

윤대성 희곡 연구

—극중극 기법을 중심으로

박혜령*

<차 례>

1. 머리말
2. 극중극의 구조
3. 극중극의 기능
 - 1) 전체극의 사실성 확보
 - 2) 전체극의 반영
4. 극중극의 의미
 - 1) 연극과 현실의 등가
 - 2) 연극에 대한 성찰
5. 맺음말

1. 머리말

1967년 『동아일보』 신춘문예에 희곡 <출발>이 당선됨으로써 극작활동을 시작한 윤대성은 T.V 드라마 작가로서도 왕성한 창작 활동을 펼친 바 있으며 대학의 극작과 교수도 겸하고 있다. 그의 희곡의 주된 관심사는 동시대인들의 삶의 양상이며, 이러한 관심을 극작으로 구체화시키는 방법으로 전통 연희와 서구 연극의 형식 내지는 서사극 양식을 빈번히 활용하고 있는 작가로 평가된다.¹⁾

* 부산외국어대 교수

창작 초기에 해당하는 73년까지의 극들은 부조리극적 세계를 그리는 데뷔작 <출발>을 제외하고는 <망나니>('69), <노비문서>('73), <너도 먹고 물러나라>('73) 모두가 사회제도의 구조적 문제와 그것에 의해 꺾박받는 민중의 삶의 모습을 그리면서 전통 연희 양식을 현대극에 접목하려는 실험적 모색을 보여준다.²⁾

윤대성은 1974년의 <출세기> 이후 <신화 1900>('82), <파벽>('84)에 이르기까지는 서사극과 기록극의 수법을 도입하여 우리 사회의 구조적 모순과 인권문제에 대한 관심을 표명하였다. 한편 80년대 중반 이후 청소년극에 관심을 기울여 우리나라 청소년들의 삶을 사회문제적 시각으로 다룬 <방황하는 별들>('85), <꿈꾸는 별들>('86), <불타는 별들>('89)을 발표하였으며 그 외에도 <사의 찬미>('88), <두 여자 두 남자>('92), <남사당의 하늘>('93) 등에서는 사실주의적 극작 태도를 보이며 꾸준히 활동하고 있다.

1980년대에 작가가 교수라는 직업을 가진 후 발표한 <신화 1900>, <방황하는 별들>, <꿈꾸는 별들>, <불타는 별들>, <사의 찬미>에서는 극 속에 다른 극이 포함되는 극중극 구조를 도입하여 보는 자와 보여지는 자(등장인물과 관객)의 관계가 이중으로 존재하는 모습을 보여준다. 한국 작가 중에서도 1960년대부터 신명순·최인훈·오태석·이현화가 극중극 구조를 효과적으로 도입한 극을 발표한 바 있으나 대부분 한 두 편에 그쳤는데³⁾ 유독 윤대성만은 80년대 내내 극중극에 지속적 관심을 보이며 연극과 현

1) 서연호, 「삶의 환경에 대한 통찰: 윤대성론」, 『한국현역극작가론』 I, 도서출판 예니, 1988. 55~70면.

김성희, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 문예마당, 1995. 495~499면.

2) 윤대성, 「나의 작품을 위한 몇가지 변명」, 『한국연극』, 1993년 4월호(통권 제203호), 16~19면.

작가는 자신의 작품들을 이야기하면서 탐색 시절의 작품으로 <망나니>와 <미친 동물의 역사>를, 방황 시절의 작품으로 <노비문서>와 <너도 먹고 물러나라>를 꼽고 있다.

3) 신명순의 <전하>, 최인훈의 <어디서 무엇이 되어 만나라>, 오태석의 일인극들과 <사추기>, <자전거>, 이현화의 <카덴자>, <오스트라키스모스>, <불가불가> 등이 극중극 구조를 도입한 극으로 볼 수 있다.

실의 관계를 탐구하고 있음이 주목되는 점이다.

연극에서 극중극 기법의 기원을 살펴보면 그리이스극의 합창단(chorus)의 존재에까지 소급할 수 있다. 왜냐하면 그리이스극은 공연되는 극의 이상적 관객으로서 실제 관객들에게 극에 대해 해설하고 설명하는 허구적 관객의 입장에 서기도 하는 합창단이 등장했었으며, 일반적인 연극이 단순히 관객과 등장인물과의 관계로 성립되는 것과는 달리 등장인물인 합창단이 다시 배우가 연기하는 허구적 관객과 등장인물의 두 역할을 담당하는 일종의 극중극 구조를 취한 극이라 할 수 있기 때문이다.

하지만 극중극이 하나의 극작 기교로 정착되어 성행한 것은 르네상스 시대 말엽으로 ‘世界는 演劇이다’,⁴⁾ ‘은 우주는 거대한 존재의 연결 고리로 구성되어 있다’⁵⁾라는 이 시기의 세계 인식과 밀접한 연관을 지닌다. 이 시기에는 人生은 演劇과 같고, 반대로 演劇도 人生과 같다는 것을 보여주기 위해서 대개의 경우 작품 배경을 연극 무대로 설정하여 하나의 연극이 다른 연극 안에 삽입되어 있는 형태를 취한 극이 많이 발표되었다.⁶⁾

본 고에서는 극 속에 일종의 연극무대를 삽입함으로써 극중극 구조를 지니고 있는 윤대성의 희곡 <신화 1900>, <방황하는 별들>, <꿈꾸는 별

4) 말하자면 神은 작가이자 연출자인 동시에 至高하고 唯一한 관객이며 세상은 神의 시선 아래 전개되는 演劇이다. 人生이란 배우로서의 인간들이 神에 의해 부여된 자신들의 역할을 꼭두각시처럼 연기해내는 다양한 코메디라는 생각이 이 시기 작가들의 기본적 세계관이었으므로 극중극 기법의 활발한 사용이 이루어진 것이다.

신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990. 260~262면.

5) 당시는 우주 만물이 엄격한 질서 체계를 지닌 하나의 거대한 존재의 사슬에 묶여 있다는 세계관이 팽배했고, 그로 인한 사물의 인식 방법은 유사성에 의하여 소구조에서 대구조로 사고를 전개시키는 유추론을 형성하게 된다. 그 결과 하나의 실체와 그의 님은 꼴의 존재를 인정하는 분신의 미학이 생겨난 것이다.

Tillyard, E. M. W., *The Elizabethan World Picture*, London: Macmillan & Co., 1971. 25~36면.

6) 셰익스피어 Shakespeare, 몰리에르 Molière, 코르네이유 Corneille 등의 극에서 극중극 기법이 성공적으로 사용되었으며 20세기에 와서는 프랑스의 지로두 Jean Giraudoux, 아누이 Jean Anouilh, 까뮈 Albert Camus, 그리고 바이스 Peter Weiss의 극에서 극중극을 중요한 극작 기교로 사용하고 있다.

들>, <불타는 별들>, <사의 찬미>를 대상으로 하여 극중극 기법이 극 속에서 수행하는 기능과 의미작용이 무엇이며, 극중극 구조를 통해 작가가 말하려고 했던 것은 무엇인가를 밝히고자 한다. 먼저 희곡에 나타난 극중극 구조의 삽입 양상을 살핀 후 그 구조가 극에서 행하는 기능은 무엇인가를 밝히고자 한다.

