

한국 포스트모더니즘 희곡 연구*

정봉석**

〈차례〉

1. 머리말
2. 한국 포스트모더니즘 희곡의 기점
3. 한국 포스트모더니즘 희곡의 양상
4. 맺음말

1. 머리말

포스트모더니즘을 논의하고 있는 많은 글들에서 기본적으로 거의 공통적으로 제기하는 문제는 접두어 ‘포스트 post’에 대한 것이다. 즉 포스트모더니즘을 모더니즘의 ‘이후’ 또는 ‘후기’ 모더니즘의 개념으로서 모더니즘의 승계 혹은 심화로 볼 것인지, 아니면 ‘탈(脫)’모더니즘의 개념으로서 모더니즘의 단절과 전복으로 볼 것인지를 놓고 제각각 의견이 분분하였다. 그리고 그것은 여전히 명확하게 한정되지 않은 채로 현재 진행되고 있다. 이처럼 포스트모더니즘의 성격이 모더니즘과의 경계를 불명확

* 이 논문은 2002년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음.

(KRF-2002-003-A00145)

** 동아대 문예창작학과 교수

하게 유지하고 있는 한, 한국 포스트모더니즘 희곡에 대한 논의도 그 모호한 경계선상을 유지하지 않을 수 없을 것이다.

만약, 포스트모더니즘 현상이 그 이전의 문화현상과 급격하게 단절된 획기적인 변화라는 통념에 대해 「포스트모더니즘은 과연 획기적인 변화인가?」라는 논제로써 반론을 펼치고 있는 제랄드 그라프의 주장¹⁾ 즉 포스트모더니즘은 낭만주의와 모더니즘 전통의 전제들이 논리적으로 전개되어 그 절정을 이룬 것이라는 논지를 따르자면, 한국의 현대 희곡들은 많은 부분 이 범주에 따라 포스트모더니즘 희곡으로 분류되어질 수 있을 것이다.

반면 ‘모더니즘이라는 문화 종교는 이제 확실히 죽었다’²⁾라고 선언한 레스리 피들러의 단절론적 주장 즉 후기산업사회로의 진입에 따라 대중이 사회구성의 주류를 형성하는 무계급적 구조에 의해 저급문학 또는 대중문학의 양상들이 고급문학 또는 순수문학의 아성을 무너뜨리는, 그리하여 이른바 고급과 저급 또는 순수와 대중 사이의 ‘경계를 넘어서고 간극을 메우는’ 포스트모더니즘의 실천적 전략이 되어야 한다는 논지를 따른다면, 한국 포스트모더니즘 희곡의 범주는 매우 제한적인 영역으로서 분류되어질 것이다.

이 글은 이처럼 대립되는 두 견해 중에서 주로 전자의 논지에 입각하여 한국의 포스트모더니즘 희곡을 분류하고 그 양상들의 주된 특징들을 분석하고자 한다. 그 이유는 현재 한국 사회의 형태가 프레드릭 제임슨의 주장³⁾처럼 다국적 자본이 주도하는 후기자본주의 사회로 급속하게 이

1) Gerald Graff, 「포스트모더니즘은 과연 획기적인 변화인가」, 정정호·강내희 편 『포스트모더니즘론』, 도서출판 터, 1992, 63-104면 참조

2) Leslie Fiedler, *Cross the Border-Close the Gap*, (New York: Stein and Day, 1972), 64면 참조

3) “포스트모더니즘이 실재한다는 주장은 대체로 1950년대 말 60년대 초에 어떤 근본적인 분열이 일어났었다는 가정에 근거하고 있다. 포스트모더니즘이라는 말 자체가 시사하듯 이 분열은 백년 동안 지속되어 오던 모더니즘 운동이 쇠퇴하고 있거나 소멸되었다는 생각(또는 그 이념이나 미학에 대한 거부)과 밀접하

행되고 있는 것은 부정할 수 없는 사실이지만, 1980년대 후반기부터 일기 시작한 그 기간은 아무래도 일천하기 때문이다. 이러한 단절론적 관점에 서라면 ‘포스트모더니즘 소설은 아직 한 편도 나온 바 없지 않은가’라는 김윤식의 결론⁴⁾과 동일하게 포스트모더니즘 희곡도 그 논의의 대상을 찾기가 어려울 것이다.

그러나 관점을 바꾸어서 포스트모더니즘을 모더니즘의 논리적 연장인 동시에 그것에 대한 비판적 반작용으로 파악하려는 절충적 입장에 선다면 문제는 달라진다. 이러한 관점은 포스트모더니즘 정신이 본래 모더니즘에서 추구하였던 양가성, 다원성, 비종결성 등을 옹호한다는 점에서 한결 설득력을 지닌다. 따라서 룯지⁵⁾나 쟁크스⁶⁾의 절충주의적 관점을 빌어 포스트모더니즘 문학의 범주를 규정하고자 하는 입장은 한국 포스트모더니즘 희곡의 영역을 근원적으로 추적하고자 하는 이 글의 목적에도 부합한다.

게 결부되어 있다’라는 발언에서 알 수 있듯이 제임슨은 단절론적 입장을 견지한다.

Fredric Jameson, 『포스트모더니즘 후기자본주의의 문화논리』, 정정호·강내희 편 앞의 책, 139면

4) 김윤식, 『한국문학과 포스트모더니즘』, 『현대시사상』 1989. 봄

5) 포스트모더니즘은 모더니즘과 마찬가지로 전통적인 모방적 예술을 비판하고 혁신에 대해서도 열성적인 태도를 보인다. 그러나 그것은 이러한 목표들을 그 특유의 방법을 통하여 추구한다. 포스트모더니즘은 모더니즘의 범위를 넘어서거나 모더니즘의 주위를 맴돌거나 또는 모더니즘의 밑에 들어가하고자 하며, 그것은 반모더니즘에 대하여 비판적인 태도를 보이는 것처럼 모더니즘에 대해서도 흔히 비판적인 입장을 견지한다.

David Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (London: Edward Arnold, 1977), 220-221면

6) 1987년에 그랬던 것처럼 나는 오늘날까지도 여전히 포스트모더니즘을 ‘이중부호’로 정의내린다. 즉 포스트모더니즘은 건축이 일반 대중과 관심 있는 소수 사람들과 의사소통을 할 수 있도록 모더니즘 기교를 (흔히 전통적인 건축물과 같은) 다른 어떤 기교와 결합시켜 놓은 것이다

Charles Jencks, *What is Post-Modernism?*, 2nd. (New York: St. Martin's Press, 1988), 14면.

모든 예술 영역 가운데에서 모더니즘과 포스트모더니즘의 단절이 가장 적게 그리고 가장 불분명하게 나타나는 영역이 있다면 그것은 바로 문학이다. 문학이야말로 모든 예술 영역 가운데에서도 포스트모더니즘이 모더니즘과 맺고 있는 관계가 가장 애매모호하고도 불분명하게 나타나는 영역이다.⁷⁾

이와 동일한 논조로써 문학 속에서의 희곡의 위치 또한 마찬가지로 규정할 수 있다. 모든 문학의 영역 가운데에서 모더니즘과 포스트모더니즘의 단절이 가장 적게 그리고 불분명하게 나타나는 영역이 있다면 그것은 바로 희곡이다. 희곡이야말로 모든 문학 영역 가운데에서도 포스트모더니즘이 모더니즘과 맺고 있는 관계가 가장 모호하고도 불분명하게 나타나는 영역이다.

희곡 갈래가 모던과 포스트모던의 영역 사이에서 불명확한 경계를 유지하는 것은 희곡 자체가 지니는 불분명한 갈래성, 즉 문학 영역의 텍스트이면서 동시에 연희예술 영역의 텍스트이기도 한 모호한 갈래의 경계로부터 기인하는 것이다. 희곡은 연극과의 유기적인 상호관련 속에서 위치하는 갈래이기에 그 영역의 불안정성을 가장 많이 드러낼 수밖에 없는 태생적 입장에 놓여있다. 그것은 관객이라는 2차적 수신자를 지향하는 희곡의 소통 경로에서 비롯되는 현상이다.

발신자:작가→텍스트:희곡→수신자:독자 → 발신자:연출→텍스트:연극→수신자:관객

이러한 갈래의 성격으로 인해 희곡은 여타의 문학 갈래처럼 안정적인 독자층을 확보하지 못하고 있다. 독서보다는 주로 상연을 통하여 대중과 만나게 되는 소통 경로가 선호되는 탓에 희곡은 애초부터 불특정 다수인 관객들의 대중적 취향에 민감해질 수밖에 없다. 스티븐 코너는 연극이

7) 김옥동, 『포스트모더니즘의 이론』, 민음사, 1992, 77면.

다른 예술에서처럼 모더니즘의 영역을 증명하려는 노력이 부족한 이유로 연극예술의 상업적 취약성, 고급예술과 저급예술을 오가는 연극의 속성, 그리고 종합예술로서의 연극의 불순성 등을 지적하고 있다⁸⁾ 그러므로 현대 희곡은 본질적으로 모더니즘과 포스트모더니즘의 영역을 공유할 수밖에 없는 입장에 놓여 있다고 해도 과언이 아닌 것이다.

2. 한국 포스트모더니즘 희곡의 기점

문학의 여타 갈래보다 혼효된 상태를 보이면서 불명확하게 겹쳐지는 모더니즘과 포스트모더니즘 사이의 경계로 인해 희곡의 포스트모더니즘 기점에 대한 논의는 국내외 공히 다양한 관점에서 전개되어왔다.

우선 김진나는 「포스트모더니즘과 연극」(1991)에서 서구 포스트모더니즘 희곡의 이론적 근원을 1930년대로까지 거슬러 올라가 아르토의 잔혹극론과 브레히트의 서사극론에서 찾고 있다. 뿐만 아니라 포스트모더니즘 희곡의 시발을 1921년에 발표된 피란델로의 <작가를 찾는 6인의 등장인물>로까지 환급하면서 그 이유를 다음과 같이 밝히고 있다

시대적으로 구분하여 피란델로를 모더니스트로 볼 수 있으나, 그의 연극은 매우 포스트모던하다. 모더니즘과 포스트모더니즘의 획일적 시대 구분은 피란델로를 놓고 볼 때 더욱 문제시됨을 알 수 있다. 다른 장르와는 달리 희곡 문학은 시대에 맞게 새롭게 연극화될 수 있는 가능성이 작품에 내재되어 있어 작품의 씌어진 시기에 따라 모던 또는 포스트모던을 구별하기가 어렵다. 피란델로의 작품은 1960년대 이후 <오프오프 브로드웨이>에서 실험적인 기법을 사용하여 많이 공연되었다.⁹⁾

8) Steven Connor, 김성곤·정정호 역 『포스트모던 문화: 현대이론 서설』 한신문화사, 1993, 156면 참조

그러나 한국의 경우 포스트모더니즘 희곡을 그리 멀리까지 소급할 수 있는 가능성을 찾기는 힘들다. 그것은 우선 모더니즘의 지층이 그리 두껍지 못한 탓에서 기인한다. 한국 현대희곡에서 모더니즘의 시초를 보이는 작품은 김우진의 <난파>(1926)를 꼽을 수 있다. 이 작품은 19세기 서구 사실주의와 자연주의 희곡에서 보이는 객관적 시각이나 인과율적 구성에 반기를 들고 20세기의 새로운 양식으로 등장한 상징주의극과 표현주의극의 경향을 수용한 작품으로서 한국 최초의 표현주의 희곡인 동시에 뛰어난 완성도를 가졌다¹⁰⁾는 희곡사적 의의를 지닌다.

또는 그보다 2년 앞선 김정진의 <십오분간>(1924)을 반사실주의 희곡 전통의 효시로 인정하고 있으며, 1930년대 작품으로는 김기림의 <떠나가는 풍선>, <천국에서 왔다는 사나이>, <미스터 불독> 등에서 인과율의 무시나 현실문제의 패러디와 아이러니 기법들이 구사됨을 들면서 모더니즘의 영역에 포함시키긴 하나, 그러나 역시 <난파>를 제외하고는 아직 어떤 특정한 모더니즘극의 직접적인 수용으로 보기는 어렵다는 결론을 내리고 있다.

이렇듯이 1930년대에 모더니즘계열의 희곡이 공연화되었다는 의의는 크지만 연극계의 모더니즘운동은 타 장르에 비해서 미흡했다. 공식적으로 모더니즘극을 표방했던 어떤 집단적인 모더니즘운동이나 동인그룹도 없었다. 30년대 희곡에 있어서도 20년대 김우진의 표현주의 작품을 능가할 만한 수준에 이르지 못했다. 작품에 반사실적인 기법이 사용되었다 하더라도, 어떤 깊이 있는 모더니즘의 실험으로 보기에는 미흡한 수준들이다. 40년대는 일제에 의한 국민연극이 대두되면서 모더니즘적 실험은 더욱 찾기 힘들어진다.¹¹⁾

9) 김진나, 「포스트모더니즘과 연극」, 김옥동 편 『포스트모더니즘과 예술』, 청하, 1991, 124면.

10) 이미원, 『한국근대극 연구』, 현대미학사, 1994, 299면.

11) 위의 책, 298면.

이처럼 20세기 전반기 한국 근대 형성의 시기에 한국의 극문학계는 이렇다할 모더니즘의 전통을 만들지 못한다. 이어 1950년대에도 마찬가지로 부분적으로 비사실주의 희곡들이 창작되긴 하나 모더니즘의 뚜렷한 징후를 보이지는 않는다. 다만 50년대는 사실주의 일변도에서 비사실주의적 방법에 의한 희곡들이 등장하기 시작하는 과도기적 특성을 보유하고 있는 시기¹²⁾로 정리된다.

한국의 모더니즘 희곡은 '60년대에 들어서야 비로소 비사실주의적 실험이 본격적으로 전개되고 모더니즘을 지향하는 희곡이 대거 양산¹³⁾된다. 김영학은 『한국 희곡의 모더니즘과 비사실주의』에서 그 원인을 다음과 같이 지적하고 있다.

이상에서 살펴본 바와 같이 50년대를 풍미한 실존주의와 미국 현대극의 유입, 반사실극의 창작, 비평가들의 리얼리즘 일변도의 극작관행에 대한 질타 등은 60년대 모더니즘극을 탄생케 한 동인이라 할 수 있다. 여기에 56년 6월 '참된 현대극 양식을 제작하려면 현대극의 실험과 형상화가 급선무'라 선언하고 나선 '제작극화'를 필두로 하여 60년대에 등장한 동인 제극단의 실험극 위주의 공연활동은 큰 원동력으로 작용한다.¹⁴⁾

이처럼 한국의 모더니즘 희곡은 문학의 다른 갈래와는 달리 그 구체적인 형성 시기가 매우 늦게 나타난다는 것이 한 특징이다. 1960년대는 서구의 경우 이미 포스트모더니즘의 경향이 대두하던 시기이다. 그런 시기에 전개된 한국의 모더니즘 희곡은 그러므로 그 어떤 갈래보다도 강하게 압축적으로 근대를 경험하게 된다. 그리고 한편으로는 모더니즘과 함께 서구의 포스트모더니즘이 동시에 수용, 실험되는 혼효의 양상을 띠게 된

12) 오영미, 「분단희곡연구 I-1960년대를 중심으로」, 『한국연극연구』 1, 국학자료원, 1998, 261면.

