

한국 창작뮤지컬에서 재현된 서울의 양상

최승연*

“도시는 끝도 없이 행진하고 있고 절대로 휴식을 취하지 않는다.”

— 발자크

<차례>

1. 두 대립물과 정체성의 내장
2. 요술 환등(phantasmagoria)의 공간: 전시되는 서울
3. 이질적인 것들이 접합된 공간: 분절되는 서울
4. 악의 표상으로서의 공간: 억압하는 서울
5. 결론에 대신하여

<국문초록>

이 논문은 한국 창작뮤지컬장에서 지속적으로 언급되는 ‘한국적 뮤지컬’에 대한 지향을 일종의 강박으로 보고 그 강박의 원천이 어디에 근거하고 있는가를 질문하는 것에서부터 시작한다. 한국뮤지컬사는 북한과 서구의 경합이 강박의 근원임을 보여준다. 창작뮤지컬에서 재현하고 있는 ‘서울’의 모습은 서구와의 경합의 풍경을 보여주는 장이다.

창작뮤지컬에서 서울은 ‘전시’, ‘분절’, ‘억압’의 공간으로 제시된다. 전시와 분절의 공간으로서의 서울은 기성뮤지컬에 의한 것이고, 억압하는 서울은 기성뮤지컬 밖 주체들에 의한 것이다. 특히 ‘전시되는 서울’은 관주도 뮤지컬단이 국가주의 이데올로기를 내면화하여 만들어낸 이미지로서, 서울의 문명과 문화가 서구에 맞서는 국민국가를 건설하는 본질적 요소임을 역설한다. 이러한 관념은 현실에 대한 고민을 삭제한 판타지의 양식과 거의 무의식적으로 결합되어 있다. ‘분절되는 서울’은 기성뮤지컬의 민간극단들에 의해서 재현된 이미지이다. 이 서울 안에는 계급과 지역에 따른 균열상이 포함되어 있으나, 서울 안에 전통이라는 담론으로 환원되는 원형적인 지역성이 회복되는 공간을 마련함으로써 그것을 타파하려는 의지를 보인다. 여기에는 서울에 이미 고착된 도시문화를 퇴폐적인 것으로 보고, 서울을 그것에서부터 탈피시키려는 동일성에 대한 요구가 내제되어 있다. ‘억압하는 서

울’의 이미지는 서울의 실제 모습을 리얼리즘의 시각으로 재현한 것이다. 기이한 형태로 비대해진 서울은 악의 표상으로 제시되면서 일상인과 노동자를 소외시킨다. 일반적으로 ‘뮤지컬적’이라는 수사와 결합되기 이와 같은 이미지는 뮤지컬의 외연을 넓히는 하나의 시도로 거론될 수 있겠다.

주제어 : 창작뮤지컬, 한국적인 것, 문명, 문화, 전시, 분절, 억압, 도시적 감수성

1. 두 대립물과 정체성의 내장

미국 뮤지컬이 ‘유럽’을 향한 근원적 강박에서 벗어나기 위하여 몰두했던 것은 ‘미국인의 요구에 특정한 방식으로 응수하고 미국인의 경험을 구체적으로 드러내는 것’이었다는 레이몬드 크냅(Raymond Knapp)의 이야기는¹⁾, 한국 창작뮤지컬을 ‘한국적인 것의 추구’라는 코드로 읽어내려 할 때 하나의 참고사항이 될 수 있다. 이는 전사(前史)를 유럽 대중 공연물에 두고 있는 미국 뮤지컬이 그 유구한 뿌리에서 벗어나 정체성을 찾기 위하여 뮤지컬 안에 ‘미국적인 것’을 내장시키던 방식에서 ‘한국적 뮤지컬’의 풍경을 읽어낼 힌트를 얻을 수 있다는 말이다. 가령, <오클라호마(Oklahoma)!>(1943)²⁾에는 전체에 걸쳐 오클라호마의 수려한 자연적 경관이 묘사되어 있으며 그것이 오클라호마가 주(state)로 편입되는 과정을 감싸고 있다. 이러한 외피 안에는 오키즈(Okies)라고 불리며 차별받던 원주민들의 지위를 복권하고 동시에 ‘미국인 되기’의 감사함을 부각시키려는 전략이 놓여 있다. 이 전략은 초연 당시 2차 세계 대전의 한 가운데에 놓인 미국의 ‘국가적 자부심 고취’라는 시대적 문제와 결부되어, 국가의 ‘호명’에 ‘충성’을 맹세하는 젊은이들을 독려하는 수단으로 작용하기도 했

1) Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, 2005, p.4.

2) <사운드 오브 뮤직>(1959)을 만든 리처드 로저스와 오스카 해머스타인 2세의 작품으로서 린 리그즈(Lynn Riggs)의 민속극 <Green Grow the Lilacs>(1931)를 원작으로 하고 있다.

* 고려대학교 BK21 한국어문학 교육연구단 연구전임강사

다.³⁾ 미국 뮤지컬을 통한 국가 정체성 형성의 전략은 이와 같은 방법으로 형태를 만들고 시대에 따른 변형을 지속해 나갔으며 이에 대한 근원적 동력은 ‘유럽과의 경합’이었던 것이다.

우리의 뮤지컬사에서는 두 가지 경합의 풍경이 포착된다. 하나는 ‘북한’과의 그것이며, 다른 하나는 ‘서구’와의 그것이다. 이미 알려져 있듯이 한국의 초기 뮤지컬사를 장식한 ‘예그린악단’은 국가 주도 프로젝트에 의해 탄생된 것이었다.⁴⁾ 당시 정재계 인사들이 대거 참여하여 뮤지컬 극단을 설립했다는 사실은 그 자체로 상징적인 의미를 갖는다. 예그린악단은 가무악(歌舞樂)을 매개로 하여 국가대표 문화브랜드가 되기를 희망했다. 북한의 가극을 뛰어넘는 화려하고 전통적인 작품을 생산한다는 명제는 극단의 존재론적 기반이었다. 따라서 ‘예그린(옛을 그리며 내일을 위하여)’이라는 극단명이 함의하듯, ‘한국적인 것의 추구’는 절대적인 목표였고 ‘전통’은 국가주의적 목표의식 아래 끊임없이 호출되는 작품 생산의 원천이 되었다. 북한 역시 전통을 매개로 하였으나 그것이 주체사상을 현현하기 위한 것이었다면, 예그린악단과 그 후신들은 고전소설, 설화, 역사의 세계를 구체화하기 위한 것이었다. 방법론은 공유하지만 내용상 북한과 대비되는 이러한 태도는 한국적인 것의 추구를 통한 ‘정체성 확립’의 문제와 직결되는 것으로서, 결국 정치문화사적 맥락 위에서 그 정당성을 공고하게 확보할 수 있었다.

1980년대에 접어들어 ‘뮤지컬’이 브로드웨이(Broadway)의 것으로 대중에게 직접 경험되자, 가무악이 아닌 서구 뮤지컬에 대한 수요가 기하급수적으로 늘어나게 되었다. 1980년대 말에는 잡지 『객석』의 주도하에 클레

식의 감각이 지배하는 영국 웨스트 엔드(West-End) 뮤지컬이 국내에 소개되어 당시 형성되기 시작한 소비 대중의 호기심을 자극했다. 1990년대에는 뮤지컬이 문화산업의 흐름을 타고 ‘상품화’ 되기 시작했으며 점차로 확대되어 가는 소비 대중의 기호를 적절하게 조절했다. 이러한 흐름은 물론 라이선스나 직수입 방식으로 공연된 서구 뮤지컬들이 주도했다. 연극계는 ‘대중에 영합한 가벼운’ 뮤지컬이 공연계의 선두에 나서는 것을 우려했으며, 창작뮤지컬의 장은 서구 뮤지컬의 감성을 ‘한국’이라는 배경 속에 무리하게 복제하거나 ‘한국적인 것=전통’이라는 관념을 기계적으로 고집하여 실제 대중과 유리되는 방향으로 형성되기 시작했다. 이러한 방향 외에 ‘한국적 감수성’을 기제로 한 창작뮤지컬이 대안으로 언급되기 시작한 것은 1990년대 중반 이후의 상황이다.

이렇듯 창작뮤지컬이 ‘전통의 무대화’와 ‘한국적 감수성의 발현’이라는 것을 화두로 ‘한국적인 것’을 내장하게 된 것은 앞서 언급한 두 대립물과의 대결/긴장관계를 원동력으로 한다. 이러한 화두는 뮤지컬이 문화산업의 핵심분야가 되고, 역수출의 가능성 있는 대상으로 인식되는 지금·여기에도 여전히 존재한다. 특히 ‘전통의 무대화’는 해외 수출을 염두에 두고 생산된 최근작 <대장금>(2007년)의 제작이념이었는데 이는 ‘한국적인 것이 가장 세계적인 것이다’라는 포어의 인식론적 기반과 맥을 같이 한다.⁵⁾ 그러나 <대장금>이 결과적으로 흥행에 실패한 것은 한국적인 것이 ‘선협적이고 표피적인 전통의 차용’으로 발견될 수 있다는 뮤지컬 동네

3) <오클라호마>의 제작과 공연을 둘러싼 구체적인 풍경은 Raymond Knapp의 위의 책과 Jill Yvonne Gold Wright의 박사논문 『Creating America on Stage: How Jewish Composers and Lyricists Pioneered American Musical Theatre』(Claremont Graduate University, 2003)를 참조할 것.

4) 예그린악단의 성립에 대하여, 유인경의 『예그린악단의 뮤지컬 <살짜기 읊서예> 연구』(『한국연극학』 20호, 한국연극학회, 2003, 5~54면)를 참조할 것.

5) 백현미는 1990년대 한국연극사의 전통담론을 고찰하는 논문의 서론에서 1990년대라는 ‘문화의 시대’에 ‘문화산업’을 통한 ‘문화의 세계화’가 이루어지자 그 반작용으로서 ‘문화의 정체성’에 대한 관심이 촉발되었음을 지적하고 있다(『1990년대 한국연극사의 전통담론 연구』, 『한국극예술연구』 25집, 한국극예술학회, 2007, 166면). 앤소니 기든즈도 “세계화는 세계 여러 곳에서 지방의 문화적 정체성이 부흥하는 이유가 된다.”고 말한다(앤소니 기든즈, 박찬욱 역, 『질주하는 세계』, 박찬욱 역, 생각의 나무, 2000, 47면). 우리의 뮤지컬 동네는 이러한 ‘지역의 문화’를 한층 더 적극적으로 밀어 올려 전도유망한 제작의 전략으로 적용하고 있다.

의 오래된 오해에 상당 부분 기인했다.⁶⁾

‘한국적’ 창작뮤지컬의 실체에 대한 논의는 ‘특정한 이념과 양식의 전체’ 아래에서는 제대로 이루어질 수 없다. 특히 전통을 ‘박물관식’으로 사고하는 우리의 문화적 흐름 속에서 그러한 태도는, 양식은 선형적으로 이미 주어진 것이며 내용은 기계적으로 변주되는 것이라는 낡은 인식을 고착시킬 우려가 있다. 이는 오히려 뮤지컬이 묘사한 우리의 지역성(locality)을 길어 올리고 그것에 대응된 양식을 사후적으로 관찰하여 ‘한국적’이라는 추상적 기표가 어떠한 구체적인 기의들로 채워지고 있는지 귀납적으로 판단하는 가운데 이루어져야 한다. 따라서 이 논문에서는 ‘전통’이라는 이름에 갇힌 지역성 대신, 매체(media)와 이주(diaspora)하는 주체들에 의해 입체적으로 ‘변모’하는 지역성이라는 개념을 전제로 당대적 의미의 동시대적 현실이 뮤지컬 안으로 어떻게 흡수되어 있는지 밝히는 것을 목표로 한다.⁷⁾ 뮤지컬에서 ‘서울’이 재현되는 양상에 대한 고찰은 세 가지 이유에서 이러한 목표에 부합될 수 있다. 첫째, 뮤지컬이 물적 기반을 갖춘 현대적 예술양식이라는 인식이 자라나면서 뮤지컬에서 서울은 그러한 양식적 특징과 잘 어울리는 소재로 선호되어 왔다. 따라서 시대적 흐름과 함께 변주되는 서울의 모습은 동시대적 현실을 비교적 생생하게 드러내고 있을 것으로 판단된다. 둘째, 서울은 ‘한국적인 것’이 발화되는 공간이기도 하면서 동시에 이질적인 문화가 스며드는 곳이기도

6) 물론 이러한 오해와 더불어 매체 전환에 필수적인 ‘미학적 고려’의 부족도 중요한 원인으로 지적될 수 있다.

