한다. 무대 위에 피투성이 살점들이 흩어지고 긴 암전 후, 무대가 밝아오면 여자는 돛자리 위에 쓰러져 있다. 문득 어디선가 방울 소리가 들려오면서 층계 위 철문이 활짝 열리더니 눈부신 광선과 함께 길고 긴 어떤 사람의 그림자가 무대 위에 내려 덮친다. 여자가 비칠비칠 일어나 환희와 감읍의 눈물을 철철 흘리는 순간, 모든 소리와 움직임이 일시에 멎고 서서히 조명이 꺼진다.

이처럼 이 작품은 전체가 하나의 제의이다. 그런데 극이 진행되는 내내 ‘여자’는 이색적인 고문을 당하는데 그것은 고통의 극한에서 새로운 삶을 얻듯이 이를 지켜보는 관객들에게 전이된다. 그것은 일상에서 타락한 산 자를 통째로 씻김굿을 해야 될 만큼 외부환경이 잘못되어 있다는 사실을 인지시킴으로써 정신적 마비 상태에서 깨어나 새로운 영적 세계를 체험하도록 유도한다. 그것은 육적(肉的)인 세계로부터 영적(靈的)인 세계로, 현실적 세계로부터 상상적 세계로, 일상의 세계로부터 초월적 세계로의 이행이라고 할 수 있다.

인간의 삶은 보이는 세계와 보이지 않는 세계, 실재하는 세계와 실재하지 않는 세계, 육적인 세계와 영적인 세계로 이루어져 있다. 원시인들은 보이지 않는 세계, 실재하지 않는 세계, 영적인 세계에 대하여 동경과 외경을 보냈지만 현대인일수록 보이는 세계, 실재하는 세계, 육적인 세계에 집착한다. 현대인의 비극은 신화적인 세

계를 인정하지 않고 물리적인 세계만을 받아들이려는 태도이다.

자아와 세계의 분열, 과거와 현재와의 만남, 그 낯설음의 영원한 거리를 한 순간에 연결시켜 줄 수 있는 의식이 바로 ‘굿’이다. 우리 민족은 인간의 고통 가운데 가장 큰 고통인 죽음까지도 굿을 통해 긍정적인 사고로 전환시킬 줄 알았다. 씻김굿을 진행하는 동안 죽은 자는 ‘가시문’을 지나 영원한 평화와 안식의 장소인 ‘피안(彼岸)’에 도달하게 된다.

여자 : (움직이기 시작한다)

소녀1, 2: (황망히 철문을 향해 언드려 조아린다)

여자 : (비칠 비칠 일어나)

오, 오……

이 자비……

이 은혜……

이 영광

오, 오……

(진실로 진실로, 진정으로 진정으로 뜨거운 감읍의 눈물을 철철 흘리며)

님이시여……

(환희의 두 손을 번쩍 들어 올리는데)

— 이현화, 「산씻김」, pp. 126~127.

아르토는 문화와 문명에 의해 거세되고 비인간화된 현대인을 신화와 주술과 마력의 세계로 몰입시켜줄 수 있는 연극에 의해서만이 마비상태에서 깨우쳐질 수 있으며 창조의 능력을 다시 부여받을 수 있다고 생각했다. 즉, 연극은 주술적이며 연출자는 무당이어야 한다는 것이다. 아르토가 내세운 ‘잔혹 연극’의 개념에서 ‘잔혹’이라는 어휘는 흔히 견딜 수 없는 육체적 고문이라든가 그와 관련하여 ‘피’를 연상하게 된다. 이에 따라 연극 안에서 배우와 관객에게 가혹한 고통을 주거나 무대에서

끔찍한 장면이 연출될 때 그것이 곧 ‘잔혹 연극’으로 치부되기도 한다. 그러나 그러한 연출기법은 아르토의 연극적 이상을 위한 하나의 수단일 뿐이지 궁극적인 목적은 아니다. 아르토에 있어 진정한 잔혹 연극의 의미는 ‘잔혹한’ 우주적 필연성에 얽매어 있는 ‘잔혹한’ 인간적 삶의 조건을, ‘잔혹한’ 연극적 엄격성에 의해 드러내어, 주술행위에서처럼 관객을 ‘잔혹하게’ 치유하는 연극이라 할 수 있다.<sup>163)</sup>

「산셋김」은 무대 연출의 차원에서 잔혹 개념을 도입하고 있을 뿐 아니라 그러한 잔혹성을 통해 현대문명에 포박된 인간의 영혼을 자유롭게 해방시키려 의도하고 있다는 점에서 아르토의 ‘잔혹연극’ 개념에 부응하고 있다 하겠다.<sup>164)</sup>

부조리극은 관객이 연극 공연을 실제로 체험할 때, 고통, 좌절, 그리고 희극적인 놀라움 등과 같은 이심전심의 공통된 경험 속에서 하나가 된다. 그러나 「대머리 여가수」, 「공중의 보행자」, 「코뿔소」, 「생일 파티」, 「엔드 게임」과 같은 연극이 무대에 올려질 때 그것들은 인간을 서로 결합시키는 데 일반적으로 사용되는 방법들, 특히 사회적인 관습, 언어, 그리고 지적이거나 신화적인 노력들이 무용하다는 것을 나타내는 것을 목표로 하고 있다. 여기에서 그것들이 소용없는 이유는 인간이 사회적 존재로 형성됨은 익살스런 오해와 상호적인 파괴, 그리고 영구적인 소외의 결과이기 때문이다.

그러나 무당굿과 부조리극 모두에 있어서 가장 중요한 초점을 형성하는 것은 사회적인 소외가 아니라 인간정신의 내면에서 일어나는 소외나 불화이다. 내면의 실존적인 소외와 그 결과인 한탄이라는 아픈 감정이 굿의 근저에 있고 심지어 별신굿의 마지막 소극들에서의 익살스런 광대짓에 기초가 된다. 내면적 상처로 일어난 이러한 분열은 바로 인간의 실존적 상황에서 비롯된 것이므로 사람과 사람 사이의 병든 관계보다도 도저히 자유의 가능성이 없는 것이며 부조리극에서 보여지는 부조리성의 根底가 된다.<sup>165)</sup>

163) 김미도, 「이현화론」, 『한국 현대극 연구』, p.128.

164) 김미도, 위의 책, p.129.



부조리극에서 삶을 비낙원적인 공허와 불안, 그리고 부조리 속에 완전히 고착시켜 버리려고 위협하는 것은 죽음이다. 극의 세계에서도 죽음은 의식화되었을 때는 보통 부조리극에서와는 근본적으로 다른 사건이 되고, 또 죽음은 삶을 우리가 바랬던 완전함과 충만함에 달하게 할 수도 있다.

이처럼 오태석과 이현화의 작품들은 제의적인 색채가 강하다. 그러나 오태석과 이현화의 작품에는 다른 점이 있다. 그것은 오태석의 경우, 우리 전통을 현재에 빌어와 현재와의 충돌을 통해 과거를 해원하는 측면이 강하다면, 이현화의 경우 동양의 제의극을 서양식으로 풀어낸 아르토의 잔혹극 속에서 풀어내고 있다. 결국 오태석의 경우 우리 전통의 정서와 닿아있는 지점에서 제의와의 만남이 이루어진다면 이현화의 경우 낯설게 하고 관객으로 하여금 공포마저도 불러일으키는 자극적 효과를 전면에서 내세우는 것이다.

---

165) 키스터, 다니엘 A, 앞의 책, pp.225~226.

## 4. 몽타주 기법과 극중극 기법

### 1) 몽타주 기법

몽타주(montage)는 본래 프랑스어로 ‘부분품 조립’을 뜻한다. 즉 몽타주는 부분들을 조립하여 하나의 완성품을 만드는 것을 의미한다. 영화감독인 에이젠슈타인은 어트랙션 몽타주(Montage of Attractilns)을 강조했다. 그에 의하면, 어트랙션 몽타주는 “특정한 주제 효과를 내기 위해서 임의로 선택된 독립적 효력들(어트랙션들)의 자유로운 몽타주이다.” 여기서 ‘어트랙션’은 연극의 ‘공격적인 측면(aggressive aspect)’으로서, 관객에게 어떤 ‘정서적 충격(emotional shocks)’을 주거나, 감각적 혹은 심리적 효력을 미치기 위해 철저히 계산된 공연의 기본 구성단위를 말한다.

좁은 의미의 어트랙션은 독백, 노래, 춤 같은 공연의 작은 구성단위를, 넓은 의미는 하나의 ‘에피소드(episode)’ 혹은 ‘장면(scene)’을 가리킨다. 후자(後者)는 ‘에피소드적 구성’을 의미한다. 에이젠슈타인은, 그것은 각각의 어트랙션(에피소드)이 독립적인 구성단위이므로 논리적으로 연결된 플롯을 배경한다고 믿었다.<sup>166)</sup>

어트랙션 몽타주는 1929년의 충돌 몽타주로 발전한다. 여기서 에이젠슈타인은 독립적인 효력들의 충돌을 강조했다며, 그러한 충돌 속에서 제3의 의미가 탄생한다는 가설을 마련하였다. 수정된 몽타주 과정은 ‘독립적인 효력들의 충돌→이미지 연상→새로운 의미로의 비약’으로 표시할 수 있다. 여기서 중요하게 정립된 새 개념이 ‘충돌과 비약’이다. 이에 대해 에이젠슈타인은 독립적인 호소력을 지닌 단편과 단편의 충돌이 관객의 ‘이미지 연상적 사고’를 불러 일으켜 새로운 차원의 의미를 발생시킬 수 있다고 말한다.

---

166) 김용수, 『영화에서의 몽타주 이론』, 열화당, 1996, pp.123~129.

연극에서 시공(時空)의 분열과 몽타주는 소재 혹은 주제와 형식간의 갈등으로 이해할 수 있다. 과거의 절대적, 폐쇄적 희곡 형식은 현대 세계의 거대한 물질 구조적 실상을 담을 수 없기 때문이다. 다양한 시공을 연극 속에 담기 위해서는 시공의 자유로운 전입과 재구성이 불가피한 것이다.

시공의 몽타주는 우리나라처럼 역사적 수난이 많았던 상황에서 주로 역사적 재구성의 의도와 연결된다.<sup>167)</sup> 즉 대상의 총체성을 추구하는 진정한 역사극의 면모—역사적 시간의 경과와 객관적 상황 등을 무대에 담기 위해서는 시공의 분열과 재조합이 불가피하게 된다.<sup>168)</sup>

오태석의 경우, 극적 불안을 묘하게 구축하는 힘, 대사에 있어 극적 어휘의 독창성과 한국적 음율 감각은 70년대에 들어 한국의 전통적 유산에 관심을 가지기 시작한 후에 드러나기 시작한다. 전통극을 현대화한다는 여타(餘他)의 연극인들과 달리 오태석은 의식적으로 민요나 춤사위나 탈을 사용하지는 않는다. 한국의 전통극을 수용하는 그의 독창성은 한국적 심성, 토속적 정서, 한국적 대사의 내재율을 체득했다는 데 있다.

오태석은 전통을 그대로 빌려 오는 것이 아니라 과거의 전통을 오늘 현재의 상황과 충돌, 그리고 비약함으로써 흔히 초논리의 작가라고 평가받는다. 부조리극 성향의 그의 초기작들은 논리성을 뛰어넘어 오리무중의 분위기를 풍긴다. 그의 작품들은 고전문학의 소재들을 차용하여 죽음과 재생, 남자와 여자, 한과 해학의 허허로움이 그만의 독특한 정서로 융해되어 있다. 이것은 서구 부조리극의 반(反)논리의 세계가 아니라 무(無)논리 혹은 초(超)논리의 세계로, 훗날 그의 작품이 갖는 중요한 특성이 된다. 서구 부조리극과 오태석 작품의 차이라고도 할 수 있다. 하지만 그의 이런 특성도 초기 서양 부조리극의 문법과 그것을 우리식의 문법으로 창조하

---

167) 루카치는 보편화된 갈등 위주의 전통적 극에서 엄밀한 의미의 역사주의, 혹은 사극의 성립이 불가능하다고 말했다.

168) 김방욱, 『열린 연극의 미학』, 서울: 문예마당, 1997, p.216.

는 과정을 거쳐서 이루어진다. 초기 부조리극에서 현재의 작품으로 넘어오는 과도기적인 작품, 즉 전통연희의 형식과 전통 소재의 작품들인 「여왕과 기승」, 「이식수술」 등은 그러한 예로서 제시할 수 있다.

### (1) 충돌과 비약을 통한 교차 편집

오테석의 「여왕과 기승」, 「이식수술」은 어트랙션 몽타주 기법을 사용한 작품으로 볼 수 있다. 그는 서양 희곡의 논리성과 구조가 우리 정서에 거북하게 느껴진다는 것을 일찌감치 파악하고 있었다. 그리하여 그는 한국 특유의 비약적 사고와 정감적 정서구조에 뿌리박은 한국인의 심성을 형상화하기 위하여 한국인의 호흡에 맞는 템포와 리듬을 사용하게 된다. 그 결과 자연스럽게 서양 희곡이 보여주는 통일적 짜임새가 해체된다.

그의 연극이 신명나는 것은 그의 작가적 재능보다는 연출가적 착상에서 더 많이 찾을 수 있다. 그가 거의 모든 작품에 활용하고 있는 이중구조나 심층구조의 타래식 ‘이야기 묶음’의 기법은 다시각(多視覺)의 초점이 한 지점에서 만났을 때 비로소 무대 위에서 명쾌한 감명을 선사하는 것이다.<sup>169)</sup>

이러한 방법은 충돌 몽타주로 연결될 수 있다. 이것은 서로 상충하는 두 조각들의 대립에 의해서 발생하는데, 한자에서 개를 의미하는 ‘견(犬)’과 입을 나타내는 ‘구(口)’가 결합되면 ‘견(吠)’라는 새로운 뜻이 창조된다. 여기서 두 개의 상충되는 요소들, 즉 ‘개’와 ‘입’이 결합해 우리의 일반적인 논리적 사고방식과 다른 일종의 원시적 사고과정인 ‘이미지 연상적 사고(imagist thinking)’에 의하여 ‘짚다’라는 새로운 개념이 창조된다.

