

분단희곡 연구 IV

-1990년대를 중심으로

오 영 미*

〈목 차〉

- | | |
|--------------------|------------------|
| I. 서론 | 3. 사실적 형상화와 멜로물적 |
| II. 본론 | 속성의 강화 |
| 1. 분단인식의 희극적 발상 | III. 결론 |
| 2. 서사성의 확장과 음악극 양식 | |

【요 약】

이 논문은 1950년대부터 현재에 이르기까지 분단과 전쟁을 소재로 한 희곡을 10년 단위로 끊어 연구하는 논자의 분단희곡연구 중 일부이다. 본고는 1990년대를 시기적 대상으로 하여 이 시기에 공연되거나 지면에 발표된 희곡을 분석대상으로 삼았다.

대내외적인 환경에 있어 자율과 다양화라는 변화를 가져왔다고 보여지는 80년대의 분단희곡계의 기운은 90년대로 이어지면서 대중화 전략과 맞물리는 양식상의 변화를 보여주고 있다. 희극적 양식, 음악극 양식, 서사적 기법의 활용, 멜로성 등이 그러한데, 이들 변화의 양상들은 그동안 거의 고정되다시피한 분단희곡의 양식적 특질이 연극계의 변화 움직임에 발맞추면서 일어난 것으로 보여진다. 이제는 단선적인 이데올로기성이나 휴머니즘 고취만으로 분단인식을 표현하기에는 너무나

* 청주과학대학 교수

취약한 무대만을 보여줄 수밖에 없었기 때문으로 보인다. 90년대의 분단희곡계의 전개를 특징별로 나누어 보면 다음과 같다.

첫째로 특기할 점은 종래의 분단희곡들이 감히 엄두도 낼 수 없었던 희극적 양식을 사용하고 있다는 것이다. 이 점은 90년대 연극계의 대중화 문제와 포스트모던한 양식으로서의 가벼움의 미학, 대상과의 거리 유지라는 방법상의 전략으로 보인다.

둘째로는 뮤지컬 양식과의 접맥같은 서사성의 확장이 두드러진다는 것이다. 이는 분단문제의 평면적 인식에서 벗어나 무대성을 확장한 결과이며, 서사성의 비판적 거리감 형성으로 인한 주제의식 강화와 작가의 표현영역의 확대, 대중성의 확장 등을 가져오게 된다.

셋째로 분단희곡사에 있어 가장 빈번한 극작술이었던 사실주의적인 양식에 의한 작품들이 여전히 창작되고 있음을 들 수 있다. 이들 분야에서는 특별히 극작술상에 있어 큰 변화를 보이지는 않았지만 남녀간 사랑 이야기를 극적인 모티프로 사용하였다. 이 모티프가 극적인 동인이 되지 못하거나 극의 주제를 약화시키는 방향으로 작용하면서 멜로물적 속성을 드러내고 있었다.

이상의 전개과정 속에서 90년대의 분단희곡은, 특히 희극적 양식이나 뮤지컬, 서사성의 확장 등을 가져온 작품들에서 주목할 만한 성과를 보였다. 실험적이고 다양한 방식의 분단희곡을 선보였던 80년대의 뒤를 이어 90년대는 분단문제를 보다 대중화된 양식으로 끌어들이는 특성을 보였다. 이제는 절대절명의 중압감으로 다가왔던 분단인식에서 벗어나 완전하게 소재적 근원의 하나로 분단문제가 자리하였음을 볼 수 있다.

I. 서론

90년대의 연극을 포괄적이거나 규정지을 수 있는 어휘를 찾는 것은

매우 힘든 일로 보인다. 80년대부터 시작된 연극의 양적 팽창과 다양화, 대중화 현상은 90년대에 이르러 상업주의를 가속화시키면서 제작 방식의 변화를 가져오기 때문이다. 극단의 해체와 창단, 제작자 시스템에 있어서도 전 시기와는 달리 분화와 다양화의 가능성을 가지고 출발한 셈이다. 더욱이 연극 양식에 있어 다양화 되었다고는 하나 아직은 표현의 자유와 검열의 문제에 있어 자유로울 수 없었던 80년대에 비해 90년대는 이념의 대립상태나 정치적 경직의 문제도 사라지고 이른바 개성과 자율의 시대가 가능해진 것이다.¹⁾

공연법 개정에 따라 소극장 창단이 붐을 이루었던 80년대에 그 긍정적 효과와 아울러 역효과를 가져왔던 공연의 질적 저하 문제를 가져온 것도 사실이다. 90년대의 자율과 개성의 기치는 상업화와 대중화로 이어져 실험성이라는 불안정한 선택보다는 관객확보라는 안전한 선택을 위하여 관객 취향의 버라이어티 쇼의 양산, 외설 연극과 저질연극의 난무 등을 가져온다. 그러나 생존의 방식으로 일부의 극단들이 연극 본래의 진지성을 상실해 갈 때 한편에서는 창단 당시부터 지속해 오던 독자적인 색깔을 지속과 변화라는 양대 현상을 보이며 7,80년대 못지 않은 연극들을 양적으로 토해내고 있었음도 사실이다.

본고에서 다루고자 하는 분단희곡의 경우도 90년대의 이러한 연극계 전반과 밀접한 관계 속에서 전개된다. 80년대가 분단희곡사에 있어서 실험과 다양화라는 일대 변화를 가져오는 시기였다면²⁾ 90년대에 창작된 분단희곡의 범주는 필연적일 수밖에 없는 이념적 경직성을 대부분 벗어나 있으며 작가층에 있어 분단체험을 강하게 고수해 왔던 몇몇의 고정된 사실주의적 양식을 제외하면 그 저변에 깔려 있던 전후의식으

1) 「숙제로 남은 자율과 개성의 시대-90년대의 대학로를 중심으로」(오세근, 한국연극 1998. 8월호)에서는 대학로의 극단 변천사를 중심으로 이 문제를 논의한 바 있다.

2) 줄고, 「분단희곡연구 III-1980년대를 중심으로」, 2003 청주과학대학 논문집 제23집

로부터도 자유로와진 것으로 보인다.

본고는 6.25 전란 이후 10년 단위로 분단희곡을 연구해 오던 주제의 연장선상에 있다. 연구대상은 90년대에 창작되거나 공연된 분단희곡을 대상으로 한다. 특히 분단 문제나 통일에 대한 의식이 뚜렷하게 극적인 동인으로 자리잡은 경우에 한했으며 부분적 모티프로 연관된 작품은 제외시켰다. 이번 연구에서는 특히 주목할 만한 변안극을 연구의 대상에 포함시켰는데 작가 나름의 개성적 창작이라는 면이 돋보여 순수창작극은 아니지만 논의의 대상에 포함시키기로 한다.³⁾

연구방법은 주제적 분류를 기반으로 연극적 양식의 변별점과 공연성의 특질까지도 분류방법으로 포함하였으며 이를 근거로 분단희곡사의 시기적 변화 과정을 추적해 보려는 대주제의 연구 목적을 부분적으로 수행하는데 초점을 두었다.

II. 본론

1. 분단 인식의 희극적 발상

기존의 희곡들, 특히 분단문제를 담은 희곡들에서 희극적 발상이란 전혀 어울릴 것 같지 않은 요소였다. 분단의 문제는 그것을 체험한 세대에게는 절대절명의 차원이었고, 체험하지 못한 세대에게도 그 비극성은 마치 진리처럼 인식, 전파되어 내려온 것이었다. 그래서 분단문제

3) 이상우는 「변안에서 창작으로」(문화예술, 1997.3)라는 글에서 <평화씨>에 대해 언급하면서 다음과 같이 견해를 밝히고 있다. ‘변안은 유사창작행위의 일종이라고 볼 수 있다. 그러나 변안이 유사창작이라고 해서 반드시 순수창작에 비해 열등하다고 일반화시켜 말할 수는 없다. 문제는 변안 작품이 지닌 창조적 부분의 질에 있다.... 필자가 보기에 이 연극들은 변안극으로서 비교적 뛰어난 창조적 질을 갖추고 있다고 생각된다.’