2. 극중극의 구조

<신화 1900>은 김기창이라는 입원환자의 치료를 위해 정신병원에서 사이코 드라마를 공연하는 과정을 보여주는 방식으로 극중극이 도입된다. 사이코 드라마는 어린이 유괴 살해의 공범으로 사형언도까지 받은 김기창이라는 청년이 끝까지 자신의 무죄를 주장하여 대법원에서 무죄판결을 받았으나 사건의 후유증으로 정신병원에 입원하게 된 경위를 추적하기 위하여 기록극과 재판극의 형식으로 진행되며, 작가를 극에 대해 설명·논평하는 해설자로 등장시킨다.

이 극은 시간을 두고 사이코 드라마를 한 장면씩 만들어 나가는 것이므로 병원 내의 환자들이 극중극의 배우로 등장하여 자신이 맡은 역을 연기하기도 하고, 극에서 이탈하여 본래의 정신병 환자의 모습으로 변갈아 나타나기도 하면서 등장인물의 이분화가 이루어진다. 등장인물의 이분화에 따라 관객 역시 전체극의 관객인 동시에 사이코 드라마인 극중극의 관객으로 이중성을 지니게 되면서 <신화 1900>의 극중극 구조가 만들어진다.

<방황하는 별들>에서는 전체극 안에 또 다른 하나의 극이 포함된 것이 분명히 드러나지 않으므로 얼핏 보아서는 극중극 기법의 사용을 쉽게 분간할 수 없다. 그러나 막 연극 공연을 시작하려는 극장에 연극과는 무관한 어느 할아버지가 손자를 찾으러 와서 소란을 일으키는 처음 장면에서, 그 할아버지가 무대 위의 연극 상황인 경찰서 보호실에까지 나타나는 다음 장면은 관객들에게 그가 배우가 연기하는 허구적 관객임을 알아차리

게 한다. 그에 의해서 관객의 층위가 배우가 연기하는 허구적 관객과 실제 연극을 관람하는 관객으로 이분화됨으로써 극중극 구조를 갖게 된다.

<방향하는 별들>은 무대감독 및 손자를 찾으러 극장에 온 할아버지라는 허구적 관객의 등장으로 극중극 구조가 만들어지는 극이므로 극중극이 무대 전부를 사용하는, 다시 말하자면 전체극과 삽입된 극 사이에 공간 구분이 없는 구성을 택하고 있다. 하지만 극의 시작과 끝에 무대감독을 등장 시킴으로써 극중극을 포괄하는 전체극이 있음을 알려주고, 경찰서 보호실의 하룻밤으로 극중극의 상황을 고정시켜 소위 문제청소년들의 실상을 효과적으로 드러내고 있다.

중학생 몇 명이 모여서 놀다가 연극 만들기를 하는 과정을 보여주는 <꾸꾸는 별들>은 한 편의 연극을 만들어 나가는 과정이 그대로 노출되며 자연스럽게 등장인물의 이분화가 이루어져 극중극 구조를 가지게 된다. 중학생인 등장인물들이 자신들이 만드는 극중극의 배우로 변신하는 것이다.

1막은 우연히 모인 중학생들이 연극 놀이를 하기로 결정한 후 한 단계씩 연극을 만들어가는 과정으로 진행되다가 연극의 진행 방향을 결정하고 난 후 잠시 휴식을 취하는 데서 끝나고, 2막은 바로 극중극 장면으로 시작하여 극중극을 마무리한 후 극중 현실로 돌아와 막이 내린다. 전체극이 전개되는 중간에 놀이로서 극중극을 만들어 나가는 과정이 그대로 노출되는 방식으로 구성된 극이므로 극중극은 전체극에 비연속적으로 병렬 삽입된 형태라고 볼 수 있다.

<불타는 별들> 역시 신사고등학교 과학실험실에 모인 고등학생들이 공부에만 매달려야 하는 자신들의 처지를 더욱 어렵게 만드는 모범생인 옆집 아이를 재판하는 연극 놀이를 꾸미는 방식으로 진행된다. 그러므로 모의 재판 형식의 연극 놀이가 전개되는데 전체극 속에 하나의 완결된 이야기가 시종 중단없이 삽입된 후 극중 현실로 돌아와 극이 끝나는 완벽한 삽입 형태의 극중극 구조를 보이는 극이다.

<방향하는 별들>과 <불타는 별들>은 <신화 1900>에서 보였던 연극 놀이가 좀 더 발전되어 나타나는 데 극의 기획부터 상연에 이르는 과정을

청소년들이 놀이로서 즐기며 자발적으로 극중극을 만들어어나가는 모습을 보여준다. 다시 말하자면 극 전체를 하나의 연극 놀이로 꾸며서 극중극이나 전체극이 다루는 이야기의 의미 외에 연극을 만든다는 것에 대해서도 관객들이 관심을 기울이도록 만들고 있다.

극의 상황을 어느 소극장에서의 연극 공연으로 설정하여 자연스럽게 극중극 기법을 도입하고 있는 <사의 찬미>는 공연장 주변이라는 극 상황의 설정에 따라 분장실과 극단 사무실, 그리고 소극장 무대가 번갈아 보여지며 극중극과 전체극의 경계가 분명히 드러난다.

셋으로 구분한 무대 공간 중 극단 사무실에서는 재정적 압박과 건물주의 연극 예술에 대한 몰이해 때문에 소극장 건물이 헐리는 문제로 연출가와 배우들이 고민하고, 분장실에서는 김우진과 윤심덕의 역할을 맡은 두 배우가 사회적 인습에 어긋나는 사랑과 사생활 때문에 괴로워하는 모습을 보여준다. 동시에 소극장 무대 위에서는 1920년대를 배경으로 당대의 선구적 극작가 김우진과 성악가 윤심덕이 자신들의 삶, 다시 말하자면 예술과 사랑에서의 이상과 현실 사이의 괴리에 고민하다가 현해탄에 투신하는 과정이 펼쳐지고 있다.

위와 같이 극중극이 짧은 장면 장면 병렬적으로 삽입되는 <사의 찬미>는 실제 관객에게 그들이 보는 극 속에서 소극장 연극으로 공연되고 있는 김우진과 윤심덕의 이야기가 쉽게 극중극으로 인식될 수 있는 구조라 하겠다.

이상에서 살핀 극들은 전체극 속에 극중극을 일괄적 혹은 병렬적으로 삽입하여 새로운 연기자와 관객의 관계를 만든다는 공통점을 지님을 알 수 있다. 즉 전체극의 배우가 극중극의 관객으로 변형되어 두 공간에 동시에 속하게 됨으로써 두 층위의 관객이 존재하게 되는 것이다.

3. 극중극의 기능

극중극은 전체극에 삽입된 일종의 내적 구조라 볼 수 있는데 본 고에서는 이미 윤대성의 희곡에 나타난 극중극의 삽입 양상을 살핀 바 있다. 다음은 그러한 내적 구조가 전체극의 의미 산출에 어떠한 기능을 담당하는지를 살피도록 한다.

