

## 윤대성 희곡에 나타난 서사극적 특성

—〈노비문서〉와 〈신화 1900〉을 중심으로—

정 낙현\*

### 목 차

1. 머리말
2. 서사극의 개념과 수용
  - (1) 서사극의 개념
  - (2) 서사극의 수용
3. 작품분석
  - (1) 〈노비문서〉—민속극 양식과 역사적 소재를 통한 거리화
  - (2) 〈신화 1900〉—재판극에 나타난 변증법적 모순성
4. 맺음말

### 1. 머리말

윤대성은 1939년 만주에서 태어났으며 연세대학교 법학과를 졸업한 후 드라마센타 연극 아카데미 1기를 수료하였다. 1964년 은행 입사와 퇴직·낭인생활 속에서 그는 극작가의 길을 찾게 된다.

1969년 동아일보 신춘문예에서 단막극 〈출발〉이 당선된 후 본격적인 작품활동을 시작하여 방송 드라마 집필과 함께 두 편의 희곡집이 출간되었다.<sup>1)</sup>

\*이대 석사과정졸. 주요논문: 「1930년대 동반자작가의 희곡연구」

희곡 작품의 경향은 1969년 〈망나니〉를 기점으로 주제면에서 크게 양분된다. 대부 직후의 작품들은 현실과 이상의 괴리, 갈등을 작가 개인의 자서전적 체험을 토대로 한 주관적인 형상화 작업이었다. 〈망나니〉 이후에는 자신의 내면화에 머물러 있던 시선이 적나라한 사회 비판으로 확장되면서 객관적인 외형화 작업이 시작된다. 시대상과 맞물린 시각의 전환으로, 그는 다양한 주제를 담기 위해 양식의 변화까지 동시에 시도하게 된다.<sup>2)</sup> 즉 서사성이 강한 민속극, 굿 등 전통과 만나 과거의 역사를 통한 객관적인 비판을 시도했으며, 또한 실험적인 현대극을 통해 획일화된 현대 사회에 만연된 사건의 구조적인 병폐의 원인을 다양한 시각으로 재현시켰다.

이와 같이 윤대성은 정치 권력의 인간 존엄성 유린과 배급 사상으로 인한 소외화 현상이 절대 권력과 자본 독점에서 근거한다는 연극관을 가지고 그것을 담아내기 위한 대담한 양식(기록극, 서사극, 민속극)을 모색<sup>3)</sup>하였는데, 전 작품에 두드러진 특징으로는 서사극 양식의 사용을 들 수 있다.

서연호 교수<sup>4)</sup>는 윤대성의 희곡 중 5작품을 선정하여 ‘삶의 환경에 대한 통찰’이라는 주제를 중심으로 고찰하면서, 부수적으로 서사극과 기록극 양식이 빈번하게 활용되고 있음을 지적만하고 있다. 유민영 교수<sup>5)</sup>는 작품집 해설을 통해 브레히트의 서사극 방식이 처음으로 윤대성에 의해서 한국 무

- 1) 윤대성 희곡집으로는 『윤대성대표희곡선집 - 신화 1900』(예니, 1974)과 『윤대성희곡집』(청하, 1990)이 있다. 본 논문에서 분석 대상으로 삼은 〈노비문서〉와 〈신화 1900〉은 두 작품집에 중복 수록되어 있으므로, 이에 필자는 개정판의 성격을 지닌 『윤대성희곡집』을 중심으로 고찰하였다. 희곡작품으로는 〈망나니〉(69년), 〈어찌먼 좋아〉(69년), 〈미친 동물의 역사〉(70년), 〈목소리〉(71년), 〈열쇠〉(72년), 〈노비문서〉(73년), 〈너도 먹고 물러나라〉(73년), 〈출세기〉(74년), 〈더러운 손〉(81년), 〈신화 1900〉(82년), 〈파벌〉(84년), 〈방황하는 별들〉(85년), 〈꿈꾸는 별들〉(86년), 〈사의 찬미〉(88년), 〈불타는 별들〉(89년) 등이 발표되었다.
- 2) 윤대성의 작품 경향과 다양한 주제를 담기 위한 양식의 변화 시도는 브레히트의 성향과 유사하다. 브레히트는 초기의 주관적인 작품 경향에서 객관적으로 점차 변화되면서, 시대에 부응하여 서사극의 양식을 시도하게 된다. 이원양, 「베르톨트 브레히트의 후기 희곡 연구」, 서울대박사논문, 1984, p.19 참조. 이 논문은 이원양의 『브레히트 연구』(두레, 1984)와 같은 책임.
- 3) 유민영, 「좌절과 비극의 작가」, 『윤대성대표희곡선집 - 신화 1900』, 예니, 1984, pp.356~363. -이 책에서 약력 등을 참조하였음.
- 4) 서연호, 「삶의 환경에 대한 통찰」, 『한국현대극작가론 I』(한국연극평론가협회편), 예니, 1987, p.55.
- 5) 유민영, 앞의 책, p.362, p. 356.

대에 실현되었다<sup>6)</sup>고 언급하고 있으나, 글의 성격상 구체적인 작품 분석은 시도하지 않고 있다. 또한 그는 윤대성 작품이 생존권을 향한 몸부림을 커다란 주제로 삼으면서도 감상성을 배제할 수 있었던 원인을 기록성에서 찾고 있다.

이에 본고에서는 윤대성의 희곡에 나타나는 '서사극적 특성'의 중요성을 인식하고, 그의 사회 문제극에 나타나는 감상성의 배제 요인이 단지 기록극<sup>7)</sup>이기 전에 서사극 양식에서 비롯됨을 밝히고자 한다. 즉 현대 사회의 구조적인 모순을 객관적으로 드러내어 인간성 회복을 위해 현 사회의 변화가 요구됨을 강조하는 데, 서사극 양식이 어떤 역할을 하고 있는지 살펴보고자 한다.

그의 모든 작품에 농축되어 있는 서사극적 특성을 고찰하기 위한 전초 작업으로서, 전통의 현대적 계승을 통한 작품과 현대를 배경으로 하는 작품 중 각각 한 작품씩을 대상 작품으로 택하고자 한다. 전통에 관련된 작품으로는 〈너도 먹고 물러나라〉 〈망나니〉 〈노비문서〉가 있다. 〈망나니〉에서는 서사극적 요소가 드물게 나타나며 극적 구성 자체가 희랍극의 전형을 보이고 있고, 〈너도 먹고 물러나라〉는 극 형식이기는 하나 그 내용 자체가 현대 상황의 직설적 표현으로 역사적 사건<sup>8)</sup> 등이 설정되지 않았으므로 제외시켰다. 반면에 사건·인물 등이 역사적으로 설정되어 있고 민속극 특성 등 서사극적 기법이 다양하게 드러나는 〈노비문서〉를 택하였다. 현대 작품 중에서는 극중극(재판극) 형식 등 서사극적 기법을 많이 지니고 있는 〈영화 1900〉을 살펴보겠다.

6) 심상교, 「1960년대 서사극의 수용과 전개 - 이근삼의 작품을 중심으로, 고려대석사논문, 1988. - 심상교는 서사극 이론을 바탕으로 한 우리나라 최초의 작품을 이근삼의 〈원고지〉로 보고 있다.

7) 1925년 피스카토르에 이어 1960년대 키프하르트와 바이스에 이르러 기록극 시대를 맞이한다. 기록극이란 정치적인 협상 기록문 등 기록 증빙 서류를 통해 실제 일어난 사실을 무대어다 옮겨놓기 위한 드라마를 말한다. 기록극 작가는 표현하려는 의도에 상응하는 기록 문서를 발굴하여 드라마 형식으로 간주된다. 이러한 종류의 극은 보통 서사극 형식을 따르기 때문에 '서사극류'로 분류된다. 김중대, 『독일희곡이론사』, 문학과 지성사, 1986, pp.164~166 참조. 이 글에서 알 수 있듯이 기록극 자체에서도 서사극적 특성이 바탕이 된다. 그러므로 윤대성 희곡의 기록극 양식은 곧 서사극적 특성을 내포한다고 볼 수 있다.

8) 서사극에서 역사화는 사건과 인물을 역사적인 것으로, 즉 과거의 것으로 표현하는 것을 의미한다. 2장 참조.

먼저 작품 분석의 토대를 마련하기 위해 브레히트의 서사극의 개념과 수용과정을 약술한 후, 전통극과 현대극인 두 작품에서 주제를 형상화하기 위해 서사극적 기법이 어떻게 적용되었는지 그 역할을 고찰해 보고자 한다. 서사극적 기법에는 설화자, 코러스(노래), 서언과 발문, 관객을 향한 대사, 극중극, 장면 제목과 내용 설명 등이 있다.