를 희극적으로 받아들인다는 것은 불경스럽게 여길 정도로, 그 문제는 엄숙함이라는 배타적 경계 안에 깊숙이 묻혀져 있었던 셈이다. 단지 분단희곡의 흐름에서 볼 때 시기상 변화를 가져온 요소라면 초창기의 경직된 이데오로기 편향성에서 벗어나 휴머니즘적 이해의 차원으로 인식이 전환된 정도이며, 그 전환을 반영하는 극적 양식의 다양화가 수반된 정도로 볼 수 있다.⁴⁾ 90년대에 들어서면 분단희곡이 양식상의 다양한 조류들 속에 편승하여 어느 시기보다 다양한 내용과 형식으로 탄생하게 되는데 특히 희극적 영역에서 이러한 경향이 두드러진다. 비극과 비교하여 희극은 그 본질적 특성상 카타르시스라는 아리스토텔레스적 목적과는 달리 관객의 거리를 유도한다. 희극의 관중은 극적 상황으로부터 멀리 떨어져 작품 전체를 조망할 수 있는 거리를 가질 수 있다.⁵⁾ 이것은 브레히트의 서사극이론이 갖는 소격효과와도 통하는 개념이다. 희극에서 얘기하는 이 거리감의 형성은 결국 소재가 주는 사실적 환영에 빠지지 않고 극적 사건을 자유자재로 감상할 수 있는 물리적, 심리적 거리감의 형성을 의미한다. 소재의 형상화라는 측면에서 이 거리감은 작가에게나 관중에게나 공히 적용되는 것으로 볼 수 있다. 이런 면에서 볼 때 90년대 우리 분단희곡에서 희극적 양식을 기반으로 한 작품이 양산되었다는 것은 그만큼 분단의 절대적 비극성에서 완전

4) 줄고, 『분단희곡연구- I, II, III』(한국연극연구 창간호, 한국문화연구 2집, 청주과학대학 논문집 23집) 에서 60년대에서 80년대에 걸쳐 분단희곡의 변모상을 다루었음.

5) Emelina J.는 『Le Comique』에서 ‘웃음에 대한 이해에 있어서, 없어서는 안 될 첫 번째 개념은 거리의 개념이다.... 카타르시스는 희극세계와는 무관하다. 왜냐하면 희극에서는 관중의 열정을 감동시키거나, 동정심, 두려움 혹은 감탄을 불러일으키려 하지 않기 때문이다..... 희극은 마음의 사막이다. 겪은 것이 되었든, 허구가 되었든, 웃음은 결국 관중의 태도와 불참을 요구하는 것이다.’ 라고 말하고 있다. (『희극읽기』, Michel Corvin, 문시연 옮김, 1998, 문음사, p240에서 재인용)

히 자유로울 수 있었음을 의미한다.

소재로부터의 심리적 거리 확보 외에 90년대 분단희곡의 희극적 양상은 대중화라는 시기적 흐름과도 연관된 것으로 보인다. 90년대의 연극계를 한 마디로 규정짓기는 어렵지만 논의의 핵심으로 떠오른 키워드는 역시 ‘양식적 해체 현상’과 ‘대중화’였다고 볼 수 있다. 전자는 90년대 연극이 보여준 포스트 모던한 양식 실험과 다양화의 영역 안에서 대두된 문제이고, 후자는 극단의 상업적 전략과 맞물려 필연적으로 수반된 극적인 변화의 문제로 볼 수 있다. 이 양자는 서로 각개의 영역을 가진 것이 아니라 전반적으로 상호 관련을 가지면서 극계의 두드러진 현상으로 발현된 것이라 봐야 한다. 90년대 연극의 상업화 전략에 대해서 우려의 목소리가 높았던 것은 사실이지만 연극내적으로는 패로디의 확장이나 유희성에의 접근, 파편적 혹은 나열식의 에피소드 구성, 여성성에의 관심과 같은 변화를 가져온 것도 사실이다.⁶⁾ 이는 한편으로는 추상화 경향으로 극의 해석을 더욱 난해하게 만들기도 했지만 무대성의 다양한 표현방식으로 관중을 끌어들이 수 있는 요인이 되기도 하였다. 연극사적으로 이러한 변화의 조짐은 이미 70년대 이후 부활된 마당극의 서사적 양식에서도 근원을 찾을 수 있겠고⁷⁾ 복잡다단한 현대 구조를 전통적인 방식으로는 담아내기 어려운 필수불가결의 창작과정이었다고도 볼 수 있겠다. 그래서 희극적 양식이 담고 있는 유희성은 90년대의 관중 끌어들이기 전략과 부합되는 면이 있는가 하면, 때로는 개인이나 집단의 병리현상으로까지 자리 잡은 분단 증후군에 대해서 비판적 거리감을 형성시키기에 유효했다고도 볼 수 있다.

희랍극을 패로디한 김광림의 <여성반란>, 이상우의 <아파트의 류시

6) 『한국연극의 포스트모던한 문법』(김미도, 『세기말의 한국연극』, 1998, 태학사)
『요즘 연극에 나타나는 ‘대중문화’현상』(심정순, 한국연극 1992. 11월호) 등에서 이러한 논의를 전개한 바 있음.

7) 『80년대 이후 한국희곡에 나타난 서사성에 관한 시론적 연구』(김방옥, 한국연극 1992년 3월호) 참조

스트라테> <평화씨>⁸⁾ 등은 90년대의 이러한 극계의 상황 속에서 종래에는 분단소재로서 어울릴 것 같지 않았던 희극적 양식과의 적절한 접맥상을 보여주며 공연에서도 성공을 거두고 있는 예로 들 수 있다. <아파트의 류시스트라테>는 아리스토파네스의 희극 <류시스트라테>를 전쟁과 분단상황이라는 한국의 실정에 맞춰 각색한 작품이다. 이 작품은 극중극 형식을 사용하여 아파트의 지하에서 연극연습을 하는 부녀자들과 그들의 남자들, 그리고 그들이 연극으로 준비하는 희랍극 <류시스트라테> 등이 형식의 열개를 이루고 있다. 주지하다시피 전쟁을 일삼는 남자들에 반기를 들고 남자들과의 잠자리를 거부하는 여자들의 기상천외한 발상이 주를 이루고 있는 원작의 스토리는 섹스나 웃음같은 대중에게 어필할 수 있는 속성을 기본적으로 깔고 있으면서도 평화라는 대전제를 향하여 파업을 벌인다는 식의 밋지않은 여성성을 잘 드러내고 있다. 어찌 보면 원작의 소극적인 발상이 우리의 분단현실을 너무 경박하게 받아들이는 것이 아니냐는 지적을 할 수도 있겠지만 작가는 이 문제에 관하여 다음과 같이 작의를 표명하고 있다.

...제가 연극하는 중요한 이유 중의 하나는 세상을 다르게 보는 것입니다. 제가 코메디를 하는 이유도 여기에 있습니다.... 제가 생각하는 연극이란 관점이동, 차원이동으로 설명할 수 있는데 관객과 함께 편안하게 시간이동을 하고 다시 현실로 무사히 귀환하는 것이죠.... 브레히트가 연극의 재미를 생각하면서 게스투스가 나왔고 브레히트 연극의 재미 또한 낯설게 하기라고 봅니다. 그와 비슷한 배경에서 저의 관점이동이 나온 것입니다...

... 원작 <류시스트라테>는 결말이 해피엔딩이죠. 그런데 우리 아파트

8) <아파트의 류시스트라테>는 1994년 극단 학전에서 초연되었고, 이후 1997년에 같은 작품을 <평화씨!> 라는 제목으로 극단 차이무의 '네번째 차원이동무대'를 위해 부분 수정되어 공연되었다. 같은 해 서울연극제에서도 공연되었다.

여자들의 현실은 그렇지가 않습니다. 남편이 들어와서 한명씩 여자들을 데려가고 결국 한 여자만 남죠. 바로 엔딩 직전에 여인의 독백으로 쓸쓸하게 통일이 안 되는 이유를 얘기하고 싶었습니다. 통일에 대한 여러 향수를 불러 일으켜서 관객들로 하여금 통일에 대한 어려운 숙제를 가슴으로 안고 가기를 바랬죠. 그래서 엔딩 부분에 오히려 축제처럼 갔습니다. 감정적인 접근이죠. 이렇게 여자들이 성공하고 공연을 갖는 것들이 통일이라는 뉘앙스를 즐거운 것으로 받아들이게 하는 것이죠....⁹⁾

통일이라는 뉘앙스를 즐거운 것으로 받아들이게 하려 했다는 작가의 지적은 ‘관점이동’이라는 작가의 연극의식을 ‘재미’라는 요소와 결부시키려 했음을 나타내 준다. 그것은 통일문제를 가볍게 받아들이고자 한 의도가 아니라 연극의 진지함으로 관점 내지는 차원이동을 했다가 현실로 복귀한다는, 다시 말하면 브레히트식 소격효과와 사회파급효과를 의도한 것이라 볼 수 있다. 접근 방법은 비록 가볍더라도 주제를 흡수하는 궁극의 지점은 비판과 풍자라는 희극적 양식 본래의 목적을 달성하고 있는 셈이다.

