

최인훈 희곡의 극작법 연구

-〈등등 낙랑동〉을 중심으로

김기란*

〈차례〉

1. 연구 목적과 방법
2. 최인훈과 극장르
3. 극 장르의 특질과 메타드라마
4. 메타드라마적 극작법의 전략
5. 최인훈의 희곡 장르 인식과 장르 선택
6. 결론을 대신하여

1. 연구 목적과 방법

본 고에서는 최인훈 희곡 작품의 메타드라마적 극작법을 밝혀 그것이 그의 소설 작품 세계와 맺고 있는 관련성을 설명하고자 한다. 이 작업은 한편으로는 ‘우리 극을 설명할 수 있는 모델’¹⁾을 극작법을 통해 만들어보려는 노력

* 연세대학교 국문과 박사과정수료, 독일 베를린대학교 연극학전공과정

1) 사실 우리 희곡 연구의 가장 큰 난점은 우리 극을 설명할 수 있는 모델이 없다는 데에 있다. 우리극의 양식, 즉 무대와 관객 사이에 성립되어 있는 관습을 체계화시키지 않고서는, 모든 설명이 ‘연극외적인 접근’에 그칠 공산이 크다. 우리 드라마 연구는 대부분 ‘연극외적인 접근’에 그쳤지, ‘연극내적인 연구’ 수준에는 미달한 것으로 보인다(김만수, 『희곡 연구방법론 재검토』, 『한국극예술연구』 제11집, 한국극예술학회, 2000.4. 99면).

이며 다른 한편으로는 희곡이라는 장르가 한국 작가들에게 어떻게 인식되고 선택되었는가를 다른 장르와의 관련성 속에서 규명하기 위한 것이다.

이제까지 희곡 작가로서 최인훈에 대한 평가는 최인훈은 극작가가 아니라 극시인으로 불려야 마땅하다는 이상일의 지적²⁾에서 단적으로 드러난다. 기능적인 무대 지시문조차 시적(詩的)으로 표현한 그의 희곡 텍스트는 ‘읽히는 희곡’으로서의 독특한 미학을 지니고 있다. 그러나 평자들의 적극적인 평가를 끌어낸 그의 희곡 텍스트의 문학적성은 곧 연극성이 결여되어 있다는 부정적 평가를 전제로 한 것이기도 하다.³⁾ 최인훈 희곡 작품이 문학적성을 담지하고는 있지만 연극성을 결여하고 있다는 평가는 연극 공연을 배려한 극작법(dramaturgie)⁴⁾이 미숙하다는 점을 지적한 것으로 보여진다. 이것은 또한 극 장르가 요구하는 객관성이 결여되어 있다는 사실을 지적하는 것이기도 한데, 객관성이 결여되어 있다는 것은 작가의 주관이 희곡 텍스트에 드러나고 있다는 것 곧 작가의 주장이 희곡 텍스트에 직접적으로 드러나고 있다는 말에 다름 아니다. 희곡 텍스트가 이러한 특질을 지니는 경우 문학적성이 강조될 수는 있지만 텍스트가 규범적으로 요구하는, 장면의 객관적 제시는 미흡할 수밖에 없으며 나아가 작자의 지나친 설명과 개입으로 희곡의 특성인 객관적 표현이

2) 이상일, 「극시인의 탄생」, 『한국 현역 극작가론1』, 예니, 1994. 123면.

3) 이러한 논의는 최인훈 희곡 텍스트에 대한 가장 최근의 공연인 1996년 최인훈 연극제가 끝나고 이루어진 연극비평가들의 좌담회에서도 드러난다. (이미원 외, 「최인훈 연극제를 돌아보며」, 『우리극 연구』, 공간미디어, 1996. 가을 창간호.)

4) 희곡을 무대에 올리는 과정에서 필요한 이론과 실제의 모든 것이 들어 있는 개념이다. 희곡 텍스트가 지향하는 연극이 작가와 관객과의 일종의 약속체계에 의해서만 가능하기 때문에 필연적으로 요구되는 ‘극을 구성하는 문학적 기법’을 통괄하여 말한다. “오랜 세월 동안 극작가들이 서로 다른 경험을 표현하기 위해 만들어 낸, 플롯과 인물을 움직이게 하는 원칙과 연극적인 관습들으로써 어떤 것을 관객에게 빨리 효과적으로 전달하기 위해 합의된 방법”인 ‘극적 규약’을 포함하는 개념이기도 한 극작법은 독자와 관객들을 혼란에 빠뜨리지 않게 하면서 무대 위의 행위를 복잡화시킬 때에 큰 도움을 준다. 극작법에는 극의 구성체계와 독백, 방백, 극중극, 이중 플롯 등이 포함된다(하인즈 가이거(임호일 역), 『예술과 현실 인식』, 지성의 샘, 1996와 M.S 배랭거(이재명 역), 『연극 이해의 길』, 평민사, 1992 참조).

소멸되어 소설과의 기법상 차이점에서 비개성화될 수 있다⁵⁾는 것이다. 물론 희곡 텍스트에 작가의 주관적인 목소리를 실을 수 있는 방법이 전혀 없는 것은 아니다. 극작법 상 무대 지시문은 작가의 적극적인 의도와 요구를 드러낼 수 있는 가능성을 지니고 있으므로 무대 지시문을 소설의 설명, 묘사와 흡사한 양태로 사용⁶⁾한다면 극의 객관성을 유지하면서도 작가의 의도를 어느 정도는 드러낼 수 있다.

그런데 최인훈의 희곡 텍스트는 기능적이어야 할 무대 지시문조차 시적(詩的)이라는 것이다. 무대 지시문이 기능적인 역할을 해내기보다는 작중 인물의 의식이나 감정을 이입시킨 듯한 시적(詩的) 내용이 주를 이루고 있다는 지적⁷⁾은 곧 최인훈 희곡 텍스트의 극작법이 무대 지시문과 실연 줄거리의 구성, 시공간의 설정에 있어서 주관적인 경향을 드러내어 극 장르가 요구하는 객관성을 충족시키지 못하는 한편 서사 장르와의 변별성 역시 지니지 못한다는 논의와 관련되는 것이다.

장르 구분의 중요한 기준으로 제시형식 곧 전달의 미학이 문제가 된다. 소설가로서 일정한 성취를 거둔 최인훈이 극 장르를 선택한 이유는 장르의 제시 방법과 밀접한 관련이 있는 것으로, 서사 장르인 소설로써는 가능하지 않은 새로운 전달의 가능성을 극 장르에서 발견했기 때문으로 생각할 수 있다. 본 고에서는 이러한 논의와 관련하여 최인훈의 희곡 텍스트에 드러나는 극작법은 규범적이고 사실주의적인 것이 아닌 메타드라마적인 극작법의 특질을 지니고 있으며 이러한 극작법의 선택은 결국 소설가로서의 최인훈이 희곡 장르를 선택한 이유와 관련된다는 점을 밝혀 이제까지 부정적으로 평가되어 온 최인훈의 극작법을 새롭게 고찰하고자 한다.

5) 오학영, 「희곡과 문학적 가치 인식」, 『문학사상』, 1979. 9월호, 230면.

6) 오학영, 위의 글, 229면.

7) 그의 희곡언어의 시적인 리듬은 대사보다는 해설과 지문에 더 짙게 깔리며, <어디서 무엇이 되어 만나라>, <옛날 옛적에 휘어이 휘이>, <봄이 오면 산에 들에>, <동동 낙랑 동> 등 네 편의 희곡 중에서 앞의 작품보다는 뒤의 작품으로 넘어가면서 더 짙게 깔린다(권오만, 「최인훈 희곡의 특질」, 『국제어문』 제1집, 1979. 11면).