## 2. 서사극의 개념과 수용

### (1) 서사극의 개념

1920년대 말 독일의 연극 풍토는 표면적인 안정 이면에 정치적·경제적·사회적인 면에서 극도의 불안을 내포하고 있었다. 이에 브레히트는 기존의 연극을 공박하여 시대에 부합하는 서사극 이론과 그 실제 희곡작품을 창작하여 상호 보완작용을 통해 연극인의 의무를 실현해 나갔다.<sup>9)</sup> 서사극은 수용미학적인 측면에서 아리스토텔레스의 「시학」이 요구하는 감정이입을 비판하는 비아리스토텔레스적<sup>10)</sup>인 극이론을 담고 있다. 그 결과, 종래 희곡에 나타나는 「희곡의 절대성」이 서사적 요소의 도입으로 지양되며 일정한 거리를 가짐으로써 소외효과를 통한 이성 우위성에 따라 관객에게 비판적인 태도를 촉구하게 된다. 또한 종래의 직선적 인과 관계의 완성된 구조보다는 각 장면이 나름대로 독자성을 지니는 개방희곡<sup>11)</sup> 형식을 취한다.

그러나 ‘서사극 형식’이 각 장면간의 독립성을 유지할지라도 서사극 작품

9) 이원양, 앞의 책, pp.14~23.

10) 브레히트는 이후에 『연극론 소책자』의 제12장에서 감정이입을 ‘비교적 새로운 수법’이라고 지칭함으로써 아리스토텔레스에 대한 그의 직접적 반론을 완화시켰다. 그렇지만 감정이입은 브레히트가 그의 희곡을 통하여 도달하려고 진력한 목표였던 ‘관객의 비판적인 자세’에 대비되는 개념으로 그 기능을 유지한다. 위의 책, p.197 참조.

11) 개방희곡은 폐쇄희곡에 반해 사건진행시 제한받지 않으며, 시작과 끝도 명백히 윤곽이 드러나지 않고, 시간과 공간이 한정되어 있지 않고 열려 있으며, 각 장면과 문장들은 斷篇들로서 자신을 초월한다. 브레히트에 의하면 긴장이 「終幕」에서 「過程」으로 옮겨진다는 의미를 뜻한다. 즉 개방희곡의 사건진행은 支線들이 동등하게 서로 나란히 달리며, 이 支線들은 거의 연속성을 가지고 있지 않는다. Volker Klotz, 『현대희곡론—개방희곡과 폐쇄희곡』(송윤엽편역), 탑출판사, 1981, pp.115~119, p. 262 참조.

에서 주인공을 중심으로 한 플롯이 경시된다는 의미는 아니다. 즉 주인공과 플롯의 강조는 개인의 성격이나 내면 세계에 초점을 맞추는 것이 아니라, 주인공을 중심으로 ‘인간 상호간’의 사건, 다시 말해 사회적으로 의미 있는 현실과의 상호관련을 부각시킨다는 의미이다.<sup>12)</sup> 주인공이 개체에서 익명성을 띤 사회체제로 바뀐 기저에는 인간의 의식이 존재를 결정하는 것이 아니라, 사회적 존재가 인간의 의식을 결정한다는 것이 전제된다.<sup>13)</sup>

브레히트는 말년에 서사극이라는 용어의 약점<sup>14)</sup>을 보완하기 위해 ‘변증법적 연극’이라는 개념을 채택하게 되지만, 서사극의 개념은 변증법적 연극의 기본이 된다. 변증법적 연극이란 연극적인 상황과 사건, 인물의 묘사에서 그 모순성과 과장적 특성을 드러내는 것이다. 즉 거리화<sup>15)</sup>를 통해 연극의 몰입을 방지하거나, 과거의 사건과 인물을 형상화한 역사화<sup>16)</sup>를 통해 소외효과<sup>17)</sup>를 형성한다. 즉 서사극의 소외개념은 변증법과 분리할 수 없는 인식의 수단이며 사고 과정이다. 모순성이란 절대적인 대립이 아니라, 동일한 사물이나 사람 안에 이미 내재하는 두 요소 즉 기존하는 것에 반대되는

- 12) 임한순, 「브레히트의 〈변증법적 연극〉」, 『독일문학작품의 해석1』(강두식 外), 민음사, 1987, pp.377~378.
- 13) 전통적 희곡의 경우 ‘사고가 존재를 규정한다’는 명제를 형상화한다면, 서사극은 ‘사회적 존재가 사고를 규정한다’는 유물론적 인식에 기초를 두고 있다. Karl Marx, Friedrich Engels: Werke(MEW). Bd. 3(Die deutsche Ideologie), S.27. 위의 책, p.368 재인용.
- 14) ‘서사극이라는 용어가 너무 일반적이고, 모호하며, 형식적이기 때문에 좀더 정확한 개념 규정이 필요하다’고 브레히트는 밝힌다. 이원양, 앞의 책, p.195. 김기선, 『서사극 이론-베르톨트 브레히트 연극론』, 한마당, 1989, p.341 참조.
- 15) 브레히트는 우선 疎外의 개념을 정의하기 위하여 ‘감정이입’을 거리화(Distanzierung)에 반대되는 개념으로써 설명한다. 즉 감정적인 직접성 대신에 비판적인 거리의 서사적인 간접성을 요구한다. Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater, S.298. 나광은, 「브레히트의 변증법적 희곡론 연구」, 중앙대석사논문, 1986, p.12 재인용.
- 16) 브레히트는 역사적인 소재를 통하여 현실의 문제를 제시 해결하고자 한다. 역사적으로 거리를 유지하면서 관객이 치한 현실 문제를 대입시키며, 올바른 사회 비판을 위해 역사적 인물을 상징한다. 역사적 사건을 의도적으로 취급하며 그 속에서 ‘실체의 현재적인 문제’를 관찰하는 것이다. 김기선, 앞의 책, pp.318~322.
- 17) 소외효과는 일종의 기술인데 사건을 묘사함에 있어서 눈에 띄이며, 설명을 필요로 하며, 자명하지 않으며, 단순히 자연스럽지 않다는 특징을 부여할 수 있는 것이다. 이 효과의 목표는 관객에게 사회적인 관점에서 건설적인 비판을 가능하게 해주는 데 있다. 이원양, 앞의 책, p.47. 김기선은 ‘생소화 효과는 모든 일을 수궁하는 관객의 몰입적인 태도를 비판적인 태도로 바꾸어 놓는다’라며 소외효과를 ‘생소화 효과’라고 번역하고 있다. 김기선, 앞의 책, p.93.

새로운 또는 이질적인 요소를 말한다. 묘사된 상황은 인간이 만든 것이며, 그렇기 때문에 비판할 수 있고 변경할 수 있다는 것이다. 세계의 변화 가능성은 세계의 모순성에 기인한다.

이와 같이 서사극에서, 브레히트는 변화하는 세계에 맞춰 변화하는 가변적 무대를 구성하며 인간 구원과 사회의 부정·비리를 폭로, 수정하기 위해 소외효과를 통한 이성적 인식을 유도한다. 또한 브레히트의 극은 정치적 성향에도 불구하고 단순히 프로파간다에 그치지 않고 깊은 인간 이해와 생동감 있는 인물을 표현해내고 있다.<sup>18)</sup>

서사극 이론의 핵심적인 개념인 소외효과를 이룩하기 위하여 서사극적 기법들인 해설자, 코러스(노래), 서언과 발문, 관객을 향한 대사, 극중극(재판 장면), 장면 제목과 내용 설명 등이 사용된다.

## (2) 서사극의 수용

1960년대 이후 우리나라는 정치사적으로 5·16 군사쿠데타에서 유신정권으로 이어진 반민주적 군사독재와 관료적 권위주의 체제 하에 놓이게 된다. 경제사에서는 원조경제에서 차관경제로의 이행으로 인한 대외 의존성 확대와 경제개발계획에 따른 구조적 모순의 불균형이 더욱 심화됨으로써 시대사적으로 민중의 저항을 야기했다.<sup>19)</sup>

이러한 사회적인 배경 속에서 연극은 이를 수용·극복해낼 수 있는 연극 형식을 필요로 하게 되는데, 1970년대 서구 문화 일변도인 우리 문화계를 일탈하고자 하는 자체 반성에 의해 전통 놀이가 활성화된다. 즉, 주체 사관과 맞물려서 우리 문화를 지배문화와 피지배문화로 양분해 보는 시각이 대두되고 지배문화에 저항하는 민중문화가 형성되며 조선시대 서민 문화인 민속극, 민속놀이, 전통의식으로부터 그 원류를 찾고자 하는 현상이 나타난다.<sup>20)</sup>

민속극 계승과 함께 서사극, 잔혹연극 등 서양의 실험적인 현대 연극이 함께 혼합되어 전통적 사실주의 형식에 변화를 시도하였다.

특히 서사극의 수용은 첫째로, 전통극과 관련지어 볼 때 시대적 요구로 활성화된 민속극과 형식적인 유사성을 지니는 점 외에도 첨예한 동시대적

18) 윤시향, 「브레히트와 한국연극」, 『한국연극』, 한국연극협회, 1990. 9, p.118.

