

1970년대 이강백 희곡의 메타드라마적 특성 연구*

— ‘드라마티스트 기법’을 중심으로 —

김 지 연(전남대 국어국문학과 강사)

〈 목 차 〉

1. 들어가며
2. 테아트룸 문디와 인물의 자기 의식성
3. 세계와의 대결과 예견된 패배
4. 부활의 드라마, 희생자에서 구원자로
5. 나오며

국문초록

이 논문은 1970년대에 발표된 이강백의 희곡 일곱 편을 연구 대상으로 삼아, 메타드라마적 기법 중 하나인 드라마티스트 기법으로 등장인물(‘개인’)을 고찰한 것이다.

이강백의 희곡 속 드라마티스트는 크게 ‘철학적 구도자’, ‘세계의 고발자’, ‘민중의 구원자’로 유형화 할 수 있다. 먼저 철학적 구도자의 경우 테아트룸 문디적인 세계관과 자기 의식성을 바탕으로 한 철학적 인식을 보여주고 있는데, 「다섯」의 ‘라’, 「셋」의 ‘다’, 「내마」의 ‘내마’가 이 유형에 속한다. 이 유형의 경우 정치극을 외피로 하고 있지만 본질적으로는 인간 존재와 내면 성찰의 문제를 이야기하고 있다. 두 번째 세계의 고발자의 경우 권력자에 회의를 품고 그들이 만들어 놓은 세계의 음험함을 폭로함으로써 세계와 맞서는 신념을 가진 개인으로, 「알」의 시민 ‘라’, 「파수꾼」의 ‘다’가 이 유형에 속한

* 이 논문은 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2018S1A5B5A07074509)

다. 이 유형은 드라마티스트(개인)와 극 속의 또 다른 드라마티스트(권력자)의 대결이 극을 이끌어가는 동력으로 작용하며, 세계와 맞선 개인은 결국 희생양으로 전락하는 결과를 맞는다. 이 유형의 드라마티스트가 패배하는 원인은 이들의 자질이나 능력의 문제가 아니라 개인이 패배할 수밖에 없는 시대를 반영하고 있기 때문이다. 마지막으로 민중의 구원자의 경우 세계와의 대결에서 행동이나 활약이 크지는 않지만 균중을 변화로 이끄는 것으로, 「미술관에서의 혼돈과 정리」의 ‘선우’, 「개뿔」의 ‘그이’가 이 유형에 속한다. 이들은 표면상으로는 세계에 패배한 듯 보이지만, 그 패배와 희생을 통해 균중을 변화시키고 나아가 민중의 승리를 이끌고 있다는 점에서 강력한 사회적 메시지를 던지고 있다.

이강백 희곡 속 드라마를 전개시키는 인물들은 철학적 구도자, 세계의 고발자, 민중의 구원자에 이르기까지 드라마티스트로서의 다양한 면모를 보여주고 있다. 이는 극작가 이강백의 인간존재에 대한 철학적 고찰, 시대나 사회에 대한 문제의식, 그리고 그의 극작가로서의 세계관을 반영한 결과라 할 수 있을 것이다.

주제어 : 이강백, 메타드라마, 드라마티스트 기법, 자기 의식성, 테아트럼 문디, 철학적 구도자, 세계의 고발자, 민중의 구원자

1. 들어가며

이강백은 1971년 동아일보 신춘문예에 단막극 「다섯」이 당선되어 등단한 후 현재까지도 극작활동을 이어오고 있는 한국 연극계의 현역이자 원로 작가이다. 오랜 시간 꾸준하고 왕성한 활동으로 이룩한 그의 작품 세계를 이야기할 때면 다양한 수식어들이 사용되는데, 특히 1970년대에 발표된 그의 작

품들을 언급할 때면 빠지지 않는 수식어가 ‘정치극’과 ‘알레고리극(우화극)’이다. 이 수식어들은 스스로를 ‘영원한 자유인을 꿈꾸던 지하실의 수인(囚人)’¹⁾이라 일컫던 문학청년을 ‘현실에 대항하는 투사’²⁾로도 “우의적 기법을 장인의 경지에까지 끌어올린” 작가³⁾로도 불리게 했다.

1970년대에 발표된 이강백 희곡에 관한 기존 연구들도 두 수식어의 범주를 크게 벗어나지 않았으며, 선행 연구들은 크게 세 갈래로 나눌 수 있다. 하나는 작품 속 정치적·권력적 극적 양상들을 정치권력의 관념적인 속성으로 이해하고자 하는 시도이고⁴⁾, 다른 하나는 그의 희곡을 1970년대 현실 정치의 알레고리로 이해하려는 시도이며⁵⁾, 마지막은 작품 속 형식이나 기법을 밝히고자 하는 시도이다.⁶⁾

-
- 1) 이강백, 「당선소감 영원한 수인의 의무를 다 했을 뿐」, 『동아일보』, 1971.1.7.
 - 2) 한상철, 「70년대의 연극을 어떻게 볼 것인가」, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미술사, 1994, 264면.
 - 3) 김성희, 「이강백론: 우의적 기법으로 드러내는 시대정신」, 『한국현역극작가연구』, 예니, 1994, 96면.
 - 4) 김남석, 「1970년대 이강백 희곡 연구: 군중과 권력의 상관성을 중심으로」, 『어문논집』 43집, 안암어문학회, 2001; 김미선, 「수용 미학의 관점에서 본 희곡 「파수꾼」」, 『한국극예술연구』 29집, 한국극예술학회, 2009; 조은정, 「이강백 희곡 「파수꾼」 연구: 군중을 통해 바라본 권력의 메커니즘」, 『한국극예술연구』 52집, 한국극예술학회, 2016.
 - 5) 김성희, 「우의적 기법으로 드러내는 시대정신: 이강백론」, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 문예마당, 1995; 「이강백 알레고리의 시학」, 『한국 동시대 극작가들』, 박문사, 2015; 「한국 정치극 연구(1): 박정희 정권시대(1961~1979)를 중심으로」, 『한국극예술연구』 18집, 한국극예술학회, 2003; 김영희, 「이강백 초기 희곡의 우화적 구조」, 『우암어문논집』 2집, 부산외국어대 국어문학과, 1992; 배봉기, 「이강백론: 정치적 알레고리를 중심으로 초기 희곡연구」, 『현대문학의 연구』 10집, 한국문학연구학회, 1998; 신아영, 「이강백 희곡에 나타난 현실과 우화의 상관관계 연구」, 『한국문예창작』 10호, 한국문예창작학회, 2006; 이영미, 「이강백 연구」, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1995; 정현경, 「개인과 국가의 길항과 주체의 위기: 1970년대 희곡 「파수꾼」과 「우리들끼리만의 한번」을 중심으로」, 『현대문학이론연구』 60집, 현대문학이론학회, 2015.
 - 6) 김미선, 「이강백의 희곡 「파수꾼」에 나타난 순환 구조」, 『인문사회과학연구』 9집, 부경대 인문사회과학연구소, 2008; 백현미, 「이강백 희곡의 반복 구조와 반복의 철학」, 『한국극예술연구』 9집, 한국극예술학회, 1999; 이상관, 「연극적 상상력과

선행 연구들은 전반적으로 이강백 희곡을 정치와 연관한 해석을 부각시키는 연구들에 집중된 편이다. 그 과정에서 1970년대 현실의 정치 상황과 지나치게 밀착되어 희곡작품이 가진 극적 양식으로서의 형식이나 기법적 특질이 간과되는 경우가 있었으며, 작품 속 관념적인 권력의 속성에 치중해 다른 해석의 가능성들이 축소되는 경우들도 있었다. 더욱이 연구 대상이 몇몇 작품에 한정되어 있어, 1970년대 이강백 작품 전반에 드리워져 있는 세계관의 변화를 놓칠 우려가 있다.

본고에서는 1970년대 발표된 이강백 희곡 가운데 「다섯」, 「셋」, 「알」, 「과수꾼」, 「내마」, 「미술관에서의 혼돈과 정리」, 「개뿔」 등 일곱 편을 연구대상으로 삼아 이들 작품을 메타드라마적 관점으로, 특히 드라마티스트 기법을 중심으로 살펴봄으로써 앞서 언급했던 기존 선행 연구의 아쉬운 점을 보완하고자 한다.

메타드라마는 드라마 안에서 드라마를 반영하거나 드라마 속 요소가 드라마 자신을 지시하여 재(再)극화하는 방식을 포괄적으로 일컫는 개념이다. 이때 반영되거나 지시되는 대상은 드라마 그 자체이거나 배우나 무대, 인간 존재 또는 인간의 운명, 그리고 드라마 너머의 현실과 현실 너머의 세계까지도 포함이 된다. 드라마가 메타적으로 읽힐 수 있는 가능태는 그 양상에 따라 아홉 가지로 기법화 될 수 있는데, 그 중 ‘드라마티스트(dramatist) 기법’은 극 중 인물이 자기 의식성(self-consciousness)을 드러내고 그로 인해 극 속에서 메타드라마적인 효과를 내는 기법이다. 자기 의식성을 드러내는 방식은 크게 두 가지인데 하나는 인간 존재나 운명 또는 자신을 둘러싼 세계 등에 대해 철학적 인식을 보이는 것이며, 다른 하나는 마치 극작가나 연출가처럼 자신의 영향력을 발휘해 다른 인물들을 자신의 뜻대로 조정하려는 것이다. 이 기법은 ‘메타드라마’ 개념을 처음 제안했던 아벨(Lionel Abel)의 분석 개념을 기법화한 것으로⁷⁾, 낯설거나 새로운 것이 아니라 이전의 연구에서도

담론통제: 이강백의 「과수꾼」에 대한 기호학적 분석, 『한국연극학』 11집, 한국연극학회, 1998.

