

황석영 희곡의 탈식민성

임기현*

- I. 문제제기
- II. 희곡의 창작배경과 작품현황
- III. 탈식민적 성격
- IV. 탈식민화 전략
- V. 탈식민성의 한계
- VI. 결론

【요 약】

황석영은 소설뿐 아니라 10편의 희곡을 남긴 희곡작가였다. 그가 쓴 모든 작품이 상연되어 관객들로 좋은 반응을 얻었던 만큼 희곡작가로서의 자리매김 또한 분명하다고 할 것이다. 황석영의 문학적 행보에서 1980년을 전후한 소설적 공백은 그가 남긴 희곡으로 충분히 메울 수 있게 된다.

주로 마당극 양식에 기인한, 진부한 줄거리와 선명한 선악구도, 상투적인 현실상황의 반영 등을 이유로 연극의 예술성에 전념하지 않았다는 비판을 가할 수도 있을 것이다. 하지만 이러한 관점은 1970, 80년대의 한국현실을 고려치 않은 단견이라고 할 수 있다.

황석영이 희곡을 쓴 1970년 중반부터 1980년 중반까지는, 줄속

* 충북대학교 강사

산업화가 가져온 농촌의 붕괴와 5·18 광주항쟁으로 대변되는 신식민적 모순이 그 정점에 달해 있을 때였다. 황석영은 희곡(마당극)으로 이러한 식민지적 모순을 타파하려고 했다. 이 시기에 발표된 희곡작품은 그만큼 목적성을 띠고 있으며, 민중의 의식화를 위한 강한 전파성을 담지하고 있다. 그의 작품은 무대극이 되었던 마당극이 되었던 탈식민적 속성, 예컨대, 외세비판, 내부식민화 비판, 반민중 비판의 성격을 강하게 가지고 있으며, 그 전략으로서 반언술(counter-discourse)과 전통 담론, 상상지리의 전복(Imaginative Geography) 등을 적극적 활용하고 있음을 확인할 수 있었다.

하지만 그가 희곡에서 보여준 배타적 민족주의가 만들어낸 이분법적 구도는 강한 대결을 보여준 만큼 현실을 단순화하였고, 근대성이 만들어낸 위계질서를 되풀이하는 문제점을 내포하고 있다. 하지만 이러한 저항은 스피박(Spivak)의 용어로, 반드시 거쳐야 할 ‘전략적 본질주의’(strategic essentialism)에 가까웠다고 할 수 있다.

『오래된 정원』을 비롯하여 2000년을 전후하여 발표된 황석영 소설은 이러한 이분법의 세계를 지양하고, ‘소통’과 다성성(polyphony)을 지향해 나가고 있다. 이러한 소설 양식에 걸맞은 황석영의 희곡작품을 기대해본다. 이는 작가 스스로 표방한 희곡작가로서의 황석영의 면모를 실천해 보이는 길이기도 할 것이다.

1. 문제제기

황석영은 1970년대 「객지」, 「삼포가는 길」, 『장길산』 등을 거쳐 2000년을 전후하여 발표한 「오래된 정원」, 「손님」, 「바리데기」에 이르기까지 우리 문단에 주목을 받지 않은 작품이 없을 정도로, 한국 소설사에 뚜렷한 이정표를 남긴 작가이다. 이를 반영하듯 그의 소설에 대한 연구와 평문은 상당한 수준에 이르렀다고 할 수

있다.¹⁾

하지만 황석영은 본격적인 작품 활동을 1970년 『조선일보』 신춘 문예에 당선작인 소설 「탐」뿐 아니라, ‘희곡’ 「환영의 돛」으로 시작했다는 사실을 주목할 필요가 있다. 심사를 맡은 오화섭과 여석기는 「환영의 돛」은 “전통적인 극작술에 의해서 담담하게 이야기를 전개시키는 가운데 한 장군의 냉철한 인간성을 묘사하고 있지만 연극으로서의 단조로움” 때문에 가작으로 선하게 되었다고 밝히고 있다.²⁾ 이 심사평을 통해서 우리는 무엇보다 그가 본격적인 작품 활동을 할 무렵인 1970년에는 이미 전통적인 극작술에 학습이 되어 있었다는 사실을 확인할 수 있다. 주지하다시피 희곡은 다른 문학양식과 달리 장르에 대한 기본적인 학습이 없이는 접근하기 불가능한 장르이기 때문이다.

그는 자신의 이름으로 두 권의 희곡집을 냈고, 총 10편의 희곡 작품을 남겼다. 우리 문학사에서는 소설가의 명망을 굳히면서도 희곡을 창작한 주요 인물로 채만식, 최인훈 등을 들고 있다. 채만식 희곡이 거의 상연되지 못했다는 점, 최인훈이 남긴 희곡이 모두 7편이라는 점에서, 황석영이 창작(공동창작 포함)한 10편의 희곡 모두 성황리에 공연되었다는 점을 염두에 둘 때, 그의 희곡에 대한 연구는 결코 소홀히 할 수 없다고 생각한다.

이러한 점을 염두에 두고 필자는 황석영 희곡에 대한 실증적 검토를 한 바 있다.³⁾ 본고에서는 실증적 검토에 이어 황석영 희곡문

1) 2007년 현재 황석영 소설 단행 연구로 3편의 박사논문과 40여 편의 석사 논문이 축적되어 있다.

2) 『조선일보』, 1970년 1월 6일자, 5면. 실지 이 심사평에는 ‘가작’이라는 말이 없다(가작 당선자 명단에 ‘황범’이라는 이름으로 1월 16일자 3면에서 이를 확인할 수 있다. 게다가 ‘황범’이라는 필명의 사용 때문에 기존의 연구자들이 이를 확인하기가 어려웠던 것 같다).

3) 임기현, 「황석영 희곡의 창작배경과 기원」, 『세계 속의 한국현대문학』, 한국현대문학회, 2007.8., 78~89쪽.

학이 갖는 성격을 밝혀보고자 한다. 황석영이 회곡을 쓴 1970, 80년대는 졸속 산업화가 가져온 농촌의 붕괴와 5·18 광주항쟁으로 대변되는 신식민지적 모순이 그 정점에 달해 있을 때였다. 이러한 시대적 상황에서 황석영은 회곡(마당극)을 통해 (신)식민지적 상황을 타개해나가려고 했다. 또한 그는 ‘탈식민성’을 강하게 갖는 마당극을 문화운동의 차원에서 보급하려는 실천가로서의 면모를 유감없이 보여주었다. 이러한 사실을 바탕으로 필자는 좀 더 구체적으로 황석영 회곡문학이 갖는 특성을 살펴보고자 한다. 흔히 『장길산』을 제외하고는 작품의 공백기로 치부되는 이 시기를 그가 남긴 회곡으로 메움으로써 우리는 비로소 황석영 문학을 총체적으로 점검할 수 있을 것이다.

II. 회곡의 창작배경과 작품 현황

주지하다시피 1970년대는 본격적인 산업화가 시작된 시기이다. 도시노동자를 위한 저곡가 정책은 전반적인 농산물 가격의 하락을 가져와 농가 소득을 감소시켰다. 부채를 견디다 못한 농민들을 도시로 이탈케 함으로써 대규모 도시 빈민과 실업자 군을 형성하였고, 노동자의 저임금 현상이라는 악순환을 가속화시켰다.⁴⁾

또한 고도 경제 성장을 이루기 위해서는 무엇보다 많은 비용이 필요했다. 이에 박정희 정권은 외자 유치에 적극적으로 나서게 되었고, 한일협정(1965) 체결 이후 외자도입은 본격화되었다. 황석영도 참가하여 ‘용병’으로서의 한국군인의 위상을 절감케 한, 미국 요구의 베트남전 파병 역시 ‘자유의 십자군’이라는 명분보다는 박정희 정권의 근대화를 위한 자금 확보라는 실상이 컸다.

4) 강만길, 『고쳐 쓴 한국 근대사』, 창작과비평사, 1994, 315쪽.

당시의 지식인들은 이 같은 대외 의존적인 상황을 심각하게 받아들이는 한편으로, 성장제일주의 경제 정책 뒤편에서 열악한 삶을 살아가고 있는 민중에게 적극적인 관심을 가지게 된다. 1970년대 지성계와 대학가에서는 우리 전통 문화에 대한 자각과 반성이 일어났고, 이를 토대로 민중문화에 바탕을 둔 민속연회를 부활하고자 하는 붐이 조성되고 있었다.⁵⁾

황석영 역시 이러한 상황 속에서 1971년의 「객지」로 대변되는 리얼리즘 소설의 정수를 선보이며 문단에 충격을 던지고 있었지만, 소설을 쓰는 일만 가지고는 이러한 시대적 책무를 다한다고 생각하지 않았다. 황석영은 무엇보다 ‘대중’을 만나는 일이 급선무라고 생각하였다.

나는 될 수 있다면 이러한 근본적 의도를 가지고 모든 대중 전달 매체에 뛰어들 작정이다. TV 드라마, 라디오 드라마, 시나리오, 희곡, 만담까지도 능력이 닿으면 할 것이다. 심지어는 장터에서 순회연극도 하고 싶다.⁶⁾

그는 고민 끝에 대중을 직접 만나는 일로 희곡을 선택하게 된다. 황석영은 ‘민주화 운동’의 전선이 형성되어야 하며 거기서 문화예술인이 감당해야 할 바는 ‘문화운동’이 되어야 한다는 생각에 이른다. 이에 황석영은 김지하와 더불어 ‘마당극’ 운동을 주창하게 되며, 최초의 마당극이라고 일컬어지는 김지하의 ‘진오귀굿’(1973)이 나오게 된다. 김지하가 민청학련 사건(1974)으로 투옥되자, 황석영은 김지하의 뒤를 이어 후배들과 마당극을 현장 운동으로 발전시켜 나가게 된다.⁷⁾

마당극은 현실 속에서 살아가는 사람들을 관중으로 그들 생활의

5) 서연호, 『한국현대희곡사』, 고려대출판부, 2004, 222쪽.

6) 황석영, 「탐을 쌓는 일과 소설을 쓰는 일」, 『문학사상』, 1975, 2, 115쪽.

7) 김석만, 「새로운 출발을 기대하며」, 『장산꽃매』, 창작과비평사, 2000, 363쪽.

현장 한복판에 들어가 그 현장에서 자신들이 공동으로 겪고 있는 현실의 갈등과 모순을 거침없이 꺼내놓고 이를 공유하며 해결을 모색하여 이를 공동의 바람으로 만드는⁸⁾ 실천적인 투쟁의 성격을 띤다.