13) 김영학, 『한국 희곡의 모더니즘과 비사실주의』, 연극과 인간, 2002, 23면

14) 위의 책, 42면

다. 이는 특히 우리의 희곡에서 모더니즘과 포스트모더니즘 사이의 경계를 구분하기 어렵게 만드는 원인이 된다.

그러므로 1960년대 모더니즘 희곡으로서 이근삼의 <원고자>, 윤대성의 <출발>, 박조열의 <모가지가 긴 두 사람의 대화> 와 <흰둥이의 방문>, 오태석의 <환절기>와 <유다여 님이 울기 전에>, 이현화의 <요한을 찾습니다>와 <라마 사막다나> 등을 분석하고 있는 김영학의 위의 논문에서도 실상 모더니즘의 개념을 ‘우리의 현대 희곡 가운데 리얼리즘 극에 반발하며 등장한 표현주의극, 부조리극, 포스트모더니즘극 등 실험성이 강한 작품을 포괄한 것’¹⁵⁾이라고 밝히고 있어 모더니즘과 포스트모더니즘을 애써 구분하지 않는다.

1960년대 이전에 모더니즘의 전통과 영역을 굳건하게 확립하지 못했던 한국 희곡사의 사정에 따라 학계에서는 이처럼 1960년대 작품들에 구현된 새로운 모더니티의 현상들을 포스트모더니즘의 징후로 겹쳐서 읽으면서도 살짝 언급만 할뿐 서둘러 모더니즘의 범주로 봉합해버리거나, 또는 일제강점기의 상징주의 및 표현주의극과 1950년대 실존주의극 등은 간과한 채, 1960년대 이후부터를 모더니즘극 운동이 본격적으로 전개되기 시작한 시기로 인정함으로 인해 포스트모더니즘 희곡은 그 보다 훨씬 뒤의 시기인 1980년대 후반기로 후퇴하는 결과를 낳기도 하는 등 기왕의 논의들은 주로 단절론의 경향에 치우쳐왔다.

이처럼 단절론에 입각한 견해가 주류를 이루게 된 원인으로는 희곡 갈래의 불분명한 경계로 인해 한국 포스트모더니즘극에 대한 논의들이 국외의 연구동향이나 국내의 여타 장르에 비하여 상대적으로 활발하게 이루어지지 못했던 저간의 사정과, 그나마 본격적인 논의가 주로 1990년대 이후에야 이루어졌으며, 그 대부분이 동시대 연극 현장에 대한 개별 작품 비평으로 이루어짐으로써 부분적인 고찰에 머물렀다는 사실에서 찾

15) 위의 책, 30면

을 수 있을 것이다. 그러나 비록 부분적이라고 할지라도 새로이 대두되는 포스트모더니즘 극에 대한 이론을 모색하고, 그에 따른 한국 극문학의 성과를 점검하는 일련의 논의가 나름대로 심도 있게 이어져왔음은 매우 고무적인 일이라 할 수 있다. 그러한 연구 동향을 간략하게 살펴보면 다음과 같다.

먼저 포스트모더니즘 연극의 원리에 대한 논의가 김방옥의 「포스트모더니즘과 제3세계 민중극」¹⁶⁾, Richard Schechner, 김방옥 역의 「포스트모더니즘과 연극: 인본주의의 종말」¹⁷⁾, 김석만의 「포스트모더니즘과 서구의 실험연극」¹⁸⁾, 김진나의 「포스트모더니즘과 연극」¹⁹⁾, 박성창의 「포스트모더니즘과 아방가르드」²⁰⁾, 변창구의 「포스트모더니즘과 서양연극」²¹⁾ 등의 논문에서 제기되었다.

그리고 김방옥은 앞의 「포스트모더니즘과 제3세계 민중극」에 이어서 「오태석의 <운상각> 과 포스트모더니즘」²²⁾에서 7·80년대의 마당극 및 전통을 현대 속으로 해체·수용한 현상을 포스트모더니즘과 연결시켜 제기하였다. 그것은 다시 이운택의 논문 「해체정신으로 도려내는 연극의 환부」²³⁾에 의해 해체연극론으로 이어졌으며, 이어 신아영은 '90년대 연극에 나타난 포스트모더니즘, 그 가능성과 한계」²⁴⁾를 통해 '90년대의 포스트모더니즘 연극은 80년대와의 거친 형식 실험의 단계를 지나 변화하

16) 김방옥, 「포스트모더니즘과 제3세계 민중극」, 『오늘의 책』, 1984. 여름.

17) Richard Schechner, 김방옥 역, 「포스트모더니즘과 연극: 인본주의의 종말」, 『한국연극』, 1991. 9.

18) 김석만, 「포스트모더니즘과 서구의 실험연극」, 『예술과 비평』 23, 1991. 봄.

19) 김진나, 앞의 글.

20) 박성창, 「포스트모더니즘과 아방가르드」, 『현대예술비평』 1, 1992. 여름.

21) 변창구, 「포스트모더니즘과 서양연극」, 정정호·이소영 편, 『'포스트'시대의 영미문학』, 열음사 1992.

22) 김방옥, 「오태석의 <운상각> 과 포스트모더니즘」, 『문학사상』, 1990. 5.

23) 이운택, 「해체정신으로 도려내는 연극의 환부」, 『세계와 나』, 1990. 6.

24) 신아영, 「90년대 연극에 나타난 포스트모더니즘, 그 가능성과 한계」, 『객석』, 1994. 6.

는 우리 현실에 대한 반성적 인식과 함께 그러한 사유와 인식을 새로운 감각으로 형상화해내고 있다'면서 그 가능성과 한계를 밝혔다. 이러한 논의에 보조를 맞추어 이미원은 「한국연극에서의 포스트모더니즘」²⁵⁾을 통해 '한국에서 포스트모더니즘 대두의 중요한 기점을 88올림픽으로 보고, 그로부터 5년간의 연극을 포스트모더니즘 이론에 맞추어 귀납적으로 분석하면서 새롭게 전개될 경향을 전망하였다. 그리고 『세계화 시대 해체화 연극』²⁶⁾을 통해 그 이후 이어진 연극들의 세계화 추세와 그에 따른 해체화의 경향들을 정리하였다.

이렇게 논의가 전개됨에 따라 보다 다양하고 구체적인 사례의 작품 분석이 이어진다. 김방옥은 「80년대 이후 한국 연극에 미친 포스트모더니즘의 영향」²⁷⁾이라는 논문에서 '80년대 이후 한국연극에 미친 포스트모더니즘의 영향을 고찰하였다. 김미도는 「오태석 연극과 포스트모더니즘」²⁸⁾에서 오태석의 희곡 <심청이는 왜 두번 인당수에 몸을 던졌는가>(1991)와 <아침 한때 눈이나 비>(1993)에서 보이는 포스트모더니즘의 양상을 분석하였으며, 이어 「세기말의 한국연극」²⁹⁾을 통해 '90년대 포스트모더니즘 연극에서 보이는 세기말적 양상'을 고찰하였다. 그리고 정봉석은 「<해바라기>에 내재된 포스트모더니즘의 양상」³⁰⁾에서는 장정일 희곡에 내재된 포스트모더니즘의 양상들을 분석하였다.

그런데 앞서서도 밝혔듯이 이러한 시기 구분과 작품 분석에 있어 주로

25) 이미원, 「한국연극에서의 포스트모더니즘」, 『한국 근대극 연구』, 현대미학사, 1994.

26) 이미원, 『세계화 시대 해체화 연극』, 연극과 인간, 2001.

27) 김방옥, 「80년대 이후 한국 연극에 미친 포스트모더니즘의 영향」, 『한국연극학』 8, 한국연극학회 1996.

28) 김미도, 「오태석 연극과 포스트모더니즘」, 명인서 외, 『오태석의 연극세계』, 현대미학사, 1995.

29) 김미도, 「세기말의 한국연극」, 『세기말의 한국연극』, 태학사, 1998.

30) 정봉석, 「<해바라기>에 내재된 포스트모더니즘의 양상」, 『한국극예술연구』 9, 한국극예술학회, 1999.

그 초점이 동시대의 작품 경향에 맞추어짐으로 해서 보다 앞선 시기부터 실험되어왔던 포스트모더니즘 경향과의 연관 관계 아래 대비하여 볼 여지를 갖지 못하였다. 이는 1990 년대에 이르러 한국의 사회문화적 상황이 급변하였던 탓에도 기인할 것이나, 그 못지않게 포스트모더니즘의 현상을 바라보는 관점과 그 인식이 주로 단절론에 입각하여 이루어진 결과이기도 할 것이다.

그러나 관점을 바꾸어 한국 모더니즘 희곡이 포스트모더니즘극의 수용과 맞물려 완성되어졌다는 것과 동시에, 그 모더니즘의 '승계와 심화'로부터 포스트모더니즘의 새로운 전통이 내재적으로 구축되어온 점을 간과하지 않는다면 한국 포스트모더니즘 희곡에 대한 논의는 보다 폭 넓게 전개시킬 수 있을 것이다. 즉 우리의 포스트모더니즘 희곡은 1960 년대 모더니즘 희곡들에서 그 근원이 마련된 후, 1970 년대로 접어들면서 매우 활발하게 확산되어갔으며, 그러한 승계와 심화의 다양한 실험 단계를 거치면서 1980년대에 이르러서는 민주주의의 실현에 따른 표현의 자유를 획득하게 되고, 1990 년대 들어 거대담론이 무너짐과 동시에 급속도로 진행된 후기산업사회화와 그에 따른 다원화 현상 등의 사회문화적 흐름과 맞물리면서 포스트모더니즘은 모더니즘과의 단절을 보이면서 독자적인 정체성을 형성하기에 이르렀다고 볼 수 있다.

본고는 이러한 절충주의³¹⁾적 관점에 입각하여 한국 포스트모더니즘 희곡의 전통이 형성되고 발전되어온 양상을 새로이 밝혀보고자 하는 것이다.

31) 절충주의 eclecticism : (eclecticism은 '선택적'이라는 뜻의 그리스어 eklektikos에서 유래) 철학과 신학에서 각 학설의 근원이 되는 체계를 전체로 채택하지 않고 서로 다른 사상 체계에서 학설들을 선택하는 수법. 절충주의는 서로 다른 체계들 사이의 모순을 해결하지 않은 채 남겨놓기 때문에, 서로 다른 체계들을 융합하거나 결합하려고 하는 통합주의 syncretism와는 다르다

Charles Jencks, 청람번역팀 역, 『포스트모더니즘?』, 청람, 1995, 82면

3. 한국 포스트모더니즘 희곡의 양상

3.1. 진리의 부재-부조리극

포스트모더니즘의 지형을 모더니즘과의 관계에서 고찰하는 수많은 이론들을 어떻게 받아들일 것인가 하는 문제에서 절충주의적 입장을 유지하는 것은 그야말로 포스트모더니즘적 세계관을 따르는 태도가 된다. 김옥동은 포스트모더니즘의 범주를 논하는 기존의 관점들을 이와 같은 절충주의의 입장에서 취사선택하여³²⁾, 모더니즘과 포스트모더니즘과의 상호관련성을 계승적, 발전적, 대립적, 적대적 등의 관계들로 나눔으로서 다원론적 관점을 유지하고 있다. 이중 계승적 관계의 대표적인 예로서 다음과 같이 실존주의를 들고 있다.

우선 실존주의적 위기 의식과 소외감이나 고립감과 같은 주제의 관점에서 본다면 포스트모더니즘은 모더니즘과 크게 다르지 않다. 인류 역사상 그 유래를 찾아볼 수 없는 전대 미문의 제1차 세계대전을 겪은 후 많은 사람들은 극도의 위기 의식과 비극적 상실감을 느꼈으며, 이러한 위기 의식이나 상실감은 사실상 제2차 세계대전 이후에 이르러 한결 더 첨예하게 부각되었다. 적어도 주제적 측면에서 볼 때 포스트모더니즘은 바로 앞서 일어난 문학 전통이나 이론을 거의 그대로 계승하고 있으며, 따라서

32) 그렇다면 마치 불과 얼음처럼 서로 상충되고 대립되는 이 두 입장 가운데에서 과연 어느 쪽을 보다 설득력 있고 보다 타당한 것으로 받아들일 수 있는가? 이 질문에 답하기 위해서는 일종의 절충주의적인 입장을 취하는 것이 바람직한 것처럼 보인다. 여기서 절충주의적 입장이란 바로 <이것이나 저것이나>의 선택적 입장 대신에 <모두 둘 다>의 포용적 입장을 말한다. 특히 다원성과 상대성 그리고 비종결성을 기본 정신으로 받아들이고 있는 포스트모더니즘의 경우 이러한 절충주의적 접근방법은 매우 유용할 뿐만 아니라 매우 바람직하다. 김옥동, 앞의 책, 민음사, 1992, 77-78면.

포스트모더니즘과 모더니즘 사이에는 이렇다 할 만한 변별적인 구별이 발견되지 않는다. 바로 이러한 관점에서 포스트모더니즘은 모더니즘을 계승한다고 할 수 있을 것이다.³³⁾

그런데 연극 사조로서 일반화된 용어인 부조리는 철학 용어인 실존주의와 그 맥락이 닿아있으면서 한편으로는 실존주의와의 차별점을 지닌다. 먼저 실존주의가 인간의 모순 상황과 한계 상황에 대한 회의와 그에 대해 나름대로의 어떤 전망-니체의 초인(übermensch) 사상이나 사르트르의 앙가주망(engagement), 그리고 키에르케고르의 신으로의 귀의 등을 제시하는 것이라면, 부조리는 다만 그 모순과 한계를 부조리의 관점에서 드러내 보여줄 뿐 거기에 대한 그 어떤 해결점이나 전망을 유보한다는 점에서 차이를 보인다. 즉 실존주의가 인간 실존의 한계를 인식함으로써 궁극적으로는 동일성의 원리로 환원되는 진리의 재구성 또는 근원에 대한 갈망을 추구하는 것이라면, 부조리극은 끊임없이 ‘탈영토화(deterritorialization)’³⁴⁾ 하는 진리의 부재, 또는 ‘차연(différance)의 흔적들(traces)을 추적(trace)’³⁵⁾ 할 뿐인 것이다.

그리고 극 갈래에 있어서도 실존주의극과 부조리극은 차이가 있다. 우리의 경우 1950년대 한국전쟁 이후 일련의 실존주의 계열의 희곡이 등장한다. 전후 실존주의 문학이 본격적으로 유입되기 전에 이미 선보였던 유치진의 <나도 인간이 되련다>(1953)를 비롯하여, 그에 이어지는 오상원의 <이상>(1956), <잔상>(1956), <목살된 사람들>(1959)과, 오학영의 삼부작 <닭의 의미>(1957), <생명은 합창처럼>(1958), <꽃과 십자가>(1958), 장용학의 <일부변경선 근처>(1959) 등의 작품들에서 전쟁의 참상과 그에

33) 김옥동, 위의 책, 88-89면.

