

<카덴자>와 오독의 수용사

주현식*

고자 <카덴자> 공연의 이상적 관객, 경험적 관객의 분석을 본문 전개의 두 단계로 구성하였다. 연극적 조작의 목표인 수용적 대상이면서 동시에 연극적 상호행위의 잠재적 동작용자(agency)로서 관객의 두 위상이 어떻게 긴밀하게 연결되어 나타나는지가 구성된 본론의 논의를 통해 밝혀질 것이다.

주제어: 이현화, 관객반응비평, 공백, 기대지평, 오독, 연행

1. 서론

소설 독자의 읽기 행위는 창작 주체인 작가와 분리된 시공간 속에서 대개 침묵과 함께 진행된다. 반면 연극 공연에 대한 관객의 관람 행위는 생산자인 배우들과 공현전하는 시공간 속에서 온 몸의 감각을 동원하여 이루어진다는 것이 특징이다. 예술적 생산 행위에 조응하여 동시적, 직접적으로 발생하는 이러한 연극적 수용의 독특성은 연극의 존립 근거로서 관객을 가장 먼저 거론하는 이유라 할 수 있다. 무대 위 재현되는 사건이 현실이 아니며 허구라는 것을 알지만, 그러한 불신을 증지한 채 허구적 무대에서 펼쳐지는 인물들의 희망과 공포를 자신의 경험으로 받아들이려는 관객이 없는 한 연극은 성립될 수 없다. 해서 연극의 본질에 대한 사유는 최종적으로는 관객의 위상에 대한 사유로 귀결되어 왔다. 아리스토텔레스의 카타르시스 개념이나, 브레히트의 소외효과, 신재효의 <광대가>같은 한국적 전통극의 연행론은 모두 연극 체제나 연극적 관습에 관한 설명을 시도하는 것 같다. 하지만 관객에게 연극이란 무엇인가 하는 문제에 대해 답을 구하려는 것이 그것들의 궁극적 목적이다.

관객의 동의 하에서만 연극이 시작되고, 관객에게 어떤 효과를 주는지에 따라 공연의 의의가 달라지는 것이라면, 중요한 것은 공연 텍스트 자체의 의미가 아니게 된다. 그보다 관객이 공연을 통해 어떤 방식으로 무엇을 '경험'하는가가 공연의 의미를 결정하게 된다. 간단히 표현하자면, 공연 텍스트의 의미는 '공연 텍스트+관객'이다. 그렇게 해서 공연 텍스트가 전달하려는 의미는 그것을 관찰하는 관객의 외부에서 발생하는 리얼

<차례>

1. 서론
2. 이상적 관객과 역사화되는 공백의 경험
3. 실제적 관객과 역사화되는 기대 지평의 경험
4. 결론

<국문초록>

이 글은 이현화 작품 중 1978년 제2회 대한민국연극제에서 초연된 정진수 연출의 <카덴자>와 1985년 재공연된 채윤일 연출의 <카덴자>를 대상으로 삼아 수용 양상의 유사점, 차이점을 분석하여 관객이 어떤 맥락 하에서 어떻게 <카덴자>를 경험하였는지 기술해보고자 한다. 즉 <카덴자> 공연 텍스트의 '의미'보다도 의미에 대한 관객 '경험'의 기술이 본문에서는 다루어질 것이다. 기존 선행연구들의 의의에도 불구하고 이현화 작품의 수용층에 대한 연구는 관심마저 적을 뿐더러 방법론적 모색 또한 아쉬운 실정이다. <카덴자>의 수용 과정에 대한 연구는 관심마저 적을 뿐더러 방법론적 모색, 연극학적 성과를 또 다른 측면에서 조명해보는 계기가 될 수 있으리라 본다. 수용사의 연구 방법론에 있어서도 관중론 형성의 제도적, 역사적 설명이나 공연 자체의 관객 체험 등 일면에만 치우친 연구를 지양하고 관객의 경험을 다양한 시각으로 보다 풍부하게 살펴볼 수 있다는 점에서 본고의 논의는 일정 정도 개별성을 지니리라 판단된다. 본고는 관객반응비평의 다양한 입각점을 참조하면서, 관객들이 <카덴자>에 반응하여 자신들의 주관성을 어떻게 형성하는지 그 역동적 과정을 탐색할 것이다. '오독'이라는 개념은 이 같은 수용경험의 능동적이며, 적극적인 컨텍스트화 과정을 포착하기에 적합하다. 본고에서 사용하려는 '오독'이라는 용어는 개인의 주관적인 이해 방식을 뜻하지 않는다. 이와는 다르게 관객이 처한 맥락에 따른 해석적 상황의 유한성, <카덴자> 공연 텍스트의 기대지평과 관객의 기대지평이 대립을 일으켜 발생시키는 해석 상의 난맥을 그것은 뜻한다. 결과적으로 <카덴자>에 대한 관객의 오독은 하나의 사건(event)이 되는 수용 경험 과정의 역동적 양상을 우리에게 보여준다. 지배 이데올로기를 공유하면서도 그것에 도전하는 문화적 제도로서의 연극과 이데올로기를 유지하면서도 그 지배 이데올로기를 전복하고자 하는 관객 사이의 이러한 관계를 탐구하

* 서강대학교 국어국문학과 대우교수

리티로서가 아닌, 지각자인 관객에 의해 이미 경험되는 리얼리티로서 재 위치화된다. 관찰하는 주체로서 관객은 관찰되는 객체인 공연에 참여하는 참여자이므로, 지각 주체인 관객이 경험하는 리얼리티가 지각 대상인 공연의 의미를 구성한다. 공연 텍스트의 메시지에 대한 수신자라 할 수 있는 관객의 경험이야말로 공연 텍스트의 의미, 메시지 자체다.

관객은 공연 텍스트에 상상적으로 참여하는 자이기도 하지만, 그러나 그/그녀는 공연에 앞서 존재하는 세계 내 존재이기도 하다. 바꾸어 말해 관객은 사회문화적 존재로서 그의 해석적 입장은 문화적 맥락에서 위치화되어 있다. 관객은 문화적으로 미리 구성된 해석 과정의 범주와 수단 내에서 심미적 공연 텍스트를 읽는다. 그러므로 관객은 자신의 신념, 패러다임, 가치의 총합이라 할 수 있는 기대지평을 가지고서 공연 텍스트 내부의 기대지평 속으로 입장하게 된다. 물론 관객의 기대지평과 공연 텍스트의 기대지평이 항상 일치하라는 법은 없다. 문화적 맥락에 의해 관객의 해석이 수동적으로 조작되는 것만도 아니다. 관객의 기대지평과 공연 텍스트의 기대지평이 어긋나 발생하는 지평의 차이는 텍스트에 대한 관객의 보다 능동적인 관여를 촉구한다. 관객은 사회문화적으로 이미 구조화되어 있다(structured) 그러나 그/그녀가 대상으로 대면할 텍스트의 기대지평이 불리일으키는 균열은 관객이 수용의 국면에 능동적으로 대처할 것을 유도하기도 한다(structuring) 이처럼 역사성, 유한성의 한 징후인 사회문화적, 텍스트적 기대지평 간 타협, 투쟁, 갈등이 발생하는 역동적 장소로서 공연 텍스트에 대한 관객의 경험을 설명할 때, 우리는 생산의 측면에서보다 수용의 측면에서 연극사, 연극 수용사를 기술할 수 있게 된다. 더불어 공연을 포함한 그 시대의 문화적 흐름을, 고정된 실체로서가 아니라 관객들의 수동적 · 능동적 수용을 통해 맥락 상 결정되어 있으면서도 변화를 추구하고 새로운 구성을 지향하는 동적인 흐름으로 파악할 수 있게 된다.

이 글은 이현화 작품 중 1978년 제2회 대한민국연극제에서 초연된 정

진수 연출의 <카덴자>와 1985년 재공연된 채윤일 연출의 <카덴자>¹⁾를 대상으로 삼아 수용 양상의 유사점, 차이점을 분석하여 관객이 어떤 맥락 하에서 어떻게 <카덴자>를 경험하였는지 기술해보고자 한다. 즉 <카덴자> 공연 텍스트의 ‘의미’보다도 의미에 대한 관객 ‘경험’의 기술이 본론에서는 다루어질 것이다. <카덴자>는 70년대 부조리극 위주로 창작되던 이현화 작품 세계에서 역사의식을 갖게 되는 구체적인 계기를 드러낸다는 점 때문에 매우 중요한 의미를 갖는 작품이다. 더구나 초연 시기인 1978년은 공연법의 시행과 그것의 잠정 중지, 제2회 대한민국연극제 개최, 상업주의에 편승한 관객 수의 증가 등 공연 문화를 둘러싼 사회적 맥락이 복잡하게 드러나는 시기였다. 장기간 연장 공연에 들어갔던 1985년 채윤일 연출의 <카덴자> 재공연에도 공연법의 개정, 민주화추진협의회 출범, 지방연극제의 활성화 같은 사회문화적, 정치적, 심미적 경험 맥락들이 중층적으로 연루되어 있다. 관객의 수용 행위를 극장 내부에 국한할 것이 아니라 극장에 입장했다가 극장 문을 나서는 차원으로까지 넓혀 생각하려 할 때 누적된 경험의 다층성을 드러낼 수 있는 1978년과 1985년 <카덴자> 공연은 수용 과정의 여러 지점을 보여준다는 점에서 주목된다.²⁾

기존 선행연구들³⁾의 의의에도 불구하고 이현화 작품의 수용층에 대한

1) 앞으로 인용될 텍스트는 다음 작품집을 참조하였다. 이현화 저, 서연호·임준서 공편, 『이현화 희곡·시나리오 전집』2권, 연극과인간, 2007.
2) 이현화의 또 다른 작품, 1979년 작 <오스트라키스모스>도 관객이 캐릭터화된다는 점에서 수용사 연구에 시사하는 바가 클 것이지만, 실제 공연된 적이 없기 때문에 공연에 대한 수용 경험을 다루려는 본고의 논의에서는 제외한다. <오스트라키스모스>에서 텍스트화된 관객에 관한 논의는 주현식, 『이현화 희곡의 반복 충돌과 연행성 - <오스트라키스모스>를 중심으로』, 『한국문화이론과비평』50집, 한국문화이론과비평학회, 2011, 262~283면 참조.
3) 손화숙, 『이현화론 - 관객의 일상성에서 벗어나기 위한 연극적 기법』, 『한국극예술연구』2집, 한국극예술학회, 1992, 275~290면, 박혜령, 『한국반사실주의 희곡 연구 : 오태석, 이현화, 이강백 작품을 중심으로』, 이대 국문과 박사 논문, 1995, 신현숙, 『이현화의 극작술에 대한 소고 : ‘지문’을 중심으로』, 『한국희곡작가연구』, 태학사, 1997, 407~427면, 김미도, 『이현화 희곡 연구』, 『논문집』48집1호, 서울産業大學校, 1998, 37-51면, 이미원, 『이현화 희곡과 포스트모더니즘』, 『한국연극학』16집1호, 한국연극학

연구는 관심마저 적을 뿐더러 방법론적 모색 또한 아쉬운 실정이다. <카덴자>의 수용 과정에 대한 연구는 이런 점에서 이현화 작품 세계의 문학적, 연극학적 성과를 또 다른 측면에서 조명해보는 계기가 될 수 있으리라 본다. 수용사의 연구 방법론에 있어서도 관중론 형성의 제도적, 역사적 설명⁴⁾이나 공연 자체의 관극 체험⁵⁾ 등 일면에만 치우친 연구를 지양하고 관객의 경험을 다양한 시각으로 보다 풍부하게 살펴볼 수 있다는 점에서 본고의 논의는 일정 정도 개별성을 지니리라 판단된다.

관객반응비평은 다양한 각도에서 행해질 수 있다. 예컨대 정치적, 이데올로기적 관객반응비평의 입장에서는 관객이 어떤 이데올로기적 가정과 확신을 가지고서 공연 텍스트 내에 재현된 이데올로기에 반응하는가가 분석된다. 정신분석학적 입장에서는 공연 텍스트의 핵심적 판타지와 상징적 토대에 응답하는 관객의 개인적 심리가 분석된다. 해석학적인 입장에서는 관객의 선이해와 공연 내 구성된 지평 사이의 해석학적 순환 과정이 분석된다. 현상학적인 입장에서는 공연 텍스트의 미결정적 도식이 관객에 의해 완성되고 구체화되는 과정이 분석된다. 구조주의적 입장에

서는 공연 텍스트를 해독할 수 있는 관객의 능력, 곧 다양한 층위의 텍스트 문법, 코드가 분석된다. 탈구조주의적 입장에서는 공연 텍스트 ‘안’에 있는 의미가 아니라 텍스트를 텍스트라 명명하는 자의적 관습의 운행과 같은, 의미론적 불안정성에 의해 끊임없이 미끄러지는 기표의 놀이에 관객이 어떻게 함입되는가가 분석된다. 본고는 이러한 관객반응비평의 다양한 입각점을 참조하면서, 관객들이 <카덴자>에 반응하여 자신들의 주관성을 어떻게 형성하는지 그 역동적 과정을 탐색할 것이다. 관객은 단순한 수동적 관찰자가 아니다. 공연이라는 생산의 투입물(input)에 의해 일의적으로만 조건화되는 산출물(output)로서 그들의 경험이 정의되는 것만도 아니다. 또한 지배적 문화의 이데올로기가 유입되는 문화 자본, 문화 산업의 도관으로서 연극을 받아들이고 사회적 헤게모니에 포위되는 주체도 아니다. 그보다 문화적으로 규정된 어떤 단일한 지배적 의미를 공연을 통해 전달받을까라도 관객은 지배적, 타협적, 적대적 반응을 보이며서 이를 재전유한다. 그래서 이데올로기적 협상과 타협이 표시되는 지역에서 그들은 모순적이며, 복합적이고도 다층적인 의미작용의 실천을 활성화하고 결과적으로 수용 경험을 통해 다시 관객 나름대로의 사회적, 정치적, 문화적 영향력을 발휘하게 된다. 요컨대 수용의 경험이란 항상 국지적인 사회문화적 맥락에서 발생하는 ‘사용 중에 있는 생산’이다. ‘오독’이라는 개념은 이 같은 수용경험의 능동적이며, 적극적인 컨텍스트화 과정을 포착하기에 적합하다. 본고에서 사용하려는 ‘오독’이라는 용어는 개인의 주관적인 이해 방식을 뜻하지 않는다. 이와는 다르게 관객이 처한 맥락에 따른 해석적 상황의 유한성, <카덴자> 공연 텍스트의 기대지평과 관객의 기대지평이 대립을 일으켜 발생시키는 해석 상의 난맥을 그 것은 뜻한다. 성서가 이슬람 문화권에서는 얼마든지 오독이 될 수 있듯이, 역사적, 사회문화적 맥락마다 달라지는 해석적 유동성을 ‘오독’⁶⁾이라

회, 2001, 41-63면, 배선애, 「소통의 단절과 관계의 부재」, 『민족문화사연구』26호, 민족문화사학회, 2004, 111-138면, 김옥란, 「1970년대 희곡과 여성 재현의 새로운 방식」, 『민족문화사연구』26호, 민족문화사학회, 2004, 63-84면, 박명진, 「1970년대 극예술에 나타난 몸과 공간 이미지 - 이현화와 김기영의 경우를 중심으로 -」, 『한국극예술연구』23집, 한국극예술학회, 2006, 75~119면, 이상우, 「폭력과 성스러움」, 『이현화 희곡시나리오 전집』2권, 연극과인간, 2007, 226~227면, 권혜경, 「이현화 희곡에 드러나는 '텍스트의 불안' 연구」, 서강대 국문과 석사 논문, 2009, 송아름, 「1970년대 이현화 연극의 정치성 연구」, 서울대 국문과 석사 논문, 2011, 심우일, 「이현화 희곡 연구」, 중앙대 국문과 석사 논문, 2011.

