

아메스토이의 『마지막 만찬』에 나타난 비극성 연구

김재선

한국외국어대학교

김재선(2021), 아메스토이의 『마지막 만찬』에 나타난 비극성 연구, 이베로아메리카연구, 32(2), 85-105.

초록 스페인 북부의 바스크 지방은 구겐하임 미술관과 성공적인 도시재생 사례를 이룩한 빌바오가 있는 곳이며 급진적인 지역 분리주의 운동으로도 알려져 있다. 이는 바스크 민족주의를 지키려는 목적으로 1959년에 만들어졌다가 2018년에 해체된 무장단체 '에타(ETA)' 때문이다. 본 논문에서는 에타의 조직원으로 활동하는 아들과 보수적인 작가 아버지 사이의 재회를 다루는 『마지막 만찬』(2010)을 소개하고 작품에 나타난 비극성에 대해 살펴보고자 한다. 이 희곡은 빌바오 출신인 이그나시오 아메스토이(Ignacio Amestoy, 1947-)의 작품으로 작가는 대학에서 저널리즘을 공부하고 기자로 활동하면서 독재 정권에 저항했다. 또한, 1975년 프랑코의 사망 이후 1982년 민주주의 정부가 들어서기까지의 기간인 '민주주의로의 이행기'(la Transición)'에는 연극에 대한 그의 열정이 본격적으로 주목받기 시작했다. 이런 이유로 그를 '82세대' 또는 '이행기 세대'의 극작가라고 부른다. 그의 작품 세계에는 독재에 맞서며 바스크의 정체성을 지키고자 노력했던 지식인의 고뇌와 신념이 묻어있다. 이러한 그의 작품을 소개하고 연구하는 것은 그동안 한국에서 20세기 스페인 연극을 가르시아 로르카와 부에로 바예호 중심으로 진행했던 흐름에서 벗어나 새로운 극작가와 작품 세계를 소개하며 연구의 범위를 다양하게 확장하는 계기가 될 것이다.

핵심어 아메스토이, 마지막 만찬, 바스크, 스페인 연극, 스페인 문학

I. 들어가는 말

스페인 북부의 바스크 지방은 구겐하임 미술관과 성공적인 도시재생 사례로 손꼽히는 빌바오가 속해 있는 곳이며 매우 급진적으로 펼쳤던 지역 분리주의 운동으로도 널리 알려져 있다. 이는 바스크 민족주의를 지키려는 목적으로 1959년에 만들어진 ‘에따(ETA)’라고 불리는 무장단체 ‘바스크 조국과 자유(Euskadi Ta Askatasuna)’ 때문이다. 에따는 2018년에 해체되기는 했지만, 약 60년 동안 공공건물에 폭탄을 설치하거나 정부 관계자들을 살해하여 팔백 명 이상의 목숨을 앗아가고 수십 명을 납치하거나 다치게 하는 등의 폭력을 행사해 엄청난 피해를 주었다.

본 논문에서는 이런 에따의 조직원으로 활동하는 아들과 보수적인 작가인 아버지 사이의 재회를 다루는 희곡 『마지막 만찬 *La última cena*』(2010)을 소개하고 작품에 나타난 비극성에 대해 살펴보고자 한다. 이 희곡은 빌바오 지역 출신인 극작가 이그나시오 아메스토이(Ignacio Amestoy, 1947-)의 작품으로 아메스토이는 오랜 시간 프랑코 독재를 경험하고 정권에 저항했으며, 1975년 프랑코가 사망하고부터 1982년 민주화 절차를 통해 사회노동당(PSOE) 정부가 들어서기까지의 기간인 ‘민주주의로의 이행기(*la Transición*)’에는 연극에 대한 그의 열정이 본격적으로 주목받기 시작했다. 이런 이유로 그를 ‘82세대’ 또는 ‘이행기 세대’의 극작가라고 부르기도 한다. 따라서 그의 작품 세계에는 언제나 독재 정권에 맞서면서도 바스크 지역의 정체성과 전통을 지키고자 했던 지식인으로서의 고뇌와 고통, 그리고 자신의 신념을 현실에서 실천하려는 노력이 담겨있다.

이행기 세대의 극작가 아메스토이와 그의 작품 세계를 소개하고 연구하는 것은, 그동안 한국에서 알려진 20세기의 대표적인 극작가 가르시아 로르카(Federico García Lorca, 1898-1936)와 부에로 바예호(Antonio Buero Vallejo, 1916-2000) 중심의 연구에서 벗어나 새로운 극작가와 그의 시대정신을 소개하며 스페인 연극 연구의 범위를 다양하게 확장한다는 의의가 있다. 아울러, 바스크 지역주의와 관련된 스페인 현대사와 현대비극의 비극성에 대해 재조명해보는 기회가 될 것으로 기대한다.

II. 극작가 아메스토이

강력한 중앙집권 체제를 유지했던 프랑코 독재 시대에 지역색이 강한 바스크 지역에서 태어나고 바스크 지역에서 성장한 것은 아메스토이와 그의 희곡의 정체성에 결정적인 영향을 미쳤다. 더욱이 아메스토이는 나바라대학에서 저널리즘을 공부하고 기자로 활동하면서 감춰진 진실을 밝혀내 대중에게 알리고 싶은 사회적 책임 의식이 강한 젊은이였다. 따라서 독재 체제에 대해 비판적인 시각을 가지고 바라보며 일상생활 속 사회 전반에서 독재가 강요하는 획일성과 폭력성에 문제의식을 느낄 수밖에 없었다. 그리고 그런 만큼 지역의 전통과 특색이 말살되고 중앙정부에 종속되는 것을 안타까워했고 표현의 자유를 강력하게 갈망했다.

