

## 한국현대연극에 나타난 여성 육체 이미지

-이현화의「카덴자」를 중심으로 한 예비적 논의-

정우숙

### 국문초록

여성주의적 관점에서 문학사를 다시 쓰는 일이 더 이상 새롭지만은 않은 이 시점에도, 여성주의적 관점에서의 희곡사나 연극사를 접하기란 여전히 흔치 않은 일이다. 이는 이 장르 자체의 상대적 열세 때문이기도 하고, 다른 장르에 비해 연출과 무대화 과정을 통한 실제 작업을 수반해야 하는 특성과 관련하여 현실적으로 여성의 목소리를 내기 힘든 상황 때문이기도 하다.

물론 미약하나마 일제 시대부터 현재에 이르는 여성희곡사의 맥락을 잡아낼 수는 있다. 나혜석, 박화성, 장덕조 등 일제시대 여성 작가의 희곡에서는 식민지의 억압과 가부장제의 억압에 시달리는 여성의 현실이 드러난다. 하지만 본격적으로 여성희곡에 대해 말할 수 있게 된 시기는 1950년대 이후 60-70년대에 일정한 여성희곡 작가군이 형성되면서이다. 그 중에서도 박현숙과 김자림이 특히 눈길을 끈다. 박현숙 희곡에서는 여성의 모성성과 도덕적 책임에 대한 관심이 연계되는가 하면, 김자림 희곡에서는 억제된 성으로부터 탈출하며 주위 환경에 도전하려는 여성상이 등장하기도 한다.

하지만 더욱 적극적인 의미에서의 여성연극이 등장하는 것은, 여성주의에 대한 이론적 관심이 고조되던 80년대 이후의 일이다. 그런데 이 시기 여성연극은 외국 원작의 번역극이나 변안극, 타 장르의 각색극, 운동성이 강한 단체의 공동창작물들을 다수 포함하고 있어, 막상 텍스트

로서의 희곡 창작 중심으로 여성극작가의 존재를 강조하기란 여전히 쉽지 않다.

이와 같은 배경 속에서, 실질적으로 한국연극에 나타난 여성육체 이미지의 문제는, 우선 여성을 소재로 다룬 남성 희곡작가나 남성 연출가의 작업을 통해 다가가야 할 문제로 파악된다. 이현화 희곡 「카덴자」는, 희곡 자체의 **상황도** 여성 연기자의 육체를 중심으로 설정되어 있는 데다 실제 공연에 있어선 그 효과가 더욱 증폭되어 나타나는 두드러진 예로서, 이 문제에 접근해 가는 하나의 중요한 대표 사례가 되어줄 수 있다.

「카덴자」는 우선 표면적으로 세조와 사육신의 소재를 다룬 역사물과 같은 첫인상을 풍기나, 사실 그 상황 속에 예정된 '임의의 여관객'을 끌어들이고 고문을 가하는 과정만으로 채워진 작품이다. 이 작품은 기본적으로 육체의 이미지를 부각시키기 쉬운 위협적이고 압도적인 배경과 분위기 위에 구축되어 있다. 그 안에서 여성 육체는 고문의 점층적 효과를 통해 유린당하는 이미지로 드러난다. 특히 가상의 고문에서 실제 고문으로 진전되어 가는 중에, 실질적인 육체의 고통 못지 않게 성희롱적 모멸감을 불러일으키는 데 적절한 가해 행위들이 자주 드러난다.

궁극적으로 이 작품의 특성은 의미의 애매성과 감각의 확실성으로 귀결된다. 주인공 여성이 정치적 폭력에 의한 또 하나의 무고한 희생자로 제시되었는지, 당대 현실에 무심한 일반 관객을 질타하기 위한 대표적 방관자의 예로 선택되었는지는 분명치 않다. 하지만 해석상의 다의성은 접어두고, 이 공연이 여성의 육체를 활용하여 강력한 고통의 감각을 전달하는 것만은 분명하다.

만일 이러한 여성 육체의 이미지가 많은 (특히 남성) 관객들에게 작품의 의미와는 무관한 쾌락의 시선을 허용한다면, 이는 신중히 재고되어야 할 문제이다. 이 작품 외에도 최근 적지 않은 수준급 공연에서 연기자의 노출 빈도가 높아지고 있는 실정하기에, 이 문제의식은 계속 유효할 것이다.

## 1. 여성주의적 시각에서 한국현대희곡을 바라보기 위한 준비

한국 근·현대문학에 있어 여성이 소외되고 부재되어 왔기에 이제 여성의 시각이 필요하다는 데 대해서는 어느 정도 합의가 된 상태이고 관련 논의도 진전을 보이는 상태이다. 한국현대희곡에 나타난 여성육체 이미지를 살피는 작업도 부분적으로 여성주의적 시각의 문학사를 보완하는 일이라 할 때, 이 진전된 여성주의적 문학사 기술 위의 흐름에 놓인 일이라 하겠으

나, 창작과 연구 양자에 있어 희곡 분야 자체의 상대적 열세로 타 장르에 비하면 그 논의 양상이 빈약한 편이다.<sup>1)</sup>

한국현대연극에서 여성 육체의 이미지가 어떻게 나타나는가 하는 문제는 우선 여성 극작가의 희곡 속에 그 소재가 어떻게 다루어지는가 하는 관심을 불러일으키는 것처럼 보인다. 그런데 일차적으로 이 문제에 대해 여성극작가 중심으로 접근하는 일이 쉽지만은 않다.

