

## 박정희 정권 시기 역사극 연구

-세조의 왕위찬탈 모티브를 중심으로-

김강원\*

## &lt;차례&gt;

1. 서론
2. 역사극의 범주와 이데올로기
3. 재해석을 통한 쿠데타의 의미 재정립 - <전하>, <길>
4. 저항을 표방한 지배이데올로기의 재현 - <태>, <카덴자>
5. 결론

## &lt;국문 초록&gt;

이 글은 박정희 정권 시기 역사극 중 세조의 왕위찬탈을 모티브로 한 <전하>(신명순, 1962), <태>(오태석, 1974), <카덴자>(이현화, 1978), <길>(김상렬, 1978) 등 네 편의 작품을 대상으로 하여 역사의식과 현실인식의 문제를 고찰하였다. 역사극은 역사의식을 구현해 내는 동시에 접제한 현실인식을 담보하고 있다. 즉, 역사극은 특정한 사실史實을 현실에 호명해 내는 선택의 문제에서부터 재현하는 내용과 방식에 이르기까지 철저히 현실의 의식에 기반하게 된다는 것이다. 이러한 전제에서 출발하여, 우선 이 글이 대상으로 하는 역사극에 대한 정의와 그 범주를 되짚어보고자 하였다. 아울러 문화유물론의 관점에서 텍스트가 생산하는 맥락에 대한 개념을 차용하여 역사극이 현실에 어떻게 작용하고 있는지를 살펴보고 그것의 의미구현을 위한 방법으로서의 작용도 살펴보고자 하였다.

이러한 과정에서 위의 작품들이 군부독재의 시기에 각각 5·16 군사쿠데타를 합리화시켰거나 소극적 저항의 부작용으로 패배의식을 환기시킴으로써 작가의 의식, 혹은 무의식과는 무관하게 결과적으로 지배 이데올로기를 내면화시키는 기제로 작용했다는 점에 주목하게 되었다. 그리고 이러한 시각을 적용하여 텍스트가 생산하는 맥락에 대한 고찰을 위해 알튀세의 이데올로기와 이데올로기적 국가기구의 의미를 분석의 방법론으로 차용하였다. 토대의 존재를 위해서 상부 구조가 반드시 개입하기 마련이라는 전제에 근거하여 기존에 저항성이라 평가 받아온 내용들이 작가가 의도 여부와는 상관없이 지배 이데올로기를 강화하는 역할을 한 점들이 있었음에 대한 의의과 문제 제기를 하고자

한 것이었다.

결과적으로 이데올로기적 국가기구로 작용하는 미디어나 문화의 기능에 초점을 맞추어 1960~70년대 박정희 군부독재 시기의 역사극이 해당시기에 어떠한 맥락으로 읽혀지거나 보여졌는가에 대한 접근은 매우 유의미한 방법이었다고 본다. 다만 보다 밀도있는 연구를 위해 수용자에 대한 연구, 그리고 텍스트 자체의 세부적인 오브제의 연구 등에 대한 보완이 필요할 것이다. 아울러 이러한 점들은 이후의 연구들에서 계속 될 것으로 기대한다.

주제어 : 역사극, 계유정난, <전하>, <태>, <카덴자>, <길>

## 1. 서론

1961년 5·16 쿠데타를 통해 집권한 박정희 정권은 박정희 대통령이 1979년에 저격으로 사망하기까지 18년간 지속되었다. 박정희 정권 초기에는 기존의 부패한 국가에 대해 위기감을 느꼈던 국민들과 지식인들이 새로운 정부에 대해 기대를 한 바 있다. 그런 까닭에 조금씩 성장하는 경제에 희망을 갖고, 새마을 운동으로 대표되는 많은 국책 사업에 국민들은 적극 협력하기도 하였던 것이다. 그러나 장기 집권의 폐해로 인해 민주화가 정착되기는 어려워졌고, 인권의 탄압은 더욱 심화되었다. 이러한 시대 분위기의 영향으로 인해 문학을 비롯한 모든 예술이 표현의 자유에 대해 제약을 받을 수밖에 없었다. 특히 선동력이 강한 연극은 일제 치하에서 그러하였듯 더욱 심한 탄압과 검열의 대상이 되었다. 그러나 아이러니컬하게도 이처럼 연극이 위기를 맞았던 이 때가 연극 전반의 양적인 성장이 이루어진 시대이기도 하다. 이는 문화진흥이라는 구호 아래 정권 강화를 위한 정책의 일환으로써, 문화를 선별적으로 지원하였던 당시 사회적 배경 때문이었다.

집권 초기였던 60년대의 혼란한 정치 상황이 한결 가라앉고 나자 박정희 정권은 문화 진흥에 눈을 돌렸다.<sup>1)</sup> 이러한 맥락에 의해 문화진흥에 대

\* 중앙대

1) 60년대 후반, 문화재 보수나 복원 혹은 문화시설 건립과 같은 시설 건축으로 접

한 정책적 지원을 시작한 70년대는 결과적으로, 외견상으로 문화의 증흥기가 되었고 이는 연극분야에 있어서도 마찬가지였다. 특히 이 시기에는 ‘국책사업으로서의 문화진흥’이라는 성격에 걸맞게 민족의식을 고취시키는 종류의 문학과 연극이 크게 주목을 받았다. 이에 50~60년대 민족문학 정체성 규명에 대한 논의의 일환으로써 전통과 문학의 관계에 대한 인식 차원, 그리고 전통 계승으로서의 역사 의식과 시대의식을 강조하였던 경향은 1970년대에도 이어졌다. 민족문학에 대한 논의가 보다 더 심화되었다고<sup>2)</sup> 이에 따라 70년대에는 많은 역사극이 집중적으로 창작되고 상연되었다.<sup>3)</sup> 김의경의 <남한산성>(1974), <함성>(1976), 김희창의 <고려인 떡쇠>(1973), <바보와 울보>(1976), 노경식의 <장비록>(1975), 오영진의 <동천홍>(1973), 오태석의 <초분>(1973), <태>(1974), <춘풍의 처>(1976), 윤대성의 <노비문서>(1973), 이강백의 <내마>(1974), 이근삼의 <유랑극단>(1972), 이재현의 <성웅 이순신>(1973), <북향묘>(1976), 차범석의 <손탁호텔>(1976), <새아새야 파랑새야>(1974) 등이 당시에 유행한 대표적인 역사극들이다.

역사극이 유행한 만큼 그 소재도 다양하여 <새아새야파랑새야>, <노비문서> 등 민중 봉기를 소재로 한 역사극, <동천홍>, <손탁호텔> 등 갑신정변 소재의 역사극, 이외에도 신라 화랑 관창, 사도세자와 정조, 평강공주와 온달 등 다양한 인물과 사건들이 극화되었다. 그러나 그 중에

근한 박정희 정권의 문화진흥책은 1973년 문예진흥5개년계획추진을 기점으로 본격화 되었다. 연극계에서도 이에 따라 1997년 제1회 대한민국연극제가 신설되는 등 외형적으로는 다양한 시도가 이루어지게 된다. 정권 초기에 집중적으로 경제 육성에 치중한 성과가 어느 정도 가시화된 것도 이러한 정책적, 선별적인 문화진흥을 추진한 이유 중 하나였을 것이다.

2) 백현미, 『1970년대 한국연극사의 전통담론 연구』, 『한국극예술연구』 제13집, 한국극예술학회, 2001, 153~154면 참조.

3) 60년대에 전통이나 민족을 강조했던 사회적 분위기를 바탕으로 하여 역사극이 창작되기는 했지만, 그 분량이나 작품성, 그리고 대표적 작가의 면면에서 70년대에 비할 바가 못 된다.

서도 가장 빈번히 상연된 역사적 소재는 ‘성웅 이순신’과 ‘계유정난(癸酉靖難)’<sup>4)</sup>이었다. 군사 정권 아래에서 무인(武人)장수의 영웅화를 다룬 <이순신>, <성웅 이순신>, <달아 달아 밝은 달아> 등이 상연된 것은 당연하였다.<sup>5)</sup> 반면 쿠데타를 통해 정권을 획득한 박정희 정권하에서 세조의 왕위 찬탈을 소재로 한 연극이 다수 창작되었다는 점은 매우 특이하고 이례적인 일이다. 이 글은 이러한 이례적인 현상에 주목하였다. 박정희 정권 시기에 상연된 역사극 중에서, 세조의 왕위 찬탈을 소재로 한 극들이 어떠한 현실인식을 바탕으로, 어떠한 방식으로 과거의 역사를 극으로 재현해 내었는지, 또 그것은 어떠한 의미를 갖는 것인가에 대해 연구해 보고자 한다.

우선, 박정희 정권 시기, 세조의 왕위 찬탈을 모티브로 하여 창작된 연극은 <전하>(신명순 작, 1962), <태>(오태석 작, 1974), <카덴자>(이현화 작, 1978), <길>(김상렬 작, 1978)이다. 이상의 개별 작품들에 대한 연구는 다양한 측면에서 개진되어 왔다. 그러나 세조의 왕위찬탈을 소재로 한 희곡에 대한 종합적인 연구로는 장혜전의 연구가 거의 유일하다.<sup>6)</sup> 그는 논문을 통해 호동설화와 세조의 왕위찬탈을 소재가 연극에서 시대와 작가에 따라 어떻게 다르게 형상화되었는지를 통시론적으로 연구하였다.

4) 계유정난에 대해 세조의 왕위찬탈로 보는 시각이 일반적이다. 때문에 이 글에서는 이전에 일반적으로 부정적인 시각으로 묘사되었던 계유정난에 대한 일반적 역사관을 반영하는 의미에서 ‘찬탈’이라는 용어를 그대로 사용하고자 한다. 특히 이 글에서 주요하게 논의하고자 하는 바, 박정희 정권이 쿠데타를 통해 집권하였다는 점에 대한 강조의 표현에서 이 용어의 차용에는 무리가 없을 것으로 본다.

5) 김지하의 <구리 이순신>의 경우, 기존의 영웅화 일색의 이순신 소재의 극에 대한 반발을 통해 당시 장권에 대한 저항을 주제로 하고 있으나, 실제 상연되지 못하였다는 점에서 당시 상연된 ‘이순신’ 소재의 연극의 대부분이 무인영웅상의 제시라고 이야기하기에 무리는 없다고 본다.

6) 장혜전, 『현대희곡의 소재변용에 관한 연구-“호동설화”와 “세조의 왕위찬탈”을 소재로 한 희곡을 중심으로』, 이화여자대학교 박사학위논문, 1988.

그가 대상으로 삼고있는 세조의 왕위찬탈을 소재의 연극으로는 <신숙주와 그 부인>(1933), <사육신>(유치진 作, 1950), <야화>(윤백남 作, 1953), <속리산>(박진 作, 미상), <전하>, <태>, <카덴자>, <길>이 있다. 이 작품들 중에서도 <전하> 이후의 <태>, <카덴자>, <길> 등 네 작품들은 작가의 창의력과 의도에 의해 인물의 내면에 주목하여 극화시킨 작품으로 보고 그 의의에 주목하고 있다.<sup>7)</sup> 결론적으로 그는 두 소재를 작가의 창의력에 따라 변용하지 않고 비교적 그대로 재현한 60년대 이전의 작품과 작가의 창의력과 의도에 따라 소재를 새롭게 변용, 극화시킨 60년대 이후의 작품으로 크게 구분하였고, 작가의 창의성이 중심이 되어 보다 내면화된 60년대 이후의 작품들에 의미를 두고 있다.