19) 정현주, 「1960~70년대 경제와 사회 운동」, 『한국사회의 구조와 변동』(권오훈 외), 한나라, 1990, pp.167~168.

20) 유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대학교출판부, 1990, p.457.

사회문제를 다룬다는 점에서 더욱 활성화되었다. 브레히트 스스로도 아시아 전통극에서 자신의 서사극론의 실증을 찾았고, 그 구현을 위한 기법적인 자료를 구했으므로 상호 연관성을 부인할 수 없을 것이다.<sup>21)</sup> 둘째로, 서사극 이론을 바탕으로 양식적인 실험을 시도하는 현대극이 창작되기 시작하였다.

이와 같이 연극사적 시대적 상황의 유사성과 전통극과의 형식·주체에 걸친 동질성에 기인하여, 우리나라에서는 서사극과 전통극과의 절충을 시도하거나 현대극을 중심으로 그 양식적인 실험을 수용하기도 하였다. 그리하여 단지 서술적 양식이나 시·공간의 확대, 역사 소재 수용 등 기법만을 받아들이는 데 머물렀거나, 아니면 서사극의 핵심적인 요소인 사회 현실의 모순들을 폭로하여 관객의 참여를 자극함으로써 사회 상황의 변화를 도모하려는 데까지 나아가는 등 서사극 수용에 따른 작품들이 다양하게 형성화되었다.

### 3. 작품 분석

#### (1) 〈노비문서〉-민속극 양식과 역사적 소재를 통한 거리화

희곡사에서 ‘전통의 현대적 수용’이라는 명제는 1940년대 오영진에서 발아되어 1960년대 말 〈망나니〉로부터 본격화되었다.<sup>22)</sup>

윤대성은 민속극 활성화라는 시대적 상황에 부응하여 〈망나니〉에 이어 두번째 작품 〈노비문서〉를 발표하였다. 이 작품에서 작가는 고려시대 金允侯<sup>23)</sup> 대

21) ‘서사극은 형식적인 면에서 展示性格이나, 기술적인 면을 강조하는 점에서 옛날 아시아극과 흡사하다.’ 김기선, 앞의 책, pp.41~42. ‘일본의 能극 〈다니코(谷行)〉는 교육극의 내용과 형식에, 중국의 경극은 서사극의 연기법에 각각 결정적인 영향을 끼쳤다.’ 임한순, 「춘추 필법의 응용과 이데올로기 비판을 중심으로」, 『한국연극』, 한국연극협회, 1990.9, p.128. 서사극과 아시아 전통극의 상호 연관성에 관해 각 필자는 위와 같이 지적하고 있다. 이 이외에도 송동준의 「서사극과 한국 민속극」(『문학과 지성』, 1974. 가을) 등의 비교 연구가 있다.

22) 주 20번 참조.

23) 유민영 교수는 윤대성 희곡집(『윤대성대표희곡선집-신화 1900』, 1984, p.359) 해설에서 〈노비문서〉를 고려시대 노비들의 저항운동이었던 ‘만적의 난’을 소재로 하였다고 했으나, 실제로 작가는 김지하의 자료 제공으로 ‘金允侯’ 대사의 사건을 민중적 입장에서 재구성했다고 한다. 金允侯는 고려시대 고종때 충주산성방호별감으로

사의 역사적 사건을 새롭게 민중적 입장에서 노예와 귀족간의 갈등으로 표출하고 있다. 귀족들은 몽고 침입에 의해 국가 존립(충주성)이 위태로워지자 노예해방을 조건으로 내세워 노예들을 전쟁에 참여시킨다. 노예군은 전쟁을 승리로 이끌지만, 귀족들의 기만으로 진정한 자유를 획득하지 못한다.

이 작품에서는 역사극을 중심으로 한 서구 리얼리즘의 틀과 민속극 양식이 혼용되어 나타난다.<sup>24)</sup>

민속극은 감춰진 민중의 고통과 억울함을 규명하여 민중들에게 그것들을 인식시키고 교정하기 위해 공동 대리를 유발시키는 연극적 특성을 지닌다. 기본 목적은 서사극의 소의효과를 통한 모순의 변증법적 사회 개조와 동일하며, 두 연극의 공통점은 비판 정신이라 할 수 있다. 또한 민속극의 양식적인 측면에서도 해설자, 춤, 노래, 시공간 확대, 언어의 일상성, 희화화 수법 등의 소의효과 기법들이 극적 긴장과 몰입을 막는다.

〈노비문서〉에서는 소의효과를 지닌 민속극적 특성 이외에 전체적인 역사극의 틀 자체가 폐쇄구조를 지님으로써 리얼리즘 양식을 통해 극적 몰입을 일으키게 되나, 소재 자체가 과거에서 벌어진 역사극이므로 다소 거리를 조성한다.

역사극<sup>25)</sup>은 서사극의 대표적인 형식으로 극의 무대를 시간적·공간적으로 확산시킴으로써 소의효과를 일으킨다. 역사적인 소재를 통하여 현실의 문제를 제시하고, 올바른 사회 비판을 위해 역사적 인물을 상징하며, 역사적 사건을 취급함으로써 그 속에서 ‘실제의 현재적인 문제’를 관찰할 수 있게 된다. 즉 현재의 정치적·경제적 불평등한 요구 등이 역사화를 통해 이미 낫설어진 과거의 사건으로 묘사됨으로써 현재는 과거와 소외된 간격 속에서 비판되고 관찰된다. 낫설게 보이는 과거 사건은 결코 현존하는 현실과 무관하지 않으며, 관객에게 올바른 인식과 비판관을 제시하여 현실의 모순을 극복하는 계기를 마련한다.

---

충주에서 재직시 몽고의 침입을 받자, 이에 백성을 독려하여 70여일 동안의 전투 끝에 승리로 이끈 장군이자 승장인 인물이다. 『동아원색세계대백과사전』 6, 동아출판사, p.405. 金允侯는 이 전쟁에서 백성들에게 ‘만일 能히 힘을 다하면 귀천할 것 없이 모두 官爵을 주겠다’고 말한 후, 관노의 簿籍을 태우고 所獲한 牛馬를 나누어 주기도 하였다. 동아대학교고전연구실편, 「譯註高麗史」제8(열전1), 동아대학교출판사, p.690 참조.

24) 서연호, 앞의 책, p.67.

25) 주 16번 참조.

이와 같이 〈노비문서〉는 외형적으로 완결된 직선적 줄거리를 가진 폐쇄 희곡이나, 역사적 소재에서 드러난 거리화와 민속극 양식에 의한 객관적인 소의효과를 내포하고 있다.

민속극 양식에서 사용된 서사극적 기법은 코러스를 비롯하여 취발이와 노승의 관계에서 두드러지게 나타난다.

코러스<sup>26)</sup>는 음악적인 역할뿐만 아니라, 노승과 취발이를 소개하고 그들의 행동 방향을 설정한다.

코러스1 쉬! 조용히, 누가 있어.

코러스 노승, 길을 닦는 노승. 〈노비문서〉 p.173.

코러스1 저 자는 취발이, 노승의 제자 아닌가? 웬일로 기운 하나 없이 바람맞은 병인처럼 비슬거리나? 장단을 쳐 놀래주자, 처라!

〈노비문서〉 p.190.

또한 코러스는 과거의 객관적인 사실을 드러내고, 모순 속에서 진실을 밝힌다. 민요를 통해 전쟁에서 도주한 관리들의 비굴한 행동을 묘사하는 반면에 자유를 위한 노비군들의 적극적인 항쟁을 대비시켜 변증법적으로 모순을 드러낸다. 또한 70일간의 전쟁 기간 중 오랑캐를 무찌른 공로자는 노비군임을 대사를 통해 나타낸다.

농악 소리. 막 열리면 코러스 양쪽으로 도열해 섰다. 타령으로 노래를 부른다.

코러스1 판군 모두 달아났네.

합창 벼슬아치 도망가네.

(……)

---

26) 사사극에서 코러스는 고대 희랍극의 합창단에 기원을 둔다. Vgl. Pfister, M.: Das Drama. S.116. 이원양, 앞의 책, p.167 재인용. 그러나 희랍극의 코러스가 고상한 서정시로 일관하는 반면에, 서사극에서는 민요가 사용되며 그 형식도 반구조적이며 열거적이다. 그리고 서사극에서 코러스는 관객에게 해방된 태도를 가능케 할 뿐만 아니라, 사건의 전개를 담당하여 설명하고 암시하며 회상시킨다. 또는 인물이 생각하고 있는 사실을 해설해 주기도 한다. 브레히트는 민요보다도 한걸음 더 나아가서 거리와 장터의 노래가락을 희곡에 사용하였다. 송동준, 앞의 글, p.667 참조.