프랑코 시대에는 바스크 지역에도 자유가 없어 매우 위축되었고 그 정도가 너무 심해 (정부가) 잔인하게 느껴지는 시기도 있었다. [...] 내 작품에 등장하는 인물 중 하나인 에데라가 말했듯이, (정부는) 우리가 행복하게 놔두지를 않았다. 그렇다, 분명히 내 작품에는 자유와 행복에 대한 갈망이 존재한다. [...] 어쩌면 행복이란 행복을 추구하는 그 자체일 것이다. 행복을 향해 다가가는 길에 서 있는 것 말이다. 지금은 많은 사람이 그 길에서 기를 원하지 않는다. 그 길이 고통스럽기 때문이다. 하지만 행복은 고통, 현신, 관대함 속에 있기도 하다.(Ponzoda 2003)

기자로 활동하던 아메스토이가 연극을 시작하게 된 것은 ‘마드리드 연극 스튜디오(Teatro Estudio de Madrid)’를 통해서이다. 이 단체는 1960년대 초에 레이턴(William Layton, 1913-1995), 나로스(Miguel Narros, 1928-2013), 사인스(José Antonio Sáinz de Vicuña, 1948-) 등에 의해 만들어졌으며 대학교와 독립극단들의 협업으로 실험적인 공연을 만들어나갔다. 하지만 1968년에 이데올로기 차이로 단체가 해체되었고, 이후에 연극에 대한 열정과 새로운 형식을 추구하는 실험정신은 ‘독립실험연극(Teatro Experimental Independiente)’ 단체로 이어지며 스페인 연극사에 그 족적을 남겼다.

아메스토이는 기자와 극작가 모두 현실 속에 뿌리를 내리고 다른 사람들과

소통할 수 있다는 것에 강한 매력을 느꼈다고 한다(Ponzoda 2003). 이러한 그가 극작가로 세상에 이름을 알리기 시작한 것은 1979년 희곡 『내일 여기서, 같은 시간에 *Mañana aquí, a la misma hora*』를 발표하면서이다. 그 이전에는 연극 현장에서 극단 단원들과 공동 창작하는 대본 작업을 주로 했다. 한편, 1981년에는 『에데라 *Ederra*』를 통해 로페 데 베가 상이라는 연극계의 대표적인 상을 받아 커다란 주목을 받기도 했다.

스페인 연극에서 바스크를 비롯한 지역색에 대한 언급이나 프랑코 정부에 대해 우호적이지 않은 정치색을 드러내는 극의 본격적인 출현은 1975년 프랑코의 사망으로 가능해졌다. 이후, 1977년의 법령과 1978년의 헌법이 공포되면서부터는 공식적으로 검열을 금지하고 표현의 자유가 허용되었다. 특히, 연극은 인쇄되어 출판되는 희곡과 무대에서 선보이는 공연이라는 두 가지 측면에서 모두 검열을 받아왔기에 78년 헌법이 보장한 표현의 자유는 연극계에 획기적인 변화를 가져오면서 많은 활력을 불어넣었다. 이제 ‘겁 없는 연극(*teatro sin miedos*)’이 가능해진 것이다(Amestoy 1999, 15).

이후 80년대 스페인 연극에는 다양한 극작가들이 등장했다. 프랑코 정부에 저항하던 진지한 사실주의 극작가들과 대중에게 웃음과 위로를 주는 상업연극 극작가들은 이전처럼 활동을 이어갔고, 유럽의 새로운 경향에 영향을 받은 상징주의 연극을 선보이는 극작가들과 외국에서 망명 생활을 그만두고 돌아온 극작가들도 있었다. 하지만 대중은 다양해진 극작가들에게 모두 호의적이지 않았다. 사실주의 극작가들의 진지한 저항에 더 이상 관심을 보이지 않았으며, 망명했던 작가들의 경우에는 이전에 성공했던 작품을 다시 무대에 올려 오히려 과거의 명성에 누만 끼치는 결과를 맞이하기도 했다. 아직 새로운 시대가 제대로 구축되지 않아 연극계에는 안개 속을 걷는 것 같은 불확실한 흐름이 이어졌다. 이는 새로 정권을 잡은 사회노동당 정부가 표현의 자유는 허용했으나 문화예술과 관련된 새로운 정책의 방향 설정이나 실행에 있어서 많이 미숙했고, 영화 분야의 활동이 매우 활발해서 상대적으로 연극 분야의 활동이 더 저조하고 혼란스러워 보였기 때문이기도 하다.

이런 가운데서 새로운 극예술을 계속 추구하는 작가들이 주목을 받기 시작했다. 프랑코 시대에 연극 활동을 시작했던 프란시스코 니에바(Francisco Nieva, 1929-)나 산치스 시니스테라(José Sanchís Sinisterra, 1940-)처럼 관객들의 취향이나 반응과 상관없이 새로운 연극무대를 위해 도전했던 작가나 연출가들이 꾸준히 연극을 올리거나 희곡을 쓰고 가르치는 일에도 매진했다. 이들의 영향력은 서서히 커졌고 서점이나 무대에서 지속적으로 사람들의 관심을 끌게 되었다. 바르셀로나의 베넷 이 조르넷(Josep Maria Benet I Jornet, 1940-)과 마드리드의 알론소 데 산토스(José Luis Alonso de Santos, 1942-)가 대표적이다.

이들은 새로운 시대에 맞추어 새로운 주제와 소재들을 진지하게 다루면서도 대중들의 호감을 얻어냈기에 이들의 희곡이 완성되는 대로 무대에서 공연으로 올려졌고 관객들은 극장을 찾아갔다. 바로 이 극작가들이 ‘82세대’ 또는 ‘이행기 세대’라고 불리는 작가들로, 1975년 프랑코 사망 당시에 25세에서 35세 사이의 나이를 가진 또래였다. 이들은 교육, 문화, 예술 등 다양한 분야에서부터 연극을 시작했고, 독립적인 실험주의 극단을 체험했으며, 사실주의 세대와 비슷하게 사회적 고민을 연극에 담아내려고 했다. 하지만 그와 동시에 새로운 스타일의 연극도 추구했으며, 무엇보다, 사실주의 세대와는 다르게 혹독한 검열의 고통을 겪지 않았다. 그러나 구체적이고 특정한 연극 미학을 추구했다기보다는 상황적으로 만들어진 세대이기에 혹자는 세대라고 묶기보다는 그냥 일련의 작가군으로 보기도 한다. 예를 들면, 세사르 올리바 교수는 이들을 단순히 ‘80년대 초기 극작가들’이라고(Oliva 2002, 274) 불렀다. 이그나시오 아메스토이 또한 이 세대에 속하는 극작가로 그는 82세대가 누렸던 글쓰기의 자유에 대해 다음과 같이 밝혔다.

