

한국 정치극 연구(1)

- 박정희 정권시대(1961~1979)를 중심으로 -

김성희*

<차례>

1. 머리말
2. 정치극의 개념, 정치극론, 정치극의 유형
3. 우회적 정치극: 이근삼, 신명순, 이강백, 박조열, 최인훈
4. 참여적 정치극: 김지하의 민중극
5. 맺음말

1. 머리말

한국의 근현대사는 1990년대 민주화시대를 맞이하기까지 불행한 정치적 여정을 밟아왔다. 일제 식민통치, 분단과 전쟁, 군사 쿠데타와 시민항쟁 등 정치적 격변을 겪으면서 한국인은 정치에 민감해지지 않을 수 없었다. 따라서 다수의 한국 근현대극 속에 이러한 정치적 상황이나 시대 현실, 정치적 주제 등 정치적 요소가 나타나는 것은 당연한 일이라 하겠다. 특히 관객과 직접 상호소통하는 현장예술로서 수용자에게 영향력을 행사하는 사회제도 중의 하나인 연극은 동서를 막론하고 정치체제나 권력에 의해 통제되거나 선전수단으로 이용되는 일도 흔했고, 역으로 권력

* 한양여대 교수

이나 지배계층을 공격하는 가장 효과적인 대항적 예술로서도 이바지해 왔다.¹⁾

연극이 ‘시대의 거울’ 혹은 ‘사회의 거울’로 불리워지는 것은 연극이 시대상황과 사회현실을 구체적으로건 은유적으로건 반영하고 있기 때문이다. 정치적 억압과 경제적 분배의 불평등같은 구조적 모순이 심한 사회에서는 그 억압을 고발하고 자유를 쟁취하기 위한 행동을 촉구하는 연극이 창조되는 것은 지극히 자연스러운 일이다. 정치적 탄압과 검열이 엄혹하다 해도, 연극은 사회정의와 인간해방을 촉구하는 사회적 책임을 수행하고자 하기 때문이다.

이처럼 해방 이후 수많은 정치적 격변은 정치극이 창조되고 발전할 수 있는 여건을 형성했다. 그러나 1980년대 후반까지 이어진 독재정치와 검열로 인해 우리 정치극은 크게 두 가지 성격을 띤다. 하나는 우회적으로 정치의식을 표명하는 극이며, 다른 한 가지는 관객의 참여를 유도하며

1) 예컨대, 중국 明清대의 황제들은 궁중행사에 연극 공연을 집어넣었는데, 주요 궁중 연극은 『삼국지』, 『수호전』, 『서유기』 등 중국소설의 각색으로서, 일반 대중이 즐기는 통속극과 달리 정치적·도덕적으로 황제의 비위에 맞는 교훈적인 내용으로 개작된 것이었다. 특히 청대의 황제는 연극을 자신의 유가적인 정치적·사회적 관습에 필요한 무기로 간주했다. 따라서 황제나 권력계층 현인을 비방하는 희곡의 출판 및 유통은 엄격히 금지되었다. 특히 건륭제는 자신의 엄격한 도덕적 정치적 기준들에 부합되도록 희곡 개작의 업무를 담당하는 특별위원회를 설치했고, 검열관들의 심사는 1782년까지 지속되었다. 이와같이 특정 연극의 금지와 개작, 특정 연극의 옹호 같은 사례는 연극이 청조의 체제를 유지하는 데 이용된 사실을 보여준다. 한편, 지배 체제를 반대하는 데 연극을 이용한 사례 역시 찾아볼 수 있다. 19세기 중엽에 일어난 ‘태평천국의 난’ 시기에 태평군 추종 배우들은 청조 정부에 반항적이고 적대적인 내용을 담은 연극들을 공연해서 민중의 혁명참여의지를 고취시켰다(콜린 맥커라스, 김장환 외 역 『중국연극사』, 학고방, 2001. 157~165 면 참조). 서구의 경우에도 나찌가 연극을 체제 선전으로 활용했다든지, 고대 그리스의 아리스토파네스가 정치인과 통치권력을 비판하는 희극들을 공연한 사실, 20세기 피스카토르, 브레히트, 페터 바이스 등이 정치체제를 비판하는 정치극들을 공연한 사실 등이 연극과 정치의 긴밀한 관련을 보여주는 사례라 할 수 있다.

정치성을 직설적으로 드러내는 극이다. 본고에서는 전자를 우회적 정치극으로, 후자를 참여적 정치극으로 지칭하고 고찰해보고자 한다

정치극이 본격 발표되는 1960년대부터 2000년까지의 정치극사를 살펴보면 정치상황과 그에 대응하는 작품 소재 및 공연 양식, 작품경향에 따라 크게 3 시기로 나누어 볼 수 있다.

제1기: 박정희정권 시대(1960~1979)

제2기: 전두환정권 시대(1980~1987)

제3기: 민주화 시대(1988~2000)

해방 직후 좌우 이데올로기를 표방하며 쏟아져 나왔던 극들 역시 넓은 범주의 정치극 안에 분류할 수 있겠으나, 본고는 정치적 주제를 다루면서 사회변혁과 관객의 의식 및 행동 변혁을 촉구하는 연극, '정치적으로 참여적이며 역사 사회비판적 연극'²⁾으로 한정하여 살펴보고자 하므로, 1960년대부터의 정치극을 분석 대상으로 삼는다. 그리고 정권의 변화에 따라 시대구분한 이유는, 정치극이 주제나 소재 선택 소재를 다루는 방법에 있어 정권의 통치 스타일 및 정치상황과 밀접한 관련을 갖기 때문이다. 제1기의 정치극은 우회적 정치극이 주류를 이루고 있으며, 제2기는 참여적 정치극인 마당극 양식이 주류를 이룬다. 민주화 시대인 제3기에 이르면 검열 폐지로 소재의 금기가 없어지면서 제도권 연극과 비제도권 연극 같은 구분이 무의미해진다. 정치적 억압이 풀림과 동시에 정치극이 전성기를 이루었으나 90년대 후반부터는 침체기에 들어간다. 그 이유로는, 민주체제의 정착으로 대항의식을 촉구하는 정치극 특유의 메시지가 호소력을 상실했다는 점, 1989년 이후 동구 공산권의 몰락과 구 소련의 해체로 불어닥친 사회주의 이념의 퇴조와 탈이념의 시대정신, 포스트모

2) 이상면, 「60~70년대 정치극」, 『20세기 독일어권 연극』, 연극과인간 2001, 257면

더니즘 사조의 유행을 들 수 있겠다.

이 글은 한국정치극이 한국연극사의 주요한 한 흐름을 형성했음에도 그동안 본격적인 연구가 없었다는 문제의식에서 출발한다. 그래서 정치극의 개념 및 한국 정치극의 형성에 영향을 미친 대표적 정치극론을 개관하고 나서, 우선 첫 단계로 재 기의 정치극을 고찰하고자 한다. 정치극의 장르 규정을 충족하는 주요 기준이 정치적 주제와 정치적 여부이므로, 정치적 주제에 따라 작품들을 나누어 분석하면서 ‘정치·사회비판적 저항담론’으로서의 정치극의 의의를 살펴볼 것이다.

2. 정치극의 개념, 정치극론, 정치극의 유형

2.1. 정치극의 개념

정치극은 그 용어가 함축하듯이, 정치적 주제를 다루면서 사회변혁과 관객의 의식 및 행동 변화를 촉구하는 연극이다. 따라서, 정치적 사회적 관련성 속에서 개인의 운명을 다루며, 정치의식을 드러낸다.

정치극은 정치적 주제를 전달하는 것을 연극의 목적으로 삼는다는 점에서 특정한 양식 개념이기보다는 가치지향적이고 이념적인 개념이다.³⁾ 일반적으로 정치극은 인간을 정치적 존재로서 파악하며, 정치적 사건들을 소재로 다룬다. 따라서 작품 속에서 개인을 다룰 때 사회적 상황과의 관계 속에서, 또 개인이 처한 시대의 사회적·정치적 문제점과의 관계 속에서 다룬다. 이처럼 연극을 대하는 태도에 있어 정치의식을 가장 중요시하기 때문에 정치극 작가나 연출가는 예술지상주의적 입장보다는 자신들이 설정한 목적이나 이념을 위해 연극을 수단으로 사용하는 공리

3) 김문환, 「해방 50년간의 한국연극」, 『한국연극의 위상』, 서울대출판부, 2000, 286면

적, 목적 우선적 입장을 갖는다.⁴⁾

그렇다면, 통치권력의 이념을 선전하고 체제를 옹호하는 연극도 정치극인가 라는 물음이 제기될 수 있다. 통치권력의 이념을 선전하는 극은 정치극이 아니라 국책극이나 목적극의 범주에 넣을 수 있다. 왜냐하면 정치극은 엄밀한 의미에서 관중의 의식화와 행동화를 촉구하는 참여적 연극이면서 동시에 체제 비판적 정치의식을 갖는 연극을 일컫기 때문이다.

연극의 정치성에 대한 견해를 극단으로 몰고 나가면, 작가가 속한 정치 사회 체제를 비판하지 않는 연극은 사실상 체제를 옹호하고 있는 것이며, 간접적으로 그런 체제를 당연한 것으로 계속 받아들이도록 선전하고 있는 것이라는 주장도 가능해진다. 『연극과 선전』의 저자인 조지 샐토(George H. Szanto)는 모든 연극은 “편향적인 정보를 제공하고 그 정보에 관련된 이념적인 입장을 취하기 때문에” 선전적이라고 주장한다. 즉 모든 연극은 어떤 식으로든 정치성을 띠고 있다는 주장이다. 그에 의하면 연극은 통합선전극과 참여연극, 2가지로 대별된다. 통합선전(integration propaganda)의 본질은 관객을 수동적으로 만들고 현상을 그대로 수락하도록 격려하는 것이다. 이는 관객에게 행동을 고취시키는 것을 목적으로 하는 선동적인 프로파간다와 정반대의 것인데, 서구의 대중적인 연극은 대부분 이런 통합선전에 깊이 젖어 있으며, 지배계층의 유용한 도구로써 연극에 이용되어 왔다는 것이다. 한편, 통합선전에 물들지 않은 연극, 곧 참여연극은 기존 체제에의 순응과 복종이 아니라 그것에 반대하는, 부정하는 입장에 서있는 연극이다. 진정한 의미의 정치극은 바로 이러한 참여연극을 의미한다.⁵⁾

현대 정치극이 현실참여적이고 체제비판적 연극으로 자리매김된 데에

4) 김대현, 「에르빈 피스카토르와 베르톨트 브레히트」, 한국연극학회 편, 『20세기 독일어권 연극』, 연극과인간 2001, 138~139면

5) 한상철, 「한국적 상황이 빚어내는 갈등구조」, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1992, 156면.

는 정치적 상황과 깊은 관련이 있다. 세계연극사적으로 볼 때 20세기 정치극의 시작은 1917년 러시아 10월 혁명과 1918년 독일 11월 혁명과 직접적인 관계가 있다. 소련의 혁명적 프롤레타리아 연극은 소련의 공산주의 혁명의 성공과 궤를 같이한 사회변혁 문화운동의 성격을 띠면서 절정(1917~1922)에 달했다. 그러나 1920년대 독일의 정치극은 집권당인 나찌에 의해 끊임없이 추적당했고, 검열 및 부르주아 연극제도들과 경쟁해야 했으며 경제적 토대를 마련하지 못해 여러번 좌초 당했다.⁶⁾ 대표적 작가인 피스카토르나 브레히트는 나찌의 탄압을 피해 결국 독일을 떠나 망명의 길을 떠나야 했다.

이처럼 20세기 정치극들은 일반적으로 마르크스주의의 영향 아래 창조되었으며, 그 직접적 기원은 독일 바이마르 공화국(1919~1933)의 좌파 연극과 피스카토르 및 브레히트의 서사극을 꼽는다. 그러나 이는 물론 정치적 역사극이나 연대극의 전통에서 유래하는 것으로, 그 계보는 괴테와 실러를 거쳐 셰익스피어나 그리스극으로까지 거슬러 올라간다.⁷⁾ 소포클레스의 『안티고네』라든지 아이스퀼로스의 『페르시아인들』, 아리스토파네스의 『리세스트라타』 등은 세계연극사상 초창기 정치극 작품이라 할 수 있다. 결국 정치극은 인간이 사회를 이루고 산 이래 인간과 체제 혹은 정치와의 갈등이 상존하는 이상 태동할 수밖에 없는 본원적 장르라고 하겠다.

