

# 폭력의 알레고리, 놀이·제의로의 양식화

-윤대성 <너도 먹고 물러나라>를 중심으로-

한귀은\*

<차례>

1. 서론
2. 폭력과 희생양 벡터의 알레고리
3. 놀이와 제의로의 양식화
  - 3.1. 놀이의 약호화 전략
  - 3.2. 희생제의와 원혼극의 무대화
4. 결론

## 1. 서론

윤대성의 희곡에서는 폭력에 의한 희생양(pharmakos)이 등장할 때가 많다. 폭력 주체와 희생양 간에는 벡터(vector)가 존재한다. 벡터는 크기와 방향을 가지는 힘이다.<sup>1)</sup> 힘에는 ‘+’ 성질을 가진 것과 ‘-’ 성질을 가진 것이

---

\* 부산대학교 강사

- 1) 벡터란 ‘크기와 방향을 가진 양’이다. 이 벡터는 문장 단위에서 작용되는 것으로 인식되어 왔으나 김정자, 『韓國近代小說의 文體論的 研究』(제2판, 삼지원, 1995. 98면), 극의 경우 인물들 사이에도 크기와 방향이 있는 힘의 작용이

있다. ‘+힘’은 직접적으로 상대에게 치명적인 영향을 미치는 반면, ‘-힘’은 표면적으로 상대에게 영향을 미치지 못하는, 힘의 크기는 없고 방향만 있는 ‘텅 빈 힘’이라고 말할 수 있다. 폭력의 주체는 객체에게 ‘+힘’을, 객체는 주체에게 ‘-힘’을 행사한다고 할 수 있다. 이러한 힘의 작용은 ‘+힘’을 가진 주체와 ‘+힘’을 가진 주체 사이에 벌어지는 대립이나 갈등과는 차이가 있다. ‘+힘’과 ‘+힘’의 충돌은 격렬한 갈등을 초래하며 서로가 서로의 욕망 달성에 방해가 된다. 그러나 ‘+힘’과 ‘-힘’의 작용에서는, ‘-힘’이 방향만 있고 크기는 없기 때문에 ‘-힘’을 가진 존재는 ‘+힘’을 가진 주체의 욕망 실현에 방해가 되지 않는다.

이러한 힘의 불균형은 인물 설정에서도 나타난다. <너도 먹고 물러나라>의 경우 ‘+힘’을 가진 주체들은 직접 텍스트상에 나타나지 않고, ‘-힘’을 가진 존재만 출현하여 그의 목소리를 통해 관객들은 ‘+힘’을 가진 인물들에 관해 알 수 있게 되어 있다. 이러한 설정은 이 텍스트가 인물간의 갈등을 지배적인 약호로 하지 않고, ‘+힘’과 ‘-힘’ 사이의 역동적인 벡터 작용을 지배적 약호로 함을 나타낸다.<sup>2)</sup>

또한 힘의 행사는 한 번으로 그치는 것이 아니라 작용과 반작용으로 말미암아 역동적으로 상호작용 하는데, 이러한 벡터들간의 지속적인 상관작용이 텍스트의 알레고리(allegory)로 수렴된다. 윤대성의 <망나니>, <노비문서>, <출세기>, <신화 1900><sup>3)</sup> 등에서는 폭력과 희생양 간 벡터 작용이

존재하므로 벡터 개념을 사용할 수 있다.

- 2) 여기서 ‘벡터’라는 개념의 유용성이 증명된다. ‘벡터’ 개념은 크기와 방향을 동시에 수렴하기 때문에 방향만 있고 크기는 없는 ‘-힘’이라는 것을 상정할 수 있다. 따라서 여타의 극텍스트에서도, 두 세력 사이의 갈등은 존재하지만 그 갈등이라는 것이 대등한 관계에서가 아닌 경우에 이 개념을 활용할 수 있다. 특히 이런 경우에 ‘+힘’을 가진 존재는 ‘-힘’을 가진 존재에 의해 방해를 받지 않는데, 이런 점도 평평한 갈등 관계를 이루며 서로가 서로를 견제하고 방해하는 일반적인 갈등관계와는 다르다고 하겠다.
- 3) <망나니>, <노비문서>, <출세기>, <신화>는 각각 1969년, 1973년, 1974년, 1982년에 발표되었다.

텍스트의 알레고리로 구현된다.

이 알레고리는 연극적 양식화(styling)를 통해 무대에 형상화되는데, 운대성의 <망나니>, <노비문서>, <출세기>, <신화 1900>의 경우 이것은 놀이의 양식으로 나타난다.

연극에서 구현되는 놀이는 두 측면에서 생각해 볼 수 있다. 그 하나는, 무대 위에서 직접 놀이 형식의 극이 진행되는 것이다. 예컨대 무대에서 탈놀이 등이 벌어진다든지, 여러 가지 음향을 통해 축제적인 분위기를 만드는 것이다. 두 번째는, 무대와 객석 사이의 경계를 없앴으로써 관객들이 연극에 대해 적극적인 참여를 할 수 있는 분위기를 조성하는 것이다. 이런 경우 연극은 하나의 배우와 관객이 함께 참여하는 놀이가 된다.

<망나니>에서는 양반의 후손이지만 불가피하게 사형자로 전락하게 된 ‘피천수’가 역시 불가항력으로 그 아내를 죽여야 하는 상황을 보여 준다. 그가 아내를 죽인 것은 의지에 의해서가 아니라 운명에 의한 것으로, 그는 운명의 희생양이라고 할 수 있다. 여기서 폭력의 주체는 운명이나 세계가 된다. 이러한 폭력과 희생양의 벡터가 탈놀이와 산대놀이를 통해 형상화되고 있다. 즉 놀이의 양식으로 폭력과 희생양의 벡터가 무대화되는 것이다. 이것은 <노비문서>에서도 마찬가지이다.

<노비문서>에서는 노비의 신분을 풀어 주겠다고 관리들이 속이는 것부터 갈등이 시작된다. 관리들은 노비에게 폭력을 행사하는 주체가 되고 노비들 또한 이에 저항하지만 그것은 방향만 있고 크기는 없는 텅 빈 힘일 뿐이다. 이러한 벡터 작용이 역시 놀이의 일종인 탈놀이를 통해 무대화되고 있다.

<출세기>에서 ‘김창호’는 모방 욕망에 의해 희생양이 되는 인물이다. 광부인 그는 금광이 매몰되어 16일 동안이나 갇혀 있다가 살아 나오게 되자, 마스크에 의해 유명해진다. 이 유명세를 타고 자신도 자본주의에 길들여진 사람들의 욕망을 모방하게 되지만, 역설적으로 이 모방 욕망에

의해 차츰 파괴당한다. 이 때 폭력의 주체는 자본주의 사회이며 객체는 ‘김창호’이다. 그러나 <출세기>에서는 희생양인 ‘김창호’를 희화화시킴으로써 관객들은 폭력의 주체와 객체 모두에 대해 소원화를 취하게 되는데, 이를 개방된 무대에서 형상화함으로써 놀이성을 획득하고 있다.

<신화 1900>에서도 살인 누명으로 정신 이상자가 된 ‘김기창’이라는, 사회적 병리 현상에 의해 희생양이 된 인물을 제시하고, 극중극으로 심리극과 재판극의 스타일을 구현하여, 관객을 극중극에 참여하게 만듦으로써 제 4의 벽을 허물어지는 놀이성을 획득한다.

이 외의 다른 희곡들에서도 폭력과 희생양의 벡터가 마당극, 탈놀이 등의 놀이성을 가진 양식으로 나타나고 있는데, 특히 <너도 먹고 물러나라>(1973년 발표)에서는 윤대성의 초기작의 이러한 특징이 모두 보여진다.

뿐만 아니라 <너도 먹고 물러나라>에서는 폭력과 희생양의 벡터가 제의적 양식으로도 형상화되고 있는데, 특히 이 제의적 양식은 70년대 이전에는 거의 볼 수 없었던 것이며, 이전의 윤대성 희곡에서도 제의 자체가 무대에서 구현된 예는 없었다. 이런 점에서 <너도 먹고 물러나라>의 놀이성, 특히 제의적 양식화에 근거한 놀이성의 분석은 의의가 있으리라 생각된다.

요컨대 본고에서는 이 텍스트에 나타나는 알레고리와 이것의 형상화인 양식화를 살펴보고자 한다. 폭력과 희생양의 벡터 작용을 살펴봄으로써 윤대성 희곡의 특징을 살펴볼 수 있을 뿐만 아니라, 그 벡터 작용의 양식화 방법을 고찰함으로써 연극에서의 양식화라는 측면까지도 살펴볼 수 있을 것이다.