이 글에서는 이러한 장혜전의 논의를 보다 확장시키고자 한다. 장혜전의 논의에서처럼 <전하> 이후의 작품들은 작가의 의도가 크게 반영되어 있다. 그렇기 때문에 이러한 작품들은 군사정권 아래에서 창작된 것이라는 첨예한 현실인식을 바탕으로 한 작품들로서 그 역사관이나 역사의식의 문제가 중요하다. 이 글에서는 역사극의 범주에서 네 작품을 고찰을 위해 우선 역사극의 범주와 개념을 살펴보고 그에 대한 방법론으로서 알튀세의 이데올로기와 이데올로기적 국가기구의 의미에 대해 알아보하고자 한다. 그리고 이후의 본문에서 각 작품의 내용을 살펴보기 위해 세조의 왕위찬탈을 모티브로 창작된 박정희 정권 시기의 역사극에 대해 크게 두 가지의 분류 기준을 적용해 보고자 한다. 먼저 세조에 대한 편견을 해체하고 그를 재해석하는 과정으로서의 <전하>와 <길>, 다른 한 가지는 군사독재정권이 자행하는 폭력성에 대한 저항을 표방한 <태>와 <카덴자>에 대한 고찰이다. 동일한 사실(史實)을 다루고 있는 네 작품들이 맺는 지배 이데올로기와의 관계와 그 기능들에 대해 논의하는 과정에서 작가의 역사관에 대한 규명의 차원을 넘어서 당대를 조망하는 폭넓은 시각을 확

보할 수 있을 것이다.

## 2. 역사극의 범주와 이데올로기

역사극의 개념이나 범주를 다룰 때는 극의 중심인물과 갈등이 중요한 키워드로 작용한다. 이에 따라 역사극의 조건을 크게 세 가지로 나누어 볼 수 있다. 우선, 인물과 사건이 모두 사실(史實)을 기반하는 경우, 인물은 허구이나 사건은 사실(史實)에 해당하는 경우, 마지막으로 인물은 사실이나 구체적 사건은 작가의 상상에 근거한 허구적 성격이 강한 경우가 그것이다. 이 세 가지의 공통적인 전제는 인물이나 사건 중 어느 하나 이상은 역사적 소재를 차용하고 있다는 점이다.

서연호는 사실(史實)을 소재로 한 현대극이 많지만, 소재의 단순한 차용에 머무른다면 역사극으로 볼 수 없다고 단언한다. 서연호가 정의하는 역사극이란 역사적 사실을 연극의 소재로 삼아 그 사실을 작가의 동시대적 현실과 역사 인식의 관점에서 새롭게 해석하여 만든 작품을 뜻한다. 역사극이란 연극을 통해서 역사에 참여하는 한 가지의 행위로서 작가가 지니고 있는 자생적·주체적 역사 의지를 보편화시키고자 하는 의식적·객관적 표현인 것이다.<sup>8)</sup> 이는 역사극에 대한 기존의 연구에서 빈번히 인용되고 있는 역사극에 대한 공공연한 정의일 뿐만 아니라, 그 내용에 있어서도 타당성을 지닌다. 그러나 문제는 그의 정의가 역사극의 지향점이나 가치에 대한 추상적인 논의라는 점이다. 단순히 ‘사실(史實)을 소재로 한 것’이 아니라 ‘역사적 소재를 작가가 동시대적 현실과 역사 인식의 관점에서 새롭게 해석’하였다는 기준은 작품에 대해 구체적으로 적용하기 어렵다. 왜냐하면 이는 가치의 명제이기 때문이다.

7) 물론 <전하>나 <태>의 역사의식에 문제를 제기하고는 있지만, 이에 대한 문제보다는 극화의 기법이나 창의성에 대한 의의에 보다 비중을 두고 있다.

8) 서연호, 『한국연극론』, 삼일각, 1975, 64~86면 참조.

이처럼 서연호가 강조하고자 한 것은 역사극의 범주에 대한 내용이라기보다는 역사극의 질적 수준에 대한 것이다. 그러므로 범주의 차원에서 역사극이라는 장르가 성립되기 위해서는 역사 소재의 극이라는 광의의 개념을 적용하여야 한다. 즉 인물과 사건, 그리고 중심이 되는 갈등이 역사적 사실에 근거한다면 이를 광의의 개념에서 역사극으로 볼 수 있다는 것이다. 이러한 일차적인 전제가 성립된 차후에야 사실(史實)에 대한 작가적 상상의 개입의 정도와 수준의 문제를 논할 수 있다. 앞에서 언급하였던 서연호의 지적은 이러한 작가적 변용의 질적 수준에 대한 이차적인 적용과 평가에 적용될 때 보다 적절할 것이다. 이에 따라 이 글에서는 역사를 소재로 하는 광의의 개념에서의 역사극을 그 대상으로 하되, 덧붙여 많은 사실(史實) 중에서 어떠한 특정한 사건과 인물을 극의 소재로 선택하는 것 자체가 작가적 역사의식의 발로라고 전제한다. ‘그 사실(史實)’을 문학적으로나 극적으로 형상화하기에 앞서 ‘그 사실(史實)’을 왜 선택했느냐는 작가가 자신이 살고 있는 시대적·사회적 상황에 대한 시선, 즉 공시적이지 통시적인 시대 인식, 그리고 어떤 역사의식을 가지고 있느냐에 대한 일차적인 증거가 될 수 있기 때문이다. 특히 희곡의 시제는 현재형이라는 점 때문에 역사소설에 비해 역사극이 보다 강한 현실 인식이 바탕이 된다.

이렇듯 첨예한 현실 인식을 바탕으로 한 역사극이 다수 창작된 시기로는 일제강점기와 박정희 정권 시기를 꼽을 수 있다. 탄압과 제약이 심한 지배 정권의 아래에서는 객관적으로 현실을 묘사하기 어렵기 마련이다. 이 점에 있어 군사 정권 아래에서의 역사극은 일제시대의 역사극과 많은 점에서 유사하다.<sup>9)</sup> 그러나 해방 이후의 현대사를 살펴보았을 때 역사극

의 창작과 상연이 가장 붐을 이루었던 때가 바로 박정희 정권의 시기와 고스란히 겹친다는 것, 그리고 일제시대와는 달리 외부(타국他國)의 영향에 의한 역사적 상황이 아닌 자국 내부의 정치적 상황에서 비롯된 역사극의 붐이었다는 것은 이 시기의 역사극을 일제시대의 그것에 비해 더욱 주의 깊게 살펴봐야 할 중요한 이유가 된다.

일반적으로 역사극이 많이 창작되는 이유로는 정치적인 상황에서 비롯된 다양한 요인들로 인해 문학 창작이 영향을 받는다는 점, 그리고 연극에 있어 강도 높은 검열의 기준과 탄압이 이루어졌다는 점 등을 주목한다. 그러나 역사극이 작가가 담지하는 역사의식의 발로라고 전제하였던 것을 환기한다면, 외적 강압, 즉 검열을 피하여 창작 활동을 지속하기 위한 것만이 역사극이 다수 창작된 이유라는 설명은 지나치게 순박한 논리이다. 이상우는 객관적인 조건으로만 지식인 작가 주체의 행위를 일반화하는 것을 문제라고 지적하고, 제아무리 억압적 상황이라고 해도 작가의 창작 행위에는 행위 주체의 욕망을 배제하고 설명하기 어려운 측면이 있게 마련이라는 것이라고 주장한다.<sup>10)</sup> 이는 탄압과 검열을 피하기 위한 것이 역사극 창작의 일차적 목표였다는 주장이 지나치게 단선적인 역사관과 문학관에 근거한 것에 반해 당시의 시대적 상황은 물론 작가 개인의 주체 욕망까지를 아우르는 시각으로서 보다 총체적이고 복합적이라는 점에서 유의미하다. 작가는 역사극을 통해 지나간 역사에서 특정한 사건이나 시대, 혹은 인물을 현실의 시간과 공간에 다시 호출하게 된다. 이 때의 작가는 그러한 호출을 통해 구현해 내고자 한 욕망이 있기 마련이다. 그렇기 때문에 작가의 욕망을 불러일으키거나 ‘그 사실(史實)’을 호

주 했던 것도 우연의 일이 아니다. 대체로 정치적 암흑기에는 작가가 탄생하기 어렵다. 그런 경우는 서양에서도 자주 볼 수 있고 우리나라에서는 일제 말엽 소위 국민연극 시대의 예에서 찾아볼 수 있다.” 유민영, 『20세기 후반의 연극문화』, 국학자료원, 2000, 59면.

10) 이상우, 「표상으로서의 망국사 이야기-식민지 후반기 역사극에 나타난 민족담론과 식민담론의 문제」, 『한국극예술연구』 제25집, 극예술학회, 2007, 59면.

9) “그러나 이들의 활동을 저해하는 정치의 어두운 그림자가 드리워지기 시작했다. 군사독재의 극치라 할 소위 유신시대가 다가온 것이다. 이러한 정치상황이 극작가들로 하여금 현실을 정면으로 대해야 하는 사실주의를 외면케 했는지도 모른다. 1970년대에 특히 전통 소재 희곡과 역사물이 넘치고 형식의 실험을 자

명하게 만든 것이 무엇인가를 밝히는 작업이 중요한 것이다. 바로 이러한 작업에 알튀세의 이데올로기라는 개념을 차용하여 텍스트와 그 맥락에 대한 해석의 틀로써 적용해 볼 수 있다.

수정 마르크스주의자로 분류되는 알튀세는 이데올로기적 국가기구(ISA)라는 개념을 제시하였다. 정부, 행정기관, 군대, 경찰, 법정, 감옥과 같은 억압적 국가기구와는 달리 복수의 이데올로기적 국가기구가 존재한다는 것이다. 공적인 영역에 존재하는 억압적 국가기구와는 달리 사적인 영역의 일부인 이데올로기적 국가기구로는 종교(여러가지 교회체제), 교육(여러가지 공사립 '학교'체제), 가족, 법, 정치(여러가지 정당을 포함한 정치체제), 노동조합, 커뮤니케이션(신문, 라디오, TV 등), 문화(문학, 예술, 스포츠 등)가 포함된다.<sup>11)</sup> 연극은 이러한 이데올로기적 국가기구의 하부 구조에 위치하는 것이다. 억압적이고 폭력적인 방식으로 작용하는 억압적 국가기구에 비해 이데올로기적 국가기구는 한층 세련되고 교묘한 방식으로 작용한다.