4) 양승국, 「1930년대 유치진의 연극비평」, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996, 임준서, 「한국 근대 '연극 관중론' 연구」, 『한국연극학』22호, 한국연극학회, 2001, 81-109면.

5) 김방옥, 「몸의 연극과 관객의 몸을 위한 시론 - 기와 흥에 관련하여」, 『드라마연구』25호, 한국드라마학회, 2006, 173~203면, 김기란, 「몸을 통한 재연극화와 관객의 발견 (1) - 현대 공연예술의 몸 이론과 관련하여」, 『드라마연구』23호, 한국드라마학회, 2006, 39~61면, 이경미, 「현대연극에 나타난 포스트아방가르드적 전환 및 관객의 미적 경험」, 『한국연극학』37호, 한국연극학회, 2009, 205~245면, 이진아, 「포스트드라마 연극에서 관객의 위치」, 『한국연극학』42호, 한국연극학회, 2010, 193~225면.

6) 조나단 콜러, 이만식 역, 『해체비평』, 크리스찬 다이제스트, 1998, 201~206쪽.

는 용어로 이 글에서는 정의하고자 한다. 당황스러움, 좌절, 갈등, 긴장, 그리고 그로 인한 텍스트와 관객 간 힘의 투쟁에 관련된 현상들이 오독 행위에는 포함된다. 그런 까닭에 ‘오독’이란 용어에는 ‘읽기’가 곧 ‘쓰기’(écriture)라는 사실이 함축되어 있다. 바꾸어 말해 책을 읽는다는 의미로 서가 아니라 극을 보고, 듣는 등 온 몸의 지각 행위에 따르는 적극적 반응의 양상으로서 그것이 지닌 의미작용의 실천과 생산 차원을 염두에 둘 때, <카덴자>에 대한 관객의 오독은 하나의 사건(event)이 되는 수용 경험 과정의 역동적 양상을 우리에게 보여준다. 지배 이데올로기를 공유하면서도 그것에 도전하는 문화적 제도로서의 연극과 이데올로기를 유지하면서도 그 지배 이데올로기를 전복하고자 하는 관객 사이의 이러한 관계를 탐구하고자 <카덴자>의 이상적 관객, 경험적 관객의 분석을 본론 전개의 두 단계로 구성하였다. 이상적 관객 분석을 위해 연구 대상으로 삼은 것은 희곡 텍스트이고, 경험적 관객 분석을 위해 연구 대상으로 삼은 것은 공연 텍스트다. 연극적 조작의 목표인 수동적 대상이면서 동시에 연극적 상호행위의 잠재적 동작용주(agency)로서 관객의 두 위상이 어떻게 긴밀하게 연결되어 나타나는지가 구성된 본론의 논의를 통해 밝혀질 것이다.

2. 이상적 관객과 역사화되는 공백의 경험

2007년 한 잡지와의 인터뷰에서 이현화는 70년대 “그 시대의 아픔들이 우리로 하여금 글을 쓰게 만들었고, 우리는 독자를 대신해서 앓았던 것”이라고 극작 동기를 밝힌 바 있다. “작가는 시대의 아픔을 대신 앓아 주는 영원한 환자이며 작품은 그 투병기”라는 것이 그가 견지한 작가 의식이었던 셈이다. 물론 그가 “하고자 했던 이야기들은 특정 시대, 특정 지역에만 국한된 이야기가 아니라 어느 시기, 어느 지역이건 간에 그 사회의 아픔이

대입될 수 있는 하나의 방정식”이라 표현되기도 한다.⁷⁾ 그러나 1970년대 유신 정권의 엄혹한 정치 상황을 집중적으로 겨냥해 관객의 역사적, 사회적 자각을 촉구하려 한 저자의 의도가 그의 극작품에 담겨져 있음은 부인할 수 없는 사실일 것이다. 1978년 초연된 <카덴자>도 마찬가지였다. “작가는 배우들이 연출하는 연극놀이 속에 관객을 참여시켜 역사에 대한 책임의 소재를 물으며 잠자는 시민 의식을 일깨우는 환경연극 수법을 원용하고 있다.”⁸⁾라는 한 리뷰의 내용처럼 <카덴자>를 통해서 이현화는 70년대 상황의 한 탈출구로서 보는 이의 역사적 각성을 시도한다.

이러한 극작가의 의도를 충실히 따른다면 <카덴자>라는 텍스트는 역사의 책임 소재를 반성적으로 질문할 수 있는 해석 활동으로 관객의 해석적 작업을 유도한다고 볼 수 있다. 그 결과 관객은 이현화의 주제 의식을 의미화할 수 있는 존재로 이상화된다. <카덴자>의 역사적 인식 지점에 다다르기 위해 텍스트적 기능으로 발현되는 해석 원칙과 규범들, 체계를 내면화한 존재들일 때 관객은 존재 의의를 지닌다. 때문에 이때의 관객은 <카덴자>의 텍스트 안에 기입된 텍스트화된 관객이자 저자의 의도 파악에 필요한 모든 지식과 능력을 다 갖춘 객관화된 관객으로서의 위상을 지닌다.

그렇다면 이상화된 개체로서 관객은 어떠한 경로로 <카덴자>의 의미를 받아들이게 되는가? <카덴자> 텍스트 요소들 중 어떠한 구조가 의도된 관객의 해석 활동을 예측케 하고 통제하게 되는가? 우리는 여기서 <카덴자>의 텍스트적 구조와 그것이 가정하고 있는 관객 사이의 상호작용을 분석해 볼 수 있는 도구로서 공백(blank)⁹⁾이라는 장치를 생각해 볼 수 있다. 공백은 텍스트 구성 상 일관성과 연관성을 저해하는 모든 요소들을 지칭한다. 즉 관객의 상상력을 인도해줄 어떤 패턴이나 구조화된

7) 『월간 객석』, 2007. 6.

8) 『서울신문』, 1978. 9. 22.

9) Wolfgang Iser, *The act of reading : a theory of aesthetic response*, Routledge & Kegan Paul, 1978. pp. 181~231 참조.

표식으로서 관객이 메워가야 할 많은 틈, 여백, 불확정성의 공간이 공백이다. 텍스트 내 유예된 연결 가능성을 채우는 행위로 인하여 관객은 텍스트의 의미 구성에 능동적으로 참여하게 된다. 그러므로 공백 구조를 통해 <카덴자>의 텍스트가 어떻게 의미를 관객에게 소통시키고, 텍스트가 조종하려 하는 역사적 자각이 또한 어떻게 관객에게 경험되어야 할 효과로서 받아들여지는지 가능하는 것이 가능해진다.

먼저 1경에서 2경으로 넘어갈 때, 2경에서 3경으로 넘어갈 때, 3경에서 4경으로 넘어갈 때의 극 분절 재현 방식은 <카덴자>의 가장 기본적인 공백 구조를 형성한다. 전통적인 아리스토텔레스의 『시학』적 견지에서 드라마 표층 구조의 분절, 예컨대 플롯상의 장/막의 기능은 연속적이면서도 인과적으로 연결된 행동을 틈새 없이 긴밀하게 조절하는 데 그 목적이 있었다. 그러나 <카덴자>의 표층 구조의 분절은 이와 차이를 보인다. 1경에서 2경으로 이행될 때는 갑작스럽게 조명이 ‘컷 아웃’되고 수많은 군중들의 잘 맞추어진 발소리가 객석으로 점점 밀려오면서 1경이 막을 내린다. 2경에서 3경으로 이행될 때는 F. O (Fade Out), 점점 무대 장면이 사라지는 것과 동시에 발소리가 높아지면서 2경이 막을 내린다. 3경에서 4경으로 이행될 때는 비명 소리가 신호란 듯 스포트라이트를 쬐 돌려 당황하는 관객들의 얼굴을 강렬한 불빛으로 잔인하게 헤집으며 녹음기 소리가 반복되는 가운데 3경이 막이 내린다. 그러므로 갑작스런 조명 장치의 변화와 함께 <카덴자>의 극 분절 방식을 위한 신호로 활용되고 있는 발소리, 녹음기 소리의 청각적 인상 등은 고문으로 재현되는 썬 중간 중간의 시각적 지각의 인상들을 재강조하고 그것을 보다 심미적인 극 스타일로 틀 짓는 기능을 한다고 볼 수 있다. 바꾸어 말해 이러한 발소리나 녹음기 소리는 각 경(scene)들을 이어주는 이음매 기능을 하지만 그렇다고 해서 고전 극작술의 극적 구성 요소들과 같이 플롯을 연속적, 인과적으로 매끄럽게 결합시키기 위해 그것들이 전적으로 활용되고 있는 것만은 아니다. 그보다 <카덴자>의 청각적 감각이 유표화되는 이 같은 극 분절

방식은 관객에게 지각 상 동요를 일으키면서 서사적 결합을 읽으려는 관객들의 해석 통로에 중단과 긴장을 야기하는 수단으로 작용하게 된다. 즉 <카덴자>의 분절 방식은 서사적 일관성을 파편화하는 데 기여한다. 그래서 그것은 관객에게 지각적 충격을 던져 주는 결과를 낳는다. 지각적 불안정성의 수용으로 인하여 관객은 허구 세계와 실제 세계의 문턱에 자리하게 되며 극중 고문의 가해자와 피해자인 타자들이 관객 자신과 얽히고설킨 존재임을 보다 능동적으로 인지하게 된다. 폭력을 휘두르는 자와 희생자, 지배 계층과 피지배 계층, 나, 너, 우리, 그리고 그것 사이의 차이적 관계들이 미결정화되고, 관객이 내가 아닌 것도 아닌 내가(not-not-me) 되는 상상적 참여의 기제는 바로 <카덴자>의 표층구조의 분절 방식이 공백 구조로 기능하는 데서부터 출발한다.

플롯 분절상의 커팅 기법만큼이나 등장인물의 성격적 일관성이 분열되는 것도 <카덴자>에서 관객을 이 작품의 사건 과정 속에 상상적으로 참여하게 만드는 요소, 공백 구조에 해당한다. 1경에서 무대로 끌려 나온 여자 관객은 “전 배우가 아니에요.”라고 말하지만, 사육신 중 한 명으로 왕에게 죄인 취급받는다. 이에 비해 사육신 중 한 명을 캐릭터화하고 있는 선비는 왕으로 역할하고 있는 배우가 있음에도 불구하고, 여자 관객을 왕(수양대군)과 동일시한다. 2경에서는 극이 오르는 순간부터 여자 관객의 머리 위에는 왕관이 씌어져 있다. 여기서도 왕은 여자 관객을 사육신 중 한 명으로 동일시하며, 선비 역시 여자 관객을 왕으로 간주한다. 2경에서는 여자 관객 이외에도 망나니 1이 왕으로 역할하기도 하고, 선비가 왕으로 역할하기도 한다. 결과적으로 <카덴자>의 등장인물들은 서로에게 일관된 성격을 지니고 있는 하나의 인격적 개체로 받아들여지지 않고 있다. 이것들의 효과는 과연 무엇일까? 왕이면 왕의 리얼리티, 선비면 선비의 리얼리티, 망나니면 망나니의 리얼리티가 오롯이 하나로 담보되어야 하는 것이 등장인물 성격 형성의 기본 원칙일 것이다. 하지만 <카덴자>에서는 이러한 일관성의 원칙이 파편화되고 있다. 그래서 <카덴

자>의 등장인물들을 접하는 관객은 한 등장인물에서 다양한 기억, 의미, 감정들의 복합적 체험들이 예열시키는 지각적 불안정성을 경험하게 된다. 한 명일 뿐인 ‘여자 관객’의 시점을 통해서도 실제 관객, 무대 위에 오르게 된 허구적 관객, 수양 대군, 사육신 등 여러 인물들의 다각적인 기억, 의미, 신념, 감정, 인지 구조 등을 무대 밖 관객은 지각하게 되는 것이다. 그것은 다종다양한 인물들의 시점 상에서 진동하며 움직여야 하는 관객의 유동적 시점의 출처로서 기능하고, 관객을 여러 인물들 사이의 상태로(betwixt and between) 이동하게 하는 경계선 상, 문턱에서 있게 하는 원인항으로서도 작용하게 된다. 이러한 등장인물 상의 공백 구조는 무대 위에 올라간 여자 관객에 의해 극중극이 창조되는 드라마 구조에 의해서도 효과가 증폭된다. <카덴자>에 등장하는 ‘여자 관객’은 물론 ‘실제 관객’이 아니다. 그녀는 배우이지만 허구적 세계 내에서 관객으로 역할하고 있는 캐릭터다. 배우이자, 관객이며, 캐릭터이기도 한 그녀의 존재 때문에 허구와 현실의 경계가 상호 교환되며, 침입되는 결과가 빚어진다. 더욱이 <카덴자>의 극중극 구조는 외부에서 내부의 극을 틀 짓는(framing) 극과 틀 지어지는(framed) 내부의 극 간의 경계가 명료하게 구분되지 않는 극이다. 오히려 이 둘이 혼합되는 극적 구조를 취하고 있기에 허구적 환각과 현실적 진실성 사이의 이분법적 관계는 <카덴자>에서 파괴되며 외부의 극과 내부의 극이 서로를 반영하는 대단히 혼란스러운 양상이 빚어지게 된다. 예컨대 1경에서 여자 관객을 만나니들이 무대 위로 끌어올리려 할 때, 여자 관객은 당황하여 “(객석을 향해) 이보세요, 이 사람들 말려주세요.”(63쪽)라고 도움을 청한다. 그들이 인두로 그녀의 입을 지지려하자 자지라지게 놀란 그녀는 “임석 경찰관님 안 계세요?”(64쪽)라고 말하기조차 한다. 그러나 그녀가 극 밖에 존재하는 리얼리티만을 허구적 무대 위에서 환기시키는 것은 아니다. 그녀는 일종의 ‘내포 관객(implied spectator)’¹⁰⁾으로 기능하는 바, 단종 폐위 사건의 극적 재현에 대해 감정이입하는 측면을 보여 주기도 하고 “나쁜 자식들”, “저런 뻔뻔스런” 80쪽),

외부자적 관찰자적 시각에서 그것을 메타적으로 논평하기도 하는 등(“도대체 애들이 무슨 연극을.....” 77쪽) 실제 관객에게 극중 사건을 더 잘 이해시키기 위한 허구적 가이드로 역할하기도 한다. 요컨대 인물의 일관성 결여, 극중극 구조의 활용으로 인한 내포 관객의 무대 등장 기법은 <카덴자>의 공백 구조로 기능한다고 말할 수 있다. 그래서 그것은 허구와 현실의 경계가 무너진 다층적, 다각적 리얼리티에 대한 지각적 불안정성을 관객에게 환류한다. 그만큼 인물들의 발화와 행동이 신출하는 지각적 자극의 파편성은 의미의 사건이 발생하는 장소로서보다 강렬한 에너지와 힘이 발생하는 장소로서 무대를 형성하게 된다. 이에 따라 관객이 상상적으로 등장인물의 시점에 관여하고, 그것을 경험할 가능성은 커진다고 볼 수 있다.

