

## 이현화의 초현실주의적 사유와 극중극

가의 예술적 자유를 보장해 주지 않았다. 때문에 이현화의 초현실주의가 서구의 집회와 결사를 통해 조직된 아방가르드의 예술운동과 다른, 개별적인 것으로 성취된 것이라 하더라도 그의 극중극은 한국의 아방가르드 작가의 실천이라는 의미를 가진다고 할 수 있다.

주제어 : 이현화, 극중극, 초현실주의, 실재, 무의식, 카덴자, 아방가르드

이은하\*

## 〈차례〉

1. 서론
2. ‘비현실’의 영역에 대한 탐색
3. 허구와 실제의 탈경계로서 극중극
4. 결론 - 이현화의 초현실주의적 사유와 극중극 기법

## 〈국문초록〉

이 연구는 이현화의 <카덴자>를 중심으로 한 후기작들에서 나타나는 극중극의 기법에 대한 해명을 위해 작가의 초현실주의적 사유를 고찰하였다. 작가는 사회적이고 역사적인 맥락에서의 현실이나 우리가 안정적이라고 믿는 세계에 대한 의문을 강조한 작품을 많이 창작했는데, 대표적인 것이 인간의 병리적인 내면과 성적 욕망을 포함한 무의식의 세계에 대한 탐색이다.

이현화는 신춘문에 당선소감에서 앵그리 영맨이나 “라이징 제네레이션의 저항”이라는 표현을 통해 당대 극계의 사실주의의 전통에 날선 비판을 가했다. 사실주의는 세계를 물리적으로 인식하며 인과관계를 통해 합리적으로 파악될 수 있는 것으로 상정하는데 이러한 세계 인식에 극도의 혐오감을 나타낸 초현실주의자들처럼 이현화 역시 물리적 실재(reality)계가 아닌 무의식과 인간의 과학적 인식 너머의 세계를 탐색했다. 그의 이러한 관점은 극중극의 기법을 통해서 나타난다. 그의 극중극은 서사극의 소외효과와 상관없이 초현실주의의 목표와 연관되어 있다. 그의 극중극은 끊임없는 연쇄와 반복으로 그러한 무대의 경계를 무화시킨다. 우리가 실재라고 믿는 가시적 세계와 허구 세계가 분리되지 않았다는 그의 초현실주의적 사유가 형식으로 나타난 것이다. 그의 극중극의 작품들이 내용적 측면보다 무대와 관객의 경계가 반복되는 양상에 더 집중되는 이유는 이현화의 초현실주의적 사유가 연극이 가지는 허구이면서 동시에 현존하는 그 이중성과 맥락을 같이하기 때문이다. 이현화의 극중극은 이현화의 초현실주의적 사유를 통해 연극의 이중성을 구체적 형식으로 드러낸 것이라고 할 수 있다.

초현실주의가 서구의 근대적 예술에 대한 반발로 나타난 것과 마찬가지로 이현화의 초현실주의적 사유 역시 한국 극계의 예술적 전통에 대한 반발로 나타난 것이라고 할 수 있다. 특히 1960-1970년대 정치적·사회적 현실에서 사실주의극의 운신은 넓지 않았는데 제도권에서의 연극활동은 당시 작

## 1. 서론

이현화는 1970년대, 한국 연극계에서 비사실주의극을 지향한 대표적인 극작가이다. 그의 작품들은 다루는 주제나 형식에 있어 매우 독특하여 항상 주목을 받아왔다. 그의 작품들은 대개 인간 내면의 상황을 다룬 부조리극들로서 현대인이 직면한 존재론적 위기를 드러냈는데, 비슷한 시기 사실주의 극에서도 인간의 갈등을 심리적으로 조명하는 경향이 나타난다<sup>1)</sup> 만큼 1970년대는 인간의 내면적 현실에 대한 관심이 증폭된 때라고 할 수 있다.

한편 이현화는 형식에 있어서도 다양성을 보여주었는데, 그 중 극중극의 기법은 이현화 희곡의 중요한 특징이라 할 수 있다. 극중극은 <카덴자>에서 본격적으로 시도되면서 이현화의 작품 세계를 양분하는 특징적인 기법으로 많은 연구자들의 주목을 받아왔다. 이상우<sup>2)</sup>는 극중극을 관객의 반성적 사유를 요구하는 방식으로 보았고 손화숙<sup>3)</sup>은 극중극을 통해 관객이 일상의 타성에서 벗어나게 된다고 하면서 이를 연극의 고유성을 발휘하는 기법으로 보았다. 장혜전<sup>4)</sup>은 <불가불가>를 예를 들어 극중극의 지나친 반복이 작품의 실패를 불러왔다고 평가했다. 한편 백소연<sup>5)</sup>은

1) 서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과인간, 76면, 2005.

2) 이상우, 『폭력과 성스러움』, 『이현화 희곡·시나리오 전집』2, 2007, 225-226면.

3) 손화숙, 이현화론-관객의 일상성에서 벗어나기 위한 연극적 기법, 『한국극예술연구』, 제2집, 한국극예술학회, 1992, 289면.

4) 장혜전, 『현실과 환영의 연극적 탐색』, 『논문집』 10집, 수원대학교, 1992.

5) 백소연, 이현화 희곡 연구-메타연극적 특성을 중심으로, 이화여자대학교 석사논문, 2003.

