

2023 성평등 문화예술 비평활동
문화예술다리미 비평집

권순지, 박옥태, 서서희, 김누리, 도인정, 박진아, 이은심, 차유림

2023

성평등 문화예술 비평활동
문화예술다리미 비평집

2023 성평등 문화예술 비평활동
문화예술다리미 비평집



권순지, 박옥태, 서서희, 김누리
도인정, 박진아, 이은심, 차유림

| 차례 |

08 권순지 — ‘소희들’을 생각하며

— [문화예술다리미사업 - 영화비평 <다음 소희>]

16 박옥태 — 조선최초 여성명창 진채선

23 서서희 — 부엌의 문을 열면 보이는 : 연극

— <마음의 범죄>를 보고

33 김누리 — 이 이야기는 비극이 아니(어야 한다

— 진주 희곡 「배소고지 이야기」 — 기억의 연못」을 읽고

55 도인정 — 기억 사용법

— 아니 에르노 → 신유진 → 독자D로 이어지다

65 박진아 — 우리는 지금, 미래를 가르는 치열한 전쟁 중입니다

— <이퀄리브리엄 Equilibrium 인간과 환경의 경계에서> 전사를 보고

78 이은심 — 가까이 그리고 멀리

— 점점 가까이 그리고 점점 멀리

87 차유림 — ‘공생의 길목에서~뜨개질하는 작가’

— <오션 원더랜드> 물아냐 작가 작품비평

the first two, the third is a more complex, but still relatively simple, model.

The first model is a simple linear model, which assumes that the relationship between the variables is linear.

The second model is a quadratic model, which assumes that the relationship between the variables is quadratic.

The third model is a cubic model, which assumes that the relationship between the variables is cubic.

The fourth model is a quartic model, which assumes that the relationship between the variables is quartic.

The fifth model is a quintic model, which assumes that the relationship between the variables is quintic.

The sixth model is a sextic model, which assumes that the relationship between the variables is sextic.

The seventh model is a septic model, which assumes that the relationship between the variables is septic.

The eighth model is an octic model, which assumes that the relationship between the variables is octic.

The ninth model is a nonic model, which assumes that the relationship between the variables is nonic.

The tenth model is a decic model, which assumes that the relationship between the variables is decic.

The eleventh model is an undecimic model, which assumes that the relationship between the variables is undecimic.

The twelfth model is a duodecimic model, which assumes that the relationship between the variables is duodecimic.

The thirteenth model is a tridecimic model, which assumes that the relationship between the variables is tridecimic.

The fourteenth model is a quidecimic model, which assumes that the relationship between the variables is quidecimic.

The fifteenth model is a quindecimic model, which assumes that the relationship between the variables is quindecimic.

The sixteenth model is a sexdecimic model, which assumes that the relationship between the variables is sexdecimic.

The seventeenth model is a septdecimic model, which assumes that the relationship between the variables is septdecimic.

The eighteenth model is an octodecimic model, which assumes that the relationship between the variables is octodecimic.

The nineteenth model is a nondecimic model, which assumes that the relationship between the variables is nondecimic.

The twentieth model is a vigintimic model, which assumes that the relationship between the variables is vigintimic.

the first two, the third is a more complex, but still relatively simple, model.

The first two models are based on the assumption that the system is in a steady state.

The third model is based on the assumption that the system is in a non-steady state.

The first two models are based on the assumption that the system is in a steady state.

The third model is based on the assumption that the system is in a non-steady state.

The first two models are based on the assumption that the system is in a steady state.

The third model is based on the assumption that the system is in a non-steady state.

The first two models are based on the assumption that the system is in a steady state.

The third model is based on the assumption that the system is in a non-steady state.

The first two models are based on the assumption that the system is in a steady state.

The third model is based on the assumption that the system is in a non-steady state.

The first two models are based on the assumption that the system is in a steady state.

The third model is based on the assumption that the system is in a non-steady state.

The first two models are based on the assumption that the system is in a steady state.

The third model is based on the assumption that the system is in a non-steady state.

The first two models are based on the assumption that the system is in a steady state.

The third model is based on the assumption that the system is in a non-steady state.

The first two models are based on the assumption that the system is in a steady state.

The third model is based on the assumption that the system is in a non-steady state.

The first two models are based on the assumption that the system is in a steady state.

The third model is based on the assumption that the system is in a non-steady state.

‘소희들’을 생각하며

권순지

모두가 각자의 자리에 앉아 헤드폰을 끼고 있는, 낮지만 꽤 소란스러운 음성들이 사무실 공기를 가득 메운 광경 속에서 그들 중 누구도 곁에 있는 동료들 신경 쓰는 모습은 보이지 않는다. 더 정확히 말해 자신과 통화하는 상대 이외에 누구도 신경 쓰기 어려운 환경에 놓인 사람들이다. 이러한 광경이 낯선 소희(김시은)는 사무실 문을 열고 들어서자마자 한동안 몸을 움직이지 못하고 그 차분하고도 혼란스러운 분위기에 눈을 떼지 못한다. 부담가질 것 없으며 소희를 맞아주는 팀장 준호(심희섭)는 이내 곧 선배 지원(윤가이)을 따라가 배우라며 소희를 지원의 옆자리에 앉힌다. 달리 어떻게 할 도리가 없이 앉아 선배의 자리를 물끄러미 바라보는 소희에게 선배 지원은 “그냥 보라”고 지

시하며 늘 해왔던 대로 헤드폰을 끼고 부드러운 목소리를 낸다. “사랑합니다. 고객님의, 무엇을 도와드릴까요?”

청소년 현장실습생을 둘러싼 계층화된 권력의 문제

지난 2월 8일 개봉한 영화 <다음 소희>(정주리, 2023)는 ‘2017 전주 콜센터 현장실습생 자살사건’이라는 실화를 바탕으로 하였다는 점에서 주목받았다. 고등학교 3학년 학생인 소희가 콜센터로 현장실습을 나가 겪은 부조리한 현실들, 그리고 이와 얽힌 사회의 여러 구조적 문제는 결국 청소년 현장실습생 당사자를 죽음으로 내몰았다. 영화 <다음 소희>가 쏘아 올린 메시지는 사회가 노동자를 얼마나 존중하지 않는지, 노동의 가치가 자본과 실적의 논리에 따라 어떻게 비정상적으로 하락했는지 분명히 알 수 있게 했다. 특히 청소년 노동자와 같은 사회적 약자 계층을 노동의 영역에서 어떻게 취급하는지 가슴 절절하도록 그리고 분노하도록 느끼게 했다.

불만 가득한 고객의 전화를 무슨 일이 있어도 받아야 하는 ‘충알받이 노동자’ 소희에게는 어떤 힘도 없다. 할 수 있는 일은 최대한 실적을 쌓아 급여라도 많이 받는 것이다. 그러나 그마저도 허락되지 않았다. 콜수를 채워 센터 실적표의 상위에 오르기도 하였던 소희에게는 ‘실습생’이라는 이유로 일한 만큼의 정당한 대가가 주어지지 않았다. 기만은 반복되었다. 감당할 수 없는 기만의 연속을 버티다 못한 팀장 준호는 자신의 팀원을 지켜주지 못했다는 죄책감에 무너져 소희보다 먼저 죽음

을 택하게 된다. 이후 번저간 죽음의 불씨, 영화는 이 죽음의 진실을 깊숙하게 파헤치는 형사 유진(배두나)에게 많은 부분을 맡겨둔다. 형사 유진이 진실에 다가갈수록 분노와 슬픔의 크기는 비례하여 관객을 향해 무겁게 내려앉는다.

소비가 처한 노동 현실은 영화에서 적나라하게 드러난다. ‘국가 – 기업 – 학교’가 담합해 ‘현장실습’을 구실 삼아 청소년 노동자를 노동 착취의 구조로 흡수시켜 버린 그 현실은, ‘학교의 담당 선생님’, ‘콜센터의 간부들’, 운영 예산 부족으로 특성화고등학교 학생들의 현장실습 실적에 목말라 있는 ‘교육청 담당자들’, 그리고 그 목줄을 쥐고 있는 최상위 권력 주체 ‘국가’로 계층화되어 있다.

감정노동, 여성이라면 누구나 할 수 있는 일?

사실, 노동자가 결국은 죽음을 택하게 만든 콜센터 현장의 노동 문제는 비단 어제오늘의 일이 아니다. 콜센터의 감정 노동을 수행하는 노동자 대부분이 ‘여성’이라는 점에서 이 영화는 노동의 영역에서 젠더의 문제를 언급하지 않을 수 없게 한다. 미국의 사회학자 호실드(Hochschild 1983)¹⁾가 설명한 바 있는 ‘감정노동(emotional Labor)’은 업무의 진행과 유지를 위해 노동자가 자신의 감정을 관리하는 활동이다. 기업의 서비스 정신은

1) Hochschild, Arlie Russell, 1983, (The)managed heart : commercialization of human feeling(이가람 역, 2009, 『감정노동 : 노동은 우리의 감정을 어떻게 상품으로 만드는가』, 서울 : 이매진).

노동자의 감정노동을 필요로 하며 그에 기대어 자본주의의 목적을 달성한다. 이와 같은 감정노동의 대표 직군에 ‘콜센터 노동’이 있다. 그리고 콜센터 상담 노동자의 다수는 여성이다. 감정노동을 수행하는 여성 노동자 다수가 밀집해 있는 콜센터 산업 현장의 문제는 관련한 여러 조사를 통해 드러난 바 있다. 국가인권위원회의 2021년 자료²⁾에 따르면 지역별 콜센터 노동자의 72.9%가 여성인 것으로 확인된다. 해당 자료에는 콜센터 노동자들의 근무 환경에 대해서도 언급되어 있는데, 조사 결과 업무 스트레스가 높게 나타난 편이며 이와 같은 요인에는 감정노동 지수가 크게 작용한 것으로 파악된다. 그러나 극도의 감정노동 결과로 나타나는 여성 노동자 개인의 건강권 위협 문제를 해결할 수 있는 보호 체계는 제대로 마련되지 않은 현실이고, 이에 대한 문제 제기는 2023년 민주노총이 실시한 조사³⁾에서도 나타난다.

콜센터 노동 현장에서 ‘감정’은 구조에 의해 ‘포섭’됨과 동시에 ‘처리’된다. 어떠한 상황에서도 감정 관리를 잘할 것으로 요구되는 여성은 일자리 산업에 대거 투입되고, 그 안에서 나타날 수밖에 없는 감정 노동의 잔해물로서의 개인감정은 구조 안에서 무화된다. 사회적으로 여성이 남성에 비해 감정노동을 더 잘할 것으로 기대되어 왔고, 이는 호실드(Hochschild 1983)가

2) 국가인권위원회, 2021, “콜센터 노동자 인권상황 실태조사”

3) 전국민주노동조합총연맹, 2023, “2023년 콜센터 노동자 건강권 실태조사 보고서”

주장했듯이 감정노동이 노동자의 일 숙련도와 무관한 사적인, 일상의 자연적인 것으로 더 크게 인식되어 온 문제와 깊이 연루되어 있다. 즉, 감정노동은 줄곧 사회에서 공적 존재로 인정받지 못한 ‘여성의 일’, ‘여성이라면 누구라도 할 수 있는 일’로 취급되어 왔다. 더 중요한 문제는 이러한 감정노동의 구조 안에서 여성 노동자 개인이 처한 어려움이 고객 응대에만 국한되어 있지 않다는 것이다. 콜센터 상담사들은 회사의 감시시스템에 의해 실시간으로 감시당하며 실적을 위해 벼랑 끝으로 내몰린다. “화장실 가는 것도 순서를 정하는 줄을 서야 할 정도로 기본 생활권도 보장받지 못하는 근무 환경⁴⁾ 뿐만 아니라 불안정한 고용과 임금체계 또한 콜센터 노동자가 건강한 삶을 꾸리는 데 제한 요소로 작동한다.

콜센터, 여성 일자리 산업의 메카 아닌 ‘수렁’

이러한 맥락을 이어 영화 <다음 사회>의 모티브가 된 사건의 배경이 전주 지역이라는 점에 주목하여 ‘지역 여성 일자리’와 콜센터의 관계, 더 구체적으로 말해 콜센터가 이른바 ‘지역 여성 일자리 산업의 메카’로 불리며 성장하게 된 배경 또한 파악할 필요가 있다고 보았다. 실제 전라북도도 여성 일자리 창출을 위해 콜센터 유치 사업에 막대한 보조금을 투자한 바 있

4) 김윤숙, 2022, “감정 노동 벼랑 끝에 서 있는 콜센터 상담사”, 『비정규 노동』 153 : 70-75.

고, 이와 같은 사실은 2000년대 초 쏟아진 여러 언론을 통해 확인된다. 그중 한 기사⁵⁾에 따르면 전라북도의 콜센터 유치 사업 추진은 영화 속 배경 지역인 전주뿐만이 아니라 군산, 익산, 남원 등을 포함한 몇몇 지역에서도 집중되었다는 점을 알 수 있다. 주목할 만한 점은 지역에 콜센터를 유치하고자 하였던 배경에는 ‘여성 일자리 창출’의 목적뿐만이 아니라 ‘지역 경제 활성화’의 효과를 꾀하고자 하는 더 큰 차원의 목적이 있었다는 것이다. 그런데 영화를 통해서도 알 수 있다시피 콜센터 산업 현장은 지역 여성을 위한 일자리로 인정하기 어렵다. 100명이 취업하면 100명이 그만두고 다시 100명이 금방 채워지는 식의 불안정하며 건강하지 못한 반복의 연속 체계에 놓인 콜센터에서 여성은 대체 가능한 소모품일 뿐이다. 지역은 여성을 자원 삼아 ‘지역 경제 활성화’라는 상징적 과업을 달성했을지는 몰라도 실상 여성을 위한 ‘진짜’ 일자리는 만들어 내지 못한 셈이다.

콜센터와 여성 일자리 문제를 교차해서 들여다볼 때 대전 지역의 사례 또한 주목할 만하다. 전국적으로 콜센터가 많이 위치해 있는 대표적인 지역이기 때문이다. 필자는 2022년 지방선거에서 대전광역시의회 비례대표 후보로 출마한 콜센터 상담사를 인터뷰하여 기사화한 적이 있다.⁶⁾ 당시 그와 나누었던

5) 『전민일보』, “여성일자리 창출 일한 콜센터 유치 사할 ‘가시적 성과’” 2007.11.11. 일자.

6) 『오마이뉴스』, “기업에 쓰는 혈세를 여성 일자리에… 제가 하겠습니다” 2022.05.27. 일자.

이야기 중 잊히지 않는 이야기가 있다.

“이런 이야기 들어보셨어요? 대전에서 콜센터를 한 번도 경험 해 보지 않은 여자는 아마 드물 거라는 이야기요. 그만큼 여성이 많이 일하는 곳이 콜센터예요. 지역 여성 노동이 콜센터로 압축 되었다고 해도 과언이 아닐 정도로 여성 일자리 범위가 좁은 현실을 의미하죠. 지역이 제조업이 취약한 산업 구조라 일자리 창출이 필요하다는 점, 타지역에 비해 대전 여성이 사투리를 사용하지 않는다는 점도 지역이 콜센터 사업을 유치하였던 중요한 이유였어요. 그런데 인건비가 너무 낮죠. 지자체가 주도해서 저 임금 여성 일자리를 양산한 거예요.”

— (2022년. 대전광역시의회 비례대표 선거 김현주 후보와의 인터뷰 내용 중)

시의회에 진출하여 지역 여성 일자리를 위한 정책을 펼치고 싶다고 호소하였던 콜센터 상담사와의 인터뷰를 상기하며 영화 〈다음 사회〉 속 콜센터 현장을 다시 들여다본다. 여성 총알받이 노동자가 버티는 콜센터 노동 현장을 둘러싼 권력을 겹겹이 드러내야 함을 분명하게 인식하게 된다. 영화는 다음의 ‘사회’는 없어야 한다는 비판적인 메시지를 내포하고 있지만, 실상 ‘사회’는 지역 곳곳의 콜센터 현장에서 과거에도 존재했고 지금도 “사랑합니다. 고객님의”을 매일 말하고 있다. 원하지 않은 채로 수렁에 빠진 ‘사회들’의 몸에서 떨어지지 않은 헤드폰, 그것

이 단절시킨 여성 노동자들의 이야기는 헤드폰 바깥으로 말해
져야 한다.

조선최초 여성명창 진채선

박옥태

영화 : 도리화가

원작: 임이슬

감독:각색: 이종필, 김아영

출연: 류승용, 배수지, 송새벽

관람: 12세이상 관람가

“도리화가”의 영화 시대적 배경은 지금으로부터 약 156여년 전 조선후기인 1867년이다. 여성 소리꾼이 금기시 되었던 시대 조선 최초 여성 소리꾼과 스승 신재효를 소재로한 판소리 영화다. 여기에 세도정치 안동김씨들의 눈을 속이며 조선 최고의 권력의 꿈을 숨기고자 난봉꾼인 파락호 행세를하며 기회를 엿보던 홍선대원군이 등장한다. 영화 도리화는 조선 시대 후기 신분제와 유교 사상으로 여성이 차별을 받고 판소리 또한 양반들과 남성들만 할 수 있었던 시절에 당차고 당당해 자존의식이 높아 꼭 소리꾼이 되겠다는 어린 채선이 조선 시대 최초 여류명창이 되기까지의 과정을 현대적으로 각색하여 애뜻한 사랑이야기로 조선시대 최초 여류명창 진채선을 중

심으로 풀어간다.

화를 바탕으로 제작했다는 영화 전개가 내가 알고 있는 동리 신재효와 진채선의 관계 설정이 영화를 보는 내내 내용이 많이 달라 마음이 불편한 감정이 있었다. 스승인 신재효와 제자 진채선은 무려 35세나 차이가 나는데 연정을 가진 관계로 설정된 것은 말이 안 된다. 차라리 사실에 기초해 15세에 관기로 생활하다 스승 동리 신재효를 만나 엄격했던 신분제를 극복하고 많은 어려움 속에서도 당당하게 여류명창으로 성장해가는 진채선의 이야기로 영화가 전개되었더라면 아쉬움이 있다.

영화를 감상하면서 이것이 판소리 영화인가 아니면 멜로 영화인가 도무지 구분이 가지 않는 스토리 전개가 오히려 영화를 재미없게 만드는 요소라 생각했다.

