

<해바라기>에 내재된 포스트모더니즘의 양상

정봉석*

<차례>

1. 머리말
2. 기성의 시대, 고갈의 문학
3. 자기반영성의 비평 담론
4. 메타드라마와 미니멀리즘 구성
5. 이미지의 상대적 다원주의
6. 맺음말

1. 머리말

포스트모더니즘 시학에 대한 논의는 극 갈래에 비해 주로 시와 소설 쪽에서 보다 활발하게 전개되었다. 그 이유는 일반론적으로 극문학에 대한 인식과 선호도가 타갈래에 비하여 열악하다는 점을 들 수 있겠지만, 그보다도 연구의 범위가 근대기에 치중되어 있는 극문학계 내부의 실정에서 찾을 수 있다. 그와 함께 문학적 성과와 연극적 성과를 함께 고려해야 하는 극문학 연구의 이중고적 특수성에서 기인하는, 그리하여

* 동아대 강사

학계와 현장의 상호소통 체계보다는 대체적으로 이론이 극의 성과를 추수하는 경향을 들 수도 있다. 그런 가운데에도 새로이 대두되는 포스트모더니즘 극에 대한 이론을 모색¹⁾하고, 그에 따른 한국연극의 성과를 점검하는 일련의 논의가 심도깊게 이어져왔음은 매우 고무적인 일이다. 그것을 간략하게 살펴보면 다음과 같다.

먼저 김방옥²⁾은 7·80년대의 마당극 및 전통을 현대 속으로 해체·수용한 연극을 포스트모더니즘과 연결시켜 제기하였으며, 그것은 다시 이운택³⁾의 해체연극론으로 이어졌다. 이어 신아영⁴⁾은 “90년대의 포스트모더니즘 연극은 80년대에의 거친 형식 실험의 단계를 지나, 변화하는 우리 현실에 대한 반성적 인식과 함께 그러한 사유와 인식을 새로운 감각으로 형상화해내고 있다”면서 그 가능성과 한계를 밝혔다. 비슷한 시기에 이미원⁵⁾은 ‘한국에서 포스트모더니즘 대두의 중요한 기점을 88을

-
- 1) 김방옥, 「포스트모더니즘과 제3세계 민중극」, 『오늘의 책』, 1984년 여름. 김방옥, 『약장수, 신의 아그네스, 그리고 마당극』, 서울:문음사, 1989에 재수록. Richard Schechner, 김방옥 역, 「포스트모더니즘과 연극 : 인본주의의 종말」, 『한국연극』, 1991년 9월.
김석만, 「포스트모더니즘과 서구의 실험연극」, 『예술과 비평』 23, 1991년 봄.
김진나, 「포스트모더니즘과 연극」, 『포스트모더니즘과 예술』, 김육동 편, 서울:청하, 1992.
박성창, 「포스트모더니즘과 아방가르드」, 『현대예술비평』 1, 1992년 여름.
변창구, 「포스트모더니즘과 서양연극」, 『‘포스트’시대의 영미문학』, 정정호·이소영 편, 서울:열음사, 1992.
 - 2) 김방옥, 앞의 글(1984).
_____, 「오태석의 <운상각>과 포스트모더니즘」, 『문학사상』, 1990년 5월. 정정호 편, 『포스트모더니즘과 한국문학』, 글, 1991에 재수록.
 - 3) 이운택, 「해체정신으로 도려내는 연극의 환부」, 『세계와 나』, 1990년 6월. 정정호 편, 앞의 책과 이운택, 『웃다, 북치다, 죽다』, 서울:평민사, 1993에 재수록.
 - 4) 신아영, 「90년대 연극에 나타난 포스트모더니즘, 그 가능성과 한계」, 『객석』, 1994년 6월. 신아영, 『한국 연극과 관객』, 서울:대학사, 1997에 재수록.
 - 5) 이미원, 「한국연극에서의 포스트모더니즘」, 『한국 근대극 연구』, 서울:현대미술사, 1994.

림픽으로 보고, 그로부터 5년간의 연극을 포스트모더니즘 이론에 맞추어 귀납적으로 분석하면서 새롭게 전개될 경향을 전망하였다. 이렇게 논의가 전개됨에 따라 보다 다양하고 구체적인 사례의 작품 분석이 이어진다. 즉, 김방옥⁶⁾은 80년대 이후 한국연극에 미친 포스트모더니즘의 영향을, 김미도⁷⁾는 90년대 포스트모더니즘 연극에서 보이는 세기말적 양상을 고찰하고 있다.

이러한 논의의 전개에 이어 이 글도 포스트모더니즘 극의 미학 원리와 방법론들을 고찰해보고자 한다. 그러한 논의의 대상으로 장정일의 〈해바라기〉(『세계의 문학』, 1996년 겨울호)를 택한 이유는 첫째, 이 작품이 극을 구성하는 원리로서 포스트모더니즘 미학의 양상들을 다양하게 구사(構思)하고 있으며 둘째, 동시대의 포스트모더니즘 문화가 노정하는 부정적인 현상들을 비판적으로 성찰할 수 있는 계기를 마련하고 있기 때문이다. 그러한 것들을 밝혀봄으로써 한국의 포스트모더니즘 연극이 건전하게 발전해가는 데에 작은 보탬이 되고자 하는 것이 이 글의 소박한 목적이다.

장정일은 〈해바라기〉 이전에 〈실내극〉, 〈어머니〉, 〈긴여행〉 등의 단막극들⁸⁾을 발표하였다. 이 중 〈실내극〉은 1987년도 『동아일보』 신춘문에 당선작이다. 또한 〈실내극〉은 〈어머니〉와 함께 극단 『열린무대』에 의해 옴니버스 형식으로 구성, 연출되어 『부산연극평론가모임』에서 수여하는 '97 올해의 좋은 연극상'을 수상하였다. 그리고 〈긴여행〉도 이미 극단 『무친』에 의해 〈이디프스와의 여행〉으로 재구성, 연출되어 '95 서

6) 김방옥, 「80년대 이후 한국 연극에 미친 포스트모더니즘의 영향」, 『한국연극학』 8, 한국연극학회, 1996. 김방옥, 『열린 연극의 미학』, 서울:문예마당, 1997에 재수록.

7) 김미도, 「세기말의 한국연극」, 『세기말의 한국연극』, 서울:태학사, 1998.

8) 이들 작품은 자신의 소설을 직접 각색한 〈너희가 재즈를 믿느냐?〉와 함께 단행본으로 엮여졌다.

장정일, 《긴 여행》, 서울:김영사, 1995.

울연극제 대상'을 수상한 바 있다.

이러한 초기 단막극들의 성과에 이어 장막극으로 새롭게 선보였던 <해바라기>는 극단 『열린무대』에 의해 공연되어 '98 부산연극제 대상'을 수상하고, 다시 전국연극제에 출품되어 '장려상'을 수상하였다. 이러한 공연 성과에서 드러나듯이 장정일의 희곡 세계는 현장 공연을 통하여 이미 그 작품성을 인정받고 있다.

한편 엄밀히 말해 이와 같은 공연 성과는 연출되어진 텍스트에 따른 것이므로 장정일의 희곡 세계에 대한 순수한 평가라고 보기에는 무리가 따를 것이다.⁹⁾ 그러므로 이 글은 장정일의 최초의 장막극인 <해바라기>를 포스트모더니즘의 관점에서 고찰함으로써 극문학으로서의 가치를 측량하고자 하는 것이다.

2. 기성의 시대, 고갈의 문학

형이상학에 따르면 인간은 이성(logos)으로써 세계의 본질(idea)을 인식하고, 그것이 논리(logic)와 교접하여 빚어진 언어(language)로써 세계와 소통한다. 곧 빚어진 언어는 세계의 본질을 표현하는 수단이자 형식이다. 새로운 세계는 새롭게 빚어진 언어를 통해서 인식된다. 만약 기성(既成)의 언어(형식)로써 표현되었다면 그것은 구태의연할 뿐만 아니라 결국 본질과는 동떨어진 허망한 그림자를 모방한 가상에 지나지 않게 된다. 과연 극시인은 실재하는 세계의 허상만을 베끼는 단순한 모방자에 불과한가, 아니면 당위적인 세계를 창조적으로 모방함으로써 세계의

9) 장정일의 희곡 세계에 대한 극문학계의 평가는 양승국이 유일한데, 그 논지는 매우 비판적이다.

