

# 최인훈 희곡에 대한 연극적 고찰

-<달아 달아 밝은 달아>와 <한스와 그레텔>을 중심으로

박미리\*

〈차례〉

1. 서론
2. <달아 달아 밝은 달아> : 현실적 시공간 설정의 의미
3. <한스와 그레텔> : 정지된 시공간의 극적 효과
4. 결론 : 실존적 존재의 탐구

## 1. 서론

최인훈은 1960년대 『광장』을 시작으로 『구운몽』, 『열하일기』, 『회색인』 등의 작품을 발표하면서 우리나라 소설계에서 '전후 최대의 작가'라는 평을 받게 된다. 이후 1970년대에 들어서면서 10년 남짓 동안 6편의 희곡을 발표한 그는 이에 버금갈 만한 '극시인'이라는 칭호를 얻는다. 이처럼 서로 다른 두 문학 장르에서 제각기 확고한 입지를 굳히고 있는 최인훈의 작품 세계는 한 가지 공통점을 지닌다. 그것은 소설과 희곡의 양식 자체에 대한 탐구라는 사실이다.<sup>1)</sup> 그가 소설에서 희곡으로 장르 이행한 것

\* 용인대학교 교수

- 1) "최인훈이 끊임없이 개발하려고 시도한 것은 소설의 새로운 양식이었고 그리하여 그의 소설은 당대의 한국 소설에서 전위적인 성격을 띠고 있었기 때문이다. 여기에서 전위적인 성격이라고 하는 것은 그의 소설이 소설이라는 양식 자체에

역시 이와 무관하지 않으며, 다음과 같은 작가 자신의 말에서 우리는 이 사실을 확인할 수 있다. 그는 온달설화를 소설 대신 희곡으로 다룬 이유에 대해 설명하면서 특히 희곡이라는 문학 양식 자체가 지니고 있는 힘을 강조한다.

본질적인 얘기는 주제라는 것은 형식을 요구하니까 이제 같은 그런 데는 역시 희곡이라는 형식이 필요하다는 생각이 들었어요. 이론적으로는 어떻게 하는 건지 연구를 못했지만 직감적으로 희곡이란 희곡 대본을 쓰는 사람의 힘, 연극하는 배우의 힘, 이런 것을 넘어서 가외의 힘이 보태지는 장르라고 봐요. 형식 자체가 가지고 있는 창출력 혹은 축적된 그것 자체의 양식화의 능력, 양식이 갖고 있는 표현은 다 못할망정 표현을 증폭시켜주는 개방성, 그런 것이 있는 것 같아요.<sup>2)</sup>

그에게 부여된 극시인이라는 칭호 또한 희곡의 양식 자체에 대한 작가의 남다른 의식을 대변하는 것이라고 볼 수 있다. 왜냐하면 “흔들리지 않는 구성, 시로 장식된 지문, 압축된 대사, 대사의 시어적 긴장감 그리고 넓은 의미의 시 세계로 확대될 가능성을 지닌 디테일의 묘미 등 최인훈의 극화의 재능은 이 땅의 극작가들이 체득하지 못했던 것들을 보여 주기”<sup>3)</sup> 때문이다. 이렇게 볼 때 그가 말하는 희곡 양식의 힘은 결국 그 안에 있는 연극적 특질<sup>4)</sup>로 드러난다고 할 수 있을 것이다. 그리고 그것은

관해서 끊임없이 질문을 던지면서 때로는 소설 속의 사건의 시간을 극도로 확대시켜 보이기도 하고 때로는 소설 속의 사건의 공간을 극도로 환상적인 곳으로 변형시키기도 하고, 소설에 있어서 화자와 서술의 실험적인 가능성을 모색해 보기도 한 점을 가리키는 말이다.” 김치수, 『작가의 변모』, 『문학과 비평의 구조』, 문학과지성사, 1984. 97면.

2) 최인훈, 「하늘의 뜻과 인간의 뜻」, 『문학과 이데올로기』, 문학과지성사, 1994. 383~4면.

3) 이상일, 「극시인의 탄생」, 『옛날 옛적에 휘어어 휘이』, 문학과지성사 1990. 371면.

작품의 주제와 뿔래야 뿔 수 없는 관계에 놓이게 된다.

일례로 그의 희곡 속 지문을 살펴보자. 유달리 길고 시적인 여운을 남기는 지문은 단순히 읽기 위한 레제 드라마로서 기능하기 위한 것만이 아니다. 그것은 일반적으로 적용되는 지문 역할 자체에 대한 새로운 시도라고 할 수 있다. 인물들의 행동과 무대 배경 등에 관해 설명하는 기존의 짧은 지문과 달리 최인훈 희곡의 지문은 대사를 능가할 정도로 길게 서술되기도 하며 대사를 이끌어가기도 한다.<sup>5)</sup> 그 결과 최인훈 희곡이 무대에서 재현될 때 관객은 배우보다 더 중요한 등장인물로 소리와 음향을 염두에 두기도 하는 것이다.

이처럼 희곡의 새로운 장을 연 것으로 평가되는 최인훈 작품세계에 대해 지금까지 행해진 연구를 살펴보면 크게 장르 변용, 설화 소재 변용, 제의성과 신화성, 비극성, 문학성과 연극성, 패러디, 극작술 등으로 나눌 수 있다.<sup>6)</sup> 그리고 대다수의 연구가 그의 여섯 희곡 작품 가운데 <어디서

4) 희곡 속의 연극적 특질이라는 말은 어쩌면 불필요한 것인지도 모른다. 왜냐하면 희곡은 공연을 전제로 쓰는 것인 만큼 연극적 특질은 희곡의 본질적인 요소이기 때문이다. 이 글에서는 이를 포함하여 특히 시청각적인 의미를 지니는 요소들을 연극적 특질, 그리고 연극적 장치라는 말로 사용하고자 한다.

5) 최인훈 희곡에서 지문이 대사를 끌고 나가는 예는 드물지 않다. <봄이 오면 산에 들에>의 첫 장면도 역시 그러하다.

cf. 그대로 김을 멘다

같이 김을 매나가면서

바우 : 달내

달내 : ..... (『옛날 옛적에 휘어이 휘이』 126 면)

6) 최인훈 희곡에 대한 기존의 연구들은 주제 별로 다음과 같이 나누어지는데, 여기에서는 필자의 이름만 제시하고 구체적인 논문 제목은 참고문헌에서 언급하도록 한다.