34) Gilles Deleuze, and Félix Guattari, 최명관 역 『양띠 오이디푸스 자본주의와 정신분열증』, 민음사, 1994. 참조

35) Jacques Derrida, 김성도 역, 『그라마톨로지』, 민음사 1996. 참조

따른 전후 세대의 실존적 고뇌가 표현된다.³⁶⁾ 그러나 이러한 실존주의 작품들은 그 이후에 대두되었던 부조리극이 인간 실존의 한계상황을 새로운 형식 속에서 실험하였던 것에 비해, ‘실존주의라는 새로운 세계관을 기존의 낡은 형식 속에 구현’³⁷⁾하였다는 한계를 지닌다.

이런 측면에서 부조리극의 대표적인 작가인 사무엘 베케트는 마지막 모더니스트이자 동시에 포스트모더니즘의 시작으로 분류된다. 특히 그 주요한 특징이 언어의 가치를 현격히 절하시키면서 언어에 의해 형성되는 이미지보다 무대 자체의 구체적이고 객관화된 이미지들을 통해 이루어지는 하나의 시(詩)와 같은 상태를 추구한다는 점에서³⁸⁾ 포스트모더니즘의 선구로 간주된다.³⁹⁾

우리의 경우 이와 같이 실존주의극의 형식적 구태를 넘어서 세계관과 형식의 양 측면에서 공히 탈근대성이라는 새로운 경지를 개척한 부조리극은 1960년대 후반기로 접어들면서 발표되기 시작하였다. 이는 1960년대부터 소극장 운동을 중심으로 본격적으로 유입되었던 서구의 실험극 또는 전위극 공연에 영향 받은 바 크다. 특히 실험극장(1960)이 이오네스코의 <수업>을 창단공연으로 선보임으로써 부조리극을 최초로 선보인 이래, 동인극장(1962), 산하(1963), 민중극장(1963), 극단 드라마센터(1964), 자유극장(1966), 광장(1966), 여인극장(1966), 에저뎀(1967), 성좌(1969), 극단 산올림(1970) 등의 동인계 극단들에 의해 부조리극이 적극적으로 소개됨으로써⁴⁰⁾ 이전의 근대적 양식(사실주의와 모더니즘)에 회의하는 새로운 세대

36) 실존주의 희곡에 관해서는 김성희의 「1950년대 한국 실존주의 희곡 연구」(『한국 현대희곡 연구』, 태학사, 1998.)를 참조하시오.

37) 실존주의 연극이 새로운 세계관을 낡은 형식 속에 구현한 데 반해, 부조리극은 세계관과 형식의 양 측면에서 공히 새로운 경지를 개척했다.

Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York: Penguin Books, 1961, 24면.

38) 위의 책, 25면

39) 김미도, 『한국 현대극 연구』, 연극과 인간 2001, 42면

40) 김미혜, 「부조리극 수용과 한국 연극」, 서연호 편 『한국연극의 쟁점과 새로운 탐구: 비교연극학』, 연극과 인간 2001, 18-19면 참조

의 극작가들이 출현하기 시작하였다.

사무엘 베케트의 <고도를 기다리며>에 직접적으로 영향 받은 박조열의 <목이 긴 두 사람의 대화>(1966)를 필두로 윤대성의 <출발>(1967), 오태석의 <웨딩드레스>(1967), <환절기>(1968), <유다여 닭이 울기 전에>(1969), <교행>(1969), <롤러스케이트를 타는 오뚜기>(1969), 이재현의 <제10층>(1969) 등이 이 시기의 부조리극을 선구적으로 실험하였다 특히 오태석은 <사육>(1970), <육교 위의 유모차>(1970) 등으로 이어지는 창작 활동을 통해 초창기 부조리극의 전통을 확립하는데 중심적인 역할을 담당하였다.⁴¹⁾

이렇게 대동한 부조리극의 경향은 활발하게 1970년대로 이어져 이현화의 <요한을 찾습니다>(1970),⁴²⁾ 윤조병의 <건널목 삼화>(1970), 김용락의 <부정병동>(1971), <돼지들의 산책>(1972), 이재현의 <엘리베이터>(1972) 등이 발표되었으며, 특히 이현화는 <쉬-쉬-쉬잇>(1976), <누구세

41) 오태석에 앞서 이미 1960년도에 공연되었던 이근삼의 <원고자>에는 ‘소극(farce)적 수법과 무의미한 대사나 논리에 맞지 않는 대사, 반복, 의사소통의 단절 등 부조리극의 성격’을 엿볼 수 있으나, 그것은 부분적인 특징에 그치는 것이다 또한 박조열의 <모가지가 긴 두 사람의 대화>는 ‘사무엘 베케트의 <고도를 기다리며>와의 유사성이 지적된 바 있고’ 또한 한국의 분단 상황이라는 정치적 주제의식이 개입된 우의극인 점을 감안할 때, 오태석의 ‘<환절기>(1968), <유다여 닭이 울기 전에>(1969), <교행>(1969) 등은 한국 최초의 부조리극으로 평가된다.

김성희, 『한국 현대극의 수용과 그 영향』, 『한국극예술연구』 15, 한국극예술학회, 2002, 291-293면 참조

42) 등단작인 『요한을 찾습니다』(1969. 5)는 이현화의 희곡들 가운데 예외적으로 사실주의 기법에 의해 씌어진 작품이다. 그러나 이 극은 심리주의적 또는 정신병리적 소재를 다루고 있기에 전통적 사실주의극과는 다소 구별되어 보인다. 외관상 이 극이 부조리극처럼 비추어지는 것도 이러한 까닭에서이다. 그러나 자세히 보면 이 극은 부조리극과는 거리가 멀고, 미스터리(mystery)적 요소가 강한 사실주의극으로 보는 것이 합당할 것이다.

이상우, 『폭력과 성스러움 이현화론』, 김길수 외 『한국극작가론』 평민사 1998, 58면

요?>(1977), <0.917>(1981) 등의 작품들로 이어지는 문제작들을 발표하면서 부조리극의 전성기를 구가하였다.⁴³⁾

그러한 전통은 70년대 후반의 유신말기와 80년대로 이어지는 군부독재에 저항하였던 시대 현실에 의해 당분간 맥을 잇지 못하다가, 1980년대 후반 장정일의 실내극(1987), <어머나>(1988) 등으로 다시 그 계보를 이으며 이후 <긴여행>(1995), <해바라기>(1996) 등의 문제작들을 내놓는다.⁴⁴⁾

3.2. 기능적 변형-서사극

브레히트의 서사극론이 지니는 포스트모더니즘적 가치에 대한 옹호는 발터 벤야민을 통해 이루어진다. 「기술복제 시대의 예술 작품」(1936)과 함께 그의 유명한 논문인 「생산자로서의 저자」(1934)는 예술 양식의 혁신적 변화에 대한 발터 벤야민의 견해가 기실 브레히트로부터 매우 크게 영향 받았음을 밝히고 있다. 벤야민은 예술의 생산자와 소비자 사이에는 일련의 사회적 관계가 수반되게 마련이며, 그 관계가 수립되기 위해서는 무엇보다도 예술가가 현존하는 예술적 생산력을 단순히 수동적이고 무비판적으로 받아들여서는 안 된다고 주장하였다. 즉 예술가는 항상 한편으로는 기존의 예술 양식을 변형시키고 다른 한편으로는 혁신적인 예술 매체를 개발하지 않으면 안 된다. 그는 이러한 예술의 생산 양식의 변혁을 사진기나 축음기와 음반에서 구체적인 실례를 찾는다. 사진기는 초상화라는 전통적인 매체를 변형시켰으며, 축음기와 음반은 콘서트 홀이라는

43) 데뷔 무렵의 작품인 「요한을 찾습니다」와 「라마 사바다니」 정도를 제외하고 그의 거의 모든 작품들이 부조리성을 지닌 비언어적 연극의 경향을 보여 준다. 그의 연극에 두드러지게 나타나는 상징성과 부조리성은 이러한 맥락에서 상통한다.

위의 글, 75면

44) 오태석, 이현화, 장정일로 이어지는 부조리극의 계보에 관해서는 임준서의 『반연극의 계보와 미학-부조리극을 중심으로』(살림, 2004)를 참조하시오.

전통적인 매체를 변형시켰기 때문이다.⁴⁵⁾

벤야민의 이러한 이론은 곧 브레히트의 “기능적 변형”의 개념과 본질적인 면에서 맥락을 같이한다. 그는 앞의 논문에서 “브레히트는 진보적 인텔리겐차, 즉 생산 수단을 해방시키는 데 관심이 있었으며 따라서 계급 투쟁에 능동적인 입장을 보이는 인텔리겐차에 의한 생산 양식과 생산 도구의 변형을 기술하기 위하여 ‘기능적 변형’이라는 용어를 만들어내었다. 브레히트는 인텔리겐차가 가능한 범위 안에서 사회주의에 입각하여 생산 기구를 변화시킴으로써 그 기구를 제공하도록 한 최초의 인물이었다”⁴⁶⁾라고 밝히고 있다.

이러한 기능적 변형의 사고 방식에 입각하여 브레히트는 종래의 프로시니움 무대가 고수해온 제4의 벽을 해체시키는 변증법적 연극론을 주창할 수 있었다. “브레히트가 만들어 내려고 한 소외효과는 물론 사회적 인식의 차원이었는데 브레히트의 실험은 후대의 실험 연극인들이 사회성을 배제한 채 인식의 심리적 거리를 창출하는 색다른 방법으로 변형되기도 한다.”⁴⁷⁾ 이와 같은 관점으로써 서구 포스트모더니즘의 원천을 브레히트로까지 환원시키고 있는 김석만은 그 기능적 변형의 동시대적 모델로 리처드 셰크너의 환경연극(Environmental Theatre)을 들고 있다.

브레히트까지만 해도 연극은 어디까지나 무대를 관객이 혼자 보는 관계를 기본으로 하고 있었다. 그러나 관객을 프로시니움 무대에 앉혀 연극을 보는 관객이 또 다른 관객을 보게 하는 방법이나 실내의 원형무대를 세워 관객이 다른 관객의 존재를 항상 인식하게 하는 방법으로 프로시니움 무대의 환상을 부수려는 실험이 계속 뒤를 이었다. 그러한 방법의 대표적인 예가 소위 환경연극(Environmental Theatre)으로 공연공간을 하나의 무

45) 김옥동, 앞의 책 374 면

46) Walter Benjamin, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ed. and trans. Peter Demets, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p.228.

47) 김석만, 앞의 글 139 면

대가 아니라 관객과 함께 이동하거나 여러 곳에서 동시에 이루어져 극적 행동을 바라보는 여러 시점을 만들어 놓는 방법을 사용하기도 하였다.⁴⁸⁾

우리의 경우 서사극의 전통이 환경연극으로 발전해간 경로나 그 동시대적 현상을 논하기에는 아직 이른 감이 없지 않다. 그러나 현재 환경연극에 대한 인식이 고조되고 있는 추세에서 그 원천인 서사극의 수용과 심화과정을 확인하는 것은 미래의 포스트모더니티를 이해하는 데에 단초를 쌓는 일이 되기도 할 것이다. 또한 이는 당장 우리의 독창적인 양식인 마당극을 이해하는 하나의 궤적이 될 것이다.

브레히트의 서사극이 한국에 수용된 방식이나 그 시기는 일반적으로 ‘작품이나 실제 공연보다는 연극이론의 차원에서, 일반관객이 아닌 독문학 전공자들을 통한 전문적인 지식의 차원에서 수용되기 시작하였으며, 실제적인 공연이 이루어지고 일반 관객과의 만남이 시도되는 것은 1988년 올림픽을 계기로 공연 금지령이 해제된 이후’⁴⁹⁾로 보는 것이 통설이다. 우선 브레히트의 서사극론에 대한 연구는 1960년대 말에 태동하여 1970년대의 준비기간을 거쳐 1980년대에 본격화되었는데 처음부터 서사극 이론의 발전과정, 개념, 기법 등이 상세하고 체계적으로 연구되었다⁵⁰⁾고 할 수 있다. 그리고 또한 ‘브레히트의 서사극이 공연으로 수용되기 시작한 것은 1989년 해금 이후부터이지만 희곡들은 미리 번역되어 1970년대 ‘전통의 현대화 연극 계열’이나 1980년대의 마당극에 서사적 기법이나 극

48) 위의 글, 같은 면

49) 김옥란, 「현대극에서의 서구연극론 수용」, 『한국극예술연구』 15, 한국극예술학회, 2002, 253면.

50) 우리나라에서 브레히트 연구가 시작된 것은 1960년대 말에 자생적으로 이루어졌다고 할 수 있는데, 이미 1968년에 최초의 브레히트 관련 석사학위논문이 나왔고, 1976년에는 송동준의 박사학위논문(「서사극에서의 소외」)이, 그리고 1984년엔 최초의 브레히트 연구서인 이원양의 『브레히트 연구』가 출판되었다. 위의 글, 254-255면.

작술 면에서 많은 영향을 미친⁵¹⁾ 것이 사실이다.

그리하여 1970년대에 대학가를 중심으로 부활한 탈춤운동이나 1980 년대에 절정을 이룬 마당극 형식들은 프로시니움 무대극으로 일관하였던 한국의 연극계에 환상을 불러일으키는 무대의 시공간을 해체하고 확장시키는 결과를 낳았다. 그리고 그것은 무대극에서도 소외효과를 낳는 다양한 기법으로 활용되고 있다. 또한 그로 말미암아 추구된 전통연희의 접맥을 통해 실험된 플롯의 해체 등은 한국 포스트모더니즘 희곡의 두드러진 특징으로 형성되어갔다.

윤대성⁵²⁾의 <노비문서>(1973)는 이러한 민속극 양식 노장과정의 현대적 계승을 통해 객관적인 소외효과를 내포하고, 역사적 소재(노예해방운동)의 개입을 통한 서사극적 거리화를 추구하였다. <출세기>(1974)도 브레히트의 서사극의 영향을 받았으며, <신화 1900>(1982)은 페터 바이스의 <마라사드>처럼 정신병원에서의 드라마와 역할놀이, 재판극 기법 등을 활용함으로써 서사극 양식을 다양하게 실험하였다.⁵³⁾ 김정옥의 <무엇이 될꼬하니>(1978), <바람부는 날에도 꽃은 피네>(1984), <이름 없는 꽃은

51) 김성희, 앞의 글, 294 면

52) 유민영은 윤대성의 『신화1900』(나래, 1983.)의 발문-「좌절과 비극의 작가」에서 <너도 먹고 물러나라>를 시작으로 <출세기>, <신화1900>으로 이어지면서 ‘브레히트의 서사극 방식이 처음으로 윤대성에 의하여 한국 무대에 실현되었다고 하였다.

한편 심상교는 「1960년대 서사극의 수용과 전개-이근삼의 작품을 중심으로」(고려대학교 석사학위논문, 1988.)에서 서사극 이론을 바탕으로 한 우리나라 최초의 작품을 이근삼의 <원고지>로 소급하고 있다

53) 윤대성 희곡의 서사극적 특성에 관해서는 아래의 논문들을 참조하십시오.

정낙현, 「윤대성 희곡에 나타난 서사극적 특성-노비문서>와 <신화 1900>을 중심으로」, 『한국극예술연구』 2, 한국극예술학회, 1992.