\* 대구대학교 강의교수

극중극의 자기지시적 성격을 초기 작품까지 확대하여 작품 세계 전체의 일관성을 밝히려려고 했다. 그는 극중극이 “세계는 무대”라는 바로크적 연극관, 즉 연극과 인생을 탐구하고자 하는 작가의 연극관이 드러난 것으로 보고 있다. 그러나 메타의식이 당시 서사적인 방식을 취했던 윤대성이나 오태석, 박조열 등의 작품에서도 나타난다는 점을 생각해보면, 바로크적 연극관을 이현화만의 작가의식이라고 보기에는 무리가 있다.

극중극은 무대를 둘러싼 허구에 국한된 문제이지만 확장하면 비현실적인 허구와 현실 세계에 대한 근원적인 의문을 제기하는 것이기도 하다. 즉 허구와 현실에 대한 이분법에 문제를 제기하는 것으로 초현실주의가 실재를 인식하는 방식과 동일한 것이라고 할 수 있다. 이현화의 희곡의 초현실주의적 성격은 데페이즈망의 기법을 통해 검토된 바 있는데<sup>6)</sup> 본 논문은 이에 이어서 극중극과 작가의 초현실주의적 사유와의 관련성을 밝히고 이것이 “세계는 무대”라는 은유 이상으로 작가의 세계관으로서의 의미를 살피고자 한다. 또한 당대 사회적 현실에서 이와 같은 작가의 세계관이 가지는 의의를 밝히고자 한다.

이를 위해서 본 글은 이현화와 초현실주의의 세계관을 살필 수 있는 작품으로, 정신분열의 내면 상황을 그린 <요한을 찾습니다>와 무의식의 힘을 상징하는 <0.917>을 대상 작품으로 삼는다. 이현화의 <요한을 찾습니다>는 1969년에 쓰여진 등단작으로 자아 상실의 문제를 다뤘는데, 이것은 현대인의 소외와 정체성 혼란을 다루는 이후의 작품들에 선행하여, 작가의 관심사를 미리 보여준다는 점에서 주목되는 작품이다. <0.917>은 정신분석학에서 말하는 무의식의 문제를 제목으로 삼아, 작가의 무의식에 대한 관심을 살펴볼 수 있다. 3장에서는 이와 같은 맥락에서 극중극 형식의 작품인 <카덴자>와 <오스트라키스모스>, <불가불가>를 살펴보고자 한다.

## 2. ‘비현실’의 영역에 대한 탐색

이오네스코를 연구한 마틴 에슬린은 예술의 형식적 실험에 대해 “실제 세계에 대한 이해를 넓혀준다”<sup>7)</sup>고 표명한 바 있다. 실제 우리가 독해하는 작품의 내용뿐만 아니라 형식의 새로움은 실제 세계를 이해하는 우리의 방식에 변화를 요구하는 것이기에 그것은 우리의 인식의 지평을 넓혀준다. 그런 점에서 서구의 초현실주의 운동은 완고한 이성중심의 세계관에 새로운 전환을 가져온 예술사적인 사건이라 할 수 있다. 1910년-1930년대 나타난 아방가르드 예술운동의 하나였던 초현실주의는 소크라테스 시대부터 근대의 데카르트로 이어져온 서구의 고전적 세계관에 반대하였는데, 이 운동의 주창자이자 이론가인 앙드레 브르통(A. Breton)은 이와 같은 인식 체계에 반대했다. 고전적 세계관이란 인간이 가진 이성의 작용으로, 인간의 정신과 구별되는 현실 세계, 즉 인간의 의식 외부에 그 자체로 존재하는 현실 세계를 지배하고 소유할 수 있다는 믿음<sup>8)</sup>인데, 초현실주의는 이와 같은 현실 세계를 참된 현실이 아니라고 믿었다. 브르통은 랭보의 ‘삶은 다른 곳에’와 같은 개념으로 지금까지의 현실이라 불리던 것을 부정하고 현실의 객관성과 욕망의 주관성이 종합되는 ‘정신의 한 점’을 상정하여 이를 ‘초현실’, 즉 ‘절대적인 현실’으로 정의하였다.<sup>9)</sup> 이것은 실재한다고 믿지 않았던 세계, 즉 꿈의 확장을 통해 도달할 수 있다고 보았다.

초현실주의자들은 이성의 작용을 통한 사실적인 ‘실재’ 세계를 믿지 않았다. 이것은 망상이나 상상, 허상의 세계와 반대되는 ‘존재함’을 의미하는 것으로 초현실주의자들은 이것이 세계의 실체가 아니라고 보았다. ‘초현실’은 알 수 있는 것이 아니고 단지 경험할 수 있을 뿐이며 실재라고

6) 본 논문은 이현화 제의극의 독특한 성격과 초현실주의 기법인 데페이즈망의 관계를 살펴본 이현화의 데페이즈망의 미학 연구(출고, 『한국극예술연구』 제 39집, 한국극예술연구, 2012)에 이어 이현화의 작품 세계와 초현실주의가 갖는 관련성을 밝히려는 두 번째 논의라고 할 수 있다.

7) 마틴 에슬린, 김미혜 역, 『부조리극』, 한길사, 2005, 152면.

8) 황현산, 「상상력의 원칙과 말의 힘」, 『초현실주의 선언』, 미메시스, 2011, 8면 참조.

9) 황현산, 위의 글, 8면. 앙드레 브르통, 황현산 역, 『초현실주의 선언』, 미메시스, 2011, 75-76면 참조.