판소리는 우리민족 정서의 한을 담고 있다. 하지만 진채선을 미화 하다보니까 기생출신 신분을 부정하고 있다. 아버지가 채선을 낳아 놓고 떠나버려 어렵게 채선을 키웠다. 병이 들어 죽음을 목전에 두고는 기생집에 어린 채선을 맡기고 병들어 죽어간 어머니를 생각하면 채선의 가슴에 얼마나 큰 한이 맺혔을까 생각해본다. 진채선을 연기한 배우지의 판소리는 가슴에 응어리진 한을 전혀 대중들에게 감동을 주지 못했다.

스승 신재효가 말한 소리꾼으로 갖추어야 할 4가지 덕목 호감을 주는 인물치레, 내용을 알고 있어야하는 사설치레, 목소리가 좋아야 하는 득음치레, 연기를 잘 해야하는 너름새 이 4가지 중 배우지 배우는 인물치레만 보여주었고 스승 신재효가

대원군에게 말한 그 아이 소리는 사람의 마음을 움직입니다 한 말이 대중들에게 전혀 전달되지 않았다. 판소리는 슬픔과 한의 깊이 만큼 기쁨과 흥을 담마 카타르시스를 주는 우리민족의 소리이다. 이영화에서는 조선최초 여류명창 진채선의 한이 느껴지는 소리가 보이지 않아 큰 감흥이 없었다.

이 원인은 인물치레 즉 여성의 외모만을 영화의 볼거리로 삼는 것이 영화의 실패 원인이 아닌가본다. 서편제처럼 정말 판소리를 잘 하는 배우를 캐스팅 했으면 좋았겠다는 아쉬움이 있다.

진채선을 주인공으로 한 “도리화가”영화는 조선최초 여류명창 진채선을 미화해 제작한 영화라는 생각이 들었다. 고창현 관기로 활동한 것을 부정하고 스승인 동리 신재효가 경연이 끝난 후 궁궐을 떠나오면서 가마을 탄 채선에게 마마라 부르는 장면에서 조선최초 여류명창이 된 진채선을 너무 미화시켰다는 생각이 들었다.

영화 제작자가 영화에서 전달하고자 하는 메시지가 있겠지만 젠더관점에서 주요 영상장면을 토대로 비평문을 작성한다.

#1: 영화 시작과 함께 내리는 눈

영화 도리화가는 눈으로 시작해 눈으로 끝난 영화다. 영화가 시작할 때 채선의 어머니는 눈이 휘몰아치는 눈길을 뚫고 어린 채선을 기생집에 맡기고 죽어간다. 죽어 가면서까지 책임을 다하려는 강인한 여성상이 느껴졌다. 반면에 아버지는

두 모녀에게 고난과 시련만을 남기고 떠나버린 무책임한 존재로 그려진다.

#2: 멍멍개 등장과 입신양면

저자 밤거리에서 홍선대원군과 신재효가 만나 멍멍개 너름새를 주고 받고 신재효가 홍선대원군에게 고개 숙이며 술잔을 받는다. 홍선대원군이 신재효에게 자네 꿈이 뭔가 물었을 때 신재효는 입신양면이라 말한다. 그리고 신재효도 홍선대원군에게 안동김씨 세도정치로부터 이 나라를 구할 사람은 대감밖에 없다고 말한다. 홍선대원군은 좋은 세상이 오면은 다시 한번 만나자는 장면에서 자신들의 야망과 입신양면을 위해 개처럼 꼬리를 흔들며 권력자한테 비유를 맞추는 장면에서 남자라는 자들은 자신의 출세와 입신양면을 위해서는 개처럼 먹이를 주는 주인에게 꼬리를 흔드는 행세를 하는 남성을 비판하는 장면처럼 느껴졌다.

#3: 천주교 박애, 평등, 사랑 신재효 감옥에 가둠, 심청가, 춘향가

제자 채선을 낙성연 경연에 참여할 수 있게 해달라는 찾아온 신재효를 박애, 평등, 사랑,을 주장하는 천주교 신자들과 사상이 닮았다며 감옥에 가둬버린다.

감옥에 갇힌 스승 신재효를 구하기 위해 채선은 신분을 속이고 연회에 참석해 권주가를 부르고 다른이와 다르게 권주가를 부른 채선이 신재효가 낙성연에 참여할 수 있도록 해달라고

부탁한 제자인 걸 알아본다. 채선은 스승 신재효를 풀어줄 것을 간청한다. 심청가를 부르며 연못에 몸을 던져 뛰어들고 여자인 채선이가 부르는 심청가 소리가 마음에 들어한 대원군이 스승 신재효를 감옥에서 풀어줘 낙성연 경연에 참여해 춘향가를 불러 경연에서 장원을 해 조선시대 최초 여류명창이 된다.

춘향전에서는 이도령이 옥에 갇힌 춘향이를 구하지만 도리화가에서는 채선이 스승 신재효를 구한다. 경연에 장원을 한 진채선은 여류명창에 오르고 스승인 신재효는 고창 동리정사에 내려가 종2품 오취장 관직을 얻어 입신양면하게된다.

경연에서 남성 소리꾼을 제치고 여성 소리꾼 채선이가 경연에서 장원해 스승이 원하는 입신양면을 해주어 여류명창 힘을 보여준다.

#4: 노쇠해진 흥선대원군과 스승 신재

1873년 대원군이 민비세력에 축출되어 실각되고 노쇠해진 흥선대원군과 스승신재효가 흰머리가 가득한 노쇠해진 모습이 오버랩되어 나오는 장면에서 남자들이 입신양면을 하기 위해 출세와 권력을 꿈꾸지만 결국 늙고 노쇠해지면 모두 부질없고 인생무상을 의미하고 있다.

#5: 궁을 떠나면서 내리는 눈

마지막 앤딩부분에서는 권력을 잃고 노쇠해진 흥선대원군이 진채선을 보내준다. 영화가 시작할 때 내리는 눈은 고난과

시련을 암시하는 반면 보따리를 들고 눈길을 뚫고 떠나는 장면에서는 억압된 윤현궁을 벗어나 채선의 의지대로 살아간다는 암시를 보따리로 말해준다.

윤현궁을 떠나 자유로운 몸이된 진채선은 고창 동리정사에 도착해 보따리를 옆에 놓고 텃마루에 앉아 소복소복 눈이 내리며 영화는 끝난다.

나는 이영화에서 눈과 보따리에 주목했다. 보따리는 억압으로부터 해방감을 의미하고 하얀눈은 새로운 출발을 암시하고 있다.

진채선은 흥선대원군으로부터 자유로워지고 연정을 품었던 스승 신재효로부터도 자유로워진 몸이 되었다. 진채선 옆에 놓여진 보따리는 어디든 자유로이 갈 수 있고 주체적인 삶을 살아 갈 것이라는 것을 암시한다. 또한 소복이 내리는 포근한 흰눈은 지나온 진채선의 과거 기생집 생활 궁에 갇혀 흥선대원군에게 얽매인 삶 모두 흰 눈에 모두 덮어버리고 새로운 진채선의 삶이 시작될 거라는 걸 암시하고 있다.

고창군은 도리화가 영화가 방영 되면서 매년 9월 1일을 진채선의 날로 정하고 올해 3회째를 맞이 했다. 심원면 사등 마을에 있는 생가를 복원하고 추모행사를 했다. 지역주민 잔치 속에 관광콘텐츠로만 활용하지 말고 국악인들과 함께 잘 알려지지 않은 우리나라 여성최초 여류명창 진채선 업적에 대한 연구도 필요해 보인다. 고창군 관계자로부터 진채선에 대

한 용역 예산이 편성되어 있다는 말을 들었다. 조선최초 여류
명창 진채선이 어떠한 인물인지 많은 사람들에게 널리 알려지
기를 기대해본다.

부엌의 문을 열면 보이는 : 연극

- 〈마음의 범죄〉를 보고

서서희

2023년 9월 17일, 예술집단 고하가 공연한 연극 〈마음의 범죄〉를 관람했다. 전주에서 온전히 관객의 입장으로 연극을 관람한 것은 4번째, 그중 정극은 전주시립극단의 ‘맥베스’ 이후 처음이었다. 연극을 처음 본다는 친구 A의 손을 잡고 공연장인 우진문화공간에 도착했다. 관객의 대다수가 서로 알고 있는 듯 인사를 나누는 낯설지 않은 광경을 보며 공연의 리플렛을 받아 A와 함께 보았다. 학생 때 이후 공연장에 처음 와본다는 A의 말에 공연 리플렛에 적힌 ‘러닝타임 160분’을 살짝 손으로 가려보았다. 오페라나 콘서트의 경우 중간에 인터미션이 포함되는 것이 일반적이고, 대극장이 아닌 중, 소극장의 경우 관객의 집중도나 부담감을 덜기 위해 러닝타임을 줄이는 경우

가 많은데 인터미션도 없는 160분이라니. 걱정되는 마음을 안고 공연장으로 들어갔다. 파란 조명으로 어스름하게 보이는 무대 위에는 부엌으로 보이는 무대세트가 설치되어 있었다.

미국의 극작가 베스 헨리(Beth Henley)가 극본을 쓴 <마음의 범죄>는 1979년에 초연되어 1981년에 풀리처상 드라마 부분을 수상한 작품으로 1970년대의 미국 미시시피주 헤이즐 허스트라는 마을을 배경으로 매그라스 가문의 세 자매 레니, 메그, 베이브의 이야기가 펼쳐지는 페미니즘 연극이다. 허리케인 ‘카밀’이 미국 남부 미시시피주의 작은 마을 ‘헤이즐 허스트’를 휩쓸고 지나간 5년 뒤, 1974년 10월23일, 매그라스 세 자매 중 셋째 베이브가 남편을 총으로 쏘버리는 사건이 발생하고, 이 사건을 계기로 세 자매는 5년 만에 한 자리에 모이게 된다. 세 자매가 함께 힘을 합쳐 사건의 진상을 파헤치고 해결하는 내용일 거라 생각했지만, 연극은 내 예상과는 전혀 다르게 흘러갔다. 베이브가 남편을 쏜 것은 그저 하나의 사건일 뿐이다. 이 사건을 해결하는 것은 이 연극에서 그다지 중요한 일은 아니다. 이 연극에서 중요한 것은 세 자매가 각자 겪고 있는 ‘마음의 범죄’. 불안과 고통, 고립이 연대를 통해 해소되는 과정이었다.

매그라스 세 자매. 레니, 메그, 베이브

첫째인 레니는 부엌 한구석에 마련한 침대에서 생활하며 병든 할아버지를 돌보며 홀로 살아가고 있다. 둘째인 메그와는

연락도 잘 안되고, 셋째인 베이브는 지역의 유명한 변호사와 결혼하여 집을 나간 지 오래다. 극 초반, 아무도 없는 부엌 한 쪽에서 손바닥만 한 작은 케이크에 조심스레 촛불 하나를 쬔 는 모습에서 레니가 가지고 있는 깊은 외로움이 느껴졌다. 시 종일관 매그라스 자매들을 무시하고 경멸하는 ‘치크’에게도 주 녹 들어 제대로 된 한 마디 못하는 레니에게 가장 중요한 일 은 할아버지의 권유와 베이브의 일이 잘 해결되어 가족이 모 두 모이는 것이다.

둘째인 메그는 가수로 성공하기 위해 5년 전 도시로 떠났다. 카리스마 있고 매력적인 성격으로 사람들을 끌어당기는 메그 는 레니와는 상반되는 캐릭터이다. 크리스마스에도 가족과 연 락하지 않는 메그는 레니의 유일한 생일선물인 사탕을 허락도 없이 먹고, 할아버지 앞에서 자신이 유명한 스타가 된 것처럼 거짓말을 한다. 5년 전, 허리케인 ‘카밀’이 왔을 때 부주의한 행 동으로 남자친구 포터가 크게 다쳐 결국 다리에 장애를 입었을 때 아무런 말도 없이 도시로 떠나버린 메그는 책임감 없고 허 영심으로 가득 찬 철없는 동생처럼 보인다.

셋째인 베이브는 할아버지의 권유로 지역의 유명한 변호사 인 재커리와 일찌감치 결혼해 집을 나갔다. 앓던 얼굴로 시종 일관 밝게 행동하는 베이브는 순진하면서도 강인한 모습을 보 여준다. 레니와 메그가 대립할 때도 분위기를 부드럽게 만드 는 그녀는 모두에게 사랑받는 인물이다. 그냥 끝 보기 싫어서 남편을 쫓다며 해맑게 웃는 베이브의 모습은 사건의 무게를 가

법계 만들어 세 자매의 이야기에 더 집중하고 그들과 감정적 교류를 할 수 있게 해준다.

이렇게 서로 다른 캐릭터의 세 자매는 어린 시절 함께 살았던 집의 부엌 한편에서 오랜만에 만나게 된다. 오랜만에 만나 피상적인 대화를 나누던 이들은 곧 서로의 깊은 곳에 숨겨져 있던 이야기, ‘마음의 범죄’에 대해 이야기를 나누게 된다.

세 자매의 마음의 범죄

연극의 제목인 〈마음의 범죄〉는 레니, 메그, 베이브를 비롯한 등장인물들의 불안, 걱정, 공포와 같은 감정적 갈등을 가리킨다. 도박과 술에 빠져 가족을 괴롭히다가 결국 집을 나간 아버지. 가정폭력과 가난으로 인해 우울증에 걸려 결국 높은 고양이와 함께 자살해버린 어머니. 비극적인 사건으로 부모를 잃은 세 자매는 할아버지에게 정서적으로 억압받으며 자라왔다. 보수적인 1970년대 미국 시골마을에서 집 나간 아버지, 자살한 어머니를 둔 세 자매가 받았을 차가운 시선을 상상해보자. 자신의 가족을 ‘매그라스 마을의 수치’, ‘쓰레기’라고 말하는 사촌 자매 ‘치크’에게 아무 말도 못하는 것도 레니의 모습에서 이들을 향한 멸시가 얼마나 오랫동안 지속되어 왔는지 알 수 있다. 이러한 과정에서 세 자매의 마음속에 생긴 ‘마음의 범죄’는 행동과 선택, 인간관계 등 이들의 삶에 깊은 영향을 끼치고 있다.

모두가 떠난 집에서 홀로 할아버지를 돌보는 레니는 자신

의 책임져야 하는 것에 부담감과 외로움을 느끼고 있으며, 이는 메그에 대한 질투와 분노로 이어진다. 레니는 스스로 '쪼그라든 난소'라 표현하는 불임으로 인해 할아버지에게 정서적으로 가스라이팅을 당하며 이성과 새로운 관계를 맺는 것이 불가능하다 생각한다. 부엌 한구석에 놓여진 침대에서 생활하며 할아버지를 돌보는 메마른 삶을 사는 자신과 정반대인 메그는 어린 시절 할아버지에게 사랑받으며 옷에 다는 방울(리본)을 가장 많이 받았으며, 이성들에게도 인기가 많은 아이였다. 레니가 갈망하는 것을 모두 가졌지만 그것들을 아무렇지 않게 버리고 도시고 떠나버린 메그는 무책임하고, 비도덕적인 거짓말쟁이이다.

그렇다면 메그는 어떨까? 가수가 되겠다며 도시로 떠난 메그는 현재 개 사료 공장에서 사무직으로 일하고 있다. 클럽에서 노래를 부르며 가수의 꿈을 키워가던 어느 날 갑자기 노래를 부를 수 없게 된 메그는 지난 크리스마스에는 정신병원에 입원해 있느라 레니의 연락도 받지 못했다. 어린 시절, 자살한 어머니의 시체를 최초로 발견한 이래 할아버지에게는 특별한 취급을 받았지만 정서적으로 불안정한 시기를 보냈다. 메그가 도시로 떠난 것은 어쩌면 가수의 꿈 때문이 아니라 자신 때문에 다친 '다크 포터'에 대한 죄책감과 책임에 대한 두려움으로 인한 도망일 것이다. 해소되지 않은 죄책감과 여러 좌절의 순간은 결국 메그를 정신병원에 입원하게 만들었으며 그렇게 사랑했던 노래도 부르지 못하게 만들었다. 베이브의 사건으로

오랜만에 고향에 왔지만 자존심 때문에 자매들에게 상처를 주고 거짓말을 하게 된다.

베이브는 레니와 메그에 비해 더 직접적인 마음의 범죄에 직면한다. 할아버지의 권유로 지역의 명망있는 변호사 재커리와 결혼한 베이브는 곧 지독한 가정폭력의 피해자가 되어버린다. 올해 7월 5일 여성가족부가 발표한 ‘2022년 가정폭력 실태조사’에서 가정폭력 피해자 중 ‘폭력 발생 이후 외부에 도움을 청한 경험이 없는 응답자가 92.3%’로 나왔다.¹⁾ 1970년대의 베이브는 어땠을까? 보수적이고 폐쇄적인 마을에서 오랫동안 시달렸던 베이브에게 도움을 요청할 곳은 그 어디에도 없었고, 가족들을 위해서라도 베이브는 그 누구에게도 말하지 못하고 홀로 그 끔찍한 상황을 견뎌내고 있었을 것이다. 이런 상황에서 유일한 위안이었던 윌리 제이라는 19살(원작에서는 15살)의 소년마저 재커리의 폭력으로 쫓겨나 버리고, 베이브는 서랍 속의 권총을 꺼내 자신의 귀에 가져다 댄다.

갑자기 엄마 생각이 나더군. 엄마의 자살이 말이야. (중략) 엄마도 어쩌면 자살을 하고 싶진 않았을지도 몰라. 엄마는 아빠를 죽이고 싶었을 거야

— 1막 中 베이브의 대사

1) 박효령, ‘가정폭력 피해자 92.3% “외부 도움 요청 안 해”’, 투데이신문, 2023.7.5

연대를 통한 마음의 범죄 해소

고립되어 아무런 소통도 하지 못하는 상태로 각자 최악의 상황으로 달려가고 있던 이들을 멈춰 세운 것이 베이브가 남편을 쏜 사건이라는 것이 참으로 아이러니하다. 끔찍한 상황 속에서도 우리는 서로를 이해하고 대화하는 연대 속에서 탈출구를 찾을 수 있다. 자매들의 대화는 해묵은 옛날이야기를 다시 소환하거나, 서로의 약점을 건드리는 등 갈등을 가시화한다. 그리고 그들의 대화를 통해 관객은 등장인물들을 이해하게 된다. 세 자매는 결코 착하거나 좋은 사람은 아니다. 그렇기에 나는 그들이 더욱 사랑스러웠고 한 명, 한 명을 이해하게 되었다.

