

역사극의 가능성과 존재 형식에 대한 소고

-역사를 무대 위에 소환·재현하는 방식을 통하여-

양승국*

<차례>

1. 다시, 역사란 무엇인가
2. 역사, 과학과 문학 사이의 긴장
3. 역사를 무대 위에 소환·재현하는 몇 가지 방식
4. 결론

<국문초록>

이 논문은 그동안 역사학계에서 다양하게 논의되어 온 '역사'의 개념과 '역사학'의 방법론을 수용하여 역사극의 새로운 가능성과 존재 형식을 점검해 보고자 한 시도이다. 일반적으로 역사극에서 역사를 소환하고 재현하는 방식은 크게 기존의 사료를 재해석하거나, 사료를 새로 발굴하여 의미를 붙이거나, 새로운 역사 이론의 방법을 끌어 오는 것이라고 할 수 있다. 본고에서는 이러한 역사극의 특성과 문제점을 차례로 <태>, <애니깽>, <경숙이, 경숙 아버지>를 중심으로 살펴보았다.

본고에서는 이러한 논의를 위하여 라이프니츠와 들뢰즈에 근거한 '주름-펼쳐짐'과 '사건'의 개념을 원용하여 '역사적 사건'의 의미를 재해석하고자 하였다. 드라마의 객관적 선행 조건을 '시간과 공간의 구체적 재현 형식'이라고 할 때, 사건의 개연성은 이 형식 내에서 사건을 발생시키는 주체의 '주름-펼쳐짐'의 인과 관계라고 할 수 있다. 더 나아가 이 개연성은 사건과 사건의 연결만이 아니라 계열과 계열의 만남의 인과 관계와 계열간의 공(共)가능성의 조건으로도 작용한다. 따라서 오늘날 다양해진 역사의 개념을 수용할 때 역사극의 가능성은 이러한 개연성의 범주를 어떻게 심화·확대하여 드라마에 적용할 수 있는가에 달려 있다.

주제어 : 역사극, 주름-펼쳐짐, 공가능성, <태>, <애니깽>, <경숙이, 경숙 아버지>

* 서울대학교 국어국문학과 교수

1. 다시, 역사란 무엇인가

최근 역사 소재 문학(연극)과 영상 미디어가 인기를 얻고 있다. 이러한 경향은 비단 한국에만 국한된 것이 아니라 유럽과 미국 등 외국에도 마찬가지인 것으로 보인다. 2000년 이후 영국과 미국에서도 역사 소재의 영화와 TV드라마, TV 교양 프로그램, 대중 역사서와 역사소설 등이 인기를 모으고 있다고 한다. 이러한 이유로 리처드 에번스는 계급이나 종교를 통해 정체성을 규명했던 과거 방식이 사라지면서 역사학이 그 공백을 채워나가기 때문으로 설명하고, 이렇게 역사학은 민족의 정체성을 구성하는 데에 중요한 역할을 하고 있다고 말한다.¹⁾ 이러한 언급은 역시 한국에서 역사 관련 작품들이 인기를 얻고 있는 이유에 대한 하나의 설명이 될 수 있을 것이다.

이렇게 인기를 모으고 있는 장르 중의 하나인 역사극은 범박하게 말하여 역사를 중심 소재로 삼고 있는 연극(TV 드라마)이라고 할 수 있을 것이다. 좀 더 폭을 좁혀 역사극의 개념을 규정하기 위해서는 여기에 제작 목적, 주 예상 관객(또는 시청자), 작가의 역사의식 등의 제반 성격이 추가되어야 할 것이다. 그러나 이러한 역사극 개념이 성립하기 위해서는 그 이전에 역사의 개념 혹은 성격이 먼저 규정되어야만 할 것이다.

과연 역사란 무엇인가. E.H.카가 1961년 『역사란 무엇인가』에서 역사를 “역사가와 (그의) 사실 사이의 부단한 상호작용의 과정이며, 현재와 과거 사이의 끊임없는 대화”라고 규정한 고전적인 언급은 이제 상식처럼

1) 리처드 에번스, 『『역사란 무엇인가』를 재조명하며』, 데이비드 캐너다인 편, 문화사학회 역, 『굿바이 E.H.카』, 푸른역사, 2005, 44-47면.

2) 국내에 번역되어 있는 카의 『역사란 무엇인가』는 극히 일부를 제외하고는 ‘the historian and his facts’를 ‘역사가와 사실들’로 번역하고 있다고 한다. 이는 ‘역사가와 그의 사실들’로 수정되어야 한다. 이 차이는 카를 이해하는 데에 매우 중요한 관건이 된다. 이에 대해서는 김기봉, 『‘역사란 무엇인가’를 넘어서』, 푸른역사, 2006, 326면 주1) 참조.

되었지만, 전적으로 신뢰할 수만은 없는 ‘명구’로 남고 말았다.³⁾ 키는 랑케의 실증주의 역사관을 비판하고 역사가의 역할과 역사관을 강조하면서 역사학의 과학화를 의도하였지만, 이제 그의 주장도 어느덧 과거의 한 ‘사실’로만 남고 말았다.

독일의 한 역사철학자는 역사를 “증거들에 대한 해석에 의하여 재구성될 수 있는 인간적인 삶의 관계들이 변화되는 연속성”으로 정의하고 이를 위해 ‘변화’와 ‘연속성’의 개념을 부여한 바 있다.⁴⁾ 이러한 정의는 사변적이어서 “역사란 과거의 인간들의 행동에 대한 읽⁵⁾”과 같은 또 다른 정의가 더 간단명료해 보이지만 추상적이기는 이들을 포함한 일반적인 정의들 모두 마찬가지이다.

그리스어에서 비롯된 역사(history)라는 단어는 어원적으로 ‘조사, 탐구’를 의미하였다. 따라서 오늘날 역사에는 적어도 두 가지 뜻이 담겨 있다. 하나는 객관적인 ‘사실(事實)로서의 역사’ 혹은 ‘역사적 사실’이고, 다른 하나는 인간에 의해 기억되고, 탐구되고, 서술된 것, 즉 ‘기술(記述)된 역사’이다.⁶⁾ 결국 역사의 개념은 ‘사실’과 ‘기술’의 개념에 따라서 그 규정이 달라질 수밖에 없는 것이다. 오늘날 프랑스어에서 *histoire*가 역사와 이야기 양자를 다 포함하고 있는 것에서 보듯 ‘역사이야기’는 근본적으로 떨어질 수 없는 친연성을 지니고 있는 것이다. 역사학의 역사는 바로 이야기에서 출발한 역사가 이야기와 결별하였다가 다시 이야기에 복귀하는 과정이라고 할 수 있다.⁷⁾

그러나 역사의 이야기가 곧 문학인 것은 아니다. 일찍이 아리스토텔레

3) 카의 『역사란 무엇인가』에 대한 비판은 김기봉, 『‘역사란 무엇인가’를 넘어서』, 푸른역사, 2006. 김현식, 『포스트모던 시대의 역사란 무엇인가』, 휴머니스트, 2006 참조.

4) 리차드 셰플러, 김진 역, 『역사철학』, 철학과 현실사, 1997, 22-24면.

5) 폴 리콕트, 김한식·이경래 역, 『시간과 이야기 1』, 문학과지성사, 2005, 199면.

6) 최재근, 『역사철학 강의』, 동풍, 1995, 12면. 김기봉, 앞의 책, 98면.

7) 프랑수아 도스, 최생열 역, 『역사철학』, 동문선, 2000 참조.

스는 다음과 같이 비극(시)과 역사를 구분한 바 있다.

따라서 시는 역사보다 더 철학적이고 중요하다. 왜냐하면 시는 보편적인 것을 말하는 경향이 더 강하고, 역사는 개별적인 것을 말하기 때문이다. ‘보편적인 것을 말한다’ 함은 다시 말해 이리이러한 성질의 인간은 개연적으로 또는 필연적으로 이리이러한 것을 말하거나 행하게 될 것이라고 말하는 것을 의미한다. 비록 시가 등장인물들에게 고유한 이름을 붙인다 하더라도 시가 추구하는 것은 보편적인 것이다. ‘개별적인 것을 말한다’ 함은 이를테면 알키비아데스는 무엇을 행했는가 또는 무엇을 당했는가를 말하는 것을 의미한다.⁸⁾

아리스토텔레스는 비극 플롯의 개연성을 설명하는 가운데 역사를 끌어와 비극의 보편성을 강조하고 있다. 위 언급 바로 이전에 헤로도토스의 작품은 운문으로 고쳐 써도 그것은 시가 아니라 역사임에 변함이 없다고 한 바 있다. 이것은 “할리카르나소스 출신의 헤로도토스는 그리스인과 페르시아인의 위대한 업적이 망각되지 않도록 하기 위해 여기에 탐구(ιστορια) 결과를 제시하고자 한다.”(1권, 서문)라고 한 헤로도토스의 『역사』(ιστορια)를 알고 있기 때문에 가능한 설명이었다. 헤로도토스의 탐구는 음유시인과 이야기꾼의 이야기 방식과는 다르게 페르시아 전쟁을 객관적으로 다루고자 한 최초의 역사였다. 그러니까 아리스토텔레스가 위의 『시학』에서 말하고 있는 ‘역사’는 아직 이야기가 아닌 개별적인 사실을 탐구하는 글쓰기인 것이다.

위 규정에 따르면 역사는 개별적인 것에 관심을 갖는다. 알키비아데스가 행한 것은 개별적인 사항으로 보편성을 띠고 있지 않다.⁹⁾ 이러한 것은

8) 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2006, 62-63면.

9) 알키비아데스는 매력 넘치는 젊은이이자 정치가로서 소크라테스를 유혹하려다 실패하고, 펠로폰네소스전쟁에서 아테네의 패배를 야기한 인물이다. 아리스토텔레스는 이러한 알키비아데스의 일화를 알고 있기에 구체적인 사례로 언급하

역사의 서술 대상일 뿐이다. 그런데 바로 이 점 즉 역사는 개별적인 것에 관심을 갖는다는 언급은 이후 역사가들 사이에서 역사의 성격을 규정하는 데에 기준점의 하나로 작용하게 된다. 이는 곧 역사는 이야기(문학)인가 과학인가의 문제와 연결된다.