이 논리에 따르면 추방과 징벌, 선택 등과 같이 대상에 알맞은 다양한 방법을 통해 궁극적으로 그것이 억압적으로 기능할 수 있다. 문화 분야에서의 검열은 대표적인 예가 된다. 이때의 검열이란 억압적 국가기구에 의한 검열이 될 수도 있지만 작가 스스로의 내부 검열이 될 수도 있다. 이데올로기적 국가기구가 매우 상징적이고 암묵적으로 억압과 이데올로기로써 기능한다는 점에서, 또 작가가 살아가고 있는 시대와 사회의 지배 이데올로기에서 결코 자유스러울 수 없는 존재라는 점에서 이러한 내부와 외부의 검열은 창작에 있어 예상을 넘어서는 영향을 끼치고 있음을 의심해 볼 수 있다. 특히 눈에 보이는 외부의 검열 외에 자발적이라 믿는 작가와 연극계 내부의 논리도 이데올로기의 작용에서 결코 자유로울 수 없음은 매우 심각한 문제이자 중요한 논점이 된다.

11) 루이 알튀세, 이진수 역, 『이데올로기와 이데올로기적 국가기구』, 『레닌과 철학』, 백의, 1991, 148~151면 참조.

모든 이데올로기적 국가기구가 한결같은 결과를 낳고 있다는 알튀세의 설명은 이데올로기적 국가기구의 작용 방식을 정확히 설명하고 있다.

정치기구는 개인을 정치적 국가 이데올로기에, 즉 '간접적'(의회) 혹은 '직접적'(국민투표나 파시즘적인) '민주'이데올로기에 종속시킴으로써 민족주의, 국수주의, 자유주의, 도덕주의 등을 날마다 주입시킴으로써 그렇게 한다. 문화기구(국수주의에서 가장 중요한 것은 스포츠의 역할이다) 등도 마찬가지이다.<sup>12)</sup>

정권이 문화에 표면적으로나 내부적으로 깊숙하게 관여하여 문화를 기획하고자 하기 마련인 군사정권시기, 특히 그것이 민족의식 고취와 문화 진흥이라는 명목 아래 가장 노골적으로 시행되었던 박정희 정권에서 위와 같은 정치, 교육, 문화의 이데올로기적 국가기구는 총체적으로 작용하여 억압적 국가기구인 정부와 같은 결과를 재생산해 내었던 것이다. 70년대 문화 정책의 핵심적인 측면 중의 하나로 민족적 감정과 정서를 동원하기 위하여 '역사의 활용'이 적극 시도되었다는 점을 상기해본다면, 이것이 정권의 체제 유지와 강화를 위한 이데올로기적 수단으로 '공적인 기억', 즉 '지배적인 기억'을 만드는 일련의 과정이었다고도 볼 수 있다.<sup>13)</sup> 이는 알튀세의 이론과 상통하는 지점이기도 하다. 그렇다면 문제는 쿠데타로 정권을 획득한 박정희 정권에서 자극적일 수 있는 '세조의 쿠데타'라는 사실(史實)의 재현이 얼마나 교묘한 이데올로기 재생산의 수단으로 사용되었는가에 있는 것이다.

연극은 실시간의 공간 위에서 동시대의 인물들이 현재형으로 갈등을 재현한다. 그리고 작가의 창작을 토대로 하되, 연출가와 배우, 스태프들의

12) 위의 책, 159면.

13) 오명석, 『1960~70년대 문화정책과 민족문화담론』, 『비교문화연구』 제4집, 서울대비교문화연구소, 1998, 123~124면 참조.

공동 작업임은 물론 공연장, 관객 등의 사회적 기반과 자본 등이 연관되어야만 완성되는 예술이기도 하다. 이러한 성격 때문에 연극은 동시대와 사회가 가장 잘 반영되어 있는 장르가 된다. 그렇다면 이미 너무나 잘 알려진 사실(事實)이자 긴 세월에 걸쳐 반복적으로 재현되어 온 역사 소재를 극화한다는 사실은 일견 연극의 속성에 어긋나는 듯하다. 그러나 사적(史的) 줄거리의 반복이 역사극의 서사가 될 수는 없기 때문에 작가는 사실(史實)을 재구성하게 된다. 바로 이러한 재구성의 시각이 바로 작가가 현실에 근거하여 역사를 바라보는 시각인 것이다. 사료는 불충분하기 때문에 이러한 현재의 흔적들이 역사가의 의문을 해결하지는 못하지만, 작가는 역사가가 아니기 때문에 보다 더 자유로울 수 있다. 이러한 자유로움 덕에 작가는 그 어떤 역사가보다도 인식객체에 비해 월등한 인식주체로 기능할 수 있는 것이다.<sup>14)</sup> 그러나 이는 역사극의 창작에서 작가에게 얼마나 큰 역사인식의 주체로서 기능할 수 있는지에 대한 가능성과 위험성을 동시에 강조하는 것이기도 하다.

### 3. 재해석을 통한 쿠데타의 의미 재정립 - <전하>, <길>

<전하>와 <길>은 기존의 세조와 신숙주가 대표하는 변절과 폭력, 살육의 악(惡)과 단종과 사육신의 상징인 충절과 지조의 선(善)이라는 이분법적 구분을 지양하고 역사라는 큰 흐름 안에서 빚어진 서로 다른 역사관의 충돌이라는 유연한 태도로 세조의 왕위 찬탈을 바라보고 있다. 두 작품은 공통적으로 세조와 신숙주, 그리고 사육신과의 대화를 중심으로 하여 '혈육을 살해한 비정한 살육자 세조'라는 기존의 평가에 대해 새로

14) 양승국은 역사가와 작가를 비교하여 이러한 작가의 자유로움에 대해 강조하고 있다. (양승국, 『역사극의 가능성과 존재 형식에 대한 소고』, 『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007, 412면.)

운 해석을 시도하고 있다.

신명순 작, 연출의 <전하>는 극단 동인에 의해 상연되었다. 이 작품은 수업 중에 교실에서 교수와 학생들이 각자 세조, 신숙주, 성삼문, 신숙주의 부인과 아들 등의 배역을 맡아 세조가 쿠데타로 왕위를 찬탈한 지 일년이 지난 시점에서의 사육신 사건을 재연한다. 극중극을 연기하는 과정을 통해 각 인물의 입장에 대해 때로는 의문을 제기하거나 혹은 대변하며 각 인물 나름대로의 입장을 이해하는 과정을 담고 있다. 극의 도입 부분에서 교수는 연극을 통해 당시 인물들의 입장을 유추할 수 있고, 이로 인해 시간과 공간을 넘어서는 진실을 밝힐 수 있음을 강조한다. 이것이 바로 이 연극의 지향하는 바이자 의의가 되는 것이다.

교수의 설명에 이어지는 극중극의 처음 오프닝 장면은 세조와 신숙주에서 시작된다. 첫 장면에서 신숙주는 가족에 대해 걱정하며 퇴청하고자 세조에게 아뢰다. 세조는 신숙주의 가족을 걱정하고 한숨을 쉬며, 그러한 가정이 있음을 부러워하고 있다. 이는 왕권에 대한 탐욕으로 조카를 살해한 냉혈한으로 묘사되어왔던 세조, 그리고 부인을 자살로 내몬 오욕의 변절자로 불리우는 신숙주에 대한 이미지를 갖고 있던 사람들에게 일종의 '낮설게하기'로 기능한다. 기존의 선입견에 대해 의문을 갖게 하는 것이다. 세조가 사육신의 거사 계획을 알고 나서 "하필이면 명나라 개들 앞에서 날 처죽일 필요가 어디있느냐"며 "무지와 굴욕속에 내던져진 어릿광대 수양"<sup>15)</sup>의 신세를 한탄하는 모습 또한 관객에게는 낯선 모습이다. 나아가 기존의 이미지에 근거하면 세조가 역사 앞의 죄인이고 성삼문이 명예를 지닌 인물임에도 불구하고 오히려 세조가 끊임없이 역사를 인용하며 성삼문에게 역사를 믿으라며 설득하거나 역사의 두려움을 알지 못한다며 호통을 치는 장면 역시 기존의 역사관에 근거한다면 익숙한 모습은 아니다. 이렇듯 세조가 성삼문에게 '역사'를 근거로 설득하려 드는 장

15) 신명순, <전하>, 『신명순 희곡집-우보시의 어느해 겨울』, 예니, 1984, 15면.

면은 실소를 금치 못할 장면이나 자못 진지하게 진행되어 이 작품이 비틀고 있는 역사의식이 고도로 치밀함을 보여주는 일면이기도 하다.

이 작품에서는 신숙주나 세조, 그리고 신숙주의 부인이 성삼문에 비해 보다 능동적으로 극을 이끌어 가고 있다. 특히 다른 작품들에 비해 주목할 만한 인물은 ‘부인’으로 표기되는 신숙주의 부인이다. 양적인 비중에 있어서도 두 차례에 걸친 신숙주와 부인의 논쟁의 대사량은 신숙주와 성삼문, 세조와 성삼문의 대립되는 입장의 논쟁을 합친 분량과 동등하다. 더구나 내용적인 면에 있어서도 신숙주와 부인의 논쟁은 이 극의 전개에서 세조 당시의 사회적 상황을 설명하거나 사육신의 처형 이후 신숙주에 대한 비난과 이에 대한 반론을 대변하는 중요한 역할을 하고 있어 다른 인물 간의 갈등에 비해 훨씬 치열하게 전개된다. 또 부인의 자결은 이 극의 클라이맥스가 되고 있어 여러모로 부인의 역할은 매우 크다.

부인의 중요성이 큰 만큼 성삼문과 신숙주의 부인과 같은 인물들이 대변하고 있는 명예나 충절, 도리 등의 이념을 부인의 목소리를 통해 전달하는 내용이 많고, 이에 따라 부인과 직접 대화를 나눌 수 있는 인물인 신숙주에게 세조보다 더 많은 비중이 실리게 된다. 명예보다는 현실을 직시하고 이를 바꾸어 나가는 것이 진정한 용기임을, 그리고 그러한 선택이 목숨의 위협에 의한 구차한 타협이 아니라 자신의 선택임을 주장하는 신숙주는 이지적이면서도 당당한 모습으로 묘사되고 있다.

숙주 그들은 학자야. 그들에게 명예가 중해.

부인 명예는 그사람의 인품으로 이루어지죠.

숙주 (전략) 명예는 허영일뿐이야. (후략)

부인 명예는 그 사람의 생명이예요.

숙주 내게 있어 생명은 바로 나야.

부인 당신 생명은 전하겠죠!

숙주 내가 전하는 인정한거야. 전하가 날 결정지은건 아니야.<sup>16)</sup>

위와 같은 두 인물의 논쟁의 형식으로 극의 대부분이 진행되고 있다. 특히 상대의 표현을 그대로 이용하여 반박하는 대사들이 주요 장면에서 사용된다. 이는 논쟁의 세(勢)가 어느 한쪽에 치우치지 않고 대등하게 전개되는 것을 보여주고자 하는 작가의 의도로 볼 수 있다. 이처럼 빠른 템포의 대사 주고받기는 특별한 행동보다는 대사에 의존하고 있는 이 극의 특성상 일종의 유희로써 긍정적인 작용을 하기도 한다. 그러나 이러한 장면이 반복되거나 혹은 길어지면서 갑론을박의 치열한 토론의 모습이 라기보다는 일종의 말꼬리 잡기라는 언어유희로 보여 논쟁의 깊이를 저해하는 측면도 있다.