2.2. 정치극론

일반적으로 현대 정치극의 형성과 실천 과정에서 강력한 영향을 미친 대표적인 연극인은 피스카토르, 브레히트, 아우구스토 보알이라 할 수 있

6) 만프레드 브라우넬, 김미혜·이경미 역, 『20세기 연극-선언문, 양식, 개혁모델』 연극과인간, 2000, 388면.

7) 테리 호즈슨, 김익두 외 역, 『연극용어사전』, 한국문화사, 1998, 485면.

다.

피스카토르는 과격한 정치극론을 펼치면서 사회주의 이념을 연극 속에 표현했는데 그가 동시대나 후대 연극인들에 끼친 지대한 영향은 바로 그가 자신의 극장에 도입한 다양한 새로운 표현수법들과 테크놀로지였다. 그의 정치극의 특징은 연습에 사용했던 상연대본의 변경, 필름의 도입, 기록사진들의 사용, 2층 혹은 3층무대의 기술적 사용, 무대 위에서 움직이는 수평벨트의 사용 등이다.⁸⁾

좌파적 입장에서 정치극론을 주장하고 실천한 독일의 연출가 피스카토르는 모든 연극은 ‘정치극’이라고 규정한다. 오늘날 정치와 무관한 인간사의 영역이란 없으며, 모든 인간관계의 정치화를 기반으로 삼는 사회 속에서 발달해온 연극은 따라서 ‘정치기관’이라는 것이다. 그렇지만 그는 정치적 목적을 가진 연극과 향간의 대부분의 연극(비정치적 연극)을 구분한다. 그가 말하는 바람직한 정치극은 애초부터 분명한 정치적 목적을 내세우며 의식적으로 만들어진 연극이다. 의식적으로 시대의 거울이 되고 그 시대를 형성하는 힘의 거울이 되고자 하는 것이 바로 정치극의 경향이라는 것이다. 그러나 향간의 대다수의 연극, 즉 비정치적 연극 역시 정치적 목적을 배제하지만 그 의도와는 반대로 정치가 부차적인 것으로 변두리로부터 침투해 들어온다고 주장한다.⁹⁾

피스카토르는 연극을 통해 정치적 목표를 달성하고자 했고 ‘관객의 정치화’를 목적했다. 모든 극이 다 정치적이란 그의 주장은 극단적이긴 하나, 오늘날 인간조건과 삶의 양상이 정치와 직간접적으로 관련을 맺고 있다는 점을 생각할 때, 어느 정도 타당성을 갖고 있다 어쨌든 피스카토르는 브레히트와 함께 1970~1980년대의 한국 정치극, 특히 서사극과 기록극, 선전 선동극(agit-prop theatre), 마당극 등의 형성에 이론적 토대와 함

8) 김대현, 「에르빈 피스카토르와 베르톨트 브레히트」, 한국연극학회 편, 『20세기 독일어권 연극』, 연극과인간, 2001, 150면

9) 피스카토르, 양혜숙 역, 『연극과 사회』, 현암사 1984, 12~23면

계 연극형식의 수립에 영향을 미친 것으로 보인다.¹⁰⁾

브레히트는 사회주의자이자 동독 연극인이라는 점 때문에 우리나라에서 1987년까지 공연금지되었던 작가였다. 그러나 1960년대 이후 창작극과 재야 문화운동가들의 마당극, 촌극, 그리고 대학극 등에서 브레히트의 서사극과 정치극론은 막대한 영향을 끼치면서 수용되었다.

그무렵 우리는 주제를 집중적으로 담아내고 현실을 제대로 인식케 하는 새로운 극작술에 대해 어떠한 소문을 듣게 되었다. 소문의 내용인즉 우리가 고민하고 있는 문제에 대한 해결의 열쇠가 있는데 그것이 바로 브레히트라는 사람의 연극론이라는 것, 그러나 그가 동독 사람이어서 접근도 어렵거니와 그의 이론을 공개할 수도 없다는 것이었다.¹¹⁾

이상의 인용문은 1970~1980년대에 민중극운동 혹은 마당극운동을 주도한 연극인들에게 브레히트의 서사극과 연극론이 유용한 도구로서 받아들여졌음을 증언하고 있다. 브레히트는 1960년대 후반부터 대학의 독문과나 연극단체를 통해 소개되기 시작했다. 70년대에는 그에 대한 관심이 고조되어 ‘서사극’이나 ‘소격효과’ 같은 개념들에 대한 활발한 논의가 이루어졌으며, 특히 연극의 민주화나 관객의 의식화 등 실천적인 면에서 브레히트의 창조적 수용이 이루어졌다.¹²⁾ 공연금지 작가였던 브레히트는 1987년 말 민주화 분위기를 타고 월북 작가들의 작품들과 함께 해금되어 1988년엔 <서푼짜리 오페라>(민중극단)가 정식 공연되기

10) 예컨대, 연우무대가 공연한 서사극 <한씨연대기>(1985)와 기록극 <4월9일>(1988)은 피스카토르식 기록극의 형식을 취하고 있으며, 극단 아리랑의 <인동초>(1988), 극단 토박이의 <부미방>(1989) 등에는 선동극적 방법을 사용하고 있다.

11) 임진택, 『80년대 연희예술운동의 전개』, 『민중연희의 창조』, 창작과비평사 1990. 132면.

12) 정지창, 『서사극과 리얼리즘』, 『서사극·마당극·민중극』, 창작과비평사 1989. 192면.

에 이른다. 이처럼 브레히트의 이론과 서사극의 수용은 불충분하게나마 이미 1960년대부터 시작된 것이었다. 해설자와 삽화적 구조를 활용한 이근삼, 윤대성 등의 1960~1970년대 희곡이라든지, 또 민속극과 브레히트 서사극의 기본원리와 구조가 비슷하다는 데 착안한 마당극 이론가들의 이론 형성과정, 그리고 본격 창작 서사극의 이정표가 된 <한씨연대기>(1985), <달라진 저승>(1987) 등에서 브레히트의 수용을 확인할 수 있다.

피스카토르가 극장을 ‘정치토론을 위한 일종의 의회’로 간주했다면, 브레히트는 극장을 일종의 사회주의적 ‘교육시설’로 생각했다. 피스카토르의 극장에서 함께 일한 적도 있었던 브레히트는 현실에 직접 작용하는 연극을 시도했던 것이다. 그는 시민연극의 관객이 소비자처럼 생산으로부터 완전히 배제된 채 향락의 주체로 전락한 처지를 근본적으로 뒤집고자 했다. 그 결과 나온 것이 다른 좌파 예술가들과 함께 수립한 ‘생산자 예술’이라는 미학적 프로그램이다. 생산자 예술의 개념은 수용자로 하여금 자신과 세계의 가변성을 인식하고 이를 변혁시키는 실천에 나서게 만드는 것이다. 브레히트가 수동적 관객을 변혁시키기 위해 실행한 ‘관객의 활성화’는 피스카토르 등의 좌파 예술가나 아지프로 극단이 사용한 방법과는 질적으로 다르다.¹³⁾

이 점에서 피스카토르와 브레히트의 변별점이 뚜렷하게 나타난다. 둘 다 정치적 주제를 전달하여 관객의 정치화를 시도하고 있는 것은 동일하다. 그러나 관객을 향한 주제의 전달방식이 달랐다. 피스카토르가 관객의 감정을 자극하여 자신의 정치적 의도를 향해 선동의 방법으로 이끌어간다면, 브레히트는 관객의 이성을 자극하여 이성적 판단에 의한 행동만이 세계의 변혁을 이룰 수 있다는 것을 설득하고자 했다.¹⁴⁾ 즉 피스카토르가

13) 오제명, 「‘자세견본’으로서의 극중인물-브레히트 교육극의 인물구성에 대하여」, 송동준 외, 『브레히트의 서사극』 서울대출판부, 1993, 80~82면

14) 김대현, 「에르빈 피스카토르와 베르톨트 브레히트」, 139면

대중에 대한 ‘선동선전’을 상연의 일차적 목표로 삼은 것과는 달리 브레히트는 ‘관객 교육’을 일차적 목표로 설정했던 것이다. 이처럼 연극의 관객을 민중 전체로 확산시키면서 동시에 연극의 민중교육적 기능을 되살리려 시도한 브레히트의 ‘민중연극’으로서의 서사극¹⁵⁾이 1970년대 이후 우리의 정치극과 마당극에 커다란 영향을 미쳤던 것이다.

그런가 하면, 1980, 90 년대에 그 절정을 이룬 마당극 혹은 민족극의 형성에 브레히트 못지 않게 커다란 영향력을 미친 연극인이 바로 브라질의 아우구스토 보알이다. 민족문화운동가들은 1970년대 후반부터 우리와 정치현실이 비슷한 제3세계에 주목하면서 제3세계 문학과 문화운동을 국내에 소개했다.¹⁶⁾

서구적 연극의 극복과 투쟁적 슬로건, ‘연극의 무기화’로서 ‘민중연극’을 주창한 보알 역시 “연극행위는 모두가 정치적”이라고 선언한다. “인간의 모든 활동은 정치적이며 연극은 인간활동들 중의 하나이기 때문”¹⁷⁾이라는 것이다. 보알의 이러한 관점은 피스카토르의 ‘정치극론’과 동일함을 알 수 있다. 그의 연극론은 한 마디로 ‘억압받는 자들의 시학’ 즉 민중연극론이다. 그는 무대와 관객을 분리시켜 관객을 수동적 입장에 놓이게 하는 아리스토텔레스적 연극을 ‘억압의 시학’이라고 비판한다. 더 나아가서 아리스토텔레스의 ‘카타르시스 시학’을 거부한 브레히트 연극까지도

15) 정지창, 『민중연극의 대중성과 교훈극』, 앞의 책, 45면.

16) 제3세계에 본격적인 관심을 갖게 된 것은 1975년 저항시인 김지하가 아시아·아프리카 작가회의가 수여하는 로터스상을 수상하면서부터였다. 그때까지 서구, 즉 제1, 제2 세계만 추종하던 우리 문화계가 비로소 우리 한국사회의 현실과 비슷한 제3세계를 발견하게 된 것이고 그 동질감으로 제3세계의 민중문화운동을 받아들이며, 우리의 민중문화운동을 벌여나가게 된다. 제3세계의 민중예술운동은 자기 고유의 문화전통을 중시하고 이를 창조적으로 계승하되 제3세계 민중이 처한 비참한 현실의 변혁을 위해 문화예술이 복무해야 한다는 입장으로 ‘민중의 의식화’를 목표로 한다.

정지창, 『제3세계와 문화운동』, 앞의 책, 300~301면.

17) 아우구스토 보알, 민혜숙 역, 『민중연극론』, 창작과비평사, 1985, 4면.

‘교화된 선도자의 시학’이라고 비판한다. 그가 주장하는 ‘피압박자의 시학’은 해방의 시학으로, 관객이 자기 힘으로 생각하고 행동하도록 하는 것, 아니 연극과정을 통해 사회의 모순에 대해 행동하게 만드는 것이다.¹⁸⁾ 그는 아리스토텔레스의 ‘카타르시스’에 정반대되는 효과를 노렸다. 바로 ‘관객의 적극성’으로서, 피억압자가 자신의 내부에서 느끼는 것, 선동적이고 혁명적이고 변경시키고자 하는 충동을 강화시키고자 했다. 보알에 의하면 브레히트도 그 비슷한 효과를 노렸으나 카타르시스적 연극에 머무르고 말았다는 것이다.¹⁹⁾

보알이 내세우는 ‘억압받는 자의 시학’은 전통적으로 등장인물에게 위임되었던 생각하는 힘과 행동하는 힘을 관객이 되찾아야 한다는 것이다. 보알에 의하면 연극의 사명은 관객의 의식을 일깨우는 것이며, 더 나아가 그 일깨워진 의식이 실생활에서 행동화되게끔 하는 것이다. 이처럼 보알은 ‘관객의 정치적 행동화’를 중시했기 때문에 이를 위해선 연극의 ‘예술성’은 희생되어도 된다고 주장했다.