이를 위해 제 2장에서는 폭력과 희생양의 벡터가 극 전체의 알레고리로 기능하는 양상을 제시하고, 제 3장에서는 이러한 알레고리가 놀이와 제의의 양식을 띠고 나타남을 논증하고자 한다.

## 2. 폭력 주체와 희생양 벡터의 알레고리

<너도 먹고 물러나라>는 ‘모조리네’와 장님이면서 점쟁이인 ‘박판수’의 대화로 이루어져 있다. ‘모조리네’는 돈 많은 ‘영감’의 후처로서, ‘영감’이 죽은 다음에 본부인과 그 아들에게 쫓겨 나지 않고 재산을 배분 받을 수 있는 방법을 ‘박판수’에게 묻는다. ‘박판수’는 ‘모조리네’가 저지른 일들을 다 털어놓아야 바른 점괘가 나오겠다고 말한다.

‘모조리네’는 ‘비서관’의 情婦였던 때부터 말하기 시작한다. ‘비서관’이 자기를 버리고 대학 나온 여자와 결혼을 하려고 하자, ‘모조리네’는 그 여자를 찾아가서 과거지사를 다 말하고 거짓말까지 보탠 적이 있었다는 말을 ‘박판수’에게 한다.

모조리네 : 은근히 약도 오르고 해서 색씨네 집에 찾아가서 지난 애길 한바탕 다 불었어요 거짓말 좀 보냈지요 뭐 나하고 살림 차렸었다고

박 판 수 : 저런! 그런 몫쓸 짓을 해?

모조리네 : 왜 나만 나빠요? 지가 뭔데? 총각으로 좋은 자리에 있다고 세상 계집은 다 제 것인 양 주물럭거리는 녀석들이 죽일 놈이죠

박 판 수 : 허, 제 몸 추스리지 못한 건 생각 못하구.

모조리네 : 누군 춘향이가 되고 싶지 않은가? 돈에 환장한 요놈의 세상 때문이지.<sup>4)</sup>

‘모조리네’는 ‘춘향’이 되고 싶다고 한다. ‘춘향’은 피지배계급으로서 지배계급과의 혼인을 통해 지배계급으로 계급 상승한 인물이다. ‘춘향’은 官妓라는 천한 신분이었음에도 불구하고 규방 여인들의 아비투스(habitus)

4) 본문에서 인용된 윤대성, <너도 먹고 물러나라>의 인용 부분은 ‘극단 실험극장 창단 20주년 기념 공연 시리즈 5’에서 발췌한 것이다.

연극대본정보 “[http://www.kcaf.or.kr/cgi-bin/hyper\\_media/fullsrch.cgi?ID=B00139](http://www.kcaf.or.kr/cgi-bin/hyper_media/fullsrch.cgi?ID=B00139)”

를 體化 시켰던 대표적 인물이다. 아버투스는 집단(계급) 구성원의 인지·판단·행동의 성향 체계이다. 문화가 유형의 것들까지 포함하는 개념이라면 아버투스는 집단의 체화된 의식·무의식 구조라는 점에서 무형의 것들을 중심으로 하는 개념이다. 문화도 변화의 자질을 내포한 개념이지만, 특히 아버투스는 운동성의 자질을 띤, 동적 구조화 상태에 있는 것이라 할 수 있다.<sup>5)</sup> ‘춘향’은 비록 피지배계급이었지만 거의 완벽하게 지배계급의 아버투스를 내면화함으로써 지배계급 집단에 무리 없이 편입된다.

이러한 ‘춘향’의 신화는 많은 여성들에게 신데렐라 콤플렉스를 심어 준다. 콤플렉스는 자신이 가지지 못한 것으로 인해 소외가 발생하여 이것에 의해 생긴 심리적 외상(trauma)이라 할 수 있다.<sup>6)</sup> 그렇다면 신데렐라 콤플렉스는 자신이 신데렐라나 춘향이처럼 혼인 제도에 의해 계급 상승하지 못함으로 해서 발생한 심리적 외상이라 할 것이다. ‘모조리네’가 ‘춘향’이 되고 싶다는 말은 그녀가 신데렐라 콤플렉스를 갖고 있다는 말이 된다.

그러나 ‘모조리네’가 ‘춘향’과 다른 점은 ‘춘향’은 혼인 이전에 이미 지배 계급의 아버투스를 체화할 시간적·금전적 여유가 있었음으로 해서 (‘춘향’은 ‘향단’이라는 몸종이 있었을 정도로 규방 여인의 아버투스를 체득하고 있었음), 의식적·무의식적으로 완벽하게 지배계급의 아버투스를 내면화할 수 있었으나, ‘모조리네’는 그러한 여유를 가질 수 없었음으로 해서 의식적·무의식적으로 지배계급처럼 행동하고 말할 수 없었다. 단지 ‘모조리네’는 지배계급처럼 살고 싶다는 모방 욕망만을 가졌다고 할 수 있다. 모방 욕망은 모방하려는 대상이 포함된 집단의 아버투스를 모방하려는 것이라 할 수 있는데, ‘모조리네’는 피지배계급으로서 지배계급의 아버투스를 모방하려고 했지만 시간적·금전적 여유가 뒷받침되지

5) Bourdieu, P., 『문화와 아버투스』, 홍성민 옮김, 나남출판, 2000. 43~55면.

6) Ebans, D., 『리강 정신분석 사전』, 김종주 외 옮김, 인간사랑, 1998. 394~395면.

않음으로 해서 욕망이 달성되지 않는다.

‘모조리네’에게는 피지배계급의 아비투스(abitus)가 내면화되어 있지만, 지배계급의 아비투스를 모방하고자 한다. 그렇다면 ‘모조리네’에게 지배계급을 모방하고자 하는 욕망을 심어준 주체는 누구인가. ‘모조리네’의 모방 욕망은 그녀와 성적 관계를 맺은 지배계급에 속한 남성들이다.

처음에 ‘모조리네’는 시골에 사는 순진한 처녀였다. 집이 가난하여 열여섯에 팔리듯 시집을 가게 되었다. ‘모조리네’에게 결핍된 생산도구는 그녀 자신의 육체를 생존 도구로 전략시킨다. ‘모조리네’는 친정을 도우려다 들키게 되어 시택을 떠나 기생집인 ‘명월옥’에 가게 됨으로써 자본가 계급의 성적 도구가 된다. 여기서부터 그녀에게 지배계급의 아비투스를 모방하고자 하는 욕망만 비대한 기형적인 아비투스가 내면화되기 시작한다. 자본가 계급도 아니고, 자본가 계급이 되기 위한 시간적·금전적 여유가 없는 그녀에게 있어 자본가 계급의 아비투스를 체화시키려고 하는 욕구는 당연히 기형적인 아비투스를 재생산할 수밖에 없게 만든다.

이렇듯 자신의 계급에 만족하지 못하고 다른 계급을 모방하려는 욕망은 他者性을 갖는다. 타자성은 타자의 욕망을 모방하고 그와 동일시되곤 하는 것을 의미한다. 타자성을 갖는 주체는 온전한 자아가 되지 못하고 파편화된다. ‘모조리네’는 자본가 계급으로 상승되는 것이 아니라 그들의 성적 욕망 충족 대상으로 전략하며 자신의 정체성을 상실하여 파괴되는 것이다.

모조리네 : 우리 친정이 오죽이나 가난했어요? 시집 쌀 좀 빼돌리다 시에 미한테 걸려 되게 터졌지 뭐예요 화가 나서 견딜 수가 있었어야지요 시에미 이불에다 똥을 한 바가지 퍼붓고는 내뺐어요. 참, 빨래하느라고 생까나 했을 거예요. 히히, 재밌어. 그래도 날 꽤나 좋아했던 서방을 버린 게 계륵직해요. 바보긴 하지만 아주 착했어오

박 판 수 : 그래서 온 데가 명월옥이구만?

...(중략)...

모조리네 : 하루는 그 미스타 강인가 하는 비서관이 웬 은행 중역하고 왔어요. 헌데 마담이 날더러 단장하고 상머리에 가서 시중 들라더군요. 내 팔자는 거기서부터 피기 시작했어요.