양승국, 「무대에 갇혀버린 재즈적 언어들-장정일 희곡론」, 『작가세계』, 1997년 봄.

보편적인 본질을 구현하고자 하는 진지한 존재인가?

이 명제로 대립하였던 플라톤의 '시인추방론'과 아리스토텔레스의 '개연성의 논리'¹⁰⁾ 오늘날 후기자본주의시대의 문화원리와 현상을 가름하는 이론적 준거로서도 여전히 유효하다. 1990년대 초반에 한때 벌어졌던 패로디(parody)와 패스티쉬(pastiche), 그리고 표절(plagiarism) 사이의 대립과 논쟁¹¹⁾도 실상 이 명제로부터 비롯된 것이다. 또한 그 이후 급격하게 전개되어온 이 시대의 문화원리가 '탈 중심' 또는 '해체'를 통한 새로운 가치의 창조를 표방하면서도, 한편으로는 상호텍스트성(intertextuality)과 자동반영성(auto-reflexivity)을 빙자한 '변형' 또는 '복제'로 전횡되고 있기 때문이다.

자본주의적 윤리관의 성장을 반영하던 개인적 로맨티시즘의 시대에서는 패로디라는 형식이 그 자체 하나의 기생물로 거부되기도 했었다.¹²⁾ 그러나 이제 패로디는 동시대의 문화원리를 수행하는 주요 기법으로 부상하였다. 작가들은 패로디가 해체된 현실을 반영하는(또는 현실을 해체시키는) 하나의 유용한 수단이 될 수 있다고 여기며, 나아가 이들 언어만이 기존의 허구를 해체하고 전복시켜 열린 시대의 철학이요

10) 플라톤은 <국가> 제10권에서 시인을 진리(Idea)의 창조자와 그것을 현실로 재현하는 제작자의 단계로부터 떨어진 존재, 즉 현실의 그림자만을 모방하는 화가와 같은 존재로 비유하여, 그의 이상국가로부터 추방하고자 했다. 그러나 아리스토텔레스는 <시학> 제9장에서 시인은 초상화가와 같이 외양만을 모방하는 것이 아니라, 개연적인 사실에 내재하는 보편적인 진리를 귀납하고자 하는 철학자와도 같이 진지한 존재로 재평가하였다.

Platon, 「국가」, 『세계사상전집』 4, 조우현 역, 서울:삼성출판사, 1987, 356~374면 참조.

Aristoteles, 「시학」, 『세계사상전집』 5, 천병희 역, 서울:삼성출판사, 1987, 343~345면 참조.

11) 이인화의 소설 <내가 누구인지 말할 수 있는 자는 누구인가>와 박일문의 소설 <살아남은자의 슬픔>을 둘러싸고 발생한 모방 대 표절 논쟁.

12) Linda Hutcheon, 『패로디 이론』, 김상구·윤여복 역, 서울:문예출판사, 1992, 12면.

구하는 세계의 반증¹³⁾을 실현할 수 있다고 믿고 있다.

한편 우리는 이러한 패로디에 대한 능력마저도 상실해가는 시대를 살고 있다. 즉 모방의 현상에 있어서도 창조적인 여지는 점점 보이지 않고 있다는 것이다. F. 제임슨에 의하면, 패로디 대신 패스티쉬가 지배계급의 관념들이 사라진 후기자본주의 문화의 양상을 반영하는 중심 기법이 된다고 한다. 곧, 문맹이 퇴치된 후기자본주의 세계에서는 어떤 거대한 집단적 공사도 없을 뿐더러 옛날의 민족언어 자체도 통용되지 않기 때문에 패로디는 그 역할을 상실하고, 패스티쉬라는 혼성모방 또는 중성모방이 자리를 대신하게 된다는 것이다.¹⁴⁾

이러한 현상은 작가들이 더 이상 새로운 세계를 인식해낼 수 없으며, 더 이상 직관적 심상이 빚어내는 원형적 언어로써 세계를 창조해낼 수 없을 것이라는 일종의 '고갈의식'¹⁵⁾에서 비롯된다. 소재와 형식의 고갈의

13) 포퍼에 따르면 모든 과학은 반증할 수 있어야 하며, 반증과 대담한 추측에 의해 발전한다고 한다. 그는 반증할 수 없는 과학-점성학, 형이상학, 정신분석학 등-은 과학이 아니며 사이비라고 했다. 이러한 논리를 바탕으로 그는 '점진적 사회공학'을 제시하고, 이를 통해야만이 열린 사회를 건설할 수 있다고 주장했다.

이 논조에 따르면 패로디는 기존의 텍스트를 반영함으로써 그 존재 가치를 증명(즉 반증)하거나 또는 새로운 부가 가치를 창출해내는 문체론적 방법으로 자리매김 할 수 있을 것이다. 그것은 점진적 사회공학에 대비될 수 있는 것으로서 열린 문학을 지향한다.

참고로 포퍼는 예술가를 반증 불가능한 신비주의적 철학자와 구별하여, 합리화하지 않고 추상을 이용하지 않고 상상에서 구체적인 개인과 특유한 경험을 창조하는 존재로 인정함으로써 플라톤과 대치한다.

Karl R. Popper, 『열린 사회와 그 적들』, 이명현 역, 서울:민음사, 1982.

14) Fredric Jameson, 『포스트모더니즘-후기자본주의 문화논리』, 강내희·정정호 역, 서울:터, 1989, 158면 참조.

15) J. 바스는 고도의 산업문명이 가져다준 기성의 시대로 인해 맞이한 '어떤 형태의 고갈' 혹은 '어떤 가능성의 소진'을 제기하는 한편, 그 가능성에 대한 재검토의 선상에서 이루어지는 문학창작 행위를 '고갈의 문학'이라 하였다. 이때 '고갈'이란 문학의 새로운 가능성이 폐쇄된 체제에 봉착했음을 의미한다. 즉 소재가 탕진되고 형식이 소진된 포스트모더니즘 시대에서는 어떠한 새로운

식으로부터 벗어날 수 있는 새로운 가능성으로서 패스티쉬 기법이 모색되었음은 당연한 귀결이다. 그러는 가운데 현대의 작가들은 숙명적으로 '언어의 한계는 곧 세계의 한계'라는 비트겐슈타인(Wittgenstein)의 명제를 절감하게 된다. 그중 더러 강박에 가까운 자의식에 갇힌 작가들은 자동적으로 자학과 자기모멸의 미학을 반영하게 된다. 왜냐하면 패스티쉬는 비판적 거리의 유지라는 패로디가 가진 궁극적 동기는 하나도 가지고 있지 않고, 풍자적인 충동이 잘려나가버렸고, 웃음이 결여되어 있으며, 비정상적 언어활동 속에도 아직 건강하고 정상적인 언어형태가 남아 있다는 확신을 가지고 있지 못하는, '공허'하고도 '피상적인 굶어모음'이라는 비난을 면치 못하기 때문이다.¹⁶⁾ 심심찮게 시뻘거리가 되는 표절이나 외설은 그러한 자기모멸의 미학이 극단적으로 표현된 형태들이다.

〈해바라기〉는 이와 같이 창조적 언어(세계)의 고갈 상태에 직면한 한국작가가 그로부터 새로운 해방구를 갈구하는 가운데 자동적으로 반영하는 처절한 자기모멸의 행적을 추적하고 있다. 그리하여 종내 파멸되기까지의 과정을 통해 포스트모더니즘 시대의 작가들이 처해있는 문학

가능성도 모색하기가 어려움을 뜻한다. 결국 바스가 택한 형식도 과거 신화로 의 탐사와 반복이다.

