

이강백의 희곡세계와 연극미학

— ‘환멸’과 ‘어머니찾기 모티프’ 작품군을 중심으로

김성희*

<차례>

1. 머리말
2. 이강백 희곡의 전반적인 특성
 - 1) 정치적·존재론적 알레고리와 구성의 견고함
 - 2) 비유극과 인물성격에서의 격정의 무시
 - 3) 관념과 상징적 이미지의 결합
 - 4) 이항대립의 세계와 이중구조 또는 다원적 구조와 겹침효과
 - 5) ‘조건’과 딜레마의 극적 세계
 - 6) 모성 모티프 또는 여성성의 강조
3. 환멸과 구원의 세계상과 연극미학
 - 1) 시대현실에 대한 냉소와 환멸
 - 2) 어머니찾기 모티프와 다원구조
4. 맺음말

1. 머리말

이강백은 1971년에 단막극 <다섯>으로 데뷔한 이래, 지금까지(1997년 4월 현재) 30편에 가까운 단막·장막극을 발표했다. 그의 작품들은 작가와 평생계약을 맺은 평민사에서 책 한권의 분량이 될 때마다 작품집으로 묶

* 한양여전 교수

여 지속적으로 발간되고 있는 바, 이미 5권의 희곡집이 간행되었다. 특히 그는 탄탄한 문학적 감성과 화려한 연극적 상상력을 가지고 그 어느 작가보다도 활발하게 극작활동을 벌이고 있는 스타일리스트이다.

사실 동시대의 작가를 평가하는 것은 위험한 작업이다. 작품세계가 완결되지 않았기 때문에 앞으로의 작품활동과 시대의 변천이 그 평가를 가변적으로 만들기 때문이다. 그러므로 현시점에서 작가론과 작품론의 기본 축이 되는 발전단계론에 의한 분석은 하기가 힘들다. 대체로 작품의 주제의 식이나 양식의 변화에 의해 나누는 초기·중기·후기 등의 발전단계에 따른 분석을 하기가 조심스러운 이유는, 말할 것도 없이 그가 아직도 활발하게 작품활동을 벌이고 있는 중견작가이며 어떤 한 세계만을 고수하는 작가가 아니라 다양한 작품세계와 다채로운 변모를 보이는 작가이기 때문이다. 따라서 작가의 작품들이 시대상황이나 역사적 문제와 어떤 관계를 맺으며 변모해 가는가 하는, 발전단계에 따른 작가론은 아직 시기상조라는 생각으로 다음의 작업으로 미루기로 한다. 그러나 이강백의 경우 그의 희곡세계의 문학적·연극적 가치는 시간의 여과작용과 시험을 분명히 견뎌내리라 생각되므로 현시점에서도 충분한 연구가 이루어질 필요가 있다고 생각된다.

필자는 그동안 발간된 이강백의 희곡집 3권의 작품들을 대상으로 그의 희곡세계를 분석해 본 바 있다.¹⁾ 이강백은 우리 현대연극사에서 매우 중요한 극작가이지만 아직 활발한 작품활동을 펼치고 있는 현역작가이므로 심도있는 연구작업으로서의 작가론이나 작품론은 그다지 많지 않은 편이다. 주로 논문의 일부나 평론으로, 혹은 개별 작품들이 공연평의 형식으로 다루어진 정도가 그에 대한 연구사의 대강이라 할 수 있다.²⁾

1) 김성희, 「이강백론—우의적 기법으로 드러내는 시대정신」, 『한국현역극작가론』, 예니, 1987.

2) 이강백의 작품세계를 다루고 있는 본격적인 작가론이나 논문은 다음과 같다. 김성희, 「이강백론—우의적 기법으로 드러내는 시대정신」, 『한국현역극작가론』, 예니, 1987.

이인, 「현실의 우의적 드러냄—이강백 작품론」, 『객석』, 1987년 4월호.

위낙 이강백의 작품들은 수가 많지만 질적 편차를 보이는 작품들이 거의 없고 일정수준의 탄탄한 문학과 독특한 양식을 유지하고 있으므로, 그의 전 작품들이 보다 자세하고 심층적인 조명을 받을 가치가 있다고 생각된다. 이 글에서는 우선 지금까지의 그의 희곡세계의 특성과 주제의식 및 연극적 기법을 개괄하고 나서, 필자가 기왕에 발표했던 작가론의 맥락을 잇는다는 의미에서 이강백의 희곡집 4권과 5권에 발표된 희곡들을 주요 분석대상으로 삼고자 한다.

이 두 권에 실린 작품들을 주제적·형식적 측면에 따라 분류해 보면 네 가지로 대별해 볼 수 있다. ①시대현실에 대한 냉소와 환멸(<유포아를 먹고 잠들다> <불지른 남자>) ②어머니찾기 모티프와 다윈구조(<칠산리> <동지선달 꽃 본 듯이>) ③존재론적 알레고리(<물거품>) ④사회의 축도로서의 비유극(<영자와 진택> <북어대加里> <통 튀어넘기>).

그의 희곡세계를 대표하는 특징을 세 가지로 든다면, 첫째는 시대현실에 대한 비판, 둘째는 알레고리나 비유극의 형식을 빌어 사회의 축도를 제시하거나 존재론적 문제의 추구, 셋째는 설화적 이야기에 현재를 겹쳐나가는 이중구조의 활용을 들 수 있겠다.

이 글에서는 그의 작품세계의 특징적 양상이랄 수 있는 시대현실에 대한 냉소와 환멸을 다룬 작품들과 어머니찾기 모티프를 다룬 작품들을 중점적으로 살펴볼 것이다. 이강백의 다양한 작품세계를 어느 한가지 특성과 주제로 아우르긴 힘들지만 시대현실에 대한 환멸을 그리면서 동시에 구원

이명미, 『이강백연구』, 한국공연예술종합학교 한국예술연구소, 1995.

주목할 만한 평론 또는 논문은 다음과 같다.

정진수, 「유라기의 연극계」, 『한국연극』, 1982년 11월호.

김문환, 「봄날의 이올배반」, 『문학사상』, 1985년 4월호.

정우숙, 「이강백 희곡 ‘물거품’ 고찰」, 『한국극예술연구』 제2집, 태동, 1992.

박혜령, 「한국 반사실주의 희곡 연구—오태석·이현화·이강백 작품을 중심으로」, 이화여대 박사학위논문, 1994.

이상우, 「이강백의 극작 세계와 ‘봄날」, 『연극 속의 세상 읽기』, 내일을 여는 책, 1995.

김민정, 「설화소재 희곡의 부자 갈등구조 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1995.

을 모색하고 있는 내용적 측면과, 또 그의 연극미학의 한 정석을 이루고 있는 이중구조 또는 다원구조를 원숙하게 펼쳐보이고 있는 작품들의 분석을 통해 그의 희곡세계의 특징적인 면모와 연극미학의 방법론을 파악해 볼 수 있으리라 기대한다. 또 이 글은 이강백의 초기부터 현재에 이르는 작품 세계를 전체적으로 조망하는 거시적 틀을 취하여, 대상 작품들(<유토 피아를 먹고 잠들다> <불지른 남자> <칠산리> <동지선달 꽃 본 듯이>)을 유기적이고 총체적인 연관관계 속에서 살펴볼 것이다. 그리고 이강백의 독특한 작가적 위상을 자리매김하는 이른바 ‘알레고리’ 혹은 ‘비유극’ 계열의 작품군(위의 분류 중 ③과 ④의 작품군)은 후속의 개별 논문으로 다루고자 한다.

2. 이강백 희곡의 전반적인 특성

1) 정치적·존재론적 알레고리와 구성의 견고함

이강백은 우리 희곡사에서 거의 찾아보기 힘든 알레고리적(愚慧的) 기법을 성공적으로 구사한 작가로서 매우 독특한 위상을 차지한다. 알레고리(allegory)는 표면적인 이야기 배후에 이차적인 의미를 가리키도록 이중구조를 가진, 즉 구체적인 이야기의 전개와 동시에 추상적 의미의 층이 그 배후에 동반되도록 짜여진 기법이다.³⁾

그의 희곡의 큰 특징은 첫째, 현실의 상황을 극화시킬 때 현실 그대로 재현하지 않고 우화의 틀 속으로 끌어들어서 상징과 은유의 수법으로 재구성한다는 점이다. 그의 초기작 중 <셋> <파수꾼>이나 <결혼> <알> <미술관에서의 혼돈과 정리> 같은 작품들, 중기에 들어서도 <호모 세파 라투스> <물거품> <영자와 진택> <통 튀어넘기> 같은 작품들이 바로 그의 뛰어난 우화적 기법과 화려한 연극적 상상력을 보여주는 작품들이다.

3) 이상섭, 『문학비평용어사전』, 민음사, 1976. 193면.

작가 자신도 자신의 희곡의 특성을 ‘우화적’ 기법을 사용하는 점이라고 말하고 있다.

내가 생각하는 나의 희곡들의 특징은, 그러한 등장인물들의 모래알 같은 성격과 함께, 매우 우화적이라는 점이다. (...중략...) 우화적인 희곡은 그 나름대로의 강점과 약점을 갖고 있다. 강점이라면 우화적인 방법이 성공할 경우 보편성과 상징성을 획득할 수 있다는 점이다. (...중략...) 그러나 우화적 희곡의 약점은 사실성의 결여이다. 어딘가 그것은 꾸며낸 이야기로서 현실과는 거리가 멀어 보인다. 우화적인 이런 방법이 실패한 작품일 경우, 그것은 전혀 리얼리티가 없는 정체불명의 모호함에 지나지 않는다.⁴⁾

실제로 그의 희곡이 발산하는 매력 중 상당부분은 정교하게 짜여진 우화적 세계, 혹은 현실을 은유와 상징으로 채색하여 그려놓은 비유적 세계상에 놓여 있다. 그는 초기엔 우화적 기법으로 1970년대의 억압적 사회현실 혹은 권력의 횡포(<다섯> <알> <파수꾼> <내마> <미술관에서의 혼돈과 정리> 등)를 그려내었다.⁵⁾

그러나 한편으로 그는 우화적 기법을 탁월하게 사용하여 인간존재의 비극성과 딜레마에 대한 전망을 보여준다. 앞의 작품군이 정치적·사회적 알레고리라 부를 수 있다면, 후자의 작품군은 이른바 존재론적 알레고리라 부를 수 있겠다.

<셋>(1972)에서는 맹인들의 살인게임이라는 부조리극적 상황을 통해 생존조건에 대한 황량함을 상징적으로 그린다. 아버지들을 실망시키지 않기 위해 죽음을 원하나 운명이 죽음을 피해가는 아들의 딜레마를 그림으로써 이 세계의 부조리성과 근원적인 불안을 날카로운 단순성으로 제시하고 있다. 또, <결혼>(1974)에선 삶이란 모두 빌리는 것에 불과하다는 ‘공수래 공수거(空手來 空手去)’의 사상, 그리고 사기꾼과 결혼한 어머니의 전철을 밟지 않

4) 이강백, 「지은이의 머릿글」, 『이강백 희곡전집』 1, 평민사, 1976. 4면.

