

<느낌, 극락같은>의 연극성 연구

김소정*

〈차례〉

1. 들어가며
2. 희곡의 연극성에 접근하는 몇 가지 시각
3. 대립의 대안적 미학으로서의 ‘차이’
4. 극텍스트의 연극성 분석
5. 맺으며

1. 들어가며

연극성(Theatricality, 演劇性)에 대한 조응은 20세기 상(像)의 패러다임이 불러들인 독특한 문화적 현상이다. 비록 연극성이 희곡의 본래적 속성이라 할지라도 보는이 중심의 시각논리는 그것을 새롭게 인식하게 하는 하나의 계기로 작용했다. 특히 한국연극계의 적극적인 수용은 그 시사하는 바가 매우 크다고 하지 않을 수 없다. 새로운 문화적 요청에 대한 강박증을 떨쳐버릴 하나의 대안적 어휘로서 또는 화술 중심의 서구연극 식민주의로부터 탈피를 과감하게 선언하게 된 것이 바로 연극성에 대한 조응이기 때문이다.

1998년 이강백과 이운택의 불화설로 말미암았던 연극성의 논란은 그것의

* 경남대학교 강사

한 증후라고 볼 수 있다. 복합적 코드를 생산하는 작금의 문화 현상에도 불구하고 이강백이 “너무 지루해 몸이 뒤틀릴 정도”의¹⁾ 작품을 생산하는 것은 그 특유의 사색적 관념론에서 비롯된다고 하면서,²⁾ 그에게 필요한 것은 세계에 대한 새로운 인식³⁾이며 나아가 이윤택 같은 구성적 연출가가 가지고 있는 연극성이라는 데 평자들이 대체적으로 수긍했던 것이다. 평가 속에 내재된 혐의를 제쳐두고라도 문학과 연극성의 접합관계가 연극성으로 이양된 것은 연극성이 이제는 단순한 담론 이상의 함의를 가진다는 의미로 보기에 충분했다.

하지만 이렇게 고양된 관심에도 불구하고 연극성에 대한 접근은 극히 혼란스러운 양상을 보여준다. 특히 연극성과 공연성의 분별없는 인식으로 인해 작품의 진정성을 왜곡하는 풍경이 곳곳에서 펼쳐졌는데, 그것의 두드러진 예가 <느낌, 극락같은>에 대한 편협한 평가들이라 하겠다. 기실 사색적 관념성이 이강백 작품의 근간을 이룬다고 할지라도 극 전반에 단단하게 축조된 연극적 구성력을 부정할 이는 별로 없을 것이다. 그럼에도 불구하고 사색적 관념성이 반복적 어조로 사용됐다하여 문학적 질은 작가나 연극성이 결여된 작가라고 평가한 것은 공연성에 과녁을 맞춘 견해라 하지 않을 수 없다. 그것은 차라리 놀람과 서스펜스가 부족한 극성의 결여라는 측면에서 다루어야 할 논의로 여겨진다. 다시 말해, 극텍스트를 가지고 공연에 적합인가 그렇지 않은가에 대해서 나름의 견해를 표명할 수는 있지만, 연극성의 정도를 평가한다는 당위성이 없다는 것이다. 이미 희곡은 연극적인 틀로 구성되어 있기 때

-
- 1) 예술의 전당 ‘자유소극장’에서 열린 《이강백 연극제》 제작 발표회(1988)에서 이윤택이 말한 바 있다.
 - 2) 노이정은 ‘결론이 예정된 닫힌 연극, 관객의 마음도 닫힐 수밖에’(한겨레신문, 1988)라는 노골적 논제 아래, “이강백의 관념론적 사색이 폐쇄적이며 연극적 생명력을 와해시킨다”고 강한 불만을 드러냈다.
 - 3) 《이강백 연극제》의 심포지엄(1998)에서 안치훈은 “인물들이 진리로 환원 가능하다는 것은 이강백 희곡이 아직도 근대적 내면의 가치를 중요한 것”으로 여긴다는 의미이며, 여전히 그는 “그래야만 한다는 쪽”에 머무르고 있다는 것이다. 뿐만 아니라 “삶의 현실”이 “늘 변화함에도 불구하고”하고 그의 희곡은 “진보라는 것을 찾아 보기가 힘”는데, “이 점은 이강백 희곡에 있어서 관점과 해석의 다양성을 가로막”을 뿐만 아니라 나아가 “관객들의 상상력을 차폐시”킨다고 까지 했다.

문에 공시적 현상으로서의 공연 미학적 관점에서 논의하는 것은 설득력을 잃을 수밖에 없다. 따라서 희곡의 연극성을 살피는 일은 그것의 정도를 가늠하는 일보다도 작가가 어떤 연극적 전략으로서 주제를 부각시키고 있는지 그 경향성을 밝히는 일이 보다 옳은 접근이라 하겠다.

본글은 이러한 인식을 바탕으로 아직까지는 모호한 주제일 수밖에 없는 연극성에 대한 접근을 시도하고자 한다. 기왕의 연구에서 연극 세계나 미학 그리고 연극적 전략이라는 말로 희곡의 연극성에 대한 연구가 일부 진척되고 있지만, 그것은 크게 문학성에서 벗어나지 못한 작업이거나 문학성에 대한 주변적 작업의 하나로 머물고 있다. 물론 문학적 혹은 연극적으로 접근한다함은 불확실한 것을 확실하게 한다거나 심층의 것을 표층으로 끌어올리는 따위의 임무를 수행한다는 점에서는 다르지 않다. 그러나 보다 옳은 평가를 위해 연극성에 접근할 수 있는 구체적인 방법론이 필요하다는 것에서는 재론의 여지가 없다. 본글에서 제시되는 방법론은 연극학에서 많은 단서를 제공받으면서 출발하고 있는데, 그것은 연극적인 관습이 희곡의 견고한 틀이 되고 있는 까닭이다. 이를 바탕으로 하여 <느낌, 극락같은>의 연극적 전략은 어떻게 열개 되어 있으며, 그것이 불러들이는 효과는 무엇인지 살펴볼 것이다.

2. 희곡의 연극성⁴⁾에 접근하는 몇 가지 시각

4) 오학영(1979)은 문학성과 연극성이 공유된 것이 희곡이라고 하면서, 희곡의 연극성을 “공연을 전제로 한 것”으로 보고 있다. 그리고 나서 그는 “문학성-문자적 표현-감정, 사상-구조-예술적 형상화/ 연극성-무대적 행위-배우의 동작-미술, 음악 효과-행위의 객관화”라는 등식을 만들어낸다. 이상호(1993)는 희곡의 발생론적 견지에서 문학성을 “로고스적인 측면, 즉 사색적인 근거로서의 언어의 생성에서 출발한 것”으로, 연극성을 “파토스적인 측면, 즉 격정·분노·정념·등에서 발생한 모방 동작에서 비롯된 것”으로 본다. 이종대(1998)는 희곡의 연극성을 ‘무대’와 결부시키면서 “연극으로 공연되는데 필요한 여러 가지 기술적인 조건”으로 보아 비교적 그 뜻을 구체적으로 매기고 있다. 이들의 견해를 정리하면, 희곡의 연극성은 연극과 결코 무관하지 않은 ‘연극되게 하는 성질’로서 파악된다. 김소정, 『희곡의 연극적 읽기』, 『한국극문학』 제2집, 2000.

평가들이 공연작품의 연극성을 높게 사는 것은 실지로 연극적 장치들, 특히 그 중에서도 오브제)의 쓰임과 그것의 효과를 두고 말하는 경우가 적지 않다. 물론 그것이 연극성을 재단하는 데 있어 전혀 잘못된 평가 기준이라는 말은 아니다. 관객들은 무대 위의 물리적인 현상들을 ‘듣고’ ‘봄’으로써 공연을 감상할 수 있는데, 코드의 근간이 되는 것이 바로 연극적 장치이기 때문이다. 하지만 공연의 미학적 자질들을 희곡의 연극성을 가늠하는 잣대로 끌어들이거나 그에 준하여 이루어지는 평가들은 무리수가 따르는 해석일 수 있다.

기왕의 연구나 평가에서 빚어지고 있는 연극성에 대한 혼란은 사실상 문학과 연극성의 이원론적 관점에서 비롯되었다고 해도 과언이 아니다. 오학영(1979)·이상호(1993)·이종대(1998)는 “문학과 연극성을 공유한 것”이 희곡이라고 하면서, 희곡의 연극성을 ‘공연을 전제로 한 기술적인 조건’으로 보고 있다.⁶⁾ 그러나 이러한 주장은 짐짓 문헌성이나 연극성에 대한 부박한 사고의 발로라는 혐의에서 벗어나기 힘들다. 희곡의 연극성을 다만 공연의 조건으로서 혹은 스펙타클에 초점을 맞추면서 기술적인 부분에 무게 중심을 두는 오류를 범하고 있기 때문이다.

실지로 극텍스트는 기호를 생성하기 위한 기술적인 효과나 방안을 가지고 있지 않다. 그것이 작가의 인식 부족이나 혹은 연출에게 일임하려는 의도에서 나온 일이라 할지라도 극적 환경을 조성하기 위한 기본적인 장치의 언급 외 장관을 일구는 일체의 방법에 대해서는 대부분 함구된 채 구성되어 있다. 말하자면, 기왕의 연구나 평가에서 나온 관점은 극텍스트와 무관하게 이뤄진 논거일 뿐만 아니라 연극의 공연 미학적인 특성에서 연역된 결과로서의 견해라는 것이다. 기술적인 조건으로서의 연극성에 대한 논거는 공연 미학적인 차원에서 파악되어야 하며 그것은 ‘공연성’이라는 용어로 정리되어야 마땅하다.

5) 본글에서의 오브제는 등장인물을 제외한 물리적 도구나 기술적 장치를 가리키는 한정적 의미로 사용되었다.

6) 이들의 견해는 각주 5번에서 참고할 수 있다.