작가의 이러한 거리두기 기법은 이 작품의 극중극 형식에서도 잘 드러나고 있다. 아리스토파네스의 <류시스트라테>라는 희랍시대의 이야기를 현재의 아파트 부녀자들 이야기와 결부시키면서 극중의 환상을 깨고 나오게끔 관중을 유도한다. 그로 인해 극을 보거나 읽는 우리는 연극 속의 통일 문제에 대하여 고민할 수 있는 여유와 작가의 특유한 설명 방식에 대해서 성찰해 볼 수 있는 여유를 갖게 된다. 이 부분에 대해서는 같은 작품을 원작으로 변안작업을 벌였던 김광림의 <여성반란>(89년 작품)과 비교선상에서 점검해 볼 수 있다. <여성반란>은 여성반란(잠자리 거부)를 모의하는 여자들의 얘기를 한국적 상황으로 직접 대입시키고 있다. 서두 부분에 프롤로그를 통하여 극단의 단장이

9) 대담 기사 ‘작품과 사람- 아파트의 류시스트라테’(한국연극 1994. 3월호) 중에서

관객 말걸기를 시도하지만 이는 단순히 극을 설명하기 위한 장치로 이용될 뿐 소격효과를 위한 의도적인 장치로는 보이지 않는다. 그래서 원작이 주는 우스꽝스러운 상황 속에 우리의 진지한 통일문제가 고스란히 녹아 있어 그것을 바라보는 관중의 입장에서는 희극성을 보류하고 진지한 태도를 취하게 만든다. 그러나 <아파트의 류시스트라테>는 극중극의 형식을 빌림으로써 거리 형성이라는 원작의 희극적 목적에 보다 쉽게 접근하고 있는 것으로 보인다. 더욱이 극중극의 틀이 연극 연습을 하는 부녀자들을 방해하는 남자들과의 일화로 설정함으로써 개인의 평화에 대한 열망이 왜 이루어지지 않는가에 대한 반집단적이고 반체제적인 작가의 의도를 드러내고 있다. 이 장치는 <평화씨>나 <아파트의 류시스트라테>가 희랍의 구희극적 특징인 엉뚱한 발상과 즐거운 결말을 유지하면서도 20세기의 한국적 분단현실에 대한 비판적 주제의식 잃지 않고 있음을 보여준다. 단지 논리성에 대한 문제를 파고 들어가면 웅색하기 이를 데 없는 면도 있지만 작가의 의도대로 관점이 동이라는 면에서 보면, 통일방식을 한 번 개인이나 여성적인 방식으로 바꿔서 생각해 보자는 의도로 볼 수도 있겠다. 다음과 같은 작가의 의사표명은 이러한 생각을 뒷받침해 주고 있다.

...제가 보는 통일에 대한 시각은 우리 사회에 정치적인 통일론만 있지 개개인의 통일론이 없다는 것이었습니다. 전체적인 것에 맞춰져 피상적이죠. 지금 김영삼식 통일론이다 김일성식 통일론이다 연방제다 갖가지 통일론이 있습니다만 바뀌서 그에 대한 개개인의 대안은 무엇이나? 물을 수 있죠. 저는 오히려 시각을 바꿔서 개인이 바라보는, 바라는 통일론을 풀어보고 싶었던 것입니다.¹⁰⁾

<아파트의 류시스트라테>와 유사하게 분단과 통일 문제를 코믹하고 기발한 발상으로 이끌어 가고 있는 <김치국씨 환장하다>(장소현 작,

10) 한국연극 대담기사, 전게서

1998)는 분단문제의 비극성을 코믹한 상황으로 유도하여 한바탕 웃음을 자아낸다. 전쟁 중에 월남하여 김밥장사로 성공한 김치국은 자신도 모르는 사이에 거액의 돈을 회사했다는 미담의 주인공이 된다. 언론에서는 이를 놓치지 않고 보도하느라 혈안이 되어있고, 수사기관에서는 김치국을 국민의 영웅심리를 노리는 남파공작원으로 몰아세운다. 김치국은 이 모든 사태가 북에서 살고 있는 쌍둥이 형 평국의 음모라고 주장하지만 수사기관을 설득할 방법이 없이 혐의를 뒤집어쓰게 된다. 마침 형 평국이 나타나 자신이 진짜 김치국이라며 위장술을 펴는데 김치국의 상황은 설상가상으로 불리하게만 전개되어 간다. 형 평국과는 신체적 생김새가 너무도 유사하여 평생을 함께 살아온 마누라도 알아보지 못하는 지경인 것이다. 단지 이들 쌍둥이 사이에 차이가 있다면 성기(性器)의 모양이 좀 다르다는 것뿐인데 아무리 들여다 보아도 두 사람 사이의 진위 여부는 가려지지 않는다. 어쩔 수 없이 간첩혐의를 받고 투옥되는데 꿈속에서 돌아가신 노모가 나타나 평국과의 화해를 요청한다. 마치 남북의 오랜 반목관계를 청산하라는 천상의 소리인 것처럼 말이다. 그러나 이 모든 해프닝들이 결국은 김치국의 꿈이었다는 것으로 마무리를 하면서 희극무드가 조성된다.

외면적인 극의 흐름으로만 보면 이 극은 현실적이지 않은 상황으로 연결되어 있지만 분단 상황에 대한 상징적 메타포가 깊이 깔려 있다. 남과 북을 대표하는 이들 형제가 ‘한 씨알에서 나온 쌍둥이’로 설정되어 있다거나, 이들의 이름이 치국과 평천이라는 정치 철학과 관련돼 있다거나, 형한테 지겹도록 당하다가 뛰쳐나온 동생의 상황이 남과 북의 정치상황을 빗대어 표현하고 있다거나, 언론의 무모한 특종경쟁, 수사기관의 건수 올리기 등이 그러하다.

메타포와 더불어 특히 이 극의 강점은 성모티프와 관련된 코믹한 상황 전개와 재치 있는 대사 표현에 있다. 천편일률적인 소재인식의 방법으로 이제는 지루함마저 안겨줄 수 있는 분단문제를 좀 더 재미있게 그러나 그 본성을 흐리지 않는 차원에서 이 작품의 재치와 상황설정은

뛰어나게 구성돼 있다고 볼 수 있다.

오태영의 <통일익스프레스>(1999)는 통일이라는 염원 뒤에 숨어 있는 집단적이고 개인적인 욕망, 그리고 그것의 이중적인 속성을 풍자하고 있는 극이다. 분단의 절대적 비극성만큼이나 통일에 대한 국민적 열망도 절대적이라고 생각해왔던 우리의 고정관념의 허를 찌르는 상황을 희극적으로 전개시키고 있는 이 극은 분단의 고착화가 불러온 남북의 이기적 안주(安住)욕망에 대한 각성을 불러일으키기도 한다.

이 작품의 설정 상황 역시 가상현실에 바탕을 두고 있으면서 현실에 대한 메타포가 두드러지는 방식을 취하고 있다. 남북의 경계지점 썰매에서 비밀통로를 마련해 놓고 사회 일탈자들을 월북시키는 사업을 하고 있는 우보는 통일역군으로 속임을 당하고 있는 옥화를 정상납 도구로 이용한다. 우보의 사기행각도 그렇거니와 이곳에 갇가지 사연을 지니고 찾아드는 인물들은 통일열망주의의 이면을 재미있게 풍자하면서 극의 구성을 이루어 나간다. 누구는 북한 땅을 사두었다가 땅투기를 벌이려는 사람이 있는가 하면 처녀를 농락하고 결혼하기 싫어 도망치려는 사내도 있고 금강산 관광사업의 주도권을 잡기 위해 거액을 통행료로 지불하려는 재벌가도 있다. 이들의 협상이 무르익을 무렵 나라에서는 남북 협상 통로 단일화 정책이 발표되고 우보는 그간의 두더지 사업이 그나마 통일 사업에 밑거름이 됐다고 하여 표창을 받기까지 한다. 이들은 통일의 기운이 무르익어 가는 것에 절망하는데 한 실향민 노인이 죽기 전에 고향땅을 밟아보고 싶다며 우보의 집을 찾아 들었다가 죽고 만다. 이들은 통일반대, 분단고착을 외치며 슬픔에 잠긴다. <통일익스프레스>의 가상공간들은 이렇게 황당한 사연들을 담아내고 있지만 통일은 때에 따라 이기적 처세 수단으로 악용될 여지를 보여주면서 우리의 통일의식에 반성의 계기를 제공한다. 그래서 희곡 안에서 전개되는 상황들은 막연히 코믹성 형성에 그치는 것이 아니라 우리의 현실에 대한 쓴웃음을 전제하고 있기에 웃음의 결말이 그리 개운하지만은 않다.

