

이현화론 - 관객의 일상성에서 벗어나기 위한 연극적 기법

손 화 속*

— 목 차 —

1. 머리말
2. 반복의 기법과 탈일상성의 세계
3. 폭력의 언어와 강요된 죄의식
4. 허구적 관객의 발견과 극중극 기법
5. 맺는말

1. 머리말

연극상연은 배우와 관객의 공모관계의 성립을 전제로 하여 이루어진다. 이는 연극을 그럴듯한 것으로, 진실되게 보이도록 만들고자 하는 배우의 모방욕구와 무대 위에서 재현되는 행위들에 대하여 간섭하지 않고 지켜보는 관객들의 교양이 어우러짐을 의미한다. 이와 같은 배우와 관객 사이의 창조와 관망의 기능적인 분리와 무대와 객석간의 물리적인 경계는 관객에게 위압적인 것으로 작용하여 왔다. 어두운 곳에서 밝은 곳을 바라보는 유리한 입장에 놓인 관객은 상연되는 극에 대하여 관대해지게 되며, 수동성에의 유혹을 뿌리칠 수 없게 된다. 따라서 연극을 관람하는 행위 자체는 일상에서 벗어난 독특한 체험이지만 그들이 '관객'이라는 수동적이고 부차적

*서울대 국문학과 석사졸업. 주요 논문: 「1930년대 프로연극 연구」.

인 역할을 고수하는 이상, 그것은 오히려 강한 일상으로 반작용한다. >

관객의 수동성에 대한 문제제기는 이처럼 오래되고 은밀한 배우와 관객의 공모관계의 파기에서부터 시작된다. > 사실주의 연극에서의 배우와 관객의 상호작용은 미리 연습되고 짜여진 계획에서 크게 벗어나지 않는다. 이러한 경우 희곡작품은 그 자체로서 완벽할 수 있으며, 연극의 또다른 주체로서의 관객의 위치는 모호해진다. 이에 반해 <아르또 이후 현대연극의 제사조는 관객이 이미 만들어진 어떤 것을 들여다보는 것을 허용하지 않는다. 상연을 전제로 하여 창작된 희곡작품은 여러 요소의 참여에 의해 비로소 완성될 수 있는 '구멍뚫린 텍스트'로서 존재할 뿐이며, 그 열려진 가능성에의 관객의 참여가 더욱 중시된다. 이를 위해서는 프로시니엄 무대가 창출하는 극적 환상의 파기와 더불어, 관객이 관람자로서의 안이한 자세에서 벗어나는 것이 절실히 요구된다.>

이와 같은 경향은 서구에서는 이차대전 이후 지속적으로 그 영향력을 증대시켜 왔으며, 우리의 경우 1970년대 이현화의 극작품에서 하나의 뚜렷한 현상으로 자리잡기 시작한다. 이현화는 1970년 중앙일보 신춘문예에 <요한을 찾습니다>가 당선된 것을 계기로 극작활동을 시작한다. 그후 『누구세요』와 『0.917』 두 권의 작품집을 내놓으며 영화연극상, 서울극평가그룹상, 한국연극영화예술상을 수상하는 등 의욕적인 창작활동을 벌인다. 그의 작품들은 민중극장, 극단세실, 동랑레퍼토리극단 등에 의해 무대화되었으며, 어느 정도 흥행에도 성공하였다. 그러나 그의 작품은 상연된 당시는 물론 지금의 시점에서도 여전히 문제적이며 난해하다. 이는 사실주의적 전통에 익숙한 독자나 관객이 갖는 일종의 낯설음이라 할 수 있다.

이현화의 작품 중 <요한을 찾습니다>와 <라마 사바다니>를 제외하고는 거의 모든 작품에서 삶의 한 단면을 성실하게 재현하려는 노력은 발견되지 않는다. 일상적인 언어 및 행동, 심리적인 동기에 의해 움직이는 등장인물, 그리고 시간적인 계기에 의해 구성되는 플롯은 해체되고 비현실적이며 부조리하기까지 한 무대의 이미지가 부각된다. 등장인물들이 주고받는 비논리적이며 무의미한 대사와 인간의 원초적인 감각을 자극하는 배우들의 동작은 일상적이고 합리적인 세계로부터 벗어나 있다. 이는 인간의 이성에 대한 불신과 기존의 가치관에 대한 전면적인 거부에서 기인한 것으로, 관객에 대한 공격행위와 무대와 객석의 경계를 허물기 위한 작업으로 구체화된다. 바로 이러한 점에서 이현화의 극에 나타난 관객은 이성적 판단의 수