나혜석, 박화성, 장덕조로 대표되는 1920-30년대 여성극작가들은, 사랑의 문제와 시대의 문제, 자아실현의 문제 등이 **착잡하게** 엮히는 가운데 당대 새로이 대두하던 인텔리계층 신여성으로서 가부장적 가족 윤리 및 사랑의 형태에 대해 **반항하다** 좌초해 가는 과정을 **극화하고** 있다. 식민지의 억압과 가부장제의 억압이라는 이중 억압에 처한 여성의 문제를 다룬 이들 작가의 작품에서는 자신의 몸을 매매시장에 **내놓음으로써** 가족을 구원하고 좌절하는 여성의 현실을 **형상화하고** 있기도 하다. 그러나 우선 양적으로 빈약하고 완성도에 있어서도 **미흡한** 해방 전 여성작가의 희곡에 적극적인 의미를 부여하기에는 일정한 한계가 있다.

1950년대 이후 60-70년대까지 김자림, 박현숙, 김숙현, 전옥주, 강성희, 오혜령 등 일련의 여성희곡작가들이 유난히 남성 작가 중심이었던 극계에 일정한 새 영향력을 발휘하면서부터 여성주의적 시각의 희곡 읽기가 가능해지는 셈이다. 1960년대는 특히 박현숙과 김자림이라는 여성작가의 활동으로 빛나는 시기이다. 박현숙 희곡에서는 여성의 모성성과 도덕적 책임에 대한 강조가 연계되면서, 모성성이 인간들끼리 **공존하는** 사회를 구현하는데 적극적인 기능을 보이기 시작한다. 여성적 특성들이 개인의 장점이 될 뿐만 아니라 공적인 삶의 원천이 될 수 있다는 확신을 보여주고 있는 것이다. 김자림은 때로 성욕을 적나라하게 **표출함으로써** 여성적 글쓰기의 측면

1) 한국희곡사에 여성주의적 시각을 실은 대표적 논의로는 유진월, 『한국희곡과 여성주의의 비평』(집문당, 1996)이 있다. 신아영, 「여성주의의 관점에서 본 근대희곡 연구」(『한국극예술연구』4집, 태학사, 1994), pp.91~126. 역시 도움이 된다.

을 드러낸다. 억제되어 온 성으로부터의 탈출을 통해서, 자신을 이제까지 길들여왔던 사회구조와 제도를 포함한 모든 환경에 도전하는 것이다. 여성 작가로서 여성의 심리와 경험을 섬세하게 그리고 있는 김자림은, 남성들의 경험을 모방하는 글쓰기로부터 어느 정도 벗어나 있다는 점에서 여성주의 비평적 의의를 갖는다고 볼 수 있다. 그러나 본격적으로 여성극작가의 존재가 부각되던 이 시기의 여성희곡에서는, 여성적 자각이라는 진보적 측면과 동시에 멜로 드라마적 속성으로 귀결되는 보수적 성향을 드러내기도 한다. 이는 당대의 독자나 관객이 받아들일 수 있는 가치관에 순응한 결과이며, 아직 구체적으로 여성의 저항의지를 실현시킬 수 없었던 당대 현실의 반영이기도 하다.<sup>2)</sup>

결국 더욱더 적극적으로 여성연극이라는 개념<sup>3)</sup> 자체의 대두와 더불어 그 창작적 성과를 가늠해볼 수 있게 된 시기는 80년대 이후라고 볼 수 있다. 80년대 경제성장이 본궤도에 오르고 대중 관객층이 확산됨에 따라 신진 극작가와 평론가가 대거 등장하게 되고, 이런 분위기 속에서 여성 관객층을 대상으로 한 여성연극이 본격적으로 제자리를 차지하게 된다. 이 시기에는 이론적으로도 여성의 사회적·문화적 억압에 대해 여성의 관점에서 인식하

2) 이 시기에 두각을 나타내기 시작한 여성 극작가와 그들의 작품은, 여성주의적 희곡에 대한 기존 논의가 가장 많이 몰려 있는 지점이기도 하다. 김은희, 『여류희곡작품에 나타난 여성상 연구』(이화여대 석사논문, 1991), 김옥란, 『한국 현대 희곡에 나타난 여성성과 근대성-김자림·전옥주·김숙현을 중심으로』(한양대학교 박사논문, 2000) 등 여러 여성 극작가를 아우르는 작업을 비롯, 김경옥, 「양가주망의 작가-박현숙론」 『한국현대희곡작가론』, 한국연극평론가협회 편, 예니, 1987), 변신원, 『박현숙 희곡 작품에 대한 여성비평적 연구』(연세대 석사논문, 1989), 윤석진, 『1960년대 한국희곡에 나타난 멜로드라마적 경향 연구-박현숙의 작품을 중심으로』(『한국연극학』10호, 1998), 이미원, 『박현숙 희곡 연구』(『한국연극학』11호, 1998), 신윤순, 『김자림 희곡 연구』(중앙대 사회개발대학원 석사논문, 1986), 심정순, 「여성비평: 김자림의 페미니스트적 여인상」(『한국연극학』3호, 1990), 이은경, 「김자림 희곡 연구」(『한국극예술연구』9집, 1999) 등 특정 작가 중심의 논의를 찾아볼 수 있다.

3) 여성주의 연극에 대한 간명한 이론적 정리를 위해서는 「새로운 미학」을 향하여: 페미니즘 연극(『디오니소스』창간호, 석탑희곡연구회 편, 동인, 1997)이 도움이 된다.