John Barth, 「고갈의 문학」, 『포스트모더니즘의 이해』, 김옥동 편, 서울:문학과 지성사, 1990, 103~118면 참조.

16) Fredric Jameson, 「포스트모더니즘과 소비사회」, 위의 책, 246면 참조.

제임슨이 패스티쉬를 부정적으로 평가하는 것에 비해, 그것의 미학적 가능성을 인정하거나(이승훈), 그것 속에 풍자적 모방이 있는 경우를 인정하거나(김준오), 패로디와의 혼용가능성을 인정하는(박상배) 견해도 있다.

이승훈, 「패스티쉬의 미학」, 『포스트모더니즘 시론』, 서울:세계사, 1991, 253면 참조.

이승훈, 「혼성모방의 문화적 논리」, 『모더니즘 시론』, 서울:문예출판사, 1995, 274~285면 참조.

이승훈·박상배·김준오, 「메타시, 새로운 시대의 글쓰기」, 『현대시사상』, 1996년 여름, 102면 참조.

적 한계 상황을 비판적 관점에서 부조리하게 그리고 있는 작품이다. 그러한 비판적 관점은 포스트모더니즘 미학의 근본 원리인 자기반영성으로부터 비롯된다.

3. 자기반영성의 비평 담론

인간은 신의 세계를 향해 끊임없는 관심을 표명하고, 기회만 있으면 그것에 도전하고자 하는 존재이다. 실제로 인간이 창조한 현대 문명은 위험스러운 정도로 신의 영역에 다가서고 있다.¹⁷⁾ 그것을 가능하게 하는 근본적인 힘은 바벨탑과 함께 신에 의해 한때 해체되었던 언어의 재통합에 있다. 인터넷을 통해 엮어진 지구는 바야흐로 하나의 촌으로 좁혀지고, 언어를 공유하게 된 인간들은 신처럼 전지전능한 권능을 갈구한다. 그러한 권능과 비례하여 인간의 교만과 강포(強暴)함은 극을 치닫고, '다음 세계에서는 불로써 정화하리라'는 요한계시록의 예정은 망각되고 있다.

그에 비해 굳이 계시록의 예언을 빌리지 않더라도 종말의 증후는 현실에서 점점 가중되고 있는 실정이다. 화석화 연료가 주는 절대적 문명은 지구온난화를 부추켜 빙하를 녹이게 하면, 지구를 사막화하고, 곳곳에서 기상 이변을 일으킨다. 오존층은 나날이 희박해지고 핵 피폭의 위험은 갈수록 심각해진다. 그와 동시에 이 시대의 작가들은 새로운 언어의 해체를 경험하고 있다. 패스티쉬와 표절 언어가 그 단적인 증후이다.

장정일은 <해바라기>를 통해 언어를 해체당한 극작가의 종말을 그리

17) 유전자공학은 복제양 돌리로 하여금 새끼를 치게 하고, 우주과학은 패스파인더호를 통해 화성 탐사의 개가를 올리고, 의학은 인간의 머리와 몸을 분리하고 다시 접합시키는 경지에까지 이르렀다.

고 있다. 그의 이러한 종말론적 사유는 패로디와 패스티쉬와 표절의 방식으로 섞여 표명되고 있다. 주인공 김인은 한때 이름을 떨치던 극작가이나 현재는 헨리 밀러의 소설을 포르노 연극으로 각색하는 처지로 전락한 인물이다. 그러면서도 자신은 순수 창작품을 쓰기를 간절히 원하지만, 이미 그는 그럴 만한 순수(신성)의 언어를 상실하였다. 제작자 오유희¹⁸⁾의 자본의 유혹에 작가혼을 팔아버렸기 때문이다. 그것을 극은 여기자와의 대화 속에 헨리 밀러의 구절을 패스티쉬함으로써 은근슬쩍 드러낸다.

김 인 작품도 작품이지만 나는 그 작자에게 넌더리가 나. 그 작자는 분명 그룹 섹스 애호가였을거야. 더럽기 짝이 없는 연사가 줄 줄이 이어진다고.

여기자 (바닥에 떨어져 있는 소설책을 든다) 그러는 당신은? 당신은 이 작가보다 더 도덕적이라고 맹세할 수 있어? 적어도 이 작가는 자신의 삶을 끝이곧대로 드러냈어. 아무런 은닉도 변명도 하지 않았단 말이야. 게다가 그는 자신이 하는 일의 가치를 알고 있어.

김 인 가치? 난봉질에 어떤 가치가 있는데?

여기자 자기 삶의 주인이 되고자 하는 용기와 완전한 자유에 대한 갈망…… 그래서 신과 같이 되는 것…… 자 봐, 여기 이런 구절이 있어…… 나는 온전히 내 나뭇의 이상적인 우주를 설계 했다. 그것은 단순하고, 거기에는 돈도 없고 재산도 없고 법률도 없고 경찰도 없고, 정부도 사형 집행인도 감옥도 학교도 없다. 나는 나의 이미지로 만든 세상을 원했고 나의 정신으로 신을 만

18) 작품 속에서 제작자 오유희는 작가의 순수 의식을 타락시키는 '뱀'과 같은 존재로 비유된다. 김인이 손가락을 자른 후의 독백-"이것으로 난 뱀 같은 년으로부터도 해방된 거야. 글쓰기가 싫어서 손가락까지 잘랐는데 동정해 주겠지"-에서 확인된다.

들었으며 그 후로는 나를 방해하는 것이 없었다. 어느 날 나는 깨달았다. 결국 나도, 하느님이 자신의 무한한 힘을 알리기 위해 보인, 그 끝없는 영역의 일부였다는 것을……

김 인 그건 신성이 사라진 세계의 발악에 불과해.

자신이 포르노로 각색하고 있는 헨리 밀러조차도 신성을 유지하고 있었다는 사실에 대해 강박적인 부정의 반응을 보이고 있는 대목이다. 그러한 김인은 창작이 막힐 때마다 여성과 관계를 맺는다. 그러나 그러한 관계는 타락한 신성에 대한 확인의 과정에 지나지 않으며, 그로 인해 그의 언어는 각색만을 반복할 뿐이다.

그러한 불능에 대한 참담한 강박 관념은 자신의 중지를 잘라버리는 자해 행위로 비약한다. 그것은 <해바라기>에 표현된 자기반영성의 미학이다. 이때의 자기반영은 치열한 자기성찰의 다른 표현, 또는 그 산물이다.

김인은 오른손 중지를 눈 높이로 들어올려 뺨히 들여다본다.
중지가 불쑥 튀어나온 그 모습은 <옛먹어라> 할 때의 그것과 같다.

김 인 훤아. 좃 같은 새끼. 너였어. 웬지 너는 내가 어렸을 때부터 기분 나빴어. 여섯 살? 다섯 살? 아니 네 살 때부터 마음에 들지 않았어. 좃 같은 새끼. 없애버릴 거야.

김인은 오른손 중지를 탁자 위에 놓고 왼손에 든 과도로 중지를 자른다.

그의 비명과 함께 고양이의 낮은 울음소리.

중지를 자르는 행위는 다층적인 의미를 지닌다. 그 첫째는 김인의 타락한 현실에 대한 자아 비판으로서, 일종의 거세 의식을 수행하는 것이

다. 이때 그의 증지는 ‘엿먹어라’의 엿 또는 ‘좃 같은’의 좃과 다르지 않다. 즉 자신을 억압하는 현실에 대한 불만을 드러내는 동시에 그로부터 도피하려는 복합심리가 표출된 것이다.

