

생체 기억의 생존자들, 비국민 혹은 호모 사케르

배삼식, 『배삼식 희곡집』(민음사, 2015)

김옥린*

<국문초록>

2015년 발간된 《배삼식 희곡집》은 배삼식의 첫 번째 희곡집이다. 1999년 공연 데뷔 이후 17년만이다. 수록작은 8편이다. <최승희>(2003), <벽 속의 요정>(2005), <열하일기 만보>(2007), <거트루드>(2008), <하얀 앵두>(2009), <3월의 눈>(2011), <별>(2011), <먼 데서 오는 여자>(2014)의 작품들이다. 배삼식 작품활동은 크게 (1) 초기 극단 미추 활동(2003~), (2) 극단 코끼리만보 작업 시기(2008~), (3) 국립극단 제작극장 작업 시기(2011~)로 구분해볼 수 있다. 희곡으로 총 580쪽의 두툽한 두께와 2011년 국립극단 아카데미 관객학교에서 진행된 ‘극작수업’ 강연록을 함께 덧붙이고 있어 작가 배삼식에 대한 갈증을 가지고 있었던 독자라면 충분한 단비가 되고도 남겠다. 무엇보다 배삼식의 첫 번째 희곡집은 현재까지 배삼식에 관한 충실한 지도와 나침반을 보여주고 있다. 또한 작품마다 자료조사와 참고문헌 목록을 꼼꼼하게 작성해놓아 배삼식 작가의 치밀한 작업과정을 엿볼 수 있다. 느린 듯 여유로운 극의 흐름 속에서도 짱짱한 장력을 유지하는 언어의 힘과 인위적인 플롯의 건축학적 집짓기 대신 이야기의 흐름 속에서 단단하게 매듭을 짓는 매서움은 그의 그런 극작 태도에서 비롯된 것이다. 특히 이 글에서는 ‘기억 삼분작’이라고 묶을 수 있는 최근 세 작품 <하얀 앵두>, <3월의 눈>, <먼 데서 오는 여자>를 아감벤의 ‘호모 사케르’의 개념으로 분석을 시도해보았다. <열하일기 만보>에서 보여주었던 황제의 제국의 지도에서 지워져 버리는 경계 바깥의 존재들, 역사 바깥의 기억들에 대한 배삼식 작가의 집요한 주제의식은 최근의 작품들에서 훨씬 구체적인 사회 역사적 배경을 통해서 더 과감하고 깊이 있게 발전하고 있다.

배삼식의 첫 번째 희곡집

배삼식의 첫 번째 희곡집이 나왔다. 희곡집의 제목은 ‘배삼식’ 작가 이름 세 글자이다. 1999년 공연 데뷔 이후 17년만이다. 수록작은 8편이다.

<최승희>(2003), <벽 속의 요정>(2005), <열하일기 만보>(2007), <거트루드>(2008), <하얀 앵두>(2009), <3월의 눈>(2011), <별>(2011), <먼 데서 오는 여자>(2014)의 작품들이다. 배삼식 작품활동 초기에 해당하는 극단 미추의 마당놀이 대본작업 <마포황부자>(2005), <쾌걸 박씨>(2007) 등과 <허삼관 매혈기>(위화 원작, 2004) 등의 각색작업, 최근 제작극장 시대에 접어들어 작업한 고전 각색작업 <라오지양후 최막심>(니코스 카잔차키스 <그리스인 조르바> 원작, 2013) 등을 제외하고 배삼식을 대표하는 작품들을 수록했다. 창작극으로 수록되지 않은 작품은 <주공행장>(2006)과 <은세계>(2008) 정도이다.

여타의 희곡집이 공연정보나 공연사진을 함께 수록하고 있는 것에 비해 등장인물과 시간, 공간, 무대, 무대지시문과 대사로 이어지는 희곡집의 편집체제에 충실하다. 공연정보가 함께 수록되지 못한 것은 조금 아쉬운 지점이지만, 그만큼 작가 배삼식에게만 집중하고 있는 편집체제가 돋보인다. 덕분에 공연을 볼 때와는 다르게 작가의 목소리에만 귀를 기울이며 한 장 한 장 페이지를 넘기게 된다. 희곡으로 총 580쪽의 두툽한 두께와 2011년 국립극단 아카데미 관객학교에서 진행된 ‘극작수업’ 강연록을 함께 덧붙이고 있어 작가 배삼식에 대한 갈증을 가지고 있었던 독자라면 충분한 단비가 되고도 남겠다. 무엇보다 배삼식의 첫 번째 희곡집은 현재까지 배삼식에 관한 충실한 지도와 나침반을 보여주고 있어 흥미로웠다.