5) 김성희, 앞의 글.

으려는 여주인공이 결국 다시 어머니의 운명을 반복하고야 마는 아이러니를 통해 시간의 반복성을 그리고 있다.⁶⁾ <보석과 여인>(1975)에서는 파우스트적인 딜레마를 제시한다. 완벽한 예술을 위해 인생을 희생한 회한을 느껴 초월적 존재와 계약을 맺고 젊음과 사랑을 얻으려고 한 보석 세공인의 딜레마가 그려져 있는 것이다. 완전한 사랑을 완성하기 위해선 자신의 가장 고귀한 가치(예술) 전부를 바쳐야 하고, 예술이나 어떤 가치의 완벽성을 추구하면 그 대가로 삶의 생기 자체를 희생시켜야 하는 존재조건의 딜레마가 인간의 존재론적 비극으로 제시되어 있는 것이다.

이처럼 탁월한 시적 비유와 연극적 상상력이 뒷받침된 우화적 기법을 구사하던 이강백은, 그후 우화적 기법의 한계를 의식한다. 그 자신이 토로하고 있듯이, “리얼리티가 없는 정체불명의 모호함”⁷⁾으로 떨어지는 위험성도 내포하고 있기 때문이다. 사실 우화적 기법은 관객(독자)에게 표면상의 이야기 줄거리 이면에 숨은 작가의도를 추론해 가는 고급관객으로서의 지적 탐색을 안겨주기도 하지만, 동일한 기법이 되풀이되다 보면 쉽게 본뜻을 간파당한다든지, 설치해놓은 미로 자체가 낮익어져서 자칫 현실성이 결여된 하나의 진부한 틀로 여겨지게 되는 식상함도 안겨줄 우려가 있다. 이강백은 자신의 정체불명의 모호한 작품공간에 현실적 색채를 부여하기 위한 시도를 새롭게 시작한다. 곧 알레고리의 세계로부터 현실공간을 배경으로 한 현실소재의 극 혹은 보다 구체화된 현실을 비유적으로 그리는 비유극의 세계로 옮겨가는 것이다.

2) 비유극과 인물성격에서의 걱정의 무시

그는 1980년대 들어 새로운 변신을 시도한다. <족보>부터 인간과 사회

6) 김성희, 『연극의 세계』, 태학사, 1996. 56면.

7) 이강백, 앞의 글.

의 모순을 우화적 공간이 아닌, 보다 현실적인 공간에 옮겨놓기 시작한 것이다.

70년대의 내 희곡들과 80년대 전반기의 내 희곡들의 상이점은, 지금까지의 고착된 틀로부터 벗어나려는 몇 가지의 시도가 발견된다고 할 수 있다. 예를 든다면 관념극을 탈피하기 위해 실제 생활로부터 소재를 택한다든가, 설화 또는 신화적 요소에 착안한다든가 하는 것이 예전과는 다른 시도였다.⁸⁾

그러나 그는 현실을 그리더라도 여전히 현실의 충실한 재현이 아닌, 은유와 상징이 현실을 독특하게 변형시킨 일종의 비유적 연극을 시도한다. 비유극은 토마스 쾨브너(T. Koebner)에 의하면, 특수한 사건이나 특정인물의 유형을 설정하여 처음엔 관객이 자신과는 무관한 이야기로 느끼다가 차츰 이 유형이 특정인물의 문제나 특수한 이야기가 아니라 관객 자신의 경우에도 해당되는 하나의 비유라는 사실을 깨닫게 하여 관객을 계도하는 극을 말한다.⁹⁾

이강백이 보다 구체적인 현실공간으로 옮겨가게 된 이유는 자신이 토로했듯이, 정치적·사회적 모순에 대한 비판을 허락하지 않던 1970년대에 연극검열을 피하는 수단으로 사용했던 우화적 기법이 종내에는 현실성의 결여로 관념에 빠지게 된 한계를 극복해 보려는 작가적 노력의 소산이다.

그런데 그의 작품들은 상황과 개인의 갈등, 혹은 권력의 횡포나 불의와 개인의 갈등이라는 주제의식을 강렬하게 끌고 가다 보니 작가가 창조한 인물의 성격이나 대사, 행위가 작가가 의도한 관념에 따라 조종되는 경향이 짙다. 그는 사상과 주제의식을 표현하기 위해 인물을 관념을 대변하는 인물로 창조하고, 대신 무대의 전통적인 특성인 격정을 약화시키는 경향을 드러내는 것이다.

8) 이강백, 「지은이의 머리글」, 『이강백 희곡전집』 3, 평민사, 1986. 1~2면.

9) 봉원웅, 「막스 프리쉬의 희곡에 나타난 소외현상과 서사적 요소들」, 성균관대 박사 학위논문, 1989. 88면.

<죽보>(1980)와 <쥬라기의 사람들>(1981)은 70년대에 그가 시도했던 정치적, 혹은 존재론적 알레고리의 틀을 탈피하여 보다 구체적 현실로 소재를 가져온 작품들이다. 또 사회의 구조적인 불의를 심층적 의미망으로 깔고 있었던 초기 알레고리 작품들과는 달리, 배경을 가정이나 직장이라는 압축된 공간으로 옮겨 더 구체화된 갈등구조를 보이는 작품들이다.

<죽보>는 초기작부터 이어져 온 사회와 정치적 모순에 대한 작가적 관심을 이제 한 가족의 문제로 집약시킨 작품이다. 사회 전반에 걸친 탐욕과 이기심의 팽배를 극복하기 위한 비전으로 개개인의 죄의식의 각성이 제시된다. 여기서 수대에 걸쳐 불의한 방법으로 치부해온 한 가족의 죄의 대가로 그 집안 한 사람의 죽음을 요구하는 중심 액션은 사실정보다는 비유성을 가진 것으로, 이 극의 비유극적 성격을 보여주는 것이다. 그러나 <죽보>는 주제의식을 밀고 나가는 사건 전개와 인물성격이 단순성과 관념성을 땀으로 해서 관객에게 바로 내 얘기를 비유적으로 말하고 있다라는 인식의 지평으로까지는 끌어올리지 못한 아쉬움이 있다.

<쥬라기의 사람들>은 그의 지금까지의 작품 중 가장 구체적 생활의 묘사에 근접한 작품이다. 그러나 여기서도 현실을 사실적으로 묘사하는 대신 상징과 은유의 프리즘을 통해 그려진 현실을 그림으로써 독특한 비유적 연극의 특성을 드러낸다. 이 극은 갯 사고라는 중심사건에 여러 인물들의 욕망이 부딪치는 구심적 구조를 가지고 있다. 갯 사고의 유일한 생존광부인 만석에게 보다 좋은 자리로의 승진을 미끼로 한 사업주 측의 유혹과 양심이라는 양자택일의 문제, 이 사고를 계기로 노조지부장 자리에 대한 탐욕으로 양심을 파는 광부 박씨, 그런가 하면 어른 사회의 축소판으로 상징되는 학교에서의 합창연습이 병렬되는 이중구조가 탁월하게 그려진다. 부 플롯(subplot)의 중심인물인 교사는 광업소 소장파 비슷한 인물로, 자기가 조직한 합창반을 전국 합창 경연대회에 나가 우승시킴으로써 자신의 능력을 과시하고 이 탄광촌을 빠져나갈 욕망을 갖고 있다. 만석이 승진이나 양심을 팔아야 하느냐는 딜레마에 빠져 있을 때, 합창반과 거기에 뿔치지 못한 아이들은 그 일을 미래의 사무직이나 광부냐의 신분을 결정짓는

상징적 사건으로 받아들이는 식으로 중심 플롯과 부 플롯은 주제를 강화시키며 교직된다. 합창반에 뽑히지 못한 광부 박씨 아들의 주도로 아이들이 갯으로 들어가자, 만석의 아들이 아이들을 설득하려고 갯에 들어간다. 이때, 만석은 그 갯 앞에서 모든 광부들한테 사고원인을 밝히기로 되어 있다. 이처럼, 여기서도 작가의 주제의식이 인물들을 정확하게 재단하여 논리적으로 의미부여를 한 견고한 구성을 볼 수 있다. 그러나 그 논리적 성격화가 지나쳐서 도식성이 느껴지는 게 흠이다. 만석의 아들은 만석을, 광부 박씨의 아들은 그 아버지를 그대로 복사한 인물형일 뿐 아니라 극적 역할도 같다. 이는 그의 희곡세계에 전반적으로 나타나는 특징의 하나로, 주제를 드러내기 위해 인물의 걱정을 희생시키고 인물을 관념적으로 투명하고 단순화시켜 그리는 극작술을 입증하는 사례이다.

<호모 세파라투스> <칠산리>나 <물거품> <북어대加里>, <통 튀어넘기> 등 대부분의 작품이 알레고리 혹은 비유극의 성격을 지니고 있으며, 동시에 주제의식을 선명히 드러내기 위해 인물성격을 단순화시키고 걱정을 무시하는 극작술상의 방법이 사용되고 있는 것이다.

3) 관념과 상징적 이미지의 결합

현실을 자연주의적으로 반영하는 작품이 아닌, 상징적이고 비유적 성향을 띤 작품을 쓰는 이강백은 우리 희곡사에서 독보적이라 할 정도로 탁월하게 관념 혹은 주제의식을 상징적 이미지리나 시각적 장면에 결합시켜 담아낸다. 그 때문에 그의 작품은 관념성이 인물성격이나 대사에서 두드러지게 나타나면서도 아름다운 시적 상징으로 이미지화되어 있으므로 생명함을 탈피하고 있다.

이강백이 그려낸 세계상은 현실의 모사가 아니라 현실에 대한 인식과 분석을 통해 새롭게 상징화하고 재구성한 세계이다. <호모 세파라투스>(1983)는 박제사가 사람들을 박제로 만드는 상징적 이미지를 사용하며,

<칠산리>(1989)에서는 7개의 산과 일곱 자식의 조용, 그리고 자식을 못 낳는 어머니가 빨치산 자식들을 품에 안아 키우는 이미지가 극 전체에 걸쳐 시적 상징을 이룬다. <물거품>(1991)에서는 보이는 세계와 보이지 않는 세계의 대립이라는 관념의 차원이 거울과 연못의 이미지로 상징되어 있으며, <동지선달 꽃 본 듯이>(1991)에서는 인생의 대표적 지향점인 정치·종교·예술을 각각 대신·스님·광대가 된 세 자식으로 나타낸다. 또 <영자와 진택>(1992)에서는 선과 악의 대립을 이복형제인 진택과 감독의 대립으로 형상화하고 있으며, <통 뛰어넘기>(1993)에서는 매번 똑같은 내용에다 선정성을 골간으로 꾸며지는 여성잡지 편집이 지난 호들의 내용을 찢어내어 붙이는 장면으로 은유된다. 그런가 하면 통 뛰어넘기 관장의 수제자가 된 열간이와 ‘한 남자’의 서로 다른 목표는 작품의 주제를 암시한다. <불지른 남자>(1993)에서는 치매증 노인에게 맞아죽는 80년대적 이상의 순교자를 통해 90년대적 환멸과 건망증을 표현하고 있다. 이처럼 그는 모든 작품에서 관념 혹은 주제의식을 은유와 상징적 이미지와 결합시켜 표현함으로써 독특한 시적 성격을 극에 부여한다. 그런 점에서 그는 관념의 작가이지만 본질적으로 시인이라 할 수 있는 것이다.