기왕의 관점은 문학성은 대사에, 연극성은 지시문에 있다는 전도론적 수학을 가져오면서 혼란을 가중 시켰다. 물론 지시문을 통하여 인물이 행동할 환경이나 내·외적 특징과 움직임 등 다양한 정보를 수집할 수 있다는 데 대해서는 재론의 여지가 없다. 하지만 대사 역시 함축적인 지시 사항이 솔하게 들어 있음을 간과해서는 안 된다. 이러한 점은 장근상(1993)의 논고가 잘 말해준다 하겠다. 그는, 대부분의 경우 희곡의 연극성을 “무대지시 혹은 지문에 의해 무대와 인물구성”에서 찾고 있으나, 실지로 “내적인 의미로 무대지시가 대사나 독백 혹은 방백의 부분에 자리하는 경우”가 허다하다고 한다. 그리고 “이에는 시간, 공간, 심리상태, 옷차림, 특히 움직임에 관한 지시가 대부분”이며, 바로 “이 곳에서 텍스트 연극성을 가장 두드러지게 볼 수 있다”라는 매우 팔목할만한 논지를 펼친다. 이러한 장근상의 통찰은 확실히 지시문 중심의 고찰에서 성큼 나아가 대사의 분석적 검토에까지 연극성의 지평을 확장시킨 논지라 하지 않을 수 없다. 실지로 대사에는 연극되게 하는 기본적인 공식이 바탕을 이루고 있을 뿐만 아니라, 그것은 근본적으로 시각논리나 물질성을 담지 하고 있기 때문에 그의 견해는 타당성을 지닌다고 하겠다. 요컨대, 희곡의 연극성에 대한 올바른 접근은 지시문과 대사를 함께 검토함으로써 가능하다고 할 수 있다.

이렇듯 대사와 지시문을 토대로 한 연극성의 접근에 있어 우선적으로 고려되어야 할 것은 ‘양식’의 문제다. 양식의 문제는 극텍스트가 배태한 물질성의 구도를 파악해내는데 있어 아주 중요한 단서일 수밖에 없다. 극적 환경뿐 아니라 등장인물의 담화나 행위 전반이 양식에 의해 주도되고 있기 때문에 양식에 대한 고찰이야말로 작품 해석을 달리하게 하는 사실상의 관문이 된다. 극양식에 대한 접근은 주도된 기호를 눈에 각인된 그냥 그대로 해석할 것인가 아니면 재현된 거리의 정도를 가늠하면서 해독할 것인가라는 것과 관련 있다. 눈에 각인된 세계와 가장 흡사하게 묘사된 ‘자연의 상’과 세계와의 거리가 조절되어 묘사된 ‘변안된 상’을 구분하여야만 모순 없이 극을 제대로 조감할 수 있기 때문이다.

현실 세계와 가장 가까운 ‘자연의 상’은 파노라마로 형성되어 있기 때문에

사건 자체가 큰 기호 덩어리로 파악될 수 있으며, 그것을 만들어낸 거시 코드의 유기적 공식을 밝히는 데 초점이 놓인다. 반면에 모자이크 구성을 주 특징으로 하는 ‘번안된 상’은 여러 기호의 다발로 구성되어 있어 다발마다의 컨셉을 파악하는 다발 개념의 인식이 필요하다. 뿐만 아니라 텍스트에 재현된 현실과 실제 세계와의 거리를 가늠하는 도상이나 지표 혹은 상징과 같은 거리 개념의 인식을 필요로 하는 미시 코드의 분석도 중요하게 부각된다. 물론 이는 보는이로 하여금 감정적으로 전이되어 동일화시키느냐 혹은 감정적 전이를 차단시켜 이성적 사고를 불러들이느냐 하는 것과 관련이 있다. 그래서 ‘자연의 상’은 보는이로 하여금 사건을 그대로 내면화시켜 주체가 객체로 이행되는 이입현상을 일으키는 한편으로 ‘번안된 상’은 주체의 이탈 없이 주체와 객체로 나뉘는 분리현상을 일으키게 되는 것이다.⁷⁾

이처럼 주체가 어떠한 경험을 하는가는 객체와의 관계에서 비롯되는데, 이 주체와 객체를 잇는 연결고리가 바로 객체의 공식이라고 할 수 있다. 이 객체의 공식에 의해 감상의 방식을 제공하는 코드가 설정되게 되는 것이다. 그런데 다양한 객체의 공식 가운데 이 모든 것의 핵심에 자리하는 것이 바로 등장인물이라고 하겠다. 희곡은 여느 문학작품과 다를 바 없이 삶자리와 관련된 잠재적 행동의 가능성을 열어 놓으며, 그래서 희곡과 연극의 중심에는 ‘행동하는’ 인물이 존재하게 된다. 작가의 연극적 전략에 인물 중심의 공식이 우선하는 것은 바로 이러한 연유에서다. 따라서 희곡의 연극성을 파악하는 데 있어 극 양식 다음에 초점을 맞춰야 할 요인으로 행동하는 인물을 놓을 수 있다.

등장인물의 행위 양상은 극의 중심 목표라든지 이를 위해 설정된 지형도를 파악해 내는 데 있어 매우 중요한 요소다. 기실 작가는 작품의 중심 목표를 달성하기 위해서라면 등장인물에게 가능성을 부여할 수밖에 없다. 이는 금속덩어리를 녹여 자기가 소망하는 형체를 주조하는 조각가처럼 추상적 실

7) 희곡의 연극성은 물질성을 바탕으로 한 시각논리에 의거하고 있기 때문에 보는이, 즉 관객이 ‘주체’가 된다. 한편으로 무수한 기호다발을 일구는 연극적 장치와 그에 잇단 표상은 ‘객체’로 인식될 수 있다.

체에다 용의주도하게 윤곽을 부여하는 일에 다름 아니다. 그리하여 형상화된 인물은 갈등이 배태된 현실과 얽히게 되고 사건을 일으키게 되는 것이다. 그래서 중요한 것이 바로 등장인물들의 움직임이라고 할 수 있는데, 이는 사건을 향해 치닫는 인물의 대체적인 행위 양상을 가늠케 하는 단서가 될 수 있다. 움직임의 조건은 등장인물 사이에 존재하는 ‘정서적 거리’⁸⁾나 ‘지향성’⁹⁾ 등으로, 이에 의해서 드러나는 행위 양상은 극의 중심 목표를 조감하는데 있어 타당성과 정확성을 부여하게 된다.

극텍스트의 연극성을 파악함에 있어 행동하는 인물과 마찬가지로 중요한 것은, 기호를 뺏어내는 오브제와 기호이거나 혹은 이를 보조하는 조명과 음향 효과 등 기술적 활용이다. 오브제는 현실의 재생산을 위해 배치된 단순 도구와 인물의 활동을 돕거나 보조하는 기능적 도구, 그리고 상징적 효과를 발현하는 시적 도구로 나뉠 수 있다. 그러나 어떤 형식으로든 다종의 도구는 극양식과 결합하게 되며, 인물과의 관계를 통해 중심 목표에 근접토록 보조하

8) 등장인물의 정서적 거리를 설정하는 기준은 두 가지로 들 수 있다. 그 첫째가 ‘높고 낮은 거리’인데, 이것은 등장인물의 사회적 서열이나 계급에 따라 거리의 높낮이를 결정하는 방법이다. 서열이나 계급의 차이가 클수록, 그들의 거리는 친밀하게 느껴지는 거리의 세 배에 가까운 거리를 유지하게 된다. 그러나 서열이나 계급관계에 놓여 있다하더라도 서로 신뢰감이 형성되면 그들의 거리는 좁혀진다. 그 예가 바로 ‘특별구역’(각주 16번 참조)의 경계 완화이다. 두 번째 기준은 ‘가깝고 먼 거리’로, 이는 등장인물 사이의 상하관계나 친근관계를 나타내는 척도라 할 수 있다. 서로의 관계가 친밀하고 대등할수록 그들의 거리는 가깝고, 서로에게 거부감을 느낀다거나 공격적인 관계에 놓여있을 때에는 보다 먼 거리를 유지하기 때문이다. 김소정, 앞의 글.

9) ‘지향성’은 인물이 갖고 있는 욕망이나 염원을 상대방에게 전달하기 위해 취하는 움직임을 포함한 행위 일반이다. 등장인물의 신체는 항상 욕구의 대상에게로 향하며, 그 대상이 행동함에 따라 자신도 움직임을 갖게 된다는 것이다. 그러나 이것은 인물이 가진 욕구의 정도에 따라 신체의 운용을 달리하는데, 적극적으로 욕구를 표현할 때는 신체 표현이나 움직임이 확연하게 나타나는 반면, 소극적으로 표현할 때는 신체 일부만 사용하기도 하며 움직임은 비교적 작게 나타난다. 그런데, 대부분의 희곡(연극)은 특히 인물의 갈등이나 대립을 전제하고 있기 때문에 지향성을 잃거나 혹은 다른 대상으로 옮겨가는 것이 필연적이라 할 수 있는데, 이 때는 서로 어긋나는 식의 신체 표현과 움직임을 보여주기도 한다.

게 된다. 그런데 사물을 드러내거나 혹은 감춤으로써, 나아가 색깔과 농도로써 공간을 모색하는 조명의 활용이 작가의 직접적 어휘로 나타나는 경우는 대체로 드물다. 음향 효과의 활용 역시 다르지 않다. 하지만 기호의 다발을 만들어내는 데 있어 매우 중요한 역할을 하고 있을 뿐 아니라 코드의 근간이 되므로, 이 역시 연극성을 가려내는 한 요인으로 올려놓을 만하다.

