*영어어문교육, 15*권 **4**호 **2009**년 겨울

오런드 해리스 극의 메타연극성

양승주
(거제대학)

Yang, Seung-Joo. (2009). The metatheatricality of Aurand Harris' plays. *English Language & Literature Teaching, 15*(4), 313-330.

The purpose of this study is to investigate the metatheatricality of Harris' plays marked by the device of 'play-within-a-play' – *Androcles and the Lion, Arkansaw Bear,* and *Punch and Judy*. In his metatheatrical plays Harris shows that characters perform for themselves and others. The framework that inner performance is going on within the outer frame play is formed on the stage, and this device reminds the audience in the seats that they are representing reality but that they are only in the middle of performing on the stage. Based on this point of view, this study explores fictionality of character, and play. In *Androcles and the Lion*, the most-performed children's play in America, the metatheatrical elements are shown in the style of commedia dell'arte, which attacks the rigidity of characters' identity in the Roman society. Another well-known children's play, *Arkansaw Bear* consists of realistic frame play and fantastic inner play in the mind of a girl, both of which function as a mirror each other and help to sustain aesthetic distance to death and reality on the stage. In *Punch and Judy*, the structure of frame play and inner puppet play reminds that what's going on in the play is just a fictional play and reflects history of children's puppet show. Harris' unique metatheatricality, the heightened awareness of his own artistic medium, offers children educational opportunity to learn about how a play is performed on the stage and contributes to convey mature theme through children's imaginary participation in the process of playmaking on the stage.

[metatheatricality/play within a play/role playing within a role/Aurand Harris, 메타연극성/극중극/역할중 역할/오런드 해리스]

I. 서론

뉴욕 타임즈의 1996 년 5 월 8 일자 에 따르면 1990 년대 초까지 오런드 해리스(Aurand Harris)의 아동극 작품은 무려 30,000 회 이상 공연된 것으로 추산되고 있다. 1967 년 해리스는 미국 연극협의 소속 아동극 협회의 샬롯

쇼퍼닝 상(Charlotte Chorpenning Award)을 수상하였으며, 1976 년 아동극작가로는 처음으로 국립 예술진흥기금(National Endowment for Arts)으로부터 문예창작지원(Creative Writing Fellowship)을 받았다. 이것 때문에 해리스는 미국 아동극 분야의 “20 세기 안데르센(H. C. Andersen)”(Corey, p. iv)이라 불리는 격찬을 듣기도 하였다. 해리스의 사망 이듬해인 1997 년 뉴잉글랜드 연극협회는 ‘오런드 해리스 추모 극작상(Aurand Harris Memorial Playwriting Award)’을 제정한 이래 2009 년 현재 13 회를 맞고 있으며, 미국 아동연극재단(Children’s Theatre Foundation of America)이 ‘오런드 해리스 지원(Aurand Harris Fellowship)’을 제공하고 있다. 이러한 점들은 해리스가 미국 아동 극문학을 보다 풍요롭게 만들어 주었을 뿐만 아니라 아동극 분야에서 해리스의 성과가 폭넓게 인정되고 있음을 입증한다.

해리스는 50 편에 걸쳐서 다양한 주제와 형식의 작품을 발표하였는데, 레이첼 포디스(Rachel Fordyce)에 따르면 해리스의 극은 대체로 창작극, 문학 작품의 각색, 민화와 전설의 각색, 역사적 영웅적 신화적 인물을 바탕으로 한 극을 포함하여 4 가지 범주로 구분된다(p. 175). 그의 작품 중에서『안드로클레스와 사자』(*Androcles and the Lion*)는 1963 년 뉴욕에서 초연되고 1964 년 텔레비전용으로 제작 방영된 이후 미국의 학교, 지역사회, 그리고 대학 극장의 기본 상연작품으로 자리잡을 정도로 미국에서 가장 많이 공연된 극들 가운데 하나이며 10 개 국어 이상으로 번역된 국제적인 아동극이기도 하다. 또한 1980 년 초연된 『아칸소의 곰』(*The Arkansaw Bear*)은 아동문학에서 금기시되어 온 죽음이라는 주제를 도입하여 대중적 인기를 누림과 동시에 논쟁을 불러 일으킴으로써 해리스의 작가적 평판을 더욱 공고히 해준 작품이다.

로웰 스웟젤(Lowell Swortzell)은 『안드로클레스와 사자』가 많은 관객들로부터 지속적인 관심을 받을 수 있는 주요한 요인을 “연극성(theatricality)”이라 지적한다(p. 297). 이와 유사한 의미에서 호주의 서던 퀸즈랜드 대학(University of Southern Queensland)의 웹 사이트에서도 이 극이 “메타연극적 관습(meta-theatrical conventions)”을 사용한다고 밝힌다. 보다 구체적인 의미에서 포디스는 『아칸소의 곰』 역시 “극중극(play within a play)”의 장치가 주요한 구조를 이루고 있다고 언급한다(p. 184). 해리스의 대표적 작품으로 알려진 위의 두 극 이외에도 『펀치와 주디』(*Punch and Judy*)에서 극중극의 장치가 사용되고 있는 것은 메타연극성이라 일컬어지는 극중극이 해리스의 극을 이해하는 중요한 단서가 될 수 있음을 시사한다. 따라서 이 글의 목적은 극중극 방식이 두드러지게 나타나있는 해리스의 세 작품을 메타연극성이란 관점에서 살펴보는데 있다. 이 논문에서는 메타연극성이 아동에게 어렵고 성숙한 주제를 효과적으로 전달하면서 아동의 흥미유발에도 기여한다는 점이 논의될 것이다.

메타연극(metatheatre)에 관한 논의는 셰익스피어 극을 바탕으로 비극이나 희극과는 변별되는 또 하나의 장르라는 시각에서 출발하였으나, 최근의

연구동향은 메타연극을 하나의 독자적인 장르로 규정하기 보다는 여러 장르에 나타날 수 있는 양식적 특성으로 받아들이면서 희랍극에서부터 현대극에 이르기까지 다양하게 적용하고 있다.[1] 라이오넬 에이블(Lionel Abel)은 메타연극(metatheatre)이란 용어를 처음 사용하였고 연극의 심미적 자의식성을 지적했다는 공로는 인정받고 있지만, 메타연극을 장르라는 개념으로 제시하는 데서 오류를 범했다는 비판을 받고 있다(Slater, p. 7). 리차드 혼비(Richard Hornby)역시 메타드라마(metadrama)라는 용어를 사용하며 그것을 세부적 유형으로 나누는 성과를 보여주지만, 자신의 용어를 메타연극의 개념과 뚜렷하게 구별하지 않는 문제점을 갖는다(p. 32). 이와 같은 메타연극과 메타드라마라는 용어들 사이의 개념에 대한 혼란과 관련하여 제프리 메이슨(Jeffrey D. Mason)은 다음과 같이 지적한다.