이번 희곡집을 읽으면서 새삼 놀라게 된 것도 있다. 작품마다 자료조사와 참고문헌 목록을 꼼꼼하게 작성해놓아 평소 배삼식 작가 특유의 느린 말투와 여백 많은 미소와는 달리 치밀한 작가의 작업과정을 엿볼 수 있었다. 공연을 볼 때는 몰랐던 새로운 모습이다. <열하일기 만보>의 나귀 연암의 말처럼 그야말로 “그냥 어슬렁거리며 사는” 것처럼 보였던 것과는 다른 모습이다. 느린 듯 여유로운 극의 흐름 속에서도 짱짱한 장력을 유지하는 언어의 힘과 인위적인 플롯의 건축학적 집짓기 대신 이야기

* 경기대학교 초빙교수

의 흐름 속에서 단단하게 매듭을 짓는 매서움이 그의 그런 극작 태도에서 비롯된 것임을 새삼 깨닫게 한다.

브레히트와 체호프와 배삼식

현재까지 배삼식의 작품은 크게 세 시기로 구분해서 살펴볼 수 있다. (1) 극작 활동 초기에 해당하는 극단 미추와의 작업 시기(2003~), (2) 극단 코끼리만보 작업 시기(2008~), (3) 제작극장 작업 시기(2011~)가 그것이다. 이를 작품별로 거칠게나마 정리해보면 다음과 같다.

- (1) **극단 미추 작업 시기** : <최승희>(손진책 연출, 예술의전당 토월극장, 2003), <허삼관매혈기>(강대홍 연출, 동숭아트센터 동숭홀, 2004), <마당놀이 삼국지>(손진책 연출, 상암월드컵경기장 마당놀이전용극장, 2004), <벽속의 요정>(손진책 연출, 우림청담씨어터, 2005), <마당놀이 마포황부자>(손진책 연출, 장충체육관, 2005), <주공행장>(손진책 연출, 아르코예술극장 대극장, 2006), <열하일기 만보>(손진책 연출, 예술의전당 토월극장, 2007), <마당놀이 쾌걸박씨>(손진책 연출, 장충체육관, 2007)
- (2) **극단 코끼리만보 작업 시기** : <거투르드>(배삼식 연출, 예술의전당 자유소극장, 2008), <하얀 앵두>(김동현 연출, 두산아트센터 제작, 두산아트센터, 2009), <먼 데서 오는 여자>(김동현 연출, 게릴라극장, 2014)
- (3) **국공립 제작극장 작업 시기** : <3월의 눈>(손진책 연출, 국립극단 제

작, 백성희장민호극장, 2011), <별>(김동현 연출, 국립극단 제작, 명동예술극장, 2011), <라오지양후 최막심>(양정웅 연출, 명동예술극장 제작, 명동예술극장, 2013)

이상에서와 같이 배삼식 작가는, 극단 미추의 손진책 연출, 극단 코끼리만보의 김동현 연출과 작업 파트너로 활동하고 있다. 손진책 연출이 2010년 (재)국립극단의 예술감독으로 취임하면서 국립극단과 명동예술극장의 국공립 제작극장 작업에도 참여하고 있다. 극단 미추 작업으로는 마당놀이뿐만 아니라 <허삼관 매혈기>, <열하일기 만보>, 극단 코끼리만보 작업으로는 <하얀 앵두>, <먼 데서 오는 여자>, 그리고 국립극단 작업으로 <3월의 눈> 등의 작품들이 극단의 대표작이자 작가의 대표작으로 남아있다. 시간이 흐를수록 배삼식 작가와 손진책·김동현 연출가와의 파트너십은 더 단단해지고 있다. 동시대 예술가로서 상호신뢰뿐만 아니라 예술철학을 공유하고 있는 관계를 보여주고 있다. 지금 현재 연극계에 몇 안 되는 드문 경우이다. 백성희·장민호 출연의 <3월의 눈>과 이연규·이대연 출연의 <먼 데서 오는 여자>는 이들이 함께 한 오랜 시간이 숙성되어 나온 작품들로 동시대 한국연극사의 수작이다.

배삼식은 기존의 신춘문예나 공모제도의 등단제도가 아니라 한국예술종합학교 연극원 극작과 전문사 과정을 통해 현장작업과 직접적으로 매개되면서 활동을 시작했다. 연극원 재학당시 브레히트의 <코카서스의 백목원>의 변안인 <하얀 동그라미 이야기>(김석만 연출, 예술의전당 자유소극장, 1998), <11월>(윤정섭 연출, 문예회관 소극장, 2001), <오랑캐 여자옹녀>(김동현 연출, 한국예술종합학교 크누아예술극장, 2001) 등 처음부터 극장작업을 통해 극작과정을 훈련받아온 경우이다. 이른바 “창작과 각색, 작(作)과 술(術)의 경계를 훌쩍 넘어”¹⁾ 각색, 변안, 창작, 마당놀이와 고

전, 현대극 등 다양한 스펙트럼의 글쓰기가 가능했던 것은 일찍부터 현 창작업으로부터 글쓰기를 훈련받아왔기 때문이다.

