

# 메타극의 공연기호학적 소통 과정

-국립극단 특별 기획 공연(99.8.) <아노마>(송미숙 작, 황동근 연출)의 기호 작용

한귀은\*

## <차례>

- I. 메타극의 공연기호학적 분석 의의
- II. 인물의 주체상호성과 계열체의 상관작용
- III. 타자성의 극복 과정과 열린 대단원
- IV. 메타극의 수사적 전략으로서의 오브제
- V. 결론

## I. 메타극의 공연기호학적 분석 의의

메타극(metatheatre)은 연극기호들이 현동화(actualization)되는 과정 자체가 재현되는 연극이다. 연극기호에는 도상적(iconic) 기호, 언어 기호, 청각적 기호 등이 포함될 수 있는데, 이런 기호들의 현전(presence)은 중층적으로 나타난다. 예를 들어, 배우의 신체라는 도상적 기호에 대사라는 언어 기호가 결합되어 음성으로 나타나면 하나의 인물(character, ethos)이라는 기호가 탄생되는 것이다. 인물이라는 중층적 기호가 특수한 상황에서 개별적인 행위를 하고 다른 인물들과 상호 작

\* 부산대학교 강사

용하게 되는 과정들이 통합되면서 하나의 완결된 연극담론(theatrical discourse)<sup>1</sup>이 구성되는데, 이렇듯 기호들을 결합시키는 무대화 작업을 연출하는 과정 자체를 보여주는 연극이 메타극이라 할 수 있다.

무대화 작업 자체가 공연되기 때문에 연극은 자기성찰적인 놀이가 된다. 담론(발화되는 전언과 스펙터클)과 담론 행위(발화하는 과정과 연출)가 동시에 무대에 올려지면서 환상과 현실의 경계가 무너지는 브레히트식의 소외 효과가 발생한다. 무대에 등장한 사람은 배우이면서 이차적으로는 스스로를 연출하는 연극 작업팀의 일원이 된다. 그들은 다중적 정체성을 갖게 되는 것이다. 자신의 현실적 정체감과 배우로서의 정체감, 무대 위에서 연행하는 자신과 연행되는 퍼소나(persona)로서 허구적 정체감 등이 상관 작용을 하는 것이다.

이로써 제 4의 벽은 무너지고 관객의 극적 환상은 깨어지게 된다. 관객 또한 이중의 정체감을 경험하게 된다. 관극 주체로서의 현실적 자아와 극중극(play within the play)의 관객이라는 허구적 자아 정체감이 그것이다. 극중극의 관객이라는 정체감은 관객이 자신을 단순히 공연되는 연극의 외부에 존재하는 것으로 인식하는 것이 아니라 연극적 소통 과정의 직접적 수화자로서 전체 기호 작용의 일부로 간주하게 만든다. 메타극에서의 관객은 이중성을 띠게 됨으로써 연극에 적극적으로 참여하게 되는 것이라 할 수 있다. 이로 말미암아 관객은 연극 담론의 의미화 작용에 능동적으로 관여하는 자율성을 갖게 되는 것이다.

연극에 대한 관객의 적극적 참여 의식이 연극이라는 매체가 필수적

1 여기서, 연극담론이라는 것은, 연극적 소통 과정을 염두에 둔 표현이다. 연극은 발화자(무대)와 수화자(객석) 사이에 벌어지는 커뮤니케이션으로, 발화자의 약호화(encoding)와 수화자의 해호화(decoding) 사이에서 재구성되는 담론이라 할 수 있다. 관객은 무대에서 현전되는 기호들을 스스로 해독함으로써 자신만의 탈담론(postdiscourse)을 만든다고 하겠다.

으로 요구하는 특성이라고 할 때, “청소년을 위한 특별 기획 공연 시리즈”의 일부인 <아노마>는 청소년 뿐 아니라 모든 잠재적 관객층을 실질적 관객으로 유도할 수 있는 연극적 전략을 구사하고 있다고 하겠다. 이렇듯 <아노마>가 관객의 연극에의 참여를 유도하는 수사적 전략을 구사하는 메타극이라는 점을 고려할 때, 무대와 객석 사이에 벌어지는 공연기호학적 분석은 의의가 있다고 생각된다.

무대와 객석에서 이루어지는 모든 것이 기호라고 할 때, 관객은 이러한 기호들을 재구성하여 자신만의 담론으로 만들어낸다. 이런 관객의 연극 담론의 재구성을 초래하는 약호와 약호화의 수사적 전략을 몇 가지로 분류하여 살펴 볼 수 있다.

우선, 인물(character, ethos)의 기호 작용과 그들이 구사하는 언어(diction, lexis)의 관객 수용 양상을 제 2장에서 구체화하고, 제 3장에서는 플롯(plot, mythos)과 이것이 내포하는 메시지(message, dianoiā)가 어떻게 재구성되는가 하는 수용 과정을 살펴 본 후, 제 4장에서는 비언어적인 기호인 무대·조명 등의 오브제(object, opsis) 분석<sup>2)</sup>을 통해 무대 기호들이 어떤 방식으로 관객에게 총체적 담론으로 기능하는지 알아보기로 한다.

## II. 인물의 주체상호성과 계열체의 상관 작용

<아노마>는 ‘성환’과 ‘미우’ 등이 ‘경허’의 일생을 무대화하면서 겪는 과정을 보여 주는 극중극 형식의 메타극이다. ‘성환’은 죽음을 눈앞에

2 본고의 분석 매개념은 아리스토텔레스가 말한 바 있는 연극 6요소인 ‘미토스, 에토스, 디아노이아, 멜로포이아, 렉시스, 오프시스’를 기본으로 한 것이다.

두고 고통스러워하며 공연을 준비한다. '성환'과 '미우'의 현실적 고통 속에 '성환'이 분한 '경허'의 모습이 삽입되고, 여기에 '태자(싯달타)'의 에피소드가 결합되고 있다. '성환'이 '경허'를 모방하여 연행하고, '경허'가 '태자'의 삶을 모델로 했던 것이 모두 나타나는 것이다. <아노마>는 '성환'의 이야기에 '경허', '태자'의 이야기가 삽입되는, 단속적 구성 방식을 택하고 있다고 하겠다.

마찬가지로 '성환'의 세속적 인연의 집착 대상이면서 '성환'에게 끊임없이 번뇌를 일으키는 '미우'가 '경허'에게 동일한 세속적 인연의 대상이었던 '어머니' 역을 수행하고, 이 '어머니'는 '태자' 에피소드에 있어서는 '태자'와 끝까지 헤어지지 않으려고 했던 '마부'나 '태자'의 세속적 욕망에 환치될 수 있다.

이렇듯 메타극에서는 한 배우가 극중 배우(the actor in the play)라는 기호가 되고, 동시에 극중극의 인물(the character in the play within the play)로서 개별적 퍼소나(persona)를 갖게 되는, 다중의 정체성이 나타난다. '성환'에게는 '경허'와 '태자'의 정체성이 목소리를 내고 있고, '미우'에게는 '경허의 어머니'와 '태자의 마부'의 정체성이 엿보이고 있다. 이렇게 한 인물이 다양한 주체의 발화를 하는 것을 주체상호성(intersubjectivity)이라 할 수 있다. '성환'과 '경허', '태자'는 상호적 주체(intersubject)라 할 수 있는 것이다. 이런 주체상호성은 '성환'이라는 한 인물의 차원에서 보면 주체 해체(deconstruction)이다. '성환'이라는 인물은 고정된 정체성을 갖는 것이 아니라 지속적으로 재구성되는 정체성을 지니고 있다고 하겠다.