> 메타연극은 메타드라마와 성질이 다른데, 후자는 드라마의 주제로서 드라마를 포함하며, 전자는 공연의 주제로서 공연을 포함한다. 달리 말하면 메타연극은 연기의 과정에 대해 언급하는데 반해 메타드라마는 극작의 과정에 대해 언급한다.
> "Metatheatre" is distinct from "metadrama," the latter involving the drama as subject of drama, and the former involving performance as subject of the performance. In other words, a metatheatrical work refers to the process of acting, while a metadramatic piece refers to the process of playwriting. (Mason, p. 65)

위의 지적처럼 메타드라마는 창작의 과정을 자의식적으로 반영하는 것을, 메타연극은 공연과 연기하기의 과정을 자의식적으로 반영하는 것을 의미한다. 해리스 극의 특성을 논의하기에 앞서 이러한 두 가지 개념을 분명히 구분하는 것은 이 논문의 전개에 매우 중요한 것이 된다. 이러한 구분의 이유는 해리스의 극이 음악과 춤이 강조하며 특히 액션이 많은 아동극이라는 점에서 창작과정보다는 연기과정과 더 많이 관련되므로 해리스의 메타적 특성을 메타연극성이라는 관점에서 조망하는 것이 보다 정확한 논의의 틀을 형성하기 때문이다.

앞서 대부분의 비평가들이 지적했듯이, 해리스의 극에 나타난 특성은 주로 “극중극”에 관한 것이다. 그러나 그들이 언급한 극중극의 개념은 일부극에서는 잘 부합되는 것이지만 다른 극에서는 보다 세부적으로 볼 때 역할중 역할의 개념과 중첩되는 경우도 있다. 형식상으로 볼 때 역할중 역할이란 극의 등장인물이 자신의 평소 역할 또는 주어진 역할과는 다른 또 하나의 역할을

[1] 셰익스피어와 현대극에 관한 메타연극적 논의는 라이오넬 에이블(Lionel Abel), 희랍극에 메타연극적 논의는 니얼 슬레이터(Nial W. Slater)와 마크 링어(Mark Ringer)를 각각 참고.

연기하는 것을 말한다. 특히 역할중 역할은 “내부 공연의 인물이 외부 공연의 인물임이 드러나는 경우”(Hornby, p. 67) 즉 내부공연과 외구공연의 인물이 동일인인 경우를 의미한다. 이에 비해 극중극은 내부극의 인물과 외부극의 인물이 서로 다른 경우에 적용되는 보다 제한적인 용어로 내부극과 외부극의 경계가 보다 뚜렷하게 구분되며 서로 다른 허구성의 층위를 갖는 것을 말한다. 극중극과 역할중 역할은 극 스스로에 대한 자의식성을 드러내는 한 방식이라는데 공통점을 갖지만 다음과 같은 의미상의 차이점을 갖기도 한다.

등장인물이 평소의 역할과는 다른 역할을 연기하는 것을 통해 역할중 역할은 배우의 존재, 무대상의 주어진 역할, 그리고 또 하나의 새로운 역할이라는 세 가지 모습에 의해서 관객에게 “세 번째 메타연극의 층위”(Hornby, p. 68)를 강조한다. 즉 역할중 역할이란 극중의 등장인물을 연기하는 배우의 모습으로 드러내면서 다시 그 배우가 또 하나의 다른 역할을 공개적인 방식으로 보여주는 데서 드러나는 연극의 인위성을 의미한다. 여기서 연극의 인위성은 구체적으로 인물 개인에게 관심을 모으고 또한 역할의 인위성으로 관심을 집중하기 때문에 역할중 역할은 자연스럽게 정체성의 허구와 연결된다. 역할중 역할은 등장인물의 역할과 그가 연기하는 또 다른 역할 사이의 이중성을 의식하는 순간에 그 의미를 드러낸다. 즉 역할중 역할이 보여주는 이중성을 통해 우리는 정체성이 현실이면서 동시에 허구가 될 수 있음을 의식하게 된다. 나아가 역할중 역할이 보여주는 이중성을 통해 한 개인의 정체성이란 연극에서 배우가 맡게 역할처럼 허구적일 수 있음을 인식하게 된다.

한편 극중극은 내부극의 공연이 테두리극의 공연 안에서 이루어지고 있다는 이중성을 통해 극중의 현실과 극중의 허구 사이의 관계에 주목하게 된다. 이 둘 사이의 관계는 은유적인 확장을 통해 실제의 현실과 연극이라는 허구의 관계로 이어지게 되면 실제의 현실도 연극처럼 구성되고 허구화될 수 있다는 가능성에 대한 인식으로까지 확장된다. 따라서 극중극은 현실과 허구의 관계를 탐색하거나 현실을 허구적인 것으로 파악하여 현실의 경직성을 전복하거나 현실의 엄숙성을 조롱하는데 사용되어 현실을 다양한 시각으로 바라볼 수 있도록 해준다.

II. 본론

1. 『안드로클레스와 사자』

『안드로클레스와 사자』는 1963 년 뉴욕의 41 번가 극장(Forty-First Street Theatre)에서 초연된 작품으로, 기원전 620 년경 이솝에 의해 쓰여진 “노예와 사자(The Slave and the Lion)”라는 제목의 우화로부터 기본적인 이야기의 틀을 빌어왔다. 『안드로클레스와 사자』의 메타연극성은 즉흥적 연기를 강조하는

이탈리아의 코메디아 델라르테(commedia dell'arte)의 형식에서 비롯되는데, 이 작품은 “금세기에 쓰여진 코메디아 전통의 가장 흥겨운 재연의 하나(one of the most joyful reenactments of the commedia tradition written in this century)”라는 평가를 받고 있다(Fordyce, p. 183). 이 극을 통해 드러나는 메타연극성은 아동들에게 연극의 흥미를 느끼도록 하며 또한 이 극이 지닌 정체성 추구의 주제에 아동들이 함께 참여하도록 유도한다.

이 극의 구성은 프롤로그, 1 막, 짧은 막간 휴식, 그리고 2 막으로 이루어진다. 극이 시작되자 프롤로그를 맡은 배우가 등장하여 관객을 향하여 자신들을 “유랑극단(troupe of strolling players)”(p. 303)이라 소개하며 무대 위에서 자신을 포함한 일단의 배우들이 극을 만들고 있음을 분명하게 드러낸다. 프롤로그를 맡은 배우는 극의 제목과 줄거리를 말하고 극의 의도를 알려주는 것뿐만 아니라 심지어 극의 등장인물을 차례차례 무대 위로 소환하고 인물의 성격까지 간략하게 설명한다. 이는 실제의 배우가 무대 위 등장인물의 역할을 맡아 연극이 이루어진다는 연극의 관례를 직접 노출시킴으로써 관객에게 현실로서의 극이 아닌 허구로서의 극의 지위에 관심을 환기시키는데 기여한다. 이러한 과정은 아동 관객에게 연극이 만들어지는 과정을 보여준다는 점에서 연극 교육이 되며, 또한 관객을 연극의 일부로 포함시켜 연극이 만들어지는 과정에 관객의 참여를 촉발하게 한다.