위의 세 가지 요인은 희곡의 연극성에 접근하기 위한 전제들이다.¹⁰⁾ 이는 이미 연극과의 관련하여서 긴밀하게 논의되고 있는 요인에 속하며, 여러 번 언급되고 있는 시각논리나 물질성과 밀착된 전제라 할 수 있다. 연극성의 기본적 조건이라고 할 수 있는 시각논리는 ‘사람의 눈을 중심으로 하여 모든 것이 배치된다’는 기본 전제 아래, 시각적인 도식화를 통해 형상화할 것, 표현과 구성의 규칙을 가질 것, 의미생산방식을 가질 것, 이는 작가의 사상에 의해 조율될 것 등의 요구 조항을 가진다.¹¹⁾ 이러한 시각논리가 구체적으로

-
- 10) 희곡의 연극성에 대한 접근 방법은 거시적으로 이루어졌다. 그러나 극텍스트에 취해진 다양한 연극적 전략으로 인해 저마다의 미시적 문법으로 갈무리될 수 있다.
- 11) 시각논리는 예술작품을 형상화하는 기본적인 조건으로, 시각성을 강조한 통시적 논의에서 그 단서를 찾을 수 있다. 시각성에 대한 강조는 고대 그리스 시대에 세워진 학문의 한 갈래인 수사학으로 소급된다. 고대 그리스인에게 있어서 수사학은 ‘대중 앞에서 말 잘하는 예술’을 뜻했다. “그럴듯함”을 고지하기 위해 수사학자들은 “시능하는 기술”과 “시능된 말의 기술”을 갖추어 왔는데, 그들에게 있어서 기억(memoria)과 행위(actio)의 두 가지 기술적 영역은 웅변술의 관건이었다. 전자는 기억에 관한 기술이며, 후자는 말하는 기술이나 표정을 짓는 기술과 관련된 것이었다. 물론 이전에 행위는 발음하는 방식과 관련되었지만, 이는 근본적으로 청자의 눈을 즐겁고 하고 감동을 주는데 목적이 있으므로 이미 시각적 표현형태를 수반하고 있다고 할 수 있다. 아리스토텔레스 역시 직관은 ‘봄’으로써 얻으며, 이를 통해 진리에 이를 수 있다고 보았다. 이러한 시각성에 대한 조명은 구테베르그가 활자시대를 개화시킴에 따라 다소 숙연해졌지만 대중적인 양식들과 접합을 이루면서 음성적으로 그 맥을 이어왔다. 특히 15세기에 건축가 필립 부르넬스키와 레온 알베르티가 이론화한 원근법이 소개되면서 새로운 논리의 근대적 시각성이 제시되었는데, 이의 출현과 때를 같이하여 다중의 시각 메커니즘이 활발하기 시작했다. 그리하여 마침내 근대적 시각성은 문화의 기층에 뿌리를 단단하게 내리게 되었고, 특히 영상 미디어와 결합하면서 상(象)의 패러다임이 20세기 철학적 테제로 대두하게 되었던 것이다. 연극성과 관련하여 사용된 시각논리는 조형예술

형상화하기 위해서는 물질적 매개체를 수반할 때만이 가능한데, 이는 곧 시각논리가 물질성을 배태하고 있다는 의미이기도 하다. 현실세계와 닮은 것을 표상 함으로써 존재 의미를 획득하는 연극(희곡)의 경우에는 표상 기제로서의 연극적 장치는 필수 불가결한 요소일 수밖에 없다. 따라서 연극적 형상화를 과제로 안고 있는 연극성의 경우 물질성을 배태하고 있음은 당연한 논리의 귀결이라고 볼 수 있다. 다시 말해 시각논리와 물질성, 이 두 가지 요건이 충족되었을 때만이 연극성은 확보될 수 있다는 것이다. 그래서 앞서 제시된 ‘극양식’ ‘인물행위’ ‘오브제 와 기타 기술적 요소’는 시각논리와 물질성을 가시화하는 빠를일 수 있으며, 감상의 방식을 제공하는 코드라인에 해당한다. 따라서 이 세 가지 요인에 대한 접근이야말로 극텍스트가 담지하고 있는 연극성의 성향을 밝혀낼 수 있는 사실상의 단초가 되는 셈이다.

3. 대립의 대안적 미학으로서의 ‘차이’

<느낌, 극락같은>¹²⁾은 ‘베드로가 로마를 향해 되돌아간 것’¹³⁾처럼 대중의

의 기본적인 속성인 시각성을 구체화하는 문법으로, 연극을 구체화하는 하나의 조건으로 언급될 수 있다. 이는 마르틴 졸리, 김동윤 옮김, 『영상 이미지 읽기』, 문예출판사, 1999. 이일범, 『영상예술의 이해』, 신아사, 1999. 존 버저, 행성대 편집부 옮김, 『이미지』, 동문선, 1990. 등에서 참고할 수 있다.

12) 기본자료는 이강백, <느낌, 극락같은>, 《이강백 희곡선집 6》, 평민사, 1999이다. 이후의 인용은 쪽수로만 표시하기로 한다.

13) <느낌, 극락같은>의 공연(1998) 팜플렛에서 이강백은 “바르샤바 오페라 극장에서, 나는 아주 감동적인 공연을 보았다. 황제의 기독교인 학살을 피해 로마를 도망치던 베드로가 예수를 만나는 장면이 크라이막스이다. ‘퀴바디스 도미네(주여 어디로 가십니까)’ 베드로는 묻고, 예수는 ‘너 대신 다시 한번 십자가에 매달리기 위해 로마로 간다’고 대답한다. 제작비를 절약하자고 무대장비와 의상은 보잘 것 없고, 포스터와 현수막 하나 만들지 않으며, 전기로마저 아끼려고 공연 중에는 극장 로비의 모든 불들을 꺼버리는 그곳. 내가 그곳에서 확인할 수 있었던 것은, 죽은 다음 보상받을 천국 때문에 베드로가 로마를 향해 되돌아간 건 아니더라, 바로 그것이었다”라고 적고 있다.

기호 속에 함몰되어 가는 예술의 경박한 경향을 우려하면서 그 본질을 가다듬는 것으로 시작되었다. 그것은 핏기 없는 현상에 대한 권고이면서 그 속에 내재되어 있는 생명력에 대한 이강백의 갈구이기도 하다. 그래서 이 작품은 타락한 대중을 끌어올리려는 작가의 다부진 노력으로 뭉쳐져 있는데, 특히 이항대립적 소재를 취하되 대립으로 풀어 내리려 하지 않고 그것의 차이만을 제시한 작가의 의도가 각별해 보인다.

이혜경은 “동연과 서연은 철저히 이항대립적인데 이들이 포함하는 상징적 의미망은 상당히 포괄적이어서 서로 충돌한다.”고 했다. 이영미 역시, 이전에 씌어진 <영월행 일기>와 <뼈와 살>의 등거리성을 강조하면서 이 작품을 “보이는 것”과 “보이지 않는 것”의 대립구도를 축으로 하여 분석하고 있다.¹⁴⁾ 김방옥도 “동연과 서연으로 구현되는 형태/내용, 보이는 것/보이지 않는 것이라는 이원론”의 “이항대립”구조로 파악한다.¹⁵⁾ 이처럼 이들은 <느낌, 극락같은>을 ‘형식’과 ‘내용’의 대비라든지, ‘보이는 것’과 ‘보이지 않는 것’이라는 대립의 구도로 파악하는 데 모두 동의하고 있다.

물론 이 작품은 ‘형식’과 ‘내용’이라든지 ‘보이는 것’과 ‘보이지 않는 것’의 반대되는 성질이 보색 관계처럼 선명한 대조를 이룬다. 뿐만 아니라 각기 다른 성질이 동시간의 질서에 이입되고 있어, 그 대조가 더욱 뚜렷해 보이기까지 한다. 그러나 각기 다른 성질의 대조만 부각되고 있을 뿐, 필연적으로 따

14) 이영미는 이강백이 두 인물을 대립시킴으로써 그들의 세상에 대한 태도를 규정 짓고 있다고 여긴다. 불상의 형태에 집착하는 동연의 모습은 “외면적이고 가시적인 것에 대한 일종의 집착”을 의미하며, 그러한 그는 자신의 직분에 충실하여 “그것을 통해, 자신의 분야에서 최고의 위치에 올라, 그에 상응하는 최고의 보수를 받으며, 자신이 원하는 상대자와 결혼하는 등 가시적인 사회적 인정을 받는 것을 인생의 최고의 목표로 삼고 있다”고 본다. 그해 비해 서연은 “궁극적으로 가치있는 것을 추구함으로써 필연적으로 눈에 보이지 않는 것의 추구라는, 고행과 같은 어려운 삶”을 택하며, 필경에는 “함묘진의 후계자 자리와 함이정의 남편 자리를 포기한 채, 보이지 않는 ‘부처의 마음’을 찾아 떠나 유랑”한다는 것이다. 즉 “보이는 것과 보이지 않는 것의 대립은 작품 전체를 관통하는” 것으로 보았다. 이영미, 『이강백 희곡의 세계』, 시공사, 1998. 203~215쪽 참고.

15) 김방옥, ‘극단 연희단 거러패의 <느낌, 극락같은>’, 『한국연극』 9월호, 한국연극협회, 1998.

라오는 반복적인 힘의 상충이 보이지 않는 데 주의를 요할 필요가 있다. 이따금 미세하게 나타나는 감정적 위기¹⁶⁾마저 두 사람의 의견 대립이 아닌 동연의 성격적 결함으로 인해 일방적으로 유발되고 있음은 이 작품을 대립이 아닌 다른 문법으로 볼 것을 요구한다.

따라서 이 극을 대립이 아닌 다른 차원에서 살필 필요가 있는데, 그것은 바로 ‘차이(差異, Difference)’¹⁷⁾에 의해서다. 차이란 이원적 대조를 통해 작가의

16) 물론 이항대립적인 요소들이 가진 고유한 힘으로 인해 미세한 위기나 갈등은 때때로 작품의 전면에 출현하기도 한다.

서 연: 동연의 불상은 감탄할 만큼 잘 만들었습니다. 그러나…….

함모진: 그러니까 동연의 불상 역시 형태뿐이다, 그것이나?

서 연: 네. 부처의 마음은 느껴지지 않습니다.

동 연: 부처의 마음이 없다, 내가 만든 불상에? 여봐, 서연이! 그런 모욕적인 말을 함부로 해도 되는 건가?(161쪽)

동 연: 똑같아, 똑같다구! 무능한 자들, 패배한 자들의 심보는 다 똑같은 거야 (다시 한번 손가락으로 문을 가리킨다.) 어서 나가. 그리고 다시는 이 집에 돌아오지마!