장르 변용 : 안경숙, 정영곤

설화 소재 변용 : 장혜진, 오경복

제의성 : 권오만, 남진우, 강애경, 서연호, 김유미

비극성 : 이상우, 김향, 김성희, 강경채, 유진월

문학성과 연극성 : 김성수, 양승국, 이상일

무엇이 되어 만나라>(1970) <옛날 옛적에 휘어이 휘이>(1976) <봄이 오면 산에 들에>(1977) <둥둥 낙랑둥>(1978) <달아 달아 밝은 달아>(1978)를 대상으로 이루어졌는데, <한스와 그레텔>(1982)은 여타의 작품과 구별된다는 점에서 연구자들의 시선에서 제외된 경향이 있다. 이 작품은 동일한 제목의 서양 동화를 차용하고 있다는 점에서는 소재 변용과 무관하지 않지만, 한국의 설화나 민담을 소재로 변용한 다섯 작품들과 비교해 볼 때 제 2차 세계 대전을 무대 배경으로 하는 등 여러 면에서 다른 양상을 지닌다.

물론 매 작품마다 크고 작은 차별성이 선명하게 드러나서 저마다 고유하면서도 독창적인 세계를 형성한다는 것은 새삼 언급할 필요조차 없다. 그런데 설화 소재의 다섯 희곡 중 <달아 달아 밝은 달아>는 이전의 희곡들과 여러 면에서 대비를 보여주고 있는데, 특히 시공간의 독특한 설정이 두드러지게 나타난다. 최인훈의 희곡 작품들은 대부분 단일한 설화나 민담을 소재로 하지 않고 적어도 둘 이상의 것을 혼합하여 이루어지고 있는데, 이로 인해 얻어지는 효과는 일차적으로는 시간과 공간의 모호함이다.

온달 설화와 은혜 깊은 까치 이야기를 결부시킨 <어디서 무엇이 되어 만나라>의 경우, 역사적 인물인 온달의 이야기는 허구의 민담인 구렁이와 까치 이야기와 교묘하게 뒤섞여 전개되면서 고구려라는 구체적 시공간 배경을 상실한다. 그 결과 작품 속의 두 세계, 즉 꿈과 현실의 경계가 허물어지게 된다. 현실 세계와 꿈의 세계를 동시에 함께 살 수 있는 것이 점은 바로 희곡 자체가 지니고 있는 중요한 매력이기도 하다.

우리가 사는 이 세상은 어디까지나 현실 세계이다. 이 속에서 꿈의 세계는 존재하지 않는다. 구체적으로 보이지 않고 만질 수도 없는 이 비물질의 세계는 단지 우리의 상상 속 그리고 꿈속에서만 존재한다. 그런데

패러디 : 사진실, 정미숙

극작술 : 김기란, 서미진, 박미리, 박정하, 홍진석

시공간의 제약이 없는 무대에서는 두 세계가 공존하기도 하며 자유로이 넘나들 수도 있다. 이렇게 되면 우리는 현실 세계에 대한 집착을 벗어나 관조할 수 있게 되며 주변을 돌아 볼 수 있는 여유를 가지게 된다. 작가가 무대 위에 두 세계를 펼쳐 놓는 것은 많은 경우 바로 이러한 이유에서 비롯된다.

그런데 <달아 달아 밝은 달아>에서는 이와 대조적으로 막연한 시공간의 설화인 심청 이야기 속에 이순신 장군의 일화가 삽입되면서 임진왜란이라는 역사적 사건이 배경으로 펼쳐진다. 이렇게 되면 용궁과 같은 환상 세계는 사라지고 엄연한 현실만이 존재하게 된다. 물론 심청과 이순신 장군을 교차시키는 장면은 이처럼 현실성을 부여하기 위해서인 것만은 아니다. 하지만 희곡에 있어서 시간과 공간의 설정은 외형상 두드러지는 형식이며, 여기에는 필연적으로 작가의 의도가 담겨 있기 마련이다. 앞에서 언급한 것처럼 문학 양식 자체에 대한 탐구심이 남다르고 주제와 형식의 일치를 꿈꾸는 작가 최인훈의 경우에는, 시공간의 특이한 선택이 더욱 의미심장할 수밖에 없다.

이처럼 환상을 배제하고 3차원의 현실 공간만을 배경으로 하는 작품으로는 이 외에도 <한스와 그레텔>이 있다. 이 두 작품은 최인훈 희곡 중 후기에 해당하며, 시공간의 설정 등 여러 측면에서 이전의 작품들과 구별된다. 이 글의 목적은 이 두 작품을 대상으로 하여 작품 속에 형상화되어 있는 연극적 특질과, 이를 통해서 드러내고자 하는 작가의 의도를 밝히고자 함에 있다. 이를 위하여 우리는 두 작품 속에 나타난 연극적 특질을 등장인물, 시공간 설정, 무대 장치의 세 부분으로 나누어 살펴보고자 한다.

## 2. <달아 달아 밝은 달아> : 현실적 시공간 설정의 의미

<달아 달아 밝은 달아>는 우리가 잘 알고 있는 효녀 심청 이야기를 패

러디화 하여 재해석한 작품이다. 설화 속 주인공 심청은 아버지 심 봉사의 눈을 뜨게 하기 위해 기꺼이 자신을 희생하며 그 희생은 훗날 왕비가 됨으로써 보상을 받는다. 반면 최인훈 희곡에 나오는 심청은 희생의 대가로 보상받기는커녕 도리어 철저히 파멸 당하기만 한다. 심청 이야기의 패러디는 내용상으로 보면 이처럼 전통적인 가치관으로 여겨져 오던 효를 비웃는 것처럼 보인다. 하지만 그것은 어디까지나 겉으로 드러나는 피상적인 뒤집기에 불과하다. 두 이야기 속에서 이처럼 구체적으로 패러디 된 부분들을 살펴보면 심봉사, 용궁과 용, 그리고 심청 등이다.

설화 속 심 봉사는 딸 청의 효심에 못지 않게 자식을 생각하는 부성애로 가득 찬 인물이다. 그렇기 때문에 심청 설화는 왕비가 된 청과 결인이 된 심 봉사의 이야기가 거의 대등하게 펼쳐지면서 우리로 하여금 부모와 자식간의 끈끈한 정을 돌아보게 하는 것이다. 반면 <달아 달아...>의 심 봉사는 부성애는커녕 심청의 철저한 파멸에 한 몫 하는 보조인물일 뿐이다. 자신의 눈을 뜨기 위해 딸 청이 장 부자네 소실로 들어가 주기를 은근히 바라는 심 봉사의 부정적인 아버지 이미지는 뽕덕 어미와 함께 심청이 길 떠나는 장면을 능청스럽게 재현하는 장면에서 확연하게 드러난다. 여기에서 그 효과는 판소리의 기법을 차용해 감정을 차단시킴으로써 더욱 두드러진다.<sup>7)</sup> 자신의 욕심을 채우고자 심청을 파멸시키는 역할의 인물로 축소된 심 봉사는 따라서 이 장면 이후 동일한 역할을 담당한 뽕

7) 이 작품이 판소리계 소설을 패러디함으로써 설화를 차용한 이전 작품들과 구별된다는 지적은 이미 여러 연구에서 언급되어 있다. 사진실은 이로 인해 현실주의적 세계관과 이면적 주제를 지적하였고, 김유미는 바로 이 장면이 판소리 공연에서 보여지는 청각의 시각화 작업을 의미하는 것으로 보고 이로 인해 가장 돋보이는 장면 중 하나라고 지적한다.