김영희, 「윤대성의 『노비문서』에 나타난 극적 기법 연구-전통성과 실험성을 중심으로」, 『국어국문학』 32, 문창어문학회, 1995.

박혜령, 「윤대성 희곡 연구-극중극 기법을 중심으로」, 『한국극예술연구』 7, 한국극예술학회, 1997.

바람에 지고>(1986), <수탉이 안올면 암탉이라도>(1988) 등은 광대놀이와 극중극이라는 이중구조를 통하여 작가의 서사적 개입을 시도한 작품들이다.

이외에도 1970~80년대 희곡에서는 서사적 자아가 부쩍 많이 등장하는 등, 서사적 양상이 두드러지고 있다.⁵⁴⁾ 이강백의 <보석과 여인>(1975), <파수꾼>(1973), <호모 세파라투스>(1983) 등의 초기 작품들과 오태석의 <한만선>(1982), <자전거>(1983), <비닐하우스>(1989), <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌나>(1990) 등의 80년대 이후의 작품들에서도 그러한 경향은 확인되어진다.

그러는 가운데 한국 희곡의 서사극 양식은 1980년대 중반 이후 본격적으로 확산되어지는데, 그 정점에 황석영의 <한씨연대기>(1984)가 있다. 이미 <장산곶매>(1980)에서 무당의 사설에 의한 프롤로그와 에필로그의 구조를 통해 황석영의 작품을 서사극적 양식으로 실험하였던 극단 연우무대는 미국에서 서사극을 접한 김석만으로 하여금 다시 <한씨연대기>를 연출함으로써 서사극의 다양한 기법을 소개하였다. 이 작품이 공연된 이후 대학가를 비롯하여 한국 연극계에 서사극에 대한 관심이 증폭되었던 것이다.

그렇게 80년대 중반 이후 확산되었던 서사극의 경향은 대체로 메타드라마의 극중극 양식으로 표출되었다. 윤대성의 <방황하는 별들>(1985) 시리즈와, 그의 <미친 동물의 역사>(1970)를 파울 첼란의 시 <죽음의 푸가> 사이에 삽입하여 연출하였던 이운택의 <푸가>(1986), 이강백의 <동지선달 꽃 본 듯이>(1991)나 <영월행 일가>(1995) 등으로 극중극에 의한

54) 즉 단단한 구성이 느슨하게 해체되고 시공의 진행상 제약이 사라져 영화와 같은 시공의 교체가 이루어지며 극장주의의 만연과 함께 연출자적, 작가적 자아가 전면으로 노출되기도 하고 다양한 방식의 서술적 관점을 지닌 해설자의 존재가 설정되기도 한다. 또한 독백이나 회상의 장면이 극에 삽입되기도 한다. 김방옥, 『80년대 이후 한국 희곡에 나타난 서사화의 경향』, 『열린 연극의 미학: 전통극에서 포스트모더니즘까지』, 문예마당 1997, 204면

메타적 기법은 확산되어갔다. 그러한 메타드라마의 전범(典範)으로 최인훈의 <둥둥 낙랑동>(1978)을 분석한 김기란은 ‘반사실주의 동양극의 전통을 지니고 있는 한국 희곡 문학 극작법의 특질은 오히려 메타드라마적 극작법으로 적절히 설명될 수 있는 것’⁵⁵⁾이라는 결론을 내리고 있다.

3.3. 아우라의 증폭-잔혹극

벤야민의 유품론적 미학 이론이 가장 잘 드러나 있는 것은 역시 「기술 복제 시대의 예술 작품」(1936)이라는 논문이다. 벤야민은 이 논문에서 영화나 라디오 또는 축음기와 같은 현대의 기술 혁신이 예술 작품의 위치를 종래와는 전혀 다른 것으로 바꾸어 놓았다고 주장한다. 부르주아 계층의 특권 엘리트들이 주로 향유하던 전통적 예술은 벤야민이 아우라(Aura)라고 부르는 영적 분위기를 지니고 있었다. 그러나 현대에 이르러 새로운 매체의 발명과 발달로 말미암아 예술 작품이 기계에 의하여 무한정으로 복제됨에 따라 이러한 신비스런 종교적 분위기는 완전히 상실되었다. 그런데 이러한 현상에서 오직 상업주의에 의한 예술의 타락을 발견한 아도르노와는 달리, 벤야민은 오히려 예술의 정치적 가능성을 발견하였다. 다시 말해서 벤야민은 마침내 제의적 기능으로부터 완전히 해방된 예술이 이제 사회를 변혁시키는 한 수단으로 사용될 수 있다고 굳게 믿었던 것이다.⁵⁶⁾

벤야민이 예견하였다시피 포스트모던 사회에서 예술의 권좌는 복제 매체인 영화가 차지하였으며, 실제로 영화가 지닌 선전 수단으로서의 가

55) 김기란, 「최인훈 희곡의 극작법 연구」, 『한국극예술연구』 12, 한국극예술학회, 2000, 310면.

김만수는 「설화의 새로운 수용에 관한 한 사례」(서연호 편, 『한국연극의 쟁점과 새로운 탐구-현대극』, 연극과 인간, 2001.)에서 <둥둥낙랑동>의 해체미학적 특징을 분석하면서 ‘포스트모던적 메타연극’으로 규정하고 있다.

56) 김옥동, 앞의 책, 375-376면 참조.

치는 타의 추종을 불허한다. 그러나 한편으로 대중 매체로서의 복제 예술이 지닌 혼 없는 시뮬라크르(simulacre)에 식상한 관객들은 과거 예술이 지닌 아우라, 그 유일무이한 현존성을 그리워하게 되었다 그리하여 그들은 평면의 스크린이 빚어내는 환상이 아닌 배우들에 의해 살아있는 실제의 무대를 보기 위해 연극 극장을 찾는다. 벤야민이 부정하였던 아우라의 현존성이 영화의 물량 공세로부터 연극 예술을 지키게 하는 주요한 본질로서 자각되기 시작한 것이다.

브레히트나 벤야민 등의 이론에 의해 위축되었던 예술에서의 제의적 기능은 그리하여 역설적이게도 포스트모던 시대의 연극에서 부활되기에 이르렀다. 모더니즘과 “예술을 위한 예술”을 지지하고 대중 예술을 비판하는 아도르노의 이론을 가리켜 벤야민이 일종의 “심미적 파시즘”이라고 부르며 경원하였던 그 기(Aura)가 포스트모더니즘 연극 속에서 순수하면서도 강렬한 힘으로 되살아남으로써 역사의 상처와 현실의 모순을 ‘씻어 내는’ 의식을 수행하며, 현대의 인간들이 상실하고 살아가는 연대감과 공동체적 삶의 가치를 회복시켜주는 역할을 수행하고 있는 것이다. 그것은 벤야민과 아도르노가 각각 달리 지향하던 대중 문화와 엘리트 문화, 또는 저급 문화와 고급 문화 사이의 경계가 무너지면서 일종의 대화적 관계가 성립되는 포스트모던 시대를 반영하는 현상이다.

그 명맥의 부활은 일찍이 브레히트의 대척점에 아르토가 있었기에 가능한 것이었다. 1930년대에 이미 아르토는, 비록 당대에서는 대중적으로 크게 각광을 받지 못하였다 할지라도, 이러한 아우라의 승화된 힘에 초점을 맞추고 소위 잔혹극 또는 제의극이라고 명명한 자신의 독창적인 연극을 실험하였던 것이다. 그는 배우의 순수하고도 강렬한 에너지로 증폭시켜낸 영적 기운으로 무대와 객석 사이의 정서적 교감을 극대화함으로써 혼연일체의 정화의 순간을 이루어내고자 하였다.

틀뢰즈는 그러한 아르토의 잔혹극(또는 제의극)이 지니는 가치를 ‘기관 없는 신체’⁵⁷⁾에 비유한다. 이는 “우리는 오랫동안 흥미 위주의 공연물에

습관화되어서 연극의 중요한 이념을 망각하고 있다. 중요한 이념은 다른 것이 아니라 연극에서 모든 표현들을 발굴해내는 일이며, 연극적 이미지의 격렬한 미술성을 자극함으로써 궁극적으로 그것이 영혼의 치료법과 같은 방식으로 작용하게 하는 것이다⁵⁸⁾ 라는 아르토의 진술처럼 현대 물신주의에 굳어진 삶의 방식에 사로잡혀 사는 사람들의 감각을 바꾸고, 신체적 리듬을 바꾸고, 삶 자체를 바꾸는 일종의 ‘영혼의 치료법’인 것이다. 마가렛 크로이든은 잔혹연극의 이와 같은 성격을 일컬어 ‘영적 변형의 제의적인 연극’⁵⁹⁾이라고 정의하였다.

이러한 잔혹연극론이 우리에게 소개된 것은 1975년에 이르러서이다. 아르토의 「잔혹연극 제1선언」, 「잔혹연극 제2선언」 및 그로토프스키의 「가난한 연극을 향하여」, 「연극은 만남이다」 등의 글이 고승길에 의해 소개⁶⁰⁾되면서 최초로 수용되었는데, 그 후 본격적으로 수용되기 시작한 것은 1980년대 후반에 이르러서이다.

우리 나라에서도, 80년대 후반부터 아르토의 잔혹연극론이 본격적으로 소개되기 시작했다. 예를 들어, 그로토프스키(J. Grotowski), 리빙시어터(Living Theatre), 피터 브룩(P. Brook) 등의 연출 및 장 주네(J. Genet), 아라발(F. Arabal), 가르시아 로르카(García Lorca)의 작품들과 관련하여, 혹은 잔혹극의 이론에 관하여 불문학계와 연극학계에서 훌륭한 논문들이 씌어졌다. 더욱이 최근에는 잔혹극과 한국 가면극 및 굿과의 비교, 아르토의 연극이론과 동양 연극의 관계에 대한 연구도 발표된 바 있다.⁶¹⁾

57) 이진경, 『노마디즘1』, 휴머니스트, 2002, 423-491면 참조

58) Antonin Artaud, 「연극과 잔혹성」, 박형섭 역, 『잔혹연극론』, 현대미학사, 1994, 126면

59) Margaret Croyden, 송혜숙 역, 「아르토의 잔혹연극」, 『현대연극개론-광인, 연인, 시인들』, 한마당, 1984, 100면

60) 고승길 편역, 『현대연극의 이론』, 삼일각, 1975.

61) 다니엘 키스터, 『삶의 드라마』, 서강대학교 출판부, 1977.

조태준, 「Antonin Artaud의 연극이론과 한국의 가면극」, 성균관대 석사학위논문

한국 희곡에서 잔혹극의 형태는 이현화의 <카덴자>(1978)에서부터 발견되어지며, 그것은 <산씻김>(1980)에서 완전해진다. ‘씻김굿이라는 우리 무속을 서구 아방가르드의 잔혹극 스타일에 유미적으로 적절하게 도입’⁶²⁾하였다고 평가되는 이현화의 <산씻김>(1981)은 또한 ‘무대 연출의 차원에서 표피적인 잔혹 개념을 도입하고 있을 뿐만 아니라 그러한 잔혹성을 통해 현대 문명에 포박된 인간의 영혼을 자유롭게 해방시키려 의도하고 있다는 점에서 아르토의 잔혹연극 개념에 부응하고 있다’⁶³⁾는 평가를 얻은 바 있다.

이현화에 의해 촉발된 잔혹극적 실험은 이후 이윤택으로 이어진다. <시민 K>(1989), <불의 가면-권력의 형식>(1993), <바보각시-사랑의 형식>(1993), <문제적 인간 연산>(1995) 등으로 이어지는 일련의 희곡들을 통해 이윤택은 잔혹극의 본질에 한 발 더 다가간다.

잔혹극의 본질이란 까닭 없이 배우와 관객에게 고통을 주는 상황을 조장하거나, 공포심을 유발하는 기괴한 장치, 조명, 분장, 음향 등을 연출하

1989.

이은주, 「한국연극에서 Arraud 연극이론과 굿의 수용문제」, 경북대 석사학위논문, 1995.

한상철, 「잔혹연극론」, 「그로토프스키 연극론」, 「가난한 연극 (Towards Poor Theater)」, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1992.

정신재, 「아르토 연극과 한국의 탈놀이」, 『우리극 연구』 1, 1996. 가을.

조태준, 「앙토넝 아르토, 방황하는 연극인」, 앞의 책.

정순모, 「동양연극이 앙토넝 아르토의 잔혹연극 이론에 끼친 영향」, 중앙대 석사학위논문, 1998.

백미경, 「한국의 제의연극 연구」, 한양대 석사학위논문, 1999.

김유미, 「한국현대희곡의 제의구조 연구」, 고려대 박사학위논문, 1999.

신현숙, 「아르토의 잔혹극과 굿의 비교연구(1)」, 『한국연극학』 16, 한국연극학회, 2001, 377면 참조

62) 이미원, 「이현화와 포스트모더니즘」, 『한국현대극작가연구』 연극과인간 2003, 216면.

63) 김미도, 「한국 현대희곡에 나타난 ‘굿’의 연극성」, 앞의 책, 250-251면.

여 섬뜩한 충격을 주고자 하는 호러나 스릴러물을 의미하는 것이 아니다. 그것은 생극(生劇)하는 우주의 기운과 율려(律呂)에 충만한 배우의 초인적인 흡인력(charisma)에 의해 잔혹한 인간적 삶의 조건에 내던져진 관객들의 억압된 내면 심리가 해방되는, 그 동기감응(同氣感應)의 순간, 무대와 객석의 집단적 영혼을 휩싸며 기운생동(氣運生動)하는 삶의 전율로 몰아가는, 유일무이하게 현존하는 아우라를 강렬하게 회복하고자 하는 원형의 몸짓인 것이다. 안치운이 『아르토와 한국 연극, 그 위험한 풍경』⁶⁴⁾에서 ‘아르토가 남긴 그림자를 좇아간 한국 연극의 족적을 오태석에서부터 채윤일을 거쳐 이운택과 채승훈에 이르기까지 주목해보려고 무더운 한여름의 나날들을 잔혹하게’ 보내다가, 결국 이운택의 <바보각시> 만을 논한 까닭은 아마도 이운택의 작품이 그 잔혹극의 본질에 가장 가깝게 접근한 것이라 여겼기 때문이 아닐까 추측해본다.

3.4. 계승과 전유-탈식민주의극

한국 포스트모더니즘 희곡의 양상 중 가장 주요한 의미를 지니는 것이 한국 전통연희 양식을 현대극으로 접맥시킴으로써 진정한 한국연극의 정체성을 회복하고자 하였던 일련의 움직임들일 것이다. 이러한 양상은 신극의 도입 이래 그동안 지속적으로 경도되어왔던 서구의 현대적 연극 문법을 포스트모더니즘적 태도에서 활용하여 전통과의 접맥을 시도함으로써 오히려 탈서구적인 연극을 창출할 수 있게 되었다는 점에서 의의가 있다. 그것은 마치 탈식민주의의 주요한 방법론 중 하나인 전유(appropriation) 또는 재전유(reappropriation)⁶⁵⁾에 해당하는 것이라 할 수 있다.