는 페미니즘이 확산되던 때라, 적극적인 의미에서의 여성주의 연극이 이루어지는 데 적절한 환경이 형성되었다고 볼 수 있다. 이에 따라 그 모순과 억압에 대항하며 그 문제를 시정하기 위해 사회·문화적 변화를 지향하는 작품을 기대할 수 있게 되었고, 그 관심의 연장선상에서 역사적이고 거시적인 시각이 여성희곡에 나타나게 되기도 하였다. 그러나 이 시기 이후 현재까지의 여성연극은 외국 원작의 번역극·번안극과 타 장르의 각색극 혹은 운동성이 강한 단체의 공동창작 형태로 공연된 경우를 다수 포함하고 있어, 막상 텍스트로서의 희곡 창작 중심으로 여성극작가의 존재를 주목할라치면 여전히 그 작가층이 두텁지 않다.<sup>4)</sup> 정복근<sup>5)</sup>이나 윤정선 등 주요 여성극작가들은 희곡 장르 특유의 제약을 오히려 내면 탐색의 기회로 삼아 문학성과 연극성을 공유한 희곡을 선보였는데, 이는 달리 말하면 여성극작가의 입을 통해 여성의 몸에 대한 희곡이 쓰여지거나 여성의 몸과 관련된 공연이 나타난 예는 그리 많지 않다는 것이다.

실질적으로 한국연극에 나타난 여성육체 이미지의 문제는, 여성을 소재로 다룬 남성 희곡작가나 연출가의 작업을 통해 다가가야 할 문제로 더 눈에 띄게 나타난다. 시나 소설의 경우 여성작가들의 주관적 체험이나 인식의 바탕 위에서 여성의 몸이라는 소재가 다루어진 결과 진정성과 호소력을 지닌 작품이 나타나게 되는 경우가 많았던 것과 달리, 공연으로의 가시화 과정이라는 단계를 필수적으로 염두에 두어야 하는 희곡의 경우 여성작가들은 여전히 몸의 문제를 적극적으로 다루는 데 만만치 않은 심적 부담감을 갖는 것으로 보인다. 이에 비해, 특히 최근 남성 연출가들의 경우 몸의 담론이 힘을 얻고 유행하기까지 하는 90년대 이후의 흐름을 빠르게 포착하여 연

4) 심정순, 『페미니즘과 한국 연극』(삼신각, 1999)은 특히 80, 90년대 한국 연극을 여성주의적 시각에서 이해하는 데 도움을 준다. 명인서, 『90년대 여성연극의 지평 읽기』(『디오니소스』창간호, 석담희곡연구회 편, 도서출판 동인, 1997, pp.39~53) 또한 90년대 국내 공연 중 여성연극적 맥락에서 논의될 만한 것들을 정리해주고 있다.

5) 백현미, 「정복근 희곡을 통해 본 중산층 연극의 양상과 전망」(『한국극예술연구』1집, 1991) 참조.

기자의 육체를 무대에 과감하게 드러내면서 문제적이고도 자극적인 연출 방식을 개발하는 하나의 흐름이 형성됐다고 하겠다. 소위 뒷골목 연극이라 불리는 벗기 연극의 신체 노출 문제와는 별도로, 일정한 질과 수준을 확보한 공연이면서 특히 극작가보다 연출가에 의해 선택되는 연기자의 신체 노출 효과는 늘 논쟁의 대상이 되어왔다. 특히 그 연기가 여성일 때 논쟁의 파장은 더욱 커지는 것이다.

다음에 자세히 살필 이현화<sup>6)</sup>의 희곡 「카덴자」(1978)는 희곡 자체에도 여성 연기자의 육체를 중심으로 한 설정의 비중이 높음에다 실제 공연에 있어선 그 효과가 더욱 증폭되어 늘 화제를 불러일으키면서 자주 재공연 되고 있는 문제작이다.(이 작품의 공연은 주로 채윤일 연출로 이루어져 왔다.) 단순히 예로연극을 표방하며 여성연기자를 벗기는 경우와 달리, 이 작품은 내용상의 사회·역사적 의미나 표현상의 실험연극적 시도들에 대해 이미 일정한 희곡사적 의의를 인정받은 작품이기에 그 안의 여성 육체 이미지를 집중적으로 살펴볼 필요가 있을 것이다. 물론 이 작품에 대한 기존 논의 및 평가에서도 특히 아르토의 ‘잔혹극’ 개념과 비교하며 그 연극적 성취도를 인정하는 입장 못지 않게, 여주인공의 연기 상황에 부여된 필요 이상의 선정성에 대한 우려의 목소리가 있어 왔다. 하지만 국내 연극의 현대성을 확보해주는 작품으로서의 의의를 무시할 수 없다보니 그 자극성이나 선정성에 대해서도 인간 본연의 가학적, 피학적 심리와 본능을 이끌어낸 드문 예로서의 의의를 함께 인정할 수밖에 없는 처지인 것이다. 「카덴자」의 이와 같은 긍정적 측면을 외면할 수는 없는 노릇이지만, 여성 육체 이미지를 중심으로 조심스럽게 이 작품의 위험성에 대해 다시 생각해보려 한다. (이하 텍스트

6) 이현화 희곡과 관련된 기존 논의들로 심정순, 「감성에 대한 지성적 접근의 작가-이현화론」(『한국현대연극작가론』Ⅱ, 한국연극평론가협회 편, 예니, 1988, pp.183~205), 박혜령, 「한국 반사실주의 희곡 연구-오태석·이현화·이강백 작품을 중심으로」(이화여대 박사논문, 1995), 권영란, 「이현화 희곡 연구」(이화여대 석사 논문, 1996), 김미도, 「잔혹과 제의와 역사의 놀이」(『한국 극작가론』, 평민사, 1998, pp.28~53), 이상우, 「폭력과 성스러움」(『한국 극작가론』, 평민사, 1998, pp.54~78) 등을 참조할 수 있다.

는 이현화 희곡집 『누구세요?』(예문관, 1979)에 실린 「카덴자」(213-275쪽)로 하며, 인용되는 부분의 쪽수를 괄호 안에 밝히기로 한다.)

