

박은희 연출 작품에 나타난 곳의 형태와 그 의미

-<불>과 <오장군의 발톱>을 중심으로-

윤진현*

〈차례〉

1. 머리말
2. 연출가 박은희의 이력과 주요 연출 작품의 특징
3. 해원과 진혼을 위한 비나리
4. 맺음말

1. 머리말

곳, 또는 제의로부터 연극이 비롯되었다는 것은 주지의 사실이다. 그러나 서구 사실주의극이 근대 극 장르를 점령하면서 전통적인 연희적 곳놀이 는 연극 개념에서 배제되어 왔다. 다행히 1970년대 이래로 우리극의 뿌리찾기가 확산되면서 곳의 연희성이 다시금 주목받기 시작하였고 최근 들어 다양한 방식으로 연극에 수용되면서 현대극에서 곳의 비중과 그 영향이 더욱 커지고 있다. 앞으로 한국 현대극의 정체성 정립에 중요한 기반이 될 것이라는 전망도 낫설지만은 않다.¹⁾

* 인하대 강사

1) 이미원, 「현대극에 수용된 곳」, 『한국문화연구』 경희대한국문화연구소 1998.2, 137~139면

그러나 ‘굿’의 수용이라고 하면 보통은 희곡 텍스트를 중심으로 한 ‘굿 형식’의 차용을 검토하는 데 그치기 쉽다. 그러나 이러한 양식적 접근으로는 굿이 지닌 풍부한 공동체성과 평등에 기초한 변혁적 성격이 간과되기 쉽다.

우선 ‘굿’은 남녀노소가 한 자리에서 어울려 즐기는 만남의 자리이며 화해의 자리이다. 이러한 공동체성은 오늘의 놀이 혹은 오늘의 연극이 지향할 방향과 밀접한 연관이 있다 할 것이다.

또한 종교적 입장에서 볼 때도 신앙의 대상이 되는 귀신의 성격은 여타의 종교와는 다르다. ‘굿’에서 섬기고 위로하는 귀신은 불행하게 살다가 억울하게 죽은 귀신이다. 유교식 제사와 비교해 보자면 그 차이는 현저하다. 유교식 제사는 정상적이고 이상적으로 살다 죽은 조상 즉 혼인하여 가정을 이루고 자식을 낳은 다음 순조롭게 죽은 자를 일반적인 대상으로 삼고 있다. 과거에 큰 벼슬을 했거나 학문이 출중하여 출세를 한 사람의 제사는 더욱 대단하여 제칭이 따로 마련되어 있거나 위토가 마련되기도 하고 종가를 중심으로 후손들이 대거 참여하여 제사를 지내며 나아가 출중한 인물로 크게 명성을 떨친 경우에는 불천위(不遷位)라 하여 4대 봉사의 관행을 벗어나 끊임없이 제사를 모시기도 한다. 즉 훌륭한 귀신을 더 훌륭하게 만들어 그 은덕을 입고자 하며 제사에 참여할 수 있는 자와 그렇지 못한 자를 나누어 그 은덕을 입는 자와 못 입는 자의 경계를 분명히 나누는 것이 유교식 제사인 것이다. 그러나 굿은 불행하고 못난 귀신을 달래주고 위로함으로써 그들을 천도하고 이로써 그 폐해로부터 벗어나고자 한다. 따라서 상대를 섬겨서 도움을 받았다는 의존적 사고에서 비롯된 것이 아니라 상대의 피해의식(恨)을 해소해 주어 제각기 건강하게 살자는 독립적인 사고에 바탕하고 있다. 못난 귀신에 대한 이같은 따뜻한 관심은 건강한 민중성의 반영이며 진정으로 호혜평등한 가운데 더불어 살아가는 건강한 화해의 정신이자 공생적 세계관을 실현하고 있는 것이다.²⁾

더욱이 조선조 이후 종교의 성별 분화는 현저한 것이었고 굿, 즉 무교는 주로 여성이 키워온 신앙체계였다. 유교가 남성의 종교이고 유교식 제사가 남성의 의례로서 끊임없이 여성을 배제하며 작동하는 종교였다면 무교는 여성의 종교이었고 굿은 여성의 신앙 행위였다. 굿을 통해 여성은 자신들의 세계를 표현하고 사회적 관계를 유지하였다.

이렇게 보면 굿은 확실히 산 자나 죽은 자 모두 공히 소외된 자들을 위한 종교였으며 그러면서도 동시에 건강한 화해의 정신과 공생적 세계관에 기초하여 공동체의 평등한 행복을 추구하는 종교였다.

한국 연극이 ‘굿’과 만난다고 할 때 이러한 특징은 보다 중점적으로 다루어져야 할 것이다. 더욱이 굿과 연극은 그 기원 또한 같다 같은 주제 같은 소재라도 각각의 다른 목소리에 따라 무한히 변주되고 그렇게 해서 새로운 존재로 태어나 새로운 의의를 지니는 다양한 이야기들 자체가 문학이라 할 것이다. 그 중에서도 희곡은 다양한 시선에 의해 새롭게 해석되고 표현되는 열린 텍스트로서 굿에서와 같이 위대하고 잘난 인간보다는 못나고 한 맺힌 인간들의 이야기에 보다 능동적으로 귀 기울일 수 있다. 더구나 희곡 텍스트의 변주가 본격적으로 드러나는 것은 연출의 영역으로서 문자인 희곡이 한바탕 굿판의 연극으로 표현되면서 인물과 인물, 배우와 관객을 포괄하는 상생의 공동체는 무한히 확장된다.

이에 ‘굿’을 응용한 연출 작업을 10년여에 걸쳐 일관되게 수행하면서 굿이 지닌 화해와 상생의 기능에 주목해온 연출가 박은희의 작품 세계를 일별해 보면서 그 형태와 의미를 살펴보고자 한다.

2) 임재해, 「굿에 나타난 화해 정신과 공생적 세계관」, 한국민속학회 『한국민속학』 29호, 1997.12, 2,253~254면

2. 연출가 박은희의 이력과 주요 연출 작품의 특징

1953년 생

1978년 중앙대학교 연극영화과 졸업

1974년 극단 고향의 앙드레 지드 <전원교향악> 조연출로 연극계 입문

1977년 극단 창고극장 김병준 작 <돌이서 한밭로> 첫 연출

<고도를 기다리며>, <유리동물원>, <줄리어스 시저> 등 다수 연출

1986년 꼭두극단 량량 박은희 작·연출 <원길 오른길 하늘길>

1987년 4월 도미, 뉴욕대학교 대학원 교육연극 전공 석사

1992년 2월 귀국

1993년 연출가협회 단막극제 박은희 작·연출 <개나리 꽃밭에서 기념
사진을...>

1995년 국립극단 오늘의 연극 시리즈 I, 최현묵 원작 박은희 구성·연
출 <불>

‘국립극단 고정 레퍼토리’ 선정

정동극장 개관기념 재공연

1997년 극단 ‘세걸음’ 구히서·박은희 공동작, 박은희 연출 <광대풍속
도>

2000년 국립극단 구히서 작, 박은희 연출 <광대들의 비나리>

1999년 12월 인천시립극단 상임연출 겸 예술감독 취임

2000년 <광대풍속도> 개작, 박은희 작·연출 <광대의 일기>

이강백 작 박은희 연출 <내가 날씨에 따라 변할 사람 같소>

2001년 소포클레스 원작, 박은희 연출 <마르지 않는 샘물>

이강백 작 박은희 연출 <동지선달 꽃 본 듯이>

2002년 안톤 체홉 작 박은희 연출 <벚꽃동산>

박조열 작 박은희 연출 <오장군의 발톱>

현재 인천시립극단의 예술감독으로 재직하고 있는 연출가 박은희는
대학 1학년이던 1974년에 스승 이원경의 조연출로 발탁되어 일찌감치 연

극계에 입문하였고 대학 4학년이던 1977년 기성극단-극단 창고극장, 김병준 작 <돌이서 한 발로>의 연출을 맡아 나름의 작품 세계를 구축해 왔다. 일찍부터 일제 시대 맥이 끊긴 후 사라지다시피 한 ‘한국 전통 연희와 민속을 되살린 우리 연극’을 만들어 세계 무대에 펼치겠다는 포부를 품었다. 그러나 이를 표현하기 위해서는 적당한 광대와 제작자를 만나야 했고 이 뜻을 처음 펼 수 있었던 것은 꼭두극단 량량의 김옥량 대표를 만나면서였다. 1986년 극단 량량의 4회 정기공연으로 마련된 <원길 오른길 하늘길>(박은희 작·연출)은 박은희 자신의 회고에 의하면 처음으로 ‘하고 싶은 것’을 해 본 공연이었다. 상연에 앞서 대본의 일부가 검열로 개작되는 비운을 겪기도 하였으나 꼭두극과 탈춤 그리고 곳의 형식에 현대적인 감각을 접목한 수작으로 평가되었다.³⁾

<원길 오른길 하늘길>은 일곱 장면으로 나뉘어 있다.