64) 안치운, 『아르토와 한국 연극, 그 위험한 풍경』, 『한국 연극의 지형학』 문학과 지성사, 1998, 149-162면 참조

65) 문화연구의 맥락에서 전유는 어떤 형태의 문화자본(cultural capital)을 인수하여 그 문화자본의 원(元)소유자에게 적대적이게 만드는 행동을 가리킨다. 예를 들

전통적인 공연 요소들이 현대적 연극으로 구체화될 때, 그것들은 연극의 내용과 구조 양식, 그리고 전체적인 의미/효과에 영향을 준다. 리얼리즘적 기법과 전체에서 탈피하려는 이 과정, 다른 재현 방식이 갖는 타당성과 생명력을 주장하기 위해 연극에 대한 식민적인 정의를 확장한다. 이 경우 수용된 드라마 형식을 지역의 경험을 맞춰 개작하는 방식은 '시장경제에 대항하는 민간전승의 문화적 게릴라 저항'의 한 형식은 된다. 공동체와 사회적인 질서가 두드러지는 이러한 연극적 관습은 전통적인 상연을 토대로 하여 정치적으로 부여된 동기부여와 연결된 채 문화적인 공격을 행하고, 의식의 차원으로 고양될 때 자기 비판적 문화의 새로운 형식이 된다.⁶⁶⁾

사실 탈식민주의는 세계 문화의 중심을 자처한 서구의 지배적 문화 방식에 의해 저급하고 열등한 주변부 문화로 취급당한 토착 전통 문화가 지배 문화의 방식을 전술적으로 전유함으로써 지배 문화에 저항하는 것을 목표로 한다. 이러한 맥락에서 탈식민주의는 그 형식의 측면에서 피지배 문화의 주체성 회복을 목적으로 할 뿐만 아니라, 내용에 있어서도 중심부에 대한 저항의 이념을 추구한다. 이와 같은 경향으로 인해 탈식민주의는 그 범주가 포스트모더니즘에 대응될 만큼 확대되어지기도 한다. 김성곤은 「탈식민주의(Post-Colonialism) 시대의 문학」에서 탈식민주의를 '포스트모더니즘, 페미니즘, 탈구조주의 그리고 마르크스주의의 시각을

면, 영어는 영국이 구식민지 출신 작가들에 의해 그들의 구식민 지배자들과 그들의 삶을 형성한 식민주의(colonialism) 문화를 비판하려는 목적에서 전유되는 경우가 흔하다. (중략) 재전유(reappropriation)라는 관련어는 문화연구에서 중요성을 띠게 되어 재의미작용(resignification), 브리콜라주(bricolage)와 동의어로 쓰이고 있다. 이것은 한 기호가 놓여 있는 맥락을 변경함으로써 그 기호를 다른 기호로 작용하게 하거나 혹은 다른 의미를 갖게 하는 행위를 수반한다.

Joseph Childres, Gary Hentzi, 황중연 역, 『현대문학·문화비평 용어사전』, 문학동네, 1999, 76면.

66) 김문환, 「탈식민주의와 연극」, 한국연극학회 편, 『탈식민주의와 연극』, 연극과 인간, 2003, 28-29면

모두 차용하고 있는 복합적인 사조'로 규정한다. 그리고 '탈식민주의가 포스트모더니즘/탈구조주의적 시각으로부터 유용한 전략을 빌려오고 있다는 것은 부인할 수 없는 사실'임을 인정하면서, 탈식민주의가 포스트모더니즘과 탈구조주의로부터 공유하고 있는 기본적인 요소로서 '권위의 위기 the crisis of authority' 의식과 '양극의 회피' 의식, 그리고 지배권력의 언술에 대항하는 '반언술 counter-discourse' 행위를 들고 있다.⁶⁷⁾

우리의 경우 탈식민주의극은 일제의 식민지 시대와 해방 이후 근대화의 과정에서 은연중에 정전(canon)으로 형성되었던 서구의 연극 양식에 대한 반성의 일환으로 제기되었다. 그 형태는 탈춤 부흥운동의 양상으로 1970년대 대학가를 중심으로 조심스럽게 시작되었다. 이후 그 움직임은 강렬한 기세로 민족극 진영의 마당극 운동으로 발전되어갔을 뿐만 아니라, 무대극 진영에서도 현대극의 틀에 다양한 전통연희 양식을 매우 활발하게 접맥시킴으로써 독자적이며 주체적인 한국연극의 정체성을 확립 하여갔다.⁶⁸⁾

극작의 측면에서 탈식민주의를 표방한 작품은 우선 내용 면에서 오영진에서부터 거론되어진다. 그의 말년에 해당되는 1970년대 전반기의 희곡들-<아빠빠를 입었어요>(1970), <모자이크게임>(1970), <동천홍>(1973) 등은 일본의 신식민주의에 대응하는 반식민 민족주의 의식을 담은 작품들이다.⁶⁹⁾

이러한 탈식민주의적 의식은 1970년대 중반 이후 형성되기 시작한 마

67) 김성곤, 「탈식민주의 Post-Colonialism 시대의 문학」, 『외국문학』 1992. 여름, 26-29면 참조.

68) 1980년대 들어서는 판소리와 굿의 연극성에 대한 연구가 확대되어지고 마당극 양식을 둘러싼 민족극계와 기성극계 사이의 논의가 대립과 상호침투를 거치면서 보다 심화되어진다.

백현미, 「1980년대 한국연극의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 15, 한국극예술학회, 2002. 참조.

69) 백현미, 「1970년대 오영진 희곡의 탈식민주의」, 앞의 글 참조.

당극 양식을 통해 보다 선명하게 표현되어진다. 대중들의 큰 호응 속에 활발하게 전개되었던 마당극 운동은 우선 식민지와 근대화 시대를 거치면서 단절되고 잊혀졌던 고유의 예술 문화의 정체성을 회복시키는 한편, 제국주의적 전제군주제의 잔재로써 대물림되어온 독재정권이 휘둘렀던 폭압적인 정치체제와 독점자본주의에 저항함으로써 민주주의에 입각한 민족과 민중의 정체성을 정립하는 데에 스스로의 예술적 신명을 다하였던 것이다. 당시에 공연된 마당극 대본들 중 일부 대표적인 작품들을 주 제별로 분류하면 다음과 같다.

첫째, 민족 문제를 다루는 작품으로, 외지인에 의해 삶의 터전을 잃고 뿌리뽑혀가는 제주도의 현실과 저항의지를 ‘밭 밟는 노래’, ‘사냥놀이’, ‘허맹이놀림’ 등의 연희양식으로 구성한 <태손땀>(제주, 수놓음, 1983), 일본의 정치경제적 침투가 노골화되고 사회문화적으로 예속되어가는 현실을 남사당 덧뵈기 중의 떡중마당(탈춤에서의 노장파장)으로 담아낸 <소리굿 아구>(서울, 한두레 1974) 등이 있다.

둘째, 농촌 문제를 다루는 작품으로, 농촌계몽을 위한 선전극으로서 판소리, 풍물, 탈춤 등이 어우러진 마당극 형식을 시도한 최초의 본격적인 작품인 <진오귀굿>(김지하, 1973), 78년 농협의 파행적인 수매정책에 집단적으로 저항하여 피해보상을 쟁취해낸 <함평고구마>(광주, 광대 1978), 70년대 말 ‘돼지파동’을 무당굿과 뒤풀이에 실어 각종 농축산물 가격파동의 전형적인 사회문제로 부각시킨 <돼지풀이>(광주, 광대 1980) 등이 있다.

셋째, 근로자 및 도시빈민 문제를 다루는 작품으로 70년대 노동조합 탄압의 본보기인 동일방직사건을 노래굿으로 담아 노동문제의 사회화에 새로운 접근방식을 창출해낸 <공장의 불빛>(서울, 한두레, 1979), 날뽀팔이 가정의 하루를 통해 70년대 초 도시빈민의 삶의 비애를 축제로 이끌어낸 <돼지꿈>(황석영, 1977), 이른바 ‘무등산타잔사건’으로 알려진 77년 판자촌철거반원 살해사건의 날조된 진상을 추적하여 사회적 진실을 밝

혀내는 <덕산골 이야기>(서울, 한두레, 1978) 등이 있다

넷째, 사회일반 및 시사 문제를 다루는 작품으로, 74년 10월 자유언론 실천선언과 함께 언론자유를 외치다가 경영주에 의해 거리로 내몰린 동아일보기자들의 사건일지를 증언한 <진동아굿>(서울, 총연극회, 1975), 여천공업단지 소재 진해화학과의 7년에 걸친 피해보상소송사건을 병신 춤과 노래 등으로 풀어냄으로써 환경문제를 사회적으로 부각시킨 <청산리 벽폐수야>(서울, 한두레, 1983), 84년 7월초 폭우로 물난리를 만난 경남 창녕군 영산마을 주민들의 피해보상운동을 탈춤과 오복춤, 판소리사설, 풍물 등으로 엮어낸 <강쟁이 다리쟁이>(광주, 한두레, 1984) 등이 있다.

다섯째, 역사적 사실의 재해석 문제를 다루고 있는 작품으로, 황해도 장수매 설화를 토대로 조선조말 외세와 봉건적 폭압에 맞섰던 민중의 봉기를 그린 <장산꽃매>(황석영 1980), 조선 칠중조 부패한 세정에 맞섰던 제주도 대정골 화전민의 봉기(강제결란)를 그린 <돌풀아>(제주, 수놓음 1981), 김지하의 공판정 최후진술 속에 나오는 장편서사시 <장일담>의 구상을 토대로 하여 동학농민운동의 전개과정을 담아내고 있는 마당극 <녹두꽃>(서울, 총연극회, 1980) 등이 있다.⁷⁰⁾

한편 이시기엔 무대극 진영에서도 마당극 운동에 병행하여 한국연극의 정체성을 회복하고자 하는 움직임이 활발하게 전개되었다. 일제의 지배 아래 자동적으로 수용하고 또 무비판적으로 경도되었던 신극의 영향 아래 자의반 타의반으로 천시되었던 전통연희 양식은 1970년대에 이르러 아리스토텔레스의 『시학』 이래로 정전 형성(canon formation)을 이루어온 서구의 연극문법에 대한 저항과 탈중심적 사유를 실천하는 적극적인 방법

70) 채희완, 임진택 편, 『한국의 민중극』, 창작과 비평사 1985. 참조

마당극을 탈식민주의의 관점에서 분석한 논문으로는 이영미의 「마당극과 탈식민주의의 접점」(한국연극학회 편, 앞의 책)을 참조하시오.

김지하와 황석영의 마당극을 탈식민주의의 관점에서 분석한 논문으로는 박명진의 「1970년대 희곡의 탈식민성-김지하와 황석영의 마당극을 중심으로」(『한국극예술연구』 12, 한국극예술학회, 2000.)를 참조하시오.

론으로 재인식되었다. 그리하여 한국 고유의 전통연희 양식을 현대극의 문법 속에서 상호 해체, 결합하여 한국연극의 독자적인 연극 양식과 그 의미를 창출하게 됨으로써 오히려 당당하게 서구의 연극적 전통에 대응하는 응전력을 갖추게 된 것이다. 마당극 진영이 1970-80 년대에 주로 선전극으로서의 기능을 수행하다가 90년대 이후 한국 사회가 양극화 시대에서 다원화의 시대로 전환되는 것과 함께 점차 그 활동력이 축소되어간 것에 비하여, 무대극은 그 양식적 실험이 무대미학의 차원으로 성숙되어 90년대 이후 한국적인 포스트모더니즘극의 전형을 이루어가는 모습을 보이고 있다.

무대극 진영에서 탈식민주의극의 움직임이 주도하면서 새로운 전통을 세운 이로는 단연 오태석을 들 수 있다. 그는 1972년에 동랑레퍼토리극단의 몰리에르 탄생 350주년 기념공연의 일환으로 <스카펅의 간계>를 우리의 탈춤 양식으로 변안 재구성한 <쇠뚝이놀이>를 발표함으로써 서구극을 한국연극의 문법으로 수용하는 작업을 실험한 바 있다.⁷¹⁾ 이후 그는 우리나라 남서부 도서지방을 중심으로 이어져오던 세골장(洗骨葬)이라는 이중장(二重葬) 또는 복장(復葬) 형식의 장례 풍습을 극화한 <초분>(1973)을 발표하면서부터 본격적으로 한국 고유의 의례와 연희 양식을 현대극으로 재생시키는 작업을 전개하였다. <태>(1974)에서는 세조의 왕위찬탈과 단종 애사(哀史)의 서사(histoire)를 시조창과 전통춤 및 의상 등의 양식을 통해 담론(discours)화 함으로써 부정한 지배 권력에 저항하는 정신을 표현하였다. <춘풍의 처>(1976)에서는 고전소설 <이춘풍전>을 <할미 영감 과장>의 전통 탈놀이 양식으로 풀어내는 가운데, 꼭두각시놀음에서의 흥

71) 꽤 많은 하인 스카펅을 우리 가면극의 하인 말뚝이, 쇠뚝이로 변형시키고, 구성이나 양식도 탈춤의 양식적 특성을 살리고, '마당' 형식의 장면 구성으로 꾸몄다.
여석기, 「한국연극의 실험」, 『한국연극의 현실』, 동화출판공사, 1974, 53면 참조.

동지의 박치기, 밀양백중놀이에서의 병신춤, 고대가요 <구지가>, 고대소설 <별주부전> 등의 텍스트들을 현란하게 혼성모방(pastiche)한다. 이는 그동안 정설(doxa)로 굳어진 서구의 극양식에 대한 혁신으로서의 역설(para-doxa)⁷²⁾적 연극 언어를 구축하는 것이었으며, 동시에 양반, 영감 등으로 기표화 되어온 한국사회의 로그스중심주의(logocentrism)를 해체(deconstruction)하려는 포스트모더니즘의 정신을 수행하는 것이었다.⁷³⁾

같은 1970년대에 고대의 설화와 고전소설로부터 한국연극의 정체성을 추구한 작가로 최인훈이 있다. 바보온달과 평강공주 설화를 변용한 <어디서 무엇이 되어 만나랴>(1970), 아기장수 설화를 변용한 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>(1976), 문둥이 설화를 변용한 <봄이 오면 산에 들어>(1977), 호동왕자와 낙랑공주 설화를 변용한 <둥둥 낙랑둥>(1978), 고전소설 <심청전>을 변용한 <달아 달아 밝은 달아>(1978) 등의 작품들을 통해 최인훈은 기존의 설화가 역사 속에서 신화화하였던 영웅 서사에 균열을 내고, 역으로 그 신화의 역사성 속에 함몰되었던 개인적 진실을 역설적인 문체로써 드러내고자 하였다.⁷⁴⁾

이러한 전통은 주목할만한 여러 극작가들의 대표작들을 통해 면면히 그 명맥을 이어왔다. 전라남도 진도에서 행해지던 장례풍속의 하나로서, 출상 전날 밤을 세워가며 놀았던 호상놀이인 '다시래기'를 극화한 허규의 <다시래기>(1979), 산 사람의 사후 명복을 위해 미리 벌였던 산오구굿에 전통장례의식의 과정을 엮어 신명난 놀이와 해학으로 극화한 이운택

72) Roland Barthes, 이화여자대학교 기호학연구소 역 『현대의 신화』, 동문선 1997. 참조.

