

한국 현대극의 서구극 수용과 그 영향

김성희*

<차례>

1. 머리말
2. 번역극 수용의 문제점
3. 번역극이 창작극에 미친 영향
4. 서구극의 한국적 재창조
 - 4.1. <쇠뚝이놀이>
 - 4.2. <하멜태자>
 - 4.3. <피의 결혼>
 - 4.4. <지하철 1호선>
5. 텍스트의 해체와 새로운 글쓰기
 - 5.1. <이디푸스와의 여행>
 - 5.2. <레이디 맥베스>
 - 5.3. <오디디푸스, 그것은 인간>
6. 맺음말

1. 머리말

한국 신극, 즉 근대극이 서구식 연극의 도입과 함께 시작된 이래, 한국 연극사는 크게 보아 번역극(서구극)과 창작극, 그리고 전통극이라는 세

* 이 논문은 2001년도 한양여자대학 교내 연구비의 지원을 받아 연구되었음.

** 한양여자대학 교수

갈래의 연극의 흐름과, 이들 연극간의 갈등과 융합의 역사라고 할 수 있다. 서구 번역극은 근대극의 출발기인 1920년대부터 새로 수립해야 할 ‘신극’의 모델로 받아들여졌으며, 극작술과 무대기법에 대한 일종의 교과서 역할을 했다. 번역극은 연극 창조자나 관객 양자에게 예술적 자극과 상상력의 원천이었다. 또, 폭넓은 문화적 체험과 다양한 생활 정서를 공감시키는 창구 역할을 했고, 다양한 연극개념과 무대표현의 산실 역할을 했다. 다시 말하면 번역극은 고전이나 예술성을 인정받은 작품, 혹은 신사조나 새로운 스타일의 연극에서부터 양식적 실험, 또는 상업주의적 작품까지 갖가지 레퍼토리들을 제공하면서 한국연극에 다양성을 공급해온 것이다.

한편 창작극은 번역극으로부터 극작술이나 무대기법 등 자양분을 흡수하면서 전개되어 왔다. 1920년대에 신파극에 대항해서 근대극운동을 펼친 동우회순회극단 등의 학생극단이나 토월회 등이 서구극 일변도의 공연 레퍼토리를 짜고 거기에 창작극 한 두편을 끼워 공연한 사실이 바로 우리 근대극 수립기 연극운동의 성격을 암시한다. 이들은 우리 전통적 연극유산과 결별하고 전혀 새로운 형식인 서구식 연극을 모방하고 이식하는 것을 근대극 수립의 목표로 삼았기 때문에 서구 근대극 위주의 번역극을 주로 공연했던 것이다. 그리고 번역극으로부터 배운 극작술로 쓰여진 창작극 공연을 통해 궁극적으로 한국희곡의 전통을 세우고 한국연극의 발전을 이룩하고자 했던 것이다. 이 시기 서구극작품들로부터 극작술을 배우고 직접적인 영향을 받은 극작가로 김영보, 유치진, 함세덕 등이 잘 알려져 있다.¹⁾

한편, 한국의 현대극 형성에 있어 단절된 듯 보였던 전통극이나 전통연희는 1970년대 들어 새롭게 그 가치를 인정받고 부활한다. 전통극은 원형을 보존해야 할 박물관적 존재로서만이 아닌, 한국연극의 정체성을 담

1) 이두현, 『한국 신극사 연구』, 서울대출판부, 1966. 121-272면 참조.

보하는 존재로서, 그리고 벽에 부딪친 서구극 모방 일변도의 현대극에 민족성과 세계성을 부여할 수 있는 실험극의 가능성을 열어주는 존재로서 재평가된다. 그리하여 전통극은 현대극에 수용되고 융합되어 ‘전통의 현대화’ 연극이나 서구극을 토착화하는 실험극의 흐름을 만들어냈다. 그리고 1980년대에 이르러서는 민족극의 가능성을 타진받으며 마당극 양식으로 발전하기도 했다.

이 글에서는 서구극 수용으로 시작된 우리 현대극의 흐름에서, 서구극 수용이 창작극과 전통극에 어떤 영향을 주었으며, 한국연극의 발전에 어떤 역할을 했는지를 주로 살펴보고자 한다. 그러기 위해서, 서구극이 창작극에 끼친 영향과 서구극이 전통극의 연극미학과 만나 토착화된 연극사적 사건, 그리고 서구극의 텍스트를 해체하고 새로 쓰기의 과정을 통해 서구극과 창작극이 서로 융합되는 연극작업에 주목하고자 한다.

우리 현대극의 흐름을 살펴보면, 서구극 수용은 대체로 3가지 방식으로 이루어졌다. 첫 번째는 서구극의 번역 공연이며, 두 번째는 번안 공연, 세 번째는 텍스트를 해체하여 재구성하는 경우와 서구극 원전에 기댄 새로운 글쓰기로 대별할 수 있다. 이러한 수용태도와 방법론은 한국 현대극의 전개 양상과도 시대적으로 궤를 같이 하며, 또한 한국연극 내부에서 자발적으로 발생한 실험정신과 새로운 양식 실험을 반영한다. 그러므로, 이 글은 서구극 수용사를 서지적으로 고찰하기보다는, 한국 현대극의 전개에서 일어난 서구극 수용의 세 가지 형태와 방법론을 고찰하고 그 의의를 조명해보고자 한다.

2. 번역극 수용의 문제점

한국 현대극은 서구극 수용과 한국연극의 대응이란 측면에서 고찰해보면, 크게 3 종류의 반응양식을 보인다. 첫째가 서구극의 모방적 재현,

두 번째가 서구극의 토착화, 세 번째가 텍스트의 해체와 재구성, 또는 서구극 원전에 기댄 새로운 글쓰기이다. 이 3번의 연극사적 전환은 확연히 시대구분되는 것은 아니고 어느 정도는 서로 겹치면서 일어나는 현상인데, 논의의 편의상 구분해 보면, 다음과 같다.

- ① 서구극의 모방적 재현 (1920년대~현재)
- ② 서구극의 한국적 재창조 (1972~현재)
- ③ 해체와 재구성(1980년대~현재) 및 서구극 원전에 기댄 새로운 글쓰기(1990년대~현재)

한국연극은 근대극의 출발부터 서구극의 충실한 무대화와 모방을 최고의 목표로 삼았다. 즉 서구극의 완벽한 이식을 연극운동의 목표로 삼았던 것이다. 그래서 원작을 충실하게 무대화하는 정통적인 번역극 공연은 현재까지 번역극 공연의 주류를 이루고 있는데, 1970년대 초에 들어 원작의 충실한 재현이란 연극개념에 본격적인 변혁이 생긴다. 그러므로, 한국연극사에서 1970년대 이전까지의 시기가 서구극의 모방 재현 시기였다면, 1970년대부터는 서구극에 전통연희의 양식과 문화가 혼용되고 실험되는 시기로, 한국연극의 정체성 탐색이 본격화된 시기라 할 수 있다. 즉, 1970년대 한국연극이 문제삼았던 전통과 실험이라는 두가지 이슈가 결합된 형태로 번안극이 시도된 것이다. 그리고 1980년대에 이르면, 서구극 텍스트가 해체되고 새롭게 재구성되는 공연들이 등장한다. 그리고 포스트모더니즘이 주류가 되는 1990년대 이후엔 연출가들에 의해 해체와 재구성, 패러디, 페스티쉬, 번안이 유행하고, 한편 원전에 기댄 새로운 글쓰기가 창작극 갈래에서도 시도된다.

그동안 서구극 수용사는 여러 선행 연구에 의해 실증주의적 방법론으로 매우 정치하게 연구되었고, 1900년부터 1995년에 이르는 거의 한 세기 동안의 번역극 공연 연표도 작성되었다.²⁾ 이러한 체계적인 연구와 방대

한 연표 작성으로 거의 1세기에 이르는 우리 근현대극사의 서구극 도입 양상과 레퍼토리, 수용의 문제점 등이 실증적으로 밝혀질 수 있었다.

일제강점기, 주로 극예술연구회에 의해 주도되어온 서구극 도입이 리얼리즘극 수립이란 목표에 초점이 맞춰져 서구근대극들이 주로 수용되는 어느 정도의 일관성을 보였다면, 해방 이후의 서구극 수용은 그야말로 2500년에 걸친 서구연극들이 한꺼번에 수용된 양상을 보인다. 늘 지적되어온 것이지만, 번역극 수용의 큰 문제점은 바로 세계 각국의 우수한 작품들을 균형있게 수용하지 못했다는 점, 즉 체계적이고 일관적인 수용을 하지 못했다는 점이다. 물론 완벽한 자료 조사는 아니지만 지금까지 행해진 가장 방대한 조사 연구에 의하면, 1914년부터 1995년까지 한국에서 공연된 서구극은 총 882편의 작품(22개 국가, 399명 작가)이 2,925회에 걸쳐서 공연되었다고 한다. 그런데 이중 미국 작품(164명, 273편)과 영국 작품(58명, 155편)이 1, 2위를 차지하며, 이 영미 작품 공연 수가 전체 공연 수의 53퍼센트를 차지한다.³⁾ 그리고 영국, 미국, 프랑스, 독일, 아일랜드, 러시아 작품의 공연 수가 전체 공연 수의 90퍼센트를 이루고 있다. 이처럼 우리 번역극 수용이 지나치게 영미 작품 위주, 더 나아가 서구극 위주로 이루어져 왔을 뿐 아니라, 공연되는 작품들도 주로 현대극작가들의 특정 작품들에 편중되는 경향을 보인다는 것이다. 즉 특정 국가, 특정 시기, 특정 작가, 특정 작품들만 편향적으로 수용된 경향을 보이고 있다는 것이다.⁴⁾

2) 신정옥, 한상철, 전신재, 신현숙, 김창화, 이해경, 『한국에서의 서양연극-1900년~1995년까지』, 소화, 1999.

신정옥, 『한국신극과 서양연극』, 새문사, 1994.

신현숙, 「광복 50년의 번역극과 그 수용 양상」, 한국연극학회 편, 『한국연극학』 제7호, 1995.

3) 전신재, 「편향적 수용과 그 의미」, 『한국에서의 서양연극』, 452-453면.

4) 앞글, 453-459면.

한국인이 선호한 서양 연극의 작품과 작가(1914-1995)를 선호 순으로 적으면 다음과 같다. ()안은 공연수.

우리의 1세기에 걸친 번역극 수용이 이처럼 무원칙과 비체계성, 편향성을 보이게 된 원인과 문제점 및 대안을 생각해 볼 필요가 있다.

첫 번째로, 서구극 편중 현상은 우리 사회에 만연한 서구중심 문화를 더욱 강화시키기 때문에 다양한 문화권의 연극들도 고루 소개하는 균형 감각이 절실히 요청된다.

서구극 중심의 수용은 물론 우리의 근대화가 서구화와 동일시되어 진행되어온 사회문화적 상황에 기인한다. 서구극 중에서도 특히 미국 현대극이나 대중극에의 편중 현상은 미군정 시기부터 정치적·경제적·군사적 유착관계를 맺으며 형성된 미국과의 친밀성과 우리 삶을 지배하게 된 미국 대중문화의 영향력에서 비롯된 것이다. 따라서 비서구권 연극의 수용이 빈약한 것은 비서구권 언어나 문화에 상대적으로 관심이나 교류가 부족한 우리 문화 전반적 현상을 반영한다. 그러나, 비서구권 연극이라 해도 우리와 정치 사회상황이 흡사한 작품은 관객들의 열렬한 호응을 받아 장기공연 레퍼토리로 자리잡기도 했다. 남아공의 인종차별과 인권탄압을 그린 <아일랜드>(아돌 후가드 작)가 장기공연에 성공한 것은 이 번역극이 유신정권의 독재체제와 인권탄압을 은유하는 것으로 받아들여졌고, 검열이 엄존한 상황에서 현실비판을 할 수 없었던 창작극의 한계를 보상해주는 작품으로서의 의미를 지녔기 때문이었다. 이처럼 우리 현실 상황과의 연계나 혹은 삶의 보편적 공감대를 가진 다양한 문화권의 연극

작품-<고도를 기다리며>(50), <햄릿>(42), <블랙 코미디>(36), <콜렉터(미란다)>(35), <쥐뿔>(30), <한여름밤의 꿈>(29), <에쿠우스>(28), <오셀로>(27), <정복되지 않는 여자>(26), <베니스의 상인>(23), <꿀맛>(22), <아일랜드>(22) 작가-셰익스피어(233), 사무엘 베케트(104), 피터 셰퍼(93), 해롤드 핀터(79), 닐 사이먼(71), 테네시 윌리엄스(63), 몰리에르(57), 아가사 크리스티(52), 안톤 체홉(49), 으젠 이오네스쿠(49), 아돌 후가드(46), 서머셋 모옴(45)

이 작가 12명은 셰익스피어와 몰리에르를 제외하곤 다 19세기말부터 20세기에 걸친 현대 작가이다. 또 전체 공연 작가 수(399명)의 3%에 해당하는 이 12명의 작품들의 공연 수(941회)가 전체 공연 수(2925회)의 32%를 차지한다.

들을 체계적으로 공연하는 노력이 필요한 것이다. 최근 들어 국립극단이 한·중·일 연극 공연을 시도한다든지, 여러 극단들에 의해 제3세계 연극들이 소개되는 현상이 나타나는데 이는 문화의 다원화로 나아가는 의미있는 변화라 하겠다.

두 번째로, 번역극 상연목록의 획일화 현상을 문제점으로 들 수 있는데, 이는 공연의 주체인 극단들의 개성 결여에서 기인한다. 지금부터라도 각 극단들이 연극이념과 활동목표를 정립하고 그에 따라 일관적이고 체계적으로 번역극 공연을 하는 것이 필요하다. 1960년대부터 부쩍 늘어난 극단들은 현재 200여개로 추정되는데, 이들은 뚜렷한 연극목표나 개성을 가지고 창단된 극단이라기보다는 대체로 동인들의 모임이라는 성격이 강하다. 그 때문에 각 극단들이 내건 활동목표나 레퍼토리가 엇비슷하다. 뚜렷한 지향목표와 개성이 확립되어 있지 않기 때문에, 그리고 극단 운영에 있어 예술적 비전의 부족으로 장기적인 플랜이 서있지 않기 때문에 레퍼토리를 그때그때 적당하게 골라 공연하는 경우가 많은 것이다. 따라서 각 극단들의 공연 레퍼토리가 그다지 변별성이 없고, 한 극단의 이념과 연극미학을 드러내는 일관적이고도 체계적인 상연 목록을 찾아보기가 힘들다. 일관된 선정 방침도 찾아보기 어렵고, 또 작품 선정의 정당한 기준이나 이유도 찾아보기도 어려운 것이다.