에이젠슈테인은 한자에서 발견한 충돌 몽타주의 원리를 “두 개의 상형문자의 결

---

169) 양혜숙, 「오테석론」, 『한국 현역 극작가론2』, 1987, p. 86.

합은……그들의 합이 아니라 곱으로 생각해야 한다”고 말한다. 여기서 개념과 개념의 결합이 단순한 합이 아닌 새로운 차원의 의미로 도약하는 것은 에이젠슈테인의 관점에서 볼 때는 원시적 사고과정인 '이미지 연상적 사고'가 작용하기 때문이다. 이렇듯 충돌 몽타주는 '이미지 연상적 사고'라는 개념 아래 관객의 정신적 행위를 필수적인 전제조건으로 삼고 있다.

오테석은 작품 속에 대체로 두 개의 다른 이야기를 서로 배치시킴으로써 다른 두 이야기가 서로 충돌하면서 연상되는 몽타주 기법, 그 중에서도 충돌 몽타주의 방법을 사용하고 있다.

### (1)-1. 「여왕과 기승」: 시공(時空)의 경계 허물기

「여왕과 기승」은 1969년 1월 국립극단 제53회 공연작으로 국립극장에서 초연되었다. 연출은 이진순이 맡았고, 배우는 장민호, 최불암, 백성희 등이 출연하였다. 이 작품은 『삼국유사』에 전하는 여러 설화를 소재로 하고 있다. 그 중에서도 주된 모티프가 되는 것은 지귀(志鬼) 설화이다.

신라 때 지귀라는 자가 선덕여왕을 사모하다 상사병에 걸렸다. 여왕이 짚에 불공을 드리러 갔다가 그 이야기를 듣고 지귀를 불렀다. 그러나 여왕을 기다리던 지귀는 탑 아래서 잠이 들고 말았다. 그러자 여왕은 팔찌를 벗어 지귀의 가슴에 놓고 갔다. 잠에서 깨어 팔찌를 발견한 지귀는 여왕이 다녀갔음을 알았다. 사모의 정에 못이긴 그는 그만 탑을 불태우고 화귀(火鬼)가 되었다.<sup>170)</sup>

이 작품에는 지귀 설화 외에도 신라 기승(奇僧)인 혜공의 설화와 선덕여왕의 모란꽃 설화 등이 동원된다. 작가는 이들 설화를 변용하고 교직(交織)하여 새로운 이야기를 구축하고 있다. 전체 5장으로 구성된 이 작품은 크게 두 가지 내러티브가 교차한다. 그것은 '지귀의 사랑'과 '신라의 삼국통일'에 대한 이야기이다. 전자가 설화

170) 임준서, 『오테석 공연대본 전집2』, 연극과 인간, 2003, pp.271~273.

를 변주한 것이라면, 후자는 역사적 사실을 가공한 것이다. 두 이야기는 극 속에서 이중의 플롯을 형성하며 전개된다.

전자(前者)에서 지귀는 용왕의 딸인 세어녀와 맺어진다. 세어녀는 죽으면서 자신이 금가락지 속에 깃들일 테니 이를 여왕에게 바치라는 한다. 그러면 여왕이 지귀에게 반해 부군으로 맞을 것이라는 말이었다. 그러나 지귀는 아내를 잊지 못해 그녀의 묘를 떠나지 않는다. 반지는 여왕을 거쳐 엉뚱하게 신하 염종의 수중에 들어간다. 결국 반지를 되찾은 지귀는 세어녀와 함께 불꽃 속으로 사라진다.

후자(後者)의 이야기는 삼국의 정치적 갈등을 중심으로 전개된다. 선덕여왕은 백제의 침략으로 국운이 위기에 처하자 당(唐) 대신 고구려에 원군을 요청한다. 당에 우호적인 대신들은 여왕의 판단을 금지환의 요술 탓으로 단정하고 지귀를 죽이려 한다. 이 과정에서 지귀의 반지를 얻은 신하 염종은 왕권을 꿈꾸며 여근곡에서 모반을 획책한다. 그러나 결국 모반이 탄로나 염종과 반역자들은 처단된다.

작품에서 두 내러티브를 이어주는 매개물은 ‘금가락지’이다. 금가락지를 통한 사랑의 화살표는 ‘지귀→선덕여왕→염종→지귀’에게 돌아온다. 이러한 과정은 왕권에 대한 욕망의 화살표가 진행되는 방향과 동일하다. 부마를 꿈꾸는 지귀의 욕망은 국권을 유지하려는 선덕여왕의 염원으로, 다시 왕권찬탈을 획책하는 염종에게 전이되었다가 지귀에게 돌아온다. 여기서 금가락지는 마치 큐피드의 화살처럼 몸에 닿자마자 사랑과 욕망을 일으키는 마법적인 도구로 기능한다.

지귀 : (혜공 뒤로 숨으며) 뭐가요.

혜공 : 가만 그 바윗돌 뒤에 엎드리거라.

지귀, 바위 뒤로 돌아가 엎드린다. 뇌성, 번개가 친다. 비바람 몰아친다.  
잠시 후, 무대 왼쪽에서 장군복 차림의 백제 성왕이 산대놀이 탈처럼 생긴 우스꽝스러운 가면을 쓰고 등장. 양쪽 발목에 작은 방울로 이어 만든 쇠사

슬을 차고 있다. 경쾌한 동작으로 걸어 들어오는데, 걸음을 옮길 때마다 찢렁찢렁 소리가 난다. 일곱 여덟 명의 동자 비슷한 혹은 난쟁이 비슷한 무리가 역시 빨간 뿔이 달린 가면을 빼뚜로 뒤집어쓰고서 춤을 추는 듯 제주를 넘는 듯 성왕 주위를 뱅글뱅글 돈다. 이들은 명부길 성왕의 길동무들 혹은 옛 부하들을 뜻한다.

혜공 : (허리를 굽히고) 상감마마 천기가 사나운 이 밤, 산중 행차시라니 웬일이시옵니까.

성왕 : (흠칫, 모두 일제히 동작을 멈추고 주위를 돌아보며) 뉘시오. 나를 알아보는 그대는, 내 백성이오.

(중략)

성왕 : 그대 함자는, 칠십 여 년 전에 불귀객이 된 짐을 알아보니 그대 형안이 두려웁기까지 하구려. 더구나 이 캄캄 밤중에.

혜공 : 황공하옵니다. 천진공(天真公)의 집에 고용살이하던 노파의 자식 우조(憂助)이옵는데 부궤화상(負篋和尚) 혜공이라 하옵니다.

(중략)

혜공 : (저으기 놀래며) 대야성이요!

성왕 : (끄덕이고) 손자놈 그 의자란 놈을 찾아가 봐야 하네……이 무거운 걸 끌고……이게 내가 받은 벌이라네. 죽는 날부터 이날 이때까지 쫓아다니네. 일루 가면 어느 새 저쪽 성을 치러갔다 하네. 그러면 밤새 걸어가지 않나. 그러면 또 저쪽 성엘 가고 없네……또 쫓아가지. 없네. 또 쫓아가구……해가 달 잡기네……일취월장이지, 자업자득이야. 저 난리들을 일으킨 게 모두 내 탓이니까. 도리 없네. 끌려 다닐 도리밖에 없네. (하며 경쾌한 율동으로 찢렁찢렁 퇴장한다.)

지귀 : (바위 뒤에서 나오며) 저분은 누굽니까. 스님 외삼촌이십니까.

혜공 : 이 얼뜨기 천치 바보 녀석아, 아무리 생각이 없기로서니 백제의 상감님을 두고 외삼촌이나고 묻느냐.

(중략)

지귀 : 예, 그럼 그게 바로 귀신이었던란 말씀이요.

— 오태석, 「여왕과 기승」, pp.16~17.

위 부분은 지귀 설화의 주인공인 지귀와 신라의 기승인 해공이 처음 만나 수작하는 장면에서 느닷없이 70년 전에 죽은 의자왕의 선왕이 등장함으로 인해서 역사와 설화가 극적으로 조우를 하는 장면이다. 이처럼 사실에 바탕을 둔 역사와 허구성을 띤 설화의 인물들이 병렬·나열됨으로써 현재와 과거, 이승과 저승, 역사와 설화가 충돌을 일으키면서 비약적인 시·공간을 초월하는 효과를 드러내고 있다.

뇌성과 번개가 치고 비바람이 몰아치는 효과음과 조명의 변화를 통해서 현재의 시간에 이미 죽은 70년 전의 역사적 인물인 선왕이 등장함으로써 너무나 자연스럽게 장면전환이 이루어지는 것이다.

몽타주는 장면과 시공의 연결에 있어 조명과 무대장치에 많이 의존하게 된다. 대개 플랫폼 등 최소한의 무대장치들만으로 이루어진 무대에서 한정된 대상을 비추는 스포트라이트들은 다양한 양상으로 전개되는 시간의 변화, 그에 따른 장소의 이동, 장소의 분리와 연결을 나타내며 이때 조명은 시간과 공간에 관한 서사적 진행자의 역할을 하게 된다.

선덕 : 지난 밤 내 꿈이 좀 괴이한데 들어주겠소.

일관 : 예.

선덕 : 이 왼쪽 검지 손가락이 부러지는 듯 아프질 않겠소. 그래 눈을 떴더니 달만 휘영청 밝아 그 빛에 손가락을 비쳐 보았더니 아무렇지도 않아. 그러다가 다시 잠들었는데 여전히 손가락이 끊어지는 듯 싶어. 그러다가 한참만에 보니 어떻게 돼서 그리 되었는지 모르지만 끊어진 내 검지를 이 손으로 꼭 잡고 있습니다. 그러다가 다시 보니 그게 뱀의 대가리가 아니겠소. 그래 기겁을 하고 놓았는데두 그것이 도망가질 않고 그냥 턱 밑에서 혀를 낼름거립니다. 그러구 보니 내 전신을 그놈이 칭칭 감고 있는게 아니요. 그런데 이상한 게 몸이 답답한 것이 아니라



날개라도 얻은 듯 가볍질 않겠소. 뱀의 몸은 차다던데 자릿속처럼 보드랍고..... 그게 대체 무슨 조화요.

일관 : 상감께서 지난 밤 반지를 낀 채 자리에 드시지나 않았는지 모르겠습니다.

(중략)

일관 : 길몽을 흉몽으로 돌릴 수는 없습니다만 흉몽을 길몽으로 돌리는 것은 전혀 안 되는 일도 아닙니다.

선덕 : 그럼 어서 돌려주구려. 어찌하면 되겠소.

일관 : 우선 그 무명지가 떨어져나가지 못하게 해야 됩니다.

(중략)

일관 : 지귀라는 도공에게 나흘 뒤에 금지환을 하나 만들어 오라 이르십시오.

(중략)

일관 : 그 금지환을 끼시면 상감님 검지손가락에 금이 간 곳을 그 지환이 이어 놓습니다. 그러면 상감님의 옥체에서 떨어져나가려던 그 검지가 상감님의 종이 됩니다.

— 오태석, 「여왕과 기승」, pp.28~29.

대체로 작품 속에서 꿈은 ‘현실과 거리가 있는 공간’이라는 의미가 크다. 특히 주인공들에게 일어날 일들의 암시라든지, 현실에서 해결하기 어려운 문제 해결의 단서를 주는 등 꿈의 역할을 볼 때, 꿈은 대개 현실을 능가하는 초월적인 공간이라는 의미로 쓰였다는 것을 여러 작품을 보면서 알 수 있었다. 또한 꿈은 작품 속에서 복선의 역할과 주인공의 심리 표현, 시간의 경제적 사용(꿈속에서 평생이 흘러가도 꿈을 깨고 나면 주인공은 처음의 모습 그대로 이다. 이는 주인공이 꿈속의 경험을 바탕으로 또 다른 인생을 꾸려 갈 수 있는 기회를 제공한다.) 등의 역할도 한다. 이 작품도 선덕여왕의 꿈이 작품을 이끌어 가는데 중요한 모티프로 작용한다.

오태석의 이런 구조 해체적 성향은 그의 초기 작품들에 이미 나타나고 있다는 점에서 본능적이다. 이러한 작가적 재질은 끊임없는 실험 정신이 드러나는 몇 편의

작품을 상연하면서 그것을 자기 본연의 것으로 정립시켜 간다.

그가 ‘우리’의 호흡과 리듬, 템포가 서구의 것과 다르다고 의식한 것은 몰리에르의 「스카팽의 간계」를 「쇠뚝이 놀이」로 번안할 때였다. 이 작품의 기본 체질이 우리와 같은 반도인 이태리문화에서 비롯된 것이므로 번안을 하는데 큰 무리는 없었다고 한다. 그러나 그는 그것에 우리 전통예술의 공연기법을 적용시키는 부자연스럽다는 것을 깨닫는다.