## 2. 「카덴자」 분석

### 1) 육체 이미지를 부각시키는 배경 및 압도적 분위기의 설정

「카덴자」는 표면적으로 세조와 사육신의 소재를 다룬 역사물과 같은 첫 인상을 풍기나, 일반적인 역사극의 범주에 포함될 수 없는 작품이다. 그 단적인 증거는 희곡 첫 부분에 ‘때; 언제래야 될까. 곳; 모차라 해두고’ (215)라고 명기되어 있다는 점이다. 한국 관객에게 구체적 시대와 사건을 환기시키면서도, 그 소재가 권력과 폭력, 그에 따른 희생의 문제에 다가가는 보편적 접근 통로의 하나로 활용되었음을 스스로 시사하고 있는 것이다.

이 설정에서부터 이 작품 속의 역사가 현실과 맺는 관계는 유동적이고 자의적인 것이 된다. 이 작품 속의 현실은, 사육신 사건으로 대변되는, 그러나 그 역사적 사건 자체만이 아니라 ‘정치적 폭력’이란 화두 아래 떠오르는 다양한 의미망을 거느리며, 이 작품의 집필·공연 시기인 1970-80년대 한국 현실을 환기시킨다. 그러면서도 그 현실을 직접 언급하진 않는다. 당대 현실에 대한 어떠한 상황 제시도, 부연 설명도 없는 가운데, 다만 한 여자 관객(역의 여배우)이 극중에 개입하게 되는 설정만이 이 극의 역사적 배경에 현실적 균열을 불러일으킨다. 그리고 그 여관객(역의 여배우)이 극중에 보여주는 행위는 고문을 거부하다 고문을 당하는 과정만으로 점철되어 있다. 그 과정을 통해 그녀는 유난히 자신의 육체로 연기할 수밖에 없는 상황이다. 즉 거칠게 말하면 현실-관객-여성-몸이라는 한 축이 약세에 몰린 채 역사-무대-남성-말이라는 또 하나의 강력한 축과 대비, 길항하는 가운데 연극 「카덴자」가 성립된다고 할 수 있다.

‘공연장에 들어서면,/ 막도 없이/ 털렁 알몸을 드러낸 무대./ 장치마저 없

어/ 썰렁한 조명이/ 꽤나 비정하게 느껴진다.’(216) 라는 제1경 첫머리의 무대 설명은 이 작품의 무대에 작가가 부여한 의미를 짐작하게 해준다. 장치를 거부한 간소한 무대의 효과는 사실주의 무대에 반기를 들었던 서사극의 무대를 비롯해 일련의 실험극 무대에 일관된 특성이지만, 이현화는 자신 특유의 문체를 실은 지문을 통해 ‘발가벗겨진 무대의 비정함’이라는 이 작품만의 고유한 분위기를 지정한다. 흔히 장치를 줄인 무대는 그 비정함을 강조하려 하기보다 관객과의 소통을 도모하려 하는 것이 일반적인 예이다. 무대를 가득 채우며 소재가 된 배경을 모사하거나 스펙타클한 효과를 노리는 장치야말로 무대의 권위로 관객을 압도하는 것이기에, 그 모든 권위와 압도의 표지들을 떨어내고 관객의 지성적 판단이나 상상력의 개입을 기다리기 위해 무대를 비우곤 하는 것이다. 하지만 「카렌자」의 출발은, 부분적으로 관객의 상상력을 위해 열린 공간이란 점을 인정한다 하더라도, 그 어떤 무대보다도 더 큰 힘으로 관객에게 군림하기 위해 비워진 무대이다.

극중에서 사육신을 고문하는 인물들로 나올 망나니들의 첫 등장이 다음과 같은 관객에 대한 태도로 명시되어 있는 데 대해서도 비슷한 맥락에서 이해할 수 있다.

망나니4 (어디에서부터가 불쑥 커다란 징을 들고 나타나 객석 좌측 앞에 세워놓고 관객을 향해 힘 상긋게 노려본다. 경계병의 얼충쉬엇처럼)

망나니5 (역시 불쑥 커다란 북을 들고 나타나 객석 우측 앞에 세워놓고 관객을 향한다. 이 놈은 더 하다. 얼굴에 칼자국. 그리고 부릅뜨는 시커먼 눈망울) (216)

이렇게 관객의 좌우를 위협적으로 막아 세운 징과 북이 소리내어 울리면서 왕에게 고문당하는 선비의 모습으로 본격적인 극 내용이 시작된다. 이러한 출발은, 이 역사적 사건과 관객의 당대 현실을 잇기 위한 관객의 중립적이고 객관적인 상태를 이 작품이 그리 바라고 있지 않다는 증거처럼 보인다.

이후 작품의 도입부는 왕에게 참혹하게 고문당하는 선비의 모습으로 일



관되는데, 그 비중이나 강도에 있어 고문 상황을 부분적으로 작품 내용에 포함시키는 일반적인 경우들과 이미 확연한 차이를 보인다. 이 작품은 ‘고문당하는 육체’의 현상과 감각 위주로만 접근 가능한 연극인 것이다. 망나니들이 숲불에서 빼어난 인두로 선비의 등기죽을 지지는 부분에서 ‘살 타는 냄새와 함께 피어오르는 연기, 객석으로 넘쳐든다’(221)는 지문을 통해 작가가 확실한 후각 효과를 지시했다는 점, 또 그에 따라 살 타는 냄새를 연상시키는 후각 효과가 실제 공연에 동원되곤 했던 연출 사례 등은 이 작품이 실제 감각의 효과에 대해 거는 기대감을 보여주는 한 예가 된다.