7) ‘매체’와 ‘이주’는 아르준 아파두라이가 『고삐풀린 현대성(Modernity at Large)』(차원현·채호석·배개화 역, 현실문화연구, 2004)에서 ‘현대성’의 중요한 구성요소로 설정한 두 가지 개념이다. 그는 현대성이란 다양한 매체와 이주하는 주체들이 서로 끊임없이 차이를 생성하고 그 차이가 또 다른 정체성을 만드는 동력이 되는 가운데, 그 사이사이에 작용하는 상상력의 힘에 의해 구체화되는 것이라고 정의했다. 그러한 차이와 탈구(disjuncture)는 ‘사람의 이동 풍경(ethnoscapes)’, ‘매체 풍경(mediascapes)’, ‘기술 풍경(technoscapes)’, ‘자본력 풍경(financescapes)’, ‘이념 풍경(ideoscapes)’이라는 다섯 가지 틀에 의해 관찰될 수 있다고 보았다.

하다는 점에서, 서구문화로 대표되는 이질적 문화와의 충돌이 어떻게 지역성을 강화 혹은 변이시키는지 드러내는 장이다. 따라서 지역성의 문제가 ‘한국적인 것’과의 관계망 속에서 관찰될 수 있을 것이라 생각된다. 마지막으로, 시대의 흐름에 따른 서울의 재현양상은 뮤지컬이 진화하는 과정과 일정한 함수관계를 맺고 있을 것이므로 내용과 양식의 결합상에 대한 논의로 발전될 수 있을 것이라 생각된다. 이러한 논의는 창작뮤지컬을 향한 비판적 사유와 창조적 변용에 대한 전망을 담는다.

2. 요술 환등(phantasmagoria)의 공간 : 전시되는 서울

예그린 악단의 핵심인물 박용구는 우리의 뮤지컬이 애초에 한계를 안고 있었음을 고백한 적이 있다. 관 주도로 대극장에서 스펙터클하게 시작되어 뮤지컬은 대형으로 제작되어야 한다는 관념이 정착된 것은 그 자체로 업적이면서 동시에 과오였다는 것이다.⁸⁾ 그의 지적은 뮤지컬장 전체를 향한 발언이기도 하지만, 관립 뮤지컬단의 태생적 한계와 그로 인한 작품의 한계를 함축하고 있기도 하다. 국가가 제공한 자본을 바탕으로 ‘국가주의’ 이데올로기를 표방한 대형 뮤지컬이 일종의 스타일로 고정되었다는 사실이 행간에 숨어 있는 것이다.

뮤지컬에서 서울은 이와 같은 스타일과 처음으로 결합되었다. 88서울예술단의 두 번째 레퍼토리 <한강은 흐른다>(1987년, 1990년)⁹⁾는 ‘한강의

8) 박용구, 한국 뮤지컬의 사회적 배경, 『한국음악극을 찾아』, 청년문예, 1994, 46면.

9) 뮤지컬 <한강은 흐른다>는 유치진의 동명희곡을 각색한 것으로서, 88서울예술단에 의해 1987년(11월 지방공연 이후 12월 8일에서 12월 10일까지 국립극장 대극장에서 공연됨)과 1990년에 걸쳐 두 번 공연되었다. 초연 때의 부정적인 평가를 수용한 서울예술단은 재공연시 2부를 수정하여 통일을 향한 열망을 강하게 표현하는 것으로 내용을 전환했다. 따라서 공연대본은 1987년본과 1990년본의 두 가지가 존재한다. 이 논문에서는 굴절 이전 애초의 의도를 담은 1987년본

기적'을 이룬 근대화된 서울을 과장된 포즈로 묘사한다. 창단작인 <새 불>이 무의미한 총체극 논쟁만 낳은 채 실패했기 때문에 두 번째 작품은 극단의 정체성 확립에 힘을 실어줄 수 있는 텍스트이어야 했다. 이러한 요구는 연극계를 대표하는 '유치진'의 작품이 원전으로 선택되고 "국가적인 주요행사를 위한 대형 종합예술단체"¹⁰⁾라는 극단의 정체성이 각색 과정에 작용한 이유가 된다. 서울시립가무단의 <서울 사람들-남, 남, 남 대문을 열어라>(1994)의 서울도 같은 계열로 묶일 수 있다. 이 작품은 서울정도 600주년을 '기념'하기 위하여 제작된 것으로서 '역사'와 '문화'의 가치가 살아있는 서울의 풍경을 환등상으로 제시해 놓고 있다.

1) 유토피아의 공간

88서울예술단의 <한강은 흐른다>는 총 2막으로 되어 있다. 2막은 운대성에 의해 완전히 새로 쓰였고 1막은 2막과의 정합성을 위해 원전의 갈등구조와 인물관계에 다소 변형이 가해진 형태로 되어 있다. 유치진의 <한강은 흐른다>는 그의 극작이 실질적으로 종결되던 1958년에 창작된 것으로서¹¹⁾, 1951년의 서울(동대문시장)을 배경으로 반공이데올로기에 근거한 한국전쟁의 참상을 묘사한다. 소매치기, 협잡배, 댄스홀 가수, 모리배, 깡패, 구두닦이 등이 배신과 모략으로 점철된 삶을 살아가고 정철과 안희숙은 스스로의 훼손된 정신과 육체로 파괴되는 주인공들이다.¹²⁾

을 분석대상으로 삼는다.

10) 서울예술단 홈페이지(www.spac.or.kr), <서울예술단 소개> 부분에서 참조.

11) 이상우, 『유치진 연구』, 태학사, 1997, 246면 참조.

12) 이중 안희숙은 여성의용군으로 징집되어 포탄에 가슴을 맞아 육체가 훼손된 후 엄청난 고민 끝에 자살한다. 이에 대하여 유치진은, "이처럼 나 자신 전쟁의 피해자로서 적을 이겨야 되고 또 그래야만 민족의 생존도 가능하다고 믿고 작품을 쓰다 보니 남성위주의 목적성 짙은 행동극이 된 느낌이다. 그래서 나는 두 가지 방향을 또 다시 모색케 되었다. 한 가지는 여성 피해자를 통해서 공산주

이 모든 파괴의 이유는 전쟁으로 초점화된다. 따라서 원전의 서울은 전쟁으로 파괴된 일상 속에서 생존의 문제에 본능적으로 집착하는 인간들이 군집한 곳이며, 공산주의 이데올로기와 관계한 연인들이 비극적 파괴를 맞는 곳이다.

이에 반해 뮤지컬의 서울은 파괴의 공간에서 유토피아의 공간으로 변화하는 미술적인 과정 속에 자리한다. 파괴의 공간, 1막의 서울은 2막의 서울을 '전사'하기 위해 존재한다. 또한 이러한 기능적 측면 외에 1막의 서울은 원전보다 긴장감이 결여되어 있다는 것이 특징이다. 이는 작품이 '공산주의'를 은연중에 발언하지 않도록 주인공(정철, 안희숙)의 관계에 변형이 가해졌기 때문이다. 원전에서는 희숙의 오빠를 밀고한 공산주의자 정철이 애인/스승의 관계를 스스로 등진 배신자가 되어 갈등을 예감화 했다면, 뮤지컬의 정철은 전쟁에서 전사한 다른 약혼자를 그리워하는 희숙을 위로하고 사랑해주는 존재로 변화된 것이다. 따라서 뮤지컬의 전쟁은 이데올로기의 대립이 추상적으로 상상되는 차원에서 제공될 뿐, 인

의 사악성과 전쟁이 인간에게 주는 무서운 파괴력을 실감시켜야겠다는 것과 다른 한 가지는 우리민족에서 소재를 찾아 자괴감에 빠져 있는 국민에게 자긍심과 전통의 가치를 일깨워야겠다는 것이었다. 그래서 씌어진 것이 <자매 2>, <한강은 흐른다>이며 <처용의 노래>, <가야금>, <남사당>, <까치의 죽음>인 것이다.(밀줄 필자)(유치진, 『유치진 전집 9』, 서울예대 출판부, 1993, 222면) 밀줄 친 부분은 작품 창작의 의도를 선명하게 드러낸다. 희숙의 존재론적 조건과 그에 따른 행동은 이러한 의도를 형상화한 하나의 방식이다. 표면적으로는 여성의 훼손된 육체를 통해 공산주의의 허상과 전쟁의 참혹함을 드러내는 듯하지만, 심층에는 여성을 억압하는 당대의 도덕관념에 의한 옹호가 들어 있다. 자살로 끝나는 결말은, 희숙이 여성성을 상실한 자신을 정철이 거부할 것이라 믿는 스스로의 관념과 싸워 패배한 결과이다. 따라서 전쟁의 파괴력은 보통명사화 되어 있는 주변인물들의 삶에서 뿔뿔하게 나타나고, 서사의 중심부에 놓인 정철과 희숙의 이야기는 '사랑'을 소재로 한 당대의 세대소설적 장르 속에 자리한다고 볼 수 있다. 이 작품이 '대중성'을 창작원리로 하고 있다는 이광호의 분석(이광호, 리얼리즘의 변용과 통속성, 『한국극예술연구』 4집, 한국극예술학회, 1994, 255~272면)은 이러한 맥락에서 타당하다.

물들의 구체적 현실 속에서 갈등의 원인으로 제공되지 않는다.

이러한 변화는 2막의 서울이 좀더 쉽게 모든 균열과 갈등을 봉합하기 위한 전제가 된다. 즐비한 고층건물과 아파트, 한강변의 고수부지, 유람선, 63빌딩이 등장하는 2막의 첫 장면은 전후의 국가가 주도한 근대화 프로젝트에 의하여 변화된 서울의 얼굴을 대표한다. ‘1988년’이라는 시간은 ‘1951년’이라는 1부의 시간에서 그리 멀지 않아 급속한 발전을 이루어냈다는 국가적 자부심이 그 낙차 안에 표상되어 있으며, 제시된 물적 기반들은 서울이 세계적 행사를 치루기에 적합한 곳이라는 ‘사실’을 우리 스스로 강조하기 위해 동원되어 있다. 주목할 것은 물질의 풍요로 반짝이는 서울은 그저 존재하는 것이 아니라, 소시민들에게 ‘골고루’ ‘문명의 혜택’을 분배하여 계급간의 갈등을 삭제시킬 뿐 아니라 ‘통일’을 매개로 세대 간의 갈등마저 불식시킬 수 있는 유토피아로 묘사되고 있다는 점이다. 전쟁 중 헤어진 1막의 인물들은 경제력을 갖춘 소시민으로 전부 거듭나 2막에서 재회한다. 유명한 요정의 마담으로 변신한 클레오파트라에서 “서울에서 제일 맛있다고 소문이 나 있는”¹³⁾ 설렁탕집 주인이 된 꿀꿀이죽 담당자 삼룡까지, 최악의 조건에서 겨우 생존하던(1막) 인물들은 모두 물질에 소외되지 않고 서울에 의해 이미 ‘구원’받은 존재들이다. 이들의 2세는 서로 즉각적인 연애의 대상이 되면서 일부는 미래의 가족관계로 다시 엮히기도 한다. 이들에게 자식 세대의 빠른 속도와 서구적 감수성은 낯설지만 이것이 세대 간 갈등의 원인으로 전면 부각되지 않는 것은 ‘통일’의 당위성이 세대를 아우르는 소실점으로 작용하고 있기 때문이다.