<아노마>의 1막 1장은 '성환'이 '태자 싯달타'가 세속적 욕망을 떨쳐 버리며 '숭고하다'는 뜻의 '아노마(江)'을 건너는 장면을 연행하는 것으로 시작된다.

태자 : 이 강의 이름은 무엇인가?

마부 : 아노마, 즉 숭고하다는 뜻입니다.

태자 : 친다카여, 나의 출가는 숭고하다. 출가하여 처음 만나는 강의 이름이 숭고하다는 것은 좋은 일이다. 자! 번뇌와 고통의 강을 건너자꾸나!

태자 : 이 패물들을 부왕께 드리고 태자 싯달타는 죽은 것으로 생각하시라고 전하여라. 내 뜻이 이루어지기 전에는 죽는 한이 있더라도 절대 돌아가지 않을 것이다. 나는 왕위 같은 세속의 욕망을 털끝만큼도 없다. 다만 일체 중생이 바른 길을 잃고 생사의 고행에 윤회하면서 괴로워하는 것을 보고 이를 구하기 위해 출가하였다고 전하여다오.

마부 : 태자마마. 저는 가지 않겠습니다. 언제까지고 마마를 모시도록 해 주십시오.

...(중략)...

마부 : 태자마마. 맹수와 해충도 많습니다. 헤어지고 싶지 않습니다

‘태자’는 세속의 욕망을 버리고 출가하고자 하나, ‘마부’는 이러한 ‘태자’를 이해하지 못하고 그를 세속적 인연으로부터 벗어나지 않게 하기 위해 ‘태자’에게 매달린다. ‘태자’에게 있어서 ‘아노마’는 ‘숭고한 강’ 이면서 ‘번뇌와 고통의 강’이다. ‘아노마’는 결국 번뇌와 숭고의 경계선(threshold)인 것이다. 이 경계의 공간은 끝이면서 시작이라는 이중성을 갖는다. ‘마부’가 완전히 세속적인 인물이라면, ‘아노마’를 건너는 ‘태자’는 속세와 해탈의 이중적 정체성을 가진 인물이라 하겠다.

이러한 세속성과 경계선적 이중성을 가진 두 인물의 대립은 ‘경허의 어머니’와 ‘경허’를 통해서도 나타난다.

경허 : (입고 있던 옷을 훌훌 벗는다) 어머니, 저 좀 보십시오.

어머니 : 이럴 수가 있단 말인가. 도대체 무슨 법문이 이럴 수가 있단 말인가. (일어나 나가려고 한다)

경허 : 어머니. 제가 오줌이 마렵습니다. 어머니, 오줌 좀 뉘어 주세요.

어머니 : 별 망측한 짓을 다 보겠구나! (황급히 나간다)

...(중략)...

경허 : 저래 가지구야 어찌 나의 어머니라고 할 수 있단 말인가. 내가 아주 어렸을 때는 이 몸을 발가벗기고, 목욕까지 시키고, 안고, 물고, 빨고, 쉬이 소리 질러 오줌까지 뉘어 주시더니... 이제 와서 왜 그렇게 못하시고, 벌거벗은 내 몸을 보시고 낮을 붉히시고 화를 내시는 것일까? 나는 예나 지금이나 어머니의 아들인데 어머니는 나를 외간남자로 보셨는가? 내 어릴 때는 내 잠지를 귀여워도 하시더니 왜 이제는 흉물이나 바라보듯 원수처럼 여기실까? 참으로 이상하구나. 참으로 알다가도 모르겠구나.

‘경허’가 완전히 속세를 떠나기 전, 그의 ‘어머니’를 대하는 장면이다. 이 때 ‘경허’는 세속과 해탈의 경계에 놓여 있다. ‘어머니’는 세속적인 시각으로만 ‘경허’를 대하고 그를 이해하지 못한다. 이러한 어머니와의 만남이 끝나고 ‘경허’는 완전히 속세를 떠나게 되는 것이다.

이러한 과정은 ‘성환’과 ‘미우’ 사이에도 일어나는데, 위의 ‘태자’나 ‘경허’와 다른 점은 ‘성환’의 인간적인 욕망과 갈등이 더욱 첨예하게 나타나고, ‘미우’가 어느 정도 ‘성환’을 이해하게 된다는 점이다. ‘성환’은 죽음에 대한 두려움을 해소하고 편안한 죽음을 맞이하기 위해 자신의 대사인 ‘경허’의 말로 절규한다. ‘성환’이 ‘경허’의 정체성으로 말을 하는 것이다. 이러한 ‘성환’의 ‘경허’로서의 말은 ‘성환’의 정체성을 해체시키고 그를 다중적인 인물로 재구성하게 한다.

성환(경허) : 곧, 곧, 죽는가? 그 동안 여러 대중을 앞에 두고 강의하던

불교의 진리, 거기서 말해지는 생과 죽음에 대한 명석한 이론, 그것은 나 자신의 삶과 죽음이 아니었다. 그것은 남의 생과 죽음, 멀리 지나가는 생과 죽음에 대한 한갓 이론이었다. 이 비바람 소리는 수없는 돌립병 귀신들의, 주인 없는 귀신들의 흐느끼는 울음소리구나. 부르짖는 아우성이구나. 가지가지 우주 孤魂들이 내 등덜미를 간지러뜨리며 죽음의 낭떠러지로 나를 미적미적 밀어 떨어뜨리려 한다. 아아. 누가 옳고 누가 그른가. 꿈 속의 일이다. 북망산 아래 누가 너이고 누가 나이더냐. 장침지 이생원이 죽었거니 나도 또한 그 꼴을 당할 것인가?

성환 : 결국, 모든 것이 꿈인가? 살아 있는 부처라는 경허 스님도 죽기 전에 이런 쓸쓸한 노래를 남길 수밖에 없을 정도로 삶이란 것이 이런 거야? 왜? 왜 경허가 마지막 배역이어야만 하냐 말야.

‘경허’가 죽음을 앞두고 절규한 것은 그대로 ‘성환’의 발화가 될 수 있다. ‘성환’ 자신만의 말에서 그가 왜 마지막으로 ‘경허’ 역을 맡아야만 했는지에 대해 회의하고 있는데, 이는 역설적으로 ‘경허의 고통이 ‘성환’에게 투사되고 있음을 암시한다.

‘미우’ 또한 ‘경허의 어머니’로서 말하는 부분이 있는데, 이 때 ‘미우’는 ‘경허’를 이해하는 ‘어머니’로 나타나기도 한다.

성환 : 한복 입으니까 더 예쁜데.

미우 : 아이구 내 새끼, 내 아들이 성불해서 이 에미를 위해 법문을 해 준다니 기특하기 이를 데 없구나. 경허 스님, 이제는 여한이 없소. 자, 가십시다, 법당으로.

성환 : 사랑해.

‘미우’는 처음에는 ‘성환’의 죽음 앞에 두려워했지만, 그것이 ‘성환’의

운명임을 깨닫는데, 이것을 '경허 어머니'의 목소리로 표현한다. 이 '미우'의 발화에 대해 '성환'은 오히려 그 자신의 현실적 정체성으로 그녀에 대한 애정을 표현하고 있다. '경허의 어머니'로서의 발화와 '성환'의 발화가 대화로 연결되고 있는 것이다.