18) “그(연극-필자) 세계의 제반 가치기준이 관객들에게 강요되고, 그 관객들은 등장인물들에게 자기들 대신 행동하고 생각할 권한을 위임하고는 수동적인 자세를 취하는 것이다. 그렇게 하는 과정에서 관객들은 자기들에게서 자신들의 비극적 결함을 일소해낸다-즉 사회를 변화시킬 수 있는 어떤 것을 털어내 버린다. 혁명적인 원동력을 카타르시스해 버리는 것이다! 연극적인 행위가 실제의 행위를 대체한다. 브레히트의 시학은 교화된 선도자의 시학이다. 세계는 변화를 요구하는 것으로 폭로되며 그 변화는 연극 자체에서 시작된다. 관객이 등장인물들에게 자기 대신 행동할 권한은 계속해서 위임하고 있지만 생각할 힘은 위임하지 않고 있기 때문이다. (중략) 「피압박자의 시학」은 본질적으로 해방의 시학이다. 관객은 더 이상 등장인물들에게 자기 대신 생각하거나 행동할 권한을 위임하지 않는다. 관객을 스스로를 해방시키는 것이다. 그는 자기 힘으로 생각하고 행동하는 것이다! 연극은 바로 행동이다. 연극은 아마도 그 자체로서 혁명적이지 않을 것이다. 그러나 이것은 틀림없다. 연극은 혁명의 예행연습이다!” 아우구스토 보알, 민혜숙 역, 「피압박자의 시학」, 『민중연극론』, 창작과비평사, 1985, 199~200면

19) 아우구스토 보알, 「해방의 연극을 위하여(1979)」, 『20세기 연극-선언문, 양식, 개혁모델』, 384면

‘계급투쟁’ 혹은 ‘여성해방’과 같은 추상적인 테마는 이런 연극에는 쓸모가 없다. ‘다음 월요일에 있을 파업’, ‘우리 동네의 구멍가게’-이런 것들이야말로 구체적인 테마인 것이다. 억압받는 자들의 연극은 과거의 모습을 제시하지 않고 미래를 위한 행위의 모델을 만들어낸다.²⁰⁾

보알이 제시한 생활현장에서 찾는 구체적 테마의 연극화라든지 연극 방법론, 테크닉 등은 우리나라에서 민중문화운동 집단들이나 대학의 농촌극, 노동자극 등 생활현장의 마당극이나 촌극 등에 창조적으로 수용되었다고 볼 수 있다.²¹⁾

2.3. 정치극의 특성과 유형

현대 정치극의 시발인 1920년대의 소련과 독일 정치극은 근본 미학에 있어 3가지 요소를 활용했다. 이 3가지 요소는 향후 창작되는 정치극들에 지속적으로 수용되며 정치극의 독특한 스타일을 이룩했다는 점에서 중요하다. 그 3가지 요소는 다음과 같다.

1. 정치극은 민중연극의 전통(코메디아 델라르테, 장티연극, 서커스, 레뷰극)에서 나온 가장 소박한 극적 수단을 사용했으며, 관객에게 직접 말 걸기, 관객과의 매우 밀접한 접촉, 교훈적이거나 선동적이며 즉흥적인 연극재담, 상황코믹, 소동, 슬랩스틱 등과 합쳐지는 형식들로 발전되었다.
2. 얼핏 이와는 반대로 무대의 완전한 테크니화를 선전하는 방향이 있

20) 앞 글, 378면

21) 예컨대 농민들의 요청을 받고 쓰여진 마당극인 <함평고구마>(1978), 제주 문화패수놀이 <땅풀이>(1980), 전라도 마당극 <돼지풀이>(1979), <나락놀이>(1981) 등 문화운동패들이 만든 마당극들은 민중의 억압과 피해를 보여주는 구체적인 생활현장의 사례를 소재로 삼아 관중의 행동화를 이끌어낸다는 점에서 보알의 시학에 맞닿아 있다.

었다. 여기서는 특히 테크닉의 매체들 (라디오, 사진투사, 필름)이 연극작업에 동원되었고, 미래주의와 구조주의의 실험연극이 이룩해놓은 무대의 테크닉화가 도입되었다.

3. 마지막으로 정치극은-특히 독일에서-전통적인 문학적 연극 내에서 발전된 특징도 있었다. 자연주의 이후 서사화라는 개념 하에 드라마의 형식을 바꿔놓아 한때는 드라마투르기의 구조적 변화가 있었다(한 주인공의 행위로 응축시키는 것이 아니라 상황, 환경 및 복잡한 사회관계를 묘사한다는 의미로). 또한 한때는 당면한 현실문제를 주제화하는 흔히 미묘한 시대문제를 연극에 도입한 소위 시대극이나 경향극을 낳은 그런 방향도 있었다.²²⁾

이외같이 서구 현대 정치극 탄생과정에서 사용된 연극적 테크닉과 서사적 구조, 민중극전통의 차용 등은 우리 정치극에도 창조적으로 수용되어 활용되었다.

한국의 정치극사를 살펴보면, 1920년대의 프로극이 최초의 한국 정치극이라 할 수 있다. 프로극은 노동자연극을 주창하며 계급투쟁의 선전선동극을 목표로 삼았다는 점에서 동 시대 피스카토르나 소련의 좌파 정치극과 그 궤를 같이했다. 그러나 프로극은 일제의 무자비한 검열에 걸려 제대로 공연활동을 하지 못했고, 1934년엔 카프 구성원의 검거와 아울러 극단 신건설마저 강제로 해산됨으로써 뚜렷한 성과 없이 끝나고 말았다. 해방 직후 함세덕, 송영 등 프로연극인들이 잠시 좌파 정치극을 발표했지만 6·25를 전후해서 월북했고, 남한 정부는 반공을 국시로 삼았기 때문에 좌파 정치극은 자취를 감추게 된다.

사회주의 경향극이 아닌 본격적인 정치극의 등장은 1960년대에 이근삼, 신명순, 박조열 등이 정치극을 발표하면서부터이다. 70년대에 이르러 이강백, 윤대성, 최인훈 등이 억압적인 어두운 정치현실과 사회구조적 모

22) 만프레드 브라우넬, 「정치극-서사극-기록극(연극사적 주석)」, 앞 책 389면

순을 비판하는 정치극들을 발표했고, 김지하와 재야 문화운동 단체들은 탈춤이나 마당극 양식의 정치극들을 공연한다. 1980년대와 90년대에는 소재와 양식에 있어 다양한 정치극들이 양산된다. 특히 1988년부터 검열이 완화되고 민주적 사회가 정착되는 과정에서 정치극의 형식은 더욱 다양해진다. 우리 정치극의 기본 유형을 소재나 연극형식에 따라 분류하면 ①리얼리즘적 정치극 ②비유적 정치극 ③역사적 정치극 ④서사극 ⑤마당극 ⑥정치풍자극 ⑦기록극 ⑧선전 선동극으로 나타난다.

이상의 정치극의 유형은 개별 작품들 속에서 한 가지 형식만으로 창작되거나, 혹은 두 가지 이상의 형식이 섞인 형태로 창작되곤 한다. 이를테면 <한씨연대기>(1985)는 서사극이면서 기록극적 형식을 결합시키고 있으며, <인동초>(1988)는 서사극, 재판극, 기록극, 선전선동극의 형식들이 결합되어 있다.

3. 우회적 정치극: 이근삼, 신명순, 이강백, 박조열, 최인훈

해방 직후 미군정 시기를 거쳐 남한 정부 단독 수립과 함께 등장한 이승만 정권은 이데올로기면에서는 철저한 반공주의와 표면적인 반일주의를 표방했다. 중신집권을 획책하는 등 민중을 탄압하면서 독재체제를 형성했던 이승만 정권은 4·19시민항쟁으로 막을 내렸다. 그후 들어선 장면 정권은 이승만 독재정권 하에서 쌓였던 국민의 불만이 시위 만능주의 형태로 나타나면서 혼란에 빠졌고, 1961년 군사쿠데타가 일어남으로써 8개월만에 무너지고 말았다.

박정희 군사정권은 반공을 국시로 하고 계엄령을 선포하여 3권을 장악했고 중앙정보부를 설치(1961.6)했다. 박정권은 시위가 일어날 때마다 비상계엄령을 선포하여 무자비한 탄압을 하는 등 엄격한 폭압정치를 펼쳤

다. 3선 개헌(1969)까지 감행하여, 3선 직후(1971)부터는 ‘유신’체제로의 전환을 모색했다. 야당과 시민들의 격렬한 저항에 부딪쳐 ‘4선 개헌’을 통한 정권연장이 어려워졌고, 세계정세의 변화로 종래와 같은 냉전논리를 바탕으로 한 안보이데올로기로 정권을 유지하기가 어려워진 때문이었다. 1972년에 감행한 ‘10월 유신’과 유신헌법의 선포는 대통령의 3권 장악, 국민 직선이 아닌 통일주체국민회의에서의 대통령 간선, 임기 6년으로의 연장 및 중임제한 조항 삭제로 영구집권을 획책하기 위한 것이었다. 경제개발을 내세운 20년에 가까운 군사독재정치에 저항하는 민중항쟁이 일어났고, 마침내 중앙정보부장 김재규가 박대통령을 시해하는 ‘10·26 사건’이 일어남으로써 18년 간의 박정희 독재정권은 막을 내렸다.²³⁾

박정권 시기에 발표된 정치극은 2가지이다. 첫 번째는 제도권 연극에서 발표된 ‘우회적 정치극’이고 두 번째 유형은 재야 연극에서 공연된 ‘참여적 정치극’이다.

제도권에서는 검열 때문에 정공법적인 공격 대신 대체로 간접적으로 정치의식을 표현하는 비유극 혹은 역사극 형식의 정치극들이 공연되었다. 검열은 일반적으로 국가에 의해 행해지는 정보의 규제를 지칭하는 바, 어떤 평가기준과 가치에 따르는 통제와 선택의 과정을 내포한다. 검열은 흔히 ‘국가이익’의 보호수단, 또는 어린이나 청소년 같은 취약한 집단의 도덕적 사회적 보호 등의 명분을 내세우며, 권력과 권위에 연계된다.²⁴⁾ 이렇게 국가기구로서의 검열이 창작의 ‘표현의 자유’ 위에 군림하게 되면 작가는 외부적 검열 못지 않게 내부적 검열인 ‘자기검열’을 의식적이건 무의식적이건 하게 된다. 그러므로 결국 작품 표현 형태가 마치 의식의 검열을 받는 꿈의 내용처럼 비유적으로 바뀌거나 왜곡된다. 예술에 대한 검열이 심한 비민주적 사회에서는 직설적인 현실비판극이 자리 잡을 수 없는 것이다. 따라서 검열을 받는 제도권 연극에서는 군사쿠데

23) 강만길, 『고쳐쓴 한국현대사』, 창작과비평사, 1994, 228~240면 참조.

24) 박명진 편, 『비판커뮤니케이션과 문화이론』, 나남, 1989, 19~20면

타와 독재통치, 장기집권, 부패한 권력 분단체제의 강화에 대한 비판과 통일 염원, 민중의 저항을 우회적으로 촉구했다.

3.1. 쿠데타와 독재권력, 민중에 대한 비판

이 시기 발표된 정치극들을 보면 단연 이 주제를 다룬 작품들이 많다. 정치권력에 대한 비판과 저항의지를 일깨우는 정치극은 필연적으로 통치권력이 내세우는 담론이나 체제 및 규범과 불화하지 않을 수 없다. 통치권력은 체제 유지를 위해 담론을 통제하고 제어하며, 체제순응적 인간형을 만들기 위해 감시와 처벌을 강화해나간다. 그리고 불응하는 자에겐 처벌을 통해 희생양을 만들어낸다. 규율중심적 처벌의 대상이 되는 것은 규칙위반, 규칙을 따르지 않는 일체의 사항, 모든 일탈행위이다.²⁵⁾ 푸코가 인간을 처벌하고 감금하는 권력의 문제를 파헤쳤듯이, 정치극은 권력의 전략, 지배와 복종, 억압과 전투의 관계²⁶⁾를 그려낸다. 즉, 담론의 통제와 규율 강요로 민중을 억압하는 음험한 권력의 메카니즘을 고발하는 것을 목표로 삼고 있기 때문이다.