‘모조리네’는 모방 욕망을 충족시키지 못함으로 해서 소외를 겪게 된다. 이러한 소외를 발생시킨 것은 자본가 계급의 권력이라 할 수 있다. ‘모조리네’는 자기충족적인 존재가 아니라 ‘비서관’이 가진 상품이나 재산이었기 때문이다. ‘비서관’은 자신이 가진 권력을 행사하여 ‘모조리네’를 성적으로 착취하고 그녀에게 자본가 계급의 아비투스(習俗)를 모방하고자 하는 욕망만을 각인함으로써 ‘모조리네’를 타자화 시킨 것이다. 이것은 헤게모니를 가진 계급의 피지배계급에 대한 상징적 폭력이라 할 수 있다. 상징적 폭력이란 물리적 힘을 가하는 폭력이 아니라 헤게모니를 장악한 자가 권력을 악용해 그것이 없는 자들에게 물질·심적 피해를 입히는 것이다. ‘모조리네’는 ‘비서관’에게 성적으로 착취를 당함으로써 육체적·정신적 피해를 입었을 뿐만 아니라, ‘비서관’에 의해 자본가 계급이 되고자 하는 헛된 욕망이 생김으로 해서 자아충족적인 존재가 되지 못하고 파편화된 존재가 되는 피해를 입게 된다.

이러한 상징적 폭력은 ‘비서관’ 뿐만 아니라 졸부인 ‘영감’에 의해서도 행사된다. ‘모조리네’는 자본가 계급에 의해 각인된 욕망을 충족시키기 위해 ‘영감’의 첩이 된다.

박 판 수 : 으음, 그래 지금 영감의 작은택으로 들어 갔구만?

모조리네 : 예, 뭐, 10층 벨딩을 가졌다기에 더 볼 게 없다 생각해서…….

박 판 수 : 잘 했구만 그려. 고만 좀 훌쩍이게. 콧물 떨어지겠네. 아침 내내 닭은 마룬데.

모조리네 : 그런데 그 영감은 죽게 생겼구 스물 일곱 살 먹은 아들놈은 틈만 보이면 날 집적거리고…….



‘모조리네’는 ‘10층 빨당’을 ‘영감’으로부터 받을 수 없다. 그럼에도 불구하고 그녀는 그것의 일부라도 갖고자 하는 욕망을 갖는다. 그러나 ‘영감’은 곧 죽을 것이며 그 아들은 ‘모조리네’에게 집적거린다. 이러한 부정적 상황은 ‘모조리네’가 애초에 의도한 상황이 아니다. 그것은 ‘모조리네’의 헛된 모방 욕망에 의해 초래된 상황인 것이다. 이 헛된 모방 욕망을 심어 준 이는 애초에 ‘비서관’이었고, 그 다음으로는 ‘영감’이었던 것이다.

‘모조리네’에게 상징적 폭력을 행사하는 인물은 ‘비서관’, ‘영감’ 이외에도 ‘일본인 차관’, ‘사장’, ‘대학생’ 등이 있다. 이러한 인물들은 폭력과 희생양의 벡터에서 ‘+힘’으로서 기능하고, ‘모조리네’는 이에 대한 ‘-힘’으로 기능한다. ‘비서관’ 등은 ‘모조리네’에게 폭력을 가하면서 ‘모조리네’의 삶에 영향을 미치지만, ‘모조리네’는 ‘비서관’ 등의 인물들에게 직접적인 영향을 미칠 수 없다는 점에서 ‘비서관’ 등은 ‘+힘’을 가지고 있으며, ‘모조리네’는 ‘-힘’을 가지고 있다고 할 수 있다.

이렇듯 폭력의 주체와 희생양 사이에는 힘의 상관관계가 이루어지는데, 이것의 지속적인 작용이 텍스트의 플롯으로 통합된다. 즉 폭력 주체는 ‘비서관’, ‘영감’, ‘차관’, ‘사장’, ‘대학생’들로 계열 관계를 이루며 희생자인 ‘모조리네’에게 작용하여 각각의 사건을 이루고, 이러한 계열적인 사건들이 통합되어 텍스트의 플롯이 되는 것이다.

그러나 희생양은 ‘모조리네’로 그치지 않는다. ‘모조리네’가 버릴 수밖에 없었던 그녀의 아이도 역시 희생양이다. 처음에 ‘모조리네’는 아이에 관해 말하지 않는다. ‘모조리네’가 자신에게 성적인 착취를 가했던 사람들을 한 사람씩 열거하면서 과거의 일을 ‘박판수’에게 말하지만 ‘박판수’는 점괘가 나오기에는 만족스럽지 못하다고 하자, 이에 ‘모조리네’는 마지막으로 자신이 버린 아이를 떠올리는 것이다.

박 판 수 : 허, 이게 무엇인가? 원숭이 목매단 상이니 이인비인이요 이생

비생이라. 사람 같기는 하나 사람이 아니오 살아 있으되 살아 있는 게 아니라 고약하다. 모조리네, 이게 무슨 소린지 잡히는 게 없소?

모조리네 : 서방을 하두 갈아치웠으니 그런 패가 나온 게 아니겠우? 지금 쫓다 얘기 한 게 왜 또 나오지요?

박 판 수 : 아니야. 서방이야 재물에 간 거지? 또 서방들이야 사람 아닌가? 사람 같기는 하되 사람의 형상이 아니오 살아 있으되 살아 있지 않은 것.

모조리네 : 아자씨! 잊은 게 있어요. 아주 큰 죄가 있어요. 아휴 그래서 이렇게 털어봐도 가슴이 몽친 듯 답답하구만요.

…(중략)…

모조리네 : 작년 여름깁대요. 어린애를 뺨 적이 있어요.

박 판 수 : 허, 그랬어? 누구 앤데?

모조리네 : 그 비서관 친구일 거예요.

‘모조리네’의 아이는 ‘以人非人 以生非生’의 존재이다. ‘사람이되 사람이 되지 않고, 살아 있으되 살아 있지 않은’ 존재는 바로 不在의 現存(absent presence, present absence)이다. 부재의 현존은 존재하지 않지만 존재한다는 역설이다. 이것은 흔적(trace)과도 관련이 된다. 흔적은 현재 존재하지 않는 듯이 보이지만 분명 존재하는, 결여의 존재라고 할 수 있기 때문이다. 이러한 부재의 현존 혹은 흔적이 지금까지 ‘모조리네’가 말한 과거지사의 중심을 이룬다. ‘모조리네’가 겪은 남자들이 그녀에게 폭력을 가한 대상이지만, 이 남자들에 관한 말은 ‘박판수’의 점괘를 내는 데 결정적인 역할을 하지 못한다. 오히려 부재하는 현존인 ‘어린애’가 ‘박판수’의 점괘를 이끌어 낸다. 이로써 <너도 먹고 물러나라> 플롯의 중심은 실체가 아닌 부재하는 현존, 혹은 흔적이라고 할 수 있다.

‘어린애’가 부재하는 현존, 흔적이 된 이유는 다음의 대화에 나타나 있다.

모조리네 : 제 애비도 모른다는 애를 기르면 뭘 해요? 내 나이도 아직 창창한데……. 정말 이젠 시집도 가야겠고, 애 딸린 사람 누가 좋다고 하겠어요?

박 판 수 : 그래서 앤 어떻게 했나?

모조리네 : 내가 죄 받아 싸지! 죽어 마땅해요 아자씨, 벼락은 왜 날 비켜가지요?

박 판 수 : 앓다. 아이 저지른 일 업살 고만 부리고 속 시원히 털어놔 보게.

모조리네 : 어휴, 내가 눈이 멀었지. 내가 정신이 홀라당 뒤집혔지, 그런 짓을……. 내가 어떻게 그 일을 잊어 버렸지?

박 판 수 : 아, 거 신경질 나네.

모조리네 : 내다 버렸어요.

박 판 수 : 버려? 어디다?

모조리네 : 저 왕십리 청계천 변 웅덩이에 내다 버렸어요.

박 판 수 : 뭐야? 죽었던 말인가?

모조리네 : 지금쯤은 죽어 썩었겠죠, 뭐.

‘모조리네’는 자신의 갓난아이를 웅덩이에 내다 버렸다. 그 아이가 ‘비서관’의 아이라고 생각했지만 그 ‘비서관’이 그것을 부정하기 때문에 자신의 미래를 위해 아이를 버린 것이다. ‘어린애’는 ‘모조리네’의 모방 욕망이 빚어낸 희생양이면서 동시에 ‘모조리네’로 하여금 그렇게 하도록 만든 자본가들의 희생양이라고 할 수 있다. 이렇게 볼 때, ‘어린애’는 ‘모조리네’의 또 다른 자아이며, ‘비서관’, ‘사장’, ‘영감’, ‘대학생’이 폭력 주체로서 계열 관계를 형성하고 있듯이, ‘모조리네’와 ‘어린애’도 희생양으로서 계열적 관계를 형성하고 있다고 하겠다.