2. 역사, 과학과 문학 사이의 긴장

역사(history)의 어원에서 보듯 역사는 과학과 관련이 깊다. 역사는 실증적인 사실로부터 출발한다는 점에서 과학과 동일하지만, 이러한 사실이 과거의 사건으로 소멸되어 버린다는 점에 역사의 특수성이 있다.¹⁰⁾ 카는 과학의 성격을 일반성과 객관성으로 파악하여 “역사가가 관심을 갖는 것은 특수한 것이 아니라 특수한 것 속에 있는 일반적인 것”¹¹⁾이며 “역사의 객관성은 사실의 객관성이라기보다는 관계의 객관성”¹²⁾으로 설명한다. 이런 점에서 그는 역사가는 역사의 대상에 대하여 도덕적 판단을 내릴 수 없다고 규정한다.¹³⁾ 이러한 입장은 역사의 과학성을 자연과학의 과학성과 동일시한 것이라고 볼 수 있다. 이에 대해 인간학으로서의 역사는 자연과학과는 다르며 역사가의 관심은 “일반적인 것에 있는 것이 아니라, 일반적인 것 안에 있는 특수한 것”에 있다는 반론도 제기된다.¹⁴⁾

뤼시앵 페브르와 함께 1929년 『아날 Annales』을 창조하여 ‘아날 학파’의

였을 것이다. 알키비아데스와 소크라테스의 관계에 대하여는 플라톤의 『향연』에 알키비아데스의 대화를 빌려 기록되어 있다. 이에 대한 보충 설명은 사이먼 골드 힐, 김영선 역, 『러브 섹스 그리고 비극』, 예경, 2006, 85-87면 참조.

10) 최재근, 앞의 책, 21면.

11) E.H.카, 권오석 역, 『역사란 무엇인가』, 홍신문화사, 2006, 78면.

12) E.H.카, 위의 책, 150면.

13) E.H.카, 위의 책, 95면.

14) 김현식, 『포스트모던 시대의 역사란 무엇인가』, 휴머니스트, 2006, 201-202면.

문을 연 마르크 블로크는 ‘역사적 관찰’을 설명하면서 “이론상으로 역사가는 자기가 연구하는 사실을 실제로 절대 확인할 수 없”¹⁵⁾으며, “현재에 관한 인식과는 대조적으로 과거에 관한 인식은 필연적으로 ‘간접적’일 수밖에 없다.”¹⁶⁾는 것을 역사 연구의 특성으로 지적한다. 그러나 그는 현재의 사실이라고 하여 더 잘 알 수 있는 것은 아니며, 구체적인 증거가 있다고 해도 그것을 해석하는 것은 역사가 개인의 지성에 의해서만 가능함을 역설한다.¹⁷⁾ 그에 따르면 역사가는 필연적으로 실험실 속에서 일어나는 일을 외부의 다른 사람의 보고에 의해서 알 수밖에 없지만, 실험이 끝나고 나서 비로소 실험실에 찾아갔을 때 운이 좋으면 역사가는 실험자가 남겨놓은 찌꺼기를 확인할 수도 있다. 따라서 “과거의 인간에 관한 모든 사실과 현재의 인간에 관한 대부분의 사실에 대한 인식은 ‘흔적’에 의한 인식이다.”¹⁸⁾

개디스는 블로크의 이론을 계승하면서 보다 더 적극적으로 역사학에 자연과학의 방법론을 도입하고자 한다. 그는 역사가는 지식을 구성해 나가는 다양한 방법을 활용해야 하며, 이 다양한 방법이 과학적 태도라고 주장한다.¹⁹⁾ 이를 위해 특히 그는 카오스이론과 프랙탈기하학이론 등의 비선형적 과학방법론을 역사학에 원용하고 있다.²⁰⁾ 한편 키는 어떤 사건이 발생했다는 사실을 확정하는 것이 역사가의 중요한 작업 중의 하나라는 것을 인정했지만, 그것은 역사가의 가장 기본적인 작업일 뿐이다. 에번스에 의하면 역사가의 작업 가운데 무엇보다 중요한 것은 이러한 기본작업을 바탕으로 해석과 설명 체계를 세우는 일이다.²¹⁾

15) 마르크 블로크, 오복만 역, 『역사를 위한 변명』, 숲길, 2005, 79면.

16) 마르크 블로크, 위의 책, 80면.

17) 마르크 블로크, 위의 책, 80-85면.

18) 마르크 블로크, 위의 책, 86면.

19) 존 루이스 개디스, 강규형 역, 『역사의 풍경』, 예코, 2004, 166면.

20) 존 루이스 개디스, 위의 책, 113-139면.

21) 리처드 에번스, 『역사란 무엇인가?』를 재조명하며, 데이비드 캐너다인 편, 『굿

『아날』의 영향은 2차 세계대전 이후 세계로 뻗어나갔다. 이들은 유럽의 장기 지속적이고 천천히 움직이는 깊은 구조들을 밝히는 역사를 쓰려고 하였으며, 경제학·인구학·지리학 등에서 이용할 만한 과학적 도구를 흡수하였다. 이들은 모든 면에서 사건에서 구조로, 짧은 기간의 역사에서 역사 문제로 옮겨가고자 하였으며 이러한 종류의 역사를 이음매 없이 펼쳐 서로 다른 영역들이 분리되지 않고 얽혀 있는 전체사를 추구하였다.²²⁾

폴 벤즈는 이러한 전체사(History)-대문자 역사-를 부정한다. 그에 의하면 “역사는 공인된 문학적 형식들을 통해 단순한 호기심의 목적에 봉사하는 지적 활동”이고, “역사 서술은 우리 상황의 반영이며 우리 기획(project)의 과거로의 투사(projection)”이다.²³⁾ 이러한 견해에 따르면 “모든 역사적 이야기는 흩어져 있는 원인들을 인위적으로 잘라내어 만든 줄거리이며, 무엇보다도 인과적이며 이해 가능한 이야기”²⁴⁾이다. 역사는 과학적 단계가 아닌 기예(art)의 일종²⁵⁾이다. 결국 역사는 연극, 소설과 마찬가지로 행동하는 인간들을 보여 주는 예술 작품이며²⁶⁾ 역사학은 문학비평이다.²⁷⁾ 대문자 역사는 존재하지 않는다.²⁸⁾

이러한 이야기로서의 역사의 개념은 1970년대 이후 신문화사, 일상사, 미시사 등으로 자리 잡으며, 아날 학파의 역사 서술이 전체사에서 계열

바이 E.H.카], 푸른역사, 2005, 29-30면.

22) 미리 루빈, 『오늘날 문화사란 무엇인가』, 데이비드 캐너다인 편, 위의 책, 155-156면.

23) 폴 벤즈, 이상길·김현경 역, 『역사를 어떻게 쓰는가』, 새물결, 2004, 143면.

24) 폴 벤즈, 위의 책, 161면.

25) 폴 벤즈, 위의 책, 259면.

26) 폴 벤즈, 위의 책, 364면.

27) 폴 벤즈, 위의 책, 87면.

28) 이러한 역사관은 역사가는 오직 언어적 행위에 따라 과거의 개연적 사실들만 재현할 뿐이라는 ‘언어로의 전환’과 밀접한 관련을 지닌다. 이 ‘언어로의 전환’(linguistic turn)’에 대해서는 김기봉, 앞의 책, 4장 ‘역사적 사실과 언어로의 전환’, 참조.

사로 옮겨가는 데에 영향을 미친다. 그럼에도 불구하고 아날의 역사가들은, 1994년 잡지 이름을 ‘아날, 역사와 사회과학’으로 변경하는 것에서 보듯, 포스트모던 역사 이론의 비판을 수용하였지만 역사의 아이덴티티는 문학이 아니라 과학에 있다고 새삼 선언하였다.²⁹⁾ 바야흐로 역사는 과학과 허구적 문학 간의 긴장 속에 놓이게 된 것이다.³⁰⁾

이렇게 변화한 역사의 개념과 정체성을 전제할 때, 역사극을 ‘역사 소재의 극’과 같이 간단히 정의하는 것은 동어반복의 한계에 빠질 수밖에 없다. 오늘날 역사극의 가능성과 존재 형식은 결국 위와 같은 역사의 ‘현대적’ 개념과 성격을 고려한 후, 그러한 역사를 무대 위로 소환하고 재현하는 방식의 구조와 미학을 검증할 때 비로소 확인할 수 있을 것이다. 따라서 본고에서는 역사의 성격과 역사 서술의 방법에 대한 역사학의 다양한 연구 성과를 수용한 후 이를 토대로 현대 역사극의 가능성과 의미를 검토하고자 한다.

이를 위하여 본고에서는 <태>(오태석, 1974), <애니깽>(김상열, 1988), <경숙이, 경숙 아버지>(박근형, 2006)의 작품을 중심으로 살펴보고자 한다. 이들 작품을 선별한 이유는 다음과 같다. 우선 이들 작품이 취급하고 있는 역사적 배경이 각각 조선 초기, 구한말, 한국전쟁 전후 시기로서 일정한 시대적 낙차를 보인다는 점, 둘째로 역사적 소재를 취택하고 해석하는 방법이 서로 다른 점, 셋째로 이들 작품은 공통적으로 정치사, 민족사, 가족사의 요소를 부분적으로 지니면서도 각각의 작품에서 두드러진 역

29) 김응중, 『아날학파의 역사세계』, 아르케, 2002, 24면.

30) 프랑수아 도스, 최생열 역, 『역사철학』, 동문선, 2000, 150면.

다음과 같은 언급이 역사의 이러한 본질을 요약적으로 보여 준다. “과거에 대한 역사가의 접근이 언어를 매개로 해서만 가능하며, 과거에 대한 지식이 담론을 통해서만 전달되고 보존될 수 있는 한 역사학은 문학으로부터 자유로울 수 없지만, 역사연구가 실증적이어야 하고 그 연구 성과들이 합리적인 토론을 통해 검증될 수 있어야 한다는 점에서 역사는 과학이어야 한다.”(김기봉, 『역사란 무엇인가?를 넘어서』, 푸른역사, 2006, 134-135면)

사의 성격은 서로 다르다는 점이다. 이중 본고에서는 특히 둘째의 특성을 중심으로 역사극의 가능성과 존재 형식·역사를 소환·재현하는 방식을 살펴보고자 한다. 이 과정에서 자연스럽게 첫째와 셋째의 특성도 밝혀질 것으로 기대한다.

3. 역사를 무대 위에 소환·재현하는 몇 가지 방식

1) 사료(史料), 떠다니는 기표

조용만의 <신숙주와 그 부인>(1933), 유치진의 <사육신>(1955), 신명순의 <전하>(1962), 오태석의 <태>(1974) 등의 작품들은 조선시대 단종복위 운동(병자의 난, 세조2년 6월)을 중심 소재로 삼고 있다는 점에서 공통점을 지닌다. 그러나 한편으로 이들 작품들은 사료의 선택과 해석에 있어서 서로 다른 점을 지니고 있어 <태>의 분석 이전에 간단히 살펴볼 필요가 있다.

