

희곡 <웰컴 투 동막골>의 텍스트 전략에 대한 연구

서미진*

<차례>

1. 서론
2. 양식적 특성과 자기반영성
3. 인물의 성격구축과 희극성 창출의 전략
4. '쉽타'로서의 동막골의 정체성과 유토피아 의식
5. 결론

<국문초록>

이 논문은 희곡 <웰컴 투 동막골>의 텍스트 전략에 대한 연구로서 영화로의 재매개를 통해 변화된 양식적 특성과 유토피아 의식을 논하기 위한 예비적 성격을 띠고 있다. 지금까지 영화 <웰컴 투 동막골>에 대한 논의는 많았으나 희곡에 대한 본격적인 연구가 없었다는 점에서 일정한 한계를 노정하고 있다고 볼 수 있다. 본고는 이러한 문제의식 아래 희곡 <웰컴 투 동막골>의 양식적 특성과 자기반영성, 성격구축과 희극성 창출의 전략 그리고 동막골의 정체성과 유토피아 의식의 층위를 통해 텍스트 전략을 고찰하고자 한다.

먼저 텍스트의 가장 핵심 전략인 자기반영성은 서사극 양식에 대한 장진 나름의 전유와 메타극의 부분 첨가를 통해 구축된다. 그리고 극적 서사, 곧 이야기의 생성 방식에서는 경험의 서사(동구의 서사)와 상상의 서사(작가의 서사)를 결합하는 방식을 통해 동시대의 스토리텔링 방식인 팩션(faction)화에 대한 자의식을 드러내면서 자기옹시적인 자기반영성을 구현한다. 특히 극적 분기점이 되는 6장 후반부에서는 양식의 분화와 재통합을 통해 이야기의 외형적인 선형성을 차단함과 동시에 경험에서 상상의 서사로의 이동이라는 이야기의 자질변화를 통해 이야기의 내적 선형성을 차단하면서 반환영주의 자기반영성을 최고조에 다다르게 한다. 요컨대 희곡 <웰컴 투 동막골>은 환영주의와 접점한 채 반환영주의 양식의 속성을 텍스트의 주요한 연행 전략으로 취하고 있다.

다음 성격구축과 희극성 창출의 전략이다. 성격구축은 브레히트의 사회적 게스트인 게스투스(Gestus)와 희극적 성격결함인 하마르테마(Hamartema)를 통해 이뤄진다. 군인들과 동막골 주민들의 대치 상황, 인민군, 국군 사이의 대치상황에서 선택된 동작으로서의 게스투스는 대치상황에 대하는 자

세(태도)의 차이를 보여주면서 서로 다른 독특한 행동방식에 대한 기제가 된다. 한편, 과잉된 자유로운 성격, 천진난만한 동심, 모성 등의 상징적 코드를 부여받고 있는 이연, 동구, 노모 등, 세 등장인물은 희극적 결함인 하마르테마에 의해 성격이 구축되면서 극의 긴장을 이완시키는 희극성을 창출함과 동시에 극적 역할을 통해 플롯을 추진하는 기능적 인물들이 된다. 그리고 희곡 <웰컴 투 동막골>은 탈문맥화 전략, 위반의 전략, 언어 코믹에 의한 전략을 통해 텍스트의 희극성을 창출한다.

마지막으로 '동막골'은 공간의 메타포로서 '쉽타'로서의 정체성을 지니고 있다고 할 수 있다. 오지라는 물리적, 지리적 특성과 함께 사람에 대한 환대(welcome)와 따뜻한 정이 흐르는 옛 부락의 정서를 지닌 동막골은 원형적 고향에 대한 그리움을 상기시키며 '쉽타'로서의 정신적 공간지표가 된다. 장진은 한국전쟁과 민중의 모습을 재구성한 희곡 <웰컴 투 동막골>에서 동막골이라는 공간에 '쉽타'로서의 표상을 부여하고 '환대(welcome)'라는 기의를 중첩시킴으로써 유사 유토피아 의식을 생성시키고 있다. 요컨대 희곡 <웰컴 투 동막골>이 생성하고 있는 유토피아 의식은 이상세계의 창조라는 희망의 원리로서의 이상향에 대한 충동이 아닌 원형적인 고향에 대한 그리움이 쉽타라는 공간 표상과 만나면서 증폭된 의식으로서 유사 유토피아 의식이라 할 수 있다.

주제어: 양식, 자기반영성, 희극성, 쉽타, 유토피아의의식

1. 서론

환영주의와 접점하고 있는 반환영주의 텍스트인 장진의 희곡 <웰컴 투 동막골>은 신에 박광현 감독에 의해 2005년 영화화되어 최고의 흥행 성적을 이룸과 동시에 여러 면에서 사회적 신드롬을 낳으며 대중적으로 성공한 텍스트가 되었다.¹⁾ 그러한 까닭에 지금까지 영화 <웰컴 투 동막골>에 대한 학문적 분석과 비평적 조명은 적잖이 이루어져 왔다. 하지만 이러한 연구의 흐름들은 각색영화로서의 <웰컴 투 동막골>의 위상에도 불구하고 정작 원작에 대한 통찰 없이 영화의 미적 특질들과 주제적 담론이 논구되어졌다는 점에서 일정한 한계를 지닌다고 볼 수 있다.²⁾ 또한

1) 제26회 청룡영화상, 제4회 대한민국 영화대상, 제25회 한국영화평론가협회상, 제26회 황금촬영상 시상식, 제8회 우디네 극동영화제, 제43회 대중상 영화제 등에서 신인감독상, 관객상, 각본 각색상, 최우수작품상, 좋은 영화상, 남우조연상, 여우조연상, 음악상, 신인촬영상, 조명상 등을 받으며 관객과 평단 양쪽에서 좋은 성과를 낳았다.

2) 대표적인 흐름은 크게 몇 가지로 분류될 수 있다. 첫째는 내러티브 측면에서 민족주의 시각으로 귀결되는 텍스트의 이데올로기에 대한 논의의 흐름, 둘째는 소재와 장

희곡과의 비교분석의 경우에도 영화에 무게 중심이 가 있거나 장르론에 따른 서사의 변화 추이³⁾에만 머무르고 있어 원(原) 텍스트로서 희곡 <웰컴 투 동막골>이 지닌 미적 특질과 메시지에 대한 성찰이 부족하다고 판단된다. 따라서 본고는 희곡 <웰컴 투 동막골>의 양식적 특성과 유토피아 의식을 중심으로 전체적인 텍스트 전략을 고찰하면서 원작이 지닌 미적 특질과 그 힘을 살펴보고자 한다. 희곡 <웰컴 투 동막골>은 영화로 전환되는 과정에서 무엇보다 언어적 표상과 언어적 메시지들이 디지털 이미지의 운용방식에 의해 시각적 표상과 시각적 메시지로 재매개되면서 양식의 변화를 일으킨 사례이다. 즉 디지털 기술에 의한 디지털 이미지 구현이라는 시각적 표상체계를 영화형식의 중심에 두고 희곡의 언어적 표상체계를 영화라는 미디어로 전환, 개조한 경우로서 이미지가 텍스트를 관통하면서 원작의 질감과 양식에 변화를 일으킨 경우라 할 수 있다. 이는 디지털 이미지 운용방식을 통해 환영주의와 접점된 반환영주의 속성을 지닌 원작의 양식적 특성을 대자적으로 반향하고 있다는 데서 주목된다. 본고는 이러한 문제의식에서 출발해 희곡 <웰컴 투 동막골>의 양식적 특성과 유토피아 의식을 파악하고자 한다.

기본적으로 희곡에서의 양식(style, mode)은 특징적인 표현방법 또는 공연방식으로부터 비롯되는 하나의 성질로서 시대, 국가, 운동 또는 작가에 속하는 특징들로부터 파생되어 연극의 전체성과 통일성을 달성하는데

르적인 접근으로서 동시대의 한국영화의 장(場)에서 분단상황을 배경으로 코미디와 판타지라는 장르적 요소를 활용하여 상업영화로 탄생시킨 공시적 맥락에 대한 논의의 흐름, 셋째 판타지적 요소에 대한 간략한 기술적인 접근, 그리고 마지막으로 영화의 스타일에 관한 것으로 환상성, 신화성, 알레고리, 상징 등 양식적 특성에 비추어 영화의 코드를 읽고 있는 논의의 흐름이다. 그런데 이러한 논의들은 영화 <웰컴 투 동막골>의 텍스트의 미적 특질이 발생한 기저의 원리에 대한 이해가 부족하며 각색영화로서의 가치평가 또한 제대로 이루어져 있지 않다는 점에서 일정한 한계를 노정하고 있다.

3) 김남석, 「웰컴 투 동막골의 장면배열 양상 연구」, 『한국문학이론과 비평』 36집, 2007. 홍재범, 희곡의 시나리오 전환과정 고찰(3), 『한국근대문학연구』 제17집, 한국근대문학회, 2008.

기여⁴⁾하는 것으로 바라본다. 또한 양식은 표준화된 객관적 도식으로서가 아니라 한편으로는 예술가의 개인 법칙이면서, 다른 한편으로는 시대의 전체적인 정신적 삶에 의해 형성되고 그런 정신적 삶을 수용하는 그릇⁵⁾으로 정의되기도 한다. 본고에서는 양식의 개념을 텍스트의 내러티브 단위인 인물, 사건, 배경, 미장센 등의 형상화 방법과 배치를 추동하는 표현 방법 혹은 공연방식으로서 텍스트의 미적 특질과 이데올로기를 생성시키는 보편적인 구조의 특징으로 파악하고 논의를 진행하고자 한다.

희곡 <웰컴 투 동막골>은 무엇보다 ‘무대 그 자체가 세계’를 의미한다고 믿었던 근대 드라마 형식이 갖는 절대성을 파괴하고자 한 비(非)아리스토텔레스극인 브레히트의 서사극적 요소를 전유하고 있는 극 텍스트이다. 장진은 텍스트 전략으로 그의 장기인 희극적 상황을 기본으로 깔고 메타극적 요소를 부분 도입하여 서사극으로 양식화(stylization)함으로써 내러티브의 단절과 비약의 효과를 노린다. 또한 매끈하게 완성된 이야기를 보여주는 대신에 이야기의 끊어짐과 불합자국을 자기응시적으로 관객들에게 노정하며 텍스트를 분절하고 불합하는 방식을 취한다. 이 분절과 불합의 방식에는 역사의 공백으로 남아있는 어느 서발탄(subaltan, 민중·동구의 기억)이 겪은 한국전쟁 시기의 특별한 체험의 기억이 소환되고, 서사적 화자(해설자)의 역할을 맡고 있는 작가(극중 동구의 아들)의 상상과 바램이라는 자의식이 동원된다.

한편, 양식적으로 <웰컴 투 동막골>은 서사극을 전유하고 메타극적 요소를 부분 연행함으로써 미학적 자의식인 자기반영성을 구현한다. 서사극 양식의 전유는 서사적 화자의 개입에 의해 극적환영을 차단하며 내러티브를 단절시키는 전략을 주축으로 형식상의 장면 구성, 제6장의 메타극 안에서의 역의 상대화 기법의 차용, 그리고 등장인물인 남북한 군인들과 동막골 주민들의 대치상황의 ‘게스투스(gestus)’로 요약된다. 특히

4) 오스카 G. 브로케트, 김윤철 역, 『연극개론』, 한신문화사, 1999, 68~71면.

5) 김덕영, 『게오르그 짐멜의 모더니티의 풍경 11가지』, 길, 2008, 530면.

수행적(performative)으로 진행되는 메타극적 요소는 무대와 관객 사이의 놀이적 성격을 강화하며 <웰컴 투 동막골>의 자기반영성을 절정에 놓이게 한다. 이러한 양식적 전략은 무대 환경을 지각하고 텍스트가 생성되어져 가는 과정 자체를 인지하도록 하는 이성적 계기로 작동하여 한국전쟁의 역사(유사 역사)에 대한 ‘반성적 의미’를 이끌어 낸다. 하지만 또 다른 측면에서는 장진 특유의 연극적 놀이감각에 의해 소재의 심각성이 희극적으로 치환되면서 팩션(faction)의 자질을 갖는 <웰컴 투 동막골>의 이데올로기성을 걷어내는 효과와 함께 내재된 진보적 이데올로기 성향에 대한 방어적인 안전장치로 작동하게 된다.

오전대 희곡 <웰컴 투 동막골>은 한국전쟁이라는 공식역사 지평 너머의 소외된 기억이 작가적 자의식과 접합하여 추억어린 이야기로 태어나게 된 ‘이야기 생성과정’과 ‘제작과정’을 보여주는 자기 인식이 충만한 나르시시즘의 내러티브이자 자기반영성을 구축하고 있는 반환영주의(anti-illusionism) 양식의 극 텍스트라 하겠다. 그리고 여기서 올리는 담론의 층위는 유사 유토피아 의식이다.

이에 본고는 텍스트 전략을 크게 세 가지 측면에 걸쳐 고찰하도록 하겠다. 먼저 양식적 특성을 반(反)환영주의 예술의 자기반영성의 구축이라는 관점에서 텍스트를 전반적으로 분석⁶⁾하고 다음으로 인물의 성격구축과 희극성 창출의 전략을 살펴보도록 하겠다. 그리고 마지막으로 텍스트의 담론층위를 ‘쉽터’로서의 동막골의 정체성과 유토피아 의식을 연계하여 고찰하고자 한다. 결국 이러한 희곡 <웰컴 투 동막골>의 텍스트 전략에 대한 연구 방향은 영화 <웰컴 투 동막골>에서 이룩한 양식적 전환과 유토피아 의식의 변화 양상을 대비하기 위한 전초적인 성격⁷⁾을 띤다고

6) 자기반영성에 기댄 양식적 특성에 대한 논의는 본 논문의 취지에서 가장 핵심적인 부분인 까닭에 상대적으로 다른 장들에 비해 많은 지면이 할애될 수밖에 없다.

