



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2023년 2월

박사학위 논문

윤대성 희곡의 현실 인식과
세계 재현

조선대학교 대학원

문예창작학과

박 숙 자

윤대성 희곡의 현실 인식과
세계 재현

Perception and depiction of reality in Yoon
Dae-sung' s plays

2023년 2월 24일

조선대학교 대학원

문예창작학과

박 숙 자

윤대성 희곡의 현실 인식과
세계 재현

지도교수 김희정

이 논문을 문학박사 학위신청 논문으로
제출함

2022년 10월

조선대학교 대학원

문예창작학과

박숙자

박숙자의 박사학위논문을 인준함

위원장	조선대학교	교수	김형중	(인)
위원	조선대학교	교수	차승기	(인)
위원	조선대학교	교수	신형철	(인)
위원	한국외국어대학교	교수	최성은	(인)
위원	조선대학교	교수	김희정	(인)

2023년 1월

조선대학교 대학원

목차

Abstract

I. 서론	1
1. 연구목적	1
2. 주요작품 및 연구사 검토	2
1) 주요작품	2
2) 연구사 검토	6
3. 연구범위와 방법	11
1) 연구범위	11
2) 연구방법	12
II. 문화와 역사적 정체성의 이중구조	23
1. 서사극의 전통민속 수용과 서사극적 장치	25
1) 극중극의 현실 인식과 통시적 관점	30
2) 서사극적 장치의 활용과 공시적 관점	36
2. 내적 부조리와 외적 모순의 병렬과 교차	47
1) 봉건주의적 유교 문화로서 내부세계	48
2) 자본주의적 양키문화로서 외부세계	54
3) 역사 인식의 일반화와 가변성의 교차	61

III. 정치와 사회적 무의식의 폐쇄 구조	80
1. 일상 지배의 틀로서 미시권력	81
1) 파놉티콘으로 상징되는 공간 구성	82
2) 매스컴의 비가시적 힘	86
3) 비합리성 대상으로서 희생 주체	94
2. 주체성 발현으로서 희생과 파멸	114
1) 소외된 주체의 총체적 발현	115
2) 주체 변화양상으로서 희생 주체	118
3) 통속화 세력과 주체성 파멸	129
IV. 결론	139
참고문헌	144

Perception and depiction of reality in Yoon Dae-sung' s plays

by Park Sook-ja

Advisor: Kim Hee Jung, Prof.

Department of Creative Writing,
Graduate School of Chosun University

In this study, perception of reality in Yoon Dae-sung' s plays are categorized into cultural, historical, political, and social perspectives. Ethnic identity is the main theme of the Yoon-Dae-sung' s play in the cultural and historical perspective. <Mang-Na-Ni> presented a new dramatic style whose evolution was emerged from the urge for the recovery of distorted and degenerated Korean traditional culture. Synchronic depiction of 'Talnori' (Korean traditional mask play) served as a narrative device endowing alienation effect in epic theatre while 'Soettugi-Gwajang' represents diachronic viewpoint. In <Mang-Na-Ni>, 'Tal' (Korean traditional mask) portrayed criticism and humor as it did in Korean traditional culture, but traditional aspect of 'Tal' could not lead the entire play. Still, <Mang-Na-Ni> was a successful predecessor of an unique Korean dramatic style so called 'Madang-Geuk' . In contrast to the <Mang-Na-Ni>, in <Sohn-Nim-Deul>, traditional culture was depicted as a feudal culture, provoking conflicts with capitalistic culture. In the play, stubborn traditional Confucianism culture provoked conflicts between the newlywed couple and the visitors, while young college student and the teacher, who recklessly looked up the western culture(Yankee Culture). Historical discussion in <Pha-Byeok> and <Jeguk-Eu-Gwangdae-Deul> highlighted endless conflict between Korea and Japan. <Pha-Byeok> represented an incomplete historical judgement on independence activists and traitors. 'Eul-Sa-Neuk-Yak' in

〈Jeguk-Eu-Gwangdae-Deul〉 suggested reconsideration of a historical event through dehistoricization. Both are influenced by alienation effect of ‘B. Brecht’, which allowed a room for the re-interpretation based on the personal belief and according to the circumstances. Liquid modernity of ‘Z. Bauman’ also influenced historical and cultural discussions in a way that the author urged relentless changes and recognition of tradition and culture.

Social unconscious, specifically shaped by the invisible power of ruling class in 1970s, is the objective in political and social subject. Space in 〈Michin-Dongmul-Eu-Yeoksa〉 is a small-world represented by Panopticon.

‘Micro-power’, which controls the everyday life of citizen, relentlessly imprisons and punishes all the citizens including normal and abnormal. In 〈Mok-So-Ri〉, the newscaster who challenged the mass media hegemony ended up as an incarceration in the asylum. In 〈Chool-Seh-Ghi〉, ‘Changho-Kim’ was magnified as a hero by mass media, but discarded as soon as the public got bored. As ‘P. Bourdieu’ mentioned the lose of autonomy, which is a key aspect of rational communication by the mass media, due to the subordination of the mass media to the politics and economics, the newscaster in 〈Mok-So-Ri〉 is a victim from the structural disorder of the mass media and ‘Changho-Kim’ in 〈Chool-Seh-Ghi〉 is a representation of public tamed by the mass media. Similarly, proclamation of subjectivity and its collapse was portrayed in 〈Muneogeeneun-Sori〉. Transformation of subjects into scapegoat was narrated through their short lines(language) and tragic picture of people’s life was expressed by ‘Gestus’, gestures in other word. Their gesture implicated vulnerability of exploited working-class labors.

In summary, Yoon Dae-sung’s plays depicted cultural and historical identities to influence each other; the author seeks rationality and social order with a continuous reconsideration of history and changes in society. The main theme in political and social perspective is a destruction of subjectivity via micropouvoir, which was described in geschlossene form. Yoon Dae-sung’s plays discussed in this study portrayed cultural aspects of 1960s and 1970s, exposing transitional moments of modern culture and modern cultural residue in contemporary culture. Therefore, a depiction of

reality, which is focused on cultural/historical identities and political/social unconscious, accompanies generality and variability lead to relentless recognition of reality.

I. 서론

1. 연구목적

본 논문의 연구목적은 윤대성 희곡에 나타난 현실 인식을 문화와 역사, 정치와 사회적 문제로 유형화하여 공통된 주제의식과 특징이 어떻게 세계를 재현하는지 알아보는 것이다.

연구의 필요성은 윤대성 희곡을 통독하고 선행 연구사를 검토한 후 도출된 결과로서 희곡이 우리 사회 전반적인 영역의 문제를 지적하고 사회 정의와 사람답게 사는 것이 무엇인지 목소리를 내고 있기 때문이다. 또한 이는 과거의 현실 인식일지라도 현대를 살아가는 우리에게 울림이 되며 한 시대를 품고 있는 그것은 현재의 거울이자 미래를 예측할 수 있는 지렛대가 될 수 있으므로 의의가 있다.

이러한 연구 필요성의 배경을 덧붙이자면 희곡의 시대적 배경과 작가의 경험을 들 수 있다. 1960년대 문학이 그러하듯 윤대성 희곡 역시 4·19 혁명을 빼놓고 말할 수 없다. 이승만 독재정권에 의해 억압받았던 민중과 학생들이 힘을 하나로 모아 혁명으로 민주주의를 꿈꿨지만 뒤이어 5·16 군사 쿠데타가 일어나 장기독재 정권으로 이어지면서 민주주의를 수호하고자 했던 민중과 학생은 좌절하고 방황하게 되었으며 윤대성 역시 불안한 시대를 살아가는 젊은이의 방황과 좌절을 형상화할 수밖에 없었다. 1964년 <형제>와 <손님들> 그리고 1967년 동아일보 신춘문에 <출발>이 당선될 때까지만 해도 그가 추구하는 이상과 현실의 괴리감으로 인한 존재의 상실을 주제로 한 허무 의식이 주를 이루었다. 그러다가 1970년대 들어 산업화와 경제개발이 이어지면서 사회문제에 천착하게 되고 군부독재의 감시와 통제, 마스크 조직의 부작용과 농촌의 가난, 노동자들의 빈곤 문제에 관련된 작품을 연달아 내놓았다. 그런가 하면 공연문화에 대한 변화에도 관심을 기울이며 우리 고유의 극양식을 정착해야 한다고 생각했다. 특히 연극 문화에 있어서 우리 전통극이 천시되

었던 것은 물론 서구의 극에 치우쳐 왜곡되어 온 점을 개선하고자 대학생과 지식인 집단으로 구성된 ‘우리 문화연구회’와 의식을 공유하여 우리 고유의 극을 만드는 데 일조할 정도로 현실 인식에 민감하게 대응하였으며, 시대의 변화에 따라 청소년과 여성, 다문화가정과 환경 문제, 역사 인식에 관한 새로운 담론을 자극하기도 했다.

이처럼 그의 작품 전반에 드러나는 문화와 역사에 관한 현실 인식은 물론 정치와 사회적으로 주요했던 각각의 시의성이 하나의 구조를 관통하게 하는 것은 기존 연구사 검토에서 찾아볼 수 없는 전혀 새로운 관점이라는 점에서 천착할만한 가치가 있다. 지금까지 그의 작품 전반에 걸쳐 선행 연구된 주제는 극의 장르와 캐릭터 분석 그리고 작가의 세계관을 중심으로 연구된 점에 비추어보았을 때 필자의 주제는 전혀 새로운 관점이 될 것이다. 과거의 현실 인식이 보편적이라면 현재를 이해하는 데 수월하며 가변적이라면 토대로 삼을 수 있을 것이다. 그만큼 현실 인식은 시점에 따라 양상만 따를 뿐 항상 우리 곁에 존재하는 삶 그 자체이므로 의식적으로라도 귀 기울여야 한다는 것에 가치를 두어야 함은 두말할 나위 없다.

2. 주요작품 및 연구사 검토

1) 주요작품

윤대성(1939~)은 함경북도 회령 출생으로 우리나라 현대희곡의 대표적 극작가로 최근까지 왕성한 활동을 하고 있다. 1961년 연세대학교 법학과를 졸업, 1964년 드라마센터(서울예대 前身) 연극아카데미 연구과 1기를 수료했고 1967년 동아일보 신춘문예 희곡<출발>이 당선되었다. 그의 희곡전집을 중심으로 한 ‘극작 활동’¹⁾과 대표작이라고 할 수 있는 작품 중심으로 개괄적으

1) 윤대성 희곡은 다섯 권의 전집이 있으며 전집에 수록된 작품과 공연현황은 다음과 같다.
 1집, <사의 찬미> 1988년 극단 실험극장 (문예회관 대극장), <두 여자, 두 남자> 1992년 극단 현대예술극장 (현대 토아트홀)<이혼의 조건> 1994년 극단 민중(문예회관 대극장)

로 살펴보면 다음과 같다.

데뷔작 <출발>(1967)은 윤대성이 추구하는 이상과 현실의 괴리감이 주된 내용이다. 불안한 시대에 청년이 겪어야 하는 방황과 좌절을 형상화하여 허무주의로 일관하는 단막극이다. 그는 대학 시절과 직장생활을 하면서도 연극과의 인연이 깊었으며 등단 전에 <형제>와 <손님들>(1964)을 무대에 올리기도 하였다. 이는 그가 장남으로서 혹은 가정에서 겪은 경험이 사회적 현상과 갈등을 빚는 내용이다. 우리나라가 산업사회로 진입하면서 급변하는 정서의 변화를 따라잡지 못한 데서 겪는 신변이야기들이 주를 이룬다. 1969년 발표한 <망나니>는 ‘임진왜란’을 상징하여 우리 고유의 전통극적 요소를 현대극에 수용한 ‘우리’ 2)극으로 문화부 공모에서 가작으로 당선된 작품이다. 이어 발표한 <노비 문서> (1973)는 <망나니>에서 미흡했던 전통극적 요소를 확장 보완했다. 코러스와 취발이 등을 등장시켜 탈춤에 재담을 활용하였으며 1973년

<당신, 안녕> 2001년 극단 미학(문예회관 소극장) <나는 타스마니아로간다> 2001년 극단 예맥(연강홀) <카페 블루문> 2002년 극단 미학, (학전블루), 2집, <망나니> 1969년 극단 실험극장(명동 국립극장) <노비 문서> 1973년 극단 산하 (명동 국립극장) <너도 먹고 물러나라> 1974년 극단 실험극장(운니동 실험 소극장) <제국의 광대들> 1996년 배우협회(문예회관 대극장) <남사당의 하늘> 1993년 극단 미추 (장충동 국립극장), 3집, <미친 동물의 역사> 1970년 극단 실험극장 <출세기> 1974년 극단 동랑 레퍼토리 (드라마센터) <신화 1900> 1982년 극단 실험극장(문예회관 대극장)<혁명과 사랑><전하대장군 지하여장군>, 4집, <방황하는 별들> 1985년 <꿈꾸는 별들> 1986년 <불타는 별들> 1989년 동랑 청소년극단 (드라마센터, 국립극장 소극장) <명동블루스> <사스 가족>, 5집, <꿈꿔서 미안해>, <한 번만 더 사랑할 수 있다면>, <아름다운 꿈 깨어나서>, <동행>은 (산울림 소극장)에서 <세 여인>은 (2005년) 아르코 대극장)에서 공연되었다. 극단 민중극장이 공연한 <베트남 신부>와 5집에 실리긴 했지만 공연되지 못한 <무지컬 청계천>과 <바사기> 등이 있고 전집에 누락된 작품과 단행본 등이 다수 있다.

*1973~ MBC TV 전속 텔레비전 방송작가로 <수사반장> <박순경> <알뜰가족> <애처일기> <홍 변호사> <어쩌면 좋아> <사이코드라마-당신> 1985년 <한 지붕 세 가족> 1994년 SBS-TV 드라마<박봉숙 변호사>, 2003년 EBS TV <역사극장> 등을 집필하여 TV 드라마작가로도 위상이 높다. 특집 드라마 <한국인 4부작>로는 대한민국방송대상 극본상을 수상, 2000년 23회 동랑 유치진 연극상, 한국연극영화예술상을 2회 수상, 동아연극상, 현대문학상, 대한민국연극제 희곡상, 한국연극예술상, 대통령 표창, 국민포장 등이 있다.

2) 홍창수, 『연극과 통찰』, 연극과 인간, 2010.

윤대성은 “나는 ‘나’-우리’-를 재발견했다. 여지껏 내 좁은 생활 주변에서만 맴돌던 나는 거슬러 역사 속에 비약, 거기에 수많은 사연을 안고 있는 ‘우리’를 발견한 것이다.”(104면)

<망나니> 연출가 김현영은 “60년대를 직접 피부로 느끼며 살아온 사람치고 하나의 공동의 벽 즉 한국적인 것의 재발견이라는 벽에 부딪쳐 보지 않은 사람이란 드물 것이다. 연극의 경우도 예외는 아니다. 웅졸한 변명이 될지 모르지만 장님 코끼리 다리 만지는 격의 번역극에 식상을 느껴온 것은 비단 관객들뿐만은 아니다. {.....} 오늘의 이 작업이 우리의 극’을 찾기 위한 노력에 일각이라도 되어준다면 나로서는 그 이상의 기쁨이 없겠다.”라고 하였다. (106~107면 참조)

현대문학상 희곡상을 수상하였다. <너도 먹고 물러나라>(1974)는 황해도 지방의 ‘한량 굿’인 ‘장대장네 굿’이 현대극에 수용된 것으로 굿을 통한 넋풀이를 통해 정치 권력과 배급사상을 고발한다. <미친 동물의 역사>(1970)와 <무너지는 소리>(1971)는 정치적으로 군부독재 시대가 정점에 있을 때의 작품이다. 전자는 등장인물들이 미시권력으로부터 희생양이 되기까지 과정을, 후자는 노동자들이 권력으로부터 착취된 경제분배로부터의 자유와 인권을 다루고 있다. <목소리>(1971)와 <출세기>(1974)는 마스크에 관한 연작으로 전자는 마스크의 구조적인 병폐를 후자는 일반 대중이 마스크에 의해 통속화되는 과정을 보여준다. 이렇게 윤대성은 방송과 연극무대를 넘나들며 작가 생활이 중기에 접어들었을 무렵 ‘정치적 세파’³⁾를 겪는 가운데 1982년 대표작 <신화 1900>을 발표한다. 이는 1970대부터 1980년 중후반까지 국가공권력에 의해 부랑인으로 지목된 수만 명이 ‘부산 형제복지원’에 감금되어 강제 노역, 폭행, 가혹행위, 사망, 실종 등 인권을 침해당한 실화를 소재 삼았다. 작가가 ‘작의(作意)’⁴⁾에서 밝힌 것처럼 20세기의 황당한 비극 중 하나를 단적으로

3) 그는 흥창수와의 대담에서 “그러던 중 5·18 광주 사태가 생겼어. 그때 작가들은 굉장히 절망했어. 굉장히 김쌌어. <흥 변호사>라는 게 변호사들 얘기고 검사를 이기는 거잖아. 그러니까 우선 방송국 사장이 싫어하고 전두환 군사정권이 들어서니까 이걸 아주 싫어했어. 당장에 없애라는 명령이 떨어졌지. 그렇지 않아도 정권도 싫어 죽겠는데, 드라마를 자꾸 간섭하고 없애라고 하면서 방영 시간에 스포츠 중계를 해 버리는 거야. 자꾸 그러니까 방송드라마 작가로서 근본적인 회의가 들더라구.” 라고 당시를 회상했다. (위의 책, 148면 참조)

4) 작가는 극의 제목이 의미하는 바를 현대 인간의 비극은 다 1900년대라는 시기에 생겼다는 것에 의미를 두고 <신화 1900>으로 정했다고 한다. 1차 대전, 2차 대전, 유대인 학살, 6·25, 월남전 등 그 모든 불가사의는 20세기에 발생했다는 데서 착안했다고 하면서 윤대성은 “이 시대 신화가 뭐냐 도대체? 이 시대 신화가 돈이냐 마스크이냐? 그 당시에는 마스크가 굉장히 영향력이 컸어요. 그게 이 시대 신화가 아니냐는 토론을 하게 됐어. 그래서 신화를 언급한 거야. 예수나 마호메트 같은 신화만 있는 게 아니고 현대 신화는 바로 지금과 같은 일이 벌어지고 있는 것이 신화라고. 살아 있다가도 쥐도 새도 모르게 사라져 버리는 그런 신화가 현실에서 벌어지고 있고 관객들 전부 충격받았어. 공연이 그냥 끝날 줄 알았는데 내 친구들이었던 변호사, 법조계 사람들도 공연 보고는 무릎을 치는 거야. 이게 뒤통수치는 얘기라는 거지.” <신화 1900> 은 1982년 ‘대한민국연극제’에서 ‘희곡상’을 받았다. (위의 책, 154~160면)

*20세기 문명사회에서 이러한 상상할 수 없는 일이 자행되었던 <신화 1900>과 같은 사건은 21세기인 지금도 현재진행형이다. 최근 재심 사건으로 사회를 떠들썩하게 한 ‘약촌 오거리 사건’ 역시 평범한 시민이 목격자에서 살인범으로 둔갑해 버린 것이다. 2000년 8월 10일 새벽 전북 익산 약촌 오거리에서 40대 택시기가 숨진 채 발견됐으며 경찰이 범인을 찾기 위해 현장을 수색하다가 동네 다방에서 배달 일을 하던 15세 최 군에게 목격담을 들은 후 그를 피의자로 둔갑시켜버린 것이다. 최 군은 2013년 재심 청구를 하여 2016년 무죄 선고를 받았으며 진범은 2018년 15년 형을 받고 구속되었다.

표현한 작품이다. 이처럼 부조리한 사회의 크고 작은 사건뿐만 아니라 미완의 숙제처럼 현대사회를 관통하고 있는 한일 간의 문제를 극으로 다루기도 했다. <제국의 광대들>(1996)은 ‘을사늑약’이라는 사건을 상정하여 역사재인식을 부각한다. <파벽>(1984)은 일제강점기를 배경 삼아 독립운동가와 친일파로 양분되는 등장인물을 통해 세대 간 가치관이 교차하며 여전히 현재진행형으로 존재하고 있음을 보여준다. 그런가 하면 1980년 중반부터 청소년 문제에도 관심을 기울이며 청소년 극 세 편<방황하는 별들> (1985), <꿈꾸는 별들>(1986), <불타는 별들>(1989)을 내놓았는데 청소년 연극에 새로운 획을 긋는 문제작들로 이는 ‘희곡을 활용한 청소년의 정서 치료 방안’⁵⁾이라는 논문으로 연구되어 교육자료로도 의미 있음을 알 수 있다. <사의 찬미>(1988)는 가정이 있는 유부남 김우진과 신여성 윤심덕의 이룰 수 없는 사랑의 문제이자 실화를 소재 삼은 극으로 비극적 배경을 이루고 있는 것은, 가부장적 가족제도다. 1920년대와 1990년대의 변화된 사랑의 행태를 극중극으로 비교해 보인다. <두 여자 두 남자> (1992), <이혼의 조건>(1994), <당신, 안녕> (2001) 등도 가부장적 마찬가지의 가족구조 속에 갇힌 남편과 아내라는 사회적 성 역할과 사랑, 내면적 심리를 다루고 있다. 가정에서 개인의 존재 방식이 탐구되기 시작했으며 1990년대의 포스트모던한 시대 감각을 반영하듯 본격적으로 가정과 남녀관계를 해체하고 있을 뿐만 아니라 전통 가족구조의 변화와 이에 따른 구성원들의 사회적 성 역할의 변화를 주로 극화하고 있다. 마지막으로 『한 번만 더 사랑할 수 있다면』이라는 윤대성 희곡집 5집은 작가가 연극 50년의 마무리 작업으로 내놓은 것이다. “1964년에 지금의 명동예술극장(당시에 국립극장)에서 내 작품 <손님들>이 공연되었다.” 로 시작하는 작가의 글에서 다섯 번째 희곡전집의 완성이라고 하면서 “아직 묶어내지 못한 작품들도 몇 편 있는데 그건 나중에 봐서 책을 내던지 후학에게 미루든지 할 작정이다. 내가 죽은 후 나를 연구할 후학들에게 발굴의 재미와 의미를 주기 위해서...” 라고 마무리 지었다. 다섯 번째 희곡집에 실린 <꿈꿔서 미안해> (2007)는 노배우의 일생을 담은 작품으로 자신을 연극배우로 내세워 평생 가난에서 헤어날 수 없었고 아내를 비롯한 타인에게 불성실 무성의했다고 고백한다. <한 번만 더 사랑할 수 있다면>(2010)은 노인의 장례를 놓고 벌어지는 전처와 친구들의 반응을 그린 작품으로 노인세대의 처지에서 현실을 인식하고 삶을 되돌아보는 것이며 <아름다운 꿈 깨어나서> (2011)는 일생의 갈등과 고

5) 한민희, 『희곡을 활용한 청소년의 정서 치료 방안- 윤대성 희곡‘별 시리즈’텍스트를 중심으로』, 공주대학교 교육대학원 석사 논문, 2019.

통을 극복하고 아름답게 인생을 완성하려는 여자들의 모습이 표현된 드라마다. <동행>(2012)은 노인전문 요양병원에서 젊은 날의 연인이었던 두 노인 환자가 재회하고 사별하게 되는 삶의 우연성과 필연성을 그리고 있다. <세 여인>(2005)은 조선 시대의 황진이, 신사임당, 허난설헌을 일컬으며 여성 대 남성이라는 성격 정체성을 사생활과 함께 추구한 페미니즘 드라마다. 바리데기 설화와 고려장(高麗葬)의 설화를 작품 전후에 배치하여 버림받는 인생의 실존을 부각하였다. <베트남 신부>(2009)는 베트남에서 강원도 산골로 시집온 여자를 통해 다문화 가족의 보편적 인간애를 추구했으며 <뮤지컬 청계천>(2006)은 1958년 청계천이 아직 복개되기 전의 상황에서 벌어지는 뮤지컬이다. <바사기- 불편한 진실>는 팔삭(八朔) 동이를 의미하는 ‘바사기- 사물에 어두워 아는 것이 없고 불쌍히 취급되는 맹추 바보, 팔삭동이-’를 풍자적인 제목으로 내걸어 미래가 보이지 않는 한국의 장래를 충격적으로 보여준다. ‘불편한 진실’이라는 부제를 달고 극중극 자체를 보여주는 메타 드라마로서 세기말의 퇴폐주의 혼돈된 인간관계를 폭로하는 막장이다. 마지막으로 가장 최근 2019년 용서와 사랑을 주제로 한 <나의 아버지의 죽음>이 있다. 이처럼 희곡 집 5에서 그는 노년의 고뇌와 죽음을 바라보는 작가 자신을 관조하면서도 독거노인 문제, 노인 부부 문제, 다문화가정의 아픔, 우리나라가 지향해야 할 사회적 문제 등 사회의 흐름과 여전히 소통하고 있다.

2) 연구사 검토

윤대성 희곡의 전반적인 선행연구는 열 편의 학위논문과 학술지에 수록된 소논문, 평론 등이 있다. 선행연구를 주제적으로 살펴보면 극의 장르적 특성과 캐릭터 분석, 작가 세계관이다.

첫째, ‘장르적 특성’⁶⁾을 연구한 논고들을 살펴보면 서사극, 극중극, 제

6) 정낙현, 「윤대성 희곡에 나타난 서사극적 특성-〈노비 문서〉〈신화 1900〉을 중심으로, 『한국극예술연구 제2집』, 1995.
 김영희, 「윤대성의 <노비 문서>에 나타난 극적 기법 연구」, 『국어국문학 32호』, 문창어문학회, 1995.
 김영학, 「윤대성 희곡 <신화 1900>의 서사성 연구」, 『한국연극연구 제1집』, 한국연극사학회, 1998.

의성이 내포된 민속극과 서사극에 전통극적 요소를 수용한 극 등으로 분류할 수 있다. 먼저 서사극적 기법을 중점적으로 다룬 연구자는 정낙현, 김영희, 김영학, 김진희이며 주로 <노비 문서>에 관한 논고다. 정낙현은 서사극의 특성 중에서도 소외효과가 극에서 어떻게 활용되었는지 중점적으로 살피고 있다. 김영희는 희곡 양식의 극적 기법에서 전통성과 실험성에 중점을 두었다. 전통성 측면에서는 ‘취발이’와 전통적 놀이, 역사를 소재로 한 전통적 대사를 들었다. 서사극적 측면에서는 코러스를 대표적으로 꼽으면서 전통극적 양식과 서사극적 양식의 절충이라고 하였다. 그러면서 현대극에 전통극적 요소를 수용하였다는 점을 사실주의라고 지칭하였다. 그런가 하면 김진희는 <노비 문서>를 서사극의 이론에 대입하여 분석하였다. 브레히트 서사극에 관한 전반적인 특징을 토대로 서사극의 특성과 기법들이 어떻게 극에 적용되었는지에 중점을 둔 것이다. 김영학은 <신화 1900>의 다양한 인물구조는 과거의 설명을 위해 필요한 장치라고 하였다. 서사극에서 극중극 기법은 과거의 개념을 보여줄 수 있는 단순한 형식이라고 하면서 극의 서사를 중점적으로 분석하였다.

극중극을 연구한 박혜령은 청소년 극인 ‘별 시리즈’ 세 작품을 중심으로 극중극 기법의 기능과 의미작용을 살폈다. 극중극의 구조가 전체 극 속에서 수행하는 기능과 의미를 분석한 것이다. 극중극의 기능은 전체 극의 사실성을 확보하는 것으로 극 속의 또 하나의 극은 전체 극의 사실성이 강조되어 관객으로 하여금 극의 내용을 보다 사실감 있게 받아들여질 수 있도록 한다는 것이다. 그러면서 그는 극중극이 동시대인의 상황을 묘사하는 과정에서 비판적 시각, 단순 나열, 도식적 해결에 그침으로써 전망 부재를 한계로 지적했다. 한귀은은 <너도 먹고 물러나라>는 놀이와 제의 양식으로 구현되었다고 하였다. 폭력의 구조에 초점을 맞춰 폭력을 행하는 지속적인 강자와 약자 사이에 주인공 ‘모조리네’는 두 힘을 다 가지고 있는 것이 특징이라고 하였다.

서사극에 전통극 요소를 수용한 것에 대한 고찰로서는 김미도, 김현철의 연구를 들 수 있다. 김미도는 <남사당의 하늘>에 대해 실재하는 ‘남사당패’

-
- 김진희, 『윤대성 초기 희곡의 서사극적 특성 연구』, 부경대 석사 논문, 2014.
 박혜령, 「윤대성 희곡 연구-극중극 기법을 중심으로」, 『한국극예술연구 제7집』, 1997.
 한귀은, 「폭력의 알레고리, 놀이 제의로의 양식화-윤대성 <너도 먹고 물러나라>를 중심으로」, 『한국극예술연구 14권』 2001.
 김미도, 「윤대성 희곡의 전통 수용 양상」, 『한국 연극학』, 제29호, 한국연극학회, 2006.
 김현철, 「윤대성 희곡의 전통극 양식 수용과 현실의 형상화」, 『한국극예술연구』, 제28집, 2008.

를 있는 그대로 재현하였음을 높이 평가하고 <노비 문서>의 코러스와 <너도 먹고 물러나라>의 사설 광대는 소외효과를 유발하여 전통극의 현대적 수용에 성과가 있었다고 보았다. 김현철은 <망나니>를 비중 있게 다루면서 극에 중점적으로 수용된 탈놀이의 연행목적과 극과의 관계가 서로 유기적인가를 살폈다. 그는 특히 9장 평양감사의 생일잔치에서 탈놀이를 축제에 포커스를 맞춰 흥으로 일관되게 한 것은 어두운 서사와 배치된다고 하였다.

둘째, 캐릭터를 분석한 논고는 이미원, 심정순, 서은영, 김혜순, 박숙자, 조보라미, 김수미다. 7) 이미원은 1990년대 중산층 가정의 전모를 고찰하면서 후기산업사회의 가부장적 가정구조가 와해 되는 것을 부각했다. 중산층 가정의 중심 개념이라고 할 수 있는 가부장적 사고를 교묘하게 주변으로 밀어내는 것은 전형적인 가정의 중심가치를 부정한다고 하였다. 여성의 몸이 강조되면서 새로운 성(性)의 역할 모델과 개인 존재가 중요하다는 젠더 문제에 중점을 둔 것이다. 심정순 역시 1980년대 중반 이후의 중산층 가정을 중심으로 가부장적 가족구조와 결혼제도의 모순을 파헤치면서 사회적 의미의 성(性)인 젠더와 생물학적인 성을 구분하여 존재론에 의문을 제기했다. 서은영은 윤대성 초기 희곡의 인물들이 운명이나 숙명에 의한 비극적 파국을 맞는다고 하면서 부조리한 사회의 보이지 않는 폭력에 대해 시 공간을 중심으로 살피고 있다. 김혜순은 윤대성 작품 전반에 나타나는 어린이의 죽음에 주목했다. 어린이의 죽음은 어른의 죽음보다 비애감을 높이는 수사적 장치이며 생명의 소멸만을 의미하지 않고 역사의 대가 끊긴다는 희망의 좌절을 함의한다는 면에서 생명 존중 사상을 밝히는 데 역점을 두었다. 박숙자는 1970년대와 1990년대 이후의 여성성을 통해 여성 인물의 양태를 남성 작가의 시각으로 비교했다. 조보라미는 윤대성의 노년희곡에서 다양한 노인의 모습과 노인의 문제를 다루었다. 노년의 사랑과 기억, 추억, 친밀감과 헌신의 요소들은 노년의 현실을 반영하고 있다고 보았다. 김수미는 2000년대 이후 윤대성 희곡에 등장하는 ‘노인’을 연구대상으로 삼았다. 현대 노인의 노쇠함과 병을 논했으며 관계회복

7) 이미원, 「윤대성 희곡 연구- 중산층 가정극을 중심으로」, 『한국 연극학, 제17호』, 2001.
 심정순, 「한국형의 포괄적 양성적 관점을 향하여-윤대성의 가부장적 결혼제도 가족구조의 주제극에 나타난 ‘시각’의 젠더 문제」, 『윤대성 희곡전집 4』, 평민사, 2004.
 서은영, 『윤대성 희곡의 주체와 시공간 연구- 초기 희곡을 중심으로』, 고려대학교 석사 논문, 2006.
 김혜순, 『윤대성 희곡에 나타난 어린이 죽음 연구』, 고려대학교 석사 논문, 2009.
 박숙자, 『윤대성 희곡에 나타난 여성성 연구』, 고려대학교 석사 논문, 2010.
 조보라미, 「윤대성의 노년희곡 연구」, 『한국문학논총 제72집』, 2016.
 김수미, 『윤대성 희곡에 나타난 ‘노인’ 인물 연구』, 고려대학교 석사 논문, 2019.

을 지향하는 남성 노인과 보살핌과 용서의 주체가 된 여성 노인을 통해 여성과 남성 노인의 차이를 밝혔다.

셋째, 희곡 전반에 나타나는 윤대성의 세계관에 관한 논고는 유민영, 박명진, 김동현, 홍창수, 서연호, 이새운, 김혜순이다. 8) 유민영은 윤대성 극작의 변모양상을 중심으로 살피면서 좌절과 비극의 작가라고 하였다. 그는 윤대성이 청년 시절에는 마르쿠제에 심취하여, 인간을 황폐화하게 만드는 것은 정치 권력이라고 보았다고 하였다. 특히 윤대성은 이 시기에 페터 바이스(P. W. Weiss)의 <마라/사드>와 미국에서 불었던 리빙시어터에 관한 것에 관심을 두면서 <미친 동물의 역사>와 같은 다큐멘터리식 살인을 펼치는 작품을 극화하게 된 것이라고 했다. 이처럼 그는 윤대성의 청년기에서부터 중년기까지의 극작술의 행로와 연관 지어 총체적 평을 하면서 “윤대성은 이 시대의 매우 특이한 사회문제극작가”라고 평했다. 박명진은 박조열, 신명순, 윤대성을 차례로 고찰하면서 1960년대 타협적 글쓰기에 중점을 두었다. 두 사람과 함께 윤대성 역시 도전도 순응도 아닌, 타협의 글쓰기를 통해 억압된 욕망을 작품에 담고 있다고 하였다. 김동현은 윤대성 희곡을 1기부터 3기로 나누어 1960년대를 추상적 관념이 짙은 서구 실존주의로 규정하고 2기는 서구의 다양한 기법의 실험을 토대로 삼은 시기, 3기에 해당하는 1980년대 작품은 주로 현실에 근거한 인간의 근원적 본질을 나타낸 시기라고 보았다. 홍창수는 작가의 초기의 작품에서는 허무주의가 축조되었다면, 노년에 접어들수록 허무주의의 회귀를 보여주고 있다고 하였다. 브레히트와 뒤렌마트를 접한 후 우리의 정체성과 주체성을 강조하게 되었으며 20세기의 부조리하고 황당한 음화까지 극으로 도출해 냈다고 하였다. 그런가 하면 서연호는 윤대성의 <꿈꿔서 미안해>(2007) 이후 그의 작품세계는 환경과 언어에 대한 탐색으로 이어진다고 하면서 온화한 배려의 리얼리즘 작가라고 재정의하였다. 이새운은 윤대성 희곡에 드러난 작가적 전략을 사조의 이중양상을 통해 인식전환의 장(場)으로 삼

8) 유민영, 「좌절과 비극의 작가」, 『신화 1900』, 예니, 1982, 356~363면 참조.
 박명진, 「1960년대 희곡의 정치적 무의식과 알레고리: 박조열, 신명순, 윤대성을 중심으로」, 『한국극예술연구 제11집』, 2000.
 김동현, 『윤대성 희곡의 실존 의식과 현실비판 의식 연구』, 부산대학교 석사 논문, 2003.
 홍창수, 「윤대성 희곡과 허무 의식」, 『어문논집 제60집』, 2009.
 홍창수, 「극작가 윤대성과의 대화 <인터뷰>」, 『한국희곡 제38호』, 2010.
 서연호, 「윤대성, 온화한 배려의 리얼리스트」, 『한 번만 더 사랑할 수 있다면』, 연극과 인간, 2014.
 이새운, 『윤대성 희곡의 이중구조 연구』, 이화여대 석사 논문, 2009.
 김혜순, 『윤대성 희곡의 낭만성 연구』, 고려대학교 박사 논문, 2019.

있다고 보았다. 김혜순은 윤대성 희곡의 낭만성을 연구하면서 반복적으로 등장하는 희생자, 예술가, 연인들을 분석하여 작가의식을 연구했다. 윤대성의 작품에서 개인적 자유를 강렬하게 추구하는 인물은 윤대성을 포함한 작품에 등장하는 예술가들이며 그들 대부분은 현실과 이상 사이에서 무한한 이상을 추구하는 낭만적 인물이라고 규정하였다.

위와 같은 선행연구에서 김현철⁹⁾의 논고에 따른 <망나니>의 해석에 필자의 해석을 보완하려고 한다. 그는 9장 평양감사 생일잔치의 탈놀이가 어두운 서사와 배치된다고 하였는데 이는 탈놀이의 포커스를 축제에 맞춰 유희적인 면만을 부각한 것으로 필자는 선행 연구자의 논고를 수용하면서 9장에서 연행된 ‘쇠뚝이 과장’을 구체적으로 분석하여 탈놀이의 속성인 비판과 해학이 어우러지고 있음을 보완한다.

第9 場에서 대표적으로 드러나는 탈놀이는 ‘쇠뚝이 과장(科場)’이다. 이는 양주 별산대놀이에서 유래된 것으로 포도부장이 남의 마누라를 빼앗는 풍자를 통해 ‘쇠뚝이’가 양반 세력을 희화화하는 과장이다. 하인이 주인(양반)을 에둘러 비판하는 해학과 풍자로 탈의 속성인 동작으로서 흥과 사설로서 비판은 탈놀이의 극적 원리를 보여준다. 극중극의 어두운 서사를 ‘쇠뚝이 과장’으로 보여주는 현실 인식으로서 생일잔치를 축하하는 탈놀이의 흥에 비판적 사설을 담고 있다. 포도부장이 쇠뚝이 마누라를 가로채는 것은, 명나라 장군이 천수(망나니)의 처 계영을 강제로 끌고 가는 것을 ‘쇠뚝이 과장’으로 풍자한 것이다. 또한 지배 세력이 개인의 자의식을 억압하고 당쟁을 일삼는 부조리한 사회에 맞서는 천수(망나니)와 계영의 비극은 민중항쟁의 단초가 되어 들불처럼 번진다. 이러한 역사 속의 개인과 민중의 단단한 저항은 1960년대 부조리한 사회에 대항하기 위해 들고 일어난 대대적 학생운동과 군중 데모의 프리즘을 관통함으로써 이 극에서 탈놀이는 좁게는 망나니와 계영의 현실 인식이며 넓게는 과거와 현재를 가로지르는 통시적 관점이다. 그런가 하면 전통적 요소로서 ‘탈’과 ‘노승’은 서사극의 장치로서 소외효과이며 공시적 관점이다. 이렇게 <망나니>를 두 가지 관점에서 살펴봄으로써 보다 폭넓은 관찰이 될 수 있다.

이상에서 살펴본 바와 같이 윤대성 희곡 연구는 대체로 세 가지 점에서 어느 정도 합의의 이르고 있다. 첫째, 윤대성 희곡 형식은 전통극적 요소를 서사극에 수용하였거나 브레히트의 서사극 기법이 주를 이룬다. 둘째, 내용 면에서 1990년대 이후 현대사회의 중산층 가정극이나 로맨스 등을 제외하면 대

9) 김현철, 앞의 논문 참조.

부분 인물이 지배 담론의 재현방식에서 지배 세력과 피지배자 관계로 형성되어 개인 주체는 현실의 피해자로서 타자가 주를 이룬다. 셋째, 작품 형식이나 내용의 융합은 작가의 철학이나 지적 조작으로 이루어지는 것으로서 작가의 세계관은 작품을 형상화하는데 지렛대 역할을 하고 있음을 알 수 있다.

3. 연구범위와 방법

1) 연구범위

연구 범위는 II 장의 <손님들>(1964), <망나니>(1969), <과벽>(1984), <제국의 광대들> (1996)과 III 장의 <미친 동물의 역사> (1970), <무너지는 소리> (1971), <목소리>(1971), <출세기> (1974)다.

위 연구 범위를 정하기 위해 먼저 1980년대와 1990년대 이후에 주로 발표한 여성과 중산층 가족, 청소년 극, 다문화가정, 노년 문제 등 주제가 선명한 작품을 제외하고 문화와 역사, 정치와 사회적 문제 내용을 중심으로 유형 군으로 좁혀나갔다. 둘째, 주제의식 도출을 위해 분류된 유형 군의 작품을 통독하였다. 셋째, 이들 작품과 관련한 선행 연구사를 검토하여 주제에서 겹치는 부분은 비교 분석하여 새롭게 보완한 후 전 영역에서 전혀 새로운 관점으로 해석에 임했다. 이렇게 시대와 상황, 인물의 대응방식, 줄거리의 유사성 등 주제의 모든 양상을 종합하여 궁극적으로 고려된 공통된 주제의식으로는 II 장의 문화와 역사적 정체성이며 III 장은 정치와 사회적 무의식이다. 그리고 이들 주제의식은 각각 독립적인 스펙트럼이면서 이중 구조와 폐쇄 구조라는 하나의 축으로 수렴되는 특징임을 알 수 있다.

2) 연구방법

연구방법은 논문의 세부내용이 구체적으로 작품이 분석될 때 관점의 기준으로 삼을 각 장과 절의 주제를 어떻게 고찰할 것인지를 문제다. 여기서는 연구의 주된 주제의식에 관한 개념을 먼저 설명하고 방법의 세부내용이 될 각 장과 절의 중심 내용에 이론적 배경 등을 덧붙일 것이다.

먼저 II장의 주제는 문화와 역사적 정체성이다. 여기서 정체성이라는 주제의식은 ‘이명진’의 ‘사회 정체성’이라는 개념적 맥락과 같다. 그는 “사회과학 분야에서 사회 정체성이라는 개념은 한 사람의 평가가 단순하고 일시적인 개인의 느낌이나 편견에 불과한 것이 아니라 일종의 문화적 산물이라는 이론에 기반하고 있다. 즉 개인이 특정한 대상에 대해 갖는 느낌도 다른 사람과의 의견 교환과 상호작용을 통해 계속해서 조정되는 일종의 체계라는 것이다. 다시 말하면 어떤 사회에서 일반적인 개인이 갖는 사회 정체성이 그 사회 자체 혹은 그 사회의 문화를 반영한 것이라는 뜻이다.”¹⁰⁾ 그러므로 여기서 분석될 네 작품의 정체성은 변화하는 문화적 역사적 영향을 받는 사회 정체성이라고 할 수 있다. <망나니>의 경우 일제강점기와 전쟁 그리고 산업사회를 거치면서 우리 고유 극이 훼손되고 왜곡된 점을 바로 잡고 서구의 극양식 일색을 해소하고자 작가 자신 의지의 소산에서 구현된 작품이면서 동시에 목적에 의해 확립된 우리 고유의 극양식에 관한 정체성인 것이다. 그런가 하면 <손님들>의 정체성은 등장인물의 행위에서 발현되는 것이 주된 내용이다. 가정과 사회라는 환경에 의해 나타나는 인물들의 각기 다른 갈등이 정체성으로 그려지기 때문이다. <파벽>과 <제국의 광대들>은 등장인물의 역사 인식과 작가의 역사 인식(서사극의 특징이 되는 부분)이 보여주는 정체성이다.

1절의 <망나니>는 우리나라가 신생독립국가로 거듭나는 과정에서 외래문화의 득세를 잠재우고 왜곡된 우리 문화 찾기 열망에서 비롯된 새로운 극양식으로서 현대의 극에 우리 고유 전통민속을 수용하였다. 특히 우리 극양식에 관한 실험인 만큼 장면을 전환하는 데 있어서 장(章)이 아닌 장(場)으로 구분하고 있다. 이러한 무대 구성은 이 극이 극장 안이나 야외에서 전개되는 데 제약을 받지 않게 구현된 것이며 수용자에게는 마당이라는 공간에서 펼쳐지는 것을 상상하게 하는 효과다.

전 11장(場)으로 구성된 전체극과 극중극은 공시적 관점과 통시적 관점으로 살펴보았다. 극중극은 ‘임진왜란’을 상징한 조선 시대 실상이 1970년대와

10) 이명진, 『한국인의 사회 정체성』, 고려대학교 출판문화원, 2022, 5면.

통시적 관점이다. 양반 중심의 정과 싸움과 몰락한 양반의 후손 ‘천수’가 복수를 위해 ‘망나니’로 전락하는 서사는 신민당과 공화당 간 당파싸움과 민중의 희생으로 치환된다. 지배층의 권력집착과 봉당정치로 국가적 환란을 자초하고 망국의 길로 들어서는 과거 역사는 현실의 프리즘을 관통하여 오늘날 민주주의 함몰을 투사한다. 특히 第9場에서 대표적으로 드러나는 탈놀이는 ‘쇠뚝이 과장(科場)’이다. 양주 별산대놀이에서 유래된 것으로 포도부장이 남의 마누라를 빼앗는 풍자를 통해 ‘쇠뚝이’가 양반 세력을 희화화하는 과장이다. 하인이 주인(양반)을 에둘러 비판하는 해학과 풍자로 탈의 속성인 동작으로서 흥과 사설로서 비판은 탈놀이의 극적 원리를 보여준다. 극중극의 어두운 서사를 ‘쇠뚝이 과장’으로 보여주는 현실 인식으로서 생일잔치를 축하하는 탈놀이의 흥에 비판적 사설을 담고 있기 때문이다. 포도부장이 쇠뚝이 마누라를 가로채는 것은, 명나라 장군이 천수(망나니)의 처 계영을 강제로 끌고 가는 것을 ‘쇠뚝이 과장’으로 풍자한 것이다. 또한 이것은 지배 세력이 개인의 자의식을 억압하고 당쟁을 일삼는 부조리한 사회에 맞서는 천수(망나니)와 계영의 비극은 민중항쟁의 단초가 되어 들불처럼 번진다. 이러한 역사 속의 개인과 민중의 단단한 저항은 1960년대 부조리한 사회에 대항하기 위해 들고 일어난 대대적 학생운동과 군중 데모의 프리즘을 관통함으로써 이극에서 탈놀이는 좁게는 망나니와 계영의 현실 인식이며 넓게는 과거와 현재를 가로지르는 통시적 관점이다.

그런가 하면 전체극의 서사적 장치는 탈(假面)과 ‘노승’, ‘고석’을 들 수 있다. 이들은 서사극적 장치로 활용되는데 ‘노승’과 ‘고석’은 극을 확장하고 구체화하는 조정자와 해설자 역할로서 기능하며 ‘탈’은 극의 도입부에서 ‘아이’가 ‘마당쇠’로 인격화되는 과정과 第9場的 탈놀이에서 활용된다. 양반의 후손으로 태어났지만, 세도가들에 의해 일가가 몰락하고 마당쇠에 의해 길러진 ‘천수’와 그의 처 ‘계영’의 내러티브를 풍자한 ‘쇠뚝이 과장’의 탈놀이는 탈의 속성인 해학과 비판을 보여줌으로써 전통민속극과 현대극의 조화로우미 특징임을 알 수 있다.

2절 <손님들>에 나타나는 봉건주의적 유교 문화와 자본주의적 양키문화는 내적 부조리와 외적 모순으로 병렬된다. 여기서 봉건주의적 유교 문화의 힘은 “시공간 사이에서 벌어지는 근대의 투쟁에서 공간은, 고체이고 둔감하고 고집이 세고 수동적인 것으로서, 시간의 탄력적 진보를 방해하는 존재인 탓에 그저 방어적인 참호전만을 벌일 수 있다.”¹¹⁾는 의미이며, 자본주의적 양

11) 지그문트 바우만, 이일수 옮김, 『액체 근대』, 강, 2010, 18~19면.

키문화는 ‘미 군정’이라는 인식의 관점이다. “미 군정은 불과 3년 미만에 걸쳐서 한국 사회를 지배한 것에 불과하지만 그것이 미친 영향은 단지 그러한 시간적인 것으로만 설명될 수 없다. 반세기가 지난 지금에도 하나의 중요한 지속적인 영향력을 미치고 있다. 정치적인 면에서 미 군정은 한국 정치 사회 권력 구조의 기반을 어느 정도 설정해 주었으며 경제적인 면에서는 경제 체제, 즉 자본주의 시장 경제 제도를 수용할 수 있게 해 주었다. 그런가 하면 사회적·문화적인 면에서는 이른바 ‘양키문화’가 전통적인 한국 문화와 이질감을 조성해서 마침내 한국 사회에 ‘양키문화’의 무비판적인 수용이라는 문화 구조적인 표류의 한 시발을 만들어”¹²⁾ 주었다는 점이다.

이 극은 신혼부부의 가정이 상정되어 ‘남편’과 ‘아내’가 예고 없이 찾아드는 손님들로 인해 겪는 물리적 심리적 갈등과 대학생 ‘용철’이 자본주의 문화인 양키문화와 미국 유학에 경도되어 몰주체성을 중심 내용으로 하는 희극이다.

먼저 제목 ‘손님들’에는 이중적 함의가 있다. 어떠한 이유로 찾아온 사람이라는 순수한 손님으로서 사전적 의미와 집주인 위에 군림하는 봉건주의적 힘을 가진 존재로서 신혼부부에게 있어서 ‘손님들’은 후자에 속한다. 하릴 없이 들이닥치는 부모, 예고 없이 거쳐 가는 일가친척들, 자정 사이렌이 울려도 가려고 하지 않는 남편 친구들의 통칭이며 정작 집주인인 부부는 봉건주의적 의무를 감내해내야 하는 처지다. 이들의 들락거림과 신혼부부의 처지는 주변 강대국들과 유비 되기도 하는데 이는 우리나라가 외교적으로 맺어진 강대국과의 사이에서 주체적 외교를 행사하지 못하는 것을 의미한다. 외래문화와 외세 자본으로 인해 일상적 의식변화가 빠르게 전개되고 있지만, 가정에서의 유교 문화 관례는 전통에 대한 충성심이 신성함으로 자리매김하고 있기 때문이다. 그러나 신세대인 ‘용철’은 자본주의적 양키문화에 경도되어 있고 ‘선녀’는 애국주의를 내세운다. 한일국교 정상화에 반대하거나 대학생과 지식인들이 SOFA에 반대하는 데모에 동조함으로써 두 인물은 같은 세대이면서 의식의 차이를 보인다. 이처럼 네 인물의 각기 다른 의식이 무겁고 진지하게 병렬되거나 교차하면서 흘러가다가 위트와 해프닝으로 결말에 이르게 된 것은 희극의 완성도에 충실하였음을 알 수 있다.

역사 담론인 <파벌>과 <제국의 광대들>은 미완의 숙제처럼 현대사회를 관통하고 있는 한일 간의 문제를 다루고 있으며 역사를 통해 현재를 바라보게 하는 역사 인식의 정체성이 교차한다. 두 작품은 주동 인물을 상황을 이해하

12) 송건호 외, 『해방 전후사의 인식 1』, 한길사, 2020, 45면.

기 위해 회상과 극중극이라는 형식을 취한다. 전자는 삽화식 회상 장면이라고 한다면 후자는 극중극 형식이다. 전통적 기법에서 회상은 단편적 재현으로 현재와 과거의 개연성을 확보하는 수법이며 극중극은 서사의 프롤로그와 에필로그 사이에 중점적으로 차지하고 있는 새로운 연극으로서 전체 맥락과는 일맥상통하나 전혀 다른 상황이 전개되어 비판적 시각을 가지게 한다. 전자가 서사의 개연성을 확보한다면 후자는 거리화 전략인 것이다. 그런 의미에서 <파벽>은 일제강점기와 해방 후를 배경 삼아 삼대에 걸친 세대 간 정신적 가치를 현실 논리에 투시한 전통적 기법과 서사극적 기법의 혼용이다. 독립운동가와 친일파 논쟁은 아직도 매듭지어지지 않은 역사 인식을 세대 간 사고방식을 내세워 전통적인 기법과 서사극적 기법의 혼재로 재현된 역사 인식의 일반화로서 폐쇄형이다. 그런가 하면 <제국의 광대들>은 ‘을사늑약’이라는 역사적 사건 속 인물들의 담론을 통해 강제조약의 모순을 보여줌으로써 역사 인식에 대한 가변성을 부각한다. 역사적 사건이 현재의 시점을 가로지르는 비판적이고 재해석의 여지를 남김으로써 역사 자체를 비트는 서사극으로서 개방형이다. 이는 브레히트의 사상에서 고식적인 관념들을 해체하고 지배적 이데올로기에 대항하여 실재를 관철하는 변증법인 소외효과이며, 이 둘은 역사 인식의 전유 방식을 각성하게 한다는 데 의의가 있다.

III장의 주제는 정치와 사회적 무의식이다. 여기서 ‘무의식’이라는 주제의식은 특정한 시대를 지배하는 인식의 무의식적 체계다. ‘레비-스트로스’는 인간 정신을 사회적으로 접근하여 이드(Id)는 자연적인 것이며 이고(Ego)는 문화적인 것이라고 가정하여 “진실한 실체는 가장 현상적인 것으로 드러나는 것이 아니라 사실 속에 내재해있다.” 라고 하면서 사회적 무의식의 강력한 상징의 원칙을 강조하였으며 ‘프레드릭 제임슨’은 이를 ‘정치적 무의식’이라는 비평용어로 정착시켰다. 다시 말해 정치와 사회적 무의식은 계급적·집단적·역사적 해석 행위에 있어서 역학을 주된 내용으로 하며 텍스트라는 것은 물 자체의 생생함을 대변할 수 없다고 전제 이미 해석된 침전층을 통해서만 텍스트들을 이해한다고 하였다. 13) 이러한 맥락과 함께 여기서 고찰될 작품들은 1970년대 정치와 사회에 나타난 현실 인식이며 필자의 논고는 그것을 해석하는 침전층이 될 것이다.

이 장은 1970년대 현실 인식이 주된 내용이다. 국가가 자원을 장악하고 시민사회의 영역을 관장하는 인식의 무의식적 체계를 1970년의 현실 인식으로

13) 레비스트로스, 임봉길 옮김, 『신화학 1-날것과 익힌 것』, 한길사, 2005, 14면
 프레드릭 제임슨, 이경덕·서강목 옮김, 『정치적 무의식』, 민음사, 2016.

보여주는 것이다. 이는 지배자들에 의한 보이지 않는 권력을 담고 있다는 ‘푸코(M. Foucault)’의 특정한 시대를 지배하는 인식의 무의식적 체계로서 정치, 사회, 교육 등 전반적인 사회 제도적 문화가 형성될 때 지배자들에 의한 보이지 않는 권력으로서 피지배자는 복종해야 한다는 것이다. 이러한 인식의 무의식적 체계는 언어가 주된 역할을 한다고 본 것이다. ‘각 시대 고유의 언어적 실천을 통해 사회적 의미가 구성된다고 보았다. 여기서 언어는 현실적 제도를 통해 사회적으로 실천되는 제도화된 언어다. 예를 들면 병원은 병원에서 쓰는 제도적 언어, 학교는 학교에서 등등 그러한 각 분야의 제도화된 언어가 그 영역의 고유 담론이 되며 다른 영역으로 환원시킬 수 없으며 그 시대 안에 다양한 제도와 규칙이 있을 뿐이다. 그래서 주체는 의식적 존재라기보다는 그 시대를 풍미하고 있는 무의식적 사고방식에 의해 구성된 것이다.’¹⁴⁾ 이러한 맥락과 함께 1절에서 고찰될 주된 내용은 대중의 삶을 지배하고 있는 미시권력으로서 언어화된 제도인 것이다. 규칙, 규범, 규율, 비합리성 등 1970년대의 관료제로 제도화된 언어는 일반 대중을 지배하는 미시권력으로서 감시와 통제 처벌로 이어진다.