사진실, 「<달아 달아 밝은 달아>의 구조와 의미」, 『한국 극예술연구 4집』, 1994. 149면.

김유미, 「판소리 <심청가>의 현대적 계승에 대한 일고찰」, 고려대 석사학위논문, 1991. 27면.

덕 어미와 함께 극에서 사라지게 되는 것이다.

한편 설화 속에서 심청의 변모는 용궁이라는 환상의 나라를 통해서 비로소 가능해진다. 여기에서 용궁은 극 진행을 반전시키는 계기를 마련하는 공간으로, 인간으로 하여금 꿈을 실현할 수 있게 해 주는 초월적 힘의 상징이라고 할 수 있다. 반면 <달아 달아...>의 경우 용궁은 심청을 창녀로 전락시키는 사창가로, 용은 그녀를 짓밟는 무수한 남자들로 패러디된다. 하지만 이러한 공간상의 패러디는 단순히 심청의 전락을 보여주는 배경 역할에 머물지 않는다. 그 의미는 주인공인 심청과 밀접하게 연관되어 있는 것이다.

<달아 달아...>가 이전 작품들과 다른 점은 주인공의 설정에서도 드러난다. 설화를 소재로 한 이전 작품에서 주인공은 대개의 경우 다수의 인물로 볼 수 있다. <어디서 무엇이 되어 만나랴>의 온달과 공주, <둥둥 낙랑동>의 호동과 왕비처럼 한 쌍의 남녀이기도 하고, <옛날 옛적에 휘어 이 휘어>의 젊은 부부와 그들의 장수 애기, <봄이 오면 산에 들에>의 달내와 바우 그리고 달내 부모처럼 그들을 억압하는 힘에 대항할 능력이 없는 나약한 민중들이기도 하다. 이에 비해 <달아 달아...>의 주인공은 앞에서 언급한 것처럼 심 봉사가 배제됨으로써 심청만으로 국한된다. 주인공인 심청을 중심으로 하여 장면별로 극을 나누어 보면 다음과 같다.

- ① 심 봉사의 고민을 알게 된 심청
- ② 기도하는 심청
- ③ 뽕덕 어미의 농간으로 팔려 가게 되는 심청
- ④ 심 봉사와 뽕덕 어미의 대사로 처리되는 떠나가는 심청
- ⑤ 중국 바닷가의 사창가에서 여러 손님을 받는 심청(여러 차례 반복됨)
- ⑥ 인삼 장수 김 서방과 사랑을 나누는 심청
- ⑦ 김 서방의 도움으로 고향으로 가는 배를 타는 심청
- ⑧ 해적에게 잡혀가서 고초를 당하는 심청(여러 차례 반복됨)
- ⑨ 잡혀가는 이순신 장군과 마주치는 심청

## ⑩ 고향 바닷가에서 아이들에게 놀림 받는 심청

이 극에서 시간적 배경은 연대기적 순서에 따라 꽃다운 처녀 심청이 할머니가 되기까지의 기간으로 설정되어 있다. 하지만 장면 ①에서 ⑨까지의 흐름은 그다지 빠르게 전개되지 않다가 장면 ⑨에서 ⑩으로 전환될 때 갑자기 수십 년을 뛰어넘어 심청이 ‘머리가 세고 허리는 굽고 눈 먼’ 할머니가 되어 등장한다. 그런데 여기에서 우리의 관심을 끄는 것은 이와 같은 시간의 흐름과는 무관해 보이는 심청의 모습이다.

①과 ②의 장면에서 심청은 설화 속 효녀답게 무척이나 순종적이고 희생적인 모습을 보인다. 하지만 장면 ③을 시작으로 비극적인 일들을 겪게 되는 심청에게서 우리는 어떠한 감정의 변화도 찾아볼 수 없다. 이는 장면 ⑥과 ⑦에서도 동일하게 나타난다. 수줍어하며 인삼 장수 김 서방과 나누는 몇 마디 대사에서도 심청 개인의 모습은 전혀 드러나지 않는 것이다. 심청은 평범한 순종형의 여자일 뿐 자신만이 가진 독특한 성격이나 개성은 전혀 찾아볼 수 없는 것이다. 이처럼 몰개성적인 심청을 표현하기 위해 작가는 희곡 속에서 침묵과 인형, 반복이라는 연극적 장치를 설치하고 있다.

장면 ③에서 심청이 팔려 가는 장면은 일체의 설명이나 대사 없이 인물들의 움직임만으로 처리되고 있다. 이는 우리에게 잘 알려진 소재를 변용함에 있어 취할 수 있는 이점이라고 볼 수도 있지만, 다른 한 편으로는 자신에게 주어지는 상황에 수동적으로 끌려가기만 하는 심청을 묘사하기 위한 작가의 의도라고 할 수 있다. 장면 ④도 마찬가지다. 심청이 떠나가는 장면을 직접 보여주지 않고, 이를 심 봉사과 뽕덕어미의 감칠맛 나는 대사로 처리한 것은 거리감을 조성하기 위한 판소리적 기법인 동시에 자신의 삶에 대해 무력하기만 한 심청을 나타내기 위한 것이라고 할 수 있는 것이다.

이러한 작가의 의도는 유사한 장면의 중첩이라 할 수 있는 ⑤와 ⑧에



서도 잘 드러난다. 장면 ⑤와 ⑧에서 심청의 처지는 전혀 변하지 않으면서 그 대상만이 중국인에서 왜적으로 달라질 뿐이다. 그런데도 이를 표현하는 방식은 다르게 나타난다. 다음의 두 지문을 보자.

