

윤대성 희곡의 전통극 양식 수용과 현실의 형상화

김현철*

<차례>

1. 머리말
2. 낙관적인 세계관과 비관적인 현실인식의 충돌
3. 현실의 수동적인 대응과 무의식적 내면화
4. 시각적 효과와 구조적 원리의 수용
5. 맺음말

<국문초록>

이 논문의 연구목적은 윤대성의 희곡 중에서 전통극 양식을 적극적으로 수용한 <망나니>, <노비문서>, <너도 먹고 물러나라>를 중심으로 그 의의와 한계를 살펴보는 것이다. 윤대성은 한국연극사에서 전통연희 양식의 중요성을 인식하고, 누구보다 빨리 공연양식으로서 탈놀이와 광대굿놀이를 적극적으로 수용한 선구적인 극작가이다. 그러한 그가 스스로 전통극 양식 수용의 방법론적 한계를 토로하며 방향전환을 선언했던 것이다. 본 논문은 이 지점에 문제의식을 갖고, 윤대성이 지직한 전통극 수용의 방법론적 한계와 극적 형상화의 문제를 구체적으로 분석해 보았다. 윤대성의 한계와 실패는 개인적인 것이기는 하지만, 전통연희 양식의 현대적 창조라는 측면에서 보면 연극사적으로도 매우 큰 의미를 가지고 있다. 그 이유는 전통극의 현대적인 창조라는 화두는 지금까지도 여전히 해결되지 않은 문제로 남아 있는 현재진행형의 과제이기 때문이다. 논의는 크게 어떠한 극적 세계를 수용했는가, 어떤 인물형을 수용했는가, 수용한 전통극 양식은 작품 속에서 유기적인 역할을 하고 있는가를 중심으로 논의하였다. 논의의 결과는 다음과 같다.

첫째, 윤대성은 탈놀이와 광대굿놀이의 양식을 적극적으로 수용했지만, 낙관적인 세계관까지는 받아들일 수 없었다. 왜냐하면, 그의 관심은 개인들을 과도하게 억압하고 있는 냉혹한 사회현실에 있었기 때문이다. 결과적으로 극적세계는 비관적이고 전망이 부재하는 세계로 설정할 수밖에 없었고, 이러한 설정은 전통극의 세계관과 완전히 반대되기 때문에 이미 전면적인 양식 충돌의 위험성을 내재하고 있었다.

둘째, 인물의 수용에서도 여전히 현실의 부정적인 인식이 크게 영향을 미쳤다. 억압적인 현실 상황을 드러내기 위해 윤대성은 현실과 적극적으로 대립하는 인물보다는 오히려 수동적이거나 도피하는 인물에 관심을 가졌다. 결국, 이러한 인물들의 무참한 절망과 패배를 통해서, 부정적인 현실을 더욱 강하게 드러내고 싶었던 것이다.

셋째, 전통극의 형식이 작품에 유기적으로 기능하고 있는가에 대한 논의에서는, 단순히 시각적인 화려함이나 골격적인 분위기를 만들기 위해 작품의 흐름과 상관없이 부분적으로 차용하는 한계를 드러내기도 했다. 그러나 <너도 먹고 물러나라>에서는 긴장과 이완이 교차하는 내적 원리를 수용하여, 관객들의 몰입과 심리적 거리를 효율적으로 만들어 내는 성과를 올리기도 했다.

이처럼 억압적인 현실의 형상화에 관심이 많았던 윤대성에게, 낙관적인 세계관 속에서 자유분방하고 낙천적인 인물들이 유희를 즐기는 전통극은 여러 가지 난점이 많은 양식이었다. 이러한 세계관과 인물형으로는 자신이 표현하고 싶었던 압담하고 부조리한 현실을 제대로 보여줄 수 없다는 결론에 도달했고, 결국 이러한 한계에 대한 인식으로 새로운 방법론을 찾아 방향전환을 시도할 수밖에 없었던 것이다.

주제어 : 윤대성, 전통극, 탈놀이, 장대장네굿, <망나니>, <노비문서>, <너도 먹고 물러나라>, 양식, 현실

1. 머리말

한국연극사에서 전통극의 현대적인 창조라는 화두가 본격적으로 대두된 시기는 1970년대이다. 1970년대에 접어들면서, 연극인들은 한국연극 고유의 정체성을 찾기 위해 여러 가지 모색을 시도하였다. 그 결과, 전통연희에 대한 관심과 서구 실험극 기법의 한국적 적용이란 경향이 두드러지게 나타나기 시작했다.¹⁾ 이러한 상황에서 전통극의 중요성에 대해서 누구보다 빨리 눈을 뜬 극작가가 바로 윤대성이다. 윤대성은 <망나니>(1969), <노비문서>(1973), <너도 먹고 물러나라>(1973)를 연속적으로 발표하면서 전통극의 현대적 창조라는 실험적 방법론에 불을 붙였다.

이러한 윤대성의 선구적인 시도에도 불구하고, 윤대성의 전통 수용에 대한 연구는 아직까지 초보적인 단계에 머물러 있다. 주된 이유는 창작 작업이 거의 1960년대 말과 1970년대 초반에 집중되어 있고, 그 이후로는 작가가 스스로가 방법론적 한계를 토로하며 방향전환을 선언했기 때문이

* 東北大學 전임강사

1) 서연호·이상우, 『우리연극100년』, 현암사, 2000, 232면 참조.

다.²⁾ 이러한 결과, 윤대성의 전통극 수용은 단지 새로운 형식의 실험이나 극적 방법론의 차용정도로 인식되어 왔다. 그러나, 현대연극사의 큰 흐름에서 보면, 1970년대는 전통연희 양식이 새로운 공연양식의 방법론으로서 본격적으로 주목받기 시작한 시기이며, 이러한 흐름의 선구적인 위치에 윤대성이 있었다. 즉, 윤대성이 어떤 전통극 양식에 주목하였고, 당대의 현실문제와 어떻게 연결시키려고 했는가는 매우 중요한 의의를 가지는 것이다. 또한, 그가 전통극에서 수용하려고 했던 형식과 내용은 무엇이고, 한계로 느낀 것은 무엇인가를 밝히는 작업도 매우 중요하다. 왜냐하면, 전통극의 현대적인 창조라는 화두는 지금까지도 완전히 해결되지 않은 현재진행형의 과제이기 때문이다. 선구자였던 윤대성의 시도와 한계를 통하여, 여전히 답보상태에 머물러 있는 전통극의 현대적 계승에 대한 새로운 방안과 전망에 대해서도 자연스럽게 살펴 볼 수 있는 계기가 될 것이다.

지금까지의 연구성과를 살펴보면, 윤대성의 전통극 수용에 대해서 적극적으로 관심을 보인 연구자는 김미도이다. 김미도는 윤대성과 인터뷰를 통하여, 4·19의 체험이 자신의 정체성과 전통극의 중요성을 재인식하게 된 계기가 되었음을 밝혀내었다. 윤대성은 4·19와 6·3 한일회담 반대운동을 경험하면서 진보적인 의식에 눈 뜨기 시작했고, 기존의 예술과는 다른 새로운 양식을 추구하는 과정에서 고유의 전통극에 관심을 가지게 된 것이다.³⁾ 이와 같이 윤대성은 외국의 번역극에서는 좀처럼 느낄 수 없었던 전통극 속에 내재된 원시적인 생명력과 원형성을 인식하고, 현실

의 문제를 형상화할 수 있는 원동력으로 삼으려고 했다. 그러나, 그의 시도는 작품을 통하여 제대로 구현되지 못했고, 결국 새로운 방법론을 찾아 방향전환을 시도할 수밖에 없었던 것이다.

본 연구에서는 크게 세 가지 관점에 주목하여 윤대성의 <망나니>, <노비문서>, <너도먹고 물러나라>를 분석하려고 한다. 첫 번째 관점은 전통극의 극적 세계를 어떻게 수용하고 있는가라는 것이다. 대표적인 전통연희인 굿, 탈놀이, 판소리, 꼭두각시놀음, 광대굿놀이 등은 이미 다른 양식과는 완전히 구별되는 독자적인 세계관과 표현방식을 가지고 있다. 공연을 관람하는 관객들도 사전에 극적 약속을 인지한 상태에서 극적 인물의 행동이나 사건의 전개를 이해하는 것이다. 그러므로, 특정 연희 양식을 적극적으로 수용했다는 것은 바로 작가가 설정하고 있는 극적 질서나 인물들의 행동방식에도 자연스럽게 영향을 미칠 수밖에 없는 것이다. 윤대성이 전통극 양식으로부터 어떠한 극적 세계를 수용하려고 했으며, 그러한 의도가 작품 속에서 제대로 구현되었는가를 살펴보고자 한다.

두 번째 관점은 전통극에서 어떠한 인물을 수용하였고, 그 인물들은 갈등상황 속에서 어떻게 행동하는가라는 것이다. 전통극에는 수많은 유형화된 인물들이 등장한다. 그 가운데에서 윤대성이 관심을 가진 인물은 누구이며, 어떤 성격적 특징을 적극적으로 수용했는가를 살펴보고자 한다. 또한, 갈등상황 속에서 각 등장인물의 행동은 전통극과는 어떤 유사점과 차이점이 있는가도 살펴볼 것이다. 이러한 비교를 통하여, 자연스럽게 작품 속에서 독창적이고 매력적인 인물을 창조해내었는가에 대해서도 살펴보고자 한다.

세 번째 관점은 적극적으로 수용한 전통극 양식⁴⁾이 작품 속에서 체대

2) 윤대성은 “나는 <너도 먹고 물러나라>로 <망나니>, <노비문서>에 이은 일련의 한국적인 연극에 대한 실험을 일단 마치기로 작정했다. 나에겐 당장 쓰고 싶은 당면한 현실이 많았기 때문이다.”라며 현실의 문제를 적극적으로 다룰 수 없는 전통연희 수용방식의 한계를 우회적으로 지적하였다. 윤대성, 「나의 작품을 위한 몇 가지 변명」, 『한국연극』 제203집, 1993.4, 19면 참조.

3) 김미도, 「윤대성 희곡의 전통 수용 양상」, 『한국연극학』 제29집, 한국연극학회, 2006, 6면 참조.

4) 이 논문에서 사용하고 있는 ‘양식’이란 개념은 「예술적 표현방식」이란 의미로서 구체적으로는 장르양식(Gattungsstile)을 지칭한다. 장르양식은 예술창작의 객관적 조건에 의해 규정되고, 예술의 종류나 차이에 근거하는 양식을 의미한다. 특히, 한국의 대표적인 연희들은 독특한 표현방식 자체가 양식적 특징을 만들

로 유기적인 역할을 하고 있는가라는 것이다. 이것은 전통극을 계승하여 작품을 만든 근본적인 이유와도 연결된 질문이다. 1970년대 유행처럼 번졌던 전통극 양식의 수용은 기존의 연극과 다른 방식으로 현실을 형상화하고자 하는 의도에서 시작되었다. 이것은 이미 서구의 실험극 운동에서 언어 중심의 사실주의극을 극복하려 했던 방식과 밀접하게 관련되어 있다. 즉, 윤대성은 한국 고유의 연극 미학과 방법론을 계승하여 어떠한 작품을 만들어 내었으며, 그 작품은 새로운 비전을 제시할만한 가치가 있는가라는 근원적인 문제를 논의하고자 한다.

2. 낙관적인 세계관과 비관적인 현실인식의 충돌

(1) 흥겨운 놀이판과 억압적인 현실상황

윤대성의 <망나니>(1969)는 기본적으로 “내기와 변신놀이가 근간이 되는 탈놀이 형식”⁷⁾을 절충적으로 수용하고 있다. 또한, “산대놀이 일부의 삽입(포도부장놀이과장)·춤사위·장단·재담술에서 탈놀이의 방법을 광범위하게 차용”⁸⁾하였다. <망나니>는 기본적으로 탈놀이의 양식을 적극적으로 수용하고 있는 작품이다.

그러면 윤대성이 수용했던 탈놀이 양식이 기본적으로 어떠한 극적 세계를 상징하고 있는가를 살펴보기로 하자. 탈놀이의 극적질서를 제대로 파악하기 위해서는, 우선 탈놀이의 연행목적이 무엇인가라는 문제부터

어 내기 때문에 이 논문에서 사용하는 장르의 개념은 장르양식 개념에 매우 가깝다. 竹內敏雄, 안영길 외 역, 『美學藝術事典』, 미진사, 1993, 292~293면 참조.

5) 서연호, 윤대성論-삶의 환경에 대한 통찰, 『한국현대연극작가론 1』, 예니, 1987, 64면.

6) 위의 논문, 65면.

먼저 짚고 넘어갈 필요가 있다.

조선후기에는 탈놀이가 읍치제의(邑治祭儀)란 관점에서 지역사회의 불만과 갈등을 해소하는 중요한 방법론으로 대두되기 시작하였다. 탈놀이를 위해 전문적인 연희집단을 초청하는 경우도 많았는데, 이때 소요되는 비용은 미리 마련해둔 공식적인 예산으로 처리하는 경우가 일반적이었다.⁷⁾ 이처럼 탈놀이는 마을 공동체의 단결과 화합을 만들어 내는 매우 중요한 행사였다. 그렇기 때문에 탈놀이의 분위기는 흥겹고 즐거울 수밖에 없었고, 놀이에 참여하는 마을 사람들은 흥겨운 분위기 속에서 평소에 억눌려 있던 감정을 자유롭게 발산할 수 있었던 것이다. 물론, 그렇다고 하여 탈놀이에 들어 있는 제의성(祭儀性)을 완전히 무시하는 것은 아니다. 가면을 쓰고 나와서 춤을 춘다는 것 자체가 이미 벽사의식무(辟邪儀式舞)로 볼 수 있기 때문이다. 실제로 대부분의 탈놀이에는 잡귀를 몰아내고 놀이판을 정화하는 의식적인 과장이 들어 있는 경우가 많다.⁸⁾

그러나 이러한 사실에도 불구하고, 한국의 탈놀이는 의례적인 측면보다 유희적인 측면이 강한 놀이였다. 이러한 특징은 아이러니하게도 의식성이 강한 나례(儺禮)의 영향관계를 살펴보면 더욱 쉽게 이해할 수 있다. 현존하고 있는 한국의 탈놀이는 역귀를 내쫓는 공식적인 의례인 나례(儺禮)에서 많은 영향을 받았다. 현재의 탈놀이에 남아 있는 벽사의식무(辟邪儀式舞)도 이 나례의 잔존형태인 것이다. 그러나, 나례(儺禮)는 한반도

7) 구전에 의하면, 전문 연희집단을 초청하려는 마을이 너무 많아서, 놀이집단들이 이러한 초청에 모두 응할 수가 없었다고 한다. 그래서 마을의 관속들이 직접 탈춤을 배워서 연행하는 계기가 되었고, 이것이 후대에 탈춤의 지역적 확산과 발전에 큰 영향을 미쳤다고 한다. 이훈상, 朝鮮後期 邑治 社會의 構造와 祭儀 鄉吏集團의 正體性 혼란과 邑治祭儀의 遊藝化, 『역사학보』 제147집, 역사학회, 1994, 84~86면 참조.