장면 1: 한 판 곳을 치르기 위한 신을 맞이하는 의식

장면 2: 스포츠 장면(성화 점화식) 스포츠에 있어 초감제는 성화 점화식이 된다.

장면 3: 초감제에 이어지는 전상놀이. 전상놀이는 망자의 생시의 죄를 사하여 달라는 시왕맞이 후 집안의 사악한 것을 물리치는 의식으로 연극성이 짙은 의식.

장면 4: 스포츠 장면 (응원하는 치어걸과 인형들)

장면 5: 인간성 상실 장면. 비인도적인 테러에 의한 선량한 사람들의 집단 죽음. 죽은 넋을 극락으로 천도한다. 새가 되어 날아가는 영혼들

장면 6: 인간 마리오네뜨. 연기자가 줄에 매인 인형처럼 연기하면서 인형 특유의 동작을 보인다.

3) 이상일, 「꼭두극의 놀라운 현실 해부, <성인 인형극> 탄생시켰다」, 『주간조선』, 1986.10.19, 84~85면

김길수, 「꼭두극적 연극기법」, 『계간 꼭두극』, 1986년 겨울호, 125~127면

양혜숙, 「인형극과 탈춤의 접목」, 『한국연극』, 1986.11, 74~75면

장면 7: 뒷전풀이. 장면1에서처럼 사물과 노래, 춤으로 뒷전풀이한다. 여기에서 박은희는 인형처럼 양식화된 인물 표현 방식과 양식화된 소품, 무대 장치들을 활용하였으며 사실주의적인 극 구도를 피하여 민속극에서와 같이 내용상 독립적인 장면들이 당대 삶의 행태를 비판, 풍자하는 주제에 의해 유기적인 연관을 맺도록 배치하였다.

1993년 미국 유학에서 돌아와 연출가 협회 창립기념으로 공연한 <개나리 꽃밭에서 기념 사진을...>(박은희 작·연출)을 또한 ‘굿’의 형식을 도입한 작품이다. 이는 베를린 장벽을 무너뜨리듯 휴전선 철조망을 철거할 수 있게 될 통일 이후를 상상한 작품으로 전 국민이 휴전선 철조망을 노랗게 채색하고 이를 끊어내어 휘날어져 우거진 개나리 울타리처럼 늘어지도록 표현하여 분단의 상징인 철조망이 그리움의 개나리 담장으로 변환을 일으키기를 바라는 염원을 담은 연극이다. 그때 이 ‘철조망이 있던 자리’에는 솟대(철조망이 있던 자리라는 표식)를 세우고 이 철조망이 철거되기까지 철조망으로 인해 희생된 원혼들을 불러내 한바탕 굿을 벌였다. 남한군, 북한군, 유엔군, 어머니 지식인 등 분단으로 희생된 원혼들을 하나하나 불러내 그 사연을 들어주고 그 영혼을 천도하는 굿을 베풀었던 것이다.

1995년 박은희는 국립극단 ‘오늘의 연극시리즈 I’에서 1992년 창작공모가작에 입선한 최현목의 <불>을 새로이 구성하여 상연한다. 사실주의적인 사건 전개 방식을 보이는 이 작품은 주요등장인물이 모두 사망에 이르는 데서 끝을 맺는 비극인데 박은희는 이 작품을 이들 인물을 위한 씻김굿으로 구성한다. 부정풀이, 공수놀이, 씻김, 천도, 뒷전 등의 장면으로 짜여진 전형적인 굿의 형식이다. 이 작품에 이르면 ‘굿’은 일부 응용하거나 한 거리를 차지하는 것이 아니라 연극 전체가 하나의 ‘굿’이 된다.

1997년에는 극단 세걸을 창단 공연으로 <광대 풍속도>(구히서·박은희 공동창작 박은희 연출)를 발표한다. 국립무용단의 이지영, 국립국악관현악단의 김규형과 호흡을 같이 한 이 작품은 전통 춤과 음악의 신명에

컴퓨터 애니메이션 기법을 활용한 현대적 무대 기술을 결합한 3부작 옴니버스 구조의 작품이다. 이는 광대, 기생, 무당이 한통속이라는 말과 광대 스스로 전생에는 광대를 거느리던 높은 귀족이었다는 위안의 말로부터 시작한다. 1부에서 남자는 시도 짓고 한량무를 추는 한량의 생을 살며 여자는 귀양간 남편의 안녕을 기원하며 한땀한 살풀이 춤을 추는 고고한 사대부 부인의 삶을 산다. 2부에서는 그림에서 찾아낸 옛사람들의 춘삼월 화류놀이를 핑계삼아 오늘날 광대들이 연습실에서 벌이는 광대들의 봄나들이를 보여준다. 피리를 비롯한 옛 풍악에 모듬북, 춤, 소리, 재담 등 광대들의 신명으로 풀어내는 재주마당이 펼쳐진다. 3부는 광대의 근본 중의 하나인 무당이 되어 조상을 만나고 복을 기원하며 평화의 땅을 꿈꾸고 제사를 나누며 사는 세상을 꿈꾼다. 나라를 지키는 조상신 치우천왕, 치우장군, 칠십이형제장군에게 제를 올리고 인간에 의해 상처받은 자연을 위로하는 놀이극을 펼친다. 놀이극은 공해로 죽은 총각물고기와 처녀물고기의 영혼결혼식이며 마지막으로 광대조상인 창부씨를 모시고 이 시대 광대의 역할을 다짐한다는 내용이다. 이 작품은 1999년 12월 인천시립극단 예술감독으로 취임하면서 <광대의 일기>로 개작, 인천에서 상연하였다.

2000년에는 국립극단 창단50주년 기념 해맞이 축원극 <광대들의 비나리>(구히서 작, 박은희 구성·연출)를 상연한다. 이 작품 또한 앞판과 뒷판에 다섯 마당이 더하여 일곱판의 마당으로 나뉘어 있다. 풍물과 추림이라는 앞판과 계면떡을 나누는 뒷풀이가 있고 첫째 마당에서는 배우들이 로비에서부터 직접 손님들 맞이하는 판열기를 행하고, 둘째 마당에서는 더러운 것을 물리쳐 굿판을 정갈히 한 후 굿판 여는 것을 하늘에 고한다. 셋째 마당에서는 땅을 소중히 여기고 자연을 가꾸어 온 마음으로 이 땅의 번영을 기원하고 넷째 마당에서는 우리 역사를 이끌어온 조상들을 모시고 고마움을 전하며 후손들의 안녕을 기원한다. 다섯째 마당에서는 ‘극중극’의 형식으로 굿 속에 나오는 사마 장자의 이야기를 광대극으

로 풀면서 사람의 근본도리를 생각케 하는 내용이다. 재미있는 것은 다섯번째 마당이었다. 이 작품은 국립극단의 창단 50주년 기념작이었으므로 서항석, 유치진 등 역대 국립극장장과 극장 원로들의 신위를 모셔 제사를 지냈다. 이 때 이들 인물로 분한 배우들이 신위 역할을 맡아 직접 등장하였던 것인데 이들이 어울려 한바탕 노는 자리가 바로 다섯번째 마당의 장자 이야기였다.

인천시립극단의 예술감독 겸 상임연출로 취임한 이후에는 박은희는 그 공식적 지위와 극단 내부 사정으로 자신의 장점을 잘 살리지 못한 듯이 보인다. 그러나 <마르지 않는 샘물>에서는 소포클레스의 <오이디푸스 왕>을 우리나라 송사설화에 접목하여 재구성하였으며 이강백의 <동지선달 꽃 본 듯이>의 경우, 전통예술의 향기가 물씬 배어나는 연출로 작가 이강백이 이후의 작품집에서는 박은희의 연출작을 참고하여 작품을 개작하고 싶다는 뜻을 밝혔다고 한다. 또한 최근 공연한 박조열의 <오장군의 발톱>의 경우 원작을 장점과 묘미를 충분히 살리면서도 독특한 해석이 돋보이는 구성으로 주목을 받았다.