73) 오태석의 1970년대 탈식민주의 희곡에 대해서는 김현철의 「1970년대 오태석 희곡의 전통 계승양상 연구-탈식민주의적 관점과 전통의 계승 문제」(한국연극학회 편, 앞의 책)와 김미도의 「1970년대 한국연극의 전통수용에 관한 연구(1)」(『한국연극학』 16, 한국연극학회, 2001.)를 참조하시오.

74) 최인훈 희곡에 대해서는 김유미의 「1970년대 한국 희곡에 나타난 제의성 연구-최인훈 희곡을 중심으로」(서연호 편, 앞의 책 현대극)을 참조하시오.

의 <오구-죽음의 형식>(1990), 마당극의 기본 형태 위에 진혼굿, 씻김굿, 천지굿, 대동굿을 혼합하여 민족통일의 염원과 의지를 담아낸 김명곤의 <점아 점아 콩점아>(1990),⁷⁵⁾ ‘수행담 설화’와 ‘구복 여행담’에 ‘희생호 설화’⁷⁶⁾를 패스티쉬하여 떠돌이 광대에서 무조신(巫祖神) 바리데기를 접신(接神)하는 무녀로 거듭 태어나는 통과례의 과정을 극화한 이강백의 <동지선달 꽃 본 듯이>(1991), 마을의 평안을 기원하는 별신굿과 씻김굿의 형식을 통해 이승과 저승, 역사와 현실을 엮어매는 업보와 윤회의 사슬을 풀고 화해와 해원(解冤)의 대동굿을 극화한 오태석의 <백마강 달밤에>(1993) 등이 그것이다.⁷⁷⁾

그리고 한국연극의 정체성을 찾는 다원적인 움직임은 최근작에서도 그 가능성이 여전히 열려있음을 보여준다. 대표적으로 김태웅의 <이(爾)>(2000)는 궁중의 가장 큰 행사인 나례(儼禮)를 구성하였던 규식지희(規式之戲, 곡예 중심의 놀이)와 소학지희(笑謔之戲, 연예 오락 중심의 놀이)의 양식적 틀 속에 조선실록 연산군일기에 나오는 궁중광대 공길의 이야기를 허구적으로 재구성함으로써, ‘옛 광대의 이야기이면서도 권력과 실존의 의문으로 오늘에 이어지는 인문적 깊이와, 현실과 가상의 경계 흐리기라는 테크닉을 활용하여 포스트모던한 분위기를 창출하였다’⁷⁸⁾

75) 1990 년대에 이루어진 이 두 편의 공연을 놓고 굿의 현대화가 낳는 부박함을 비판한 이상일의 논평 「굿의 해픈 웃음과 한풀이-<오구-죽음의 형식> 과 <점아 점아 콩점아>」는 이윤택, 김명곤, 정지창 등의 반론으로 이어지면서 굿의 연극화에 대한 관심과 그 지평을 확대시켰다.

이상일, 『굿, 그 황홀한 연극』, 도서출판 강천, 1991, 16-44면 참조

76) 고은화, 「이강백 희곡 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1996, 39면 참조

77) 이들 작품에 대해서는 다음의 논문을 참조하시오.

채새미, 「현대극에 수용된 굿의 양상」, 『태릉어문연구』 8, 서울여대 국어국문학 연구회, 1999.

김미도, 「한국 현대희곡에 나타난 ‘굿’의 연극성」, 앞의 책.

78) 이미원, 「한국현대연극 정체성의 한 모델 : <이(爾)>」, 『세계화 시대 해체화 연극』, 연극과 인간, 2001, 222면.

라는 호평을 받기에 이르렀다.

3.5. 탈구조의 미학-해체극

프랑스를 중심으로 전개되어온 후기구조주의는 미국을 중심으로 전개되어온 포스트모더니즘과 상당한 부분 겹칠 것이 하면서도 그 문화사적 토양이나 정신사적 유대는 차이를 보인다. 안드레아스 후이센은 「포스트모더니즘의 위상정립을 위해」에서 그와 같은 관계를 다음과 같이 정리하고 있다.

나는 불안서 이론이 포스트모더니티 이론을 제시하고 현대 문화의 분석을 발전시키기보다는 탈진 상태에 있는 모더니즘의 이론인 모더니티의 고고학을 우리에게 주로 제공하고 있다는 사실을 받아들여야만 한다고 생각한다. 그것은 마치 모더니즘의 창조적인 힘이 이론으로 옮겨와 후기구조주의의 텍스트 속에서 완전히 자기의식을 하게 된 것이라고 볼 수 있다. 땅거미가 이는 황혼에 날개를 펼친 미네르바 여신의 올빼미처럼 말이다.⁷⁹⁾

이에 의하면 후기구조주의는 포스트모더니즘에 무한한 영감을 제공한 것이 사실이지만 그러나 한편으로는 모더니즘의 이론적 완성이라는 양 측면을 보이고 있다. 이는 즉 탈구조주의가 취하는 입장이 절충주의적 포스트모더니즘의 입장과 매우 유사한 형태를 지닌다고 볼 수 있다. 그러므로 한국의 포스트모더니즘 희곡이 모더니즘과 유지하는 상호연관의 경향을 분석하는 데 있어 탈구조주의의 미학은 아주 유용한 방법론으로 활용될 수 있을 것이다.

79) Andreas Huyssen, 「포스트모더니즘의 위상정립을 위해」, 정정호·강내희 편, 앞의 책, 312면

가령 20세기 전반기에 모더니즘의 유파였던 입체파(cubism), 미래파(futurism), 다다이즘(dadaism), 초현실주의(surrealism) 등이 추구하였던 이른바 모더니즘의 ‘7 Dé’ 기법⁸⁰⁾은 포스트모더니즘의 방법론으로도 여전히 유효한 것으로 공유되었다. 다만 모더니즘은 그러한 방법론으로써 전근대적 봉건주의를 극복할 수 있는 근대성의 정체(identity)를 확립하고자 하는 것이었다면, 포스트모더니즘은 동일한 방식을 적용함으로써 모더니즘이 지향하였던 그 동일성(identity)이 환상이었음을 자각하고 그것의 정체를 해체하고자 하는 것에 궁극적인 차이점이 있다. 즉 상호텍스트성(inter-textuality)이나 자기반영성(self-reflexivity)을 확인할 수 있는 메타드라마나, 그에 따른 미종결성 등의 기법들은 탈구조주의의 목적 아래에선 인식론적 태도에 따른 전망(perspective)과 의미 있는 재현을 포기함으로써 진리의 부재를 전달하고자 한다. 그리고 기존의 질서를 전위(轉位, dépaysement)시키거나 또는 전도(顛倒, déracinement)시키는 기법들 즉 기성 텍스트의 주요 모티프들을 재배열, 재편집, 재구성하여 혼성모방하는 패스티쉬(pastiche), 또는 기존의 권위적 텍스트의 정신을 비틀거나 그 방식을 창의적으로 변용하는 패러디(parody) 등의 방법론들은 탈구조주의의 목적 아래에선, 동일성보다는 차이를 부각시켜 객관세계의 상실과 자아상실의 위기의식을 반영하는 동시에, 근원 또는 지배적 의미를 전복시키고, 권위주의적 통일성보다는 양가성이나 다원성을 추구함으로써 전체주의적 체제와 절대 체제에 회의하거나 그 중심을 해체하고자 한다.

우리의 경우 이러한 해체에 대해 본격적인 논의가 시작된 것은 1990년대 이후부터이다. 『예술세계』 1991년 5월호에는 “예술이론의 새 흐름-해체주의란 무엇인가”라는 기획 아래 특집 논문으로 테리다의 해체이론을

80) 유기(遺棄, délaînement), 퇴폐(頹廢, décadence), 퇴화(退化, dégénération), 변형(變形, déformation), 전위(轉位, dépaysement), 전도(顛倒, déraciner), 실의(失意, désespoir)
구연식, 「다다이즘과 이상문학」, 『동아논총』 4, 동아대학교 대학원 1967, 213면.

소개하는 동시에 건축디자인에서의 해체주의적 경향을 논의하고 있으며,⁸¹⁾ 이어 6월호에는 김길수에 의해 해체극에 대한 논의가 본격적으로 이어지고 있다. “재래적 공식이나 처방으로는 도저히 대처하기 어려운 과제가 있다면 이제 새로운 각도의 기법과 양식의 등장은 필연적인 귀결이라 할 수 있다. 이제 연극 속에 선을 보이기 시작한 해체 미학적 성향은 당연히 우리 모두의 관심 사항이자 규명 대상이 되어야 할 것이다”라는 문제 인식 속에, 신채호의 장년기, 유년기, 노년기의 역할을 가로지르며 극적 환상을 무너뜨리는 차범석의 <꿈하늘>(김석만 연출, 1987)과, 시와 연극의 경계선을 무너뜨리는 윤조병의 <모닥불 아침이슬>(1984), <모듬네 뜰부기>(1987) 등의 작품에서 해체극의 징후를 감지하고 있다. 그리고는 해체극의 본격적인 작품으로 ‘자아와의 동질성을 상실한 형태들이 다양한 몽파쥬로 변조되어 나타나는’ 연우무대의 <새들도 세상을 뜨는구나>(황지우 시, 주인석 각색, 김석만 연출, 1988), ‘반시민적 삶을 반연극적 양식으로 투영’시킨 극단 76단의 <지피족>(공동창작, 1991) 등의 작품과 함께, 하이네 뮐러를 각색한 이운택의 <청부>(1989)를 “불합리 투성으로 가득찬 인물들의 여러 행위들은 파괴된 연극 구조와 역설적인 언어 구성과 더불어 해체 미학의 정수를 맞보게 해준다”고 논평하고 있다.⁸²⁾

김길수에 의해 ‘해체 미학의 정수’라는 평을 받은 이운택은 이미 위의 글들보다 1년 앞선 1990년에 이러한 탈구조의 미학정신을 수행하는 해체극에 대한 개념을 우리의 연극적 자장 속에서 정립하고 있다. 「해체정신으로 도려내는 연극의 환부」⁸³⁾라는 글에서 그는 한국연극에서 견지해야

81) 서우석, 「해체의 이해」, 『예술세계』 (사) 한국예술문화단체총연합회 1991. 5, 31-33면.

이광래, 「해체주의의 출현과 배경」, 위의 책 34-36면

김옥동, 「해체주의의 본질」, 위의 책 37-39면

윤도근, 「해체주의적 경향의 건축디자인」, 위의 책 40-43면

82) 김길수, 「해체극, 실험인가 미학인가」, 『예술세계』 (사) 한국예술문화단체총연합회, 1991. 6, 41-49면 참조

할 해체의 의미를 ‘거대한 전환기 사회와 문화 속의 한 혁명적 에너지이며 진보적인 문화의 지평을 향해 길을 트는 열린 시각’으로 규정하고, 그 해체의 대상을 ‘감상적 리얼리즘으로부터의 해체, 삶의 풍경으로서의 박제된 모더니티로부터의 해체, 미국식 알레고리 미학으로부터의 해체’ 등으로 설정하였다. 그리하여 해체극은 ‘삶의 지식과 실천의 장으로 열려야 하며, ‘해체의 방법을 통한 전통의 현대화’를 이루어야 한다고 역설하면서, ‘단선적 스토리로부터의 해체’라는 그 구체적인 방법론을 다음과 같이 제시하고 있다.

이러한 노력들은 다양한 방법과 사회성을 동반하면서 새로운 연극성을 창출해 낸다. 진술적 순차적 대사로부터의 해체 급기야 동일 인물의 동일 성격으로부터의 해체가 이루어지고 단선적인 줄거리와 주제로부터도 이탈하려는 경향까지 나아간다. 무대언어 또한 보고형 어법 급격한 외침 시적 운문성, 강연식 관념의 개입 엉뚱한 문답 일차적 의미 구조의 파괴에까지 이른다. 발상의 전환이 생산해 내는 다양한 화법들이 무대 속에 자유롭게 뒤섞이면서 말대사의 설명이 아니라 말의 느낌과 생각을 본질적으로 전달하려는 표현욕구가 방출되는 것이다. 이때의 관객은 스토리를 따라가는 것이라기보다 즉각적으로 방출되는 말과 행위의 독자적 정서를 받아들인다. 다양한 그리고 독립된 언어와 이미지가 연쇄적으로 결합되면서 스토리는 종합적으로 재건축된다.

이 종합의 힘이야말로 현대 연극이 도달하려는 인식의 종점이다.⁸⁴⁾

이운택은 이와 같은 해체정신을 표현하고 있는 작품으로 자신의 희곡 <시민 K>, <오구 죽음의 형식> 과 함께 김광림 작연출의 <달라진 저승>, 기국서 작연출의 <햄릿 4>, 그리고 자신이 연출한 <청부>(하이너

83) 이운택, 「해체정신으로 도려내는 연극의 환부」, 『세계와 나』, 1990. 6.

이운택, 같은 글, 『웃다, 복치다, 죽다』, 평민사, 1993, 21-28면 재수록

84) 위의 글, 27면

필러 작) 등을 들고 있다.⁸⁵⁾

그러나 한국 희곡에서 해체극의 징후가 발견되는 것은 그보다 앞선 오태석에서부터이다. 앞의 장들에서도 언급하였듯이 오태석의 작품들은 이운택과 함께 포스트모더니즘극의 대부분의 양상들을 동시에 실현하고 있다고 할 수 있는데, 특히 1980년대 이후의 작품들에서 탈구조의 경향은 두드러지게 나타나는 경향을 보인다. 그 특징은 주로 시공간(chronotope)⁸⁶⁾의 해체에 따른 서사의 지연, 교차 및 전도 등으로 나타나는데, <한만선>(1981)에서는 한 포크레인 업자의 범용한 삶과 안중근 의사의 비장한 삶이 병렬, 교차되며, <자전거>(1983)에서는 헛것을 보고 정신을 잃은 한 면서기의 무의식과 환상 속에 한국전쟁의 피해를 입은 마을 주민들의 극단적 체험이 마구 뒤섞이며, <아프리카>(1984)에서는 중동으로 일하러 가는 노동자의 애환, KAL기 격추사건, 이디 아민의 엉뚱한 주체성 등 여러 사건들이 시공적으로 병치되어 나타나는 등, 시간과 공간 처리에서의 대담한 해체와 전도를 보인다.⁸⁷⁾ 그리고 <운상각>(1990)에서 보여준 세기말적 증후들은 <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>(1990)에서 더욱 노골화되어 패러디적 상상력의 극치를 보여주며, <아침 한때 눈이나 비>(1993)에서는 다시 <자전거>의 혼절한 면서기의 모티프와 <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>의 심청의 모티프를 자동반영성

85) 이운택 희곡의 해체극적 분석은 정신재의 「해체극의 원형.이운택론」(『한국 현대 희곡 작품론』, 국학자료원, 2001.)을 참조하십시오.

86) 시공간(chronotope)은 본래 아인슈타인의 상대성 원리의 일부로 도입되어 변용된 수학 용어이지만, 바흐친은 이를 문학의 형식적 구성 범주로서 인용하여 '문학 작품 속에 예술적으로 표현된 시간과 공간 사이의 내적 연관'의 의미로 활용하였다. 바흐친에 의하면 문학작품 속의 크로노토프는 본질적으로 장르를 규정하고 장르적 차이점을 결정하는 요인이 된다.