7) 필자는 본 연구와 연계하여 후속 논문을 통해 영화 <웰컴 투 동막골>의 양식적 특성과 변화된 유토피아 의식을 발표할 계획이다.

하겠다. 원 텍스트로서 희곡 <웰컴 투 동막골>이 지니고 있는 양식적 특성과 내러티브의 힘은 영화로 재매개되면서 대중적으로 성공하게 된 가장 큰 원동력이 되었다. 그리고 <웰컴 투 동막골>은 연극과 영화라는 각각의 미디어 장(場)에서 고유한 미적 특질들을 구현하고 있는 텍스트이자 영화로의 재매개를 통해 이미지와 말의 상호보완성 및 교환의 풍부함을 보여준 텍스트이다. 이러한 점은 두 텍스트에 대한 양식적 특성과 그 전환된 지점에 대한 연구의 필요성을 제기한다. 그러므로 본 연구의 궁극적 의의는 오늘날 희곡을 원작으로 한 각색영화에서 보여주는 형식논리 및 미학적 재구성을 통한 영화로의 전환에 대한 이해를 도모하기 위해 원작의 양식적 특성과 담론의 층위를 고찰한다는 데 있다.

2. 양식적 특성과 자기반영성

조선일보 신춘문에 <천호동 구 사거리>(1995)를 통해 등단한 장진은 90년대 중후반부터 연극과 영화의 장(場)을 가로지르며 일련의 왕성한 작업들⁸⁾을 선보인다. 희곡쓰기와 연극 연출, 시나리오 쓰기와 영화 연출을

8) 1971년생인 그는 서울예대 연극과를 졸업한 후 90년대 재기 넘치는 연극관의 신예로 부상했다. <허탕>(1995), <서툰 사람들>(1995), <택시 드리벌>(1996), <매직 타임>(1998), <아름다운 사인>(1999), <박수칠 때 떠나라>(2000), <웰컴 투 동막골>(2002)을 쓰고, 연출하였다. 그리고 <개 같은 날의 오후>(1995), <너희가 재즈를 믿느냐>(1996), <삼인조>, <바리케이트> 등의 영화각색 작업을 거쳐 <기막힌 사내들>(1998), <간첩 리철진>(1999), <킬러들의 수다>(2001), <아는 여자>(2004), <박수칠 때 떠나라>(2005), <거룩한 계보>(2006), <아들>(2007), <굿모닝 프레지던트>(2009), <로맨틱 해본>(2011)등의 시나리오(각본)쓰기와 영화연출을 하였다. 2005년 당시 영화 <박수칠 때 떠나라>에 기대를 갖고 메가폰을 잡으면서 <웰컴 투 동막골>(2005)은 제작, 기획, 각본에만 참여했다. 그는 ‘장진 표’ ‘장진 사단’ ‘장진 스타일’ 등의 수식어를 받는 다재다능한 인기 감독이자 메니아 층을 확보한 대중적인 작가주의 감독으로 인정된다. 또한 ‘문화 게릴라’라는 호칭이 시사하는 것처럼 장진은 연극, 영화, 인터넷 영화, 모바일영화까지 전방위로 매체를 넘나들며 매체 통섭의 역량을 보여주고 있다.

검하는 그의 작업 방식은 직접 쓰고, 그 텍스트를 스스로 제작, 연출(감독)하는 일원화된 자율창조방법⁹⁾에 가깝다. 장진은 일원화된 생산 방식을 통해 각각의 예술의 장에서 미디어 감각을 실험하고 자신의 특기인 유티와 넌센스(nonsense, 무의미)의 유머, 부조리한 대사를 바탕으로 스토리텔링의 양식을 끊임없이 고민하며 사유한다. 또한, 그는 독특한 상황설정, 뭔가 부족한 듯 보이는 인물의 극 행위와 그런 인물들 간의 감정과 감정의 충돌, 그 충돌의 결과로서 관객의 관습적 기대를 배반하는 극적 상황의 연출을 통해 상황 코믹적 요소를 창출한다. 대체적으로 그의 텍스트는 ‘기발한 상황’ 설정과 ‘사람(인물, Character)’에 대한 관심과 애정의 결합을 통해 한국 사회의 모순과 부조리를 엇박자의 웃음으로 희화화하는 블랙코미디의 성향과 동시대의 삶의 모습과 현실을 따뜻하게 반항하는 휴먼코미디 성향이 공존해 있다고 볼 수 있다.¹⁰⁾

희곡 <웰컴 투 동막골> 역시 기본적으로 이러한 그의 작업 스타일과 작품세계의 성향에서 그리 멀리 가지 않다. 다만 보다 극 텍스트의 양식화에 집중하고 있는 점, 상대적으로 극 텍스트의 내부 메시지의 이데올로기가 강화된 점 등이 변별된다. 이는 ‘한국전쟁’과 ‘민간인 학살’이라는 역사적 기억에서, 그리고 정치적 논쟁에서 여전히 자유로울 수 없는 민감한 소재를 다루고 있기 때문일 것이다. 본 장에서는 희곡 <웰컴 투

동막골>의 텍스트 전략을 양식적 특성과 자기반영성의 구축이라는 관점에서 논하기로 한다.

희곡 <웰컴 투 동막골>은 ‘이야기의 생성과정’과 ‘제작과정’, 곧 극의 서사의 생성과 극 텍스트의 연행이라는 두 가지 차원에서 자기인식과 자기반영이 충만한 반(反)환영주의 예술 양식을 미학적 전략으로 취하고 있다. 현실에 대한 투명한 재현 혹은 실제 모사에 대한 강한 욕망인 환영주의(illusionism) 예술 전통의 반대편에 있는 반환영주의(anti-illusionism)는 가상성과 문화 생산물로서 자기 자신을 바라볼 수 있는, 곧 자기응시에 찬 자기반영성(self-reflection)¹¹⁾을 주요한 덕목으로 여긴다. 모더니즘 및 포스트모더니즘의 핵심 가운데 하나인 자기반영성은 지시성의 위기에 대한 공통된 인식을 기반으로 하고 있는 현대 사상의 특징이자 현대 사상의 경향에 대한 징후로서 스스로의 조건 및 절차를 자기 검토하려는 텍스트적 자기 인식과 자기 지시성self-referentialy 등의 자의식의 산물¹²⁾이다. 이러한 미학적 자의식을 바탕으로 한 투명성 및 현실 모사 개념에 대한 부정으로서의 자기반영성은 반환영주의 예술의 중요한 미학적 전략이라 할 수 있다. 또한 자기반영성은 자신들의 작업 질료에 대해, 혹은 그들의 텍스트를 발생시키는 창작과정에 대해 관심을 유도했던 모더니즘적 예술가들의 징후적 경향¹³⁾이기도 하다.

장진은 한국전쟁을 소재로 한 역사이야기인 <웰컴 투 동막골>이 만들어지게 된 배경과 동기, 내러티브, 이야기의 자질 등에 대한 자기검토와 자기인식을 작가의 ‘글쓰기 작업’이라는 것을 극적 전체 삼아 연출행위

11) 로버트 스태프 지음, 오세필·구중상 역, 『자기 반영의 영화화 문학』, 한나래, 1998, 15면.

12) 로버트 스태프, 위의 책, 15~18면.

13) 위의 책, 17면. 이러한 미학적 자의식인 자기반영성은 현대의 미술가, 작가, 음악가들에게서도 발견되는데 그들은 자신들이 작업하고 있는 미디어나 재료, 자기 재능을 창작화하는 과정 자체에 자주 주목하곤 한다. 현대의 소설가는 자기 작업에서 소설 쓰기의 문제를 탐구하고 극작가들은 의도적으로 자기들 연극의 극적 구성을 드러낸다. 유진 런, 김병익 역, 『마르크시즘과 모더니즘』, 문학과 지성사, 1986. 45~50면.

9) 작가와 연출가의 분리에 의한 이원성이 불식되고 스펙터클과 플롯의 이중 책임을 양도받은 독창적인 창조가에 의해 작품의 발상에서부터 구성, 제작, 공연에 이르는 일체의 과정을 한 연출자나 공연집단이 수행하는 제작의 일원화 현상을 의미한다. 최치림, 『공연과 텍스트의 관계에 관한 연구』, 『한국연극학』 제15호, 382면 참고. 장진은 프리디션, 일명 문화창작집단인 <수다>를 만들고 ‘장진 사단’이라 불리는 일련의 배우들을 이끌며 작품을 기획, 제작하고 자신이 발상한 텍스트를 공연에 올린다.

10) 냉소적 웃음과 비판적 시선에 바탕하고 있는 ‘블랙코미디’라는 용어가 그의 텍스트의 풍자성에 적합한지에 대해서는 여지를 남겨둔다. 하지만 엇박자의 웃음 속에 배어 있는 씩씩함, 본질은 시니컬하지 않는데 외형적으로 시니컬한 척 하는, 그래서 웃어야 할지 울어야 할지 망설이게 만드는 휴지와 그 간격이 만드는 풍자성을 넓은 의미의 블랙코미디 성향으로 논자는 바라본다. 한편 휴먼코미디 성향은 그의 텍스트에 흐르는 따뜻한 해학의 웃음과 관계있다. 장진의 희곡 텍스트의 웃음의 원리와 기제에 대해서는 지면을 할애에 다른 논문에서 다루고자 한다.

를 통해 제시한다. 그리고 글쓰기 작업의 결과로 탄생한 책 ‘웰컴 투 동막골’의 서사를 드라마적 시공간에서 극 행위를 통해 재현하며 작가의 언술행위와의 상호침투, 교차, 변증시켜 나가는 방식으로 자기반영성의 모더니즘의 징후를 내보인다. 마치 외부(밖)와 내부(안)시점으로 이중화되어 내부의 서사를 외부의 틀에 있는 전지적 화자가 주체적으로 끌어안으며 자기 인식하는 소설의 격자형식처럼 <웰컴 투 동막골>은 서사적 화자의 디에게시스(diegesis, 제시, 서술적 묘사)의 시공간을, 텍스트 발생의 시작과 끝을 전체적으로 통제하는 바깥 틀로 기능하게하며, 등장인물들의 미메시스(mimesis, 행동의 모방)의 시공간을 자기성찰하고 자기검토한다. 그리고 바깥 틀인 서사적 화자의 디에게시스의 시공간에서 이뤄지는 언술행위를 통해 극적 공간에서 이뤄지는 미메시스의 환영주의를 궁극적으로 상쇄하며 이야기의 인공성과 텍스트 제작 과정에 대해 관객의 주의를 환기시킨다. 곧 <웰컴 투 동막골>은 무엇보다 나레이터의 개입 다시 말해 이야기와 연출에 대한 관점의 개입을 다시 채택하여 강조¹⁴⁾하고자 했던 서사극 무대 양식의 서사적 화자의 디에게시스의 시공간을 확보하고 그의 관점과 개입에 의한 내러티브 단절의 전략을 통해 반환영주의 예술의 자기반영성을 구축해 나아간다고 하겠다.

작가 제가 보낸 원고죠. 오랜만에 언플러그드 작업을 했습니다. …(중략)… 한국전쟁이 한창이던 1950년 늦가을 저희 아버지 열네 살이셨습니다. 이젠 제 아버지의 애깁니다.

작가촌장이 도움을 요청한 김 선생이란 분은 이 부락에 사는 사람 중에 유일하게 신교육을 받은 사람이었습니다. 아울러 정신이 온전치 못한 이연이의 짝사랑을 받는 분이었죠. …(중략)… 비행기에서 살아남은 미군 병사와 부락민과의 그 지루한 대화는 계속 되었고… …(중략)… 이연이가 김 선생을 찾아가는 시간은 모두

가 짐작한 시간보다 훨씬 늦었습니다. …(중략)… 그중에 하나는… 이연이 머리에 꽃을 꽂아야 했기 때문이죠.

작가 이렇게 그들은 만났습니다. 총을 겨누었고 수류탄을 손에 쥐었고 으박지르고 비명지르고. …(중략)…

어느 한쪽도 지지 않았습시다. …(중략)… 이렇게 만난 이들이 어떻게 이런 사진을(액자를 들며)찍을 수 있었을까요? …(중략)… 동막골… 이곳은 다신 돌아갈 수 없는 신비의 마을이었습니다.

작가 손을 잡은 건 가장 어린 친구들부터였습니다. …(중략)… 반역이라 고향지르지 않았고 배신이라 질책하지도 않았죠…… 조금씩… 이들은 이 사진 속의 모습으로 다가가고 있습니다.

작가 이연이가 뽀박질하며 오르던 구릉 가운데에 그녀를 물었습니다. …(중략)… 무덤에 그녀가 예뻐하던 파랭이 꽃을 놓아주며 그들은 미안해했습니다. 이곳에 들어오지 않았다면 당신은 이렇게 되지 않았을 겁니다. 정말 미안합니다. …(중략)… 당신 있는 곳은 아무 싸움도 소란도 없는 곳이길 바랍니다.