90년대의 분단희곡에 있어 가장 큰 변화라면 이상과 같은 희극적 양식과의 만남이다. 그것은 분단에 대한 인식상의 문제에 있어 슬픔 이상의 무엇으로 분단을 얘기할 수 있다는 새로운 발견에 원인을 둘 수 있다. 작품 성과 면에서도 희극 본령의 웃음과 분단에 대한 풍자적 시각이 조화롭게 주제의식을 형성하였다는 것에서 발전적 지점을 볼 수 있고, 앞으로 분단희곡이 나아가야 할 바를 새롭게 제시했다는 면에서도 의의가 크다고 보겠다.

2. 서사성의 확장과 음악극 양식

사실주의적 성향이 강한 한국희곡사에서 반사실적 기법을 보여준 예는 해방 전 김우진의 표현주의적 시도에 이어, 이용찬과 같이 50년대 후반에 나타난 신인극작가들의 작품에서부터라고 볼 수 있다. 이들이 시도는 희곡사에 남을만했지만 단편적이어서 시기적 흐름을 형성하지는 못했다고 볼 수 있다. 한국희곡사에서 이러한 반사실적 경향이 두드러지게 나타난 것은 대략 70-80년대 이후로 보아야 할 것이다. 특히 ‘서사화’로 대표될 수 있는 우리 극의 경향은 분단희곡의 창작에 있어서도 예외는 아니어서 70년대에는 일부 민족극 계열의 마당극차용 형식의 극들에서도 그 예를 볼 수 있고, 80년대에도 이강백, 오태석과 같은 작가들의 작품에서도 두드러지게 나타나고 있다. 90년대에 들어서면 이러한 시도들이 보다 본격화, 다양화 되는데 특기할만한 점은 분단희곡들이 음악극 양식과 결부되어 서사성을 확장시키거나 시공간을 동시다발로 활용하는 몽파쥬 기법 등을 사용했다는 것이다.

김정숙의 <꿈꾸는 기차>(1992, 모시는 사람들)는 일제강점기와 6.25 전란을 거치면서 비극적인 일생을 살다간 한 여인의 삶을 노래하고 있는 뮤지컬이다. 비록 역사의 희생양이 돼버린 한 노파의 삶을 되짚어 보는 것으로 극의 내용은 이루어져 있지만, 그러하기에 통일의 기차는 달려야 한다는 의미를 역설적으로 투영하고 있는 극이기도 하다.

정체를 알 수 없는 노파가 등장했다 들어가고 노인이 나타나 무대에 배치된 기차를 바라보며 “나는 저 기차를 안다”라고 외치면 극은 일제 강점기의 과거로 옮겨 간다. 경의철도가가 흘러나오고 노래를 부르는 철도학교 학생 중에 분이(노파의 본명)의 연인인 현일(노인의 본명)이 있다. 현일은 철도기관사로서 큰 꿈을 지니고 있었지만 조선인이라는 이유로 무시당하며 시름의 세월을 보내고 분이는 정신대에 끌려가게 된다. 사랑하는 사람을 떠나보낸 현일은 전란 중 소련병사에게 겁탈을 당하는 분이와 마주치게 되지만 다시 헤어지게 된다. 분이를 잊지 못한 현일은 노인이 되어서도 분이를 찾아 헤매고 끝내는 가출을 하지만 그 어느 곳에도 분이는 없다.

작품의 제목처럼 이 극은 격동기를 지나온 인물들의 상처를 표현하는 방식이 매우 정적이며 동화적이다. 극이 시작됐는지도 모르게 등장한 노파는 음식물을 쪼물락거리다가 무대에 오줌을 지려놓고 들어가는 데 이는 부랑 노파의 일탈행위라기보다 마치 어린 아이의 어린 장난으로 다가온다. 또한 작품의 주요한 오브제가 되고 있는 기차 역시 억압과 차별의 상징이었지만 그 시절 젊은 주인공들의 순수과 열정이 실려 있기에 내면적이고 정적으로 다가오는 느낌이다. 작품의 전면을 흐르는 파란만장한 사연들과 대조를 이루는 이러한 정적인 느낌들은 작품의 주제와 연결을 이루는 의도된 아이러니이다. 그것은 뜻하지 않았던 삶의 고난들이 그들의 순수성을 어떻게 해쳤으며, 또한 일생을 지배했는지에 대한 역설적 장치인 것이다. 그래서 분단의 비극성에 대한 울림이 더욱 강하게 다가온다.

이렇게 정적인 정조는 노래를 위주로 만들어진 뮤지컬 형식도 일몹을 담당한다. 노인의 기차를 안다는 일성과 함께 시작된 경의철도가는 일제 강점기의 시대적 분위기나 젊은이들의 희망과 에너지를 표현하고 있으며 극 중의 등장인물들이 어우러져 부르는 노래는 상황의 애절함과 주인공들의 순수를 표현해주는 장치가 되고 있다. 통일뮤지컬이라는 부제를 달고 있는 이러한 정적인 장치들은 노래와 상황, 인물 캐릭

터가 조화롭게 삼박자를 이루면서 통일의 의미를 되새기게 한다.

또한 과거의 현실, 분이 혹은 현재의 노인이 동시에 등장하는 이중 자아의 노출이라는 새로운 극작술도 주목해 볼 수 있다. 이것은 이미 추보식의 구성이나 사실주의적인 스토리텔링으로는 90년대적인 분단 현실을 노래할 수 없었기 때문으로 보인다. 이 작품의 시공간은 동시성과 파편성을 기반으로 동시다발적으로 흩어지거나 모아지기도 하는 다양한 무대를 형성해 내고 있다. 사실주의적인 플롯 안에서는 주변적인 상황, 주인공의 내면 상태보다는 주인공들을 이끌어 가는 사건에 대부분을 의존해야 하기 때문에 특히 분단희곡과 같은 이미 주지된 슬픔에 관해서는 더 이상의 새로움을 형성할 수 없었을 것으로 보인다.

실향민의 아픔을 담았던 대중가요에 기반하여 극을 구성하고 있는 김대현의 <라구요>(1995, 극단 작은신화) 역시 이러한 에피소드 연결 방식에 의하여 시공간을 넘나드는 방식을 취하고 있다. 이 작품은 6.25 동란이 일어나기 바로 전부터 80년대까지 남북의 두 가족이 겪어야 했던 실향과 이산의 아픔을 그려내고 있다. 이들 두 가족은 성민이라는 노인을 중심으로 이북지간의 혈연관계로 얹혀 있었기 때문에 분단을 경험하지 못했던 2세들에게까지 미치고 있는 상처를 그려내고 있다.

성민과 금순은 신혼의 꿈이 채 사라지기도 전에 성민은 전쟁에 참출되어 나가고 어떡하든 고향을 다시 찾으려는 성민의 바램과는 달리 고향을 눈앞에 두고 영영 이산의 아픔을 겪어야 하는 비극에 처한다. 전란 중에 남한의 부인인 순옥을 만나 통일과 행진이라는 두 아들을 두었지만 성민은 북에 두고 온 가족들을 잊지 못해 통일중독증이다시피 비정상적인 생활을 영위한다. 그러던 중 둘째 아들인 행진이 옥화와 결혼을 하게 되는데 옥화는 다름 아닌 금순의 손녀였던 것이다. 삼촌과 조카 사이에 혼인을 한 셈이고, 성민은 이 사실을 알고 행방불명이 되어 버린다. 전란에 휩쓸려 떠나간 남편을 찾아 남하한 금순은 광녀가 되어 떠돌고 꿈엔 듯 성민과 만나게 된다.

수십 년에 걸치는 이들 가족사는 행진과 옥화의 만남, 옥화의 이산

가족 찾기 등을 현재에 두면서 과거로 옮겨갔다 돌아오는 회상 형식을 취하고 있다. 그러나 이들 에피소드들이 현재인의 과거 돌아가기 방식이 아니라 병렬식의 이야기 연결고리들을 형성한 채 이어지기 때문에 단순회상형식과는 다른 셈이다. 행진이 나레이터의 역할을 일부 담당하면서 그의 나레이션에 의해 시공을 넘나들기 때문에 서술적 화자인 행진이 극중 인물을 검하는 방식을 취하고 있다고 보는 것이 정확하다. 인물화된 서술적 자아들은 서사장르에 있어서 다양한 서술적 관점들을 구현한다¹¹⁾ 이 극에서는 분단의 비극성이 성민과 행진이라는 두 인물을 축으로 차별적으로 설정되어 있다. 성민이 전쟁체험 세대의 직접적인 비극성을 대표한다면 행진은 전쟁 미체험 세대의 간접적인 비극성을 대표한다. 이산상태에 놓여있는 성민의 상처는 당연한 것이지만 현실적인 근거를 찾을 수 없는 행진의 경우는 숙명적 굴레에 피동적으로 휘말리는 것이다. 이는 오랜 세월 분단고착이 가져온 또 다른 비극이라는 면에서 분단에 대한 새로운 관점이 부여돼 있는 경우로 볼 수 있다.