둘째는 위선적인 권위와 부당한 폭력에 대한 응징으로서, 일종의 ‘아버지 죽이기’ 의식을 수행하는 것이다. 이때 그의 증지는 ‘네 살 때부터 마음에 들지 않았던’ 원작가 장정일의 아버지를 의미하는 것이기도 하다. 프로이트에 의하면 외디프스 콤플렉스는 서너 살 때 형성된다고 하는데, 실제로 장정일의 〈개인기록〉을 보면 꽤 심각한 아버지 콤플렉스의 고백¹⁹⁾을 접할 수 있다. 그 기록의 말미에 그는 ‘내가 가장 혐오하는 것’이란 물음에 ‘아버지를 닮은 모든 것-나를 낳아준 생부는 물론이고, 정전화된 형식과 사고에서부터 미국(‘햄버거’)까지’라고 대답한다. 여기서 햄버거의 이미지는 증지의 그것과 일치한다.

셋째는, 이것이 가장 표층적이자 심층적인 의미라고 볼 수 있는데, 더 이상 순수의 세계를 창조할 수 없는 작가 의식에 대한 변민의 표출로서, 작가의 최후 즉 일종의 자살 의식을 수행하는 것이다. 이때 그의 증지는 포스트모더니즘 시대에 이루어지는 모든 종류의 ‘글쓰기의 가벼움’을 의미한다. 그것은 증지와 컴퓨터와의 상관관계에서 이해되어진다. 컴퓨터의 고도의 전산 처리 능력과 풍부한 메모리 용량은 표현된 기존의 어떠한 세계라도 일별(一瞥, scan)해서 저장시켜주며, 작가의 의도에 따라 분류, 편집시켜준다. 또는 ‘삽입’ 모드를 통해 쏟아낸 잡다한 말들 앞에

19) “가슴이 막힐 정도로 나는 어린 시절부터 책읽기에 상당한 매력을 느꼈다. 까닭은 아버지가 너무 무서웠고 너무 미웠기 때문이다. …… 유리 상자 속에 뱀과 생쥐를 함께 넣어둔 경우에서처럼, 나보다 훨씬 힘센 누군가가 내 곁에 있다는 것만으로 견디기 힘들었던 당시의 감각은 거의 동물적인 것이었다. 하루라도 빨리 아버지가 죽지 않으면 내가 그에게 살해당하거나 아니면 내가 그를 독살하게 될지도 모른다는 두려움 속에서 나는 빨리 아버지가 죽었으면 하는 간절한 기도를……”

장정일 외, 『자전소설 나의 나』, 서울:문학동네, 1996, 48면.

서 작가는 중지만으로 불러오기, 올려두기, 붙이기, 지우기 등을 선택하기만 하면 되는 것이다.

그러므로 중지는 변형과 복제의 자판을 난타하는 허무한 몸짓이며, 불모의 언어를 분출하는 욕망의 덩어리인 셈이다. 그에 비해 '눈처럼 순결'한 삼녀가 창작한 <무지개>는 엄지와 검지로 이루어진 순수의 소산이다. 김인이 그의 노트북 컴퓨터를 삼녀의 습작 노트와 애써 바꾸고자 하는 이유는 바로 여기에 있다.

노트북이 사라진 탁자를 손바닥으로 쓰다듬는다.
오른손 중지로 마치 컴퓨터 자판을 치듯이 툭툭 건드려본다.
두 손을 들어 유심히 쳐다본다.
오른손 손가락과 왼손 손가락을 서로 짚어가며 중얼거린다.

김 인 주변에 혹시 이런 사람 없습니까? 젊은 순한 양의 얼굴을 하고 있을 지도 모릅니다. 그러나, 우리의 관심이 조금만 모인다면 이런 사람을 찾아내기는 어렵지 않겠죠. 알려주십시오. 간첩선은 1억 5천, 간첩은 1억, 좌익 사범은 3천만원.

제일 마지막 음절이 오른손 중지애 가서 멈춘다.

김인은 자신의 분열된 정체성을 드러내는 독백에서조차 공익 광고의 문안이 표절되고 있음을 본능적으로 직감하고, 그러한 글쓰기의 수단이 되는 중지를 잘라버리는 것이다. 이러한 행위는 글쓰기의 포기를 의미한다기 보다는 오히려 순수한 글쓰기의 간절한 소망과 결코 그릴 수 없는 절망의 의미를 반어적으로 내포하는 것이다.

그 절망과 욕망의 극단적인 표출이 바로 삼녀에 대한 강간 행위이다. 김인은 삼녀를 강간하여 자살을 유도함으로써 <무지개>를 손에 넣는다. 그는 그러한 행위를 작가의 '본성'으로 치부해버리는데, 문체는 그 본성

을 정당화시키는 방법에도 패스티쉬가 동원된다는 사실이다. 삼녀를 강간한 직후 김인이 인용하는 '강물을 건너준 개구리를 본능적으로 찢러 죽이는 전갈의 이야기'가 그것이다.

한편 엄밀히 말해, 삼녀가 창작했다는 〈무지개〉 역시 순수 창작이 아닌 성서의 패로디로 이루어진 것이다. 그렇지만 이 대목은 패스티쉬와 패로디로서 플롯을 엮어가는 장정일의 작가적 역량을 드러내는 것으로서, 자기반영적 특성을 지닌 극적 패로디²⁰⁾의 진수를 맛보게 한다.

삼 너 태초에 하느님이 지구를 창조하셨을 때 무지개는 존재하지 않았
답니다. 왜냐하면 그때는 비라는 존재가 없었기 때문이죠.

...(중략)...

결국 하느님이 약속한 날부터 사십 일째 하늘에서 물이 쏟아졌고 방주에 탄 여덟 명만 살아났습니다. 그것을 어떻게 믿냐구요? 세상에서 가장 오래된 문자 가운데 하나인 중국의 상형문자는 그 비밀을 가르쳐줍니다. 한자에서 배를 나타내는 선(船)자는 舟 더하기, 八 더하기, 冫로 이루어져 있지요. (중략) 배舟, 여덟 八, 입구 冫로 이루어진 배 船은 바로 여덟 사람이 탄 배, 즉 노아의 방주에 탄 여덟 식구를 의미합니다. 바벨탑에서 흩어진 노아의 자손들은 끼리끼리 흩어지며 방주의 역사를 기억했고, 한자를 만들었던 무리들은 자기 선조의 기억을 상형문자로 조립했던 것입니다. 다시 대홍수로 되돌아가 봅시다. 사십일 간의 홍수가 끝나고 노아의 식구가 마른 땅에 내려 하느님을 찬양했을 때, 하느님은 약속했습니다. <다시는 너희를 물로 멸망시키지 않겠다.> 하느님은 그 징표로 동쪽 하늘에 무지

20) 사실 모든 패러디는 선행 텍스트들을 빌어 현재의 메시지를 전달하고 있다는 점에서 자기반영적 특성을 지니고 있으며, 선행 텍스트에 대한 현대적 의미를 담고 있다는 점에서 비평적 담론과 겹친다.

정끝별, 『패러디의 시학』, 서울:문학세계사, 1997, 390면.

개를 세워보았어요. …(중략)… 그 계약이 상호평등한 계약이 되기 위해서는 인간도 그 무지개 밑에 다시는 죄를 짓지 않겠노라는 무지개를 세워야 했죠. 하지만 인간에게 죄를 짓지 않을 능력이 없어요. 그러나 오늘날 자비로운 하느님은 그 약속의 징표를 여전히 보여주고 계시죠.

김 인 (허탈하게 웃는다) 그러면…… 우리는…… 죄를 지어도 다시는 심판받지 않는다는 건가…… 아…… 지독해…… 죄를 지어도 벌이 따르지 않는다니…… 우리는 철저히 버림받은 거야……

삼 녀 그러나…… 하느님은 그때 새로운 약속 하나를 더 하셨죠…… <다음에는…… 다음에는…… 불이다!> 우리는 모두 하늘에서 떨어지는 뜨거운 불에 타죽을 거예요! 비로소 정화되는 거예요!

김 인 (크게 웃는다) 아, 하하하! 다음에는 불이다! 다음에는 불이야!

극의 정점에 해당되는 이 장면이 지나면 극은 전환 국면으로 접어든다. 순수성과의 교점으로 창작욕을 회복한 김인이 비로소 자신의 작품인 <해바라기>를 ‘홍겹게 써나가기’ 시작하는 것이다. 그러나 그 의욕은 새벽녘에 들려오는 고양이 울음소리에 의해 다시 중단된다.

