

---

반복의 틈새에서 변혁의 씨앗을 보다:  
김달수 소설 「박달의 재판」의 포스트식민지적 목소리

---

조은애(동국대)

---

## / 목차

---

1. '새로운 민족지'로서의 김달수 문학
  2. 소설 「박달의 재판」 속 반복적 전향의 유희와 서술적 장치
  3. 각색으로서의 「박달의 재판」 재독과 포스트식민지적 목소리의 (불)가능성  
(미완)
- 

작가 김달수(1920~1997)를 오랫동안 수식해온 문구는 '전후(戰後) 재일조선인 문학의 효시(嚆矢)'이다.<sup>1)</sup> 일본의 패전과 함께 종래의 '식민지/제국' 질서로부터 해방된 조선으로 돌아가지 않고 일본에 남을 수밖에 없었던 조선인들은, '언어=민족=국민=영토'의 경계를 새로이 확정하는 중이었던 '전후 일본'에서 정체성에 관한 수많은 물음에 부딪혔다. 특히 민족적 정체성의 위기 속에서 옛 식민주의자들이 구축해 놓은 관찰과 기술(記述)의 체계와 관계하며 자기 문화를 새로이 창안해야 했던 포스트식민 주제들이 떠안은 과제를 재일조선인 작가들 또한 외면할 수 없었다고 할 때, 김달수에게 주어진 그러한 수식은 적절했다고 할 수 있다. 열 살 때 일본으로 건너가 고향하며 작가의 꿈을 키워갔던 김달수는 1940년 일본 문단에 데뷔했고, 패전 후의 일본에서는 '일본어로 쓴 조선문학'이 가진 의의를 가장 빠르게, 가장 강력하게 주장한 작가였다.

그러나 사실, 김달수를 전후 재일조선인 문학의 출발점으로 삼는 태도는 이미 재일조선인 문학을 '일본어'와 일본의 '문학제도' 내로 한정하고 있다는 함정을 피하기 어렵게 만든다.<sup>2)</sup> 그런데 이를 다시 뒤집어 본다면, 김달수는 재일조선인 문학에서 '일본어'라는 수단이 지니는 필연성과 매개성에 가장 먼저 주목한 작가인 동시에, 일본의 문학제도와 적극적으로 관계하면서 조국의 문화와 역사를 기술하는 '새로운 민족지'의 저자였다고 할 수도 있겠다. 『원시적 열정』의 저자 레이 초우는 식민주의의 산물이기도 한 민족지 속에서 타자의 지위에 놓였던 사람들이 포스트식민지 시대에 자기 자신의 문화를 기술하는 과업을 적극적으로 떠맡았던 실천들에 주목할 때, 민족지의 객관주의적 신화가 해체되고 새로운 민족지의 가능성이 열린다고 말한다.<sup>3)</sup> '보는 것'(=주체)과 '보여진다는 것'(=대상) 사이의 위계관계가 자명했던 과거의 민족지와 달리, 새로운 민족지에서는 '보는 것'과 '보여지는 것'이 중첩되거나 역전되거나 분열되며, '보는 나/우리'와 '보여지는 나/우리'란 무엇인가라는 물음이 중요한 주제로 떠오른다. 레이 초우가 일찍이 그 새로운 민족지의 원형을 제시한 작가로 본 것은, (포스트식민지 시대의 작가는 아니지만) 일본유학 시절 러일전쟁 때 포로로 잡힌 중국인 동포의 처형 영상을 보고 중국·중국인이라는 근대적 국가·국민 개념을 획득한 한편으로 그들에 관해 쓰는 작가라는 자기 상(像)을 발견한 루쉰이었다.

김달수는 루쉰 탄생 100주년을 맞아 『도쿄신문』에 기고한 「내 안의 아큐(私の中の阿Q)」(1981. 6. 10)에서, 「박달의 재판(朴達の裁判)」<sup>4)</sup>의 주인공인 박달이라는 인물에 아큐(阿Q)의 영

- 
- 1) 대표적으로는 가와무라 미나토, 유숙자 옮김, 『전후문학을 묻는다: 그 체험과 이념』, 소화, 2005를 들 수 있다.
  - 2) 이러한 비판을 제기하며 '식민지 출신의 엘리트 남성이 쓴 일본어 문학'에 한정되지 않은 재일문학사의 다양한 원류를 조명한 연구로는 송혜원 짓고 옮김, 『'재일조선인 문학사'를 위하여: 소리 없는 목소리의 폴리포니』, 소명출판, 2019가 있다.
  - 3) 레이 초우, 정재서 옮김, 『원시적 열정』, 이산, 2004
  - 4) 金達壽, 「朴達の裁判」, 『新日本文学』, 1958. 11. 한국어판은 김달수, 임규찬 옮김, 『박달의 재판』, 연

향이 컸다고 하며, 두 인물의 공통점은 “무식자”라는 데 있다고 밝힌 바 있다. 이에 주목한 김양수는 “문자와 법률의 시스템으로 이루어진 근대국가의 내부에 진입하지 못하고 죽어버린 阿Q의 원혼이 동아시아의 구천을 떠돌다 박달에게로 환생한” 듯하다는 인상적인 평을 남기기도 했다.<sup>5)</sup> 「박달의 재판」은 이처럼 식민화된 피식민 주체의 민중적 표상으로 포착된 루선의 아큐가 포스트 식민 주체로 재탄생한 듯한 인물을 설정해 놓고, 그가 벌이는 기묘한 투쟁에 대해 그린 작품이다. “현대의 남조선·대한민국”의 “K라는 마을”을 배경으로 미군기지 노동자들의 조합결성과 투쟁, 그리고 여기에서 중요한 역할을 하는 머슴 출신의 날품팔이 박달의 반복적인 구속과 전향을 전면화한 이 작품은 『신일본문학』 1958년 11월호에 발표되어 그해 하반기 아쿠타가와상의 유력 후보작으로 거론되었다. 하지만 “아마추어 속에 프로가 한 명 끼어 있는 듯하다”는 호평 일색에도 불구하고, “신인이 아니다”라는 자격 문제로 수상자에서 제외되었다고 한다.<sup>6)</sup> 흥미로운 점은 아쿠타가와상 선평은 대다수 호평이었으나, 호평에도 비판에도 이 소설에 대한 부분적인 오독이 엿보인다는 점이다. 이를테면 “들판의 마른풀 냄새 같은 맛이 있어 훌륭하다”며 이 소설의 문체를 칭찬한 다키이 고사쿠(瀧井孝作)는 박달이라는 인물을 “농노 출신의 선동자”라고 설명했지만,<sup>7)</sup> 작품 속에 그려지는 박달은 그 어디에서도 선동자적인 모습과는 오히려 반대의 성격을 지니고 있다. 한편 이 소설이 “한국의 현상과 그 서민의 생활을 극명하게 묘사하고 있다”는 사토 하루오의 심사평은, 이 텍스트를 ‘우리=일본’과 무관한 것으로 읽는 전제에 기반한 것이라 할 수 있다.<sup>8)</sup>