그러나, 레퍼토리 선정에 있어 비교적 일관성과 체계성을 유지한 극단을 꼽아본다면, 서구 근대극을 집중 공연한 1930년대의 극예술연구회, 셰익스피어 작품과 미국 현대극을 주로 공연한 1950년대의 신희, 현대적 감각의 실험극을 주로 공연한 동랑레퍼토리극단, 프랑스 희극 공연과 서구극의 한국적 토착화를 실험하는 극단 자유, 전통의 계승과 현대화를 추구하는 극단 민예와 미추, 여성연극을 주로 공연하는 극단 산울림, 창단 역사는 짧지만 서구 근현대극의 고전을 일관되게 공연하는 서울시극단, 서구극의 해체와 재창조를 통한 양식 실험에 주력하는 축제극단 무천 등을 들 수 있겠다.

세 번째로는 작품의 의미와 가치를 훼손하는 잘못된 수용이 많다는 문제인데, 그 원인으로 연극 창조자의 역량 부족과 수용자의 통속적 취향 및 수준에 대한 영합을 꼽을 수 있다. 희곡을 무대위에 형상화하는 작업은 필수적으로 연출가와 배우, 제작여건 등을 포함한 제작 역량에 좌우될 뿐 아니라, 관객의 취향과 기대수준도 중요하게 고려된다. 연출은 공연작품을 선정하고, 공연의 내용과 형식을 결정할 때 제작에 관계하는 모든 인적 요인, 공간적 요인, 제작 예산 및 당대의 제작 역량 등 공연환경의 지배를 받으며, 또 관객이 공연을 어떻게 받아들일 것인가에 관심을 기울이기 때문이다.⁵⁾

우리 번역극 수용에 있어 자주 볼 수 있는 문제점은 고전 대작이나 혹은 연극사적으로 유명한 실험극들을 공연할 때 제작 역량이나 공연환경, 제작 여건을 고려하지 않고 욕심만으로 덤벼들어 작품의 본질과 가치를 훼손시키는 경우가 많다는 점이다. 작품의 의미나 형식에 대한 깊은 연구 없이 안이하게 무대화시키고 무분별한 각색과 삭제 등을 통해 원작의 의미와 본질 훼손을 저지르는 경우가 많은 것이다. 그외에도 잘못된 번역이라든지, 우리말 어법과 다른 번역투의 대사, 원작의 형식과 내용을 제멋대로 바꾸는 연출이나 무대미술, 이질적인 문화나 생활감정을 국적 불명의 무대화와 연기로 표현하는 미학적·문화적 불충실 등이 흔히 목도되는 잘못들이다.

그런가 하면, 레퍼토리 선정이나 무대화에 있어서 지나치게 관객에게 영합하는 성향도 자주 볼 수 있다. 우리나라의 관객층은 거의가 젊은 층으로 이루어져 있는 반면, 관극 식견을 가진 고정관객층은 얇기 때문에 주로 흥행에 성공한 작품들이나 대학생 취향의 작품(공부나 레포트와 관련되는), 대중적 작품들을 선정하는 경우가 많다. 그런가 하면, 원작을 통속화시키거나 외설적으로 각색 공연하는 경향도 종종 보인다. 특히 80년

5) 김석만, 「번역극의 수용에 관한 연구(1)」, 서연호 편, 『한국연극의 쟁점과 새로운 탐구』, 연극과인간, 2001. 34면.

대 이후엔 연극계에 상업주의 바람이 불면서 흥행성과가 좋았던 번역극의 재공연 붐이 일어났고, 90년대 이후엔 기획사들의 프로덕션 시스템이 자리를 잡으면서 상업주의 기획이 더욱 심해지는 경향을 보인다. 이처럼 창조 주체들이 관객의 취향과 수준을 지나치게 의식하고 영합함으로써 작품의 질 저하를 초래하고 있는 것이다.⁶⁾

네 번째 문제점은 각 극단들이 유행의 조류에 휩쓸리며 방향감각 없이 공연하는 현상에서 드러나는 철학의 빈곤과 방향성 상실이다.

번역극이 한국연극에 기여하는 것은 두말할 것도 없이 연극의 지평확대이다. 번역극 선정은 특정 극단의 방향과 성격을 규정 짓는다는 철학을 가지고, 또 한국연극에 어떤 의미를 가지며 기여를 할 수 있을 것인가 하는 물음과 자기점검 하에 일관적으로 이루어져야 한다.⁷⁾ 번역극 공연이 한국연극의 방향성을 정립하고 연극사적 발전에 기여한 예로 1930년대 극예술연구회의 활동과 1960년대 동인제 극단들의 활동을 들 수 있다. 극연은 서구 근대극 도입으로 한국연극에 리얼리즘극을 이식했으며, 1960년대 동인제 극단들은 부조리극을 비롯한 새로운 조류의 극, 문제작 등을 공연함으로써 리얼리즘 일변도였던 한국연극에 해외연극의 다양함과

6) 예컨대 극단 민중의 <진짜 사랑, 거짓 사랑>(툼 스토파드 작, 정진수 편역, 연출, 1993)의 경우, 연출가는 우리 대중의 문화적 이해력과 통속성의 수준에 영합하기 위해 ‘편역’을 했다고 밝힌다. 군소 등장인물 세 명을 없애고, 원작의 고도의 지적 유희 부분을 상당히 절단하고 브로디라는 인물의 정체를 변조하는 식으로, 전체적으로 ‘원작을 통속화’ 시켰다는 것이다. 사실 창작극도 연출가의 손에서 수정되고 각색되기도 하는 것이 공연예술의 속성이기 때문에 공연의 작품성이 보다 훌륭하게 구현된다면 이러한 편역을 무조건 나쁘다고 할 수는 없다. 다만 이 경우에도 원작의 주제나 의미를 왜곡시키거나 열등하게 재창조하지 않는다는 전제조건은 충족되어야 한다. 그러나, 대중적 취향에 영합한 ‘편역’은 작품의 본질적 의미를 왜곡시킨 상업적 발상이라 하지 않을 수 없다. 외설 시비로 재판에 회부까지 된 <미란다>(콜렉터)는 원작 소설의 주제의식을 상업적 발상으로 심각하게 훼손한 공연의 대표적인 예라 할 것이다.

7) 여석기, 「번역극 공연의 허상」, 『주간조선』, 1979.3.25.

신경향, 새로운 무대미학을 소개하여 한국연극의 지평을 넓혔던 것이다.

다섯 번째로, 외국극의 문화적 배경이나 공연 관습의 이해 부족, 그리고 제작여건의 문제로 작품의 미학적 의미와 무대화를 적당한 타협주의로 공연하는 경우가 많다는 점이다.

연극은 무대나 의상, 그리고 배우들의 연기에서 정확한 묘사와 구체적인 실행을 필요로 한다. 그런데, 서양연극을 시각화할 자료가 부족하고 공연환경이 열악한 상황에서, 결국 미학적으로 소홀한 무대를 만들게 되거나, 또는 역사적 고증이나 사실적 묘사를 필요로 하지 않는 서양의 현대연극을 주로 소개하게 된다. 혹은, 연출의 컨셉을 최소주의로 정하고 비사실적인 무대 만들기, 희곡을 번안하여 한국적 상황으로 전환하기 등의 방식으로 수용하는 경우가 많다.⁸⁾ 우리 번역극 수용사에서 현대극에의 지나친 편중현상이나, 연출 성향이 추상적이거나 간소한 무대장치를 선호하는 경향, 그리고 유독 번안극이 성행하는 것은 바로 이런 현실적 여건의 반영으로 보인다.

3. 번역극이 창작극에 미친 영향

앞에서 살펴본 대로, 1970년대 초까지의 한국연극은 서구극을 어떻게 충실하게 재현하느냐에 치중한, 서구극의 모방적 재현 시기였다고 할 수 있다. 양적으로도 번역극이 더 우세했는데, 번역극을 특별히 더 선호해서라기보다는 창작극이 부진했기 때문이었다.

서구극과 창작극의 영향관계를 살피는 비교연극학적 연구는 작가가 영향을 구체적으로 밝힌 경우를 제외하고는 입증의 어려움과, 유사성을 단서로 한 대비 연구에 그치기 쉽다는 문제에 부딪치게 된다. 그리고 영

8) 이해경, 「연극의 특성과 번역극 공연의 관계」, 『연극의 현실인식과 자의식』, 현대미학사, 1997. 90면.

향의 문제를 어느 범위까지 한정시킬 것인가 하는 문제도 제기된다. 왜냐하면, 극작가들은 수업시절 빈약한 창작극의 전통 때문에 서구 번역희곡이나 번역극 공연을 보면서 영감을 받기도 하고, 극작술을 익혀 왔다는 점에서, 포괄적인 관점으로 보면 서구극의 영향에서 결코 자유롭지 않다고 할 수 있기 때문이다. 그런가 하면, 어떤 특정 작가의 영향을 받았다고 공언하는 작가의 경우에도 실제 작품에서는 구체적 영향관계를 찾기 어려운 경우도 있다. 예컨대 입센에의 사숙을 밝히며 스스로를 입센주의자라고 칭한 버나드 쇼의 경우, 입센의 작품과 전혀 비슷하지 않은 작품들을 발표했던 것이다. 이처럼 직접적·간접적 영향관계를 추론하는 것은 매우 미묘한 문제가 아닐 수 없다. 그러나 이상의 한계에도 불구하고, 서구극의 수용이 창작극에 어떤 영향을 주었으며 한국연극의 발전에 어떻게 작용했나를 고찰하려는 이 글의 목적을 위해, 서구극이 창작극에 미친 직접적·간접적 영향을 살펴보고자 한다.

해방 이후 서구극이 본격적으로 공연되기 시작한 1950년대는 전쟁 후 분단체제가 고착화되고 미국문화가 지배적인 힘을 발휘하게 되는 시기인데, 전체 번역극의 3분의 1을 미국연극이 차지한다. 이 시기에 자주 공연된 미국희곡은 <느릅나무 밑의 욕망>(유진 오닐, 3회) <세일즈맨의 죽음>(아서 밀러, 3회) <애국자>(시드니 킹즐리, 2회) <뜨거운 양철지붕 위의 고양이>(테네시 윌리엄스, 2회) 등이었다.⁹⁾ 이 시기에 미국 희곡이 특히 많이 공연된 이유에 대해 여석기는 첫째, 한미관계의 밀착, 둘째, 미국 현대극작가, 특히 전후 극작가의 우수한 작품이 한국인에게 어필될 수 있는 요소를 가지고 있다는 점, 셋째 전후 한국의 대학 영문과 출신 및 교수들의 활발한 미국문학 소개 활동, 넷째 미국공보원의 번역 지원, 다섯째 서구 현대극 공연을 선호한 한국인의 연극 기호를 들고 있다.¹⁰⁾

9) 이혜경, 「미국연극」, 『한국에서의 서양연극』, 177면.

10) 여석기, 「미국극의 수용과정과 영향: 1926~1970」, 『동서연극의 비교연구』, 고려대출판부, 1987. 275-276면.

실제로 1950년대 연극을 주도한 극단 신탁의 공연활동(1950-1959)에 국한시켜 살펴보면, 번역극 공연 총 25회¹¹⁾ 중, 반수가 넘는 13회 공연이 다 미국작품이다. 전쟁기와 전쟁 직후인 1954년까지 셰익스피어극을 주로 공연했으나, 1955년부터는 주로 미국 현대극을 공연했다. 자주 공연된 미국희곡을 빈도 순으로 열거하면, <느릅나무 밑의 욕망>(3회), <세일즈맨의 죽음>(2회) <뜨거운 양철지붕 위의 고양이>(2회) <욕망이라는 이름의 전차>(1회) 등이다. 이렇게 1955년을 고비로 미국 현대극 위주의 상연 목록이 짜여진 것은 신탁의 리더이자 연출가인 이해랑, 유치진이 각각 1955년과 1956년 미국 연극계를 시찰하고 돌아온 것이 계기가 되었다.¹²⁾ 이 당시 미국연극은 1945년 경부터 거의 15년간 아더 밀러와 테네시 윌리엄스에 의해 지탱되어 왔으며, 1956년에 다시 리바이벌 붐을 타고 부상한 오닐의 후기 작품들과 함께 미국연극의 중심축이 되었던 것이다.¹³⁾

11) 미국 작품을 제외한 나머지 공연은 셰익스피어 작품(5회)과 <붉은 장갑>(사르트르, 프랑스) <수전노>(2회, 몰리에르, 프랑스) <향수>(파블, 프랑스) <빌헬름 텔>(쉴러, 독일) <민중의 적>(입센, 노르웨이), <죄와 벌>(도스토옙스키, 러시아)이다.

신탁은 1950년 국립극장의 설립과 함께 전속극단으로 창단되었는데, 1947년에 조직된 극협이 멤버들을 영입하여 조직되었다. 국립극장의 전속극단으로 2회 공연을 마친 후 전쟁이 발발하자 신탁은 부산으로 피난가서 활동이 마비된 국립극장과는 무관하게 민간극단으로 50회의 활발한 활동을 벌였다. 1957년에 국립극장이 환도하면서 핵심단원 전원이 국립극장의 전속극단에 복귀했다. 그러나 1958년에 유치진의 <왜 싸워?>사건으로 신탁 단원들이 탈퇴하여 민간극단으로 활동하다가 1959년에 다시 국립극단의 전속극단으로 복귀하는 우여곡절을 겪는다. 따라서 신탁의 활동은 1957년 '국립극단'의 활동까지 포괄한다.