믿는 세계를 교란시키는 것을 통해 단지 느낄 수 있을 뿐이다.<sup>10)</sup> 그래서 앙드레 브르통은 정신병자들의 강박관념이나 이것이 만들어내는 가상 현실이 인간 무의식의 세계에 길을 열고 은폐된 기억, 욕망 등을 일깨우면서 우리의 감각을 새롭게 만들 것이라고 믿었는데, 때문에 이미 타성에 의해 죽어버린 현실 세계보다 허상과 망상, 꿈과 광기, 무의식의 세계가 더 중요하다고 보았다.<sup>11)</sup> 그런 의미에서 초현실주의자들의 주된 관심은 이성과 합리성, 사실성의 세계가 아닌 광인의 의식과 정신착란의 현상, 꿈과 같은 무의식의 세계였다.

이현화의 <요한을 찾습니다>(1969)는 작가의 등단작으로 자아 상실의 문제를 다뤘는데, 이후의 다른 작품들보다 더 정밀하게 인물의 병적인 내면 상황을 묘사했다는 점에서 특이하다. 이 작품은 자신의 정체성을 잃어버린 ‘청년’이 스스로인 ‘요한’을 찾아 정신병동을 탈출해 자신의 집을 방문하는 이야기이다. 청년은 이미 자신이 누구인지를 모르는 자아분열의 상태에 빠져 있으며 주위 사물 세계를 살아 있는 것으로 파악하며 자신을 위협하는 것으로 느끼는 망상을 겪고 있다.

**청년** (손에 든 컵을 바이블인 것처럼 노려보며) 글씨들이 문득 벌레처럼 꿈틀꿈틀 기어오기 시작했죠. (진저리치며) 팔을 타고 건너와 내 가슴팍을 똑똑 파고 들어올 것 같은…… 아! (비명을 지른다. 발밑에 깨어지는 컵. 소파에 머리를 파묻는다)<sup>12)</sup>

인간의 병리적인 내면 상황은 가시적인 형태로 드러나기가 쉽지 않다. 청년은 처음에는 죄인인 요한을 찾아내기 위해 취조식의 질문을 ‘여인’에

10) 초현실주의자들에게 현실은 이미 불확실한 것이었기 때문에, 피란델로에게는 그것이 역설적인 것, 브르통에게는 환상적인 것, 주네에게는 그것이 결국 알 수 없는 것을 의미했다. (C.W.E.Bigsby, 박희진 역, 『다다와 초현실주의』, 서울대학교출판부, 1987, 102면 참조)

11) 브르통 A, 앞의 책, 64-64, 70-76면 참조.

12) 『전집』1, 34면. (이현화, 『이현화 희곡·시나리오 전집』1-2, 서연호·임준서 공편, 연극과 인간, 2005의 작품을 텍스트로 삼는다. 이후 『전집』으로 표기함)

게 던지며 정상인처럼 대화를 진행하지만 이내 외부 사물에 대한 왜곡과 망상으로 분열적인 내면 자체를 그대로 드러낸다. 청년은 마치 형사처럼 요한의 거처를 추궁하고 있지만 순간순간 요한의 기억을 자신의 기억처럼 되묻거나 요한의 의식대로 행동하기 시작한다.

**여인** 물론 요한의 집에서 자라며 받은 세례명이죠.

**청년** 아, 생각이 납니다.

**여인** (귀가 번쩍 튀어) 생각이 난다고요?!

**청년** 점점 커가며 요한은 어느 새 켄마에게 사랑을 느끼게 됐죠?

**여인** (반가와) 네! 그건 켄마 역시 ……

**청년** 하지만 불가능했습니다.

(중략)

**청년** 감방 속에서 요한이 그런 얘기를 했을 때 전 눈물을 흘렸었습니다.

**여인** ……! (혼자) 아니었군요. (심한 좌절을 느낀다)<sup>13)</sup>

**청년** 성당에서의 결혼이라……

**여인** 떠오르세요?

**청년** (웃음을 누르며) 결국 신이란 일생 두 번밖에 필요찮은 악세서리에 불과하지.<sup>14)</sup>

청년은 오히려 정신분열을 가장하는 것처럼 완벽하게 요한과 전혀 다른 사람처럼 굴다가도 요한과 동일한 인격체로 변화한다. 그러나 이내 이런 기대가 좌절되기도 하는데, 이것은 청년이 요한을 추적하는 과정에서 수시로 반복된다. 이 과정은 작품의 극적 긴장감을 발생시킨다.<sup>15)</sup> 그

13) 『전집』1, 24-26면.

14) 『전집』1, 27면.

15) 부정적 상황이 예견될 때 극에는 긴장감이 발생되는데, 이 작품에서 ‘청년’이 상실된 자아를 찾는 행위가 좌절될 때마다 긴장감이 발생된다. (빠트리스 파비스, 신현숙·윤학로 역, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999, 70면 참조)

러나 인물의 이 같은 착란에서 긴장감이 생기게 되는 직접적인 원인은 정신 분열의 상황 자체가 가지는 ‘불안’ 때문이다. 현실적인 문제들과 달리 정신의 문제는 그 자체로 인간 존재 자체의 위기를 의미하는 것이기에 그로 인한 불안은 현실 사회의 위기보다 훨씬 오래 극적 긴장감을 지속시킨다. 1950년대 한국의 응접실의 모습을 중심으로 한 사실주의극<sup>16)</sup>의 표면과 유사하게 이 작품은 중산층 가정의 응접실을 무대로 했지만 그것이 다루는 것은 사실주의극과는 전혀 다르다. 오히려 안정된 중산층의 응접실은 정체성 혼란이라는 주인공의 내면적 상황과 괴리가 되면서 더욱더 삶의 위기를 강조한다. 안정돼 보였던 가정의 이면은 형식과 신앙이라는 도덕 관념에 대한 반발과 죄의식으로 분열적이고 파괴적으로 나타나면서 오히려 극적 위기를 만들어내는 것이다.