쓰다 다카시(津田孝)는 1959년 비평에서 박달과 아큐의 비교를 정면에서 다루면서, 루선이 비굴한 성격을 비판적으로 전경화했던 것과 달리 김달수는 그 비굴함 속에서 오히려 탁월한 생명력을 발견한 점에서 일보전진한 면이 있다고 평가했다. 그러면서도 작품 후반부의 “스트라이크 장면에서는 박달의 개성적이고 다이내믹한 이미지가 놀랄 정도로 색이 바래져 버린다”는 점에서 리얼리즘의 불충분함 또한 엿보인다고 지적했다.<sup>9)</sup> 이것은 박달이라는 인물의 역동성=생명력의 원천을 일본의 제국주의·식민주의 속에서 고통받아온 피식민 주체의 경험으로부터 찾고, 거기에서 긍정적인 민중상을 발견하고자 하는 대표적인 독해 방식을 보여준다. 이러한 독해 방식은 「박달의 재판」에 대한 독해의 주요한 줄기를 이루어 왔다고 해도 과언이 아니다. 변혁기의 거친 파도 속에 내던져진 하층 민중의 발견이라는 점에서는 하야시 고지(林浩治) 또한 박달을 아큐의 계보를 잇는 인물로 읽어냈다. 다만 그는 “박달은 아큐처럼 시대의 수레바퀴에 휩쓸리지 않고, 적극적으로 변혁하는 주체적인 입장에 있다”고 하며 “결정적인 차이”를 발견해 냈다. 그런 점에서 “능청스럽고 완강한 혁명가”이자, “아큐를 가장하고 있지만 매우 의식 높은 사회주의자”로 박달이라는 인물을 규정했다.<sup>10)</sup>

박달을 저항적 민중의 전형으로 파악하는 기존의 독해에서 나아가, 최근의 논의는 이 작품을 1950년대 일본에서 뜨겁게 논의되었던 ‘전향론’에 대한 비판적 맥락에서 재조명하고 있다. 이는 김달수가 신일본문학회라는 장 내부에서 일본의 전전(戰前)과 전후(戰後)의 일본공산당과 전향의 역사를 깊이 인지하고 있었으며, 자신의 작품을 읽을 일본 독자들을 향해 전략적인 발화를 수행

구사, 1989. 이후 본문에 인용할 경우 한국어판의 쪽수를 괄호 안에 표기하되, 일부 번역은 『신일본문학』 1958년 11월호의 초출본을 참고하여 수정하였다.

5) 김양수, 「재일 디아스포라 작가 시선 속의 阿Q: 「朴達의 裁判」을 중심으로」, 『중국현대문학』 63, 한국중국현대문학학회, 2012, 163쪽.

6) 高岡大作, 「金達壽 「朴達의 裁判」」, 『本の本』 180, 1959. 7, 8쪽.

7) 土屋俊郎, 「金達壽と「朴達의 裁判」」, 『民主文学』 468, 2004. 10, 155쪽에서 재인용.

8) 高榮蘭, 「革命と転向—吉本隆明「転向論」と金達壽「朴達의 裁判」のあいだから」, 三浦信孝編 『戦後思想の光と影—日仏会館・戦後70年記念シンポジウムの記録』, 風行社, 2016, 228쪽.

9) 津田孝, 「金達壽 「朴達의 裁判」とそのリアリズム」, 『学習の友』, 1959. 6, 62쪽.

10) 林浩治, 「革命的民衆像は描けたか—金達壽「朴達의 裁判」再読」, 『新日本文学』 56, 1996. 1・2, 97쪽.

했음에 주목하는 것이다. 김달수와 전향이라는 문제들을 가장 적극적으로 설정해온 연구는 히로세 요이치의 작업들에서 찾아볼 수 있다. 히로세는 「박달의 재판」에 대한 동시대 비평에서 ‘전향 이론의 현실화’(久保田正)나 ‘전향 논의에 대한 재고’(霜多正次) 등의 논의가 일부 발견되지만, 당시 혼다 슈고(本多秋五)의 「전향문학론」(1954)이나 요시모토 다카아키(吉本隆明)의 「전향론」(1958), 사상의과학연구회 편 『공동연구 전향』(1959~62) 등 전향 논의가 성행했음에도 「박달의 재판」에서 반복적으로 등장하는 전향의 모티프에 대해 거의 논의되지 않은 것에서 일본 전향론의 공백 혹은 ‘사각지대’를 발견한다.<sup>11)</sup> 그는 박달의 전향이 1933년 이후 ‘내지’의 조선인 공산주의자들에게 전향이 강제된 역사로부터, 나아가 1936년 조선 전토에 전향 제도가 도입되어 조선인 전체가 전쟁협력을 강요받은 역사와 무관하지 않으며, 식민 말기 경성일보사에서 근무했던 자신의 이력을 되비추었던 해방 직후의 작업들과도 연속성이 있다고 보았다. 즉, “결코 해결할 수 없는 무수한 ‘왜’를 품었던 문학활동”의 근거에 “‘민족’에 대한 배신이라는 전향의 주제”가 흐르고 있었으며, 이를 보지 않으려는 일본인들에게 과제로서 내민 것이 바로 이 「박달의 재판」이었다는 것이다.<sup>12)</sup> 고영란(高榮蘭)은 「박달의 재판」과 같은 1958년에 발표된 요시모토 다카아키의 「전향론」과의 비교를 통해 이 소설이 일본인 남성의 경험에 특화된 전향 담론에 대한 비판적 개입임을 논증하는 한편으로, 동시에 박달의 애인인 단선의 여성 신체가 전향 서사에서 배제되는 구조가 이 소설에서도 재연됨을 비판적으로 지적했다. 또한 도쿄 문단과는 분열된 오키나와에서의 수용의 맥락을 추적하면서, “여기에는 본토에서는 구조화하기 어려운, ‘미국’을 축으로 하는 ‘전후(오키나와 지상전 및 한국전쟁 이후)’를 둘러싼 동아시아의 군사화 문제가 가로놓여 있었다”고 분석했다.<sup>13)</sup>

본 연구는 「박달의 재판」에 가로놓인 전향의 문제와 화자·문체를 조명한 위의 선행연구들을 참조하면서, 이 소설에서 엿보이는 구속-전향-구속의 ‘반복’된 회로 속에 엿보이는 ‘차이’에 주목하고자 한다. 서술상의 특징, ‘반복’과 ‘차이’라는 서사적 형식의 특징, 그리고 나아가 이것이 희곡이라는 장르로 각색되면서 발생하는 또 다른 반복과 차이의 의미에 대해 살펴볼 것이다. 이 소설은 발표된 지 얼마 되지 않은 시점에 복수(複數)의 작가들에 의해 희곡으로 각색되었으며 1960년대에 극단 칠요회, 민예 등의 레파토리로 상연되었고, 류큐대학에서도 상연되며 커다란 반향을 불러일으켰다. 이와 같은 연극에 대한 본격적인 연구는 아직 시도된 바 없으며, 희곡과 소설 원작의 비교 연구 또한 시도되지 않았다. 이 글에서는 우선 그 시도의 하나로서, 전전(戰前)부터 활동해온 극작가姜魏堂(姜魏堂)에 의해 희곡으로 각색된 텍스트를 분석 대상으로 삼고자 한다.