2. 최인훈과 극 장르

최인훈의 소설작품에 대한 평가는 흔히 ‘반사실주의적 경향’, ‘상징적’이고 ‘관념적’이라는 표현으로 요약될 수 있으며⁸⁾ 최인훈의 소설을 해석하는 중요한 항수는 ‘밀실’(관념)과 ‘광장’(현실) 그리고 이 두 세계 어디에도 속하지 못하여 방황하는 ‘창타입의 인물’(주인공)이다. 그러나 최인훈은 서사 장르인 소설로서는 상징적이고 관념적인 ‘밀실’과 ‘광장’을 담아내기에 한계가 있음을 감지하게 된다. 최인훈은 서사 장르인 소설에서 장르 자체에 내재하는 압박을 느꼈던 바, 그것은 상징적이고 관념적인 다시 말해 반사실주의적인 자신의 작품 경향과 상치하는 것이라 할 수 있다. 이러한 사정은 다음과 같은 작가가 자신의 고백에서 확인할 수 있다. “그래서 예술가들 자신도 시민으로서의 양식을 자기 예술 안에서 매번 증명해야 할 객관적 이유와 주관적 강박을 느끼게 된다. 그러나 이유야 이렇듯 근거가 있을망정 이런 전(前)예술적 군더더기가 예술의 핵심적이며 고유한 노력에 들어야 할 정력을 낭비하게 한다는 건 확실한 일이다. 필자가 보기에 소설이라는 양식에 이러한 낭비가 가장 많고, 같은 문학 속에서도 희곡에서는 이 낭비를 줄일 수 있다. 그 까닭은 희곡의 형식적 엄격성과, 공연이라는 형태의 테스트를 견뎌야 한다는 객관성 때문이다. 이러한 외적 계약이라는 것은 다른 말로 하면 전통과 집단의 압력이 연극 예술의 양식과 감상 조건에 제도적으로 내재해 있다는 말이 되겠다”⁹⁾ 여기서 ‘매번 증명해야 할 객관적 이유와 주관적 강박’은 최인훈에게는 ‘전(前)예술적 군더더기’로 작용하는 인자로 최인훈은 소설 장르의 이러한 계약을 극 장르를 통해 비껴가고자 했던 것이다. 이것이 그가 희곡을 창작하게 된 배경이다. 최인훈이 관념적으로 흠어지는 자신의 작품을 희곡이라는 가족조끼를 통해 통제하고자 한¹⁰⁾ 것은 상징적이며 관념적인 세계를 담아내기에는 서사 장르보다는 현실을 재현(representation)하는 것이 아니라 현실의 이미지를

8) 김병익·김현, 『최인훈』, 도서출판 은애, 1979.

9) 최인훈, 「소설과 희곡」, 『작가세계』, 1990. 봄호, 40면.

10) 최인훈, 「문학과 세대적 체험론」, 『꿈의 거울』, 우신사, 1990. 145면.

현존(presentation)시키는¹¹⁾ 극 장르가 보다 적절하다는 사실을 자각했기 때문이다.

그의 희곡작품의 극작법이 규범적이라기 보다는 비규범적인 메타드라마적인 성격을 띠게 된 것도 이러한 사정에서 연유하는 것으로 보인다. 연극을 하나의 작은 세계상으로 파악하는 ‘Theatrum Mundi’ 개념에서 배태된 메타드라마의 극작법은 비사실주의적 경향을 띤다. 영국 르네상스시대에 등장한 메타드라마는 같은 시대의 유럽 극작가들과는 달리 삼일치법을 지키지 않았고 배우들이 극적 환영을 창조하기보다는 무대 위에서 자기 지시적 메타언어를 사용하여 극적 환영을 곧잘 깨곤 했다고 한다. 메타드라마의 극작법에 속하는 극중극, 일인다역의 역할 분배, 내적 작가의 사건 조종 등은 관객이 허구세계와 현실세계에 대한 열린 차원에서의 넘나듦을 가능케 하며, 허구 세계와의 접촉을 통하여 현실 세계에 대한 다층적 차원의 의미를 추구하게 한다. 나아가 잘 인식하고 있는 것 같은 실재의 밑바닥에 깔린 문제점에 의문을 제기하게 만들고, 그와 관련된 여러 가지 영역의 탐구를 가능케 한다. 이와 같은 비사실주의적 메타드라마의 극작법은 희곡 이전의 최인훈 소설 세계와 관련을 맺고 있는데 희곡 창작 이전에 최인훈이 보여준 관념적이고 상징적인 소설의 세계는 메타드라마의 극작법이라는 구성원리를 통해 비로소 형상화될 수 있는 틀을 찾았기 때문이다.

특히 메타드라마적 극작법은 극대두리 작업을 통한 매개적 의사소통체계를 이용하여 시공간을 자유롭게 설정하고 주인공의 의식이 극적 문맥에서 벗어나게 함으로써 작가의 의도가 끼어들 수 있는 주제 공간을 만들어낸다. 이때 메타드라마의 전략을 구체화 시켜주는 중요한 구실을 하는 매개적 의사소통체계는 최인훈이 소설에서 반복적으로 등장시킨 ‘창타입의 인물’과 동일한 역할을 한다고 할 수 있다. 그러므로 우리는 메타드라마적 극작법의 구체적이고찰을 통해 소설과 희곡 작품에 일관되게 흐르는 최인훈의 주제의식을 확인할 수 있을 뿐더러 그가 소설에서 희곡으로 장르를 바꾸게 된 이유를 작가

11) 헤켈(두행숙 역), 『헤켈미학Ⅲ』, 나남, 1996. 643면.

전략적인 차원에서 밝혀낼 수 있을 것이다. 또한 이와 관련하여 그의 희곡작품에 대한 이제까지의 평가, 즉 연극성이 부족하다는 평가는 그의 메타드라마적 극작법과 관련하여 새롭게 조절되어야 한다고 본다. 다음 장에서는 메타드라마적 극작법과 그 구체적인 전략을 살펴 최인훈의 작가적 전략을 살펴 보기로 한다.

3. 극 장르의 특질과 메타드라마

헤겔은 극 장르는 그 자체 안에 '서사의 객관성과 서정의 주관성을 결합하여 지닌다'고 규정하였다. 이것은 '완결된 행위를 스스로 이행하는 인물들의 내면이 실제로 드러나도록 표현된다는 점에서는 주관성을 지니고, 그들이 지닌 목적이나 충동이 직접 현재적으로 행위로 표현된다는 점에서는 객관적'이라는 점으로 설명된다. 즉 극 장르에서의 사건은 사건으로서의 외면성을 버리고, 행동하는 인물에 의해서 표현되어야만 하는데 이것을 헤겔은 인물의 서정적 내면과 외적인 영역이 따로 분리되는 것이 아니라, 내면과 외면이 하나로 현실화되는 것을 의미한다고 하였다. 또한 극시는 인물이 어떤 것을 결단하여 목적으로 삼을 때 그것이 인물의 성격을 통해서 규정되도록 상황과 분위기를 보여주어야 하는데 이는 곧 현실 전체가 스스로 규정하는 인물의 내면과 부단히 관계하는 것을 의미하는 것으로 인물은 객관적 현실을 자기 안에 다시 받아들임과 동시에 그 현실의 근거로 표현되어야 한다는 의미라고 헤겔은 보았다. 그리고 극 속에서는 실제적인 내용(객관)이 인물들의 파토스(주관)가 되어 서로 대립하며 등장하는데 충동을 일으키는 파토스, 충동을 야기하는 파토스를 통해 극은 서사의 객관적 계기와 서정의 주관적 계기를 결합 통일시키게 된다고 하였다. '의지와 감정이 상호 구별되지 않는' 서사와는 달리 극에서는 단순한 감정(열정passion)과 구별되는 파토스가 주관을 객관과 관련짓게 한다는 것이다. 이상의 객관과 주관을 결합 통일시키기 위한 '운동의 총체성'이라는 단어로 요약되는 극 장르의 규정은 그러나 '눈앞에서 행동

하고 있는 인물의 내면과 서사의 객관성을 중재하는 데 있어서 서사 장르가 사용하는 묘사(describe)를 극은 사용할 수 없다'는 내적 규제를 지니게 된다.¹²⁾