김성희, 「국립극단 연구(1)」, 『한국극예술연구』 제12집, 2000.10. 참조.

12) 1950년대 미국연극은 브로드웨이 중심의 상업연극과 뮤지컬, 그리고 예술성, 실험성을 추구하는 오프 브로드웨이 연극으로 양분화된다. 오닐, 밀러, 테네시 윌리엄스의 연극은 브로드웨이에서 작품성을 인정받음과 동시에 인기를 누렸다.

정진수, 『현대연극의 이해』, 예음, 1998. 428면.

13) 이형식, 『현대미국희곡론』, 신아사, 1995. 129면.

이 시기에 수용된 미국현대극의 극작술이나 무대기법의 영향은 당시 대표적인 극작가들인 임희재, 이용찬, 유치진 등에서 찾아볼 수 있다.

임희재는 테네시 윌리엄스의 희곡에서 구사한 무대기법을 자신의 작품 속에 구현했다. 신협이 공연한 임희재의 <꽃잎을 먹고 시는 기관차>(1956)는 그 제목의 유사함, 극중 장면에서 <욕망이라는 이름의 전차>공연에 대한 직접적 언급, 장면으로만 분할한 작품 구성의 방법, 그리고 무대인 서울역 근방의 분위기를 나타내기 위해 작가가 사용하는 여러 가지 분위기 묘사와 음향효과, 스텐리를 연상시키는 기관사 한창선의 남성적이고 거친 매력 등에서 <욕망...>의 영향이 구체적으로 논증된 바 있다.¹⁴⁾

그 외에도 이 작품은 극의 구조에 있어 유사성을 드러낸다. <욕망...>의 시작과 결말이 블랑쉬의 등장과 퇴장으로 짜여져 있듯이, <꽃잎...>도 영자의 등장과 퇴장으로 전체 틀이 짜여져 있다. 또 무대효과나 작품의 배경, 무대 표현미학에서도 미국연극이나 당시 쏟아져 들어왔던 미국영화의 영향을 짙게 드러낸다. 이 작품의 무대를 이루고 있는 퇴락한 기와 집과 한창선 방의 천박한 미국문화적 분위기의 대조는 우리 전후 사회가 전통문화와 미국문화가 혼합된 양상이라는 걸 반영한다. 감상적이고 혹은 광적으로 들려오는 서커스 음악은 가정의 기반을 붕괴시키고 사랑을 앗아가 버린 전쟁의 비극성과 행복했던 과거에 집착하는 인물들의 상실감과 퇴폐감, 억눌린 욕망을 상징적으로 표현해낸다. 장면들의 병렬과 소리, 음악, 조명, 빛깔 등의 시칭각적 기호로 상징성을 아로새겨 ‘분위기의 극’을 시도하고 있는 것이다.¹⁵⁾ 이와같이 테네시 윌리엄스의 <욕망...> 공연은 임희재에 있어 상징적 리얼리즘의 추구라는 영향을 미친 것으로 나타났다. 이는 민족운동의 차원에서 계몽적 태도로 접근했던 일제 강점기의 리얼리즘 이식의 방법론과, 현실비판의 메시지 전달에 급급했던 리

14) 여석기, 앞글, 283-284면.

15) 김성희, 「1950년대 한국희곡에 나타난 가정」, 『한국 현대희곡 연구』, 태학사, 1998. 164-169면.

얼리즘 희곡의 맥락에서 상징적 리얼리즘으로 지평을 넓히게 한 긍정적 인 영향이라고 볼 수 있다.

그러나 이 창작극에는 부정적인 영향도 나타난다. 그의 다른 작품들인 <기류지>(1955)나 <고래>(1956) <무허가 하숙집>(1957)은 암울한 전후 현실을 매우 사실적으로 그려내고 있는 데 반해, 이 작품은 테네시 윌리엄즈의 작품을 피상적으로 이해하여 자신의 작품에 응용하고 인물성격이나 사건들을 미국연극이나 미국영화에서 모방된 생활정조로 꾸며내었기 때문에 리얼리티가 떨어지는 결과를 초래한 것이다.

이용찬은 국립극단 장막극 공모에 <가족>(1958)이 당선되어 데뷔했다. 이용찬은 <가족>에서 당시로서는 혁신적인 플래시백 기법, 동시무대 기법, 조명을 사용한 장면의 신속한 전환 등의 표현기법을 활용했으며, 마지막 장면이 시작 장면과 이어지는 순환구조를 사용했다. 플래시백 기법, 여러 장소로 분할된 동시무대, 조명을 통한 장면전환, 부자간의 갈등을 다룬 주제, 회상이나 자유연상으로 현재와 과거가 자유롭게 교차되는 시간구조 등은 <세일즈맨의 죽음>의 영향을 짐작하게 만든다. 이 극은 당시 “중래의 드라마투르기를 벗어나서 새로운 수법으로 형식과 내용의 일치를 이룩한 것으로” 미국의 현대극이 자주 실험하고 있는 바와 같은 조명에 의한 장면전환, 플래시백 수법에다가 현대감각을 담아 문학성을 고도로 살린 작품¹⁶⁾이라고 소개되었다. 이는 공연단체인 국립극단이나 언론에서도 <세일즈맨...>과의 유사성을 이미 의식하고 있었다는 걸 말해주는 단서이다. <세일즈맨의 죽음>이 사실주의와 표현주의를 배합하여 무대예술의 새로운 가능성을 보여주었고, 상상의 벽, 동시 무대, 조명, 음향효과 등을 통하여 현재와 과거가 뒤범벅이 된 주인공의 의식세계와 현실을 표현했으며, 윌리의 자기기만에 초점이 맞추어져 있다면,¹⁷⁾ <가족>

16) 「새로운 형식의 연극」, 동아일보, 1958.4.25.

17) 송원덕, 「아더 밀러---보통사람의 비극」, 김우탁 외 공저, 『영미극작가론』, 문학세계사, 1987. 312면.

은 무대기법은 유사하나 주제를 풀어가는 방법이나 인물성격에서 뚜렷한 차이를 보인다. 이 극은 해방과 전쟁의 격변기 속에서 경제적 몰락을 겪는 가족의 이야기를 아들의 시점으로 풀어나간다. 아들을 과보호하는 구세대의 전형인 아버지와, 개성의 추구를 희구하면서도 가족의 유대를 벗어나지 못하는 아들간의 갈등이 그려지는데, 인물들의 성격이나 갈등의 성격이 매우 한국적인 리얼리티를 담고 있다. <세일즈맨...>에서는 아버지가 아들에게 보훈금을 남기기 위해 자살하지만, <가족>에서는 아들이 아버지를 위해 살인하고, 죽은 아버지의 살인자 누명을 벗기기 위해 자수한다. 이처럼 아들은 가부장제 가치관과 가족애를 자아실현보다 우선에 놓고 있으며, 아버지를 위해 자기희생까지 감내한다. 이러한 한국적 효과 가족관이 현대적 감각의 무대기법으로 그려졌기 때문에 당대 한국 관객에게 공감을 자아낸 것으로 보인다. 임희재가 <욕망...>의 미국적 정서를 자신의 작품 속에 모방했다면, 이용찬은 한국적 생활감정을 토대로 <세일즈맨...>의 새로운 무대기법과 극작술을 창조적으로 원용하여, 그다지 새로울 것이 없는 내용과 주제의식을 ‘낯설게 보이도록’ 새롭게 조명하여 현대성을 부여했다는 점에서 성공을 거두었다고 하겠다.

유치진이 록펠러재단 초청으로 미국 연극을 시찰하고 돌아와서 발표한 작품 <한강은 흐른다>(1958년 신협 공연)에는 브로드웨이 상업연극, 특히 뮤지컬의 무대미학의 영향이 보인다.¹⁸⁾ 유치진이 미국 시찰을 떠나기 직전인 1955년에 발표한 <자매 2>와 대비해 보면, 이 작품에 나타난 극작술의 획기적인 변화를 절감할 수 있다. <자매2>는 4막극, 극적 집중의 구심적 구조, 제4의 벽 개념에 바탕한 환영주의 등 유치진의 전작들과 거의 동일한 리얼리즘 극작술의 연장선상에 있으나, <한강은 흐른다>는 원심적 구조, 노래와 춤·스펙타클·액션의 강조, 집단인물의 활용 등 공연성에 치중한 차이를 보인다. 이는 유치진의 미국연극 체험을 반영하는

18) 이 작품은 1988년에 윤대성 각색, 김우옥 연출로 서울예술단에 의해 뮤지컬로 공연되었다.

것으로, 특히 뮤지컬로부터 영향을 받은 것으로 짐작된다. 1940년대부터 1950년대까지의 브로드웨이를 지배한 연극은 뮤지컬이었다.¹⁹⁾ 유치진은 미국에서 주로 브로드웨이 뮤지컬을 보았고 뮤지컬의 엄청난 대중적 호소력을 실감했다는 사실을 토로한 바 있다. 그는 우리나라에도 뮤지컬이 도입되어야 연극의 돌파구가 열린다는 생각을 가지고²⁰⁾ 한국 최초의 뮤지컬 공연인 <포기와 베스>(1962)를 연출하기도 했다.

<한강은 흐른다>는 뮤지컬이나 영화처럼 많은 장면(22경)으로 이루어진 에피소드적 구조, 동시무대, 조명을 통한 신속한 장면전환(시나리오처럼 FO와 FI의 활용), 노래와 춤 등 스펙타클의 강조, 집단인물들의 활용 등 뮤지컬 혹은 시각적 표현이 강조되는 1950년대 미국연극의 무대기법을 차용하고 있다. 이는 유치진의 전작들에서 보였던 극적 집중의 극작술과 환영주의적 리얼리즘극으로부터의 방향전환을 보여주는 것이다.

1960년대의 한국연극에서 가장 특징적인 경향은 동인제 극단의 대두와 부조리극의 수용이었다. 1960년대 동인제 극단의 선두주자였던 실험극장이 이오네스코의 <수업>(1960)으로 창단공연을 가졌고, 이어 창단된 동인극장(1962), 산하(1963), 극단 드라마센터(1964), 가교(1965), 자유극장(1966), 광장(1966), 여인극장(1966), 에저또(1969), 성좌(1969) 등이 거의가 창단 내지는 창단 준비공연으로 부조리극을 공연했다. 1960년대에 소개된 부조리극작가들은 이오네스코, 베케트, 울비, 뒤렌마트, 핀터 등이었으며, 가장 많이 공연된 작품은 <고도를 기다리며>였다.²¹⁾

부조리극의 활발한 수용은 몇몇 작가의 창작극에도 그 영향을 미친다. 미국에서 공부하고 돌아온 이근삼은 1960년에 <원고지> (신무대실험극회)와, <대왕은 죽기를 거부했다>(중대 연영과)를 공연한다. 물론 유치진

19) 빅스비, 『현대의 미국연극』, 김진식 역, 현대미학사, 1998. 214면.

20) 유치진, 『동량 유치진전집 9 자서전』, 서울예대출판부, 1993. 284면.

21) 김미혜, 「부조리극 수용과 한국연극」, 서연호 편, 『한국연극의 쟁점과 새로운 탐구-비교연극학』, 18-19면.

처럼 이근삼도 한국의 서구극 공연에 직접 영향을 받은 것은 아니고 미국의 연극체험에서 영향을 받은 것이긴 하다. 그러나 희곡 창작이 무대 공연을 염두에 두고 쓰여진다는 점을 생각할 때, 번역극 위주의 부조리극 공연에 대한 대응으로 부조리극 스타일의 창작극을 시도한 것이라고 볼 수 있다.

<원고지>는 온통 원고지칸이 그려진 무대에서, 역시 원고지 칸 무늬로 된 양복을 입고 철쇄줄에 매달려 기계적으로 번역하는 교수를 비롯해 왜곡되고 과장된 등장인물들 모두가 표현주의적 수법으로 그려져 있지만, 또한 소극(farce)적 수법과 무의미한 대사나 논리에 맞지 않는 대사, 반복, 의사소통의 단절 등 부조리극의 성격도 띠고 있다. 특히 <대머리 여가수>의 영향을 질게 드러내는 장면들도 있다.

교수 : (신문을 혼자 읽는다) 참 비가 많이 왔군. 강원도 쪽의 눈이 굉장한 모양인데. 또 살인이야, 이번엔 두 살 난 애가 자기 애비를 죽였대. 참 지프차가 동대문을 들이받아 동대문이 완전히 무너졌군. 지프차는 도망가 버리구. 이것 봐, 내 『개성을 잃은 노동자』라는 번역품이 착취사에서 다시 나왔어. 이씨가 또 당선됐군. 신경통에 듣는 한약이 새로 나왔는데. 끄찍해라. 남편이 자기 아내한테 또 매 맞았군.

(처가 신문지를 한 장 다시 집는다. 낱짜를 보더니)

처 : 당신두 참, 그건 옛날 신문이에요. 오늘 것은 여기 있는데.

교수 : (보던 신문 낱짜를 읽고) 오라, 삼년 전 신문을 읽고 있었군. 오늘 신문 이리 주시오. (오늘 신문을 받아가지고 다시 읽는다) 참, 비가 많이 왔군. 강원도 쪽에 눈이 굉장한 모양인데, 또 살인이야, 이번엔 두 살 난 애가 자기 애비를 죽였대. (다음에 이어지는 대사는 앞 대사의 똑같은 반복임-필자가 생략함)

3년 전 신문이나 오늘 신문이나 똑같은 내용을 보도하고 있으며, 신문 기사 내용도 황당하기 그지 없다. 이는 <대머리 여가수>에서 스미스씨가

항상 똑같은 내용으로 이루어진 신문을 읽고 있는 장면이라든가, 무의미한 상투적인 대화를 나누는 것과 유사하다. 그러나 <원고지>는 뛰어난 희극적 구성과 표현주의적 무대기법, 부조리극적 언어 구사, 등장인물의 해설자 사용 같은 서사적 기법들을 창의적으로 원용했기 때문에 한국희곡사에서 모더니즘의 새로운 장을 연 작품으로 평가된다.