그럼에도 불구하고 그간에 이분법적인 선악의 구도로 그려진 세조와 사육신, 그리고 신숙주에 대한 역사적 해석에 대한 의문을 제기했다는 점은 이 작품의 가장 큰 의의로 꼽힌다.<sup>17)</sup> 극의 처음을 여는 학자의 대사는 이 극을 통해 작가가 목적하는 바를 명시하고 있다.

학자 (전략) 나는 어느 편이 옳고 어느 편이 그르다고 단정하지는 않겠어. 결국 그들이 무엇을 갈구했고 무엇을 기뻐했으며 또 무엇을 슬퍼했는지를 알 수는 없으니까 말일세. (중략) 시간과 공간을 넘어서 참으로 한 인간의 가슴속 깊이 담겨있는 하나의 깨뜨릴 수 없는 진실. 우리가 지금 연구하려는 것은 바로 그러한 진실일세! (후략)<sup>18)</sup>

작가는 단정을 피하고 모든 인물에게 모든 가능성을 열어둠으로써 기

16) 신명순, 위의 책, 18면.

17) “(전략) 고정관념은 허물어지고, 인간적 고뇌와 정치적 신념이 부각된다. 명분과 현실 사이에서 고뇌하는 인간을 직접 연기함으로써 학생들은 역사에 대한 체감적이고 실제적인 이해를 이룬다.” 서연호, 『한국연극전사』, 연극과인간, 2006, 295면.

18) 신명순, 앞의 책, 9면.

존의 선입견을 해체하고자 하는 욕망을 드러낸다. 이러한 역사관은 도입 부전체를 통해 교수의 입을 빌어 청자들에게 다소 교조적이고 강력한 어조로, 매우 반복적으로 전제되고 있다.<sup>19)</sup> 이러한 태도로 역사에 접근하고자 하는 시도는 이 극의 큰 장점이자 의의일 수는 있다. 그러나 이러한 시도에 따르는 중요한 전제는 이 극의 무계가 성삼문이나 사육신 보다는 세조나 신숙주에 맞추어 있음을 의미한다는 점을 상기해야 한다. 이전의 이분법적 역사 해석의 선입관이라는 것이 성삼문과 사육신의 충절에 초점을 맞춘 것이기 때문에 중심을 분산하기 위해서는 세조와 신숙주로 비중을 옮겨올 필요가 있었다.

이 작품에 등장하는 모든 인물들은 마치 법정에서의 진술처럼 대사를 통해 자신의 입장을 토로할 수 있는 기회가 주어지고 이러한 각각의 입장과 주장들은 타당성을 지니고 있다. 이는 처음에 작가가 표방한 인물의 입장에 대한 재고(再考)를 할 수 있는 효과이기는 하지만 동시에 뚜렷한 갈등이 발생하기 어려운 한계가 되기도 한다. 포용력을 갖고 모든 인물을 담아내고자 했던 작가의 시도는 결국 모두가 어쩔 수 없었던 일이라는 단일한 역사의식을 드러내는 문제점이 있다. 정찬순이 사위가 가담했던 사육신의 모의에 대해 밀고하며 강조했던 “네에, 저어 어쩔 수 없는 일이었죠. 누구든지 그런 경우에는……. 제 사위놈은 어찌다가 (후략)”<sup>20)</sup>는 이 작품에서 주문처럼 작용하여 세조가 “죽이고 싶지 않은데도 저들을 죽이지 않으면 안돼”<sup>21)</sup>는 상황으로 몰고 간다. 모두가 어쩔 수 없는 역사의 희생양임을 강조하고 있다. 반복되는 논쟁에도 불구하고 극에서

19) 박명진은 이 작품에서 학자는 하나의 목적론적 내러티브를 생산하는 서술자(narrator)로서 기능하고 있고 나레이터로서의 학자가 작가로서의 신명순과 동일시됨으로써 일정한 이데올로기를 만들고 있음을 주목한다. 박명진, 「1960년대 희곡의 무의식과 알레고리-박조열, 신명순, 윤대성을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제11집, 한국극예술학회, 2000, 276면.

20) 신명순, 앞의 책, 13면.

21) 신명순, 위의 책, 26면.

뚜렷한 악역이 없고, 첨예한 대립 관계의 요소가 없다는 점은 이렇듯 극의 흐름을 맥 빠지게 하는 역기능으로 작용하고 있다.

세조와 성삼문, 신숙주를 모두 끌어안으려는 시선은 김상렬의 <길>에서도 반복된다. 이 작품은 창작 시기로 보자면 이 글에서 논의하고 있는 네 편의 역사극 중 가장 늦게 창작되었다. 그러나 다른 세 작품에 비해 그 장르적 특성에 있어서는 가장 보수적이고 일반적인 극 장르의 모습을 보인다. 조명을 이용해 단순히 성삼문의 공간과 신숙주의 공간, 즉 대립되는 두 인물의 공간을 상징적으로 보여주는 무대 설정이나 순차적 흐름에 따라 진행되어 등퇴장하는 배우들의 모습에서 알 수 있듯, 이 작품은 어떤 사회적 반항이나 문제의식을 제기하고자 하기보다는 그저 순차적으로 세조와 성삼문, 신숙주의 입장을 그려 나가는 데 초점을 맞추고 있다. 그렇다면 이 작품의 문제는 이러한 재현이 16년 전에 창작된 <전하>에 비해 얼마나 진일보하였는가이다.

실제로 <길>의 경우, 우선 그 형식에 있어서는 극중극이나 잔혹극을 실험했던 이전의 작품들에 비해 하등의 새로운 요소가 없다. 내용면에 있어서도 신선함이나 깊이는 부족하다. 주요 인물 세조, 신숙주, 성삼문 세 사람으로만 한정되어 있고 세 사람의 관계 중에서도 특히 신숙주와 성삼문의 우정에 크게 초점을 맞추고 있어 갈등 관계의 폭이 다른 세 작품에 비해 가장 좁다. 물론 <전하>에서 등장하지 않았던 성삼문의 부인을 등장시키기는 했으나 이는 성삼문의 집과 신숙주의 집을 양분하여 보여주기 위해 필요한 부수적 인물로 추가된 경향이 강하다. 오히려 <전하>에서 신숙주에게 의문을 제기하고 반박하는데 중요한 비중을 차지하였던 신숙주의 부인의 역할은 현저히 축소되어 있어 결과적으로 여성 인물 및 주변 인물은 매우 생략되어 있는 셈이다. 이렇듯 관계의 범위가 축소되었을 때, 작가는 그 관계의 깊이에 천착하게 된다. 그러나 <길>에서는 세조와, 신숙주, 성삼문의 대사가 <전하>에서보다 양적으로 더 많아졌을 뿐, 그 깊이에 있어 더 심층적인 모습을 보여주지는 못한다. 관계가



축약된 만큼 압축적이고 깊이 있는 갈등이 부각되지도 않아 극의 전개가 이전의 작품에 비해 오히려 퇴보한 모습을 보인다.

더구나 작품이 담지하고 있는 시선 역시 다분히 일종의 로망에 가까워 치열한 역사의식이 희박하다.<sup>22)</sup> 우선 주요한 갈등의 내용이 개혁과 변혁이라는 가치를 적용하는 세조와 신숙주, 그리고 명예와 순리를 지키고자 하는 성삼문의 역사관에 대한 첨예한 대립을 통한 역사의식과 현실인식의 구현보다는 역사관으로 대표되는 신념의 차이에 의해 다른 길을 가야 하는 성삼문과 신숙주의 우정에 보다 초점을 맞춘 점도 이 작품의 역사의식을 흐리는 요인이 된다. 또 이 극의 오프닝에서 매우 낭만적인 꿈 이야기와 어린 시절의 향수를 이야기하던 성삼문의 부인과 성삼문의 대화들, 그리고 처형을 앞두고 그러한 대화들이 반복되는 장면은 성삼문이 과거의 가치임을 상징하는 것이다. 성삼문이 추구하는 가치들이 세조로 대표되는 새로운 시대 이전의 과거임을, 그들의 지조나 절개는 일종의 로망임을 드러내는 것이다. 등장하는 모든 인물들은 역사라는 흐름 앞에서 미약한 존재이자 피해자일 뿐이다. 이러한 감성적 장치들은 이 극이 과연 ‘역사적 소재를 작가가 동시대적 현실과 역사 인식의 관점에서 새롭게 해석’<sup>23)</sup>한 역사극인가에 대한 의문을 갖게 한다. 역사를 일종의 향수로 밋밋하게 다룬 작품 내용과 형식, 그리고 현실인식 부재와 단일한 역사의식은 이 작품이 이 글에서 비교하고 있는 작품 중에서 가장 나중에 창작되었음에도 불구하고 이전의 작품들을 뛰어넘지 못하는 이유가 된다.

<길>과는 대조적으로, 무려 16년 전에 창작된 <전하>의 경우에는 기존의 역사적 시각을 해체하고 있다는 점에서 이슈가 되었다. 작가는 역사에 대한 몇 가지 정의를 전제로 하여 부실한 몇 가지 옛 기억을 바탕으로

22) 이러한 이유 때문에 이 글에서도 다른 세 작품, 특히 <전하>에 비해 <길>에 서의 세부적인 논점의 비중이 크지 않다.

23) 2장에서 다룬 역사극의 가치 명제에 대해 상기하는 부분이다.

로 어차피 재구성할 수밖에 없음을 주장한다. 역사와 그러한 역사에 대한 태도에 대한 내용은 대사를 통해 직접적으로 서술되고 있다.<sup>24)</sup> 그에 따르면 세조의 왕위 찬탈에 대한 이야기는 500년 전의 이야기이다. 이미 땅에 묻혀 흔적조차 찾기 힘들 그들의 예에서 보듯이 “역사는 영원한 암흑”이다. 더구나 “역사는 왕왕 자체의 타당성을 위해 진실을 은폐”하기 때문에 시간과 공간을 넘어 한 인간에 대한 진실을 연구하고자 노력해야 한다. 또 “역사는 종종 표면적인 타당성을 강조하기 위해서 그 역사적인 인물들 개인에게 냉혹한 태도를 취”<sup>25)</sup>하기 때문에 서투른 독단을 피해야 한다. 이같은 해체적 독해로 인해 익히 들어왔던 사육신과 성삼문의 입장 표명에 비해 신숙주나 세조의 발언이 훨씬 자극적이고 신선했을 것이고 작품에 대한 이슈의 내용들도 이 부분에 초점이 맞추어 졌다. 아무것도 하지 않는 것보다 쿠데타를 일으키는 것이 훨씬 힘든 일이었고, 죽지 않고 살아가는 것의 처절함을 주장하는 세조와 신숙주의 모습은 거듭 강조되어 큰 호소력을 갖게 되었다. 이는 <길>에서도 마찬가지이다.