그러나 희곡 사전심사와 검열이 엄존하는 현실에서 작가들은 정치권력에 대한 비판을 정공법으로 할 수는 없었다. 그래서 작가들은 쿠데타나 독재권력에 대해 우회적이고 간접적으로 비판하는 비유극의 방법을 주로 활용했다. 또, 역사극의 형식으로 당대 현실을 우회적으로 비판하면서 간접적으로 정치의식을 전달하는 방법을 취하기도 했다.²⁷⁾ 당시 작가들이 우회적인 방법을 선택한 이유를 이강백은 다음과 같이 말하고 있다.

25) 미셸 푸코, 오생근 역, 『감시와 처벌』, 나남출판, 1994, 269면

26) 오생근, 「역자 서문」, 앞의 책, 8~9면.

27) 김성희, 「한국 역사극의 이념적 성격과 그 변모」, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 문예마당, 1995 참조

70년대의 상황, 특히 정치적 경직화에서 빚어진 상황을 어떤 방법으로 표현할 수 있었느냐에 대해서는 여러 가지가 있을 수 있겠지만, 무대 위에서의 공연을 목적으로 하는 희곡은 사전 심사를 받아야 한다는 제한된 조건이 있다. 그러므로 극작가들은 시대적 상황을 직접적으로 묘사할 경우 공연 금지를 당하게 된다는 심리적 부담감을 갖고 있기 때문에, 상황에 대한 직접적인 방법이 아닌 다른 우회적 방법을 모색하게 된다. 그러한 우회적 방법은 상징, 은유, 해학을 만들어낸다는 성과를 거두기도 하지만, 대개는 곧장 질러갈 수 있는 길을 놔두고 멀리 돌아서 가는 것처럼 담담하고 비효과적일 때가 많다. 그 이유 때문인지 70 년대의 희곡은 소설이나 시에 비해서 시대적 상황을 구체적으로 다룬 작품의 수요가 많지 않고, 70년대 소설이나 시가 거둔 성공적인 작품과 견줄 만한 작품이 눈에 띄이지 않는다.²⁸⁾

이근삼의 정치극

이근삼은 미국에서 공부를 마치고 귀국한 이후 브레히트의 영향으로 보이는 서사적 구조와 해설자를 활용한 희극들과 비유적 정치극들을 발표했다. 이근삼의 정치극들은 정치권력의 부도덕과 독선에 대한 냉소를 통해 독재권력에 대한 불신과 비판을 우회적으로 보여준다.²⁹⁾ 이근삼의 <대왕은 죽기를 거부했다>(1960)는 소품이지만 한국 현대 정치극의 시발을 알린 작품이다. 한 가상의 왕국을 배경으로 독재자를 희화적으로 그리면서 청년이 된 아들까지 기저귀를 채워놓고 영구집권을 하려는 권력욕을 조롱하고 있다. 이 극의 핵심갈등은 대왕 대신 죽어줄 사람을 찾으면 대왕을 살려주겠다는 저승사자의 제안인데, 이러한 설정은 유리피데스의 <알세스티스>와 매우 유사하다.³⁰⁾ 이 극의 ‘늙은 대왕’은 명백히 독

28) 이강백, 「지은이의 머릿글」, 『이강백 희곡전집 2』, 평민사 1985, 4면

29) 김성희, 「이근삼 희극의 희극성 고찰」, 『연극의 사회학: 희극의 해석학』, 422면

30) 김성희, 「한국 현대극의 서구극 수용과 그 영향」, 한국극예술학회 편, 『한국극

재자 이승만을 암시하고 있다. 대왕이 마침내 죽음을 받아들이기로 결심하는 결말을 보면, 4·19가 일어나기 전에 집필되어 발표된 작품³¹⁾이라는 것을 알 수 있다. 이 극의 ‘늙은 대왕’은 보편적인 독재자 캐릭터로 창조되어 있어서 1970년대에는 대학극에서 대학극에서 박정희 독재와 영구집권욕을 조롱하는 의도로 공연되곤 했다.

<데모스테스의 재판>(1964년작/1965년 공연)은 저승을 무대로, 지상의 민중시위 때 민간인을 살해한 궁중 경호원의 정의에 대한 재판을 다루고 있다. 그 저승의 재판과정을 통해 수많은 쿠데타를 조롱하며 역사가 언제나 이긴 자의 편이라는 것과 정의마저도 자의적이란 것을 조롱한다. 또 재판과정을 통해, 지배층의 부패가 신랄하게 풍자된다. 이 극에서 정치풍자의 정점은 민중시위로 건설된 새 왕국이 좋은 왕국인가 나쁜 왕국인가 여부에 따라 데모스테스의 발포행위가 애국이나 살인이냐로 엇갈린다는 점으로, 역사 평가의 상대성을 풍자한다. 이러한 설정은 4·19 시민항쟁으로 인한 이승만 정권의 몰락, 4·19 항쟁 당시의 살상에 대한 발표책임, 쿠데타를 통해 집권한 박정희 군사정권의 역사적 평가를 우회적으로 문제삼고 있는 것이다.

<제18공화국>(1965)은 작가가 “5·16 혁명과 신생국의 정치풍토에 자극을 받아 쓴 작품”³²⁾이라고 토로하듯이, 쿠데타로 점철된 어느 가상의 공화국을 배경으로, 우리 정치사를 풍자적으로 고발한다. 이합집산의 정당들, 잦은 국민투표, 의원과 장관직을 겸하면서 온갖 감투를 쓰고 있는 정치인들이 냉소적으로 풍자된다.

<광인들의 축제>(1969)는 전쟁 중 피난간 동굴에서 지식인들이 정신병

예술연구』 제15집, 292면

31) 이 작품은 『현대문학』 1960년 4월호에 발표되었고 같은 해 중앙대 연영과에 의해 공연되었다. 작가도 이 극이 “4·19 한달 전에 발표한 것으로 필자의 울분이 많이 작용한 작품이라고 술회한다.

이근삼, 『머리말』, 『대왕은 죽기를 거부했다』, 문학세계사, 1986.

32) 이근삼, 『머리말』, 『국물잇사옵니다』, 문학세계사 1988.

자들을 만나 벌이는 권력 놀이를 통해 영구집권욕과 폭력적으로 변모해가는 권력자들의 광기를 그린다. 이 역시 5·16 군사혁명과 장기집권 민중에 대한 탄압과 폭력적 통치를 우회적으로 고발하고 있다.

<아벨만의 재판>(1975)은 다수가 자신들의 안위를 위해서 선량한 개인을 희생시키는 부도덕한 사회를 풍자하는 비유극이다. 마을의 총독 격인 해방군의 연락군은 유지들로 하여금 자치위원회를 결성하게 하고, 그 위원회에서 전범재판을 열도록 한다. 유지들은 고아들을 돌보느라 피난을 가지 않은 아벨만을 기소하여 유죄선고를 내린다. 이 극의 상황은 6·25 전쟁 이후의 부역자 처벌문제를 연상시킨다. 전범 재판이 힘있는 자의 이익에 따라 조작되어지고, 선량한 개인을 희생시키는 경우가 많다는 걸 그리고 있다. 아벨만이 유지 곧 집권층의 명령을 어기고 돌아와 진실을 밝히고자 하다가 권력을 장악한 재정관에게 사살되는 결말은 권력의 냉혹성을 증거한다. 규범에 불응하거나 기득권 세력의 질서를 전복시킬 위험성이 있다고 생각되는 시민을 희생양으로 처벌하는 권력구조의 메카니즘이 우회적으로 비판되고 있다.

이근삼의 정치극은 이처럼 풍자와 냉소, 아이러니를 사용해서 독재권력의 아집과 독선, 광기를 비판하고 있다. 그러나 민중의 저항을 촉구하는 정치의식이 미약하다는 것이 약점이다. 이를 테면 <대왕은 죽기를 거부했다>의 경우, 영구집권을 획책하는 독재자의 우스꽝스러운 캐리커처는 제시되어 있지만, 독재정치의 종말에 민중의 저항은 전혀 개재되어 있지 않다. 갑작스런 저승사자의 방문과 죽음을 회피하려는 독재자의 안간힘, 결국 죽음을 숙명으로 받아 들이는 독재자의 참회와 깨달음에 의해 정권 교체가 평화롭게 이루어진다. 이러한 사건진행은 관중을 의식화시키는 대신 오히려 관중을 수동적으로 만들고 독재체제에 순응하도록 만들 소지가 있다. <제18공화국>의 결말에서도, 쿠데타가 일어나자 18공화국의 권력자 ‘대비마마’가 스스로 망명의 길을 떠난다는 식으로 처리되어, 비민주적 독재체제에 대한 날카로운 공격이나 민중의 저항은 전혀

그러지지 않는다. 희극 형식의 장르적 특성을 감안한다 하더라도, 권력에 억압받는 민중이나 저항의지에 전혀 주목하지 않은 것은 정치극으로서의 한계를 드러낸다고 하겠다.

신명순의 정치극

신명순의 <전하>(1962)는 학자와 학생들이 세조의 왕위 찬탈을 극으로 꾸미는 메타극 구조로, 현대화된 역사극을 시도하고 있다. 이 극은 세조와 신숙주를 부정적 인물로, 성삼문의 충절에 도덕적 우월성을 부여해온 기존의 흑백논리적 접근방법을 거부하고, 세 명의 행위를 제각각 나름의 정치의식과 현실인식에 의한 정당성을 가진 것으로 객관화시킨다. 이 극의 시대배경은 “북변엔 야인이 들끓고 남으론 왜구가 메뚜기떼같이 민가를 약탈”하는 시기로, 명백히 북의 공산정권과 일본의 경제침략이란 60년대 초반의 시대적 위기를 환기시킨다. 성삼문이 세조에게 “군부가 당신 손 안에 들었을 때 살인을 시작”했으며, 개인의 야망으로 이 나라를 혼란 속에 빠트렸다고 하는 비판은 박정희의 쿠데타를 질타하는 것으로 읽힌다. 신숙주는 군사정부에 협조하는 지식인으로 그려지는데, 푸코가 분석해낸 바대로 지식이 어떻게 당대의 지배권력과 결탁하고, 그런 다음 어떻게 스스로를 합리화시켜 나가며 권력의 전략으로 언술의 힘을 행사하는가³³⁾를 보여준다.

신명순의 비유적 정치극 <우보시의 어느 해 겨울>(1973/1975)은 민예극단의 허규에 의해 초연되었으나, 그후 “정치권력의 폭력성과 군사문화의 폐해-군부의 계속적인 집권에 의한 비민주적 통치질서를 비유적으로 드러내고, 그와 함께 사법부의 정치권력예로의 시녀화과정을 폭로”³⁴⁾했다는 이유로 공연금지작이 되었다. 막스 프리쉬의 <안도라>를 연상시키는

33) 이광래, 『미셸 푸코』, 민음사, 1989, 228면

34) 엄한얼 편, 『70·80년대 공연금지 희곡선집』, 황토, 1990.

이 극은, 평화롭던 ‘우보시’에 갑자기 검은 군대가 침략해 들어와 시민들의 자유를 빼고 총칼로 지배하는 상황을 그린다. 이에 항거하는 시민들은 어디론가 끌려가 실종되며, 순진한 소년도 금지된 종소리를 울렸다는 이유로 처형당한다. 검은 군대 사령관은 “자유란 그것을 열망하는 자의 것인 법이요! 그들은 자유라는 말을 입 밖에 낼 자격이 없는 사람들이요!”라고, 점령군에게 순종하는 우보시민들을 조롱한다. 여기서 우보시와 겨울이라는 시공간은 군사독재가 극한을 향해 치닫던 유신체제의 상징이며, 소년이 울린 종소리는 자유와 저항을 상징한다. 결말에서 종소리의 환청을 듣고 광기에 빠져 신부를 차로 뭉개버리는 사령관은 유신정권의 광기어린 질주와 종말을 표상한다.

신명순의 두 작품은 이근삼의 희극이나 정치풍자극이 독재권력을 과장과 왜곡의 방법으로 캐리커처하고 있는 것과는 달리, 권력이 내세우고 있는 명분과 합리화의 담론을 치밀하게 객관화시켜 제시한다. 그리고 권력에 맞서 싸우는 용기를 가진 인물을 내세워, 권력의 담론을 해체하고 그 허구성을 공격한다. 즉 신명순 정치극의 특성은 권력을 표상하는 인물을 악인이나 부정적 인물로 그리기보다는, 그 나름의 일방적 진실과 타당한 명분을 가진, 비교적 설득력있는 인물로 그린다는 점이다. 그리고 군사독재권력의 담론과 그에 저항적인 담론의 대립을 뚜렷한 갈등구조로 제시한다.

