인문연구 제95호
Journal of the Humanities
2021. Vol. 95, No. 1, pp.1~38
http://dx.doi.org/10.21211/JHUM.95.1

김의경의 초기작에 드러난 서사극 실험 연구

박미란*

〈차 례〉

1. 서사극에 대한 관심과 새로운 연극에 대한 추구
2. 우의적 시공간의 설정과 시험대로서의 무대
3. 약호화된 인물을 통한 사회의 지배적 가치에 대한 문제제기
4. 양식적 무대를 통한 표현 방식의 확대와 연극 전문화 모색
5. 결론

【국문초록】

이 논문은 김의경의 1960년대 작품에 나타난 서사극적 기법의 활용에 주목함으로써 김의경의 초기 극작 세계에 대한 이해를 더하고, 1960년대 연극계에서 이루어지고 있었던 연극 실험과 현대극 모색의 실천 양상을 밝혀내고자 한다. 김의경은 가상의 시공간이나 추상적 시공간을 배경으로 설정하여 당대 현실을 우의적으로 드러내고, 인물들이 어떤 결과를 맞게 되는가를 관객들이 관찰할 수 있게 함으로써 무대가 하나의 시험대가 될 수 있도록 한다.

* 성공회대학교 강사

이때 시험의 대상이 되는 것은 1960년대 근대화 담론에서 긍정적으로 인정되는 가치이다. 〈신병후보생〉, 〈애욕의 우화〉, 〈무익조〉에서는 목표를 향한 강한 의지를 지니고 있는 인물이 만들어내는 부정적인 결과를 통해, 〈갈대의 노래〉는 근면함과 동정심을 지닌 인물이 겪는 비극적 사건을 통해 1960년대의 지배적 가치에 대한 관객의 비판적 인식을 이끌어낸다.

김의경은 서사극적 기법을 활용하면서 무대의 이동성을 강화하여 현실의 유동성과 모순을 드러내고, 무용과 노래, 가면, 슬라이드 등 다양한 요소를 무대에 활용함으로써 연극적 감각을 확장하고 논평적 기능을 수행하도록 한다. 이러한 연극적 양식에 대한 실험과 함께 무대의 전문화를 꾀함으로써 1960년대 연극계의 과제를 풀어나가려는 시도를 보여준다.

주제어: 김의경, 1960년대 연극, 서사극, 연극 실험, 현대극

1. 서사극에 대한 관심과 새로운 연극에 대한 추구

한국연극사에서 1960년대는 새로운 세대의 등장과 활동이 두드러진 시기라고 할 수 있다. 주지하다시피 전후에 신춘문예를 통해 다수의 신진 극작가가 등장하고 대학극 출신으로 구성되었던 극단 제작극회가 활동했던 것에 이어 1960년대에는 실험극장, 민중극장, 산하, 자유극장 등 다수의 동인제 극단이 등장하면서 분명한 세대적 전환을 이루어낸다. “능력있고 열성있는 연극인의 실험 도구가 될 것”[1]을 내세우며 1960년에 창단된 실험극장은 1960년대 신진 연극인들의 선봉에 서 있었다고 할 수 있다. 실험극장이 창

1) 「실험극장 규약」, 실험극장 제1회 실험무대 「수업」 공연 팜플렛.

립 공연으로 이오네스코의 〈수업〉을 선택하면서 "우리의 목적은 연극을 통한 실험무대의 구축과 이념에 찬 연극을 이 땅에 수립하는 데 있다"[2]고 선언하였던 것에서 드러나듯이, 이들은 새로운 세대의 감각과 연극적 표현 방식을 의식하고 있었고 기성 연극과 구분되는 연극을 실천하고자 했다.

김의경은 이러한 실험극장의 결성에 중심적인 역할을 했으며,[3] 실험극장 내에서 주로 기획과 극작을 담당하였다. 연출 활동은 실험극장의 2회 공연이었던 윌리엄 서러이언 작 〈거기 누구 없소?〉를 연출한 것으로 그쳤으나 번역과 극작에 있어서는 5회 공연이었던 드 피이취 작 〈시나리오〉와 18회 공연이었던 아서 밀러 작 〈아들을 위하여〉를 번역하고, 20회 공연이었던 〈무익조〉(허규 연출, 국립극장, 1966.9.13~17.)에서 이어령의 소설 〈무익조〉를 각색하였으며 〈신병후보생〉[4](1962), 〈애욕의 우화〉(1963), 〈갈대의 노래〉(1964)를 창작하는 등 활발한 활동을 보였다. 이때 김의경은 〈애욕의 우화〉(최진하 연출, 국립극장, 1963.4.3.)에 "서사적 희곡 양식에 대한 몇 가지 시도"라는 부제를 제시하였고, 실험극장의 4주년 기념 공연이었던 〈갈대의 노래〉(최진하 연출, 국립극장, 1964.11.27.~29.)의 서두에서도 "이 작품은 에픽 드라마의 연극이론을

2) 위의 글.

3) 서울대학교 연극회에서 활동하던 김의경은 1960년 5월 고려대 극예술연구회의 공연을 보고 최진하에게 독서 토론과 공연 합평회 모임을 만들자고 제안한다. 김의경과 최진하가 주동이 되어 함께 극단을 운영할 사람들을 모아 '실험극회'라는 모임을 만들었고, 여기에 허규, 이순재, 유달훈, 배병권, 박순명, 이기하, 이진행 등이 합세하여 '실험극장'을 출범시켰다. 실험극장의 창단 과정에 대해서는 김의경 구술·문경연 대담, 『김의경 구술채록문』 1, 한국문화예술위원회 한국예술디지털아카이브, 2011; 실험극장 편, 『실험극장 10년지』, 극단 실험극장, 1970; 이미경, 「극단 『실험극장』사 연구: 창단부터 현재까지」, 동국대학교 석사학위논문, 2003 참조.

4) 실험극장은 한국연극협회에서 주관하여 신인예술상을 수여하는 연극제전에 〈신병후보생〉으로 참가하였다.(「연극제전 본선에 구개 단체가 참가」, 『조선일보』, 1962.5.28.)

토대로 씌어졌음을 밝힌다"고 적고 있다. 이밖에 〈신병후보생〉과 〈무익조〉에서도 일관되게 서사극의 방식이 차용되어 있는데, 이는 김의경이 서사극 실험에 대한 의식적 지향이 있었음을 분명하게 보여준다. 김의경은 에릭 벤틀리가 영역한 〈Parables For The Theatre〉(1948)를 통해 브레히트의 작품을 접하며 서사극에 관심을 갖게 되었는데,[5] 이는 새로운 연극 양식에 대한 추구라는 당대 연극계의 과제와도 맞물리는 것이었다.

1960년대의 연극계에서 브레히트의 서사극은 기존의 사실주의 극 양식과 구분되는 현대적 양식으로 관심을 받고 있었다. 공산권 작가였던 브레히트의 희곡 공연은 금지되어 있었으나, 프리쉬, 뒤렌마트 등 브레히트와 관련된 작가들의 작품이 소개되었고[6], 이근삼, 김정옥 등 유학 경험을 지닌 필자들에 의해 브레히트의 연극론에 대한 소개도 이루어지고 있었다.[7] 전후 연극계에서 이미 해설자 등을 활용한 작품이 나타났으며[8], 1960년대에는 이근삼, 박조열, 김의경, 신명순, 박현숙 등 다양한 작가들에게서 서사극 양식이 활발하게 활용된다. 실험극장도 이러한 경향에서 무관하지 않았는데, 실험극장의 동인들 중에서도 특히 허규와 김의경은 서사극에 대해 관심을 기울이고 있었다.[9]

---

5) 김의경 구술·문경연 대담, 앞의 글.

6) 김창화, 「독일연극」, 『한국에서의 서양연극』, 소화, 1999, p. 369 참조.

7) 이근삼은 「셰익스피어와 서사극」을 영어영문학회지(1962)에 발표(이근삼·서연호, 「극작가 이근삼의 창작활동과 작품세계」, 『이근삼 전집 6』, 연극과인간, 2008, p. 535.)하였으며, 김정옥은 「연극이론가로서의 부레히트」라는 글을 『사상계』(1960.9)에 발표하였다. 이 외에 브레히트에 대해서는 「극작가 「부레히트」의 연극관 경험주의적 연기를 부정」(『경향신문』, 1960. 12.5.) 등 신문에서도 간혹 소개되고 있었다.

8) 이영석, 「한국 전후연극의 탈재현주의적 양상 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2016, pp. 116-122.

9) 창립공연이었던 〈수업〉이 부조리극임에도 불구하고 허규는 이 작품을 브레히트의 서사극 형식으로 연출하였다. 물론 이것은 부조리극과 서사극에

이처럼 1960년대 서사극에 대한 관심은 현대극을 향한 '실험'과 '연구'를 화두로 내세웠던 1960년대 연극계에서 하나의 분명한 현상으로 나타난 것이라고 할 수 있다. 따라서 1960년대 새로운 연극적 형식에 대한 추구라는 맥락 속에서 이 시기 극작가들이 서사극을 어떠한 방식으로 활용하고자 했는지를 살핌으로써 1960년대의 다양한 실천을 보다 풍부하게 그려낼 필요가 있다. 실험극장을 창립 동인으로서 1960년대에 일관되게 서사극에 대한 실험을 지속하였던 김의경은 그러한 실천 중 하나로서 살펴볼 충분한 가치가 있다.

그러나 1960년대 김의경의 작품에 대한 연구는 매우 미진한 상태라 할 수 있다. 김의경의 작품에 대한 연구는 1970년대 이후에 창작한 역사극과 기록극에 대한 연구에 치중되어 있으며[10], 극단

대한 이해 부족에서 기인한다는 점도 간과할 수 없으나, '실험무대의 구축'을 내세웠던 실험극장이 새로운 연극으로서 서사극을 의식했음은 분명히 드러난다. 허규는 〈수업〉의 연출 외에도 실험극장의 공연 중 막스 프리쉬 작 〈안도라〉, 자이거 작 〈오일간〉 등의 작품과 국립극단에서 연출을 맡았던 김은국 작, 김기팔 각색의 〈순교자〉 공연에서도 서사극을 시도한다. 실험극장의 동인이었던 이순재도 구술에서 김의경과 허규가 서사극에 관심을 기울이고 있었다고 회고하고 있으며(이순재 구술·배수경 대담, 『이순재 구술채록문』, 한국영상자료원 한국영화사료관, 2018.), 김의경 또한 허규에 대해 "60년대 그의 연출은 브레히트의 이론을 차용한 것이었다. 극단 실험의 창립공연 〈수업〉이나 64년 셰익스피어 4백주년 기념축제 때의 〈리어왕〉, 국립극단의 〈순교자〉 등은 그의 브레히트에 대한 경도(傾倒)를 증명한다"고 밝히고 있다.(김의경, 「허규 선배와 민예극장의 작업」, 박현령 엮음, 『열정과 신들림의 북소리를 찾아』, 평민사, 2001, p. 66.)