이상에서 개략적으로 살펴본 바에 따르면 박은희는 1980년대 이후 전통과 현대를 결합한 새로운 한국적 연극을 추구해왔다고 할 것이다. 특히 죽은 자의 한과 원을 풀어주고 산 자의 안녕과 평화를 비는 ‘굿’은 박은희 작품 세계의 중심이며 그 상상력의 근간이라 할 것이다.

그렇다면 여기에서 ‘굿’의 의미를 좀더 살펴보자. ‘굿’이 소외된 자들의 종교임은 앞서 언급한 바와 같다. 그 중에서도 특히 ‘여성’들의 종교였다는 점에 중심을 두고 살펴보면 굿을 보다 여성적인 입장에서 해석할 수 있게 된다.

조선조 여성은 국가 통치 이념인 유교적 이데올로기와 조선 중기 이후 한층 강화된 부계 혈통 집단의 강한 통제를 받았다. 공식적 대표권이나 참여권에서 처음부터 탈락되었고 부계혈통 조직에서 그 공식 지위 또한 보잘 것 없었다. 그러나 이러한 여성의 지위는 당대의 문화적 특색에 주

의할 때 좀더 복잡한 양상으로 드러난다. 당시의 남성 지배가 모든 영역에서 관철되었다고 할 수는 없기 때문이다. 특히 내조하고 살림을 꾸리며 집안을 다스리는 안주인의 면모는 경제적 분야에서는 오히려 장려되고 있었고 또한 남성의 시선에서 차단된 여성의 공간 ‘안채’에서는 그들 나름의 자율적인 세계를 구축하였다. 다시 말하면 이 시기 여성의 생존 생활은 오히려 여성들의 독자적 세계, 남성의 지배가 침투하지 못하는 안채의 세계와 문화를 통해 영위되었다고 할 것이니, 이를 구성하는 중심요소의 하나로 여성의 종교 무(巫)를 꼽을 수 있을 것이다.⁴⁾

무교는 우선 여성이 삶에서 느끼는 모순을 설명해 준다는 점에서 나름대로 독자적인 설명의 틀과 표현방식을 갖고 있었고 또한 여성의 갈등과 억압을 해소시켜준다는 점에서 현실 적응을 돕는 기능도 있었다. 여성은 부계 혈통이 절대시되는 한 가정 내의 타성바지로서 모순적인 위치에 처해 있을 수밖에 없었다. ‘효’를 절대적 가치로 숭상하며 제사 또한 효의 연장으로 설명하는 가운데, 여성에게는 자신의 부모가 아니라 남편의 부모에 대한 효성을 우선적으로 강요했던 것이니 친정과 시집에 대한 상반된 관계에서 겪는 갈등과 모순을 무교는 일정 정도 해소해 준다. 우선 유교식 제례에서는 부계 혈통의 조상만을 제사하지만 무당굿에서는 친정과 시집의 조상 모두를 빙(憑)하여 제사하므로 여성이 처한 모순된 상황을 일정 정도 해소하여 주었다. 또한 결혼 전에 죽은 자식은 제사를 받들 자식을 남기지 못하였고 덧붙여 부모에게 불효라 하여 유교식 제사를 받을 수도 없고 제대로 된 무덤도 없는 것이 보통이었지만 무당굿에서는 이러한 혼백이야말로 반드시 불러내 그 한을 풀어주고 좋은 곳으로 인도하여야 한다고 믿었고 더불어 살아있는 어머니의 한을 풀어주었다.⁵⁾ 더욱이 이렇듯 여성에 의해 주관되는 곳은 여성들의 사회 관계를 재구축하고 여성들의 협동을 매개하는 중요한 기회가 된다.⁶⁾

4) 조혜정, 『한국의 여성과 남성』, 문학과지성사 1999, 87 ~99 면

5) 최길성, 『한국 민간 신앙의 연구』, 계명대출판부, 1989, 101 면 참고

물론 이러한 기능은 사회 개혁적인 측면에서 볼 때 ‘아편’적인 요소로 볼 수도 있고 남성 중심의 유교 사회에 여성의 진입을 막기 위해 전략적으로 허용된 측면 또한 강하다. 그러나 당시 여성들이 생활의 고통을 견딜 수 있도록 돕고 여성 세계의 독자성을 유지할 수 있도록 도왔던 순기능 또한 간과되어서는 안될 것이다. 즉 ‘굿’은 여성으로 대표되는 소외된 주변 인물들을 위한 종교 행위로서 가부장제의 주변에 소외된 이들을 두루 감싸안아 이를 위로하고 천도하며 나아가 살아있는 자들을 위한 화해와 협동의 역할을 해왔다고 할 것이다.

따라서 ‘굿’을 발견하는 연출가 박은희의 시선은 바로 여성적인 입장에서 소외되고 잊혀진 주변의 영혼을 발견하는 것이며 무대 위에 베푸는 굿관은 산 자와 죽은 자의 경계를 넘나들며 그 원만한 소통과 대화를 주선하는 자리인 것이다.

이에 좀더 가까이 접근하기 위해 최현묵 원작, 박은희 구성·연출의 <불>과 박조열의 <오장군의 발톱>을 살펴보고자 한다. 사실 박은희의 연출 세계를 제대로 살피기 위해서는 이상에서 거론한 모든 작품 하나하나가 소중한 바이나, 이들 작품의 경우 비디오 자료는 물론 대본조차 찾기 어려워 상연의 실제에 접하기 어려운 실정이다. 따라서 그 텍스트가 남아 있는 최현묵의 <불>과 박조열의 <오장군의 발톱>을 대상으로 원작과 현재 남아있는 비디오 자료를 활용하여 박은희의 연출 세계를 살펴보고자 한다. <불>의 경우, 사실주의적인 경향의 사극인 최현묵의 원작을 박은희 감독은 전면 재구성한 바, 이 재구성을 통해 달라진 극적 의미를 살펴볼 것이다. <오장군의 발톱>의 경우, 박은희는 이 작품을 어떻게 해석했는지를 살피고, 박조열의 원작과 박조열 작품집에 실린 극단 미추의 공연 사진, 필자의 관극 경험 등을 참고하여 박은희 연출작이 지닌 변별점을 고찰해 볼 것이다.⁶⁾

6) 重松眞由美, 「굿에 나타난 여성의 사회 관계」, 최길성 편역, 『한국의 사회와 종교』, 아세아문화사, 1990, 246~268면

3. 해원과 진혼을 위한 비나리

3.1. 파괴의 ‘불’에서 해원의 ‘불’로-최현묵 원작, 박은희 구성·연출 <불>

1992년 국립극단 창작공모 희곡 부문에佳作으로 입선한 최현묵의 <불>은 숙종조 장희빈의 죽음을 둘러싸고 사사해야 한다는 노론 측과 세자의 친모를 사사할 수는 없다는 소론의 갈등을 역사적 배경으로 삼고 있다. 손참의는 임종에 즈음하여 젊은 날, 당골네를 겁탈하고 그 지아비 두영영감을 노비로 삼으며 당골네와의 사이에서 강수를 낳아 업동이로 들어오던 일을 회상한다. 손진사는 여중 분이를 불러 시중을 들게 하고 노론인 처가의 입장을 대변하는 부인과 대립하여 언쟁을 벌이며 이웃의 김선비와 부인의 암살을 모의한다. 손진사를 사랑하는 분이와 분이와 약혼한 강수, 강수에게 마음을 두고 있는 옥녀는 분이의 처신을 놓고 다툰다. 손참의는 임종을 맞이하여 당골네에게 사죄하고 두영영감과 강수를 면천시켜준다. 부인과 갈등이 깊어진 손진사는 결국 부인의 납치·살해를 방조하고 한양에서 내려온 부인의 친척으로부터 심한 추궁을 받게 되자 분이의 등에 마지막 글을 자문(刺文)으로 남긴다. 손참의는 숨을 거두고 한양선비와 결탁한 강수가 손진사의 죄상을 폭로하여 몰락이 목전에 이르자 손진사는 분이가 가져온 불씨로 불을 질러 함께 자결한다는 내용이다. 사실적인 사건 구도를 지닌 이 작품을 곳으로 재구성하면서 박은희는 ‘작가가 꼬아놓은 인연의 사슬을 연출이 풀어주는 작업으로 이어받은 셈’이라 하였다.