<미친 동물의 역사>에서의 공간(극장)은 권력의 속성을 가장 잘 포착한 개념인 벤담(Bentham)의 파놉티콘(Panopticon)으로 상징된다. 이는 사회의 축약형이며 일상을 지배하는 미시권력은 관료제로서 감시와 통제, 처벌의 기재로 작동한다. 성문화된 법은 합법적으로 발동되므로 그 위험성이 부각 되기 어렵지만, 관료제의 틀 안에서 벌어지는 규율이나 규범 등은 표면화되고 성문화된 법 이상의 감시와 통제의 수단이 저변에 숨어있으며 그것은 권력의 자의적 잣대가 되어 수시로 작동한다는 것이다.

이 극은 실제 공연(1973년) 당시 소극장 전체에 벽을 만들어 공연 실황이 외부로 새나가지 않도록 보안을 철저히 하여 기존의 정형화된 연극 관행에서 탈피하였다. 박정희 통치체제의 강력한 통제와 검열하에서 무대의 감옥화라는 설정은 말할 것도 없고 서사의 풍자까지도 위험수위였다. 1970년대는 국가 비상사태 선언으로 인해 문화 예술 분야에도 살벌한 검열로 이어졌으며 검열이 삼엄할수록 예술의 풍자는 풍선효과가 되어 더욱 자극적으로 표현되었다. 그래서 이 극은 고전적 연극처럼 배우는 무대에서 연기하고 관객은 배우의 연기를 보며 감정을 이입하고 배설, 정화하는 드라마적 구조가 아닌 서사극의 기본 모형인 ‘연극 기능의 변화’¹⁵⁾를 보여준다. 브레히트는 서사극

14) 미셸 푸코, 이규현 옮김, 『말과 사물』, 민음사, 2012.

15) 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1988, 46면.

의 기본 모형에서 연극 기능의 변화를 가두장면으로 설명하고 있다. 이는 관객의 체험이 어떤 종류의 것인지를 결정한다. 제시자는 자기가 사고 당사자의 체험을 부분적으로 중개하며, 관객의 감동을 유발하는 향락적 체험이 되게 하려고 하지는 않는다. 여기에 연극의 기능변화가 있다고 한 것이다. 배우와 관객이 사회일원으로서 쌍방 소통하는 구조이며 사회적 현상과 걸맞게 대중(관객)은 피지배 집단으로서 지배 세력의 의지대로 움직이는 것이다. 극장 입구에서부터 관객에게 지문을 찍게 하고 스태프는 객석까지 관객을 데리고 들어가 정해진 좌석에 앉게 함으로써 감시가 내재화된 재현이므로 관객석에 앉아있던 정상적인 ‘사나이’가 끌려가 감금당하는 것이 소외효과이면서 동시에 극장의 정황(사회적 현상)상 자연스러운 현상이다.

그런가 하면 마스크의 비가시적 힘은 아나운서 ‘김’의 양심을 저울질하게 한다. ‘김’은 지금까지 아나운서라는 직업이 안정되고 명예롭다고 생각했는데 매몰된 탄광에서 구조되어 유명세를 날리다가 몰락한 ‘오’가 접근하여 자신이 가짜 약을 팔아서 돈을 벌 수 있도록 대중에게 신뢰감 있는 아나운서 목소리를 사고 싶다고 하자 ‘김’은 지금까지의 삶을 되돌아본다. 아나운서라는 공인된 목소리에 대한 파급효과와 월급을 받고 임무를 수행하는 직업 사이에서 딜레마에 봉착한다. 그러는 와중 방송국 실세인 전무는 공장 노동자로 빈곤을 견디다가 못해 한강에 뛰어들어 자살을 시도했던 ‘소녀’의 사연을 신파조의 멜로드라마로 만들어야겠다고 한다. 각종 마스크로부터 이미 뉴스화된 인물인 소녀에 관해 정작 내보내야 할 것은 ‘소녀’의 노동환경과 빈곤한 생활상인데 그것과 전혀 관계없는 것을 보여주려고 하는 것에 대해 ‘김’은 동의할 수 없다.

이는 “학문·예술·문학·법의 장보다 저널리즘의 장이 훨씬 더 정치·경제의 장과 같이 고객의 직접적인 제재 혹은 시청률의 간접적인 제재를 통한 시장의 심판 결과에 종속되어 있다. (비록 구가 보조가 시장의 즉각적인 구속에 대하여 어느 정도 독립성을 보장해 준다 하더라도 그렇다) 그리고 저널리스트들은 더 높은 자리 (방송국 사장·제작부장 등)와 시장에 직접 종속된 기관에 있을수록 제작에서 제작물과 제작자의 평가에서 ‘시청률 변수’를 받아들이는 경향이 더 크다. 반면에 가장 젊고 덜 안정적인 위치에 있는 저널리스트들은 ‘직업’의 원칙과 가치를 내세워 ‘선배들’의 보다 현실적이고 냉소적인 요구에 반대하는 경향이다.”¹⁶⁾ ‘김’ 역시 마찬가지다. 그로 인해 정신병원에 강제입원 당한다.

16) 피에르 부르디외, 현택수 옮김, 『텔레비전에 대하여』, 동문선, 2006, 124~125면 참조.

이렇게 <미친 동물의 역사>에서 감시원이 객석에 앉아있는 정상적인 ‘사나이’-배우가 관객으로 앉아있음-를 느닷없이 감옥으로 끌고 가는 것과 <목소리>에서 멀쩡한 정신의 소유자인 아나운서 ‘김’이 정신병원에 강제 입원당하는 것은 일상의 틀을 지배하는 미시권력으로부터 비합리성의 대상으로 분류된 까닭이다. 여기서는 먼저 ‘사나이’가 끌려 온 곳에 이미 감금된 ‘허’와 ‘박’ ‘여인’이 감금되게 된 이유와 어떻게 감시와 처벌이 이루어지는지 살펴본다.

‘사나이’가 끌려 와 감금된 곳에는 비정상적으로 분류된 ‘박’과 ‘허’, ‘여인’이 이미 수용되어 있으며 ‘사나이’를 합류시킴으로써 정상 비정상 할 것 없이 주체가 박탈당하는 모습을 보여준다. ‘박’과 ‘허’는 경제적 이유로 사회를 비판했으며 ‘여인’은 매춘부라는 프레임이 씌워진 상태, ‘사나이’는 정상적 주체로서 이유를 알 수 없는 죄명으로 감금되어 있다.

“양심은 고문당하고, 어린아이는 유괴당하고, 총부리는 안으로 향하고, 살인은 살인을 낳고, 사상은 사상을 죽이고, 얼룩진 역사가 되풀이되는 세상! 권력은 부패와 친척을 맺고, 구호는 약 광고를 선전하고, 경제개발은 저축을 부르고, 저축하면 장작 두 평은 살 수 있는 그런 세상 말이오!” (15면) “(갑자기 호각을 불며) 스-툼, 스-툼, 사고가 났어요. 집단 자살.....여-보!” (23면) 두 인물은 공무원으로서 국가가 정해놓은 큰 틀의 법과 관료제의 규범 안에서 표창장도 받고 우편저금도 하고 경제개발에도 협력하고 반공정신도 투철했다. 그러나 모범적으로 살아온 대가는 모범 쓰레기통만 남기게 되었다며 동병상련이다. 이들의 성실한 삶은 경제정책의 허상에 도륙질 당한 것에도 모자라 이제 자유까지 박탈당함으로써 불만은 축적되고 정신분열은 악화한다. ‘여인’은 매춘부라는 프레임이 씌워져 감금되었다. 성당에서 미사를 마치고 나오는 길목에서 같은 학교 남학생들과 마주친다. 남학생들은 매음굴에서 나오다가 그녀와 맞닥뜨렸으며 자신들의 비위를 덮으려고 선수 친다. 순수한 여대생이었던 ‘여인’은 ‘매춘부’라는 소문에 의해 감금된 후 ‘가스라이팅’이 가해져 여대생인지 매춘부인지 자신의 신분을 스스로 의심한다.

이렇게 이들은 일단 감시자의 실체가 보이지 않으므로 감금된 공간에서 벌어지는 상황이 일상의 그것과 다를 바 없는 것처럼 보이지만 느닷없이 가해지는 처벌의 잔혹함을 보여줌으로써 일거수일투족이 감시당하고 있다는 것을 알 수 있으며 이러한 모습은 사회 전반적인 통제와 감시를 보여주는 전형이기도 하다.

‘푸코’가 『감시와 처벌』에서 지금의 사회 시스템이 존재하는 것은 권

력층의 의도에 따른 결과라고 한 것처럼 ‘권력의 이익에 따라 처벌방식은 그 형태를 바꿔왔고 그 효과에 만족한 권력층이 다른 사회시스템들도 마찬가지로의 형태로 변화시켜 왔다고 했다. 푸코는 중세시대의 공개처형부터 현대의 징역형까지 처벌의 발전과정에 천착하면서 현대의 권력이 어떻게 자신들의 힘을 행사하고 있는지 설명했다. 중세시대 유럽의 처벌방식은 주로 신체에 해를 가하는 신체형 또는 공개처형이었는데 이렇게 대중들에게 잔인한 처형 장면을 공개함으로써 공포에 떨게 하고 권력에 반(反)하지 말라는 경고와 함께 국가의 강력한 힘을 보여줌으로써 국민이 국가를 두려워하며 명령에 복종하도록 했다. 그러나 공개처형 과정에서 죄인이 자신의 억울함과 사회에 대한 불만 등을 표출하는 경우가 발생하여 대중들이 이에 공감하면서 폭동의 발화점이 되는 부작용이 발생했다. 이렇게 신체형의 문제점이 점점 강하게 나타나자 결국 권력은 현대에 오면서 처벌의 방식을 신체형에서 감금(통제)형으로 바꾼다. 신체형에서는 사형집행자가 존재하기 때문에 처벌을 내리는 권력층의 모습이 눈에 보였지만 감금형은 죄인을 사람들 눈에 보이지 않는 곳에 가둬 처벌과정과 처벌의 주체가 국민 눈에 보이지 않으므로 이전처럼 폭동의 구심점이 생기기 어렵게 되었다. 그러나 갇힌 채 오랫동안 생활하게 될 이들을 통제할 규율과 이 규율을 잘 지키는지 감시할 필요가 생기게 됨으로써 푸코의 주요개념 중 하나인 ‘감시’의 개념이 탄생한 것이다. 감옥에 엄격한 규율이 생기고 죄수들은 이를 지키도록 감시당하면서 감옥이라는 시스템 안에 적응하게끔 정신개조가 자유스럽게 이루어질 수 있는 것이다. 푸코는 여기서 현대사회 시스템의 원리가 만들어졌다고 본 것이다. 처벌의 방식을 신체형에서 감금형으로 바꾸었을 뿐인데 대국민 불만의 구심점 역할은 사라지고 감시를 통한 국민의 정신개조라는 새로운 기능을 추가할 수 있기 때문이다.’¹⁷⁾ 그러므로 반성적 사고를 통해 지배 집단이 요구하는 정신개조에 이르지 못한 ‘박’과 ‘여인’은 교수형에 처해지고 ‘허’는 그들이 교수형에 처해 짐으로써 숨이 막혀 죽어버리는가 하면 ‘사나이’는 광기를 드러내 권력의 산물이 되는 것처럼 행동함으로써 저항을 꿈꾸는 주체적 인간으로 그려진다. 이렇게 지배 집단의 정치적 실현을 그로테스크하게 보여주는 것은 권력이 대중에게 경각심 유발을 강조하려는 획책이다.

그런가 하면 <목소리>에서 아나운서 ‘김’ 역시 마스크 조직의 비가시적 힘에 의해 제도적 언어인 비합리성 대상으로 분류되어 정신병원에 강제입원당하여 자아를 지배당한다. 그러나 ‘김’이 정신병원의 연극 상황에서 그들

17) 미셸 푸코, 오성근 옮김, 『감시와 처벌』, 나남, 2003.

의 논리에 동조하는 모습을 보이자 닥터는 ‘김’이 교화되었다고 판단한다. 닥터는 ‘김’에게 집으로 돌아가 목소리를 잘 사용해야 한다는 충고를 한다. 목소리를 너무 크게도 너무 작게도 해서 안 되며 다른 사람의 비위에 거슬리는 말을 하지 않아야 한다고 강조한다. 나아가 이런 말을 해도 괜찮은지를 미리 심사숙고한 후에 해야 함은 물론이고 남보다 머리가 너무 길어도 잘라 버리는 세상이라고 목을 자르는 시늉까지 하며 현실을 풍자한다. 그러므로 <미친 동물의 역사>의 ‘사나이’와 <목소리>에서 ‘김’의 반성적 사고는 “나는 생각 한다, 고로 나는 존재 한다”라는 데카르트적인 주체가 아니라 1970년대의 사고방식에 맞는 작위적 주체다.

2절 주체성 발현에서는 <무너지는 소리>를 통해 산업화에서 발생한 노동자의 인권 말살과 빈곤의 주된 내용을 알 수 있다. 자원과 자본이 없는 나라 즉 무에서 유를 창조하려는 경제개발은 노동력 의존도가 높았으며 그러한 노동력은 빈곤한 농촌 - 이것은 도시 노동자들이 밥은 먹고 살아야 일할 수 있으므로 정책적으로 저곡가 정책을 함으로써 농촌의 빈곤으로 환원되는 악순환의 아이러니다-에서 유입된 인물들이다. 농촌에서의 삶을 견디지 못하고 도시로 유입된 어리고 젊은 세대들이 주를 이룬다. 기업은 자본을 축적해 설비에 집중하고 정부는 그것에 동조한다. 이러한 상황에서 노동자는 이십사 시간이 모자랄 정도로 기계처럼 일해야 하며 겨우 밥을 먹을 만큼 임금을 받으면서도 목소리를 낼 수 없으며 쉴 자유마저 주어지지 않는다.

이 극은 ‘김지하’의 시 <들녘>과 <황톳길>을 모티브 삼아 1970년대 민중의 비극을 전개하였으며 <미친 동물의 역사>처럼 서사의 구조가 명확하지 않은 단막 서사극이다. 남자1부터 5, ‘여자’로 지칭되는 이름 없는 여섯 명 노동자들의 표어와 같은 대사는 집단적 주체의 변화양상이며 지배 집단의 착취에 대한 폭로를 동시에 보여준다. 이들은 가난의 대물림이라는 낙후되고 고달픈 농촌에서 벗어나고자 희망을 찾아 도시의 노동자가 되었다. 그러나 경제성장의 과실은 지배층과 특권계층의 전횡이 되고 민중은 투명인간으로 취급된다. 특별한 재주나 학력이 없는 노동자 집단은 권력의 손쉬운 통제의 대상이 되어 배고픈 현실을 타파할 자유조차 없게 되자 자살로서 주체성을 발현하는 비극적 모습을 보여준다. ‘김지하’의 <황톳길>에 나타나는 ‘가마니 속에서 네가 죽은 곳’처럼 이들 주체의 변화양상은 타자에서 새로운 타자로의 전략이다.

그런가 하면 이 극에서 보여주는 동작 즉 ‘게스투스 gestus’를 통해 소외된 민중의 실상이 총체적으로 발현된다. 한 장면 혹은 한 작품의 기본태도인

동작(움직임)과 음향 조명등의 결합은 오랜 착취에 길들여져 정당한 항의 한번 못해 본 민중들의 실상을 발현하는 ‘게스투스’이며 이를 통해 인과관계를 유추할 수 있다. 이는 브레히트의 소외기법 중 하나이며 동작에 조명과 음악 등이 어우러져 서사의 인과관계를 유추하게 하고 비판적 사고를 이끄는 미학이다. 횡포와 전제성이 은폐된 정치와 사회적 무의식을 집단구성원이 사회적 태도로 고발하는 것은 이 극의 특징이기도 하다.

마지막으로 통속화 세력이 개인의 주체성을 어떻게 매몰시키는지 국가와 마스크 조직의 실상을 분석한다. 앞 절의 비합리성 대상으로 분류된 아나운서 ‘김’은 마스크의 구조적 병폐에 의한 희생 주체라고 한다면 탄광에 매몰되었다가 16일 만에 구조된 <출세기>의 ‘김창호’는 국가와 마스크이라는 통속화 세력으로부터 주체가 매몰되어 버리는 희생양이다.

이 극은 실제 있었던 ‘광부 매몰사건’¹⁸⁾의 인물을 모티브 삼았으며 입장춘몽과도 같은 주인공의 여정을 ‘출세기’라는 제목으로 풍자하고 있다. 주인공 ‘김창호’가 16일 만에 구조되자마자 국가기관과 마스크가 총동원되어 유명인을 만들어 버린다. 그리고 자신의 의지와 관계없이 마스크의 구조물이 되었다가 유명세가 다 하자 내쳐지는 과정을 그리고 있다. ‘부르디외(P. Bourdieu)’는 “문화생산의 장에서 텔레비전이 발생시키는 효과들은 그 강도와 규모에 있어서 상업 문학의 출현이 가져온 효과들에 비해 비교할 수 없을 정도로 더 크다.”¹⁹⁾ 라고 했다. 이는 신문이나 텔레비전이 구조적으로 정치논리와 경제 논리에 종속되어 합리적 커뮤니케이션의 조건인 자율성을 상실하고 지원금을 받는 국가나 기업의 광고 등 시장의 유통 수단에 완전히 종속되어 있으면서 일반 대중에게는 조직의 호불호에 따라 영향력을 발휘하는 것처럼 ‘김창호’는 그것의 허상에 통속화된 일반 대중을 상징하는 기표다. 인

18) 1967년 8월 22일 충남 청양 구봉 석탄 광산에서 일어난 매몰사건에서 광부 김창선(본명은 양창선, 당시 35세)은 지하 125미터 수직갱에 갇혀 있다가 15일 9시간 만인 9월 6일 오후 9시에 구출됨으로써 세계적으로 유례를 찾아볼 수 없었던 구조기록을 세웠다. 언론은 15일간 내내 김창선 구출 소식에 촉각을 곤두세우면서 드라마틱한 기사를 내보냈다. 한때 지상과 연결된 전화 통화에서 김창선은 “참기 어렵다, 차라리 폭파해 달라”고 애원하기까지 했다. 김창선 구조 후, 전 국민의 관심이 쏠린 사건이었었던지라 “주야를 가리지 않고 결사적인 작업을 감행한 구조반의 눈물겨운 동포애와 전 국민의 거족적인 지원에 감사하다.”는 공보부장관 홍종철의 담화까지 있었다. 가난한 탓이었는지 당시 광산의 안전 관리는 허술하기 짝이 없었다. 67년 한 해만 해도 전국 600여 개의 광산에서 4천여 건의 광산 사고가 발생해 111명이 사망하고, 4천여 명이 부상 당했다. 김창선 구조 3일 후인 9월 9일 강원도 삼척의 흥국 광산에서 또 매몰사고가 발생해 6명이 압사당했다. (강준만, 『한국 현대사 산책, 1960년대』, 인물과 사상, 178면 참조)

19) 피에르 부르디외, 앞의 책, 120면.

간 신화인 유명세를 돈벌이의 수단으로 삼았다가 상품으로서 가치가 없어지
 자 폐기처분 됨으로써 ‘김창호’는 매몰되었던 탄광에 다시 매몰되느니 못한
 처지로 전락하고 만다. 그때는 구조된다는 희망의 끈이라도 있었지만, 빈털터
 리에 삶의 목적마저 상실해버렸다. 이처럼 <목소리>와 <출세기> 두 작품은
 한 가지 실화에서 아나운서 ‘김’ 과 ‘홍 기자’ 라는 매스컴 조직의 인물을
 상징하고 매몰된 탄광에서 구조된 ‘오인선’ 과 ‘김창호’ 라는 인물의 각기
 다른 행보를 창조하여 매스컴의 비가시적 힘이 조직 구성원을 옹아매고 일반
 대중을 어떻게 희생양 삼는지 보여줌으로써 세계가 광기로 치닫는 데는 매스
 컴의 영향력이 커다란 비중을 차지하고 있음을 부각하는 것이다.

이러한 연구범위와 방법을 토대로 문화와 역사적 정체성과 정치와 사회적
 무의식이라는 현실 인식이 어떻게 세계를 재현하고 있는지 알아본다.

II. 문화와 역사적 정체성의 이중구조

이 장에서는 문화와 역사적 유형으로 분류된 작품들의 주제의식인 정체성과 현실 인식과의 관계를 구체적으로 분석함으로써 이중구조의 특징으로 수렴됨을 알 수 있다. 이러한 유기적 분석에 들어가기 전에 각각의 작품마다 작가의 작의를 특정하고 있는 경우에는 그 내용을 먼저 살펴볼 필요가 있는데 <망나니>와 <순님들>의 경우 작의 배경과 문화의식은 다음과 같다.

1960년대는 자유당의 장기독재에 항거하는 학생혁명과 한일국교 정상화, 한미행정협정 에 반대하는 투쟁이 있었다. 특히 “학생혁명은 민주주의 발전의 불씨가 되었고 동시에 연극을 변화시키는 데도 강한 영향력을 발휘했다. 뒤이어 민주당 ‘장면’ 정권에 불만을 품은 군사혁명이 일어났으며 혁명정부를 기반으로 출범한 강력한 통제와 독재는 군부 통치시대가 끝날 때까지 지속 되었다.”²⁰⁾ 당시 윤대성은 드라마센터 아카데미를 다니면서 유치진 여석기 등을 비롯하여 민주화 투쟁을 했던 사람들과 친분을 쌓으며 시대적 상황에 대해 소통하며 교류했다.

“우리 세대들이 전부 4·19를 일으켰어. 고려대가 물론 시작했고 각 대학이 다 참여했지. 그래서 우리가 이승만 정권을 무너뜨렸잖아. 대학생들이 자부심이 상당했어. 야, 우리가 할 수 있었구나. 우리가 정권을 무너뜨렸어. 세계적으로 대학생들이 정권 무너뜨린 건 처음이었으니까. 그 전에 우리가 뭘 느꼈냐면 그동안의 우리 문화생활 방식이 서구적이었던 것 이야. 우리가 공부한 것도 서구적인 것이구, 우리 것을 공부한 적이 없어요. 우리는 누구야? 우린 뭐지? 우리에게 뭐야? 그래서 우리 문화를 공부하자고 했지. 그래서 탈춤, 전통문학 등에 관심을 기울이고 ‘우리 문화연구회’가 만들어졌지. 우리 걸 찾자는 문제로 토론도 하고 책도 내는 그런 모임이었어. 반항 기질이 있는 사람들만 꼭 모였지.”²¹⁾

20) 서연호, 『한국 연극전사』, 연극과 인간, 2006, 247면 참조.

21) 홍창수, 『연극과 통찰』, 연극과 인간, 2010, 79~80면 참조.

‘우리 문화연구회’는 1960년대 서울대, 고대, 연세대생들 중심으로 정일성 현승일 김지

이렇게 결성된 ‘우리 문화연구회’ 회원들은 우리 문화의 정체성을 확립해야 한다는 데 의기투합했다. 어떻게 하면 우리 민족 고유의 문화를 되찾고 활성화할 수 있을까 하는 열망과 희망에서 우리 것을 발굴하는 데 역점을 두었다. 회원들이 각종 연구논문을 발표하여 사회적 교정기능을 할 때 작가의 경우 <손님들>(1964)을 무대에 올렸다. 이 극은 사회 저변에 흐르는 근현대의 혼재로 인한 인물들의 정체성을 주제로 한다. 그런가 하면 서구화에 머물러 있는 희곡의 양식을 개선하고자 전통극적 요소를 서사극에 수용한 <망나니>(1969)를 연극무대에 올림으로써 문화의식을 고취하는 데 일익을 담당했다. 이렇게 두 작품은 우리나라가 식민지에서 벗어나고 전쟁을 치른 후 신생 독립 국가로 거듭날 때 나타날 수 있는 과도기적 문화 현상을 반영했다는 점이 공통적이다. 그러나 내용 면에서는 확연히 다르다. 특히 이 시기에 브레히트의 서사극과 뒤렌마트 작품 등을 접한 작가가 서구적인 형식만 따라가려는 우리 연극의 동향에 각성하여 우리의 것을 소재로 한 서사극을 만들어 보겠다는 취지에서 내놓은 작품이 <망나니>다. 이는 일제강점기와 전쟁을 겪으며 우리의 전통문화가 올바르게 계승되지 않은 상황을 안타까워하며 전통극적 요소를 서사극에 수용한 실험적 도전이었다. 그런가 하면 <손님들>은 신혼부부와 대학생을 주요 인물로 상정하여 자본주의 사회로 진입하면서 왜래 문화와 봉건주의적 유교 문화 사이에서 겪는 정체성 혼란을 그린 작품이다. 유교 문화가 토대인 신혼부부의 가정은 부모와 일가친척들이 수시로 드나들면서 갈등이 심화 된다. 그런가 하면 대학을 졸업해도 취업이 막막하다고 느낀 ‘용철’은 미국 유학이 유일한 희망이라고 생각한다. 전자는 우리 극의 고유한 정체성을 찾기 위한 극양식의 새로운 구현이라고 한다면, 후자는 평범한 가정에서 일어나는 주인과 손님의 관계를 우리나라와 선진국과의 관계인 현실 인식에 유비 된다. 이와 더불어 <과벽>(1984)과 <제국의 광대들>(1996)은 역사 인식을 표출한 작품이다. “역사는 산맥이라고 한다면 문학은 골짜기”라고 한 소설가 이병주의 말처럼 희곡은 역사를 상징할 수 있는 언어수단인 것이다. 희곡은 문화를 창조하는 것은 물론 역사의 큰 틀 안에 존재한다는 의미에서 역사를 배경 삼거나 역사적 사건을 통해 일본과의 갈등을 보여줌으로써 현재진행형임을 인식하게 한 것이다. 전자가 일제강점기와 전쟁 후를 배경 삼아 세대 간 정신적 가치를 현실 논리에 투시한 작품이라면 후자는 ‘을사늑약’이라는 객관적 사실과 역사적 모순으로 가변성을 부각한다.

하 등 주로 민주화 투쟁했던 사람들이 주축이 되어 만든 단체로 우리 문화에 대한 문제 의식을 고취하는 데 목적을 둔 단체.

이렇게 각기 다른 네 작품은 우리 고유의 극양식 문화를 구축하였고 봉건주의적 문화와 자본주의적 문화의 혼재로 세대가 겪는 정체성 갈등을 보여준다. 또한 역사 인식에 있어서도 일반화된 시각과 가변성의 시각으로 대별하는 특유의 정체성을 부각한다.

여기서는 1절에서 <망나니>를 중심으로 서사극에 전통민속이 수용된 배경과 탈놀이의 위상, 서사극적 장치를 살펴본 후 그에 따른 극중극의 현실 인식과 서사극적 장치의 활용을 살펴본다. 2절은 내적 부조리와 외적 모순의 병렬과 교차로서 <손님들>에 나타나는 봉건주의적 유교 문화와 자본주의적 양키문화의 부조리와 모순이 어떠한 결말로 전개되는가와 역사 담론인 <파벽>과 <제국의 광대들>에서는 역사의 일반화와 가변성으로서 역사 인식의 전유 방식을 알아본다.

1. 서사극의 전통민속 수용과 서사극적 장치

서사극은 전통적 희곡을 지칭하는 아리스토텔레스적 연극에 대한 비판을 중심으로 성립되었다. 공산주의 혁명의 세계상과 세계개혁안은 여러 가지 이유에서 비(非) 아리스토텔레스적 극작을 요청하였다. 그 첫 번째 이유는 현시되는 모든 개별적인 장면은 그 사회정치적 연관 안에서 제시되어야 한다는 점과 아리스토텔레스적 드라마에서처럼 어느 특정 단면이 아니라 한 복합체로서 세계상이 그려져야 한다는 까닭에서다. 두 번째 이유로, 화자의 해석에 힘입어 교훈의 방향을 잡아주는 교육적 연극이 요청되었기 때문이다.²²⁾ 그러나 우리나라에서 1960년대에는 서사극이라는 용어는 찾아보기 어려웠고 ‘브레히트의 연극’ 혹은 ‘실험극’이라는 말로 통칭 되었으며²³⁾ <망나니>는 브

22) 마리안네 케스팅, 차경아 옮김, 『서사극의 이론』, 문예출판사, 1996, 89~90면.

23) 같은 시기에 단편적이지만 서사극을 소개하는 논설들이 월간지에 게재되기 시작했다. 이런 뒤늦은 변화에도 불구하고 1960년대의 공연목록에서는 브레히트를 찾을 수 없다. 여전히 반공(反共)이 국시(國是)였고, 브레히트는 좌익작가로 분류되어 공연이나 출판검열을 통과할 수 없었기 때문이다. 다만 대학에서 연구하는 것은 제한적으로 허용되었으므로 소개 정도의 논설이 발표되었다. (서연호, 위의 책, 291~292면 참조)

레히트의 서사극 양식에 전통민속인 탈놀이를 수용함으로써 극양식에 대한 새로운 실험이자 도전이었다.

전통민속극은 예로부터 전승되어온 연극으로 무극, 가면극, 인형극, 창극 등이 있으며 서민들에 의해 주도되었고 서민들의 언어와 녀살과 신명으로 이야기를 풀어내며 지배층에 대한 비판기능도 한다. 전통민속놀이로서 오늘날까지 한국의 탈놀이 전승을 가능하게 한 동력은 ‘대한민국 만들기 작업’과 ‘전통문화 관련 정책’을 꼽을 수 있다. 신생독립국가로서 전력투구했던 대한민국 만들기 작업의 하나로 탈놀이에 대한 주목이 이루어 지면서 구체화된 양상은 뿌리 찾기, 전통의 확인과 계승 작업 등으로 그것을 통하여 국가 정체성을 구성하려 했다. 독립과 국가의 수립이라는 시대적 정황에서 기인한 국가 정책, 그리고 그것이 구현되고 정책으로서의 조응된 것이 탈놀이 전승의 한 동력이었다. 그도 그럴 것이 판소리나 탈놀이가 길거리나 논밭, 일터 등에서 민중의 의식을 반영한 놀이문화인데, 일제 식민지를 경험하면서 기반을 잃게 된 것도 엄연한 사실이다. 일제의 문화 정책은 우리 예술의 구체적인 것까지 통제 대상으로 삼으면서 우리의 순수한 예술을 통속 예술로 변모시켜 무대화한다든가 하여 우리 문화 자체의 위상을 약화해버렸다.²⁴⁾ 이러한 우리 탈춤과 꼭두각시놀이 등은 정해진 작가 없이 장구한 역사를 지나면서 익명의 수많은 작가군과 행위자, 관객이 함께 호흡하여 형성된 퇴적암과 같은 존재²⁵⁾ 이므로 우리의 문화로 되살리고자 ‘전국 민속 예술경연대회’와 같은 행사가 곳곳에서 열리기 시작하면서 활력을 되찾았다. 이는 ‘한국에서 연극사와 연희사가 분리될 수 없’²⁶⁾던 근본적인 이유였으며, 이러한 배경 속에서 ‘윤대성이 ‘우리 문화연구회’ 회원들과 함께 전통민속놀이를 소재로 한 작품을 만들어 보겠다’는 일념’²⁷⁾에서 내놓은 결과물이 장막극 <망나

24) 국립 무형 유산원, 『탈놀이, 신명에 실어 시름을 날리다』, 2019, 159면 참조.

25) 유민영, 한국연극사학회 편, 『예술경영과 희곡 읽기』, 푸른 사상, 2000, 244면.

26) 서연호, 위의 책, 17면.

“19세기 말엽까지 한국에는 서구적 드라마가 공연된 적이 없다. 이웃 나라인 중국, 일본의 연극도 일찍이 공연된 적이 없다. 청일전쟁 (1894~1895년)이후, 중국 및 일본인 거류지역이 변화해지면서 비로소 이 두 나라의 연극이 소개되기 시작했다. 그때까지 플롯형식의 드라마는 없었고, 연희와 연극 개념에 구분이 없었으며, 모든 공연은 연희(performance)로 통칭 되었다. 연희들은 개인 대 개인, 개인 대 집단, 개인 대 사회 제도 사이에 일어나는 갈등을 직접 적으로 들추어내기보다는 그것을 비유적으로 양식적(樣式的)으로 드러냈으며, 신화적 원형성, 집단 속의 화해와 즐거움, 도덕적 이상주의 같은 주제를 반복적으로 추구하고 표현하였다. 한마디로 축제적인 연희 전통이 계승되었다. 이런 이유로 한국에서 연극사와 연희사는 분리될 수 없다.”

27) 4·19 혁명과 6·3 한일회담 반대 운동을 통해 1960년대의 대학생과 지식인들은 초보적인 민주주의 의식과 반외세 의식을 지니게 되었다. 이러한 젊은 지식인들의 진보적 의식은

니>다. 일제가 우리 문화의 위상을 왜곡 약화해 버린 잔재를 청산하는 것은 물론 개발도상국으로서 감당해야 하는 외래문화의 득세를 잠재우고자 서사극에 전통민속을 수용하여 우리의 정체성으로 확립하고자 한 것이다. 그러한 결과물로서 <땅나니>는 1967년도에 문화부에서 주최한 희곡 공모에 당선되어 1969년도에 공연되었으며 1970년대에 ‘마당극’²⁸⁾이 극양식으로 정립되는 데 있어 선구적 역할을 수행하였다. 이처럼 전통민속을 현대극에 수용한 최초의 실험은 기존 문화예술인들에게 생소함과 함께 긍정적 평가를 이끌어냈고, 연극계에선 담론의 중심이 되었다.

“이 작품을 가지고 다른 사람들은 반대를 했던 것 같애. 이걸 어떻게 하나? 국립극장에서든 이걸 못 하겠다고 그러는 거라, 근데 김동훈 씨가 무슨 생각을 했는지, 우리 결로 한 번 해보자. 내가 탈 쓰겠다, 하더군. 김동훈한테는 그런 마인드가 있었어. 그래서 인간문화재 한 사람 데려다가 춤 다 배우고 탈 다 만들고... 당시에 심포지움 같은 것들이 있었는데, 한국적인 게 뭐냐 하는 토론에 늘 불려갔지. 무엇이 왜 한국적인 거냐, 하는데... 그리고... 한국적인 것에 대한 관심이 일기 시작했지.”²⁹⁾

기존의 예술 문화에 대해서도 반성적 문제를 제기했다. 이는 크게 두 갈래의 구체적 움직임으로 나타났는데 하나는 창작극에 대한 관심이며 다른 하나는 전통민속 연희에 대한 관심이었다. (김미도, 『한국연극학』 제29집, 한국연극학회, 2006, 6면)

“그동안의 우리 문화생활 방식이 서구적이었다는 것이야. 우리가 공부한 것도 서구적인 것이구. 우리 것을 공부한 적이 없어요. 우리는 누구야? 우린 뭐지? 우리 게 뭐야? 그래서 우리 문화를 공부하자고 했지. 그래서 탈춤, 전통문학 등에 관심 갖게 됐고 ‘우리 문화연구회’가 만들어졌지. 우리 걸 찾자는 문제로 토론도 하고 책도 내는, 그런 모임이었어.” (홍창수, 앞의 책, 79~80면)

28) 1973년 12월, 최초로 공연된 마당극은 김지하 작, 임진택 연출의 <진오귀>이었다. 농민을 못살게 구는 대상으로 수해귀(水害鬼), 외곡귀(外穀鬼), 소작농귀(小作農鬼), 등 도깨비가 등장했고 농민은 단결하여 그들을 몰아내는 놀이극으로서 사실극의 대사와 판소리, 탈춤, 풍물, 춤 등이 응용되었다. 이러한 마당극은 1980년대에 이르러 전성기를 맞이했다. 광주민주화운동으로 시작된 80년대는 군사정권의 철권통치가 그 어느 때보다 심했던 시대였고, 이에 비례해 시민들의 민주화에 대한 갈망 또한 그 어느 때보다 드높았다. 이러한 시대적 분위기 속에서 전통극의 방법 계승과 체제 저항의식으로 무장한 마당극은 큰 호응을 얻었다. 마당극의 공연 자체가 독재에 대한 저항이었기 때문이다. (서연호, 위의 책, 261~262면 참조)

1970년대에 마당극이 성립된 이후, 실제로 마당극은 야외와 극장(기타 실내)을 오가며 공연되었다. 전통적인 마당놀이의 방법을 계승하면서도 동시대의 시민들이 처한 현실문제를 연극으로 표현하려는, 지극히 정치적인 연극이 마당극이다. 이런 점에서 사실극과 공동된다. 마당극은 발전적인 개념으로 기성어를 가다듬어 ‘노동극’ 혹은 ‘민족극’이라는 개념을 부각시켰다. 탈극장주의 마당극 이외에도 당시엔 극장주의의 마당극이 있었고, 실험극 운동으로서의 마당극이 있었다. (위의 책, 248면)

연출가 ‘김현영’은 “1960년대를 직접 피부로 느끼며 살아온 사람치고 하나의 공통의 벽, 즉 한국적인 것의 재발견이라는 벽에 부딪혀 보지 않은 사람이란 드물 것이다.” 라는 목마름으로부터 진보 지식인 집단이나 연극에 관심 있는 사람들은 민족 특유의 독자성과 다른 민족과는 차별화된 한국인만의 문화를 그려보려고 노력한 것이라고 했다. ‘유민영’은 “우리 자신의 재발견이라는 가치를 내걸고 민속극(가면극)에서 드라마 트루기를 찾은 <망나니>에서는 등장인물에 가면(탈)을 씌우기도 한다. 다시 말해 이 장막극이 적어도 희곡의 양식 면에서는 놀랄만한 변화를 추구한 실험이었다는 이야기다. 소재 원천을 전통민속에서 가져온 경우는 이미 오영진이 시도한 것이지만 그는 대체로 소재주의에 머물러 있었고 윤대성처럼 새로운 양식을 모색한 것은 아니었다.”³⁰⁾ 라고 하였으며 ‘서연호’는 “윤대성은 우리 연극계에서 전통을 가장 먼저 수용한 극작가라고 하면서 <망나니>는 전통 탈놀이의 재건 운동과 현대적 계승 작업의 연장 선상에서 이룩된 작품으로 연극사적인 의의를 갖는다.”³¹⁾라고 하였다. ‘김현철’은 흥겨운 놀이판과 억압적인 현실 상황, 본능적 자기보호 욕구와 자가의식의 거세라는 것으로 내용을 좀 더 세부화하였다. 이처럼 해석의 차이는 크게 다를 바 없으며 우리의 전통문화를 현대의 극에 수용하면서 드러난 한계점을 들었다. 탈놀이 모티브를 다수 수용하고 있지만, 탈놀이가 부분적 장면을 만드는 표현 방식 정도에 그치고 말았다면서 탈놀이 자체의 극적 원리와는 상관없이 전개한 점 등을 한계³²⁾로 들었다. ‘김미도’는 탈춤이 서사와 연계하여 어우러지는 전반적인 내용에서 탈놀이가 극과 어우러지는데 미숙함이 나타날 수밖에 없는 것은 전통을 처음

29) <망나니>의 연출을 맡은 ‘김현영’ 역시 서울대 미학과 다닐 때 탈춤을 배웠던 터라 ‘우리 것’으로 만들자고 적극적으로 주장했다고 한다. (홍창수, 앞의 책, 99~101면 참조)

서울대학교 문리대학 가면극 연구회가 전통 예술에 대한 관심으로 1971년 3월 25일 정식으로 발족했고 학보에 ‘민속극 연구는 현대 예술에 큰 기여’라는 타이틀 기사도 실렸다. 그들의 전통예술에 대한 캐치프레이즈는 ‘침묵의 문화를 깨치고...’였다. 60년대 이후 고도성장 아래 대외 의존적 사회, 경제정책은 외형적 팽창을 거듭하는 현실에서 역사적 변혁기에 민중들의 삶의 의지와 의식이 구체적으로 표현되어 있는 판소리, 민요, 탈춤과 같은 민중예술에서 중요한 비전을 볼 수 있었다. 엉뚱한 서양문화의 작태가 난무하여 젊음의 유흥장으로 바뀌는 것의 단순함에서의 이유가 아닌, 침묵의 문화와 왜곡된 사회현실에 대응할 수 있는 창조적 문화를 구축하고 의식 없이 행해지던 문화적 양태와 우리 민족의 문화를 되살리려는 것. 뒤이어 73년 연세대도 탈춤 연구반이 생기고 공연도 이루어졌다. (국립 무형 유산원, 『탈놀이, 신명에 실어 시름을 날리다』, 2019, 122~128면 참조)

30) 유민영, 『윤대성 희곡전집 2』, 평민사, 2004, 329~330면.

31) 서연호, 『한국 현대 희곡사』, 고려대학교 출판부, 2004, 234면 참조.

32) 김현철, 앞의 논문, 207~256면 참조.

연극에 접목하면서 생길 수 있는 시행착오라고 하였다. 그러면서도 우리 현대 연극사에서 전통 수용의 문제를 가장 선구적으로 고민했던 작가의 치열한 노력을 꼽았다. 33) 작가는 이러한 평에 화답하듯 ‘탈춤이 우리의 정서를 가장 잘 표현해낼 장치라는 구상은 했으나 그것을 최초로 현대극에 수용하면서 완전한 구조를 익히는데 미흡했던 점’ 34)을 회고했다.

그런가 하면 이 극의 서사극적 장치는 ‘브레히트 서사극’ 35)의 대표적 구조인 ‘소외효과’ 36)를 들 수 있다.

33) 김미도, 앞의 논문, 13면 참조.

34) “그때 이걸 쓰게 된 동기는 <출발> 당선하고 <손님들>도 썼고 작품 몇 편 썼지만 다 서구적인 작품이었다고. 그때 ‘전국민속경연대회’ 구경하면서 탈춤을 보았지. 이게 우리 거 아냐? 이 가락이 우리 거 아니냐? 이게 우리 연극의 바탕이 되어야 하지 않느냐? 이런 정서가 쌓이기 시작해서 처음으로 쓴 게 <막난이>였다고. 물론 망나니는 셰익스피어 영향도 받았고, 그 당시에 브레히트의 서사극이란 게 들어오기 시작했어. 브레히트의 작품 보고 우리 역사 가지고 서사적인 드라마 한 편 만들어 보자고 만든 거였지. 당연히 첫 시도니까 어설프지. 형식을 우리 걸로 만들려고 노력했는데 완전히 우리 구조를 익히지 못했어.”(홍창수, 앞의 책, 95면)

35) 브레히트의 연극론은 종래의 극장과 표현주의 연극에 대한 공격에서 출발했다. 구시대 극장의 몰락을 촉진하는 데 참여해 온 브레히트는 1926년을 전환점으로 서사극이라는 새로운 연극 형식을 찾고 마르크스주의 학습으로 그의 사상적·이념적 배경을 굳혀갔음을 확인할 수 있다. 이제 그의 노력은 종래의 연극을 몰락시키는 데 참여한다는 부정적인 측면을 벗어나서 새로운 연극 형식인 서사극을 구축해 나가는 긍정적인 작업에 몰두하게 되었다. (이원양, 『브레히트 研究』, 두레, 1988, 34면)

36) 소외는 브레히트 문학 이론의 중추적 범주로서 서사극의 기본 구조를 이루는 개념이다. 그는 소외의 개념을 여러 곳에서 규정하였는데 가장 대표적인 규정은 1939년 스톡홀름에서 행한 「실험 연극에 관하여」라는 연설에서 찾아볼 수 있다. “어떤 사건 또는 어떤 성격을 소외시킨다는 것은 우선 간단히 말해서 그 사건이나 성격에서 자명한 것, 알려진 것, 명백한 것을 제거하고 그에 관해서 놀라움과 호기심을 자아내게 하는 것이다. (.....) 소외시킨다는 것은 그러니까 역사화하는 것이며, 사건과 인물을 역사적으로, 그러니까 무상(無常)한 것으로 묘사하는 것이다. 이와 같은 과정은 물론 동시대인에게서도 일어날 수 있는 것이니, 그들의 자세도 시대적 제약을 받는 것으로, 역사적으로, 무상한 것으로 묘사될 수 있는 것이다.”(GW. 15, 301f. 재인용) (위의 책, 59~60면 참조)

그는 또한 소외개념이 감정이입의 한계에서 나왔다고 하면서 다음과 같이 말했다. “무대와 관객 사이의 왕래가 감정이입의 기초 위에서 이루어졌다면 관객은 감정이입을 한 주인공이 본 만큼밖에는 볼 수가 없다. 그리고 무대상의 일정한 상황에 대해서 무대상의 <분위기>가 그에게 용납하는 감동만을 취할 수 있을 뿐이다. 관객의 지각, 감정 그리고 인식은 무대 위에서 행동하는 인물들의 그것과 맞게 평준화된다. 무대는 무대상에서 암시적으로 제시되지 않은 감동을 유도해내고, 지각을 허용하고 인식을 중계할 수는 거의 없다.” (GW. 15, 299) <感情移入>은 원래 독일의 심리학자이며 미학자인 Theodor Lipps(1851~1914)가 그의 미학에 도입한 개념이다. (위의 책, 60~61면 재인용)

*안톤 체호프는 인물들의 주관적인 의도와 객관적인 추세 및 그 의미 사이의 모순을 기초로 하여 희곡을 구성하였다. 등장인물의 감정을 공감하지만 동시에 주관적 감정들과 사회의 객관적 현실 사이의 희비극적 모순들을 동일한 강도로 강렬하게 체험하면서 이런 과정을 루카치는 브레히트에 의한 <소격 효과>(alienation effect)의 제안인 “열려있는 문을 광광 두드리는” 격이라고 생각했다. (벨라키 칼리할비, 김태경 옮김, 『루카치 미학연

그러므로 이 절에서는 앞에서 언급한 일의적인 평이나 선행연구를 배제하고 두 관점에서 살펴보고자 한다. 전 11장(場)으로 구성된 <망나니>는 극중극과 전체극으로 구분된다. 극중극의 ‘입진왜란’을 배경 삼은 조선 중기 서사는 1970년대 현실 인식과 통시적 관점이며 전체극에 나타나는 소외효과는 공시적 관점에서 살펴 볼 수 있다.

1) 극중극의 현실 인식과 통시적 관점

<망나니>는 전통적 요소를 서사극에 수용한 실험극으로 전 11장 구조다. 무대 공간은 판소리 열두 마당 - 조선 후기에 정립된 민중예술로 ‘판’과 ‘소리’라는 두 단어로 이루어진 합성어- 을 염두에 두고 공간전환의 수단으로 삼았다. 다시 말해 판소리의 판을 기저로 장을 나누어 연극의 장면 전환을 전통적 연극에서 쓰는 장(章)이 아닌 장(場)으로 구분하여 마당의 의미 부여를 했다. 기존의 연극이 극장 안에서 행해지는 ‘극장주의’³⁷⁾ 방식으로 행해졌다고 인식한다면 이것은 마당처럼 ‘판’³⁸⁾을 이미지화한 놀이판 연극을 상상하게 한 것이다. ‘브레히트는 호화로운 극장에서 연극을 하는 전문적 연극인들에게 때때로 가두장면을 찾아가 볼 것을 권했다. 그것은 수없이

구』, 이론과 실천, 1997, 111면)

37) 현대 사실극은 이른바 극장주의(劇場主義)와 탈극장주의 두 계통으로 분류된다. 근대극 전통을 계승한 극장주의 사실극은 종래의 사실주의를 계승하면서 한편으로 수정주의, 절충주의 경향을 드러냈다. 검열제도에 저항했던 탈극장주의 사실극은 새로운 제작방법과 공간을 찾아 나섰다. 그들은 공연장으로서의 ‘극장’을 거부한 것이 아니라 군부 통치에 대한 온존주의(溫存主義)와 굴종의 행동방식에 저항했다. 그들은 리얼리즘을 거부한 것이 아니라 기존의 타성화된 사실극을 혹독하게 비판했고, 새로운 방법으로 기존의 관행을 극복하고자 했다. 그들은 자신들의 연극을 ‘마당극’으로 지칭했다. 마당극을 야외극에 한정시키지 않고 이른바 ‘저항적 리얼리즘’으로 통칭할 때, 실내의 공연도 마당극에 포함된다. 1970년대에 마당극이 성립된 이후, 실제로 마당극은 야외와 극장(기타 실내)을 오가며 공연되었다. (서연호, 『한국 연극전사』, 연극과 인간, 2006, 247~248면)

38) ‘판’은 ‘마당’이고 ‘마당극’에서 ‘마당’은 개인적인 공간이 아니라 집단의 공간이며, 폐쇄되고 고정된 공간이 아니라 개방되고 유동적인 공간이며 무엇보다 관객이 연극의 주인공 연극, 다시 말해 연희자와 관객이 분리되고 무대와 객석이 구분되는 무대극과는 달리 연희자와 관객이 한 덩어리이고 연희마당과 관중석이 서로 통하며 관객이 주인이 되는 연극으로 우리 전통극의 공연양식을 계승한 것이다. (한옥근, 한국연극사학회 편, 『연극에 나타난 대중성』, 푸른사상, 2003, 44~45면 참조)

반복되는 일상적인 연극이지만 “대단히 생생하고, 세속적이며, 인간의 공동생활에서 우러나는 연극이기 때문이다.”³⁹⁾ 이것은 정형화된 무대와는 배치되며 상황에 따라 즉석 변화 가능한 공간을 의미하며 이 극의 공간 역시 마당 혹은 뒤뜰, 길거리, 산중 등 사방으로 열려있으며 경계가 없다.

第 2 場은 극중극의 도입단계로 ‘임진왜란’이라는 역사적 사건을 배경으로 한 서사가 펼쳐진다. 조선 시대 어느 양반댁 뒤뜰에서 마님과 몸종이 아기를 안고 있다. 그때 장에 갔던 ‘마당쇠’가 허겁지겁 들어온다.

아이 (탈 쓴 채 뛰어든다) 마님, 마님.
 용녀 (놀라서) 어머니!
 마님 누구나, 넌?
 아이 (탈을 벗으며) 저여요.
 용녀 또 장난이야 저게.
 마님 마당쇠 아니냐? 그런데 여긴 웬일이냐?
 마당쇠 마님! 큰일났사와요. (말을 못하고 숨만 헐떡인다)
 마님 큰일이라니? 어서 말을 해라. 답답하구나.
 마당쇠 포졸들이 와요. 포도청에서 포졸들이 와요.
 어서 피하세요. (23면)

‘마당쇠’는 전체극과 극중극의 가교역할을 한다. 전체극에서 ‘아이’였던 인물이 ‘마당쇠’ 탈을 씌우면서 인물 전환된 서사극적 장치다. ‘아이’와 ‘마당쇠’라는 두 성격으로 극을 넘나들 수 있게 하는 ‘탈’은 극중극과 전체극의 불협화음을 해소하며 이러한 서사극의 장치로 활용되는 ‘마당쇠’는 ‘노승’과 ‘고석’의 내기관 장기의 말로 작용 되어 생성된 소외효과다.

39) “브레히트의 방대한 연극 이론서 중에서 그의 서사극을 가장 알기 쉽게 설명한 글은 「가두장면」으로 그의 대표적인 연극 이론서인 『늦쇠 구입』의 두 번째 밤에 포함되어 있다. 이 에세이는 가두에서 일상적으로 일어날 수 있는 교통사고의 장면을 예로 들어<서사극 장면의 기본 모형>을 설명하고 있다. 브레히트는 호화로운 극장에서 연극을 하는 전문적 연극인들에게 때때로 가두 장면을 찾아가 볼 것을 권했다. 그것은 수없이 반복되는 일상적인 연극이지만 대단히 생생하고, 세속적이며, 인간의 공동생활에서 우러나는 연극이기 때문이었다.” (이원양, 앞의 책, 44~45면 참조)

포졸丙 (...) 잡아오는 사람이 도적놈이거나 정녕 반역죄를 범한 죄인이
 라면 차라리 뗏뗏이 포졸 행세를 해도 좋지. 그런데 이건 뻔히
 죄가 없는 줄은 온 세상이 다 아는데 그 잘난 벼슬아치들의 모
 락에 걸려 잡혀 오는 사람들이야 부처님도 아시지, (...) 나라
 를 어지럽히는 자는 동인, 나라를 망치는 자는 서인이라 (...)
 정녕 이렇게 물고 뜯고 당파싸움만 하다가는 나라 망쳐먹기 십
 상이지. 앉아서 나라 망치는 녀석들 거들어 주기보담 차라리 멀
 리 사람 없는 섬에나 가서 고기나 잡고 살까.....그러나 내겐 처
 자식들이 있지. 에라 모르겠다. (...) 세상 돼가는 대로 되라지.
 (26~27면)

포졸의 체념 섞인 불만은 조선 중기 봉당정치에 관한 일반 대중(민초)의 사
 회상에 관한 생각이자 정치적 실상이다. “우리가 무슨 죄가 있다고 피하느
 냐?” “마님 어디 죄가 있어서 잡혀가는 세상인가요? 뒤집어씌우면 모두가
 죄인이 되는 세상인데.” (24면) 라며 마님과 용녀가 설왕설래하는 사이 할머
 니가 마당으로 끌려 나오고 그 모습을 본 ‘용녀’ 는 비명을 지른다. 하루아
 침에 한집안의 식구들이 관가로 끌려가고 양반의 후손으로 태어난 갓난아기
 는 ‘마당쇠’ 와 ‘용녀’ 가 떠말게 된다. 출지에 부부가 되어버린 마당쇠와
 용녀는 아기가 성장하면서 지금과 같은 시국에 휩쓸리지 않고 오래 살라는
 의미의 ‘천수’ 라는 이름을 지어 주고 의도적으로 글을 가르치지 않는다.
 “배운 선비라 치면 간에 붙고 쓸개에 붙고 하루에도 열댓 번씩 변하는 아부
 꾀 아니고야 생명을 부지하기 힘들어요. 차라리 농군으로 산다면 배는 굶지
 만 죽진 않고 죽지 않는 이상 목숨은 부지하니까요.” (33면) 라며 마당쇠는
 어느새 극중극에 끼어든 노승에게 속마음을 털어놓으며 천수는 평양 퇴기의
 딸 ‘계영’ 과 결혼하여 딸 ‘난희’ 를 낳았다고 한다. 그러나 임진왜란이 터
 지자 마당쇠 가족도 피난길에 오르게 되면서 천수의 운명이 예상 밖으로 흘
 러가는 위기국면으로 전개된다. “그놈들에게 끌려 상감 앞에 갔습니다. 내
 얼굴이 임금과 흡사하다고 하면서 저더러 임금 노릇을 하라는 거예요. 전 싫
 다고 거절했지만, 저들은 이 옷을 입히고는 군사들에게 호위시켜 저를 성 밖
 으로 내몰지 않겠습니까? 사람들이 마구 돌을 던지며 쫓아왔습니다. 전 얼떨
 결에 말에서 뛰어내려 무조건 이쪽으로 달려오던 길이었어요.” (40면) 가족들
 과 피난 도중 갑자기 병졸들에게 끌려간 천수는 용포가 입혀진 채 피난민들

에 둘러싸여 자신이 임금이 아니라는 해명을 하느라 허둥대고 있다. 마당쇠는 천수를 찾아 가까스로 군중 속을 빠져나와 깊은 산속으로 피신한다. “왜놈과 명나라가 싸우지 말자는 수작을 하는 것이지 뭐여?” “아니 왜놈들이 물러가지도 않았는데 화평을 한다니?” “그러게 말이지 이게 누구 나란대?” “임금은 뭘 하고 있는가?” (42~43면)라며 산속 피난민들은 나라 돌아가는 형국을 두고 갑론을박한다. 이러한 와중에 자칭 의병이라는 도적 떼가 나타나 양식은 물론 부녀자들을 겁탈하면서 극의 구조는 상승한다. 보다 못한 천수는 도적 떼에 달려들게 되고 천수는 결국 그들에게 끌려간다. 천수는 그렇게 도적 떼에 끌려다니다가 가까스로 도망쳐 나왔지만, 고향으로 가는 길에 관군에게 붙잡혀 사형수라는 중죄인이 되어 갇힌다. 도적단에서 도망쳐 나올 때 반군의 의복을 그대로 입고 있었던 것이 화근이었다. 마당쇠는 천수의 사형 집행 하루 전날 감염에 찾아와 천수가 살아 나올 수 있다면 자신이 무엇이든 하겠다고 하소연한다. 포도대장은 “천수가 ‘망나니’ 가 된다면 살려줄 것” 이라는 뜻밖의 제안을 한다. 천수는 포도대장의 제안을 단칼에 거절한다. 마당쇠는 천수에게 ‘망나니’ 가 되는 한이 있더라도 살아야 한다고 강조한다. 천수는 “평생 남의 목을 자르는 일을 하면서도 살아야 합니까?” (63면) 라며 재차 거부한다. 마당쇠는 천수가 지금 죽음을 피할 수 있는 길은 ‘망나니’ 라도 되는 수밖에 없다는 판단하에 천수의 출생 비밀과 그동안의 사연을 털어놓는다.