극이 시작되기 전 무대가 설치되고 커튼이 쳐지고 단이 세워지는 것이 일반적인 관례이다. 그러나 이 극에서는 극이 시작되고 난 이후에 객석의 관객이 지켜보는 상태에서 프롤로그가 배우에게 무대, 커튼, 단을 설치할 것을 명하고 그것들이 설치되는 과정을 있는 그대로 보여준다.

> 프롤로그: …… 무대를 설치해 –
> (배우들은 재빨리 조그맣게 색칠해진 커튼 배경막을 세운다.)
> 커튼을 늘어뜨리고 단을 올려라!
> 우리는 여기에 마법의 세상을 만들거야 -
> PROLOGUE: ... Set the stage -
> (Actors quickly set up small painted curtain backdrop.)
> Drape the curtain - raise the platform stand!
> Here we will make a magic land - (p. 304)

이는 프롤로그가 단순히 극을 소개하는 역할에 머무는 것이 아니라 무대 설치를 지시하고 극의 진행을 이끄는 무대 감독의 역할을 연기중임을 나타내는 것으로 프롤로그가 극중 배우의 역할과 무대 감독의 역할 사이를 넘나들고 있음을 의미한다.

이 극에서 메타연극성이 뚜렷하게 드러나는 코메디아 델라르테의 전통의 또 다른 특성은 스크롤(scroll)의 사용이다. 스크롤은 두루마리 천을 의미하며 그

위에는 대본이 적혀지는데, 그것을 공연하는 중에 무대의 한쪽 옆에 걸어놓고 사용하게 된다. 이것은 즉흥성을 강조하는 코메디아 델라르테 전통에서 유래한 것으로 배우가 대사를 잊으면 자신의 대사를 볼 수 있도록 무대 옆쪽에 걸어놓는 대본이다. 이 대본은 독자를 위한 것이 아니라 플롯의 최소한의 윤곽을 표시해 놓은 배우를 위한 것으로 이를 토대로 극을 진행하면서 배우가 즉석에서 새로운 대사를 만들어내기도 한다. 극 전반에서 배우들은 스크롤을 자주 사용하는데, 수전노인 팬타로네(Pantalone)의 집에 누군가가 찾아와 문을 두드리는 부분에서 스크롤의 효과가 잘 드러난다.

> 팬타로네: 문 앞에 누구야? 잃어버렸네. (프로시니엄 아치 곁에 걸린 스크롤로 서둘러 가서 읽으며 – 큰 목소리로 알린다.) “대장 등장!”
>
> PANTALONE: Who is at the gate? I have forgot. (Hurries to scroll hanging by the proscenium arch, reads - announcing in a loud voice.) "The Captain Enters!" (p. 311)

팬타로네는 극중에 문을 두드리는 이가 누구인지를 잃어버렸다며 너스레를 떨고 스크롤로 다가가 거기에 적힌 내용을 읽는다. 극이 진행되는 도중에 무대 위의 배우가 다음 장면의 등장인물의 확인을 위해 대본을 적어놓은 천으로 다가가 등장인물의 입장과 관련된 무대 지시를 읽는 것은 극의 흐름이 일시적으로 끊기는 위험을 감수하면서 관객의 관심을 새롭게 환기시키는 효과를 의도한 것이다.

극이 진행되고 있음에도 불구하고 배우들은 서로 다음의 장면이 일어날 장소를 묻고 답하면서 관객에게 장면의 전환을 알려주는데, 이는 배우들 자신들이 조성한 극적 환상(dramatic illusion)으로부터 그 경계지점의 안과 밖을 오가며 관객에게 장면의 전환에 관심을 불러일으키고 장면의 전환을 부드럽게 연결시키는 매우 역동적인 기능을 갖는다. 예를 들면 극중 연인으로 등장하는 레리오(Lelio)와 이사벨라(Isabella)는 숲 속에서 안드로클레스(Androcles)가 잡혀서 로마로 끌려갔다는 것을 알고 그를 구하러 갈 때, 레리오가 “스크롤에 뭐라고 적혀있지?”(What does the scroll say?)라고 묻자 이사벨라는 “다음 장면은 로마의 거리이지”(The next scene is a street in Rome)라고 대답한다(p. 338). 극중에서 등장인물들이 스크롤의 내용을 읽는 이런 방식을 통해 숲 속으로부터 로마의 거리로 신속한 장면 전환이 이루어지고 극의 흐름 역시 신속성을 그대로 유지한다. 이것은 사자와 두 연인이 점차로 빠르게 무대의 좌우로 입퇴장을 반복하며 안드로클레스의 이름을 부르며 찾아 다니고 “추적 음악(chase music)”이 함께 나오는 것과 어우러져 극 흐름을 역동감있게 이끌고 간다.

이사벨라는 안드로클레스의 지략에 의해 탈출하게 되는 장면에서 암시의 힘을 통해 대장(Captain)을 덥게 느끼도록 만들고 대장으로 하여금 스스로 옷을 벗게 만든다. 이사벨라는 대장이 벗어놓은 옷을 입고 그의 역할을 하게 되고, 자신의 옷을 잃어버린 대장은 이사벨라와 안드로클레스로부터 무시당하는 무력한 존재가 된다. 배우는 주어진 역할에 따른 무대의상을 통해 무대 위의 등장인물이 되기 때문에 무대 위에서 배우가 옷을 갈아 입고 또 다른 인물이 되는 것은 메타연극의 한 유형인 역할중 역할을 나타낸다. 여성인 이사벨라가 대장의 옷을 입고 대장이라는 남성 인물이 되고, 대장은 옷을 잃음으로써 무력한 존재가 된다는 것은 정체성이란 의복과도 같이 가변적인 것임을 나타낸다. 허풍을 떨며 잘난 척하던 높은 신분의 대장을 단번에 무력한 존재로 곤두박질치게 만드는 과정에서 보듯 여기서 사용된 역할중 역할은 신분과 지위와 관련된 정체성 전복의 기능을 갖는다. 이 극의 시대적 배경이 되는 로마사회는 세습에 의해 신분이 결정되는 경직된 사회이며, 도망친 노예는 원형경기장에 모인 시민들의 눈앞에서 야수에 의해 죽임을 당해야만 했던 공포스런 시기였다. 따라서 견고하고 고정된 것처럼 보이는 신분에 따른 정체성이 어떤 의복을 입느냐에 따라 순간적으로 바뀔 수 있다는 것은 관객에게 극적인 흥미를 자아내는 것과 함께 경직된 신분제도에 대한 전복적 의미를 갖는다. 극을 통해 밝혀지는 것처럼 노예 안드로클레스는 본래부터 노예로 태어난 것이 아니라 로마의 군인들이 외국을 침입하여 생포한 이를 노예로 삼았던 것도 그러한 점을 잘 나타낸다. 이는 또한 안드로클레스가 자신의 정체성에 대해 자신이 실체는 없고 이름뿐인 존재가 되는 것 때문에 괴로워하는 것과 연관되어 극의 전체 주제에 대한 변주의 기능을 한다.