## 2. 소설 「박달의 재판」 속 반복적 전향의 유희와 서술적 장치

평생을 지주 집안의 머슴으로 살아온 박달(朴達)은 한국전쟁 직전 우연히 ‘빨치산’으로 몰려 유치장에 갇힌 뒤, 그곳에서 만난 정치·사상범들로부터 비로소 글을 배우고 대한민국을 비롯한 국

11) 廣瀬陽一, 『金達寿とその時代—文学・古代史・国家』, クレイン, 2016, 159-160쪽.

12) 廣瀬陽一, 「金達寿『朴達の裁判』」, 紅野謙介・内藤千珠子・成田龍一編, 『戦後文学の現在形』, 平凡社, 2020, 98쪽. 이와 같은 논의에서 나아가, 나카노 시게하루의 「모형경계표(模型境界表)」(1961)에 제시된 “조선인에게 전향은 없다”라는 문구가 「박달의 재판」의 독서 및 한국의 4월혁명에 대한 복합적 반응으로서 형성된 것임을 논증한 연구로는 廣瀬陽一, 『中野重治と朝鮮問題: 連帯の神話を超えて』(靑弓社, 2022) 제3장 「조선인의 전향」이라는 사각지대(「朝鮮人の転向」という視角) 참조.

13) 高榮蘭, 앞의 글, 230쪽.

제 정세나 역사에 대해 조금씩 알게 된다. 그동안 “인간적인 만남이라고는 고작 머슴이나 하인들과 음담패설을 주고받는 일 정도”가 다였던 박달은 “유치장 안에서 난생처음 사회와 접하게”(29쪽) 된 것이다. 그리고 무엇보다도, 유치장 바깥의 삶이 단 한 순간도 자유롭지 못했음을 깨닫는다.

자유 구속이라는 것은 처음부터 문제가 될 수 없었다. 왜냐하면 그는 지금까지 자유를 누렸던 적이 한번도 없었기 때문이다. 실제로 그는 경찰에 붙잡혀 유치장에 가는 것을 더할 나위 없는 ‘자유’로 받아들이고 있었다.(31쪽)

그 무렵부터 박달의 기묘한 ‘유치장 왕래’가 시작된다. 그는 길을 가다 반미 연설을 하거나 사회주의라는 말을 내뱉는 것만으로도 아주 쉽게 붙잡힐 수 있다는 것을 알게 된다. 그러다 언젠가부터 자수와 전향을 수없이 반복하던 그는 1956년의 어느 여름, 미군기지 노동자들의 조합결성과 파업을 주도하다 검거되어 갖은 고문 끝에 재판에 회부된다.

작중에서 시종 “필자”로 지칭되는 화자에 의해 매개되는 박달의 이야기는, “현대의 남조선·대한민국”의 “K라는 도시” 중심에 있는 형무소에서 “우리의 주인공” 박달이 막 석방되어 나오는 장면과 함께 시작된다. 약 3만 명의 인구가 살고 있는 K는 경찰서와 검찰지청, 지방법원의 지원과 형무소를 갖추었으며 “자유세계의 파수꾼이라는 미국의 군사기지”까지 있는 도시이다(13쪽). 형무소 정문 앞에서 시작되는 간선도로에 의해 형성된 도시는 아스팔트로 포장된 관청거리와 서민들이 살고 있는 울퉁불퉁한 황토길로 확연히 분리된다. 관청거리는 식민지시기 일본인들이 살던 마을이었는데 지금은 고위공무원이나 지주들, 그리고 미국인들이 모여 살고 있다. 이렇게 기지도시가 된 K는 식민지시기 민족적·계급적 분리를 발생시킨 도시공간이 해방 후 역시 민족과 계급이라는 이중의 분리구조로 재편된 곳이며, 해방 후에도 계속되는 식민주의를 공간적으로 상징한다.

법을 위반한 자들에 대해 법의 이름으로 처벌을 집행하는 형무소로부터 시작되는 도시의 거리 위에서, 이제 막 석방된 박달은 큰소리로 코를 푼다. 이와 같은 도입부의 설정에서와 같이, 이 소설은 박달이 법과 맺는 관계가 소설의 주요한 주제가 될 것임을 처음부터 암시하고 있다. 그런데 이처럼 이야기의 시작과 함께 K라는 한국의 중소 도시공간을 조망하고 그 중심에 있는 형무소를 빠져나온 박달의 발걸음을 쫓는 화자, 즉 ‘필자’의 위치는 어디쯤일까. 제일조선인 작가라는 실제 자기 위치를 시점으로 종종 차용해온 김달수의 이전 작품들, 그리고 「박달의 재판」이 발표된 『신일본문학』의 주요 편집진과 당시의 독자들을 고려했을 때, 작중 화자 역할을 하는 ‘필자’에게서 ‘김달수’라는 작가의 이름을 떼어놓고 생각하는 것은 발표 당시에도, 그리고 지금도 쉽지 않은 일이다. 물론 저자는 이 ‘필자’라는 화자의 정확한 위치를 드러내지 않지만, 분명한 것은 작중 ‘필자’는 “고국의 명예를 고려한 나머지 여기서 거짓을 쓸 수는 없는 일”(16쪽)임을 자각하고 있는 조선인 작가라는 점이다.<sup>14)</sup>

이와 같은 「박달의 재판」 속 화자인 ‘필자’의 위치를 생각하고 소설을 다시 읽을 때 도드라지는 점은 그가 ‘쓸 수 없는’ 지점들에 대해 대단히 의식적이라는 사실이다. 1956년 한국의 어느 기지도시에 일어난 파업사건과 이로 인해 기소당한 노동자들의 재판에 관해 쓰고 있는 ‘필자’는 곳곳에서 재현의 임계점을 드러낸다. 이를테면 박달이 형무소에서 나와 어느 골목길에서 사라졌다가 밤중이 되어서야 개장국집에 홀연히 나타나기까지, “그를 따라잡기란 불가능한 일”이라며 그의 발걸음을 쫓는 일을 중단한 ‘필자’는, “그는 반드시 이 거리에 다시 나타날 것이”(16쪽)라며

14) 「박달의 재판」의 친필원고를 검토한 히로세는 원래 화자가 ‘나’였으며 최종고에 가까운 단계에서 모두 ‘필자’로 변경되었음을 밝힌 바 있다. 廣瀬陽一, 『金達壽とその時代—文学・古代史・国家』, 159쪽.