<대왕은 죽기를 거부했다>는 유리피데스의 <알세스티스>와 극적 상황 설정이 매우 유사하다. 아드메테우스는 신의 뜻을 어긴 죄로 죽게 되는데, 아폴로가 대신 죽어줄 사람을 찾으면 살 수 있다고 한다. 아드메테우스는 늙은 부모한테 찾아가 자기 대신 죽어달라고 청하나 거절당한다. 그러나 그의 헌신적인 아내인 알세스티스만이 남편 대신 죽겠다고 맹세를 한다. <대왕은...>에서는 늙은 독재자 대왕이 어느날 죽음의 사자로부터 태양이 질 때 목숨을 내놓아야 하는데, 만약 대왕 대신 죽어줄 사람이 있으면 그사람의 목숨을 가져가겠다고 말한다. 대왕은 늙은 아버지, 신하들, 왕비, 성문앞 거지 등에게 부탁을 하지만 모두에게 거절 당한다. 결국 대왕은 자기가 죽어야 이 나라에 웃음과 희망이 온다는 걸 알고 죽음을 받아들인다.

1967년 극단 탈에 의해 공연한 박조열의 <모가지가 긴 두 사람의 대화>도 베케트의 <고도를 기다리며>와의 유사성이 지적된 바 있고, 또 작가 자신도 이 작품을 쓸 때, <고도를 기다리며>를 읽은 후 자신감을 지니고 계속해 쓸 수 있었다고 술회한 바 있다.²²⁾

1967년 <웨딩드레스>로 등단한 오태석은 1970년대 초반부터는 한국적 연희유산을 접목하거나 토속적 정서를 살린 연극으로 선회했지만, 초기 작품세계는 서구극, 특히 부조리극에서 받은 영향을 짙게 드러낸다. 오태

22) 박조열, 『박조열 희곡집』, 학고방, 1991. 139면.

두 작품의 유사성과 차이는 다음 논문을 참조할 것. 송정애, 「사무엘 베케트의 <고도를 기다리며>와 박조열의 <목이 긴 두 사람의 대화>의 대비 연구」, 한국연극사학회 편, 『한국연극연구』 제2집, 1999.

석은 초기 극을 쓸 때 자신이 받은 영향을 다음과 같이 토로한다.

제가 초반에 말씀드린 대로 마치 연극은 서구에서 만들어졌고 서구가 교과서인 것처럼 생각을 했었던 말이지요. 60년대 초에 우리가 구해 볼 수 있었던 것은 ‘수도문화사’라는 데서 나온 희곡집들이 있었어요. 물론 번역이지만 유진 오닐도 소개가 되고 테네시 윌리엄즈도 소개가 되고 아서 밀러도 소개가 되고 그랬는데 그게 나한테는 교과서였지요. 그것의 엑서사이즈가 공연이고 그 틀을 그대로, 그 형식 그대로 모사하다시피 했지요.²³⁾

여기서 오테석은 오닐, 윌리엄스, 밀러 등 미국 현대작가들만 거론하고 있지만, ‘공연의 틀을 그대로, 그 형식 그대로 모사’했다는 말은 바로 당시 열렬히 공연되었던 부조리극의 틀을 모사했다는 의미로 해석할 수 있다. 실제로 데뷔작이나 국립극장 공모 당선작인 <환절기>(1968) <유다여 닭이 울기 전에>(1969) <교행>(1969) 등은 한국 최초의 부조리극으로 평가된다.

그외에도 이근삼의 <아벨만의 재판>(1975)은 뒤렌마트의 <노부인의 방문>과 막스 프리쉬의 <안도라>의 영향을 보이며, <계사니>(1983)에선 브레히트의 <억척어멈>의 영향이 보인다. 이강백의 <보석과 여인>(1975)은 괴테의 <파우스트>와 상황 설정이 유사하며, <봄날>(1984)은 농장과 여자의 소유를 놓고 벌이는 부자간의 갈등을 그린다는 점에서 유진 오닐의 <느릅나무 그늘 밑의 욕망>의 영향을 볼 수 있다. 김상렬의 역사극 <길>(1977)은 성삼문과 신숙주의 이념적 세계관적 대립을 장 아누이의 <앙티고네>의 그것과 유사한 ‘예’ ‘아니오’의 대립으로 형상화한 것으로 보이고,²⁴⁾ <언챙이 꼭마단>(1982)에서 역사적 사건에 대한 인과관계를 뒤집는

23) 서연호, 「오테석의 창작활동」(인터뷰), 《오테석 희곡집 4-도라지》, 평민사, 1994. 342면.

해석이라든지 현대적으로 창조된 의자왕의 성격은 뒤렌마트의 <로물루스 대제>를 연상시킨다. 최인훈의 <등등낙랑등>(1978)이나 윤정선의 <호동>(1986. 공연제목-〈나는 어이 돌이 되지 못하고〉)는 둘다 호동설화를 재창조한 것이지만 호동과 의붓어미인 왕비와의 사랑이나 고전비극적 인물을 창조한 점에서 라신느의 <페드르>의 영향을 보인다. 이윤택의 <시민 K>(1989)는 카프카의 <심판>의 영향을 보인다. 두 작품의 주인공 이름의 유사성(<심판>의 주인공은 요셉 K)이라든지, 거대한 조직적인 폭력의 법정 앞에 갑자기 불려나간 요셉 K와 5공 정권 초기의 언론 학살 상황과 심문, 재판과정이 서로 상응한다.

이상에서 대략 살펴본 것처럼 서구 희곡이나 공연이 개별 작품에 영향을 미치는 정도를 직접 영향이라 부르고, 서구극의 양식이나 공연미학이 창작극에 포괄적으로 끼치는 영향을 간접영향이라 부른다면, 대부분의 창작극은 간접영향의 자장권 안에 들어 있다고 할 수 있다. 이현화의 <누구세요?>(1974), <쉬-쉬-쉬잇>(1976) 등에선 부조리극의 영향이 보이고, <카텐자>(1978), <산뜻김>(1980) 같은 극에선 잔혹극의 영향이 보인다. 브레히트의 서사극이 공연으로 수용되기 시작한 것은 1989년 해금 이후부터이지만 희곡들은 미리 번역되어 1970년대 ‘전통의 현대화 연극’ 계열이나 1980년대의 마당극에 서사적 기법이나 극작술 면에서 많은 영향을 미친다. 윤대성의 <출세기>(1973)도 브레히트의 서사극의 영향을 받았으며, <신화 1900>(1982)은 페터바이스의 <마라/사드>처럼 정신병원에서의 사이코드라마와 역할놀이, 재판극 기법을 활용한다. <한씨 연대기>(1985)도 미국에서 서사극을 접한 연출가 김석만에 의해 한국 최초의 본격적인 서사극으로 공연되어 열렬한 호응을 받는다. 그리고, 1980년대 중반 이후 창작극에서의 서사극 구조는 보편화된 경향을 보인다. 윤대성의 <방황하는 별들>(1985) 시리즈, 이강백의 <동지선달 꽃본듯이>(1991)나 <영월행

24) 김성희, 「한국역사극의 이념적 성격과 그 변모」, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 문예마당, 1995. 374-376면.

일기> 등 1980년대 중반 이후 창작극의 글쓰기로 부쩍 유행한 메타드라마 형식도 1980년대 중반부터 많이 공연되기 시작한 메타극 스타일의 번역극으로부터 영향을 받았다고 할 수 있다.

이와 같이, 서구극 수용은 번역 희곡이나 공연을 통해서, 혹은 외국에서의 연극 체험이라는 다양한 경로로 한국 극작가나 연출가에게 다양한 연극개념과 극작술, 무대기법의 영감 등 직간접적인 영향을 주었고, 그 결과 창작극의 지평을 확대하고 다양한 형식의 연극들을 꽃피우는 데 기여했다고 하겠다.

4. 서구극의 한국적 재창조

외국극 수용의 방법은 번역극과 번안, 즉 원작에 충실하게 공연하는 방법과 이질적인 시공과 등장인물을 한국화하는 번안의 두 가지가 있다. 후자의 전통도 오래된 것으로, 이미 신파극시대부터 ‘번안의 전성기’라 할 정도로 유행했다. 그러나, 점차 리얼리즘극이 연극의 주류를 이루게 되면서 번안은 관중의 저속 취미에 영합하는 비예술적 행위로 배격의 대상이 되어, 원작 그대로 충실하게 무대화하는 것이 외국극 수용의 正道로 자리잡아 왔다.

그러나, 1970년대 초반에 이르러, 서구극 수용 방법에 대한 인식에 일대 전환이 일어난다. 서구극을 서구적 연극문법과 서구적 세계인식으로 재현하는 대신에 한국적 연극문법과 한국적 문화를 바탕으로 창조적으로 수용하려는 움직임이 일어난 것이다. 이는 1960년대 말부터 일기 시작한 한국연극계의 전통의 계승과 현대화라는 연극운동과 맞물려 매우 의식적으로 일어난 서구극의 토착화 실험이라는 특성을 갖는다. 1970년대 한국 연극이 도전받았던 두가지의 커다란 과제가 바로 실험과 토착화였다.²⁵⁾ 서구극 수용사에 있어서, 한국적 재창조의 성공적 사례로 뚜렷한 자리매

김을 한 4편의 공연을 중심으로, 그 재창조 방식과 연극미학의 특성을 살펴보고자 한다.

4.1. <쇠뚝이 놀이>

1972년 동량레퍼토리극단은 몰리에르 탄생 350주년 기념공연으로 <스카펑의 관계>를 탈춤의 양식을 빌어 재창조한 <쇠뚝이 놀이>(오대석 번안, 연출)를 무대에 올렸다. 몰리에르 축전 중 한 작품은 ‘우리 것’으로 해보는 것이 어떠한 의견이 나와 소극 계열의 작품을 선정하게 되었고 또 번안의 방식도 현대적으로 가져갈 것이 아니라 한국의 전통연극, 그 중에서도 탈춤의 양식을 빌어 보다 토착적인 것으로 만들기로 해서, 피 많은 하인 스카펑을 우리 가면극의 하인 말뚝이, 쇠뚝이로 변형시켰다고 한다. 자연히 구성이나 양식도 탈춤의 양식적 특성을 살리고, ‘마당’ 형식의 장면 구성으로 꾸몄다는 것이다.²⁶⁾

이 번안극이 특히 관심을 끄는 것은 우리 현대극의 세가지 갈래, 즉 번역극과 창작극, 전통극이 비로소 이 연극에서 융합되어 한국연극의 정체성과 보편성을 확대하는 실험을 시도했다는 점이다. 즉 개화기 이후 수입되고 접목된 서구적 연극론과 연극관념이 우리의 재래적 연극관념을 배제하고 소외시킴으로써 연극관의 단절을 가져왔다면,²⁷⁾ 이 극은 우리 전통적인 연희관념과 양식으로 서구극을 소화시켜 우리 연극으로 재창조해낸 의미를 지닌다 하겠다. 그런데 탈춤 형식으로 재창조된 이 연극에 대해 여석기는 뜻밖에도 ‘전통 연극상’을 전혀 느끼지 못했다는 소감

25) 여석기, 『셰익스피어와 한국연극-玄哲 이후 65년의 궤적』, 『동서연극의 비교 연구』, 212.

26) 여석기, 『한국연극의 실험』, 『한국연극의 현실』, 동화출판공사, 1974. 53면.

27) 이상일, 『굿놀이의 마당극적 복원과 신전통주의』, 『전통과 실험의 연극문화』, 눈빛, 2000. 55면.

을 밝히고 있다.

필자는 <쇠뚝이 놀이>의 공연을 보고서 거의 전통 연극성을 느끼지 못했다. 이 말은 무슨 뜻이나 하면 탈춤의 인물과 사설과 마당놀이적 구성과 몸짓의 기본까지 모조리 빌어 왔으면서 연출은 지극히 현대적이고 서구적인 냄새마저도 풍겼다는 말이다. 공연을 보면서 필자 자신도 아닌 게 아니라 일종의 위화감을 느꼈다.

첫째, 극 전체의 템포가 전혀 달랐고 인물을 동작시키는 선이 기본적으로 달랐다. 그것은 바로 같은 연출자가 그 전 해에 이룬다면 미국의 현대 희극 <러브> 같은 작품을 연출할 때의 템포나 동작선에 오히려 가까운 것이었다. 그러니까 앞에 말한 위화감은 필자의 선입견이 무슨 전통극적인 공연을 기대했던 데서 오는 것이었지 연출자 오태석으로 두고 볼 때는 오히려 지극히 당연하다고 보아야 할 것이다. 다시 결론부터 이야기하자면 그는 하나의 현대극을 꾸민 것이지 전통 연극을 기계적으로 따라간 것은 아니라는 말이다.²⁸⁾

이상의 평문에서, 이 변안극이 단순히 서구극을 전통극의 양식으로 기계적으로 재창조한 것이 아니라는 점을 강조하고 있는 것이다. 동서양의 연극이 기본적으로 차이가 있는 만큼, 몰리에르를 그대로 추종한 것도 아니고, 전통적 탈춤도 아닌, 바로 전통적 요소를 짙은 서구적 감각으로 처리한 점에서 전통극의 현대화나 서구극의 토착화라는 한국연극의 실험에 기여했다고 평가한 것이다.

4.2. <하멜태자>

동랑레파토리극단은 1970년대 한국 실험극과 서구극의 토착화 작업을

28) 여석기, 「한국연극의 실험」, 『한국연극의 현실』, 동화출판공사, 1974. 56면.