사회노동당 정부가 들어선 82년부터, 정확히 그때부터 검열 없이 자유롭게 표현하는 것이 가능했다. 이행기의 정점이었다. 이제 그 어떤 편견도 없고 모든 것이 자유로운 시대가 열린 것이다. 일 년 전 테헤로 중령의 쿠데타 시도로 스페인 사회는 발각 뒤집혔고 그것을 계기로 20세기에 스페

인에서 무슨 일이 벌어지고 있는지를 다시 깨닫게 되었다. 자유에 대해 아주 중요한 국면이 열린 것이다. 지금 우리는 자유롭게 글을 쓴다. 그 어떤 체재나 통제 없이 자유롭게 글을 쓸 수 있다는 것은 행복할 수 있다는 뜻이기도 하다.(Ponzoda 2003)

글쓰기에 대한 자유를 얻게 된 아메스토이는 바스크 지역을 소재로 다루거나 바스크의 과거 역사를 새로운 관점에서 재조명하는 희곡들을 집필했다. 바스크어로 ‘아름다운 여인’을 뜻하는 『에데라』, 스페인 바스크 출신의 정복자인 로페 데 아기레(Lope de Aguirre, 1510-1561)를 다루는 『도냐 엘비라, 에우스카디를 생각해봐요 *Doña Elvira, imagínate a Euskadi*』(1985), 자유를 지키기 위해 투쟁한 신부 알폰소 데 메야(fray Alfonso de Mella)를 주인공으로 한 『꿈의 두 랑고. 1439 *Durango, un sueño. 1439*』(1989)는 그의 대표적인 바스크 삼부작이다.

아메스토이는 “우리는 역사를 두려워한다. 우리 고유의 역사를 두려워한다. 그리고 거울에 비친 우리 자신을 보고 싶어 하지 않는다. 특히, 역사를 비춰주는 거울이나 역사를 비춰주는 연극은 보고 싶어 하지 않는다.”(Amestoy 1999, 18)라고 안타까워하며 역사와 연극을 통해 공동체의 운명을 돌아볼 것을 강조했다. 또한, 역사에 대한 그의 관심은 현대사로도 이어져 다큐멘터리 연극(teatro documento)이라고 불리는 작품들을 집필하여 동시대 역사를 연극에 담아내고자 노력했다. 1982년에는 프랑코를 지지했던 파시스트 정치인이자 시인인 디오니시오 리드루에호(Dionisio Ridruejo, 1912-1975)를 주인공으로 하는 『디오니시오. 스페인의 열정 *Dionisio. Una pasión española*』이라는 극을 선보이면서 바스크 지역 출신으로서 스페인 중앙정부와의 관계에 대한 염려를 극으로 표현했다. 1993년에는 『그들은 못 지나갈 거예요! 파시오나리아 *No pasarán! Pasionaria*』를 통해 스페인 내전에서 공화파 진영을 위해 잔 다르크처럼 활약했던 여성 투쟁가 돌로레스 이바루리(Isidora Dolores Ibárruri Gómez, 1895-1989)를 다루었다. 파시오나리아는 활동을 위해 만든 그녀의 가명이다. 그녀는 쿠데타를 일으킨 군대가 마드리드로 진격해오자 ‘그들은 못 지나갈 거예요!(No pasarán!)’를 외쳤고, 이 구호는 이후에도 내전 기간 내내 저항을 상징하

는 문구가 되었다.

위에서 살펴보았듯이 바스크인이라는 정체성이 꺾박받는 시절에 바스크 출신의 기자이자 극작가로 글 쓰는 일을 하면서 저항했던 아메스토이는 자유를 얻게 된 이후에도 바스크 지역의 전통과 역사를 지속적으로 무대에 선보였다. 이는 바스크인으로서 바스크 지역에 대해 가지고 있는 깊은 애정을 표현한 것이다. 한편, 바스크에 대한 그의 애정은 이름 표기에서도 드러난다. 전체 이름이 호세 이그나시오 아메스토이 에기구렌(José Ignacio Amestoy Egiguren)인데, 경우에 따라서는 바스크식 발음을 충실히 살리고자 두 번째 성을 ‘Egiguren’으로 표기하기 때문이다. 하지만 아메스토이는 한 인터뷰에서 스스로가 밝혔듯이, 바스크인이면서 동시에 스페인 사람이라는 정체성으로 창작을 해왔다(Ponzoda 2003). 따라서 그의 극은 바스크 지역만의 특별한 서사가 아니라 스페인 전체에 대한 생각과 이야기를 담은 희곡이며, 더 나아가서는, 어느 시대 어느 공동체 사람들에게나 다가갈 수 있는 보편적인 서사를 담고 있다.

III. 『마지막 만찬』에 나타난 비극성

이 작품은 바스크 지역에 사는 보수적인 작가 아버지와 급진적인 예파 활동가 아들이 재회하는 이야기를 담고 있는 현대비극이다. 여기서 ‘현대비극’이라는 정의는 작가가 직접 작품의 부제로 명시한 것으로, 작품의 내용이 슬프다는 것 이상을 설명하려는 의도가 있음을 알 수 있다. 사실, 일상에서는 ‘비극’이나 ‘비극적’이라는 말을 ‘매우 슬픈’ 또는 ‘애처로운’이라는 뜻을 전하고 싶을 때 사용하는 경우가 많다. 하지만 테리 이글턴의 지적처럼 비극은 대단히 슬프기도 하지만 무섭기도 하기에 슬픔이나 애처로움과 구별된다(이글턴 2006, 25). 그리고 사람들은 막연하게나마 비극에는 우리에게 정신적으로 충격을 주거나 간담을 서늘하게 하는 무엇인가가 존재하며, 우리를 정화하고 때로는 기운을 북돋아 삶을 긍정하게 해주는 장르라고 생각한다(이글턴 2006, 25).

비극에 대한 이러한 선입견 혹은 설명은 고대 그리스 비극이 연상되기 때문

일 것이다. 즉, 위대한 인물이 운명에 맞서 싸우다가 잘못된 판단이나 행동(hamartia)으로 예상치 못한 파국을 맞게 되며 이 과정에서 관객들은 공포와 연민을 느끼고 정화(katharsis) 작용을 경험하게 된다는 아리스토텔레스의 비극론 때문이다. 하지만 현대사회에서 신분 높은 위대한 영웅은 사라져버렸고, 한 개인이 운명에 압도되지 않으려고 저항하는 이야기는 사람들에게 더 이상의 미를 부여하지 못하며 오히려 지나치게 장엄하게 느껴질 뿐이다.