10) 김성희, 「망각과 결핍에 대한 보상과 각성으로서의 역사극」, 『한국 동시대 극작가들』, 박문사, 2014; 정지창, 「극작을 통한 역사에 대한 끈질긴 관심」, 『길 떠나는 가족: 김의경 희곡선』, 현대미학사, 1998; 임준서, 「1970-80년대 한국희곡에 나타난 다큐멘터리 양식 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2007; 윤진현, 「1970년대 국립극단 역사 소재극 연구」, 『민족문학사연구』 31호, 민족문학사학회, 2006, 백현미, 「사건의 드라마화와 재현의 역사성-희곡 〈식민지에서 온 아나키스트〉와 시나리오 〈박열〉을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제65집, 한국극예술학회, 2019 등의 연구가 이

운영자이자 기획자로서의 면모에 초점이 맞추어져 왔다.[11] 1960년대의 서사극 수용에 대한 연구에서도 김의경의 작품은 거의 다루어지지 않고 있는 상태이다. 김의경의 1960년대 작품에 대한 연구는 박지혜의 연구가 유일한데,[12] 김의경의 전체 연극 활동을 조망하고 있는 이 연구는 1970년대 이후 김의경이 보여주는 역사극과 뮤지컬 작품과의 연관 속에서 1960년대 초기작에 나타난 서사극과 음악극적 특징에 주목하고 있다. 이 연구는 초기작에서 보여준 서사극과 음악극적 특징이 어떻게 이후의 역사극과 뮤지컬로 이어졌는가를 밝힘으로써 작품 경향의 일관된 흐름을 설명한다는 점에서 의미가 있으나 이후 창작 경향과의 연관성에 주목하면서 1960년대 김의경이 서사극을 통해 담아내고자 했던 작가의식에 대해서는 소략하게 다루는 데 그치고 있다.

본 연구는 1960년대 등단한 신세대 극작가로서 김의경이 서사극 실험을 통해 담아내고자 했던 문제의식을 밝혀내고, 그 연극적 가능성과 한계를 짚어보고자 한다. 이 시기 서사극이 연극계에서 폭넓은 관심을 받고 있었다고 할 때, 김의경이 이 새로운 연극 양식을 어떠한 문제의식을 담아내기 위하여 사용하였는가 등이 해명되어야 하기 때문이다. 이는 김의경의 극작 세계에 대한 이해를 도울 수 있을 것이며 나아가 1960년대 연극계에서 이루어지고 있었던 연극 실험과 현대극 모색의 구체적인 실천 양상을 다층적으로 밝히는 데 기여할 수 있을 것이다.

에 해당한다.

11) 유인경, 「극단 현대극장 뮤지컬의 공연 활동과 그 의미」,『공연문화연구』 제16집, 한국공연문화학회, 2008; 유인경, 「극단 현대극장 '뮤직 드라마' 「빠담 빠담 빠담」의 대중성 획득과 그 의미」, 『한국학연구』 제25집, 고려대학교 한국학연구소, 2006.

12) 박지혜, 「김의경 연구: 연극 활동을 중심으로」, 고려대학교 석사학위논문, 2019.

2. 우의적 시공간의 설정과 시험대로서의 무대

〈신병후보생〉, 〈애욕의 우화〉, 〈갈대의 노래〉는 현실의 구체적인 시대와 공간적 배경이 아닌 가상의 시공간이나 추상적인 시공간을 배경으로 설정하여 현실과의 거리감을 만들어내고 있다. 〈신병후보생〉은 '대한민국'이 아닌 '안암민국'의 한 신병 훈련소를 극의 배경으로 설정하고 있으며, 〈애욕의 우화〉는 시간적 배경은 '현대'로만 설정하고 장소에 대해 '어느 곳이라도 좋다'고 지시하고 있다. 〈갈대의 노래〉 또한 "이 작품은 사회와 시대를 따로 정하지 않았다. 다만 하나의 인간, 하나의 사회를 임의로 구상한 것이다."[13]라고 하고 있는 등 이들 작품은 시공간을 우의적으로 구성하며 무대가 당대 현실의 직접적 재현이 아님을 강조한다.

이 가상의 시공간이나 임의적으로 구성된 시공간을 관객에게 이 해시키기 위해 극이 시작되면 해설자가 등장하여 무대의 시공간을 관객에게 설명해 준다. 이러한 등장인물을 통한 소개는 관객들을 자연스럽게 극중 상황으로 끌고 들어가는 연결 고리 역할을 하지만, 동시에 처음부터 관객이 극중 세계에 몰입하는 것을 차단하는 거리 효과를 발생시킨다.[14] 임한순은 브레히트의 서사극은 대부분 비유 형식으로 이루어져 있는데, 서사극이 비유적 성향을 지니게 되는 가장 핵심적인 요인은 바로 화자 또는 서술자의 존재와 기능에 있다고 지적한다. 비유는 유추를 통해 대상에 관한 인식을 전달하는 것으로, 쉽게 드러나지 않거나 숨겨진 본질을 간추려 다른 모습으로 형상화하되, 그 형상에서 원래 대상의 본질이 드러나야 한다. 따라서 비유에는 인식・유추・형상화하는 주체가 전제되는데, 이 주체는 통상 비유 화자,

13) 김의경, 「갈대의 노래」, 『남한산성』, 현대연극사, 1977, p. 280.
14) 박영정, 「1960년대 이근삼 희곡에 나타난 아이러니 연구」, 『새국어교육』 61권 1호, 한국국어교육학회, 2001, p. 279.

즉 비유를 이야기하는 사람으로 등장한다는 것이다.[15] 〈신병후보생〉 등의 작품에서 해설자는 이 작품이 현실에 대한 '우화'이자 '연극'임을 분명히 하면서 관객이 현실에 대한 알레고리로 무대에서 펼쳐질 내용을 인식할 수 있도록 유도한다.

극중 공간을 현실세계와 분리된 허구적 공간으로 설정하고 해설자를 통해 이 무대의 시공간을 설명하도록 함으로써 관객이 극중 사건에 대한 이성적인 판단을 하도록 유도하는 방식은 김의경을 비롯하여 이근삼의 〈원고지〉(1960), 〈대왕은 죽기로 결심했다〉(1960), 〈제18공화국〉(1967), 박조열의 〈관광지대〉(1963) 등 1960년대 한국 연극계에서의 서사극 실험에서 활발하게 활용되던 방식이라고 할 수 있다. 즉 이 시기 신세대 극작가들의 서사극 실험은 극중 세계의 시공간을 관객의 시공간과 분리하면서 현실 세계로부터 자유로운 거리를 확보하고 관객들이 무대를 현실에 대한 알레고리로서 이해하도록 의도했다고 할 수 있을 것이다.

그런데 김의경의 작품은 이근삼, 박조열 등 서사극 실험을 보여준 다른 극작가에 비해 우화성의 정도가 약하다고 할 수 있다. 무대는 가상적 또는 추상적 시공간으로 설정되어 있으나, 비현실적인 재현은 거의 등장하지 않기 때문이다. 김의경은 상황 자체를 통해 무대를 알레고리적으로 드러내는 방식이 아닌, 이 가상적이거나 추상적인 시공간에서 해설자를 통해 인물들에게 조건을 부여하여 인물들의 행동 방식을 관찰하는 구성을 취한다. 이 인물들은 특정한 가치를 약호화한 인물형으로서, 전형적 인물을 통해 무대가 당대 현실에 대한 '비유'로서 기능할 수 있도록 한다. 알레고리는 속뜻을 감추고 다른 사물을 내세워 의미를 말하는 간접화 방식으로서, 시대를 반영하는 약호를 통해 세계에 대한 구조와 인식을

15) 임한순, 「비유로서의 서사극」, 『브레히트와 서사극』, 서울대학교 출판부, 1993, pp. 210-213.

드러낼 수 있는데,[16] 김의경은 세계에 대한 인식을 약호화한 인물을 한 '표본'[17]으로 활용함으로써 관객이 현실의 구조를 인식할 수 있도록 유도하고 있는 것이다.

〈신병후보생〉, 〈애욕의 우화〉, 〈갈대에 노래〉에서 인물이나 사건은 현실과의 직접적인 관련성 대신 보다 추상적인 비유와 유추로서의 성격을 지니게 되므로 관객은 인물과 인물들의 관계, 사건이 상징하는 바를 적극적으로 추론해야 한다. 이때 해설자는 극적 상황 속에서 보이는 인물들의 행동 방식을 관객의 관찰과 연구의 대상으로 제시함으로써 무대를 하나의 '시험대'로서 제시하고 있다. 이는 무대를 '연구'와 '실험'이 이루어지는 공간으로 이해하며 '지성적 연극'을 추구했던 신세대 연극인으로서 김의경이 지녔던 연극 인식과 관련된다.[18] 김의경은 극단 실험극장의 출발이 '한국 연극의 문제점이 무엇인가'라는 질문에서 비롯되었으며, 진지한 연구와 실험을 바탕으로 한 철학과 이념을 지닌 연극을 추구한다는 것을 밝힌다.[19] 무대에 대한 '생소화'를 통해 무대와의 거리를 만

16) 홍순애, 『한국 근대문학과 알레고리』, 제이앤씨, 2009.

17) 브레히트는 '과학시대의 연극'에 부여된 역할을 사회 현실을 지배하는 법칙들을 드러내 보여주고, 그럼으로써 사회 발전의 열쇠라 할 비판적 자세를 관객에게 길러주는 것으로 이해했다. 연극은 예술적 수단들을 가지고 인간 공동생활의 표본들을 만들어 보이되, 그 표본은 관객으로 하여금 사회환경을 이해하고 제어할 수 있게 해야 한다는 것이다. 현상 뒤에 숨은 법칙성을 밝혀 현실을 제어할 수 있게 하는 연극이란 그 모사 방법과 목적 설정에서 비유 형식일 수밖에 없다.(임한순, 앞의 글, pp. 218-219.)