그만큼 황석영의 문화운동은 정치적 색채를 띠었다. 황석영은 1970년대 중반 호남 쪽으로 옮겨가면서 1980년대 초반까지 ‘중앙문단’을 중심으로 했던 문인운동과는 사실상 떨어져 있었다. 호남을 중심으로 한 각 지역의 민중들과 함께 현장 쪽의 운동에 전념했다. 그 한가운데 작가가 ‘불의 링’이라 명명했던 5·18 광주 민주화 항쟁이 있었다.⁹⁾

황석영은 모두 두 권의 회곡집을 내었으며, 자신의 이름으로 총 10편의 회곡을 남기고 있다. 이들 작품은 주로 1970년대 중반에서 1980년대 초반에 집중되어 창작되었으며, 소설 『장길산』을 쓴 시기와 겹쳐 있다. 이 중에는 「산국」, 「장산꽃매」, 「돼지꿈」, 「한씨연대기」¹⁰⁾와 같이 작가 단독창작의 작품도 있지만, 마당극 양식으로 분류되는 작품 대부분은 공동창작의 형태를 띠고 있다. 그 가운데서 제주도의 극단 ‘수놓음’ 창단에 직접 관여하면서 창작한 「땅풀이」, 「향과두리놀이」가 황석영의 주도적 역할과¹¹⁾, 수놓음 단원(문

8) 이영미, 『마당극, 리얼리즘, 민족극』, 현대미학사, 1997, 80쪽.

9) 광주항쟁기 무렵 황석영은 광주에 거주하고 있었다. 하지만 그 현장에는 없었다. 마침 황석영은 소극장 건립비용을 마련키 위해 우연히 서울에 올라와 있었던 시기였고, 이것은 황석영에게 큰 부채의식으로 작용한다(『조선일보』, 「작가인터뷰」 황석영, 2000. 5. 18. 21면. “5.18은 부마항쟁의 연장... 광주만의 비극은 아니다”).

10) 「한씨연대기」는 작가 자신의 작품을 회곡으로 개작한 것을, 1985년 연우무대 측에서 공연으로 올릴 때 다시 손을 댄 것으로 알려져 있다. 「한씨연대기」의 공연 팸플릿의 서두에는 “저자가 직접 각색한 1차 대본을 토대로 연출가 김석만 씨를 중심으로 극단 창작팀이 첨삭 보완한 것”으로 기록되어 있다(「한씨연대기」, 원정출판사, 1985).

11) 광주항쟁이후 당국의 요청으로 황석영이 제주도에 도착할 때만 해도 제

무병·김수열 등)의 협조로 이루어진 것이었다면, 전남 지역에서 발표한 「돼지풀이」, 「안담살이이야기」, 「나락놀이」, 「호랑이놀이」 등은 보다 더 공동 창작적 요소가 짙음을 해당 지역 예술인들로부터 확인할 수 있었다. 물론 전남에서도 황석영은 창작지도, 아이디어 제공, 콘티를 짜는 일을 통하여 주도적인 역할을 하였음이 드러난다.¹²⁾

이러한 공동창작의 문제는 창작물에 대한 작가의 위상 설정이라는 문제를 야기할 수 있다. 하지만 마당극은 그 장르의 특성상 태생부터 공동 창작적 요소가 강하다는 사실을 주목할 필요가 있다. 이는 마당극 이론 확립의 초창기인, 임진택의 글¹³⁾에서부터 강조되어 온 것으로, 마당극 공연에서는 무엇보다 창조자와 향수자가 분리되지 않는다는 점에서 기인한다. 따라서 창작 과정에 있어서 한 사람의 특별한 재능보다는 다수의 견해와 욕구들이 점차 종합되어 짜여갈수록 좋은 작품이 되는 마당극만의 특수성이 있는 것이다.

황석영은 신여성인 어머니 전경도 여사로 인해 일찍부터 희곡장르에 눈뿔고, 그 관심도 남달랐다.¹⁴⁾ 작품 활동을 본격적으로 시작할 무렵에는 극작술에 학습이 되어 있었다. 이러한 바탕 위에서 1970년대적 상황과 맞물려 황석영은 여러 편의 희곡(마당극)을 발

주도에서는 마당극 개념이 뚜렷이 서 있지 않았다고 한다(극단 '수눌음'의 창단멤버였던 김수열 선생의 증언(2007년 8월).

12) 들불 刊 『전라도 마당굿 대본집』에서 전라도 지역의 마당극을 총 정리하는 글을 썼던 박영성 박사의 증언이다(2007년 8월).

13) 임진택, 「새로운 연극을 위하여」, 『창작과비평』, 1980년 봄, 112~114쪽.

14) “어머니는 주말이면 일제시대부터 있던 중심가의 극장에 나를 데리고 갔는데, 해방직후였던 당시에는 연극이나 악극이 인기리에 공연되고 있었지요. 이것은 책과는 또 다른 세계였습니다. 나는 유년시절부터 혼자서 거울 앞에서 누나들의 그림물감으로 얼굴에 수염이나 광대칠을 하고, 보자기틀 쓰거나 어른의 옷을 갈아입기도 하면서, 혼자서 연극을 하며 놀았지요.”(작가 인터뷰, 『작가세계』, 2004년 봄호, 20쪽)

표하게 된다. 필자는 이러한 사실의 바탕 위에서 본격적으로 황석영의 희곡이 가진 성격을 규명해보고자 한다.

III. 탈식민적 성격

1. 역사소재의 희곡

황석영이 남긴 10편의 희곡을 서연호의 희곡사¹⁵⁾ 기술 체계에 맞춰 양식별로 분류해보면 「한씨연대기」는 서사극, 1907년 충북 제천지역의 구한말 항일 의병을 다루고 있는 「산국」은 역사극, 나머지 작품은 모두 마당극에 포함된다. 이 중에서 고려시대 삼별초로 대변되는 대몽항쟁기에 제주도민의 삶을 다룬 「항파두리놀이」, 구한말 전라도 보성지역의 의병장 안규홍(안담살이)의 이야기를 극화한 「안담살이 이야기」, 1923년의 전남 신안군 암태도 소작쟁의를 전경화하고 있는 「나락놀이」 등은 모두 역사적 사건을 소재로 취한 마당극이라고 할 수 있다.

따라서 황석영의 희곡은 「땅풀이」와 「돼지풀이」를 제외하고는 모두 우리 과거와 현대의 역사적 사건에서 소재를 취하고 있음을 그 특징으로 한다. 릴라 간디(Leela Gandhi)는 진정한 탈식민주의는 식민주의의 기억들을 억압하고 망각하려는 시도가 아니라 과거로 되돌아가서 숨겨지거나 잊혀진(혹은 잊고 싶은) 장면들을 들추어 내고 따져 묻는 작업이 되어야 한다고 말한다.¹⁶⁾

황석영이 굳이 과거의 역사를 가져온 이유는 분명하다. 오늘날 우리 민족이 처한 신식민지적 상황이 이러한 역사와 무관치 않다

15) 서연호, 『한국현대희곡사』, 고려대학교 출판부, 2004.

16) 이경원, 「프란츠 파농과 정신의 탈식민화」, 『실천문학』, 2000년 여름, 329~330쪽.

는 것을 극적인 방법을 통해 제시하려고 한 것이다.

황석영은 남한의 역사적 상황을 신식민지적 상황으로 인식하고 있으며,¹⁷⁾ 분단된 우리의 입장에서 탈현대(포스트모더니즘)에 대응하는 ‘탈식민주의’의 명제야 말로 타당한 논리라고 명시적으로 밝히고 있다.¹⁸⁾

따라서 황석영의 희곡은 외형적으로는 해방이 되었지만, 여전히 식민지적 흔적과 새롭게 변형된 종속으로부터 자유롭지 못하다는 역사 인식을 전제하고 있다. 이때 황석영의 희곡은 (신)식민지적 근대성에 대해 도전과 해체를 지향한다. 이때 탈식민주의적 서사 및 미학적 실천이란, 식민지시기에 강압적, 자발적으로 내면화한 제국주의적 인식 틀과 담론 체계를 과감하게 해체하고, 상실 당한 민족적 서사를 복원하거나 제3의 담론을 창출해내는 것을 의미한다고 할 것이다.¹⁹⁾

역사 소재에 바탕을 둔 황석영의 희곡과 마당극은 어느 작가의 희곡작품들보다 진보적 변화를 연극행위의 중요한 목표 중의 하나로 삼고 있을 정도로 정치적 성격이 강하다. 황석영의 희곡에는 현대 한국이 처해있는 (신)식민지적 상황에 대한 반성과 비판, 그리고 이를 초래한 역사적 원인인 식민지 강점과 분단과 전쟁 등에 대한 비판적 형상화가 풍부하게 녹아 있으며, 이를 극복하기 위한 다양한 탈식민화 전략이 제시되어 있다.

17) “우리는 항일 투쟁 시기를 거쳐서 그대로 신식민주의의 침탈 아래 전 민족적 자주성을 지금도 위협받고 있는 형편입니다.”(황석영, 『가자 북으로 오라 남으로』, 이룸, 2000, 252쪽), “지난 30년 동안 번개처럼 진행되어온 남한 자본주의를 ‘천민자본주의’로 인식하고 남한의 문화를 ‘신식민지적 문화’로 규정했던 조건은 조금은 세련되었을지언정 지금도 거의 변하지 않고 있습니다.”(황석영, 『아들을 위하여』, 이룸, 2000, 81쪽)

18) “탈현대에 대응한 탈식민지라는 명제는 우리 입장에서 매우 타당한 논리라고 봅니다.”(황석영, 『가자 북으로 오라 남으로』, 이룸, 2000, 262쪽).

19) 박명진, 「1970년대 희곡의 탈식민성」, 『한국극예술연구 제12집』, 2000. 10., 315쪽.

2. 마당극의 탈식민성

황석영 회곡의 근간을 이루는 것은 마당극이다. 마당극은 어떤 극 양식보다도 탈식민성을 강하게 갖는다. 그 내용에서 (신)식민주의의 극복을 강하게 표방하는 것을 중요한 특징으로 할 뿐만 아니라, 마당극 양식 자체가 서구 연극의 한계를 극복하고자 하는 대항예술 양식으로서 의미를 갖기 때문이다. 당시 연극 토양은 서구 연극의 번역극이 주가 되었고,²⁰⁾ 서구에서 들여온 연극적 기법이 주를 이루고 있었다. 특히 셰익스피어의 회곡을 정전으로 하는 서구 연극은 이러한 신식민적 상황을 지지하거나 적어도 공모하는 관계에 있다는 사실을 황석영은 간파하고 있었다. 주지하다시피 서구 연극은 한국을 비롯한 제3국가의 연희양식을 결여의 양식으로 인식하도록 했으며 그만큼 타자화하였다.

월남전 체험 이후 황석영은 여느 작가보다 외세의 역할과 대외 의존적일 수밖에 없었던 한국적 상황을 민감하게 인식하였다. 황석영은 『장길산』을 집필하고 얼마 안 되어 가진 한 인터뷰에서 세제르의 『귀향수첩』의 다음과 같은 대목을 인용하고 있음을 주목할 필요가 있다.