특히 극단 미추의 손진책 연출과의 작업은 배삼식의 초기 극작활동에 중요한 계기를 이룬다. 극단 미추 손진책 연출의 1980년대 주제인 ‘전통의 현대화’의 화두가 마당놀이의 양식 개발과 동시대 마당극과 공유하고 있는 연극사적 토대에서 브레히트 연극론과 중요하게 만나고 있고, 이는 배삼식 연극론에서도 동일하게 관찰된다. ‘전통’을 화두로 한 극단 미추의 마당놀이 양식이 일종의 현대 대중극 개발로 성공했다면, 동시대 연극으로 극단 미추가 주목한 것은 동양 고전과 민중극의 흐름이다. 위하 소설 원작의 <허삼관 매혈기>, 연암 박지원 원작의 <열하일기 만보>, 중국 고전 <조씨고아>(티엔친신 각색·연출, 2006)가 그런 맥락에 있는 극단 미추의 레퍼토리들이다. 또한 극단 미추는 1988년 박조열의 검열작 <오장군의 발톱>을 공연으로 성사시키고, 1992년 칠레의 반체제 지식인 작가 아리엘 도르프만의 <죽음과 소녀>를 공연한 저력을 지닌 극단으로, 배삼식은 2003년 이후 극단 미추의 젊은 극작가로 자신의 극작 활동을 시작하고 있다.

극작가는 영어로 ‘playwright’라고 씁니다. ‘writer’가 아니라 ‘wright’지요. ‘wright’는 수공업적 기술, 그러한 기술을 지닌 장인(匠人)을 일컫는 단어입니다. ‘shipwright’라고 하면 배를 짓는 기술자, ‘wheelwright’라고 하면 바퀴를 만드는 장인을 가리키지요. 그러니 ‘playwright’를 우리말로 제대로 옮기자면 희곡장(匠), 희곡공(工) 정도가 될 것입니다. 저는 ‘극작가’라는 말보다는 이 ‘playwright’라는 말이 마음에 듭니다. 왜냐하면 극작가라는 말에서 작가(作家), 즉 무언가 없던 것을 지어내는, 창조해내려는 자라는 명칭은 왠지 부담스럽고, 사실에도 부합하지 않은 점이 있지 않나 싶거든요. 사실 모든 이야기는 어디선가 흘러 들어온 것, 어디선가 주위들은 것들입니다. 자신

1) 김옥란·김주연, 『우리 시대의 극작가』, 객석아카이브, 2010, 174면.

이 지어내고 있다고 착각할 뿐이지요. 심하게 말하자면, 각색과 창작의 차이란, 자신이 쓰고 있는 이야기의 근원을 명확히 인식하고 있느냐, 그렇지 않느냐 정도인 것 같습니다. 기본적으로 저는 각색과 창작을 동등한 가치를 지닌 것으로 봅니다만 일반적인 시선은 그렇지 못한 것 같더군요.²⁾

브레히트(Bertolt Brecht)는 어느 에세이에서 이러한 강박관념을 버릴 것을 권유하는데, 대략 이런 내용입니다. “중국에 장자(莊子)라는 책이 있는데 전체의 90퍼센트 정도가 인용으로 이루어져 있다. 이 인용을 통해 저자는 삶과 세계에 대해 깊이 있는 엄청난 책을 썼다. 선대의 유산, 기술적 축적을 받아들여 작업하는 목수는 대성당이라도 지을 수 있지만, 오로지 자기 것만 가지고 일하는 목수는 옴막 하나도 짓기 어렵다.”³⁾

이상은 주로 각색 작업을 많이 해온 자신의 이력을 설명하는 배삼식의 말이다. 여기에서 다소 낮설게 인용되고 있는 브레히트의 이름은 극단 미추와 배삼식 연극의 거리가 생각보다 매우 가깝다는 사실을 환기시켜 준다. <사천의 선인>, <코카서스의 백목원> 등 브레히트의 많은 작품들은 다양한 인용과 패러디, 각색과 재창작으로 다시 쓰여진 작품들이다. 브레히트의 소외효과 또한 그러한 인용의 메타적 태도를 의도적으로 드러냄으로써 관객이 비판적인 태도를 갖게끔 유도한다. 배삼식의 기존 작품들, 예컨대 <열하일기 만보>, <3월의 눈>,⁴⁾ <먼 데서 오는 여자> 등에서 익숙한 느린 호흡과 관조적 태도에서 브레히트의 이름을 직접적으로 떠올리기는 힘들다. 그러나 창작과 각색의 경계를 넘어선 극작 태도나 역사 바깥의 기억, 지배 이데올로기 바깥의 ‘다성적(多聲的) 세계’에 대한 집요한 관심은 브레히트의 이름을 통해서 보다 더 명료하게 배삼식

2) 배삼식, 『강연록』, 『배삼식 희곡집』, 민음사, 2015, 590~591면.