4) 이항대립의 세계와 이중구조 또는 다원적 구조와 겹침효과

중심줄거리와 부차적 줄거리의 교직으로 주제적 상승효과를 얻게 하는 이중구조는 1980년대 들어 그의 극들의 중요한 구조원리로 자리잡는다. 그런데 그의 희곡세계의 형식적 특성인 이중구조는 궁극적으로 이원적 세계관에서 나왔다는 점을 주목할 필요가 있다. 그의 작품들의 대립축을 이루고 있는 것은 갈등을 벌이고 있는 ‘이쪽’ 세계와 ‘저쪽’ 세계의 등가적인 힘의 균형과 유사성이다.

알레고리 기법을 효과적으로 구사하고 있는 <호모 세파라투스>는 우리의 분단현실을 그린 것으로, 도시의 분단은 외국 관광객이나 자본을 유치

하는 데 이용된다. 또 도시의 유지들은 분단된 ‘저쪽’에 대한 중요심을 제도적으로 키워 나가며 분단상황을 이용해 자신의 이익을 추구해 나간다. 중심 플롯은 통일의 이상주의적인 청사진을 가진 시장과 분단체제에 길들여지고 그에 안주하는 마을 유지들, ‘저쪽’ 사람들을 박제로 만들고 다시 ‘이쪽’도 똑같이 만들려고 온 박제사, 사랑에 빠진 ‘이쪽’과 ‘저쪽’의 남녀를 중심으로 펼쳐진다. 부 플롯은 분단된 도시의 이모저모를 호기심으로 스쳐가며 벌이는 관광객들의 관광장면으로 짜여져 있다. 관광객들은 중심 플롯의 사건들 하나하나에 호기심으로 개입하며 분단 시민의 고통은 아랑곳없이 기념촬영을 하거나 무조건 ‘재미있다’며 구경한다. 이러한 이중구조를 통해 작가는 분단현실이 우리 국민에게 안겨주는 고통이나 제도적 악을 보여주면서 동시에 바깥 나라의 시각으로 뒤집어 보여주는, 분단의 대내외적인 양면적 시각을 비유적으로 제시하고 있는 것이다.

그는 설화를 소재로 한 <봄날>(1984)과 <비용사용>(1986)에서는 이 이원적이고 상대적인 세계관을 포용하는 변증법적 세계관을 보여준다. 이강백의 희곡에서 지배적으로 나타나는 이원적 세계의 대립은 <봄날>에서는 부자(父子) 사이의 대립, 늙음과 젊음의 대립, 권력과 민중의 대립, 독점과 분배의 대립이라는 패턴으로 상징화되어 있다. 이러한 내용의 이원구조는 형식에 있어서도 이중구조로 일치되어 나타난다. 동녀풍속(童女風俗)이라는 설화적 모티프와 봄철이면 흔해지는 청소년의 가출이라는 현실적 모티프를 병렬해서, 설화적 줄거리의 장면 장면 사이에 ‘봄에 대한 시·그림·영화·연주·속요·산문·약전(藥典)·편지 등을 삽입’시키고 있는 것이다.

그리하여 <봄날>에서는 설화적 차원의 부자간의 갈등을 그린 사건 영역과, 자식들이 중심사건에 논평을 가하는 서사적 화자로서의 영역이 장면 말미 혹은 장면 사이에 전개되는 이원구조를 보여준다. 이 서사적 역할 장면들은 현재의 시점에서 관객에게 서사적으로 말을 걸거나 중심줄거리의 내용에 대한 개입, 혹은 이야기의 연속성을 깨트리는 역할을 한다. 그러므로 이러한 이원구조의 형식은 중심줄거리인 설화를 현재적 시공간으로 바꾸어 현재성과 지속성을 부여한다. 동시에 매끄럽게 진행되는 중심줄거리

의 이야기를 낯설게 만들고 몰입을 방해하며, 서사적 거리를 만든다.¹⁰⁾ 곧 설화적 세계의 이야기가 극적 환상을 만드는 걸 지양하고 설화의 얘기를 현재화시키는 것이다. 그러나 이러한 작가의 의도는 설화적 줄거리와 현재적 장면의 메타포가 서로 부합할 땐 적절한 효과를 거두지만, 그렇지 않고 그냥 기계적으로 연결해놓은 장면들에선 오히려 설화와 현실의 연속성이란 상징성을 깨트리고 장난처럼 느껴지게 한다. 예컨대 1장의 봄에 관한 시 낭독이라든지, 3장의 이효석의 소설 낭독, 4장의 영화, 5장의 타악기 연주 등은 중심줄거리의 메타포와 긴밀한 연결을 갖지 못함으로써 오히려 역효과를 나타내는 경우라 하겠다.

이처럼 이강백은 <봄날>을 발표하면서, 그의 희곡세계에 있어 그전의 작품 경향과 확연히 구별되는 새로운 시기를 열고 있다. 설화적 세계로 소재의 폭을 넓힐 뿐 아니라 이전의 작품들이 이항대립의 세계인식에 바탕한 대립적 세계의 갈등을 그리는 다분히 서구적 세계관에 머무르고 있었다면, 바로 이 <봄날>부터는 그 이원적이고 대립적인 세계가 갈등을 거쳐 포용과 화해로 나아가는 동양적 우주관을 보여주기 때문이다. 그의 지배적인 주제라 할 수 있는 개인과 집단, 소유와 분배, 있음과 없음, 보이는 것과 보이지 않는 것의 갈등과 화해가 다음 작품들, <비용사용> <물거품> <동지선달 꽃 본 듯이> 등에서 깊이 있게 탐구된다.

그러나 여전히 그의 많은 작품들에서 이원적 대립항의 세계의 설정은 그의 희곡세계의 정석을 이루면서 뚜렷한 의미축으로 기능한다. <칠산리>에서는, 철저히 빨갱이라고 매도당하는 빨치산 아버지들에 대해 장남은 “이쪽의 모리배와 약질들이 판을 치는 현실에 거부감을 느끼고, 부자도 가

10) 이강백은 장면 사이에 이질적인 시, 편지, 약전 등을 삽입한 이유에 대해, 이렇게 말한다. “나는 관객들이 기쁨칠한 기쁨에서 미끄러움을 타듯이, 아무런 느낌을 받지 않고 <봄날>을 쑥 빠져나갈 것을 우려하였다. 그래서 그 미끄러운 기쁨을 토막치고, 그 사이마다 이질적인 요소들을 삽입시킴으로써, 그들에게 어떤 저항감이 작용하기를 바랬었고, 그 저항감을 통해서 <봄날>의 갈등이 걸러지기를 바랬었다.”

이강백, 「한편의 희곡을 완성하기까지—'봄날'을 예로 들어」, 『한국연극』, 1986년 5월호, 28면.

난한 자도 없이 평등하게 살 수 있다는 저쪽의 이념에 현혹된” 감상적인 이상주의자라고 말한다. ‘이쪽’과 ‘저쪽’의 이원적 대립항이 빨치산에 대한 역사적 평가의 기준을 이루며 작품 내적 긴장을 만들어 내고 있는 것이다. 하지만 결말에 가서는 어머니의 이장을 반대하던 자식들은 “어머니가 계시는 곳은 세상 어디든지 그곳이 칠산리”라는 포용의 변증법적 세계관으로 나아간다.

가장 명징하게 이항대립의 세계관이 깊이 있게 탐구된 작품이 바로 <물거품>이다. 이 작품은 있음과 없음, 보이는 것과 보이지 않는 것의 세계의 대립을 ‘거울’과 ‘연못’의 시각적 이미지로 상징한다. 마찬가지로 <영자와 진택>에선 선과 악의 이분법적 대립이 표면적으로 강조되지만 의미론적으로 세상의 어둠을 감싸안은 선의 위대함이 궁극적으로 강조된다. <북어대加里>(1993)에서는 창고안과 바깥 세상, 성실한 삶과 대충주의 삶이 대비된다. 넓은 바깥 세상도 똑같은 창고들의 연속이며 사람들의 생활도 한 유기체의 부속처럼 연결되어 있을 거라는 한 인물(자양)의 생각은 여지없이 배반당하지만, 역으로 관객에겐 대충대충 편의적으로 사는 ‘기임’과 같은 생활태도를 성찰해보게 만든다. 또 세상이나 인간은 서로 연결되어 있으므로 한 유기체의 기관처럼 성실한 생활을 해야 한다는 메시지를 심층의미로 전달한다.

이상에서 대략 살펴본 대로 그의 희곡은 초기의 우화적 세계에서 현실이나 설화세계를 배경으로 한 비유적 연극의 세계로 옮겨가고 있으며, 대립적 세계의 갈등을 상징하는 이원적 세계관도 두 세계가 포용되고 화해되는 변증법적 세계관으로 옮겨가는 변화를 보인다. 그 점은 앞으로 <동지선달 꽃 본 듯이>를 분석하면서 보다 자세히 살펴볼 것이다.

5) ‘조건’과 딜레마의 극적 세계

또 그의 희곡의 특징은 ‘인물’로부터 시작하지 않고 ‘조건’으로부터 시작

한다는 점을 들 수 있다. 그리고 그 조건은 주인공에게 딜레마와 선택의 문제를 부여한다. 그의 데뷔작 <다섯>(1971)을 비롯하여, <파수꾼> <결혼> <보석과 여인> <죽보> <쥬라기의 사람들> <칠산리> 등이 모두 그렇다. 이들 작품의 주인공들은 복잡한 욕망과 동기와 본능과 걱정을 가진 인물들이 아니다. 그들은 모두 유리알처럼 속이 비칠 정도의 투명성을 가진 인물들이다. 감성적이라기보다는 매우 지성적인 작가인 이강백은 자신의 주제의식과 사상을 드러내기 위해 인물들의 특수한 오욕칠정이나 걱정, 혹은 생활경험을 억제해 버린다. 그리하여, 그가 창조한 인물들은 육화된 걱정으로 갈등하는 인물이 아니라 이념의 형상적 인물들이다. 자신의 이념에 충실한 이 이강백적인 인물들은 적대적인 세계의 구조가 부여한 조건과 맞닥뜨려서, 그 문제를 논리적으로 풀어나가는 갈등과 선택의 문제로 나아간다. 이를 보면 작가의 시선은 마치 등장인물들을 적대적인 세계라는 시험관 안에 넣어 그 화학적 변화를 냉정하게 관찰하는 과학자의 시선과 상통한다고 하겠다.