<전하>에서, 세조와 신숙주는 부정적 인물이라기보다는 나라의 혼란을 구하고 국민생활을 향상시키기 위해 혁명을 일으킨 현실주의자로 묘사된다. 그러나 정통성과 질서를 수호하는 이상주의자 성삼문은 세조와 신숙주의 혁명이 사실은 권력욕에 의한 부당한 찬탈이며 권력 쟁취 과정에서 벌인 살륙행위 등을 들어 권력악을 공격한다. 마찬가지로 <우보시의 어느 해 겨울>에서도 사령관은 우보시의 군사통치가 자신의 야욕 때문이 아니라 우보 시민들의 나태(씩어가는 평화)가 자초한 것이며, 그들이 자유보다는 지배를 원하기 때문이라고 제법 설득력있게 주장한다. 그

러나 이러한 그럴듯한 권력의 담론은 자유를 위해 목숨을 희생하는 소년의 행위로 인해 허구임이 폭로된다. 바로 이런 민중 저항을 권력이 가장 두려워하고 있다는 것이 제시된다. 마지막 장면에서 사령관이 민중 저항을 상징하는 종소리를 환청으로 듣자 광기에 빠져 차를 질주하고, 신부를 차로 깔아뭉개는 행위가 바로 권력담론의 허구성과 권력의 광기를 상징하고 있기 때문이다.

이강백의 정치극

이강백은 데뷔 초기부터 지금까지 거의 일관되게 우의적 기법을 주로 활용해온 작가이다. 그가 작품활동을 시작한 1970년대는 영구집권을 위한 유신체제로 전환되는 시기로 정치적 억압과 검열이 무겁게 짓누를 때였다. 그의 정치극은 알레고리 기법으로 불가항력적인 힘을 가진 권력에 대한 억눌림, 분단문제나 변방국가로서의 아픔 그러한 시대고를 악용하는 권력과, 그 권력에 맞서 싸우는 용기를 갖지 못한 민중의 비겁함과 파멸을 그리고 있다.³⁵⁾

이강백의 데뷔작 <다섯>(1971)은 3선개헌을 밀어붙이고 유신체제로의 전환을 앞둔 숨막힐 것 같은 박정희정권의 공포정치를, 밀항선의 배 밑창고에 숨어든 5명의 등장인물들이 갖는 선장에의 공포를 통해 그리고 있다. 이들이 고국을 떠나게 된 것은 군사혁명 후의 공포정치 때문이다. 그들은 낙원을 찾아 ‘신탐라국’으로 가는 밀항선에 타고 있지만 현재 직접적으로 그들을 억압하는 존재는 바로 보이지 않는 선장이다. 그 선장은 다섯의 생사여탈권을 가진 절대적 권력자로, 공포정치를 상징하는 인물이다. 그들은 공포에 짓눌린 나머지 권력악을 피해 떠난 배 안에서 도 절대권력자에게 예속, 굴종당하는 모습들을 보인다. 요란하게 울려대

35) 김성희, 「우의적 기법으로 드러내는 시대정신-이강백론」, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 469면

는 경보종과 적색 신호등이 번쩍일 때마다 그들은 공포 속에서 통 속에 숨는다. 바로 그들을 길들이고 통제하는 이 경보장치들은 박정희정권이 민중의 민주화 요구를 탄압하기 위해 발동한 비상계엄령, 긴급조치 등을 상징한다.

<알>(1972)은 작가가 밝힌 대로 “정치적 후진국가에서 악순환처럼 자주 발생하는 쿠데타를 연극화”한 작품이다. 뒤렌마트와 브레히트의 영향이 느껴지는 서사극 스타일로, 원시시대와 현대의 박물관을 극적 배경으로 증첩시켜 현실을 비유적으로 그린다. 난생설화 모티브를 활용하여 “쿠데타의 집권자들은 어느 나라를 막론하고 위대한 이상(理想)을 내건 다음 공룡 마냥 공포로서 통치하는, 이율배반적인 메카니즘”³⁶⁾을 그리고 있다. 여기서, 알 속에 위대한 임금이 들었다고 하여 왕위를 찬탈하고, 그 후엔 공룡이 들었다고 하며 시민들을 자기 뜻대로 길들이는 박물관장은 군사쿠데타로 집권한 박정희임을 노골적으로 암시한다.

<파수꾼>³⁷⁾(1973년 작/1975년 공연)은 <알>에서의 ‘알’이 권력의 체제유지를 위해 조작해낸 신화였듯이, ‘이리’라는 상징조작을 보여준다. 쓸쓸한 황야를 배경으로 한 이 단막극은 <늑대와 양치기소년> 우화를 모티브로, 분단상황과 안보문제를 체제유지와 공포정치의 수단으로 삼는 정치현실을 예리한 비유로 그려낸다. 촌장은 ‘마을의 질서’를 위해서 이리라는 허구가 필요하다고 주장한다. 그러나 이리의 기습을 알리는 양철북 소리에 대피소동이 벌어지는 마을에선 그 와중에 도둑질, 강간 같은 악이 행해진다. 바로 박정희정권이 내세운 안보논리가 독재체제와 장기 집권을 위한 구실이며, 그로 인해 인권탄압과 자유의 억압, 선량한 민중의 희생 등이 이루어진다는 것을 비유적으로 비판하고 있는 것이다.

36) 이강백, 「지은이의 머릿글-1971년부터 1974년까지의 작품들에 대하여」 『이강백 희곡전집 1』, 평민사, 1982, 5면

37) <파수꾼>은 전두환정권 시대에 오면 공연예술윤리위원회의 검열에 걸려 공연 금지 작품이 된다. 5공 신군부정권이 검열을 더욱 강화했음을 알 수 있다

〈미술관에서의 혼돈과 정리〉(1975/1976)는 우리나라 현대사를 축약해 보여주는 작품으로, 미술품을 도난당한 미술관이나 도난당한 미술품을 대신하여 벽에 박제처럼 붙여 서있는 사람들은 일체의 강점에 의한 식민 지시대를 상징한다. 미술관 주인이 자유를 선포하자 고용원 바악은 ‘호왕’이라는 공포 이미지를 이용하여 사람들을 통제하고 통치하고자 한다. 여기서 ‘호왕’은 황(皇), 곧 일제를 상징하며 ‘바악’은 박정희를 상징한다. 사람들은 갑자기 닥친 자유 앞에서 여러 가지 행동양식을 나타내나, 바악의 ‘호왕’을 이용한 공포통치에 결국 자유를 반납하고 바악이 친 울타리 속으로 들어가는 안정을 택한다.

〈내마〉(1974)는 신라 놀지의 등극을 둘러싼 역사극으로, 독재자 실성의 횡포와 그에 맞선 사관 내마와의 정의와의 갈등을 중심축으로 삼는다. 그리고 민중혁명을 이용하여 권력을 잡는 새로운 독재자 놀지의 등장을 그린다. 이 극은 강국 고구려에 의해 옹립된 권력자가 소외와 외로움 때문에 백성과 유리되어 독재자가 되는 과정을 그리고 있다는 점이 독특하다. 관리들의 부패와 무능, 민중 혁명과 혼란, 이를 이용하여 정권을 잡는 새로운 권력자의 등장, 그리고 자신의 집권이 국민을 위한 소명 때문이라고 합리화하는 담론 등 보편적인 권력의 속성과 권력구조의 메카니즘을 탁월하게 형상화한다. 여기서 실성은 오랜 미국생활 끝에 돌아와 미국의 지지를 업고 대통령이 된 이승만을, 놀지는 4·19혁명 후 쿠데타를 일으키고, 대통령은 하지 않겠다고 한 약속을 저버리고 대통령이 되고 영구집권을 획책한 박정희를 상징하고 있다.

〈개뿔〉(1979)은 무언극으로, 절대적 권력을 상징하는 니임이 가면을 쓴 무리들을 획일적 메커니즘으로 통제하는 유신 말기 상황을 날카로운 단순성으로 비유하고 있다. 행렬을 벗어나 자유를 찾고자 하는 개인(노옴)은 탄압의 대상이 된다. 이때 한 여인에게서 예언된 대로 메시아가 태어난다. 그녀는 가면이 아닌, 살아있는 표정을 가지고 있다. 노옴은 그녀를 따르고, 무리들 사이에도 동요가 일자 니임은 노옴을 포획하고, 그녀

를 십자가에 처형한다. 그러나 그이는 부활하여 노움이나 무리들, 심지어는 니임의 가면까지도 벗겨낸다. 이 극은 모티브를 기독교의 그리스도로부터 가져왔지만, 획일성을 강요하는 독재정치에 대한 민중의 저항을 촉구하며 결국 독재정치는 종말이 오고 말리라는 비전을 제시한다.³⁸⁾

이강백의 정치극들에 나오는 인물들은 권력을 가진 자와 민중으로 나뉘어진다. 전자는 선장, 박물관장, 촌장, 미술관 고용원 등으로, 권력구조의 핵심에 자리잡고서 미리 지식과 정보를 독점하고 이를 이용하여 민중을 지배한다. 피해자가 되는 민중은 ‘자각한 개인’으로서, 권력자가 독점한 담론에 의문을 제기하고 그 진실을 파헤치려고 하는 인물이거나 기존 질서를 전복할 위험성이 있는 인물이다.

이처럼 이강백은 이근삼이나 신명순이 민중의 힘에는 아직 비중을 두고 그리지 않았던 것과는 달리, 권력의 교활함 못지 않게 그에 맞서거나 부딪치는 민중에게 초점을 맞춘다. 그러나 민중의 저항이 사회적 자각과 결집력을 갖추지 못했을 때, 즉 개인 차원의 자각이나 저항일 경우 좌절하고 만다는 걸 그림으로써 우회적으로 관중의 ‘정치적 행동화’를 고취시키고 있다.

<다섯>에서, ‘라’는 경보종이 울릴 때 통 속으로 숨는 대신 소리를 지르는 저항적 행동을 하고자 한다. 그러나 그는 막상 두려움 때문에 결국 소리지르지 못한다. 그는 자신의 비겁함에 대한 속죄로 자신의 통 속에 윤패되는 길을 택함으로써 다른 민중과의 유대관계를 상실한다. <알>에서 ‘시민 라’는 시민들을 자기 뜻대로 길들이고 통제하려는 박물관장에 맞서 알의 진실을 알기 위해 목숨과 맞바꾼다. 그러나 자각하지 못한 시

38) 이 극은 극단 가교에 의해, 10월 4일부터 10일까지 공연되었는데 70년대 상황에 정면도전하는 연극으로 평가되는 등 이 무연극 공연은 펍 충격을 불러일으켰다. 더욱이, 이 극이 공연된지 얼마 안돼 박대통령이 시해되는 10·26사태가 일어난 것도 놀라운 우연이다.

이강백, 「지은이의 머릿글」, 『이강백 희곡전집 2』, 8면.

민들은 박물관장의 명령에 따라 ‘시민 라’의 시체를 “죽은 개 끌고 가듯” 끌고 달려간다. 이러한 결말은 권력악의 존재가 민중의 어리석음, 용기 부족과 상관관계에 있음을 의미한다.

<파수꾼>에서는 민중의 모습이 네 가지 유형으로 제시된다. 권력의 충실한 하수인으로서 높은 망루에 위치해 권력유지를 위한 정보를 독점하는 ‘파수꾼 가’, 성실한 시민으로 국가에 무조건 헌신하는 ‘파수꾼 나’, 용기있게 진실을 알아냈으나 권력층의 안보논리를 내세운 회유에 넘어가고 마는 소년 ‘파수꾼 다’, 그리고 권력악에 기생하여 악행을 저지르다가 이리가 없다는 사실을 알고 망루를 부수러 달려오는 愚衆으로서의 ‘운반인’, 주인공 소년 파수꾼도 지배권력의 안보논리에 회유당하고 “바람소리만이 더욱 거칠어진” 황야에서 조용히 양철북을 두드리는, 순종하는 민중이 되고 만다. 지배권력의 중요한 임무 중의 하나는 체제에 순응하는 인간형을 만들어내는 것이다. 규범에 불응하는 인간형은 처벌과 체재의 위협을 받거나, 속죄양이 되고 마는데, 이 소년 파수꾼은 바로 그 전형이다. 이처럼 작가는 권력이 만들어놓은 규범이나 체제에 저항하려다 좌절하고 마는 민중에 초점을 맞춘다. 이는 민중 저항을 용납하지 않는 억압적 시대현실에 대한 작가의 비관적 인식의 반영일 수도 있다. 그러나 공연 차원에서는 관중으로 하여금 그들의 행동양식을 통해 자신의 모습을 비추어보고 의식과 행동 변화를 촉구하는 정치적 주제를 전달한다.