**합창** 어라 어허야 대해야 예헤.

**코러스1** (대사로) 여보게 얼마 동안이나 싸웠나?

**합창** (대사) 두 달 하고도 열흘 동안이었다네 - (노비문서) p.201

다음 대화에서 나타나는 코러스의 역할은 중개적 의사 전달 체계로 관객을 대신하는 질문자이며, 등장인물과의 대화를 통해 관객이 극중 인물의 상황과 대면하게 한다. 특히 취발이와의 대화에서는 그 역할이 고조된다.

**코러스** 그게 무슨 춤이 그러냐?

**취발이** 억지 춤이다.

**코러스1** 억지 춤이라니?

**취발이** 춤출 기분은 아닌데 장단을 내립다 차니 버릇은 있어 춤을 추는데 신이 안 나니 이렇게밖에 추겠느냐? (노비문서) pp.190~191.

반면에 노승과의 대화에서는 “길은 있으되 어디에나 없는 것이오, 뜻은 있으되 그 뜻이 남지 못하리로다”라는 식의 일방적이고 관념적인 예시가 전달되기도 한다. 그 외에도 극 전체에서 자유 획득이 용이하지 않으며, 올바른 행동만이 참 승리임이 코러스를 통해 암시된다.

이상에서와 같이 코러스의 역할은 집단적인 현실 상황이나 내면적인 갈등이 구체적으로 표현되지 못한 한계를 지니나, 비판적 거리를 둔 해설의 기능까지 다양한 역할을 담당하여 극적 몰입을 막는 데 기여한다.

취발이는 코러스 역할보다 한 단계 발전한 해설자<sup>27)</sup>로서 여러 기능을 담당하여 관객으로 하여금 객관적인 거리를 갖게 한다.

취발이는 극중 역할에서 벗어나 자신의 생각과 감정을 밝히며, 보고하고, 요약하며, 소개한다. 민속극의 노장과장에서 취발이와 노승과의 갈등이 첨예해듯이 <노비문서>에서도 취발이는 노승의 행동을 “이 스님인지 고주망탱지 하는 중놈, 내 이렇게 곤경을 당하는데 코빼기 하나도 안 비쳐? 어디

27) 해설자는 즐거리를 도입 제시하는 역할을 하며, 연극적 사건의 즐거리를 시종일관 개관하고, 연출자로서 시간을 조절하고, 과거를 현대로 끌어들이는 작업을 하기도 한다. 또한 해설자는 ‘침착한 자유’의 상태에 있으며, 관객에 대해서도 우월한 상태에 있다. Hinck, Walter: Die Dramaturgie des späten Brecht. S.48f. 이원양, 앞의 책, p.159 재인용.

두고 보자.”며 직접적으로 비판한다. 또한 노승의 노예 해방 운동이 진정한 노예의 해방을 의미하지 않으며, 노예 해방을 위해 책임을 완수하지 못하는 소극적인 태도임을 객관적으로 폭로한다.

취발이 아니 가다니? 스님 어디를 가시려는 거유?

노승 나야 바람부는 대로 물결치는 대로 떠나가는 인생 아니냐?

취발이 얼씨구 유행가 가락으로 나오는구나? 기껏 일 벌여 놓고는 밑도 안 씻고 슬그머니 뒤짚무니치기다, 그 말씀인갑죠? (노비문서) p.221.

노승 상대는 오랑캐, 우리 땅을 짓밟고 있어! 우리가 잘 살든 못 살든 누구에게 원한이 있든 외적은 쳐 물리쳐야 해. 상전이든 종이든 우린 한 핏줄이거든? (노비문서) p.189.

노승은 노예 해방을 위한 평등 사상보다는 외세 오랑캐에 대한 국가적인 이익을 중시한다. 비록 외형적으로는 노예 편에 서서 그들의 이해 관계를 대변했으나, 내면적으로는 노예 강쇠와 귀족의 딸 지영과의 결혼에 대해 “지영아. 네겐 아버님이 계시고 또 너는 가문이 있는 양가집 규수로서…….” 불가능하다고 반대하듯이 상층 계급에서 완전히 탈피하지 못한 인물이 드러난다.

취발이는 ‘주인과 종’의 희극적 전통성에 입각하여 노승의 모순을 정신적 우위의 입장에서 간파하고 사건을 관조하는 능력을 지니기도 한다. 특히 그 내용이 희화화됨으로써 관객은 비판적 참여를 통해 능동적인 판단을 할 수 있게 된다.

취발이 스님, 내가 아무 것도 모르는 줄 아십니까? 내 귀뜸으로 들은 바에 의하면 노비를 다시 잡아들인다는 소문이 돌고 있습니다. 참말이유?

노승 나도 모르는 일이다만 공연히 함부로 입을 놀리지 마라. 큰일난다.

취발이 예, 알아모십죠. 보고도 못본 척, 알아도 모른 척, 두리뭉수리 적당히 슬쩍 피해가라 그 말씀인갑죠? (……)

(……)

취발이 그럼 이게 무슨 경우요? 방랑시켜 줘 목숨 걸고 싸워 성을 지켰더니 다시 잡아들여? 아무리 나같이 무식한 놈이라도 옳고 그른 건 분별할 줄 압죠.

(……)

취발이 쳇— 스님 말씀은 항상 말끝이 나무아미타불입조만 이 취발이 말은 항상 멍꽂이 말씀이오. 새겨 들으시유. 맹자, 공자 말씀이란 뜻이오.

〈노비문서〉 pp.221~222.

뿐만 아니라 자신의 역할에 있어서도 객관성을 유지한다. 그는 노예들의 적극적인 자유 회복을 돕기 위해 전쟁 속에서 고수 역할을 담당한다. 그리하여 전쟁의 승리를 돕는 고수의 죽음으로 인해, 사기가 떨어진 노예군들의 힘을 다시 집약시키는 데 일익을 담당하게 된다. 고수 역할이 목숨을 내놓은 위험한 상황에서 행해짐에도 불구하고 익살과 타령 등의 노래를 적절하게 사용함으로써 비장감을 감춰진다.

취발이 좋다! 내가 치지! 천하장사 취발이가 저 따위 오랑캐쯤 무서워 할 줄 아느냐? (……)

(……)

취발이 힘차게 북을 두드린다. 음악의 반주는 점점 타령으로 바뀐다.

취발이 (악을 쓰듯 타령조로) 간다, 간다, 물러간다. 오랑캐놈 도망간다. 취발이가 무서워서 똥줄 빠지게 달아난다! 좋다!

〈노비문서〉 pp.199~200.

취발이를 주축으로 하는 장터 놀이판에서는 ‘광대놀이’ 형식으로 다른 차원의 시공이 설정되어 이른바 ‘극중극’ 형태를 띤다. 탈을 쓴 광대(취발이)가 주축이 된 놀이 마당은 노예군 곧 민중의 자유 획득을 의미한다. 구경꾼(관객의 二重化)들과 더불어 춤과 타령이 어우러지는 합일의 세계로서 장터의 노래가락, 춤, 민중적인 언어, 탈춤 재담 형식의 대사 등은 극적 몰입을 막아 개관적인 거리를 갖게 한다. 그러나 노래 내용이 단순히 음담패설로 일관되어 주제와 관련된 신분 갈등 문제를 약화시킨 감이 없지 않다.

취발이 (……) 욱을 한마디 썩 해도 푹 점잖은 욱만 가르친다. 어—니게미

똥물이나 먹을 것들, 잘 먹고 잘 살아라.(구경꾼 웃는다) 어? 웃어? 내  
느이들한테 가르친 노래 있지? 그거 따라 해라. 안하면 X간다. 쳐라!

〈노비문서〉 p.202.

취발이 (선창) 모시야 적삼 안섰 안에 함박꽃 같은 저 찻 봐라.

여인들 많이 보면 병 날리고 좁쌀만큼 보고 가소.

취발이 그 꽃 한쌍 달라 하니.

(……)

군졸 해산하라, 놀이를 금하라신다!

〈노비문서〉 p.203.

반면에 위와 같이 계층간의 비판이 결여된 놀이임에도 불구하고, 군졸의  
과잉 해산 명령은 귀족들의 지나친 억압을 드러내어 결말의 배신 행위와  
연결된다.

전체적으로 취발이의 역할과 신분으로 봐서 작품 전반부에서 노예해방을  
위한 ‘노비문서’ 소각건에 대해 “그래서 때 아니게 종놈들이 좋아서 날뛰  
고, 덩달아 스님까지 헛춤을 추고 나 원 개떡같이 무슨 지랄인지.”라며 취  
발이가 부정적인 태도를 보이는 것은 성격묘사의 결함으로 보인다.

이상에서와 같이 취발이는 〈노비문서〉의 내면적인 개방구조를 통해 거  
리화를 확보하는 데 큰 역할을 담당하고 있다.