그런데 이러한 헤겔의 장르 규정을 보면 그것이 곧 각 장르의 주제를 전달하는 방식의 차이와 관련되어 있음을 알 수 있다. 즉 사건이 사건으로서의 외면성을 버리고 인물의 직접 현재적 행위로 표현되어야 한다는 것이나 인물이 현실의 근거로 표현되어야 한다는 등의 규정은 곧 극 장르가 직접적인 의사소통체계를 지님을 의미하는 것이다. 헤겔의 극 장르 규정이 매우 규범적이라 할 수 있는 폐쇄희곡, 아리스토텔레스적 희곡의 극작법에 특히 소용되는 것이라는 점을 인정한다하더라도 전통적인 장르 개념에서의 희곡 텍스트의 직접적 의사소통체계¹³⁾는 매우 유용한 개념임에 분명하다. 이것은 극의 본질이라 할 수 있는 현재성(Gegenwärtigkeit)을 포함하는 '현존'에 대해 우리가 극은 경험에 대한 이야기를 하는 것이 아니라 혹은 듣는 것이 아니라 경험 안으로 들어가는 것이라고 설명하는 것에서도 확인할 수 있다. 희곡 텍스트의 독자(관객)는 스스로의 선택에 의해서 무대 위에 개입하는 것이어서 외부의 도움을 필요로 하지 않는다. 극을 읽거나 보는 독자 혹은 관객은 어떤 한 인물을 선택해서 작품 속의 어느 한 관점을 선택하게 되며 따라서 의사소통의 많은 부분이 독자들의 책임으로 남겨진다. 그리고 독자(관객)가 선택한 관점은 작가의 그것과는 무관한 것일 수도 있다.

한편, 희곡 텍스트의 구성 원리이며 중요 분석 항수인 극작법은 작가가 자신의 세계관을 표출하는 방법으로서 세계에 대한 작가의 전략을 의미한다. 극작법은 희곡 텍스트의 외피를 이루는 작가의 보여주기의 전략인 한편 작품 내적인 의미에 기여하여 작가의 세계관을 이뤄내는 것이다. 그러므로 극작법 자체에 대한 평가는 의미가 없다. 극작법이 크게는 세계관의 변화에 따라 작가는 작가의 주제의식의 변화에 따라 달라질 수 있는 것이기 때문에 작가의 세계관이나 주제의식과의 관련성 속에서 극작법은 고찰되어야 한다. 극작법은 곧 제시 방법의 선택으로 작가의 전략이자 세계에 대한 작가의 문학적 대

12) 헤겔(두행숙 역), 앞의 책, 653면.

13) M. Pfister, *Das Drama*, Muenchen : Wihlem Fink Verlag, 1982. pp.20~21.

응 방법이라고 할 수 있는 것¹⁴⁾이다.

4. 메타드라마적 극작법의 전략

1) 매개적 의사소통 체계

위의 논의를 통해 희곡 문학의 분석에 있어서 가장 중요한 인자가 전달의 방법인 의사소통체계와 극작법임을 확인할 수 있다. 그런데 이 두 가지 인자는 희곡 장르의 일반적 특질을 가능하게 하는 한편, 극을 창작하는 극작가들에게는 창작상의 한계로 작용하기도 한다. 극 장르가 지니고 있는 규범적 극작법의 한계에서 벗어나 보다 자유로운 작가의 의식을 표현하기 위한 극작법 중 메타드라마가 있다. 일반적으로 쓰이는 넓은 의미의 ‘메타드라마(metadrama)’는 매개적 의사소통체계를 보여주는 일련의 극작법을 구성원리로 한다. 좁은 의미의 메타드라마 개념은 ‘사변극(metatheater)’의 개념에 가깝다고 할 수 있는데 라이오넬 에이블은 ‘사변극’을 연극의 새로운 장르로 제의하면서 극중극-비희극-사변연극의 세 용어를 각기 또는 통합적으로 대신할 수 있는 용어로 사변극을 사용하였다. 그의 정의에 의하면 정통적인 ‘사변극’은 극중극의 구성을 가지고 있고 비희극의 소재를 사용하며 철학적인 사변이 깔려있는 극이다.¹⁵⁾ 작가의 철학적인 사변을 드러내기 위해 극작법 구성상 매개적 의사소통체계의 극중극이 사용되는 것이며 등장인물은 극의 형식적 태두리를 벗어나 행동할 수 있게 되는 것이다.

그러므로 ‘사변극’은 기존의 규범적 극작법에서 요구하는 적절한 ‘객관적 상관물’을 갖고 있지 못한 괴잉의 자의식을 지니고 있는 등장인물이 극 안에

14) 현실의 논리에 문학적 논리로 대응하는 방식에 관심이 많아 기법으로서의 풍자를 능란하게 구사했던 채만식이 소설 이외에도 여러가지 장르의 글쓰기를 시도했던 데에서도 장르 선택과 작가의 전략이 지니는 상관 관계를 생각해 볼 수 있다.

15) 황계정, 『메타드라마』, 연세대 출판부, 1992. 44면.

서 부여받은 수동적인 자세를 거부하고 작가에 대적하여 작가가 플롯 속에 제시한 문맥이나 연극의 영역 자체를 벗어나 정서와 사상을 토로하는 극이다. '사변극'에서 보여지는 등장인물의 이러한 태도는 희곡 텍스트의 직접적 의사소통체계의 극태두리를 벗어나 매개적 극태두리 재설정 작업을 통해 자신의 견해를 직접적으로 전달하고자 하는 작가의 의식이자 전략이라고 할 수 있다. 이러한 논의는 소설 장르에서 일관되게 보여준 작가 자신의 관념적인 사상을 잘 알려진 이야기를 소재로 하여 극 장르 속에서 전달하려고 한 최인훈 희곡 작품의 경우에도 적용될 수 있다. 다시 말하면 메타드라마의 극작법을 통해서 희곡 텍스트 안에 구성의 흐름에서 동떨어진 공간이 형성될 수 있으며 그 공간에 작가의 창작 과정이나 의도가 은유적으로 드러날 수 있다는 것이다. 이러한 작업은 희곡 텍스트 내의 또 하나의 의사소통체계 즉 매개적 의사소통체계를 형성하며 그것이 작가의 목소리임을 암시하는 다른 극작법을 통해 공고해질 수 있다.

2) 알려진 이야기의 변용

문학 창작이 보편을 특수화하는 작업이라고는 하지만 복잡미묘한 인간 관계를 주어진 형식의 틀에 묶어서 미학적으로 수용하기란 결코 쉬운 일이 아니다. 극 장르는 전통적으로 작품 형상화를 위한 약속으로 극작법을 전제하기 때문에 창작상의 고충이 더욱 심하다고 할 수 있다. 극을 짜내는 방식인 극작법을 통해 이중 삼중으로 좁혀진 공간 속에서 고차적인 희곡 작품에 합당한 구조를 창안해 내야 하기 때문이다. 그러나 관념과 사변으로 인한 그의 소설의 왜곡과 확산을 구속하기 위한 형식으로 희곡 장르를 선택한 최인훈¹⁶⁾은 극작법의 한계를 적절하게 이용한다. 최인훈은 극 장르를 선택함에 있어서 형식상의 제한뿐만 아니라 작품의 소재 역시 스스로 제한했다. 그의 모든 희곡 텍스트는 이미 잘 알려진 이야기나 인물들의 이야기를 소재로 한 것이다. 잘 알려진 설화 소재의 이야기는 자칫 통속적이고 진부한 이야기가 될 수

16) 권오만, 「최인훈 희곡의 특질」, 『국제어문』 제1집, 1979. 6면.

있으나 최인훈은 메타드라마적 극작법을 이용해 소재를 또 다른 질의 문학 작품으로 고양시킨다.