조용만의 작품³¹⁾은 신숙주의 부인이 신숙주의 변절-이렇게 말하는 것도 한편으로 치우친 역사관일 것이지만-을 알고 자결하는 모티프가 중심을 이룬다. 사육신의 거사가 실패로 돌아가자 이 소식을 들은 신숙주의 부인 윤씨는 당연히 신숙주도 가담하였을 것으로 짐작하고 죽음을 준비한다. 그러나 의외로 신숙주가 살아서 퇴청하자 그가 문종의 은혜를 배반하였다고 여긴 윤씨는 남편의 절개를 대신하여 자결한다. 작품은 특별한 극적 사건 전개 없이 윤씨의 하루³²⁾의 일과를 담담하게 풀어 나간다.

이 작품에서 취급하고 있는 신숙주 부인 윤씨의 죽음은 사실(事實)인가

31) 『조선중앙일보』, 1933.7.16-23.

32) 역사적 사실로서는 세조 2년(1456년) 6월2일의 일이다.

허구인가. 작가가 이 모티프를 취한 근거를 알 수는 없지만, 단적으로 말해서 이 사건-발생하지 않은 것이므로 사건이라고 할 수도 없지만-은 사실이 아니다. 세조실록에 의하면³³⁾ 신숙주의 부인 윤씨는 신숙주가 주청사(奏請使)로 중국에 출장 가 있는 동안 병사하여 단종복위운동이 일어났을 때는 이미 고인이 된 신세이다. 그러니까 작가는 구전 또는 야사에 근거하여 작가가 바라는 역사 인물의 이미지를 주관적으로 그려낸 것이다.

신명순의 <전하>는 당시 국내에 막 소개된 서사극의 이론을 세조와 신숙주, 성삼문 사이의 갈등으로 담아 보고자 한 작품이다. 이 작품은 ‘사육신-선/세조-악’이라는 이분법의 관계를 학생들의 토론 형식 속에서 재검토하고 있는 단막극이다. 극중극의 형식을 빌면서도 포괄구조의 마무리가 이루어지지 않은 채 결론은 관객의 몫으로 남겨두고 있다. 이 점에서 이 작품은 역사의 사실을 직접 무대 위에서 취급하고 형상화한 작품이라고 보기는 어렵다.

유치진의 <사육신>은 그 제목에서도 보듯 사육신의 거사 자체를 중심 사건으로 다루고 있는 작품이다. 사육신의 세조를 시해하려는 계획이 발각되어 처형되기까지를 사흘간의 시간³⁴⁾ 속에 담고 있는 이 작품은 사

33) 임금이 대제학(大提學) 신숙주(申叔舟)의 처(妻) 윤씨(尹氏)의 병이 위독하다는 말을 듣고, 명하여 그 오빠(兄) 동부승지(同副承旨) 윤자운(尹子雲)에게 약을 가지고 가서 구료(救療)하게 하였더니, 갑자기 부음(訃音)을 듣고 임금이 놀래고 애도하여 급히 철선(撤膳)하게 하였다. 어찰(御札)로 승정원에 교시하기를, “신대제학(申大提學)은 다른 공신의 예(例)와 다르고, 또 만리(萬里) 외방에 있으며, 또 여러 아들이 다 어리니, 나의 애측(哀惻)함을 다 진술할 수가 없다. 정원(政院)에서 포치(布置)하여 관(官)에서 염장(殮葬)하게 하며, 또 관원을 보내어 치제(致祭)하는 등의 일을 상실(詳悉)히 아뢰도록 하라.”하고, 관곽(棺槨), 쌀·콩 아울러 50석, 종이 70권, 석회(石灰) 50석, 송지(松脂) 3두(斗), 유둔(油菴) 4부(部)를 내려 주었다. 또 명하여, 신숙주의 매부(妹夫) 사재감 정(司宰監正) 조효문(曹孝門)에게 호상(護喪)하게 하고 말하기를, “상사(喪事)의 모든 일은 네가 가서 항상 보고 곡진하게 포치하되, 일에 따라 계달(啓達)하라.” (『세조실록』 권3, 세조 2년, 1월 23일)

34) 역사적 사실로서는 사육신은 세조 2년 6월 2일에 거사가 발각되어 8일에 처형

육신을 정의(正義)의 주체로 부각시키는 전형적인 역사의식을 보여 준다. 작가 스스로 작품 머리에 밝힌 ‘성격 연구’에서 한명회의 항목을 보면 “기형적인 그 대갈통! 한쪽으로 텅겨져 나온 그 눈! 보기만 해도 구역이 난다. 꿀값을 한다는 말이 이를 두고 한 말인 것 같다.”³⁵⁾라고 되어 있다. 이야말로 작가의 주체성이 노골적으로 드러난 역사적 인물에 대한 해석의 대표적인 예라고 할 수 있다. 성삼문이 처형되기 직전 군중들이 “충신들을 내 나라!”, “누가 충신들을 죽였느냐!” 하고 소리 지르는 상황을 설정한 것도 불가능한 현실의 현존에 대한 작가의 주체적 욕망이 발현된 것이라고 볼 수 있다.

오태석의 <태>는 이러한 기존 작품들과는 달리 사료의 선택과 배치를 완전히 뒤틀고 있다. 1970년대에 발표된 작품으로서는 유례가 없는 파격적인 역사 해석을 보여 주어 그 충격과의 크기를 충분히 짐작할 수 있을 듯하다. 초연으로부터 30여 년이 지난 2006년의 공연 작품도 초연의 틀을 크게 벗어나지 않는다. 그러나 오늘날 오태석의 <태>가 주는 충격은 미미하며 오히려 상대적으로 그의 역사 인식의 불합리성이 더욱 두드러져 보인다.

엄밀히 말하자면 <태>에는 사료라고 할 것이 없다. 작품 속에 나오는 인물들은 역사 속의 인물들이지만 이들이 엮어 내는 사건들은 역사의 밖에 있다. 세조, 정인지, 신숙주, 성삼문, 단종 등 모든 인물의 실존의 흔적은 역사 속에서 찾을 수 있지만, 무대 위의 인물의 형상은 전적으로 작가의 상상력의 산물일 뿐이다.³⁶⁾ 편년체로 서술된 세조실록에 의하면 세조2년 6월 2일 단종복위운동이 발각되어 6월 8일 관련자들이 처형되었고, 단

되었다.

35) 『동량 유치진 전집』 3, 서울예대출판부, 1993, 154면.

36) 역사 서술에서 상상력의 가치는 충분히 인정될 수 있다. 하지만 이것은 사료를 근거로 하여 불충분한 공백을 역사가의 상상력으로 메워 서술하는 태도에 대한 인정이다. 상상력의 의미에 대해서는 뤼시앵 보이어, 김웅권 역, 『상상력의 세계사』, 동문선, 2000 참조.

중은 노산군으로 강봉되어 세조3년 6월 21일 영월에 유배되었다가 10월 21일 자살한다. 이 사이에 세자인 도원군(桃源君)은 숙환으로 세조3년 9월 2일에 사망하여 11월 15일에 의경(懿敬)이란 시호를 얻는다. <태>에는 이러한 1년여의 시간 속에서 급박하게 전개된 정치적 사건들이 단편적으로 무대 위에 취택된다. 그러나 그 연결은 작가의 상상력에 절대적으로 의존한다.

그러나 사실 이러한 정치적 사건들은 작품들의 핵심 구조를 형성한다기보다는 또 다른 중심 모티프가 떠 있도록 받쳐 주는 '카오스의 바다'의 기능을 한다. 이 다른 모티프는 작품 제목과도 직접 관련되는 '핏줄 의식'이다.

박인수(朴仁叟)[박팽년]공은 평양 사람이다. 세종 때에 급제하였는데 육신(六臣)의 우두머리로 죽었다. 그의 자부(子婦)가 홀로 죽지 않고 살아남았는데, 마침 임신 중이었다. 세조가 이르기를, “아들을 낳으면 함께 죽여라.” 하였다 그의 여중 한 사람이 역시 임신 중이었는데 자부에게 말하기를 “마님께서 딸을 낳으시면 다행이겠습니다. 만약 둘이 다 아들을 낳게 되어도 저의 자식으로 대신 죽음을 받게 하겠습니다.” 하였다. 주인은 아들을 낳고 좋은 딸을 낳았다. 자식을 서로 바꾸어 종이 자기 자식이라 하였으니, 즉 지금 동지(同知) 박충준(朴忠俊)은 바로 그의 후손이다. 대구부(大邱府)에서 산다.³⁷⁾

위와 같이 야사에 전하는 박팽년 자손의 핏줄 잇기 모티프는 <태>의 중심 주제를 형성한다. 형제들과 조카, 선왕의 고명대신(顧命大臣)들을 무자비하게 죽여 인정이라고는 베풀 것 같지 않은 세조가 <태>에서는 위

37) 尹者獻, 長貧居士胡撰, 『大東野乘』 卷之五一, 민족문화추진회, 『대동야승13』, 49-50쪽. 박팽년 자손에 얽힌 이 일화는 일제시대 야담운동의 주된 소재로 채택되었던 것으로 보인다. 金振九, 『歷代人物快死錄』, 『별건곤』, 1927.12 참조. 이 내용은 月灘, 過驚胡弔六臣墓, 『개벽』(1934.12)에도 간략하게 전한다.

의 일화에 나오는 박팽년의 손자를 거두어 주는 것으로 설정된다.³⁸⁾ 그 과정에는 자신의 아들 도원군이 인물은 일관하여 의경세자로 불린다. 의 죽음으로 인한 세조의 혈연 의식이 작용할 수도 있었겠지만 사건 진행으로 보아서는 분명하지 않다. 왜냐하면 작품 속에서는 의경세자가 영월에서 금성대군의 칼에 의해 숨지는 것으로 설정되어 있기 때문이다.

단종의 죽음에 대해서 실록에는 다음과 같이 짧게 기술해 놓고 있다.

(...)명하여 송현수(宋玟壽)는 교형(絞刑)에 처하고, 나머지는 아울러 논하지 말도록 하였다. 다시 영(嬰) 등의 금방(禁防)을 청하니, 이를 윤택하였다. 노산군(魯山君)이 이를 듣고 또한 스스로 목매어서 졸(卒)하니, 예(禮)로써 장사지냈다.³⁹⁾

위의 실록의 기록과 달리 아사에는 여러 가지 다른 식의 단종의 죽음이 언급된다. 하지만 <태>에서는 금성대군의 칼에 먼저 맞은 단종이 대항하여 금성대군을 죽인 후 세조의 칼에 죽는다. 영월의 단종 유배지에 세조와 금성대군, 세자, 신숙주 등이 모두 모여 칼부림을 부린다는 설정은 허구의 무대라고 하여도 파격이 지나치다.⁴⁰⁾ 이렇듯 이 작품에 채택된 모티프들은 거죽만 역사일 뿐이다.