7) 드라마티스트가 언급되어 있는 아벨의 저서: Lionel Abel, *Metatheatre: A New*

중중 언급되던 기법이기도 하다.⁸⁾

드라마는 본질적으로 등장인물 간의 힘의 충돌과 갈등으로 빚어진 장르이며, 아벨은 드라마 속 등장인물 간의 역학관계에 관심을 가져왔다. 아벨은 극 속 인물들 몇몇은 근본적으로 드라마티스트이거나 또는 예비 드라마티스트이며 나머지는 드라마티스트들에게 드라마타이즈(dramatize) 당하는 ‘배우들(actors)’로 구분한다.⁹⁾ 아벨은 드라마티스트와 배우들을 구분 짓는 결정적인 차이를 ‘자기 의식성’의 유무로 보는데, 자기 의식성을 가지고 자신의 깨달음을 바탕으로 주도적이면서 능동적으로 극을 이끌어 가는 인물이 드라마티스트라면 자기 의식성 없이 드라마티스트에 의해 수동적으로 이끌려가는 인물이 배우인 셈이다. 이는 자기 의식성을 가진 인물이 극 속에서 얼마나 중요한 역할들을 수행하고 있는지를 보여준다.

덧붙여 드라마티스트는 인물이 무대에 등장하는 빈도나 인물의 지위나 신분이 극의 주인공을 결정하는 기존의 관행을 깨뜨리는 기법이기도 하다. 이 기법을 적용할 경우 다른 인물들이 깨닫지 못한 철학적 경지를 보여주거나 또는 다른 인물들에게 자신의 영향력을 발휘하는 인물이야말로 드라마를 이끌어가는 주도권을 가진 인물이라는 것을 알 수 있게 해준다. 그러나 드라마티스트의 드라마타이즈가 모두 성공하는 것은 아니며, 같은 맥락에서 드라마티스트들 모두가 ‘진정한 드라마티스트’가 되는 것도 아니다. 드라마티스트로서 잘못된 판단을 하거나 또는 드라마티스트 간의 대결에서 패배한 경우 드라마티스트는 돌이킬 수 없는 상처를 입고 몰락하고 심지어 목숨을 잃기도

View of Dramatic Form, New York: Hill and Wang, 1963. 이를 기법화한 논문: 김지연, 「한국 현대극의 메타드라마적 특성 연구: 이근삼, 최인훈, 이현화, 이윤택의 희곡을 중심으로」, 전남대 박사학위논문, 2016.

- 8) 기존에 김성희, 김기란, 이화진 등의 연구자들은 드라마티스트를 ‘극작가 의식’, ‘내적 작가의 사건 조정’, ‘연출가’ 등의 용어로 번역해서 사용하였다. 김기란, 「이만희론: 한국 희곡 문학의 장르적 특징, 메타드라마의 가능성」, 『현대문학의 연구』 10집, 한국문학연구학회, 1998; 김성희, 「메타연극 연구(1): 윤대성의 희곡을 중심으로」, 『한국연극연구』 2집, 한국연극사학회, 1999; 이화진, 『이근삼 희곡 연구: 메타연극적 전략을 중심으로』, 연세대 석사학위논문, 2001.

- 9) Lionel Abel, Op. cit, p.49.

한다.

이처럼 드라마티스트 기법은 표면에 드러나지 않는 드라마 이면 등장인물 간의 권력 관계를 드러내줄 수 있으며 그 과정에서 극을 이끌어가는 주도적 인물을 찾는 것에 최적화된 기법이다.

1970년대 이강백 희곡 속 등장인물들은 주로 ‘권력자-군중-개인’ 구도로 설정된다. 무소불위의 절대적 힘을 가진 권력자, 권력자의 감시와 통제를 받지만 동시에 살아있는 생명체처럼 스스로 성장하면서 자신들의 이익을 위해 변화해나가는 군중, 그리고 신분상으로는 권력자에 종속되어 있지만 의식상으로는 권력자와 대립각을 세우며 체제에 균열을 일으키는 개인이 이강백이 즐겨 사용하는 인물 형상화 방식이다. ‘군중’은 일찍이 연구자들의 관심을 끌며 ‘우매하거나 수동적인 존재가 아니라 권력을 창출할 수 있는 존재’¹⁰⁾ 또는 ‘진실이 은폐된 상황에서 허상의 이데올로기에 휩쓸리면서 전체적인 통치 이념을 만들어내는데 일조하는 존재’¹¹⁾로 분석된 바 있다.

본고에서는 작품 내의 역할이나 극작가의 의식을 반영하고 있는 차원에서 중요하게 다뤄져야 하지만 상대적으로 주목을 받지 못한 드라마티스트로서의 ‘개인’에 주목하고자 한다. 개인은 어떤 면에서는 일탈적인 인물이지만, 자기 의식성을 가지고 인간 존재나 운명에 대한 철학적 인식을 보여주거나 권력자에 회의를 품고 절대 권력에 숨겨진 기만적 행위를 세상에 드러내려는 인물이다. 그런데 이런 개인의 성격을 규정하는 것이 쉽지는 않다. 작품들 속 개인은 현 세계 너머의 것을 깨달은 구도자였다가, 권력자와 체제의 모순을 자각하고 바로잡으려는 선구자도 되었다가, 기존 체제에 압도되어 제거되는 희생자이기도 하고, 때로는 자신의 깨달음으로 다른 등장인물들을 깨우쳐주는 구원자이기도 하는 등 1970년대 이강백 작품 전반에서 끊임없이 변주되고 있기 때문이다. 그러나 이런 어려움에도 불구하고 개인은 극을 이끌어가는 주도적인 인물이며 동시에 이강백이라는 극작가가 당대의 시대나 사회에 갖는 문제의식과 세계관의 변화를 보여주고 있기 때문에 반드시 규

10) 김남석, 앞의 논문, 417면.

11) 조은정, 앞의 논문, 118면.

명되어야 하는 인물 유형이기도 하다.

본고에서 연구대상으로 삼은 일곱 편의 희곡 작품 모두에서 드라마티스트형 인물을 발견할 수 있으며, 드라마티스트를 테아트룸 문디적인 세계관과 자기 의식성을 바탕으로 하는 철학적 구도자 유형과 권력자의 음험함을 드러내기 위해 또 다른 드라마티스트와 대결하는 세계의 고발자 유형, 마지막으로 자신의 패배와 희생을 통해 다른 등장인물들을 변화시키는 민중의 구원자 유형으로 분류해서 살펴보고자 한다.¹²⁾

2. 테아트룸 문디와 인물의 자기 의식성

: 철학적 구도자 유형의 드라마티스트

이강백 희곡 작품 속에서 다양한 유형의 반복들을 발견할 수 있는데,¹³⁾ 특히 1970년대 작품들에서는 하나의 극적 상황이 반복적으로 사용되어 극의 내용과 형식을 구성하는 차원으로 발전하는 경우가 많다. 극중 인물이 겪는 반복적인 상황 대부분은 그들에게 부정적이거나 비극적인 성격의 것들로 어떤 인물도 그런 상황에 놓이길 원하지 않는다. 그럼에도 불구하고 이 상황들은 멈추지 않고 반복되기 때문에 등장인물들에게 반복은 폭력으로 다가온다.

한편, 등장인물이 자신의 의사와 무관하게 폭력적인 상황에 던져진 것은 인간 존재의 운명이나 한계를 보여주는 테아트룸 문디적인 세계관¹⁴⁾을 보여

12) 연구대상으로 삼은 각각의 작품 속에서 개인은 다양한 유형의 드라마티스트로 형상화되는데, 연구대상의 작품들을 골고루 깊이 있게 논의하기 위해서 가장 특징적인 드라마티스트 유형을 우선순위에 두고 분석하고자 한다.

13) 이강백 작품 속 반복에 대해서 백현미는 “이강백에게 작품을 쓴다는 것은, 반복의 구조 및 반복의 철학에 얽힌 행위이며 실천”이라고 언급한 바 있다. (백현미, 앞의 논문, 239면.)

14) 테아트룸 문디(theatrum mundi)는 ‘세상은 극장이다’는 뜻의 라틴어로, 세상은 무대이고 인생은 연극이며 인간은 배우라는 서구의 대표적인 세계관이다. 고대 그리스 시대부터 시작된 이 세계관에서 인간은 신이 예정해놓은 운명을 그대로 따를 수밖에 없는 한계를 가진 존재였으나, 르네상스 시대에 이르러서 인간은 자

주는 것이다. ‘개인’들은 동일한 상황을 반복적으로 경험하는 과정에서 각성을 하고 자기 의식성을 갖게 된다. 그리고 그 순간 문제적 개인이 탄생한다. 김성희는 이강백에 대해 그의 “작가적 축수는 정치적·사회적 문제를 지향하는 원심력과 인간 존재와 내면의 성찰이라는 본질을 파고드는 구심력 사이에 걸쳐 있다”¹⁵⁾고 말한 바 있다. 이는 이번 장에서 살펴볼 드라마티스트 유형들에 꼭 들어맞는 설명으로, 이들은 정치극이라는 외피를 입고 있지만 본질적으로는 인간 존재와 운명의 한계를 자각하는 문제적 개인들이다.