극 장르에서 두드러지는 익숙한 소재의 변용은 극작법상 극적 긴장을 유발하는 '집약'을 효과적으로 전달한다. 익숙한 소재의 '집약'을 통해 작가는 소재가 내포한 갈등의 핵심을 잡아내어 작가의 창의력에 따라 거듭해서 재창작함으로써 극적 긴장을 만들어낸다. 극적 긴장이 극의 핵심 요소라고 할 때 긴장은 수용자의 완전한 지식이나 무지에 근거하지는 않는다. 독자(관객)가 줄거리나 결말을 완전히 알거나 모를 때에는 극적 긴장감이 창출되지 않기 때문이다. 그러나 부분에 대한 정보가 전제될 때 극적 긴장은 보다 효과적으로 조성될 수 있다. 이 때의 긴장은 근원적으로 알지 못하는 것에 대한 긴장이 아니고 가까이 다가오는 미래에 대한 긴장을 의미한다.¹⁷⁾ 콜리지 역시 진정한 의미의 무대 환상은 관객의 마음이 무대 위의 숲을 진짜 숲으로 판단하는 데에 있는 것이 아니라 그것이 진짜 숲이 아니라는 판단이 흐려지는 데에 있다¹⁸⁾고 하여 '이미 알고 있는 것의 새로운 인식'을 강조했다. 이렇게 본다면 모든 긴장은 소재의 새로움에 근거하는 것이 아니고 오히려 줄거리 구성의 시간 구조에 근거하는 것이라 하겠다. 독자(관객)는 내용을 어느 정도 알 때 사건이 전개되는 즉 작가가 문제시하고자 한 상황의 시간 구조에 집중하게 되고 감동 혹은 교훈을 받을 수 있는 것이다.¹⁹⁾ 이러한 점에서 본다면 <둥둥 낙랑동>이 익숙한 이야기를 소재로 차용한 것은 이미 알고 있는 이야기에 대한 독자(관객)의 기대지평을 배반하여 기존의 이야기가 지니고 있는 환상을 깨뜨리고 새로운 인식을 가져오기 위한 전략이라고 할 수 있다. 익숙한 이야기를 통해 독자(관객)들이 기대하고 있는 작품의 진실을 배반하는 한편 기존의 이야기와 창작된 이야기 사이의 벌어진 공간에서 작가의 의도를 드러낼 수 있기 때문이다.

17) 페터 뤼츠(조상용 역), 『드라마 속의 시간-극적 긴장 조성의 기법』, 들불, 1994. 23~25면.

18) 천승걸, 『극과 극적 요소』, 서울대 출판부, 1993. 18면.

19) 페터 뤼츠(조상용 역), 앞의 책, 13~22면.

그런데 이러한 소재는 메타드라마적인 극작법이 요구하는 매개적 의사소통체계와도 적절하게 어울린다고 할 수 있다. 최인훈은 잘 알려진 이야기를 소재로 차용할 때 누구나 아는 이야기를 어떻게 변용 구성하여 단순한 이야기의 재미로부터 극적인 긴장을 만들어 내는 한편 통속적인 이야기에서 극을 건져낼 것인가에 세심한 주의를 기울였다. 그리고 그러한 작가의 고심은 결국 메타드라마의 극작법의 매개적 의사소통체계를 통해서 해결될 수 있다는 것이다. 특히 낯익은 이미 알려져 있는 이야기 소재를 변용한 희곡에서는 본래 이야기 소재의 공간이 등장인물 층위의 극 속의 현존 공간과 독자 혹은 관객 층위의 현실적 공간²⁰⁾에 더해져 중층 구조를 띠게 된다.

이러한 극적 공간의 중층 구조는 소재 변용 희곡의 한 특징이 되는 바 이것을 극의 의사소통체계의 “극의 테두리 설정” 작업과 함께 생각해 볼 수 있다. 현실의 재현이 아니라 현실에 대한 이미지를 목표로 하는 희곡 텍스트가 가능하기 위해서는 ‘극적 규약’을 통해 변형된 극 속의 상황이나 인물들이 물자체가 아닌 허구라는 점에 대해서 독자와 작가간에 약속이 이루어져야 한다. 즉 독자(관객)와의 약속을 전제로 하여 극적 허구 속에서 벌어지는 사건이나 상황들은 ‘물자체’와 동일하다는 의미에서의 사실은 아니지만 극적 환상을 가능케 하는 극 논리상 사실적인 것으로서 인식될 수 있어야 한다. 이처럼 극 자체의 허구적인 것과 ‘극 속의 사실적인 것’이 교차하는 희곡 텍스트는 바로 이러한 교차점을 분명히 하기 위해 “극테두리 설정”²¹⁾ 작업을 필요로 한다. 그런데 <등등 낙랑등>에서는 소재 자체가 이미 익숙한 것이기 때문에 본래 소재인 설화의 세계는 희곡 텍스트에 또 하나의 극테두리를 설정한다. 따라서 희곡 텍스트의 실제 이야기 층위인 등장인물 층위(극 자체의 허구)는 본래의 설화소재 층위에 대해서는 또 하나의 허구가 되며 사실 상 극중 극의 모습을 갖추게 된다. 독자(관객)는 무대 위에서 진행되는 사건에 대하여 이미 익숙한 소재에 대한 ‘허구’라는 인식을 갖게 되고 이것은 곧 처음의 극테두리 설정 작업을 통해 약속된 ‘극적 사실’을 허구로 인식하는 것에 다음

20) 박선영, 「최인훈 희곡의 소재 변용 연구」, 『한국희곡작가연구』, 태학사, 1997. 332면.

21) 서명수, 「연극의 커뮤니케이션과 언어」, 『한국연극학』 제5호, 1993. 197면.

아니며 무대 위의 사건에 대해 거리를 갖게 되는 효과(V-Effekt)를 창출한다. 결국 독자는 중층구조의 극태두리 설정작업의 극작법을 통해 작품에 거리를 갖고 사색하거나 비판할 수 있는 적극적 태도를 갖게 된다.

한편 거리감을 가능하게 하는 극작법의 의사소통체계는 규범적 극작법에서 나타나는 직접적 의사소통 체계가 아닌 매개적 의사소통체계이다. 희곡 작가는 직접적 의사소통체계를 장르의 특질로 전제하는 희곡 텍스트에 직접적으로 개입할 수 없다. 작가가 극 중 인물이나 상황들을 만들어내기는 하지만 그러한 상황들을 어떻게 인식하는지에 대해서 작가의 논평이나 개입이 작품에 직접적으로 이루어질 수 없다는 것이다. 희곡 텍스트에서 창조된 인물들을 통해 직접 화법으로 전달되는 대사는 ‘극적 규약’을 통해 극 속에서 사실적인 것들로 인식되는 사건이나 상황, 인물 간의 관계와 긴장 등을 만들어 내고 독자나 관객은 그것을 스스로 인식하게 된다. 때문에 ‘극 속의 사실적인 것’에 대한 작가의 개입은 일반적 극의 의사소통체계를 뛰어넘는 메타커뮤니케이션의 의사소통체계를 필요로 한다. 이것이 곧 매개적 의사소통체계이다. 이를 통해 이루어지는 극태두리 재설정 작업은 ‘극 속의 사실적인 것’을 사실로 받아들여 극적 환상을 경험해야 하는 독자나 관객들에게 지속적으로 극적 환상으로부터 벗어나도록 강요한다. 진행되고 있는 극이 “연극(허구)”라는 사실을 독자(관객)에게 반복적으로 인식시키는 작가의 작업은 극 속에 적극적으로 개입하고자 하는 작가의 의지이기도 하다. 또한 이것은 독자나 관객의 관점을 작가의 관점으로 끌어들이는 역할을 한다. 관객은 스스로가 인식한 극에 대한 직접적 감상으로부터는 멀어지고 오히려 작가의 관점에 흡입됨으로써 극 자체를 인식화의 한 과정으로 받아들여지게 되는 것이다. 사실주의 희곡이 이야기의 전달에 치중하는데 비해 최인훈의 희곡 세계는 ‘바라봄’의 극적 세계에 충실하다는 지적도 이와 같은 맥락에서 파악할 수 있는 것이다.