이 작품은 본격적으로 뮤지컬 형식을 의도하지는 않았지만 ‘라구요’라는 가요를 테마뮤직으로 하면서 ‘누가 이 사람을 모르시나요’ ‘꼭두각시곡’ ‘군세어라 금순아’ 등의 음악이 다수 사용되고 있고, 행진이 기타를 튜닝하면서 대사를 구사하는 등의 음악적 요소에 대부분 의존해 있다. 이는 앞서 <꿈꾸는 기차>와 마찬가지로 90년대의 대중화의 한 전략으로 해석해 볼 수도 있고, 서사성의 확장이라는 면으로도 볼 수 있겠다.

이런 맥락에서 90년에 공연된 88서울예술단의 <한강은 흐른다>(유치진 작, 윤대성 각색)를 주목해 볼 수 있다. 전란의 소용돌이 속에서 서울의 한 빈민가를 중심으로 벌어지는 이야기를 풍부한 어휘와 인물, 구성을 통하여 사실주의극의 진수를 보여주는 이 작품은 그동안 여러 차례 공연된 바 있지만 80년대에는 뮤지컬로 리바이벌 됐고, 90년에도

11) 전계서, 김방옥, p 79

공연기록을 갖고 있다. 그동안의 뮤지컬이라는 게 사실적 스토리텔링에 음악적 요소를 장식적으로 삽입한 정도였다면 90년의 이 공연은 음악과 춤과 연기가 전문적으로 재생산, 조화를 이룸으로서 뮤지컬의 본령에 다가가고 있다. 특히 윤대성에 의해 각색된 대본은 유치진의 원작에서 분단고착화와 통일의 의미를 되새기는 신세대와 구세대의 갈등, 화합이라는 측면을 주제화하고 있다는 특성이 있다. 사실극의 뮤지컬화라든가, 분단의 새로운 문제제기라는 면에서 뮤지컬을 기본 양식으로 하는 90년대의 분단희곡의 출발점을 볼 수 있는 작품이라고 볼 수 있다. 이외에도 종래의 악극을 표방하여 관객동원에 성공한 극단 신시의 <가거라 삼팔선>(99)이나 극단 학전의 <의형제>(98) 등도 주목해볼 수 있다. 이들도 분단문제, 이산가족찾기, 가족해체 등을 모티프로 하면서 뮤지컬이 지니는 멜로성의 극대화로 관객동원에 성공하고 있다. 분단희곡이라는 지엽적 소재로도 주목해볼 수 있는 이와 같은 작품들이 무대화된 것을 보면 90년대의 음악극 양식은 연극대중화의 대표적인 장치였음을 볼 수 있다.

임철우의 소설을 희곡으로 각색한 <붉은 방>은 분단희곡의 서사화 장치가 공간의 동시성으로 드러나고 있는 대표적인 경우이다. 외면적 현실 속에 숨은 이면적 진실을 동시에 무대화하면서 이들의 불일치, 아이러니한 동시성이 주제의식을 대변해 주는 방식인 것이다. 주인공 기섭이 죽을 만큼의 고문을 당하고 석방되어 주절거리는 대사는 바로 이 작품의 주제의식이 현실의 이면과 외면 사이에 존재하는 불일치에 있음을 잘 드러내 주고 있다.

“....철판에다 시험문제를 풀어가면서, 무심히 거리를 지나면서, 동료들과 술잔을 기울이면서, 텔레비전 앞에서 턱을 पी고 옆드려 프로야구를 면서, 나는 바로 그 똑같은 시간, 이 땅 어딘가에 그렇듯 께이하고 기묘한 붉은 방이 존재한다는 사실은 정말로 상상조차 못하고 지내왔던 것이다....”

이렇게 일상에서 우리가 인식하지 못한 채 살아가고 있는 현실의 불일치를 드러내기 위해 무대 장치도 분할에 의한 방식으로 여러 공간을 동시에 유지하면서 에피소드를 병치해 나가는 방식을 사용하고 있다. 이는 6.25의 피해로 레드کم플렉스를 가진 수사관 최달식과 간첩혐의로 죄없이 고문을 당하는 오기섭을 중심 축으로 그들의 일상에서 파생되는 갖가지 현실들을 동시에 보여주면서 파생되는 효과를 노린 것이다. 무대설정에 대한 지시문을 보자.

“전체적으로 오픈되어 있는 무대는 지상과 지하로 나뉘어 진다. 각기 여러곳을 나타내는 장소구분은 길고 짧은 파이프 기둥을 구조적으로 엮어놓고 그 사이엔 화장실문, 창틀, 책꽂이, 그림 액자 등이 공간에 매달리듯 떠있어 장소를 상징하기도 한다. 이러한 소품들은 수시로 바뀔 수 있으며 그로테스 크한 분위기 속에 감정을 이완시키는 작용도 한다. 파이프 기둥 이면의 공간들은 배우들의 등퇴장시 연기의 1단계적인 장으로 활용될 수도 있고, 혹은 방관자적인 입장에서 무대를 주시하거나 대본을 들여다 보는 장소로 이용될 수도 있다.”

무대분할이 이렇게 각기의 상징성을 가지고 동시다발적인 효과를 위해 장치된 것은 에피소드의 몽타주와도 연결되어 있다. 작품의 갈등 축은 간첩혐의를 밝히려는 최달식의 신경증적 수사 자세와 오기섭의 무죄 항변으로 팽팽하게 맞서나가는 결국 오기섭이 폭력의 위력 앞에 무릎을 꿇게 되자 사건은 허무하게도 정치논리에 휘말려 무마되고 만다. 오기섭에게 행했던 폭력이 잔인한 만큼 최달식의 허무도 절망적이다. 그런데 이 작품은 이들의 절망만을 사실적으로 전달하는 종래의 단선적 스토리텔링 방식을 벗어나 아이러니한 대치지점들을 설정하고 있다. 수사관들의 회식장소로 등장하는 룬살롱의 쇼 장면, 치매에 걸린 노모를 유기하려는 달식의 부인과 종교집회장면, 실종된 가장을 찾아 해매는 기섭의 집안 등, 이들 장치는 폭력이 잔인하게 행해지는 취조실의 무자비함과 사뭇 격을 달리하는 상황들을 보여주면서 때로는

긴장을 형성하기도 하고 때로는 이완의 역할을 겸비하기도 한다. 이들은 마치 영화의 크로스커팅의 방법이 긴장감 형성에 주요한 수단으로 사용되는 것처럼 상반된 이야기 속으로 빠르게 컷팅되어 진입하면서 아이러니를 극대화시키고 있다.

정복근의 <이런 노래>(94년 서울연극제 참가작)는 변형된 모노드라마 형식으로 서사성을 구현하고 있다. 간첩사건에 휘말려 사형을 당한 남편과 노동운동을 하다 분신자살한 아들을 둔 한 여인이 환상 속에서 남편과 혹은 아들과 나누는 대화가 극의 전반을 형성하고 있다. 극적인 사건은 진행되지 않은 채 상황만이 제시되어 있다는 것이 이 극의 특징이라고 볼 수 있는데, 특별히 변화라면 이 여인이 대화 중에 자신을 변호하거나 상황을 인지해 나가는, 다시 말하면 심리적인 변화만을 포착할 수 있어 모노드라마적인 성향이 강한 극이다. 극중 상황이란 여인이 바느질을 하고 있는 사이 아들의 시신을 수습해 가라고 물려든 일군의 남자들과의 신경적 대치상태이다. 그들이 문을 두드리는 사이 여인은 현재처럼 인물화되어 있는 남편, 아들(이들은 모두 죽은 상태이다)과 대화를 나누며 극적인 시간을 이끌어 가고 있다.

우리 현대사의 질곡 속에서 누군가는 겪었을 법한 이야기이지만 마치 두 사람(남편과 아들)의 희생이 이데오로기와 정치, 산업화와 노동 현실이라는 두 가지 비극점을 끌어내 꿰어 맞춘 듯한 구성을 지니고 있어 일상적인 공감대를 형성하기는 어려워 보인다. 매우 극적으로 보이는 이 여인의 운명은 분단문제에 초점을 맞춘다면 사실적 고발의식에 무게를 두고 있는 작가의식과 맞닿아 있다. 작품의 전개는 비록 모노드라마라는 비사실적 수법에 근거해 있지만 결국 분단과 정치현실에 직접적으로 피해를 입은 한 여인의 삶이 사실주의적인 정조로 그려지고 있다고 봐야 한다.

