

오태석 희곡 <가효당(佳孝堂)> 소고(小考)

양세라*

<차례>

1. 『한중록』, 신화와 극적 상상력의 창고
2. 희곡 <가효당>의 극작법
 - 2.1. 희곡의 제의(祭儀)적 구조와 언어
 - 2.2. 이해받지 못하는 청년의 모델 '사도'
 - 2.3. 감각적 육체로 채운 소극장의 빈 공간 문법
3. 결론을 대신하여

<국문초록>

이 글은 1977년 연세대학교 신문 『연세춘추』에 발표되었던 오태석의 희곡을 소개하고 해석적으로 분석한 것이다. 본고는 오태석이 『한중록』과 임오화변의 역사를 집단의 무의식인 신화로 보고 극적 상상력으로 희곡을 구성한 극작법에 주목했다. 오태석은 이 희곡에서 익숙한 역사를 활용하여 1970년대라는 에피스테메(episteme)로 텍스트를 구성했다. 극작가가 유형지에 갇힌 것처럼 느꼈던 당대 사회의 지배적인 분위기는 이 희곡을 구성하는 시대개념이 되었다. 필자는 이같은 시대인식을 근거로 <가효당>이 1970년대 청년 세대를 독자 내지는 관객으로 상징하고 그들의 사유와 반응방식을 염두에 둔 희곡으로 이해했다. 따라서 본고는 이 희곡이 극작가 고안한 고유의 리듬에 근거한 구성과 익숙한 역사를 시대감각에 근거하여 형상화한 극작법을 소개해 보고자 한다.

근본적으로 희곡은 상연과 결부된 텍스트이지만, 본고에서는 거꾸로 이 희곡의 미학적 기호들을 통해 오태석의 극작법에 대해 서술해 보았다. 연극의 형식은 경험의 형태에 근거한다. 그런 점에서 연구자는 오태석이 <가효당>을 임오화변을 기억하는 홍씨의 제의행위로 구성된 이 연극의 형식에서 두 가지 현실을 읽었다. <가효당>은 사도세자빈 홍씨가 임오화변을 기억하는 『한중록』의 서사에 기대어 치유와 위로의 곳을 홍씨가 수행하는 희곡 텍스트다. 이 희곡은 임오화변의 상황 속에서 남편의 죽음을 외면하고 살아남은 혜경궁의 정서와 심리에 의한 임오화변의 상황이 제의적인 감각으로 구성되었다. 홍씨의 말과 행위로 구성된 이 희곡의 구조와 언어형식은 죄의식을 대변하는 장치역할을 한다. <가효당>은 곳이라는 제의적인 형식의 희곡이지만, 기괴한 꿈의 연극처럼 몽환적이다. 그것은 사도세자의 광기에 찬 행위의 불연속적인 반복이 희곡의 불안한 정서를 풀라주처럼 구성되

* 연세대학교

는 극작법 때문이다. 이 희곡은 곳을 어떻게 무대언어와 행위로 수행하느냐에 따라 조형적인 미학의 연출가능성이 열려 있다. 필자가 이 희곡에서 읽은 것은 날카로운 비명을 지르는 청춘세대 혹은 1970년 시대의 모습을 사도세자의 행위모델에 투사한 점이다. 그리고 1970년대 후반 오태석이 극작술을 구성하면서 고려했던 소극장 중심의 비극장적 연극 환경 영향도 크다. 규모가 작아 일인극이 유행하였던 극장문화 안에서 홍씨가 고수이자 사도세자의 치유 곳을 주관하는 메타드라마 희곡은 극작가의 현실적인 선택으로 구성된 극작법이다. <가효당>은 비 극장적인 공간, 빈 공간에서 비약적인 연행 행위와 구조로 극적 현실과 비현실을 오가는 극장면으로 구성되었다. 따라서 희곡에서 고수와 소리꾼, 혹은 무당과 불려진 죽은 존재의 곳은 소극장 무대에서 춤극(二人舞)으로 수행할 수 있는 상연을 연상해 볼 수 있다. 필자는 이런 희곡 창작 배경을 근거로 독자가 이 희곡을 해원(解冤)의 극적 리듬과 감각 안에서 수용할 수 있을 것으로 기대한다. 오태석은 <가효당>에서 임오화변의 사건이 연대기적 순서에 따라 모사적(模寫的) 상황을 보여주는 것이 아니라 혜경궁 홍씨의 환상·꿈·환각·감추어진 욕망·공포를 빌려 사도세자를 비롯한 망령들의 재현으로 희곡을 구성했다. 본고는 오태석이 말하는 당시 시대상황을 '내적 현실로 조우하도록 역사를 비극적 우화처럼 응용한 극작법에 대해 서술한 것임을 밝힌다.

주제어 : 1970년대, 곳, 『연세춘추』, 오태석, 제의극, 희곡 <가효당(佳孝堂)>, 『한중록(閑中錄)』

1. 『한중록』, 신화와 극적 상상력의 창고

오태석 희곡에서 문학적 상상력의 공간은 바로 관객 내지 수용자와 소통 흔적이자, 여백이다. 극작가 오태석은 시대정서에 민감한 관객과 소통의 공간을 역사나 문학을 재구성하여 텍스트를 창작한다. 희곡이라는 텍스트의 불확정성을 오태석은 관객과 공유하는 일상적 체험의 일부에서 찾는다. 이를테면, 우리사회에서 공유할 수 있는 관례와 의식을 드라마텍스트 혹은 상연의 형식과 구조로 활용하는데, 이를 통해 관객과 감각적인 소통을 하려고 한다. 이것은 관객들이 자신앞에서 다양한 관계로 벌어지는 상황을 인지하고, 해석하도록 하는 연극성을 관객의 친근한 일상에서 얻기 위해서다.¹⁾ 이를 통해 “관객으로 하여금” 인물의 어조가 표현하는 다양한 정서와 분위기를 판단하도록 유도한다.

1) 극의 구체성에 대해서는 마틴 에슬린(Martin Esslin)의 『드라마의 해부-극작법 서설-』(원재길 역, 청하, 1987) 참고.

오태석의 극작법을 근거로, 연극의 형식은 경험의 형태에 근거한다고 말할 수 있다. 그런 점에서 연구자는 오태석의 <가효당>을 1970년대 사회적 이미지와 관객인식을 근거로 분석해 보았다. 알려진 것처럼, 1970년대 오태석은 한국연극의 새로운 가능성을 보여주는 연극미학을 구성한 문제적 작가로 주목받았다. 새로운 시대 흐름이나 현실의 부조리에 대한 연극을 썼던 오태석은 1970년대를 유형지(流刑地)로 보았다²⁾. 김남석은 1970년대 정치현실분위기 때문에 문학이나 예술적 대응에서 ‘희생양 메커니즘’의 작동원리를 반영하는 작품이 자주 등장했던 시기라고 규명하기도 했다³⁾.