이렇듯 감각이 극대화된 상태에서 선비에게 가해지는 고문이 고조되어 망나니들이 ‘선비의 머리채를 움켜쥐고 머리를 뒤로 젓’ 하며 ‘시뻘건 인두를 선비의 입속에 쑤셔넣는다’(223) 지점에서 긴 비명과 함께 일단 암전된 뒤, 그 어둠 속에서 이 작품 특유의 발상인 관객 괴롭히기 행위가 시작된다.

어둠 속, 문득 객석 뒷편이 소란스러워진다.

망나니들, 객석 뒤쪽에 있는 임의의 여자 관객 한 사람을 골라 무대위로 끌고 올라간다.

당황스런 저항. 의외의 실랑이가 한창일 때 징소리. 크게 한 번. 따라서 F.I. (223)

사실 이 작품은 오직 고문 행위만을 보여주는 단조로운 외양에 비해 상당히 미묘한 의미의 혼란이나 다양한 해석 가능성을 담고 있는데, 이 ‘임의의 여자 관객’이란 존재야말로 그 애매성의 핵심에 놓인다. 이 부분의 지문만 읽으면 ‘임의의’라는 수식 때문에 말 그대로 매번 공연 현장에 찾아든 여자 관객 중 객석 뒤쪽에 있던 누군가를 끌어내는 설정으로 보인다. 그러나 작품 앞부분의 등장인물 목록에는 왕, 선비, 망나니 1에서 5를 거쳐 ‘여자관객’이라는 하나의 배역으로 이 인물이 설정되어 있고, 당연히 이 연기는 준비된 여배우에 의해 이루어지는 것이다. 실제로 이 공연이 그렇게 유명해지지 않은 시점에서 사전 정보 없이 이 공연을 보러온 많은 관객들은 그 끌려

나가는 여관객이 말 그대로 ‘임의의’ 여관객인 줄 알고 당황스러워 하는 경우가 많았다는 후문이 전해진다. 이러한 일화들은 단지 우스꽝스런 공연 후 일담으로만 여겨지지 않는데, 그 오해의 가능성 자체가 이 작품이 노리고 의도한 부분으로 보이기 때문이다.

위에 인용된 지문에 바로 이어지는 지문이 망나니 4, 5의 ‘각기 긴 창을 겨누며 객석을 경계한다. 한 놈이라도 방해해 봐라……하는 위악적인 부동-’ (223-224)인 데서도 알 수 있듯이, 이제부터 극은 관객들이 그 여관객(역의 여배우)이 겪는 어려움을 어떻게든 막을 수 없는 상황에서 점점 고조되고 증폭되어갈 고문의 과정뿐이다. 여자관객이 “(객석의 어느 관객에게) 여보세요, 여보세요, 경찰, 경찰을 좀 불러주세요.” 라고 호소할라치면, 망나니 4, 5는 말없이 ‘객석을 향해 날카로운 창끝을 길게 찔렀다가 반원을 그리며 천천히 돌려 사주경계를 한다. 꼼짝이라도 해봐라!’ (227) 하는 식의 위협적 태도를 취하여, 관객의 개입 가능성을 철저히 차단하는 것이다. 이러한 배경 및 설정 위에 작품이 구축될 때, 이 작품의 ‘발가벗겨진 무대의 비정함’ 자체가 그 나름대로 위협의 방식을 통해 관객과 소통하려 한 전략일 수도 있다는 생각은 유지되기 어렵다.

## 2) 고문의 점층적 효과와 유린당한 여성육체의 이미지

「카덴자」의 몸통 부분에 해당하는 여관객 고문의 과정은, 왕의 ‘네가 네 죄를 알렸다’ 라는 질문을 그녀가 거부하다가 받아들여 가는 과정으로 요약된다. 그리고 그 고문의 과정은 가상의 고문에서 실제 고문으로 현실화되는 단계를 밟아 나간다.

처음에 여자관객은 “이거 왜 이러세요?” “아이, 정말 왜 이래요?”(224)와 같이 자신에게 주어진 상황 자체를 이해하지 못하고 어리둥절해 하는 형태의, 어찌 보면 그리 심각하지 않은 투정과 같은 형태의 저항을 해 보인다. 그녀는 처음에 선비와 같은 형태로 ‘계속 묶이며 창피해져’ (224) 있다거나 ‘꼼짝 못하게 의자에 묶는’ 망나니2에 내해서도 ‘신경질이 나’ (225) 있는

상태이지, 이후 자신을 죽음으로까지 몰고 갈 상황의 출발이라는 짐작을 거의 하지 못하고 있다.

그리 심각해 보이지 않는 상황에서 심각한 상황으로의 진전, 가상의 고문에서 실제 고문으로의 진전 등이 상황이 고조되어 가는 계기를 이루고 과정을 진행시켜 가는 것은, 사실 실질적인 육체의 고통보다 성희롱적 모멸감을 불러일으키는 데 적절한 가해 행위들이다. 아직 고문이 본격화되기 이전 상태인 1경에서는 그러한 특징이 더욱 두드러지게 나타난다.

선비 (등에 감춰 부착했던 돼지껍질을 꺼내 여자 관객의 스커트를 들치고 두 허벅지에 잘 붙인다)

여자관객; 이거 정말 무슨 짓들이예요?