유자로서의 서사극적 관객이라기보다는 극중의 사건에 몰입하여 배우와의 직접적인 교감을 성취하는 잔혹극에서의 관객과 유사하다. ☆

2. 반복의 기법과 탈일상성의 세계

이현화의 극에서는 주동인물과 반동인물간의 갈등에 의해 진전되는 사건이나 위기를 향한 극적 긴장감이란 전혀 찾아볼 수 없으며, 동일한 상황을 반복하여 제시함으로써 관객으로 하여금 지루함을 느끼도록 만든다. 따라서 연극에 대한 선입견을 가지고 극장에 들어선 관객은 당혹스러움에서 좀처럼 헤어날 수 없게 된다. 신성모독의 형태로 기존사회에 대한 격렬한 반감과 불신을 표현한 <요한을 찾습니다>와 <라마 사바다니>는 미약하게나마 전통적인 극구조를 따르고 있어 관객의 당혹감을 덜어주고 있다. 물론 이중적 자아로 분열된 요한이나 집행유예의 희망이 없는 사형수를 설정한 것은 일상적인 세계의 친숙함과 거리가 멀지만, 그것이 정상적인 시간의 흐름을 차단하지 않는다는 점에서 이후의 작품들과 구별된다.

<누구세요?>와 <쉬.쉬.쉬.잇>의 경우, 반복의 기법을 사용함으로써 변화가 없는 얼어붙은 시간의 이미지를 보여 준다. 흔히 극에서의 반복은 관객의 심리나 극적효과를 위축시킬 수 있어 주의를 요하는 부분이지만, 여기서는 독특한 기능을 수행하고 있다. 반복의 기법은 등장인물들의 대결을 통해서 위기로 치닫거나 해결을 맞게 되는 수평적인 극구조에서 벗어나, 원점으로 되돌아오거나 제자리를 맴도는 식의 회귀적 구성을 그 본질로 삼는다. 또한 무대 위에서 행위하는 인물과 그에 의해 진전되는 사건이 심리적인 동기애 의한 것이 아니라 비현실적이며 극도로 과장되어 있음을 암시해 주기도 한다. 이처럼 반복의 기법은 플롯이나 성격묘사의 부재와 연결되며, 이로 인해 인간의 삶이 갖는 단조로움과 무의미함이 더욱 강조된다.

<누구세요?>는 신분이 불확실한 네 명의 등장인물이 서로에게 던지는 “누구세요”란 질문에 의해 그로테스크한 상황을 유도한다. 전화벨소리와 함께 막이 오른 무대 위에는 시들어 버린 생화와 바늘이 멈춘 패증시계와 같은 소도구들이 산재해 있어 관객은 앞으로 혼돈에 사로잡힌 상황이 전개될 것임을 예견할 수 있게 된다.

여자 그 태풍주의보만 아니었으면 다음주 월요일까지 마음놓고 즐길 수 있는 건데. 뜨거운 시를 지으면서 말야. 후후후 응? 정말야, 처음이야 우리 허즈? 치, 그 양반이야 그런 멋진 여유를 부릴 줄 아나 뭐. 또 그럴 틈도 없고. 늘 출장이다, 숙직이다, 감사를 대비한 철야근무다, 아니면 당직 감독 -그리고 또 출장- 얼굴 못 본 지가 일 년은 넘은 것 같애 (1-24~25)

남자 그 태풍주의보만 아니었으면 다음주 월요일까지 마음놓고 즐길 수 있는 건데. 뜨거운 시를 지으면서 말야.

여자 (커튼 사이로 살그머니 조심스레 내다본다)

남자 응? 정말야, 처음이야. 우리 와이프? 쳇, 그 마님이야 그런 멋을 부릴 줄이나 아나 뭐. 또 그럴 틈도 없고. 늘 외출이지. 정기적인 쯤날이 월3회, 그 사이에 동창회가 심심찮고. 대학동창회, 여고동창회, 그리고 국민학교동창회 뭐? 유치원동창회? 아니 아직 그런 건 못들어 봤어.(2-29~30)

맑은 하늘에 갑자기 내린 폭풍주의보는 두 남녀를 예정보다 빨리 아파트로 되돌아오게 하였으며, 이들의 우연한 마주침은 이제까지 타성에 젖은 습관적인 만남과는 전혀 다르다. 이들의 예상외의 만남은 “누구요”라는 타자에 대한 의심으로 시작된다. 아파트 주인임을 주장하는 이들은 서로를 미치광이나 사기꾼으로 취급한다. 도움을 청하기 위해 이웃집의 여자A를 부르지만 오히려 혼돈을 더욱 가중시킬 뿐이다. 이러한 혼돈의 발단은 등장인물들간의 진정한 유대감의 결여로 인한 타인의 망각에 있다.

태풍이 지나간 다음주 월요일로 이어지는 제6경에서는 권태로운 습관에 의해 가까스로 부부관계를 유지하고 있는 남녀의 어색한 만남으로 시작된다. 남편은 언제나처럼 어깨에 솔더백을 걸치고 아내에게 식사를 요구한다. 이로써 앞의 혼돈은 끝난 듯이 보이나, 극의 끝부분에서 플라스틱 장바구니를 든 여자A가 다시 등장함으로써 해서 기괴한 상황은 무한히 반복되는 성질의 것임을 분명히 하고 있다.