역사극의 중심이 되는 주인공 강쇠는 노예 입장에서 부당한 상층계급에  
대해 비판적인 시각을 갖고 계급간의 갈등을 인식하고 있다. 그는 전쟁에  
대비한 성 개축을 위해 부당하게 착취당하는 노예 현실을 인식하고 “여보!  
일은 시켜도 먹여가며 시켜야 할 것 아니오? 저 노인은 아침부터 굶은 병  
자요!”라며 동료 노예의 편에서 주체적으로 반항한다. 그 댓가로 군졸들에  
게 매를 맞으면서도 “그래, 어디 쳐봐라. 얼마나 치면 내가 죽는가 보자.”  
며 강하게 대응하고 그 투쟁심은 목사(이자현)에게까지 향하게 된다.

기진한 강쇠를 일으킨다. 강쇠 뿌리치며 이자현을 노려본다.

강쇠 내 목 하나 달아난다 해서 오랑캐가 물러갈 줄 아느냐? 게다가 이런 쓸  
개빠진 군졸 오천명으로, 충주성을 개축한다고 충주 백성이 살아날 수  
있단 말이나?

이지현 무엇이?

군졸들 이놈이?(후려친다)

〈노비문서〉 p.176.

또한 강쇠는 문제의 핵심을 간파하고 노승이 제시한 조건을 객관적으로 파악하는 능력을 지니고 있다.

노승 자네들이 나서서 같이 싸운다면.

강쇠 관군의 방패막이가 되란 말이오?

노승 노비들만의 별동대를 조직해 싸운다면 되겠나?

강쇠 누구를 위해서? 무엇을 위해서?

노승 자신을 위해서지.

강쇠 우린 살아도 살아 있는 목숨이 아니요, 우린 종이요, 물건이요, 상전의 재산이오.

노승 싸움에 이기면 방랑해 주겠다면?

(……)

강쇠 스님 참으로 그럴 듯한 미끼요. 이 성이 스님의 것이 아닌 이상 그 약속을 어떻게 믿겠소? 〈노비문서〉 p.188.

강쇠는 노예해방을 위해 전체 노예군을 지휘하여 오랑캐를 무찌르는 데 전력투구한다. 그러나 전쟁에 승리한 후 강쇠의 성격 변화는 지극히 감상적이며 단순하게 그려져 사회와의 총체적인 관련 하에 변화된 성격이 묘사되지 않고 있다. 노예들의 자유 호위를 위해 대비책을 세워야 하는 급박한 상황임에도, 강쇠는 개인적인 안녕을 위해서 자신의 위치를 망각하고 어리석게 행동한다.

들무치 방랑된 노비에게 다시 신고를 시키는 뜻은?

강쇠 호구조사를 한다지 않는가?

들무치 그걸 믿고 있수 형님? 손바닥에 먹물을 묻혀 백지에다 찍는데? 난 어렸을 때 내 아버님이 상전의 사랑방 댕돌에서 발바닥에 먹 묻혀 백지에 찍는 걸 봤소. (……) 알고 보니 아버지가 종으로 팔리는 문서였다오. (……) 그런데 이제 내 손바닥을 찍어? 못하오!

(……)

강쇠 돌무치 다시 한 번 말한다. 아무도 우릴 배신하지 않았다.

〈노비문서〉 p.224.

이와 같은 강쇠의 성격적 결함으로 인해 민속극 특성(취발이 등)에 의해 형성된 모순된 세계에 대한 비판적 거리는 약화되고, 이 작품의 변증법적 전망은 조성되지 못한다. 강쇠의 성격적 결함이 발생한 첫번째 요인은 작가가 개인 차원에서 귀족 딸 지영과의 결함을 통해 신분타파를 이루려 했으나, 강쇠와 지영과의 사랑이 단순히 육체적이며 사사로운 감상 놀음에 치우쳤기 때문에 진정한 계급타파를 이룰 수 없게 된다.

강쇠 그러나 가난이 있습니다.

지영 그것조차 난 부럽게 느껴진다. 아무것도 가진 게 없다는 것, 얼마나 아  
름다운가? 〈노비문서〉 p.211.

강쇠 몸과 몸으로 부딪칩니다.

지영 어떻게? …… 어떻게?

(……)

지영 역센 팔이구나. 다시 한 번 안아다오. 〈노비문서〉 p.212.

그는 결혼 장면에서도 적극적인 지영이에 비해 자신의 신분을 의식한 채 소극적인 태도를 보임으로써, 그의 신분타파 의식이 완전하지 못함을 드러낸다. 이러한 성격적 결함은 ‘노비문서’에 대한 핵심을 망각하고 단지 연인을 잃은 사랑에 연연해 하는 결말로 이어진다.

강쇠 (……) 그 여자는 지금 내게 말을 하고 있소. 그 몸 속에 나를 간직하고 있  
고. 지영! 그대를 죽인 그 힘으로 나도 죽임을 당할 것이오! 자- 어서 내  
목을 쳐라! 난 더 이상 세상을 살고 싶지 않다! 〈노비문서〉 p.231.

두번째 요인은 봉기의 발단이 자연 발생적이지 않았음에 있다.<sup>28)</sup> 즉 사회

28) 헤겔은 참된 자립적 의식을 종의 의식이라고 하였다. 종은 노동을 하고 주인은 그 노동의 댓가를 향유하기 때문이다. 주인들은 현상태를 고수하려고 하며 그 고수를 위해 종신분의 지양을 수용하지 않는다. 이에 종신분을 극복하기 위해서는 종 자신

상황에 따른 노예들 자체 내의 변화에서 조직적으로 발생한 것이 아니라, 노승에 의해 수동적으로 그 기회를 부여받았기 때문에 결국 귀족들의 교묘한 조작극에 밀려들게 된다.

세번째 요인은 이자현과 부사와의 양분된 인물 설정에 있다. 노예에 대해 우호적이거나 부정적인 양측의 힘의 대결을 이자현과 부사와의 두 인물의 대조보다는 이자현 개인 내의 모순된 상황으로 설정했다라면 더욱 효과적이었을 것이다. 먼저 개인적인 권력 고수를 위해서거나, 노예와 놀아나는 딸의 행동을 관찰하면서 이기적이고 악질적인 ‘착취자’의 한 모습을 드러내고, 다른 한편으로 자신의 계급의식에서 벗어나 객관적이고 인간적인 입장에서 노예해방을 바라는 모순된 성격을 보였다면 변증법적 모순이 생성됐을 것이다. 그렇게 하면 노예군(강쇠, 돌무치)과 대응되는 갈등 대상이 애매해지지 않고, 분열된 귀족 이자현과의 직접적인 갈등 양상을 표출시키면서 문제 상황을 극복할 수 있었을 것이다. 또는 이 상황에서 귀족들에게 매수된 노예군과 또 다른 노예군을 설정하여 그 사이에서 적전이 유발되었다라면 새로운 전망제시가 가능했을 것이다.

이 작품에서와 같이 이자현과 부사와의 두 인물을 설정했다라도, 두 인물 사이에는 구체적으로 정권 쟁취를 위한 갈등 등이 제시되었어야만 했다.

이상에서 살펴본 바와 같이 〈노비문서〉에서는 ‘귀족과 노예’의 상응하는 갈등이 전통적인 민속극 양식과 역사를 소재로 한 리얼리즘 구조에서 드러난다. 두 극적 구조의 결합이 완벽하게 조화를 꾀하지는 못하였으나, 코러스와 특히 취발이의 역할이 극중의 몰입을 막고 역사적인 소재를 통해 관객으로 하여금 비판적 거리를 갖게 한다. 그런데 취발이와 노승을 결말 이전에 퇴장시키고, 결말에서 코러스의 역할이 관념적으로 드러나며, 강쇠의 신분 상승 방법을 지영과의 멜로드라마로 형성하여 그의 성격적 결함과 함께 서둘러 닫힌 결말을 시도함으로써 그 거리는 다소 약화되기도 한다. 즉 이 작품은 몽고병을 물리쳤던 힘은 정의의 힘이 되나 양반들에게 반기를

---

의 내면에서 비롯된 근본적으로 종 신분 상태를 부정하는 용기가 유지되어야 한다. 임한순, 앞의 책, pp.344~345. 그런데 〈노비문서〉에서 드러난 노예 강쇠의 저항운동은 주체적이지 않으며 자신의 신분을 망각하고 있으므로, 이에 현상태를 고수하려는 귀족들에게 밀려 들어가게 된다. 작가는 ‘金允侯’가 주체인 역사적 사건에서 민중을 주체로 재창작하였으나, 완전한 변이가 이루어지지 않았다.

든 힘은 불의의 힘으로 취급되는 모순된 현실을 거리화를 통해 비판적으로 드러냈으나, 그 모순을 타파하기 위해서 현실의 변화를 꾀하는 데까지 나아가는 변증법적 연극이 되기에는 미흡한 점이 있다.