(서연, 동연에게 합장하더니 신발을 벗어 자신의 머리에 얹는다. 동연이 분노하여 고함치며 서연의 목살을 잡는다.) (186쪽)

이 작품에서 드러난 위기는 이 작품에서 모두 이 두 장면에 불과하다. 그러나 이러한 위기조차도 아주 미약하게 나타날 뿐 아니라, 동연과 서연의 대결이 아닌 동연의 옥죄어 오는 심리적 압박감에 의한 위기로 파악된다.

17) ‘차이’는 대립의 대안적 형식으로서 제시된 이강백 특유의 메카니즘으로, 이는 코드의 근간이 되는 연극적 장치들의 기능적 활용과 관련하여 제시되었다. 포스트모더니즘이 제기한 사상적 과제 중의 하나가 차이의 재사유이기 때문에 차이라는 용어는 이미 널리 알려진 철학적 테제라고 할 수 있다. 이러한 관점에 의해 씌어진 논문으로 백현미의 「이강백 희곡의 반복구조와 반복 철학」을 들 수 있다. 그들이 차이를 재사유 한다함은 차이의 계보학을 살펴 그것에 의미를 제기한다는 의미일 것이다. 플라톤·데카르트·헤겔 등에 의해 대변되어온 이론적 삶의 태도는 모순과 이타성을 ‘동일성’이라는 논리 하에 결합시켰으나, 니체·하이데거·아도르노·레비나스·료타르 등의 철학적 타진을 거친 포스트모더니스트들이 그들의 ‘동일성’의 전락에 대해 회의를 품고 이데올로기적 함축을 물음으로써 차이는 사실상 서구 사상사와 밀착되어 타진하게 되었던 것이다. 소송문의 형식을 띤 이들의 비판적 태도는 사실상 서구의 광폭한 현실에 대한 반성으로서 혹은 그것의 타파를 위한 활로 개척의 성격을 지닌다고 할 수 있다. 이와 같은 서구의 사상사를 응결한 철학적 테제로서의 차이와 본글에서 제시한 연극적 전략으로서

메시지에 유의미성을 부여하는 전략화된 장치로, 결국 어떤 것을 다른 것과 구별시켜 독특한 개성을 지니게 하는 데 목적을 둔다. 하지만 대조가 인식의 차원에서 머무는 경향이 있기 때문에 차이를 확연하게 하는 대조의 과정을 수반함으로써 극은 구체적이게 된다. 다시 말해, 동등한 여건에서 출발했던 대립적 요소들이 차이의 과정을 수행함으로써 필경에는 개별적이고 독특한 색깔을 지닐 수 있다는 것이다.

<느낌, 극락같은>은 이러한 차이를 틀 삼아 ‘형식’과 ‘내용’ 혹은 ‘보이는 것’과 ‘보이지 않는 것’의 대조를 부각시킨 작품이다. 이는 미적 인식을 달리 하는 동연과 서연이라는 인물 중심의 구도로 열개 되어 있는데, 동연이 불상의 완벽한 외적 형태에 철저히 몰두하는 인물이라면, 서연은 불상이 지녀야 할 마음에 집착하는 인물로 그려지고 있다. 동연은 부처 형상에 관한 한 매우 기민하다. 전체적인 균형 외에도 “귀걸이, 목걸이, 손에 든 보병과 기연화란 꽃의 형태”(170쪽)가 완벽하길 바라며, “부처의 형태를 완벽하게 만들면, 반드시 그 완벽한 형태 속에는 부처의 마음도 있기 마련”(162쪽)이라고 생각한다. 그는 오직 부처의 형태를 완벽하게 재현해내는 것만이 불성에 도달하는 길이라 믿어 의심치 않는다. 반면에 서연은 부처의 마음을 담지 못하고 그저 베껴 놓은 듯한 부처의 모습에 회의가 깊다. 그에게 있어 불성 없는 부처란 산과 들에 널려 있는 돌멩이만큼이나 아무짝에 쓸모 없는 것일 뿐이다. 그리하여

의 차이와는 사실상의 거리를 가진다. 차라리 차이가 지닌 가장 기본적인 뜻과 닿아 있으며 이것에서 출발하고 있다는 말이 더 타당할 수도 있다. 물론 본글에서 사용된 차이의 뜻이나 기능마저도 포섭될 가능성을 배제할 수는 없다. 많은 학자들이 개진하고 있는 술한 철학적 함의마저도 하나의 대상에서 발견 가능한 여러 각도의 조명일 수 있기 때문이다. 본글은 ‘자족적이고 자결적인 요소의 차를 부각시켜 각 요소의 개별성을 강조하는’ 차이의 본래 뜻을 좇아, 전략화된 극적 장치로서 수용하고 있다. 개별적 요소들의 관계에 의해 여타의 개별성과 현저한 차를 드러내는 차이의 속성상 갈등이 적은 <느낌, 극락같은>에 적절하게 부합되었기 때문이다. 특히 극구성에서 뿐만 아니라 차이는 연극적 장치들과 연계되어 개별적 특징들을 가시적으로 드러내는데 일조하고 있어 적절한 것으로 여겨졌다. 김상환, 『차이의 성좌』, 『비평』 2호, 비평이론학회, 2000. 최동희 외, 『이성과 반이성』, 지성의샘, 1995. 참고

그는 부처 만드는 일을 중단하고 정처 없는 방랑길에 오르고 만다. 이는 동연으로 하여금 부와 명예를 거머쥐게 하고, 서연으로 하여금 먼 유랑길에서 객사하는 차이진 결과를 불러들이게 된다. 이렇듯 이 극은 동연과 서연의 예술에 대한 신념이나 생을 직시하는 태도가 철저히 다른 차이의 과정으로서 극명하게 드러낸 작품이다.

이러한 상이한 세계관의 탐색은 관객에게 음양의 반성적 사유를 불러들이고 있다. 서연이 궁극적 인식으로서 내용미를 추구한 결과 부처의 궁극에 도달할 뿐 아니라 사랑하던 사람들의 정신까지 소유하게 되지만, 선형적 인식으로의 형식미를 추구한 동연은 스승과 아들과 아내 그리고 미적 추구의 목적마저 잃어버리고 말기 때문이다. 이러한 차이진 결말은 관객으로 하여금 옳고 그름으로 가름하는 판단을 가져다줄 뿐 아니라 반성적 사유를 불러일으키는 근간이 된다. 이렇게 볼 때, <느낌, 극락같은>은 대립으로 인한 충돌의 문법이 아니라 각자 옳다고 여겨지는 길을 탐색하는 ‘차이’의 문법을 바탕으로 하고 있으며, 이를 통해 획득하는 것은 관객의 이성적 판단이라 하겠다.

그런데 인물간의 충돌이 적은 이강백 희곡은 옳고 그름에 대한 작가의 정당성이 주장되기 어려운 점이 있다. 그래서 연극 미학적 형식으로서 차이의 문법 역시 매우 낱요하다고 하겠는데, 이를 위해 활용된 다양한 메커니즘의 쓰임과 그 효력을 간과할 수 없다. 그것의 예로서 인물의 대비적 성격을 위해 설정된 여러 가지 신체의 내·외적인 행태에서 빚어지는 효과들을 들 수 있다. 다음 장에서 구체적으로 살펴보겠지만, 신체 표현과 움직임과 관련된 정서적 거리나 동작선, 그리고 그에 수반되는 의상과 소도구의 활용 등이 등장인물의 대비적 성격을 뚜렷하게 만드는 데 있어 고도의 가능성을 발휘하고 있기 때문이다.

외에도 역동적 인물을 활용함으로써 차이를 현저하게 만드는 전략 역시 작가의 정당성을 주장하는 활로로 사용되고 있다. 이 작품은 충돌이 적으므로 그 어떤 것이든 스스로 빛을 발하지 못하는 처지에 놓여 있는데, 그래서 그것에 음영을 주는 인물로 제3의 인물(군)이 등장한다는 것이다. 그러나 이것은 사실상 작가의 적극적인 개입을 말하며 이로 인해 이성적인 판단에 편

협함을 부여한다거나 동일화하는 다른 종류의 조작된 극적 환상이 부여될 수도 있음을 뜻한다. 다시 말해, 제3의 인물로 하여금 어느 곳인가 힘을 신는다는 것은 작가의 세계관을 직접적으로 반영하는 일과 다름없다는 것이다. 따라서 ‘차이’의 연극적 전략은 심리적인 억압 기제로 이는 작가의 카리스마적 행보에 있어 중요한 기능을 한다고 볼 수 있다.

4. 극텍스트의 연극성 분석

주지하듯 이강백은 ‘차이’에 의한 매우 독특한 문법을 구사하고 있다. 이것은 극 구성의 전형적 메커니즘이라고 할 수 있는 갈등을 적극적으로 원용하지 않은 데에서 출발한다. 대립적 인물사이에서 싹틀 수 있는 갈등의 근거나 혹은 갈등을 일으킬만한 상황은 부여되지만, 힘의 상충으로 인한 인물의 사회·도덕적 등급화에 별다른 힘을 주지 않고 있다는 것이다. 이는 그의 작품 대부분에 보이는 현상으로 <느낌, 극락같은> 역시 다르지 않다. 한편으로 힘의 상충이 결여되어 있는 것은 그만큼 극적이지 못하다는 말이기도 하다. 그래서 관객들은 극중 환상에 깊이 빠져들 수 없으며, 더구나 ‘차이’진 극중 상황으로 인해 관객은 이성을 곧추세울 수밖에 없는 것이다. 따라서 ‘차이’의 문법은 이 작품의 연극성을 가능할 수 있는 단초가 되는 셈이다. 이러한 ‘차이’의 문법을 바탕으로 앞서 제시한 ‘극 양식’과 ‘인물의 행위 양상’ 그리고 ‘오브제와 기타 기술적 효과’로서 접근하면 이강백의 연극적 전략이 보다 확연해 질 것으로 본다.