서로를 존경하고 아끼는 세 남자가 어찌할 수 없는 각자의 신념과 위치 때문에 서로를 해할 수밖에 없는 모습이 <길>의 기본적인 작품 정서이다. 특히 신숙주와 성삼문의 관계를 변절이 아닌 신념에 따라 각자의 길을 가는 모습으로, 그리고 역사에 의해 희생되는 우정의 의미로 미화하여 그리고 있다. 감옥에서 성삼문은 자신도 아내, 가족과 함께 할 미래를 희생한다는 사실이 안타까운 심정을 신숙주에게 토로한다. 그러나 자신의 신념을 선택함으로써 가족을 잃는 것은 신숙주도 마찬가지이다. 자신의 선택으로 인해 아내가 자결함으로써 가족을 잃게 된 것이다. 두 사람 모두가 안쓰러운 희생자로 그려지는 것이다. 이러한 감성적 측면의

24) 작가가 작가의 대사를 통해 ‘역사’에 대해 정의를 내리고 있는 부분은 극 초반의 곳곳에 보인다. 이러한 정의는 우리가 역사에 대해 취해야 하는 태도에 대한 전제가 된다.

25) 신명순, 앞의 책, 19면.

부각은 세조에게서도 마찬가지이다. 성삼문이 세조와 나누는 대화의 분위기는 다른 작품들에 비해 가장 신사적이고 온정적이다. 성삼문이 세조를 부르는 호칭에 있어서도 다른 작품에서는 “나으리”라는 빈정거림을 쓰거나 호칭을 생략하고 있는 대사가 많은 데 반해 이 작품에서는 “당신”이라는 2인칭의 사용을 통해 인물 간의 간격을 좁히고 있다. 이러한 감정적이고 정서적인 접근을 통해 세 사람이 모두 상대를 이해하지만 자신의 선택을 지킬 수밖에 없었기 때문에 더 비극적이라는 점을 부각시키고자 하는 것이다.

<전하>와 <길>, 두 작품이 공통적으로 묘사하고 있는 고뇌하는 세조와 신숙주의 모습은 이전의 폭력적이고 비열한 이미지와 달리, 사색적이고 철학적이다. 이는 쿠데타로 정권을 차지한 세조와 박정희가 등치될 수 있다는 점에서 위험한 시도가 된다.<sup>26)</sup> 쿠데타의 역사성, 그리고 지도자로서 역사에 대한 채무 의식이 기필코 실행해야 할 역사적 의무라는 당위적 논리로 거듭나 박정희 정권의 부정한 태생에 대한 면죄부로 작용할 소지가 다분한 시각이기 때문이다. 더구나 시작은 쿠데타로 인한 폭력으로 얼룩졌으나 성정을 펼쳐 그 업적에 대해서는 높이 평가받는 세조라는 인물의 역사적 상황과 당시 집권하였던 박정희 정권에 대한 오버랩은 분명 박정희 정권 초기 도움이 될 만한 역사적 근거로 작용될 위험 소지가 다분했다. 결국 세조라는 인물에 대한 재조명이 쿠데타의 의미를 긍정적으로 재정립할 위험을 떠안게 된 것이다.

알뛰세는 “이데올로기에 의한, 이데올로기 내의 실천 말고 다른 실천이란 없다”<sup>27)</sup>라는 대전제를 설정한다. 이데올로기를 통하지 않은 실천은

26) 세조의 왕위찬탈을 소재로 한 장혜전의 연구에서 이러한 우려는 분명히 이 작품의 한계로 지적되고 있다. “그러나 世祖로 구현된 현실적 정치감각을 지닌 治者의 출현은 군사혁명을 정당화시킬 가능성을 含有하고 있기 때문에 시대적 현실을 客觀的으로 평가하지 못한 限界를 드러낸다.” 장혜전, 앞의 논문, 153면.

27) 루이 알뛰세, 앞의 책, 174면.

없다는 이러한 대전제 하에서 이데올로기가 생산되는 것은 사람들이 만들어내는 허위의 표상이 아니라 이데올로기적 국가기구에 적극적으로 동참함으로써 발생한다. 한일 축구전을 통한 민족적 흥분과 감정의 경험은 이러한 과정에 대한 적절한 비유가 된다. 쉽게 말해, 이는 축구경기가 벌어지는 상황에 대한 국민으로서의 관계를 학습하는 효과라는 것이다.<sup>28)</sup> <전하>가 선택하는 극중극이라는 장치, 그리고 <전하>와 <길>이 공통적으로 그려내고 있는 감정적인 세조의 이미지와 대사들은 새로운 교육의 장치가 된다. 억압적 국가기구가 “폭력으로써 기능”한다면, 억압적 국가기구의 폭력에 대한 특정한 이미지나 의미의 재생산을 위해 사용될 때 “이데올로기로써 기능”<sup>29)</sup>하는 이데올로기적 국가기구의 역할은 분명해지기 때문이다.

알뛰세는 이데올로기적 국가기구의 위에서, 혹은 그 안에서 헤게모니를 행사하지 않고 국가권력을 쥘 수는 없다고 강조한다. 더구나 지배계급은 자기 자신뿐만 아니라 착취를 할 피지배계급도 산출해 내고자 노력하기 마련이다.<sup>30)</sup> 그러므로 일제 치하에서 망국의 한을 단종이라는 인물에 대입시키고 그를 부각시켰던 <단종애사>와 비교하였을 때, 지배이데올로기가 바뀐 1960~70년대에는 단종보다는 세조와 사육신, 신숙주 등의 인물의 갈등으로 그 초점을 옮겨간 것은 당연한 선택이었을 것이다. 어떠한 인물을 중점적으로 부각시키느냐에 따라 동일한 역사에 대한 이야기가 달라질 수 있다.<sup>31)</sup> 그리고 이러한 입장의 전환은 이 작품들이 긍정

28) 알뛰세가 가족 이데올로기를 통해 주체가 형성되는 과정을 설명하였듯 원용진은 한일축구에 대한 비유를 통해 이데올로기의 학습효과를 효과적으로 비유하고 있다. 이러한 원용진의 비유는 민족이나 역사성 등 이데올로기의 학습과 재생산에 대한 매우 효과적인 선택이다. 원용진, 『대중문화의 패러다임』, 한나래, 1996, 200~201면 참조.

29) 루이 알뛰세, 앞의 책, 151면.

30) 위의 책, 152~158면 참조.

31) 양승국은 작가의 이념에 부합하는 역사적 인물을 설정하여 그를 무대 전면에 내세우는 것이 작가가 자신의 이념을 전달하는 가장 구체적이고 손쉬운 방법이

적으로 평가받아 온 가장 중요한 지점이기도 하다.

그러나 문제는 <전하>와 <길>과 같은 작품들은 박정희와 세조가 등 치된다는 점을 노골적으로 전제하고 있는 작품들이라는 점이다. 기존에 단종과 사육신에게 쏠린 가치평가에 의문을 제기함으로써 새로운 가치 정립을 시도했다는 점에도 불구하고 이러한 체계모니의 해체가 결국 박정희 정권의 지배 이데올로기 안에서 이루어졌다는 점에서 그 한계를 가질 수밖에 없다. 결국 반정이 아니라 개혁이라는 시대의 지배 가치를 강화해 주는 지배자의 상을 그려내었다는 점을 간과할 수는 없는 것이다. 외부의 검열에 의해서든 작가의 의지에 의해서든 결과론적으로 이러한 재해석의 시도가 갖는 역기능은 분명하다.

#### 4. 저항을 표방한 지배이데올로기의 재현 - <태>, <카덴자>

<태>와 <카덴자>는 세조의 왕위 찬탈의 과정에서 동반된 폭력에 초점을 맞추었다. 두 작품은 공통적으로 변절과 고문, 폭력, 살육 역사를 잔혹극이라는 기법을 사용하여 구현하고 있다. 무대 위에서 실제로 고문을 하거나 혈흔을 보여줌으로써 관객들이 세조의 왕위 찬탈이라는 사실(史實)의 폭력을 현재형의 사실(事實)로 받아들일도록 끊임없는 자극을 시도한다. 이렇듯 그 형식에서는 물론 내용 역시도 도발적인 이 작품들은 군사독재정권의 폭력적 현실을 고발한다는 점에서 상황에서 매우 저항적인 작품으로 평가되어 왔다.

두 작품 중 먼저 공연된 작품은 오태석 작, 안민수 연출의 <태>로 1974년 드라마센터에서 공연하였다. 이 작품은 세조의 왕위 찬탈 모티브

될 수 있다고 강조하였다. 양승국, 「한국 근대 역사극의 몇 가지 유형」, 『한국극 예술연구』 제1집, 한국극예술학회, 1991, 70면.

에서 많은 부분을 변용하여 차용하고 있다. 실제 기록된 역사의 부분을 변용하면서까지 오태석이 구현해 내고자 한 것은 세조의 인간애였다. 즉 “태”의 생명성이 바로 이 작품의 중심 소재이자 주제가 되는 것이다. 자신의 조카마저 잔혹하게 숙청하였던 세조의 모습은 이 작품에 존재하지 않는다. 그는 단종의 죽음을 의미 없는 폭력으로 보고 오히려 단종의 죽음에 반대하고 있다.

세조 단종이 죽는다 해도 어리석은 자는 여전히 어리석은 것이고, 탐욕한 자는 여전히 탐욕할 것이고, 단종이 죽는다고 우매한 것이 총명으로 바뀌고 탐욕이 자비가 된다면 대체 그만한 것들이 무엇이 그리 대단하여 과인 보고 같은 탕줄을 죽이라고 그러는가, 경은. 32)

단종의 죽음을 사주하는 사람은 신숙주이다. “열다섯살 먹은 아이 하나로 수백명이 죽”<sup>33)</sup>은 상황에서 의미 없는 희생을 오히려 더 줄이기 위해 단종을 처형해야함을 주장하는 그의 논리는 확고부동하다. 이러한 신숙주와 주변의 신하들에 의해 세조는 피치 못하게 피로 얼룩진 숙청을 행할 수밖에 없는 비운의 지도자이다. 이처럼 살육과 폭력에 대해 일관된 태도를 견지하는 신숙주에 비해 세조의 모습은 분열되어 있다. 사육신의 망령과 대화하며 혼란스러워 하는 세조의 모습은 극이 진행될수록 점차 그 분열의 도를 더해가고, 점차 사육신의 망령에 가까워지며 반성하고 고뇌하는 피해자의 모습으로 그려진다. 이렇듯 원치 않는 폭력에 힘겨워 하던 세조는 사육신 박팽년의 손(孫)을 살려둘 것을 명함으로써 생명성을 되살리는 역할을 하게 된다.<sup>34)</sup> 이러한 전개에 힘입어 이 작품은

32) 오태석, <태>, 서연호·장원재 공편, 『오태석공연대본전집 4』, 연극과인간, 2003, 16면.

33) 오태석, 위의 책, 19면.

34) 김민수는 <태>를 정신분석적으로 분석하면서 세조가 박팽년의 손을 살림으로

당시 반휴머니즘의 독재정권 하에서 구현해 낸 휴머니즘이라는 호평을 받게 된다.