1970년대 청년세대는 군부독재 정부의 검열과 통제의 압력시대를 살았다. 그 과정에서 이 시대의 독특한 사회문화의 분위기가 형성되었다. 이 사회문화는 대학을 중심으로 한 청년문화가 주도하면서 대중문화/청년문화라는 패러다임이 형성되었다. 이런 사회분위기는 가령, 최인호 소설 <바보들의 행진>에서 시대와 사회의 속성이 독특한 시대의 기호로 전해지고 있다. 이 소설은 영화에서 1970년대 문화의 주체였던 청년세대가 현실과 많은 거리가 있는 꿈과 희망, 이상을 꿈꾸는 인간형으로 확대되었다. 그 과정에서 기존 사회의 가치에서 벗어나고자 하는 탈가치를 지향

2) “70년대 초반만 해도 어디 나간다는 건 아주 특수층 아니면 안되는, 굉장히 어려운 일이었던 말이죠. 나는 그게 굉장히 갑갑했어요. 독립투사들이 두만강, 압록강 건너서 만주로, 상해로, 워 어떤 경우에는 구라과 쪽으로까지도 쪽쪽 뺏어나가는, (필자 중략) 지정학적으로 볼 때 반도의 성격이 그렇잖아요. 대륙이면서 섬이기도 하고, 뭐 그런 토양, 그런 토양에서 길러진 기질이라는 게 있을 거라고. 뭐 쪽쪽 뺏히는. 근데 그 기질을 딱 막아버린 게 바로 사상문제 아니겠어요.” 오태석·서연호 대담, 장원재 정리, 『오태석 연극 : 실험과 도전의 40년 - 원리·방법론·세계관』, 연극과인간, 2002. 60면 인용.

3) 1970년대의 시대적 상황, 상황적 고통은 희곡 <초분>을 통해 유추한 김남석의 해석적 연구에서도 논의되었다. 김남석, 「1970년대 희곡에 나타난 희생양 메커니즘 연구」, 서연호 편, 『한국 연극의 쟁점과 새로운 탐구(현대극)』, 연극과인간, 2001, 22~27면 참고.

하는 그 시대의 기호와 도상이 확산되었다. 이 두 텍스트에서 청년들은 1970년대 기존 사회가 추구하던 가치에 대해 비판하고 저항하는, 광기와 어리석음으로 위장한 어리석은 인간으로 형상화되었다. 이런 현상은 청년세대가 당대의 현실과 모순, 억압에서 벗어나고자 하지만 번번히 현실과 기성세대에 부딪히는 현실을 극적으로 대변하고 있다. 세대 간의 갈등 혹은 사회와 문화의 헤게모니와 패러다임의 이동은 갈등 속에서 잉태하고, 비극적인 상황으로 연출되기도 했다⁴⁾. 당시 청년문화의 현상은 영상, 특히 영화가 잘 반영해 주고 있다. 그러나 한편에서는 열망과 희망이 벽에 부딪혀 절망이 광기로 읽히는 청년세대의 복잡한 의식은 결이 다른 방식으로 수행되었다.

오태석은 같은 시기를 ‘내가 잘못하지 않아도 죽을 수 있는’ 그런 시대, 사회적인 약속. 이것이 부조리와 공포감을 주는 시대라고 1970년대를 회고했다. 특히 권력과 욕망이 첨예한 관계에서 그렇지 못한 순수하고 미숙한 세대에 대해 ‘내가 잘못해서 내가 벌받는 것은 받아들이겠는데, 우리 삼촌이 잘못된 걸로 왜 내가 죽어야 돼. 세상이라는 게 상당히 무서운 곳’으로 인식했다. 그의 시대인식은 바로 <태>에서 확인할 수 있다. 상황에 대한 부당함과 부조리한 현실에 대한 무계감, 이를 이겨내기 힘든 갑갑함이 결국은 젊은 세대를 누르고 멀하게 한다는 인식이다. 필자는 시대인식을 알레고리화 하는 극작법의 유사한 연대가 <태>와 <가효당>에서 보였다. 특히 희곡 <가효당>은 발표된 시대와 사회, 그리고 신문지면을 고려하여 수용미학적 관점에서 극작법의 의의를 기술해 볼 수 있다.

4) 70년대 청년문화를 애정 어린 시선으로 보았던 김병익은 청년문화의 특징에 대해 다음과 같은 복잡한 심경으로 기록했다. ‘거짓을 증오하고 허화함을 비웃으며 안일을 비판하고 상투성을 공격하며 침묵을 슬퍼하는’ 이 세대는 때로 ‘극독의 허무주의를 보여주고 때로는 과격한 실험정신으로 비판하고 혹은 순진한 관능과 환상 속을 헤매며 혹은 치열한 데모행렬을 이루지만 이들에게는 적나라한 인간에의 애정, 평등한 사회에의 열망, 자유를 향한 뜨거운 염원이 일관되게 흐르고’ 있다고 보았다. 『오늘날의 젊은 이상들』, 『동아일보』, 1974.3.29.

이같은 극작법은 한 사회의 현재와 미래를 동시에 살아가야 하는 청년세대에 대한 극작가의 연민과 이해를 읽을 수 있는 계기를 제공하기도 한다.

소급 계엄령이라니..... 장준하 백기완 두 양반이 오늘 오전에 명동 성당에서 구국선언인가 뭔가를 했다 이거야. 그 두 사람 치려고 내린 거지. 사실은 장준하 치려고 한거죠. 그 때 연세대학교 의과대학 본과 4학년 애들이 데모를 했어요. 연대 의관 대학생들 아시잖아요. 데모를 할 수가 없대구요. 시간상. 그런데 이 녀석들이 전국의 대학교가 다 했는데, 자기들만 안 했다는 오명을 벗으려고 가운 입고 쪽 나가서 신촌로타리 한 바퀴 돌고 들어온 거죠. 근데 계엄령 발표되고 나서 바로 구속이 되더라고요. 구속이 되게 장준하, 백기완하고 의대 애들 주동자 여덟 명이 끼어들어 간 거라. 아찔하더라구요. 그러니까 삼촌들 때문에 조카들이 걸린거죠. 그래서 택시타고 가면서 '아, 애네들이 죽었구나' 묘하게 그런 생각이 들어요. 왜냐하면 그 때 서슬이 시퍼랬거든요, 유신말기였기 때문에. (중략)

수색 사형장이 딱 보입시다. 내 눈에는. 그렇다면 내가 뭘 해줘야 돼. 내 후배들인데, 뭐가 해줘야 될 것 같은데,⁵⁾

『한중록』은 역사텍스트이기도 하지만, 여성 화자에 의해 내밀하고 심리적, 정서적으로 그리고 상황중심의 접근방식으로 재현한 비역사적 언어(규방언어)이며, 여성의 몸으로 역사를 말하는 텍스트이다⁶⁾. 무엇보다

5) 오태석·서연호 대담, 앞의 책, 70-71면.

6) 몇몇 연구자들은 이 텍스트가 지닌 드라마적 자질을 연극적 갈등구조로 이루어진 스토리 구성에서 찾았다. 이 점은 기존의 장르개념으로 규정하기 어려운 글쓰기 형식을 시도하고 있다는 점에서 가치가 있다. 대표적으로 이화영은 그 이유를 다음과 같이 보았다. 『한중록』에서 궁궐 규방에서 사용하는 여성이 사용하는 문체가 사용되었다는 점, 그리고 문어체가 아닌 대화적이고 상황을 재현하는 정서적 글쓰기를 적극적으로 활용하였기 때문이다. 이에 대해 최기숙은 『한중록』이 기존 글쓰기의 관행에 비교하여 전복적인 글쓰기를 성취했으며, 사적인 말걸기의 대화적 형태

역사로서 이 기록은 가혹한 가족역사에서 피해자이자 임오화변의 목격자이며, 방관자였던 혜경궁 홍씨의 기억에 의존한 텍스트이다. 혜경궁에 의한 임오화변 역사의 재구성인 『한중록』에서 오태석은 혜경궁 홍씨의 불편한 무의식을 읽었다. 혜경궁의 기록이 얼마만큼 솔직했겠느냐는 의혹을 제기한 사실은 『한중록』에서 사도세자의 죽음을 막지 못하고 아들을 지켰던 홍씨의 죄의식을 발견한 극작가의 상상력과 해석이기도 하다. <가효당>에서 홍씨는 고수(敲手)로 등장하여 임오화변의 상황을 연출하는 행위로 극을 시작한다. 가효당 홍씨가 ‘굿’이라는 제의를 주도하면서 시작한 극은 뒤주에서 불행하게 죽은 사도세자를 무대위로 불러내는 극중극 구조를 형성한다. 이 구조는 사도의 절망과 분노가 드러나도록 하는 해원(解冤)굿의 극적 리듬과 감각으로 구성된 굿판으로 수행되는 무대를 그려볼 수 있다. 이 희곡은 홍씨가 맡은 치유굿 수행을 통해 죄의식이라는 극작가의 비전을 구조로 제시한 셈이다.