작가 1950년 10월 22일 정오가 조금 넘은 원주에서 이룩한 연합군 제2항공단 폭격기들은 …(중략)… 허나 함백산을 조금 못간 백운산에 모든 폭탄을 투하하게 됩니다. …(중략)… 더욱 놀라운 것은 다섯 구의 시체가… 인민군 세명… 그리고 국군 두명…이란 것이었습니다. 그리고 그 폭격에 관한 이야기는 어느 누구의 입에서도 다시는 오르내리지 않았습시다.¹⁵⁾

위와 같이 서사적 화자(나레이터narrato)의 역할을 하는 작가(혹은 연출가)는 선(先)제시, 중간보고, 논평, 그리고 보충설명 등의 보고체의 디에게시스(diegesis 제시, 서술적 묘사)를 통해 극 행위(극 진행)를 중단하면서 극

14) 빠트리스 파비스, 신현숙·윤학로 역, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999, 223면.

15) 장진, 『장진 희곡집』, 열음사, 2008, 231면, 243면, 278면, 295면, 318면, 327면. 순서대로 참고.

적 긴장의 상승을 방해하고 미메시스 시공간에서 이뤄지는 극적 이야기의 선형성을 차단하고 있다. 이러한 서사적 화자의 개입에 의한 내러티브 단절의 전략은 브레히트 서사극의 원리인 무대와 관객 사이의 ‘이야기의 거리(narrative distance)’ 형성과 ‘V효과(V-effect: 소외효과)’를 어느 정도 생성한다고 판단된다. 그런데 장진은 서사적 화자인 작가의 위치를 거리 서사극의 목격자의 위치에 세우면서도 외부이야기와 내부이야기로 이뤄진 소설의 ‘격자구성’의 화자의 속성을 접목하여 플롯, 인물, 인물의 심리, 사건, 사건의 추이, 배경 등에 대한 전지적 논평을 행하게 한다. 이러한 결과 텍스트 진행은 전체적으로 작가의 시선과 호흡을 따라가며 그의 개입과 더불어 극적 서사가 단절되기도 하고 통합되기도 하는데 이는 브레히트의 서사극이 유도하고자 했던 이야기의 거리 형성과 소외효과, 그리고 이에 기댄 관객의 이성적 비판에 의한 현실 개혁의 능동적 태도변화와는 일정정도 그 성질을 달리한다 하겠다. 즉, 서사적 화자인 작가는 목격자인 ‘보고자’로서의 위치설정에 대응되지만 전체적인 극적 서사를 통제하고 생성해 나아가는 전지적 시점을 견지한 ‘주체자’의 위상을 지님으로서 일반적인 목격자의 객관적 보고의 기능과 차별화된다. 오히려 작가의 자의식적 해설과 연술은 공연의 시간을 환기시키며 무대 공간에서 관객에게 직접 말을 건네고 이야기를 들려주는 스토리텔링의 현장성(지금, 여기)을 확보¹⁶⁾한다 하겠다. 이러한 특성은 아버지로부터 들은 이야기라는 극적 전체를 받아들이며 관객들이 작가의 제시와 시선에 매개된 내러티브 생성 과정을 보다 수동적으로 체험하도록 한다.

따라서 <웰컴 투 동막골>은 작가가 개입하는 순간, 스틸모드(still mood)로 극 행동이 중단되었다 그의 연술행위가 끝나면 다시 극적 시공간 안으로 돌아가 책의 서사를 모방하는 극 행위의 반복을 통해 두 시공간을

16) 이는 서사적 화자인 작가의 시점이 현재의 시점이며 과거의 시점으로 구성된 미메시스의 시공간의 이야기를 들려주기 때문에 스토리텔링의 현장성을 확보한다고 볼 수 있다.

왕복, 교차, 변증시키는 무대의 이원화 전략에 의한 서사극 무대 양식을 전유하고 있다. 이는 등장인물들이 말로 설명하고 이야기(대화)하며 극적 서사의 경험과 사건들을 성찰하며 진행시키는 일반적인 서사극과는 차이를 내포한 것으로 <웰컴 투 동막골>만의 특징적인 서사극 양식의 전유¹⁷⁾라 할 수 있다.

또한 무대의 이원화를 통한 서사극의 양식화는 장면구성과도 맞물리면서 <웰컴 투 동막골>만의 미적 특정성을 구현한다. 보편적으로 서사극의 장면구성은 관객과 이야기 사이의 심리적 거리형성을 위한 또 하나의 내러티브 단절의 장치로서 서사적 화자의 개입과 더불어 이야기의 선형성을 차단하는데 목적이 있다. 비(非)인과율에 의한 독립된 삽화의 나열에 의한 장면구성이나 혹은 독립된 화소를 지닌 에피소드들의 비조직적인 서사극의 장면구성¹⁸⁾은 무대의 환영(illusion)을 차단하며 반환영주의 속성을 견지하도록 한다. 그런데 <웰컴 투 동막골>의 장면구성은 서사적 화자의 해설로 시작하는 극의 소개이자 프롤로그 격에 해당하는 Intro를 시점으로 제1장 제단 계곡 구릉터, 제2장 스미스…… 동막골에 오다, 제3장 뱀바위, 제4장 촌장집 앞마당, 제5장 실천(實川)위 옥수수밭, 제6

17) 일반적인 서사극에서는 극적 서사의 경험과 사건들이 등장인물들의 말과 이야기에 의해 진행되는 것에 반해 <웰컴 투 동막골>은 디에게시스(제시)와 미메시스(행동)의 시공간으로 이원화 하여 서사적 화자의 시공간을 분리시키고 있다는 점에서 차이를 보인다. 이는 단일 화자를 세우고 그의 관점에서 대화와 해설에 의한 장면교체를 통해 이야기를 제시하는 서사극과는 차별화된다.

18) 브레히트는 심리 그 자체에 대해선 그다지 관심을 갖지 않고 사건 자체에 대한 성찰을 강조한다. 그의 서사극의 장면구성은 감정이화의 장치로서 필연적인 인과관계가 없는 독자적인 장면들의 비조직적인 구성방식을 이룬다. 반면에 장진은 관객의 내러티브에 동화되는 것을 완전히 차단하는 데 목적이 있지 않고 다만 매끄럽게 동화되는 것을 방해하기 위한 장치로서 형식상의 장면구성을 전유하고 있다. 장진은 인간의 심리나 내면 탐색에 무심했던 브레히트와 달리 인물(Character)에 대한 관심이 크며, 인물과 인물 사이의 감정적 대립에서 오는 상황의 흐름을 중요시한다. 전반적으로 그의 극 텍스트들은 휴머니즘 시각에 입각한 인간에 대한 관심이 깔려있다. <웰컴 투 동막골> 역시 동치성과 현실의 갈등으로 상징되는 국군과 인민군의 심리적 대치상황을 플롯의 중심 갈등 축으로 삼고 있다.

장 촌장네 마당, 제7장 옥수수밭 등, 장소 이동에 따른 무대 공간의 변화를 표지하는 소재목으로 이루어진 총 7장의 장면구성을 형식상으로 취한다. 그러나 실제적으로는 통일된 하나의 이야기의 연속체로서 인과율의 사건전개에 따른 아리스토텔레스적인 플롯구성을 이루고 있다. 각각의 장에서 서사적 화자의 디에게시스 부분을 소거하면 <웰컴 투 동막골>은 ‘동막골’이라는 통일된 시공간을 배경으로 불시착한 조종기의 연합군(미군) 대위, 퇴각 중인 인민군 셋, 탈영병 국군 둘이 차례로 이곳에 모여들면서 전시 상황의 대치국면의 심리적 갈등을 전개하다가 순박한 동막골 사람들과 교감하면서 노동을 통해 감정의 대립을 풀고 본연의 인간성을 회복해 결국엔 국방군의 오인 폭격으로부터 동막골을 지켜낸다는 1막 2일에 걸친 발단, 전개, 위기, 절정, 대단원 혹은 기(Intro-1장, 승(2-5장), 전(6장), 결(7장)의 유기적인 플롯 구성을 이룬다.¹⁹⁾ 비록 촘촘하지 않은 개연성에 바탕하고 있으나 느슨한 형태의 유기적 플롯 구성으로 보는 데는 무리가 없어 보인다. 이러한 플롯구성이 가능한 이유는 앞서 지적한 것처럼 책의 서사를 재현하는 모방의 공간인 미메시스의 시공간과 서사적 화자의 예술의 공간인 디에게시스의 시공간으로 무대가 이원화된대서 연유하지만 보다 근본적인 이유는 미메시스 시공간에서 재현되는 작가가 쓴 ‘책의 서사’의 자질이 통일된 시공간에서 벌어지는 인과율에 바탕한 연속체의 이야기라는 점에 있다.

이렇듯 무대의 이원화와 형식상의 장면구성을 통해 장진은 작가의 글쓰기 작업의 배경과 과정에 대한 자기 검토의 예술이라는 자기반영성의 반환영주의 속성을 견지한 채 글쓰기의 결과로 탄생한 책의 서사를 극행동으로 재현하여 극적환영을 일으키는 환영주의의 특성을 교차, 결합

19) 이렇듯 스토리 내의 사건들의 결합인 플롯이 형식상으로는 장면구성을 떠받쳐 주지만 일반적인 서사극의 극적 시간과 극적 공간의 비약이 없는 인과율에 따른 통일적이고 일관된 플롯구성이라는 덕분에 영화로의 시나리오 작업은 비교적 수월해진다.

시키며 이야기를 생성해나간다. 그 결과 관객은 감정이화에 의한 소외효과와 감정몰입에 의한 카타르시스가 혼성된 웃음과 눈물을 동시에 공유하는 극 체험으로 유도된다. 전자는 내러티브 단절의 전략을 통한 서사극 양식의 전유에서 대체로 기인하고 후자는 연속체의 이야기로서 책의 서사인 ‘동막골 이야기’의 재현에서 비롯된 극적 환영에서 기인한다.

따라서 <웰컴 투 동막골>이 내러티브의 단절과 도약의 전략을 통해 자기반영성을 구축하지만 그 이면에는 미메시스 시공간의 인과율의 이야기체가 낳는 극적환영에 의한 환영주의적 재현 관습 패턴과 타협된 지점에서 만나고 있음은 중요하다. 왜냐하면 이는 곧 일차적으로는 자기웅시의 서사적 화자의 전언에 수동적으로 끌려가는 관객의 관극체험으로 이어지는 한편 이차적으로는 한국전쟁과 민간인 학살에 대한 진보적 이데올로기 성향을 환영주의적 극텍스트²⁰⁾의 동력으로 봉인하면서 텍스트의 이념성에 대한 안전장치로 기능하도록 하기 때문이다. 그리하여 <웰컴 투 동막골>은 서사극 양식이 갖는 현실 개혁적인 정치적 의미보다는 즉, 연극의 사회적인 개입에 대한 노력으로서 도발적인 텍스트가 되기보다는 모순을 감추고 조화와 이상화를 목적으로 한 부르주아 연극의 함의와 잠재적으로 타협하게 된다. 그 결과 <웰컴 투 동막골>은 서사극 양식의 정치적 목적인 관객의 능동적 참여에 의한 사회의 변혁과 변화라는 의미를 거세시키며 순화시킨다.²¹⁾ 정작 추상적으로나마 관객을 능동적인

20) 환영주의적 극텍스트는 행동의 모방을 중심으로 한 플롯과 극 행동이 유기적으로 결합된 텍스트로서 무대의 극적 환영(illusion)을 불러일으켜 관객들이 감정동화에 카타르시스를 경험하는 것을 궁극적 목표로 삼는다.

<웰컴 투 동막골>은 반환영주의적 양식을 골격으로 취하면서도 환영주의적 극의 재현 관습을 포기하지 않고 현실과 환영 사이의 긴장을 생성하고 있다. 무대의 감정적 동화력에 의한 환영은 중간 중간 차단되며 이야기자체가 환기되고 현실이 환기되지만 <웰컴 투 동막골>은 성찰과 인지, 이성 중심의 일반 서사극과는 다른 결을 취하고 있다.

21) 브레히트는 서사극을 상황을 재현하는 극이 아닌 상황을 발견하는 극으로 규정하고 미메시스의 미학이 아닌 모순의 미학, 정치화된 미학이라 한다. 그의 이러한 연극 미학은 연극을 사회변화와 변혁을 이끌어내는 도구로 인식하고 있는데 기초하는데,

공동의 이야기꾼으로 동참시키고 관객의 참여를 꾀하는 장은 제6장에서이다. 그러나 이 장 역시 정치적 동기 유발보다는 관객의 유희적 참여에 의한 전통연희의 시공간 운영과 비슷한 메타극의 놀이적 성격을 띠게 된다.

제6장 ‘촌장네 앞마당’은 양식의 분화와 이야기 자질의 변화를 수반하는 장으로 <웰컴 투 동막골>의 자기반영성의 반환영주의 특성이 최고조에 달하는 장이자 극적 분기점이 되는 장이다. 먼저 양식상으로 무대 그 자체의 현실을 강조하는 극장주의 양식²²⁾이 첨가되면서 그동안 무대의 이원화를 통해 유지되어 왔던 반환영과 환영사이의 긴장을 해제시킨다. 디에게시스의 시공간과 미메시스의 시공간의 분리가 무너진 채로 미메시스 시공간의 등장인물들은 역할에서 벗어나 연기자로서 디에게시스 시공간의 작가와 서로 소통하며 자기지시적인 자기재현의 메타극을 수행한다. 이러한 성찰적 기능과 유희적 기능을 돕는 메타극의 자기재현은 무엇보다 <웰컴 투 동막골>의 놀이적 성격²³⁾을 강화하면서 희극성 창출

그는 ‘자연스러운 거리극’과 ‘예술적인 서사극’ 모두 특수한 목적을 위해 행해지고 사회적인 의미를 갖는다며, 연극이 사회적 개입에 대해 노력하는 ‘도발적인 텍스트’가 되어야 한다고 주장한다. 송동준 외 공저, 『브레히트의 서사극』, 서울대학교출판부, 1993, 53~97면 참조. 반면에 장진은 허구와 현실사이의 긴장을 놓치고 싶지 않았던 것 같다. 혹은 브레히트가 말년에 주장한 환영과 소외의 변증법적 서사극에 대한 나름의 양식적 사유에 바탕하여 그 양식을 전유하고 있는 지도 모르겠다. 그런데 여기서 고려해야 할 점은 본 텍스트가 LG아트센터 개관 2주년 기획공연이라는 점이다. 공연의 물리적 공간인 LG아트센터 극장이 갖는 자본주의적이며 부르주아적인 특성과 위상을 상기할 때 서사극의 정치적 요소가 거세되며 놀이극적 요소로 치환되는 것은 현실의 이데올로기의 기제가 작용한 까닭일 것이다.