따라서 현대에는 비극이 불가능하다거나, 『비극의 죽음 *The Death of Tragedy*』(1961)이라는 책을 통해 비극이 몰락했다고 주장하는 조지 스타이너 같은 이론가들도 있다. 하지만 레이먼드 윌리엄즈나 테리 이글턴 같은 이론가들은 귀족적인 특정한 양식을 준수하는 고전 비극의 한계를 인정하면서도 현대에 비극이 존재하며 비극은 일정한 형식이나 특징에 얽매이지 않는다고 말한다. 오히려 비극의 스펙트럼을 굉장히 넓게 확장할 것을 제안한다. 예를 들어, 윌리엄즈는 『현대비극론』에서 “고통이 느껴지고 그것이 다른 사람에게 받아들여질 때”(레이먼드 1985, 66) 언제든지 비극이 가능하다고 본다. 또한, 비극의 조건은 “옛것과 새것 사이의 실제적 긴장, 곧 제도와 그것에 대한 반응에서 구체화되는 기존의 신념과 새롭고 생생하게 경험되어진 모순 및 가능성 사이의 긴장”이라고 밝힌다(레이먼드 1985, 76).

따라서 현대비극은 영웅이나 운명이 등장하지 않아도 그리고 죽음이라는 절대적 한계성 이외에도 기존의 사회질서나 가치관에 도전하며 부딪치는 한계성을 배경으로 등장인물이 패배와 좌절을 느끼지만 그럼에도 불구하고 인간으로서의 존엄을 지키려는 모습을 보여주는 감동적인 이야기로 정의할 수 있겠다. 이러한 맥락에서 이그나시오 아메스토이의 『마지막 만찬』도 현대비극이며 본 글에서는 이 작품에 나타난 비극성에 대해 분석해보려고 한다. 먼저, ‘옛것과 새것 사이의 실제적 긴장’으로 바스크 지역주의를 비롯한 기존 사회질서를 둘러싼 갈등과 긴장을 소개하고, 한계에 도전하는 비극적 인물로 아버지와 아들을 분석하며 작품의 비극성에 어떤 특징이 있는지에 대해 살펴볼 것이다.

1. 바스크 지역주의

비스카야(Vizcaya), 기푸스코아(Guipúzcoa), 알라바(Álava)를 포함하는 바스크 지역은¹⁾ 19세기에 철광 생산의 증가와 급속한 산업화로 카탈루냐 지역에 이어 스페인에서 두 번째로 중요한 산업 중심 지역이 되었다. 그러자 이 지역의 광산업과 중공업의 일자리를 찾아 다른 지역에서 이민자들이 몰려왔고 이때부터 바스크 지역의 전통을 지키려는 민족주의 운동이 일어났다. 이 운동의 출발점이자 핵심적인 역할을 한 인물은 사비노 데 아라나(Sabino de Arana y Goiri, 1865-1903)이며 그는 보수적이고 신앙심이 강한 사람으로, 바스크 지역을 지칭하기 위해 ‘에우스카디(Euskadi, Euzkadi)’라는 용어도 만들어냈다. 왜냐하면 바스크 지역이 독립된 나라로 존재한 적이 없었기 때문에 나라를 지칭하는 새로운 명칭이 필요했던 것이다(김원중 2008, 496).

이민자들의 세속적이고 사회주의적인 가치관 때문에 바스크의 고유한 전통이 변질된다고 싫어한 아라나의 철학 때문인지 바스크 지역의 민족주의는 반자본주의적이고 전통적인 것을 중요하게 여기며 기독교적 성격도 지니게 된다. 이는 자본주의적이고 부르주아적이며 유럽을 지향하는 성격을 지닌 카탈루냐 지역과도 구별된다(김원중 2008, 486).

지역주의나 자치주의에 대한 본격적인 억압은 스페인 내전에서 승리한 프랑코 군부가 1939년부터 독재를 시작하면서부터이다. 하지만 아무리 탄압이 심해도 지역 주민들에게 심겨있는 전통을 없앨 수는 없었고 주민들은 오히려 점점 더 강하게 정부에 저항하게 되었다. 또한, 1950년대 말부터 시작된 경제성장으로 바스크 지역에서 창출된 이익이 자신들을 탄압하는 중앙정부로 유입되자 이에 크게 반발하면서 바스크 민족주의는 더 강력한 반독재 목소리를 내게 되었고, 그런 과정에서 온건파와 급진파로 나누어졌다. 온건파는 보수적인 바스크 민족주의당(Partido Nacionalista Vasco)을 중심으로 독재 정권 안에서

1) 나바라(Navarra) 주가 바스크 지역에 포함되는지에 대해서 의견이 일치되지 않는다. 한편, 일부에서는 프랑스에 포함된 세 개의 나바라 주도 바스크 지역이라고 주장하기도 한다(김원중 2008, 492).

바스크 지역의 처우 개선을 위해 노력했지만, 급진파는 바스크 민족주의당의 보수적인 태도에 불만을 품으면서 무장단체 에따를 중심으로 바스크의 완전한 독립을 위해 국가를 상대로 테러 행위까지 펼쳤다.

에따의 과격한 테러 행위에 대해 처음에는 사람들이 어느 정도는 이해하는 태도를 보였다. 비이성적인 폭력 행위라기보다는 탄압에 대한 저항이요, 율분의 표현이며 바스크 지역에 대한 충성과 애정이 깃든 행동으로 받아들여졌기 때문이다. 심지어 프랑코 정권 후반부에는 상당한 대중적 인기를 얻기도 했다(김원중 2008, 502). 하지만 독재가 종식되고 자치권이 보장되었는데도 테러 행위가 지속되자 사람들은 점점 등을 돌렸고 마침내 에따의 테러에 대한 반대 시위를 열게 되었다. 이에 에따도 활동의 방향을 바꾸어 무장투쟁을 종식하고 비무장 비폭력 투쟁 선언을 여러 차례 반복했지만 결국 2018년에는 완전히 해체되었다.