‘모조리네’가 자신이 범한 일 중 가장 끔직한 일을 제일 나중에 기억한 것은 자신의 죄의식에 대해 저항이 발동했기 때문이라 할 수 있다. 저항은 상징계의 침입에 대한 과도기적 상상적 반응이다. ‘모조리네’의 상징

계에는 자신이 아이를 버렸던 일이 내포되어 있다. 이러한 일은 죄의식을 초래하고 이것에서 벗어나기 위해 일시적으로 그 일이 없었던 것처럼 상상계를 조작하는 것이다.

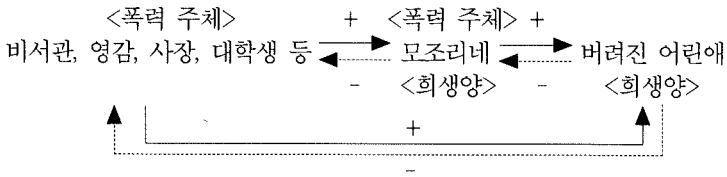
‘박관수’와의 대화 과정에서, 그가 점괘를 내기 위하여 다른 이야기를 털어 놓으라고 하는 데에서 ‘모조리네의 조작된 상상계가 파괴되고 상징계가 재구축된다. 이 재구축된 상징계는, ‘모조리네’가 ‘내가 죄 받아 짜지! 죽어 마땅해요. 아자씨, 벼락은 왜 날 비켜가지요?’라고 말하는 데서 알 수 있듯 죄의식을 초래한다.

요컨대, ‘모조리네’와 자본가 계급에서는, 전자가 희생양, 후자가 폭력 주체로서 벡터를 형성하고, 다시 ‘모조리네’와 ‘어린애’ 사이에서는 전자가 후자의 폭력 주체로서 벡터를 형성한다. 희생양이면서 폭력 주체인 ‘모조리네’는 이중성을 띤다고 할 수 있다.

‘비서관, 영감, 사장, 대학생 등’과 ‘버려진 어린애’ 사이에도 ‘모조리네’를 매개로 한 벡터가 존재한다. ‘모조리네’가 ‘어린애’를 버리도록 한 것의 근원은 결국 ‘비서관’ 등의 폭력이기 때문이다.

요컨대 ‘비서관’ 등은 ‘모조리네’에게 대해 ‘+힘’을 행사하며, ‘모조리네’는 그들에 대해 방향만 있고 크기는 없는 ‘-힘’을 갖는다. 또, ‘모조리네’는 ‘어린애’에게 대해 ‘+힘’을 갖는 주체이며, ‘어린애’는 ‘모조리네’에 대해 ‘-힘’만을 가진다. 여기서 ‘+힘’을 갖는 쪽은 폭력 주체라고 할 수 있으며, ‘-힘’을 갖는 쪽은 희생양이라고 할 수 있다. 이렇듯 폭력과 희생양 사이에 벡터가 존재하는 것이다. 여기서 ‘모조리네’는 ‘비서관’ 등에 대해서는 희생양으로, ‘어린애’에 대해서는 폭력 주체로 기능하는 이중성을 갖는다.

이러한 관계들을 도식하면 아래와 같다.



+  
 —————> 은 크기가 있는 힘이 가해짐을,  
 <-----> 은 크기는 없고 방향만 있는 힘이 가해짐을 의미한다.

이처럼 <너도 먹고 물러나라>는 폭력 주체와 희생양 사이 힘의 작용이라는 벡터의 알레고리로 되어 있다. 알레고리는 텍스트를 꾸준히 재맥락화(recontextualization)시킨다. 알레고리는 텍스트가 단순히 하나의 의미를 지시하지 않게 하는 것이다.<sup>7)</sup> <너도 먹고 물러나라>가 1970년대의 특수한 시대적 상황에서만 관객에게 수용되는 것이 아니라 그 이후에도 지속적으로 수용되는 이유도 알레고리의 재맥락화 기능 때문이라 할 수 있을 것이다.

이 알레고리는 수사적 전략으로서의 양식화를 통해 형상화된다. 양식화는 텍스트의 하위 약호들의 계열체를 통합체에 투사시키는 전략이라 할 수 있다. 극텍스트를 이루는 약호에는 인물, 인물의 행동과 사건들의 통합체인 플롯, 언어 혹은 대사, 시각적 기호인 무대장치, 음악적 기호인 음향 등이 있다. 이러한 약호들이 통합되면서 텍스트의 독특한 양식을 구축하는 것이라 할 수 있다. 그러나 이러한 양식화는 텍스트에 부차적으로 종속되지 않고 텍스트의 내용에도 영향을 미친다. 즉 양식화 자체가 텍스트의 내용적 측면을 생산하기도 하는 것이다. 이러한 양식화의 내용 생산으로 말미암아 텍스트는 더욱 풍성한 알레고리를 갖게 된다.

7) de Man, P., *The Rhetoric of Temporality*, 『상징의 이론』, 이기우 옮김, 한국문화사, 1995. 265~271면.

### 3. 놀이와 제의의 양식화

#### 3.1. 놀이의 악호화 전략

놀이로의 양식화는 텍스트의 내용을 열어 두게 하거나 내러티브를 단절시키는 등의 역할을 한다. 양식화 자체가 텍스트의 내용적 측면에 영향을 미치는 것이다.

우선, 윤대성은 전통 연희와 서구 연극의 형식 내지는 서사극 양식을 빈번히 활용하고 있는 작가로 평가되는데, <너도 먹고 물러나라>에서도 전통 연희 양식의 놀이적 속성을 접목시키고 있다.<sup>8)</sup>

장님 점쟁이 ‘박판수’는 ‘모조리네’의 이야기를 들어 주는 작중 인물이면서, 눈을 떴을 때는 이야기꾼인 ‘사설광대’의 역할도 겸한다.

모조리네 : 그러니 제 액운 면할 길만 찾아 주시면 내 아자씨 하자는 대로 할게요. 예?

사설광대 : (눈을 번쩍 뜨며 사설광대로 변한다) 하자는 대로 하겠다는 모조리네의 이 말에 귀가 번쩍 뜨인 박판수, 계집 종단 말만 들었지. 실인 즉 실제 경험은 없는 티이라, 짜르르 동백 기름에다 신식 향수를 섞어 바른 모조리네의 야릇한 살내에 어찌 말치 못할 생각이 없으리요. 은근히 엉덩이 한 번 뒤밀며 손을 잡고 말하는 것이렷다. (모조리네에게 가까이 가 손을 부여잡으면 장님이 된다)

박 판 수 : 모조리네, 그럼 내 말대로 하게나?

눈을 감고 뜨는 것은 ‘박판수’와 ‘사설광대’ 각각의 기표(의장)이다. 눈

8) 김성희, 「현실과 연극의 접침 구조-윤대성론」, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 문예마당, 1995. 495-49면.

박혜령, 「윤대성 희곡 연구-극중극 기법을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제7집, 1997. 294면.

을 감고 뜨는 것으로 가면 효과를 내는 것이다. 한 배우가 단지 눈을 감고 뜨는 의장으로 두 정체성을 갖는 것은 관객의 극에 대한 소원화 효과를 초래한다. 한 배우에게 ‘박관수’와 ‘사설광대’라는 이중 계약을 맺게 하는 양면적 가면은 관객의 극적 환영을 파괴하는 것이다. 관객이 배우에게 ‘박관수’라는 정체성을 부여하고 이에 대한 환상을 지속시키려고 할 때, 그 배우가 다시 ‘사설광대’로 바뀔으로써 극적 환상은 사라지며 지금까지 진행되어 오던 극의 내러티브도 단절된다. 내러티브를 단절시킴으로써 관객(독자)들은 내러티브의 클라이맥스 혹은 카타르시스를 향해 나아가는 것이 아니라, 극에 몰입하지 않고 소원화되어 비판적 성찰을 하게 된다. 즉 긴장감에 넘치는 감정 이입 대신에 거리 두기를 통한 성찰이 자리잡게 되는 것이다.

이처럼 이러한 反幻影은 극의 내러티브를 전복시키고 손상시킨다. 환영적 극은 시공간적으로 통일된 인상을 주려고 노력하는 반면, 반환영적 극은 내러티브 연속체의 허점과 결함, 그리고 봉합 자국에 주의를 환기시킨다. 환영주의에 있어서의 이음매 없는 유연한 연결과 정반대로, 반환영주의는 단절과 차단 of 거친 충격을 제공하는 것이다.