이렇게 본다면 매개적 의사소통체계는 작가의 의식을 드러내기 위한 것으로 메타드라마적 극작법의 전략과 일치하는 것임을 알 수 있다. 극작법 상 분신극이나 일인다역이 만들어 내는 극중극 그리고 극 안에서 주인공과 평설화자로 동시에 기능하는 관찰자의 존재 등은 모두 작가의 목소리를 높이고 그

것을 희곡 텍스트 속에서 적극적으로 개입시키려는 메타드라마 극작법의 효과와 일치한다고 볼 수 있는데 <둥둥 낙랑동>에서는 극중극의 극작법이 두드러진다고 할 수 있다. 다음 장에서는 <둥둥 낙랑동>에서 드러나는 이러한 메타드라마적 극작법을 구체적으로 최인훈 소설 작품의 특질과 관련하여 설명하고 그 의미를 작가의 주제의식과 연관시켜 논의하고자 한다.

3) 일인다역

본래 알려진 낙랑공주와 호동왕자의 설화가 끝난 곳으로부터 극의 이야기가 시작되는 <둥둥 낙랑동>에서 극중극의 극작법은 일인다역의 극작법과 함께 성취된다. 즉 본래 하나의 역할을 맡은 인물이 극 중에서 다른 인물로 변화함으로써 극안의 극인 극중극이 이루어진다. 이미 인지되고 있는 것처럼 등장인물에 대한 전통적인 개념이 수정되면서 희곡 텍스트 분석에 있어서도 등장인물이 하나의 실체로 파악되기보다는 그들이 지니는 ‘기능’이 극을 진행시키는 중요 인자로 파악되고 있다. 때문에 희곡 텍스트 분석 방법론 중 하나인 기호학의 ‘행위소 모델’이 중요한 희곡 텍스트 분석 항수로 등장하게 되었다. 행위소 모델을 확정하는 일은 등장인물에 대한 고전적인 심리학 분석의 애매한 분석을 피할 수 있게 해준다는 것만으로도 가치가 있다고 하겠다. 행위소 모델은 주체/대상, 협조자/반대자, 수신자/발신자라는 세 개의 대립쌍을 통해 존재하는데 이중 가장 중요한 대립쌍은 주체와 대상의 관계이며 하나의 ‘행위소’는 하나의 실체나 하나의 존재가 아니라, 늘 특정한 관계에 의한 요소이므로 단독의 주체나 대상은 존재할 수 없다²³⁾는 것이 행위소 모델의 핵심적 내용이다. 희곡 텍스트의 분석 과정에서 개별적이고 고립된 등장인물에 대한 분석이 불필요한 이유도 여기에 있다. 이러한 역할 관계에 기반을 둔 행위소 모델의 기능 개념으로 <둥둥 낙랑동>의 주요 인물인 ‘호동’과 ‘왕비’를 분석해 보자.

23) 심민화, 「연극 기호학의 실제 적용 문제-행위소 모델을 중심으로」, 『외국문학』, 1990. 겨울호, 117면.

<등등 낙랑등>에서 가장 많은 역할의 기능을 맡고 있는 인물은 ‘왕비’이다. 왕비는 극 중에서 ‘낙랑공주’와 ‘어미무당’의 역할 기능을 맡게 된다. 그리고 왕비를 중심으로 극의 주인공인 호동의 기능 변화가 이루어진다. 이 둘은 서로 ‘주체/대상’의 행위소 모델로 확정된다. 즉 이 둘 기능이 맺는 관계에 따라 극의 진행이 추동되는 것이다. 호동은 왕비의 역할 기능에 따라 각각 ‘아들’의 역할 기능, ‘연인’의 역할 기능, 그리고 고구려 ‘왕자’의 역할 기능을 맡게 된다. 그런데 이러한 역할 기능은 곧 호동이 선택해야만 하는 가치를 대변하는 것으로 볼 수 있다. ‘아들’의 기능에 충실하고자 함은 기존 윤리 질서에 대한 선택을 의미하는 것이고, ‘연인’의 기능에 충실하려고 할 때 호동은 사랑을 선택하는 입장이 된다. 그러나 ‘왕자’로서의 기능을 맡게 될 때 호동은 정치의 논리를 따르게 된다.

- ① 왕비 : 그러나 싸워서 이기고 지는 것은 하늘의 뜻, 내 나라가 싸움에 져
 으나 하늘을 탓하지는 못하는 것—그런데 (허공을 보며)—그런데 낙랑
 의 복은 왜 울지 않았을까? 낙랑의 자명고는 왜 울지 않았을까? 그것
 도 하늘의 뜻이었을까?(180)²³⁾

왕비 : 고맙소, 아무리 슬퍼도 내가 한 나라의 공주로 태어나서 어찌 나라
 와 나라 겨루는 일에서는 무서운 하늘의 뜻을 따라야 함을 모르겠습
 니까?

호동 : 어머님(191)

- ② 왕비 왕자를 이끌어 제단 앞에 이끌어간다. 왕비 춤을 추다가 제단의
 계단을 올라가 멈춰선다. 외친다.

왕비 : 주몽 ! 주몽 ! 주몽 !

왕비 쓰러진다. 등등등 같은 째를 두고 북소리가 거듭된다. 사람들 절
 을 한다. 한층 큰 북소리와 함께 왕비 벌떡 일어난다. 제단에 모셨던

23) 최인훈, 『옛날 옛적에 휘어이 휘이』, 문학과지성사, 1992. 이하 작품 인용은 직접 쪽수를 적음.

탈을 들어 쓴다.

왕비 : (남자처럼 꺾꺾꺾 웃고 나서 남자 목소리투로)

내 새끼들아, 장하다

장하다

일찍이

하늘 아버 해모수가

내 어미 유희부인을 맞아

웅진산 아래 강가에서

나를 배고

.....

내 새끼들이

내 여윈 말과 활을

잘 물려받아 땅을 넓히어

나를 기쁘게 하는구나

장하다

장하다(177~178)

③ 호동 : 오, 공주, 공주, 내 사랑은 진정이었소, 사랑했고 지금도 사랑하오,
지금도

왕비 : (벼락맞은 듯)

호동 : 공주 (다가선다)

왕비 : (마음을 추스리며) 사랑한다고, 사랑했다고 ?

호동 : 그렇소 (한 발 더 다간선다)

.....

왕비 : 모든 사람이 행복할 수 있었던 일이, 모든 사람이 불행하게 되고
말았군, 왕자 잘 말해주었소 내 의붓어미라 해서 왕자를 아끼지 않은
바 아니냐, 지금 그 말을 들으니 한결 더 가깝게 느껴지는군, 내가 사
랑하는 사람들을 잃은 것처럼 왕자도 사랑하는 사람을 잃었고, 그것이
같은 사람이라는 말이군, 왕자, 하늘의 뜻이란 이렇게 무서워야만 하
는 것일까? (왕자의 손을 잡는다)

호동 : (꿈결처럼) 공주

왕비 : (꿈결처럼) 왕자 (자기 목소리에 놀라서) 아 놀랐다 (또 낙랑공주의 흉내가 된다)

호동 : 공주(193~194)

①에서 고구려 ‘왕비’의 기능을 하는 왕비는 ‘하늘의 뜻’임을 이야기하여 윤리적 질서에 순종하고자 하는 태도를 보인다. 여기서 윤리적 질서란 부모 형제의 죽음까지도 의연히 받아들일 수 있는 절대적 가치로 표현된다. ②에서 ‘어미무당’ 기능의 왕비는 ‘땅을 넓히는 주몽’을 격려하는데 이것은 정치 현실 논리를 드러내는 기능을 담당한다. 영토를 넓히기 위해서는 사랑하는 연인까지도 이용할 수 있다는 비정한 현실논리를 대표하는 것이다. ③에서 왕비는 ‘낙랑 공주’가 되어 사랑을 이야기한다. 그러나 이 때의 사랑은 ‘꿈결처럼’ 이야기될 수 있는 것으로 현실에서는 가능하지 않은 것으로 설정된다. 이때 여러가지 가치를 하나의 희곡 텍스트 안에 표현하고 서로 충돌하게 하는 것은 왕비가 맡은 일인다역의 다기능 덕분이라고 할 수 있다. 즉 하나의 역할이 여러가지 기능으로 분화되는 일인다역의 극작법을 통해 가치의 서로 양립할 수 없음이 효과적으로 드러나고 있는 것이다.