『마지막 만찬』에서 아버지 이니고는 바스크 지역에서 태어나 평생을 보낸 노년의 극작가이며 신문이나 잡지에 글을 기고한다. 대학에서는 사별한 아내와 함께 법을 전공했고 아내는 노동자들을 위해 투쟁하기도 했다. 세상이 거대한 시장이 되어버렸으며 안타까워하지만 아직은 시장 경제를 변호하고 지지하는 기성세대이다.

아들 하비에르도 바스크 지역에서 태어나고 자랐으며 대학생 시절에 형의 영향으로 바스크 지역의 독립을 위한 활동을 시작하게 되었고 결국 ‘에따라(etarra)’라고 불리는 에따의 활동가가 되었다. 이러한 하비에르의 이력은 에따 단체의 기원을 떠올리게 한다. 에따는 바스크 지역과 문화를 탄압하는 정부에 대항하는 대학생들이 1952년에 에킨(Ekin)이라는 토론회를 조직해 바스크의 역사와 문화를 공부하고 그 자료를 대중들에게 나누어주던 것에서 출발했기 때문이다. 에킨에 속한 젊은이들은 공부나 토론에 그치지 않았고, 독재 정부에 대해 바스크 기성세대 정치인들이 매우 소극적으로 저항하는 것에 불만을 품고 직접 정치판에 뛰어들었다. 그리고 지역의 독립을 위해 무기도 포함하는 모든 수단을 동원하며 행동했다. 작품 속에서 하비에르가 가출하여 산악지대에

서 훈련을 받는 동안 아버지가 아들을 만나려고 국경을 여러 번 건너갔지만 헛수고한 에피소드나 아주 오랜만에 고향 집에 무장하고 돌아온 모습 등은 에따 조직원의 특징을 잘 설명해준다.

이니고: 그 총은?

하비에르: 신경 쓰이세요?

이니고: 넌, 여기, 네 아버 집에 무장을 하고 들어온 거냐?

하비에르: 습관이에요.

이니고: 내 집 습관은 아니지.

[...]

하비에르: 총 어디다 둘까요?

이니고: 총알이 들어 있지?

하비에르: 네.

이니고: 총알을 빼고 나한테 줘.

하비에르: 시키는 대로 하죠.

이니고: 이 서랍이 좋겠다.

하비에르: 별거벗은 느낌이에요...

이니고: 특히, 마피아들이나 하고 다니는 군용 벨트를 벗어서 그렇지.

하비에르: 그 말은 못 참겠어요!

이니고: 미안하구나! (아메스토이 2021, 33-34)

또한, 하비에르는 아버지와 대화를 나누면서 에따의 폭력적인 활동의 한 단면도 보여준다. 에따라는 비밀스러운 활동을 위해 조직원들 사이에 인간적으로 관계를 맺기는커녕 서로의 실체에 대해서도 제대로 알지 못한다. 다음은 하비에르가 함께 임무를 준비하던 동료가 조직을 배반하려던 것을 우연히 알게 되고 조직에 끼칠 큰 피해를 막고자 동료가 죽게 내버려 둔 것에 대한 고백이다. 첫 줄에서 언급하는 ‘에킨차(ekinza)’라는 단어는 원래 ‘활동, 실행’을 의미하는 바스크어이지만 에따와 관련해서는 ‘애국적 행동’(김원중 2008, 502)의 의미로 통용된다.

하비에르: 우리는 내부에서 중요한 에킨차를 준비하고 있었어요. 처음부터 끝까지 두 사람만 하는 작전이었죠. 그 작전 하루 전날까지

는 모든 게 정상이었어요. 그날, 모든 장치가 이미 준비한 대로 되어 있었고 우리는 집에서 멀지 않은 영화관에 가는 것에 대해 이야기하고 있었어요… 영화를 하나 선택했죠, 하지만 나가려는 순간, 친구가 몸이 안 좋다고, 배가 아프다고, 나만 가라고… 그 말대로 했어요. 영화가 반쯤 지났을 때 친구한테 뭔가 심각한 일이 벌어진 건 아닌지 걱정이 되더라고요. 몇 년 전에 그 친구가 췌양 수술을 받았거든요… 난 영화관에서 나와서… 집에 다 가가는데 우리가 있던 곳에, 내 친구가 빌어먹을 경찰처럼 보이는 놈과 현관에서 얘기하고 있는 걸 보게 됐어요, 너무 놀랐죠… 난 왔던 길을 돌아갔어요… 도시에서 난 길을 잃었죠… 조직에 이런 일들이 있긴 했어요, 하지만 내 친구는… 내 친구는… 그날 밤 난 아무 말도 하지 않았어요… 모든 게 그대로 되도록… 우리의 마지막 날 밤… 내 친구랑 보내는 마지막 날 밤…… 내 친구는… 우리는 다음 날 첫새벽에 에킨차를 실행해야 했어요. 모든 게 우리가 예상한 대로 진행됐어요. 하지만 마지막 단계에서, 내가 타이머를 연결하고 내 친구는 나를 커버해 줘야 했죠, 난 그 친구한테 역할을 바꾸자고 했고 그렇게 했죠. 폭발물이 30분 뒤에 터지도록 프로그램 되어 있었지요, 하지만 난 자기 전에 타이머를 바꿔 놔어요… 그리고 내 친구는, 그 사실을 모르고 폭탄을 폭발시켰고 몸이 갈기갈기 찢겼어요… 실패한 작전이었죠…(아메스토이 2021, 69-71)

한편, 아버지와 아들, 두 사람은 12년을 연락도 하지 않고 지냈고 재회하는 순간에도 아들은 기성세대의 시장주의를 비난하고 아버지는 에따를 마피아라고 불러 부자지간에 있는 갈등이 해결되지 않았음을 알려주며 긴장감을 유발한다. 이런 갈등의 중심에는 바스크 지역의 문제에 대해 두 사람, 두 세대, 온건파와 급진파가 각기 다른 해법을 추구한 가치관의 차이가 존재한다.

이니고: 우리가 우리의 최고 자본이지.

하비에르: 그렇죠… 우리가 주식 시장에 상장하지 않아서 안타깝네요…
그래야 각자의 가치를 매길 수 있을텐데… 아버지 쪽의 거지 같은 시장에서는요.

이니고: 그 체제는 주식회사로 상장하는 것만 가능하지.