동시에 이야기꾼은 이야기하기가 이루어지는 공간 안에 관객(독자)들을 텍스트 내적인 청자로 환원시켜 극에 참여시킨다. <너도 먹고 물러나라>의 관객은 ‘사설광대’의 이야기가 진행되는 공간에 함께 놓이게 됨으로써 ‘사설광대’와 집단 의식을 갖는다. 이러한 집단 의식은 관객으로 하여금 이야기꾼인 ‘사설광대’와 같은 놀이의 공간을 점유하도록 만든다. 이야기꾼이 이야기에 대해 객관적 거리를 유지하듯이 관객(독자)도 ‘모조리네’와 관련된 사건에 대해 객관적인 시각을 갖게 되는 것이다. 이렇듯 극에 나타나는 이야기꾼-청자의 결합 관계는 청자(관객, 독자)로 하여금 단순히 메시지를 수용하게 하지 않고 자신의 컨텍스트를 발동시켜 이야기를 재맥락화하는 자율성, 즉 놀이 정신을 초래한다.<sup>9)</sup>

관객들은 무대에서 벌어지는 사건에 대해 이야기꾼과 함께 끊임없이

의문을 제기하면서 극에 참여한다. 이런 의문을 던지는 일 자체가 관객의 즐거움이 된다고 할 수 있다. 즉 <너도 먹고 물러나라>는 ‘모조리네’와 ‘박관수’의 대화라는 허구를 가지고 ‘사설광대’와 함께 유희를 벌이는 전략을 채택한다. 관객에게 이야기가 전해지기는 하되, 관객은 이야기에서 한 발자국 물러나 이야기에 의문을 던지고 질문하는 것이다. 이로써 극은 관객 스스로 자기 생각을 결정할 수 있는 지성적이고 비판적인 담론의 장, 놀이의 장이 된다.

이러한 관계는 텍스트 간의 관계로도 설명될 수 있다. 즉 외적 텍스트(extratext)는 ‘모조리네’와 ‘박관수’의 대화로 이어지고, 이 속에 ‘모조리네’의 과거지사인 내적 텍스트(intratext)가 포함된다. 이 외적 텍스트와 내적 텍스트에 대해 객관적 거리를 취하는 이야기꾼으로서의 ‘사설광대’의 텍스트가 곁텍스트(paratext)라고 할 수 있다. 이러한 텍스트들이 하나의 극텍스트로 결합되면서 끊임없이 곁텍스트가 외적 텍스트와 내적 텍스트를 단절시키는 역할을 한다. 이러한 단절은 관객의 극으로의 참여 의지를 높이는 놀이성을 획득하게 된다고 볼 수 있다.

이 놀이성은 ‘모조리네’가 관객에게 직접 말을 건네는 것으로도 실현된다.

(모조리네는 두리번 거리며 관객과 눈이 마주치면 살짝 웃는다)

사설광대 : 이 모조리네, 예부터 하던 버릇은 있어 잠시도 눈을 한군데

---

9) 놀이 중 특히 알레아(alea)는 ‘우연성’을 의미(Caillois, R., *Les Jeux Et Les Hommes*, 『놀이와 인간』, 이상률 옮김, 문예출판사, 1994. 45면)하는데, 이 우연성은 생산된 공연텍스트가 선조적으로 수용자들에게 주입되는 것이 아니라, 텍스트를 대하는 수용자들의 컨텍스트에 맞는 다양한 해석을 가능하게 하는 특성이 된다. 즉 생산자와 수용자 사이에 입력(input)과 출력(output)의 일대일 대응이 필연적으로 이루어지는 것이 아니라, 생산자가 의도하지 않았던 부분까지도 수용자의 독특한 컨텍스트로 말미암아 전혀 새로운 텍스트로 수용될 수 있다는 의미이다.



붙이지 못해 제 지금 가는 곳도 생각 못하고 그저 좀 생겼다는 사내라 하면 뺨긋 눈웃음을 치고는 엉덩이를 휘두르니 어느 잡놈인들 그냥 지나칠손가? (모조리네 관객 중 한 사내와 눈이 맞아 손을 잡고 띠전을 핀다)

극중 인물이 무대 밖으로 나오는 행위는 관객을 연극에 참여시키는 전략이라 할 수 있다. 이러한 참여는 제 4의 벽을 파괴하고 관객으로 하여금 극적 환영에 대해 거리를 취하게 만드는데 이것으로 ‘모조리네’의 비극적 사건은 희화화된다. 이 희화화는 비극적 사건이 관객에게 직접적으로 주입되는 것을 막는다.<sup>10)</sup> 메시지가 주입되지 않기 때문에 관객들은 창조적으로 메시지를 재구성하는 놀이를 할 수 있게 된다. 이러한 희화화는 극 전체가 하나의 놀이판이 되는 탈놀이에서의 약호화 전략과 연관이 있다. 탈놀이에서도 비극적인 내용에 오히려 희극적인 대사를 함으로써 극적 환영을 단절시키는 경우가 종종 있는데 이런 측면을 <너도 먹고 물러나라>에서도 활용하고 있는 것이다.

뿐만 아니라 탈놀이에서 언어 유희에 의해 놀이 정신을 발현시키듯이 <너도 먹고 물러나라>에서도 언어 유희가 나타난다. 그 중에서도 특히 말잔치(언어 과잉)에 의한 언어 유희, 유사음에 의한 언어 유희 등이 나타난다.

모조리네 : 풍두통 편두통에 수전증 겸하고, 둔종 치질에 탈항증 겸하고, 가래뿔 학질에 수종을 겸하고, 발바닥 독종에 티눈을 겸하고, 협통 오통에 등창을 겸하고, 임질 매독에 월남병 겸하고, 황달 흑달에 고창질 겸하고, 을화 허화에 물조갈을 겸해 사지가 굵도 접도 못하게 됐어요.

4음보와 동일 음운이나 음절의 반복을 통해 리듬감을 자아내면서 말잔

10) Maclean, M., 『텍스트의 역학-연행으로서 서사』, 임병권 옮김, 한나래, 1997. 121면.

치를 보이는 ‘모조리네’의 말은 관객으로 하여금 언어 유희를 경험하게 한다.

또 ‘모조리네’는 자신과 성적 관계를 맺었던 ‘대학생’이 말한 ‘부조리’에 관해 ‘박판수’에게 질문하는데, 여기서도 유사음에 의한 언어 유희가 나타난다. 이 언어 유희는 ‘대학생’을 풍자하는 효과까지 내고 있다. ‘대학생’이 한 말을 패러디하면서 ‘부조리’의 기의와는 상관없는 기표만의 놀이를 하고 있는 것이다.

모조리네 : 아자씨 부조리가 뭐예요?

박 판 수 : 부조리?

모조리네 : 예. 그 학생이 늘 부조리 어찌구 했는데 알아들을 수가 있어  
야죠. 전 그냥 그 학생 얼굴만 봐도 흐뭇했으니까요.

박 판 수 : 부조리라? 그게 아마 조리하고 어떻게 되는 거지? 나이롱 조  
린가?

모조리네 : 하여간 여태 무소식인 걸 보니 부조리 먹구 죽은 모양이에요.

박 판 수 : 원, 거 괴상한 사람이구만. 요즘은 조리 없어도 쌀에 돌맹이가  
없어 밥 해 먹기 괜찮은데……. 조리 안 써서 큰 돌 먹고 죽었냐?

‘대학생’이 한 ‘부조리’라는 말을 ‘모조리네’나 ‘박판수’는 알지 못한다. 유사음만 떠올려 ‘쌀 씻는 조리’로 생각하는 것이다. 이러한 언어 유희는 ‘모조리네’나 ‘박판수’를 희화화시키면서 동시에 ‘모조리네’를 버린 ‘대학생’까지도 풍자한다. ‘모조리네’나 ‘박판수’가 ‘부조리’의 개념을 모르는 것은 관객으로 하여금 순수하게 웃음만을 자아내게 하지만, ‘대학생’에 대해서는 냉소적인 웃음이 발생된다. 왜냐하면, ‘대학생’은 정보와 지식을 갖춘 사람으로서, 그것을 가지지 못한 사람 즉 ‘모조리네’를 정보에 대해 소외시키기 때문이다. 이러한 소외는 궁극적으로 ‘모조리네’에 대해 권력을 갖게 하며 그녀를 착취하게 되는 결과를 낳는다. 따라서 ‘모조리네’와 ‘박판수’에 대해서는 해학적 어조가 발생한다면 ‘대학생’에 대해서

는 풍자적 어조가 발생한다고 볼 수 있다.