<한강은 흐른다>의 서울은 계급, 이념, 세대 간 갈등을 문명과 통일의 힘으로 ‘삭제’하는 이상향이다. 그 세계의 저변에는, 문명이 서구화와 직결되고 그것이 서울의 ‘문화’ 즉 ‘지역성’이 되더라도 ‘분단과 이산’의 ‘슬

13) 유치진 작, 윤대성 각색, <한강은 흐른다>, 1987년도 공연대본, 54면.

픔’이 사라진다면 더 이상 문제될 것이 없다는 논리가 흐른다. 이러한 논리는 작품의 서울을 요술 환등으로 만들고 그것을 ‘세계로 향한 서울’에 대한 시대적 강박을 드러내는 기표로 만든다. 따라서 작품을 소비하는 주체는 한국인이지만, 그 주체는 세계(=서구)에 의해 ‘세계시민’으로 호출되도록 다시 대상화된다. 이 세계시민(cosmopolitan)은 칸트적 의미의 보편적 가치에 의해 계몽된 존재가 아닌, 내면화된 자본주의적 질서를 갖추고 세계화에 편입되는 존재를 말한다. <한강은 흐른다>의 서울은 이러한 존재들을 양산하는 곳일 따름이다. 이와 같은 재현방식의 기저에는 국가적 사업을 위해 서울을 판타지화하는 집단적 상상력이 자리한다. 1980년대 말 관주도 창작뮤지컬은 이러한 집단적 상상력이 작용하는 보수적인 매체로서 존재하고 있었다.

2) 문화의 원형이 살아 있는 시원의 도시

<서울 사람들>(1994년)의 서울은 ‘1994년’의 시대적 정황과 분리시켜 이해하기 힘들다. 1994년은 ‘서울정도 600주년의 해’라는 제목 아래 역사화되어 1년 내내 서울을 기념하는 각종 행사로 분주했던 때였다. 기념행사는 크게 두 가지 계열로 기획되어 있었다. 첫째, 서울에서 한국의 지역적 정체성을 강화하는 것이었고 둘째, 서울이 세계화에 대한 열망을 담아낼 수 있는 곳이라는 인식을 심는 것이었다. 전자는 문화유산을 재발견하거나 보존하는 행사, 일제의 잔재를 털어내는 의식으로 구체화되었고¹⁴⁾ 후자는 ‘한국방문의 해’, ‘서울정도 600주년 국제학술세미나’, ‘제 1회 베세토 연극축제 개최’와 같은 국제적 행사로 이어졌다. 정리하면, ‘한

14) 일간지를 중심으로 정리한 당시 행사들은 다음과 같다. 경희운현궁 단장행사, 동학 100주년 기념의 해, 국악의 해 제정, 정도 600년 지도전, 조선시대 과거시험 재현행사, 한국매듭전, 서울풍경의 변천전 등과 조선총독부 건물을 제거하는 의식 등이 그것이다.

국적인 것'은 서울에서 유형·무형의 문화유산을 '현재화'하거나 서울을 원천적인 탈식민의 땅으로 '상상'함으로써 내용을 채워갈 수 있으며 그러한 전제 위에 세계와 소통할 수 있다는 의식이 한데 얽혀 있었다.

이러한 당대의 의식은 <서울 사람들>의 서울이 재현되는 데 기본토대가 되었다. 이 작품 역시 '서울 정도 600주년'을 기념하기 위하여 '서울 시립가무단'에 의해 제작된 것이었다. 다시 말하면 처음부터 '행사용' 뮤지컬이었던 것이다. 극본을 맡은 김정숙과 각색/연출을 맡은 김상렬은 당시 서울을 '이질적인 서구문화'가 무분별하게 수입되어 지역적 정체성을 억압하고 있는 곳으로 판단했다.¹⁵⁾ 따라서 서울은 그 억압을 풀고 지역성이 회복되는 곳으로 재현되어야 했다. '한국인에게는 특유의 정과 사랑이 있으며 이러한 축복받은 기질은 유구한 역사와 문화가 선물한 원형적인 것'이라는 관념은 서울이 회복해야 할 정체성의 내용이었다. 그러나 이것은 이미 회복되기 어려운 상태로 훼손되었으므로, 현재적 관점에서 과거를 회고하거나 특수한 집단 안에서 상상된 것으로 재현될 수밖에 없었다. 따라서 작품은 자신의 '뿌리'를 찾기 위해 2394년에서 날아온 미래 소년 '서우리'가 400년 전 1994년의 서울을 '조망'하고 '경험'하는 판타지의 양

15) "밤 깊은 마포 종점을 고향으로 35년을 꼬박 마포고향에 살아도 어머니 등에 업혀 마포강에 배타고 빨래하러 갔다는 이야기하며 그 한강물을 떠 밥을 지어 먹었더라는 이야기는 한강다리를 지나다닐 때마다 도저히 상상할 수 없는 옛 이야기입니다. 하루도 덜컹거리는 '공사중' 길을 지나지 않을 때가 없으며, '빨리빨리'를 외치는 늘 숨가쁘고 허둥거리는 땅, 강심체를 권하는 서울 실향민 부모님들께겐 '백사지(白沙地)'인 서울은 서울이 고향인 저에게도 마찬가지로 여서 서울은 언젠가는 떠나야 할 땅이고 식구가 집이라도 비우는 날 밤이면 두려워 잠 못 이루는 무서운 땅입니다."(김정숙, 극작가의 말: "정말 떠나고 싶다", 『창작뮤지컬 서울사람들』 공연 프로그램, 1994.) "……현대화된 서울, 역시 세계에 내세울 만큼 개성을 가지고 있는 것도 아니다. 역사적으로 영광의 세월보다 수난의 세월이 더 많았고 근대화 과정에서 수도로서 많은 모습을 안고 있다. 수도서울의 찬란한 문화와 전통 그리고 아름다움을 노래하기에는 아직 미완의 구석들이 너무 많다."(김상렬, 각색, 연출자의 말: 진혼의 뮤지컬, 『창작뮤지컬 서울사람들』 공연 프로그램, 1994.)

식과 결합되어 있다. 그에게 발견되는 서울 사람들의 정서와 서울의 문화 및 역사는, 그에게 낯선 보존되어야 할 것들의 행렬이다.

서우리가 처음 경험하는 것은 '사람들'이다. 그런데 그들은 주류적 도시민이 아닌 시장통 사람들이다. 이미 1994년의 서울은 문명의 질서 속에서 재편되어 개인의 욕망에 따라 자유분방하게 행동하는 사람들로 가득함에도 불구하고 서우리는 왜 '그들'과 처음 대면하고 있을까. "우리는 남대문 사람들/가진 것 없어도 마음은 부자/온 세상 사람들 먹을 것, 입을 것/우리 손에 달렸다네/우리는 남대문 사람들/서로 돕고 사는 사람들/어려운 일 나누어지고/기쁨은 나누어 함께 웃는 사람들/세상사 고달픈 사람들/남대문에 오세요"¹⁶⁾라는 가사는 이러한 질문에 대한 답이다. '남대문 시장'은 서울에서 지역성이 살아있는 곳으로서 보존될 필요가 있음을 이야기하고 있는 것이다. 도시적 질서에서 비껴서 있는 시장통 사람들의 삶의 현장이 '정과 사랑이 넘치는 지역 공동체'로서 강조되고 있는 것이다. 그러므로 작품의 제목인 '서울 사람들'은 사실 '남대문 시장통 사람들'을 가리킨다. 이는 자연스럽게 그렇지 않은 사람들을 배제하는 입장을 취한다. "부탄가스"와 "소주"를 마시며 "수퍼모델"이 되고 싶은 설익은 도시민들이 대표적으로 이에 해당함은 물론이다.¹⁷⁾

서우리는 이제 서울의 문화와 역사를 보게 된다. 사대문과 궁, 묘, 산을 중심으로 서울을 구경하고 동청룡, 서백호, 남주작, 북현무 등의 수호신과 '부활'한 세종대왕, 남궁역을 만난다. 그런데 세종대왕과 남궁역은 '멋진 모습'이 아니라 '낡아빠진' 모습을 하고 있다. 낯선 도시민들로 구성된 1994년의 서울이 '한글'과 '무궁화'를 훼손시켰기 때문이다. 이처럼 언어

16) <서울 사람들> 공연 대본, 12면.

17) '민중'에 대한 작품의 입장은 김정숙의 역사관과 무관하지 않다. 김정숙은 <꿈꾸는 기차>(1992), <들풀>(1994), <블루 사이공>(1996) 등 일련의 역사 뮤지컬에서, '소외된 개인들을 억압하는 역사'를 비판적으로 사유하는 역사관을 선보였다. 이에 대하여, 최승연의 「극단 '모시는 사람들'의 역사 뮤지컬 연구」(『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007, 217~250면)를 참조할 것.

와 국화가 정체성을 형성하는 대표물이라는 인식은, 말로 대표되는 지역의 문화와 ‘만들어진 전통(들)’이 ‘한국적인 것’이라는 지평 위에서 한 점으로 만나는 근원이다. 동시에 사람들을 연대시키는 정 내지는 사랑과 함께 ‘변하지 않는 가치’로서 동일한 맥락에 놓여 있다. 따라서 이러한 항구적인 가치는 민족의 연대가 회복될 때 함께 그 영향력을 발휘하도록 되어 있다. 결말의 통일이 복원시키는 세종대왕과 남궁역의 본래모습은, 서울은 서구식 개인주의에 침윤된 도시민들 대신 통일된 남북의 민족에 의해 구성되어야 하는 곳이라는 관념을 구체화하고 있기 때문이다.

서우리는 미래 소년이지만 타자는 아니다. 자신의 뿌리가 궁금한 후손일 뿐이다. 따라서 그에 의해 구경되는 서울은, ‘뿌리 찾기’의 필터를 경유하여 문화가 원형으로 복원되는 시원의 공간으로 재현된다. 이러한 공간으로서의 서울은 자본주의의 요술 환등으로 재현된 <한강은 흐른다>의 서울과 달리, 민족주의의 요술 환등이라 할 수 있다. 그 안에는 세계화에 ‘맞선’ 지역성의 가치들을 회복한다는 의식화된 태도가 내재되어 있으므로 이에 대한 아무런 갈등이 없는 자본주의적 유토피아와 대척적인 입장에 놓여 있다. 그러나 국립 뮤지컬단에 의해 흡수되는 서울은 모두 ‘관의 의도’가 내재된 판타지로 상상되는 것이며, 그 서울의 이미지 안에는 당대인들을 “함께 상상하고 사물을 감각할 수 있는 집단의 능력”을 지닌 “정서의 공동체(community of sentiment)”¹⁸⁾로 교육하려는 의도가 흘러넘치고 있다.

3. 이질적인 것들이 접합된 공간: 분절되는 서울

서울의 일상인들이 감각하는 서울은 균질적인 신화화된 공간이 아니

18) 아르준 아파두라이, 앞의 책, 19~20면에서 참조.