그를 기다리기로 한다. 박달의 생애에 대해 들려주며 이것이 단지 따분한 “과거 이야기”가 아니라 “문제의 핵심”이라고 강조하면서도, 박달이 어디서 태어났으며 본관은 어디인지, 박달삼(朴達三)이라는 본명을 두고 어떻게 거리의 사람들뿐 아니라 경찰이나 검사에게서까지 ‘박달’이라 불리게 되었는지 “아는 사람은 이 거리에 아무도 없”(26쪽)으므로 ‘필자’ 또한 그것을 쓸 수 없다. 다섯 살에 유(劉)씨 집안의 종이 되기 전까지 누구와 함께 살았는지, 부모는 어떤 사람이었는지에 대해서도 알지 못한다. 그저 박달이 유씨 집안의 소작인 집안에서 태어나 소작료 대신 넘겨지고, 그후 “부모들은 남은 식구들을 데리고 일본 같은 데로 흘러들어 갔을지도 모른다”(27쪽)고 추측할 뿐이다.

그렇다고 해서 ‘필자’가 철저히 보고 들은 것만을 쓸 수 있는 위치에 있는 것도 아니다. 그러한 점에서 ‘나’라는 화자가 상정하는 물리적 개별성을 초월해 있기도 하다. 따라서 ‘필자’는 다음과 같은 곳에서는 박달의 심리를 묘사할 수 있는 위치까지 진입하기도 한다. 저임금에 시달리는 K기지 노동자들의 조합결성과 파업을 주도했다는 이유로 국가보안법 위반 혐의를 받고 검사의 고문과 취조를 반복적으로 받던 박달은, 왜 법을 위반하느냐고 으박지르는 검사에게 “저같은 일자무식한테 그런 법이나 법률 따위를 설명해봤자 뭐가 뭔지 알 턱이 있습니까? 제가 아는 것이라곤 그저 나리들이 화를 내나 내지 않나 하는 것일쎈.”라고 하소연한다. 하지만 동시에 속으로는 “이 자식! 법률이란 게 뭐냐, 그건 네놈들이 네놈들 편할 대로 제멋대로 만든 거야. 그리고 네가 그걸 지키는 사냥개라는 사실은 삼척동자도 다 알고 있어”(72쪽) 하고 증얼거리는 박달의 내면의 목소리는, ‘필자’의 중개를 통해 전달되는 것이다.

다시 말해, 대한민국의 K라는 도시를 조감하는 데서부터 박달의 마음에 이르기까지 시점을 자유자재로 이동할 수 있는 ‘필자’는, 그럼에도 불구하고 결코 알 수 없는 것, 재현 불가능한 어떤 것에 대해 말하고자 한다. 재현과 설명이 불가능한 그것은 바로, 감옥 안의 비전향수들로부터 글과 사상을 배운 박달이, 어떻게 그들과 다른 길을, 즉 상승적 전향이라는 길을 가게 되었는가에 관한 것이다. 각성한 박달은 왜 그를 각성시킨 유치장의 스승들과 다른 방법을 택한 것일까. 텍스트 속의 ‘필자’는 박달의 생애를 설명하는 것이 문제의 핵심이라고 말하면서도, 그것이 이 물음에 대한 답이 될 수 없다는 것을 알고 있다. 그래서 그는 이렇게 말한다.

여기서 혹시 독자들은 어처구니 없는 녀석을 등장시켰다고 생각할지 모르지만 그것은 필자인 나의 책임이 아니다. **그가 그런 인간이기 때문에 나도 어쩔 수가 없다.** 소위 이 자각한 박달은 강춘민을 비롯한 유치장의 정치·사상범들이 합세해서 만들어낸 사람이지만, 이 점에 관한 한 그들과는 전혀 다른 사람이 되어 버렸다.(33쪽)

유일하게 할 수 있는 설명이란 ‘그가 그런 인간이기 때문’이라는 것이고, 확실히 말할 수 있는 것은 ‘그들과는 전혀 다른 사람’이 되었다는 사실이다. 중요한 것은 전향의 서사화가 아니다. 박달 자신도, 그리고 그의 이야기를 대신 전해주는 역할을 맡은 ‘필자’도 전향의 이유를 말하지 못함으로써 전향이라는 신화가 지닌 허구성을 드러내게 된다. 이처럼 자기성찰과 내면의 고백을 동반해온 전향의 신화가 무너지는 지점에서 이제 전향은 하나의 놀이가 된다. 박달은 전향을 마친 권력자들과 별이는 게임과 같은 것으로 여긴다. 자기를 구타하는 경찰의 호주머니에 직접 쓴 뼈라를 몰래 넣어두어서 경찰을 곤혹스럽게 만들곤 하는 그는 경찰들로부터 기피 대상이 된다. 그의 전향은 다른 지식인처럼 ‘전향선언’을 뜻하는 신문 광고란에 실리지도 않는다. 마치 놀이와 같은 그의 ‘투쟁’에서 전향은 일종의 ‘계책’으로 활용된다. 글을 겨우 깨우친 그가 집요하게 매달리는 ‘뼈라전술’을 계속 펼치기 위한 트릭 같은 것이다. 그는 유치장에서 나오기 위해서 유치장으로

들어가고, 들어가기 위해 나온다. 그 반복성이야말로, 박달에게는 “삶의 보람”과 “기쁨”(42쪽)의 원천이다. 이와 같은 “기묘한 전향”은, 김달수가 당대 일본의 전향 담론에 관계하고 있었음을 고려한다면 “전후 일본의 전향연구의 사각지대”를 시사한 “중요한 전향론”의 한 방식으로 다시 읽힐 수 있다.<sup>15)</sup>