우선 재밋게 만들어 보고 싶었고 그러다 보니까...음... 또 극중의 인물

7) 이 글을 집필하는 데는 박은희 감독의 직접적인 도움이 매우 컸다. 이 자리를 빌어 감사 드린다.

들이 모두 죽음으로 끝을 맺어요. 그래서 등장인물들은 죽으면서 모두 이승의 고통을 모두 털어버리고 떠나지만..., 그걸 읽거나 본 사람은 가슴에 상당히 상처가 남지 않을까 그런 생각이 들어서 이대로 보낼 수는 없다. 그러니까 그제 뭔가 용서도 해주고 화해도 해주고 그리고 또 가슴 아픈 것을 치유도 해 주는 의식을 좀 치러주는 것이 좋겠다는 생각이 들었어요. 그거를 위해서는 우리가 가지고 있는 곳이 상당히 좋은 기능들을 가지고 있는데 만일에 곳에다가 접목을 시켜서 이 연극을 만든다면 우리 민속적인 것을 무대화하는 작업의 의미가 또 하나 주어지기 때문에 이렇게 해야겠다고 제가 생각을 했던 거지요.⁸⁾

결국 꼬인 인연을 풀기 위해 ‘용서·화해·치유의 의식’인 곳을 택했던 것이다. 이에 박은희 구성의 <불>은 제주도 씻김굿의 형식으로 진행된다. 부정풀이, 공수놀이, 씻김, 전상놀이, 천도, 뒷전의 여섯 거리로 이루어져 있으며 이는 대체로 씻김굿 계열의 사령제 형식과 일치한다.⁹⁾ 이때 망자의 혼령이 내리는 공수놀이 장면에서 구경꾼인 이웃사람들이 망자의 혼령을 맞아 망자의 역할을 대신하고 이들의 다 못한 사연을 세 명의 저승사자가 보태어 들려준다. 이들의 낫을 씻겨 원을 풀어준 다음, 진사부인, 두영영감, 분이어멈 등 제주들은 물론, 이웃사람들과 저승사자까지 어울려 전상놀이를 벌인다. 이때는 온갖 귀신들이 불려나와 놀기 마련인데 이 작품에서는 ‘봉사 눈뜨는 대목’을 중심으로 거지로 분장한 저승사자들이 걸립을 다니고 모든 인물들이 어울려 각설이 타령을 합창한다. 진사부인은 강수를 받아들여 절을 올리게 하고 혼백은 새가 되어 천도된다. 강수가 소지를 올리는 것으로 뒷전에 마무리된다. 소지란 신령에게 비는 뜻으로 망자의 돈(혼찬)에 불을 붙여 하늘로 올리는 것이다. 이로 보면 진사의 파멸을 의미하던 원작의 ‘불’이 망자들과 산 자들의 안녕을

8) EBS, 『예술의 광장』, 1995.4.16.

9) 이경엽, 『씻김굿 무가』, 박이정, 2000, 21~101면 참조

비는 ‘불-소지’로 변화되었다 할 것이다. ‘불’은 같은 불이로되 한쪽이 파괴를 의미하던 불이라면 한쪽은 해원(解冤)의 불이다.

또한 공수놀이의 공수란 본래 무당이 망령의 말을 제주들에게 전해 주는 것을 의미한다. 그런데 만약 이러한 형식으로 공수놀이 부분을 구성하였다면 연극은 무당 1인의 역할만이 강조되는 밋밋한 것이 되었을 것이다. 박은희는 이를 ‘무감 서기’를 응용하여 다양한 인물로 표현하였다.

무감이란 무당이 아닌 사람이 무복을 빌려입고 무악에 맞추어 신을 받아 춤을 추는 것으로 보통은 제주를 비롯 망자와 가까운 관계에서 시작하여 이웃으로 범위를 확대한다. 제주인 경우에는 남성도 무감을 서지만 이웃으로 확대되면 주로 여성이 무감을 선다. 이렇게 무감을 서는 것은 두 가지 의미가 있다. 우선 무감을 선다는 것은 굿에 적극적인 참여자가 되는 것으로서 제주의 슬픔과 기원에 깊이 동참하는 것이다. 무감을 서는 사람은 제주에게 자신의 정성을 표하고 그만큼 제주와의 관계가 돈독해지는 것이다. 둘째로 무감을 서기 위해서는 무당에게 별도의 무감돈을 내야하는데 이는 무당의 부수입이 된다. 무감을 서는 사람이 많으면 무당은 그만큼 많은 수입이 생기고 굿판이 커지는 바, 보통 ‘욕심 많고 탐심 많은’ 것으로 표현되는 무신(巫神)은 굿판이 클수록 그 영험이 큰 것으로 되어 있다. 따라서 무감을 서는 것은 제주의 입장에서 보자면 자신의 굿에 비용을 보태는 것이므로 물질적인 원조의 의미 또한 크다고 할 수 있다. 즉 무감을 서는 것은 굿을 매개로 하는 여성 사회의 친교와 우의의 증진에 중요한 의미가 있는 행위라 할 수 있다.

이에 박은희는 이 무감을 응용하여 무당이 공수를 전담하지 않고 구경꾼인 이웃 사람으로 하여금 망자의 역할을 대신하게 한다. 이로써 손씨 가문의 횡액은 단지 진사 부인이나, 분이어멈 등 제주의 고통에 그치지 않고 마을 전체의 슬픔이며 불행이 되고 이에 온 마을 사람이 참여함으로써 화해와 협동의 영역은 더욱 확장되고 강화된다. 전상놀이 부분으로 넘어가면 이 굿판은 극장 전체로 퍼져 나간다. 인물들은 객석으로 걸립

을 다니며 무대와 객석의 경계를 넘어 자유롭게 관객과 소통한다. 즉 곳을 통해 극중의 한 마을을 넘어 연극관 전체가 하나가 되어 맺힌 것을 풀고 한바탕 신명나게 노는 자리가 되는 것이다. 이렇게 되면 ‘곳’이 연극속에서 소재적으로 차용되는 차원을 넘어 전래의 ‘곳’이 지닌 사회적 기능과 그 정신이 능동적으로 이어지고 있다고 할 수 있을 것이다.

극의 구도가 완전히 바뀐 만큼 인물의 구성과 성격에도 적지 않은 변화가 있다. 우선 원작에서 남편의 방조로 납치·살해당하는 진사 부인을 거론할 수 있다. 원작에서는 가장 비참하게 죽는 인물이지만 박은희는 이 인물을 남겨 제주로 삼았다. 이는 무엇보다도 무당굿이 여성 중심의 신앙행위였기 때문일 것이다. 또한 화해와 상생의 자리에서 원작의 손진사 부인이 지닌 질투심이나 표독함 등의 부정적 성격은 적합하지 못하다고 할 수 있다.

원작의 진사 부인은 매우 정치적이고 원망과 질투에 가득 차 있는 인물이다.

부인 : (...) 내 배에서 자식을 낳지 못하니 그도 저도 다할 양이란 말입니까? 그러나 내가 자식을 낳지 못하는 게 어디 제 탓입니까 도대체 당신이 안방 출입한 게 얼마나 됩니까? 가문의 처지가 바뀌었다고 내외의 도리마저 칼로 베듯 자른 게 누굽니까? 그래놓고 이제 데리고 있던 몸종년을 시앗으로 보란 말입니까? 못합니다. 그리는 못한단 말입니다. (...중략...)

부인 : 그리고 제가 이미 말씀드렸지요? 이곳 선비들이 상소문인지 흉언(凶言)인지를 꾸미는 데 끼어들지 마시라고 이번에 한양에서 사람이 내려오면 그것 또한 알아보라고 하실 참입니다.

손진사 : 아녀자 꾸미는 일이 이토록 이악스러울 수가 있단 말이요?

부인 : 제가 이렇게 된 것은 순전히 당신 때문입니다. 그 오랜 세월 독수 공방하게끔 한 게 누구입니까? 여인의 행복이 자식과 지아비에 있는 것이거늘 당신은 그 어떤 것도 내게 허락하지 않았습시다. 이런 제가

기델 곳이 어디겠습니까?

손진사 : 그렇다고 시댁 가문에 해가 될 것을 뻔히 알면서 친절과 내통하고 있었단 말이오?

부인 : 내통이라뇨? 친절과 서신 연락도 못한단 말입니까?