⑤ 차츰 밝아지는 무대 드러나는 용궁 멀리서 바닷물이 철썩철썩 파도 치는 소리 쥐죽은듯이 소리 없는, 발 너머 방 속 매과 나온다. 발 너머 방 쪽과 무대 윗머리를 번갈아 보면서 기다리는 매과 키 큰손님 나온다 (...) 병어리 무대 마침내 흥정이 되어 손님, 방안으로 들어간다. 방문에 비치는 용의 그림자 (...) 이번에는 키 작은 난쟁이 손님이 나온다 (...) 갑자기 어둠 속에서 나오는 심청의 깊은 한숨소리 (278~286면)

⑧ 부엌 창호지에 비치는 그림자 큰 용의 그림자 창호지 캄캄해지고 바닷물이 철썩철썩 물결치는 소리 사이 이윽고 불이 다시 비친 창호지 일어나는 해적 누워있는 심청 이때 심청은 인형을 쓴다 해적 인형을 발로 걸어차고 일어선다 인형 벽에 부딪혔다가 바닥에 떨어진다 (...) 일어서는 인형 문을 열고 나오는 심청 흐트러진 매무새대로 아궁이로 와서 나무를 지피는 심청 어두워지는 무대 빨간 아궁이 거기 머리를 들이밀며 불을 보는 심청 (296~301면)

장면 ⑤와 장면 ⑧의 지문은 심청이 중국인과 왜적들에게 유린당하는 장면을 묘사하고 있다. 각각의 지문은 6~8쪽에 해당되는 분량으로 무척 긴 편이며, 같은 장면이 거듭 반복되는 듯한 인상을 준다. 하지만 작가가 무대에서 보여주고자 하는 바는 달라진다. 지문에 의하면 장면 ⑤에서는 심청에 관한 묘사는 없이 용과 매과의 모습만 부각될 뿐이다. 심청은 단지 그 장면의 끝 부분에서 ‘깊은 한숨소리’로만 등장한다. 반면 장면 ⑧의 지문은 이와 대조적으로 심청의 모습이 다양하게 표현되어 있다. ‘절구를 찧다가, 빨래를 하다가, 불을 때다가’ 해적들에게 끌려간 심청은 어떠한 폭력에도 아무런 저항도 하지 못한 채 그냥 당하기만 하는 인형에

불과하다. 하지만 ‘흐트러진 매무새대로’ 나와서 하던 일을 계속하는 심청은 더 이상 ‘한숨소리’로만 존재하던 이전의 그녀는 아니다. 그녀는 자신에게 주어진 상황을 담담히 받아들일 줄 알게 된 것이다.

여기에서 사용된 반복은 판소리의 기법 중 하나이기도 하지만 또한 부조리한 삶의 전형을 상징하는 것이기도 하다.<sup>8)</sup> 그리고 그 효과는 심청의 절망감을 극대화하기 위해서라기보다는 그녀를 둘러싸고 있는 상황, 심청으로서는 도저히 극복할 수 없는 불가항력의 삶의 조건을 나타내기 위한 것이라 할 수 있다. 이처럼 삶의 부조리가 거듭 반복됨에 따라 심청은 더 이상 회피하지 않고 자신의 상황을 직시하며 주어진 모든 것에 대해 긍정적으로 받아들일 수 있게 된다. 이렇게 볼 때 극의 마지막 장면에서 제시된 늙은 심청의 웃음은 지극히 당연한 귀결로 여겨진다.

심청 품속을 더듬는다. 한참만에 반동강짜리 거울을 꺼내 보이지 않는 눈으로 들여다본다. 심청 교태를 지으며 환하게 웃는다 갈보처럼 (318 면)

“심청의 웃음은 자신과 자신 삶 사이의 절연인 부조리를 직면한 인간에게서 나온 반항이기도 하다. 그 반항은 생의 부조리를 철저히 체험하는 속에서 생겨난 새로운 조리로서 인생의 무의미를 지각하면서도 그것을 외면하지 않는 성실한 인생의 태도이자 피안애의 희망을 간직한 인간의 실존적 의지이다.”<sup>9)</sup> 그녀가 바닷가 아이들에게 고통스러웠던 과거의 삶을 용궁에 갔다 온 것으로 미화시켜서 이야기하는 것도 그녀가 처한 현실과 꿈의 괴리를 더욱 부각시키기 위한 패러디라기보다는 도리어 그

8) “심청의 성적 유린과 수난이라는 테마가 같은 장면의 반복으로 진행됨으로써 강박관념이 제시되고 그러한 강박 관념 속에서 세계의 부조리함을 읽게 된다. 결국 심청의 성적 수난은 삶의 의의를 발견할 수 없는 절망적인 상황인 세계의 부조리성에 대한 하나의 암유이다.” 서미진, 『최인훈 희곡의 결말 구조 연구』, 고려대 석사학위논문, 2000.12. 74 면

9) 위의 글, 82면

간격을 완전히 무의미한 것으로 만들어 버리기 위한 작가의 의도라고 보는 편이 타당할 것이다. 이 세상의 부조리를 경험한 사람에게는 고통도 기쁨도 그다지 큰 차이가 없다. 단지 주어지는 대로 성실하게 살아갈 따름이다. 그렇기 때문에 심청은 아버지와 김 서방이 오기를 기다리며 살아갈 수 있게 된다. 이러한 기다림은 바로 삶에 대한 긍정적인 의지에 다름 아니다.

〈달아 달아 밝은 달아〉는 이처럼 심 봉사의 역할을 부성애 대신 가해자로서의 보조인물로 축소 변모시키는 한편, 환상적 공간인 용궁을 현실적 공간으로 제시함으로써 심청을 부조리의 세계 속 인물로 설정한다. 또한 이와 같은 현실 인식을 통해 심청은 실존적 인물로 화하는 것이다. 최인훈의 다음 작품인 〈한스와 그레텔〉에서 인물과 세계의 관계는 이와 유사한 구조로, 그러나 더 한층 연극적인 장치로 형상화되어 나타난다.

### 3. 〈한스와 그레텔〉: 정지된 시공간의 극적 효과

우리는 앞에서 최인훈의 문학 양식 자체에 대한 본질적인 탐구 성향이 이 글의 출발점이라는 것을 밝힌 바 있다. 이 사실은 현재까지 그의 가장 최근작이라 할 수 있는 〈한스와 그레텔〉에서도 재삼 확인된다. 이전 작품들을 통하여 침묵의 대사와 장광설의 지문으로 기존의 대사와 지문 역할에 대한 인식을 새롭게 하였던 최인훈은 이번에는 방향을 달리 하여 대사에 많은 역할을 부여하고 있다. 심지어는 일체의 것이 언어를 통하고 있다고까지 볼 수 있다. 이 작품이 연극적으로 그다지 좋은 평가를 받지 못하는 것도 아마 이러한 이유 때문일 것이다.