1) 역전된 시간과 주체의 조망적 경험

<느낌, 극락같은>은 번안된 상이 근간을 이룬다. 이강백은 번안된 상이 이루어내는 넓은 스펙트럼에 민감하며 그것이 의미를 증폭시키리라 믿어 의심치 않는다. 번안된 상은 사건이나 사물 또는 인간의 개요를 강조함으로써 자연을 왜곡하고 있는데, 이는 주체에게 분리현상을 일으킴으로써 객체와의 심

리적 거리를 확보하게 하는 근간이 되고 있다. 특히 시계적 시간의 왜곡에다 극 시간과 관련된 관객의 경험이 교합됨으로써 객체와의 심리적 거리는 더욱 벌어진다.

극의 시간 흐름은 그것을 받아들이는 주체(관객)의 경험과 관련될 때 ‘체험적 시간’과 ‘조망적 시간’으로 나뉠 수 있다. 극의 이야기가 주체의 체험 속에 놓여 있을 때 그것은 ‘체험적 시간’이 되고, 주체의 체험과 무관하게 흐를 때 ‘조망적 시간’이 된다. ‘체험적 시간’이 객체(연극적 장치 혹은 그것의 표상)와 절대적 계약으로 성사되어 있는 반면에, 동일화와 무관한 ‘조망적 시간’은 주체를 상대적 계약으로 올려놓아 객체의 공식과 비례해 주체는 태도를 달리하게 된다. 이렇게 볼 때, <느낌, 극락같은>은 객체의 공식에 의해 주체가 그것의 성찰을 달리하고 있는 작품이므로 ‘조망적 시간’ 위에 올려놓을 수 있다.

그러나 작품 전반을 관류하고 있는 사실적인 기법이 극적 환상을 완벽하게 제어하지 못해 이 작품의 주체는 ‘체험적 시간’과 ‘조망적 시간’의 중간 지대에서 머무른다. 이 작품의 이야기 시간은 사건의 실마리를 풀기 위해 시계의 시간이 역류되는 비선적인 시간을 구사하고 있다. 따라서 시간을 추이하면서 진실을 규명해 가는 과정이 관객의 조망적 경험과 결부되면서 작품의 연극적 전략으로 부각된다.

앞서 이 작품은 ‘보이는 것’과 ‘보이지 않는 것’에 대한 차이로 구축되어 있다고 했다. 비록 그것이 대립적 인물인 동연과 서연의 미적 인식과 결부되어 있지만, 그러나 이것이 수면으로 떠오를 수 있었던 것은 조승인의 번민에서 말미암는다. 늘 육신의 아버지인 동연과 정신의 아버지인 서연으로 인해 조승인의 심리적 요동이 끊이지 않기 때문에 어머니인 함이정과 함께 먼 과거로 거슬러 올라가게 된 것이다. 요컨대, 이 극은 조승인의 번민을 해결하기 위해 과거를 되짚어 나가는 역전된 시간 흐름을 취하고 있다.

그리하여 조승인과 함이정은 ‘지금’, ‘그때’, ‘돌아온 지금’이라는 시간 변화를 거치면서 동연과 서연을 추억하게 된다. 한편으로 이러한 공식은 액자형식이라는 보편적이고 단순한 문법으로 구성되어 있는 것처럼 보이기도 하는데, 그러나 단순함을 엮은 교직이 예사롭지 않다. 말하자면, ‘그때’도 단순한

과거가 아니며, ‘돌아온 지금’도 단순한 현재의 반복이 아니라는 것이다. ‘지금’이 혼돈과 의구심으로 점철된 불안한 시간이라면, ‘돌아온 지금’은 과거의 먼 여정에서 이제는 방향을 마무리해야 할 안정적 시간이어야 한다. 그럼에도 불구하고 ‘돌아온 지금’은 여전히 시간 흐름 속에 머물고 있다. 그것은 이극이 조승인이 서연의 주검을 마주보는 데서 출발해 ‘돌아온 지금’에서도 역시 조승인이 서연의 주검을 다시 마주하고 있는 것으로 극이 마무리되고 있기 때문이다. 다시 말해, ‘돌아온 지금’은 결과로 말미암은 회귀된 ‘지금’이 아니라 극의 시작지점으로 ‘다시’ 돌아온 지금이라는 것이다. 따라서 과거를 되짚은 결과로서의 등장인물의 태도를 설정하지 않은 작가의 선택을 주목해야 한다.

이 작품의 많은 부분을 점유하고 있는 ‘그때’란 현재 갖고 있는 의구심을 해소하기 위한 회고식 삽입으로, 자신에게 부여된 상황을 이해하거나 ‘지금’ 갖고 있는 의문이 어느 정도 해소되는 부분이다. 그러나 ‘그때’를 회고함으로써 대부분의 의구심이 사라졌다하더라도, 결론이 도출되어야 할 ‘돌아온 지금’은 여전히 ‘그때’의 연속 속에 놓여 있어 조승인과 함이정의 태도 변화는 전연 알 길이 없다.

이렇듯 다시 시작지점으로 ‘돌아온 지금’에 인물들의 태도 변화를 말해주지 않고, 다만 시간의 연속에 놓여진 현재를 선택한 작가의 의도는 과연 무엇일까? 그것은 작가의 영민함 속에 놓여져 있다. 작가는 분명 ‘보이지 않는 것’에 다 힘을 실었는데도 불구하고 그것의 직접적 제시 대신에 그 판단을 관객에게 유보함으로써 ‘보이지 않는 것’에 대한 가치를 증폭시키고 나아가 그들의 심층에 흔적을 드리우고자 했음이다. 조승인과 더불어 ‘그때’를 동행한 관객에게 구태여 인물들의 태도를 밝히지 않는다 하더라도 판단의 향방은 결정되었기 때문에 작가는 그의 신념을 실천에 옮겼던 것이다. 곧 이것은 “시각과 청각의 현란한 잔치 시대, 즉 멀티미디어 시대에 살고 있는 오늘의 관객은, 가만히 있어도 포식시켜 주는 것에 익숙해져 있다. 그래서 연극을 보러 극장에 왔어도 입만 벌린 채 먹여주기를 바라는 것은 아닌지 자성해 볼 필요가 있다.”¹⁸⁾라는 말의 실천인 셈이다.

역류된 시간 개념과 더불어 이 작품에서 사용된 서사극적 테크닉은 관객으로 하여금 객체와의 분리현상을 중용한다. 서사극적 테크닉은 함이정과 조송인의 행동이나 대화에서 종종 발견된다. 이를테면, 조송인에 의해 시점이 이리저리 바뀌는 경우를 말한다. 조송인이 개입될 수 없는 상황인데도 불구하고 자신의 견해를 밝히거나 혹은 자신의 심중을 털어놓으면서 다른 인물의 판단을 유도하는 경우가 여러 번 나오는 것을 발견할 수 있다. 이는 조송인에 의해 시점을 조절함으로써 편협하기 쉬운 관객의 정서적 공감을 극이 진행됨에 따라 관찰 가능하도록 만들겠다는 작가의 전략적 테크닉이다. 하지만 이 강백은 관객을 완벽하게 객관적으로 성찰시키려는 시점의 긴장관계는 조장하지는 않는다. 다시 말해, 조송인으로 하여금 다각도의 시점으로 유도하지 않고 ‘보이지 않는 것’의 추구로 용의주도하게 이끌고 있다는 뜻이다. 곧 이 작품은 극작가가 자신의 사상을 관객에게 관철시키기 위하여 설정된 ‘전제된’ 시점을 적극 활용하고 있다고 할 수 있다. 여기서도 돋보이는 것은 차이의 전략화에 상응하는 작가의 카리스마적 행보이다.

한편, 지금과 돌아온 지금의 거멸못인 ‘그때’가 현재의 의식과 동일하게 흘러 아주 흥미로운 양상을 자아낸다. ‘그때’로 진입한 조송인과 함이정은 현재가 완전히 일소된 과거에서 행동하는 것이 아니라, 그들에게서 과거란 단지 그들이 나누는 담소의 일부분으로 자리한다는 것이다. 이러한 연극적 테크닉은 함이정과 조송인의 극중 대화에서 종종 목격된다. 극이 과거로 완전히 진입했음에도 불구하고, “할아버지 목청은 왜 저렇게 커요?”라는 조송인의 말에 “귀머거리도 들을 정도야, 그치?”라는 그녀의 발랄한 대사는 과거에서 빠져나온 현재진행형의 대사로 여간 재치스럽지 않다. 이러한 테크닉은 과거에서 일탈된 조송인과 함이정의 정신 세계에로의 인식을 조장하는 것으로, 이는 극중의 두 인물이 ‘지금’ 속에 놓여 있다는 암시가 된다. 이러한 장면은 그들이 극 속의 인물로서 연기하다가도 서로에게 현재 벌어지고 있는 상황에 대해 이야기한다든지 혹은 자신의 내적 고민을 털어놓는다든지 해서 곳곳에 포

18) 이강백, ‘지은이의 머리글’, 《이강백의 희곡전집 6》, 평민사, 1999.

진되어 있다. 즉 이 극의 ‘그때’란 두런두런 이야기를 나누고 있는 모자의 현재 의식이 과거에 반영된 것으로 볼 수 있으며, 함이정과 조송인의 ‘지금’이라는 의식 흐름 속에 간혀 진행되는 ‘그때’라 할 수 있겠다.

이렇듯 함이정과 조송인의 인식 속에 간혀 진행되는 이 극은 다양한 미시적 코드들로 구성되어 있다. 그 코드들은 주체와 객체를 절대적이 아닌 상대적 계약으로 올려놓아 이성적 성찰이라는 중심 목표를 성취한다. 이렇게 상대적으로 체결된 작품은 객체의 공식이 절대적인 만큼 극은 치밀하게 지능적으로 구축될 수밖에 없다. 그리하여 관객들은 까다로운 객체의 공식을 해독해야 하며, 이러한 과정에 의해 관객은 극적 환상에서 조금씩 비켜갈 수 있게 된다. 그러나 한편으로는 지능적으로 마련된 전략적 문법에 의해 편향적 인식의 기반이 형성되면서 관객들이 작가의 사상에 함몰되는 경향도 적잖게 나타난다.