치안검사 김남철과 박달이 취조실에서 주고받는 대화는 전향이 게임이 될 때 어떻게 법에 대한 순응이 아니라 그것의 힘을 약화하고 해체할 수 있는지를 시사한다. ‘왜 법을 어기는가?’라는 검사의 물음에 박달은 ‘당신들이 화를 내기 때문’이라 답한다. 법을 지키지 않으니까 화를 내는 것이라는 검사에게 박달은 순서가 틀렸다고, 당신들이 화를 내지 않으면 된다고 말한다. “법은 언제나 너에게 화를” 내 왔다고 말하는 김남철은 어느새 “으레 그렇듯이 자기가 도대체 무엇 때문에 화를 내고 분노하는가를 알 수 없게 돼 버리”(73쪽)고, ‘화’, 즉 분노하고 폭력을 행사할 수 있는 권력의 근거여야 할 ‘법’의 빈약한 기반마저 노출하고 만다. 이렇게 되면 박달의 전향은 권력자들의 ‘화’를 정당화하는 ‘법’에 대한 순응이 아니라, 그 법을 마치 화난 아이를 어르고 달래듯 만지는 입장이 된다. 가장 비이성적인 것=주술적인 것은 지금까지 이해할 수 없는 것처럼 보이는 박달의 기묘한 행위가 아니라 아무 이유 없이 화를 내는 법인 것이다. 이렇게 해서 법을 가진 권력과 그로부터 소외된 타자의 관계가 역전된다.

반복성이란, 그 틈새 틈새마다 작은 변화의 씨앗을 숨기고 있는 것이기도 하다. 어쩌면 ‘필자’가 박달의 이 끝없는 ‘유치장 왕래’ 이야기 속에서 찾아내려 한 것도 그러한 작은 변화의 씨앗이 아닐까. 박달이 이번 재판에서 본 것은 사전에 방청을 신청한 50명의 시민들이 침묵으로 보내준 연대의 눈빛이었다. 한마디 말도 없이 미동조차 하지 않는 방청객들의 눈만이 번뜩이는 가운데, 줄줄이 포박된 피고들이 들어오고 오직 박달만이 방청석을 보며 빙그레 웃는다. “그러자 방청석의 50명도 일제히 빙그레 웃으며 박달의 웃음에 답했”을 뿐, “그들은 다시 본래대로 침묵을 지켰다.”(82쪽) 따라서 ‘필자’의 말대로, 재판의 결과는 중요한 것이 아니다.

이제 재판의 결과를 말해야 할 때가 된 것 같다. 하지만 필자는 여기서 일단 펜을 놓고자 한다. 그 이유는 우리의 박달도 이번만큼은 몇년 간의 징역살이를 모면할 수 없을 것이기 때문이다. 필자가 이제 끝을 맺으려는 것은 거기까지 차마 지켜볼 수 없어서라기보다 그가 징역을 마치고 나온 다음의 일이 즐거워 견딜 수 없기 때문이다. 그는 언젠가는 반드시 나온다.(82~83쪽)

‘필자’는 여기에서 다시금 스스로의 한계를 드러낸다. 그것은 아직 일어나지 않은 일에 대해서는 쓸 수 없는 민족지 작가의 한계이기도 하다. 하지만 지금까지 들려준 ‘박달의 이야기’가 알려주는 사실은, ‘그는 반드시 나온다’는 것이다. 그 후에는 또 어떤 게임이 벌어질지 지켜보자는 것, 소설 도입부에서 그랬듯이, “지금으로부터 백 몇년 전” 고골의 소설에서 육등관 귀족 치치코프가 “사륜마차를 타고 나타났던 러시아의 군청소재지”와는 전혀 다른, “현대의 남조선·대한민국”(13쪽) 어딘가에 반드시 나타날 그보다 먼저 도착하여 또 다른 게임의 시작을 기다린다는 것. 따라서 이 소설의 마지막은 식민 이후의 ‘고국’에 대해 ‘거짓 없이’ 쓰겠다는 ‘새로운 민족지=자기민족지’의 작가 김달수가 자신의 역할을 재확인하는 순간으로도 읽힌다.

### 3. 각색으로서의 「박달의 재판」 재독과 포스트식민지적 목소리의 (불)가능성

15) 廣瀬陽一, 『金達壽とその時代—文学・古代史・国家』, クレイン, 2016, 168쪽.

소설 「박달의 재판」이 발표된 지 채 2년이 되지 않은 1960년 5월, 두 편의 희곡 각색본이 동시에 희곡 전문잡지에 게재된다. 하나는 야기 슈이치로(八木柁一郎) 각색의 「朴達の裁判(三幕)」上·下(『テアトロ』 200~201, 1960. 5~6)로, 이는 다카시로 준이치(高城淳一)가 연출을 맡은 극단 칠요회(七曜会) 창립 10주년 기념 공연으로 상연되었다. 다른 하나는 강위당이 각색한 「朴達の裁判(三幕)」(『悲劇喜劇』 138, 1960. 5)이다.<sup>16)</sup> 이 절에서는 후자에 대해 살펴보고자 한다.

당연한 말이지만, 소설이 희곡으로 각색되는 과정에서는 시청각을 비롯한 감각적 수용 방식과 구술적·일회적 발화라는 언어의 전달 방식, 소설의 배경을 연극 무대라는 한정된 공간에 배치하는 방식과 서술자의 역할을 무대 위에서 실현하는 방식 등 여러 가지 형식적 변화를 고려하게 된다. 그렇다면 특히 이 강위당 각색의 「박달의 재판」에서 발견되는 장르 전환의 형식적 특성은 무엇일까? 앞 절에서 언급한 것과 같이 이 소설의 가장 큰 서술상의 특징이라 할 수 있는 화자, 즉 ‘필자’의 위치성으로부터 출발해 보자. 필자는 ‘우리의 박달’이라고 주인공을 부르면서도, 그와 동시대를 살아감에도 불구하고 정치적·사회적으로 단절된 필자의 위치를 곳곳에서 의식적으로 드러낸다. ‘일본’과 ‘남조선’·‘대한민국’ 사이에 놓인 간극을 명백하게 인식하면서, 그것에 대해 쓸 수 없는 ‘필자’의 한계 또한 명백해지는 것이다.