천수	[...] 아버님, 그럼 한 가지만 말씀해 주십시오. 제 원수가 누구니까? 저의 생부를 포함해서 죽게 한 원수가 누구니까?
마당쇠	양반들 모두다. 임금을 둘러싸고 세도를 부리는 양반놈들. 이제 너마저 그들 손에 죽어야 하느냐?
천수	(부르짖는다) 아! 망나니! 내게 칼을 다오! 난 모조리 저주받을 인간의 목숨을 내 칼로 찢어줄 것이다. 핫하.....난 망나니다! (64면)

마당쇠는 천수를 살리기 위해 그의 마음에 복수의 씨앗을 심어준다. 천수 또한 망나니가 되어 제 손으로 양반들을 처단해 친부모의 억울함을 풀어야

겠다는 목적을 갖게 된다. “전쟁 중에 죽어가는 사람을 수없이 목격했지만, 오늘 일이 왜 그렇게 섬찟해지는지 모르겠거든?” “몇 사람이나 목이 잘립니까?” “한 사람. 그것도 아주 준수하게 생긴 양반이었어. 그런데 끔찍했던 건 그 목을 자른 망나니의 눈에서 불꽃 같은 것이 시퍼런 칼날에 비치더라니까? 단 한칼에 모가지가 싹둑 떨어지고 목 없는 몸뚱이가 앞으로 쿵 쓰러지는 거야. 그런데 그때 그 망나니 표정이 예사롭지가 않더라 말이야. 자기와는 아무런 상관도 없는 사람의 목을 자르면서 쓴웃음을 짓는 그놈이 몸서리 쳐지면 서도 알고 싶은 건 어인 일일까? 여보 망나니도 사람이오?” (66면) 이처럼 주막에 모인 사람들은 망나니의 칼을 맞고 죽어가는 사람들보다 복수의 칼을 휘두르는 망나니(천수)의 모습에 더 주목한다. 그러는 와중 행형 장에 사또가 등장하면서 뜻밖의 사건이 벌어진다. 사또가 형장에 나올 정도면 큰일이 벌어진 것이라며 백성들은 사건을 보기 위해 몰려온다. 포도대장과 군사에게 호위 된 천수의 처 ‘계영’ 이 용수를 쓴 채 끌려온다. “너는 인명을 해한 죄로 대명률 형률에 의해 참하노라” (86면) 라고 포도대장은 계영에 대한 형 집행을 선고한다.

천수 다시 춤을 추기 시작한다. 한참 죄수의 주위를 돌다가 눈에서 이상한 광채를 발하며 칼을 내려친다. 악 하는 구경꾼들의 비명.

[...] 입가에 자조의 미소를 지으며 손으로 칼을 닦는 천수. 이때 느닷없이 감사의 너털웃음이 들린다. 천수 의아한 표정으로 감사를 돌아본다. (87면)

“헛하..... 이놈 망나아, 똑똑히 보아라, 네가 참한 죄수가 누구인지 아느냐? 헛하.....” (87면) 라고 하며 히죽댄다. 망나니가 계영의 남편인 것을 알고 있었던 평양감사는 천수를 조롱한다. 천수는 양반은 모조리 죽여야 한다는 일념으로 용수를 쓴 채 끌려온 계영을 알아차릴 새도 없이 칼을 휘둘러 버린 것이다. 망나니(천수)가 나뉘구는 계영의 머리를 받쳐 들고 절규하며 서사는 절정에 이른다. 천수는 자신이 도적단에 끌려가고 없을 때 계영이 명나라 장군에게 강제로 끌려간 사실을 알고 있었으나 자신의 손으로 계영을 처단해버

린 아이러니에 직면한 것이다.

그는 ‘망나니’ 를 선택하면서 두 가지 자아가 혼재했다. 계영의 남편이자 난희의 아버지로 평범한 농부 ‘천수’ 와 당파싸움으로 일가멸족을 당한 친부모에 대한 복수를 위해 칼을 휘두르는 ‘망나니’ 다. 전자는 지아버로서 살아남아야 한다는 평범한 당위성이라고 한다면 후자의 출발은 단지 친부모의 억울함을 해소하기 위한 복수에서 비롯된 것이다. 공식적 칼을 빌려 기득권 세도가들에게 형(刑)을 가함으로써 복수와 정의에 다가서는 것이다. 그러나 자신의 손으로 아내 계영을 처형해버린 사실은 가늠 수 없는 슬픔이다. 저자(길거리)에는 ‘망나니’ 의 과거 사연이 나돌며 그를 동정하는 여론이 급물살을 탄다. 그런가 하면 명나라 장군에게 강제로 끌려갔지만 끝내 제 손으로 장군을 죽이고 형으로 다스려진 계영의 강단 있는 모습에 민심이 동요한다. 그동안 억눌려 왔던 민중의 애환과 집단적 저항이 봇물 터지기 시작하면서 천수는 그 선봉에 서게 되고 관군에 의해 무참히 죽임을 당함으로써 파국을 맞는다.

천수와 계영이 파국에 이르기까지 두 인물의 주체 변화에는 새로운 목적의식이 뚜렷하다. 천수는 사람들의 목을 베어가며 살아야 하는 망나니짓을 자신이 해낼 수 있을 것이라고는 생각도 할 수 없을 만큼 꿈쩍도 하지 않던 자신의 이성을 깨고 기꺼이 망나니가 되었다. 그것은 친부모의 억울함에 대한 복수이자 사회정의를 위한 응수깊음의 발로로써 복수와 정의 두 욕망이 새로운 목표로 발현된 것이다. 계영 역시 마찬가지다. 세간의 소문은 명나라 장군의 애첩이 되었다는 정체성으로 굳혀졌었다. 그러나 강제로 끌려간 그녀의 이성적 자아는 원수를 제 손으로 죽여야겠다는 결심으로 호시탐탐 기회를 엿보는 중이었다. 모욕적이라는 이유로 스스로 목숨을 끊어버리면 그만일 수 있지만 죽는 한이 있더라도 기필코 원수를 제 손으로 제거한 후 죽겠다는 계영의 주체 변화는 천수의 그것보다 한 단계 더 높은 수준의 저항이다. 이러한 역사 속의 개인과 민중의 단단한 저항은 1960년대 부조리한 사회에 대항하기 위해 들고 일어난 대대적 학생운동과 군중 데모의 프리즘을 관통한다. 특히 이때 “정치적으로 큰 사건은 3선개헌을 들 수 있다. 개헌안을 두고 공화당과 신민당의 치열한 공방이 있는 가운데 장기집권을 위한 3선 개헌은 여당(공화당)에 의해 날치기 통과되었다. 여기에 가장 격렬한 개헌안 반대 운동을 벌였던 ‘4·19와 6·3 범청년회’ 가 있었고 기득권층은 이들을 소탕하기 위해 작전을 개시했다. 국민투표를 앞두고 벌어진 끝내기 작업으로서 주모자들은 중앙정보부에 끌려가 이루 말로 다 할 수 없는 고문을 당했다. ‘3선개

헌을 반대해서 사회를 혼란케 한 것은 복귀를 이롭게 한 용공 분자' 라는 죄명이었다.” 40)

조선 시대에 봉당정치로 인해 천수의 집안이 멸족되고 가까스로 살아난 천수는 복수와 정의를 위해 망나니가 되어 파국을 맞는가 하면 국가적으로는 망국을 자초하는 상황에 이른다. 양반 중심의 정파 싸움에 골몰하며 민생을 내팽개쳐버리는 것은 현실의 지배층에 의한 부정부패와 권력집착과 닮아있으며, 급기야 세도가들과 지배 집단의 황포로 인해 망국의 길로 들어서는 것은, 현재의 당파싸움으로 민주주의가 실종된 것과 같다. 과거나 현재가 닮은 꼴로 고체화되어 있는 정치행태의 문제해결은 예측할 수 없으며 과거를 토대 삼아 현재를 재삼 인식하게 할 뿐이다.

여기서 전통극적 요소로 활용된 ‘탈’ 이 과거와 현재를 구분하여 연결해주는 개연성 확보에 그친 점은 아쉬움이다.

2) 서사극적 장치의 활용과 공시적 관점

유나 차우드 휴리(Una Chaudhuri)는 텍스트를 구성하는 실질적인 모든 요소를 포함하는 텍스트를 총체적 텍스트(Total Text) 라고 부르고 “총체적 텍스트란 작가가 직접 혹은 간접으로 자신의 대본에 포함 시키고, 공연에서 구체화 되기를 원하는 모든 언어적·비언어적 의미와 체계가 모인 기호들의 집합이다.” 41) 라고 하였다. 그런 의미에서 이 극의 총체적 텍스트는 앞에서 열거한 극중극과 전체극에 해당하는 서사극적 장치들을 구체화함으로써 가능하다.

이 극에 수용된 전통극적인 요소는 ‘노승’ 과 ‘고석’ 그리고 ‘탈놀이’ 이며 이들은 서사극적 장치로서 소외효과다.

먼저 ‘노승’ 과 ‘고석’ 의 소외효과를 살펴본다. ‘노승’ 은 해설자 혹은

40) 강준만, 『한국 현대사 산책, 3권』, 인물과사상사, 2014, 328~330면 참조.

윤대성이 처음 전통에 대한 관심을 갖게 된 것은 4·19혁명 때문이었다. 연세대학교 법학과 4학년 때 4·19를 겪은 그는 “우리는 과연 누구인가?”라는 정체성의 문제에 직면했다. (유민영, 『한국 현대 희곡사』, 흥성사, 1982, 537면)

41) 이형식, 『미국 연극의 대안적 이해』, 건국대학교 출판부, 2004, 49~50면.

조정자로서 전지적 역할을 한다. 그가 보여주는 종합적 태도는 ‘볼프강 카이저(W. Kayser)의 서술 자세에 따른 설화자라 할 수 있다. 설화자는 관객에 대해서 우월적인 위치에 서서 사건 전반에 관한 개관을 하고 이에 대해서 침착하게 거리를 유지하며, 이야기를 엮어나가는 음유시인과 같다. 여러 가지 명칭으로 불리워지는 설화자(說話者)는 “무대와 관객석 사이의 중개자이며 무대의 사건 진행을 <위에서> 관찰하고 해설한다. 그의 성찰을 직접 관객에게 호소하며 관객을 그의 관찰에 끌어들인다.’ 42)

막이 오르기 전부터 농악 소리가 조금씩 들려온다. 서서히 막이 오름에 따라 그 소리는 커지면서 막이 완전히 올랐을 때 농악 소리는 멈추고 음악이 염불곡으로 바뀌면서 조명이 무대 가운데를 비치면 거기엔 갈색 가면이 걸려 있고 그 앞에 엎드린 듯 머리를 조아리고 있는 老僧이 보인다. 노승의 어깨는 염불곡에 맞춰 파도치는 듯 조금씩 움직이며 서서히 일어난다. 삼진 삼퇴 사방치기 돌담 춤 등의 춤을 춘다. 춤의 의미는 東西南北 四方에 있는 神에게 또는 관객에게 인사를 하는 것이며 觀衆을 쫓는 것이다. 이 염불 곡이 채 끝나기도 전에 찬 바람이 불면 무대 좌측 상단에 고석 할미 등장하여 춤추는 노승을 노려본다. (12면)

‘노승’은 관객을 유인하듯 ‘돌담 춤’을 추며 빙빙 돈다. 돌담 춤은 양주 별산대놀이에서 놀이마당 주위를 빙빙 돌면서 추는 춤으로 잡귀가 범접하지 못하게 하는 춤이다. 그러나 잡귀 마당 귀신을 자처하는 ‘고석’이 불쑥 등장하며 ‘노승’과 대립을 이루는 상대로서 역할을 할 뿐이다. 노승은 삶, 희망, 생명, 풍년 등으로 하늘의 밝은 기운을 상징하는 양기(陽氣)라면, 고석은 죽음, 고통, 전쟁, 허무 등으로 땅의 어두운 기운을 상징하는 음귀(陰鬼)다. 이 둘은 브레히트의 서사 모형에서 ‘사회적 의미’ 43)를 구현한다. 특히 ‘노승’의 역할은 사회적으로 실용적인 의미를 갖는다. 극의 상황에서 벌어

42) 송동준 외, 『브레히트의 서사극』, 서울대학교 출판부, 1997, 161면 참조.

43) 이원양, 앞의 책, 46면 참조.

지는 원인이나 책임을 규명하려고 할 때나 어떤 결정을 내리고자 할 때 그의 제시는 현실적인 목적을 가지고 메시지를 설파하거나 관여 또는 간섭하기 때문이다.

‘굿거리장단’⁴⁴⁾이 끝나고 場이 전환되면서 ‘노승’⁴⁵⁾과 ‘고석’은 극중 극을 열기 위한 포석으로 내기를 한다. 이는 역사 속의 서사에서 현실을 관조하려는 목적이 내재 되어있으며 여기서 실행되는 전통요소인 ‘굿거리장단’ 역시 장면 전환으로서 소외기능을 한다.

노승 쉬- 저기 사람이 오는군, 마침 잘됐어. 그럼 우리 내기를 해 볼
 까?
 고석 내기라니?
 노승 역사를 거슬러 올라가 보세. 가장 저들이 고통스러웠던 역사 속
 의 인간이 죽음을 찬미하고 절망하여 스스로 목숨을 끊는가 아
 니면 내일을 위해서 다시 출발하는가를 보는 거야.
 고석 그럴 때라면 나도 알지, 六·二五?
 노승 아, 그건 안 돼. 그 상처는 아직도 아물지 않고 있는걸?
 결론이 날 수가 없지.
 고석 六·二五를 빼고 이 민족이 당한 가장 처참한 전쟁이라면
 임진왜란이겠지. 그렇담 四백년을 거슬러 가야겠군.
 노승 저기 올라오는 아이를 역사 속에 넣어보는 거야.
 고석 저 애를 주인공으로 하려고?
 노승 아니, 그럴 수야 없지. 역사를 보게 하는 거야.
 보고 느끼는 것으로 충분하니까.
 저 탈을 쓰면 되네, 저 탈을 쓰면 자유롭게 시대의 종횡을
 달릴 수가 있지.

44) 민간음악에서 연주되는 장단의 하나. 일명 굿거리다. 서울, 경기도, 충청도, 전라도 지방의 무악과 농악에서 많이 연주되는 3분 박의 4박자를 한 주기로 구성된 빠른 장단으로 이 극에서 장(場)을 이동하거나 극의 변화 시점에 활용된다.

45) 노장 또는 노승은 늙은 승려로 오랫동안 불도를 닦았으나 파계하여 세속화되었다. 얼굴 바탕은 검은색이며 주름이 많고 점이 많이 찍혀 있으며 봉건사회 의식을 주로 비판하는 기능을 한다.

타령 장단에 맞춰, 지게 작대기를 두드리면서 열 대여섯 된 아이 등장한다. (15면)

{.....}

노승 그래 넌 뭐가 되고 싶으냐?
 아이 되고 싶은 거야 많지요. 허지만 어디 세상이 뜻대로 되나요?
 노승 {...} 평생 머슴살이 밖에 못할 놈이로고.
 아이 누가 머슴 같은 걸 해요? 저 벌어서 살지.
 노승 그래 장가는 언제쯤 가느냐?
 아이 모르겠어요. 아직 색식감도 못 정한걸요.
 노승 빨리 가고 싶으냐?
 아이 아이 스님도, 왜 안그렇겠어요?
 노승 오냐, 내가 널 빨리 보내주마.
 아이 아니 그럼 스님이 중신하시겠어요?
 노승 그래, (탈을 들며) 이걸 써 보아라. 그러면 소원대로 되느니라.
 (17면)

‘노승’은 ‘아이’에게 ‘마당쇠 탈’을 씌워주며 극중극과 현실의 가교역할을 하게 하며 ‘노승’ 자신은 현실에 해당하는 전체극과 가상의 세계인 극중극을 넘나들며 ‘마당쇠’를 간섭하거나 조언하는 조정자 역할을 한다.

극중극에서 마당쇠는 자신을 부르는 소리를 듣고 타령곡에 맞춰 쫓기듯 등장한다. “마당쇠 대령하였소, 무슨 분부시오?” “내다 고개를 들고 나를 보아라.” “(반가워) 스님, 어인 일로 예까지 오셨소?” “그래 그간 잘들 있었느냐?” “예. 그렇저렁 있긴 합쇼만, 어디 제 목숨 하나뿐이면야 죽어버리지 살겠습니까? {.....} 천수 녀석 공연히 글줄이나 가르쳤다간 또 돼먹지 않은 선비 나부랭이와 휩쓸릴 것 같아서요. 모르는 게 장땡이다 하고 일체 글은 가르치지 않고 농사꾼을 맨들었습쇼.” “그렇지만 천수야 양반의 썬데 글자 깨나 가르쳐야 하지 않겠느냐?” {...} “더욱이 넌 천수의 뒤를 잘 보살펴야 하느니라.” (32~33면) 이처럼 노승은 극중극에서 임진왜란이 터져 산중에 피신하고 있는 마당쇠 앞에 나타나 극의 흐름을 차단한다. 관객은 산중 피난 상황이라는 극의 흐름에서 벗어나 노승과 마당쇠의 뜬금없는 대화를 통해 주

인공 ‘천수’에 대한 정보(성장기)를 알게 된다. ‘노승’은 고통스러운 세상에서도 긍정적인 삶을 강조하며 ‘천수’를 잘 건사해야 한다고 강조하고 마당쇠 자신은 ‘천수’를 무지렁이로 키우고 싶었지만 이미 ‘용녀’를 통해 눈어 맹자 정도는 깨우쳤다면 ‘노승’의 희망에 부합하는 대답을 한다.

난희 아버지, (쓰러진 천수를 본다) 아버지!
 마당쇠 천수야! 이게 웬일이냐?
 천수 (간신히) 난희야, 저기 네 어머니가..... (89면)

“하— 여긴 내가 있을 자리가 못 되는구나 (고석, 도망가듯 슬그머니 사라져 버린다)” (89면) ‘노승’의 상대역으로 역사의 대(代)를 부정했던 음귀 ‘고석’은 패배를 인정하고 줄행랑쳐버리고 극은 대단원에 이른다.

“스님 이제 제 할 일은 끝이 났습니까? 저는 스님의 분부대로 천수가 태어난 때부터 죽는 날까지 옆에서 보살피며 있어 왔습니다. 이제 천수도 계영이도 가 버렸습니다. 이제 살아남은 난희를 위해 제 목숨을 또 연장하란 말씀이옵니까? 스님 저를 불러주시오. [...] 스님 나를 불러주십시오!” (90면) 라고 ‘마당쇠’는 본래의 정체성을 되찾겠다고 한다. ‘노승’은 마당쇠의 탈을 벗겨줌으로써 조정자, 해설자, 전지적 승리자로서 역할을 한다. 천수와 계영 사이에서 태어난 ‘난희’로 이어질 역사의 지속은 노승의 승리로 끝난 것이다.

극중극의 서사에서 역사는 어떤 형태로든 이어진다는 ‘노승’의 의지인 ‘난희’는 역사의 대(代)를 이을 희망을 상징하며 “이렇게 해서 모든 것은 다시 시작되었느니라. 그렇게 저들은 살아왔고 넘어져서 났으면서도 다시 일어날 줄 알고 있으니 누군가가 견디지 못하여 쓰러지면 그 뒤에 살아남은 사람들이 다시 그 뜻을 이어받아 왔음을 내가 보았노라. 결코 생명은 헛된 것이 아닐지니, 이는 하늘이 저들을 버리지 않으심이라.” (90면) 라고 설화자 역할을 한다. 이는 도전과 좌절 그리고 연속되는 절망을 경험하면서도 역사에는 한계가 없다는 메시지로서 관객을 각성시키려는 목적이 있다.

둘째, 서사극적 장치로서 ‘탈(가면)놀이’의 소외효과를 살펴본다. ‘탈놀

이’를 일컫는 다른 이름은 ‘덧뵈기’이다. 현실에 더하여 보여주는 탈은 본래의 얼굴에 덧입혀진 것이다. 그러하기에 탈을 쓰고 세상을 보면 평소에 보이지 않았던 삶의 실상들이 적나라하게 드러나며, 평소에 품어왔던 불만을 털어놓을 수도 비판할 수도 있다.’⁴⁶⁾ ‘탈놀이의 기원이나 역사에 대해서는 정확한 기록이 없으나 탈놀이는 민속극으로 한국의 전통연희 중에서 가장 연극적인(Theatrical) 장르’⁴⁷⁾로서 ‘한국에서 가장(假裝)의 도구와 가면(假面)을 고유어로 ‘탈’이라고 하고 ‘인형’을 꼭두각시라고 한다. 탈과 꼭두각시는 신앙의 대상 혹은 놀이의 도구로 널리 사용되었다. 본래는 신성의식에서 사용되던 것들이 사회생활의 변화에 따라 민속극의 도구가 되었고 신성 가면이 예능 가면으로 전이된 것이다.’⁴⁸⁾ 윤대성 작가는 이러한 우리의 민속극은 한국의 연극이며 이것은 마당에서 출발하였다고 하였다. “단오날 밤, 원님의 生日잔치 또는 중국 사신을 영접할 때 일정한 무대장치도 배경도 幕도 없이 촌락의 광장, 대감집 안마당 또는 궁정의 뒤뜰에서 모닥불을 밝힌 채 춤추고 노래하며 광대들의 익살이 탈놀이로 진행되는 것이다. 이들 광대들은 탈(假面)을 씌으로써 이미 現實의 人이 아닌 性格으로 변형되어 時代나 그들이 처한 상황에 구애됨이 없이 마구 놀 수가 있었던 것이다.”⁴⁹⁾ 라고 했다. 이러한 의미에서 이 극의 장면 전환이 장(章)이 아닌 장(場)으로 구분된 것 역시 같은 맥락이며 이 극의 특징이다. 극장 안에서 펼쳐지는 극일지라도 마당이라는 공간에서 펼쳐지는 것을 상상하게 하고 무대의 가변성을 강조한 것이다. 이러한 마당의 기능이 뚜렷한 장은 第 9 場이며 이 극에 대표적으로 수용된 전통요소인 ‘탈놀이’이다.

평양 감영 내, 평양감사의 생일잔치다. 무대 중앙 상단에서 평양감사와 명나라 장군 조문용이 앉아있고, 감사 옆으로 妓生 甲, 조 장군 옆에는 계영 앉아있다. 그 양편으로 관리 甲·乙과

46) ‘덧뵈기’는 연극의 철학을 나타낸다고도 하겠다. 엘리자베스시대 이래로 ‘세상은 연극이다.’라는 사고가 널리 퍼졌듯이, 덧뵈기 역시 일상을 보는 덧입힌 연극이니, 연극이 일상이라는 것이다. 연극은 먼 어떤 곳의 이야기가 아니라, 바로 현실의 덧보기인 것이다. 그리고 실제로 탈놀이는 당시의 일상을 유형화시켜 보여주고 있다. (이미원, 『한국 탈놀이 연구』, 연극과 인간, 2011, 61~62면 참조)

47) 이미원, 위의 책, 11면 참조.

48) 서연호, 『한국의 전통연희와 동아시아』, 동문선, 2010, 109면 참조.

49) 홍창수, 앞의 책, 105면.

조 장군의 부관 진이 기생 하나씩을 끼고 앉아 있다. 감사 뒤에는 아전이 대기하고 있고 적당한 곳, 무대 양 끝에는 官奴, 私奴 등이 서 있다. 한참 여흥이 벌어져 탈춤놀이가 전개 되고있는 중이다. 연지곤지 짙은 백면(白面)의 소무(小巫)가 부인복에 전복을 입고 타령 장단에 맞추어 제자리에서 자라춤을 추고 있다. 붉은 가면의 쇠뚝이 등장하여 희희낙락하며 앞모습이 어떠냐 뒷모습이 어떠냐는 듯 소무의 앞뒤를 춤추며 돈다. (72면)

第 9 場을 여는 지문은 본격적인 탈놀이에 들어가기 전에 ‘탈(假面)’의 외형적 특징을 부연 설명하고 있다. 여기서 행해지는 탈놀이는 ‘양주 별산대놀이’⁵⁰⁾ ‘쇠뚝이 과장(科場)’⁵¹⁾이다. ‘쇠뚝이’는 양반의 하인으로 양반을 비판하는 역할을 함으로써 해학과 풍자를 상징하는 조선 후기 서민들의 현실 인식이다. 지배층에 대한 서민들의 비판과 풍자를 나타내는 것으로서 서민들의 의식 성장을 볼 수 있다. 이러한 ‘쇠뚝이 과장’은 서사극에 전통극 요소가 수용된 탈놀이로서 서사극의 대표적 기능이라고 할 수 있는 소외효과다.

쇠뚝이 여보게 마누라 우리가 수삼 년을 같이 살아 이제 딸자식까지
 두었는데 [...] 비록 나는 상놈이요, 가진 것이 없어도 내 마음
 은 저기 앉았는 양반들보다 깨끗허이..... 그러니 자네도 맘 변
 치 말고 길이 길이 같이 살아.

‘소무’⁵²⁾는 고개를 끄덕이며 자라춤을 추고 ‘취발이’⁵³⁾는 까

50) 경기도 양주에서 전해 내려오는 가면극이다. 산대(山臺)란 산의 형상을 본떠 만든 무대를 말한다. 당시 양주지방에서 사직골 놀이패를 초청하여 놀이판을 벌였는데 놀이패가 지방 공연으로 약속을 어기는 일이 잦아지자 양주 주민들 스스로 가면을 만들어 산대놀이를 한 데서 별산대놀이라 부르게 되었다. 특히 양반 풍자가 주가 되는 7과장은 말뚝이와 쇠뚝이가 대사를 주고받으며 돼지를 몰 듯 양반을 희롱함으로써 지배계층에 대한 비판과 풍자, 서민인식의 성장, 벽사(辟邪)의식이 대표적이다. 현재는 양주를 대표하는 무형문화재다.

51) 쇠뚝이- 양주 별산대놀이의 제7과장에 등장하는 말뚝이의 친구로 양반의 하인으로서 양반들의 무능과 허례허식을 풍자하고 놀리며 그들의 체면을 떨어뜨린다.

52) 소무- 소무 혹은 소매로 불린다. 젊은 여자를 상징하며 흰 얼굴에 연지 곤지를 짙고 고

치 걸음을 추며 흥겹게 대무한다. 이때 수염 난 백면의 ‘포도부장’ 54이 칼을 차고 갖에 두루마기를 입고 난데없이 등장하여 ‘쇠뚝이’와 ‘소무’ 사이로 뛰어든다. 깜짝 놀라는 쇠뚝이, 음악 멈춘다.

쇠뚝이 이놈 보게 너는 웬놈인데 남의 내외가 ‘내근’ 55)하는데 뛰어들어 분란을 일으키느냐? 네 이놈, 여기를 다시 오면 네 에미 불을 놈이다. 어디 짧은 놈이 계집이 없어 남의 마누라까지 겁탈 하려는 거냐? 어서 나가라!

포도부장, 쇠뚝이의 서슬에 몇 발자국 뒤로 물러선다. 음악 울리고 쇠뚝이와 소무 춤을 계속한다. 포도부장 다시 뛰어들어 소무의 양손을 덩석 잡고 왼 다리 바른 다리를 서로 걸면서 춤을 춘다. 쇠뚝이 분통이 터져 이리 뛰고 저리 뛰고 하다가,

쇠뚝이 이놈아, 네가 왜 놈을 닮았구나? 오랑캐를 닮았구나. 칼을 찾으면 도적이냐 잡을 것이지 남의 마누라를 넘볼 건 무어냐?

평양감사 및 관리들 서로 꺾속말을 하며 웅성대고 명나라 장군은 잘 알아듣지 못하여 좋아하기만 한다. 계영은 안절부절 자리를 피하고 싶어 한다. 포도부장 담을 뛰어넘어 나가는 시늉을 한다. 쇠뚝이 빠른 타령 장단에 까치걸음으로 이리저리 포도부장을 찾는다. 그러나 걸음이 제자리에서 맴돌 뿐 앞으로 나가지

운 옷을 입고 있다. 노승을 유혹하지만 쇠뚝이 노승을 쫓아낸 뒤에는 쇠뚝이와 어울린다.
53) 취발이- 붉은 바탕에 무릎에 방울을 달고 버드나무 가지를 들었고 이마에 머리카락이 한 가닥 나와 있는 것이 특징이다. 술 먹고 놀기 좋아하며 힘이 좋아 파계한 노장에게서 소무를 빼앗아 엽전으로 마음을 연는다.

54) 포도부장- 샌님이 짧은 계집을 차지하고 있는데 칼을 찬 짧은 포도대장이 등장해 소무를 빼앗고 칼춤을 추는 것이 특징이다. (이 극에서는 평양감사와 아전 나부랭이들, 명나라 조 장군이 천수의 처를 빼앗아 애첩 삼은 것을 풍자하고 있다)

55) 양주 별산대놀이 샌님 과정에서 쇠뚝이 내외가 가까이 앉았다는 의미의 ‘내근’인데 말뚝이는 직장 안에서 하는 ‘내근(內勤)’ 뜻으로 받아 침으로써 동음이의어를 이용해 재담을 벌이는 장면이 있다.

말뚝이: 의막사령, 의막사령아!

쇠뚝이: 누가 내미할 놈이 남 내근하는데, 의막사령 의막사령 그래?

말뚝이: 내근하기는, 사람이 백차일 치듯한데 내근을 해?

쇠뚝이: 아무리 사람이 백차일 치듯 해도 우리 내외(內外)가 앉아 있으니 내근하지.

말뚝이: 옳겠다. 내외 앉았으니 내근한단 말이렸다. (이상, 국립무형유산원, 2019, 참조)

않는다.

쇠뚝이 마누라를 집에 두었으니 걸음이 뒤로 걸리는구나.

그 사이 포도부장 다시 담을 넘어 들어와 소무와 춤을 춘다. 이번에는 갓을 제껴 쓰고 두루마기 자락을 제비 날개처럼 뒤로 제치고 소매를 걷어 부치며 손뼉을 쳐서 장단을 청해 빠른 장단에 소무와 어울려 춤춘다. 쇠뚝이 이 꼴을 보고 이리 뛰고 저리 뛰며 소무를 뺏으려 한다. 세 가면 한참 어울려 춤춘다. 쇠뚝이 드디어 포도부장의 가운데 눌러 기진한다.

쇠뚝이 고만두어라. 약한 백성이야. 집 뺏기고 땅 뺏기고 마누라마저 뺏겨야 하는 세상, (소무에게) 오냐 새서방 얻어 자손 창성하고 부귀공명 하여라. (계영 슬그머니 퇴장해버린다) 그러나 이때까지 살던 정리를 생각해서 마지막으로 손목이나 한번 잡아보자.

‘소무’ 손을 내밀지 않는다. 그 대신 포도부장이 슬쩍 내미는 손목을 소무의 손인 줄 알고 쇠뚝이 덥석 잡고 낙루한다. 모두들 웃는다. ‘쇠뚝이’ 손을 쓰다듬다가 바라보니 ‘포도부장’의 손이다.

쇠뚝이 이 천하의 죽일 놈, 이 무슨 양갑을 할 것이냐? (소무의 손목을 끌어다 잡고) 그러면 그렇지 여보게 마지막일세. 이젠 죽어서 저승에서나 만나세. (낙루하다 침을 탁 뱉고) 처라!

울려 나오는 타령 곡에 맞춰 춤추듯 쇠뚝이 퇴장한다. 소무와 포도부장은 흥이 나서 어울려 춤을 춘다. 포도부장은 劍舞를 춘다. 검무가 끝나며 모두 퇴장한다. 박수 소리에 광대들 탈 쓴 채 다시 나와 인사한다.

조장군 아주 재미있소. 조선 탈춤 이렇게 재미있는 줄 미처 몰랐소.
 감사 즐겁게 보셨다니 (광대들에게) 어디 탈을 벗어보아라. (소무 탈을 벗으니 남자다) 허- 사내 녀석이 몸 놀리는 게 꼭 계집 같구

나. (조장군은 놀라서 끄덕인다. 쇠뚝이 탈을 벗는다) 너는 어디 사느냐?

쇠뚝이 황해도 해주서 피난 왔소이다.

감사 그래 그 사설은 네가 만든 거냐?

쇠뚝이 구전되어 내려오는 것도 있고 또(포도부장을 가리키며) 좀 고치기도 했습니다.

감사 (포도부장에게) 탈을 벗어보아라. (포도부장 탈을 벗는다. 천수다. 관노, 사령, 아전들 놀란다) 너는 누구냐?

아전 저자는 우리 감영에 있는 망나니올시다. (72~75면)

탈놀이에서 연행된 ‘쇠뚝이’의 가면은 기표이고 그것의 속성은 ‘기의’⁵⁶⁾다. 실제 ‘말뚝이(쇠뚝이)’는 양반을 응징하고 파괴된 가정을 회복하는 것이 원리다. 그러나 여기서 보여준 쇠뚝이는 반전을 꾀하지 못하는 것으로 그려진다. 포도 부장에게 마누라를 빼앗기고 한판 시름 해보지만 포도부장과 마누라는 이미 한통속이 되어버리고 쇠뚝이의 가정은 파괴되는 것으로 전개된다. 이렇게 전개된 쇠뚝이 사설은 포도부장 탈을 쓴 ‘망나니(천수)’에 의해 만들어진 것이 밝혀짐으로써 흥미는 배가된다. 자신의 처 계영을 명나라 조 장군에게 빼앗겨 버린 것에 관한 이야기를 재현한 것이기 때문이다. 지배층에 대한 비판을 고스란히 담아 전통극의 사설이 서사극의 서사와 어우러지고 있음을 보여줄 뿐만 아니라 지켜보는 관중들에게 지배층을 희화화하고 조롱하는 과정을 통쾌하게 전달함으로써 사회적 기능을 한다. 그런가 하면 신분이 낮은 ‘망나니(천수)’가 포도부장 탈을 씌으로써 주체의 정체성을 숨긴 것은 그가 풍자하고자 하는 지배층의 부정적인 면모를 극적으로 표현하는 수단으로 삼은 것으로 탈(假面)의 속성인 비판과 해학의 표출이다. ‘포도부장’으로 인물 전환한 ‘망나니’가 조 장군에게서 계영을 되찾아와 파괴된 가정의 회복을 꿈꾸는 ‘말뚝이(쇠뚝이)’ 원리는 양반을 비판하는 맥락이기 때문

56) 말뚝이 과장: (발단) 말뚝이가 흥진사 행세를 하고 살다가 함경도 양반을 만난다. (위기) 말뚝이의 정체가 탄로 나고 재산을 빼앗긴다. (해결) 말뚝이가 노승을 만나 복수의 방책을 묻는다. (반전) 말뚝이가 탈 놀이판에 뛰어들어 양반을 응징한다. (결말) 말뚝이가 할미를 만나 파괴된 가정을 회복한다. *여기서 말뚝이는 쇠뚝이의 친구로 둘 다 양반의 하인이다. 그렇다면 말뚝이 과장처럼 쇠뚝이 역시 파괴된 가정을 회복하는 것으로 결말에 이르러야 하는데 이 극의 탈놀이에서 (박진태, 한국 탈놀이의 미학, 태학사, 2014, 382~383 면 참조)

이다. 그러나 극중극 전체 서사에서 ‘계영’은 부분적으로 펼쳐지는 탈놀이 장(場)- 평양감사 생일잔치-에서 어수선한 틈을 타 ‘조 장군’을 자신의 손으로 처단하고 다시 극중극의 서사로 빠져나와 망나니가 칼을 휘두르는 형장으로 끌려온다. 그렇게 망나니에 의해 죽임을 당함으로써 천수와 계영의 현실은 탈놀이에서 보여준 ‘쇠뚝이 과장’보다 훨씬 더 비극적이다.

장중한 달고질 노래-장례 행렬 때 노래-에 맞추어 망나니와 계영의 시체를 들고 서서히 퇴장한다. 무대엔 노승 혼자 남는다. (90면)

장중한 음악소리와 함께 막이 서서히 내리며 멀리 농악소리 들린다. (91면)

이렇게 서사극적 장치로 보여준 대표적 탈놀이는 ‘쇠뚝이 과장’이다. 이것은 망나니와 계영의 서사를 탈놀이 사설로 표현한 비판의식으로서 소외효과다. 사실이 서사와 일맥상통하는 것은 물론 여성에 대한 남성의 부당한 횡포를 고발함으로써 서민의식의 성장을 보여주는 대목이기도 하다. 이러한 의미에서 ‘탈놀이가 축제 성격으로만 치부되어 어두운 서사와 배치된다.’⁵⁷⁾라고 한 선행연구와 달리 탈의 속성인 해학과 비판이 표출되고 있음을 보완할 수 있다. 그런가 하면 이 극은 소외효과로서 탈놀이뿐만 아니라 시나위와 같은 음반 반주와 춤, 장단 등이 서사극에 수용되어 종합예술로서 극적 시너지를 발현한다. 그럼에도 불구하고 전통극적 요소가 극 전체를 자유롭게 넘나들며 덕담과 재담으로 확산, 씨실 날실로 상대되지 않은 점은 아쉬움이다. 그러나 기존 무대 양식을 파괴한 <망나니>는 훗날 ‘마당극’이라는 우리 고유 양식의 발전으로 거듭날 수 있는 토대가 되었다는 점에서 연극 문화의 새로운 지평을 열었다.

57) 김현철, 「윤대성 희곡의 전통극 양식 수용과 현실의 형상화」, 『한국극예술연구』, 제28집, 2008.

2. 내적 부조리와 외적 모순의 병렬과 교차

<손님들>(1964)은 작가가 신춘문예<출발>(1967)에 당선되기 이전에 무대에 올려진 극이다. 이 역시 ‘우리 문화연구회’의 문화 정체성 의식에서 출발한 작품으로 <망나니>가 우리 고유 극양식을 찾고자 하는 정체성이었다고 한다면 <손님들>은 ‘바우만의 액체 근대에 비유된다. 새로운 질서를 건설하는 과제에 진지하게 착수하기 위해서는 그것의 건설자들을 부담스럽게 하는 구질서라는 바닥짐부터 제거해야만 한다. 왕성한 기운의 근대정신이 자기 입맛에 안 맞게 너무나도 정체되어 있고 야심을 펼치기엔 도무지 변화를 도모하거나 새롭게 빚어보려 하지 않는 당대 사회-관습적으로 굳어져 버린- 는 오로지 견고한 것들을 녹여야만 가능했다.’⁵⁸⁾ 이는 1960년대의 연극의 개념을 신파조가 아닌 사실적으로 구현하였다는 점에서도 그렇다. ‘서구의 사실극이 낭만주의 연극에 대한 반동으로 형성된 것이라면, 우리의 사실극은 신파조 극에 대한 반동으로 성립되었다. ‘현철’은 사실극이라는 말을 처음 사용하면서 “사실극은 현실을 있는 그대로 직사(直寫)하는 것이다. 재래의 연극은 시대의 도덕과 관습에 타협하여 기분의 현실을 묘사하였다면 사실극은 시대의 진정한 암흑과 추악 면을 예민하게 있는 그대로 직사” 하는 것으로 근대극의 미학적 토대를 제공하고 희곡 문학을 성립시키고 대중에게 근대적 사회의식을 자각시켰을 뿐만 아니라 정치적 혼란상과 변화하는 사회상을 실감 나게 반영함으로써 과도기적 시기에 문화인으로서의 정체성을 확보하는데 기여했다.’⁵⁹⁾ 이러한 맥락에서 이 극은 농업사회에서 산업사회로 봉건주의적 문화에서 자본주의적 문화로 변화하는 과도기적 정체성이며 대내외적 변화에서 드러나는 부조리한 현상에 희극적 요소를 담고 있다는 점에서 희극으로 분류된다. ‘비극이 모든 인간 행동을 주제로 삼는 것과 달리 희극은 인간의 도덕적인 행동은 문제 삼지 않는다. 그 이유는 만약 희극이 도덕적 행동까지 다룬다면 희극의 행동이 너무나 진지해질 위험이 있고 희극이 아닌 비극이 될 수 있기 때문이다. 이러한 희극이 되기 위한 조건으로는 평범한 중류층 사람들의 이야기여야 하고 결말 부분에 통쾌한 웃음을 선사해야 한다.’⁶⁰⁾ 이러한 의미에서 이 극은 정형화된 중산층 인물들로 구성되어 다소 무거운 주

58) 지그문트 바우만(1925~2017), 앞의 책, 10~11면 참조.

59) 서연호, 앞의 책, 204~205면 참조.

60) 고종환, 『연극의 역사』, 경상대 출판부, 2015, 43~44면 참조.

제를 위트와 해프닝으로 해결하는 희극의 완성도에 충실하다.

이 극은 서울에서 은행원으로 살아가는 중류층 가정의 신혼부부와 대학생 ‘용철’ 과 교사 ‘선녀’ 를 중심으로 2박 3일간의 일상을 여섯 개의 장으로 그리고 있다. 한 가정 내에서 신혼부부가 처한 상황은 국가적 현상과 유비되는 정체성으로그들을 지배하는 손님들 즉 봉건주의적 유교 문화의 힘은 물리적 심리적 갈등으로 부각 되었다가 어느 한 시점에서 위트로 해소된다. 그런가 하면 ‘용철’ 과 ‘선녀’ 의 구도는 자본주의와 애국주의로 상대되면서 이들 두 세대의 상황은 병렬구조를 이룬다. 이러한 주동 인물들이 처한 상황을 봉건주의적 유교 문화로서 내부세계와 자본주의적 양키문화로서의 외부세계로 구분하여 살펴봄으로써 가정 내 부조리와 사회적 모순을 확인할 수 있다.

1) 봉건주의적 유교 문화로서 내부세계

신혼부부인 ‘남편’ 과 ‘부인’ 은 서울역 부근에 집을 얻어 오붓하게 살아가려는 꿈에 부풀어 있다. 그러나 시골에서 손님들이 오면 이 신혼집을 거쳐가는 것이 여행의 필수코스가 되고 만다. 게다가 아직 미혼인 남편 친구들까지 가정을 꾸리고 사는 부부에게 빌붙기 일쑤다. 통금시간에 걸려 만취한 상태로 갑자기 들이닥치거나 집에서 술을 마시다가도 통금 사이렌에 연연하지 않을 정도로 내것 네것을 구분하지 않는다. 신혼부부에게는 수시로 찾아드는 손님들로 인해 주객이 전도되는 양상이 날로 가중된다. 이 극에서 주동 인물인 남편과 부인의 성격은 대조적이면서도 일견 같은 면이 많다. 부인은 자정 사이렌이 울려도 돌아가지 않으려고 하는 도에 넘친 친구들만이라도 그만 들락거리게끔 정리하라고 남편에게 조언하지만, 남편은 친구들이 극성맞긴 해도 어떻게 대놓고 그런 말을 하느냐며 고민하는 시늉만 할 정도로 우유부단하다. 장남으로서 지금까지 그렇게 살아온 습관으로 인해 자신의 불편함을 감내해야 한다고 생각한다. 부인의 가치관 역시 전통 미덕을 기반으로 하고 있으므로 불편함을 느끼면서도 남편만 중용할 뿐 선뜻 자신의 의사를 표출하지 못한다. 오히려 그러한 생각이 불경스럽고 인간적인 정을 훼손시킬 수 있다는 남편의 기본의식과 다를 바 없다. 이처럼 이들이 근대적 사고를 하면서

도 전근대적 방식에서 벗어나지 못하고 있는 데는 우리나라가 처한 실상과도
 유비 된다. 새로운 국가건설에 박차를 가하는 현실이 ‘신혼’ 을 상징하며 신
 혼부부에게 처해진 여러 상황 등은 한국 사회의 속성을 함의하고 있다. 신
 혼부부가 세 들어 사는 집이 서울역 근처라는 지정학적 위치는 시골에서 기
 차를 타고 상경한 부모와 일가친척들의 간이역이 되기에 충분하다. 한국이
 여러 강대국과의 외교 특히 미국과의 사이에서 ‘주체적 외교’ 61)를 행사하지
 못하는 것처럼 신혼부부 역시 ‘유교 문화’ 62) 에 짓눌려 집주인으로서 온전
 한 권리를 행사하지 못하는가 하면 국가는 외세 자본에 의존함으로써 주권이
 휘둘림당한다. 신혼부부는 유교 문화의 생활양식과 현대적 생활양식의 경계
 에서 어느 한쪽만 내세울 수 없으므로 방입하거나 순응한다. 국가 역시 지정
 학적으로 가까운 중국과 일본뿐만 아니라 서구 유럽과 미국과의 교류에서 주
 체가 속박당한다. 우리의 가치와 문화가 왜곡되거나 잠식당하는 형국이다. 그
 런가 하면 유교 문화에서 배태된 것 중 하나는 가족 간 경제적 예속이다.
 ‘남편’ 과 ‘부인’ 이 신혼집을 얻을 때 부인의 집에서 비용부담을 더 많이
 한 점을 이유로 두 칸의 셋방에 부인의 남동생인 ‘용철’ 이 방 한 칸을 당당
 하게 차지하고 있다. 남편 역시 장남으로서 부모와 가족에게 의무를 다해야
 한다는 책임감을 안고 있으므로 수시로 들락거리는 이들과 방을 함께 사용하
 거나 아예 내주어야 한다. 이처럼 유교 문화가 창출해낸 직간접적인 자본은
 가족관계를 속박하여 가족주의 권력으로 작동하는가 하면 국가는 외세 자본
 고리에 속박되어 있다.

61) ‘주체 외교’와 ‘기회주의 외교’: 66년 2월에 ‘주체 외교’는 작은 사건을 하나 일으켰다.
 박정희가 말레이시아, 태국, 대만을 순방하고 귀국할 때 김포공항에서 일어난 일이다. 미
 국 대사와 미8군 사령관은 삼부요인이 늘어선 사열 중 앞쪽에 서서 기다리고 있었다. 의
 전 국장 윤호근은 그들에게 각국 대사들이 늘어서 있는 뒤쪽 줄을 가리키면서 그쪽으로
 가 달라고 요청했다. 브라운은 물러섰지만 유엔군 사령관 비치는 강력항의하면서 버텼다.
 “비치 사령관이 모욕을 당했다”는 소문이 미8군 영내에 퍼지면서 국회, 행정, 사법부 등
 에 압력이 들어왔다. 박정희는 윤호근을 파면했다./ 66년 9월 대선과 캘리포니아 주지사
 선거에서 패배한 리처드 닉슨이 서울을 방문했을 때에 박정희는 그를 박대했다. 그러나
 68년 미 대선에서 닉슨이 대통령에 당선되는 걸 보고 기겁을 하게 된다.

(강준만, 『한국 현대사 산책, 1960년대』, 인물과 사상사, 2014, 72~73면 참조)

62) 유교는 옛 문물이나 사상, 제도를 중하게 여겼으며 기존 질서를 존중하고 조상을 숭배
 하는 철학이자 종교이다. 이런 유교가 조선에서는 조상 숭배의 종교가 되고 중국에서는
 정치학의 기능을 하면서 사회를 경직화했으나, 일본에서는 오히려 국민국가 건설에 기여
 했다. 이처럼 유교는 상황에 따라 순기능과 역기능으로 달리 작용했다.
 (김용운, 『풍수화, 한-중-일 문명 비평서』, 맥스, 2015, 244면 참조)

남편 안녕히 가쇼, 어서 읍쇼. 또 읍쇼. 빌어먹을... 아주 내일부터 하
 숙집 간판을 내걸든지 해야지 (...) 이젠 도대체가 서울에 오는
 손님이란 사돈에 팔촌까지 들렀다가니 어디 배겨낼 재주가 있
 어야지. 이젠 밤에 제대로 잠도 안 와. 귀에선 마냥 대문 두드
 리는 소리가 들리는 것 같구, 통금 싸이렌이 불 때쯤 해서는 가
 슴이 조마조마한 게 누가 불쑥 들어설 것만 같애. (283~282면)

신혼부부의 집에서 한 달 동안 묵고 고향으로 내려가는 ‘부인’의 부모를
 배웅하고 들어오며 ‘남편’이 위트를 섞어 투덜대는 소리다. 부인 역시 하릴
 없이 서울로 올라와 자신의 집에서 머물다 가는 부모와 일가친척들이 피붙이
 라고 해서 마냥 좋은 것만 아니므로 남편의 불멘소리에 공감하며 응수한다.
 이렇게 남편이 그동안 냉가슴 앓았던 심정을 쏟아내는 것도 잠시, 뒤이어
 ‘남편’의 부모가 여동생 ‘선녀’와 함께 서울 나들이 차 들이닥친다. 이처
 럼 이들 부모의 특별한 볼 일이라는 것은 서울에 올라와서 장기간 유람하거
 나 쉬었다 가는 일이 비일비재한 것으로 그려진다. 그런데 남편의 부모가 손
 님으로 오면 ‘부인’의 부모와는 상황이 달라지는 것이 특징이다. 부인의 부
 모는 ‘용철’과 한방을 쓰게 되므로 가족의 숫자만 늘어나는 것에 불과 하지
 만 ‘남편’의 부모가 오면 두 개의 방에서 여자는 여자끼리 남자는 남자끼리
 성별로 방을 나누어 잘 수밖에 없으므로 신혼부부의 오붓한 생활은 언감생심
 이다. 이날도 남편은 손님들에게 방을 내어주고 마당으로 나와 애꿎은 담배
 만 피우는데 부인이 슬그머니 문을 열고 나온다. 부인 역시 시어머니와 시누
 이 틈에 끼어 불편한 것은 마찬가지다. 남편은 부인을 향해 “왜 안 자고 나
 오냐”면서도 동지를 만난 듯 반가운 기색이다. 부인의 부모가 머물다가 돌
 아간 지 바로 뒤이어 남편의 부모와 여동생이 들이닥친 상태라서 누가 먼저
 랄 것도 없이 동병상련의 처지가 된다. “여보 우리 정말 또 한 번 갑시다.”
 남편은 신혼부부가 방을 빼앗기는 비일비재한 상황을 만회라도 할라치면 신
 혼여행이라도 다시 가야 한다는 심정이다. 부인은 반신반의의 “정말?” 이냐고
 되묻는다. “음 무슨 일이 있어도 가야지, 여기 있다간 신경쇠약에 걸리겠어.
 잠을 잘 수가 있어야지.” 부인 역시 남편의 말에 공감하면서도 남편의 유한
 성격과 직장에서의 고려 사항 때문에 현실은 녹녹지 않다는 것을 안다. “당
 신 주변으론 어렵도 없어요. 첫째 직장은 어떡하구요?” 라며 기대하지 않는

투다. “맹장에 걸려 수술을 했다가 하구 한 일주일 쉬지 뭐.” “호호, 허지만 그때쯤 되면 또 손님이 올걸요? (267면) 부인은 다음에 펼쳐질 시나리오를 예상이라도 한 듯 자신들만의 공간을 체념하며 남편의 어깨에 머리를 기대다.

이들은 가부장제에서 양육되었으며 전통적인 생활양식과 현대의 생활양식과의 경계에 있으며 전통적 미덕은 지켜져야 한다는 유교의 무의식이 견고하다. 자신들이 집주인인지 객인지 혼란스러워하면서도 매번 사생활이 침해되는 상황에 대처하는 태도는 서로 불만을 토로할 뿐이다. ‘우리’가 아닌 ‘나’의 목소리를 내는 일은 가족관계를 해치는 행위이므로 손님에게 주권을 점령당하고 있으면서도 꿈쩍할 수 없는 고착된 관습에 사로잡혀 있다.

이때 건넌방 문이 열리면서 아버지 나오려다가 아들 부부의 모양을 보고는 헛기침을 하며 얼른 고개를 방안으로 들여 민다.
 (265면)

손님들(타자)로 인해 부부는 자신의 집에서 온전히 자유롭지 못하다. ‘손님’의 사전적 정의는 어떠한 이유로 찾아온 사람, 행사에 참석하러 온 사람 정도다. 그러나 이 부부에게 ‘손님’의 의미는 집주인 위에 군림하는 대상이며 봉건주의적 힘을 가진 존재로서 관습화된 힘이다. 이 극에 등장하는 신혼 부부의 부모와 형제 일가친척들 심지어 자정 사이렌이 울려도 돌아가려고 하지 않는 남편 친구들이다. 그들은 자신들의 필요와 편의를 위해 부부의 집을 제집처럼 드나들지만 정작 집주인인 부부는 이들의 행태를 인내하며 순응해야 한다. 이러한 바탕에는 위계질서를 도덕의 가치로 내세우는 유교 문화가 공고히 자리 잡고 있다. 산업사회로의 변화가 진척되고 있음에도 내적으로는 유교 문화의 힘이 꿈쩍하지 않는 것이다. 왕조시대를 거쳐오면서 자리매김하고 있는 유교 문화의 가족주의는 대대손손 내려온 조상 숭배와 선(善)이 우선시 되고 공동의 이익을 위해서는 개인의 불편함은 감수해야 하는 타성적 삶이 배어있다. 이렇게 신혼부부가 시도 때도 없이 맞아야 하는 ‘손님’은 우리나라가 외교적으로 맺어진 강대국들에 의해 침범되고 있는 권력과 다를 바

없다. 봉건주의적 문화와 자본주의적 문화의 혼재는 부조리와 모순이라는 두 갈래 힘의 구조로 형성된 것이다. 신혼부부의 내부세계는 개인의 욕구보다 공공선을 우선시하는 부조리로 인해 개인적 갈등이 존재할 뿐 타협의 여지가 없다. 이러한 과도기적 특징은 봉건주의적 생활양식의 고착화이거나 새로운 문화를 터부 하면서 배태된 정체성 혼란으로서 봉건주의적 힘으로부터 지배 받는 주체에게는 갈등이 가중될 뿐이다. 그것은 ‘새로운 단계인 오늘의 속성을 파악하고자 할 때 ‘유동성과 액체성’⁶³⁾이 꿈쩍하지 않는 것과 같다. 그래서 이들 부부에게 ‘손님’이라는 존재는 주객이 전도된 상황을 감내해야만 하는 당위성으로 고체화된 굴레다.