그런데 이러한 역할의 다기능이 상징하는 가치를 작가의 극 자체에 대한 의식으로 다시 말해 메타드라마적인 관점에서 생각해 본다면 이 작품에서 여러가지 가치를 놓고 고뇌하는 호동은 작가의 자의식의 상징으로 볼 수도 있다. 그리고 이러한 해석은 이 작품의 공간설정과 함께 최인훈 소설의 ‘밀실’, ‘광장’ 그리고 그 사이에서 방황하는 주인공의 의식과 상관되어 설명될 수 있다. 즉 호동과 왕비가 만나 극중극을 벌이며 사적인 ‘사랑’을 이야기하는 것은 ‘호동의 방’(=밀실)이라는 밀폐된 공간에서만 가능한 반면 뜰이나 사람들이 모이는 열린 공간(=광장)에서 호동은 공적인 정치적 논리에 대해서 이야기한다. 뜰에서 호동의 충실한 부하인 부장은 호동에게 정치상 전략적으로 행동하기를 권한다. 낙랑의 죽음에 대한 진실을 알게 된 왕비는 뜰 안에서 복수를 계획한다. 최인훈 소설의 주인공들이 이미 그러했던 것처럼 호동 역시

‘밀실’과 ‘광장’의 상징적 의미 사이에서 방황하며 어떤 가치를 선택할 것인가 고민하는 것이다.

4) 극중극

<동동 낙랑동>에서는 일인다역을 통해 극 안에서 이루어지는 극중극 극작법은 호동의 가치선택의 갈등을 응축시켜 가시화 시켜주는 효과를 창출한다. <동동 낙랑동>에서 극중극은 죽은 낙랑공주의 쌍둥이 언니인 왕비가 동생의 복수를 결심한 후 호동을 유혹하는 장면에서 일어난다. 번민에 빠진 호동이 왕비를 낙랑공주와 혼동하는 장면에서 실제 이야기 층위의 극테두리를 넘어 또하나의 극테두리가 설정되고 극중극이 전개된다. 앞서 이야기한 바 있는(4-2) 극테두리 재설정 작업이라 할 수 있는 이 장면에서 호동은 과거의 일이 되어버린 낙랑공주와의 사랑을 재현해 내나, 자신의 왕자로서의 명예심이 달린 낙랑 공주와 ‘자명고’의 일은 추억속에서 밀어내고자 한다. 반면 이 극중극에서 낙랑의 기능을 맡은 왕비는 호동이 거부하는 바로 그 일은 재현해내고자 하고 그 사이 낙랑공주로서 호동에 대한 애정으로 갈등하는 모습을 보이기도 한다. 결국 이 장면의 갈등은 ‘사랑’과 ‘윤리적, 정치적 현실논리’사이의 갈등이 최고조로 응축되는 장면이라 할 수 있겠다.

호동의 갈등이 선택으로 결정되는 것은 <동동 낙랑동>의 마지막 장면에서 ‘복’을 선택하는 순간이다. 우리가 이미 알고 있는 호동왕자와 낙랑공주의 설화에서도 ‘복(=자명고)’의 의미는 중요하다. <동동 낙랑동>에서 호동은 다시 한번 ‘복’을 선택해야 하는 입장이 된다. 호동은 주저 없이 ‘낙랑의 검은 복’을 선택함으로써 본래 이야기의 이야기 층위를 배반한다. 호동은 ‘사랑’을 선택한 것이다. 이러한 선택은 결국 ‘왕비’를 사랑의 기능인 ‘낙랑’으로 고정시키는 역할을 하고 왕비는 스스로 죽음을 선택하게 된다.

왕비 : (한참만에) …… 내가 누군지를 아무도, 이 누리에 있는 아무도 말해 줄 수 없는 그런 몸이 된 나, 이름붙이지 못할 나

호동 : 알고 있습니다, 이 몸이 곧 죽으면 당신은 이름을 찾으리이다(242~ 243)

왕비 : …… (호동의 머리를 집어 들며), 그대 머리여, 그대는 이렇게 토막이
잘린 이 내의 마음이로다(머리에 입술을 맞춘다) 호동님 그대를 따르
오리다 (왕비 휘장 안으로 들어가 칼로 가슴을 찌른다)(247)

이것은 낙랑공주와 호동왕자 설화에 대한 작가 최인훈의 새로운 해석인
바 ‘극 안의 허구’로 자리잡은 작가의 주체의식이라고 하겠다.

5) 내적 작가의 사건 조종

호동에게 선택을 강요하는 인물의 충동질이 있을 후 반드시 등장하는 것
이 ‘꿈추 난장이’이다. 난장이는 모두 3번 등장하는데 ①부장이 호동에게 현
실의 정치논리를 강요하는 대목 이후 ②왕비가 달래를 통해 낙랑의 죽음을
알게 된 후 복수를 결심한 대목 이후 ③호동의 ‘복’을 선택하는 굿판을 준비
하고 있는 군병들에게 나타나는 경우 등이 그것이다. 난장이의 등장은 극적
필연성을 지니고 있지 않으며 극의 문맥 안에서 그의 행동이나 대사를 설명
하기는 힘들다. ‘난장이’의 기능은 내적 작가의 기능을 한다. 난장이는 적극적
으로 작품에 개입하여 작가의 입장을 대변한다. 특히 난장이는 극중인물들이
중요한 결정을 해야 하는 시기에 나타나 극중 인물에게 자신의 선택을 직접
적으로 설파한다.

① 부장 : 충신이 너로구나

난장이 : 알아는 보는군

부장 : 키가 작아 왕의 나라를 적게 차지하고 옷가지를 적게 축을 내니
네가 충신 아닌가

난장이 : 허 다 키워놓으니 은혜도 모르는군. 거미는 작아도 줄만 친다. 똥
오줌 누가 가려웠으며 걸음마 땀뿜기는 누가 가르쳤는고 많이 컸구나

부장 : 이놈

……………

난장이 : 손자를 귀애하면 코 먹는 밥을 먹는다더니. 왕자님이 좋은 날에
어찌하여 방에서 지내십니까?

호동 : 마음이 좋지 않으니 좋은 날이 무슨 소용인가
난장이 : 솔잎이 새파라니까 오뉴월인 줄만 알았습니다
.....
호동 : 들을수록 재미있구나
난장이 : 들으면 병이요 안 들으면 약입니다
호동 : 사람들이 좋은 소리만 하고 살 수 있다면
난장이 : 썩은 새끼로 범 잡기지요
호동 : 그러나 가까운 사람들끼리는
난장이 : 정들었다고 공간 열쇠를 주지 말라지 않습니까?
호동 : (문득 놀라며.....) 정들었다고?
난장이 : 소더러 한 말은 안 나도 처더러 한 말은 난다
호동 : 소더러, 소더러 소만 못했던 말인가
난장이 : 네?
호동 : 물러가라 (발로 찬다. 난장이 뛰어 달아난다) (187~189)

② 궁녀 : 이것아 왜 여길 들어오느냐?
난장이 : 누나가 보고 싶어서
궁녀 : 망측해라
난장이 : 저런 소리 하는 것 봐, 어젯밤에는 나 없인 못 살겠다고 하구서
궁녀 : (붙잡아서 때린다)
난장이 : 맞는 것도 좋아
궁녀 : 어마
난장이 : 어마, 하는 것도 좋아
궁녀 : 어머머
난장이 : 그것도 좋아
궁녀 : 시끄러워, 너 여기는 못 들어오는 덴 줄 몰라
난장이 : 너하고 나하구만 들어오는데
.....
난장이 : 자 나갈께
궁녀 : 옳지 옳지

난장이 : 업어줘

궁녀 : 또 (때릴 시늉)