8) 봉산탈춤의 사상좌춤과 사자춤, 양주별산대의 상좌춤, 강령탈춤의 사자춤과 상좌춤, 은율탈춤의 사자춤과 상좌춤, 수영야류의 사자춤, 하회별신굿탈놀이의 주지춤, 가산오광대의 오방신장무 등이 대표적인 예이다. 전경옥, 『한국가면극 그 역사와 원리』, 열화당, 1998, 201면 참조.

에 들어오기 전부터 이미 놀이적 요소가 강했던 연희였다.⁹⁾ 중국의 나레도 당나라 이후부터는 구나의식(驅難儀式)이 약화되고, 오락적인 가무(歌舞)가 중심이 되는 연희로 변화되었던 것이다. 더욱이 고려시대부터 한반도에는 벌써 구나의식에서 독립하여 오락으로 정착된 자생적인 잡희(雜戲)가 존재하고 있었다. 결국 이러한 잡희(雜戲)들이 고유의 민속연희들과 복합적으로 융합되면서, 조선후기의 탈놀이를 완성되었던 것이다.¹⁰⁾ 즉, 현전하는 탈놀이는 나레의 의식적 요소를 다수 받아들여기는 했지만, 민간전승의 과정을 거치면서 의식적인 면은 약화되고 유희적인 요소가 강조된 양식으로 정착된 것이다. 결국, 탈놀이는 축제의 현장에서 탈을 쓰고 춤을 추며, 재담을 주고받는 흥겨운 유희(遊戯)였다는 사실을 쉽게 알 수 있다.

탈놀이의 구체적인 내용을 살펴보면, 유희적 특징은 더욱 분명하게 나타난다. 탈놀이는 일관된 줄거리나 플롯이 없지만, 몇 가지 화소가 중심이 되어 장면을 만들어 가는 방식으로 진행된다. 그 중에서 가장 중요한 화소는 바로 「골계성(滑稽性)」이다. 한국의 탈놀이는 골계적인 화소가 중심이 되어 탈의 성격화와 행동화가 이루어지는 특징이 있다.¹¹⁾ 결국 탈놀이는 흥겹고 신명나는 놀이마당에서, 골계적인 인물들이 웃고 즐기는 이야기가 중심이 되는 놀이인 것이다.

더욱이 탈놀이의 골계적 특징은 독특한 의사전달 방식인 재담(才談)에서 더욱 구체화된다. 탈놀이의 재담은 일반적인 연극 대사(臺詞)와 달리, 약사의 반주에 맞추어 노래하듯 비속어, 성적인 욕담, 동음이의어와 유음

어 등을 서로 주고받는 방식이다. 특히, 탈놀이의 재담에서는 욕설과 싸움, 그러나 지나친 성적인 표현들이 자주 등장하는데, 이것은 현실의 과잉억압에 대한 반발로 나타나는 파괴본능의 또 다른 모습이기도 하다.¹²⁾ 이러한 여러 가지 측면에서 보더라도 역시 탈놀이는 현실의 억압적 상황에서 일탈하여 축제의 흥겨움을 즐기는 전통적인 놀이방식인 것이다.

그러나, 윤대성이 설정한 <망나니>의 세계는 탈놀이의 흥겹고 즐거운 세계와는 완전히 정반대가 되는 고통스러운 현실이 배경을 이루고 있다. 이야기는 인간에 대해서 긍정적인 생각을 갖고 있는 노승(老僧)과 부정적으로 생각하고 있는 고석할미의 내기로 시작된다. 초월적인 존재인 노승(老僧)과 고석할미가 인간의 본성을 시험한다는 이유로 어둡고 암담한 현실 속으로 주인공 「천수」를 던져 놓고 상황을 지켜보는 것이다. 노승은 인간을 절망적인 상황 속에서도 절대로 굴복하지 않는 긍정적인 존재로 보고 있다. 이에 비해 고석할미는 인간을 절망과 고통 속에서 죽음을 찬미하는 부정적인 존재로 보고 있다. 이들은 인간의 원초적인 모습이 가장 적나라하게 드러나는 전쟁의 상황 속에 주인공 천수를 던져 놓고, 어떻게 반응하는가를 살펴보고 있는 것이다. 이와 같이 윤대성은 <망나니>의 배경을 정상적인 삶이 불가능한 극한의 상황으로 설정해 놓고, “인간은 현실의 고통 속에서 어떻게 살아가야 하는가?”라는 철학적인 질문을 던지고 있다.

이와 같이 윤대성의 <망나니>는 탈놀이의 모티프를 다수 수용하고 있지만, 탈놀이의 흥겹고 자유로운 놀이판과는 완전히 다른, 어둡고 우울한 세계로 설정하고 있다. 전통연희인 탈놀이가 신나고 흥겨운 세상, 인간적

9) 중국의 나레(儺禮)도 신비하고 장중한 구나의식이 강조되었던 고나시대(古儺時代)를 거쳐, 가무와 오락적인 요소가 강화된 금나시대(今儺時代)로 변화, 발전하였다. 陶立璠, 『중국의 假面문화』, 『비교민속학』 제11집, 비교민속학회, 1994, 412~414면 참조.

10) 김학주, 「나레와 잡희」, 『아세아연구』 6권 2호, 고려대학교 아세아문제연구소, 1963, 111~112면 참조.

11) 서연호, 『한국전승연희의 원리와 방법』, 집문당, 1997, 96면 참조.

12) 김인환은 양주별산대놀이에서 나타나는 지나친 성기성욕에 대한 집착의 원인을 「과잉억압」에서 찾았다. 과잉억압의 상태에서는 화합본능(Eros)과 파괴본능(Thanatos)이 균형을 잃게 되고, 결국 모든 것이 전도되어 증오와 부정 자체가 삶의 목적이 되고 쾌락의 대상이 된다고 설명하였다. 김인환, 「놀이의 본질」, 『에로스』, 나남출판, 1996, 287~289면 참조.

인 욕망을 마음대로 분출할 수 있는 세계를 배경으로 하고 있다면, <망나니>에서는 암울하고 어두운 현실, 절망적인 탄식과 광기만이 충만한 세계를 배경으로 하고 있다. 이것은 작가가 바라보는 당대의 현실인식과 아주 밀접하게 맞닿아 있는 것으로 보인다. 실제로 한국사회는 1961년 5·16군사쿠데타로 시작된 군부독재가 1979년까지 이어지면서, 김열과 감시가 상존하는 체제로 굳어져갔다. 물론 이 과정에서 연극공연의 분야도 예외가 아니었다.¹³⁾ 이러한 억압적인 분위기가 1960년대 말에 와서 동북아시아 냉전구도의 급격한 변화와 한국경제의 불황이란 상황과 겹치지면서, 한차례 대규모의 노동자 계급 투쟁이라는 국민적 저항을 맞이하기도 하였다. 그러나, 군부독재정권은 노동자, 농민, 중간계층들을 더욱 억압하는 강경정책을 펼치며, 국가권력을 절대화하는 체제정비에 박차를 가하였다.¹⁴⁾ 이러한 시대적 분위기가 윤대성의 작품 세계 속에 자연스럽게 반영되고 있는 것이다.

특히, 윤대성이 설정하고 있는 <망나니>의 극적 세계의 특징은 끊임없이 개인의 희생을 강요하고 있다. 이런 세계 속에서 살고 있는 개인들은 억압적인 현실을 참고 견딜 수밖에 다른 방법이 없다. 이러한 작가의 현실인식을 대변하는 인물이 바로 할머니이다. 천수의 부모가 역적의 누명을 쓰고 잡혀가는 대목에서 할머니는 현실을 달관한 듯이 다음과 같이 말한다. “애야 말해야 소용이 없다. 어디 세상이 옳고 그른 걸 바로 볼 줄 아는 세상이나?”¹⁵⁾ 즉, 작가는 <망나니>의 극적 세계가 이미 긍정적인

13) 윤대성은 김옥란과 인터뷰에서, 군부독재의 삼엄했던 분위기를 실제 체험담으로 소개하였다. <노비문서>를 같이 구상했던 김지하가 하루밤 사이에 아무도 모르게 체포되어 갔고, 자신도 언제 어떻게 될지 모를 위기의식을 항상 느끼고 있었다고 진술했다. 김옥란, 『우리가 잊어서는 안 될 우리시대 극작가 윤대성 - 시대의 탐구, 독설과 아이러니의 연극』, 『객석』, 돌꽃컴퍼니, 2007.7, 117면 참조.

14) 강만길 외, 1960·70년대 정치구조와 유신체제, 『한국사』 19, 한길사, 1994, 110~118면 참조.

15) 윤대성, <망나니>, 『神話1900』, 예니, 1982, 48면.

전망이 완전히 닫혀있는 세계라고 규정짓고 있는 것이다. 이러한 부정적인 현실인식은 <망나니>의 시작부터 결말까지 관통하는 세계관이다.

이와 같이 <망나니>의 극적세계는 끊임없이 개인에게 고통을 가하는 억압적인 세계인 것이다. 이렇게 불안요소가 넘쳐나는 세계에서는 개인의 내적 평화는 불가능할 수밖에 없다. 내적인 평화가 불가능하다는 것은 곧 신뢰할 수 있는 원칙이 존재하지 않는다는 것이다. 극적 현실은 이미 절대적인 진리나 믿음이 사라져 버린 불확실성의 세계이다. 천수의 부모는 당파싸움에 휘말려 억울한 죽음을 당하고, 천수는 망나니가 되어 자신의 손으로 아내의 목을 치게 된다. 왜 천수가 이런 극심한 고통을 받아야 하는가에 대해서 답변하기란 거의 불가능하다. 왜냐하면 천수의 고통은 개인의 잘못에서 기인한 것이 아니기 때문이다. 고통과 괴로움의 원인은 알 수 없다. 오로지 현실의 왜곡된 상황이 빚어낸 우연의 결과물에 불과한 것이다. 이처럼 우리가 살고 있는 현실은 순수하고 맑은 영혼들조차 어쩔 수 없이 가혹한 운명 아래에서 처참하게 파괴될 수밖에 없는 곳이다.

결국, 전통적인 탈놀이가 유쾌하고 흥겨운 삶이라는 극적 질서를 배경으로 하고 있다면, <망나니>는 자신의 의지나 노력과 상관없이 언젠가 파멸될 수밖에 없는 운명을 인식하는 「비극적 분위기」¹⁶⁾가 극 전체의 배경을 이루고 있다. 이렇게 완전히 상반된 극적 질서를 설정해 놓고, 탈놀이의 양식을 수용하고 있다는 것은 이미 시작부터 전면적인 양식 충돌의 가능성을 충분히 예상할 수 있다.

16) ‘비극적 분위기’는 앞으로 다가올 기묘하고 불길한 운명을 인식했을 때 발생한다. 우리가 무엇을 바라든지 간에 상관없이 우리를 파멸시키는 피할 수 없는 힘이 있다는 사실을 인식하는 것이다. 송옥 외 역, 『비극과 희극, 그 의미와 형식』, 고려대학교 출판부, 1995, 39~40면 참조.

(2) 해결 불가능한 현실과 전망의 부재

윤대성은 <노비문서>(1973)에서도 강렬한 메시지를 표현하기 위해 의도적으로 “무대에서 모든 동작이 탈춤에서의 동작을 대입”¹⁷⁾시키며, 적극적으로 탈놀이 방식을 수용했다고 밝혔다. 이처럼 <노비문서>도 작가가 스스로가 탈놀이를 전면적으로 수용하고 있다고 밝힌 작품이다.

그러나 윤대성이 설정하고 있는 <노비문서>의 극적 세계는 여전히 <망나니>(1969)의 극적 세계와 비슷하다. <망나니>와 마찬가지로 어둡고 암울한 분위기가 배경을 이루고 있다. 이것은 윤대성의 관심이 지속적으로 1960~70년대의 부정적인 현실에 맞추어져 있었다는 것을 의미한다.¹⁸⁾ 작가는 현실 자체를 매우 비관적으로 바라보고 있으며, 그것을 자신의 작품 속에 그대로 반영하고 있는 것이다.

<노비문서>에서는 암울한 극적 분위기를 효율적으로 만들어 내기 위한 방법으로 그리이스극의 「코러스」를 적극적으로 이용하고 있다.¹⁹⁾ 코러스는 전지적인 시점에서 <노비문서>의 어두운 분위기를 해설하는 역할을 담당하고 있다.²⁰⁾

17) 윤대성, 앞의 글, 19면.

18) 서연호는 <노비문서>를 1970년대의 정치권력의 폭력화 현상을 적나라하게 비유하고 있는 작품이라고 해석하였다. 김영희도 <노비문서>가 1970년대의 신분과 인권의 문제를 귀족과 노비의 갈등으로 알레고리화하고 있다고 분석하였다. 서연호, 앞의 논문, 66면 참조. 김영희, 윤대성의 <노비문서>에 나타난 극적 기법 연구, 『국어국문학』 제32집, 문창어문학회, 1995, 302~303면 참조.

19) 그리이스 극에서 코러스는 매우 다양한 역할을 담당했다. 주요한 기능으로는 등장인물의 역할, 극 행동의 심판 기준 제시, 이상적인 관객의 역할, 전반적인 분위기 조절, 노래와 춤 등의 스펙터클로 극적인 효과의 제시 등이 그 대표적인 예이다. 오스카 G. 브로켓·프랭클린 J 힐디, 전준택·홍창수 역, 『연극의 역사 I』, 연극과 인간, 2004, 57~59면 참조.

20) 정낙현은 서사극의 기법으로서 코러스를 이해하고, 과거의 객관적인 사실을 드러내고 모순 속에서 진실을 밝히는 해설자로 해석했다. 정낙현, 「윤대성 희곡에 나타난 서사극 특성」, 『한국극예술연구』 제2집, 한국극예술학회, 1992, 257~258

코러스 어제란 오늘의 기억, 내일이란 오늘의 꿈. 그러므로 오늘로 하여금 과거를 기억으로, 미래를 바람으로 살지어다.

노승 이제 때가 왔도다 나는 가노라. 내 갈길 아지 못하나 내일의 꿈을 향해 내 길을 떠나노라

코러스 (비장하게) 길은 있으되 어디에나 없는 것이오, 뜻은 있으되 그 뜻이 남지 못하리로다, 남지 못하리로다.²¹⁾

강쇠의 미친 듯한 웃음소리 속에 코러스 등장

코러스 길은 있으되 어디에나 없는 것이오. 뜻은 있으나 그 뜻이 남지 못하리로다. 남지 못하리로다.