2) 정서적 거리와 지향성의 변주

<느낌, 극락같은>은 형태를 추구하는 동연과 내용을 추구하는 서연의 미적 인식에 대한 차이로서 교직되어 있다. ‘현상적인’ 미를 고집하는 동연은 절대적 명증성을 추구하는 인물로, “객관적으로 타당한 것”을 정언으로 내세운다. 그리하여 외적인 사물에 대한 절대 지각으로서 대상을 파악하려 든다. 한편 ‘궁극적인 미’를 추구하는 서연은 잡다한 인식 아래 놓여져 있는데, 이 인식이란 것이 이성의 힘이기 때문에 실체에 대해 명징한 해석 없이 그것의 실체는 이루어지지 않는다. 그래서 서연은 번민과 방랑 그리고 고행으로 이어지는 침잠을 통해 실체의 명확한 근거를 찾으려 한다. 그러나 절대적 명증성을 추구하는 동연은 부처 형상에 대한 과학적 인식이야말로 완벽한 불상을 만들어내는 길임을 믿어 의심치 않는다. 그리하여 미적이라 인식되는 대상을 복제하는 미적 실천에 심취하게 된 것이다.

‘보이는 것’에 천착한 동연은 윤곽이 뚜렷한 근육질의 남성형으로 표현되고 있다. 근육질의 남성형은 강한 의지의 표상으로 비취지는 한편으로 알팍함의 경향성을 지닌다. 그래서 동연은 어디서건 자신을 인정받고자하는 깃털

같은 가벼운 욕망에 사로잡히게 되는데, 그것은 동료인 서연보다 스승인 함묘진보다 월등할 수 있는 수식에 애착함으로써 그가 가진 천박한 사유와 행위가 노골화된다. 한편 서연은 동연에 비해 비교적 순수한 생김새를 지녔지만, 사려 깊은 심성을 지니고 있어 그의 목소리는 늘 낮고 진중한 느낌을 준다. 그래서 그의 욕구가 늘 성 마르게 행해짐을 알 수 있다.

서연, 즉 ‘보이지 않는 것’에 대한 작가의 강조는 먼저 ‘보이는 것’에 후한 점수를 주면서 시작된다. 그래서 ‘보이는 것’에서 ‘보이지 않는 것’의 역치가 보다 강한 호소력을 지닐 수 있게 되는데, 그것은 제3의 인물인 함묘진의 태도 변화에서 우선적으로 발견할 수 있다. 불상에 부처의 마음이 들어 있지 않다는 서연의 말에 “이 세상에 나만큼 불상의 형태에 대해 잘 아는 자는 없다. 하지만 마음은 모르겠다. 서연아, 부처의 마음을 알려거든 다른 자에게 물어라!”(162쪽)라며 불쾌한 심기를 드러내는데, 이 때 그와 서연의 감정의 전이나 교류는 차단되고 만다. 그리하여 함묘진과 서연 사이의 ‘정서적 거리’는 멀어지고, 그들은 서로에게 더 이상의 ‘지향성’을 갖지 못한다. 반면에 동연은 함묘진에게 흡족한 결과를 가져다주므로 그들 사이에는 친밀감이 싹트게 된다. 그래서 함묘진의 ‘특별 구역’¹⁹⁾을 자유롭게 넘나들며 서로에게 지향성을 갖게 되는 것이다.

작품의 중반부에 이르러서 이러한 질서는 역치되게 되는데, 그것은 서연이 방랑길에 오른 뒤 함묘진이 그의 심중을 헤아리게 되면서 신뢰를 회복한다는 것으로 표면화된다. “형태는 포기해도 마음은 포기하지 말아라. 요즘 내 생각이 달라진다. 부처의 형태를 완벽하게 만드는 것만이 부처에 도달하는 길이 라고 여겼더니, 그게 아니야!”(171쪽)라며 자신의 변화된 심정을 솔직하게 고백한다. 이렇게 자리바꿈된 질서는 그들의 전복적인 움직임을 예고하고 있다. 즉 함묘진과 서연이 친밀감을 회복하여 서로에게 지향성을 갖는 반면, 동연과의 감정 전이가 차단되면서 서로에게 성립되어 있던 지향성은 잃게 된다는

19) 강한 세력을 가진 인물은 대개 자신을 보호하는 ‘특별 구역’을 가지고 있어 종속적인 인물은 그 영역을 침범하지 못한다. 단, 지위의 격차에도 불구하고 친밀감이 형성되었을 때 그 경계는 무너지고 이후 친밀 공간은 그대로 유지된다.

것이다. 이렇게 달라진 스승의 태도에 대하여 동연은 “날 시기하는 거야”(172쪽) 라고 불만을 노골적으로 드러낸다.

한편, 이러한 인물 구도는 함이정과와 관련하여서도 명백하게 나타난다. 서연과 동연 둘 다 사랑한 함이정의 어정쩡한 태도는 올바른 구도자에 대한 혼선을 조장하기에 충분하다. 처음에는 표현하지 않는 사랑에 대한 갈구가 표현하는 사랑에 여지없이 무너지면서 ‘보이는 것’에 대한 ‘보이지 않는 것’의 패배가 역력해 보인다. 그래서 함이정과 동연은 표현된 사랑의 징표인 조승인을 생산하게 된 것이다. 이는 함이정과 동연이 서로에게 지향성을 가질 뿐 아니라 정서적 거리 역시 아주 가깝게 된다는 것을 의미한다. 그러나 결국 함이정이 보이지 않는 사랑을 주었던 서연을 찾아 나서게 되면서 동연에로의 지향성은 깨어지고 서연과의 정서적 거리는 마치 숨결처럼 가깝게 된다.²⁰⁾ 이는 곧 ‘보이지 않는 것’의 승리를 뜻한다.

정서적 거리 외 중심 목표와 관련된 인물들의 양상은 그들이 확보하는 무대 공간으로도 가늠할 수 있다. 이 극은 함묘진과 동연 그리고 서연 순의 3구도 형식을 취하면서 거듭나고 있는데, 이것이 나타내는 의미는 각별하다. 먼저 함묘진 중심의 구도일 경우, 스승인 함묘진을 중심으로 동연과 서연이 각각 좌우에 자리하는 안정적인 삼각형 구도를 취한다. ‘보이지 않는 것’의 과녁에 초점이 맞춰지고 있는 이 작품은 내용미를 추구하는 주인공 서연이 무대의 오른쪽에, 형식미를 추구하는 동연이 무대의 왼쪽에 위치하는 것을 기본으로 하여 지향성이나 정서적 거리에 따라 움직임은 갖는다. 다음은 동연 중심의 구도가 전개되는데, 불상이 절 한 채 값으로 팔려가게 되면서 승승장구하는 동연이 무대의 안쪽에 자리해 그의 수직적 상승을 나타내는 한편으로 서연은 무대 아래편에 위치함으로써 상대적 왜소함을 강조하게 된다. 그러나 비록 동연이 사랑과 부와 명예를 성취하였지만, 이미 인격에 흠집이 나 있는 상태이므로 그는 무대 왼쪽에 서연은 무대 오른쪽에 위치에 그들의 전형적

20) 김봉렬(1990), 아성(1983), 제리. 크로포드·조안 스나이더(1988), 한국문화예술진흥원(1981)에 의해 기술된 무대의 공간 구획을 참고했다.

캐릭터를 강조한다. 마지막으로 서연 중심의 구도는 제3의 인물인 함이정이 동연 곁을 떠나 서연과 동행함으로써 완벽한 서연 중심의 구도를 그려내게 된다. 서연의 정신적 성숙은 수직적 상승 구도를 만들어 내고, 그의 성스런 죽음은 안정적 기운이 뻗어있는 무대의 오른편과 뒤편을 활용하면서 이뤄진다. 즉, 상승 중심의 안정적 삼각형 구도는 대립적 인물의 상이한 삶의 태도로 말미암아 불안한 이중 구도로 옮겨지게 되고, 세속적 성취를 이루는 부정적 인물로 인해 부정적 기운의 수직적 상승 구도로 뻗다가 결국 세속적 삶을 패퇴한 주인공으로 하여 무대는 안정적 기운의 수직적 상승 구도를 그리게 된다는 것이다.

이렇듯 ‘보이는 것’에서 ‘보이지 않는 것’으로의 역치는 인물의 지향성과 정서적 거리 혹은 공간 구도의 변주로서 가늠하기에 조금의 부족함도 없다. 그만큼 <느낌, 극락같은>은 중심 목표를 추구하는데 있어 인물의 기질과 성격 그리고 그것의 신체적 운용이 적극적으로 활용되고 있다는 것이다.

3) 성찰을 위한 오브제의 기능적 활용

이야기 공간은 시각적 어휘들로 가득 차 있다. 어떤 류의 시각적 어휘를 사용하느냐에 따라 작가의 사상을 담지할 적절한 환경이 극공간에 마련되게 된다. 그러나 시각적 어휘를 담지해야 할 <느낌, 극락같은>의 극공간은 별로 구체적이지 못하다. 기본적으로는 텅 비어 있다. 그리고 반드시 필요하다고 생각되는 도구 외에는 사용하기를 꺼리고 있어 <느낌, 극락같은>의 극공간은 검소한 어휘들로만 채워져 있다.

검소함의 기치를 내세운 무대는 작품이 회화적이지 않다는 것을 뜻한다. 말하자면, 등장인물이 특정 장소에 있다는 것을 알리기 위해 그것과 결부된 물건들을 배열하지 않고, 다만 등장인물의 심리적 행태를 부각시키기 위한 물건을 선택적으로 배치하고 있다는 것이다. 곧 이 극은 꾸밈을 중요시하지 않고 진실로 생명 있는 물건만으로 중심 목표의 점점에 이르게 하는 가능성이 강조된 작품이라고 할 수 있다. 그리하여 이 작품의 공간 변화는 대대적인 물리적 이동이 따르지 않는다. 물리적인 이동이라 함은 무대 환경의 변화를

위해 기존의 배경 요소를 재배치하거나 다른 요소들을 대체·제거·추가함으로써 이루어지는 작업을 말한다.²¹⁾ 즉 이 작품은 검소한 기능적인 도구들이 공간을 점유하고 있으므로 대대적인 이동 없이 간단하게 제작된 도구들을 밀고 당김으로써 공간 변화가 모색된다는 것이다. 특히 바퀴 달린 식탁이라든가 휠체어를 사용해 공간을 이동을 원활하게 하고 있는데, 이는 극의 리듬을 탄력 있게 만들기도 해 검소한 소품의 활약이 단발에 그치지 않는다는 것을 나타내기도 한다.