이강백의 데뷔작인 「다섯」은 신탐라국으로 가는 배 밑에 숨어있는 다섯 명의 밀항자에 관한 이야기이다. 밀항자들은 직경 2m 크기의 경보종이 울리고 같은 크기의 적색 신호등이 번쩍일 때마다 불안에 떨며 피난처에 몸을 숨긴다. 그리고 경보와 적색 신호등이 멈추면 다시 무대에 나오는 상황을 반복하며, 가시적으로 드러나지 않는 권력자에 대한 두려움이 커져가는 상황이다. 이런 상황은 밀항자들이 떠나온 곳에서도 겪었던 것으로, 그들은 감시와 통제로 인해 불안과 공포의 일상을 보냈으며 이를 벗어나기 위해 밀항선에 올랐다. 그러나 현재 배 위에서도 그들의 일상은 여전하며, 암울한 것은 이들이 신탐라국에 도착하더라도 상황이 크게 달라지지 않을 것이라는 점이다.

그 와중에 미래에 대한 기대에 부푼 인물이 ‘라’이다. 밀항자들은 ‘라’의 몸에서 냄새가 난다는 이유로 그를 배척하기도 하고, 자신들을 대신해 ‘라’가 희생되기를 노골적으로 바라기도 한다. 그런 ‘라’는 냄새나는 자신의 통 대신에 ‘마’의 상자에 몸을 숨긴 후 그녀를 사랑하게 되면서 드라마티스트로 변모한다. ‘라’는 ‘동전 한닢만한 크기의 태양을 오색 실에 매달아 ‘마’의 상자 속을 밝히고 서로 사랑하겠노라’(1:30)¹⁶⁾며 그녀와의 행복한 미래를 꿈꾸며 한껏 들뜬다. 그런 ‘라’에게 ‘나’와 ‘다’는 자신들의 과거를 강요하고, 그들의 이야기를 따라가다 보면 ‘라’의 미래는 그들의 불행한 과거로 회귀한다.

신의 의지로 자신에게 주어진 운명을 극복할 수 있다는 것으로 그 함의가 달라졌다. (김지연, 앞의 논문, 53-57면 참조.)

15) 김성희, 「이강백 알레고리의 시학」, 『한국 동시대 극작가들』, 박문사, 2015, 98면.

16) 이하 작품 속 내용 인용은 이강백 희곡전집(평민사, 1999)의 권수와 면수를 괄호로 표시하겠다.

‘라’는 ‘제자리로 돌아가는’(1;33) 불행한 운명의 고리를 끊기 위해 경보종이 울릴 때 상자 속에 들어가지 않고 고향을 지르겠다고 선언한다. 그는 드라마티스트로서 아직은 미약하지만 불행한 일상이 반복되는 과거로 돌아가지 않기 위해, 용기를 내어 자신을 통제하고 감시하는 공포의 실체를 대면해 ‘제자리로 돌아가지 않을 것을 시작’(1;33)하고자 한다. 다시 경보종이 울리자 모두들 각자의 피난처에 숨지만 홀로 남아 저항하려던 ‘라’는 자신을 지배해왔던 두려움에 끝내 소리를 내지 못한다. 그리고 ‘라’는 자신의 냄새나는 통에 되돌아간 뒤 다시는 나오지 않는다.

「다섯」의 ‘라’는 확고한 자기 의식성을 보여주는 것은 아니지만 공포의 실체와 맞섬으로써 자신에게 주어진 운명을 바꾸려고 했다는 점에서 드라마티스트적인 면모를 확인할 수 있다. 다만 그는 내재화된 공포를 이기지 못한다는 점에서 종내에는 자신에게 주어진 운명을 그대로 받아들이는 패배자로 남게 된다. 그런 측면에서 이 작품 속 ‘진정한 드라마티스트’는 비가시적인 권력자나 ‘라’가 아니라 그를 굴복시킨 ‘인간의 운명’으로 볼 수도 있다. 그리고 「다섯」의 ‘라’의 인물 형상화는 「셋」의 ‘다’에게로 이어진다.

「셋」이 처음 공연되었을 때 연극평론가 김문환은 이 연극이 카프카의 소설 「짧은 광대」와 흡사하다고 말한 바 있다. 이에 이강백은 ‘결국 인간의 삶은 비극적일 수밖에 없다’는 관점은 카프카를 비롯한 다른 작가들과도 유사하다고 술회한다.¹⁷⁾ 이는 인간 운명의 비극성과 한계에 대한 작가적 인식이 초기에서부터 이어져 왔음을 짐작하게 한다.

「셋」은 비교적 짧은 희곡으로, 두 맹인 아버지를 둔 아들의 이야기이다. 이 작품에서는 아들이 북소리에 맞춰 앉았다 일어섰다는 반복하는 동안 아버지들이 총을 쏘 아들을 맞춰 죽이려는 상황이 반복된다. 그러나 아버지들의 의도와 달리 그리고 이전의 아들들과 달리 아들 ‘다’는 번번이 총알을 피해 살아남는다. ‘나’는 죽지 않는 ‘다’에게 힘껏 달려 도시를 벗어날 것을 제안하기까지 한다.

끊임없이 자신을 죽이려고 하는 두 아버지를 둔 아들 ‘다’의 이야기는 오

17) 이강백, 「지은이의 머릿글: 1971년부터 1974년까지의 작품들에 대하여」, 5면.

이디푸스의 변형으로 보이기도 한다. 오이디푸스는 인간의 운명과 존재를 알고 있는 인물이지만, 정작 자신의 운명은 알지 못하는 인물이기도 하다. ‘다’는 다른 아들들처럼 죽어야 하는 운명이지만 죽지 않거나 또는 죽지 못함으로써 그 운명을 거스르는 인간이다. 북소리에 맞춰 앉았다 일어서는 동작을 반복하는 가운데 맹인이 총을 쏘 맞추는 것은 아주 단순하지만 그 결과를 예측할 수 없는, 일종의 우연성에 기대는 도박과도 같기 때문에 ‘다’가 총에 맞지 않은 것을 그의 잘못이라 할 수는 없다.

그러나 극의 마지막에 ‘다’는 앉았다 일어서는 동작을 더 이상 이어가지 않고 가만히 서 있음으로써 자신의 운명을 응시한다. ‘다’는 자신의 운명을 우연성에 기대지 않고 주체적으로 받아들이면서 - 설사 그 결과가 죽음이라도 - 드라마티스트로 변모하는 모습을 보인다. 드라마티스트인 ‘다’가 자신의 운명을 깨닫고 받아들임으로써 인간으로서 그에게 주어진 운명을 넘어서는 듯 하지만 결국 죽음으로 끝을 맺게 되는 것은 인간 존재나 운명의 아이러니를 보여준다. 더불어 「다섯」과 유사하게 「셋」의 ‘진정한 드라마티스트’ 역시 ‘인간의 운명’으로 볼 수 있는 지점이다.

「내마」는 이강백이 쓴 장막희곡 중 처음으로 공연된 작품으로 우연히 시대적 사건과 맞물리게 되면서 나름의 곡절이 많았다.¹⁸⁾ 뿐만 아니라 귀족들이 추대한 마립간(‘눌지’) 대신 고구려에서 정해진 마립간(‘실성’)을 옹립해야 하는 장면은 강대국에게 내정간섭을 당하는 우리나라를 떠올리게 한다. 이렇듯 극을 둘러싼 외부의 우연적인 상황과 극 속 내용 등이 절묘하게 결합되어 「내마」는 이강백의 정치극을 대표하는 작품 중 하나가 되었다.

이 작품은 고구려에 인질로 잡혀갔다가 돌아온 ‘실성’이 마립간으로 추대된 이후 벌어지는 이야기를 담고 있다. ‘실성(實聖)’은 이름의 뜻대로라면 ‘진실한 군주’ 또는 ‘참된 왕’이어야 하지만 정작 그는 극 속의 설정대로 ‘잇힌

18) 「내마」의 막이 오르면 마립간의 장례식을 치르기 위해 관을 들고 나오는 장면으로 시작하는데 우연의 일치로 공연 직전에 육영수 여사가 저격을 당하고 장례를 치룬 터라 연극이 공연되던 날 재검열을 하는 사태가 벌어지기도 했다. 이강백, 「지은이의 머릿글: 1971년부터 1974년까지의 작품들에 대하여」, 7면.

왕족(失聖) 또는 ‘이성을 잃고 미친 존재(失性)’로 형상화된다.

‘실성’은 자신을 ‘보이지 않은 줄에 매달려 전혀 엉뚱한 춤을 추고 있는 꼭두각시’(1;140)에 비유하는데, 이는 ‘실성’이 인간 존재의 비극성을 깨달은 존재라는 것과 동시에 「내마」 이면에 테아트룸 문디적인 세계관이 자리 잡고 있음을 보여준다. ‘실성’이 살찐 구더기가 파먹은 죽은 마립간의 얼굴에서 자신의 얼굴을 떠올리고(1;136), 다른 이들과 있을 때 자신만 벽처럼 꽉 막혀있는 답답함을 느끼고(1;138), 시원하고 달콤한 과즙을 한 모금도 삼키지 못하고 토하는 것은(1;138) 모두 그가 느끼는 지독한 외로움 때문이다. 인간 운명의 한계를 각성한 것에서 오는 외로움은 누구에게도 이해받지 못하고 결국 ‘실성’은 실성(失性)하게 된다. ‘실성’을 미치광이 왕으로 형상화하는 것은 미치광이를 세계 너머의 진실을 아는 존재로 그리는 서양 고전의 오래된 문법이기도 하다. 서양 고전에서 이 미치광이는 누구도 귀담아 듣지 않는 조언이나 예언을 한 뒤 그것이 실현됨으로써 존재 가치를 확인받는 반면, ‘실성’은 ‘내마’의 ‘나 역시 외롭습니다’라는 말로 위안을 얻고자 한다.