하지만 그것은 화자를 ‘필자’가 아니라 경험적인 ‘나’라는 1인칭으로 놓는 경우에도 마찬가지가 된다. 반면, ‘나’가 아닌 ‘필자’에 의해 매개되는 이야기 속에 놓임으로써 박달은 그를 둘러싼 사건들이 강력한 역사적 사실성 위에 전개됨에도 불구하고 허구의 인물, 가공의 인물이라는 가능성을 더욱 높이 부여받게 된다. 그렇기에 ‘필자’의 위치에서 가공인물의 ‘내면’을 듣고 이를 매개하여 독자들에게 전달하는 설정은 그리 상상하기 어렵지 않은 것이다. 이는 박달에게 전향을 정점으로 하는 (자기) 서사를 부여하지 않으면서도, 한편으로는 법을 비웃고 폭력을 행사하는 검사와 내면에서 격렬한 대결을 펼치는—즉 그의 전향이 위장임을 말해주는—박달의 심리를 묘사할 수 있다는 이중 장치로 기능한다. 하지만 한편으로, 이와 같이 ‘우리의 박달’에 집중된 서술은 그의 주변에서 노동조합 결성과 파업을 논의하며 그간 끊기다시피한 활동을 재개하려는 다양한 노동자·지식인·지하당원 등의 모습을 평면화시키는 부작용을 낳는다. 박달은 고문 앞에 비굴하게 순응하고 그 와중에도 “급소만큼은 그렇게 해서 교묘하게 피하”(69)는 기술을 체득하고, “검사를 달래기라도 하듯이”(72) 화를 가라앉히려 한다. 하지만 속으로는 검사더러 “네가 그걸(법을—인용자) 지키는 사냥개라는 사실은”(72) 누구나 안다고 중얼거린다. 박달은 겉으로는 굴종하지만 동시에 내면에서는 법과 권력에 저항하는 언어를 형성하는 존재인 것이다. 이처럼 그의 저항은 내면의 독백이라는 형식 속에 제시되며, 이는 이미 소설 도입부, 그가 형무소 밖으로 나와 코를 푸는 순간부터 변함없이 예정되어 있는 것이었다. 밤늦게 개장국집에서 단선과 함께 셋방으로 돌아와 누워 있는 동안 그의 눈에서 흐르는 눈물이 그의 내면적 비전향을 증명하기도 한다. 이같은 표층적인 놀이로서의 전향과 내면의 신념으로서의 비전향이 박달이라는 인물을 안과 밖으로 양분하고, 이미 첫 유치장 경험부터 어렵פות이 각성을 시작한 그는 현재에 이르러 내면에 어떤 변화도

16) 강위당 각색의 「박달의 재판」의 상연 정보는 아직 확인하지 못했다. 추후 조사를 통해 실제 상연 정보를 찾아볼 계획이다. 1901년 가고시마에서 태어난 강위당의 본명은 이치키 요시미치(市来義道)로, 자신이 임진왜란 당시 가고시마 지역으로 이주한 조선인 도공의 후손임을 밝히고, 가고시마 지역의 조선인 집단 형성에 관한 문학작품을 다수 남겼다. 대표적으로는 1966년 발표된 역사소설 『살아있는 포로(生きている虜囚)』(新興書房)가 있다. 강위당이라는 필명은 전전(戰前) 시기에도 사용했지만, 본명으로 1941년 난징일본상공회의소에서 발행한 본격적인 난징 안내서인 『난징(南京)』의 편집을 담당하기도 했다. 金丸裕一, 「南京日本商工会議所, 市来義道と『姜魏堂: 『南京』(南京日本商工会議所, 昭和16年9月) 解題』, 『立命館大学経済学会紀要論文』 57, 立命館大学経済学会, 2008. 7.

없이 굳은 신념을 갖고 있는 듯이 묘사되는데, 이를 소설의 서술적 한계라 할 수 있다. 또한 이와 같은 그의 내면적 비전향의 자세는, 고영란이 지적한 단선이라는 여성의 “사상의 문제라기보다 조선인 남자 박달에 대한 절조, 즉 사상을 갖지 못한 여성의 강인함으로 구조화”<sup>17)</sup>된 비전향과 절묘하게 대응하면서 상호 보완을 이루는 것이기도 하다.

이와 같은 소설의 서술적 장치와 비교할 때 강위당 각색의 「박달의 재판」에서 가장 주목할 형식은 작품의 도입부(제1막이 시작되기 전의 프롤로그)를 비롯하여 이야기 전반에 걸쳐 사용되는 ‘방송’ 목소리의 존재이다. 이 ‘방송’되는 목소리는 막이 오르기 직전 암전 상태에서 “지금부터 보여드릴 <박달의 재판>은 김달수의 소설을 각색한 것입니다”<sup>18)</sup>라는 설명과 함께 등장하며, 주로 박달의 출신과 과거를 설명하는 소설 속 ‘필자’를 대신하여 극의 외재적 서술자로 기능한다. 하지만 앞에서 ‘김달수 소설의 각색’임을 직접 언급하는 역할 또한 맡은 데서도 알 수 있듯이, 소설의 서술자와는 그 역할이 완전히 일치하지 않는다. 나아가 이와 같은 각색에 대한 극 초반부의 언급은 자연스럽게 김달수의 「박달의 재판」이라는 원작의 존재를 강하게 의식하도록 하면서, 이 극이 소설에 대한 해석적 반응이자 일종의 번역으로 수용되기를 유도한다.

<방송> = 지금부터 보여드릴 「박달의 재판」은 김달수의 소설을 각색한 것입니다. ‘박달’이라고 할 때 ‘박(朴)’은 나무 목(木) 변에 가타카나 ‘토(ト)’를 쓴 글자이고, ‘달(達)’은 배달(配達)할 때의 ‘달’ 자를 써서 ‘朴達’, 그래서 ‘바쿠타리(バクタリ)’라고 읽습니다.

그런데 이 박달이라는 남자는 도대체 어디서 태어난 것일까요? 어느 본관의 박씨일까요? 예를 들어 같은 이씨라도 ‘전주 이씨’라고 하면, 이는 소위 대한민국 대통령 이승만의 일가라는 뜻으로 대단한 것이 됩니다만, 박달은 그러한 가문의 내력도 전혀 알 수 없습니다.

알려진 것이라고는 단지—저 일본의 패전 때, 즉 조선이 해방되었을 때, 그가 스무 살의 나이로 남조선 제일의 대지주인 유씨 가문에 머슴으로 들어가 살고 있었다는 것, 오직 그뿐입니다.(82)

여기에서 ‘방송’은 극의 서술자를 여러 층위로 분산시킨다. 첫째, 앞서도 언급했듯이 소설 「박달의 재판」에서는 있을 수 없는 역할, 즉 ‘원작’으로서 소설의 존재를 각인시키는 역할을 한다. 둘째, 박달의 출생과 이름에 관한 내력, 즉 소설 속 ‘필자’가 ‘문제의 핵심’이라 강조했던 박달의 과거를 들려주는 역할로, 이는 소설 텍스트의 ‘필자’의 위치와 유사하다. 셋째, 이 또한 극으로 상연되는 대본의 구술문화적 특성을 반영한 것으로, 소설 텍스트에서 처음 인물의 대사 즉 구어를 통해 박달이 불릴 때 “<sup>バクタリ</sup>朴達”<sup>19)</sup>이라고 표기된 차원을 문자 이미지(‘木’과 ‘ト’로 조합된 ‘朴’)와 음성 이미지(‘바쿠타리’)로 재현하는 역할까지 맡는다.

