

극단 ‘모시는 사람들’의 역사뮤지컬 연구

최승연*

<차례>

1. 머리말
2. 진정한 통일에 대한 염원: 떠도는 사람들에 대한 기억, <꿈꾸는 기차>
3. 새로운 세상에 대한 희망: 이름 없이 스러져간 자들을 위한 제의, <들풀>
4. 청산되지 못한/할 역사: 불구적 존재들의 운명적 모임, <블루 사이공>
5. ‘모시는 사람들’ 역사뮤지컬의 특징 및 의의
6. 맺음말

<국문 초록>

1990년대 김정숙이 이끄는 극단 ‘모시는 사람들’의 존재감은, 연극계가 산업의 논리 속으로 흡수되어 가는 외중에 뮤지컬을 갖고 연극을 향한 이상을 소박하게 실현하려 노력했다는 점에서 일정한 의의를 지닌다. 그 연극에 대한 이상은, ‘역사뮤지컬’을 매개로 하여 역사를 조명하는 태도를 미시적인 차원으로 전환시키는 과정 중에 그 모습을 드러낸다. 피할 수 없는 역사적 흐름 속에서 실제로 삶을 영위해간 평범한 개인들의 이야기가 역사뮤지컬의 뼈대가 되어야 함을 피력한 것은, 소외된 사람들에 대한 일관된 관심이 반영된 결과물 이었던 것이다. 이러한 일개인에 대한 관심은 그들의 생의 조건을 전환시켜 개인과 세계와의 합일을 모색하는 결말을 지향하는 대신에, 오히려 개인을 억압하는 역사는 쉽사리 변화되기 어렵다는 비극적인 시선을 견지함으로써 리얼리티를 획득한다. 그러나 이러한 의의에도 불구하고 극단 모시는 사람들의 역사뮤지컬은 결국, 매우 소박한 이념적 차원을 넘어서지 못함으로써 비판적 역사의식을 감상적으로 제한한 약점을 갖고 있다. 이것은 작품과의 객관적 거리두기에 다소 실패한 작가의식의 과잉이 빚어낸 결과라고 생각된다.

주제어: 김정숙, 모시는 사람들, 역사뮤지컬, 민중, 작가의식의 과잉

* 고려대학교 초빙교수

1. 머리말

2000년에 들어서 급격하게 성장한 뮤지컬 시장은, 활발한 창작 뮤지컬 제작의 붐을 맞이하면서 현재 새로운 판도를 형성하고 있다. 대형 라이선스 공연을 위주로 발달하던 시장은 정서적 공감대와 대중성을 골고루 갖춘 새로운 창작 뮤지컬의 출현을 기대하면서 소극장/대극장용 창작 뮤지컬에 점차 눈길을 돌리고 있는 실정이다. 2007년에 공연된/공연할 작품만 해도, <하루>, <컨츄리보이 스캇>, <대장금>, <위대한 캣츠비>, <해어화>, <댄싱 새도우>, <피크닉>¹⁾ 등이 손꼽히고 있는데 그 규모와 소재, 그리고 공연의 형식에 있어서 넓은 스펙트럼을 보인다. “반복되는 공식”²⁾을 사용한 안정적 판매가 대중문화의 일반적인 특징이라고 볼 때, 이러한 현상은 분명 고무적이다.

그러나 거시적으로 조망해보면, 창작 뮤지컬의 내용에 있어서는 오히려 ‘낭만적 사랑’에 집중되는 현상이 뚜렷하다. 소극장용 뮤지컬은 물론 이거니와(<김종욱 찾기>, <컨페션> 등), 대극장용 뮤지컬에 이르기까지 소위 멜로라인은 반드시 존재해야 할 요소로 강화되어 있다. 역사를 소재로 다룬 뮤지컬의 경우도, 역사 이전에 그 역사를 구성하는 인물들의 개인적 연애사에 집중(<대장금>)하거나 만화를 근거로 한 판타지물(<바람의 나라>, <불의 검>)로 역사를 전달하는 등 역사 자체에 흥미를 갖고 뮤지컬화하는 경우는 거의 없다고 과언이 아니다. 역사를 비교적 충실하게 재현하는 작품을 생산하던 관립 뮤지컬단(서울예술단, 서울시 뮤지컬단)들도, 2000년대 들어와서는 이전 시대의 방식에서 대부분 탈피하여 대중적 지향을 강하게 드러내고 있는 실정이다. 즉, 뮤지컬 시장의 팽창은 역사뮤지컬의 방향성을 바꾸고 그 존재감 자체를 변화시키고 있는 것이다.

1) 「창작뮤지컬의 힘찬 행보 1,2」, <http://www.ticketlink.co.kr/ticketlink/WebZine/Index.jsp>, 2007년 1월 9일.

2) 김창남, 『대중문화의 이해』, 한울아카데미, 2003, 60면.

뮤지컬 시장의 긍정적인 가능성에 대한 인식이 대두되던 1990년대 초 중반, 여전히 역사뮤지컬은 이전 시대의 분위기를 이어 받아 지속적으로 생성되고 있었다. 역사뮤지컬을 담당하던 주체는 전술했듯이 주로 관립 뮤지컬단이었고,³⁾ 당시 '명성황후'를 둘러싼 역사학계의 분위기에 편승하여 에이콤이 전략적으로 <명성황후>를 제작하기도 했다. 거대자본과 전문적인 기획력이 뒷받침되지 않고서는 '역사뮤지컬'이 탄생되기란 어려운 일이었던 것이다. 그러나 그 가운데에 극단 '모시는 사람들'은 동인제 형식의 민간 극단으로서 즐기차게 역사를 소재로 한 작품을 만들어 나갔다.⁴⁾ 특히 <꿈꾸는 기차>(1992년), <들풀>(1994년), <블루 사이공>(1996년)은 역사를 정면으로 다루는 뮤지컬이면서, 당시 관립 뮤지컬단의 작품들과 일정한 편차를 보였다. 또한 이상의 작품들은 관객에게도 일정한 인지도를 얻기도 했는데, 가령 <블루 사이공>의 경우 꾸준한 수정·보완을 거치면서 2000년, 2002년, 2004년에 재공연되며 '모시는 사람들'의 대표 레퍼토리로 자리 잡았던 것이다.⁵⁾ 그렇다면, 어떠한 요소들이 '모시

3) 당시의 풍경에 대해서는, 최승연, 『1990년대 한국 뮤지컬 공연의 양상 (『한국연극학』 제29호, 한국연극학회, 2006), 280~284면 참조.

4) 극단 '모시는 사람들'의 레퍼터리는 다음과 같다. 어린이 마당극 <반쪽이 전>(1989년), <도깨비가 세상에서 제일 무서워하는 것>, <재치있는 사위모 집>, <나무꾼과 수다쟁이 아내>(1989년), 우울한 코메디 <고추 잠자리>(1990), 청소년 역사뮤지컬 <우리로 서는 소리>(1990년), <불효자 꺼풀이전>(1991년), 청소년 역사뮤지컬 <우리로 서는 소리>(1991년), 가족뮤지컬 <홍부전>(1991년), 통일뮤지컬 <꿈꾸는 기차>(1992년), 어린이 노래극 <홍부리전>(1992년), <병국이 아저씨>(1993년), 동학혁명 100주년 기념 뮤지컬 <들풀>(1994년), 우리 창작 노래극 <불효자 꺼풀이전>(1994년), 통일뮤지컬 <꿈꾸는 기차>(1994년), 광복 50주년 기념 청소년 역사뮤지컬 <우리로 서는 소리>(1995년), <블루사이공>(1996년), <뒷동산에 할미꽃>(1996년), <불면>(1996년) 등. 이상에서 살펴보자면, 모시는 사람들의 레퍼터리는 청소년극과 가족극, 그리고 뮤지컬, 음악극에 집중되어 있는 것을 알 수 있다. 내용은 역사와 민담을 소재로 한 것들이 주를 이룬다.

5) 그러나 2004년 공연을 끝으로 김정숙은 이 작품을 영원히 공연하지 않기로 결정했다. 작품 안에서 울려 퍼지는 반전(反戰)의 메시지가 당시의 이라크 파병

는 사람들'의 역사뮤지컬의 변별성을 만들어내는 것일까. 독특한 질감으로 역사뮤지컬의 한 축을 담당하던 동력은 어디에서 촉발되는 것일까. 이 글은 이에 대한 질문에서부터 시작된다.⁶⁾

김정숙은 1982년 극단 에저또의 <농녀(農女)>(윤조병 작, 방태수 연출)에 스태프로 참여하면서 연극무대에 선을 보였다. 1985년에는 <마지막 키스를 당신께>(윌리엄 인지 작)를 통해 연출가로 데뷔했다. 그리고 1989년 스스로 '모시는 사람들'이라는 극단을 창단하고 "함께하는 자주연극 운동"을 실천하려 노력했다. "우리 속에 소외된 역사의 사람들을 찾아내고 그들의 삶을 오늘의 역사 속에서 다시 확인하는 연극"을 일관되게 지향하면서, '모시는 사람들'이 '모시는 사람들'인 이유⁸⁾를 스스로 모색

사태와 정면으로 대치되기 때문에 더 이상의 공연은 의미가 없다고 판단했던 것이다.『여성연출가 열전 (9) 극단 '모시는 사람들'의 김정숙씨』, 『경향신문』 2004.11.19, 19면)

- 6) 현재 뮤지컬 관련 논문은 각 대학의 공연예술관련 학과에서 집중적으로 쏟아지고 있다. 대부분 단일작품에 대한 인상비평적 논의들이 대부분인데, 그 가운데서도 서울예술단, 서울시 뮤지컬단에 대한 정리가 서서히 이루어지고 있어서 주목된다. 서울예술단에 대한 논의는, 고미경, 『서울예술단 뮤지컬 배우 훈련과정에 대한 연구』(단국대학교 석사학위논문, 2003)와 신영숙, 『서울예술단 연구』(단국대학교 석사학위논문, 2005)가 있고, 서울시 뮤지컬단에 대한 논의는, 차태호, 『서울시 뮤지컬단 연구: 공연레퍼토리를 중심으로』(단국대학교 석사학위논문, 2002)와 김성희, 『서울시 뮤지컬단 연구』(『한국연극연구』 제5집, 한국연극사학회, 2003)가 대표적이다. 또한 두 극단을 아우르며 1세대 작곡가로서 활약했던 최창권에 대한 논의도 시작되었다(박석용, 『한국 창작 뮤지컬 작곡가 최창권 음악연구』, 단국대학교 석사학위논문, 2005). '모시는 사람들'과의 길항관계를 파악할 수 있는 관련 뮤지컬단에 대한 이러한 연구들과 달리, '모시는 사람들'에 대한 연구는 일천한 편이다. 김길수의 『<블루사이공> 담론1』(『드라마논총』 12, 한국드라마학회, 1999, 6)과 조민영의 『1990년대 한국 창작 뮤지컬 대본 연구』(중앙대학교 석사학위논문, 2005)의 일부분으로서 존재할 뿐이다.
- 7) 김정숙, 『모시는 글: 귀신들의 잔치』, 『블루사이공』 공연프로그램, 1996년 9월 25일~10월 3일, 문예회관 대극장.
- 8) '모시는 사람들'이라는 이름은 '이 땅 온갖 답지 못한 사물들의 본래 이름을 찾아 한울님처럼 모시기 위해서' 붙여졌다고 한다(이재명, 『김정숙 희곡집 『블루

했던 것이다.