레니는 스스로를 억압하는 것을 벗어던지고 뎀피스의 그 남자 ‘찰리’에게 먼저 연락한다. 그와 오해를 풀고 다시 관계를 이어가고 싶다고 말하며 새로운 연결고리를 만들어 간다.

메그는 자신이 풀지 못하고 도망갔던 지독한 죄책감인 ‘다크’와 대화하게 된다. 둘은 늦은 새벽까지 대화를 나누었다. 그리고 그 대화를 통해 메그는 자신이 과거에 얽매어 있었던 시간 동안 성장한 다크를 보게 되었고 자신 또한 내적 성장을 이뤄내고, 다시 노래도 부를 수 있게 된다.

레니와 메그와 달리 베이브의 위협은 아직도 건재하다. 윌리제이와의 관계가 알려진 베이브는 위기의 순간을 맞게 되지만 변호사인 바네트의 도움으로 재커리와 합의하여 재판은 피하게 된다. 다행스럽게 감옥에 가지 않았지만, 재커리는 베이브를 정신병원에 넣겠다고 협박하고, 베이브는 공포에 질려 두

차례 자살을 시도한다.

레니와 매그, 베이브 각자가 가지고 있는 ‘마음의 범죄’는 누군가에게는 시시닥 거리기 좋은 가벼운 이야기, 누군가에게는 목숨을 버리고 싶을 정도의 좌절을 담고 있다. 레니가 숨기고 싶었던 멤피스의 그 남자 ‘찰리’에 대한 이야기는 매그와 베이브에게는 재밌는 에피소드인 것처럼, 할아버지가 혼수상태에 빠지셨다는 이야기를 하며 폭소를 터뜨리는 레니와 베이브처럼. 어쩌면 재커리의 위협은 훗날 ‘그 멍청한 자식이 쫓리니까 헛소리를 하더라구!’라는 안줏거리가 될 수도 있을 것이다. 하지만 혼자 있는 베이브는 너무 연약했다. 언니들과 함께 있을 때는 강해 보였던 베이브였지만 혼자 있는 순간 ‘정신병원’이라는 말은 마치 인생의 끝에 있는 낭떠러지처럼 느껴지며 비극적인 미래만 보였을 것이다. 가스를 틀은 오븐에 머리를 박고 죽으려 하는 자신을 끄집어내는 매그에게 베이브는 말한다.

엄마가 왜 그 늙은 고양이와 함께 목 매달았는지 알 것 같아.
엄마는 혼자 죽고 싶은 게 아니었던 거야. 죽는 순간에는 외롭지 않길 원했던 거야.

— 3막 中 베이브의 대사

우리 모두 부엌이 필요해

베이브의 자살시도를 막은 매그는 그녀를 달래며 레니의 생일 축하 파티를 준비한다. 3단으로 만들어진 생일 케이크는

아마 지금껏 레니가 받은 생일 케이크 중 가장 큰 녀석일 것이다. 알록달록 생일케이크의 촛불을 불며 레니는 무슨 소원을 빌었을까?

레니 : 글썄, 별로 특별한 소원은 아닌 것 같아. 어떤 환상이
내 마음 속에 떠올랐어.

베이브 : 환상? 무슨 환상?

레니 : 정확히는 모르겠어. 우리 세 사람이 함께 미소 짓고
웃는 그런 환상.

베이브 : 그게 언제인데? 멀리 있는 일이야 아니면 가까이
일어난 일이야?

레니 : 모르겠어. [하지만] 먼 미래는 아닌 것 같아. 그렇다고
당장도 아니고. [하지만] 중요한 건 한 순간 우리 함
께 웃고 있었어.

— 3막 中 레니와 베이브의 대사

레니는 ‘찰리’와 잘 안될 수도 있고, 메그는 가수의 꿈이 좌절될 수도 있다. 베이브는 재커리로부터 해방되어 자유로운 삶을 살겠지만 그 안에서도 다른 어려움은 계속해서 등장할 것이다. 우리는 모두 ‘마음의 범죄’를 품고 살아가고, 이것은 결코 완벽히 해소될 수 없다. 그럼에도 우리가 살아갈 수 있는 것은 내 옆에 함께 대화할 수 있는, 연대할 수 있는 사람이 있기 때문이다.

〈마음의 범죄〉는 오직 ‘부엌’이라는 공간에서만 진행된다. 부엌은 동서양을 막론하고 가부장적 사회에서 여성의 영역으로 국한되어진다. 부엌은 여성의 역할을 제한하는 공간이기도 하지만, 이 작품에서는 역설적으로 여성들이 자신의 삶을 나누고, 서로 연대하고 위로하는 공간으로 역할한다. 이 공간에는 여성과 연대하는 자들(메그 — 다크 포터, 베이브 — 바네트)만이 들어올 수 있다.

요즘 들어 가끔 사람들과 대화하기가 힘들어질 때가 있다. 소위 ‘선 넘는 말’을 하는 게 아닐까 조심하며, 내 선과 상대의 선을 계산하다 점점 하나 없이 스쳐 지나가는 사람으로 남는 것 같아 한없이 외로워질 때도 있다. 글을 쓰는 지금 생각하면 어느새 나 스스로 내 부엌의 문을 잠가버린 것 같다. 1막에서 메그는 ‘왜냐하면 그건 인간의 욕구니까. 우리 삶에 대해 이야기 하는 것, 그건 인간의 중요한 욕구야.’라는 말을 한다. 나는 어느새 나의 욕구를 물어버리고 있었던 것은 아니었을까? 어서 내 부엌의 문을 열고 많은 사람들과 함께 인간의 중요한 욕구를 풀고 싶다.

이 이야기는 비극이 아니{어야 한다}

— 진주 희곡 「배소고지 이야기—기억의 연못」을¹⁾ 읽고

김누리

입에서 입으로, 기억의 연못에서 길어 올린 배소고지 이야기

진주 작가의 희곡 「배소고지 이야기—기억의 연못」은 1951년 전라북도 임실군 강진면 옥정리의 배소고지에서 국군에 의해 자행된 양민 학살 사건을 다룬 작품이다. 6.25 전쟁 당시와 그 전후에 여러 지역에서 발생했던 참상들을 다룬 작품이 많지만, 이 사건은 세간에 비교적 알려지지 않았다. 대문자 보편사로 기록되지 못한 소문자 역사를 발굴했다는 점만으로도 이 작품의 의의가 큰 까닭이다.

1) 진주, 「배소고지 이야기 : 기억의 연못」, 『사람들』, 책공장 이안재, 2021, 11, pp. 6 ~ 87. 이 글은 극 무대에 오른 작품보다 희곡을 우선시하여 다룬 비평문이다.

이는 전라북도 출신인 진주 작가에게도 남다른 의미를 지닌다.²⁾ 작가는 집필에 앞서 학업을 위해 처음으로 고향을 떠나 서울이라는 타지이자 수도권에 상경하고부터 “언제나 발이 땅에 닿지 않는 것 같은 외로움”을 겪기 시작했다고 한다. “특히 사회·경제·문화적으로 소외된 ‘전북’ 지역”에서 온 자신이 “가지고 있는 경계인, 마이너리티에 대한 관심³⁾”을 새삼 뚜렷하게 느끼며 지역성을 더 적극적으로 생각하게 되었던 무렵, 지역 여성의 구술사를 다루는 어느 강연에서 ‘배소고지’와 만나기에 이른다.⁴⁾ 그리하여 ‘배소고지 이야기’는 여성의 자리에서 재구성되어 ‘김순희’, ‘정입분’, ‘백소녀’, ‘박막동’

2) 1984년 전주에서 태어나 전북대학교 국어국문학과를 졸업하고 동 대학원 박사 과정을 수료한 뒤 한국예술종합학교 연극원 예술전문사 과정에서 극작을 전공했다. <배소고지 이야기>를 비롯해 1902년 서울 정동에 세워진 ‘손탁호텔’의 시대를 살아가던 독립운동가와 주변의 평범한 이들을 다룬 <정동구락부>, 한 이주여성과 그 자녀 세대를 사는 딸의 이야기 <아낙(ANAK)>, 예술대학 극작 수업의 종전 극작가 교수와 대학원생의 관계에서 벌어진 위계적인 폭력을 조명하는 <CLASS> 등을 쓰며 시대와 국적, 계층 등 서로 다른 조건에 놓인 여성들이 각자의 삶에서 직면하게 되는 교차적 문제를 꾸준히 말하고 있다.

3) 발췌한 구절이 실린 전문은 <https://brunch.co.kr/@gomays/145>에서 확인할 수 있다. (곰곰, 「배소고지 이야기_작업일지 ①」, 브런치스토리, 2019. 2. 28.) 아울러 <https://brunch.co.kr/magazine/basogoji>에 들어가면 2월 28일부터 3월 10일까지 총 여섯 차례에 걸쳐 연재된 작업일지가 모두 공개되어 있다.

4) “진주는, 지역의 콘텐츠진흥원에서 함한희 소장님의 전쟁과 여성에 대한 강의를 들으며 배소고지 이야기를 접하게 되었다. 듣자마자 수강생들이 탄식을 쏟아낼 정도로 강렬한 소재의 이 구술자료는 A4 반장 분량이었지만 바로 교수님께 가서 부탁을 드렸다. 임실지역에 발생한 전쟁구술기록을 비롯하여 6개월 동안 팀이 조사한 논문자료와 이미 사용 허락을 받은 미공개 자료까지 온 좋게 얻을 수 있었다. <배소고지>는, 과거 인물들 개개인에게 발생한 폭력은 실화이지만 이후 작가의 상상력과 형식적 시도들을 더해 완성된 작품이다.” 이유라, 「작가 진주와의 만남 : 가려진 사람들에게 시선을 닿아 침묵을 깨우는 작가」, 『공연과이론』 2022년 겨울호, 공연과이론을위한모임, 2022. 12, pp. 150-162, 참고.

이라는 이름을 가진 네 명의 주요 여성 인물들이 등장하는 여성 전쟁 서사라는 이야기 구조를 입는다. 1949년에 피 섞인 자매처럼 절친했던 저 10대 소녀들이 갑작스럽게 맞닥뜨린 6.25라는 참혹한 기억을 안고서 2016년에 당도하기까지, 약 70년이 흐른 긴 세월을 담은 대서사시가 된 것이다. 이제, 그들은 할머니가 되었다. 전쟁 때 배소고지의 총살 현장에서 간신히 살아남은 순희는 오늘날 옥정호가 내려다보이는 언덕에서 매운탕 식당을 운영하며, 시누가 된 막동과는 이따금 교류하며 지내는 듯하다. 입분은 전쟁에서 살아남고자 빨치산과 국군의 진영을 오가야 했던 삶에서 비롯한 충격으로 수십 년간 말을 잃어버린 상태이고, 그때 자신의 목숨을 살려줬던 군경토벌대장 ‘공씨’와 어느덧 결혼 60주년을 맞아 금강혼식을 앞두고 있다. 그리고 백소녀는 1950년의 인민재판에서 일찍이 목숨을 잃고 말았다.

이렇듯 짧지 않은 시간에 걸쳐 있는 여러 인물을 다루기 위해, 작품은 현재와 과거가 계속 교차하는 액자식 구성을 취한다. 현재에서 입분의 금강혼식이 예정된 날, 여전히 지긋한 동무 관계를 지키며 나란히 지난 인생을 곱씹고 있던 순희와 입분에게 죽은 백소녀의 영혼이 찾아오며 본격적인 이야기가 시작된다. 까마득히 오랜만에 재회한 그들은 그간 서로 잘 몰랐거나 오랫동안 오해하고 있었던 저마다의 사연을 더듬더듬 주고받는데, 이때 회상되는 상황들이 과거 시점으로 재연되면서, 다시 현재의 이들이 그 순간을 재해석하는 대화가 덧붙는

다. 아마 제목이 배소고지 ‘이야기’인 까닭도, 전후 시대의 끝나지 않은 고통만큼 깊고 깊은 ‘기억의 연못’에서 구전口傳되는 여성사이기 때문일까? 만약 그렇다면 시간을 거슬러 온 이야기들만큼, 그 말들에 귀 기울여 듣는 반응도 중요할 것이다. 작품 속에서 산 자와 죽은 자의 경계를 흐리고 과거와 현재가 혼재하며 시공간을 뒤섞는 비현실 같은 현실의 역사를 두고, 지금 여기에 살아 있는 자로서 감응할 독자의 몫도 따라 중요할 수밖에 없는 까닭이다.

‘악의 평범성’의 늪에 ‘평범한 개인’이 빠지지 않도록

그럼, 작품에 들어가기에 앞서 작품 속 이야기를 둘러싸고 있는 바깥의 이야기부터 잠시 살피려 한다. 2019년, 진주 작가는 연극 〈배소고지 이야기〉 초연⁵⁾을 앞두고 아래와 같은 작업일지를 공개한다.

“이 작품에서 저는 가해자로 지목될 수 있는 인물들이 특별한 개인으로 비치지 않기를 원했습니다. 그 인물이 역사의 모든 과오를 뒤집어쓰지 않게 하려고 했습니다. 그들을 옹호하기 위해서가 아니라, 그 개인들의 탓으로 돌려짐으로써 전쟁의 의미가

5) 2018년 한국문화예술위원회 창작산실 올해의 신작으로 선정되어 2019년 3월에 초연을 올린 뒤, 그로부터 4년 만이자 제41회 대한민국연극제 대상작 수상에 이른 올해 2023년에는 여러 지역의 무대에 연달아 오르며 재조명과 호평을 받고 있다. 특히 전주의 우진문화공간 예술극장에 오른 최근 10월 공연의 경우, 전북 여성의 수난사를 다룬 이 작품을 마침내 전북권에서 선보였다는 뜻깊은 의미를 지닌다.

희석될 수 있다고 생각했습니다.”⁶⁾

위의 인용문에서 작가가 주저하며 가리키는 ‘잠정적인’ 가해자 인물들이란, 앞서 소개했던 대로 이 작품 속 네 명의 여성 인물이다. 이들은 6.25 당시의 온갖 복잡한 진영들에 얽히고 설켜 서로 배신하거나 배척해야 했던 아수라장의 끝에 비참하게 희생된 사망자이거나 가까스로 살아남은 생존자이다.

그렇다면 다음과 같은 질문을 던져볼 수 있겠다. 어느 쪽으로든 전쟁이라는 비극사를 겪어낸 그들이 어쩌서 가해자로 불러야 하는가? 혹은 이제부터 찬찬히 만나보고자 하는 그들이 정말 가해자라면, 작가는 어쩌서 관객이 극을 관람하기도 전에 인물들에게 일종의 면죄부라도 주려는 듯 다소 선부르고 우려풀스러운 판단을 앞세웠는가? 저기서 말하는 ‘역사의 모든 과오’와 ‘전쟁의 의미가 희석될 수 있다’는 대목은 구체적으로 어떠한 맥락에 있으며, 작가가 경계하는 ‘특별한 개인’은 정확히 어떤 인물상인가? 이러한 표현들이 지나치게 주관적일뿐더러 특정한 역사를 평가하는 작가의 관점을 이미 선행하고 있기에, 독자의 입장에서 그대로 다 받아들이기는 조심스럽다. 더욱이 그 당부의 말은 6.25가 휴전하고 대략 10년이 지난 시기였던 1963년, 독일의 나치 전범이자 유대인 학살의 책임자였던 아이히만을 향해 한나 아렌트가 제기한 개념인 ‘악의 평

6) 앞의 작업일지 中 <https://brunch.co.kr/@gomsays/146>

범성'을 언뜻 떠오르게도 만들기 때문이다. 훗날 재판장에 섰던 아이히만은 그저 평범한 가장이자 노동자로서 나치에 순종적으로 부역했을 뿐이라며 그 자신을 변호했다. 이에 아렌트는 그가 타인의 입장까지도 아울러 비판적으로 사고할 능력이 없어 악을 저질렀다고 보고, 그의 죄목이 '살인죄'이기에 앞서 '사유의 불능'이라고 일컬었다. 그리고 즉시 엄청난 비난에 휩싸였다. 아렌트가 당사자가 아닌 제삼자의 자리에서 가해자를 손쉽게 용서할 여지를 남겼으며, 어찌 보면 그 말이야말로 희생자와 유가족이라는 타인의 입장을 배제한 입장일 수 있었기 때문이다.

이에 오늘날까지도 유효한 아렌트의 문제의식을 의식하며 이 글은 「배소고지 이야기」에서 특별치 않은 '평범한' 개인으로 설정되었을 인물들의 좌표를 돌아보려 한다. 그 자체로 낯날의 인간을 뜻하는 '개인'과, '평범'하다는 보편성의 관계가 어떻게 가능할지를 검증하고자, 1950년대를 살았던 저들 여성이 과연 누구의 입장을 고려하지 못해 역사의 과오를 덮어줄 위험에 처했는지, 또 모든 '악'과 '죄'가 담론적이기 마련일 때 그 내용은 누구의 자리에서 어떻게 해석되었는지를 점검해가고자 한다. 끝으로 이 글 역시 작가의 창작 의도를 옹호하려는 작업이 아니며, 독자에게 마치 이야기의 일부처럼 덩달아 도착한 저 의도를 무조건 탓하지도 않고, 자의적으로만 희석하지도 않기 위한 작업임을 미리 밝힌다.