‘내마’는 역사적 사실을 기록하는 사관(史官)인데 이는 본질적으로는 진실을 다루는 일이기 때문에 그는 테아트룸 문디적인 세계관과 인간 존재의 한계를 깨달아야 하는 존재이다. ‘실성’이 자신의 외로움을 확인받기 위해 ‘내마’에게 집착하는 이유도 여기에 있다. 그러나 ‘내마’는 현실 속에 희망이 있고, 역사에는 올바른 섭리가 있어 세상을 아름답게 하고 마립간은 결국 정당한 보답을 받을 것이라는 ‘아름다운 이상(理想)’(1;186)에 대한 믿음을 가지고 있다. 더욱이 외로움은 희망을 잃은 자가 혼자서 느끼는 감정이기 때문에 ‘실성’의 외로움은 누구와도 나눌 수 없다고 말한다. 이를 통해 ‘내마’는 ‘실성’과는 정 반대의 입장으로, ‘실성’이 ‘내마’에게 끊임없이 ‘너도 나와 같이 외로운지’를 묻는 것은 자기 의식성을 가진 드라마티스트로서의 ‘실성’과 아직 자기 의식성을 갖지 못한 ‘내마’의 세계관이 대립하는 것으로 볼 수 있다.

‘내마’는 ‘실성’을 시해하려다 팔을 잃지만, ‘눌지’가 만들어준 엄청나게 크고 기다랗고 하얀 ‘정의(正義)의 손’을 달게 된다. 그리고 ‘내마’가 가는 곳마다 군중들이 그를 받기며 환호한다. 그러나 얼마 되지 않아 ‘내마’가 목숨을

걸고 지키려 했던 정의는 퇴색되고, 군중들의 환호 역시 곧 시들해진다.

‘내마’가 시장에 간 장면은 군중들의 변심과 ‘내마’의 깨달음을 보여준다는 점에서 중요하다. ‘내마’는 ‘눌지’와 ‘아로’가 자신과 했던 약속을 저버리는 것을 보며, ‘아로’가 했던 약속을 지키게 하기 위해 염소를 사러 시장에 간다. 그는 염소 한 마리는 한 마리 값을 받는 것이 정당하다는 자신의 원칙을 지키다가 결국 군중에게 외면 받고 염소를 사지 못한다. 한때 ‘내마’는 역사와 현실의 살아있는 정의이며 희망이지만 이제는 그것들이 부재함을 보여주는 증거로 바뀌게 된다. 모두에게 존경받던 크고 길고 하얀 정의수(正義手)를 늘어뜨린 채 무대 위에 홀로 서 있는 ‘내마’의 모습은 우스꽝스럽고 동시에 지독히도 고독해 그로테스크하기까지 하다. 무대 위 ‘내마’는 세계의 불합리함을 보여주는 오브제이다. 그리고 ‘내마’는 ‘실성’이 그토록 원했던 “저 역사…… 외롭습니다”(1:194)는 답을 하게 된다. 홀로 무대에 남겨진 ‘내마’는 ‘실성’이 자각했던 테아트럼 문디적인 세계 속 인간 존재의 비극성을 깨닫게 된 것이다.

중요한 것은 ‘내마’가 깨달음을 얻은 뒤에 하는 행동이다. 그는 세계의 불합리함과 인간 존재의 한계를 알게 되지만 자신의 원칙을 견지하려 한다. ‘내마’는 회의장 밖의 귀족들이 칼을 들고 그의 목숨을 노리는 것을 알면서도 회의장 문을 열고 나가 스스로 죽음을 선택한다. ‘내마’는 ‘실성’처럼 깨달음을 얻어 드라마티스트가 되었다 하더라도, 결국 자신의 신념을 지키는 쪽을 택해 ‘실성’과는 전혀 다른 결과를 만들어낸다.

이때 주목해야 할 것은 ‘내마’의 비극적인 결말에 가장 큰 영향을 끼친 것은 ‘실성’이 아니라 ‘눌지’를 비롯한 귀족과 군중이라는 점이다. ‘내마’가 극의 처음부터 끝까지 자신의 신념을 지키는 원칙주의자라면, 그를 숭배했다가 내팽개쳐버리고 결국 칼로 찢어 죽인 군중들은 원칙을 지키지 않고 현실적인 조건에 시시때때로 흔들리는 존재들이다. 이는 이강백 속 희곡에서 군중이 외부의 조건에 따라 반응하기도 하지만 스스로의 필요에 따라 얼마든지 변화할 수 있는, 마치 살아있는 생명체 같은 존재라는 것을 보여준다.

철학적 구도자 유형에 속하는 드라마티스트들은 극이 전개되는 과정에서

자기 의식성을 깨달은 존재들로, 자신에게 주어진 운명과 인간존재의 한계를 벗어나려는 저항의 몸짓을 보여준다. 그리고 이들을 통해 극의 지면에 숨어 있는 테아트럼 문디적인 세계관과 인간 운명의 비극적 한계에 대한 이강백의 오랜 화두를 환기시켜준다.

3. 세계와의 대결과 예견된 패배

: 세계의 고발자 유형의 드라마티스트

앞서 살펴본 드라마티스트 유형은 정치적인 것을 소재로 삼아 인간 존재의 운명성에 관한 철학적 인식을 드러내는 문제적 개인에 관한 것이었다. 이장에서 살펴볼 드라마티스트는 문제적 개인들이 자신이 속한 세계의 질서가 어그러져있음을 깨닫고 권력자가 은폐해놓은 세계의 음험함을 폭로하면서, 등장인물 간의 권력 관계가 전면에서 드러나는 유형이다.

드라마(drama)는 그리스어로 ‘행위(action)’라는 뜻을 가지고 있으며, 이는 극이 인간의 행동을 묘사하거나 표현하는 모방 행위라는 것을 의미한다. 이때 방점은 ‘행위’에 놓이는데, 극은 다른 문학 장르와 달리 무대 위에서 행위로 보여야하기 때문이다.¹⁹⁾ 그런 측면에서 하나의 드라마 속에 여러 명의 드라마티스트를 등장시키는 것은 극을 효율적으로 이끌어 가기 위한 극작가의 필연적인 선택인지도 모르겠다. 드라마티스트들이 드라마를 차지하기 위해 겨루고 승부를 내는 과정에서, 이들의 행위는 어느 때보다 역동적이고 극대화되기 때문이다. 이강백 역시 하나의 희곡 안에 여러 명의 드라마티스트들을 등장시키는 방식을 즐겨 사용하는데, 이들은 극을 차지할 진정한 드라마티스트를 가리기 위해 자웅을 겨룬다. 3장에서 살펴볼 드라마티스트 유형은 드라마티스트 간의 대결이 두드러지는 경우들이다.

「알」은 최초의 장막극이면서 이전에 비해 ‘권력자-군중-개인’ 인물 구도가

19) 마틴 에슬린, 원재길 역, 『드라마의 해부』, 청하, 1993, 23면.

선명해진 작품이기도 하다. 이 작품에서는 ‘박물관장’과 시민 ‘라’가 드라마티스트로 나오며, 이들은 각각 권력자와 개인의 위치에 놓인 인물들이다. 작품 속 배경이 되는 도시는 무서운 공룡이 시시때때로 공격해 위기상황에 놓여 있다. 시민들은 ‘무서운 공룡으로부터 시민을 보호해 주는’ 동시에 ‘시민들이 공룡과의 싸움에 목숨을 걸고 보호해야 하느’(1:58) 임금을 뽑아 내부 결속을 다지고 위기를 극복하고자 한다. 시민 ‘마’(이후 ‘박물관장’)는 임금 후보 중 하나였으나 시민 ‘마’가 왕이 되자 박물관장직을 요청한다.

‘박물관장’은 이미 감투를 썼지만 권력에 대한 욕심을 버리지 못하고 ‘한 줌의 석회’(1:93)로 만들어진 알을 들고 나와 모두를 혼란에 빠뜨리며, 그의 드라마티스트로서의 면모는 이때부터 본격적으로 발현된다. 그는 알 속에 전지전능한 임금이 들어있다는 거짓말로 왕(시민 ‘마’)이 스스로 목숨을 끊게 만든 후 그의 희생을 비겁한 죽음으로 몰아가고, 곧바로 왕비를 취함으로써 선왕을 옥보인다. 그는 시민들의 합의가 없었지만 알을 발견한 공로를 스스로 인정하며 왕의 대리자인 것 마냥 슬그머니 최고 권력의 자리를 꿰찬다.

이후 ‘박물관장’은 시민들의 합의를 얻어 왕으로 오르는 과정과 시민들을 통제하는 방식에서 드라마티스트로서 자신의 역량을 십분 활용한다. ‘박물관장’은 거짓말로 시민들을 현혹하고, ‘잘못된 딜레마의 오류’를 강요해 시민들의 이성을 항거 불능의 상태로 만들었으며²⁰⁾, 군중심리를 이용해 내부의 희생양을 만들고, 무용(無用)의 것을 공포의 대상으로 조작해 시민들을 통제한다. 그리곤 자신에게 권력을 위임해준 시민들을 ‘돼지떼’(1:90)로 전락시킨다.