“그런데 우리의 마당놀이는 등장인물의 등·퇴장의 템포가 별 이유없이 늘어선다고 느꼈습니다. 「덩기덩기」하는 박자에 맞춰 등·퇴장을 스피드하게 만들어 보기로 했습니다. 그 밖에 천정에서 밧줄을 늘어뜨리는 방법으로 한 장소에서만 벌어지는 마당놀이의 평면성으로부터도 벗어나려고 했습니다.”<sup>171)</sup>

오태석은 한국적 정서의 특징인 즉흥성과 비약성, 끊임없이 이어지는 반복성과 단순성, 순박하고 우직한 심성을 적절하게 표현할 수 있는 나뭇대로의 구조와 기법을 계발한다. 우선 그는 무대 위의 공간과 시간의 관계를 줄거리 중심의 이야기 전개 과정에만 의존하지 않기로 한 것이다. 줄거리 구성을 서구적 논리에 의존하지 않고 오히려 언어에 초점을 맞추어 논리를 초월하는 비약성과 즉흥성을 무대화한다. 거기에 반전(peripetie)을 거듭 사용함으로써 연극의 박력과 힘의 역동적 반작용을 이끌어 내고 있다.<sup>172)</sup>

오태석의 연극세계는 작가 오태석과 연출가 오태석이 무대위에서 정반합으로 정확히 만났을 때야 비로소 완전해진다. 그가 아무리 뚜렷한 주제를 설정해도, 또 그의 언어구사가 완벽하여 음성언어와 동작언어의 교묘한 배합을 이루어도, 그리고 그가 아무리 연극이라는 생명체의 호흡을 파악하여 그에 맞는 리듬과 템포를 조절

171) 김철리, 「오태석의 신들림」, 『한국연극』, 1986. 4

172) 양혜숙, 앞의 책, p.79.

하더라도 그는 곧잘 자기가 파놓은 함정에 빠질 수가 있기 때문이다.

### (1)-2. 「이식수술」 : 교차편집에 의한 전통적 재담의 재현

교차 편집(거의 동일한 의미로 ‘평행 전개’)은 동시 또는 비슷한 시간대에 일어나는 둘 이상의 서사적 요소들을 전개시키는 편집 구조를 가리킨다.

「이식수술」은 1971년 12월 카페 페아뜨르에서 초연되었다. 그런데 작품의 내용이 모호하고 형식이 특이하며 무대 공간의 특성을 살리지 못해, 당시 연극 전문가들 사이에도 난해하다는 평가와 난감하다는 반응을 불러일으켰다.<sup>173)</sup> 이처럼 「이식수술」은 완성도가 높지 않았지만, 이 작품을 기점으로 오늘날의 오태석 연극의 문법이 탄생했다는 사실은 간과할 수 없다.

오태석의 「이식수술」은 우리나라의 전통 연희인 “꼭두각시놀음”에서 등장인물인 박첨지와 흥동지를 차용해 현대적 이야기로 엮은 것이다.

---

173) -저도 그 작품(<이식수술>: 인용자)을 구경했어요. 작품도 읽고 공연도 봤는데 대체 뭘 얘기하고자 했는지 불분명해요. 그러나 한 가지 그것을 보며 느낀 것은 카페의 무대가 재미있다는 겁니다. 아무 것도 갖다 놓을 수 없어 베어스태이지로 하잖아요? 그런데 오히려 그것이 좋았습니다. 왜냐면 연극이란 어떤 예술 못지않게 관객에게 상상력을 자극한다는 말입니다. 상상력의 통로가 없으면 무대와 객석은 완전히 단절되는 건데 큰 무대에서 하는 공연은 지나치게 친절하달 정도로 다 갖다주어 관객의 상상력을 막는데, 카페에선 객석에서 자유롭게 상상할 수 있어 연극 보는 재미를 한결 돋우어 줍니다. 그런데 <이식수술>은 카페의 이 장점을 살리지 못했습니다. 예를 들면 등장인물이 객석에서 왔다 갔다 하는데 그것이 다루고 있는 문제가 바로 내 문제 쪽으로 직결되어 얘기하는 게 아니고 어느 정도 거리를 두고 하는 얘긴데 배우가 객석에 들어와 나와 같이 있다는 기분을 주니깐 오히려 현장성만 느끼게 하지 내 상상력은 줄어든다 말이에요... (후략) ...

--(전략)-- 요즘 연극이 난해하다면 난해하고 닌센스 식의 작품이 속출하는데 오태석 씨 작품은 그런 냄새가 확확 풍겨요. 그런데 오태석씨는 과연 무얼 얘기하려는지 모르겠단 말입니다. <이식수술>만 하더라도 그래요 작품이란 그것을 통해 작가와 관객이 대화를 하는 거고, 그럴려면 실마리가 있어야 하는 건데 거창하게 연극으로 생각지 않고, 이렇게 차 한잔 나누며 대화해도 뭔가 흘러가는 얘기가 있어야 대화할 재미가 있는 건데. 그의 작품을 읽으면서 몇 번 경험했어요. 참 재미있긴 하나 모르겠다 하는 걸 말이지요.

함평희, 「이번 호의 문제작들」, 『연극평론』 1972년 봄호, pp.85~86.

꼭두각시를 위한 연극.

무대 가운데에 흥동지가 들락거리는 전래의 꼭두각시용 무대가 정식으로  
차려져 있다. 흥동지는 가급적 여자가 조종하며, 여자가 내는 소년의 소리  
로 일관되는 것이 좋다.

— 오태석, 「이식수술」, p.20.

위의 무대 지시문의 내용을 통해 볼 때 「이식수술」은 무대 한편에 과거의 전통  
연희인 우리나라의 꼭두각시놀음을 위한 무대가 마련되어 있는 것을 알 수 있다.  
이것은 하나의 무대 위에서 과거 <꼭두각시놀음>의 이름을 가진 숙질의 해프닝과  
꼭두각시 인형극이 한 무대에서 펼쳐진다는 의미한다.

이 작품은 유언(遺言) 장사를 하는 숙질의 해프닝을 그리고 있다. ‘조카’는 어려  
서 부모를 잃은 고아이다. 그는 부모의 한 마디 말도 듣지 못하고 자란 것이 한이  
되어 남의 유언일망정 귀한 것이면 유훈(遺訓)으로 알고 대대로 물려주겠다는 생각  
에 유언을 수집하는 일에 착수한다. 이때 조수로 온 인물이 <꼭두각시놀음>에 등  
장하는 흥동지다. 흥동지는 별거벗은 몸에 성기를 드러낸 흥물로, ‘조카’의 삼촌뻘  
이 된다.

흥동지 역시 남의 유언을 훔쳐 모으는 별난 취미를 가지고 있다. 흥동지는 다 죽  
어가는 모습으로 등장해서 유언을 핑계로 조카와 말장난을 한다. 그 말장난은 후에  
오태석 연극의 중요한 특징인 ‘재담의 원리’로 부상되는데, 그 시초를 이 작품에서  
찾을 수 있다.

흥동지 : 아이고, 아이고, 아이고, 아이고, 아이고, 아이고, 아이고, 아이고, 아이고,  
아이고. (중략)

조카 : 구요. 언덕구, 아홉구, 전시구, 집팔구, 빵따구, 귀막구, 밥먹구, 팔베  
구, 달보구. -- 오태석, 「이식수술」, p.21.

홍동지는 예전에 유언을 갈취한 사람의 친족(사위)으로부터 협박을 받게 된다. 그의 ‘깨벗은 몸’을 사진으로 찍은 상대방은 유언을 돌려줄 것을 협박하고, 홍동지와 조카는 유언을 날조해서 협상하려 한다. 그러나 유언을 녹취한 테이프가 바뀌면서 협상이 결렬되자, 신문에는 홍동지의 벗은 몸이 찍힌 사진이 실리고 바뀐 테이프의 원주인(유족)은 홍동지에게 현상금을 걸면서 일대 소란이 벌어진다.

두 사람은 문제 해결을 위해 유언이 든 테이프를 돌려주기로 하고 그 내용을 들은 뒤 고민에 빠진다. 유언이 담긴 테이프는 ‘외마디 소리 아홉 개가 점 찍히듯 열 칸마다 찍혀져 있을’ 뿐이었기 때문이다. 작품은 이 외마디를 다시 날조하는 두 사람의 모습을 길게 보여준다. 새로운 녹음 과정은 일종의 재담이고 말장난인데 너무 길어 불필요한 요설이 되고 만다.

그마저 거짓으로 판명되고 두 사람은 ‘유언말살침삭위조죄’로 고소되어 교도소에 수감된다. 거기서도 재담은 이어진다. 숙질은 자신들의 관계를 바꾸어 조카가 삼촌이 되고, 홍동지는 조카가 된다. 숙질의 전도된 관계를 단종과 수양대군의 관계에 빗대고, 은수폰을 삼킨 이야기로 간수를 희롱하며, 염전에서 일하는 사람들이 겪는다는 눈 이야기를 꺼낸다. 이러한 일련의 과정은 그 창작 의도를 쉽게 파악할 수 없도록 배치되어 있다.

홍동지가 죄를 가볍게 하기 위해서 삼촌의 자리를 조카에게 주고, 간수가 오락가락하는 것이 신경 쓰여 시비를 걸게 하며, 눈 이야기를 꺼내 실은 조카의 눈이 대대로 전해지는 가보이며 그 가보를 이식할 예정이라는 결말로 치닫는다. 그리고 지금까지 끌어온 유언 이야기를 보태어, 조카의 눈이 실은 ‘개눈’이라는 반전을 끌어내며 결말을 맺는다. 물론 이식수술에 임하는 홍동지의 모습도 보인다.

이 작품에서 플롯의 흐름은 큰 의미를 지니지 못한다. 플롯은 요설을 늘어놓기 위한 최소한의 뼈대만 제공하고 있다. 즉, 재담과 말장난으로 극의 재미를 돋우고 그 재미를 이어가기 위한 장치로 플롯이 기능하는 것이다. 그러다 보니 난감한 설정이 곳곳에 배치된다. 가령 눈 이야기를 예로 들어보자. 조카의 눈이 보배라는 것을 조

카가 처음에 몰랐다고 설정했다가 나중에는 ‘개눈’이라고 실토함으로써 앞뒤가 제대로 맞지 않은 상황을 연출한다. 또 조카와 삼촌의 관계를 순식간에 전도시키는 설정의 비현실성, 부모를 여의고 고아원에서 자랐다는 아이에게 느닷없이 삼촌이 나타나는 설정의 어색함, 조카가 죽었다가 살아나고 다시 죽는 설정의 번잡함도 그러하다.

관객이 어떤 이야기를 보고, 듣고, 즐기고, 기억하기 위해서는 납득할 수 있는 플롯이 전제되어야 한다. 납득할 수 있는 플롯이란 사실적인 플롯만을 말하는 것은 아니다. 작품 내에서 내적으로 확보된 근거에 따라 움직이며, 일관성을 가지고 설명되는 이야기를 뜻한다. 오태석의 연극은 이것의 부족 때문에 비현실적인 이야기로 치부되었던 것이다.

다음으로 이 공연이 관객의 문제로 인식되지 않은 점은 무엇인가. 이 연극의 요체는 유언장사꾼인 숙질간의 어려움과 결말의 이식수술에 있다. 그러나 유언을 도둑맞고 수집하는 것이나 이식수술은 관객의 현실과 연결될 맥락을 확보할 수 없는 동떨어진 이야기일 뿐이다. 따라서 이 이야기를 보고 듣고 기억해야 하는 이유를 관객들이 발견하기 어려운 것이다. 이 작품은 전통 연희적인 소재를 발굴하고 형식을 재창조했다는 점에서는 선구적이지만, 작가의 세계관과 미적 감각을 통제하는 데에는 미숙한 측면을 드러내고 있다.<sup>174)</sup> 같은 비평에도 불구하고 오태석의 「이식수술」은 재담만으로 상황과 시·공간의 경계를 허물어뜨린 우리 전통극의 방식을 현대적 문법으로 풀어 내놓은 것으로 훗날 오태석 작품의 근간(根幹)을 마련했다고 볼 수 있다.

---

174) 김남석, 「오태석 초기작에 나타난 혼란 양상과 그 의미」, 『오태석 공연대본전집 3』, 연극과 인간, 2003.

## 2) ‘극중극’<sup>175)</sup>의 기법

‘극중극(劇中劇)’은 주된 사건진행과 부차적 사건진행이 공존하여 관객의 관극(觀劇)을 방해·지연시킴으로써 오히려 극적 긴장을 유지하고 연극적 체험을 심화시키는 작품 구조이다. 이것은 소설에 있어서 액자소설에 상응하는 것으로, 하나의 연극작품 속에 또 다른 하나의 연극 작품을 내포하는 극적 기법이다.

연극이 ‘보는 자’(객석-관객)와 ‘보여지는 자’(무대-배우)의 2층위로 이루어져 있다면 극중극은 이러한 2층위가 다시 ‘보는 자’(허구적 객석-허구적 관객)와 ‘보여지는 자’(허구적 무대-허구적 배우)로 나뉘어 4층위로 짜여져 있다. 말하자면 극중극은 ‘실체적 객석-실체적 관객 : 실체적 무대—실체적 배우’의 내적 구조로 짜여져 있는 복수 스펙터클체계이다.<sup>176)</sup>

극중극은 일종의 스펙터클이다. 다시 말해 포괄 구조(전체 스펙터클)에 삽입되어지는 내적 구조(삽입된 스펙터클)이다. 따라서 이 삽입된 스펙터클이 어떤 기능 작용을 하느냐에 따라 전체 스펙터클의 의미 산출에 변화가 생긴다.

그런데 ‘극중극’이 20세기 부조리극에서 중요한 연극 기교로 사용되고 있다. 아마 이것은 ‘구조적 이분(二分)’과 ‘주제적 이분(二分)’<sup>177)</sup>이 가능한 ‘극중극’이 부조리극의 형식적 특성—플롯이나 스토리 개념의 부재, 자동인형 같은 등장인물, 시작과 끝의 부재, 꿈과 악몽의 반영, 논리적 맥락에서 벗어난 대사, 기존의 플롯 개념 파괴, 장면의 기계적 반복, 현실과 환상이 중첩되는 시적인 이미지—에 부합하는 무대양식이기 때문이다.

이현화는 그의 작품 중 역사에서 소재를 취한 작품들을 발표하는데 역사적 사건

---

175) ‘극중극’의 기법은 16세기말에서 17세기 초엽 바로크 시대의 프랑스극에 두드러지게 나타났던 연극 기법이다.