남자 당신은 귀여운 방울새

여자A 당신은 귀여운 다람쥐

남자 (여자A를 번쩍 안아 들고 방 저편으로 사라진다. 굳게 닫혀지는 문)

이때, 차임벨 -

그러나 그 차임벨 소리를 두 사람이 들으리라고 기대한다는 건 아무래도 무리일 것 같다.

차임벨, 차임벨,

차임벨, 차임벨, 차임벨 - (1-95~96)

이와 같은 반복의 기법은 현실이 변화하며 스스로 구성해 나가는 과정이 아니라, 고정된 상황으로 변형됨을 보여주어 현실로부터의 일탈이 이루어지게 된다. 한편, 〈쉬 쉬 쉬 잇〉에서는 혼돈된 상황이 느닷없이 침입한 외부인에 의해 강요된 것이라는 점에서 〈누구세요?〉와 구별된다.

극은 신혼여행을 온 행복한 여자와 남자가 낯선 사람들의 예기치 않은 방문을 받는 것으로 시작된다. 누구에게 헐박을 받거나 위협을 느낄 아무런 이유도 없는 선량한 남자와 여자는 그들이 결혼식을 올린 것이 순서에 어긋남을 들어 혐의를 씌우고자 하는 미지의 사내와 여인에게 헐박을 당한다. 사내와 여인은 한 인간의 과거가 얼마나 낯설고 파괴적인지를 보여주고자 한 것이다. 그들은 정상적이고 일상적인 모든 것을 부정하고 도치시키려 함으로써 신혼부부를 전신착란의 상태로 몰고간다. 그들의 계획은 완벽하여 긴장감을 유도하는 재미있는 놀이임에 반해, 이에 대한 신혼부부의 반항은 너무나 나약하고도 절박하다. 이러한 묘한 대비는 극의 결말부분에서 더욱 두드러진다.

남자 안돼, 가면 안된다구! (도어를 열고 따라 들어가려다 자신의 차림을 느꼈다. 황급히 전화기 쪽으로 와 수화기를 들고) 여보세요, 교환, 교환, 아, 교환? 빨리 로비 좀 대주세요. 급히.

그때 노크소리.

남자 잘 생각했어. 그 여잘 만나면 안된다구. 어서 들어와. (문을 열어준다)!!

불쑥 들어서는 사내 - !

남자 (충격을 받은 듯 혀가 굳어져) 다-다-당-시-신

사내 (전혀 반응을 주지않고 문을 철거덕 닫아 건다.) (1-211)

이렇듯 사내와 여인으로부터 벗어나려는 남자의 노력은 좌절되고 최초의

공포가 다시 시작된다. 이때 무한히 반복되는 성질을 지닌 절망적이고 폐쇄적인 상황은 정상적인 세계로 기능하게 되며, 이는 〈누구세요?〉의 마지막 장면과도 비슷하다. 이제 남자에게는 일상성의 세계로 되돌아가는 것이 불가능하게 되었으며, 미지의 인물들에 의해 강요된 복종만이 남아있을 뿐이다. 결국 비정상적이고 왜곡된 세계에서는 광란의 상태, 즉 정신착란만의 존재를 합리화시켜 주는 유일한 방법인 것이다.

반복과 과정에 의해 미사실적으로 구성된 무대 위의 현실은 관객에게 일종의 충격으로 전달되며, 연극을 관람하는 동안 관객은 줄곧 자기 자신과 대면하도록 강요받는다. 관객은 이제까지 익숙하던 일상적 세계에 대해 낯설음이나 혐오감을 느끼게 되며, 자신들 역시 왜곡된 세계에 의해 감염된 존재로 인식하기에 이른다. 이는 부조리한 세계에 대해 관객이 갖게 되는 절망적인 공포이며, 이러한 공포는 무대 위에서 실현되는 폭력행위와 강요된 죄의식에 의해 더욱 강렬해진다.

3. 폭력의 언어와 강요된 죄의식

인간성의 상실, 무력함, 불안 따위에 대한 집착은 극의 현실을 논리적이거나 합리적인 방식으로는 설명되어질 수 없는 고정된 상황으로 나아가게 한다. 이때 인간의 존재가치를 되찾는 작업, 사랑과 화해에 의한 인간의 결속은 허무한 것이거나 실현불가능한 망상에 불과하다. 세계에 대한 개선의 여지나 대화를 통한 등장인물간의 상호교류가 불가능한 세계에서는 무대에서의 폭력이라는 새로운 언어를 낳는다. 폭력의 언어는 인간이 의식적으로 은폐하고 있는 어두운 면이나 무의식의 세계를 적나라하게 파헤친다는 점에서 생의 본연의 모습을 찾기 위한 노력과도 같은 것이다. 삶의 구체적 표현으로서의 폭력은 실존적 세계가 근원적으로 갖는 허무로부터 벗어나는 행위이자 삶에 의미를 부여하는 새로운 가능성을 열어준다. 〈누구세요?〉에서 남자와 여자가 서로의 동질감을 확인하는 것은 폭력적인 형태로 서이다.