손진사 : 그만 두시오.¹⁰⁾

전통적인 여성의 삶을 돌아볼 때, 친절과 내통하며 시집의 정치적 입장과 대립한다는 최현묵 원작의 설정은 그다지 사실적이라고 보기 어렵다. 게다가 남편이 안방 출입을 끊었다고 해서 원한에 가득 차 독살을 꾀붓는 역할 또한 그다지 개연성이 없다. 당시 여성을 대상으로 하는 ‘칠거지악(七去之惡)’은 실재하는 규범이며 법률이었다.¹¹⁾ 물론 질투심이란 모든 인간의 본성이라 할 수 있는 것이지만 여성의 질투는 이러한 법률 환경 속에서 억압되고 은폐될 수밖에 없었던 것이다. 악녀를 구상하면서 강한 성욕을 성격적 특질로 부여하는 것은 근대적인 남성적 상상력이다.¹²⁾ 전근대 인물의 설정에는 무리가 따른다고 할 것이다.

더욱이 손진사의 아버지 손참의는 낙향한 정객으로서 조선 시대의 술가(率家) 낙향이란 곧 정계 은퇴를 의미했으며 은퇴한 관리들은 중앙의 정치사에 관여하지 않고 조출하게 지내는 것이 상례였다. 그런데 그러한 집안의 며느리가 시아버지와 남편의 뜻을 거슬러 친절과 왕래하며 정치적인 행동을 도모한다는 설정 또한 사실(史實)로 받아들이기는 무리한 측면이 있다.

10) 최현묵의 <불>은 최현묵의 프린트 작품을 복사한 것으로 박은희 소장본이다. 원본은 공개된 바 없다.

11) 부인에게는 7가지 내쫓을 사항이 있으니 시부모에게 순종하지 않으면 내쫓고, 아들이 없으면 내쫓고, 음탕하면 내쫓고, 질투하면 내쫓고, 나쁜 병이 있으면 내쫓고, 말이 많으면 내쫓으며, 도둑질을 하면 내쫓는다 (婦有七去 不順舅姑去 無子去, 淫去, 妬去, 有惡疾去, 口多言去, 竊盜去)

12) Virginia M. Allen, *The Femme Fatale - Erotic Icon*, New York: The Whiston Publishing Company, Troy, 1983, pp.7~9.

박은희는 극중에 ‘굿’의 양식을 도입하면서 굿판에 어울리지 않는 진사 부인의 정치성과 질투심을 삭제하고 자식도 없이 혼자 남은 외로운 처지의 여성으로 설정한다. 이에 따라 재현된 손진사 부인은 오히려 전통적인 여성의 실상에 근접한 전형성을 획득한다.

진사부인 : 영감님. 저는 그저 처가를 그릇됐다 하는 일에 가담하지나 않으셨나 해서 혹시 화라도 당하실까 염려되어 그리 마시라고 청을 드렸던 것뿐이었습니다. 영감님께서서는 아녀자가 참견할 일이 아니라고만 하시고... 오해는 마십시오.

손진사의 혼백 : 부인.

진사부인 : 그리고 제가 투기나 부리는 여인으로 취급하셨지요? 여인의 행복이 자식과 지아비에게 있거늘 친정이 세도 얻어 가문의 처지가 바뀌었다고 내외의 도리마저 칼로 벤 듯이 잘라서 독수공방하게 하시고 결국은 후손을 남기지 못했으니 조상님을 뵈올 면목이 없습니다. (운대

손진사의 혼백 : 부인, 울지 마시오. 그게 어찌 부인의 잘못이란 말이오? 부인은 어떻게 생각할지 모르겠으나 난 평생을 내 욕망대로 살지 못했소. 누대에 걸친 가문의 영화가 세도에 손까지 끊기고 말았으니 모두가 물거품이 되고 말았구려. 죄 많은 인간으로 조상 뵈올 면목이 없어 내 오늘 이 자리 안 오려고 했지마는 그래도 마지막 가는 길에 마음 속에 품은 한이라도 풀고 가려고 왔소.¹³⁾

또한 성불능인 진사의 가학적 폭력 또한 삭제된다. 최현묵은 성불능인 진사의 본색을 명시적으로 드러내지 않는 대신 분이의 몸에 자문을 남기는 것이니 불모의 성기능이 비늘을 매개로 폭력으로 치환됨을 보여준다. 그러나 결핍에서 비롯되는 폭력은 끔찍하다. 박은희는 이들의 자결방식을 불문에 붙이고 진사의 비판과 분이의 연모만을 남겨 이들의 동반 자

13) 박은희 연출의 <불> 대본은 EBS 『예술의 광장』에서 방영한 프로그램을 녹화한 비디오 자료로부터 필자가 녹취한 것이다.

살을 정신적 차원의 동행으로 표현하였다. 진사부인 역시 분이를 용서하고 분이의 왕생을 빌어준다. 이로써 망자는 망자대로 살아있는 자들은 그들대로 원망과 한을 풀고 일상을 회복할 수 있게 되는 것이다. 이렇게 회복된 일상에서 진사 부인은 서출인 강수를 받아들여 손잡이의 영전에 소지를 올리게 한다. 적서의 차별을 넘어서는 빛나는 대목이라 할 것이다. 원작의 공격적 성격을 벗고 망자들과 화해하는 강수의 성격도 건강한 민중성에 기초하여 형상화되었다.

덧붙여 ‘곳’에서 비롯되는 평등성이 보다 적극적으로 해석된 부분으로 ‘저승사자’를 꼽을 수 있다. 곳판은 보통 산 자와 죽은 자의 경계, 일상과 비일상의 경계에서 남녀노소가 차별 없이 어울리고 참여하는 방식으로 이루어진다. 즉 일상의 가치와 차별은 제외적이며 놀이적인 곳판에서는 윤택하게 전복되고 뒤집힌다고 할 것이다. 박은희의 저승사자들은 스스로 거지패로 분장하고 놀이판에 뛰어든다. 즉 전통적인 곳에서라면 저승사자들은 인간들 위에 군림하지만 곳판의 평등성이 확장되면서 ‘저승’사자들은 오히려 저승과 이승을 넘나들며 인간과 소통하는 ‘이승’의 사자가 된다. 망자에게도 체면이 있어 다 못하는 이야기를 인간들에게 대신 전해 주기도 하고 이승에 있는 산 자들의 소원을 받아 망자들을 보살피 주기도 하며 무대 위와 객석을 누비며 웃음과 즐거움을 선사한다. 게다가 남녀가 평등하게 뒤섞여 공평하게 임무를 수행한다.

최근에 가장 인상적인 저승사자라면 이운택 작·연출의 <오구-죽음의 형식>의 저승사자를 들 수 있을 것이다.¹⁴⁾ 이 작품에는 남근을 드러낸 세 명의 저승사자가 등장한다. 전통적으로 우리나라의 신격체는 초월성보다는 인격성이 강조되었고 여기에 보통 저승사자가 ‘욕심 많고 탐심 많은’ 인격을 지닌 존재로 묘사되어 온 점을 상기할 때, 남성적 욕망을 구현하는 저승사자란 그리 거북살스러운 것만은 아니다. 더욱이 전라도 찻김곳

14) 이운택 작·연출, 극단 쉼실, 서울문예회관 소극장, 1990.6.

거리에는 짚으로 만든 커다란 남근을 단 총각귀신이 들어와 하소연하는 장면도 있다. 그러나 이운택의 <오구-죽음의 형식>에서 여자 문상객들이 저승사자를 보자 ‘저승이라도 좋’다며 쫓아가는 장면은 마치 거리의 포주가 남자 행인을 호객하며 따라가 무작정 끌어들이는 것을 연상케 한다. 또한 저승사자가 잠든 과수대를 덮쳐 정사를 벌이는 장면에는 여성의 욕망은 전혀 고려되지 않았고 여기에서 여성은 그저 남자의 성적 욕망의 대상에 그칠 뿐이다. 남녀 사이의 성이란 분명 감정적 연대를 표현하는 육체적인 접촉이어야 할 것인데 여성을 남성의 욕망을 충족하는 도구로 비유하는 방법이 최선인지 생각해 보아야 할 것이다.¹⁵⁾ 이 작품 또한 진오귀굿을 도입한 연극이지만 박은희와 ‘굿’과는 전혀 색깔이 다르다. 기본적으로 <오구-죽음의 형식>에 그려지는 굿의 세계는 일상의 연장선상에서 같은 세계로 그려지고 있다.¹⁶⁾ 그렇기에 남성 중심적인 사회적 질서는 그대로 통용된다.