언어 유희는 텍스트를 유머에 도달하게 하는데 유머의 특성이 주관성, 관조성에 있다<sup>11)</sup>는 점에서 놀이와 밀접한 관련이 있다. 유머의 주관성은 관객으로 하여금 상상력을 충분히 발휘하여 극을 재구성하게 만든다. 관조성은 관객이 극중 인물에게 몰입, 극중 인물 중심으로 되는 것을 막고, 관객이 인물과 거리를 두고 관객 스스로 연극에 참여할 수 있도록 만드는 특성이 있다. 이 특성은 관객의 주체적인 놀이를 이끌어낸다고 할 수 있다.

무대장치 면에서도 놀이성이 나타난다. <너도 먹고 물러나라>의 무대는 빈 공간(empty space)의 성격이 강하다. ‘박판수’가 ‘모조리네’가 버린 ‘어린애’를 ‘웅덩이’에서 건져 올릴 때에도 무대 공간에 ‘웅덩이’가 장치되어 있는 것이 아니라 ‘가상의 웅덩이’, 관객이 상상해야 할 ‘웅덩이’로 제시된다. 인물의 행위으로써 빈 공간이 ‘웅덩이’로 기호화되는 것이다.

박 판 수 : 어이구 꽤 멀다. 이 땀 좀 봐. 그런데 그 웅덩이가 어디쯤이야?

모조리네 : 이리 오세요 어이구매, 웬 냄새가 이리 코를 찌른다지? (장님의 손을 끌어다 가상의 웅덩이가 있는 쪽으로 세운다.)

빈 공간은 눈에 보이는 것만을 통하여 관객의 극에의 참여 가능성을 축소하는 것이 아니라, 상상을 통하여 관객의 적극적인 반응과 능동적인 참가를 극대화하는 의도로 만들어진다.<sup>12)</sup> 관객의 참여로 구성되는 공간이므로 배우와 관객 사이의 거리를 좁히면서, 무대는 배우와 관객이 공유하는 놀이의 공간이 되는 것이다.

11) 편집부 엮음, 『미학사전』(문예이론총서 7), 논장, 1988. 403면.

12) 김균형, 「빈 공간의 탐구」, 『한국연극학』 제9집, 한국연극학회, 1997. 10면.

## 3.2. 희생제의와 원혼극의 무대화

희생제의와 원혼극은 텍스트의 양식이면서 텍스트의 내용적 측면이라 할 수 있는 사건으로 기능하고 있다. 이 희생제의와 원혼극은 자본가 계급의 남성들의 ‘모조리네’에 대한 힘의 행사 때문에 이루어진다.

자본가 계급의 남성들은 돈과 권력을 지니고 있다. ‘모조리네’는 돈과 권력에 대해 타자라고 할 수 있다. 돈과 권력이 결핍된 ‘모조리네’는 이 결핍을 메우기 위한 수단을 강구하는데 그것은 바로 性이다. ‘모조리네’는 성으로 자본가 계급과 소통한다고 볼 수 있다.

그러나 자본가 계급에게 있어서 필요한 것은 ‘모조리네’만이 가진 유일무이한 성이 아니라 그녀와 유사한 계열의 여자들이 가진 보편적인 성이라는 점에서 ‘모조리네’는 자본가 계급과의 소통에서 열등한 위치에 있다고 하겠다. ‘모조리네’의 열등성은 자본가 계급에게 권력을 부여하는데, 이 권력은 한 사람에게 집중되어 있는 것이 아니라, ‘모조리네’와 관계를 맺은 ‘비서관’, ‘사장’, ‘대학생’, ‘영감’ 등으로 지속적으로 확대재생산되고 있다.

권력은 권력 밖에 있는 개별적 사람들에 의해 형성되는 것이 아니라, 권력 그 자체로 지속적으로 재생산되는 것이다. 권력 관계는 이렇듯 그 관계들 속에 내재해 있으면서 그 관계들 사이에서 생겨나는 불균형의 직접적 결과로 폭력을 유발한다.<sup>13)</sup>

자본가 계급의 남성들은 ‘모조리네’의 성을 착취한다. 특히 ‘비서관’은 ‘모조리네’에게 임신까지 시켰지만, 정작 결혼은 다른 여자와 하려고 한다. 권력이 없는 ‘모조리네’는 자신의 주체적인 의지가 아니라 권력 관계 속에서 폭력을 당하고 희생양이 되는 것이다.

13) Foucault, M., 『미셸 푸코-광기의 역사에서 성의 역사까지』, 이광래 옮김, 민음사, 1996. 238면.

‘모조리네’의 ‘어린애’도 마찬가지이다. 태어난 지 사흘 된 ‘어린애’는 어떤 주체적인 의지도 발동시킬 수 없다. 미래의 가능성만을 가질 뿐이다. 이런 잠재적 가능성을 미리 매장하는 것은 역시 권력을 갖지 못한 대상에 대한 폭력 행사라고 할 수 있다. ‘어린애’는 또 하나의 희생양이며 ‘모조리네’와 계열적 관계에 놓이는 것이다. ‘모조리네’는 희생양면서 ‘어린애’에 대해서는 폭력 주체라고도 할 수 있는데 이런 이중성이 ‘모조리네’를 아이러닉한 인물로 만든다.

‘모조리네’는 ‘비서관’, ‘사장’, ‘대학생’에게 차례로 버려지면서 그들이 가진 권력에 유린당한다. ‘모조리네’는 ‘비서관’의 권력에 대해 저항적 행위를 하기도 한다. 그녀는 ‘비서관’의 아내에게 거짓말을 하여 ‘비서관’가정을 파괴하고자 하는 것이다. 그러나 그것이 달성되지 못하자 ‘비서관’의 아이를 낳았으나 아이를 버리는 일탈 행위를 하게 된다.

이러한 일탈 행위는 위기를 초래하고, 위기를 해결하기 위해서 희생제 의가 집행되기 마련이다.<sup>14)</sup> 즉 권력을 가진 집단이 행사한 폭력의 죄에 대해 희생양이 발생하는 것이다. 자본가 계급의 폭력에 대해서는 ‘모조리네’의 희생제의가, ‘모조리네’의 폭력에 대해서는 ‘어린애’의 희생제의가 행해진다.

‘모조리네’는 세계 도처에 존재하는 여러 유형의 자본가 계급들에 의해 지속적으로 폭력을 당하여 희생양이 된다. 이렇듯 폭력을 행사하는 권력은 중심이 있는 것이 아니라 유동적으로 작동한다. 미시권력이 도처에 존재한다고 볼 수 있다.<sup>15)</sup> 따라서 ‘모조리네’의 일생에 있어서 희생제의는 지속적으로 반복되어 왔다고 할 수 있으며 극이 종결되더라도 ‘모조리네’의 희생제의는 끝이 나지 않는다고 할 수 있다.

‘모조리네’는 자본가 계급의 남자들과 갈등하지만, 이 갈등은 ‘모조리

14) Turner, V., 『제의에서 연극으로』, 이기우·김익두 옮김, 현대미술사, 1996. 116~117면.

15) Foucault, M., 앞의 책, 239면.

네'의 희생에 의해 해결되고 다시 사회는 재통합된다. 갈등이 해소되기는 하지만 그것이 또 다른 폭력을 내포한다는 점에서 이 해소는 일시적인 현상이다. 이것은 역설적으로 갈등의 해소가 불가능하다는 것을 암시한다. 폭력, 희생제의, 사회 재통합의 반복이 '모조리네'의 삶을 이어 간다고 할 수 있다.

‘박관수’ 또한 ‘모조리네’의 성을 착취하려고 하는데, 이것은 ‘모조리네’가 돈을 위해서가 아니라 자신이 버린 ‘어린애’를 건져 달라는 요청에 대한 대가로서이다.

모조리네 : 아자씨, 그저 한번만 이일을 해주시면 다 마친 다음에 드리리다. 오천원짜리 지폐 열 장 드리리다.

박 관 수 : 어떤 제밀 붙고 담양을 갈 놈이 은행을 차린다더냐?

모조리네 : 아자씨, 제발 이럴성 마세요. 이번일 다 마치면 쌀 열 섬을 아자씨께 보내드리리다.

박 관 수 : 어떤 몽치를 맞고 꺼꾸러질 놈이 미곡전 차릴러 왔단 말이나냐?  
...(중략)...