등장인물들의 몸이 대단히 물질적으로 처리되고 있다는 점 또한 관객들의 상상력을 자극하는 <카덴자>의 중요한 공백구조다. 몸이 언어적 상징계 내에서 처리될 때, 소유된 신체는 인간의 상징적 삶을 지탱하기 위한 도구로 대상화, 사물화된다. 그러나 사회적, 정치적, 문화적으로 기입된 몸의 의미를 한 꺼풀 벗겨내고, 생물학적 몸의 신체성에 주목하게 될 때, 우리는 언어적 의미론의 세계를 초과하는, 현전적 ‘몸 되기’의 새로운 잠재력을 발견하게 된다. 몸의 물질성은 언어적으로 의미화되거나 분절될 수 없는, 비일관적인 관념, 사고, 기억, 감정 등을 관객의 인지 구조 속에서 능동적으로 출현하게 하는 효과를 빚어낸다.¹¹⁾ <카덴자>의 고문 장면들이 관객들의 시지각적 관음증을 조장하고 있는 것은 사실이

10) 볼프강 이저의 내포 독자의 개념을 극 장르에 맞게 재전유해 본다면, 그 극이 의도한 드라마적 페르소나 및 이미지이자, 실제 관객이 연극적 사건 중 역할하게끔 기술된 관객으로서, 극의 수사적 시스템으로부터 출현하는 구조적 장치라 내포 관객은 정의될 수 있다. 내포 독자는 대부분 이상적 독자와 구분 없이 사용된다. 하지만 여자 관객이 극중 출현하는 <카덴자>의 특성상 설명의 명료성을 위해 본고에서는 여자 관객을 내포관객으로, 이상적 작가 혹은 텍스트가 의미 전달을 목적으로 하는 관객을 이상적 관객으로 구분지어 사용하겠다.

11) Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance : a new aesthetics*, tr. Jain, Saska Iris. Routledge, 2008. pp. 138~168.

지만 폭력 및 에로티시즘과 관련된 ‘촉각’의 감각은 특히나 그 강도의 충격으로 인해 객석의 현실과 무대의 환영 간 거리를 좁히고 있다는 점에서 주목할 만하다. 1경부터 망나니들은 선비의 좌우에서 정강이를 향해 철퇴를 내려친다.(57쪽) 선비의 입을 지지던 인두로 그들은 여자 관객의 허벅지를 지지기도 하며(64쪽), 그녀의 머리채를 움켜쥐고 뒤로 젖히기도 한다.(65쪽) 여자 관객에게 지푸라기와 흩어진 오물들을 쏟아 붓기도 하고(67쪽), 여자 관객의 발을 전기밥솥에 집어넣거나 가상의 채찍으로 그녀를 때리기도 한다.(91쪽) 4경에서는 선비의 거열형과 여자 관객의 교수형이 무대화되기도 한다.(100~101쪽) 촉각은 여타 지각 체계에 비해 가장 ‘관계적인’ 지각 체계다. 바꾸어 말해 상대방에 대한 터치야말로 가장 빠르면서도 효율적으로 상대방의 영역을 침범할 수 있는 감각을 인간에게 부여한다. 역으로 촉각적 체계를 통해 자아는 타자의 몸 내부를 감각할 수 있다. 즉 그러한 타자 만지기를 거쳐 자아의 몸 내부 감각, 따뜻함, 부드러움, 날카로움, 차가움, 거침 등등에 관한 내수용적 감각 능력을 우리는 더불어 획득하게 된다. 따라서 <카텐자>에서 폭력과 에로티시즘의 난무는 주체와 객체 사이, 자아와 타자 사이의 경계와 관계를 부정적으로 용해하고자 하는 몸과 몸의 접촉, 그리고 그에 따른 신체적 공간의 새로운 재편을 야기한다고 볼 수 있다. 폭력과 에로티시즘이 부여하는 이러한 촉각적 양태성의 충격은 그렇다면 관객에게 어떤 효과를 불러일으키는 것일까? 우선 위에서 설명된 대로 촉각적 지각의 물질성이 상호 관계성을 강화한다는 점을 주목하는 것으로부터 출발할 필요가 있다. 여자 관객이나 선비의 고통 받는 몸은 관객에게 자기를 다층화하게 만든다. 피가 흐르고 살이 튀는 고문 장면은 너무 강력한 인상을 남기는 것이라 관객들은 참을 수 없게 되고, 공연자들의 고통 받는 몸에 그들은 상상적으로나마 간섭하지 않을 수 없게 된다. 자신의 몸도 절단되고, 부서질지 모른다는 공포심에 사무쳐 떨면서도 또 이 장면은 연극적 장면이므로 그러한 위협으로부터 자신은 안전할 수 있다는 생각에 관객들은 안도의 한

숨을 내뿜는다. 결과적으로 관객은 폭력적 장면에 압도되지만, 여자 관객과 선비의 찢겨져 나가는 몸을 보면서 자신의 몸 내부를 들여다보는 것 같은 인상을 부여받게 된다. 해서 그동안 망각되고 무시되어 온 인간 몸의 가치를 지각하고, 그것의 물질성에 주의를 기울이게 된다. 급기야 여자 관객과 선비로 대신되는 몸의 절단, 분해 과정에서 그들은 인간 몸이 어느 정도까지 변형되고, 개조될 수 있는지, 그래서 주어진 의미와 언어의 얁의 질서로부터 정의되지 않은 새로운 얁의 질서가 어떻게 확립될 수 있고, 그들이 그것에 어떻게 접근할 수 있는지 상상적으로 반응하기에 이른다.¹²⁾ 관객 자신을 대신하여 고통 받는 여자 관객과 선비의 몸을 통해 관객은 타인의 몸을 훑쳐본다는 냉엄한 거리감을 갖기도 하지만 동시에 파괴되는 몸의 이미지에 자신을 이입하기도 하는 것이다. 몸의 분해에 대한 공포와 변형되는 몸으로 통과하려는 욕망의 쾌락 사이, 경계선 상에 그들은 위치하게 되며, 이 같은 지각 체계의 불안정성은 관객의 상상력을 신체적 응답으로 메우게끔 유도하는 공백 구조를 <카텐자>에 부여한다고 볼 수 있다.

마지막으로 <카텐자>의 시간 구조와 공백 구조가 어떻게 접합되어 있는지를 살펴보자. <카텐자>의 공연 텍스트가 조준하고 있는 이상적 관객의 시간적 경험¹³⁾ 속에서, 열거된 공백 구조들이 어떠한 역할을 하는지 이로써 밝혀질 수 있을 것이다.

<카텐자>는 막도 없이 알몸을 드러낸 무대, 장치마저 없어 썰렁한 조명이 비정하게 느껴지는 무대로부터 극을 시작한다. 극중 망나니들이 객석의 관객을 험상궂게 노려보는 가운데, 선비를 고문하는 장면이 연출되고, 거부하는 여자 관객을 객석으로부터 불러내어 극중극 구조가 형성되

12) 고통받는 몸에 대한 관객의 지각 체험은 Erika Fischer-Lichte. *Theatre, sacrifice, ritual : exploring forms of political theatre*. Routledge, 2005. pp. 237-250 참조.

13) 텍스트 구조는 계열체적으로 구성되어 공간적이다. 하지만 그러한 텍스트 구조를 읽어내는 독자의 읽기 경험은 시간적으로 구체화된다. 엘리자베드 프로인드, 신명아 역, 『독자로 돌아가기: 신비평에서 포스트모던 비평까지』, 인간사랑, 2005, 99면.

는 것이 <카덴자>의 시작부라 할 수 있다. 반면 극의 결말부는 “내가 내 죄를 알겠소”라는 여자 관객의 고백과 함께 그녀가 올라가며 목을 매다는 것으로 종결된다. 이야기가 어떻게 시작하고 어떻게 종결하는가의 문제는 소설뿐만 아니라 드라마의 내러티브에 대한 비평적 담론에서도 대단히 중요한 문제이다. 이야기의 시작과 끝은 단순한 형식적 장치가 아니다. 그보다 현실 영역을 인위적으로 변형시켜 서술하려고 하는 욕망이 오프닝 전략과 엔딩 전략에 담겨 있다. 그런 까닭에 시작 방식과 결말 방식 사이 불균형을 채우는 관객의 해석적 조작은 주제의 형성, 장르적 본성과 관습, 작품이 전달하려는 이데올로기적 지향점 같은 이슈의 메타적 형상화와 복잡하게 연루된다. 이런 점에서 봤을 때, 우리는 내포 관객인 여자 관객의 관점(perspective)이 극의 시작부와 끝에서 현저하게 변화되는 사실에 주목해야 한다. 왜냐하면 내포 관객인 여자 관객의 관점은 곧 <카덴자>가 예측하고, 기대하는 이상적 관객의 관점이기 때문이다. 여자 관객은 시작부에서 망나니들이 무대로 끌고 올라가자 경찰을 부를 정도로 당황하며 저항한다. “도대체 이것들이 무슨 속셈일까?”(66쪽)이라는 대사를 통해서도 알 수 있듯이 자신을 죄인으로 당연시하는 무대 위 등장인물들에 비해 그녀는 자신에게 무슨 일이 닥친 것인지, 또 무대에서는 어떠한 일이 벌어지는 것인지 이해하지 못한다. 그러나 결말에 이르러서 그녀는 무대 위 상황이 사육신과 관련된 역사적 사건의 재현임을 인지하게 되고 권력에 의해 자행된 폭력에 대해 책임 의식과 죄의식을 통감하게 된다. 즉 시작부에서 여자 관객은 등장인물에 비해 극중 상황에 관해 잘 알지 못하는 열등한 인식 수준을 보여주지만 결말부에서는 극중 상황의 전모에 대해 인지하게 될 정도로 등장인물의 인식 수준과 일치하는 인식 수준을 보여준다. 동시에 그녀가 지닌 관점의 영역도 극중 재현되는 사육신 처단의 역사적 기억에 대해서 특별한 생각을 가지고 있지 않은 처지로부터 도덕적 의식으로 수렴된다는 점에서 개방적 관점을 형성하던 시작부와는 달리 폐쇄적 관점을 결말부에서 형성한다고 볼 수 있다.

이 같은 인식 수준의 변화와 함께 여성 관객이 극중 사건에 취하는 심리적 거리 또한 좁혀진다는 사실도 주목해야 할 부분이다. 시작부에서 다른 등장인물들에 의하여 왕이나 죄인으로 간주되던 그녀 자신의 모습에 여성관객은 왜 자신을 그렇게 대하는지 모르겠다며 짜증을 내고 있다. 극중극에서 그녀가 떠맡게 된 왕이나 죄인이라는 역할에 대해 그녀는 심리적 거리를 취하고 있는 셈이다. 그렇지만 그녀가 종결부에서 자신의 죄를 인정할 때, 그녀는 극중극의 죄인 역할에 완전히 몰입하게 된다. 이 경우 그녀가 극적 사건에 가지는 심리적 거리감은 최대한 좁혀진다.¹⁴⁾

내포 관객인 여성 관객의 관점 분할과 그 변형 과정, 그리고 그녀와 극중 사건 간의 심리적 거리 변화는 내포 관객의 위치에서 해석 활동을 벌일 것이라 예측되는 이상적 관객의 상상적 참여 지점을 표시한다. 시작부에서의 여자 관객의 열등한, 개방적 인식 수준, 그리고 극중 허구적 세계에 대한 거리감은 관극 초기 이상적 관객이 지닌 관점의 초점, 전경(foreground)을 이룬다. 그러나 결말부에서 극중 허구적 세계에 대한 그녀의 심리적 거리감이 좁혀지면서 형성되는 여자 관객의 일치적, 폐쇄적 인식 수준은 이상적 관객의 또 다른 초점화된, 전경화된 관점을 이루게 한다. 그와 동시에, 이전에 관극 초기 이상적 관객이 지녔던 관점의 양상은 배경화(background)된다. 결과적으로 시작부와 결말부에서 대조적으로 엮여지는 여성 관객의 관점과 허구적 세계에 대한 심리적 거리감은 <카덴자> 공연을 보는 이상적 관객들이 공연의 시간적 흐름 속에서 소요(逍遙)되는 관점을 경험하고, 극중 사건과 그들 간의 가변적인 거리감을 체험하게 하는 형식적 장치, 공백 구조로 작동한다. 바꾸어 말해 이상적 관객은 시

14) 허구에 대한 인식은 언제나 거리의 개념을 형성한다. 거리는 브레히트가 발견했듯이 예술의 지각에 있어 가장 기본적인 심리적 현상이다. 연극 예술의 필연적 조건으로서 거리감이 어떻게 관객의 반응적 상상력을 이끌어내는지에 대한 탐구는 극에 대한 관객의 관여 양상을 파악할 수 있게 해 주는 중요한 분석요소라 할 수 있다. Daphna Ben Chaim. *Distance in the theatre : the aesthetics of audience response*, UMI Research Press, 1984, pp. 69~80 참조.

작부와 결말부, 두 위치에서 비일관적으로 목도되는 여성 관객의 인식 수준의 차이를 메우고, 달라지는 극중 세계와의 거리감으로 인해 유발되는 현실과 허구, 역사적 사실과 그것의 해석적 재현 간의 관계를 이해하고자 하는 상상적 노력을 시도하게 된다. 이렇게 봤을 때 플롯 분절, 인물, 물질성의 층위 등 앞서 설명된 공백 구조들은 시작부와 결말부의 연결 관계가 빚어내는 공백 구조를 실현하기 위해, 이상적 관객들이 전개하게 되는 다층적 경로의 지속적 변형 과정과 참여 과정을 예시한다. 이상적 관객은 여자 관객의 인식 수준이 형상화하는 시작부와 결말부의 낙차, 즉 죄의식의 절감이라는 내용 요소를 스스로 채우는 작업을 경험하기도 하지만, 역사적 자각으로 이어지는 그러한 경험의 효과는 극 중간부에서의 플롯 수준, 인물 수준, 몸의 물질성 수준 등 복합적 네트워크에서 발생하는 공백 구조에 대한 관객의 끊임없는 자기 인식과 관여 경험에 의해 가속되고 예열된다.