그러나 박은희는 세 명의 저승사자를 전혀 다르게 표현한다. 우선 세 명의 사자 중 한 명은 여성이다. 그리고 이들의 관계는 전적으로 수평적이다. 물론 여기에는 여성과 남성이 공존하므로 여성과 남성의 욕망 또한 공존하고 있다. 예를 들면 남성 저승사자는 접신한 이웃 사람(남성)을 통해 어머니를 걱정하는 분이의 마음을 분이어머에게 전하면서 슬그머니 욕망을 드러낸다.

저승사자 : 참! 내 정신 좀 보라! 분이어머! 이리 좀 와 봐
 분이어머 : (고개를 숙이며) 네에.
 저승사자 : 분이도 내내 어머 걱정이야. 아주 착한 딸이에요.
 분이어머 : (울먹이며) 네에 네에

15) 장미진, 「이운택의 남성연극」, 『우리극 연구 5』, 공간, 1995, 160~161면 참고.

16) 이미원, 「현대극에 수용된 굿」, 『한국문화연구』, 경희대 한국문화연구소, 1998.2, 149면.

저승사자 : 분이도 어머니 너무 일 많이 해서 허리 휠까 걱정이래! (분이 어머니의 엉덩이를 슬슬 어루만진다.) 그러니까 일을 너무 많이 하지 말고 적당히 해... (계속 어루만지며) 분이 염려 말고..

분이어머니 : (더이상 참지 못하고 확 뿌리쳐 달아나며) 에이 진짜여 가짜여! (저승사자 넘어진다)

이웃사람들 : 한 대 때려! 한 대 때려!

분이어머니 : (달려가 넘어진 저승사자의 엉덩이를 힘껏 때린다) 에이!

저승사자 : 아얏 나 진짜여!

분이어머니 : 아이고..(고개를 조아린다)

저승사자 : 분이 잘 데리고 갈게. 나 간다

잠든 채로 저승사자의 정사에 동원되는 <오구-죽음의 형식>의 과수택과는 달리 분이어머니는 분명히 거부의 뜻을 밝히고 저승사자를 한 대 때려주기까지 한다. 이는 일반적인 의미의 여성적 반응에 훨씬 가깝다. 당연한 말이지만 여성의 성적 욕망 또한 능동적으로 존재하는 것이기 때문이다. 그리고 이렇듯 여성의 욕망이 억압되거나 은폐되지 않고 자연스럽게 드러나는 상황 또한 곳판이 지닌 평등성에서 연유한다고 해도 과언은 아닐 것이다.

즉 박은희는 전통적인 ‘곳’을 응용하여 작품 <불>을 구상함에 곳의 형식적인 특징뿐만 아니라 곳판이 확장되는 방식과 곳판이 지닌 제의적이며 놀이적인 공간적 성격까지 참고하여 일상의 차별을 극복한 평등한 인물들을 창조해냈다고 할 것이다.

3.2. 오장군을 위한 진혼굿-〈오장군의 발톱〉

박조열 원작 <오장군의 발톱>에서 가장 해석하기 난해한 요소는 아마 ‘구움자’일 것이다. 이는 ‘말없는 내레이터이며 요술쟁이이며 이 연극을 위한 연주자이며, 관객자¹⁷⁾’로 규정되어 있지만 그럼에도 불구하고 이 클

라리넷 주자와 구음자의 역할은 희곡 텍스트 안에서 분명히 드러나지 않는다. 클라리넷과 구음을 어울리게 하는 일도 쉽지는 않고 또한 때로는 인물들과 조화를 이루고 때로는 방해하거나 불협화음을 일으키는 방식으로 극에 참여하는 클라리넷 주자와 구음자가 어떤 기준을 가지고 있는가를 판단하기도 쉽지 않다. 요컨대 클라리넷 주자와 구음자를 어떻게 해석하느냐에 따라 <오장군의 발톱>의 극적 완성도가 결정된다고 해도 과언이 아니다.

실제로 극단 미추에서 손진책 연출로 상연한 <오장군의 발톱>의 경우, 구음자김성녀 뿐인 판소리 계통의 소리와 무당굿의 응용에도 불구하고 원작의 역할에서 크게 벗어나지 않았고 때문에 배역의 난해함은 그대로 남아있다.¹⁷⁾

박은희는 클라리넷 소리는 신서사이저로 보완하고 클라리넷 주자와 구음자를 남녀구음자로 전환하며 국악관현악을 반주로 삼는 무가형의 소리에 죽음의 이미지로 일관성을 부여한다. 이들은 원통하게 죽은 오장군의 넋을 맞아들어 그 한 맺힌 삶과 죽음의 이야기를 들려주며 그의 혼백을 위로하고 천도하는 무당이다.

무대는 봄빛이 흐드러지듯 먼 데서 바라보는 진달래꽃이나 개나리꽃 무더기인 양 화려한 꽃무더기로 꾸며져 있다. 그러나 이 꽃무더기는 꽃상여를 장식하는 종이꽃과 같으며 무당굿에 쓰이는 갖은 지화(紙花)의 모양을 본뜬 것이다.

막이 오르면 꽃분네 수소와 먹쇠는 평화로운 휴식에 젖어있다. 상두소리 혹은 혼백을 모시는 초감제의 굿거리와 비슷한 남녀의 구음자의 소리가 국악 연주에 맞추어 이어지고 신광주리 혹은 용신의 모양을 닮은 바구니를 앞세운 죽음의 이미지가 지나간다. 굿의 시작을 알리는 것이다. 굿은 망자가 있는 연후에 시작된다. 오장군은 이미 희생된 것이다.

17) 박조열, <오장군의 발톱>, 《오장군의 발톱》, 공간미디어, 1994, 99면

18) 박조열 작·손진책 연출, <오장군의 발톱>, 극단 미추, 문예회관 대극장, 1988.6.

오장군은 어느 평화로운 날, 자신도 아닌 오부잣집 아들에게 날아온 징집영장을 받고 군대에 끌려간다. 그리고 자신도 모르는 사이에 냉혹한 사령관의 역정보 공작에 투입되어 적군에게 생포되고 총살된다. 오장군은 그 시신조차 돌아오지 못하였으므로 혼련소에 남긴 머리카락과 손발톱만이 돌아왔다. 이렇게 원통하게 희생된 망자는 제대로 저승으로 가지 못한다. 때문에 그 혼의 원한을 풀어주고 그 혼백을 씻겨 저승으로 보내주는 ‘곳’이 필요한 것이다. 박은희는 바로 이 지점에서 <오장군의 발톱>을 시작한다.

이로써 ‘말없는 내레이터이며 요술쟁이’인 구음자의 역할은 제 길을 찾게 되었다. 보통 무당곳의 무당이 망자의 삶과 죽음의 경과를 밝혀주는 ‘말’하는 내레이터라면 연극으로 펼쳐지는 <오장군의 발톱>의 구음자-무당은 말없는 내레이터일 것이며, 시공을 초월하여 오장군과 그 가족의 삶을 열어보이는 요술쟁이라 할 것이기 때문이다. 다시 말해 여기에서 시작되는 <오장군의 발톱>은 연극으로 보여주는 무가인 셈이다. 그래서 장면과 장면을 이어주는 구음자의 소리는 오장군이나 꽃분이의 노래와 자연스럽게 어울려 이를 뒷받침해 주며 원작에서와는 달리 인물의 노래를 거스르지 않는다.

예를 들면 원작에서 클라리넷 주자와 구음자는 꽃분이와 장군이의 사랑을 반주해 주기도 하고 장군이를 전쟁터로 보낸 어머니의 구슬픈 발갈이요와 어울려 상여를 메고 가는 듯한 지극한 한을 표현하기도 한다. 그런가 하면 오장군은 음치스럽게 구음자의 발갈이요를 따라부르지만 ‘오장군의 노랫소리는 두 음악가의 연주와 조화 않’기도 한다. 심지어 인물의 노래를 방해하기도 한다.

인사장교 : (느닷없이 앙칼진 어조로) 동작 그만 차려 너희들 지금 뭘 생각하고 있는지 안다. 죽음이란 생각할수록 기분 나쁜 놈이다. 그놈을 너희들 머릿속에서 쫓아내기 위해서 오락회를 실시한다. 내가 먼저 한

곡조 뽑겠다.