안드로클레스가 벽 밑에 묻힌 금주머니를 파내는 장면을 보여주기 위해 무대 위에 벽이 설치되는 부분에서도 메타연극적 인위성이 잘 드러난다. 극이 진행되는 도중에 독특한 방식으로 벽이 설치되는데, 벽으로 분장한 배우가 등에 '벽'이라고 쓰여진 판자를 걸고 머리 뒤로 '꽃 가면'을 쓰고 등장한다. 그러나 배우의 등 뒤에 걸린 판자는 길이가 짧아서 배우의 발이 보이기 때문에 관객은 실제의 벽이 아니라 배우가 벽의 모습으로 서 있다는 것을 쉽게 알아차리게 된다. 안드레클레스가 금이 벽 밑에 묻혀있다고 말할 때 벽으로 분장한 배우는 자신의 뒷머리에 쓴 꽃 가면을 움직여서 맞장구를 친다. 다시 안드로클레스가 금이 돌 밑에 있다고 말하자 꽃 가면이 다시 한번 맞장구를 치면서 관객의 관심을 환기시킨다. 이는 작가가 무대의 상황을 애써서 실제의 현실인 것처럼 가장하는 것이 아니라, 지금 관객이 보고 있는 것은 만들어진 연극의 한 장면임을 의도적으로 드러내는 것이다. 이런 방식은 극이 만들어지는 과정에 대한 참여를 자연스럽게 유도하고 그 과정에 대한 아동의 흥미를 유발하려는 노력이다.

안드로클레스가 사자의 발에 박힌 가시를 빼주고, 사자는 보은의 행위로 과일을 따주려고 잠시 사라진 사이에 주인과 대장이 안드로클레스를 잡으러

나타난다. 놀란 안드로클레스는 굴속으로 숨고 주인 일행은 굴 밖에서 서로 대치한다. 굴속의 안드로클레스가 주인 일행을 쫓기 위해 사자의 으르렁 소리를 흉내 내자 주인 일행은 처음에는 겁을 먹고 달아나려다 사자의 으르렁 소리로 대답을 하는 장면은 사자의 으르렁거리는 포효(roar) 소리와 영어의 발음이 함께 어우러져 흥미로운 장면을 만들어낸다.

안드로클레스: 두 마리네! (생각을 떠올라 으르렁거리며 되받아친다.) 로 – 헬로.
대장: (그와 팬테로네는 놀라서 서로를 바라본다. 대장이 응답한다.) 로 – 헬로
안드로클레스: (이제 안드로클레스는 놀란 듯 하다.) 로 – 멋진 하-아-루야.
대장: (그와 팬테로네는 서로 바라보다가 고개를 끄덕이며 성공한 것에 만족스러워 한다.) 로 - 본 적이 있어 –로 오어- 도망친 노예? (안드로클레스는 깜짝 놀라서 나무를 둘러본다.)
팬테로네: 이름이 안드로 – (대장이 으르렁거리라고 팔꿈치를 찌른다.)
팬테로네: 로어-클레스인데?
안드로클레스: 주인과 대장이야. 날 잡으러 왔군. (그는 크게 으르렁거린다.) 롶오어 - 그는 – 로어 – 저쪽으로 가버렸지 - .
대장: (둘 다 고개를 끄덕인다.) 로어 – 고마워.

ANDROCLES: It is two lions! (With an idea, he roars back.) Ro-o-o-hello.
CAPTAIN: (He and Pantalone look at each other in surprise. Captain answers.) Ro-o-o-hello.
ANDROCLES: (Now Androcles looks surprised.) Ro-o-o-lovely-d-a-ay.
CAPTAIN: (He and Pantalone look at each other and nod, pleased with their success.) Ro-o-o-have-you-seen-r-o-o-o-ar-a-runaway slave? (Androcles is startled, then he peeks around tree.)
PANTALONE: Named Andro- (Captain nudges him to roar.)
PANTALONE: -roar-cles?
ANDROCLES: It is my master and the Captain. They have come for me. (He roars loudly.) Rp-o-oar-he-went-roar-r-r-that-away.
CAPTAIN: (They nod.) Ro-o-o-thnak-you. (pp. 332-333)

서로 상대방이 누구인지 모르는 상태에서 시작하여 상대를 알아차리기 되는 과정에 이르기 까지 양쪽 편에서 사자의 으르렁거리는 의성어와 영어를

뒤섞어서 천연덕스럽게 대사를 주고받는 장면은 연극적인 즉흥성을 잘 드러낸다. 아동들이 극에서 가장 좋아하는 부분은 으르렁거리기인 것으로 알려져 있으며, 수십 년에 걸쳐 아동관객은 극의 막이 내릴 때마다 사자의 포효소리를 따라 으르렁거린 것은 아동이 극의 일부로 참여하면서 이 부분을 얼마나 즐겨왔는지를 보여준다(Swortzell, p. 298). 등장인물의 편에서 보면 등장인물은 자신의 존재를 감추고 사자가 되는 것이 아니라 등장인물의 존재를 아동관객에게 드러내며 사자의 역할을 연기하고 포효소리를 내는 것이다. 아동관객의 쪽에서 관객은 사자가 가짜인 줄 알면서도 진짜인 양 허구를 즐길 수 있게 되며 사자의 포효 소리가 주는 일시적인 공포와 무서움이란 자극을 즐기게 되는데, 이는 아동극에서 드러나는 메타연극성의 흥미유발 효과라는 점에서 주목할 만한 것이다.

2. 『아칸소의 곰』

『아칸소의 곰』은 1980 년 텍사스 대학(University of Texas at Austin)의 드라마 학과에 의해 초연되었다. 극중극의 구조를 지닌 이극은 사실주의적 테두리극과 팬터지적 내부극이 비교적 뚜렷하게 구분된다. 내부극의 팬터지는 테두리극의 “현실세계에 대한 정교한 은유”(Fordyce 184)로 테두리극의 현실에서 일어나는 일들 특히 죽음에 관해 거리를 두고 바라보게 하면서 테두리극의 현실을 비추어주는 일종의 거울 역할을 한다. 내부극의 팬터지 세계에서 주인공은 간접적인 방식으로 죽음을 체험하고 테두리극의 현실로 되돌아 올 때는 보다 성숙한 관점으로 되돌아온다. 이와 같이 극중 허구와 극중 현실 사이의 유사성을 통해서 서로를 거울처럼 비추는 구조를 형성하여 아동관객에게 실제의 현실을 보다 성숙한 관점으로 인식하도록 도와준다.