<파수꾼>(1974)의 소년 파수꾼은 자신이 알아낸 진실을 알리려 하자 질서 논리를 앞세우며 앞으로 일어날 사회불안의 책임을 조건으로 내세운 권력자의 회유 앞에서 어느 하나를 선택해야 하는 처지에 빠진다. <보석과 여인>의 보석세공인은 젊음과 사랑을 얻는 대가로, 다시는 완전한 모양의 보석을 깎아서는 안되는 조건을 받아들인다. 그러나 사랑을 위해서는 그 계약을 파기해야만 하는 딜레마에 부딪친다. <쥬라기의 사람들>의 만석도, 목숨을 담보로 한 지하갱부라는 일 대신 사무직을 주겠다는 조건으로 갱사고의 원인을 조작하라는 회유를 받는다.

<동지선달 꽃 본 듯이>에서는 어미가 빠진 죽을 먹고 미쳐버린 자식들의 광증을 구원하기 위해 미치지 않은 자식 세명이 십년 안에 어머니를 찾아와야 하는 조건(사명)에 부딪친다. <칠산리>도 어미의 이장을 논의하기 위해 모인 자식들이 세시간 반 동안 다른 자식들을 기다리며 이장에 동의할 것인가를 선택하는 과정을 그린다. <영자와 진택>(1992)에서는 공원들의 도둑질이 공공연히 행해지는 봉제공장이 무대인데, 감독이 관리인

을 상대로 진택을 타락시키겠다는 내기를 건다. 진택은 공장과 공인들의 작업환경과 생활여건을 개선시키려는 목적으로 공장장직을 수락하고 관리인과 감독 사이에 맺어진 '조건'을 받아들인다. 그리하여 진택이 선택한 조건을 극적 상황으로 하여 인간 본성에 내재한 죄와 구원의 문제를 다루고 있다.

6) 모성 모티프 또는 여성성의 강조

그의 회곡세계의 또 한가지 특성은 약한 것, 결합 있는 것, 혹은 모성이 남성적이고 강한 적대적인 세계를 포용하여 변화를 주거나 혹은 구원한다는 모성모티프 혹은 여성성의 원리에 대한 강조이다. <우리들의 세상>(1975) <칠산리> <영자와 진택> <불지른 남자> 등에서, '병어리 소녀' '자식을 못낳는 어미' '바보라고 놀림받는 영자' '신경쇠약에 걸린 재숙(누나)'은 각각 약하고 결합 있는 여성들이다. 그러나 이들 여성 인물들은 이 세상의 악과 불의를 조건없는 사랑의 힘으로 포용하고 구원한다는 점에서 궁극적으로 가장 크고 아름다운 존재로 그려진다.

그런가 하면, 모성을 가진 남자들도 등장하여 이항대립의 남성성의 세계와 여성성의 세계가 서로 포용될 수 있도록 다리를 놓는 구실을 한다. <봄날>에서는 모성 역할을 하는 장남이 아버지를 설득하여 자식들과 화해하도록 하며, <북어대가리>에서는 자양이 세계의 축도라 믿는 창고 안에서 '의붓어미'라 불릴 정도로 모성적인 사랑을 베푸는데, 이는 창고 밖의 이기적이고 계산적인 사랑의 형태와 대비된다.

3. 환멸과 구원의 세계상과 연극미학

1) 시대현실에 대한 냉소와 환멸

구체적으로 우리의 정치적·시대적 상황을 다룬 그의 작품들에선 현실에 대한 냉소와 환멸이 두드러지게 나타나고 있다. 냉소나 환멸은 현실에 대한 기대를 잃은, 혹은 환상이 사라진 아이러니스트에게서 드러나는 특징적인 태도이다. 기대와 환상이 사라진 아이러니스트의 눈에 비친 현실은 그야말로 초라하고 누추한 모습 뿐이다. <유토피아를 먹고 잠들다>가, 80년대 후반기의 치열한 민주화 항쟁과 그 반대 자리에 놓여 있는 이데올로기 지상주의와 상업주의에 대한 환멸을 그리고 있다면, <불지른 남자>는 문민정부가 들어선 이후 80년대적 희망이 무너진 세상에 대한 환멸을 그리고 있다.

① 80년대 시대현실에 대한 냉소: <유토피아를 먹고 잠들다>

<유토피아를 먹고 잠들다>(1987)는 냉소적인 아이러니스트로서의 작가의 시각이 현실의 여러 층을 해부하고 있는 작품이다. 이념서적을 주로 번역하는 민의식의 집이 무대 공간이다. 민의식은 우리 현실의 양극적인 대립, 즉 투쟁을 통해 민주화를 이룰 수 있다고 생각하는 태도나, 시대현실에 눈감고 개인의 안일을 꾀하는 기득권층의 태도, 둘 다에 절망하고 있다. ‘의식’이란 이름이 상징하듯 그는 행동(현실참여)은 전혀 하지 않고 냉소적 의식으로 그의 집에 뛰어들어온 다른 인물들을 관찰하는 인물이다. 그의 미래적 전망을 상실한 비관적인 현실인식은 유토피아란 수면제를 상습 복용하는 점에서 잘 상징된다. 극의 시작부터 들려오기 시작하는 아기의 울음소리는 극의 시간을 끌어가며 역할을 하는 바, 아기가 병원으로 옮겨지고 죽은 시점과 때를 같이 해, 모든 인물들의 희망은 사라지고 수면제를 먹고 잠드는 것으로 극은 끝난다. 이 이야기는 시인지망생 아내의 ‘왜 사느

냐'의 질문을 봉쇄하기 위해 민의식이 먹인 수면제의 부작용으로 태어난, '보고 듣고 말하지 못하는' 불구의 아기이다. 80년대적 정치적 억압이 소시민의 희망과 꿈을 잠재우는 역할을 했음이 '수면제 문화'로 명징하게 제시되어 있으며, 울기만 하는 불구의 이 아기는 바로 정치적 억압으로 불구화된 민주주의의 상징물인 것이다.¹¹⁾

점진적 개혁을 지지하며 신뢰와 사랑으로 세상이 바뀔 수 있다고 믿는 안순웅, 투쟁으로 세상을 바꿀 수 있다고 믿는, 파업을 주도하는 두 대학생, 이념서적 대신 잘 팔리는 연애소설 전집 발간을 기획하는 출판사 사장, 사장의 정부 노릇을 하면서도 파업 주동자를 돕는 미스 홍이 우리 현실의 여러 층을 대표하는 인물들이다. 그러나 작가는 이들 모두에게서 진실이나 현실개혁의 힘을 발견하지 못한다. 작가는 이들의 허위의식을 파헤침으로써, 투쟁이나 집단적 힘의 분출로 현실을 개혁할 수 있다고 믿는 시대적 분위기에 냉소를 보내는 것이다. 안순웅의 다음과 같은 대사는 바로 그와 같은 작가 자신의 생각을 대변한다고 볼 수 있다.

오히려 내 생각은, 현실이 암담하고 참혹할수록, 점진적으로 문제를 개선해 나가야 한다는 겁니다. 갑작스런 투쟁으로 문제를 해결하겠다는 건 오히려 부작용만 커져요. 그런데 요즈음은 어떻게 된 것인지 투쟁을 외쳐대야 박수를 받고, 화해를 주장하면 바보 취급을 받는단 말요.¹²⁾

안순웅은 애인이 된 미스 홍이 여전히 사장의 정부로 남자 절망하며, 미스 홍은 안순웅이 원하는 순수문학지 발간을 얻어내기 위해 사장과 호텔로 가는 부도덕한 태도를 취한다. 민주화 투쟁을 하는 두 대학생 역시 노동자에 대한 박애적 태도 대신 그들을 투쟁의 도구로 삼는 냉혈한 태도를 드러낸다. 이처럼 철저한 냉소주의자 민의식이나 순수한 이상주의자 안순웅의 반대편에는 현실개혁이란 목적을 위해 비인간적인 수단을 정당화하

11) 김성희, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 문예마당, 1995. 122면.

12) 『이강백 희곡 전집』 4, <유평아이를 먹고 잠들다>, 39면.

는 이들이 있다. 80년대 후반기의 치열했던 민주화 투쟁과 그 이면의 비민주적 요소를 냉소적으로 그린 이 희곡은, 모두들 절망하여 수면제를 먹고 잠 속에 빠진다는 결말로 전망의 부재를 드러낸다. 지식인들의 좌절이나 희망의 상실을 단순히 수면제의 타율적 잠으로 처리한다는 것은 시대현실에 대한 성찰을 의도한 작품 전체의 맥락과는 동떨어진 결말이다. 작가는 지레 당시의 시대현실에 절망한 것이 아니었을까. 작가는 시대의 예언자가 되지는 못한다 할지라도, 남들이 보지 못하는 것을 '보는 자'(見者)여야 한다. 그러나 이 작품은 작가의 냉소적 시각이 지나쳐 지나치게 현실의 어둠과 절망의 시대적 징후만을 짚어냈다고 하겠다. 현실에 대한 긍정과, 눈에 보이지 않는 아름다움을 짚어내는 <북어대加里>나 <물거품>같은 작품이 감동과 심미적 구조를 성취하는 반면, 이 작품이나 <통 튀어넘기>류의 작품들이 그다지 공감과 감동을 주지 못하는 것은 바로 작가의 지나친 냉소주의와 부정 정신으로 현실의 환멸스러운 단면만을 강조했기 때문이라 할 것이다. 불구의 아기가 숨을 거둔 그 시각에도, 인간에 대한 신뢰와 사랑이 세상을 구원하리란 믿음이 배반당할지라도, 얼어붙은 땅 밑에서는 새싹이 움트고 있는 법이다.

② 90년대적 환멸 : <불지른 남자>

<불지른 남자>(1993)는 90년대적 환멸을 다루고 있는 작품이다. 이 극은 현실에 대한 부정정신의 태도라 할 환멸을 씩씩하게 그리지만 <유토피아를 먹고 잠들다>와는 달리, 인간성에 대한 낙관과 신뢰를 잃지 않으며 시적 상징이 주제의식과 탄탄하게 결합된 심미적 구조를 이룸으로써 예술적 감동을 제공한다.