“구라파는 여러 세기 동안 우리들에게 거짓말을 퍼붓고 우리들을 사설로써 그득차게 해왔”으며, 따라서 이러한 구라파를 향하여 경의를 나타내내는 자를 향하여 세제르는 “흑인다운 춤을, 흑인답게 아름답고 웅은 춤, 나에게 맞는 내 춤을 추라고, 그럴 때 비로소 내 손의 리듬에서 태양이 뿜다.”는 메시지를 소개하고 있다. 황석영은 이에 대해 깊은 동감을 보이고 있다.²¹⁾ 세제르는 『식민주

20) 황석영의 「돼지꿈」이 실려 있는 『한국연극』, 1980년 7월호에 실려 있는 공연 일정표에는 총 13편의 작품이 소개되어 있다. 이 중 8편이 번역극인데, 번역극이 창작극을 훨씬 웃돌고 있음을 알 수 있다.

21) 이병순 인터뷰, 「나에게 나의 춤을」, 『한국문학』, 1977. 2., 275쪽.

의에 관한 담론』(Discourse on Colonialism) 등을 통해 공식적 제국주의가 여전히 세력을 떨치던 1950년대에, 서구의 ‘문명의 담론’이 제국주의와 어떤 관계에 있었는지에 대해서, 서구가 인간의 진보와 문명의 척도를 대표한다는 전제에 대해 사이드의 『오리엔탈리즘』(1978)보다 앞서 문제를 제기한 인물이다.²²⁾

황석영은 1970, 80년대에 이러한 외세에 대항할 수 있는 전략으로서 ‘우리들만의 춤’에 대해서 깊이 고민했다.

그 동안 연극을 보아 오면서도 연극은 왜 상자 갑 같은 공간에서만 공연되어 하는가, 왜 관객은 어둠 속에 윤택되어 연극적 현실과는 격리되어야 하는가 하는 의문이 머릿속을 떠나지 않았었다. 왜 오늘의 연극은 우리의 전통 연극이 갖고 있던 대동놀음적인 활력을 잃고 있는가. 그 생생한 현장의 박진감이 간파되고 있는 이유는 무엇일까.²³⁾

그는 마당극이야말로 이러한 성격을 어느 예술 양식보다 잘 구현하고 있다고 인식했다. 초창기의 서구 연극의 무대극 [「환영의 돛」(1970), 「돼지꿈」(1974), 「산국」(1975)]을 거치면서, 황석영은 그러한 서구적 연극 장르의 한계를 깨닫고, 우리 전통 연회에서 그 대안을 찾은 것이다. 그는 1979년의 「장산꽃매」를 시작으로, 마당극 창작에 본격적으로 나선다. 그는 우리 전통놀이가 가지고 있는 대동놀이적인 활력과 현장성, 그리고 관객과 유리되지 않은 민중성을 적극적으로 받아들인다.

3. 외세비판

황석영의 희곡은 현재 우리의 삶을 억압하고 있는 것은 ‘외세’

22) 바트 무어-길버트, 이정원 역, 『탈식민주의! 저항에서 유희로』, 한길사, 2001, 388쪽.

23) 황석영, 「장산꽃매」, 『장산꽃매』, 심설당, 1980, 5쪽.

라고 본다. 따라서 억압되고 있는 민중의 삶을 복원하기 위해서는 외세의 실체를 인식하고 이에 적극적으로 저항해야 한다고 역설한다. 이를 위해 작가는 우리의 과거와 현재에서 외세와 민중 저항이 첨예하게 맞부딪친 상황을 가져온다.

- ㄱ) 과거에서 소재를 취한 것-「장산꽃매」(외세의 구체적 대상 : 중국, 일본), 「항파두리놀이」(몽고), 「나락놀이」(일본), 「안담살이 이야기」(일본), 「산국」(일본)
- ㄴ) 당대에서 소재를 취한 것-「땅풀이」(일본), 「돼지풀이」(서양), 「호랑이놀이」(미국), 「한씨연대기」(미국)

ㄱ)유의 작품에서 주로 제국주의 국가들이 어떻게 식민지를 점령해 갔고, 이에 대해 민중들은 어떻게 저항했는가를 밝히는 데 초점을 맞추었다면, ㄴ)유의 작품에서는 식민지를 벗어난 상황에서도 제국주의의 여파가 우리의 삶을 어떻게 왜곡하고 또 억압하고 있는지를 문제 삼는다.

이러한 관점을 토대로 황석영 희곡의 대립구도를 정리해보면 다음과 같다.

호랑이↔괭죽할멈/코커국(미국)↔만만국(우리나라), 「호랑이놀이」
 백돼지(수입농산물)↔흑돼지(토종), 「돼지풀이」
 몽고군, 김방경↔제주도의 촌장과 민중 「항파두리놀이」
 일본인, 마름↔암태도의 민중 「나락놀이」
 장산꽃매 ↔수리, 호구별성, 황사 「장산꽃매」
 왜인, 돈독, 재벌↔ 어진아범, 어진어멈 「땅풀이」
 일본군↔민중, 소년의병 「산국」

대부분 작품들은 외세 혹은 외세에 기생하는 관료와 주체적이면 서도 ‘어질고 착한’(「땅풀이」, 77쪽²⁴⁾) 민중의 대립적 구도를 취하고 있음을 알 수 있다. “양키와 왜놈을 몰아낼 때까지 한마음으로

싸우자!”(「안담살이 이야기」, 268쪽)에서 극명하게 드러나듯이 외세의 구체적인 대상은 일본과 미국이다. 일본은 1960년대 중반 한·일 국교정상화 이후 가속화된 한국 진출을 꾀했으며, 황석영은 이에 대해 비록 일제 강점기는 끝났지만, ‘일본이 다시 왔다’²⁵⁾는 인식을 하게 된다. 「산국」과 「안담살이이야기」, 「나락놀이」는 역사 속에서 일제의 행악을 가져와 환기시키고 있으며, 「땅풀이」는 ‘왜인’으로 대표되는 당대의 일본 자본 유입을 정면으로 문제 삼고 있다.

따라서 황석영 희곡에는 일본제국주의와 맞서 싸웠던 한말의 ‘의병’들이 많이 등장한다. 작품 속에서는 이강년, 박여성, 신돌석, 민공호와 16세의 소년 의병(「산국」), 전봉준, 안담살이(안규홍)(「안담살이 이야기」)등 의병장들이 망라되는데, 외세 앞에 굴하지 않은 민중 영웅의 모습을 제시함으로써 관객들에게 반외세에 대한 의지를 환기시키고자 전략적으로 선택한 것이었다고 할 수 있다.

초기 희곡에서 외세를 일본으로 설정했다면, 5·18항쟁을 겪고 난 뒤에는 미국을 보다 구체적으로 문제 삼는다. 광주항쟁을 전후하여 광주에 머무르던 황석영은 미국이 광주 참극에 명백히 책임이 있다는 사실을 잘 알고 있었다. 미국이 5·17 쿠데타를 용인했고 방조했으며, 학살을 제지하지 않았다는 사실은 미국의 존재에 대해 의문을 품게 한 결정적인 계기가 되었다.

분단 이데올로기에 희생된 월남민 의사 한영덕의 삶이 강조된 1972년의 원작 소설과 달리, 1985년의 연극「한씨연대기」는 한영덕의 삶을 황폐하게 만든 분단의 책임이 미국에 있다는 것을 제1장 다큐멘터리 장에서부터 표 나게 강조하고 있다. 소련과의 마찰을 피하기 위해서 미국이 적당하게 그어놓은 경계선(317쪽)이 분단의

24) 내각주의 형식으로 작품과 페이지만 밝히는 경우, 2000년도 창작과비평사에서 나온 『장산꽃매』를 그 기본텍스트로 했음을 밝혀둔다.

25) 황석영, 『장산꽃매』, 심설당, 1980, 108쪽.

출발점이 되었다는 것이다. 뿐만 아니라 한영덕의 고문 장면에 소설 작품에는 없던 권위적이고 폭력적인 미군장교를 등장시킨 것도 이러한 작가의 의식과 관련이 있을 것이다.²⁶⁾ 따라서 이 작품 역시 당시에 일고 있던 ‘미국의 실체 드러내기’ 나아가 ‘반미를 통한 반외세’를 주제로 하고 있다고 할 수 있다.

「호랑이 놀이」는 광주항쟁과 보다 밀접한 관련을 가진다. 민중들이 부패한 독재자 ‘망썸’(이승만 비유)을 몰아내고, 민주화에 대한 열망이 달아오르자, 이타거(코커국, 즉 미국 대통령을 상징한다)는 ‘새로운 대리인’으로 인정한 ‘칼돌이’에게 그 실력을 보이라고 명한다. 이타거의 명에 따라 한국 민중을 대표하는 ‘포수’를 총으로 쏘아 죽이는 장면은, 5·18광주 항쟁당시 미국과 군사정권, 그리고 그 군사정권에 희생된 민중과의 관계를 압축적으로 형상화한 장면으로 보인다.

황석영은 또한 마당극을 통해, 신식민주의적 요소에는 단순히 정치적인 요소만 있는 것이 아니라 그 본질은 오히려 경제적 부분에 있으며, 이를 통해 문화적 식민화 나아가 우리들 삶의 토대까지 식민화될 수 있음을 경고한다.

① 일본인 1 : (흐느김을 외면한 채) 자, 이제는 땅을 먹었으니, 우리 니쁜 장사꾼이노 들어오게 해서 아주 등골까지 빼먹게 해야 된다.

일본인 2 : 아, 이것이노 일본제 최신 유행의 양은요강이 되겠음니다. 이것은 쌀 한가마 값인데 우리 마누라상이 쓰던 헌 것이니 닻말을 받아야 하무니다마는 단 선전기간을 통하여 여기서 현해탄 건너온 쪽바리상의 船費 빼고 너말 닻되, 이것을 다 받느냐.(「나락놀이」, 228쪽)

26) 미군장교 : Son of bitch!(세 명의 배우 엮드려뻔쳐 자세)(『한씨연대기』, 333쪽)

② 금귀 : 우리의 돈은 세계의 문화 그 자체이고 우리 돈의 힘은 네 것은 내 것, 내 것도 내 것이라는 철저한 경제적 질서 내지는 신용을 토대로 하고 있다.

분귀 : 우리는 지상의 곳곳에서 코커식 주거환경, 코커식 인사법, 코커식 노래, 코커식 사고, 코커식 춤, 코커식 연애, 코커식 실연, 코커식, 코커식, 코커식. (「호랑이 놀이」, 193쪽)

③ 당국자 : 현대 세계는 코스모폴리탄 어찌구저찌구 인터내셔널 꼬부랑 씨부랑 국가라는 것도 국제사회 속에서 혼자서만 외로이 존재할 수 없습니다. 경제도 개방체제! 무역이닷! 수입이닷! 해결책은 수입으로! (「돼지풀이」, 180쪽)

①은 일본의 근대적 상품이 미처 근대에 진입하지 못한 식민지 국가의 민중들을 세련된 상품에 어떻게 길들여나가는지, ②는 미국의 자본력이 제3국가의 문화와 삶을 어떻게 미국화 시켜나가는지 고발하고 있다.

③은 세계화와 국제경쟁력 강화라는 미명아래 실시된 수입개방 정책이 미처 대응력을 갖지 못한 우리 국내 축산업을 어떻게 파괴시켜나가는지 효과적으로 보여준다. 이러한 대목은 자유무역협정(FTA)의 홍역을 치르고 있는 오늘날에 읽어도 그 가치를 바래지 않는, 그만큼 당시로서는 선구적인 현실인식이었다고 할 수 있다.