주도했다. 이미 1969년 미국에서 공부하고 돌아온 유덕형이 귀국 연출작품 발표회를 통해 서구 실험극을 선보였으며, 역시 미국 유학과인 연출가 안민수도 유학시절 접한 미국의 실험극에 영향받아 한국의 실험극을 주도했다. 1960년대 미국연극계를 풍미한 실험극은 반문화, 탈중심화 현상의 산물로 아르토의 영향을 짙게 받았다. 이 시기 오프 브로드웨이극을 주도한 리빙 띠어터, 오픈 띠어터, 퍼포먼스 그룹 등은 배우 훈련에 있어 육체의 훈련, 관객과 연기자간의 육체적 접촉, 현실과 예술간의 장벽의 붕괴 등을 가장 중요한 목표로 삼았다.²⁹⁾

동랑레파토리극단은 또한 1970년대 초부터는 세계 속의 한국연극이라는 죄표를 세우고, 해외공연을 통해 한국연극을 알리는 일에도 힘을 썼다. 1972년 <초분>(오태석 작, 유덕형 연출), 1973년 <리어왕>, 1974년 <태>, 1975년 <마의태자>와 <보이체크>, 1976년 <하멜태자> 공연 등 움직임과 소리의 원리가 무엇인가를 캐내는 데 심혈을 기울였다. 연출가 안민수는 이 연극들이 “한국적 혹은 동양적 호흡의 중심이 어디에 있는지”³⁰⁾를 파악하고 동양적 연기양식을 보편화시키는 데 주력한 공연이었다고 자평했으며, 평론가들은 잔혹극, 그로토프스키적 연극, 제의극, 총체극을 시도했다고 평했다. 예컨대 유민영은 연출을 주도한 “유덕형과 안민수는 다같이 아르토 이후의 ‘움직이는 연극’에 태반을 두고 있고 또 일본 고전극의 영향을 받았으면서도 전자가 시각적이고 탐미적인 데 비해, 후자는 잔혹극 쪽이었다.”³¹⁾라든지, “아르토, 그로토프스키의 연출기법을 동양적 차원에서 받아들인 유덕형은 그로토프스키와도 또다른 각도에서 지평을 확대하고 있다. 「초분」은 확실히 제의적이다.”³²⁾라고 평한다. 이태주도 동랑의

29) 이형식, 앞책, 154면.

30) 안민수, 「실험과 최선의 의미로 다진 70년대」, 『연극평론』, 1979. 겨울호. 11면.

31) 유민영, 「안민수의 리어왕」, 『전통극과 현대극』, 단대출판부, 1984. 486면.

32) 유민영, 「절충과 자유의 갈등. 그 초극-〈초분〉에 대하여」, 『전통극과 현대극』, 477면.

집단 창작 시스템에 의한 육체언어의 개발과 시각 중심의 무대구성, 청각상의 실험 등으로 번역극과 창작극 공연에서 일대 전환기를 맞이했다고 평가했다.³³⁾

<하멜태자>(안민수 번안, 연출)는 <햄릿>을 노자사상과 불교적 인생관을 토대로 재구성한 번안극³⁴⁾으로, 연극의 양식을 제의적이라 할 통제된 움직임에서 창출해냈다. 연기자들의 움직임이 매우 강조되었는데, 연기양식이 일본의 가부키나 중국의 경극을 모방했다 해서 일부 평론가들로부터 거부반응을 일으키기도 했다.³⁵⁾

그러나 이러한 국내 비평계의 양극적 평가와는 달리 해외공연은 찬사를 받았다. 1977년에는 라마극단의 초청으로 미국, 네덜란드, 프랑스 등 2개월여의 순회공연을 가졌는데, 서구인들은 연기양식의 국적을 따지는 일 없이 <햄릿>이 탈서양화했다는 데 대해, 그리고 전혀 내용전달에 장애요인이 없이 양식적으로, 신비롭게, 아름답게 표현된 데 대해 찬사³⁶⁾를

33) 이태주, 「연극과 사회」, 『충격과 방향의 한국연극』, 현대미술사, 1999. 189면.

34) 신현숙, 「광복 50년의 번역극과 그 수용양상」, 312면.

35) 예컨대, 서연호는 ‘소재불명의 작품’이 되고 말았으며, “굳이 그런 식의 이국적 정취를 강하게 풍길 바에야 애초에 그 실력으로 원작 『햄릿』을 그대로 공연하는 게 훨씬 더 설득력이 있고 공감이 갈 뻔”했다고 말한다. 이 작품은 ‘일본 풍토’에 딱 들어맞는 작품이라고, 즉 왜색이 짙다고 혹평했다.

서연호, 「1976년의 연극」, 『동시대적 삶과 연극』, 열음사, 1988. 320-321면.

36) 1977년 미국의 달라스에서 올린 <하멜태자> 첫 공연은 우레와 같은 기립박수를 받았으며, 미국, 프랑스, 네덜란드 등 15개 도시에서 총 48회 공연을 갖는 동안 매회 기립박수의 열광적 호응을 얻었고 18개 신문으로부터 격찬을 받았다. 안민수는 다음과 같이 기술한다. “Henry Hewes, Sylvia Gold 같은 저명한 평론가의 찬사가 있다. 이들의 평은 세계 각국의 이리저러한 연극을 다 보아온 영향력있는 평론가들의 글로서 가장 객관적이며 편견없는 내용이라는 것이 옳다. 내가 여기에 구태여 이를 밝히려 하는 이유는 동량 해외공연의 평이 국내 후원을 했던 한 신문에만 독점되는 바람에 있는대로 국내에 소개될 기회가 없었고 또 어떤 사람들에게 의해서는 하찮은 시비를 얻기도 하였으나 동량은 이에 마주대어 얘기를 벌리지 않았기에 후에 관심있는 사람들을 위해 참고재료가 보관되고 있다는 증언으로서 기술해 두고자 하기 때

보냈던 것이다. 특히 오피녀가 물에 빠져 죽는 장면을 기다란 비단천을 사용하여 시각적·울동적으로 표현한 장면이라든지, 마지막 칼싸움 장면을 양식화하고 피리소리의 현묘한 가락이라는 청각적 기호로 표현한 장면은 높은 찬사를 받았다. 여석기는 이러한 해외공연의 호평에 대해, 안민수가 셰익스피어를 ‘한국화’함으로써 한국연극의 ‘국제화’를 이룩한 데 기인한다고 해석한다. 즉 이 번안극의 성공요인은 시대불명의 어느 한국 이야기로 옮겨온 데 있는 게 아니라, 셰익스피어를 탈근대적 방법으로 현대화했다는 데 있다는 것이다.³⁷⁾

이처럼 외국의 고전을 한국적 연극문법, 혹은 범동양적 연극미학을 통해 재창조함으로써 한국연극의 정체성과 세계성을 인정받을 수 있음이 확인되자, 이후 서구 고전을 해체하여 전통연희적 연기양식과 문화를 바탕으로 재창조하는 공연들이 시도되기 시작했다.

4.3 <피의 결혼>

1980년대에 번안극으로 ‘한국화’와 ‘국제화’를 겨냥한 의미있는 공연은 자유극장의 <피의 결혼>(로르카 원작, 김정옥 구성, 연출, 1982, 1983, 1984, 1985, 1988, 1995)이었다. 자유극장은 1970년에 창작극 <어디서 무엇이 되어 만나랴>(최인훈 작, 김정옥 연출)를 공연하면서, 전통 수용의 현대극 만들기에 관심을 보인 이래, 1978년 <무엇이 될고하니>(박우춘 작, 김정옥 연출)를 시발로 집단창조와 총체극, 몽타주극이라는 자유극장 특유의 방법론을 정립해나간 극단이다. 1970년대 한국연극에서 전통의 현대화 실험을 주도한 세 극단 중 민예가 창작극을 통해 전통의 소박한 재현을 추구했고, 동랑레파토리극단이 서구 실험극적 방법론으로 전통을 현대화

문이다.”

안민수, 앞글, 13면.

37) 여석기, 앞글, 214-215면.

했다면, 자유극장은 전통연희의 놀이정신과 광대들을 코러스로 활용한 서사극적, 총체극적 방법으로 전통의 현대화를 추구한 극단이라 할 수 있다.

자유극장의 <피의 결혼>은 논리적인 인과관계를 배제하고, 줄거리보다는 잡다한 유희, 해설, 의식장면들이 더 많은 비중을 차지하게끔 재구성되어 있다. 원작과 달리 신랑과 신부의 죽음을 다루는 장례식, 무덤의 평토제 등의 의식이 첫 장면으로 설정되어 마지막의 죽음장면과 동일한 순환구조로 구성되어 있다. 그리고 원작 중심줄거리 사이사이에 마을아낙네, 음담 나누는 광대패, 함쟁이, 신랑신부 양가의 싸움을 한국의 동족상잔의 비극과 연결시키는 장면들이 삽입된다.³⁸⁾ 그러나 원 텍스트의 해체와 재구성 방식은 그다지 효과적이지 못하다는 평을 받기도 했다. 타블로의 나열이 아름답고 연기자들의 움직임이 계산된 안무의 흔적을 보여주지만, 서로 독립된 타블로들로 연결하는 연극미학을 사용할 것이라면, 줄거리가 인과적으로 전개되는 로르카의 희곡을 대상으로 삼은 선택은 부적절하다는 것이다.

로르카의 얘기가 전개되다가 전혀 다른 타블로가 나오므로 여러 가지 차단들이 성격적으로 별반 다른 게 없게 되어버린다. 그러므로 그 상태에서 나오는 시사성있는 대화 제스처들은 다른 것을 하다가 공연히 지껄이는 것밖에 더 이상의 효과를 거둘 수 없게 된다. 왜냐하면 어떤 대사라도 그 하나하나가 일종의 준비된 상황(Context) 속에서 나와야 의미가 충실하고 효과있게 전달되는 것이기 때문이다. (중략) 결론적으로 말한다면, 희곡을 제거하고 처음부터 집단 작업에 들어가려 했다면 로르카 작품을 쓰는 것이 잘못이었다.³⁹⁾

38) 김방욱, 「죽음풀이로서의 광대극-김정옥론」, 『열린 연극의 미학』, 문예마당, 1997. 277면.

39) 홍가이, 「아름다우나 논리적 구성이 없는 타블로의 나열」, 『객석』, 1984.7. 199면.

그러나 <피의 결혼>의 변안과 재구성 작업이 갖는 의미는 그 변안의 방향과 무대화 방식의 타당성 여부에 있기보다는 ‘몽타주극’과 ‘총체연극’, 그리고 전통연희적 놀이정신을 추구하는 극단 자유극장의 연극미학을 구현한 점에 있다고 생각된다. 또 그러한 점이 해외에서의 호평을 끌어낸 요인으로 보인다. <피의 결혼>이 해외에서 ‘서구극의 한국화’에 성공한 연극으로 호평을 받았기 때문에 극단 자유는 자신감을 가지고 지속적으로 일련의 몽타주극들을 제작하면서 극단 특유의 개성을 확립할 수 있었다. 그러나 한편으로는 극단 자유의 공연들은 대개가 전통놀이와 극, 광대들의 재담, 한국적 시대상황에 대한 언급 등 정형화된 패턴을 보이고 있어, ‘수출용 관광상품’ 연극을 제작한다는 일각의 혹평을 받고 있기도 하다. 어쨌든, <피의 결혼>의 경우는 서양희곡의 틀과 연기양식을 과감히 해체하여 전통연희의 다양한 놀이방식과 양식화된 연기로 표현해낸 점, 그리고 불교적 혹은 한국적 죽음관을 철학적이고 시각적으로, 또 양식적으로 풀어냄으로써, 원전인 서구작품을 완전히 우리 것으로 소화하고 창조해냈다는 데 큰 의미가 있다고 하겠다.

4.4 <지하철 1호선>

1990년대에 이르면, 변안극이 하나의 유행처럼 많이 시도된다. 그 이유는 문화계 전반에 불어닥친 포스트모더니즘의 영향으로 볼 수 있다. 재현에 대한 회의나 중심의 해체는 포스트모더니즘의 핵심이다.⁴⁰⁾ 따라서 텍스트의 충실한 ‘재현’ 대신 여러 텍스트의 겹치기, 얽힘, 혼성모방, 패러디, 혹은 창조적 해체와 재구성, 새롭게 글쓰기 등이 시도된다.

그러나 1990년대에 일어난 변안극의 유행은 심각한 부작용도 나타냈

40) 권택영, 「과거의 형식을 새롭게 하기」, 권택영 편, 『포스트모더니즘과 문화』, 문예출판사, 1991. 11면.

다. ‘왜 번안을 하는가’에 대한 예술적 목표의식이나 미학적 타당성, 사회 문화적 의미의 점검 없이 단순히 기발함이나 새로움을 내세우기 위해서, 또는 통속적 관객 취향에 영합하거나 흥행성을 노려서 행해지는 경우가 많았다는 점이다.⁴¹⁾ ‘번안’의 미학적 타당성이나 예술적 목표 없이 저속 취미와 상업적 목적으로 행해지는 번안은 서구극 수용의 가장 잘못된 사례라 할 수 있다.

1990년대에 시도된 번안극들⁴²⁾ 중 ‘한국화’와 세계화⁴³⁾에 성공한 공연으

41) 예컨대, 우리극장의 <멋쟁이 신사>(하젠클레버 원작, 김정 번안, 문영수 연출, 93)는 현대 한국사회를 무대로 삼으면서도 전혀 한국적으로 육화되지 않은 인물들을 등장시킨다. 이 연극은 원작에도 없을 뿐 아니라, 극의 전개에도 전혀 연관없는 패션쇼로 시작한다. 이러한 ‘쇼’는 관객에게 볼거리를 주자는, 소위 ‘팬 서비스’로 급조된 것이다. ‘커피 타임’을 이용하여 바람을 피우는 부패한 기업가 아버지, 이혼한 실업자로 빈둥거리며 골프 연습이나 하는 바랑둥이 아들이 등장하고, 아버지가 딸을 당장 시집보내겠다고 하자 딸은 당장 상업광고문을 본뜬 구혼광고를 내고, 그녀를 찾아온 결혼 사기꾼과 결혼한다. 그 사기꾼과 연애한 여자들은 주주총회를 열어 그를 사기꾼으로 고발하려다가, 그의 낭만적인 사랑의 기술에 감동하여 그냥 떠난다. 이처럼 이 번안극의 인물들은 이름만 한국적일 뿐, 그 성격이나 행위는 왜 번안을 했는지 모를 정도로 우리 정서와는 거리가 멀다. 더 큰 문제는 유명한 상업 광고 문안들을 거침없이 도용하고, 장면전환에 유행가나 시들을 부르고 율음으로써, 또 개그같은 말장난이나 유행어들, 외설적인 대사들을 남발함으로써 연극의 기본적 품격을 갖추지 못했다는 점이다.

김성희, 「편역, 번안, 각색, 혹은 각색적 창작극?」, 『문화예술』, 1993.8.