(2) <신화 1900>-재판극에 나타난 변증법적 모순성

윤대성은 <신화 1900>에서 다양한 드라마투르기<sup>29)</sup>를 동원하여 현대 사회 전반에 만연된 위배된 법질서와 언론의 오보·날조로 인한 피해에 대해 비판하고 있다.

기록<sup>30)</sup>을 바탕으로 한 이 작품은 김기창이라는 인물이 왜곡된 법집행 과정에서 유죄범으로 몰려 사형을 선고받는 데서 비롯된다. 그 후 대법원에서 무죄로 석방은 되었으나, 그는 오랜 재판 과정 중에 받았던 정신적·육체적 폐해로 인해 정신 병원에 입원 중이다. 이에 치료를 목적으로 담당 의사와 작가에 의해 사이코 드라마<sup>31)</sup>(극중극)가 행해지고, 마침내 무죄가 관명되어 정신적 회복이 가능해진다. 그러나 또 다른 절대 권력의 피해자인 남자 간호원에 의해 김기창은 타살된다.

무대의 배경은 정신 병원 내이나 극중극으로 도입된 재판정이 중심이 되어 현장 검증·모의 장소·취조실·사형장 등 공간의 확장이 이루어진다.

갈등의 축이 되는 재판 장면<sup>32)</sup>은 서사극의 기본 모형인 가두 장면의 근

29) <신화 1900>에 대해 서연호 교수는 '정신 질환을 치유하기 위한 사이코 드라마와 환자의 과거가 재구성되어 펼쳐지는 극중극, 극중극을 통해서 밝혀지는 온갖 사회의 조각극들과 조각극들의 진실을 파헤치기 위한 재판극 등이 사용되었다'고 지적하고 있다. 서연호, 앞의 책, p.59. 유민영 교수 또한 '서사극 바탕 위에 기록극, 사이코 드라마, 사회극' 등 다양한 기법의 혼용을 언급하고 있다. 유민영, 앞의 책, p.362.

30) 주 7번 참조.

31) 사이코 드라마(psychodrama)란 루마니아 정신과 의사 J. L. 모레노가 창시한 심리요법 즉 심리극이다. 일정한 대본이 없으며 등장인물인 환자에게 어떤 역과 상황을 주어 그가 생각나는 대로 연기를 하게 하고 그의 억압된 감동을 표출시켜 적응장애를 고치는 방법이다. 일정한 대본이 없으며, 사전에 연습을 해서도 안되고, 즉흥극으로서 무대도구나 의상은 필요없다. 극은 감독에 의하여 지도되지만 감독은 환자가 갖고 있는 문제를 미리 알고, 극의 문제의 핵심에서 벗어난 경우에는 즉시 시정해 주어야 한다. 극중에서 재현되는 관객이 있는 이중극이 된다. 『동아원색세계대백과사전』15, p.618.

32) 폴커 클로츠는 '브레히트의 서사극의 근원이 재판 장면에 있다'고 보았다. Vgl. Klotz, Volker: Bertolt Brecht. Versuch über das Werk. S.55. 또한 라인홀트 그림도 '재판 장면의 근원은 가두 장면에 있으며 이것이야말로 서사극의 기본 모형이며

원으로 서사극의 연극적 기본 구도에 적합한 형식이다. 서사극에서 재판 장면은 대화적 구조<sup>33)</sup>와 긴장을 유발시키는 시간적 확대<sup>34)</sup>로 거리화를 꾀할 수 있다. 뿐만 아니라 이면에 은폐된 사회적 모순을 심판하며 관객에게 이중의 관점을 제시함으로써 변증법적 구조<sup>35)</sup>를 가능하게 한다.

〈신화 1900〉에서도 재판 장면을 통해 주인공 김기창의 무죄가 해명되고 정신질환자를 양성한 법적 모순에 대한 비판이 시도된다. 동시에 진위가 밝혀지는 여러 과정이 관객에게 객관적으로 제시되어, 관객 스스로가 사건을 판단할 수 있는 기회를 부여받는다. 작가 윤대성은 관객에게 이중의 관점을 주어 변증법적 사고를 가능하게 하는 법정이라는 새로운 장소를 택하고 있는 것이다.

또한 사건의 제시자로서 ‘작가’라는 인물이 해설자로 등장하여 재판 장면의 소외효과를 최대로 발휘한다. ‘작가’는 무대를 설명하고, 환자와 자신을 소개하며, 사이코 드라마를 수행하는 목적을 밝힌다.

작가 (나레이터) 여기는 성 베드로 정신신경 치료원입니다. 여기 있는 환자들은 주로 신체 조직의 손상 없이 구토를 반복한다든가, 경련마비, 건망증, 공포증, 강박증 등 심리적인 원인에 의해 증세를 보이는 환자들입니다. (……) 아, 죄송합니다. 먼저 자신에 대해 소개해야겠군요. 저는 작가입니다. (……) 이제부터 환자 김기창씨의 사건 내용을 때로는 재판극으로 때로는 현장으로 재구성해 보겠습니다. (〈신화 1900〉 p. 281.)

‘작가’는 사이코 드라마를 위해 인물들의 적합한 역할 분담과 상황 설정

뿌리’라고 언급하고 있다. Grimm, Reinhold: Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes. S.67. 이원양, 앞의 책, p.44 재인용.

33) 재판 장면을 통해서 이면에 은폐된 사회 모순을 심판하며 소송 당사자의 대결과 이를 참관하는 방청객이 있다는 사실은 ‘연극적 기본 구도(등장인물과 관객의 설정)’에 적합한 형식임을 드러낸다. 앞의 책, p.44 재인용.

34) 극적 시간 영역의 확대는 ‘예시’와 ‘회고’ 기법을 통해 이루어지는데 해설자인 작가는 과거의 시간을 극중극 형식으로 도입하여 제시한다. 이 서사적 기법은 공간적으로는 소위 ‘제4의 벽’을 허물고 시간적으로는 본래의 절대 시제인 ‘현재’의 영역을 연장시킴으로써 연극의 가능성을 확대한다. 임한순, 앞의 책, p.387.

35) 재판 장면은 이중의 의미를 지닌 가설의 진위를 확인하는 실험 과정으로서 그 과정은 새로운 세상의 제시나 건설이 아니라, 그 전제로서 현존 세계의 모순성을 점진적으로 폭로하는 구조로 되어 있다.

을 계획하는 등 연출자의 기능을 담당한다. 즉 재판 장면 중에서는 변호사(서박사)·검사(환자1)의 논증과 반증, 피고(김기창)와 증인의 대사를 통해 재판 이면에 감춰진 타락한 법질서를 관객들이 인식할 수 있게끔 한다. 아울러 재판 장면 이외의 공간 확대를 통해 주인공 김기창의 과거를 현대로 끌어들이 기존의 사건을 응축하고, 연극적 사건의 줄거리를 시종 개관하기도 한다. 그 결과 사건 당시의 담당 수사관, 기자(환자3) 등을 통해 진실성이 결여된 수사 행정 및 권력과 상업성의 노예가 된 저널리즘이 폭로된다.

**환자3** 재판장님. 신문이란 건 시간 시간을 다투며 만들어내는 대중매체입니다. 돈벌이 상업성이 우선한다는 점을 잊지 말아 주십시오. (……) 정확한 기사를 쓴답시고 어물거릴 시간이 없어요. 우리 신문기자는 정의의 사도가 아닙니다.

작가 그럼 진실이란 건 어떻게 되는 거죠? 신문의 기사는 몇 퍼센트가 진실입니까?

**환자3** 진실이란 게 도대체 뭐가요? 진실이 뭐 말라 비틀어진 겁니까? (……)  
(신화 1900) p.283.

**김한돌** 거기다 한 술 더 떠서 기자분들이 내 거짓말을 그럴 듯하게 윤색해서 분위기를 돋구어 주더군요. 교도소서 신문도 받아봤어요. 내가 〈아〉하면 검사는 〈어〉하고 신문이 〈야〉하더군요. (신화 1900) p.313.

뿐만 아니라, 재판을 통해 김기창은 검찰 측의 조작된 허위 조서와 고문에 의해 허위로 살인범임을 자백했던 사실이 드러난다.

작가 피고인, 범행을 자백했습니까?  
(……)

**김기창** 재판장님. 한번 나처럼 체포당하셔서 며칠 밤 몇날 밤을 똑같은 말로 위협당하고 조사를 받아보세요. 정신이 반쯤 나가 버립니다요. 그러면 내가 하지 않은 것도 한 것처럼 느껴져요. 내가 정말 철수를 죽였는지도 모른다는 생각이 들 정도예요.

(……)

김기창 고문당한 적은 없어요. …… 그저 밤새 조사받고 새벽에 감방에 들어가 잠을 자려고 하면 교도소 동기들이 마구 발길질을 해대서 잠을 못 자게 했습니다.

작가 그건 왜요?

김기창 나를 재우면 저희들이 단체 기합을 받는데요.