18) 대체로 대학극 출신으로 이루어졌던 신진 연극인들은 학적 전문성을 기반으로 한 '연구단체'로서 극단의 정체성을 구성하였다. '실험'과 '연구'를 통해 새로운 연극을 선보여야 한다는 것은 이들 스스로가 지녔던 목표이자 기성연극계가 이들에게 기대하고 부여한 과제이기도 하였다. 1960년대 동인제극단이 추구한 지성적 연극에 대해서는 박미란, 「1960년대 한국연극의 소통 방식과 현대극으로의 전환」, 서울대학교 박사학위논문, 2019 참조.

19) 김의경, 「실험의 출발과 재출발」, 『실험극장 10년지』, 앞의 책.

들어내고 관객의 이성적이고 비판적 사고를 촉발하고자 했던 브레히트의 서사극은 김의경에게 시험대로서의 무대를 제시하기 위한 적합한 연극적 형식으로 받아들여졌다고 할 수 있다.[20]

〈신병후보생〉은 아직은 정식 군인이 아닌 '신병후보생'들이 '군인'으로 길러지는 과정을 다룬 단막극이다. 이 작품에서는 해설자인 김병장은 신병 후보생들을 훈련을 시키는 역할을 맡고 있는데, 그는 후보생들에게 지급품을 분실하지 않고 잘 보관할 것을 명령한 후 지급품 중 물통과 담요를 감추고 후보생 각각의 인물들이 이 문제를 어떻게 해결해나가는지를 살펴보고자 한다. 이때 김병장은 관객에게 자신의 계략을 직접 소개함으로써 관객들 또한 인물들의 행동 방식에 주목할 수 있도록 유도하며, 중간 중간에 나타나 관객에게 인물들의 행동을 설명하고 논평하는 역할을 맡는다.

> **김병장** 여러분 보셨죠? 어느 쪽이 정의입니까? 물통을 뺏어간 놈이 똑똑하죠. 말하자면 세상에서 말하는 적자생존(適者生存)이란 이런 것입니다. 물통을 빼앗어 간 녀석은 자기의 교묘한 수단 때문에 이 다음에 지옥에 떨어질는지는 모르지만 착해서 물통을 빼앗긴 저 작자는 어딜 가서 호소를 합니까? 글쎄? 정의가 문제가 아니고 다만 힘이 문제라는 결론이 나올 법도 합니다. 나라와 나라 사이의 전쟁을 보십쇼. 제2차 대전에서 일본이 이겼다면 자기네들이 옳았다고 정의의 성전(聖戰)이 이겼다고, 얼마나 뻐겼겠습니까? 다 눈가리고 아웅하는 격이지만, 이것이 세상입니다. 여하튼 좀 더 두고 봐야겠습니다.(퇴장)[21]

---

20) 실험극장의 1회 공연이었던 〈수업〉의 팜플렛에서 허규는 관객의 반응을 실험하고 관객이 안이한 가운데 사회 또는 문명의 모순성을 지적케 하기 위한 방법으로 "무대(배우)를 관객과 대립시키고, 인간이나 인간관계를 이상화시켜 관객의 연구 대상이 되게 하며, 관객의 심리적 신체적 건강을(긴장) 없이 하기 위해 극적 구축을 피하고 극 전개 방법은 우연의 연계로 터무니없는 사건이 발생하게 한다."(실험극장 제1회 실험무대 「수업」 공연 팜플렛) 등의 몇 가지 원칙을 제시한다. 이와 같은 허규의 인식이 서사극에 대한 관심을 공유했던 김의경에게도 유사하게 나타났을 것임을 짐작해볼 수 있다.

이처럼 김병장은 이 인물들을 시험하고 관찰하는 과정에서 관객들이 정의의 문제에 대해 사유할 수 있기를 요청한다. 그 사유의 범위는 무대 위에서 벌어진 사건에 대한 가치평가만이 아니라 제2차 대전의 결과, 사회에서의 적자생존 등 관객의 현실로 연결되며 관객의 인식적 참여를 이끌어내고자 한다.

〈애욕의 우화〉는 대학생인 백유진과 정혜란, 제대군인인 임천수 사이의 삼각관계를 통해 사랑에 대한 서로 다른 태도를 보여주는 작품이다. 혜란은 유진에게 적극적으로 구애하나 유진은 서로를 잘 알고 온전히 이해할 수 있을 때에만 사랑할 수 있다는 이유로 혜란에게 거리를 둔다. 천수는 애인이 있다는 혜란에게 자신의 사랑을 받아줄 것을 강요하며 이에 반항하는 혜란을 겁간한다. 고통스러워하는 혜란을 보며 유진은 혜란을 사랑하고자 하는 자신의 마음을 고백하고, 혜란은 자기 신념의 광신자라며 천수를 동정한다. 혜란은 천수와 유진 중 누구도 선택하지 않겠다는 결심을 내비치며 막이 내린다.

〈애욕의 우화〉는 인물들 사이의 '사랑'을 중심 사건으로 하면서도 인물들 사이의 사랑이 장애를 극복하며 발전해나가는 멜로드라마적 구성을 취하지 않고 있으며, 사랑에 대해 과도하게 집착하는 갑작스러운 인물들의 행동을 통해 극적 전개의 서스펜스를 약화하고 관객들이 인물들에게 거리를 두게 만든다. 해설자 또한 인물들에 대해 판단을 내리지 않으며 이 역할을 관객에게 제시하고 있다. 이는 마지막 장인 13장에서 어느 배우가 등장하여 관객에게 질문을 던지는 것으로 집약된다.

어느 배우 저녁을 유쾌하게 드신 후 극장의 한때를 즐기러 오신 여러분에게 오늘은 약간 심가한(심각한의 오타. 인용자) 얘기를 보여

21) 김의경, 「신병후보생」, 한국연극협회 편, 『한국 현대 단막극선』, 종로서적 출판, 1991, pp. 27-28.

> 드려 죄송합니다. 사람들은 자기네들이 저질러 놓은 일에 대해서 전적으로 책임을 지지 못합니다. 오늘 보신 이 얘기도 우리들 주위에 흔히 있을 법한 대단찮은 줄거립니다. 그러나 아무도 이렇다할 의견을 제시해서 우리들을 안심시킬 수는 없습니다. 자, 우선 남은 얘기를 마저 들어 보십쇼. 저기 배우가 나오고 있습니다.[22]

이처럼 해설자는 이 이야기가 유쾌하지 않은 심각한 이야기이자 연극임을 강조하여 관객이 감정을 이입하거나 즐길 수 있는 수 있는 애정 이야기가 아니라 관객이 정서적으로 거리를 두게 되는 관계와 서사를 선택하고 있다. 또한 인물들의 비합리적인 태도는 관객이 쉽게 등장인물에게 감정이입하기 어렵게 만든다. 관객을 안심시킬 수 있을 만한 편안한 이야기와 결말이 아님을 드러내면서 관객들이 이 불쾌한 이야기나 인물들의 관계에 대해 판단할 수 있도록 의도하고 있다.

〈갈대의 노래〉는 가난 때문에 몸을 파는 일을 하던 정숙이 박인수에게 베푼 호의로 인해 포주에게서 벗어날 기회를 얻게 된 후, 이 '새 생활'을 지속할 수 있을 것인가를 핵심 서사로 한다. 이러한 서사는 브레히트의 〈사천의 선인〉에서 몸을 파는 일을 하는 센테가 선인(善人)을 찾기 위해 인간 세상에 온 신들에게 자신의 방을 숙소로 제공하고 신들이 감사의 표시로 준 은화를 통해 담배가게를 연 이후 그것을 유지하고자 분투하는 과정을 떠올리게 한다.[23] 즉 〈갈대의 노래〉는 선한 인물이 지속적으로 선하게 살면서 행복한 결말을 맞이할 수 있는가, 그것을 방해하는 요인은 무엇인가라는 질문을 관객에게 던지고 있는 것이다. 앞서 언급한 바와 같이 〈갈대의 노래〉는 해설자 역을 맡는 포주 '사공씨'의 설명을

---

22) 김의경, 〈애욕의 우화〉, 김흥우 편, 『전환기의 희곡』, 문명사, 1974, p. 375.

23) 김의경이 서사극을 접하는 계기가 되었다고 했던 『Parables For The Theatre』에 〈사천의 선인〉과 〈코카서스의 백묵원〉이 수록되어 있었음을 고려하면 김의경이 〈사천의 선인〉의 영향을 받았음을 짐작해볼 수 있을 것이다.

통해 이곳이 임의의 어느 도시임을 분명히 하면서 구체적인 한국의 현실이나 역사성을 의도적으로 배제하고 '한 인간'의 역경을 보편적으로 보여주고자 한다.

> **사공씨** 세상 사람들이 손가락질하듯이, 이곳이 사회의 쓰레기통은 아닙니다. 적선지역은 백만 창녀의 엄숙한 직장이요, 생계라는 점을 기억해 주셔야 합니다. 이곳 적선지역에도 인간의 질서는 있는 법입니다. 그것을 보실랍니까.[24]

앞으로의 서사를 예비하는 사공씨의 이와 같은 안내에서 이 작품이 정숙을 통해 '인간의 질서'를 보여주고자 하는 것임을 짐작할 수 있다. 관객은 정숙의 역경을 통해 '새 생활'을 막는 요인이 무엇인지를 관찰하고 판단할 수 있게 된다.

3. 약호화된 인물을 통한 사회의 지배적 가치에 대한 문제제기

앞 절에서 살펴본 바와 같이 김의경의 초기작에서 무대 위의 상황은 알레고리적으로 구성되어 현실을 간접적으로 두러낸다. 이때 '시험대'의 대상으로 삼고 있는 인물과 상황은 제각각이나, 이 인물들이 1960년대의 지배적인 가치를 약호화한 인물로 등장함으로써 당대 현실을 환기하며 당대에 긍정적으로 인정되는 지배적 가치에 대한 문제제기를 보여주고 있다.

〈신병 후보생〉에서 알레고리적 성격이 두드러지는 부분은 인물들의 전형성이라고 할 수 있다. 서사극에서 인물의 성격은 기능적인 것이며 인물로서의 두드러지는 개체성을 갖지 않는다. 인물은

24) 김의경, 〈갈대의 노래〉, 앞의 책, p. 285.