하비에르: 아버지 쪽 체제는 인간을 신뢰하지 않아요. (아메스토이 2021, 12)

자신들의 고유한 언어도 마음껏 사용할 수 없었던 지역주의 탄압의 현대사를 고려할 때 바스크 지역 자체가 바스크인들에게는 비극성을 불러일으킨다. 더욱이 그 안에서 서로 갈등하고 상처를 주며 분열된 모습을 발견하는 것은 더 비극적이다.

한편, 아들과 아버지 모두 바스크 지역의 전통과 문화에 대해서는 이견이 없으며 오히려 각별한 애정과 친밀함을 가지고 있다는 것이 일상생활 속에서 드러난다. 집에서 키우는 반려견의 이름을 ‘추리(tzuri, 하얀)’ ‘벨츠(beltz, 검은)’ 등의 바스크어로 명명하고 어머니, 아버지에게 해당하는 ‘아마(ama)’ ‘아이타(aita)’, 할머니에게 해당하는 ‘아마마(amama)’ 등의 바스크어를 호칭으로 자연스럽게 사용하고 있다. 또한, 바스크 지역에서 고유한 비법으로 제조해 마시는 신맛이 강한 백포도주, ‘차콜리(txakoli)’를 찾고 마시며 고향 집이라는 따뜻한 정서와 함께 바스크 전통을 환기해준다.

하비에르: 덤네요...

이니고: 차콜리 한 잔 마실래? 내가 만든 차콜리.

하비에르: 네...

이니고: 난 계속해서 차콜리를 만들어 왔어.

하비에르: 전통은...

이니고: 세계 최고의 차콜리지! 네 엄마는 그렇게 말했어.

하비에르: 세계 최고의 차콜리...

이니고: 가족의 비법...

하비에르: 고맙습니다, 아이타. (아메스토이 2021, 20)

2. 비극적 인물들

극작가 입센(Henrik Ibsen, 1828-1906)은 연극 속에서 풍부한 세부 묘사를 통해 거짓되고 병든 사회, 거짓된 관계 등을 보여주며 이를 인간의 적으로, 비극을 낳는 한계상황으로 간주한다. 그리고 그가 창조한 주인공은 한계상황의 본질을 알아내고 그것을 제거하고자 투쟁한다. 한계상황에 대항하는 이 싸움은 개인적이며 죽음이라는 파멸로 이어지기도 하는데 이때 개인은 기존 사회

규범의 해방자가 되거나 패배하는 해방자로서 자기 자신을 바친다(레이먼드 1985, 139-140). 그러면서 주인공은 스스로 간히고 죄책감을 느끼기도 하며 고립된 세계에서 출구를 못 찾아 영웅처럼 사회에 대항했던 야망에 찬 자아의 위치가 자아에 대항하는 비극적 위치로 바뀐다. 그리고 중국에는 자아에 대항하는 파괴적 욕망이 살아나 파괴적 에너지를 방출한다(레이먼드 1985, 146-153). 이는 레이먼드가 입센, 아서 밀러(Arthur Miller, 1915-2005) 등의 비극 작품들을 통해 현대비극의 구조와 주인공에 대해 분석한 내용이다.

『마지막 만찬』에서 아버지 이니고와 아들 하비에르는 각각 다른 시기에 다른 방법으로 거짓되고 병든 사회 규범의 해방자가 되기 위해 투쟁했다. 아버지는 바스크 지역에서 벌어진 프랑코 독재의 탄압이 종식되고 자유민주주의 사회가 구성되길 바랐으며, 아들은 더 완벽한 사회인 바스크 지역의 독립을 욕망했기 때문이다. 아이러니하게도 독재 시대에 성장한 아버지는 법적인 테두리 안에서 작가로서 이성으로, 자유민주주의 시대에 성장한 아들은 법 밖에서라도 목적을 이루겠다며 테러리스트로서 무기로 대항했다.

하비에르: 아버지는 혁명을 믿지 않잖아요...

이니고: 왜 안 믿어! 프랑스 혁명도 있잖아...

하비에르: 부르주아 혁명이죠...

이니고: 나중에 찾아온 모든 혁명은 폭정과 피 흘림을 거쳐야 했지...

하비에르: 그 부르주아 혁명처럼요...

이니고: 폭정과 피 흘림은 길이 아니야...

하비에르: 누가 폭정에 대해 이야기하는 거죠?

이니고: 네 충은 폭정에 대해 말해 주지.

하비에르: 글로벌 혁명이 길인가요?

이니고: 난 그쪽 사도가 아니야.

하비에르: 사도였죠... 자유민주주의의...

이니고: 내 잘못을 알아... 그리고 거기서 빠져나오는 법을 모른다는 것도 알아... (아메스토이 2021, 50)

아들의 지적처럼 아버지는 글로벌 혁명, 자유민주주의를 옹호하는 사도였는지도 모른다. 하지만 현재는 욕망해서 이론 체제의 잘못을 인정하고 거기에

서 빠져나오는 법을 모르겠다고, 이 나라에 진저리가 난다고 고백할 만큼 자신이 투쟁했던 대상에 대해 회의적이다. 또한, 투쟁의 방법이었던 이성, 말과 글에 대해서도 회의적이다. 결국, 작가로서 상도 받고 사람들의 인정도 받았으나 스스로에 대해서는 ‘비극이나 쓰는 별 볼 일 없는 지식인’ ‘시대착오적인 지식인’ ‘패배자’ ‘실패한 지식인’ ‘나쁜 지식인’이라고 정의 내리며 고립된 세계에서 출구를 찾지 못하고 있다.

하비에르 또한 자신이 투쟁했던 대상에 대해 회의적이다. 물론 하비에르는 암 진단을 받고 에파라로서의 활동을 그만두게 되었지만, 자신의 변화를 조직에 알리지도 않고 고향으로 바로 돌아온 것은 가족을 떠나면서까지 몸담았던 조직에 대해 애정이 식었음을 보여준다. 또한, 에파 조직에 대해 언급하면서 임무 수행을 위해서 동료들끼리 전문적으로 연대하기 때문에 인간적으로 우정을 나누면 안 된다고 알려준다. 앞에서 인용한 에파의 에킨차와 더불어 에파에 대해 부정적인 면으로 보일 수 있는 이런 언급이나 장면은 극작가 아메스토이의 초기 작품부터 줄곧 등장했고, 이로 인해 아메스토이가 무장투쟁에 대해 비판적이며 에파의 신용을 실추시킨다는 부정적인 논쟁이 있기도 했다(Urruita 2012, 10).