- 22) 극장주의는 극적 시간의 흐름이 단절되고, 극중 장소의 폐쇄성이 깨어지며, 행위의 연속성이 무시되면서 희곡의 3일치 원칙이 무너지는 것이다.
- 23) <웰컴 투 동막골>은 텍스트 전반에 흐르는 희극적 상황설정, 인물의 성격 구현을 통한 희극성, 그리고 무엇보다 이러한 메타극의 놀이적 성격으로 인해 ‘놀이극’으로 바라보는 시선을 낳는다. 이는 앞서 지적한대로 그의 서사극적 양식의 전유가 환영주의적 속성과 타협하고 있는 지점과 상관된 것으로 부르주아 연극의 함의를 갖고 있다는 지적과 교호한다. 예컨대, 한 보수 언론매체에서는 <웰컴 투 동막골>을 한 국전쟁 배경의 ‘놀이극’으로 소개하고 있다. “... (중략) ... 나는 지금도 내가 살 수 있는 동막골을 찾지 못했는데. 뭐 그리 여유있다고 그런 허구를 뽐내며 이야기를 들려

에 기여한다. 미메시스 시공간의 등장인물인 촌장, 달수, 노모, 마님, 치성, 동구, 스미스, 상상은 디에게시스의 시공간의 서사적 화자인 작가와 자신의 극적 역할에 대한 코멘트를 나누며 사건의 진행과 자신의 역할을 조율한다. 제4의 벽이 무너진 무대공간에서 이뤄지는, 위기극면에서 절정으로 넘어가는 장면의 꼭지를 따기 위한 연기자들의 발화와 언쟁은 다분히 희극적 상황으로서 관객을 그 역할의 공동의 조율자로 참여하는 듯한 개방적인 의식과 능동성의 세계로 이끈다. 마치 전통연희의 시공간 운영, 관객과 무대의 참여처럼, 등장인물들이 자기 역할에서 빠져나와 연기자로서 자기 역에 대한 코멘트를 하며 동시에 역을 구현하는 것은 역의 상대화²⁴⁾기법에 대한 차용으로 읽힌다.

다음으로 이야기의 자질 변화에 관한 것으로, <웰컴 투 동막골>은 제6장에서 메타극의 수행을 매개로 경험의 서사에서 상상의 서사로 링크(link)된다. 그동안 빛바랜 사진 한 장²⁵⁾의 이미지를 좇아 아버지의 저장기

주겠는가. 그저, 그냥……” 등, 장진과의 인터뷰를 바탕으로 기자는 그의 손을 거치면 전쟁도 농담이 되며 <웰컴 투 동막골>을 동세대의 단절감을 깨고파 기획된 판타지로서, 하나의 환상적인 놀이극으로 소개하고 있다. 중앙일보, 사설칼럼, <신작을 말한다> 장진 작·연출 ‘웰컴 투 동막골’, 2002.11.11.

- 24) 브레히트가 소외효과 창출을 위해 고안해 낸 역의 상대화 기법은 극중 인물의 구연의 수단으로 등장인물들이 스스로 자신의 역에 대해 ‘지문과 코멘트 형식의 보고와 재현’을 하면서 동시에 자신의 역을 수행하는 것이다. 피란델로를 비롯한 다른 현대 서사극 작가들의 경우에도 역의 상대화 기법을 구사한다. 많은 수의 서사극 작가들은 배우의 역할을 짊어진 자와 성찰하는 자로 갈라놓고 수행하는 데 반하여 브레히트는 배우의 역할 안에 두 가지 모두 심어놓는다. 즉, 자기가 맡은 인물에 대한 성찰을 인물 자체 속에 심어 넣어 둠으로써 역할에서 빠져 나올 필요가 없다. 따라서 브레히트의 서사극 연기자는 제시하는 사람, 제안하는 사람이 된다. 장진은 6장 메타극에서 역의 상대화 기법을 차용하는데 그의 등장인물들은 자신들의 ‘역할에서 빠져나오지만 배우가 되어 성찰하지 않는다. 즉, 역할에서 빠져나오며 등장인물들은 그대로의 정체성을 지킨다는 점에서 일반 서사극의 역의 상대화 기법이나 브레히트의 상대화 기법과는 차별된다.
- 25) 아버지의 오랜 단합에서 발견한 동막골 사람들과 국군, 인민군, 연합군이 다정하게 포즈를 취하고 있는 흑백 사진 한 장은 착상의 동기부여가 된 극의 모티프(motif)이자 연극을 여닫는 무대 위의 오브제(object)로서 중요하다. 또한 사진은 이야기 생성의 단서로서 사진에 얽힌 사연이 전반부와 중·후반부를 이루고, 사진의 이미지를 바탕으

역을 소환하며 구술에 바탕했던 한국전쟁에 얽힌 비화(秘話)로서의 경험의 서사는 작가의 바램과 확신에 찬 상상의 서사와 결합하면서 픽션의 지점으로 넘어간다. 따라서 제6장은 이야기의 분열과 굴절, 비약과 봉합 자국을 자기반영하면서 <웰컴 투 동막골>의 극적 '서사'(epic)의 자질을 경험의 서사에서 상상의 서사로 이행한다는 측면에서 극적 분기점으로 바라볼 수 있다. 그리고 이러한 경험의 서사에서 상상의 서사로의 링크(link)과정은 서사극에서 극장주의 양식으로 분화되었다 다시 서사극 양식으로 통합되는 무대의 운영과정 즉, 유희적인 메타극을 매개로 이야기를 분열시키고 작가의 언술행위를 통해 이야기를 자의적으로 봉합시키는 서사극 양식이 맞물리면서 이야기 생성과정에 대한 자기검토와 자기지시성, 그리고 이야기의 인공성에 대한 자기반영성을 최고조에 달하게 한다.

현철, 달려든다.

치성, 그를 제압하며 놓인다.

그러고는 목을 조아리다 결정타를 날리려는 순간...

작가에게 쏟아지는 불...덩이...

무대 위의 상황은 정지된다. ...<중략>...

작가 아버진... 여기까지 말씀을 해 주시고... 그만... 돌아가셨습니
다. 이 이후의 애긴 제가 만들어 낸 것이죠.

로 상상해낸 작가의 바램의 서사가 후반부의 절정과 대단원을 이룬다. 이는 장진이 자신의 대리인격인 서사적 화자(작가)에게 사진의 폰크툼(찌름)과 스튜디오(그 시대의 약호)을 읽을 수 있는 주관적 시선을 부여했기에 가능했다. 한국전쟁 당시 미군, 남북한 군인들, 민중들이 환한 웃음으로 어우러진 채 다정한 모습을 취하고 있는 풍경은 분명 한국전쟁에 대한 공식기억과는 다르기에 서사적 화자에게 놀라움과 충격을 제공한다. 따라서 전쟁 미체험 세대인 작가는 아버지가 남긴 사진 한 장을 단서 삼아 예정된 이상적 결말을 향해 이야기를 생성시켜나갈 수 있게 된다. 특히나 후반부의 작가의 상상의 서사는 우리의 선입견이나 편견을 해방시키는 사진의 폰크툼(찌름)에 촉발된 미래의 역사의지의 투영일 수 있다. 반면 영화 <웰컴 투 동막골>에서는 프롤로그와 에필로그에 스미스가 동막골에서의 자신들의 시간을 셀프 촬영한 흑백 동영상을 인서트 처리하여 정서적 효과를 창출하는 것으로 대체된다. 롤랑 바르트, 조광희 역, 『카메라 루시다』, 열화당, 1979, 41~54면.

이 사진의 모습만을 생각하며 그려 보는 저의 상상이죠. ...<중략>... (밀줄, 논자)

촌장 뭐가 좀 이상합니까? 선상님.....

작가 (관객을 보고) 제가 만들어낸 인물이니 저와 애길 나눌 수도 있지요 ...<중략>...(ㄱ)

달수 아무리 그래도 어떻게 혼자 다 하시려고 그러세요?

촌장 니가 말릴래? 응식이 말릴래? 아무래도 나이 많은 내가 이걸 말리는 게 순리 아니겠니? ...<중략>...

마님 그리고 작가 선생님, 말이 나왔으니 하는 애긴데... 중요한 대목은 왜 꼭 남자가 합니까? ...<중략>...

치성 그러니까... 작가 선생 의도대로 그 사진의 풍경만 만들면 되는 거 아니요? ...<중략>...(ㄴ)

작가 저기 원위치 하시고요..... 이렇게 막무가내로 하시면... 얘기가 좀 이상해지고요..... 진정들 하시고.....

동구 근데... 사실 이런 장면일수록 의외의 인물이 해결하는 것이 더 폼 나지 않을까 하네..... 어이, 나같이 어린 것이 이 순간을 감동과 놀라움으로 돌파하는 것이 더 쫄할 거 같은 데... 생각 좀 해봐..... (모두 동구를 이상한 듯 본다.)

동구애, 내 아들이예요, 그잖아?

작가 근데...아버지... ...<중략>...

스미스 ...<중략>... you said I would be the main guy... so what's going on here? ...<중략>...

작가 아무튼...긴장된 상황이기 때문에 그것에 맞는 각자의 반응이 있거든요..... 제가 기술하는 대로 일단은 가 보시고... 그제 맘에 안들면... 뭐 또 다시 쓰면 되는 거니까..... 여하튼 가장 중요한 건... 이 사진의 결과를 향해 이야기는 진행되어야 한다는 거죠..... 표현철 소위, 자리로 좀... ...<중략>...

작가 ...<중략>... 다정한 얼굴을 하며 서로에게 정감 어린 시선을 보내는 이 사진 속에서... 저는 이들은 결국 이렇게 만나게 될

것이라는 확신을 가지고 글을 써 내려갔습니다. 여기서부터는
제가 만들어 낸... 저의 바람입니다.

- 김선생** 촌장 어르신!!!! 어르신!!!! (모두가 멈추고 김선생을 바라본다.)
촌장 뭐요, 김 선생..... 뭘 일인데.....
김선생 군인들이 왔어요..... 제단 고개 비행기 떨어진 곳 있잖아요
..... 거기에들 모여 있어요.....(ㄷ)²⁶⁾

위와 같이 6장 중후반, 현철과 상상이 탈영병이라는 정체가 드러나는 순간을 계기로 현철과 동치성(인민군)사이의 잠재된 감정적 대립이 다시 격화되는 위기국면에서 서사극과 메타극(극장주의 요소)이 혼성되는 극의 분화를 보인다. 그리고 다시 서사극으로 통합되면서 1장부터 6장 중반까지의 아버지(동구)의 미완의 서사인 ‘구술에 의한 경험의 서사’는 작가의 미래 의지가 투영된 ‘상상의 서사’와 결합한다. 그리하여 발견과 급전이 이뤄지는 절정(6장 후반부)과 대단원(7장)은 상상의 서사로 채워진다. 그런데 여기서 흥미로운 점은 미메시스의 시공간에서 재현된 서사의 생성과정을 통해 장진이 한국 현대사의 비극적인 사건 가운데 하나인 한국 전쟁을 소재로 역사 이야기를 만들어내는 방식을 노정하고 있는 측면이다. 그것은 전쟁 세대의 체험과 전쟁 미체험 세대의 상상이라는 병렬적인 결합으로서 팩션(Faction)²⁷⁾화에 대한 자의식이라 할 수 있다. 그 체험의 성격이 역사적 사실 자체라기보다는 개인적 기억이라는 설정을 통해 장진은 역사의 주변부인 작고 소외된 서발턴(subaltern, 민중)에게서 ‘일어났

26) 장진, 위의 책, (ㄷ) (ㄴ) (ㄷ) 순서대로 301면, 302면, 303~305면.

27) 사실과 허구의 조합으로 이뤄진 팩션(Faction: Fact+Fiction)에서는 사실과 허구가 서로 자리를 바꿔 전도되면서 역사는 허구화되고 허구는 역사화되는 방식으로, 역사와 허구가 구분하기 어렵게 착종되는 지점을 낳는다고 할 수 있다. 박진 우리는 왜 팩션에 열광하는가?, 『문학과 사회』, 217~218면 참조. 그런데 <웰컴 투 동막골>은 사실과 허구가 뒤섞이며 착종되는 지점이 아닌 ‘전세대의 체험(사실)’과 ‘후세대의 상상(허구)’이라는 단순한 병렬적 결합을 통해 동시대의 징후적 스토리텔링방식 중 하나인 ‘팩션’에 대한 가벼운 자의식을 노정하고 있다. 필자는 보다 광의의 의미로 <웰컴 투 동막골>을 팩션으로 바라본다.