독백 조의 긴 대사는 이미 〈등등 낙랑등〉의 호동과 왕비의 대사에서도 사용되고 있는데, 그 효과는 청각의 시각화로 인한 낯설게 하기의 서사적 기법과 인물의 내면 엿보기의 두 가지로 파악된다.<sup>10)</sup> 이처럼 행동을

대신하는 대사의 기능은 <한스와 그레텔>과 같은 언어 중심의 희곡에서는 더더욱 당연한 것이다. 이를 비롯한 여러 개별적인 특성들은 작품의 총체적인 효과를 위한 부분을 이루고 있는데, 그 중 하나가 무대 위에서의 서사적 기법 차용이다.

이 작품은 이전 희곡들과 달리 막이 열리기 전 프롤로그 장면으로 시작한다.

극장의 조명들이 모두 꺼지고 닫힌 막 앞 발끝만 희미한 조명 속에 어린이 한스 나온다.

‘그레텔! 그레텔!’ 부르면서 사라지면 뒤따라 그레텔 나오면서 ‘한스 한스! 어디 있어?’

부르면서 퇴장한다.

X : (아직 닫힌 채로인 막 앞으로 선물용으로 포장한 꾸러미 두 개를 들고 한쪽에서 등장하면서 거기 있는 가상의 문을 열쇠로 연다. 문을 밀고 들어서면서-관객 쪽을 향한다) 여기는 감옥입니다…… (327 면)

어린이 한스와 그레텔의 등·퇴장이 극 자체에 대한 서막에 해당하는 장면이라면, 간수 X의 등장은 해설자로서의 기능을 의미한다. 그는 관객

10) 작품에서 여기에 해당하는 예는 무수히 많은데, 다음의 ①은 서사적 기능을 ②는 내면 엿보기 기능을 보여주는 인용문이다.

① 왕비 : 왜 그랬던지 나는 뒤에 남았습니다, 왕자가 움직이기 시작했을 때 왜 그럴까 싶다가, 그가 천천히 움직이자 나는 조금 오금이 풀리는 것 같고 그치 바라보고만 있었습니다. 그런데, 그런데 그가 바위 저쪽으로 돌아가자 갑자기 세상이 내 앞에서 눈뜨고 보는 앞에서 사라져버렸습니다…… (232 면)

② 왕비 : 왜 말을 못 하는가, 아니 말해서는 안 된다, 어머니한테 말해서는 안 된다, 아니 지금은 어머니가 아닌 사람에게 말해서는 안 된다, 그러면 그녀는 더는 낙랑공주를 살지 않겠지, 안 된다, 공주를 떠나서는 나는 살 수 없다, 공주를 떠나서는…… (236 면)

인 우리를 향하여 무대와 주인공에 대한 설명을 간략하게 하면서 가상의 문을 여는 허구의 동작을 한다. 이러한 그의 설명과 행동은 전형적인 서사극 기법으로, 관객으로 하여금 무대 공간을 낯설게 느끼도록 하기에 충분하다. 그가 이처럼 극 자체에서 떨어져 나와 해설하는 것은 이 장면이 유일하기 때문에 이 경우 해설자라기보다는 안내인이라는 의미가 더 적절한 것으로 보인다. 관객을 무대 공간으로 안내한 그는 이제 무대 속 인물이 되어 주인공 한스 보르헤르트의 보조자 역할을 수행하게 되는 것이다.

막이 올라가면 무대는 한스가 30년간 머물던 감옥이다. 그런데 질식할 듯이 답답한 공간이어야 할 감옥은 고도로 추상화된 공간으로 설정되어 있다.

막이 오르면 거실이자 작업실

뒤쪽에 큰 쇠창살이 달린 창문

자코메티의 「오전 4시의 궁전」의 느낌을 주는 배경, 그 때문에 보통 가구들이지만 완전히 다른 분위기 (327면)

지나치게 큰 쇠창살의 창문, 보통 가구들조차 완전히 달라 보이는 배경, 이를 동반한 자코메티의 분위기는 사실적이라기보다는 추상적이면서도 사물의 본질을 꿰뚫는 듯한 느낌을 준다. <오전 4시의 궁전> 또한 웅장하거나 우아한 분위기의 궁전 건물이 아니라 일체의 벽이나 장식 없이 앙상한 철재 몇 가닥으로 이루어진 골조물일 뿐이다. 폐쇄 공간인 감옥은 이로 인해 열린 듯한 느낌을 주고 있으며, 그 속에서 주인공 한스는 30년째 간수 X와 함께 머물고 있는 것이다

어제가 오늘 같고 오늘이 내일 같은 날이 반복되는 감옥에서의 시간은 정지되어 있는 것과 마찬가지다. 그 안에서는 현재나 미래가 없고 오직 과거만이 존재할 뿐이다. 그나마 시간의 흐름과 더불어 과거의 기억

마저 사라질 것이 두려워 한스는 쉬지 않고 머리 속에서 과거의 퍼즐을 맞추고 렌즈를 만드는 것이다. 따라서 극 전개는 과거-현재-미래로 흘러가지 않고 현재에서 과거로 더 깊숙이 들어간다. 프롤로그를 제외한 극의 시간과 공간의 변화에 따른 장면 구성은 다음과 같다.

① 감옥: 한스 보르헤르트의 생일날	현재
② 1943년 베를린 한스네 집 거실	회상
③ 1943년 히틀러의 방	회상
④ 1943년 한스네 거실	회상
⑤ 감옥: ①과 같은 날	현재
⑥ 감옥: 1주일 후	현재
⑦ 스토크만의 집 거실: 그레텔의 결혼 승낙	회상
⑧ 감옥: 석방조건 수락	현재
⑨ 어린 한스와 그레텔-젊은 한스와 그레텔	환상
⑩ 감옥: 석방	현재

이 중에서 무대에서 전개되는 시간과 일치하는 현재 장면은 ①과 ⑤ ⑥ ⑧ 그리고 마지막 장면인 ⑩이다. 또한 장면 ② ③ ④와 ⑦은 과거 회상, 그리고 장면 ⑨는 과거와 뒤엉킨 환상 장면으로 짧고 빠르게 진행된다. 이 회상과 환상 장면은 현재 감옥에서의 시간과 공간 위에 겹쳐지면서 극중 극 형식이 된다.<sup>11)</sup> 감옥이라는 현재 시공간 속에서 분리된 극중 극은 무대 위에서의 전형적인 서사극 기법이다. 이 장면으로 인해 관객은 한스가 처한 30년 감옥 생활에 대해 객관적으로 생각해 볼 수 있게 될 뿐만 아니라 그 구체적인 이유를 알게 되는 것이다. 또 하나의 서사극 기법은 주인공 한스의 일인극 장면인데, 여기에 관해서는 잠시 뒤에 언급하기로 한다.