망나니 2, 3 (숯불에서 인두를 빼어들어 여자관객의 허벅지를 지진다. 돼지껍질 타는 냄새와 함께 피어오르는 연기, 역시 객석으로 넘쳐든다) (226)

망나니 2 (여자 관객의 머리채를 움켜쥐고 머리를 뒤로 젖힌다) (227)

여자관객……(사정없이 풀어헤쳐지는 자신의 머리가 창피하고 안타깝다) (229)

선비 (자기의 머리처럼 여자관객의 헝클어진 머리에 오물들을 여기저기 묻힌다)

여자관객……! (모욕감에 이리저리 발버둥치려 하지만……) (231-232)

망나니 2, 3 (여자 관객의 허벅지를 또 드러내놓고 다시 지지기 시작한다. 역시 고약한 냄새와 연기가-)

여자관객 ……! (수치감에 몸을 뒤흔다) (234)

이와 같은 과정이 진행되는 동안, 여자관객 역의 인물에게는 실제로 무대상에 표현되기 어려울 심리적 지문이 상당히 자주 주어져 있음을 희곡의 지

면에서 확인할 수 있다. (도대체 이것들이 무슨 속셈일까?), (지랄……), (미친 놈들……) (229) (그래, 될대로 되라……) (미 미친 놈들이 또 무슨 짓을……?) (230) (에이 더러운 놈들……) (231) (흥, 별 미친 놈들……) (욕들은 험악하게 잘하는군) (232) 등 주로 무대의 다른 배역들을 ‘미친 놈들’로 간주하는 여자관객의 속마음이, 위에 인용된 수치감이나 모멸감과 함께 작용하고 있는 것이다. 결국 1경은 여자관객이 세탁비와 옷값에 대해 속으로 염려하는 가운데 선비가 그녀의 ‘옷을 부욱 찢어놓’ (235)는 행위로 그 성희롱적 분위기의 절정을 맞는다.

2경에서는 세조의 왕위 찬탈 과정이 요약, 제시되는 가운데 여자관객의 관찰자적 입장이 유지되는 편이지만, 이는 이후 그녀에게 가해질 자극의 강도 높은 전달 효과를 위해 잠시 쉬어가는 부분에 해당된다고 볼 수 있다. 그나마 2경 마무리 부분에서도, 미약하나마 단종의 입장에서 옛 역사에 관심을 갖기 시작한 여관객에게 왕이 갑자기 뺨을 후려치는 형태로 폭력이 재연되기 시작하는 것이다.

‘이젠 지쳐 머리를 떨어뜨리고 축 늘어졌다’ (256)는 3경 첫 부분의 지문에서 알 수 있듯, 이후 극의 후반부에서 여자관객은 이미 최소한의 반항할 힘도 잃어버린 상태이다. 그녀는 ‘네가 네 죄를 알렸다!’에 대해 수궁하지 않는 대가로 계속 고문당하는 상태에 놓여 있으며, 그 고문은 이미 어딘가에서 고문당한 또 다른 여인의 고통에 찬 소리들이 녹음된 테이프와 더불어 진행된다. 이렇게 가상과 실재가 중첩되는 고문의 출발점에 놓인 지문 역시 성희롱적 분위기를 지니는 것은 앞부분과 마찬가지로 마찬가지이다.

선비 (침묵과 무표정 속에 여자관객의 턱을 받쳐 올린다)

왕 (플래시로, 찢어진 옷 사이로 드러난 여자관객의 몸 구석구석을 장난스럽게 훑는다) (257)

이후 여자관객에게는 주로 강렬한 불빛으로 시각을 괴롭히고 녹음기를

들어 청각을 괴롭히면서 뺨을 치는 형태의 고문이 한동안 이어지는데, 그 녹음기 소리는 ‘여인의 신음 소리. 지옥처럼 아득한 곳에서부터 서서히 피어오른다’ ‘무척 시달린 듯 처절하게 **얕는다**’ (258) ‘무척 괴롭게 땡구는 듯 더욱 처절하게 신음하는 여인’ ‘거의 비명에 가까운 몸부림’ ‘발악에 가까워 지던 신음, 긴 비명으로’ (260) 등의 지문으로 표시되듯 익명의 한 여인이 내뿜는 신음과 비명이 고조되어 가는 **음향** 효과로 무대를 지배하게 된다. 무대 위의 여자관객은 점점 밝아지는 불빛이나 커져 가는 녹음기 소리를 피하려는 몸짓을 보일 때마다 다시 불빛을 향해 머리가 틀어지고 녹음기 스피커가 귀밑에 바짝 들이대어지는 과정을 겪어나가고, ‘여자관객의 뺨을 툭툭 치기 시작’ 했던 왕은 ‘좀더 세계 **뺨을**’ (257) 치는 단계를 거쳐 거듭 ‘더욱 세계 뺨을 치’ (258, 259)는 단계로 나아간다. 결국 여자관객은 **음향**에서 연상되는 여인의 몸부림만큼이나 괴롭게 몸을 뒤체다가 몸짓이 점점 **음향**에 동화되어간 끝에(260) ‘음향과 같이 몸부림치던 여자관객, 비명과 함께 축 처지며 고개를 떨어뜨린다’ (261)는 지문으로 정리되는 고문의 한 고비에 이른다.

그 다음 단계의 고문은 여자관객에게 가해지는 물리적 고통의 강도가 더 높아진 것으로, 녹음기 소리는 더 급박하게 여관객의 육체적 **반응**을 불러일으킨다. 이 부분에서 여자관객에게 가해지는 고문은, ‘여자관객의 구두와 스타킹을 벗겨 맨발을 전기 밥솥에 집어넣’은 후 ‘전기 밥솥에 물을 붓’고 그 ‘코드를 조명 전원에 꽂’아(262) ‘전기 밥솥의 버튼을 누르’고(263) ‘김이 무럭무럭 나는 전기밥솥의 레벨을 더욱 올’려가는(264) 것이다. 여자관객의 육체에 직접 가해지는 고문이 이렇듯 전기밥솥을 통한 것이라면, 그와 더불어 녹음기 소리를 통한 간접적인 가상의 고문도 함께 진행된다.