<카덴자>의 의도된 주제는 극작가 이현화의 전술된 언급이 암시하듯이, 사실주의적 전망을 형성하기보다 병을 앓는 것과 같은 부정성의 방식으로 역사에 대한 책임의 소재를 물으며 잠자는 시민 의식을 일깨우는 것이다. 이를 텍스트가 조준하는 관객의 측면에서 환언하자면 어떻게 설명될 수 있을까? 그것은 ‘사육신’이라는 문화적 기억을 소재로 하여 역사적 과거와 당대적 현실의 문제를 연관적으로 생각해 볼 수 있는 관객 자기 자신의 경험이 공연을 통해 얼마나 잘 실현되느냐에 의존한다. 즉 <카덴자> 공연 텍스트가 지향하는 테마가 역사적 책임 소재에 대한 반성적 질문의 촉구라 한다면, 관객의 시각에서 관객 자신이 견지하는 입장의 역사성을 얼마만큼 심미적으로 경험할 수 있느냐에 공연의 성패가 달려 있다. 지금까지 설명된 공백 구조는 <카덴자>의 이상적 관객이 그러한 자신의 입장의 역사성을 스스로 체험할 수 있는 ‘경험 가능성’의 조건을 생산한다. 그러므로 관객의 입장에서 <카덴자>의 주제는 공백 구조 자체, 그리고 그것의 시간성이다.¹⁵⁾ 시간적으로 경험되는 공백 구조

자체와 대면하여 그것을 구체화시키고 완성시키는 등 공동 저자로서 참여하면서 어느 정도까지 여자 관객과 마찬가지로 자기 자신의 입장을 유한하고 한계적인 것으로 관객이 역사화할 수 있느냐 하는 점이 <카덴자>의 공연 텍스트가 조준하는 바다.

물론 그림에도 <카덴자>의 관객과 관련하여 우리는 미진한 한 가지 문제를 더 발견하게 된다. 이상적 관객과 대조적으로 실제 경험적 관객은 내포 관객인 여성 관객과 동일하게 <카덴자>에 반응하는가? 내포 관객과 실제 경험적 관객 사이에 분열과 간극은 없는 것일까? 이러한 내용에 대한 속고는 <카덴자> 관객의 추상적, 텍스트적 모델이 아닌 문화적 맥락에 의해 고려되는 정치적, 사회적 측면의 관객 모델에 대한 분석을 요구한다.¹⁶⁾

3. 실제적 관객과 역사화되는 기대 지평의 경험¹⁷⁾

1978년 <카덴자>는 민중극장 소속 연출가 정진수에 의해 초연된다. 실

-
- 15) 이러한 공백 구조, 즉 관객의 참여 구조가 많이 설정된다는 점이, <카덴자>와 같은 비사실주의극의 전형적 특징이다. 사실주의극 같은 경우, 공백 구조가 아주 없는 것은 아니지만, 재현의 환각이 목표로 하는 주제 의식을 달성하기 위해 공백 구조가 도구적으로 사용되거나 최대한 억눌려진다. 예컨대 사실주의극의 대표적 작품인 유치진의 <토막>에서 명수의 유골이 든 백골상자가 극 말미에 갑작스럽게 배달되어 백골상자가 전달되기까지의 경로에 대해 관객이 상상적으로 참여할 수 있는 여지가 확보된다. 그러나 <토막>에서 중요한 점은 공백구조가 활성화시키는 관객의 참여 양상이 아니라 백골상자의 배달로 상징되는 1930년대 일제 치하의 압제적 상황을 관객이 얼마나 비판적으로 인식할 수 있느냐 하는 점이다. 공백 구조는 그러한 주제 의식을 잘 전달하려는 목적 하에서만 <토막> 같은 사실주의극에서 활용된다고 볼 수 있다.
 - 16) 텍스트가 내포하고 있는 어백의 불확정성은 역사적, 문화적, 심리적 맥락에서 다양한 담론들의 영향을 받는 관객의 시각에 의해 구체화된다. 이상란, 『희곡과 연극의 담론』, 연극과인간, 2003, 12면.
 - 17) 이데올로기적으로, 사회적으로 중재되는 실제 관객의 특수한 국지적 경험에 대한 분석은 Susan Bennett. *Theatre audiences : a theory of production and reception*, 2nd ed. Routledge, 1998. pp. 86-165의 논의를 참조하였다.

제 관객의 반응이 어떠했는지를 알아보기 위해서는 1978년의 상황을 재
구해 볼 필요가 있다. 우선 연출가 정진수의 기억에 따르면 <카덴자>의
무대는 다음과 같이 구성되었다.

하도 오래전 일이라 기억이 희미하지만 몇 가지 기억을 더듬어 생각나
는 것만 정리하죠. 이현화씨 희곡은 당시로서는 사실주의 기법과 동떨어
져 매우 주목을 받았는데 한국 연극에 신선한 충격을 주었다고 할까요.
어떤 작품은 부조리극 같기도 하고 또 어떤 작품은 잔혹연극 같기도 한데
<카덴자>는 후자 쪽의 성격이 강했다고 느낍니다. 난 이런 쪽의 성향을
별로 좋아하지 않는데 나로서는 객기를 부려본 작품이었죠. 당시 군부독
재 치하라서 검열이 매우 엄격했었는데 사육신을 소재로 한 이 역사극을
군부독재의 탄압을 암시하는 알레고리로 해석해서 연극이 시작할 때 암
흑 속에서 군화발소리가 들리도록 음향을 썼죠. 이 때문에 말썽이 나서
형사들까지 찾아오고 한참 소동도 있었답니다. 연극이 시작하면서 무대
후면 중앙에 육각형의 배경 구조물을 설치했는데 여기에는 궁정의 문양
같은 것이 그려져 있었죠. 극이 진행되며 사육신에 대한 고문 장면이 시
작될 때 이 구조물을 씌운 문양 그림의 천을 벗겨내자 거울이 나타납니
다. 이 거울을 통해 관객들은 연극을 관극하는 자신들의 모습을 보게 됩
니다. 관객은 무대 위의 연극을 보며 동시에 연극을 보는 자신들을 보는
것이죠. 이를 통해 이 역사극이 지나간 역사가 아니라 현재진행형이라는
점을 암시했고 대부분 관객들은 이 메시지를 전달받았다고 생각합니다.¹⁸⁾

연출가 정진수가 강조하고 있듯이, <카덴자>의 허구 세계를 군부독재
의 탄압을 암시하는 알레고리로 관객들이 경험할 수 있도록, 군화발소리
나, 거울 같은 시청각적 무대 장치들이 활용되었다. 그렇다면 이러한 <카
덴자> 공연을 1978년 실제 관객은 어떠한 방식으로 문화적 구성물로 이해

18) 2012년 1월 26일 인터넷을 통한 필자의 인터뷰 요청에 따라 연출가 정진수와 오고
간 메일의 내용을 정리한 것임.

하고 받아들였을까? 1978년의 관객이 <카덴자>를 관람하고서 어떻게 반응
했는지 공식적으로 남아 있는 기록은 없다. 언론의 리뷰를 통해서도 우리
는 단지 <카덴자>에 관한 단편적인 언급¹⁹⁾만을 찾아 볼 수 있을 뿐이다.
그러나 개별 반응을 뚜렷하게 확인할 수는 없겠지만, 관객의 반응은 추론
을 통해 어느 정도 짐작될 수 있다. 전문 비평가의 공연평이나 <카덴자>
초연 1978년을 전후해 이현화에 의해 창작된 작품들, 상호텍스트적 관련성을
맺는 작품들의 공연에 대한 관객들의 반응을 토대로 우리는 <카덴자>에
관한 관객 반응의 실제 양상을 우회적으로나마 입상화할 수 있게 된다.

‘서울극평가그룹상’이 수여될 정도로 <카덴자>에 대해 높이 평가하는
분위기가 1978년 비평계에는 형성되어 있었다.

<카덴자>는 종래 역사극의 결점으로 지적되던 스토리텔링 위주의 느
린 템포의 구성과 지루한 해석적 대사, 그리고 과거의 재현에만 역점을
두는 드라마로부터 탈피했다. 오늘의 시점에서 과거의 역사적 한 단면을
재조정해서 자아의 각성문제를 집요하게 추구한 작가의식을 높이 살만하
고 희곡의 구성이 치밀하여 언어가 박진력 있었다는 점이 호감이 갔다.
무대형상화에 있어서도 탁월한 우수작품이었다. 특히 무대의상을 맡은 변
창순의 공로는 컸다.

(『중앙일보』, 1978 11. 10. 이태주의 글 중에서)

그럼에도 불구하고 <카덴자>의 평가는 양식상의 새로움에 맞춰 있지,
그것의 예술적 성취에 대한 고평으로까지 이어지지는 않았다. <카덴자>

19) “<카덴자>는 반사극이라는 이름붙일 수 있는 실험극으로서 종래의 사극형식에 대한
통렬한 패러디이자 현대의 악몽이라 할 수 있는데..... 『시사통신』, 1978. 9. 19.”, “과거
와 현재를 하나의 시세계념 속에서 파악해 보려 한 <카덴자>는..... 작가는 배우들이
연출하는 연극놀이 속에 관객을 참여시켜 역사에 대한 책임의 소재를 물으며 잠자는
시민의식을 일깨우는 환경연극 수법을 원용하고 있다..... 『조선일보』, 1978. 9. 21.”,
“<카덴자>는 일곱 명의 배우와 한 사람의 가짜 관객을 등장시켜 오늘을 사는 시대
의 아픔과 인간의 잔혹한 이면을 그린 반사극이다. 『한국일보』, 1978. 9. 21.”

는 1978년 초연 당시 9월 8일부터 11월 8일까지 열린 제2회 대한민국연극제에 출품된 작품이었는데, <카덴자>를 포함한 연극제 출품작 10편에 대해 비평가들의 평가는 고만고만한 수준의 연극들이라는 것이 대체적인 목소리였다.

대체로 이번 연극제에 나온 작품들은 두드러지게 문제될 요소를 가지고 있지 않았고, 또 화제가 될 만큼 규모가 큰 작품이 없었다..... 그만큼 이번 연극제의 작품들은 희곡작품으로서 두드러진 것이 없었는데 그것이 연극으로 제작되다 보니까 극단에 따라 신통하게도 꽤 다른 감흥을 불러 일으키게 되었다..... 그러나 꼭 한 가지 지적하고 넘어가야 될 것은 역사를 해석하는 작가나 연출가의 눈이 만만치 않았다는 사실이다. 민중극장이 가지고 나온 이현화의 <카덴자>..... 우리가 상식적으로 알고 있는 역사 사건을 새롭게 풀이하여 접근함으로써 눈길을 끌었다.

(『뿌리 깊은 나무』, 1978, 12, 이상일의 글 중에서)

양식상의 실험, 역사를 바라보는 눈의 새로움은 주목할 만한 점이지만, 문학적, 연극적 완성도가 뛰어나다고 할 만한 정도의 작품은 아니라는 것도 <카덴자>에 대해 1978년 비평가들이 견지한 한 시선이었던 것이다. 비평가들의 언급처럼 실제 관객의 반응도 이렇게 다양하게 발현되었을 것이라 생각된다. 극작가나 연출가, 텍스트의 의도에 따라 역사적 자각의 영감을 받고 극장문을 나서는 이상적인 관객들도 있었겠지만, 상호텍스트적 관련성을 맺는 이현화 작품에 대한 관객의 반응을 토대로 미루어 볼 때, 꼭 그런 반응만이 존재한 것은 아니었을 터이다.

‘누구세요’, ‘쉬-쉬-쉬-잇’, ‘우리들끼리만의 한 번’, 이 작품들이 말하자면 3부작인데 그때 반응들이 제일 가지가지였어요. 연극계 내에서도 찬반 양론이 있었고, 관객 반응은 세 부류 정도로 나뉘었죠. 도대체 무슨 소리지 모르겠다, 무슨 애긴지는 모르겠는데 재밌다. 그리고 음성을 낮춰가지

고는 “그 애기를 이렇게 표현할 수도 있군요.” 하면서 미소를 띠고 악수를 청해온 사람들. 참 인상적었죠.

(『월간 객석』, 2007. 6. 이현화 인터뷰 중에서)

사람이 살아가다보면 어찌 “미쳤느냐?”는 소리 한 두 번 안들 수가 있을까 보냐마는 이젠 그 소리 듣는 데도 웬만큼 이력이란 게 쌓이게 된 모양이다..... 더욱이 <산뜻김>, <0.917>, <카덴자>가 연이어 공연되면서부터는 예의 그 “미친.....”을 넘어서 “여성학대취미자” 내지는 “새디스트”로 까지 번져나가게끔 되어버린 모양이다.

(『이현화 희곡집 0.917』, 저자 후기 중)

85년 (카덴자) 공연당시 고문이 어찌나 리얼했던지 연극을 보던 여자 관객이 기절해 응급실에 실려가는 사태가 빚어지기도 했다. 가장 회자되는 에피소드는 여주인공이 목매달아 자살하는 장면에서 이를 실제장면으로 착각, 남자 관객이 무대로 뛰어들어 연극이 한때 중단된 사건

(『국민일보』, 2000. 8. 1, 기사 중)

폭력적 장면의 과도함은 1978년 <카덴자> 공연 이전, 이후 이현화의 작품들이 관객들에게 준 충격과 마찬가지로 역사적 반성이라는 텍스트가 지향하고 있는 주제와는 다르게 일정 정도의 오해와 오독을 발생시키는 원인이었을 것이다. 뿐더러 관객 동원 면에서도 <카덴자>는 크게 성공한 편은 아니었다. 78년 9월 22일부터 27일까지의 공연에서 <카덴자>가 공연되었던 세실극장에 든 관객은 1천 6백 46명이었다. 이는 1978년의 히트작이라 할 수 있는 현대극장의 <바람과 함께 사라지다>(1978. 11. 16~19)를 관람한 2만 4천 7백 6명의 관객 수에 비해 현저하게 낮은 수치였다.²⁰⁾

요컨대 역사적 의식의 각성을 주제로 한 1978년 <카덴자> 공연 텍스트

20) 1978년도 각 극장별 공연 기록에 대해서는 『한국연극』, 1979, 1, 106~127면 참조.