3) 배삼식, 위의 글, 591면.

4) 2011년 3월에 공연된 <3월의 눈>은 (재)국립극단의 첫 번째 작품이자, 서계동 국립극단 백성희장민호극장 개관공연이었다. 손진책 예술감독 시절 서계동 국립극단의 붉은 건물의 벽과 바닥에는 브레히트의 각종 예술선언문들이 커다랗게 쓰여 있었다.

을 이해하게 한다. ‘다성적 세계로서의 희곡’, 이는 희곡집 후기에 실려 있는 강연록의 제목이기도 하다.

그리고 보니 배삼식의 극작과정에서 이루어진 자료조사와 참고문헌 목록이 예사롭지 않다. 연암 박지원의 『열하일기』와 <열하일기 만보>에서 패러디하고 있는 낙타 반선과 호랑이 초정과 누에고치 무관에서 연상되는 니체의 『차라투스트라는 이렇게 말했다』 등 기존의 배삼식을 수식하던 ‘인문학적 상상력’과 ‘철학적 사유’를 증명하는 참고문헌 외에 오히려 더 자주 눈에 띄는 것은 각종 수기와 다큐멘터리와 인터넷 카페에서 수집한 자료들이다. 예컨대 <먼 데서 오는 여자>에서 인용하고 있는 전태일 열사 어머니 이소선의 수기, 중동 근로자에 대한 인터넷 다음카페 수기, 파독 간호사 이영숙의 수기, 대구 지하철 참사에 대한 한겨레 기자의 르포 등 기존의 공식화된 역사에서 다루지 않는 다수의 평범한 인물들 혹은 경계 바깥에 지워진 인물들에 대한 배삼식의 특별한 관심을 읽을 수 있다. 그동안 작가의 개인적 토양에서 나왔던 것이라고 생각했던 부분들이 치밀한 자료조사를 통해 구축된 것이라는 사실은 이번 희곡집을 통해서 얻게 된 가장 큰 발견 중의 하나이다.

동일한 맥락에서 배삼식이 체호프를 이해하고 있는 방식도 흥미롭다.

체호프는 당대의 연극에 불만을 느꼈지만 그것을 급진적으로 해체하는 방향으로 나아가진 않았지요. 대신 당시 가장 대중적이었던 연극의 형식들, 즉 소극, 보드빌, 멜로드라마의 외피를 사용하면서도 그 안에 전혀 다

5) 2008년 제10회 김상열연극상 수상자 배삼식에 대한 심사평은 다음과 같다. “배삼식은 그의 역작 <열하일기 만보>에서 당나귀 미중이 세상을 향해 유람을 떠나는 결말처럼, 협소한 틀에 구애받지 않고 너른 세계를 섭렵하는 중입니다. 창작과 변안, 뮤지컬과 마당놀이, 동양의 고전과 서양의 비평이론, 범속한 인간의 삶과 철학 등, 조용하고 느린 그의 말투를 생각하면 놀라울 정도로 역동적인 관심 그리고 그 다양하고 이질적인 영역들을 자기 식으로 소화하는 단단함을 갖추었습니다. 올해 그의 신작 <거트루드>를 극작과 연출을 겸해 주목할 만한 무대로 발표하면서 <열하일기 만보>에 이어 무대에서 철학적 사유를 지속하고 있습니다.”

른 메시지를 담음으로써 그 형식들을 극복하고 있습니다. 체호프의 이런 방법론을 흉내 내어 본 것이 <하얀 앵두>라고 할 수 있겠습니다.⁶⁾

가장 대중적인 연극 형식을 사용해서 전혀 다른 정치적 메시지를 담는 것, 체호프에 대한 브레히트적 독법이다. 극단 미추와 브레히트와 배삼식, 그리고 체호프와 <하양 앵두>와 배삼식에 대해서는 앞으로 좀더 구체적인 분석과 확인이 뒤따라야 하지만, 이는 이 글의 범위를 넘어서는 일이다. 그러나 브레히트와 체호프와 배삼식의 키워드는 배삼식 작품세계의 지도를 그릴 때 동서남북의 중요한 방위를 이루는 것은 분명해 보인다.