<미술관...>에서의 민중도 권력이 내세운 공포정치와 안정이란 미끼에 회유되어 스스로 자유를 반납하는 어리석은 민중으로 그려짐으로써 역으로 관중의 자각을 촉구한다. <내마>에서는 권력에 길들여지지 않고 적대하는 개인이 어떻게 희생당하는지를 보여준다. ‘정의의 수호자’ 내마는 자신의 정의와 진실이 권력에 이용되는 것에 저항했기 때문에 체제 전복적 인물로 낙인찍혀 희생당한다. 그런가 하면 다수 민중은 여전히 부화뇌동하는 어리석은 민중으로 제시된다. 혁명 성공 후 자유의 도취감으로 방종을 일삼아 결국 ‘절대적인 통치자’를 불러들이기 때문이다. 이

는 4·19 후의 혼란과 이를 명분으로 내세운 박정희 쿠데타를 암시하고 있는 것으로, 그에 대한 책임을 민중이 자각해야 함을 말하고 있다.

최인훈의 정치극

최인훈의 <옛날옛적에 휘어이 휘이>(1976)는 아기장수 설화를 모티브로, 민중이 메시아를 기대하면서도 현세적 억압 때문에 스스로 메시아를 제거해 버리는 비극적 상황을 그린다. 눈앞에 닥친 권력의 폭압 때문에 민중의 구원자를 민중의 손으로 죽이고 위험이 제거됐다고 안도하며 신명난 곳판을 벌이는 어리석은 민중의 아이러니를 통해 관중 스스로 무력한 방관자의 모습을 성찰하도록 하고 있다. 작가의 정치극적 메시지가 분명히 나타나는 것은 바로이 극의 결말이다. 민중 주인공의 패배로, 절대권력에 대한 민중의 무력함에 대한 절망으로 끝맺지 않고, 민중의 자각과 저항을 은연중에 촉구하고 있기 때문이다. 방안에 갇힌 아기장수가 ‘못참겠다’며 소리지른다는지, 결말에서 용마에 부모를 태우고 승천하면서, “홍년들만” 다시 나타날 것이란 자장가를 부르는 것은 곧 민중에 대한 억압이 지속되는 한, 민중은 결속하여 낡은 질서와 권력악을 무너뜨리고 말리라는 것을 암시한다. 이 극은 특히 홍년이 들어 양민이 도적이 되고, 잡힌 도적의 목이 참수되고, 도적의 어머니는 아들의 시체라도 거두기 위해 해매 다니는 내용을 통해, 유신체제의 흉흉한 정치적 상황과 독재체제가 양산한 정치범들의 처형을 비유적으로 환기시킨다.

3.2. 분단 체제와 통일문제: 박조열의 정치극

분단 극복과 통일 문제는 우리 정치사의 가장 중요한 문제임에도 이 시기 극작가들은 이 문제를 제대로 다루지 못했다. 왜냐하면 박정희 군사정권이 반공을 국시로 삼고 반공이데올로기를 강화시켰기 때문에 통

일문제나 분단체제에 대한 비판을 시도하기가 어려웠기 때문이다.

그럼에도 박조열은 우리 분단현실과 통일문제에 대한 지속적 관심을 보인 작가로 주목된다. 작가가 슬회하듯 ‘남북 분단’에 대한 집착은 통일 문제를 제재로 한 작품을 금기시했던 경직된 정치상황과 상충하면서 작가의 창작의욕을 꺾게 하였다.³⁹⁾ 어쨌든 그는 분단체제가 고착화되고 남북간의 적대적 대립으로 통일이 요원해진 시대에, 통일이라는 무거운 주제를 풍자와 유머로 다루었다는 점에서 특이한 위치를 점한다. 그의 데뷔작인 <관광지대>(1963)는 우리 분단현실의 상징적 지점인 판문점에서 회담이 남파간첩과 월북한 황소의 교환문제를 다룬다는 내용의 소극 스타일의 작품이다. 역사적 비극의 현장을 ‘관광지대’로 역설적으로 뒤집고, 관광객들이 ‘관광’하러 가는 모습을 통해 분단체제의 고착화현상을 풍자한다. 관광객을 안내하는 해설지역의 한남북은 이름이 나타내듯 분단현실을 축약적으로 제시한다. 그는 공산군에게 아버지를, 미군 폭격으로 어머니를 잃고, 누이는 북에, 자신은 남에 와서 군인이 된 인물이다. ‘판문점 명도소송’이라는 부제가 말하듯이, 그는 전쟁 전에 판문점이 자기 집터였다고 판문점 명도소송을 준비하지만 소송을 접수할 곳을 찾지 못한다. 이 극은 남과 북이 살별한 이데올로기를 내세운 적대적 대립보다는 가족의 관계처럼 사랑과 평화로 접근해야만 통일을 이룰 수 있다는 인식의 전환을 비유적으로 촉구한다. 이 극이 북한측을 회화화하는 등 반공이데올로기를 드러내고 있지만, 박정권이 서슬 푸르게 분단체제를 강화하던 시기에 분단 극복과 통일에 대한 비전을 드러냈다는 점에서 주목된다.

<목이 긴 두 사람의 대화> (1966/1967)는 박조열의 데뷔작 <관광지대>처럼 ‘경계선’ 모티브를 활용하여, 남북 분단문제를 비유적으로 그린다. 황량한 벌판에 경계책을 사이에 두고 두 사람이 마주 서 있다. 이들은 그

39) 박조열, 「꼬리말」, 『오장군의 발톱』, 학고방, 1991, 353면

들의 대장을 기다리며 하염없이 시간을 보내고 있는데, 그들은 기다리다 못해 “목이 길어지는” 악몽까지도 꾸게 된다. ‘대장들’은 사형집행 명령서에 사인하는 냉혹한 권력자이다. 통일의 권한을 쥔 대장들은 언젠가 와서 철조망을 걷어내겠다고 말만 할 뿐, <고도를 기다리며>의 고도처럼 끝내 나타나지 않고, 분단의 고착과 억압을 상징하는 별판의 바람은 더욱 거세질 따름이다. 이 극은 남과 북의 지도자가 통일을 내세우지만 분단체제의 고착화를 획책하며, 자신들의 정권 유지를 위해 실제론 통일을 원하지 않는다는 사실을 비유적으로 암시한다. 이처럼 박조열은 통일을 원하는 국민들의 열망을 가로막는 것은 남과 북 통치자의 정권욕 때문이라는 것을 부조리극 스타일의 비유적 정치극 속에 비틀린 조소와 냉소로 고발한다.

3.3. 전쟁과 군대의 냉혹성: 신명순과 박조열의 정치극

동족 상잔의 6·25전쟁은 현대사에서 가장 뼈아픈 상처를 남겼다. 전쟁 중에 행해진 살상과 희생, 군인 징집, 권력의 거짓말과 양민 희생 이데올로기가 무엇인지도 모르면서 살기 위해 어느 한쪽의 선택을 강요받았던 현실 등등은 소설을 비롯한 많은 문학작품들에서 다루어졌다. 그러나 연극 쪽에서 전쟁과 군대문제를 정면으로 다룬 작품들은 그다지 많지 않다. 전쟁의 비극성을 다룬 <산불>(차범석 작) 같은 작품과는 달리, 군대나 지배권력의 냉혹함에 비판의 칼날을 들이댄 작품들, <증인>이나 <오장군의 발톱>은 공연이 중지되었고, 결국 이런 사례로 인해 군사정권 하에서 군대문제는 ‘금기의 소재’로 굳어졌기 때문이다.

신명순의 <증인>⁴⁰⁾(1966)은 실화를 바탕으로 6·25 때 한강 교량 폭파

40) 이 작품은 실험극장의 공연을 하루 앞두고 당국의 공연불가 방침으로 막을 올리지 못한 비운의 작품이다. 민주화가 이루어진 1980년대 후반에 제작극회가 공연을 했으나 흥행 참패를 맞보았다.

의 책임을 지고 1950년 9월에 처형 당한 남병식 대령의 문제를 재판극 형식으로 다루면서, 과연 한강교 폭파의 책임은 누구에게 있는가라는 문제를 제기한다. 서사적 기법으로 짜여진 이 극은 피난을 가지 못하고 적 치하의 서울에 남은 수많은 시민들이 죽자 민심을 진정할 목적으로 군사재판을 열어 남대령을 속죄양으로 만들어 처형해버린 군대의 냉혹함을 고발한다.

박조열의 <오장군의 발톱>⁴¹⁾(1975/1988)은 군대에 징집된 순진무구한 인물이 역정보작전의 도구로 이용되어 희생되고, 그 죽음의 진실이 왜곡되는 내용을 통해 군대라는 조직의 냉혹함과 비인간성을 아이러니와 풍자로 고발하고 있는 비유극이다. 오장군은 적군에게 스파이로 체포되어 처형당하는데, 엄마와 약혼녀와 소를 부르며 죽는 군인답지 못한 순박성으로 인해 “죽음까지도 연기로 장식한” 교활한 스파이로 단정되어진다. 한편 아군은 오장군의 발톱이 들어있는 상자를 전달하면서, 그가 “애국심과 군인정신에 있어서” 으뜸이었으며, 죽는 순간에도 “동쪽 나라 만세에!”를 외쳤다고 ‘순국의 영웅’으로 날조한다. 오장군의 존재의 진실이나 죽음의 진상은 적국이나 고국에서나 똑같이 왜곡되고 날조되는 것이다. 이처럼 군대, 관료조직 등 거대한 권력구조 안에서 하나의 도구로 전락하여 이용당하다가 희생당하는 인간을 통해, 담론의 통제와 규율 강요로 민중을 억압하는 음험한 권력의 메커니즘과 권력의 전락에 주의를 환기시키고 있다.

4. 참여적 정치극: 김지하의 민중극

저항시인이며 투사로 잘 알려진 김지하는 1960년대 말부터 대학연극에

41) 이 극도 1975년에 자유극장이 공연 연습을 하던 중, 공연윤리위원회의 ‘공연불가’ 결정으로 막을 올리지 못하고 14년이나 묶여 있다가 1988년 극단 미추에 의해 초연되었다.

관여하며 1970년대 초반까지 정력적인 극작과 연출활동을 하였다.⁴²⁾ 그는 <오적(五賊)>을 발표하여 박정희정권을 신랄하게 비판한 1970년부터 민청학련의 주모자로 긴급조치 위반으로 구속된 1974년에 이르기까지 해마다 새로운 희곡을 발표하며 연극운동을 주도했다.⁴³⁾ 그가 다른 극작가들과 변별되는 지점은, 그의 작품이 기성 극단이 아닌 대학극이나 재야 문화운동단체들과 깊은 연관을 가지며 창작되고 공연되었다는 점이다. 앞에서 살펴본 것처럼 제도권의 공연은 관의 검열과 통제를 받기 때문에 저항성을 정면으로 드러낼 수 없어 우회적인 비유극이나 역사극의 방법을 주로 택했다. 그러나 김지하는 그의 이력이 말해주듯이 비제도권에서 독재체제에 저항하는 문화운동적 차원에서 극작을 했기 때문에 비판적 정치성을 직설적으로 드러낼 수 있었다. 그의 작품은 고상하고 세련된 문학적 연극이 아니라 날카로운 풍자와 유머를 바탕으로 한 거칠고 투박한 민중적 활력을 구현하고 있는데, 특히 <진오귀>는 본격 마당극의 시발이 되는 작품으로 평가된다.⁴⁴⁾

70년대 초반 민중극운동은 김지하와 조동일, 채희완, 임진택 등에 의해 주도되었는데, 실로 70년대의 시대정신은 '민중적 시각'의 형성이라 할 수 있다. 제3세계에서 일어난 '우리것찾기 운동'과 민중계층에 대한 관심 60년대 후반부터 일어난 탈춤운동과 민중정신이 이를 대표한다. 또 70년대로 들어서면서 수출주도형 고도성장정책에서 소외된 기층민중에 대한

42) 김지하는 서울대 '향토개척단'에 의해 연행된 <향토의식 초혼굿>(1963~1965)에 참여하면서부터 마당극과 인연을 맺게 되었다. 그는 1961년에 '남북학생회담' 남측 대표로 선발되기도 했고, 1964년엔 '서울대학교 한일공육회담 반대 학생총연합회' 멤버로 활약하다 체포, 투옥되기도 했다(中井稔榮, 「김지하 약전」, 『김지하-그의 문학과 사상』, 세계, 1985).