다. 오히려 그 곳은 여러 가지 삶의 조건들이 서로 경쟁하고 타협하는 다양성의 공간이다. 서울의 다양성은 정확히 말해 이질적이고 상반되는 요소들이 결합된 형태라 할 수 있는데, 이는 급격한 역사변동이 실제 삶 속에서 구체화된 결과이다.¹⁹⁾ 1990년대 중반 기성 민간 제작팀들에 의해 생산된 창작뮤지컬에는 이와 같은 맥락에 놓인 서울이 포착되어 있다. 동시대의 관주도 작품이 서울에 ‘신화’의 탈을 덧씌운 반면, <동송동 연가>(1993)²⁰⁾, <인터내셔널 에어포트>(1995), <마지막 춤은 나와 함께>(1995)²¹⁾에서는 ‘차이’와 ‘균열’을 키워드로 초점화된 서울이 발견된다. 그리고 그 안에는 차이와 균열을 ‘전통’과 ‘정/사랑’의 힘으로 봉합하려는 힘이 존재한다. 이처럼 여전히 ‘변하지 않는 것들’이 낭만화된 구심력으로 작용함에도 불구하고, 작품 안에서 봉합의 절개선이 두드러지는 것은 서울의 ‘분절성’을 역설적으로 웅변한다.

19) 조명래, 『현대사회의 도시론』, 한울 아카데미, 2002, 291면.

20) <동송동 연가>는 오은희 작, 이종훈 연출, 최종혁 작곡으로 초기 창작뮤지컬 동네를 이끌었던 주체 중 하나인 극단 맥토에서 공연한 작품이다. (초연: 문예회관 대극장, 1993년 4월 12일~4월 25일)

21) <인터내셔널 에어포트(International Airport)>는 극단 사조의 42회 공연으로서 지평님·신혜련 작, 유승봉 총감독, 정재호 연출로 제작되었으며(초연: 동송아트센터 대극장, 1995년 3월 30일~4월 11일), <마지막 춤은 나와 함께>는 극단 신화가 MBC TV의 드라마팀과 연합하여 만든 작품이다. 주찬욱, 황인뢰, 송병준이 각각 극본, 연출, 작곡을 맡았으며 당시 ‘뮤지컬보기 운동’을 펼쳤던 스포츠조선이 공동주최의 형식으로 작품에 참여했다. 두 작품 모두 ‘대형’으로 기획되어 수많은 배우들을 필요로 했다. 뮤지컬 배우의 수가 절대적으로 부족했던 당시 현실에서 이러한 경우 주연배우의 수급은 대개 유명 TV 텔런트 라인에서 이루어졌다. 전자에는 당대 인기배우 최재성, 최수지, 이아현이 주연급으로 포진해 있었고 그들과 함께 김장섭, 성기윤이 신인으로 무대에 올랐다. 후자에는 정동환, 하희라, 양희경, 최연제 등이 주연으로 출연했고 남경주, 주원성, 최정원이 주조연급으로, 장현성, 홍석천이 앙상블로 출연했다.

1) ‘상징자본’을 꿈꾸게 하는 도시

세 작품에는 모두 현 위치에서 ‘떠나려는 사람’이 등장한다. <동승동연가>의 명희, <인터내셔널 에어포트>의 주연, <마지막 춤은 나와 함께>의 순옥이 그들이다. 작품은 이들의 ‘떠남’을 큰 축으로 하여 그들과 관계하는 사람들의 이야기를 풀어 놓는다. 세 작품의 서울은 이들이 떠나려는 이유를 제공하는 실체 그 자체로 존재한다. 따라서 이들이 ‘어디에서’ 떠나려고 하는가? ‘어디를’ 향해 가려고 하는가? ‘왜’ 떠나려고 하는가? 떠난 ‘이후’에는 어떻게 되는가? 라는 일련의 질문은 세 작품의 극적 질서인 동시에 작품에서 재현된 서울을 총체적인 시각으로 바라보는 요소들이 된다.

명희와 순옥은 ‘동승동’이라는 공간과 ‘백야’라는 공간에 소속된 사람들이다. 1990년대 중반의 동승동은 소극장이 밀집된 연극의 메카로 급속도로 성장하는 곳이었다.²²⁾ 연극 관련 이외의 시설물이 정부적 차원에서 규제되고 연극인들을 위시하여 소위 ‘예술’을 한다는 사람들이 이곳으로 몰려들면서 동승동은 “연극의 거리, 예술의 거리, 젊음의 거리”라는 이미지로 부각되었다. 작품에서 명희가 소속된 동승동은 이러한 이미지를 한층 더 끌어올려 연극과 예술과 젊음이 ‘꿈’을 실현시켜 주는 공간으로 확장되어 있다. 이 공간 안에는 가수를 꿈꾸는 테이프 노점상, 좌절된 꿈을 꺾어내고 살아가는 꽃집 아가씨, 특출한 재주를 지닌 거리 화가, 현실과 화

해하지 못하는 사주관상 노점상, 마음 좋은 호프집 주인과 그 아내, 아들의 성공을 비는 청소부와 연극하는 사람들이 배우 명희와 함께 살고 있다. 계급적 위치로 보았을 때 이들은 모두 ‘서민’ 혹은 ‘하층계급’의 ‘노동자’이며 그 중에는 시골에서 서울로 이주해 온 ‘이주민’들도 포함되어 있다. 이들은 서울에서 살고 있으나, ‘서울적인 것(=도시적인 것)’을 육체에 받아들이지 못한 사람들이다. 순수한 예술적 질서가 모든 것의 상위에 놓여 있어야 하는 ‘동승동’이라는 공간에서, 빠른 속도, 왜곡된 열정과 같은 ‘서울적인 것’은 배척되어야 할 ‘나쁜 것’들이므로 이 공간은 그들이 서로를 위로하는 안식처와도 같다.

순옥이 소속된 ‘백야’는 극장식 쇼를 하는 술집이다. 그러니까 서울의 뒷골목이 순옥이 살고 있는 공간인 것이다. 순옥은 술집의 종업원으로서 유흥문화의 질서를 일상의 질서로 체득한 인물이다. 따라서 그녀의 일상에는 술집 주인의 횡포, 강패들의 싸움, 술집 종업원과 매춘부들의 호객 행위가 빈번하게 넘쳐 난다. 서울의 어두운 곳에서 유흥과 매춘을 통해 노동하는 그들은 벤야민의 용어로 말하면 자본주의에 의해 “대량생산된 인공물”들이다.²³⁾ 그들의 자리는 다른 사람으로 교체될 수 있는 불안정한 자리이며 그들은 그 안에서 스스로를 상품화하며 하루하루를 살아가는 존재들인 것이다. 동승동의 그들처럼, 이들 안에는 이주민이 포함되어 있으며²⁴⁾ 고아와 실향민이 덧붙여져 있다. 정리하면, 동승동과 백야에는 서울의 서민과 하층계급의 사람들이 몰려있으며 그 곳에는 특유의 질서가 배치되어 있다.

22) 1981년 동승동에 문예회관 대·소극장이 개관하면서 동승동을 중심으로 형성된 새로운 연극문화는 한국연극의 지형도를 크게 바꿔놓았다. 1985년 5월 5일을 기하여 마로니에 공원과 서울대학 병원 사이의 대로는 ‘대학로’로 공식 명명되었고, 서울시는 새로 마련한 대학로 도시설계 방안을 통해 문화 관련 시설과 거리가 먼 용도의 건물은 들어설 수 없도록 규제하였다. 1990년대 말에 이르면 대학로에는 약 40여 개의 소극장들이 들어서 매일 20, 30편의 연극 공연이 이루어지게 되었다.(김미도, 연극, 『한국현대예술사대계 VI 1990년대』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2005, 149~150면 참조)

23) 그램 질로크, 『발터 벤야민과 메트로 폴리스』, 노명우 역, 효형출판, 323면.

24) 서울은 한국전쟁의 종전 이후 미국의 도움으로 국가재건사업이 펼쳐지면서, 가난과 빈곤에 지친 사람들이 찾아드는 ‘약속의 땅’으로 인지되었다. 따라서 인구의 대다수가 농촌에서 도시(서울)로 옮겨갔고 전통사회로부터 근대사회로 사회체제의 이행이 이루어지는 변혁이 수반되었다. 우리나라 인구의 1/4이 서울로 집중된 현상은 이러한 맥락에서 이해해야 한다.(조명래, 앞의 책, 282~283면 참조)

명희와 순옥은 이러한 곳에서 탈주하려 한다. 둘의 탈주에 차이가 있다면 명희는 적극적으로 욕망을 드러내는 반면 순옥은 구원에 대상에게 소극적이라는 점에 있다. 그러나 이들이 동승동과 백야 너머로 원하는 세계는 다르지 않다. ‘방송국’으로 표상되는 ‘스타’의 세계, 즉 실제 없는 이미지가 돈이라는 교환 가치로 소비되는 자본주의의 심장부와 같은 곳이다. 명희는 방송국의 가수를 꿈꾸고 순옥은 드라마작가를 꿈꾼다. 그들에게는 현재 아무 것도 없지만 ‘가수’와 ‘작가’라는 상징자본이 계급이동을 가능하게 해 줄 것이라 믿는다. 그들이 꿈꾸는 삶은 순옥의 구원의 대상인 문학가의 그것(텔레비전에 나와 유명인사가 되고 사업차 골프를 치고 대기업 회장과 독대하는)과 동일하게 될 것이고, 그것은 동승동과 백야 너머의 세계만 제공할 수 있는 ‘구원’의 삶이 될 것이다. 세련된 매너와 사고를 지닌 ‘서울적인 것’은 그 곳에서만 배울 수 있을 것이다.

따라서 두 작품에서의 서울은 지역을 근거로 철저하게 계급이 분화된 곳이며 동시에 상징자본이 계급간의 이동을 가능하게 해줄 것이라는 환상을 심어주는 곳이기도 하다. 상징자본을 꿈꾸는 행위는 계급의 분화를 전제한 것이므로, 그 환상은 사실 서울의 모순을 스스로 드러내는 기제가 된다. <인터내셔널 에어포트>의 주연은 바로 이와 같은 모순의 희생양이다. 주연은 서울의 상위계급에 속하는 고등학생으로서 유아시절부터 부모의 욕망에 의해 강제된 인물이다. ‘예술적 재능’을 키워야 한다는 명목 하에 발레를 배우고 미술학원에 다니던 꼬마 주연이는 결국 자신의 의지와 상관없이 ‘미국유학’길에 내몰리는 신세가 된다. 앞선 명희, 순옥과 달리 부모의 기율이 내면화된 강박이 되어 수동적인 성격을 형성하게 된 것이다. 그렇다면 주연의 부모는 왜 그러한 선택을 한 것일까?

생각해 보라. 주연이는 지금 유학을 떠나는 거예요. 여기 한국의 교육 풍토에는 어울리지 않는 애라서 보다 큰 세계로 나가는 거라구. (갈수록 오만한 어조를 띠어가며) 그러니깐 너희 두 사람은 이제부터 아주 다른

세계를 가게 된다, 이 말이지. 좀더 쉽게 설명하면... 레벨이 달라진다, 이거야. 무슨 뜻인지 내 말 알아듣겠지?²⁵⁾

위 엄마의 대사에는 그러한 선택의 이유가 들어있을 뿐 아니라, 당시 서울의 풍경도 묘사되어 있다. ‘학교자본’은 계급의 격차를 공고하게 벌여 놓거나 급간의 이동을 가능하게 하며, 특히 외국의 대학은 이러한 현상을 확실하게 주도할 수 있다는 내재된 의식은 선택의 이유가 될 뿐만 아니라, 당대 서울의 강남권을 주도했던 과장된 교육열을 설명해 준다. 실제로 1995년에는 미국유학 열풍이 불면서 미국정부가 주도한 ‘아시아에서 유일한’ 대규모 ‘유학박람회’가 개최되었는데, 박람회 장소인 서울 힐튼호텔 (1995년 3월 45일)에 약 1만여 명이 몰리면서 미국유학열풍이 사회적 현상으로 뚜렷이 부각되었다.²⁶⁾ 이처럼 세 작품의 서울은 계급이 분화된 곳, 사람들이 지역적 정체성을 형성하며 이질적으로 구획된 곳, 따라서 ‘상징자본’이 위력적인 환상의 힘을 발휘하는 곳으로 재현되고 있다.