1) 전체극의 사실성 확보

윤대성 희곡들에 나타난 극중극들은 단순한 노래라든지 등장인물 한 사람의 이야기로 이루어지는 것이 아니고 모두가 완벽한 극행동을 보이며 전체극의 내용과 연관성이 있는 것으로 나타난다. 이러한 형태의 극중극은 단지 재미를 위해 극 속에 삽입된 장식적 볼거리로서가 아니라 극의 의미를 생산하는 요소로서 작용하고 있다.

우선적으로 극중극은 전체극 안에 삽입되어 있음으로 연극 속의 또 하나의 연극으로 받아들여져 관객으로 하여금 그 내용에 대해 거리감을 지니도록 만든다는 것은 이미 살핀 바 있다. 그러나 이런 경우 전체극은 오히려 사실성이 강조되면서 단순히 연극이 아닌 것으로 받아들여지게 되고⁷⁾ 더구나 극중극을 관객과 같은 시선으로 바라보는 허구적 관객이 존재하는 경우에 극중극의 허구성이 더욱 강조된다. 그 결과 허구적 관객의 입장과 그가 위치하는 전체극의 내용은 매우 사실감있게 전달될 수 있다.⁸⁾

<신화 1900>에서 극중극으로 삽입되는 사이코 드라마는 전체극 무대의

7) 신현숙, 앞의 책, 274면.

8) 이를 신현숙은 극중극의 기능 작용 중 논증의 기능으로 보고 그것을 세분하여 변명·증인·부인의 기능으로 나눈 바 있다. 신현숙, 앞의 책, 273~275면.

그러나 결과적으로 논증의 기능은 전체극에 사실성을 부여하는 기능을 하게 되므로 본 고에서는 전체극의 사실성 확보 기능으로 묶어 논의를 진행하도록 한다.

일부분인 병동 내의 강당에서만 진행되어 전체극과는 공간적으로 구분되는 독자적 무대를 갖는데 이는 결과적으로 두 공간이 전혀 다른 세계를 가리키는 것임을 강조한다. 이 때 극중극은 사건의 전모를 밝히기 위해 취조와 재판과 현장 검증 등의 장면을 전체극의 중간 중간에 분산하여 삽입 시킴으로써 전체극과 완전한 이분이 이루지게 된다. 다시 말하자면 정신병원과 김기창이 전에 속했던 정상 사회와는 확연히 다름을 보여주는 것이다.

극의 시간은 전체극이 각 장 사이에 조금의 간격을 두고는 있으나 순차적으로 진행됨에 비해 삽입되어 있는 극중극은 시간적 순서는 무시한 채 김기창 사건의 각 단면들을 선택적으로 보여 준다. 이는 결국 작가가 극중극의 서두에서 밝힌대로 ‘억울한 누명으로 정신병자가 된 한 인간을 정상 의 세계로 돌려보내고 싶은 순수한 인간적 의무’ 때문에 사건을 압축, 선택한 결과라 하겠다. 이로 인해 관객들은 자연스레 전체극의 상황을 실제와 가까운 것으로 받아들이는 동시에 극중극에 거리를 가지고 좀 더 비판적인 태도를 취할 수 있게 된다.

<방황하는 별들>은 막이 오르기 전의 공연장의 모습부터 보여주며 지금 연극을 공연하고 있음을 강조하여 극적 환상을 깨뜨리는 극장주의적 공연 방식을 채택하고 있다. 그와 함께 배우가 연기하는 허구적 관객을 극의 앞과 뒤에 잠깐 등장시켜 극 속에서 또 하나의 극이 들어있다는 것을 강조함으로써 관객들에게 경찰서 보호실에서 벌어지는 상황들을 확실한 극중극으로 인식하게 만든다. 뿐만 아니라 극에 대한 정보를 알려주기도 하고, 진행자 및 해설자로서 관객들과 함께 극중극을 보는 입장에 서있음을 강조하는 무대감독 역시 배우가 연기하는 허구적 관객이라 할 수 있다.

무대감독 여러분 죄송합니다. 쓸데없는 사람이 들어와서 소란을 피워 개막시간이 지연됐습니다. 젊은 사람이면 강제로 끌어내도 되는데 노인네라 경찰을 부르느라 시간이 걸렸습니다. 용서하십시오. 곧 윤대성 작, ○○○ 연출의 <방황하는 별들>공연의 막을 올리겠습니다. 전 무대감독 ○○○입니다.⁹⁾

할아버지 (객석을 보며) 이 늙은이가 주책없이 소란을 부려 죄송한데 내가 오죽하면 이러겠소. 내가 손자놈을 찾으려고 한 달을 극장마다 헤매고 다녔어. 나도 소싯적엔 싸카스 좋아하고 신파연극 좋아서 따라다닌 적이 있지만, 아, 지금 시대가 어떤 시대야? (...생략...)¹⁰⁾

위와 같이 허구적 관객들이 실제 관객들에게 말을 건네며 관객층이 이분화되어 있음을 인식시킨다. 이 때 허구적 관객의 존재는 프로시니엄 무대가 만들어내는 극적 환상을 파괴하여 관객들로 하여금 연극을 보고 있다는 것, 다시 말하자면 무대 위의 상황이 연극이라는 것을 강력히 인식하도록 하는 동시에 자신들과 같은 위치에 있는 허구적 관객의 처지에 쉽게 공감하게 만든다.

<꿈꾸는 별들>은 무대가 극중 현실을 나타내는 부분과 학생들이 극중극을 연기하는 무대인 환상의 장소로 이분되어 사용되므로 전체극과 극중극이 공간적으로 확연히 구분된다. 이 때 극중극은 공상적인 이야기가 삽입되어서 실제 보다는 상당히 오랜 허구적 시간을 요구한다. 연극으로 꾸며지는 공상의 시간은 특별한 제약을 받지 않고 전개될 수 있는 것이다. 그러므로 관객들은 극중 현실과 확실히 구분되는 시간 및 공간을 가지는 극중극에 대해서는 어느 정도 거리를 유지하는 한편, 놀이하는 청소년들이 처한 상황에 더욱 사실감을 느끼며 지켜보게 된다.

<꿈꾸는 별들>의 경우를 허구적 관객의 개입이 분명히 드러나서 전체극의 사실성을 강조하는 대표적 예로 들 수 있는데 자신들이 꾸미는 극중극의 배우로서 연기하는 학생들이 극중극의 역할에서 이탈하여 일종의 허구적 관객으로서 극중극을 관찰하는 모습을 자주 보여준다.

9) 윤대성, 『윤대성 희곡집』, 도서출판 청하, 1990. 69면.

본고의 인용문은 모두 위의 희곡집에서 인용한 것이므로 이후에 작품을 인용할 때에는 희곡집 쪽 수만 밝히도록 한다.

10) 희곡집, 68면.

지선 내 어머니 역이 너무 극성맞지 않았니?

(...생략...)