그러나 한편, 청년이 요한과 동일인이 되는 순간은 ‘어머니’나 ‘신’이 아닌 여인과의 사랑을 기억할 때였다는 점에서 성적 욕망이 인간 본연의 모습을 찾을 수 있는 진정한 것임을 동시에 드러내고 있다.

이런 점에서 이 작품에서 일상 세계와 정신분열이 의미하는 세계에 대한 입장은 분명해 보인다. 내면의 상실에도 불구하고 그에 반대 지점에 있는 현실 세계 역시 부정적인 것이기 때문에, 가시적이지 않은 광적인 상태에 있는 인간의식을 들여다본다는 것은 다름 아닌 부정적인 일상 삶 너머의 것을 탐색하는 것이며 참다운 현실의 가능성을 찾는 행위라고 할 수 있는 것이다. 또 진정한 정체성의 회복을 성적인 욕망을 통해 이루고자 하므로 작가가 인간의 진실한 삶을 욕구와 본능과 같은 면으로 인식하고 있음을 알 수 있다.

이 같은 성적인 욕망이 가지는 의미는 <0.917>(1980)에서도 잘 드러난다. <0.917>은 인간 무의식의 영역을 뜻하는 작품 제목처럼 무의식에 도사린

16) 김방옥은 도시 중산층의 삶을 다루기 시작한 1950년대 우리나라의 사실주의 희곡의 공간 특성을 ‘응접실’로 보았다. (김방옥, 『한국사실주의희곡연구』, 동양공예예술연구소, 1988, 156-172면)

성적 욕망을 다룬다. 프로이드의 무의식의 발견을 초현실주의는 적극적으로 받아들이면서 자신들의 비현실 영역에 대한 관심을 정당화했는데, 이 작품 역시, 인간의 무의식이 우리 삶을 지배하는 실체라는 프로이드의 인식을 그대로 수용했다. 작품에서 ‘소녀’는 ‘남자’의 무의식에서 튀어나온 성적인 욕망과 현재 삶에서의 일탈을 부추기는 존재로 등장한다.

**소녀** 당신의 10대는 바다만큼이나 푸르고 큰 꿈을 품었었지. 그리고 누구보다도 투지가 끓던 엘리트의 20대였어. 그러나 30대 중반을 넘어선 지금, 당신은 겨우 지방으로 밀려난 통운회사 말단 사원. 게다가 40대의 담보상태를 상상하면 벌써부터 신물이 나고, 50대 후반의 한심스런 정년퇴직을 바라보면 좌절 안 할 수가 없겠지.

(중략)

**소녀** 더욱이 순종밖에 미덕으로 삼지 못하는 당신의 부인에게도 이미 권태는 찾아왔을 테고, 아니 어쩔 애정 그 자체에 대해 벌써부터 회의를 느끼고 있었는지도 모르지.<sup>17)</sup>

소녀는 남자의 젊은 시절, 꿈과 투지가 살아 있는 시절을 상기시키며 남자가 처한 현재의 삶이 담보 상태와 신물나는 한심스러운 상황임을 비아냥거린다. 소녀의 이와 같은 질타는 남자 스스로도 잊어버린 과거의 꿈을 일깨우고 동시에 지금의 타성에 젖은 일상 삶을 비판한다. 그런데 그러한 삶에 대한 반성은 남자의 성적 욕망을 자극하기 위한 유혹을 통해서 이뤄진다.

**소녀** 제 목이 마르다는 것도 좀 믿어주세요. (서랍을 열고 포도주병을 꺼낸다)

**남자** 너 거기 술병이 있는 걸 어떻게 알았지?

**소녀** (병마개를 열며) 물론 허락하시겠죠?<sup>18)</sup>

17) 『전집』2, 144면.

소녀는 “어른 같은 어린애”인지 “애 같은 어른”인지 도통 구분할 수 없는 태도로 남자를 계속 유혹하는데, 남자는 결국 공포를 느끼고 소녀의 목을 조른다. 갑작스런 ‘아내’의 등장엔 남자는 소녀를 ‘소파’ 뒤로 던져 버리는데, 이후에 이 소녀의 욕체가 사라졌음을 확인하게 된다. 즉 소녀는 객관적으로 존재하는 실재가 아니라 비현실의 것이고 그것은 다름 아닌 남자의 무의식이라고 할 수 있다. 사무실의 집기나 물건, 남자의 생활 습관에 대해서 익숙하며 남자의 과거, 현재의 삶을 다 알고 있는 소녀는 눈앞에 실재하는 물리적 형상으로 나타났다가 비현실의 것이 되고 만다. 즉 남자의 욕망이 투사된 소녀가 형상적으로 제시된 것인데, 이는 실재하지 않는다고 믿었던 것이 현실에 엄연히 존재한다는 것을 보여주는 방식이라고 할 수 있다. 남자가 그 무의식을 죽임으로써 다시 정상적인 삶으로 자신을 위장하지만, 아내의 웃음소리가 소녀의 웃음소리로 바뀌면서 삶에 침투한 위험한 비현실의 가능성은 여전히 실재하는 것임이 드러난다. 즉 비현실적인 의식 세계와 존재가 실제로는 현실에 존재한다는 것을 작가는 그와 같은 치환의 방식을 통해 보여주는 것이다. 즉 인간은 무의식을 제거하거나 억압할 수 있는 것으로 믿지만 그 무의식은 제거되거나 억압될 수 없으며 오히려 현실은 그 무의식에 지배당하고 있음을 이 작품은 암시하고 있다. 초현실주의자 브르통은 물리적 현실의 삶을 가장 덧없는 것이라고 하면서 중국에는 그에 대한 믿음조차도 상실할 것이라고 보았는데,<sup>18)</sup> 이현화 역시 현실을 둘러싼 보이지 않는 비현실의 영역이 현실을 지배하는 것임을 보여주면서 진정한 삶, 정체성의 회복과 타성으로부터 벗어나는 삶을 초현실주의의 사유와 동일한 방식으로 제시했다.