김상열의 <애니깽>은 민족수난사를 무대화한 선구적 의의를 지니는 작품이다. 그만큼 이 작품에서 취급하고 있는 역사적 근거는 작가 스스로 찾아 마련한 것이다. 작가는 직접 멕시코 유카탄 반도의 도시 메리다

38) 오태석의 <태>에서는 박순의 여종이 아들을 낳았고, 여종의 남편이 아내 몰래 자기 자식을 박순의 아들 대신 바쳐 죽게 한다. 이 충격으로 여종은 미쳐 버린다. 전해 오는 설화의 내용을 바꾸어 극적 충격을 가한 극작의 수법은 독창적이긴 하지만 사실(事實)의 변개를 통한 선정적인 모티프의 설정이라고 할 수 있다.

39) 『세조실록』 권9, 세조3년, 10월 21일.

40) 뿐만 아니라 숙종조에 붙여진 묘호(廟號)인 ‘단종’과 죽은 뒤 시호로 붙여진 ‘의경’이라는 이름을 세조 자신이 부르고 있음은 작가의 역사에 대한 상식이 결여된 것으로 보인다.

를 방문하고 애니깁[에네켄 henequen] 농장을 답사하였다. 작가는 멕시코 이민 2세대들을 직접 만나 그들로부터 전해져 내려오는 어머니·아버지들의 비참했던 현실을 확인하고 전설 같은 노동자들의 탈출·귀환기를 들었다.⁴¹⁾ 그리고 작가는 여기에 당대에 발간된 신문의 단편적인 기사⁴²⁾를 추가하여 애니깁 노동자의 삶의 형상이라는 그림 퍼즐을 맞춰 나간다. 따라서 몇 줄 되지 않는 신문 기사의 내용과 현지답사를 통해서 얻은 지식이 <애니깁>의 작가가 활용할 수 있는 사료의 전부이다.⁴³⁾ 작가는 이것을 짜 맞추어 애니깁 노동자의 삶을 형상하여야만 한다. 이 점에서 작가는 작가 이전에 역사가이다.

역사란 “남아 있는 흔적을 긁어모아 사라진 것들의 소멸된 삶을 다시 일구어 내는 작업”⁴⁴⁾이며 역사가는 이 흔적을 짜 맞추는 사람이다. 사료는 불충분하기 때문에 사라진 것들의 현존하는 흔적은 하나의 사건, 한 인물에 대해서조차 역사가가 품고 있는 의문을 해결해 주지 못한다. 그러나 작가는 역사가가 아니기 때문에 역사가보다 자유롭다. 당연히 그 어떤 역사가보다도 작가는 인식 객체에 비하여 월등한 인식 주체로 기능한다. 이론상으로 역사가는 자기가 연구하는 사실을 실제로 절대 확인할 수 없지만,⁴⁵⁾ 작가는 확인할 필요를 절대적으로 느끼지 않는다. 따라서 남아 있는 흔적이 얼마든지에 관계없이 작가는 과거를 무대에 소환할 수

41) 1988년 초연 <애니깁> 프로그램 참조.

42) ‘大陸植民會社 特派船 이르허르너號는 率眷 農人 千七百人을 搭載하고 本月 初二日 上午 十日點鐘 出航仁川항았더라’, 『황성신문』, 1905.4.4. 이 노동자들의 귀환에 대한 기사는 『신한민보』(1921.10.20)와 『동아일보』(1921.12.19)에 보이고 이듬해 『동아일보』(1922.8.5-9)에는 특집으로 다루어지고 있다. 이 밖에 『시대일보』(1925.12.15)에도 간략한 관련 기사가 실려 있다.

43) 작가가 <애니깁>을 발표하였을 때는 아직 『한국인멕시코이민사』(이자경, 지식산업사, 1998)와 같은 기초 자료가 발간되기 전이다. 당시 애니깁 노동자들의 사진도 최근 발굴되어 소개된 바 있다(연합뉴스, 2005.1.9).

44) 김현식, 『포스트모던 시대의 역사란 무엇인가』, 휴머니스트, 2006, 73면.

45) 마르크 블로크, 오복만 역, 『역사를 위한 변명』, 숲길, 2005, 79면.

가 있다. 다만 이 경우엔 상상력의 질과 역사의식의 순도(純度)가 무엇보다도 문제가 될 것이다.

박근형의 <경숙이, 경숙 아버지>는 <태>나 <애니깽>과는 역사를 다루는 면에서 성격이 완전히 다르다. 단적으로 말해서 이 작품은 실제의 사료라고 할 것이 아예 없다. 그러나 역사의 현장은 있다.

나도 붉은 잉크와 푸른 잉크를 내어 놓고 공화국 기를 그리기 시작하였다. 우리 집 대문간에 달기 위하여서다. 윗집 기가 혹시 격식에 틀리거나 앉았을까 해서 일부러 동회 앞에까지 가서 눈여겨보고 와서 그렸다. 그리면서도 아내와 서로 보고 멋없이 웃었다. 아침저녁으로 국기를 고쳐 그려야만 하는 우리 신세를 자조함에서였다.

일본 명절에 국기를 달지 않았다 해서 칼 찬 순사들에게 뺨을 얻어맞고 발길로 차이는 마을의 어른들을 어릴 때 흔히 보았다. 여남은 살 될까 말까 하였을 무렵이다. 어디서 누구한테 배운 노름이었는데는 모르나 사랑방 벽에 태극기를 그려 붙여 놓고 어린 가슴을 파닥이던 일이 있었다. 지금 생각하니 아마 만세운동의 영향이었던 듯싶다. 내가 그린 태극기를 조용히 뜯어서 불사르시던 어머니의 뺨엔 두 줄기 눈물이 흘러내리었고 나는 그날 밤 순사에게 목덜미를 잡힌 꿈을 꾸고 울면서 잠을 깬 일이 있다.⁴⁶⁾

위 글은 어느 역사학자의 일기의 일부분이다. 이 일기는 과연 사료가 될 수 있을까. 그리고 이 일기를 근거로 대본을 만들어 공연을 올린다면 이 작품은 역사극이 될 수 있을 것인가. 남에게 읽힐 것을 전제로 하지 않은 일기란 필자 자신의 일상을 주로 기술하는 것이 당연할 것이다. 전문적인 글쓰기에 종사하지 않는다면 일반적으로 일기의 필자는 소수의 단편적인 기록만을 남길 것이다. 하지만 이러한 기록이야말로 오히려 당대의 일상의 현실을 더 잘 보여 줄 수 있을 것이다.⁴⁷⁾ 이러한 일상사(日常

46) 김성철, 『역사 앞에서』, 창작과비평사, 1993, 81-82면.

事)의 기록은 이제 일상사(日常史, Alltagsgeschichte)라는 역사의 한 영역으로 자리 잡는다.

일상사의 중심은 서민으로 분류되는 사람들의 행위와 고통에 놓인다. 그들의 ‘노동과 의식주의 세계, 사랑과 증오, 불화와 협력, 기억, 두려움, 장래에 대한 희망’에 관심을 둔다.⁴⁸⁾ 일상인 인간들이 그들의 행동을 통해 자신들의 상황에 직접적으로 영향력을 행사하는 영역⁴⁹⁾이다. 일상의 차원은 역사 과정에서 나타나는 발전 모순의 구체적 작용을 심층적으로 이해할 수 있게 해 주고, 구체적 주체의 일상을 전체 사회적 관점으로 부각시킬 수 있게 해 준다는 점에서 역사인식에 새로운 관점을 제공해 준다.⁵⁰⁾

이러한 점을 고려한다면 <경숙이, 경숙 아버지>는 여성사의 측면에서 본 여성의 일상사의 드라마라고 할 수 있다. 달리 말하여 일상이란 “남성과 여성이 주체로서 그 관계들, 그리고 관계의 의미를 그들의 전체 생활양식과 문화와 연결하여 계속하여 협상하는 영역”⁵¹⁾으로 규정할 수 있다. 따라서 일상의 영역은 주로 가정 내에 국한되고, 일상사의 드라마는 가정극의 범주에 머물게 마련이다.⁵²⁾ <경숙이, 경숙 아버지>는 극중 주동

47) 일상이 지닌 역사의식의 성격에 대해서는, 폴 벤즈, 『역사를 어떻게 쓰는가』, 새물결, 2004, 320-324면 참조.

48) 알프 뤼트케, 나종석 역, 『일상사란 무엇인가』, 청년사, 2002, 15-16면.

49) 알프 뤼트케, 위의 책, 232면.

50) 알프 뤼트케, 위의 책, 216면. 다음과 같은 언급도 일상사의 가치를 긍정한다. “오늘날 이 같은 작은 사람들(Kleine Leute)에 대한 연구는 갈수록 그 중요성을 더해 가는 바, 신문화사, 미시사, 그리고 일상생활사 등은 이러한 사람들의 이야기를 통해 기존의 거시적이며 엘리트주의적인 역사에서는 무시되거나 간과된 역사적 진실을 보여주려는 노력에 다름 아닙니다.”(김현식, 『포스트모던 시대의 역사란 무엇인가』, 휴머니스트, 2006, 177면)

51) 알프 뤼트케, 위의 책, 239면.

52) 이러한 성격을 강화시켜 주는 역할을 하는 극중 요소는 가족 앨범이다. 가족 앨범은 단순히 가족의 과거 이야기를 보존하는 데 그치지 않으며, 과거를 새로운 형태로 다시 창조한다. 사진 앨범을 중심으로 기억을 재구성하는 동안, 우리는 의식하지 못하는 사이에 기억의 특질을 변화시킨다. 이 점은 관객이 무대 위에 전개되는 역사적 사건을 볼 때에도 마찬가지로 적용될 수 있으리라고 본다. 이

인물인 경숙이의 일기의 서술 구조를 통하여 이러한 일상사의 장치를 마련한다.⁵³⁾ 대본 상으로는 한 장면에 국한되어 있지만 경숙이의 일기는 작품 전체를 수용하는 포괄구조의 기능을 지닌다. 이런 점에서 이 작품은 가공의 ‘경숙이의 일기’를 토대로 구성된 일상사의 역사극이라고 할 수 있다. 일상사는 미시사의 중심 영역을 차지한다. 소수의 사료만을 남긴 사람들과 그 사료에 담긴 일상을 연구하는 것이 미시사 연구의 즐거움⁵⁴⁾이라고 할 수 있다. ‘경숙이의 일기’를 통해서 경숙이의 일상-아버지의 삶과 동시대의 현실을 살펴보는 것도 이러한 즐거움의 하나일 것이다.

역사가는 실제로 남아 있는 것에서 출발하여 무엇인가의 결과물을 관중에게 내어 놓아야 한다. 이때 상상력과 극화(劇化)의 능력이 필요하다.⁵⁵⁾ 이렇듯 사료를 취택·재단하여 관객에게 보여주는 능력이 필요하다는 점에서 역사가와 극작가는 공통점을 지닌다.⁵⁶⁾ 그러나 이때의 사료

러한 가족 앨범의 의미에 대해서는, 테사 모리스 스즈키, 김정원 역, 『우리 안의 과거』, 휴머니스트, 2006, 124-125면 참조.