남편 (참던 화를 폭발시킨다) 도대체 당신은 어찌자구 서울역 앞에다 집을 얻은 거요? (282면)
 [.....]
 부인 뭐 처음부터 누가 이렇게 될 줄 알았어요? 교통두 편리하구 당신 직장두 가깝구 해서 얻었지. (283면)

이들 부부에게 집의 지정학적 순기능마저도 타인과의 관계에선 역기능으로 작용한다. 시골에서 상경하여 서울역을 거치게 되는 일가친척들에게 정거장이 되어버린 아이러니다. 남편의 직장과 가까운 집으로서 기능보다 서울역에서 가까운 손님들 간이역이 되어버린 것이다. “하기야 여긴 교통이 편리해 좋아. 우리 같은 시골 사람 길 잃어버리지 않고 찾아들기 딱 좋단 말이야. 집을 아주 잘 얻었어.” (237면) 서울 유람을 마치고 시골로 내려가기 위해 집을

63) 지그문트 바우만은 ‘액체 근대’에서 오늘날의 속성을 파악하고자 할 때 ‘유동성’이나 ‘액체성’으로 비유하면서 우선 녹여야 할 견고한 것은 전통에 대한 충성심과 관습적 권리, 의무라고 한다. 막스 베버가 표현한 대로 가족과 집안에서의 의무, 뻔뻔한 도덕적 의무사항들이라는 족쇄로부터 해방되는 것을 가로막는 부적절한 의무사항들을 벗어던지는 것을, 우선으로 본 것이다. 그러나 지난날 장구한 세월의 전근대 시기 동안 시공간은 긴밀히 얽혀 있고 견고함으로 봉쇄되었으며 그것이 느슨해지면서 근대는 시작되었다고 한 것처럼 유동적 근대성은 복잡한 사회관계의 그물망을 시공간으로 확장하면서 이동하고 변화하는 과정 중에 있다고 하였다. 이러한 과정에서 과거의 공간은 고체성으로 굳어 시간의 탄력적 진보를 방해하며 정체성의 혼란이 가중될 수밖에 없다. (지그문트 바우만, 앞의 책, 9~19면 참조)

나서면서 남편의 아버지가 하는 말에 -(남편과 부인은 시선을 교환하며 울상을 한다) (237면)- 남편의 가슴은 벌써 옥죄어온다. 그때 “여기서 구질구질하게 살지말구 미국이나 가요!” (234면) 라고 하며 ‘용철’ 은 매형인 남편에게 여권을 들어 보이며 자랑 섞인 작별인사를 하고 휙 나가버린다. 여정을 마치고 떠나려는 부모를 배웅하며 안도하고 있던 부부에게 ‘용철’ 이 미국 유학 길에 오른다는 뜻밖의 선물을 안겨준다. 불박이 군식구마저 떠남으로써 신혼 부부에게 해방이 찾아오는 순간이다.

남편 그래! 정말 오랜만에 우리만 남았군, 자아~ 들어갑시다.
 부인 (다정히) 네! 들어가요. (233면)

남편이 흥가분한 마음으로 부인을 먼저 방으로 들여보내고 대문을 잠그려 하는 순간 술병을 든 친구들이 대문을 밀고 들어온다. 친구들은 그동안 해오던 것처럼 손님들이 떠나는 틈을 타 그동안 만나지 못했던 ‘남편’ 을 찾아온 것이다. 그들은 “자네 집엔 그동안 웬 손님이 그리 많았나, 오랜만에 오בות하게 술 한잔하세! (233면)” 라며 능청을 떠낸다. 이제 겨우 북적이던 손님들이 떠나고 모처럼 부부의 시간이 주어졌는데 남편은 친구들을 물리치지 못하고 어정쩡한 자세를 취한다. “왜 친구는 매일 밤 불러들이는 거예요?” “끌어들어긴...제 발로 찾아오는데 내가 가라고 할 수 있소?” (282면) 라고 했던 신혼 초의 모습 그대로 어찌할 바를 모른다. 대문을 걸어 잠그고 들어오기만 기다리던 부인이 바깥의 소란스러움에 쫓아 나와 남편과 친구들의 상황을 보고는 ‘꽝’ 소리가 나도록 대문을 닫아 버린다. 남편이 친구들 앞에서 주저하고 있는 사이 부인의 자아가 굴레의 벽을 깨고 전도되는 순간이다. “아...알았어, 한 시간 후에 오지.” (232면)라고 하며 발길을 돌리는 친구들을 향해 “아닐세, 일 년 후에나 오게! (232면)” 라고 응수하는 남편의 목소리에 그나마 농섞인 자신의 주장이 묻어 있다. 지금까지 신혼부부의 집을 자신들의 편의에 맞춰 들락거리던 손님들(친구들)을 향해 소극적이거나 집주인으로서 권리를 외치는 모양새다.

이렇게 실생활에서 신혼부부가 겪는 정체성 혼란은 근현대의 과도기적 현

상이다. 시대의 흐름에 부응하지도 역행하지도 못하는 진퇴양난이다. 부모를 비롯한 일가친척과 친구들의 거침없는 들락거림이 주변 강대국들이라고 한다면 신혼부부의 구체적 처지는 우리나라가 처한 상황과 유비 된다. 약소국이나 약자는 힘의 우위에 밀려 정체성의 혼란을 겪으면서도 뾰족한 대안을 찾지 못한 채 역사의 변화와 함께 병렬상태로 놓여있는 것이다. 국가나 개인이 처한 상황이 손님들로 치환되어 상황만 다를 뿐이다. 타자로 인해 영역을 침범당하면서도 힘의 논리가 전제될 때 대안은 속수무책일 수밖에 없음을 보여준다. 그러나 신혼부부의 숨통을 조이던 양상은 손님들이 여정을 마치고 떠나는 시점을 결말로 삼아 전통 미덕을 해치지 않는 범위 내에서 돌파구를 찾는다. 그런가 하면 친구들에게 결단력을 표출하여 그동안 억압당했던 집주인으로서 권리를 찾는다는 위트를 보여줌으로써 희극의 기능에 충실했다.

2) 자본주의적 양키문화로서 외부세계

‘용철’ 과 ‘선녀’ 의 구도는 자본주의적 양키문화와 애국주의로 병렬된다. 당시 유행한 용어인 양키문화는 미국의 전반적인 것을 통칭하는 전형적인 미국문화로서 ‘용철’ 이라는 인물을 통해 양키문화에 대한 우리의 의식을 알 수 있다. 그는 미국 유학만이 희망의 통로가 될 수 있다는 생각으로 굳어있는데 이러한 배경에는 미 군정이라는 시대적 흐름이 배태되어 있다. ‘미 군정 3년의 정치사적 평가에서 문화면은 저급한 양키문화와 물질적 향락 추구의 문화 양식이 한국 사회의 전통성은 물론이고 전통적 가치관과 윤리의식을 침식시키고 말았다. 미 군정 자체가 문화적인 측면에서 이질적인 외래 문화적 충격을 한국의 전통문화 구조에 첨가했다는 사실을 의미하는 것으로서, 이러한 이질 문화 자체가 당시 정치적 상황, 즉 미 군정의 통치라는 성격을 통해서 우세 문화로 기능하게 되었다. 이 결과 한국인에게 문화 가치나 윤리 면에서 심한 갈등과 혼돈을 가져옴과 동시에 정신적 아노미 상태로까지 몰고’⁶⁴⁾ 갔다. ‘경제발전을 우선시했던 국가 정책은 미국의 자본이 필요악으로 작용하여 양양되어 오면서 우리의 전통 즉 우리 문화가 훼손되는 것을 간과하였음을 알 수 있다.’⁶⁵⁾ 이렇게 미국이라는 초강대국이 패권을 잡

64) 송건호 외, 『해방 전후사의 인식 1』, 한길사, 2020, 77~78면

으면서 양키문화가 득세하였고 한반도의 국제질서와 통치를 담당해 온 미 군정 자본은 점차 대중화되면서 우리 문화는 또다시 외세문화에 희석되어 버린 것이다. 이렇게 자본주의적 양키문화의 활발한 보급은 ‘용철’로 하여금 우리나라를 경시하고 미국 유학만이 유일한 탈출구라는 몰주체성에 빠지게 한다.

용철 하기야 여기서 대학에 갔댔자 별게 아니죠...대학교수란 것도 시시하기 짝이 없을뿐더러 교육방식이 돼먹었야 말이죠...그래서 전 미국에 가기로 했습니다. 여기 있댔자 신통한 것도 없을 테고...사내대장부가 한 번 나서 미국 같은 나라에서 활동을 해야지...제 친구들은 벌써 미국에 있는데 빨리 오라고 독촉이 대단합니다. (258면)

‘용철’의 미국 유학에 관한 소신은 다분히 현실적이다. 개발도상국의 현실과 선진국과의 비교 일색으로 미국 유학만이 자신의 불안이 해소될 것으로 막연한 기대감에 젖어 ‘선녀’에게 미국으로 유학을 떠난 친구에게서 온 편지를 읽어준다. 땅이 넓어서 자동차를 소유하는 것은 필수이고 생활비와 학비를 벌기 위해 맞벌이를 한다는 미국의 일상이 담긴 내용으로 당시 미국 유학 조건의 어려움을 알 수 있다. 우리나라는 경제 사정의 취약으로 국민이 해외에 나가 소비하는 것을 규제하였으며 해외여행이 자유화된 1989년 이전까지는 순수여행을 위한 여권이 아예 발급되지 않았다. 오죽하면 입장을 가

65) 60년대 중반 미국을 향해 ‘민족의 자존심’을 지키긴 매우 어려운 일이었다. 한일국교 정상화로 일본에 대한 ‘민족의 자존심’도 내버린 마당에 이른바 혈맹(血盟)이라는 미국을 상대로 ‘민족의 자존심’을 부르짖을 사람은 적어도 엘리트층에선 매우 희귀했다. 엘리트층에 편입되기 위해서라도 친미적이어야 했고, 심지어 반미 기질을 갖고 구테타를 일으킨 지도자마저도 친미적인 자세를 취하지 않으면 견뎌내기 어려운 게 당시의 현실이었다. 무엇보다도 미국이 원조를 중단하겠다고 협박하면 벌벌 떨어야 했다. 그걸 잘 아는 미군들은 그야말로 안하무인(眼下無人)이어서 미군 범죄는 끊이지 않고 계속되었다. 62년 6월 한미행정협정 체결(SOFA: Status of Forces Agreement)을 요구하는 고려대생과 서울대생의 시위로 미국은 협상에 응하긴 했지만 무성의로 일관했다. 그로부터 3년이나 걸려 65년 5월 18에서야 초안이 마련되어 66년 7월 9일 조인이 이루어져 67년 2월 9일에 발효되었다. (강준만, 『한국 현대사 산책, 1960년대』, 인물과 사상사, 2014, 73~74면)

장하여 유학 떠난 친구를 운이 좋다고 표현하는지 알 수 있는 대목이다. 기업 출장이나 유학 등의 여권이 나와도 비자를 받기까지 까다로운 절차를 거쳐야 하므로 ‘용철’은 미국인 친구 ‘브라운’의 힘을 이용하기 위해 갖은 애를 쓰는 중이다. “이곳 대학에선 배울 게 없다.”, “숨 막히게 답답하고 모순 덩이의 대한민국” 이라느니 하면서 대학을 중퇴한 채 미국 유학 비자가 나오기만을 기다리고 있다. 이렇게 ‘용철’과 같은 젊은이들이 막연한 아메리칸 드림에 심취한 것 역시 우리 역사 현실에서 근거를 찾을 수 있을 만큼 양키문화는 정치 경제 사회 문화적 지형을 바꿔놓은 것이다. ‘미 군정은 불과 3년 미만에 걸쳐서 한국 사회를 지배한 것에 불과하지만 그것이 미친 영향은 단지 그러한 시간적인 것으로만 설명될 수가 없다. 정치적인 면에서 미 군정은 한국 정치 사회 권력 구조의 기반을 어느 정도 설정해 주었으며 경제적인 면에서는 경제 체제, 즉 자본주의 시장 경제 제도를 수용할 수 있게 해주었다. 그런가 하면 사회적·문화적인 면에서는 이른바 ‘양키문화’가 전통적인 한국 문화와 이질감을 조성해서 마침내 한국 사회에 외래문화의 무비판적인 수용이라는 문화 구조가 되는 시발점이다. 이처럼 미 군정이 미친 영향은 정치에서부터 문화에 이르기까지, 과도할 정도로 심각한 것이었기 때문에, 오히려 그 속에 모든 사상이 침몰 됨으로써 그것이 가지고 있는 성격을 문제 삼으려는 관념조차 빼앗겨 버리고 말았다.⁶⁶⁾ 이와 같은 미 군정 영향은 ‘용철’의 의식이 미국 유학에 경도되어 미국으로만 가면 원하는 꿈이 이루어질 것이라는 과도한 기대감에 사로잡혀 있는 것과도 무관하지 않다.

용철 [...] 이 넥타이 좀 보세요, 어때요? 괜찮죠? 팔달라 짜린데 여기 백화점에 암만 돌아다녀도 이런 거 없더군요. 자식들, 역시 잘 만들어. 물건은 여하간 메이드 인 유에스에이래야지! 일본 물건이 좋다는 사람도 있지만 그건 어디 보기만 좋았지, 약해서 쓸모가 있어야죠. (277면)

‘용철’은 자본을 매개로 한 문명의 이기와 허영에 노출된 젊은이의 단면

66) 송건호 외, 위의 책, 45면.

을 보여준다. 소비성향 역시 두말할 것 없이 미제 일색이다. 대중문화와 오락에 이르기까지 미국제가 휩쓴 양키문화는 꾸준히 변형 유지되어오면서 소비행태도 지배한다. 자본주의 문화는 백화점과 대자본의 조직적인 마케팅 등으로 개인의 욕망을 부채질하는 가운데 ‘용철’의 소비는 욕망의 쇼핑을 넘어서 자신에 내재된 현실 불안에 대한 확신의 증거로 삼는 기회가 된다. 다양한 수입제품 중에 특히 미제는 비교 우위를 점하여 선망의 대상인 미국 유학 결정에 대한 확신으로 고착된다.

선녀 (초연히) 우리 아버지들은 과거를 동경해서 옛날의 꿈속에만 잠겨 있구 우리 젊은이들은 미국을 꿈꾸고 있구... 모두들 자기 집에서 마치 손님처럼 행동하고 있어요. 언젠가는 훌쩍 떠나 버릴 것처럼.
 [...] 왜 그럴까요? 더 공부하고 싶어서... 물론 그런 사람도 있겠죠... 하지만 제 머리론 이해할 수가 없어요. 그렇게 필사적으로 유학을 가는 사람들이... (241면)

반면 시골에서 아이들을 가르치고 있는 ‘선녀’는 ‘용철’과 같은 세대이면서도 미국을 바라보는 인식이 다르다. 당시 군사정권이 추진한 ‘한일국교정상화’는 나라가 발전하기 위해서는 일본과 국교를 정상화해야 한다는 명분을 내세웠다. 그러나 그것을 둘러싸고 지퍼진 반대 여론은 들불처럼 데모로 번지기 시작했다. 이를 통제하기 위해 급기야 계엄령까지 선포하는 시국을 보며 ‘선녀’는 “우리나라엔 미처 손도 못 대고 있는 일들이 부지기(241면)” 순데 여기선 할 일이 없어서 미국으로 가야만 한다고 하는 ‘용철’을 이해할 수 없다는 투다. 미국으로 유학을 떠났던 사람들이 조국에서 필요로 할 때 무슨 수를 써서라도 돌아오지 않으려고 하면서도 태극기를 보면 가슴 뭉클하고 동포를 만나면 눈물지은다는 이율배반적인 행동을 어떻게 해석해야 좋을지 모르겠다며 비판한다. 유학이라는 명분이 듣기 좋은 말이지만 정작 유학 생활을 버텨야 하는 근간으로 청소부나 허드렛일을 하면서까지도 미국 현상만 최고의 가치로 치는 것을 탄식한다. 여기서 ‘선녀’는 자신을 중심으

로 돌아보지 않고 남의 탓과 상황 탓만 하는 사람들을 주인의식이 없는 ‘손님’에 빗댄다. 극에서 언급되는 것처럼 “새마을 운동이다 뭐다 휘젓고 다니”(263면)던 우리나라 고도성장기 출발점인 1960년대 중반은 조국 근대화라는 기치 아래 가난과 빈곤에서 하루빨리 벗어나려는 것이 급선무였다. 그러나 갑작스러운 산업사회로의 진입은 각종 비리와 부정부패가 만연하게 되고 마을 저수지 하나를 수리하는데도 오합지졸이었다. 그래서 극 중 아버지 세대는 “일을 하려면 일본 애들처럼 딱딱 해치워야지. 요샌 그저 이놈이 쏘시면 이놈 말을 듣고 저놈이 쏘시면 저놈 유리하게 해(263면)” 준다며 독식을 일삼던 일본 고정관념에 사로잡혀 있다. ‘아버지’는 식민지 유산에 대한 이념에 갇혀 있을 뿐만 아니라 봉건주의적 권위의 상징이다. “사시사철 수돗물 틀어 놓구, 저만 알구, 스물네 시간 전깃불을 켜고 사는 사람이 있는 나라에서 저축이고 내핍생활이고 무슨 소용이 있겠느냐? 덮어놓고 일본만 욕하지 말고 그들에게 배울 점이 있다면 배워야 한다.”(249면)라고 하는 아버지의 시각은 그의 도덕적 기준이 억압받고 사사건건 통제받으며 살았던 봉건주의에 익숙한 것이다. 식민지 치하에서는 개인이 개성을 발휘하거나 능력을 개발하는 것이 허용되지 않았으므로 불평불만을 안으로만 삭이던 습관이 여전할 뿐만 아니라 그들 정책에 순응하기만 하면 살아가는 데 큰 피해가 없었던 소시민의 자세다. 그렇게 안정을 추구하던 사고방식은 변화를 두려워하는 즉 유동성과는 거리가 멀다. 그래서 지식인과 대학생들의 의사 표현의 최후 수단인 데모 등이 그에겐 상상조차 할 수 없는 일이다. 부침을 겪어온 세대로서 민심이 들끓어 정세가 또다시 급변하게 되는 것이 두려울 뿐이다. 그러나 ‘선녀’는 늙었다는 핑계로 행동하지 않고 트집만 잡는 것은 옳지 않다고 아버지에게 입바른 소리를 하며 일본을 뛰어넘어야 한다는 민족주의적 이데올로기를 들추어 개혁 현상에 동조한다. 일본이 과거에 대한 진정한 사과도 없이 또다시 경제침략을 하려는 불합리한 협정을 막아야 한다는 고양된 의식의 소유자다. 그러면서 자신은 지금처럼 어수선한 시대일수록 이 땅에 뿌리 박고 시골에서 아이들을 가르치는 것도 나라를 위해서 기여 하는 일이라고 생각한다. 사람들이 각자의 위치에서 제 역할을 하는 일이 국민의 한 사람으로서 올바른 의무라고 생각하는 애국주의적인 인물이다.

용철 (...) 한다는 소리가 여권을 줄 테니 자기 말을 하나만 들어 달
 래요.
 [.....]
 나더러 같이 자자는 거예요. 자식이 변태성욕자였어요.
 (244~243면)

브라운에게 여권을 받아 내일이라도 당장 유학을 떠날 것 같았던 ‘용철’은 만취 상태로 귀가한다. “다 던져 버리고 왔습니다. 하도 더러워서” (245면) ‘용철’은 브라운에게서 선물로 받은 미제 자켓을 자랑으로 여겼는데 벗어던져 버리고 올 만큼 흥분상태다. 미국을 비난하고 미국 유학의 꿈을 당장 접을 것처럼 말한다. 미국에 못 갈 바에야 시골로 내려가 결혼이나 해 버려야겠다는 식이다. “하실 일을 찾아보는 게 먼저 아닌가요?” 라는 선녀의 충고에 여기서 무슨 수로 할 일을 찾겠냐며 한국에서는 자신이 존재할 필요도 가치도 못 느낀다며 횡설수설이다. 현실의 불확실성으로 진퇴양난에 빠진 ‘용철’과 같은 세대는 ‘기성세대로부터 좌절과 폐허만을 물려받았다. 그들은 어린 시절 전쟁과 친일파가 기승을 부리는 제1공화국의 부패를 겪으면서 이전에는 전혀 경험하지 못한 놀라운 미국문화의 세례를 무차별적으로 받아야 했다. 그리하여 열심히 일하고 노력하면 잘 살 수 있고 그것이 가치 있는 삶이라는 소박한 사회윤리가 여지없이 무너졌다. 이를 꼬집어서 당시 어느 외국인인 “한국 학생들에게 미국으로 갈 기회만 준다면 한국 학교의 교실에는 한 명도 남지 않게 될 것이며, 그렇게 되는 것이 당연한 일” 이라고 말했다. “젊은 세대를 절망으로 몰고 간 또 하나의 원인은 엄청난 실업률이다. 대학 졸업자 네 명 중 한 명은 실업자였다. 이 때문에 혹자는 대학을 ‘실업양성소’ 라고 비웃기도 했다. 이러한 상황에서 젊은이들이 미래에 대한 좌표나 전망을 가지는 것은 쉬운 일이 아니었다. 4월 혁명은 이러한 시대적 한계와 분위기를 깨고 일어났지만, 자조적이고 퇴폐적인 분위기는 5·16 군부 쿠데타 이후 상당 기간 계속되었다.” 67) 이러한 이유로 ‘용철’의 돌파구 찾기는 현실적 한계에서 비롯된 결과라고 할 수 있다. 반공 이데올로기와 자유의 억압만이 득세하고 젊은이들에게 비전을 제시할 수 있는 정책대안이 없었으므로 이들 세대에 열등감과 자괴지심만 부추긴 것이라고 해도 과언이 아니다. 양키문화는 자유와 평화의 상징으로 이는 마치 미국에 가면 자신의 이상

67) 『한국 현대생활 문화사 1960년대』, 창비, 2016, 227면.

을 실현할 수 있을 것이라는 막연한 동경을 심어주었으며 자연스럽게 현실 타파의 목적이 유학으로 굳혀진 결과다. 그러나 자괴감에 빠져 있는 ‘용철’에게 반전이 일어난다. ‘남편’의 부모가 장기간의 서울 유람을 마치고 집을 나서는 것을 배웅하기 위해 전 가족이 마당에 나와 있을 때 우체부가 등기우편물을 들고 온다. ‘브라운’이 ‘용철’의 여권을 보내온 것이다. 용철과 브라운의 관계를 무거운 논쟁으로 진전시키지 않고 해프닝으로 매듭짓는 순간이다.

용철 여기서 구질구질하게 살지말구 미국이나 가요! (234면)”

‘용철’이 비록 편협한 현실 인식론자일지라도 불안한 사회에서 자신의 돌파구를 찾아 유학길에 오름으로써 굴절되었던 정체성이 제자리를 찾는다. ‘자신의 내적 자아, 그리고 그 내적 자아의 가치나 존엄을 충분히 인정해주지 않는 사회적 규칙 및 규범을 가진 외부세계, 이 둘을 구분함으로써 자라난 정체성은 인류 역사 내내 개인들은 자신이 속한 사회와 불화하고 갈등을 겪어 왔다. 사회는 그 가치를 평가할 때 구조적 문제와 불공평성을 갖고 있다는 시각이 확립됐다. 자아를 사회 규칙에 순응하도록 만들어야 하는 것이 아니라 사회 자체가 변화해야 하는’⁶⁸⁾ 것이라면 ‘용철’은 물론 다른 사회 구성원들에게도 아직은 사회 구조적인 모순이나 제도의 변화를 기대하기엔 역부족이다. 군사정권은 조국 근대화를 내세워 그들의 권력을 정당화해야 했고 실업난과 과도한 경제개발정책은 나라가 개인을 위해 무엇을 해 줄 것인가 보다 개인이 나라를 위해서 무엇인가를 해야 하는 시대이기 때문이다. 젊은이들은 베트남 전쟁의 용병이나 독일의 간호사로 파견되어 외화벌이에 나설 수밖에 없었듯이 ‘용철’과 같은 인물에게 유학은 새로운 도전이자 변화의 추구이기 때문이다.

이처럼 이 극은 봉건주의적 유교 문화와 자본주의적 양키문화에서 드러난 다소 무거운 갈등을 위트와 해프닝으로 해소함으로써 희극의 해학적 기능과

68) 프랜시스 후쿠야마, 이수경 옮김, 『존중받지 못하는 자들을 위한 정치학』, 한국경제신문, 2020, 31면 참조.

완성도에 충실했다. 그러나 그들의 정체성은 정치와 사회적 현상과 맞물려 한계로 남는다. 신혼부부의 ‘공간은, 고체이고 둔감하며 고집이 세고 수동적인 것으로서 시간의 탄력적 진보를 방해하는 존재인 탓에 그저 방어적인 참호전만을’⁶⁹⁾ 벌이는 열린 결말이기 때문이다. 제도와 의식의 변화 즉 유동성이 없는 한 이들이 누리는 공간은 심리적 가해자와 피해자의 모습인 채 현재진행형으로 남을 수밖에 없기 때문이다. 반면 ‘용철’ 과 ‘선녀’ 는 현실에 대응할 줄 아는 유동적 인물들이다. 문화에 대한 몰주체성을 보이긴 하지만 변화를 두려워하지 않고 현실적 모순에 대응하는가 하면 개혁의 목소리를 내기 때문이다.

3) 역사 인식의 일반화와 가변성의 교차

소설가 이병주는 역사를 산맥이라고 한다면 문학은 골짜기라고 했다. 이는 문학은 역사를 상징할 수 있는 언어수단으로 문화를 창조하며 문화는 역사의 큰 틀 안에 존재한다는 의미다. <파벽>(1984)과 <제국의 광대들>(1996)은 시대적 변곡점을 배경으로 하거나 역사적 사실 자체를 재현한 작품으로 문학을 통한 역사의 현실 인식을 가능할 수 있다. 전자는 일제강점기와 전쟁 후를 시대적 배경으로 삼아 주인공의 역사적 경험에서 배태된 민족주의가 현실과의 사이에서 접점을 찾지 못하고 교차하는 가치관을 다루며 전통극적 기법과 서사극적 기법이 혼재한 텍스트다. 후자는 일제 식민지의 신호탄이 된 ‘을사늑약’ 이라는 역사적 사건 속 인물들의 재현을 통해 역사의 가변성을 강조한 서사극이다.

<파벽>은 두 주동 인물인 최두삼과 이한섭의 관계를 전통적 기법으로 서술하면서 회상 장면을 삽입하여 맥락을 이어간다. 최두삼은 일제강점기 때 친일하면서 사업을 키워 독립운동 자금을 대주기도 하고 황국신민이 되지 않기 위해 ‘창씨개명’ 을 끝까지 미루다가 어쩔 수 없이 대세를 따르는 것으로 묘사되는 이중적 인물이다. 지금은 아들 ‘철’ 에게 사업체를 물려주고 물려나 있으며 ‘철’ 은 국회의원에 출마하기 위해 큰 집을 지어야겠다는 계획을 세운다. 이때 최두삼은 새집을 지을 때 ‘파벽’ 을 사용해야 한다고 못 박는다.

69) 지그문트 바우만, 앞의 책, 17~19면 참조.

최두삼은 손자 손녀의 결혼 문제 등 집안 대소사에 구체적인 지시를 하는 등 목적을 성취하는 인물이다. 부족함이 있다고 판단된 장손 ‘근식’ 을 의사인 손주며느리와 맺어주면서 상대 집안의 명예와 정치적 입지까지 덤으로 얻는다. 그러나 일본을 등에 업고 사업을 일궈 독립운동자금을 대오다가 국가의 암울함이 깊어지자 대세를 따른 친일 행적의 근거로 인해 오늘날 친일파 명부에 올라 있다.

반면 독립운동가 이한섭의 집 주변은 낡은 집을 팔고 떠나는 사람들이 속출하는가 하면 새집이 지어져 속속 들어서는 중이다. 이한섭의 집은 일제강점기 붉은 벽돌집으로 그가 해방 후 떠돌았을 때 동지로부터 받아 정착하면서 지금에 이르렀다. 이러한 이한섭의 집이 공교롭게도 최두삼이 원하는 ‘파벽’ 과 맞아떨어져 거래를 타진 중이다. 이한섭의 아들 ‘그늘’ 은 “어떤 작자가 이 집을 사겠다고 나섰다” (288면) 라며 좋은 기회이니 팔자고 한다. 도사에서 도배일을 하며 사느니 이참에 집을 팔고 시골로 가 편히 살자고 설득하지만, 이한섭은 자신이 죽을 때까지는 이 집을 팔 수 없다고 한다. “나는 변두리로 밀려나는 게 싫어.” (288면)라고 완고하다. 자신의 필요성에 의해서 집을 파는 상황이 아닌 바에야 더욱더 완강할 수밖에 없다. 동네가 낙후되어 하루가 다르게 헛 집 자리에 새집이 지어지는 모습이 ‘이한섭’ 의 눈엔 마치 일본이 야금야금 나라를 집어삼켰을 때를 연상하게 하기 때문이다. 이한섭에게 집이라는 것은 ‘그늘’ 이 말하는 경제적 잣대가 아니다. 지금 팔아야 비싸게 팔린다는 대세에 떠밀려 어쩔 수 없이 집을 팔아넘기는 것은 일본에 나라의 주권을 빼앗겼을 때의 상황과 겹친다. 한순간 대한제국이 되었던 것은 일본에 국권만 빼앗긴 것이 아니라 나라의 전통 즉 민족의 정신조차도 일제의 손아귀로 넘어가 버렸다고 생각한다. 그러므로 본인이 원해서 집을 옮기는 것이 아니고 주변 사정에 휩쓸려 자신도 하는 수 없이 결정을 내려야 하는 것은, 용납할 수 없다. 그에게 집의 보존은 국가의 존속과 다름없기 때문이다.

한편 아들 ‘철’ 은 낡은 벽돌집이 하나 있긴 한데 집주인이 팔지 않겠다고 한다며 꼭 파벽을 써서 집을 지어야 하느냐고 최두삼에게 재차 되묻는다.

최 땅 투기해서 부자가 된 졸부들이 강남에 지은 집을 봐라. 대리석을 써서 으리으리하게 걸만 번지르르해서 남에게 과시하는 그런 집은 싫다. 우린 뼈대가 있는 집안이다. 걸으로는 전혀 화려하지 않은 은은한 멋을 내야 해. 돈 있다는 걸 집 거죽 치장으로 보일 필요는 없어. (303면)

이처럼 두 인물의 집에 대한 개념은 극명한 대조를 이룬다. 특히 최두삼에게는 일제강점기에 대한 향수와 친일파라는 피해의식이 공존한다. 파벽은 일제강점기 때 지었던 붉은벽돌 집이며 그것은 그가 뛰어넘고자 했던 단단한 상류층이며 욕망의 상징이었다. 반면 대리석처럼 번지르르한 집은 보기엔 화려하나 졸부의식을 노출하고 싶지 않은 것이다. 친일을 이용하여 독립운동자금을 댔을 때는 떳떳했지만 변절의 피해의식과 우월감에 사로잡힌 선민의식이 공존한다.

1 당신 덕택에 일본 감옥을 구경했지. 해방이 조금 늦었으면 아마 그 안에서 죽었을 거요.
 [.....]

1 당신은 조선인이 영원히 황민이 될거라고 믿었오?
 최 나 같은 놈은 그렇게 믿을 수밖에 없었습니다. [...] 게다가 우리 조선인의 정신적인 지주라고 할 여러 어른들이 변절했는데 어찌 일개 장사치가 조선의 독립을 믿을 수 있었겠소? [...] 사람은 약한 동물입니다. 환경에 따라 몸 색깔을 변해야 살아남습니다.

3 더이상 들을 게 없습니다. 집행합시다.

1 나는 이 사람을 단죄할 수가 없오. [.....] 친일행위는 개인의 죄상이 아니라 식민지 지배의 실체고 현실이오. 희생자는 학병 징병 노무자 수감 된 사상범뿐만 아니라 저 사람들도 희생잡니다. (294면)

이한섭에게 독립운동 자금을 끝까지 대주지 못하고 그를 밀고해 버렸던 최두삼의 변명은 회상을 통해 볼 수 있다. 여기서 복면을 쓴 채 해방군을 자처한 이들 중 ‘1’은 ‘이한섭’이며 ‘최’는 최두삼이다. 최두삼은 일제강점기 때 이한섭에게 독립운동 자금을 대 주다가 그것의 실효성이 기대에 미치지 못하자 이한섭을 일본 경찰에 밀고해 버렸다는 전제하에 심문이 진행된다. 그러나 최두삼은 심문을 받는 도중 이한섭에 의해 위기를 모면한다. “이승만 정부와 국회에서 반민족 행위 처벌법을 제정한다고 하니 반드시 일제에 협력한 친일인사들을 응징할 것” (294면)이라며 최두삼을 법의 심판에 맡기자며 인정을 베푼다. 이한섭은 독립운동이 성공하여 나라도 되찾았고 새로운 정권이 들어섰으므로 법과 정의가 바로 설 것을 기대한 것이다. 그러나 최두삼과 같은 인물의 죄과뿐만 아니라 여타의 공정한 법의 절차를 기대했지만, 실제 ‘이승만 정권에서 친일파 청산은 미완’⁷⁰⁾으로 끝나고 말았으며 이한섭은 독립운동가라는 무게를 짊어진 채 궁핍한 현실을 견딘다. 이승만 정부의 ‘국내 독립운동가 기용 조건’⁷¹⁾은 이한섭과 같은 독립운동가의 현실을 생황고로 이어지게 했다.

임 나는 테러리스트요, 살인자였네. 때로는 감상을 초월해서 잔
 인하게 사람을 죽여야 했었지.....내가 만주와 중국에서 독립운

70) 그 이유 중 하나는 조선이 해방된 이후 3년간의 미 군정 기간이 있었고 1948년 대한민국 정부가 수립된 시기에 정치 엘리트로서 총원할 수 있는 대상은 항일 독립운동을 지도해 온 민족주의 운동자, 해외에서 서구식 교육을 받아 새로운 지식을 습득하고 귀국한 인물, 일본의 식민지 체제 내에서 종사하고 있던 관료 출신자였다. 그러나 독립운동가에게는 정치가로서 능력이나 행정 능력이 부족한 결점이 있다는 이유로 이승만 대통령 개인의 정략적인 동기와 결합되어 서구화된 엘리트와 식민지 통치하의 관료 출신자를 정치적 리더로 총원하는 요인이 됨으로써 친일파 처리 문제가 1년도 못가서 흐지부지 해져 버렸고, 실질적으로 종결되어버린 것은 반민특위의 조사 활동에 대해 이승만 정권이 비협력적인 태도로 임했기 때문이라는 지적이 다수를 점하고 있다.

(이상훈, 『일본을 알아야 한일관계가 보인다』, 제이앤씨, 2019, 83~84면 참조)

71) 해방된 후 국민적 신망이 높은 항일 독립운동가의 총원이 요구되었지만, 한편 국제적 신임과 지식을 획득하기 위해서는 국제적 조류 변화에 효과적으로 대응할 수 있는 지식을 몸에 익힌 인물의 총원이 필요했다. 이러한 관점에서 이승만 정권 초기의 정치 엘리트 총원은 주로 상하이(上海)를 포함한 중국 또는 국내에서 독립 운동에 참가한 사람들이나 미국 등지에서 서구식 교육을 받은 후에 귀국한 사람들을 중심으로 이루어졌다. 국내 독립운동가에게는 정치가로서 능력이나 행정 능력이 부족한 부분이 있었다. 이러한 결점이 이승만 대통령 개인의 정략적인 동기와 결합되어 서구화된 엘리트와 식민지 통치하의 관료 출신자를 정치 리더로 총원하는 요인이 되었다고 한다. (위의 책, 83~84면 참조)

동을 할 때 우리의 독립투사들은 모두 사대사상의 노예가 되어 있었어. 공산주의자는 소련에 민족주의자는 중국과 미국에 상해 임정은 조각조각 파벌이 갈라져 있었네. 저희끼리 권력과 이해관계로 서로 다투고 있었지. 난 단체란 것에 환멸을 느꼈어. (...) 그런데 자네 할아버지는 해방이 됐으니 혁명가는 정치에서 손을 떼야 한다는 지론이었네. 나는 혼자 싸웠어. 이 나라를 비민주화하는 모든 요소들과 맞서서 말일세.....그런데 나는 모든 혁명이나 행동은 그 자체 내에 반혁명의 요소를 내포하고 있다는 사실을 깨달았네. 모든 사상이나 신념은 다 거짓이요, 그 안에 똑같은 모순을 내포하고 있다는 사실을 말일세. 난 허무주의자가 돼 버렸어! 4·19와 5·16 혁명을 보면서 난 꺾어버렸네. 혼자 지탱할 힘을 잃어버렸어. 늙고 외로웠지. 이때 최두삼이 내게 화해의 손을 내밀더군. (326~327면)

여기서 주동 인물을 실어나르는 역할을 하는 인물 ‘임’은 소외효과다. 최두삼, 이한섭과 동시대 인물로서 1세대 중심의 서사를 실어나르는 교량적 역할을 한다. 최두삼과 마찬가지로 ‘임’의 독립운동에 대한 변절의 소견은 개인의 역사이자 일반론으로서 소외효과인 교육적 기능을 한다. 혁명을 빌미로 한 자리 차지해보겠다고 한다면 혁명의 정신에도 어긋난다고 한 이한섭을 진정한 독립운동가라고 평하면서도 실생활에서는 대안이 없다는 모순을 비판하며 자기변명을 한다. ‘일제하에 본래 민족 주체 세력이 될 수 없는 사람들이 마치 그 주체 세력인 것처럼 행세하는 것이 태반이었는데’⁷²⁾ 세 인물처럼 ‘해방 후 독립지사가 수난을 겪고 친일파가 득세한 현실 또한 비밀비재했다. 일본과 만주를 유랑하다가 고국이라 하여 찾아온 독립투사들은 방 한 칸 얻지 못하고 풍찬노숙을 하는데 악덕 모리배들은 사회적으로도 한 점 거리낌이 없다’⁷³⁾는 점에서 그들의 민족주의는 현실과 교차한다. 그런가 하면 이

72) 송건호 외, 앞의 책, 39면 참조.

73) 그럼 친일 문제를 어떻게 해석할 것인가? 이 점에서 상기시키고 싶은 것이 한말 이용구(李容九)가 겪은 일이다. 일진회(一進會)를 이끌고 소네 통감에게 일한합병을 건의까지 한 이용구는, 정작 합병이 되자 자작도 중추원 참의도 못 된 채, 말년을 실의와 환멸 속에서 보냈다. 그가 미워한, 그리고 그로 하여금 매국 행위를 감행하게 한 근원적 동기의 하나였던 그 양반층 위정자들은 이른바 합방 공신으로 여전히 세도 층인데, 일제는 이제는 이용 가치가 없어졌는지 그를 쓴 외 보듯 했던 것이다. 임종 전에 그는 우치다에게

한섭의 손자 ‘바름’은 최두삼의 손녀와 결혼을 약속한 사이다. “역사의 교훈으로 충분하지 않습니까? 과거를 더듬어 볼 수 있다는 것.” (326면)으로 충분하며 현재의 삶이 더 중요하다는 신세대다. ‘바름’은 이한섭과 최두삼의 관계를 알고 난 뒤에도 그것은 과거 환경에서 겪은 어른들 문제이며 과거에 빚어진 관계로 인해 그들의 결혼 파기는 있을 수 없다고 생각한다. ‘무라카미 하루키’는 <노르웨이의 숲>의 서문에서 사람을 사랑한다는 것의 의미는 자아의 무게에 맞서는 것인 동시에, 외부사회의 무게에 정면으로 맞서는 것이며 누구나 그 싸움에서 살아남게 되는 건 아니라고⁷⁴⁾한 것처럼 여기서 기성세대나 신세대를 막론하고 정체성의 기반은 경험과 환경의 지배를 받고 있다. 1세대의 완고한 입김에 눌러 있는 2세대 최두삼의 아들 ‘철’과 이한섭의 아들 ‘그늘’은 각각 부와 가난을 물려받아 현실에서의 생활도 극명하게 갈린다. ‘철’은 부를 유지하는 것에 만족하지 않고 명예를 더 쌓으려고 하는 쪽이라면, ‘그늘’은 그의 이름에서 인물의 특징을 규정이라도 하듯 부부가 품앗 일을 해가며 그늘진 삶에 순응할 수밖에 없는 인간형이다. 역사 인식에 있어서 독립운동이 접하는 미학을 차치하고라도 아버지 이한섭의 과거를 들춰 공과를 따지는 일은 보이지 않는 허상과의 시름이라고 생각하며 물 흐르는 데로 살아갈 뿐이다. 이처럼 1세대는 국가에 관한 문제에 치열했다면, 2세대는 선대의 삶을 자연스럽게 물려받았으며 신세대는 자신들에 맞는 삶을 쟁취하는 것을 우선으로 한다.

이한섭은 손자 ‘바름’의 결혼 상대가 최두삼의 손녀라는 사실을 알고 혼절하여 자리에 누운 뒤 며칠 후 죽는다. “할아버지에 대해 아는 게 없습니다. 늘 골방에서 시조를 읊으시고 남산을 오르락내리락 하신 노인, 제겐 바르게 살라는 의미의 ‘바름’이란 이름 하나밖에 지어 주신 게 없으세요. 독립운동하시면서 남겨 주신 건 가난뿐이잖아요? 누가 알아줘요. 결국은 이렇게 돌아가시는데.” (312면) 라고 이한섭에 관한 안타까움을 예들려 투덜거린다. 장래 장인어른이 될 ‘철’이 정치에 관한 생각을 묻자 “정치란 과대망상증에

사뭇 비감스럽게“우리가 바보였군요. 혹시 속은 게 아닐까요”하고 말했다고 전해진다. 여기서 우리는 식민주의자들의 냉혹한 본질을 보는 것이다. 건강할 때 부러먹을 뿐 병든 노예까지야 아랑곳할 것이 없듯이, 그 후에야 반민법으로 심판을 받건 말건, 매장을 당하건 말건 아랑곳할 필요조차 없는 것이다. 죄책감은 고사하고, 치욕을 강요한 일본인들이 오히려 술선해서 그들을 경멸하곤 했던 것이다. 그래서 우리는 친일행위가 일인들에게서도 동정이나 감사를 받지 못했다. 식민지 지배의 참담한 실체였음을 발견하는 것이다. 즉 친일행위는 우리 민족에게 개인의 죄상이 아니라 식민지 지배의 참담한 실체로서 인식되어야 한다. (이상훈, 위의 책, 218~220면 참조)

74) 무라카미 하루키, 임흥빈 옮김, 『노르웨이의 숲』, 문사미디어, 2010, 6면.

사로잡힌 사람이거나 아이큐가 모자란 사람들이 빠지는 함정입니다.” (281면) 라고 단정 지어 버리듯 ‘바름’의 생각은 이전 세대가 나라를 되찾으려고 몸부림쳤던 독립운동이나 현실정치와는 거리가 멀다. 애당초 이들 젊은 세대는 체제 경쟁을 겪은 적이 없으므로 독립운동이나 친일이라는 이데올로기에 관한 관심도 없으며 정치도 마찬가지다.

인부 준비됐나? (소리만) 불을 붙이네. (침묵 잠시....그러나 짱 하
 는 소리와 연기와 함께 벽돌이 와르르 무너져 내린다)
 바름 할아버지! (임태화, 바름의 어깨를 감싸 안고 나가면서 무대
 의 색깔이 전체적으로 화려하게 바뀐다. 앙상블의 경쾌한 음악
 이 연주되고 안에서는 여러 사람의 웃음소리와 박수 소리가 들
 린다) (326~327면)

최두삼은 이한섭의 집을 헐고 나온 벽돌로 자신의 새집 외벽을 쌓아 완공한다. 그는 눈에 보이는 정의감이나 기분에 휩쓸려서 외골수가 되는 것은, 어리석은 생각이라며 형편대로 대처하는 것을 순리로 여긴 현실적 인물이다. 친일을 매개로 해서라도 돈을 벌어서 독립자금을 댈 수 있다면 그것이야말로 진정한 애국이며 현실적 대안이라고 주장한다. “그 사람은 끝내 혼자 길을 고집한 사람이오. 6·25전쟁이 끝날 즈음에 부산에서 어렵게 산다는 소식을 들었지. 그래서 도와주려고 했어. 그런데 끝내 나를 만나려 하지 않더군.” (316면) 최두삼은 몇 번 이한섭과 화해하고 싶었으나 이한섭이 만나주지 않았고 지금에 이르렀지만, 그의 손자를 자신의 가족으로 맞아들임으로써 화합에 이르렀다고 생각하는 정신 승리자다. 그러나 손녀 ‘미나’와 ‘바름’이 신혼여행에서 돌아와 새집에서 파티하는 날 최두삼은 에스컬레이터에서 굴러 떨어져 죽음으로써 이한섭과 최두삼의 정체성은 역사와 현실 사이에서 교차한다. 독립운동가라는 극명함과 친일파라는 모호함은 ‘파벌’을 중심으로 가로놓인다. 한 시대를 살았지만 살아서는 동지가 될 수 없었으며 독립운동가와 친일파라는 수식어로 차별화되었다. 그들의 이데올로기는 현실에서 부유(浮遊)할 뿐이다. ‘우리 민족사에서 일제 식민지 이전부터 자행되어 온 친일

행위는 해방 후에도 학문으로든 감정적으로든 아직 정리된 기억이 없다. 오욕의 역사니까 건드리고 싶지 않다는 은폐론과 당사자와 가족의 체면을 위한 인정론 그런가 하면 친일행위를 인신공격의 자료로 삼으려는 경향이 있었다. 그러나 이 점에서 반민법은 분명히 시효가 지났다. ‘그대는 저 여인을 돌로 칠 수 있다고 자신하겠는가? 전비(前非)로써 현재의 지위를 위협당할 사람도 없겠거니와, 이로써 위협을 하려는 자가 있다면 그 비열함이야말로 침을 뱉어 마땅한 일일 것이다.’⁷⁵⁾ 그런 의미에서 독립운동가와 친일파는 정체성으로서 일반화된 인식일뿐 사안에 따라 해석이 달라질 수밖에 없다. “사람의 삶을 규정하는 것은 그가 당대에 경험한 사건들만이 아니다. 우리의 수많은 개별적 경험 하나 하나는 무관하게 동떨어져 있는 것이 아니라 사회적 역사적으로 서로 얽혀 커다란 연쇄의 불가분한 부분들이다.”⁷⁶⁾ 그래서 작가는 “우리 역사의 어느 정부나 어느 국민이나 역사를 통해서는 결국 아무것도 배우지 않는다는 사실을 역사 자체가 증명하고 있다.”(326면)라고 ‘임’의 입을 통해 비판한다. 어떤 형태로 경험되었든 간에 이한섭과 최두삼의 역사는 시대의 파고에서 생성된 독립 운동과 친일행위로서 정신적 과제가 되어 동전의 양면처럼 교차할 뿐이다.

이처럼 <파벽> 이 민족주의와 현실주의가 교차하는 것에 중점을 두었다면 <제국의 광대들>은 일제 식민지의 신호탄이 된 ‘을사늑약’이라는 역사적 사건을 극중극으로 재현한 역사극이다. ‘한국 역사극의 흐름을 크게 세 시기로 구분하는데 식민지 시대에서 해방까지는 ‘제국’ 과 ‘민족’ 이 주요 코드가 되고, 해방공간에서 1980년대까지의 역사극은 ‘국가’ 와 ‘민중’ 이 중심축이었으며 1990년대에서 현재까지의 역사극은 탈역사화의 흐름 속에서 개인, 일상, 픽션이 핵심 키워드다.⁷⁷⁾ 그런 면에서 이 극은 탈역사화에 근거하여 역사가 현실과 교감하는 참여극이다. 재현 그 자체는 역사적 사건의 모순에 관한 다시 보기이며 관객의 참여는 소외효과로서 사회적 생산성을 도모할 수 있기 때문이다.

<파벽>에서 ‘임’ 과 같은 인물이 있었다면 여기서는 ‘혁재’ 를 내세워 극중극을 재현함으로써 전체극과 극중극의 중개 적인 의사전달 체계를 구축함과 동시에 비판적 교육적 기능을 한다.

여기서는 역사 속 인물들의 정체성을 통해 역사를 인식하는 일반화된 시각

75) 송건호 외, 앞의 책, 218~220면 참조.

76) 송건호 외, 위의 책, 605면.

77) 김성희, 『한국 역사극과 문화적 재현』, 연극과 인간, 2017, 33면.

과 역사는 보는 사람의 시각에 따라 혹은 사회현상과 맞물려 얼마든지 해석을 달리할 수 있다는 가변성에 대해 살펴본다. 극의 일반화 관점은 역사적 사실 자체로서 팩트이며 폐쇄형이라고 한다면, 가변성의 관점은 역사적 사실을 비트는 것으로서 개방형이다. ‘브레히트의 미학을 관통하는 중심 사상이 “고식적인 관념들을 해체하고 지배적 이데올로기에 대항하여 실재를 관철시키는 변증법”⁷⁸⁾ 처럼 등장인물과 관객이 시공간을 넘나들며 비판적 시각을 유도함으로써 재해석의 기능을 한다.

극의 도입은 일본인 ‘노리꼬’의 한국 문화에 관한 관심에서 독립기념관 밀랍인형 전시실 극중극으로 전개된다. ‘을사늑약’ 당시 역사 속 인물들이 밀랍인형으로 제작되어 시대를 재현할 수 있도록 설정되어 있다. 고종 황제를 비롯하여 ‘을사늑약’에 서명한 대신들인 ‘을사오적’이 인형으로 만들어져 배치된 전시실을 정전(停電)상태로 만들어 ‘1905년 역사마당’이 펼쳐지는 극중극으로 전환된다.

이등 나는 일본 천황의 어명으로 한일간의 친밀을 도모하는 마음으로 이 나라에 왔소. 귀국은 지난 300년간 청나라의 속국이었소. 우리 일본은 귀국의 독립을 위하여 청나라와 싸워 많은 재산과 생명을 잃었소. 대한제국의 독립이 성취된 것은 일본이 청나라를 패배시킨 때문이오. 우리가 러시아와 싸운 것도 역시 귀국을 위한 것이었소. 이제부터 우리 일본과 새로운 조약을 체결해야 하오. 곧 황상에게 상주하여 조약을 체결하도록 회의를 여시오. (217면)

1905년 11월 ‘이등박문(이토히로부미)’이 특명전권대사로 대한제국에 부임한 뒤 고종과 조정 대신들에게 조약문에 서명을 받기 위해 당도하여 포문을 연다. 그는 을사늑약을 강제하는 주동적 인물일 뿐만 아니라 일제 폭력의 기표로서 겁박의 상징이다. 겉으로는 일본과 조선의 새로운 ‘조약’이라고 말하면서 ‘늑약’을 써서 가지고 온 것이다. ‘한국민족문화 대백과 사전’

78) 송동준 외, 『브레히트의 서사극』, 서울대학교 출판부, 1997, 185면

정의에 1905년 일본이 외교권을 박탈하기 위해 강제로 체결한 조약의 원명은 ‘한일 협상조약’ 이라고 되어있으며 개설엔 ‘제2차 한일협약, 을사오조약, 을사늑약(乙巳勒約)이라고도 한다’ 라고 되어있을 정도로 당시 사건은 정치 사회적 담론의 중심에 있었다.

고종 우리 군대는 무얼하고 있소? [...] 밤낮 양반 상놈이나 가리고 제 친척 떨거지들 먹여 살린다고 사리사욕이나 채우고 당파싸움이나 하다가 이 지경이 된 거 아니요. 도대체 이 왕이란 자리가 뭐요? 내가 언제 황제가 되고 싶다고 했소? 나더러 결정하라니? 나라 망하는 일을 나 혼자 결정하라는 거요? 난 못하오!” (220면)

1895년 ‘을미사변’ 으로 민비가 일제에 의해 암살된 후, ‘이등박문’ 이 들고 온 새로운 조약문을 놓고 고종과 조정 대신들이 갑론을박하는 장면이다. 여기서 ‘이완용’ 은 일본이 청나라를 꺾더니 이제는 세계의 대국 아라사를 굴복시켰다며 동양의 막강한 힘으로 부상한 일본과 평화롭게 지내기 위해서는 ‘이등박문’ 의 요구를 들어줄 수밖에 없다고 고종 설득하자 고종은 양반들에게 핑계를 돌린다.

고종과 조정 대신의 고성인 오가는 회의가 이어지는 가운데 한쪽에서는 이등박문의 검토 동작이 고도화된 압박으로 긴장을 고조시킨다. ‘이등’ 은 예상했던 것과 다르게 고종의 서명이 쉽게 나오지 않자 초조한 마음을 드러낸다. 그는 조약 체결이 미뤄지며 차츰 민심까지 동요하자 여론에 민감한 반응을 보인다. “황제나 대신이 문제가 아니라 이 나라 민중의 소란이 문제지....” 라고 하며 “우리 일본군의 피를 한 사람이라도 더 흘리게 해선 안 돼.” (221면) 라고 하며 자국민 보호에 혈안이 된다. 조약체결이 민간 동요와 전쟁 없이 속전속결 되어야 한다는 속셈으로 조정 대신들을 호텔 연회장에 집결시켜 회유하다 못해 이간을 부추긴다.

한규설 폐하, 의정대신 한규설이 아뢰입니다.
 차라리 왜놈과 싸우다가 다 함께 죽읍시다.
 고 중 헛, 이제야 말 같은 소리가 나오는군.
 한 대감이 조약체결에 반대했으니
 시중무관 민영환의 의견도 들어보고 결정합시다.
 〔.....〕
 이완용 빈주먹만 가진 백성들이 일어난들 피만 더 흘릴 뿐이요.
 일본군에 대항함은 계란으로 바위를 치는 것이나 다름이 없어요!
 싸우려면 한대감 혼자서 싸우시오! (226면)

한편 ‘민영환’의 집에서는 ‘이준’ 등이 모여 “나라가 왜적의 손에 먹히게 되니 백성이 가엾고 이 나라 역사가 부끄럽구나!” (227면)라고 하며 비통해하는가 하면 고종의 무대에서는 “조약 체결이 늦어지면 민간이 다칩니다.” (233면) 라고 하며 발포까지 하여 고종을 압박한다. 고종을 비롯한 대신들은 ‘이등박문’의 불모 신세가 되어있는 가운데 ‘이완용’이 붓을 들어 서명의 물꼬를 튼다. 그러자 다른 대신들도 부들부들 떨며 서명하기에 이르고 ‘이등박문’이 마지막으로 서명한다. 이완용은 서명이 완료된 서류를 들고 고종에게 마지막 사인을 받으려고 하지만 고종은 무대 뒤편으로 비틀거리며 물러가 버린다. 이때 일본음악이 울려 퍼지는 가운데 “시중 무관 민영환이 자결하였다는 소식이 전해진다. 민영환의 자결과 함께 소신이 뚜렷했던 한규설도 사직함으로써 이등박문은 대신들 전원이 조약체결에 찬성한 것이나 마찬가지라며 ‘조약이 체결’⁷⁹⁾되었음을 만천하에 선포한다. 그러나 고종은 세계 여타

79) 이토히로부미는 천황의 특사 자격으로 고종에게 한일협약안을 내밀히 바치면서부터 “조약안을 승낙하시거나 거부하시는 것은 마음대로 하실 수 있습니다. 그러나 만약 거부하시게 되면 조약을 체결하는 것 이상으로 곤란한 경우에 이를 것이며 더 불리한 결과도 각오하지 않으면 안 될 것입니다”라며 황제를 협박하였다. 회의는 계속되었지만, 조약 체결에 찬성하는 이 없이 시간만 흘러갔다. 이토가 황제 알현을 요구하였지만, 고종은 대신들과 상의하라며 꿈쩍도 하지 않았다. 이토와 하야시는 다음날 새벽 12시 30분경까지 대신들을 강박하면서 조약 체결을 이루려 애를 썼으나 시간만 흐르자 강경한 방법을 동원하였다. 대신들 한 사람 한 사람에게 찬부를 물어가며 표시를 하기 시작한 것이다. 침묵하는 박제순 같은 경우에는 강제로 찬성으로 몰아갔다. 탁지부대신 민영기는 끝까지 절대적인 반대 의사를 표하였다. 참정대신이었던 한규설은 갑자기 소리를 지르며 슬프게 통곡하다가 별실로 연행되었다. 이때 이토는 “너무 때를 쓰는 모양을 하면 죽이겠다”며

국가의 힘을 이용해서라도 ‘을사늑약’을 무효화시켜야 한다는 의지를 강하게 드러난다.