트와 관객의 해석 활동에 내재한 기대감 사이에는 상당한 괴리가 있었으리라 판단할 수 있다. 이전에 시도하였던 부조리극의 장르적 본질을 이 현화가 <카덴자>에서도 여전히 극작술의 일환으로 사용하고 있기 때문에 이러한 괴리감이 발생하였다는 것이 온당한 분석일 것이다. 역사성을 강조하지만 극중에 재현된 폭력은 이 극이 설정한 시공간적 배경의 애매함처럼 명징한 역사의식보다는 의미론적 모호함이 혼합된 충격을 관객에게 안겨 주었으리라 예측된다. 그리고 그것은 역사 속에 위치한 궁극적인 인간 실존의 상황을 너무 극단적, 표피적으로 재현한다는 인상을 줄 위험성이 있었다. 사회적 의식이 각성될 가능성을 낳기보다는 사회적 의식의 가능성을 ‘체험할 수 있는 조건’, 즉 앞서 살펴본 공백 구조의 체험을 삶의 더 깊은 리얼리티로 제시하는 바, 전달되는 <카덴자>의 정치적 주제 의식은 실제 수용하는 관객의 입장에서 여과되고, 희석될 소지가 컸다. 1970년대 후반 동종의 실험적 성격을 가진 연극들에 대한 관객들의 부정적 인식도 <카덴자>에 대한 선입견과 편견, 선이해로 작용하였을 것이다.²¹⁾

21) 예컨대 다음의 관객일기들은 대표성의 논란에도 불구하고 당대 관객들에게 70년대 비사실주의적 연극이 어떻게 받아들여졌는지 수용의 일면을 잘 보여주고 있다.

“얼마 전 친구와 함께 어떤 연극을 보러 갔었다. 제목에서 던져주는 의미가 다른 연극에 비해 재미가 있으리라 기대하고서 모처럼 친구를 동반시켰다. 막이 오르고 어둠 속에서 배우들의 열심스런 무연극이 시작되었다. 새디스트적인 한 남자와 매저키즘적인 성격의 여자가 사랑의 행위를 연출하였다. 소리 없는 묘사는 차라리 무용이었다. 연극성을 배제시키려는 실험극이었던 것 같다. 구경꾼에 불과한 내게도 저런 장면처리에 시간을 너무 끌면 안될 텐데 하는 생각이 들 만큼 소리 없는 행위예술은 지루하게도 계속되었다. 아니나 다를까 연극이 엉터리라며 박차고 나서는 친구를 붙잡아 말릴 수가 없었다. 공연 중에 나가버린 관객은 친구 하나만이 아니었기 때문에 그 책임을 어느 정도 공연자 측에 돌리고 싶다. 이것이 배우들의 연기와 관계 없다면 실험극이 꺾어야 할 고충이기 하지만 희곡선정과 배역에 심혈을 기울인다면 연극제목과는 전혀 엉뚱하게 전개되는 단막처리에 끝나지는 않을 것이다. 그렇게도 연극으로 다룰만한 희곡들이 거덜 났을까 하는 관객으로서의 기우에 빠지지 않도록 최소한 관객에게 혐오감을 던져주는 극공연은 없었으면 하는 바람이다.” 고주열, 「객석 : 관객이 공감할 수 있는 희곡의 선정을」, 『한국연극』, 1979, 2. 54~55면.

물론 <카덴자>의 혁신성을 관객들이 이해할 수 있는 기제가 아주 없었던 것은 아니다. 예컨대 <카덴자>처럼 실험적 측면을 강조한 연극은 78년 이전에도 존재하였다. 대표적으로 1970년대 초반 드라마센터 소속의 안민수에 의해 총체연극이라는 형태로 실험극이 시도되었고, <태>를 연출한 오태석에 의해서도 서구 리얼리즘극을 탈피 극복해보려는 방식의 일환으로 전통을 현대화하는 실험이 진행되었다. 이는 <카덴자>의 허구 세계에 입장하기 전, 관객이 텍스트의 의도를 이해할 수 있게 하는 참조지점, 내적 기대 지평²²⁾을 형성한다. ‘카덴자’라는 제목도 극장에 관객이 들어서기 전에 이해의 단초를 마련하게 해주는 내적 기대 지평의 구성요소 중 일종이다. ‘카덴자’는 흔히 고전 음악 작품 말미에서 연주가의 기교를 보여 주기 위해 즉흥적으로 연주되는 화려한 솔로 부분을 일컫는다. 음악 용어에 익숙한 관객이라면, 타이틀이 지시하는 대로 인과적 서사보다 파편적으로 이야기가 진행되어 즉흥적 분위기가 나는 무대를 이극에 대한 기대 지평으로 형성하였을 것이다. ‘사육신’이라는 문화적으로 표준화된 기억을 줄거리의 뼈대로 활용하고 있는 것도 관객과 공연 텍스트의 거리를 좁혀주는 한 요인이다. 더구나 1978년 제2회 연극제에서는

“춘풍의 처 : 오태석 씨가 어떤 작품을 연출한 것일까 궁금하였는데 연극을 보면서 좀 특이한 인물이구나 하는 생각도 하였다. <춘풍의 처>가 내게 남겨준 것도 없고, 육구불만의 관객에게 그걸 해소시킬 수 있는 기회를 마련해주었다고 보고 싶음이다. 그들은 충분히 연습하고 그것이 완전히 몸에 배어 조금도 어색해 보이지 않고 보는데 부감감이 없이 잘 해냈다. 그러나 보고 즐기는 것 이상 남겨주는 건 없었다. 보고 웃고 잊어버릴 수 있는 것 이상은 아니었다. 연극을 보면서 무엇을 남겨 가겠다고 하는 관객에게는 실망을 안겨주는 작품이라고 할까.....”, 이연희, 「특별투고, 관객일기」, 『한국연극』, 1979, 2. 59면.

22) 작품과 실제 관객 간의 거리감은 전적으로 주관적인 것만은 아니다. 심미적 거리감은 역사적으로 사회적으로 객관화될 수도 있다. 즉 <카덴자> 공연과 실제 관객 간의 해석적 차이, 텍스트가 내재화하고 있는 패러다임·신념·가치와 관객이 내면화한 규범·이상·이념간의 차이, 요컨대 <카덴자> 공연 텍스트와 관객의 ‘기대 지평’ 간 차이의 기술을 통해 우리는 관객의 실제적 경험을 좀 더 명징하게 규명할 수 있게 된다. 기대지평에 대한 설명은 Hans Robert Jauss, *Toward an aesthetic of reception*, tr. Timothy Bahti, University of Minnesota Press, 1982. p.25 참조.

<카덴자> 말고도 김상열 작, 길명일 연출의 <길>이 마찬가지로 사육신 이야기를 다루고 있어서 관객에게는 <카덴자>를 보기 전 두 작품을 상호텍스트적으로 비교할 수 있는 기회가 부여되었다. 프로그램이나 광고, 공연 포스터 등도 텍스트가 내재화한 기대지평의 한 요소를 관객에게 제공한다. 1978년 초연된 <카덴자> 공연의 프로그램에는 “역사와 연극이 다른 점이 하나 있다. 역사는 사실을 다루고 연극은 거짓을 그려낸다. 그러나 연극은 때로 역사 보다 더 엄청난 진실을 말할 때가 있다.”는 연출가 정진수의 글이나 “이조 실록..... 오직 관조만을 요구하는 순환의 기록 일 뿐이 아니겠느냐 한다면 어폐가 있겠죠? 그렇죠? 현대 기가 잘 노릇은 그 으시시한 전체 군주 밑에 머리를 조아리고도 겁 없이 붓끝을 달렸던 그 선비님들의 기개였죠.”는 극작가 이현화의 글이 에세이로 적혀 있어서 관객이 이 극의 주제에 근접할 수 있도록 안내해 주고 있다.²³⁾ 극장 건물의 규모나 양식 또한 관객에게 텍스트가 의도하는 해석적 전략을 암시해 준다. <카덴자>가 상연되었던 세실극장은 서울 도심지 덕수궁과 체신부 옆 골목 안에 신축된 성공회관 내에 자리 잡고 있어 교통과 주위 환경이 쾌적하였다. 최신식 건물 안의 소극장으로선 전례가 없는 이 공연장은 1백 50평의 총평수에 무대가 25평인데 부채꼴이어서 객석 어디에서나 잘 보이게 되어 있었다. 1백 평인 객석은 좌석 수 3백 12석으로 드라마 센터의 4백 50석에 비하면 적지만 연극인회관 1백 49석보다도 2배가 넘는다. 조명시설은 각 회로마다 페이드 인 아웃이 자유로운 최신 디머시설을 갖추었고 음향효과는 장내스피커가 양쪽 4개씩 8개가 설치되어 입체감이 나도록 했다. 냉난방도 일정한 온도가 자동으로 조절되게 되어 있는 등 웬만한 연극음악공연에 부족함이 없도록 세실극장은 건축되었다.²⁴⁾ 세실극장의 300석 좌석은 800석 좌석의 국립극장보다 관객이 뺄뻑이 차 있을 가능성이 더 높았을 것이다. 그러므로 관객 간의 거리를 좁히

23) 국립극장 공연예술박물관 소장 전시자료.

24) 유민영, 『한국 근대극장 변천사』, 태학사, 1998, 512~524면 참조.

는 이러한 객석 분포는 그 당시 최신식으로 설치된 음향, 무대 장치와 함께 관객을 <카덴자>의 실험성에 생생하게 몰입시키고 동시에 관객들로 하여금 그러한 비자발적 경험을 성찰할 수 있도록 분위기를 조성하는 내적 기대 지평의 한 구성 요소로 기여하였으리라 추측된다. 한편 한상철, 이태주, 서연호, 유민영 등이 주축이 된 서울극평가그룹은 일종의 ‘해석 공동체’²⁵⁾ 역할을 하여, 이현화 작품에 대한 그들의 리뷰는 관객들의 반응을 사전에 극 속으로 끌어들이는 데 일정 정도 영향을 미쳤을 것이라 생각될 수 있다. 예컨대 <카덴자> 이전 작품인 <누구세요>에 대해 한상철은 “그의 대사와 구성은 매우 기교적이고 기하학적이다. 그렇기 때문에 그의 작품은 얼른 보아 재치만 있는 것 같아 보인다..... 이 작가는 남달리 현대적인 감각이 뛰어난 것 같다. 간결하면서도 시니컬한 대사는 그러한 감각과 어울려 독특한 분위기를 자아낸다.”²⁶⁾라 평한다. 이현화에 대한 서울극평가그룹의 대표적 견해를 보여주는 그의 리뷰는 실제 <카덴자>를 관람하기 전 관객들이 긍정적인 기대지평과 태도를 지니도록 하는데 일정 정도 효력을 미쳤을 것이다. 연출가 정진수가 속한 극단 ‘민중극장’에 관한 정보도 관객이 공연 텍스트의 내적 기대지평을 이끌어내는 한 요인을 형성한다. “첫째 우리는 민중 속에 들어가 민중과 함께 호흡할 수 있는 연극을 모색한다는 것, 둘째, 우리는 위대한 연극의 유산을

25) 해석 공동체란 개인들의 어떤 집단을 의미하는 것이 아니라 텍스트 해석 시 인지하는 방식을 통제하는 한 무더기의 해석 전략과 규범을 의미한다. Stanley E. Fish. *Interpreting the Variorum, Reader-response criticism : from formalism to post-structuralism*, ed. Jane P. Tompkins. Johns Hopkins University Press, 1980. pp. 164~184 참조.

서울극평가그룹에 속한 여석기, 김문환, 김방옥, 김상태, 이상일, 유민영, 이태주, 서연호, 한상철, 양혜숙, 송동준, 이만 등은 70년대와 80년대에 걸쳐 『주간 조선』 이외에도 『뿌리 깊은 나무』, 『문학사상』, 『공간』, 『신동아』, 『여성동아』, 『세대』, 『중앙』, 『월간문학』, 『한국문학』, 『한국연극』, 『연극평론』, 『문예진흥』과 같은 월간지와 그 밖의 일간지를 통해 다양한 평론활동을 전개하였다. 이들이 공통적으로 축구한 문체는 연극의식과 연극방법의 새로움이었는데, 이들은 사회와 역사의식이 담긴 연극과 전위적 현대성이 담긴 연극을 옹호하였다는 점에서 해석 공동체를 이루었다고 볼 수 있다. 이태주, 『70년대 연극의 문화형성력』, 『한국연극』, 1984. 8.

26) 한상철, 『현대극과 역사극』, 『문학사상』, 1978. 5.

계승하고 새로운 미래의 연극을 추구한다는 것, 셋째, 우리는 기성예술의 고식적인 예술을 거부하고 진정한 무대예술인의 주장을 옹호한다는 것²⁷⁾을 내용으로 한 민중극장의 창립 취지 같은 것들은 <카덴자> 공연에서 사회 발언을 중시했던 정진수의 언급이 어디서 비롯되었는지 이해할 수 있게 해준다. 요컨대 70년대 연이어 시도되었던 실험극의 계보, 타이틀이나 모티프에서 확인되는 상호텍스트성, 프로그램 등에서 발언되고 있는 공연 취지, 실험연극을 막 울리기에 적합한 세실극장의 건축학적 특색, 해석공동체의 일종인 극평가그룹의 긍정적 리뷰, 연출가 정진수가 속한 민중극장의 이념적 지향성은 <카덴자>의 공연 텍스트가 설정하는 내적 기대 지평 속으로 관객을 귀속시키는 기능을 하였다고 볼 수 있다.

그럼에도 불구하고 78년 <카덴자>에 관한 해석 활동을 둘러싼 관객의 외적 기대 지평은 공연 텍스트가 설정하고 있는 내적 기대 지평의 실험 성과는 거리가 있었다.

첫째, 1978년 당시 연극계에 만연한 상업주의 공연에 관객들의 해석활동은 어느 정도 관습화되어 있었다. 그래서 <카덴자>와 같은 비사실주의극의 본의 파악에 관객들이 익숙하지 못했다는 점을 들 수 있다. 일례로 67년도에는 창작극과 번역극의 비율이 1 : 0.92 정도였다. 하지만 77년도에는 상황이 역전되어 1 : 1.72의 비율로 번역극이 우위를 점하게 된다. 78년도 공연 레퍼토리에서도 번역극의 비중이 창작극에 비해 높았다.²⁸⁾ 번역극 가운데서도 희랍극, 셰익스피어, 입센이나 체홉 같은 정전적 작품들보다는 흥미 본위의 사랑, 섹스, 폭력, 그리고 유머를 주제로 한 추리극이나 외국소설의 각색물을 공연으로 올린 경우가 많았다. 창작 공연이 희귀하고 통속적 소재의 번역극이 많이 공연됐다는 것은 그만큼 연극계에 가짜 욕망을 찍어내는 소비문화의 충동질이 어두운 그림자로 짙게 배여져 있었다는 점을 의미한다. 물론 상업주의 일변도의 문화 소비 패턴

27) 유민영, 『민중극장 20년』, 『한국연극』, 1984. 8.

28) 『한국연극』 1978년 각 호의 공연 안내란 참조.