오태석은 놀이(연극)의 본질이 자유로운 상상력이라는 인식을 소유했다. 그러나 극작가는 현실에서 자유로운 인식과 사유의 어려움을 상상력에 근거한 극적 공간에서 해소하는 극작법으로 구성한다. 이 희곡은 사도가 치병굿을 받는 상황에서 시작한다. 치료와 위로의 굿은 이 희곡의 불연속적이지만, 반복적으로 벌어지는 상황이자 사건이며, 극적 행위가

를 빌어 공적인 역사를 구성하는 다른 담론의 구성방식을 보여준 점에서 텍스트의 극적 가능성을 발견했다. 이 연구들은 결과적으로 개인사에 대한 자세한 회고로 역사를 새롭게 조망하고 복원하며, 심리분석적인 묘사로 당시 궁궐 공간의 정서를 반영한 글쓰기라는 점에서 여성적 연술이 역사보다는 인간관계를 반영한 점에서 드라마적 의의를 발견했다. 이 화영, 「한중록의 극적인 특성 연구」, 『동아시아 고대학』 제25호, 동아시아고대학회, 2011.8.

- 7) 크리스테바는 역동적인 문학언어가 작가와 독자가 소통하는 동시에 과거 텍스트와 소통하고 있다고 보았다. 그런 점에서 오태석의 극작술은 인용의 모자이크로서 드라마 텍스트를 구성했다. 그리고 크리스테바가 말한 것처럼 그의 드라마 텍스트는 다른 텍스트의 흡수이자 변형이기도 하다.

다. 그런데 이 사건이자 상황, 행위의 반복은 치유와 해소로 유도되는 것이 아니라, 사도세자의 절망과 분노, 광기, 폭력적인 행위로 이어져 정서적으로 충돌하며 대비된다. 더불어 등장하는 역사적인 인물들은 관계와 행동이 연속적이지 않으며, 생략과 열린 공간에서 간헐적으로 대화하기 때문에 난해하다. 이런 극행동과 사건의 연속은 이 희곡이 균형과 조화로운 구성이나 무대적 관례에서 벗어나 있음을 알려준다.

본고는 이 희곡의 구성과 그 원리를 탐구하면서, 익숙한 역사와 다른 감각적 정서를 독특한 구조적 리듬의 전개에 의해 구성한 텍스트로 보았다. 오태석은 익숙한 역사를 활용하여 1970년대라는 에피스테메(episteme)로 텍스트를 구성하였고, 이 희곡의 감각을 지배하는 것으로 이해했다⁸⁾. 극작가 오태석이 유형지에 갇힌 것처럼 느꼈던 당대사회의 지배적인 분위기는 극작가가 인식한 시대개념이다. 필자는 1970년대 청년 세대를 독자 내지는 관객으로 상정하고 그들의 사유와 반응방식을 염두에 둔 여백 속에서 창조되었을 것으로 본다. 사도세자는 봉건적인 사건 속에서 희생자가 되었다. 이치를 따지려는 방식이나 행동 사이의 모순이라는 상황에서 희생자인 것이다. 이같은 신화적 역사에서 ‘사도세자’는 관객의 흥미와 사유를 유발하는 알레고리로 희곡에 형상화 되었다. 이를테면, 오태석은 익숙한 역사를 연극의 우화적 이미지로 구성하였고, 독자(관객)가 처한 역사적·문화적·심리적 공간으로 희곡 <가효당>을 구성한 것이다. 본고는 이 희곡에서 극작가의 사회적 의미를 파악하는 주제와 내용 중심의 해석을 피해 서술하고자 한다. 그 이유는 이 희곡의 핵심이 극작가의 직접적이고 일방적인 주제 전달이 아니라 삶에 대한 비전에 있다고 보기

8) ‘에피스테메’는 푸코(Michel Foucault)가 특정한 시대를 지배하는 인식의 무의식적 체계, 혹은 특정한 방식으로 사물들에 질서를 부여하는 무의식, 그리고 특정한 시대의 문화를 규정하는 내부적이고 심층적인 규칙의 체계를 설명한 개념이다. 본고에서는 미셸 푸코가 『말과 사물』(이광래 역, 민음사, 1986)에서 각각의 시대에 따라 사람들의 사고방식을 다르게 규정하는 현상을 칭했던 개념을 인용해 보았다.

2. 희곡 <가효당>의 극작법

2.1. 희곡의 제의(祭儀)적 구조와 언어

<가효당>은 200자 원고지 50매 분량의 장막 구분 없이 네 개의 장면으로 구성되었다.⁹⁾ 이 희곡의 구조는 제의적 행위를 수행하는 홍씨의 역할과 홍씨의 언어형식을 통해 극의 외부구조를 파악해 볼 수 있다. 장면의 개연성이나 연관성이 결여된 네 장면으로 진행되는 이 희곡은 『한중록』에서 가효당 홍씨의 회고하는 말하기가 곳을 하는 행위자로 전환된 텍스트다. 희곡에서 홍씨의 역할은 지시문을 통해 당당한 고수로 무대에 앉아있는 것으로 제시되었다. 첫 장면에서 홍씨가 임오화변의 상황을 서술하며 시작할 때 『한중록』의 서술적 언어는 역사적 이미지로 환유된다. 이 장면에서 그녀는 극중극의 외부적 화자로 변고에서 살아남은 서러움을 표출한다.

(홍씨가 마치 고수처럼 무대 한쪽에 앉아 있다. 작은 체구이나 당당하다.)

9) <가효당>은 대학신문 『연세춘추』 지령 800호를 기념하는 문예작품이자, 창작희곡으로 게재되었다.(1977년 11월 7일 월요일자, 16면에 게재) 희곡이 발표된 영역은 문예지나 상연극장의 대본이 아니라 대학신문이었다. 이 사실은 대학생이라는 독자와 수용자의 반응 구조 속에서 창조되었을 극작법을 이해하도록 돕는다. 당시 희곡이 실린 신문에는 김세종 화백의 삽화 두 컷과 표제 <가효당(佳孝堂)>이 함께 게재되었다. 희곡 전문이 한 지면에 게재된 관계로 이후 인용한 내용은 따로 출처를 밝히지 않았다. 희곡 전문이 한 지면에 게재된 관계로 이후 인용한 내용은 따로 출처를 밝히지 않았다. 본고에 첨부한 이미지는 당시 신문에 게재된 희곡과 삽화가 실린 전문이다. (필자 주)

홍씨 삶고 삶도다. 모년 모월 모일을 내 어찌 차마차마 말을 하
 리요. 천지합벽하고 일월이 회색하는 변을 만나 내 어찌
 차마 일시나 세상에 머물 마음이 있으리요.