창수 아버지 어머니의 부부사이가 좀 더 다정하게 표현되어야 하지 않을까?
가볍게 안고 있든지.¹¹⁾

윤화 너희 부모들이 우리 연극을 본 것같이 느껴지는구나.¹²⁾

위와 같은 허구적 관객들은 극중극이 창출하는 극적 환상을 일시에 파괴하고 그 허구성을 새삼 깨닫게 하는 것이다.

<불타는 별들>의 무대 공간은 극중극인 재판극놀이에 무대 전부를 사용함으로써 전체극과 극중극 사이에 공간상의 구분이 없다. 극의 시간 역시 두 극의 실제 시간과 허구적 시간이 일치하고 있는데 이것은 청소년들이 즉흥적으로 자신들의 이야기를 극으로 꾸며서 이야기해본다는 상황에 따른 시간과 공간 구성이라 볼 수 있다. 다시 말하자면 극중극의 시간과 공간이 전체극의 그것들과 완전히 일치한다는 것으로써 극중극이 그 연극 놀이를 하는 바로 그 청소년들의 절실한 문제를 다룬 것임을 강조한다. 동시에 관객들로 하여금 연극 놀이를 하는 청소년들에게 좀 더 관심을 가지게 만든다.

<꿈꾸는 별들>, <불타는 별들>에서 청소년들은 실제 관객과 함께 극중극을 보고 있는 것으로 인식됨으로써 그들이 처한 상황을 더욱 사실적으로 느끼게 만든다. 공상적인 연극 속에서 부모의 관심과 애정을 바라는 중학생들이나 공부의 중압감에 짓눌리다 못해 모범생인 옆집 아이에게 화풀이하고자 하는 고등학생들을 보면서 실제 관객들은 극 속에서 학생들이 꾸미는 연극은 다소 과장되고 과격하지만 그들이 처한 상황이 극중극을 산출하는 원인이 되었음을 자각하게 된다. 그러므로 이 때의 연극만들기는 결과적으로 청소년 문제에 대한 일반인들의 관심을 모으는 계기가 될 수

11) 희곡집, 121면.

12) 희곡집, 139면.

밖에 없다.

<사의 찬미>에서 극중극으로 보여주는 1920년대의 실존 인물 김우진과 윤심덕의 이야기는 현재와는 상당한 시간적 차이가 있으므로 현대 관객들이 거리감을 느낄 수 밖에 없다. 그러므로 관객들은 극중극을 자연스럽게 옛이야기로 받아들이는 한 편 전체극에서 이야기되는 오늘의 극단 사정과 배우들의 상황에 주의를 기울이고 공감하게 된다. 이는 극중극이 그 내용에 대해 관객들이 일정 거리를 유지하도록 하며 전체극의 사실성을 확보하는 기능을 하고 있음을 보여주는 좋은 예라 하겠다.

위와 같이 전체극을 사실적으로 느끼면서 극중극에 거리를 갖게 되면 관객은 당연히 극중극의 내용 보다는 허구적 관객, 곧 자기들과 구분되는 극중극의 관객의 상황을 주시하게 되는데 이를 초연극화 현상이라 한다. 이를테면 폭력 행위·암살 등이 무대 위에서 연기될지라도 그것이 내적 스펙터클(극중극)에서 전개되는 경우, 객석의 관객은 직접 그 폭력 행위에 반응을 보이는 것이 아니라 무대 위의 관객, 즉 삽입된 스펙터클의 관객의 반응을 주시하게 되는 것이 초연극화 현상이다.¹³⁾

<신화 1900>에서 관객이 극중극으로 나타나는 어린이 유괴와 살해 장면 보다는 그 범인으로 지목되어 누명을 쓰고 온갖 고초를 당한 끝에 정신병원에 입원하게 된 김기창의 치료에 더 큰 관심을 기울이는 것은 극중극이 형성하는 거리감에 의한 초연극화 현상이라 할 수 있다. <신화 1900>에서 웃음기 띤 블랙 코메디로 김기창 사건을 다루는 극중극은 모순된 법집행과 선정적 매스컴, 이기적 인간관계로 인해 인간성이 황폐화되어 급기야는 정신 병원에 입원하게 된 김기창이라는 인간의 처지에 새삼스런 관심을 기울이게 만든다.

<방황하는 별들>에서는 무대 감독이 무대 위의 상황이 허구임을 계속

13) 신현숙, 앞의 책, 274~275면.

‘극중의 극’이라는 구조를 전체 스펙터클에 삽입시킴으로써 전체 스펙터클은 오히려 사실적으로 받아들여지게 하는 것이 극중극의 논증 기능 중 부인의 기능이며, 이 기능은 초연극화를 가능하게 한다.

인식하게 만드는 동시에, 비록 배우가 연기하는 허구적 관객이지만 극장에서 손자를 찾는 어느 할아버지의 처지는 실제 관객과 같은 입장임을 강조하면서 관심을 모은다. 그에 더하여 허구적 관객인 할아버지는 극중극 속에도 들어가서 손자를 찾는 장면을 보여줌으로써 실제 관객들에게 극중극에 나타난 청소년 문제가 우리 모두에게 해당될 수 있음을 넌지시 말하고 있다.

2) 전체극의 반영

윤대성의 회극에서처럼 극중극이 자율적인 허구를 전개시키는 완전한 연극적 행동으로서 나타나고, 단순한 극적 흥미거리만 제공하는 것이 아니라 전체극의 행동에 직접적 영향을 미치는 경우, 극중극은 전체극을 좀 더 사실적으로 보이게 할 뿐 아니라 그것을 반영하는 일종의 ‘거울’ 기능을 하게 된다.¹⁴⁾ 이 때 극중극은 전체극이 제기하는 문제점을 드러내고, 그것을 검토하여 그 진상을 밝히고, 전체극 전개의 타당성을 설명해 주게 된다.

실제 재판 과정의 재현으로 꾸며진 <신화 1900>에서의 사이코 드라마는 김기창이 침묵으로 일관하던 병원에 오기까지의 과거 상황을 재구성해 봄으로써 그의 정신병의 원인을 밝혀 낸다. 김기창과 그를 둘러싼 옛 상황이 이야기됨으로써 그의 순진무구함이 누명 쓴 이유임을 밝혀 스스로의 무죄를 선고하게 만드는데 결정적인 몫을 하고, 결국 죄없는 김기창이 비정한 사회 구조적 모순의 희생자로서 정신병원에 입원하고 있다는 사실을

14) G. Forestier는 극중극이 행위 없는 단순한 대사 형식인지 자율적 허구를 전개시키는 극행동의 형식인지에 따라 의미론적으로 상이한 기능을 한다고 보았다. 그에 의하면 전자는 주된 극행동의 연장으로 보충 역할을 하고 있는 반면에 후자는 주된 극행동 전체를 반영하는 일종의 ‘거울’ 노릇을 한다는 것이다.

G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, ed., Droz, 1981. pp.149~59.

신현숙, 앞의 책, 276면에서 재인용.

알려주는 데에 극중극이 동원된다.