이처럼 이현화는 문제 상황에 빠진 인간 존재를 부조리극의 방식으로 보여주면서도 비실재하는 세계로서의 정신병적 징후와 무의식의 영역, 비현실적 세계에 대한 탐색을 통해 그 해결의 가능성 역시 제시하였다.

18) 위의 책, 139면.

19) 브르통 A, 앞의 책, 61면 참조.

### 3. 허구와 실재의 탈경계로서 극중극

비현실적 세계에 대한 작가의 탐색은 이제 좀더 구체적으로 상상과 실재 세계에 대한 실천의 영역으로 발전한다. 무대는 허구이며, 관객은 실재의 세계에 존재한다. 이러한 완고한 틀은 사실주의극의 약화와 함께 많이 완화되었지만 현실과 허구를 대하는 이현화의 태도는 1970년대 작가 중 가장 파격적이다. 이것은 단순히 관객의 참여를 호소하는 연출방식에서 기인하는 기법의 문제가 아니다. 여기에는 이현화의 초현실주의의 관점이 나타나 있다.

<카덴자>(1978)는 이전 작품과 달리 극중극을 통해 무대가 허구임이 드러내는 작품이다. 극중극<sup>20)</sup>이란 하나의 상연 내부에 그 상연을 성찰하는 소구조(내부극)가 삽입되는 형태의 액자식 연극 형식을 말한다. 관객에게 무대라는 허구를 환기시켜, 연극 스스로가 허구임을 스스로 지시하기 때문에 이들 연극을 ‘자의식적 연극’<sup>21)</sup>이라고 부른다. <카덴자>는 무대와 실재 현실을 매개하는 ‘허구적 관객’을 등장시킨다. 그는 ‘허구’적이지만 동시에 ‘관객’으로 무대 외부의 현실을 환기시킨다. 그런 의미에서 ‘허구적 관객’은 이원적인 두 세계가 공존하는 지점이라고 할 수 있다. 이 작품은 조선시대 세조의 왕위찬탈을 내부극으로 하여 ‘허구적 관객’을 개입시켜 사육신의 고문 장면에서 실재성을 환기시키고 있다. 상상과 현실의 두 층위가 혼돈되면서 관객의 인식에서 무대와 현실은 무화된다. 그 순간 관객은 허구적 관객을 통해 일시적이거나 그 공간의 실재성(현실성)을 감지하게 된다.<sup>22)</sup>

20) 빠트리스 파비스, 앞의 책, 58-59면.

21) ‘저 스스로를 재현하는’ 또는 지시하는 연극으로서 이 같은 연극을 다른 말로 메타연극이라고 한다. (빠트리스 파비스, 위의 책, 137면)

22) 객석이 무대 위로 확장되는 현상이 일어나면서 관객은 전체극의 공간과 현실 공간을 동일시하게 된다. 극중극이 진행되는 동안 전체극은 ‘환영’이라는 연극적 본질에서 벗어나 ‘현실상’으로 관객에게 감지되는 것이다. (신현숙, 『희극의 구조』, 문학과지성

어둠 속.

문득 객석 뒤편이 소란스러워진다.

망나니들, 객석 뒤쪽에 있는 임의의 여자 관객 한 사람을 골라 무대 위로 끌고 올라간다.

당황스런 저항.

의외의 실랑이가 한참일 때.

(중략)

**망나니4, 5** (각기 긴 창을 겨누며 객석을 경계한다. 한 높이라도 방해해 보라……하는 위압적인 부동-)

**왕** (어리둥절한 여자 관객에게) 네가 네 죄를 알렸다!

**여자관객** (선비와 같은 형태로 묶이며) 이거 왜 이러세요?<sup>23)</sup>

이 같은 극중 ‘여자관객’의 태도는 이 외부극의 성격을 실제 관객들에게 현실적인 것임을 부각시키게 된다. 여자관객은 갑작스러운 상황에서도 타성에 젖은 태도로 “이거 왜 이러세요”와 같은 상식적이고 일반적인 반응을 취한다. 이는 철저히 내부극의 공간과 이질적인 현실성을 드러내는 것이다. 즉 실제 관객들에게 환기되는 것은 완고한 허구의 틀이 깨어지는 새로운 현실성, 실재성이다. 상상과 실재의 충돌 자체가 이 작품의 연극적 효과를 이루며 관객들은 이를 체험하게 된다. 즉 관객이 느끼는 이중적 혼란을 통한 효과가 연극의 결과물로 만들어지는 것이다. 그런 이유로 사실성에 부합하지 않는 고문장면은 현실성을 얻게 된다.

**망나니1** (전기밥솥을 들고 와 여자 관객 발 앞에 내려놓는다)

**망나니3** (여자 관객의 구두와 스타킹을 벗겨 맨발을 전기밥솥에 집어 넣는다)

**왕** (전기밥솥에 물을 붓는다)

사, 1992, 279-280면 참조) 여기에서 ‘현실성’이란 환각이 아닌 실재성의 의미를 띤다.