하비에르: ... 조직에서 친구를 사귀는 건 어려워요... 어려워. 떠도는 생활이잖아요. 숨어서 지내고. 작업들도 아주 달라요. 동떨어진 지역들이고. 어떤 때는 몇백 킬로 떨어져 있어요. 항상 같은 사람들과 있는 게 아니에요. 동지들인 건 맞지만 우정을 나누는 상황은 아니죠. 연대하는 거예요. 전문적인 연대. 몇 가지 목표를 위해서요. (아메스토이 2021, 68-69)

무엇보다 하비에르는 에킨차의 성공적인 수행을 위해 동료가 죽도록 내버려 둔 것 때문에 마음에 큰 상처를 받게 되었고 목표를 이루기 위해 무기를 사용하는 조직의 방법론에 대해 회의를 느꼈던 것으로 보인다. 한계상황에 맞서 투쟁했는데 오히려 고립된 상태에서 깊은 죄책감에 빠진 자아에 대항해야 하는 비극적 위치로 돌아서게 된 것이다.

그리고 개인적인 영웅으로서 각자의 유토피아를 이룰 수 없다는 것을 깨달은 아버지와 아들은 자신들에 대해 파괴적인 에너지를 방출한다. 아버지는 혼자 사냥 하다가 자살 충동을 느끼기도 하고, 아들은 아버지가 생명을 주었으니 죽음도 아버지가 주어야 한다며 엽총으로 자신을 살해할 것을 부탁한다. 동시에 다른 한편으로는 죽음을 마주하면서 과거에 서로 충돌했던 지점을 확인하고 오해를 풀면서 진지하게 인간의 실체와 세상의 본질, 그 작동방식과 이상적 모습에 관해 이야기를 나눈다. 가족애를 돈독하게 느끼게 했던 에피소드들도 회상한다. 그리고 함께 바스크식 요리로 마지막 만찬을 준비하고 죽음을 계획한다.

이니고: 우리한테 도움이 될 수 있어... 자동차를 이용하는 거야...

하비에르: 사고요?

이니고: 오래된 포드 차.

하비에르: 오래된 포드 차로는, 확실히... 두 사람의 자살일 거예요...

이니고: 사람들한테는 아니지. 우리한테는 그렇지만. [...]

하비에르: 그래요, 죽은 사람들이 작가와 테러리스트라는 건 아무것도 아닐 거예요... 교통사고로 두 사람이 더 죽은 것일 뿐 [...]

이니고: 포드 차를 타자... 내가 운전해야 돼, 내가 아버지잖아, 우리는 오래전부터 안 만나 왔는데... 모두가 그걸 알고 있고... 우리가 화해를 할 수는 있지, 하지만 네가 운전하는 차로 가고 싶을 정도라고 하기에는..., 네가 어디서 어떻게 차를 꺼내 왔는지를 알 수 있을 정도라고 하기에는...

하비에르: 좋아요.

이니고: 우리는 벤탐케마다까지 갈 거다, 그리고 저수지가 있는 커브에서 내가 차를 밀 거야. 수심이 15미터야. 우리가 거기서 처음이자 마지막으로 죽는 사람들이 되지는 않을 거다. (아메스토이 2021, 94-95)

해방자로서 거짓된 사회에 도전했다가 실패하여 자기 파괴적인 결론에 도달하는 비극적인 인물, 이니고와 하비에르는 극작 활동 초기부터 비극을 선호했던 작가 아메스토이 성향의 연장선이기도 하지만 등장인물들이 행복을 이루

지 못하는 것은 82세대 극작가들에게 공통적으로 나타나는 특징이기도 하다 (Amell 2005, 323-324).

또한, 이 인물들의 비극성은 아들이 아버지에게 촉탁살인을 요구하는 극한 상황의 설정과 부모와 자식 사이의 갈등이나 사고로 파멸을 초래하는 다른 작품들과 인물들을 인용하면서 더 부각 된다. 길거리에서 시비가 붙었던 사람이 아버지인 줄 모르고 죽였던 오이디푸스, 술의 광기에 사로잡힌 어머니에게 잔인하게 죽임을 당한 아들 펜테우스, 하나밖에 없는 아들 이삭을 하나님께 제물로 바치려고 칼을 들었던 아브라함, 리어왕과 막내딸 코딜리아 등은 단순하게 불행하다고만 표현할 수 없으며 상당히 심각한, 전혀 짐작할 수 없었던 고통을 겪는 인물들이다. 따라서 이런 비극적 인물들을 지속적으로 환기하는 것은 작품의 비극성을 더해주는 효과를 부여한다.

더 나아가, 아버지와 아들이 주고받는 대사 중에는 자연스러운 일상의 언어도 있지만, 말줄임표를 동반한 두세 단어의 나열이나 간단한 문장으로 이루어진 경우도 많다. 이는 하고 싶은 말을 다 하지 않고 갈등을 일으키지 않기 위해 절제하고 있는 듯한 느낌과 오랜만에 만나 두 사람이 어색해하는 분위기를 동시에 전달해준다. 대사를 주고받을 때도 상대방이 언급한 단어나 짧은 문장을 바로 이어서 그다음 사람이 다시 언급하는 방식으로 진행하면서 일종의 리듬을 만들어낸다. 이는 마치 가톨릭 미사에서 절제된 기도문을 주고받으며 낭송하는 듯한 분위기를 연출하는데(Doménech 2008, 91), 이 또한 두 인물에게 그리고 작품에 진지함과 비극성을 더해준다.