극의 사회적 목적을 위해 필요한 재료 제공의 역할을 할 뿐이다.[25] 가장 큰 대립을 보이는 인물은 김훈과 김옥으로, 김훈은 거짓말을 하지 못하고 없어진 물통과 담요를 채우기 위해 돈을 주고 사오는 것을 선택하는 인물로 작중 내에서 다른 인물들에게 '도덕가'로 일컬어진다. 반면 김옥은 김훈을 어리숙한 인물로 치부하면서 도둑질과 계략을 통해 자신의 목적을 달성하고자 한다. 그 외의 오현은 김옥와의 친분을 등에 업고 자신보다 약한 인물들에게 힘을 과시하고자 하는 기회주의적 인물로 그려진다. 극의 마지막에 이르면 '김병장'이 '후보생'들을 시험하기 위해 물통과 담요를 감추었다는 사건의 전모가 드러나지만, 김옥의 잘못된 행동을 상사에게 보고한 김훈은 조직 내에서 소외된다. 그리고 김옥이 김훈을 받아들여주면서 두 사람은 화해하고 김훈이 이 군대에 적응할 것임을 암시하며 극은 마무리된다.

〈신병후보생〉은 사회의 일반적인 관계에서 벗어난 '군대'라는 공간 속에서 인물들의 문제 해결 방식과 힘의 구도에 주목하고, 이 공간이 특정 인간형의 군인을 '훈련'하고 '양성'하는 공간이라는 점에서 김옥과 같은 인물형을 승인하고 길러내는 곳임을 비판적으로 인식할 수 있도록 하고 있다. 김옥과 김훈의 갈등에서 김훈이 소외되고 김옥이 우위를 점하는 것으로 결말을 지음으로써 "안암민국의 군대를 양성하는 첫 관문"에 적합한 군인은 김훈과 같은 도덕적이고 원칙주의적인 인물이 아니라, 김옥과 같은 계략을 통해 다른 사람을 통제할 수 있는 인물임을 드러나는 것이다. 또한 이 군대 내에서 김옥과 같은 인물형이 보다 적합한 것으로 여겨질 뿐만 아니라 여기에 속하지 않았던 인물들도 '적응'을 거쳐 이와 유사한 인물형이 되는 현실을 풍자하고 있다. 이처럼 이 작품은 군

25) 송동준, 「소외극과 게스투스극으로서의 서사극」, 『브레히트와 서사극』, 서울대학교 출판부, 1993, p. 38.

대라는 조직을 배경으로 이 조직에서 긍정적으로 그려지는 인간형의 전도를 통해, 그리고 그러한 인물이 대변하는 가치가 결국 '대한민국의 군대'의 출발점을 이룬다는 점을 꼬집음으로써 현실을 풍자하고 있는 것이다. 〈신병후보생〉의 김옥이 대변하는 군인 인물형은 〈애욕의 우화〉, 〈무익조〉로 이어지면서 지속적으로 나타난다.

〈애욕의 우화〉는 애정에 대한 유진, 천수, 혜란의 서로 다른 태도를 대비시키며 관객의 사유를 요청하는데, 이 작품에서 인물들은 애욕의 한 측면을 상징하는 인물이라고 볼 수 있다. 사랑의 감정에 충실하며 낭만적인 사랑을 추구하는 혜란, 상호간의 이해에 기반한 완전한 사랑을 추구하는 유진, 일방적인 감정을 강요하며 격정적인 사랑을 추구하는 천수는 모두 현실의 구체적인 인물에 대한 형상화라기보다 '애욕'의 서로 다른 측면을 형상화한 인물로서 각 특성에 따른 전형성이 부각된다. 〈애욕의 우화〉에서 인물들의 내적 동기가 미흡하고 인물들의 결정이나 행동은 급작스럽게 진행된다. 혜란은 지나치게 순종적이며 유진은 지나치게 관념적이고 천수는 지나치게 과격하기 때문이다. 이로 인해 작품에는 전체적으로 과잉된 감정이 나타나고 개연성이 약하며 핍진하지 못하다는 인상을 자아내[26]지만, 이것은 인물들에게 전형적 특성을 부여하기 위해 인물들의 행동이 과장되어 있기 때문에 나타난 결과라고도 볼 수 있다.

천수는 세 인물 중 사랑의 쟁취에 있어 가장 강한 의지를 보이는 인물로, 자신의 목표를 이루기 위한 적극적 태도가 사랑에 대해서만이 아니라 삶 전반에 대한 것임을 말한다. 그가 지닌 이러한 진취적이고 적극적인 태도는 그가 제대 군인이라는 점과 맞물린다. 〈신병 후보생〉에서 김옥이 수단을 가리지 않고 목적을 달성하려는 군인 인물형으로 등장했던 것과 유사하게 〈애욕의 우화〉의 천수 또한 목적을 향한 저돌성이 강조되어 있다. 천수는 혜란에

26) 박지혜, 앞의 글, p. 28.

대한 사랑을 성취할 것임을 친구 삼춘에게 말하면서 “난 이미 결심했어. 무슨 일이 있든지 이 일은 성취해야겠다구. 이거 봐 날 알지? 나는 말이야. 물을 만나면 다리를 놓구 산을 만나면 굴을 뚫는거야. 불가능이란 없어.”[27]라고 말한다.

전후 희곡에서 제대 군인 또는 군인 인물이 자주 등장했던 것이 비해 1960년대 희곡에서는 쉽게 등장하지 않으며, 그 형상화의 방식 또한 달라지고 있음을 지적할 수 있다. 전후 희곡에서 제대 군인이 주로 현실에 적응하지 못하는 무능한 모습으로 등장하였음을 상기할 때 앞서 살펴본 〈신병 후보생〉 및 〈애욕의 우화〉의 군인 형상화는 이전 시기와 달라지고 있는 지점이라고 할 수 있다. 1950년대가 한국전쟁 후 남성이 부재한 현실로부터 실추된 남성성을 강고한 가부장제와 전통론을 통해 재정립하는 시기였다면, 1960년대는 군사 정권이 들어선 이후 국가 주도의 권위적이면서도 폭력적인 남성성의 편재(遍在)가 이루어진 시기[28]로서, 군사주의적 남성성을 체현한 박정희 체제가 초남성적 헤게모니를 통치 이데올로기로 활용하는 시대였다고 할 수 있다.[29] 강력한 반공 이데올로기가 건강한 군인을 1등 국민으로 내세웠으며, 남성 주체들을 진취적인 행위 주체로 소환하면서 남성다움으로 간주되는 관념들은 근대화 프로젝트와 결합하였던 것이다.[30]

김의경은 1960년대 작품에서 저돌성, 진취성, 목적을 향한 맹목적 태도 등을 남성적 태도로 긍정하고 있는 ‘군인’ 인물형을 지속적으로 형상화하고 있다. 〈신병 후보생〉이 그러한 인물형을 길러

27) 김의경, 「애욕의 우화」, 앞의 책, p. 350.
28) 정미지, 「1960년대 국가주의적 남성성과 젠더 표상」, 『우리문학연구』 43집, 우리문학회, 2014, p. 69.
29) 허윤, 「1960년대 여장남자 코미디 영화를 통해 살펴본 비(非)헤게모니적 남성성/들」, 『여성문학연구』 46집, 한국여성문학학회, 2019, p. 162.
30) 위의 글, pp. 162-163.

내는 곳이 '안암민국'으로 알레고리화된 '대한민국'임을 제시하고 있다면, 〈애욕의 우화〉는 그러한 태도로 체화하고 사회에 나온 제대 군인 천수가 혜란을 겁간하는 사건을 통해 이러한 태도가 지닌 부정적 성격을 강조한다. 천수의 태도가 1960년대에서 긍정적인 남성적 가치로 여겨졌던 것이라면 그 아래 파괴되는 개별성으로서의 혜란의 삶이 자리하고 있기 때문이다.

이때 〈애욕의 우화〉가 혜란을 그리는 태도에도 주목할 필요가 있다. 작품 속에서 혜란이 천수에게 겁간을 당한 것은 천수에 대한 믿음과 무지에서 기인하는 것으로 제시된다. 사랑과 사람에 대한 혜란의 '순수함'은 자신의 의지와 욕망을 우선시하는 천수에 의해 좌절되는데, 여기에서 유진은 혜란이 지닌 순진함이 부정적인 결과를 초래한 한 요인이 되었음을 지적한다. 이는 〈신병후보생〉에서도 김훈의 '순진함'이 군대에 어울리지 않는 어리숙한 것으로 여겨지며, 막사의 여러 인물들이 김훈의 순진함을 이용하는 장면이 그려지는 것과도 연결된다고 할 수 있다. 〈신병 후보생〉에서 김훈은 김옥에 의해 수용되며 군인 집단의 한 사람으로 변모할 것임이 암시되지만, 〈애욕의 우화〉는 혜란이 천수와 유진 두 사람의 구애 모두 거절하고 "난 아직 나대로예요. 아직은 누구도 나를 어쩌지는 못해요."라고 떠나는 것으로 막이 내린다. 혜란의 결단과 변화를 통해 〈애욕의 우화〉는 한편으로는 천수가 지닌 태도를 비판함과 동시에 사랑에 대한 순진한 열정이 아니라 '애욕'에 휩싸이지 않는 냉정한 이성적 판단과 주체적 태도에 대한 관객에게 요청하고 있다고 할 수 있다.

이어령의 소설을 각색한 〈무익조〉 또한 유사한 문제의식과 인물형을 보여준다. 〈무익조〉는 화자인 '나'가 공군에서 비행기 조종사로 근무하던 친구 박준의 죽음에 대한 기사를 읽은 후, 죽음의 순간 비명을 지르지 않고 당당하게 죽음을 맞겠다고 했던 박준이 비행기 추락 전 비명을 질렀는가라는 의문을 해소하고자 박준

의 죽음을 추적해나가는 작품이다. 김의경이 초기작이 우의적인 시공간을 배경으로 설정했던 것과 달리 각색 희곡인 〈무익조〉는 원작의 서사로 인해 한국 전쟁과 4.19 등 분명한 역사적 사건을 배경으로 하고 있다. 또한 인물들의 동기가 분명하게 그려지지 않았던 전작들과 달리 인물의 동기와 서사가 보충되어 있다는 점에서도 차이를 보인다. 이는 원작과 비교했을 때도 분명히 드러나는데, 소설 〈무익조〉에서는 비행기가 추락하기 직전 박준이 왜 갑자기 공포를 느꼈는가가 분명하게 설명되어 있지 않은 반면, 희곡 〈무익조〉는 원작에 없는 박준의 서사를 보충하여 그가 공포를 느끼게 된 이유를 분명히 설명하고 있다. 인물들의 동기가 강화되면서 다른 희곡들에서 보여준 것과 같은 알레고리적 성격은 나타나지 않으나, 인물들의 동기와 서사를 보충함으로써 인물이 대변하는 가치를 보다 분명히 드러내고 있다.