작가 (나레이터) (...전략...) 그리고 궁극적으로 이 사건을 되짚는 것은 억울한 누명으로 정신병자가 된 한 인간을 정상의 세계로 돌려보내고 싶은 순수한 인간적 의무 때문이기도 합니다.¹⁵⁾

작가의 말처럼 극중극은 김기창을 치료하며 병든 세상을 고발하고 있는 것이다.

<방황하는 별들>은 기성세대의 관점에서 볼 때에는 소위 문제아들만 모인 경찰서 보호실의 모습을 통하여 가출 청소년들의 실상을 보여주고, 청소년들이 부모와 화해하고 집으로 돌아가는 과정을 통해서 그들이 바라는 문제의 해결책이 가족간의 이해와 사랑임을 주장하고 있다.

<꾸꾸는 별들>의 공상적 극중극 또한 중학생들의 부모에 대한 반발심을 드러내고, 그들의 불만이 구체적으로 무엇인지를 밝히며, 다시 부모의 관심과 사랑을 촉구하는 극이다.

<불타는 별들>에서의 재판극 놀이는 청소년들이 무조건적으로 모범생일 것을 강요하는 부모의 압박에서 시달리고 있음을 알려주고, 그들이 미워하는 인물인 옆집 아이의 실상을 알아봄으로써 자신들을 압박하는 정체가 옆집 아이의 존재가 아닌 부모의 애정 부족이라는 점을 밝히고, 옆집 아이의 공부에 대한 집착 역시 부모의 애정 결핍에서 비롯된 것임을 드러내고 있다.

전체극과 극중극의 공간과 시간을 확실히 구분하여 두 극이 전혀 다른 이야기기를 강조하는 <사의 찬미>에서는 두 이야기가 모두 연극을 만드는 문제와 관련된 것임으로 해서 시·공이 전혀 다른 두 상황이 자연스레 비교될 수밖에 없다. 여기에서 극중극으로 보여주는 김우진과 윤심덕의 삶은 그와 교차되며 나타나는 현대 배우들의 모습과 대비되면서 상당한 시간적 격차가 있는 현대 사회 역시 1920년대와 다를 바 없이 한국 사회의

15) 희곡집, 281면.

예술-특히 연극-에 대한 몰이해, 예술과 생활의 경제적 상관 관계, 개인적 감정과 인습 및 규범 사이의 갈등이 여전히 존재함을 보여주고 있다. 동시에 극중극의 결말과 극중극 배우인 전체극의 등장인물의 현실 도피를 통해 앞으로도 계속될 연극에 대한 사회적 몰이해, 예술가의 순탄하지 못한 삶, 개인의 자유 의지를 억압하는 사회적 규범들을 암시하는 기능을 하고 있다.

결국 위와 같이 극중극은 전체극의 문제 상황을 반영하는 일종의 거울 기능을 담당하고 있음을 알 수 있었다. 다음으로는 과연 극중극 구조가 윤대성의 희곡에서 어떠한 의미를 산출하고 있는지를 살펴도록 한다.

4. 극중극의 의미

1) 연극과 현실의 등가

극중극 구조를 취하는 극은 이야기(허구)가 전체극과 극중극으로서 이분화됨에 따라 자동적으로 배우와 관객의 층위에서도 이분화 현상을 겪는다. 전체극의 배우가 그 속에 삽입된 극중극에서는 허구적 관객으로 나와 등장인물인 동시에 배우라는 두 가지 모습을 보여주고, 관객 또한 포괄 구조 전체를 보는 실제 관객과 극중극만을 볼 수 있는 허구적 관객이라는 두 부류가 존재하게 된다. 극중극으로 인한 이야기(허구)와 배우 및 관객의 이분화는 연극과 현실, 등장인물(배우)과 관객, 무대와 객석 사이의 경계를 허물어뜨리고 그 구분을 모호하게 만든다.

윤대성의 극에서 극중극 구조가 만들어 내는 다양한 이분화 현상은 관객들로 하여금 극중극과 거리를 유지하고, 허구적 관객의 처지에 동조하게 하여 극이 제기하는 문제를 선명하게 드러내는 역할을 하고 있음은 이미 살핀 바 있다. 그런데 극에 나타나는 다양한 층위의 이분화는 결국 극적

환상과 현실의 관계를 생각해보는 계기를 마련하며, 그 때 깨닫게 되는 연극과 현실의 유사성 내지 상호 침투 가능성은 연극과 현실의 관련, 나아가 상호 치환가능성을 시사한다. 다시 말하자면 극중극은 연극과 현실의 연관성을 뚜렷이 드러냄으로써 연극이 보여주는 것은 곧 현실의 모습에 다름 아닌 것이며 연극은 현실을 반영하고 투사하는 거울의 역할을 한다는 것을 알려준다.

<신화 1900>에서는 극중극 구조를 통해 두 개의 상반된 사회를 보여주는데 하나는 극중 현재에 김기창이 속한 비정상 사회인 정신 병원이며, 다른 하나는 환자들을 제외한 의사·작가·간호원 등이 속하며 김기창과 다른 환자들도 과거에 속했었던 정상인의 사회이다.

일견 정상과 비정상이라는 뚜렷한 구분이 되는 두 사회의 모습이 어떤가를 살펴보면, 극중극으로 드러나는 정상인들의 사회는 무고한 시민을 어린이 유괴 살해범으로 몰아 사형 선고를 내리는 곳임을 알 수 있다. 김기창이 살인범으로 지목된 동기, 여론과 사법 제도에 의해 시달리다 살인범으로 단정되는 과정, 그 과정에 한 몫을 하는 이기적인 주위 사람들의 모습 등이 사이코 드라마로 조금씩 드러나는 것이다. 부조리한 제도에 휘둘리면서 우스꽝스러울 정도로 왜곡된 삶을 살아가는 사람들로 가득 차 있는 소위 정상인들의 사회는 힘없는 개인이 사회의 구조적 모순으로 인하여 희생당하고 소외되어 마침내는 발광할 수밖에 없는 곳, 순박한 개인이 비정상으로 내몰릴 수밖에 없는 곳이다.

이와는 달리 사회가 비정상으로 규정한 정신병원은 어떠한가. 의사와 작가의 지시에 따라 사이코 드라마를 연기하는 환자들—미친 사람들—의 모습은 자신의 역할에 몰두하는 진지한 자세를 보이고, 여러 정황을 참작하여 끝내 기창에게 무죄 선고를 내리는 지극히 합리적인 모습을 보여준다. 하지만 병원 내에서 소수의 정상인에 속하는 남자 간호원은 사법 제도 수호라는 명분 아래 이미 무죄가 선고된 기창에게 사형을 집행하는 편집광적인 모습을 보인다. 이렇게 되면 급기야 관객은 정상과 비정상의 구분이 모호하고 곤란한 지경에까지 이르게 된다.