어떤 층위로 분산되든, 극의 시작을 알리는 ‘방송’ 목소리는 극중의 특정 인물로는 여겨지지 않는다. 따라서 당연히 특정한 민족이나 젠더, 계급을 대표하지 않는 중립적(neutral)이고 이야기의 권위를 보증해줄 수 있는 믿을 만한(reliable) 서술자로서 극의 흐름을 이어간다. 해방 직후의 조선 남부의 민족적·언어적 상황이나 빨치산 토벌, 한국전쟁 당시 북한군 치하의 상황 등 일본의 독자 및 관객들에게 생소한 한국의 역사적·정치적 배경을 설명하기 위한 암묵적 약속이 바로 ‘방송’ 목소리의 중립성과 신뢰성이라 할 수 있다. 또한 그것을 담보하는 것은 소설 속 ‘필자’

17) 高榮蘭, 앞의 글, 227쪽.

18) 金達壽 原作, 姜魏堂 脚色, 「朴達の裁判(三幕)」, 『悲劇喜劇』 138, 1960. 5, 82쪽. 이하 같은 출처에서 인용할 경우 괄호 안에 쪽수를 표기한다.

19) 金達壽, 「朴達の裁判」, 『新日本文学』, 1958. 11, 9쪽.

의 개인적 위치성을 제거한 익명성이라 할 수 있다. 소설 텍스트에서 박달의 인생은 ‘필자’의 회고적 재구성을 통해 현재(형무소를 나오는 도입부에서 기지 노동조합 결성 및 파업 사건으로 붙잡힌 박달 및 피고들이 법정에서 등장하는 결말부까지의 시간)와 과거(해방 직후에 걸친 박달의 개인사 및 성장사)가 교직되는 방식으로 제시된다. 강위당의 회곡은 이를 해방 직전부터 재판까지의 시간선을 따라 순행적으로 배치하는 ‘프롤로그(해방 직전, 박달 20세)–제1막(1950년 봄, 박달의 첫 체포, 강춘민·송을양 등 비전향수와의 만남)–제2막(1952년 봄, 석방된 박달이 술집에서 만난 기지 노동자들과 스트라이크 모의를 시작하는 장면)–제3막(1953년 가을, 경찰서 취조실 및 유치장에서의 고문)–에필로그(법정, 방청석 시민들의 연대와 지지)’의 구조로 선형화한다. 제1막에서 제3막의 중반까지는 등장인물들의 몸짓과 말이 무대를 가득 채워서 이 ‘방송’의 목소리가 끼어들 틈이 그리 많지 않지만, 프롤로그에 등장한 ‘방송’ 목소리는 ‘누가 말하고 있는가’를 특정하지 않은 채로 박달이라는 인물의 삶과 그 역사적·정치적 상황의 변화를 객관적으로 설명하는 기능을 수행한다. 그런 점에서, 소설 속 ‘필자’가 재일조선인 작가라는 자기 위치성을 암시하며 ‘쓸 수 없는 것’의 한계를 드러내는 존재였던 반면, 각색된 회곡 속 ‘방송’은 그러한 자기반성적 계기를 갖지 않는 대신, 역사적 사건을 확정적으로 전달하는 비인칭적 권위를 획득하는 셈이다.

그러나 극이 제3막을 지나며 에필로그로 향해가면서 이 ‘방송’ 목소리의 중립성·신뢰성·비인칭성에는 점차 금이 가는 듯한 현상이 나타난다. 그것은 소설 속 ‘필자’가 박달의 저항하는 내면의 목소리를 재현하기 위해 넘어야만 했던 재현의 경계 앞에서 이 극의 서술자=목소리가 분열할 수밖에 없음을 드러낸다. 한동안 잠잠했던 ‘방송’ 목소리가 다시 등장하는 순간은, 경찰서 취조실에서 김남철 검사의 잔인한 고문 아래 박달이 고통스러운 대화를 이어가는 대목에서이다.

박달: 그건 무리라는 말씀입니다, 나리. 저희는 교육도 못 받은 열간이들이라, 뭘 하면 법에 걸리고 뭘 하면 안 걸리는지, 그런 재주 좋은 구별은 못 한단 말입니다. 저희가 아는 거라곤 그저, 나리들이 화를 내느냐 안 내느냐 하는 것뿐입니다, 정말로요.

검사: (자기도 모르게 한숨을 내쉬며) 네놈들은 도대체 법의 가호를 받을 가치조차 없는 자들이다!

<방송> = (여자의 목소리로, 억양 없이): 무슨 소릴 지껄이는 거야, 이 자식아. 법이란 게 대체 뭐야? 그건 너희가 제멋대로 만든 거지, 나랑은 상관없는 일이야. 너는 그저 주인집 지키는 개일 뿐이잖아, 이 짐승 같은 놈아!

.....이런 무지몽매한 놈들을 상대해야 하니, 참으로 기구한 직업이로다! 이 사내는 자신의 범죄 사실을 부인하고 있는 게 아니다. 게다가 배후 관계가 있을 리도 없고, 속이 알아. 다만 웬지 모르게 이놈, 비위에 거슬린단 말이지.....

.....하하, 저놈, 이제 지쳐가는구먼. 오늘은 좀 버티나 싶더니만, 이 꼴을 봐서는 별거 아니겠어. 그럼 이쯤에서 슬슬 본론으로 들어가 볼까. ....아니, 잠깐만. 다음은 단선이 차례일지도 몰라. 저놈을 조금 더 지치게 해두자고—좀 아프긴 하겠지만 말이야, 제기랄!

검사: 자, 딱 한마디면 되니까 말해. 전상택의 부탁을 받고 사방으로 뛰어다녔다고!

박달: 하지만 나리, 그게 아니라니까요. (상대가 의자에 앉은 채로 가한 일격이라 그리 큰 타격은 아닐 텐데도) 으아악! 사람 살려! (하며 나동그라진다)

단선: (깜짝 놀라 일어서서 철창을 붙들며).....

검사: (상대의 엄살을 처음으로 간파하고) 이 자식이! (하며 일어서서) 어디서 엄살이야!

(하며 연달아 후려친다)

박달: 으아악! 으악!.....사람 죽이네! 살려주세요!.....으아악, 사람 죽이네!