〈무익조〉에서 박준은 〈애욕의 우화〉의 천수와 마찬가지로 목표를 향한 강한 의지와 집념을 가진 군인 인물로 형상화되어 있다. 박준은 '비행'이라는 하늘을 향한 이상을 지니고 있고, 군인으로서 두려움에 맞서는 용기를 강조하는 인물이다. 불굴의 의지를 지닌 인물로서 박준을 강조하기 위해 김의경은 원작에 없는 '노 소위'와 '파랑새'라는 인물을 추가한다. 노 소위는 박준과 달리 비행에 두려움을 지닌 인물이며, 노 소위의 연인인 파랑새는 노 소위가 비행을 멈추고 함께 '땅'에서 가정을 꾸리며 일상적 행복을 추구하기를 원하는 인물이다. 박준은 노 소위가 느끼는 죽음에 대한 두려움을 군인으로서의 남성성이 부족한 것이라고 지적하고 파랑새가 꿈꾸는 일상적 행복에 대한 욕망을 여성적인 것이라고 비웃으며, 공군으로서 지니는 사명감과 비행에 대한 열망, 죽음과의 당당한 대면을 강조한다.

원작 소설과 마찬가지로 이 작품은 날개가 퇴화되어 땅에 사는 '키위'라는 비유를 통해 죽음을 피하는 비겁한 태도와 죽음과 당당하게 대면하는 태도를 대립하여 죽음을 두려워하지 않는 영웅적

의지와 목표를 향한 집념과 저돌성을 중심에 놓고 있다. 희곡 〈무익조〉는 불굴의 의지와 집념을 인정해주는 박준 주변의 인물들을 통해 그가 뛰어난 '군인'임을 강조한다. 이때 〈애욕의 우화〉의 천수가 혜란의 삶을 파괴한 것과 마찬가지로 희곡 〈무익조〉에서 박준이 강조하는 영웅적 의지는 노 소위의 죽음의 원인이 되는데, 박준의 동기 '백두산'과 파랑새는 박준의 맹목적인 태도가 노 소위의 죽음이라는 비극을 가져왔음을 지적한다. 특히 노 소위의 연인이었던 파랑새는 박준에게 인간이 본연적으로 가질 수밖에 없는 생에 대한 추구와 일상적 삶에 대한 욕망에 대해 말하며, 박준이 노 소위와 자신의 삶을 파괴했음을 말한다. 박준은 결국 노 소위의 죽음에 대한 죄책감과 부채의식을 가지게 되는데, 이 죄책감과 파랑새에 대한 애정으로 비행기에서 평정심을 잃고 추락하게 되며, 파랑새에 대한 애정은 그가 하늘이 아닌 땅으로 향하게 한다. 즉 〈무익조〉는 원작 소설이 죽음의 순간 박준이 느낀 죽음의 공포에 초점을 맞추고 있는 반면, 김의경운 희곡을 각색하는 과정에서 박준이 지닌 군인으로서의 정체성과 군사주의적 남성성을 체화한 면모를 강화하고 박준의 이러한 태도 때문에 희생된 인물을 대비함으로써 박준이 대변하는 가치가 지닌 파괴적인 속성을 드러낸다.

이처럼 〈신병후보생〉, 〈애욕의 우화〉, 〈무익조〉가 군인 인물형을 통해 1960년대의 지배적인 가치 중 하나였던 군사주의적 남성성의 가치를 다루고 있다면, 〈갈대의 노래〉는 성매매 여성 정숙을 통해 '여성성'과 관련하여 긍정적으로 여겨지던 가치를 다루고 있다. 앞서 설명한 바와 같이 〈갈대의 노래〉는 선량한 마음을 지닌 창녀 정숙이 새로운 삶을 시작할 수 있는 기회를 얻게 되고, 그녀가 지닌 선의가 새 생활을 지속해나감에 있어 효과적으로 작동할 것인가에 초점을 맞춘다는 점에서 브레히트의 〈사천의 선인〉을 연상시킨다. 이때 〈사천의 선인〉은 셴테가 몰려드는 빈민들 때문에 어려움을 겪으면서 냉혹한 사촌오빠 슈이타를 가장하여 빈민들

의 노동력을 이용하여 장사를 계속하는 모습을 보여줌으로써 인간이 선하게 살 수 없게 만드는 자본주의 사회의 모순을 드러낸다.[31] 그러나 〈갈대의 노래〉는 정숙의 삶에 놓인 사회구조적 문제를 지적하고 있지 않으며, 정숙이 대변하는 가치인 근면함과 동정심이 사회에 통용이 될 수 있는가에 초점을 맞추고 있다.

〈갈대의 노래〉에서 정숙이 박인수의 소개로 얻은 빨래 세탁부 일에서 쫓겨나게 되는 것은 정숙이 과거에 창녀였음을 알고 추근거리는 반장 때문이다. 정숙이 반장의 요구에 응하는 것은 실질적으로 창녀 생활과 다르지 않기 때문에 정숙은 그것을 거부하나 세탁부 일에서 쫓겨나게 된다. 이후 정숙이 '새 생활'이라는 목표를 달성할 수 없게 되는 주된 이유가 되는 것은 우연적인 사건들이다. 빨래 세탁부에서 쫓겨난 후 우연히 일자리를 소개해주겠다는 노파를 만나 찾아간 곳은 또 다른 유흥가였으며, 그곳에서 다시 만나게 된 박인수와 결혼 후 행복한 삶을 꾸려나가고자 할 때 박인수가 사실 본처와 아이들이 있었다는 사실이 밝혀지고 그가 아내에게 돌아감으로써 그녀의 꿈을 짓밟게 된다. 박인수가 본처와 떠나 다시 돌아오고 두 사람이 아이를 가지며 새로운 삶을 다시 한 번 꿈꿀 때 박인수가 아내와 아이들을 살해했다는 것이 밝혀지면서 박인수와의 신혼 생활이 끝나게 되며, 마을 청소에 대한 상으로 세탁소를 차리게 되었을 때도 사소한 다툼으로 정숙에게 원한을 가진 아이가 세탁소에 불을 지르면서 정숙은 가진 것을 잃게 된다. 즉 '새 생활'이라는 정숙의 목표가 좌절되는 것은 어떤 사회적, 경제적 조건이나 모순에 의해서라기보다 그녀가 통제할 수 없는 우연적인 사건에 의한 결과라고 할 수 있다. 이러한 우연에 의한 결과는 정숙이 스스로의 삶에 대해 한탄하듯이 '기구한 운명'이나 '팔자'로 환원될 여지

31) 〈사천의 선인〉에 대해서는 임한순, 「〈사천의 선인〉에 나타난 변증법적 구조와 이데올로기 비판」, 『인문학연구』 제17집, 중앙대학교 인문과학연구소, 1990 참조.

를 남긴다는 점에서 정숙의 삶의 원인을 비판적으로 바라보기보다 멜로드라마적으로 바라보게 하는 한계를 지니기도 한다.

이처럼 〈갈대의 노래〉는 정숙의 삶을 따라가면서 우연으로 인한 생활의 변화를 추적해나가는데, 우연적 사건에서 정숙의 삶에 변화를 가져오는 실질적 요인으로 강조되는 것은 그녀의 근면함과 동정심이다. 정숙이 성매매집결지를 떠나게 된 최초의 계기는 그녀가 박인수에게 보여 준 동정심이라고 할 수 있다. 박인수는 과거 자신에게 동정을 베풀어주었던 정숙의 선의에 보답하고자 자신이 일하는 부대의 세탁부 일을 소개해주기 때문이다. 또 우연히 노파를 만나 유흥가로 가게 된 후 정숙은 마담이 강제로 그녀에게 부과한 화장품과 옷값을 지불하고 도망칠 수 있었으나 그녀를 잘못 소개한 책임으로 노파가 마담에게 구타를 당하자 노파에 대한 동정심으로 노파를 때리지 않는 대신 유흥가에서 일하겠다고 한다. 박인수와의 결혼 생활에서도 버려진 갓난아기를 죽게 내버려 둘 수 없다는 동정심으로 아이를 거두어 박인수와 갈등하게 되며, 박인수가 처자식을 살해한 죄로 감옥에 간 후 갓난아기가 병에 걸리자 아이를 살리기 위해 몸을 팔게 된다. 또한 마을을 청소하는 부지런함은 표창장과 세탁소로 보답 받지만, 청소 후 모아놓은 쓰레기를 자신에게 팔라는 소년과의 약속을 지키려는 선의는 또 다른 소년에게 원한을 사고 방화로 이어지게 되는 것이다.

즉 〈갈대의 노래〉에서 문제가 되는 상황은 정숙의 선의가 보답받지 못하는 사회의 문제라고 할 수 있다. 정숙의 주변 인물들은 정숙의 근면함과 동정심을 칭찬하지만, 그것은 정숙의 삶을 구원하지는 못하며, 오히려 더 악화된 상황에 빠뜨리기도 하기 때문이다. 그리고 근본적으로는 가난의 문제가 자리하고 있음이 제시된다. 정숙의 오빠 정식이 그녀를 다시 데려갈 수 없도록 포주가 막는 것은 돈 때문이며, 정숙이 유흥가에서 벗어나지 못하거나 갓난아이를 살리기 위해 몸을 팔게 되는 것도 가난 때문이라고 할 수

있다. 가난의 상황 속에서 정숙의 동정심을 때로 어려운 상황에서 벗어나게 해 주는 '행운'으로 기능하지만 대체적으로는 더 불행한 결과를 가져오는 과정을 〈갈대의 노래〉는 보여주고 있다.

이화진은 1960년대의 빈곤 실화 소재 영화를 분석하며 가난의 해결이 절대적인 문제로 떠올랐던 이 시기에 가난의 해결이 소시민의 양심과 죄책감 등의 도덕 감정과 이타적인 감정을 불러 일으켜 자선을 강조하는 방식으로 이루어짐으로써 빈곤 문제를 근본적으로 해결하지 못하는 국가의 무능을 후경화하고 있었음을 지적하면서, 당대 저널리즘에서 동정의 감정과 자선과 같은 실천이 일종의 시민 윤리로서 인정되고 권장되었음을 보여준다.[32] 〈갈대의 노래〉에서 정숙이 대변하는 근면함과 동정심의 가치는 이러한 사회적 분위기와 공명하는 것이라고 할 수 있다. 〈갈대의 노래〉는 정숙이 지닌 성실성과 선의에도 불구하고 그녀가 불행한 결과에 놓이게 되는 과정을 보여줌으로써 정숙이 놓인 가난의 상황에서 이 근면함과 동정심은 가난을 해결할 수 있는 방법이 아님을 보여주고 있다.