은 비단 공연 예술 장르에만 침투된 현상이 아니었다. 이 시기 신문, 출판, 방송, 영화, 가요, 광고, 음악, 미술, 공예, 무용²⁹⁾ 등 문화의 여러 분야에서 문화의 산업화, 상업화가 빠르게 진행되었다. 1971년 동아일보를 통한 공개토론회에서 노재봉과 한완상이 우리나라를 대중문화의 시각에서 논할 수 있느냐고 따진 적이 있지만 70년대 후반에 들어와서는 지식인들 사이에서 청년 문화 현상을 산업 사회의 소비적 대중문화 현상이 흡수하고 있는 것이 아니냐는 우려의 시각이 점점 드높아지고 있는 실정이었다.³⁰⁾ 70년대 중후반을 넘어서면서 연극계의 외형적 성장³¹⁾에도 불구하고

- 29) 산업사회 대중과 문화에 관련된 이슈는 특히 문화의 전반적인 양상들을 주 논조로 다루었던 저널 『뿌리 깊은 나무』의 다음 기사들에서 상세히 찾아볼 수 있다. 박중만, 『여자를 잡아라』 출판계의 유행 현상, 1978. 7. 하길중, 『집대부를 찍는 시대』, 1978. 7. 이해성, 『얼치기들의 노래 자랑. 문화 방송의 서울 국제 가요제』, 1978. 8. 유재천, 『속 보이는 짓. 현대 아파트 기사와 바캉스 기사』, 1978. 9. 이대룡, 『텔레비전이 가장 유능한 판매원일까?』, 1978. 9. 김윤수, 『국전의 땅 지키기 싸움』, 1978. 11. 김정호, 『민예품이 고향을 떠난다.』, 1978. 11. 구희서, 『웃 하나만은 잘 입었더라.』, 1978. 12.
- 30) 서광선, 『산업사회의 대중과 문화』, 『뿌리 깊은 나무』, 1978. 8.
- 31) 1978년은 원각사 설립 70주년이 되는 해라는 점에서 당시 연극계에 그 의미가 각별했다. 하지만 그러한 상징적 의미 이외에도 10년 전인 1960년대와 비교하여 연극계의 뚜렷한 외형적 성장이 이루어졌던 시기가 1978년이 속한 70대 후반기의 특징이었다. 관객의 증가는 이를 잘 입증한다. 단일작품으로서 64년에 공연된 <리어왕>(실험극장)은 7천 828명의 관객을 동원했는데, 75년 <에쿠우스>(실험극장)는 9만 명의 관객을 동원했다. 75년 자유극장의 <대머리 여가수>는 8만 명, <타이피스트>는 5만 명, 77년 <빨간 피터의 고백>은 7만 5천명, <우리집 식구는 아무도 못말려>(민중극장)는 77년에 10만 명의 기록을 세웠다. 78년도도 우선 77년도 보다 공연 횟수가 10여개 이상 늘어났을 뿐만 아니라 공연날짜도 매우 길어서 관객 증가의 경향은 지속되었다. 이는 1955년부터 1964년까지의 기간에 창작극과 번역극이 각각 5편 공연 내외의 침체 상태를 벗어나지 못했던 사실이나, 총 관객 동원이 65년도에 연 4만 명, 66년에 연 9만 명, 67년에 12만 명, 68년에 연 15만 명, 70년에 10만 명에 불과했던 사실과 뚜렷이 대조되는 내용이다. 67년과 비교해서도 77년에는 극단수가 16단체에서 34단체로 2.125배 증가했고, 극단 회원수도 303명에서 509명으로 1.67배 증가했다. 공연수도 50작품에서 158작품으로 3.16배 증가했고, 창작극은 26편에서 58편으로 2.23배, 번역극은 24편에서 100편으로 4.17배 급증한다. 남녀 관객 비율은 41.9 : 58.1의 비율에서 40.4 : 59.6의 비율로 여성의 비율이 77년에 1.5% 성장세를 보였다. 관객의 구성 인원 중 학생 층은 61.6%에서 56.8로 4.79% 감소하였지만, 이것은 학생 이외 평범한 직장인의 연극 관람 횟수가 증가했다는 사실, 관객층이 다양화되었다는 것을 반영한다. 수도권 밖 극장이 전혀 없는 상태에서, 서울의 극장이라 해 봐야 8백석의

고, 관객들의 해석 전략은 번역극 위주의 통속적 상업주의 연극의 트렌드에 이미 익숙해져 가고 있었던 것이다. 둘째, 더욱이 70년대 후반 연극을 둘러싼 제도적 여건은 관객의 수용 경험과 독창적 해석 활동을 제약하는 면이 컸다. 그래서 그것은 관객의 관습적 기대 지평을 뛰어넘는 <카덴자>와 같은 텍스트적 기대 지평과의 대면을 규범적 기대에 벗어나는 경험으로 관객들이 간주하게 하는 데 영향력을 미쳤을 것이다. 70년대 연극은 ‘문예진흥 5개년 계획’(73~79년)이라는 체계적 문화정책의 수행에 의해 유신정권의 정책목표에 이바지하는 한해서 공연이 될 수 있었고, 그렇지 못한 공연은 철저히 배제되었다.³²⁾ 1977년 시작된 제1회 대한민국 연극제는 이러한 배제 메커니즘이 공식적으로 작동하도록 설치된 국가

국립극장무대와 4백석이 조금 넘는 드라마센터 무대, 그리고 다방 형태의 명동 계폐 댕이뜨리가 전부였던 70년대 초반의 침체된 연극계의 상황이나 부마사태, 10·26 사태로 인한 관객 감소, 공연법으로 부실극단의 증가가 심화되던 79년 말 이후 상황과는 차별적인 비약적인 성장이 이 시기에 성취되었다는 것을 기록만 놓고 보더라도 쉽게 알게 된다. 이러한 결과가 빚어진 주요 요인으로는 60년대 후반 국가주도의 무역정책이 팽창하기 시작하여 70년대 중후반 노동집약형 산업의 발전으로 이어져 수출신장에 따라 고용이 증대되고, 임금이 상승하여 경제적 호황을 맞아 연극을 비롯해 문화생활을 향유하려는 대중의 욕망이 커졌다는 점을 거론할 수 있겠다. 저질 텔레비전 방송에 대한 관객들의 싫증, 영화계의 불황, 문화의식의 상승, 레퍼토리 극단의 안정된 자세, 소극장 공연장의 확대 등도 연극 관객 급증의 주요 동력이라 할 수 있다. 품위 있는 사교장으로서, 좋은 사교장으로서 극장이 사회적으로 기능할 수 있으리라는 가능성은 70년대 후반 외적 측면에서는 어느 정도 달성된 셈이었다.

이와 같은 내용에 대해서는 김의경, 『한국연극과 그 미래상』, 『한국연극』, 1978. 10. 64~76면, 이태주, 『70년대 연극의 문화형성력』, 『한국연극』, 1984. 8. 38~51면, 유민영, 『70년대 연극의 사적 전개』, 『한국연극』, 1984. 8. 51~62면, 이흥우, 『연극과 사교장』, 『연극평론 5호』, 1971년 가을, 53~58면, 이승희, 『연극』, 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국현대예술사대계. 1970년대』IV, 한국예술연구소, 2005. 179면 참조.

32) 실제로 배제기제의 차원은 네 가지 수준으로 구성되었다. 첫째, 문화예술인 자신이 국가의 지원과 보호 아래 자신의 삶을 영위해 나가고, 국가 정책목표에 스스로의 예술적 창의력을 부합시켜 문화예술계 내부의 자율화와 체제를 유지시키게 하는 일차적 배제 기제이다. 둘째는 각종의 법과 기구를 통한 제도적 심의, 검열과정을 통한 배제이다. 셋째는 각종 지원대상의 선정과정에 따른 배제이다. 마지막으로는 직접적인 공권력사 용에 의한 배제이다. 70년대 문화정책과 연극을 둘러싼 제도적 요소들은 박명진, 『1970년대 연극 제도과 국가 이데올로기』, 『민족문화사연구』26호, 민족문화사학회, 2004. 8~33면, 장재환, 『한국의 문화정책』, 『문화운동론2』, 공동체, 1985. 288~309면 참조.

기구였다. <카덴자>가 초연된 제2회 대한민국 연극제에 대한 비판³³⁾에서 우리는 문화정책이 어떻게 연극계를 옹매었으며, 그것이 또한 자유롭게 연극을 볼 관객의 권리와 해석의 개방성을 어떤 방식으로 박탈했는지 엿볼 수 있다. 예컨대, 연극제 참가자격은 5·16 쿠데타 이후 관제적으로 급조된 연극협회³⁴⁾에 등록된 정회원극단만으로 참가를 한정하였다. 연극 참가작에 대한 예비심사방식도 연극 일선에서 활동하고 있는 사람이 아닌 평소에 별로 연극을 관람하지 않는 교수들이 극단의 실적과 작품의 비중을 5대5로 획일적으로 정해 평가하고 이 평가에 부합하는 극단만이 보조금과 상금을 지원받게 하는 등 기형적인 형태를 보였다. 이러한 제약은 강압적 국가기구의 입맛에 맞게 협소한 주제를 지닌 레퍼토리만을 공연하고, 순응적 방식으로만 무대화가 이루어지는 양상으로 연극을 유도하는 바, 공연 텍스트의 해석적 실천에 의한 자유로운 변형의 힘을 부정하고 관객의 개별적 수용 경험을 제도적으로 확립하는 계기로서 기능한다. 77년 개정된 공연법도 생산과 수용 측면에서 연극 활동을 제약하는 제도적 요소로 볼 수 있다. 이를테면 연극공연장은 교육기관에서 300m 떨어져야 하고, 공연장에 임석 경찰석이 있어야 하고, 작품의 검열이 사전에 이루어져야 하고, 공연신고를 해야 하는 등 극단을 만들기 위해서는 일정한 여건을 갖춰야 함을 공연법은 미리 못 박고 있어 연극에 관한 표현과 수용의 자유를 구속하였다.³⁵⁾ <카덴자> 공연 당시 연출가 정진수가 정보부에 끌려 다녔던 일이나, 임석 경찰들이 공연 진행양상을 감시했다는 에피소드는 공연법에 의한 통제의 일면을 증거하는 셈이다. <카덴자> 공연 텍스트를 미리 위치시키는 그러한 제도적 이데올로기가 관객의 수용 과정 상 억압적 기제로 암암리에 영향력을 미쳤음을 우리는 고려해 볼 수 있다. 셋째, 연극과 관련된 언론 제도나 교육 제도가 미숙

33) 서연호, 『대한민국연극제의 개선 방안』, 『주간조선』, 1978. 9. 24.

34) 이승희, 앞의 논문, 173면.

35) 김정옥, 『무대예술과 문화정책』, 『한국연극』, 1980. 8.

했다는 점도 <카덴자>가 형성하는 기대 지평의 독해를 방해하고 실험적 성격의 연극에 관한 수용문화의 정착을 방해한 한 국면이었다. 70년대 말, 80년대 초까지 『한국연극』이 거의 유일한 연극 전문지로서 역할 할 정도로 연극 저널리즘은 황무지 상태였다. 몇 개의 연극전문지가 있기는 하였지만, 있다가 없어지는 경우가 대부분이었다. 『한국연극』이 문예진흥원의 지원금을 받아 연극 협회 기관지로 창간된 것은 1976년 1월이었다. 그 이전에 발간된 연극지로서는 『연극』이 있었는데, 65년도에 발간되었다가 지원금이 없어 결국은 제작비를 감당 못 해 2회에 그치고 말았다. 또 71년 창간된 『드라마』가 계간지로 창간되었지만, 이 역시 제작비상의 문제로 발간을 중지했다. 극단 실험극장의 기관지였던 『우리무대』는 70년 창간되어 국관으로 발행되다가 중단된 후, 73년 타블로이드판으로 복간됐다가 잡지 등록상의 문제로 중단된다. 1970년대 계간지로서 유일하게 『연극평론』만이 통권 20호까지 발간되었지만 77년 여름호 이후 중단되었다가 79년 다시 한 번 여름호를 낸 후 휴간되었다. 연극전문지는 연극인들의 관심사를 건의하거나 공통 토의하는 장소로서의 기능, 연극에 있어 문학적 훈련을 받을 수 있는 장소로서의 기능, 연극계의 신속한 정보교환이 이루어질 수 있는 장소로서의 기능, 연극인 상호간의 대화가 진행되는 장소로서의 기능, 창작극을 진흥하고 오늘의 연극과 연극현실을 기록하는 장소로서의 기능을 지닌다.³⁶⁾ 때문에 이런 기능을 구비한 연극전문지가 1970년대에 제대로 운영되지 못했던 점은, 수용자층이 아방가르드 연극에 대한 지식과 심미안을 갖추지 못한 채 <카덴자> 공연의 내적 기대지평으로 입장하게 하는 한 외적 요인으로 기능한다. 전문 연극인을 길러내고, 연극애호가를 길러낼 수 있는 연극 교육 제도 또한 70년대 말 80년대 초까지 미비하였다는 점도 <카덴자>의 관객이 처해 있는 외적 지평이었다. 81년 『한국연극』에서 개최한 대담에 따르면, 80년대

36) 김동훈, 「연극전문지는 왜 필요한가?」, 『한국연극』, 1981. 7.

초까지만 해도 연극학과는 연극영화학과로 뭉뚱그려져 있는 실정인데다, 그 숫자도 다섯 손가락에 손꼽힐 정도였다. 연극학전문 전임교수진도 그 때까지 한양대 1명, 동국대 2명, 중앙대 3명 등 절대적으로 부족하였고, 연극 교육 일선에 있는 사람들도 대부분 연극을 전문적으로 교육받은 사람들이 아니었으며, 커리큘럼의 교수 학습도 체계적이지 못했다. 더구나 초중고 교육 과정에서 연극을 접하거나 드라마를 배울 수 있는 수업도 전무한 형편이었다.³⁷⁾ 이는 1970년대 후반 연출, 연기, 극작 등에서 전문 연극인을 양성할 수 없다는 교육 시스템 상의 문제뿐 아니라, 좀 더 전문적 흥미를 지닌 수용층의 형성을 저해하는 한 원인항으로서 기능한다. 해서 <카덴자>의 전위적 성격이 구성하는 텍스트 내적 기대 지평을 이해할 수 없는 관객의 배경 지식, 기대 지평을 형성하는 데 이러한 불충분한 연극 교육제도는 일조하게 된다.

정리하자면 연극을 포함하여 대중문화계에 불어 닥친 상업주의의 팽배, 문예진흥 5개년 계획이나 공연법 같은 억압적인 문화정책과 사법 제도의 시행, 전문적 연극저널의 부족, 연극 교육 시스템의 허술함 등 외부적 상황은 1978년 <카덴자>의 실제 관객이 벌이는 해석 전략에 제한적 요인으로 효력을 미쳤다고 평가될 수 있다. 그래서 이러한 문화적 리얼리티는 관객이 <카덴자>의 허구적 공연을 수용할 때, 공연 텍스트가 설정한 내적 기대 지평과 불일치하는 ‘이미’ 기입된 외부적 기대지평의 일단으로 발휘되면서 애써 관람을 회피하거나 관람하더라도 텍스트의 내용을 오독하게 하는 편견의 토대로 작동하게 된다.