42) 번안극들을 열거해 보면, <어느 아버지의 죽음>(아더 밀러 작, 윤대성 번안, 현대예술극장, 정일성 연출, 1993), <한여름밤의 꿈>(셰익스피어 작, 김혁수 각색, 한국연출가협회, 심재찬 연출, 93), <한여름밤의 꿈>(오은희 각색, 한국연출가협회, 주요철 연출, 93) <햄릿>(김정옥 번안, 연출, 자유, 93), <자기만의 방>(버지니아 울프, 류숙털 각색, 여성문화기획, 김상열 연출, 93), <MR. 매킨도·씨>(다리오 포 원작, 공동 각색, 최용훈 연출, 작은신화, 1993), <멋쟁이 신사>(하젠클레버 작, 김정 번안, 문영수 연출, 우리극장, 93), <여성반란-여자들 그것을 거부하다>(「리시스타라타」, 김광립 번안, 이성렬 연출, 산울림, 93), <쿠니·나라>(브레히트의 「코카서스의 백목원」, 이상우 번안, 연출, 실험극장, 93), <여배우와 도둑>(제임스 커크우드, 김혁수 번안, 예군, 남궁연

로 <지하철 1호선>(폴커 루드비히 원작, 김민기 번안, 연출, 1994-2001)을 꼽을 수 있다. 이 연극 역시 원작을 완전히 해체해서 철저히 한국적 상황과 현실, 한국적으로 육화된 인물형으로 재창조했다. 초연의 경우, 음악과 극의 구별이 너무 분명하고, 극의 내러티브가 너무 상투적이며, 많은 무대장면의 변화로 산만했고 장면과 장면을 잇는 록밴드의 연주가 극과 연관을 갖지 못한다는 혹평,⁴³⁾ 혹은 “심각하고 사회비판적이면서도 동시에 재미있는 뮤지컬이 가능함을, 새로운 뮤지컬의 방법들로 입증”⁴⁴⁾했다는 호평을 각기 받았다. 이 연극은 관객들의 열렬한 호응으로 장기공연에 성공했는데, 여기엔 1994년 초연부터 1998년까지 무려 5번에 걸친 개작과 수정 보완 작업도 큰 역할을 했다. 1995년에 내한한 독일 그립스극단의 원작자 폴커 루드비히도 외국에서 각색 또는 번안되었던 모든 작품들 가운데 가장 뛰어난 공연이라고 평가했고, 2001년에는 독일 베를린, 일본 도쿄, 중국 베이징 공연을 갖고 관객과 평론가들로부터 절찬을 받았으며, 독일공연에선 ‘원작보다 더 뛰어난 공연’이란 평가를 받기도 했다.⁴⁵⁾

더욱이 이 연극의 해외공연이 “마케팅 측면의 적극적인 프로모션에 의

연출, 94), <지젤>(기국서 번안, 연출, 바탕골극단, 94), <실수연발>(세익스피어, 이승규 번안, 연출, 인천시립극단, 94), <아파트의 류시스트라테>(아리스토파네스 원작, 이상우 번안, 학전, 이상우 연출, 94), <사랑 속에 숨고 싶다>(입센의 「유령」, 김기영 번안, 극예술집단, 김기영 연출, 94), <텔레비전>(반이탈리, 황두진 번안, 연출, 반도, 94), <미디어 환타지>(김윤미 번안, 김아라 연출, 무천, 95), <지하철 1호선>(95), <우리 시대의 리어왕>(살바토레, 이윤택 각색, 유재철 연출, 극단 동승레퍼터리, 95) <우리에게는 또다른 정부가 있다>(터 루시 작 「적의」, 이윤택 번안, 연출, 96), <모스키토>(볼커 루드비히, 김민기 이상범 번안, 연출, 학전 그린, 97), <의형제>(윌리 러셀, 김민기 번안, 연출, 학전, 98), <매직 타임>(서면, 장진 번안, 연출, 98), <하얀 동그라미>(브레히트, 배삼식 김석만 번안, 김석만 연출, 99) 등.

43) 김윤철, 「음악 따로 연극 따로」, 동아일보, 1994.5.17.

44) 이미원, 「기획공연의 성과들이 돋보였던 연극계 전반기(1994)」, 『포스트모던 시대와 한국연극』, 현대미학사, 1996. 195면.

45) 「2001 문화 결산/연극·무용」, 문화일보, 2001.12.18.

해 이루어진 것이 아니라 기본적으로 일반관객의 지지를 얻은 장기공연을 접한 외국인들을 통한 초청공연⁴⁶⁾으로 이루어졌다는 점은 특기할 만하다. 그동안 한국연극사에서 대체로 해외공연은 외국연극제의 참가형식이나 혹은 외국극단과 직접 접촉하여 그 극단의 초청 형식으로 이루어지는 경우가 주종을 이루었었기 때문이다.

이 연극의 성공요인은, 베를린의 밀바닥 이야기를 완전히 서울의 밀바닥 이야기로 전환시킨 적극적인 번안 작업과, 독일 노래를 우리말답게 다듬은 가사와 악곡, 5년에 걸친 개작, 배우들의 뛰어난 앙상블 연기, 더블 캐스팅과 일인 다역의 조직적인 배역 시스템으로 진단된다.⁴⁷⁾ 이 뮤지컬이 통속적인 줄거리에도 불구하고 성공을 거둔 것은 서울의 중심부를 관통하는 지하철 1호선을 배경으로 서울역, 청량리 588, 강남 북부인, 도시인의 피곤한 출퇴근, 노숙자 등 서울이란 대도시의 단면들과 인간상을 생동감있는 장면화와 이미지, 재치와 유머가 넘치는 대사 와 노래, 연기로 형상화해냈기 때문이라 할 것이다.

이상에서 살펴본 대로 번안극이 국내에서나 해외에서 성공하려면 연극적 논리나 연극성을 훼손하지 않는 번안과, 아울러 한국의 문화와 한국적 인물로 육화시키는, 거의 창작에 가까운 구조적 번안이 필요하다는 것을 알 수 있다. 즉, 원작을 해체하여 철저히 한국적인 연극문법과 한국의 문화전통에 바탕을 둔 심미적인 재창조여야 한국연극의 정체성과 세계적 보편성을 동시에 획득할 수 있는 것이다. 서구극을 모방하거나 차용하는 차원이 아니라, 세계에 보편적으로 받아들여지는 소재라는 관점으로 원전을 활용하여, 개성이 뚜렷한 연극미학과 한국적 정체성을 살려 창조해냈을 때 ‘한국화’와 ‘세계화’를 이룩할 수 있다고 하겠다.

46) 배강달, 「세계를 향해 달려가는 지하철 1호선」, 『한국연극』, 2001.4. 30면.

47) 김미도, 「김민기와 ‘학전’ 뮤지컬의 성과」, 『21세기의 한국연극의 길찾기』, 연극과인간, 2001. 266-267면.

5. 텍스트의 해체와 새로운 글쓰기

텍스트를 해체하고 새로운 연극개념과 미학으로 재창조하는 실험극의 출발은 앞에서 살펴본 대로, 1970년대부터 시작되었다. 1960년대에 융성했던 미국의 실험극 운동이 기성의 연극개념이나 예술 창조 방식에 대한 대안으로 시작되었듯이, 1970년대는 한국의 실험극이 꽃을 피운 시대였다. 특히 연출가의 활동이 해방 이후 가장 큰 연극계의 수확으로서, 안민수의 <보이체크> <리어왕> <하멜태자>는 외국의 우수한 희곡을 어떻게 우리의 연극, 우리의 동시대 연극으로 바꾸어놓을 수 있는가를 보여준 공연이었다.⁴⁸⁾ 또 그들의 해외공연이 호평을 받음으로써, 한국연극의 세계화 가능성을 확인할 수 있었다. 1980년대에도 1970년대 동량레파토리극단의 실험극운동이나 민예, 자유극장의 전통의 현대화 실험에 자극받아 서구극과 전통극과의 관계를 재정립하거나 서구극을 한국적 시대상황이라는 컨텍스트로 해석하려는 실험, 혹은 총체연극이나 마당극 운동 등 다양한 시도들이 펼쳐진다. 5공 군사정권 등장 이후 광주 민주화운동이나 억압적인 정치상황 등에 대해 연극을 통해 발언하거나, 또는 무대와 관객간의 새로운 관계 정립을 꾀하는 연극들이 시도된 것이다. 특히 셰익스피어 작품을 비롯한 서구 고전은 억압적인 정치체제와 검열이 엄존하는 상황에서 연출가들에게 현실비판을 제대로 할 수 없는 창작극의 한 대안으로 받아들여지기도 했다. <햄릿>을 한국적 시대현실과 관련시켜 정치적으로 해석한 기국서의 <햄릿 1~5>(1981~1990) 시리즈가 대표적인 예라 할 수 있다.

이와같이 서구 텍스트를 창조적으로 수용하려는 경향은 부정적인 결과를 낳기도 했다. 서구극을 단순히 연출가의 정치적 메시지를 담는 그

48) 한상철, 「70년대의 연극을 어떻게 볼 것인가」, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미술사, 1992. 267면.

롯이나 연극미학을 실험하는 대상으로 인식하는 식의 원텍스트에 대한 경시현상은 곧 텍스트의 왜곡 수용, 텍스트의 파괴 같은 부정적인 경향을 파생시켰던 것이다.

어쨌든 실험극 운동은 88올림픽을 전후해서 더욱 본격화되었다. 이는 공산권 작품의 해금과 서울 국제연극제 개최 등으로 연극의 국제교류가 시작되고, 탈이념의 시대로 접어들면서 한국 문화의 지배적인 미학으로 자리잡은 포스트모더니즘의 영향이라 할 수 있다. 1990년대 한국연극이 보인 몇 가지 두드러진 변화는 다음과 같이 지적된다. 첫째, 무대표현력이 매우 신장됐다는 점. 특히 무대디자인 분야가 그러하고, 연출의 경우 몇몇 대표적인 연출가들이 한국의 전통연희양식을 바탕으로 보편성있는 한국적 무대미학을 개발하는 업적을 보였다. 둘째, 30년 전과 비교해서 연극이 갖는 사회문화적 크기가 크게 위축됐다는 점. 셋째, 연극의 미학적 주체가 극작가에서 연출로 이양된 점. 이는 희곡의 수요를 충족시켜 주지 못하는 극작가층의 빈곤과 그들의 낮은 생산성, 그리고 연출가가 자기의 연극개념에 맞춰 작품을 손질하는 관행이 자리잡은 것, 극작을 겸하는 연출가의 수요가 늘어난 것 등이 포스트모더니즘의 경향과 더불어 연출가의 미학적 위상을 높였다는 것이다.⁴⁹⁾

포스트모더니즘 공연의 기본적 미학은 중심가치의 해체로서, 재현과 모방을 거부한다. 그리고 연극은 내용보다는 형식이, 그리고 연극행위를 한다는 사실 자체가 중요해지고, 메타연극이라든지, 이전의 예술작품을 재편집, 재구성, 전도하는 패스티쉬, 패러디 등이 포스트모던한 연극의 방법론으로 종종 사용된다.⁵⁰⁾

실제로 1990년대 연극은 ‘연출가 연극’이라 불릴 정도로, 텍스트의 해

49) 김윤철, 「우리의 연기에 대한 진단 1」, 『우리는 지금 추학의 시대로 가는가』, 연극과인간, 2000. 471-72면.

50) 김방옥, 「80년대 이후 한국 연극에 미친 포스트모더니즘의 영향」, 『열린 연극의 미학』, 238-239면.

체와 전복, 연출가의 연극개념에 의한 재구성과 양식 실험이 주도적인 흐름을 형성한다. 그들은 대체로 텍스트를 존중해야 할 대상이 아니라 단순히 자신의 연극미학을 위해 새롭게 재구성되어야 할 스크립트 정도로 인식하는 경향이 있다. 따라서, 서구극을 한국적 연극미학과 한국 시대상황이라는 문맥으로 재창조하기 위해 번안 같은 한국적 수용방법을 택하거나 또는 원작을 해체하여 전위극 스타일의 구성과 현대적 실험을 해보는 경우도 많다. 서구극을 원전으로 한 연출가 연극을 꼽아보면, 이윤택의 <허재비놀이>(칸토르의 「죽음의 교실」, 1994) <청바지를 입은 파우스트> (1995), <우리 시대의 리어왕>(가스통 살바토레의 「스탈린」 원작, 1995), <햄릿>(1996)이라든지, 기국서의 <미친 리어>(1995), 김아라의 <메디아 환타지>(1993), <이디푸스와의 여행>(「오이디푸스왕」과 장정일의 「긴 여행」, 1995), <오이디푸스 3부작> (1997), <인간 리어>(1998), <햄릿 프로젝트>(1999), 오태석의 <로미오와 줄리엣>(1995), 오경숙의 <뫼토스의 사람들>(바톤 카벤더의 「그리스 사람들」, 1998), 김정옥의 <햄릿> (1993), <바람 타오르는 불길>(극단 자유의 「바람부는 날에도 꽃은 피네」와 뮤지컬 「헤어」, 1994), <그여자, 억척어멈>(브레히트의 「억척어멈」, 1997), 한태숙의 <레이디 맥베스>(1998, 1999, 2000) 등을 들 수 있다.

이들 연극에서 나타나는 90년대 서구극 수용의 특성은 크게 단순화하면, 첫째 서구극과 전통적 연극미학의 융합, 둘째 서구극과 창작극의 융합 방식이라 볼 수 있다. 후자의 경우는 서구극 원전과 창작극을 결합하거나, 텍스트를 해체하여 새롭게 다시 쓰거나, 또는 서구극과 창작극을 패스티쉬한 포스트모더니즘적 스타일 실험으로 나타난다. 박준용의 <九테TA>(최용훈 연출, 민중극단, 1995)는 페테르 바이스의 <마라사드>와 이근삼의 <이성계의 부동산>을 패스티쉬 기법으로 창조한 것이고, 김명화의 <오이디푸스, 그것은 인간>(김광보 연출, 극단 청우, 2000)은 소포클레스의 <오이디푸스왕>을 해체하여 새롭게 쓴 것이다.