그렇다면 작가는 왜 현실과 과거, 실재와 환상의 교차같은 비사실적 방법을 택한 것인지 살펴볼 필요가 있다. 그것은 작가의 주안점이 현대사의 흐름을 외면적으로 접근하려는 것이 아니라 한 여인의 내면의

식을 통해서 접근하려 했기 때문으로 보인다. 남편의 죽음 뒤에는 수사기관의 거짓회유책에 속아 남편을 밀고하게 된 여인의 죄의식이 자리하고 있다. 그러나 그것도 세월의 흐름 속에 숙명처럼 자리하면서 그나마 아들에게 남은 희망을 걸어보려 했지만 또 다른 희생으로 그녀 앞에 다가와 있다. 작품의 전반에 걸쳐 그녀의 방문을 두드리는 회사 측의 인물들은 여인에게 거짓 자백을 요구하는 심리적 악재로 작용한다.

이렇게 정복근의 작품은 여인의 심리를 드러내기 위해 독백과 같은 모노드라마 형식을 취하고 있는 것이다. 그러나 자칫하면 한 여인의 푸념어린 회고형식이 돼 버릴 가능성이 있는 모노드라마의 단순성을 극복하기 위해 환상과 실재를 동시에 무대화하는 변형된 모노드라마 기법의 사용은 유효한 것으로 보인다.

오태석의 <코소보 그리고 유랑>(99, 극단 목화)은 코소보 사태와 우리의 6.25동란을 연결시키면서 분단에 대한 뼈아픈 외침을 던져주는 극이다. 오태석이 보여준 그간의 무대는 사실적 극작술과는 다른 양식상의 특성을 지니고 전개되어 왔기 때문에 서사성의 영역 안으로 비교적 쉽게 섭렵이 될 수가 있다. 그는 유년기에 경험한 전쟁에 대한 기억 때문에 특히 전쟁과 분단문제에 집착을 보여 왔고, <산수유>나 <자전거>같은 분단희곡들을 이미 선보인 바 있다. 그의 무대언어는 주지하는 바와 같이 한국적 정서와 실험성을 동반한 그만의 오리지널리티가 개성적으로 혼재돼 있다. 초기의 극들에서 보여지던 서구적 현대성의 구현에서 전환하여 우리적인 것으로 극작의 방향을 돌렸던 70년대 이후 그의 작품은 우리의 마당극이 지니는 서사성과 작가 특유의 무대적 발상을 늘어놓기 위한 비사실적 실험도구들로 무대를 이루어 왔다. 그래서 분단문제를 다루는 오태석만의 작가세계는 90년대적인 극계의 흐름과는 무관하게 극작의 출발에서부터 비사실성과 서사성이라는 두 연극양식을 기본으로 이루진다고 보아야 하겠다.

이 작품 안에서 주된 타겟이 되고 있는 코소보라는 지역은 자국의 의지와는 상관없이 알바니아와 세르비아라는 주변국의 세력다툼 속에

분쟁이 끊이지 않았던 비운의 땅이다. 그러한 지리적, 정치적 특성이 한반도의 특수성에 비유될 수 있다고 보여지는데, 분단의 과오에 대한 회한의 목소리가 작품 곳곳에 직설적으로 대두되고 있는 것으로 보아 네 것 내 것 편가르기 식의 코소보의 비극이 우리와 다를 바 없다는 인식이 바탕이 되고 있는 셈이다.

극은 6.25 포로교환 시 남한도 북한도 아닌 제3국행을 택해 브라질에 살고 있는 한씨를 포섭하여 범민족대회에 규합시키려는 북한의 지령으로 시작되는데 이에 뒤질 새라 남한에서도 한기정이 포섭을 시작한다. 그래서 무대는 브라질의 상파울로 알바니아, 세르비아를 넘나들며 가상의 공간을 형성하게 된다. 알바니아와 세르비아 간의 세력 다툼 속에 강간과 살육 등이 벌어지는데 이를 사실적으로 구성해 나가는 것이 아니라 사진작가의 다큐멘터리 필름 작업 속으로 끌어 들여 놓고 있다. 사건을 구성하고 있는 열개는 이러한데 구체적으로 부분 부분이 무엇을 의도하는지 알 수 없을 정도로 작가만의 언어와 배열 방식이 난삽함으로 다가온다.

<산수유>나 <자전거>처럼 전체의 메타포가 주제의식과 잘 맞아 떨어져 끝까지 구성의 긴장을 잃지 않는 극들에 비해 이 작품은 설명적인 주제의식만 강할 뿐 그것을 감고 도는 오태석 특유의 메타포가 살아나지 않는다. 전자를 은유적이라고 본다면 후자는 직유적이라고 설명할 수 있겠다. 코소보라는 비유적 공간이 그저 유사성이라는 이유로 취택되어 코소보처럼 우리도 그렇다는 식의 직유어법만이 강하게 드러나는 것으로 보여진다.

이러한 설명 노출의 방식은 작가가 90년대 이후 역사를 보는 시각의 변화와도 연결시켜 볼 수 있겠다.¹²⁾ 본격적인 분단희곡은 아니지만 90

12) 『전쟁, 그 깊은 기억과 아픔』 (한국연극 1999.11)에서 김방옥은 ‘...그만의 여유와 둘러 말하기, 죽음과 고통을 초월하는 유희의 역설들은 퇴색해 가고 극 전체는 설교나 교훈이 노골화되어 간다....’라고 지적한 바 있다.

년대에 주목을 받았던 오테석의 <백마강 달밤에>에서는 역사에 대한 포용과 화해의 시각이라는 일면에 6.25 동란의 문제를 달고 있다. 결국 그에게 일생에 걸쳐 뼈아픈 상처가 되었던 유년기의 전쟁에 대해 일침을 가하는 목소리를 자제하지 않았던 그는 어느새 포용과 화해라는 지점으로 다가와 있음을 볼 수 있다. 이러한 경향은 그 후 <천년의 수인>같은 작품에서 안두희와 김구의 화해를 요청하는 지점에서 극대화되기도 하였다. 포용과 화해로의 이러한 작가세계의 전이는 <코소보 그리고 유랑>에서 노파심처럼 늘어놓는(이 부분은 특히 공연에서 두드러졌다) 직설어법들을 가능케 하는 심리적 근원으로 보여진다.

이상과 같이 90년대의 분단희곡에서는 서사성을 확장하거나 음악극 양식의 사용과 같은 변별점들을 보여주는데 작품의 성과면에서 보면 분단에 대한 평면적 인식에서 무대성을 강화하는 방향으로 흘러가고 있음을 볼 수 있다. 여기에는 여러 가지 원인이 보이지만 다양한 작가층이 분단문제를 다각도로 인식한 결과로 보인다. 덧붙여 90년대의 연극계의 흐름과도 무관하지 않은 바, 상업적이고 포스트모던한 무대들이 가져오는 다양한 방식의 연극문법과도 연관돼 있음도 볼 수 있다.

3. 사실적 형상화와 멜로물적 속성의 강화

분단희곡사에서 사실주의적인 양식만큼 빈번하게 접맥을 이룬 예도 없다. 그것은 분단의 체험이 시기적으로도 그리 오래 되지 않았고, 직접 전란을 체험한 세대들이 아직도 생존해 있는 만큼 체험의 사실성을 가장 유효하게 형상화할 수 있는 방법이었기 때문으로 보인다. 그러나 창작계층이나 분단연극을 바라보는 관객층도 점차 비체험 세대로 옮겨가면서 그들의 간접체험의식이 다양한 실험성을 동반하는 것으로 보여진다. 분단희곡사에 있어서도 양식상의 변화의 움직임이 나타나기는 하지만 90년대까지도 아직 사실주의적인 방법은 유효한 극작술로 남아

있다.

박희준 작 <남에서 오신 손님>(92년 극단 뿌리, 서울연극제 참가작)은 남북되어 북한의 역사편찬 작업에 동원된 김성구의 비화를 소재로 삼고 있다. 작품의 초점은 남한의 인사를 납치해간 북한의 거짓술책을 비판하는 일에 맞춰져 있기 때문에 분단희곡의 이데오로기적 편향주의를 기본으로 하고 있다. 그러나 이것은 체제비판이라기보다 잘못된 체제가 한 인간을 어떻게 파멸시켜나가는지를 보여주는데 무게중심이 가 있기 때문에 단순한 이데오로기 비판작업이 아니라 인간성 부활을 외치는 휴머니즘 고양 작업으로 볼 수 있다.