또한 황석영의 희곡은 사랑과 자비를 강조하고 있는 선진국의 종교가 실상은 제국주의 침탈과 깊은 관련이 있다는 사실을 드러내준다.

① 전귀 : 폐하 옛날에는 펜보다 대포가 먼저였습니다. 쏘고 나서 싸인입니다.

분귀 : 으흥, 중요한 점을 잊고 있군 그래. 그전에 태초에 말, 말이 있었다는 유명한 말을 모르는가. 태초에 코커국의 포교사가 왔지.

금귀 : 먼저 물건을 실은 배가 왔지.

분귀 : 포교사가!

전귀 : 대포가!

금귀 : 상선이! (『호랑이놀이』, 194쪽)

- ② 부인 : 아, 부처님을 믿는 것은 너무너무 거룩하고 숭고한 일이에요. 조금 전에 조 아래서 여러분들이 굿을 하고 있는 걸 봤는데요, 그런 일은 너무너무 저급하고 속된 것입니다. 그런 것은 뭐랄까. 오, 미신이에요. 문화생활을 하려면 우선 먼저 미신이 타파되어야 할 거예요. (『항파두리놀이』, 151쪽)

①은 신의 음성을 빙자한 제국주의의 종교가 오히려 무력보다 더욱 앞서 경제적 수탈을 위한 수단으로 기능하고 있음을 폭로한다. ②는 제주도 사람에게 외세일 따름인 삼별초 수장 김통정의 부인(이화선)이 제주도 토착민에게 한 말로써, ‘문화/미신’이라는 이분법적 인식을 가진 외지인의 눈에 원주민의 종교가 어떻게 타자화되어 인식되는지 잘 보여준다. 이러한 장면은 2003년의 장편 소설 『심청』의 한 장면을 떠올리게 만든다. 류큐(오키나와)에 온 서양인들이 류큐 사람들이 천년 동안 받들어 모신 부처님을 버리고, 그리스도를 믿으라고 강요하자, 심청은 “물건을 사고팔면서도 서양 사람들은 늘 그 생각만 해요.”라고 말하며, 심청의 마지막 정인이면서, 민란의 주모자인 센신은 “기독교의 선의는 저희끼리만 통용되고 아시아에서는 모두 등쳐먹는 수단일 뿐”(『심청』 하권, 270쪽)이라고 단언한다. 이때 종교는 사랑과 관용의 그것이 아니라 온 세상을 서구의 시장으로 만드는 하나의 도구로서 기능할 뿐이다. 제국주의가 식민지를 확장할 때에 겉으로 종교를 앞세우고 속으로 자본과 군사력을 통해서 지리적 확장을 꾀하여 온 것은 제국주의 침략사에서 공통적으로 보이는 사항이다.

타문화를 야만시하는 제국주의 혹은 중심부의 논리는 원주민의

종교를 미신이나 우상숭배로 간주하여 의식의 보편화를 위해 개종을 하도록 하여 식민통치의 편의성을 도모하였던 것이다.²⁷⁾

또한 황석영의 희곡에서는 ‘디스코, 나이토 구라부’(『땅풀이』), 코커식의 주거환경, 인사법과 노래, 사교, 춤, 연애, 실연(『호랑이 놀이』), ‘브이자’를 그리는 행위²⁸⁾까지 모두 희화화된다. 이러한 장면을 제시함으로써 부지불식간에 들어와 있는 무분별한 서구 문화의 유입을 돌아보게 하면서, 관객 자신도 생활 속에서 즐기고 향유하는 생활문화에도 식민주의적 요소가 있다는 사실을 제시해줌으로써 그 반성을 유도한다.

이처럼 황석영의 마당극은 정치, 경제, 문화에 이르는 (신)식민적 요소를 적극적으로 고발하고, 이에 대한 경계심을 고취시켰다는 점에서 탈식민주의의 모범사례로 볼 수 있다.

4. 내부식민화 비판

황석영의 희곡은 반외세에 대한 강조와 더불어, 급격한 산업화 이후 도시와 농촌, 도시 내부에서 발생한 중심과 주변부의 위계질서 속에서 ‘내국 식민지’로 전락한 농어촌민과 도시빈민의 피해함을 증언하고 있다. 10편 작품 대부분이 전남, 제주, 황해, 충북의 농어촌을 배경으로 하고 있다. 그의 소설이 농어촌을 배경으로 한 것이 거의 없는 것과는 대조가 된다. 물론 이때 작가가 선택한 공간적 좌표는 가치중립적인 것이 아니라, 문화적 공간으로서 식민주의의 대표적 공간 좌표로서의 기능을 하게 된다.

한국 현대사에서 산업화 근대화의 명제는 절대적인 가치를 지니

27) 고현철, 『탈식민주의와 생태주의의 시학』, 새미, 2005, 56쪽.

28) ‘농민 4’가 브이자를 그리자, 농민 5 : 염병 지랄 탄스하고 자빠졌네. 시방 시국이 일제시대인디 이게 뭐여? 그것은 이 다음에 쪽바리 새끼들 쫓겨가고 양코배기들이 들어와서 유행한 거라고(『나락 놀이』, 218쪽).

고 있었으며, 사회 구성원 각자의 삶의 조건 역시 이에 예속될 수밖에 없었다. 산업화 근대화가 초래한 중심(서울, 도시)과 주변(농촌, 시골)의 불균형 발전, 그 과정에서 지배층에 의한 피지배층의 억압과 수탈의 현상들은 전형적인 내부식민화의 과정²⁹⁾으로 이해할 수 있다.

특히 빠른 속도로 도시화가 진행되면서, 이제 한국의 농촌은 계몽화된 서구의 근대적 발전으로부터 멀리 뒤쳐져 과거에 갇힌 채로 존재한다고 여겨졌다. 이제 시골과 농촌은 도시와 대등한 개념이 아니라 원시적이거나 후진적이라고 생각되었다. 이 같은 의식은 마치 서구인이 오리엔탈리즘적 시각 안에서 동양이란 무시간의 장소로서 변화 없고 정적인, 서구 역사의 진보로부터 단절된 존재로 각인되는 것³⁰⁾과 같은 원리로 해석해 볼 수 있다. 이처럼 복수적 시간성이 존재하고 있는 우리와 같은 제3세계에서는 도시에 의한 농촌, 중심에 의한 주변의 내부식민화는 필연적인 과정이 된다.

1960~70년대의 산업화 논리를 통해 되살아난 우리 내부의 오리엔탈리즘은 우리에게 ‘타자’로서의 서구를 우리의 이상적 모델로 설정하게 하고, 이러한 산업화 시대에 재빠르게 적응한, 근대의 동일성 담론에 동화한 지배층들은 자신들과 다른 이질적인 하위계층 사이의 명확한 경계선 긋기를 강요했다.

황석영은 이러한 위계적 질서 속에서 타자로 존재하는 농촌을 ‘내국 식민지’³¹⁾로, 농촌과 도시를 잇는 고속도로를 ‘조공로’로 규정하기도 하였다.³²⁾

29) 고하영, 「황석영 소설의 탈식민주의적 연구」, 서울대학교 석사논문, 2003, 36쪽.

30) 존 맥클라우드, 박종성 외 번역, 『탈식민의 길잡이』, 도서출판 한울, 2003, 74쪽.

31) 농지개혁의 실패 위에서 농촌은 이제 도시 노동자의 값싼 임금을 유지시키고 노동력을 제공하는 상품시장의 역할만이 남은 내국 식민지로 되고 있습니다(황석영, 「평야」, 『신동아』, 1989. 1., 608쪽).

외견상 외세(몽고, 일본의 자본)와 우리 민족이라는 대립적 구도를 보여주는 「항파두리놀이」나 「땅풀이」도 그 이면을 들여다보면 육지(외지)사람들과 제주도 민중이라는 또 다른 대립적 구조가 발견된다.

「돼지꿈」은 도시를 배경으로 하면서도 철거를 앞둔 ‘변두리’를 전경화함으로써, 도시 안에서 구획된 중심과 변두리의 위계적 삶을 고발하고 있다. 이 작품은 ‘강씨’가 도시 중심부에서 차에 치어 죽은 부갓집의 개를 얻어와 마을 잔치를 벌이는 과정에서 철거에 대한 주민들이 불안이 반전되고, 오히려 한껏 고무되는 마지막 6장의 장면이 잘 말해주듯이, 도시와 농촌의 대립뿐만 아니라 엄연히 도시 안에서도 존재하고 있었던 중심부와 주변부의 이분법적 위계질서를 문제 삼고 있음을 알 수 있다.

무엇보다 제3세계 나라들의 내부에는 부유한 엘리트와 나머지 주민들 사이의 더욱 큰 수입 격차를 보이며, 근본적으로 부가 불평등하게 분배되어 있으며, 사회적 프로젝트를 위한 비용 지출을 정치적으로 꺼린다는 특징이 있다.³²⁾ 부익부를 누리는 사람 이면에 존재하던 수많은 타자들은 국가의 그 어떤 혜택도 받지 못한 채 방치되었다. 「돼지꿈」에서 하루의 고단한 일과를 끝내고 집으로 향하는 ‘트랜지스터 행상’에게 더 이상 돌아갈 곳은 없다. 그가 일 나간 낮 동안 그가 살던 동네는 당국에 의해 완전히 철거되었기 때문이다.

도시민에게 싼 값으로 돼지고기를 공급하기 위해, 당국의 축산 장려정책만 믿고 너도 나도 돼지사육에 매달렸다가 ‘돼지홍수’로 게다가 수입돼지로 인해 사료 값도 못 건지게 된 농민들의 삶을 다루고 있는 「돼지풀이」, 외지인의 땅 투기장이 된 제주도를 다루

32) 황석영, 『객지에서 고향으로』, 형성사, 1985, 195쪽.

33) 로버트 J.C.영, 김택현 譯, 『포스트식민주의 또는 트리컨티넨탈리즘』, 박종철출판사, 2005, 107쪽.

고 있는 「땅풀이」는 이러한 내부식민화의 상황을 정확하게 그려내고 있다.

보고서 4 : 크고 작은 공사가 외부 자본이 들어와야 이루어지는 것처럼 되어 있는 제주도의 현실은 농사짓던 원주민들을 기업목장이나 농장의 고용인, 소작인 그리고 낱품팔이꾼으로 떨어뜨리고 있습니다. 그밖에도 관광시설이나 위락시설의 막일꾼 신세로 변해가고 있습니다.(「땅풀이」, 84쪽)

보고서의 내용은 제주도 내부에까지 외부 자본이 침투하여 평화롭게 살던 원주민들을 어떻게 타자화하는지 정확하게 들려주고 있다.