고양이 울음소리는 극 전체를 관통하면서 줄거리를 진전시키는 주요한 음향 기호이다. 그것은 김인이 포르노를 각색할 때, 난잡한 성교를 일삼을 때, 자신의 손가락을 자를 때(이때 낮은 신음소리를 낸다), <무지개>를 표절하여 <해바라기>로 변형시킬 때, 김인이 고양이 등지를 불태울 때, 그리고 화재조사원에게 체포되어 갈 때(이때도 낮은 소리이다) 등등에 설정되어 있는 반복적 이미지이다. 그것은 표층적으로는 김인의 방과 이웃집 담 사이에 등지를 튼 고양이들이 내는 소리이면서 한편으로는 타락한 세상을 잉태하는 여성의 음부를 상징하지만, 심층적으로는 김인의 내면에서 울려나오는 소리로서, 스스로 타락한 현실을 일깨우고자 하는 강박적 자의식을 상징하는 것이기도 하다.

김인은 그러한 강박 관념이 발동할 때마다 차례로 여성을 살해, 유기한다. 그렇게, 마치 희생제의와도 같은 살인 의식들을 치루면서 작품 〈해바라기〉는 점차로 완성된다. 극중 현실에서도 ‘해바라기’꽃은 그렇게 유기된 고양이와 여성들의 시체를 거름삼아 점점 피어난다. 그런데 그 ‘해바라기’꽃은 결말에 이르면 〈해바라기〉의 작가 김인의 속죄의식 또는 고해성사를 대속해주는 ‘수천 수만의 흰옷 입은 어머니가 손잡고 춤추고 노래하는 성스러운 둥근 원’으로 승화하는 것이다.

그러므로 장정일이 〈해바라기〉의 결말에서 피워내는 ‘해바라기’꽃 또는 ‘성스러운 둥근 원’은 인간들을 대신하여 그가 개인적으로 완성시킨 땅의 무지개에 다름아니다. 즉 “다시는 너희를 물로 멸망시키지 않겠다”라는 하나님의 약속(하늘의 무지개)에 대한 상호 평등 계약을 실현하기 위하여 스스로 세운, “다시는 죄를 짓지 않겠노라”는 서약의 징표인 것이다. 그러나 그것을 실현하는 극중 인물 김인의 방화 행위는 흡사 신을 대신하여 인간을 징벌하고자 하는 종말론에 들뜬 광신도의 모습을 방불케 한다. 장정일은 김인이라는 극적 자아(persona)를 통하여 ‘신성의 타락이 성적 타락으로 나타나고 있는 오늘의 세대’를 무자비하게 유린함으로써 그의 종말론적 세계관을 전파하고자 하는 것이다. 여기에서 우리는 실재 현실인 장정일의 ‘구조 의지’²¹⁾가 극중 현실인 삼녀와 김인의 ‘구조 의지’에 상호반영되는 포스트모더니즘의 미학을 발견하게 된다.

〈무지개〉를 강탈하여 〈해바라기〉로 변형시키는 김인이 제작자 오유희의 전화를 받는 대목은 포스트모더니즘 시대에 작가 의식을 ‘뿌리 뽑힌 자’가 도달하게 되는 막다른 골목의 전형을 보여준다.

21) 카이저는 희곡문학에 있어 특정한 주제나 양식에 적합한 구조를 만들려는 작가의 의식이나 이념을 구조의지라고 하였다.

W. Kayser, 『언어예술작품론』, 김윤섭 역, 서울:대방출판사, 1982.

“예 돼요. 돼 갑니다…… 이제 조미료만 조금씩 풀면…… 수사 말이예요…… 말하자면 얇은 수작…… 기술적인 완성도만 높이면 완성이라고요…… 네, 걱정하지 마십시오…… 줄 세울 자신 있습니다. 감사합니다…… 감사합니다…….”

신성으로부터 철저히 버림받은 존재의 환유적 형상소로 빚어진 극중 인물 김인의 왜곡된 정체성을 드러내는 이와 같은 대사에는 아이러니컬하게도 순수의 언어를 상실한 동시대의 작가들을 향한 연민에 가득 찬 장정일의 시선이 담겨져 있다. 즉 장정일은 <해바라기>를 통해 어떠한 의미에서든 타인의 작품을 훔쳐 문학적 수사를 입혀 자신의 것으로 표절하는 작가의 존재론적 절망을 비판적 관점에서 성찰하고 있는 것이다.

이상의 줄거리에 대한 논의를 한 줄로 정리하자면 이렇다. 창세기 6장 <노아의 방주>편을 패로디하여 삼녀의 <무지개>를 만들고, 그것을 다시 패스티쉬하여 김인의 <해바라기>를 만들고서는 그것들을 빌어 현재의 메시지를 전달하고 있다는 점에서 장정일의 <해바라기>는 자기반영성을 지니며, 그 자기반영성은 ‘불로서 정화되리라’는 <요한 계시록>에 대한 현대적 의미를 담고 있다는 점에서 비평적 담론과 접친다.

4. 메타드라마와 미니멀리즘 구성

초기 단막극들과 함께 장정일의 희곡들은 일관되게 하나의 이미지와 주제를 추구하고 있다. 그 이미지는 성의 기호화이며 주제는 유폐된 자아의 모멸의식과 구원의식이라고 할 수 있다. 그러면서도 초기 단막극들과 <해바라기> 사이에는 표면상 주목할 만한 변화를 보이고 있다. 그것은 초기작에서 ‘매독걸린 어머니의 자궁’이 낳는 원죄의 세상과 ‘말라

버린 꽃'으로 유폐되었던 구원에의 절망이 〈해바라기〉에서는 '수천 수만의 흰옷 입은 어머니가 손잡고 춤추고 노래하는 성스러운 둥근 원'으로 피어나 '작은 물방울'처럼 내던져진 원죄의 씨앗을 품어 대속(代贖)하는 희망으로 전이되고 있다는 것이다.

이에 대해 장정일은 〈해바라기〉의 후기에서 '고약한 울음소리로 김인을 끈질기게 괴롭히는 고양이'가 해바라기로 또 무지개로 중국에는 노래소리로 한 단계씩 심상을 전이시켰음'을 밝히면서, '김인의 희망과 섬세함을 헤아리는 독자는 김인이 강간이나 일삼는 파렴치한이 아니라, 신성의 타락이 성적 타락으로 나타나는 세태 속의 희생자이면서 모성 속에서 신성의 회복을 일관되게 집착한 인물임을 알 것'²²⁾이라고 밝혀놓았다. 그러나 이것은 어디까지나 표면적인 이미지에서의 차이일 뿐이다. 〈해바라기〉의 결말에서 행하는 희망적 이미지의 독백이 실상은 주인공 김인이 살인방화범으로 체포되면서 이루어지는 것임을 상기한다면 결국 현실 세계에서는 희망이 유폐되어 있음을 의미하는 것이 된다.

여기에 이르면 독자들은 이상에서의 희망과 현실에서의 절망 사이에서 그 어떤 진정성을 상실하게 된다. 이처럼 아이러니에 의해 유리된 극의 의미를 추구하기 위해서는 우선 절대적이고 중심적이고 근원적인 진리를 해체하고 그것을 추구했던 주체의 현존을 부정하여야 한다. 이미 그러한 중심 개념으로부터 자유로워진 작가들에게는 활발한 유희(사고의 유희, 언어의 유희)가 유발되며, 현실은 곧 꿈이나 허구의 속성을 띠게 되고, 결말은 모호하거나 열린 형태를 취하게 되기 때문이다.²³⁾ 독자들은 그러한 방식을 따름으로서 불가해한 세계와의 일치를 경험하게 되는 것이다.

장정일은 이와같이 해체된 세계를 표출하는 방식으로 포스트모더니

22) 장정일, 〈해바라기〉 작가의 말, 『세계의 문학』, 1996년 겨울, 420면 참조.