여성의 선택에 여성이 없는 삶이 있었다

‘배소고지’는 오늘날의 옥정호 인근이라고만 어렵듯이 짐작될 뿐 그 위치가 확실히 파악될 수 없는 곳으로 남게 되었다. 다만 거기서 이백 명이 넘는 사람이 무고하게 폐죽음을 맞았다는 사실만은 분명하다. 1951년 배소 마을의 주민들이 “감히 빨갱이 새끼들한테 밥을 해”(49p)주었다는 애매모호한 이유만으로 반동분자로 몰려서 국군들에게 사살당할 때, 순희도 그 틈에 끼 있었다. 그런데도 “난사되는 총소리, / 몸이 관통되는 소리, 비명소리들. / 얹어지는 몸”(56p)의 생지옥에서 극적으로 살아남았다. 때마침 순희의 앞에 “몸이 딱 가리는 바우(…) 우리 [소녀들 : 괄호는 필자]가 맨날 지짐이 먹던 그 개바우”(57p)가 있었기 때문이다. 그러나 어쩐지 순희는 기적처럼 되찾은 생을 기겁게 끌어안거나 누리지 못하고, 도리어 평생을 사는 것 같지 않은 심정으로 가까스로 지내고 있었다. 현재에 순희가 수시로 자조하듯 중얼거리는 “그때, 죽었어야 했는가두 몰러.”, “그것이 내가 살고 싶어서 살아진 것인지는, 글씨, 모르겠다.”(57p) 같은 대사에서 생의 의지, 목적, 방향 따위를 가늠하기는 도통 어렵다. 도대체 이 아득한 무력감은 어디서 발생했는가? 순희의 아래 대사를 더 유심히 눈여겨볼 필요가 있다.

“나는 배소고지서 한 번 죽었고, 시누 데꼬 나가던 우리 신랑
도 그때 죽었고.” (p. 61)

이에 따르면 순희는 바위에 숨어서 살아나기도 전에 벌써 죽었다. 바로 그때 배소고지에 같이 있다가 같이 죽은 그녀의 신랑 ‘박씨’에 의해서. 그러나 죽었다는 순희가 이제껏 살아서 애기하듯, 박씨도 그로부터 몇십 년을 더 살았다. 정확히는 박씨도 겨우 살아남았다. 당시 그의 아버지가 축성회 간부였고, 그 자신도 경찰이었던 높은 지위가 그를 살려낼 수 있었다. 덕분에 그는 국군에게 자신이 반동분자가 아닌 이유를 아주 간단히 입증했다. 반면에 배우자인 순희도 당연히 빨갱이가 아니라는 진실에 대해서는 너무 간단히 반증했다. 전쟁이 발발했던 무렵, “시할머니, 시어머니, 시누들 줄줄이 죽어 나가는데 혼자 귀신 같이 친정에 가” 있었던 순희가 “먼 수로 그렇게 지 몸만 홀랑 살았느냐고”(53p) 꽤 씩하게 여겼던 박씨의 의심이 불거져 있었고, 결국 그는 하나뿐인 아내 순희를 “빨갱이 새끼”(54p)라고 고한 채 그대로 가버렸다. 순희와 함께 붙잡혀 있었던 그의 여동생 막동만을 선택적으로 구해낸 채로 말이다. 그로 인해 순희는 절친했던 친구와 소중한 배우자가 자신을 죽도록 내버리고 떠나가는 모습을 허망하게 지켜보아야 했다. 바로 그때부터 아주 오랫동안 거둑 되문게 되었다. “남편이라는 작자두, 죽을 때까지 동무라든 시누두 다 가 번졌는디, 이제 갈 떠두 없어졌는디. 왜 살아났으까?”(58p)

다만, 박씨가 충분히 살려낼 수 있었던 순희를 일부러 살리지 않았듯, 빨갱이가 아닌 순희의 진실을 왜곡하는 과정에서 의도적으로 외면하고 지워낸 몇몇 진실이 또 있다. 첫째, 전

쟁 직전에 순희는 산달을 앞두고 있었고, 우연히 전쟁이 일어나기에 앞서 산후조리를 위해 친정으로 가게 되었다. 둘째, 그 무렵 박씨가 순희를 살뜰히 보살펴주는 커녕 냉대하고 있었고, 순희는 무사히 출산할 수 있는 심리적 안정을 찾기 위해서라도 친정에 가야 했다. 셋째, 박씨의 말마따나 시댁 가족이 한꺼번에 죽음을 맞았을 때 그 자신은 살아남았다. 아주 운 좋게 살아남을 수 있었다. 그의 아버지가 여성 가족 구성원들을 버려두고 아들 박씨만 데리고서 몰래 피난을 갔기 때문이다. 따라서 순희는 물리적인 죽음을 맞지는 않았을지언정, 가부장 의 삶에서 영원히 없는 사람처럼 소외되었던 게 맞다. 삶의 결정권을 누릴 권리가 있는 인간으로서 실존하지 못한 게 맞다. 이에 박씨도 순희와의 부부 관계에서 영영 죽어버린 게 맞다. 훨씬 더 전부터 병들어 있었던 그들의 관계가 비로소 끝난 게 맞다. 여성은 남성에게 의해 목숨을 잃었고, 여성을 버린 남성은 존엄을 지켜내야 하는 인간이기를 스스로 포기했던 게 맞다.

나아가 여성과 남성의 그 비대칭적인 관계는 작중에서 상당히 발생하는 갈등들의 요인을 함축한다. 예컨대 박씨가 순희를 빨갱이로 의심했던 결정적인 이유는 그녀가 ‘지 몸만 홀랑 살았기’ 때문이었다. 당대에는 ‘과부’를 ‘미망인(아직 죽지 않은 사람)’이라고 멸시하여 부를 만큼, 여성이란 남편 없이 결코 살아남을 수 없는 부수적 존재에 불과하다는 성역할의 답론이 지배적이었기 때문이다. 여성은 남성을 빌리거나 남성에게 기대지 않으면 살아남을 능력을 갖출 수 없으며, 남성과의 관계에서

독립하여 홀로 살아남아서도 안 된다는 성차별적인 공통 감각이 당대를 좌우하고 있었다. 그러므로 만약 박씨가 막동을 여동생이라고 불러주고 구해주지 않았다면, 막동은 그의 가족인데도 스스로 살아남기가 어려웠을지 모른다. 처음에는 순희도 구해달라고 박씨에게 부탁했다가, 나중에는 “오빠 말이 맞을게. 항상, 오빠 말이 맞”(55p)다고 울먹이면서 순희를 “모르는 사람”(55p)으로 칭한 채 등져야 했던 것처럼, 당시의 여성은 발언권을 얻지 못하거나, 남성의 목소리를 대리할 조건의 발언권만 행사할 수 있었다.

그때 배소고지에는 없었지만, 전쟁의 생존자였던 입분이 살 수 있었던 이유도 결국 남성 덕이었다. 소위 ‘인공’이 내려오고 그녀는 빨치산 부대장 ‘외팔이’의 “나머지 팔이 될란”(43p)다고 자처해 한 번 살아남았고, 서울 수복 후에는 군경토벌대장 ‘공씨’가 외팔이를 죽이고 내민 손을 잡아 두 번 살아남았다. 비록 외팔이에게 “내가, 내 발로 왔”(43p)으며 공씨의 “손을. 내가. 60년을 잡았”(45p)다고 자기 의지를 강조하지만 아직은, 도리어 그렇기에 긍정하기가 더 어렵다. 그녀의 발이 향한 곳과 그녀가 잡은 사람이 결국 다 남성이라면, 거기에는 여전히 여성의 몸 없는 삶만 있을 수 있기 때문이다.

침묵과 증언 너머, 또 다른 여성 서사의 가능성

타자로서의 ‘여성’은 태어나는 게 아니라 만들어진다는 보부아르의 문장을 변용하자면, 작가가 작업일지에서 거론했던

특별치 않거나 못한 여성은 그렇게 만들어졌는지도 모른다. 여성이 전쟁의 전방에서 생사의 권력을 쥐고 있었던 남성의 입장을 필사적으로 고려할 때, 생사의 갈림길에서 휘청거리고 있던 다른 여성들의 입장을 그만큼 고려하기는 어려웠다. 하물며 어느 편에서 어찌 살거나 죽고자 한다는 본인의 입장조차 자유롭게 마주할 수 없었던 상황에서, 결과적으로 동무처럼 가까운 사람조차 저버리는 죄를 범하게 되었다. 혹은 여성의 자리로 허락되었던 후방에 머물러 있지 않고 고유의 존재감을 드러내거나, 그녀가 속해 있는 남성과 다른 노선을 선택하였—다고 억측된—다며 죄인이 되기도 했다. 여성 개인으로 태어난 뒤, 언제든지 남성에 의해 단죄될 수 있는 여성 집단으로 재구성된 것이다.

단, 이런 식의 결론은 너무나 쉽다. 젠더란 수동적으로 만들어지는 대상에 불과하다는 구성론을 단순히 반복하며 강화하는 요지에 그쳐서 자칫 위험할 수도 있다. 그것은 박씨의 억측처럼, 순희가 다른 여성들을 배반하고 혼자 살아남았을 뿐이라는 결과론적 착오와 크게 다를 바 없기 때문이다. 그럼, 어떻게 다른 결론을 내릴 수 있겠는가? 우선 막동이 순희를 배반했듯이, 작중 여성들이 저지른 유감스러운 선택과 판단을 다 부정할 수는 없다. 가깝고 먼 누군가를 위협에 빠뜨린 이에게 “그때는 속에 다 괴물이 살았”(43p)으며 “살아남는다는 거이, 다 이런 것이었으께”(72p) 어쩔 수 없었다는 이유로 면죄부를 주기는 더 위험하다. 불합리한 죽음을 무수히 남긴 전쟁을 뻔히 두고,

시대적으로 만들어진 어떤 허물을 사후적으로 벗겨낼 수는 있을지언정 그 겹겹을 완전히 다 걷어내서는 안 되기 때문이다.

대신, 그들의 일부 윤리적인 실패가 그들의 삶 전반을 실패로 꺾어놓지는 않도록, 실패의 인과관계를 여러 각도로 들여다볼 수는 있겠다. 오직 유무죄의 여부를 분간하기에 급급한 흑백 재판관의 시선에서 잠시 멀어진 채, 작업일지에서 당부했듯 작중의 사연들로 인해 ‘전쟁의 의미가 희석될’ 위험을 최소화할 수 있을지 알아보기 위함이다. 그러니 이는 여성 개인이 저지른 개별 행위들이 궁극적으로 가 닿는 지점을 살피는 시도이기도 하겠다. 그리하여 저 여성들이 나란히 있었던 전쟁 한복판의 사회적 의미를 되살리며, 각 행위의 옳고 그름만을 최우선으로 따지려는 흑백논리를 당분간 희석할 맥락들을 짚어낼 수 있을지도 모른다. 특히 네 명의 여성 중 손에 가장 많은 피를 묻힌 입분의 전향 서사에 주목할 필요가 있다. 입분은 1960년대 중반부터 전후 후유증으로 말을 잃고 살아왔다가, 전쟁 때 죽은 친구 백소녀의 영혼과 재회한 50여 년 만에 입을 여는데, 이때부터 새로운 서사가 쓰이기 때문이다.

“살려주세요. 지가 뭐든 할게요.”

외팔이, 입분을 노려본다.

“뒤틀이가 뒤틀든 지도 같이 할 탕게. / 총을 쏘라든 쏘구 대원들
밥하라든 하구.”

외팔이, 입분을 내보내려 한다.

(사이) “옆에 있으라든 있구.”

외팔이의 팔력은 옷자락을 잡는 입분.

외팔이, 화가 난 듯 입분을 더 세게 밀어 내보내려고 한다.

“내가, 내 발로 왔당게요. 누가 시켜서 온 것이 아니고! (외팔이가 잠시 멈췄다가 더 밀자) 각오도 없이 왔을까봐요. 제가 무슨 말 하는지 아시지요이?”

외팔이의 팔을 잡는 입분. 사이. 둘의 시선이 마주친다.

“지가 나머지 팔이 될란게. / (사이) 한나만 약속해주셔요이.”

외팔이. 팔을 위로 들어 올린다. 쥐었던 주먹을 편다. 면서기가 풀려난다. 면서기는 덤비지 못하고 도망친다. 입분은 그 모습을 지켜본다. 입분은 외팔이의 다른 팔이 되어 지휘, 장전하고 쏘는 자세를 취한다.⁷⁾

“그렇게 살았다. 고발허구 심판허구. 꼭 영원히 살 것처럼.”⁸⁾

— (pp. 42-43)

고로, 이제부터는 앞서 입분이가 주장했던 ‘자기 의지’의 내용을 더 속속들이 파헤쳐보려 한다. 입분이 빨치산 부대장의 ‘외팔이’에게 찾아가서 첫 전향을 자처했던 까닭은, 그저 생존 때문만은 아니었다. 어쩌면 그 순간 생존을 바란 마음은 애초에 없었는지도 모른다. 위의 인용문에서 입분이 살리고자 한

7) 1950년 7월, 해당 인용문에서 이 대사까지의 발화자는 모두 입분이다.

8) 2016년 가을, 이 대사의 발화자도 입분이다.

대상은 그녀 자신이 아닌 타인이었기 때문이다. 입분은 전쟁 전부터 ‘면서기’라는 다른 남성을 사랑했다. 그러다가 전향을 마다하여 빨치산에게 끌려간 면서기를 구출하기 위해, 스스로 대신 전향하게 되었다. 자신을 빨치산 부대에 내어주는 조건으로 면서기를 탈출시킨 것이다. 외팔이도 전쟁 전부터 그녀를 사랑하고 있었다는 사실을 알고서 역이용한 상황이었다. 그러나, 그 결과는 다소 허무했다. 서울 수복 후 전선이 뒤집히기까지 한참 시간이 흐르자, 면서기는 입분이 거기에 있다는 걸 알고도 외팔이 부대를 군경토벌대에 고발했다.⁹⁾ 이윽고 빨치산 토벌이 이뤄졌을 때 외팔이는 죽음을 맞았고, 그때 입분이 군경토벌대장 공씨의 동정을 사지 못했다면 홀로 목숨을 건지기는 쉽지 않았을 것이다.

그리고 그때부터 입분은 전쟁터에서 시도하는 ‘구원’이라는 행위가 얼마나 모순적인지를 차츰 깨달아가기 시작한다. “분명히 시작은 면서기, 그 사람 살리려고 시작한 것인데 / 그런 것은 다 없어지고, 어떻게든 살려구, 남을 죽이구두 살려구.”(72p) 먼 훗날의 후회와 회한을 가득 담아냈던 이 말들처럼, 사랑하는 남성을 구원하려던 용기는 그저 자신을 다른 남성의 소유물로 교환한 희생으로 남았을 뿐이다. 게다가 그녀는 아

9) 이때 국군토벌대를 뒤따라온 “면서기가 입분을 보고 반가워하”(45p)였다는 대목으로 보아, 면서기도 외팔이에게서 입분을 구해내고자 고발을 감행했으리라고 해석할 수 있다. 그렇지만 위험한 전향을 무릅쓴 입분의 의지와, 그 자신의 안전이 보장되는 시점에 고발을 무릅쓴 외팔이의 의지는 그 결이 다르다.

끼는 동무 백소녀를 구원하기 위해 직접 죽이게 되는 참혹한 아이러니에 처한다.

“내가 쏘다.”

소녀와 순희, 입분을 본다.

“죽고 싶어 가꼬 안달 난 사람 같아 가꾸. / 다 죽이고 너두 죽
을라고 싸우는 사람 같어 가꾸. / 내가...¹⁰⁾

(…중략…)

“이거 봐, 놓으라고! / 내 몸에 손대지 말랑게! 내가 누군 줄 알
고, 이? 내가 누군 줄 알-”

치안대장과 소녀의 눈이 마주친다. 치안대장은 뒤에 숨어 있
다. (…중략…) 소녀는 허탈하게 웃고 (…중략…) 소리 지르지 않
기 위해 애쓴다. 덜덜 떨던 소녀의 차례가 되자 그녀는 부대원
을 보고 킬킬대며 웃기 시작한다. 부대원이 선뜻 총을 쏘지 못
하는 사이, 그들 사이에서 등장하는 입분. 소녀가 입분을 보고,
웃음을 그친다. 그녀는 자세를 고쳐 앉는다. 입분이 총을 받아
직접 겨눈다. (…중략…) 결국 입분과 소녀가 고개를 끄덕인다.
순희가 세차게 가로챈다. / 소녀의 가슴에 정조준하는 입분.

—(pp. 70-71)

10) 해당 인용문에서 여기까지는 현재 시점, 바로 아래부터는 인민재판이 진행되었던 1950년의 시점이다.

전시의 여성이 맞았던 가장 참혹한 비극 중에는 겁탈이 있었고, 백소녀도 한때 남성 동무였던 ‘치안대장’에게 믿을 수 없는 수모를 당한다. 정조를 지키지 않은(못한) 여성이 평생 비난을 받았던 시대였다. 소녀 역시 엄연히 사건의 피해자인 자신만을 검열해오는 저 시선들을 내면화한 끝에 “정신을 놔 붓”고 만다. 사람들이 자기를 “손가락질한다고, 다 욕한다”는 환청에서 벗어나고 싶어서 “치안대장 그 씨글눔 뒤에 숨어 가꾸 / 둘이서 마을을 뒤집어 놓고 다님서 사람들 잡들이를 해”고, 소녀의 “말 한 마디, 손가락질 한 번이든 / 사람 하나 없어지는 거 일도 아니었”(68p)던 끔찍한 상황이 거듭된다.

그런데 그러한 소녀를 마녀사냥에 넘기듯 인민재판으로 넘긴 장본인마저도 치안대장이었다. 그 사실을 깨달은 직후 소녀는 죽음보다 못한 삶에 더 이상 미련을 두지 못한다. 다만 자신에게 죽음 같은 삶을 떠넘긴 남성의 손에는 차마 죽고 싶지 않았을 때, 당시에 아직 빨치산의 편에 있었던 입분에게 다행인지 불행인지 모를 총살을 당한다. 아니, 차악과 같은 총살을 받아들인다. 죽어서도 자신의 좀 더 진정한 끝을 찾아 헤매는 영혼이 되어서, 어느덧 할머니가 된 입분과 재회한다. 고로 소녀가 먼저 늙어버린 동무에게 “나는 어찌케 죽었으까?”(63p), “나 여기 왜 왔으까?”(64p) 던진 질문들은, 여성이라는 이유로 명을 다 살지 못하고 죽어서도 구천을 떠돌게 되는 존재론적 고민에서 비롯했을 것이다.