176) 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과 지성사, 1990, p.259.

177) 신현숙, 앞의 책, p.262.

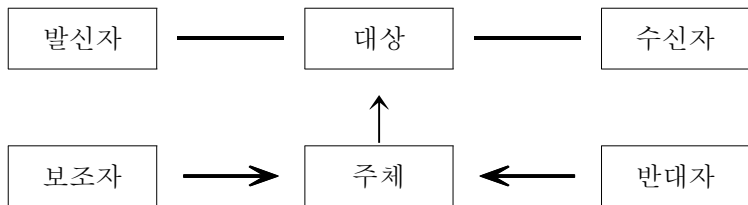
을 극중극의 기법을 통해 형상화하고 있다. 이에 이현화의 작품 「불가불가」를 극중극의 보조행위소의 기능을 중심으로 분석해 보고자 한다.

**(1) 「불가불가」 : 역사의 동기화로 인한 현실 참여**

「불가불가」는 일원화 삽입 구조를 취하고 있다. 이 유형에는 일원적 삽입과 복수 삽입의 두 형태가 있는데 일원적 삽입은 프롤로그 구조에서 유래된 것으로 형태상으로 삽입이라기보다 오히려 병렬식 전개에 가까운 것이다. 이때 내적 구조는 포괄 구조와 나란히 위치하고 자율성을 띠게 된다.

「불가불가」의 경우는 극중극이 전체극에 미치는 비중이 꽤 차지하고 있으므로 논증과 보조적 기능에 초점을 맞추되 보조행위소로서의 기능을 작품 분석의 틀로 삼고자 한다.

이때 보조 행위소의 기능은 그레마스의 행위소 모델로 설명할 수 있다. 그레마스는 언어학적 측면에서 주체(subject)와 대상(object), 발신자(destinateur)와 수신자(destinataire), 협조자(adjutant)와 반대자(opposant) 등의 대립 쌍을 통해 행위소 모형을 다음처럼 구성했다. 이러한 대립 쌍은 각기 욕망, 전달, 능력이라는 세 축으로 구성된다.





- ① 욕망의 축(주체→대상) : 문장 구성의 주어 - 목적어의 관계처럼 주체가 대상을 추구하는 욕망을 구현하는데, 이들 주체와 대상의 관계는 쉽게 말해 능동과 수동의 관계이다.
- ② 전달의 축(발신자 →수신자) : 의사소통 도식에서 차용된 것으로 발신자가 수신자에게 대상을 전달하는 일방적 전제 조건의 관계이다.
- ③ 능력의 축(협조자→반대자) : 주체가 대상을 추구하는 경우 주체를 도와주는 협조자와 그를 방해하는 반대자가 존재할 수 있는데, 이 둘의 대립적 관계다.<sup>178)</sup>

이렇게 구성된 행위소 모델은 일종의 문법적 문장과도 같은데, 이 문장 속에서 주체자의 행동은 자신을 변형시키거나 지배하는 여러 상황에 둘러싸여 있는 형태로 드러난다. 그런 까닭에 우리가 행위소 모델을 통해 연극의 통사 구조를 말할 수 있다고 하는 것이다.

극중극에서 특히 <불가불가>에서의 심층구조라 함은 내적구조로 상정할 수 있다. 내적 구조의 행위소 모델을 분석틀로 삼아 행위소의 주체가 욕망의 대상을 통해 발신자와 수신자, 협조자와 반대자의 관계를 분석하여 포괄적 구조에 어떻게 보조·기여하고 있는지를 살펴 볼 수 있다.

### ① 「불가불가」의 이중 구조

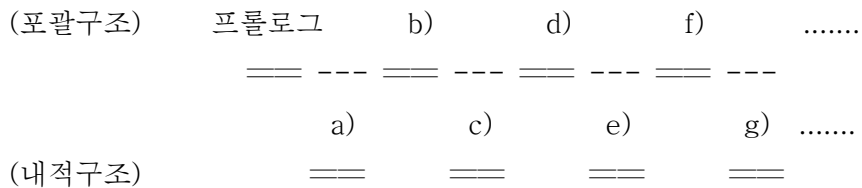
「불가불가」는 분장실에서 연습을 하는 배우들과 스태프들이 한 축을 이루는 포괄 구조와 사이사이 역사적인 사건들로 추정되는 상황들이 되풀이되는 내적구조로 이루어진 극중극의 형식을 빌은 이중구조를 지니고 있다.

---

178) 김기국, <‘신창원 사건’ 보도 뒤집어 보기>, 《대중문화 낫설게 읽기》, 문학과 경계사, p.162.

그런데 이현화의 「불가불가」는 포괄구조보다 내적구조가 오히려 핵심적 역할을 하는 것으로 볼 수 있는데, 이것은 내적구조의 상황이 배우①에게 연극과 현실을 구분하지 못하게 하며 이상행동을 유발시킴으로써 내적구조의 보조적 기능이 포괄구조의 역동적 해석을 가능하게 한다.

즉 「불가불가」는 일원화 삽입으로써 오히려 병렬식 전개에 가깝다. 이것을 도식화하면 다음과 같다.



위에서 보듯이 「불가불가」는 극중극 구조로서 외부의 포괄구조는 배우들의 대사 연습의 리허설 장면과 내적구조의 역사적인 사건과 상황들이 어전회의의 형식으로 교차·배열 형식으로 제시되어 있다. 이처럼 포괄 구조와 내적 구조가 반복·교차됨으로써 단순히 내적 구조가 장식적인 기능만을 하지 않고 보다 적극적으로 포괄구조의 행동에 참여토록 유도된다.

다시말하면 포괄구조의 배우이자 내적 구조의 관객이 되는 배우가 보조적 행위소로서 행동의 중심축을 형성하여 작품전체의 역학에 참여한다. 특히 내적구조의 역사적 상황들이 결국 극중극의 관객이자 포괄구조의 배우①에게 현실과 연극을 완전 동일시함으로써 내적 구조의 배우⑤를 단죄케 함으로써 포괄구조의 관객으로 하여금 비판적 성찰을 유발시킨다.

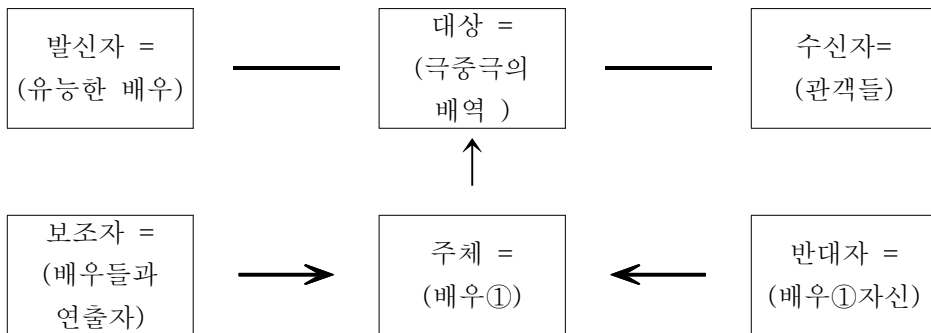
「불가불가」는 앞서서도 지적했지만 포괄구조보다 내적구조가 오히려 포괄구조에 동기를 부여하고 작품을 이끌어 나간다고 볼 수 있다. 편의상 포괄구조와 내적구조를 몇 개의 장면으로 구분해 보고자 한다.

포괄구조는 연속되는 장면으로서 분장실과 무대 위에서 배우들과 스탭들이 사소한 이야기를 주고받거나 대사연습을 하는 장면이다. 물론 후반부로 가면서 연출자의 무대 지시와 배우의 연기지도, 방송국 녹화 준비와 실제 녹화를 위한 내적구조의 무대화 과정에서 현실과 연극을 구분하지 못하고 배우①은 동료배우를 칼로 찌른다. 이에 이 사건이 실제 사건인 양 극중 연출자는 실제 극장에 있는 관객들을 공연장에서 쫓아낸다. 극장을 빠져 나가는 관객들은 결국 포괄구조의 배우①과 같은 현실과 연극 사이에서의 정신적 혼란을 겪고 자신들을 돌아보게 되는 것이다. 이것은 작가에 의한 고도의 연극적 장치로서 연극적 상황이 현실의 상황임을 인식하는 구실을 한다.

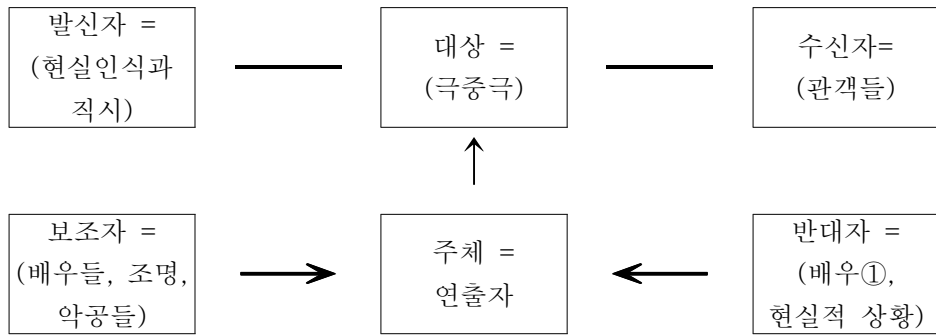
### ①-1. 포괄구조의 행위소 모델

포괄구조는 편의상 하나의 에피소드로 설정하고 행위소 모델에 삽입시켜 보겠다.

- 프롤로그: (분장실과 무대 위의 배우와 연출자의 대사 리허설 장면)



(행위소 모형 I)



(행위소 모형Ⅱ)

행위소 모형 I 을 분석하면, 먼저 욕망의 축인 주체와 대상과의 관계에서 주체를 배우①로 놓았을 때 그가 욕망하는 대상은 극중극의 배역이라고 할 수 있다. 다른 배우들과 연출자가 보조자로서의 역할을 할 수 있을 것이며 뚜렷한 반대자는 없으나 극중극을 실연하는 과정에서 자신과의 심리적 갈등의 과정이 있으므로 엄밀하게 보면 배우① 자신이라고 볼 수 있다.

신인배우인 배우①은 극중극의 역할을 제대로 표현해냄으로써 수신자인 관객들에게 연출의 의도를 제대로 전달하고자 하는데 있다. 보조자로서 배우들과 연출자는 대사연습을 통해 그가 맡은 배역을 제대로 표현할 수 있도록 요구와 충고를 하면서 배우①로 하여금 욕망에 충실할 수 있도록 한다.

연습이 진행되는 동안 연출자는 신인배우인 배우①에게 극중인물과 동일시되고 내면 연기를 하라고 주문한다. 그러나 배우①은 오히려 점점 혼란스러워하며 패배할 싸움을 앞두고 불쌍한 부인을 먼저 죽이는 것에 대해 반론을 제기하면서 탁상공론이나 일삼고 있는 간신배들을 한 칼에 먼저 해치워야 된다는 주장을 한다. 결

국 내적 구조의 배우⑤가 ‘불가불가’라는 대사를 읊을 때마다 처음에는 웃음으로 다음에는 침묵으로 결국에는 젠장, 흥…등으로 자신의 감정을 드러내다가 점점 분노의 감정이 극에 달하면서 살인에 이르고 만다.

행위소 모형Ⅱ를 분석하면, 먼저 욕망의 축인 주체와 대상과의 관계에서 주체를 연출자로 놓았을 때 그가 욕망하는 대상은 극중극이라고 볼 수 있다. 엄밀히 말하면 극중극을 통한 메시지의 전달이라고 볼 수 있다. 그 메시지란 현실에 대한 인식과 직시를 통해 현실에 어떻게 대응해야 할 것인가 정도인데, 그것을 수신자인 관객에게 전달하고자 하며 이때 보조자는 배우들과 악공들, 그리고 조명과 같은 무대장치들이 될 것이며 역시 반대자는 현실적 상황과 자신이 요구하는 바를 제대로 표현해 내지 못하는 배우①로 볼 수 있다.

작품 후반부는 연출자의 등장으로 본격적인 무대 위의 리허설로 옮겨가면서 장내 마이크가 켜지고 조명과 악공들에 의한 효과음 등 실제 연극적 상황 속에서 5장의 연습을 하게 된다. 내적 구조인 5장은 한일합방을 논하는 어전회의 장면으로 앞의 장들과 마찬가지로 대신들의 의견이 분분하는 사이사이에 장면1이 삽입·교차됨으로써 갈등을 증폭시킨다. 지시문에 의하면 장면1과 장면5는 조명에 의해 긴박하게 교차되고 일본군이 진군하는 행진과 포성소리가 효과음으로 깔리면서 점점 분위기가 고조되는 사이 연출자는 배우①의 연기에 심한 면박을 주면서 배우①로 하여금 강박적인 증세를 조장하는 계기를 마련하기도 한다.

결국에는 작품 홍보차 방송국 촬영팀이 오고 의상까지 갖춰 입은 배우들은 실제 상황으로 6장면을 연출하게 되는데 내적구조의 장면1과 장면6에서 연기하던 배우①이 들고 있던 칼로 배우⑤을 내리치는 돌발적인 상황이 발생하게 되자 포괄구조 속의 연출자는 실제 작품을 연출한 듯이 극장안의 관객들을 극장 밖으로 내쫓음으로 해서 연극적 상황을 실제 상황으로 연장시켜 연극이 끝난 상황임에도 관객은 연극과 현실을 구분하지 못한 어정쩡한 상태에서 극장을 빠져 나가게 된다.

즉 연출자가 행위소 모형의 주체가 되었을 때 발생하는 힘은 반복·강조된 역사

적 상황의 되풀이를 통해 배우①의 돌발적인 상황을 연출하고 현실과 연극의 구분을 보류함으로써 역학관계를 형성하는 역할을 한다. 이로써 관객 각자는 자신들이 처해 있는 현실의 부조리에 대해 인지하게 되고 그러한 상황에 어떻게 대응해야 하는가? 를 진지하게 묻게 되는 것이다.