'성환-경허-태자', '미우-경허 어머니-태자의 마부'라는 기호의 겹침은 그 기호의 기의를 모호하게 한다. '성환'의 경우, 그의 정체성을 모호하게 함으로써 관객들은 '성환'과 '경허', '경허'와 '태자', '성환'과 '태자' 간의 정체성의 빠른 교환을 체험하고 '성환'이라는 인물을 해체적으로 인식하게 되는 것이다.

이러한 주체상호성이 나타나는 메타극은 관객의 정체성까지 해체시킨다. 무대 위에 또 하나의 연극에 참여하고 있는 배우들을 보게 됨으로써, 객석의 실제 관객이 극중극의 관객으로 환치된다. 이렇듯 관객이 단순히 현실적으로 연극을 본다는 차원을 넘어서 '성환'이 연기하는 극중극의 내포된 관객으로서 허구적 관객이 됨으로써 관객은 연극적 소통에서의 적극적 수용자가 될 수 있다. 특히 '성환'과 '경허'의 발화가 일치되어 두 인물의 경계가 해체될 때에 관객의 이중적 정체성(duality)의 경계도 무너진다. 실제 관객이면서 허구적 관객이라는 구별이 모호해지는 것이다.

관객이, 실제 관객이면서 허구적 관객이라는 이중성을 체험하는 것으로 연극에 적극적으로 참여하게 된다면, 무대의 기호인 인물과 그의 행위에서 비롯되는 스타일(style)의 다양성을 통해서도 관객은 연극의 의미화 작업에 능동적으로 임하게 된다.

〈아노마〉의 인물군은 세 부분으로 나누어진다. 첫째는 '성환'과 '미우'를 축으로 하는 인물군, 둘째는 '연출'과 '조연출', 그 외 '배우1~5'를 축으로 하는 인물군, 셋째는 두 인물군을 중재하는 인물로 '정답스님'이 있다. 이러한 인물군들은 각각의 계열체를 형성한다.

‘성환’을 중심으로 한 축은 비극적인 스타일의 계열체를 형성한다. ‘연출’을 중심으로 한 축은 희극적인 스타일의 계열체를 형성한다. ‘스님’은 그 두 계열체를 매개하면서 메타적인 역할을 수행한다.

〈아노마〉의 이야기는 ‘성환’을 중심으로 한 계열체들이 통합되면서 구성되어 나가지만, ‘연출’을 중심으로 이루어지는 희극적인 행위들은 ‘성환’의 이야기를 단절시키면서 자율적인 에피소드로서 기능한다. 이런 단속적 에피소드들은 ‘성환’을 중심으로 한 계열체의 초점을 흐트리뜨리면서 관객의 몰입을 방해한다. 이렇듯 비연속적 이야기 구성은 관객들로 하여금 소외 효과를 발생시키는데, 이 소외 효과에 의해 관객들은 극적 환상을 깨고 이야기를 자발적으로 재구성하게 되는 것이다.

연출 : 불가에서는 여자를 어떻게 보는지 알아?

배우3 : 너희들은 차라리 남근을 독사의 아가리에 넣을지언정 여자의 몸 속에는 넣지 말라.

연출 : 왜? 여자가 그렇게 무서워? 허, 이젠 판 얘기고 오늘은 1막 연습할 차례데 많은 시인들이 밤의 아름다움을 찬양했지만 결국 밤이란 하루의 절반밖에 안 된다 이거야. 지나간 시절을 돌이켜보면 그 시절 추억이 가슴에 물결쳐 오네. 즉, 중생들은 완성된 경허를 보고 타고 날 때부터 경허였거니 생각하지만 그게 아니라 이거야.

위의 대화는 극중 연극 1막 연습 전에 연출과 배우가 나누는 말이다. 1막은 ‘태자’에게 세속적 번뇌를 일으키는 여성과 마부를 떼어내는 ‘태자’의 마임으로 구성된다. 이 막을 연습하기 전, ‘연출’과 ‘배우3’은 성적 농담을 주고받는 것이다. ‘태자’가 세속적 욕망에서 벗어나 ‘아노마’에 드는 장면은 ‘성환’에게 있어서는 삶에 대한 집착을 버리고 자신의 ‘아노마’로 들어가는 것과 패턴을 이루지만, 이런 진지함이 ‘연출’과

다른 배우들에게는 농담거리가 되면서, 주필롯을 단절시키게 된다. 이것으로써 관객의 극적 환상과 연극에 대한 몰입이 파괴된다.

희극적인 인물군은 스스로를 패러디(parody)하기도 한다.

성환: 부처를 만나면 부처를 죽이고, 조사를 만나면 조사를 죽이고, 달마를 만나면 달마를 죽여 내 마음 속 구덩이 속에 파묻어야 한다. 달마를 죽여야 한다!

조연출: 달마를 죽여야 한다!

연출: 야! 이걸 정말 잔혹한 장면이라구, 잔혹한 장면. 그런데 지금 여러분이 한 건 시늬에 지나지 않아. 하지만 연극이란 진짜를 해야 하는 것 아냐? 물론 손가락 하나 정도를 자른다면 그 정도로 하면 되겠지. 하지만 우린 팔 하나를 몽텅 잘라 낸다구. 팔 하나를 말야.

‘성환’의 ‘달마를 죽여야 한다’는 절규와 ‘조연출’의 ‘달마를 죽여야 한다’는 것은 같은 기표이지만 다른 기의를 갖는다. 전자는 ‘성환’의 의지와 고통의 절규라면, 후자는 ‘성환’의 내적 의지와는 무관한 놀이에 불과하다. ‘조연출’은 ‘성환’의 절규를 단순히 연극 연습이라는 관점에서만 바라보는 것이다. ‘성환’의 이야기와 ‘조연출’의 이야기는 동일하지만, 그 담론적 의미에 있어서 다른 것이라 할 수 있다. ‘성환’의 발화는 그의 내면이 투사된 것이라면, ‘조연출’의 발화는 내면의 투사와는 무관한, 모방적 대사에 불과한 것이다. ‘조연출’의 담론은 ‘성환’의 담론을 패러디한 것이라 할 수 있다.

이러한 패러디는 ‘연출’의 말에서도 나타난다. ‘연출’은 ‘성환’의 연행에 대한 평을 통해 자신의 연출 자체를 패러디한다. ‘성환’이 하고 있는 것은 ‘손가락 하나를 자르’는 것에, ‘성환’이 해야 하는 ‘잔혹한 장면’은 ‘팔 하나를 몽텅 잘라 내’는 것에 비유한다. 이런 비유적 표현에

‘성환’의 고통을 대비시킨다면, ‘연출’의 비유적 표현은 아이러니를 초래한다. 이러한 아이러니한 패러디는 관객의 극적 환상을 파괴한다고 볼 수 있다.

이러한 두 인물군을 중재하는 역할을 하는 인물이 ‘정답스님’이다. ‘스님’은 ‘성환’이 연습하는 곳에 와서 ‘경허’에 대한 이야기를 해 주기도 하고, ‘연출’과 ‘배우’와 농담을 주고받기도 하며, ‘성환’과 ‘미우’의 두려움에 대해 위로의 말을 해 주기도 한다. ‘스님’은 비극적인 계열체와 희극적인 계열체를 매개하는 역할을 하는 것이다. ‘스님’의 발화는 대체로 ‘경허’에 대한 직접적 설명이나 ‘성환’의 고통에 대한 위로의 말이 되는데, 이러한 말을 메타언어(metalinguage)라 할 수 있다. ‘스님’은 인물들과 사건에 대해 관조적인 시각을 취하고 사건에 직접 참여하지는 않는데, 이러한 시각을 견지하며 메타언어를 구사하는 것은 일반적으로 서사극에서 나레이터(narrator)에 해당한다. 서사극의 나레이터가 극 중간에 삽입되어 극적 환상을 깨뜨린다면 <아노마>에서 ‘스님’은 극중 인물로 등장됨으로써 극적 환상이 유지된다.