<하얀 앵두> · <3월의 눈> · <먼데서 오는 여자> 기억 삼부작, 생체 기억의 생존자들

희곡집에 수록된 8편의 작품 중에 첫머리에 놓여있는 작품은 <3월의 눈>이다. 희곡집 수록 순서는 연대순이 아니다. <3월의 눈>, <거트루드>, <먼 데서 오는 여자> 등등에 이어서 마지막에 <하얀 앵두>가 위치한다. 가나다 순서이다. 매우 건조한 순서이다. 혹은 어떤 인위적인 질서도 거부하겠다는 단호한 태도의 일종일까? 모를 일이다. 그러나 연구자의 입장에서는 부득불 인위적인 순서를 정하고 규칙을 찾아낼 수밖에 없다. 작가가 보기엔 고약한 취미겠다.

배삼식의 작품 중에서 그동안 주목받았던 대표적인 작품은 <열하일기 만보>이다. 필자 또한 2007년과 2008년 2년 동안 진행된 월간 『객석』의 극작가 시리즈 연재를 계기로 만났던 배삼식 작가론에서 <열하일기 만보>를 대표작으로 다루었다.⁷⁾ 이번 희곡집이 무엇보다 반가웠던 것은

6) 배삼식, 앞의 글, 587면.

2009년 이후 배삼식 작품을 한자리에 모아놓고 살펴볼 수 있는 기회가 되었다는 점이다. 2009년 이후 작품은 <하얀 앵두>, <3월의 눈>, <먼 데서 오는 여자>의 3편이다. 구분해놓고 보니 이 3편은 현재 최정점에 있는 배삼식을 보여주는 작품들이다.

또 하나의 공통점이 보인다. 세 작품 모두 역사 바깥의 기억, 경계 바깥의 지워진 인물들에 대한 이야기를 담고 있다. 이쯤하여 ‘기억 삼부작’이라 할 만하다. <열하일기 만보>에 이런 이야기가 나온다. 제국의 지도에서 지워지길 두려워하는 사람들에게 나귀 연암은 말한다. “지워지기 전에 지워버리는 거지.”(404면)⁷⁾ 정주(定住)가 아닌 유목(遊物)을 역설하지만 사람들은 떠나지 못한다. “지도에 없으면 실제로 없는 거야!”(375면) 황제의 순력어사의 위협은 학살의 위협이기도 하다. <열하일기 만보>는 연암이라는 이름을 가진 말하는 나귀의 우화의 형식을 갖추고 있지만, <하얀 앵두>와 <3월의 눈>과 <먼 데서 오는 여자>의 기억 삼부작은 대한민국의 현대사라는 현실적 맥락에서 떠나지 못한 사람들, 남아있는 사람들, 기다리는 사람들의 이야기를 그리고 있다.

<하얀 앵두>에서 납북어민으로 간첩혐의를 받고 떠돌이가 된 광지복 노인, <3월의 눈>에서 눈처럼 녹아 사라진 아들 영돈이를 기다리는 노부부와 노숙자 황씨, <먼 데서 오는 여자>에서 대구 지하철 참사 때 죽은 딸 민영이를 암매장한 단풍나무를 떠나지 못하는 중년 부부의 이야기는 <열하일기 만보>에서 떠나지 못하고 남은 마을 사람들의 후속편이라고 할 수 있다. 개나리가 된 딸, 눈이 되어 녹아 사라진 아들, 단풍나무가 된 딸은 대한민국 현대사 속에 배삼식이 겹쳐놓은 현대판 우화다. 우화, 곧 이야기는 많은 사람들이 입에서 입으로 전하는 구전과 구술의 장치이다.

이순 : (방 안에서 소리만) 우리 영돈이는 아무 죄가 없어요, 눈처럼 죄

7) 김옥란 · 김주연, 앞의 책, 174~175면.

8) 이하 작품인용은 희곡집의 면수만 표기함.

가 없어... (생략)

장오 : 30년이야, 30년이 넘었어. 그래! 지놈 소원대루 빨갱이들도 네 활개 치고 돌아다니는 세상이 됐대구. 근데 왜 못 돌아와? 살아 있다면 왜 못 돌아와!

이순 : (방 안에서 소리만) 그러지 말아요, 영감, 그러지 말아...

장오 : 그놈이 안 죽었대두, 그놈이 살아 온대두, 나는 용서 못해! 제놈이 무얼 안다구! 제깟 놈이 무얼 안다구! 간이구 쓸개구 다 내다 바치구, 기껏 배부르고 등 따습게 해줬더니, 세상이 그렇게 호락호락한 줄 알구? 나한테는 그런 자식 없어! 그런 빨갱이 자식 둔 적 없어!

<3월의 눈>, 37~38면.