다시 말해 행위소 모델 I 과 II를 통해 형상화되는 「불가불가」의 내적 구조의 보조 행위소의 기능은 포괄구조의 행위소들로 하여금 행위를 유발하게 한다. 즉 극을 관람하는 관객으로 하여금 현실과 연극에의 구분을 어렵게 하면서 현재를 살아가는 자신들의 모습을 직시하게 하는 것이다.

## ①-2. 내적 구조의 행위소 모델

내적구조는 편의상 역사적인 사건들을 추정하여 6개의 에피소드로 설정하고 행위소 모델에 삽입시켜 보겠다.

### 내적 구조 I

- 1장면 : 배우①과 여배우의 대사 연습 장면
  - (백제 계백장군과 나당 연합군과의 황산벌 전투 암시)

### 내적구조II(어전회의)

- 2장면 : 배우②와 배우③의 대사 연습 장면
  - (왕과 신하의 대사로서 이이의 십만양병설 암시)
- 2.1장면 : 2장면에 배우④의 등장으로 배우③과의 반대 의견 제시
  - (어전회의의 확대)
- 2.2장면 : 2장면에 배우⑤의 등장으로 可도, 不可도 아닌 不可不可의 의견이 제시됨--(어전회의 확대)
- 1-1장면: 다시 1장면 반복

### 내적구조Ⅲ

- 3장면 : 어전회의(병자호란 상황-청나라에 대한 항복 여부를 묻는 대목)
  - 3.1장면 : 3장면의 반복(포괄구조에서 배우①의 이상행동 유발)
  - 2.3장면 : 2장면의 반복( 이 장면이 끝나면서 보고 있던 배우①이 웃음에서 침묵, 그리고 ‘젠장’이라는 본인의 내심을 드러내고 배우②에게도 웃음이 전이됨.)

### 내적구조Ⅳ

- 4장면 : 배우②③④⑤⑥⑦의 어전회의 장면( 고려조의 무신란 연상)
  - 4.1장면 : 4장면으로 칼을 찌르는 액션을 암시
  - 4.2장면 : 반복(소품용 칼 교체)
  - 4.3장면 : 어전회의
  - 1.2장면 : 1장면 반복

### 내적구조Ⅴ

- 5장면 : 배우들과 악공들의 어전회의(한일합방) 스텝들의 등장으로 (효과음, 조명등의 활용)
  - 1.3장면 : 1장면 반복
  - 5.1장면 : 5장면 반복
  - 1.4장면 : 1장면 반복(칼로 부인을 내리치는 장면까지 연출됨. 여기서부터 연출의 배우①에 대한 개입이 시작됨)
  - 5.2장면 : 5장면과 사건은 같으나 일본영사의 한일합방에 대한 변과 협박)
  - 1.5장면 : 1장면 반복
  - 5.3장면 : 5-2장면 반복·확대
  - 5.4장면 : 어전회의로 확대  
(5장면에서 포괄구조와 내적구조의 스펙터클한 반복이 계속 진행되면서 극적 긴장감을 유발하고 있음.)

TV방송국에서 녹화 준비를 위해 6장 연습

(연출과 배우1과의 대립-일방적인 훈계와 배우①의 주눅들림)

#### 내적구조VI

● 6장면 : 독립운동을 하다 포로로 잡혀와 고문을 당하는 장면(일제치하)

5.5장면 : 방송국 녹화를 위한 5장면 연출

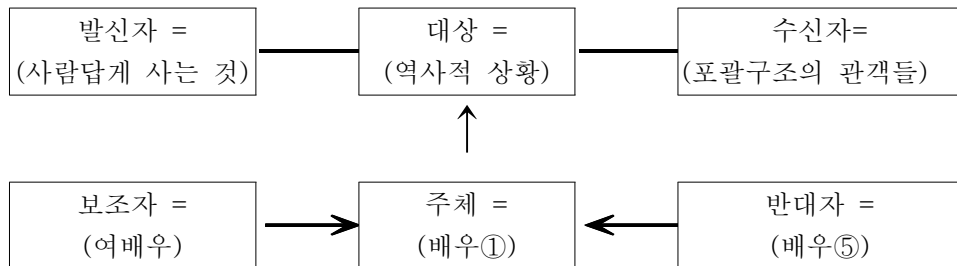
1.6장면 : 1장면 반복

5.6장면 : 5-5장면의 연장

1장면과 5장면의 교차반복(스펙터클<청색 조명과 적색 조명의 교차, 더불어 배우1로 하여금 이상현상을 유발- 배우1의 배우5에 대한 충동 살인 유도)

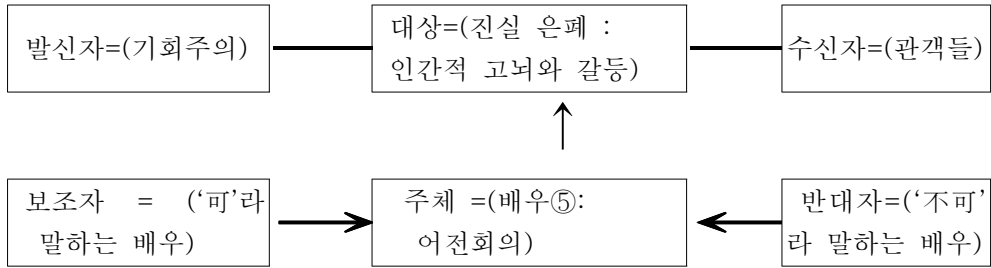
모두 6개의 에피소드로 나눌 수 있는데 각 장마다 반복·첨가되는 내용에 따라 장면을 구분하고 있다. 위의 결과로 장면 I을 제외한 장면II~장면VI까지는 ‘어전회의’라는 형식을 빌은 역사적 상황들의 나열과 반복적 구조임을 알 수 있다.

행위소 모델을 삽입시켜 보면 다음과 같다.



( 행위소 모형 I )





(행위소 모형Ⅱ)

행위소 모형 I 을 분석하면, 내적 구조의 장면1은 황산벌에서의 싸움을 앞두고 아내를 죽여야만 하는 계백장군의 모습을 연상할 수 있는 장면으로 배우①이 계백장군의 역을 맡아 사람답게 사는 것에 대해 부인역을 맡은 여배우의 보조를 받아 포괄구조의 관객들에게 수신함으로써 조국을 위해 아내를 죽이고 싸움터로 나가야 하는 계백장군의 인간적 고뇌와 갈등을 엿볼 수 있는 체계이다.

배우 1:……한 나라가 두 나라를 맞아 생사를 결해야 하오.

여배우 : 승전 못지않게 자랑스러워지셔야지요.

배우1 :……삶을 버리고 죽는다는 것이 쉬운 일은 아니오.

여배우 : 죽지 못해 삶을 잇는 것은 더욱 쉬운 일이 아니지요.

배우1 : 오, 부인……

여배우 :……삶을 이어 노비가 되느니 죽음 얻어 날개를 펴리다.

여배우 : 삶도 죽음도 쉽지 않지만, 사람이 사람답게 죽을 곳과 때를 얻는 건 더욱 어려운 일-- 어서 황산벌로 달려가셔야지요.

--이현화, 「불가불가」, p.133.

위의 장면1은 내적 구조에서 6번이나 반복되고 있는 것으로 보아 작가의 의도가 함축되어 있는 장면으로 볼 수 있다. 사람답게 산다는 것이 아내의 목을 베어 죽이는 행위를 정당화할 수 있는 지에 대한 의문제기를 한다고 볼 수 있다. 배우①과 여배우의 대화를 통해 배우①의 인간적 고뇌와 갈등을 충분히 드러내고 있으며, 대사 연습이 반복될수록 내적 구조의 배우①은 실제 계백 장군의 사람답게 사는 것에 대한 욕망을 포괄구조의 배우①을 통해 성취하게 되는 아주 중요한 행위소 모델을 구축하는 것이다.

행위소 모형Ⅱ는 내적 구조의 장면Ⅱ~Ⅵ까지로 역사적인 개개의 사건에 같은 형식의 나열·반복으로써 5개의 장면에서 추출해 낸 것이다. 분석해 보면, 주체를 배우⑤로 설정하고 욕망의 대상을 국가적 위기의 상황에서 일신의 안전을 피하며 진실을 은폐하고자하는 욕망을 드러내고 있다. 방관과 기회주의가 발신자로 작용하며 수신자인 관객에게 전달하는데 보조자는 ‘可’라고 하는 배우들이고 반대자는 ‘不可’를 말하는 배우들이라고 볼 수 있다.

주체를 배우⑤로 보았을 때 역사적인 상황과 인식에 대처하는 명분과 국록을 먹고 사는 대신이 국가를 위해 죽음을 각오해야 하는 것이 당연함에도 매번 되풀이 되는 역사적 상황 속에서 반복적으로 “불가불가”를 반복함으로써 배우①의 분노를 사고 결국 죽임을 맞이하는 행위소이다. “불가불/가”도 아니고, “불가/불가”도 아닌 애매모호하게 대답하는 것은 내놓고 “가”를 외치는 행위와 마찬가지로 국가에 대한 반역이며 방관주의적 기회주의자로서 역사적 진실을 은폐하는 주체자임을 알 수 있다. 물론 “불가불가”라는 말 속에는 “불가불/가”이든 “불가/불가”이든 내적 고민의 흔적이 짙음을 알 수 있다.

이처럼 내적 구조에서의 행위소 모형 I 과 Ⅱ는 대단히 중요한 역할을 수행하고 있다. 위와 같은 내적 구조가 교차·반복됨으로써 포괄 구조의 배우①로 하여금 내적 구조의 행위소 모형 I 의 주체인 배우①이 자신의 부인의 목을 치고 황산벌로

내쳐 달려가야 할 칼을 행위소 모델Ⅱ의 배우⑤에게 행함으로써 포괄구조의 배우①에게 정당성을 부여하게 되는 것이다. 즉 포괄구조의 연출자는 배우①에게 극적 등장인물로의 철저한 몰입한 통한 내면 연기를 주문하지만 배우①의 연기는 오히려 점점 뒤틀려 불안상태를 보이게 된다. 여기에는 분명 내적 구조의 행위소 모형 I의 주체가 갖는 욕망이 포괄 구조의 배우①에게 전가되었음을 알 수 있다.

대체로 극중극은 포괄 구조의 중앙이나 마지막에 삽입되어 관객으로 하여금 전체 스펙터클의 전개 뒤에 오는 영향 등을 짐작하게 해주고, 나아가 관객의 줄거리에 대한 관심을 주인공의 심리적 전개 혹은 연극과 현실 사이의 관계로 유도하거나 회고의 기능—이미 알려진 일을 되풀이 전개시키거나 재거론 할 뿐, 아무것도 새로운 것을 관객에게 제시할 수 없음—을 수행하거나, 혹은 결말의 의미를 보충하는 역할을 할 뿐이다. 그러나 「불가불가」의 극중극은 포괄 구조의 논증적 보조 기능을 수행하고 있는 것이다.

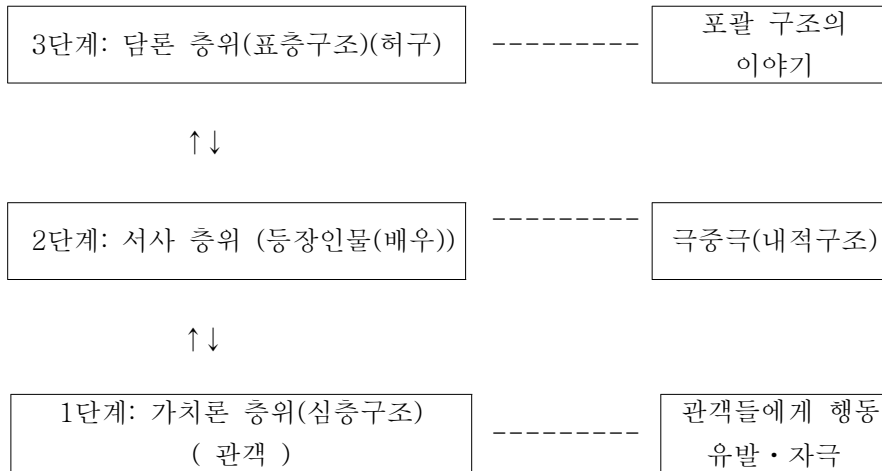
## ② 「불가불가」의 의미 작용

극중극은 전체극의 다양한 의미 체계들이 갖는 특수성을 유보시키고 주제적 차원에서 항구적인 공통분모를 선택해 농축시킨 일종의 동위성에 해당하는 스펙터클이다. 극중극에 등장하는 인물은 포괄 구조(전체극)의 인물(배우)이며 극중극을 바라보는 관객은 전체극의 인물(들)과 객석의 실제 관객이다. (때로는 오직 객석의 관객만이 극중의 극을 관극하게 되는 경우도 있다). 따라서 극중극은 허구·등장인물(배우)·관객이라는 세 층위에서 이분화 현상을 초래하게 된다.<sup>179)</sup>

---

179) 앞의 책, p. 279.

이것을 그레마스의 ‘행위 작용의 생성행로 모델’의 3단계에 적용하면 다음과 같다.



위의 모델<sup>180)</sup>을 통하여 「불가불가」의 의미작용의 층위를 분석하면 다음과 같다. 1단계는 이중 구조를 통해 「불가불가」를 통해 작가가 독자(관객)에게 전달하고자 하는 가치체계를 파악할 수 있다. 「불가불가」의 포괄 구조에는 불가치한 현실을 방관했던 관객(독자)으로 하여금 관념의 유희에 머무르지 말고 구체적인 행동을 도발시키는 가치들이 함축되어 있다. 「불가불가」에서 전달하고자 하는 핵심가치가 창출되는 층위이다.