「알」 속의 또 다른 드라마티스트인 시민 ‘라’는 ‘박물관장’과 대비되는 인물이다. 그는 옳고 그름을 냉철하게 분별할 줄 알고, 자신의 신념과 언행을 일치시키려 노력하는 인물이다. 시민들은 자신의 안락함을 위해 사소한 것에서부터 편법을 찾고 이들의 생리를 간파한 ‘박물관장’에게 이용당하는 반면

20) ‘잘못된 딜레마의 오류’는 ‘흙슨의 선택’이라고도 불리는데, 다른 선택이 있음에도 불구하고 양자택일의 질문을 강요하는 오류를 말한다. 「알」에서는 잘못된 딜레마의 오류를 강요하는 장면이 여러 차례 등장하며, 이런 장면은 극의 갈등 상황을 만드는 데 중요하게 사용된다.

시민 ‘라’는 불이익을 감수하고라도 옳음을 지키려한다. 이런 상황에서 ‘박물관장’의 욕망과 시민 ‘라’의 신념이 충돌하는 것은 명약관화한 일이다.

이들은 극 전반에서 충돌하는데, 발단은 선왕의 죽음 이후 알의 부화를 기다리는 사이에 비롯된다. 시민 ‘라’는 ‘박물관장’이 선왕의 잠옷을 입고 졸고 있는 것이 비위에 거슬린다고 직언을 한다. 시민 ‘라’의 발언이 다른 시민들의 동의를 얻지는 못했지만 ‘박물관장’을 불쾌하게 만든다. 시민 ‘라’가 ‘박물관장’의 심기를 거스른 대가는 카드 노름에서 되돌려 받는다. 시민 ‘라’는 ‘박물관장’이 주도하는 카드 노름에 끼지 않으려 하지만, ‘박물관장’은 그가 노름판에 끼지 않으면 노름을 중단하겠다고 시민들을 선동한다. ‘박물관장’은 시민 ‘라’를 내부의 적으로 만들어 시민들이 그를 배제하고 등 돌리게끔 만들어 결국 시민 ‘라’가 자신의 생명을 건 노름 약정서에 서명하게 만든다. ‘박물관장’이 시민들을 선동해 자신이 원하는 바대로 상황을 조정하는 방식은 선왕에게 죽음을 종용할 때 사용했던 것과 동일한 것으로 일종의 ‘속죄양 현상’²¹⁾이다. ‘박물관장’은 시민 ‘라’를 속죄양을 만듦으로써 공룡의 침입과 왕의 교체라는 도시 안팎의 환란과 미래의 불확실성에서 오는 시민들의 폭력의 탐욕을 해소하고 있다.

시민 ‘라’의 드라마티스트로적인 면모는 표면적으로 잘 드러나지 않지만, 알과 ‘박물관장’ 중 양자택일을 강요받은 상황에서 자기 의식성이 분명해지고 다른 이들을 드라마타이즈하려는 의도가 명확해진다. 시민들이 결정을 내리지 못하고 우왕좌왕할 때, 시민 ‘라’는 유일하게 이성적으로 대처한다.

시민 라 무엇이냐구요? 우리의 지혜로서는 해결하지 못합니다. 도대체 우

21) 속죄양 현상은 르네 지라르가 제시한 개념으로 ‘희생양 현상’ 또는 ‘희생 대체’라 부르기도 한다. 지라르에 따르면 희생 대체가 일어나는 진짜 원인은 사람들이 분노를 일으키는 실제 대상을 어찌할 수 없을 때 생겨나는 폭력의 탐욕에 있다고 한다. 이때 무고한 사람을 속죄양으로 삼음으로써 ‘만인의 만인에 대한’ 폭력이 ‘만인의 일인에 대한’ 폭력으로 바뀌어 사람들이 가진 폭력의 탐욕을 해소할 수 있으며, 덕분에 공동체가 유지될 수 있다는 것이다. (르네 지라르, 김진식 역, 『나는 사탄이 번개처럼 떨어지는 것을 본다』, 문학과지성사, 2004, 194-202면.)

리에게 어느 것을 선택할 권리가 있는지 그것마저 의아로워집니다. 시민 여러분, 우리의 지혜와 권리가 쓸모 없어졌다는 데 주의 하십시오. 우리 허수아비처럼 완전히 무력(無力) 상태 속에 빠져 들게 되었습니다. 박물관장이 우리의 손과 발에 줄을 엮으면 우리는 그가 시키는 대로 행동하게 될 것입니다. …<생략>… (1;85)

시민 ‘라’는 시민들을 잘못된 딜레마의 오류의 상황에 던져놓고 그들의 ‘자유 의사’(1;83)에 맡기겠다고 하는 ‘박물관장’의 기만을 꿰뚫어본다. 그래서 시민 ‘라’는 시민들에게 자신들에게 주어진 선택을 넘어서는 제3의 선택이 있음을 설득하고 시민들은 역시 그의 의견에 동조한다. 이 장면에서 시민 ‘라’의 드라마티스트적인 면모가 가장 강력하게 발휘된다. 그러나 시민 ‘라’의 노력에도 불구하고 왕관은 ‘박물관장’에게 넘어가게 되고, 결국 그는 ‘박물관장’의 칼에 찔려 파국을 맞이한다.

「알」에서 두 드라마티스트의 대결은 권모술수에 능한 부정한 권력자와 한결같이 자신의 소신을 지키는 개인의 대결이었다. 그러나 돌팔매로 거인 골리앗을 쓰러뜨리는 다윗의 신화는 일어나지 않았다. 시민 ‘라’가 죽음에 이르게 된 직접적인 사유는 ‘박물관장’이 찌른 칼 때문이지만 비극적 결말에 이르기까지 시민들의 동조가 있었다는 점을 간과해서는 안 된다. 그런 측면에서 시민 ‘라’는 ‘내마’의 몰락을 환기시킨다. 그리고 신념을 가진 개인이 패배하는 모습은 「파수꾼」에서 이어진다.

「파수꾼」은 이강백을 극작가로 인정받게 해준 작품이며 동시에 그의 대표작이기도 하다. 이전의 작품들과 비교했을 때 「파수꾼」은 권력의 메커니즘을 가장 압축적으로 보여주고 있으며, 등장인물이나 무대 장치 등이 단순하게 설정이 되어 다른 요소들의 개입을 최소화하고 오롯이 극적 상황과 등장인물들의 갈등에 초점이 맞춰지게끔 설계되어 있다.

이 작품은 이리떼의 출현으로부터 마을을 지키기 위해 일생을 광야에 머무는 파수꾼들에 관한 이야기이다. ‘가’는 망루에서 망을 보다가 광야에 이리

떼가 나타나면 큰 소리로 외치고, ‘나’는 양철북을 두들겨 마을사람들에게 이리떼의 출현을 알린다. ‘다’는 파수꾼을 자청에 광야로 온지 얼마 되지 않아 ‘가’의 외침과 ‘나’의 양철북 소리에 벌벌 떠는 어린 소년이다. ‘다’는 실제로 이리를 본 적이 없지만 이리를 잡기 위한 ‘이빨이 달린 댕’이나 댕을 손질하기 위해 ‘쇠줄을 가는 금속성의 듣기 싫은 소리’들로 이리에 대한 원시적 공포가 커져간다.(1;102) 그리고 이리에 대한 두려움이 커질수록 망루 위 파수꾼에 대한 절대적 믿음은 더욱 단단해진다. 그는 ‘아주 높은 곳’에서 ‘정확한 눈’으로 ‘멀리까지 바라보며’ ‘단 한 번도 실수를 하지 않기 때문이다.(1;100-101) 더욱이 ‘나’는 어린 ‘다’를 살뜰히 보살피며 서툰 그를 응원하고 믿어준다.

나 아니야. 넌 네가 얼마나 소중한지 몰라서 그래. 넌 아직 채워지지 않은 내 꿈, 나를 애태우는 갈증이란다. 이 황야의 한복판에서 난 너라는 꿈을 꾸다. …(중략)… 난 여기서 죽을 것이다. 너의 두 손이 내 눈을 감길 때, 난 다음을 이어줄 너에게 감사할 거다. 보아라, 저쪽에 묵힌 옛 파수꾼들이 모두 일어나 침묵 속에 너를 보고 있잖니? 넌 그들의 꿈이야. 이 황야의 크기와 맞먹는 꿈, 이젠 네가 얼마나 소중하다는 걸 알겠니? (1;111)

‘다’는 ‘나’의 임무를 잇는 후임자 이상의 존재이다. ‘나’에게 있어 ‘다’는 “아직 채워지지 않은 내 꿈”이고 “나를 애태우는 갈증”이며 ‘옛 파수꾼들의 꿈’이자 “황야의 크기와 맞먹는 꿈”이다. 옛 파수꾼들이 ‘나’에게 파수꾼직을 물려줬듯이 ‘나’가 ‘다’에게 자신의 자리를 물려줬을 때, 파수꾼으로서의 ‘나’의 긍지와 소명의식이 완성되는 것이다. ‘나’의 위의 대사를 통해 그가 자신의 승계자로서 ‘다’를 얼마나 아끼는지를 엿볼 수 있다.