23) 『전집』2, 62면.

**망나니1** (전기밥솥의 코드를 조명 전원에 꽂는다)

**왕** (여자 관객의 얼굴에 물을 끼얹는다)<sup>24)</sup>

무대는 조선시대 사육신의 고문장에서 ‘전기밥솥’과 같은 오브제를 통해 비사실적인 고문의 방식을 보여주는데, 이러한 테페이즈망<sup>25)</sup>의 낯설게 하기 효과는 관객이 극중 사건에 감정이입하여 그것을 현실로 느끼는 동화 작용을 깨뜨린다. 설혹 관객이 여자 관객을 실제 관객으로 인식하더라도 그와 같은 착각은 일시적이며 중요한 의미를 갖지 않는다. 그런 점에서 이와 같은 고문 자체를 연극적 환영으로서 관객이 받아들일 가능성은 적다. 그럼에도 그것이 관객에게 실재성, 현실로 받아들여질 수 있는 것은 ‘사실성’의 문제가 아닌 허구가 실재일 수 있는 기법을 통해서이다. 허구적 관객에게 향하던 스포트라이트빛이 관객석을 ‘기습’적으로 침범하고 녹음기 소리 역시 관객석을 향하게 되면서 고문의 대상은 관객이 된다. 관객이 사육신의 고문을 체험하게 되는 것은 허구와 현실이 공존하면서 창출된 통합된 인식에 의해서이다. 이처럼 <카덴자>는 ‘허구적 관객’이라는 장치를 통해, 실제 관객을 극중 장소 안에 포괄함으로써 무대와 현실의 이원적 관계를 해체시켜 버린 것이다.

이러한 무대와 현실의 탈경계적 지향은 <오스트라키스모스>(1979)라는 관극기 소재의 작품을 통해서 더욱 확연하게 드러난다. <오스트라키스모스>는 일상과 무대가 일원화된 형태임을 그 형식 자체를 통해 보여주는 독특한 작품이다. <오스트라키스모스>는 로마의 시이저 암살을 다루는 극을 보러가는 허구적 관객의 관람기 자체를 극화했는데, 극은 ‘허구적 관객’인 주인공의 일상으로 시작된다.

24) 『전집』2, 91면.

25) 테페이즈망은 초현실주의의 주된 기법으로 사물이나 이미지들을 엉뚱한 맥락 속에 위치시켜 충격을 유발하고 의미를 전도시키는 기법을 말한다. (브르통 A, 앞의 책, 84면; 노명우, 『아방가르드』, 책세상, 2008, 99면 참조)

어쩔 이 연극은, 구경하러 가기 위해 마침내 몽기작몽기작대던 자리에 서 일어서는 바로 그 순간부터가 시작일런지도 몰라요. 말하자면, 막상 틈이 나고 보니 뒤적이던 주간지도 시큰둥하고 예라 연극이나 보러 갈까 주섬주섬 옷가지를 주워입고 막 대문을 나서는 순간부터, (중략) 막 다방 문을 차고 나서는 순간, 바로 그때부터 이미 이 연극은 시작되어지고 있는 것인지도 모른단 말씀이죠. 제 말씀인즉슨.<sup>26)</sup>

연극보기를 제재로 한 이 작품은 연극의 시작이 일상임을 1인칭 화자를 통해 보여준다. 서사적 화자<sup>27)</sup>의 역할을 맡은 이 작품의 인물은 다음과 같은 인식을 통해서 연극과 일상의 관계를 말하고 있다.

따지고 보면, 공연장에 도착하기 위해 걸어갔는가 버스에 시달렸는가 혹은 택시라도 겨우 얻어 탈 수 있었는가 아니면 자가용 뒷 시트에 파묻혀 차창으로 잡다한 행인들을 스쳐보며 유유히 휘파람이라도 불었는가-하는 따위의 사소한 교통수단마저 오히려 빼놓을 수 없는 깊은 상호관계를 이 연극과 맺고 있는 것 같았어요. 생각해보니.

다시 말하면, 제길 연극이나 보러 가야지 하고 나선 그 순간부터 공연장에 이르르기까지 누구나 겪게 되는 이런 류의 자그마한 전회들마저 무의식중에 휘말리게 되는 이 연극 중 자기 역할의 신분을 자연스레 선정해 주고 있던란 얘기죠.<sup>28)</sup>

이러한 인물의 직접적인 메시지는 작품 주제를 구성하여 삶과 연극의 상호침투, 상호작용의 관계라는 인식을 제공한다.<sup>29)</sup> 한편 이 작품에서 내

26) 『전집』2, 105면.

27) 서사적 화자란 이와 같은 서술의 기능을 수행하는 화자를 말한다. 즉 소설에서 시점을 통해 드러나는 화자가 이와 같이 연극에서 서사적 기능을 맡을 때, 우리는 이를 서사적 화자라고 한다. (빠트리스 파비스, 앞의 책, 74면 참조)

28) 『전집』2, 106면.

29) 서사적 화자를 통해 작품 외부의 작가와 작품 내부가 의사소통이 되면서 작가의 생각이 전달될 수 있는데, 때문에 이와 같은 허구적 작가의 연극과 삶에 대한 인식은 작

부극은 시이저 암살을 소재로 한, 관객과의 참여를 강조하는 극인데 공연장 도착 전부터 길에 ‘로마로 가는 길->’과 같은 표식을 새겨, 관객이 연극, 즉 허구의 세계에 어떻게 진입하는지를 가시적으로 보여준다. 이를 통해 관객은 연극과 삶이 연속되어 있음을 인식하게 된다. 이렇게 <오스트라키스모스>는 서사적 화자의 전언을 통해서도, 실제 일상에서 연극으로 진입하는 관객을 재현함으로써 일상 삶과 연극이 상호작용하며 연속하는 것임을 제시한다.