사설광대 : 이렇게 아무리 달래봐도 코빼기가 쉰 관수인지라 심술만 자꾸 먹는데 이 야단 났거든. 또 한 번 달래 보는 거였다.

모조리네 : 아자씨, 아자씨, 그저 이 일만 잘 해주시면 그 동지 선달 긴긴 밤에 모조리네 일심을 아자씨께 바치리다.

박 관 수 : (이제야 알아다는 듯) 그러면 그렇지. 네가 어디를 간단 말이나냐? 어서어서 일 마치고 내 집으로 가자.

사설광대 : 하루밤 인연을 맺겠다는 모조리네 언약에 신이 머리끝까지만 박관수 구린내에 코를 싸 췌 것도 없이 지팡이 막대기를 웅덩이에 넣고 휘젓는데. (그 시늉과 함께 장님이 된다.)

‘모조리네’에게 있어 성은 수단이 될 뿐이고, 그녀는 주체로서의 성정체성을 가지고 있지 않다. 자기 자신의 성에 대해서도 타자가 되는 것이

다. 이렇게 돈, 권력, 성에 대해 타자인 ‘모조리네’는 탈중심화된 인물이라고밖에 할 수 없다. 이런 탈중심의 인물은 사회에서 소외된 사람으로서 희생양이 된다.

‘어린애’도 마찬가지이다. 그 또한 의지와 무관하게 버려지게 되는데 이것은 주체로서 정체성을 가지기 이전이므로, ‘어린애’도 역시 타자로서 소외되었다고 말할 수 있는 것이다.

‘어린애’에 대한 희생제의는 무대 위에서 하나의 사건으로 형상화된다.

박 판 수 : 허 - 거 생각보다. 쉽다 (손을 털며) 그러나 저러나 이라고 있지만 말고 원통한 뉘를 달래야 하느니.

모조리네 : 아자씨, 제발 그래 주세요! 네!

박 판 수 : (성주풀이) 어라 만수 뉘이로다. 청계천 웅덩이 뉘이로다. … (중략)… 어라 만수 저라 대신이야, 멀고 먼 황천길을 가자 하면 따라가네, 지옥문 닫아놓고 천당길 가르칠 제 불쌍한 어린 목숨 비명에 죽었으니 어느 천사 어느 귀신 따라 갈까? 어라 만수 저라 대신이야, 비읍니다. 어린 혼령 무지한 어미 허물을 과도 말고 더도 말고 제발 덕분에 용서하사 평안히 눈을 감게 하소서. (빈다)

이렇듯 혼을 달래다가 갑자기 ‘모조리네’는 처음에 건진 아이가 자신의 아이가 아님을 발견하게 된다. ‘모조리네’처럼 아이를 버린 부모가 더 있는 것이다. 이런 발견은 ‘모조리네’와 같은 계열의 희생양들을 확인하게 해 주고, 동시에 ‘모조리네’에게 폭력을 가한 계열체도 인식하게 해 준다. 즉 ‘모조리네’가 겪은 일은 개인의 일이 아니며 사회 문제라는 의미를 가지는 것이다.

모조리네 : 호호. 그러니까 아자씨, 나 혼자뿐이 아니군요. 호호. 아자씨, 나만 죽일 년일 줄 알았더니 세상 모두 잡놈, 잡년 천치구만요. 호호.

이 때, 죽은 아이들을 형상화하기 위한 장치로 인형이 사용되는데, 이 인형들은 시체라는 점에서 잔혹극의 이미지를 구현해낸다. 잔혹극은 언어로서 메시지를 직접 전달하는 것이 아니라 이미지를 통해 마술적이고 신비스러운 분위기를 연출하여 다양한 메시지를 생산한다.<sup>16)</sup> 잔혹극은 무대와 객석 사이의 장벽을 제거하고 주문과 신음, 비명소리, 고동치는 듯한 조명효과, 지나치게 크게 만든 무대 위의 인형과 소품 등을 이용하여 배우와 관객이 함께 고통을 경험하게 만든다. <너도 먹고 물러나라>에서는 죽은 아이의 처참한 인형을 통하여 잔혹극적인 이미지를 만들어 내고 이로써 관객도 함께 고통을 겪도록 하는 것이다.

모조리네 : 아자씨, 아니 어머니? (미친 것 같다) 어머니! (인형을 붙들고  
헤맨다) 어머니! 어머니!

박 판 수 : 참게! 이래서 쓰는가? 어서 이 원혼들을 달래야 하네. 자자, 내  
경을 월테니 그 동안 애들 눈 좀 감겨 주게나.

(모조리네 무릎을 꿇고 인형들을 쓰다듬는다. 반 울음 반 웃음이다)

박 판 수 : 이왕에 경을 읽을 바엔 웅덩이에서 죽은 아기 귀신은 물론이  
려니와 원통하게 죽은 세상 모든 귀신들도 함께 달래줘야겠구나. (분  
향하는 시늉을 하고 경을 윈다) …(중략)… 애미 애비 잘못 만나 열 달  
을 고생하고 낳자마자 비명에 간 아이 귀신 새끼 귀신 너도 먹고 물  
러나고, 백사장 세모래 밭에 유괴 당해 죽은 귀야 너도 먹고 물러나  
고, …(중략)… 높은 자리 몇 삼 년에 밀친 한푼 못 뽑아 먹고 제물에  
살짝 돌아간 귀, 너도 먹고 물러나고, …(중략)… 너도 먹고 물러나고,  
너도 먹고 물러나고, 너도 먹고 물러나고, …(목이 메어 더 할 말이  
없다)

위에서 거론된 귀신들은 모두 ‘원통하게 죽’었다. 이런 ‘귀신’들의 나열

16) Innes, C., *Avant Garde theatre*, 『아방가르드 연극의 흐름』, 김미혜 역, 현대미학사, 1997. 100~102면, 107면 참조



은 현실의 질곡을 암시한다고 볼 수 있다. ‘모조리네’의 아이에서 확대되어 여러 귀신들로 이어지는 계열체는 이 텍스트가 단순히 ‘모조리네’의 삶에 국한되어 약호화된 것이 아니라 폭력에 의해 잠식당한 현실의 여러 존재들을 무대 위에 올린 것이라 하겠다.

희생제의 혹은 진혼제의에서 중요한 것은 ‘박판수’ 말의 의미뿐만 ‘모조리네’의 미친 듯한 행동과 여러 인형들이 어우러진 앙상블이다. 이 앙상블이 기호화하는 장면은 관객들에게 육체적인 언어로 접근한다. 관객은 이 장면을 언어적으로 해석하는 것이 아니라 그에 동참하여 극의 리듬에 동화된다. 이때 ‘박판수’의 진혼을 위한 經인 말잔치에 나오는 대사는 언어 기호이기 이전에 이미 육화된 음향이라고 할 수 있다.

모조리네 : 묻죠, 물어! 아주 깊이 물어요. 그렇지만 내일도 버려지고 또 내일도 버려질 이 애들, 이 애들은 어찌죠?

박 판 수 : (더욱 당황해 울 것 같다.) 그럼 어찌란 말이여?

모조리네 : 웅덩이에 쳐 넣은 애들-다시 땅 속에 쳐 넣으면 고만인가요? 예? 이 애들만 쳐 묻으면 그럼 고만인가요? 내일은요? 모래는요?

박 판 수 : (더 할 말 없다. 공연히 허우적대다 허물어지듯 관객을 향해 선다.) 제기랄 나도 모르겠다. 여러분 전 이 곳의 끝판을 더 이상 뺏을 수가 없습니다. 제간놈이 무슨 말을 시원히 할 수 있겠습니까? 그래서 저흰 이 어린애들을 이 마당에 둔 채 물러갑니다.

‘모조리네’가 “이 애들만 쳐 묻으면 그럼 고만인가요? 내일은요? 모래는요?”라고 말하는 데서 알 수 있듯이, 희생제의는 끝나지 않는다. 희생제의가 지속될 수밖에 없다는 것은 폭력도 영원할 것이라는 의미를 내포한다. 이 점에서 ‘박판수’의 원혼굿도 끝맺음될 수 없다. ‘박판수’는 ‘어린애들’을 남겨둔 채 물러갈 수밖에 없다. 이것이 바로 ‘부조리’이다. 앞서 ‘모조리네’와 ‘박판수’는 ‘대학생’이 말한 ‘부조리’에 관해 궁금해하였는데, 그들은 그 의미를 알지 못하지만 그 자체를 경험하고 있는 것이다.