이러한 정신(esprit)은 일단 모든 작업의 우위에 놓여, 작업의 색깔을 결정짓는 근본 요인이 될 수 있다. 김정숙이 연극이 아니라, 뮤지컬을 통해 연극적 비전을 실현하려 한 것도 뮤지컬의 음악과 춤이 '당대의 오늘'이 요구하는 '우리 연극'이라는 믿음이 있었기에 가능한 것이었다.⁹⁾ 요컨대, 그는 뮤지컬을 연극의 확장적 개념으로 인식한 것이다. 따라서 위의 질문들에 대한 대답은, 이와 같은 극단의 정신(esprit)을 염두에 두고 이루어져야 할 것이며, 그 정신이 구체적인 실천으로 드러난 <꿈꾸는 기차>, <들풀>, <블루 사이공>의 분석을 통해 평가되어야 할 것으로 보인다.¹⁰⁾ 분석 순서는 초연의 날짜를 따르기로 하며,¹¹⁾ 분석 텍스트는 김정숙 희곡집 『블루 사이공』(도서출판 모시는사람들, 1997)에 수록된 것과 공연대본에 첨부된 악보를 대상으로 하겠다.

사이공』 해설, 『블루사이공』, 도서출판 모시는 사람들, 1997, 253면.

- 9) 2006년 하반기와 2007년 상반기 들어 뮤지컬로 전이된 <인당수 사랑가>의 경우, 연출 최성신의 지금/여기의 연극만들기의 일환으로 이루어졌다. 지금/여기의 관객들과 가장 쉽고 편하게 소통할 수 있는 매개체가 '음악'이라는 생각 하에 형식의 변주를 일구어낸 것이다(이에 대하여는, 최승연, 「사랑과 그것을 지키려는 의지, 그 굳건한 결합에 대한 헌사」, 『더뮤지컬』 39호, 2006년 12월호, 90~91면). 이렇듯 연출가들에게 매우 예민한 관객과의 소통의 문제는 종종 뮤지컬의 형식으로 해결되기도 한다.
- 10) 모시는 사람들의 레퍼토리 안에는 <우리로 서는 소리>라는 뮤지컬도 있으나, 청소년을 대상으로 한 작품이므로 이 논문에서는 일단 배제하기로 한다. 차후의 논의를 기약하도록 하겠다.
- 11) 정확한 초연의 날짜와 공연장소는 다음과 같다. <꿈꾸는 기차>: 1992년 6월 1일~15일, 학전소극장. <들풀>: 1994년 3월 25일~4월 10일, 연강홀. <블루 사이공>: 1996년 2월 1일~3월 10일, 문화예술관 서울두레.

2. 진정한 통일에 대한 염원: 떠도는 사람들에 대한 기억, <꿈꾸는 기차>

‘통일뮤지컬’이라는 부제가 달린 <꿈꾸는 기차>는, 창녀이자 구원자의 이미지를 지닌 ‘분이’를 향한 현일의 애절한 사모곡이다. 일제치하에서 순수하게 사랑을 나누던 기관사 지망생 현일과 분이는 분이가 정신대로 끌려가면서 헤어지고, 해방공간에서 만신창이의 모습으로 다시 만나지만, 국토가 반으로 갈려(38도선) 영영 이별하고 만다. 시간은 흘러 이산가족찾기 방송을 통해 늙은 현일은 분이와 재회하기 원하지만, 분이는 닳아빠진 거지의 모습으로 세상을 떠돌 뿐이고 현일은 환상 속에서 분이를 만나 장단역에 녹슨 채로 버려진 경의선 열차를 운전한다. 서사는 이렇듯 두 사람의 비극적인 사랑이야기를 핵심으로 하고 있으며, 그 배경이 일제치하-해방-6·25-1990년대의 남한으로 이어지면서 극한의 상황에 몰린 연인들의 비극적 사랑을 ‘운명’이라는 프리즘으로 투사한다. 또한 각 역사적 국면에서 거대한 역사의 파도에 휩쓸려 삶의 터전을 잃고 떠도는 ‘소외된 민중들’-유이민, 정신대, 학도병, 미친 독립투사, 이산가족의 이야기를 서사의 사이사이에 배치해 놓아, 작품이 단순히 비극적인 사랑이야기가 아니라 역사의 틈바구니에서 유랑하는 사람들의 이야기임을 드러낸다.

이렇듯 김정숙의 시선은 단순히 남북의 영토가 분할된 것에 그치지 않고, 그 이전과 이후까지 폭넓게 확장되어 있다. 표피적으로 보자면, 이것은 작품의 시간적 배경이 되어 인물 형상화를 돕고 인물들 사이의 관계를 설정하기 위함이다. 일제치하에서 기관사가 꿈이었던 현일이 드디어 꿈을 이루자, 더 이상 고향에서 머무를 수 없는 사람들을 만주로 실어 나르는 위치에 서게 되고, 또 다시 그 사람들을 고향으로 데려오는 임무를 자연스럽게 수행하게 된다. 경의선 열차를 운전하는 현일은, 38도선이 확

정되자 더 이상 신의주까지 열차를 몰 수 없다는 사실을 직접 경험하면서 그 단절감을 '육체'에 아로새겨진 기억으로 갖게 된다. 따라서 그가 평생 버려진 채로 멈춰진 기차를 잊지 못하고, 그것을 무모하게 다시 운전하려는 결말(작품의 시작부분이 곧 결말이다)은 작품의 자연스러운 흐름 속에 놓여있다.¹²⁾

일제치하에서 분이는 정신대에 끌려가면서 현일과 헤어지지만, 바로 그 이유 때문에 현일과 한층 더 비극적인 이별을 경험하게 된다. 현일이 처음 운전하는 기차에 정신대에 끌려가는 분이가 타게 된 것이다. 이후 정신적·육체적으로 피폐해진 분이는 경성으로 다시 돌아온 유이민들 사이에 끼어 있다가 소련군들에게 윤간을 당하는데, 현일은 바로 이 장면을 목격하게 되고 둘의 사랑은 완전히 비극적인 국면으로 떨어지게 된다. 두 사람의 삶은 이렇듯 서로 교착하면서 만남과 이별을 반복하게 되는데, 그 모습은 '시대의 흐름 속에 놓인 나약한 개인'의 형상으로 다가온다.

현일에게 분이는 기억 속에 간직된 구원자로 존재한다. 처절한 이별로 단절된 관계이기에, 그리고 그 이별이 더 이상 돌이킬 수 없는 역사적 국면 속에서 이루어졌기 때문에, 분이는 고결하고 완벽한 대상으로 기억될 수밖에 없다. 분이가 현일의 과거 속에서 호출될 때마다 들려오는 애절한 하모니카 소리와, 분이가 현일의 기억 속에 등장하는 방식·대의를 위해 자발적으로 희생하는 대상-은 그녀의 이미지를 한층 강화시킨다. 그러나 실제의 분이는, 더럽고 누추하기 짝이 없는 닳아빠진 퇴물로 세상을 떠돈다. 멈춰진 기차를 운전하려는 현일의 욕망과 오버랩되는 분이는, 그러므로 현일에게 깊은 단절감을 회복시켜주는 구원자가 된다. 작품의 시

12) 희곡의 언어는 문제 중심의 언어인 까닭에 모든 부분은 '...하기 위해'라는 부사절을 함축하고 있으며 계속 질문을 던져 점층적으로 긴장을 상승시킨다. 본질적으로 희곡의 언어는 '집중'에 있으므로 자연스럽게 사건의 함축적인 계기를 선택하게 된다(김인환, 『비평의 원리』, 나남, 1994, 165면 참조). 결말에서 보이는 현일의 비상식적인 행동은 집중된 사건이 상승되면서 선택되는 계기들 속에 놓여 있다.

작과 끝을 장식하는 기억과 실제의 극단적 불일치는, 그러므로 작품을 ‘아이러니’의 힘으로 짝 차게 만든다.

따라서 이 지점에서 김정숙의 역사를 향한 폭넓은 시선은, (더러운 육체로) 거처를 잃고 떠도는 유랑민들 모두를 향한 것으로 확장된다. 민족의 분단에 얽힌 여러 이해관계를 긴 역사적 흐름 속에서 파악하며,¹³⁾ 그 안에서 희생된 나약한 민중들을 유이민, 정신대, 학도병, 미친 독립투사, 이산가족 등으로 형상화하고 그들의 대표자로서 ‘분이’를 내세우는 것이다. 고향을 잃어버린 사람들, 내선일체의 명목으로 성(性)과 목숨을 헌납한 사람들, 독립운동 도중 미쳐버린 사람들, 그리워하는 대상을 향해 얼굴을 돌리며 사는 사람들, 이 모두는 육체와 정신의 유랑을 처절하게 경험하고 있는 사람들이며, 첫 장면부터 객석에서 관객의 옆을 들락날락하는 ‘꿈장수 할머니 분이’로 구체화되는 것이다.

이들이 유랑을 멈추고 거처를 찾는 날은 언제일까. 분이는 ‘해방을 꿈꾸며’라는 뮤지컬 넘버에서 다음과 같이 노래한다.