역사의 논리에 의해 내몰리던 세조에게 폭력은 그의 선택이 아니었다. 오히려 그러한 상황에서 생명을 지켜낸 것이 진정한 세조의 선택이자 의지가 되는 것이다. 때문에 세조는 이전의 죄를 씻어 내고 생명성의 원천으로 거듭나게 된다. 박팽년의 손부의 출산 과정이 손부와 사육신의 명령이 별이는 일종의 제의로 묘사되는 점을 상기한다면, 이러한 제의의 결과물이었던 아이를 살림으로써 세조가 그 제의의 완성을 이루게 된 것이다. 피 묻은 강보, 고문 등 이 극에서 쓰인 폭력적인 장치들, 더 나아가 잔혹극이라는 장르의 선택 자체가 세조가 거둔 생명의 의미를 극대화하기 위한 매우 효과적으로 수단이 된다. 일종의 보색대비처럼 폭력과 죽음이 가득한 잔혹한 현장에서의 생명의 고귀함이 더욱 부각되며 효과적으로 그 가치가 전달되는 것은 당연한 것이다. 이러한 점에서 이 극의 장르 선택과 내용은 매우 효과적인 상보 효과를 가진다는 점에서 연극적 성과를 거두었다는 점은 간과할 수 없는 사실이다. 문제는 결과적으로 세조가 사육신과 한 편에 서게 되고 그들의 의미를 완성한다는 점에서 이 작품의 역사적 시각은 큰 오류를 범하게 된다는 것이다.

<카덴자>에서는 잔혹극이라는 장르의 효과가 <태>에서의 그것과는 다소 차이를 보인다. 이현화 작, 정진수 연출의 <카덴자>는 극단 민중이 공연한 작품으로 <태>의 뒤를 이어 잔혹극의 실험성을 잘 드러내 준 작품으로 꼽힌다. 세조가 사육신을 고문하는 장면을 무대에서 재현하고 그

써 치유의 근거를 마련하게 되고 이는 죽음을 넘어서는 ‘태’의 의미를 발견하게 되는 것이라 표현한다. 살육과 권력 다툼이라는 남자들의 싸움에 제동을 걸고 이를 종식시키는 위대한 어머니의 힘의 상징이 바로 ‘태’라는 것이다. 손부가 몸을 던짐으로써 아이를 살리고 세조의 불안을 잠재운다는 그의 주장은 작품의 사회적 맥락보다는 포스트페미니즘의 측면에서 한정된 분석이라는 점에서 이 논문에서 주목하고자 하는 입장과는 차이를 지닌다. 김민수, 『한국회극의 정신 분석적 읽기』, 『한국극예술연구』 제20집, 한국극예술학회, 2004, 116~118면 참조.

장면에 관객을 직접 극에 끌어들이는 열린극 형식을 취해 극의 현실을 부조리한 상황으로 만든다.<sup>35)</sup> 도입부에서는 사육신에게 고문을 가하는 동일한 장면이 크게 세 번 반복된다. 처음에는 무대 위의 배우들이 세조와 사육신, 그리고 기타 인물들을 연기한다. 두 번째는 객석에서 여자 관객이 끌려 올라온다. 관객은 사육신이나 단종과 같은 폭력의 피해자 역할을 연기하도록 강요받고 이를 거부하고 저항하는 상황에서 그 관객에게 직접 고문이 가해지게 된다. 마지막으로는 다시 똑같은 상황이 재현될 때, 무대 위의 관객은 어느덧 그 상황의 한 역할로 참여하게 된다. 이 테올로기를 통하지 않은 실천이 없다는 것을 상기한다면,<sup>36)</sup> 그 반대로 이 테올로에 몸담고 있는 개인이 어떠한 식으로든 태도를 취하게 되고, 가담하게 됨은 쉽게 유추할 수 있다. 이러한 실천의 행위는 이데올로기에 대한 참여가 되는 것이고, 이는 학습이나 강화의 수단으로 작용하게 된다.

무대 위의 여성 관객은 공연 내내 입에 테이프가 봉해지고 의자에 포박 당해 아무런 저항을 하지 못하고 도대체 자신이 왜 이러한 폭력의 피해자가 되어야 하는지 아무런 설명도 듣지 못한 채 지속적이고 반복되는 폭력의 피해자가 된다. 그녀는 결국 고문에 못 이겨 그 역할을 받아들이게 되고 결말에서 자살을 시도하게 된다.

여자관객 ……!

(비로소 반응이…… 눈물이 핑 돈다. 천천히 일어선다. 어느새 눈물이 흘렀다. 드디어)

……내 죄를 내가 알겠소.

여자관객, 의자 위로 올라선다.

35) 이때 끌어올려지는 여자관객은 실제 관객이 아니라 객석에 앉아있던 배우가 관객의 역할을 연기한 것이다.

36) 각주 21번 참조.

밧줄 올라가미 안으로 스스로의 목을 넣는다.  
한 발을 뒤로 크게 올려 막 어떤 행위를 시작하려는데

정소리와 함께 조명 cut out

다시 들어오기 시작하는 거대한 집단의 육중한 발소리.  
견잡을 수 없이 밀려오는 물결처럼 끝없이 번지며 계속해서 덮쳐온다.  
무대인사가 끝나고 모든 관객이 퇴장한 다음에도,  
공연장 출구를 나선 관객들이 골목을 돌아서 멀어져 갈 때까지도,  
계속해서 뒤통수를 쫓으며 밀어 다친다.

- 막<sup>37)</sup>

작가는 ‘거대한 집단의 육중한 발소리’로 대유되는 시대의 폭력성이 공연장 출구를 나선 관객들의 뒤통수를 쫓아가기를 염원한다. 그들의 일상에 스며든 폭력을 관객이 자각하기를 바라는 것이다.

박명진은 <카덴자>에서의 동기를 알 수 없고 거역도 할 수 없는 폭력의 행사는 관객이 연극의 컨텍스트를 유추하는 것을 지연하게 되고 이는 텍스트의 구체적인 메시지 파악을 어렵게 만든다고 본다. 때문에 이현화의 잔혹극은 역사의 특정 대상을 직접적으로 지시하고 있다기보다는, 그가 보는 당대(當代)의 징후 곧 1970년대의 폭력성을 추상화한 것으로 볼 수 있다는 것이다.<sup>38)</sup> 이유도 모른 채, 뚜렷한 가해자의 정체도 모른 채, 저항의 수단조차도 가지지 못한 당시의 민중의 상황을 역사의 사실(史實) 빗대어 적나라하게 묘사하고 있는 것이다. 세조와 신숙주, 성삼문이는 실명을 사용해 극중 인물을 구체적으로 내세우지 않고 막연하게 ‘왕’, ‘선비’, ‘망나니’라는 추상적인 인물들로 형상화 한 것 역시 지난 광기의 역

37) 이현화, <카덴자>, 서연호·임준서 공편, 『이현화 희곡·시나리오 전집』, 연극과인간, 2007, 100~101면.

38) 박명진, 『한국 극예술과 국민/국가의 무의식』, 연극과인간, 2006, 92면.

사가 과거에 한정된 것만을 아님을 의미하는 것이다. 그러나 이러한 고발은 발전적 대안이나 지향을 내포하지 못하고 있다는 점에서 한계를 가진다. 이현화의 역사극을 “변혁을 지향하는 역사의식”이 아닌 “희미하고 무의식적이며 인간의 의지로는 어찌할 수 없는 강요된 죄의식”<sup>39)</sup>이었듯, <카덴자>의 저항성은 소극적이다.

이러한 평가에는 <태>에도 해당된다. 폭력의 가해자인 세조가 생명의 ‘태’를 수호하는 휴머니즘의 완성자로 결말을 맺는 <태>의 경우 관객은 이러한 폭력이 급작스러운 휴머니티로 융합하게 되는 체험을 통해 엉뚱한 인물에 이입하여 카타르시스를 느끼게 된다. 자신이 피해자라는 처지에 대한 자각 대신, 모두가 현실의 피해자라는 박정희 정권의 민족 위기론에 동참하게 된다. 혹은 <카덴자>의 경우 앞에서 언급하였듯 수위를 넘어서는 가혹한 폭력의 반복, 그리고 관객이 이입하였던 여자 관객의 자살이라는 결말을 통한 패배감을 느낄 수 있다. 아울러 군부독재라는 현실의 폭력에 대한 자각뿐만 아니라 너무나 집요하고 강력한 지배 권력에 대한 자각까지 하게 됨으로써 느끼게 되는 무기력함이 역기능으로 작용할 우려가 있다. 때문에 작가가 기획한 고발을 통한 자각이 저항으로 이어지기 보다는 오히려 지배 이데올로기에 대한 포기과 순응으로 작용할 수도 있다. 이는 저항을 표방하였으나 지배 이데올로기의 재현이 될 수 있다는 의혹을 가능하게 하는 지점이다.

그 작품은 그 당시의 정치적 상황에서 영향을 받아 쓰여졌다고 볼 수 있습니다. 압박을 하는 자와 압박 받는 자의 모습을 보고 이런 생각을 해 봤죠. 지금의 「나」와 「너」가 있기까지는 수많은 자궁을 거쳐야만 했던 것 아닌가? 얼마나 많은 시련을 거치며 자궁에서 자궁으로 힘들게 힘들게 이어져 내려 왔다는 인식한다면 서로를 그토록 철저히 무시하고 짓밟을 수

39) 손화숙, 「이현화론-관객의 일상성에서 벗어나기 위한 연극적 기법」, 『한국극예술연구』 제2집, 한국극예술학회, 1992, 102면.

있는 것인가?<sup>40)</sup>

위에서 오테석이 창작 목적으로 밝힌 바와 같이 당시 시대상에 대한 저항적인 목적이 기저에 깔렸다면 아무리 그것이 알레고리를 중첩하여 사용하고 있다 하더라도 그 저항성은 분명해야 한다. 특히 희곡장르의 경우 상연이 전제되었기 때문에 역사적으로 외부적 탄압이 가장 극심했던 장르였다.<sup>41)</sup> 이상란은 작가가 <태>를 통해 70년대의 억압적 정치 상황을 이야기하기 위해 세조의 왕위 찬탈과 사육신 멸족의 역사적 사건을 극화한 것이라면, 박정희의 쿠데타와 정치범의 고문과 사형이 고스란히 겹쳐질 수 있음을 주목한다. 그럼에도 불구하고 한번도 이 작품이 검열의 대상이 되어 본 적도 없이 오히려 우리의 문화를 대변하는 작품으로 손꼽히며 70년대를 거쳐 80년대 그리고 오늘에 이르기까지 거듭 공연되고 있음은 물론, 86년 아시안 게임을 경축하는 문화예술축전에 초대되어 “추억의 명작”이라며 국가의 지원을 받고 공연되는 상황에 대해서는 강한 의구심을 보인다.<sup>42)</sup> 이는 의미 있는 새로운 시각이다. 그럼에도 불구하고 이 작품의 모호성을 통한 다중의 담론이 표면적으로 국가의 지원이

40) 김철리, 『오테석의 신들림』, 『한국연극』 1986년4월호, 한국연극협회, 1986, 33면.