이처럼 〈갈대의 노래〉의 관객은 정숙의 선의가 가져오는 아이러니한 결과를 바라보며 당대 사회가 강조한 근면함과 선의의 가치가 허울에 불과한 것은 아닌지를 묻게 된다. 〈갈대의 노래〉는 정숙의 삶 기저에 놓인 사회 경제적 구조에 대한 지적까지는 미치지 못하고 않고 있으나, 정숙의 인물형을 통해 가난을 자선과 동정, 근면함으로 해결할 수 있다는 당대 사회의 인식에 대한 문제 제기를 보여주고 있다고 할 수 있다.

전통적인 비유가 특정 이념이나 교훈을 담는 그릇이라면, 브레히트는 서사극에서 비유를 긍정적인 의미의 이념이나 세계상을 홍보하는 수단이 아니라 관념과 실제 사이의 일치 여부를 캐묻는 수

32) 이화진, 「가난은 어떻게 견딜 만한 것이 되는가」, 『한국극예술연구』 제60집, 한국극예술학회, 2018 참조.

단으로 활용하여 기존 세계관의 허위성을 폭로하고자 한다.[33] 김의경은 우의적으로 구성된 무대 위에서 당대 사회에서 권장되는 가치를 체화한 인물들이 보이는 행동을 추적하는데, 이 인물들이 만들어내는 부정적 결과를 무대에 제시하고 관객들이 이를 거리를 두고 비판적으로 관찰할 수 있게 함으로써 현실에 대한 문제제기를 보여주고 있다. 해설자는 이 인물들이 만들어낸 부정적 결과에 대해 가치판단을 하지 않고 관객의 몫으로 남겨둠으로써 관객의 사유를 이끌어낸다.

4. 양식적 무대를 통한 표현 방식의 확대와 연극 전문화 모색

2장과 3장에서 살펴보았듯이 김의경은 가상적이거나 추상적인 시공간과 해설자를 통해 관객이 무대와 거리를 두고 당대의 지배적인 가치를 약호화한 인물들이 만들어내는 결과를 관찰함으로써 그러한 가치에 대한 비판적인 시선을 이끌어낸다. 브레히트가 서사극에서 무대에 대한 '생소화'를 통해 무대와의 거리를 만들어내고 관객의 이성적이고 비판적 사고를 촉발하고자 했던 것처럼, 서사극을 실험한 1960년대 한국 연극계 또한 관객의 사유를 촉발하기 위한 다양한 연극적 방법을 활용하고자 한다. 서사극에서 활용되는 극장주의적 장치는 사실적인 무대장치 대신 양식화된 무대장치를 사용하여 관객의 몰입을 차단하고자 하는데, 연극에 있어 양식화란 연극의 재료, 무대 장치, 혹은 의상을 의도적으로 비사실적인 방식으로 만드는 것이라고 할 수 있다.[34] 서사극이 지닌 극장주의적 성

33) 임한순, 앞의 글, p. 217.
34) 김우옥, 「연극에 있어서의 양식화 문제」, 공간미디어 편, 『우리극 연구』 6, 공간미디어, 1995, p. 82.

격과 양식성은 1960년대 연극계에서 사실주의극 중심의 기존의 연극적 양식을 쇄신할 수 있는 현대적 연극으로서 주목받는다. 김의경 또한 서사극 양식을 실험하며 양식적 무대를 통한 연극적 표현 방식의 확대라는 당대 연극계의 과제에 조응하는 지점을 보여준다.

김의경은 〈애욕의 우화〉, 〈갈대의 노래〉, 〈무익조〉에서 서사극적 기법을 활용하여 무대의 이동성을 강화한다. 김의경의 첫 작품인 〈신병후보생〉은 무대가 '막사'로 고정되어 있으나, 그가 '서사극 양식에 대한 실험'을 내세운 〈애욕의 우화〉의 경우 13개의 장으로 이루어져 있으며, 장소는 노상(路上), 공중전화소, 공원 길, 산 속 벼랑 앞 등으로 장소가 다양하게 변화할 뿐만 아니라 노래와 춤이 삽입되어 있다. 무대가 다양한 장소로 변화할 수 있도록 하기 위해 구체적인 무대 장치는 지시되어 있지 않다. 〈갈대의 노래〉에서도 정숙의 삶의 궤적을 따라가기 위해 무대는 다양한 시공간을 보여줄 수 있는 장별 전환을 선택한다. 이때 다양한 공간을 문자적 표시로 지시함으로써 무대 장치가 간소해지고 빠르게 다음 장면으로 이동할 수 있도록 만들고 있다. 브레히트는 "무대의 간소화는 연극에 직접적으로 필요한 물건만 둠으로써 관객들의 극적 환상을 배제하고 관객이 무대를 변화시킬 수 있는 시스템으로 받아들이게 하기 위해서 필요한 표현 방식이다"[35]라고 제시하고 있는데, 김의경은 이러한 간소한 무대를 통해 이 작품의 배경이 지닌 추상성을 더하고 빠른 무대 전환을 통한 속도감과 무대적 다양성을 구현하고 있다.

물론 이러한 시도는 김의경에게 유일하게 나타나는 것은 아니며, 1960년대에는 빠른 무대 전환 자체가 현대극의 한 조건으로 받아들여지고 있었음을 지적할 필요가 있다. 1960년대에는 무대를 평면적으로 펼쳐 보는 방식에서 입체적인 무대 구성을 추구하려는

35) 베르톨트 브레히트, 김기선 옮김, 『서사극이론』, 하남당, 1992, pp. 131-134.

시도가 나타고 있었는데, 김의경은 이러한 연극계의 과제에 조응하고 있었다고 할 수 있다. 이 작품의 실제 공연에서는 작품의 삽화적 구조와 함께 최연호가 이동식 무대를 구현함으로써 신인예술상에서 무대미술상 수상하기도 한다. 실험극장이 〈애욕의 우화〉로 공보부 주최의 제2회 신인예술상 연극부문 단체 특상을 받았다는 것은 이 무대의 이동성과 서사극적 실험이 '신인'으로서 실험극장의 새로운 가능성을 인정받은 것으로 이해할 수 있다.

〈애욕의 우화〉와 〈갈대의 노래〉가 장별 구성으로 이루어진 삽화적 구조를 취하면서도 하나의 장은 하나의 시공간으로 단일하게 구성되어 있음에 비해 〈무익조〉는 하나의 장면 안에서 현재와 과거, 현실과 환상, 다양한 시공간을 넘나들게 함으로써 무대의 이동성을 더욱 강화하고 있다. 원작 소설인 〈무익조〉는 '나'의 편지 형식으로 이루어져 있어 서술자로서의 나의 비중이 강조되어 있다. 희곡 〈무익조〉에서도 '나'는 해설자 역할을 겸하고 있으나 김의경은 '나'가 담당하는 나레이터로서의 역할을 축소하고, 다양한 무대적 장치로 이 해설의 역할을 대체하고자 한다. 〈무익조〉는 앞서의 작품에서는 활용되지 않았던 영상을 사용하고 있는데, 슬라이드에 영사되는 자막이나 영상이 관객들에게 무대의 정보를 제시하도록 하여 해설자의 역할을 나누어 하도록 만들고 있다. 또한 조명 등을 이용하여 같은 장면 안에서 현실과 과거, 서로 다른 공간 사이에 자유롭게 이동할 수 있도록 하고 있다. 〈무익조〉를 공연한 1966년의 시점에는 무대 활용이 보다 자유로워지고 있는 것이다.

〈무익조〉의 무대 활용에 있어 독특한 점은 과거의 인물, 특히 죽은 인물을 무대 위에 불러내고 있다는 점이라고 할 수 있다. 이 작품에서는 4.19 시위에서 경찰의 총에 맞아 죽은 학생들과 죽은 노 소위 등은 가면을 쓰고 무대 위에 등장하는데, 현실의 시공간에 죽은 인물들이 등장하여 대화를 나누고 다시 현실로 이동하여 무대의 비사실성과 양식성을 강화하고 있다. 이 죽은 인물들은 3

장에서 살펴본, 박준이 강조하는 죽음에 대한 공포를 대변하는 인물들로, 현실과 환상을 동시에 무대에 드러내고 그 이동을 통해 이들의 죽음을 대의를 위한 희생이나 죽음에 대한 '군인 정신'으로 통합하는 것을 방해한다.

> 음악이 쾅 들어오고 잠시 흐른다.
> 모형비행기를 가지고 있는 박준.
> 스포트가 비추인다.
> 한쪽에 가면을 쓴 노 소위, 파랑새와 등을 맞대고 동그란 조명원 속에 앉았다.
> (중략)
> **박 준** 노 소위, 넌 나를 원망하지 않겠지?
> **노창식** (큰 소리로) 왜? 왜 원망 안 해? 넌 너밖에 모르는 놈이다. 왜 네 사상, 네 주의를 나에게 덮어 씌우니?
> **박 준** 이 바보야! 계집애가 앙탈을 한다고 비행기를 못 타겠다는 비겁한 놈아! 너같은 놈 세상 어디고 가 보아라. 너를 받아줄 데가 어디 있나? 넌 제대로 도태된 거다. 〈워슈-아우트〉!
> **노창식** 그 소리 집어치워! 어딜 가나 도태, 도태, 워슈-아우트! 넌 나의 파랑새를 만나 어떻게 설명해 줄래? 내가 보기 좋게 비싼 값으로 도태 당했다고 말할 테냐? 어서 말해 봐.[36]

이 장면에서 노 소위는 죽은 후 가면을 쓰고 등장한다. 박준은 죽은 노 소위의 비겁함을 비난하며, 자신을 원망하지 말라고 하지만 노 소위는 박준이 강조하는 의지에 대해 자신의 죽음으로 응수한다. 이어 파랑새가 등장하여 박준의 "속없는 영웅주의"로 인해 죽어갔음을 비판하여, 군인이 내세우는 영웅적 의지가 아닌 개별적 삶의 가치를 강조한다.

무대의 간소화와 이동성의 강화와 함께 김의경은 춤과 노래, 문자, 슬라이드 등 다양한 요소를 무대에 활용함으로써 연극적 표현

36) 김의경, 「무익조」, 『남한산성』, 현대연극사, 1977, p. 194.

의 확대를 꾀하고 있다. 해설자의 활용과 장별 구성을 통한 무대의 이동성 강화가 1960년대 서사극 실험을 꾀한 작가들에게 폭넓게 나타나는 지점이라면, '음악극'을 의도한 것이 아님에도 춤과 노래를 풍부하게 사용하는 것은 김의경의 희곡에서 특징적으로 나타나는 방식이라고 할 수 있다. 이때 작품에서 활용된 춤과 노래는 단지 관객에게 '여흥'으로서 기능하고자 하는 것이 아니라 작품에서 전달하고자 하는 메시지를 감각적으로 드러내면서 해설의 기능과 논평의 기능을 담당한다고 할 수 있다.