던 일’과 순수한 잠재적 가능태로서 ‘일어났을 수도 있었던 일(과거)’ 혹은 ‘일어 날 수도 있는 일(미래)’을 후세대의 상상력으로 결합함으로써 ‘가능성의 역사 이야기’를 재구성해 보인다. 이는 한국전쟁 시기의 집단 기억²⁸⁾과는 상치된 곧, 배제되었던 개인적 기억의 복원을 통해 지배 담론의 역사에 균열을 내는 이야기 생성 전략이기도 하다. 아버지 동구의 기억은 한국전쟁 시기의 집단기억과는 상치되는 비밀스런 기억²⁹⁾으로서 지배 담론에서 억압되어왔던 역사적 기억에 대한 대항기억(countermemory)의 성격을 띠고 있다. ‘역사’가 기성질서를 변호하는 이데올로기로 전략할 때, 여타의 기억들이 이에 ‘대항’하는 성격을 띠게 됨을 일컫는 대항기억은 소수 엘리트가 이끌어가는 역사에서 범인(凡人)들의 소박한 꿈과 애환을 담은 준(準)역사, 이른바 ‘심성사’ ‘구술사’ ‘일상생활사’ 등의 영역³⁰⁾을 포괄한다. 아버지 동구의 서사는 이러한 한국전쟁의 고정된 기억과 관념, 그리고 기성의 이데올로기에서 벗어나 국군과 인민군이 적이 아닌 개인적인 친밀감을 형성해나가며 인간애로 함께 했던 대항기억의 구술인 것

28) 일원적이고 폐쇄적인, 즉 개인적 기억이 배제된 집단기억이란 자칫 생기를 잃고 ‘물화’될 위험성을 안고 있다. 전진성, 『역사가 기억을 말한다』, 휴머니스트, 2009, 91면.

29) 작가는 아버지의 오랜 단함에서 먼지가 수북이 쌓인 액자를 발견한다. 아버지는 쉽사리 이야기를 꺼내지 못하고 말의 머리만을 내뿜으며 “한 숨 한번, 헛웃음 한번.....”(장진, 위의 책 232면)이며 작가가 물어본 말에 고갯짓을 할 뿐이다. 그리고 작가는 “아버지..... 이 얘기 누구에게 또 말씀하신 적 있으세요?(장진, 위의 책 233면)라며 두 사람은 조심스럽고도 비밀스러움을 취한다. 이는 아버지의 이야기가 비화(秘話)로서 억압되었던 의식의 지면을 뚫고 올라오는 비밀스러운 기억, 대항기억에 바탕하고 있기 때문이다. 또한 이는 오늘날 70~90대의 노인 세대들이 풀어놓는 구술사이자 고담(古談)의 형식과도 조우한다. 평범한 지역민들이나 양민학살 지역민들이 한국전쟁 시기 본의 아니게 좌, 우 이념갈등에 휘말리면서 맞게 된 특이한 경험이나 기구한 행적들을 담고 있는 고담의 서사는 한국전쟁서사의 한 축을 이루고 있다. <웰컴 투 동막골>의 ‘아버지 동구의 서사’ 역시 이러한 고담의 맥락에 놓여진다.

30) 전진성, 위의 책, 94면 참조. 또한 그는 대항기억과 역사의 대립항의 설정을 통한 기억논의가 자칫 진실과 왜곡이라는 이분법적 관념에 매몰될 수 있음을 지적한다. 그리고 대항기억 또한 새로운 헤게모니의 가능성을 좇아 경쟁하는 기억임을 지적한다. 따라서 역사에 대한 맹신이나 ‘대항기억’의 미화는 보수 또는 진보라는 정치적 입장을 기억의 문체에 투영시킨 데 지나지 않는다고 주장한다. 전진성, 위의 책, 93~95면 참조.

이다. 여기에 전쟁 미체험 세대인 그의 후손인 작가의 상상의 서사를 추체험(追體驗)형식으로 결합하면서 장진은 자신의 진보적 이데올로기성향을 드러낸다.

고산지대인 동막골의 지형과 기후변화로 인해 국군진영의 수송기 2대가 폭파하고 연합군 스미스 대위의 전투기가 추락했음에도 불구하고 국군진영에선 이미 동막골을 적의 본거지(위험지역)로 단정 짓고 폭파계획을 세운 후에 감찰을 나온다. 문상상의 목걸이(인식줄)의 발견³¹⁾으로 현철 일행과 동치성 일행의 신분이 밝혀지는 순간 두 군인 세력간의 심리적 갈등은 찰라적으로 봉인되고 외부에서 들이닥친 국군들과 대치하면서 사태는 급전된다. 동막골의 이연이 감찰 나온 국군의 총에 맞아 숨을 거두면서 무대는 이연의 장례식과 동막골을 사수하기 위한 남북한 군인들의 연합작전 계획이 동시에 진행된다. 그리고 이들은 ‘동막골에서의 시간’을 사진 한 장³²⁾의 추억으로 남기고 동막골을 폭격하려는 국군진영을 다른 방향으로 유도하기 위해 길을 떠나 마침내 좌표수정을 이뤄 동막골을 지켜내며 산화한다.

절정과 대단원을 이루는 이와 같은 작가의 추체험 형식의 바램과 상상의 서사는 아버지의 대항기억의 서사보다 더 적극적이면서 직접적으로 지배담론 역사이데올로기를 공격한다. 예컨대, 전반부와 중·후반부를 이루는 아버지 동구의 대항기억의 서사는 전장(戰場)에서 비껴 있는 이념과 문명의 이기의 논리에 포섭되지 않은 오지의 민간 마을, 역사 주변부의 익명의 공동체인 동막골을 배경으로 남북한 군인들이 대치하는 심리

31) 표현철과 동치성의 심리적 갈등을 유기적 사건으로 봉인하지 않고 비약적으로 봉합해버린다. 이는 사건 자체(플롯)로부터 유발되는 발견이 아닌 가장 손쉬운 ‘발견’의 방법으로서 극작의 창이가 떨어지는 부분이기도 하다. 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2002, 97면 참고.

32) 전투기 추락시 스미스의 물품인 사진기이다. 스미스는 버튼을 누르고 들어와 서서 사진을 찍고 사진기를 동구에게 주고 떠난다. 사진이 동구에게 남게 된 인과율을 보 이는 극행위이다. 이러한 영문도 모른채 동막골 사람들은 그들을 배웅하고 다시 만나길 바라며 아쉬운 작별의 정을 고한다.

적 갈등을 상황의 중심에 놓고 그 갈등의 전개와 화해를 다루고 있다, 즉, 동막골 사람들의 순수하고 유연한 성정과 이데올로기가 내면화된 경직된 군인들의 대비적 성격구축을 통해 희극적 상황을 연출하며 기존 남북 대치와 갈등의 맥락을 환유적으로 뒤집는 가운데 지배담론 역사에 균열을 낸다고 할 수 있다. 반면에 작가의 상상의 서사는 남북한 군인들이 민중의 삶의 터전인 ‘동막골’ 수호를 위해 이념의 적이 아닌 같은 민족의 동지로서 연합작전을 수행하고, 그 희생을 통해 한 개체로서 인간적인 자기회복과 진정한 군인으로서의 자아실현을 이룬다는 역설적인 비극적 비전을 형상화함으로써 한국전쟁에 대한 고정된 이미지를 깨면서 기존 지배 역사담론에 균열을 낸다. 이는 반공이데올로기를 넘어설 뿐 아니라 오히려 참회와도 같은 한국사회의 자기반성을 내포한 채 민족의 연합과 통일에 대한 알레고리적 비전으로 제시된다.

치성 …(중략)… 어차피 여길 쑥대밭을 만들 생각으로 온 기야…… 그러면서도 부락 인민들한테 아무 얘기도 안해 준 거지…… 이거 이 바로 학살이란 거지……³³⁾

현철 서울에서 마지막으로 빠진 게 우리 부대였소… …(중략)… 우리가 서울에서 마지막으로 한 게 뭔지 아슈?
한강 다리 끊는 거였소… …(중략)… 사람들이 다리 위에 그득히 있는데…… 버튼을 그냥 눌러 버립디다. …(중략)… 함께 날아간 사람이 백이 넘을 거요…… 그게… 내가 마지막으로 서울에서 본 풍경이요. …(중략)… 우리 대장은 재판 들어가 있다두만요…… 사형떨어질 꺼라 하데요…… 그 양반도 조국 위해 한다고 한건데… 누구 하나 책임 지우고… 입 틀어 막자는 거지… 후후… 총 들고 있기가 싫어지데… 그래서 애 데리고 그냥 뛰었지… …(중략)… 그냥 다들 어리석은 짓들 하고 있는 거지… 여

33) 장진, 위의 책, 319면.

기 포탄 떨어지면…… 그것도 참 못 볼 일이네…³⁴⁾

치성 내레 전장에 나와 사람을 너무 많이 죽였수다. 인자 잠깐 쉴라 하는 거요.³⁵⁾

위의 동치성과 표현철의 담화(discourse)는 ‘양민학살’과 ‘한강다리 폭파’라는 한국전쟁 중 국군이 저지른 만행에 대한 고발의식이자 한국 현대사의 치부를 직설적 화법으로 표현하고 있는 것으로 동막골의 무고한 서발탄들을 사수하기 위한 동기부여의 계기를 보여주는 동시에 마음의 문을 열고 진정한 연대로 나아가게 되는 복선이 된다. 이는 또한 전쟁의 존(zone)에서 군대의 법칙과 규칙에 따라 전쟁기계로서 저지른 살인행위에 대한 인민군과 국군의 자괴감, 죄책감을 양민학살과 한강다리 폭파라는 역사적 과오의 책임과 등치시키면서 평화의 존(zone)인 동막골과 그곳의 순정한 부락민들을 수호하기 위해 당위적 행위로 나아가게 되는 근거로 작동하게 된다. 결국 동막골 사람들과 교감하면서 잠시나마 인간 본연의 위치로 되돌아와 자연인이 된 군인들의 자기회복은 또 하나의 양민학살이 될 수 있는 사건을 차단시키는 역사적 에너지를 만들면서 민족상잔인 한국 전쟁에 대한 자기반성을 유도한다 하겠다. 따라서 <웰컴 투 동막골> 후반부의 상상의 서사는 미래의 역사 의지가 투영된 복수의 의미망을 획득하게 된다. 즉, 가상적이면서도 미결정의 세계를 향하는 백터를 지닌 채 오래된 미래³⁶⁾의 지점에 가닿는 과거의 모습과 미래의 소망이

34) 위의 책, 319~320면.

35) 위의 책, 307면.

36) <웰컴 투 동막골>이 과거의 실제적 시공간이라기보다는 유사 유토피아의 함의를 지닌 역사적 상상의 시공간이자 현실태에서 추인될 수 있는 미래의 형상이라는 측면에서 필자는 오래된 미래의 지점으로 일컫는다. 동막골에서의 특별한 만남과 사건(특히 마지막의 남북한 군인들의 연대)은 공식 역사의 틈새에서 빠져나와 있는 미결정적인 과거의 시공간과 미래의 소망적 시공간이 중첩해 있는 지점에 놓여있다. 따라서 ‘오래된 미래’는 동막골의 시공간적 특징을 압축적으로 표현한 용어로서 ‘쉼터’로서의 동막골의 정체성과도 관계가 깊다. 이는 4장에서 자세히 논하기로 한다.

중첩된 ‘시물라크르(simulacre)’³⁷⁾로서의 역사가 된다.

이와 같이 희곡 <웰컴 투 동막골>은 극적 분기점이 되는 6장 후반부에서 내러티브의 자질변화에 대한 자기지시적인 드러냄과 자기 응시를 통해 텍스트의 주된 전략인 자기반영성을 강화한다. 한편으로는 양식의 분화와 재통합을 통해 이야기의 외형적인 선형성을 차단하고 또 한편으로는 경험에서 상상의 서사로의 이동이라는 이야기의 자질변화를 통해 이야기의 내적인 선형성을 차단하면서 이야기의 생성과정에 대한 반환영주의적 자기반영성을 최고조에 이르게 한다.

따라서 전체적으로 희곡 <웰컴 투 동막골>은 환영주의적 재현 관습과 접점한 채 서사극에 대한 전유와 메타극 요소의 부분 첨가를 텍스트 연행의 중심축에 놓는 양식적 전략을 중심으로 동시대의 징후적인 역사이야기의 스토리텔링 방식인 팩션(faction)화에 대한 자기응시를 통해 반환영주의 예술의 자기반영성을 텍스트의 핵심 전략³⁸⁾으로 취하고 있다고 하겠다.

37) 원형을 이데아, 복제물을 현실, 복제의 복제물을 시물라크르로 규정하며 시물라크르의 무가치함을 주장했던 플라톤과 달리 들뢰즈는 시물라크르(simulacre)를 모델과 같아지려는 것이 아니라, 모델을 뛰어넘어 새로운 자신의 공간을 창조해 가는 역동성과 자기정체성을 지닌 사건의 존재론으로 설명하며 가치를 부여한다. 그는 시물라크르를 의미와 연계하여 현실과 허구의 상관관계를 밝히며 복제된 복제물의 독립성을 강조한다. 본고의 필자는 플라톤의 순간적이며 가장 비실제적인 형상으로서의 시물라크르가 아닌 시물라크르와 사건을 의미생성으로 즉, 사건이 곧 의미이고 의미가 곧 사건임을 동일시하며 현대의 시물라크르의 개념을 사유했던 들뢰즈의 시물라크르의 맥락에서 장진의 희곡 <웰컴 투 동막골>을 시물라크르로 바라본다. 질 들뢰즈, 이정우 역, 『의미의 논리』, 한길사, 1999, 참조.

38) 영화로의 재매개를 통해 이러한 텍스트 전략은 이미지 구성논리인 영화형식적 차원에서 어느정도 반영되지만 내러티브 차원에서는 이야기의 분열과 통합의 흔적은 사라지고 전체적으로 잘 짜여진 할리우드의 전쟁 영화 내러티브 이야기 전략을 따르게 된다. 따라서 영화 <웰컴 투 동막골>은 기존 전쟁영화의 장르법칙을 이탈하는 영화 형식과 기존의 전쟁영화 내러티브의 플롯팅의 반복을 통한 영화 내용이 긴장, 충돌하면서 알레고리 양식으로 전환된다고 할 수 있다.