그러나 1985년 채운일에 의해 재공연되면서 <카덴자>의 수용 양상은 달라진다. 물론 이때에도 “고문을 빙자한 에로티시즘”, “기괴함과 선정적인 요소”³⁸⁾의 연극이라는 부정적 비판의 여론은 드셨다. 하지만 극 자체의 평가와는 별도로 흥행은 성공하게 된다. 구체적으로 보자면 1985년 6

37) 「대학 연극교육의 현상과 방향」, 『한국연극』, 1981. 10.

38) 「예술이나, 흥행이나, <카덴자> 파문」, 『매일경제신문』, 1985. 8. 22.

월 4일부터 1986년 1월 31일에 이르기까지 서울, 부산, 포항, 대구에서 공연을 올렸는데, 총 입장 관객 수는 약 40,000명이었다.³⁹⁾ 이는 1978년의 초연 당시 1천 6백 명에 비교해서도 뚜렷이 확인될 수 있는 흥행 성공 기록이었을 뿐만 아니라 그 당시까지의 역대 창작극 흥행 성적을 통틀어서도 1, 2위를 점할 만한 관객 숫자였다. 그렇다면 난해함과 자극적인 내용이라는 비판에도 불구하고 1985년에 이렇게까지 많은 관객이 <카텐자>를 보기 위해 극장에 간 이유가 무엇이었는지 우리는 되묻지 않을 수 없다. 1978년 딱 한 번 공연되었던 초연에 비해 왜 1985년 이 시기에는 연장 공연에 들어가게 되었던 것이었을까? 1978년 수용 양상과 1985년의 수용 양상의 관계는 어떻게 설명될 수 있는 것인가?

1978년은 10·26 사태 일 년 전이라 유신정권의 폭압이 절정에 이르렀던 시기였다. 하지만 1985년은 정치활동이 금지되었던 김대중, 김영삼, 김종필에 대한 해금 조치가 전면적으로 단행되고, 김대중이 민주화추진협의회 의회의 공동의장으로 선출되는 등 군부독재를 향한 정치적 쇄신의 요구가 점점 드높아져가는 시점이었다. 따라서 1985년의 공연에서 관객이 <카텐자>의 정치의식을 어느 정도 감지했으리라는 점은 충분히 생각해 볼만한 일이다. 바꾸어 말해 <카텐자> 공연 텍스트의 내재적 기대지평과 관객이 가지고 있는 외부적 기대지평이 이 시기에 초연 때보다도 더 가까워졌다고 볼 수 있다. 1985년 연극계의 분위기도 관객의 외적 기대지평을 <카텐자>의 내적 기대지평에 근접하게 하는 데 일조한 한 요소였다. 1985년 제9회 대한민국연극제 공연들은 역사의 아픈 응어리를 조명해 그 아픔을 재현하는 경향이 강한 작품들이 주류를 이루었다. 그래서 1985년 당시 암울한 시대상을 그려내, 어둡고, 무겁고, 암울하고, 답답한 사회현상의 무대화가 1985년 연극의 전반적인 추세를 이루었다.⁴⁰⁾ 이러한 연극계의 분위기는 역사적 자각이라는 <카텐자>의 주제를 실제 관객들이

좀 더 명료히 파악할 수 있게 하는 선이해의 지평선을 형성한다. 1982년 공연법이 개정된 것도 1985년도 <카텐자> 관객들이 처한 해석적 상황의 주요 구성 요소였다. 1982년 개정안은 공연법설치허가제도 개선, 공연자 등록제도 개선, 관람료 한도액 및 인가제도 개선, 전속출연자 등록제도 폐지, 공연자가 갖추어야 할 인적·물적 기준의 폐지, 1년 이상 공연실적이 없는 단체에 대한 등록취소 요건의 완화 등을 주요 내용으로 담고 있다.⁴¹⁾ 때문에 1982년도에 마련된 개정안은 공연활동의 자율적 보장을 담지하였다 볼 수 있고, 이는 <카텐자>와 같은 실험적 성격이 높은 작품의 내적 기대지평과 보다 합일할 수 있는 이해의 외적 지평선을 관객에게 부여하였을 것이다. 한편, 지방으로 관객층이 확장된 것도 1985년도 <카텐자> 당대 관객의 외적 기대지평 변환의 한 동력이었다. 1983년에는 지방연극의 활성화를 목적으로 한 지방연극제가 대한민국연극제와 별도로 개최되었다. 지방연극제를 통해 부산, 대구, 인천 등 3개 직할시와 9개 도 등 12개 시, 도에서 각각 예선을 거쳐 올라온 12개 지방극단이 해마다 12개 시,도를 돌아가며 자신들의 레퍼토리를 무대에 올리는 기회를 갖게 된다. 그 결과 지방연극인들의 창작의욕 고취, 지역 간의 문화격차 해소, 지방연극의 진흥 도모가 꾀해졌다.⁴²⁾ 물론 80년대 말까지만 해도 지방에 훈련 받은 연극관객이 없었다고 해도 과언이 아니다. 서울도 관객층이 확고하게 형성되어 있다고 말하기 어려운 처지에서 지방의 연극관객을 생각한다는 것은 무리일 수 있다. 그러나 이 시기 중앙에서 인기를 모은 작품에 대해서는 호기심이었던지만 지방 관객의 관심은 대단한 것이었다. 특히 대구, 광주, 부산, 전주, 대전 등은 지방도시라 할지라도 지방문화가 항상 숨 쉬는 곳이었고 다른 지방 도시보다도 연극 관객층을 이룰 수 있는 중산층이 어느 정도 성장한 곳이었다.⁴³⁾ 1978년 서울의 세셀극장에서

39) 「1985년도 자료(연감)」, 『한국연극』, 1986. 1.

40) 「민족사의 수난을 그린 대체적으로 어두웠던 무대」, 『한국연극』, 1985. 10.

41) 「특집 : 한국연극이 뽑은 10대사건」, 『한국연극』, 1984. 10.

42) 「지방 연극제 평가와 방향」, 『한국연극』, 1985. 5.

43) 80년대 말에 이르기까지의 지방연극의 실정에 대해서는 유민영, 『한국 연극의 사적

만 공연되었던 것에 비하여 1985년 <카덴자>는 서울, 부산, 대구, 포항 등등의 지역에서 공연되었다. 따라서 1985년 <카덴자> 관객 수의 상당 부분을 이루었던 부산, 대구의 지방 중산층 관객들도 지방연극제의 출발로 연극에 대한 향유 욕구를 가지고 있었던 것과 더불어 서울에서 흥행한 <카덴자>에 대해 큰 흥미를 가졌던 것으로 보인다. 이러한 지방 관객의 성향 또한 1985년도 관객의 외적 기대지평을 구성한 한 축인 셈이다.

이상의 외적 기대지평 이외에도 관객을 텍스트로 이끄는 텍스트 내재적 기대지평의 구성요소로서 우리는 연출가에 대한 정보나, 상호텍스트적 관계를 이루는 당대 전위극에 관한 해석 경향, 공연과 관련된 보도 사진, 공연되었던 극장의 건축학적 양식을 손꼽을 수 있겠다. 채윤일은 1976년 극단 ‘썬실’을 창단, <날개>(77년, 78년), <난장이가 쏘아 올린 작은 공>(79, 80년), <산뿔김>(82, 83년), <0.917>(84, 85년) 등등을 대표적으로 연출하였다. 1984년 인터뷰에서 밝히고 있듯, 85년 <카덴자> 공연에 이르기까지 연출에서 그는 “웬스레 작품을 난해하게 했고 뭐가 뭔지 잘 모르겠다는 관객반응”을 불러오더라도, “하고자하는 이야기를 연극미학으로 승화시키는 작업”으로서 “우화 내지는 암유”⁴⁴⁾를 우선시했다고 고백하고 있다. 이러한 그의 고백은 1985년 <카덴자>가 지향하는 지평 속으로 관객을 이끄는 데 영향력을 발휘했으리라 추측된다. <카덴자>와 상호텍스트적 관계를 이루는 전위연극의 실험성 또한 그것이 전달하려는 내용이 무엇인지 이 시기 여론의 관심이 쏠린 바, 아방가르드 연극의 사회적 메시지에 대한 기대지평이 이 당시의 규범적 해석 활동에 어느 정도 받아들여졌다 여겨진다. 대표적으로 1985년 8월에 전위 연극 <어느 여름날 밤의 악몽>이 서울미술관 뒤뜰에서 공연된다. 고통의 춤과 그림자 등을 야외에서 실연해 ‘괴기 연출’이라 평가받았던 이 작품은 칼과 흰색천의 긴장된 조화라는 무대미학의 실험성을 표방하면서도 제왕에 이용당하는

성찰과 지향, 푸른사상, 2010, 433~443면 참조.
44) 「<날개>에서 <0.917>까지」, 『한국연극』, 1984. 9.

서민들을 풍자한 수작이라는 평가를 받았다.⁴⁵⁾ 그러므로 상호텍스트적 관계에 있는 전위극에 대한 선개념(先概念) 역시 <카덴자>의 텍스트 내적 기대지평에 관한 관객들의 읽기 활동에 상당 부분 영향을 미쳤을 것이다. 재공연 기간 중이었던 1985년 7월 30일자 『동아일보』 신문기사의 <카덴자> 공연 사진⁴⁶⁾도 텍스트의 내적 기대지평을 형성한다. 이 보도 사진에는 상반신을 탈의한 채 군복바지를 입은 두 명의 남자배우들이 양 옆에서 중앙에 있는 여배우를 고문하고 있는 장면이 실려 있다. 해서 이러한 모습은 극장에 들어가기 전 관객의 해석 활동을 텍스트의 주제 의식에 맞게 조건화하는 결과를 낳는다. 한편 건축학적 측면에서, <카덴자>의 여러 재공연장⁴⁷⁾ 중 특히나 극단실험극장 소극장과 산울림소극장은 각각 1백 56석과 1백 29석으로 공연의 감각적 무대를 보다 직접적으로 수용하기에 적합한 좌석배열의 상태를 구비하고 있었다는 점에서 주목된다. 극단실험극장 소극장은 면적 약 68평, 산울림 소극장은 약 70평으로 이와 같은 좁은 면적으로 인해 배우와 관객들과의 거리뿐만이 아니라 관객과 관객의 거리 또한 좁아질 수밖에 없었다.⁴⁸⁾ 따라서 <카덴자>의 주제에 대한 집단적 감응은 더 쉽게 발생했으리라 볼 수 있다. 바꾸어 말해 소극장의 건축학적 특색 또한 <카덴자> 재공연 텍스트에 대한 해석적 상황의 선이해를 구성하였다.

위에서 살펴본 내용들은 1985년 <카덴자> 재공연을 둘러싸고 관객의 기대지평을 형성케 하는 텍스트 외부적, 내부적 요인들이라 정리할 수 있을 터이다. 비록 원인항들의 총체적인 분석은 아니라 할지라도 이와 같은

45) 「연기자와 관객이 따로 없다. : 전위연극 <어느 여름날.....>, 미술관 뒤뜰에서 공연」, 『중앙일보』, 1985. 8. 12.
46) 「연극무대, 역사 재조명 불」, 『동아일보』, 1985. 7. 30.
47) 1985년 <카덴자>는 문예회관 소극장, 실험극장소극장, 산울림소극장, 부산시민회관 소극장, 포항시민회관, 대구시민회관소극장, 신촌 크리스탈문화센터 등에서 공연되었다. 「1985년도 자료(연감)」, 『한국연극』, 1986. 1.
48) 「우리들의 소극장, 어제와 오늘」, 『한국연극』, 1986. 8.

요인들이 주가 되어 1985년에 이르러 관객의 기대지평은 <카덴자>의 기대지평과 근접해졌다고 우리는 판단할 수 있다. 즉 여자 관객의 몸속에 고통을 가하는 권위적 국가질서의 강력한 힘에 대한 관음증적 추수(追隨)와 고통스러워하는 타인을 본다는 생각에 그 권위적 담론으로부터 역행하여 독립적 정체성을 꿈꾸는 탈주의 상상력 사이에서 1985년 관객은 이제 투쟁점, 타협점을 찾게 된 것이다. 난해하고 자극적이라 비판하면서도 내 죄가 무엇인지 그 암호를 풀기 위해⁴⁹⁾ 4만 명의 관객이 극장을 찾았던 이올배반적 행동은 관객이 위치한 이러한 모순적인 상황을 잘 입증하는 셈이다.

그러나 1985년 관객이 느끼는 긴장감이 1978년의 관객에게는 없었던 것이라 말할 수 있을까? 물론 그렇지 않다. 왜냐하면 1985년 <카덴자> 재공연의 중요한 텍스트 내적 기대지평의 한 요소는 바로 상호텍스트적 관계로 존재하는 1978년 <카덴자> 초연이기 때문이다. <카덴자> 같은 아방가르드 연극의 특수성은 처음 그것이 생산되어 관객에게 수용될 때 관객이 외부적 이데올로기부터 내면화한 기대지평과 텍스트의 기대지평 사이의 거리감이 현저하다는 사실일 것이다. 공연법의 시행 같은 외적 요인이 통제하는 규범적 기대로 인해 1978년의 관객은 문화적으로, 심미적으로 이미 주어진 해석 과정의 범주와 수단 내에서 공연의 내재적 지평을 읽었다. 때문에 그들의 기대지평을 초과하는 텍스트 내부의 기대지평, 즉 1978년 <카덴자> 공연의 아방가르드적 성격과 모더니즘적 부정성의 취지를 그들이 온전히 이해하였다고 볼 수는 없다. 그래서 <카덴자> 공연텍스트의 기대지평이 관객에게 요구하는 역사의식의 자각은 배경화되고, 폭력의 과도함만이 전경화되어 상업주의적 선정성에 익숙한 관객에게 자극적으로 지각된다. 하지만 그들의 오독은 살펴 본 것처럼 단순히 주관적인 것이 아니라 1970년대 후반 사회적, 심미적 맥락에서 배출되어 조건화된 해석적 상황 하에서 비롯된 것이다. 관객의 <카덴자>에 대

한 오독은 비사실주의 극에 대한 이해의 독해 기층(reading formation)이 사회문화적으로나, 심미적으로 아직 충분히 형성되지 않은 상황 하에서 그들이 <카덴자>를 이해할 수 있는 방식이었다. 그리고 1985년의 흥행은 이러한 독해 기층이 개선, 변화되면서 텍스트의 기대지평과 관객의 기대지평이 어느 정도 일치에 가까워진 소치에서 기인한 현상이라 할 수 있다.