스님 : 그 근심과 두려움을 피하기 위해 사랑이 없는 곳을 찾아 이를 피할 경허 스님이 아닙니다. 사랑의 두려움을 피해 사랑이 없는 곳으로 가는 것은 사랑을 ‘피하는’ 길은 될 수 있을지 몰라도 사랑을 ‘벗어나는’ 길은 못 되는 일이라는 거죠. 지옥을 벗어나려면 천국으로 피할 것이 아니라 지옥으로 뛰어 들어가 하듯 경허는 인간의 마음속에 있는 애욕의 뿌리를 철저히 맛보기 위해 스스로 승복을 벗고 애욕의 바닷속으로 잠수하여 뛰어 들어가 본 것이 아닐까...

...(중략)...

연출 : 이제 로미오도 사랑을 주고받으며 서로가 미모에 매혹 당한다.

스님도 여자와 술을 멀리 하지 마시고 애욕의 바닷속으로 뛰어 들

어 보심이 어떠한지요?

‘스님’은 ‘성환’의 두려움에 대한 암시적인 발언을 한다. ‘스님’의 말을 ‘성환’에게 유추시켜 보면, 죽음에 대한 두려움에서 벗어나기 위해서는, 죽음의 두려움에서 피하려고 하기보다는 그 속으로 뛰어 들어가 그 두려움을 철저히 맛보아야 한다는 역설이 가능하다. 이러한 역설적 진리에 대해, ‘연출’은 성적 농담으로 가볍게 받아 낸다. 이러한 무거운 발언에 대한 가벼움으로의 전환은 관객을 연극에의 몰입에서 벗어나게 함으로써 연극의 의미 해석 작업에 적극적으로 임하게 한다.

요컨대, <아노마>에서는, 주체상호성과 이질적인 계열체의 상관 작용에 의해 관객은 극적 환상을 깨고, 스스로 연극의 의미를 적극적으로 재구성해 나간다고 할 수 있다.

### Ⅲ. 타자성의 극복 과정과 열린 대단원

<아노마>의 주플롯은 ‘성환’의 이야기로 구성되며, 여기에 ‘연출’ 이하 배우들의 이야기로 구성된 부차적 플롯이 단속적으로 결합되어 있다. <아노마>의 플롯을 이어가는 주된 약호는 ‘성환’의 행위라고 하겠다.

‘성환’의 행위는, 그가 죽음을 앞두고 있다는 점에서 한정된 시간 속에서 이루어진다. 그는 죽음을 앞두고도 연극에 집착하는데, 이로써 그의 삶을 지속시키는 매개가 연극에 대한 욕망임을 알 수 있다.

성환 : 무대는 내 생명이야. 넌 만약 생명이 3개월밖에 안 남았다면 뭘 할 수 있겠니? 마지막 순간까지 무대에서 살 수 있도록 나를 도와 줘.

‘성환’의 삶을 지속시키는 매개는 ‘욕망(욕심)’이다. ‘성환’은 죽는 날까지 연극을 하고자 하는 욕망을 갖는다. 연극에 대한 욕망이 사라질 때 그에게는 죽음이 있는 것이다. 그에게 연기에 대한 욕망을 붙여 놓아준 것은 선배나 동료 연기자라 할 수 있다. 그가 가진 연기에 대한 견해는 ‘배우는 대사를 몸에다 기록하는 사람’이라고 말한 선배에게서 비롯된 것이다.

성환 : 스님 모셔 오기를 잘 했지? 불교나 경허 스님에 대한 보다 폭넓은 지식을 가질 수 있을 거야. 전에 어떤 선배님이 말씀하시기를, 배우는 대사를 몸에다 기록하는 사람들이라 그랬어. 이제는 경허 스님이 아주 조금 몸에 새겨지는 것 같기도 하고 그렇다. 아니 아직 그 경지에 들려면 멀었지만, 연기에 대한 내 욕심을 버려야 한다고 스님이 늘 말씀하시곤 하지. 욕심을 버리라.

미우 : 좀 어때?

성환 : 뭐가?

미우 : 그런 태도 좀 고쳐. 생로병사를 다 초월한 것 같은 그런 행동. 구역질 나.

성환 : 싯달타의 대사가 참 좋아. 인간은 혼자 태어나서 홀로 죽어 가는 것이 운명이다. 내 운명은 이미 정하여졌다. 어서 돌아가라.

이렇듯 ‘성환’은 이상적인 배우가 가지는 욕망인 ‘대사를 몸에도 기록하는 것’을 모방하는 욕망을 가지고 있다. ‘성환’이 생각하는 이상적인 배우는 그의 대타자(Autre, Other, A, O)<sup>3</sup>라 할 수 있고, ‘성환’은 그 이상적 대타자와 같아지고자 하는 욕망을 가지고 있다고 하겠다.

위의 ‘성환’과 ‘미우’의 대화에서, ‘성환’은 연기에 대한 욕망 이외에

3 대타자(Autre)는 라캉에 의해 만들어진 용어이다. 이 ‘Autre’는 영어 ‘Other’로 번역되었다.

‘경허’나 ‘태자’를 모방하고자 하는 욕망도 가지고 있음을 알 수 있다. ‘경허’와 ‘태자’는 주어진 운명을 받아들이며 해탈의 길로 들어선 인물이다. ‘성환’은 그가 맡은 ‘경허’와 ‘태자’의 삶을 연극을 통해 체험하면서 ‘경허’와 ‘태자’의 욕망을 모방하고자 하는 욕망을 갖는 것이다.

이러한 연극과 ‘경허’에 대한 모방 욕망이 ‘성환’의 삶을 지속시킨다. 그러나 ‘성환’의 물리적인 삶의 시간은 한정되어 있다. ‘성환’에게 남은 물리적인 시간은 그의 욕망을 지속시킬 수 없게 만드는 것이다. 그의 욕망의 환유는 단순한 물리적 죽음에 의해 단절되든지, ‘경허’처럼 해탈에 의해 종결될 수가 있는데, ‘경허’가 ‘성환’의 대타자라고 한다면 ‘경허’의 경우처럼 해탈이 욕망의 환유를 종결시키는 방법이 될 수 있을 것이다. ‘성환’ 자신도 ‘인간은 혼자 태어나서 홀로 죽어 가는 것이 운명이다’라고 말하고 있는데, 이것은 그가 ‘태자’나 ‘경허’의 경우처럼 자신의 욕망의 환유를 해탈에 의해 적극적으로 끊으리라는 암시가 된다.

‘경허’가 해탈에 이를 수 있었던 것은 타자성(alterity)의 극복에 의해서였다. ‘경허’는 자신의 대타자를 모방함으로써가 아니라 그에게서 벗어남으로써 해탈할 수 있었다.

성환(경허) : 부처를 만나면 부처를 죽이고 조사를 만나면 조사를 죽이고 나한을 만나면 나한을 죽이고 그가 부모일지라도 죽이고 친척 권속이라 해도 죽여라. 그래야만 비로소 최상의 자유인 해탈에 이를 수 있다. 그때 그대는 아무 것에도 구애받지 않고 완전히 자유로운 인간이 될 것이다.