실내에서 시작되는 테두리극은 할아버지의 죽음이 임박한 가운데 집안 어른들은 어린 소녀 티쉬(Tish)에게 죽음을 이해시키는 것과 죽음을 지켜보는 것이 부적절한 것이라 생각하고 티쉬를 할아버지의 방에 가까이 오지 못하도록 하는 부분을 다룬다. 극의 첫 부분인 이 장면은 아동극에서 흔히 사용되는 내레이터나 프롤로그를 사용하지 않고도 관객의 관심을 집중시킬 수 있는 효과적인 도입부를 보여준다. 극이 시작되자 무대에 혼자 등장한 티쉬는 무대의 양쪽 옆에 위치한 스피커를 통해 어머니와 고모의 목소리를 듣고 그것에 응답하는 모습을 보여줌으로써 어른과의 대화에서 아이의 입장에 관객의 관심을 집중시키도록 한다. 스피커를 통해 할아버지의 방문에서 “물러나거라(run away)”(p. 52)는 어머니와 고모의 목소리가 반복되고 중첩되는 가운데 티쉬는 할아버지의 죽음을 볼 수 없는 것에 슬픔과 분노를 느끼며 집밖으로 달려나가 자신이 즐겨 찾아가던 나무로 향한다.

내부극은 집밖으로 나온 티쉬가 하늘의 별과 대화를 나누는 장면으로 시작된다. 티쉬는 나무 곁에 무릎을 끌어안고 하늘을 올려다보며 별을 향해

“왜 할아버지가 돌아가셔야만 하는지?(Why do you have to die?)”라고 묻자 밝은 별(Star Bright)이 그네를 내려뜨리며 다가와 티쉬가 이해할 수 없는 말로 그것은 “삶의 중요한 과정이지, 그렇지만 모든 끝에는 항상 새로운 시작이 있는 거야(the great circle of life. In every ending there is a new beginning)”라고 한다. 밝은 별은 할아버지가 죽지 않게 해달라는 티쉬의 소원을 들어줄 수는 없지만 왜 할아버지가 죽어야 하는지를 알고 싶다는 소원을 들어줄 수 있다고 말하면서 내부극의 마임이 시작된다. 내부극에서 밝은 별은 하늘에서 그네를 타고 내려와 티쉬의 소원을 들어주는 마법사 역할을 하면서 동시에 극 진행에서 무대감독 또는 무대 연출가 역할을 수행한다. 예를 들면 밝은 별은 손뼉을 치고 몸짓을 해서 극중의 음악과 조명을 나오게 하며, 밝은 별이 사라지면 마임(Mime) 배우가 나타나 밝은 별이 하던 무대 감독의 역할을 대신한다.

밝은 별의 마법에 의해 마임 배우와 춤추는 늙은 곰이 나타나면서 극은 팬터지의 세계로 향한다. 연기 단장(Ringmaster)은 춤추는 곰의 죽음의 시간에 맞추어 그를 잡으러 오고, 티쉬의 기지에 의해 죽음의 시간이 자정까지 늦추어진다. 자신의 죽음의 시간이 오기 전 춤추는 곰은 자신의 흔적을 남기고 자신을 기억해주길 바라며 자신의 춤 재주를 아기 곰에게 전해주려 한다. 늙은 곰은 시시각각으로 다가오는 죽음의 시간을 의식하면서 춤을 모두 가르쳐 준 후, 자신의 임박한 죽음 때문에 울고 있는 티쉬에게 이렇게 말한다.

> 곰: 아, 눈물도 아름다울지 있지. 하지만 울 필요 없어. 만족스럽거든. 나는 이전에 지나간 것의 일부분이었고 아직 오지 않은 것의 일부분이 될 거야. 그것이 삶의 수수께끼에 대한 답이지.
> BEAR: Ah, tears can be beautiful. But there is no need to cry. I am content. I was a part of what went before and I will be a part of what is yet to come. That is the answer to the riddle of life. (p. 588)

죽음의 사자로 온 연기단장도 죽음의 세계를 설명해줄 수는 없지만, 죽음이 그 자체로서 끝이 아니라 또 다른 삶으로 이어지는 여행의 과정으로 인식하고 있다. 즉 죽은 이는 죽는 것으로 끝나는 것이 아니라, 살아있는 다른 사람에 의해 죽은 이의 삶이 계속해서 이어지는 삶의 연속성을 성취하게 된다. 이 극에서는 할아버지를 잃은 티쉬는 할아버지를 “꼭 닮은 아이(a chip off the old block)”(p. 591)로서 생물학적 연속성을 가지며, 또한 세상 사람들을 즐겁게 했던 늙은 곰의 춤 재주는 그의 죽음 이후에도 아기 곰에게 전수되어 일종의 예술적인 연속성을 갖고 계속된다.

늙은 곰으로부터 춤을 전수받는 아기 곰은 티쉬에게 자신의 아빠 곰과 할아버지 곰의 죽음에 관해 말해준다. 아기 곰으로부터 티쉬는 태어나는 것만큼이나 죽음이 다가오는 것도 분명한 사실이며 죽음 이후의 슬픔이 어떻게

극복되는지 그리고 살아남은 자가 죽은 이를 위해 할 수 있는 것이 무엇인지를 전해 듣는다. 늙은 곰의 죽음 이외에도 아기 곰으로부터 전해 듣는 또 다른 죽음을 통해 티쉬는 죽음에 대한 거부의 태도에서 조금씩 수용적 태도로 변해간다.

티쉬가 처음의 테두리 극으로 되돌아 왔을 때 무대 위에서 양쪽의 스피커를 통해 어머니와 고모와 다시 대화를 나누는 데서 드러나는 것처럼, 티쉬는 극중 현실에서 할아버지의 죽음에 대해 처음과는 다른 시각으로 바라볼 수 있게 된다. 그 대화를 통해 드러나는 것은 티쉬가 할아버지의 죽음에 분노하고 죽음을 거부하던 데서 벗어나 할아버지의 죽음을 슬프지만 아이 나름대로의 방식으로 수용하고 있는 모습이다. 마지막 장면의 배경음악으로 할아버지가 즐겨 부르던 휘파람의 노래 소리가 들리는 상황에서 티쉬는 “휘파람을 불면 울 수가 없거든요(when you whistle, you can't cry)”(p. 71)라고 말하는 부분은 티쉬가 할아버지를 애도하는 슬픔가운데 있으면서도 그 슬픔을 가까스로 견디어내고 있음을 잘 보여준다. 할아버지의 죽음을 이해하지 못한 채 집밖으로 뛰쳐나왔던 티쉬는 내부극이라는 극중 허구에서 늙은 곰의 죽음을 경험한 후 테두리극의 극중 현실 속에서 죽음은 이해하기 어려운 것이긴 하지만 삶의 불가피한 과정임을 깨닫게 되는 것이다.