박영정, 「1970년대 김지하 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 제7집 238~239면
43) 김석만, 「새로운 천지국을 기다리며」, 김지하희곡집 『똥따기 똥따기』 동광출판사, 1991, 244면

44) 임진택, 「새로운 연극을 위하여」, 『민중연희의 창조』, 창작과비평사, 1990, 23~24면

관심과 미조직 노동자에 의한 저항도 큰 영향을 미쳤다. 70년대 초반 유신정권의 혹심한 탄압에도 민주노조들이 주축이 된 노동자운동, YH사건, 전태일 분신자살 사건(1970.11.13) 등 민중계층의 저항운동이 결정적인 자극을 주었다.⁴⁵⁾

김지하의 정치극은 민중연극이라 할 수 있는데, 민중연극은 민중사관이 역사발전의 주체를 민중으로 보는 것처럼, 문화창조의 주체도 민중으로 보는 관점에서 민중의 문화창조 역량을 활성화하고 민중의 삶을 민중의 입장에서 그려내는 연극이다.⁴⁶⁾

그의 첫 희곡 <나뿔레웅 꼬냑>(1970)⁴⁷⁾은 3공시대 최고의 정치 스캔들이라 할 ‘정인숙 피살사건’을 소재로, 고관·육군장교·공무원·회사 사장·방송국 PD의 부인들을 등장시켜 소위 사회지도층의 부패와 도덕적 타락을 풍자한다. 대학 동창인 이들은 고관 부인인 ‘마마’의 집에 모여 남편에 관한 이권을 청탁한다. 이들은 PD부인인 선녀를 제외하고는 모두 사치와 도덕적 타락을 보여주는 부정적 인물들이다. 그러나 선녀가 들고 온 신문에 ‘고관’(수염)과의 불륜으로 피살된 ‘강변숙 사건’의 전모가 발표됨으로써 권력을 뺏내던 마마는 동창들의 멸시의 대상으로 전락한다. 거대한 수염으로 형상화된 고관은 극의 마지막에 축 처진 수염이 되어 식모 쯤간아의 손에 받쳐져 초라하게 등장한다. 이처럼 이 극은 사회 지도층의 부패와 특권의식, 도덕적 타락을 신랄하게 풍자하는데 축 처진 수염을 보면서 ‘쯤간아’가 내뱉는 “알겠다, 알겠어 고로콧 망해 뺏지는 수도 있기는 있구먼 잉!”하는 대사와, 극의 시작과 마지막에 울리는 “니가 잘나 일색이나 돈이 좋아 일색이지”하는 노래로 풍자효과는 극에 달한다. 비록 민중계급인 쯤간아의 극적 비중은 작지만, 당당한 그녀의 걸쭉한 입담을 통해 절대권력이 스스로의 부패에 의해 붕괴될 수 있다는

45) 강만길, 『고쳐쓴 한국현대사』 382~383면

46) 정지창, 「마당극의 성과와 과제」, 앞 책, 19면

47) 이 작품은 이화여대 연극반에 의해 1970년에 공연되었다

것을 힘있게 강조한다. 이는 앞에서 살펴본 제도권의 정치극에서 민중의 신랄한 공격이나 승리가 나타나지 않았던 것과 커다란 대조를 이룬다. 바로 마당극에서 보여지는 ‘민중의 승리’가 연극적 형상화를 입기 시작하는 것이다.

<구리 이순신>⁴⁸⁾(1971)은 오스카 와일드의 <행복한 왕자>를 모티브로 한 작품으로, ‘제비’ 대신 민중 계층인 옛장수를 등장시킨다. 세종로의 이순신 동상을 보며 옛장수가 구리칼이라도 떼어가 팔아 고물상을 차리고 싶어하자, 이순신은 자신을 감옥처럼 가두고 있는 구리를 다 떼내어 가라고 하면서, 임진왜란 때와 같은 민중 억압과 일본에의 종속 현상을 한탄한다. 옛장수는 민중을 진정으로 사랑하는 이순신에게 감화되어 민중적 자각과 자기희생을 행동화하는 인물로 변모한다. 그는 이순신이 민중 해방을 위한 일을 할 수 있도록 자신이 이순신 대신 구리 껍질을 쓰고 동상이 되려 한다. 그러나 이 순간 순경이 나타나 옛장수를 구속하고 이순신에게 다시 구리 껍질을 씌워버린다. 이 극은 박정희 정권이 이순신장군을 정권의 상징으로 우상화시키면서 군사독재를 합리화시킨 사실을 빗대면서, 이순신과 거지시인, 옛장수의 입을 빌어 신랄하게 정치·사회적 모순과 부조리를 비판하고 있다. 특히 거지시인이 시로 부르짖는 자조와 ‘온순한 민중’에 대한 야유는 이 극의 관중인 학생 등 지식인계층에게 초점이 맞춰져 있다. “두 눈은 가리어져 귀조차 막혀 버려 혀 찼던

48) <나뿔레옹 꼬낙>과 <구리 이순신>은 서울대 문리대 연극회의 봄학기 정기공연으로 1971년 5월에 공연할 예정이었으나 그 해 교련 반대 시위로 대학에 휴강 조치가 내려져 공연은 무산된다. 그러나 김지하와 연행예술운동 1세대들과의 첫 만남이 이루어진다. 채희완의 주도로 이애주, 김석만 등이 창립 발기인이 되어 만든 서울문리대 민속가면극연구회가 활동을 시작했다. 그런데 이 두 작품에 배우와 제작진으로 참여했던 임진택, 김석만, 이상우 등과 연극연습 구경차 찾아온 김민기 등이 다같이 어울리게 되어, 김지하는 이들과 문화운동의 모판을 일구게 된다.

김석만, 「새로운 천지국을 기다리며」, 248면.

시인이여/ 말하라 몸뚱이로/ 밤은 밤이라고/ 어둠은 어둠 온갖 빛이 몰락하는 무덤이라고/ 말하라 말하라 찢어진 몸뚱이로 상처마다 열리는 입술로써 혀로써/ 육신의 죽음은 순간의 상실/ 너 시인의 죽음, 말의 죽음, 녀의 죽음/ 시대의 죽음, 죽음의 죽음” 이처럼 거지시인은 독재권력에 대한 저항을 행동화하지 못하는 지식인을 표상하며, 보고 듣고 말할 자유를 억압하는 시대의 어둠을 강렬한 시로 절규하면서 관중의 정치화를 촉구한다.

<금관의 예수>⁴⁹⁾(1972)는 <구리 이순신>을 각색, 민중극의 이념을 더욱 강화시킨 작품⁵⁰⁾으로, 1960년대 ‘탈춤 부흥운동’과 그 발전적 계승인 마당극운동에 이르는 ‘민중연극’의 계보를 보여주고 있다. 실로 ‘민중의 개념에 주목한 것은 70년대가 이룩한 진전으로서’⁵¹⁾ 그후 70~80년대에는 역사 해석에 있어서도 영웅사관 대신 ‘민중사관’이 지배적 이념으로 자리잡는다.⁵²⁾ 독재체제에 대한 저항문화운동으로서 김지하의 정치극이나 마당극이 등장한 것은 근대화로 지칭되었던 60, 70년대의 경제·사회정책이 강요한 계층간의 불균형적 분배와 비민주적 억압통치와 관련이 있다. 박정권은 경제개발을 내세우면서 대외의존적이고 서구화에 치우친 성장위주 정책을 강행함으로써 빈부 격차가 심해졌고, 이에 따라 정치적 민주, 경제적 자립, 사회적 평등, 문화적 주체성을 희구하는 국민들의 염원이 절

49) 이 극은 1972년 한국 팩스 로마나의 크리스천 문화운동의 일환으로 전국 카톨릭 교구의 지역 본부가 있는 도시를 순회한 공연이며, 극회 ‘상설무대’의 마지막 공연이었다. 상설무대 대표 이동진이 <구리 이순신>을 각색하여 <금관의 예수> 초고를 만들었고, 이를 연출을 맡았던 최종룡이 연습과정에서 수정했고, 나중에 김지하에 의해 다시 쓰여졌다. 현재 전하는 대본에는 오종우가 쓴 4장이 덧붙여져 있다.

김석만, 『새로운 천지국을 기다리며』, 248~249면

50) 임진택, 『80년대 연희예술운동의 전개』, 『민중연희의 창조』, 130면

51) 정지창 『마당극의 현단계』, 『서사극·마당극·민족극』, 75면.

52) 김성희, 『한국 역사극의 이념적 성격과 그 변모』, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』 참조.

실해져갔던 것이다. 이러한 사회 전반의 추세와 함께 필연적으로 탄생한 시대적 산물이 바로 마당극이라고 하는 민중적 예술이념이다.⁵³⁾

<금관의 예수>는 ‘구리 이순신’을 금관을 쓴 예수상으로 환치시킨다. 민중의 고통과 억압을 보면서 민중인 문둥이에게 기득권층이 씌워놓은 ‘금관과 세멘트’를 벗겨 해방시켜 달라고 한다. 민중 속으로 들어가 민중을 해방시키고 싶어 하지만, 기득권층의 표상인 신부·배때기(사장)·순경에게 발각되어 도로 굳어져 버린다는 내용이다. 이 극에는 민중을 대표하는 긍정적 인물형으로 수녀·거지·문둥이·창녀가 등장하는데, 이들이 부정적 인물형인 기득권층과 충돌하며 사회적 모순을 폭로하는 구도로 되어 있다. 이러한 흑백논리식 구도는 이후 현실비판적 마당극에 그대로 계승되는 전형적인 계층 갈등구조와 이분법적 인물구도로서, 도식성을 드러내고 있다. 극작가 오종우가 덧붙였다는 4장은, 관중에게 말을 걸면서 관중의 비판적 성찰을 각성시키는 브레히트적 서사극의 결말을 의도한듯 보인다. 모든 인물들이 나와 어지럽게 무대를 돌다가 북소리의 정지와 함께 한 인물에 스포트라이트가 떨어지면 그 인물이 관객에게 직접 발언하는 방식으로 이루어져 있다. 그런데, 이 모든 부정적 인물들이 자기합리화에 급급한 발언을 하기 때문에 관중의 비판과 분노를 불러일으킨다. 특히 본 줄거리엔 존재하지 않는 ‘대학생’이 등장하여 자신은 관중이 기대하는 바(즉, 민중해방을 위한 투쟁)를 잘 알고 있지만 자신은 ‘책임’이 없으며 무의미한 현학적인 대사들만 늘어놓는 장면이 이 덧붙여진 4장의 풍자성을 가장 잘 나타낸다. 문둥이가 성냥 있다며 행동을 촉구하자 대학생은 도망가버리고 만다. 문둥이의 성냥은 ‘전태일의 분신 사건’을 암시한다. 이 장면은 명백히 노동계층-민중과 유리된 대학생의 비겁함과 허위의식을 통렬하게 풍자함으로써 정치적 행동화를 촉구하고 있다.