한편 공간 이동은 이야기의 시간 흐름과도 결코 무관할 수 없는데, 현재와 과거를 자유로이 넘나드는 이 작품은 대·소도구의 대대적인 이동에 의해서가 아니라 소박한 어휘인 조명을 선택적으로 사용함으로써 변화를 조장한다. 즉 사물을 드러내거나 혹은 감추는 것으로 허구의 시간단위가 분할되며, 그것의 색깔과 농도 혹은 질감으로서 공간 이동과 시간 경과를 나타낸다는 것이다. 장면과 장면의 이행방식은 바로 이 '선택적' 조명에 의해서 추구되며 그래서 수확할 수 있는 것이 바로 극적 환상의 제거이며 관객들의 성찰적 해석이라 하겠다. 곧 이 작품은 작가의 연극적 지향을 실천하고 있는 작품으로 볼 수 있다.²²⁾

21) Francis Reid, 박희태 옮김, 『무대 디자인입문』, 예니, 1999.

22) 이강백은 <느낌, 극락(極樂)같은>을 일러 "퀴바디스 드라마"라고 부른다. 그것은 그가 폴란드의 바르샤바 오페라 극장에서 본 <퀴바디스>에 고무되어 이 극을 썼기 때문이다. 당시 폴란드의 공연 단체는 급격한 사회 변동으로 인해 열악한 환경에 처해 있었다. 그래서 최소한의 제작비용으로 공연을 올릴 수밖에 없었는데, 작품을 소개하는 프로그램의 생략은 물론이고 의상이나 무대 장치도 아주 기본적인 것만을 갖춘 채 막이 올랐던 것이다. 그러나 그날, 이강백에게 다가온 것은 초라하기 그지없는 무대가 아니라, 가슴 저 밑바닥까지 전율케 하는 감동이었던다고 한다. 극장에서 돌아온 그는 솟구치는 감정으로 무언가 쓰지 않고 배길 수가 없었는데, 그때 쓰여진 작품이 바로 <느낌, 극락같은>이었다. 그는 낯선 나라의 한 가난한 극장에서 방향 감각을 잃은 우리의 착박한 연극 현실에 대한 지향점을 찾았고, 그리고 그 진솔한 마음을 작품에 담아냈던 것이다. 이미 그는 <영월행 일기>와 <뺨와 살>에서 과학적이 아닌 정서적 인식을 삶의 지표로 내세웠지만, <느낌, 극락같은>에서 그와 잇단 예술의 바람직한 모색을 좀더 적극적으로 표명하고 있다.

이강백의 연극적 지향은 비록 검소하지만 쓰임새 있는 소품들에 의해 더욱 빛을 발한다. 소품들은 행위의 필연적인 조건으로서 등장인물에 의해 적극적인 쓰임을 갖는 경우도 있지만, 심리나 행위를 강조한다든지 때로는 역할에 가까운 쓰임을 가지는 경우도 종종 있다. 이를테면, 격정적인 사랑의 행위로 애정을 표현하는 동연과는 달리 사랑의 징표로 서연이 두고 간 조약돌 같은 것들에서다. 동연과의 사랑으로 생산된 조송인은 ‘보이는 것’을 추구하는 형식미의 결과로, 혹은 ‘보이는 것’에로의 심리적 천착이 동연과의 결혼으로 표상 되기도 한다. 그러나 함이정이 조약돌의 웅숭 깊은 사랑을 따라 떠남으로써 ‘보이지 않는 것’으로의 이행이 실천되게 된다.

그러나 보이지 않은 것이나 내용미의 고지에 다다르는 것은 결코 쉽지가 않다. 대립항의 시각적 투쟁은 비록 선험적 인식으로서의 미와 ‘느낌’²³⁾이 때

23) 이 작품에 마치 우연처럼 사용되는 낱말, 즉 ‘느낌’은 ‘보이지 않는 것’에 대한 의미를 한층 확대시키고 있다. 작품 속에 이 ‘느낌’이라는 단어가 유독 자주 띄는 것은 결코 우연한 일이 아니다. “저기 들뜬의 뿡구는 돌들을 봐도 그 분이 느껴지고…… 흐르는 물, 들려오는 바람소리, 난 뭐든지 그분의 살아있는 느낌을 느껴.”(156쪽)라는 함이정의 말처럼, ‘느낌’이란 마음속에서 일어나는 소중한 감정을 뜻한다. 실지로 ‘느낌’은 정신·운명·예감·기분·마음·정서 등의 갖가지 표현으로 해석되며, 이것은 객관적 실재를 마음으로 받아들이는 인식 활동 중의 하나다. 그런데 객관적 실재를 바르게 인식하기 위해서는 대립적 자아가 치열하게 투쟁하게 되는데, 그 대립적 자아가 바로 직관과 감성이라고 할 수 있다. 말하자면, 직관과 감성은 객관적 실재를 의식에 반영시키는 선행 개념에 해당한다는 것이다. 직관은 흔히 생각이라고 말하는 것으로, 이는 오성이라든지 혹은 거기에 상응하는 것으로 성립된 이성적인 힘이다. 그러나 인식이란 냉철한 이성만으로 가치 있는 판단에 이르기 어렵다. 그래서 감성에 의한 인식이 필요하고, 이로써 바른 인식에 이르게 되는 것이다. 다시 말해, 이질적인 성질인 직관과 감성의 삼투작용으로 인해 인식을 골추세우는 것이 바로 ‘느낌’이라고 할 수 있다. “‘인간의 느낌’ 없이는 결코 인간의 진리 추구가 존재하지 않았고 존재하지도 않으며 존재할 수도 없다”라는 레닌의 말처럼, ‘느낌’을 인간의 사유에 뚜렷한 색조를 부여하여 정직한 판단을 불러일으키게 만드는 가장 중요한 인자로 본 것이다. 이것은 곧 ‘보이지 않는 것’의 근간으로서 ‘느낌’이 삶을 유지하는 데 있어 절대적이라는 의미에 다름 아니다. 인간은 핏기 없는 인식이 아닌 생명력의 근원인 ‘느낌’으로써 생을 갈구해야 하며, 이는 ‘보이지 않는 것’의 소중한 바탕이 된다는 것이다. 요컨대, ‘보이는 것’에 의해 점차 소외되어가고 있는 ‘보이지 않는 것’에 대한 정당성

개된 미의 제시라는 측면에서 절대적으로 비취지기도 하지만, 대립항의 혼란을 피아노의 선율로 표상 하면서 질곡을 부각시키기도 한다. 이를테면, 가끔 피아노의 감미로운 멜로디와 불협화음으로서 혼란을 조장한다거나 히스테리를 동반한 피아노의 굉음을 들려줌으로써 관객에게 강한 정서적 충격을 가하는 일련의 전략들이 등장한다는 것이다. 이는 물론 ‘보이는 것’과 ‘보이지 않는 것’의 반복적인 어조에 다름 아니다.

그러나 피아노 굉음이 주는 혼란스러움에도 불구하고 조약돌이 갖고 있는 소박함이 동연의 미륵보살반가상과 서연의 돌부처에 연계되면서 극도의 혼란은 수습된다. 완벽한 형상의 미륵보살반가상의 형식미와 소박하지만 실체가 담겨있는 소박한 돌부처로서 형식과 내용이라는 차이진 미적 인식을 답습하고 있지만, 결국 서연의 돌부처에 인간의 원형적인 안식을 제공함으로써 내용미에 대한 가치를 눈부시게 부각시키고 있기 때문이다. 이로써 유추할 수 있는 사실은 대상에 대한 미적 인식은 미적이게 보인다는 것의 공통점을 추출해서 만든 인간의 경험적 산물로 이는 단지 미적 편견일 뿐이라는 것이다. 그래서 동연의 형식에 대한 추구는 한낱 허상일 뿐이며 궁극적 가치를 추구하는 서연의 태도를 옳은 것으로 설정하며 극은 마무리된다. 말하자면, 소박한 조약돌의 미학이 승리를 거둔 것이다.

<느낌, 극락같은>은 기호다발의 다양한 활용으로 전략화된 미시 코드가 주종을 이룬다. 세계와 거리를 둔 재생산성의 방식이나 인물의 태도, 오브제 및 기술적 효과는 결국 ‘차이’를 틀 삼아 전략화 되고 있는데, 이것은 작가의 세계에 대한 응전 방식으로 보는이로 하여금 낯다른 감상의 방식을 제공하고 있다. 즉 갈등을 극소화하고 대조를 극대화하는 차이의 미적 형식들이 분리 현상과 성찰적 사고를 불러들인다는 것이다. 그러나 그리 간단치 않은 공식들로 작가가 주장하는 바 그대로의 인식을 보는이로 하여금 담지하게 만드는

을 작가는 이 작품에서 강조하고 있다.

김형효, 『베르그송의 철학』, 민음사, 1991. 문성학, 「칸트 인식론에 있어서 사유와 직관」, 『칸트와 현대철학』, 형설출판사, 1995. 참고

데, 이것은 이강백의 치밀한 연극적 구성력에서 기인하는 효력이라 말할 수 있다.

5. 맺으며

본글은 희곡의 연극성에 관한 연구이다. 실지로 연극 미학이나 연극적 전략 또는 연극 세계라는 말로 희곡의 연극성에 대한 연구가 일부 이루어지고 있지만, 그것은 크게 문학성에서 벗어나지 못한 작업이거나 문학성에 대한 주변적 작업의 하나로 진행되고 있다. 또 연극성이나 공연성에 대한 정확한 개념이 없어 희곡을 오도하는 경우도 자주 발생한다. 그것의 좋은 예가 <느낌, 극락같은>에서 이루어진 연극성의 논란이라고 할 수 있다.