왕 (전기 밥솥의 버튼을 누른다)

망나니 1 (또다시 조명을 높인다)

망나니 2 (스피커를 정확히 조준)

망나니 3 (녹음기를 튼다)

선비 (얼굴을 못 돌리게 여자관객의 머리채를 휘어잡고 당긴다)

녹음기소리 (무자비하게 내려치는 채찍 소리. 그 소리에 반응되는 여인의 비명 소리. 계속 귀를 괴롭힌다)

여자관객 (음향이 암시하는 여인의 몸부림과 같이 다급하게 몸을 팽뽕인다) (263)

선비 (여자관객의 코밑과 입언저리에 피를 묻힌다. 마치 코와 입에서 피가 흘러내리는 것처럼)

녹음기소리 (더욱 높고 빠르게 울리는 채찍 소리와 여인의 비명 소리)

여자관객 (여인의 비명소리와 함께 사정없이 내려쳐지는 가상의 채찍을 정신 없이 얻어맞으며 발버둥친다)(264)

결국 무대를 가득 채우는 것은 어떤 여인의 비명 소리와, 그 소리가 자신의 것인 양 뒤틀리는 여인의 몸짓, 그 과정을 주관하는 왕, 선비, 망나니 등 남성인물들의 위압적인 모습들이다. 그 과정 사이로 간간이 왕은 ‘드러난 여자관객의 몸을 부드럽게 어루만지며’ ‘여자관객의 옷을 신경질적으로 뜯어 헤치’는(262) 등의 행동을 보인다. 마지막 5경을 남겨놓기 직전의 시점까지 ‘완전히 삶은 시금치’ (267)처럼 ‘처참하게 흐트러져’ (268)가는 여자관객은, 이제껏 신음과 비명 소리만을 전달하던 녹음기로부터 “(여인의 끈적 끈적한 목소리. 킬킬대다가, 속삭이듯 낮게) 당신 죄인이지? 당신 죄인이지?……”(268)라는 애매한 질문에 직면하게 된다.

### 3) 의미의 애매성과 감각의 확실성

이 작품이 끝나는 지점에서 여자관객을 결박했던 줄과 수갑이 망나니에 의해 풀려지는 것은 그녀 스스로 죽을 수 있도록 하기 위해서이다.

여자관객 (여전한 돌)

왕 (차분히 가라앉은 음성으로 낮게, 담담한 질의) 네가 네 죄를 알렸다.  
여자관객 ……! (비로소 반응이…… 눈물이 핑 돈다. 천천히 일어난다. 어느새  
눈물이 흘렀다. 드디어!)  
……내가 내 죄를 알겠소.  
(여자관객, 의자 위로 올라선다. 밧줄 올라가미 안으로 스스로의 목을 넣는다. 한  
발을 뒤로 크게 올려 막 어떤 행위를 시작하려는데 징소리와 함께 조명 cut out)  
(274)

그녀의 자살이 다소 미완의 형태로 그려졌다 해도, 이제 ‘관객이 퇴장한 다음에까지 계속 울리는 거대한 집단의 **육중한 발소리**’ 라는 **음향** 효과만이 남겨진 이 결말부에서 관객이나 독자가 끌어낼 수 있는 작품 해석의 **방향**은 크게 두 가지로 나타날 수 있을 것이다.

그 하나는 이 작품이, 과거 역사를 **포함해** 당대 현실의 폭력적 부조리에 대해 방관자적 자세로 일관해온 대부분의 관객들에게 정치적 관심을 불러 일으키는 한 계기가 될 수 있으리라는 입장이다. 이 입장에서 볼 때 여관객 (역의 여배우)이 당한 육체적 고초는, 그 정도가 심했다고는 해도 어느 정도 긍정적 의미를 지닌다고 하겠다. 그렇게 심한 자극을 가하지 않으면 각자의 평화 속에 즐겨 숨어버리는 대개의 보통 시민들을 위한 각성시키기 위한 희생양으로 그녀가 선택된 셈이다.

또 다른 해석의 **방향**으로 가능한 것은, 그녀가 다른 이들의 각성을 위한 희생양이 아니라 말 그대로 무고한 또 하나의 희생자로 사라져 갔다고 보는 것이다. 이렇게 보면 그녀의 마지막 자살은 참으로 자신의 무관심에 대한 반성과 자각에서 비롯된 일종의 의식 있는 선택 행위가 아니라, 그 상황에 까지 몰린 한 약자가 오직 육체적 고통에서 벗어나기 위한 방편으로 어쩔 수 없이 받아들여야 했던 **고문과정**의 목적지 같은 것이다.

이 작품이 구체성을 의도적으로 약화시키면서 열어놓은 의미의 애매성 때문에 이와 같이 다른 해석이 모두 가능하다는 것은 인정하면서, 그렇다면

그 각각의 해석에서 여성육체 이미지의 몫이 어떤 기능을 하는지 생각해볼 수 있을 것이다. 첫 번째 입장의 경우, 한 젊은 여성의 육체에 가하는 자극적 고통의 과정이, 정치·역사적으로 무관심해선 안 된다는 나름의 교훈적 주제의식을 위해 가장 적절한 각성의 방법론일 수 있는지 의문을 제기할 수 있다. 설혹 이 공연의 분위기에 짓눌려, 혹은 그녀에 대한 동정심으로 현실 속의 폭력에 대해 문제의식을 지니게 되었다 해도, 그 문제의식은 순간적 감각에만 의존하고 있을 뿐 감각의 논리까지 수반하고 있지는 못한 것이다. 두 번째 입장의 경우에도, 왜 하필 젊은 여성이 이 시대 **약하고** 억울한 보통 사람의 대표로 희생되어야 했는지에 대한 의문은 마찬가지로 남는다. 세조와 사육신의 관계에서 읽어낼 수 있었던 그나마의 이유나 배경 설명도 필요 없을 만큼 무조건적인 폭력이 이 시대의 폭력임을 말하고 싶었다면, 오히려 이 시대 보통 사람의 다양한 유형들을 제시하고 그들의 개별성과 상관없이 똑같이 가해지는 물리적 폭력을 제시하는 것이 더 효과적이었을 것이다.