참 해방 그 날 돌아오기 위해
다시 해방을 꿈꾸기 위해
떠나는 우리 잊지 마세요
언제나 다시 올 그 날을 위해

13) “38도선이 확정되고 나아가 민족분단선으로 된 민족사회 외적인 원인은, 한반도의 지정학적 위치와 일본의 식민통치, 소련의 한반도 전체 점령을 방지하기 위한 미국의 제의와 그것을 수락한 소련의 책략, 모스크바 3상회의 결정을 폐기하고 한반도문제를 유엔으로 가져간 미국의 책략, 2차대전 후 미·소 양국을 중심으로 한 동서냉전의 심화 등에 있었다. 그리고 민족사회 내적 원인은, 패전국의 식민지라는 국제정치상의 냉엄한 현실을 돌아보지 않고 전승국으로 자처하여 즉각적 독립 이외의 어떤 유예기간도 용납하지 않으려 했던 일부 ‘국민감정’, 그것을 이용하여 분단국가의 지배권만이라고 확보하려 한 일부 정치세력의 책동과 일부 대중의 추종 등에 있었다고 할 수 있다.”(강만길, 『고쳐 쓴 한국현대사』, 창비, 2006, 265면 참조)

기다릴게요 잊지 마세요
 새 날을 위해 해방을 위해
 새 날을 위해 해방을 위해
 잊지 마세요 (강조-필자)¹⁴⁾

일본의 패전으로 해방이 되었으나 주체의 자주적 의지가 전면화된 해방이 아니었으므로 다시 참된 해방을 꿈꾼다는 이 노래는, 역사 속에서 망령처럼 떠도는 사람들을 위한 진혼곡과도 같다. '그 날'이 도래했을 때 떠돌던 사람들은 '돌아올 것'이다. 그리고 서로 만날 것이다. 그러나 아직 '그 날'은 희망 속에 존재하는 날이기에, 기다림 속에서만 불타오르는 날 일뿐이다. 늙은 현일이 환상 속에서만 '치연하게 서 있는' 분이를 만나고, 현실 속에서 '미친 사람처럼' 기차를 몰고, 환상 속의 분이에게조차 "하지만 난 아무 것도 한 게, 할 수가 없었어."¹⁵⁾라고 외치는 것은, 이렇듯 아이러니한 현실 속에서 취할 수 최소한의 행동방식인 것이다. 아이러니가 "하나의 상황 속에 녹아 있는 삶의 대립상을 '고통스럽게' '수용'하는 지적 인식을 바탕으로 한다는 점에서, 이는 긍정도 부정도 할 수 없는 세계에 대한 (시적) 주체의 난처함을 드러내는 표현 양식"¹⁶⁾이라고 했을 때, 현일의 '환상'과 '할 수 없음'의 상태는 고통스러운 현실을 전면화하는 기제가 된다. 이렇듯 김정숙은 우리 땅 위에서 '떠도는 민중들'을 '기억'하고 그 아이러니한 현실에 대하여 비극적인 시선을 보낸다. 그것이 통일을 염원하는 뮤지컬일지라도, <꿈꾸는 기차>는 여전히 '꿈꾸는' 상태로 서만 존재할 뿐이다.¹⁷⁾

14) 김정숙, <꿈꾸는 기차>, 『블루 사이공』, 도서출판 모시는사람들, 1997, 97면.

15) 위의 책, 83면.

16) 함돈균, 「무력하고 통속한, 부조리하거나 난처한」, 『문학·선』, 2006년 여름호, 41면.

17) 김정숙 희곡집에 실린 텍스트는, 현일의 행동이 야기한 비무장지대의 총격전을 알리는 앵커우먼의 멘트와 그에 이어지는 껌장수 할머니의 노래로 끝나도록

3. 새로운 세상에 대한 희망: 이름 없이 스러져간 자들을 위한 제의, <들풀>

1994년에 초연된 <들풀>에는 ‘동학혁명 100주년 기념 뮤지컬’이라는 부제가 달려 있다. <들풀>이 공연될 당시는, 크고 작은 뮤지컬 공연이 늘어나면서 연극계에서 ‘뮤지컬 붐’을 인식하던 때였다. ‘갑오농민혁명’을 기념하는 공연도 <들풀> 뿐만이 아니라, 뮤지컬로서 서울예술단의 <징계 명게 너른 들에>가 거의 같은 시기에 제작·공연되었다. 또한 민족가극이라는 명칭으로 문호근이 <금강>을 만들기도 했다.

당시의 평자들은 <들풀>에 대하여 대부분 회의적이었다. “‘들풀’ 공연은 작품 구성부터 문제를 안고 있어서 동학운동이라는 정치·사회 운동에 대해 말하는 것인지, 그 와중에서 두 젊은 남녀 간의 애정관계를 보여주려는 것인지가 끝까지 불분명하다.”¹⁸⁾라든지 “극의 내용을 공연에서보다 작품의 프로그램에서 더 자세히 알 수 있다는 것은 상당히 아이러니하다는 생각이 든다.”¹⁹⁾ 혹은 “그들의 한 맺힌 이야기가 전체동학과 연결되는 중요한 고리들은 제대로 제시되지 못한 아쉬움이 있다.”²⁰⁾ 등의 평은 작품의 구성이 야기하는 약점과 그에 따른 빈약한 내용전달에 주로 초점이 맞추어져 있다. 실제로 텍스트를 확인해 보면, 이러한 평가들에 대체로

되어 있다. 그러나 실제 공연에서는 마지막 장면에 개작이 이루어진 것으로 보인다. 모두 ‘해방자호’를 떠미는 가운데 늙은 현일이 기관차 위에 서서 함께 노래하는 것으로 전환된 듯하다(김미도, 『통일의 열망을 담은 뮤지컬 ‘꿈꾸는 기차’』, 『객석』 1992년 7월호, 163면 참조). 이와 같은 결말은 작품의 분위기를 완전히 바꾸어 놓는다. 뒤에 따로 논의할 것이지만, 김정숙의 (원래 의도가 담긴) 텍스트를 근간으로 서울예술단이 재공연한 작품은 이렇게 바뀐 결말을 적극적으로 따른, 새로운 텍스트를 사용한 것이었다. 이 부분에서는 희곡집을 위해 문자로 정리된 텍스트를 그대로 따르도록 한다.

18) 이상면, 「뮤지컬의 매력과 위험한 함정」, 『객석』, 1994년 7월호, 164면.

19) 박철완, 「창작 대중음악극의 현재와 전망」, 『공연과 이론을 위한 모임』, 1994.4.30.

20) 이혜경, 「역사의 주인으로 서는 민초들」, 『한국일보』, 1994.4.15, 19면.

수공할 수밖에 없는데 이것은 근본적으로 '소외된 자들'을 향한 작가의 식의 과잉이 빚어놓은 결과로 보인다.

사실 김정숙의 이러한 작가의식은 역사소설 패러다임의 전환-헤겔의 '세계사적 개인'에서 '평범한/중도적' 인물로 주인공이 전환된 것을 말한 루카치의 언급과 일맥상통하는 면이 있다. 동학혁명을 '기념'하기 위하여 생산된 텍스트가, (이제는 너무도 익숙해진, 참수당한 사진에서 풍기는 그의 비참한 영웅성을 맥락으로 하여 형성된) 전봉준의 이미지를 근간으로 그의 사적을 기리는 포즈를 취하지 않고, 오히려 갑오농민혁명에 참여한 이름 없는 '민초'들에 초점을 맞추었다는 것은, 분명히 역사적 사건을 기념하기 위한 뮤지컬을 위해 시각의 전환을 모색했다는 의의를 지닌다. 즉, '기념'할 대상이 '세계사적 개인'이 아닌 '익명의 개인'임을 이야기하고 있는 것이다. 따라서 작품 속에 등장하는 개인들이 모두 초점화되고 각양각색의 '사연'이 나열식으로 묘사된 것은 의도에 따른 자연스러운 선택이었다고 생각된다.

그렇다면 김정숙이 애정을 갖고 묘사한 '익명의 개인-들'들은 누구일까. 관노와 관기(순익, 군자홍), 무당의 딸(버병이), 광대(홍치서), 양반집 하인(아범), 빈농(최판석, 김평노), 광산노동자(또출이), 보부상(박래규와 그의 아들 귀득이) 들과 중농층의 양반(임언서) 등이 그들이다. 또한 농민군을 위해 식사를 담당한 아주머니들(시원네, 해주댁, 순돌네, 막쇠어멈)이 그들 사이에 존재한다.

개혁적 의지를 지니고서 집권세력에 맞섰던 양반 계층들을 비롯하여, 전문가 집단을 이루었던 중인 계급과 세상 물정에 밝았던 상인 조직, 그리고 탐관오리들의 수탈에 허덕이다가 동학농민군들의 주축을 이룬 농민들이 등장한다. 그뿐만 아니라 일찍이 농토를 잃고 광산 등지의 노동자로 전락한 빈농층과 인간 이하로 취급받던 하층민들-노비, 관기, 광대, 백정, 무당 등이 한 뜻을 실현하기 위해 일제히 봉기했던 인물들이다.²¹⁾

혁명에 가담하여 이름 없이 스러져간 이들은, 이렇듯 추상화된 개인에서 이름을 얻은 개별적 주체로 자리한다. 역사적 사료에 묻혀 있던 개인들이 개별적 주체로 거듭나기 위해서는 각각에게 일정한 사연이 덧붙기 마련이다. 작품은 버병이의 고향으로 시작하여, 버병이의 고향으로 끝나면서(역시 앞에서 분석한 <꿈꾸는 기차>와 동일한 구조를 갖고 있다) 그 사이를 각 주체들의 개인적 사연으로 채운다. 즉, 혁명의 과정에서 살아남은 버병이와 여인들이 무대 위에 죽어 있던 이들을 위무한 후 ‘시천주 조화정 영세불망 만사지…’가 반복되는 ‘십삼자 주문’으로 이승에 불러 세우면, 새 세상이 오기를 희망하는 농민군들의 군무가 펼쳐지고 이후 구체적인 이야기가 전개되는 것이다. 이러한 ‘곳’과 ‘군무’는 뮤지컬의 속성에 맞게 시작부터 무대의 에너지를 끌어올리도록 되어 있다. 군무를 위해서 사용된 ‘농민군 풍물’이라는 노래의 가사는 ‘궁궁을을 궁궁을을 시호시호 부재래지 시호로다/시천주 조화정 영세불망 만사지…’로 시작하는 주문으로서, ‘신군(新軍)의식’과 ‘불사(不死)의식’을 붙여넣기 위하여 동학 지도자 전봉준·김계남에 의해 활성화된 실제의 부적과 주문²¹⁾을 차용한 것이다. ‘궁궁을을’이 적힌 부적을 몸에 지니면 창칼과 조총의 탄알이 피해간다는 믿음과, ‘십삼자 주문’을 외우면 불사한다는 믿음이 일종의 프로텍션 넘버 안에 구현되어 있는 것이다. 따라서 작품은 “역사의 소용돌이 현장에서 백성들을 응집시키는 힘으로 작용했고 그것이 전투 의지나 관군과의 싸움에서 효력이 발휘된”²²⁾ 주술적 에너지로 시작되고, 그것이 작품을 구동시키는 핵임을 드러낸다. <들풀>은 동학의 사상이 의식(ritual)의 형태로 구체화된 작품인 것이다.