〈애욕의 우화〉는 첫 장 「노상」에서 "사랑은 이 세상의 / 달콤한 꿀이다" "사랑은 거미줄 / 우리를 속박하는 애써 찾아와 괴롭히는 것" 등의 노래를 통해 주제를 명시적으로 드러내고 있으며, 7장 「꿀맛」에서도 "법은 멀어도 주먹을 가까운 것 / 이겨서 웃으며 지배하라"는 노래를 통해 천수의 가치관을 단적으로 관객에게 드러내 준다. 6장 「어느 응접실」은 이들 세 사람과 상관없는 일군의 청춘 남녀가 등장하여 춤을 추고 사랑에 대한 서로 다른 의견을 피력한다.〈갈대의 노래〉 또한 자신을 갈대에 비유하는 정숙의 노래와 정숙이 빨래 세탁부 일에서 쫓겨나고 가게 된 유흥가에서 군인과 여자들이 춤을 추는 장면을 삽입하고 있다. 이러한 노래와 춤은 서사의 진행을 중지시키고 관객이 다루어질 서사를 앞서 이해하거나 작품의 주제, 혹은 인물이 대변하는 가치관 등을 명시적으로 드러내고, 그에 대한 논평적 역할을 수행함으로써 관객들이 이 작품이 던지는 질문에 대한 사유를 할 수 있는 중지의 시간을 부여해준다.[37]

앞서 살펴본 바와 같이 〈갈대의 노래〉의 정숙은 당대 사회에서

37) 서사극에서의 음악은 수식적, 종속적 기능에 제한되지 않고 텍스트 주제에 대해 대화의 말처럼 독립적인 기능을 한다. 노래 부르는 가수가 사회적 상황이나 사건을 매개해주고 주재하며, 이 상황 및 사건의 전제 근거에서 비판적 거리를 뜻하는 자신의 어떤 정치적 입장 표명을 하고 이것의 태도를 분명히 할 때 이것은 바로 서사극에서 배우의 연기법에 상응하는 것이다.(송동준, 앞의 글, p. 43.)

권장되었던 '근면함'과 '동정심' 등의 가치를 약호화한 전형적 인물로, 극 중에서 변화하는 인물이 아니다. 극의 말미에 정숙은 모든 것을 잃고서도 다시 마을을 청소할 것을 다짐하면서 '갈대'처럼 선의를 유지하겠다는 노래를 부른다. 이 노래는 사회로부터 지탄과 멸시를 받으며 살아가는 타자화된 존재임에도 강인한 생명력으로 기구한 운명에 저항하며 바람직한 삶을 살고자 하는 정숙의 태도를 보여주지만,[38] 마지막 장면의 이 노래에서 관객에게 두드러지는 것은 그것의 비현실성이라고 할 수 있다. 갈대처럼 선의를 유지하겠다는 정숙의 노래는 작품 속에서 두 번 불리는데, 하나는 그가 박인수의 도움으로 포주에게서 벗어나 세탁부 일을 하게 되었을 때이며 다른 하나는 모든 것을 잃은 후 부를 때이다. 브레히트는 음악과 노래는 서사극적 거리감을 만들어내기 위해 행위와 대립관계에 있어야 하며 관객의 몰입을 차단하는 요소가 되어야 한다고 본다.[39] 정숙의 노래 중 첫 번째 노래는 새로운 삶을 시작하는 정숙의 기대를 반영한 것으로 관객의 몰입을 이끌 수 있으나, 두 번째 노래는 새로운 삶을 기대하기 어려운 절망적인 순간에 불리는 것으로서 열정적으로 갈대와 같은 의지를 다짐하는 정숙의 태도와 그것이 정숙의 삶을 변화시킬 수 없음을 드러낸 작품의 주제가 분명하게 대비되면서 오히려 관객의 몰입을 차단하는 효과를 발휘할 수 있다.

이러한 춤과 음악의 사용에 대해 박지혜는 뮤지컬에 접근하려는 첫 시도라고 분석하고 있으나[40], 김의경이 〈갈대의 노래〉에서 춤이 제시되는 부분을 설명하며 미국식의 뮤지컬이 아니라 모던 발레 양식으로 이루어져야 함을 분명하게 지시하고 있다는 점에 주

38) 박지혜, 앞의 글, p. 35.
39) J. L. 스타이안, 『표현주의 연극과 서사극-현대연극의 이론과 실제』, 윤광진 역, 현암사, 1988, pp. 146-147.
40) 박지혜, 앞의 글, p. 34.

목할 필요가 있다. 〈애욕의 우화〉와 〈갈대의 노래〉에 등장하는 춤 장면은 모두 유흥가에서 젊은 남녀가 향락을 즐기는 장면에 해당하는데, 김의경은 이를 당대 유행하는 대중적 춤이 아니라 '모던 발레'를 통한 양식적 무대가 되도록 함으로써 표현주의적 무대를 의도했다고 할 수 있다. 춤의 양식성이 발생시키는 부조화는 관객이 이 장면을 '즐겁게' 바라보는 것이 아니라 거리를 두고 볼 수 있게 한다. 다만 〈애욕의 우화〉와 〈갈대의 노래〉에서 이러한 춤의 장면이 부분적으로 삽입되어 있어 논평적 기능이 약하며, 시각적인 볼거리로 그칠 가능성 또한 지닌다고 할 수 있다.

김의경은 무대의 이동성을 높이고 춤과 음악, 슬라이드 등 다양한 요소를 활용하여 현대적 무대의 감각을 구현하고자 한다. 이때 이를 무대화하는 과정에서 무대의 전문화를 의도하고 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 무대의 전문화는 브레히트의 서사극과 직접적으로 연결되는 것은 아니라고 할 수 있다. 그러나 사실주의적 무대에서 벗어나 빠르게 무대를 전환할 수 있도록 하여 무대의 이동성을 강화하고 다양한 요소를 작품 내에 삽입할 수 있기 위해서는 무대 기술의 변화 또한 요청된다고 할 수 있다.

김의경이 소속되었던 실험극장을 비롯하여 1960년대에 등장했던 신진 연극인들은 아마추어적인 성격이 강한 동인제극단으로 출발하여 아마추어리즘을 탈피하고 전문극단으로 자리매김해 나가고자 한다. 이에 1960년대 연극계에서 아마추어리즘의 탈피와 연극 전문화는 현대연극을 수립하고 관객 대중화를 이루어내기 위한 필수적인 과제로 제시되었다고 할 수 있다.[41] 김의경은 서사극 실험을 통해 사실주의극에서 벗어난 새로운 무대 양식을 선보이는 과정에서 필요했던 무대 기술의 변화를 전문화 추구와 연동하는 지

41) 1960년대 연극계에서 아마추어리즘에서의 탈피와 전문화 추구가 중시된 맥락에 대해서는 박미란, 「1950-60년대 연극의 아마추어리즘 비판과 전문화 추구의 의미」, 『한국극예술연구』 제50집, 한국극예술학회, 2015 참조.

점을 보여준다. 앞서 언급했듯이 〈애욕의 우화〉가 선보인 속도감 있는 무대로 최연호가 무대미술상을 받게 된 것처럼, 무대의 이동성 강화라는 서사극 실험은 무대 기술의 발전을 통해 실질적으로 효과를 발휘할 수 있기 때문이다.

김의경은 노래와 춤이 사용된 〈갈대의 노래〉를 공연할 때 전문 악단인 민들레악단의 도움을 받아 노래를 전부 녹음하고 현대 무용을 전공한 무용수를 활용하였는데, 흥행에는 성과를 거두지 못했으나 전문적인 수준의 춤과 노래를 관객에게 선보이고자 했다는 점을 긍정적으로 자평한다.[42] 즉 전문 악단과 무용수의 활용이라는 시도는 1960년대 전문화 추구의 연장선에서 이해할 수 있는 것으로 노래와 음악 연주, 무용에 있어 전문인의 역량을 수용하여 무대의 수준을 높이고자 한 것이라고 할 수 있다. 다만 연극 전문화는 훈련과 기술의 차원의 문제였다는 점에서 쉽게 달성하기 어려운 것이었다고 할 수 있다. 〈갈대의 노래〉가 전문화를 위해 단원들의 기술을 향상하는 것이 아니라 무용수와 음악단을 섭외했던 것처럼 극단 내의 전문성을 빠른 시간 내 달성하기는 어려웠기 때문에 연극 내부의 전문성 강화가 아닌 외부의 도움으로 이루어질 수밖에 없었다고 할 수 있다. 그럼에도 무대의 이동성을 강화하고 연극적 표현 방식을 확대하여 무대의 변화를 꾀하고자 한 것은 서사극 실험이 한국 연극의 양식적 변화에 있어 중요하게 기능한 점이라고 할 수 있을 것이다.

5. 결론

이 연구는 김의경의 1960년대 작품에 나타난 서사극적 기법의

42) 김의경 구술채록, 앞의 글.

활용에 주목함으로써 김의경의 초기 극작 세계에 대한 이해를 더하고, 1960년대 연극계에서 이루어지고 있었던 연극 실험과 현대극 모색의 한 실천 양상을 밝혀내고자 하였다. 서사극이 '현대적 양식'으로 받아들여지고 있었던 1960년대 신진 연극인들의 서사극 실험을 살핌에 있어 중요한 것은 브레히트의 서사극에 대한 이해의 정도를 가늠하는 것이 아니라, 신세대 극작가들이 이를 통해 어떠한 문제의식을 형상화하였으며 어떠한 연극실험을 보여주었는가에 있다고 할 수 있을 것이다. 김의경에게 서사극은 현실의 재현이 아닌 이면의 진실에 대해 문제제기를 하고 관객의 관찰과 사유를 요청할 수 있는 양식으로 이해되었다고 할 수 있다. 그것은 한편으로는 아카데미즘을 기반으로 연극 활동을 시작했던 신세대 연극인들이 중시한 지성적 연극을 만들 수 있는 방식과 연관되며, 다른 한편으로 연극적 상상력을 강화하여 무대 감각의 혁신을 꾀할 수 있는 방식을 발견하는 것과 연관된다. 무대 감각의 혁신과 연극 전문화는 1960년대 연극계의 과제였던 바, 서사극은 이 시기 연극인들이 이 가능성을 발견할 수 있었던 재료였다고 할 수 있다.