23) 김성곤, 「탈구조주의의 문학적 의의와 전망」, 『탈구조주의의 이해』, 김성곤 편, 서울:민음사, 1988, 23면 참조.

즘의 주요한 구성원리인 '메타드라마'²⁴⁾의 기법을 동원한다. 메타드라마에 의한 극은 현실과 환상의 경계를 모호하게 지워버림으로써 궁극적으로 기존의 온갖 진리가 허구임을 드러내고자 한다. 극의 언어는 실제(Idea)를 인식하지 못하고 극은 현실을 반영하지 못한다는 전제 아래, 현실과 환상, 실재와 허구가 어떻게 경계를 허무는지를 보여주는 것에 구성의 초점이 맞춰진다. 메타드라마는 창작되는 과정 그 자체를 중시하므로 텍스트의 결말은 미결정성으로 열어놓는다. 즉 극적 허구보다도 더 가공할만한 사건이 현실 속에서 벌어지는 현시대의 삶을 어떻게 극이 반영할 수 있겠는가라는 일종의 자포자기적 논리가 포스트모더니즘 극의 배경이 되는 것이다.²⁵⁾

<해바라기>에서 헨리밀러의 포르노를 극으로 각색하는 주인공이 작업이 막힐 때마다 여성들(잡지사 기자, 출판사 직원, 이웃집 장녀, 차녀 등)과 관계를 가지는 장면에서는 각색되는 극중 허구의 세계와 그것을 각색하는 김인의 극중 현실 사이의 경계가 무너진다. 극중 허구와 극중 현실의 혼용은 삼녀의 <무지개>를 강탈하여 김인 자신의 희곡으로 변형시킨 <해바라기>와 고양이와 여성들의 시체를 거름삼아 김인의 창작에 피어난 '해바라기'꽃에서도 이루어진다. 그것은 다시 장정일이 창작한 실제 현실의 희곡 <해바라기>와도 혼용되어 있다. 우리는 여기에서 현실과 극과 극중 허구의 혼용으로 이루어지는 메타드라마의 구조를 발견하게 된다.

김인이 꾸는 두 번의 꿈-저울여자에 의해 자신의 몸무게가 0이 되는 꿈과, 불태웠던 고양이들이 나타나 자신의 목을 조르는 꿈-도 또한 김인이 처한 극중 현실의 한계 상황과 교차되는 또 다른 환유적 형상소들이다. 그리고 삼녀를 강간, 치사하고 손에 넣은 습작 희곡 <무지개>의

24) 황계정, 『메타드라마』, 연세대학교 출판부, 1992.

25) 서석준, 「교범으로서의 글쓰기」, 『어문논집』, 경남대학교 국어교육과, 1994, 117면 참조.

내용-‘다음 세계에서는 불로써 인간을 정화하리라’는 신의 예언-처럼 김인에 의해 타락한 세계를 상징하는 고양이와 이웃집이 불태워짐으로써 극중 허구에서의 신화와 극중 현실의 틀이 해체, 혼합된다.

이는 세크너가 지적하였듯이 “연극은 의미없는, 혹은 무한한 해석의 지평을 열어놓는 사물-공간-시간의 늘어놓기로 환원되거나 혹은 현실적 세계와 관계를 지니지 않는 자아도취 또는 우주적·종교적 공동체의 식으로 연결되기도 한다”²⁶⁾는 메타드라마의 속성과 일치하는 것이다.

이러한 메타드라마를 드러내는 방식으로 미니멀리즘 기법이 필수적으로 수반된다. 본질에 가깝게 다가서기 위하여 필요한 것은 정해진 형식에 따른 방법론이 아니라, 본질 그 자체를 순수하게 파악하고 드러낼 수 있는 관점과 정신의 진솔성이다. 표현을 위한 최소의 표현만을 의도하였을 때 그것을 미니멀(minimal)이라고 부른다. 미니멀리즘은 형식과 기법으로부터 개념의 세계를 분리해 본질을 나타내려는 것이다.

포스트모더니즘 극은 메타드라마적 구성에 의한 극적 의미의 미결정성을 극대화하기 위하여 의도적으로 미니멀리즘 기법을 구사하게 된다. 즉 구성의 방식은 상황과 상황 사이의 연결을 회피하며, 대사를 통한 내적 심리상태의 묘사를 거부한다. 반면 구성의 초점은 인물의 외적 행동에 맞춰지며, 극의 의미는 작가의 의도에 의해서가 아닌 관객의 자율적 상상력에 의해 합성되어진다.²⁷⁾

그러므로 극의 구성에 있어 미니멀리즘은 아리스토텔레스가 《시학》에서 밝힌 미토스의 법칙을 정면으로 위반한다. 즉 미토스는 시작과 중간 그리고 끝으로 구성되어야 한다는 ‘전체성’과, 일정한 질서를 가지고 행동을 배열해야 한다는 ‘통일성’, 그리고 미토스와 직접적인 연관이 없는 삽화적인 사건이 개입하는 것을 허용하지 않는다는 ‘연속성’ 등을 어기고 오히려 열린 결말과 시·공간의 혼돈, 장·막의 구분 생략, 장면 전

26) Richard Schechner, 앞의 글, 79면.

27) 권택영, 『포스트모더니즘이란 무엇인가』, 서울:민음사, 1990, 24면 참조.

환의 개인적 설명 장치 생략, 오버랩과 몽타주의 구성 방식 등을 채택하는 것이다.

극이 중반 이후로 접어들면 김인은 자신의 창작을 위해 스스로 손가락을 자르고, 옆집 삼녀를 강간, 치사하고, 다시 창작이 막힐 때마다 고양이와 이웃집을 불태우고, 어머니를 유기하고, 선글라스 여인과 핑크족 소녀와 걸인 여자와 여선생을 차례로 살해한다. 이러한 행위들은 그 사이에 어떠한 논리성이나 인과성이 배제된 채로 '과편화된 에피소드식 구성에 의해 편리하게 성취'²⁸⁾되고 있다. 이처럼 미니멀리즘 기법은 사건들 사이의 맥락을 절연시키고, 인물들의 등장에 구체적인 동기나 배경을 생략한 채로 성격에 의한 관계보다는 외적 행위를 전면으로 부각시킨다. 그렇게 함으로써 현실의 곳곳에서 우발적인 관계로 무수히 진행되는 끔찍한 사건들이 얼마나 일상화되어 있는지를 드러내는 극적 전략을 수행한다.

장정일은 이렇게 메타드라마와 미니멀리즘의 공통적인 특성-즉 플롯의 해체, 허구/진리 또는 환상/실재의 혼돈, 작가 의도의 부재, 독자 참여 중시 등-을 <해바라기>에 담아내어 정체성을 상실한 세계의 부조리를 고발하고 있다.

5. 이미지의 상대적 다원주의

허구/현실의 구별이 불가능한 포스트모던 극의 세계는 진실이 부재하고, 이성과 질서의 회복이 불가능한 동시대의 정신사적 흐름을 반영하는 것이다. 과학과 합리주의에 대한 회의로써 불연속성, 불확실성, 불확정성의 원리가 대두되면서 이 세상은 상대주의에 의한 다원성의 시각을

28) 김미도, 앞의 책, 381면.

요구하고 있다. 이는 즉 '서구의 형이상학이 센터의 현존을 주장하기 위해 이분법적인 대립항을 만들어, 첫 번째 것에는 특권을 부여하고 이차적이며 두 번째 것은 억압을 하였던 상황의 붕괴'를 의미한다. '예로써 선/악, 남/녀, 서양/동양, 저자/독자, 정신/육체 등 전통적 이분법의 무너짐'이 그것이다.²⁹⁾ 〈해바라기〉는 이러한 포스트모더니즘의 다원주의적 세계관을 인물들 속에 대상화시키고 있다.