3. 『펀치와 주디』

1970 년 ‘애틀랜타 아동극장’에서 초연된 『비극적 희극 또는 희극적 비극, 펀치와 주디』(*Tragic Comedy or Comical Tragedy, Punch and Judy*)는 영국의 전통 인형극 『펀치와 주디』(*Punch and Judy Show*)를 개작한 작품이다. 극작가 해리스의 공연에서 두드러지는 것은 메타연극적 유형의 하나인 극중극을 사용하여 인형극에 대한 관객변화의 양상을 비롯한 인형극의 역사에 관한 언급을 함으로써 극이 현실을 지시하기 보다는 극 스스로를 의식하는 자의식성을 드러낸다는 점이다. 이를 통해서 관객은 극을 실제의 현실로 받아들이기 보다는 극이 하나의 흥미로운 놀이 또는 예술적인 허구임을 의식하면서 관객은 극을 보는 극장에 있다는 인식을 함께 갖게 된다.

극의 주인공 펀치(Punch)는 광대(clown)의 계보에 속한다는 점에서 고대 그리스 또는 민담의 트릭스터(trickster)에 까지 그 유래가 연결될 수 있지만, 실제로는 15 세기 이탈리아의 코메디아 델라르테의 인물인 펄치넬라(Pulcinella)에서 비롯된다. 펄치넬라를 주인공으로 하는 인형극은 유럽을 순회 공연하던 1662 년 5 월 9 일 영국의 코벤트 가든에서 챨스(Charles) II 세의 즉위식에 뒤이은 결혼식 축제의 하나로 공연이 이루어지게 된다. 당시 런던의 군중들은 인형극 인물의 이름 펄치넬라를 발음상 용이한 펀치로 줄여 부르기 시작했으며, 이를 기원으로 펀치라는 주인공의 인형극이 전 세계로

퍼져나가게 되었으며, 펀치의 현재 나이는 346 세로 추산된다(http://www.punchandjudy.org/Punch&Judy_media.htm).

전통적으로 과거의 『펀치와 주디』는 성인이 주요한 관객층을 차지했던 극으로 일관된 플롯 없이 에피소드로 구성된다. 주인공 펀치와 다른 인물들 사이의 갈등에서도 펀치가 상대인물과 싸우거나 살해하는 등의 폭력성이 두드러져 아동 관객보다는 성인 관객에 더 적절한 듯하다. 그러나 성인 대상이었던 전통적인 인형극을 아동 관객을 위해 개작한 해리스의 극에도 폭력성이 나타나 있다. 이에 대해 해리스 극의 초연 당시 한 비평가는 가장 독창성 없고 가장 방해가 되는 요소는 펀치가 자신의 관점을 다른 사람에게 강요하기 위해 반복적으로 슬랩스틱을 사용하는 것이라며 폭력성을 문제 삼는다(Cirella-Urrutia, p. 35, 재인용). 그러나 이러한 폭력성에도 불구하고 펀치에 관한 인기가 수세기 동안 지속되어온 것은 폭력성을 바라보는 다른 관점이 존재함을 의미하며, 그것은 콜먼 제닝스(Coleman A. Jennings)가 아래에서 적절히 지적한 것처럼 극중극과 관련한 메타연극성의 관점에서 찾아볼 수 있다

> 아동들은 자신들이 극중극을 보고 있다는 것이 계속해서 상기된다. 즉 어떤 일이든 일어날 수 있다는 가상의 세계에서 행동이 벌어지고 있다는 것이 상기되고 있다.
> The children are regularly reminded … that they are seeing a play-within-a-play; that the action takes place in a world of make-believe in which anything may happen. (*Six Plays*, p. 149)

이러한 지적이 의미하는 것은 아동 관객이 해리스의 극중극 장치를 통해 극에서 일어나는 일을 실제의 현실이라기 보다는 하나의 볼거리 또는 허구로 받아들여 즐거운 놀이가 될 수 있음을 나타낸다. 그런 맥락에서 극중에서 드러나는 슬랩스틱과 관련된 폭력성은 그것의 연극적 재맥락화를 통해 아동관객에게 보다 완화되고 축소된 의미로 수용되어 즐거움을 가져다 줄 수 있게 된다.

펀치는 상대 인물과 대사를 주고 받으면서 자신이 극 속에 있다는 것을 관객에게 깨닫도록 유도한다. 예를 들어 말을 타는 장면에서도 펀치는 “우리는 다음 장면을 해야 해. 펀치가 말을 탈 때의 유명한 장면이야!(We must do the next scene. The famous scene when Punch rides the horse.)”(p. 172)라며 자신이 무슨 장면을 연기하고 있다는 것을 관객에게 직접 표현한다. 또한 경찰로부터 도망치는 장면에서 펀치가 “관객 속으로 도망치거나(run into audience)” 경찰 또한 “관객 속으로 그를 쫓는(runs after him into audience)”(p. 185) 부분은 무대를 객석까지 확장하는 것을 의미한다. 이 극의 경우 프로시니엄 아치의 무대에서 공연이 이루어져 무대와 객석이 구분되지만, 공연이 진행되는 과정에서 무대와 객석은 하나로 아우러진다. 펀치는 도망치는 과정에서 객석의 관객 한

명으로부터 스카프와 지갑을 빌려 머리에 두르고 다시 무대로 돌아와 여자 목소리를 내다가 들키고 다시 달아나기도 한다. 배우는 연극의 과정에서 의복과 소도구를 통해 극중의 인물이 되는 것인데, 펀치가 스카프와 지갑을 갖추고 여자의 목소리를 가장하여 여자로 변장하는 과정은 연극 속에서 연극 만들기의 의도적인 노출로 이러한 과정이 무대와 객석을 넘나들며 만들어지는 것은 메타연극성의 표현이 된다.

토비는 관객을 향해 극에 반응을 보이라는 의미의 몸짓을 만들거나 관객으로부터 박수를 유도하는 등 배우와 관객이 서로의 존재를 의식하는 가운데 극이 진행된다. 무대 지시를 통해 표현된 것처럼 “관객과의 밀접한 접촉이 인형극의 효과의 일부(The close contact with the audience is part of the effectiveness of a puppet show)”(162)이기 때문이다. 배우는 관객의 존재를 의식하면서 배우가 연극하고 있다는 사실을 관객에게 드러내면서 관객으로 하여금 그러한 극에 참여하게 하게 한다. 이러한 극의 진행은 삶의 단면을 보여주려는 의도아래 제 4 의 벽을 제거해낸 듯이 극을 보여주면서 관객에게 극적 환영에 몰두하게 하는 사실주의적 극과는 다른 방식으로 재현(representation)보다는 제시(presentation)를 더 강조한다.