김의경은 서사극 실험을 통해 당대의 지배적 가치에 대한 문제제기를 보여준다. 김의경은 가상의 시공간이나 추상적 시공간을 배경으로 설정하여 당대 현실을 우의적으로 드러내고, 인물들이 어떤 결과를 맞게 되는가를 관객들이 관찰할 수 있게 함으로써 무대가 하나의 시험대가 될 수 있도록 한다. 이때 시험의 대상이 되는 것은 1960년대 근대화 담론에서 긍정적으로 인정되는 가치이다. 〈신병후보생〉, 〈애욕의 우화〉, 〈무익조〉에서는 목표를 향한 강한 의지를 지니고 있는 군인 인물이 만들어내는 부정적인 결과를 통해, 〈갈대의 노래〉는 근면함과 동정심을 지닌 여성 인물이 겪는 비극적 사건을 통해 군사주의적 남성성과 근면함, 성실함 등 1960년대의 지배적 가치에 대한 관객의 비판적 인식을 이끌어낸다.

또한 서사극적 기법을 활용하면서 무대의 이동성을 강화하여 현

실의 유동성과 모순을 드러내고, 무용과 노래, 가면, 슬라이드 등 다양한 양식적 요소를 무대에 활용함으로써 연극적 감각을 확장하고 논평적 기능을 수행하도록 한다. 유동적 무대의 활용이 당대 연극계에서 활발히 모색되었음에 비해 무용과 노래, 가면 등을 통한 양식적 무대의 활용은 김의경의 작품에서 보다 특징적으로 드러나고 있어 김의경이 당대 서사극 실험의 방식을 확대하는 데 기여하고 있다고 평가할 수 있다. 또한 김의경은 연극적 양식에 대한 실험 과정에서 무대의 전문화를 함께 꾀함으로써 서사극 실험을 통해 1960년대 연극계의 과제를 풀어나가려는 시도를 보여준다.

〈무익조〉 공연 이후 김의경은 미국 유학을 떠나게 되며, 돌아온 후 실험극장 대표를 맡으면서 작품 창작이 이루어지지 않다가 1974년 〈남한산성〉을 창작하면서 다시 극작을 이어간다. 1960년대의 초기작이 우의적 시공간을 배경으로 한 서사극 형식으로 이루어졌음에 비해 1970년대 이후에는 역사극을 중심으로 창작을 이어간다는 점에서 갑작스러운 변화처럼 보이기도 한다. 이 변화 지점에 대해서는 추후 보다 상세한 연구가 필요하나, 이 변화는 1960년대의 작품에서 이미 예비되어 있었다고도 할 수 있다. 김의경은 〈무익조〉의 한 장면에서 나당 연합군과 신라의 삼국 통일, 임진왜란과 병자호란 등의 역사를 두고 논쟁하는 인물들을 보여준다. 이 장면은 인물들의 가치관을 보여주기 위한 한 장면으로 기능하고 있지만, 인물들이 보여준 관점이 이후 〈남한산성〉, 〈북벌〉 등의 작품으로 이어진다는 점을 주목해야 할 것이다.

김의경이 1970년대의 역사극에서 천착하는 것은 수난의 역사에서 다를 수 있었던 가능성의 순간을 포착하는 것이라고 할 수 있는데, 〈남한산성〉은 이를 명분과 현실주의의 대립으로 제시하면서 당시 조선 사회의 지배적인 가치로 구성된 '명분'을 비판하며 냉정한 현실주의적 시선을 보여준다. 다루는 제재와 구체적인 주제의식은 변화하고 있으나, '명분'과 같은 사회의 지배적인 가치에 대

한 문제제기는 김의경이 1960년대의 작품에서 보여주었던 문제의식과 맞닿아 있다고 할 수 있다. 또한 〈남한산성〉 이후 〈식민지에서 온 아나키스트〉(1984), 〈길 떠나는 가족〉(1991) 등의 작품에서 보여주는 무대의 확장과 양식적 무대 또한 초기작에서 보여준 서사극 실험의 연장선에서 이해할 수 있으며, 연극 전문화에 대한 모색의 일환으로 〈무익조〉에서 공군사를 정리하여 관객에게 전달하고자 했던 지점 등은 '사실'과 역사에 대한 탐색으로 연결된다고 할 수 있다. 즉 1960년대 김의경이 보여준 서사극 실험은 이후의 극작 세계를 이어가기 위한 연극 실험에 중요한 자양분이 되었다고 할 수 있는 것이다. 김의경의 초기작과 1970년대 이후 작품의 연결성에 대해서는 추후 과제로 남긴다.

참고문헌

1. 기본 자료

김의경, 「애욕의 우화」, 김흥우 편, 『전환기의 희곡』, 문명사, 1974.
_____, 「갈대의 노래」, 『남한산성』, 현대연극사, 1977.
_____, 「무익조」, 『남한산성』, 현대연극사, 1977.
_____, 「신병후보생」, 한국연극협회 편, 『한국 현대 단막극선』, 종로서적출판, 1991.
이어령, 「무익조」, 『사상계』, 1966년 5월.
『경향신문』, 『동아일보』, 『조선일보』

2. 논문

김우옥, 「연극에 있어서의 양식화 문제」, 공간미디어 편, 『우리극 연구』 6, 공간미디어, 1995.
김성희, 「망각과 결핍에 대한 보상과 각성으로서의 역사극」, 『한국 동시대 극작가들』, 박문사, 2014.

박영정, 「1960년대 이근삼 희곡에 나타난 아이러니 연구」, 『새국어교육』 61권 1호, 한국국어교육학회, 2001.
박미란, 「1950–60년대 연극의 아마추어리즘 비판과 전문화 추구의 의미」, 『한국극예술연구』 제50집, 한국극예술학회, 2015.
____, 「1960년대 한국연극의 소통 방식과 현대극으로의 전환」, 서울대학교 박사학위논문, 2019.
박지혜, 「김의경 연구: 연극 활동을 중심으로」, 고려대학교 석사학위논문, 2019.
백현미, 「사건의 드라마화와 재현의 역사성–희곡 〈식민지에서 온 아나키스트〉와 시나리오 〈박열〉을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제65집, 한국극예술학회, 2019.
송동준, 「소외극과 게스투스극으로서의 서사극」, 『브레히트와 서사극』, 서울대학교 출판부, 1993.
유인경, 「극단 현대극장 '뮤직 드라마' 「빠담 빠담 빠담」의 대중성 획득과 그 의미」, 『한국학연구』 제25집, 고려대학교 한국학연구소, 2006.
_____, 「극단 현대극장 뮤지컬의 공연 활동과 그 의미」, 『공연문화연구』 16호, 한국공연문화학호, 2008.
윤진현, 「1970년대 국립극단 역사 소재극 연구」, 『민족문학사연구』 31호, 민족문학사학회, 2006.
이미경, 「극단 『실험극장』사 연구: 창단부터 현재까지」, 동국대학교 석사학위논문, 2003.
이영석, 「한국 전후연극의 탈재현주의적 양상 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2016.
이화진, 「가난은 어떻게 견딜 만한 것이 되는가」, 『한국극예술연구』 제60집, 한국극예술학회, 2018.
임준서, 「1970–80년대 한국희곡에 나타난 다큐멘터리 양식 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2007.
임한순, 「비유로서의 서사극」, 『브레히트와 서사극』, 서울대학교 출판부, 1993.
_____, 「〈사천의 선인〉에 나타난 변증법적 구조와 이데올로기 비판」, 『인문학연구』 제17집, 중앙대학교 인문과학연구소, 1990.
정미지, 「1960년대 국가주의적 남성성과 젠더 표상」, 『우리문학연구』 43집, 우리문학회, 2014.
정지창, 「극작을 통한 역사에 대한 끈질긴 관심」, 『길 떠나는 가족: 김의경 희곡선』, 현대미학사, 1998.
허윤, 「1960년대 여장남자 코미디 영화를 통해 살펴본 비(非)헤게모니적 남

성성/들」, 『여성문학연구』 46집, 한국여성문학학회, 2019.

3. 단행본

박현령 엮음, 『열정과 신들림의 북소리를 찾아』, 평민사, 2001.
베르톨트 브레히트, 김기선 옮김, 『서사극이론』, 하남당, 1992.
신정옥 외, 『한국에서의 서양연극』, 소화, 1999.
실험극장 편, 『실험극장 10년지』, 극단 실험극장, 1970.
스타이안, 『표현주의연극과 서사극-현대연극의 이론과 실제』, 윤광진 역, 현암사, 1988.
이근삼 · 서연호, 「극작가 이근삼의 창작활동과 작품세계」, 『이근삼 전집 6』, 연극과인간, 2008.
홍순애, 『한국 근대문학과 알레고리』, 제이앤씨, 2009.

4. 기타 자료

김의경 구술 · 문경연 대담, 『김의경 구술채록문』 1, 한국문화예술위원회 한국예술디지털아카이브, 2011.
이순재 구술 · 배수경 대담, 『이순재 구술채록문』, 한국영상자료원 한국영화사료관, 2018.
실험극장 제1회 실험무대 「수업」 공연 팜플렛.

(투고일: 2021. 5. 23 심사완료일: 2021. 6. 20 게재확정일: 2021. 6. 22)

박미란
소 속: 성공회대학교 강사
주 소: 서울시 구로구 연동로 320 성공회대학교
전자우편: gravitas7@naver.com

[Abstract]

The Experiments of Epic Theater in Kim Eui-Kyung's Early Plays

Park, Mi-ran

This study would add an understanding of the world of Kim Eui-Kyung's early play writing by paying attention to the use of epic theater techniques and reveal the practical aspects of theatrical experiments in the 1960s. Kim Eui-Kyung allegorically reveals the realities of the times by setting virtual space-time as a background and lets the stage become a testing stand by allowing the audience to observe what consequences the characters come to see.

The subject of the test at this time is the value recognized as positive in the discourse on modernization in the 1960s. 〈Recruit Cadet〉, 〈Fable of Passion〉, and 〈Bird without Wings〉 draw out critical perceptions of the audience through negative consequences created by characters who have a strong will toward the goal, and 〈Song of Reeds〉, through tragic incidents experienced by characters with diligence and compassion, dominant values in the 1960s.

Kim Eui-Kyung reveals the contradictions of reality, improving the mobility of the stage while utilizing epic theater techniques and expands the theatrical senses and lets them perform critical functions by utilizing various elements such as dance, song, mask, slide on the stage. By attempting the specialization of the stage he shows an attempt to resolve the tasks of the theatrical circles in the 1960s.

Key words: Kim Eui-Kyung, Plays in the 1960s, Epic theater, Theatrical experiment, Modern play