2단계는 심층 구조의 가치론적 층위와 표층 구조의 담론 층위 사이에서 매개 구실을 하고 있는 서사 층위(극중극)이다. 서사 층위는 가치론적 층위에서 설정된 작가의 가치들이 서사성의 형태로 구성되는 단계다. 극중극의 서사성은 ‘행위소 모형’에 의해 구조화된다. 즉 1단계에서 전달하고자 하는 핵심가치들을 드러내기 위한 역사

180) 백승국, 「음식 보여 주기의 미학과 유희」, 『대중문화 낫설게 읽기』, 기호학연대 편, 문학과 경계사, 2003, p.200.

적 사실과 상황들이 관객(독자)들에게 전달되는 것이다. 극중극의 배우-주체의 서사 행로를 '행위자 모형'으로 도식화할 수 있다. 앞장에서 제시한 내적 구조의 행위소 모형 I 과 II가 될 것이다.

3단계인 담론 층위는 전체 극(포괄 구조와 극중극의 이중 구조)는 표층 구조이다. 심층 구조의 1단계에서 설정해 놓은 가치들을 전체 극을 통해 전달한다. 이렇듯 담론 층위에서는 표층 층위에서 설정한 가치가 형상화를 통해 배우를 통해 관객에게 소통된다.

## V. 한국 부조리극의 연극사적 의의

부조리극은 낭만주의나 표현주의처럼 이데올로기적이거나 미학적인 양가주망을 갖고 의식적으로 하나가 되려고 운동했던 적이 없다. 그러나 제2차 세계대전 후의 시대정신과 정신적 상황이 각인된 새로운 내용과 형식에 대한 경향으로서 부조리극은 의심할 여지없이 1970년대 초 완결된 것으로 볼 수 있다. 그러나 활동적인 부조리극 작가들은 계속 중요한 작품들을 써 냈다.<sup>181)</sup>

에슬린에 의하면 1960년대 말 부조리극으로 총칭되던 흐름이 끝났다는 것은 의심할 여지가 없는 것 같다. 하지만 예술에서 유행의 변화란 자연스러운 것으로 형식의 새로움과 변주, 그리고 놀라움은 미적 범주와 표현수단의 수법과 어휘를 확장하는 메커니즘의 하나이다. 그런 ‘유행현상’은 미래 예술가들의 손에 달려 있으며 새로운 경향은 전통의 주된 흐름 속에서 유기적으로 흘러 들어가는 것이다. 바로 부조리극이 창조하거나 과거의 전통에서 끄집어내 새롭게 한 관습이 그런 경우에 해당한다. 부조리극이 가능하게 한 것은 ‘내적 리얼리티’, 즉 백일몽, 공포, 소망의 판타지, 망상 같은 심리적 현실을 끌어들이므로써 극적 리얼리티를 확장한 것이다.

오늘날 보통의 관객이 현재의 극작가들이 너무도 당연하게 사용하고 있는 외적 현실에서 내적 현실로, 일상에서 꿈의 이미지로의 이행을 수용하는 것은 부조리극의 대가들이 이루어놓은 업적이 계속되고 있기 때문이다.

한국 연극은 20세기 연극사에 뚜렷한 획을 그은 부조리극의 영향에서 결코 자유로울 수 없었다. 비록 번안이지만 1916년 혁신단이 공연한 「정부원(貞婦怨)」을 필두로 1995년까지 한국에서 공연된 서양 연극 연표를 보면 20세기에 가장 많이 공연된 서양 작품은 「고도를 기다리며」였고, 가장 많이 공연된 12명의 서양 작가들 속에 베케트, 핀터, 이오네스코가 들어 있다는 사실은 놀랍다.<sup>182)</sup> 따라서 부조

181) 마틴 에슬린, 김미혜 역, 『부조리극』, 한길사, 2005, pp.469~470.

리극이 한국에서 수용된 것은 틀림없이 어떤 연유와 당위성이 있다고 볼 수 있다.

한국의 부조리극에 대한 논의에서는 1960·70년대를 간과할 수 없다. 많은 비평가들은 우리의 현실과 맞지 않고, 사실극의 기반을 흔들어 놓을 수 있는 극형식이 제대로 이해되지 못한 상태에서 수용되기 시작했다고 비판적으로 질타한다. 그러나 김미혜<sup>182)</sup>의 관점에 의하면 다음 몇 가지 전제 조건과 이유를 정리함으로써 우리나라는 부조리극을 수용할 준비가 되어 있었다는 것이다.

먼저 전제 조건을 살펴보면 다음과 같다. 첫째, 유치진, 이해랑 등의 연극인들이 선진 연극계를 시찰해 안목을 넓혔고, 그를 통해 천편일률적인 사실주의 양식의 수정(修訂) 의지를 천명하였다는 것이다. 거기에 해외 유학과인 오화섭, 김정옥 등은 사실주의 탈피를 지속적으로 주장하며 이런 의지에 동조하였다. 둘째, 프랑스의 실존주의가 유입되어 ‘존재’, ‘무’, ‘부조리’ 같은 단어들 유행하였다는 것이다. 마침 “참된 현대극 양식을 제작하려면 현대극의 실험과 형상화가 급선무”라는 슬로건 아래 1956년 결성된 극단 제작극회가 1960년 존 오스본의 「성난 얼굴로 돌아오라」를 무대화해 ‘앵그리 영 맨’의 사조를 확산시켰다. 이 작품은 “제2차 세계대전 직후 잃어버린 세대의 의식을 대표하는 작품일 뿐만 아니라 부조리극의 등장을 예고한 것”이었다. 셋째, 현대를 선취한 카프카의 작품들이 이미 1945년부터 수용되기 시작했기 때문에 적어도 지식인층에게 서구의 모더니즘 정신이 낫설지 않았다는 것이다. 넷째, 1950년대 후반 『현대문학』 지를 통해 등단한 오학영은 초기작들인 「생명은 합창처럼」, 「꽃과 십자가」에서 실존주의 철학을 희곡 속에 적용하고자 노력했다는 것이다.

이러한 전제를 기반으로 부조리극이 수용된 이유는 다음과 같다. 첫째는 소극장운동이다. 소극장운동의 모토는 실험정신이다. 여기에 가장 잘 부합되었던 것이 부조

---

182) 김미혜, 「부조리극 수용과 한국 연극」, 서연호 편, 『한국연극의 쟁점과 새로운 탐구』, 연극과 인간, 2001, pp.7~8.

183) 서연호 편, 김미혜 저, 「부조리극 수용과 한국 연극」, 『한국연극의 쟁점과 새로운 탐구』, 연극과 인간, 2001, pp.22~26.

리극 작품들이다. 둘째는 “희극 지향성”이다. 부조리극과 희극성은 밀접한 관계가 있다. 부조리극 작가들은 인간존재와 사회에 대한 근원적 질문들을 던졌고 그 질문에 대해 결국 얻은 대답은 ‘부조리성’과 비극성이다. 그러나 그들은 이것을 뒤집어 희극이나 파르스(farce)의 형태로 제시한다. 그 부조리성과 비극성이 너무 절실하기 때문이다. 그 결과 부조리극 공연은 주제의 절실함에도 불구하고 우선 재미있다. 이것은 다른 민족보다 뛰어난 한국인들의 골계와 해학정신과도 관련이 있다. 결국 이러한 점이 부조리극이 지닌 형식적 실험과 주제의식과의 치열한 대결을 방해했을지도 모른다. 그러나 그것은 “말과 놀이”를 즐길 수 있는 가장 큰 조건이 되기도 하였다.

다음으로 부조리극이 활발하게 수용된 연유는 한국의 정치·사회상황에 있었다고 본다. 군사정권의 유신체제 하에서 현실의식을 직설적으로 표현할 자유가 없었던 때 사람들은 부조리극이 제시하는 주제에 공감했고, 자신들의 정서가 우회적으로 대변되는 데에서 카타르시스를 느꼈기 때문이다.

또 하나는 프라이어 뷔네와 극단 「전원」의 활동이다. 이 덕에 뒤렌마트와 프리쉬의 부조리극 계열의 작품들이 60년대 말부터 자주 무대화되었다. 극단 전원은 연극을 전공한 중앙대학교 출신들이 모여 창단되었다. 이들은 특히 베케트에게 흥미를 갖고 80년대 후반 소개되지 않은 그의 작품들을 무대화했다.

이처럼 1960년대는 소극장운동과 더불어 동인제 극단들이 대거 활동을 시작하였다. 그들은 ‘실험’과 ‘전위성’을 전면에 내세우고 당시 파리를 중심으로 활발하게 전개되던 서구 부조리극의 작품들을 그들의 개막작으로 올리는 것을 주저하지 않았다.

이처럼 한국의 부조리극의 연극사적 의의는 첫째로, 동인제 극단들의 출현으로 우리 연극계에 큰 변화를 불러 일으켰다는 것이다. 그것은 기존 연극계에 대한 반성과 더불어 새로운 바람으로 서구 연극의 수용과 더불어 창작극의 활발한 전개를 들 수 있다. 그리고 신진 작가들의 등장은 우리 연극계를 한층 풍성하게 만든 요인



이기도 하다.

둘째는 1970년대의 연극인들은 과거와 달리 연극하는 행위의 의미와 방법론에 대해 스스로 치열하게 고민하기 시작한다. 이러한 흔적은 우리 전통 연희에 대한 재인식과 연극적 원용, 그리고 서구의 실험적 기법에 대한 관심과 한국적 적용에서 잘 드러난다. 즉 20세기 초 이래 연극을 서구의 이식예술 형식으로만 인식하던 선입견에서 벗어나 한국적인 고유한 연극 미학과 방법론을 추구하려는 일련의 연극적 움직임이 1970년대부터 본격적으로 나타난 것이다. 한국 연극의 자기 정체성 모색을 위한 이 같은 시도는 언어 중심의 근대 사실주의극의 전통을 극복하려는 비언어적 서구 실험극(부조리극)의 방법론과 접맥됨으로써 1970년대 연극의 중요한 흐름을 형성하게 된다.

셋째, 1960년대는 수많은 극작가들의 대거 등장이다. 이때 그들은 막 수입되기 시작한 부조리극으로 작품 활동을 시작하였음을 부정할 수 없다. 이것은 탈사실주의의 경향으로 잘 짜여진 극에 새로운 기법을 도입함으로써 다양한 연극 형식을 실험할 수 있는 계기를 제공하였다. 그 중에서 단연 돋보이는 작가는 오태석과 이현화이다.

오태석은 초기 작품들이 부조리극의 성향을 보인다는 것뿐만 아니라 부조리극의 특성에 대한 실험과 전위성으로 볼 때 60~70년대를 대표하는 작가로 평가할 수 있다.

오태석의 경우, 그가 등단한 60년대 후반은 근대화·산업화가 빚어낸 문제점이 노출되기 시작한 시기였다는 점과, 대부분의 작품이 젊은 관객층에게 호응을 얻으며 상연되었다는 점에서 그의 작품이 당대의 사회 현실과 무관한 것이 아니었음을 짐작할 수 있다. 더구나 그가 근대에 대한 강한 비판의식을 담고 있는 서구의 부조리극의 형식을 선택하고 있다는 점에 주목할 필요가 있다.

따라서 오태석의 희곡에서 시간과 공간, 인물의 비일상성이 보여주는 반사실적 모습은 한국·동양의 일원론적 사고방식과 연결된다. 그렇기 때문에 서구 사실주의극

에 길들여진 현대 관객들에게 오태석의 작품세계는 낯설지만, 그 혼란과 난장판이 생래적으로 친숙하게 전달될 수 있는 것이다.

그리하여 인물의 대사와 행동도 인과적 논리에 의존하던 관습을 거부하고, 서사를 교란시키거나 파괴하는 형식을 보여준다. 이러한 그의 형식 실험은 주제와 형식적 측면에서 서구 부조리극가 유사한 형식적 특성을 드러낸다.

리얼리즘이 현실적 삶을 역동적으로 형상하는 과정에서 주체의 가치지향을 드러낸다면, 모더니즘은 현실의 형상화 혹은 주체와 현실의 연관을 직접적으로 드러낸다. 따라서 모더니즘은 동일성의 세계에 숨겨진 부조화나 단절을 보여주는 데 주력하게 된다. 콜라주, 몽타주, 알레고리 등의 기법은 일상의 유기체적인 자동화 과정을 파괴하고 동일성의 세계를 비유기체 적으로 낯설게 드러내는 미학적 형식 자체라고 할 수 있다.<sup>184)</sup>

반면에 이현화는 70~80년대에 주로 활동한 작가로 60년대 실험적인 초기 부조리극의 문법을 한국 연극사에 한층 안정된 모습으로 정착시킨 작가로 평가할 수 있다. 이현화의 희곡은 현실적 배경을 지니지만 도저히 현실이라 믿기 어려운 세계를 제시한다. 그리고 그 세계는 매우 잔혹한 모습으로 그려지며, 그 속에서 나타나는 부조리한 현실의 모습이 관객에게 충격을 준다. 상황의 불변과 고착을 암시하는 순환·회귀적 구조, 현실과 연극의 상호 치환성을 드러내는 극중극 기법, 폭력적이고 잔혹한 장면 묘사가 이현화 극의 부조리적 특징이다.

부연하면 현대인의 부조리한 상황을 나타내는 방법으로 극을 진행한다든지 인물 설정을 하는 것이다. 또한 대사의 표현방식에 있어서 언어의 무의미성을 역설하거나, 의사소통의 불가능성을 강조하지는 않지만 인간 상호간의 의미있는 의사소통을 위한 언어가 아닌, 단순한 타인과의 관계설정을 위한 수단 등으로 사용하는 것이다. 덧붙이면 상대방의 말을 그대로 반복하는 등의 말장난과 같은 냉소적 대사, 상황만을 강조하고 부각시키는 기능을 하는 대사 등을 사용함으로써 사실주의극에

---

184) 나병철, 『근대성과 근대문학』, 문예출판사, p. 204.