여자 : 엄마야... 엄마야는 정말 못됐다. / 아무리 피난 가는 길이었다 캐도 그렇게. / 전쟁 때라 정신 없었다 캐도 그렇게. / 어떻게 그럴 수가 있노? / 나보다 재봉틀이 더 중요하드나? / 내 기억 못할 줄 알았나? / 다 기억해. 다. (생략)

여자 : 그 나무... 그 나무 아래 서 있었던 거. / 뭐? 아는 또 낳으면 되지만 / 재봉틀이 없으면 굶어 죽는다꼬? / 그래서 재봉틀만 챙기 들고 / 내는 그 나무에다 묶어 놓고 간 기가? / 잠깐이었다고? / 그 잠깐이 내한테는 영원이었다.

<먼 데서 오는 여자>, 179~180면.

남자 : 아, 예, 그제... 실은 이 아래, 우리 아이... 딸아이가 있거든요. 이 단풍나무 아래 벤치, 벤치에서 저 가로등 쪽으로 똑바로 하나, 둘, 셋, 넷, 다섯, 여섯 걸음... 여기 우리 민영이가 있어요. 무슨 소리가 싶으시죠... 네, 맞아요. 우리 딸애를 여기 묻었습니다. 그 애 말고도 서른한 분이 여기 이 자리에 묻혀 계시죠. (생략) 아마 아실 거예요. 여기 이 도시에서 11년 전 큰 사고가 있었죠. (사이) 네, 맞아요. 아시네요. 192명이 죽고 146명이 다쳤

습니다. 순식간에. 어이없이. (사이) 제 딸아이두 그 안에 있었습
니다. 빠져나오질 못했어. 지하철 밖으로... (사이) 네. 다들 잊
지 말자고 했었죠. 잊어서는 안 된다고. 가슴 아픈 일이지만, 기
억해야 한다고. 기억이라는 건 손에 잡히는 게 아니니까. 추모
공원을 만들기로 했어요. 막상 부지 선정에 들어갔는데, 다들
벌떼처럼 일어나서 반대를 합디다. 추모 시설은 혐오 시설이라
는 거죠.

<먼 데서 오는 여자>, 181면.

역사란 승자의 기록이라고 말한다. 그러나 기록되지 못한 구전과 구술
의 역사도 있다. <먼 데서 오는 여자>에서 여자는 말한다. “내가 잊어버
리면, 잊어버렸다는 것도 잊어버리면, 그뻘 어떡해.”(144면) 그런데 극 후
반에 반전이 일어난다. “내 기억 못할 줄 알았나? 다 기억해. 다.”(179면)
치매 걸린 여자가 고통 받는 것은 기억을 못해서가 아니라 잊지 못해서
이다. 그녀는 아직도 전장터 피난민으로 살아가고 있는 대한민국의 원초
적 기억을 “다 기억”하고 있다. 살기 위해 자식도 버리고, 동생도 버리고,
돈도 훔치고, 신분도 감추고, 그녀의 기억은 아름다운 것이 아니다. 그러
니 지하철에 불 지른 사람도 이해 못할 것도 없다고 남자는 말한다.

기억은 역사 바깥에 서있는 사람들이 스스로를 지우지 않기 위해 선택
하는 마지막 방법이다. **그/그녀**는 기억의 주체가 아니라 기억이 선택하는
구전과 구술의 도구가 된다. **그/그녀**에 의해 암전히 불러나오는 기억이
아니라 미처 날뛰는 기억이 **그/그녀**를 집어삼키고 있으니 **그/그녀**는 사람
풀일 수 없다. 이 장면들에서 구전과 구술의 수기와 다큐멘터리 자료에
조용히 귀를 기울이는 배삼식의 모습이 오버랩된다. 구전과 구술 속에
흔적을 남기고 있는 사람들의 목소리를 듣는 예민한 귀를 가진, 항상 궁
금증으로 코가 간지러운 나귀 연암은 곧 작가 배삼식이다.

<3월의 눈>의 노숙자 황씨는 월드컵 당시 구제역으로 수천 마리의 돼

지를 ‘살(殺)처분’하고 정신을 놓아버렸고, <하얀 앵두>의 광지복 노인은
간첩혐의로 ‘없는 사람’ 취급 받으며 ‘길가의 돌맹이’처럼 지워진 존재가
되었다. 그런가 하면 <벽 속의 요정>의 남편은 월북혐의로 빨갱이 취급
을 받으며 ‘즉결처분’의 위협 속에 40년 동안 벽 속에 숨어 산다. 배삼식
의 작품에서 반복되고 있는 모티브 중의 하나는 이러한 역사 바깥의 존
재, 경계 바깥에 지워진 존재들이다. 한국현대사에서 자주 언급되는 그들
의 이름은 바로 ‘빨갱이’, ‘빨갱이 종자들’이다. <3월의 눈>에서 기다리던
아들 영돈이 대신 등장하는 노숙자 황씨는 ‘살처분’된 돼지들의 환영에
시달린다. 노숙자 황씨에게서 눈처럼 사라진 아들이 어디선가 재판도 없
이 ‘개죽음’을 당했거나 “그냥 정신을 놓아버리고” 길가의 돌맹이처럼 굴
러다닐지도 모른다는 암시가 전해진다.