결국, 레이먼드의 지적처럼 현대사회는 매우 파괴적이고 사악해서 살아있는 모든 인물이 비극적 희생자인지도 모르겠다. “사회는 해방자가 도전할 수 있는 거짓된 체제에서 그치는 것이 아니다. 그것은 적극적으로 파괴적이고 사악해서 단지 희생자들이 살아 있다는 이유만으로 희생자들을 요구한다. 그 사회는 여전히 거짓되고 변화시켜야 할 것으로 보이며, 현재 그 속에서 산다는 것만으로도 충분히 그것의 희생자가 될 수 있는 것이다.”(레이먼드 1985, 152)

IV. 나가는 말

『마지막 만찬』에서 극작가인 아버지 이니고는 『오레스테이아』 같이 위대한 비극은 인간들이 신들의 자리를 차지한 거라며, 연극에서 신의 그림자가 더 이상 인간을 비추지 않을 때 비극이 죽어 버렸다고 한다. 그러자 아들 하비에르는 신은 존재하지 않는다고, 인간의 의식 속에 있는 거라고, 인간이 만든 발명품이라고 반박한다. 이는 어느 사회에서나 흔히 볼 수 있는 풍경으로 아버지와 아들의 세계관이나 가치관이 너무나 분명하게 다르다는 것을 알 수 있다. 두 사람은, 아니, 두 세대는 각자의 정당한 논리를 내세우면서 서로 충돌한다. 그리고 이들의 대립과 긴장을 통해 우리는 한 시대, 한 사회 안에 내재 되어 있는 신념과 갈등이 표면 위로 올라오는 것을 확인할 수 있다.

하지만 바스크 지역과 바스크 전통에 대한 애정과 가족이라는 특별한 관계는 두 사람을 다시 하나로 엮어주기도 한다. 또한, 각자의 삶에 내던져진, 피할 수 없는 문제들을 풀려고 노력하면서 최선을 다했다는 것에 의견을 모은다.

하비에르: 우리가 맹목적으로 산 건가요?

이니고: 역사가 말해 주겠지.

하비에르: 역사는 거의 아무것도 말해 주지 않아요...

이니고: 맹목적으로든 아니든, 실수했든 아니든, 우리는 우리의 아주 작은 것도 바친 거야... (아메스토이 2021, 91)

극작가 아메스토이의 자기 고백 같은 작품 『마지막 만찬』에는 바스크인으로 서 바스크 지역에서 겪었던 아픔과 고통이 있다. 그리고 현실의 한계에 도전하고 저항했던 비극적 주인공들이 있다. 그들은 자유와 인간으로서의 존엄을 위해 스스로 파멸을 선택하면서 존재한다는 것의 의미를 상기시킨다. 하비에르의 지적처럼 이제는 모든 게 비극적이라 아무것도 비극적이지 않다는 현대사회에서 어떻게 존재해야 하는지, 어떤 가치를 담고 살아야 하는지를 생각해볼게 하는 현대비극이다.

참고문헌

- 김원중(2008), 「에스파냐 지역 민족주의의 과거와 현재: 카탈루냐와 바스크 지역을 중심으로」, 『전국서양사 연합학술발표논문집』, Vol. 2008, No. 0, pp. 485-506.
- 노용석·정해조(2019), 「바스크 민족주의와 빌바오 도시재생의 연관성 분석」, 『인문사회21』, Vol. 10, No. 2, pp. 185-199.
- 황보영조(2012), 「1960년대 에따 내부의 이념투쟁: 민족 대 계급」, 『이베로아메리카研究』, Vol. 23, No. 2, pp. 175-205.
- 레이먼드 윌리엄스(1985), 『현대비극론』, 임순희 옮김, 까치글방.
- 아메스토이 이그나시오(2021), 『마지막 만찬』, 김재선 옮김, 지만지드라마.
- 이글턴 테리(2006), 『우리 시대의 비극론』, 이현석 옮김, 경성대학교 출판부.
- Amell, Samuel(2005), “El teatro último de Ignacio Amestoy: de la historia a la contemporaneidad,” en *Tendencias Escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid: Visor, pp. 319-330.
- Amestoy, Ignacio(1999), “De la ‘historia oficial’ a la ‘historia real’,” *Primer Acto*, N°280.
- _____(2012), *Doña Elvira, imagínate Euskadi, La última cena*, Madrid: Fundamentos.
- Bonnín Valls, Ignacio(1998), *El teatro español desde 1940 a 1980*, Barcelona: Octaedro.
- Doménech, Ricardo(2008), “Acercamiento a *La última cena*,” *Acotaciones*, N°21, pp. 87-92.
- Oliva, César(1989), *El teatro desde 1936*, Madrid: Alhambra.
- _____(2002), *Teatro español del siglo XX*, Madrid: Síntesis.
- Ragué-Arias, María José(1996), *El teatro de fin de milenio en España*, Barcelona: Ariel.
- Urrutia, Jorge(2012), “El héroe a los pies de la montaña, reflexiones sobre dos obras de Ignacio Amestoy,” prólogo de *Doña Elvira, imagínate Euskadi, La última cena*, Madrid: Fundamentos, pp. 7-28.
- Ponzoda, Silvia(2003), “Entrevista a Ignacio Amestoy,” http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-a-ignacio-amestoy--0/html/ffeff01e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

김재선

한국외국어대학교
chesonk@hanmail.net

논문투고일: 2021년 7월 25일

심사완료일: 2021년 8월 21일

게재확정일: 2021년 8월 24일

A study of the tragic nature in Amestoy's *The last supper*

Jae-Seon, Kim

Hankuk University of Foreign Studies

Kim, Jae-Seon(2021), "A Study of the tragic nature in Amestoy's *The last supper*", *Revista Asiática de Estudios Iberoamericanos*, 32(2), 85-105.

Abstract The Basques area is well-known for its radical independence movement and the separatist organization called 'Euskadi Ta Askatasuna (ETA). Established in 1959, the purpose was to maintain Basque nationalism. This paper examines the tragic aspect of *The last supper*, the story of which describes the reunion between a father who is a conservative writer and his son who is a ETA member. The play is written by Ignacio Amestoy (1947-), a famous playwright from Bilbao. Amestoy also protested the military dictatorship while working as a journalist right after studying journalism in the University. Later, he expressed his passion toward the play during 'la Transición (the transition period)' from the death of General Franco in 1975 to the democratic transfer of power to a democratic government in 1982. For this reason, he is often called the writer of '82 Generation' or 'the Generation of the Transition.' Against this historical backdrop, his plays narrate the agony and faith of Basque intellectuals who willingly endured the oppression of the dictatorship, waiting to bring it down. By introducing Amestoy's works, this paper aims to extend the range of the research on Spanish plays amongst Korean academia, which mainly focus on García Lorca or Buero Vallejo during the 20th century.

Key words Amestoy, The last supper, Basque, Spanish theater, Spanish literature