21) 이재명, 「들풀님네의 하늘」, 『동학혁명 100주년 기념뮤지컬 <들풀>』 공연프로그램, 1994년 3월 25일~4월 10일, 5면.

22) 임금복, 「유현종의 <들풀> 연구」, 『동학문학과 예술 그리고 철학』, 도서출판 모시는사람들, 2004, 72~75면 참조.

23) 위의 책, 75면.

혁명을 위해 부활한(모인) 이들은 마치 한 가족처럼 지낸다. 이들을 강한 결속력을 갖도록 묶어주는 것은, 전봉준과 반상의 구별이 없고 구습이 사라진 새로운 하늘(세상)을 향한 절대적인 믿음이다.²⁴⁾ 따라서 어머니가 아들을 말리기 위해 찾아와도 아들은 뿌리칠 수 있으며(영실댁은 아들 김평노를 찾아온다), 아내가 힘든 생활을 견디다 못해 남편을 찾아와서 아들을 매개로 설득해도 남편은 뿌리칠 수 있다(또출네는 또출이를 찾아온다). 또한 농민군에 참여한 남편 때문에 죽은 아내에 대한 정보를 갖고 온 아들은 아버지에게 더 강한 혁명적 의지를 불타오르게 할 수 있다(천만이는 아버지 최관석을 찾아온다). 이들의 사연은 전부, 농민군에 참여하면서 겪어야 하는 가족의 분열에 기인하고 있어서 애상의 분위기를 자아낸다. 특히, 아버지 최관석을 찾아온 천만이는 심각한 장애인(뽕추에 심한 말더듬이)이라서, 어머니의 죽음은 시간을 지연시키며 겨우 전달되고 이로 인해 분위기는 한층 감상적인 방향으로 진행된다.

이렇듯 이들 하층계급은 '가족'과 관련된 사연을 안고 있는 데 반해, 중상층계급은 '계급적 지위'와 관련된 사연을 갖고 있다. 양반이라는 계급적 지위를 숨기고 농민군에 들어온 임언서와 그의 충직한 하인 아범이 그렇고, 계급적 차이로 사랑을 이루지 못한 관군 토벌대 대장 이진엽과 관기 군자홍이 또한 그렇다. 임언서는 계급에 대한 문제의식을 지니고 살아온 사람으로서, 평등을 부르짖는 농민군과 행동을 같이 한다. 그러나 아범은 임언서를 향한 농민군들의 무례한 행동을 감내할 수가 없고 육체와 정신에 박힌 관습대로 임언서를 상전으로서 모신다. 둘 사이에 오랫동안 형성되어온 관계가, 평등을 부르짖는 농민군들에 비해 고귀하고 아

24) 이들에게 전봉준은 신화화된 인물로 인지되어 있다. 순익의 대사는 그것을 증명한다. (뭘 걱정이야? 우리 녹두장군이 있는데! 우리 전대장은 참영웅이요! 신출귀몰의 재주가 있고, 바람을 타고 금을 부리는 요술이 있으며 천하의 장사요 다시없는 영웅이지(김정숙, <들풀>, 『블루 사이공』, 도서출판 모시는사람들, 1997, 157면))

름다운 것으로 묘사되면서, 역시 이들의 사연도 감상적인 방향으로 전개된다.

이것은 동시에, 무례하고 무식한 평등주의자와 자기 분수를 아는 지배 계층 사이의 대립으로 비춰질 여지가 있어서 작품의 애초 의도와 균열을 초래한다. 앞서 이상면도 지적한 바와 같이, 이진엽과 군자홍의 경우는 작품 전반에 걸쳐 절절한 사랑의 장면을 만들면서 대중들에게 가장 흥미진진한 순간들을 제공한다. 남원의 비장으로 있던 이진엽은 관군의 토벌대 대장으로서 농민군에 위장 진입해 있는 상태이고 관기 군자홍은 남장을 하고 가담한 상황에서, 둘은 서로만이 알 수 있는 내밀한 소통의 순간을 만들어낸다. 결국 관군의 계략에 속아 군자홍이 죽자 이진엽은 인식의 전환을 일으키고 스스로 전봉준의 뒤를 잇기로 결정한다. 따라서 작품 안에는 농민군으로 잠복한 관군들의 위장전술이 힘을 발휘하는 순간, 한 점으로 치달아가는 극의 흐름이 존재하지만 이진엽과 군자홍의 존재감에 눌러 아예 약화되고 만다. 오히려 이진엽의 인식 전환을 신호로 전봉준의 봉기가 잇따르고, 곧바로 우금치 전투로 넘어가 이들이 전부 죽는 장면이 펼쳐진다. 더럽고 우매하다고 놀림의 대상이 되었던 병어리, 버병이는 이제 무당이 되어 이들의 혼을 위무하는 위치에 선다. 그 순간 극은 작품의 초반부와 정확히 맞물리면서 ‘제의’로서의 정체성을 명확히 드러낸다.

결국, <들풀>에 스며든 작가의 시선은 하나의 시도로서 의미를 갖는다고 할 수 있다. 작가가 공공연히 드러낸 소외된 자들에 대한 애정은 작품 전반에 흘러넘쳐서, 관객과의 소통을 지향한다기보다 그들을 부각시켜 혼을 달래는 뮤지컬로서 존재하고 있기 때문이다. 이들의 희생이 갑오농민혁명이라는 역사적 사건에 어떠한 의미를 지니는가, 나아가 오늘의 역사에 어떤 모델을 제시하여 주는가에 대한 이야기가 탈각되어 버린 감상적인 포즈의 작품이 된 것이다. 앞선 <꿈꾸는 기차>에 비하여, 대상에 대한 거리 감각이 약화되어 벌어진 이러한 현상은 결국 극작술에도

영향을 미쳐, 관객이 명확하게 인식할 수 있는 흐름을 지닌 드라마를 스스로 약화시키는 결과를 가져 왔다. 김정숙은, 이름 없이 스러져간 자신의 다른 나(alter ego)들을 가슴아파하며 스스로 혼을 달래는 무당으로서 존재할 뿐이다.

4. 청산되지 못한/할 역사: 불구적 존재들의 운명적 모임, <블루 사이공>

김정숙의 비극적 역사관은 <블루 사이공>²⁵⁾에서도 여실히 드러난다. 앞의 작품들에서도 확인했듯이, 이러한 역사관은 선택된 시대에 내몰려 그 시기를 살아내야 했던 주체들의 '어쩔 수 없음'의 상태를 조명하면서 생성된다. '월남에서 돌아온 김상사(에 대한 보고서)'라는 부제²⁶⁾가 붙은 <블루 사이공>도, 베트남 전쟁에 참전했다 무공훈장을 받으며 돌아온 김문석의 불구적 삶을 다루면서, 그러한 삶의 원인은 바로 영원히 청산되지 못할 역사에 놓여있음을 말하고 있다.

25) <블루 사이공>은 그 제목 때문에 소위 세계 '4대 뮤지컬' 중 하나로 꼽히는 <미스 사이공>과 종종 친연성을 의심받곤 했다. 두 작품은 남자주인공과 사랑에 빠지는 여자주인공이 사이공의 창녀로 묘사되어 있다는 것을 제외하고는 전혀 같지 않다. 심지어 <블루 사이공>의 여자주인공 후엔은 실은 창녀가 아니라 창녀로 변장한 베트남의 간첩임으로, 크리스탈 삶의 구원자로 생각하면서 미국으로 건너가 결국 자살하고 마는 김의 존재감과는 전혀 다르다. 무엇보다도 두 작품에서 '베트남 전쟁'을 바라보는 시각 자체가 판이하게 다르다는 점. 즉, <미스 사이공>은 김의 비극적 결말에 대한 멜로드라마적 포석을 깔기 위하여 제국주의의 시각으로 전쟁을 추상화시킨 반면, <블루 사이공>은 여전히 우리 삶에 영향을 미치는 역사적 사건으로 전쟁을 구체화시켰다는 것에 근본적인 차이가 존재한다.

26) 김정숙의 희곡집에는 부제 끝에 붙은 괄호 안의 문구는 생략되어 있고, 1996년 초연 당시의 프로그램에는 괄호 안의 문구까지 표기되어 있다.

<블루 사이공>은 김문석의 ‘어쩔 수 없는’ 현재를 먼저 보여주고, 그 현재의 원인이 되는 ‘기억’들을 무언가에 촉발되어 연상되는 순서대로(그러나 극작술면에서는 조직적으로) 조각조각 보여주는 방식을 취한다. 그리고 그 사이사이에 김문석의 딸 김신창에 의해 견인되는 현재가 놓여 있다. 김문석의 ‘기억’ 속에서 살아나는 과거는 현재의 삶에 유령처럼 출몰하는 것이기에, 단순한 과거가 아니다. 그 기억은 “과거의 현재”²⁷⁾이다. 작가에 의해 불러 세워지는 김문석의 선택된 과거, 그리고 일정한 질서에 의해 짜 맞추어진 과거인 것이다. 따라서 그저 존재했다가, ‘기억’ 속의 과거 안으로 들어오는 사람들은 불구적인 현재의 삶에 지대한 영향을 미치고 있는 존재들이며, 그 ‘기억’ 속의 배경으로 들어오는 시간들 역시 그러하다. 이러한 과거는, 고엽제 중증 환자인 김문석이 사경을 헤매면서 의식이 정지하는 순간부터 솟아오르기 시작한다. 그리고 그런 김문석의 옆에는, 마치 죽음의 신과도 같은, ‘가수여자’라는 존재가 따라붙어 그를 기억 속 과거로 데려가는 형태를 취한다. 가수여자는 그로테스크한 분위기를 만들면서 일종의 해설자와도 같은 역할을 한다.

먼저, 과거의 현재인 김문석의 기억을 들여다보면, 작품의 의미를 읽어낼 수 있다. 그 기억의 덩어리들은 중층적으로 김문석을 억압하고 있는 기제들이다. 첫 번째 덩어리는, 6·25가 나던 해, 10살의 김문석에 대한 기억이다. 순진한 어린이인 김문석은, 인민군의 위협에 억눌려 국군환영식에 참석했던 마을 사람들을 지목해 버리고 그 결과, 지목당한 사람들은 죽고, 자신은 ‘빨갱이’로 낙인이 찍혀버린다. 이로 인해 가장 친한 친구마저 등을 돌려버린 그 시절에 대한 기억은, 김문석의 트라우마를 설명하는 지점이다. 따라서 ‘이념’의 멍에를 평생 메고 살아온 김문석에게, 당시의 어린 ‘다른 나’는 화해할 수 없는 대상이 되어 버려 주체는 남자(김문석)와 작은남자(10살의 김문석)로 분열되어 있다. 그리고 그 둘은 소

27) Saint Augustine, *Confessions*, Translated by Henry Chadwick, Oxford University Press, 1991.