남자 (손바닥에 흘러넘치는 피, 피, 피 그 핏줄기에 붙들린 시선이 점점 열기를 띠기 시작한다. 그 어떤 희열 같은 미소가 솟아오르며 가쁜 숨을 몰

아쉬기 시작한다)

여자 ?(점증돼 가는 남자의 핏빛 반응에 본능적인 경계를)

남자 (천천히 두 손을 움직여 온몸에 피를 묻히기 시작한다. 뺨경계 물들기 시작하는 팔뚝, 목, 얼굴 -)

남자 (여자의 몸에도 피를 묻히기 시작한다)

여자 (겁에 질려 온다. 꼼짝없이 묻혀지는 피, 얼굴에, 목에, 어깨에...) 제발, 제발 절 좀 놓아주세요. (1-83)

〈쉬.쉬.쉬.잇〉에서의 폭력은 훨씬 용의주도한 형태로 나타난다. 신희부
부를 정신착란으로 몰고가기 위해 여인과 사내가 행하는 최면술과 잔혹한
행위는 그 목적을 알 수 없다는 점에서 더욱 공포스럽다. 여자의 몸에 피를
묻히며 광분하는 남자의 행위나, 감굴을 칼로 무자비하게 찌르는 도전적인
모습의 배우를 보면서 관객은 무대 위의 행위가 일상을 넘어선 것, 도취상
태에 이르게 하는 그 무엇임을 느끼게 된다. 이러한 무대 위의 과잉행위는
분노와 충격을 자아내기에 충분하다.

어떤 이야기의 계속처럼 “네가 내 죄를 알렸다”라는 왕의 협박으로 시작
되는 〈카덴자〉는 처음부터 끝까지 고문장면을 보여주고 있다. 표면적으로
는 세조의 왕위찬탈사건을 극중의 시간으로 차용하고 있지만, “언제라 해
야 할까”, “모쳐라 해두고”라는 간략한 배경설명에서 알 수 있듯이, 역사
적인 사건의 재구는 그다지 큰 의미를 갖지 못한다. 극의 진행 도중, 임의
의 여자관객을 무대 위로 끌고 올라가 선비에게 했던 것과 똑같은 형태의
고문과 협박을 되풀이함으로써 극중의 과거와 연극상연의 현재가 상호침투
하여 일종의 연극놀이로 변형된다.

〈카덴자〉에서 사용되는 대사는 일상의 언어가 아니라 짧은 호흡의 대사
를 두번씩 반복하여 운문에 가깝게 처리하고 있다. 그리고 동일한 대사가
몇회 반복되어 사용되며, 사건의 진전을 위한 설득력있는 내용을 담고 있
지 않아 서사성을 박탈당한다. 이는 대사가 고문장면을 효과적으로 부각시
키기 위한 보조적 수단에 지나지 않음을 의미한다.

한편, 고문장면을 무대화하는 방식은 사실적인 데에서 탈피하고 있다. 고
문을 실제상황인 것처럼 가장할 수 있는 여러가지 소도구들을 그대로 관객
에게 보여줌으로써 관객은 극중의 폭력을 심각하지 않은 것으로 받아들이
게 된다.

선비 (등에 부착했던 돼지껍질을 꺼내 여자관객의 스커트를 들치고 두 허벅지에 잘 붙인다)

‘망나니 2, 3 (숫불에서 인두를 빼어들어 여자관객의 허벅지를 지진다. 돼지껍질 타는 냄새와 함께 피어오르는 연기, 역시 객석으로 넘쳐든다)

선비 (옷에까지 피를 묻혀댄다. 얼굴에서 피가 흘러내린 것처럼)(1-226)

그러나 고문이 그 강도를 더해감에 따라 여자관객은 그녀를 구성하는 모든 개인적인 특수성을 상실하게 되며, 방관자 혹은 반역자로서의 역사의 죄인이자 희생물이 된다. 끊임없이 반복되는 “네가 네 죄를 알렸다”라는 대사와 갖가지 고문기구에 의해 여자관객은 마침내 최면의 상태에서 “내가 내 죄를 알겠소”라고 말하며, 스스로 올라미에 목을 넣는다. 이 장면에서 그녀는 여태껏 강요받아온 배역과 일치되는 행동을 하기에 이른다. 이때 놀라움과 공포의 감정은 객석으로까지 흘러들게 되며, 여자관객의 굴복으로 역사에 대한 개인의 변주곡은 완성된다.