이 시작은 즉각적으로 무대 밖과 안의 이중적 극 구조를 제시한다. 이 장면은 고수로 직접 무대를 지휘하고 연출하는 홍씨의 행위와 그것과 분리되는 홍씨의 기억 속 사건의 재현이라는 불연속적인 시공간으로 구성된 텍스트임을 알리는 것이다. 홍씨의 프롤로그를 통해 알 수 있듯이 사도의 죽음과 임오화변 사건은 고수로 무대에 등장한 홍씨의 기억에 의존한 구성이다. 이 희곡에서 무대의 시작을 알리는 홍씨의 프롤로그는 『한중록』 서두에서 임오화변을 환기하는 대목에서 인용된 것이다.¹⁰⁾ 홍씨의 이 서술은 과거 그날 현장에서의 말이 아니다. 바로 『한중록』에서 임오화변을 기억하며 과거 안타까움과 화와 불안을 억누르던 사건을 회고하는 서술적 화자 즉, 현재의 현격한 거리가 있는 상황에서 말(언어)이다. 따라서 이 연극의 사건은 두 가지 극적 시간 층위를 지닌다.

홍씨 그날 혼돈하사 겨우 깨시나, 당신이 또한 어찌 생세(生世)
 의 뜻이 겨오시리요마는, 내 뜻 같자오서 가족이 세손을
 보호하시려는 정성마 겨오셔서 따르지 못하오시니, 이 열
 심단충(丹忠)이야 귀신이 알지 뉘 알리요. 그날 밤에 내가
 세손을 다리고 사저로 나오니 그 망극하고 창황한 경상이

10) 오태석은 관객에게 익숙한 문학이나 역사에서 서술언어, 언술, 담화를 탐색하여 연극언어를 수집한다. 이를테면, 관객에게 익숙한 『한중록』의 언어는 특정한 사회집단의 말 스타일(사회방언)이거나 전통적 글이기에 수용자(관객과 독자)의 감각을 자극하는 언어가 될 수 있기 때문이다. 극작가는 일상언어와 다르지만, 집단무의식을 반영하거나 구성하는 언어들을 연극언어로 구성하여, 무대에서 인용하기도 한다. 극작가 혹은 무대연출에서 이 같은 언어를 선택하고 상연에서 수행하는 행위는 관객의 해석을 불러올 수 있으므로, 기표로서 효력을 발휘할 수 있다. (필자 주)

야 천지도 응당 빛을 고칠 것이니 이를 것을 어이 있으리
요.

인용한 것처럼 무대에서 홍씨의 서술은 그날의 사건에 대한 홍씨의 진심이 드러나는 드라마 사건 밖의 말하기이다. 혜경궁 홍씨의 회한의 말하기와 글쓰기는 죽은 자를 위로하면서 살아있는 존재들의 관계를 회복하기 위한 어떤 의식(儀式) 같은 행위이다. 때문에 오태석은 이 언어형식을 드라마 혹은 미학적인 행위로 응용한다. 『한중록』에서 말하는 존재인 홍씨는 오태석에 의해 ‘오구굿’식으로 스스로 치유하고 관계를 회복하는 희곡에서 행위자로 치환된 것이다. 희곡은 이중적인 언어형식으로 구성되는데, 홍씨가 극중극 밖에서 『한중록』의 문어체를 따르고, 실제로 사도세자와 재현하는 극중극 사건에서는 구어체를 사용하는 것을 볼 수 있다. 홍씨의 언어형식은 이 희곡의 비전을 제시하는 다른 미학적 형식이기도 하다. 가령, <가효당>에서 지문은 가효당의 말이다. 가효당의 말에 내포된 세자의 열등감과 영조의 출신과 관련하여 중첩된 의미를 내포한다. “마치 사지를 찢는 듯도 하다. 세자의 몸이 뒤틀린다. 그 자리에 쓰러진다.” 이 언어는 가효당 홍씨의 언어로 『한중록』에서의 문어체와 무대 언어와도 다르다. 이 지문은 사도세자의 행위를 지시하기도 하며, 상황의 예민함, 정서를 설명한다. 이 정서는 독자에게 무대를 상상하며, 해석적 견해를 유도하는 기능을 한다. 그것은 극작가의 전략일 것이다. <가효당>에서 적극적인 제의적 구조와 달리 홍씨의 언어형식은 유신시절 계엄령의 날카로운 현실에 맞서 희생되었던 세대와 공유했던 시대에 대한 감각이 연극언어로 훌쩍려지는 세심한 미학적 방식으로 이해해 볼 수 있다.

이 같은 이해는 드라마가 전체적으로 홍씨가 세자를 위로하고 사죄하는 구성형식을 근거로 가능해진다. 이 드라마에서 굿은 중전의 굿¹, 세자의 장삼춤 굿², 홍씨의 굿소리³으로 극적 사건의 연속적 전개와 경계를

있는 퍼포먼스들로 수행된다. 이는 이 드라마의 첫 장면에서 홍씨의 프롤로그가 전하는 내레이션에 드러난 것처럼 사도세자와 허망하게 죽은 죽음을 위로하는 것이 이 연극의 구성형식임을 그대로 보여준다. 영조비가 세자를 치유하기 위해 진행되었던 사도 생전의 치병곳은, 사후 오라비를 희생물로 바치고 세자의 마음을 위로하려 한 세자빈 홍씨의 화해와 위로의 오구곳으로 전환된다. 그리고 이 위로곳은 세자와 혜경궁 홍씨가 소통하는데 기여하는 씻김곳처럼 세자의 영혼마저도 곳에 참여하는 장면으로 다시 전환된다. 결국, 곳의 장면전개와 반복은 이 희곡이 메타드라마적인 미학형식으로 무대언어의 비전을 제공하는 연극이라는 점을 알려준다.

극중극의 첫 장면은 영조비인 중전의 지시로 세자의 광증을 치료, 해결하고자 진행되는 치병곳 사건으로 진행된다. 사도세자의 치병곳은 사도가 생모의 옷을 입고 짚단으로 역할극을 하는 등 혼란스러운 상황과 사도의 내면표출이 불안하게 충돌하는 형식으로 구성되었다. 두 번째 장면에서 홍씨는 사도의 분노와 절망을 표출하고 위로가 필요한 장면에서 직접 곳을 수행한다. 곳을 통해 소환된 세자는 누워있고, 홍씨의 내레이션으로 임오화변 날의 다급했던 정황이 재현된다. <가효당>은 이처럼 홍씨가 임오화변을 회고하며 사도의 치병곳이 있던 사건을 재현하는 방식으로 죽은 사도를 위로하기 위해 서술뿐만 아니라 직접 극중극에서 재현을 하는 연기자로서 역할도 수행한다. 이 구조에서 홍씨는 역사를 회고하는 서술자와 사도를 치유하고 위로하는 곳을 수행하는 극 안의 인물과 극 밖의 인물을 모두 형상화 한다.

홍씨 저가 말을 희롱하고 있으니 살피시오. 누어서 살피시오.
누어서 정신이 혼미한 중에 어찌 생명을 다치었겠소. 이
손으로 그리 된 것이니, 미천한 것의 부친을 용서하시오.
저가 피붙이를 바치었으니

불안을 잠재우기 위해 홍씨는 오라비를 희생물로 굿을 하고 무대공간은 그녀/무당 굿하는 '소리' 장면으로 배우의 감각적 퍼포먼스가 유려하게 펼쳐지는 장면이다. 무대에서는 사건의 진행상 세자의 광증을 치유하고자 영조비에 의해 동원된 무당에 의해 굿이 진행되는 중이었다. 무녀의 굿이 진행되면서도 광증이 포악해지는 세자와 황망한 상황에 밀린 홍씨는 굿놀이를 하듯 생배를 준비하여 자신의 오라비 장례를 치르는 행위를 하며, 무녀의 칼로 오라비의 등을 찔러 쓰러뜨렸다. 살인처럼 보이는 이 행동은 홍씨의 불안한 무의식이 사도세자의 것과 중첩되며, 사도에게 화해를 요청하는 제의굿이 되었다. 희곡의 세 번째 장면에서 불안한 행동을 치유하는 주체가 변화한 것이다.