통할 수 없는 상태에서 길항한다.

두 번째 덩어리는, 베트남 전쟁 와중의 후엔에 대한 기억이다. 김문석은 월남여자들 사이에 끼어 창녀 노릇을 하던 베트남 첩자 후엔과 사랑에 빠지게 된다. 후엔의 정체를 모르던 김문석은, 베트남 사태의 긴 역사적 과정²⁸⁾을 거치며 가족을 잃은 후엔의 상처를 자신의 트라우마와 포개 놓으면서 사랑의 감정을 갖기 시작한다. 후엔도 마찬가지로 그와 조응한다. 따라서 둘은 제국주의의 횡포와 이념의 차이로 생긴 상처를 서로 어루만지며 깊은 사이로 발전하지만, 결국 아이러니하게도 이념의 차이로 둘은 결국 이별한다. 김문석과 후엔은 베트남 전쟁의 서로 다른 진영에 놓여 있던 적대자였기 때문이다.²⁹⁾ 김문석은 자신과 함께 했던 군인들이 몰살당한 케산 전투 후, 후엔의 정체를 알게 된다. 후엔을 향한 김문석의 갈팡질팡하는 모습“이 나쁜 년!”이라고 외쳤다가 “당신을 만난 거 후회하지 않아”라고 변복하는 등의 모습을 보인다³⁰⁾은, 배신자와 구원자의 이미지를 후엔에게 덧씌우지만 김문석이 결국 후엔에게 죽음을

28) 베트남 사태는 크게 나누어 4단계의 정세발전을 거쳤다. ① 프랑스의 베트남 식민지화(1863.5)부터 제2차 세계대전 종전까지 근 100년에 걸친 베트남 인민의 식민지민족 항불 해방투쟁. ② 전(全)베트남민주공화국 수립(1945.9)부터 전후 베트남민족해방 항불전쟁의 승리를 고한 인도차이나 휴전협정 성립(1954.7)까지의 투쟁. ③ 남베트남공화국 수립(1955.10)과 그것으로 베트남의 통일을 위한 제네바협정의 총선거 실시 협약이 사실상 일방적으로 폐지되고 베트남의 반영구적 분단이 고정된 사태. ④ 그 이후 남베트남(越南)에 내란이 일어나고 미국과 북베트남(越盟)이 개입함으로써 미국과의 전쟁으로 변모, 확대된 상태(리영희, 『전환시대의 논리』, 한길사, 2006, 373면). 후엔의 조부모, 부모, 오빠는 모두 이 와중에 죽었으며, 사랑했던 남자마저도 불타죽어 버렸다.

29) 이들의 적대적 관계는 결국 민주주의(자본주의) 대 공산주의의 대결로 치환된다. 1947년 ‘트루만 독트린’의 제기로 미국이 베트남 사태에 적극적으로 개입하기 시작하면서 미국은 모든 식민지해방 민족투쟁도 공산주의로 간주하게 되었기 때문이다. 따라서 김문석은 스스로의 의지와 상관없이 ‘빨갱이’로 살아오다가 또 어느 순간 미국의 입장을 대변하는 ‘민주주의자’로 변신하게 된 셈이다.

30) 김정숙, <블루 사이공>, 『블루 사이공』, 도서출판 모시는사람들, 1997, 236~237면.

갈구함으로써 그는 후엔을 구원자로 인식하게 된다. 그러나 후엔은 김문석을 살려 보내면서, 후엔 스스로 자신의 현실적인 위치를 포기하는 동시에 김문석에게 불구자로서의 삶을 연장시키는 위치에 서게 된다.

마지막 덩어리는, 베트남 전쟁 시 함께 참전했던 군인들에 대한 기억이다. 고엽제 가루를 맞으며 생사고락을 함께 했던 이들은 그야말로 아무것도 모르는 순진한 희생양의 모습으로 등장한다. 자신들의 의사와 상관없이 파병된 전쟁에서, 그들의 관심사는 죽음에 대한 공포를 잊기 위하여 ‘모성’과 ‘성(性)’ 문제에 집중되어 있다. 그리고 연이어 이들의 희생이 담보한 잉여물-양과자, 삼푸 등 미국산 물건들에 속아 넘어가는 그들의 어머니들을 조명함으로써 1960년대 한국의 상황이 제시된다. 작품 속에서 유일하게 희극적 휴지기(comic relief)를 제공하는 군인들과 그들의 어머니의 모습은, 그러므로 웃음을 유발하되 그것이 역사에 대한 비판적 거리감각이 내재된 웃음이라는 점에서 연민으로 발전된다.³¹⁾ 서구와 미국의 근대화-산업화를 모델로 삼아 빠르게 이것을 성취하려는 1960년대적 상황, 그리고 그 아래에서 그들을 동경하던 순진한 일반 민중들, 또한 ‘도미노 이론’을 앞세워 파병의 정당성을 외치던 당시 정권의 양상이 그들의 모습 속에 녹아 있기 때문이다.³²⁾

누설된 정보에 의해 김문석을 제외하고 모두 몰살당한 군인들은, 김문석의 의식 안에서 끊임없이, 집단적으로 출몰한다. 작품의 초반부부터 어

31) 김미도, 「월남전의 비극을 심도있게 극화한 뮤지컬」, 『블루 사이공』 공연 프로그램, 1996년 9월 25일~10월 3일.

32) 김길수는 「<블루 사이공> 답론 1」이라는 논문에서, 이 작품을 ‘인식의 전환을 노리는 변증법적 연극’이라는 논지로 모든 국면을 해석하고 있다. 그러다보니, 역사적 정황과 관련한 사실들을 짚어내는 것에 그쳐 이 작품이 주안점을 두고 있는, ‘역사에 휩쓸려간 주체들의 경험태’들을 어떠한 시선으로 그리고 있는지는 소홀한 감이 있다. 특히, “순박하면서도 지지리도 못난 우리네 어머니들, 목숨을 담보로 보내진 미제상품에 현혹된 모습들, 이로 인해 아들의 위기상황, 그 심각성을 인식 못하는 상황, 이를 부추기는 몰가치한 자본주의적 물량공세가 비판의 대상으로 클로즈업된다.”(125면)라는 언급은 다소 단선적이다.

슬렁거리며 무대를 걸어 다니거나, 스크린 속에서 처참한 시체의 모습으로 부풀려지기도 한다. 심지어 스크린 속에서 밖으로 걸어 나와 김문석에게 접근함으로써, 기억 속에 존재하는 환영들이 그의 현실세계 속으로 비집고 나오면서 그 사이의 경계를 허물기도 한다. 강력하게 그의 의식 세계를 지배하고 있는 군인들에 대한 기억은, 혼자서만 살아나온 것에 대한 심리적인 부담감에서 비롯된 것이다.

이렇듯 스스로의 과거, 후엔, 군인들은 김문석을 억압하고 따라다닌다. 그들은 모두 (김문석을 포함하여) 신체와 정신의 불구성을 지닌 자들로서, 그 불구성은 '이념'과 '전쟁'에 의해 만들어진 것이다. 그런데 이러한 과거에 대한 기억 외에도, 김문석에게는 현재 스스로 불구적 삶을 살고 있음을 끊임없이 확인하게 하는 존재가 있다. 김문석의 딸, 김신창이 바로 그로서 김문석에게는 '존재의 짐'으로 자리한다. 관객은, 김문석의 병이 '유전'되어 정상적인 생활이 불가능한 채, 병(病) 안에 갇힌 불구자로서 살아가는 김신창을 직접적으로 계속 만나게 된다. 김문석의 주위를 배회하며 아파서 비명을 지르는 누추한 여자아이는, 김문석의 기억이 물리적인 현실세계에서 전이된 또 다른 형태인 것이다.

결국, 김문석에게 남은 선택이란 억압으로 가득한 존재론적 조건에서 벗어나는 것이다. 이념과 전쟁과 유전이 만들어놓은 불구적인 기억과 현재에서 벗어나는 것, 즉, 죽음(자살)을 선택한 것이다. 조건들에서 자유로워지는 순간, 김문석은 후엔과 깊이 포용할 수 있고 자신의 어린시절을 끌어안을 수 있으며 먼저 죽은 군인들을 향해 걸어갈 수 있다.³³⁾ 특히, (기억 속에 존재하는) 후엔의 손에 들려 있던 권총으로 자살한다는 메타포는 후엔에 대한 양가감정에서 벗어나 그녀를 진정한 구원자로 받아들인다는 의미로 해석될 수 있다. 작품은 이제, 과거와 화해하고 지나간 역사의 한 국면을 개인의 경험태 안에서 정리하는 것처럼 보인다. 김신창

33) 김정숙, <블루 사이공>, 『블루 사이공』, 도서출판 모시는사람들, 239~241면.

과, 후엔과 김문석의 아들인 김복청이 만나 ‘혈연지간’임을 확인한다는 결말은 이러한 화해의 국면을 강화시키는 듯하다. 그러나 작품은, 지나간 역사의 한 국면이 결코 그로 인한 개인의 불구성을 복원시킬 수 없다는 포즈를 취한다. 김문석 개인의 과거는 그의 죽음으로 지나갔지만, 현실에는 여전히 불구의 육체와 정신을 갖고 살아가야 하는, 그로부터 말미암은 현재가 공고하게 놓여 있기 때문이다. 사회의 경계인인 그들은, 청산되지 못한(할) 역사가 만들어 놓은 비극적 존재들일 뿐이다.

5. ‘모시는 사람들’ 역사뮤지컬의 특징 및 의의

1) 민중가요의 적극적인 활용

이상에서 분석된 바와 같이 극단 모시는 사람들의 뮤지컬은, 낭만적이고 떠들썩한 브로드웨이식 뮤지컬의 기법을 따르지 않아 표피적으로는 그 뮤지컬로서의 정체성을 의심받을 수 있다. <블루 사이공>(1996년) 공연 프로그램에 명시된 바와 같이, 스스로 ‘뮤지컬 드라마(Musical Drama)’라는 명칭을 사용하면서 ‘전형적’인 뮤지컬³⁴⁾에서 벗어나 있음을 알려준다. 즉, 쇼(show)적인 측면보다는 드라마(drama)가 우위에 놓인, 진지한 내용이 담긴 뮤지컬이라는 정체성을 스스로 드러낸다는 말이다. 그러나 그렇다고 해서, 이 작품을 뮤지컬이 아닌 것으로 포함시킬 수는 없는 일이다. 사실, 우리나라에서 창작 뮤지컬이라는 장르는, 내용과 형식이 결합하는

34) 여기서 전형적인 뮤지컬이란 우리나라에서 주류적 위치에 놓여 있는 브로드웨이 뮤지컬이나 웨스트엔드 뮤지컬의 양식을 가리킨다. 주지하다시피, 대형극장을 기반으로 공연되는 작품으로 1막과 2막으로 나뉜 서사를 갖고 있고, 1막과 2막의 시작과 끝은 철저히 프로덕션 넘버(production number)가 장식하여 관객의 기대감과 호기심을 불러일으키는 스타일을 말한다.