어느 쪽이 되었든, 결국 「카덴자」가 관객들에게 한 젊은 여성의 육체에 가하는 자극적 고통의 과정을 작품 전반에 내세워 주제의식을 전달하려 한 점은 거의 분명한 것으로 보인다. 그녀에 대한 동정심이나 그녀를 구해내지 못하는 무력함 때문에 관객들이 자신의 문제를 돌아보게 되었다면, 이는 어떤 의미에서 의외로 여관객(역의 여배우)이 일종의 멜로드라마적 효과를 발휘했다는 뜻이 된다. 그러나 더욱 염려가 되는 것은, 이 **작품을** 통해 그 어떤 문제의식이나 최소한의 죄책감에도 이르지 못한 채 오직 여관객(역의 여배우)의 몸부림과 아우성이 전달하는 말초적 **감각만을** 누리고 극장 문을 나설 남성 관객의 존재들이다. 은근히 난해하고도 사회비판적인 실험연극을 보고 있다는 미명하에 은밀하고도 떳떳하게 가학적 쾌락 욕구만 충족·해소시키고 말아버릴 관객의 존재에 대해 생각해보지 않을 수 없는 것이다.

이렇듯 「카덴자」를 통해 드러나는 의미의 애매성과 감각의 확실성, 그리고 그 강력한 감각 효과를 위해 동원되는 여성 육체의 이미지는, 「카덴자」만큼 작품 전반을 통해서서는 아니더라도 부분적으로 노출 연기 방식을 끌어들



이는 실험적이고 진지한 공연의 연출 방향에 대해서 문제의식을 갖게 만드는 하나의 전형적인 예라 할 만하다.

### 3. 나오면서

본고는 한국 현대 연극 및 희곡에 나타난 여성 육체 이미지에 대해 생각해보기 시작하는 예비적 논의의 성격으로 쓰여졌다. 글의 앞부분에서는 간단히, 한국 현대 연극사나 희곡사에 여성주의적 시각을 적용시켰을 때 추려낼 수 있는 맥락을 짚어 보았다. 그 과정에서, 일단 우리 연극과 희곡에 나타난 여성 육체 이미지는 남성 극작가와 남성 연출가에 의해 이루어진 작업으로부터 찾아보아야 한다는 필요성을 재확인하게 되었고, 본고에서는 이 문제에 대해 생각해볼 수 있는 가장 확연한 예로 이현화 작「카텐자」를 들어 논의하였다.

역사물의 외피를 빌어와 현대와 과거, 관객들의 현실과 극중 허구를 뒤섞는 이 실험적 연극은 우리 현대 연극사에 있어 분명 무시할 수 없는 의의를 지니는 작품이다. 그럼에도 불구하고, 육체 이미지를 부각시키는 데 적절한 압도적 분위기나 위협적 설정 위에서 고문의 점층적 효과와 유린당한 여성 육체의 이미지를 강화시켜 결국 의미의 애매성 가운데 감각의 확실성만이라도 드러내는 공연 결과에 닿았을 때, 이 작품이 불러일으킬 수 있는 부작용에 대해 재고해볼 필요도 있는 것이다.

「카텐자」에서 확인된 이러한 특성이 이 한 작품에만 국한되는 것이 아니기에 이 예비적 논의의 필요가 커진다고 볼 수 있다. 이 문제의식은 「산뜻김」 등 「카텐자」와 유사한 아이디어를 담고 있는 같은 작가의 또 다른 작품들에도 확대 적용될 수 있을 것이다. 뿐만 아니라 90년대 이후 창작극과 변역극에 두루 걸쳐 특히 연출 및 무대화 과정에서 연기자의 신체 노출 정도가 높아진 국내 공연 사례들에 대해서조차 일정하게 문제의식을 공유할 수

있다고 보인다. 이 또 다른 대상들에 대해 논의를 확대하고 진전시키는 일은 이후의 작업으로 남겨 둔다.

■ 필자 : 이화여대 교수

## Abstract

### Female Body Image in Korean Theatre

– on 「Cadenza」 written by Lee, Hyeon-Hwa

Chung, Woo-Suk

In these days, it's not unusual for us to see the history of literature described from a feministic standpoint. As for the history of Korean drama or theater, however, its still unusual.

We can picture vaguely the trend of history in woman's drama from japanese imperialism period to nowadays. Under the rule of japanese colonialism, woman's drama described female life suffered from colonial and patriarchal suppression. In 1960-70's when female dramatists enter on the stage, we can notice woman's drama earnestly. Park, Hyeon-Sook and Kim, Ja-Rim among those, draw public attention.

Since 1980's, theoretical attention about feminism drama reached the high point. But, we've had not only Korean original plays but also dramas translated from foreign works and adapted from another genre or co-produced works as woman's drama. So, it's not easy to find many woman's dramas as text by woman playwright.

Finally, we have to reach the matter of female body image described in Korean drama through male playwright or director. In this aspect, 「Cadenza」 is exemplary for female body image.

Though it seems like historical works, it practically represents process which draw the character as a 'female audience' and put her to torture. It represents image trampled down by gradually increased torture and often shows harmful acts from sexual harassment. In the end this play has

ambiguity of meaning as well as clearness of sense.

It's sure that this play delivers us strong feeling of pain by means of female body. But it should be reconsidered that this kind of image can bring male audience sensual pleasure and that effect is irrelevant to the meaning of a work.