위의 경허로서의 성환의 대사는 ‘경허’가 ‘부처, 조사, 나한’ 등의 대타자를 부정하고 있음을 보여 준다. 욕망이 자발적인 것이 아니라 대타자의 욕망을 모방하는 것이라면, 이것의 부정(A, 0)은 욕망의 끝을

의미한다. 더 이상 욕망이 없는 상태가 해탈이라는 설명이 가능하다.

'성환'의 대타자는 '태자'나 '경허'이므로 '성환'도 그를 극복함으로써 욕망의 환유를 끝낼 수 있다고 할 수 있는데, <아노마>가 진행되는 무대의 시간에서 그 장면은 보이지 않는다. 오히려 '성환'은 '태자'나 '경허'를 모방함으로써 자유와 해탈에 이르려고 한다.

성환: 이 연극을 하게 된 것도 다 내 운명일 거야. 내 마음을 편하게 해 주고 마음을 다스리는 법도 알게 해 주고... 미우야, 인간은 누구나 혼자야. 철저히 혼자라구. 나를 더 이상 괴롭히지 마. 너를 더 이상 괴롭히지도 말구.

...(중략)...

성환(태자): 친타카여. 내 말을 들어라. 죽음과 이별은 인간의 숙명이다. 받아들이지 않을 수 없는 것이다. 자, 여기서 헤어지기로 하자. 어서 가거라.

'성환'은 '태자'의 목소리를 빌어 '미우'에게 말한다. 죽음을 앞둔 '성환'은 괴롭고 두렵지만, 연극을 통해 그것을 극복하고자 한다. 연극에서 자신이 맡은 '경허'와 '태자'를 모방함으로써 죽음에 대한 고통을 초월하고자 하는 것이다.

이렇듯 '태자'나 '경허'는 '성환'의 대타자로서 기능한다. '태자'가 세속과의 인연을 단절시키고 '아노마'를 건넜듯이, '경허'가 죽음에 대한 고통에서 초월해 해탈에 이르렀듯이, '성환' 자신도 이별과 죽음을 받아들이고자 하는 것이다.

그러나 대타자는 완벽한 동일시가 될 수 없는, 근본적인 타자성(alterity)을 지니고 있다. 대타자가 주체에 특수화되는 경우, 상징성을 띠면서 동화는 불가능해지는 것이다. 이러한 동화의 불가능성 때문에 주체는 소외를 경험하게 된다. '성환'의 대타자와 동일시되려는 욕망은

소외를 낳고 이것으로 '성환'은 더욱 고통스럽게 된다. '성환'이 '경허'처럼 대타자에게서 벗어나고 타자성을 극복할 때 자율적인 주체가 될 수 있다고 하겠다.

'성환'을 둘러싼 인물들이 '성환' 죽음에 대해 갖는 생각도 자유를 지향한다.

미우 : 스님이나 저는 성환씨가 자신의 '아노마'를 잘 건널 수 있도록 지켜봐 주고 도와 주는 역할을 해야 할 것 같아요. 성환씨 정말 훌륭해요. 인간은 누구나 혼자라는 것을 받아들이고 자신의 운명에 순종하는 그런 깨달음을 얻었으니까요.

...(중략)...

스님 : 성환을 가는 날까지 편하게 해 주십시오. 그게 우리 두 사람이 할 일이죠. 할 수 있죠? 그리고 미우씨에게는 이런 말도 해 드리고 싶습니다. 솟파니파타에 나오는 구절입니다. '소리에 놀라지 않는 사자와 그물에 걸리지 않는 바람과 같이, 흙탕물에 더럽히지 않는 연꽃과 같이, 무소의 뽕처럼 혼자서 가라.'

'혼자서 가라'는 '스님'의 말에서 '혼자'라는 인식은 타자를 필요로 하지 않는다. 타자성을 갖지 않은 주체는 소외될 이유도 없다. 소외는 주체가 타자를 필요로 하는 욕망에서 그것이 충족되지 않을 때 발생되기 때문이다. 욕망의 대상, 모방의 대상이 필요한 인간은 타자성을 갖게 되고, 지속적으로 욕망의 대상을 찾아 헤매는 욕망의 환유를 경험한다. 이런 욕망의 환유가 끊어질 때, 즉 욕망이 충족되지 않을 때 소외를 경험하게 된다. 반면, 욕망의 대상을 필요로 하지 않은 주체는 쏘

---

4 Evans, D., 김종주 외 옮김, 『라캉 정신분석 사전』, 인간사랑, 1999. 202면.

一體(total ego)라 할 수 있다. 타자성은 욕망의 환유를 지속시키지만, 이 타자성에서 벗어났을 때 욕망의 환유는 끝이 나는 것이다.

욕망의 환유가 끝나는 지점은 '아노마'의 상징적 의미와 관련을 맺는다. '아노마'는 죽음의 강이면서 해탈과 자유, 번뇌와 고통의 강이다. '태자'나 '경허'는 이미 자신의 '아노마'를 건너 자유를 얻었고, '성환'은 역설적으로 죽음을 통해 자유를 획득할 수가 있다. '성환'의 죽음은 '아노마'를 건너기 위한 전제가 되는 것이다. 이러한 전제는 연극을 비극적으로 종결시키지 않고 열어 두게 만든다. '성환'의 죽음은 물리적인 죽음이나 끝이 아니라 또 다른 세계로 나아가기 위한 필요조건이 되는 것이다.

<아노마>의 마지막 장면은 극중극의 제1회 공연을 마치고 객석에게 인사를 하는 것으로 이루어지는데, 이런 종결 방식도 이 연극의 열린 구성과 관련이 있다. 실제 연극의 종결과 극중극의 제 1회 공연의 종결을 일치시킴으로써 관객은 실제 연극이 끝나지 않았다는 느낌을 갖게 된다.

이러한 관객의 인식은 연극의 시간과도 관련이 있다. 연극의 시간은 이중적이다. 하나는 관객이 체험하는 무대의 시간이고, 다른 하나는 극행동이 재현되는 허구의 시간이다. 전자는 진행되는 공연의 시간이며 현재성을 띤다. 후자는 현재의 시간을 망각하게 하는 환상 속에서 이루어지는 시간이다.

메타극에서의 시간은 더욱 복잡적이다. 메타극의 시간은 일차적으로 무대의 시간과 허구의 시간으로 나뉘는 뿐만 아니라, 허구의 시간이 다시 이차적으로 무대의 시간과 허구의 시간으로 구성된다.

<아노마>의 일차적 무대의 시간은 실제 관객이 <아노마>를 관극하는 시간이고, 일차적 허구의 시간은 '성환'의 이야기를 이루는 시간이다. 이차적 무대의 시간은 극중극의 관객인 허구적 관객이 '경허'와 '태

자' 이야기를 보는 시간이며, 이차적 허구의 시간은 '경허'와 '태자'의 이야기를 이루는 시간이다. 이 네 가지 시간 중 가장 긴 것은 이차적 허구의 시간이다. '경허'의 어렸을 때부터 시작해서 그의 해탈 과정이 그려져 있을 뿐만 아니라 훨씬 과거의 '태자' 이야기도 나타나 있기 때문이다. 그러나 '경허'와 '태자'의 이야기가 연속적으로 나타나 있지 않고 단속적으로 삽입되는 형식으로 되어 있기 때문에 이차적 허구의 시간도 비연속성을 띤다. 관객들은 이런 단속적인 이야기를 연속적으로 재구성하려는 욕망을 갖는데 이 욕망은 관극의 시간을 지연시킨다. 모든 사건과 행위가 연속적으로 재구성되는 시점에서 연극이 끝날 것이라고 기대하는 것이다.