이 작품은 80년대 사회변혁운동의 회고담 형식을 취하고 있는 90년대 소설의 한 흐름과 궤를 같이 하나 여러 면에서 대조되며, 연극적 상상력과 상징과 시각적 이미지로 강렬하게 이루어낼 수 있는 연극미학의 표현의 극대화를 보여준다는 점에서 주목된다. 80년대를 씩씩하게 회고하는 소설들은 이구동성으로 신념을 향해 삶을 내던졌던 사람들과 그에 대한 기억

의 아름다움을 말하고 있다. 그리고 그 아름다움이란 언제나 주체가 지녔던 태도, 스스로 사회적 일탈자가 되는 것을 감수하면서도 애써 견지하고자 했던 도덕적 순결함과 결부되어 있다.¹³⁾ 그러나 이강백의 이 희곡은 회고담도 아니요, 기억의 쓸쓸함과 우울함을 강조하지도 않는다. 이 작품은 주인공 정재현의 시선을 빌어, 80년대의 신념과 90년대의 변해버린 가치의 대비, 그리고 80년대에 이어 90년대에 도 풀이되는 우리 사회의 시대적 억압의 모순, 소위 ‘더 좋아진 세상’의 외양과 실제의 차이를 흥분하지 않고 담담하게 비추낸다. 자신의 젊음을 바친 신념의 순결성과 도덕성을 믿는 주인공은 3일 동안의 순례에서 요란한 소문과는 달리 ‘좋아지지 않은’ 세상의 단면들과 하나하나 맞닥뜨린다. 그럼에도 불구하고 그는 끝까지 환멸의 징조에 물들지는 않는다. 정재현은 일제시대나 미군정 시절이 더 좋은 시절이라고 주장하는 치매증 노인들의 시각을 교정해 주려다 그들에게 맞아죽을 정도로 자신의 신념의 순교자로 남는 것이다. 바로 작가는 주인공의 환멸과 분노, 혹은 우울한 회고담을 정면으로 그리는 대신, 우회적으로 80년대적 이상을 희화화하는 이 세상의 염치없음과 건망증을 환멸스럽게 드러내는 아이러니의 전략을 취하고 있는 것이다.

이 극에는 80년대적인 순결한 변혁운동에 헌신했던 젊은이들이 이제 신념을 잃은 중년이 되어 그들이 신봉했던 신화의 폐허를 망연자실 바라보거나, 혹은 변신의 옷을 갈아입은 모습이 하나의 풍속화로 그려져 있다. 이 90년대적 환멸은 이념의 퇴조에서 나타난 것이라기보다는, 풍요의 소비 사회로 갑작스럽게 변화하면서 나타난 80년대적 신념에 대한 건망증과 자기 정체성의 상실에서 비롯된다. 작가는 갑자기 괴상하게 변해버린 90년대 현실과 가치관의 아노미현상을 조망하기 위해, 10년 8개월 동안 현실과 격리되어 살다 나온 재현의 3일간의 순례를 극의 중심에 놓는다. 우리가 자동적으로 반응하고 받아들이고 있었던 90년대의 변모를 대조적으로 드러내기 위해 재현과 같은 소외자, 즉 아웃사이더가 필요했던 것이고, 아웃사

13) 서영채, 『소설, 모색과 모험의 도정』, 『소설의 운명』, 문학동네, 1995. 274면.

이더로서의 재현의 시각은 곧 이 극의 ‘낮설게 하기’ 시점을 만들어내고 있는 것이다.

재현이 발견한 세상은 그간 문민정부가 들어서고, 갑자기 탈이념의 소비 사회로 바뀌면서, 자신의 희생으로 사회의 변혁 가능성을 믿었던 80년대적 열정과 신념에 조소를 보내는 세상이다. 한편에는 자기로 인해 파탄에 빠진 누님의 가족, 신념과 열정을 잃고 자학하는 옛 친구들이 있다. 매형은 주정뱅이가 되어 있고, 이제 세상이 변했으니 재현이 출세해 보상해 주길 기대한다. 누나는 신경쇠약이 되어 있으며, 애인은 자기를 고문했던 형사의 애인이 되어 있다. 재현에게 불지르기를 지시했던 선배는 고위관리가 되어 재현의 행동을 영웅주의와 광기라고 매도한다. 여전히 거리에선 80년대처럼 장기수 석방을 요구하는 시위가 벌어지고 있으며, 재현의 방화장면을 그린 민중미술은 그 이념적·도덕적 순결성을 매도당하며 지나간 시대의 유물로 취급당한다.

이처럼 세상은 매우 그로테스크하게 변해 있다. 특히 80년대의 순수한 민주화운동에 대해, 그 운동을 일선에서 탄압했던 형사는 그들이 전혀 반대 노선을 걸었던 것 같지만 사실은 더 좋은 세상을 만들기 위한 똑같은 믿음에서 한 사람은 불을 지르고 한사람은 고문자의 역할을 수행했다는 논리를 편다. 바로 이 형사가 표방하는 관념의 허위성이야말로 그로테스크하게 변해버린 90년대적 현실과 가치관의 아노미현상을 가장 잘 대변하고 있다. 또 정전이 된 재현의 동네에서 우산을 받쳐주고 전등을 비추며 길을 안내하는 ‘친절한 형사’의 탁월한 시각적 상징성은 이강백의 희곡미학의 탁월성의 하나인 관념과 상징적 이미지의 시적 결합을 말해주는 징표이다. 사회적 층위에선 끔찍한 고문자의 역할을 수행했던 형사가, 개인적 층위에선 친절하고 다감한 친구와 같은 역할을 하는, 인간성의 이중적 면모를 제시하는 아이러니의 기호인 것이다.

재현은 변해버린 세상에서 정체성을 잃고 절망해 있거나 혹은 변신한 옛 친구들과 폭탄주를 마신다. 술집 화장실 씬은 이 극에서 매우 인상적인 표현주의 기법으로 형상화되어 재현의 내면의식을 보여준다. 즉, 재현의

내면적 부채감을 일깨우는 매형, 누나, 애인, 해골의 환상과 부딪치는 장면이 상징적으로 시각화된다.

이러한 모든 환멸의 징조에도 불구하고 재현은 끝까지 절망하지 않고 세상이 좋아졌다는 믿음을 유지하려 노력한다. 변화한 세상에서 자기 자리를 찾지 못한 그는 양로원에 취직한다. 이 ‘양로원’ 역시 시대착오적인 치매증 노인들이 살고 있는 상징적 공간이다. 치매증 노인은 물론 역사의 진보와 그를 위해 피의 대가를 치른 사실을 거부하는, 즉 역사의 시계바늘을 거꾸로 돌려 놓으려는 사람들의 상징이다. 결국 재현은 정치적 억압의 시대가 더 살기 좋은 세상이었다는 치매증 노인들의 주장에 항거하여, 세상은 더 좋아져야 한다는 신념을 수호하다가 순교하고 마는 것이다.

점점 중층적으로 쌓아올려지는 아이러니는 매형의 술집 환영식 장면에서 정점에 달한다. 방화범 재현을 구경하려고 베풀어진 술집 잔치에서 재현의 죽음이 알려지지만 그들은 단지 컵속말로만 진실을 전달할 뿐 그 죽음을 철저히 외면한다. 재현의 죽음의 무의미성은 일제히 폭탄주 마시기에 전념하는 폭력적인 음주문화(이 역시 90년대적 현실의 메타포이다)와 극단적으로 대비되면서 재현의 소외현상을 관객이 성찰해 보게 만든다. 신념을 위한 그의 죽음이 집단으로서의 그의 주위세계에는 무의미하게 받아들여지고, 그에 상응하는 행동이 없는 주위 세계의 냉담성과 소외현상이 탁월한 대비효과를 보이며 시각화되어 있는 것이다.

이 극에서, 냉담한 주위 집단의 양극에 놓여있는 존재는, 꿈과 사랑을 잃지 않고 있는 개인인 재현과 누나 재숙이다. 이들은 매우 서정적으로 그려져 주위 세계와 확연한 이항대립을 이루고 있다. 시적이고 서정적인 대사는 재현과 재숙의 몫이며, 다른 인물들은 “세상 참 좋아졌어!”를 아이러니컬하게 말하며 집단으로서 기능한다. 80년대적 이상의 변질을 대표하는 인물은 정부 고위관리가 된 옛 운동권 선배인데, 그는 정부청사 앞에서 벌이는 장기수 석방 시위를 보며, 세상 참 좋아졌다고 아이러니컬하게 내뱉는다. 또 자신의 행위는 이상과 희망이지만, 지금 불만에 싸여 있는 운동권들은 다 광기와 절망에 빠져 있다고 질책한다.

결말에서 재현의 영혼은 재숙의 환상 속에 나타나 성냥불을 켜며 여전히 신념과 열정을 잃지 않고 말한다.

이 좁고 어두운 다락방에서, 나는 가장 밝고 아름다운 세상을 꿈꾸며 성냥불을 켜어요. 딱딱한 상자 위에 잠을 못이룬 채 앉아서, 커다란 유리병의 물을 다 마셔도 가시지 않는 갈증을 느끼며, 자꾸만 자꾸만 성냥을 켜었죠. 누님, 난 행복했어요. 나의 작은 불 하나가 캄캄한 이 세상을 밝힐 수 있다고 생각하면서 행복했던 거예요.¹⁴⁾

이 장면은 도입장면과 일치하는 순환적 결말이다. 이 극의 중심 이미지인 ‘불’의 메타포는 자신을 소진시켜 주위의 어둠에 빛을 가져오는 성냥불—민주화를 위해 불지르고 자신은 희생당하는 행위—절망을 희망으로, 광기를 이성으로 바꾸는, 캄캄한 세상을 밝히는 행위로 의미가 확산된다.

작가의 시선은 환멸에 대해 목소리를 높이는 게 아니라 환멸의 모습을 관객이 보고 느끼도록 세심하게 제시한다. 환멸과 만나는 주인공은 끝까지 환멸에 빠지지 않고 신념의 수호자로 남는다. 바로 이러한 작가적 시선과 주인공의 시선의 어긋남이 이 작품의 아이러니 기법이다.

바로 위에서 살펴본 것처럼, 90년대적 세상의 변화를 줄거리로 끌어가면서 동시에 시각적 상징과 이미지로 표현의 감각화와 이미지화를 꾀하는 것이 이강백의 작가적 강점이다. 이강백이 80년대적 민주화운동과 그 후일담을 다루고 있는 다른 희곡작가들과 다른 점은 사실적 디테일 묘사 대신 현실적 장면에 상징과 은유적 이미지를 겹쳐나가고, 동시에 비유적이거나 표현적인 삽화나 시적 이미지를 통해, 그리고 작가적 시선과 중심자아의 시선을 어긋나게 만들어 현실성을 은유의 세계로 치환하는 독특한 방법론이라 할 것이다.¹⁵⁾

14) 『이강백 희곡 전집』 5, 315면.