강렬한 북소리와 함께 막.²²⁾

위의 장면은 <노비문서>의 첫 장면과 마지막 장면에서 코러스가 등장하는 대목이다. 첫 장면부터 코러스는 불길하고 암울한 극적 현실을 은유적으로 표현하고 있다. 특히 “길은 있으되 어디에나 없는 것이오. 뜻은 있으나 그 뜻이 남지 못하리로다”라는 코러스의 대사는 첫 장면과 마지막 장면에서 그대로 반복되면서 희망이 없는 암담한 현실을 강조하고 있다. 모든 희망과 꿈이 완전히 차단된 극적 현실은 마지막 장면에서 절정을 이룬다. 마지막 장면에서 변혁을 꿈꾸던 강쇠는 모든 희망을 잃어버리고, 죽음만 기다리는 나약한 존재로 전락해 버린다. 과거 동지였던 노비들에게도 배신자로 낙인찍히고, 사랑하는 여자마저도 분노에 휩싸인 동료들에게 잃고, 완전히 자포자기의 상황에 빠지게 된 것이다. 이러한 상황에서 코러스가 등장하여, 몽환적이고 은유적인 대사로 현재와 미래의 암울함과 불길함을 노래하고 있다. 이 뿐만 아니라, 긍정적인 상황에서도 코러스는 언제나 극적 현실의 암울함을 끊임없이 일깨우고 있다.

면 참조.

21) 윤대성, <노비문서>, 『神話1900』, 예니, 1982, 89~90면.

22) 위의 작품, 149면.

제1부 4장에서 노비들이 자유의 몸이 되었을 때도, 제2부 1장에서 전쟁에서 노비군이 승리했을 때도 코러스는 항상 앞으로 다가올 불길한 조짐을 예언했다. 이와 같이 코러스는 문제나 갈등이 해결된 듯 보이는 장면에서도 끊임없이 불안감이 상존하고 있는 현실을 노래하고 있는 것이다.

윤대성은 코러스라는 초월적인 제3의 존재를 설정하여, 극적 현실을 바꾸려는 무모한 개인들의 희망이 헛수고에 불과하다는 것을 강조하고 있다. 결국 <노비문서>의 극적 세계는 코러스의 예언대로 아무런 상황의 진전 없이 답보적인 상태로 결말을 맺고 만다. 이러한 비관적인 결말에서 <노비문서>의 극적 세계가 어둡고 우울할 수밖에 없는 보다 구체적인 이유를 찾을 수 있다. <노비문서>의 극적 세계가 어두울 수밖에 없는 가장 큰 이유는 바로 해결 불가능한 구조적 문제를 안고 있기 때문이다.

<노비문서>의 핵심적인 갈등은 지배계층과 피지배계층의 대립이다. 현재체를 그대로 유지하려는 이자현, 부사, 판관 등의 귀족계급과 계급적 억압에서 벗어나려고 노력하는 강쇠, 돌무치 등의 노비계급이 대립하고 있는 것이다. 이러한 대립은 계급이란 사회구조적인 문제에서 발생하는 것이기 때문에 해결의 실마리가 거의 보이지 않는다. 특히, 윤대성은 이 계급적 대립을 마치 운명과도 같이 도저히 뛰어넘을 수 없는 장벽처럼 인식하고 있다. 운명처럼 굳어져 있는 지배와 피지배의 갈등관계는 결말까지 연속되면서 전혀 해결의 기미조차 보이지 않는다. 이러한 전제에서 출발하고 있는 것이 <노비문서>의 극적 세계이다. 즉, 해결 불가능한 계급갈등이란 명제를 우선 설정해놓고, 그 속에서 개인들이 어떻게 고통을 받고, 불행한 결말로 치닫고 있는가를 보여주고 있는 것이다. 처음부터 윤대성은 인간의 근본적인 자유에 대해서 허무주의적인 관점을 갖고 있는 듯 보인다.²³⁾

23) 유민영은 <망나니>와 <노비문서>에 줄기차게 흐르고 있는 정서를 이상주의(理想主義)와 허무주의(虛無主義)라고 요약하고 있다. 유민영, 『挫折과 悲劇의

즉, 현실세계에 상존하는 다양한 문제들이 과연 개인들의 의지나 노력으로 해결할 수 있을 것인가에 대해서 윤대성은 매우 회의적인 시각을 갖고 있는 것이다. 그 때문에 윤대성이 설정한 <노비문서>의 세계는 어둡고 암울할 뿐이며, 그 속에서 발생하는 문제는 영원히 해결되지 않고 누적될 뿐이다. 현재의 시점에서는 불가능할지라도, 언젠가는 해결될 수 있을 것이라는 전망조차 보이지 않는 세계가 <노비문서>의 극적 세계이다. 그렇기 때문에 <노비문서>의 결말은 중심인물들의 허망한 죽음으로 끝나고 마는 것이다. 이처럼 윤대성이 설정한 <노비문서>의 세계에서는 계급대립이란 갈등의 축을 설정해 놓고, 영원히 미해결로 남을 수 밖에 없는 우울한 현실을 보여주고 있다. 결국 윤대성이 설정한 극적 세계를 바탕으로 그의 현실인식을 살펴보면, 우리들이 당면하고 있는 사회의 구조적 문제를 해결할 수 있는 방법이 없다는 「전망의 부재」라는 패배의식이 깊이 잠재되어 있는 것을 알 수 있다.

(3) 신명나는 세계와 부조리한 현실

윤대성의 <너도 먹고 물러나라>(1973)는 무당의 푸닥거리를 모방한 광대놀이인 <장대장네굿>을 수용한 작품이다. 황해도 지역에서 전승되던 <장대장네굿>을 최선묵의 구술로 심우성이 채록하였는데, 이 채록본을 적극적으로 수용한 작품이 <너도 먹고 물러나라>이다.²⁴⁾

광대굿놀이는 무당의 굿놀이와 거의 비슷하게 연행되지만, 목적 자체가 놀이라는 점에서 차이가 있다. 무당의 굿에서는 의식성과 놀이성이 복합적으로 나타난다면, 광대굿놀이에서는 의식성은 거의 사라지고 놀이성이 중심이 된다. 이러한 특징을 감안한다면, <장대장네굿>의 극적 세

作家, 『神話1900』, 예니, 1982, 254~256면 참조.

24) 서연호, 앞의 논문, 68~69면 참조.

제도 흥겨움이 충만한 세계라는 것을 쉽게 짐작할 수 있다. 보통 광대굿 놀이의 재미는 광대들의 능수능란한 재담을 통하여 구현되는데, <장대장네굿>에서도 판수와 장대장네의 흥미진진한 재담이 중심이 된다.

우선 <장대장네굿>의 이야기를 전개를 살펴보면, 극적 세계를 보다 쉽게 이해할 수 있다. 최선목 채록본에서 중심인물은 장님 박판수와 무당 장대장네이다.²⁵⁾ 이야기는 크게 장님의 집, 수수밭골, 허부자의 집으로 나뉘어 전개된다. 첫번째 「장님의 집」 장면은 무당 장대장네가 장님인 박판수를 찾아와서 허부자네의 곳을 하러 가자고 제안하는 대목이다. 이야기의 시작부터 박판수가 장대장네에게 욕정(欲情)을 품고 있다는 것이 적나라하게 나타난다. 평소 장대장네를 사모하던 박판수는 수음(手淫)을 하고 있었고, 그 현장을 장대장네에게 들키고 마는 것이다. 장대장네는 일부러 못 본척하지만, 불편한 심기까지는 숨기지 못한다. 이에 박판수는 장대장네의 환심을 얻기 위해 함께 굿 하러가자는 제안을 흔쾌히 받아들인다.

두 번째 수수밭골」 장면은 곳을 하러 가던 도중에 장대장네가 다른 남자와 눈이 맞아 수수밭에서 정사를 벌이는 대목이다. 이 대목에서는 장대장네의 자유분방한 성격이 유감없이 나타난다. 장대장네는 외간남자와 정사를 벌이고 와서도, 박판수에게 변명만 늘어놓는다. 하지만, 이미 점을 쳐서 상황을 파악한 박판수는, 배신감에 분을 삭이지 못한다.

세 번째 「허부자의 집」 장면은 장대장네와 박판수가 옥신각신하면서도 곳을 진행하는 대목이다. 화가 난 박판수는 일부러 계속 틀린 장단을 치며 어깃장을 놓는다. 이에 장대장네는 굿이 잘 끝나면, 박판수가 원하는 대로 해주겠다고 약속을 한다. 장대장네의 제안에 기분이 좋아진 박판수는 장대장네와 함께 본격적으로 굿판을 벌인다.

이와 같이 <장대장네굿>은 자유분방한 인물들의 좌충우돌하는 이야

25) 심우성, 최선목구술본, 『한국의 민속극』, 창작과비평사, 1976, 330~337면 참조.

기를 골계적인 재담으로 엮어가는 광대놀이이다. 그렇기 때문에 장대장네굿의 극적 세계는 언제나 신명이 넘쳐난다. 박판수와 장대장네가 주고 받는 대화 속에는 항상 흥겹고 즐거운 에너지가 충만하다.²⁶⁾ 이러한 원초적인 즐거움이 가능한 것은 독특한 극적 세계의 설정에서 찾을 수 있다. 장대장네굿의 극적 세계는 일상적인 삶과 완전히 다른 비일상적인 놀이판이 배경이다. 놀이판에서는 이성적이고 합리적인 현실감각은 완전히 무시되고, 오로지 원초적인 본능만이 강조될 뿐이다. 장대장네굿은 수많은 제약이 존재하는 현실세계에서 완전히 벗어나, 본능에 따라 자유롭게 행동이 가능한 극적 세계를 상상하고 있는 것이다. 만약, 일상적인 세계에서라면 사회적 규범이나 도덕적 억압으로 인해 복잡한 상황전개가 예상되지만, 광대굿놀이에서는 의도적으로 그러한 제약을 무시하고 본능에 그저 충실하기만 하면 되는 단순한 세계를 상징하고 있다. 무의식 속에 억눌려 있던 감정, 금기, 성적 충동, 공격성 등을 자유롭게 의식 밖으로 끌어내어 억제하고 있던 긴장감이나 부담감에서 벗어나 쾌감을 느끼는 것이 광대굿놀이의 목적인 것이다. 그렇기 때문에 박판수와 장대장네의 성적인 충동은 자연스럽게 중요한 화소가 된다. 박판수가 수음(手淫)을 하는 것도, 장대장네의 육체를 탐하는 것도 매우 자연스러운 것이며, 장대장네가 외간 남정네와 정사(情事)를 벌이거나 박판수를 성적으로 유혹하는 것도 그저 일상적인 일일뿐이다. 이렇게 억압하고 은폐시키고 있던 성적 충동을 마음껏 드러낼 수 있는 세계가 바로 <장대장네굿>의 세계인 것이다.

이러한 <장대장네굿>의 세계와 <너도 먹고 물러나라>의 세계를 비교해보면, 겉모습은 유사하게 보이지만 실제로는 완전히 반대되는 세계

26) 프로이드는 일상 생활 속에서 자주 나타나는 재담이나 익살의 기능을 교육이나 문화체계를 통해서 무의식적으로 생성된 억압이나 긴장 상태를 이완하는 수단이라고 주장하였다. 이유선, 프로이트의 재담이론, 『독일문학』 제60집, 한국독서학회, 1996, 310~312면 참조.

로 설정되어 있다. <장대장네굿>이 의도적으로 현실을 완전히 무시하고 있다면, 윤대성의 <너도 먹고 물러나라>는 현실이라는 억압적 상황을 항상 의식하고 있는 것이 완전히 다르다. 즉, <너도 먹고 물러나라>의 세계는 <장대장네굿>과 달리 어둡고 무거운 현실이라는 배경을 강조하고 있다. 이야기의 전개를 살펴보면, 극적 질서가 보다 분명하게 드러난다. 이야기는 주로 모조리네가 겪은 과거사가 중심이 되는데, 그녀의 과거는 수많은 남성들과의 관계로 복잡하기 그지없다. 첫 결혼의 실패, 비밀요정의 생활, 설탕공장 사장과 동거, 운동권 대학생과 사랑, 벼락부자 영감의 소실로서 생활 등에서 자유분방한 모조리네의 성격이 뚜렷하게 부각된다. 모조리네는 마치 범죄자가 자신의 범행을 조심스럽게 털어 놓듯이 말하고 있지만, 모조리네의 과거는 오히려 그녀가 피해자라는 사실을 입증해주고 있다. 이야기가 길어지면 길어질수록 모조리네는 수많은 남성들에게 순수함과 젊음을 짓밟힌 피해자일 뿐이다. 윤대성은 상황을 제대로 인식하지 못하는 모조리네를 통하여, 개인은 냉혹한 현실 속에서 어쩔 수 없이 착취당할 수밖에 없는 존재라는 것을 보여주고 있다. 결국, 윤대성은 광대놀이판과는 완전히 다른 현대의 사회 속에서 모조리네의 삶이 어떻게 파괴되어 가고 있는가를 관객들에게 보여주고 있는 것이다.

그러면 과연 냉혹한 현실세계에서 파괴되어 가는 모조리네를 통해서 작가가 관객에게 어떤 메시지를 전달하려고 한 것인가라는 의문이 남는다. 박관수와 모조리네가 주고받는 가볍고 유쾌한 재담의 결말은 지극히 어둡고 비극적이다. 모조리네가 박관수를 찾아온 궁극적인 이유는 바로 자유분방한 삶의 결과인 영아유기(嬰兒遺棄)와 존속살해(存續殺害)라는 죄의식 때문이다. 그러나, <너도 먹고 물러나라>에서 강조하는 것은 땅에 떨어진 개인의 윤리적인 문제가 아니다. 오히려 모조리네가 아이를 왕십리 청계천변에 버릴 수밖에 없었던 원인을 부조리한 사회에서 찾고 있다. 청계천 웅덩이에 버려진 셀 수 없이 많은 아이들의 시체는 우울한 현실 그 자체를 상징하고 있다. 보이지 않는 곳에서 썩어가고 있는 아이

들의 시체처럼 수많은 문제들이 널려 있는 현실 그 자체를 상징적으로 표현하고 있는 것이다. 또한, 문제에 대한 해결에 대한 전망도 매우 비관적이다. 박관수가 아이들의 영혼천도를 위해 경을 읽지만, 그것은 문제의 해결책이 아니라 미봉책에 불과하다. 모조리네의 마지막 대사가 “웅덩이에 쳐 넣은 애들. 다시 땅속에 쳐 놓으면 고만인가요? 예? 이 애들만 쳐놓으면 그럼 고만인가요? 내일은요? 모레는요?”²⁷⁾로 끝나는 대사가 의미심장하다. 결국, 윤대성은 행복했던 과거의 놀이판과 달리, 부조리한 현실의 세계 속에서는 이렇게 절망할 수밖에 없다고 결론을 내리고 있다. 또한, 관객들에게도 은폐된 모순과 부조리에 대해서 어떻게 이해하고 있으며, 그러한 문제를 해결하기 위해 무엇을 해야 하는가라는 근본적인 질문을 던지고 있는 것이다.

3. 현실의 수동적인 대응과 무의식적 내면화

(1) 본능적 자기보호 욕구와 자아의식의 거세

이번 장에서는 전통극에서 어떤 인물들을 수용하였고, 그 인물들은 갈등 상황에서 어떻게 행동하는가를 살펴보기로 하자. <망나니>의 핵심적인 인물은 크게 신적(神的) 존재와 인간적(人間的) 존재로 나눌 수 있다. 신적인 존재로는 노승(老僧)과 고석할미가 등장한다. 이 신들의 내기 대상이 되는 인간적인 존재가 마당쇠, 천수, 계영이다. 이 가운데에서 신적인 존재와 인간적인 존재를 각각 대표하는 ‘노승’과 ‘마당쇠’는 탈놀이의 인물형과 여러 가지 면에서 유사하다. 특히, 마당쇠가 처음으로 등장하는 대목은 탈놀이의 노장과장과 매우 비슷하다.