결국 이 기묘한 굿판의 희곡장면은 불안한 세자의 광증을 불러내 위로하는 홍씨의 한판 굿, 그녀의 불안과 죄의식을 해원하려는 무당굿 소리의 퍼포먼스로 구성되었다. 이 장면에서도 세자가 궁궐에서 판수와 굿을 하는 천민을 불러들여 해피한 일을 벌였다는 역사적 사실이 하나의 장면처럼 끼어든다. 세자가 굿을 한다는 이 역사적 몽타주는 이 희곡에서 인상적인 장면으로 구성된다. 무녀와 굿을 하며 홍씨의 오라비 죽음을 위로하는 장례굿으로 진행되는 홍씨의 굿장면에서 세자와 세자비 홍씨는 굿소리를 주거나 받거나 하며 죽은 자와 살아남은 자가 무대에서 한바탕 살풀이를 하는 해원의 놀이 장면으로 긴박함은 배가 된다. 즉, 굿은 이제 사도, 홍씨, 무녀가 함께 수행하는 굿판/놀이판이 된 것이다.

무녀 고적무의한 이 영혼 극락세계로 모셔보자.

세자 황렬추졸 북망산에 만고영웅사 일부라.

(소리친다)

곡을 하여, 곡!

무녀 저건네 저것이

세자 니가 말고!
홍씨 이제 가면 못 오는 길을 바빠 가면 무엇하리.
세자 (들고 선 시신에게)
 됐어 그 다음 자네가 하여 곡을 하여.
 (들석이며)
 이것보아, 자네 차례가 됐어
 (들석이다)
 그러면 따라하여,
 저건네 저것이 북망산이야.

원래 놀이적인 드라마 속성을 지닌 곳은 그 생동감, 공동체의 무의식을 자극하는 극적인 힘을 지녔다. 놀이로서 드라마는 개인적인 방식이 아니라 집단적 경험이고 무의식에 의지한다. 연극은 관객 즉, 극장에 모인 무리들, 공동체를 지도하거나 행동 규범이나 사회 공존 규약을 상기, 재인식시킨다는 점에서 유한한 존재인 인간에게 특별한 에너지를 제공할 수 있다. 따라서 독자는 홍씨의 공간이자 홍씨의 연기로 수행되는 극중극에서 이 둘의 곳놀이가 중첩되는 기괴한 퍼포먼스에서 생체적 경험을 그려볼 수 있다. 즉, 절망적이고 복잡한 이해관계의 '상황'에서 희생물이 된 사도에게서 절망적인 청년세대의 영혼에 대한 위로와 해방의 감각을 그려볼 수 있다. <가효당>의 이 장면에서는 사도세자라는 희생자 모델을 희곡으로 구성하여 위로하고 치유하기 위한 연극 미학적 형식의 조화와 균형의 감각이 연출될 수 있을 것이다.

2.2. 이해받지 못하는 청년의 모델 '사도'

사도의 광적이고 폭력적인 행위를 살아남은 자의 기억 속에서 재현한

극작가의 자기통제적 구조 속에서 <가효당>을 분석해 볼 수 있다. 이 희곡에서 사도세자의 반복적인 광기와 폭력은 대상이 바뀔 뿐 근본적으로 다르지 않다. 두 번째 장면인, 극중극의 치병 곳 장면에서 세자는 자신의 생모를 짚단으로 형상화하고, 생모에게 위해를 가하는 무의식의 퍼포먼스를 표출한다. 마치 죽은 생모를 위한 위로 곳을 수행하는 듯 보이는 사도세자는 들짐승처럼 포악하게 행동하지만, 심약한 마음의 상처를 드러내며 뒹군다. 독자는 이 장면에서 사도세자가 자주 무당이나 판수 등과 어울렸다는 기행에 대한 역사적 기록을 떠올릴 수도 있다. 그러나 그 사실은 독자가 뒤주에 갇혀 죽은 장면 속의 그를 연민으로 이해하는데 장애를 주지 않는다. 내면의 상처를 폭발시키는 광증은 대화로 진행되기 보다는 원망과 분노, 절망의 몸짓이 중첩된 외침에 가까운 언어이다. 곧바로 쓰러진 세자를 둘러싸고 푸닥거리를 하면서 세자의 양위를 거론하는 조신들의 등장 때문에 이 상황은 정치적인 몽타주로 뒤덮인다. 이 같은 사도세자의 행위는 상황에 대한 긴장감을 더욱 유발할 수 있다.

이 희곡에서 플롯은 없어 보인다. 사실 사도세자는 극작가가 인용한 『한중록』이나 임오화변의 역사 속 인물로 따로 설명하지 않아도 되는 충분하고 분명한 모델이다. 이 희곡에서 하루에도 서너번씩 혼절을 하는 들짐승처럼 광적인 세자의 행위는 추상적인 인간모델로 제시된다. 이 희곡에서 사도는 그저 곳을 통해 억눌린 감정을 표출하는 행위를 반복하는 인간이다. 가령, 등장인물로 이름도 부여받지 못한 생모의 머리채를 잡아 끌며 포악하게 등장한 세자는 만류하는 중전에게 생모는 어미가 아니라 짚단이고 돼지일 뿐이라며 광포하게 행동한다. 세자가 죽은 생모를 조롱하는 대사를 던질 때, 동시에 무대에서는 짚단으로 만든 허깨비처럼 무대 위에서 한 젊은 남자에 의해 휘둘리며 너풀거리는 오브제로 생모 선희궁이 허공에 날린다. 발로 밟아도 소리를 내지 않으며 밟히는 그녀에게 세자는 손짓을 하며, 알 수 없는 세 사내를 불러 생모를 들어 희롱을 하며, 영조비인 중전과 대화에서 억눌려 있던 열등감을 표출한다. 결국

세자의 반복적인 행위는 직접적인 행위가 보여주지 못하는 요소와 관계들, 즉 억압되고 은폐된 정서와 심리상태를 반영한다.

세자 빌어먹을 것이 나를 낳았는데, 이리 천한 몸뚱아리가 나를 난 것이 통 마땅치가 못해.

비 그 몸이, 네게 국가를 열어주지 않았더냐, 너를 지고한 것으로 만들어 준 것이 고맙지 아니하냐.

세자 하하, 당신 몸에서 생겨났다면 내가 국가도 마다하겠어.

비 말은 고마운 소리다만, 이 옷자락을 걸치고 있으니, 나는 너를 낳는 쪽을 택하겠다.

세자 (끄덕인다) 바뀌었어... 잘못됐지, 세 사람 다 그렇지, 그 때문이오.