15) 이강백은 대담에서, “1990년대에 들어와서 그러한 은유적이고 상징적인 것을 수용하는 힘이 약해졌다고 생각합니다. (...중략...) 연극은 관객에게 직접적으로 호소하는 것이기 때문에, 제 자신의 기호나 취향으로 보아서 좀더 은유적이고 상징적

2) 어머니찾기 모티프와 다원구조

이강백은 <칠산리>(1989)나 <동지선달 꽃 본 듯이>(1991)에서는 전 작품인 <유토피아를 먹고 잠들다>의 현실에 대한 냉소와 부정정신과는 다른, 구원의 작품세계를 열어 보인다. 이 '구원'의 세계는 결국 긍정과 포용을 상징하는 모성의 회복과 무관하지 않다. 이강백의 희곡에서, 현실이 아무리 어둡고 환멸스럽다 해도 현실을 밝고 아름다운 세계로 변화시킬 수 있는 가능성은 여성인물에게서 찾아진다. 특히 그의 작품에서 '어머니'는 모든 아픔과 분열을 치유하고 화합시키는 구원의 존재로 나타나며, 인물들은 자신들의 상처나 광기를 치유하기 위해 어머니찾기를 시도한다.

① 분단의 상처 치유하는 한국적 '어미': <칠산리>

1980년대 후반기의 시대적 억압의 상처와 치열했던 민주화 운동의 방법론에 대한 회의가 <유토피아...>를 쓰게 했다면, <칠산리>는 바로 민주화로 가는 길목에서 “인간이 파괴당한 상처를 치유하는 역할”로서의 연극과 한국적 정서에 바탕한 연극이 필요하다는 자각에서 창작된 것이다.¹⁶⁾

인 것을 택하고 싶지만은 그러나 그것을 포용할 만한 힘이 점점 더 미약해지는 현재에서는 좀더 노골적이게 된다고 할까요, 좀더 직접적이게 되지요. <불지른 남자>의 경우에도 우화적 알레고리라는 그 형태는 있되, 그 담은 내용의 경우에는 구체적인 사건, 특히 1990년대 우리의 정황을 다루는 데 더 직접적인 방법을 쓰고 있는데, 그 부분을 작가로서는 다소 불만스럽게 생각하는 것은 틀림없습니다.”라고 말하고 있다.

이강백·이상우·채윤일 좌담, 「연극 '불지른 남자'에 관하여」, 『한국연극』, 1995년 1월호.

- 16) 이강백은 1987년 말과 1988년 초에 두 번의 독일 여행을 하면서, 독일연극과의 차이에 대해 깊이 생각했다고 말한다. 사실, 이강백의 지적이고 관념적 성향을 띠는 비유극적 성향은 뒤렌마트나 막스 프리쉬의 (독일어로 쓰여진) 희곡을 연상시킨다. 그는 “인간이 갖고 있는 파괴력을 경고하는 것이 독일연극”이라고 보고, 한국연극의 역할은 “인간이 파괴당한 상처를 치유해야 하는 역할”을 해야 한다는 결론을 얻는다. 또 그는 독일연극과 한국연극의 차이점을 ‘정서의 차이’라 지목하면서, “이러한 정서적 반응의 차이는 민족 특유의 정서 체계가 다르기 때문”으로 인식한다.

그러나 <칠산리>는 내용이나 형식에 있어서는 <봄날>에 잇닿아 있다. <봄날>에서의 소유와 분배를 둘러싼 아버지와 자식들간의 갈등이, <칠산리>에선 어머니와 자식들의 사랑과 화합으로 그 의미구조가 바뀌어 나타난다. 그러나 자식들이 코러스 역할의 집단적 자아로서 등장하고 과거와 현재가 회상과 현재화의 기법으로 겹쳐지고 있는 형식은 서로 유사하다. 한편 <봄날>은, 자식들의 코러스적 역할이 서사적 소외효과를 겨냥하고 있어서 중심줄거리인 설화적 공간을 현재적 시점으로 성찰해 보게 한다. 그러나 <칠산리>에서는 자식들의 회상이 과거 장면을 끌어오고, 이어 현재의 비슷한 사건들이 마치 연상장면처럼 꼬리를 물고 겹쳐져 의미론적 층위에서 과거와 현재가 오버랩되고 현재-과거, 면사무소-칠산리의 시공간이 겹쳐지게 함으로써 서사적 거리감 대신 더욱 강력한 감정이입효과를 거둔다. 이러한 이원적 구조는 연극의 플롯이 직선적으로 진행하지 않고, 두 층위의 사건 진행이 병렬적으로 진행됨으로써 전체적으로 관객에게 문제적 경험이나 사실의 수직적인 깊이를 보여주게 된다.

칠산리의 분묘 이장 공고를 보고 7명의 자식들이 면사무소로 찾아온다. 7명의 자식은 '칠산리'의 일곱 산과 조응되며, 일곱 형제를 다루고 있는 많은 우리의 설화를 연상시킴으로써 한국적 정서체계를 환기시킨다. 이들은 마감시간까지의 세시간 반 동안 아직 오지 않은 5명의 자식을 기다리며, 어머니에 대해 회상한다. 이 작품은 우리의 설화에서 낮익은, 그리하여 우리 민족 정서에 공통의 함의를 가진 '어미'의 이미지를 구축하는 데 성공한다. 아마 이강백의 작품 중 한국적 정서가 물씬 풍기는 가장 아름다운 구원의 여성으로 그려진 이 '어미'는 분단현실과 이데올로기의 대립이 갈갈이 찢어놓은 우리의 상처를 모성애로 감싸안고 치유하는 화합의 상징이다. 애를 낳지 못하는 그녀는 좃어온 딸 간난이와, 산에서 버려진 빨갱이 자식

“어머니, 어둠, 산, 마을, 굶주림…… 나는 이런 이미지들이 우리 한국인의 마음 속에 불러 일으키는 특별한 반응이 있다”고 말하고 있는데, 이는 <칠산리>의 독특한 세계를 잘 설명해주는 단서이다.

이강백, 「지은이의 머리글」, 『이강백 회곡 전집』 4, 4~5면.

들을 데려다 키우고 자식들 먹이느라 굶어죽기까지 함으로써 ‘진정한 한국적 어머니’, 즉 원형적 어머니가 된다. 또 그녀의 행위는 개인적 희생에 그치는 게 아니라, 자식들이 어미의 숭고한 사랑을 회상하며 되살려보는 반추를 통해 그들을 성숙한 인식으로 끌어가므로 사회적 의미를 갖게 된다.

‘자식’들을 축으로 한 사건진행은 관념적이고 사변적인 색채를 띠는 반면, 어미의 장면은 매우 감성적이고 생동감이 넘친다. 칠산리 산에서 어두워질 때까지 겨울 양식으로 쓸 도토리를 줍는 어미와 아낙네들의 장면, 산에 내버려진 자식들이 살려달라고 소리 지를 때 보이는 아낙네들의 위선적 모성과 그에 대비되는 어미의 원초적인 모성의 반응, 먹는 이야기로 허기를 달래는 정신적 식사(양식이 떨어진 긴 겨울에 봄에 날 온갖 나물과 열매를 떠올리며 굶주림을 견뎌나가는 장면), 팔죽 한그릇을 자식들에게만 먹이고 굶어 죽는 어미의 헌신 등의 장면들은 특별히 한국인의 심성에 울림을 갖는 생동감 있는 정서적 장면들이다.

어미의 과거 장면이 정서적·주관적으로 그려져 있다면, ‘자식’들을 축으로 한 현재 장면은 이념 대립과 분단의 상처를 주로 논쟁을 통해 파헤치기 때문에 객관적 성격을 띤다. “과거를 붙잡고 놓지를 않는” 자식들과 빨치산에 의해 친척들 몇을 잃은 면장의 논쟁을 통해, ‘빨갱이’와 빨갱이의 자식들에 대한 편견과 흑백논리적 사고가 남긴 상처들을 조명하고 있는 것이다. 칠산리 주민들의 이장 요구, 칠산리 주민과 평지 주민과의 싸움, 자식들을 사상이 위험한 자들로 보는 시각 등이 과거와 현재의 연속성을 나타내며, 그 현재와 과거의 시간과 사건들은 서로 침투하고 겹쳐진다. 이는 분단을 바라보는 시각이 지금까지 ‘이쪽’과 ‘저쪽’을 선과 악이라는 이분법적 사고로 재단하고 있는 경직성을 고발하는 것이며, 이와 같은 의식의 분단과 아물지 않은 상처로 인한 중오가 남아 있는 한 통일과 화합은 이루어질 수 없음을 암시하고 있다. 작가는 이러한 이분법적 사고가 분단을 고착화시키는 원인이라는 걸 이미 <호모 세파라투스>에서 훌륭하게 그려낸 바 있다.

이분법적 사고에 물들지 않은 인물이 바로 빨치산 자식들을 데려다 키

운 ‘어미’이다. 자식들은 어머니의 이장을 계기로 과거와 현재를 회상하고 성찰하며, 비로소 어미의 헌신적이고 무조건적인 사랑이 고통스러운 상처와 증오를 화합과 긍정으로 바꾸는 힘을 발휘한다는 것을 깨닫는다. 그러므로 그들은 이장에 동의하고, 자기와 생각이 다른 사람들을 사랑으로 껴안게 되는 힘을 얻는다.

장남 (...중략...) 우린 모두 어머니의 자식들이야. 오늘 여기에 온 사람, 무슨 이유에서든지 여기에 오지 않은 사람, 그 모두가 어머니에겐 똑같은 자식이라고. (자식들에게) 다들 마음을 진정하구 생각해봐. 아까 우린 이런 말을 했었지? 이 세상 어딜 가든지 칠산리와 똑같구, 우리가 겪는 고통도 다들 게 없더라구.우리가 모두 어머니의 자식이듯이, 어머니가 계시는 곳은 세상 어디든지 그곳이 칠산리야.¹⁷⁾

궁극적으로 어머니의 의미에 대해 깨달음을 얻는 이 결말에서, 어머니는 상처를 치유하는 원형적 어머니라는 상징성 외에도, 우리의 조국 전체라는 의미의 확산을 얻는다. ‘칠산리’ 역시 이념의 대립으로 반목했던 한 지역을 넘어서 고통과 상처의 땅 전체를 상징하는 의미 확산을 얻는 것이다.

② 존재론적 어머니와 다원구조: <동지선달 꽃 본 듯이>

<동지선달 꽃 본 듯이>(1991)는 ‘연극의 해’를 기념하는 축하공연으로 쓰여진 작품이다. 이 극은 <봄날>에서 시작되고, <칠산리>를 거치면서 무르익은 이중구조와 코러스의 활용을 극대화시킨, 탄탄한 구성과 화려한 연극적 기교가 눈부신 작품이다. 또 설화적 세계와 현대가, 설화적 인물과 배우가, 연극과 극중극이 동시무대 기법으로 겹쳐지거나 병렬된다. 그러므로 설화적 사건 영역-현대 배우의 영역-자식들로 이루어진 서사적 화자의 장면이 몇겹씩 동심원으로 겹쳐지는 메타연극(metatheatre)¹⁸⁾이기도 하

17) 『이강백 희곡 전집』 4, 135면.