- 53) 이러한 점에서 이 작품의 주된 사건 진행은 경숙이와 경숙이 아버지의 ‘전기적·일화적 역사’라고 할 수 있다. 이러한 역사는 역사의 구성단위의 위계 중 맨 아래쪽에 자리 하는 ‘약한(faile)’ 역사이다(폴 벤즈, 『역사를 어떻게 쓰는가』, 새물결, 2004, 38면).
- 54) 가령, 자서전을 남긴 18세기 독일의 재단사의 삶을 연구한 자서전을 통해 본 18세기 어느 재단사의 내면세계를 통해서 이러한 ‘미시사의 즐거움’을 확인할 수 있다. 위르겐 슬롬봄, 백승중·장현숙 역, 『미시사의 즐거움』, 돌베개, 2003 참조.
- 55) 존 루이스 개디스, 강규형 역, 『역사의 풍경』, 예코, 2004, 80면.
- 56) ‘이야기-역사’ 개념을 거부한 아날학파의 대부 브로델은 1949년 발간된 『필리페 2세 시대의 지중해와 지중해 세계』에서 “지중해 공간을 무대에 올린다.”, 지중해는 “유례없이 복잡하고 성가신 등장인물이다”, “세계-경제란 ‘세계-무대’가 아니고 무엇인가?”, “무대 위에서 역사의 ‘배우들’은 더 이상 개인들이 아니라 집단들이다.”와 같은 연극과 관련된 비유를 사용한다(김응중, 『아날학파의 역사세계』, 아르케, 2002, 215-216면, 각주 10). 이 점에서 미루어 보아도 비록 역사가 과학의 방법론을 수용한다 하더라도 세계에 대한 인식은 문학 특히 드라마와 밀접한 관계가 있다고 할 수 있을 것이다.

란 제한적이고 고정적인 것일 수 없다. 사료가 될 수 있는 것과 없는 것의 기준, 의미의 고정성은 이제 부정된다. “사료란 수많은 기의가 겹쳐 쌓인 ‘부유하는 기표’이며, 다양한 의미의 다양한 층들이 교란·중첩되어 있는 ‘두터운 묘사’”⁵⁷⁾이다. 드라마는 이러한 사료를 무대 위에 사건으로 보여 줄 수 있을 때 비로소 가능한 것이다.

2) 역사적 사건, 공(共)가능한 계열들의 만남

일반적으로 사건은 물질의 표면 효과이자 의미이며, 물체들에 있어 어떤 변화가 일어났을 때 수반되는 것이다. 사건과 의미는 함께 발생한다. 의미는 이 세계가 운동하면서 배출하는 사건과 더불어 발생하며, 바로 그 발생을 통해 문화의 가능성을 탄생시킨다.⁵⁸⁾ 의미는 사건 뒤에 있는 것이 아니라 바로 우리의 문화, 삶, 정치 속에 있다. 그것은 기본적으로 욕망과 권력에 관계되며, 욕망과 권력은 바로 계열화를 둘러싸고 벌어지는 드라마이다.⁵⁹⁾

수양대군이 단종으로부터 왕관을 물려받아 머리에 얹은 것(사건)은 물질의 표면효과에 불과하지만 그 의미는 막중하다. 역사와 많은 문학 작품에서 보듯, 이 의미는 욕망과 권력에 관계되고 이 사건의 계열은 다시 단종복위운동으로 이어지면서 끊임없이 새로운 의미를 생성해 낸다. <태>는 바로 이 계열에 또 다른 ‘핏줄 의식’이라는 계열이 겹쳐진 구조를 지닌다.

사건은 우리 눈에 보이지 않게 진행되던 물리적 변화가 우리 눈앞에, 문화의 세계에 솟아오르는 것이다. 공허로 솟아오르는 것이 아니라 이미 존재하는 문화의 장(場) 속으로 솟아오른다. 사건이란 이미 형성되어 있

57) 김현식, 『포스트모던 시대의 역사란 무엇인가』, 휴머니스트, 2006, 56면.

58) 이정우, 『사건의 철학』, 철학아카데미, 2003, 134면.

59) 이정우, 위의 책, 154면.

는 수많은 계열들의 장, 즉 ‘현실’ 속의 어떤 자리, 어떤 ‘위치’로 솟아오르는 것이다.⁶⁰⁾ 모든 사건은 계열들이 교차하는 ‘우발점(le point aléatoire)’이다.⁶¹⁾ ‘역사적 사건’은 작은 사건들의 여러 계열들이 교차하는 지점에서 발생하는 큰 사건을 의미한다.⁶²⁾

이 세계는 하나가 다른 하나 안으로 수렴하는 계열들의 이어짐 또는 계속이 있으며, 이것이 바로 공(共)가능(compossibilité)의 조건이다.⁶³⁾ 서로 다른 계열들이 합언(connexion)⁶⁴⁾의 종합을 이룰 때 이 계열은 공가능하다. 즉 죄를 지은 아담과 죄를 짓지 않은 아담은 공가능하지 않으며, 사약을 먹고 죽은 단종과 활시위에 목을 매어 죽은 단종도 공가능하지 않다. 반면에 왕관을 숙부에게 물려 준 단종과 단종을 영월로 유배시킨 수양대군은 공가능하다. 그러나 영월 청령포에서 자결한 단종과 단종을 칼로 베어 죽인 세조는 공가능하지 않다. 이런 점에서 일련의 역사적 사건들이 형성하는 계열들이 모두 합언적 종합을 이루는 것이 아니고 따라서 공가능하지도 않다. 그러나 이러한 불(不)가능(impossibilité)을 공가능하게 만들 수 있는 것이 드라마의 힘이기도 하다.

따라서 이러한 계열화가 성립하려면 그 계열 속에 놓인 주체들의 그럴

60) 이정우, 위의 책, 158면.

61) 이정우, 위의 책, 159면.

62) 이정우, 위의 책, 54면.

63) 들뢰즈, 이찬웅 역, 『주름, 라이프니츠와 바로크』, 문학과지성사, 2004, 95면. 이 책의 역자는 ‘compossibilité’를 ‘공존가능성’으로 번역하였지만, 문맥상 들뢰즈, 이정우 역의 『의미의 논리』(한길사, 1999)에서 역어로 사용된 ‘공가능성’의 용어가 더 적절하다고 판단하여 이를 취하였다.

64) 들뢰즈는 계열화의 구조를 합언(合言 connexion), 연언(連言conjonction), 선언(選言disjonction)의 세 층위로 구별한다. 합언은 작은 계열들이 모여 큰 계열을 이루는 경우이고, 연언은 계열들이 수렴하는 경우이며, 선언은 계열들이 발산하는 경우이다. 들뢰즈는 이 계열화의 구조를 루이스 캐럴의 『거울나라의 앨리스』와 『스나크 사냥』 등의 작품에서 사용된 신조어의 결합 방식을 예로 들어 설명한다. 이에 대해서는 들뢰즈, 이정우 역, 『의미의 논리』, 한길사, 1999, ‘계열 7 신조어들’ 참조. 이에 대한 풀이로는 이정우, 『사건의 철학』, 168-173면 참조.

수밖에 없는 ‘주름’들의 펼쳐짐이 필요하다.⁶⁵⁾ 이 펼쳐짐의 계기를 ‘인과 관계’라고 말할 수 있다. 카는 역사적 사건에서 합리적인 인과 관계와 우발적인 인과 관계를 구별⁶⁶⁾하였지만 한 계열 속에서 이 구분의 기준이 언제나 명확한 것은 아니다. 사건은 선형적으로 계열화되는데 <태>에는 이 계열화의 질서가 뚜렷하지 않다.

‘단종의 양위-세조의 등극-단종복위운동 실패-사육신의 처형-단종의 유배, 자결’로 전개되는 계열과 ‘박팽년의 죽음-이들 박순의 아내 이씨의 임신과 출산-아들 바뀌치기-자수와 사면’의 계열은 층위가 달라 동일한 장 속에서 만날 수 없는 것이 역사 속의 실체이다. 또 하나 사소하게는 ‘세자 도원군의 병사(病死)’의 계열도 위 계열들과 만날 수 없다. 그러나 <태>의 작가는 이 세 계열을 무리하게 합연적 종합으로 엮고 있다. 특히 첫 계열에는 서로 불공가능한 부분적 계열들이 한 데 뒤엉켜 있다. 이처럼 이 작품은 불공가능한 여러 계열들을 종합하는 무리를 범하고 있어 작가의 역사의식의 실체를 확인하기가 어렵다.⁶⁷⁾

<애니깽>에는 노동자들의 ‘이민-수난-귀환’의 계열과 고종의 ‘무기력한 일상-죽음’의 계열이 각각 연연적 종합을 이루고 있으며 서로는 명확히 분리된다. 극중 사건의 비중은 첫 계열이 월등하고, 이 계열은 둘째 계열을 형상하는 장면의 대위적 수법에 의해 그 비극성이 더욱 고조된다.⁶⁸⁾ 작품에서는 이 두 계열을 대위시키기 위하여 서사적 목소리를 동원

65) 이정우, 『사건의 철학』, 철학아카데미, 2003, 475-483면. 이렇게 주름을 펼쳐내는 것을 표상[재현](representation)이라고 할 수 있는데, 주름 잡힌 정도에 따라 그 펼쳐짐의 정도가 다르다(이정우, 『접힘과 펼쳐짐』, 거름, 2000, 106면).

66) 존 루이스 개디스, 강규형 역, 『역사의 풍경』, 예코, 2004, 144면.

67) 작품에서처럼 단종, 세조, 금성대군, 신숙주, 의경세자 등이 청령포에 함께 모여 칼부림을 벌이는 세계가 공가능할 수 있다. 그러나 문제는 이러한 세계는 역사적 현실 저 너머의 또 다른 세계라는 점이다. 이는 역사적 사실에 대한 재해석과는 근본적으로 차원이 다른 것이다.

68) 사건의 의미는 이러한 계열의 차이에 의해 심화된다(이정우, 『사건의 철학』, 127면 참조).

한다. 이 목소리는 사건 진행의 진도를 알려 주고 사건의 실체를 관객으로부터 분리시켜 객관화한다. 이 점에서 <애니깽>은 역사극의 ‘역사성’에 가장 근접해 있다.