스스로를 겁보라고 부르던 ‘다’가 모두들 잠든 새벽에 망루에 올라갈 용기를 낸 것은 자신을 신뢰해주는 ‘나’ 덕분이다. ‘다’는 망루에 올라 이제까지 자신이 두려워한 것은 흰 구름이었다는 것을 알게 되고, 이제까지 ‘가’가 이리떼라는 허구적 존재로 원시적 공포를 자극해 자신을 비롯한 마을 사람들

을 통제하고 있었음을 알게 된다. ‘다’는 이 사실을 마을 사람들에게 알려 ‘단 한 번 두려움에 맞서는 용기 있는 사람’(1:110)이 되기를 결심하면서, 겁 많던 어린 소년은 드라마티스트로 변모한다.²²⁾

한편, ‘다’의 쪽지를 받고 그를 찾아온 ‘촌장’은 이리떼라는 허상을 만들어 마을을 단결시키고 질서를 만든 것이 왜 잘못된 것인지를 반문한다. ‘촌장’의 논리는 “임금의 자리란 왕관이나 칭호로써 유지되는 것은 아니다. 국민들의 약점을 잡아 그들의 복종으로 유지되는 것이다”(1:92)라고 말하던 ‘박물관장’을 연상시킨다. 더욱이 ‘촌장’은 만약 ‘다’가 진실을 밝히게 되면 평생토록 양철북을 치던 ‘나’의 고귀한 희생은 헛것이 될 것이고, 자신은 화난 마을 사람들에게 죽임을 당할 것이라며 ‘다’를 설득한다. ‘다’는 ‘촌장’의 회유에 넘어가 진실을 밝히는 것을 단 하루 늦췄을 뿐이지만, 자신도 모르는 새 망루의 진실을 은폐하려는 ‘촌장’의 동조자로 전락하고 그에 의해 광야로 추방당한다.

「과수꾼」의 ‘다’는 망루 위에 올라 자신의 공포의 근원과 대면할 용기를 통해 각성을 하게 되고 드라마티스트로서 자기 의식성을 갖게 된다. 그리고 자신이 알게 된 진실을 마을 사람들에게 알려, 그들이 이제까지 ‘촌장’과 ‘가’의 담합으로 기만당해왔던 것을 밝히려고 한다. 그러나 ‘촌장’은 이제 막 드라마티스트가 된 소년이 상대하기에 녹록한 존재가 아니다. 그는 오래전부터 이리떼라는 허상의 공포를 만들어 마을 사람들이 자신이 만든 질서 안에서만 머물도록 드라마타이즈해 온 비정하고 야비한 어른이다. 그런 측면에서 「과수꾼」은 소년의 성장담이면서 동시에 패배한 드라마티스트의 이야기이다.

그런데 드라마티스트 간의 대결에서 「알」과 「과수꾼」 두 작품 모두 ‘문제적인 개인’이 패배한다는 점은 눈여겨 볼 필요가 있다. 시민 ‘라’와 ‘다’가 드라마티스트로서 능력이 없거나 자질이 부족해서 패배한 것이 아니다. 이들의 패인은 이 작품들이 거대 권력과 신념을 가진 개인의 싸움에서 개인의 패배

22) 이리떼와 관련된 진실을 알게 된 후, 드라마티스트가 된 ‘다’의 태도는 이전과는 확연하게 달라진다. ‘다’는 이리떼가 나타났다는 ‘가’의 외침에 더 이상 몸을 숨기지 않고, 평소와 같이 침착하게 일상을 이어나가며 확신에 차 양철북을 두드리는 ‘나’를 안타깝게 바라본다.

가 필연적인 1970년대를 메타적으로 보여주기 때문이다. 이들의 몰락은 이미 예정되어 있기 때문에, 이들이 드라마티스트로서 역량을 발휘할수록 극의 비극성은 짙어진다. 그런 측면에서 모든 진실을 알지만 양철북을 두들기며 스스로를 기만하는 ‘다’의 모습은 신념을 가진 개인이 패배할 수밖에 없는 비극적인 현실을 되새김해준다.

4. 부활의 드라마, 희생자에서 구원자로

: 민중의 구원자 유형의 드라마티스트

4장에서 다루게 될 드라마티스트들은 권력자와의 대결에서 표면상으로는 패배한 것처럼 보이지만 균중을 변화시킨다는 점에서 이전과는 다른 새로운 유형의 드라마티스트라 말할 수 있다. 새로운 유형의 드라마티스트가 출현한 것은 이강백의 세계관에 변화가 있음을 감지할 수 있는 단서이기도 하다. 이강백은 자신의 70년대와 80년대 작품들을 비교하며 ‘두 시대의 작품 모두 불의나 악 또는 권력의 횡포를 비판하고 저항한다는 점’을 유사점으로 언급한다. 덧붙여 ‘70년대는 상황과 맞선 개인이 좌절을 겪더라도 왜소하다는 느낌이 전혀 없었다’는 것을 차이점으로 지적한다.²³⁾ 마치 「내마」 속 인물들이 그러하듯이, 이강백은 1970년대 내내 ‘체념’(1;134)을 간직하다가 기나긴 군부 독재가 끝나가는 시대의 변화를 감지하고 조심스레 희망의 씨앗을 뿌렸으며 이는 새로운 유형의 드라마티스트로 움트게 된 것이다. 이전의 ‘개인’으로서 드라마티스트들이 작품 속에서 하나의 점(點)로 존재하다 소멸했던 반면 1970년대 후반 작품인 「미술관에서의 혼돈과 정리」와 「개뿔」에서는 또 다른 극중 인물이 드라마티스트가 되는 변화의 시작을 보이게 된 것이다.

새로운 드라마티스트의 출현을 알리는 「미술관에서의 혼돈과 정리」는 ‘우

23) 이강백, 「지은이의 머리말: 1980년대부터 1986년까지의 작품들에 대하여」, 『이강백 회곡전집 3』, 평민사, 1999, 5면.

리나라의 현대사를 단 한 편의 회화에 담아보겠다’는 목적에서 창작하게 되었다며 이강백이 진술한 바 있다.²⁴⁾ 그의 극작의도를 알지 못하는 관객들이라면 이 작품을 이해하는 것은 쉽지 않다. 그리고 극작의도를 안다고 하더라도 이강백의 다른 작품에 비해 등장인물들이 많고 극적 상황들이 복잡하기 때문에 작품을 이해하는 것이 녹록하지는 않다. 하지만 드라마티스트 기법을 적용하게 되면 극이 전달하는 메시지를 보다 선명하게 확인할 수 있다.

미술관의 ‘주인’은 소장하던 그림을 잃어버렸지만 분실에 대한 책임을 지지 않고 대신 사람들을 수집해 예술품을 대체한다. ‘주인’은 그림이 도난당한 후 권력자의 지위를 잃었으며, 무책임하고 무기력한 태도는 그의 권위를 더욱 추락시킨다. ‘주인’은 자신의 방에서 환등기로 과거 자신이 소장하고 있던 그림들을 감상하는데 대부분의 시간을 보낸다.

환등기는 ‘주인’이 한때 권력자였음을 알려주는 오브제로, 극에서는 ‘주인’이 환등기를 통해 자신이 한때 소장했던 그림들을 보는 장면이 여러 차례 연출된다. 이는 권위와 권력을 가졌던 ‘주인’의 과거를 상징적으로 보여주는 것이며, ‘주인’이 환등기에 집착하는 것은 그런 맥락에서 이해할 수 있다. 또한 환등기는 ‘주인’이 아직은 권력자임을 확인시켜주는 오브제이기도 하다. ‘주인’은 ‘선우’와의 첫 만남에서 환등기의 강렬한 빛을 무기삼아 ‘선우’의 눈을 멀게 한다. 인간의 신체에서 이성을 상징하는 눈을 멀게 하는 것은 미술관의 현재적 상황과 앞으로 맡겨질 임무에 대한 ‘선우’의 이성적 판단을 마비시키는 행동이다. 그러나 ‘바약’은 보안용 안경으로 환등기의 빛을 피하고, 나중에는 환등기의 빛이 ‘선우’에게도 별 영향력을 미치지 못하는 것으로 미루어 ‘주인’은 이전 작품 속 권력자들의 위상과는 확연히 달라졌다는 알 수 있다.

미술관에서 주목해야 하는 또 다른 인물은 ‘바약’이다. 그는 미술관에서

24) 이강백은 회화 속에서, 진열된 예술품들을 모조리 도둑맞은 미술관은 일제 강점기를 겪고 난 후 우리나라의 모습이며, 과거의 영광에 집착하는 망상적인 주인, 예술품을 대신하는 무기력한 등장인물, ‘바약’이라는 등장인물 등은 자신의 눈에 미친 우리들의 모습과 같다고 진술한바 있다. 이강백, 「지은이의 머리글: 1975년부터 1979년까지의 작품들에 대하여」, 7면.