극이 시작되면서 “언제나 펀치와 주디가 함께할 것”(p. 157)이라는 무대 음악이 들리는 가운데 빛 바랜 글씨로 ‘펀치와 주디’라 쓰인 인형극 상자가 텅빈 무대에 놓인다. 무대의 막이 열리는 것과 반대로 무대 위의 인형극 상자의 막은 거꾸로 당겨지고 ‘닫힘’이라는 커다란 표지가 제시된다. 닫힌 상자의 막이 흔들리는 사이로 강아지 손인형 토비(Toby)가 좌우로 밖을 엿보다가 슬픔을 표현하고 한숨을 지으며 앞서의 닫힘의 표지를 다시 가리킨다. 인형 토비를 슬프게 만드는 것은 연극이 시작되었음에도 불구하고 내부의 인형극의 무대는 관객을 잃은 상태로 막이 닫혀 있기 때문이다. 그러나 절망가운데 토비를 기쁘게 만드는 것은 사라진 줄만 알았던 관객이 새롭게 나타나 객석에 앉아 있다는 사실이다. 인형 토비는 새롭게 발견해낸 관객에게 “객석에 머물러달라(stay there)”고 기쁨을 표시하며 실제 살아있는 배우 토비로 대체되어 인형극의 관객부재와 새로운 관객의 발견이라는 상황이 반복된다.

> 펀치: …… 그러나 더 이상 아무도 펀치와 주디를 보러 오지 않는다고. 인형 아저씨는 우리를 떠나버렸어. 우리는 퇴색되고 오래되 잊혀진 거야. 가서 자. 쇼는 끝났어. …… 뭐지? 누구야? 누가 있는 거야? 누구? 아이들이네! 관객이잖아! 너희들 인형극을 보러 왔던 적이 있어? …… 펀치와 주디는 아이들이 살려낸 거야. 가지마. 내가 같이 있어 줄께.
>
> PUNCH: …But no one comes to see Punch and Judy any more. Mister Puppet Man has gone and left us. We are faded and old and forgotten. Go – go to sleep. Our show is over. …What is it? Who is it? Is someone there? Who?

> Children! An audience! Have you come to see the puppet show? …Punch and Judy have been saved by the children. Don't go away. I'll be with you. (pp. 157-158)

토비가 보여준 것처럼, 펀치의 대사도 또한 전통적인 인형극이 쇠퇴했으며 그에 따라 관객이 객석에서 사라졌지만 새로운 관객에 의해 다시 인형극이 살아나고 있음을 나타낸다. 여기서 극중의 토비와 펀치가 발견해낸 새로운 관객은 아동 관객인데, 이는 무대 밖의 인형극의 역사를 반영한다는 점에서 중요한 의미를 갖는다.

연극 역사가인 죠지 스페이트(George Speaight)에 따르면 18 세기 거리극으로서 『펀치와 주디』의 관객이 주로 성인이었던 반면, 19 세기 중엽에 이르면서 관객 중에서 아동의 수가 증가하기 시작했으며, 20 세기 동안 영화와 TV 의 등장으로 아동 오락물로서의 인형극의 지위는 약화되고 있지만 아동이 새로운 관객으로 나타난다고 지적한다(pp. 124-125). 극이 진행되는 가운데 무대 위의 상황은 무대 밖의 현실을 지시하는 대신, 등장인물을 통해 "아동들이 펀치와 주디를 구해냈지요(Punch and Judy have been saved by the children)"(p. 158)라고 말하며 무대 스스로의 역사에 관해 언급한다는 점에서 자의식성을 드러내는데, 이것이 바로 『펀치와 주디』의 메타연극성이라 할 수 있다. 또한 극중에서 새로운 아동관객을 발견한 손인형 펀치가 사라지면서 그와 똑 같은 분장을 한 살아있는 배우 펀치가 나타나는 것은 내부의 인형극에서 유래한 외부의 해리스 극 역시 새로운 관객을 맞이하길 희망한다는 작가의 바램을 표현해준다.

앞서 설명된 것처럼 이 극은 텅빈 무대와 그 위에 놓인 인형극 무대상자라는 이중의 무대로 구성되어 있다. 이는 인형극의 무대상자가 내부극을 형성하며, 그 인형극의 무대상자가 놓인 빈 무대는 외부극을 이루어 물리적인 공간에서 극중극의 설정되는 것을 나타낸다. 해리스는 자신의 극이 전통적인 인형극에서 유래한 것임을 분명히 하기 위해서 이러한 극중극의 장치를 사용한다. 내부극의 인물에서 외부극의 인물이 유래하는 것을 보다 분명하게 드러내기 위해 내부극의 손인형이 서막을 연기하고 인형극의 무대상자 뒤편으로 사라진 후 바로 그 지점에서 그 손인형과 동일한 분장을 한 실제의 배우가 나타난다. 내부극과 외부극이 구분되고 있지만 외부극의 인물들은 끊임없이 내부극을 상기시키는 인물이며, 무대에서도 내부극과 외부극이 같이 존재하면서 극이 진행되는 중에도 외부극의 인물은 인형극의 무대 상자 뒤로 가서 숨거나 머리를 내밀면서 내부극의 인형극 손인형을 지속적으로 상기시킨다. 결말에서도 실제의 살아있는 배우들이 손을 흔들고 사라지면 바로 뒤를 이어 배우와 똑 같이 만들어진 인형극의 손인형이 나타남으로써 내부극과 외부극은 긴밀하게 연관되는 것을 뚜렷하게 드러낸다. 이와 같은 극중극의 무대는 『펀치와 주디』의 메타연극성이 작동하는 공간이 되는데, 여기서 내부극이

과거의 인형극이며 외부극이 현재의 인형극을 나타낸다는 점에서 메타연극성은 인형극의 역사와 관련된 것이다.

III. 결론

해리스 극은 테두리극이 존재하고 그 안에 내부극이 존재하는 독특한 구성을 보여주는데, 이는 메타연극의 한 유형인 극중극으로 범주화될 수 있다. 이러한 극중극의 방식은 그 자체의 특성을 뚜렷하게 드러내는 때도 있지만, 메타연극의 또 다른 유형인 역할중 역할과 중복되어 나타나기도 한다. 『아칸소의 곰』과 『펀치와 주디』에서 극중극의 방식은 분명하게 드러나지만, 『안드로클레스와 사자』 의 경우 무대 위에 코메디아 델라르테 배우가 나타나서 자신들을 배우라고 소개하고 무대 설치를 하는 과정을 노출하면서 또 하나의 극을 만들어간다. 그러나 이 경우 테두리극의 배우가 내부극의 배우와 같다는 점에서, 다시 말하면 무대 위의 배우가 주어진 역할에 더하여 또 다른 역할을 맡는 것이라는 점에서 역할중 역할과 거의 구분되지 않는다.

『안드로클레스와 사자』에서 극중극의 방식은 역할중 역할과 중복되어 나타나기 때문에 등장인물의 인위성에 주목하게 됨에 따라 인물의 정체성이 허구화되고 구성되는 과정에 관심을 기울이게 된다. 무대 위에서 그러한 것처럼 현실 세계의 정체성도 연극의 역할과 같이 만들어지고 구성될 수 있다는 것이 암시됨으로써 관객은 신분과 지위에 관련된 정체성을 보다 유연한 시각으로 볼 수 있다. 『아칸소의 곰』의 극중극 방식에서 보듯, 내부극의 괜터지는 외부극의 현실에 연극적 은유를 제공함으로써 주인공 티쉬로 하여금 이전과는 다른 성숙한 태도로 죽음을 바라보도록 유도하며, 관객 역시 죽음을 삶의 순환과정으로 이해하도록 이끈다. 『펀치와 주디』의 극중극은 매우 뚜렷하게 드러나는데, 이것은 극중의 익살맞은 행동과 폭력적인 부분이 단지 하나의 볼거리라는 점을 나타낸다. 또한 이러한 극중극의 장치는 해리스 극의 유래를 분명하게 밝혀주는 동시에 해리스의 극이 인형극의 역사에 관한 것임을 드러낸다.