Mikhail Mikhailovich Bakhtin, 전승희 외 역, 『소설 속의 시간과 크로노토프의 형식』, 『장편소설과 민중언어』, 창작과 비평사, 1988, 260-261면 참조.

87) 김방옥, 「80년대 이후 한국 연극에 미친 포스트모더니즘의 영향」, 앞의 책 250면 참조.

(auto-reflexivity)의 기법으로 혼성모방하는 등 패러디와 패스티쉬의 현란한 경지를 보여준다.⁸⁸⁾

이러한 탈구조주의 미학의 연극적 실험은 이윤택을 거쳐 장정일로 이어진다. 장정일은 <긴 여행>(1995)에서 포르노 필름, 뮤직 비디오, 전자오락, 할리우드 영화 등의 장면들을 외디프스의 가계보(家系譜)와 그리스도의 가계보(家系譜)에 섞어 키취(kitsch)⁸⁹⁾의 방식으로 조합함으로써 원죄의 업보를 윤회하는 세기말적 현상을 드러낸다. 그러한 주제의식은 다시 <해바라기>(1996)에 이르러 더욱 심화되는데, '창조적 언어(세계)의 고갈 상태에 직면한 한 극작가가 그로부터 새로운 해방구를 갈구하는 가운데 자동적으로 반영하는 처절한 자기모멸의 행적을' 창세기의 노아의 방주 서사와 요한묵시록의 불의 종말 서사에 엮어 패러디와 패스티쉬의 방식으로 현란하게 드러내고 있다.⁹⁰⁾

4. 맺음말

급격하게 산업사회에서 후기산업사회로 교체되는 현시점에서 포스트모더니즘은 엄연히 동시대 문화의 창조원리로서 기능하고 있으며, 또한 새로운 삶의 원리로서 이미 깊숙하게 우리들 삶의 근본 속으로 진입하고 있다. 그렇게 이 시대의 중심적 문화 논리가 되어버린 포스트모더니즘이 비록 형태적으로는 1990년대 이후 한 순간에 우리들을 엄습한 것처럼 비

88) 김미도, 「오태석 연극과 포스트모더니즘<심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>와 <아침 한때 눈이나 비>를 중심으로」, 앞의 책 41-62면 참조

89) 키취란 고상한 원전을 특정 목적 하에 저속한 것으로 모방하는 것을 말한다. 그것은 단순히 대중들의 속물 취미를 자극하기 위해 구사되지만, 종종 기성세대의 권위와 위선에 대항하는 포스트모더니즘의 방식으로 통용되기도 한다.

90) 정봉석, 앞의 글 참조

치나, 엄밀히 밝혀보면 우리도 서구 못지않은 동시적 배경을 가지고 형성된 것임을 알 수 있다.

특히 그 문학의 장르로 치자면 우리도 이미 1960년대에 부조리극이 실험되었으며, 7·80년대에는 서사극과 잔혹극이, 또는 마당극과 같이 전통을 현대적으로 접목시키면서 탈중심과 탈식민주의의 정신을 연극적 양식으로 추구하였던 것이다. 그리고 그에 이어 패러디와 페스티쉬의 기법을 구사하는 메타드라마와 해체극들이 등장하면서 포스트모더니즘의 지평을 확장시켜 왔다.

이와 같은 연극 현장의 성과들이 다원화의 시대로 접어들던 1990년대 전반기에만 하더라도 아직 그 이론적 기틀을 마련하지 못하고 그저 특수한 문화 현상으로 치부되어 온 사실은 이제 심각히 반성되고 있다. 그러므로 그러한 포스트모더니즘 연극의 경향들을 이론적으로 정리하고 극문학의 원리로 체계화하는 작업은 중요한 과제가 아닐 수 없다. 본고는 이러한 과제를 수행하기 위하여 동시대 한국의 현대극을 구성하는 원리로 수용되고 있는 포스트모더니즘의 양상들을 유형별로 조명하여 그 지형도를 그려봄으로써 궁극적으로는 한국의 포스트모더니즘 극문학이 건전하게 발전해 가는 데에 하나의 보탬이 되고자 하였다.

우선 포스트모더니즘 희곡의 한국 희곡사적 위치와 범위를 한정하기 위하여 한국 모더니즘 희곡의 전통을 확인하고 대비하는 작업이 필요하였다. 포스트모더니즘은 여타의 사조에 비해 그 현상이 한두 갈래로 집약되지 않아 그 범위가 광범위할 뿐만 아니라, 현재에도 여러 형태로 진행되고 있기 때문에 그것의 기점과 범위를 한정하기란 쉽지가 않다. 본고는 포스트모더니즘의 영역을 절충주의적 관점에서 모더니즘 후기 또는 탈구조주의의 범주로 한정하였으며, 그렇게 함으로써 한국 포스트모더니즘 희곡의 범주에 드는 장르와 작품을 분류하고 그에 따른 시대를 구분하였다.

이러한 범주에 비추어볼 때 한국연극이 현대적인 감각으로 발돋움한

것은 1960년대 접어들면서 서구의 포스트모더니즘 연극의 장르들을 직·간접적으로 수용하면서부터라고 볼 수 있다. 이에 본 연구는 한국의 포스트모더니즘 희곡의 기점을 부조리극이 도입된 1960년대로 잡고 그 이후 현재까지 전개되는 다양한 포스트모더니즘의 징후들을 정리하고자 하였다. 이를 바탕으로 포스트모더니즘의 양상을 띠는 작품들을 다음과 같이 하위 갈래별로 고찰하였다.

첫째, 한국 포스트모더니즘 희곡의 첫 번째 특징으로 부조리극 계열의 희곡이 있다. 부조리극은 기존의 정통극이 고수해왔던 피라미드식 구조를 해체하면서, 인간의 실존적 한계 상황을 고도의 비유적 문체로 드러냄으로써 반극(anti-theatre)의 새로운 지평을 개척하였다. 본고에서는 부조리극을 실존주의극과 구분하여 박조열의 <목이 긴 두 사람의 대화>(1966)를 필두로, 윤대성, 오대석, 이재현, 이현화, 윤조병, 김용락, 장정일 등으로 이어지는 계보를 확인하였다.

둘째, 한국 포스트모더니즘 희곡의 두 번째 양상으로 서사극 계열의 희곡이 있다. 브레히트에 의해 주창된 서사극은 종래의 정통적 희곡이 고수하였던 극적 환상을 제거하기 위한 ‘기능적 변형’을 시도하였는데, 그러한 정신은 한국 포스트모더니즘 희곡의 한 형태로서 성장하였던 서사극의 형성에도 그대로 적용되었다. 1970년대에 대학가를 중심으로 부활한 탈춤운동이나 1980년대에 절정을 이룬 마당극 형식들은 무대극으로 일관하였던 한국의 연극계에 무대를 해체하고 확장시키는 결과를 낳았다. 그리고 그것은 무대극에서도 소외효과를 낳는 다양한 기법으로 활용되고 있다. 또한 그로 말미암아 추구된 전통연희의 접맥을 통해 실험된 플롯의 해체 등은 한국 포스트모더니즘 희곡의 두드러진 특징으로 형성되어갔다.

셋째, 한국 포스트모더니즘 희곡의 세 번째 양상으로 잔혹극(제의극) 계열의 희곡이 있다. 한국의 굿 양식과 앙토냉 아르토의 잔혹극론에 입각한 일련의 작품들이 그 대상이 된다. 기술복제 시대의 활성화에 의해

위축되었던 예술에서의 제의적 기능이 오히려 현대인들이 상실한 연대감과 공동체적 삶의 가치를 회복시켜주는 역할을 수행하고 있다. 그러한 제의극은 대중문화와 엘리트 문화 또는 저급문화와 고급문화 사이의 경계를 무너뜨리는 일종의 포스트모더니티로 활용되었다. 우리의 경우 잔혹하고도 신성한 통과제의의 과정을 실험적인 기법으로 개척한 이현화와 이운택의 작품들에서 그 가능성을 확인하였다.

넷째, 한국 포스트모더니즘 희곡의 네 번째 양상으로 전통연희 양식과 현대극의 접맥으로 인하여 형성된 일련의 탈식민주의 희곡들이 있다. 이들 작품들은 굿, 판소리, 탈춤 등 한국의 전통 연희 양식을 현대극의 양식으로 되살리는 작업들을 통하여 포스트모더니즘의 미학 원리를 한국 연극의 정체성을 밝히는 방식으로 전유하고 있다. 그리하여 한국연극의 독자적 문법을 구축할 뿐만 아니라, 동·서양의 연극 미학을 아우르고, 전통과 현대를 가로지르는 포스트모더니즘 연극의 모미를 창출해낸다. 오태석, 최인훈, 허규, 이운택, 김명곤, 이강백, 김태웅 등으로 이어지는 계보가 있다.

다섯째, 한국 포스트모더니즘의 다섯 번째 양상으로 패러디와 패스티쉬 등의 해체 기법으로 인해 형성된 일련의 탈구조주의 희곡이 있다. 이는 설화, 전설, 민담 등의 고전적 줄거리나 기성의 작품들을 현대적으로 또는 동시대적 상황으로 재구성하거나, 중심의 의미를 해체시켜 양가성이나 다원성을 드러내는 작품들이 그 대상이다. 오태석, 이운택, 장정일 등으로 이어지는 일련의 작품들이 이에 해당된다.

물론 이러한 유형적 구분은 그 경계가 불명확한 탓에 서로 많은 작품들이 그 경계를 가로지르며 양식의 혼합을 이룬다. 그리하여 거의 대부분의 마당극 작품이 서사극의 기법을 공유하며, 잔혹극이 제의극과 겹치며 탈식민주의의 경향을 보이는가 하면, 해체극의 메타드라마 기법은 부조리극, 서사극, 잔혹극, 탈식민주의극에 공통적인 요소로 구사되기도 한다. 이처럼 포스트모더니즘 희곡의 양상을 보이는 희곡의 하위갈래들

이 서로의 경계를 넘나들며 혼효하는 특징을 보이는 것도 사실은 이들 작품들이 포스트모더니즘의 양식과 그 정신을 반영하고 있음을 반증하는 현상이기도 하다. 따라서 본고에서 구분한 한국 포스트모더니즘 희곡의 유형적 갈래 분류는 절대성보다는 비교적 상대성의 관점에서 이루어진 하나의 지형도가 될 것이다. 이를 토대로 하여 이어지는 연구에서는 보다 구체적이고 심도 깊게 각 유형별 개별 작품들에 내재된 포스트모더니즘의 특성들을 논의할 것을 과제로 남기며 글을 맺는다.

주제어 : 한국 포스트모더니즘 희곡, 부조리극, 서사극, 잔혹극, 제의극, 탈식민주의극, 해체극, 탈구조주의극

참고문헌

1) 기본자료

- 박조열, 《박조열 희곡집-오장군의 발톱》, 서울 학교방 1991.
오태석, 《오태석 희곡집》, 서울:평민사, 1994.
오태석, 《오태석 일인극집》, 서울:평민사, 1994.
이강백, 《이강백 희곡전집》, 서울:평민사, 1992.
이근삼, 서연호 편, 《오영진전집》, 서울:범한서적, 1989.
이만희, 《이만희 희곡집》, 서울:월인사, 1998.
이운택, 《이운택 희곡·연출 노트-웃다 북치다 죽다》, 서울 평민사 1993.
이현화, 《이현화 희곡집-누구세요?》, 서울:예문관 1979.
이현화, 《이현화 희곡집-0.917》, 서울:청하, 1985.
장정일, 《장정일 희곡집-긴 여행》, 서울:미학사, 1995.
장정일, <해바라기>, 『세계의 문학』, 1996. 겨울.
채희완, 임진택 편, 《한국의 민중극》, 서울 창작과 비평사 1985.
최인훈, 《최인훈 전집》, 서울 문학과 지성사 1979.

허규, 《물도리동》, 서울 평민사 1998.

2) 단행본

- 고승길 편역, 『현대연극의 이론』, 서울:삼일각, 1975.
- 권택영, 『포스트모더니즘이란 무엇인가』, 서울:민음사, 1990.
- 김미도, 『세기말의 한국연극』, 서울:태학사, 1998.
- 김미도, 『한국 현대극 연구』, 서울 연극과 인간 2001.
- 김미현, 『한국여성소설과 페미니즘』, 서울:신구문화사, 1996.
- 김방옥, 『약장수, 신의 아그네스, 그리고 마당극』, 서울:문음사, 1989.
- 김방옥, 『열린 연극의 미학 전통극에서 포스트모더니즘까지』, 서울 문예마당, 1997.
- 김성곤 편, 『탈구조주의의 이해』, 서울:민음사, 1988.
- 김성희, 『한국 현대희곡 연구』, 서울:태학사, 1998.
- 김영학, 『한국 희곡의 모더니즘과 비사실주의』, 서울 연극과 인간 2002.
- 김열규 외 역, 『페미니즘과 문학』, 서울 문예출판사 1992.
- 김옥동, 『대화적 상상력』, 서울 문학과 지성사 1988.
- 김옥동 편, 『바흐친과 대화주의』, 서울:나남사, 1990.
- 김옥동, 『포스트모더니즘의 이론』, 서울:민음사, 1992
- 나병철, 『한국문학의 근대성과 탈근대성』, 서울:문예출판사, 1996.
- 나병철, 『근대성과 근대문학』, 서울 문예출판사 1997.
- 박명진, 『한국희곡의 근대성과 탈식민성』, 서울:연극과 인간, 2001.
- 신아영, 『한국연극과 관객』, 서울:태학사, 1997.
- 안치운, 『한국 연극의 지형학』, 서울:문학과 지성사 1998.
- 여석기, 『한국연극의 현실』, 서울 동화출판공사 1974.
- 여홍상 편역, 『바흐친과 문화이론』, 서울 문학과지성사 1996.
- 이광호, 『위반의 시학』, 서울:문학과지성사, 1993.
- 이미원, 『한국 근대극 연구』, 서울 현대미술사 1994.
- 이미원, 『세계화 시대 해체화 연극』, 서울:연극과 인간 2001.
- 이상일, 『굿, 그 황홀한 연극』, 서울:도서출판 강천, 1991.
- 이승훈 편, 『포스트모더니즘 시론』, 서울 세계사 1991.