자본과 권력을 가진 외지인의 눈에 농어촌 민중들은 ‘똥돼지나 먹는 사람’(「돼지풀이」), ‘흙벌레’(「나락놀이」), ‘멍탕구리’·‘도인’(「땅풀이」)으로, 또 원주민들이 사는 곳은 ‘남만보다 미개한 곳’(「향과두리」), ‘짐승의 굴혈’(「향과두리놀이」) 등의 열등한 존재로 재현된다.

실재적이고 신빙성 있는 재현이 아니라 외부 시선에 의해 타자의 동의 없이 일방적으로 규정된 재현들은, 제국주의가 식민지 피정복자에 대한 1차적 재현을 널리 유통시키고, 이를 통해 정복한 영토에 대한 간섭이나 식민화를 획책하던 것과 그 맥락을 같이 한다고 할 수 있다.

무당 : 새마을이다 새마음이다 새것 참 좋아하더니 어찌다가 그런 변을 당했단 말이냐.(「돼지풀이」, 172쪽)

농협직원 : 어허, 농부님네들 요새같이 바쁜 세상에 떡도 만들고 부채도 만들고 아 참 살기 좋은 세상인가 보오. 이것은 모두 우리의 믿음직스런 당국이 중단 없는 전진을 계속해 온 덕분이 아니겠소? 안 그렇소?(「돼지풀이」, 174쪽)

근대화라는 명분 아래 농촌의 실정을 고려하지 않은, 농민(타자)의 이해와 협조 없이 일방적으로 시행된 농촌 재편성 작업이었던 새마을 운동, 농민의 편에 서지 않고 오히려 정부 정책의 하수인으로 전락한 농협 역시 황석영의 마당극에서 공격과 조롱을 당한다.

이처럼, 내부 식민화의 위계적 질서 속에서 타자로 전락했던 민중들에 대해 황석영 회곡은 과도할 정도의 애정을 보인다. 황석영은 “민중의 것은 민중의 손에 되돌려져야 한다는 믿음이 결국 나로 하여금 회곡에 손을 대게 한 것인지도 모른다”³⁴⁾라고 밝힌 바 있다. 회곡 창작의 근원이 민중으로 말미암는다는 이 진술 속에 우리는 황석영 회곡의 중요한 특징을 발견하게 된다.

황석영 회곡은 민중과 반민중의 구도로 진행될 때가 많으며, 민중적 인물을 전면으로 내세운 작품이 많다. 체천에서 일어난 의병 항쟁을 다루면서도 유럽출신인 유인석 등을 후경화하고, 소년 의병과 의병을 돕는 소작농을 전경화한 「산국」, 답살이(머슴살이)면서도 의병장으로 용맹을 떨친 안담살이의 이야기를 전경화한 「안담살이 이야기」, 소작농민들의 단합된 힘을 통해 쟁의의 성공을 다루고 있는 「나락놀이」 등은 모두 민중들이 전경화 되어 있다.

이때 반 민중은 직접 외세로 등장하거나 외세의 하수인으로 등장하는데, 민중들의 삶을 억압하는 탐관오리, 부정한 관리가 된다. 따라서 작가는 “민중들은 외세와도 싸워야 하지만, 이러한 양반(관리)과도 싸워야 한다.”(「산국」, 18쪽)고 역설한다.

「장산꽃매」의 관리나, 「향과두리놀이」의 김방경(‘몽고의 개’·‘몽고의 종’으로 명명된다, 162쪽)이나, 「호랑이놀이」에 등장하는 ‘망품’과 ‘칼돌이’는 내국인에게 탄압하는 자로, 외세에 대해서는 한결같이 비주체적인 면모를 보여준다.³⁵⁾ 물론 왕도 예외가 아닌

34) 황석영, 『장산꽃매』, 심설당, 1980, 5쪽.

35) “그런 것들(외세)에는 찢찢매면서... 그저 우리들만 꿈적 못하게 못살게

데, 「안담살이」(257쪽)에서는 허수아비를 상징하는 흰색 두건을 쓴 왕을 등장시켜 일본군의 말을 교과서 읽듯 따라하게 만든다.

작가는 민중들에 대해 각별한 애정을 드러내는 대신 비민중에 대해서는 혐오에 가까운 양상을 보인다. 황석영 마당극에서는 현실적 상황과 동떨어진 시대착오적인 유생들이 민중들로부터 조롱당하고³⁶⁾ 있으며, 지식인(엘리트)계열에 속하는 인물들은 굳이 유생이 아니더라도 한결같이 ‘거드름을 피우며 등장’한다는 지문에서 잘 드러나듯이 작품 속의 민중 나아가 관객들로부터 회화화의 대상이 된다.³⁷⁾

황석영의 마당극은 주변부에 있던 타자를 중심부에 올려놓으며 그들의 음성을 전경화한다. 일반적으로 지배계층의 재현에서 하위계층(subaltern)³⁸⁾은 부정적인 대상이 되어 왔거나, 주변부의 음성으로 머물러야 했다. 작가는 이를 전복시킨다. 황석영은 민중을 전면에 내세우면서 비민중은 한결같이 회화적 인물로 그려낸다.

황석영은 (신)식민 엘리트들은 민중이 아니라 그를 불러준 서구

구는”(「장산꽃매」, 53쪽) 존재로 드러난다.

36) 굿거리장단과 함께 유생이 거드름 피우며 등장하면 백성들 “쌤님 나오셨습니까” 하며 인사를 차린다.(「안담살이 이야기」, 253쪽)

37) 농민들 기운이 빠져 주저앉거나 서성거리고 있는데, 잔뜩 거드름 피우는 상인과 함께 농협직원이 들어온다.(「돼지풀이」, 174쪽) 백돼지가 승리하여, 고고나 디스코 장단에 따라 거드름을 피우며 놀다 나간다(180쪽).

38) 스피박이 즐겨 쓴 하위주체(subaltern)라는 용어는 그람시가 감옥에서 검열을 피하기 위해 프롤레타리아를 지칭했던 것에서 출발한다. 그람시는 『옥중수고』에서 “패권을 장악하지 못한 집단이나 계급”을 나타내는 말로 ‘subaltern’이라는 용어를 썼다. 스피박은 이 ‘하위주체’라는 말에 이론적 엄격함이 존재하지 않음을 강조하면서 인도의 빈민과 하층계급 및 소농 계급을 이해하기 위해 이 용어를 적용한다. 오늘날 이 용어는 탈식민 이론가들의 연구과정 속에서 보다 폭넓게 확장되어 엄격한 계급 분석으로는 분류되지 않는 모든 것을 지칭하는 말로 변형되었다. 즉, 하위주체란 생산위주의 자본주의 체계에서 중심으로 차지하던 프롤레타리아 계급을 포함하면서도 성, 인종, 문화적으로 주변부에 속하는 사람들로 확장될 수 있다.

의 세력, 혹은 권력과 지배계층을 더 밀접하게 생각하고 동일시한다고 보았다. 그들은 자신들의 유복한 생활 방식에 보답코자 지배계층에 대한 착취 활동에 편의를 제공하는 존재로 그려진다. 황당선의 외국인으로부터 포도주를 얻기 위해 마을의 ‘몸주님’인 매를 잡아 바치게 만든 「장산꽃매」의 관리나, 돼지출하량 급증으로 돼지와 동을 겪으면서도 ‘와이로’로 받고 기꺼이 ‘향기로운 백돼지’를 수입하는데 앞장서는 「돼지풀이」에서의 고위 농정당국자의 설정은 비민중에 대한 작가의 불신감을 극적으로 제시한 것이라 할 것이다.

인도 독립의 사례가 잘 보여주는 것처럼, 식민지 텍스트에 ‘전복적 질문’을 제기한 자는 오히려 문화적으로 지배 질서에 덜 동화된 농부들이었다. 서구식 교육을 받은 ‘인도신사’ 즉 영국화된 ‘모방자’는 인도의 영국인들 사이에서 대체로 두려움보다는 경멸의 대상이 되었다. 소요가 발생하더라도 그것은 동화가 덜 된 다른 사회 구성원들이 주동할 것이라는 의미가 함축되어 있다.³⁹⁾ 황석영 역시 배부르고 편한 나으리들이 망친 세상을 바로잡을 수 있는 것은 바로 민중이어야 한다고 역설한다.

IV. 탈식민화 전략

마당극 형식을 취하든 취하지 않았던 황석영 희곡은 그 내용적 측면에서 강한 탈식민적 성격을 담지하고 있음을 확인할 수 있었다. 그렇다면, 이러한 내용에 걸맞은 황석영 희곡의 극적 전략은 어떻게 드러나고 있는지 살펴보기로 하자.

39) 바트 무어-길버트, 앞 책, 275쪽.

1. 전통문화양식의 전유-긋의 차용

파농(Fanon)은 식민체제가 부과한 ‘동화’정책에서 벗어나 진정한 탈식민화된 민족문화로 나아가기 위해서는 본질론적 형태의 ‘토착 문화’의 정체성을 구성하는 단계를 거쳐야 하며 이는 정당하고도 필수적인 과정이라고 역설한다.⁴⁰⁾ 외래문화에 대항하기 위해서는 반서구적 민족주의가 필요하다는 것이다.

개항 이후 백년이 지난 지금에, 개화 내지는 근대화의 의미를 되새겨 보게 됩니다. 실로 백여 년에 걸쳐서 타의에 의해 일방적으로 작용된 낯선 이념은, 반작용을 통해서만 바르게 용해 정착시킬 근거를 얻을 것입니다.⁴¹⁾

황석영은 서구에서 들어온 이념이 자의에 의한 것이 아니었다는 것, 그 일방적인 서구 이념을 우리 것으로 용해 정착시키기 위해서는 전략적으로 ‘반작용’의 과정을 거쳐야 한다고 주장하고 있다. 이때 반작용은 물론 ‘우리의 것’이어야 한다.

따라서 황석영의 이 시기의 생각은 마치 케냐의 응구기와씨웅오(Ngugi Wa Thing'o)가 자국 내에서 영문학과를 폐지하고, 아프리카 자신의 구비문학을 인문학의 중심에 세워야 한다고 주장한 것과 맥이 닿아 있다고 할 수 있다.

우리는 우리의 것이 중심이 되기를 희망한다. 우리가 우리 스스로를 먼저 점검하고 난 이후라야 밖으로 나가 우리 주위의 사람들도, 우리 주위의 세계도 만나볼 수 있기 때문이다. 다시 말해 사물을 우리의

40) 이러한 태도를 스피박은 전략론적 본질주의(strategic essentialism)라고 불렀다.

41) 이병준, 황석영 인터뷰, 「나에게 나의 춤을」, 『한국문학』, 1977.2., 274-275쪽.

시각으로 바라보자는 결단이었다.⁴²⁾

‘우리의 것’을 사고의 중심에 놓으려는 작가의 강한 의도만큼 마당극에는 전통에 대한 적극적인 전유로, 가능한 한 모든 영역의 우리 전통연희들이 수용된다. 설화, 전설, 민요, 사물놀이, 무속, 판소리, 굿, 춤, 놀이를 망라한다.