이상의 포스트모더니즘 계열의 서구극의 창조적 수용작업 중, 이전에

행해진 한국화 실험이나 재구성과는 방법론을 달리 하면서, 매우 과감한 양식 실험과 참신한 해석을 보여준 새로운 글쓰기와 연극 만들기의 사례로, <이디푸스와의 여행> <레이디 맥베스> <오이디푸스, 그것은 인간>을 살펴보고자 한다.

5.1 <이디푸스와의 여행>

<이디푸스와의 여행>은 장정일의 <긴여행>과 소포클레스의 <오이디푸스왕>, 두 편의 텍스트를 묶어 재구성한 극이다. 배우들이 공연하러 기차를 타고, 그 기차 안에서 무임승차한 남녀가 만난다. 부녀간일지도 모른다고 암시되는 이들은 검표원을 피해 기차 지붕으로 올라갔다가 정사를 벌인다. 그리고 남자는 소녀에게 ‘오이디푸스왕’이란 옛날 이야기를 들려준다. <긴 여행>과 <오이디푸스왕>은 이렇게 근친상간, 부친살해-검표원 살해, 도망과 쫓김, 저주와 폐허 등의 이미지와 장면으로 신화와 현실이 교차된다. 그리고, 마지막 장면은 눈먼 늙은 오이디푸스와 부녀인 듯한 남녀가 다시 기차 안에 앉아 있다. 이처럼 시작도 끝도 알 수 없는 반복되는 삶, 통과리례에 붙들린 삶이 기차여행으로 상징된다. 운명은 순환의 이미지로, 탈출할 수 없는 반복으로 형상화된다. 이러한 인간본질과 운명이, 택견을 응용한 양식화된 춤과 마임으로, 매우 아름답게 시각화된 배우들의 하모니로, 피아노와 타악기 연주로, 독특한 무대장치 속에서 펼쳐진다. 이 연극은 동숭아트홀 초연 이후, 덴마크와 일본 공연에서 호평을 받았고, 서울연극제에서 대상(1995)을 받았다.

이 연극이 시도한 새로운 방법론은 서구고전과 한국 창작극의 융합으로, 동일한 주제와 소재를 해석하는 서구와 한국의 동일성과 차이를 마치 피비우스의 띠처럼 조합시킨 것이다. 하지만 당시 공연평들은 대체로 두 텍스트를 묶은 이 연극의 구성방식에 대해 부정적인 평가를 했다. “성질이 다른 두 이야기를 단순 봉합해서 공연의 의미가 혼란스럽다. 더욱이

근친상간, 부친살해, 파멸 등을 핵심내용으로 하는 동일한 극중극에서 일인다역과 성의 전도가 시도되고 있기 때문에 의미의 혼돈은 가중된다.”⁵¹⁾ 라든지, 또는 “두개의 이야기가 만나지 못하고 별도로 끝난 느낌이라 작품의 핵심이 다가오지 못했다. (중략) 이러한 아쉬움에도 불구하고 공연의 새로운 형태 추구에 관한 한 분명한 방향성과 감각을 느끼게 했던 공연으로 주목”⁵²⁾된다는 평을 받았다.

그러나, 이 연극은 신화적 고대와 현대 삶의 조응, 배우들의 연극 만들기를 병치한 3겹의 중층적 구성, 끝없이 반복되는 맹목의 인간운명을 기차여행의 순환구조로 풀어낸 참신한 해석, 서구적 이미지의 한국화, 동서양 음악의 조화 등에서 매우 개성적이고 탁월한 무대 만들기를 보여주었다고 할 수 있다. 이를테면 극중극인 <오이디푸스왕>을 한국적인 양식화된 연기와 춤으로 표현한다든지, 피아노와 타악기 연주, 그리고 서양과 동양, 신화와 현대라는 이원론적 시공간 구조를 동심원으로 융합시켜 영원보편의 이야기와 이미지로 시각화해낸 것은 매우 뛰어난 양식 실험인 동시에 서구극의 창조적 수용 방법론의 전범을 보여주었다고 하겠다. 서구극과 창작극의 소재적 융합, 동서의 이미지와 양식의 융합으로, 변안도 각색도 아닌, 독창적인 연극 창조로 한국연극의 세계화에 성공했다고 평가할 수 있다.

52 <레이디 맥베스>

<레이디 맥베스>는 셰익스피어의 <맥베스>의 남성중심적 줄거리를 전복하고, 여성을 중심에 놓는다. 그리고 양식 측면에서도 연극과 오브제극과 음악극을 함께 묶는 새로운 영역의 현대적 실험을 시도한다. 원전

51) 김윤철, 「연극적 논리 흐리멍텅했다」, 『한겨레21』, 1995.10.26.

52) 이미원, 「패스티쉬와 해체 연극의 등장」, 『포스트모던 시대와 한국연극』, 185면.

에서 즐거리를 끌어가는 데 중심 역할을 했던 등장인물의 대사 대신에 극히 단순화시킨 소수의 배우와 오브제와 음악으로 심리를 시청각화시킨다. 한태숙은 각색과 연출개념을 다음과 같이 설명한다.

기존의 배우들 외에도 오브제 아티스트, 악기 연주자며 구음주자가 등장한다. 궁중의사(정동환)가 레이디 맥베스(서주희)의 몽유 증세를 고치기 위해 동원한 방법 중에 시종들이 물체를 통하여 심리에 접근하거나 소리와 음악을 통하여 심리 속으로 파고드는 것이 설정되어 있기 때문이다. 그러니까 공연자들은 제각각 전문분야로 치료사 또는 주술자의 역할을 담당하게 되는 것이다.⁵³⁾

실제로 이 연극의 새로움은 텍스트에서 조연의 역할에 머물렀던 여성을 주연으로 자리를 바꾸고, 그녀의 눈으로 텍스트를 새롭게 읽기를 시도하고 있다는 점에 있다. 따라서 이 극은 몽유병에 시달리는 레이디 맥베스를 치료하기 위해 전의와 시종들이 벌이는 최면극을 틀로 삼아, 그녀의 심리와 죄의식을 역할놀이와 오브제와 음악 속에서 펼쳐낸다.

‘물체극’의 창시자 이영란이 자유자재로 다루는 밀가루, 진흙, 인형 등이 텍스트의 내용과 적절하게 조화를 이루면서 상징성을 극대화한다. 철문에 짓이겨지는 진흙덩이는 곧 살해당한 자의 형상이 되고 그의 심장 부위에서 쏟아지는 밀가루 위를 비추는 붉은 빛 조명은 공포감을 효과적으로 시각화한다. 타이밍과 강도, 그리고 색채가 알맞게 이루어진 조명의 도움으로 인간 내면의 고통과 절규를 주관적으로 드러내는 표현주의 회화와 조각들이 즉석에서 나타나고 사라지는 환상적인 무대이다.

그리고 무대 위에 다섯 가지의 악기를 펼쳐놓고 효율적으로 각 장면의 분위기를 강화시키는 원일의 소리들과 배우 김영민의 구음은 공연의

53) 한태숙, 「공연자들에 대한 특별한 체험」, <레이디 맥베스>(1999.10.2-15. 문예회관 소극장) 팸플릿.

주조를 이루는 공포감을 강화하는가 하면 때로는 비극성을 몽환적으로 고조시킨다.⁵⁴⁾

이와같이 이 극은 텍스트의 기본 줄거리를 쫓아가면서 새로운 해석으로 재구성하거나, 한국의 문화적 기반과 전통연극적 양식으로 재창조해 온 그동안의 ‘전통’에서 벗어나 <맥베스>의 중심가치를 해체한다. 그래서, 기존 텍스트의 줄거리 중심 구성은 배우들의 몸과 오브제와 음악으로 만들어내는 상황과 이미지와 소리로 무게중심이 옮겨진다. 톰 스토포드가 <햄릿>의 단역들인 로젠크랜츠와 길덴스턴을 주연으로 끌어내어 그들의 시각과 입장으로 <햄릿>을 패러디하고 있듯이(<로젠크랜츠와 길덴스턴은 죽었다>), 이 작품도 텍스트에서 맥베스의 조연 정도로 머물던 여주인공을 중심에 세운다. 내용은 원 텍스트의 플롯이나 전통적인 해석 체계에서 크게 이탈하지는 않으면서도 양식 실험에 있어서는 커다란 변화를 보인다. 즉 ‘언어의 연극’이 아니라 이미지의 퍼포먼스를 지향하고 있는 것이다. 따라서 이 극의 독창성은 원 텍스트의 중심을 전복하고 주변인물의 중심화라는 미학적 무게중심의 이동과, 누구의 시각으로 보느냐에 따라 줄거리가 새롭게 쓰여질 수 있다는 ‘시각의 중요성’과 ‘인식의 상대성’을 일깨우는 점에 있다. 또, 인간의 존재상황을 연극(심리치료극)과 대응시키고 눈에 보이지 않는 레이디 맥베스의 욕망이나 죄의식을 오브제와 음악을 통해 상징적으로 시각화·청각화시켰다는 점에도 있다. 던컨왕의 얼굴이 되었다가 목을 조이는 뱀 등으로 형체를 다양하게 바꾸는 진흙덩이나 밀가루 같은 오브제, 또는 세 번째 버전(2000년도 공연)의 얼음 오브제 등은 배우보다도 더 생동감있고 인상적인 연기자인 동시에 여주인공의 내면심리의 시각화이다. 이처럼 이 극은 현대연극에서 전경화되는 것은 내용보다는 형식임을, 즉 미학적 타당성과 독창성임을 확인

54) 이혜경, 「사로잡힌 영혼에 대한 몽환적인 보고서」, 『한국연극』, 1999.11. 106면.

시켰던 것이다.

53 <오이디푸스, 그것은 인간>

<오이디푸스, 그것은 인간>은 연출가의 각색이나 번안이 아닌 극작가에 의한 창작극이라는 점에서 주목된다. 그동안 서구극의 한국적 수용은 주로 연출가에 의한 ‘연출가 연극’으로 주도되어왔는데, 이제 한국희곡에서도 ‘문학적 연극’의 전통을 잇는 주목할 만한 작품이 나온 것이다. 물론 그리스비극의 새로운 글쓰기는 헬레니즘이 바탕이 된 서구 문화권에 선 드문 일이 아니다. 셸리, 괴테, 사르트르, 장 아누이, 하이너 뮐러 등 많은 작가들이 그리스비극을 새롭게 해석한 걸작⁵⁵⁾들을 많이 발표했던 것이다.

그리스비극을 소재로 한 서구 작가들의 재창작이나, <이디푸스와 여행>이 텍스트의 신화적 배경을 따라가면서, 신화적 인물들을 현대적 세계인식으로 재해석했다면, 이 작품은 신화의 탈신화화를 의도한다. 즉 신화를 조작된 이야기로 치부하고 철저히 현실적 사회적 맥락에서 전복적인 읽기를 감행하는 것이다. 역사가 승자의 기록인 것처럼, 신화도 승자에 의해 조작된 역사일 수 있으므로, 거기서 박해자와 피해자의 자리 바꿈이 일어날 수 있다고 해석한 것이다. 그러므로 원전에서 오이디푸스의 파멸을 가져오는 것이 신탁과 운명이라면, 이 극에서는 수구와 진보의 싸움, 크레온의 정치적 모략과 민중의 야합이라고 해석된다. 이 극은 서사적 화자로서의 시인이 인간 오이디푸스의 몰락사를 들려주며 연극에 관한 자기반영적 성찰을 얘기하는 바깥 통과, 인간 오이디푸스의 개혁과 패배가 펼쳐지는 극중극의 이중구조로 이루어진 메타연극이다.

55) 셸리의 <사슬에서 풀린 프로메테우스>, 괴테의 <타우리스의 이피게니아>, 사르트르의 <파리페>, 장 아누이의 <앙티고네>, 하이너 뮐러의 <햄릿머신> <메테아> 등.

이 극의 신화 재해석은 상반된 평을 얻었다.

눈길을 끄는 이유는 주어진 신화 안에서 해석의 새로움을 고민하지 않고 신화 자체를 뒤집어버린 시각의 확장에 있다. (중략) 권력에 눈이 멀어 개혁의 발목을 잡는 탐욕스런 정치인들, 당장의 실리에 급급해 한때의 지도자를 배반하는 우매한 군중들, 그리고 스스로의 변질을 정당화하려는 나약한 지식인. 연극은 장중한 그리스 신화의 옷을 빌려 지금도 끊임없이 되풀이되는 역사의 비극을 우화적으로 얘기하고 싶었던 것이다.⁵⁶⁾

고전이 신화의 경지에 있었다면, 본 공연은 이를 인간의 정치사로 풀어보였다. 이러한 해석은 원대했던 고대에 비하여 왜소해진 현대인의 모습을 그대로 반영하는 듯 하여 씁쓸한 느낌을 떨칠 수 없었다. 연출은 무대 공간을 다양하게 활용하여 코라스를 움직여 생동감을 주고자 하였으며, 스펡크스 등의 불거리를 마련하려는 노력을 기울였다. (중략) 그러나 인간의 정치 모략사는 신전의 폐허 같은 무대미술과 어쩐지 동떨어진 듯 싶었으며, 배우들의 연기도 전체적으로 조화되지 못했다. 따라서 비교적 계산된 코러스의 활용에도 불구하고, 공연은 어딘가 흔들려 보였다. 뿐만 아니라 신격화를 포기한 인간의 공연에서 어찌 다시 고대의 장엄한 스케일을 느낄 수 있었겠는가?⁵⁷⁾

위에 인용한 평은 ‘탈신화화’를 의도하고 있는 이 연극을, ‘신화적 세계관’이 중심가치여야 한다는 잣대로 비판하는 우를 범하고 있다. 어색하고 어법에 맞지 않음에도 강조하기 위해 붙인 듯한 ‘그것은 인간’이라는 제목이 말하듯이 이 극은 신화의 장엄한 무대화나 인간운명의 보편성에

56) 이순녀, 「신화를 바라보는 시각의 확장」, 『한국연극』, 2000.10. 94면.

57) 이미원, 「새천년 서울국제연극제」, 『세계화시대 해체화연극』, 연극과인간, 2001. 154면.