- 이승훈, 『모더니즘 시론』, 서울:문예출판사, 1995.
- 임준서, 『반연극의 계보와 미학:부조리극을 중심으로』, 서울:살림, 2004.
- 이진경, 『노마디즘1』, 서울:휴머니스트, 2002.
- 장정일 외, 『자전소설 나의 나』, 서울:문학동네, 1996.
- 정신재, 『한국 현대 희곡 작품론』, 서울:국학자료원, 2001.
- 정정호 편, 『포스트모더니즘과 한국문학』, 서울:글, 1991.
- 정끝별, 『패러디의 시학』, 서울:문학세계사, 1997.
- 한상철, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1992.
- 황계정, 『메타드라마』, 연세대학교 출판부, 1992.
- Antonin Artaud, 박형섭 역, 『잔혹연극론』, 서울:현대미학사, 1994.
- Aristoteles, 천명희 역, 『시학』, 『세계사상전집』 5, 서울:삼성출판사, 1987.
- Bonnie Marranca, 『The Theatre of Images』, Drama Bookshop Specialists, 1977.
- Charles Jencks, 청람번역팀 역, 『포스트모더니즘?』, 서울:청람, 1995.
- Charles Jencks, 『What is Post-Modernism?』 2nd., New York: St. Martin's Press, 1988.
- 다니엘 키스터, 『삶의 드라마』, 서강대학교 출판부, 1977.
- David Lodge, 『The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature』, London: Edward Arnold, 1977.
- Eric S. Rabkin, 『The Fantastic in Literature』, Princeton Univ. Press, 1976.
- Fredric Jameson, 강내희·정정호 역, 『포스트모더니즘 후기자본주의문화논리』, 서울:터, 1989.
- Gilles Deleuze, and Félix Guattari, 최명관 역, 『앙띠 오이디푸스 자본주의와 정신분열증』, 서울:민음사, 1994.
- J. Baudrillard, 하태환 역, 『시뮬라시옹』, 서울:민음사, 1992.
- Jacques Derrida, 김성도 역, 『그라마톨로지』, 서울:민음사, 1996.
- Jacques Derrida, 『Writing and Difference』, Univ. of Chicago, 1978.
- Johannes Birringer, 『Theatre, Theory, Postmodernism』, Indiana Univ. Press, 1993.
- Joseph Childres/Gary Hentzi, 황종연 역, 『현대문학·문화비평 용어사전』, 서울:문학동네, 1999.
- Karl R. Popper, 이명현 역, 『열린 사회와 그 적들』, 서울:민음사, 1982.
- Leslie Fiedler, 『Cross the Border-Close the Gap』, New York: Stein and Day, 1972.
- Linda Hutcheon, 김상구·윤여복 역, 『패로디 이론』, 서울:문예출판사, 1992.

- Margaret Croyden, 송혜숙 역, 『현대연극개론 광인, 연인, 시인들』, 서울: 한마당, 1984
- Mikhail Mikhailovich Bakhtin, 전승희 외 역 『장편소설과 민중언어』, 서울: 창작과 비평사, 1988.
- Nick Kaye, 『Postmodernism And Performance』, St. Martin's Press, 1994.
- Peter Brook, 김선 역, 『빈 공간』, 서울: 청하, 1989.
- Peter Brook, 허순자 역, 『열린 문』, 서울: 평민사, 1996.
- Roland Barthes, 이화여자대학교 기호학연구소 역, 『현대의 신화』, 서울: 동문선, 1997.
- Steven Connor, 김성곤/정정호 역, 『포스트모던 문화 : 현대이론 서설』, 서울: 한신문화사, 1993.
- Victor Turner, 이기우·김익두 역, 『제의에서 연극으로』, 서울: 현대미술사, 1996.
- Walter Benjamin, 『Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings』 ed. and trans. Peter Demets, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
- W. Kayser, 김운섭 역, 『언어예술작품론』, 서울: 대방출판사, 1982.

3) 논문

- 구연식, 「다다이즘과 이상문학」, 『동아논총』 4, 동아대학교 대학원, 1967, 197-218면
- 고은화, 「이강백 희곡 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1996.
- 김기란, 「최인훈 희곡의 극작법 연구」, 『한국극예술연구』 12, 한국극예술학회, 2000, 287-312면
- 김길수, 「해체극, 실험인가 미학인가」, 『예술세계』 1991. 6, 한국예술문화단체총연합회, 41-49면
- 김만수, 「설화의 새로운 수용에 관한 한 사례」, 서연호 편, 『한국연극의 쟁점과 새로운 탐구-현대극』, 서울: 연극과 인간, 2001, 39-63면
- 김문환, 「탈식민주의와 연극」, 한국연극학회 편, 『탈식민주의와 연극』, 서울: 연극과 인간, 2003, 11-41면
- 김미도, 「오테석 연극과 포스트모더니즘」, 명인서 외 『오테석의 연극세계』, 서울: 현대미술사, 1995, 129-150면
- 김미도, 「1970년대 한국연극의 전통수용에 관한 연구(1)」, 『한국연극학』 16, 한국연극학회, 2001, 5-39면
- 김미혜, 「부조리극 수용과 한국 연극」, 서연호 편, 『한국연극의 쟁점과 새로

- 운 탐구·비교연극학』, 서울:연극과 인간, 2001, 7-31면
- 김방옥, 「포스트모더니즘과 제3세계 민중극」, 『오늘의 책』, 1984. 여름, 209-220면
- 김방옥, 「오테석의 <운상각>과 포스트모더니즘」, 『문학사상』, 1990. 5, 373-379면
- 김방옥, 「80년대 이후 한국 연극에 미친 포스트모더니즘의 영향」 『한국연극학』 8, 한국연극학회, 1996, 81-102면
- 김석만, 「포스트모더니즘과 서구의 실험연극」, 『예술과 비평』 23, 1991. 봄, 129-145면
- 김성곤, 「탈구조주의의 문학적 의의와 전망」, 『탈구조주의의 이해』, 서울:민음사, 1988, 11-41면
- 김성곤, 「탈식민주의 Post-Colonialism 시대의 문학」, 『외국문학』 1992. 여름, 12-31면
- 김성희, 「한국 현대극의 수용과 그 영향」, 『한국극예술연구』 15, 한국극예술학회, 2002, 275-322면
- 김영희, 「윤대성의 『노비문서』에 나타난 극적 기법 연구 전통성과 실험성을 중심으로」, 『국어국문학』 32, 문창어문학회, 1995, 299-309면.
- 김옥란, 「현대극에서의 서구연극론 수용」, 『한국극예술연구』 15, 한국극예술학회, 2002, 231-274면
- 김옥동, 「해체주의의 본질」, 『예술세계』, (사)한국예술문화단체총연합회, 1991. 5, 37-39면
- 김유미, 「한국현대희곡의 제의구조 연구」, 고려대 박사학위논문, 1999.
- 김유미, 「1970년대 한국 희곡에 나타난 제의성 연구 최인훈 희곡을 중심으로」, 서연호 편, 『한국연극의 쟁점과 새로운 탐구 현대극』, 서울:연극과 인간, 2001, 97-119면
- 김윤식, 「한국문학과 포스트모더니즘」, 『현대시사상』, 1989. 봄, 66-83면
- 김정자, 「소설의 전통성 와해와 현대소설의 특성」, 『문학도시』 12, 부산한가람, 1998. 봄, 16-34면
- 김진나, 「포스트모더니즘과 연극」, 『포스트모더니즘과 예술』(김옥동 편), 서울:청하, 1991, 111-145면
- 김현철, 「1970년대 오테석 희곡의 전통 계승양상 연구 탈식민주의적 관점과 전통의 계승 문제」, 한국연극학회 편 『탈식민주의와 연극』, 서울연

- 극과 인간, 2003, 305-357 면
- 박명진, 「1970년대 희곡의 탈식민성-김지하와 황석영의 마당극을 중심으로」, 『한국극예술연구』 12, 한국극예술학회, 2000, 313-346 면
- 박혜령, 「윤대성 희곡 연구-극중극 기법을 중심으로」, 『한국극예술연구』 7, 한국극예술학회, 1997, 293-316 면
- 백미경, 「한국의 제의연극 연구」, 한양대학교 석사학위논문, 1999.
- 백현미, 「1980년대 한국연극의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 15, 한국연극학회, 2002, 183-229 면
- 백현미, 「1970년대 오영진 희곡의 탈식민주의」, 한국연극학회 편 『탈식민주의와 연극』, 서울:연극과 인간, 2003, 245-272 면
- 서석준, 「교범으로서의 글쓰기」, 『어문논집』, 경남대학교 국어교육과, 1994, 113-141 면
- 서우석, 「해체의 이해」, 『예술세계』, (사)한국예술문화단체총연합회, 1991. 5, 31-33 면
- 신아영, 「90년대 연극에 나타난 포스트모더니즘 그 가능성과 한계」, 『객석』, 1994 6, 267-274 면
- 신현숙, 「아르토의 잔혹극과 굿의 비교연구(1)」, 『한국연극학』 16, 한국연극학회, 2001, 371-416 면
- 심상교, 「1960년대 서사극의 수용과 전개-이근삼의 작품을 중심으로」, 고려대학교 석사학위논문, 1988.
- 양승국, 「무대에 갇혀버린 재즈적 언어들-장정일 희곡론」, 『작가세계』, 1997. 봄, 91-102 면
- 오영미, 「분단희곡연구 I-1960년대를 중심으로」, 『한국연극연구』 1, 서울국학자료원, 1998, 345-363 면
- 유민영, 「좌절과 비극의 작가」, 윤대성, 『신화 1900』, 서울:나래, 1983, 253-259 면
- 윤도근, 「해체주의적 경향의 건축디자인」, 『예술세계』, (사)한국예술문화단체총연합회, 1991. 5, 40-43 면
- 이광래, 「해체주의의 출현과 배경」, 『예술세계』, (사)한국예술문화단체총연합회, 1991. 5, 35-36 면
- 이미원, 「이현화 희곡과 포스트모더니즘」, 『한국연극학』 16, 한국연극학회, 2001, 41-63 면

- 이상우, 「폭력과 성스러움-이현화론」, 김길수 외, 『한국극작가론』, 서울 평민사, 1998, 54-78면
- 이영미, 「마당극과 탈식민주의의 접점」, 한국연극협회 편, 『탈식민주의와 연극』, 서울:연극과 인간, 2003, 273-303면
- 이운택, 「해체정신으로 도려내는 연극의 환부」, 『세계와 나』, 1990. 6, 296-299면
- 이은주, 「한국연극에서 Artaud 연극이론과 굿의 수용문제」, 경북대 석사학위논문, 1995.
- 정낙현, 「윤대성 희곡에 나타난 서사극적 특성< 노비문사> 와 < 신화 1900> 을 중심으로」, 『한국극예술연구』 2, 한국극예술학회, 1992, 249-290면
- 정봉석, 「<해바라기>에 내재된 포스트모더니즘의 상상」, 『한국극예술연구』 9, 한국극예술학회, 1999, 283-311면
- 정순모, 「동양연극이 앙투앵 아르또의 잔혹연극 이론에 끼친 영향」, 중앙대 석사학위논문, 1998.
- 조태준, 「Antonin Artaud의 연극이론과 한국의 가면극」, 성균관대 석사학위논문, 1989.
- Andreas Huyssen, 「포스트모더니즘의 위상정립을 위해」, 정정호·강내희 편 『포스트모더니즘론』, 서울:도서출판 터, 1992, 263-331면
- Fredric Jameson, 「포스트모더니즘과 소비사회」, 김옥동 편, 『포스트모더니즘의 이해』, 서울:문학과 지성사, 1990, 241-265면
- Fredric Jameson, 「포스트모더니즘-후기자본주의 문화논리」, 정정호·강내희 편, 『포스트모더니즘론』, 서울:도서출판 터, 1992, 139-202면
- Gerald Graff, 「포스트모더니즘은 과연 획기적인 변화인가?」, 정정호·강내희 편, 『포스트모더니즘론』, 서울:도서출판 터, 1992, 63-104면
- John Barth, 「고갈의 문학」, 김옥동 편 『포스트모더니즘의 이해』, 서울:문학과 지성사, 1990, 103-121면
- Richard Schechner, 김방옥 역, 「포스트모더니즘과 연극: 인본주의의 종말」, 『한국연극』, 1991. 9, 76-84면

Abstract

A Study on Postmodernism Dramas of Korea

Jeong, Bong-seok

As the post-modern phenomenon is not integrated by one or two divisions unlike other trends of literary thought, its scope is wide. In addition, it is not easy to limit its starting point and field because it has been proceeding in several different forms. In this paper, limiting the area of postmodernism to the category of late-modernism or post-structuralism from the viewpoint of eclecticism, I attempt to classify genres and works that belong to postmodernism and divide ages into different periods according to such classification.

It seems that Korean plays have accepted genres of western postmodernism plays directly or indirectly since 1960s, and as a result they have started to be modernized. Given this, taking 1960s, during which an absurdity play was introduced, as a starting point of Korean postmodernism dramas, this paper aims to explore various aspects of postmodernism that have occurred up to now. The results of the research are as follows:

First, Korean postmodernism dramas have the property of the drama of absurdity. The theater of absurdity deconstructed the pyramid structure that classical orthodox plays had defended and reclaimed a new horizon of anti-theatre by expressing limited situations of human existence in a highly metaphorical literary style. Differentiating absurdity plays from those of existentialism, this paper confirmed pedigree that is connected from Pak jo-yeol through Yun Dae-Seong, O Tae-Seok, Lee Jae-Hyeon, Lee Hyeon Hwa, Yun jo-byeong, and Gim yong-rak to Jang Jeong-il.

Second, dramas of epic theatre constitute another aspect of Korean postmodernism dramas. Epic theatre advocated by Bertolt Brecht tried 'functional transformation' to

remove dramatic fantasy, which was defended by usual orthodox dramas, and such spirits were also applied to the formation of epic theatre, a form of Korean postmodernism drama. Talchoom(mask dance), which revived in university towns around 1970s and Madanggeuk (ground theatre), which reached its summit in 1980s, extended stages of dramas and made it possible to perform plays not only on traditional stages and but also on outdoors. This technique is utilized to produce alienation effects in stage dramas and the consequent deconstruction of plot, which was experimented through succession of traditional plays, characterized Korean postmodernism dramas.

Third, a drama of cruelty play forms a third kind of Korean postmodernism dramas. A series of works, based on Korean exorcism and theory of cruelty theatre by Antonin Artaud, are included here. Ritual functions in art covered by active technological reproduction played a role of restoring the value of relationship and sense of cooperative life lack in modern people. Such ritual theatre functioned as a kind of post-modernity which demolished the border between mass culture and elite culture, or low class culture and high class culture. This was seen in Lee Hyun-Hwa and Lee Yun-Taek's works that developed cruel and holy ritual process as an experimental technique.

Fourth, the drama of post-colonialism is also a type of Korean postmodernism drama. This kind of work contributes to the transformation of exorcism, pansori, mask dance, and traditional Korean plays into modern modes and utilizes esthetics principle of postmodernism as a way to examine the identity of Korean theatre. Consequently, it has developed postmodernism theatrical exquisiteness, which mixes Oriental and European play esthetics and crosses over tradition and present. There is pedigree that continued from O Tae-Seok, Choi In-Hun, Heo Gyu, Lee Yoon-Taek, Kim Myeong-Gon, and Lee Gang-Baek, to Kim Tae-Ung.

Fifth, the fifth aspect of Korean postmodernism is established by the destruction of post-structuralism dramas formed by techniques of parody and pastiche. The work of this kind reconstructs ancient tales of legend, chronicle, and folk tale as modern or

contemporary situations, and includes works that represent ambivalence or plurality by deconstructing the central meaning. Works of O tae-seok, Lee Yoon-Taek, and Jang Jeong-Il are good examples of this category.

Key words : Korea postmodernism drama, absurdity play, epic theatre, cruelty play, ritual theatre, postcolonialism drama, deconstruction play, post-structuralism drama.

접 수 일 : 2005년 9월 12일
심사기간 : 2005년 9월 15일~ 10월 10일
게재결정 : 2005년 10월 11일(편집위원회)

K C I