덕분에 입분도 마침내 말문을 틀 수 있게 된다. 그녀가 싶어

증을 앓았던 원인은 스스로 할 말이 없었기 때문이 아니라, 도리어 너무 많이 하고픈 말을 다 틀어막은 남성 중심 전쟁 사회였기 때문이다. 그리하여 “뭘시가 우리 언니 입을 막았는가, 애기해주”(40p)라고 귀를 기울여준 소녀가 다시 그녀의 말문을 열어젖힌다. 게다가 입분이 수행한 침묵이란, 그녀 자신조차 남성적 전쟁에 동조했다는 죄값을 뼈저리게 치르겠노라고 스스로 부여한 형벌과 같았으므로, 순희가 죽음보다 못한 삶과 불화하며 괴로워했던, 입분이 소녀를 그런 삶으로부터 일찍이 지켜내고자 행한 구원마저 결국 죽음으로 끝났으니 말이다. 하물며 전시의 진영들이 유효하지 않게 된 1960년대의 어느 날, 입분은 더 이상 아군도 적군도 아닌 치안대장과 사석에서 재회하게 된다. 바로, 그 뒤로 입을 단아버리게 된다. 어째서였을까. 아마도 살리고자 동무는 죽었고, 아니 자기가 죽었는데, 그 동무를 궁극적으로 죽게 한 누군가는 버젓이 살아 있는 상황에서 깨달았던 것일까. 누구라도 어떤 명분으로든 타인의 생사를 돌이킬 수 없음을.

그래서 그때껏 시대적인 최선이었으리라고 합리화했을 “거짓말허구 같”았던 그녀의 삶을 처벌하듯, 그녀는 부끄러운 삶을 지워버린 “침묵이, 다시 침묵을 낳”는 “없는 사람”(75p)이 되어 존재적인 부채감을 증언하려 했다. 침묵과 증언이 하나로 모여 입분의 사적인 죄가 그 모든 공적 전쟁의 죄로 확장되었다. 반드시 희생을 수반하는 전쟁이 얼마나 부조리한 참사인지를 증명하게 되었다. 또 “누구나… 가심에… 끝내야 할 전쟁

이 있”(46p)다고 그녀 내면에 짊어진 짐처럼, 이는 다시 자의로든 타의로든 전쟁과 관계한 모든 사회적 개인의 몫으로 확장되었다. 개인과 사회가 부단히 상호 영향을 주고받게 하여 커다란 전쟁 문제에 비해 개인의 문제는 작다는 이분법 사고도 흐트러뜨렸다. 어느덧 입분의 서사는 그간 말하면 안 될 애기에 침묵했거나 말해야 할 애기를 증언하던 대표 여성 수난 서사를 넘어, 말할 수 있는 애기는 물론 말할 수 없던 애기까지도 발설해내는 자기 고백에 가닿은 것이다. 평범해야 살아남았던 여성을, 기어이 평범하기에 특별한 개인으로 재조명한 자기 서사는 이렇게 이뤄졌다.

죽어 있는 비극 대신 살아 있는 삶을 위해

“이제는 할머니가 된 생존자의 이야기가, 누워있던 활자들이, 말이 없던 그 인생이 제 앞으로 걸어 나왔습니다. (...) 인터뷰와 짧은 구술 기록이 눈앞에 스크린으로 펼쳐지는 순간 (...) 저를 더욱 괴롭게 한 것은 그러한 사건이 터졌을 때, 그녀들이 모두 십 대 후반에서 이십 대 초반의 앓된 소녀들이었다는 점입니다. / 서로를 고발하고 살아남은 경험, 피해자는 가해자가 되었다가 다시 피해자가 되고, 가해자와 방관자와 피해자가 입장이 바뀌면서 (...) 그 관계 속에 엮여서 그곳에서 아직도 살아가고 있다는 사실은 큰 충격으로 다가왔습니다. 아직도 쉬쉬하며, 감추며 살아가고 있다는 사실도 그렇습니다. 전쟁이 아직 끝나지 않았

다는 실감을 거기서 한 것 같습니다. 살아있는 사람의 문제로 여
겨졌습니다. (...) 저도 이 이야기를 기록하는 일에 동참해야 한
다고 생각했습니다.”¹¹⁾

위는 이 글의 초반에 인용한 문제의 작업일지에 앞서 쓰였던
구절이다. 입분이 저항적으로 실천한 용기 있는 고백처럼, 이
작품도 일종의 고백에서 태어났다는 바를 확인할 수 있다. 인
용문에서 말하는 구술 기록이야말로 이 작품을 길어 올린 진
정한 첫 장면이라고 표현해도 과언은 아닐 것 같은 까닭이다.
아마도 그럴 수 있기에 작가도 이 작업을 ‘창작’이 아닌 ‘기록’
이라고 일컬은 게 아닐까. 배소고지의 ‘비극’이 허구의 이야기
로 완성되고 무대화되는 상황과 별개로, ‘전쟁이 아직 끝나지
않’은 한 그 모든 게 ‘아직도 살아가고 있’는 ‘살아있는 사람의
문제’를 다룬 현실로도 소환되어야만 할 테니까.

그러한 맥락에서 현재 매운탕 장사를 하게 되었다는 순희의
삶은 어딘가 의미심장하게 읽힌다. 배소고지에서 등지고 떠나
갔던 박씨는 뒤늦게 다시 순희를 찾아왔고, 그때 순희는 박씨
를 뿌리치지 못했다. 그와의 부부 관계를 이어가기 위해서가
아니라, 전쟁에서 태어나고 자란 딸 ‘은숙’에게 부녀 관계가 필
요하다고 판단했기 때문이다. 은숙이 정서적으로도 “아부지
없이 으쭉 살”(60p)아갈지 막막할뿐더러, 박씨에게 돌아가지

11) 앞의 작업일지 中 <https://brunch.co.kr/@gomsays/146>

않는다면 빨치산 엄마의 딸이라는 오명만을 영영 안고 살아갈 수도 있을 일이었다. 그렇게 과거의 순희가 은숙을 낳으려 친정에 가서 살아남았던 것처럼, 현재의 순희도 “나는 못 배우고, 못 죽어서 이러구 살지마는, 나도 우리 은숙이한테 줄 수 있는 게 있다든 그거이 밥”(62p)이라는 일념으로 식당을 운영하는 것이다. 도무지 살아갈 이유를 모르겠다던 그녀가 생존에 필수적인 식사로 생계를 유지하는 까닭이, 오직 딸의 생계를 지키기 위함이라니. 이를 어떻게 받아들여야 할까.

개인적으로는 이러한 설정이 일면 아쉽게 느껴진다. 무엇보다 식당이 “TV도 나가는 맛집”(12p)으로 성공했는데, 그 비결이 하필 “배소고지에서 살아 나온 여편네가 그 물에서 난 물고기로. 시-빨건 매운탕을, 노래를 부름서 팔아댄다”는 “소문이 조미료”(62p)가 된 덕분이라는 대목은 무척 우려스럽다. 이제껏 실존했던 수많은 여성의 삶을 왜곡하거나 파괴했던 한 요소가 ‘소문’이었던 지난 여성사를 돌아보거나, ‘시빨건 물에서 난 물고기’에서 학살 피해자가 연상될 수 있을 여지를 최대한 고려할 때, 순희라는 생존자 여성의 삶이 별안간 극적인 사연처럼 꾸며질 염려가 있기 때문이다. 손님이 많다는 소문만 언급될 뿐 정작 사람은 등장하지 않는 상황이기예, 이러한 설정이 더 비사실적으로 다가온다.

한편 입분과 공씨의 금강혼식이 이뤄져야 할 이유도 충분히 해명되지 않는다. 물론 입분이 기빠서라도 입을 열도록 공씨가 경사를 벌였다는 대목은 있다. 그렇게 입분을 아끼는 공씨

의 애정도 확인할 수 있지만, 과연 입분의 마음도 그러할지는 모르겠다. 오히려 입분은 하객으로 면서기가 오기를 기다리는 듯한 장면이 이어지기 때문이다. 다만, 입분이 입을 열도록 도왔던 사람은, 앞서 말했듯 소녀다. 면서기는 반대로 입분의 침묵을 일으킨 쪽에 가깝다. 이렇듯 작품의 처음과 끝에 있는 거대한 혼식의 맥락이 애매해질 때, 입분이 애써 발굴한 자기 서사조차 다시금 남성과의 관계로 포섭되는 것만 같다.

그리고 이 모든 비판점을 의식하며 결말에서 순희에게 갑작스레 도착한 비보를 해석해야 할 것이다. 배소고지에서 사라진 뒤 이제야 나타난 막동의 입을 통해 박씨의 죽음이 전해지기 때문이다. 그것은 다소 황망한 결과다. 지난 수십 년간, 고작 “이렇라고 아직 못 죽은 것은 아니겠지. / 지들릴 힘만 있으면 돼야. 지들려 봐야지. 끝에 무엇이 있는가는…”(74p) 모르겠으며 전쟁 후의 삶을 내내 슬퍼했으면서도, “아무 일도 일어나지 않았던 때. 두 번 다시 올 수 없는 시간 같은”(63p) 행복했던 전쟁 전의 추억을 그리워하며 버텨온 순희의 앞날이 더 불투명해졌기 때문이다. 죽쇄와 같았던 박씨와의 관계가 물리적으로도 종결되었다고 기뻐하기는커녕 “나는 아직 끝난 것이 하나 두 없”(85p)하며 탄식한 순희의 마지막 대사처럼, 이 결말은 가부장에 대한 징벌도 가부장과의 화해도 될 수 없다. 백소녀가 삶과 죽음을 주도적으로 결정하지 못해 영혼의 형상으로 오래 떠돌아 왔듯이, 박씨와의 관계를 스스로 매듭짓지 못한 채 별안간 그 밖으로 내던져진 순희의 앞날을 아득하게 방치해버리

는 변화일 뿐이다. 순희가 언제까지고 은숙만을 위해서 살 수도 없으니까. 그래서 안 되니까. 그랬다가는 딸이라는 가장 애뜻한 존재마저 순희를 영원한 재생산 서사에 가두어낼 또 다른 족쇄로 변할 수 있으니까.

대신 “그때는 살아남는 거, 그거 말구는 아무것도 없었”(74p)던 지난한 과거를 통과해 여러 변환점이 도래한 현재에, 순희가 이다음 미래로 향할 수 있는 입구가 어렵듯이나마 마련되었다면 어땠을지 상상하게 된다. 이를테면 배소고지 사건 이후로 막동과 순희의 관계는 어떻게 흘러왔으며, 박씨가 사라진 앞으로 그들 자매는 어찌 함께 살아갈 수 있을지. “무대와 무대 밖의 경계, (...) 기억과 시간의 경계, 죽음과 삶의 경계”(9p)에 놓인 이들과 마찬가지로, 지금껏 전쟁이 사방에 도사려 있는 이 세계에서 살아가고 있는 독자와 관객도 현재진행형의 과거로 접어들 문을 더 멀리 열어젖히도록 말이다.

기억 사용법

- 아니 에르노 → 신유진 → 독자D로 이어지다

도인정

기억을 글로 쓴다.

기억을 누구든 원한다면 접근할 수 있는 글로 쓴다.

내 기억 속 타인의 경험을 쓴다.

나와 타인이 닿았던 집단의 기억을 글로 쓴다.

집단 경험과 기억을 글로 쓴다.

기억을 글로 쓴 용기와 통찰에 반하다.

글로 꺼내기 어려운 이야기들이 있다. 스스로 똑바로 바라보기 힘든 경험일수도, 여직 내 안에 있다고 인정하기 어려운 상처일수도, 제대로 온전히 꺼내기는커녕 왜곡과 굴절 과정이 따라오지 않을까 우려가 깊을지도. 기껏 애써서 힘껏 꺼내

도 기존해석의 반복으로 읽혀 그저 그런 흔한 이야기로 치부되는 이야기가 있다. 여러 예측되는 위험에도 꺼낼 수밖에 없는 이야기도 있다. 꺼내고자 하는 의지 없이 나도 모르게 튀어나오는 이야기도 있다. 나도 모르게 ‘티가 나는’ 이야기, 혹은 과거의 흔적. 그 흔적을 어떻게 다룰 것인지 질문하는 작가를 만나게 되었다.

아니 에르노는 “개인적인 기억의 뿌리와 소외, 집단적인 구속을 드러낸 용기와 꾸밈없는 날카로움”을 잘 그려냈다는 이유로 2022년 노벨문학상을 수상했다. 아니 에르노의 글은 자전적이고 사회적이다. ‘자전적’과 ‘사회적’은 언뜻 모순되어 보이기도 하다. 그러나 아니 에르노의 글을 읽는다면, 왜 개인의 기억을 글로 옮기는 것이 사회적 행위인지 알아차릴 수 있다. 이론으로 설득되는 성질의 무엇이 아니라, 그의 글이 독자 내면의 파장을 유도하기 때문이다. 독자는 개인과 사회의 중첩된 흔적과 자극을 느끼고 인지하게 된다. 타인과 나 모두 사회적이고 역사적 존재임을 수궁하게 된다. 아마도 독자 내면의 파장은 타인과 사회의 연결에 영향을 미쳐 외부의 파장에 이르리라. 아니 에르노의 의도대로 말이다. 그는 인터뷰에서 다음과 같이 말했다.

‘저는 항상 글을 쓰는 것이 세상에 개입하는 일이라고 느꼈거든요. (중략) 어떤 일이 저에게 일어났기 때문에 쓴 게 아니에요. 그 일들이 일어났다는 것은 그러니까 저에게만 일어난 일이 아

닌 거죠. (중략) 제가 포착하고 싶었던 것은 경험의 특수성이 아닌 그것의 형언할 수 없는 보편성이었어요. 말로 표현할 수 없는 것이 글이 되면, 그것은 정치적이죠.’

— (진정한 장소, 2019:134)

아니 에르노의 글이 내게 닿을 수 있었던 것은 신유진 번역가가 익산에 거주 중이기 때문이다. 신유진은 번역가로서 노벨문학상 수상 이전부터 아니 에르노의 작품을 한국에 소개하였다. 나는 이곳 전북에서 문화예술비평과정을 밟고 있고, 추천 비평 리스트에 신유진 작가(번역가)가 있었던 이유는 지역 거주 때문이었으며, 나는 아니 에르노도 신유진도 모르고 살던 전북 거주민이었다. 각각 다른 행위자의 우연한 행위들이 아니 에르노에 닿게 했다. 일종의 사회적 행위들은 ‘연결’을 부른다. 아니 에르노는 글을 썼고, 신유진은 아니 에르노의 작품을 번역하였고 거주지로 익산을 택했다. 지역의 여러 주체가 ‘문화예술다리미’를 기획하고 신유진 작가를 리스트에 올렸다. 나는 문화예술다리미에 참여하였고, 신유진 작가를 선택하였다. 그리고 나는 아니 에르노를 만났고, 아니 에르노 작품을 번역한 신유진에 대해 생각한다.

번역가 신유진은 확성기이다. 세계적으로 인정받지만, 저 멀리 프랑스에 있는 작가의 질문을 한국에 던진다. 한국 사회에 유의미한 질문이라는 통찰을 갖추어야만 확성기가 될 수 있다. 그러므로 번역가 신유진은 확성기이자 연결자다. 신유진

이 번역한 아니 에르노의 작품이 끝나면 독자는 ‘옮긴이의 말’을 만날 수 있다. 독자는 왜 번역가가 이 작가와 작품을 택해 기꺼이 긴 노동을 했는지 알 수 있다. 작품의 작가가 던진 질문을 한국의 독자와 사회로 연결한다. 독자 스스로 새로운 질문을 떠올리거나, 익숙한 질문을 다시 사유하게 한다. 신유진은 성공적인 연결자이다. 나는 중앙의 힘이 너무 거대하여 변방에서 목소리 내기가 너무 어려운 사회를 살고 있는데, 신유진 작가는 변방에서 중앙에 소리가 크게 울리도록 소리를 내고 있어 새로운 상상을 자극하기도 한다.

“누구의 경험이 역사가 되는가?”라는 오래된 질문에 대해 다시 생각한다. 아니 에르노는 노동자 계급에서 ‘프랑스 현대 문학의 거장’으로 불리는 작가가 되었다. 개인의 경험과 기억을 글로 드러내어 역사로 만들었다. 언어를 다룰 줄 아는 계급(집단), 의미를 부여할 수 있는 자원과 권력을 가진 계급(집단)이 알지 못해 역사가 되지 못한 기억을 역사로 증언한다. 굳이 애써 찾지 않는 사회적 계급, 혹은 계층과 집단을 역사를 증언하는 존재자로서 호명한다. 자본이 득세하며 빠르게 변화하는 사회에서 존재하나 존재하지 않는 자가 되어버린, 사회집단에서의 경험에 대해 생각하도록 이끈다. 그리고 그들의 경험에 대해 질문하게 한다. 왜 역사가 아니냐고. 아니 에르노는 ‘누구’의 문제보다 중요한 것은 ‘왜’가 더 중요한 문제라고 말하는 듯하다. 언어와 권력이 없기 때문이라고 말한다. 아니 에르노에게 자전적, 혹은 민속지적 글쓰기는 그래서 정치적이고 사명

일 수밖에 없다. 또한, 작가 신유진은 산문집을 통해 자신의 경험, 기억을 글로 쓴다. 아니 에르노의 말처럼 ‘저에게만 일어난 일이 아닌’ 기억, 쓰지 않으면 사라질 것들에 관해 글을 쓴다.

신유진의 번역과 작품 활동은 아니 에르노의 질문에 대한 응답이자 연결 행위이다. 그 질문의 가치를 한국의 독자에게 먹기 좋게 전달해준다. 신유진 작가 또한 유사한 질문에 머물렀던 시기와 기억이 있을 거라고 확신한다. 신유진 작가는 〈진정한 장소〉 ‘오킨이의 말’에서 아니 에르노에 대해 다음과 같이 썼다.

“그녀는 ‘어떻게’를 묻는 말에 자꾸만 ‘왜’를 답한다. 왜 그녀의 글이 그렇게 쓰일 수밖에 없는지, 왜 세상은 여전히 피부색, 국적, 사는 곳, 경제적인 능력, 사회적인 위치에 따른 차이를 만들어 내는지, 왜 우리는 쓰고 읽고 생각해야 하는지.”

— (진정한 장소, 2019:144)

그리고 덧붙인다.

“우리에게는 여전히 ‘왜’를 묻는 사람들이 필요하다. 행동이나 실천 이전에, 마음을 움직이게 할 만한, 그래서 결과적으로 몸을 움직이게 만드는 ‘이해’의 과정이 필요하기 때문이다. 피상적인 이해가 아닌, 온몸의 감각으로 맞이하는 ‘이해’, 그 ‘이해’를 깨우는 사람들, 그러니까 ‘왜’라는 질문을 가장 잘 던질 수 있는 사

람들이 바로 작가들이 아닌지.”