27) 윤대성, <너도 먹고 물러나라>, 『神話1900』, 예니, 1982, 176면.

노승 게 있거라
 아이 아니 웬 놈이 어른 행차하시는데 게 있거라 하느냐?
 노승 헛, 그 놈 참, 아이 녀석이 어른 흉내를 내니...
 아이 어른도 어른 행세를 해야 어른이지. 거드름만 피우면 어른인가?
 노승 (씩 나서며) 이놈 내다.
 아이 아이구 스님이세요? 난 또 누구시라구? 그런데 새벽같이 여긴 웬 일이세요.²⁸⁾

위의 장면은 노승과 미래의 마당쇠가 만나는 첫대목이다. 노승과 고석 할미가 내기를 하기 위해서 선택한 인간이 바로 「아이」이다. 「아이」는 제2장부터 「마당쇠」로 이름을 바꾸어, 고통스러운 현실을 체험하는 인물로 등장한다. 노승과 아이가 주고 받는 대사는 자연스럽게 팔목중이나 취발이가 노장의 정체성을 확인하는 대목을 떠올리게 한다. 그러나, 탈놀이와 관련성은 이 정도에서 그치고 만다. 아쉽게도 탈놀이에서 독특한 캐릭터로 등장했던 인물들이 <망나니>에서는 단순히 도력이 높은 존재인 노승과 성실하고 우직한 하인인 마당쇠로 등장할 뿐이다. 의도적으로 탈놀이의 개성적인 인물형을 수용하여 <망나니>의 주요 등장인물로 설정했음에도 불구하고, 너무 단순한 성격을 가진 인물로 형상화하고 있어서 아쉬울 뿐이다.

다음으로 갈등의 상황에서 인물들은 어떻게 행동하는가에 대해서 살펴보기로 하자. 윤대성은 <망나니>의 극적세계를 고통스러운 상황이 끊임없이 반복되는 비판적인 세계로 설정하고 있다. 이러한 분위기는 등장인물의 극적 행동에도 영향을 미쳐, 문체의 상황에서도 인물들은 전혀 대응하려는 자세를 취하지 않는다. 이런 특징은 갈등상황에서 뚜렷하게 나타난다. 우선, 천수의 부모가 역적의 누명을 쓰고, 억울하게 죽음을 당하는 상황을 살펴보기로 하자. 이 상황에서 인물들은 행동할 생각조차

28) 윤대성, <망나니>, 『神話1900』, 예니, 1982, 41면.

하지 않는다. 포졸들이 장황하게 늘어놓는 궁색한 자기합리화에서 인물들의 소극적 태도를 쉽게 파악할 수 있다. “우리 같은 졸개가 나라걱정 죄 없는 사람 걱정을 해 준다고 나라가 바로 될리도 없겠고... 세상 되가는 대로 되라지”²⁹⁾라며, 모순된 상황을 견딜 수밖에 별다른 도리가 없다고 변명하고 있다. 삶과 죽음의 기로에 서 있는 전쟁의 상황에서도 이러한 소극적인 자세는 그대로 연속된다. 전란으로 인해 상황은 점점 열악해지고, 피난민의 식량을 노략질하는 도적떼까지 기승을 부리는 극한 상황에서 인물들은 여전히 소극적이다. 그 와중에 아들 천수가 도적떼에 붙잡혀가자, 마당쇠는 “전생에 내가 무슨 죄를 지었기에 이런 꼴을 보게 하시오? 너무 하외대!”라며, 운명을 탓하며 고통스러운 현실을 어떻게 받아들일 것인가를 걱정할 뿐이다.

이처럼 <망나니>의 인물들은 보이지 않는 실에 매여 있는 꼭두각시처럼 보인다. 윤대성의 관심은 개성적이고 살아있는 인물을 그려내는 것이 아니라, 오히려 억압적인 상황을 보다 잘 드러낼 수 있는 인물 만들기에 집중되어 있다.³⁰⁾ 문제적 상황에 부딪혔을 때 적극적으로 고민하고 행동하는 인물보다는, 그저 운명의 힘에 휩쓸려 이리저리 내동댕이쳐지는 수동적인 인물들이 필요했던 것이다.

이와 같이 단언할 수 있는 이유는 인물들의 성격분석을 해보면, 쉽게 드러난다. 각 인물들의 성격을 본능, 감정, 정신의 측면에서 살펴보면,³¹⁾

29) 위의 작품, 48~49면.

30) 서은영은 1960, 70년대 윤대성의 관심은 일관되게 「사회적 폭력에 희생되는 개인」에 집중되어 있다고 주장했다. 또한, 이 개인들은 사회의 부조리함과 폭력성에 의해 항상 좌절할 수밖에 존재로 등장하는 특징이 있다고 해석하였다. 서은영, 『윤대성 희곡의 주체와 시공간연구』, 고려대학교 석사학위논문, 2005, 20면 참조.

31) 김성희는 등장인물의 성격을 이해하거나 분석하려면 「인간성」에 대한 연구가 필수적이라고 했다. 인간성은 구체적으로 본능(instinct), 감정(emotion), 정신(mentality)의 3가지 요소로 나누어 살펴볼 수 있다고 주장했다. 김성희, 『연극의 세계』, 태학사, 1996, 190~193면 참조.

두드러지는 것은 본능적인 「자기보호욕구」 뿐이다. 인물들은 생존을 위해 본능적으로 소극적인 행동방식인 참고 견디는 삶을 선택하는 것이다. 즉, 마당쇠, 천수, 계영의 내적인 고뇌는 매우 미약한 편이다. 고뇌의 초점은 주로 고통스러운 상황을 어떻게 잘 참고 견디며 살아가는가에 집중되어 있다. 매순간 본능과 감정에 충실할 뿐, 삶을 어떻게 살아갈 것인가라는 존재론적 고민은 전혀 나타나지 않는다. 이 때문에 극심한 어려움과 시련을 극복한 상황에서도, 정신적으로 성숙하는 인물이 전혀 나타나지 않는 것이다.

이처럼 <망나니>에서 내기를 하는 노승과 고석할미를 제외하면, 대부분의 등장인물들은 자아의식이 거세된 인물들뿐이다.³²⁾ 이러한 자아의식의 거세는 억압적인 현실에서 살아남기 위한 인물들의 생존방식이다. 마당쇠, 천수, 계영은 의지를 갖고 거대한 사회적 역사적 힘에 대항하기 보다는, 오히려 아무런 의식없이 무덤덤하게 참고 견디는 방식을 선택한다. 그러다가 보면, 고통스러운 현실도 언젠가는 끝이 날 것이라고 믿고 있는 것이다. 하지만, 이들이 꿈꾸는 미래는 너무나 작고 불띂이 없다. 마당쇠가 가진 희망은 전쟁이 빨리 끝나고 예전처럼 편안하게 사는 것이다. 천수와 계영도 마찬가지이다. 즉, 이들은 인간이라면 누구나 가지고 있는 원초적인 생존본능밖에 없는 것이다. 결국, 윤대성이 창조한 마당쇠, 천수, 계영은 현실의 극심한 고통 속에서 희생을 강요당하는 개인들을 상징하고 있다. 탐욕스러운 지배층에 일방적으로 착취당하는 나약한 피지배층으로서 그 역할이 고정되어 있는 것이다. 심지어는 비교적 뚜렷한 가치관을 갖고 인간의 숭고함을 강조하는 노승조차도 구체적인 성격을

32) 박명진은 <망나니>의 내러티브 설정이 엘리트주의적 지배담론에서 벗어나지 못하고 있다고 비판했다. 이 때문에 민중을 자율적인 의식을 가진 존재로 인정하지 않고, 단지 역사 진행의 기능으로만 인식했다고 보았다. 박명진, 「1960년대 희곡의 정치적 무의식과 알레고리-박조열, 신명순, 윤대성을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제11집, 한국극예술학회, 2000, 285~286면 참조.

구축하지 못하고 있다. 그저 선언적이고 관념적인 차원의 애매모호한 인물에 머물고 있을 뿐이다.³³⁾

그렇기 때문에 등장인물들은 어려움과 시련을 겪고 나서도 아무런 의식적인 변화를 얻지 못하고, 그저 억압적인 현실을 순종하며 참고 견디는 방식만 배울 뿐이다. 반드시 마당쇠, 천수, 계영이란 이름이 아닌 희생양1, 희생양2, 희생양3이라는 이름을 붙여도 아무런 문제가 없을 것 같다. 이처럼 그저 상황에 끌려 다니는 자아의식이 거세된 꼭두각시 같은 인물들에게서 매력을 느낄 수 없는 것은 어쩌면 당연한 결과이다. <망나니>는 전망이 부재하는 냉혹한 현실을 강조하려는 작가의 의도가 넘쳐, 등장인물들을 현실 속에서 희생되는 존재정도로만 설정하고 말았다.

(2) 현실의 도피와 운명적인 패배

<노비문서>의 등장인물을 대립의 축으로 살펴보면, 크게 지배계급과 피지배계급으로 나눌 수 있다. 지배계급의 인물군에는 이자현, 부사, 판관 등 귀족들이 있고, 피지배계급의 인물군에는 강쇠와 돌무치 등 노비들이 있다. 즉, 귀족과 노비의 계급적 대립을 주축으로 갈등이 전개된다. 이러한 대립관계의 중간적 위치에 존재하는 인물이 바로 「노승과 취발이」이다. 노승과 취발이는 탈놀이의 등장인물과 동일한 이름을 가지고 있지만, 윤대성의 독특한 시각으로 새롭게 변용되어 등장한다.

원래 탈놀이에 등장하는 노승(老僧)은 세속적인 욕망으로 넘치는 타락한 늙은 승려로서, 언제나 조롱과 비판의 대상이 되었다. 그러나, <노비문서>에 등장하는 노승은 기존의 탈놀이 인물형과 완전히 정반대로 설정되어 있다. 노승(老僧)의 본래 의미대로 나이가 많고, 도력이 높은 스님이다. 또한, 취발이는 봉산탈춤, 강령탈춤, 양주별산대, 송파산대놀이 등

33) 김미도, 앞의 논문, 11면 참조.

해서지방이나 경기지방의 탈놀이에 주로 등장하여, 지배계급의 허위와 모순을 직접적으로 폭로하는 인물이다.³⁴⁾ 취발이는 절에서 생활하는 노총각 불목한으로, 술에 취해서 비틀거리며 놀이판에 등장하는 역할을 맡고 있다.³⁵⁾ 과거승인 노장이 소무(小巫)와 희롱하고 있는 장면을 목격하고, 분개하여 직접 싸움을 벌이는 인물이기도 하다. 노장을 물리치고 소무와 정사를 벌여 자신의 아들까지 낳을 정도 저돌적으로 행동하는 인물이 바로 취발이다. 이에 비하면, <노비문서>에 등장하는 취발이는 노승의 충실한 하인의 역할에 그치고 있다.

그러면, 노승과 취발이는 누구와 갈등을 하고, 갈등의 상황에서 어떻게 행동하고 있는가를 살펴보기로 하자. <노비문서>의 주된 갈등은 계급적 모순으로부터 시작된다. 우선 전체적인 상황을 살펴보면, 갈등관계를 보다 명확히 알 수 있다. 몽고군의 침입을 대비하여 시급히 성을 보수해야 하는 상황에서 이야기는 시작된다. 이 과정에서 흑사당하는 것은 노비들 뿐이고, 오히려 성을 지켜야 할 부호들과 군사들은 야반도주를 하기 시작한다. 이런 혼란한 상황 속에서 노비들의 불만도 극에 다다르고, 조만간 반란이라도 일어날 것 같은 일촉즉발의 위기상황이다. 이러한 상황을 해결하기 위해 나서는 인물이 바로 노승이다. 제1부 2장에서 노승은 충주성의 목사인 이자헌에게 현재의 상황을 타개하기 위한 방법으로 노비들에게 자유라는 조건을 걸고 싸움에 임하게 하자고 제의한다.

노승 그렇소, 자유요!

이자헌 자유…… 심히 어려운 뜻이오.

노승 어려움을 걸지 않고 싸움에 이기기는 어렵소. 대감, 결단을 내리시오.

34) 최승원·최준봉 구술, 임석재 채록, 『康翎탈춤 臺詞』, 『서낭당 2』, 한국민속극연구소, 1972, 148~152 참조. 허호영 채록, 『松坡山臺놀이 臺詞』, 『서낭당 3』, 한국민속극연구소, 1972, 258~262면 참조. 최창주, 『한국전통연희의 이해와 실제 III 봉산탈춤』, 한국예술종합학교 전통예술원, 2000, 87~91면 참조.

35) 서연호, 『山臺탈놀이』, 열화당, 1987, 76~77면 참조.

이자헌 판관은 어떻게 생각하오?

판관 후일이 걱정이 되지 않는 바는 아니나 지금 처한 위기를 막기 위해서 그렇게라도 해야 한다면 탄 도리는 없겠습니다. 중요한 것 싸움에 나서 주는 것이니까요.³⁶⁾

위의 장면은 노승이 문제 해결책을 제시하며, 이자헌과 판관을 설득하는 대목이다. 노승이 제시한 문제 해결책은 노비들에게 자유를 주는 것이다. 그러나, 이것은 전쟁이란 위기상황을 벗어나기 위한 임시미봉책에 불과하다. 왜냐하면, 전쟁이란 상황이 종결되면, 다시 원상태로 돌아갈 가능성이 농후하기 때문이다. 이러한 상황판단은 “후일”을 생각하는 이자헌과 판관의 대사에서 쉽게 짐작할 수 있다. 하지만, 노승은 전혀 전쟁이 끝난 뒤의 상황에 대해서는 생각하지 않고 있다. 오히려 노승은 전쟁이란 비일상적 상황을 통하여 계급모순을 일순간에 해결할 수 있다고 순진하게 믿고 있다. 즉, 노승은 현실주의자이기보다 순진한 이상주의자에 가까운 것이다. 이러한 순진한 믿음을 적나라하게 비판하는 인물이 바로 취발이다. “그래서 때 아니게 종놈들이 좋아서 날뛰고, 덩달아 스님까지 헛참을 추고 나 원 개떡같이 무슨 지랄인지”³⁷⁾라며, 전쟁놀음에 빠져 있는 노승을 비판하고 있다. 그러나, 취발이의 비판은 단순한 불만을 토로하는 수준에 그치고, 직접적으로 대립하는 단계로까지는 나아가지 않는다.

이처럼 탈놀이에서는 그렇게 저돌적으로 행동하던 취발이가 <노비문서>에 와서는 행동하지 않고, 소극적인 자세로 현실의 불만을 토로하는 인물형으로 바뀌어 버린 것이다. 즉, 윤대성은 탈놀이에서 노장과 취발이를 수용하였지만, 완전히 다른 인물로 형상화하고 있다. 윤대성은 계급대립이란 거대한 모순의 벽을 설정해 놓고, 개인들이 어떻게 좌절하는가에

36) 윤대성, <노비문서>, 『神話1900』, 예니, 1982, 100면.