<가효당>의 두 번째 장면 ‘세자와 홍씨’에서는 세자의 내면과 욕망은 더 적극적이고 날 것으로 구체적으로 표출된다. 그것은 죽은 자를 불러 오는 굿의 형식으로 말하고 표현할 수 있도록 하는 제의와 연극의 원형적인 방식이 응용된 것이다. 두 번째 장면에서 홍씨는 세자와 광목천을 맞잡고 다림질을 하면서 세자의 내밀한 부분을 대화로 이끌어내 이 희곡에서 사도세자의 긴장된 심리가 안정적으로 표출되는 독특한 장면이다. 홍씨의 기억에 근거해 드러난 사도세자와 애뜻한 관계는 무의식적으로 보이지만, 이 짧은 희곡구조는 서스펜스를 지연하는 리듬을 조성한다. 그러다 급작스럽게 겹쳐지는 장면은 장인인 홍봉한이 정치적 속내를 드러내고 영조의 양위를 막고 세자와 둘의 대화가 몸싸움이 되는 장면으로 전환된다. 이 장면에서 세자는 칼로 세자비의 머리칼을 자르는 충동적 행위를 한다. 이같은 대비적인 장면의 배열은 순간적으로 연민의 정서를 배가할 수 있다. 다시 세 번째 장면에서 영조와 조신들의 등장으로 정치적인 관계 속에서 사도세자의 행위를 읽을 수 있다. 그러나 장인 홍봉한을 두고 반감을 드러내는 세자의 행동에서 드러나는 불안이 이 장면에는

짙다. 임오화변의 화가 일촉즉발 벌어질 전조와 겹치기 때문이다. 이 희곡에서 사도세자는 열등감과 상처, 불안한 내면을 드러내는 무의식의 기호 역할을 한다.

희곡에서 사도세자의 광기와 저항하는 듯 보이는 영조와의 갈등은 뒤주에 갇힌 그의 죽음으로 상황이 마무리 되지 않는다. 마지막 장면에서는 뒤주에 갇힌 사도세자의 죽음 앞에서 부딪히는 혜경궁과 영조의 갈등이 드러난다. 갈등을 은폐하는 또 다른 갈등을 예고하는 공포와 불안으로 끝나는 이 마지막 구조는 제의극 구조의 희곡의 완결성을 방해하는 듯 보인다. 그러나 사도세자라는 극적 인물의 모델을 이용해 복잡한 현실의 국면을 형상화하는 것은 의미가 있다. <가효당>은 곳이라는 제의적인 형식의 희곡이지만, 기괴한 꿈의 연극처럼 몽환적이다. 그것은 사도세자의 광기에 찬 행위의 불연속적인 반복 속에서 희곡의 불안한 정서가 풀라쥬처럼 구성되기 때문이다. 이 희곡은 곳을 어떻게 무대언어와 행위로 수행하느냐에 따라 조형적인 미학의 연출가능성은 열려 있다. 필자가 이 희곡에서 읽은 것은 날카로운 비명을 지르는 청춘세대 혹은 1970년 시대의 모습을 세자의 행위에 투사한 점이다. 따라서 <가효당>의 치유굿 사건과 홍씨의 치유굿 구조는 수용자(독자와 관객)들을 향한 극작가의 비전을 제시하는 형식으로 치환해 볼 수 있다. 잘 알듯이 극적 발화와 발화행위는 언어적 발화와 달리 관객 각자의 의식 또는 잠재의식적인 지각 안에서 필연적으로 여러 가지 방식으로 진동, 울림을 주기도 하며 일으킬 수 있는 연극성을 내포하기 때문이다.

2.3. 감각적 육체로 채운 소극장의 빈 공간 문법

희곡 <가효당>의 언어는 비현실적이며, 역사적이고, 시적인 조합이 낫선 무대언어의 풀라쥬는 극작가에게 익숙했던 극장환경과 부조리극에

대한 이해와도 연관이 있다. 연극의 형식, 곧 이 희곡을 구성하는 형식은 경험의 형식이기 때문이다. 이 희곡은 일면, 홍씨의 지휘아래 세자를 치유하기 위한 한바탕의 곳으로 진행되지만, 사도세자의 광기와 폭력적인 행동은 강력한 행위로 형상화되기보다는 정서를 표출하여 표현주의적이다. 곳을 수행하는 혜경궁 홍씨의 의식은 이 드라마의 시간과 사건의 경계를 분할하는 기억의 주체이다. 사도사제와 대화하고 움직이는 장면으로 이행할 때, 사도는 살아있는 인물이 아니라 혜경궁 기억 속의 인물이다. 그런 이유로 혜경궁 홍씨와 사도 이외의 인물들은 이 희곡에서 더 부수적이며 조형적인 오브제 같은 역할을 한다.

<가효당>을 발표했던 1977년 일 년 동안 오태석은 <춘풍의 처>로 약수동의 '장', 인사동의 문헌화랑 등의 비극장적인 공간에서 씩없이 공연을 진행했다. 이 과정에서 오태석은 소극장 혹은 다목적 공간에 적합한 연극성을 획득 구성하는 연출의 언어에 익숙해졌을 것이다. 이 작품을 발표한 시기에 오태석은 연출가로서 인상 깊은 공연목록을 남기고 있다. 먼저 76년에는 창고극장에서 초연되었던 <춘풍의 처>로 오태석의 연출가로서 면모를 널리 알렸고, 명동예술극장에서 안민수의 연출로 74년 4월에 초연되었던 <태>가 77년 2월에 세종문화회관 소극장 개관 기념으로 재 공연되었다. 그리고 이듬해 78년에는 <물보라>와 같은 대작을 공연하기 위해 준비하던 시기였다. 1977년 오태석이 활동했던 무대현장에 주목해보면, <춘풍의 처>를 중심으로 다양한 무대에서 공연한 기록을 볼 수 있다. 그가 남긴 기록을 살펴보면, 이 시기 당대 극장 현실을 찾아다니며, 관객을 만나 수용자에 대한 이해와 교감할 수 있는 연극형식을 고민했던 흔적을 확인해 볼 수 있다. <춘풍의 처>를 매개로 다양한 관객과 극장환경 속에서 소통하면서 연극 텍스트를 완성해 가는 과정을 볼 수 있다.

기록이 전하는 사실에서 주목되는 것은 오태석의 극장에 대한 개방적인 관념/개념이다. 극장에 대한 개방적인 사유는 곧 연극의 본질에 대한 사유와 연관이 있다. 당시 오태석은 우리의 연극문화 즉 놀이적으로 연

극을 수행하는 형식에 대한 관심과 노력을 보이기도 한다. 이러한 연극을 수행하는 형식에 맞춰 극장의 구조와 무대구조 장면의 전개 등에 대한 계획과 실험이 시도되고 의문을 갖는 시기였다.

한국의 전통연희로부터 계승된 공간은 비슷한 시기에 소개되는 서구적 실험극의 공간관과 함께 한국연극무대에 새로운 활기를 불어넣었다. 이 새로운 공간개념은 시공의 상상적 비약과 중첩이 가능하다는 점에서 상상력에 가득 찬 공간이요 연극의 본질인 배우와 공간 자체를 중시하고 그들의 만남 만으로부터 출발한다는 점에서 빈 공간이요, 무대와 객석, 배우와 관중, 때로는 극장과 현실 자체가 벽을 거부한다는 점에서 열린 공간의 성격을 지니고 있으며 기본적으로 재현에 입각한 극적 환상을 배격한다는 태도 위에 있다¹¹⁾.

오태석이 상상한 연극의 공간 개념은 전통연극에서 상상력의 놀이처럼 연극을 수행하는 관례를 적극적으로 응용하면서 텍스트를 구성하는 형식이 될 수 있었다. 특히 1970년대 후반 오태석이 극작술을 구성하면서 고려했던 소극장 중심의 비극장적 연극 환경 영향도 크다. 규모가 작아 1인극이 유행하였던 극장문화 안에서 흥씨가 고수이자 사도세자의 치유 곳을 주관하는 메타드라마 희곡은 낯설지 않다. 비 극장적인 공간, 빈 공간에서 비약적인 연행 행위와 구조로 극적 현실과 비현실을 오가는 장면 전개가 가능하다. 따라서 이 희곡을 고수와 소리꾼, 혹은 무당과 불려 진 죽은 존재가 추는 '두 사람의 춤극[二人舞]'으로 수행되는 상연을 연상해 볼 수 있다. 이와 같은 방식의 연출은 60년대 후반 공연했던 <롤러스케이트를 타는 오뚜기>나 <약장사>와 같은 공연에서 익숙했던 무대이며 퍼포먼스이기도 하다. 이 희곡을 발표했던 시기를 살펴보면, 오태석은 다

11) 당시 해당되는 공연은 <약장수>, <춘풍의처>, <태>, <부자유친>, <필부의 꿈> 등이다. 김방옥, 『한국연극의 공간표현』, 『21세기를 여는 연극 : 몸, 퍼포먼스, 해체』, 연극과인간, 2003, 231면 인용.