2) 정서적 동질화가 요구되는 도시

명희와 순옥, 그리고 주연이 너머의 세계로 날아간 이후 어떤 일이 생겼을까. 이쪽의 세계는 그들을 추억하거나 부정하고 혹은 부러워했지만 저쪽의 세계는 그들을 배척하고 이용하거나 타락시켰다. 명희를 사랑하

25) 지평님·신혜련 작, <인터내셔널 에어포트> 공연대본, 9~10면.

26) 관련된 당시 신문기사는 위와 같은 현상을 보도한 후, 다음과 같은 통계를 보여주고 있다. “미국대사관측은 지난해 한국에서 5만1천여 명이 미국으로 유학했으며, 올해도 6만여 명이 미국을 유학대상지로 선택할 것으로 예상하고 있다. 한편 한국은행은 지난 한 해 동안 유학경비가 사상 처음으로 10억 달러를 넘어서 12억 5천만 달러(약 1조원)에 달한 것으로 집계했다.”(『미 유학박람회 “과열”』, 『한국일보』, 1995년 3월 7일자)

던 거리 화가 환섭은 명희에게 끝없이 무시당했음에도 불구하고 명희의 부재를 슬퍼했으며, 명희의 야망을 알아봤던 연출가는 그녀의 끈기와 인내 부족을 탓하며 안타까워했다. 순옥이 유명 드라마작가 문진영에게 호출되자²⁷⁾ 서울의 뒷골목은 순수한 기쁨으로 가득 찼다. 드라마작가를 꿈꾸던 순옥의 노력이 드디어 결실을 맺을 것이라 생각했기 때문이다. 주연은 이 중 지지받는 쪽이 가장 좁은 인물인데 오로지 그녀는 고등학교 시절의 남자친구 석이에게만 ‘긍정적’으로 기억된다.

이렇듯 유대의 끈을 놓지 않는 이쪽으로, 세 명 모두는 귀환한다. 상징자본을 취득하는데 실패했을 뿐더러 저쪽은 이들을 받아주지 않았기 때문이다. 명희는 그리자벨라 고양이처럼 초췌한 모습으로 비를 맞으며 바바리 코트의 깃을 세우고 돌아왔고, 순옥은 자신의 계급적 위치를 무시하는 문진영의 비서와 매니저의 모욕을 받아야 했으며, 주연은 약물중독의 정신이상자가 되어 돌아와 자살하고 만다. 명희는 매니저에게 속아 일본의 유흥가로 팔려갈 뻔한 경험을 했던 것이며, 순옥은 상징자본을 갖기에 너무나 빈약한 능력을 지닌 자신을 발견하고 이용가치가 떨어지자 바로 돌아왔던 것이며, 주연은 백인불량배들에게 성폭행을 당한 후 무너져 내리는 자신을 환각상태로 지탱하다 돌아올 수밖에 없었던 것이다.

그렇게 이쪽으로 돌아온 그들은 회심, 사랑, 위로의 순간을 맞이한다. 이 과정에서 작품들은 비교적 선명하게 저쪽 서울에 대한 발언을 쏟아놓는데, 여기에서 당대 서울에 여전히 작용하고 있던 아프리오리(a priori)가 발견된다. 이것은 앞서 설명했던 ‘변하지 않는 가치들’ 곧 ‘한국적인 것’

27) 순옥은 문진영에게 지속적으로 습작 드라마를 보냈으나 별 신통한 답을 받지 못했다. 그러던 중 새 글을 시작하려는 문진영이 순옥이 쓴 드라마의 내용에서 참고할 것을 발견하고 자료조사를 위해 그녀를 호출한 것이다. 그러나 백야와 주위의 사람들은 순옥이 드라마작가로 데뷔하게 되는 것이라 ‘순진하게’ 희망한다.

으로 환원되는 선형적인 가치들이다. 명희의 경우를 보자. 낙담한 명희의 회심을 견인하는 대상은 꽃집 아가씨 하영이다. 그녀는 ‘진실은 가까운 곳에 있는 하찮게 보이는 것 안에 존재한다’는 논리로 명희를 위로한다. 여기서 하영의 역사를 되짚어보면, 그 진실은 ‘고향’이 주는 익숙하고 순수한 풍경이나 감성 안에 존재하는 어떤 것이라는 사실을 발견하게 된다. 실패한 ‘피아노과’ 지망생 하영은 테이프 노점상을 하는 이주민 진수와 연애하면서, 동송동을 익숙한 ‘고향’처럼 여기는 그의 내면을 이해하게 되고 패배의식에 젖었던 자신의 과거와 이별한다. 이러한 그녀의 역사 안에 들어 있는 ‘피아노과’와 ‘동송동=고향’은 대척점에 놓여 있으며 각각 내면화된 서구적 삶의 스타일과 회복해야 할 전통적 삶의 스타일을 표상한다.²⁸⁾ 그 전통적 삶의 스타일은 낮익은 것에서 진실을 발견하고 그 안에서 ‘정’과 ‘사랑’을 느끼는 것을 가리킨다.

순옥의 경우는, 문진영과의 관계가 사제관계에서 애인관계로 전환되는 과정 중에 선형적 가치들이 작동된다. 문진영은 자신의 계급적 위치를 공고하게 해 주는(그리고 앞으로 더 높은 위치로 올라가게 해 줄) 방송국을 ‘영혼을 파는 곳’이라 생각하던 차에 순옥을 만나 삶의 진정성을 느끼

28) 우리나라의 피아노 교육은 급속한 근대화를 이룩한 후 도시 아동들의 세련된 필수 과외과목으로 확실히 자리 잡았다. 특히 우리나라에는, 자신의 고유한 영감에 따라 불특정 다수를 향해 음악으로 자신의 감정과 사상을 표현하는 독창적인 음악가로서의 예술가가, 음악 외부의 어떤 것으로부터도 떨어져 그 자체로서 자족적이고 합목적적인 유기적 통일체인 음악작품을 생산한다는 서구의 절대음악관 혹은 순수음악관만이 수용되어(이소영, 『서양음악의 수용과 전통음악의 변화』, 『전통과 서구의 충돌-한국적 근대성’은 어떻게 형성되었는가』, 역사비평사, 2005, 123면 참조) 클래식 음악은 일정 수준 이상의 음악적 소양을 갖춘 교양인만이 소비할 수 있는 것이라는 관념이 고착되었다. 아동들을 위한 피아노 교육은 이러한 관념을 지닌 도시인들이 선호하는 과목이었던 것이다. 이에 발맞추어 1980년대 이후 대학의 음악학과는 전부 클래식 교육을 위주로 한 커리큘럼을 만들어 놓기 시작했다. 그러나 현재 이러한 구조는 대중음악계열과 국악계열로 대거 재편되고 있는데, 이러한 ‘졸림’ 현상은 당시의 그것과 복사판처럼 닮아 있다. 니체가 말한 ‘동일한 것의 영겁회귀’가 아닐 수 없다.

게 된다. 가난하지만 서로 의지하면서 지난한 현실을 살아나가는 모습에서 삶의 ‘진실’을 발견했기 때문이다. 따라서 드라마를 생산하기 위해 순옥과 함께 백아에서 현지조사를 하던 문진영은 ‘그들’과 똑같은 ‘말투’를 사용하고 ‘그들’과 똑같은 ‘행동’을 하려고 한다. 이러한 그의 행동은 ‘그들’의 아비투스(習性)를 ‘모방’함으로써 하층계급에게 존재하는 삶의 태도를 경험할 수 있을 것이라는 생각에 근거한다. 이렇듯 자신의 계급적 위치에서 삶의 균열을 느끼는 문진영을 순옥은 ‘마음’으로 받아들이고 둘은 사랑하는 사이가 된다. 여기서도 역시 ‘장’과 ‘사랑’이 ‘꿈’과 결합되어 진정한 가치로서 표상되고 있다.

주연은 정신이상자가 되어 한국으로 돌아온 후 정신과 치료를 받는다. 이러한 주연을 잊지 못하는 석이는 ‘서울대학교 국문과’생이 된 후 ‘전통 문화’를 이어가는 활동들을 하게 된다. 주연을 파괴한 문화는 미국으로 표상되는 서구문화이고 그 서구문화가 서울의 ‘압구정동’에 밀집되어 있는데 그것이 서울을 정서적·지역적으로 분화시킬 뿐 아니라 한국인의 정신 자체를 파괴한다는 문제의식이 내면화되어 있었기 때문이다. 작품 안에서 유학열풍을 불러일으킨 서울의 강남은 압구정동으로 표상되어 있다. 이곳에서 유학을 떠난 미국유학생들은 압구정동을 자신들이 현재 몸담고 있는 미국과 별반 다르지 않은 곳으로 파악한다. 마약을 하면서 밤의 유흥을 즐기는 곳으로서의 미국은 압구정동 로테오거리의 모체로 제시되어 있다. 서울의 지역성은 이주하는 주체들에 의해 이렇듯 서구적인 것으로 일상화되어 있는 것이다. 이러한 상황에서 작동하는 선형적 가치는 매우 절대적인 것으로 의식화될 수밖에 없다. ‘서울대학교’의 ‘국문과’ 학생의 입을 빌어 시종일관 ‘계몽’의 입장을 취하며 일상의 결을 회복하려고 한다. 그가 “이 땅의 문화는 그런거라네/우리의 전통은 그런 거라네”²⁹⁾라고 노래할 때 이러한 입장은 매우 압축적으로 전달된다.³⁰⁾ 전

29) 지평님·신혜련 작, <인터내셔널 에어포트> 공연대본, 105면.

30) 실제로 당시 연출과 작가는 공연 프로그램을 통해 이러한 입장을 명확하게 전

통적 가치는 모든 것의 우위에 있으며 이것은 우리의 ‘얼’과 ‘정신’을 구성한다는 생각은 이렇게 작품의 핵심을 차지한다.

오컨대 세 작품의 서울은 계급과 지역에 따라 이미 분화되었으며 그에 따라 서울의 동질감은 파괴되어 있다. 동질감의 회복을 위해 작품 안에 살아 있는 아프리오리는 서울의 분절성을 역설적으로 드러낸다. 이는, 당대인들의 육체는 도시적 질서에 의해 압도당하고 있지만 정신은 그것을 거부하며 동일성에 대한 요구를 끊임없이 드러냈던 상황의 파편으로 읽힌다. 동일성에 대한 요구는 작품 안에서 고향과 하층계급, 그리고 과거를 ‘낭만화’하는 것으로 구체화되었는데 특히, 하층계급의 아비투스를 모방하며 순옥(사랑)으로 표상되는 하층계급 속으로 ‘진입’하는 문진영의 모습은 이광수의 <흙>의 기본태도와 매우 유사하다. 또한 석이의 입을 통해 반복되는 ‘전통’이라는 화두 안에서, 환상적인 ‘하나’의 맥락으로 자리하는 과거는 “나 자신을 집단 속에 용해시키면서 자아를 제거하라는 명령의 모습으로”³¹⁾ 다가온다. 이처럼 1990년대 중반 기성 뮤지컬 동네의 서울은 동일성에 대한 요구를 전면에 품고 있었다.