〈해바라기〉의 주인공은 장정일의 극적 자아로써 반영된 극작가 김인이며, 그가 상대하는 인물들은 모두가 여성이다. 여성은 장정일의 극적 세계를 관통하여 등장하는 주요 대상인물인데, 그것의 원형적 형상소는 두 가지의 의미로 읽힐 수 있다. 즉 하나는 이성으로서의 여성이고, 다른 하나는 모성으로서의 여성이다.

본래 남성에게 있어 여성의 원형은 그 자체 양가성을 지닌 혼용의 모습으로 잠재하고 있다. 그 원형은 인류의 집단무의식이 화석화되어 있는 신화, 특히 성서에서 쉽게 발견된다. 그것에 의하면 이성으로서의 원형은 이브로부터 유래된다. 그녀는 유혹을 거부하지 못하는 원죄를 잉태한 존재로서 이미 그 태 속에 새로운 원죄를 예정한다. 그로부터 인간은 신성을 상실한 채 실낙원의 비극을 경험하게 된다.³⁰⁾ 한편 그 대처점에 있는 모성으로서의 원형은 성모 마리아로부터 유래된다. 그녀는 성령을 잉태한 존재로서 그 태 속에 구세주인 예수 그리스도를 접지받는다. 그로부터 인간은 새로운 구원에 의한 복락원의 희망을 꿈꾸게 된다.

29) 김성근, 「탈구조주의의 문학적 의의와 전망」, 『문학에 이르는 길』, 서울:열음사, 1992, 357면.

30) 『구약성서』 창세기 3장 「인류의 타락」 편 참조. 이외에도 6장 「노아의 방주」 편을 보면, 사람의 딸들에게 매혹된 하나님의 아들들이 신으로부터 유폐되는 과정이 언급되어 있다.

“사람이 땅위에 번성하기 시작할 때에 그들에게서 딸들이 나니 하나님의 아들들이 그 아름다움을 보고 자기들의 좋아하는 모든 자로 아내를 삼는지라, 여호와께서 가라사대 사람은 동물에 지나지 않으니 나의 입김이 영원히 사람과 함께 하지 아니하리라. 사람은 일백이십 년밖에 살지 못하리라.”

그러므로 장정일에게 있어 여성은 다의성을 내포하는 하나의 기호로서 대상화된 극적 세계의 근원이자 지향점이다. 그것은 양가 가치를 동시에 지니면서 또한 동시에 해체시키는 포스트모더니티로 등장한다. 그러한 것을 종래의 이분법적인 세계관으로 해석하고자 하는 것은 무의미하다. 우리를 둘러싼 세계는 크게 혼용(chaos)과 질서(cosmos)의 순환으로 이루어지는 바, 혼용은 질서의 씨앗을 잉태하고 있으며 질서는 다시 혼용의 상태로 복귀하고자 한다. 그러므로 이원성을 양가성으로 그 인식의 지평을 전환시키고, 양가성의 지평에서 다시 이원성의 의미를 돌아다볼 때 비로소 우리는 대상화된 세계의 원형적 이미지를 느낄 수가 있는 것이다.³¹⁾

<해바라기>에는 모멸의 대상이 되는 술한 여성들과 함께 두 명의 어머니가 등장한다. 한 명은 김인의 어머니이고, 또 한 명은 삼녀의 어머니이다. 전자는 김인의 모태이자 상간(相姦)의 대상이며, 후자는 삼녀의 수호자이자 동시에 김인을 유혹하는 여성 중 하나이다. 그들 여성들은 원죄의 원천으로서 김인과 관계하고 김인에게 살해, 유기된다. 신성의 타락을 상징하는 그들은 그러나 극의 에필로그에 이르면 모두 구원의 화신인 '해바라기'로 이미지 상승을 한다.

모멸의 대상이면서 동시에 구원의 화신이기도 한, 여성에 대한 이러한 역설적 이미지의 배후에는 장정일의 종말론적 세계관이 자리잡고 있다. 그것은 김인의 마지막 대사, “...고양이에게 찢겨진 생쥐처럼 나는

31) 이원성의 치열한 대결과 대립은 세계를 두 개의 논리로 양분화한다. 반면에 양가성이란 두 개의 논리 또는 이데올로기가 변별력을 가지고 구분되는 것을 부정하고 이들의 가치를 무차별성으로 주장하였다. 그렇기 때문에 이원성과 양가성은 서로 반대의 출발점에서 시작하게 된다. 그러나 중국에는 이들이 다시 만나게 되고, 최종적인 접점을 이루며 화해하게 된다는 묘한 속명성을 가지고 있는 것이다.

김정자, 「소설의 전통성 와해와 현대소설의 특성」, 『문학도시』 12, 부산:한가람, 1998년 봄, 20면.

그녀의 피와 살이 되어 그녀와 함께 둥글어집니다. 나는 저 달의 아이…… 저 달의 정부, 달의 죄수입니다…….”라는 독백에서 총체적으로 표현되고 있다. 작품 후기에서도 밝히고 있듯이 장정일은 주인공 김인을 ‘신성의 타락이 성적 타락으로 나타나고 있는 세대 속의 희생자이면서, 동시에 모성 속에서 신성의 회복을 일관되게 집착한 인물’로 그림으로써 양가 가치의 혼용, 그 부조리의 세계를 표출하고 있는 것이다.

6. 맺음말

이상에서 〈해바라기〉는 순수의 창조성이 고갈된 동시대 포스트모더니스트의 자기모멸과 파멸의 과정을 종말론적 세계관과 상대적 다원주의의 시각으로 그리고 있는 작품으로서, 그 표현 기법은 자기반영성으로 이루어지는 패로디와 패스티쉬의 언어들, 그리고 메타드라마와 미니멀리즘 등의 양식을 다채롭게 구사하고 있는 작품임을 살펴보았다. 이제 남은 문제는 〈해바라기〉를 포함하는 많은 포스트모더니즘 극들이 세계의 본질을 드러내기 위하여 치밀하게 구사한 해체주의적 세계관과 미학의 원리를 어떻게 읽어내며, 또 그것을 어떻게 연극적 기호로 전환시켜 내느냐에 있다.

희곡 〈해바라기〉에는 노골적인 성 담론과 교살 행위가 배경화(backgrounding)되고, 그것을 바탕으로 종말론적 현실을 반증하기 위한 패로디와 패스티쉬가 전경화(foregrounding)됨으로써 수용자에게 표층적 충격과 함께 심층적 난해함을 주게 된다. 그러므로 연극화의 과정에 있어서 극적 표현과 함께 주제 의식의 전달을 동시에 수행해내기 위해서는 고도의 연출 능력이 요구된다.

먼저 〈해바라기〉는 본문에서 전술한 메타드라마와 미니멀리즘의 기법을 동원함으로써 텍스트에 보다 많은 빈 공간을 노정하고 있다. 그

방식은 펑크와 키치의 적절한 혼용을 채택하고 있다. 펑크란 조야한 것, 거친 것, 상투적이거나 일반적이지 않은 것을 의미하며, 키치는 의도적인 상투성, 촌스러움을 뜻하는 말로서, 이 둘은 모두 포스트모더니티를 드러내는 수단으로 사용된다. 이는 넓은 의미에서 본다면 피터 브룩이 구분하는 연극의 유형 중 ‘거친 연극(rough theatre)’³²⁾에 해당된다고 할 수 있다. 그러므로 이러한 방식을 이해하고 적절히 살려낸다면 사건과 행위의 충돌을 통해 줄거리의 전진을 촉진시켜 주제의식을 부각하는 데에 효과적으로 활용할 수 있을 것이다.

문제는 희곡의 해석 능력이다. 패로디와 패스티쉬에 의해서 전경화된 작가의식이 심층적으로 반영하고 있는 현실에 대한 비평적 전언을 읽어내는 능력이 연출의 관건이 될 것이다. 이는 비단 <해바라기> 뿐만 아니라 모든 포스트모더니즘 연극에 해당되는 문제점일 것이다. 포스트모더니즘 미학 원리에 대한 이해는 이 때문에 필수적인 것이다. 바로 여기에 본고의 의의가 있다고 하겠다.