이와 마찬가지로 극중극의 형태가 좀더 복잡하게 나타나는 작품이 <불가불가>(1982)이다. 공연연습을 극화한 이 작품의 내부극은 역사적 상황들을 병렬식으로 제시한 작품으로 내부극은 총 여섯 가지의 역사적 사건과 관련된 에피소드로 황산벌 전투와 임진왜란과 병자호란, 무신정변과 을사조약 등의 역사적 상황에서의 ‘선택’의 문제를 극화한다. 이 작품에서 내부극의 에피소드들은 외부극의 공연 연습이라는 상황에 의해 파편화되면서 전체극과 끊임없이 교차한다. 내부극이 허구가 되면서 외부극이 현실의 충위를 획득하지만 내부극과의 빈번한 교차로 인하여 이 두 충위의 경계는 해체된다. 특히 내부극의 내용에 자극받은 인물이 외부극의 인물로서 내부극에 개입한 상황은 허구의 충위라는 내부극과 외부극의 경계도 무화시킨다.

허구는 비현실의 영역에 속한다. 데카르트식의 고전적 세계관에 의하면 상상과 망상 이것은 실재하는 것이 아니다. 그런 점에서 플라톤 이래로 ‘허구’는 진리와 가장 반대되는 것이다. 시와 소설과 달리, 희곡은 물질성을 지닌 무대를 가진 연극을 전제한다. 무대는 연장성을 가지기 때문에 그 자체로 몸체라는 실체를 가진다. 이 때문에 연극은 허구이면서 동시에 실재가 된다. 이와 같은 연극의 이중적인 존재 방식은 이현화의

가의 메시지로 읽힐 가능성이 높다. 그런 점에서 서사적 화자의 메시지는 작가의 연극과 삶의 관계에 대한 관점을 짐작하게 한다. (이은하, 『오스트라키스모스』에 나타난 서사적 화자의 의미, 『어문론총』, 55호, 한국문학언어학회, 2011, 501-502면 참조)

초현실주의 사유를 통해 적극적으로 실험된다. 그의 관념으로는 무대는 현실과 다르지 않다. 그는 무대와 현실이 일원적인 것임을 극중극 형식을 통해 보여준 것이다.

#### 4. 결론 - 이현화의 초현실주의적 사유와 극중극의 기법

1969년 신춘문에 당선소감에서 이현화는 극계의 기성 세대에 대한 비판적 의견을 개진했는데, 좁게는 우리 극계의 사실주의극 전통에 대한 반발이라고 볼 수 있다.<sup>30)</sup>

당대 연극계의 주류였던 사실주의는 결국은 세계를 인식하는 시각, 관점의 문제를 내포한다. 랭보의 ‘삶은 다른 곳에 있다’는 전언처럼 초현실주의자들에게 진정한 삶은 객관적 현실 너머에 존재하는 것이다. 때문에 초현실주의 운동을 선언한 앙드레 브르통은 사실주의 예술에 대해 비판적인 태도를 보였다. 외부 세계에 대한 관찰에 기반을 둔 당시 문학의 경향도 비판했는데,<sup>31)</sup> 사실주의에 대한 비판은 이렇게 현실을 바라보는 방식에 대한 회의와 근본적으로 연결되어 있는 것이다.

<요한을 찾습니다>는 정체성 혼란이라는 작가의 주된 화두를 선행하여 보여준 작품으로 <누구세요>와 달리 내면 상황 자체를 극화했다는 점에서 주목해 볼 수 있다. 이 작품의 주인공인 ‘청년’이 자아분열을 극복하여 통합된 인격을 가질 수 있는 가능성으로 제시된 것은 성적 욕망을 통해서이다. 이것이 갖는 긍정적 의미를 작가는 <0.917>을 통해서 보여

30) “(생략) 탈피할 수나 있는 알뜰한 전통을 누리는 장 주네 또한 얼마나 자랑스러운 친구인가? 과연 우리의 어르신네들은 ‘라이징 제네레이션’의 저항을 감내할만한 상대적인 자격이냐를 갖추고 있는 것일까?(하략)” (1970년. 1월 8일, 『중앙일보』, <신춘문예 당선소감>)

31) 브르통 A, 앞의 책, 65-66면 참조.

준다. 현실적 자아보다 무의식의 힘을 강조하는 빙산의 비유 ‘0.917’을 이현화는 안정적이고 정상적인 일상 삶의 위협을 통해 그려내었다. 무의식은 인간이 억눌러왔던 성적 욕망의 세계로 현실적 자아는 이를 제어하고 억누르려 하지만 실패할 수밖에 없음을 작가는 보여주었다. 이러한 작가의 비현실적 영역에 대한 탐색은 초현실주의와 마찬가지로 현실 이면에 대한 작가의 관심을 반영하는 것이다.

현실에 대한 객관적 인식을 통해 미래를 전망하는 리얼리즘의 성과는 군부정권의 검열과 제도권 연극이라는 상황 속에서 쉽사리 성취될 수 없는 것이었다. 이 같은 조건 속에서 사실주의극이 관성에 빠질 경우 현실은 외피에 불과하게 된다. 이러한 1970년대 극계에서 이현화는 사실주의극의 사유 방식에 반발했으며 이것에 벗어나 현실을 인식하고자 했다.