달했다. “부모가 자식을 죽이고, 자식이 부모를 죽이는 사회현실. 서구문화를 여과 없이 잘못 받아들이는 우리 청소년들. 그런 문화와 정서를 방치하고 있는 우리 사회 풍토... 그 주범은 바로 우리들 주변에 위협스럽게 활개치는 그릇된 가치관입니다.”(정재호, 연출노트: 뮤지컬 연출을 처음 맡았다, 『뮤지컬 인터내셔널 에어포트』 공연 프로그램, 1995년 3월 30일~4월 11일) “세상은 빠르게 변한다. 더불어 사람들의 가치체계도 조금씩 달라진다. 그러나 오랜 시간이 흘러도 변하지 않을 진리를 있을 것이다. 그것이 바로 우리의 전통이고 도덕은 아닐런지.”(지평님, 작가의 말, 『뮤지컬 인터내셔널 에어포트』 공연 프로그램, 1995년 3월 30일~4월 11일) 이들의 의도는 작품의 세계를 이분화하고 ‘전통’의 가치를 생경하게 드러내는 데 근본원인으로 작용했다. 따라서 의도와 상관없이 작품의 극적 완결성은 매우 떨어진다.

31) 호세 오르테가 이 가세트, 정동희 역, 『형이상학 강의』, 서광사, 2002, 169면.

4. 악의 표상으로서의 공간: 억압하는 서울

일반적으로 기성 뮤지컬 동네는 뮤지컬을 ‘대극장에서 하는 낭만적인 양식’으로 인식하는 경향이 있다. 이러한 관념은 뮤지컬의 ‘산업적’ 속성과 결부되어 뮤지컬의 이데아처럼 자리하고 있어서, 작품이 시작되는 순간부터 양식과 내용의 방향성을 결정짓는 근본요인이 된다. 이 맥락 안의 서울은 판타지와 결합되거나 낭만적 속성을 지닌 공간으로 재현되고 있었다.

서울이 사실주의적 프리즘을 매개하여 재현된 것은 기성 뮤지컬 동네의 밖에서부터였다. 문호근이 이끌던 ‘한국음악극연구소’의 1988년작 <구로동 연가>나 김민기의 변안작 <지하철 1호선>(1994년 초연, 그리고 최근 추민주의 <빨래>(2006년)가 놓인 맥락은 이러한 상황을 잘 보여주고 있다. 세 작품은 각각 연대를 달리하고 있지만, ‘오늘의 한국’을 ‘서울’이라는 공간 안에서 토크하게 묘사하려는 시각을 공유하며 그것을 서울의 ‘이면’이 가진 문체적 상황으로 초점화시키는 데에서 하나로 만난다. 또한 세 작품은 뮤지컬 산업의 비주류적 위치에서 시작되었다는 공통점을 갖는다.³²⁾ 이러한 태도 속에서 묘사된 서울은 ‘악’의 표상이며, 그 공간

32) 한국음악극연구소의 <구로동 연가>는 현재 기성 뮤지컬의 양식적 관점으로 보았을 때 ‘뮤지컬’로 보이지 않을 수 있다. 그러나 1980년대 말 뮤지컬 동네의 사정은 지금과 완전히 달랐다. <아가씨와 건달들>이 뮤지컬 정전화의 맥을 타면서 내용적, 음악적 측면에서 그 외의 감수성을 지닌 것들은 애초에 뮤지컬이라는 장르 밖으로 배제되었다. 이러한 상황에서 ‘한국적 음악극은 무엇인가’를 화두로 장르에 대한 진지한 실험을 모색했던 그들의 작업은 당시 일종의 ‘사건’으로 인식될 정도로 두드러졌다. 클래식에서부터 민중가요까지 다양한 음악을 배치하고 그것을 하나의 서사로 연동했던 작품의 양식은 뮤지컬의 양식적 틀 안에서 이해될 수 있다고 본다.(이에 대한 구체적인 풍경은 최승연의 『1980년대 한국 뮤지컬 공연의 양상』, 『한국학연구』 24집, 고려대학교 한국학연구소, 2006, 297~324면을 볼 것) 김민기의 <지하철 1호선>은 초연 당시 ‘마당극’과 그 영향을 함께 한 작품이었다. 독일 폴커 루드비히의 원작 <리니에 아인스(Linie 1)>

안에서 숨 쉬는 사람들을 억압하는 커다란 실체가 된다.

1) 고달프고 슬픈 도시

자본주의의 질서로 재편된 도시 서울은 누군가에게는 천국이며 또 다른 누군가에게는 지옥일 수 있다. 세 작품은 후자의 입장에서 비릿하고 고통스러운 서울을 재현한다. 다시 말해, 그 ‘누군가’에게 서울이 지옥인가, 그리고 서울이 그들에게 ‘왜’ 지옥일 수밖에 없는가를 발언하고 있다는 것이다. 심지어 이러한 질문 안에서는 그렇지 않은 존재들마저 사물화되면서 악의 표상으로서의 서울이 전경화되고 있다.

<구로동 연가>와 <빨래>는 ‘공장 노동자’를 ‘누군가’의 대상으로 다룬다. 물론 <빨래>에는 공장 노동자 외에 일반 근로자들(서점 직원, 옷가게 주인 등)도 등장한다. 두 작품에 등장하는 공장 노동자들은 같은 기표를 갖고 있지만 시간의 흐름과 결부된 다소 다른 기의를 갖고 있다. 전자의 공장 노동자들이 80년대 중반 구로 지역 민주노조운동³³⁾을 환기시키는 시대적 상황 속에 배태되고 있다면, 후자의 그들은 한국의 현재를 보여주는 서울의 이주 노동자 문제와 결부되어 있기 때문이다. 이러한 역사적 상황의 차이는 두 작품을 각각 아우르는 시대적 감수성과 결합되어, 노동자를 바라보는 태도와 그들이 세계(서울)와 관계 맺는 양상을 서로

을 변안했던 ‘낯선’ ‘재야’의 뮤지컬로 그 시작을 알렸다.(현재는 2000년 1월 1일을 기점으로 원작자로부터 저작권료를 면제 받아 김민기 작품의 독창성을 대내외적으로 인정받은 상황이다. 따라서 이 논문에서 <지하철 1호선>은 창작뮤지컬로 논의될 수 있다고 본다.) 추민주의 <빨래>는 원래 한국예술종합학교 졸업공연 워크숍으로 시작된 작품이다. 현재는 대학로 안에서 한국예술종합학교의 소극장 뮤지컬 계열(박새봄, 장유정, 추민주, 민준호, 오미영 등의 작품)을 형성하며 대학로 관객들의 호응을 받고 있다.

33) 이에 대한 구체적인 논의로는 유경순의 1984년 ‘구로지역 민주노조운동’의 전개와 특징 (『역사연구』 9집, 역사학연구소, 2001, 7~61면)을 참조할 것.

구별 짓게 만든다.

이러한 맥락에서 <구로동 연가>의 노동자들은 <빨래>의 그들보다 비극적인 세계인식을 갖고 있다.³⁴⁾ <구로동 연가>의 노동자들을 억압하는 서울은 인간이 인간답게 살아갈 수 있는 여지를 전혀 마련해 주지 않는 곳일 따름이다. 공장 노동자인 주인공 민영과 나리는 척박한 환경 속에서 서로 의지하게 되면서 자연스럽게 동거를 선택하지만, 민영이 공장을 그만 두고 나리가 혼자 살림을 꾸려가는 지난한 현실과 맞닥뜨리면서 사소한 문제로 자꾸만 다투게 되고, 민영이 복직을 꾀하던 중 반장과 갈등을 빚게 되면서 둘의 관계는 파탄 직전에 이른다. 또한 노동자의 조악한 삶의 조건을 조직적으로 타개하려는 의도를 지닌, 역사변혁의 주체로 묘사되던 혜숙은 긍정적인 결실을 거두지 못하고 사창가의 창녀로 전락하고 만다. 이 작품의 ‘거울집’은 낭만화된 ‘백야’ 주변의 ‘거울집’과는 판이하게 달라서 혜숙의 변혁의지를 완전히 좌절시키고 이후 술집을 경영하며 사는 일상성에 함몰된 개인으로 변화시킨다. 따라서 이 맥락 안에서 혜숙이 서울의 비정함을 타하며 슬픔을 드러내는 것은 자연스러운 현상이 된다. 또한 노동자의 현실을 비판적으로 인식하며 때로 공장 안의 추악한 계급의식에 의문을 던지는 배씨라는 인물도, 항상 ‘소주’를 밥처럼 마시며 자학하는 인물로 묘사되어 있어서 노동자들 사이에는 고통스러운 현실만이 흘러넘치고 있다. 작품 속에는 당시의 문제 상황들, 가령 정부의 임금억제정책에 의해 생활고를 겪던 노동자들, 과로로 인한 잦은 산업재해 문제, 열악한 작업 조건에 위협당하는 노동자 건강의 문제, 인격모독의 문제³⁵⁾ 등이 언급되고 있지만 이 상황들은 인물들의 배면

34) 이영미는 이에 대하여 현실의 노동자들은 실제로 이러한 세계인식을 갖고 있지 않음을 지적하면서, 작품의 노동자관이 실제와 거리가 먼, 소시민적 지식인의 특성과 오히려 결부되는 것이라 비판하였다. (이영미, <구로동연가>의 노동자觀, 『한국음악극을 찾아』, 청년문예, 1994, 146면)

35) 이러한 상황들은 80년대 공장 노동자들 삶의 실질적 문제였다. 이에 대하여 유경순의 앞의 논문, 15~16면을 참조할 것.

에서 그들의 감정 상태를 조장하는 요소로 파편화되어 있다. 서울은 이들에게 그저 고통스럽고 고된 ‘저만치’ 존재하는 대상이다.

<빨래>의 노동자들은 민영이나 나리, 혜숙이보다는 다소 건강한 삶의 태도를 보여준다. 작품은 ‘서울 살이’에 지친 주인공 나영이라는 인물이 일터(서점)에서 좌천을 당하고, 가까이 살던 몽골 이주 노동자 솔롱고가 불법체류자 상태에서 온갖 부당한 대우를 받는 것이 나영에게 목격되면서, 그녀의 삶에 대한 태도가 전환되는 과정을 그리고 있기 때문이다. 나영에게 서울은 자기 방에 있는 “납은 책상, 삐걱이는 의자, 보지 않는 소설책, 지나간 잡지, 고물 라디오, 기억이 가물가물한 편지”³⁶⁾가 표상하는 구질구질하고 낡아빠진 공간이었다. 대학 졸업과 함께 미래에 대한 꿈을 품고 서울로 올라왔지만 반복되는 이사와 생활고에 떠밀려 나영은 어느새 지친 일상인으로 살아갈 뿐이었다. 이러한 나영의 옆에 솔롱고가 등장한다. 몽골어로 ‘무지개’를 뜻하는 솔롱고라는 이름을 가진 그는, 애초에 나영의 잃어버린 꿈을 회복시켜야 할 임무를 맡고 있기에 긍정적인 성격으로 그려진다. “돈 없다, 빨리 해라, 병신새끼”³⁷⁾는 서울이 자신에게 처음으로 한 말이었으며 그 이후에도 서울은 그의 신변을 끊임없이 위협하지만, 그는 여전히 생생하게 살아 있는 무지개 같은 꿈을 품고 있기에 “나 괜찮습니다”를 말할 줄 아는 사람이다. 나영은 사회의 구조가 개인을 억압하는 경험을 통해, 서울이 자신 안에서 슬프고 고통스러운 공간으로 전환되는 삶의 계기를 맞이한다.³⁸⁾ 그리고 이후 나영에게 슬픈 서울은 ‘타자와 하층계급을 배제하는’ “못된” 공간으로서 구체화된다.

36) 추민주 작, <빨래> 2006년도 공연대본, 3면.

37) 추민주 작, <빨래> 2006년도 공연대본, 36면.

38) 이상의 분석에서도 알 수 있는 바와 같이, <빨래>는 판타지와 사실성 사이를 영리하게 줄타기하는 작품이다. 노동자를 주체로 한 서울의 부조리한 현실을 작품의 근간으로 하면서도 이를 전개하는 과정 속에 적절한 판타지의 공간을 마련하여 작품의 전체적인 감성을 따뜻하고 몽클한 어떤 것으로 잘 요리해 놓았다.