인사장교 노래한다. 병사들 멍청히 쳐다볼 뿐이다. 클라리넷이 반주를 시작한다. 그러자 여인이 클라리넷을 탁 친다. 여인의 구음이 인사장교의 노래를 방해한다. 클라리넷의 합세...¹⁹⁾

원작에서 인사장교의 노래를 반주하려는 클라리넷 주자를 여성 구음자가 제지하고 인사장교의 노래를 방해한다. 이 명백한 적대성은 오장군의 고통이 현재적이라는 의미이다. 즉 원작의 구음자와 오장군의 관계는 현재적인 것으로서 인사 장교의 오락회는 슬픔에 빠진 병사들을 오히려 괴롭히는 가학적인 것으로 볼 수 있다. 때문에 구음자는 인사 장교의 노래를 방해하며 불협화음을 만들어 낸다 할 것이다. 그러나 상황이 완료되고 사건이 후일담 속에서 형상화될 때는 아무리 고통스럽고 적대적이던 일도 결국은 추억의 일부가 되기 마련이다. 추억이란 해석되고 재편성된 기억으로서 필요에 따라 미화되거나 과장된다. 따라서 제의-굿으로 해석된 박은희의 <오장군의 발톱>에서 오장군의 망령은 이러한 고통의 실상을 폭로하기보다 이미 생전의 일, 즉 과거가 된 이 비극적인 오락회를 인사 장교와 병사들, 구음자가 함께 했던 비극적인 어울림으로 기억하게 되는 것이다.²⁰⁾ 구음자를 무당으로 해석하는 박은희의 경우, 산 자에 대한 망자의 이러한 적대감은 오히려 반드시 달래주어야 하는 것이기도 하다. 따라서 박은희의 <오장군의 발톱>에서 인사장교의 노랫소리는 여성적이던 이전의 분위기와는 어울리지 않을 정도로 비감한 상두소리에 가까워 병사들의 고통에 동참한다. 이 장교의 노래는 죽음을 생각하

19) 박조열, 앞의 책 119면

20) ‘굿’의 화해적 성격이 지닌 중요성은 재론의 여지가 없는 것이지만 이러한 사후적 성격은 실상 굿의 화해가 지니는 커다란 한계이기도 하다. 현재적 사건 속에서 굿의 특장을 살릴 수 있는 방법을 연구해 보아야 할 것이다.

던 병사들의 암울함을 오히려 부추긴다. 곧이어 인사장교는 분위기를 바꾸어 신명나는 빠른 리듬으로 전환하여 병사들은 다함께 이에 어울려 노래하고 춤춘다. 이는 완급이 자유롭고 진혼과 축제가 뒤섞인 곳관의 음악에 맥이 닿아 있다. 구음자는 이들의 노래를 받쳐주다가 이들의 노래를 이어받아 소리를 이어간다.

오장군의 유골이 도착하자 통곡하는 장군 어머니와 꽃분이는 구음자가 만든 꽃쟁반에 유골 상자를 바치고 구음자는 마치 상여를 인도하듯 유골을 모신다. 유골 상자를 높이 받들어 오장군의 혼백을 무사히 천도하고 나면 시간은 다시 일상으로 돌아온다.

첫 장면에서처럼 꽃분이네 수소와 먹쇠가 어울려 소머리 탈을 벗고 서로 의지하여 평온한 휴식 속에 잠기는 것이다. 이것은 박은희의 <오장군의 발톱>이 죽은 자를 저승으로 무사히 보내고 산 자의 맺힌 한을 풀어 주어 저승과 이승의 질서를 회복하는 ‘곳’의 기능과 형식을 따르고 있음을 보여주는 분명한 구조적 특징이다.

그런데 곳을 통해 ‘일상의 시간’으로 돌아온다는 것은 어떤 의미인가? 수소와 먹쇠가 다정하게 서로 의지하는 이 기댐의 공간은 바로 친밀성의 공간이라 할 수 있다. 근대 이후 가정 혹은 사적 영역이 여성적 영역으로 규정되고 이 사적 영역을 지탱하는, 낭만적 사랑의 이상과 모성의 융합에 힘입어 발전된 ‘친밀성’의 새로운 영역 또한 여성성으로 정의되고 있음은 주지의 사실이다.²¹⁾ 즉 박은희가 회복한 ‘일상의 공간’은 남녀가 서로 기대고 어울리는 친밀성의 공간으로서 남성중심주의를 극복하는 평등의 공간을 향한 계기를 내포하고 있다고 할 것이다.

이외에도 연출 상의 섬세함을 보여주는 작은 부분들이 있다.

우선 꽃분이와 장군의 합궁 장면이다. 원작에서 이 부분은 ‘나무가 허리를 굽히며 그들을 가려’ 주는 것으로 되어있다. 그러나 배우가 나무

21) 앤소니 기든스, 배은경·황정미 역, 『현대 사회의 성, 사랑, 에로티시즘』, 새물결, 1996, 84면.

로 분장하여 나뭇가지를 들고 있다가 이를 가려주는 형식으로는 이들의 몸을 제대로 가릴 수가 없어 이 수줍은 합궁이 오히려 어색하게 표현되기 쉽다. 손진책의 <오장군의 발톱> 또한 그러하였다. 관객을 등지고 나란히 앉은 배우의 뒷모습이 보이는 상태에서 나무로 분장한 인물이 나뭇가지를 흔들었지만 그 수줍은 합궁을 표현하기에는 어색하였다. 그러나 박은희는 ‘움직이는 나무’로서의 인물을 과감히 생략하고 꽃구름처럼 매달린 커다란 원 모양의 꽃무더기 장식을 늘어뜨려 이들을 모습을 완전히 가려주었다. 어정쩡하게 꽃분이와 장군의 뒷모습을 가려주지 못하는 나뭇가지보다는 극적 환상의 창조에 훨씬 긍정적인 배치라 할 수 있다.

또한 오장군이 입대한 지 두달하고도 나흘째에²²⁾ 역정보공작에 투입되었고 공작에 필요한 시간이 일주일이었다는 점을 염두에 둘 때, 어머니와 꽃분이가 장군의 유골(머리카락과 손발톱)을 받은 시기는 이들의 합궁 시기로부터 3개월이 지나지 않았을 것으로 추정된다. 오장군의 발톱이 돌아온 시기의 꽃분이를 손진책은 만삭에 가까운 몸으로 표현하였으나²³⁾ 박은희는 임신 초기, 아직 신체적 변화가 일어나기 전으로 표현하였다. 극중 시간의 경과를 계산해 보면 여성의 몸이 변화하는 시간을 배려하여 신체적인 변화가 일어나기 전으로 표현한 박은희의 시선이 보다 여성다운 섬세함을 갖추고 있었다 할 것이다.

물론 원작에서는 오장군의 삶의 터전이 인간과 동물, 자연이 일치된 세계로 구상되었고 따라서 인격이 부여된 나무 또한 자연스러운 것이지만 박은희에게 이러한 설정은 중요하지 않다. 박은희는 이승과 저승의 경계를 교란하는 냉혹한 세계질서와 이에 희생되어 이 경계를 떠도는 영

22) 원작에서는 ‘한달하고도 나흘째’로 되어 있다.

23) 박조열, 『오장군의 발톱』, 공간미디어, 1994, 극단 미추의 기념 사진 네번째. 물론 이는 죽음과 생산을 대조적으로 보여주기 위한 것으로 보인다. 이것이 옳지 않다기보다 여성의 몸에 흐르는 시간이 상대적으로 박은희의 작품에 더 잘 포착되어 있다는 의미이다.

혼을 천도하는 데 그 연출 목표가 있기 때문이다. 망자의 한을 풀어 저승으로 무사히 천도할 수 있다면 이승의 평화는 당연한 것이다.

꽃분이란 인물에 대해 덧붙여 보자면, 꽃분이는 순박하고 고운 처녀이지만 장군이의 입대가 잘못되었다는 알고 장군이를 되찾기 위해 이리저리 적극적으로 해결을 모색하는 야무진 처녀이기도 하다. 박은희의 꽃분이에는 이 점이 잘 포착되어 있다. 또 이들은 거칠기는 할 망정 닷새에 걸쳐 갈아야 할 만큼 넓은 감자밭도 있고 먹쇠라는 소도 있다. 정도 이상으로 가난하고 어리숙한 설정은 적당치 않다고 할 것이다. 앞서 언급한 바와 같이 오장군이 살던 세계는 인간과 자연, 동물이 일치된 평화로운 세계였다. 부유하지는 않을 망정 가난에 지질린 삶이었다는 근거는 어디에도 없다. 누덕누덕 기운 누더기보다는 소박하지만 고운 의상을 차려 입은 인물이 원작의 설정을 잘 살린 것이었다고 본다.