그렇다면 1978년 공연의 어떤 면모가 오독에도 불구하고 1985년의 관객들의 기대지평에 영향을 미쳤다고 볼 수 있는가? 우선, 여타 예술에 비해 연극의 독특한 점이 반복하되 그대로 반복하지 않는 미메시스의 예술이라는 점을 상기해보자. 연극적 행위를 모방하는 것이 연극을 관람하는 관객만의 특권이라면, 1978년의 관객이 역사적 가해자의 사디즘을 모방할 수도 있었겠지만, 역사적 피해자의 입장에서 고통스러운 몸짓 또한 모방하였으리라 우리는 추론할 수 있다. 그래서 “가학적이다. 선정적이다”라 오해되는 와중에서도 관객에게 노출된 여자 관객과 선비의 파괴된 몸에 대한 이미지는 모방, 반응, 번역, 변형, 위조의 형태로 1978년 관객의 기억에 남았을 것이다. 비록 1970년대 사회문화적 구조에 의해 제약된 수동적 측면을 가지지만, 관객의 그러한 기억은 전통적 코드로부터 차이, 균열을 발현시킬 발명의 ‘가능성’으로 공연 후에도 잔존한다. 그런 바, 피해자로서의 기억은 사회에 영향을 미칠 수 있는 관객의 능동적 잠재력으로 이어진다. 1985년, 정치적 의식 각성에 대한 촉구의 목소리가 높아지는 것과 함께 사회문화적 기대지평과 텍스트적 기대지평의 거리가 좁혀지면서, 이러한 동작주(agency)로서 관객의 잠재력이 다시 <카덴자>를 무대에 올리게 한 동력이 되었다고 볼 수 있다.⁵⁰⁾

요컨대 <카덴자>를 둘러싼 기대지평 간의 거리 변화와 오독의 양상은 해석적 상황의 시간성과 수용 문화의 역동성을 시사한다. 즉 해석이란

49) 『예술이나, 흥행이나, <카덴자> 파문』, 『매일경제신문』1985. 8. 22.

50) 동작주로서 관객의 위상은 Helen Freshwater, *Theatre & audience*. Palrave Mamillan, 2009. pp. 38~55와 Matthew Reason, *Asking the Audience: Audience Research and the Experience of Theatre, About Performance*. No. 10. 2010. pp. 15~33 참조.

관습적이면서 피상적이며, 예측가능한 수용행위와 강력하면서도 독창적이며, 동기부여된, 예측불가능한 수용행위 사이 공간 속에서 진동하는 것임을 <카덴자>의 수용사는 함의하고 있다. 그런 까닭에 관객의 읽기는 하나의 ‘참여 경험’이자, ‘행위 과정’이다. 그들의 읽기는 쓰기인 바, 배우들의 연행(performance)과는 또 다른 개념의 연행이 된다. <카덴자>의 수용양상을 통해 우리가 기술할 수 있는 것은 텍스트 분석의 새로운 차원이거나 관객 역할의 상세한 기술이 아니다. 그보다 오독의 권리를 통해 실현되는. 반복하되 그대로 반복하지 않을 모방의 권리를 지닌, 관객의 해방에 대한 선언이다.

4. 결론

본고에서는 해석의 상황성, 이해의 역사성을 ‘오독’이라 규정한 채, 하나의 참여사건, 연행으로서 1978년과 1985년 <카덴자>의 수용 ‘경험’이 어떻게 이루어졌는가를 구체적으로 기술하고자 하였다. 본문에서 확인된 내용을 요약해보면 다음과 같다.

먼저 이상적 관객이 경험하는 공백 구조의 역사성이 다루어졌다. <카덴자> 텍스트가 구조화하고 있는 관객은 내포관객인 여자관객과 마찬가지로 역사적 자각을 전유할 수 있는 주체다. 이러한 텍스트적 지향성을 달성하기 위하여, 플롯 분절 층위, 극중극의 인물 층위, 물질성의 층위에서 공백이 구조화되는 과정을 설명하고 난 후, 시작과 종결 부분 사이의 불균등성이 발생시킨 틈이 관객에 의해 어떻게 채워지는지가 서술되었다. 종결 부분에 이르러 일지적, 폐쇄적 시각을 획득하고 극중 허구 세계와의 심리적 거리감이 극소화되는 여자 관객의 변형 과정을 통해, 공백 구조에 참여하면서 이상적 관객 또한 동일한 체험을 하리라는 점이 본문

에서는 제시되었다. 그래서 자기 자신의 입장을 역사화, 한계화할 수 있는 관객의 경험은 곧 역사화, 시간화되는 공백 구조의 체험에서 비롯되는 것임이 밝혀졌다. 이어지는 논의에서는 대조적으로 1978년, 1985년 <카덴자> 공연의 실제 관객의 경험에 주목했다. 전술된 공백 구조의 역사성이 <카덴자> 내부에서 관객이 경험하는 텍스트 구조를 지칭하는 것이라면, 여기서 되짚어진 실제 관객의 경험 양식은 <카덴자> 공연의 사회문화적 맥락 속에서 실제 관객이 어떤 기대지평을 가지고 텍스트의 내재적 지평과 만나게 되는지에 초점이 맞춰졌다. 이러한 읽기의 정치성, 사회성을 밝히기 위해, 다양한 맥락적 요인들, 이를테면 70년대 후반의 대중문화의 경향, 시행된 문화정책, 저널리즘과 교육제도의 현황, 상호텍스트적 요인들, 프로그램과 광고 포스터의 양식, 건축 양식, 해석 공동체로서 서울극평가그룹의 역할, 소속된 극단의 이념적 지향성부터, 85년도에 이르러서는 당시의 정치적 상황, 제9회대한민국연극제의 작품 경향, 공연법 개정의 양상, 지방연극제 개최의 의의와 지방 관객의 성향, 연출가에 대한 정보, 상호텍스트적 관계에 있는 작품들에 대한 85년도의 해석 경향, 보도 사진, 극장 건축 양식 등이 검토되었다. 그래서 설정된 텍스트의 이상적 관객과는 달리 1978년 <카덴자> 공연에 대해 실제관객이 가졌던 오해와 오독이란 다분히 주관적인 것이 아니라 텍스트 내적 기대지평과 사회문화적 기대 지평 사이의 불일치에서 비롯된 것임이 확인되었다. 하지만 이 같은 오독이야말로 이해의 일종으로서, 그러한 편견이 없다면 이해는 불가능할 것이고, 오히려 오독의 가능성이란 이해의 역사성, 선지평, 해석적 상황의 역동성을 반영하는 것임을 1985년 재공연된 <카덴자> 수용 양상의 기술을 통해 조명해보았다.

본고의 논의가 한 작품만을 집중적으로 다루었다는 점에서 수용사의 시대사적 의미를 두루두루 짚어보지 못한 점은 차후 심도 깊은 연구를 요하는 부분이다. 이론적으로만 분석되는 수용의 추상적 과정을 사회과학적 데이터에 해당하는 ‘개별’ 관객의 실제 반응으로서 확인하지 못한 점도 아

쉬움으로 남는다. 그런 면에서 특히나 정진수 연출의 초연, 채윤일 연출의 재공연의 구체적인 상황(군화발 소리, 거울의 동일한 사용이나 차별적 사용)과 그에 따른 관객 반응(가학적, 선정적, 폭력적 표현에 대한 반응의 시대적 차이) 등에 대한 좀 더 밀착된 분석 또한 필요하다고 본다. 그럼에도 수동적이지만 능동적이기도 한 관객의 행위와 동적 과정으로서 문화적 흐름을 살펴보려 한 점은 수용사적 관점에서 희곡적, 연극적 작품들을 재평가하려는 작업에 일정 부분 촉매제가 될 수 있으리라 생각된다.

대중매체와 영상문화, 사이버 공간이 급속도로 발전해 상호행위의 영역이 점점 넓어지고 있는 오늘날의 시점에서 봤을 때 연행은 일상적인 것이 되었고 누구나 언제든지 배우, 관객이 될 수 있는 가능성도 확대되었다. 그만큼 자아와 미지의 타자 사이에서 발생하는 상호작용과 소통양상에 대해 탐구하고 접근하는 일은 실용적 접근을 넘어 학문적으로도 가치가 있는 작업이 될 것이다. 본고와 같은 논의의 시도가 다양한 미디어의 홍수 속에서 수용자의 위상과 수용 문화의 지향점을 가늠해 보는 지점으로서도 의의를 가지기를 기대해본다.

참고문헌

1. 기본자료

이현화 저, 『이현화 희곡집 0.917』, 청하, 1985.
_____ 저, 서연호·임준서 공편, 『이현화 희곡시나리오 전집』2권, 연극과인간, 2007.

2. 단행본

양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.
유민영, 『한국 근대극장 변천사』, 태학사, 1998.
이상란, 『희곡과 연극의 담론』, 연극과인간, 2003.
컬러, 조나단, 이만식 역, 『해체비평』, 크리스찬 다이제스트, 1998.
Ben Chaim, Daphna. *Distance in the theatre : the aesthetics of audience response*, UMI Research Press, 1984.

Fischer-Lichte, Erika, *The transformative power of performance : a new aesthetics*, tr. Iris, Jain Saska. Routledge, 2008.
Fischer-Lichte, Erika, *Theatre, sacrifice, ritual : exploring forms of political theatre*. Routledge, 2005.
Freshwater, Helen. *Theatre & audience*. Palrave Mamillan, 2009.
프로인드, 엘리자베드, 신명아 역, 『독자로 돌아가기: 신비평에서 포스트모던 비평까지』, 인간사랑, 2005.
Iser, Wolfgang, *The act of reading : a theory of aesthetic response*, Routledge & Kegan Paul, 1978.
Jauss, Hars Robert, *Toward an aesthetic of reception*, tr, Bahti, Timothy, University of Minnesota Press, 1982.

3. 논문

권혜경, 『이현화 희곡에 드러나는 '텍스트의 불안' 연구』, 서강대 국문과 석사 논문, 2009.
김기란, 『몸을 통한 재연극화와 관객의 발견(1) - 현대 공연예술의 몸 이론과 관련하여』, 『드라마연구』23호, 한국드라마학회, 2006.
김미도, 『이현화 희곡 연구』, 『논문집』48집1호, 서울産業大學校, 1998.
김방옥, 『몸의 연극과 관객의 몸을 위한 시론 - 기와 흥에 관련하여』, 『드라마연구』25호, 한국드라마학회, 2006.
김옥란, 『1970년대 희곡과 여성 재현의 새로운 방식』, 『민족문학사연구』26호, 민족문학사학회, 2004.
박명진, 『1970년대 극예술에 나타난 몸과 공간 이미지 - 이현화와 김기영의 경우를 중심으로 -』, 『한국극예술연구』23집, 한국극예술학회, 2006.
_____, 『1970년대 연극 제도와 국가 이데올로기』, 『민족문학사연구』26호, 민족문학사학회, 2004.
박혜령, 『한국반사실주의 희곡 연구 : 오태석, 이현화, 이강백 작품을 중심으로』, 이화여대 국문과 박사 논문, 1995.
배선애, 『소통의 단절과 관계의 부재』, 『민족문학사연구』26호, 민족문학사학회, 2004.
손화숙, 『이현화론 - 관객의 일상성에서 벗어나기 위한 연극적 기법』, 『한국극예술연구』2집, 한국극예술학회, 1992.
송아름, 『1970년대 이현화 연극의 정치성 연구』, 서울대 국문과 석사 논문, 2011.
신현숙, 『이현화의 극작술에 대한 소고 : '지문'을 중심으로』, 『한국희곡작가연구』, 태학사, 1997.
심우일, 『이현화 희곡 연구』, 중앙대 국문과 석사 논문, 2011.

이경미, 「현대연극에 나타난 포스트아방가르드적 전환 및 관객의 미적 경험」, 『한국연극학』37호, 한국연극학회, 2009.

이미원, 「이현화 희곡과 포스트모더니즘」, 『한국연극학』16집1호, 한국연극학회, 2001.

이상우, 「폭력과 성스러움」, 『이현화 희곡 시나리오 전집』2권, 연극과인간, 2007.

이승희, 「연극」, 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국현대예술사대계. 1970년대』IV, 한국예술연구소, 2005.

이진아, 「포스트드라마 연극에서 관객의 위치」, 『한국연극학』42호, 한국연극학회, 2010.

임준서, 「한국 근대 ‘연극 관중론’ 연구」, 『한국연극학』22호, 한국연극학회, 2001.

장재완, 「한국의 문화정책」, 『문화운동론2』, 공동체, 1985.

주현식, 「이현화 희곡의 반복 충동과 연행성 - <오스트라키스모스>를 중심으로」, 『한국문학이론과비평』50집, 한국문학이론과비평학회, 2011.

Fish, Stanley E. *Interpreting the Variorum, Reader-response criticism : from formalism to post-structuralism*, ed. Tompkins, Jane P. Johns Hopkins University Press, 1980.

Reason, Matthew. *Asking the Audience: Audience Research and the Experience of Theatre*, *About Performance*. No. 10. 2010.

4. 기타

국립극장 공연예술박물관 <카덴자> 티켓과 프로그램 소장전시자료
『동아일보』, 『문학사상』, 『뿌리 깊은 나무』, 『서울신문』, 『시사통신』, 『월간 객석』, 『연극평론』, 『조선일보』, 『주간조선』, 『중앙일보』, 『한국일보』, 『한국연극』 등의 정기간행물.
2012년 1월 26일 연출가 정진수와의 인터뷰 메일.

Abstract

The <Cadenza> and the acceptance history of a misreading

Ju, Hyun shik

This paper discusses how audiences experienced and accepted Lee Hyunhwa's <Cadenza> under a certain circumstances. The <Cadenza> first performed by director Jung Jinsoo at the second Korean Theater Festival in 1978 and restaged by director Chae Yunil in 1985 are a target of discussion. In other words, this paper intends to discuss spectators' experience about <Cadenza> than the meaning of <Cadenza> text itself. Although precedent studies have academic achievements, a study on the acceptance phase of Lee Hyunhwa's plays has been unnoticed and neglected. In this respect, the study on the acceptance phase of <Cadenza> is important because it focuses on literary and theatrical fruits of the world of Lee Hyunhwa's works at another point. This discussion will have individuality in that it investigates a audiences' experience in abundance, rejecting a biased audience study like exclusively institutional, historical explains about the birth of spectators and researches only concentrating on theatergoing experience itself. Referring to various audience response criticisms, this article will explore how spectators form dynamically their own subjectivity. The concept of 'misreading' is suitable for grasping a active contextualizing process related to the receptiveness. The misreading used by this paper isn't a individual subjective understanding. Rather, it means finitude of interpretative condition according to the contexts surrounding audiences, i.e. a chaotic condition thrown into by opposition between expectational horizon of <Cadenza> text and expectational horizon of audiences. Therefore, spectator's misreading about <Cadenza> shows us a dynamic aspect of acceptance experience as events. In order to investigating these relations between audiences conforming to a dominant ideology and upsetting a dominant ideology,

this paper is comprised of a two-tier system of discussion, i.e. a discussion on ideal spectators and real spectators. As a result, it comes to light through this paper how closely audiences' two statuses as passive objects of theatrical work's control and as active agencies of theatrical interaction are connected.

Key words : Lee Hyunhwa, audience response criticisms, blanks, expectational horizon, misreading, performance

접수일: 2012년 2월 13일

심사기간: 2012년 2월 15일~3월 2일

게재결정: 2012년 3월 2일