극중극은 결국 평범하고 선량하게 살아가는 소시민을 미칠 수 밖에 없는 상황에 내몰리게 하는 사회는 과연 정상이라 할 수 있는지, 기창의 무고함을 밝힐 능력이 있는 환자들이 진정 미친 사람들인지 하는 의문을 불러일으킨다. 나아가 나레이터이기도 한 작가가 실제 관객들에게 말을 건네며 극 속에 끌어 들여서 그들을 자신과 동일한 시간과 공간을 공유하는 사람으로 취급함으로써 극과 현실 사이의 유사성과 상호치환성을 강조하고, 궁극적으로는 연극과 현실이 같은 모습, 즉 등가관계라는 것을 시사한다.

작가 (...전략...) 오늘 이 연극의 주인공 김기창이란 인간, 우리 주변에 흔한 소시민, 어쩌면 나 자신일 수도 있는 한 인간의 몸부림과 그를 무참히 짓밟아 버리는 제도, 법, 폭력! 이 파괴의 힘은 개인으로서는 극복할 수 없는 현대문명의 속성이라고 할 수 있을 것입니다. (...생략...)16)

작가 여러분, 이 연극은 실제 사실에 기초를 두고 씌어진 드라마입니다. 오늘 날 믿을 수 없는 일들이 마치 전 시대의 신화와 같은 일들이 수없이 벌어지고 있습니다. (...중략...) 그러면 오늘 우리의 신들은 누구입니까? 컴퓨터인가요? 데스크인가요? 아니면 폭력 자체인가요? 오늘도 우리는 수많은 신화를 창조하고 있습니다. 그런데 그 신화들은 이미 인간을 위한 신화가 아닙니다. 신과 인간이 함께 숨쉬며 살았던 그 시절의 신화는 이미 막을 내렸습니다. 오늘의 신화는 파괴의 신화일 뿐입니다. (...생략...)17)

위와 같은 작가의 대사는 <신화 1900>의 극중극이 의미하는 바가 무엇인지를 분명히 말하고 있다. 극중의 극이라는 이중의 거리감을 가지고 부조리하고 비정상적인 세상을 지켜보게 한 후, 작가와 서박사라는 극중극의 허구적 관객을 통해 연극과 현실이 등가관계일런지도 모른다는 강력한 암시를 줌으로써 관객들로 하여금 당대 현실의 모순을 새삼 자각하게 만든다. 극중극 구조를 도입하여 고문으로 인간을 황폐화시키는 모순된 법집행

16) 희곡집, 300면.

17) 희곡집, 318~319면.

이 행해지던 암울했던 한 시대의 사건을 김기창 사건 속에 농축시켜 보여 줌으로써 관객들에게 동시대인으로서의 아픔을 느끼게 하는 것이다.

김한돌 지금까지 한 모든 내 진술은 거짓입니다. 난 연극을 한 겁니다. 난 죄 없는 이 사람들 끌어들어서 연극을 해본 겁니다. (...중략...)¹⁸⁾

서박사 핫하..... 미쳤어..... 모두..... 으흐..... (마구 몸을 흔들며 미친 듯 웃어대기 시작한다)

(...중략...)

서박사 모두 미쳤어! 모두.....¹⁹⁾

세상을 연극 놀음의 대상으로 삼았다는 김한돌의 대사나 남자간호원이 김기창의 사형을 집행한 사실을 전해 듣고 모든 것이 비정상적이라고 웃는 정신과 의사 서박사의 대사는 극의 현실이 비정상적임을 보여준다. 이때 관객들은 정신 병동이 아닌 자신들과 동일한 상황을 공유하는 작가 및 서박사로 대표되는 정상 사회의 이상을 감지하게 되고, 자신의 주위 상황의 정상성마저 의심할 수 밖에 없다.

윤대성의 청소년극들에서도 극중극은 연극=현실의 의미를 나타내기 위한 장치로 작용한다. 특히 극중극을 연극 놀이화시켜 청소년들이 자신들의 상황을 연극으로 표현하고 있음을 분명히 드러내고, 시간과 공간적 배경을 극히 사실적으로 설정함으로써 연극과 현실이 드러내는 문제 청소년들에게 관심과 애정을 기울이자는 생각을 분명히 드러내고 있다.

<사의 찬미>에서는 극중 연극에서 다루어지는 문제들이 오늘의 극단, 배우들이 처한 극중 현실과 같은 모습으로 겹쳐지면서 인간의 삶에서 부딪히는 다양한 문제들이 현실에서 보다 연극을 통해서 훨씬 명료하게 드러남을 이야기하고 있다. “야 이걸 어느 쪽이 진짜 연극하는 건지 모르겠

18) 희곡집, 311면.

19) 희곡집, 318면.

구나.”²⁰⁾하는 등의 대사를 통하여 극중극이 연극과 현실의 등가관계를 의미하고, 인생은 곧 한 편의 연극이라는 데서 발전하여 연극이 오히려 인생보다 더욱 진실하다는 생각까지도 드러내고 있다. 이 극에서 보이는 예술, 연극, 삶, 사랑의 관계에 대한 언급은 극을 통한 생의 보편적 진실에 대한 탐구라고도 말할 수 있다.

2) 연극에 대한 성찰

윤대성은 극중극의 대부분에서 연극을 만들어 가는 상황을 보여줌으로써 극 중에서 자연스럽게 연극 예술 자체에 대해 이야기하고 있다. 달리 말하자면 극중극 구조를 지닌 윤대성의 희곡들은 연극의 대상을 연극 자체로 생각하여 ‘연극을 통한 연극에의 성찰’을 시도하는 연극²¹⁾인 메타 연극의 경향을 보인다.

메타 연극이란 연극이라는 예술의 존재에 대해 문제를 제기하고 성숙한 인식에 도달하는 방법으로 극적 환상의 지속을 깨뜨리고 허구임을 폭로함으로써 연극 예술의 창작 자체에 대한 반성을 시도하는 것으로 현대 연극에서 상당히 확산된 경향이다.²²⁾

20) 희곡집, 53면.

21) 신현숙, 앞의 책, 281면.

황계정, 『메타드라마-셰익스피어 희곡의 반영극적 분석』, 연세대학교출판부, 1992. 9~11면.

Waugh, Patrisha, *Metafiction: The theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York: Methuen & Co. 1984.

22) 이미원, 앞의 책, 463면.

'88년 이후 '93년까지의 창작의 경향으로 메타드라마 기법의 확산을 들 수 있다.

김성희, 앞의 책, 43면.

현대 연극은 metalanguage(언어에 대한 비평이나 지적), metatheatre(극에 관한 극, 또는 극중극), 혹은 넌센스의 기법으로 관객의 자동화된 지각을 자극시키려고 노력한다.

<꿈꾸는 별들>을 살펴 보면 처음 연극 놀이를 제안하는 것으로부터 시작하여 줄거리 설정, 배역 분담, 줄거리의 발전적 전개, 연기 방식의 설정, 공연의 규범 결정, 조명, 음악, 의상에 대한 고려, 주제의 확정에 이르기까지 대략적이긴 하지만 연극 공연에 필요한 중요 사항을 한 번씩 짚어 보고 있다.