(……)

환자1 피고인은 억지 주장을 하고 있습니다. 검찰은 취조 과정에서 강압적인 수단을 사용한 사실이 없습니다. 자백서에 피고인의 손도장이 찍힌 사실이 이를 말해 주는 겁니다.

김기창 잠을 못 자서 꾸벅거리고 졸고 있는데 손가락을 끌어들다가…… 찍긴 찍었어요. 어떤 종이예요. (신화 1900) pp.290~291.

고문의 잔학상은 피고와 재판장의 역을 교환하는 일종의 ‘역할 전환 기법’<sup>36)</sup>이 사용되면서 더욱 적나라하게 밝혀진다. 이를 통해 무죄를 증명할 단서가 객관적으로 밝혀지고 극의 몰입을 막는 거리화도 조성된다.

김기창 뺨을 맞고 발길로 정강이를 걷어채인 적이 수없이 많았지?

작가 예.

김기창 그런데도 고문당하지 않았다고 진술한 이유는 무엇이지?

작가 그 정도 맞는 건 고문 축에도 들지 않았습시다. (……) 나를 살인범으로 몰고 내 가족과 친지들을 들볶아서 살 수 없도록 만든 신문기자들! 그 펜 끝이 더 아팠습시다. …… (신화 1900) p.315.

역할 전환 기법이 사용되기 전에는 고문의 주체를 교도소 동기의 행동을 통해 간접적으로 드러냈으나, 이 기법이 사용된 후에는 고문의 주체(형사, 신문기자)들을 직접 드러냄으로써 양자의 모순된 상황이 노출되고 비판의 정도는 강화된다.

‘사회적 존재가 사고를 규정한다’<sup>37)</sup>고 인물을 파악하는 서사극에서, 주인공

36) 사이코 드라마를 진행하는 도중에, 주인공 자신(환자)과 상대방(치료자)의 역할을 교환하면 타인이 자기를 보는 것처럼 객관적으로 자기를 볼 수 있으며, 통찰하기도 쉬워진다. 이것을 ‘역할 연기(roll playing)’라고도 한다.

공의 성격창조는 사회와 상호관련 하에 변증법적 인식 과정을 거쳐야 한다. 김기창은 사건 이전에 버스 배차원 노릇을 하던 소시민으로서 선량하고 이타심이 강한 인물이었음이 애인 혜숙과의 관계에서 드러난다. 범행일 당시 애인과 함께 있었다는, 유괴범의 누명을 벗을 수 있는 확실한 증거가 있음에도 불구하고 결혼한 애인의 행복을 지켜주기 위해 끝내 그 사실을 밝히지 않는다. 김기창의 선한 본성은 작가와의 역할 전환 후 더욱 잘 드러난다.

김기창 피고인은 남을 속이거나 거짓말을 해본 적이 있는가?

작가 (주저하다가) 없습니다.

김기창 피고인은 남을 때리거나 괴롭힌 적이 있는가?

작가 없습니다.

〈신화 1900〉 p.314.

김기창 피고는 왜 알리바이를 주장하지 않았지?

작가 아무도 내 말을 믿을 것 같지 않았습시다. (……) 그리고 그 여자, 이미 시집가서 행복하게 살 그 여자의 인생을 망치고 싶지 않았습시다. 우린 헤어졌지만 아름다운 사랑이었습시다. 우리는 ……

〈신화 1900〉 p.315.

〈신화 1900〉에 나타난 남녀관계는 감상적·육체적으로 묘사된 〈노비문서〉의 남녀관계에 반해 정신적으로 승화되어 고귀하게 그려지고 있다. 이와 같이 남녀관계에서 밝혀진 김기창의 선량한 성격은 사건 이후 변화과정을 거치게 된다. 즉 그는 모순된 사회조직에 의해 선한 본성에서 벗어나 허위자백을 하게 되고, 유괴범으로 간주되며, 정신질환자로 전락한다. 이러한 김기창의 성격과 사회 조직과의 유기적인 관계는 재판과정을 통해 잘 드러난다.

이상에서 살펴본 바와 같이 ‘재판 장면’ 특히 ‘역할 전환 기법’을 통해 유죄에서 무죄 판결로의 변증법적 구조 속에서 강한 거리화 효과가 생성된다.

환자1의 검사 역할 또한 그 자체로서 모순을 드러낸다. 환자1은 재판 장면에서 권력의 시녀가 되어 조작된 허위 판결을 시종일관 주장한다. 이와

37) 사회적으로 의미있는 현실과의 상호관련을 부각시켰다는 의미이다. 주 13번 참조.

같이 검사役に 몰입되어 있는 그는 수차례 고등고시에 도전하였다가 낙방하여 정신질환자가 된 인물로 역할과 현실의 역설을 통해 비판적 상황을 드러낸다. 극중극에 등장하는 인물들의 회극적인 행동은 극의 몰입을 막아 주며, 범인이나 증인(운전수) 등의 진실고백 과정을 통해 검찰측의 모순이 폭로된다.

이 작품에서는 ‘작가’ 이외에도 서박사가 재판 과정에 몰입된 극중 인물들의 역할 수행에 대해 제동을 걸고 사건 진행을 중단시킴으로써 소외효과를 낸다. 극중 인물(검사, 피고, 증인) 대부분이 정신질환자로서 각 역할에 거리를 유지하지 못하고 사건에 몰입하는 순간마다, 서박사에 의해 연극입이 재차 강조되어 역할과 거리가 유지된다.

김기창 난 도둑이 아닙니다. 난 죄가 없어요. 제발 내보내줘요! 으호.

점점 몸을 떨면서 울기 시작한다. 무대 전체 밝아지며 서박사, 작가 다가온다. 기창의 어깨를 만진다.

서박사 김기창씨 진정하세요. 여기선 아무도 죄인이 아닙니다. 우리는 지금 연극을 하고 있는 거예요. 안심하세요. 자……

김기창 (그제서야) 아 …… 죄송합니다. 깜박 잊었어요.

〈신화 1900〉 p.286.

마침내 해설자 ‘작가’에 의해 밝혀진 확실한 증거와 위증자들의 양심 회복에 의해 피고 ‘김기창’은 무죄를 선고받는다.

그러나 치료사인 남자 간호원이 김기창의 유죄를 확신하고 처형을 감행하는 데서 새로운 문제가 발생한다. 그의 살인은 만연된 오보로 인한 무서운 편견과 맹목적인 확신에서 비롯된 것으로 현실 문제를 더욱 심각하게 부각시킨다.

남자 간호원 제가 사형을 집행해 버렸지요! 그 사람은 범인입니다. 이건 확실한 사실입니다. (……) 이 세상은 깨끗한 세상이 되어야 합니다. (……)

〈신화 1900〉 p. 318.

단지 비정상인에게만 해당되는 문제뿐 아니라, 정상인조차 정상인이자 못하게 만드는 현실의 부조리를 또 다른 인물의 분열을 통해 형상화시켰다. 이 새로운 사건으로 작가는 다른 환자들의 피해의식과 저항감을 보상<sup>38)</sup>하거나 또는 공범자로서 대중의 양심 마비에 대해 준엄한 심판<sup>39)</sup>을 시도했을 뿐 아니라, 사회모순에서 야기된 문제를 김기창 개인의 차원에서 사회 전체 차원으로 확산시켰다는 데 큰 의미가 있다. ‘남자 간호원’은 가해자인 동시에 현실에서 왜곡된 사상을 강요받는 피해자인 것이다. 김기창의 무죄 판결이라는 잠정적인 문제 해결책이 또 다른 문제가 부각됨으로써 무산되고, 현대 사회의 테두리 안에서 작용하는 ‘모순과 은폐된 실재’를 들추어내는 데 강도를 더하게 된다.

뿐만 아니라 작가는 이 작품의 주 무대인 정신병원이 완전한 치료의 공간이 아님을 암시한다. 즉 실제로 정신병원은 초기 발병 원인인 현 범률의 구조적인 모순과 동질성을 갖고 있다. 작품 전반부에서 보이는 정신병원의 전기 충격 요법·폭력(비록 치료를 목적으로 하지만) 등의 치료 방법과 ‘여긴 병원이지 교도소는 아님’과 ‘나는 의사지 교도관이 아님’을 강조하는 의사의 역할은 교도소와의 일말의 유사성을 내포하기도 한다. 그 유사성은 후반부에서 행해진 남자 간호원의 살인을 통해 확인된다.