특히 황석영의 마당극은 ‘굿’을 적극적으로 전유하고 있다. 원래 마당극은 ‘마당굿’으로 불리워질 정도로 굿과 친연성이 깊다. 임진택이 펴낸 『한국의 민중극』(1985, 창작과비평사)에서도, 「진동아 굿」, 「소리굿 아구」, 「진오귀굿」의 제목들이 발견된다. 하지만 이때 굿은 극 양식을 대신하는 말로 사용된 굿이라고 할 수 있다. 굿은 사전적 의미로 첫째, 연극이나 여러 사람이 모여 떠드는, 볼만한 구경거리⁴³⁾로 해석되며, 또 하나는 무속의 종교제의를 뜻하는 개념으로 쓰인다. 황석영의 희곡텍스트들은 비록 ‘굿’이라는 제목을 사용하고 있지 않지만, 바로 이 두 번째 ‘굿’의 의미를 충실하게 살려 쓰고 있다.

황석영은 기왕에 ‘굿’에 정통한 작가였다. 희곡을 쓰던 시기와 겹쳐 있던 소설 『장길산』에는 중요한 굿 장면이 다섯 차례나 등장⁴⁴⁾한다. 길산의 양모 안무당은 ‘만신’으로, 길산의 아내 봉순 역시 만신 안무당으로부터 내림굿을 받은 ‘소무’로 등장한다. 또한 『장길산』의 대미 부분에서 모반의 거사를 담당하는 중요한 축으로서 무계(巫係) 등을 삼은 바 있다. 황석영은 자신이 정통했던 굿을 희곡 속에서도 적극적으로 차용한 것이다. 제주도의 수놓음을 창단한 뒤, 첫 작품에서부터 제주도 지역의 굿을 적극 차용한 것

42) 응구기와씨웅오, 이석호 역, 『탈식민주의와 아프리카 문학』, 인간사랑, 1999. 참조.

43) 이희승, 『국어대사전』, 1987, 435쪽.

44) 정미애, 『장길산연구』, 한림대박사논문, 2004, 242쪽.

도 굿에 대한 각별한 이해와 애정이 있었기 때문이었다고 할 수 있다.

따라서 황석영 회곡의 상당 편에서 굿과 심방(무당)이 작품을 이끌어 가는 역할을 한다. 「땅풀이」, 「항파두리놀이」, 「장산꽃매」, 「넋풀이」, 「돼지풀이」 등은 모두 ‘굿’이라고 하는 실제적 상황을 등장시켜 극을 이끌어가는 중요한 형식으로 삼거나, 주제를 형상화하는 데 중요한 역할을 하고 있음이 확인된다.

「돼지풀이」에서는 억울하게 죽은 돼지의 혼령(돼지사령)이 나와 공수의 형식을 빌려 돼지파동의 전말을 들려주면서 시작된다.

「항파두리놀이」에서는 넋들임과 두린굿을 통해 같은 고려의 백성이면서 오랑캐 때문에 김통정과 김방경의 패로 나뉘어 싸우다가 서로를 죽고 죽인 고려군들의 혼백이 나와 “죽어서도 우리는 두 몸”이 되어 이승과 저승 사이에 떠돈다는 넋두리를 하게 한다. 외세를 앞두고 하나가 되지 못한 안타까운 상황을 ‘혼’들을 불러내어 경계하고 있는 것이다.

이 장면은 북한의 신천지역에서 학살당한 주민들의 원혼들을 한 자리에 불러들여, 학살 주범이 미군이 아니라 마르크시즘과 기독교라는 서구이념을 주체적으로 수용하지 못한 채 좌와 우로 나뉘어 피비린내 나는 싸움을 벌였던 바로 ‘자신들’이었던 사실을 증언케 하는 소설 『손님』의 한 대목을 떠올리게 한다.

현실과 환상의 경계를 허무는 이러한 굿 장치를 통해, 작가는 비극적인 역사적 사실을 ‘리얼’하게 드러내는 방법으로서 활용하고 있다. 따라서 황석영의 빛나는 후기소설 『손님』, 『바리테기』 등에서 차용된 굿 형식은 2000년대 들어 별스럽게 시도된 것은 아니라 그가 쓴 1980년대의 마당극에 충분히 시도되고 있었던 것이다.

황석영의 마당극은 전설과 설화에 의지할 때가 많다. 「항파두리놀이」는 제주도에서 전해지는 항파두리성에 관한 전설을 이해하지 못하면, “아이엽개 말도 들어사주”라는 대사는 전혀 귀에 들어오

지 않으며, 작품이해도 그만큼 어려워진다.

또한 「호랑이 놀이」는 단순히 전통을 전유하는데 그치지 않고, 패러디화 한다.

막벗순 : 전부터 선생님의 덕을 사모해왔어용. 오늘밤 선생님의 원어로 읽는 발음 소리를 들려주었으면 해용.

망품 : (시를 읊는다) 죽 스틱에 헬메트 쓰고, 윈디링 쓰리사운젠 마일, 와잇 클라우드 뜬 힐을 넘어 고잉맨이 후냐? (「호랑이 놀이」, 207쪽)

이 장면은 박지원의 「호질」에서 동리자가 북곽 선생에게 글 읽는 소리를 청하자, ‘시전’을 외는 장면을 패러디한 것이다. 막벗순이 본명을 ‘동리자’로 밝히는 순간, 망품은 「호질」에 등장하는 ‘북곽선생’이 된다. 그가 쏟아내는 엉터리 영어는, 망품(이승만)의 친미적이고 대외의존적인 성격(‘선생님의 원어’를 주목해보라)을 드러내는 역할을 하는 동시에, 유학대가의 위선과 정절부인의 가식을 폭로하는 「호질」의 주제와 겹쳐지는 순간, 이제까지 민중들에게 군림해왔던 망품과 막벗순의 말과 행동은 가식적인 행위였음이 폭로된다.

이 밖에도 황석영의 마당극에는 백중놀이, 씨름, 세경놀이, 축성놀이, 전상놀이, 기러기놀이, 영감놀이 등 다양한 전통유희(놀이)가 등장하고 있다. 특히 그 지역에 전해져 내려오는 전승 놀이가 적극적으로 반영된다. 이러한 전통놀이에 기반을 둬으로써 황석영의 마당극은 민중들의 고난과 거친 저항을 보여주면서도 놀이적인 속성을 갖게 하고, 극의 활력과 생기를 느끼게 해준다.

2. 반언술(counter-discourse)의 활용

대사가 생명이랄 수 있는 연극에서 구어체 활용은 당연한 것이

다. 그러나 우리나라의 근대연극은 오랫동안 번역극이 상당수를 차지해 오던 관행 때문에 구어체 전통이 그다지 튼튼하지 못했다.⁴⁵⁾ 그러나 황석영의 희곡은 초기 무대극에서부터 후기 마당극에까지 구어를 넘어서는 방언과 비속어가 자유롭게 펼쳐진다. 그의 작품 속에 드러나는 하위주체의 다양한 말들은 그 자체로 카니발적인 속성을 드러낸다. 이때 황석영 희곡에서 ‘말’은 의미전달을 넘어서는 전략이 된다.

주인이 노예를 가장 성공적으로 예속시키는 수단은 언어이며 노예가 가장 성공적으로 반역하는 수단도 언어의 이용 또는 오용이다. 탈식민을 주창하면서 말의 영역을 과소평가하는 것은 식민주의가 운용되는 복합적 과정을 단순화시키는 것이며, 또한 탈식민주의 이론이나 다른 종류의 탈식민주의 비평이 시도할 저항의 가능성을 은연중에 평가절하하는 것이 될 수 있다.

관객석 : 좇겔이. 신고해도 땀구면 이. (『안담살이 이야기』, 271쪽)

농민 2 : 니미 씨부릴 놈들이 우리를 매수할려고 안현가? (『나라놀이』, 222쪽)

황석영 마당극에는 이러한 거친 언어들이 도처에 난무한다. 거친 언어의 세계는 부당한 권력을 향할 때가 많으며, 육두문자들이 보다 나은 세계를 지향하는 이념과 결부될 때 폭발적인 저항력을 갖게 되고, 권력자를 위협하는 역할을 하게 된다. 황석영 희곡의 거친 언어는 탈일상적이며 금기의 사선들이 死線으로 작용하는 공간의 언어들이다. 이 은어의 문체에 지배되는 삶은 곧 삶의 본질과 가치를 박탈당한 또 다른 저편의 삶의 방식을 뜻한다.

바흐친에 의하면 언어는 이데올로기를 반영하고 있기 때문에,⁴⁶⁾

45) 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 시공사, 2001, 137쪽.

46) 미하일 바흐친, 김근식 역, 『도스토예프스키 시학』, 정음사, 1988. 참조.

어떠한 언어를 쓰느냐에 따라 반영되는 계급의 이데올로기 역시 달리 드러난다. 성(性)의 언어는 하나의 중심만을 인정하려는 공식적이고 구심적 언어에서 벗어나 다양성과 특수성을 보여주는 원심적 언어이며, 따라서 그것은 사적이며 비공식적인 동시에 민중의 정서를 대변하는 언어가 될 수 있다. 때문에 황석영 희곡에 등장하는 성적 표현 역시 지배 계급에 대한 피지배 계급의 대타의식을 보여주고 더 나아가 지배 계급에 대한 저항의 의식을 포함하고 있다고 하겠다.

무엇보다 언술의 사용에서 강조될 점은 ‘방언’의 능수능란한 사용이다. 황석영의 희곡에는 충청, 전라, 제주, 황해도의 말이 역동적으로 살아 움직인다.

- ① 방포소리만 나두 제 식구나 살갓다구 도망치다가 뒤편진들 우리가 알 바 없지유. 왜놈덜 오거들랑 버릇 같친다구 발 아래 꿇어 앉혀서 훈계나 좀 해보시쥬.(「산국」, 25쪽)
- ② 팔죽할멈 : 저놈이 죽든지 우리가 다 한구덩이에서 잡아먹히든지 해야 판이 끝나게 생겼는다. 우리 모두 저놈의 코 큰 호랑이를 몰아내야 안되겠소? 그래요, 안그랴요? (「호랑이 놀이」, 197쪽)
- ③ 과부댁 : 경말앙, 모뎸 그루른 되나 허영 마을놈들 궁성이나 허여 맥입생 허영 강보라.(「땅풀이」, 90쪽)
- ④ 한영덕 : 에미나이, 거 정말 말 안 듣네기래. 며칠 후면 돌아올 거인데 왜난히 나가 고생할 거야 없디 앓갔어(「한씨연대기」, 330-331쪽)

①은 충북 제천 지역, ②는 전라도 지역, ③은 제주도 지역 ④는 북한 지역 평양의 사투리들이 거의 완벽하게 구사되어 있다. 특히 제주도의 사투리는 타지사람들은 알아듣기가 불가능할 정도이다.