광지복: 그게 언지나? 내 서른다섯인가, 배 타고 멩테 잡으러 갈때꺼정
나갔다가 발동기가 딱 고장이 나 빠린 거라. 새안넬물이 우테
꺼신지, 막 북쪽으루만 대구 썰려 가는데, 머 날고뛰는 재주
있나? 금방이데. 그래 북한 군함에 끄들려 갔다가 우테 우테
메칠 만에 돌아오기는 와서 움메야, 죽다 살았다 이래구 있는
데, 메칠 안 있어 양복제이 두엇이 나르 찾아왔다. 그라고는
머... 매 앞에 장사 있나... 꼼짝없이 간첩이 돼 가꼬 7년을 살
았아... 마누래도 있고 머스마도 하나 있었거든. 나와 보이 찾
지 말라, 그 말만 냉기구 뽕 귀 먹은 자리야. 친척이구, 친구구,
마카 나르 별거지멘치로 실실 피하구... 내 보고 읊는 사름이
래, 다들... 죽은 사름 칠 테니께 얼씬도 마라 그르테... 우테
그래됐는지 기억도 안 나. 술루 살았으니께. 어찌다 보니까 질
바닥에 궁굴고 있대. 차라리 속 췌하드래. 걸베이보고 간첩이
라고는 안 할 기 아니나? 그래니 그양 정신을 놔 버렸아... 그
래구는 머, 캄캄해... 길가세 돌맹이멘치, 가랑잎세기멘치 궁
글러 다녔아... 암것두 생각이 안 나. 그양 캄캄해...

<하얀 앵두>, 566~567면.

치안대원 : 정말 아무 연락도 없었어? 그놈이 읍내를 지나가는 걸 본 사람이 있다던데? (생략) 만에 하나, 그 빨갱이 놈 있는 곳을 아는데도 신고 안 하거나, 숨겨 주었다가는 뼈도 못 추릴 테니 그리 알아! 감옥은 호사지. 당신네 같은 빨갱이 종자들, 즉결 처분해도 누가 눈이나 꿈쩍할 줄 알아!

<벽 속의 요정>, 292~293면.

한국현대사에서 역사 바깥, 경계 바깥의 존재인 ‘빨갱이 종자들’은 ‘벌레 취급’을 당하고 ‘없는 사람’, 곧 지워진 사람이 된다. 재판도 없이 사람을 죽일 수 있는 ‘즉결처분’은 돼지 도살의 ‘살처분’과 무엇이 다를까. 그렇게 제국의 지도는 완성된다. 지워진 자들은 단순히 비국민(非國民)일 뿐만 아니라 비인(非人), 고대의 추방된 자를 일컫는 ‘늑대인간’, ‘호모 사케르(homo sacer)’다. 호모 사케르에 대한 일종의 ‘무제한적 살해허가’의 역사적 사례는 아우슈비츠에만 있는 것은 아니다. ‘사케르’는 ‘신성한’의 뜻이다. 신성한 희생제의 없이 치르는 죽음, 추방자의 죽음, 무덤 없이 묻힌 자, 존엄한 장례식 없이 묻힌 죽음이 곧 호모 사케르의 죽음이다.

그것은(‘사케르’라는 용어-필자 주) 오히려 절대적인 살해 가능성에 노출된 생명, 법과 희생제의의 영역 모두를 초월하는 어떤 폭력의 대상을 가리킨다. (생략) 예를 들어 로마인들은 태어난 지 10일이 지나 희생 제의에 쓸 수 있는 새끼 돼지에 대해 ‘순수한(puri)’이라는 말을 사용했다. 하지만 바로(Varro)는 고대에는 제물로 바칠 수 있는 돼지들을 ‘성스러운(sacres)’이라고 불렀다고 말했다. 여기서 이 말은 희생물로 바칠 수 없는 호모 사케르의 특성과 모순되기는커녕, 오히려 ‘사케르’가 단순히 죽일 수 있는

9) 조르조 아감벤, 『호모 사케르-주권 권력과 벌거벗은 생명』, 새물결, 2008, 187면.