윤화 넌 상상력이 풍부한 것 같다. 너희 3명은 외계인이야. 동작도 이상하구 사람과 달라야 돼. 로보트 알지? 그럼, 외계인은 정해진 거야. 다음은 누가 가출할 거니?

윤화 의상을 입어야 되는데……

윤화 다 모여. 연극은 약속을 해야 돼. 처음에 외계인이 나오는 거야. 그러다…… 가출한 소년 소녀를 만나는 거다.

창수 형, 우린 언제 나와요?

지선 네.

윤화 너희들은…… 외계인이 지구의 소년 소녀를 만나서 <너희들은 왜 가출했느냐?> 물으면 그때 너희들이 가출할 수밖에 없는 상황을 만들어줘.²³⁾

위 대사들에서처럼 <꿈꾸는 별들>의 연극에 대한 관심은 극의 주된 관객층을 중학생으로 설정한 탓인지 연극 예술에 대한 깊이있는 성찰이 아닌 공연 예술로서의 특징적 면모를 알리는 정도의 피상적인 언급에 머물고 있다. 연극은 약속으로 이루어진다는지, 의상·음악·조명·무대 장치 등이 필요하다든지 하는 상식적 수준의 연극에 대한 진술이 나타날 뿐이다.

하지만 <사의 찬미>는 좀 더 본격적인 메타 연극으로 말할 수 있는데 극의 배경이 연극 공연장으로 설정되어서 극중극의 무대와 분장실, 극단

23) 희곡집, 104~105면.

사무실의 상황이 번갈아 그려지면서 연극 전반에 관한 이야기를 하고 있다. 현대를 배경으로 한 전체극에서는 연극과 실생활, 연극의 상업성과 선정성, 연극에 대한 사회적 몰이해 등 연극(드라마, 허구)과 현실(인생, 사실)의 관계에 대한 반복적인 성찰이 행해짐을 볼 수 있다. 다른 한편으로 1920년대를 배경으로 한 극중극에서는 연극 검열, 연극의 예술성과 상업성의 상관 관계, 연극에 대한 일반의 몰이해 등을 이야기하고 있는데 작가는 이를 통해 예술관과 인생관을 피력하고 있다.

윤심덕 누가 그랬죠? 배우는 어둠 속에서만 빛을 내는 자라구. 촛불처럼! 스스로 자신을 태워서 세상을 밝힌다구요.²⁴⁾

홍난파 배우는 남의 역은 잘하지만 자기 역은 잘 못하지.²⁵⁾

윤심덕 사랑에 진실이 있어요? 없으니까 우린 연극을 하는 거예요. 무대에서 만이라도 사랑을 할 수 있도록. 진실한 사랑을……²⁶⁾

김우진 가지! 우리의 현실은 꿈속에서만 존재해.²⁷⁾

연출가 배우는 늘 있어. 집집마다 드라마가 있는 것처럼…… (…생략…) ²⁸⁾

연출가 (생략) 무대와 그 주변의 술집과 다방 연습장이 그 사람들의 삶이야. 그 밖엔 다 허구다. 두 사람의 사랑, 그것도 무대 밖에선 허구일 뿐이야. 그러구 이 시대는 말야, 멋지게 죽을 줄 아는 사람도 없어. 구차하게 살려구 발버둥치는 속물들 뿐.

24) 희곡집, 15면.

25) 희곡집, 42면.

26) 희곡집, 45면.

27) 희곡집, 59면.

28) 희곡집, 62면.

<꿈꾸는 별들>을 살펴 보면 처음 연극 놀이를 제안하는 것으로부터 시작하여 줄거리 설정, 배역 분담, 줄거리의 발전적 전개, 연기 방식의 설정, 공연의 규범 결정, 조명, 음악, 의상에 대한 고려, 주제의 확정에 이르기까지 대략적이긴 하지만 연극 공연에 필요한 중요 사항을 한 번씩 짚어 보고 있다.

윤화 넌 상상력이 풍부한 것 같다. 너희 3명은 외계인이야. 동작도 이상하구 사람과 달라야 돼. 로보트 알지? 그럼, 외계인은 정해진 거야. 다음은 누가 가출할 거니?

윤화 의상을 입어야 되는데……

윤화 다 모여. 연극은 약속을 해야 돼. 처음에 외계인이 나오는 거야. 그러다…… 가출한 소년 소녀를 만나는 거다.

창수 형, 우린 언제 나와요?

지선 네.

윤화 너희들은…… 외계인이 지구의 소년 소녀를 만나서 <너희들은 왜 가출했느냐?> 물으면 그때 너희들이 가출할 수밖에 없는 상황을 만들어줘.²³⁾

위 대사들에서처럼 <꿈꾸는 별들>의 연극에 대한 관심은 극의 주된 관객층을 중학생으로 설정한 탓인지 연극 예술에 대한 깊이있는 성찰이 아닌 공연 예술로서의 특징적 면모를 알리는 정도의 피상적인 언급에 머물고 있다. 연극은 약속으로 이루어진다는지, 의상·음악·조명·무대 장치 등이 필요하다든지 하는 상식적 수준의 연극에 대한 진술이 나타날 뿐이다.

하지만 <사의 찬미>는 좀 더 본격적인 메타 연극으로 말할 수 있는데 극의 배경이 연극 공연장으로 설정되어서 극중극의 무대와 분장실, 극단

사무실의 상황이 번갈아 그려지면서 연극 전반에 관한 이야기를 하고 있다. 현대를 배경으로 한 전체극에서는 연극과 실생활, 연극의 상업성과 선정성, 연극에 대한 사회적 몰이해 등 연극(드라마, 허구)과 현실(인생, 사실)의 관계에 대한 반복적인 성찰이 행해짐을 볼 수 있다. 다른 한편으로 1920년 대를 배경으로 한 극중극에서는 연극 검열, 연극의 예술성과 상업성의 상관 관계, 연극에 대한 일반의 몰이해 등을 이야기하고 있는데 작가는 이를 통해 예술관과 인생관을 피력하고 있다.

윤심덕 누가 그랬죠? 배우는 어둠 속에서만 빛을 내는 자라구. 촛불처럼! 스스로 자신을 태워서 세상을 밝힌다구요.²⁴⁾

홍난파 배우는 남의 역은 잘하지만 자기 역은 잘 못하지.²⁵⁾

윤심덕 사랑에 진실이 있어요? 없으니까 우린 연극을 하는 거예요. 무대에서 만이라도 사랑을 할 수 있도록. 진실한 사랑을……²⁶⁾

김우진 가지! 우리의 현실은 꿈속에서만 존재해.²⁷⁾

연출가 배우는 늘 있어. 집집마다 드라마가 있는 것처럼…… (…생략…) ²⁸⁾

연출가 (생략) 무대와 그 주변의 술집과 다방 연습장이 그 사람들의 삶이야. 그 밖엔 다 허구다. 두 사람의 사랑, 그것도 무대 밖에선 허구일 뿐이야. 그러구 이 시대는 말야, 멋지게 죽을 줄 아는 사람도 없어. 구차하게 살려 구 발버둥치는 속물들 뿐.

24) 희곡집, 15면.

25) 희곡집, 42면.