37) 위의 작품, 109면.

만 관심을 가지고 있는 것이다. 결국, 노승이 “부질없는 일! 허무한 일! 이대로 떠나야겠다. 내가 저들에게 알리면 또 다시 피비린내가 날터인즉, 어서 가야지”³⁸⁾라고 말하며, 문제의 상황에서 도망치려고 한다. 하지만 그것마저도 제대로 실행에 옮기지 못한다. 한계상황을 인식한 노승과 취발이는 도피를 감행하지만, 그것마저도 판관의 무리들에게 발각되어 죽음을 맞이하는 것으로 허무하게 끝나버리고 만다.

<노비문서>에서는 적극적으로 행동하던 인물들조차도 마지막에는 좌절하거나 도피하는 경향을 보이는 것이 특징이다. 상황을 변화시키고자 가장 적극적으로 행동했던 강쇠마저도 끝내 좌절하고 마는 것이다. 강쇠는 자유를 얻기 위해 몽고군과도 싸웠고, 사랑을 쟁취하기 위해서 신분적 차별과도 싸웠다. 하지만, 남은 결과는 허무한 죽음뿐이다. 이처럼 윤대성의 관심은 좌절하는 인물들을 어떻게 형상화하는가에 집중되어 있다. 윤대성은 성격적으로 결함이 있거나 무기력한 인간들이 절망을 맞보는 것이 아니라, 적극적으로 행동하고 노력해도 사회적 장벽 앞에서 모두 절망할 수밖에 없는 사실을 강조하고 싶었던 것이다. 결말에서 유일하게 욕망을 성취한 인물들은 권모술수를 쓰며 기회만 엿보고 있던 부사와 판관뿐이라는 것에서 매우 극명하게 나타난다.

그렇기 때문에 <노비문서>에서는 매력적인 인물이 등장할 수 없다는 구조적 한계를 갖고 있다. 왜냐하면, 중심적인 인물인 노승, 강쇠, 지영이가 모두 성격적인 일관성을 가질 수 없기 때문이다. 이 인물들은 전개과정 상, 초반에는 의지적인 인물들로 표현되다가, 갑자기 중반 이후부터는 논리적이고 이성적 판단력을 버리고 감정에 치우치는 낭만적인 인물로 변해버린다. 이러한 급격한 변화로 인해 성격설정의 단순화, 남녀 애정문제의 상투적 전개라는 비판을 받기도 한다.³⁹⁾ 결국 이러한 어설픈 인물형의 창조는 윤대성의 과도한 의도에서 기인한 것이다. 윤대성은 좌절하는

인물들을 자극적으로 보여주기 위해서는 어쩔 수 없이 주요 인물들을 상투적인 인물로 만들 수밖에 없었다. 이렇게 극적 현실의 장벽에 막혀 인물들이 좌절해야만 윤대성이 의도한 모순된 현실의 실체가 오히려 더욱 명확하게 나타날 수 있기 때문이다.

(3) 순수한 욕망과 이중성의 공유

<너도 먹고 물러나라>는 인물 설정과 골격적인 화술로 극을 전개하는 방식이 <장대장네>와 거의 일치하고 있다. 그러나, <장대장네>에 등장하는 박판수와 장대장네의 캐릭터는 <너도 먹고 물러나라>에 등장하는 박판수와 모조리네의 캐릭터와 비슷하면서도 미묘한 차이가 있다. 그러면, <장대장네>와 <너도 먹고 물러나라>의 인물들을 비교하면서 그 유사점과 차이점을 밝혀 보기로 하자. 이 유사점과 차이점을 밝히는 작업은 <너도 먹고 물러나라>의 특징을 보다 분명하게 드러낼 수 있는 장점이 있다.

우선 유사점부터 살펴보면, 극을 이끌어 가는 주인공이 남녀 두 사람이라는 것이다. 특히, 박판수는 사설광대와 등장인물의 1인 2역을 동시에 수행하고 있는데, 이러한 설정은 <장대장네>와 완전히 일치한다. 최선목 구술본의 <장대장네>에서도 박판수가 사설광대와 판수역을 번갈아 가면서 이야기를 전개한다. 특히, <장대장네>의 박판수는 장대장네를 향한 육체적 욕망을 주체하지 못하는 인물로 그려져 있기 때문에 이야기는 주로 박판수의 입장에서 전개되며, 과연 박판수가 장대장네를 어떻게 유혹하는가에 이야기의 초점이 맞추어져 있다.

이에 비해 <너도 먹고 물러나라>의 박판수는 이야기의 전개를 도와주는 보조 인물에 가깝다. 이야기는 주로 모조리네의 과거담이 중심이 된다. 즉, 박판수는 모조리네의 과거담을 잘 이끌어 내는 역할을 한다. 그렇기 때문에 <너도 먹고 물러나라>의 주인공은 박판수라기 보다는 오히려

38) 위의 작품, 137면.

39) 박혜령, 『윤대성 희곡 읽기』, 『한국희곡작가 연구』, 태학사, 1997, 362면 참조.

「모조리네」라고 할 수 있다. 모조리네는 <장대장네굿>에 등장하는 장대장네처럼 원초적인 욕망과 자유분방함이 넘치는 여인의 모습을 그대로 유지하고 있다.

모조리네 사장 영감 잃고는 한시도 사내가 없음 못 살겠드구만요. 그래서 옛날 비서관인가 하는 사람 찾아갔지요 뭐. 마침 양가집 규수와 선을 봐 장가를 들라고 그러드구만요. 색씨도 봤어요. 대학을 나왔더니요? 아주 부잣집 딸인데 이쁘게 생겼드구만요. 은근히 약도 올르고해서 색씨네 집에 찾아가서 지난 애길 한바탕 다 불었어요. 거짓말 좀 보냈지요. 뭐 나하고 살림 차렸었다고.

박판수 저런! 그런 몫쓸짓을 해?

모조리네 왜 나만 나빠요? 지가 뭘데 총각으로 좋은 자리에 있다고 세상 계집은 다 제것인냥 주물럭 거리는 녀석들이 죽일놈이죠.

박판수 허 - 제 몸 추스르지 못한건 생각 못하구.

모조리네 누군 춘향이가 되고 싶지 않은가? 돈에 환장한 요놈의 세상 때문이지. 아자씨 안 그래요? 돈 없음 못사는 세상 아니에요? 물질 문명이란게 바로 그런거 아니겠어요? 40)

위의 장면은 욕망에 충실한 모조리네의 자유분방한 품성을 매우 잘 보여주는 대목이다. 모조리네는 순수한 면과 비속한 면을 동시에 갖고 있는 매우 입체적인 인물이다. 사내가 없으면 한시라도 참을 수 없을 정도로 성적 욕망도 강하고, 기분에 따라서는 거짓말로 아무렇지도 않게 꾸며내는 세속적인 여자이다. 하지만, 마음 속 한편으로는 춘향이처럼 순수하고 헌신적인 사랑을 꿈꾸는 순진함도 여전히 가지고 있다. 바로 이어지는 가난한 운동권 대학생과의 연애 장면에서는 순수한 모조리네의 인

물형이 부각된다. 이와 같이 순수(純粹)와 비속(卑俗)의 양면성을 갖고 있는 이중적인 캐릭터가 바로 모조리네이다. 모조리네의 이러한 캐릭터는 인간이라면 누구나 갖고 있는 이중성을 상징적으로 잘 보여 주고 있기 때문에 관객들의 공감을 충분히 얻을 수 있는 매력적인 인물형이라고 할 수 있다.

그러면, <너도 먹고 물러나라>의 인물들은 과연 무엇을 욕망하고 있으며, 그것을 이루기 위해 어떤 행동을 하는가를 살펴 볼 필요가 있다. 우선, 박판수의 욕망은 매우 단순명료하다. <장대장네굿>에서 보여준 박판수와 마찬가지로 모조리네를 향한 성적(性的)인 욕망이 전부이다. 모조리네의 성격을 감안한다면, 상황에 따라서는 박판수의 욕망은 아주 쉽게 성취될 수도 있는 것이다.

그러나, 박판수에 비해 모조리네가 추구하고 있는 사랑에 대한 욕망은 이루어질 가능성이 매우 희박하다. 모조리네의 과거를 살펴보면, 그녀는 끊임없이 남성들에게 사랑받기를 원했고, 사랑을 받기 위해 자신의 육체를 대가로 제공했다. 왜냐하면 모조리네가 가지고 있는 유일한 교환조건이 젊은 육체밖에 없었기 때문이다. 모조리네와 관계를 가진 남성들은 모조리네에게 경제적인 여유를 주었지만, 진정으로 모조리네가 원하는 사랑은 주지 않았다. 그렇기 때문에 모조리네는 사랑을 찾기 위해 끊임없이 여러 남성들을 전전할 수밖에 없었던 것이다. 마침내 순수한 대학생과 만나 처음으로 사랑의 욕망을 달성하는 듯 보이지만, 이것마저도 학생운동을 하던 대학생의 실종으로 좌절을 맛보게 된다. 바로 이 지점에서 장대장네와 모조리네는 완전히 다른 운명에 놓여 있는 것이다. 광대굿놀이에 등장하는 장대장네는 자신이 원하는 것을 모두 성취하고 해피엔딩으로 끝을 맺지만, 윤대성의 희곡 속에 등장하는 모조리네는 끊임없이 좌절만을 맛볼 뿐이다.

이처럼 1970년대라는 시대적 상황 속에서는 모조리네의 욕망은 좌절될 수밖에 없는 것이다. 이러한 좌절은 결국 아이의 임신과 출산 그리고 영

40) 윤대성, <너도 먹고 물러나라>, 『神話1900』, 예니, 1982, 164면.

아유기라는 극단적인 상황으로 치닫게 된다. 여러 남성들과 문란한 성생활을 하던 모조리네는 결국 아이를 임신하지만, 아이의 아버지는 모조리네와의 관계 자체를 완전히 부정한다. 딸아이도 결국은 자신과 같은 운명을 반복하게 될 것이라는 생각하고, 청계천 웅덩이에 아이를 던져버리는 것이다. 자신의 아이를 살해한 끔찍한 범죄를 저질렀음에도 불구하고, 모조리네에게 죄의식이라고는 전혀 보이지 않는다.

죄의식의 결여는 아이의 시체를 찾으러 가는 대목에서도 잘 나타난다. 아이의 시체를 찾으러 가는 도중에도 넘치는 본능적 충동을 주체하지 못하고, 다른 남자와 육체적 관계를 맺고 오는 것이다. 이처럼 모조리네는 자신의 욕망에 충실한 본능적인 인간의 모습이면서, 또 한편으로는 책임과 의무를 방기하고 있는 모순된 인물이다. 모조리네의 이러한 이중성은 이미 부조리한 사회에 몰들어버린 인물들의 어쩔 수 없는 모습이다. 모조리네는 자신의 육체만을 욕망했던 남성들을 부정적으로 바라보면서도 자신도 모르게 그들의 삶의 방식과 정신세계를 공유하게 된 것이다. 이것이 바로 대답하면서도 무의식적으로 닮아가는 현대인의 우울한 모습인 것이다.

이처럼 모조리네는 순수함과 비속함, 피지배성과 지배성, 자유로움과 무책임성 등을 복합적으로 가지고 있는 매우 매력적인 인물이다. 냉혹한 현실을 살아가면서도 자유로운 본성을 유지하고 있고, 또 한편으로 서서히 부조리한 사회의 모순에 물어들어 가고 있는 것이다. 이처럼 언제나 자신만만하게 자신의 부도덕성을 합리화하면서도 어쩔 수 없이 느끼는 죄책감에 고민하고 괴로워하는 인물이 바로 모조리네이다.

이와 같이 윤대성은 전통극 속에서 행복하게 지내던 장대장네를 현대극 속으로 불러내어, 불행한 모조리네로 만들어 버렸다. 모조리네가 불행할 수밖에 없는 원인은 그녀가 살고 있는 현재, 즉 부조리한 상황이 반복될 수밖에 없는 암울한 시대상황에 있다. 윤대성은 직설적인 현실비판이 금지되었던 시대상황 속에서도 모조리네의 파멸을 통하여, 당대 현실의

모순을 교묘하게 풍자하고 있는 것이다.

4. 시각적 효과와 구조적 원리의 수용

(1) 가시적 장면의 삽입과 극적 질서의 부조화

무대공연적인 측면에서 <망나니>가 탈놀이 양식을 적극적으로 수용한 것은 연극사적으로도 의의가 매우 크다. 작가인 윤대성도 <망나니>를 스스로 “1969년 우리나라에서 처음으로 시나위 악사들이 무대에 앉아 직접 연주하고 배우들은 가면을 쓰고 우리의 몸짓으로 연극을 한 첫 실험무대였다”고 자평하였다. 하지만, 한편으로는 “형식만 어설피게 우리 것을 도입했을 뿐 극 전개는 셰익스피어의 극술에 불과했기 때문이다”⁴¹⁾라고 그 한계를 자인하고 있다. 이러한 자평은 다른 연구자들의 <망나니>에 대한 평가와 거의 일치하고 있다.

그러면, 구체적으로 윤대성이 자인한 탈놀이의 극술과 서구적인 극술의 불일치는 무엇을 의미하는가라는 의문이 남게 된다. 이것은 바로 형식과 내용의 불일치를 의미한다. 윤대성이 <망나니>에서 추구한 것은 기존의 극적 표현과는 다른 방식의 새로운 표현방식이었다. 새로운 표현 방식을 윤대성은 우리의 전통극인 탈놀이에서 발견했던 것이다. 새로운 형식의 발견한 윤대성은 그것을 실험해볼 필요가 있었고, 그 실험의 결과물이 바로 <망나니>였다. 그러면, 구체적으로 작품 속에서 탈놀이 양식이 어떠한 기능과 역할을 하고 있는지를 살펴보기로 하자.

<망나니>는 첫 장면인 제1장부터 탈놀이의 양식을 적극적으로 수용하고 있다. 노승이 등장하는 장면은 탈놀이의 장면 연출방식과 매우 비

41) 윤대성, 앞의 글, 18면.

슷하다. “서서히 막이 오름에 따라 그 소리는 커지면서 막이 완전히 올랐을 때 농악 소리는 멈추고 음악이 염불곡으로 바뀌면서 조명이 무대 가운데를 비치면 거기엔 갈색 가면이 걸려 있고 그 앞에 엎드린 듯 머리를 조아리고 있는 老僧이 보인다. 노승의 어깨는 염불곡에 맞춰 파도치는 듯 조금씩 움직이며 서서히 일어난다.”⁴²⁾ 이렇게 탈놀이의 노장과장과 비슷하게 노승(老僧)이 등장하면, 곧이어 노승의 상대역인 고석할미가 등장한다. 고석할미는 노승의 춤을 불만스럽게 바라보고 있는데, 이것은 둘이 긴장관계를 암시하는 것이다. 이처럼 첫 장면은 핵심적인 갈등관계에 있는 노승과 고석할미의 등장을 탈놀이의 과장으로 매우 적절하게 표현하고 있다.