41) “희곡이 다중(多衆)을 상대로 미술이라든가 연기·조명·음향·등의 분석을 한 상태에서 다수의 독자와 마주치기 때문에 그 어떤 문학 장르보다도 외적 환경에 민감하다. 극작가가 시인이나 소설가보다 탄압을 많이 받는 것도 그 때문이다.” 유민영, 앞의 책, 60면.

42) “이러한 모순은 왜 일어나는가. 이유는 작가가 무의식적으로 자기검열을 철저히 하고 있기 때문이다. 우선, 작가는 70년대 상황을 직접 이야기하는 것이 아니라 그것을 우회화하며, 잘 알려진 5세기 전의 역사적 사건을 다루고 있다. 또한 인물의 형상화에서 각기 인물의 진실을 모순적으로 강변하고 있어서 독자와 관객은 역사적 인물의 혼란놀이에 빠지게 된다. 또한 공간개념과 작품의 구조의 복합성으로 수용자는 미궁에 빠져 각자의 상상력에 갇히게 된다. 이렇게 다중의 담론통계를 하면서 작가는 그 뒤에 숨어, 아무리 잘라내도 끊기지 않는 생명의 궁극적인 승리는 꿈꾼다.” 이상란, 『희곡과 연극의 담론』, 연극과인간, 2003, 213면.

가능하게 한 고도의 연극적 전략이었고 작품의 이면에 도사린 저항정신이 작품의 본질이었다는 결론은 기존에 <태>를 보는 시각과 결론적으로는 큰 차이를 보이지 못하는 한계가 된다. 당시 검열을 담당할 사람들 중에는 전문적 능력과 학식을 갖춘 연극계 인사가 다수 포함되어 있음에도 불구하고 그들이 우회적 알레고리의 의미가 모호하여 그 저항성을 짚어 내지 못한 것으로 보는 것은 지나치게 순박한 결론일 것이다. 이에 대한 해답으로는 오히려 이 작품의 구심점을 개인적 측면으로 귀결시킴으로써 역사의식의 한계를 드러내었다는 장혜전의 지적이 더 타당할 것이다.<sup>43)</sup> 개인적 측면에 초점을 맞추으로써 사회적 측면의 알레고리가 약화된 측면이 있었고 이 점에 있어 이 작품은 저항성이 현저하게 축소된 채 독해되었을 것이다.

<카덴자>와 <태>는 의미의 해석이 매우 모호한 작품이다. 일반적으로 이와 같이 텍스트의 해석이 명확하지 않을 때, 흔히들 앞뒤의 맥락을 고려해 그 의미를 유추하곤 한다. 이렇게 맥락을 통해 텍스트를 보다 명확히 혹은 분명하게 이해할 수 있다고 믿기 때문에 그러한 방법은 널리 사용되고 있다. 그러나 이러한 독해에서 전제하는 것은 유일하고도 올바른 해석이 존재한다는 것이다. 즉, 맥락이란 다양하기 마련이지만 이러한 독해 방식에서 맥락의 다양함이란 고정적이고 완결된 의미를 이미 부여 받은 텍스트에 대한 해석의 방식에 합류하기 위한 모색의 과정에 지나지 않는 것이다. 즉 맥락을 통한 다양한 해석은 존재하지 않는다. 특정한 텍스트에 대한 독해가 다양함에도 불구하고 그 다양성을 하나로 통합할 수 있는 지배적 독해가 존재한다는 것이다. 이때의 지배적 독해는 결국 ‘지배 담론’의 존재를 나타낸다.<sup>44)</sup> 이 때의 ‘지배 담론’이라는 표현을 ‘지배

43) “『胎』는 소재가 內包한 역사적 의미보다는 人物의 행동의 求心點을 韓國人의 原形的 心情에 滲으로써 역사와 현실 문제를 人間 本質의 문제로 귀결시켜 역사의식의 한계를 드러낸 작품이다.” 장혜전, 앞의 논문, 153면 참조.

44) 허재영, 『자끄 데리다:해체적 독해와 지배담론 허물기』, 이진경·신현준 외, 『철

이데올로기'로 바꾸어도 결론은 비슷하다. <태>나 <카덴자>라는 작품의 모호성에 대한 해석에서도 이러한 지배 담론, 지배 이데올로기의 작용을 의심해 볼 수 있다. 작품에서 사용된 다양한 알레고리와 기타의 모호성에 대한 해석 자체가 지배 이데올로기 안에서의 자유로울 수 없기 때문이다. 때문에 '휴머니즘'이나 폭력적 현실에 대한 '재현', 혹은 '고발'이라는 저항적 작품이라는 결론의 하위범주로 보는 것 자체가 지배 이데올로기의 작용일 수 있는 위험을 간과하여서는 안 된다.

물론 '폭력성'과 연관된 주제의 구현에 있어 <태>와 <카덴자>는 잔혹극이라는 장르를 매우 효과적으로 사용하고 있다. 두 작품은 피나 폭력으로 끊임없이 관객의 감각을 자극하고 있고 이는 객석을 향한 일종의 호명이 된다. 이러한 작가들의 의도가 온전히 그 효과를 거두었다면, 관객들을 그 연극의 주체가 되었을 것이다.<sup>45)</sup> 이 점은 이 작품들의 이데올로기적 작용에 있어 매우 중요하다. 객석을 향한 호명에 응절하는 것만으로, 그리고 객석을 향해 겨누는 망나니들과 눈을 맞추는 것만으로 이미 관객을 그 부름에 대답하고 있는 것이 된다. 알튀세는 그 부름이 실제

학의 탈주』, 새길, 1995, 128~153면 참조.

45) 이 작품에 대한 연구나 평론들에서는 관객이 호출당하는 지점에 대해 매우 중요하게 언급하고 있다.

신영철은 묶어놓은 관객 앞에서 비명이나 속삭이듯 한 대사를 반복하는 것, 관객이 인식하지 못하는 사이에 객석 곳곳에서 나타나는 등장인물들, 그리고 무대 위에 설치되어 관객을 비추는 거울에 대한 호평을 하며, 이 작품이 이러한 장치들과 반사극(反史劇)의 형식을 내세워 우리 역사속에 숨겨진 죄의식을 관객에게 직접 체험케 하려는 이 작품의 의도를 주목하였다.(신영철, 「두 개의 演劇祭典-제2회 대한민국 연극제를 보고」, 『한국연극』 1978년 11월호, 한국연극협회, 1978, 제53~54면, 참조.

김수길은 “방관자나 구경꾼 입장에 있으려한 관객의 의도는 완전히 깨지고 만다. 연극을 통한 환타지 창출은 완전히 무시된다. (중략) 무대의 상황은 관객 모두에게 의식의 전환을 유도할 뿐만 아니라 강요하기에 이른다.”며 관객에게 미치는 영향이 지대함을 주장하였다. 김수길, 「상황극고찰」, 『어학연구』 제1집, 순천향대학교 어학연구소, 1988, 10면 참조.

로 자기를 향한 것이며 부름을 당한 사람이 다름 아닌 자기 자신임을 깨닫는 순간 그 사람은 주체가 된다고 하였다.<sup>46)</sup> 폭력의 현장에 피해자로 위치하는 자신의 위치를 자각하는 것은 동시에 폭력의 현실에 대한 자각이 될 수 있다. 이 점에서 그친다면 이러한 연극들은 저항의 요소를 충분히 내포하고 있는 셈이다. 그러나 두 작품 역시 이러한 저항성 이면에 오히려 폭력적 지배 이데올로기를 재생산하는 역기능의 위험을 갖고 있다. 왕관이 씌워졌다가 다시 빼앗기는 경험을 통해 <카덴자>의 여자관객은 '찬탈'을 체험하게 된다. 그러나 상실의 부당함에 대한 분노는 찰나에 가깝다. 연극전반을 통하는 큰 흐름은 모진 고문과 반복적이고 강력한 반복을 통한 자책과 자괴에 대한 주입이고, 결국 관객을 그것에 승복하고 마는 것이다.

앞에서 언급하였듯 서연호는 역사극에서 작가의 자생적이고 주체적인 역사의지를 강조한다. 작가의 자생적 역사의지 자체는 고립적인 것이 아니라, 현실 및 사회적 산물인 동시에 그가 위치한 전통적 기반 위에서 생성되고 발전하는 것이기 때문에 항상 타당성, 필연성, 보편성을 동시에 요구한다. 역사극이 관중에게 공감을 획득할 때, 관객 스스로에게 자각된 의식으로써 역사적 사명을 실천적으로 이끌어 가게 하는 효용을 갖게 된다.<sup>47)</sup> 이데올로기의 객체가 되는 것 자체가 이미 이데올로기 효과를 의미한다. 이데올로기의 호명에 의해 불리워진 객체는 자신이 주체가 되었다고 생각하게 되고, 자신의 참여, 혹은 실천을 자각하게 된다. 이로써 이데올로기적 과정은 완성되는 것이다.<sup>48)</sup> “모든 이데올로기의 종착지는 주체(사회 속의 개인)”이고 이데올로기의 역할이 “사람들을 주체로 구성하는 것”<sup>49)</sup>이라면 무대 위의 여성 관객이 겪는 고문을 객석의 관객이 관조할

46) 루이 알튀세, 앞의 책, 178면.

47) 서연호, 『한국연극론』, 앞의 책, 64~86면 참조.

48) 원용진, 앞의 책, 202면.

49) 캐서린 벨지, 정형철 역, 『비평적 실천-포스트구조주의적 문학이론의 적용』, 지

수 없도록 공연 자체를 기획한 것이 작가의 의도적인 효과이든 무의식의 작용이든 간에 관객은 끊임없이 연극의 상부구조로 작용하고 있는 이데올로기에 동참하게 되는 것이다.

때문에 <태>와 <카덴자>가 당시의 연극계에서 잔혹극의 폭력적 이미지를 사용하여 군사독재 정권의 폭력성을 효과적으로 구현해 내었다는 호평을 받았음에도 불구하고 실제로 이 작품들의 역사의식이 얼마나 치밀하고 저항적이었는가에 대해서는 회의적이다. 오히려 역사적 시비를 차치(且置)해 버림으로써 휴머니티를 제일로 강조하는 <태>의 원초적 생명성을 통한 저항은 모든 폭력의 원흉인 세조의 손을 통해 ‘태’의 생명성을 이어 가게끔 하는 오류를 범하고 있다. 핏줄을 이어나간다는 명분 아래, 시조부(媼祖父)를, 그리고 자신의 아이를 죽임으로써 그 목적은 이루고자 했던 주위 인물들의 기도를 결국 성취하는 자가 세조라는 점은 심각한 문제가 되는 것이다. 이는 당시 독재 정권의 폭력성과 비인간성에 대한 저항이 아니라 오히려 그러한 지배 이데올로기를 충실히 구현해 낸 위험한, 그리고 매우 우회적인 퍼포먼스로 볼 수 있다. <카덴자> 역시 모호한 실체의 ‘왕’이 저지르는 폭력의 피해자로 관객을 참여시켜 이러한 폭력의 현재성을 강조하려 한 점은 분명하고 이러한 부분에서 일면 소극적 저항성이 인정된다. 그러나 결국 극에 참여한 여자 관객이 목을 매는<sup>50)</sup>, 그리고 극장문을 나서는 관객들의 뒤를 쫓는 육중한 발자국 소리들은 결국 이러한 폭력에 대한 저항보다는 순응과 포기, 그리고 지속될 것이라는 예견을 보여줌으로써 패배적인 내러티브로 결론을 맺게 된다는

평, 1992, 81~82면.