주인공 김성구는 사상개조 작업을 위한 거짓술책에 이용되면서 파멸되어 간다. 심지어는 위장 결혼도 당해야 하는데 집단의 횡포가 한 인간을 얼마나 동물적으로 몰아가는지를 잘 보여준다. 작품의 구성은 김성구가 당하는 두 번의 거짓술책과 이분희와의 정략결혼, 유엔 인권위원회에서 마련한 기자회견 등이 평면적으로 연결되어 있다. 남한에 두고 온 아내의 외침을 보여주는 장면이 조명을 이용하여 삽입되어 있기는 하지만 대체적으로 순차적 에피소드 연결방식을 쓰고 있다. 그러나 극의 일루전 속으로 빠져 들기에 무리없는 사건의 구성과 자아와 환경의 갈등을 치밀하게 배치하는 수법 등이 뛰어나 보인다. 단지 이분희의 김성구를 향한 인간적 감정의 설정이 집단의 무모성과 대비를 이루어 주제전달에 효과적으로 작용하기도 하지만 이들의 관계가 멜로적으로 흐를 위험성도 안고 있어서 그 애매한 위치가 문제로 지적될 수 있겠다. 그것은 김성구의 이분희를 향한 심리변화에 있어서 애초에는 억압에 의한 피동적 선택이었지만 나중에는 그녀에게서 일말의 안주감이라도 찾고 있었다는 것이다. 이것은 김성구의 성격설정에 있어서 사실주의적 주인공이 갖는 도덕적 우위점의 점거를 막는 장치가 될 수 있다는 것이다.

김성구의 자아파멸과 심리갈등에 주력하다보니 외면적 사건 전개에 인물의 행동영역이 리듬을 이루는 사실주의적 전개 방식과는 다르게

실존적 색깔이 짙다. 김성구의 잦은 내면표출, 부분적으로 수정된 사실주의 양식, 결말을 사건의 종결이 아닌 인물의 상황으로 맺고 있는 것 등을 주목해 볼 수 있다.

작가 이재현은 극작술에 있어 종래의 방식을 유지하면서 남북의 대치 체제를 떠나 제3국행을 택한 포로의 문제를 오늘의 현실에서 다루고 있다. 그는 이미 70년대에 <포로들> 시리즈를 선보인 바 있는데 90년대에는 <이방인들>(92, 극단 부활)이라는 작품으로 역시 포로문제를 추적하고 있다. 포로의 문제를 다루는 작가의 포인트는 남북의 분단갈등이 아직도 지속되고 있다는 고발의식에 있다.

이 작품은 거제도 포로수용소에서 제3국으로 인도행을 택한 연기섭과 강우집의 사연을 축으로 하고 있다. 작품 초반에 강우집은 평생 그리워 하던 한국 땅을 방문했다 외롭게 객사를 한다. 거제 포로수용소 시절의 강우집의 등장과 더불어 모국에서의 죽음으로 작품 서두를 설정한 것은 이 작품의 비극성을 강화하기 위한 장치이면서 연기섭이라는 인물을 찾아가게 되는 인과적 사건 설정에 있다. 그래서 강우집은 연기섭을 위한 보조적 인물이면서 포로문제의 90년대적 현황을 제시하기 위한 환경적 인물이 되고 있다.

사건의 핵심은 연기섭을 사이에 놓고 남북의 요원들이 벌이는 경쟁적 줄다리기에 있다.

인도에서 양계장을 경영하며 사업가로 성공한 연기섭은 남한의 기업으로부터 아프가니스탄 무역사업에 도움을 줄 것을 요청받고 북측에서는 연기섭의 고향 방문을 추진한다. 그러나 연기섭은 남북의 체제와는 상관없이 사업가로서 남한과 손을 잡고 일을 할 뿐이지만 북한 측에서는 그가 남한의 술책에 속고 있다며 불신을 부추긴다. 이미 포로교환 당시 한국을 접고 있었던 그는 갈등을 시작하고 연정을 품고 있었던 양미희가 거짓일지도 모른다는 사실에 절망하지만 그녀의 적극적인 설득으로 한국의 어머니를 만날 준비를 하게 된다. 이렇게 작품은 전반적으로 남한 체제의 순수성을 옹호하는 쪽으로 초점이 맞춰져 있어 종

래의 이데오로기 편향성 면에서는 정서적 답습을 하고 있는 것으로 보아야 한다. 그러나 갈등의 축을 설정하면서 어느 한 쪽의 우위를 주제로 연결시킬 수밖에 없는 사실주의극의 특성일 것으로 보여진다.

이 작품 역시 <남에서 오신 손님>처럼 초반기의 주제를 끌고 가는 힘이 종반에 이르러 멜로적 속성으로 변해가는 문제를 안고 있다. 물론 남녀 간의 연정이 인간이 지닌 중요한 감정 중의 하나지만 작품을 이끌어가는 무게중심의 변화 면에서 보면 어느 쪽으로 기울어지느냐를 저울질해 볼 수 있다. 두 작품 공히 주인공의 심리무게에 있어 초반부에 미약하게 설정된 감정 설정이 위기와 절정에 이르면서 해결점의 실마리로 변해간다는 특성이 있다. 이 문제를 90년대 연극이 갖는 대중문화 현상의 하나로 바라보기도 하지만¹³⁾ 우리 사회에 산업화의 물결이 몰려오고, TV나 영화와 같은 대중매체의 영향으로 이미 오래 전부터 극작술상에 나타난 멜로물적 변화의 조짐으로 보인다.

단지 이 작품이 갖는 장점은 그동안 분단문제에 있어 제대로 관심을 갖지 못했던 중립국 포로의 문제를 추적해가는 작가의식에 있다. 실제로 사회적으로도 그들의 문제가 조명을 받기 시작한 것은 이 작품이 공연되고도 오랜 시간이 흐른 뒤의 일인 것을 보면 알 수 있다.

노경식의 <춤추는 꿀벌>(92, 서울연극제 참가작, 여인극장)은 이산가족의 재회와 갈등을 다룬다. 대체로 이 문제가 이산가족의 재회 소망의 차원에서 분단고착화로 인한 재회 이후의 갈등 양상을 점검하는 방향으로 선회한 것은 80년대의 KBS의 이산가족찾기운동 이후인 것으로 보인다. 영화에서는 임권택 감독의 <길소뜸>을 들 수 있고, 희곡에서는 노경식의 <하늘만큼 먼 나라> <타인의 하늘>을 들 수 있다. 이제는 생사조차 알 수 없었던 가족을 그리는 눈물의 차원에서 나아가 변화된 현실과 과거가 충돌하면서 나타나는 문제점들을 그려나가기 시작한 것이다.

13) 『요즈음 연극에 나타나는 ‘대중문화’ 현상』(심정순, 한국연극 1992.11월호)

<춤추는 꿀벌>은 민통선 마을에서 양봉을 하고 있는 윤노인 일가에게 어느 날 북에 두고 온 아들이 찾아오면서 생기는 일화를 다루고 있다. 윤노인은 월남해서 새 가정을 이루고 있고 그에게 새 삶은 이미 분단 이후 40여년의 흔적을 가지고 있기에 심정적으로는 북의 가족을 그리지만 이미 그것은 과거로 자리하는 것이다. 아들이 찾아온 후 아내는 가출을 하고 딸과도 갈등의 고리에 얽혀 든다. 윤노인의 입장에서 보면 과거와 현재의 격차가 가져오는 의도하지 않았던 균열감 속에 놓인 셈이다. 이 균열감은 분단의 아픔인 것이다. 아들로 상징되는 과거는 윤노인의 과거상실에 대해 원망감을 토로하고, 현재로 상징되는 아내와 딸은 윤노인의 과거지향성에 서운함을 토로한다. 결국은 가출했던 아내가 돌아오고 아들은 상처입은 마음을 접고 다시 월북하게 되지만 이들에게 가로놓인 분단의 경계는 회복 불가능인 채로 남아 있다. 이 회복 불가능성에 대한 회한을 상징적으로 담아내는 것이 꿀벌의 이미지다. 꿀벌들은 그들의 목적의식이 무엇이든 철조망(분단의 의미) 의식에서 자유로울 수 있다. 그들은 비행할 수 있으니 말이다.

앞서 <남에서 오신 손님>과 <이방인들>에서 멜로물적 속성이 드러난다는 지적을 한 바 있는데, 이 작품 역시 작품의 전개상 의미를 획득하기 어려운 사랑애기를 삽입하고 있다. 딸과 손선생의 혼담이 그리한데 이들의 관계가 작품의 연결고리에 기여하는 바는 아무 것도 없다. 단지 에피소드를 늘림으로 극의 볼륨을 키우는 역할에 그치고 있다.