양한 비극장적인 공간에서 연극공연을 준비했던 사실을 알 수 있다. 대표적으로 ‘카페 떼아뜨르’처럼 다목적이면서 당대 연극이 실험 제작되었던 쌀롱 극장과 같은 소극장의 형태에서 창작과 연출을 실험했다.

다소 실험적으로 보이는 희곡 <가효당>은 수용자가 이미 알고 있는 『한중록』이라는 텍스트 덕분에 관객은 마치 이미 대본의 시나리오를 알고 있는 듯 익숙한 드라마 상황에 대면한다. 극작가는 수용자 즉, 관객이자 독자의 판단이나 해석의 여지를 충분히 두고 상상력을 발휘할 여백을 극작술로 활용했다. 이 여백은 역사와 극적 관행의 익숙함이 교직되어 수용자를 비평적인 방식으로 접근하도록 유도한다. 장면들은 인과적이거나 관습적인 드라마 구조를 구성하지 않는다. 이 희곡은 몽타주적인 방식으로 불안한 사도세자의 심리와 죄의식으로 구성되었기 때문이다. 때문에 극작가는 <가효당>에서 극적 공간을 직접적이거나 모방적으로 제시하지 않는 극적전략을 구성했다. 작품의 제목이 혜경궁 홍씨를 치하하기 위해 영조가 내린 가호 “가효당(佳孝堂)”으로 된 사실에서 유추해 보면, 이 작품은 홍씨의 공간으로 이해할 수 있다. 그리고 홍씨의 공간은 물리적으로 궁궐이라는 모방적 공간이 아니라, 상처 입고 죽은 세자를 기억하고 위로하려는 혜경궁 홍씨의 내면/무의식의 상징적 공간이다. 사도세자의 심리적 불안이 노출된 이 희곡은 혜경궁 홍씨의 서술에 의해 수용자(관객과 독자)와 매개적으로 소통하는 메타적인 드라마구조로 구성되었다. 이 같은 극작법은 수용자(독자와 관객)에게 익숙한 상연환경을 염두에 둔 연극기호들을 수용한 결과이기도 하다.

이 희곡의 마지막은 잘 알려진 임오화변 사건같이 뒤주에 갇혀 죽임을 당하는 사도세자에게서 끝나지 않는다. 뒤주로 빨려들어가듯 들어간 사도는 아무 말도 못하고 뒤주 속을 굽는다. 뒤주를 굽는 소리의 공간에서 소리죽여 죽음에 다가가는 사도와 달리 홍씨는 남겨진 아들을 위해 살아남겠다는 선택을 한다. 이 대비 속에서 영조는 사도에 대한 죄의식을 떠트리 홍씨에게 분노를 표출하는데, 이 마지막 장면은 갈등의 증폭과 불

안, 공포의 감정을 확산시키는 기능을 한다.

영조 탐욕한 것 같으니, 지아비가 죽어가는데 제 피붙이만 염
 려하여, 이것은 내 피여, 내 피.

며느리가 모질다며 원망하는 영조는 핑계를 찾는 것 같다. 그리고, 홍씨는 남겨진 아들을 위해 남편을 버릴 수밖에 없었다고 외치면서 극은 끝난다. 무대의 마지막에서 뒤주 속에 갇힌 사도의 존재는 그들의 정당화와 대비된다. 필자는 혜경궁 홍씨의 위로 곳과 뒤주속을 굽던 사도세자의 처절한 몸부림으로 마무리되는 희곡의 구조에서 극작가의 비전을 읽어보았다. 소환된 사도의 영혼이 다시 뒤주에 갇혀 죽는 극중 현실에서 절망적인 세계를 보았기 때문이다. <가효당>에서 임오화변의 사건은 연대기적 순서에 따라 모사적(模寫的) 상황으로 재현되지 않았다. 분명한 것은 이 희곡은 역사극이 아니다. 혜경궁 홍씨의 환상·꿈·환각·감추어진 욕망·공포를 빌려 사도세자를 비롯한 망령들로 재현된 희곡이다. 이를테면 오태석이 말하는 당시 시대상황을 ‘내적 현실로 조우’하도록 하는 특별한 상황을 만든 것이다. 필자는 오태석이 전통극이나 제의적인 곳의 형식이 작고 가난한 소극장 공간에서 현실과 환상을 넘나드는 극적 형식을 <가효당>의 형식으로 구성한 것으로 이해했다.

3. 결론을 대신하여

에코는 모든 텍스트에 대해 그 자체로는 무기력한 구조물에 불과하다고 말한다. 특히 문학텍스트는 작가의 계획이 수용자와 상상력으로 소통하며 의미가 형성된다는 점에서 불확정성이 강하다. 다르게 말하면, 희곡

에서 극작가는 등장인물들의 언어와 행위 그리고 희곡의 구조 속에 숨어 있다. 때문에 등장인물의 대사 어딘가에는 그의 음성이 섞여있고 이들의 충돌 속에 위치하기도 한다.¹²⁾ 그리고 전체적인 구조를 통해 극작가의 목소리를 확인해 볼 수 있다. 본고에서는 이 불안정성을 희곡의 극작법 분석에서 확인하고 재구성해 보았다.¹³⁾ 『한중록』에서 혜경궁은 내담자로 즉, 자신이 겪어왔던 일들을 회고하며 상처를 회복하려 한 것으로 보인다. 그러한 방식의 치유적인 이야기 텍스트를 오태석은 희곡 <가효당>에서 사도세자를 위로하는 치유극의 드라마로 구성했다. <가효당>은 살아남은 자가 죽은 자를 위로하는 오래된 공동체의 의례인 굿이 진행되는 희곡이다. 이 구조는 답답하고 절망스러운 시대상황을 공공연히 드러내고 독자/관객과 상호작용할 수 있는 창조적 해석의 공간을 제공했다. 극적 현실과 심리적인 비현실을 오가는 장면의 전개는 이 희곡 구성의 특징이다. 이 희곡의 언어와 구조는 1970년대 상황에 대한 극작가의 말하기와 당대 재현에 대한 연출의 두려움을 위장하는 것처럼 위태로워 보인다. 난해한 이 희곡은 특성은 마치 『한중록』에서 언어와 역사를 과감히 해체한 텍스트로 위장하여, 관객과 소통공간을 내포한 것처럼 보인다.

<가효당>은 발표당시 공연된 대본이었다는 사실은 확인할 수 없었다.