물리적 현실과 그 이면의 세계에 대한 작가의 초현실적인 사유는 결국 허구와 실제의 이중적 예술인 연극에서, 무대라는 상상적 현실과 관객이라는 실제적 현실의 경계를 해체하는 극중극의 형식으로 나타나게 된다. 이현화 후기작의 대표적인 기법인 ‘극중극’은 다름 아닌 상상의 세계와 실제 세계에 대한 작가의 인식, 즉 두 세계의 탈경계, 그러한 초현실주의의 관점에 의해 나타난 것이다. 그가 사실주의에 반대하여 추구한 현실 인식의 방법 하에서 무대란 허구일 수 없으며 일상은 이것과 분리될 수 없는 것이다. 만일 이 두 세계가 구분된다면 그것은 사실주의의 세계이며 진실로 허위의 세계인 것이다. 비실재적 세계에 대한 작가의 관심은 당시 사실주의가 포착할 수 없는 인간의 내면을 드러내 주었고 이것은 다름 아닌 극계의 전통과 단절하려는 작가의식의 발로임을 확인할 수 있다. 사실주의적 세계관과 배치되는 세계관을 가진 이현화의 극작은 자신의 세계관을 확인하고 성취하는 방식일 수밖에 없는 것이다.

초현실주의가 서구의 근대적 예술에 대한 반발로 나타난 것과 마찬가지로 이현화의 초현실주의적 사유 역시 한국 극계의 예술적 전통에 대한 반발로 나타난 것이라고 할 수 있다. 특히 1960-1970년대 정치적·사회적



현실에서 사실주의극의 운신은 넓지 않았다. 비제도권의 마당극 운동과 달리 검열을 심하게 의식할 수밖에 없었던 제도권 내에서의 활동은 당시 작가의 예술적 자유를 보장해 주지 않았다. 때문에 이현화의 초현실주의가 서구의 집회와 결사를 통해 조직된 아방가르드의 예술운동과 다른, 개별적인 것으로 성취된 것이라 하더라도 이를 한국의 아방가르드 작가의 실천이라고 보아야 한다. 이것은 한국의 당시 정치적 현실이 빚은 한 계이기 때문이다. 이현화는 초현실주의의 현실 인식의 방식을 통해 당시 사실주의극의 시야로 포착될 수 없었던 인간 현실의 문제를 제기했으며 연극의 허구와 실재가 공존하는 특이성을 ‘극중극’을 통해 실천하였다. 그의 실험은 한국의 예술적 전통에 대한 작가의 반성과 실천으로 나타난 것임을 생각해야 할 것이다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

이현화, 『이현화 희곡·시나리오 전집』1-2, 서연호·임준서 공편, 연극과인간, 2005.  
이현화, 「신춘문예당선소감」, 『중앙일보』, 1970. 1. 8.

### 2. 단행본 자료

김방옥, 『한국사실주의희곡연구』, 동양공연예술연구소, 1988.  
노명우, 『아방가르드』, 책세상, 2008.  
서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과인간, 2005.  
서연호·김현철, 『한국 연희의 원리와 방법』, 연극과 인간, 2006.  
신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과 지성사, 1992.  
Andre Breton, 황현산 역, 『초현실주의 선언』, 미메시스, 2011.  
C.W.B. Bigsby, 박희진 역, 『다다와 초현실주의』, 서울대출판부, 1987.  
Esslin, Martin, 김미혜 역, 『부조리극』, 한길사, 2005.  
Pavis Patrice, 신현숙·윤학로 역, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999.

### 3. 논문 자료

김방옥, 「한국 사실주의 희곡 연구」, 이화여자대학교 박사학위 논문, 1988.  
김재철, 「하이데거 철학에서 실재성의 문제」, 『존재론 연구』 제26집, 한국하이데거연구학회, 2007.  
백소연, 「이현화 희곡연구-메타연극적 특성을 중심으로」, 이화여자대학교 석사 논문, 2003.  
손화숙, 「이현화론-관객의 일상성에서 벗어나기 위한 연극적 기법」, 『한국극예술연구』 제2집, 한국극예술학회, 1992.  
이은하, 「『오스트라키스모스』에 나타난 서사적 화자의 의미」, 『어문론총』, 제55호, 한국문학언어학회, 2011.  
\_\_\_\_\_, 「이현화의 테페이즈망 미학 연구」, 『한국극예술연구』 제39집, 한국극예술학회, 1992.  
장혜진, 「현실과 환영의 연극적 탐색」, 『논문집』 10집, 수원대학교, 1992.

## Abstract

### Surrealistic thought and the play-within-a-play by LEE Hyun-hwa

Lee, Eun-ha

The main subject of LEE Hyun-hwa's drama is about human inside. All fictional story, like schizophrenia and mental disorder could be a main subject. Her drama is theater of the absurd that handle some problems which are never solved in life. But the inside, she pointed is always about the mental disease or the realities of life. This search for subject stop making gap between the stage and the reality, and change them into coexisted thing. Stage is not fiction but reality. So stage can be 'body' and 'the realities of life'. The Drama is a fictional story but it can be a real story. Becoming fiction and reality ruined the border of imagination and reality ultimately. 'play within a play' of her drama try to coexist. The way to be aware of surrealism gets the motive in Yi Hyun-Hwa's play-within-a-play.

Key words : Lee Hyunhwa, surrealism, reality, fiction, coexistence, 'play within a play'

접수일: 2013년 2월 10일

심사기간: 2013년 2월 15일~2월 27일

게재결정: 2013년 2월 27일