11) 박정하, 「최인훈 희곡의 공간 연구」, 계명대 석사학위논문 65 ~66 면

그런데 장면 ⑤에서 ⑥으로의 전환은 매우 독특하게 이루어지고 있다. 일체의 무대 변환이나 인물들의 등·퇴장 없이, 한스가 “시간이 무한히 많은 사람이 오직 렌즈 닦는 일과 걷는 일밖에는 다른 일이 없을 때 그렇게 할 것 같은 걸음걸이”(349면)로 무대 위를 왔다 갔다 하는 동안 1주일이라는 시간이 흐른 것이다. 외부와 단절된 감옥의 시간과 공간은 이미 그 자체로서 부조리의 세계이다. 그 안에서는 어떤 행동도 무의미할 뿐이다. 여기에서 우리는 앞서 <달아 달아 밝은 달아>에서 살펴보았던 부조리의 세계를 다시 한 번 인식하게 된다. 이처럼 그 어느 공간보다도 원초적으로 부조리한 세계에서 주인공 한스는 자기 혼자 철저하게 의미 있는 삶을 살고 있다.

보르헤르트 : 감사합니다, 나도 처음의 울분과 절망 다음에는, 너무 많은 시간을 죽이기 위해서 렌즈 만드는 일과 내 생애를 돌아보는 일로 살아왔지요, 나는 여기 있는 것 자체가 내 인생의 유일한 의미라고 생각하게 되었습니다, 어떤 뜻에서 일종의 평화와 완성의 시간을 살아왔습니다. 오늘 갑자기 석방의 조건이 제시되리라고는 생각도 못했지요, 나는 두렵습니다, 과연 내 속에도 또 한 사람의 내가 있는지 없는지, (렌즈를 응시한다-) (338면)

외부 세계와 단절되어 30년의 시간을 보내는 동안 한스의 의식 속에는 오직 한 가지 600만 유태인 학살의 진상을 밝혀야 한다는 것밖에는 없다. 유일한 역사의 증인이라는 이유로 정지된 시공간 속에 혼자 살아야 했던 그는 그 일을 잊지 않기 위해 매일 과거를 반추한다. 과거를 기억하는 것은 시간을 거스른다는 것이며, 이처럼 시간을 거슬러 살고 있다는 것은 곧 부조리 세계에 대한 반항의 표현이다. 그가 밝혀야 하는 진리는 600만 유태인의 학살 책임이 전적으로 나치에게만 있지는 않다는 것, 연합군이 히틀러의 요구를 거부했기 때문에 일어난 일이므로 양측 모두에게 책임이 있다는 사실이다. 다시 말해서 솔로몬의 재판에서 “어린아이는 한 어

머니가 혼자서 죽이지 않았다는 것, 또 한 사람의 어머니가 있었다는 것을 증언”(352면)해야 하는 것이다.

그런데 30년이 지난 지금 그에게는 선택의 기회가 주어진다. 진리를 침묵하는 대신 자유를 얻는 것과 지금처럼 언젠가 진리를 밝힐 수 있는 날이 오기를 기다리며 연금 생활을 계속하는 것. 그는 당연히 후자를 택하지만 여기에서 미처 그가 생각하지 못했던 문제가 발생한다. 그의 아내인 그레텔의 존재이다. 지금까지 “그는 그에게 유일한 사람”(333면)이었기 때문에 타인에 대한 의식은 그의 관념 속에 존재하지 않았던 것이다. 이러한 그에게 타인에 대한 개념을 강조하는 것은 간수 X이다.

X: 물론 사람에게는 자기 자신이 유일한 존재겠지요. 자기는 남이 아니라  
 것만큼 분명한 일은 없으니까요. 그러나 보르헤르트씨, 이런 생각은 어  
 떨까요, 남에 대해서 유일한 존재인 자기란 것은 자기 자신에게 대해서  
 과연 한 가지 얼굴밖에 없는 것일까요, 여러 개의 자기란 것이 있지 않  
 을까요, 우리는 그 여러 개의 자기란 것을 차례로 거쳐오는 것이 아닐  
 까요, 보르헤르트씨, 사람은 언제나 여러 개의 자기를 가지고 살고 있  
 는 것이 아닐까, 저는 그렇게 생각합니다. (333면)

X는 그에게 있어서 외부와의 유일한 통로이지만 타인이라기보다는 그  
 림자와도 같은 또 하나의 자아이다. 하지만 그는 한스가 이 세상을 자아  
 와 집단의 문제로만 바라보는 것을 안타까워한다. 한스에게 타인이라  
 는 중요한 존재가 아니다. 그에게 있어서 자기 자신의 대상은 타인이라  
 는 개 개인을 넘어서서 하나의 집단이 된다. 600만 유대인 학살에 대한  
 책임은 전적으로 히틀러와 연합군에게만 있을 뿐, 자신은 깨끗하다는  
 착각은 이처럼 세계에 대한 미숙한 인식에서 비롯되는 것이다. X는  
 한스에게 개인에 대한 개인의 책임을 일깨워준다.



X: 세계가 그 존재를 알지 못하는, 한 수감자의 간수로서 일생을 마친다는 것--아시는 바와 같이 저는 일생 독신으로 지내 왔습니다. 그리고 만족해 왔습니다. (...) 자기가 자기 나름대로 산다는 것과, 남의 나름을 이해한다는 것은 모순되는 일이 아니지요. 남의 나름을 이해한다는 것은, 이 세상에 나팔고도 남도 존재한다는 것이니깐요. (...) 이 나이가 되면 사람은 자신을 받아들이는 것이 자기를 완성하는 길이라는 것이 알아지더군요. 그것이 비록 어떤 나이든간에 말입니다. 나를 받아들이니깐, 당신도 받아들일 수 있더군요. 당신이 여기 있는 것이 당신의 의무를 다하고 있는 것이라는 사실도 알아지더군요. (353~4면)

타인과 집단에 대해 한스가 겪는 내면의 갈등은 작가가 의도한 두 번의 회상 장면을 통해서도 드러난다. 즉 장면 ② ③ ④에서 우리는 히틀러의 명령을 받고 연합군을 향해 떠나려는 한스의 모습을 통해 그를 사로잡고 있는 나치스라는 집단 의식을 보게 되는 한편, 두 번째 회상 장면인 ⑦에서는 그가 나치당을 택한 것도 사실은 부모의 죽음이라는 지극히 개인적인 이유에서 비롯되었다는 사실을 알게 되는 것이다. 이처럼 개인을 개인으로 보지 못하고 오직 집단으로만 의식했다는 것이 자신의 문제라는 것을 알게 된 한스는 비로소 유대인 학살의 책임이 “인간의 입술에 옮길 수 없는 말”을 옮긴 자신에게도 있음을 깨닫게 된다. ⑧의 환상 장면은 바로 이러한 한스의 인식을 형상화한 것이다.