— (진정한 장소, 2019:145)

신유진은 번역가이기에 던질 수 있는 질문을 멀리 한국에 있는 독자들에게까지 실어왔다. 그리고 스스로도 작가로서 질문을 추가한다. ‘온몸의 감각으로 맞이하는 ‘이해’란 뭘까? 나는 작가가 아니라는 핑계로 던져진 질문에 독자로서 현재 내가 찾은 답을 나눠보려 한다. 실제 나는 신유진의 산문집 <몽카페>(2021)를 읽으며 감각이 깨는 경험을 하게 되었다. 구체적인 일상을 가진 존재로서, 사회적 연결 속에서 단절되지 않고 연속적인 역사적 존재로서 자각하는 감각이 깨는 경험이었다. 하여, 감각으로 맞이하는 이해란 사회적이고 역사적인 존재로서의 이해가 아닐까 한다. 나 자신이든 타인이든 개인이든 집단이든, 그 어떤 존재이든.

신유진 작가는 아니 에르노의 글에 대해 ‘내게 아니 에르노의 글은 언제나 몸이 먼저 반응하는 감각의 세계다.’(진정한 장소, 2019:141)라고 표현했다. 나에게도 신유진과 아니 에르노의 글은 감각의 세계였다. 고요한 감각으로 안내하여 주변의 소리가 들리게 되고, 공기에 머문 냄새를 인지하게 되고, 책의 질감을 느끼는 구체적인 나의 일상을 깨웠다. 이렇게 많은 자극이 동시에 있음에 놀라면서도 놀랍도록 고요하고 차분하게 글과 나를 연결하는 시간이 찾아왔다. 글로 기록된 신유진과 아니 에르노의 기억이 나의 기억과 맞닿는다. 말이 되지 못하고

글이 되지 못했던 나의 기억이 이제야 숨을 쉰다. 있을 자리가 있음을 알고 반갑게 고개를 들어 참았던 숨을 내쉴다. 도시민 중산층 경험과 기록이 세대 경험으로 대표되면서 최근 한국에 서는 레트로 열풍이 불었다. 나(내가 속한 집단)의 경험은 세대 경험에 포함되지 못하고 이름이 없었다. 계급, 성별, 학력, 지역 등의 여러 가지 이유로. 아니 에르노가 노동자 계급의 가정에서 태어나, 소규모 상인 가정에서 자라 성장하여, 부모가 사용하는 단어와 다른 단어를 사용하는 작가로 살아가는 과정에서 겪은 관계 경험이 인상적이고 감각적으로 다가왔다. 신유진의 한국과 프랑스를 오가는 생활에서 이방인의 감각이 느껴진다. 속하지 않음과 못함의 얽힘. 말하지 않으면 없는 게 되지만, 내 안에만 여전히 불투명하게 존재하는 것을 알지만, 쉬이 꺼내지 못할 말을 가진 존재로서의 이방인, 혹은 소수자의 감각은 오래 기억된다.

티가 나는 흔적들을 가진 존재들의 기억은 언제나 다루기 어렵다. 아니 에르노와 신유진은 어떻게 해서 위험천만한 ‘기억 쓰기’에서 성공했을까? 아니 에르노는 기억을 말하는 방식으로 ‘민속지’라는 표현을 썼다고 한다. 신유진은 이에 대해 ‘필요한 단어로만 기억의 세계로 뛰어드는 일’이라고 서술했다. 〈남자의 자리〉 ‘옴긴이의 말’을 보자.

“아니 에르노의 기억은 이미 나를 관통해 내 안에 있다. 나의 단단한 껍질은 이미 허물어졌다. 이제 나는 알몸의 기억을 마주

한다. 마침내 내 기억은 허구를 벗었다.

무엇이 보이는가?

거기, 소설보다 더 큰 삶이 있다. 나의 아버지와 내가 떠나온
세계가 있다.

당신은 어떠한가?

소설보다 더 큰 무엇이 보이는가?”

구체적 있음에 주목하여 독자가 기억의 세계에 기꺼이 뛰어
들게 하는 힘. 아니 에르노는 작가 본인의 아버지 존재에 대한
기억을 <남자의 자리>에 그렇게 담았다. 신유진의 알아차림과
통찰이 반갑다. 나 또한 그러했기에. 그리고 신유진은 질문한
다. 무엇이 보이는가?

번역가로서 신유진을 질문이 흐르게 길을 내는 사람이다.
작가로서 신유진은 질문이 주는 파장에 질문을 추가해가는 사
람이다. 그건 아마도 ‘온몸의 감각으로 맞이하는 이해’를 위해
서일 것이다.

“그러니 내 안에 매몰되고 싶지 않다면 걸어야 한다. 내면의
풍경은 ‘안’이 아닌 ‘바깥’에 있으니까. 내게서 몇 걸음 떨어진 곳
에, 나의 눈이 머무는 곳에.”

—(창문 너머 어렴풋이, 2022:75)

우리의 눈이 머무는 곳에서 기억이 만들어진다면, 내면의 풍

경은 ‘기억’일지도 모르겠다. ‘안’이 아닌 ‘바깥’의 기억. ‘바깥’의 기억은 아마도 사회적으로 다뤄야 내면의 풍경을 볼 수 있지 않을까. 기억은 각자의 내면의 풍경이니까. 그러므로 신유진이 독자 D에게 전달한 아니 에르노의 질문은 우리가 기억을 왜 사용해야 하는지, 그리고 어떻게 사용해야 하는지에 관한 질문이다.

아니 에르노는 파리 근방의 오래된 신도시에 거주한다고 한다. ‘오래된’과 ‘신도시’가 모순적으로 들릴 수 있다. ‘신도시’가 된 지 오래되어 거주지와 거주민의 이야기가 켜켜이 쌓여 독자적 지역성과 역사성이 있지만, 주류 사회에서 ‘있음’의 장소로 여겨지지 않는 ‘신도시’일 뿐이라는 면을 생각하면 그리 모순적이지도 않다. 아니 에르노는 현 거주지에 대한 글쓰기가 반드시 요구되는 시기가 올 거라 확신했다. 신유진 작가는 지역에 거주하며 작품 활동을 이어가고 있다. 우리가 ‘중양’이라고 불리는 지역이 아닌 지역에서의 경험과 기억을 글로 만날 때, 우리는 위로를 얻는다. 소수자성을 발견하게 하는 글은 언제나 반갑다.

독자 D는 언젠가부터 남성의 글을 거의 읽지 않는다. 그들은 자신의 경험을 기반으로 글을 쓰지 않거나, 쓰더라도 빈도가 낮다. 이미 수많은 남성의 경험을 기반으로 지식과 이론이 쌓여왔기 때문에 작가 개인의 경험을 드러내지 않아도 작가가 하고 싶은 말을 지식 체계를 빌어 이야기할 수 있다. 그런 글에 반하기는 어려운 일이다. 신유진 작가는 아니 에르노가 있

었기에 일정 정도 아니 에르노의 작품을 빌어 자신이 하고 싶은 이야기를 할 수 있었다. 신유진 작가는 거기서 나아가 산문과 소설을 통해 이야기를 이어 간다. 산문뿐 아니라 소설을 통해서도 작가의 기억을 다룬다. 개인의 경험과 기억을 모두가 접근 가능한 글로 쓰는 용기와 통찰에 감동한다. 티 내지 않으려는 흔적을 구체적으로 그려 감각에 닿게 하는 글에 반하지 않을 수 없었다. 나와 똑같진 않지만, 나 또한 그런 감각의 기억이 있기 때문이다. 신유진과 아니 에르노에게 성별, 지역, 계층 등에 따른 변방의 기억을 사용해야 하고, 용기와 통찰로 기억을 다루라고, 그것이 바로 역사일 수 있다는 잔잔한 위로를 받았다.

〈이퀄리브리엄 Equilibrium 인간과 환경의 경계에서〉 전시를 보고

우리는 지금, 미래를 가르는 치열한 전쟁 중 입니다

박진아(자산)

폭염과 폭우, 이상기후로 유난히도 힘들었던 여름이 지났다. 기후위기는 ‘기후응급상황’ ‘지구 위험 한계선’¹⁾ 등 점점 인간의 무분별한 개발과 생태계 파괴로 지구가 살기 위험한 곳이 되어가고 있다. 현재의 기후변화와 생물종의 멸종은 인간의 활동, 즉 우리 생물종이 남긴 아주 큰 생태학적 발자취에 의해 가속화되고 있다.

1) ‘지구 위험 한계선’이라는 9가지 지표-기후변화, 생물의 다양성, 해양산성화, 민물, 인과 질소 순환, 토지이용(산림파괴), 새로운 화학물질, 성층권 오존, 에어로졸(미세먼지)-은 인류가 생존하는 데 필요한 지구 시스템의 한계선(경계)을 선정하고 그것을 수치로 평가할 수 있게 만든 수치이다. 지난 9월 13일 덴마크, 독일, 수웨덴 등 지구환경이 인간 활동에 안전한지 평가하는 ‘지구 위험 한계선’ 9가지 항목 중 6개 항목이 위험수위에 도달했다는 연구결과가 발표됐다.

가을이 도착한 팔복예술공장에서는 〈이퀄리브리엄:인간과 환경의 경계에서 Equilibrium At the Boundary between Human and Environment〉를 2023년 8월 23일부터 10월 3일까지 전시했다. 이번 전시는 전주문화재단이 2020년 국립아시아전당에서 개최하여 큰 호평을 받는 작품들과 전주예술가들의 작품을 더하여 기획했다. 〈이퀄리브리엄〉 전시는 지구 환경 위기에 직면하고 있는 동아시아 8명의 작가의 작품들로 인간과 환경이라는 주제에 대한 작가만의 깊은 사유와 통찰이 담겨 큰 울림을 주었다. 특히 인상적인 것은 〈이퀄리브리엄〉 전시가 환경과 관련된 작가들의 기억과 기록, 더 나아가 역사적인 사건과 문헌들과의 연관을 통해 미시적인 관점과 역사를 들여다보고자 했다.²⁾는 점이다. 작가 개개인의 삶 속에서 느끼고 경험했던 기억에서 출발한 작품들은 마치 구술(생애)사 기록처럼 한 작품 한 작품이 담고 있는 사유와 세계가 치열하고 방대했다. 구술생애사는 한 개인이 태어나서 현재까지 살아온 경험을 현재로 불러 내어, 개인을 통하여 개인이 속한 사회나 구조 바라볼 수 있게 하는 역사적 과정과 구조가 주는 영향, 상호관계를 볼 수 있게 한다. 이와 마찬가지로 작품에 드러난 작가 개인의 삶은 그 개인이 위치 하고 있는 특수한 역사적 상황 속에서 이루어지고 있기 때문에 단순히 개인적인 것이 아니라

2) 2023 ACCF+Factory of Contemporary Arts in Palbak 〈이퀄리브리엄〉 도록, 자신을 둘러싼 환경을 기억하려는 작가들의 고군군투, 눈에 보이지 않는 평형의 노력, 국립아문화전당재단 유영아 큐레이터, 7쪽.

정치적이며 또한 역사적인 것이라는 것을 알게 한다. 또한 환경을 주제로 각각 국적이 다른 동아시아 작가들의 작품을 통해 지구와 다양한 종, 환경과 인간, 인간과 인간의 ‘평형’을 위한 공감과 공존의 다양성과 우리의 미래를 위한 지속적인 사유, 의지와 노력, 실천에 대한 울력과 울림의 과정을 전하고 있다. 그 울림은 ‘평형’을 위해 지금의 현실에서 우리가 했던 것, 하길 원했던 것, 하고 있었던 것, 지금 생각했던 것, 앞으로 도래할 것들 등등 생각하게 한다.

〈이퀄리브리엄〉 작가별 작품들을 간단히 소개하고, 섹션1의 작품을 중심으로 이야기³⁾를 하려고 한다. 〈이퀄리브리엄〉 전시는 2섹션으로 이루어져 있다. 섹션1은 커진위엔, 소보람, 김설아, 유지수 4명 작가의 작품으로 환경과 관련된 축적된 개인의 기억이 어떻게 사회의 역사와 연결되어 있는지를 생각해 보는 것이다. 섹션2는 물야나, 장전프르젝트(장준영&전지윤), 정희정 작가의 작품으로 환경을 통한 치유와 미래 비전이다. 섹션2의 작품은 과거에 기억하는 주변 환경이 현재의 개인의 삶에 어떠한 영향을 줄 수 있는지를 작가의 상상을 통해 탄생한

3) 이번 〈이퀄리브리엄〉은 환경을 주제로 한 전시 중 최근 나에게 가장 인상 깊은 전시였다. 한 작품 한 작품이 작가가 전하고자 하는 사유와 담고 있는 세계가 (경험을 공유하고 현재의 상황성(시공간) 상상력을 자극) 풍부해서 다 소개하고 싶지만, 보기에는(관람객 입장에서)좋았지만, 나의 앎과 이해가 부족해 비평을 하기는 어려웠다. 보는 것과 아는 것과 관계는 끊임없이 변화하며 내가 알고 있는 것은 내가 믿고 있는 것에 영향을 받는다는 것을 전시를 다녀온 후 되새긴다. 〈이퀄리브리엄〉 전시된 작품들은 관객과 대화, 지속적인 상호작용, 여운을 불러 일으키는 작품들이다.

개체들의 모습을 통해 드러낸다. 작가에 의해 창조된 형상들은 개인들을 치유하는 존재가 되며, 과거 기억의 단편들을 가지고 현재를 살아가기 위해 노력하는 존재가 되어, 미래의 환경을 바꿀 수 있는 힘을 찾는 인간을 은유적으로 드러낸다.⁴⁾

익숙하고 오래된 미래의 낯선 만남 - 怨, 온산을 알고 계시나요?

섹션1의 작품들은 한편으로 익숙하고 오래된 미래였지만, 낯선 만남이었다. 대만의 커진위엔 〈전진 : 각성의 시대〉와 유지수의 〈온산 : 오래된 미래〉는 비디오설치 작품이다.

두 작품은 익숙한 인간의 개발과 환경파괴, 개발로 인한 오래된 우리의 미래를 보여준다, 〈전진 : 각성의 시대〉는 전혀 몰랐던 낯선 대만의 30년간의 주요 환경운동과 사건들, 인터뷰 등을 담은 108분 다큐이고, 〈온산〉은 우리나라 환경운동의 시발점인 울산광역시 온산 공업산업단지 조성 και 이주의 역사를 담은 4개의 설치비디오 작품이다.

〈전진〉은 커진위엔이 기억하는 고향인 아름다운 갯벌이었던 ‘장화’가 공업단지로 개발되고, 화학공장이 들어오면서 어떻게 오염되어 가는지를 1980년대부터 2018년까지 30년동안 대만의 주요 환경운동과 사건을 재검토하여 오늘날 환경문제

4) 2023 ACCF+Factory of Contemporary Arts in Palbak 〈이컬리브리엄〉 도록, 48쪽.

와 운동의 의미와 방향을 찾아보고자 했다. 대만 신주의 LCY 화학공장에 반대하는 시위, 루강의 반듀퐁운동, 석유화학산업 확장 반대운동, 반핵 및 반대기오염시위 등 다큐멘터리 영상자료, 시위 사진들, 기사와 시위에 참여한 사람들의 인터뷰를 담고 있다.

“100만년 넘게 서서히 만들어진 고산 섬이 왜 사람들로 인해 완전히 망가지는지?”

“그들은 우리를 절망의 막다른 길로 밀어붙입니다. 우리는 어떻게 해야 하나요? 심으면 먹을 수 없어요. 절망의 늪, 심으면 거둘 수 없습니다. 무엇을 먹을까요? 그러나 당국은 공장들과 대응하지 않았습니다.”

“2014년 가스관 폭발 왜 우리는 대중에게 그 비용을 지불하게 하는 걸까요?”

“만성적이고 장기적인 오염, 유연한 규제 그리고 공공권력의 남용”

“왜 대만의 인구는 줄어 들고 있는데도 오염 문제는 계속해서 증가하는 걸까요?”

“조금 기쁜 점은 환경 인식이 개선되었다는 것입니다.”

— 커진위엔, 〈전진: 각성의 시대〉 중에서

‘怨’ 원망할 원(원망하다. 한탄하다, 슬퍼하다. 미워하다)이라는 한자 한글자가 30년 동안 피켓과 시위 현장에 가장 많이 등장한다.

30년 동안 평형을 위한 노력, 즉 원망과 한탄과 슬픔을 극복하기 위한 투쟁과 지속 가능한 생태계를 위한 선택, 대민인들의 실천의 힘을 담고 있었다. 작가는 30년이 지난 2018년 장화현 고향 사람들의 현재-오래된 미래를 질문하고, 30년 동안 환경운동을 이끌어온 3명의 인터뷰어의 과거의 기억을 통해 현재의 의미를 찾고, 미래의 방향을 모색하며 막을 내린다.

키진위엔 작품의 시작과 끝은 유지수의 〈온산 : 오래된 미래〉과 오버랩 된다. 유지수가 우연한 계기에 온산을 알게 되었듯, 나는 이번 전시를 통해 온산을 알게 되었다. 5·16 군사 쿠데타 이후 국가 주도형 경제개발로 울산 일대는 국내 최초의 공업지구로 결정되고 개발이 된다. 1974년 정부가 온산 일대를 국가 산업단지로 조성하면서 하루 아침에 농사 짓고 고기 잡던 사람들의 고향은 사라지고 이들은 강제로 이주한다. 〈온산〉은 개발로 터전을 잃어버리고 덕신리로 이주하는 과정에서 겪게 되는 개인들의 기억과 경험, 온산의 역사, 온산의 낮과 밤, 이주노동자들의 현실까지 4개의 비디오를 설치하여 보여준다. 첫 번째 〈온산〉 비디오는 24시간 공장이 가동되는 장면이 반복 된다. 24시간 불이 꺼지지 않는 바다에는 정유와 제철 증기선과 공장들이 매연과 온갖 소음이 드러나는 일상이고, 아침이 되면 공장 앞바다에는 어부는 어망을 손질하고 해녀가 잠수를 하며 하루를 시작한다. 이는 ‘온산병’이라는 국내 최초의 공업병으로 기록이 남은 과거가 있는 온산의 현재의 모습이다. 두 번째 대형화면 비디오는 온산산업단지를 드론으로

항공촬영한 모습이다. 온산 공업단지가 컴퓨터 보드판 또는 장남감 조립판처럼 보인다. 나무 한그루, 생명 하나 보이지는 않는 개발의 현장, 개발의 결과이다. 온산의 자연과 생태계는 흔적도 없이 사라졌다. 생명있는 것들과 생명없는 것들 모든 것들을 남기지 않고 빗자루로 쓸고 철근과 콘크트리트로 건물 이 차지했다. 건물에는 큼지막한 글씨로 국가 주도형 묻지마 개발구호가 새겨 있다.