일차적 허구의 시간이 이루는 이야기 속에서도 '성환'의 죽음이라는 모티프가 어떻게 풀릴 것인지에 대한 의문을 갖게 되는데 <아노마>에 서는 관객의 '경허'와 '태자' 이야기를 재구성하려는 욕망을 해소시켜 주지도 않고, '성환'의 삶이 어떻게 전개될 것인가 하는 의문에 대한 답을 제공하지 않는다. 그것은 <아노마>의 대단원이 이 네 가지 시간의 동시 종결로 이루어지기 때문이다. 실제 관극의 시간과 허구적 관객으로서 관극하는 시간이 함께 종결되고, 일차적 허구의 시간과 이차적 허구의 시간이 동시에 끝나기 때문에, 관객은 일차적 허구의 시간과 이차적 허구의 시간 속에서 이루어지는 사건들을 재구성할 수도, '성환'의 이야기에 끝을 맺을 수도 없게 되는 것이다. 다만, 관객은 '성환'이 자신의 타자성을 극복하고 자유와 해탈에 이를 수 있을 것이라는 암시를 받게 된다. '성환'이 타자성을 극복하는 과정이 무대 밖에서도 지속될 것이라고 기대하는 것이다.

이러한 종결은 관객으로 하여금 막이 내리고 난 다음에도 연극의 전체 기호 작용에 대해 지속적으로 재구성하게 만든다. 이것은 대단원을 열어 두려는 극적 전략이라 할 수 있다. 열린 대단원은 무대와 객석의

역동적인 대화를 가능하게 한다. 관객은 연극이 말하지 않은 틈을 적극적으로 채워 나가게 되는 것이다.

#### IV. 메타극의 수사적 전략으로서의 오브제

오브제(object, opsis)는 하나의 의미로 환원되지 않는다. 오브제는 컨텍스트와 작용하여 그 의미가 다의적으로 해석될 수 있는 기호이다.

연극에 있어서의 컨텍스트는 두 가지로 나누어 볼 수 있다. 무대의 컨텍스트, 관객의 컨텍스트가 그것이다.

무대의 컨텍스트는 무대의 이해를 도와주는 상황들 전체라고 할 수 있는데, 여기에는 연극에서 재현되는 시대의 이데올로기, 시공간적인 등위사들, 담론 주체(스텝과 배우들)의 성격, 공연물의 발송을 둘러싼 상황 등이 포함된다.

관객의 컨텍스트는 관객의 사회적·문화적·개인적·심리적 요인들과 문화적 수행 능력 등인데 이 관객의 컨텍스트는 담론 주체들도 함께 공유해야 할 것이다. 관객의 문화적 약호를 미리 파악하지 않고서는 무대와 객석의 대화가 불가능하기 때문이다.

오브제는 단순한 장식물이 아니라 컨텍스트와 작용되어 해석되어야 할 연극담론의 일부이다. 관객은 자신의 컨텍스트와 무대의 컨텍스

---

5 보다 협소한 차원에서는 언어학적 의미에 있어서의 컨텍스트가 논의될 수 있다. 언어학적 의미에 있어서의 컨텍스트는 한 장면의 의미가 해석되기 위한, 그 장면을 둘러싼 두 상황이나 두 행위가 된다. 이런 언어학적 의미에 있어서의 컨텍스트의 개념만으로는 연극담론을 해독하기 위한 여러 부대 상황이나 요소들이 설명되지 않는다. 따라서 본고에서는 컨텍스트를 광의적으로 해석하여 무대의 컨텍스트와 관객의 컨텍스트로 분류하였다.

트를 고려하여 오브제의 의미를 재구성한다. 오브제의 해독은 무대의 다른 기호들의 해석과도 상호작용한다. 본고의 II와 III에서 논의되었던 인물과 플롯에 관련된 주체상호성과 타자성의 극복 등이 오브제 해석의 매개가 될 수 있는 것이다. 반대로 오브제에 의해 다른 기호들의 해석이 더 원활해지기도 한다. 이렇듯 오브제는 다른 기호들과 상호작용하는 시각적 기호라고 할 수 있는데 이 기호는 어떤 대상을 단순히 지시하지는 않는다. 어떤 대상을 지시하는 역할을 하지 않는 기호는 알레고리(allegory)의 성격<sup>6</sup>을 띤다. 알레고리는 기호의 의미를 지속적으로 지연시키면서 ‘열림’의 성격을 획득<sup>7</sup>하게 한다. 열린 알레고리는 관객으로 하여금 여러 가능성을 안고 있는 오브제라는 기호의 연쇄(sequence)에 관한 새로운 해석을 하게 만드는 것이다.

오브제라는 기호의 연쇄는 하위 기호들로 이루어져 있는데, 이것에는 의상, 무대장치 등이 포함된다.

‘성환’의 의상은 기본적으로 체형이 드러나는 검은색 상하의로 되어 있다. 그 기본적 복장에, ‘경허’의 역을 할 때는 僧服을 걸치기도 하고, ‘태자’의 역에서는 그에 맞는 복장으로 전환된다. 이러한 ‘성환’의 유동적인 복장 전환은 주체상호성과 해체성이라는 알레고리로 기능한다.

‘미우’의 경우도 마찬가지이다. ‘미우’가 ‘경허 어머니’ 역으로 출현할 때, ‘마부’로 출현할 때 복장이 전환되는데 이것 또한 ‘미우’라는 인물의 주체상호성을 표현하는 것이라 할 수 있다.

이렇듯 의상이라는 도상적 기호의 전환은 그 도상적 기호를 걸치고 있는 인물의 정체성을 변환시키는 적극적 기능을 수행한다. 나체도 의상으로서 도상적 기호의 역할을 한다.

6 De. Man, P., 이기우 옮김, 『상징의 이론』, 한국문화사, 1995. 265~271면.

7 Maclean, M., 임병권 옮김, 『텍스트의 역학-연행으로서 서사』, 한나래, 1997. 303~304면.

‘성환’이 ‘경허’ 역을 수행하면서 그의 ‘어머니’ 앞에서 나체로 말하는 것에서는 ‘경허’가 그만큼 세속적인 욕망에서 벗어나 있음을 의미한다. 나체도 의상 기호의 하나로 인간의 자율성을 의미하는 것이라 할 수 있다. ‘경허’가 나체인 채로 역동적으로 행위하는 것은 나체라는 기호와 연계되어 ‘경허’의 자유라는 기의를 더욱 잘 구현하는 것이다.

이러한 복장의 자유로운 전환은 주체상호성의 알레고리이면서, 복장 전환이 무대 뒤에서 이루어지는 것이 아니라 무대 위에서 이루어진다는 점에서 이것 또한 메타극의 수사적 전략이라고 할 수 있다. ‘성환’은 ‘경허’ 역을 수행하면서 바로 무대 위에서 승복을 입는다. 뿐만 아니라 첫 공연을 앞두고 삭발 대신 가발을 착용하게 되는데, 이 과정도 무대 위에 노출시킴으로써 ‘성환’이 실제 연극의 인물이며 동시에 극중극의 배우라는 인식을 하게 되는데, 이것은 밖의 극의 환상성을 높여준다. 관객은 ‘성환’이 연기하는 ‘경허’의 이야기가 연극일 뿐이라고 생각함으로써 ‘성환’의 이야기는 반대로 현실이라는 생각을 하게 되는 것이다. 이로써 밖의 극은 환상의 현실이 되는 것이다. 이런 현실감의 충실은 관객으로 하여금 ‘성환’의 삶에 대해 동일시의 시각을 취하게 하고, 극중극에 대해서는 거리를 취하게 됨으로써 이중의 시각을 견지하게 한다.