난장이 : 놀이터가 하나 없어졌구나 (달아난다) (209~210)

③ 군병 1 : 저리 비켜라

군병 2 : 봐두게, 제가 졸 자리라고 좋아서 그러는 걸

난장이 : (앉아서 생각에 잠긴다)

군병 3 : 끼니를 못 얻어먹은 모양이군

난장이 : 에게 미련한 놈, 개눈에…… 똥만 뵈는구나

군병 4 : (걸어차며) 놀 판을 보고 환장하는구나

난장이 : 나는 오늘 놀고 싶기도 하고 놀고 싶지 않기도 하다, 너희들은

그걸 모르느냐(243)

①에서 난장이는 정치적 논리를 대변하는 부장에게는 호통을 치고, 호동에게는 '사랑'의 문제를 환기시킨다. "소더러 한 말은 만나도 처더러 한 말은 난다"라는 대사는 호동에게 옛 낙랑에서의 낙랑공주와의 사랑을 환기시키는 대목이다. 이러한 측면은 난장이와 호동이 나누는 대사의 질을 통해서도 확인할 수 있다. 난장이와 호동의 대화는 주로 수수께끼와 같은 속담과 격언으로 이루어져 있다. 그런데 희곡 텍스트의 담화에 있어서 속담이나 격언, 장광설 등은 작가의 직접적인 개입을 의미한다. 대사에 장광설을 사용하면 극의 진행 속도가 늦어지고 대사 동작의 통일성이 끊어져 독자(관객)의 관심을 장광설 자체에 유도하는 효과를 얻을 수 있기 때문에 장광설은 작품 밖에 위치한 담화가 되어 작가의 의도로서 독자(관객)에게 전달되는 것이다. 또한 속담이나 격언은 그것이 포함되어 있는 극 장르의 범규를 따르지 않는 자율적이고 절대적인 담화를 구성한다. 그러므로 희곡 텍스트에서의 속담이나 격언은 진행되는 대사와는 다른 층위의 보편적 메타-텍스트적 담화로 간주될 수 있는데 대사에 격언 등이 삽입되는 경우 그것은 극 중 인물의 담화가 아니라, 도덕적인 작가가 등장인물의 입을 빌어 하는 말이라는 인상을 독자(관객)에게 줄 수 있는 것이다.²⁴⁾ 그러나 작품에서 작가와 극중 인물의 선택은 항상 일치

하는 것이 아니어서 독자는 ‘선택’의 문제에 대한 여러가지 가능성을 경험할 수 있게 된다. ②에서는 “놀이터가 하나 없어졌구나” 라는 대사를 통해 극중 인물들을 조정할 수 있는 자신의 통제력을 상실했음을 드러낸다. 즉 작가의 의도와는 달리 앞 장면에서의 왕비는 ‘사랑’이 아닌 ‘정치의 논리’를 선택하고자 결심했기 때문이다.

③에서는 작품의 마지막을 어떻게 처리할 것인가 고민하는 작가의 심경이 드러나 있다. “놀고 싶기도 하고 놀고 싶지 않기도 한” 작가의 심정은 마지막 장면에서 어떤 선택을 내려야 하는 작가의 고민을 반영하는 것인 동시에 호동의 고민과 병행하여 극 중에서 드러난다. 그러나 작품의 마지막을 정리하는 것은 역시 난장이 이다. 난장이는 “호동의 목을 쳐라”라는 왕비의 명령에 따라 호동의 목을 자르고 온다. 왕비가 자결한 후에 난장이는 호동의 관을 쓰고 왕비의 치마를 입고 왕자의 흉내도 내고 왕비의 흉내도 낸다. 내적 작가인 난장이는 자신이 창조한 인물들의 소품을 걸치고 흉내를 내면서 극을 정리한다.

5. 최인훈의 희곡 장르 인식과 장르 선택

한 작가가 기존의 한 장르 안에 안주하지 않고 둘 이상의 장르를 넘나들며 창작하거나, 기존 장르의 한계를 뛰어넘어 새로운 양식과 기법으로 작품을 창조하는 경우 그것은 자신의 주제의식에 맞는 형식을 탐구하는 노력으로서 주제의식 자체의 선택과 관련된 문제라 하겠다. 최인훈은 기존의 소설 장르에 대해서도 새로운 형식을 탐구하는 실험을 끊임없이 해왔으며, 그러한 노력은 사실주의 소설 언어의 서술적이며 평면적인 진술을 끊임없이 지양하는 결과를 가져왔다. 이른바 관념적 사변에 가까운 문체, 소설에서 띄어쓰기의 무시, 추상적 서술문, 장황한 연설문 등으로 전체 소설구조에서의 일탈을 모색한다거나 작중 현실 자체를 일상성을 벗어난 환상적 시공간으로 변화시킨

24) 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1992. 87면.

다거나 때에 따라서는 우화적 상징적 세계²⁵⁾를 유감없이 펼쳐 보이는 것 등이 그 대표적인 예라고 하겠다.

그러나 이에 따른 부작용으로 그는 또다른 문학적 난제에 부딪히게 된다. 객관적 장르인 서사 장르에서 작가의식을 구현하는 한 작가의 주관적 개입이 수반되는 경우 그에 따라 작품이 지나치게 추상적이며 관념적인 성격을 띠게 된다는 점이 그것이다. 때문에 최인훈은 그의 반사실주의 계열 소설들의 주관성, 관념성, 언어의 지나친 낭비 등 스스로 제기한 문제들을 희곡 장르를 통해 극복하고자 했다. 즉 작가의 이념은 최대한 실을 수 있으며 그것이 지나치게 관념적이 되는 것을 막고자 한 최인훈은 특히 무대화를 전제로 한 극 장르의 4차원성과 전달의 직접성에 주목했다. 극 장르의 “형식 자체가 가지고 있는 창출력 혹은 축적된 그것 자체의 양식화의 능력, 양식이 갖고 있는 표현은 다 못할망정 표현을 증폭시켜주는 개방성”등이 바로 그것이다.²⁶⁾

일찍이 최인훈은 소설을 씀으로 해서 느껴야 했던 언어의 한계를 “인인(因人 언어)”라는 비유적인 말로 설명한 적이 있다.²⁷⁾ 이 때 ‘인인언어’란 작가의 사상과 감정에 의해 조직적으로 만들어진 문학의 언어가 그 조직 과정으로 인하여 사물의 본질을 그대로 드러내지 못하고 어느 한 부분만 반영하거나 지시하는 한계를 드러내는 것을 말한다.²⁸⁾ 또한 문학의 표현 수단인 언어는 사물이 아니라 공동체의 사고와 정서에 의해 의도적으로 ‘조직된 관념’인 까닭에 의도되고 조직된 만큼만 인식할 수 있으며 무엇을 행하는 것과 그것을 다시 인식하는 과정이 일치하지도 않는다는 것이다. 최인훈은 이러한 문학 언어의 한계가 작가를 대변하는 서술자가 사건을 설명하고 보고하는 형식인 서사 장르 소설에서 보다 구체적으로 표출된다고 보았다. 서사 장르에서 서술하는 작가는 감동을 받는 사람의 고조된 감정 상태에서가 아니라 이 세상의 다채로움을 즐기면서 다소를 막론하고 냉정 침착하게 진술하는데 이것은

25) 김영희, 「최인훈 희곡 연구」, 『한국 극작가 극작품론』, 삼지원, 257면.

26) 최인훈, 『꿈의 거울』, 우신사, 1990. 181면.

27) 최인훈, 『회색인』, 문학과지성사, 1977. 98면.

28) 김영희, 「최인훈 희곡 연구」, 『한국극작가극작품론』, 삼지원, 1996. 257면.