해리스 극의 관객이 모두 아동관객으로 이루어진 것은 아니며, 1980 년대 이후 '가족극(family play)'의 등장이 나타내듯 성인도 해리스의 관객의 많은 부분을 차지한다. 이러한 상황에서 아동 관객이 해리스의 메타연극적인 특성을 이해할 수 있을 것인가에 대한 의문이 제기될 수 있다. 우리는 해리스 극의 연출가인 헬레인 로젠버그(Helane S. Rosenburg)와 크리스틴 프렌더게스트(Christine Prendergast)의 이야기를 통해 메타연극성에 관한 아동관객의 반응을 찾아볼 수 있다.

[비사실주의적이고] 제시적인 극은 관객을 속여서 [극중의] 이러한

> 장소가 실제로 존재한다고 생각하게 하는 어떤 시도도 하지 않는다. 그것이 단지 상상의 세계에서 존재할 수 있다는 것을 나타낼 뿐이다. 제시적인 극은 관객을 또 다른 세계에 들어가도록 권유하는데……, 그것은 인생의 암시이거나 상징이 된다. …… 제시적 스타일은 어린 관객들을 집중시키는데 도움을 주는 이유는 제시적인 스타일이 복잡한 동기를 제외시키고 시간과 장소를 변형시킬 수 있기 때문이다.
>
> No attempt is made to fool the audience into thinking that this place does exist; the idea is only that it could exist in the realm of the imagination. A presentational play invites the audience to enter another world…, which may be a suggestion or a symbol of life. … The presentational style helps young people focus because it often factors out complex motivation and transforms time and space. (Cirella-Urrutia, p. 5, 재인용)

인물간의 대사를 통해서 장면의 전환을 유도하고, 무대를 설치하는 모습을 관객에게 직접 보여주는 등의 메타연극적 방식은 위에서 언급된 비사실주의적이며 제시적인 공연방식에 속한다. 따라서 위의 지적은 메타연극성의 관객 반응에 대한 우회적인 언급이라 볼 수 있다. 자칫 형식상의 유희 또는 심미적 자의식을 드러내는 메타연극이 아동에게 불가해할지도 모른다는 우려와는 달리, 아동의 메타연극적 무대는 관객의 쪽에서 아동의 상상력을 활성화시켜 극에 대한 아동의 집중력을 높여주는데 기여하며, 극작가나 연출자의 편에서도 극의 흐름과 장면의 전환을 보여주는 데에서도 무대상의 제약으로부터 보다 많은 자유를 갖도록 허용해준다.

연극이 만들어지는 과정 자체를 도드라지게 보여주는 해리스의 극은 연극이 하나의 볼거리이며 허구적인 놀이가 될 수 있다는 점에서 아동에게 관극의 즐거움을 가져다 줄 수 있다. 해리스의 메타연극을 통해 춤과 음악이 어우러져 장면과 무대가 형성되고 배우가 등장인물이 되고 극중의 역할을 맡으면서 공연이 이루어지는 과정이 연극적으로 재맥락화되어 제시될 때 그의 극은 아동에게 연극이 어떻게 만들어지는가를 경험하게 하는 연극교육의 기회를 제공한다. 이와 함께 무대 위에서 또 다른 무대가 형성되는 것과 주어진 역할과는 다른 역할을 연기하는 것을 통해 연극이 만들어지는 과정에 주목하고 관객은 스스로 극의 일부가 되는 것을 경험하며, 자연스럽게 극과 현실의 은유적인 관계에 관객의 관심이 환기된다. 이를 통해 이미 만들어진 극 세계 안으로 함몰되어 그것의 외부를 함께 인식하지 못하는 상태에 있는 대신, 극의 세계가 만들어지는 과정 자체를 목격하면서 그러한 과정에 함께 참여하는 경험을 겪은 아동은 자신을 둘러싼 현실 세계를 단순히 수동적으로만 받아들이기 보다는 현실 세계를 능동적으로 인식하고 구성해낼 수 있는 가능성을 보다 많이 갖게 될 것이다.

참 고 문 헌

Abel, L. (1963). *Metatheatre: A new view of dramatic form*. New York: Hill & Wang.

Abel, L. (2003). *Tragedy and metatheatre: Essays on dramatic form*. New York: Holmes & Meier.

Bedard, R. L. (2005). *Dramatic literature for children: A century in review*. Kentucky: Anchorage P.

Bedard, R. L., & Tolch C. J. (1989). *Spotlight on the child: Studies in the history of American children's theatre*. Connecticut: Greenwood P.

Cirella-Urrutia, A. (2001). Emergence of an anti-theatre for the youth in the United States: The case of Punch and Judy by Aurand Harris. *Journal of American Studies of Turkey*, *13*, 3-11.

Corey, O. (1999). *Aurand Harris remembered*. Louisiana: Anchorage P.

Hornby, R. (1986). *Drama, metadrama and perception*. Lewisburg, PA: Bucknell UP.

Jennings, C. A. (1986). *Six plays for children by Aurand Harris*. Texas: U. of Texas P.

Jennings, C. A. (1998). *The theatre for young audience: 20 great plays for children*. New York: St. Martin's P.

Jennings, C. A., & Harris, A. (1988). *Plays children love: Volume II*. New York. St. Martin's P.

Mason, J. D. (1988). The metatheatre of O'Neill: Actor as metaphor in *A Touch of the Poet*. *Theatre Journal*, *43*, 53-66.

McCaslin, N. (1987). *Historical guide to children's theatre in America*. New York: Greenwood P.

Ringer, M. (1998). *Electra and the empty urn: Metatheatre and role playing in Sophocles*. London: U of North Carolina P.

Slater, N. W. (2002). *Spectator politics: Metatheatre and performance in Aristophanes*. Philadelphia: U of Pennsylvania P.

Swortzell, L. (1996). *The theatre of Aurand Harris*. Louisiana: Anchorage P.

http://www.usq.edu.au/artsworx/schoolresources/androclesandthelion/history.

http://www.punchandjudy.org/Punch&Judy_media.htm.

예시언어(Examples in): English
적용가능 언어(Applicable Language): English
적용가능 수준(Applicable Levels): Higher

양승주
거제대학 관광영어과
656-701 경남 거제시 장승포동 654-1
Tel: 055-680-1608
Email: sjyj@koje.ac.kr

Received in October, 2009
Reviewed in November, 2009
Revised version received in December, 2009