길들여진 관객으로 하여금 모든 상황을 낫설게 받아들여게끔 하는 것이다.

따라서 이현화 희곡에서의 부조리극 수용은 서구의 부조리 철학에 어느 정도 공감하고, 서구 부조리극의 기법 중 나름대로 공감한 것들만 취사선택하여 동시대인의 상황에 대한 작가의 부정적 인식을 극화하려 한 점에서 긍정적으로 평가 될 수 있다. 이는 사실주의극이 서구극의 무조건적 수용과 답습을 지상 과제로 여겼던 태도와는 전혀 달리 주체적인 태도를 보였다는 점에서도 긍정적으로 평가 할 수 있다.

이현화가 부조리극을 통해 표출하고자 했던 것은 작가 자신이 파악한 ‘있는 그대로의’ 현대인의 모습이다. 등장인물에 대한 기존의 개념, 어떠한 의미 부여에 얽매임 없는 현대인의 모습에 접한 관객들은 인물의 낯선 모습에 위기와 공포를 느낄 수도 있다. 하지만 이는 오히려 현대인의 상황을 바로잡고, 인간의 본질을 회복해야 하며, 나아가 역사의식을 지녀야 한다며 관객들의 각성을 촉구하고 있다고도 보여진다. 관객들에게 현대인의 모습을 충격적으로 제시하며, 때로 강압적 태도도 취하는 이현화의 희곡은 극을 통해 현실을 최우선적으로 생각하는 현실 중심적 사고를 드러내는 것이다. 다시 말하자면 과거와 미래, 연극과 현실은 분리된 것이 아니라 함께 현재의 삶을 이루는 것으로 작용한다는 통합적이고 일원론적 세계인식을 보여준다.

마틴 에슬린은 부조리극을 갑자기 돌출한 하나의 연극양식으로 보지 않고 전통과 관련시켜 논의하고 있다. 또 그는 부조리극이 사라지는 양식이 아니라 새로운 양식과 절충하여 새로운 미적 원리를 창출하는 것으로 전망한다. 그리고 부조리극은 사실주의적 자연주의의 복사하는 듯한 환상주의보다 브레히트의 서사극과 공통점이 더 많다고 말한다.

그것은 브레히트의 연극과 부조리극이 모두 ‘반환상주의적’이며 실제의 현실, 예를 들면 제4의 벽이 없는 방을 모사하려는 욕심을 내지 않기 때문이다. 모두 무대는 무대고, 그 무대 위에 현실의 사람이 아니라 배우가 서 있으며, 관객이 이 사실을

잇도록 하지 않는다는 점을 늘 강조한다. 이에 덧붙여 두 방향 모두 ‘생소화 효과’로 작업한다. 두 경우 모두 관객에게 현실에서는 보지 못할 세계를 보여준다. 관객은 무대 위에서 벌어지는 사건을 비판적으로 평가하도록 유도된다. 브레히트는 관객에게 사회적 관계들과 인간의 태도방식을 문제로 제시하며, 부조리극은 관객에게 외견상 의미 없는 사건들의 의미를 푸는 과제를 준다.

실제로 그 이후의 연극은 서사극과 부조리극의 합일이 가능하다는 것을 늘 보여주었다. 1964년에 「마라/사드」에서 페테르 바이스(1916~82)는 그러한 합일체를 성취했다.

부조리극의 관습이 서구에서도 정치적 내용에 적용될 수 있음을 일련의 탁월한 정치극은 보여준다. 그것은 마틴 발저의 「떡갈나무와 양고라」(1962), 「초등신대(超等身大)의 크로트 씨」(1963) 등이다.

토머스 베른하르트(1931~83)의 드라마 역시 부조리극에서 중요한 자극을 받았음이 명백한 것처럼 보인다. 특히 시각적 메타포의 강조, 즉 「보리스를 위한 축제」(1968)에서 불구자들로 가득 찬 무대 또한 인간존재의 그로테스크한 무의미함에 대한 느낌은 부조리극과의 연계성을 드러낸다.

위의 예들은 부조리극의 새로운 업적이 어떻게 유기적으로 전통의 주된 흐름 속에 용해되었으며, 극적 테크닉의 방법과 수단을 얼마나 풍부하게 했는지를 보여준 것에 지나지 않는다. 오늘날의 어떤 극작가도 자신이 이러한 영향을 받지 않았다고 말할 순 없다. 어찌면 1970년대와 80년대의 극단적 아방가르드, 로버트 윌슨처럼 줄거리와 다이얼로그를 포기하고 시각적 메타포에만 집중하는 새로운 ‘퍼포먼스 예술’의 개척자들의 실험도 부조리극의 발전선을 그 최고의 극단까지 계속하는 것이라고 말할 수 있을 것이다.

이러한 관점에서 부조리극은 드라마와 무대 실제의 역사 속에 유기적으로 접합된다. 초기에는 충격적으로 보였고, 종종 그저 미친 탈선으로 거부되었던 것이 오늘날엔 연극의 수단을, 넓은 의미에서 드라마투르기의 수단을 확장하는 데 중요한 기

여를 한 것으로 증명되고 있다. 그것은 방송극, 텔레비전 드라마, 영화 역시 부조리극에서 중요한 자극을 받고 있기 때문이다. 부조리극 작가들의 가장 훌륭한 걸작들은 이미 세계의 희곡문학에서 확실하고도 확고한 부분에 속해 있다.<sup>185)</sup>

우리나라의 경우도 1970년대를 기점으로 부조리극에 적지 않은 영향을 받았던 작가들이 자기식의 문법 찾기를 시작하고 점차 서사극, 마당극 같은 새로운 형식을 시도하게 된다. 윤대성, 이강백 같은 작가들은 우화적인 정치극과 서사극적 기법으로, 80년대 연극계에 합류한 이윤택의 경우는 서사극과 부조리극의 만남을 통해 새로운 미학을 창출해 내고 있다. 즉 본질적인 만남을 위한 해체 작업을 통해 무대와 관객과의 만남을 시도하고 있다.

---

185) 마틴 에슬린, 앞의 책, pp.482~486.

## VI. 結論

본 논문의 목적은 부조리극이 한국의 현대극 발전에 어떠한 영향을 미쳤으며 어떻게 자리매김 되었는지를 고찰하는 것이었다. 논의의 과정상 2장은 부조리극의 개념과 특성, 등장인물과 담화, 무대와 오브제의 특성을 서구 부조리극 작가들인 베케트, 이오네스코, 장 주네, 해롤드 핀터 등을 중심으로 살펴보았다.

부조리극의 등장인물은 대체로 다음과 같은 특성을 지니고 있었다. 첫째, 부조리극의 등장인물은 비인격체적 인물로 불구적 인물과 정체성을 상실한 인물로 나타난다. 둘째, 부조리극의 등장인물은 정상적인 언술 행위를 하지 못하는 인물이다. 셋째, 부조리극의 등장인물은 밀폐된 공간에 고립된 채 수동화(受動化) 또는 부동화(不動化) 되어 가는 인물이다. 넷째, 부조리극의 등장인물은 삶의 뿌리가 뽑힌 인물이다. 이 경우 등장인물은 일정한 거주지가 없다. 다섯째, 부조리극의 등장인물은 현대 사회의 諸 문제를 안고 있는 인물이다.

부조리극의 담화적 특성은 대사의 측면과 지문의 측면에서 살펴보았다.

먼저 대사의 특성은 다음과 같다. 첫째, 대사 속에 ‘횡설수설’, ‘말 놀이’, ‘음성의 놀이’, ‘독백의 교차’ 등이 나타나는 것이다. 먼저 횡설수설은 서로 모순적인 말들의 조합, 서로 부정하는 문장들의 조합, 이미 확인된 사실을 문제 제기하는 형태로 나타난다. 둘째, ‘말 놀이’와 ‘음성 놀이’는 언어의 유희적 측면을 통해 희극적 효과를 얻는 동시에 ‘말=생각’을 놀이화하는 것이다. 셋째, 독백은 전통적인 독백과 그 양상이 달랐다. 그것은 독백이 ‘위장된 대화의 형태’를 띤 ‘내적 독백’이나 등장인물의 상실한 자아를 찾아 해매는 ‘불확실한 추억들의 짜깁기’ 형태로 나타나기 때문이었다.

다음으로 지문의 특성은 다음과 같다. 첫째, 전통극에 비해 지문의 비중이 커졌다는 것이다. 둘째, 메타 담화적 기능을 강화시키는 역할을 한다. 이러한 현상은 지문의 기능에 대한 새로운 인식에서 비롯되고 있었다. 지문은 무대적 실천, 즉 연극화의 텍스트이자 서술의 담화로써 “빠를의 실행 조건을 서술”하기 때문이었다.

부조리극에서 지문은 등장인물의 말하기 조건을 서술하는 동시에 빈번하게 등장인물의 대사의 의미를 교란시키거나 무화(無化)시키는 역할을 한다. 부조리극의 지문과 등장인물의 대사가 보여주는 불일치는 주관적 세계와 객관적 세계 사이에 존재하는 괴리와 오해를 드러내는 것이다. 그리고 이것은 부조리극이 보여주고자 하는 ‘부조리성’을 첨가하는 중요한 요인이 된다.

부조리극의 무대는 어떤 특성을 보여주는지 편의상 공간구조의 기능과 시간구조의 기능으로 나누어 살펴보았다.

부조리극의 공간은 파괴된 내적 공간의 형태로, 즉 사적 공간이 분할 또는 해체된 모습이거나, 사적 공간인 ‘가정’이 공적 공간에 위치하는 형태로 나타났다. 또한 고립되거나 완전히 밀폐된 공간의 형태, 간이역과 같은 寄着地의 의미를 갖는 공간의 형태, 이곳저곳의 명확한 구분이 없는 공간의 형태가 나타났다. 이것은 바로 통일된 기억의 상실, 파열된 의식의 편린으로 이루어진 현대인의 사고체계를 공간화한 것으로 볼 수 있었다.

부조리극의 시간 구조는 ‘순간’의 끊임없는 되풀이이면서 반면에 시간성이 와해되기도 하고 더 나아가 카니발적 시간과 제의적 시간이 혼합되어 있었다. 이 경우 사건들은 인과율을 따르지 않으며, 객관적인 시간의 연속성도 무시되었다.

부조리극의 오브제는 단순한 무대 장식이나 소도구인 사물로 존재하지 않고 중요한 연극적 의미를 산출하는 기제의 역할을 함으로써 상징적·추상적 의미와 행위자의 역할을 수행한다.

III장은 서구 부조리극의 수용 양상을 세 가지 관점에서 살펴보았다.

첫째는 동인제 극단과 소극장 운동이 부조리극에 미친 영향이다. 동인제 극단들의

소개와 공연 작품들, 우리나라 최초의 살롱 카페랄 수 있는 카페 떼아뜨르와 여타의 소극장에서 주로 공연된 작품들을 살펴봄으로써 소극장운동이 부조리극에 미친 실험성을 지적할 수 있었다.

둘째는 공연적 측면에서 김정옥, 임영웅, 유덕형의 연출을 중심으로 그들이 서구 부조리극 작품인 이오네스코의 「대머리 여가수」, 베케트의 「고도를 기다리며」, 핀터의 「생일파티」 등의 공연을 통해 탈사실주의의 기수로서의 역할을 톡톡히 해냈음을 확인할 수 있었다. 또 서구의 부조리극 작품들이 그들에 의해 한국적 풍토와 정서에 맞게 재창조 공연됨으로써 우리식의 실험과 전위 양식을 일구어 내는데 초석이 되었음을 확인할 수 있었다. 이것은 부조리극이 한국의 현대극에 미친 영향과 직결되는 것이었다.

셋째는 극작적 측면에서 박조열, 오태석, 이현화의 작품을 중심으로 부조리극의 특성을 살펴 볼 수 있었다. 박조열은 부조리극의 모방적 수용 작가로 분단된 우리나라의 정치현실을 반영하여 자칫 목적의식을 띤 정치극적 성격이 강하지만 유민영의 지적처럼 서구 현대극, 특히 부조리극의 우리적 표현이라는 점에서 주목을 요하고 있었다.

반면 오태석은 그의 초기작품에 한정되어 있지만, 부조리한 현실에 대응하기 위한 방법으로 비논리적인 상황과 극적 기법을 선택함으로써 당대의 지배 이데올로기를 효과적으로 차단시켰다. 이러한 그의 극작 태도는 부조리극으로 볼 수 있는 초기 작품부터 전통의 현대적 수용인 역사와 설화, 전통 연희의 방식을 차용하여 그만의 독특한 연극 문법을 만들어 내었다. 이것은 부조리극이 무조건적이 아닌 한국적 문법에 맞게 수용된 것으로 부조리극을 한국에 정착시키는데 공헌하였음을 확인하게 하였다.

이현화는 서구의 부조리 철학과 서구 부조리극의 기법 중 나름대로 공감한 것들만 취사선택하여 작가적 입장에서 당대에 대한 부정적 인식을 극화하였기 때문에 그의 작품 전체를 부조리극으로 보아도 크게 문제되지 않을 작가였다. 또 그는 우



리나라의 사실주의극이 서구극의 무조건적 수용과 답습을 지상 과제로 여겼던 태도와 달리 주체적인 태도를 보였다는 점도 긍정적으로 평가할 수 있었다.

IV장은 오태석과 이현화의 실제 희곡작품들을 부조리극의 특성에 입각해 분석을 시도해 보았다.