〈우리들끼리의 한번〉은 아르바이트로 우유배달을 하는 소녀가 한 여인의 살인용의자로 지목되어 형사에게 취조받고 있는 장면을 극화한 것이다. 극의 진행방식은 과거와 현재의 시간이 무대 위로 서로 병렬 교차되면서 결말을 향해 진전하는 형식을 취하고 있다. 여기서 소녀와 여인의 친분관계는 극중의 과거로, 그리고 소녀에 대한 취조장면은 현재로 처리되어 있다. 각 장면의 전환은 등장인물과 무대장치는 고정된 채로 부분조명과 전화벨소리에 의해 이루어진다. 이로써 극의 흐름은 과거사실의 재현과 현재의 복귀가 끊임없이 반복되는 이중적 구조로 되며, 관객은 과거와 현재의 사건을 동시에 지켜보게 된다.

더욱 커지며 빈도가 잦아지는 전화벨 소리.

조명, 그 소리에 맞추어 점점 좁아들어 소녀의 얼굴에까지 조그맣게 죄어든다.

소녀 전화 왔더니가요.

여인 ……

소녀 제가 받을까요?(탁자 쪽으로 달려와 수화기를 든다. 물론 조여진 상태에서 조명 따라주고)

하지만 수화기를 통해 흘러나오는 것은 킬킬대는 사내의 기분나쁜 저음

소녀 !(당황해져 수화기를 멀리하며) 이게 무슨 소리죠?

- 조명 전환 -

형사 (불빛 속에 드러나며) 도대체 무슨 소리가 들린다는 거야?

소녀 들어보세요. (수화기를 내린다) (1-311~312)

미궁 속에 빠져있는 여인의 살해사건은 소녀의 의식을 설명해주고 있는 과거의 시간을 통해 여인이 개인에 대하여 자각하였다는 이유로 미지의 사내에게 살해당하였음이 드러난다. 한때 여인이 소속하였던 세계는 개인의 자의식을 용인하지 않는 억압적인 세계이다. 그 세계는 전화를 통해 들려오는 사내의 목소리로만 나타날 뿐, 그 실체를 확인할 수 없다. 이러한 공포의 세계는 강력한 흡인력을 지니고 있어 소녀와 형사에게까지 영향력을 미친다. 형사는 소녀를 심문하는 과정에서 그의 삶이 지나는 무의미성을 자각하게 되며, 무의식중에 여인의 삶과 공포의 목소리에 동화되어 간다.

형사 ……?

하여간 그 여자의 묘한 죽음이 면도칼 같다면 내 형사경력에, 더구나 정년퇴직을 눈앞에 둔 대단한 활약의 내 이력에 계몽적인 콤파 하나를 찍게 했다는 게 몹시도 못마땅합니다마는 일단은 그 기묘한 두 여자의 얘기를 이해하려 노력하는 편으로 기울기로 했습니다. 왜냐하면…….

전화벨 소리.

형사 ……? 왜냐하면 ……

전화벨 소리.

형사 ……! (수화기를 든다) 여보세요? (1-332~333)

실체가 없는 폭력은 등장인물들로 하여금 근원을 알 수 없는 강박관념에 시달리도록 만든다. 더구나 폭력의 대상이 무제한적이며 그 끝이 보이지 않는다는 점에서 그 불안과 공포는 더욱 가중된다. 무대 위에서 괴상한 행동과 고문, 잔혹함을 묘사하는 것은 인간성과 비인간성을 직접 연결시킴으로써 폭력과 일탈을 하나의 사회적 사실로서 그리고 정상적인 한 기능으로 제시하고자 함이다. 이를 통하여 극작가는 관객 속에 억압되어 있으나 결코 소멸되지 않는 잔인성을 폭로하는 동시에, 역설적으로 자유롭고 완전한 형태의 삶을 희구하고 있다.

4. 허구적 관객의 발견과 극중극 기법

무대 위에서 재현되는 폭력은 고도의 연극성을 내포한다. 그것은 인생과 연극을 결합하려는 의도이며, 관객이 지닌 일상의 습관을 파괴하려는 것이다. 폭력은 관객을 긴장하도록 만드는 동시에 무의식중에 공범자로서의 쾌감을 즐기도록 하거나 혹은 그들 역시 폭력으로부터 결코 자유롭지 못함을 강조한다. 따라서 관객은 가해자로서 그리고 피해자로서의 양분된 감정에 사로잡히게 된다. 이제 관객은 더이상 의자 속에 파묻혀 연극을 관람하는 것이 허락되지 않으며, 극중의 현실과 일정한 연관관계를 지닌 불편한 존재로 변화하게 된다. 결국 폭력은 무대와 객석의 경계를 불분명하게 하여 전통적인 관객의 개념을 파괴한다.

(카덴자)에서 망나니들이 객석 뒤쪽에 있는 임의의 여자관객을 무대 위로 끌고 올라가는 장면에서 알 수 있듯이 그것이 비록 각본에 의해 미리 짜여진 행위라 할지라도 대부분의 관객들은 그 선택의 확률 속에 간혀있음에 대해 불안해하게 된다.

여자관객 (화가 난 객석을 향해) 이보세요, 전 배우가 아녜요. 정말이에요.

이 사람들 좀 말려주세요!