허드렛일을 하지만, 주인을 쫓아내고 그림들을 인간으로 해방시켜 미술관을 ‘진정 인간의 장소’(2:115)로 만들 계획을 가지고 있다. 이런 ‘바약’의 행동은 그가 이미 드라마티스트라는 것을 짐작하게 한다. 그러나 ‘바약’은 군중의 습성을 정확하게 파악하지 못해 낭패를 보게 된다. ‘바약’은 ‘주인’과 예술품들(군중)의 관계를 일방적인 통제와 억압으로 인식한다. 실상 군중은 예술품으로서의 긍지와 안정감을 담보로 ‘주인’과 암묵적인 계약을 맺고 있는데, 이는 군중이 자신의 이익과 편리를 위해 권력자와 타협할 줄 아는 영악한 존재로 변화한 것을 의미한다. 예술품들이 반복해서 언급하는 ‘동의’는 ‘계약’으로 바꿔 말할 수 있으며, ‘바약’의 존재가 ‘없는 것과 마찬가지로’(2:136)라는 말의 속 뜻은 군중과 ‘바약’ 사이에 계약이 성립하지 않았다는 것을 의미한다. ‘바약’은 군중에게 ‘인간으로서의 자부심’을 가지라며 채근하지만, 그것은 군중에게는 ‘보이지 않은 술잔으로 축배를 들고, 있지도 않은 과일을 먹는 시늉을 하는 것’(2:135-136)과 다를 바 없는 허구일 뿐이다. 권력자와 군중의 계약 관계를 알지 못했던 ‘바약’은 결국 군중들로부터 외면당한다.

‘선우’는 이 작품 속 유일한 미술관 외부 인물로, 화가라는 그의 직업은 그가 미술관의 내부 인물들과 달리 스스로 무엇인가를 창조해낼 수 있는 능력을 갖춘 존재라는 것을 짐작하게 해준다. ‘선우’가 가진 능력으로 미루어, 그가 드라마티스트로서 역할을 할 것으로 기대할 수 있지만 막상 극 속에서 그의 역할은 크게 두드러지지 않는다. ‘선우’는 자신에게 맡겨진 미술관 운영을 고사하고 그곳을 떠나고자 했다. 그리고 ‘선우’는 그가 그린 그림을 인간으로 해방된 예술품들이 지켜야 하는 ‘구심적인 존재로서의 아름다움’(2:127)으로 이용하려 했던 ‘주인’의 간청도 마지못해 동의했으며, 결국 그림을 완성하지 못했다. 드라마티스트로서 역할이 미약한 ‘선우’를 그림에도 주목해야 하는 이유는, 이전의 드라마티스트들과 달리 ‘선우’는 다른 인물에게 영향을 주고 있기 때문이다. ‘선우’가 각성을 시키는 존재는 ‘사아’이다.

‘선우’가 미술관에 도착한 다음 날 ‘선우’와 ‘사아’는 단둘이 대화를 나눈다.

사 아 (민지 못하겠다는 듯이) 왜요? 왜 아름다워 보였어요?

선 우 당신은 살아 있거든요.
 사 아 알 수 없군요, 무슨 말씀을 하시는 건지…….
 선 우 당신은 사람입니다. 여잡니다. 젊고 아름다워요. 이젠 아시겠어요?
 사 아 (잠자코 있다가) 이것 좀 거들어 주시겠어요? (다가온 선우의 목에 팔을 둘러 껴안으며) 아까 그 말씀, 다시 한 번 해줘요. 아니, 제가 하죠. 전 사람이구 아름답습니다. 틀리진 않았죠?…… 하지만 이곳에서는 아무도 그렇게 말해 주지 않아요. (2:118)

‘선우’를 만나기 전 ‘사아’가 ‘자신이 사람이라는 걸 안다는 건, 다시 태어나는 만큼이나 어려’(2:155)운 일이었다. ‘선우’는 그런 ‘사아’에게 그녀가 예술품의 대체물로서가 아니라 살아있는 사람 자체로 아름다운 존재라는 것을 깨닫게 해준다.

이후 ‘사아’는 자신의 아들을 잉태하기를 원하는데, 아이가 태어나면 미술관의 ‘사람들은 비로소 그애의 모습을 보구, 그애와 닮은 자기들이 사람이라는 걸 믿’(2:156)게 해줄 수 있을 것이라 확신하기 때문이다. 그런 의미에서 아이는 ‘선우’가 그리려는 그림들 ‘수천 장을 당하고도 남는’(2:156) 존재이며, 군중이 원하는 ‘새 아름다움’(2:142)이 될 수 있다. ‘사아’의 이러한 각성은 자신이 사람이라는 것을 깨달은 것에서 비롯된 것이며, 그것은 결국 ‘선우’에게서 시작된 것이다.

‘선우’는 미술관을 떠날 때 ‘사아’에게 같이 갈 것을 제안하지만 그녀는 그곳에 남고자 한다. ‘사아’가 미술관에 남음으로써 그녀의 깨달음이 종내에는 미술관 사람들의 깨달음으로 이어질 수도 있다는 희망적인 미래를 기대하게 한다. ‘선우’는 드라마티스트로서 크게 역할을 한 것은 아니지만 다른 인물을 변화시켰다는 점에서 이전의 이강백 희곡 속 그들과는 다르며, 특히 이 변화로 인해 극의 결말에 작은 희망을 기대해 볼 수 있다는 점은 이전의 작품들과는 확실하게 변별되는 지점이다. 그리고 이 작은 변화는 「개뿔」에 이르러 거세게 몰아친다.

「개뿔」은 이강백이 최초로 시도한 무언극으로 대사가 없지만 상징적인 움직임

직임만으로 작품의 메시지를 분명하게 전달하는 작품이기도 하다. 이 작품의 등장인물들 역시 이강백이 즐겨 사용하는 인물 구도로, ‘니임’은 권력자에, ‘노옴’과 ‘그이’는 개인에, 그리고 무리들은 군중의 자리에 배치할 수 있다. ‘니임’은 ‘노옴’을 비롯한 무리에게 절대적인 존재이다. 무리들은 ‘니임’의 뜻대로 움직이며, ‘니임’에게 신호를 받지 못하면 어찌할 바를 몰라 한다.

반면 ‘노옴’은 ‘니임’의 가르침과 지시를 곧잘 따라하는 무리와 달리 몸짓이 서툴러서 무리에 섞이지 못한다. ‘노옴’은 ‘니임’에게 꾸지람의 대상이 되고 무리로부터 경멸을 받으며, 외로움과 두려움을 배운다. 이강백 희곡 속 개인들은 군중들과 섞이기 위해 구태여 노력하지 않는데, ‘노옴’은 홀로 동작들을 연습하면서 무리에 섞이려 부단히 노력한다. 그러나 ‘노옴’에게만 곱 높은 신발이 주어지지 않았기 때문에, 그의 작은 키는 ‘노옴’이 무리에서 배제된 존재라는 것을 시각적으로 확인시켜준다.

그러던 중 한 여인이 홀연히 입대 위에 나타나 해산을 한다.²⁵⁾ 그녀가 출산한 ‘그이’는 가면을 쓰지 않은 인간 본연의 얼굴이기에, 그의 얼굴에서는 기쁨과 슬픔, 고독과 사랑이 있다. ‘그이’는 맨발이었는데, ‘노옴’의 맨발이 배제되고 소외된 존재를 상징한다면 ‘그이’의 맨발은 속박을 벗어난 자유 자체이다. ‘그이’의 자유로움은 ‘노옴’에게 옮겨지고, ‘그이’는 ‘노옴’의 가면을 벗겨준다. 둘은 인간 본연의 얼굴로 누구의 지시도 받지 않고 스스로의 의지로 자신들의 육체를 자유롭게 움직인다.

그들의 자유로운 움직임으로 인해 권력을 잃을 것을 두려워한 ‘니임’은 ‘노옴’과 ‘그이’를 잡아들이고, 결국 ‘그이’를 처형한다. 허공의 십자가에 붙들려 양 손 끝에 못을 박히고 날카로운 창으로 허리를 찔린 ‘그이’의 모습은, 가시 면류관 대신 무표정의 가면을 쓴 것을 제외한다면 성경 속 예수의 죽음을 재현한 것이다. 스스로는 죄가 없지만 다른 이들의 죄를 대신해 십자가에 못 박힌 예수처럼 ‘그이’는 십자가에 못 박혀 죽음을 맞이했고, 예수가 죽은 지 삼일 만에 다시 살아난 것처럼 ‘그이’ 역시 부활한다. 그리고 예수가

25) 이 여성 인물은 자신의 아이를 잉태함으로써 미술관의 다른 인물들을 구원할 수 있을 것이라 믿었던 「미술관의 혼돈과 정리」 속 ‘사야’를 떠올리게 한다.

흘린 피가 인류의 죄를 씻어 구원을 하듯이 무리들을 억압하던 가면들이 벗겨지고, 끝내 ‘니임’의 가면이 벗겨지면서 막을 내린다.

「개뿔」의 ‘그이’와 ‘노옴’의 관계는 「미술관에서의 혼돈과 정리」 속 ‘선우’와 ‘사아’의 관계가 발전한 형태로 볼 수 있다. 이강백의 희곡 중 「미술관의 혼란과 정리」에서 처음으로 출현한 새로운 유형의 드라마티스트는 「개뿔」에 이르러서는 엄청난 존재감을 가진 인물로 구현되고 있는 것이다. 「개뿔」속 드라마티스트 ‘그이’는 ‘니임’과 그 무리에게 붙들려 죽임을 당해 패배하는 듯 보이지만 결국 부활해 ‘니임’과 무리의 가면을 벗겨냄으로써 그가 살아 있을 때보다 더욱 강렬하게 힘을 발휘한다. ‘그이’의 죽음과 연이은 부활은 민중은 지배층에게 억압당하지만 굴하거나 좌절하지 않고 끝내는 승리하고 만다는 강력한 사회적 메시지를 던지고 있는 것이며, 이는 이강백의 변화한 세계관이 반영된 결과이다. 한편 이런 점 때문에 「개뿔」이 1970년대 상황에 정면으로 도전하는 연극으로 평가를 받는 것이며, 1979년 첫 공연 직후 10·26사태가 발생한 것과 관련되어 「개뿔」이 회자되는 것 역시 같은 맥락으로 파악할 수 있을 것이다.