제2장에서도 마당쇠의 등장이 탈놀이의 한 장면을 연상하게 만든다. 영문도 모르는 아이가 갑자기 역사의 현장 속으로 내던져지는데, 이때 사용되는 소품이 바로 탈이다. 아이가 탈을 쓰면, 곧바로 아이에서 마당쇠로 변신하게 된다. 탈을 쓰고 벗는 행동을 통하여, 마당쇠로 변신하는 대목을 적절하게 표현하고 있는 것이다. 그리고, 제4장에서는 가면을 쓴 마당쇠가 극중극에서 벗어나, 노승과 초현실적인 시공간에서 만나 지금까지 전개 상황을 보고하고 있다. 이 장면에서도 노승이 마당쇠의 이름을 크게 부르면, 마당쇠는 기다렸다는 듯이 등장한다. 이러한 방식은 탈놀이의 등퇴장에서 자주 사용되는 기법이다. 이처럼 윤대성은 적절하게 탈놀이 형식을 수용하여, 인물의 등장과 극적 전개를 효과적으로 제시하고 있다. 특히, 탈놀이의 양식에서 시공간을 자유롭게 넘나들며 장면을 전개하는 방식을 매우 유용하게 사용하고 있다. 그러나, 아쉽게도 이러한 효과적인 연출은 제4장 정도에서 그치고, 그 다음 장부터는 탈놀이의 전개방식과는 거의 무관하게 전개된다. 그러다가 갑자기 제9장의 평양감사 생일잔치의 대목에서 다시 시각적으로 화려한 탈놀이의 장면이 등장한

다. 이 대목은 완전히 탈놀이의 한 과장을 적극적으로 수용하여, 생일잔치의 유희적인 분위기를 만들고 있다.

쇠뚝이 고만 두어라 약한 백성이야 집 뺏기고 땅 뺏기고 마누라마져 뺏겨야 하는 세상 (소무에게) 오나 새 서방 얻어 자손창성하고 부귀공명하여라(계영 슬그머니 퇴장해 버린다) 그러나 이때까지 살던 정리를 생각해서 마지막으로 손목이나 한번 잡아보자. (소무 손을 내밀지 않는다. 그대신 포도부장이 슬쩍 내미는 손목을 소무의 손인줄 알고 쇠뚝이 덩싹 잡고 낙누한다. 모두들 웃는다. 쇠뚝이 손을 쓰다듬다가 바라보니 포도부장의 손이다)

쇠뚝이 이 천하에 죽일놈, 이 무슨 양감을 할 것이냐(소무의 손목을 끌어다 잡고) 그러면 그렇지 여보게 마지막일세. 이제 죽어서 저승에서나 만나세(낙누하다 침을 탁 뱉고) 처라! (울려 나오는 타령곡에 맞춰 춤추며 쇠뚝이 퇴장한다. 소무와 포도부장은 흥이나서 어울려 춤춘다. 포도부장은 劍舞를 춘다. 검무가 끝나면 모두 퇴장한다. 박수소리에 광대들 탈쓴채 다시 나와 인사한다)⁴³⁾

위의 장면은 산대놀이의 <포도부장> 과장을 도입하여, 탈놀이의 골계성과 풍자성을 동시에 수용하고자 한 의도가 엿보인다. 흥겨운 놀이판 속에서도 현실의 모순을 풍자하는 장면을 만들기 위해 의도적으로 탈놀이의 <포도부장> 과장을 선택한 것이다. 일반 백성들이 당하고 있는 고통의 상황을 강조하기 위해서, 그 구체적인 예로 마누라까지 빼앗길 수밖에 없는 현실의 상황을 자조하고 있는 것이다. 실제로 장군 조문용이 천수의 아내 계영을 첩으로 삼고 있다는 것을 염두에 두고 있다. 그러나 이러한 탈놀이 장면의 삽입이 과연 자연스러운가라는 근원적인 의문이 생긴다. 왜냐하면, 이 장면은 지금까지와 완전히 반대되는 낙관적인 세계

42) 윤대성, <망나니>, 『神話1900』, 예니, 1982, 39면.

43) 위의 작품, 76~77면.

에서 웃고 즐기는 상황이기 때문이다. 즉, 탈놀이 연희양식을 적극적으로 수용해야 한다는 강박관념이 오히려 <망나니>의 극적 세계와 완전히 반대되는 탈놀이 과장을 그대로 삽입하여 무리하게 장면화한 듯한 인상을 지울 수 없다. 그렇기 때문에 작가의 의도와는 상관없이, 시각적으로 화려한 탈놀이 장면만 부각되고, <망나니>의 극적 전개는 오히려 일시정지하게 되는 효과를 만들어 내고 말았다.

이러한 경향은 마지막 장면인 제11장에서도 연결된다. 천수가 병사들과 싸우다가 창에 찔려 죽음을 맞이하자, 극은 결말로 치닫는다. 마지막 장면에서 다시 탈을 쓴 마당쇠가 노승 앞에 나타나 원래의 세상으로 돌아가고 싶다고 호소하자, 갑자기 모든 것이 끝났으며 노승과 마당쇠는 원래의 있던 신들의 세계로 돌아간다. 제11장에서 수용하고 있는 탈놀이 양식은 제1장, 제2장, 제3장, 제4장에서 보여주었던 자연스러운 전개 방식에서 많이 벗어나 있다. 첫 장면에서 탈놀이 양식을 수용했기 때문에 마지막 장면에서 기계적으로 탈놀이 방식으로 끝을 맺으려는 느낌이 강하다.

이처럼 <망나니>에서 탈놀이가 극적 구조를 관통하는 양식으로 수용된 것이 아니라, 단지 부분적인 장면을 만드는 표현방식 정도에 그치고 있어서 아쉬움으로 남는다. 윤대성은 한국적 정체성이 강한 탈놀이를 수용하여, 유희성과 풍자성으로 당대의 현실을 비판하려고 하였지만, 아쉽게도 독특한 시각적 효과를 만들어 내는 형식으로서의 탈놀이를 수용한 것으로 그치고 있다. 그 결과, <망나니>에서 보여준 탈놀이 양식 수용은 탈놀이 자체의 극적원리와는 별로 상관없이 장면의 화려함을 부각시키는 정도에 그치고 말았다. 그렇기 때문에 내용의 전개나 심화와 상관없이 단순히 가면을 쓰고 탈춤을 추거나, 악사들이 무대에 등장하여 연주하는 정도에 머물러 있는 것이다.

(2) 비판적 거리의 전략과 상투적인 골계성

<노비문서>의 두드러진 특징은 탈놀이 양식과 함께 그리이스극의 코러스도 적극적으로 수용하고 있다는 것이다. 그러면, 코러스와 탈놀이 양식이 어떻게 연결되고 있는지에 대해서도 살펴보기로 하자. 지금까지의 논의에서는 이 부분에 대한 구체적인 설명이 부족했다. 우선, 윤대성이 코러스를 적극적으로 수용한 것은 연극의 서사화라는 의도에서 비롯된 것이다. 윤대성은 적극적으로 사회비판과 저항의식을 드러내기 위해 기존의 사실주의극과 다른 방식의 연극양식을 찾았고, 그 대안으로서 찾아낸 것이 바로 서사극이다.⁴⁴⁾ <노비문서>에서 이러한 윤대성의 의도가 가장 선명하게 나타나는 부분이 바로 제1부 4장에서 코러스와 취발이가 서로 대화를 나누는 장면이다.

이때 취발이 힘없이 등장한다.

코라스1 저자는 취발이, 노승의 제자 아닌가? 웬일로 기운하나 없이 바람맞은 병인처럼 비슬거리나? 장단을 쳐 놀래주자, 처라! 장단이 들리자 취발이 마치 인형이 춤추듯 양손을 번쩍번쩍 치켜 올리며 춤을 춘다.

코라스1 그게 무슨 춤이 그러냐?

취발이 억지 춤이다.

코라스1 억지 춤이라니?

취발이 춤출 기분은 아닌데 장단을 내립다 치니 버릇은 있어 춤을 추는데 신이 안나니 이렇게 밖에 추겠느냐?

44) 최상민은 윤대성이 서사극의 방법론을 이용하여 과도한 극적 긴장이나 몰입을 의도적으로 차단하여 정치적, 사회적 모순 등을 질타하는 새로운 방법론을 모색했다고 주장하였다. 최상민, '윤대성 희곡의 현실인식과 글쓰기 방법 -<노비문서>를 중심으로', 『현대문학이론연구』 제22집, 현대문학이론학회, 2004, 293~295면 참조.

코러스1 기분이 어떤데 엄살이나?

취발이 세상을 잘못 타고 났는지 인덕이 없어 그런지 가는 족족 구박이
요. 오는 족족 멸시라. 요즘에는 우리 스님조차 말 대꾸도 안
해.⁴⁵⁾

위의 코러스와 취발이의 대화는 지금까지 긴장감 넘치던 상황과 완전히 반대되는 분위기를 만들어 내고 있다. 바로 앞 장면까지는 조만간 전쟁이 일어날 것이라는 불안감으로 인해 상황은 일촉즉발의 긴장 상황이었다. 이렇게 무언가가 곧바로 일어날 것 같은 위기상황과 어떻게 위기를 대처할 것인가라는 기대감은 자연스럽게 긴장감을 만들어 낸다. 이로 인하여 관객들은 점점 극적 세계로 몰입하게 되는 것이다. 그러나, 갑자기 코러스와 취발이의 등장으로 지금까지 잘 만들어 놓았던 팽팽한 긴장감은 순식간에 사라져 버리고 만다. 코러스와 취발이의 골계적인 대사에서는 전쟁에 대한 불안감이나 공포는 전혀 찾아 볼 수 없다. 오히려 이들은 극적 상황에서 완전히 벗어나, 제3자의 시점에서 사건을 관망하고 있다. 이러한 장면의 삽입은 관객하고 있는 관객들에게도 큰 영향을 미칠 수밖에 없다. 관객들도 긴장감에서 벗어나, 자신이 연극을 보고 있다는 사실을 재인식하게 되는 것이다. 이와 같이 코러스와 취발이의 대화를 삽입한 것은 의도적으로 극적인 몰입을 방해하려는 전략에서 비롯된 것이다. 이러한 장면 연출은 해설자가 등장하여 무대에 등장하여 연극적 환상을 깨어버리는 서사극의 전략과 일치한다.⁴⁶⁾ 더욱이 취발이는 직설

45) 윤대성, <노비문서>, 『神話1900』, 예니, 1982, 108-109면.

46) 브레히트는 언어의 인과관계를 중시하던 기존의 극작술에서 탈피하여 언어적 인 소외(Verfremdung) 효과를 강조하였다. 일상적으로 익숙해져 있는 사회적 습관들을 의도적으로 낮춘 것으로 만들어 그 타당성에 의문을 제기하는 새로운 연극기법인 서사극을 적극적으로 실험하였다. 또한, 관객들이 연극에 감정적으로 이입되기 보다는 비판적인 거리(Dsitanz)를 갖고 현실을 이성적으로 이해하도록 노력하였다. Bertolt Brecht, 김기선 역, 『서사극이론』, 한마당, 1989, 59~62면

적으로 자신의 불만을 토로하는 인물이기 때문에, 관객들에게 보다 구체적으로 극적 현실에 대한 비판적 시각과 거리감을 갖게 만든다. 윤대성은 의도적으로 극적 상황에서 한 발짝 벗어나 있는 취발이와 코러스를 등장시켜, 극적 상황을 제3자의 시점에서 객관적으로 바라보기를 유도하고 있는 것이다.

다음으로는 <노비문서>에서 수용하고 있는 탈놀이 양식이 작품 전체에서 과연 효율적인 기능을 하고 있는가라는 문제에 대해서 논의하고자 한다. 탈놀이 장면을 적극적으로 수용하고 있는 대목은 제2부 1장이다. 이 장면에서는 코러스의 대사를 통하여 전쟁에서 노비군이 승리했다는 사실이 알려지고, 곧이어 취발이의 골계적인 놀이가 벌어진다. 승리의 기쁨이 충만한 상황을 표현하기 위해 장터를 배경으로 탈을 쓴 취발이의 놀이가 한바탕 벌어진다.

이 장면은 취발이의 흥겨운 놀이로 극적 상황을 매우 상징적으로 표현하고 있다. 참혹한 전쟁에서 생존했다는 본능적인 기쁨, 또 한편으로는 노비에서 자유로운 신분으로 거듭날 수 있다는 앞으로의 희망이 뒤섞여 즐거움을 만끽하는 노비들의 모습을 탈놀이로서 매우 적절하게 표현하고 있다. 그리고, 곧바로 광대놀이판을 벌였다는 죄목으로 취발이가 체포되자, 새로운 긴장감이 싹튼다. 몽고군에게 승리했다는 기쁨에 들떠 있던 강쇠와 돌무치는 취발이가 체포되어 가는 것을 보고, 지배층이 약속했던 자유에 대해서 다시 한번 의심의 눈초리를 보내기 시작한다. 탈놀이의 놀이판을 중심으로, 긴장의 해소와 새로운 갈등의 촉발이라는 상황을 적절하게 배치시키고 있는 것이다.

그러나 이러한 탈놀이 장면의 삽입은 뒤로 가면 갈수록 이야기의 전개와 상관없이 형식적으로 배치되거나 과연 필요한 장면인가라고 의심될 정도로 아무런 기능을 하지 못하는 장면도 있다. 제2부 4장에서도 탈놀이

참조: 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1988, 45~47면 참조.

장면과 비슷한 노승과 취발이의 대화 장면이 등장한다. 취발이가 잡희를 벌였다는 죄목으로 끌려가, 곤장을 맞고 돌아오다 노승을 만나는 대목이다. 이 대목에서 갑자기 극의 분위기는 지금까지와 완전히 다른 골계적 분위기로 반전된다. 극의 전개과정으로 보면 점점 위기가 고조되는 부분에 해당하지만, 극 전개와 상관없이 취발이의 말장난이 길게 이어진다. 특히, 취발이가 “내말 듣소 그렇게 할 줄 알았더니 다 빼고 곤장 몇 대 때리고 보냅디다”⁴⁷⁾라고 하며, 앞에서 길게 이야기했던 것이 그저 말장난에 불과했다고 노승을 희롱한다. 이러한 말장난에 노승까지 덩달아 농을 주고받으며, 유희적인 분위기가 점점 고조된다. 이렇게 극적 전개와 상관없이 노승과 취발이의 말장난은 이어진다. 물론, 이러한 장면의 배치를 윤대성이 의도적으로 관객들의 감정적인 몰입을 차단하고, 이성적인 사고를 유도하기 위해 만든 장치라고 해석할 수도 있을 것이다.

그러나, 관객의 몰입을 의도적으로 방해하여 비판적인 인식을 갖게 한다는 의도가 과연 실제로 <노비문서>에서 잘 실현되었는가를 살펴볼 필요가 있다. 실제로 한국연극에서는 극적 환상을 깨는 방법으로 연극의 놀이성을 강조하는 메타연극이 무대 형상화의 중요한 방법론으로 자리 잡고 있기 때문에 그 효과에 대해서 구체적으로 논의해볼 필요가 있다.⁴⁸⁾ 결론부터 말한다면, <노비문서>의 탈놀이 장면의 수용은 제대로 그 효과를 발휘하지 못하고 있다. 바로 전의 작품인 <망나니>보다는 수준이 높은 구성이지만, 여전히 구조적으로 많은 빈틈이 있는 작품인 것이다.