18) ‘메타드라마’(metadrama)는 콜더우드(J. L. Calderwood)에 의하면, 극의 허구성

다. 극중 역할을 하다가 극중현실에서 벗어나 배우로서 직접 관객에게 발언하는 서사적 기법들을 사용한 배우에 관한 극인 동시에, 연극이 인생이며 환상이며 놀이라는 작가의 연극관을 표명하는 연극적 메타담론이다.

그러나 이 극의 내용은 사실 다원구조와 동시무대의 활용 등 방법론적 실험을 빼놓고 살펴본다면 진부한 설화론적 환원을 보여준다. 설화론적 방식은 대체로 다음과 같은 항목으로 이루어진다. 첫째, 주인공이 ‘보물찾기’에 나선다. 여기서 보물이란 소중한 것의 대명사로, 흔히 어머니찾기, 뿌리찾기, 핏줄찾기, 진실찾기 등으로 나타난다. 그런데 이 보물찾기는 주인공이 자의에 의해 나서는 게 아니라 누군가에게 의뢰를 받거나 혹은 주위의 환경에 의해 나서게 된다. 둘째, 주어진 의무가 곧 작품의 주제의 모습을 띤다. 셋째, 대행자는 반드시 동행자를 한 명 또는 두 명 이상 만나게 된다. 이 동행자는 의뢰인이 몰래 파견한 인물일 경우가 대부분이다. 그 때문에 동행자는 대행자를 감시하거나 방해하기 일췌이며 대체로 주인공(대행자)과 혈연관계일 경우가 많다. 넷째, 의뢰인은 대행자보다 더 우월한 위치에 서 있다.¹⁹⁾

이러한 설화성의 정석은 이 <동지선달...>에 그대로 적용되어 있다. 세 명의 자식이 보물찾기-어머니찾기에 나선다. 이들에게 사명을 부여한 의뢰인은 물론 미친 자식들인데, 이들은 전지적 시점으로 혹은 예언의 능력을 가지고 대행자들의 어머니찾기의 여정을 지켜본다. 또 세 명의 자식은 어머니를 찾으러 각각 다른 길로 갔으나 서로 만나 동행하기도 하고 서로

그대로 유지하면서 극 예술 자체를 반영하는 극이다.

‘메타연극’(metatheatre)은 에이블(L. Abel)에 의하면, 극작가나 등장인물들이 ‘인생은 연극이다’라는 사상에 따라 주요 등장인물들 개개인이 극작가 의식을 가지고 플롯의 속박을 벗어나 자유자재로 사색하고 행동하는 극을 말한다. 이 메타연극에서는 극작가와 등장인물이 인생 자체를 하나의 연극으로 보고 있기 때문에 우리가 공연하는 연극은 기실 극중극인 셈이며, 극중극에서는 등장인물 한 사람 한 사람이 극작 내지는 연출을 맡게 되므로 등장인물 모두가 극작가 의식을 갖게 되어 원극작가의 연극 플롯을 벗어나는 행동을 취하게 된다.

황계정, 『메타드라마』, 연세대학교출판부, 1992. 10~15면 참조.

19) 김윤식, 『작가와 의 대화』, 문학동네, 1996. 243~244면.

뜰기도 한다.

이 극이 이러한 설화성의 정석만 따르고 있다면 전통적 스토리텔링과 정서에 기대 평범한 작품으로 끝나고 말았을 것이다. 그러나 이강백은 이러한 설화적인 내용과 연극적인 것을 현대적으로 결합해냄으로써, 낡은 설화의 얘기를 포스트모던하게 재창조해낸다. 그것은 바로 현대라는 시간성을 침투시키고, 또 현대 배우를 설화적(허구적) 인물에 상호 겹치게 하기도 하고 서사적 역할연기로 분리시키기도 하는 다중시점과 다중성격을 부여하는 방법적 실험을 통해 이루어낸 것이다.

먼저 이 극은 프롤로그에서 배우들이 ‘옷’의 상징을 얘기하면서 전체 주제를 암시한다. 옷이 인간의 신분을 상징하듯이, 배우도 자신이 입는 옷에 의해 역할이 만들어진다. 바로, 옷(운명)과 역할의 관계는, 인생과 연극의 유사성과 조응된다. 배우들은 공연에서 자신들이 맡을 역할을 소개하면서, 옷이나 탈 같은 소도구의 도움으로 설화적 인물로 변신하고, 탈을 벗음으로써 배우로서의 자신을 현시하기도 한다. 이 두 세계는 자유롭게 섞이며, 서로 개입하기도 하고 동시에 진행됨으로써 그 차이를 없애므로 극적 환상을 몰아내며 연극이 곧 환상의 놀이임을 현시한다. 이 시공간의 차이의 지워짐은 마찬가지로 연극과 인생의 차이를 지운다.

뿐만 아니라 인생과 꿈과 연극의 유사성이 동심원처럼 겹쳐진다. 이 극의 형식인 삼중구조와 조용하는 내용으로, 세 개의 세계가 병렬되거나 서로 겹쳐지는 것이다. 어머니를 찾으러 간 세 형제를 기다리며, 미친 아홉 자식들은 꿈을 꾸다. 이들의 꿈은 “꿈 속에서 꿈을 꾸는 꿈”으로 지칭되며, 세 명의 형제들의 미래를 예시하는 상징적인 꿈이다. 또 그 세 명이 찾아오는 어머니 중 하나만 진짜 어머니라는 게 만누나의 해몽을 통해 계시된다. 이 예언적 꿈의 모티프와 해몽 모티프는 성경의 야곱의 꿈 모티프를 연상시키기도 한다.

(어둠 속에서 야광을 발산하며 빠다귀새가 까악-까아악- 울면서 날아간다.)

아홉 자식들 저놈의 빠다귀새, 불길하다! 휘이, 휘이, 사라져라!

말누나 내버려 뒀다. 저 새가 꾸는 꿈 속에 우리들이 누워 있으니깐.²⁰⁾

이 대목은, 장자의 ‘나비꿈’ 모티프의 차용이다. 빠다귀새의 꿈은 아홉 자식의 공간과 만형의 공간을 연결시킨다. 왜냐하면 만형이 볼모로 간 중국의 태후도 빠다귀새의 꿈을 꾸기 때문이다. 또 이 꿈은 궁극적으로 이 연극의 모든 공간에 의미론적 차원에서 통일성을 부여한다. 코러스역할의 아홉 자식들이 전지적 시점으로 세 형제의 활약을 보고 있거나 예언하는 행위는 바로 ‘꿈 속의 꿈’이기 때문에 가능한 것이며, 동시에 연극이기 때문에 가능한 것이다. 꿈 속에 꿈이 있고, 실제 배우가 허구적 인물과 자의식을 가진 배우의 역할을 하고, 연극 속에 극중극이 펼쳐지는 것은 모두 동일한 의미론적 층위를 갖는 것이다. 이처럼, 이 작품의 내용과 형식의 다원구조와 ‘꿈 속의 꿈’ 모티프가 일치하기 때문에 의미확산이 심화되고, 인생-꿈-연극의 동일성이 연극적으로 부각된다.

중심 줄거리를 이루는 설화세계는 단순히 옛날을 의미하는 게 아니라 초시간적인 보편의 공간을 의미한다. 자식들은 배가 고파 허겁지겁 죽을 먹고 보니 어머니가 그 술 안에 빠져 있었음을 알게 된다. 열두 자식 중 죽을 먹지 않은 세 명을 제외한 9명의 자식들은 모두 미쳐버리고 만다. 그래서, 세 명의 자식은 십년 기한으로 어머니를 찾으러 떠난다. 그러므로 이 극은 <칠산리>의 중심 모티프인 ‘어머니찾기’를 계승하면서, 세 명의 자식이 찾아오는 각기 다른 어머니의 모습을 통해 인생의 의미와 나아가 연극의 의미를 발견하는 존재론적 메타연극(metatheatre)이다.

또 한가지 주목할 것은 이 극에선 이강백의 대개의 작품들에서 의미론적 축을 이루는 대립적 세계의 갈등이 보이지 않는다는 점이다. 오히려, 사람들이 추구하는 인생의 의미(어머니)로 표상되는 정치·종교·예술의 세 차원의 세계가 대립이 아닌 상호보완과 화합의 성격을 가진 변증법적 세계로 제시되고 있는 것이다. 그는 <봄날> <비몽사몽> <동지선달...> 등,

20) 『이강백 희곡 전집』 4, 224면.

설화소재의 작품들에서는 서구적인 대립정신을 드러내는 다른 작품들과는 달리, 동양적인 포용과 긍정의 정신을 보여주고 있는 것이다.

아홉 명의 미친 자식들은 코러스의 역할을 한다. 그런데 이들 코러스는 서사문학의 전지적 화자의 기능을 가지고 있는 바, 멀리 떠난 세 명의 상황들을 알고 있어 관객에게 전달하고 연극적 사건을 연결해 주거나 또는 그들의 사건에 대해 논평을 가하는 등, 서사적 보고자로서의 기능을 발휘한다. 이들은 관객에 대해 우월한 위치에 서서 사건 전반에 관한 개관을 하고 서사적 거리를 유지하며, 이야기를 엮어 나간다는 점에서 서사극적 해설자²¹⁾와 비슷하다.

또 코러스 기능을 하는 자식들 외에도, 설화세계의 극중 인물이 극중 현실이나 자기 역할에서 빠져나와 대사를 말함으로써 직선적인 극적 전개를 중단시키는 전형적인 서사극적 기법²²⁾을 사용하고 있다. 이 경우 네 가지 유형을 보인다.

첫째 유형은 주로 배우의 배역에 대한 배우들의 반응을 묘사한 것으로, 배우가 극중 역할에 대해 느끼는 정서적 반응을 보여주며, 그 결과 연극과 인생의 관계를 관객들이 성찰해 보도록 한다. 예컨대, 중국 태후 역을 맡은 배우와 만형을 맡은 배우는 두 가지 다른 반응을 보인다. 볼모로 잡혀간 만형 역의 배우는 “연극의 인물 속에 나 자신이 간혀”버렸으며, 처음부터 이 배역이 싫었다고 토로한다. 반면에 막강한 권력을 쥔 태후 역의 배우는 “나 자신보다 더 큰 능력을 가진 인물”이 되었노라며 쾌감을 느낀다.²³⁾

두 번째 유형은 극중 배역을 수행하면서 배우의 애환을 직접 털어놓는 경우로, 연상작용을 통해 극중 인물과 실제 배우의 현실이 교묘하게 겹쳐진다. 광대들이 막내와 처녀광대의 결혼식을 준비하면서 관객에게 이렇게 말한다. “광대는 결코 행복할 수 없습니다. 눈에는 보이지 않는 그 무엇을

21) 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1984. 161면.