3. 인물의 성격구축과 희극성 창출의 전략

본 장에서는 희곡 <웰컴 투 동막골>의 인물의 성격구축과 희극성 창출의 전략에 대해 파악하고자 한다. 먼저 인물의 성격구축의 경우는 두 가지 차원에서 이뤄지고 있다. 첫째는 브레히트의 사회적 제스처인 게스투스(Gestus)를 통한 성격구축이고 둘째는 희극적 성격결함인 하마르테마(Hamartema)를 통한 성격구축이다. 전자의 경우에는 3장 뱀바위에서 인민군과 이연의 만남, 4장 촌장집 앞마당에서의 군인들끼리의 대치상황, 그리고 군인들과 동막골 사람들의 대치상황에서 구현된다. 이 두 장에서 인민군 무리인 치성, 영희, 택기와 국군 무리인 현철, 상상은 자동화된 적 대심과 경직성을 보여준다. 반면에 이연, 노모, 그리고 동구로 대표되는 순정한 동막골 부락민들은 무심함과 방심함을 드러내면서 인간 상호간의 사회적 태도를 표현하는 두드러진 몇몇 선택된 동작³⁹⁾으로서의 게스투스를 구현한다. 즉, 동막골 뱀바위 전쟁의 공간에서 들어온 좌, 우 이념화된 군인들과 동막골 안인 평화의 공간에서 일상을 살아가는 탈이념화된 동막골 부락민들은 대치상황에 대한 자세(태도)의 차이를 보이면서 서로 다른 독특한 행동방식인 게스투스로 대응한다. 폐쇄된 장소인 동막골에 우연찮게 한 날 한시에 모여든 진퇴양난의 퇴로병과 탈영병의 무리인 인민군과 국군들이 보여주는 예민한 전시상황의 긴장감과 신경전은 늙은 촌장부부, 치매노모, 과부 동구모, 어린 아이 동구, 미친 아이 이연, 지식인 김선생, 바깥세상을 동경하는 토박이 응삼이, 그리고 장년층의 달수 내외로 구성된 나약하고 연약한 동막골 사람들의 평온함과 무심함에 의해 무화되면서 희극적 상황으로 전환된다. 또한 우리 안의 지배적인 것을 억누르는 욕구로서 사회적 계층에 의해 제약 받는 욕망으로 드러나기도 하는⁴⁰⁾ 사회적 게스투스는 5장 옥수수밭에서 택기가 현철에게 형이라

고 부르자 이에 대해 반박하는 현철의 담화에서 구현된다.

택기 그러게... 어차피 갈길 가자고 합의 봤으면... 그때까지도 성 죽
이고 있자우... 형!
현철 너 이 자식 누구한테 자꾸 형이래? 너희들은 전쟁 규칙도 모르
냐?
적군을 예우하려면 계급이나 직책으로 불러... 형이 뭐야?⁴¹⁾

그런데 이러한 사회적이면서도 단체적인 독특한 행동방식인 브레히트의 사회적 게스투스에 의한 성격구축은 장진 본연의 특유의 엇박자로 대응하는 배우들의 움직임(태도), 유머와 개그적인 언어 감각들의 구사 그리고 서로 다른 맥락에서 발생하는 말의 유희에 의한 담화(discourse)와 만나면서 그 흔적을 지우면서 자연스러워 진다고 하겠다.

한편, 인간적인 약점, 결함, 어리석음 등 희극적 성격결함을 뜻하는 하마르테마에 의한 성격구축은 몇몇 개인들의 독특한 특성으로 구현되어지면서 낯설고 이상한 인물들을 창출하는 희극적 소외효과와 연계되어 흥미를 더한다. 그것은 다름 아닌 부족하거나 혹은 미친 자아를 가진 이연, 치매(노망)에 걸린 촌장 모, 그리고 천진난만함과 호기심을 가진 아이 동구에게 구현되는 성격적 특성들이다. 이 세 인물은 정상에 못 미친다는 의미에서 비정상성의 인물들로서 텍스트의 희극성 창출의 일등공신들이자 극적 역할을 통해 플롯을 추진하고 있는 기능적 인물들로서 상징성이 부여되어 있다. 먼저 미친 아이 이연은 동막골 부락민들 중 가장 자유로움과 유연한 성정을 가지고 있다. 보편적으로 깡기는 지나친 공격성이나 지나친 좌절을 수반하지만 ‘미친’ 기호를 가진 이연의 비정상성은 지나친 자유로움과 유연한 성정으로 자리가동 된다. 그녀의 비정상성은

39) 송동준, 위의 책, 34면.

40) 송동준, 위의 책, 91면.

41) 장진, 위의 책, 291면.

오히려 전쟁의 광기를 비추는 거울이 되면서 뱀바위에서 인민군과 조우할 때, 그리고 인민군과 국군의 대치상황에서 군인들이 보여준 기계화된 이념에 의한 경직성을 자유로움으로 전복시킨다. 그리고 누구보다 연약하고 불온전한 그녀가 전쟁의 광기가 지닌 폭력성에 의해 희생되는 유일한 동막골의 구성원이 됨으로써 남북 연합작전에 의한 동막골 수호라는 과제를 수행하게 하는 극적 계기를 제공한다. 그녀의 죽음으로 동막골은 전쟁의 상흔이 드리워지지만 그녀의 과잉된 자유로움과 유연함의 비정상성은 역설적이게도 한국전쟁이라는 국가권력의 폭압성과 광기의 비정상성을 드러내는 기제가 된다. 다음, 어린 동구는 희곡 <웰컴 투 동막골>에서 천진난만함, 아이다운 순진함, 솔직함 등 동심을 상징하는 인물로서 역시 성격구축을 통해 희극성을 창출하고 있다. 동구는 1장 제단 계곡 구릉터를 배경으로 이연과 함께하며 하모니카로 출정가를 부르는 극의 도입단계에서, 2장 동막골 부락민들이 추락한 스미스와의 첫 대면이 이뤄지는 긴장된 상황에서 그리고 4장 촌장집 앞마당의 군인들의 긴장된 대치국면에서 지속적으로 똥을 지리는 극행위를 통해 긴장된 상황을 이완시키는 역할을 함으로써 웃음을 창출한다.⁴²⁾ 이러한 동구의 반복되는 똥 지림의 극행위는 먹을 것이 없어 제철지난 콩국 먹고 배탈이 난 것으로 극행위 자체를 통해 희극성을 창출하면서 동시에 화전촌 동막골의 궁핍함을 보여준다고 하겠다. 동구의 역할이 가장 많은 웃음을 자아내는 부분은 텍스트의 양식적 분열이 이뤄지는 6장 촌장집 마당의 후반부의 메타극에서이다. 어린 동구가 서사적 화자인 성인인 작가를 향해 “애, 내 아들이에요. 그잖아?”라고 제4의 벽을 깨고 되물을 때 웃음은 절정에 다다른다. 마지막으로 모성애(motherhood, 母性愛)를 상징하고 있는 촌장의

42) 반면에 동구는 스미스가 부엌에서 만들어준 팝콘을 가지고 나와 마을 사람들과 먹으면서 화가에 대한 촌락 공동체의 정서적 분위기를 조성하는데 기여한다. 이러한 동구의 역할은 영화에서 동심으로 스미스와 소통을 이루며 우정을 구축해나가는 것으로 바뀐다.

노모의 성격구축을 통한 희극성 창출이다. 정신이 오락가락하는 치매 노모의 담화들 역시 웃음을 창출하며 군인들의 대치국면의 긴장을 이완시킨다. 그런데 무엇보다 주목되는 측면은 노모의 비정상성이 모성애로 승화되면서 군인들의 내면화된 이데올로기의 대립 축을 무너뜨리며 감정적 대치국면을 와해시키는 역할을 하고 있는 점이다. 장진은 양쪽 군인들의 심리적 갈등의 대치상태를 종결시키는 방법으로 사건이 아닌 인물의 단순한 극 행위를 택한다. 하룻밤을 대치 상태로 지낸 다음 날 아침 노모는 바가지에 든 물을 손에 묻혀 치성, 영희, 택기, 상상, 현철의 얼굴을 씻어주며 그들의 마음을 어루만져 준다. 자식처럼 그들을 본능적으로 포용하는 모성애⁴³⁾에 의한 노모의 극 행동은 동치성 일행과 현철 일행의 적대감을 녹여내리게하며 대치국면을 일단락시킨다. 노모는 전투기에서 추락한 미군 스미스에게도 쌀밥을 주라했다가 저 사람은 누구냐고 되묻는 오락가락한 담화를 통해 희극성을 창출한다. 결국 희곡 <웰컴 투 동막골>에서 노모의 비정상성에 의한 극 행동과 대사들은 긴장이완의 기제로 그리고 비정상성이 승화된 모성애의 포용력은 전장 낙오자들의 지친 마음을 위로해주면서 극적 갈등을 해소하는 계기가 된다. 장진은 이데올로기를 포용하고 넘어서는 어머니의 따뜻한 손길과 같은 모성적 본능에 의해 한국전쟁의 개인적 실재와 역사적 실재의 외상이 치유될 수 있음을 암유하고 있다.

다음으로 <웰컴 투 동막골>의 희극성 창출의 전략에 대해서 살펴볼도록 하겠다. 헤겔은 인간의 주관성의 방식이자 모순들의 궁극적인 해결방식으로서 희극을 설정⁴⁴⁾한다. 희극은 정치적, 사회적 사건들을 암시하고

43) 촌장의 치매 노모는 ‘얼굴 씻어주기’라는 극 행위를 통해 자식에 대한 선천적이고 본능적인 어머니의 사랑인 모성애를 구현하고 있다. 그녀의 ‘얼굴 씻어주기’의 극 행위는 생활력이 없는 유아에 대한 돌봄과 접촉을 상기시킨다. 노모가 전장에서 이격된 군인들을 어린 자식처럼 대하며 그들의 생리적, 심리적 욕구를 얼굴 씻어주기로 상징적인 모성적 행동을 통해 채워주고 있다. 치매 노모는 보호, 염려, 돌봄, 접촉 등의 모성적 코드를 지니고 있다.

우스꽝스런 사회적 실언을 폭로하면서 자연스럽게 소외효과를 진행시키⁴⁵⁾뿐만 아니라 웃음을 목적으로 하면서도 교정의 역할과 모순을 해결하는 방식이 될 수 있다. 브레히트 역시 희극이 사회 변혁의 도구가 될 수 있다는 강렬한 믿음을 피력하며 개인의 본성이 아닌 사회의 특성에서 희극의 근원을 찾는다.⁴⁶⁾ 그는 희극이 인간의 허영이나 우둔함, 결벽증, 구두쇠 등 단순한 성격결함에서 비롯되는 것이 아니라 사회적으로 만들어진 사람들의 태도에 존재하는 아이러니한 모순에 근거하고 있다고 바라보며 사회와 역사의 경직성을 절대적인 것으로 보지 않는다. 장진에게 있어서도 사회와 역사의 경직성은 절대적인 것이 되지 못한다. 그는 탈문맥화 전략, 뒤집기 전략, 위반의 전략을 통해 텍스트의 희극성을 창출하는데 능숙하다. 희곡 <웰컴 투 동막골> 또한 탈문맥화 전략과 위반의 전략을 통해 희극성을 창출하고 있다. 탈문맥화 방식은 문맥과의 상호적인 유희 작용을 통해 관객에게 놀라움이나 흥미를 주면서 일상적이고 상투적인 기대를 기만하는 방식이다. 이는 장진의 특기이기도 하는데 굳어지거나 경화된 기존의 관습과 기대, 혹은 매너리즘적인 상황이나 상식, 지식들을 일탈하면서 유희적으로 의미를 다른 곳으로 이동시키며 새로운 기대지평을 만들어 나간다.⁴⁷⁾ 위반의 전략은 우리가 상식적으로 알고 있는 전혀 다른 맥락의 출현을 통해 정상성(normality)을 위반하는⁴⁸⁾ 것이다.

<웰컴 투 동막골>은 이러한 탈문맥화 전략과 위반의 전략을 통해 희

44) 빠트리스 파비스, 신현숙, 윤화로 역, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999, 512면.

45) 위의 책, 512면.

46) 브레히트에게 있어 희극의 대상은 역사적인 부적절함, 역사가 변천해온 이후로 고루해진 신념들에 갇혀있는 사회의 분명하지 않은 생활양식들이다. 그는 이런 것들을 ‘사회적으로 희극적인 것(socially comic)’이라고 명명한다. 송동준, 위의 책, 74~75면.

47) 이와 같은 그의 특징은 특히 남북관계나 분단소재의 텍스트에서 잘 구현된다. 영화 <간첩 리철진>과 <웰컴 투 동막골>은 기존의 간첩이나 분단을 바라보는 시각에서 탈문맥화되어 있는 텍스트들이다.

48) 박성수, 『영화·이미지·이론』, 문학과학사, 1999, 180면.