황석영 마당극의 언어들은 서울중심의 가치, 역사, 지식체제로

흡수하지 말고 대신 그들(타자)의 방식대로 인식하고 경청할 것을 역설한다. 그러기 위해서는 그야말로 그들의 언어를 배워야 한다는 것이다. 각 지역 방언의 거의 완벽한 재현은 극의 현장감을 높이는 동시에 주변부의 삶을 우리 문화의 한 공간으로 불러내는 역할을 한다. 이러한 사투리를 통해, 작가는 표준어에 침묵당하고 있던 타자의 말을 복원시킨다. 이는 외지인과 반민중적인 계열에 서는 등장인물들이 ‘점잖은 표준어’를 쓰는 것과 좋은 대조를 보인다.⁴⁷⁾ 이때 황석영 희곡의 거친 말투와 사투리는 중앙언어에 대한 대항 언어로서, 외세(외지)에 대한 저항언어로서 기능한다.

진정한 탈식민주의 문화들은 식민주의자들과 동일한 상투적 책략과는 다른 반언술(counter-discursive)의 전술을 구성할 필요가 있으며, 지배 언술행위에 대한 반언술 전략의 장(field)을 보여줄 필요가 있다.⁴⁸⁾ 황석영의 희곡들은 이러한 반언술의 담론들이 펼쳐내는 역동적인 에너지로 폭발적인 힘을 갖게 된다.

3. 지역성 강조를 통한 상상지리(Imaginative Geography)의 전복

황석영 희곡은 전라도와 제주도, 황해도 등 한국의 역사에서 중심부에 들지 못한 ‘변방’ 지역들을 무대로 하고 있다. 그만큼 그의 희곡에는 ‘붉은오름’, ‘무등산’, ‘유달산’, ‘영산강’, ‘장산곶’, ‘몽금포’, ‘박달재’, ‘달래강’, ‘삼방산’, ‘금수산’ 등과 같이 각 지역을 상징하는 기표들이 차고 넘친다. 도시를 무대로 한 「돼지꿈」도 그 변두리가 중요한 공간적 배경으로 활용되고 있다. 실지 공연 역시

47) “여자 1(양반가의 마님) : 내 작은년의 노적을 빼어주고 제천 사거리에도다 충복비를 세워줘야겠다. 애비두 애길 들으면 꽤히 허락할 게다.

소년(의병) : 충복비유? 그냥 썩어져서 달래강 맑은 물에 섞일 게유”(「산국」, 30쪽)

48) Helen Tiffin, 「탈식민주의 문학과 반언술행위」, 『외국문학』, 1992년 여름, 33쪽.

그 지역의 배우들을 통해, 그 지역민들에게 사랑받으며 공연되었다는 특징이 있다.

목포지역에서 벌어진 암태도 소작쟁의를 그 지역 민중의 시각에서 다룬 「나라놀이」, 대몽항쟁군과 삼별초의 관계를 철저히 제주민의 입장에서 재해석한 「항파두리놀이」, “호남의 폭도노 전국에서 가장 악질적이고 그 횡포노 극심하다”는 전제 위에서 진행되는 보성지역 의병장 「안담살이 이야기」, 광주 5·18항쟁을 다룬 「호랑이 놀이」, 제주도 특별 개발법으로 외지의 자본에 휘둘리는 제주도를 다룬 「땅풀이」, 안으로는 탐관오리 밖으로는 외세에 수탈당하는 황해도 장산곶을 배경으로 하고 있는 「장산곶매」 등 황석영의 마당극은 강한 지역성을 내포하고 있다.

작가는 제주와 전라도, 황해도를 우리 역사에서 가장 타자화된 지역이라고 인식하고 있었다. 1980년 제주에서의 극단 ‘수놓음’ 창단은 제주가 ‘문화적 변방이며, 행정적 벽지’라는 사실에 기초하고 있으며,⁴⁹⁾ 또한 전라도는 1973년 구로 공단 위장 취업 시에 공원 대부분이 전라도 출신인 것을 보고 난 뒤부터는,⁵⁰⁾ 늘 타자와 함께 하려는 작가의 문학적 행선지가 되곤 했다. 그래서 그는 감히 “내 문학의 큰 가지의 하나는 전라도에서 형성되었다”라고 주장한다.⁵¹⁾ 황해도 역시 작가의 원적이 있는 곳으로, 역사적으로 인재등용 차별에서부터 왕실의 궁토가 많아 관리의 수탈이 어느 지역보다 심했던 곳이다. 그의 대표작 『장길산』의 장길산이 이곳을 모반의 주요 근거지로 삼은 것도 이러한 사실과 관련 있다. 그의 희곡에서 장산곶을 비롯한 황해도의 해안가 지역은 탐학한 내부 관리뿐만 아니라 황당선이 수시로 출몰하는, 외세로부터도 수탈이 심

49) 황석영, 「수놓음의 문화선언」, 『장산곶매』, 심설당, 1980, 42쪽.

50) 김언호, 「황석영의 장길산」, 『책의 탄생Ⅱ』, 한길사, 1997, 88쪽.

51) 황석영 인터뷰, 「임꺽정, 장길산, 우리식의 리얼리즘」, 『월간 사회평론』, 1991. 10., 143쪽.

했던 곳으로도 그려진다.

이들 지역은 모두 ‘심상 지리’⁵²⁾에 의해 타자화된 지역이라고 할 수 있다. 강상중은 이와 같은 심상지리가 현실 권력에 뒷받침될 때, 따라서 오리엔트 쪽에서 보면 외래자에 의해 자기 정체성이 귀속될 토지가 상실되었을 때, 피식민자의 굴종의 역사가 시작되고 그때부터 ‘구체적인 지리에 뿌리를 둔 정체성을 찾아 그 회복을 도모하는’ 민족주의가 대두된다고 보았다. 이때 민족주의는 제국주의에 의한 지리 공간의 계통적인 서열화와 차이화에 의해 만들어진 생활공간에 대해 자신의 ‘본래적인 것’을 발견하고 창조하려고 애쓴다.

황석영에게 있어, 내국 식민지의 위치로 전락한 도시 변두리와 제주도라 전라도의 모습은 탈식민에서 말하는 피식민국가의 모습으로 대치되며, 작가는 이러한 심상지리의 적극적인 전복을 꾀하게 된다.

- ① 이곳은 중앙에 비교하여 변방이 아니라 사실은 스러져 가는 우리의 전통문화에 새로운 활력을 공급한 전위의 자리인 것이다. 이제는 이곳에서 파문을 던져 외래문화가 범람하는 저 한복판에 까지 전파시켜야만 할 것이다.⁵³⁾

- ② 근호 : 여기서 또 어디까지 밀려가우? 변두리하구두 최하 변두린데.

52) 실제지리와는 달리 제국이 ‘다른 여러 집단, 국가, 문화에 대한 동등한 정체성의 거절 또는 억압’을 행사하면서 담론화된 지정학적 표상을 일컫는다. 오리엔탈리즘은 분명히 지리적 폭력이다. 그곳은 ‘이쪽’·‘우리’와 ‘저쪽’·‘그들’ 사이에 ‘인식론적이자 존재론적인’ 지리학상의 경계를 설정하고, 전자의 특권적인 장으로부터 후자를 일정한 담론 질서 속에 가두려고 하는 것이다. 둘 사이에는 ‘내적 경계’의 단층이 가로지르고 있고 제국주의적인 심상지리가 형성된다.(강상중, 이경탁·임성모 역, 『오리엔탈리즘을 넘어서』, 이산, 1997, 192쪽)

53) 황석영, 「수놓음의 문화 선언」, 『장산꽃매』, 심설당, 1980, 42쪽.

강씨 : 아니, 어째 여기가 변두리야. 까짓 관청 있는 데면 전부 중심인가. 우리 사는 데가 중심이지.
 일수 영감 : 땀은 그래. 우리네한테는 궁궐이지. (『돼지꿈』, 36쪽)

이제 제주는 변방이 아니라, 도시 중심부의 외래문화까지 막아내는 새로운 활력을 공급하는 전위의 자리로 전복된다. 심상지리 속에 타자화된 지역을 황석영의 회곡은 그 중심부에 올려놓고자 한다. 언제 철거가 될지 모르는 도시의 변두리에 살지만, 그들은 당당히 중심이라고 생각한다.

그리하여 황석영은 마당극을 쓰면서 중앙 중심의 국사가 아닌 향토사를 다시 살핀다. 이러한 과정에서 그들은 향파두리성 전설과 같은 지역민의 아픔이 담긴 설화를 찾기도 하고, ‘전라도 개땅쇠⁵⁴⁾’(『호랑이 놀이』, 195쪽)를 발견하기도 한다.

이러한 관심은 결국 역사 다시쓰기(Writhing Back)로 이어진다. 『향파두리놀이』에서는 ‘삼별초’의 장수 김통정이 되었던 이를 진압하러 온 여몽 연합군의 김방경, 혹은 몽고군이 되었던 모두 제주의 민중들에게는 착취자라는 점, 진정한 제주도 사람들의 편은 아니었다는 시각을 보여준다. 황석영은 철저히 지역민의 눈으로 역사 다시쓰기를 통해, 지배층 혹은 중앙 중심의 역사쓰기에서 존재론적으로 타자화된 지역에 대해 사심 없고, 진정한 지식을 가질 수 있는가라는 충격적인 질문을 제기한다.

54) 전라도 개땅쇠란 ‘못쓰는 땅에 사는 천한 놈’이라는 의미를 갖는 말로 지배 권력에 의해서 비하적인 뜻으로 사용되어 왔다(박영정, 「광주전남지역의 마당굿운동에 대하여」, 『전라도 마당굿 대본집』(신명 편), 들불, 24쪽).

V. 탈식민성의 한계

최근의 탈식민적 담론이론들은 민족주의적인 정통성을 지향하는 본질주의에 강한 회의를 보인다. 부분적 진실이나 상투성을 지나치게 강조하고 그 정통성을 수직 상승시키려는 민족주의는 아주 협소한 민족주의적 개념에 기초한 문학생산이라는 위험을 내포할 수 있기 때문이다.

황석영의 희곡은 촌장의 “내 땅에서 나가라. 모두 나가라. 고려의 ‘백성’들만 남곡 문밖 가볼라!”(「항파두리놀이」, 168쪽)에서 선명하게 드러나듯, 배타적 민족주의와 지역주의적 속성을 드러낸다. 이러한 배타주의는 민족과 지역을 넘어선 민중간의 유대를 어렵게 한다. 전라도의 ‘개땅쇠’와 제주의 ‘아이업개’ 이야기, 전라도와 제주 방언의 충실한 재현은 그 맥락을 이해할 수 없는 다른 지역의 사람들을 타자화할 수 있으며, 심지어 연대가 필요한 타지역의 민중들까지 소외시키는 배타성을 가지게 된다.

또한 작가는 민중들에 대해 각별한 애정을 드러내는 대신 비민중에 대해서는 혐오에 가까운 양상을 보인다. 하위계층의 목소리를 복원하려는 작가의 태도가 무조건 옳다고는 할 수 없다. 하위계층은 식민지의 사회구성체나 토착 엘리트 같은 다른 계층들과 어떤 식으로든 연결되어 관계적 개념임에도 불구하고, 이들은 하위계층만의 독립된 목소리를 고집하기 때문이다.