고종 거기 가서 일본과의 조약은 황제의 뜻이 아니라 강압에 의해 체결된 것임을 호소하라. 전 세계에 일본의 야욕을 폭로해버려야 한다. (243면)

고종은 ‘이준’을 만국평화회의에 밀사로 보낸다. 그러나 이러한 조치도 일본의 감시망을 벗어나지 못한다. “지금 이 나라에는 황제와 내각이 따로 놓고 있소. 내각 총리가 모르는 밀사가 황제의 친서를 휴대하고 국제회의장에 나타나 일본을 비난하고 있어. 이 사태에 대한 책임을 누가 지겠소?” (247면) ‘이등박문’은 한발 앞서 정보를 입수하고 ‘헤이그 밀사 사건’에 대해 총리(을사늑약을 성공시킨 공로로 총리에 임명됨)인 ‘이완용’의 무릎을 걷어차며 책임을 묻는다. 동등한 국가 체제에서 있을 수 없는 하대일 뿐만 아니라 소위 한 나라의 ‘총리’라는 자의 신분이 일제의 말단 사원으로 전락하여 수치스러운 굴욕을 당한다.

이완용 아무도 본 사람은 없어, 그렇다면 없던 일이나 마찬가지로. 내 권위는 살아 있어! (248면)

수치심은 상대가 있을 때 느끼는 감정이다. ‘이완용’⁸⁰⁾은 ‘이등’으로

모두들 들으라는 듯이 엄포를 놓아 대신들을 더욱 겁에 질리게 하였다. 그래서 조약체결이 일사천리로 진행될 수 있었다는 것이다.

(장영숙, 『고종 44년의 비월』, 너머북스, 2010, 317~319면 참조)

80)이완용은 1905년 을사조약 체결 즈음부터 ‘매국적(賣國的)’으로 호명되었다. 유생들은 을사조약 반대 상소를 올리면서 모든 책임을 을사5적에게 물었다. 민족과 국가에 대한 상상 속에서 이완용은 공동체에 대한 개인의 태도를 한계 짓는 경계가 되어 갔다. (김윤희,

부터 수모를 당하고도 아무도 보지 않는 뒷골목에서 혼자 넘어져 일어난 것처럼 내면의 수치심을 합리화하며 그 길로 고종을 찾아가 “밀사를 파견한 사실이 없다고 부인”(250면)하라며 욕박지른다. 이등은 고종이 양국 간의 신의를 깨버렸다고 주장하며 국제간의 신의를 강조한다. 청국이나 아라사 군대를 물리친 것, 동학 농민반란 때 역도를 물리친 것 등을 열거하며 조선은 일본의 보호를 받는 나라이고 앞으로 내정은 통감부의 승인을 받아 시행될 것이라고 한다. 그러면서 한층 더 내정 간섭을 강화하여 고종에게 양위를 권고하기에 이르며 극은 위기로 치닫는다.

황태자 부. 왕. 께. 서.....거. 부. 하. 신.....조. 약. 에.....짐.이..... 서. 명.....할. 수. 없. 다.
 이등 뼈가야로! 신사적으로 절차를 밟으려 했더니 안 되겠어. 그냥 없애 버려! 나는 이따위 조막만 한 나라에 매달려 있을 수 없어. 동양 전체가 나의 무대야! (이등, 자리를 박차고 물러난다)
 [.....]
 기차의 기적소리 울리며 무대 뒤 천공막 전체가 올라가고 극장 무대 뒤가 그대로 노출된다. 기차 화통에서 나는 김이 자욱이 깔리고 일본 병정들이 대오를 맞춰 정돈한다. 구령 소리, 극장

『이완용 평전』, 한겨레출판, 2011, 10~11면)

여기서 ‘매국노’ 하면 떠오르는 것은 그리스 고전 소포클레스의 『안티고네』다. ‘안티고네’의 주된 주제는 ‘안티고네’가 신의 뜻을 거역하면서까지 그녀의 친오빠 매국노(국가의 반역자)인 ‘폴리네이케스’에게 행한 행동이 정의와 또 다른 반역으로 논쟁의 중심이 된다는 것이다. 오이디푸스의 두 아들은 왕권을 다투다 둘 다 사망하고 ‘크레온’이 왕이 되는데, 왕이 된 ‘크레온’은 나라의 반역자였던 ‘폴리네이케스’의 시신을 매장하지 말고 짐승의 먹이가 되도록 하라는 명령(나라의 국법)을 내린다. 그러나 여동생 ‘안티고네’는 오빠의 시신을 버려둘 수 없어 몰래 가서 시신에 흙을 덮어 준다. 그 사실을 알게 된 ‘크레온’은 ‘안티고네’를 처벌하기 위해 동굴에 가두고 갑론을박이 이어진다. 그러나 결국 ‘안티고네’는 자살하게 되고 이 사실을 알게 된 약혼자 즉 ‘크레온’의 아들 ‘하이몬’도 자살하고 ‘크레온’의 아내 또한 아들을 잃은 슬픔을 견디지 못해 자살하고 마는 그리스 비극의 정수다. 여기서 주인공 ‘안티고네’는 자신의 정의(가족애)를 따라 행동했지만, 국가법을 위반했다. ‘안티고네의 가족애 행동이 정당한가?’와 ‘매국노를 어떻게 처벌해야 하는가?’를 생각하게 되는 딜레마에 빠지게 된다. (소포클레스 외, 천병희 옮김, 『오이디푸스왕·안티고네』, 문예출판사, 2006 참조)

그러한 의미에서 이 극의 ‘을사오적’ 특히 ‘이완용’의 행태를 ‘매국노’라고 칭한다면, 그를 ‘매국노’라고만 규정할 수 있는 것인지, 그의 현실적 대안은 어떻게 보아야 하는지, 인간적인 고뇌를 다른 이름으로 규정할 수도 있는 것인지, 침묵을 지키거나 행동하지 않은 유생들(지식인)은 아무런 책임이 없는 것인지, 인식의 차이와 논쟁의 여지가 있다.

뒷문에서 들어오는 빛, 일병들이 카펫을 빛이 들어오는 입구로 향해 간다. 무대 좌측의 선비, 권총을 품에 감춘 채 천천히 나타나 은신한다. (256~257면)

‘이등박문’은 헤이그 밀사 사건을 명분으로 고종을 물러나게 한 후 나이 어린 황태자에게 뒤를 잇게 하여 내정 간섭에 박차를 가하려고 하였으나, 황위를 물려받은 황태자 순종마저 선왕의 뜻을 따르겠다고 한다. 이때 ‘이등’이 흥분하여 “동양 전체가 나의 무대야!” (256면)라고 하며 자리를 박차고 나가버리면서 시간을 건너뛰어 하얼빈역으로 전환된다. 급기야 ‘이등박문(이토히로부미)’이 ‘선비’의 총에 암살당하는 사건은 빠르게 전개된다. 이는 극의 흐름을 깨지 않으면서 빠른 연속성으로 ‘시공간을 연결’⁸¹⁾ 하여 ‘이등’의 최후를 끌어당겨 보여줌으로써 카타르시스를 부여한다.

반면 역사의 일반화된 관점에 가변성을 더하는 인물은 을사늑약을 반대하며 자결한 민영환의 부인 ‘유 씨’와 ‘혁재’, ‘노리꼬’와 ‘관리인’이다. ‘유 씨’는 손탁호텔 동부인 연회장에 남편을 대신해 정세과악에 나섰다 돌아와 민영환에게 대세는 기운 것 같다고 하자 민영환은 여자들까지 나서서 요망한 소리를 한다며 흥분한다.

유 씨 이 나라를 이렇게 힘없는 나라로 만든 건 여자들이 아닙니다.
 명나라에 붙고 청나라에 붙어서 자기 일신의 안락만을 찾던 양

81) HBO 방송국 드라마인 <식스 핏 언더>의 마지막 장면에서 ‘클레어’는 가족 그리고 테드와의 꽃피는 로맨스에 작별을 고하고 뉴욕으로 향하는 길을 떠난다. 여기서 클레어의 도로 위 여행이 ‘식스 핏 언더’의 모든 인물의 불가피한 죽음과 겹쳐 보여질 때, 클레어의 여정을 반추하며 산업과 투자 노동에 대한 인정의 이미지는 한 시대의 중간계급 노동자의 삶은 이것으로 끝이라는 것을 보여준다.

(멜리사 그리그 외, 최성희 외 역, 『정동 이론』, 갈무리, 2016, 422~423면)

저자 멜리사 그리그의 “모든 것이, 모두가, 모든 곳에서 끝난다.”라고 한 주제어처럼 극을 미래의 시점까지 끌고 갈 수 없을 때 끝나는 감정을 예상한 것처럼 <제국의 광대들>에서 실제 있었던 역사적 사실을 끌어당겨 연결 짓는 것은 역사적 사건 속의 혐오적 인물 ‘이등’의 최후를 보여주어야 한다는 목적의식에서 시공간을 뛰어넘는 기법을 쓴 것이다. 극의 대단원을 드라마틱하게 장식하려는 장치 즉 이등의 최후를 보여줘야 하는 당위성으로서 시간을 훌 건너뛴 연극의 총체적 운동성이다.

반 대감들의 어리석은 사리사욕 때문이지. 오! 조선왕조 오백년간 언제 한 번이라도 나라를 부강하게 할 생각들을 하셨나요? 서로 파당을 만들어서 임금을 바보로 만들고 싸움질만 해왔지요. 여자라도 알 건 압니다. 이제와서 다 쓰러져 가는 나라를 대감 혼자서 어찌하시겠습니까? (229면)

조선의 정치인들을 싸잡아 비판하는 ‘유 씨’의 불멘소리는 ‘을사늑약’이라는 부당함을 당한 측의 일반적인 사고이자 서사극의 특징인 비판적 기능이다. 남편 민영환이 자결해 버리자 부인 유 씨는 “후세 역사는 대감을 충신 애국열사로 칭송하겠지만 저는 어리석은 양반이라고 부를 수밖에 없군요. 차라리 그 칼을 들어 ‘이등’의 가슴에 꽂고 죽을 일이지.....” (234면) 라고 하며 보따리에 총을 싸 평소 민영환을 따르던 ‘선비’-실제 인물인 안중근을 상징-에게 건넨다. 기왕에 죽을 것이라면 죽음을 값지게 쓰고 죽어야 한다는 소외효과로서 ‘선비’는 ‘이등’을 암살하는 데 성공한다. 이때 ‘혁명’ 역시 연극 안으로 뛰어 들어가 연극에 참여함으로써 ‘선비’와 동일시된다. 그러나 “나는 죽지 않는다. 나는 또 살아나고 또 살아난다.” (258면)라며 ‘이등(인형)’이 고개를 디밀고 일어난다. 총을 쏘도 죽지 않고 고개를 드는 ‘이등’은 지금까지도 진정한 반성과 사과가 없는 일본을 상징하며 20세기 초에 머물러 있는 양국의 실상을 상징한다. ‘혁명’ 역시 일본 경찰들에게 고문당하는 모습으로 서 있다가 자기 모습에 놀라 몸을 빼낸다. 여기서 ‘선비’와 동일시되는 ‘혁명’은 ‘이등’을 암살했지만, 왜병에게 잡혀가지 않고 깨끗이 살아나는 것으로 ‘이등’의 암살은 정당방위였음을 상징한다. ‘이등’을 처형한 것은 우리 역사의 불합리를 조장한 원흉을 심판한 것으로서 변증법적 연극이다. ‘브레히트가 ‘서사극’이라는 용어를 버리고 ‘변증법적 연극’이라는 개념을 도입한 것은 형식을 나타내는 말 대신에 자기의 연극이 추구하는 내용에 더 중점을 두기 위함이었다. 브레히트 서사극의 중심개념이 소외에 있는 만큼 ‘브레히트는 그의 「실험적 연극론」에서 어떤 사건 또는 어떤 성격을 소외시킨다는 것은 우선 간단히 말해서 그 사건이나 성격에서 자명한 것, 알려진 것, 명백한 것을 제거하고 그에 관해서 놀라움과 호기심을 자아내게 하는 것이다.’⁸²⁾라고 한 것처럼 실제 우리 역사에서 ‘안중근’은

82) 송동준 외, 앞의 책, 110~111면 참조.

‘이토히로부미(이등박문)’를 암살하고 사형당했지만, 연극에서는 ‘혁명’을 통해 기정사실을 소외시킴으로써 사건을 재인식하게 하는 것이다. 소위 브레히트식의 ‘연극의 기능변화’로서 역사 인식의 고정관념을 깨는 것이다. ‘역사의 존재 방식이란 객관적으로 설명이 가능하며 불변하는 것이 아니라 가변적이라는 뜻이다. ‘연극의 기능변화’를 추구한 브레히트는 이를 통해 연극이 자연주의적인 ‘공허한 반영’에서 벗어나 현실의 진행 과정에 간여할 수 있게 하려는 것이다. 무기력하게 운명에 내맡겨진 인간이 아니라 스스로 변화할 수 있고 자기가 처한 상황을 변화시킬 수 있는 인간이 무대상에 제시됨을 보는 관객은 새로운 자세를 취하게 된다는 것이다.⁸³⁾ 이러한 의미에서 실제 역사에서 일본이 주장한 ‘을사조약’은 조약이라는 용어보다늑약이라는 용어가 익숙한 것과 같은 맥락이다. ‘조약’이라는 명칭이 주는 의미가 양국 간 충분한 합의에 의한 약속이 아니므로 공허한 반영이라면, ‘늑약’은 말 그대로 모순과 결함의 정치적 유산이라는 확신적 사실임을 상기시킨다.

‘노리꼬’역시 관객으로서 역할에 머물지 않고 재현되는 사건의 상황을 비판하거나 간섭하면서 현실과 극의 공간을 거침없이 넘나든다. “안 돼요! 죽으면 안 돼요, 여보세요!”(236면)라며 자신도 모르게 극 중 자결하려는 ‘선비’를 제지한다. ‘노리꼬’의 이러한 행위는 극의 흐름을 따라가는 그 자신의 단순한 행동이지만 관객의 몰입도를 깨는 제3의 인물 개입으로 왜 죽으면 안 되는지 재삼 생각하게 한다.

마지막으로 무대에 불이 켜지며 정전으로 시작되었던 극중극 공간이 전체 극으로 환원되며 거대한 체구의 관리인이 나타난다. ‘노리꼬’앞에서 전시실의 거대한 체구의 관리인이라는 설정은 과거 이등박문의 위압감과 같은 포즈를 연상하게 한다. ‘이등박문’의 당당했던 기세와 거대한 체구의 ‘관리인’은 과거와 현재의 대적이다. ‘관리인’은 “곧 감사도 나온다는데 관람 시간에 정전됐다는 얘기가 나오면 곤란하다.”(263면)라고 하며 그런 민원을 넣지 말아 달라고 한다. ‘노리꼬’를 향한 그의 거대한 체구는 부탁이 아닌 위압감을 조성한다. ‘이등’도 협조를 구한다고 하면서 명령하거나 협박했고 무대 한쪽에서 끊임없이 검을 휘두르는 자세를 취하며 겁박했던 것처럼 거구의 체격을 한 ‘관리인’의 위협적인 자세는 ‘이등’과 병치 된다. ‘노리꼬’는 관리인의 부정직한 태도를 이해할 수 없다는 뜻으로 “난테스까? 왜 그러는 거예요?”(263면)라고 되묻는다. ‘노리꼬’의 이러한 반응에 ‘관리

83) 송동준 외, 위의 책, 111면.

인’은 작금의 한·일 현상을 대변하는 스피커로 돌변한다.

관리인 일본놈들이 어떤 놈들인지 여기서 봤으니 이제 알겠지?
 죽발이 일본놈들은 모두 태평양 바다에 쓸어 넣어야 돼!
 이 일본 여학생한테 말해 줘. 지진이 나서 일본 열도가
 바다에 몽땅 가라앉아 버리는 게 우리의 소원이라구. (263면)

‘관리인’은 일본을 적대시하는 감정이 극에 달한다. 헤겔이 정신현상학에서 “잘 알려진 것은, 그것이 잘 알려져 있으므로 도대체가 인식되지 않고 있다.”라고 말하고 있⁸⁴⁾는 것처럼 이미 인식하고 있는 역사 인식의 틀에서 벗어나 자신의 고정관념을 일반화시켜버린다. 이는 <신화 1900>⁸⁵⁾에서 ‘남자간호사’와 다를 바 없다. 주인공 ‘김기창’이 억울한 누명을 벗고 풀려났지만, ‘남자간호사’는 확증편향에 사로잡혀 그가 범인이 확실하다며 죽여버린다. 이렇게 남자간호사의 사회적으로 흡수된 획일적 고정관념이 무모함으로 돌변하는 것처럼 ‘관리인’의 시각에서 현재의 일본은 을사늑약 속 일본이며 타도의 대상이며 일본과 일본인을 대하는 ‘관리인’과 같은 유형은 오늘날 우리 사회에서 흔히 볼 수 있는 보편적인 인물로 상징된다.

이처럼 ‘역사 인식은 현실 인식과 비판적 통찰력을 얻는데 기여할 수 있을 때만 의미를 가진다. 역사의식이란 단순히 과거 인식이 아니라 진취적인 입장에서 과거·현재·미래의 삶을 연속적으로 인식하고 판단하는 사고방식이기 때문이다. 작가의 창의적 해석에 의해 과거가 진정 오늘을 비추는 거울로 기능할 때, 역사극은 관객에게 충격과 감동을 던질 수 있’⁸⁶⁾을 터인데 ‘을

84) 송동준 외, 위의 책, 4면.

85) <신화 1900>에서 김기창은 정신병원에 들어와 재판극 치료를 받는다. 병원은 법정이 되어 김기창을 재판한다. 재판극에서 철수군 유괴 살해사건 범인으로 몰려 교도소에 수감되었던 김기창은 재판장으로부터 무죄 판결을 받는다. 병원의 환자들이 김기창을 축하해 준다. 그런데 남자간호사는 김기창이 범인이 확실하다며 김기창을 죽여버린다. “제가 사형을 집행해 버렸지요! 그 사람은 범인입니다. 이걸 확실한 사실입니다. 난 내 양심에 따라 거리낌 없이 사형을 집행했습니다. 이 세상은 깨끗한 세상이 되어야 합니다. 난 내 양심을 걸고 선언합니다.” 이러한 남자간호사의 확증 편향성은 공권력과 언론의 획일화된 풍토에서 비롯된 현상이다. (윤대성, 『신화 1900』, 예니, 1986, 270면)

86) 서연호, 『한국연극전사』, 연극과 인간, 2006, 271~272면.

사늑약’ 과 같은 모순된 역사로 인해 긍정적인 돌파구를 찾지 못한 여타의 역사적 사건들은 언제나 역사 비틀기로 열려있을 수밖에 없다. 그래서 작가 자신이 꿈꾸는 한·일 관계의 이상향을 예술가의 목소리로 투사하고 있는지도 모른다.

인형들 (목소리) 증오심을 버리자... 벽을 허물자...세계는 하나의 이웃이다.
 21세기는 과거의 그림자로부터 해방되는 자유의 시대가 되어야 한다.
 망령의 지배를 받은 세대들이여 이 땅에서 사라져라!
 우린 살아 있는 자들이 만들어 놓은 망령으로 남아 있는데 지쳤다.
 우리에게도 자유를 다오! 자유! 과거로부터의 자유!
 망령으로부터의 자유!
 인형들, 관리인을 팽개쳐 버리고, 왜병은 옷을 벗어 버리고,
 고문당하던 인형은 포승을 풀어버리고,
 이등은 제복을 벗어 던지고 인형 하나하나 모두가 과거의 옷을 벗고 자유로운 모습으로 변해 함께 춤추며 막이 내린다. (264면)

지금까지 살펴본 문화 역사적 담론은 정체성의 이중구조다. <망나니>는 우리나라가 신생독립국가로 거듭나는 과정에서 외래문화의 득세를 잠재우고 왜곡된 우리 문화를 바로 세워야 한다는 취지에서 비롯된 새로운 극양식이다. 극중극의 서사는 1970년대의 현실 인식과 통시적 관점이며 서사극에 수용된 탈놀이의 공시적 관점은 서사극적 장치로서 소외효과다. 그런가 하면 <손님들>은 봉건주의적 문화와 자본주의적 문화로 병렬되어 각기 다른 모습의 정체성 혼란이다. 신혼부부에게 가중되는 정체성 혼란을 녹여야 할 것은 신성하다고만 여기는 유교적 관습인 전통에 대한 충성심과 관습적 권리와 의무다. 가정의 신성함으로 자리 굳혀진 견고한 질서가 변화하는 시대의 수족을 얽어매고 행동을 제한하기 때문이다. 반면 두 젊은이의 경우, 양키문화를 선호하고 미국 유학에 경도되어 몰주체성을 보이는가 하면 한일국교 정상화 등에 반대하고 지식층 데모에 동조하는 등 신혼부부에 비하면 유동적이며 <망

나니> 역시 순수 ‘우리 극’ 으로서 서구극 일색으로 고착된 연극 풍토에 변모를 꾀한 유동성 발현이다. 역사 담론인 <과벽>과 <제국의 광대들>은 미완의 숙제처럼 현대사회를 꿰차고 있는 한일 간의 문제이며 역사를 통해 현재를 바라보는 역사 인식의 전유 방식이다. 독립운동가와 친일파 논쟁은 매듭지어지지 않은 채 교차하며 ‘을사늑약’은 탈역사화에 근거해 역사적 사건의 재인식을 부각한다. 이는 브레히트 사상에서 고식적인 관념들을 해체하고 지배적 이데올로기에 대항하여 실재를 관철하는 변증법으로서 역사는 각자의 관점과 시대에 따라 재해석의 여지가 있다.

이와 같은 문화 역사적 정체성 담론은 ‘바우만’의 유동적 근대성과 일맥상통한다. 포스트모던 사회는 사회질서와 합리성을 추구하면서도 전통과 역사에서 끊임없는 변화와 재인식을 요구하는 이중구조이기 때문이다.

III. 정치와 사회적 무의식의 폐쇄 구조

‘레비-스트로스’는 인간 정신을 사회적으로 접근하여 이드(Id)는 자연적인 것이며 이고(Ego)는 문화적인 것이라고 가정하여 “진실한 실체는 가장 현상적인 것으로 드러나는 것이 아니라 사실 속에 내재해있다.” 라고 하면서 사회적 무의식의 강력한 상징의 원칙을 강조하였다. ‘프레드릭 제임슨’은 이를 ‘정치적 무의식’이라는 비평 용어로 정착시켰다. 다시 말해 정치적 무의식은 계급적·집단적·역사적 해석 행위에 있어서 역학을 주된 내용으로 하며 텍스트라는 것은 물 자체의 생생함을 대변할 수 없다고 전제 이미 해석된 침전층을 통해서만 텍스트들을 이해한다고 하였다.⁸⁷⁾ 이러한 맥락에서 <미친 동물의 역사>, <무너지는 소리>, <목소리>, <출세기>는 우리나라 1970년대 정치와 사회에 나타난 현실 인식이며 필자의 논고는 그것을 해석한 침전층이라 할 수 있다. “1970년대는 국가가 사회적 자원을 장악하고, 시민사회의 영역을 관장한다. 정치적 민주주의 혹은 자유는 공산주의에 대항하기 위한 헤게모니로서만 존재하고 민주주의는 심각하게 제약된다. 그리고 권력의 중심은 대통령 혹은 행정부이고, 의회는 부수적인 기관에 불과하다. 입법, 사법, 행정의 삼권분립은 실제로 잘 이루어지지 않고, 법은 자의적으로 적용된다. 따라서 안정된 계급적 힘에 바탕을 두지 않은 정치 권력은 만성적으로 불안하고 정통성의 위기에 노출되지만, 강하고 안정적인 국가, 노동자·농민 등 민중의 약한 계급역량 위에서는 보호를 받는다. 모든 대중조직, 계급조직은 국가의 하부단위로 포섭된”⁸⁸⁾ 형국이며 정통성이 불안정한 정부는 하부조직과 일반 대중에게 성문화된 법보다는 미시권력으로 다스린다.

<미친 동물의 역사>와 <목소리>에서 미시권력은 대중을 정상 비정상 할 것 없이 비합리성 대상으로 간주하여 자유를 박탈한 채 감옥과 정신병원에 구금시킨다. 이들의 공간은 감금이나 강제입원으로서 교화와 재적응 혹은 치료라

87) 레비스트로스, 임봉길 옮김, 『신화학 1-날것과 익힌 것』, 한길사, 2005, 14면
 프레드릭 제임슨, 이경덕·서강목 옮김, 『정치적 무의식』, 민음사, 2016.

88) 김동춘, 『김동춘의 한국 사회 비평- 사회학자, 시대에 응답하다』, 돌베개, 2017, 53~54면.

는 명목을 표상하고 있지만, 죄의식을 내면화시켜 권력의 산물로 만든다. 경제적 자유와 인권을 외치는 <무너지는 소리>도 마찬가지다. 노동현장에서 규범은 고용주의 이익을 옹호하기 위한 카르텔이며 노동자는 소모품에 불과하다. 노동을 많이 하면 할수록 노동자는 더욱 궁핍해지는 현실에 직면한다. 고용주의 배만 채우고 노동자는 더욱 가난해진다. 19세기 장발장이 성직자의 수를 줄이고 돼지고기를 더 달라고 외쳤던 것과 다를 바 없는 현상처럼 노동자들은 경제적 자유를 외친다. 그러나 지배 세력과 타협의 대상으로 존재할 수 없는 피지배 집단은 ‘자살’로서 주체성을 발현한다. 그런가 하면 <목소리>와 <출세기>는 매스컴 폭력에 관한 연작이긴 하지만 내용 면에서는 확연히 다르다. 전자의 주인공은 방송조직의 구조적 병폐로 인해 자아를 지배당한다면, 후자는 통속화 세력인 매스컴으로부터 주체가 매몰되는 형국이다.

1. 일상 지배의 틀로서 미시권력

현대국가에서 정치 권력은 양면성을 지닌다. 한편으로는 국가와 사회의 존립을 위해 필요한 것이지만, 다른 한편으로는 개인의 인권과 자유를 침해할 잠재성을 가지고 있다. 특히 정치 권력은 합법적으로 발동되기 때문에 그 위험성이 부각 되기 어렵다. 이러한 공권력이라고 불리는 거시적인 정치 권력과 달리 미시적인 차원에서 작동하는 정치 권력도 있다.⁸⁹⁾ 푸코(M. Foucault)는 『감시와 처벌』에서 ‘권력은 사실상 사취나 강제 징수 대신 좀 더 교묘히 징수하거나 더 많이 사취하기 위해서 혼육시키는 일을 주 기능으로 삼으며 자신에게 복종하는 모든 것을 일률적으로, 그리고 전체로서 굴복하게 만드는 대신 분리하고 분석하고 구분하며, 그 분해 방법은 필요하고 충분할 정도의 개체성에 이를 때까지 계속 추진된다. 규율은 개인을 제조하는데 그것은 개인을 권력 행사의 객체와 도구로 간주하는 권력의 특정한 기술이다. 과거처럼 스스로 초월적인 위력을 뽐낼 수 있는 권력이 아니지만, 계획적이고 영구

89) 남경태, 『개념어 사전』, 들녘, 2007, 61면.

적인 관리 방식에 의거하여 보다 큰 권력의 형태들 속으로 파고들어 그 메커니즘을 변경시키며 그들 고유의 방식을 부과하게 되는 것이다.’⁹⁰⁾ 이와 같은 미시권력은 사회적으로 활성화된 공간인 병원, 학교, 방송국, 교도소, 공장, 군대 등에 훈육과 규범, 규칙 등을 매개로 교묘히 내재화되어 있다. 예를 들어 1970년대에 만들어진 주민등록증은 개인에게는 한 나라의 국민을 상징하는 신분증이지만 공적 시스템 안에서 다양한 데이터로 활용된다. 여러 방면에 계량화할 수 있는 토대가 되는가 하면 분류의 기준이 된다. 그런가 하면 표면화된 규범이나 규칙 혹은 규율을 따르는 학교나 병원 교도소 교통법규 등에도 이러한 미시권력은 숨어있다. 조직의 구성원이나 일반 대중은 생활반경에 있는 규칙과 규범 등을 의무적으로 지키는 관습에 익숙하다. 그러나 이것들을 관리하는 관료제는 규칙이나 규범 등을 토대로 개인을 분류하고 개량하며 차별과 감시는 물론 통제를 일삼는다. 바로 이러한 방식이나 과정들이 서서히 메커니즘을 변경시키며 그들 고유의 방식을 부과하게 되는 것이다. 규율을 근간으로 하는 권력의 성공은 아마도 단순한 수단을 사용한 점에 기인하는 것인지 모른다. 그 수단이란 위계질서로서 감시나 상벌제도라는 특유한 방식인 시험을 통하여 권력과 결합하는 방식 등이다.

〈미친 동물의 역사〉에서는 공간을 수단으로 하여 일반 대중의 감시와 통제, 처벌의 메커니즘을 보여주는가 하면 〈목소리〉에서는 마스크 조직의 운용 방식이 구성원을 희생양 삼는 마스크의 구조적 병폐를 보여줌으로써 일상의 틀을 지배하고 있는 미시권력을 확인할 수 있다.

1) 파놉티콘으로 상징되는 공간 구성

〈미친 동물의 역사〉⁹¹⁾는 1970년도에 발표된 작품으로 그 당시 정치적 상황에서 위험한 작품으로 치부되었다. 작가는 홍창수와의 인터뷰에서 “이 작품이 그 당시엔 위험한 작품이었어. 1970년대 군사정권의 탄압이 극악으로 치달렸을 때야. 드라마센터에서 1973년에 유덕형 씨가 공연을 했어요. 지인들만 초청해서 비공개로 했지. 공연도 아주 무시무시했어. 소극장 전체에 벽을 쌓

90) 미셸 푸코, 오생근 옮김, 『감시와 처벌』, 나남출판, 2003, 267면 참조.

91) 윤대성 희곡전집 3권을 분석대상으로 삼는다.

았는데, 관객이 들어오면 지문 다 찍게 하고 딱 객석에 앉혀놓는, 즉 밖에서 누구 한 명이 그냥 잡혀 들어오는 거지. 관객들도 잡혀 오는 분위기를 만들어 냈어.”⁹²⁾ 라고 하였다. 이러한 의미에서 실제 이 극의 공간은 벤담식의 감옥 형태인 ‘파놉티콘(Panopticon)’이 내재화되어 있다. ‘파놉티콘은 시선의 비대칭성에 근거해 원형건물의 원주를 따라 죄수의 방은 항상 밝게 유지되고 간수의 감시공간은 어둡게 유지된다. 푸코는 벤담의 파놉티콘에 대한 해석을 사회 전반적인 통제와 규율의 원리 즉 감시의 원리를 체화할 권력의 기술로 사회 구석구석으로 확산되었다고 하였다.’⁹³⁾ 극장 내부는 감시가 이루어지는 사회이며 무대는 감옥으로서 통제와 처벌이 이루어지는 공간으로 사회체제와 비유된다. 사회 전반적인 감시와 통제를 보여줌으로써 파놉티콘의 전형과 다를 바 없다.

이 극은 실제 공연 당시 소극장 전체에 벽을 만들어 공연 실황이 외부로 새나가지 않도록 보안을 철저히 하여 기존의 정형화된 연극 관행에서 탈피하였다. 박정희 통치체제의 강력한 통제와 검열하에서 무대의 감옥화라는 설정은 말할 것도 없고 서사의 풍자까지도 위험수위였다. 시인이자 비평가인 옥타비오 파스는 “권력이 인간 활동을 침해할 때 예술이 창조력을 잃고 쇠약해지거나 몰개성적이고 기계적인 활동으로 변하는 사례들을 예시하기는 어렵지 않다. 예술의 방향성이란 결코 외부적으로 강제되는 것이 아니라, 사회에 내재한 경향으로부터 주어지는 것이기 때문이다. 거대한 제국들은 변화하는 인간의 얼굴을 획일화하고 늘 똑같은 가면을 씌우려고 한다. 권력은 생명의 다양성을 말살하고 한 가지 행동으로 고착시킨다.”⁹⁴⁾ 라고 하였다. 이렇듯 1970년대는 국가 비상사태 선언으로 인해 문화 예술 분야에도 살벌한 검열로 이어졌으며 검열이 삼엄할수록 예술의 풍자는 풍선효과가 되어 더욱 자극적으로 표현되었다. 그래서 이 극은 고전적 연극처럼 배우는 무대에서 연기하고 관객은 배우의 연기를 보며 감정을 이입하고 배설, 정화하는 드라마적 구조가 아닌 서사극의 기본 모형인 ‘연극 기능의 변화’⁹⁵⁾를 보여준다. 배우와 관객이 사회일원으로서 쌍방 소통하는 구조이며 대중(관객)은 피지배 집단으

92) 홍창수, 앞의 책, 108면.

93) 홍성욱, 『파놉티콘-정보사회 정보 감옥』, 책세상, 2020, 31~37면 참조.

94) 옥타비오 파스, 김홍근 외, 『활과 리라』, 솔, 373~383면 참조.

95) 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1988, 46면.

브레히트는 서사극의 기본 모형에서 연극 기능의 변화를 가두장면으로 설명하고 있다. 이는 관객의 체험이 어떤 종류의 것인지를 결정한다. 제시자는 자기가 사고 당사자의 체험을 부분적으로 중개하며, 관객의 감동을 유발시키는 향락적 체험이 되게 하려고 하지 않는다. 여기에 연극의 기능변화가 있다고 하였다.

로서 지배 세력의 의지대로 움직인다. 극장 입구에서부터 관객에게 지문을 찍게 하고 스태프는 객석까지 관객을 데리고 들어가 정해진 좌석에 앉게 함으로써 감시가 내재화된 사회를 사실적으로 재현한 것이다.

이때 지배 세력의 목표는 피지배 집단을 개조하는 것을 표방한다. 이들을 사회화하기 위한 교화 혹은 재적응은 지배 세력의 자의적 잣대에 부합하는 정신개조이며 피지배 집단의 육체와 정신을 장악하는 것에서부터 시작된다. 이러한 현상을 푸코는 『감시와 처벌』에서 파놉티콘과 같은 정치적 실현은 미시권력을 통한 정신개조라고 한 것이다. 규율이나 규범이라는 미시적 수법을 통해 관찰되고 분석, 분류되어 최종적으로는 예측 가능한 인간으로 만드는 것이 목적이며 이를 위해 인간의 미세한 행동까지 지속 관찰할 수 있으며 전략적으로 활용함으로써 자연스럽게 감시의 시선이 대중에게 내면화되는 것이다. 파놉티콘 화 된 사회에서 미시권력의 작동은 모든 곳 혹은 모든 것을 다 볼 수 있고 알 수 있다. 유럽에서 근대 이전의 권력은 스펙타클한 것 즉 공개처형 - 조선 시대의 능지처참과 같은- 을 보여줌으로써 왕의 권위를 내세우거나 국가의 권위에 도전하지 못하도록 경고하였다면 근대 이후에는 감옥을 만들어 권력의 의지에 따라 개인의 개성을 수치화하고 영혼을 관리하며 궁극적으로는 정신을 개조한다. 관료제는 대상을 분류하여 관찰할 수 있는 근거 -각종 지로용지, 인구조사 등- 를 제시할 뿐 대중은 내재 된 실체를 알아챌 수 없으므로 자발적인 순종에 이른다. 사회 기저에 깔린 모든 규제와 규칙 등에 일반 대중은 자연스럽게 순응할 수밖에 없다. 이는 오늘날 각종 여론조사나 미디어에 의한 알고리즘 등이 개인을 무작위로 들여다보고 있으나 감시당하고 있다는 사실을 간과하는 것과 같고 일반 대중은 감시자가 눈에 보이지 않으므로 감시당하고 있다는 사실을 간과해 버린 채 지나칠 수 있는 CCTV와 다를 바 없는 것이다.

어떤 방안. 뒤면 벽엔 팝 아트 계통의 그림들. 여인의 얼굴. 공장의 굴뚝. 경제개발, 반공·방첩 포스터, 태극기 등의 현란한 그림으로 차 있다. 좌측에 하얀 침대가 있다. 곳곳에 적당히 앉을 만한 층계. 전체 무대는 아름답기보다 비틀린 마음을 나타내는 듯 강렬하고 그중에서도 호소력 있는 색감으로 구성되면 되겠다. (12면)

극장 안의 무대는 감옥이다. 감옥의 벽에 붙여진 포스터는 1970년대 정치와 경제 사회상을 뒤섞어놓았다. 대중의 욕망을 부추기는 잡지 표지와 같은 그림들이 벽보로 덧붙여 있는 것은 시대적 흐름을 엿볼 수 있게 하면서도 이극의 모순을 보여준다. 대중문화 포스터에서 풍기는 ‘선데이의 유희는 자본주의가 선사한 가장 행복한 순간으로서 사회와 대비 된다. 자본이 양산한 사회적 분위기는 대중의 욕망으로 분출되고 소비되어 통제와 허용이라는 경계선을 모호하게 한다. 권력은 대중의 욕망을 한껏 부추김으로써 통제의 시선에서 벗어나게 함과 동시에 ‘윤리위원회’ 라는 것을 만들어 음란성에 제재를 가하는 이중의 효과를 노렸다.’⁹⁶⁾ 유신의 대중문화는 험뎀은 정체성에 머물렀고 이색적이고 일진보한 성격으로 약화되어 있는 예술이나 패션 등 서구 자유주의와 긴밀히 연관된 것들은 노골적으로 경멸했으며 철저한 검열 대상이 될 수밖에 없었다. 그러므로 무대의 공간 배경이 된 조악한 화보는 지배 세력이 명운을 걸고 추진한 경제개발을 상징하는 홍보물 역할을 하고 잡지 쫓가리들은 서방 자유주의를 연상하게 함으로써 지배 세력이 품고 있는 폭력성을 포장하는 효과를 노리는 공허한 반영이다.

극은 객석에 앉아있는 ‘사나이’ -배우가 관객으로 앉아있음- 를 감시원들이 끌고 가며 시작된다. 감옥에는 이미 비정상적으로 분류된 ‘박’ 과 ‘허’ ‘여인’ 이 있으며 객석으로부터 끌려온 ‘사나이’ 와 함께 정상 비정상 할 것 없이 동일 선상에 놓이는 것을 인식하게 한다. ‘사나이’ 는 “여긴 도대체 어디요?” 라고 묻는다. 세 인물의 대답은 “대기실! 수용소! 호텔!” (14면) 라고 하며 각자 모호한 인식의 정체성을 보인다. 사회를 비판했거나 프레임에 덧씌워진 인물들은 감금된 상태에서 통제가 강화됨으로써 분열증상을 보인다. 게다가 관객석에 앉아있던 지극히 정상적이고 평범한 시민인 ‘사나이’ 가 합류됨으로써 권력의 자의적 잣대는 정상 비정상 할 것 없이 손쉽게 일반 대중을 감금의 대상으로 간주하여 버린다는 것을 보여준다. 자신의 정체성을 논리적으로 주장하는 ‘사나이’ 라고 할지라도 감옥에 들어온 이상 그들과 별반 다를 것 없이 취급되는 모습을 보여줌으로써 개인의 일상이 어떠한 형태로든 감시와 통제의 공간 안에 있음을 알 수 있다.

96) 권보드래 외, 『박정희 모더니즘』, 천년의상상, 2015, 245~253면 참조.

2) 매스컴의 비가시적 힘

매스컴 조직의 미시권력은 조직의 운용방식과 연동되어 있다. 지나친 국가의 간섭과 광고 의존도는 매스컴의 태생적 한계로서 힘의 역학관계가 조직의 구조적 병폐로 발현된다. <목소리> (1971)⁹⁷⁾에서 ‘김’은 방송국 아나운서다. 그는 아나운서가 되기 전 성악가가 꿈이었다. 그러나 예술가는 밥 먹고 살기 힘들다는 아버지의 완고함으로 셀러리맨인 ‘아나운서’가 되었으며 지금까지 자신이 가지고 있는 좋은 목소리를 십분 활용하여 대중에게 감동을 주게 되었다는 점에서 직업의 만족도가 높은 인물이다. 그러나 매몰된 탄광에서 구조된 ‘오인선’과 한강에 뛰어들어 자살하려던 ‘소녀’를 통해 직업인으로서 목소리에 대해 갈등하게 되고 조직의 요구에 수긍하지 않는다는 이유로 퇴출당한다.

김 여러분 삼천만 동포 여러분 여러분의 열광적인 성원과 따뜻
 한 인간애로 드디어 우리의 오인선 씨는 현지 구조반에 의해
 서서히 지상으로 인양되고 있습니다. 땅속에 갇힌 지 만14일 동
 안 오로지 생명의 존엄성을 부르짖은 삼천만 동포의 눈물 어린
 정성과 오직 살아 있기만을 빌어온 온 국민의 열광을 저버리지
 않고 굳굳히 생명을 지녀왔던 우리의 영웅 오인선 씨.... 아! 지
 금 이 순간에 오인선 씨는 동료의 품에 안겨 지상으로 올라오
 고 있습니다. 5미터... 3미터... 1미터... (7면)

‘김’은 탄광 갱도에 매몰되었던 광부 ‘오인선’ 씨의 구출장면을 생중계 하면서 재난방송이라는 것을 잊은 채 ‘영웅’이라는 호칭까지 써가며 마치 스포츠 중계방송이라도 하는 것처럼 흥분되어 있다. 탄광에 갇혀 있던 광부가 16일 만에 구조되는 장면인 만큼 호소력 짙은 감정이입으로 이는 마치 목소리에 의해 방송을 보고 듣는 전 국민이 감동의 도가니에 빠져들 수 있도록

97) <목소리>는 전집과 단행본에 빠져 있는 작품이므로 1974년 4월 10일 운현극회 공연 대본을 토대로 하며, 당시 대본의 맞춤법을 따름. (공연 대본 출처: 예술의 전당 자료실)

분위기를 조성한다. 보고 듣는 이는 합성을 질러야 하며 걱정의 눈물을 흘리지 않으면 안 되는 상황으로 ‘김’의 목소리는 극적 드라마를 연출하는 마스크 그 자체가 된다. 갯도에서 구출된 ‘오’로 하여금 마치 ‘김’의 ‘목소리’로 인해 자신이 구조될 수 있었다고 착각할 정도다. “방송, 텔레비전으로 나간 이 ‘목소리’가 온 국민을 열광 속에 몰아넣었습니다.”(7면)라고 ‘오’는 ‘김’을 추켜세운다. 그러자 ‘김’은 “나는 방송했을 뿐이다”라고 담백하게 대답하면서도 자신의 간곡한 목소리가 한 사람의 운명을 바꾸어 놓았다는 의기양양함으로 들뜬다. 흥분하여 구출 당시 녹음돼 있던 중계방송 테이프를 다시 들으며 언론인으로서 공익적인 자세이기에 앞서 자신이 중계방송을 했으므로 국민의 열광이 폭발적일 수밖에 없었다는 자화자찬까지 한다. 그 사건 이후 ‘오’를 돕기 위한 성금 모금에도 앞장섰으며 방송이 한 때 의지의 한국인인 ‘오’를 중심으로 돌아가게 된 것도 자신의 목소리가 한 몫했음을 과시한다. 그러나 ‘오’는 마스크에 의해 유명해졌으나 유명세가 시들해지자 알거지 신세가 되어버린 것 역시 ‘김’ 탓이라며 원망한다. 이는 대중이 경이로운 아나운서의 ‘목소리’에 탄복함으로써 자연스럽게 마스크를 우러러보게 되면서 아나운서와 마스크를 동일시하는 현상으로 ‘오’는 ‘김’의 목소리로 인해 하루아침에 영웅이 되었다가 지금은 알거지가 되어버렸다고 한강에 몸을 던지러 가기 전 마지막 인사라도 하러 찾아온 것이라고 한다. ‘김’은 한강으로 뛰어들겠다고 나가는 ‘오’의 자살을 막기 위해 녹음기를 들고 허겁지겁 뒤따른다. 그러나 강을 바라보며 서서 ‘오’를 설득하고 있을 때 뜻밖에 옆에 서 있던 ‘소녀’가 실성한 사람처럼 웃으며 강물로 뛰어내린다. ‘김’은 즉각 반응하여 한강으로 뛰어들어 ‘소녀’를 구조한다.

오 (녹음 중계하듯) 아-마이크 시험중입니다. 아, 아...여기는 한강 인도교 바야호로 우리의 영웅 김익중씨는 강 하류로 떠내려가는 가련한 소녀를 향해 힘차게 전진, 헤엄쳐 가고 있습니다. 10미터...9미터...5미터...이 방송은 가나다라 제약회사 제공입니다. ...3미터 ...2미터... 1미터... 아 지금 막 김익중씨는 소녀의 머리채를 힘차게 움켜 잡았습니다. (14면)

‘오’는 녹음기에 대고 ‘김’을 흉내 낸다. ‘오’의 이러한 행위는 ‘김’의 목소리 때문에 자신이 몰락했다는 이율배반적인 풍자다. “아주 신문에 그럴듯하게 났더군요. 영웅 취급이죠? 그럴 줄 알았으면 제가 뛰어들 걸 그랬습니다.” [...] 그날 투신자살한 사람 중에 선생님이 구한 그 계집애를 신문에서 대서특필했더군요. 지금쯤 구호금이 쏟아져 들어오겠지요?” (18면) 라며 ‘김’이 구조한 ‘소녀’의 상황과 자신이 탄광에서 구조되었던 상황을 빗대어 ‘김’을 조롱한다. ‘김’은 아나운서라는 직업인으로서 목소리와 ‘오’의 비난 사이에서 자신을 새삼 되돌아본다. 자신이 직접 구조한 ‘소녀’ 역시 ‘오’와 같은 전철을 밟을 것을 예상하며 갈등은 깊어진다.

- 오 [...] 저 혼자 정직한 채 해야 결국은 한강 신세 지는 도리밖에 없을 거예요. 선생님이 두 번씩이나 절 구해 주셨는데 뗏뗏이 살아야죠.
- 허 썩시콘을 선전해 주십시오. 말입니다.
- 김 난 목소리를 팔지 않아.
- 허 왜 마이크에 대고 남이 써 준 원고를 많이 읽지 않습니까?
 난 그걸로 선생님이 연명하신다고 생각했는데... 목소리를 빌려 주고 돈을 받는 것, 그게 직업 아닙니까?
 [...]
- 김 목소리를 판다구? 내가 목소리를 팔아왔단 말이야? (20~21면)

반면 ‘오’는 ‘김’의 성실함과 인간적인 면을 간과하고 자신의 몰락 이유를 ‘김’에게 전가하며 반대급부를 요구한다. 자신이 자살하지 않고 살아가기 위해서 가짜 피임약을 만들어서 파는 친구와 동업하려고 한다며 아나운서 목소리-메스컴-를 역이용하려 든다. 가짜 피임약의 신뢰도를 높이는데 유명 아나운서의 목소리가 제격이라고 생각한다며 목소리를 판매하라고 종용한다. ‘김’은 지금까지 아나운서라는 직업이 안정되고 명예롭다고 생각했는데 이와 같은 ‘오’의 접근으로 아나운서라는 공인된 목소리에 대한 파급효과에 대해 각성한다. 단순한 아나운서의 기능, 월급을 받고 임무를 수행하는 직업과 자신이 가진 고유한 목소리 사이에서 딜레마에 봉착한다. “깡통 제

품같이 크기도 내용도 똑같은 아이들. 개성도 감정도 없는 컴퓨터 같은 아이들, 텔레비전과 어른들의 무관심이 만든 아이들, 그들이 자라면 어떻게 될 것 같소?” “세상이 원하는 게 그런 게 아니에요? 똑같은 생각을 하게 사람을 만드는 것” (17면) 즉 매스컴의 역기능을 누구보다 잘 알고 있으므로 자신의 아이들은 되도록 텔레비전을 가까이하지 않도록 하는 그다. 그러나 새삼 아나운서의 목소리는 방송국에서 월급을 받고 대본을 읽는 것에 불과한 것이며 방송이 내보이고 싶은 것과 감추고 싶은 것을 교묘히 하여 대중을 어떻게 조작하는지 선명하게 의식하게 해 주며 ‘김’의 이율배반적인 도덕성을 각성하게 한다. 지금까지 그가 해왔던 크고 작은 중계방송에서부터 중추적 역할인 뉴스까지 총체적 뉴스의 가치와 중요도는 사건 하나하나에 국한되지 않고 전 국민이 듣고 시청하는 종교와 같은 것이다. “철학자 헤겔이 주장했듯, 삶을 인도하는 원천이자 권위의 시금석으로서의 종교를 뉴스가 대체할 때 사회는 근대화된다. 선진경제에서 이제 뉴스는 최소한 예전에 신앙이 누리던 것과 동등한 권력의 지위를 차지한다. 뉴스 타전은 소름이 돋을 정도로 정확하게 교회의 시간 규범을 따른다. 아침기도는 간략한 아침 뉴스로, 저녁기도는 저녁 종합뉴스로 바뀌어왔다. 그러나 뉴스가 그저 유사종교적인 시간표를 따르기만 하는 건 아니다. 뉴스는 우리가 한때 신앙심을 품었을 때와 똑같은 공손한 마음을 간직하고 접근하기를 요구하기도 한다. 우리 역시 뉴스에서 계시를 얻기 바란다. 누가 착하고 누가 악인인지 알기를 바라고, 고통을 헤아려볼 수 있기를 바라며, 존재의 이치가 펼쳐지는 광경을 이해하길 희망한다. 그리고 이 의식에 참여하길 거부하는 경우 이단이라는 비난을 받기도 한다.” 98) “교육에 대해 별의별 소리를 떠들어대면서도 현대사회는 자신의 구성원들을 가르치고 있는 가장 영향력 있는 수단을 검토하는 데 참으로 무심하다. 교실에서 무슨 일이 벌어지건 간에, 보다 더 강력하고 지속적인 교육은 방송화면과 전파를 통해 이뤄진다. 우리는 태어나서 고작 18년 남짓 교실에 갇혀 보호받을 뿐 나머지 인생은 사실상 어떤 제도권 교육기관보다도 더 커다란 영향력을 무한정 행사하는 뉴스라는 독립체의 감독 아래에서 보낸다. 일단 공식적인 교육과정이 끝나면 뉴스가 선생님이다. 뉴스는 공적인 삶의 풍조를 조성하고 우리 각자의 테두리 너머에 있는 공동체에 대한 인상을 형성하는 가장 중요하면서도 유일한 힘이다. 뉴스는 정치적이고 사회적인 현실을 만드는 으뜸가는 창조자다. 혁명가들이 그러듯이 만약 당신이 한 나라의 정신을 변화시키고 싶다면 미술관, 교육부, 또는 유명 소설가들의 집으로 향

98) 알랭 드 보통, 최민우 옮김, 『뉴스의 시대』, 문학동네, 2014, 11면.

하지 마라. 정치체의 신경중추인 뉴스본부로 곧장 탱크를 몰고 가라.” 99)라고 할 정도로 방송은 대중의 자아에 침투하여 흥분과 좌절을 경험하게 하고 방송국 아나운서의 ‘목소리’는 대중을 전지적으로 지배한다. 오만 가지의 사건 사고와 시시콜콜한 세부항목들을 추적하듯 전달하면서도 교묘히 은폐하는 역할을 담당하는데 그 중심에는 역시 목소리가 있다. 그러한 ‘목소리’의 감동으로 자신의 생활이 극과 극으로 치닫게 되었다고 생각한 ‘오’는 최후 수단으로 ‘김’의 목소리를 이용하여 대중의 신경중추를 자극하고 흥분을 배가하여 가짜 약을 팔아보겠다는 도발을 꾀한다. “자유 평화, 경제건설, 비나폴로, 도쿄페를, 김지미 최무룡, 고은아, 오나시스, 마미, 마미, 마미, 쪼코볼, 빙고 아이스바, 설사에는 후로베린, 소화제는 판타제, 바카스, 보나스, 골텐텍스, 3미터, 2미터, 1미터, 꿀인! (와, 하는 함성에 김 못 견디겠다는 듯 귀를 막는다)” (22면) ‘김’은 앵무새처럼 읊어대는 자신의 ‘목소리’ 녹음테이프를 되감아 들으면서 자신의 목소리가 지금까지 ‘집단의 목소리’, ‘권력의 목소리’, ‘장사꾼의 목소리’로 쓰였다는 것을 구체적으로 인정하며 혼란스럽다. 상업적인 광고에서의 ‘목소리’는 메시지의 포인트를 달리하여 흥분과 좌절을 경험하게 하는가 하면 그 약을 먹지 않으면 어떻게 될 것처럼, 공포를 실감 나게 조성하여 소비를 부추기고 있다는 사실에 몸서리친다.

김 [.....] 이번 신문이 취급한 자세를 보셨습니까? 소녀의 자살을 미화했습니다. 그 뒤에 숨은 애긴 어물쩍 덮어버리고 소녀를 구한 나를 영웅으로 만들어 버렸습니다. 그 소녀가 일하던 공장, 그들의 생활 환경을 녹화방송하는 게 옳다고 생각합니다.

이 김군, 그런 애긴 곤란해! 생각해 보게, 사람들은 그런 비참한 현실을 텔레비전으로까지 보고 싶어 하지 않아. 가난한 이웃이 있다는 건 알고 싶어 하지 않는단 말일세. 그리고 스폰서가 붙어야 장사를 하지?

 [.....] 대중이 원하는 건 바로 메로 드라마야! (25~26면)

99) 위의 책, 13면.