극성을 도출한다. 인민군인 동치성 일행과 국군인 현철, 상상은 1950년 전쟁에 참가한 군인들이다. 소속 군대의 규칙과 규범을 준수해야 할 의무가 있는 군인들인 것이다. 후퇴 중 살아남은 군관인 치성, 하사인 영희, 병사인 택기는 그들의 계급이 말해주듯 규율에 누구보다 엄격해야 한다. 그리고 소위 현철과 위생병 상상은 둘 다 탈영병 신세이지만 합법적으로 되돌아온 민간인이 아니기 때문에 여전히 규칙과 규범을 지켜야 할 의무가 있다. 그런데 후퇴하다, 탈영하다 이른 막다른 오지의 마을 동막골에서 이들은 군인으로서 지켜야 할 규칙과 규범에 갈등하게 된다. 전시상황의 군인으로서 이들이 지켜야 할 규칙은 적군을 사살하는 것이다. 이러한 갈등구조는 전쟁시의 규범(norm)을 위반함으로써 웃음을 생성시킨다. 따라서 군인들의 대치국면은 위반의 전략을 통해 희극성을 창출하고 있다고 하겠다. 이에 더해 인물들 서로가 맥락을 달리하는 행동들과 사건들이 일어나면서 상황은 희극적이 되어간다. 이것은 탈문맥화 전략에 의한 웃음 창출이라 할 수 있다. 예컨대, 뱀바위에서 인민군과 이연이 첫 대면할 때 인민군의 놀래움과 이연의 아무러치도 않은 의아심은 서로 뱀바위에 대한 맥락이 달라서이다. 그녀에게 그곳은 뱀이 나오는 곳이지만 인민군에게는 단지 쉬고 있는 아늑한 장소에 불과하다. 또한 뱀바위 앞을 지나가는 이연의 극 행동 역시 서로 다른 맥락에서 읽음으로써 상황은 코믹해진다. 인민군은 그녀를 염탐자로, 이연은 김선생을 모시러 가다가 인민군이 아직 있는 것을 보고 뱀이 있으니 그곳에 있지 말라는 것을 알려주려고 한다. 이러한 상황의 희극성은 적개심으로 경직된 군인들과 그들이 조장한 공포 분위기에다 방심하는 부락민들의 대비를 통한 인민군과 국군이 대치상황, 스미스의 이름을 알기 위한 지식인 김선생의 열공의 엉터리 영어 구사 상황에서도 구현된다.

끝으로 언어에 의한 희극성 창출이다. 영화 <웰컴 투 동막골>이 대중적으로 성공하면서 유행시켰던 강원도 사투리의 억양과 어휘, 문장들은 희곡에서 언어 코믹적 요소로 구현되고 있다. 동막골의 외지인과 내지인

이 모여 지냈던 1박 2일 시간동안의 ‘동막골의 언어’는 스미스의 영어와 치성, 영희, 태기의 이북 사투리, 현철, 상상의 서울 말 그리고 부락민들의 강원도 사투리 등이 섞이며 이질적이고 우스꽝스런 소리들의 향연으로 웃음을 일으킨다.

4. ‘쉼터’로서의 동막골의 정체성과 유토피아 의식

<웰컴 투 동막골>의 극적 공간인 ‘동막골’은 영화에서의 대중적인 성공 탓에 환상적이며 신비로운 마법이 작용하는 곳, 혹은 상징계가 균열됨으로써 실재계의 희열에 맞닿아 있는 곳으로 상기된다. 하지만 실제로 희곡에서의 동막골은 영화에서처럼 역사적 시간이 거세되거나 물리적 시간성에서 해방된 듯한 조선시대의 어느 촌락 공동체의 모습과는 사뭇 다르다. 태백산맥 줄기 함백산 오지라는 지리적 특징은 같지만 영화에서처럼 국가 권력의 영향력이 미치지 않는 외부세계와 완전히 차단된 자급자족의 닫힌 공간으로서의 동막골이 아니며 또한 부락민들이 세상 밖을 모르는 어린아이와도 같은 순진한 심성과 따뜻한 온정을 지닌 채 근심이나 욕망 없이 살아가는 정신적 행복의 공동체⁴⁹⁾의 모습도 아니다. 오히려 현실적 자장이 드리워져 있는 곳으로서 부락 구성원들은 개인적 트라우마(Trauma, 정신적 외상)나 사연을 지닌 채 험준한 화전 받을 일구며 가난과 배고픔이라는 삶의 고단함 속에서 일상을 살아가는 산사람들이며 동

49) 영화에서의 동막골은 1950년대 한반도의 한국전쟁이라는 텍스트상의 현실적 자장이 탈각된 탈현실적인 곳으로 물리적 시간성이 조선시대에 고착되어 있다. 전쟁이 낳다는 문상(상국군)의 말에 “왜놈이나 오랑캐냐”고 되묻는 촌장의 답화는 이를 단적으로 보여준다. 이러한 영화의 시공간적 특성은 동막골의 공간을 신화적이며 알레고리적 공간으로 바라보도록 유도한다. 또한 영화에서는 동막골의 의미를 순수 고유어의 음가로 해석하여 ‘아이들처럼 막 살라’는 동심의 뜻으로 해석하는 담화를 둠으로써 희곡에서의 동막골의 정체성과 차이를 보인다.

막골은 그러한 사람들의 일상적 삶의 터전으로서 당대의 산속 오지의 화전촌 부락의 핏줄성이 있는 미시공간일 따름이다. 또한 산 아래 마을과도 물자교환과 왕래를 하는 곳이자 중앙 국가권력의 행정적 지배를 받는 곳이다. 다만 세상이 어수선한 전쟁 상황이어서 물자 교환이 중단된 채 고지라는 지리적 특성상 외부 세계와 일시적으로 차단된 상태이다. 현재는 마을의 긴장한 청년들은 국민병으로 소집되어 전쟁터에 나가고 늙은 중장년들과 여인네들, 동막골의 유일한 지식인 김선생,⁵⁰⁾ 비정상적인 노모와 이연, 그리고 동막골 밖 세상을 동경하는 동구만이 남아 있는 몇 호안 되는 화전촌의 촌락공동체이다. 이러한 오지의 촌락공동체에도 서양 문물이 전파되고 흡수되었는데 종교적으로 촌장의 부인인 마님은 제를 울리며 함백산 신령을 믿었던 샤머니즘에서 예수교로 개종했다. 하지만 착종된 모습을 보인다. 한편 정치적으로는 마을의 우두머리로 촌장을 두고 있으나 마을의 사안은 구성원들의 거수에 의해 가부가 결정되는 다수결의 원칙을 적용한다. 예컨대 4장 촌장집 마당에서 스미스의 거취를 놓고 촌장과 촌장부인이 대립하는 가운데 부락민들의 거수에 의한 표 대결이 이뤄진다.⁵¹⁾ 이러한 모습을 통해 희곡에서의 ‘동막골’은 서양문물이 들어오고 산 아래의 소식과 정보를 접하고 있다는 측면에서 개방성의 공간이라 할 수 있다. 그렇지만 산 아래와 거리를 둔 채 전쟁의 영향권에 한 번도 포섭된 적이 없는, 곧 전쟁을 모르고 순평하게 살아온 마을이라는 점에서 준(準) 개방성, 혹은 준(準) 폐쇄성의 공간으로 바라볼 수 있다. 이러한 폐쇄성은 산 속 깊은 오지라는 지리적 특성에서 기인한다. 따라

50) 김선생은 전쟁이 나자 지식인들을 처형한다는 소문을 듣고 산 아래에서 올라온 함백산 아래 사북 접경 현풍리 소학교 선생님 출신이다. 서사적 화자에 의해 그가 동막골의 구성원이 된 사연이 이야기 되는데 이 역시 동막골이 외부 세계와의 출입이 완전히 차단된 곳이 아님을 보여준다.

51) 난리 통에 사내들의 목숨이 위협하니 부락에 두자는 촌장의 의견과 불길하니 마을의 재앙을 막기 위해 산 아래로 내려 보내자는 촌장부인의 반대 의견이 맞서며 남성(5) VS 여성(5)이라라는 성차에 따른 찬, 반 표 대결(5:5)의 양상을 보이며 희극적 상황을 연출한다.

서 동막골은 준 폐쇄성의 전근대와 근대적 성격이 착종된 공간이라 할 수 있다. 본 장에서는 이를 바탕으로 ‘쉼터’로서의 동막골의 정체성을 파악하고 이와 연계하여 유토피아 의식을 논하도록 하겠다.

동막골은 공간의 메타포인 ‘터(lieux)’의 관점에서 접근할 때 ‘쉼터’의 메타포를 지니고 있다. 쉼터는 유토피아의 충동의 공간인 이상화된 공간⁵²⁾과는 다르다. 쉼터는 현실의 자장에서 벗어나 잠시 들렀다 쉬었다 가는 곧 휴식의 공간이지만 이상화된 공간은 아니다. 동막골은 일차적으로 산속 깊은 산위의 오지라는 지리적 특성이 갖는 단절, 고립, 폐쇄 등의 성격 때문에 한국전쟁이라는 현실의 자장에서 벗어날 수 있는 쉼터의 공간이 된다. 장진은 동막골에 쉼터라는 공간적 표상 혹은 지표표를 부여하고 전쟁에서 이겨낸 이들을 그곳에 들어가게 한다. 그리고 하루의 노동과 휴식을 지내게 하면서 자동화된 전시상황의 심리적 적대감에서 개인적 친밀감으로 그리고 최종적으로 양민학살이 이루어 질 만한 동막골을 사수할 수 있게 한 자기회복이라는 심리적 과정을, 압축된 극적 시공간을 통해 보여주며 동막골과 군인들이 맺은 사연을 역사적 상상력으로 재구성해 보인다. 따라서 그가 재구성해 보인 ‘한국전쟁과 민중’의 모습은 동막골이라는 공간이 갖고 있는 ‘쉼터’로서의 표상과 ‘환대(Welcome)’라는 기의가 중첩됨으로써 기존 한국전쟁소재 서사의 이데올로기의 담론의 층위에서 유토피아 의식의 담론 층위로 이동된다.

먼저 ‘쉼터’로서의 동막골의 정체성에 대해서 살펴보자. 동막골은 전근대와 근대가 착종되어 있는 일차적인 인간관계의 형성을 바탕으로 한 마

52) 유토피아(Utopia는 어원상 ‘없다(ou)’와 ‘좋다(eu)’의 뜻을 가진 그리스어 ‘u’에 장소를 뜻하는 ‘topia’가 조합된 것으로 아무데도 없는 곳이면서 좋은 곳을 뜻한다. 잘 알려진 대로 16세기 문호 토머스 모어가 영국 자본주의 병폐와 모순들을 비판하기 위한 장치로 택한 머나먼 섬의 이상사회를 뜻한다. 따라서 유토피아 충동의 공간은 빈곤, 질병, 불행, 사회악 등이 추방된 이상사회에 대한 아웃라인적인 성격을 지닌 공간으로서 일반적으로 현실과 동떨어진 ‘이상향’의 공간이 된다. 임철규, 『왜, 유토피아인가』, 민음사, 1994, 24면. 희곡과 달리 영화 <웰컴 투 동막골>에서의 ‘동막골’은 이런 유토피아적 충동이 내재된 공간이다.

을공동체이다. 촌장으로 대표되는 마을 공동체는 표면적으로는 전근대적 가부장제의 모습을 띠지만 내부적으로는 민주적이며 자율적인 삶의 질서가 있는 곳이다. 또한 기독교가 마을에 들어온 곳이기도 하고 전쟁난 속에 식량난과 물자의 부족을 체감하기도 하는 곳으로 외부와의 소통이 완전히 차단된 곳은 아니다. 하지만 이러한 준 폐쇄적 공간으로서 동막골의 정체성은 무엇보다 전쟁의 영향권에 한 번도 포섭된 적이 없는 평화로운 마을⁵³⁾이라는 데서 쉼터로서의 물리적인 공간 지표표를 부여받는다. 한편, 동막골에서 삶을 영위하는 동막골 부락민들의 개인적 트라우마(Trauma, 정신적 외상)나 사연을 통해 동막골의 내적 정체성을 살펴볼 수 있다. 서사적 화자인 작가의 아버지로 설정된 동구의 가게의 내력과 촌장을 둘러싼 이연의 출생과 동막골의 비밀⁵⁴⁾은 동막골의 내적 정체성을 규명하는 데 중요한 지점이 된다. 동구 아버지는 광복군에서 활동한 독립군 투사이며 동구모는 남편의 생사를 모른 채 그를 기다린다. 이연은 촌장이 혼외정사로 낳은 아이이며 촌장을 아비라고 한 번도 불러본 적이 없다.⁵⁵⁾ 동구부의 소식은 인민군 동치성에 의해, 이연의 태생의 비밀은 이연의 죽음으로 인해 소문에서 진실로 확인된다. 이러한 에피소드의 자질들은 동막골이라는 마을이 전근대적 병폐와 부조리 즉, 가부장제의 모순을 내면화하고 있는 촌락공동체임을 보여준다.

그런데 장진이 동막골에 쉼터로서의 공간 지표표를 부여한 것은 위의 물

53) 스미스는 “when I return to my unit I’ll make sure I tell them. that this area is peaceful, that it’s not part of the war zone.”라고 극의 대단원 부분에서 말하고 있는데 이는 동막골의 정체성을 가장 극명하게 나타내고 있는 대사라고 할 수 있다. 장진, 위의 책, 321면.

54) <웰컴 투 동막골>의 영화 서사에서는 이 둘의 에피소드가 생략, 삭제됨으로써 유토피아 담론의 층위에 변화를 수반한다.

55) 이연은 1장에서 “마님 몰래 촌장님이 불러... 내 가슴 만지면... 아픈 데 나아라... 그믐밤 내 치마 걸어 촌장님이 만지면... 아픈 데 나아라”라는 가사의 노래를 부르는데 극의 전반부에서는 그녀가 미쳤다는 증거로서 동구가 제시하는 것이지만 텍스트 전체적으로 복선이 깔려있는 노래라고 할 수 있다. 이연의 어머니는 약초물을 마시고 자살을 했다.