<지하철 1호선>에는 약 80여 명의 인물이 등장한다. 조선족인 선녀를 포함한 수많은 인물들은 모두 ‘보통명사’화 되어 각각 사회적·계급적 위치를 대표하는 인물들로 전형화되어 있다. 이들은 그 공간적 위치에 따라 크게 두 계열로 분리될 수 있는데, 하나는 선녀가 서울역에서 588까지 왕복하는 동안 만나는 지하철 안의 사람들이고 다른 하나는 588에서 만난 사람들이다. 작품은 제비를 찾아 서울에 온 조선족 선녀가 ‘경험’하는 서울의 모습을 담고 있기 때문에, 어떤 필터에도 걸리지 않은 냉정한 서울을 내 놓는다. 한국이 잉태한 각종 이데올로기에 침윤되지 않은 이산인의 눈으로 본 서울은 고달픈 도시 그 자체이다. 또한 ‘그’ 서울의 모든 것은 갑자기 낯설게 느껴질 정도로 비정하다. 바쁘게 움직이는 지하철 안의 사람들은 일상성 속에 파묻혀 사물화되어 있고, 588안의 사람들은 가끔씩 환기되는 몸에 내재된 어떤 순간에 대한 기억이나 이상향 때문에 몸서리친다. 지하철 안의 사람들은 대개 한 방향으로 굳어진 삶의 태도로 인해 기계화된 인간들이며 그 사물화된 경직성 때문에 웃음이 유발되도록 묘사되어 있다. 가령, 건강 이외에는 아무 관심도 없는 노인들이 건강을 잃은 사람들의 무시무시한 예를 들어가며 상황을 점층시키는 장면과 모피코트 세일에 낫을 잃고 달려가는 강남 투기꾼 사모님들의 집단적 행동은 그 대표적인 예가 된다. 이러한 기계적인 행동의 배면에는 그들에 대한 조롱이 깔려 있어서, 그 웃음은 쓴웃음이 된다. 뮤직 넘버 <서울의 노래>는 “중이 울리네, 꽃이 피네” 혹은 “하늘엔 조각구름 떠 있고”라고 노래되는 국가주의의 웃을 입은 완고한 서울에 균열을 내고, 조롱의 대상을 양산하는 서울을 노래한다. 그것은 건강한 삶이 불가능한 서울을 향한 비가인 것이다.

서울, 하늘 아래 단 한 곳/사방이 온통 남쪽뿐인 이상한 도시/펼 펼 끓는 가마솥도 이보다는/ 더하지는 못하리(중략) 불로 소득자의 낙원이여/나라의 절반이나 되는 도시여/공룡 모양의 커다란 풍선/그 속엔 죽음의 아황

산가스뽀(중략) 나뭇등걸도 없이 6백 년을 자라온 너/거대한 독버섯 서울 특별시여!³⁹⁾ (밀줄 필자)

2) 연대의식이 필요한 도시

위에서 인용한 <서울의 노래>에서 특징적인 점은 집단 사이의 ‘동일성’을 향한 공간이 아예 삭제되어 있다는 점이다. 밀줄 친 가사는 600백 년 된 서울이 ‘기념’될 만한 대상이 아니라 ‘뿌리’도 없이 기이한 형태로 비대해진 괴물일 뿐이라고 고백한다. 앞 장의 서울(들)은 전통이라는 이름으로 환원되는 어떤 ‘뿌리’가 집단 간의 동일성에 대한 요구를 드러내는 방식으로 재현되거나, 이미 모두 동질화되어 있어서 평평한 자신의 모습을 요술 환등으로 드러냈지만, 이 맥락의 서울은 그것이 작동되지 않아 일정한 질서 안에서의 사회적 집단들의 접합이 ‘가장’된 것이라는 관점을 취한다.⁴⁰⁾ 따라서 서울은 각 집단들 간의 정서적 동질화가 필요한 도시가 아니라, 연대의식이 필요한 집단 내의 그것이 강화되어야 할 도시가 된다.

이 연대의식은 세 작품의 결말에서 모두 남녀 주인공들의 ‘결합’ 혹은 그것을 향한 ‘암시’로 구체화되어 있다. 이것은 매우 특징적인 지점이다.

39) 김민기 작, <지하철 1호선>, 『김민기』, 한울, 2004, 71~72면. 작품의 이러한 태도에 대하여 안치운은 “군사혁명에서 문민정부에 이르는 세월을 역사적 배경으로 세워놓고 삶의 역겨움과 고달픔을 울려 퍼지게 하는 노래는 아름답지만 감동은 쓰리다.”라고 표현한 바 있다.(안치운, 『지하철 1호선』, 『연극과 기억』, 을유문화사, 2007, 372면.)

40) “전통이란 무엇을 보고 행하는 방식일 뿐만 아니라 감추는 방식이기도 하다. 전통은 사회적 체계의 역사를 통해 당연하고 규칙적이며 받아들일 만하게 된 모든 행동방식들을 바탕으로 한다. 그리고 이 행동방식을 산출하는 데는 성찰이 필요하지 않으므로, 이것들이 주의를 끌게 되는 것은 오직 제대로 작동하지 않을 때뿐이다. 바로 이때 성찰이 시작된다.”(움베르토 마푸라나·프란시스 바렐라, 최호영 역, 『삶의 나무』, 갈무리, 2007, 272면.)

<구로동 연가>는 민영을 구하기 위해 반장에게 몸을 허락한 나리와 이 사실을 알게 된 민영이 반장을 칼로 찌르면서 둘의 관계에 다시 연대가 부활하는 것으로 마무리된다. 이별을 앞에 둔 연인의 연대는 ‘한문 공부’와 ‘한겨레 신문 읽기’라는 매개물을 통해 그 성격을 분명히 한다. 떠나가는 민영이 나리에게 일러두는 이러한 당부는, “우리 같은 사람도 살 수 있는 날”⁴¹⁾이 올 때까지 견디는 방법을 알려주는 것과 같다. 상황을 판단할 수 있는 소양을 마련하여 실제 ‘행동’이 가능하도록 의식화 훈련을 미리 해 두라는 말이다.

<빨래>는 계급의식이 생긴 나영이 비국민 이주 노동자 솔롱고와 결혼하면서 그를 집단 안으로 받아들이는 것으로 결론짓는다. 둘의 결합은 잃어버린 나영의 꿈을 환기시켜준 솔롱고가 자연스럽게 집단과 조응하며 진입하는 형태로 되어 있다. 따라서 다세대 주택의 이웃들은 이를 함께 기뻐하고, ‘빨래’를 하면서 ‘다같이’ 미래를 꿈꾼다. 노동의 즐거움을 미래에 대한 희망과 동일선상에 놓고 연대의식을 고취시키고 있는 것이다.

<지하철 1호선>의 선녀는 비린내 나는 서울에 떠밀리다가 제비가 자신과 아이를 구원해 줄 대상이 아니라는 사실을 알게 된다. 구원 없고 전망 없는 세계를 경험한 선녀는 더 이상 선녀이길 포기한 채, 아이도 함께 포기할 생각을 품는다. 정신적 유대감을 갖고 있었던 창녀 걸레의 죽음은 이러한 선녀의 절망을 한층 더 강화시킨다. 그러나 걸레의 죽음은 588 사람들에게 일상성을 벗어나 삶을 성찰할 계기를 마련한다. 아이를 포기하지 말라는 철수와 수배된 운동권 대학생의 가면을 벗은 공장 노동자 안경⁴²⁾은 비록 나약하지만 선녀의 마음을 서서히 움직인다. 이들을 억압

41) 문호근, <구로동 연가>, 앞의 대본, 41면.

42) ‘안경’ 캐릭터는 1994년 초연 이후 이렇게 ‘가짜 운동권 대학생’으로 수정되었다. 초연 때 안경은 진짜 운동권 학생이었다. 이러한 전환은 군사정권에서 민간 정부로 바뀌는 과정에서 지식인들이 이전까지 가졌던 명확한 공격목표가 사라

하는 괴물 같은 서울은 여전해서 그들의 삶은 앞으로도 전혀 나아질 것이 없겠지만,⁴³⁾ 결국 선녀는 ‘자신의 의지’로 아이를 안경과 함께 키우기로 한다. 안경은 자신을 은폐했던 ‘목발’과 ‘녹음기’를 스스로 버리고 과거와 결별한다. 이것은 자신의 진정성을 되찾는 행위이기도 하면서 죽은 걸레로부터 분리되는 행위이기도 하다. 선녀와 안경의 이와 같은 결합은, 거대한 서울과 마주한 실존들의 연대이다. 이들을 둘러싼 것은 전통의 힘도, 사랑의 힘도 아니므로, 그 공간이나 순간에 대한 낭만화는 들어설 여지가 없다.

5. 결론에 대신하여

이 논문은 창작뮤지컬장에 스며있는 ‘한국적 뮤지컬’ 만들기에 대한 지향을 일종의 강박으로 보고, 그 강박이 어디에 기인하고 있는가라는 문제의식에서 촉발되었다. 한국의 뮤지컬사는 그 이유를 북한과 서구와의 길항이라는 두 가지 문제로 집약해서 보여준다. 초기 뮤지컬사에서 ‘북한’이라는 대상은 ‘전통’을 ‘한국적’이라는 수사에 대한 원형적 재료로 인식하게 했으며 이후 서구와의 결합 속에서도 이러한 인식은 지속적으로 이어졌다. 창작뮤지컬이 재현하고 있는 ‘서울’의 모습은 이러한 현상에 대한 구체적인 예로 거론될 수 있다. 이 논문이 서울의 재현양상에 집중하는 것은 이러한 문제의식의 발전에 대한 현재의 응답이다.

지면서 겪게 되는 극심한 정신적 공황상태를 반영한 것이라 한다.(김승현, 「김민기와 학진, 한국 또는 세계 뮤지컬의 대안」, 『김민기』, 한울, 2004, 462면)

43) 콤포할매와 땅쇠의 다음과 같은 대사는 이와 같은 서울을 무심하게 드러내는 ‘발언’들이다. “……아 날래들 서둘라, 죽은 넌은 죽은 넌이구 산 사람들이나 배 굶디 말아야디.” “우리 태워주는 것은 지하철벽이 없어 이놈야.”(김민기 작, <지하철 1호선>, 위의 책, 112~113면.)

관주도 뮤지컬단에 의해 재현된 서울은 자본주의와 민족주의의 환등상으로 제시되었다. 전자의 모델은 ‘문명’을, 후자의 모델은 ‘문화’를 핵심어로 하고 있다. 주지하다시피 문명과 문화는 도시와 농촌, 물질적인 진보와 정신의 우월성, 보편성과 개별성, 미래와 과거를 축으로 하여 변별된다. 그러나 역사적으로 보았을 때 두 개념 모두 이상적인 국가를 건설하는 과정과 맞물려 형성되었다는 공통점을 갖는다.⁴⁴⁾ 한국의 창작뮤지컬도 이와 같은 역사적 현상과 무관하지 않은 궤적을 보여준다. 1980년대 말에서 1990년대 중반, 관주도 뮤지컬단에 의해 서울을 화두로 문명과 문화가 제시되고 그것이 서구에 맞서는 국민국가 건설과 밀접하게 결부되어 있었다. 이 시기는 한국의 뮤지컬이 <살짜기 읍서예>류의 가무악 정전을 떠나 브로드웨이 뮤지컬의 정전화를 만들어가던 시기와 겹친다. 문명의 전시는 서구와의 경합에 적극적으로 맞서는 행위로서 이 시기에 관주도 뮤지컬단에서 펼쳐진 새로운 경합의 풍경이다. 또한 서울이 요술 환등으로 재현되는 두 작품의 균질감은 ‘균열’이나 ‘갈등’에 대한 일체의 현실적 고민을 삭제한 판타지의 양식과 거의 무의식적으로 결합되어 있었다.