1980년대까지만 하더라도 비판적 리얼리즘에 입각한 극문화는 당대의 문화논리와 시대의식을 선도하였다. 그러나 거대담론의 해체와 함께 포스트모더니즘으로 문화적 패러다임이 교체된 1990년대에 접어들면서 그 위상은 여타 장르의 후위로 돌아서버렸다. 그래서 연극의 현장으로부터 들려오는 소리는 악극의 부활이니, 대중극의 회복이니 하는 구호들로 가득찼다. 시대가 어려우니 대중들이 복고풍을 선호한다는 논리가 이러한 현상을 부추키기도 한다. 그러나 이러한 현상은 한국 연극의 미래에 있어 매우 부정적인 영향을 끼칠 것이 분명하다. 이에는 현장의

32) 거친 연극은 얼핏 생각하기에 어떠한 스타일도, 약속도, 한계도 갖지 않은 것처럼 보이나 실제로는 이 세 가지를 다 갖고 있다. 실생활에서 다 떨어진 옷을 입는 것이 일종의 반항심으로부터 출발해 결국 하나의 일정한 태도로 변할 수 있는 것과 마찬가지로 거칠음도 본질적으로 하나의 목표가 될 수가 있다. 피터 브룩, 『빈 공간』, 김선 역, 서울:청하, 1989, 109면.

책임도 크겠지만 극문학계의 책임도 무시할 수 없다. 포스트모더니즘은 이제 이 시대의 중심적 문화 논리가 되었다. 그러므로 그것을 이론적으로 정리하고 극문학의 원리로 체계화하는 작업이 보다 활발하게 전개되기를 기대해본다.

참고문헌

1. 기본자료

『구약성서』

장정일, 〈해바라기〉, 『세계의 문학』, 1996. 겨울.

장정일, 《긴 여행》, 서울:김영사, 1995.

2. 단행본

권택영, 『포스트모더니즘이란 무엇인가』, 서울:민음사, 1990.

김방옥, 『약장수, 신의 아그네스, 그리고 마당극』, 서울:문음사, 1989.

김방옥, 『열린 연극의 미학』, 서울:문예마당, 1997.

신아영, 『한국연극과 관객』, 서울:태학사, 1997.

이윤택, 『웃다, 복치다, 죽다』, 서울:평민사, 1993.

장정일 외, 『자전소설 나의 나』, 서울:문학동네, 1996.

정끝별, 『패러디의 시학』, 서울:문학세계사, 1997.

정정호 편, 『포스트모더니즘과 한국문학』, 서울:글, 1991.

황계정, 『메타드라마』, 연세대학교 출판부, 1992.

Aristoteles, 「시학」, 『세계사상전집』 5, 천병희 역, 서울:삼성출판사.

Fredric Jameson, 『포스트모더니즘-후기자본주의문화논리』, 강내희·정정호 역, 서울:더, 1989.

Karl R. Popper, 『열린 사회와 그 적들』, 이명헌 역, 서울:민음사, 1982.

Linda Hutcheon, 『패러디 이론』, 김상구·윤여복 역, 서울:문예출판사, 1992.

Peter Brook, 『빈 공간』, 김선 역, 서울:청하, 1989.

Platon, 「국가」, 『세계사상전집』 4, 조우현 역, 서울:삼성출판사, 1987.

W. Kayser, 『언어예술작품론』, 김운섭 역, 서울:대방출판사, 1982.

3. 논문

김미도, 「세기말의 한국연극」, 『세기말의 한국연극』, 서울:태학사, 1998.

김방욱, 「80년대 이후 한국 연극에 미친 포스트모더니즘의 영향」, 『한국연극학』 8, 한국연극학회, 1996.

김방욱, 「오태석의 <운상각>과 포스트모더니즘」, 『문학사상』, 1990. 5.

김방욱, 「포스트모더니즘과 제3세계 민중극」, 『오늘의 책』, 1984. 여름.

김석만, 「포스트모더니즘과 서구의 실험연극」, 『예술과 비평』 23, 1991. 봄.

김성곤, 「탈구조주의의 문학적 의의와 전망」, 『문학에 이르는 길』, 서울:열음사, 1992.

김성곤, 「탈구조주의의 문학적 의의와 전망」, 『탈구조주의의 이해』, 김성곤 편, 서울:민음사, 1988.

김정자, 「소설의 전통성 와해와 현대소설의 특성」, 『문학도시』 12, 부산:한가람, 1998. 봄.

김진나, 「포스트모더니즘과 연극」, 『포스트모더니즘과 예술』, 김옥동 편, 서울:청하, 1992.

박성창, 「포스트모더니즘과 아방가르드」, 『현대예술비평』 1, 1992. 여름.

변창규, 「포스트모더니즘과 서양연극」, 『‘포스트’시대의 영미문학』, 정정호·이소영 편, 서울:열음사, 1992.

서석준, 「교범으로서의 글쓰기」, 『어문논집』, 경남대학교 국어교육과, 1994.

신이영, 「90년대 연극에 나타난 포스트모더니즘, 그 가능성과 한계」, 『객석』, 1994. 6.

양승국, 「무대에 갇혀버린 재즈적 언어들-장정일 회곡론」, 『작가세계』, 1997. 봄.

이미원, 「한국연극에서의 포스트모더니즘」, 『한국 근대극 연구』, 서울:현대미술사, 1994.

이승훈, 「패스티쉬의 미학」, 『포스트모더니즘 시론』, 서울:세계사, 1991.

- 이승훈, 「혼성모방의 문화적 논리」, 『모더니즘 시론』, 서울:문예출판사, 1995.
- 이승훈·박상배·김준오, 「메타서, 새로운 시대의 글쓰기」, 『현대시사상』, 1996.
여름.
- 이운택, 「해체정신으로 도려내는 연극의 환부」, 『세계와 나』, 1990. 6.
- Fredric Jameson, 「포스트모더니즘과 소비사회」, 『포스트모더니즘의 이해』, 김옥
동 편, 서울:문학과지성사, 1990.
- John Barth, 「고갈의 문학」, 『포스트모더니즘의 이해』, 김옥동 편, 서울:문학과
지성사, 1990.
- Richard Schechner, 「포스트모더니즘과 연극 : 인본주의의 종말」, 김방옥 역, 『한
국연극』, 1991. 9.

<Abstract>

The Aspects of Postmodernism in “Haebalagi”

Chong, Pong-Sok

The purpose of this study is to consider aesthetics principle and methodology in post-modernism play on Jang jung-il's “Haebalagi”.

“Haebalagi” uses variously post-modernism aesthetics's aspects by constituent principle of the play and provides the chance to reflect post-modernism culture in the same age.

It can be summed up as follows :

First, “Haebalagi” pursues his achievements the play writer being faced with drain searches for new exit. Then, through process being ruined, it express irrationally the literary limit under the existing conditions in critical point of view. The writer uses the parody and pastiche to express it.

Second, Jang jung-il mobilize post-modernism's constituent principle ‘metadrama’ as expressing the world being faced with limit. The play of metadrama express that the existing truth is untruth by ambiguously effacing the boundary between the actual and the illusion.

Third, he uses on purpose minimalism technique to maximize dramatic meaning's indetermism by metadramatic constituent. The method of

constituent evades connecting between states and rejects an inner mental state by words. The other side, the focus of constitution are set in the character's external action, and the meanings of the play are composed not by the writer's intention but by the spectator's autonomous imagination.

Forth, "Haebaragi" targets pluralism in characters, the characters who Kim In keeps company, are all females. It's prototypical figures have two meanings. One is the female as the other sex, the other is the female as motherhood. The former is the source of original sin, while the latter is the object of relief. They reject the divisional interpretation because they are mixed.

In sum, "Haebaragi" uses variously the post-modernism aesthetics principles and techniques to expose the essence in the same age being faced with the critical states of the close. Many post-modernism plays, including "Haebaragi" to expose the essence of the world, tend to grip the world's meanings being carefully composed, and convert from the aesthetics principles to the sign of play.