이렇게 90년대의 사실주의적 양식에 근거한 분단희곡들은 양식상에 있어서 전대의 극작술을 답습하면서 소재상의 변화를 가져온다. 특별히 발전적 측면으로 바라볼 만한 근거는 보이지 않고 분단비극과 남녀관계의 비중도를 높임으로 멜로물적, 대중적 속성이 강하게 드러난다는 특징을 볼 수 있다.

III. 결론

이상과 같이 90년대의 분단희곡을 고찰해 보았다.

대내외적인 환경에 있어 자율과 다양화라는 변화를 가져왔다고 보여지는 80년대의 분단희곡계의 기운은 90년대로 이어지면서 대중화 전략과 맞물리는 양식상의 변화를 보여주고 있다. 희극적 양식, 음악극 양식, 서사적 기법의 활용, 멜로성 등이 그러한데, 이들 변화의 양상들은 그동안 거의 고정되다시피한 분단희곡의 양식적 특질이 연극계의 변화 움직임에 발맞추면서 일어난 것으로 보여진다. 이제는 단선적인 이데올로기성이나 휴머니즘 고취만으로 분단인식을 표현하기에는 너무나 취약한 무대만을 보여줄 수밖에 없었기 때문으로 보인다. 90년대의 분단희곡계의 전개를 특징별로 나누어 보면 다음과 같다.

첫째, 90년대의 분단희곡에 있어 가장 큰 변화라면 희극적 양식과의 만남이다. 그것은 분단에 대한 인식상의 문제에 있어 슬픔 이상의 무엇으로 분단을 얘기할 수 있다는 새로운 발견에 원인을 둘 수 있다. 작품성과 면에서도 희극 본령의 웃음과 분단에 대한 풍자적 시각이 조화롭게 주제의식을 형성하였다는 것에서 발전적 지점을 볼 수 있고, 앞으로 분단희곡이 나아가야 할 바를 새롭게 제시했다는 면에서도 의의가 크다고 보겠다.

둘째, 90년대의 분단희곡에서는 서사성을 확장하거나 음악극 양식의 사용과 같은 변별점들을 보여주는데 작품의 성과 면에서 보면 분단에 대한 평면적 인식에서 무대성을 강화하는 방향으로 흘러가고 있음을 볼 수 있다. 여기에는 여러 가지 원인이 보이지만 다양한 작가층이 분단문제를 다각도로 인식한 결과로 보인다. 덧붙여 90년대의 연극계의 흐름과도 무관하지 않은 바, 상업적이고 포스트모던한 무대들이 가져오는 다양한 방식의 연극문법과도 연관돼 있음도 볼 수 있다.

셋째, 90년대의 사실주의적 양식에 근거한 분단희곡들은 양식상에서 있어서 전대의 극작술을 답습하면서 소재상의 변화를 가져온다. 특별

히 발전적 측면으로 바라볼 만한 근거는 보이지 않고 분단비극과 남녀 관계의 비중도를 높임으로 멜로물적, 대중적 속성이 강하게 드러난다는 특징을 볼 수 있다.

미 80년대부터 다양한 작가층과 창작공간을 통해 종래의 사실주의적인 스토리텔링 방식을 벗어나고 있었음을 주지할 수 있었는데, 90년대에는 그러한 연장선상에서 연장과 확장이라는 특징으로 분단희곡계를 규정지어 볼 수 있겠다. 분단소재 희곡이 이와 같이 80년대, 90년대를 거치면서 연극성을 활용하거나 실험성과 결부되면서 성숙된 무대를 보여주는 것은 고착적이고 엄숙하기만한 분단인식의 지평을 넓혀 준 의의가 있다 하겠다.

주제어 : 분단희곡(Dramas on Division of Korea), 1990년대 희곡(90's Drama), 서사성(Epic Characteristics), 희극(Comedy), 한국희곡(Korean Drama)

참고문헌

(공연대본)

한국문화예술진흥원 소장 공연대본

김치국씨 환장하다/남에서 오신 손님/붉은방/아파트의 류시스트라테
여성반란/이런 노래/이방인들/춤추는 꿀벌/평화씨/한강은 흐른다

(희곡집)

김대현, 라구요, 『라구요』, 도서출판 창작마을, 2000

김정숙, 꿈꾸는 기차, 『블루사이공』, 도서출판 모시는 사람들, 1997

오태석, 코소보 그리고 유랑, 『천년의 수인』, 평민사, 2000

오태영, 통일익스프레스, 『불타는 소파』, 도서출판 창작마을, 1993

- 김미도, 『세기말의 한국연극』, 태학사, 1998, pp.329-335.
- 김미혜, 「해학과 풍자가 그려낸 자화상」, 『한국연극』 1998.9월호
- 김방옥, 「80년대 이후 한국회극에 나타난 서사성에 관한 시론적 연구」, 『한국연극』, 1992년 3월호
- 김방옥, 「전쟁, 그 깊은 기억과 아픔」, 『한국연극』, 1999.11
- 심정순, 「요즈음 연극에 나타나는 ‘대중문화’ 현상」, 『한국연극』, 1992년 11월호
- 오세곤, 「숙제로 남은 자울과 개성의 시대-90년대의 대학로를 중심으로」, 『한국연극』 1998. 8월호
- 오영미, 「분단회극연구I-1960년대를 중심으로」, 『한국연극연구』, 한국연극사학회 편, 국학자료원, 1998
- 오영미, 「분단회극연구 II-1970년대를 중심으로」, 『한국문화연구』, 경희대학교 민속학연구소, 도서출판 박이정, 1999
- 오영미, 「분단회극연구 III-1980년대를 중심으로」, 『청주과학대학논문집 23집』, 2003
- 이미원, 「통일을 지향했던 남한회극의 흐름」, 『불타는 소파』 (오테영 회극집 평문), 도서출판 창작마을, 1993
- 이상우, 「번안에서 창작으로, 차이무의 <평화씨>」, 『오늘의 연극비평』, 1997.3월호
- 이영미, 「극단 아리랑 점아 점아 콩점아」, 『오늘의 연극비평』, 한국연극평론가협회, 1997년 6월
- 이태주, 「뮤지컬로 체험한 6.25」, 『한국연극』, 1990 8월호
- 허순자, 「비틀린 현상에 대한 신랄한 풍자」, 『한국연극』, 1999.4월호
- Michel Corvin, Lire la comedie(문시연 옮김, 『희극읽기』, 문음사, 1998) pp.239-240.

<Abstract>

A Study of The Dramas on Division of Korea IV

- Centering around the 1990s

Oh, Young-Mee

This is part of my thesis on the study of the dramas whose subjects are the Division of Korea and the Korean War, and which have been studied in a unit of ten years from the 1950s until present. This thesis relates to and analyzes the dramas performed on stage, or publicized on paper in the 1990s.

At the advent of the 1990s, most of the Dramas on division of Korea had cast off the style of the traditional realism.

Firstly, above all, the remarkable phenomenon was that Dramas on division of Korea adopted a new style of comedy which hadn't been attempted before. This was related not only with the atmosphere of the theatrical world which had got out of the hardened ideological inclination, but also with the passage of forty years since the War.

Secondly, the expansion of epic characteristics, or the combination of drama with a style of musical was remarkable. It is considered to have been influenced by the prosperity of the entertainment industry and its popularization, which was characteristic of the whole field of drama in the 1990s.

Thirdly, we can find that dramas were still being written in accord with the style of realism, which had been the technique of playwriting in Dramas on division of Korea. Though the great changes in the technique of playwriting were hard to find in this

field, the character of subjects came to be focussed on the stories by playwrights who left the South or North Regime and lived in foreign countries.

In the progress of developments above, the 'Division Dramas' achieved striking achievements in bringing about a new style of comedy, musicals, or epic characteristics. Various and empirical form of Dramas on division of Korea appeared in the 1980s. On the other hand, the problems of "Division" was characteristically raised in the form of popularization in the 1990s. Now, dramas have freed themselves from the absolutely oppressive feeling having stemmed from "Division", which has fixed itself completely as one of the great sources of drama.

오영미

충북 증평군 증평읍 용강리24 청주과학대학

청주과학대학 문예창작과 교수

전화: (직장) 043-820-5316 (휴대전화) 016-414-4598

e-mail: mecca50@hanmail.net

이 논문은	2005년	10월	30일	투고하여
	2005년	11월	30일까지	심사완료하여
	2005년	12월	30일	간행함