리적 속성과 더불어 더 본질적으로는 이웃끼리 내 몸처럼 내 가족처럼 지내는 즉, 일차적 인간관계의 형성에 기초해 있는 전근대적 촌락 공동체가 품고 있는 훈훈한 연대감과 따사로운 정이 흐르는 옛 부락의 정서이다.

노모 예전엔 이려고 다녔드랬지…… 집 없는 놈들… 씻기고 먹이고… 산에서 길 잃는 놈이 들어오면 타지 사람이라 반가웠지. 하룻밤 배부르게 먹여주고 재워주면 밤새워 산 아래 다른 동리 애기를 들려주었지. 그게 재미났지. 그래서 잘해 주었어. 그래서 타지 놈들 오면 반가웠지…… 니들은 뭘 일인지 밤새 으르렁대고 염병을 떨고 있지만… 우리는 예전에 안 그랬단 거지. 어이…… 아침 안 먹을 거야⁵⁶⁾

노모의 담화는 옛 산골 마을의 사람 사는 법과 정서를 회상하고 있는 것으로 따뜻한 환대와 가족과도 같은 보살핌이 있는 원형적 고향의 정서를 환기시킨다. 오늘날 이웃과 소외되고 단절된 삭막한 아파트 주거문화에서 잃어버린, 사람에 대한 환대와 따뜻한 정이 흐르는 옛 부락의 정서는 장진에게 그리움의 터가 되어 원형적 고향의식이 배어 있는 ‘쉼터’의 정신적 공간지표가 된다.⁵⁷⁾ 그렇다면 영화 <웰컴 투 동막골>에서 재매개하고 있는 동막골의 ‘환상’과 ‘신비’의 코드는 어디에서 연유한 것일까? 흥미롭게도 희곡 <웰컴 투 동막골>에서 환기되는 ‘환상’과 ‘신비’의 동막골은 본질적으로 텍스트가 구현하고 있는 이야기 자체에서 울려지

56) 장진, 위의 책, 283면.

57) 그는 “동막골은 쉼터다. 거기, 그때, 그 자리… 그 우매한 곳에 지친 사람들이 잠시 ‘쉬었다 가라고 지어낸 작은 마을이다. 전쟁에서 이격(離隔)되고 싶은 이들이 소리 소문 없이 만들어낸 소박한 파라다이스다.”라고 기획의도를 밝히고 있다. IG아트센터 2002년 기획공연 보도자료, 4면 참고. 또한 그는 신문기사 인터뷰를 통해 “...(중략)... 동막골은 세상사에 지친 자, 명분 없이 세파와 싸우다 자기 삶이 없어진 자들을 위한 이상적인 거처다.”라며 동시대의 동세대적인 단절감이 크며 이 세대 저 세대를 웃길 수 있는 소재를 찾아 벽을 허물고 싶었다고 한다. 중앙일보, 사설칼럼, <신작을 말한다> 장진 작·연출 ‘웰컴 투 동막골’, 2002.11.11.

는 것으로 서사적 화자인 작가의 해설에 의한 언어적 표상으로 제시되고 환기된다.

작가 …(중략)… 이렇게 만난 이들이 어떻게 이런 사진을 찍을 수 있었을까요? ……이건 하나의 미스터리였습니다.

……1950년 동란의 가을…… 동막골에 알 수 없는 신비함이 내려앉은 거죠…… 동막골…… 이곳은 다신 돌아갈 수 없는 신비의 마을이었습니다.

작가 …위기의 상황이었습니다. 제가 원했던 동막골의 신비한 기운이 채 이들의 몸에 감기도 전에……

작가 …(중략)… 내 아버지의 애긴 …작은 비밀과 작은 신비함으로만 이렇게 남았습니다. …(중략)… 내가 가 보지 않은 산속 그 오지의 마을… 동막골… 언제나 내 맘 한구석에서만 이렇게 요동치며 남아 있습니다.⁵⁸⁾

서사적 화자인 작가에게 동막골이 신비로운 것은 동막골의 물질적인 현실태의 신비로움이 아니라 그곳에서 일어난 일 즉, 한국전쟁당시 인민군, 국군, 미군 등 이념의 자식들이 이념을 버리고 적에서 친구로, 마지막엔 연합하는 동료로 변화되는 심리적 과정을 통해 일으킨 사건 자체이다. 또한 그들의 사연과 그러한 사건을 가능케 한 동막골이 내포하고 있는 원형적 고향이 지닌 정서적 기능과 그 매력에 대한 신비스러움이며 환상인 것이다.

요컨대, 1950년대 한국전쟁이라는 전쟁의 폭압성이 드리운 현실에서 불가능한 사건이 <동막골>에서 이루어졌기에 신비롭고 잃어버린 옛 고향의 정서가 동막골에 드리워져 있다는 데서 환상과 신비로움이 있는 것이다.⁵⁹⁾ 따라서 희곡 <웰컴 투 동막골>이 생성하고 있는 유토피아 의식

58) 위의 책, 278면, 304면, 327~328면.

59) 영화에서는 동막골 마을 자체의 현실태에 환상과 신비를 부여하여 물질적이며 시각적인 이미지로 재매개함으로써 <웰컴 투 동막골>에 신비와 환상의 코드를 각인시키고 있다.

은 현실과 동떨어진 환상과 신비로움이 있는 비현실적 공간에 대한 동경도, 이상세계의 창조라는 희망의 원리로서의 이상향에 대한 충동도 아닌 원형적인 고향에 대한 그리움이 쉽터라는 공간 표상과 만나면서 증폭된 의식으로서 유사 유토피아 의식이라고 할 수 있다. 이는 나약하고 힘없는 서발턴, 소수 열외자들의 삶의 터전으로서의 동막골의 표면적 정체성과 달리 잃어버린 옛 고향의 정서와 인정을 지닌 순박하고 따뜻한 사람들이 환대하는 동막골의 내적 정체성과 상관이 있다. 전장에서 낙오된 군인들은 전쟁이 없는 평화로운 동막골에서 하루 동안의 일상의 노동(강냉이 따기)을 하며 정신적 휴식과 자기회복을 하게 된다. 그러므로 희곡 <웰컴 투 동막골>은 노모가 보여준 모성으로서의 고향의 성정과 전쟁이 없는 평화로운 곳으로서, 현실의 자장에서 벗어나 쉴 수 있는 쉽터의 메타포를 ‘동막골’에 부여하면서 원형적 고향의식이 증폭된 유사 유토피아 의식을 생성하고 있다.

5. 결론

2000년대 햇볕정책의 패러다임에 의해 조성된 화해와 평화의 무드, 우호적인 남북관계라는 정치적, 사회문화적인 헤게모니 흐름에서 탄생한 장진의 희곡 <웰컴 투 동막골>(2002)은 ‘당대의 민중에게 한국전쟁은 무엇이었나 그리고 동시대의 우리에게 한국전쟁은 무엇인가’를 동시에 묻고 다르게 기억하게 하는 극 텍스트이다. 장진은 한국전쟁을 국가폭력으로 민중을 희생자로 바라보며 한국전쟁에 대한 공식역사의 지배이데올로기의 허구성을 공격하는 기존의 한국전쟁서사의 맥락에서 크게 벗어나지는 않는다. 하지만 그는 텍스트의 담론 지형을 이데올로기 층위에 국한하지 않고 유토피아 층위로 확장시키며 좀 더 우회적인 방식으로 한국전쟁을 접근하면서 기존 한국전쟁 소재의 서사와 차별화시킨다. 그리

고 소재의 무거움을 인물들의 성격구축, 탈문맥화의 전략, 위반의 전략, 언어 코믹에 의한 희극성 창출을 통해 가볍게 하면서 이데올로기의 편향성을 극복한다. 본고에서 살펴본 <웰컴 투 동막골>의 텍스트 전략의 핵심은 서사극을 전유하여 양식적으로 자기 반영성을 구축하고 있는 지점이다. 이러한 자기반영성에 정치적 입장이나 가치가 자동적으로 붙는 것은 아니겠지만 어느 정도 텍스트의 이념적 성향이 노출되고 있음은 부인할 수 없을 것이다. 또한 <웰컴 투 동막골>은 팩션(Faction)이라는 동시대의 징후적 역사이야기의 스토리텔링 방식에 대한 자기응시를 통해 극적 서사를 생성해나간다. 그럼으로써 대항기억과 역사적 상상력을 융합하여 가상의 역사를 보여준다.

<웰컴 투 동막골>은 남북관계, 한국전쟁에 대한 전·후세대의 기억 간극을 낚으며 하나의 문화적 기억태가 되었다는 점에서 중요한 텍스트가 된다. 이는 영화로 재매개되어 흥행에 성공함으로써 대중들에게 문화적 기억으로 자리 잡는 계기가 되었다. 즉 <웰컴 투 동막골>은 이데올로기의 이분법적 대립에 의한 반공물이 이제 더 이상 불가능해진 시점을 낚으며 전쟁 미체험 후세대의 의식과 무의식에 자리 잡은 한국전쟁의 서사가 되었다. 여기서 우리가 상기해야 할 것은 영화 <웰컴 투 동막골>이 보여준 대중과의 소통에 의해 문화적 기억태로 자리잡는 것 못지않게 그러한 역사적 상상력을 가능하게 했던 정치, 사회문화적인 헤게모니의 경향이다. 본고는 앞서 밝힌 것처럼 희곡 <웰컴 투 동막골>이 영화화되는 과정에서 이룩한 양식적 특징과 유토피아의식의 변화를 고찰하기 위한 예비적 성격을 띤다. 희곡 <웰컴 투 동막골>의 텍스트 전략을 고찰하면서 다시 한 번 원작이 갖는 내러티브의 힘을 느낀다. 장진은 “거창한 이념이 아닌 소담한 농담 하나를 건네고 싶다”⁶⁰⁾고 하지만 농담이라 하기엔 텍스트의 의미작용이 다원적으로 열려있다.

60) 중앙일보, 사설칼럼, <신작을 말한다> 장진 작·연출 ‘웰컴 투 동막골’, 2002.11.11.

참고문헌

1. 기본자료

장진, 『장진 희곡집』, 열음사, 2008.

2. 단행본

로버트 스탬, 오세필 · 구종상 역, 『자기 반영의 영화화 문학』, 한나래, 1998.

롤랑 바르트, 조광희 역, 『카메라 루시다』, 열화당, 1979.

마리안네 케스팅, 차경아 역, 『서사극 이론』, 문예출판사, 1996.

박성수, 『영화 · 이미지 · 이론』, 문학과학사, 1999.

빠트리스 파비스, 신현숙, 윤학로 역, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999.

송동준 외 공저, 『브레히트의 서사극』, 서울대학교출판부, 1993.

아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2002.

오스카 G. 브로케트, 김윤철 역, 『연극개론』, 한신문화사, 1999.

유진 런, 김병익 역, 『마르크시즘과 모더니즘』, 문학과 지성사, 1986.

임철규, 『왜, 유토피아인가』, 민음사, 1994.

전진성, 『역사가 기억을 말하다』, 휴머니스트, 2009.

질 들뢰즈, 이정우 역, 『의미의 논리』, 한길사, 1999.

3. 논문

김남석, 「웰컴 투 동막골의 장면배열 양상 연구」, 『한국문학이론과 비평』 36집, 한국문학이론과 비평학회, 2007.

박진, 「우리는 왜 객선에 열광하는가?」, 『문학과 사회』 제18권 제4호, 2005.

최치림, 「공연과 텍스트의 관계에 관한 연구」, 『한국연극학』 제15호, 한국연극학회, 2000.

홍재범, 「희곡의 시나리오 전환과정 고찰(3)」, 『한국근대문학연구』 제17집, 한국근대문학회, 2008.

4. 기타 자료

LG아트센터 2002년 기획공연 보도자료

중앙일보, 사설칼럼, <신작을 말한다> 장진 작 · 연출 ‘웰컴 투 동막골’, 2002.11.11.

<Abstract>

A Study On The Text's Strategy Of Drama *Welcome To DongmakGol*

Seo Mijin

The purpose of this paper is to examine closely the text's strategies of the drama *Welcome to Dongmakgol*. The Drama with a hypertext availability *Welcome to Dongmakgol* has made a popular success through the transition to movies. So, this study is projected for comparison with the film *Welcome to Dongmakgol*. Therefore three aspects of the text's strategy will be discussed.

First, arts feature of anti-illusionism as of self-reflection is to have shed new light on the stylistic characteristics. Second, this study focus on the strategy of building of the character's personality and creation of comedy. Finally, the shelter's metaphor of *dongmakgol* and a sense of utopia is to identify

The drama *Welcome to Dongmakgol* build up self-reflection by the appropriation of Brecht's epic theater and insertion of meta-theatre stylistically. In addition, the dramatic narrative has been generated by method of faction Which is the contemporary tendential storytelling of historical story. In other words, the story of father(Dong-gu) and the story of the epic narrator(the artist) is combined through self-contemplation.

The following is the text's strategy of creation of comedy. the gestus which is social attitude and hamartema that is characteristic flaws are primary method in creation of comedy through character cultivation. and then the deviation from context which is beyond the expectations horizon of the audience is the text's strategy of creation of comedy. a strategy that violates the norms generated the comedy also.

Finally, *dongmakgol* closed and isolated by mountains acquires symbol of shelter that retain warm hospitality and family atmosphere such as take care of home ventilation in

the archetypal home. Therefore the amplification of these archetypal home consciousness creates a sense of the similar utopia .

Key words : style, self-reflection, comedy, shelter, utopia

접수일: 2011년 8월 31일

심사기간: 2011년 9월 8일~9월 24일

게재결정: 2011년 9월 24일