22) 앞의 책, 165면.

23) 『이강백 희곡 전집』 4, 227면.

찾아 평생 해매는 것이 광대들이니까요.” “보이지 않는 것을 보이는 체 시늉을 내자니 거짓 몸짓만 늘어나고, 그 거짓 몸짓이 괴로워서 술을 마셔대니 주량만 늘어납니다.”²⁴⁾

세 번째 유형은 극중 현실(허구)을 빠져나와 배우로서 관객에게 직접 발언하는 경우이다.²⁵⁾ 사실 무대 위의 허구와 관객의 실제 현실(공연을 보고 있는 행위) 사이에는 원칙적으로 간격이 놓여 있으며 서로 관여해서는 안된다는 것이 무대극의 근본 원칙이다. 그러나 르네상스 이래 서양 연극사 전반에 걸쳐 이 원칙을 깨는 전형적인 극중인물들이 등장했는데 이들이 바로 ‘어릿광대’로 대표되는 희극적 인물이다.²⁶⁾ 동양극, 특히 우리나라 가면극의 전통에서는 ‘광대’들이 자유분방하게 무대와 객석, 허구와 실제 현실의 벽을 헐고 드나드는 것이 중요한 무대약속(convention)의 하나로 자리잡아왔기 때문에 그다지 생소하게 느껴지진 않는다. 그러나 이러한 서사적 기법은, 극적 시간의 흐름을 단절시키고 극중 장소의 폐쇄성을 깨트리며 행위의 연속성을 무시하는 셈이 된다.²⁷⁾

24) 『이강백 희곡 전집』 4, 233면.

25) 이런 예는 몇몇 장면의 끝이나 중간에 ‘직접 진술’의 형태로 나타난다.

말형 어머니를 찾는다니, 그게 뭘니까? 사람이란 그 누구나 어른이 되면, 어린 시절의 어머니를 잃어 버리도록 되어 있습니다. 그러니깐 어른이 되어서 찾은 어머니는 옛날과는 다른 어머니입니다. 그 어머니는 권력일 수도 있고, 이상일 수도 있으며, 예술일 수도 있습니다. (...중략...) 지금의 나는 배우가 되어 있습니다. (이정표에다가 가서 방향판을 바라본다) 서울로 가는 길, 이 길에 내 운명을 맡기고 떠나보자. (『전집』 4, 198쪽)

예로 든 위 장면은 소의효과를 달성하기 위한 서사적 기법으로 빈번하게 사용되는 관객을 향한 대사이다. 그러나 이강백은 위의 대사에서 볼 수 있는 바처럼 종종 설명적 대사로 주제의식을 노출시키곤 한다. 이 극에서 세 명의 자식이 찾은 어머니는 권력-이상-예술이라는 걸 명료하게 설명해주는 대신 관객이 암시받도록 하는 게 더 낫지 않을까. 또 이 대사의 마지막 부분에는 다시 극중 역할로 돌아와, 어머니를 찾는 극중 사건진행을 지속시키는 걸 볼 수 있다.

26) 임한순, 「서사극의 희극적 성향」, 『브레히트의 서사극』, 서울대출판부, 1993. 179면.

27) 앞의 글, 178면.

넷째 유형은 작가의 연극관이 피력되는 경우이다. 이 점은 이 극이 연극에 관한 연극, 곧 메타연극이란 점에서 자연스럽게도 하다. 마지막 장면에서 자식들은 누더기 옷을 벗고 현대 복장을 입은 채로 관객들에게 말한다. 인생의 대표적 가치로 표상된 정치·종교·연극(예술)을 추구해온 세 명의 자식들은 자신들이 찾아온 어머니에 대해 각각 말한다. 물론 이 진술 중, 막내의 연극에 관한 진술과 다른 장면들에서의 ‘광대’들이 말하는 진술들은 작가의 연극관·배우관을 대변하고 있는 것이다. 정치나 종교는 어머니의 허상에 불과했지만, 배우가 된 막내가 찾아낸 어머니는 바로 배우의 몸과 녀 속에 들어와 일체화된 어머니이다. 삶의 근원적인 모습, 그리고 가장 자연의 리듬에 맞게 사는 원초적 삶의 형태는 인간의 욕망의 극대화인 정치(남에 대한 지배욕)도 아니요, 욕망을 극도로 억제하고 해탈을 지향하는 종교도 아니고, 오로지 욕망을 자연 그대로 풀어 놓는 일, 그리하여 삶과 일체가 되어 춤을 추게 하고 노래를 부르게 하는 연극이라는 것이다. 여기서 우리는 연극이 인생의 근원적인 것(어머니) 찾기이며, 배우란 바로 그 근원을 몸과 녀 속에 살려 발현하는 존재라고 말하는 작가의 연극관을 볼 수 있는 것이다.

4. 맺음말

이상에서 이강백 희곡세계의 전반적 특성을 개괄하고, 그의 희곡집 4권과 5권의 작품들 중 시대현실에 대한 냉소와 환멸을 그린 작품군과 어머니찾기 모티프를 다룬 작품군들을 심층적으로 분석해 보았다.

그의 희곡세계의 특성은 크게 세 가지로 살펴 볼 수 있는 바, 첫째로 시대현실에 대한 비판, 둘째로 알레고리나 비유극의 형식을 빌어 사회의 축도를 제시한다든지 존재론적 문제의 추구, 셋째로 설화적 이야기에 현재를 겹쳐 나가는 이중구조의 활용을 들 수 있다.

이 글에서는 시대현실에 대한 비판을 다룬 <유토피아를 먹고 잠들다>

와 <불지른 남자>, 어머니찾기 모티프와 이중구조를 활용한 <칠산리> <동지선달 꽃본듯이>를 주요 분석의 대상으로 삼았다. 왜냐하면 이 작품들은 이강백의 희곡세계를 관통하는 시대현실에 대한 관심이라는 내용적 측면과 그의 연극미학의 한 정석을 이루고 있는 이중구조 또는 다원구조를 원숙하게 펼쳐 보이고 있는 작품들이므로, 그의 세계관과 연극미학의 방법론을 밝혀볼 수 있으리라 기대했기 때문이다.

그의 희곡의 전반적 특성은 ①정치적·존재론적 알레고리와 구성적 견고함 ②비유극의 활용 ③인물성격에서의 격정의 무시 ④관념과 상징적 이미지의 결합 ⑤이원적 세계관과 이중구조 또는 다원구조와 겹침효과 ⑥'조건'과 딜레마의 극적 세계 ⑦모성 모티프 혹은 여성성의 강조 등을 들 수 있었다.

그는 <유토피아를 먹고 잠들다>에서는 80년대적 시대현실을 냉소적으로 그리고 있으나 전망의 부재를 드러내고 있으며, 리얼리스트틱한 현실 묘사도 아니요, 은유적으로 재구성한 현실도 그려내지 못함으로써 생기를 잃은 세계 재현에 머물러 있다. 그러나 <불지른 남자>에서는 탁월한 시적 이미지와 표현적 기법으로 80년대적 이상이 사라진 90년대적 환멸을 은유적으로 그려낸다. 특히 작가적 시선과 중심자아의 시선을 어긋나게 만드는 아이러니의 기법으로 현실성을 은유의 세계로 치환하는 독특한 방법론을 보이고 있다.

<칠산리>에서는 분단의 상처를 치유하는 한국적 '어미'의 상이 탁월하게 그려져 있다. 이중구조를 적절하게 활용하여, 어미가 축이 되는 과거장면으로는 한국적 정서를 주관적으로 그리고 자식들을 축으로 하는 현재장면으로는 이념대립과 분단의 상처를 주로 논쟁을 통해 객관화시키고 있다.

<동지선달 꽃 본 듯이>에서는 설화적 세계와 현대가, 설화적 인물과 배우가, 연극과 극중극이 동시무대 기법으로 겹쳐지거나 병렬시키고 있는, 작가의 탄탄한 구성력과 화려한 연극적 기교가 눈부신 작품이다. 연극에 관한 연극, 곧 메타연극인 이.극은 작가의 연극미학의 방법론과 연극론이 깊이 있게 추구되어 있다.

그는 초기부터 알레고리적 기법을 성공적으로 구사한 매우 독보적인 작가이다. 그는 현실을 그대로 극화하지 않고 우화나 비유적 세계 속에 상징과 은유의 수법으로 재구성하는 작가이다. 분석에 의해 인식되고 해석된 현실을 극적 장면으로 재구성하는 비유극에 놀라운 경지를 보이고 있는 작가인 것이다. 그가 데뷔 초기부터 추구해 왔던 존재론적 알레고리 계열에 속하는 <물거품>이라든지, 비유적 세계상을 그린 <영자와 진택> <북어대가리> <통 뛰어넘기> 등의 비유적 극작품들에 대해선 다른 개별논문으로 다루었음을 밝힌다.²⁸⁾

28) 김성희, 「이강백의 비유극과 연극적 상상력」, 이화여대 김호순 교수 정년 기념 논문집(가제), 1997년 8월 발간 예정.

참고문헌

1. 작품

이강백, 『이강백 희곡 전집』 1~5, 평민사, 1982~1995.

2. 저서

김성희, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 문예마당, 1995.

_____, 『연극의 세계』, 태학사, 1996.

김윤식, 『작가와와의 대화』, 문학동네, 1996.

서영채, 『소설의 운명』, 문학동네, 1995.

이상섭, 『문학비평용어사전』, 민음사, 1976.

이영미, 『이강백연구』, 한국공연예술종합학교 한국예술연구소, 1995.

이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1984.

황계정, 『메타드라마』, 연세대출판부, 1992.

3. 논문

김문환, 「‘봄날’의 이율배반」, 『문학사상』, 1985년 4월호.

김성희, 「이강백론—우의적 기법으로 드러내는 시대정신」, 『한국현역극 작가론』, 예니, 1987.

박혜령, 「한국반사실주의 희곡 연구—오태석·이현화·이강백 작품을 중심으로」, 이화여대 박사학위논문, 1994.

봉원웅, 「막스 프리쉬의 희곡에 나타난 소외현상과 서사적 요소들」, 성균관대 박사학위논문, 1989.

이강백, 「한편의 희곡을 완성하기까지—‘봄날’을 예로 들어」, 『한국연극』, 1986년 5월호.

이상우, 「이강백의 극작세계와 ‘봄날’」, 『연극 속의 세상 읽기』, 내일을 여는 책, 1995.

이인, 「현실의 우의적 드러냄—이강백 작품론」, 『객석』, 1987년 4월호.

임한순, 「서사극의 희극적 성향」, 『브레히트의 서사극』, 서울대출판부, 1993.

정우숙, 「이강백 희곡 ‘물거품’ 고찰」, 『한국극예술연구』 제2집, 태동, 1992.

정진수, 「유라기의 연극계」, 『한국연극』, 1982년 11월호.