“역사가가 도덕적 심판으로부터 멀리 떨어져 있어야 한다는 것은 비현실적이다. 역사가는 자기 시대의 규범으로 인물을 평가하는 것은 인정하되, 그 평가를 인물이나 인물 당대의 규범과 명시적으로 구별해 주어야 한다.”⁶⁹⁾ 이러한 점에 비추어 볼 때, 역사극에서 재현 대상에 대한 작가의 일정한 거리 유지는 필요하다. 역사가가 역사적 인물에 대해서 감정이입하는 것은 허망하고 실망스러운 경험이다.⁷⁰⁾ 일반적으로 타자에 대한 인식은 간접적(médiate)이어서 사람들은 타자들이 목적을 지닌 것은 알지만 그것이 어떤 목적인지는 모른다.⁷¹⁾ 이런 점에서 역사극의 작가가 자신이 등장시키는 역사적 인물의 운명에 개입하는 것은 바람직하지 않다.

<애니깽>의 작가는 극의 결말에 가서야 애니깽 노동자들이 펼치는 계열과 고종의 계열을 서로 만나게 한다. 따라서 이 작품에는 ‘역사적 사건’이라고 할 ‘우발점’이 극의 말미에 가서야 생성되어 아이러니의 비극성을 고조시킨다.

윤치호 어떻게 된 건가……?

한우 임금님을 만나게 해 주십시오…….

윤치호 ……

민우 (애니깽 토막을 꺼내든다.) 이걸 임금님께 보여 드리기 위해서 30년을 수룩만리 찾아왔습니다. 지금도 애니깽 농장에서 조선 사람들이 죽어가고 있습니다!

윤치호 이제 조선 땅에 임금님은 안 계시네…….

69) 존 루이스 개디스, 『역사의 풍경』, 예코, 2004, 193면.

70) 폴 벤스, 이상길·김현경 역, 『역사를 어떻게 쓰는가』, 새물결, 2004, 290면.

71) 폴 벤스, 위의 책, 291-294면.

한우 아닙니다. 임금님은 살아 계십니다! 제발 임금님을 만나게 해 주십시오!

윤치호 그대들이 떠나 있는 동안 이 나라는 일본사람들의 것이 되고 말았네.

민우 (고함) 거짓말입니다! 임금님은 살아 계십니다!⁷²⁾

30년 만에 찾아온 고국 땅에서 한우와 민우 형제를 반기는 것은 밀입국자라는 죄명이다. 임금에게 애니깁 노동자들의 현실을 알려야 한다는 그 목적만으로 살아 돌아온 이들의 의지는 폐망한 조국의 임금의 부재라는 현실 앞에 아무것도 아닌 것이 되고 만다. 이처럼 작가는 담담히 애니깁 노동자-이산(diaspora)의 형상의 ‘주름’을 무대에 펼쳐 놓을 뿐이다.

<경숙이, 경숙 아버지>는 세 작품 중 계열을 구성하는 ‘주름-펼쳐짐’의 밀도가 가장 높다. 뿐만 아니라 작품 속의 여러 계열들은 ‘경숙이의 일상[경숙이의 일기]’이라는 하나의 계열에 수렴된다. 무대는 경숙이의 가정이 중심이 되고 장면에 따라 ‘병원’, ‘아버지의 과거’로 부분적으로 전환한다. 등장인물들은 모두 경숙이를 중심으로 결합되어 있으며, 모든 이들의 주름들은 경숙이의 계열을 향해 펼쳐지고 수렴된다. 이 점에서 이 작품은 하나의 연연적 종합의 계열화가 사건 진행의 중심을 형성한다.

반복적이지만 영원히 동일하지는 않은 것들이 ‘일상적 활동들’의 중심을 이룬다.⁷³⁾ 한편 일상사적 재구성은 단순히 매일의 생존이라는 상황에만 적용되는 것이 아니다. 무엇보다도 그것은 참여자들이 어떤 방식으로 객체이자 동시에 주체였는지를, 또는 그렇게 될 수 있었는지를 보여준다.⁷⁴⁾ <경숙이, 경숙 아버지>에서 ‘할아버지-아버지-경숙이’로 이어지는 연대기적 반복 구조와 아버지의 현존에 반응하는 경숙이의 반복성은 이

72) 김상열, 『애니깁』, 학고방, 1991, 152-153면.

73) 알프 뢰트케, 나중석 역, 『일상사란 무엇인가』, 청년사, 2002, 20면.

74) 알프 뢰트케, 위의 책, 21면. 이 작품에서는 경숙이와 경숙 아버지, 어머니 등이 주체이자 동시에 객체로서 역할을 담당한다고 할 수 있다.

작품의 일상성을 확보해 주지만 그것들은 동일하지는 않다. 이러한 동일하지는 않지만 끊임없이 반복되는 일상성은 프랙탈적 역사⁷⁵⁾로 확대될 가능성을 지닌다. 이러한 점이 이 작품의 일상사적 성격을 두드러지게 해 준다.

어메 선생님!
 꺾꺾 힘! 우예됐습니까?
 의사 구사일생으로 산모가 살았습니다. 기적입니다.
 어메 이서방 우리 경숙이 살았단다!
 꺾꺾 아는?
 의사 100만 분의 1 확률로 아도 살았습니다.
 일동 경숙아!⁷⁶⁾

막이 열리면 산모 경숙이는 위와 같이 기적적으로 아이를 낳고 목숨도 건진다. 아버지를 닮은 아들의 탄생은 아버지와 자신의 삶이 다음 세대에 이어질 것을 암시하는 또 하나의 계열을 예비해 준다. 이 장면에서 언급되는 ‘구사일생’과 ‘기적’의 힘은 바로 아버지와 할아버지가 자식에게 심어 주는⁷⁷⁾ 강한 운명의 힘을 이어받은 계열 내의 ‘주름-펼쳐짐’의 반복이라고 할 수 있다.

이와 함께 경숙이의 의식 속에서 파악되는 외부 세계는 장면마다 미세

75) 가령 미셸 푸코가 전 생애에 걸쳐 담론, 가족, 도시, 제도 등 모든 스케일에 있어서 권위라는 것이 상당히 비슷한 패턴을 유지한다는 것을 증명해 보이려 한 시도를 프랙탈적 차원에서 설명한다(존 루이스 개디스, 『역사의 풍경』, 예코, 2004, 131면).

76) <경숙이, 경숙 아버지>, 『한국연극』, 2006.10, 124면.

77) 아베 울지 마라 이년아! 너는 나를 닮아 운이 있다! 운명을 믿고 집에 있그라. (2장)
 할배 영필야! 살고 죽는 게 다 운이다! 그게 니 운명인가! 너는 운이 있다! 어데든 못살겠나? (6장)

하게 다르다. 주체의 시선이 옮겨가는 것이 아니라, 동일한 대상-아버지와 아버지의 세계-에 대한 지각이 그때그때마다 다른 것이다.

경숙 어딜 그래 갑니까? 아직도 그래 갈 데가 많이 남았습니까? 그라고 이제 우털도 털고 가든 안됩니까? 그 신발 언제 벗을라고예? 그 가방 무겁지도 않습니까? 가지 마이소! 가지 마이소! 아버지! 경숙이 버리고 가지 마이소 아버지!⁷⁸⁾

아버지에 대한 애증이 교차되는 장면이다. 아버지에 대한 미움이 그리움으로, 애처로움으로, 그리고 아버지의 세계에 대한 원망으로 바뀐다. 이러한 다양한 빈위들(attributs)의 집합이 경숙이의 주체를 형성한다.⁷⁹⁾ 이러한 경숙의 의식 변화는 경숙의 ‘주름’ 속에 자리한 무수한 미세지각들을 펼쳐 보여 주는 것이다.⁸⁰⁾ 이렇듯 이 작품의 경숙이의 ‘주름-펼쳐짐’은 매우 풍부하며, 관객(독자)이 느끼는 감동은 바로 이러한 ‘주름의 펼쳐짐’의 다양한 형상화에서 비롯된다.⁸¹⁾ 그런 만큼 이 작품에는 계열들의 교차

78) 『한국연극』, 2006.10, 133면.

79) 라이프니츠에 따르면 실체(모나드)는 이러한 빈위들의 집합체이다. 빈위들이란 영어의 be동사 뒤에 붙는 보어들을 말한다. 따라서 사건의 측면에서는 be동사를 포함한 술어들(prédicats)이라고 할 수 있다. 이에 대해서는 이정우, 『주름, 갈래, 울림』, 거름, 2001, 58-59면. 참조.

80) 라이프니츠에 따르면 우리가 의식에 포착하는 것 안에는 무수히 많은 미세지각이 자리하고 있으며 이렇게 모나드마다 다르게 포착되는 지각의 구조를 ‘관점’이라고 부른다. 라이프니츠에게는 바로 이 관점이 주체를 형성한다. 요컨대 객관적 선형이 먼저 존재하고, 그 특이성들 중 일정 부분이 하나의 개체를 형성하고, 그 특이성들이 특정한 관점을 형성함으로써 주체가 된다(이정우, 『사건의 철학』, 247-248면).

81) 이는 이 작품의 희곡 텍스트의 장점이 공연 현장에 잘 발휘되었을 때 가능한 것이다. 그러나 공연 자체에 대한 평가는 이와 다른 별개의 차원이다. 이 점에서 이 작품은 앞의 두 작품과는 역사극으로서의 ‘희곡/공연’의 텍스트의 성격을 달리한다.

가 없다. 다른 말로 하자면 커다란 ‘사건-역사적 사건’이 존재하지 않는다. 이는 사건 중심의 역사에서 사회사(또는 경제사-사회사-일반사)로 변모하는 역사 서술의 경향을 수용하는 역사극의 가능성을 보여 준다고 할 수 있다.

3) 드라마, 시간과 공간의 구체적 재현 형식

본질적으로 역사는 재현이 불가능하다. 일반적으로 사건을 재현(표상)하는 조건은 대상의 동일성, 주체의 동일성, 장(場)의 동일성을 말할 수 있다.⁸²⁾ 이때 역사극의 대상은 역사적 사료를 근거로 한 인간의 삶이다. 이 삶의 양태는 고정적일 수 없지만 선택된 삶의 일관성은 가능할 것이다. 다음으로 드라마 생산의 주체를 극작가-연출가-배우라고 할 때 결국 이들 세 층위의 주체가 대상을 재현하는 태도(역사의식)의 동일성이 문제가 될 것이다. 장은 대상과 주체를 동시에 담고 있는 선택적 조건이라고 할 수 있다. 연극의 선택적 조건이라면, 구성 요소 또는 제작 여건을 의미하는 것이 아니라 연극이라는 합의된 코드 즉 연극의 존재론적 장르성을 말한다. 결국 연극이란 무엇인가의 문제로 되돌아오게 된다. 또한 의미란 세계, 주체, 기호 삼자의 역동적 관계에서 생성된다는 것⁸³⁾임을 위의 조건과 함께 고려해 볼 때, 결국 문제가 되는 것은 마지막의 ‘장-기호’의 조건이라고 할 수 있다. 우리는 연극에서 이 조건을 ‘시간과 공간의 구체적 재현 형식’이라고 부를 수 있지 않을까.