당시 기성 뮤지컬의 장 안에는 관주도 뮤지컬단 외에 민간 뮤지컬단의 작업도 점차 활발하게 전개되고 있었다. 현재 뮤지컬 동네의 번성은 ‘뮤지컬 생산 주체’의 측면에서 당시의 지형도에 기초를 두고 있다. 민간 뮤지컬단에 의해 재현된 서울은 관주도의 그것보다 사실적인 것으로 나타났는데, 계급과 지역에 따른 서울의 균열상이 작품 안에 존재하고 있었기 때문이다. 그러나 그 균열은 서울 안에 원형적인 것들이 회복되는 공간을 마련함으로써 극복되어야 할 것이었다. 고향과 하층계급, 그리고 전통은 각각 시골이라는 공간, 순수한 정의의 공동체, 시원의 공간으로서 작품 안에서 상상되는 원형 회복의 주체들이었다. 1990년대 이르러 서구

의 문화가 ‘퇴폐적인 것’으로서 인식되며 서울에 정착하는 과정 속에서, 창작뮤지컬 안의 이러한 현상은 ‘동일성’에 대한 요구가 시대적 당위로 퍼져 있었다는 징후로 읽힌다. 따라서 당시 ‘한국적인 것’은 위의 세 가지 주체가 보여주는 풍경 속에서 ‘상상’되는 것이었는데, 이것은 동시에 이문화의 토착화에 대한 집단적 공포를 드러내주는 것이기도 했다. 현재 이와 같은 맥락은 창작뮤지컬 <라디오 스타>(이준익 영화 원작, 강보람 작, 김규중 연출, 쇼 플레이 제작, 2008년 1월 26일~3월 2일, 예술의 전당 토월극장)로 이어진다. 흥미로운 것은 <라디오 스타>의 서울은 완전히 도시적 감수성을 지닌 곳으로만 재현되어, 시골과 확실히 분리되어 있다는 점이다. 최고의 자리에서 추락한 최곤의 정신적 결핍을 채워주는 것은 영월이며, 영월 안에 공동체를 이루며 사는 시골 사람들의 정이다. 또한 최곤과 매니저 박민수의 갈등을 해결하는 것도 영월이라는 공간의 아우라를 덧입었기에 가능하다. 이러한 현상은 서울이라는 공간 안에 더 이상 ‘동일성’의 힘이 작용하고 있지 못하며, 전통적인 것은 서울 이외의 시골지역 안에서만 상상될 수 있다는 의식의 결과물일 것이다.

마지막으로, 기성 뮤지컬장의 밖에서는 서울이 낭만의 옷을 벗고 누추한 얼굴로 묘사되었다. 여기서의 서울은 악의 표상으로서 노동자와 일상인들을 억압하는 곳이다. 자본은 일부 계층에게 집중되어 있고 그것은 불평등한 분배 시스템 안에 갇혀 있으며, 불평등에 대한 부당함을 호소하는 계급은 끝없이 소외당하는 곳이다. 상위계급은 ‘우리’에 대한 생각이 소거된 채 자본의 무한증식을 향해 몰신화된 기계와도 같다. 이러한 서울에 의해 억압되고 배제되는 하부구조의 개체들 역시 생존을 위해 무감각해지거나, 마냥 슬퍼만 하는 기계일 따름이다. 이렇듯 기이한 형태로 비대해진 괴물 같은 서울 안에서 살기 위한 방법은 연대의식을 회복하는 것으로 제시된다. 특히 하층민이나 서민들의 연대의식은 삶을 견뎌내는 에너지를 자가발전 시키는 원동력이라는 관념이 결말에서 제시된다. 서울을 이렇듯 계급적, 사회적 갈등이 팽배한 곳으로 사실적으로 재현하는

44) 니시카와 나사오, 윤대석 역, 『국민이라는 괴물』, 소명출판, 2005, 97~125면 참조.

것은 뮤지컬장 안에서 통용되는 ‘뮤지컬적’이라는 수사와 쉽게 만나기 힘들다. 그러나 이러한 시도가 긍정적인 결과물을 내고 있는 현상은, 뮤지컬이 ‘뮤지컬적’이라는 선형적인 양식의 틀에서 머무르기보다 다양한 내용적, 양식적 개발을 통해 그 외연이 넓어질 수 있다는 가능성의 일례로 거론될 수 있겠다.

이 논문의 남은 문제는 서울이 완전한 ‘도시적 감수성’ 속에서 재현되고 있는 또 다른 맥락을 포착해야 한다는 점이다. 2008년 현재 창작뮤지컬 안에서 재현되는 서울은 도시문화를 전면에 내세우고 그것을 서울의 정체성으로 표명하고 있다. 다시 말해, 서울의 지역성이 도시문화 속으로 적극적으로 진입하는 현상을 보여주고 있다. 뮤지컬 <싱글즈>로 대표되는 이러한 맥락은, 한국에 수입되어 성공한 오프 브로드웨이 뮤지컬 <아이 러브 유>에서 시작된 ‘로맨틱 코미디’의 양식과 결합된 서울의 또 다른 얼굴이다.

참고문헌

1. 기본 자료

유치진 작, <한강은 흐른다>, 『유치진 희곡전집 3』, 서울예대출판부, 1993.
 유치진 작, 윤대성 각색, <한강은 흐른다> 1987년도 공연대본.
 김정숙 작, <서울사람들> 1994년도 공연대본.
 『서울 600주년 기념 창작뮤지컬 서울사람들』 공연 프로그램, 1994년 11월 29일~12월 4일.
 오은희 작, <동승동 연가> 1993년도 공연대본.
 주찬욱 작, <마지막 춤을 나와 함께> 1995년도 공연대본.
 『창작뮤지컬 마지막 춤을 나와 함께』 공연 프로그램, 1995년 3월 30일~4월 9일.
 지평님 · 신혜련 작, <인터내셔널 에어포트> 1995년도 공연대본.

『뮤지컬 인터내셔널 에어포트』 공연 프로그램, 1995년 3월 30일~4월 11일.
 문호근 작, <구로동 연가> 1988년도 공연대본.
 김민기 번안, <지하철 1호선>, 『김민기』, 한울, 2004.
 추민주 작, <빨래> 2006년도 공연대본.

2. 단행본 및 논문

구광모, 『우리나라 문화정책의 목표와 특성-80년대와 90년대를 중심으로』, 『중앙정론집』 12권, 중앙대학교 국가정책연구소, 1998.
 권혁범, 『국민으로부터의 탈퇴』, 삼인, 2004.
 김경일, 『한국의 근대와 근대성』, 백산서당, 2003.
 김려실, 『일본 영화와 내셔널리즘』, 책세상, 2005.
 김문조 · 박수호, 한국의 문화정책: 회고와 전망, 『아세아연구』 41, 2, 고려대학교 아세아문제연구소, 1998.
 김옥란, 유치진의 50년대 희곡연구-〈자매 2〉와 〈한강은 흐른다〉를 중심으로, 『한국극예술연구』 5집, 한국극예술학회, 1995.
 김창남 엮음, 『김민기』, 한울, 2004.
 박명진, 『한국 극예술과 국민/국가의 무의식』, 연극과인간, 2006.
 박성봉, 대중예술과 문화정책, 『예술문화연구』 8, 1, 서울대학교 예술문화연구소, 1998.
 백현미, 1990년대 한국연극사의 전통담론 연구, 『한국극예술연구』 25집, 한국극예술학회, 2007.
 역사문제연구소, 『전통과 서구의 충돌』, 역사비평사, 2005.
 신원선, 한국 뮤지컬 연구-〈지하철 1호선〉을 중심으로-, 『한민족문화연구』 20집, 2007.
 신현준, 『글로벌, 로컬, 한국의 음악 산업』, 한나래, 2002.
 오명석, 1960~70년대의 문화정책과 민족문화담론, 『비교문화연구』 4호, 서울대학교 비교문화연구소, 1998.
 유인경, 예그린악단의 뮤지컬 <살짜기 읍서예> 연구, 『한국연극학』 20호, 한국연극학회, 2003.
 윤금선, 『유치진 희곡연구』, 연극과인간, 2004.
 이광호, 『리얼리즘의 변용과 통속성』, 『한국극예술연구』 4집, 한국극예술학회,

- 1994.
- 이상우, 『유치진 연구』, 태학사, 1997.
- 조명래, 『현대사회의 도시론』, 한울 아카데미, 2002.
- 조한욱, 『문화로 보면 역사가 달라진다』, 책세상, 2007.
- 최승연, 1980년대 한국 뮤지컬 공연의 양상, 『한국학연구』 24집, 고려대학교 한국학연구소, 2006.
- _____, 1990년대 한국 뮤지컬 공연의 양상, 『한국연극학』 29호, 한국연극학회, 2006.
- _____, 「극단 ‘모시는 사람들’의 역사뮤지컬 연구」, 『한국극예술연구』 25집, 한국극예술학회, 2007.
- 최유준, 유색 음악-뮤지컬 <쇼 보트>와 미국 음악의 인종 정치학, 『오늘의 문예비평』 통권 63호, 2006년 겨울.
- 한국예술종합학교 한국예술연구 위임, 『한국현대예술사대계 1990년대 VI』, 시공사, 2005.
- 한국음악극연구소 위임, 『한국음악극을 찾아-오페라에서 민족가극까지』, 청년문예, 1994.
- 홍창수, 『역사와 실존』, 연극과인간, 2006.
- Knapp, Raymond, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, 2005.
- _____, *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton University Press, 2006.
- 그램 질로크, 노명우 역, 『발터 벤야민과 메트로 폴리스』, 효형출판, 2007.
- 니시카와 나가오, 윤대석 역, 『국민국가와 이문화 교류』, 『국민이라는 괴물』, 소명, 2005.
- 아르준 아파두라이, 차원현 · 채호석 · 배개화 역, 『고삐 풀린 현대성』, 현실문화연구, 2004.
- 장 피에르 바르니에, 주형일 역, 『문화의 세계화』, 한울, 2000.

Abstract

A study on the represented images of Seoul in the original Korean Musical

Choi, Seung-youn

This article begins with a question why the Korean-oriented musical in the field of original Korean musical has been forced to be created from the beginning. The Korean musical history shows that the origin of the compulsion is based on the competition with North-Korea as well as the West for the cultural authenticity. The images of ‘Seoul’ in the original Korean musical can be said the field showing the competition with the West.

In the original Korean musicals, Seoul is represented the place of ‘exhibition’, ‘segment’ and ‘suppression’. Seoul as the place of exhibition and segment is created by established musical companies and Seoul as the place of suppression, by contrast, is by non-established ones. Especially, the image of ‘exhibited Seoul’ is invented by the governmental musical companies which internalizes the nationalism ideology. Hence, in this context, they emphasize on the civilization and culture of Seoul are the essential elements of constructing a nation-state. This notion almost unconsciously combines with fantasy. The image of ‘segmented Seoul’ is represented by the established private companies. In this Seoul, ruptures due to the class and the region are included but are treated as the lack of archetypical locality. This means that the urban culture of Seoul is considered as decadent trend and Seoul has to be broke away from that. The image of ‘suppressing Seoul’ is connected to the view of realism for handling Seoul. Oddly corpulent Seoul is not only represented as the symbol of evil, but also alienates the common people and workers.

Key words : The original Korean Musical, The Koreaness, civilization, culture,
exhibition, segment, suppression, urban sensibility

접 수 일 : 2008년 2월 29일

심사기간 : 2008년 3월 1~22일

게재결정 : 2008년 4월 1일