방식에 있어서 다양한 방향으로 전개되고 있다. 연극적 질감이 강한 뮤지컬이 있는가 하면(2006년에 공연된 추민주 작, 연출의 <빨래>가 대표적이다), 처음부터 끝까지 서사와 감정이 음악으로 전달되는 오페라에 가까운 형태의 뮤지컬도 존재한다(음악에 대한 고집스러운 지향을 보여주는 윤호진의 <명성황후>가 그 대표적인 경우이다³⁵⁾). 물론 그 중간 형태의 작품들은 수도 없이 많다. 이렇게 음악과 드라마의 결합상이 보여주는 다양한 스펙트럼에 더하여, 작품 내에서 사용되는 음악의 스타일도 어떤 것이든 가능하다. 클래식에서부터 대중가요, 그리고 질박한 판소리까지 음악적 재료는 무궁무진하다. 따라서 우리의 창작 뮤지컬이란 “전통적 재료에 묶여 있는 음악극 양식들에 대한, 즉 오페라나 창극 같은 전통적 음악극 양식에 대한 거대한 여집합일 뿐이다. 상업적 요구를 의식하는(그러면서도 예술가적 자의식을 가진 이들에 의해 이루어지는) 음악극적 시도 일반을 가키려 관습적으로 뮤지컬이라 부르고 있”는 것이다.³⁶⁾

따라서 뮤지컬에서는 서사에 특징에 따라 음악이 결정되기 마련이다. 한 작품에 사용되는 음악은, 장면의 분위기에 따라 다를 수 있고 혹은 전체 작품의 분위기에 따라 하나로 고정될 수도 있다. 뮤지컬의 음악이 다양성을 특징으로 한다는 것은, 거꾸로 하나의 작품에는 오로지 그 작품에만 결합될 수 있는 음악적 스타일이 존재한다는 말이 되기도 한다. ‘모시는 사람들’의 역사뮤지컬의 음악은, <블루 사이공>으로 올수록 드라마와 더 넓게 결합되면서 음악의 지위가 높아지고 있으나 기본적으로 단조(minor)를 주조로 한 음재료를 사용한다는 점이 공통적이다. 그 음재료들은 주인공들의 노래의 경우 80년대 풍의 소박한 발라드의 스타일, 그리

35) 뮤지컬 <명성황후>의 음악에 대해서는, 최유준의 『음악으로 보는 뮤지컬 ‘명성황후’: 더 나아갈 길을 제시하는 한국 뮤지컬 창작의 이정표』(『객석』, 2006년 12월호, 186~187면)를 참조할 것.

36) 최유준, 『예술음악과 대중음악, 그 허구적 이분법을 넘어서』, 책세상, 2004, 109~110면.

고 80년대 대중가요권 내로 진출한 민중가요의 스타일로 구조화되어 있으며, 일종의 프로덕션 넘버로 사용되는 노래들은 민중가요의 행진곡풍 스타일로 구조화되어 있는 것이 특징이다. 이러한 축을 기조로 하여 <꿈꾸는 기차>는 다소 단순한 스펙트럼을 보여주고, <들풀>을 거쳐 <블루 사이공>으로 오면 스펙트럼이 넓어진다. 특히, <블루 사이공>의 경우는 2000년, 2002년, 2004년의 재공연을 거치면서 넘버의 수가 14개에서 26개로 늘어난다. 노래의 확장은 곧 드라마의 대사가 노래의 가사로 전이·압축되었다는 것을 의미한다. 동시에 음악의 스타일도 장중한 편곡을 거치면서, 성부가 늘어나고 대위법이 사용되기도 한다. 그에 따라 서양의 평균율적 구조 속에서 멜로디의 전달은 짝 찬 느낌 속에서 전달되거나, 혹은 모티브의 반복적 대비 안에서 전달된다. 이러한 변화는 현재 공연되는 대형 창작 뮤지컬의 외형적 구조와 매우 닮은 형태임을 상기시키는데, 이것은 <블루 사이공>이 일정한 인지도를 얻으면서 대내외적인 요구에 맞추어진 형태로 점차 진화된 것임을 짐작할 수 있다.

그러나 여전히 고집스럽게 계속되는 것은, 발라드와 행진곡풍의 음악을 대비적으로 사용하고 그것들을 단조의 음체계 안에 위치시킨다는 것이다. <꿈꾸는 기차>나 <들풀>의 경우는, 그 멜로디들에 화성이 풍부하게 사용되어 있지 않아서, 유니즌(unison)으로 가창되어야 하므로 그것이 더 단순하고 명확하게 정리되어 있다. 이러한 현상은 ‘모시는 사람들’ 역사 뮤지컬의 음악이 당시의 대중가요, 민중가요와 교유를 하고 있음을 알게 한다. 인물의 정감적 상태를 표현할 때는 대중가요의 음체계와 ‘노찾사’풍의 민중가요 음체계를 사용하는데, 1987년부터 주류음악계에 진출한 민중가요는 이미 대중가요권에 진출될 가능성이 있는 노래들로 구성된 것이었으므로,³⁷⁾ 그 음의 질료들이 서양식 음악을 기조로 한 민중음악의 내용과 정서를 혼합한 것으로 구조화된 것이라 볼 수 있다.

37) 이영미, 『한국대중가요사』, 민속원, 2006, 334~337면 참조.

가령, <들풀>의 경우, 작품 내내 말을 하지 않는 병어리 버병이가 갑자기 무대에서 노래하는 부분은, 이러한 경향의 가장 극명한 예가 된다. 남자인 줄로만 알았던 군자홍을 남몰래 사랑했던 버병이는, 군자홍이 전쟁에 나서자 자신도 따라 나서겠다는 의지를 노래로 표명한다. 버병이가 부르는 '나도 따라 갈래요'는 전체가 세 부분으로 명확하게 나뉘는 노래이다. 첫 부분은 '병어리이지만 사랑을 따라가겠다'는 의지를 감성적으로 전달하는 가사를 사용하면서 Dm조 위에서 멜로디를 전진시킨다. 두 번째 부분은 '군자홍과 환하게 웃으면서 만나자'는 의지를 한층 강력하게 전달하는데, 이를 위하여 첫 번째 부분 멜로디의 모티브를 그대로 이용하면서 그것을 완전히 민중가요 행진곡풍으로 바꾸어 놓는다. 마지막 부분은 <들풀> 전체 주제를 말하는 부분으로서, 가사는 '새로운 세상이 올 것을 기원'하는 것으로 집중되어 있다. 멜로디는 이 때 Dmajor로 전조되어 첫 부분과 비교했을 때 한 옥타브 높은 음들을 질료로 멜로디를 구성하고 있으며 매우 폭넓은 느낌을 주는 발라드적 구조를 갖고 있다. 결국, 음구성의 내용은 서양음악적 기조에 민중음악의 내용과 정서를 혼합한 것이며, 노래의 구조는 후반부로 갈수록 음이 비약적으로 도약해서 가창자의 격렬한 감정을 비교적 표현하기 쉬운 양상을 보여주었던, 80년대 발라드의 구조를 일면 따르고 있는 형태인 것이다. <들풀> 세계의 논리를 따르자면, 병어리가 갑자기 현실의 층위 내에서 자신을 표현해야 할 정도로 이 노래는 중요성을 갖고 있다는 것일 테고, 또한 무당으로서 죽은 자들을 위무하는 위치에 서게 될 버병이의 존재감을 예비하고 있는 노래일 텐데, 이 경우에도 음악의 스타일은 공고하게 유지되면서 작품의 음악적 정체성을 드러내고 있는 것이다.³⁸⁾

38) 이러한 음악적 정체성은 사실 서사의 특징과 맞물려 매우 명징한 것으로 지켜지고 있다. 따라서 실제 관극에서는 이상면의 지적처럼, "병어리가 '나도 따라 갈래요'라는 노래를 부를 때는 부조리극을 보고 있는 것 같은 착각마저 들었다"는 비판을 불러일으키기 쉽다(이상면, 앞의 글, 164면). 의도가 작품의 흐름을

이러한 음악적 정체성은 사실 서사의 특징과 밀접한 관계에 놓여 있다. 역사를 ‘재현’하는 뮤지컬이 아닌, 그 역사에 휩쓸려 소외당한 사람들, 경계인, 불구자들에 대한 지속적인 관심이 ‘모시는 사람들’ 역사뮤지컬의 음악적 스타일을 고정시켜 놓은 것이다. 이것은 이 극단의 뮤지컬이 가진 음악적 특수성으로서, 역사뮤지컬이라면 옹당 클래식이나 전통음악을 사용해야 한다는 현재 뮤지컬의 일반화된 관념에서 벗어나 있는 형태로 존재한다. 즉, 1990년대 뮤지컬의 스펙트럼 속에서 역사뮤지컬 <명성황후>의 음악과 매우 다른, 또한 관립 뮤지컬단의 그것과도 다른, 일종의 비주류적 질감을 지닌 작품으로 존재했던 것이다.

2) ‘비관적 역사’에 대한 감상적(感傷的) 지향

모시는 사람들의 역사뮤지컬은 역사를 기념해야 할 대상으로 승화시킨다든지, 우리의 정체성을 강화하기 위해서 장구한 역사적 뿌리를 부각하는 등의 시각을 배제하고, 그 대신 역사적 과거를 비판해야 할 대상으로 고찰하여 현실을 재조망하려는 시선을 유지했다. 이것이 극단 ‘모시는 사람들’ 역사뮤지컬의 일정한 의의라 할 수 있다.

이러한 의의는 다음과 같은 예에 의해서 더 구체적으로 언급될 수 있다. <꿈꾸는 기차>는 학전소극장에서 초연된 후, 서울예술단의 제14회 정기공연작으로 흡수·각색되어 1992년 11월 19일부터 22일까지 국립극장 대극장에서 공연되었다. 제목도 <꿈꾸는 철마>로 바뀌었고, 내용에도 크고 작은 변화가 생겼다. 이러한 변화는 먼저, 극장이라는 물리적인 조건이 바뀌면서 선택된 것이라 할 수 있다. 1991년 대표 김민기가 대학로에 개관한 학전소극장은 연극, 음악, 무용 등 다양한 공연물의 종합적인 실험공간을 지향한 공간이었다.³⁹⁾ 앞에서 분석된 대로 ‘통일’이라는 화두를

압도하여, 과잉으로 전달되기 쉽다는 것이다.