일반적인 연극에서 복장 전환을 무대 위에 실현시키는 것은 무대의 제 4의 벽을 제거하고 소외 효과를 발생시킨다. 관객은 연극에 동화되지 않으며 비판적인 시각을 가지게 되는 것이다. 메타극에서 극중극 배우로 연행하기 위한 복장 전환은 오히려 극중극 밖의 연극에 동화되게 만드는 수사적 전략이다. 이로써 관객은 극중극이 아니라 밖의 극 중심으로 관극하게 되는 것이다. 이때 극중극은 단지 삽입된 극일 뿐이다.

무대장치에서도 수사적 전략이 나타난다. 이 연극의 무대는 모방적

기능에서 어느 정도 벗어나 있다. 오히려 '빈 공간(empty space)'의 속성을 지니고 있는데, 이는 메타극의 속성과도 무관하지 않다. 메타극은 연극 연습 과정도 무대화하기 때문에 여러 장면이 삽입되고 장면 전환도 비교적 잦다. 이러한 장면 삽입과 전환을 사실적 무대로 형상화하려면 여러 문제가 발생한다. 이를 해결하고 장면 전환을 유동적으로 하기 위해 빈 공간이 필요하다. 뿐만 아니라 빈 공간은 관객의 상상력을 더욱 자극함으로써 관객을 연극에 적극적으로 참여시킬 수도 있는 것이다.

특히 주체상호성 측면에서 한 인물의 다양한 정체성을 형상화하기 위해서는 복잡한 무대장치보다 오히려 빈 공간을 설정하고 유동적이고 역동적인 조명을 활용할 수 있다. 빈 공간은 展延性을 요구한다. 무대 장치가 거의 없는 대신, 조명이 대위법적으로 공간의 분위기와 인물의 내면을 적절하게 암시하고, 상황의 알레고리로 작용해야 하는 것이다.

이 연극에서는 인물의 욕망을 구현할 때에는 원색 계통을, '성환'의 갈등과 고통을 나타낼 때에는 회색 계통을 사용함으로써 빈 공간의 장점을 잘 살리고 있다.

조명은 이처럼 기호론적 기능이 무한하다. 인물의 내면을 표현하고 공간의 특수성이나 시간 등을 암시하는 등의 스펙터클의 리듬을 조정한다. 이러한 조명은 일반적으로 극적 환상을 유지하기 위해 관객이 모르는 사이에 들어가는 것이 보통이지만, 메타극에서는 연극화 작업의 하나인 조명 설정 과정을 무대 위로 노출시킴으로써 관객이 그 과정을 직접 볼 수 있게 만들기도 한다.

<아노마>에서는 조명 설정 과정을 노출시키기면서 관객도 연극화에 참여한다는 의식을 불러일으킨다.

연출 : 잠깐, 조명 포커스 다시 잡고 젤라틴 바꿔 꺼 줘요. 잠시 쉽시다.

<아노마>에서는 음향도 노출시켰다. 프로시니엄 왼쪽 기둥 밑에 악공(음향 담당자)이 있어서 다양한 타악기를 통해 텅 빈 무대라는 기호의 기의를 더욱 풍부하게 만들었다. 이런 음향의 노출도 메타극의 특성이라 할 수 있을 것이다. 이런 수사적 전략은 관객이 연극의 의미화 과정에 적극적으로 참여한다는 의식을 낳는다.

<아노마>의 무대장치 중 하나인 ‘아노마’ 강은 이 극의 지배적 이미지가기도 하다. ‘아노마’는 빈 공간의 무대 바닥에 설치되어 있었다. 무대 바닥에 긴 삼각뿔 모양으로 홈을 만들고 그것을 닫아 놓으면 그냥 평평한 바닥이 되고, 그것을 열어 놓으면 ‘아노마’가 되는데, ‘아노마’가 단순히 물리적인 강이 아니라 상징적이고 정신적인 해탈의 과정을 의미하는 것이라는 점에 착안한다면 관객의 상상력을 요구하는 빈 공간 그 자체로 구현할 수 있었을 것이다. 인물들이 그 좁은 홈에 들어가는 것으로 ‘아노마’를 건너는 것을 표현하는 것이 아니라, 조명과 인물의 게스투스(gestus)로서 충분히 암시적이고 은유적인 효과를 볼 수 있었으리라 생각된다.

## V. 결론

<아노마>는, 관객이 극의 총체적 기호 작용을 적극적으로 재구성하게 만드는 메타극이다. 메타극은 다른 연극 양식보다 관객의 능동적 참여 의식을 높인다는 점에서, 관객을 위시한 공연기호학적 관점에서 살펴보는 것이 요구된다.

<아노마>를 기호학적 관점과 수사적 전략 측면에서 분석한다면, 인물(ethos), 플롯(plot, mythos), 오브제(object, opsis) 등의 매개념을 사용할 수 있다.

첫째, 인물의 측면에서 보면, 인물의 주체상호성이 나타난다. '성환'은 배우로서 '경허'와 '태자'의 역을 수행한다. '경허'나 '태자'는 단순히 '성환'의 배역에서 멈추지 않는다. '성환'이 '경허'의 목소리로 자기 내면을 발화하고, '태자'가 '아노마'를 건너는 행위가 '경허'나 '성환'이 죽음을 극복해 나가는 과정과 은유 관계에 놓인다는 점에서, '성환'과 '경허', '태자'는 주체상호성을 띤다.

'미우'도 주체상호성을 갖는다. '미우'는 '성환'의 아내로서 그의 세속적 인연의 대상이다. '성환'의 죽음 앞에서 '미우'는 그가 훌훌 떨치고 나가야 할 사람이다. 이런 기능을 하는 인물이 '경허'에게는 '어머니'이며 '태자'에게는 '마부'이다. '미우'는 '경허의 어머니'와 '태자의 마부'와 주체상호성을 갖는 것이다. '미우'는 '경허 어머니'와 '태자의 마부' 역을 맡으면서 '경허 어머니'의 목소리로 '성환'에게 발화하기도 하는데, 이것은 '미우'라는 정체성에 '경허 어머니'의 정체성이 투사되었다는 것을 나타낸다.

'성환-경허-태자', '미우-경허 어머니-태자의 마부'라는 기호의 겹침은 그 기호의 기의를 모호하게 한다. 관객들은 '성환'과 '경허', '경허'와 '태자', '성환'과 '태자' 간의 정체성의 빠른 교환을 체험하고 '성환'이라는 인물을 해체적으로 인식하게 되는 것이다.

이러한 인물의 주체상호성은 관객의 정체성까지 해체시킨다. 관객은 '성환'과 '미우'를 보고 있는 실제 관객이면서 '경허' 이야기라는 극중극의 내포된 관객이라는 이중성을 경험한다. '성환'이 '경허'의 정체성으로 발화할 때는 실제 극과 극중극의 경계가 무너지면서 관객의 이중성도 해체된다.