서술하는 작자가 거리를 둔 자기 입장에서 확대된 세계의 한 단면의 충실성을 지각하는 행위일 뿐이라는 것이다. 때문에 최인훈은 자기 입장을 보다 열린 가능성 속에서 구체화하고 검증할 수 있는 방법으로 메타드라마적 극작법의 희곡 텍스트를 생산하게 된 것이다. 앞서 살펴 본 것처럼 이전의 소설 작품 속에서 최인훈이 보여준 문제의식이나 주제가 희곡 텍스트 속에서도 여전히 변질되지 않고 보존되어 있으며 그러한 주제의식이 극 장르 속에서 적절한 형식을 찾기 위해 보여준 탐색의 결과가 메타드라마적인 극작법이었던 것이다.

메타드라마적 극작법의 희곡 텍스트는 이미 논의한 것처럼 매개적 의사소통 체계 속에서 작가의 시각을 직접적으로 삽입할 수 있는 한편 중층적 극적 공간과 극테두리 재설정 작업을 통해 적극적인 독자의 참여를 기대할 수 있기 때문이다. 작가 자신의 입장과 독자의 자발적 참여 이 두 가지를 모두 담을 수 있으면서 지나친 관념성을 통제할 수 있는 관습적 형식으로서의 메타드라마적 극작법은 최인훈에게 의미있는 장르 선택이었다고 보여진다. 그의 희곡 텍스트가 무대화에 필요한 연극성이 약하다는 지적 속에 무대화 가능성에 대해서는 부정적인 평가를 받기도 했지만 그것은 최인훈이 주제의식을 구체화하기 위해 전략적으로 보여준 극작법상의 특질 즉 메타드라마적인 요소를 과소 평가한데서 연유한 결과라고 생각된다.

6. 결론을 대신하여

헤겔은 그의 『헤겔미학Ⅲ』에서 특정한 예술 형식이 역사적으로 선택 발현되는 것을 “예술은 정신의 산물, 숭고한, 사유하는 정신의 산물이므로 예술 작품은 특정한 어느 내용을 만들어 내고 내용이 계획한 대로 예술적으로 실현하기 위해서는 다른 측면은 배제하는 방식이다.”²⁹⁾라고 설명하였다. 예술

29) 헤겔(두행숙 역), 앞의 책, 1996. 132면.

형식이 역사적 필연성에 의해 선택 발전되는 것이라면 문학 장르 역시 당시대의 요구에 따라 변화를 겪게 되는 것은 당연하다고 할 수 있다. 그런데 이제까지 한국 희곡 문학에 대한 평가는 아리스토텔레스의 『시학』의 규범에서 비롯된 사실주의 극작법의 잣대로만 이루어짐으로써 장르 비평에 있어 시대적 세계관의 변화를 적절하게 반영하지 못하였다. 즉 극 장르의 분석과 평가는 장르는 순수해야 한다는 전통적이고도 규범적인 정의에 의해 이루어져왔으며 이로 인해 이미 존재하는 장르로서의 희곡 문학에 대한 평가는 ‘있어야 할 장르’로서의 희곡 문학에 대한 열패감으로 매워졌던 것이 사실이다. 그러나 규범적 평가에 의해서는 이미 ‘비순수’해진 현대 문학 장르의 혼합 현상을 특히 한국 희곡 문학의 역사적 특수성을 제대로 설명해 낼 수 없으며 특히 한국 희곡 문학은 개념으로 정의되는 장르의 ‘본질’ 과 작품으로 구체화된 장르의 ‘현상’이 일치하지 않는다³⁰⁾는 점이 인정되어야만 한다는 문제 의식을 본 고는 지니고 있다. 반사실주의 동양극의 전통을 지니고 있는 한국 희곡 문학 극작법의 특질은 오히려 메타드라마적 극작법으로 적절히 설명될 수 있는 것은 아닐까 하는 소박한 생각으로 결론을 대신한다.

참고 문헌

1. 기본 자료

최인훈, 『최인훈 전집 10-옛날 옛적에 휘어어 휘어』, 문학과지성사, 1979.

최인훈, 『꿈의 거울』, 우신사, 1990.

2. 단행본

김병익·김현, 『최인훈』, 도서출판 은애, 1979.

M·S 배랭거(이재명 역), 『연극 이해의 길』, 평민사, 1992.

M·Pfister, Das Drama(München : Wihlem Fink Verlag, 1982).

세계사, 『작가세계-최인훈 특집』, 1990. 봄호.

30) 김준오, 「전달의 미학과 장시의 연희화」, 『문예중앙』, 1986. 여름호, 52면.

- 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1992.
 천승걸, 『극과 극적 요소』, 서울대 출판부, 1993.
 페터 뷔처(조상용 역), 『드라마 속의 시간-극적 긴장 조성의 기법』, 들불, 1994.
 하인즈 가이거(임호일 역), 『예술과 현실인식』, 지성의 샘, 1996.
 한국현대문학회, 『한국 문학의 양식론』, 1998.
 헤겔(두행숙 역), 『헤겔미학Ⅲ』, 나남, 1996.
 황계정, 『메타드라마』, 연세대출판부, 1992.

3. 논문

- 권오만, 「최인훈 희곡의 특징」, 『국채어문』 제1집, 1979.
 김만수, 「희곡 연구방법론 재검토」, 『한국극예술연구』 제11집, 한국극예술학회, 2000.
 김영희, 「최인훈 희곡 연구」, 『한국극작가극작품론』, 삼지원, 1996.
 김준오, 「전달의 미학과 장시의 연희화」, 『문예중앙』, 1986. 여름호.
 박선영, 「최인훈 희곡의 소재 변용 연구」, 『한국희곡작가연구』, 태학사, 1997.
 서명수, 「연극의 커뮤니케이션과 언어」, 『한국연극학』 제5호, 한국연극학회, 1993.
 심민화, 「연극 기호학의 실제 적용 문제-행위소 모델을 중심으로」, 『외국 문학』, 1990. 겨울호.
 오학영, 「희곡과 문학적 가치 인식」, 『문학사상』, 문학사상사, 1979. 9월호.
 이미원, 「최인훈 연극체를 돌아보며」, 『우리극 연구』, 공간미디어, 1996. 가을호.
 이상일, 「극시인의 탄생」, 『한국현대극작가론1』, 예니, 1994.

■ Zusammenfassung(독문 초록)

„Dramaanalyse von Choi In Hun“

-unter besonderer Beachtung der Dramaturgie mit 등등 낙랑등

■

Kim, Ki-ran

In meiner Dissertation handelt es sich um „Dramaarbeit von Choi In Hun-unter besonderer Beachtung der Dramaturgie,“. Hierbei ist zu sagen, daß es in der traditionell orientierten Literaturgeschichte(Theatergeschichte) Koreas keine bestimmte Dramaturgie gibt. Meine Dissertation ist dadurch motiviert, daß Dramatiker in Korea mit der so zu sagen Metadramatischen Dramaturgie arbeiten kann. Somit stellen sich für meine Dissertation die folgenden Fragen : Wie erkennt Choi In Hun die Eigenart des Dramas von der anderen Kunstgattung ab?, wie oder mit welcher Dramaturgie entsteht er seinen Dramatext?, welche Zusammenhang hat der Dramatext von Choi In Hun mit seinem Roman?

Mit der Analyse von dem Dramatext 등등 낙랑등 von Choi In Hun kann man viele Zusammenhänge mit seinem Roman entdecken. In seinem früh geschriebenen Roman existieren einige thematische Faktoren, die nicht realistisch sind, Diese Faktoren modulieren in 등등 낙랑등 körperlich durch Metadramatische Dramaturgie. Deswegen in dieser Disertation ist der wissenschaftliche Begriff „Metadrama“ zu erklären, der mit dem Weltbild „Theatrum Mundi“ bezeichnet werden kann. Das „vermittelndes Kommunikationssystem,“, „Theater im Theater“, „Rolle in Rolle“, und „innerer Autor“ gehören Metadramatischer Dramaturgie. Die vorliegende Dissertation beschäftigt sich mit diesen begrifflichen Voraussetzungen. Mit der Metadramatischen Dramaturgie wollte Choi In Hun seinen eigenen Thema direkt und deutlich erklären. Aus diesem Grund schafft er Dramakunstgattung strategisch.