‘김’은 이번에 자신이 구조한 ‘소녀’에 관한 사건 만큼은 정직하게 해야 한다고 생각한다. 그러면서 방송국 전무 ‘이’에게 병원에 입원 중인 ‘소녀’를 인터뷰한 테이프를 틀어주며 방송이 해야 할 일을 설득한다. 소녀가 속한 공장 노동자들의 비참한 환경과 빈곤에 허덕이는 생활상을 널리 알릴 필요가 있다고 한다. 그러나 조직의 실세인 전무 ‘이’의 입장은 단호하다. ‘소녀’의 자살행위로 인해 사회의 어두운 면을 조명하고 고발하는 뉴스가 르포처럼 만들어지는 것은 현 체제로선 있을 수 없는 일이다. 국가적으로 경제적 기치를 산업화로 내걸고 있는 마당에 산업현장의 낙후된 상황을 속속들이 내보내는 일은 심의에서 걸러질 뿐만 아니라 광고 단절까지도 자초하는 일로서 방송국의 수익 창출과 직결될 뿐만 아니라 어차피 검열에서 배제될 수밖에 없다는 것이다. 이처럼 ‘텔레비전이 만약 검열을 전제로 한다면, 정작 보여주어야 할 것과는 다른 것을 보여준다. 보여주어야 할 것을 보여주지 않거나, 또는 그것을 무의미하게 하는 방식으로 보여준다. 현실과 전혀 일치하지 않는 의미를 주는 방식으로 다른 것을 구성하는데 선별의 원칙, 그것은 선정적인 것과 구경거리를 추구하는 것으로, 텔레비전은 이중적인 의미에서 극화(劇化)를 요구’¹⁰⁰⁾ 하여 완성도 있는 드라마로 조작해 내는 일이 더 손쉬운 일이다. 그러한 이유로 한강에서 자살하려고 했던 ‘소녀’의 다큐멘터리를 신파조로 드라마화하여 대중의 감정을 파고들어야 한다는 것이다. 드라마에서 펼쳐지는 행동이나 감정, 언어의 힘이 대중에게 자연스럽게 스며들어 대중은 드라마 자체를 그대로 받아들이는 데 더 익숙하므로 방송이 무엇을 감추고 무엇을 강조하고 있는지 알 수 없다는 점을 파고드는 것이다. 더구나 드라마에서 창출되는 시청률은 매스컴 조직의 수익을 결정하는 구조이므로 방송 본연의 진실성이나 도덕성은 의식적인 간과다. “그러나 저는 도덕성을 결여한 구조적 메커니즘들이 의식적인 결과라면, 이들을 통제하려는 의식적 행동이 가능할 것이라고 사회학자의 결정론과 비판론을 반대하는 사람들에게 반박할 것입니다. 뿌리 깊은 냉소주의로 특징지어지는 이 세계에서 사람들은 도덕에 대해 많은 말을 합니다. 사회학자로서 저는 사람들이 도덕에 관심을 갖게 만드는 구조와 메커니즘 위에 도덕이 기반해야만 그 효력이 있다고 생각합니다.”¹⁰¹⁾ 그러나 ‘김’이 주장하는 사실 자체를 보여주고 공중으로부터 지지와 보상을 받을 수 있는 매스컴 조직의 환경이 아니다. 그러므로 다큐나

100) 피에르 부르디외, 『텔레비전에 대하여』, 동문선, 2006, 30~31면 참조.

101) 위의 책, 96면.

르포로 제작되어야 할 사회 문제를 멜로드라마로 둔갑시켜 지배 세력에는 누가 되지 않고 방송국은 정부지원과 광고 수익을 창출하는 실리를 추구하는 구조하에서 도덕적 기반은 없는 것이다.

김 햇 결국 조작해 내는 거군요.
 이 그게 우리의 힘이야. 자네 목소리면 모든 대중이 신뢰하니까.
 우린 뭐든 만들어 낼 수 있지.
 김 햇하하...(허탈감에) 전무님 사람이 목소리를 갖는다는 건 말을
 하기 위해서지요. 그런데 난 이제껏 내 목소리로 내 말을 해 본
 적이 없었군요. 난 내 목소리를 팔고 있었으니까요. (27면)
 [.....]
 이 이 거대한 시스템에 대한 자네 혼자의 거부가 용납될 줄 아나?
 (28면)

‘김’은 전무의 회유에 말려들지 않는다. 그러자 ‘이’는 방송국에 개인의 목소리는 필요 없다며 ‘김’을 정신병자로 몰아간다. 이처럼 마스크 조직에서 ‘김’의 목소리는 이중의 갈등을 겪는다. 직업적 ‘목소리’는 이미 조작되고 기획된 것들에 기생하며 개인의 양심이나 도덕의식은 조직의 비가시적 힘 앞에서 속수무책이다. 넓은 의미에서 아나운서 ‘김’과 전무 ‘이’의 갈등은 마스크가 경제적 정치적 권력에 종속된 역학관계이며 동시에 갑을관계다. “따라서 저는 현재 모든 문화생산의 장들이 장의 힘에 압도된 어떤 기자나 방송사 간부가 아닌 저널리즘 장의 구조적 제한에 종속되었다고 생각합니다.”¹⁰²⁾ 이처럼 도덕성이나 진실이 기반 되지 않은 조직의 구조에서 ‘김’의 도덕적 회의는 지지받을 수 없다. 조직이라는 하나의 독립된 구조이면서 동시에 제한된 기능과 힘의 유착관계에 놓여있는 마스크의 특수성은 입센의 <민중의 적>¹⁰³⁾에 강조된 적나라함으로 비교할 수 있다.

102) 위의 책, 96면.

103) 헨릭 입센, 김석만 옮김, 『민중의 적』, 범우사, 2022.

아스락슨 근데 아무래도 “이건 겨우 시작에 불과하다” 란 표현이 맘
 에 걸려.
 빌링 사장님, 왜 갑자기 겁을 내시죠?
 아스락슨 난 여기서 뿌리를 내리고 살 사람이야. 중앙정부나 다른 기관을
 간다면 몰라도 여기 지역 행정부 전체를 간다는 건 좀.....
 빌링 무슨 차이가 있죠? 나쁜 건 나쁜 거죠.
 아스락슨 차이가 있지. 중앙정부를 공격해 봐요. 아무리 공격해도 변하질
 않아. 그러니까 거긴 까발려도 상관 없어. 지방은 좀 달라. 잘못
 짚다간 화살이 되돌아와 다 망하는 수가 있어. 내가 보호해야
 할 조직이 한둘이 아냐. 이 신문사도 그렇구.... [.....] 자네 데
 스크에서 누가 일했는지 아냐? 시의원 스텐스포드야. 현 시원이
 라구.
 빌링 그런 철새들이 시를 이끌어 가니 이런 문제가 생기지...
 [.....]
 홉스타드 참아요 참아, 저 사람이 인쇄비용을 다 대잖아.
 <민중의 적> (72~74면)

이들은 노르웨이의 작은 마을의 민중매일신문 기자 ‘빌링’ 과 편집자이자
 주필인 ‘홉스타드’ 발행인 ‘아스락슨’ 이다. 이 극의 주인공인 의사 토마스
 스토크만이 지역발전을 위해 온천 개발의 아이디어를 냈다가 온천수가 오염
 된 사실을 발견하고는 개발 계획을 수정하려고 하는 내용을 신문사에 전달한
 다. 진보주의 성향인 신문사 역시 그의 의견에 귀 기울이게 되고 막 인쇄에
 들어가려고 하면서 인쇄비용을 댄다는 명목으로 사장 행세를 하는 ‘아스락
 슨’ 과 논쟁 중이다. 그때 스토크만 박사의 친형인 시장(市長) 피터 스토크만
 이 들이닥쳐 “이건 시작에 불과하다!” 라는 기사를 낼 거냐고 따진다. “약
 속한 기사를 거절할 수는 없습니다. 약속이 되면 저자의 권리가 생기거든
 요.” <민중의 적> (79면) 라고 홉스타드는 대답한다. 그러자 시장은 ‘아스락
 슨’ 을 뒤흔긴다.

시장 주식회사가 주주 돈으로 온천을 개발했지. 근데 이용할 주민들이 시설을 다 바꾸자고 한다면 바꾸는데 들어가는 돈은 당연히 주민들이 내야 하는 거 아뇨? 회사는 돈 낼 책임이 없어요. 수로관 시설은 시의 소관이오.
 홉스타드 세금을 더 올리겠다는 말씀입니까?
 아스락슨 그건 말도 안 돼지! 주민들이 세금 더 내는 걸 찬성할 리가 있나?
 시장 총 공사 비용이 얼마지 알고들 있겠지? 고통 분담 차원에서 세금을 더 내자고 하면 재산이 없는 가난한 사람들은 설득이 잘 됩니다. 문제는 재산을 가진 납세자들인데, 언론이 세금 인상에 협조를 해 줘야겠어.
 [.....]
 아스락슨 (홉스타드에게) 세금 문제를 다룰 자신 있어?
 시장 당신들 세금 인상 반대하는 사람들 아냐?
 <민중의 적> (79~83면)

올바른 시민 스토크만 박사가 온천 수질에 관한 과학적인 성분 분석 데이터를 신문사에 알리고 신문사에서도 수질 오염의 실상을 기사화하는 데 동의했다. 그러나 시장 피터 스토크만의 회유와 자신들에게 부과될 세금 앞에서 굴복하고 만다. 투자이득과 개발 이익을 얻으려는 유지들과 이를 담보로 정치적 권력을 유지하려는 정치인들은 대중을 동원하여 스토크만 박사를 아예 ‘민중의 적’으로 낙인찍어버린다. <목소리>와 <민중의 적>에 나타난 이러한 현상은 신문이나 텔레비전이 구조적으로 정치 논리와 경제 논리에 종속되어 합리적 커뮤니케이션의 조건인 자율성을 상실하고 있다고 한 ‘부르디외’의 논리와 같은 맥락이다.

3) 비합리성 대상으로서 희생 주체

이렇게 일상의 틀을 지배하는 미시권력으로부터 비합리성의 대상으로 규정

된 인물은 <미친 동물의 역사>에서 ‘허’와 ‘박’ ‘여인’과 ‘사나이’이며 <목소리>에서는 아나운서 ‘김’이다. 비합리성의 대상으로 감금된 이들의 면면과 반성적 사고에 이르기까지의 과정을 살펴보면 다음과 같다.

‘허’는 전직 교장으로 퇴직하였는데 노후에 자신이 믿고 의지하려고 했던 퇴직금이 휴지가 되어버렸다. 치솟은 물가상승 때문에 화폐가치가 추락하여 자신이 받은 퇴직금으로는 장작 몇 평밖에 살 수 없는 비루한 신세로 전락해버린 것을 한탄하는 것이 그의 일상이다. 이러한 ‘허’와 같은 불만의 확산은 지배 세력에 대한 불만 여론을 조성하므로 비정상적으로 구분된다. 전직 교통경찰관이었던 ‘박’은 생활고에 시달리던 ‘가족들의 자살’¹⁰⁴⁾로 인해 정신분열 증세를 보인다. 광기는 무능력과 직결되며 사회적으로 쓸모없으므로 비정상적으로 구분된다. 또한 그에게 가중되는 명분은 가족의 집단자살이다. 자살은 사회를 부정하는 마지노선으로 지배 세력의 무능을 드러내는 증거이므로 여론을 막고 감추기 위한 수단으로서 감금의 명분이 된다. ‘여인’은 매춘했다는 프레임이 덧씌워져 음란죄로 구분된다. 객석에 앉아있던 멀쩡한 ‘사나이’는 영문도 모른 채 끌려와 이들과 동일 선상에 놓인다. 그런가 하면 <목소리>에서 ‘김’은 마스크 조직에 순응하지 않았다는 이유로 정신병원에 강제입원 당한다. 이로써 권력의 자의적 잣대에 의해 정상 비정상 할 것 없이 비합리성의 대상으로 규정되어 감금되고 있음을 보여준다. 평범한 개인이 비합리성의 대상으로서 감옥에 수용되거나 정신병원에 강제입원 당하는 것은 1970년대 우리 사회 무의식이 유럽의 고전주의 시대를 함축하고 있으며 ‘푸코’가 특정한 대상을 설명하는 담론과 매우 유사하다.

이것들을 종합하여 보면 비합리성 대상으로 구분된 이들과 현실과의 관계는 경제적 문제, 프레임, 정상적 주체 세 가지로 대별 된다. ‘허’와 ‘박’의 공통점은 생활고로 인한 경제적 불만이 공통분모다. ‘허’는 연금 가치의 하락으로 국가에 대한 비판을 일삼는다. ‘박’은 생활고를 견디다 못해

104) 1960~1970년대의 한국도 지금처럼 세계에서 가장 높은 수준의 자살률을 유지했다. 실업률이 낮고 사회적 통제가 강력했는데도 박정희가 한 손에는 독재의 광기 어린 칼을 휘두르고 다른 한 손에는 공업화와 고도 경제성장을 구가한 유신 시대에 오히려 자살률은 높아졌다. 이는 극심한 양극화와 무한경쟁 때문에 자살률이 높은 2000년대와 거의 비슷한 수준이다. 1970년대 중후반에는 일반적인 자살 외에도 가족의 집단 동반 자살 사건이 늘기 시작했다. 이는 대개 생활고나 가정불화에 지친 남성 가장이나 주부가 아이들을 데리고 함께 자살한 사건이다. 그러나 정권은 이 문제에 대해 정책 수준의 관심을 갖지 않았다. 오히려 유신정권은 자살률을 숨겼다. 자살률을 감추는 것은, 냉전기 동구 사회주의 국가들이 한 일과 같다. 전체주의는 자살을 사회의 모순을 드러내고 국가에 저항하는 행위로 간주하고 자살 사건의 통계나 사건 자체를 숨기려 들었다. (권 보드래 외, 앞의 책, 참조)

자살해 버린 일가족으로 인해 정신분열 증세를 보인다. 두 인물은 국가를 믿고 따랐는데 국가의 잘못된 경제정책으로 인해 몰락한 사례다. ‘국가가 금융시장에 자의적으로 개입한 최악의 반자유주의적 정책을 자행했고 중화학공업 정책은 시장의 자유 대신 국가의 자유에 기초했으며 자본은 사회를 움직이는 새로운 권력이었다. 욕망이라는 이름의 경쟁 열차는 사회진화론, 문명개화, 계몽, 실력 양성, 근대화, 선진화 등 한국의 근현대 속에서 명멸했던 다양한 담론이 ‘호모이코노미쿠스’ 라는 새로운 주체 형식으로 등장, 모두 이 동일한 종착역을 향하고 있었’ 105)으며 경제정책의 피해자들이다. 그러나 그들이 사회에 대한 불만을 표출하거나 정신분열 증세를 보일 때 미시권력은 이들의 불만 동력을 사전에 차단하거나 감추기 위한 수단으로 감금을 일삼는다. 자살과 이상 증세를 보이거나 무능력한 인물들의 확산은 여론에 불리하고 정상인의 사회비판은 체제 유지에 걸림돌이 되기 때문이다.

허 양심은 고문당하고, 어린아이는 유괴당하고, 총부리는 안으로 향하고, 살인은 살인을 낳고, 사상은 사상을 죽이고, 얼룩진 역사가 되풀이되는 세상! 권력은 부패와 친척을 맺고, 구호는 약광고를 선전하고, 경제개발은 저축을 부르고, 저축하면 장작 두평은 살 수 있는 그런 세상 말이오! (15면)

박 (관객석에 대고) 이 사람, 저 사람 모두 다 성자지요. 집에 가면 공자, 군자, 예수, 마리아, 김지미, 토크페를.....할말 있어요? 많지요. 한 입 걸러, 두 입 걸러 이 사람, 저 사람, 모두 성자들 양심을 팝니다. 사주세요. (갑자기 호각을 불며) 스-툽, 스-툽, 사고가 났어요. 집단자살... ...여-보! (23면)

극작가 버나드 쇼(G.B. Shaw)는 그의 아버지가 공무원으로 출발했으나 후일 곡물상으로 전업했다가 실패한 후 알코올 중독자가 되어 쇠락해 가는 삶

105) 권보드래 외, 위의 책, 32~41면 참조.

을 지켜보면서 그 책임이 사회에 있다고 믿었다. 사회주의자의 시각에서 자본주의를 비판하는 기틀을 마련하게 된 버나드 쇼는 극의 초점을 사회구성원 모두가 공정하게 분배받고 평등하게 대접받는 문제에 맞추었다. 그는 사회에서 모든 개인은 합리적 수준에서의 편안한 삶을 가능케 하는 경제적 환경 뿐만 아니라 사회적·정치적 권리를 보장받아야 한다고 주장했다. 그가 이처럼 일생에 걸쳐 자본주의 체제 내의 사회주의자라는 모순된 위치에 서게 된 데에는 그의 아버지의 삶을 필두로 한 가족적 배경이 크게 작용했다. 106) 이처럼 ‘허’와 ‘박’은 사회주의 국가와 다를 바 없는 획일화된 사회에 속해 있으면서 국가에 의해 존재 가치가 결정되는 형국이었으며 ‘버나드 쇼’의 아버지처럼 자포자기와 허무 의식에 빠져 사회를 비판하거나 정신분열 증세를 보이는 형국이다. 지배 세력의 부패와 경제정책의 실패는 평범한 공무원의 퇴직금마저 날아가 버리고 박봉에 시달리던 경찰관 가족은 하루아침에 붕괴하고 만 것이다.

두 인물은 공무원으로서 국가가 정해놓은 큰 틀의 법과 관료제의 규범 안에서 표창장도 받고 우편저금도 하고 경제개발에도 협력하고 반공정신도 투철했다. 그러나 모범적으로 살아온 대가는 모범 쓰레기통만 남기게 되었다며 동병상련이다. 이들의 성실한 삶은 경제정책의 허상에 도륙질 당한 것에도 모자라 이제 자유까지 박탈당함으로써 불만은 축적되고 정신분열은 악화한다. 경제적 공황상태로 인해 민심이 도탄에 빠지고 광인이 속출하는 ‘시대적 담론’ 107) 이 된 것이다. 자본에 의해 모든 가치가 결정되며 자본의 유용성에

106) 정경숙, 『버나드 쇼』, 건국대학교 출판부, 1996, 59~60면 참조.

107) 작가는 <미친 동물의 역사>에 대한 홍창수와의 대답에서 “이 시대는 왜 미쳤습니까?”라고 묻자, 당시 한일은행의 출납 계장으로 근무할 때의 일화를 소개했다. 군사정권은 예금이 5000만 원밖에 안 들어 왔는데 1억 오천만 원이 들어온 것처럼 계수 조작을 명령하였다. 그러고는 그 비용 1억 원을 자기들이 정치자금으로 가져가는 수법으로 1억짜리 공수표를 대신 주고 가니까 수치로는 다 맞았기 때문에 경제적으로는 괜찮은 것처럼 보였으나 내부적으로는 금고가 텅 비어있었고, 돈을 찍어서 매워야 했기 때문에 인플레이션 공포가 나타날 수밖에 없었다. (...) 그리고 그 피해는 고스란히 일반 서민들, 성실하게 일해온 교장 선생과 경찰관 같은 국민에게 돌아왔다는 것이다. 교직 평생 20년 동안 돈을 모았는데 퇴직금 받았는데 정작 인플레이션 때문에 그 돈으로 장작 몇 평방에 살 수 없는 현실로 돌변해 결국 그 교장은 자살을 하고 말았다는 신문 기사를 접한 후, 극 속의 인물로 상징하였고 당시 순경의 인식이 좋지 않아 결혼하기도 힘들었고 생활고 등으로 권총 자살하는 경우가 흔했던 경찰관 ‘박’도 마찬가지다. ‘여인’ 역시 실제 한 여대생이 겪은 사례다. 종로 성당이 종로3가 홍등가에 있었는데 성당을 가려면 그 길을 지나쳐야만 했다. 여대생이 성당을 향해 가는데 남학생들이 홍등가에서 나오는 것으로 착각하고 창녀라는 소문을 내는 바람에 음해에 시달리다가 실제 미쳐버렸다는 것. 그렇게 작가는 당시 현실과 맞아 떨어지는 실제의 사례에 상상력을 동원하여 극화했다. 자신이 몸담고 있었던 은행의 작은 창구의 미세한 현미경을 통해 정치하는 자들이 은행 돈을 쌘짓돈처럼

따라서 힘의 균형이 이동하는 오늘날 현상이 지금의 담론인 것처럼 그 시대의 담론은 ‘미친 동물의 역사’에 비유된다. ‘푸코’가 이러한 분류의 정당성 조건의 배후에는 어떤 역사와 권력의 힘이 작동한다고 하였듯이 이처럼 비합리성의 대상들을 구분하고 가둘 수밖에 없는 이면에는 시대의 힘이 전제된 것이다. 반공 이데올로기와 민족주의를 위한 부강한 나라 만들기를 앞세워 대중을 호도 손쉽게 자유를 박탈하는가 하면 위기에 처한 사회를 구원하기 위한다는 명분 등으로 감옥을 수월한 방편으로 삼는 미시권력에는 대중을 희생양 삼는 교묘한 진리가 내재한 것이다. 개인의 편의나 안위보다 권력의 욕구에 부합되어야 하며 개성은 철저히 무시된 채 그 시대의 담론이 진리가 되는 것이다. “유신의 국민총화는 최고권력의 명령에 전 국민이 일사불란하게 움직이는 동원체제를 요구했다. 특수, 특권으로 표현되는 그 어떤 중간 단계의 교란 세력도 용납될 수 없었다.”¹⁰⁸⁾ 그렇게 반공과 민족주의를 근간으로 부강한 나라를 만들자는 기치에 가려 부조리한 정치와 사회 제도의 모순은 평범한 대중을 잔혹한 상황으로 내몰아 정신적으로 좌절하거나 실성한 것조차도 위로와 치료의 대상이 아닌 감옥에서 감시받고 통제되어 규격화되어야 한다.

둘째, ‘여인’은 ‘프레임화’된 인물이다. 소문이 화근이 돼 매춘부라는 프레임으로 덧씌워진 ‘여인’을 강제하는 힘은 음란죄다. 미국의 언어학자 조지 레이코프는 “코끼리는 생각하지 마”라고 할 때 우린 자동적으로 코끼리를 생각한다고 했다. 생각하지 말라고 했는데 이제까지 생각에도 없었던 코끼리를 새삼 생각하게 된다는 것, 그것이 프레임이다. 같은 학교 학생들이 ‘여인’을 향해 매춘부라고 했을 때 매춘부가 아니라고 주장하는 근거로서 입에 오르내리게 되는 ‘매춘부’라는 단어가 더 깊게 각인되는 현상과 같다.

사나이	저 여잔 누구니까?
박	매춘부. 통금 위반입니다. 제가 발견했죠. 골목에서.....
허	성당이 있는 골목에서..... 오해였답니다..... 그 성당은 매음굴 속에 위치해 있었죠.

럽 쓰는 관치금융의 현실과 군사정권의 더러운 내막을 속속들이 알게 되면서 온전한 정신으로는 살아갈 수 없는 미칠 수밖에 없는 미친 시대였다고 회고했다.
 (홍창수, 『연극과 통찰』, 2010, 108~110면 참조)
 108) 권보드래 외, 위의 책, 164면.

여인 (울면서) 마리아님!
 허 소문이 퍼졌지요. 매음굴에 찾아간 남학생 입에서 말입니다.
 한 입 걸러 두 입 걸러. (23면)

여기서 ‘박’은 인물 지칭이 아니다. ‘경찰’이라는 관료제다. ‘경찰’이 매춘과 통금 위반을 규범으로 단속하는 것을 상징하며 ‘사나이’의 물음에 ‘여인’은 매춘행위를 하였으므로 감옥으로 끌려왔다는 것을 경찰이라는 신분으로서 대변하는 것이다.

‘여인’은 성당에서 미사를 마치고 나오는 길목에서 같은 학교 남학생들과 마주친다. 남학생들은 매음굴에서 나오다가 그녀와 맞닥뜨렸으며 자신들의 비위를 덮으려고 선수 친다. 순수한 여대생이었던 ‘여인’은 ‘매춘부’라는 소문으로 감금 된 후 ‘가스라이팅’¹⁰⁹⁾이 가해져 여대생인지 매춘부인지 자신의 신분을 스스로 의심한다.

영화 <가스등 Gaslight>에서 남자 주인공 그레고리는 죽은 아내의 이모가 가지고 있었던 값비싼 보석을 찾기 위해 밤마다 다락방으로 올라가 물건을 속속들이 파헤친다. (그레고리는 이모를 살해하면서 값비싼 보석을 손에 넣지 못해 이모의 조카이며 상속녀인 아내와도 결혼도 한 것) 그런데 남편이 밤에 외출할 때마다 기름이 다락방으로 분산되는 관계로 거실 가스등이 희미해진다. 아내는 그 시간만 되면 희미해지는 가스등을 이상하다고 몇 차례에 걸쳐 남편에게 말하지만, 남편은 ‘가스등이 그럴 리가 없다’라는 투로 오히려 아내의 인지를 비정상적으로 몰아가는 가스라이터로 돌변한다. 이는 ‘여인’이 다니는 성당이 매음굴 골목을 지나야 하는 위치에 있었음에도 경찰은 소문과 그들이 감금하려는 쪽으로 ‘여인’의 상황을 몰아붙이는 것과 같다. 남학생들이 ‘여대생’을 ‘매춘부’라는 호칭으로 가스라이팅 하였다면 그녀를 감금한 ‘경찰’은 지배 세력으로서 ‘가스라이터’인 셈이다.

109) 패트릭 해밀턴(P. Hamilton)의 희곡 ‘<가스등 Gaslight>’을 원작으로 한 영화(1944, 조지 큐커 연출/ 1948 한국 개봉)에서 영감을 얻어 미국의 정신분석가이자 심리치료사인 ‘로빈 스텐(Robin Stern)’이 정서적 학대를 ‘가스라이팅’이라는 심리학 용어로 정의했다. (로빈 스텐 R.Stern, 신준영 옮김, 『가스등 이펙트』, 랜덤하우스, 2008, 29면 참조)

여인 봐 주세요, 숨이 막혀요, 전 성당에 갔을 뿐이에요. 마리아님!”
 (22면)

여기서 ‘여인’의 방어는 중요하지 않다. 소문이 ‘여인’의 상황을 불리하게 만들었고 미시권력은 매춘부라고 확신시켜버렸다. 성당으로 가는 길목이 매음굴이라고 반박하지만, 그녀의 진실은 반복되는 가스라이팅에 완전히 묻혀 버린다. 이렇게 개인의 의견을 철저히 무시하고 영향력을 행사하는 지배 세력의 힘에 ‘여인’은 말문이 막혀 버린다.

박 돈이 있어야 합니다. 저 여자는 돈을 받습니다. (18면)

‘박’은 가스라이터로서 감금 후에도 ‘여인’을 확신범으로 몰고 간다. 그의 가스라이팅은 ‘여인’이 의심의 여지 없이 매춘부라는 사실을 인정할 수 있도록 조종한다. 부정적 이미지로 프레임화되어 감금된 ‘여인’에게 반복되는 가스라이팅은 점점 그녀 자신의 감정이나 생각을 중요시하지 않거나 비합리적으로 보이게 하는 쪽으로 정신적 상태를 몰고 가는 것이다. <가스등 Gaslight>에서 남편이 아내의 유산을 가로채고 값비싼 보석을 찾기 위해 아내가 스스로 미쳐가고 있다는 사실을 믿게 만드는 것과 같다. 남편은 자신이 준 브로치를 몰래 가져가 놓고 아내에게 브로치를 달라고 한다. 아내는 자신이 브로치를 가방에 넣어 두었다고 확신하고 가방을 마구 뒤진다. 남편은 브로치를 찾지 못해 괴로워하는 아내를 지켜보다가 “오, 당신은 너무 잘 잊어버려요!”라고 말한다. 아내는 “잊어버리지 않았어요!”라고 대답하지만, 그러한 상황이 반복되면서 그 자신의 기억보다 남편의 이야기를 믿기 시작하고 결국 남편에게 자신의 정체성을 지배당한다. 이처럼 가스라이터는 상황을 조작해 반복적으로 스스로를 의심하게 만들어 판단력을 잃게 하는 것처럼 여기서 경찰 ‘박’(가스라이터)은 ‘여인’의 실제 모습을 모른 척하면서 죄의식에 집중하게 하여 스스로 주체를 변경하도록 만든다.

여인 (머리를 풀어 늘어뜨리며) 이리 오세요. 여기 따뜻한 침대에서
 몸을 녹여요.
 날이 밝으려면 한참 있어야 해요.....어차피 기다려야 하지
 않아요.
 (사나이가 움직이지 않자).....
 저 누구 이 자크 좀 내려 주시지 않겠어요? (19면)

가스라이터에 지배당한 ‘여인’의 죄의식은 ‘매춘부’로 발현된다. ‘여인’은 순결한 여대생인지 매춘부인지 구분할 수 없을 만큼 자신을 의심하게 되어 가스라이터의 의지에 기대게 된다. ‘매춘부’로 호명됨으로써 상황의 조작이 진실로 바뀌어 버렸으며 자신의 자아에 대한 신뢰감을 잃어버린 것이다. ‘여인’은 끝없이 자기 자신을 의심함으로써 정신적으로 황폐되어 가스라이터의 생각에 동조하게 되면서 자아를 상실하게 된다.

‘사나이’와 ‘여인’은 이불 속으로 들어간다. “전 선생님의 모델이 아니에요. (울떡이며) 전 사랑을 원해요.” (21면) ‘여인’은 매춘부와 순결한 여대생, 정상과 비정상 상태를 넘나든다. ‘여인’의 자아 상실은 ‘사나이’를 통해 정신분열의 경계를 보여준다. 순결한 여대생으로서 순수한 사랑을 원하는 자아와 프레임 지워진 매춘부로서 자아가 혼재한다. ‘여인’이 ‘사나이’를 이불 속으로 끌어들이는 것은 매춘부로서 자아다. ‘사나이’의 욕정 역시 매춘부를 거래하는 행위다. 그러나 ‘여인’은 “욕정뿐이에요.....전 선생님을 사랑하고 싶어요. 그런데 사랑할 수 없군요...왜 이럴까요?” (소녀 같다) [.....] ‘사나이’는 이불을 걷어차며 나온다. “제기랄...사랑이 무슨...” (20~21면) ‘여인’은 자아의 경계를 넘나들고 이내 두 인물의 대화, 즉 정상과 비정상과의 대화는 단절된다. ‘푸코는 『광기의 역사』에서 르네상스 시대 동안에는 이성적인 사람과 미친 사람 즉 동네에 한둘 있을법한 비정상적인 사람들과의 사이에 끝없는 대화가 이루어졌지만, 고전주의 시대에는 미친 사람과 정상인이 한 데 감금되면서도 이들이 구별되어 이성과 비이성 간의 대화는 있을 수 없고 침묵이 절대적이다.’ 110) 라고 하였다. 이처럼 ‘여인’과 ‘사나이’는 르네상스 시대의 정상과 비정상인들처럼 한 곳에 수용되어 동일 선상에 있지만, 고전주의 시대의 그것처럼 침묵으로 존재해야

110) 푸코, 김부용 옮김, 『광기의 역사』, 인간사랑, 1999, 333면 참조.

한다. 그런 의미에서 ‘여인’의 희화화는 정상과 비정상 간의 긴장감을 해소하는 장치이자 소외효과다. 정상적인 사나이가 수용소에 감금되어 어처구니없어할 때 ‘여인’은 매춘행위로 그를 자연스럽게 동화시킨다. 이때 매춘부화 된 ‘여인’의 역할은 대화의 매개체로서 역할을 하는 동시에 ‘여인’의 자아가 정상과 비정상 간의 경계를 보임으로써 이성과 비이성 간의 침묵을 발생시켜 극의 흐름을 차단하기도 하는 이중기능을 한다.

셋째, 객석으로부터 끌려와 감금된 ‘사나이’는 정상적 주체다. 그가 이들과 합류하게 됨으로써 이 사회의 모든 개인은 감시와 통제의 대상이라는 사실을 명료하게 인식할 수 있다.

사나이 (끌려 무대에 오르며) 아니 왜들 이러시오? 당신들 도대체 뭐요?
 감시원1 차차 알게 될 거요!
 감시원2 여기 친구들과 같이 있으면 왜 이리 왔는지 알게 되지.
 [.....]
 허 이분은 무엇 때문에 왔나요?
 감시원2 고발당했지요.
 사나이 뭐라고요? 고발이라니?잘못 알았겠.....여보시오 난 예술가요. 화가란 말입니다. 고발당할 일이라곤 없소. 도대체 무슨 일을 했기에 고발당했단 말입니까?
 감시원1 차차 알게 된다고요! (13면)

극장의 관객으로 앉아있는 ‘사나이’를 다른 관객들이 보는 앞에서 끌고 감으로써 감시와 통제의 대상에서 누구라도 예외일 수 없다는 공포감을 조성한다. 일상에서 손쉽게 벌어지고 있는 감금을 직접 시연하여 정치 사회적 인식을 환기하려는 의도적 재현이다.

이미 감금된 세 인물이 미친 사람들이라는 감시원의 말에 ‘사나이’는 어리둥절하면서도 자신은 정상인임을 강조한다. “내겐 이웃이라곤 없습니다. 아파트에 나 혼자뿐이죠. 당신들은 무언가 착각한 모양이군요.” 그러자 “제가 당신의 이웃입니다.” “저도 선생님의 이웃이랍니다.” “전 당신을 여러

번 본 것 같아요.” (13면) 라고 하는 세 인물의 대답은 현실 인식의 함축적 표현이다. 지금 ‘사나이’와 자신들의 처지처럼 언제 어떻게 누구에 의해서 어떻게 될지 모른다는 미시권력의 전형적 양상을 강조한다. ‘사나이’는 그저 그림 그리는 일을 열심히 해왔을 뿐이라고 자신의 주장만 하는 것은 일상의 틀을 지배하고 있는 미시권력을 간과하고 있는 일반 대중의 생각인 것이다. “저는 미치지 않았습니다. 이 자들이 미친 거요. 저 밖에 있는 살인자들이 우릴 미친놈으로 알고 있는 거죠. 그렇지만 미쳤다는 상태가 과히 나쁜 건 아닙니다. 두고 보십시오. 도리어 마음 편한 일인지도 모릅니다.” (14면) 라고 하는 ‘허’의 말은 일상적으로 퍼져 있는 미시권력의 실체를 단적으로 표현하며 미친 상태를 치환시켜버린다. 감금하고자 하는 세력이 그들의 자의적 잣대에 의해 먼저 털기 식으로 대상화하는 것에 예외는 없다. 이는 ‘헤르타 밀러’의 소설 『숨그네』¹¹¹⁾에서 독일 소년의 충격과 다를 바 없다. 이차대전 후 루마니아에서 소련 강제수용소로 이송된 열일곱 살 독일 소년의 삶을 충격적이고 강렬한 언어로 그려낸 내용이다. 소련인들은 이차대전에서 자기들의 조국을 침공한 독일인들에 대해서 뿌리 깊은 증오심에 가득 차 독일계 주민들을 먼저 털기 식으로 색출하여 수용소에 가두고 전후 재건사업에 활용한다. 독일계라는 범주를 넓게 대상화해 전쟁과 아무 상관도 없는 무고한 사람들까지도 잡아들여 강제 노역을 시킨다. 참전 경험이라곤 전혀 없는-본질적인 측면에서 차이가 있는- 이에게도 독일계라는 이유로 히틀러가 저지른 범죄에 책임이 있다는 식이다. 이 극에서 ‘사나이’ 역시 본질적인 면에서 감금의 대상은 아니다. 그러나 권력이 잡아들일 대상을 광범위하게 설정해 놓고 감금을 위한 감금을 함으로써 일반 대중에 경각심을 유발하는 것이다. “바깥세상은 여전한가요?” ‘허가’가 묻는다. ‘사나이’는 귀찮은 듯 “여전하다니요?” 라고 되묻는다. “양심은 고문당하고 어린아이는 유괴당하고, 총부리는 안으로 향하고, 살인은 살인을 낳고, 사상은 사상을 죽이고, 얼룩진 역사가 되풀이되는 세상! 권력은 부패와 친척을 맺고, 구호는 양 광고를 선전하고, 경제개발은 저축을 부르고, 저축하면 장작 두 평은 살 수 있는 그런 세상 말이오!” (15면) 그러자 사나이는 “난 그런 데 관심 없소. 내가 하는 일은 그림을 그리는 것뿐이오. 난 남에게 신세 진 일도 없고 남의 일에 간섭한 적도 없소. 그 대신 남의 간섭을 받기도 싫어하는 사람이오. 난 나 혼자자요. 난 내가 원치도 않는데 이런 곳에 갇혀 있을 이유도 없소. 난 그림을 그리는 것 외에는 아무 일도 하고 싶지 않고 한 적도 없소. 누가 고발을 했

111) 헤르타 밀러, 박경희 옮김, 『숨그네』, 문학동네, 2010 참조.

다고 해도 난 전혀 무죄요!” (15~16면)

박 [.....] 그렇지만 죄 없는 사람일수록 벌이 무거운 세상입니다.
 허 공동운명이란 거지요. (16면)

이들의 감옥은 죄명으로 분류되지 않고 정상 비정상을 한데 모아 공동운명체를 만들어 놓은 공간일 뿐이다. ‘감옥은 자유를 박탈하고 교정이라는 이름으로 세뇌를 일삼는다. 법률상의 구류 또는 자유의 박탈은 법률체계 안에서 수행될 수 있는 개인들의 변화를 노린 기획으로 오직 교정이나 사회의 재적응 효과에 의해서만 정당화될 수 있다.’¹¹²⁾ 그러나 이들의 감옥은 전혀 다른 수단으로 활용된다. “인간을 기피하는 성격! 우월감, 화가 선생에게 무슨 콤플렉스가 있습니까. 그것이 죄를 낳은 거죠. 선생은 자신을 아십니까? 자신을 까뒤집어 엎으세요. 그리곤 다시 한번 자신을 돌아보십시오. 어디엔가 잘못된 곳이 있음에 틀림없습니다.” (16면) ‘허’가 해석하는 ‘사나이’는 지배 세력의 광범위한 범주에 해당한다. 그러므로 이들은 ‘사나이’를 규격화하기 위해 먼저 기본적인 신체를 구속한다. 그리고 화가로서 개성을 몰수하고 개인적인 성향이나 전문적인 성과 등을 왜곡한다. 그렇게 타자화 전략으로 감금을 유지하고 반성적(反省的) 사고에 따라 처벌되거나 권력의 산물이 된다.

막이 오르면 침대에 흰옷을 입은 여인이 반쯤 등을 일으킨 채 뒷면을 보고 있다. 한 면 구석엔 허 선생이 쭈그리고 누웠고 다른 구석의 박 역시 구차한 자세로 누워있다. 울부짖는 듯한 신음 소리를 내면서, 처절한 하모니카(또는 오르간) 소리 들린다.
 “여보시오! 이게 무슨 짓입니까? 도대체 사람을?” (12면)

112) 미셸 푸코, 오생근 옮김, 『감시와 처벌』, 나남, 2003, 354면 참조.

감금된 비합리성의 기호들은 한 공간에서 쭈그린 채 혹은 구차한 자세로 누워있거나 등만 일으킨 채 자유스러운 행태를 취하고 있지만 꺾박받는 뒤틀림이 공존한다. 다른 방에서 들리는 신음과 처절한 악기 소리, 항변의 목소리 등이 이들에게도 똑같이 가해지는 고문임을 암시한다. 이는 마치 ‘페터 바이스(P. Weiss)’의 『마라/사드』에서 ‘샤랑통 병원’ 113)의 환자들과 같은 행색을 연상하게 한다. 울타리 안에서 어슬렁거림은 허락하되 감시의 눈은 보이지 않는다. 고립되고 폐쇄된 특수한 공간으로 전이(轉移)된 이들은 감옥에서 지켜야 할 규율의 이행은 물론이고 규칙의 세너를 통해 양심의 가책을 발생시켜 1970년대의 정치·사회적 현실로 천도(薦度)되어야 하며 천도되지 못한 자는 처벌 된다.

“세상이 요구하는 건 양심, 권력이 즐겨 하는 건 청렴결백, 나는 양심이란 이름의 갈보를 아네. 청렴결백이란 요정에서 봤네. (호느낀다)” (19면) 이와 같은 ‘박’의 반성적 사고는 두 가지를 함의한다. ‘여인’을 ‘갈보’라고 가스라이팅 하는 것은 경찰로서 행위이며 인간적 양심은 호느끼는 것이다. 양심이란 이름의 갈보는 ‘여인’이고 청렴결백의 요정은 ‘감옥’이라고 규정하는 이율배반의 정신은 ‘박’의 온전한 상태다. 여인을 갈보라고 했던 것은 자신도 관료제라는 미시권력으로부터 가스라이팅 당한 것으로 ‘경찰’로서 반성적 사고가 아니다. 그러므로 ‘박’의 양심은 지배 세력을 부정한다.

박	전 사람입니까?
허	교통순경이지.
여인	미친 동물이에요!
박	(허우적거리며 호각을 분다) 스톱! 스톱!
사나이	정말 미쳤군! (16~17면)

113) 환자들은 제자리를 맴돌기도 하고, 펄쩍펄쩍 뛰기도 하고, 혼자서 중얼거리기도 하고, 이유도 없이 웃거나 소리를 지르기도 하며, 전체 연극 도중 무감각하게 꼼짝도 하지 않는 자도 있다. 다른 자들은 아무런 뜻도 없이 이리저리 몰려다닌다. 그러나 무대 위의 사건을 주의 깊게 관찰하는 몇몇 사람이 있다. 그래서 이 샤랑통 병원에는 정신병자들뿐만 아니라 정치적 이유에서 나폴레옹 시대의 사회에서 환영받지 못하는 자들도 수용되어 있다는 것을 상기시켜 준다. (페터 바이스, 최병준 옮김, 『마라/사드』, 예니, 1999. 15면)

“살인자들!”이라는 외마디와 함께 ‘허’는 “(무릎을 꿇으며) 습관처럼 고인의 명복을 빕니다.”(23면)라고 말한다. ‘사나이’는 객석으로 사라져 버린 ‘박’을 향해 “저 사람은 어디에 갔습니까?”라고 묻는다. ‘허’는 “돌아가셨습니다.”라고 짧고 명료하게 대답한다. 알베르 카뮈의 <계엄령>에서 남자가 민병대원 한 명에게 팔을 내민다. 여비서가 보라는 듯이 수첩에 써어진 무엇인가를 줄을 그어 삭제한다. 둔탁한 소리가 난다. 문제의 민병대원이 쓰러진다. 여비서가 쓰러진 시체를 검사한다. “모두가 규정대로입니다, 각하. 세 가지 표시가 나타나 있습니다. (만 사람들을 향해서, 친절하게) 표시가 하나면 그 사람이 수상쩍다는 뜻이고, 둘이면 감염되었다는 뜻이고, 셋이면 말살이 결정되었다는 뜻입니다. 더할 수 없이 간단하죠.”¹¹⁴⁾라고 말하는 여비서의 습관처럼 ‘허’의 대답도 그렇다. ‘지배 세력은 수감자에게 전적인 권력을 행사하기 때문이다. 전체적인 규율로서 감옥 안에서 정부는 인신의 자유와 수감자의 시간을 마음대로 처분하며 심지어 사유의 방식까지 규제할 수’¹¹⁵⁾ 있으므로 ‘박’이 교수형에 처해지는 것 또한 규율 중 하나일 뿐이다.

감시원들, 사람의 머리가 든 쟁반을 들고 들어온다. (26면)

감시원들은 쟁반 위에 교수형에 처해진 ‘박’의 머리를 들고 와 ‘그로테스크한 분위기’¹¹⁶⁾를 연출한다. ‘박’의 잘린 머리 역시 이 극의 처벌 수위

114) 알베르 카뮈, 김화영 옮김, 『정의의 사람들, 계엄령』, 책 세상, 2000, 173면.

115) 미셸 푸코, 위의 책, 358~359면 참조.

116) 이형식, 『미국 연극의 대안적 이해』, 건국대학교 출판부, 2004, 156면.

이러한 무대 위에서의 폭력은 언제나 연극의 불거리가 되어 왔으며 논쟁의 대상이 되어 왔다. 특히 잔인하고 피비린내 나는 불거리를 강조했던 로마의 비극은 셰익스피어 극에도 영향을 미쳐 <리어왕 King Lear>에서 글로스터의 눈을 뽑고 수염을 잡아당기는 장면이나 <타이투스 앤드로니커스 Titus Andronicus>에서 잔인한 장면은 인간이 저지를 수 있는 극악한 행위의 예로 자주 거론되고 있다. 현대극에 와서는 비언어적인 요소를 통해 관객의 원초적이고 감각적인 반응을 이끌어 내고자 했던 아르토(Artaud)의 잔혹극이나 미국의 실험극에서도 폭력의 사용을 볼 수 있다. 폭력은 그것을 사용하는 축의 의도가 정당화되지 못하는 이유 없는 폭력일 때, 그리고 그것이 특히 자신을 방어할 수 없는 연약한 아이와 여성에게 사용될 때 많은 논란을 불러일으킨다.

로 받아들이기에는 공포이며 부정적이다. 잔혹한 과정을 생략하고 결과물만 보여주었다고 해서 폭력의 과정이 해소된 것은 아니다. 논쟁의 빌미를 최소화하려고 과정을 생략했지만, 결과물만으로도 공포와 상상력을 자극하기에 충분하며 과정을 보여주지 않았다고 해서 폭력의 무게가 가감되지 않는다. 그럼에도 불구하고 이처럼 극단적 폭력의 결과물을 보여주는 것은 작금의 공포정치를 효과적으로 인식시키기 위한 요식행위다.

‘박’의 죄명은 “양심을 밀수입하려다가” (26면) 적발돼 처형당한 사례다. 부정적 현실을 들추어낸 것은 권력의 부조리함에 대항하는 것으로서 처벌의 대상이다. 지배 세력이 정해놓은 정의에 ‘박’의 양심이 편승하지 않음으로써 처형당한 것이다. ‘사나이’는 “그 사람을 왜 죽였습니까?” (26면) 라며 따지듯 묻는다. 논리적인 대답을 기대하는 사나이의 질문에 감시원1은 “사람이 죽는 데는 그렇게 많은 이유가 필요 없습니다. 화가 선생, 이 순간에도 이유 없이 얼마나 많은 사람이 죽어가는지 아십니까? 한두 사람의 생명이란 대수로운 게 아닙니다.” (26면) 라며 굳이 처형당할 명분을 제공할 필요가 없으니 실리를 택하라는 암시를 보낸다. 이 말을 들은 ‘사나이’의 공포는 극에 달하며 자신을 내보내 달라고 애원한다. 그러나 감시원2는 자신들에게는 그러한 권한이 없으며 오직 ‘이웃’만이 석방할 권한을 가졌다고 한다. “도대체 당신들은 뭐요?” ‘사나이’가 묻는다. 감시원은 “집행인이요! (사정하듯) 미치는 것보다 낫지 않겠소?” (28면) 라고 대답하며 그들 역시 권력의 도구로 전략한 꼭두각시일 뿐이라고 말한다. 감시원1은 양심에 반한 행동을 하면 감시원이 될 수 있다는 것을 교묘히 이용하여 현재의 감시원1로 존재할 수 있다고 한다. “내 총알이 사람의 생명을 뺏는 결정적인 역할을 하는 것은 아닙니다. 그것은 항상 제 동료의 총알이죠. [...] 방아쇠를 조금 늦게 당기죠. 언제나 탄 총에 먼저 죽습니다.” (29면) 자신은 집행자 놀이를 할 뿐이라고 하면서 위선의 양심이 실제 양심을 구체하는 것이라고 부연설명 한다. 부당한 명령에는 결코 굴복하지 않으려는 위선적 양심이라고 스스로를 합리화 하면서 자신은 실질적으로 살인은 하지 않는다는 궤변을 늘어놓음으로써 정신 승리를 도모하고 있다.

“전 이분이 좋아요. 아무 말도 없이 웃고만 있어요.” (27면) ‘여인’은 ‘박’의 잘린 머리를 들어 ‘사나이’에게 보라고 권유한다. 감시원들은 ‘여인’을 끌고 나간다. 그리고 잠시 후 ‘여인’의 찢어지는 듯한 비명이 들려온다. ‘여인’은 처형당함으로써 비로소 순결한 여대생으로 환원된다. 의식의 거듭나기를 통해 성립된 ‘여인’의 반성적 사고는 이현화의 <카텐자>¹¹⁷⁾

에서 느닷없이 한 여자 관객을 끌어내 물리적으로 혹은 동어반복적으로 고문을 일삼는데 여자는 거둬드는 고문을 이기지 못하고 스스로 죄를 시인, 단두대에 머리를 들이치는 것으로 끝을 맺게 되는 것과 같다. ‘여인’은 매춘부라는 프레임으로 감금되어 지속적으로 가스라이팅 당하다가 매춘부와 여대생 사이에서 자아를 상실하고 정신분열 증세를 보임으로써 교수형에 처해 진다. 그런가 하면 감시원¹⁾은 끌려나가는 ‘여인’을 말렸다는 이유로 ‘허’를 혁대로 내리친다. 혁대 소리와 ‘여인’의 비명이 뒤섞이며 ‘허’는 고꾸라져 버린다. ‘사나이’는 고꾸라져 있는 ‘허’를 흔들어 보지만 미동도 없다. 이제 처벌의 시선은 ‘사나이’에게 다가온다.

사나이 했.....이제 난 자유다.
 했하.....(미친 것 같다. 덩실덩실 춤을 추며 노래 부른다)
 나는 지성이란 갑옷을 들렀네. 나는 무관심이란 철모를 썼네.
 어디서나 무엇이든지 남모르게 할 수 있다네.....
 (갑자기 멍청히 서서) 나는 자유스러워! 나는 아무 곳에도 갈 수 있다!
 그런데 어디로 가나? 나는 어디에서 왔나?
 (관객석으로 내려서며) 너는 누구니까? 여보세요, 난 누구니까?
 무엇입니까?
 (관객 속에서 웃음소리와 “미친놈이다” 하는 대답이 들린다)
 전 미치지 않았습시다!
 (다시 미친 듯 노래 부르며 객석 뒤로 사라진다)
 나는 양심이란 갈보를 보았네.

117) <카텐자>는 세조의 사육신 고문 장면의 무대재현에 관객을 참여시킴으로써 역사의식을 환기하고자 하는 제의적 연극으로 객석에서 한 여자 관객을 끌어내는 상황이 <미친 동물의 역사>에서 ‘사나이’가 감시원들에 의해 끌려와 감금당하는 것과 같다. 끌려온 여자에게 왕(세조)이 “네 죄를 내가 알렸다”라고 동어반복적으로 뉘달하는 것은 ‘여인’에게 씌워진 매춘부 프레임과 같다. 전자의 폭력은 철문 소리, 스포트라이트, 뺨 때리기, 전기 고문(전기밥솥에 발을 넣고 끓이는 고문) 등의 가학적 고문으로 선비의 사지가 축 처지자 여자의 시선도 흐려진다. 왕은 계속 “네 죄는 내가 알렸다”를 반복하고 여자는 눈물이 핑 돌며 “내가 내 죄를 알겠소”라는 반응을 보이며 밧줄 올라미 안으로 스스로 목을 넣는 의식의 거둬나기라고 한다면 이 극에서 ‘여인’은 지속적 가스라이팅으로 인해 정신분열이라는 반성적 사고에 이음으로써 교수형에 처해 진다. (서연호·임준서 공편, 『이현화 희곡·시나리오 전집 2』, 연극과 인간, 2007)

핫하.....장작 두 평의 세상을 보았네.
 핫하..... 순결한 창부와 사랑을 했네.
 핫하..... 그러나 옛날엔 어디서나 무엇이든지 남모르게 할 수
 있었네..... (29~31면)

사나이의 두려움을 자조적인 헛웃음이 감싼다. 영화 <트루먼 쇼>의 주인공 처럼 지배 세력의 규칙에 순응하는 척하면서 저항을 꿈꾸는 웃음이다. 박탈당한 자유를 찾고 주체적 인간이 되기 위해 권력의 규율에 맞는 기호로 위장한다. “이게 무슨 꼴이람..... 그런데 여긴 어디오?” “여보시오! 여보! 날 내 보내 주시오! 내 말 들리지 않소!..... 난 무죄요! 난 미치지 않았단 말이 오!” (22면) 라고 외치던 사나이의 정당한 항변은 절대권력 앞에서 무기력해진다. 그러나 현실을 간파한 그의 상상력과 철학적 사유는 권력의 산물로서 동의는 아니다. 폭력을 견디고 극복하려는 저항의 자세다.

그런가 하면 <목소리>(1971)의 아나운서 ‘김’은 마스크 조직에 순응하지 않아 정신병원에 강제입원 당한다. ‘현대에 와서는 어떤 절대 권력자, 혹은 정치집단의 생각과 말, 그들의 요구는 즉각 국민 모두에게 영향을 미친다. 잘 발달한 통신수단을 이용하여 이들은 국민 개개인의 의식구조까지도 지배할 수 있다. 만일 옳지 못한 의도를 가진 정치지도자나 정치집단이 그릇된 이념과 행동을 되풀이하여 선전하는 것을 방치한다면 국민 전체가 그것에 세뇌될 수밖에 없다. 그래서 옳지 않은 것을 옳은 것으로 믿게 된다. 비정상적(Abnormal) 시대에 정상(Normal)의 비극, 인체가 소금에 끼치는 영향, 전쟁과 빈곤의 시대에 시인의 용도, 닥터와 인턴은 설교하지 않고 진단하며 병을 발견해 낸다는 절대권력’ 118) 처럼 ‘김’은 그러한 세력에 포위되어 있다. “꼭 죄가 있어서 잡혀가는 세상이 아니니까요, 부인.” [...] “이 세상에 털어서 먼지 안 나는 사람이 어디 있어요?” (35면) 이러한 보복은 <민중의 적>에서도 마찬가지다. 스토크만 박사는 집에 날아드는 돌멩이를 줍느라 여념이 없다. “여기가 내가 살던 바로 그 동네란 생각이 들지 않아. 장보기도 걱정이 돼. 나를 보면 머리채를 잡아끌지도 몰라. [...] 애들을 학교에 보내는 게 아닌 데.” 아내 카트린과 박사가 얘기하는 도중 예상대로 딸 패트라가 학교에서 일찍 돌아온다. “보름 후부터 나오지 말래. 그 소리 듣고 어떻게 남아있겠

118) 페터 바이스, 앞의 책, 200면.

어.” <민중의 적>(114~116면) 권력과 이권을 쥔 다수에게 스톡만 박사의 결심이 거래의 대상이 되지 못하자 벌어진 실상이다. 급기야 집의 유리창까지 깨지고 아내는 바깥출입을 염려해야 한다. 그 와중에 딸 패트라는 학교에 그만 나오라는 통보를 받고 일찍 귀가하는 폭력과 맞닥드려야 한다. 마찬가지로 <목소리>에서 정신병원 닥터가 내린 ‘김’의 병명은 조직과의 부조화이며 꼭 죄가 있어야만 잡혀가는 세상이 아니다.