39) 김창남 엮음, 『김민기』, 한울, 2004, 578면.

아이러니의 감각으로 그려낸 작품의 성격과 음악의 색깔은 당시 극장의 정체성과 잘 부합되는 것이었다. 이후 공연의 주체와 공연의 공간이 '관람'의 구조 속에서 재편되면서, 작품의 미적 감각도 함께 전이되었다. 가장 처음 눈에 띄는 변화는 뮤지컬 넘버가 10곡에서 (커튼콜까지 합하여) 42곡으로 대폭 늘어났다는 사실이다. 작곡가도 바뀌어서, 작곡과 연출을 겸하면서 김정숙과 내내 호흡을 맞추었던 권호성의 음악 대신, <살짜기 읊서예> 때부터 대형 뮤지컬의 음악을 담당해왔던 최창권의 음악이 사용되었다. 작품이 대극장으로 흡수되면서, 오페라에 가까운 음악적 구조를 적극적으로 채택한 결과였던 것이다.

그러나 무엇보다도 중요한 것은 내용상의 변화일 것이다. 김정숙은 <꿈꾸는 철마>의 '작가의 말'에, "그 이별의 아픔을 치유할 수 있는 유일한 처방인 통일을 준비하는 오늘 어떤 역사나 이념도 인간의 만남이라는 근원적 사랑에 우선할 수 없다는 진정한 통일의 의미를 되새기면서 이 글을 썼다."라고 발표했다.⁴⁰⁾ 이러한 언급은 <꿈꾸는 기차>에서 말하는 진정한 통일의 '그 날, 새 날'의 성격과 그리 멀지 않다. 그것이 '인간의 만남-근원적 사랑'이라는 지점으로 초점화되었을 뿐이다. 그런데, 이러한 시선은 작품의 미적 변화에 근본적 토대를 제공하면서, 이종훈의 연출적 비전과 강하게 조응하고 있다는 것을 주목할 필요가 있다.

금년 초여름 동숭동 학전소극장에서 만난 극단 '모시는 사람들'의 <꿈꾸는 기차>는 나에게 연기자들의 뜨거운 열기와 함께 잔잔한 감동을 주었다. 극장문을 나선 나는 대형 뮤지컬로서 <꿈꾸는 철마>를 꿈꾸기 시작했고 이제 그 꿈이 현실로 나타나게 된 것이다. 나는 그 꿈을 현실화시킬 작업을 이렇게 시작했다.

일상적인 뮤지컬의 틀에서 벗어나 오페레타에 가까운 음악극 형식을

40) 김정숙, 「진정한 통일의 의미를 되새기면서」, 『꿈꾸는 철마』 공연 프로그램, 1996년 11월 19일~22일.

취한다. ① 소극장 무대에서 대형 무대로의 전환을 위해 스펙타클한 장면 및 볼거리를 최대한 활용한다. ② 남태평양의 트랙섬 및 현일의 현지를 새롭게 등장시켜 현장성 및 현실성의 감각을 십분 살린다. ③ 통일이 가까운 해의 광복절 경축 무대를 프롤로그와 에필로그에 삽입시켜 통일에 대한 우리의 염원을 표출한다. ④ 잃어버린 사랑을 찾아 한평생을 헤매는 노파를 마지막에 등장시켜 참사랑의 의미를 되새기게 한다.⁴¹⁾ (번호-필자)

번호가 붙은 각각의 언급은, 대본에 그대로 반영되어 있다. 따라서 이야기는 그 역사적 과정을 거치면서 유랑할 수밖에 없었던 사람들에 대한 시선을 약화시키고, 김현일과 분이의 사랑이야기에 집중하기 시작한다. 김현일과 분이가 사랑을 나누는 장면이 늘어나고, 그 장면들은 연인들의 낭만적인 클리셰(diché) 안에서 구동됨으로써 매우 낯익은 세계로 재현된다. 가령, <꿈꾸는 기차>에서는 첫 장면부터 현실 속에서 더러운 떠돌이 창녀의 모습으로 관객에게 다가갔던 분이는, <꿈꾸는 철마>로 가면 가슴에 들꽃을 한 아름 안은 소녀의 모습으로 김현일의 환상 속에 존재하고 그렇게 관객과 처음으로 대면한다. 그리고 마지막 장면의 늙은 분이 가 등장하기까지 계속 소녀의 모습을 유지한다. 그렇게 처음 만난 둘은 ‘한 시도 잊은 적이 없었다.’ 혹은 ‘(가여운) 오빠를 언제나 느끼기에 살 수 있었다.’는 고백을 하고, 작품이 진행되면 ‘내 가슴 속 환한 빛 채워주는 그대는 누구, 알 수 있어요, 그것은 사랑’이라는 노래를 부르면서 서로의 감정을 직접적으로 표현하기도 한다.

이들 연인은 사랑을 표현하는 방식뿐만이 아니라, 인물형에도 변화를 겪는다. 그것은 일본인들과 관련된 장면을 통해서 드러난다. <꿈꾸는 철마>에서 일본인들은 <꿈꾸는 기차>의 그들보다 훨씬 수가 많고, 빈번하게 등장하며, 부정적으로 형상화되어 있다. 기관사로서의 훈련을 받는 김현일이 일본인과 직접적인 갈등을 벌이고, 그 와중에 의협심에 불타는

41) 이종훈, 「92-꿈속의 해」, 『꿈꾸는 철마』 공연 프로그램, 1992년 11월 19일~22일.

소년의 모습으로 그려지는 것, 또한 정신대에 끌려간 분이가 남태평양에서 짐승처럼 묘사되는 일본군인들에 대항하며 끊임없이 현일을 부르짖는 것은, 두 인물에 영웅성을 가미하는 지점들이다. 따라서 인물들은 스스로 '소외된 상태'를 극복할 수 있는 내면적 힘을 갖추게 되고, 동시에 세계는 일본의 제국주의와 우리의 민족주의와의 대립으로 확장되며 이분화된다.

따라서 이러한 세계 안에서 분이가 단지 '살이 부러진 현양산을 쓰고 걸어 들어오는 할머니'로 살아가며, 김현일이 광복절 경축 행사장에서 늙은 분이를 만나 사랑을 성취하고, 기차를 움직일 수 있는 것은 부자연스러운 결말이 아니다. 그 기차 안에는 유이민들도 있고, 청년 현일도 있어서 유랑을 멈추고 모두 만나 대화함과 통일에 대한 열망을 부르짖을 수 있는 것이다. 세계는 당당하게 역사의 주체로 나서는 이들의 열망과 합치될 수 있으며, 그 자체로 낭만화·추상화를 향해 나아간다. 굴절된 역사는 사랑의 힘으로 극복될 수 있는 성질의 것이라는 계몽의 패러다임을 구축한다.

이렇듯 <꿈꾸는 철마>는 <꿈꾸는 기차>와 매우 다른 작품으로 태어났다. 이러한 결과는 국립 뮤지컬단이 갖고 있던 역사뮤지컬에 대한 관행을 상기시킨다. 1970년대 예그린 악단이 생산한 대형 역사뮤지컬(예를 들어, <바다여 말하라>등)부터 국가 주도의 민족주의 담론이 작품을 주도하고 재미와 오락의 측면이 강화되는 경향은 꽤 오래 지속되었던 것이 사실이다.⁴²⁾ 1980년대 들어서도 각종 국제적인 행사에 국립 뮤지컬단이 동원되면서 '만들어진 전통'과 국가주의 담론이 대형 뮤지컬 내에 살아있곤 했다. 이러한 경향은 국립 뮤지컬단의 태생적인 한계·관점의 변화를 모색하는 것, 상업적 노선을 취하는 것에 원천적인 한계를 갖고 있다와 당시 시대적 정황이 맞물린 결과였다. 국립 뮤지컬단의 '초대형 무대를

42) 유인경, 「1970년대 역사 뮤지컬 연구-예그린 악단의 <바다여 말하라>를 중심으로」, 『민족문화사연구』 24호, 2004, 412면 참조.

기반으로 한 제작의 방법론 찾기'라는 측면에서는 분명히 그 공과가 인정되나, 그 결과물에는 비판적 시선을 견지할 필요가 있다고 본다.

니체는, 『반시대적 고찰』에서, '역사는 무엇을 위해서 존재하는가'를 탐구한 결과 '역사는 살아있는 자에게 속한 것'이라는 결론을 도출한 바 있다.⁴³⁾ 그리고 세 종류의 역사가 세 종류의 사람들에게 각각 대응될 수 있음을 말했다. 즉, 기념비적 역사, 골동품적 역사, 비판적 역사가, 활동하고 노력하는 자로서의 그에게, 보존하고 존경하는 자로서의 그에게, 고뇌하고 해방을 요하는 자로서의 그에게 속한다는 것이다. 기념비적 역사와 그것을 지향하는 주체는, 과거가 모방할 만한 것으로서, 모방할 수 있고 재현 가능한 것으로 서술되어서 그 안에 내재한 다양성을 일반화시키고 동일화시키려는 태도를 갖는다. 위대한 것을 창작하려는 사람이 일반적으로 과거를 필요로 할 경우, 기념비적 역사를 매개로 하여 과거를 찬란한 것으로 만들게 된다.

골동품적 역사와 그것을 지향하는 주체는, 옛부터 존재해 온 것들을 보존하면서 자신의 유래와 현존에 대해 감사하는 태도를 갖는다. 그러나 무엇인가가 오래 되었다는 사실은 반드시 그것이 불멸이어야 한다는 요구를 낳고, 삶을 오로지 보존하며 생산할 줄 모르는 태도에 고착된다. 마지막으로 비판적 역사와 그것을 지향하는 주체는, 삶을 유지하기 위해서는 과거를 파괴하고 해체하는 힘을 가져야 하고 때로는 이 힘을 적용해야 한다는 지향을 갖는다. 이를 통해, 어떠한 사물의, 존재의 부정성이나 몰락의 당위성이 분명하게 드러날 수 있다는 것이다.