12) 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1992, 73~74면 참고

13) 사실 이 연구는 기존에 오태석의 희곡에 대한 평가에 비추어 보면 역설적이다. 왜냐하면 오태석의 대본은 '자신의 현란한 연출작업을 위한 대본'을 구성하기 때문에, 불안정성의 공간이 연출자의 시각에 의해 극단적으로 침해받은 텍스트로 보기 때문이다. 그런데, 그가 연출가의 상상력을 자극하는 희곡을 생산하는 것이 아니라, 연출적 사고에 의해 희곡의 상상력을 제한받는 희곡이 된다는 우려를 재고해 볼 필요가 있어 보인다(김방옥, 앞의 글, 2003, 231면 참고). 그가 희곡을 수용자와 공유하고 연출대본으로 재구성하는 과정에서 다양한 판본을 생성하는 그야말로 텍스트 생성을 보여주기 때문이다. 수용자를 향해 의사소통의 순간을 제공하는 매개체로서 <가효당>은 이후 수많은 사도세자라는 기표들의 연쇄반응으로 <부자유친>이라는 연극텍스트로 완성되기 때문이다. (필자 주.)

그럼에도 본고에서 소개한 희곡 <가효당>은 극작가가 체험한 소극장 중심의 비극장적 연극 환경이 고려된 연극적 구성의 특징을 예상해 보았다. 1970년대 연극 환경은 비연극적인 언어 즉, 두 배우의 춤극처럼 추상적인 무대 연출과 굿이라는 전통의례를 수행하는 연극의 언어로 구성된 희곡을 만들었다. 그 결과 상상력의 진폭이 큰 문학적 공간도 구성되었다. 1970년대에 규모가 작은 소극장에서 일인극 공연을 주도하였던 오태석의 연출작업 맥락에서 <가효당>이 혜경궁의 드라마로 연출되는 구조를 형성한 것은 주목할 부분이다.

<가효당>의 희곡 문학적 자질은 바로 공동체의 제의적 관례를 활용하여 극적 상황을 미학적으로 구성한 극작법에 있다. 본고에서는 이 희곡을 1970년대 젊은 세대의 억압에 대한 노트를 제공하는 극작가의 계획과 전략으로 보고, 희곡텍스트를 구조적으로 분석해 보았다. 그런데 공연되지 않은 대본은 가령 배우들이 그 대본에 생명력을 불어넣기까지 그것은 단지 문학적인 드라마에 불과할 수 있다. 희곡은 단순한 독서행위로 그치는 것이 아니라 수용자가 공연을 생산하는 것으로 확대될 수 있다. 따라서 이 소고(小考)가 다하지 못한 한계는 분명하다. 이 희곡은 『한중록』이 다양한 시공간에서 독자 내지 수용자와 만나 다양한 의미를 생산해 낸 극작가의 텍스트 가운데 하나이다. 그리고 희곡의 불확정성이란 관객 수용자에 의해 구체적이고 때로는 변증법적으로 변화할 수 있는 것이다. 때문에 수용자와의 연쇄반응 과정에 <부자유친>과 친연성을 근거로 상연텍스트와 상호보완적인 비교연구가 진행되어야 할 것이다. 따라서 필자는 다음 연구에서 본고를 보완해 보고자 한다. 먼저, 희곡 <가효당>이 <부자유친> 드라마의 불안한 의미와 연극성을 확장해 줄 수 있는 모본(母本)으로 가능성에 대한 고찰과 극작가 오태석의 불확정성을 염두에 둔 극 텍스트의 개방성을 극작원리로 하는 극작술 연구를 진행해 보고자 한다.

참고문헌

1. 기본자료

- 오테석, <가호당>, 『연세춘추』, 1977.11.7.
_____, 「반극의 풍토」, 『연세춘추』, 1962.10.1.
_____, 『북이 울릴 때』, 경미문화사, 1978.

2. 단행본

- 김방옥, 『21세기를 여는 연극 : 몸, 퍼포먼스, 해체』, 연극과인간, 2003.
서연호 편, 『한국 연극의 쟁점과 새로운 탐구(현대극)』, 연극과인간, 2001.
신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1992.
여홍상 편, 『바흐친과 문학회론』, 문학과지성사, 1997.
오테석·서연호 대담, 장원재 정리, 『오테석 연극 : 실험과 도전의 40년 - 원리·방법론·세계관』, 연극과인간, 2002.
이상란, 『희곡과 연극의 담론』, 연극과인간, 2003.

- Esslin, Martin, 원재길 역 『드라마의 해부-극작법 서설-』, 청하, 1987.
Foucault, Michel, 이광래 역, 『말과 사물』, 민음사, 1986.

3. 학술논문

- 박미리, 「<부자유친>에 나타난 극 구조의 효과」, 『한국극예술연구』 제14집, 한국극예술학회, 2000,
이화형, 「한중록의 극적인 특성 연구」, 『동아시아 고대학』 제25호, 동아시아고대학회, 2011.8.
최치림, 「공연과 텍스트의 관계에 대한 연구」, 『한국연극학』 제15호, 한국연극학회, 2000.

Abstract

A Study on the Oh Tae-seok's Drama <Gahyodang(佳孝堂)>

Yang Seira

This article introduces and analyzes Oh Tae-seok's drama <Gahyodang(佳孝堂)>. <Gahyodang(佳孝堂)> is a play by Oh Tae-seok, which was published in 1977 in Yonsei University Newspaper 『Yonsei-chunchu』. In this article, we introduced and analyzed drama that was never performed. This drama can confirm the dramatic method of composing narrative and language of history text called 『Hanjungrok(閑中錄)』 as the theater language.

Fundamentally, play is a text associated with the performance. However, in this paper, we have described the dramatic method of Oh Tae-seok through the aesthetic symbols of this play. Especially since I experienced directing in the small theater space of the 1970s warehouse, I interpreted the drama with the theater space familiar to the playwright in mind. As a dramatist, he experienced directing in a small theater space of a warehouse in the 1970s, so he interpreted the plays with the theater space in mind. This play, lacking continuity of the scene, was influenced by the theater environment which was utilized as various experiment space without being restricted by the stage limit. For that reason, it is possible to interpret the space of the palace called 'Gahyodang(佳孝堂)' as Hong's psychological space. Above all, a mental attitude representing the 1970s period was reflected in scene arrangement and historical space. The mental attitude is the anxiety, fear, emotion, and thought of the era when the playwright recognized it. In this context, I tried to understand and analyze the drama <Gahyodang(佳孝堂)> in the 1970s. The

fact that the plaintiff was published in 1977 as a university newspaper is a basis for the researcher to interpret the drama in a stereoscopic way with the possibility of stage production based on the audience and sympathy.

The form of the play is based on the form of experience. Therefore, I read two realities in Oh Tae-seok's play. First, the social image of the 1970s, when the drama was announced, was expressed in the form of a play and the reality of the theater stage reflected in this play. On the basis of this, in this study, I interpreted the meaning of the form of the stage direction which the form of the dramatical expression of this play and the form of the drama implied. The dramatic image of this play reflected the emotions and feelings of Hong who survived her husband's death. The ritual image of this play reflected the emotions and feelings of Hye Kyung, who survived her husband's death. Therefore, the structure and form of this play, composed of the words and actions of Hong who survived, represents the sense of guilt. The guilty conscience constituted the structure of drama as a ritual play that comforts the death of her husband. Therefore, the reader can understand this drama with the dramatic rhythm and sense of the sea, expressing the despair and anger of the dead husband in the structure of the drama in which Hong performs the shaman proposal.

In this paper, I would like to introduce the characteristics of the play listed above as a dramatic method of <Gahyodang(佳孝堂)>. The reason was based on the time and society in which this play was published, and the theater space familiar to the media, the dramatist, and the audience.

Key words : 1970's, drama <Gahyodang(佳孝堂)>, gut(perform an exorcism), 『Hanjungrok(閑中錄)』, Oh Tae-seok, ritual theatre, 『Yeonsei-chunchu』

접 수 일 : 2017년 8월 10일

심사기간 : 2017년 8월 16일 ~ 9월 13일

게재결정 : 2017년 9월 14일