이미 희곡은 연극적인 틀을 바탕으로 구성되어 있다. 그래서 연극성의 정도를 가늠하는 일보다도 작가가 어떤 연극적 전략을 펴고 있는지 그것의 경향성을 드러내는 것이 바른 일이라 할 수 있겠다. 이로써 극텍스트가 담지하고 있는 진정성을 더욱 옹골게 드러낼 수 있는 것이다. 그래서 본글은 이강백의 연극적 경향을 살펴보는 일에 주안점이 주어졌다. 그러나 희곡의 연극성을 판별하는 잣대가 없기 때문에 먼저 극텍스트의 연극성을 재단할 수 있는 몇 가지 자질을 밝혀 놓았는데, 그것이 바로 ‘극양식’과 ‘등장인물의 행위 양상’ 그리고 ‘오브제와 기타 기술적 효과’이다.

극양식은 연극성의 속성인 물질성의 단서를 확보하는 데 있어 우선적으로 파악되어야 할 자질이다. 크게 ‘자연의 상’과 ‘변안된 상’으로 나뉘는 극양식은, 극적 환상을 자아내거나 혹은 관찰·인지·판단·성찰의 서술어를 확보하는 코드의 공식들을 가늠할 수 있게 한다. <느낌, 극락같은>은 기호다발을 전략적으로 이용해 극적 환상을 제어, 관객의 성찰을 불러들인 작품이다. 갈등을 적극적으로 원용하지 않음으로써 생겨나는 극적 효과의 배제라든지 ‘차이’를 뚜렷하게 만드는 다양한 연극적 기제, 또한 역전된 시간과 관객의 조망적 체험을 접합시키면서 사용된 서사적 테크닉은 작가의 사상을 관철시키는

전략화된 연극적 문법이라고 할 수 있다. 이로써 관객은 극적 환상에서는 자유로울 수는 있으나 용의주도한 작가의 다양한 전략에 의해 편향성을 갖게 된다는 것이다.

등장인물의 행위 양상은 극의 중심 목표로 이끄는 객체의 공식 가운데 가장 핵심적인 역할을 한다. 특히 행위 양상을 가늠할 수 있는 조건이 되는 것이 바로 '정서적 거리'와 그에 잇단 '지향성'인데, 이는 중심 목표와 가장 가깝게 닿아 있다. 이 작품은 주인공과 반동인물의 미적 인식과 그것을 실천하는 상이한 삶에 천착되어 있지만, 그들은 스스로 제 빛을 발하지 않아 옹고그름의 색깔이 선명하지 않다. 그래서 주요 인물과 제3의 인물들의 행위 양상, 즉 정서적 거리의 멀고 가까움과 경향성의 유무로서 그들의 상이한 삶에 음영을 드리우게 된다. 인물의 전략적 행위 양상이 '보이는 것'에서 '보이지 않는 것'의 변주를 실천하고 있는 셈이다.

작가에 의해 직·간접적으로 제시되고 있는 오브제나 각종 기술적 요소들도 기호이거나 혹은 이를 보조하므로 연극성을 가늠하는 요소로 올려놓을 수 있다. <느낌, 극락같은>의 극공간은 비록 비어있지만 소박한 소품과 조명을 기능적으로 활용함으로써 주체와 객체의 분리를 촉진시키게 된다.

<느낌, 극락같은>은 자연을 변안함으로써 이미 보는이로 하여금 단일한 감상이 아닌 능동적 사유를 예고한다. 그러나 그렇게 간단치 않은 미시적 코드로 보는이를 이끄는 작가의 전략은 매우 치밀하다. 물론 작가의 지나친 관여로 인해 진정한 의미의 객관적 성찰이 무시된다거나 혹은 상상력이 제어된다는 부정적인 측면도 드러날 수 있다. 그러나 그것마저도 연극적 기량이 뛰어나 펼칠 수 있는 작가의 연극적 행보라 하겠다.

21세기는 많은 문화적 새로움이 점철된 시대이다. 특히 영상 미디어가 가공할 위세를 떨치고 있는 지금, 연극성은 희곡이나 연극의 존재방식으로 중요하게 자리매김될 수밖에 없다. 따라서 연극성에 대한 인식은 더욱 깊어져야 하며, 이에 대한 구체적인 연구가 시급하다 하겠다. 그 동안 희곡의 연극성에 대한 접근이 본격적으로 이루어지지 못한 것에는 여러 이유가 있을 수 있으나, 짐작처럼 생각된 연극학과의 관련성 때문이라는 점을 배제하기 어렵

다. 공연의 관습적인 틀에 얽매어 연출이나 배우, 그리고 여러 무대 디자이너와 기술진이 임의적으로 드러낼 수 있는 미학의 가능성 때문에 선뜻 주장을 펼치기가 어려웠을 것이다. 그러나 분명하게 인식되어야 할 사실은 연극 현장에서 증폭될 수 있는 미학적 가능성과는 무관하게 극텍스트가 담지하고 있는 연극성이 존재한다는 점이다. 본글에서 분석한 <느낌, 극락같은>의 연극성은 극텍스트에 존재하는 연극성의 근거를 부족하나마 나름대로 밝힌 것이라 하겠다. 살펴본 바와 같이 문학적인 접근에 연극적인 접근이 절충될 때 극텍스트가 지닌 진정성이 더욱 옹골게 빛날 수 있다. 이런 의미에서 희곡의 연극성에 대한 구체적인 연구가 진척되어야 함은 마땅할 것으로 여겨진다.

참고 문헌

1. 기본자료

이강백, <느낌, 극락같은>, 《이강백 희곡선집 6》, 평민사, 1999.

2. 논문 및 단행본

김봉렬, 『연기이론과 실제』, 정민사, 1990.

김방옥, 「극단 연희단 거리패의 <느낌, 극락같은>」, 『한국연극』 9월호, 한국연극협회, 1998.

김상환, 「차이의 성과」, 『비평』 2호, 비평이론학회, 2000.

김성희, 「우의적 기법으로 드러내는 시대정신」, 『한국현역극작가론』, 예니, 1987.

김소정, 「희곡의 연극적 읽기」, 한국극문학 제2집, 극문학회, 2000.

김원중·김홍우, 『연극과 희곡의 이해』, 경운출판사, 1989.

김형효, 『베르그송의 철학』, 민음사, 1991. 참고

노이정, 「결론이 예정된 닫힌 연극, 관객의 마음도 닫힐 수밖에」, 『한겨레신문』, 1988.

문성학, 「칸트 인식론에 있어서 사유와 직관」, 『칸트와 현대철학』, 형설출판사, 1995.

민병욱, 『연극읽기』, 삼영사, 1995.

안치훈, 「연극성과 희곡의 허무주의」, 『이강백 연극제 기념논문집』, 예술의전당, 1998.

아 성, 『무대예술입문』, 그루, 1983.

이상호, 『희곡원론』, 등지, 1993.

- 이영미, 『이강백 희곡의 세계』, 시공사, 1998.
- 이인혜 외, 『정신생리학』, 학지사, 1997.
- 이일범, 『영상예술의 이해』, 신아사, 1999.
- 최동희 외, 『이성과 반이성』, 지성의 샘, 1995.
- 한국문화예술진흥원, 『연출』, 예니, 1981.
- 한국문화예술진흥원, 『장치조명』, 예니, 1981.
- 한국철학사상연구회, 『철학소사전』, 동녘, 1990.
- 한국현역극작가협회, 『한국현역극작가론 1』, 예니, 1987.
- Bertolt Brecht, 김기선 옮김, 『서사극이론』, 한파당, 1989.
- Ernst Fisher, 정경인 옮김, 『예술의 새로운 시각』, 지양사, 1985.
- Francis Reid, 박희태 옮김, 『무대 디자인 입문』, 예니, 1999.
- J.L. Crawford-Joan Snyder, 양광남 옮김, 『연기』, 1988.
- John Berger, 행성대 편집부, 『이미지』, 동문선, 1990.
- Heinz Geiger · Hermann Haarmann, 임호일 옮김, 『드라마 작품을 통해 본 예술과 현실인식』, 지성의샘, 1996.
- Marianne Kesting, 차경아 옮김, 『서사극 이론』, 문예출판사, 1996.
- Martine Joly, 김동윤 옮김, 『영상 이미지 읽기』, 문예출판사, 1999.
- Samuel Selmuel, 김진식 옮김, 『무대예술론』, 현대미학사, 1993.
- Terry Hodgson, 이기우 외 여럿 옮김, 『연극 용어 사전』, 한국문화사, 1998.

■ Abstract

A Study on Theatricality of <Feeling, Like A Paradise>

■

Kim, So-jeong

These studies show, however, <Feeling, Like A Paradise>, written by Lee Gang Back, is being analyzed, in fact, this theory is searched into the theatricality of the drama. Although research is partially going on the drama's theatricality, which is not systematical due to not being specific work.

The drama is already based on the theatrical frame. Therefore, we shouldn't disregard that a dramatist should consider theatrical strategy and investigate its tendency. Several traits is suggested that the theatricality of the drama's text be studies. Those "the style of theatrical form", "the behavioral forms of characters", and "Object and other technical effects".

According to this theory based on, <Feeling, Like A Paradise>, using a lot of sings, is the work in which is strategically used and controlled a dramatic fantasy, thereof, brought about spectator's self-reflection. This work was to narrow the distance between spectator and actors by not taking advantage of complications which is the common mechanism of the theatricality and of various theatrical manoeuvres that induce audience's feeling into the play. Furthermore, it ruled out the objective feeling of audience that a writer indulge them with theories that manoeuvre approaches of a prudent playwright, so-called the employment of the third character or epic theatric technique, sympathetic streets, and the method of simple objects. That is to say, audience don't feel assimilated but they feel the same way a writer think.

21st century is showing loads of changes of new culture so that the theatricality should be deeply rooted in the existence of form. Hence, the theatricality has to be recognized widely,

especially, specific studies has to be performed in the theatricality of the drama. the theatricality has to be separated so that we can investigate independently and so do the performance of the theatricality. Based on the theatric approach, dramatic text rightfully can show the genuineness of the theatricality. Consequently, we can come to the conclusion that unlike the literature, different studies of the theatricality will be established as a new chapter.