닥터 이들은 속세에서 말도 안 되는 얘길 지껄이고 너무나 남의 얘기를 듣지 않았소. 그래서 그들이 곁에 있기를 원치 않았거든요? 그러니 미친 거지요. 이 세상엔 일정한 톤의 말이 정해져 있지 않소? 그 말을 들어야 하오.
 당신의 목소리는 그 톤을 벗어났단 말이오. 알겠소? (46면)
 [.....]
 인턴 웃어, 남이 웃을 땐 웃는 거야. 그게 사회야! 그게 정상이야!
 닥터 남과 같이 행동할 줄 알아야 되오. 우리는 똑같은 사람들을 만드는데 것이 의무요. 당신이 여지껏 해오던 일도 그런 것이고.
 (48면)

하루아침에 정신병자로 내몰린 ‘김’은 정신병원에서 ‘아르토의 연극’ 119)

119) 페터 바이스, 위의 책, 202~20면 참조

앙토냉 아르토 (Antonin Artaud, 1896~1948)는 말리 섬 무희들의 춤과 멕시코 원주민들의 태양 축제에 깊은 감명을 받아 자신의 잔혹극을 구상했다고 한다. 종교집단이 행하는 종교행사, 예를 들어 부흥집회를 상상해 보자. 부흥목사의 설교는 논리적 언어에만 의존하지 않는다. 그는 노래와 박수, 빛과 소리, 독특한 제스처 등 분위기를 고조시킬 수 있는 많은 것들을 동원한다. 아니 그에게는 이미 많은 엑스트라들이 동원되어 분위기를 고조시켜 놓아서, 청중은 그가 등장하기도 전에 이미 그에게 스스로 굴복할 준비를 하고 있는 것이다. 또 다른 예는 TV를 통해 가끔 볼 수 있는 북한 아이들의 공연을 상기해 보라. 그들의 양증맞음, 조작된 듯한 웃음과 음색과 동작에는 어린아이다운 자연스러움이나 생명력, 인간 본래의 순수함이 결여된, 마치 종이로 만든 가짜 꽃과 같은 무엇이 느껴지지 않는가? 바로 현대인이 문명과 도덕, 관습과 형식에 사로잡혀 인간 본래의 모습을 상실하고, 허위와 가식에 가득한 생명력 없는 그런 존재로 전락해 있다는 것이다. 이러한 현대인들에게 아르토는 연극을 통하여 인간 본래의 모습을, 원시적 생명력을 되찾아 주려고 한다. 청중 개인에게 신을 체험하게 하고, 자신의 세속적 신분도, 예절 규칙도, 체면도 잊어버리게 하고, 가장 원시적인 자신의 모습을 적나라하게 드러내게 만들며, 어떤

과 같은 상황에 놓인다. 환자 A는 자칭 은행강도로 전 세계 조직망을 가지고 있는 마피아단의 한국 책 임직원이라고 하면서 한국은행 건물 설계도를 들고 나와 금고를 털 계획이라며 한 트럭 분의 금괴이기 때문에 김에게 운전을 부탁한다. B는 신부님 행색을 하고 나와 위대한 신학자 볼트만의 후계자인 빼엘똥 신부라며 신학상 새로운 학설이 나와야 잃어버린 신을 찾을 수 있다며 하나님을 외쳐 댈다. C는 명문 세익스피어의 16대손이라며 시를 읊어댄다. “나는 하늘에다 화살을 쏘았네, 나는 그 화살이 어디에 어떻게 떨어진 줄 알지 못하나 긴 여행의 마지막 날, 내 친구의 목에 꽂힌 것을 발견했네. 비가 내리네 하루종일 비가 내리네. 그러나 선한 이는 비를 더 맞네, 왜냐면 악한 이 우산을 빼었으니까...” (40면) 정신병원 환자들의 ‘광기는 다른 시대, 다른 예술, 다른 도덕성의 가치들을 심문에 부치고 있지만, 광기는 서로 공통된 망상에 의해 강하게 뒤섞이고 혼합되고 얼룩진 채로 아무리 멀리 떨어져 있는 것일지라도 인간 상상력의 모든 형태를 반영하고 있다. 120) 이러한 ‘낭만적 동일화에 의한 광기’ 121)와 같은 예술적 광기를 극 안에 자연스럽게 녹여 각 에피소드를 예술적으로 연결했다. 이러한 광인들의 연극과 ‘김’의 사고가 맞는 지점은 망상이나 광기의 내면에 감추고 있는 정상적 논리다. “예수께서 오시면 어디로 올까? 그야 미국에 오겠지. 왜 하필 이리 오겠어? 그럼 우린 어떻게 돼? 텔레비전이 있지 않아? 아, 중계방송하겠구나. 오 하나님(라틴어) 기리에 에레이손 크리스테 에레이손. (기도한다) (라틴어-주여 우리를 불쌍히 여기소서 뜻임) (기막힌 듯 보고 있는 김에게) 이번에도 당신이 중계를 하십니까?” (41면) 라고 C는 김에게 대뜸 묻는다. ‘김’은 한 대 얻어맞은 듯 화들짝 놀라 간호사를 부른다.

때는 집단적 광란 상태에 빠져들게 만들기도 한다. 그리고 그러한 집회가 끝나면, 청중들은 진실로 마음의 정확을 체험했음을 느끼게 된다고 하였다.

120) 미셸푸코, 김부용 옮김, 『광기의 역사』, 인간사랑, 1999, 52면.

121) 이 광기는 세르반테스에 의해서 확정되었다. 그러나 이 주제는 끊임없이 반복되었다. 직접적인 각색, 특별한 에피소드의 재번역 또는 약간 간접적인 방법으로 공상적인 소설들에 대한 풍자 등등. 망상은 저자에서 독자에게로 전염되었다. 그러나 저자에게는 환상이었던 것이 독자에게는 환각이 되었다. 작가의 책략(구상)이 아주 자연스럽게 실재의 이미지로서 받아들여졌다. 외관상으로 보기에 이런 이야기는 공상 소설에 대한 소박한 비판에 지나지 않을지 모른다. 그러나 이러한 표현의 근저에는 예술작품 속에서 나타나는 실재와 상상 사이의 관계, 그리고 공상적 창작과 정신착란의 유혹 사이의 혼란한 교제에 관한 엄청난 우려가 놓여있다. “우리는 예술의 창작을 발광적 상상과 연결시킨다. 화가나 시인이나 음악가의 ‘번덕’은 그들의 광기를 문명 속에서 완곡하게 표현하기 위한 이름일 따름이다.” (위의 책, 51~52면)

소녀 저를 기다리셨나요?
 김 당신이 간호원이오?
 소녀 (김을 알아본다) 어-마 선생님, 여기까지 절 찾아오시고...
 놀랐어요.
 김 당신은 누구요?
 소녀 못알아 보시나봐? 그래요. 한 달도 안 돼 전 너무 성장해
 버렸으니까.
 〔...〕 그것도 20년이 걸려야 알 것들을...선생님 덕택이에요. 선
 생님이 절 구해주시지 않으셨더라면 몰랐을 일들인데...
 호호... (43면)

‘김’ 앞에 나타난 인물은 간호사가 아니라 ‘소녀’ 다. 자신이 한강에서
 구한 공장의 소녀가 맞는 듯하나 아주 화려하게 화장을 하고 있다. ‘소녀’
 또한 ‘김’ 과 같은 신세로 전락했다. ‘김’ 이 강제입원 당한 이후 조직적으
 로 ‘소녀’ 를 돈벌이의 수단으로 이용한 나머지 정신이상자가 되어버린 것이
 다. “저를 겁탈한 남자의 코를 물어뜯었거든요? 호호 그 후로 쭉 전 남자들
 의 코를 물어뜯었어요. 밤이면 5백 원 권을 들고 찾아오는 남자들을...〔...〕
 신문에 제가 나고 전 유명해졌어요. 온갖 자비심을 가진 남자들이 저를 대해
 준다고 찾아왔어요. 저—텔레비전 게임쇼에도 불러 나간 것 아세요? 반달표
 스타킹 한 상자...그걸 신고 밤거리를 다녔어요. 열아홉 살 처녀가...” (43~44
 면) ‘소녀’ 는 갑자기 표정이 바뀌며 ‘김’ 에게 달려들어 코를 물어뜯으려
 고 한다. 인턴이 들어와 회초리를 치며 질서정리를 한다. ‘김’ 은 마이크를
 잡은 자세로 손을 입에다 대고 “본 방송국을 애호해 주시는 시청자 여러분
 방금 들어온 뉴스를 말씀드리겠습니다. (아주 심각하고 느리게) 여름철 설사
 배탈에는 메리텍스, 식욕이 없고 소화가 안 되는 분에게는 베스타제, 생리통
 심한 복통에는 바랄긴, 설사약의 명문 강도 약품에서 말씀드리겠습니다. ABC
 TV” (48~49면) 그러자 닥터는 ‘김’ 의 어깨를 치며 놀랄만한 성과라고 한다.
 “당신은 이제 정상인으로 되돌아가고 있소. 역시 두뇌가 명석한 지성인일수
 록 우리 치료에 민감하게 반응하거든 자—그만.” (49면) 닥터는 ‘김’ 을 집으
 로 돌려보내며 당부를 잊지 않는다.

닥터 집으로 가십시오. 가서 목소리를 잘 사용하십시오.
 자신의 목소리가 너무 크지 않았나 싶을 땐 볼륨을 조정하세요.
 다른 사람의 비위에 거슬리는 말을 하지 마십시오.
 무슨 말을 해야 하는가? 이런 말을 해도 괜찮은가를 미리 심사
 숙고한 후에 하십시오.
 남보다 머리가 너무 길어도 잘라 버립니다.
 키가 남보다 너무 커도 우린 잘라 버릴 것입니다.
 (목을 자르는 시늉을 한다) (50면)

이처럼 정치와 사회의 실질적 권력의 실체는 사회 구석구석에 보이지 않게
 가라앉아 시공간에 작용함으로써 샤머니즘과 비슷한 주술적 태도를 발생시킨
 다.

“어떤 국민은 온갖 역경과 위협에도 끈질기게 자유를 갈구한다. 그들이
 자유에서 구하고자 하는 것은 그것이 가져다줄 물질적 이득이 아니다. 그들
 은 자유를 매우 소중하며 인간 행복에 필수적인 그 무엇으로 간주한다. 그들
 에게 자유의 상실을 보충할 수 있는 다른 어떤 가치도 있을 수 없다. 반면에
 어떤 국민은 변명을 구가함에 따라 자유에 싫증을 느낀다. 그들은 자신이 누
 리고 있는 안락이 조금이라도 손상될까 두려워 아무런 저항도 없이 속수무책
 일 수 있다. 이들이 진정한 자유는 인으로 남기 위해 필요한 것은 무엇인
 가?”¹²²⁾ 라고 물었을 때 ‘사나이’와 ‘김’의 자유는 전자에 해당한다. 그러
 나 그들이 추구하는 자유를 쫓기엔 이미 일상의 감시와 통제가 일반화되어
 있다. 역사학자 임지은은 『당대 비평』(1999년 가을호)에 기고한 <일상적 파
 시즘의 코드 읽기>에서 “이제 문제는 신체에 직접적인 권력을 행사하는 저
 개발권 권력으로서의 군부 파시즘이 아니다. 문제는 사람들을 자발적으로 굴
 종하게 만들어 일상생활의 미세한 국면에까지 지배권을 행사하는 보이지 않
 는 규율, 교묘하게 정신과 일상을 조작하는 고도화되고 숨겨진 권력 장치로
 서의 파시즘이다. 일상적 파시즘은 전체주의 체제로서의 나치즘이나 이탈리
 아의 파시즘과는 존재 양식을 달리한다. 그것은 사람들이 체제의 배후에서
 생각하고 느끼는 방식, 전통이라는 이름의 문화적 타성들, 설명하기 힘든 본

122) 알렉시 드 토크빌, 이용재 옮김, 『양시앵 레짐과 프랑스 혁명』, 지식을 만드는 지식,
 2013, 308~309면.

능과 충돌들 속에 천연덕스럽게 자리 잡고 있다.”¹²³⁾ 그러므로 ‘사나이’와 ‘김’의 반성적 사고는 ‘나는 생각한다, 고로 나는 존재 한다’라는 데카르트적인 주체가 아니라 일상의 틀에 순응하면서 동시에 저항하는 주체다.

2. 주체성 발현으로서 희생과 파멸

이 절에서 주체성은 인간 개인에게 주어진 자주적인 역량인 사전적 의미와 학습된 것으로 대별 된다. 하나는 인간이 어떤 일을 실천할 때 의식과 신체를 가진 존재가 자기의 의사로 행동하는 자유롭고 자주적인 성질이며 다른 하나는 길들여진 주체다.

<무너지는 소리>에서 등장인물들은 부조리에 맞서는 현실적 주체라면 <출세기>에서의 주인공은 통속화 세력에 의해 학습되어 가는 주체다. 전자는 김지하의 시 <들녘>과 <황톳길>을 모티브 삼아 1970년대 노동자의 비극을 보여준다. 국가 주도의 급속한 자본주의화는 경제적 불평등이 심화 되고 이 극의 등장인물들처럼 기계처럼 일하는 노동자에게 정작 경제적 실체는 주어지지 않는다. 후자는 탄광 갱구에 매몰되었다가 16일 만에 극적으로 구출된 재난사건을 모티브 삼아 현실 인식으로 재구성하였다. 매몰된 갱구에서 구출된 주인공이 국가와 마스크임이라는 허상에 내맡겨져 주체가 다시 매몰되어 버리는 아이러니다.

여기서는 <무너지는 소리>에서 보여주는 소외된 주체의 총체적 발현을 통해 민중의 암울한 현실을 유추할 수 있으며 부조리에 맞선 주체적 자세가 파국에 이르는 양상을 확인할 수 있다. 그런가 하면 <출세기>는 마스크의 허상에 통속화되어 주체가 매몰되어 버리는 주인공의 모습을 통해 일반 대중을 상징하는 기표임을 알 수 있다.

123) 강준만, 『권력은 사람의 뇌를 바꾼다』, 인물과사상사, 2020, 179면 재인용.

1) 소외된 주체의 총체적 발현

<무너지는 소리>¹²⁴⁾의 특징은 짧은 대사(언어)와 ‘게스투스(Gestus)’로 대별된다. 대사(언어)는 부조리에 맞서는 주체의 변화양상을 보여준다면 소외된 주체의 실상을 보여주는 것은 ‘게스투스’다. ‘게스투스란 브레히트 극의 독특한 속성인 소외기법으로 게스투스를 눈에 띄게 소외시키는 데 이 기법이 사용된다고 하였다. 연극 구성의 모든 요소, 즉 대사(텍스트), 무대화, 음악, 배우의 연기를’ 게스투스에 근거시켰다. 다시 말하면 ‘게스투스’를 근거로 텍스트를 구성했고 무대화, 음악 연기도 그렇게 했다.’¹²⁵⁾ 그러면서 브레히트는 게스투스 개념을 “제스처 하는 것으로 이해해서는 안 된다. 강조하거나 부연 설명하는 손동작이 문제 되는 것이 아니고 총체적 태도가 문제 되기 때문이다. 어떤 언어가 게스투스에 근거할 때, 그리고 말하는 사람이 다른 사람에 대해 취하는 특정한 태도를 보여줄 때 그 언어는 게스투스적이다.”라고 「게스투스적 음악에 대해」라는 논술에서 설명하고 있다. 그런가 하면 ‘다른 곳에서는 다른 사람에 취하는 동작, 표정, 진술의 복합으로 게스투스를 이해해야 한다고 말한다. 이러한 게스투스 정의들에서 개념의 중요한 두 특성은 첫째, 게스투스는 전체적·복합적 성격의 태도 및 동작이며 둘째, 그것이 다른 사람에 대해 취하는 사회적 관계의 표현이라는 점이다.’¹²⁶⁾ 이극은 이러한 게스투스 개념을 구체적으로 묘사하고 있으며 작가의 ‘작의(作意)’¹²⁷⁾에서도 그 의미가 드러난다.

124) <무너지는 소리>는 작가의 전집에 빠진 작품으로 공연 대본 (성균관대 연극부)을 기본으로 삼으며 대본의 맞춤법에 따른다. (공연 대본 출처: 예술의 전당 자료실)

125) 송동준 외 『브레히트의 서사극』, 서울대학교 출판부, 1997, 26면 참조.

126) 위의 책, 27면 참조.

127) “김지하의 시에 <무너지는 소리>가 있다고. 그거 가지고 드라마센터 학생들하고 내가 학교에서 애들 가르칠 때 워크숍처럼 만들어 본 거야. 시 가지고 ‘움직임’을 한번 해보자. 그래서 대학 극 경연대회에 나가보려고 했는데 드라마센터 서울연극학교는 대학 극 경연대회에 참여할 수 없게 되어 있더라고. 왜냐하면 전문적으로 연극 하는 덴데 대학 연극계하고 싸움이 되겠느냐 해서 출전자격이 없었지.” (홍창수, 『연극과 통찰』, 2010, 111면)

작가의 이러한 인터뷰처럼 김지하의 <들녘>이라는 시 첫 연과 마지막 연에 “무엇인가 자꾸 무너지는 소리/ 무엇이든 조금씩 조금씩/ 무너져 내리는 소리”가 강조된 데서 착안한 것이다. 당시 드라마센터에서 시극동인회(詩劇同人會)가 중심이 되어 시극이 여러 차례 공연되었던 것도 이 극에 일조했다는 것을 알 수 있다. 시극의 주된 내용이 시대 상황을 약호화(略號化)했던 것처럼 이 극 역시 작가의 예리한 현실 인식을 집약한 것이다.

막이 열리면 캄캄한 무대. 아주 멀리서 들려오는 북소리 (DRUM), 금속성 소리가 차츰 커지며 조명, 무대 가운데부터 푸르스름한 빛을 발하며 비추기 시작한다. 5명의 남자와 여자 이상한 FORMATION으로 둘러서 있다. 이들의 한편 발에는 쇠사슬이 있어 이를 드럼의 리듬에 맞추어 움직일 때마다 금속성의 소리가 들린다. DRUM소리, 음향이 커지고 조명이 밝아짐에 따라 이들 발의 움직임도 커지고 조명이 밝아짐에 따라 이들 발의 움직임도 커지고 점차 신음 소리를 내가며 서서히 침투해가듯 관객 속으로 들어간다. 음이 고조에 달하고 이들의 움직임도 고조에 달한 어떤 점에서 음악이 멈추면 이들 무대 면을 돌아 서며 선다. (1면)

무대는 장식 없이 소리와 빛만 구체화 된 채 민중의 현실을 무겁게 표현한다. 사방으로 열려있는 허허로운 공간은 사회로부터 내던져진 민중을 극명하게 드러낸다. 특정한 에피소드와 사건을 푼 던져놓고 서사가 펼쳐지는 것이 아니라 인물의 동작에 음향과 조명이 뒤섞여 서사를 추론케 한다. 이러한 ‘게스투스’는 한 장면 혹은 한 작품의 기본태도로서 무대 구성과 오브제 등장인물들의 촘촘한 움직임이 사회적 태도에 해당하며 인과관계를 추론하기에 충분하다. 등장인물들의 기본적인 동작(움직임)에 음향과 조명 기타 부수적인 것들이 어우러져 지배층과 피지배층 간의 갈등, 특히 피지배층의 어둡고 칙칙한 상황을 부각하고 있다.

편대로 서 있는 여섯 명의 인물은 이름 없는 노동자들로 구성된 집단적 인물이다. 다섯 명의 남자와 한 명의 여자가 ‘이상한 편대’를 취한 게스투스는 뒤틀림과 저항 등 부정적 요소가 함의된 복합적 태도다. 이상한 편대로 서서 무겁게 표현되는 움직임은 자본주의에서 양산된 소모품의 일환인 어둡고 칙칙한 기계의 모습을 반영한 것으로, 이러한 묵직한 동작들로 인해 극의 흐름이 시시각각 차단되면서 관객들로 하여금 상황을 재인식하게 하는 효과를 자아낸다. 쇠사슬을 찬 채 발짝을 뿔 때마다 들리는 드럼의 금속성 소리는 노동자가 처한 실존의 무게를 감지할 수 있다. 이는 1970년대 산업현장에서 노동자의 억압된 현실을 쇠사슬의 무게로 형상화한 게스투스다.

이러한 동작에 음향이 더해질 때의 극적 효과로서 갈등은 심층적이다. 드럼의 금속성 소리가 커지면 이들의 발자국도 커지는가 하면 음향의 고저에

따라 상응하는 움직임의 조합으로 극의 갈등도 조절한다. ‘영화에서 흔히 볼 수 있는 총성, 자동차의 경적, 접시 깨지는 소리 등은 무대상의 행동을 준비시켜 주거나 무대 바깥에서 일어나는 일들을 암시해 주는 것처럼 음향은 분위기를 설정해 주는데¹²⁸⁾ 여기서 음향의 조력은 지배층과 피지배층 간의 불협화음을 만들어 민중의 처지를 강조한다. 여기에 더해 무대 가운데서 퍼져나가는 푸르스름한 빛은 음침하고 어두운 공장 분위기다. 음향의 굴곡과 어두운 조명이 인물들의 동작과 엮이면서 지배층과의 갈등을 극한으로 표출한다. ‘조명은 형식에 대한 그 영향력을 통해 양식과 주제를 표현해 주기도 한다. 예를 들어서 무대 공간, 배우, 도구, 가구들은 입체적인 것들인데 이들의 형태를 작품의 양식과 주제에 맞도록 강조할 수 있다. 예를 들어 빛의 부분이 머리 위에서 직접 내려온다면 비자연적인 그림자가 배우 얼굴에 드리울 것이고 또 전체 장치가 기형적으로 불길하게 보이게 될 것이다. 그것은 강조가 필요한 것은 무엇이든지 드러내 줄 수 있으며 물체, 배우, 또는 구역 등에 초점을 맞추거나 어렵게 처리함으로써 이것들을 선택적으로 조명할 수 있고 또한 우리의 눈에 중요한 것을 보게 하고, 중요치 않은 것들은 종속시켜 줄 수 있다.’¹²⁹⁾ 이처럼 민중의 동작에서 무겁게 울려 퍼지는 쇠사슬 소리와 칙칙한 환경을 연상하게 하는 푸르스름한 빛은 관객(사회)에게 침투하여 현실 인식의 시점을 형성하게 한다. 라르고와 같은 발동작과 금속성 소리, 그 행간을 파고드는 휴지(休止)와 음침하고 푸르스름한 불빛에 함몰된 민중의 신음은 관객의 감정을 교란하며 인식의 전환을 꾀한다. 이러한 게스투스는 극의 간결한 대사보다 더 미학적이다.

그런가 하면 ‘괴승’과 ‘악마’는 지배 집단으로 등장한다. ‘괴승’의 움직임은 염불곡과 함께 민중의 주변을 돌며 춤을 추는 것이 특징이다. 그의 동작 하나하나는 극의 자연스러운 흐름을 소외한다. “죄 없는 사람이 있어야 눈을 뜨고 다니지” (6면) 라고 하며 부조리한 사회를 꼬집어 민중의 심정을 헤아림으로써 울분에 찬 민중의 흥분을 잠시 가라앉힌다. 그러나 “조용히 생각하는 거야. 우주 만상의 본성을 알 수 있지. 그러면 마음의 평화가 오는 거야” (8면) 라는 전문답 같은 말을 남기고 사라져 버림으로써 문제의 해결보다 서사극의 특징인 부분의 독립성으로 남는다. 이는 ‘브레히트의 서사극을 ‘소외극’ 이라는 유형으로 규정할 경우 교육적·인식론적 측면이 지나치게 강조되어 예술적·연극론적 측면이 흐려질 소지가 많다.’¹³⁰⁾는 맥락과

128) 오스카 G. 브로케트, 김윤철 옮김, 『연극개론』, 한신문화사, 2000, 802면.

129) 위의 책, 768~769면 참조.

같다. 소외의 특징은 기존의 물 흐르는듯한 서사의 지점을 끊어버리므로 극적 흥미와는 거리가 멀기 때문이다. 그런 의미에서 ‘괴승’ 과 같은 부분적 등장, 독립적 장면은 극의 감정이입을 끊고 교육적인 차원의 혼계나 상황을 재인식하게 하는 교육적 혹은 의무감을 전제로 하는 것이다. 피지배 집단을 감시하고 통제하는 ‘악마’ 의 게스투스 역시 마찬가지다. 훈육을 핑계로 회초리로 땅을 치며 피지배 집단의 몸을 뒤뜰게 하는 지배 집단을 상징한다. 이처럼 동작과 음향, 조명, ‘괴승’ 과 ‘악마’ 가 보여주는 게스투스는 소외된 주체의 암울한 상황에 더해지는 시너지로 발현되는 것이다.

2) 주체 변화양상으로서 희생 주체

앞에서 열거한 게스투스는 소외된 주체의 총체적 발현이었다면 여기서 관찰될 대사(언어)는 주체가 변화하는 양상을 보여준다.

이 극은 ‘김지하’¹³¹⁾의 민중시 <들넉>과 <황톳길>을 모티브 삼아 1970년

130) 송동준 외, 위의 책, 1면.

131) 김지하, 1941년생으로 전남 목포출생으로 서울대에서 미학을 전공한 시인은 1970년대 전기간 동안 신화요 전설이었다. 그의 시를 읽는 것조차 법은 금지했지만, 젊은이들은 그의 시 한 줄 외는 것을 큰 자랑으로 여겼으며, 그의 시는 몰래 복사되어 지하에서 지하로 퍼졌다. 1974년 1월은 아무도 유신헌법을 비판할 수 없으며 비판했다는 사실을 펴뜨려서도 안 되며, 이를 어길 시에는 15년 이하의 징역에 처한다는 마치 농담 같은 긴급조치가 공포되던 때, 1975년 3월 어느 날 아침, 김지하 시인은 성북동에 있는 처갓집을 나오다가 체포되어 중앙정보부로 넘겨졌다. 민청학련(전국민주 청년학생총연맹) 사건의 주모자로 사형 언도를 받았다가 무기징역으로 감형. 다시 형집행정지로 출옥한 지 채 한 달이 안 되어서였다. 표현의 자유를 극단적으로 제한하는 유신체제와 대항해 싸우던 자유실천문인협의회는 162명의 이름으로 즉각 이에 항의하는 성명을 냈으나, 오히려 당시 집권당이던 공화당은 국외에서 유신헌법을 비방하는 행위를 처벌할 수 있게 하는 형법개정안을 변칙으로 통과시켰다. 국외에서의 김지하 구출 운동을 봉쇄하려는 것도 그 목적의 하나였다고 한다. 당국은 사르트르며 오에 겐자부로 등 세계적으로 저명한 문인들이 그의 구출 운동에 참여하고 있는 것이 은근히 부담스러웠을 것이다. 이미 국제적으로 명성을 얻고 있는 그가 얼마나 두렵고 증오스러웠던지 당국은 이어 그의 변호를 맡은 한승헌 변호사도 반공법 위반으로 체포됐었다. (신경림, 『신경림의 시인을 찾아서 2』, 우리교육, 2008, 9~25면 참조)

당시 윤대성 작가는 ‘우리 문화연구회’에서 김지하 시인과도 교류를 하였다. “6·3사태 때 그 회원들 대부분이 선봉에 섰고 김지하가 그때 선언문을 쓰고 그랬을걸. 그게 우리 문화연구회에서 지시 내린 거라고. 그래서 김지하가 선언문 쓰고 거리로 나간 바람에 해체됐어. 모였다가 다 잡혀갔을 테니까.”라고 했다. 그리고 드라마 센터 학생들과 워크숍

대 민중의 비극을 전개하고 있다. <미친 동물의 역사>와 마찬가지로 구조가 명확하지 않은 단막 서사극이며 극의 전체적인 대사는 각 인물이 한 소절씩 이어나가는 담시(譚詩)다. ‘담시’라는 용어는 김지하가 처음 사용했으며 어원적으로 무가(舞歌)에서 출발한 장르로서 서정적, 서사적, 드라마적 요소를 모두 포함하고 있는 특수한 형식이다. 한 연이 끝나면 침묵과 휴지가 있는가 하면 감탄사로 이루어진 단음적 전보문 형식으로 내면적 감정을 외연으로 확장함으로써 표현주의를 기반으로 하는 서사극이다. ‘표현주의는 우리의 주변 세계를 인식하고 묘사하는 것으로 인간의 내부세계를 표현하지 못한다는 사실주의의 한계점에서 출발한다. 표현주의 출현의 직접적인 계기가 된 1910년대 젊은 독일 극작가들의 극과 관련 있으며 오늘날의 서사극에서도 표현주의의 영향력을 찾아볼 수 있다.’¹³²⁾ ‘J. L. 스타이안은 표현주의 희곡의 특징인 ‘등장인물’은 그들의 개성을 상실한 단지 이름 없는 ‘남자’, ‘아버지’, ‘아들,’ 노동자, ‘기술자’ 등으로 지정된다. 이러한 등장인물은 개인적인 개성을 가진 인물이라기보다는 유형화된 인물이며 풍자화된 인물이다. 그리고 특수한 개인이라기보다는 사회의 집단을 대표한다.’¹³³⁾ 이처럼 이 극에서 ‘남자1부터 5’, ‘여자’로 지칭 되는 등장인물들은 통합된 정체성인 집단이미지다.

남자1	우리는 사람!
남자2	고향은 전라도
남자3	할아버지는 북간도
남자4	아버지는 북해도
남자5	누나는 회현동
여자	서러운 전라도
일동	동대문 남대문 논현동 모래내에서 온갖 구박 다 받은 전라도랑 께!

삼아 만든 이 희곡은 ‘시’를 가지고 ‘움직임’을 해 보자는 취지였다고 한다. 이 극으로 대학 경연대회에 나가보려고도 했는데 드라마 센터 서울연극학교는 전문적으로 연극을 하는 곳이기 때문에 아마추어 집단인 대학 극 경연대회에는 참가할 수 없게 되어 드라마센터에서만 공연하였다고 함. 홍창수, 앞의 책, 86면, 111면 참조)

132) 조문호, 『현대 미국 표현주의 극』, 형설출판사, 2002, 10~12면 참조.

133) J. L. 스타이안, 윤광진 옮김, 『표현주의 연극과 서사극』, 현암사, 1988, 15면.

남자1 우린 사슬 차고
 남자2 아침부터 밤까지
 남자3 밤부터 아침까지
 남자4 하루 18시간

여자 토요일도 없이
 남자5 일요일도 없이

일동 휴일도 없는 갯당쇠

남자1 농사로는 밥 못 먹제?
 남자2 구박 주는 서울이 뭐길래?
 남자3 너도나도 서울로, 무작정 서울로
 남자4 고속도로 회한한 근대화된 서울 와서
 남자5 우린 존재하고 있나? (1면)

대사에서 묻어나는 직접적인 표현을 통해 출신의 궁색함을 알 수 있다. 이들의 출신과 경험에서 우러난 대화의 맥락은 현실 인식의 재현이자 지배 세력에 대한 폭로다. 남자1부터 5와 여자로 구성된 여섯 명은 1960년대 말 농촌의 궁핍한 삶과 가난의 대물림을 끊어 내기 위해 산업사회의 노동자가 되었다.

“농사로는 밥 못 먹제?” “너도나도 서울로, 무작정 서울로”는 농촌의 현실을 가감 없이 드러내고 있는 단편이며 그들이 농촌을 떠난 이유의 정당성이다. 농업 부분의 성장률은 정부의 저곡가 정책과 이를 위한 미국의 잉여농산물 수입 확대 등으로 인하여 전반적으로 정체·하락하였다. 당시 농촌에는 춘궁 농가가 태반이었으며 그중의 반은 이미 부황증에 걸려 있었다. 신경림의 저항시 농무(農舞)의 배경처럼 1970년대의 산업화와 도시화는 농촌 소외현상을 심화하여 농촌의 피폐화가 가속화되던 때로 농촌에서 살아갈 수 없었던 젊은이는 일자리를 찾아 떠난다. 농사를 지어도 아무리 일을 해도 구조적으로 돈을 벌 수 없는 상황으로 인해 농사에 대한 의지를 잃고 보여주는 농무는 운동장 소줏집 장거리 도살장 등으로 이동하면서 시상이 전개되다가 “우리는 점점 신명이 난다”로 절정을 이루는데 이는 농민들의 분노를 반영

적으로 표현한 것이다. “비료값도 안 나오는 농사 따위야/ 아예 여편네에게나 맡겨두고/ 쇠전을 거쳐 도수장 앞에 와 틀 때/ 우리는 점점 신명이 난다/ 한 다리를 들고 날라리를 불꺼나/ 고갯짓을 하고 어깨를 흔들거나” <농무(農舞) 중 일부> 그러한 이유로 ‘전체 인구의 반수 이상을 차지하던 당시 농업 인구는 전체적으로 높은 인구 증가율에도 불구하고 오히려 줄어들었다. 각종 의료시설을 비롯한 사회 문화 복지 시설도 도시에만 몰려 있었기 때문에 농촌은 더이상 마음의 고향이 아닌 버려진 땅이었’¹³⁴⁾으며 ‘젊은이들은 가난이 심각한 농촌에서는 가난의 대물림을 끊어 내기 힘들다는 일념으로 도시로, 서울로 상경하였다. 이때 서울은 산업화의 성과로 퇴폐와 순결이 뒤섞인 스펙타클한 대중사회가 도래해 평범한 사람들에게도 파고들’¹³⁵⁾정도였지만 노동현장은 이들이 꿈꾸던 희망과는 거리가 멀었다. 그러므로 “우리는 사람!”을 전면에 내세운 대사(언어)는 하루 열여덟 시간 기계의 부속품이 되어 버린 현실을 강조하는 수사적 장치다. 공장에 돌아가는 기계의 부속품이 되어 컨베이어 벨트처럼 돌아간다. 헨리 포드(H. Ford) 자동차 포디즘(Fordism)의 창시자인 ‘포드’는 컨베이어 벨트 시스템을 기반한 공장 시스템을 통해 생산성을 끌어올려 제작 단가를 낮춘 자본주의 혁신을 일으킨 대표적 사례다. 찰리 채플린의 영화 ‘모던타임즈’에서 ‘채플린’도 그러한 포드시스템 속에서 도대체 무엇을 만드는지도 모르고 스페너로 종일 나사를 조이다가 잠시 잠을 내 쉬려고 할 때 벽의 큰 화면에 사장의 얼굴이 등장한다. 사장이 채플린을 채근하는 장면은 공장의 감시와 통제 시스템 즉 파놉티콘을 연상하게 한다. 노동자에게 공장의 기계화된 체계는 지켜져야 할 규칙이자 규범으로 이러한 인간의 기계화는 지배 세력이 피지배 집단에 가하는 변형된 감시와 통제다. 지배 집단은 노동자들을 기계와 조용하게 하면서 동시에 그들의 권리를 박탈해버리는 규칙이 숨어있는 것이다. 노동자들은 이러한 미시권력을 인식할 새도 없이 권력 메커니즘의 부속품으로 전락해 있는 것이다. 그러나 기계처럼 휴일도 없이 일하는 노동의 강도에 비해 입에 풀칠하기도 힘든 노동자들은 실존의 한계에 이른다. 그런 의미에서 이 극의 도입부인 “우리는 사람”에서부터 “우린 존재하고 있나?”까지의 물음은 인간으로서 살아갈 수 있는 기본적인 인권과 의식주에 관한 내용을 극적인 대사가 아닌 함축된 수사로 표현하여 노동자의 어두운 삶의 실상이 웅숭그리고 있음을 상상하게 한다.

134) 서중석, 『한국 현대사』, 웅진지식하우스, 2013, 372면.

135) 권보드래 외, 『박정희 모더니즘』, 2015, 250~251면 참조.

왜곡된 사회구조와 현실을 개탄하는 민중의 내면을 시적 대사로 전개하는 것은 김지하의 ‘민중시’ 136)를 모티브 삼은 것으로 당시 현상을 쉽게 알아챌 수 있게 하는 방편이다. 노동자의 피땀으로 일궈낸 경제적 과실은 지배 세력의 부의 축적과 성공 이데올로기에만 치중된 냉혹한 현실을 웅변하기 위함이다. 각 인물이 한 소절씩 시를 낭독하듯 외치는 포부, 좌절, 환상 등이 뒤엉켜 격한 감정으로 피지배 집단의 실체를 드러내는 것은 민중으로서 정체성이며 ‘민중’ 137)이라는 명칭도 이 시기에 나왔다. 특히 이 시기의 민중과 관련한 뚜렷한 특징은 1970년 청계 피복 노동자 ‘전태일의 분신’ 138)과 이후 들

136) <들녘> : 무엇이 여기서/ 무너지고 있느냐/ 무엇이 저렇게 소리치고 있느냐/ 아름다운 바람의 저 흰 물결은 밀려와/ 뜨거운 흙을 적시는 한탄리 들녘/ 무엇이 조금씩 조금씩/ 무너져 가고 있느냐/ 참혹한 옛 싸움터의 꿈인 듯/ 햇살은 부르르 떨리고/ 하얗게 빛바랜 돌무더기 위를/ 이윽고 몇 밤의 총소리가 울려간 뒤/ 바람은 나직이 속살거린다/ (.....) 무엇인가 자꾸만 무너지는 소리/ 무엇인가 조금씩 조금씩/ 무너져 내리는 소리 <황톳길> 일부분 : 황톳길에 선연한/ 핏자(옥)국 핏자(옥)국 따라/ 나는 간다 애비야/ 네가 죽었고/ 지금은 검고 해만 타는 곳/ 두 손엔 철삿줄/ 뜨거운 해가/ 땀과 눈물과 모밀밭을 태우는/ 총부리 칼날 아래 더위 속으로/ 나는 간다 애비야/ 네가 죽은 곳/ 부춧머리 갯가에 송어가 될 때/ 가마니 속에서 네가 죽은 곳/ (.....)

(신경림, 『신경림의 시인을 찾아서 2』, 우리 교육, 2008, 9~25면 참조)

137)민중 그리고 민중 담론은 서구 이론이라기보다 우리 이론이었다. 1960~70년대 이후 등장한 담론들 가운데 이채로운 것이 ‘민중 담론’인데 한완상은 민중을 ‘즉자적 민중’과 ‘대자적 민중’으로 나눈다. 즉자적 민중이 객관적으로 자기 모습을 볼 수 없는 이들이라면, 대자적 민중은 자기 잠재력과 저력을 객관화해 볼 수 있는 능력을 지닌 이들이다. 의식화되지 못한 민중이 즉자적 민중이라면, 역사의 주체가 될 수 있음을 깨달은 민중이 대자적 민중이라고 하며 지식인을 주목한다. 대자적 민중인 지식인은 ‘지식기사’와 ‘지식인’으로 다시 구분할 수 있는데 지식기사가 현상 관찰과 분석에 주력하는, 가치중립성을 중시하는, 현실 세계를 외면하는 이들이라면, 지식인은 관찰과 분석을 넘어 아픔에 공감하고 진실을 증언하는, 가치중립성을 넘어 지배 집단의 허위인식을 통찰하고 폭로하는 이들이다. 이러한 특징을 가진 지식인은 즉자적 민중을 대자적 민중으로 승화시키는 사명을 부여받는다. 그는 강조한다.

(네이버 2018. 10. 08. 04:40 입력 ‘김호기 연세대 사회학과 교수의 100년에서 100년으로’)

138) 1970년 11월 13일에 분신자살한 전태일은 69년 11월 박정희 앞으로 이런 내용의 탄원서를 썼다. “1개월에 첫 주일과 셋째 주일, 2일은 쉽니다. 이런 휴식으로서는 아무리 강철같은 육체라도 곧 쇠퇴해 버립니다. 일반 공무원의 평균 근무 시간 일주 45시간에 비해, 15세의 어린 시다공들은 일주 98시간의 고된 작업에서 시달립니다. 평균 20세의 숙련 여공들은 대부분 6년 전후의 경력자들로서 대부분이 햇빛을 보지 못해 안질과 신경통, 신경성 위장병 환자입니다. 호흡기관 장애로 또는 폐결핵으로 많은 숙련 여공들은 생활의 보람을 못 느끼는 것입니다. 응당 근로 기준법에 의하여 기업주는 건강 진단을 시켜야 함에도 불구하고 법을 기만합니다. 한 공장의 30여명 직공 중에서 겨우 2명이나 3명 정도를 평화시장주식회사가 지정하는 병원에서 형식상의 진단을 마칩니다. (...)저희들의 요구는 1일 15시간의 작업시간을 1일 10시간~12시간으로 단축해 주십시오. 1개월 휴일 2일을 늘려서 일요일마다 휴일로 쉬기를 원합니다. 건강 진단을 정확하게 하여 주십시오. 시다공의 수당 현재 70원 내지 100원을 50% 이상 인상하십시오. 절대로 무리한 요

불처럼 일어난 대학생들과 지식인들의 목소리다. 이때 ‘김지하’는 민중들이 스스로 사회적 위치를 찾을 수 있도록 하기 위해서는 지식인이 이끌어야 한다는 지식인 시인의 책무를 피력하면서 『오적(五賊)』에서 재벌, 국회의원, 고급공무원, 장성, 장·차관 등을 인간의 부류에 들지 못하는 동물로 취급하고 풍자한 것이나, 앵적가(櫻賊歌)에서 기회주의 정치가를 신랄하게 비꼬는가 하면 『비어(蜚語)』에서 정의와 인간성이 결여한 정치 권력을 공격하면서 노동자들에 아픔을 준 대상을 찾아내어 비판하고 민중에게는 자신을 객관화할 수 있는 의식을 심어주었다. ‘김지하 등은 감시의 대상이 되어 중앙정보부 등으로 끌려가면서도 지식인들 펜의 힘은 점점 강해졌고, 이제 농민, 노동자, 도시 빈민 등이 가세하여 민중의 힘이 되었다. 경제성장 추구로 단기간 내에 성과를 내야만 하는 지배 집단의 욕망에 불쏘시개 역할을 했던 민중은 빈껍데기가 된 현실에 대해 응축된 인간의 절망을 분출해 냄으로써 민중의 정체성을 발현한다. 이에 따라 전통적으로 비판적 세력으로 존재했던 지식인 블록 외에 새롭게 노동자, 농민이라는 민중 세력이 역사적 주체로 등장했다. 산업화, 도시화로 이미 광범위한 계층이 형성되어 있었던 이들 민중 세력은 학생, 지식인에게 적극적인 역사 변혁의 주체로서 받아들여지면서 민중을 중심으로 한 계급의식이 형성되기 시작한 시기로 민중의 담론이 급부상’¹³⁹⁾ 한 것이다. 그러나 ‘잘 사는 상위 1%를 향한 특권층에 대한 비판이 기계처럼 일하는 노동자들을 위한 우대로 바뀌지 않았으며 국가적 경제성장을 거듭하면 할수록 ‘왜곡된 부의 분배’¹⁴⁰⁾로 노동자의 가난은 가중되었다. 경기가 좋을 때 소득의 과실은 상위 1%, 즉 재벌이나 특권계층이 취하고 경기 후퇴나 불황의 흑독한 대가는 <미친 동물의 역사>에서 ‘허’와 ‘박’ 처럼 그리고 이극의 이름 없는 노동자들이 감수해야 하는 악순환이었다. 이러한 자본주의 혹은 산업사회의 폐단을 보다 먼저 인식한 ‘버나드 쇼(B.Shaw 1856~1950)는 자본주의 사회에서는 부의 편중과 그에 따르는 가난의 과급을 피할 수 없는 일이라고 판단하고 사회주의 사상에 고취되어 있었다. 사회주의야말로 산업

구가 아님을 맹세합니다. 인간으로서의 최소한의 요구입니다. (강준만, 『한국 현대사 산책, 1960년대 편』, 326~327면 참조)

139) 김동춘, 『한국사 19』, 한길사, 1994. 322면.

140) 『한국 현대생활 문화사 1960년대』 창비, 2010, 143~144면 참조.

재벌이 오늘날과 같은 모습으로 성장하기 시작한 때는 이승만 정권기인 1950년대로 거슬러 올라간다. 8·15해방 후 일제 자본이 남기고 간 귀속재산의 불하(拂下)와 정부에 의한 금융지원 그리고 미국 원조물자의 획득에 힘입어 생필품 산업인 제당, 제분, 연방 산업 즉 ‘삼백 산업’을 중심으로 대자본의 성장이 두드러지게 나타났다. 이 과정에서 각종 비리는 사회적 지탄을 받았으며 1960년대 4·19혁명 이후 처벌 대상으로 부상했다.

혁명에 뒤따른 자본주의 경제 체제의 모순점을 해결할 수 있으리라고 믿었기 때문이다. 쇼는 혁명을 통한 급진적 사회주의를 부르짖었던 마르크스와 달리 균형 있는 소득 분배와 제도 개혁, 교육을 통한 인간의 개조 등으로 사회가 개선되고 정화될 수 있을 것이라는 희망을 가지고 있었다. 그래서 그의 극의 초점을 사회구성원 모두가 공정하게 분배받고 평등하게 대접받는 문제에 맞추었다. 그는 사회에서 모든 개인은 합리적 수준에서의 편안한 삶을 가능케 하는 경제적 환경 뿐만 아니라 사회적·정치적 권리를 보장받아야 한다고 주장한 것인데¹⁴¹⁾ 이는 1970년대 우리 산업현장에서 민중에게는 희생만 강요하고 경제적 과실은 왜곡되었던 실상을 비판하는 것과도 같다. 또한 ‘이원양은 역사극으로서 서사극이라는 논고에서 브레히트의 <역적 어멈과 그 자식들>을 민중의 역사관으로 분석하였다. 종군 후보 상인 역적 어멈의 민중으로서 인상적인 대사는 다음과 같다. 군목(軍牧)이 가톨릭 군대의 대장 킬리 장군의 장례식이 거행되는 예포 소리가 울려 퍼지자 “이것은 역사적인 순간이다.” 라고 하자, ‘역적 어멈’은 시내에 심부름을 갔다 오는 도중 폭행을 당하고 돌아온 딸을 보며 “나로선 저들이 내 딸의 눈두덩을 두들겨준 것이 역사적인 순간이랴.” 라고 되받는다.’¹⁴²⁾ 30년 종교전쟁을 배경으로 한 이 작품은 사건 진행의 전면에는 세계사적인 위대한 인물들이 아니라 역적 어멈과 그녀의 세 자녀와 같은 소시민의 운명과 행적이 취급되고 있다는 브레히트다운 발상이다. 세계사적인 사건의 희생자들인 민중의 시각으로 볼 때 지금까지 역사기록에서 제외된 것은 민중들이며 역사상 위대한 사건들의 평가도 달라져야 한다는 의미다. 지배 세력이나 피지배 집단 모두 전쟁에 참여했고 그 역사를 지나온 것은 마찬가지다. 그러나 이 작품은 민중이라는 피지배 집단은 그들의 의지와 무관하게 지배 세력의 통치 이데올로기 구조하에 종속되어 있었고, 유기적으로 연대하지 못했다는 현실 인식을 투영하고 있다. 왕,

141) 정경숙, 『버나드 쇼』, 건국대학교 출판부, 1996, 59~60면 참조.

142) 송동준 외, 『브레히트의 서사극』, 서울대학교 출판부, 1997, 143면 참조.

“저 위에 계신 지체 높으신 분들과 밑에 있는 자들의 승리와 패배란 항상 일치하지는 않는 법이죠. 아니고 말고, 밑에 있는 자들에겐 패배가 오히려 이익이 되는 경우도 있죠. (...) 일반적으로 이렇게 말할 수 있어요. 즉 우리 평민들은 승리와 패배에 대한 대가를 치러야 된다는 것이죠. 우리에게겐 정치상황이 어지러울 때가 제일 좋아요.” (GW 4. 1379) (재인용)

브레히트는 그러면서 미천한 백성들이 승리와 패배에 대한 대가를 치러야 된다는 사실을 <독일 전쟁 입문서>라는 시에서도 지적하고 있다. “[...]지난번 전쟁이 끝났을 때/ 승전국과 패전국이 있었다./ 패전국 측에서는 미천한 백성이 굶주렸다. / 승전국 측에서도 역시 미천한 백성이 굶주렸다.” (GW 9. 637) (재인용)

(송동준 외, 위의 책, 143~144면)

영주, 장군들처럼 민중도 연대하였다면 민중의 죽음 또한 장군의 죽음처럼 역사적인 순간이었을 것이다. 그러나 장군의 행적에만 무게를 두는 데 대한 ‘억척 어멈’의 “나는 저들이 내 딸의 눈두덩을 두들겨준 것이 역사적인 순간이래오.” 라고 하는 풍자는 시사하는 바가 크다. <무너지는 소리>에서도 민중의 인식은 마찬가지다. ‘유신정권은 급변하는 세계정세에 능동적으로 대처하여 조국의 평화적 통일과 한국적 민주주의의 정착을 이루기 위한 것이라는 명분을 내세웠지만, 국민적 합의로 이루어지지 않았으므로 설득력을 얻을 수 없었고, 자신들의 권력을 유지하기 위하여 민주주의를 무시하고 경제성장, 남북통일, 세계정세’ 143) 등을 정치적으로 이용하는 데만 골몰하였으므로 민중은 정권의 유지에 종속되어 좌지우지되었기 때문이다.

여자 내고향 전라도, 서러운 땅이라도, 조약돌 싱그러운 시냇가에
 가고파.
 남자5 늦었다니까, 그곳은 네가 설 땅이 아니야.
 초라한 꼬락서니 누가 반기기나 할까?
 여자 그래도 나를 알아보겠지.
 일동 아무도 우리를 몰라, 아무도 울릴 보려 하지 않아.
 우린 우리뿐, 우린 없는 거나 마찬가지야. (3면)

공장과 도시의 삶에서 소외당한 노동자들은 결국 고향으로 돌아가고자 한다. 기계처럼 일했지만 땀속의 수가 보이지 않으므로 마지노선으로 붙들게 되는 것은 고향이다. 그러나 이들이 상기하는 고향은 어머니의 품속과도 같은 따뜻한 감정을 불러오지만, 금의환향하지 않는다면 그들이 꿈꾸는 어머니 품은 없을지도 모른다는 절망적 의문을 동시에 품는다. 도시에서도 환영받지 못하고 돌아갈 고향도 잃어버린 존재 가치의 결정적인 표현의 사례는 19세기 유럽에서도 찾아볼 수 있다.

‘한스는 독일 작센 지방의 작은 마을에서 나고 자랐으며 아버지가 경작하다가 물려준 땅을 경작하며 살 계획이다. 한스의 마음속에 ‘나는 누구인

143) 강준만, 앞의 책, 99면 참조.

가?’ 라는 질문이 떠오르지 않는다. 그러던 어느 날 한스는 산업이 급속도로 발전하는 루르 지방에 큰 기회들이 열리고 있다는 소문을 듣고 뒤셀도르프로 가서 제철 공장에 취직하고 삶의 자유를 얻은 상쾌한 기분을 느낀다. 동시에 한편으로 불안감도 느낀다. 고용주인 대기업이 그의 이익에 신경 써줄 것 같지도 않고 공산주의 선동가들은 노조 결성에 바쁘며 의회에서는 상반된 관점으로 싸움질이라는 기사뿐이다. 한스는 불확실한 미래를 향해가고 있음을 느끼며 외롭고 단절된 기분을 느낀다. 고향이 그리지만 돌아갈 생각은 없다. 다시 돌아가면 실패자로 보일 것이기 때문이다. 그러면서 “과연 나는 누구인가?”, “앞으로 무엇이 되고 싶은가?” 라는 의문에 봉착한다. 고향의 작은 마을에 살았다면 전혀 떠오르지도 않았을 존재 가치에 대한 질문이 이제 중요한 문제가 된다.’ 144) 이렇게 존중받지 못하는 민중의 현실은 산업화와 자본주의가 초래한 과도기 사회에 나타난 세계적 현상으로 이들이 정작 원하는 것은 산업사회에서 요구되는 인정요구다. ‘프랜시스 후쿠야마’는 루터와 루소, 칸트, 헤겔은 각자 다른 방식으로 존엄성을 이해하였지만 모든 인간이 존엄성을 지닌 평등한 존재라고 생각했다는 점에서 보편주의자라고 하였다. 하지만 인정에 대한 요구는 사회적으로 소외당하거나 존중받지 못한 특정 집단의 존엄성에 초점을 맞춰 구체적인 형태를 띠다고 하였다. 특정한 지역에 살며 특정한 관습을 지키는 특정한 종류의 개인이 지닌 내적 자아는 보편적 내적 자아가 아니라는 것이다. 그런 의미에서 이 극에서 등장인물들의 내적 자아는 인간존재로서의 보편적 내적 자아가 아닌 산업사회에서 요구되는 존엄성인 것이다.

공장에서는 기계의 부속품이었지만 고향에서는 있는 그대로의 자신으로 보아줄 것이라는 ‘여자’의 바람 역시 도시에서 투명인간으로 취급된 존재감에 대한 인정요구다. 그러나 이 극의 인물들은 인간으로서 존엄이나 인정은 고사하고 배고픈 현실을 타파할 자유조차 없는 소외된 노동자 군상일 뿐이다. 도시의 노동자는 사물에 불과하며 그 상태로 고향에 돌아가는 것은 실패자이며 여기서와 다를 바 없는 투명인간 취급받을 것이므로 존재감의 상실을 각성하는 것은 한스의 자아 성찰과 다를 바 없다.

144) 프랜시스 후쿠야마, 이수경 옮김, 『존중받지 못하는 자들을 위한 정치학』, 한국경제신문, 2020, 113~114면 참조.

여자 자유!
 일동 자유!
 여자 우린 마음대로 살아왔듯이 마음대로 죽을 수도 있어.
 남자1 자살 하자는 얘기니?
 여자 왜 무섭니?
 일동 무서워 해야 할 건 없지만.....
 여자 배고픔 보다 낫지, 서러움 보다 낫지
 어차피 내일이 오늘이라면 오늘 배 버리는 거야 (9면)

민중이 지배 세력의 허위의식을 폭로하고 자신들의 사회적 위치를 바로잡으려고 하지만 노동자 ‘전태일’이 부르짖었던 희망이나 문제해결은 속수무책이다. 강력한 힘을 가진 지배 세력과 피지배 집단 간의 의사소통 창구마저 없으므로 민중의 명증한 의식과 자유 같구는 자살로 귀결된다. ‘세계의 부조리를 자각한 인간은 어떻게 자신의 삶을 이끌어 가야만 하는가? 카뮈는 이에 대해 명증한 의식과 반항을 대안으로 제시한다. 명증한 의식은 인간 조건의 비극성을 은폐하지 않는 것이다. 사람들은 신앙과 습관으로 마비된 채 삶을 무의미하게 만들어 버리는 죽음을 인정하지 않으려 한다. 그러나 부조리를 의식하는 인간은 죽음을 직시하고 “왜 사는가?” 라는 질문을 던질 수 있는 사람이다. 반항은 죽음-부조리-절망에 맞서 인간에게 단 한 가지 확실한 ‘현재의 삶’을 성실하고 충만하게 사는 것이다. 또 한 가지는 삶과 자유이다. 그러므로 진정한 반항은 한계 없는 자유를 경계한다.’ 145) 그래서 “어차피 내일이 오늘이라면 오늘 해버리는 거야.” 라는 ‘여자’의 자살 독려는 부조리에 명증하게 맞서는 현실과의 담판이자 주체성 실현이다. “우린 마음대로 살아왔듯이 마음대로 죽을 수도 있어.” 라며 죽음을 선택하는 것은 지금까지 타자로서만 존재해 왔던 실존이 아닌 주체성 발현이다.

145) 신현숙, 『20세기 프랑스 연극』, 문학과지성사, 1997, 117~121면 참조.

이러한 실존주의 주제들을 담은 연극이 전쟁과 전후 세대의 관객들에게 열광적인 호응을 받은 것은 당시의 프랑스인(유럽인)들이 특수하고 암울한 상황에서 빠져나올 수 있는 비전을 필요로 했기 때문이다. 그들은 전쟁 중에는 불안과 절망을 극복하기 위하여, 전후에는 허무와 절망을 딛고 ‘다시 일어서기 위하여’ 자신의 존재와 삶을 정당화해줄 수 있는 어떤 이념을 갈망했던 것이다.” 그러나 이 극에서 보여주는 20세기 산업사회에서 보여주는 우리 민중의 실존은 ‘자살’이다. 민중이라는 피지배 집단의 응집력이 지배 세력의 부조리를 뚫고 나가기에 턱없이 역부족이므로 실존의 명증한 인식을 자살로 보여주려는 존재 방식이다.