50) 왜 여자 관객을 설정하여 폭력적 행위(고문)를 가하는가의 여부에 대해서 여성주의적 시각으로 접근하고자 하는 일련의 연구들이 있다. 그러나 이 글과는 직접적으로 개연성을 갖지 않으므로 여기서는 다루지 않는다. 다만, 이러한 여성 관객에 대한 폭력행위가 가부장적 근대성의 폭력이라는 부분과 연관되어 있음을 지적하는 그들의 연구는 이 작품이 내포하고 있는 지배담론의 폭력성 재현과 연관하다고 볼 수 있다.

점에서 그 한계를 보인다. 물론, 이러한 결론에 대한 반작용을 기대하였을 수도 있겠으나 그를 기대하기에는 텍스트와 그 형식의 무게가 너무나 위압적이다. ‘절대주체’인 이데올로기에게 호출당하는 개인은 이데올로기에 의해 주체로서 종속당하게 된다.<sup>51)</sup> 그런 까닭에 이 작품 역시 <태>보다는 일보했으나 당시 가부장적 폭력성의 지배 이데올로기를 재현하고 있다는 혐의에서는 자유로울 수 없다.

## 5. 결론

기존의 역사극에 대한 개념은 역사의식과 현실인식을 구현하고 있는 정도에 대한 가치의 적용이었기 때문에 장르에 대한 객관적인 범주의 규정이 어려웠다. 그러므로 이 글에서는 역사를 소재로 한 작품이라는 광의의 역사극의 범주를 설정하되, 역사의식과 현실인식에 대한 측면은 작품의 평가에 대한 준거로 적용하고자 하였다. 이러한 준거에 근거하여 이 글은 박정희 정권의 역사극 중, 박정희 정권 시기에 ‘세조의 왕위찬탈’이라는 역사적 사실을 모티브로 삼고 있는 <전하>, <태>, <카덴자>, <길>의 네 작품을 대상으로 하고 있다.

이들 작품이 군부독재의 시기에 각각 5·16 군사쿠데타를 합리화시켰거나 소극적 저항의 부작용으로 패배의식을 환기시킴으로써 작가의 의식, 혹은 무의식과는 무관하게 결과적으로 지배 이데올로기를 내면화시키는 기재로 작용했다는 점에 주목하고자 하였고 이러한 시각을 적용하고 텍스트가 생산하는 맥락에 대한 고찰을 위해 알튀세의 이데올로기와 이데올로기적 국가기구의 의미를 분석의 방법론으로 차용하고자 하였다. 토대의 존재를 위해서 상부 구조가 반드시 개입하기 마련이라는 전제에

51) 루이 알튀세, 앞의 책, 184면 참조.



근거하여 기존에 저항성이라 평가 받아온 내용들이 작가가 의도 여부와는 상관없이 지배 이데올로기를 강화하는 역할을 한 점들이 있었음에 대한 의혹과 문제 제기를 하고자 한 것이었다.

네 편의 작품들은 크게 두 가지 경향으로 나눌 수 있었다. 우선은 기존의 세조에 대한 재해석을 통해 역사적 통념과는 다른 세조의 모습을 보여주고자 한 <전하>와 <길>, 그리고 잔혹극이라는 장르를 사용해 군사 정권 당시의 폭력적 시대 상황에 대한 저항을 위한 세조의 왕위찬탈 모티브를 사용한 <태>와 <카덴자>이 그것이다.

<전하>와 <길>은 단종과 사육신에게 쏠린 가치평가에 의문을 제기함으로써 새로운 가치 정립을 시도했다는 점에서는 긍정적인 시도이다. 그러나 문제는 이러한 헤게모니의 해체가 결국 박정희 정권의 지배 이데올로기 안에서 이루어졌다는 점에서 그 한계를 가질 수밖에 없는 것이다. 박정희와 세조가 등치될 수 있는 우려가 큰 이 작품들이 결국 반정이 아니라 개혁이라는 시대의 지배 가치를 강화해 주는 지배자의 상을 그려내었다는 점을 간과할 수는 없는 것이다. 외부의 검열에 의해서든 작가의 의지에 의해서든 결과론적으로 이러한 재해석의 시도의 역기능은 분명하다.

<태>와 <카덴자>는 ‘폭력성’과 연관된 주제의 구현에 있어 잔혹극이라는 장르를 매우 효과적으로 사용하고 있고 이 점에 대해 많은 호평을 받아온 작품들이다. 그러나 실제로 이 작품들의 역사의식이 얼마나 치밀하고 저항적이었는가에 대해서는 회의적이다. 객석을 향한 두 작품의 폭력적 자극은 관객에 대한 억압적인 호명이 될 수 있다는 점에서 이 작품들의 시도는 위험을 내포한다. 두 작품 역시 이러한 저항성 이면에 오히려 폭력적 지배 이데올로기를 재생산하는 역기능의 위험을 갖고 있다. 아울러 <태>의 경우 세조를 통해 휴머니즘을 획득함으로써, <카덴자> 경우 패배적인 내러티브로 인해 맺게 된다는 점에서 그 한계를 보인다.

물론 이 글에서는 제시한 작품들의 분류나 그 해석의 적용이 매우 범

박할 뿐만 아니라 아직은 선부르고 위험한 구분일 수 있다. 또는 논점에 따라 다른 카테고리의 적용도 가능할 수 있을 것이다. 아울러 논지와 방법론의 강화를 위해서는 희곡 자체에 대한 분석을 넘어 당대의 연극과 그를 둘러싼 환경에 대한 분석이 덧붙여져야 한다. 같은 맥락에서 이 작품들은 당시의 기준에서는 충분히 저항적인 작품들일 수 있고 실제로 그러한 요소들도 있다는 점 역시 간과할 수는 없다. 특히 이후의 작품에서는 저항성이 보다 명백히 드러난 발전적인 모습을 작가의 경우 이러한 변화의 모습까지는 담아내지 못한 점은 이 연구의 연구 대상 설정에서 비롯된 한계일 것이다. 주요 인물의 형상화 분석에 치우친 나머지 세부적인 오브제에 대해 보다 천착하여 다루지 못한 점 또한 과제로 남아 있다. 이데올로기를 구현해 내고 있는 각각의 작품에 대해 보다 포괄적이고 심층적인 통찰을 위한 이러한 작업들을 차후의 연구 과제로 남기며 일 연구를 마친다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 김상렬, <길>, 1978. (대본출처 - 아르코예술정보관)  
 신명순, <전하>, 『신명순 희곡집-우보시의 어느해 겨울』, 예니, 1984.  
 오태석, <태>, 서연호·장원재 공편, 『오태석공연대본전집 4』, 연극과인간, 2003.  
 이현화, <카덴자>, 서연호·임준서 공편, 『이현화 희곡·시나리오 전집』, 연극과인간, 2007.

### 2. 단행본

- 루이 알뛰세, 이진수 역, 『이데올로기와 이데올로기적 국가기구』, 『레닌과 철학』, 백의, 1991.

캐서린 벨지, 정형철 역, 『비평적 실천-포스트구조주의적 문학이론의 적용』, 지평, 1992.

박명진, 『한국 극예술과 국민/국가의 무의식』, 연극과인간, 2006.

서연호, 『한국연극론』, 삼일각, 1975.

서연호, 『한국연극전사』, 연극과인간, 2006.

유민영, 『20세기 후반의 연극문화』, 국학자료원, 2000.

원용진, 『대중문화의 패러다임』, 한나래, 1996.

이상란, 『희곡과 연극의 담론』, 연극과인간, 2003.

허재영, 「자끄 데리다: 해체적 독해와 지배담론 허물기」, 이진경 · 신현준 외, 『철학의 탈주』, 새길, 1995.

### 3. 논문, 평론

김민수, 「한국희곡의 정신분석적 읽기」, 『한국극예술연구』 제20집, 한국극예술학회, 2004.

김수길, 「상황고고찰」, 『어학연구』 제1집, 순천향대학교 어학연구소, 1988.

김철리, 「오태석의 신들림」, 『한국연극』 1986년4월호, 한국연극협회, 1986.

박명진, 「1960년대 희곡의 무의식과 알레고리-박조열, 신명순, 윤대성을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제11집, 한국극예술학회, 2000.

백현미, 「1970년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 제13집, 한국극예술학회, 2001.

손화숙, 「이현화론-관객의 일상성에서 벗어나기 위한 연극적 기법」, 『한국극예술연구』 제2집, 한국극예술학회, 1992.

신영철, 「두 개의 演劇祭典-제2회 대한민국 연극제를 보고」, 『한국연극』 1978년 11월호, 한국연극협회, 1978.

양승국, 「한국 근대 역사극의 몇 가지 유형」, 『한국극예술연구』 제1집, 한국극예술학회, 1991.

\_\_\_\_\_, 「역사극의 가능성과 존재 형식에 대한 소고」, 『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007.

오명석, 「1960~70년대 문화정책과 민족문화담론」, 『비교문화연구』 제4집, 서울대비교문화연구소, 1998.

이상우, 「표상으로서의 망국사 이야기-식민지 후반기 역사극에 나타난 민족담론과 식민담론의 문제」, 『한국극예술연구』 제25집, 극예술학회, 2007.

장혜전, 『현대희곡의 소재변용에 관한 연구 : “호동설화”와 “세조의 왕위찬탈”을 소재로 한 희곡을 중심으로』, 이화여자대학교 박사학위논문, 1988.

Abstract

Key words : history plays, gaeyoujunglan, <Zhenha>, <Tae>, <Cadenza>, <Gil>

A Study on History Plays of Park Chung Hee Regime Period  
- Focus on King Sejo's Usurpation Motive -

Kim, Gang-won

접 수 일 : 2007년 8월 28일  
심사기간 : 2007년 9월 1일~29일  
게재결정 : 2007년 9월 29일

This article exam problems of historical consciousness and reality recognition focused on four history plays including <Zhenha>(Shin, 1962), <Tae>(Oh, 1974), <Cadenza>(Lee, 1978), <Gil>(Kim, 1978) during Park Chung Hee regime period. History plays not only embody historical consciousness but also include sharp reality recognition. In other words, history plays would be based on historical facts to the extend of which is from selection of subject matter to reproducing contents. Under these presupposition, this article retrace definition and category of the above four history plays. Also, this article try to suggest how history plays reflect in real world and what the meaning is by using culture materialism approach.

It is important that the above four history plays rationalized 5·16 military coup or showed passive resistance so that side effect of passive resistance roused defeatism. In this sense, Methodology of analysis use Louis Althusser's ideology and ideological national organization in order to study text producing context which apply this sense of sight. This article argue suspicion and problem that four history plays have been evaluated as resistance regardless of author's intention.

Thus, approach of how history plays of 60s~70s' Park Chung Hee regime period are read and shown by focusing on function of media and culture as ideological national organization is the significant methodology.