초점을 맞추고 있지 않을 뿐 아니라, 오히려 그러한 고정관념을 깨트리 고자 한다. 그리하여 인간사회가 시공을 초월하여 벌여온 권력투쟁의 역사와 기록자인 ‘시인’(지식인)의 역사에 대한 책임을 문제제기하고 있는 것이다. 따라서, 이러한 탈신화화 방법론은 매우 적절했다고 보인다. ‘고대의 장엄한 스케일’을 포기한 대신, 현대인의 역사의식과 ‘연극-신화’와 인생의 상동구조를 일깨운 데 의의가 있는 것이다. 이 극은 또한 창작극이 서구극을 소재로 활용하여 우리 시대현실을 담아냄으로써 한국적 특수성과 세계적 보편성을 동시에 추구할 수 있는 가능성을 제시했다는 데 의미가 있다 하겠다.

다양한 문화권의 서구극과 동양연극을 충실하게 재현하는 번역극 공연은 한국연극의 지평을 확대함과 동시에 세계의 문화와 연극 안식을 흡수하는 창구 역할을 한다는 점에서 매우 중요하다. 그러나 한편으로는, 이상에서 고찰한 바와 같이 서구극을 활용한 전복과 해체의 연극 만들기 와 한국적 재창조 작업 역시 매우 중요한 시도이다. 아르또 이후, 피터 부룩이나 아리안느 무느쉬킨 등 세계적 연출가들이 동양 전통극을 차용을 넘어서 활용의 대상으로 실험⁵⁸⁾하고 자기것으로 만듦으로써 명성을 쌓아가고 있는 것처럼, 우리도 서구극을 단순한 모방이나 차용이 아니라 활용의 대상으로 접근하고 전통극적 미학과 현대극적 실험으로 우리것으로 재창조하는 작업이 필요한 것이다. 그것이 곧 문화의 장벽이 사라진 세계화시대에 한국연극이 세계성을 가질 수 있는 한 방법이라고 생각 된다. 브로드웨이 뮤지컬과 외국연극이 물밀 듯 수입 공연되는 현실에서, 우리의 문화적 독자성과 세계성을 입증할 수 있는 공연, 즉 “제 민족전통을 바탕으로 한 문화양식”⁵⁹⁾을 확립하지 못한다면 21세기 글로벌 사회에서 문화적 종속 상태에 떨어질 수도 있기 때문이다.

58) 여석기, 「서구극에 끼친 아시아연극의 영향」, 『동서연극의 비교연구』, 187면.

59) 이운택, 「해외공연의 허허실실」, 『한국연극』, 2001.4. 24면.

6. 맺음말

이 글은 해방 이후 현재까지의 한국연극에 나타난 서구극 수용문제를 고찰해 보고자 했다. 서구극 수용사를 서지적·실증적인 방법으로 고찰하기보다는 서구극 수용이 한국 연극의 발전에 어떤 작용을 했는가 하는 점을 중심으로 살펴보았다. 그런 관점에서 한국연극을 형성하는 번역극(서구극)과 창작극, 전통극이라는 세 갈래의 연극의 흐름이 서구극 수용이란 문제와 관련하여 서로 어떤 영향을 주었으며, 융합해나갔는가를 중심으로 고찰해 본 것이다. 그리고 번역극의 수용에서 나타난 문제점과 그 대안에 대한 모색과 아울러, 서구극이 창작극에 미친 영향도 간략히나마 살펴보았다.

서구극 수용은 대체로 번역 공연, 번안 공연, 텍스트의 해체와 재구성, 또는 새로운 글쓰기 등 3 가지 방식으로 이루어졌다.

번역 공연이 서구극 수용의 가장 일반적인 방식이라면, 1970년대 초반 이후에는 서구극 수용 방법에 대한 인식의 일대 전환이 일어났다. 서구극을 서구적 연극문법과 서구적 세계인식으로 재현하는 대신에 한국적 연극문법과 한국적 문화를 바탕으로 창조적으로 수용하려는 움직임이 일어난 것이다. <쇠뚝이놀이> <하멜태자> 등 동랑레퍼토리극단의 작업이 서구 실험극적 방법론으로 전통을 현대화하는 양식 실험을 했다면, 자유극장의 <피의 결혼>은 전통연희의 놀이정신과 광대들을 코러스로 활용한 서사극적, 총체극적 방법으로 전통의 현대화를 추구했다. 이 시기에 이르러 별개로 존재하던 서구극과 전통극의 연극미학은 서로 융합되기 시작한 것이다. 그런가 하면, 뮤지컬 <지하철 1호선>은 원작의 나라에서 원작보다 더 뛰어나다는 평가를 받을 정도로 한국적 육화와 탁월한 독창성을 발휘했다. 이처럼 번안극이 국내에서나 해외에서 성공하려면 연극적 논리나 연극성을 훼손하지 않는 번안과, 아울러 한국의 사회문화적 컨텍스트 창조와 한국적 인물로 육화시키는, 거의 창작에 가까운 구

조직 번안이 필요한 것이다. 즉, 원작을 해체하여 철저히 한국적인 연극 문법과 한국의 문화전통에 바탕을 둔 심미적인 재창조여야 한국연극의 정체성과 세계적 보편성을 동시에 획득할 수 있는 것이다.

한편, 1990년대 연극은 ‘연출가 연극’이라 불릴 정도로, 텍스트의 해체와 전복, 연출가의 연극개념에 의한 재구성과 양식 실험이 주도적인 흐름을 형성했다. 1990년대 서구극 수용의 특성은, 서구극과 전통적 연극미학의 융합, 혹은 서구극과 창작극의 융합 방식이라 볼 수 있다. 서구극과 창작극의 융합 방식은 서구극 원전과 창작극의 결합이거나, 새롭게 다시 쓰거나, 또는 서구극과 창작극을 패스티쉬하는 포스트모더니즘의 스타일 실험으로 나타났다. 서구극과 창작극의 소재적 융합과 동서의 이미지와 양식의 융합으로 세계화에 성공한 <이디푸스와 여행>, 원전의 전복적 읽기를 통한 페미니즘의 시각과 오브제극, 음악극 등 전위극의 양식으로 이미지의 퍼포먼스를 지향한 <레이디 맥베스>, 신화의 탈신화화와 서구극이란 소재에 우리 시대현실을 담아냄으로써 한국적 특수성과 세계적 보편성을 동시에 추구한 <오이디푸스, 그것은 인간> 등이 주목할 만한 성과를 보여주었다.

서구극의 창조적 수용은 서구극을 단순한 모방이나 차용이 아니라 활용의 대상으로 접근하고 전통극적 미학과 현대극적 실험으로 우리것으로 재창조하는 작업으로 이루어질 때 성공할 수 있다. 그것이 곧 문화의 장벽이 사라진 세계화시대에 한국연극이 문화적 정체성과 세계성을 가질 수 있는 한 방법이라고 생각된다.

참고문헌

1. 기본 자료

- <지하철 1호선>(1994.7.15-31. 학전 소극장) 공연 팸플렛
<피의 결혼>(1995.5.13-21. 예술의 전당 자유소극장) 공연 팸플렛
<이디푸스와의 여행>(1995.9.29-10.5. 문예회관 대극장) 공연 팸플렛
<레이디 맥베스>(1999.10.2-15. 문예회관 소극장) 공연 팸플렛
<오이디푸스, 그것은 인간>(2000.9.9-17. 문예회관 대극장) 공연 팸플렛
『새로운 형식의 연극』, 동아일보, 1958.4.25.
『2001 문화 결산연극·무용』, 문화일보, 2001.12.18.

2. 단행본

- 신정옥, 『한국신극과 서양연극』, 새문사, 1994.
신정옥, 한상철, 전신재, 신현숙, 김창화, 이혜경, 『한국에서의 서양연극-1900년~1995년까지』, 소화, 1999.
여석기, 『한국연극의 현실』, 동화출판공사, 1974.
여석기, 『동서연극의 비교연구』, 고려대출판부, 1987.
이두현, 『한국 신극사 연구』, 서울대출판부, 1966.
이형식, 『현대미국희곡론』, 신아사, 1995.
정진수, 『현대연극의 이해』, 예음, 1998.
빅스비, 『현대의 미국연극』, 김진식 역, 현대미학사, 1998.

3. 논문

- 김미혜, 「부조리극 수용과 한국연극」, 서연호 편, 『한국연극의 쟁점과 새로운 탐구-비교연극학』, 연극과 인간, 2001, 7-31면.
김방욱, 「80년대 이후 한국 연극에 미친 포스트모더니즘의 영향」, 『열린 연극의 미학』, 문예마당, 1997, 201-232면.
김방욱, 「죽음풀이로서의 광대극-김정옥론」, 『열린 연극의 미학』, 문예마당,

- 1997, 267-295면.
- 김석만, 「번역극의 수용에 관한 연구(1)」, 서연호 편, 『한국연극의 쟁점과 새로운 탐구』, 연극과 인간, 2001, 33-70면.
- 김성희, 「한국역사극의 이념적 성격과 그 변모」, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 문예마당, 1995, 341-390면.
- 김성희, 「1950년대 한국희곡에 나타난 가정」, 『한국 현대희곡 연구』, 태학사, 1998, 153-189면.
- 김성희, 「국립극단 연구(1)」, 『한국극예술연구』 제12집, 2000.10, 101-152면.
- 김윤철, 「음악 따로 연극 따로」, 동아일보, 1994.5.17.
- 김윤철, 「연극적 논리 흐리멍텅했다」, 『한겨레21』, 1995.10.26.
- 김윤철, 「우리의 연기에 대한 진단 I」, 『우리는 지금 추학의 시대로 가는가?』, 연극과인간, 2000, 470-477면.
- 배강달, 「세계를 향해 달려가는 지하철 1호선」, 『한국연극』, 2001.4, 30면.
- 서연호, 「1976년의 연극」, 『동시대적 삶과 연극』, 열음사, 1988, 315-321면.
- 송원덕, 「아더 밀러-보통사람의 비극」, 김우탁 외 공저, 『영미극작가론』, 문학세계사, 198, 307-327면.
- 신현숙, 「광복 50년의 번역극과 그 수용 양상」, 한국연극학회 편 『한국연극학』 제7호, 1995, 299-358면.
- 안민수, 「실험과 최선의 의미로 다진 70년대」, 『연극평론』, 1979. 겨울호, 9-13.
- 여석기, 「번역극 공연의 허상」, 『주간조선』, 1979.3.25.
- 유민영, 「안민수의 리어왕」, 『전통극과 현대극』, 단대출판부, 1984, 486-487면.
- 유민영, 「절충과 자유의 갈등. 그 초극<초분>에 대하여」, 『전통극과 현대극』, 단대출판부, 1984, 477-479면.
- 이미원, 「기획공연의 성과들이 돋보였던 연극제 전반기(1994)」, 『포스트모던 시대와 한국연극』, 현대미학사, 1996, 194-199면.
- 이미원, 「패스티쉬와 해체 연극의 등장」, 『포스트모던 시대와 한국연극』, 현대미학사, 1996, 183-189면.
- 이미원, 「새천년 서울국제연극제」, 『세계화시대, 해체화연극』, 연극과인간, 2001, 149-161면.
- 이상일, 「굿놀이의 마당극적 복원과 신전통주의」, 『전통과 실험의 연극문화』,

눈빛, 2000, 55-74면.

이순녀, 「신화를 바라보는 시각의 확장」, 『한국연극』, 2000.10, 94면.

이운택, 「해외공연의 허허실실」, 『한국연극』, 2001.4, 20-24면.

이태주, 「연극과 사회」, 『충격과 방향의 한국연극』, 현대미학사, 1999, 158-208면.

이혜경, 「사로잡힌 영혼에 대한 몽환적인 보고서」, 『한국연극』, 1999.11, 106면.

이혜경, 「연극의 특성과 번역극 공연의 관계」, 『연극의 현실인식과 자의식』, 현대미학사, 1997, 85-95면.

한상철, 「70년대의 연극을 어떻게 볼 것인가」, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1992, 260-268면.

홍가이, 「아름다우나 논리적 구성이 없는 타블로의 나열」, 『세계의 문화비평』, 예음, 1988, 246-249면.

K C I

■ Abstract

A Study on the Accommodation of the Western Dramas for Korean Modern Dramas and their Influence

Kim, Sung-hee

The Western dramas have been accommodated in three ways: translated performance, adapted performance, and deconstructing and restructuring of texts or writing of new scripts.

Among them, the translated performance or representation of the text has been the most prevalent pattern. Since early 1970's, it was attempted to adapt the texts of the Western dramas to be re-created in a Korean way. The successfully adapted Western dramas were <Hamyol Prince>, <'The Bloody Wedding'> and musical <Line No.1 Subway>. The reason why such adapted dramas recorded more or less success was that the dramatic logic or nature of the originals was maintained, while the original texts were thoroughly deconstructed to be re-created aesthetically according to the Korean grammar and based on the Korean cultural tradition.

Later in 1990's, the mainstreams were those dramas the texts of which were deconstructed or overturned to be reconstructed or experimented with producer's drama concepts; they were even called "producer's dramas". The dramas in 1990's may have been characterized by combination of Western and traditional dramas' aesthetics or merging of Western dramas and creative ones. The examples were <Travel with Oedipus>, a case of successful globalization by combining Western and Eastern images or forms, the feministic view and 'objet theatre' through overthrowing reading of the originals, <Lady Macbeth>

pursuing an image performance through such avant-garde forms as musicals, <Oidipous the Man> which mirrors the reality of our age on demythicization and Western drama sources in order to pursue a unique Korean and a universality at the same time.

Lastly, it is conceived that the Western dramas should be accommodated in a creative way just beyond a simple imitation or borrowing. When our traditional drama aesthetics can be re-created in a modern and experimental way, our dramas will have a cultural identity and global characteristic.

주제어 : 번역극, 번안, 해체, 실험극, 한국적 연극문법, 연극개념, 포스트모더니즘, 연출가 연극

접 수 일 : 2002년 2월 26일

심사기간 : 2002년 3월 15일-28일

게재결정 : 2002년 3월 30일(편집위원회)

K C I