생명만을 의미했던 근원적인 비식별역을 말해주고 있다.¹⁰⁾

따라서 홉스가 주권론을 정초하는 토대인 “인간은 인간에게 늑대(homo hominis lupus)”라는 말과 관련해서도 우리는 ‘늑대(lupus)’라는 말 속에서 ‘바르구스’ 및 고해왕 에드워드의 법률에 나오는 ‘늑대 머리’라는 메아리 소리를 들어야만 한다. 그러니까 여기서 문제가 되는 것은 단순한 야수(fera bestia)와 야생의 생명이 아니라, 인간과 짐승 사이의 비식별역, 늑대 인간 즉 늑대로 변한 인간이자 인간으로 변한 늑대, 한마디로 말해서 일종의 추방된 자, 일종의 호모 사케르인 것이다. (생략) 정치적 영역을 시민권, 자유 의지 및 사회 계약이라는 관점에서 규정하는 근대적 관습과는 반대로, 주권의 관점에서 본다면 **오로지 벌거벗은 생명만이 진정으로 정치적이다.**¹¹⁾ (강조는 원문 그대로임)

“여기 사람이 있어요!” 2009년 용산참사, 2014년 세월호 참사에서 반복되는 구호이지만 참사가 끊이지 않고 있다. 잊지 말자고 반복해서 말하면서 왜 참사는 끊이지 않는 것일까. <먼 데서 오는 여자>는 2003년 대구 지하철 참사의 불의 이미지를 1970년 전태일의 불타버린 몸으로 오버랩시키고 있다.

여자 : (혼란 속에서 중얼거린다.) (생략) 그 사람, 불을 질렀대. 그 재단사. / 자기 몸에다 불을. 왜? / 얼마나 무서웠을까? / 얼마나 무서웠으면, 그랬을까? / 눈부셔. 눈이 아파. 눈을 감아. / 머리 아플 땐 뇌신. / 기운 없을 땐 박카스. / 13번 시다, 원단 가져와. / 13번 시다, 기레빠시 치워. / 움직여, 빨리, 눈에 띄지 않게. / 저 사람... 저 사람... / 허리를 굽혀. / 고개를 숙이고 / 납작 엎드려. / 들키면 안 돼. / 숨어. / 아뇨. 괜찮아요. / 미싱은 안 배울래요. /

10) 조르조 아감벤, 위의 책, 181면.

11) 조르조 아감벤, 위의 책, 216~217면.

그냥 시다면 돼. / 13번 시다면 돼.

<먼 데서 오는 여자>, 165~166면.

배삼식 작품에서 좌익운동, 노동운동, 빨갱이, 불의 이미지 등이 하나의 초점으로 모아지는 것이 전태일의 모티브이다. 전태일의 모티브는 배삼식 작품에서 거대한 화석처럼 가라앉아 있다. 1970년생 배삼식은 전태일로 대변되는 노동운동 세대는 아니다. 그렇지만 배삼식은 예의 그 민감한 귀와 콧등으로 생체 기억의 생존자들의 이야기를 쫓고 있다. 여기에 어떤 연결고리가 있는지 이유는 아직 알 수 없다. 그럼에도 동의하게 된다. 아직 전태일의 불은 꺼지지 않았구나. <먼 데서 오는 여자> 초연 당시는 세월호 참사 직후였다. 작품 속에 세월호에 대한 이야기는 단 한마디도 없었지만 신성한 희생제의 없이 함부로 죽는 죽음들이 너무 많은 사실 앞에 관객들은 할 말을 잃었다. 이야기꾼으로서 배삼식이 관객들의 자리 가장 가까이 앉아있다고 느껴지는 순간이었다.

그렇다고 해서 배삼식이 선동가는 아니다. 소소한 개인의 일상에 대한 묘사를 것처럼 소박하고 간결하게 그려내는 작가가 어디에 또 있을까. <하얀 앵두>에서 개의 장인이 된 광지복 노인, 술 먹고 “개가 되는” 지질학 연구원, “개놈의 자식” 윤리선생 등 실제로 무대에는 개 한 마리 등장하지 않으면서 모든 인물을 개를 빌어 이야기하는 솜씨는 혀를 내두를 정도다. 그런가 하면 개 원백이를 애지중지하는 작가의 이야기도 나온다. “이 놈이 오고 나서 한 서너 해 괜찮은 걸 몇 개 썼다.” 작가란 막막한 것이다. 개의 힘을 빌어서라도 간신히 글 한 줄 쓰는 것이다. 이 이야기는 작가 배삼식 자신의 이야기처럼 들린다. 개의 힘을 빌어서, 개나리 가지 하나의 힘을 빌어서, 금새 녹아버리는 3월의 눈 한 송이에 기대서 배삼식은 쓰고 또 쓴다. 그가 소망하듯이 우리 시대의 이야기 장인으로 관객과 함께 울고 웃으며, 때로는 장민호 배우의 찌렁찌렁 울리는 호통처럼, 우리가 잊고 있었던 살점 하나를 베어내어 보여준다. 그의 공연을 보고 있을 때면

관객과 직접 만나는 힘을 지니고 있는 이야기꾼 하나를 보게 된다.