26) 희곡집, 45면.

27) 희곡집, 59면.

28) 희곡집, 62면.

연출가 (…생략…) 인생이란 어차피 배신의 연속 아니냐? (…생략…)

연출가 믿음을 갖는다는 것 자체가 중요한 거야. 난 인생은 못믿지만 연극은 믿는다. 거기선 배신이 단죄되니까.²⁹⁾

일반적으로 연극의 지시물을 세계가 아닌 연극에 대한 이야기로 삼는 메타 연극과 달리 <사의 찬미>는 연극에 대한 성찰이 이루어지는 외에 인생, 즉 삶의 진실에 대한 탐색에도 상당한 비중을 두고 있다. 극중 연출가가 배우나 조연출에게 연극에 대한 자신의 견해를 피력하는 가운데 그의 인생관까지도 엿볼 수 있는 것이다.

윤대성이 <신화 1900>을 통해 연극이 지닌 사회적·도덕적 목적을 되찾으려 하면서 채택한 극중극의 구조를 점차 발전시켜 결국 우리 연극 예술의 현재 상황을 점검하고 연극과 현실의 관계를 조명하는 동시 성찰의 기회를 마련하는 데까지 온 것이 <사의 찬미>라 할 수 있겠다.

5. 맺음말

본고는 윤대성의 80년대 희곡에서 일관되게 극중극의 구조를 채택하고 있음에 주목하여 그 구조와 극에서의 기능 및 의미 작용을 밝혔다. 분석 대상 희곡들에서 극중극의 삽입 양상은 각기 조금씩 다르게 나타나지만 그 역할은 모두가 단순히 극의 흥미를 증대시키는 것이 아니라 전체극의 의미, 다시 말하자면 작가의 의도를 더욱 분명히 밝히는 데 기여하고 있음을 알 수 있었다. <신화 1900>과 <~하는 별들> 시리즈에서 극과 현실의 동가관계를 표면적으로 선명하게 드러내어서 작가의 의도를 직설적으로 보여주던 작가는 <사의 찬미>에 이르면 연극과 현실의 중복을 교묘하게 설정하여 삶과 예술의 황폐화를 폭로하고 있다.

29) 희곡집, 63면.

극중극은 연극과 현실, 관객과 배우, 객석과 무대의 엄격한 구분을 불가능하게 만들어 현실을 반영하는 거울의 역할을 하며, 작가는 그 거울에 비친 연극과 인생의 진실한 모습에 대해 성찰하고 있는 것이다.

분석 대상이 된 윤대성의 희곡 모두가 우리 시대의 사회 문화적 상황을 중심 초점에 놓고 만연한 부조리와 모순을 고발하고 있는 것은 사실이다. 그러나 청소년극은 치열한 극복 의지를 보이지 않고 너무나 쉽게 현실과 타협하여 문제 해결에 도달하며, <신화 1900>과 <사의 찬미> 역시 등장인물을 현실 도피적인 정신 병자나 배우로 설정함으로써 소극적 대응으로만 일관하다가 종국에는 사회에서 소외되는 모습을 보여준다.

이에 본 고의 첫머리에 제기된 질문, 즉 인생은 인간의 힘으로 어쩔 수 없는 하나의 연극 무대라는 세계인식을 나타내는 17세기 말엽, 바로크 시대에 유행한 극중극 구조를 윤대성이 도입한 것은 어떠한 작가 의식을 드러내기 위한 것인가에 대한 답을 얻을 수 있다. 작가가 70년대에 <노비문서>와 <출세기>에서 보이던 강인한 현실 개선 의지가 약화되고 극중극의 도움을 받은 현실 풍자가 강화된 것은 1980년대라는 시대 상황과 무관하지 않다고 볼 수 있다. 민주화에 대한 짧은 기대가 무산된 후 더욱 강화된 폭력적인 군사 독재는 극 속에 다양하게 삽입된 극중극을 통하여 현실을 폭로하는 방향으로, 또 이전 보다 약화된 현실 개선 의지로 나타났으며 예술가로서 생과 연극에 대한 비관적 전망을 드러내게 되었으리라 생각된다. 17세기 말의 유럽이 외적인 안정과 질서를 지닌 전제 국가 시대였으나 안으로 태동하고 있던 혁명적 자유 사상과 자유 신앙으로 인한 격정의 시기였기에 작가들이 혼란의 시대를 '세계는 하나의 연극'으로 나타내었다고 한다면, 윤대성은 경제 성장에 따른 물질적 풍요로움과 그로 인한 사회 구조적 모순의 발생 및 폭력적 군사 독재와 그 반동으로 더욱 커진 민주화에의 열망 사이에 느낀 혼란을 표현하기 위해 극중극에 관심을 표했다 할 것이다.

결론적으로 윤대성의 극에서 극중극을 통해 나타난 것은 부조리와 허위와 폭력, 달리 말하자면 인간 상호간의 사랑과 관심이 결핍되고 진지성이

부족한 놀이와 같은 세상이다. 연극보다 더 진실성이 없고, 연극에서처럼 명쾌하게 문제 해결이 이루어지지 않는 세계, 그러므로 사람들이 자꾸만 연극 놀이에 탐닉하게 되는 것이 우리 시대의 현실인 것이다. 결국 작가가 인식한 세계는 허구적 놀이와 유사한, 진실함이 부족한 세계로 말할 수 있다.

극중극을 도입한 윤대성의 극들이 동시대인의 상황을 비판적으로 그려 내는 데에는 상당히 효과적임을 부인할 수는 없으나 사회 부조리의 단순 나열 및 도식적 해결, 그리고 문제 해결의 구체적 방안과 전망 부재는 극복되어야 할 과제라 생각된다. 극중극 구조를 도입한 한국의 현대 희곡이 상당수 있으나 본 고에서는 윤대성의 극에만 한정하여 그 의미를 밝힌 아쉬움이 남는다. 앞으로 다른 작가의 극중극 구조에 대한 검토가 이어짐으로써 한국 현대 희곡에서 ‘극중극’이라는 연극 기법이 갖는 의미를 명확히 할 수 있으리라 기대된다.

참고문헌

1. 작품

윤대성, 『윤대성 희곡집』, 도서출판 청하, 1990.

2. 연구 논저

김성희, 『한국희곡과 기호학』, 집문당, 1993.

김성희, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 문예마당, 1995.

서연호, 「삶의 환경에 대한 통찰-윤대성론」, 『한국현역극작가론』 I, 도서출판 예니, 1988.

신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990.

유민영, 『한국연극의 위상』, 단국대출판부, 1991.

윤대성, 「나의 작품을 위한 몇가지 변명」, 『한국연극』 1993년 4월호, 통권 제203호

이미원, 『한국 근대극 연구』, 현대미학사, 1994.

황계정, 『메타드라마-셰익스피어 희곡의 반영극적 분석』, 연세대학교 출판부, 1992.

Tillyard, E. M. W, *The Elizabethan World Picture*, London: Macmillan & Co., 1971.

Waugh, Patricia, *Metafiction: The theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York: Methuen & Co., 1984.