5. 나오며

지금까지 1970년대 이강백의 작품에서 즐겨 사용하는 인물 구도 중 ‘개인’에 주목해 드라마티스트 유형들을 고찰하였다. 본문에서 살펴본 드라마티스트는 크게 세 가지로 유형화할 수 있었다. 첫 번째 철학적 구도자 유형의 드라마티스트는 테아트럼 문디적인 세계관과 함께 자기 의식성을 바탕으로 한 철학적 인식을 보여주는 것으로, 「다섯」의 ‘라’, 「셋」의 ‘다’, 「내마」의 ‘내마’가 이 유형에 속하는 드라마티스트들이다. 이들은 동일한 상황을 반복적으로 경험하는 과정에서 자기 의식성을 갖게 되고 인간 존재와 운명의 한계와 비극성을 깨닫게 된다. 이 유형의 드라마티스트가 속한 작품들은 정치극이라는 외피를 입고 있지만 본질적으로는 인간 존재와 내면의 성찰 문제를 이야기

하고 있다.

두 번째 세계의 고발자 유형의 드라마티스트들은 극 속 또 다른 드라마티스트(권력자)와 대결을 벌이는 것으로, 「알」의 시민 ‘라’와 「파수꾼」의 ‘다’가 이 유형에 속하는 드라마티스트들이다. 이들은 권력자에 회의를 품고 그들이 만들어 놓은 세계의 음험함을 폭로하려 하지만 결국 희생양으로 전락한다. 이들의 패인은 작품이 세계와 신념을 가진 개인의 싸움에서 개인의 패배가 필연적인 시대를 반영하고 있기 때문이며, 그런 측면에서 이들이 드라마티스트로서 능력을 발휘할수록 비극성이 짙어진다는 아이러니한 측면이 있다.

마지막 민중의 구원자 유형의 드라마티스트들은 이강백의 세계관의 변화를 반영하는 것으로, 이전의 작품에서처럼 드라마티스트가 점(點)으로 소멸되는 것이 아니라 다른 드라마티스트를 탄생시키고 군중들의 변화를 이끈다는 점에서 새로운 드라마티스트 유형이라 할 수 있다. 「미술관에서의 혼돈과 정리」의 ‘선우’, 「개뿔」의 ‘그이’가 이 유형에 속하는 드라마티스트들이다. 이들은 표면상으로는 세계에 패배한 듯 보이지만, 그 패배와 희생을 통해 군중을 변화시키고 더 나아가 민중의 승리를 이끌고 있다는 점에서 강력한 사회적 메시지를 던지고 있다.

이상과 같이 메타드라마적 기법 중 하나인 드라마티스트 기법을 활용해 이강백의 1970년대 작품 속 ‘개인’을 분석해보았다. 이 연구에서 적용한 드라마티스트 기법은 극작가 이강백이 그의 희곡 작품에서 원형처럼 즐겨 사용하는 인물의 구도를 분석하는데 충실한 해법을 주는 방식이라고 할 수 있겠다. 이강백 희곡 속 드라마를 전개시키는 인물들은 철학적 구도자, 세계의 고발자, 민중의 구원자에 이르기까지 드라마티스트로서의 다양한 면모를 보여주고 있다. 이는 이강백 특유의 인간존재에 대한 철학적 고찰부터, 극작가로서 시대나 사회에 대한 문제의식, 그리고 그의 극작가적 세계관의 변화까지 포착한 것을 반영한 결과라 할 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

1. 자료

- 이강백, 『이강백 희곡전집 1』, 평민사, 2001.
_____, 『이강백 희곡전집 2』, 평민사, 2004.

2. 논저

- 김남석, 「1970년대 이강백 희곡 연구-군중과 권력의 상관성을 중심으로」, 『어문논집』 43집, 안암어문학회, 2001, 417면.
- 김미선, 「수용 미학의 관점에서 본 희곡 「과수꾼」」, 『한국극예술연구』 29집, 한국극예술학회, 2009, 183-216면.
- 김성희, 「우의적 기법으로 드러내는 시대정신: 이강백론」, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 문예마당, 1995.
- _____, 「이강백 알레고리의 시학」, 『한국 동시대 극작가들』, 박문사, 2015, 98면.
- _____, 「이강백론: 우의적 기법으로 드러내는 시대정신」, 『한국현대극작가연구』, 예니, 1994, 96면.
- _____, 「한국 정치극 연구(1): 박정희 정권시대(1961~1979)를 중심으로」, 『한국극예술연구』 18집, 한국극예술학회, 2003, 256-261면.
- 김영희, 「이강백 초기 희곡의 우화적 구조」, 『우암어문논집』 2집, 부산외국어대 국어국문학과, 1992, 155-167면.
- 김지연, 「한국 현대극의 메타드라마적 특성 연구: 이근삼, 최인훈, 이현화, 이윤택의 희곡을 중심으로」, 전남대 박사학위논문, 2016, 53-57면.
- 르네 지라르, 김진식 역, 『나는 사탄이 번개처럼 떨어지는 것을 본다』, 문학과지성사, 2004, 194-202면.
- 마틴 에슬린, 원재길 역, 『드라마의 해부』, 청하, 1993, 23면.
- 배봉기, 「이강백론: 정치적 알레고리를 중심으로 초기 희곡연구」, 『현대문학의 연구』 10집, 한국문학연구학회, 1998, 309-333면.

- 백현미, 「이강백 희곡의 반복 구조와 반복의 철학」, 『한국극예술연구』 9집, 한국극예술학회, 1999, 239면.
- 신아영, 「이강백 희곡에 나타난 현실과 우화의 상관관계 연구」, 『한국문예창작』 10호, 한국문예창작학회, 2006, 9-30면.
- 이강백, 「당선소감 영원한 수인의 의무를 다 했을 뿐」, 『동아일보』, 1971.1.7.
- _____, 「지은이의 머리말: 1980년대부터 1986년까지의 작품들에 대하여」, 『이강백 희곡전집 3』, 평민사, 1999, 5면.
- 이영미, 『이강백 연구』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1995.
- 정현경, 「개인과 국가의 길항과 주체의 위기: 1970년대 희곡 「파수꾼」과 「우리들끼리만의 한번」을 중심으로」, 『현대문학이론연구』 60집, 현대문학이론학회, 2015, 537-560면.
- 조은정, 「이강백 희곡 「파수꾼」 연구: 균중을 통해 바라본 권력의 메커니즘」, 『한국극예술연구』 52집, 한국극예술학회, 2016, 118면.
- 한상철, 「70년대의 연극을 어떻게 볼 것인가」, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미술사, 1994, 264면.
- Abel, Lionel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York: Hill and Wang, 1963, p.49.

【Abstract】

A Study on the Meta-dramatical Characteristic of Lee Gang-baek in the 1970s

— Focusing on the ‘Dramatist Technique’

Kim, Jiyeon

This paper analyzed dramas written by Lee Gang-baek in the 1970s using the concept of ‘dramatist’, meta-dramatical technique. His drama Works were *Five*, *Three*, *Egg*, *Watchman*, *Nae-ma*, *Chaos and Order in the museum*, *Gae-Ppul(dog’s horn)*. Dramaist in Lee Gang-baek’s 1970s drama works could be categorized into three types

The first type of dramatist showed a philosophical perception based on self-consciousness with the ‘Theatrum mundi’. ‘Ra’ in *Five*, ‘Da’ in *Three*, ‘Nae-ma’ in *Nae-ma* were the types. They developed self-consciousness by repeatedly experiencing the same situation and realized the limits and tragedies of human beings. The works of this type of dramatist were covered in a political drama, but they essentially dealt with human beings and internal reflection.

The second type of dramatists confronted another dramatist in the drama. Citizen ‘Ra’ in *Egg*, ‘Da’ in *Watchman* were the types. They had skepticism of the power and tried to uncover the world’s darkness, but eventually fell into a victim. It was because these works were reflecting the era in which individuals with convictions inevitably lost their against with the world, and in this respect, their defeat was already scheduled.

The last type of dramatists led the crowd to change. ‘Sun-u’ in *Chaos and Order in the museum*, ‘He’ in *Gae-Ppul* were the types. They seemed to have been defeated by the world on the surface, but through

the defeat and sacrifice, they changed the crowd and further led to the victory of the people. It was at this point that it was throwing a strong social message as a political drama.

The characters who led the drama in Lee Gang-baek's drama showed various aspects as a dramatist, from a philosophical investigator, an accuser of the world, to a savior of the people. This could be said to be the result of the philosophical consideration of the human existence of the playwright Lee Gang-baek, the problem consciousness of the times and society, and his worldview as a playwright.

Keywords : Lee Gang-baek, meta-drama, dramatist technique, self-consciousness, theatrum mundi, philosophical investigator, accuser of the world, savior of the people

이 논문은 2020년 06월 15일에 투고되었으며, 2020년 07월 15일에 심사 완료되어 2020년 07월 17일에 게재가 확정되었음.