가장 문제가 되는 장면은 바로 앞에서 지적한 제2부 4장에 등장하는

47) 윤대성, 앞의 작품, 138면.

48) 김성희는 메타연극(metatheatre)의 개념을 극적인 환상을 의도적으로 파괴하여, 연극적 실제(reality)가 단지 연극을 보고 있다는 것에 불과하다는 사실을 일깨우는 연극이라고 규정했다. 그리고, 한국연극에서 메타연극이 주요양식으로 정착하게 된 이유를 번역극의 영향과 놀이성을 강조하는 전통극의 영향으로 보았다. 김성희, 『메타연극 연구(1) - 윤대성의 희곡을 중심으로』, 『한국연극연구』 제2집, 한국연극사학회, 1999, 216면 참조.

노승과 취발이의 골계적인 대목이다. 이 대목도 여전히 탈놀이에서 자주 목격되는 장면으로 말장난과 유희적 언사가 넘쳐나고 있다. 그런데, 이 장면이 전개상 이 대목에서 반드시 필요한가라는 의문이 든다. 이것은 마치, 노비 강쇠가 목사의 딸 지영이와 결혼 약속을 하고, 사랑을 속삭이는 전개와 마찬가지로 웬지 부자연스럽게 느껴진다. 강쇠와 지영의 사랑이 낯설게 느껴진다는 것은 <노비문서>의 전체적인 전개와 전혀 맞지 않는 멜로 드라마의 요소가 오히려 작품의 흐름을 방해하고 있기 때문이다.⁴⁹⁾ 이와 마찬가지로 제2부 4장에 등장하는 골계적인 장면은 오히려 이야기의 자연스러운 전개를 방해하고 있다.

그 이유는 앞뒤 장면의 연결이 부자연스럽기 때문이다. 앞 장면은 고뇌하는 노승이 강조되는 대목이다. 노승은 귀족들과 노비들의 피비린내 나는 사투를 예견하고, 완전히 속세를 떠날 결심을 하고 만다. 하지만, 그것마저도 이루지 못하고, 병사들의 칼날에 허무하게 죽음을 당하고 마는 것이다. 또 바로 이어지는 마지막 장면에서도 극적 상황은 비극적 결말을 맞이한다. 지영이도 노비군에게 희생되고, 이자현도 부하들에게 죽음을 당하고 마는 것이다. 냉혹한 현실의 법칙은 순수한 희망을 가진 모든 존재를 참혹하게 희생물로 만들어 버린다. 이러한 앞뒤의 장면과 비교할 때, 노승과 취발이가 흥에 넘쳐 웃고 떠드는 장면이 어떤 역할을 하고 있는가라는 의문이 든다. 무엇을 위해 흥겨운 장면이 있어야 하는가라는 질문에 답변이 어려울 정도다. 그저 노승과 취발이는 만나면 습관적으로 웃고 즐길 뿐이며, 그러다가 뜬금없이 병사들의 칼에 죽음을 맞이한다. 이처럼 탈놀이의 상투적인 골계를 그대로 차용했기 때문에 작품의 전체적인 흐름을 어색하게 만드는 부작용이 일어나고 말았다. 즉, 전체적인 구조나 전개와 상관없이 차용된 낯선 탈놀이 장면은 오히려 효율적인 이

49) 김미도는 <노비문서>에서 관객의 적극적인 감정이입을 요구하는 전형적인 멜로 드라마 구조와 관객들의 적극적인 비판적인 인식을 촉구하는 서사극 장치가 서로 상충하고 있다고 비판하였다. 김미도, 앞의 논문, 17면 참조.

이야기 전개를 방해하는 불필요한 장면이 불과한 것이다.

(3) 재담의 역할분담과 반복교차의 내적 원리

<너도 먹고 물러나라>는 박관수와 모조리네의 재담이 중심이 되어 상황을 전개시켜 나가는 광대굿놀이의 방식을 수용하고 있다. 재담의 내용은 주로 모조리네의 파란만장한 과거사이지만, 이야기를 끌어내는 역할은 박관수가 담당한다. 박관수는 굿을 위한 준비로 우선 몸과 마음의 정결을 강조하며, 모조리네의 과거를 전부 고백하게 만든다. 즉, 박관수의 유도에 따라 모조리네의 과거체험과 현재의 고민들이 적나라하게 드러나는 것이다.

이때, 모조리네의 화법은 골계를 만들어 내는 전형적인 방법인 「어리석은 자의 자기과시」의 방식을 그대로 따르고 있다. 모조리네는 자신이 영악한 인물인 것처럼 착각하고 있지만, 과거 남성편력을 모두 듣고 나면 오히려 그녀는 어리석은 인물에 불과하다. 이처럼 <너도 먹고 물러나라>에서는 자신이 우월한 위치에서 온갖 악행을 일삼은 것처럼 착각하고 있는 모조리네를 통해서 어리석은 자의 전형적인 모습을 보여주고 있다. 관객들은 자연스럽게 우월한 위치에서 어리석은 모조리네의 행동을 내려다보며, 착각에 빠진 그녀의 이야기를 듣고 쓴 웃음을 지을 수밖에 없는 것이다.⁵⁰⁾ 이처럼 모조리네와 박관수는 전통적인 재담방식을 그대로 수용하여, 각자의 역할분담에 따라 <너도 먹고 물러나라>를 전개시켜 나가고 있다.

50) 골계의 특징은 주체(작가)가 객체(대상)보다 높은 곳에 위치하여 그것을 내려다 보며 부정하고 있는 것이고, 승고는 주체가 객체보다 아래에서 그것을 우러러 보며 긍정하고 있는 것이다. 이상근, 『해학형성의 이론』, 경인문화사, 2002, 115면 참조.

모조리네 글썸 제말 들어요. 그러다 나중엔 나를 제 친구들한테 소개하지 뭐예요? 모두 한몫 한몫이라나요? 그러니 나더러 친구들하고 온천을 가라는 거예요. 뭐 비슷 비슷한 사람들이예요. 돈도 잘 쓰고, 따라 갔지요? 뭐 내가 말뚝 박았나요?

박관수 허허…… 듣기 점점 거북해진다.

모조리네 말씀 마세요. 글썸 한번은 친구가 일본사람이라나요? 아자씨 차관이 뭐예요? 차관?⁵¹⁾

박관수 원, 거 괴상한 사람이구만. 요즘은 조리 없어도 쌀에 돌맹이가 없어 밥해 먹기 괜찮은데…… 조리 안써서 큰 돌 먹고 죽었나?

모조리네 아무리 배 고프다고 그런걸 왜 먹죠?

박관수 그래서 어떻게 했어?

모조리네 그게 전부예요.

박관수 으음, 그래 지금 영감의 작은택으로 들어 갔구만?

모조리네 예, 뭐 10층 뿔당을 가졌다가에 더 볼게 없다 생각해서……⁵²⁾

위의 두 인용문은 모조리네와 박관수가 맡고 있는 역할이 잘 나타나는 대목이다. 첫 번째 인용문은 모조리네가 수많은 남성들과 성적인 관계를 가졌던 사실을 적나라하게 털어 놓는 대목이다. 이때, 너무 노골적인 모조리네의 이야기에 브레이크를 거는 인물이 바로 박관수이다. 박관수는 “듣기 점점 거북해진다”라는 반응을 통하여, 모조리네의 발언수위를 자연스럽게 조절하고 있다. 이 같은 반응에 모조리네는 일본인과 만났던 또 다른 일화로 이야기를 전환한다. 이처럼 모조리네와 박관수는 전통적인 광대 재담의 전개방식을 그대로 이어 받아 이야기를 풀어나가고 있다. 이야기를 하는 주체는 모조리네이지만, 이야기의 템포와 수위를 적절하게 조절하는 역할은 박관수가 담당하고 있다. 두 번째 인용문은 박관수가 새로운 화제를 이끌어 내는 역할을 하고 있는 장면이다. 순수한 사랑

51) 윤대성, <너도 먹고 물러나라>, 『神話1900』, 예니, 1982, 162면.

52) 위의 작품, 165면.

의 이야기가 대학생의 실종으로 끝나자, 박관수는 “그래서 어떻게 했어?” “으음, 그래 지금 영감의 작은덕으로 들어 갔구만!”이라고 응수하며, 새로운 화제를 끌어내고 있다. 전통적인 재담에서는 반드시 이야기를 받아 주는 전문적인 재담꾼이 등장하기 마련이다. 인형놀이가 중심이 되는 꼭두각시놀음에서도 전문적인 재담꾼인 산반이가 등장한다.⁵³⁾ 꼭두각시놀음에서 산반이는 인형들과 재담을 주고받으며, 인물들간의 갈등이나 심리상태를 보다 효과적으로 관객들에게 전달하는 역할을 한다. 이처럼 <너도 먹고 물러나라>에서 전통적인 재담꾼의 역할분담을 그대로 수용하여, 모조리네가 안고 있는 문제의식과 심리적 갈등을 박관수가 자연스럽게 끌어내는 역할을 하고 있는 것이다. 결국, 박관수는 모조리네의 파란만장한 이야기를 원활하게 이끌어 내고, 분위기를 조성하는 복잡한 역할을 맡고 있는 것이다.

다음은 <너도 먹고 물러나라>의 극적 전개방식이 전통연회에서 자주 사용되는 「긴장과 이완의 반복구조」⁵⁴⁾와 매우 유사하다는 것이다. <너도 먹고 물러나라>는 진지함과 가벼움이 교차되는 전개 방식을 의도적으로 사용하고 있다. 특히, 모조리네의 과거담은 거의 대부분이 어둡고 무거운 이야기이지만, 모조리네의 화법은 매우 밝고 경쾌한 느낌마저 들 정도이

53) 꼭두각시놀음에서 「산반이」란 산이반이라고도 부르며, 인형과 재담을 주고받는 놀이꾼을 지칭한다. 극적인물, 비판적 관객, 해설자, 연출가 등 다양한 역할을 담당하고 있으며, 관객들을 극적으로 몰입시키기도 하고 비판적 거리감을 만들어 내기도 한다. 심우성, 『남사당패 연구』, 동문선, 1989(개정판), 179면 참조. 김현철, 『꼭두각시놀음의 산반이 연구』, 『한국민속학』 제33집, 한국민속학회, 2001, 107~112면 참조.

54) 김홍규는 소리꾼이 창과 아니리를 반복적으로 사용하는 방식은 관객들에게 자연스럽게 긴장과 이완을 불러일으키는 효과가 있다고 해석했다. 또한, 김현주는 창자와 고수가 주고받는 추임새나 일탈적인 여담도 소리꾼이 의도적으로 청중과의 거리를 좁혀 현장적인 친화를 도모하고자 하는 의도라고 해석하였다. 김홍규, 『판소리의 서사적 구조』, 『판소리의 이해』, 창작과비평사, 1978, 116~118면 참조. 김현주, 『판소리 唱者의 거리조정방식과 기능적 의미』, 『판소리연구』 제5집, 판소리학회, 1994, 131~138면 참조.

다. 고부갈등이 심해서 어쩔 수 없이 시집을 뛰쳐나올 수밖에 없었던 이야기, 비밀 요정에서 수많은 남성들의 성적인 노리개로 살았던 이야기, 순수한 사랑을 나누었던 대학생의 갑작스러운 실종 등등 우여곡절이 많았던 자신의 삶을 굉장히 가볍고 해학적인 톤으로 관객들에게 전달하고 있다. 특히, 이러한 이야기 방식은 난잡한 생활 끝에 임신을 하고, 자신의 아이를 유기해버린 상황에서 절정을 이룬다. 자신의 갓난아이를 잔인하게 청계천 웅덩이에 던져 버리고, 모조리네는 그것을 남의 일처럼 담담하게 말한다. 물론, 약간의 죄책감 정도는 엿보이지만, 마치 타인의 일인 듯이 가벼운 느낌으로 말하는 모조리네의 자세가 오히려 낯설게 느껴질 정도이다.

특히, 아이의 시체를 찾기 위해 청계천 웅덩이로 가는 모조리네에게서 진지함이라고는 전혀 찾을 수 없을 정도다. 그 와중에도 다른 남자와 눈이 맞아 정사를 벌이고 오는 것이다. 물론, 천륜을 저버린 행동이라고 꾸짖는 박관수도 여전히 호시탐탐 모조리네의 육체를 노리고 있기는 마찬가지이다. 이 과정에서 이야기는 끊임없이 진지함과 가벼움이 교차하고 있는 것이다. 이러한 긴장과 이완의 반복적인 구조는 관객들에게 이야기에 몰입하게 하면서도 비판적인 관점으로 <너도 먹고 물러나라>를 바라보게 만드는 효과를 자연스럽게 만들어 낸다.

그러나, 이렇게 잘 짜여진 긴장과 이완의 반복 구조는 결말에서 그 균형이 깨어진다. “호호……그러니까……아자씨 나혼자 뿐이 아니군요. 호호…… 아자씨 나만 죽일년인줄 알았더니 세상 모두 잡놈, 잡년 천지구 만요. 호호……”⁵⁵⁾라고 소름끼치는 절규로, 모조리네는 미친 듯이 세상에 울분을 토로하기 시작한다. 지금까지 긴장과 이완, 무거움과 가벼움을 잘 엮어 이야기를 전개시켰던 방식을 의도적으로 깨뜨려, 현실의 문제가 내재하고 있는 심각성을 폭로하고 있는 것이다. 모조리네 뿐만 아니라, 박

55) 윤대성, 앞의 작품, 173면.

관수의 대응도 진지하기는 마찬가지이다. 자신의 힘으로는 도저히 해결할 수 없는 일이라며, 문제해결을 관객들의 몫으로 남겨두고 극을 끝내 버린다. 즉, 마지막 장면에서 윤대성은 자신의 문제인식을 적나라하게 드러내고 있는 것이다. 현대사회의 구조적 모순과 은폐된 부조리들을 과연 해결할 수 있는가에 대해서도 작가는 매우 비관적으로 인식하고 있음을 분명히 밝히고 있다. 그리고, 현대인들의 의지박약과 무책임성을 질타하며 절망적인 결말로 현실의 암담함을 적극적으로 형상화하려는 의도가 보인다. 이러한 결말은 작가가 작품을 통해서 관객들에게 전달하려는 메시지가 뚜렷하게 드러나는 대목이다. 지금까지 무거움과 가벼움을 교차시키며 잘 이끌어 왔던 전개방식만으로는 한계를 느끼고, 보다 분명하게 자신이 생각하고 있는 현실의 문제적 상황을 제시하고 싶었던 것이다. 이러한 결말 제시는 윤대성이 가지고 있는 부정적인 현실인식이 얼마나 강한가를 구체적으로 보여주는 좋은 예이다.