관객은 인물군이나 계열체의 이질성에 의해서도 이중성을 경험한다. <아노마>에서는 세 인물군이 각각의 스타일을 형성한다. '성환'과 '미우'를 축으로 하는 것과, '연출'과 '조연출', 그 외 '배우1~5'를 축으로

하는 인물군, 두 인물군을 중재하는 인물로 '정답스님'이 있다. '성환'을 중심으로 한 계열체는 비극적인 스타일을 띠고, '연출'을 중심으로 한 계열체는 희극적인 스타일을 띤다. '스님'은 그 두 스타일을 매개하면서 메타적인 역할을 수행한다.

<아노마>의 이야기는 '성환'을 중심으로 한 계열체들이 통합되면서 구성되어 나가지만, '연출'을 중심으로 이루어지는 희극적인 행위들은 '성환'의 이야기를 단절시키면서 자율적인 에피소드로서 기능한다. 이런 단속적 에피소드들은 '성환'을 중심으로 한 계열체의 초점을 흐트러뜨리면서 관객의 몰입을 방해한다. 이렇듯 비연속적 이야기 구성은 관객들로 하여금 소외 효과를 발생시키는데, 이 소외 효과에 의해 관객들은 극적 환상을 깨고 이야기를 자발적으로 재구성하게 되는 것이다.

둘째, 플롯 측면에서 본다면, <아노마>의 플롯은 '성환'이 '경허', '태자'라는 대타자에 매달리는 타자성을 극복하는 과정으로 이루어진다. '경허'의 세속적 삶을 지속시키는 것은 '태자'라는 대타자를 모방하려는 욕망 때문이다. '성환'의 삶을 유지시키는 것도 '경허'라는 대타자와 동일시되려는 욕망 때문이었다. '경허'가 해탈에 이를 수 있었던 것은 '부처'를 버림으로써 가능했고, '성환'이 자유로운 죽음에 이르기 위해서도 '경허'라는 대타자에게서 벗어나야 한다. 대타자를 모방하려는 주체의 지속적인 욕망이 타자성이라면, 이 욕망의 환유가 단절되는 지점에서 타자성이 극복되고 주체는 전일체(total ego)가 되는 것이다.

이 타자성의 극복은 '아노마'를 건너는 행위에 환치될 수 있다. '성환', '경허', '태자'는 모두 자신이 건너야 할 '아노마'를 갖는다. '아노마'는 '승고한 강'이면서, '해탈의 강', '번뇌의 강', '자유의 강', '죽음의 강'이다. 결국 '아노마'는 '번뇌'와 '해탈', '죽음'과 '자유'의 경계가 되는 것이다. 이런 경계선에서 완전히 벗어날 때 타자성이 완전히 극복된다고 하겠다.

<아노마>의 플롯은 '성환'이 자신의 타자성을 극복하는 과정이 중심이 되며 연극의 대단원까지 그의 타자성의 극복 장면이 나오지 않음으로 해서 열린 종결 방식을 취한다. 이 극의 열림은 대단원 설정 방법과도 관련이 있다.

<아노마>의 대단원은 '경허' 이야기라는 극중극의 종결과 일치한다. 이러한 실제 극과 허구적 극의 동시 종결은 오히려 관객으로 하여금 극이 끝나지 않았다는 의식을 갖게 함으로써, 연극의 종결 이후에도 연극을 재구성하고자 하는 의지를 낳게 한다.

셋째, 오브제도 메타극으로서의 속성을 내포하고 있다.

<아노마>의 의상은 인물의 주체상호성을 알레고리화한다. '성환'의 기본 의상은 검정색 상하의이고 이 위에 관객이 보는 앞에서 '경허'의 의상을 입는다. 이러한 복장 전환의 유동성은 '성환'과 '경허'의 주체상호성을 형상화한다.

이러한 유동성은 무대가 '빈 공간'이라는 점에서도 나타난다. '성환'이 '경허'와 '태자'로 자유롭게 전환되게 하기 위해서는 무대의 역동성이 요구되고 이 역동성은 빈 공간에서 가능하다. 이 빈 공간은 관객의 상상력으로 재구성되어야 한다는 점에서, 관객으로 하여금 무대 기호를 능동적으로 해석하게 한다.

빈 공간은 展延性을 요구한다. <아노마>에서는 조명이 인물의 내면이나 극의 분위기를 형상화하는데 적절한 오브제가 되고 있다. 특히 조명 설정 과정을 관객에게 노출시킴으로써 관객의 연극에의 참여 의식을 높이고 있다.

이 극의 지배적 이미지인 '아노마'는 무대 바닥에 흙을 만들어 표현되고 있는데, '아노마'의 상징성을 고려하여 '빈 공간'과 조명으로 형상화하였다면 관객이 그 기의를 다중적으로 수용하게 되어 '아노마'라는 기호의 상징성이 더욱 풍부해졌으리라 생각된다.

## 참고 문헌

송미숙 작, <아노마>('98 국립극장 창작희곡공모 희곡부문 당선작)

황동근 연출, <아노마>(제 1회 공연)

Evans, D., 김종주 외 옮김, 『라캉 정신분석 사전』, 인간사랑, 1999.

De Man, P., 이기우 옮김, 『상징의 이론』, 한국문화사, 1995.

Maclean, M., 임병권 옮김, 『텍스트의 역학-연행으로서 서사』, 한나래, 1997.

ABSTRACT

## The Communicative Semiosis of The Metatheatre Performed

—The Analysis of the Metatheatre, *Anoma* Focusing on the Semiotics—

Han, Gwi-Eun

*Anoma* is the metatheatre which the audience could reconstruct the encoding process of the play. In the point of view that the metatheatre enables the audience to participate positively in the theatre, this paper will discuss the theatrical encoding process focusing on the ethos(characters), mythos(plot), lexis(diction), opsis(object), and melopoia(melody) in the play.

First this paper attempts to investigate the intersubjectivity of the ethos. The main character, 'Sung hwan' performs 'Kyung hō' and 'Sitarta(Buddha's original name)'. He speaks as himself, at the same time, as 'Kyung hō' or as 'Sitarta' which causes that the lexis has the polyphonics. This using of lexis conduces to the fragment of 'Sung hwan's identity. So the boundary between 'Sung hwan' and 'Kyung hō' or 'Sitarta' is deconstructed which results intersubjectivity of the ethos. So does adapt to the wife of 'Sung hwan'. 'Mi ou' is intersubject of 'Kyung hō's mother and 'Sitarta's groom.

*Anoma* is the river meaned evil passions and emancipation. We might consider, in a sense *Anoma* is the threshold. The action which 'Sitarta'

crosses over the *Anoma* is the metaphor of which 'Sung hwan' prepares his death. That is, the metonym of this play is the desire to delay death.

In this point, we find that the mythos is constructed the process of release from the alterity. 'Sung hwan's Other is 'Kyung hŏ' and 'Sitarta'. 'Sung hwan's anxiety of death would be disappeared if he could be released from alterity.

The end of this play correspond to the denouement of the play within the play. This strategy makes the audience have the cognition that the play does not finished, so brings them to decode after the play.

The opsis allegorizes the play. The liberal reversion of costumes represents the intersubjectivity.

The empty space is connected with the fluidity of the play. This empty space must be re-encoding in the mind of the audience. In this play, the *Anoma* is presented by the hole. Even if it were so, the presentation of the river *Anoma* should have been used the traits of the empty space. Because *Anoma* is symbolic and polyphonic, in this case, the gestalt of the actors shall be used fitfully.

In addition, the lighting in charge is disclosed. These opsis-the empty space, exposure of the lighting in charge makes the audience interpret spontaneously the meaning of the play.