4. 맺음말

연출가 박은희는 80년대 후반 이래로 일관되게 ‘한국 전통 연희와 민속을 되살린 우리 연극’을 추구해 왔으며 그 중심에는 해원과 진혼을 위한 ‘곳’이 있다고 할 수 있다. <원길 오른길 하늘길>(1986), <개나리 꽃밭에서 기념 사진을...>(1993), <불>(1995), <광대풍속도>(1997), <광대들의 비나리>(2000) 등 박은희 감독의 대표작은 모두 곳의 구조와 기능에 크게 의지하고 있는 작품이며 그 외 <마르지 않는 샘물>, <동지선달 꽃 본듯이>(2001), <오장군의 발톱>(2002) 등에도 화해와 해원을 위한 곳의 정신은 긴밀히 연관되어 있다.

특히 최현목 원작의 <불>과 박조열의 <오장군의 발톱>의 경우, 원작에 비할 때, 곳을 통해 그 의미가 크게 변화하는 것을 볼 수 있다.

우선 최현목의 원작 <불>의 경우, 등장인물들은 모두 역사적인 질곡

과 억압된 욕망으로 파멸하여 죽음에 이른다. 박은희는 인물들의 죽음의 순간으로부터 작품을 시작하여 작가가 꼬아놓은 인연의 사슬을 연출이 풀어주는 작업으로 작품을 이어간다. 망자의 영혼을 하나하나 풀어내어 그 맺힌 한을 풀어주고 한바탕 잘 놀아준 다음 저승으로 천도하는 것이다.

또한 박조열의 <오장군의 발톱>의 경우, 박은희는 오장군의 일대기를 진혼굿에서 불러나온 망령의 공수로 해석한다. 오장군은 이미 희생되었고 억울하게 희생된 오장군의 넋을 불러내어 그 일생을 들어보고 그 한을 풀어주어 좋은 곳으로 인도하는 것이다. 박조열 원작의 구음자는 진혼굿을 주재하는 ‘무당’으로 해석된다.

이렇듯 ‘굿’을 연출 세계의 중심에 두는 박은희의 시선은 소외된 주변인과 여성을 향하고 있다. 조선 시대에 이르러 엄절했던 남녀의 구별은 종교적인 분화에 이르게 되는 바, 굿은 여성의 종교로서 여성이 처한 사회적 정신적 고통의 의지처였을 뿐만 아니라 소외된 자들의 다양한 발언에 주목하는 것이었기 때문이다.

오늘날 연극 세계 속에서 ‘굿’을 통하여 다양하게 발언하고 이를 청취하는 것은 바로 이러한 굿의 역할을 이어받는 일이라 할 수 있을 것이며 이는 단순한 양식적 수용이나 소재적 응용을 넘어서 오늘날의 예술이 지향해야 할 바를 제시한다고 할 것이다. 박은희의 연출 작업을 통해 전통을 수용함에 바로 이러한 발언이 중요하다는 것을 다시금 강조할 수 있을 것이다.

참고 문헌

1. 1차 자료

- 박조열, <오장군의 발톱>, 《오장군의 발톱》, 공간미디어 1994, 95 ~154 면
최현묵, <불> 미발표
박조열 작, 박은희 연출, <오장군의 발톱>, 인천시립극단 2002.11.15 ~20. (비디오)
최현묵 원작, 박은희 구성·연출 <불>, 국립극단 EBS, 예술의 광장 1995.4.16.
(비디오)
그 외 공연 팸플렛과 포스터.

2. 2차 자료

- 김길수, 「꼭두극적 연극기법」, 『계간 꼭두극』, 1986, 겨울, 125~127면
양혜숙, 「인형극과 탈춤의 접목」, 『한국연극』, 1986.11, 74~75면
이경엽, 『씻김굿 무가』, 박이정, 2000.
이미원, 「현대극에 수용된 곳」, 『한국문화연구』 1호, 경희대 한국문화연구소, 1998.2, 137~154면
이상일, 「꼭두극의 놀라운 현실 해부 <성인 인형극> 탄생시켰다」, 『주간조선』, 1986.10.19, 84~85면.
임재해, 「곳에 나타난 화해정신과 공생적 세계관」, 한국민속학회 『한국민속학』 29호, 1997.12, 247~259면
장미진, 「이윤택의 남성연극」, 『우리극 연구 5』, 공간, 1995, 157~167면
조혜정, 『한국의 여성과 남성』, 문학과지성사, 1999.
重松眞由美, 「곳에 나타난 여성의 사회 관계」, 최길성 편역, 『한국의 사회와 종교』, 아세아 문화사, 1990, 221~250면
최길성, 『한국 민간 신앙의 연구』, 계명대출판부, 1989.
앤소니 기든스, 배은경 황정미 역, 『현대 사회의 성 사랑 에로티시즘』, 새물결, 1996.
벨 후스, 박정애 역, 『행복한 페미니즘』, 백년글사랑 2002.
빠트리스 파비스, 신현숙·윤학로 역, 『연극학사전』, 현대미학사, 1999.
L. 펠스키, 김영찬·심진경 역, 『근대성과 페미니즘』, 거름, 1998.

T. 모이, 임옥희·이명호·정경심 역, 『성과 텍스트의 정치학』, 한신문화사, 1994.

Virginia M. Allen, *The Femme Fatale-Erotic Icon*, New York, The Whiston Publishing Company, Troy, 1983.

K C I

Abstract

Exorcism' Form and Meaning in Park Eun-Hee's Presentations

-focusing on <Fire> and <A toenail of Oh Jang-Goon>

Youn, Jin-heon

Park Eun-Hee who is a play producer has sought 'Our Play which is in tradition of Korean traditional theatricals and ethnic customs' after late 1980's. There is 'Exorcism' for settlement of spite and repose of the soul in the center of its gravity. All of her masterpieces remarkably depend on construction and function of Exorcism : < Left-road, Right-road, and Sky-road(1986)>, <Taking pictures in a forsythia garden(1993)>, <Fire(1995)>, <A genre picture of a clown(1997)>, and <Binari of downs(2000)>. Also her other presentations are closely related to spirit of Exorcism for reconciliation and settlement of spite : <Not getting dry spring water(2001)>, <As looking flowers in the last two lunar months(2001)>, and <A toenail of Oh Jang-Goon(2002)>.

Especially, in the case of Choi Hyoun-Mook's <Fire> and Park Jo-Youl's <A toenail of Oh Jang-Goon>, we could find their means to be able to change through Exorcism if we compare it with their original works.

Above all, every characters in Choi Hyoun-Mook's <Fire> are ruined and reached death by historical fetters and oppressive desires. Park Eun-Hee begins her presentations from a moment of death, and then her presentations pay off chains of karma which the writer has twisted. She invokes the spirit of the deceased, and she solves their grudges. Then she guides them to the way of Heaven.

As well, in the case of Park Jo-Youl's <A toenail of Oh Jang-Goon>, Park Eun-Hee interprets a life of Oh Jang-Goon who is tutelary god as an exorcist of a departed soul

from Exorcism for the repose of the deceased. He had been already sacrificed, but Park Eun-Hee invokes his spirit and listens to his life. After that, she unravels his grudges and guides him to the way of providence. Namely, 'an oral sounder' in Park Jo-youl's original work is 'the Shaman' who supervises a service for the repose of the deceased.

As above Park Eun-Hee's consciousness, which puts 'Exorcism' in the center of gravity, can be explained in a magnetic field of Female Identity. In the Lee Dynasty, distinction between men and women was very strict, and it almost reached religious specialization. As their religion, Exorcism was a place of refuge for women's social and mental pain.

Recently, in dramatic performance world, it can be to inherit function of Exorcism that is paying attention to speaking from various speakers through Exorcism. Also it can show that a play takes what kind of role to cease extortion and restraint which is based on distinction between men and women.

주제어 : 박은희, 굿, 여성성, <불>, <오장군의 발톱>

Key words : Park Eun-Hee, exorcism, femininity, <Fire>, <A toenail of Oh Jang-Goon>

접수일 : 2003년 2월 26일

심사기간 : 2003년 3월 2일~20일

게재결정 : 2003년 3월 22일(편집위원회의)