망나니 4, 5 (창을 한번 바꿔준다. 보란 듯이)

왕 ! 저런 주리를 틀어봐라, 저놈의 입에서 상감소리가 나오도록 지지 못 할까!

망나니 1 지지랍니다.

망나니 2, 3 예이 -.

선비 (등에 감춰 부착했던 돼지껍질을 꺼내 여자관객의 스커트를 들치고 두 허벅지에 잘 붙인다)

여자관객 이거 정말 무슨 짓들이예요? (1-225~226)

이처럼 여자관객은 끝까지 자기가 배우라는 사실을 속이려 한다. 그러나 실제로 무대 위로 끌려올라가 여자관객은 관객을 가장한 허구적 관객에 지나지 않는다.

이러한 극적 기교는 극적 허구와 실제 현실감을 넘나들고 있어 양자의 구분을 모호하게 만들며, 이는 극중극 기법으로 발전된다. 극중극이란 연극

성을 바탕으로 하여 일종의 거울역할을 하는 것으로 하나의 연극이 또 하나의 연극을 포괄하는 형식을 취하고 있다. 극중극 기법의 도입은 프로시니엄무대가 창출하는 극적 환상을 파괴하는 동시에 객석에서의 한정된 시야에 의한 불완전한 정보전달의 한계를 개선하기도 한다. 따라서 관객은 무대 위에서 진행되는 사건을 은밀히 엿보는 소극적인 관객자세에서 벗어나게 되며, 배우와 등장인물간의 갈등을 지켜볼 수 있게 된다. 또한 허구적 관객의 발견은 관객이 스스로의 모습을 투영시켜 볼 수 있도록 해주며, 허구적 관객의 연기에 이끌리어 극적 행동으로 유도되기도 한다. <오스트라키스모스>와 <불가불가>는 극중극 기법을 차용하여 연극을 실제의 현실에 가깝게 구성한 대표적인 예이다.

<오스트라키스모스>는 관객기의 형식으로 이루어져 있다. 실제 관객은 극의 진행에서 빠져나와 관객의 입장에서 극에 대한 성찰을 하고 있는 롬펜 관객, 해설자의 시선을 통하여서만 극을 볼 수 있도록 되어 있다. 이 해설자에 의해 실제 관객은 연극에서의 역할이 주어지게 된다.

의원님 의원님 의원님

로비는 붐비고 있었죠. 예의 그 의원님들로.

연신 팔콘을 쭈셔넣고 있는 관객 아니 의원님, 꺾을 짹짹 놀리고 있는 아가씨 의원님, 아이스크림을 핥는 긴 혀바닥 의원님, 좀 험하게 히히덕거리며 노닥이는 쌍쌍 의원님, 그런가하면 안경을 고쳐쓰며 열심히 프로그램을 들여다 보고 있는 의원님도 계시고. (2-72)

그 외에도 극의 진행에 관객의 입장으로 개입하도록 되어있는 남자관객 1, 2, 3, 4, 5와 여자관객 1, 2, 3, 4, 5가 있다. 이들은 허구적 관객으로 줄곧 객석에서 연기하도록 되어 있으며, 수동적인 역할은 관객에게로 향하도록 하여 그들에게서 극적 행동을 유도해 낸다.

남자관객 1, 2, 3, 4, 5 자유만세!

그들의 만세는 다른 또 어떤 반응을 유도하듯 계속 드높여졌고 그래서 그런지 적잖게 바람탄 관객들이 덩달아 그들의 만세에 동화돼가고 있던란 말예요. (2-80)

말하잖 그 요란짜는 바람잡이 친구들이 뭉땅 배우티 안내는 배우들이었더라
란 말이죠.(2-82)

이처럼 실제관객은 허구적 관객의 계산된 연기에 의해 연극을 보고 있다는 의식이 형성되는 것을 방해받게 되는 것이다. 이때 관객은 황제의 암살과 이를 둘러싼 음모에는 관심을 기울이지 않고, 포괄구조의 등장인물들의 사실적인 연기에 오히려 흥미로움을 느끼게 된다. 따라서 황제의 암살이 무대 위에서 아주 잔혹한 형태로 이루어지더라도 관객은 그 폭력행위에는 반응을 보이지 않는다. 결국 극작가가 목적하는 바는 한 역사적 인물의 죽음에 얽힌 잔혹함의 제시에 있다기보다는 연극을 연극이 아닌 것으로 위장하는 것, 그리고 배우가 관객의 역할을 흉내내는 것을 통하여 삶의 두께를 획득하는 데 있다.

한편 <불가불가>는 연극의 리허설 장면을 극중극으로 차용하고 있다. 이때 관객은 리허설을 지켜보는 무경꾼의 역할을 떠맡게 된다. 따라서 관객들은 입장료를 지불하고 객석에 앉아서 연극을 관람할 권리가 있음에도 불구하고 극이 끝날 무렵 쫓겨나듯 극장을 빠져나가야 하는 것이다. <불가불가>는 바로 이러한 극적 기교에 의해 등장인물의 이분화가 이루어지고 있다. 또한 관객은 그들이 바라보는 행위가 극중의 또하나의 극임을 알게됨으로써 객석의 이중성이 이루어진다.