이와 같은 상황 설정은 진정한 문제 해결책이 정신 병원에 있는 것이 아니라, 남자 간호원과 같은 모순의 균열자를 창출해낸 사회가 개혁되지 않는 한 악순환은 반복됨을 강조한 것이다. 결말부에서 ‘김기창’이 ‘남자 간호원’에 의해 처형된 비극적인 사건은 극의 완결성을 보이는 듯하다. 그러나 비극적인 결론의 외형화는 ‘작가’의 독자를 향한 대사 ‘발문’을 통해 미해결된 내포적인 의미를 지니게 된다. ‘작가’는 김기창의 사건을 평가·논평하고 인간의 존엄성을 위한 신화의 부재를 침착하게 전달한다. 현대 사회의 신화인 매스컴의 부작용·폭력 등이 그 주요 원인이며, 그 해결책은 단지 비관적인 대응 태세가 아님이 앞 부분에서 언급한 중간 해설에서 제시된다. 발문에서는 다소 비관적이거나, 중간 해설을 통해 전체적으로 불분명한 2000년대 즉 미래에 대한 대응 방식은 항상 비참한 패배를 가져온다 할지라도 부단히 변화하며 전진하는 데 있다는 것을 암시한다.

38) 서연호, 앞의 책, p.61.

39) 유민영, 앞의 책, p.362.

작가 (……) 오늘 이 연극의 주인공 김기창이란 인간 우리 주변에 혼한 소시민, 어쩌면 나 자신일 수도 있는 한 인간의 몸부림과 그를 무참히 짓밟아 버리는 제도, 법, 폭력! 이 파괴의 힘은 개인으로서는 극복할 수 없는 현대 문명의 속성이라고 할 수 있을 것입니다. 그러나 이 거대한 힘에 저항하여 개인의 자유를 위해 싸우는 노력은 부단히 계속되고 있습니다. 그 결과 항상 비참한 패배를 가져온다 할지라도 그것은 아름다운 패배입니다. (……) (신화 1900) p.300.

이상에서와 같이, 〈신화 1900〉에서는 피고인의 무죄를 회복한다는 것이 실현 불가능하다는 상징적인 결론을 통해 기존의 사회질서를 규탄하고 있다. 즉 새로운 세상의 제시나 건설을 실현하기 전에 그 전제로서 현존 세계의 모순성을 점진적으로 폭로한 것이다. 모든 시민들이 법 앞에 평등해야 하지만, 재판권은 ‘지배 계층의 수단’일 뿐 진실한 내용의 법이 준수되기 보다는 형식적인 법절차가 이행될 뿐이다. 실제로 법정에서 서야 할 대상은 악행을 범했던 수사관, 법관, 기자 등이며 더 나아가 그들을 조종한 사회질서의 모순과 결함일 것이다. 무고한 시민이 죄인으로 몰리는 이 상황을 극복하기 위해서는 올바른 사회질서 확립이 요구된다.

이 작품에서는 극적 대사의 유연성 부족, 다소 비판적인 발문 구성 등이 문제점으로 드러나기도 하나, 전체적으로 서사극적 소의효과를 위해 해설자 역할인 ‘작가’의 등장과 서문·발문 사용, 극중극으로서의 재판 장면 과정 등이 적절하고 치밀하게 구성되어 있다. 특히 재판 장면을 통한 사이코 드라마는 극중극 형태로서 기록성과 함께 관객을 이중화시킴으로써 더욱 객관적인 거리를 갖게 한다. 이에 ‘작가’는 재판 과정을 총괄하고, 모든 인물보다 객관적인 우위성에 바탕하여 사건을 진행시키며 설명해 나간다. ‘역할 전환 기법’은 인물의 극중 역할에 몰입을 막을 수 있었으며, 작품 중간에 삽입된 음악적 요소나 희화화시킨 환자들의 행동 등은 소의 효과를 나타낸다. 또한 남자 간호원의 살인 등 전혀 예상하지 못한 행동을 통해 모순의 정도를 더욱 부각시키며, 또 다른 문제를 발생시킨다.

이와 같은 장치들은 작품의 긴장감 유발과 시공간의 확대를 통해 인간성 회복을 위한 사회 모순을 비판함으로써 변증법적 인식 태도를 갖게 하는데 적절하게 사용되고 있다.

#### 4. 맺음말

윤대성은 사회의 전반적인 모순을 묘사하려는 주제를 담기 위해 전통극이나 실험성이 강한 현대극 등 다양한 양식으로 객관화 작업을 시도하였는데, 전 작품에 서사극적 특성이 두드러지게 나타나고 있다.

본고에서는 그 각각의 대표작으로 〈노비문서〉와 〈신화 1900〉을 서사극적 특성을 중심으로 살펴보았다.

먼저 작품분석을 위한 토대를 마련하기 위해 서사극의 기본 개념과 수용상황에 대해 약술하였다. 이에 서사극의 개념인 소외효과를 위해 서사극적 기법이 어떻게 활용되었는지, 각 작품을 중심으로 고찰해 본 결과는 다음과 같다.

〈노비문서〉에서는 역사를 소재로 하여 객관적인 거리를 확보하였고, 민속극 양식을 통해 현실 모순을 폭로함으로써 소외효과를 더욱 강화한다. 민속극적 요소로는 취발이의 역할이 두드러진다. 그는 해설자역을 통해 관객을 향한 대사를 사용하거나, 탈춤 재담 방식으로 골체적인 민중어를 노래(민요)와 춤과 함께 사용하여 전 인물을 객관적으로 비판하고 우위적 입장에서 사건을 관조한다. 코러스 또한 관념적인 요소를 완전히 탈피하지는 못했으나, 민요 사용뿐 아니라 인물 소개 및 중개적 의사 전달 체계 등 해설자의 기능까지 첨가되어 객관적 거리를 확보한다.

전반부에서는 취발이, 코러스, 노승, 강쇠와의 관계를 통해 귀족들의 모순된 행동이 객관적으로 드러나며 계급간의 갈등양상이 비판적으로 나타난다.

그러나 후반부에 이르러 취발이와 노승의 갑작스러운 죽음, 이자현과 부사와의 二分化된 인물설정, 봉기의 발단이 민중의 자각에 의하지 않은 점, 그리고 강쇠와 지영과의 감상적인 사랑 놀음으로 인해 주인공 강쇠의 성격적 결함이 초래되고 소외효과는 약화되었다. 그리하여 민속극의 개방된 구조 속에서 양성된 변증법적 모순성이 약화되고, 민속극 양식과 역사적 소재를 통한 거리화뿐만 머물게 됨을 알 수 있다.

〈신화 1900〉에서는 기록을 소재로 하여 사이코 드라마 특히 ‘재판관’이라는 극중극을 수용하였다. 기록성과 함께 무엇보다도 재판관이라는 설정 자체가 서사극의 원형과 유사하여 관객을 이중화시키며, 그를 통해 발생하는 소외효과가 두드러진다. 재판 과정 중에 삽입된 ‘역할 전환 기법’에서는 등장인물의 역할을 객관화시키며, 주인공의 성격이 사회와의 총체적인 관련 하에 변화되었음을 제시한다. 아울러 해설자인 ‘작가’는 재판과정을 총

괄하고, 모든 인물보다 객관적인 우위성에 바탕하여 사건을 진행시키며 설명해 나간다. 또한 폐쇄 구조로 끝날 수 있었던 결말부에서 ‘작가’가 발문을 담당하게 됨으로써, 이 극은 변증법적 모순성을 띄게 된다. 작품 중간에 삽입된 음악적 요소나 회화화된 환자들의 행동과 담당의사의 등장은 관객들에게 연극임을 인식하게 하여 극적 몰입을 막는다. 특히 남자 간호원의 행동은 전혀 예상하지 못한 설정으로써 주인공을 통해 생성된 모순의 정도를 부각시킨다. 이러한 설정은 개인의 문제에서 사회 전체의 문제로 시야를 확대하고, 진정한 해결책은 정신병원에 있는 것이 아니라 모순된 사회의 변혁에 있음을 상징한다.

이와 같이 〈신화 1900〉에서는 해설자, 서문·발문 등 서사극적 기법이 극중극인 재판 장면 과정을 통해 적절하고 치밀하게 구성되어 있다. 비판적인 발문 구성 등에 의해 강한 변혁을 통한 긍정적인 전진이 다소 완화되었으나, 전반적으로 인간성 회복을 위한 사회모순을 비판함으로써 올바른 신화의 필요성을 암시하며 변증법적 인식태도를 갖게 한다.

이상에서 살펴본 바와 같이 〈노비문서〉와 〈신화 1900〉에서는 작가가 주장하는 주제, 즉 ‘인간의 존엄성 유린과 인간 소외화 현상은 정치·경제·사회 등의 상부구조의 모순에 의한 것이므로 그 모순에 대한 객관적인 비판과 사회변화를 거쳐야만 인간 존엄성 획득이 가능하다’는 사실을 각각 민속극 양식과 재판극 중심의 서사극적 기법으로 잘 드러내고 있다.

윤대성은 〈노비문서〉와 〈신화 1900〉에서 서사극적 특성을 단지 기법 측면에서 받아들인 것이 아니라, 그의 작가 정신에 적절하게 수용 발전시켰다는 데 의의가 있다.

본고에서 다루지 못한 나머지 작품을 비교 검토하였을 때, 윤대성 희곡에 나타난 서사극적 특성에 대한 총체적인 파악이 가능하리라 본다.