한편 역사가는 대상에 대한 선별성(selectivity)과 동시성(simultaneity)을 가지며, 또한 스케일을 자유롭게 이동할 수 있는 능력이 있다. 그들은 사건들의 불협화음에서 가장 중요하다고 생각하는 것들을 구별해낼 수 있고, 동시에 여러 시공간에 존재할 수 있으며, 미시적이고 거시적인 분석 수

82) 이정우, 『사건의 철학』, 철학아카데미, 2003, 116면.

83) 이정우, 위의 책, 129면.

준 사이에서 초점을 좁힐 수도 넓힐 수도 있다.⁸⁴⁾

그러나 극작가는 역사가가 선별해 놓은 사건들 중에서 공가능한, 동일한 계열로 수렴할 수 있는 것들을 다시 선별해야 한다. 극작가는 동시에 여러 시공간에 존재할 수 없다. 드라마의 사건은 배우와 관객의 객관적 선협의 세계 내에 놓여야 한다. 객관적 선협이란 우리의 경험을 가능하게 하는 논리적 장, 가능성의 장, 특이성들의 체계이다. 이 선협이 ‘객관적’인 이유는 그 체계가 우리의 경험을 가능하게 해 주되 우리 의식 구조가 아니라 세계의 논리적 구조이기 때문이다.⁸⁵⁾ 따라서 드라마는 시간과 공간 속, 물질의 터전 위에서 발생하는 경험의 세계, 구체성의 세계를 보여 줄 수 있어야 한다.

역사에서 시간은 역사적 줄거리들이 자유롭게 전개되는 환경이다.⁸⁶⁾ 이때의 시간은 연대기적 시간 곧 크로노스(chronos)의 시간을 의미한다. 이 시간은 운동의 일정한 간격에 의해 분절되고 운동으로부터 파생되는 것이다.⁸⁷⁾ 이것과 대조되는 개념의 시간으로 아이온(aiôn)의 시간이 있다. 이 시간은 ‘순수 사건’⁸⁸⁾의 시간, 부정법의 시간으로 ‘시간의 공허한 순수형식’, 우발점이 존재하는 시간이라고 말할 수 있다.⁸⁹⁾ 예를 들어 ‘왕이 되

84) 존 루이스 개디스, 강규형 역, 『역사의 풍경』, 예코, 2004, 44면.

85) 이정우, 『사건의 철학』, 철학아카데미, 2003, 203면.

86) 폴 벤느, 이상길·김현경 역, 『역사를 어떻게 쓰는가』, 새물결, 2004, 119면.

87) 이정우, 『사건의 철학』, 철학아카데미, 2003, 447면.

88) 현실화(actualization)되지 않은 동사 원형(가다, 때리다, 흠뻑을 치다)의 사건을 의미한다. 이정우, 위의 책, 93-95면 참조.

89) 이정우, 위의 책, 460-461면. 시간이 먼저 존재하고 운동이 있다는 뉴턴적 시간 개념보다도 이러한 스토아적 시간 개념이 현대 철학의 시간관에 더 적절하다. 그럼에도 불구하고 시간에 대한 개념 규정은 철학에서 풀기 어려운 난제 중의 하나에 해당한다. 다음의 언급은 이러한 이중적 시간관의 면모를 잘 보여 준다. “회의주의적 추론은 미래는 아직 오지 않았고 과거는 이미 지나갔으며 현재는 머무르지 않기 때문에 시간은 실재하지 않는다는 것이다. 그런데 우리는 다가올 일은 존재할 것이고 지나간 일은 존재했으며 현재의 일은 지나가고 있다고 말함으로써 마치 시간이 실재하는 것처럼 말한다.” (폴 리쾨르, 김한식·이경래

다'의 부정법의 시간이 아이온의 시간이라면, '수양대군'에서 '세조'로 바뀌어 왕권을 행사하는 사건의 시간이 크로노스의 시간인 것이다.⁹⁰⁾

이러한 역사의 시간 즉 크로노스의 시간은 역사극에서 무대 위에서 형상화되는 사건의 배경시간과 연대기적 시간으로 존재한다. 드라마는 관객의 눈앞에 현존하는 무대 위에서 '순수 사건'을 '사건'으로 솟아오르게 한다. 이때 아이온의 시간은 크로노스의 시간에 포섭된다. 이러한 크로노스의 시간 속에서만 사건은 구체화될 수 있다. 이러한 크로노스의 시간은 모든 문학과 예술 장르의 사건이 자리 잡는 공통적인 시간 개념이라는 점에서 드라마만의 존재 방식을 규율하지는 못한다. 그러나 '배우-관객'의 선험적 장(場)을 전제하는 드라마는 그 어떤 장르보다도 사건의 시간-크로노스의 시간이 구체적인 수밖엔 없다. 특히 역사극에서는 아이온의 시간 속의 순수 사건들 중 경험된 사건들만이 선택되어 무대 위에 재현되기 때문에 크로노스의 시간의 구체성이 강조된다.

무한한 공간이 공허하면, 물체에 의하여 한계 지워진, 분절된 공간이 장소이다.⁹¹⁾ 모든 사건은 발생하는 순간 그 공간은 장소로 전화한다. 이 개념에 따르면 무대공간은 무대장치에 의해 한계 지워진 장소가 되지

역, 『시간과 이야기 1』, 문학과지성사, 2005, 33면)

들뢰즈가 사건에 대하여 “사건은 결코 현존하지 않으며, 언제나 지나가 버린 것인 동시에 아직 오지 않은 것이다.”(들뢰즈, 이정우 역, 『의미의 논리』, 한길사, 1999, 242면)라고 할 때의 시간 개념이 이러한 스토아적 시간관에 해당한다.

90) 일반적으로 시간을 가리키는 말은 크로노스였지만, 스토아학파에서 무한한 전체로서의 시간 개념을 설정하였고, 이를 마르쿠스 아우렐리우스가 아이온으로 불렀다. 크로노스의 관점에서 보면, 오로지 현재만이 시간 속에 실존(exister)하며, 아이온에 따르면 오로지 과거와 미래만이 시간 안에서 내속(insister)하거나 존속(subsister)한다. 이러한 크로노스와 아이온의 시간에 대한 보다 자세한 언급은 들뢰즈, 이정우역, 『의미의 논리』(한길사, 1999)에서 '계열 23 아이온' 장을 참조할 것.

91) 이정우, 『사건의 철학』, 철학아카데미, 2003, 448면. 라이프니츠의 시간과 공간 개념에 따르면, 공간이 먼저 있고 사물의 위치가 정해지고, 시간이 있고 나서 사물들의 순서가 결정되는 것이 아니다. 사물들의 공존의 질서가 공간을 낳고, 사건들의 계기의 질서가 시간을 낳는다(이정우, 『접힘과 펼쳐짐』, 거름, 2000, 73면).

만, 극중의 은폐된 사건이 진행되는 추상적 공간은 공허와 다름없는 그냥 공간일 수밖에 없다. 따라서 현존의 공간은 무대장치의 외연 내에서만 구체화된다. 이렇게 드라마가 시간과 공간의 제한된 형식을 조건으로 하는 것은 무대라는 구체적 현실 내에서 사건을 재현하는 드라마의 존재 형식과 본질적으로 연관된다. 따라서 본질적으로 재현이 불가능한 역사적 사건을 무대 위에 재현하는 역사극은 그 어떤 문학과 드라마 양식보다도 시간과 공간의 구체성을 분명하게 표상할 수밖에 없다.

이러한 시간과 공간의 구체적 형식에서 각 작품을 검토해 보면 다음과 같다.

<태>에서는 크로노스의 시간이 역사적 사료의 시간과 일치하지 않거나 불명확하다는 데에 문제가 있다. 수양대군의 등극과 단종의 죽음에 이르는 사건의 계열과 박팽년의 며느리가 아들을 낳아 바꾸어 기르다가 사면을 받는 사건의 계열은 역사상에서는 서로 만날 수 없는 것이다. 시간이 불분명하면 공간(장소) 역시 그렇다. 따라서 이 작품의 역사적 사건은 무대 위에서 드러나긴 하지만 구체성을 결여한다. 이미 그 옛날 언젠가의 ‘현재’ 시간에 실존하였던 사건이 다시 관객의 눈앞에 재현되기에는 객관적 선형의 전체-시간과 공간의 구체성이 뚜렷하지 않다. 그러나 의도적으로 크로노스의 시간을 흐트러뜨리고, 불가능한 계열을 교차시켜 비역사적인 사건을 발생시키는 수법은 1970년대의 연극 기법으로는 획기적인 것이라고 할 수 있다.

<애니깽>은 사건을 객관적으로 형상화하는 ‘역사상’에 충실한 작품이다. 무엇보다도 이 작품은 시간과 공간의 구체성이 두드러진다. 두 형제가 인천항을 떠났다가 귀환할 때까지의 시간의 경과와 조선의 궁중과 멕시코의 애니깽 농장 등의 지리적 현실이 구체적이다. 또한 사건이 진행되는 극중의 현실적 배경이 관객의 현실로부터 적절하게 떨어진 시공간이라는 점은 이 작품의 분명한 역사의식을 일깨워 준다. 또한 구조적인 면에서는 30여 년 간의 크로노스의 시간을 무대 위에 형상화하기 위한

장면의 분할과 두 가지 사건의 계열을 병치시켰다가 마지막 장면에서 서로 만나게 하는 대위법의 비극적 효과가 돋보인다. 이를 위한 해설자의 설정 역시 사건을 객관화시키는 데 기여한다.

<경숙이, 경숙 아버지>는 전통적 관점의 역사극과는 거리가 멀다. 우선 먼저 주어진 역사적 사료를 근거로 하지 않았다는 점, 분명한 역사적 사건을 다루고 있지 않다는 점, 그리고 역사의 중심에 놓인 인물이 존재하지 않는다는 점 등에서 그러하다. 그러나 이 작품에 등장하는 인물들이 감당하는 현실은 현대의 전사(前史)로서의 시대적 의미를 지닌다. 구체적으로는 아버지의 해방 이전 시기부터 경숙이의 전후 근대화시기까지에 보여 주는 삶의 현실성이 그것이다. 이들이 형상하는 일상적 삶의 모습은 오늘날 변화된 역사 개념으로서의 일상사의 가치를 지니며, 그런 점에서 이 작품은 새로운 역사극의 가능성을 지닌다고 할 수 있다. 한편 이 작품은 경숙이의 경험적 시공간 내에서 아버지를 형상하고 아버지의 형상으로부터 아버지의 세대, 더 나아가 아버지가 속한 한국의 현대사를 형상하는 점층적 구조를 지닌다. 그리고 이 형상을 관객이 하나의 구체적인 현실로 공감하게 해 준다. 이러한 점에서도 이 작품은 역사극으로서의 일정한 미학적 성취를 거둔다.