연극의 리허설장면을 극중극으로 설정한 것은 몇가지 점에서 연극적 성취를 가능하게 하며, 그것은 연극에 대한 비평의 시선을 확보할 수 있다는 점이 무엇보다 두드러진다. 연출가로 분한 등장인물이 그러한 역할을 담당하거니와, 그는 극단원들에게 연습상의 주의사항을 지적하는 과정에서 연기에 대한 극작가의 관념을 대변하고 있다.

연출 그럼 그런 긴 뜻의 응답을 건질려면 역시 그런 긴 뜻의 말을 던져야 될게 아냐! 그저 대사가 두 글자뿐이라구 해서 그냥 “부인”하고 종칠거야? 그 짧고도 긴 대사 속엔 그런 응답이 나올 수 밖에 없는 이심전심의 강렬한 힘이 있어야 된단 말야. 복합적이기도 함축성있는 대사—

배우1 잘 해보겠습니다.

연출 좀 화끈하게 극중인물에 빠져 봐, 극중인물에 —

배우1 예.

연출 아예 극중인물이 되어버리란 말야. 이 한심한 비계덩어리야.(2-174)

이러한 연기에 대한 관념은 배우1에 의해 강제받지 않는 자유와 해방성을 지향하는 연기로 실천되며, 그것은 잔혹한 형태로 실현된다. 연기생활에 갖 입문한 숙련되지 못한 배우1이 자기의 극중역할에 전존재를 완전히 바치게 되는 성숙의 과정이 그러하다.

〈불가불가〉는 역사에 의해 야기된 일련의 불연속적 사건들이 극중극의 가장으로 연쇄적으로 병렬되어 있다. 이때 상이한 시대적 배경과 역사적 의미기 “불가불가”라는 대사의 반복에 의해 소시민적 무관심이라는 동질적 고리로 엮어지게 된다. 이러한 반복은 변혁을 지향하는 역사의식은 무관하며 비역사적인 것, 인간세계에 산존하는 그 무엇을 표출하고 있다. 결국 이현화는 극에서 과거의 역사적 사건을 현재와 단절시켜 과거의 이질성을 설명하려 한다거나, 과거란 현재와의 연관 속에서 작업한다는 역사에 대한 친밀감을 강조하는 것과는 거리가 멀다. 그는 서로 다른 역사적 사건을 병렬시키고 거기서 동일한 상황의 반복을 역사에 대체시키는 독특한 작업을 수행하고 있다. 이는 앞서 논의한 반복의 기법에 의한 그로테스크한 상황의 제시와도 밀접한 관련이 있다. 이때 극에서 이끌어낼 수 있는 것은 역사적인 교훈성이나 합리적인 사고방식이 아니며, 희미하고 무의식적이며, 인간의 의지로는 어찌할 수 없는 강요된 죄의식만이 남는다. 〈오스트라키스모스〉에서 수위들이 관객들을 노예라고 욕하는 장면과 〈불가불가〉의 배우1의 살해장면이 강요된 죄의식의 또다른 형태이다.

수위6 너희놈들 말 안들음 저녁 안먹일테다. (거칠게 가죽채찍을 휘휘 내저으며) 네놈들 자리로 빨리돌아가! (사정없이 남자관객3을 갈기며) 빨리돌아가, 네 놈 새끼의 자리로! (넓게 휘둘러 보며) 꾸물대면 죽여버릴테다. 이 더러운 놈의 새끼들! 노예놈의 새끼들이라 즐지에 한심한 노예처지가 돼버린 셈이었죠, 관객 모두가. (2-87)

연출 (무대로 달려가며) 뭐야, 어떻게 된거야!

배우1 (무슨 뜻인지 알아들을 수도 없는 고향을 바라바라 지르며 마구 칼을 휘두른다)

배우들 (어리벙벙해져서 이리저리 몰린다)

연출 저, 처놈이, 빨리 말려!

배우1 (쓰러져 있는 배우5에게 계속 칼을 내려친다) 이,이 비겁한,이 못난,
이, 이…. (2-197)

이상에서 살펴보았듯이, 극중극 기법은 관객과 배우의 관계에 있어 획기적인 변화를 가져온다. 관객은 객석에서 배우를 드라마 속의 등장인물로서 바라보는 것이 아니라 배우가 자기의 역할 싸우는 것을 지켜본다. 뿐만 아니라 관객은 호통소리에 바빠 흠어지는 구경꾼이거나 허구적 관객들의 연기에 의해 부지중에 극중역할을 떠맡게 된 서툰 연기자이기도 하다. 배우 역시 관객과 훨씬 친숙한 관계 속에서 연기하는 동시에 관객에게 일방적으로 보여주기만 하는 연기에서 탈피하게 된다. 이는 관객의 연극에 대한 절대적 관관으로서의 지위를 상실하게 되는 것과 동시적으로 이루어진다. 이러한 이유로 해서 객석과 무대의 이분법적 사고에 의해 행해지던 관객에 대한 기존의 통념은 깨어지게 되고, 배우와 실제관객이 차별화되지 않은 대등한 관계를 지향하게 된다. 물론 관객의 역할 떠맡기가 여전히 수동적이며, 그 비중이 한정되어 있기는 하지만 전통적인 연극의 관습에서 멀리 나아갔다는 점에서 그 의미가 크다.