이제 그는 비로소 자기 안에 또 다른 자아가 있음을 인정하게 되는데, 그것은 타인을 받아들일 줄 아는 자기 희생 곧 사랑이다. 그리고 이것은 그레텔이 그에게 베풀어준 사랑의 결과인 것이다. 다음과 같은 한스의 일인극은 앞서 언급한 것처럼 낯설게 하기 위한 서사적 기법의 하나이기도 하지만 사실 그대로 자기 안에 또 다른 자아를 보여주기 위한 것이기도 하다.

보르헤르트 : (갑자기 무거운 걸음걸이로 걸어가서 다른 사람에게 의자를

권하는 시늉을 한 후, 자신이 의자에 앉는다, 그런 다음 얼른 자신은 일어선다. 정중하게, 연극처럼 그렇게 그 책임을 위해 당신은 거기 남아 있을 권리가 있다고 생각합니다. 보르헤르트씨..... 그러나 나는 뒷걸음으로 두어 걸음 물러나면서... 그때, 한 방의 총소리였거나 혹은 명석한 정치적 판단을 나타내는 행동을 하지 못한 이, 또 한 사람의 한스 보르헤르트는, 그레텔에게로 돌아가됩니다..... 자 긴 말을 할 시간이 없군요..... 피차의 심정을 다 아는 것으로 알겠소..... (368면)

<한스와 그레텔>에 대하여 “최인훈의 소설 『광장』의 처음 주제로 되 돌아갔거나 되돌아 갈 틈을 보이게”<sup>12)</sup> 되었다는 지적은 일견 타당한 것으로 보인다. 행동 대신 관념으로 극을 풀어 가는 것, 최인훈의 중요한 테마라고 할 수 있는 선택의 문제를 다루고 있는 것, 그리고 결과적으로 사랑을 구원책으로 제시하는 것 등 유사한 부분들이 많기 때문이다. 하지만 희곡 <한스와 그레텔>에 나타난 여러 형태의 연극적 기법들은 <달아 달아 밝은 달아>에서 현실적 시공간 설정이 주는 극적 효과를 더욱 극대화시킨 것이라고 볼 수 있다. 즉 <달아 달아 밝은 달아>에서 부조리의 세계로 제시되었던 현실적 시공간은 <한스와 그레텔>에서는 정지된 시공간이라는 더 한층 추상적이면서도 연극적인 무대로 형상화되었던 것이다.

앞에서 언급한 것처럼 유달리 서사극 기법이 많은 것도 일인 독백체로 착각할 수 있는 관념극의 한계를 극복하기 위한 것이라고 할 수 있으며, 감옥을 열린 듯한 분위기의 공간으로 설정한 것도 역시 우리의 상황은 마음먹기에 따라 달라진다는 것을 암시하기 위한 것으로 보인다. 감옥은 한스가 스스로 만들어 놓은 것에 불과하다. 언제든지 벗어날 수는 있지만 그 사실을 깨닫지 못하고 스스로 갇혀있는 형상인 것이다. 그렇기 때

12) 정영근, 「최인훈 문학의 장르 변경의 본질」, 『어문교육논집』 제11호, 부산대 국어교육과, 118면

문에 그토록 오랜 세월 혼자 고립되어 있던 세계가 한스의 인식의 변화와 함께 단 한 발자국만 내디딤으로써 타인들이 존재하는 세계와 연결되는 것이다. 결국 작품의 주제와 형식은 이처럼 작가의 치밀한 의도 하에 하나가 됨으로써 관객들에게 총체적으로 인지되는 것이다.

#### 4. 결론 : 실존적 존재의 탐구

지금까지 우리는 최인훈 희곡 중 후기 두 작품 <달아 달아 밝은 달아>와 <한스와 그레텔>을 대상으로 희곡 속에 나타난 연극적 특질을 살펴 보았다. 이를 통해서 작가 최인훈의 문학 양식 자체에 대한 탐구를 근거로 작품 속에 주제와 형식의 관계가 어떻게 드러나는지 알아보려고 하였고, 그 결과 다음과 같은 사실들을 알 수 있었다

최인훈 희곡은 <한스와 그레텔>까지 포함하여 모두 설화나 민담을 소재로 변용하고 있는데, 그 양상이 후기 두 작품에서는 구별되어 나타나고 있었다. 이전 작품들이 현실과 비현실의 두 공간을 재현하고 있는데 반해 후기 두 작품은 의도적으로 현실적 시공간만을 배경으로 하고 있었다. 심청 설화를 변용한 <달아 달아 밝은 달아>의 경우 이순신 장군의 이야기와 겹치게 함으로써 임진왜란이라는 구체적인 역사적 배경을 깔았으며, <한스와 그레텔>은 2차 세계 대전의 독일을 배경으로 하고 있었다. 그 결과 두 작품에서는 현실적 시공간 정지된 시공간의 극적 효과를 통해 부조리한 세계가 재현되었음을 알 수 있었다.

<달아 달아 밝은 달아>는 최인훈의 대표적인 패러디 작품으로 심 봉사는 심청을 파멸시키는 보조 인물로 역할이 축소되었으며, 설화에서 심청이 왕비로서 신분 상승을 하기 위해 통과해야 하는 환상 공간인 용궁이 사창가로, 용은 그녀를 유린하는 못 남성들로 각기 변용되었고 심청은 늙고 미친 창녀로 전락하고 만다. 이와 같은 현실적 시공간의 설정은

도저히 저항할 수 없는 부조리의 세계와 이를 살아가는 실존적 인물로서의 심청을 보여주기 위한 것이었다.