이렇듯 <너도 먹고 물러나라>에서는 갈등이 해소되지 않는다. 갈등이 해소되지 않고 다시 이야기의 원점으로 되돌아오는데, 이것은 극을 열어 두게 되는 결과를 낳는다. 극을 종결시키지 않고 개방시킨 채로 두는 것은 관객으로 하여금 무대와 현실 사이의 경계를 허물게 만든다. 관객이 무대에서 행해지는 원혼곳에 참여하고 이 곳으로 대단원을 삼음으로써 관객은 현실의 곳에 참여했다는 인식을 갖게 되는 것이다. 특히 ‘박관수’가 관객에게 직접 건네는 말, “여러분 전 이 곳의 끝판을 더 이상 뺏을 수가 없습니다. 제간놈이 무슨 말을 시원히 할 수 있겠습니까? 그래서 저흰 이 어린애들을 이 마당에 둔 채 물러갑니다.”라는 대사는 무대와 객석의 경계를 무너뜨리고 극중 곳에 관객을 동참시킴으로써 관객으로 하여금 현실을 향해 눈을 돌리게 만든다. 관객으로 하여금 현실을 성찰하게 만드는 것이다. 이것은 서사극 기법으로서 관객을 비판적 성찰로 이끄는 수사적 장치라고 하겠다.

#### 4. 결론

<너도 먹고 물러나라>는 폭력 주체와 희생양 사이에 작용하는 벡터의 알레고리를, 놀이와 제의의 양식화로 구현한 텍스트이다. 특히 놀이와 제의의 양식화는 극의 내러티브를 단절시키거나 대단원을 열어 놓기도 하고 극의 한 사건으로 기능하기도 하면서 극의 내용적 요소로도 수렴된다.

‘모조리네’는 자본가 계급에 의해 성이 상품화된다. ‘모조리네’의 성은 자본가 계급에게는 일회적인 소모품일 뿐이다. ‘모조리네’는 ‘비서관, 영감, 차관, 사장, 대학생, 현재의 영감’ 등으로 환치되는 자본가 혹은 지배 계급에게 성을 착취당함으로써 정체성마저 상실될 위기에 처한다.

‘모조리네’는 ‘비서관’ 등과의 성적 관계 속에서 지배 계급의 아비투스 를 모방하고자 하는 욕망을 갖게 된다. 하지만 그녀는 지배 계급에게 성

적으로 착취당할 뿐이다. 지배계급은 그녀에 대해 폭력 주체라고 할 수 있으며 그녀는 지배계급의 희생양이라고 할 수 있다.

폭력의 주체와 객체인 희생양 간에는 벡터가 상호작용하는데, 이 벡터는 구체적으로 ‘비서관, 영감, 차관, 사장, 대학생, 현재의 영감’으로 환치되면서 이 텍스트의 플롯을 이루게 된다.

‘모조리네’가 버린 ‘아이’도 희생양이다. ‘모조리네’는 자신의 욕망을 달성하기 위해 ‘아이’를 버리게 되는데, 버려진 아이는 자신의 의지와 무관하다는 점에서 폭력의 객체이며 희생양이라고 할 수 있다. 이로써 모조리네는 희생양이면서 폭력의 주체라는 이중성을 가지게 된다.

‘모조리네’의 이중성은 그녀를 희화화시키는 양식화와 연계된다. ‘모조리네’는 자신의 아이를 찾으러 가는 과정 중에도 관객 중 한 남자에게 말을 건다. 비극적 사건에 희화화된 대화와 행위가 결합되면 비극적 사건에 대한 소원화가 발생한다. 이러한 소원화는 관객이 극중 사건에 대해 비판적 거리를 형성하게 만든다.

이러한 비판적 거리는 이야기꾼인 ‘사설광대’의 등장과도 관련이 있다. ‘사설광대’는 극중 사건에 대해 거리를 취하는데 관객에게 이러한 ‘사설광대’의 시선이 투사되어 관객이 극적 환상을 갖고 극에 몰입하는 것이 아니라 극중 사건에 대해 거리를 갖게 됨으로써, 관객은 수동적인 입장에서 벗어나 극에 참여하려는 놀이 정신을 발동시키게 된다.

이러한 놀이 정신은 언어유희와 빈 공간에서의 인물 행위를 통해서도 구현되고, 인형이라는 장치를 통해서도 발현된다. 언어유희는 유우머를 이끌어내고, 빈 공간은 관객의 주체적인 극의 재약호화 활동을 구축해내며, 시체로서의 인형은 잔혹극적인 이미지를 통해 육화된 언어를 체험하게 해 준다.

특히 인형은 원혼굿이나 희생제의의 장치인데, 무대에서 이루어지는 원혼굿은 관객이 연극의 관람자일 뿐만 아니라 관객 스스로 현실의 굿에 참여한다는 이중의 정체성을 갖게 함으로써 놀이 의식을 극대화한다.

윤대성의 <너도 먹고 물러나라>는 사건의 종결이나 갈등의 완전한 해소가 아니라 그칠 수 없는 곳으로 대단원을 내림으로써 관객을 연극의 재약호화 주체로 만드는 알레고리의 연극이라고 할 수 있다.

## 참고 문헌

### 자료

윤대성, <너도 먹고 물러나라>('극단 실험극장 창단 20주년 기념 공연 시리즈 5'), "[http://www.kcaf.or.kr/cgi-bin/hyper\\_media/fullsrch.cgi!!ID=B00139](http://www.kcaf.or.kr/cgi-bin/hyper_media/fullsrch.cgi!!ID=B00139)".

### 참고

- 김균형, 「빈 공간의 탐구」, 『한국연극학』 제9집, 한국연극학회, 1997.
- 김성희, 「현실과 연극의 겹침 구조-윤대성론」, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 문예마당, 1995.
- 김정자, 『韓國近代小説의 文體論的 研究』(제2판), 삼지원, 1995.
- 박혜령, 「윤대성 희곡 연구-극중극 기법을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제7집, 1997.
- 편집부 엮음, 『미학사전』(문예이론총서 7), 논장, 1988.
- Bourdieu, P., 『문화와 아비투스』, 홍성민 옮김, 나남출판, 2000.
- Caillios, R., 『놀이와 인간』, 이상률 옮김, 문예출판사, 1994.
- de Man, P., 『상징의 이론』, 이기우 옮김, 한국문화사, 1995.
- Ebans, D., 『라강 정신분석 사전』, 김종주 외 옮김, 인간사랑, 1998.
- Foucault, M., 『미셸 푸코-광기의 역사에서 성의 역사까지』, 이광래 옮김, 민음사, 1996.
- Innes, C., 『아방가르드 연극의 흐름』, 김미혜 역, 현대미학사, 1997.
- Macleon, M., 『텍스트의 역학-연행으로서 서사』, 임병권 옮김, 한나래, 1997.
- Turner, V., 『제의에서 연극으로』, 이기우·김익두 옮김, 현대미학사, 1996.

■ Abstract

## Allegory of Violence, Styling of Play and Sacrificial Rite

-Focused on "Eat up and go away" by Yun Dae-sung-

Han, Gwi-eun

There are many dramas by Yun Dae-sung that have allegory of violence with styling of play and sacrificial rite. "Eat up and go away"(<너도 먹고 물러나라>) is also this allegory and styling.

The subjects of violence accompany pharmakoses. And between them, there is vector, the power with strength and direction. The subjects of violence have '+power' against pharmakoses. But the pharmakoses have '-power' that with direction missing strength.

*Mozori*(모조리네) intended to have acquired the habitus(conscious and unconscious propensity or nature) but she was exploited by the governing classes such as a chief secretary, an old man, a Japanese vice-minister, a president of a company, and a university student. *Mozori's* baby is a pharmakos, too. It is thrown away by *Mozori*. So *Mozori* is at once a pharmakos and subject of violence.

This vector between subjects of violence and pharmakoses is allegorically and actualized by the style of play and sacrificial rite. That is, there is no borderline between actors and spectators showing up a teller(사설광대). The teller intervene and cut off the narrative of the text. And spectators don't lapse into the text, they defamiliarize against the text. They play in the text unrestrainedly. The communication between *Mozori* and spectators and Pun are contributions to the play of text.

At the same time, The allegory of this text is expressed by sacrificial rite. The swampy

puddle thrown away a baby is actualized by actor's gestus. And there, a fortuneteller(박판수) get an exorcism for a killed baby.

In brief, this text show us that the allegory of violence is actualized the style of play and sacrificial rite.

주제어 : 폭력, 알레고리, 희생양, 벡터(vector), 약호화와 양식화, 제의