5. 맺는 말

이현화는 그의 작품집 후기에서 “내가 미쳤던가 아니면 미쳐보이게끔 한 시대상황이 정말로 미쳐들아가고 있다던가 둘 중의 하나”일 거라고 푸념하면서, 알맹이를 밝혀줄 것을 당부하고 있다. 우리는 그러한 작업의 하나로 몇 가지의 기법을 중심으로 그의 작품에서 나타나는 특징들을 살펴보았다. 그의 작품은 외면적인 사실성을 저버림으로써 역설적으로 인간의 내면적 진실과 연극 본연의 모습을 추구하고 있다.

이현화의 극은 읽는 작업에 있어서도 고도의 상상력을 동원하여야 함은 물론이지만 상연에 있어서도 창의적인 연출가의 도움이 절대적으로 필요하다. 그의 작품에서 시도된 실험적인 기법들은 관객의 수동성을 깨뜨리는 동시에 극적 교감이 끊임없이 무대와 객석 사이를 넘나들고 있어 프로시니엄 무대가 갖는 단절성으로는 그 효과가 제대로 발휘될 수 없다. 관객과 배

우의 직접적인 교류를 중시하는 잔혹극 및 제의연극에서는 오늘날의 극장 구조에서 탈피하여 일상의 공간을 활용하는 적극성을 보이기도 하지만, 이현화의 극에서는 장소의 혁신까지는 이르지 못하고 있다.

이현화의 극은 관객의 말초적 호기심을 자극하는 상업주의 연극이라는 비판을 받기도 하지만 대체로 뛰어난 감수성과 기교를 지닌 작가라는 데에 의견을 모으고 있다. 그의 예술적 재능이 가장 돋보이는 부분은 전통적인 관객-배우의 관계, 관객-극작가의 관계를 파기하고 이를 새롭게 구성하는 데에 있다. 이러한 관계의 변화는 연극을 심제의 삶, 그것에 가깝도록 재구성한 극중극 기법에서 가장 두드러진다. 이는 극의 공간구성이 사실적이고 치밀한 공간에서 연극상연을 위한 기본적인 공간으로 변형되는 과정과도 연관된다. 객석에 들어선 관객은 연극상연을 위한 가장 필수적인 소도구만이 놓여진 썰렁한 무대공간을 목격하게 되거나, 어둠 속의 비명소리나 괴음을 듣게 된다. 이로써 일상적이고 친근한 무대공간은 외부와의 연결이 차단된 공포스럽고 불합리한 공간으로 변질된다. 또한 단편적이고 과편화된 인물과 인과관계를 상실한 극적 행동은 그 내용이 갖는 불가해성에도 불구하고 인간 본연의 모습을 되찾기 위한 과정으로 볼 수 있다. 그것은 무대 위에서 생생하게 재현되는 폭력과 그로테스크한 상황의 제시로 구체화된다.

이러한 연극적 기법들은 관객들로 하여금 연극에 대한 선입견에서 벗어나 날 것을 요구한다. 이현화의 극을 관람하는 관객들은 극중인물에게 느낄 수 있는 동정심이나 감정이입, 사건전개의 흥미진진함과 같은 것을 기대할 수 없음은 물론이거니와, 배우의 행위와 무대 위의 장면들을 유심히 바라보며 환호와 야유를 보내는 식의 초보적 단계의 극중 개입에서 벗어나야 한다. 이제 관객은 그들이 익숙하게 받아들였던 연극적인 규범들, 즉 관객의 일상성으로부터 벗어나 연극만이 갖는 독특한 생기에 적극적으로 참여하게 된 것이다. 결국 관객의 일상성에서 벗어나기 위한 여러가지 연극적 기법들은 칼라TV와 영화가 판을 치는 기술문명의 시대에 가장 원시적이고 소박한 형태의 예술인 연극이 존립할 수 있는 토대를 마련함과 동시에 그 유일성을 확인하는 자리인 셈이다.

주요작품연대

2장;〈누구세요?〉(1974)

〈쉬.쉬.쉬.잇〉(1976)

3장;〈카덴자〉(1978)

〈우리들끼리만의 한번〉(1978)

4장;〈오스트라키스모스〉(1978)

〈불가불가〉(1982)

작품집

1. 이현화 수상작품집 『누구세요?』, 예문관, 1979.
2. 이현화 희곡집 『0.917』, 청하, 1985.