“우리가 잘되는 것이 나라가 잘되는 것이며

나라가 잘되는 것이 우리가 잘 될 수 있는 길이다”

— 유지수, 〈온산: 오래된 미래〉 중에서

여기서 ‘우리’는 누구이며, ‘나라’는 무엇인가? 유지수 작가의 첫 번째, 두 번째 〈온산〉 비디오는 지구상의 생명체가 의존하는 물, 토지, 공기, 산림, 기후 등 필수 요소들이 독성으로 오염되거나 파괴되는 모습, 파괴되는 삶 속에서도 살아갈 수 밖에는 없는 사람들(약자들), 경제개발이라는 이름의 파괴적인 인류세의 모습(만행)을 직면시킨다. 세 번째 비디오는 온산 사람들의 사진과 함께 이주 전후의 경험, 덕신리 정주의 역사를 담은 인터뷰이다. 온산의 농부와 어부는 이주 후에 공장의 노동자가 되거나, 공장 주변의 자영업으로 생계를 이어간다. 이제는 사라진 고향 온산. 망향비만이 터전을 잃은 사람들의 상실과 슬픔, 회한을 달래준다. 온산국가산업단지는 준공 이래 바

다를 매우고 산을 깎아 그 규모를 확장하는 신규 산업단지 공사가 여전히 진행 중이다. 현재는 중국, 베트남, 스리랑카, 우즈베키스탄 이주노동자들이 일을 대신하고 있다. 마지막 네 번째 비디오는 마치 온산의 바다를 상징하듯, 물결모양으로 흔들리는 흰색 천위에 온산의 4계절의 영상이 반복된다. 메케한 냄새와 악취가 느껴지는 듯, 메마르고 황폐해진 땅에도 봄이 오고 벚꽃잎이 떨어진다. 점점 지구의 사막이 늘어간다는데 온산의 거친 땅들의 비명이 들리는 듯하다. 전시장을 나가기 전 벽면에는 울산시 지도에 새겨진 온산과 20분 거리의 신고리원자력발전소, 고리원자력발전소 지도가 그려져 있다.

익숙하고 오래된, 미래. 잊혀진 온산의 지도를 보며 박문영의 SF소설 〈사마귀의 나라〉가 떠올른다.⁵⁾ 온산과 고리 해안선 끝에 어딘가 박문영이 그린 디스토피아 미래가 있을 것 같다. 2083년 미래, 국가는 무용지물 거대기업만 살아남아, 윤리와 책임의식은 화폐로 환산되어 개발이라는 이름으로 가난한 섬이 쓰레기처리장으로, 중국엔 핵폐기물투기장이 되어버린다. 섬 사람들은 하나둘씩 원인 모를 병에 걸리고, 이름 대신 질병으로 불린다. 주인공 ‘사마귀’는 사마귀처럼 꼬리를 갖고 태어나고 반점은 몸에 반점이 있고, 팔눈이는 눈이 8개이고, 다리, 배 등 생식기가 없는 아이 등등 온산과 고리의 바닷가 어딘가에 사마귀와 반점이 신호를 보내는 듯.

5) 박문영, 〈사마귀의 나라〉, 에픽로그, 2016.

두 작가들의 작품에서 아쉬운 점은 성별대표성 불균형이다. 시각 작품을 볼 때 먼저 던지는 질문은 ‘무엇을, 어떻게 바라보는가?’이다. ‘작가가 관객을 어떻게 바라보도록 하는가?’, ‘(작가가)어디에 서서 어떻게 이끄는가’가 출발점이다. 그런데 작품 속의 인터뷰어 중심인물들이 남성들이 다수였고 남성위주의 서사, 인터뷰가 많아 아쉬웠다. 특히 커진위엔의 작품에서는 3명의 남성인물들과 1명의 남성작가의 시선으로 대만의 30년의 환경운동과 현재가 발화된다. 작가와 남성인터뷰어들이 대표성을 가지고 재현되고 기록되는데, 30년 동안 환경운동현장과 사건에 누구보다 먼저 앞장서고 함께 한 많은 여성들을 포함한 다양한 사람들의 목소리가 들리지 않아 역사에서 사라지는 아쉬움이 크다.

소보람과 김설아의 작품은 작가만의 독특하고 창조성이 뛰어난 작품이라는 공통점이 있었다. 나에게 두 작품은 낯설고 난해하게 느껴져 작가에게 질문을 던지고 싶었다. 두 작가 모두 인간이 맺는 환경, 자연과의 근원적인 관계를 생각해 보게 했다.

김설아 작품은 종이에 아크릴릭, 실크에 잉크, 종이에 잉크로 작업한 디테일 컷이다. 김설아 작가는 자신이 살았던 여수 중흥동에서 이주한 경험과 그 과정에서 발견한 폐허 속의 재나뭇레를 모티브로 출발한다. 꿈틀거리는 (미세한 다리와 촉수의) 움직임에는 생명과 자연의 삶이라는 근본적인 움직임이 담겨 있었다. 뭔가 인간이 현재 지구와의 평형을 위한 자기반성적

성찰이라고 할까?

소보람 작가의 작품은 이번 전시 중 가장 결이 다르고, 도발적이고 영리한(?) 작품이었다. 작품 제목은 〈다공성 물질전환 IV:재생〉이다. 식물성 재료인 차와 당을 결합하여 고유의 성질에 따라 증식하는 발효물질을 실험한다. 미생물이 수많은 빈구멍에서 피어나고 반복하여 자신의 물질을 만든다. 작품은 미생물 증식과정의 도표와 실험이 진행 중인 물질을 설치하여 보여준다. 작품을 보며 인간이라는 한 종의 ‘물성’을 생각해 보았다. 지구의 오래된 역사와, 지구의 생명 탄생, 그리고 그 지구의 미세한 한 종에 불과한 인간으로.

치유의 바다를 거닐며, ‘평형’을 위한 꿈과 상상

섹션2는 환경과 치유와 미래 비전이다. 첫 번째는 인도네시아 물야나 작가의 〈오션 원더랜드〉이다. 환상적인 바다 속을 한코 한코 뜨개질로 바다를 뚫다(창조했다). 작가의 기억 속의 오색찬란한 바다 속의 다양한 생명체, 그 생명들의 환생인가? 지금은 사라지고 없는 산호초와 다양한 생명체들의 귀환. 작가는 자신의 바다, 경험 삶을 통해 자연이 어떻게 인간을 위로하는지 관객에게 치유의 선물을 주고 싶었나보다. 첫 번째로 관람할 때는 〈오션 원더랜드〉는 마냥 기분 좋은 바닷속이었는데, 커진위엔의 작품⁶⁾을 보고 난 두 번째 관람에는 슬픔

6) 섹션1의 커진위엔작가의 〈전진 : 각성의 시대〉의 내용 중에서 대만이 자국에 화학공장을 퇴출하고 해외에 화학공장을 이전(동남아시아 말레이시아) 하는 현실을 본 후 관람을 하며.

의 바다였다. 슬픔의 바다가 아닌 도래할 미래의 바닷속을 거닐어 보자.

두 번째는 전주지역의 정희정 작가의 〈별거벗은 섬〉과 〈꿈 속의 원형극장〉이다. 두 작품은 작가가 그린 그림을 파노라마 영상으로 보여준다. 마치 어릴 때 그림이야기가 그려진 신비한 안경을 쓰고 보는 기분이다. 더구나 폭신한 빈백에 누워 관람해서 그런지 작은 원형극장에서 보는 듯 했다. 〈별거벗은 섬〉은 4계절을 담은 풍경을 그린 산수화이다. 작가만의 유토피아와 디스토피아를 강렬한 색으로 표현했다. 아름다운 자연이 인간에 의해, 인간과 환경이 어떻게 평형을 잃어 공멸해 가는 지, 언뜻언뜻 스치는 사회적 참사의 진혼곡 같은 상징들, 빛나던 생명의 물이 붉은색의 피가 되는 폭포, 결국 생명의 바다에 홀로 버려진 인간의 마지막이자 다시 시작하는 여행으로 끝난다. 정희정 작가의 두 번째 〈꿈 속의 원형극장〉은 공원이 소재이다. 현대의 도시 개발과정은 원시자연을 파괴하고 그 자리에 건축물을 세웠다. 이 때문에 현대의 공원은 자연을 대표하기도 하고 도시의 문명과 자연의 경계가 되기도 한다. 또한 오늘날의 공원은 각박한 도시를 벗어나 일상의 자연을 만나는 공공의 공간이 되기도 한다. 도시사회학자 레이 올든버그⁷⁾는 집과 일터만 오가는 틀에 박힌 도시 생활에 제3의 장소가 필요하다고 말한다. 가정(제1의 장소)과 직장(제2의 장소)에 묶인 갑갑한

7) 레이 올든버그, 〈제3의 장소〉, 풀빛, 2019.

일상에서 잠시 벗어나 지나치게 간섭하거나 과한 관심을 보이지 않는 사람들과 자연스럽게 만나 교류하며 소소한 재미를 느끼는 곳, 제3의 장소에서 ‘목적없는 접촉이 만들어내는 비공식 공공생활’은 건강한 시민사회의 기반이라고 한다. 정희정 작가의 그림은 공원의 탄생과 수 많은 사람들의 공원의 비밀-도시화와 기후위기가 부른 재앙-들을 드러내고 있다.

마지막으로 섹션2의 장준영과 전지윤 두 작가가 참여한 장전 프로젝트의 인공지능기반 드론 자율 (실내)비행 퍼포먼스 〈회귀된 시간〉은 작가가 의도한 실험과 관람을 제대로 하지 못해 아쉬웠다. 이 작품은 별도의 전시 공간과 관람을 위한 좀 더 친절한 안내가 필요했다.

악취와 광기, 무절제의 망각을 너머, 평화로운 공존의 도래할 미래를 위하여

전주의 〈이퀄리브리엄〉전시가 시작된 다음 날, 8월 24일 일본은 지구 생명의 터전이 바다에 핵오염수 방류를 시작했다. 9월 23일 서울 3만명이 함께 한 기후정의행진에서 고교생들은 ‘바다에 버려진 건 오염수인가, 우리의 미래인가’를 외치며 ‘기후위기 당장 행동하라’고 외쳤다. 이번 〈이퀄리브리엄〉전시는 작가들의 기억을 통해, 지구를 둘러싼 환경의 가치와 역사, 공존의 중요성과 연결을 위한 평형의 감각을 다시금 배우게 한다. 변화란 미래의 새로움에 있는 것이 아니라 과거의 생각을 깨닫는 데 있다는 에코페미니스트 반다나시바·마리아 미

스의 말이 떠오른다. 작가의 기억이 우리가 서 있는 자리에서, 오늘의 나를 있게 한 과거를 성찰하게 하고, 생태적 돌봄과 연결의 실을 엮어, 도래할 미래가 현재에 있음을 사유하자. 환경에 대한 인간의 악취와 광기, 무절제의 망각을 너머, 우리 스스로를 생태계의 생명 그물망을 연결하는 생태적전환⁸⁾-평화로운 공존의 그물이 되기 위한 ‘평형’의 끊임없는 전진.

“여전히 노력이 필요합니다.

환경지속가능성은 선택입니다

이는 우리의 양심, 욕망, 가치에 도전합니다.

이는 우리 모두가 이길 수 밖에 없는 전진의 끊임없는 과정에 참여합니다”

— 커진위엔, <전진: 각성의 시대> 중에서

8) 생태적 한계 내에서, 생태 공간 중 우리 몫으로 주어진 것 안에서 다른 생물종이나 다른 사람들의 권리를 침해하지 않은 채 살아가고 생산하며 소비하기 위한 강령을 창출한다. 이는 과학이 이미 분리에서 비(非)분리와 상호연결성으로, 기계론적이며 환원주의적 발상에서 관계적이며 전일적인 발상으로 패러다임 변화를 일으키고 있음을 인식하는 것이다. 지구와 인간의 안녕, 살아있는 경제체, 잘 살아가는 것, 더 많이 갖지 않는 것, 경쟁이 아니라 협력을 가치 있는 것으로 평가하는 쪽으로 방향전환하는 것을 의미한다. <에코페미니즘>, 반다나시바·마리아 미스, 창비, 1993, 25-26쪽.

가까이 그리고 멀리

– 점점 가까이 그리고 점점 멀리

이은심

이퀄리브리엄

Equilibrium

인 간 과 환 경 의 경 계 에 서

At the Boundary between Human and Environment

2020년 예술인들과 기후위기 담론을 모으기 위한 간담회 개최

2021년 '크리스 조던:아름다움 너머'展, 아트 프로젝트와 '공존 · 공생, 그리고...'展

2022년 '호모 심비우스의 지혜'展, 시민사회단체와 함께 쓰레기 없는 장터 '불모지장'개최

2023년 기후위기 극복을 위해 한층 더 깊이 있는 예술 활동인 예술실험을 기반으로 예술인들이 직접 기후위기 시대를 살아갈 대안을 다양하게 풀어내다

이번 전시는 2023. 8. 23 ~ 10. 3 전주 팔복예술공장에서 진행되었고 2섹션으로 나누어 A동 2층과 B동 1층 이팝나무 홀에서 전시 동선을 분산시켰다. 공간에 대한 이해와 새로운 장소에서 다르게 전시될 수 있는 작품은 또 다른 다양성을 추구하는 작가들의 작품에 대한 ‘돌봄’의 메시지가 가득했다.

섹션 1은 ‘개인의 역사와 환경의 현재’의 주제로 커진위엔(태만), 소보람, 김설아, 유지수 작가가 참여했고 섹션 2는 ‘환경을 통한 치유와 미래비전’으로 몰아나(인도네시아), 장전프로젝트(정준영&전지윤), 정희정 작가가 참여했다.

국립아시아문화전당재단 유영아 선임 큐레이터는 “평형인 ‘이퀄리브리엄’을 위해 무수히 많은 종들의 고투하는 행위들에 인간과 환경의 경계에서 끊임없이 환경과 관련된 기억과 역사를 소환하는 개인들의 행위를 포함하고자 했다. 캠페인적인 접근보다는 한 사회에 속한 개인들이 자신을 둘러싼 환경 속에서 겪은 경험의 기억에서 출발하여 그 개인이 속한 사회의 정치·역사적 측면을 들여다보고자 했다. 국적이 다른 아시아 작가들의 작품 중 환경과 관련하여 유사한 접근 방식을 보이는 작가들을 묶어서 병렬로 비교 고찰하여, 국가는 다르지만 그 속에서 동질적인 부분을 발견하고 아시아 국가 간의 공감대를 형성함으로써 평화적 공존과 연대를 도모하고자 한다”는 기획을 밝혔다.

가을 장대비를 뚫고 나오는 파동의 쇠 냄새가 여기가 공장지대임을 알 수 있게 했다. 8인의 작가 전시 작품의 규모는 방대

했다. 작가들의 작품에 세계가 연결되어 그 깊이를 나누어 연결하는 긴 호흡이 필요했다. 인간은 무엇을 위해 가까이 그리고 멀리 가고 있을까? 같은 공간 속에서 다른 시, 공간의 경계가 지나가고 있다. 점점 가까이 그리고 점점 멀리…. 인간과 환경의 경계를 어떻게 평형하게 상상할 수 있을까는 인간에게가 아닌 자연에 경계를 자연스럽게 함께하는 것이다.

시민 여러분 당신은 불법행위를 하고 있습니다

먼저 대면한 커진위엔 작가의 <전진> “1980년부터 2018년까지 대만의 주요 환경운동과 사건인 대만 신주의 LCY 화학 공장에 반대하는 시위, 루강의 반두풍 운동, 석유화학산업 확장 반대 운동 반핵 및 반대기오염 시위 등에 참여한 인터뷰 다큐멘터리이다.” 108분 시간을 화면으로 서서 본다는 게 쉽지 않았다. 앉아서 볼 수 없는 자리와 모두의 공간으로 보기에 불편했다. 전시의 전체를 품고 있는 사회, 경제, 정치가 환경에 미치는 영향이 얼마나 큰지를 알기에는 108분을 서서 견디는 힘으로 알 수 있었다.

작품은 설 새 없는 속도감으로 전개되었는데 영상 속에서 벌어지는 급박한 상황에 가슴 통증까지 밀려왔다. 환경의 문제는 산업문제와 맞닿아 있기에 아직까지 개발되고 있는 대한민국 전북, 새만금의 문제를 떠올리게 했다. 이제 얼마 남지 않은 수라 갯벌이 어떻게 자연으로 가며 인간이 손을 놓아야 할지 알아야 할 긴박한 순간에 이르렀다. 인간은 태어남과 동시

에 주변을 파괴한다고 한다. 손만 대면 파괴되고 자본을 가진 세력이 독점하는 세상이니 그저 손 놓고 보는 세상이 되었고, 무더진 감정을 가질 수밖에 없게 되었다.

시민들은 불법행위인 시위를 한다. 그런데 이 불법행위를 하게 하는 정부는 어떤 불법을 조장하고 책무를 다 하는지 묻고 싶다. 반대를 반대하고 서로를 대립하게 만드는 정부와 기업들, 일자리와 고임금으로 무장하지만 결국엔 노동자가 스스로 아픈 몸을 돌봐야하고 그 아픔을 진단하고 증명하는 상황이 되었다. 인권을 가린 채 인간답게 살 수 없게 만드는 카르텔은 단단한 온갖 쓰레기로 만든 시멘트와 다를 바 없다.