정희성의 <쇠를 치면서>는 어두운 역사 속에서 고통받는 여공, 대장장이, 농민, 노동자들의 목소리를 생생하게 담아냈다. “쇠를 친다/ 이 망치로 못을 치고 바위를 치고/ 밤새도록 불에 달군 쇠를 친다/〔.....〕 고향 멀리 두고 온 어머니를 생각하며/ 식모살이 떠났다는 누이를 생각하며/ 팔려가는 소를 생각하며/〔.....〕 / 떡을 칠 놈의 세상, 골백번 생각해도/ 이 망치로 이 팔뚝으로 내려칠 것은/ 쇠가 아니라고 말 못하는 바위가 아니라고/ 문고리가 아니라고 생각하며 밤새도록/ 불에 달군 쇠를 친다”

이 극의 등장인물들은 농촌을 탈피하여 공장에서 기계처럼 일하면서도 성공과 금의환향을 꿈꿨다. 지배 세력이 망치를 내려쳐도 달궈진 쇠처럼 아픔을 느낄 새가 없었다. 그러나 그들이 꿈꾸는 반대급부는 없었다. 자본주의 힘이 강해질수록 노동자의 어깨에 가난의 무게는 가중되어 살아갈 의미마저 상실한 것이다. 버나드 쇼는 가난이 사회 전체의 부패와 인간성 파괴를 초래하는 최대의 사회악이라고 생각했는데, 1905년에 공연된 <바바라 소령>에서 ‘언더사프트’의 입을 빌어 “가난은 최악의 죄다. 다른 범죄는 이에 비하면 미덕이며, 다른 모든 치욕스러운 일도 가난에 비하면 명예다” 146)라고 토로한 것은 민중에게만 가난의 짐을 지우는 비극적 현상에 일침을 가하는 대목이다. 부모 대에서 이어진 가난을 그들 대에서도 해결하지 못하고 미래에도 반전(反轉)은 요원할 것만 같은 총체적 가난의 비극은 사회악이며 가난의 족쇄는 육신뿐만 아니라 영혼까지도 송두리째 들어 내버릴 것이라는 작가의 ‘허무 의식’ 147)이 노정 되어있는 지점이기도 하다.

지배 세력은 민중에게 선을 강요하는 교육을 시행한다. 가난의 굴레를 벗어나려면 성실하게 일하면서 저축하고 자신의 목소리를 내세우는 선부른 행동을 삼가고 신중해야 함을 강조한다. 그렇게 그들은 민중을 세뇌하면서, 탐

146) 버나드 쇼, 앞의 책, 59면.

147) 만주 목단강 부근에서 태어난 윤대성은 독립군과 일본군, 마적단의 총소리를 들으며 성장했다. 생과 사가 노출된 야성의 도시 목단강은 그에게 일찍부터 부정적 사회관과 절망적 인생관을 심어주었고, 분단과 6·25 전쟁은 그것을 더욱 심화시켰던 것 같다. 그는 대학에서 법학을 공부하면서 역사와 인간의 비극이 인간성 자체의 황폐화에 있고 인간을 황폐화시키는 것은 잘못된 정치 권력이라고 생각한 것이다. 데뷔작 <출발>도 ‘자살’이 극의 큰 줄기인데, 불안한 시대에 청년이 겪어야 되는 방향과 좌절을 현실과 이상의 괴리, 갈등을 묘사하면서 니힐리즘을 단적으로 보여준 것이다. (유민영, 『신화 1900, 「좌절과 비극의 작가」』, 예니, 1986, 356~357면 참조)

특히 1970년대 소외된 자들이 선택할 수 있는 주체적 수단이 ‘자살’이었음을 보여주고 있는 것은 <미친 동물의 역사>에서 ‘박’의 가족의 집단자살, <목소리>에서 한강으로 뛰어들어 든 공장의 ‘소년, 소녀’ 등 모두 가난과 생활고 문제를 조명하고 있는 것으로, 개인이나 집단의 ‘자살’은 1970년대 특징이기도 하며 작가의 허무 의식의 발로다.

욕을 채우며 권력이 유지되고 재벌도 탄생한다. 노동자는 이들 세력에 종속되어 희망으로 고문당하며 ‘시지프스’의 형벌과 같은 처지에 이른다. 김지하 시구의 “가마니 속에 둘둘 말려” 있는 타자의 육체처럼 노동자는 권력의 불쏘시개가 되어버린 것도 모른 채 가마니 속에 둘둘 말리는 형국이다. 농촌의 궁핍에서 기계의 부품으로 전락했다가 도시 빈민으로 이어지는 소외와 배제 그리고 자살이라는 비극으로 이어지는 주체의 변화양상은 정치와 사회적 무의식이 배태한 과국이다.

3) 통속화 세력과 주체성 파멸

<출세기>¹⁴⁸⁾는 ‘1967년 실제 있었던 광부 매몰사건’¹⁴⁹⁾을 소재 삼아 극화하였다. 마스크의 허상에 통속화되어가는 일반 대중의 실상을 그리고 있는 사회문제극이다. 사회극의 사전적 정의는 ‘인간을 그가 속한 사회적 환경이나 사회 문제와의 관계에서 포착하고 묘사한 극으로 사실극은 사회극의 형식을 취하는 경우가 많다. 특정한 사회 문제를 직접 테마로 선택한 작품은 그 사회 문제가 해소되면 존재 가치를 잃게 되지만 입센이나 버나드 쇼의 사회극과 같이 보편성을 지닌 작품은 생명을 잃지 않는다.’¹⁵⁰⁾ 이처럼 이 극에서 보여주는 마스크에 대한 현실 인식은 여전히 우리 사회의 보편적 현상으로서 사회 문제다. 소셜네트워크의 쌍방소통은 물론 OTT, 스마트기기의 급속한 혁신은 마스크 수단으로서 더욱더 역동적이기 때문이다.

이 극은 전 26장으로 구성되어 있으며 11장까지 공간이 빠르게 전환되면서 정부와 마스크의 활약을 두드러지게 보여주는 것을 특징으로 한다. 재난사건

148) 『윤대성 희곡전집 3』을 분석대상으로 삼는다.

149) 각주 18) 참조.

150) 헨리 입센, 김진욱 옮김, 『인형의 집 <차범석, 입센의 작품세계>』, 범우사, 2004, 152면 참조.

사회문제극은 뮌헨 시대 희곡의 특징에서 추출된 하나의 개념으로 해석해도 무방할 것이다. 입센의 희곡이 다루었던 작품 주제가 각기 사회문제들이었고 그 여파가 사회개혁에도 적지 않게 영향을 미쳤기 때문이다. 예컨대 희곡 <사회의 기둥>은 부패한 선박계의 문제를, <인형의 집>에서는 남녀동등권을, <유령>에서는 유전학에 의한 성병의 해독을, <민중의 적>에서는 지역사회의 정치와 저널리즘의 부패를 드러냄으로써 당시 유럽 사회에 만연된 절실한 문제에 예리하게 메스를 가했던 흔적을 말하고 있다

에 총동원된 마스크와 국가기관은 광산촌의 소소한 일상과 대형사고 현장을 교차해가며 시끌벅적하게 풍자한다. 국가 행정력과 마스크의 취재 경쟁은 재난사고 현장인지 축제의 장인지 분간하기 힘들 정도다.

마스크는 갱도에 갇혀 구조를 기다리고 있는 주인공 ‘김창호’ 에게 집중되는 것이 아니라 주변 상황과 가십에 열을 올린다. 기자들은 매몰된 광부 아내와 자식들이 있는 ‘김창호’ 의 가정을 탐방하여 가족들의 날것 그대로를 특종으로 내보내 대중의 흥미를 유발한다. 살롱, 여관에 이르기까지 탄광 주변의 환경 등을 끌어들여 주인공을 에워싸고 있는 정서와 세태를 들려주고 보여주면서 국가는 사소한 생명 하나에도 관심을 가지고 구조에 앞장서고 있다는 헌신적인 이미지를 연출한다.

실장 (홍 기자의 전화 뺏아 든다) 저 안전관리실장입니다.
 견딜 만합니까? 물은 있어요?

김창호 천정에서 떨어지는 낙수를 받아 마십니다. 얼마나 무너졌습니까?

실장 50미터 정도가 매몰된 것 같습니다.
 꼭 구해낼 테니까 참고 기다리십시오.

김창호 제발 빨리 구해 주시오. 내 가족들한테도 알려 주구요.
 무섭습니다.

전화 끝낸다.

실장 어떡할까요?

소장 기술자를 동원해서 방법을 강구해야지,
 살아 있다는 데 생사람 죽일 수야 있나?

홍기자 이걸 아주 흥미 있는 사건인데.....
 갱 속에 살아남은 최고 기록이 어떻게 됩니까? (239~240면)

탄광 갱도에 매몰되었던 열두 명의 광부 중 유일하게 살아남아 구조를 기다리고 있는 ‘김창호’ 는 천정에서 떨어지는 낙수를 받아먹으며 연명하고 있다. 생명을 담보로 극한의 공포에 떨고 있는 주인공과 달리 그를 둘러싸고

표출되는 탄광 관계자와 언론의 태도는 인간 생명에 대한 존엄이라곤 찾아볼 수 없을 정도로 무미건조하다. 각종 언론과 미디어에 의한 에피소드 전개는 정치 권력과 기업, 주변 상인들, 하다못해 틈새시장을 노리고 모여든 뜨내기 상인들로 기분 좋은 몸살을 앓는 재난사건과는 대조적 상황이다. 이러한 이윤배반적인 모습을 확장 연출하는데 각종 마스크미 중추적인 역할을 하는 것이다. “김창호 씨 덕분에 이 근처 아주 경기라더군, 여관은 대만원이야. 서울에서 내려온 자가용들이 길을 매우고 촌사람들은 또 그걸 구경하느라 정신이 없어.” (248면) 취재차 내려온 기자는 광산촌의 진풍경을 그렇게 표현한다. “며칠만 더 끌어줬으면 좋겠는데. 닷새만 더 끌어주면 보증금 들어간 거 빼고 20만 원 수입은 되는데” (249면)라고 말하는 다방 마담은 자본주의 이기심을 거리낌 없이 드러낸다. 갱도에 갇힌 이웃은 불행이지만, 이권이 개입된 곳은 이유 여하를 막론하고 재난을 기회로 삼으려고 안달이다. 여기에 예외 없이 수행원들을 때로 달고 다니며 거드름 피우는 -지금도 수해현장이나 화재현장에 나타나는 여전한 현상이지만- 정치인들까지 다채로운 권력 군상들을 풍자한다.

이러한 상황 속에서 드디어 탄광에 매몰된 지 16일째 되는 날 광부 ‘김창호’를 구조하는 광경이 생중계된다. 중계를 위해 단상이 설치되고 단상에 걸린 <김창호 만세> <환영 김창호> <인간의 생명은 존엄하다> 등의 각종 플래카드가 공허하게 펄럭이는 가운데 흥 기자의 목소리는 스포츠 중계하듯 흥분된 상태다. 구조현장 생중계는 <목소리>에서 아나운서 ‘김’이 ‘오’를 구출하는 과정과 유사하지만, 각각의 주인공이 구출된 이후의 내용은 다르다. ‘오’가 마스크미의 피해자라는 사실을 인식한 후 아나운서 ‘김’의 목소리를 역이용하려는 과정이 <목소리>의 중심 내용이라면 <출세기>에서는 ‘김창호’가 국가와 마스크미 조직의 허상에 포섭되는 행태를 중점적으로 보여준다.

흥기자 (...) 오늘 김창호 씨가 구출된 후 스케줄을 말씀드리겠습니다. 먼저 대기한 1954구급차에 올라 간단한 응급조치 후 H19 공군 헬리콥터 편으로 서울로 급송됩니다. 공항으로부터 두 대의 백차가 호송하는 가운데 메디컬센터에 입원 가료하게 되며 연도에는 수많은 시민들이 김창호 씨를 환영할 것입니다. 현재 서울에는 시경 국장 진두지휘 하의 1백 명의 경찰병력이 배치되어 도로 경비에 임하고 있다는 소식입니다. (쪽지를 보며) 김창호

씨가 서울병원에 입원하게 된다는 소식에 사복을 뉴패션 양복 점에서는 양복 한 벌을, 로마 양화점에서 구두 한 켤레, 시장 상인연합회에서 쌀 다섯 가마를 기증했습니다. (250면)

이렇게 ‘김창호’는 구조되자마자 국가와 매스컴이 깔아놓은 링 위에 올려진다. ‘매스컴은 큰 매체든 작은 매체든 각자 맡은 역할이 있으며 ‘국민의 눈과 귀’가 되라는 역할을 부여받고 현장에 투입된다. 권력을 감시하고 사회의 어두운 곳을 살펴봐야 한다. 그러는 가운데 개인은 두 얼굴을 가진 미디어를 적극적으로 활용하는 이용자가 되어 주인공이 될 수도 있지만 자칫하면 미디어에 휘둘려 아바타가 될 위험도 있다는 것을 간과해서는’¹⁵¹⁾ 안 되는데, 김창호는 선택의 여지도 없이 이미 후자의 길에 들어서 있는 것이다.

기자3 살아 나오면 꼭 해야겠다고 생각하신 건 뭐였습니까?
 김창호 꽃밭을 가꾸고 싶었습니다.

모두 의아해 한다.

홍기자 앞으로 건강이 회복되면 뭘 하시겠습니까?
 김창호 생각 안 해 봤습니다. 뭐가 뭘지 모르겠습니다.
 소란하기만 하구.

기자1 다시 광산으로 돌아가시겠습니까?
 김창호 싫어요! 푸른 들이 있는 데서 살립니다. 씨뿌리고 농사짓고
 맑은 공기와 푸른 초원에서 살겠습니다.
 주치의 자자, 그만합시다. (255면)

‘김창호’는 자신의 의지와 관계없이 국가에서 지원된 병원 관계자와 특

151) 피터 스티븐, 이병렬 옮김, 『언론이란 무엇인가』, 행성비, 2011, 4~5면 참조.

종을 노리는 기자들, 방송 카메라의 지시를 따르느라 정신이 없다. ‘뉴스는 일군의 특출난 남녀들을 소개해 준다. 지구상에서 누구보다 빨리 뛰는 사람, 어떻게 하면 사람들을 웃길 수 있는지 아는 사람, 획기적인 사업을 시작한 사람, 군침 도는 식단을 설계한 사람, 티 없이 아름다운 외모를 가진 사람들 말이다. 그들이 거둔 성취, 개성, 그리고 멋진 외모만큼 우리를 열광케 만드는 건 거의 없다.’¹⁵²⁾ 김창호 역시 인간승리의 감동으로서 뉴스는 물론 각종 프로그램의 셀러브리티가 된다. 갱구에 매몰되어 16일 만에 구출된 기적의 사나이로서 그의 생명력에 대한 의지에 감동과 찬사를 보내며 전 세계 토픽감이 되어버린 것이다. 이런 흥미진진한 뉴스는 나라 안팎으로 광범위하게 공유하기도 하지만 국가적으로는 여타의 크고 작은 잡음들을 잠재울 수 있는 절호의 기회로 삼는다. “텔레비전 뉴스는 정치적 영향이 없는 사건들에 한하여 주의를 끌면서 ‘교훈을 얻고자’ 이것들을 극화시키거나, 혹은 ‘사회문제들’로 전환 시킵니다. 텔레비전은 학교에서의 이슬람 머플러 착용, 교사의 폭력, 혹은 ‘사회적 사건’을 화면 전면에 내세우면서 가공적으로 사건을 구성합니다.”¹⁵³⁾ ‘김창호’와 같은 인간승리의 사건 즉 재난의 극복사례를 전면에 내세우게 되면, 국가의 역할과 능력이 자연스럽게 강조되고, 대중의 감성을 자극하게 된다. 이러한 세뇌를 통해 시청자와 청취자들이 쉽게 동화되고 획일화됨으로써 그동안 쟁점이 되었던 권력의 부조리와 정부의 무능에 대한 비판적 여론을 한순간에 잠재우는 효과를 거두게 된다.

사회 끝으로 오늘의 스페셜 게스트, 지난 10월 22일 갱구 매몰로
 16일 갇히거나 갱내에 갇혀있다가 초인간적인 의지력으로 살아
 나오신 광부 김창호 씨!

우레 같은 박수.

주악이 울리는 가운데 어설픈 양복을 입은 김창호,
 개선장군 마냥 손을 흔들며 나온다. (260면)

152) 알랭 드 보통, 앞의 책, 181면.

153) 피에르 부르디외, 현택수 옮김, 『텔레비전에 대하여』, 동문선, 2006, 88면.

주인공의 유명세는 방송국 시청률에 동원되어 프로그램의 구성물이 된다. 비록 김창호와 같은 인물이 ‘문화생산의 장에서 열등하고 지배받는 위치에 있지만, 탄광에 매몰되었다가 16일 만에 구조된 그의 특이한 이력은 방송 시청률에 매우 희귀한 형태로 지배력을 행사한다. 더구나 이것은 혁명이나 정치적인 사건 등이 아니므로 시청자들의 감성을 건드린다. 그가 16일 동안 탄광에 갇혀 뉴스의 중심이었던 것은 이미 알려진 사실이므로 토크쇼를 통해 그 사건과 관련한 것뿐만 아니라 개인적 신변이야기나 가공된 것들을 적절하게 버무려 내는 일이다. 죽음과 사투를 벌였던 막장에서의 체험을 실감 나게 이야기하고 자신의 개인사까지 보태 시청자들의 감성을 자극함으로써 매스컴의 생계수단인 시청률’ 154)로 이어지게 한다. 이러한 시청률에 대해 ‘문학비평가들은 텔레비전 영상이 실제 효과를 자아낼 수 있는 특수성을 갖는다는 사실을 강조한다. 그것은 보이게 하는 것을 보게 하고 믿게 할 수 있다는 것이다. 이 같은 강신술(降神術)의 힘은 동원(mobilization)의 효과를 가지며 사상이나 표상, 그리고 집단을 존속하게 할 수 있다는 것이다.’ 155) “보이지 않는 형태로 시장 점유, 광고주의 비중, 권위 있는 기자들의 집합적 자본 등과 같은 지표들로서 파악될 수 있다. 지각되지 않는 힘의 관계, 즉 특수권력 등은 방송에 영향을 주고 시장 점유율에 의해 효과적으로 변형되기도” 156) 하는 매스컴은 “저널리즘 장의 구조적 제한에 종속되어 체계적인 효과를 발휘함으로써 시청률의 압력을 통하여 경제적 영향력은 텔레비전에 미치고, 저널리즘의 영향력을 통하여 다른 신문들, 그리고 텔레비전의 문제를 거론하지 않는 기자들에게 영향력을 행사한다.” 157) 이러한 ‘방송의 역학관계는 권력의 강력한 통제를 따르면서도 상업성의 논리를 배제할 수 없는 이중고에 매여 있다. 방송조직의 주 수입원인 광고는 재벌의 영향력이면서 재벌은 지배 세력에 종속되어 있다. 이러한 ‘언론기관은 정치적 또는 경제적 사유물’ 158)이

154) 피에르 부르디외, 위의 책, 80면 참조.

1970년대의 볼거리는 단연코 텔레비전이었다. 라디오와 마찬가지로 텔레비전은 사회 전체의 변화를 이끈 혁신적인 전파 미디어로 도시의 팽창과 산업화의 상징으로 안방을 차지하면서 가족 공간의 주인은 텔레비전이었다. (권보드래 외, 앞의 책, 45~59면 참조)

155) 피에르 부르디외, 위의 책, 34~35면 참조.

화재·사건·사고 등은, 각종 차별과 혐오 및 공포와 질서 같은 매우 강하고 종종 부정적인 감정을 터뜨리는 정치적·윤리적 함의를 담을 수 있으며 단순한 보고서, 즉 기록을 리포트 한다는 사실은 동원의 사회적 효과를 실행할 수 있는 현실의 사회적인 구성을 언제나 내포하고 있다는 점이 텔레비전의 일반적인 사용에 내재한 정치적 위험들이다.

156) 위의 책, 69~70면 참조

157) 위의 책, 96~97면 참조

158) 강준만, 『한국 대중매체사』, 인물과사상사, 2007, 465면 참조.

며 구조적 병폐를 배태하고 있으며 ‘김창호’와 같은 탄광 매몰사건을 국가적 역량으로 해결한 점은 정치적 위험이 따르지 않는 뉴스다. 그러므로 전 국민이 알고 있는 재난 현상에 개인의 신변이야기를 부가하여 국가의 위상을 높일 수 있다. 이러한 긍정적 이미지의 주인공이 라디오와 텔레비전에 자주 출연하면 할수록 정치적 사회적 중재자가 되며 일반 대중을 포섭하는 힘을 가진다. 겉으로 드러나는 대중적 명성으로부터 받은 인정은 ‘김창호’의 수입에만 그치는 것이 아니라 국가의 위상을 미화시키고 방송국의 시청률과 직결되는 고리형 구조인 것이다.

김창호 돈 걸힌 게 얼마나 됩니까?
 미스터 양 한 2백만 원은 넘어갑니다. 하여간 계산은 나중에 합시다.
 오늘 당신 목소리 계약하면 50만 원은 받으니까.
 김창호 헛허.....
 미스터 양 왜 웃으시우?
 김창호 돈 벌기 아주 쉽군요.
 미스터 양 유명해지면 다 그런 겁니다. (262면)

텔레비전에서 봤다든가 뉴스에 나왔던 그 사람 맞느냐는 등 그의 유명세는 일면식도 없는 음식점에서조차도 밥값을 받지 않을 만큼 얼굴 자체가 명함이 된다. 이처럼 식당에서 알아봐 주고 반찬을 더 주는 등 특별한 대우를 받는 것은 기본이고 매스컴의 노출빈도에 따라 그의 인기도 급상승한다. 연예인을 방블케 하는 인기로 후원금이 넘쳐나고 각종 출연료 등도 치솟는다. 그로 인해 유명인 관리는 조직적으로 이루어진다. 매니저까지 따라붙어 김창호의 일정과 수입 등 일거수일투족을 관리한다. 매니저는 김창호에게 기자들의 시시한 얘긴 어떻게 대답해야 하는지에 대해 써주며 상호작용 형식을 외우라고 한다. 방송에 관한 꿈수와 거짓말이라도 섞어서 시청률을 만들어 내는 일은

1969년 11월 편집인협회 주관으로 열린 매스컴 세미나에서 『동아일보』의 편집국장 대리 박권상은 “한국의 언론기업에는 언론기관을 공익기관으로서보다 자기의 정치적 또는 경제적 사유물로 생각하는 경향이 보인다.” 라고 말하고, “우리나라의 3대 통신 모두, 그리고 중앙의 8대 일간지 가운데 적어도 3개 신문이 유력한 재벌 소유”라고 지적했다.

수입과 직결되는 것이라고 방송의 속성을 알려준다. 매니저와 김창호 간의 촉매 역할을 하는 통속화의 말단 세력 즉 술집 기생 등은 김창호를 화려함의 편력에 빠져들게 하여 돈벌이의 수단으로 삼는가 하면 김창호 역시 화려한 도시의 유명인으로 자아가 확립된다. 이러한 유명세가 가속화되며 돈벌이의 수단으로 그를 에워싸고 있는 집단은 그를 쉴 새 없이 끌고 다니며 고향에 있는 처자식까지 망각하게 한다.

미스터 양 그땐 당신이 상품 가치가 있을 때지. 지금은 다 잊어버렸다
 구요. 신기록이 또 나오기 전엔 김창호 썬 아무것도 아니야.
 매니저가 뭐데?
 상품 가치가 있는 사람만 골라내는 게 직업이야. (268면)

그동안 ‘김창호’ 를 돈벌이 수단으로 삼았던 매니저는 그를 언제 봤냐는 식이다. 김창호의 유명세가 바닥을 찍자 신물 나도록 가지고 놀다가 싫증 난 로봇을 치워버리는 태도다. ‘김창호’ 의 유명세는 바닥을 찍었고 가늠할 수 없을 만큼 쥐었던 돈도 그들과 함께 탕진해 버렸다. 김창호는 빈털터리가 되어 광산촌으로 돌아가 다시 광부로 일하고 싶다고 하지만 광부들은 “자네 얼굴을 봐, 손을 보게, 우리하고는 빛깔이 달라졌어. 가보게 뭣 하러 들어오나? 이 흙구덩이 속에?” (269면) 라며 조롱한다. ‘김창호’ 는 혼자 남아 자신의 손을 들여다본다.

김창호 선생님.....
 홍기자 뭘니까?
 김창호 홍기자님이시죠.
 홍기자 그런데요?
 김창호 저 김창흡니다.
 홍기자 김창호? 여보, 김창호란 이름이 한두 개요?
 김창호 동진광업소 동 5갱에 묻혀있던 광부 김창호.

홍기자 아? 김창호씨?
 김창호 (반갑다) 역시 절 알아보시는군요. 그럴 줄 알았습니다. 모두 참
 고마웠지요. 전 정말 잊지 않고 있습니다.
 홍기자 그런데 뭐 불일itsu? 나 지금 바쁜데.....
 김창호 절 좀 도와주십시오. 가족을 잃었습니다. 차비도 떨어지구.....
 홍기자 (돌아서서 5백 원짜리 주며) 이거 가지구 가지우. (267~270면)

김창호는 자신의 구조와 홍보에 앞장서 주었던 홍 기자를 찾아간다. 홍 기
 자는 김창호를 비렁뱅이 대하듯 무시하고는 돌아앉아 논문을 읽는다. “결론,
 따라서 마스크이 없으면 하루도 살 수 없는 것이 현대인이다. 마스크는 20세
 기적인 종교가 되었고 종래의 어떤 종교나 예술보다 긴요한 현실적 가치로
 받아들여지고 있다. 그러나 우리는 그 무한한 기능으로 인해 인간 부재의 매
 스크에 이르지 않는가를 부단히 경계하고 자각해야 할 것이다. 매스 커뮤니
 케이션! 마스크! 이 얼마나 위대한 단어냐?” (270면)

이들 통속화 세력의 이기심과 폭력은 오직 시청률과 광고 수익, 그리고 국
 가의 관심사라는 고리에만 충실하다. ‘김창호’는 로봇처럼 국가와 마스크
 이라는 허상에 이끌려 소모품으로 전락하고 만 것이다. 그는 구조되자마자
 집으로 돌아가 처자식과 꽃밭을 가꾸며 살고 싶은 게 소망이라고 했었다. 매
 스크는 그의 개인적 의견은 안중에도 없고 영웅 만들기에 골몰했다. 재난을
 성공적으로 완수한 국가는 대대적인 홍보에 열을 올리고 인간승리라는 유명
 세는 마스크의 상품이 되어 광고를 독식한다. 시골 오지의 탄광 갱구에 매몰
 되었던 광부 ‘김창호’는 갱구에 매몰되어 있으면서도 구조될 수 있다는 희
 망이 있었다. 그러나 마스크에서 인간승리라는 영웅의 날개를 달아주고 세상
 을 떠들썩하게 하였던 스타 ‘김창호’는 유명세가 다하자 하루아침에 날개가
 완전히 꺾어버림으로써 주체가 송두리째 매몰되는 형국이다.

이처럼 마스크의 역기능을 공통 소재로 하여 <목소리>에 이어 <출세기>를
 연작 화한 것은, 방송에 관한 ‘작가 개인의 경험치’ 159)라고 할 수 있으며 급

159) 유민영, 「좌절과 비극의 작가-초·중기 작품을 중심으로」, 『윤대성 희곡전집 2』, 평민사,
 2004, 322면 참조.

이때 TV 드라마에 신풍을 일으킨 장본인인 만큼 방송의 메커니즘을 꿰뚫어 본 이가 바
 로 윤대성이다. 그의 예리한 사회적 관찰은 방송뿐만 아니라 이 시기 10여 편의 희곡 중
 에서 어찌다가 무대에 올려지는 작품들이지만 그때마다 관객의 시선을 끌었고, 대중을
 섬뜩하게 만들었으며 이는 그의 희곡에서보다도 오히려 TV 극에서 더욱 유감없이 발휘

변하는 근대적 사회의식을 자각시키려는 일면이 엿보인다. 전자에서 주인공 아나운서 ‘김’은 그 자신이 마스크이자 동시에 희생양이었다면 후자는 마스크이라는 통속화 세력에 의해 주체가 매몰되어 버린다. 그런 의미에서 ‘김창호’는 마스크의 허상에 통속화되는 일반 대중을 상징하는 기표이다.

이상 살펴본 정치와 사회적 무의식은 권력의 침전층이며 일상에 내재 되어 있지만 간과하기 쉬우며 인식하지 못하는 것들이다. 개인이 현실을 인식하는 실체는 병산의 일각이며 의식하든 의식하지 않든 미시권력에 포섭되어 있다. 작가는 이러한 사실을 바탕으로 1970년대 서슬 퍼런 검열 속에서도 예리한 감각과 상상력을 동원하여 정치와 사회를 해부하고 극으로 형상화하였다.

현실은 국가 보위에 관한 특별조치법을 발동하고 위수령까지 내려져 공포 분위기를 조성하는가 하면 비상계엄을 선포하여 국회를 해산하고 유신체제가 수립되어 중앙정보부와 군부세력을 토대로 폭압 정치가 감행되었다. 지배 세력이 내세우는 사회개조 이면에는 일상의 감시가 횡행하였으므로 보편적 자유마저 박탈당하기 일쑤였는데 이러한 정치와 사회적 현상을 전제로 하여 재현된 희곡인 만큼 주로 서사극의 형식을 통해 사회비판과 교훈적 메시지를 담고 있다. 브레히트는 세계의 변화 가능성은 세계의 모순에 있다고 하였다. 사물이나 인간 사건들은 지금 상태의 그들로 만들며 동시에, 다르게도 만들 수 있는 무엇인가가 잠재해 있다고 한 것처럼 극에 침전된 1970년대 우리나라 정치와 사회적 무의식의 특징은 닫힌 구조다.

되었다. 표현의 제약을 받으면서도 강렬한 그의 사회성이 전파를 탈 수 있었던 것은 무거운 주제를 재치있게 다룰 줄 아는 그의 뛰어난 극작술 때문이었으며 삶과 사회를 바라보는 날카로움과 사실성 때문에 사회 문제를 포착하는데 게을리하지 않았다.

IV. 결론

지금까지 윤대성 희곡 중 역사와 문화, 정치와 사회 전반에 드러난 현실 인식이 어떻게 세계를 재현하는지 살펴보았다.

II장은 문화와 역사적 담론으로 정체성이 주제의식이다. <망나니>는 우리나라가 신생독립국가로 거듭나는 과정에서 외래문화의 득세를 잠재우고 왜곡된 우리 문화 찾기 열망에서 비롯된 새로운 극양식으로서 현대의 극에 우리 고유 전통민속을 수용하였다. 전 11장(場)으로 구성된 전체극과 극중극은 공시적 관점과 통시적 관점으로 살펴보았다. 극중극은 ‘임진왜란’을 상정한 조선 시대 실상이 1970년대와 통시적 관점이다. 양반 중심의 정파 싸움과 몰락한 양반의 후손 ‘천수’가 복수를 위해 ‘망나니’로 전략하는 서사는 신민당과 공화당 간 당파싸움과 민중의 희생으로 치환된다. 지배층의 권력집착과 봉당정치로 국가적 환란을 자초하고 망국의 길로 들어서는 과거 역사는 현실의 프리즘을 관통하여 오늘날 민주주의 함몰을 투사한다. 그런가 하면 전체극의 서사적 장치는 탈(假面)과 ‘노승’, ‘고석’을 들 수 있다. ‘노승’과 ‘고석’은 극을 확장하고 구체화하는 조정자와 해설자 역할로서 기능하며 ‘탈’은 극의 도입부에서 ‘아이’가 ‘마당쇠’로 인격화되는 과정과 第9場의 ‘쇠뚝이 과장’에서 본격적으로 전개된다. 양반의 후손으로 태어났지만, 세도가들에 의해 일가가 몰락하고 마당쇠에 의해 길러진 ‘천수’와 그의 처 ‘계영’의 내러티브를 풍자한 ‘쇠뚝이 과장’은 탈의 속성인 해학과 비판으로 전통민속과 현대극의 조화로우움을 보여준다. 그러나 이 극에 대표적으로 수용된 ‘탈’의 기능이 극 전체에 씨실과 날실의 구조로 안배되지 않고 한 장(場)에 집약된 점은 아쉬움으로 남는다. 그럼 에도 불구하고 <망나니>는 왜곡된 우리 문화 찾기 일환에서 창작되어 정형화된 서구적 무대형식을 파괴하였을 뿐만 아니라 이 극이 공연된 이후 ‘마당극’이라는 새로운 양식이 정립되어 연극문화의 새로운 지평을 열었다는 데 의의가 있다. 2절의 <손님들>에 나타나는 봉건주의적 유교 문화와 자본주의적 양키문화는 내적 부조리와 외적 모순으로 병렬된다. 이 극은 신혼부부의 가정이 상정되어 ‘남편’과 ‘아내’가 예고 없이 찾아드는 손님들로 인해 겪는 물리적 심리적 갈등과 대학

생 ‘용철’ 이 경도되어 있는 양키문화에 대한 몰주체성을 중심으로 하는 내용이다. 이 극의 제목 ‘손님들’ 에는 이중적 함의가 있다. 어떠한 이유로 찾아온 사람이라는 순수한 손님으로서 사전적 의미와 집주인 위에 군림하는 봉건주의적 힘을 가진 존재로서 신혼부부에게 있어서 ‘손님들’ 의 의미는 후자에 속한다. 하릴없이 들이닥치는 부모, 예고 없이 거쳐 가는 일가친척들, 자정 사이렌이 울려도 가려고 하지 않는 남편 친구들의 통칭이며 정작 집주인인 부부는 봉건주의적 의무를 감내해내야 하는 처지다. 이들의 들락거림과 신혼부부의 처지는 주변 강대국들과 유비 되는데 이는 우리나라가 외교적으로 맺어진 강대국과의 사이에서 주체적 외교를 행사하지 못하는 것과 같다. 외래문화로 인해 일상적 의식변화가 빠르게 전개되고 있지만, 가정에서의 유교 문화 관례는 전통에 대한 충성심이 신성함으로 자리매김하고 있기 때문이다. 그러나 신세대인 ‘용철’ 은 자본주의적 양키문화에 경도되어 있다. 이는 한국의 정치 사회 권력 구조의 기반을 설정해 놓았던 미 군정의 자본주의와 ‘양키문화’ 에서 비롯된 것이며 미래가 암울한 ‘용철’ 은 미국 유학만을 꿈꾸지만 비자 때문에 우여곡절을 겪는다. ‘선녀’ 는 한일국교 정상화에 반대하거나 대학생과 지식인들이 한미행정 협정에 반대하는 데모에 동조하는 같은 세대이면서 의식의 차이를 보인다. 이러한 다소 무거운 주제를 위트와 해프닝으로 해소하여 희극의 해학적 기능과 완성도에 충실했다. 역사 담론인 <파벌>과 <제국의 광대들>은 미완의 숙제처럼 현대사회를 관통하고 있는 한일 간의 문제를 다루고 있으며 역사를 통해 현재를 바라보게 하는 역사 인식의 정체성이 교차한다. 전자는 일제강점기와 해방 후를 배경 삼아 삼대에 걸친 세대 간 정신적 가치를 현실 논리에 투시한 서사로서 독립운동가와 친일파 논쟁은 매듭지어지지 않은 역사 인식으로 전통적인 기법과 서사극의 혼재로 재현된 역사 인식의 일반화로서 폐쇄형이다. 그런가 하면 <제국의 광대들>은 ‘을사늑약’ 이라는 역사적 사건 속 인물들의 담론을 통해 강제조약의 모순을 보여줌으로써 역사를 인식하는 가변성을 부각하면서 역사적 사실이 현재의 시점을 가로지르는 비판적 시각으로 역사를 비트는 서사극으로서 개방형이다. 이는 브레히트의 사상에서 고식적인 관념들을 해체하고 지배적 이데올로기에 대항하여 실재를 관철하는 변증법인 소외효과이며 역사 인식의 전유 방식을 각성하게 한다는 데 의의가 있다.

이처럼 문화와 역사적 담론은 ‘지그문트 바우만(Z. Bauman)’ 의 유동적 근대성을 함축하고 있다. 포스트모던 사회는 사회질서와 합리성을 추구하면서도 전통에서의 끊임없는 변화와 역사재인식을 바라는 이중구조다.

III장은 정치와 사회적 무의식에 관한 담론이다. 국가가 자원을 장악하고 시민사회의 영역을 관장하는 인식의 무의식적 체계를 1970년대의 현실 인식으로 보여준다. 이는 지배자들에 의한 보이지 않는 권력을 담고 있다는 ‘푸코’의 역사관으로서 지배자에 의해 형성되며 피지배자는 복종해야 한다. 이러한 맥락에서 <미친 동물의 역사>에서의 공간(극장)은 파놉티콘(Panopticon)으로 상징되는 사회의 축약형이며 일상을 지배하는 미시권력은 관료제다. 성문화된 법은 합법적으로 발동되므로 그 위험성이 부각 되기 어렵지만, 관료제의 틀 안에서 벌어지는 규율이나 규범 등은 표면화된 것 이상의 감시와 통제의 수단이 저변에 숨어있으며 그것은 권력의 자의적 잣대로 작동한다. <미친 동물의 역사>는 감시원이 객석에 앉아 있는 ‘사나이’-배우가 관객으로 앉아 있음-를 느닷없이 감옥으로 끌고 가는 것으로 시작된다. 감옥에는 비정상적으로 분류된 ‘박’과 ‘허’, ‘여인’이 이미 수용되어 있으며 ‘사나이’를 합류시킴으로써 정상 비정상 할 것 없이 비합리성 대상으로서 주체가 박탈당하는 모습을 보여준다. 이들이 감금된 공간은 일단 감시자의 실체가 보이지 않으므로 일상의 그것과 다를 바 없는 것처럼 보이지만 느닷없이 가해지는 처벌의 잔혹함을 통해 일거수일투족이 감시당하고 있다는 것을 알 수 있으며 이러한 모습은 사회 전반적인 통제와 감시를 보여주는 전형임을 인식하게 한다. 지배 집단이 요구하는 정신개조에 이르지 못한 ‘박’과 ‘여인’은 교수형에 처해지고 ‘허’는 그들이 교수형에 처해 짐으로써 숨이 막혀 죽어버리는가 하면 ‘사나이’는 광기를 드러내 권력의 산물이 되는 것처럼 보이지만, 저항을 꿈꾸는 주체적 인간으로 그려진다. 이렇게 지배 집단의 정치적 실현을 그로테스크하게 보여주는 것은 권력이 대중에게 경각심 유발을 강조하려는 획책으로 <목소리>에서 아나운서 ‘김’도 조직에 반항하였으므로 비합리성 대상이 된다. 아나운서 ‘김’은 자살하려고 한강에 뛰어들었던 여공을 국가와 조직의 목적에 맞게 상품화하려는 방송조작과 횡포에 저항하다가 정신이상자로 내몰린다. 아나운서로서 목소리와 조직의 조작된 목소리 사이에서 갈등하다가 정신병원에 강제입원 당하여 자아를 지배당한다. 그리고 ‘김’이 정신병원의 연극 상황에서 그들의 논리에 동조하는 모습을 보이자 닥치는 ‘김’이 교화되었다고 판단한다. 닥터는 ‘김’에게 집으로 돌아가 목소리를 잘 사용해야 한다는 충고를 한다. 목소리를 너무 크게도 너무 작게도 해서 안 되며 다른 사람의 비위에 거슬리는 말을 하지 않아야 한다고 강조한다. 나아가 이런 말을 해도 괜찮은지를 미리 심사숙고한 후에 해야 함은 물론이고 남보다 머리가 너무 길어도 잘라 버리는 세상이라고 목을 자르는

시늬까지 하며 현실을 풍자한다. 그러므로 <미친 동물의 역사>의 ‘사나이’와 <목소리>에서 ‘김’의 반성적 사고는 “나는 생각 한다, 고로 나는 존재 한다”라는 데카르트적인 주체가 아니라 1970년대에 어울리는 작위적 주체다. 이렇게 ‘김’은 매스컴의 구조적 병폐에 의한 희생 주체라고 한다면 탄광에서 16일 만에 구조된 <출세기>의 ‘김창호’는 국가와 매스컴이라는 통속화 세력으로부터 주체가 매몰되어 버리는 희생양이다. 이 극은 실제 있었던 재난사고의 인물을 모티브 삼았으며 입장춘몽과도 같은 주인공의 여정을 ‘출세기’라는 제목으로 풍자하고 있다. ‘김창호’는 탄광에서 구조되자마자 국가기관과 매스컴이 총동원되어 유명인을 만들어 버린다. 자신의 의지와 관계없이 매스컴의 상품이 되었다가 유명세가 다 하자 내쳐진다. ‘피에르 부르디외(P. Bourdieu)’는 신문이나 텔레비전이 구조적으로 정치 논리와 경제 논리에 종속되어 합리적 커뮤니케이션의 조건인 자율성을 상실하고 있다고 하였듯이 ‘김창호’는 국가와 매스컴의 허상에 통속화된 일반 대중을 상징하는 기표다. 이처럼 <목소리>와 <출세기> 두 작품은 한 가지 실화에서 ‘김’과 ‘홍 기자’라는 매스컴 조직의 인물을 상징하고 매몰된 탄광에서 구조된 ‘오인선’과 ‘김창호’라는 인물의 각기 다른 행보를 창조하여 매스컴의 비가시적 힘이 조직 구성원을 옹아매고 일반 대중을 어떻게 희생양 삼는지 보여줌으로써 세계가 광기로 치닫는 데는 매스컴의 영향력이 커다란 비중을 차지하고 있음을 암시한다. 마지막으로, 주체성 발현으로서 희생과 파멸에서는 <무너지는 소리>에서 대사(언어)와 동작 즉 ‘게스투스 gestus’를 통해 각 주체가 변화하는 양상과 소외된 민중의 처지가 총체적으로 발현된다. 이 극은 ‘김지하’의 시 <들녘>과 <황톳길>을 모티브 삼아 1970년대 민중의 비극을 전개하였으며 <미친 동물의 역사>처럼 서사의 구조가 명확하지 않은 단막 서사극이다. 남자1부터 5, ‘여자’로 지칭되는 이름 없는 여섯 명 노동자들의 구호와 같은 대사는 집단적 주체의 변화양상이며 지배 집단의 착취에 대한 폭로를 동시에 보여준다. 이들은 가난의 대물림이라는 낙후되고 고달픈 농촌에서 벗어나고자 희망을 찾아 도시의 노동자가 되었다. 그러나 경제성장의 과실은 지배층과 특권계층의 전횡이 되고 민중은 투명인간으로 취급된다. 찰리 채플린의 영화 ‘모던타임즈’에서 채플린이 스페너로 종일 나사를 조이다가 잠시 잠을 내 쉬려고 할 때 벽의 화면에서 사장의 큰 얼굴이 등장하여 채플린을 채근하는 ‘포드시스템’처럼 감시와 통제 속에서 공장의 소모품으로 전락한 것이다. 가난을 대물림받지 않으려고 농촌을 벗어나 도시의 노동자가 이십사 시간이 부족할 정도로 노동에 임하지만 왜곡된 부의 분배는 그들을

새로운 빈곤으로 이어지게 할 뿐이다. 사용자의 통제와 그 사용자만을 옹호하는 권력에서 벗어나 주체성을 발현할 수 있는 길은 자살뿐이라는 결론에 이른다. ‘김지하’의 <황톳길>에 나타나는 ‘가마니 속에서 네가 죽은 곳’처럼 이들 주체의 변화양상은 타자에서 새로운 타자로의 전략이다. 그런가 하면 소외된 민중이 처한 실상의 적나라함을 ‘게스투스’로 보여준다. 한 장면 혹은 한 작품의 기본태도라고 하는 ‘게스투스’는 동작(움직임)으로 오랜 착취에 길들여져 정당한 항의 한 번 못해 본 민중들의 실상을 총체적으로 발현한다. 이는 브레히트의 소외기법 중 하나이며 동작과 조명 음악 등이 어우러져 서사의 인과관계를 유추하게 하고 비판적 사고를 이끄는 미학이다. 성문화된 법질서와는 별개로 횡포와 전제성이 은폐된 정치와 사회적 무의식을 집단구성원이 사회적 태도로 고발하는 것이다. 이러한 사회문제극은 특정한 사회 문제를 직접 주제로 선택한 작품으로 문제가 해소되면 존재 가치를 잃게 되지만 이들은 여전히 우리 사회의 보편적 현상이라고 해도 과언이 아니다. 다양한 노동현장 문제와 소셜네트워크, 스마트기기의 급속한 혁신 등은 유형만 다를 뿐 여전히 역동적이기 때문이다.

이상 윤대성 희곡에서 문화와 역사적 정체성은 병렬적이거나 교차하며 유기적으로 관련을 맺고 있는 이중구조이며 정치와 사회적 무의식은 일상을 지배하는 미시권력으로 인해 주체성이 매몰되거나 비극으로 귀결되는 폐쇄 구조다. 여덟 편의 희곡은 주로 1960년대와 1970년대 사회 전반에 나타난 시의성이다. 근현대의 과도기적 특징으로서 시점에 따라 양상만 다를 뿐 부조리와 폭력성을 고발하고 있다. ‘지그문트 바우만(Z. Bauman)’은 21세기를 살아가는 지금도 우리는 근대의 연장 선상의 시간 위에 놓여있다면서 그것은 만족이 늦추어졌기 때문이라기보다는 도무지 만족한 상태가 되는 게 불가능하기 때문이라는 막스 베버의 말을 인용하였다. 이는 고체적 시간의 흐름을 저항하고 유동성에 이르더라도 시대와 상황에 따른 변수는 존재하며 지금 새로운 문화나 정치 사회 현상들 역시 다시 저항해야 할 대상이 될 수밖에 없는 순환구조이기 때문이다. 이러한 의미에서 윤대성 희곡이 인식하고 있는 문화와 역사적 정체성과 정치와 사회적 무의식 현상은 보편성과 가변성을 동시에 수반하고 있으며 끊임없이 순환하는 현실 인식으로 이어질 것이다.

끝으로 필자의 본 연구가 미력하나마 다른 연구자에게 도움이 되고 새로운 주제의 접근으로 확장되기를 바라는 마음이다.

참고문헌

1. 기본 자료

- 윤대성, 『윤대성희곡전집 2』, 평민사, 2004.
 -----, 『윤대성희곡전집 3』, 평민사, 2004.
 -----, 『신화 1900』, 예니, 1982.
 -----, 「목소리」, 운현극회 공연 대본, 예술의전당 자료실.
 -----, 「무너지는 소리」, 성균관대 연극부 공연 대본, 예술의전당 자료실.
 홍창수, 『연극과 통찰- 대담으로 엮은 윤대성 전기』, 연극과인간, 2010.

2. 논문 및 평론

- 정낙현, 「윤대성 희곡에 나타난 서사극적 특성- <노비문서>, <신화1900> 을 중심으로」, 『한국 극예술연구 제2집』, 1995.
 김영희, 「윤대성의 <노비 문서>에 나타난 극적 기법 연구」, 『국어국문학 32호』, 문창어문학회, 1995.
 김영학, 「윤대성 희곡 <신화 1900> 의 서사성 연구」, 『한국연극 연구 제1집』, 한국연극사학회, 1998.
 김진희, 『윤대성 초기 희곡의 서사극적 특성 연구』, 부경대 석사 논문, 2014.
 박혜령, 「윤대성 희곡 연구- 극중극 기법을 중심으로」, 『한국 극예술연구 제7집』, 1997.
 한귀은, 「폭력의 알레고리, 놀이 제의로서의 양식화-윤대성 <너도 먹고 물러나라>를 중심으로」, 『한국 극예술 연구 14권』, 2001.

- 이세윤, 『윤대성 희곡의 이중구조 연구』, 이화여대 석사 논문, 2009.
- 김미도, 「윤대성 희곡의 전통 수용 양상」, 『한국연극학 제29호』, 한국연극학회, 2006.
- 김현철, 「윤대성 희곡의 전통극 양식 수용과 현실의 형상화」, 『한국극예술 연구 제28집』, 2008.
- 이미원, 「윤대성 희곡 연구- 중산층 가정극을 중심으로」, 『한국 연극학, 제17호』, 2001.
- 심정순, 「한국형의 포괄적 양성적 관점을 향하여- 윤대성의 가부장적 결혼제도 가족구조의 주제극에 나타난 ‘시각’의 젠더 문제」, 『윤대성 희곡전집 4』, 평민사, 2004.
- 김혜순, 『윤대성 희곡에 나타난 어린이 죽음 연구』, 고려대학교 석사 논문, 2009.
- , 『윤대성 희곡의 낭만성 연구』, 고려대학교 박사 논문, 2019.
- 박숙자, 『윤대성 희곡에 나타난 여성성 연구』, 고려대학교 석사 논문, 2010.
- 조보라미, 「윤대성의 노년희곡 연구」, 『한국문학논총 제72집』, 2016.
- 김수미, 『윤대성 희곡에 나타난 ‘노인’ 인물 연구』, 고려대학교 석사 논문, 2019.
- 유민영, 「좌절과 비극의 작가」, 『신화 1900』, 예니, 1982.
- , 『윤대성 희곡전집 2』, 평민사, 2004.
- 박명진, 「1960년대 희곡의 정치적 무의식과 알레고리: 박조열, 신명순, 윤대성을 중심으로」, 『한국극예술연구 제11집』, 2000.
- 김동현, 『윤대성 희곡의 실존 의식과 현실비판 의식 연구』, 부산대학교 석사 논문, 2003.
- 홍창수, 「윤대성 희곡과 허무의식」, 『어문논집 제60집』, 2009.
- , 「극작가 윤대성과의 대화 <인터뷰>」, 『한국희곡 제38호』, 2010.
- 서연호, 「윤대성, 온화한 배려의 리얼리스트」, 『한 번만 더 사랑할 수 있다면』, 연극과인간, 2014.
- 한민희, 『희곡을 활용한 청소년의 정서 치료 방안- 윤대성 희곡 ‘별 시리즈’ 텍스트를 중심으로』, 공주대학교 교육대학원 석사 논문, 2019.
- 김호기, 「100년에서 100년으로」, 네이버, (2018. 10. 8. 04:40 입력)

3. 단행본

- 서연호, 『한국연극전사』, 연극과인간, 2006.
- , 『한국의 전통 연희와 동아시아』, 동문선, 2010.
- , 『한국 현대희곡사』, 고려대학교 출판부, 2004.
- 서연호, 임준서 공편, 『이현화 희곡·시나리오 전집 2권』, 연극과인간, 2007.
- 유민영, 『예술경영과 희곡읽기』, 푸른사상, 2000.
- , 『한국 현대희곡사』, 흥성사, 1982.
- 강준만, 『한국 현대사 산책 3』, 인물과사상사, 2014.
- , 『한국 현대사 산책, 1960년대』, 인물과사상사, 2014.
- , 『한국 대중매체사』, 인물과사상사, 2007.
- 창비, 『한국 현대생활 문화사 1960년대』, 창비, 2016.
- 이형식, 『미국 연극의 대안적 이해』, 건국대학교 출판부, 2004.
- 이미원, 『한국 탈놀이 연구』, 연극과인간, 2011.
- 박진태, 『한국 탈놀이의 미학』, 태학사, 2014.
- 국립무형유산원, 『탈놀이, 신명에 실어 시름을 날리다』, 2019.
- 한옥근, 『연극에 나타난 대중성-한국 연극사학회편』, 푸른사상, 2003.
- 고종환, 『연극의 역사』, 경상대 출판부, 2015.
- 송건호 외, 『해방 전후사의 인식 1』, 한길사, 2020.
- 김용운, 『풍수화 - 한·중·일 문명 비평서』, 맥스, 2015.
- 송동준 외, 『브레히트의 서사극』, 서울대학교 출판부, 1997.
- 이원양, 『브레히트 研究』, 두레, 1988.
- 김성희, 『한국 역사극과 문화적 재현』, 연극과인간, 2017.
- 장영숙, 『고종 44년의 비원』, 너머북스, 2010.
- 김윤희, 『이완용 평전』, 한겨레출판, 2011.
- 김동춘, 『김동춘의 한국사회 비평- 사회학자, 시대에 응답하다』, 돌베개, 2017.
- , 『한국사 19』, 한길사, 1994.
- 권보드래 외, 『박정희 모더니즘』, 천년의상상, 2015.
- 홍성욱, 『파놉티콘-정보사회 정보감옥』, 책세상, 2002.
- 이상훈, 『일본을 알아야 한일관계가 보인다』, 제이앤씨, 2019.

- 정경숙, 『버나드 쇼』, 건국대학교 출판부, 1996.
- 신경림, 『신경림의 시인을 찾아서 2』, 우리교육, 2008.
- 조문호, 『현대 미국 표현주의 극』, 형설출판사, 2002.
- 서중석, 『한국 현대사』, 웅진지식하우스, 2013.
- 신현숙, 『20세기 프랑스 연극』, 문학과 지성사, 1997.
- 김윤희, 『이완용 평전』, 한겨레출판, 2011.
- 남경태, 『개념어 사전』, 들녘, 2007.
- 이명진, 『한국인의 사회 정체성』, 고려대학교출판문화원, 2022.
- 지그문트 바우만, 이일수 역, 『액체 근대』, 강, 2010.
- 미셸 푸코, 이규현 역, 『말과 사물』, 민음사, 2012.
- , 오생근 역, 『감시와 처벌』, 나남출판, 2003.
- , 김부용 역, 『광기의 역사』, 인간사랑, 1999.
- C. R. 리스크, 유진월 역, 『희곡 분석의 방법』, 1986.
- 베른하르트 아스무트, 송전 역, 『드라마 분석론』, 한남대학교 출판부, 1986.
- 피에르 부르디외, 현택수 역, 『텔레비전에 대하여』, 동문선, 1996.
- 알랭 드 보통, 최민우 역, 『뉴스의 시대』, 문학동네, 2014.
- 레비스트로스, 임봉길 역, 『신화학 1- 날것과 익힌 것』, 한길사, 2005.
- 프레드릭 제임슨, 이경덕 서강목 역, 『정치적 무의식』, 민음사, 2016.
- 프랜시스 후쿠야마, 이수경 역, 『존중받지 못하는 자들을 위한 정치학』, 한국경제 신문, 2020.
- 무라카미 하루키, 임홍빈 역, 『노르웨이의 숲』, 문사미디어, 2010.
- 프리모 레비, 이소영 역, 『가라앉은 자와 구조된 자』, 돌베개, 2019.
- 멜리사 그리그 외, 최성희 외 역, 『정동이론』, 갈무리, 2016.
- J. L. 스타이안, 윤광진 역, 『표현주의 연극과 서사극』, 현암사, 1988.
- 벨라 키랄리활비, 김태경 역, 『루카치 미학 연구』, 이론과실천, 1997.
- 옥타비오 파스, 김홍근 외 역, 『활과 리라』, 솔, 1998.
- 마리안네 케스팅, 차경아 역, 『서사극의 이론』, 문예출판사, 1996.
- 헤르타 뮐러, 박경희 역, 『숨그네』, 문학동네, 2010.
- 페터 바이스, 최병준 역, 『마라/사드』, 예니, 1999.
- 알베르 카뮈, 김화영 역, 『정의의 사람들, 계엄령』, 책세상, 2000.
- 알렉시 드 토크빌, 이용재 역, 『앙시앵 레짐과 프랑스 혁명』, 지식을 만드는 지식, 2013.

- 오스카 G. 브로케트, 김윤철 역, 『연극개론』, 한신문화사, 2000.
- 헨리 입센, 김진욱 역, 『인형의 집 <차범석, 입센의 작품세계>』, 범우사, 2004.
- , 김석만 역, 『민중의 적』, 범우사, 2022.
- 피터 스티븐, 이병렬 역, 『언론이란 무엇인가』, 행성비, 2011.
- 소포클레스 외, 천병희 역, 『오이디푸스왕 · 안티고네』, 문예출판사, 2006.
- 로빈 스티븐, 신준영 역, 『가스등 이펙트』, 랜덤하우스, 2008.