이러한 고찰을 매개로 하면, '모시는 사람들'의 역사뮤지컬은 분명히 니체적 의미의 '비판적 역사'를 지향하고 있음이 분명하다. 그리고 상대적으로 당시 관립 뮤지컬단의 태도는 '기념비적 역사'를 연상하게 한다. 역사적 사건이 엄존한 채 그 안에서 파편화된 존재들을 조명하는 것과,

43) 니체의 역사관을 언급한 이 부분은, 니체의 『반시대적 고찰』(임수길 역, 청하, 1992) 중 111~130면을 참조했다.

역사적 구심점을 마련한 상태에서 존재들을 동질화하는 것은 분명히 비판과 계몽의 대비적 포즈를 지향한다. 그리고 '비판적 역사'를 지향하며 비극적인 작품을 생산해 낸 모시는 사람들의 뮤지컬이, 대중들의 일정한 호응을 얻었다는 사실⁴⁴⁾은 이러한 정신(esprit)이 작품 내에서 구동될 때 긍정적인 효과를 발생시킬 수 있음을 알게 한다.

그러나 '모시는 사람들'의 역사뮤지컬이 지닌 한계는 아이러니하게도, 바로 이 지점에서 발생한다. <들풀>에서도 확인한 바와 같이, 창작주체와 텍스트 간의 거리두기가 실제로 잘 이루어지지 않아서 마치 텍스트가 감정적 설득을 위한 도구로 자리할 위험이 내포되어 있기 때문이다. 작품 속에서 과편화된 존재, 소외된 존재들이 모두 김정숙이나 권호성의 '다른 나'로 환원되고 그것에 관객이 동조하기 원할 때, 작품 속에 스며든 '정신(esprit)'은 '이념'으로 전환될 가능성이 농후하다.⁴⁵⁾ 세 작품의 형식이 모두 과거와 현재, 실재와 환상이 혼합된 순환론적 구조를 공통적으로 취하고 있는 것도, 충격적인 결과를 미리 보여주고 이후에 상황이 제시되는 방식을 택함으로써 관객을 감정적으로 설득하려는 전략에 기반한 것일 수 있다. 요컨대, '모시는 사람들'의 역사뮤지컬은, 흘러넘치는 감정의 파토스가 고정된 형식을 기반으로 하여 정신과 이념의 경계에 위치하게 만든 경우라 할 만하다.

6. 맺음말

1990년대 김정숙이 이끄는 극단 '모시는 사람들'의 존재감은, 연극계가

44) 김미도, 「한국연극의 새로운 패러다임-1990년대 연극을 중심으로」, 『한국연극의 새로운 패러다임』, 연극과인간, 2006, 74면.

45) 안치운의 <블루 사이공> 비평도 바로 이 점을 지적하고 있다(안치운, 「블루 사이공」, 『한겨레신문』, 1996.2.8, 16면).

산업의 논리 속으로 흡수되어 가는 와중에 상업극의 메카로 불릴 만한 뮤지컬을 갖고 연극을 향한 이상을 소박하게 실현하려 노력했다는 점에서 일정한 의의를 지닌다. 그 연극에 대한 이상은, ‘역사뮤지컬’을 매개로 하여 역사를 조명하는 태도를 미시적인 차원으로 전환시키는 과정 중에 그 모습을 드러낸다. 피할 수 없는 역사적 흐름 속에서 실제로 삶을 영위 해간 평범한 개인들의 이야기가 역사뮤지컬의 뼈대가 되어야 함을 피력한 것은, 소외된 사람들에 대한 일관된 관심이 반영된 결과물이었던 것이다. 이러한 일개인에 대한 관심은 그들의 생의 조건을 전환시켜 개인과 세계와의 합일을 모색하는 결말을 지향하는 대신에, 오히려 개인을 억압하는 역사는 쉽사리 변화되기 어렵다는 비극적인 시선을 견지함으로써 리얼리티를 획득한다. <꿈꾸는 기차>의 현일이 환상 속에서 삶을 유지할 수밖에 없는 것, <들풀>의 민중들이 제의의 대상으로 부활되어야 하는 것, <블루 사이공>의 미래가 여전히 청산되지 못할 것이라는 전망을 낳는 것은 모두 이러한 맥락에서 이해될 수 있다.

그러나 이러한 의의에도 불구하고 극단 모시는 사람들의 역사뮤지컬은 결국, 매우 소박한 이념적 차원을 넘어서지 못함으로써 비판적 역사 의식을 감상적으로 재현한 약점을 갖고 있다. 이것은 작품과의 객관적 거리두기에 다소 실패한 작가의식의 과잉이 빚어낸 결과라고 생각된다. 특히 <들풀>은 이러한 경향이 가장 명징하게 드러난 경우로서, 역사의 소용돌이 속에서 희생당한 익명의 개인들을 위무(慰撫)한다는 주제는 단순히 객관적으로 수용되기 어려운 질감으로 형상화되어 있다.

현재 역사뮤지컬은 대형으로 제작되기에 적합하다는 인식 속에서 자리한다. 수많은 배우들이 정교하고 사실적인 무대 위에서 연기할 공간이 확보되기 쉽고, 그에 따라 화려한 볼거리가 자연스럽게 창출될 수 있으며, 전통음악의 음질료나 클래식 음질료가 서사와 결합되어 소위 명품뮤지컬의 반열에 오를 수 있는 가능성이 애초에 전제된 양식으로 인식된다. 따라서 그 제작의 규모는 거대 자본의 출자가 가능한 관립뮤지컬단이나

전문적인 기획력을 바탕으로 한 거대제작사에 의하여 대형으로 기획되고 생산될 것을 지향한다. 문화산업의 틀 안에 흡수된 뮤지컬이 일정한 생산 방식 안에 함몰되어 미의식의 자기복제를 거듭한다면, 뮤지컬이라는 장르의 진보되기 어려울 것이다. 비록 과잉된 감정의 표출에 의하여 그 비판적 역사의식이 희석되긴 했으나, 모시는 사람들의 역사뮤지컬은 그 제작환경과 작품의 주제적 측면에서 현재의 제작방식에 하나의 참고 사항이 될 법하다.

참고문헌

1. 기본자료

- 김정숙, 『김정숙 희곡집-블루사이공』, 모시는사람들, 1997.
<꿈꾸는 기차>, 초연 악보.
<들풀> 초연 악보, 초연 공연프로그램.
<블루사이공> 악보, 공연프로그램(1996년, 2004년).

2. 단행본

- 리영희, 『대화』, 한길사, 2005.
_____, 『전환시대의 논리』, 한길사, 2006.
임금복, 『동학문학과 예술 그리고 철학』, 도서출판 모시는사람들, 2004.
최유준, 『예술음악과 대중음악, 그 허구적 이분법을 넘어서』, 책세상, 2004.
한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국현대예술사대계Ⅲ』, 시공사, 2001.
니체, 프리드리히, 임수길 역, 『반사회적 고찰』, 청하, 1992.
스몰, 크리스토퍼, 조선우·최유준 역, 『뮤지킹 음악하기』, 효형출판, 2004.
Knapp, Raymond, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, 2005.
Yvonne Gold Wright, Jill, *Creating America on Stage: How Jewish Composers and Lyricists*

Pioneered American Musical Theatre, Ph.d Dissertation, Claremont Graduate University, 2003.

3. 논문 및 평론

- 김길수, 「<블루사이공> 담론1」, 『드라마논총』 12, 한국드라마학회, 1999.6, 115~148면.
- 김미도, 「통일의 열망을 담은 뮤지컬 ‘꿈꾸는 기차」, 『객석』 1992년 7월호, 163면.
- 김성희, 「서울시뮤지컬단 연구」, 『한국연극연구』 5호, 한국연극사학회, 2003, 201~248면.
- 박철완, 「창작 대중음악극의 현재와 전망」, 『공연과 이론을 위한 모임』 1994년 4월 30일.
- 송하춘, 「<혁명>·<들불>과 동학란」, 『탐구로서의 소설독법』, 고려대학교 출판부, 1996, 321~343면.
- 안치운, 「기억의 시학을 통해 본 한국 현대연극의 글쓰기」, 『한국연극학』 29호, 한국연극학회, 2006, 185~223면.
- 오종우, 「춤과 노래가 강화된, 종합예술 연극의 한 장르, 뮤지컬, 그 수용은」, 『한국연극』, 1994년 5월호, 100~104면.
- 유인경, 「1970년대 역사 뮤지컬 연구-에그린악단의 <바다여 말하라>를 중심으로」, 『민족문화사연구』 24집, 2004, 409~438면.
- 윤진현, 「이순신과 영웅의 쇄신」, 『대중서사연구』 14호, 대중서사학회, 2005, 7~38면.
- 이상면, 「뮤지컬의 매력과 위험한 함정」, 『객석』, 1994년 7월, 162~165면.
- 이승윤, 「한국 근대 역사소설의 형성과 전개」, 연세대학교 박사학위논문, 2005.
- 이혜경, 「역사의 주인으로 서는 민초들」, 『한국일보』 1994년 4월 15일.
- 조민영, 「1990년대 한국 창작 뮤지컬 대본 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2005.
- 진영복, 「네이션(Nation)의 서사학과 낭만성」, 『대중서사연구』 15호, 대중서사학회, 2006, 163~197면.
- 최승연, 「1990년대 한국 뮤지컬 공연의 양상」, 『한국연극학』 제29호, 한국연극학회, 2006, 264~291면.
- 함돈균, 「무력하고 통속한, 부조리하거나 난처한」, 『문학·선』, 2006년 여름호, 41~63면.

홍창수, 「6.25전쟁과 차범석의 보수적 휴머니즘」, 『역사와 실존』, 연극과인간, 2006, 64~92면.

Abstract

A Study on the Historial Musicals of 'Mosinun Saramdul'

Choi, Seung-youn

The company 'Mosinun Saramdul', lead by Kim, Jung-Sook in 1990's, can be carefully explored in terms of that it continuously tried to realize it's theatrical ideal through Musical during the period which the world of theatre started to be absorbed in the cultural industry. The theatrical ideal of this company existed in the perspective of viewing the history through the historical musicals. That is, the company kept trying to shed light on the people's life who vividly lived their life in the inevitable flow of history instead of the hero's life or history itself. This sort of attitude resulted in the continuous concern to the alienated people.

Moreover, the approach of the concern to the people gained the reality by maintaining the tragic historical view that the history suppressed the people could not be changeable easily. However, in spite of such significant factors, there is a weak point in the historical musical of the company-the sentimental representation throughout the works. Consequently, it can be said that the excess of the author's consciousness toward the people brings about this kind of weak point.

Key Words: Kim, Jung-sook, Mosinun Saramdul, a historical musical, the people,
the excess of an author's consciousness

접 수 일 : 2007년 2월 27일

심사기간 : 2007년 3월 1일~17일

게재결정 : 2007년 3월 17일