검사: 정말로 죽여주마! (굴러다니는 박달의 뒤를 쫓으며 매질을 계속하던 중, 눈이 뒤집히고 몸을 부르르 떨더니 거품을 물고 쓰러진다)

박달: (여전히 비명을 지르며 소란을 피운다) (113-114)

프롤로그에서만 해도 ‘방송’ 목소리의 성별을 지정하지 않았던 지문이, 박달의 고문 장면에서 이르자 ‘여자 목소리’라는 성별 지정과 함께 ‘억양 없이’라는 지시를 추가한 점에 주목하자. 그렇다면 이 ‘억양 없는’ ‘여자 목소리’가 재현하는 것은 누구의 ‘내면’일까. 위의 인용문에서 세 단락으로 이루어진 ‘방송’은 문맥상 각각 박달, 검사, 그리고 다시 박달의 내면을 교차적으로 대변한다. 하지만 지문에서 박달과 검사의 내면을 구분해주는 표지는 없다. 이것이 그대로 상연되는 상황을 상상한다면, 관객들은 세 단락으로 이루어진 ‘여자 목소리’ 방송을 모두 들은 다음에야 비로소 조금씩 박달과 검사의 내면을 들려주는 중이었음을 깨닫게 될 것이다. 하지만 이 ‘방송’은 검사가 박달을 폭행하는 중에 이루어지는 빠른 대화, 그리고 무대에 설치된 유치장 속에서 박달의 비명을 듣고 놀라 일어나는 단선의 모습 등, 인물들의 역동적인 제스처와 말 사이에 위치해 있으므로 ‘여자 목소리’로 대변된 그 ‘내면’의 목소리의 주인들을 한번에 알아내기란 쉽지 않을지도 모른다.

이러한 ‘방송’의 서술적 역할이 변화하는 것과 맞물리면서 주목되는 것은 무대 위의 인물들이 보여주는 동선과 말의 겹침들이다. 제3막이 노동조합 결성과 파업, 뼈라 부착 등으로 잡혀온 마을 사람들을 가둔 유치장을 무대 위에 재현하고 있음을 다시 상기해 보자. 그런데 이 제3막이 후반부로 전개될수록 무대 위에 여러 칸으로 배치된 유치장 속 인물들의 행동과 말이 벽과 벽을 넘어 서로 겹쳐지고, 취조가 끝난 사람들이 서로 방을 옮겨가는 등 무대 위 인물들의 공간 이동이 일어난다. 이로 인해 무대 위에 꾸며진 유치장은 신체를 구속하는 장치인 한편으로, 각각의 신체들을 연결하는 열린 구조로 새롭게 의미화된다. 박달의 신체는 고문실(취조실)에 있지만 그의 존재는 이미 다른 공간 속에서 타자들의 목소리를 통해 재구성되고 있다는 점도 주목된다. 박달의 고통을 개인의 고립된 경험에 두지 않고, 마찬가지로 박달의 내면적 저항을 개인의 영웅적 행위로 머무르게 하지 않는 것, 이것이 소설과의 형식적 차이를 통해 이 희곡 텍스트가 묘파해 내고자 한 도달점이 아닐까. 대단원에 해당하는 법정 장면에서 모여든 방청원들의 눈빛을 강조하기 위한 연출 방법에 대해 고민한 흔적이 드러나는 지시문 또한, 관객의 시선을 ‘우리의 박달’이 아닌 ‘우리들’(일본어로 ‘박달’은 ‘우리들’을 의미하는 ‘보쿠타치’로 음독할 수도 있다)로 확장시키려는 각색의 지향점을 보여준다고 할 수 있다.<sup>20)</sup>

소설의 마지막 법정 장면을 재현하는 에필로그는 “초만원에 이른 방청석”(116)에서 침묵하며 번뜩이는 눈빛에서 정점을 이룬다. 이 집단적 연대의 순간을 극적으로 가시화하는 순간에 무대를 채우는 목소리는 ‘방송’뿐이다. 다시 말해 법정 장면을 재현하는 에필로그는 여자와 남자의 목소리가 교차하는 ‘방송’ 내레이션으로만 무대를 설명하는 형식으로 짜여 있다.

<방송> = (여자 목소리로) 여러분, 우리의 박달은 지금 울고 있습니다. —왜일까요?—그는 태어남과 동시에 고독이라는 숙명을 짊어지고 오늘날까지 걸어왔습니다. 그런데 어떤가요, 이제 그는 더 이상 고독하지 않게 된 것입니다. 비웃음도 조롱도 아닌, 마음 깊은 곳에서부

20) 이와 같은 음독상의 유사성에 주목하여, 고영란은 도쿄 문단과 분열하는 오키나와에서의 ‘박달의 재판’의 수용 맥락을 분석하였다. 고영란, 앞의 글, 228쪽.

터 그를 걱정해 주는 동지들이 어느샌가 수없이 생겨난 것입니다.

변호사가 들어와 아무렇게나 착석한다. 다음은 검사들. 물론 김남철도 있다. 이어 배석판사들이 들어온다.

<방송> = (위의 사이, 중단 없이) “좋아, 하는 거야 나도!”라고 박달은 생각합니다. 뒤돌아보며 “에헤헤헤헤” 하고 마음껏 웃고 싶어 합니다. 하지만, 지금까지 한 번도 흘려본 적 없던 눈물이 자신도 모르게 툭툭 떨어져 나옵니다!

재판장 유용덕이 들어온다. 일동 기립한다.

<방송> = (남자 목소리로 바뀌어) 우리의 박달도 이번에는 징역을 면치 못할 것이다. 그건 그렇다 치고, 이러한 단죄 때문에 망가져 버리는 인간도 있겠지만, 우리의 박달은 그렇지 않다. **더욱더, 점점 더 성장해 나갈 것이다. 그리고 한순간도 멈추지 않는 “역사”의 발걸음이 그것을 조용히 지켜보고 있는 것이다!**

강위당의 희곡 「박달의 재판」은 위와 같이 막을 내린다. 제3막의 하이라이트인 박달의 고문 장면에서 건조한 여자의 목소리로 박달과 검사의 내면을 교차해서 전달한 ‘방송’은 이 에필로그 장면에서는 관객과 무대 사이를 연결하는 진행자(여자)와 이 재판이 박달 개인의 성장과 역사에 대해 갖는 의미를 서술하는 권위(남자)로 젠더 분업화된다. 이 젠더 분업의 효과로서 ‘박달의 이야기’에는 더 이상 말해질 수 없는 어떤 난점도 존재하지 않게 되며, 반복적 전향 또한 더 이상 유희이기를 멈추고 ‘성장’과 ‘역사’라는 의미 속으로 회수된다. 다시 말해, 이 희곡은 한편으로는 박달의 목소리를 개인의 내면에서 해방시켜 여러 목소리의 교차 속에 위치시키면서 포스트식민지적 발화의 가능성을 열어 보이지만, 다른 한편으로는 그 목소리를 다시 역사적 발전이라는 단일한 서사 속에 위치시킴으로써 그 급진적 가능성을 스스로 제한하고 있는 것은 아닐까.

(미완)