1절은 ‘인간소외와 관계의 단절’의 측면에서 오태석의 「환절기」와 「유다여 닭이 울기 전에」를, 2절은 ‘현대적 공간과 오브제의 무대화’의 측면에서 이현화의 「누구세요?」와 「쉬-쉬-쉬잇」를 분석대상으로 삼아 살펴보았다. 3절은 ‘해원(解冤)과 치료(治療)로서의 제의와 놀이’의 측면에서 오태석과 이현화의 작품을 대상으로 삼았다. 전자(前者)는 「초분」을 ‘전통의 수용과 재해석’, 후자는 「산씻김」을 ‘잔혹과 공포’의 의미에서 살펴보았다. 4절은 오태석의 「여왕과 기승」, 「이식수술」을 ‘몽타주 기법’, 이현화의 「불가불가」를 ‘극중극 기법’에 입각하여 분석을 시도하였다.

이러한 작업을 통해 두 작가의 작품이 지니는 공통점은 1960~70년대 한국적 정치상황과 산업화의 현실 속에서 부조리 상황에 처한 인물들이 등장한다는 것이다. 그들은 대부분 불구성을 지닌 인물들로 기억상실과 강박관념에 시달리면서 끊임없이 타인을 의심한다. 그 상황 속에서 그들은 나름대로 해결책을 모색 하지만, 그러한 현상을 반복 되풀이하여 보여줄 뿐이다.

서구 연극계의 비사실주의적 경향은 아르토에 이르러 제의 연극에 관심을 갖게 된다. 아르토는 동양의 원시제의를 통해 그의 제의극을 완성하게 되고, 그 영향 아래 부조리극의 작품들이 다수 창작된다. 당대 우리나라의 연극계도 전통의 현대화라는 경향을 통해 역사의 현대적 수용 또는 재해석과 전통 연희의 놀이 방식들이 대거 차용되기 시작한다. 오태석은 전통 연희의 형식적인 특징을 현대화한 작품들을, 이현화는 아르토의 제의극의 성향을 띤 작품들을 창작한다. 그들의 공통점은 작품의 소재를 우리 역사에서 취한 것이다.

오태석과 이현화는 자기만의 연극 문법 찾기에 나선 것이다. 오태석은 역사의 재현을 통해 자기식의 재해석을 감행하거나 역사와 실화, 그리고 현대를 한 무대에서

서로 충돌·비약시킴으로써 자기만의 색깔 찾기를 한다. 본 논문은 그것을 에이젠슈테인의 어트랙션 몽타주기법으로 분석을 시도해 보았다.

반면 이현화는 개인의 문제에 천착해 있던 문제의식에서 벗어나 역사와 현실에 눈을 돌리기 시작하면서 역사를 차용한 작품과 전통극의 형식을 빌은 작품들을 창작하기에 이른다. 그는 극중극의 방식을 통해 현재의 관객에게 현실을 보는 시각과 방관자로서의 삶에 대한 방식에 반성을 촉구하면서 보다 적극적으로 현실에 참여하도록 유도하는 성향을 내비친다.

5장은 한국 부조리극의 연극사적 의의를 살펴보았다. 먼저 부조리극이 한국의 현대극에서 차지하는 위치와 의의를 우리나라의 동인제 극단과 소극장 운동과의 연관성 속에서 고찰해 보았다. 1960년대 연극계의 새로운 경향은 ‘실험성’과 ‘놀이’였다. 이러한 연극 문법에 가장 근접한 연극 사조가 당대 서구 연극계를 풍미하던 부조리극이었다. 그것의 특성과 한국적 상황이 결합됨으로써 한국 현대극 발전에 초석이 되었음을 확인할 수 있었다. 다음으로 해외 유학파의 극작가와 연출가들이 서구 부조리극을 번역하거나 공연함으로써 우리나라의 새로운 연극 문법을 찾는 데 일조했음을 확인할 수 있었다.

이러한 논의를 통해 본 논문이 갖는 의의는 연극사를 정리하는 가운데 분산적으로 이루어졌던 부조리극에 대한 연구를 체계화시켰다는 점과, 부조리극을 무조건적인 서구 양식의 수용이 아닌 한국적 상황과의 관련 하에서 논의할 수 있었다는 점에서 찾을 수 있을 것이다.

물론 한국의 부조리극의 전반적 특성을 심도 있게 연구해 보는 것을 목표로 삼았으나 부조리극을 논의함에 있어 너무나 개괄적인 논의만이 이루어진 점, 그리고 두 작가가 위주가 되다보니 다른 작가들의 작품들과 연계 시키지 못한 점, 그리고 현재 무대에 올려지고 있는 작품들 중에 부조리극이 끼친 영향관계를 찾아냄으로써 부조리극이 현대극과 만나는 접점을 정치하게 분석하지 못한 점 등은 향후 연구 과제로 남기고자 한다.

# 참 고 문 헌

## 1. 기본자료

- 오태석, 『오태석 공연대본전집 1』, 서울; 연극과 인간, 2003.  
    , 『오태석 공연대본전집 2』, 서울; 연극과 인간, 2003.  
    , 『오태석 공연대본전집 3』, 서울; 연극과 인간, 2003.  
이현화, 『이현화 수상작품집 : 누구세요』, 서울; 예문관, 1979.  
    , 『이현화 희곡집: 0.017』, 서울; 청하, 1985.

## 2. 국내논저

### <단행본>

- 기호학연대 편, 『대중문화 낯설게 읽기』, 서울;문학과경계사, 2003.  
김길수 외, 『한국극작가론』, 서울;평민사, 1998.  
김미도, 『한국현대극 연구』, 서울;연극과 인간, 2001.  
김방옥, 『열린 연극의 미학』, 서울;문예마당, 1997.  
김성희, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 서울;문예마당, 1995.  
김용수, 『영화에서의 몽타주 이론』, 서울;열화당, 1999(1996초판발행)  
    , 『드라마 분석 방법론』, 경기도;집문당, 2004.  
김우옥, 『실험과 도전으로서의 연극』, 서울;월인, 2000.  
김유미, 『한국 현대 희곡의 제의구조 연구』, 서울;연극과 인간,2002.  
김정옥 외, 『연극창조의 길』, 서울;시각과 언어, 1997.

- 명인서 외, 『오태석의 연극세계』, 서울;현대미학사, 1995.
- 민족문학사연구소 희곡분과, 『1960년대 희곡연구』, 서울;새미, 2002
- 서연호, 『한국연극사[현대편]』, 서울;연극과 인간, 2005.
- , 『한국연극의 쟁점과 새로운 탐구[현대극]』, 서울;연극과인간, 2001.
- 서연호·이상우, 『우리 연극 100년』, 서울;현암사, 2000.
- 신정옥 외, 『한국에서의 서양 연극』, 서울;소화출판사, 1999.
- 신현숙, 『희곡의 구조』, 서울;문학과지성사, 1992.
- , 『20세기 프랑스 연극』, 서울;문학과지성사, 1997.
- 오태석·서연호·장원재, 『오태석 연극: 실험과 도전의 40年』, 서울;연극과인간, 2002.
- 유민영, 『한국현대희곡사』, 서울;새미, 1997.
- , 『우리시대 연극운동사』, 서울;단국대학교 출판부, 1996.(1990초판발행)
- , 『전통극과 현대극』, 서울;단국대학교 출판부, 1992.(1984초판발행)
- , 『한국 근대 극장 변천사』, 서울;태학사, 1998.
- 이미원, 『한국 현대 극작가 연구』, 서울;연극과 인간, 2003.
- 임준서, 『반연극의 계보와 미학』, 서울;살림, 2004.
- 정병희, 『현대 프랑스 연극』, 서울;민음사, 1995.
- 정진홍, 『하늘과 순수와 상상』, 서울;강, 1997.
- 정호순, 『한국의 소극장과 연극 운동』, 서울;연극과 인간, 2002.
- 한국연극평론가협회편, 『한국 현역 극작론2』, 서울;예니 2판, 1994.
- , 『70년대 연극평론 자료집 I, II』
- 한상철, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 서울;현대미학사, 1992.
- 한옥근, 『드라마(Drama)의 이론과 실기』, 서울;국학자료원, 2000.
- 황루시, 『진도씻김굿』, 서울;화산문화, 2001.
- 허영, 『부조리연극』, 서울;한신문화사, 1991.(1982초판발행)

## <논문>

- 김명화, <오태석 희곡의 공간 연구 :모더니티의 관점에서 바라본 닫힘과 열림의 세계>, 중앙대 박사학위논문, 2000.
- 김미도, <이현화론>, 『한국 현대극 연구』, 연극과 인간, 2001.
- 김영미, <오태석 희곡의 놀이성에 관한 연구>, 조선대 석사학위논문, 2001.
- 김영학, <한국 모더니즘 연구 -1960년대를 중심으로>, 조선대학교 박사학위논문, 2000.
- 김유미, <한국 현대 희곡의 제의구조 연구 :오태석·최인훈·이강백의 희곡을 중심으로>, 고려대 박사학위논문, 2000.
- 김현철, <오태석 희곡에 나타난 전승연희 양식 연구>, 고려대 박사학위논문, 2003.
- 박혜령, <한국 반사실주의 희곡 연구 : 오태석·이현화·이강백 작품을 중심으로>, 이화여대 박사학위논문, 1995.
- 배선애, <1970년대 희곡의 양식 실험 연구>, 성균관대학교 박사학위논문, 2002.
- 백로라, <박조열 희곡의 공간연구>, 숭실대학교 대학원 석사학위논문, 1994.  
, <1960년대 희곡 연구>, 숭실대학교 박사학위 논문, 2001.
- 손화숙, <관객의 일상성에서 벗어나기 위한 연극적 기법>, 한국극예술학회 편, 『한국극예술연구 2집』, 태학사, 1995 재판.
- 신은경, <오태석의 패러디 희곡 연구 : 「춘풍의 처」, 「심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가」를 중심으로>, 동아대 교육대학원 석사학위논문, 2002.
- 신현숙, <현화의 극작술에 대한 소고>, 『한국희곡작가연구』, 태학사, 1997.
- 안덕희, <한국 부조리극 희곡의 오브제 연구>, 홍익대 석사학위논문, 2004.
- 유덕형, <1970년대의 초상 - 상황적 고통의 확인>, 『오태석 희곡집2』, 평민사, 1994.
- 유민영, <임영웅론>, 『임영웅의 삶과 연극』, 파라다이스 문화재단, 2004.

- 이영목, < 박조열 희곡의 부조리극 연구>, 동아대 석사학위논문, 2001.
- 임준서, <이현화 희곡의 패러독스 미학 연구>, 고려대 석사학위논문, 2003
- 조성민, <한국희곡의 부조리극 수용 연구 :베케트 “고도를 기다리며”와 박조열  
“모가지가 긴 두 사람의 대화” 이만희 “피고 지고 피고 지고”를 중심  
으로>, 단국대 석사학위논문, 2002.
- 최상민, <1970년대 한국 모더니즘 희곡 연구>, 조선대학교 박사학위논문, 2003.

### <기타>

- 빠트리스 파비스, 신현숙·윤학로 역, 『연극학 사전』, 서울;현대미학사, 1999.  
「한국연극」, 1982, 9월호  
「연극평론」, 1973, 겨울호  
, 1979, 겨울호
- 극단 세대, <생일파티>(1977. 5.14~18)공연 프로그램
- 여석기, <민중극장의 “달걀”공연>, 『한국일보』, 1963.5
- 오화섭, <‘민중극장’ 창립 공연을 보고>, 『동아일보』, 1963.6

## 3. 국외논저

- A. 반 겐넵, 전경수 역, 『통과의례』, 서울;을유문화사, 2000.(1985년 초판발행)
- 안느 위베르스펠드, 신현숙 역, 『연극기호학』, 서울;문학과 지성사, 2001.  
(1988 초판발행)
- 앙토넨 아르토, 박형섭 역, 『잔혹연극론』, 서울;현대미학사, 2004.  
(1994년 초판발행)
- Arnold p. Hinchliffe, 황동규 역, 『부조리문학』, 서울;서울대학교 출판부, 1986.

- Eugene Ionesco, 오세곤 역, 『대머리 여가수』, 서울;민음사, 2003.  
 , 박형섭 역, 『노트와 반노트』, 서울;동문선, 2003.  
 (1992초판발행)
- 해롤드 핀터, 이후지 역, 『해롤드 핀터 전집 1』, 서울;평민사, 2002.
- 장 주네, 『사형수』, 서울;술, 1995.  
 , 『하녀들』, 서울;예니, 2000.
- 자크 라캉, 권택영 역, 『욕망이론』, 서울;문예출판사, 2000.(1994초판발행)
- J. L. 스타이언, 원재길 역, 『상징주의와 초현실주의 부조리 연극』, 서울;예하,  
 1992.
- J. 호이징하, 김윤수 역, 『호모루덴스』, 서울;까치, 1993.
- 루이. 알뛰세르, 이종영 역, 『맑스를 위하여』, 서울;백의, 1996.
- 마틴 에슬린, 김문환·김윤철 역, 『극마당: 기호로 본 연극』, 서울;현대미학사,  
 1993.  
 , 김미혜 역, 『부조리극』, 서울;한길사, 2005.
- 케어 엘람, 이기한 · 이재명 역, 『연극과 희곡의 기호학』, 서울;평민사, 1998.
- 크리스토퍼 인네스, 김미혜 역, 『아방 가르드 연극의 흐름』, 서울;현대미학사,  
 1997.
- 키스터, 다니엘 A. 『무속극과 부조리극』, 서울;서강대학교 출판부, 1986.
- 페터 V. 지마, 서영상 · 김창주 역, 『소설과 이데올로기』, 서울;문예출판사,  
 1996.
- 프리드리히 니체, 김대경 역, 『비극의 탄생/ 니체 대 바그너』, 청하, 1991.
- 사무엘, 베케트, 이원기 역, 『사무엘 베케트 희곡전집1』, 예니, 1991.  
 , 『사무엘 베케트 희곡전집2』, 예니, 1991.
- 빅터. 터너, 이기우 · 김익두 역, 『제의에서 연극으로』, 서울;현대미학사, 1996.