4. 결론

전통적으로 역사적 글쓰기는 문학과 밀접한 관련을 지닌다. 한편으로는 역사적 사건을 선택하고 배치하는 과정에서 과학적 방법론이 모색되기는 하지만 본질적으로 언어로 기술될 수밖에 없는 역사의 서술이란 역사가의 상상력을 완전히 배제할 수 없다. 이점에서 역사는 과학과 문학 사이에서 균형을 취해야만 한다.

현대 역사 이론에서 거대이론과 목적, 단일한 지향점은 파괴되어 전체 사로서의 역사는 문화사, 미시사, 일상사로 전환한다. 이와 함께 과학으로서의 역사는 이야기의 성격이 강조되고, 대문자 역사는 ‘의 역사’라고 하는 계열사로 중심이 이동하였다. 이에 따라 역사적 사실을 중심 소재로 하여 창작되는 역사극의 개념과 존재 방식도 재검토할 필요가 생겼다.

역사를 보는 관점이 변하였다고는 해도 본질적으로 재현이 불가능한 역사와 달리 역사극은 사건의 재현을 의도한다. 사건은 계열들이 교차하는 ‘우발점’이며, ‘역사적 사건’은 작은 사건들의 여러 계열들이 교차하는 지점에서 발생하는 큰 사건을 의미한다. 역사극은 이러한 계열들을 동일한 장(場)에 재현하는 드라마 양식으로 계열을 구성하는 역사적 사건들의 주체의 ‘주름-펼쳐짐’을 무대에 형상화한다. 이를 위해서 시간과 공간의 구체성이 특히 역사극에서는 강조된다.

일반적으로 역사극에서 역사를 소환하고 재현하는 방식은 크게 기존의 사료를 재해석하거나, 사료를 새로 발굴하여 살을 붙이거나, 새로운 역사 이론의 방법을 끌어 오는 것이라고 할 수 있다. 이 중 가장 일반적인 것은 작가가 자신의 역사의식을 바탕으로 사료를 재해석하는 것이다. 우리는 그 사례의 극단을 오테석의 <태>를 통해 살펴볼 수 있다. 작가는 이 작품에서 역사적 현실 속에서는 불가능한 사건의 계열들의 만남을 무리하게 시도하였다. 이에 따라 기존의 역사극에서 근거해 온 크로노스의 시간을 초월한 역사 해석은 과격적이기는 하지만 역사극의 본질과는 거리가 멀어지고 말았다.

사료를 발굴하여 사건을 형상화한 대표적인 작품으로 <애니깽>을 들 수 있다. 잘 알려지지 않은 역사적 사건을 발굴한 만큼 이 작품은 역사적 해석보다는 사건의 객관화에 치중한다. 이를 위해 두 개의 중심 계열이 병치되고 있어 ‘역사적 사건’의 재현은 상대적으로 두드러지지 않는다. 그러나 구체적인 시간과 공간의 제시와 해설자를 통한 사건의 객관화는 작품의 ‘역사성’을 잘 보여 준다.

<경숙이, 경숙 아버지>는 기존의 사료에 의지하지도 않고 새로운 사료를 발굴한 것도 아니어서 전통적인 의미에서는 역사극이라고 할 수 없다. 그러나 경숙이를 중심으로 한 가족의 일상사(日常事)가 반복되면서도 동일하지 않은 사건으로 재현되고 있어 일상사(日常史)로서의 역사 개념이 원용된 역사극의 가능성을 지닌다. 이 작품은 특히 모든 사건들이 경숙이의 삶이라는 하나의 계열로 수렴되고 있어 구조적으로도 잘 짜여진 면모를 보인다.

드라마의 객관적 선택 조건을 ‘시간과 공간의 구체적 재현 형식’이라고 할 때, 역사적 사건을 중심 소재로 삼는 역사극에서는 특히 시간과 공간의 구체성과 사건들 간의 인과 관계가 다른 양식보다도 더 중요하게 작용한다. 결국 무엇이 역사적 사건인가에 대한 판단은 역사 이론의 성과에 기댈 수밖에 없지만, 드라마의 가능성은 이러한 사건들을 어떻게 무대 위에 효율적으로 재현할 수 있는가의 조건에 달려 있을 것이다.

이러한 점에서 역사를 소환하고 재현하는 방식이 무엇이든 간에 이들 작품에 공통적으로 관여하는 드라마의 성립을 위한 명제는 바로 아리스토텔레스의 고전적 언급처럼 사건의 ‘개연성의 법칙’이라고 할 수 있다. 이 개연성은 다시 말하자면 사건을 발생시키는 주체의 ‘주름-펼쳐짐’의 인과 관계라고 할 수 있다. 더 나아가 이 개연성은 사건과 사건의 연결만이 아니라 계열과 계열의 만남의 인과 관계와 계열간의 공가능성의 조건으로도 작용한다. 따라서 오늘날 다양해진 역사의 개념을 수용할 때 역사극의 가능성은 이러한 개연성의 범주를 어떻게 심화·확대하여 드라마에 적용할 수 있는가에 달려 있다.

참고문헌

1. 기본자료

- 『개벽』, 1934.12.
 『대동야승』 51권.
 『동아일보』, 1921.12.19. 1922.8.5-9.
 『별건곤』, 1927.12.
 『세조실록』 권3. 권9.
 『시대일보』, 1925.12.15.
 『신한민보』, 1921.10.20.
 『연합뉴스』, 2005.1.9.
 『황성신문』, 1905.4.4.
 김상열, 『애니깽 프로그램』, 1988.
 김상열, 『애니깽』, 학고방, 1991.
 박근형, <경숙이, 경숙 아버지>, 『한국연극』, 2006.10.
 신명순, <전하>, 김미도 편, 『한국대표단막극선』, 연극과인간, 1999.
 오태석, <태>, 『아프리카』, 오상, 1988, 국립극단 공연대본, 2006.11.
 유치진, <사육신>, 『동량 유치진 전집』 3, 서울예대출판부, 1993.
 조용만, <신숙주와 그 부인>, 『조선중앙일보』, 1933.7.16-23.

2. 단행본

- E.H.카, 권오석 역, 『역사란 무엇인가』, 홍신문화사, 2006.
 W.H. 윌쉬, 김정선 역, 『수정판 역사철학』, 서광사, 1989.
 김기봉, 『역사란 무엇인가를 넘어서』, 푸른역사, 2006.
 김성철, 『역사 앞에서』, 창작과비평사, 1993.
 김응중, 『아날학파의 역사세계』, 아르케, 2002.
 김현식, 『포스트모던 시대의 역사란 무엇인가』, 휴머니스트, 2006.
 데이비드 캐너다인 편, 문화사학회 역, 『굿바이 E.H.카』, 푸른역사, 2005.
 들뢰즈, 이찬용 역, 『주름, 라이프니츠와 바로크』, 문학과지성사, 2004.
 들뢰즈, 이정우 역, 『의미의 논리』, 한길사, 2006.
 리처드 쉐플러, 김진 역, 『역사철학』, 철학과 현실사, 1997.

- 마크 블록, 오복만 역, 『역사를 위한 변명』, 숲길, 2005.
사이먼 골드 힐, 김영선 역, 『러브 섹스 그리고 비극』, 예경, 2006.
스티브 킨, 박성관 역, 『시간과 공간의 문화사』, 휴머니스트, 2006.
아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2006.
알프 뤼트케, 나중석 역, 『일상사란 무엇인가』, 청년사, 2002.
위르겐 슬룸봄, 백승중·장현숙 역, 『미시사의 즐거움』, 돌베개, 2003.
이영호, 『역사 철학적으로 어떻게 볼 것인가』, 책세상, 2004.
이정우, 『사건의 철학』, 철학아카데미, 2003.
이정우, 『접힘과 펼쳐짐』, 거름, 2000.
이정우, 『주름, 갈래, 울림』, 거름, 2001.
존 루이스 개디스, 강규형 역, 『역사의 풍경』, 에코, 2004.
최재근, 『역사철학 강의』, 동풍, 1995.
테사 모리스 스텔, 김경원 역, 『우리 안의 과거』, 휴머니스트, 2006.
폴 리콕르, 김한식·이경래 역, 『시간과 이야기 1』, 문학과지성사, 2005.
폴 벤스, 이상길·김현경 역, 『역사를 어떻게 쓰는가』, 새물결, 2004.
프랑수아 도스, 최생열 역, 『역사철학』, 동문선, 2000.

Abstract

A study on the Forms and Potentialities of the Historical Drama

- focusing on the method of representation of history on stage

Yang, Seung-gook

This paper is an attempt to examine the forms and potentialities of the historical drama, based on the recent discussions made in the academic circles, about the concept of 'history' and its methodologies. Generally, the ways in which history is represented in a historical drama are, re-interpreting existing historical facts (materials), discovering new historical material, or introducing new historical methods of interpretation.

The most popular method of the three is re-interpreting the historical material from the writer's perspective, based on his/her understanding of history. The present paper examines the characteristics and problems of such a method by examining O Tae Seok's *Tae(Umbilical Cord)*. On the other hand, *Aenikkaeng(Henequen)* is a typical work that concentrates on objective representation of new historical discoveries. In other words, *Aenikkaeng* focuses on the 'historicity' of the subject matter, giving detailed information about the specific time and place of the historical event. *Gyeong-suk-i, Gyeong-suk-i a-beo-ji(Gyeong-suk-i and her father)* is a work that is neither based on existing historical material, nor new historical discoveries. Thus strictly speaking, it cannot be said to be a historical drama in the traditional sense. However, everyday experience of a family, revolving around Gyeong-suk-i is represented repeatedly, yet through unidentical events. Thus the work has the potential of a historical drama in the sense that it takes on the concept of history as an everyday experience.

This paper attempts to reinterpret the meaning of 'historical event,' employing the

concept of 'pli(fold)-dépli(unfold)' and 'event' of Leibnitz and Deleuze. Given that a priori condition of drama is 'specific forms of representation in terms of time and space,' the probability of an event lies in the cause-and-effect relationship of the subject, that gives rise to the 'fold and unfold' of the event. Furthermore, probability of an event acts not only as a connection between two events, but also between two series of events as well, as a condition for *compossibilité* of the series and its cause-and-effect relationship. Therefore, should we accept the diverse concepts of history of today, the potential of a historical drama can be said to lie in the ways in which the concept of probability is applied to drama.

Key words : historical drama, fold-unfold(pli-dépli), *compossibilité*, *Tae(Umbilical Cord)*, *Aenikkaeng(Henequen)*, *Gyeong-suk-i*, *Gyeong-suk-i a-beo-ji* (*Gyeong-suk-i and her father*)

접 수 일 : 2007년 2월 28일
심사기간 : 2007년 3월 1일~17일
게재결정 : 2007년 3월 17일