53) 임진택, 『마당극에서 마당극으로』, 『민중연희의 창조』 72 면

<진오귀(鎭惡鬼)>(1973)는 최초의 본격 마당극으로, 처음부터 마당에서 공연할 것을 염두에 두고 쓰여졌다.⁵⁴⁾ 원주 지역의 농민운동에 협업사업을 도입하려는 의도로 그 협업을 선전하기 위한 의도로 쓰여졌는데 협업사업이 진행되지 않아 연습만으로 그쳤다가 같은 해 12월에 임진택 채희완 등에 의해 제목이 <청산별곡>으로 바뀌어 공연되었다.⁵⁵⁾ 이 극은 해설자가 등장하여 극행동을 이끌어가고 판소리, 풍물, 합창, 탈춤, 마임적 동작, 플래카드 등을 다양하게 활용하면서 선전극으로서 강한 정치적 메시지를 전달한다. 크게 3개의 마당(해설자 마당, 도깨비 마당, 농민들의 협업 마당)으로 나뉘어진다. 첫 마당은 해설자가 탈춤과 판소리조의 해학적인 긴 사설로 농촌의 피폐현상을 나열하고 나서, 그 원인이 '소농귀'와 '수해귀' '외국귀'라는 3마리의 도깨비에게 있다고 한다. 두 번째 마당은 온갖 자연재해와 사회 구조적 모순, 외세 의존정책 등을 형상화시킨 도깨비들이 나와 자기자랑을 일삼는 내용이며, 세 번째 마당은 이해관계가 달라 협업을 하지 못하던 농민들이 도깨비 격퇴를 위해선 협업이 필요하다는 걸 깨닫고 협업하여 도깨비를 격퇴하고 관중들과 뒤풀이를 통해 승리감을 나눈다는 내용이다. 이 극의 특징은 영세한 농업구조·자연재해·외세를 상징하는 3종류의 도깨비와 함께, 농민도 대농, 중농, 소농으로 나누어 등장인물을 계층적으로 전형화시키고 있다는 점이다. 따라서 이 극은 이전의 민중극이 해결하지 못했던 문제, 즉 '민중적 양식'이란 문제를 탈춤이나 풍물, 판소리 등 우리 전통극의 양식을 차용하고 생활현장의 문제를 담는 방식으로 해결할 수 있음을 확인한 첫 번째 작품으로서도 큰 의미를 지닌다. 이전 작품들이 서구 사실주의적 양식의 틀에 민중의 힘과 민중적 연행을 담아내려 했기 때문에 '민중적 양식'을 만들어내지 못한 부조화를 해결할 수 있었던 것이다.

<소리굿 아구>⁵⁶⁾(1974)는 박정권의 긴급조치 발령 후 김지하가 잠적하

54) 임진택, 「80년대 연희예술운동의 전개」, 132면.

55) 김석만, 「새로운 천지굿을 기다리며」, 252~253면.

던 시기에 공연된 작품으로, 남사당패의 공연 덧뵈기 중 ‘떡중잡이’를 차용하여 대일 굴욕외교와 일본 기생관광을 풍자하고 있는 본격 마당극이다. 쪽발이(일본 사업가)가 여대생과 여공을 데리고 놀고 있는 판에 탈춤의 취발이나 덧뵈기의 떡중에 해당되는 아구가 나타나 쪽발이를 내쫓고 승리의 춤을 춘다는 내용의 짧은 작품이다.

김지하의 정치극들은 부정적 인물들을 내세워 1960~1970년대의 억압적 통제와 불균형적 분배, 민중계층의 소외, 외세 침탈 등의 정치사회적 상황을 신랄하게 풍자하는데, 마당극 스타일로 갈수록 민중계층의 승리가 두드러지게 나타난다. 그의 극은 다른 작가들의 제도권 정치극과는 달리, 농촌이나 민중계층과 연계를 갖고 구체적 생활현장의 문제점들을 직설적으로 극화하여 그 문제의 뿌리인 사회구조적 모순들에 신랄한 공격을 가함으로써, 관중의 사회변혁을 촉구하는 선전극적 성격을 갖는다.

5. 맺음말

이상에서 한국정치극사를 고찰하면서, 먼저 첫 단계로 박정희정권 시대의 정치극들을 살펴보았다. 정치극론에 대한 논의와 많은 작품들을 한정된 지면 하에서 다루었기 때문에 심층적 분석으로까지는 나아가지 못했으나, 1960~1970년대 주요 정치극 작품들의 정치성을 한 자리에서 조감해본 데 의의가 있다고 할 수 있다.

한국의 정치극은 작가를 비롯한 연극 창조주체들이 억압적 체제와 사회의 구조적 모순에 대항하는 정치성과 사회변혁의식을 가지고 행동한

56) ‘소리굿’이란 명칭이 붙게 된 것은, 이종구 작곡발표회의 2부 순서로 국립극장 소극장에서 공연되었고, 1부 순서가 주로 국악 창작 노래들이었으므로 일관성을 갖추기 위해 소리굿으로 칭한 듯 보인다.

양가주망적 실천이었다. 한국 현대 정치극은 크게 두 가지 즉 우회적 정치극과 참여적 정치극으로 나타난다. 독재정권 하에서는 검열과 탄압이 가혹했기 때문에 제도권에서는 권력구조의 불의와 병폐들을 본격 고발하고 비판하는 정치극은 성장하지 못했고, 대신 권력의 횡포와 독재를 우회적인 방법으로 비판하여 관중의 정치의식을 촉구하는 우회적 정치극들이 발표되었다. 그러나 대학극이나 재야 연극 같은 비제도권에서는 검열로부터 자유로웠기 때문에 독재정권에 대한 날카로운 공격과 풍자를 퍼부은 선동적 성격의 정치극이나 민중극이 공연되었다. 이는 관객의 정치적 행동화를 촉구한 '참여적 정치극'이었으며, 1980년대의 마당극운동으로 발전된다.

박정희정권 시대의 검열과 탄압은 정치극의 본격적 발전을 저해함은 물론 작가들의 자유로운 창의성까지 약화시켰다. 담론의 통제기구인 검열이 '표현의 자유' 위에 군림하게 되면 작가와 극단들은 저항정신이나 위축되지 않을 수 없으며, 외부적 검열 못지 않게 내부적 검열인 '자기검열'을 의식적이건 무의식적이건간에 하게 된다. 뿐만 아니라 민감한 정치사회문제는 무조건 회피하게 하는 왜곡을 낳는다. 이런 관점에서 보면 독재체제의 불의와 부도덕성을 비판한 정치극은 '시대의 양심'이며, 정치현실과 무관하게 존재할 수 없는 관객-독자 자신에 대한 성찰과 행동을 촉구한 데 그 의의가 있다고 하겠다.

한국 정치극은 1988년 이후 변화를 맞이한다. 독재체제의 종식과 민주화가 정착되면서 국가의 담론 통제기구인 검열이 완화되고 유명무실해지자, 1990년대에는 주류 정치극이 역전된다. 박정권 시대 주류 정치극이었던 우회적 정치극은 비주류로 물러나고 대신, 참여적 정치극 즉 선동적인 마당극, 신랄한 정치풍자극, 기록극, 서사극, 사실주의극 양식의 정치극 등이 주류가 된다. 그동안 말해지지 못했던 담론들이 규제에서 해방됨으로 해서, 한국 정치극은 그야말로 전성기를 맞게 되는 것이다. 따라서 5.18 광주민주화운동, 반미, 통일, 인권문제 등 금기로 여겨져 왔던 민

감한 정치적 소재와 진보적 주장들이 거침없이 다루어진다. 이 시기의 정치극은 다음 작업으로 미룬다.

KCS I

참고문헌

1. 기본자료

- 김지하, 『똥딱기 똥딱』, 서울:동광출판사, 1991.
박조열, 『오장군의 발톱』, 서울:학고방, 1991.
신명순, 『우보시의 어느 해 겨울』, 서울:예니, 1988.
엄한얼 편, 『70·80년대 공연금지 희곡선집』, 서울:황토, 1990.
이강백, 『이강백 희곡선집』 1~3, 서울:평민사, 1985.
이근삼, 『국물있사옵니다』, 서울:문학세계사, 1988.
이근삼, 『대왕은 죽기를 거부했다』, 서울:문학세계사, 1986.
최인훈, 『옛날옛적에 휘어이 휘이』, 서울:문학과학지성사, 1979.

2. 단행본

- 강만길, 『고쳐쓴 한국현대사』, 서울:창작과비평사, 1994.
박명진 편, 『비판커뮤니케이션과 문화이론』, 서울:나남, 1989.
이광래, 『미셀 푸코』, 서울:민음사, 1989.
임진택, 『민중연회의 창조』, 서울:창작과비평사, 1990.
정지창, 『서사극·마당극·민족극』, 서울:창작과비평사, 1989.
맥커라스, 콜린, 김장환 외 역, 『중국연극사』, 서울:학고방, 2001.
보알, 아우구스토, 민혜숙 역, 『민중연극론』, 창작과비평사, 1985.
브라우넬, 만프레드, 김미혜·이경미 역, 『20세기 연극-선언문, 양식, 개혁모델』,
서울:연극과인간, 2000.
푸코, 미셸, 오생근 역, 『감시와 처벌』, 서울:나남출판, 1994.
피스카토르, 양혜숙 역, 『연극과 사회』, 서울:현암사, 1984.
호즈슨, 테리, 김익두 외 역, 『연극용어사전』, 서울:한국문화사, 1998.

3. 논문

- 김대현, 「에르빈 피스카토르와 베르톨트 브레히트」, 한국연극학회 편 『20세기 독일어권 연극』, 서울:연극과인간, 2001, 135 ~162면.
김문환, 「해방 50년간의 한국연극」, 『한국연극의 위상』, 서울:서울대출판부, 2000,

285 ~ 293면.

김석만, 「새로운 천지국을 기다리며」, 김지하 희곡집 『똥딱기 똥딱』, 서울 동광출판사, 1991., 243~254면

김성희, 「우의적 기법으로 드러내는 시대정신-이강백 론」, 한국연극평론가협회 편, 『한국현역극작가론 1』, 서울 예니, 1987, 73~96면

김성희, 「이근삼 희극의 희극성 고찰」, 『연극의 사회학 희극의 해석학』, 서울 문예마당, 1995, 417 ~ 443면.

김성희, 「한국 현대극의 서구극 수용과 그 영향」, 한국극예술학회 편, 『한국극 예술연구』 제15집, 2002, 275 ~ 320면.

박영정, 「1970년대 김지하 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 제7집 2003, 235 ~ 266면.

오제명, 「'자세견본'으로서의 극중인물-브레히트 교육극의 인물구성에 대하여」, 송동준 외, 『브레히트의 서사극』, 서울 서울대출판부, 1993, 79 ~ 103면.

이상면, 「60~70년대 정치극」, 『20세기 독일어권 연극』, 서울 연극과인간 2001, 257 ~ 286면.

한상철, 「한국적 상황이 빚어내는 갈등구조」, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 서울 현대미술사, 1992, 156 ~ 163면.



Abstract

A Study on the Political Dramas in Korea(1)

- Focused on Park Jeong-hee's Regime(1961 ~1979) -

Kim, Sung-hee

The modern political dramas in Korea may be divided in large into circumventive and participatory political dramas. Since censorship and oppression were harsh under the dictatorship, the institutional drama community could not produce such political dramas as complain about or criticize the injustice and problems of the power structure, and instead, they tended to publish circumventive political dramas aiming to criticize the tyranny and dictatorship of the political power and thereby, awaken the audience of the real politics. However, since college drama circles, underground drama communities and other informal drama groups were relatively free from the censorship, their dramas tended to be propagandas appealing to the grass-root people, sharply criticizing and satirizing the dictatorship. These dramas which belonged to 'participatory political dramas' encouraging the audience to react politically to the dictatorship would develop into Madangguk(ground theatre) theatre movement in 1980's.

The main stream 'circumventive political dramas' during Park Jeong-hee's regime used as their scripts the works written by Lee Keun-sam, Shin Myoung-soon, Lee Kang-baek, Park Jo-yeol and Choi In-hoon. Their themes were (1)criticism of coup de'tat, dictatorship and people, (2)perspective into divided nation and national unification, (3)cruelty of war and military forces.

On the other hand, Kim Ji-ha's political dramas performed underground were also

'participatory political dramas', featuring negative figures to bitterly satirize such problems as oppressive regime, unequal distribution, people's alienation, transgression of foreign powers and other political situations. Unlike the institutional political dramas, his works tended to dramatize people's specific life straightforwardly in view of farmers or grass-root people and attack furiously the socio-structural contradictions thereof in an effort to promote a social reform in a way of propaganda.

주제어 : 정치극, 마당극, 민중극, 선전극, 서사극

Key words : political drama, madangguk(ground theatre), people's theatre, epic theatre

접수일 : 2003년 8월 25일

심사기간 : 2003년 9월 1일~20일

게재결정 : 2003년 9월 27일(편집위원회)

K C I