갯벌은 살아있다. 숨 쉬고 있는 곳을 매립하고 개발과 성장이라는 목적을 내세우며 자연을 파괴하면서까지 과연 무엇을 얻으려고 하는 것일까? 작가가 기억하는 ‘장화’는 이제 어떤 모습으로 기억될까? 지금의 새만금도 그러하듯 남은 ‘수라’ 갯벌이 경계를 넘어 앞으로의 기억 속에 잘 살아있기를 그리고 새만금이 다시 살아 숨쉬기를 희망한다.

며칠 전 TV에서 제주도에 지하수가 고갈되어간다는 뉴스가 있었다. 경제성장과 발전이라는 이유로 땅은 계속해서 파헤쳐지고 망가져 간다. 지금도 세계 곳곳에서 물 부족으로 식수와 농사 그리고 싱크홀로 많은 사람이 어려운 상황에 부닥쳐 있다. 하지만 누군가는 계속 땅을 파고 있고 생수 사업은 나날이 커져만 간다.

대만의 환경운동은 대한민국과 참으로 많이 닮아있다. 긴 작

품의 시간을 함께 전디며 30여 년의 시간으로 거슬러 갔다. 다시 거슬러 오르지 못하는 보존과 개발 그리고 성장의 연결에 지금도 시민들은 또다시 거리로 내몰리게 한다.

바람과 물결로 경계짓기

〈온산:오래된 미래〉유지수 작가는 우리나라 환경 운동의 시발점이 온산이며 온산에 대한 궁금증으로부터 다큐멘터리가 시작되었다고 한다. 울산광역시에서 20분 거리에 위치한 온산에 대한 다큐멘터리는 국가 주도의 개발로 터전을 잃어버리고 덕신리로 이주하면서 겪게 된 개인들이 기억과 경험을 공유한 기록이다. 여러 가지 시선의 방향을 주며 움직이는 배경에는 사뭇 다른 움직임에 경계가 놓여져 있었다. 물질을 하는 해녀와 그 너머 굴뚝에서 나오는 묵직한 연기로 삶의 경계가 다르게 그려진 풍경이 그려졌다. 또한 다양한 사람들이 보이지 않았다. 여성과 아이들, 장애인 그 시대에 함께한 돌봄 노동의 서사의 시선은 끊어져 있었다. 계절은 언제나 바뀌지만 바뀌지 않고 변하지 않는다. 또 다른 자본으로 노동의 삶을 착취하며 존재한다. 그 착취의 존재가 너무도 크기에 우리는 보이지 않는다. 항상 개인이 증명해야 하기 때문에 그 존재는 보이지 않는다. 그 존재는 우리의 모습이자 지속되는 삶으로 남겨졌다.

온산국가산업단지는 월성원자력발전소와 신고리원자력발전소(건설 중) 고리원자력발전소 사이에 위험하고 아슬아슬하

게 존재하고 있다. 온산은 1974년 비철금속 공업단지로 지정되면서 그곳에 사는 사람들은 중금속에 의한 오염 피해로 전신신경통과 전신마비 증세가 증가했다. 이타이이타이 병은 일본에서 발생한 대표적 공해병이다. 주민들은 이타이이타이 병과 동일한 증상을 증세를 호소했다고 한다. 국가 주도 이주로 당시를 기억하는 사람과 기억조차 할 수 없는 사람으로 나뉘어 살아가고 있지만, 온산과 대만의 국가폭력은 고스란히 남아있다. 그 자리에서 나고 자라 삶을 살아가고 있는 그들에게, 국가는 망가진 삶을 개인에게 남기고 알아서 살아가라고 외면했다.

정부는 인간이 만든 경제 발전이라는 이름으로 자연을 파괴하고 오염된 곳에서 국민을 방치했다. 때로는 ‘오염’을 수출하기도 한다. 현재 이루어지고 있는 일본 핵 오염수 방류 또한 정부의 극한의 무책임과 욕심으로 이른바 가짜뉴스와 괴담이라는 말로 국민을 혼동하게 하고 일상을 파괴하고 고립시키고 있다. 이것이 현재 우리나라가 직면한 현실이다. 과연 무엇이 다르겠는가?

안전하고 온전한 존재

김설아 작가의 〈아홉 개의 구멍〉 3 작품은 스스로는 볼 수가 없다. 작품에는 무수한 관계 속에서 흘러고 뱉고 스치고 지나간 보잘것없는 것들에 대한 알 수 없는 아픔이 묻어있다. 그 아픔을 〈오션 원더랜드〉 털실로 뜨개질 가변설치한 물야나 작

가로부터 통합적 상상력으로 연결하며 표현하고 있었다. 노란 물살이가 소용돌이쳐 수많은 산소를 내뿜어서 주변의 산호초는 짙은 색깔로 자신의 존재를 확인시킨다. 너무나도 확고한 존재이기에 파멸되지 않고 자신의 공간을 공유하고 서로를 활성화한다. 도나 J. 해러웨이는 이에 대해 다음과 같이 말하며 ‘공-산’의 중요성을 강조한다.

서로 껴안기를 향한 저항할 수 없는 이끌림이 지구에서 영위되는 삶과 죽음의 불가결한 동력인지 모른다. 크리티들은 서로 깊숙이 침투하고 서로를 빙 돌아 관통해서 원을 그리며 움직이고 서로를 먹고, 소화불량이 되고, 서로를 부분적으로 소화하고 부분적으로 동화시켜서 공-산의 채비를 갖춘다. 그렇지 않았다면 그것들은 세포, 기관, 생태학적 집합체로 알려져 있을 것이다. 이들 공-산적 실체를 가리키는 또 다른 말은 홀로바이온트 holobiont, 혹은 어원학적 표현으로는 “전소 존재” 혹은 “안전하고 온전한 존재”이다

— (도나 J. 해러웨이, 『트러블과 함께하기』, 108쪽)

소보람 작가의 <다공성 물질전환 IV:재생>도 서로 다른 물질이 시간과 공간이 만나 서로가 생존할 수 있는 몸의 항상성을 유지하는 모습을 보여준다. 다른 존재가 존재에게 변화할 수 있게 경계를 열어주고 때로는 서로의 곤란함을 돌봄의 고리를 엮어 새로운 형태로 생존할 수 있게 이끌어준다. 이런 측

면에서 매우 ‘이퀄리브리엄적’이다.

추억과 기억의 환승, 그리고 흐르게 놔두어라

〈꿈 속의 원형극장〉과 〈벌거벗은 섬〉에 정희정 작가는 가변 설치로 한 스크린을 선보였다. 8분과 11분의 시간을 삼각 빈백에 앉아 보면서 작가 의식의 흐름이 확대되는 것을 느낄 수 있다.

‘벌거벗은 섬’에서 삶과 죽음은 어떤 원형으로 그려지는가? 원초적 삶과 무해의 삶이 충돌하며 스스로의 색을 투영하고 배경의 경계를 흐리게 만든다. 삶을 떠나는 자와 다시 거슬러가는 삶을 왼쪽으로, 흘러가는 물과 평형으로 오른쪽으로 가는 환생의 삶을 조명했다. 흐르는 물은 흔들리는 삶 속에 가두지 않고 파편화된 날카로운 아픔들을 다시 광활한 푸른 바다로 떠나게 한다.

‘꿈 속의 원형극장’은 관계적 존재로서 인간이 마주하는 자본을 신축하는 아파트와 공원의 경계로 멀리 가둔다. 계속해서 이어지는 목소리는 여기가 함께 하는 공간으로 착각하게 만든다. 홀로 있지 않다는 외롭지 않다는 사실을 상기시킨다. 잃어버리고 상실된 자본의 추억들을 확대해 풍경속으로 기억하게 만든다. 다시 반복되고 이어지는 기억은 꿈 속의 원형극장을 펼쳐 꿈속에서 깨어나 원형의 무대에 새로운 풍경을 바라본다.

지구는 평등을 연결한다. 생태계를 자유롭게 넘나들며

기업은 화석연료로 이익을 챙기고, 지금은 탄소중립으로 가는 보조금으로 또 다른 이익을 챙긴다. 그 모든 과정에서 해양 생태계와 육상생태계를 파괴하고 부수고 매립됐다. 더불어 선택할 수 없게 생산과 소비를 반복하게 만들고 부추긴다. 이제는 숨이 찬 지구를 어떻게 평형을 유지하게 할 수 있을까? 언젠가 오는 미래는 변화된 길이 된다. 호모 심비우스의 지혜가 실천적 지구에게 평화롭고 아름다운 지구를 부탁하면 들어줄 수 있을까? 지구는 지금도 매일 공사 중이다.

‘공생의 길목에서~뜨개질하는 작가’

— 〈오션 원더랜드〉 물아냐 작가 작품비평

차유림



(오션 원더랜드, 물아냐)

인류는 산업사회에서 자본주의 사회로 나아가면서 자연 환경 파괴, 물질만능주의, 인간윤리문제 등 복합적인 문제들을 유발했다. 이런 문제들은 서로 연결되어 있는데 궁극적으로는 인류의 생존에 심각한 위협을 초래하기 시작했다. 인간사회는

이러한 위기의 심각성을 각성하면서 자연에 대한 근본적인 인식의 변화가 필요함을 깨닫기 시작했다. 특히 기후위기가 심각한 문제로 다가오고 있는 시대이다.

이 시기에 필자는 자연환경이 가지는 가치에 대해 새로이 해석하고 그 소중함을 인정하는 환경의식을 인식하며 최근 활발히 논의 되고 있는 환경적, 생태적 사유를 바탕으로 기획한 전시를 관람하였다.

전시 <이퀄리브리엄>는 팔복예술공장에서 2023년 8월23일부터~2023년 10월3일까지 개최되고 있다. ‘이퀄리브리엄’은 사전적 용어로 생태계에서 종의 종류와 수량이 항상 균형을 이루는 상태를 의미한다. 기후변화와 환경오염의 심각성을 전면 에 부각시키고 개도하는 캠페인적인 접근보다는 한 사회에 속한 개인들이 자신을 둘러싼 환경 속에서 겪은 경험에서 출발하여 그 개인이 속한 사회의 정치·역사적 측면을 예술로 들여다보고자 한다. 이것은 작가들이 미시적 접근을 통해 미포착하고 있는 환경과 관련된 기억들이 보는 이들에게도 그들이 겪었거나 알고 있었던 과거와 현재의 유사한 경험을 상기시켜 작가와 관객간의 공감대를 형성하려는 데 있다. 또 이 전시를 통해 국적이 다른 아시아 작가들의 작품들 중 환경과 관련하여 유사한 접근 방식을 보이는 작가들을 묶어서 비교 고찰하여, 국가는 다르지만 그 속에서 동질적인 부분을 발견하고 아시아 국가 간의 공감대를 형성함으로써 평화적 공존과 연대를 도모하고자 한다. 이번 팔복예술공장에서 전시한 <이퀄리브

리엄〉은 국적이 다른 아시아 작가들의 작품들 중 환경과 관련 하여 유사한 접근 방식을 보이는 작가들을 묶어서 병렬로 비교 고찰하여, 국가는 다르지만 그 속에서 동질적인 부분을 발견하고 아시아 국가 간의 공감대를 형성함으로써 평화적 공존과 연대를 도모하고자 하였다.

이 전시에서 특히 관심을 갖게 된 예술가는 뜨개질하는 작가 몰야나 이다. 작품 「오션 원더랜드」의 작가 몰야나는 “다이빙하지 않고 수중 환경을 볼 수 있도록 상상력을 동원해 표현했다”며 “작품을 보면서 인간이 바다 속을 헤칠 수 있음을 인식하고, 어떻게 보존할지 고민했으면 한다”고 말했다. (2020 이컬리브리엄 전시-YouTube 인터뷰 中) 색의 현란한 변주를 만든 작품 앞에서 관객의 미소는 은은한 감탄으로 연결되기도 하며 마치 “색이란 이렇게 아름답고 따뜻한 것이었나, 우리는 이토록 많은 색이 어우러지고 연결되는 세상에서 살고 있구나!” 화사한 색과 아름다운 형태로 우리의 눈길과 발길을 끈다. 털실로 짜서 만든 바다 속 풍경은 따뜻한 느낌을 주고 제목 그대로 신비스럽고 형형색색의 해양식물들은 너무나 아름다워서 비현실적이라는 느낌을 받는다.

작가는 고국인 인도네시아의 바다 속을 재현해 놓은 풍경 속으로 관람객들을 끌어들이므로써 지구 온난화의 영향으로 점점 아름다움을 잃어가는 현실에 경고를 보내고 있다. 몰야나는 비현실적인 아름다움을 통해 우리가 잃어버린 현실이 아름다움이라는 것을 자각하게 만들고 있다. 또한 코바를 뜨개질

의 행위를 통해 우리는 우리가 생각하는 것보다 더 촘촘하고 강한 연대이며, 우리를 연결하는 건 우리의 믿음과 행동뿐만이 아니라 마음의 끈이기도 한 연결고리를 소통하며 현재를 살아가기 위해 부단히 노력하는 존재가 되어야함을 작품으로 보여준다. 그리고 그 존재들은 인간이 미래의 환경을 바꿀 수 있는 존재임을 공동 작업으로 몸소 실천하며 보여주는 예술가라고 생각한다. 미술은 철학이나 과학 등 다른 학문 분야와 마찬가지로 인간의 활동 중에 한 부분이다. 단순히 전체를 구성하는 한 부분인 것만이 아니라 다른 부분들과 서로 복합적으로 연결되고 상호보완적인 관계를 통해 미술 또한 때로는 세계를 이해하고, 때로는 비판하며 새로운 패러다임을 제시하고 이를 반영함으로써 인류문명을 이끌어 왔음은 분명하다.

물야나는 다양한 텍스타일 아트와 미술 작품으로 잘 알려진 작가이다. 그의 작업은 대개 섬유물질을 사용하여 뜨개질 방식의 방법으로 다양한 형태의 예술 작품을 만들어내고 있다. 그의 작품은 종종 인도네시아의 문화와 전통을 반영하며 그림, 조각, 텍스타일, 섬유 등의 다양한 매체를 통해 표현하고 있으며, 자연의 요소와 인간의 관계, 환경보호 등의 주제를 다룬다. 물야나의 창작물은 아름다우며, 그의 독특한 스타일과 예술적 표현은 많은 이들에게 영감을 주고 있다.

하루가 다르게 발전하는 현대미술의 다양한 매체 중 ‘뜨개질’은 현대미술의 다양한 표현 범위를 확장시킨 수공예적 장르가 내재된 분야이다. 뜨개질은 주로 여성들이 표현하는 취

미생활이었다. 그 일들이 상징하는 여성성으로 인해 문화적으로 늘 열등하게 간주되는 기술이다. 누군가 뜨개질을 하고 있다면 그의 성별은 어떠할까? 아마 여성을 상상하는 이가 많을 것이다. 하지만 이는 성역할 고정관념이다. 여기 인도네시아 섬유 예술가이자 남성작가인 물야나는 뜨개질을 하면서 노동과 시간을 담아 시대와 매체를 초월하는 가치 있는 예술작업을 하고 있다. 여성의 기법이라고 생각되었던 뜨개질기법을 사용하여 세상을 바라보는 인식의 틀을 바꾸어 그대로의 다양성을 인정하고 이해하려고 노력하는 것이 ‘진정한 화합’이며 공생할 수 있는 토대임을 작업으로 몸소 실천하고 있다.

예술가인 물야나는 지금도 족자카르타에 ‘모구스 랩’을 두고 뜨개질 커뮤니티 세 곳, 편물공 서른 명과 공동 작업을 하고 있다. “팬데믹 상황에도 지역 여성들이 제 작품을 위해 생산적 활동을 한다는 게 기쁩니다.” 말 그대로 그의 뜨개질은 ‘공생의 도구’에 다름 아니다. 코바늘 뜨개질(크로세) 기법으로 질감 있는 바다 세계를 창조하며 지역 커뮤니티와의 협업으로 ‘공생’의 의미까지 담아내는 작업세계를 펼치고 있다. (디자인하우스, 행복이 가득한집 2021년 10월호)

물야나의 작품과 활동을 통해 뜨개질을 여성적 영역으로 범주화하는 공예의 젠더 화, 젠더화 된 공예에 대해 생각하게 했다. 여성적 감수성, 여성미학과 관련하여 자수공예, 퀼트, 천 콜라주 등 여성 공예를 옹호하던 초기 페미니즘의 가치평가를 되돌아보면, 공예의 젠더 화는 순수 미술을 남성 장르, 응용 미

술을 여성 장르로 간주하는 부계적 이분법의 모순을 반복하는 일과 다름없다. 공예를 페미니즘 미술의 뿌리로 파악하는 관점은 결국 수공예와 여성성을 동일화하는 소박한 본질론을 넘어서 기성 권위와 체제에 맞서 수립된 것 밖에서 대안을 찾는 정치적 태도, 가치 평가 기준을 떠나 공예의 역사적·사회적 과정을 파악하고 그 안에서의 여성의 위치를 검증하는 비판적 분석으로 뒷받침되어야 할 것이다.

물야나의 작품들을 통해 우리에게 주어진 유일한 세계인의 지구(Earth)와 그 속에서 살아가고 있는 우리들의 ‘선택지’와 ‘인간의 조건’에 대해 깊이 생각해보는 기회가 되었으며, 치유하고 희망과 용기의 메시지를 전달해 주는 환경미술의 작품세계에 더 깊은 이해와 더불어 앞으로 미술에서 더욱 확장된 생태 실천의 가능성을 조심스럽게 확인할 수 있었다.

2023 성평등 문화예술 비평활동 문화예술다리미 비평집

발 행 일 : 2023년 12월

발 행 처 : 전라북도 문화예술 성평등 네트워크,
전북문화관광재단, 전주문화재단, 완주문화재단, 익산문화관광재단,
고창문화관광재단, 부안군문화재단, 지식공동체지배배,
전북여성문화예술인연대, 전북대학교 부설 여성연구소
주 소 : 전라북도 고창군 고창읍 태봉로 361 전북대 고창캠퍼스 도서관 2층
전 화 : (063) 561-1110
기 획 / 편 집 : 고창문화관광재단
제 작 : 신아출판사

본 책에 실린 글은 저작권자와 전라북도 문화예술 성평등 네트워크의 동의 없이 무단으로
사용할 수 없습니다.

2023 성평등 문화예술비평활동 문화예술다리미 비평집은 전라북도 문화예술 성평등
네트워크의 '전북 성평등 문화예술 생태계 조성사업'을 통해 제작 되었습니다.