5. 맺음말

지금까지 윤대성의 작품 중에서 전통극 양식을 적극적으로 수용한 <망나니>(1969), <노비문서>(1973), <너도 먹고 물러나라>(1973)를 중심으로 그 의의와 한계를 살펴보았다. 이 논문은 한국의 전통극에서 새로운 극작 방향의 실마리를 발견했던 윤대성이 왜 스스로 한계를 토로하며 방향전환을 선언했는가라는 의문에서 시작되었다. 이러한 의문을 해결하기 위해 구체적으로 윤대성이 주목한 전통극의 양식이 무엇이며, 그 양식에서 어떠한 극적 세계와 질서를 수용했는가를 살펴보았다. 또한, 전통극에서 어떠한 인물과 행동방식을 수용하여, 어떤 새로운 형식적 실험을 시도했는가에 대해서도 살펴보았다. 결국, 윤대성은 전통극 양식을 수용하

면서도, 관심의 초점은 우리가 살고 있는 현실을 어떻게 이해할 수 있는 가였다. 전통극을 단순히 과거의 낡은 양식이 아니라, 현재의 문제를 적극적으로 이해하고 새로운 관점으로 형상화할 수 있는 양식으로 인식했던 것이다. 하지만, 실제 작품에서는 윤대성의 의도를 제대로 살릴 수 없었고, 그 결과 새로운 방향의 전환을 시도할 수밖에 없었던 것이다. 구체적으로 지금까지의 논의를 살펴보면, 다음과 같이 요약할 수 있다.

첫째, 윤대성이 관심을 가졌던 전통극 양식과 극적질서는 어떻게 연결되고 있는가에 대한 논의이다. 윤대성이 관심을 가졌던 전통극은 탈놀이와 광대굿놀이였다. 그러나, 그가 설정하고 있는 극적 세계는 항상 암울하고 어두웠으며, 개인들은 현실 속에서 고민하며 살아갈 수밖에 없다고 단정 짓고 있다. <망나니>와 <노비문서>에서는 탈놀이 양식을 적극적으로 수용하였지만, 극적 세계는 탈놀이의 흥겹고 즐거운 놀이판과는 완전히 반대되는 세계로 설정되어 있다. 광대굿놀이를 수용한 <너도 먹고 물러나라>에서도 현실은 냉혹하고 부조리한 세계일뿐이다. 이러한 특징은 작가가 상상하고 있는 부정적인 현실인식이 무의식적으로 반영된 결과이다. 그러므로, <망나니>에서는 한계상황 속에서 끊임없이 인내해야만 하는 개인을 강조하고, <노비문서>에서는 해결 불가능한 계급모순 앞에서 좌절할 수밖에 없는 개인들을 부각시키고, <너도 먹고 물러나라>에서는 도덕적 모순과 부조리에 물들 수밖에 없는 나약한 현대인들을 형상화하고 있는 것이다. 결국 윤대성은 전통극 양식을 수용하였지만, 극적세계는 완전히 정반대되는 비관적이고 전망이 부재하는 세계로 설정하고 있는 것이다.

둘째, 윤대성은 전통극에서 어떤 인물을 수용하였고, 그 인물들은 갈등 상황 속에서 어떻게 행동하는가라는 논의이다. <망나니>에서는 중심인물로 마당쇠를 수용하고 있지만, 냉혹한 현실을 그저 참고 살아가는 수동적인 존재로 형상화하였다. 자아의식이라고는 찾아 볼 수 없고, 그저 상황에 휩쓸려 다니는 꼭두각시와 같은 존재일 뿐이다. <노비문서>의

노승과 취발이도 소극적으로 행동하기는 마찬가지이다. 선택의 기로에서도 여전히 적극적으로 대응하기보다는 오히려 도피를 감행하다 죽음을 맞이하는 인물로 형상화하고 있다. 이처럼 <망나니>와 <노비문서>에서는 탈놀이의 개성적인 인물들을 제대로 활용하지 못한 한계를 보이고 있다. 이에 비해 <너도 먹고 물러나라>에서는 <장대장네곳>을 독창적으로 수용하여 모조리네라는 새로운 인물형을 창조했다. 모조리네는 순수함과 비속함, 자유로움과 무책임성, 지배성과 피지배성이라는 입체적인 성격을 가진 매력적인 인물이다. 부조리한 현실에 대해서 비판적인 자세를 취하고 있지만, 자신도 모르게 부조리한 삶의 방식과 정신세계를 공유하는 아이러니한 인물이다. 그렇기 때문에 스스로의 부도덕을 합리화하면서도 어쩔 수없이 느끼는 죄책감에 괴로워하는 모조리네의 모습은 오늘날의 현대인을 그대로 상징적으로 잘 표현하고 있다.

셋째, 적극적으로 수용한 전통극의 형식이 작품 내에서 유기적인 기능을 하고 있는가라는 본질적인 논의이다. <망나니>와 <노비문서>에서는 골계적인 장면을 만들기 위해 의도적으로 탈놀이의 과장을 적극적으로 삽입하였지만, 오히려 전체적인 흐름과는 맞지 않는 어색한 장면이 그치고 말았다. 즉, 탈놀이라는 좋은 재료를 적극적으로 사용해야 한다는 강박관념에 빠져, 작품의 흐름과 상관없이 단순히 시각적인 새로움이나 독특한 분위기 조성을 위해 부분적으로 차용했던 한계를 드러냈다. 탈놀이의 극적원리와 작품의 내적 원리가 서로 부딪쳐 오히려 전체적인 작품의 통일성을 해치는 장면이 되고 만 것이다. 이에 비해 <너도 먹고 물러나라>는 광대담당의 역할분담을 적절하게 원용하여 이야기를 유기적으로 전개하고 있다. 또한, 전체적인 구조로서 긴장과 이완이 교차하는 내적 원리를 수용하여, 관객들에게 작품에 적절하게 몰입하게 하기도 하고, 또 한편으로는 거리를 두고 비판적인 의식을 갖게 하기도 하였다.

이와 같이 윤대성은 <너도 먹고 물러나라>를 통하여 전통극의 내적 원리를 잘 수용한 완성도 높은 작품을 만들어 내었다. 그러나, 이러한 성

과에도 불구하고, 윤대성은 전통극 양식의 수용에 한계를 느꼈다. 그것은 전통극이 갖고 있는 기본적인 세계관과 인물형에 대한 거부감에서 기인하였다. 현실을 긍정하는 낙관적 세계관과 자유분방한 에너지가 넘치는 낙천적인 인물로는 윤대성이 표현하고 싶었던 암담하고 부조리한 현실을 제대로 표현할 수 없었던 것이다. 결국, 이러한 기본적인 세계관의 차이로 인해, 윤대성은 당면한 현실의 문제를 보다 적극적으로 형상화할 수 있는 새로운 방법론을 찾아 방향전환을 시도할 수밖에 없었다.

그러나 이러한 문제는 윤대성의 개인적 한계에 국한되는 것이 아니다. 왜냐하면 전통극의 양식을 원용하여 현대적인 창조를 시도하는 작업 자체가 가지고 있는 기본적인 딜레마이기도 하기 때문이다. 1970년대 이후 현재까지 끊임없이 전통극 양식을 수용하여 한국적 정체성을 모색하고, 동시에 실험적 방법론으로 현대사회의 문제점을 드러내고자 했던 시도가 진지하게 이어져왔다. 하지만, 이러한 시도에 속에서도 여전히 전통연희 양식과 현대극 양식이 가지고 있는 기본적인 양식적 차이에 대한 진지한 탐구가 부족했던 것도 사실이다. 즉, 전통연희의 낙관적 세계관과 낙천적인 인물형을 그대로 현대극으로 수용할 때는, 필연적으로 다양한 문제가 발생할 수 있다는 사실을 간과했던 것이다. 단순히 고유의 극적 원리와 방법을 원용한다는 긍정적인 시각에 매몰되어, 너무 전통극을 이상화했던 것도 이러한 문제를 심화시킨 원인이기도 하다. 결국, 윤대성이 절감한 전통극 수용의 한계는 이러한 시도가 세심한 주의가 필요한 방법론이라는 것을 보여주는 중요한 사례인 것이다. 그러므로, 윤대성의 한계 인식은 개인적인 차원으로 그치는 것이 아니라, 이러한 시도 자체가 가지고 있는 근본적인 위험성에 대한 경각심을 울려주고 있다는 차원에서 연극사적 의의를 찾을 수 있다.

참고문헌

- 강만길 외, 『한국사 19』, 한길사, 1994.
- 김미도, 「윤대성 희곡의 전통 수용 양상」, 『한국연극학』 제29집, 한국연극학회, 2006.
- 김성희, 「메타연극 연구(1) - 윤대성의 희곡을 중심으로」, 『한국연극연구』 제2집, 한국연극사학회, 1999.
- _____, 『연극의 세계』, 태학사, 1996.
- 김영희, 「윤대성의 <노비문서>에 나타난 극적 기법 연구」, 『국어국문학』 32, 문창어문학회, 1995.
- 김옥란, 「우리가 잊어서는 안 될 우리시대 극작가 윤대성 -시대의 탐구, 독설과 아이러니의 연극」, 『객석』, 돌꽃컴퍼니, 2007.7.
- 김인환, 「놀이의 본질」, 『에로스과 문명』, 나남출판, 1996.
- 김진규 · 정근식, 『근대주체와 식민지 규율권력』, 문화과학사, 1997.
- 김학주, 「나례와 잡희」, 『아세아연구』 6권 2호, 고려대학 아세아문제연구소, 1963.
- 김현주, 「판소리 명사의 거리조정방식과 기능적 의미」, 『판소리연구』 제5집, 판소리학회, 1994.
- 김현철, 「꼭두각시놀음의 산반이 연구」, 『한국민속학』 제33집, 한국민속학회, 2001.
- 김홍규, 「판소리의 서사적 구조」, 『판소리의 이해』, 창작과비평사, 1978.
- 陶立璠, 「중국의 假面문화」, 『비교민속학』 제11집, 비교민속학회, 1994.
- 박명진, 「1960년대 희곡의 정치적 무의식과 알레고리-박조열, 신명순, 윤대성을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제11집, 한국극예술학회, 2000.
- 박혜령, 「윤대성 희곡 읽기」, 『한국희곡작가 연구』, 태학사, 1997.
- 서연호, 「윤대성論-삶의 환경에 대한 통찰」, 『한국현대극작가론 1』, 예니, 1987.
- _____, 『山臺탈놀이』, 열화당, 1987.
- _____, 『한국전승연희의 원리와 방법』, 집문당, 1997.
- 서연호 · 이상우, 『우리연극100년』, 현암사, 2000.
- 서은영, 「윤대성 희곡의 주체와 시공간연구」, 고려대학교 석사학위논문, 2005.
- 송옥 외 역, 『비극과 희극, 그 의미와 형식』, 고려대학교 출판부, 1995.

- 심우성, 「최선목구술본」, 『한국의 민속극』, 창작과비평사, 1976.
- _____, 『남사당패 연구』, 동문선, 1989(개정판).
- 유민영, 「挫折과 悲劇의 作家」, 『神話1900』, 예니, 1982.
- 윤대성, 「나의 작품을 위한 몇 가지 변명」, 『한국연극』 제203집, 1993.4.
- _____, 『神話1900』, 예니, 1982.
- 이상근, 『해학형성의 이론』, 경인문화사, 2002.
- 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1988.
- 이유선, 「프로이트의 재담이론」, 『독일문학』 제60집, 한국독어독문학회, 1996.
- 이훈상, 「朝鮮後期 邑治 社會의 構造와 祭儀-鄕吏集團의 正體性 혼란과 邑治祭儀의 遊戯化」, 『역사학보』 제147집, 역사학회, 1994.
- 전경옥, 『한국가면극 그 역사와 원리』, 열화당, 1998.
- 정낙현, 「윤대성 희곡에 나타난 서사극 특성」, 『한국극예술연구』 제2집, 한국극예술학회, 1992.
- 최상민, 「윤대성 희곡의 현실인식과 글쓰기 방법 -<노비문서>를 중심으로」, 『현대문학이론연구』 제22집, 현대문학이론학회, 2004.
- 최승원 · 최준봉 구술, 임석재 채록, 「康翎탈춤 臺詞」, 『서낭당 2』, 한국민속극연구소, 1972.
- 최창주, 『한국전통연희의 이해와 실제 III 봉산탈춤』, 한국예술종합학교 전통예술원, 2000.
- 허호영 채록, 「松坡山臺놀이 臺詞」, 『서낭당 3』, 한국민속극연구소, 1972.
- Bertolt Brecht, 김기선 역, 『서사극이론』, 한마당, 1989.
- 오스카 G. 브로켓 · 프랭클린 J. 힐디, 전준택 · 홍창수 역, 『연극의 역사 I』, 연극과 인간, 2004.
- 竹内敏雄, 안영길 외 역, 『美學藝術事典』, 미진사, 1993.

Abstract

A Study on the Acceptance of Traditional Performance Styles by Yoon Daeseong in his works and his Expression of Reality

Kim Hyeoncheol

The purpose of this paper is to observe the meanings and limits of Yoon Daeseong's works. Yoon Daeseong has strived to express the problems of reality at the time through his acceptance of traditional performance styles. Yoon Daeseong is a well-known producer in modern Korean theatre history for being a pioneer in making various attempts to search for the identity of Korean plays through his acceptance of traditional performance styles. However, he suddenly proclaimed his discovery of limits in his attempts to produce plays through this acceptance of traditional performance styles and he began his attempts to express the problems of reality in a new way. This paper, having the fact in mind that the problem of creating traditional plays in modern ways is yet to be solved, has observed the meanings and the limits of Yoon Daeseong's attempts.

The first point to note is Yoon Daeseong had much interest in mask dramas and jester plays which are generally built upon a light-hearted and optimistic view of the world. However, the dramatic ideas found in *Mangnani(Headsmen)*, *Nobidocument* and *You Get Away with this Bite* are completely opposite to the mask dramas and jester plays for they portray depressing, sad ideas and are set in a dark and pessimistic world.

Secondly, characters that are optimistic and enthusiastic cannot be found in works by Yoon Daeseong. The only characters that can be found are mostly of depressing nature or dim characters.

Thirdly, it can be seen that a mask drama scene was intentionally put into

Mangnani(Headsmen) and *Nobidocument* in order to function as a comic relief. But rather, these scenes ended up appearing awkward in their places in the general atmosphere of the plays.

However, Yoon Daeseong has produced a relatively flawless play through careful acceptance of a traditional play's inner principles in *You Get Away with this Bite*. Yet, he still felt limits to the acceptance of traditional play styles. It was his refusal to accept the basic characters and views of the world found in traditional plays. A view of the world that affirms reality together with an optimistic free-spirited character overflowing with enthusiasm could not fully express the gloominess and absurdity of reality. In the end, due to the differences in these basic views of the world, Yoon Daeseong gave up his attempts to produce by acceptance of traditional plays and attempted a new method to aggressively express the relevant problems of reality.

Key words : Yoon Daeseong, traditional performance, mask dramas, *jangdaejangnegot*, *Mangnani(Headsmen)*, *Nobidocument*, *You Get Away with this Bite*, styles, reality

접 수 일 : 2008년 8월 31일
심사기간 : 2008년 9월 1~19일
게재결정 : 2008년 9월 19일