또한 배타적 민족주의가 강조하는 ‘순수성’은 오히려 외세나 지배 권력이 바라는 바일 수도 있다는 점이 간과되고 있다. 제주도나 전라도가 ‘원초적이고 오염되지 않은 상태로’ 지켜지길 바라는 사람은 오히려 서구나 도회지의 지배계층일 수도 있기 때문이다.

이러한 민족주의는 일련의 경쟁적이고 적대적인 사회·문화 구성체들로 파편화되는 상황을 불가피한 것으로 받아들일 위험이 있다. 일단 상이한 탈식민적 구성체들 간의 본질론적 차이를 전제하

고 나면, 계급, 젠더, 종교 등을 중심으로 구성되는 여타 집단들과의 제휴 가능성도 생각해볼 수 없게 된다. 적어도 황석영의 어떤 회곡에서도 외세라는 분명한 적 앞에서 지식인과 민중이 연대할 가능성은 발견되지 않는다. 「호랑이놀이」에서처럼 ‘중돌이’를 희화화해버리면, 종교인은 탈식민의 연대에 동참할 명분을 잃게 된다. 배타적 민족주의 담론에서 여성은 이차적이고 종속적인 역할을 하는 것처럼, 황석영 회곡에서도 ‘여성’은 없다. 다만 여성은 수탈당하고 희생당하는 식민지의 비유로서만 고착된다.

전귀 : 여대생이라는 메뉴가 있습니다. (「호랑이놀이」(200쪽))

일본인 : 조선 국토노 삶은 계란이노 같소다. 껍질만 벗기면 알맹이노 한입에 넣름 한다데쓰.

마름 : 그야말로 싱싱한 숫처녀와 같지요.(「나락놀이」, 224쪽)

위에서처럼 황석영의 회곡에서는 남성에 대한 타자로서 여성을 표현할 때가 많으며, 드디어 여성을 먹는 것(메뉴)에 비유하기까지 한다. 피식민지인을 상징하는 희생물로서 여성을 설정했다는 명분에도 불구하고, 이러한 담론들은 부지불식간에 여성들을 (신)식민지인이면서, 남성이 아닌 여성으로 살아야 했던 이들을 이중으로 타자화시키게 되고, 부지불식간에 여성의 이미지를 고착시키는 역할을 하게 되는 것이다.

VI. 결론

황석영은 소설뿐 아니라 10편의 회곡을 남긴 회곡작가였다. 그가 쓴 모든 작품이 상연되어 관객들로 좋은 반응을 얻었던 만큼 회곡작가로서의 자리매김 또한 분명하다고 할 것이다. 황석영의 문학적 행보에서 1980년을 전후한 소설적 공백은 회곡으로 충분히

메울 수 있게 된다.

주로 마당극 양식에 기인한, 진부한 줄거리와 선명한 선악구도, 상투적인 현실상황의 반영 등을 이유로 연극의 예술성에 전념하지 않았다는 비판을 가할 수도 있을 것이다. 하지만 이러한 관점은 7, 80년대의 한국현실을 고려치 않은 단견이라고 할 수 있다.

황석영이 희곡을 쓴 1970년 중반부터 1980년 중반까지는, 졸속 산업화가 가져온 농촌의 붕괴와 5·18 광주항쟁으로 대변되는 신 식민적 모순이 그 정점에 달해 있을 때였다. 황석영은 희곡(마당극)으로 이러한 식민지적 모순을 타파하려고 했다. 이 시기에 발표된 희곡작품은 그만큼 목적성을 띠고 있으며, 민중의 의식화를 위한 강한 전파성을 담지하고 있다. 그만큼 예술성을 기대하기는 어려웠던 것이다.⁵⁵⁾ 그의 작품은 무대극이 되었던 마당극이 되었던 탈식민적 속성을 강하게 가지고 있으며, 그 전략으로서 반언술과 전통 담론의 적극적 활용을 표방하고 있음을 확인할 수 있었다.

황석영 마당극 대부분은 전라도와 제주도로 대변되는 지역성을 기반으로 하고 있다. 심상지리 속에 타자화된 지역을 황석영의 희곡은 그 중심부에 올려놓고자 하였다. 이 시기에 발표된 황석영의 희곡작품은 텍스트 중심주의의 비정치성을 넘어선다.

하지만 그가 희곡에서 보여준 배타적 민족주의가 만들어낸 이분법적 구도는 강한 대결을 보여준 만큼 현실을 단순화하였고, 근대성이 만들어낸 위계질서를 되풀이하는 문제점을 내포하고 있다. 하지만 이러한 저항은 스피박(Spivak)의 개념처럼, 반드시 거쳐야 했을 전략론적 본질주의(strategic essentialism)에 가까웠다고 할 수 있다.

55) 황석영도 이러한 사실을 잘 알고 있었다. “희곡을 쓰면서 나는 그것이 형상화 되었을 때의 양식적인 효과를 염두에 두지는 않았다. 따라서 어쩌면 나 스스로의 의도는 반감됐을지도 모른다. 하지만 그들의 의도나 내가 추구하는 길이 근본적으로 같은 방향이며 같은 톤일진대, 그것이 무어 그리 문제가 될 것인가 싶었다.”(황석영, 『장산꽃매』, 심설당, 1980, 5쪽)

『오래된 정원』을 비롯하여 2000년을 전후하여 발표된 황석영 소설은 이러한 이분법의 세계를 지양하고, ‘소통’과 다성성(polyphony)을 지향해 나가고 있다. 이러한 소설 양식에 걸맞은 황석영의 희곡작품을 기대해본다. 이는 작가 스스로 표방한 희곡작가로서의⁵⁶⁾ 황석영의 면모를 실천해 보이는 길이기도 할 것이다.

주제어 : 탈식민성, 희곡, 희곡작가, 민중, 반언술, 심상지리, 마당극, 굿, 전
락론적 본질주의

참고문헌

1. 기본자료

황석영 원작·연우무대 각색, 『한씨연대기』, 원정출판사, 1985.
황석영 희곡전집 장산곶매, 창작과비평사, 2000.
황석영 희곡집, 장산곶매, 심설당, 1980.

2. 논문

고하영, 『황석영 소설의 탈식민주의적 연구』, 서울대석사논문, 2003.
김윤정, 『1970년대 희곡의 전통활용 양상과 극적 형상화 연구』, 서울
대박사논문, 2005.
박명진, 「1970년대 희곡의 탈식민성」, 『한국극예술연구 제12집』, 2000.10.
임기현, 『황석영 소설연구』, 충북대박사논문, 2007.
임희숙, 『황석영 소설 「돼지꿈」에 나타나는 극적요소』, 동아대석사논

56) 황석영 자신도 일간지에 글을 기고하면서 자신을 ‘소설가 겸 극작가’로 밝히고 있다(황석영, 이시미타령, 『중앙일보』, 2001.1.1., 55면).

문, 2002.

정미숙, 『황석영 희곡연구』, 경성대박사논문, 2007.

3. 단행본

강상중, 이정덕·임성모 역, 『오리엔탈리즘을 넘어서』, 1997.

고부응 외, 『탈식민주의 이론과 쟁점』, 문학과지성사, 2003.

놀이패 신명 편, 『전라도 마당극 대본집』, 들불, 1989.

박인배 편, 『문학예술운동3』, 1989 봄, 풀빛, 1989.

서연호, 『한국현대희곡사』, 고려대학교출판부, 2004

서연호·이상우, 『우리연극 100년』, 현암사, 2000.

이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 시공사, 2001.

차범석, 『한국소극장 운동사』, 연극과 인간, 2004.

한옥근, 『광주·전남 연극사』, 도서출판 민, 1994.

Alenscroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, *The Empire Writers Back*, 포스트콜로니얼 문학이론, 이석호 역, 민음사, 1996.

Bhabha, Homi, 나병철 역, 문화의 위치, 소명출판, 2002.

Childs, Peter-Williams Patrick, 김문환 역, 탈식민주의 이론, 문예출판사, 2004.

Eagleton, Terry, Fredric Jameson, Edward w. Said, *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis: University of minnesota Press, 1990

Fanon, Frantz, 박종렬 역, 대지의 저주받은 자들, 광민사, 1979.

Fanon, Frantz, 이석호 역, 『검은 피부, 하얀 가면』, 인간사랑, 1998.

Gandi, Leela, 포스트 식민주의란 무엇인가, 이영옥 역, 현실문화연구, 2000.

McLeod, John, 박종성 외 역, 탈식민주의 길잡이, 도서출판 한울, 2003.

Moore-Gilbert, Bart, 이경원 역, 탈식민주의! 저항에서 유희로, 한길사, 2001.

Ong, Walter J, 이기우·임명진 역, 구술문화와 문자문화, 문예출판사, 1995.

Said, Edward W, 박홍규 역, 오리엔탈리즘, 교보문고, 1991.

Study of the Postcoloniality in Hwang Seok-Yeong's Dramas

Im, Gi-Hyeon

Hwang Seok-Yeong was a playwright who authored 10 plays as well as novels. It seems clear that Hwang Seok-Yeong has firmly positioned himself as a playwright, as his dramas were met with critical acclaim when presented. The gap in his output of novel literature during 1980's was filled with the dramas(plays) instead.

You may raise the criticism that he did not concentrate on the artistry of the dramas, but rather reflected a hackneyed story, a clear good and evil structure, and commonplace real circumstances that were mainly derived from the Madangguk. However, this viewpoint might be a short-sighted view that did not consider the reality of Korea in the 1970s and 1980s.

From the mid 1970's to the mid 1980's when he wrote the dramas, it was the climax of the time of new colonial contradictions that provoked the collapse of the rural economy caused by hasty industrialism and the 5-18 Gwangju Democratic Uprising. Hwang Seok-Yeong opposed these colonial contradictions through his dramas(Madangguk). His dramas published during this confused period have a strong finality and propagation in order to promote the consciousness and awareness of the general public. His dramas performed on ground instead of on stage also contain strong postcolonial characteristics such as the denunciations of foreign power, internal colonialization, and anti-popularization. Through these strategies, he actively used counter-discourses, traditional conversations, and imaginative geography.

However, the dichotomy plot arising from the exclusive nationalism makes the reality more simple and contains a problem of repeating the hierarchy due to modernity, although it shows a strong confrontation. In Spivak's terminology, this resistance nearly approaches the 'Strategic essentialism' that must pass through.

Hwang Seok-Yeong's novels published around the year 2000 included 『An Old Garden』 sublated these dichotomy characteristics, but headed forward 'communication' and 'polyphony'. I expect to see his well-matched drama works with those novels. I am sure that his creating such dramas is one way of demonstrating his abilities, since he claimed himself to be a playwright.

Key words : Postcoloniality, Dramas, Playwriter, the People, counter-discourse, Imaginative Geography, Madangguk, Gut, Strategic Essentialism

임기현

소속: 충북대학교

주소: 충북 청주시 흥덕구 산남동 대원칸타빌 1차 104동 502호

전화번호: 010-4476-2626.

전자우편: 26ghlim@hanmail.net

이 논문은	2007년 10월 31일	투고하여
	2007년 12월 15일까지	심사완료하여
	2007년 12월 30일	간행함