<한스와 그레텔>은 <달아 달아 밝은 달아>의 부조리 세계를 더 한층 추상적이고 연극적으로 재현하고 있는데, 이를 위해 감옥이라는 폐쇄 공간을 무대 위에서 뼈대만 갖춘 골조물의 열린 공간으로 설정하고 있었다. 그 안에서 30년 간 살아온 주인공 한스와 간수 X의 삶은 그야말로 부조리 그 자체이다. 정지된 시간 속에서 어떠한 행동도 무의미한 부조리의 세계에 대해 한스는 과거에 집착함으로써 시간을 거스르는 반항을 하는 반면, X는 무의미한 자신의 삶을 있는 그대로 받아들인다 이 세계 속에서 자신과 집단만을 생각하는 한스의 미성숙한 세계 인식은 X와 그레텔을 통해서 여러 명의 자신과 타인의 존재 그리고 사랑에 대한 눈을 뜨면서 비로소 30년 간의 감옥 생활을 청산할 수 있게 된다. 이러한 한스의 내면의 갈등은 서사극 기법에 해당하는 여러 연극적 장치를 통해 무대에 그대로 반영되고 있다.

작가 최인훈의 희곡 양식 자체에 대한 끊임없는 탐구는 이처럼 <달아 달아 밝은 달아>의 현실적 시공간과 <한스와 그레텔>의 정지된 시공간의 무대를 통해서 주제와 형식의 일치로 형상화되었음을 알 수 있었다.

K C I

## 참고 문헌

### 1. 기본자료

최인훈, 『옛날 옛적에 휘어이 휘이』(최인훈 전집 10), 문학과지성사, 1979.

\_\_\_\_\_, 『문학과 이데올로기』(최인훈전집 12), 문학과지성사, 1979.

\_\_\_\_\_, 『화두』 I · II, 민음사, 1994.

### 2. 단행본

이태동 편, 『최인훈』, 서강대학교출판부, 1999.

홍진석, 『최인훈 희곡 연구』, 태학사, 1996.

### 3. 논문

강경채, 「한국 희곡의 비극성 연구」, 부산대 석사학위논문, 1983.

강애경, 「최인훈 희곡의 문학과 연극성에 관한 연구」, 연세대 교육대학원 석사학위논문, 1995.

권오만, 「최인훈 희곡의 특징」, 『국제어문』(1), 1979. 3 ~19 면

김기란, 「최인훈 희곡의 극작법 연구」, 『한국극예술연구』 제12집, 2000. 287 ~312면

김성수, 「최인훈 희곡의 연극성에 관한 연구」, 연세대 석사학위논문, 1991.

김성희, 「한국적 비극의 특성과 보편성 연구」, 『한양여대 논문집』 17호, 1994. 109~130면.

김유미, 「판소리 <심청가>의 현대적 계승에 대한 일고찰」, 고려대 석사학위논문, 1991.12.

김치수, 「작가의 변모-최인훈의 <달아 달아 밝은 달아>」, 『문학과 비평의 구조』, 문학과지성사, 1984. 97 ~101 면

김 향, 「최인훈 희곡 <동동 낙랑동> 구조 연구」, 연세대 석사학위논문, 2001.12.

남진우, 「최인훈 희곡 연구」, 중앙대 석사학위논문, 1985.

- 박미리, 「<봄이 오면 산에 들에>의 극적 구조」, 『용인대학교 교수논문집』 제19집, 2001. 249~269면
- 박정하, 「최인훈 희곡의 공간 연구」, 계명대 석사학위논문, 2000.12.
- 사진실, 「<달아 달아 밝은 달아>의 구조와 의미」, 『한국극예술연구』 제4집, 1994. 147~171면
- 서미진, 「최인훈 희곡의 결말 구조 연구」, 고려대 석사학위논문 2000.12.
- 안경숙, 「최인훈 문학의 장르비평적 연구」, 중앙대 석사학위논문, 1987.
- 양승국, 「최인훈 희곡의 독창성」, 『작가세계』 4, 1990년 봄호 99~111면
- 오경복, 「<심청전>과 <달아 달아 밝은 달아>에 나타난 재생원형 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1980.
- 유진월, 「최인훈 희곡 연구」, 경희대 석사학위논문, 1888.
- 이상우, 「최인훈 희곡에 나타난 ‘문’의 의미」, 『한국극예술연구』 제4집 1994. 127~146면.
- 이상일, 「극시인의 탄생」, 『옛날 옛적에 휘어이 휘이』, 문학과지성사 1979.
- 장혜진, 「현대희곡의 소재 변용에 관한 연구」, 이화여대 박사학위논문 1988.
- 정미숙, 「최인훈 희곡과 패러디」, 『경상어문』 제4집, 111~147면.
- 정영곤, 「최인훈 문학의 장르 변경의 본질」, 『어문교육논집』 11 권 부산대 사범대 국어교육과, 1991. 101~121면



■ Abstract

A Study on Choi, In-hoon's plays : *Moon, Moon, The bright Moon!*  
and *Hans and Gretel*

Park, Mi-ri

This essay is aimed to examine the relation between the theme and the form in Choi, In-hoon's latter plays : *Moon, Moon, The bright Moon!* and *Hans and Gretel*.

The dramatist Choi, In-hoon writes all his plays with the subjects of the transformed myths and legends, including *Hans and Gretel*. His latter two plays are different from the former plays in the dramatic time and space. The former plays have two spaces—real and unreal ; the latter plays only one space—real.

*Moon, Moon, The bright Moon!* is the famous parody of the Korean legend 'Sim Chong', in which lives the heroine Sim Chong like the existential being. Her blind father, M. Sim as a good father in the legend is transformed to the assistant to ruin his daughter. The Dragon world in the sea which is necessary to be a queen for Sim Chong, is transformed to the prostitute quarters. The dragons are the men to ruin her, and she becomes an old and mad prostitute. The reason of this parody is to show the world of absurdity.

*Hans and Gretel's* dramatic space is the prison more metaphysical than that of *Moon*, very similar to *The Palace at 4:00 A.M.* of Giacometti. The prison becomes an open space, as a result. The lives of the hero Hans and the guard X, thirty years in there, are those of the absurdity, in which any action has no meaning. Hans rebels against it with the attachment to his past. X affirms his life as it stands, on the contrary. Hans thinks only about himself and the mass because of the misunderstanding of the world, but he recognizes finally the meaning of the others' existences and the love by the efforts of X and Gretel. The stage setting with the techniques of the epic theater shows his inner

conflict.

The dramatist Choi, In-hoon's pursuit on the literary genre of drama itself results in the harmony between the subject and the form like his two latter plays, by the representation of the real time and space in *Moon, Moon, the bright Moon!* and the suspended time and space in *Hans and Gretel*.

주제어 : 최인훈 희곡, <달아 달아 밝은 달아>, <한스와 그레텔>, 부조리 연극, 시공간의 의미

접 수 일 : 2002년 8월 20 일

심사기간 : 2002년 9월 5일~ 20일

게재결정 : 2002년 9월 27일(편집위원회)

K C I