

오태석 일인극의 극적 전략 연구

박명숙*

<차례>

1. 들어가며
2. 장면전환의 언어분절
3. '이야기-詩歌'의 전통적 구성과 언어유희
4. 주체를 능가하는 타자적 요설
5. 이질적 화소의 동시 배치
6. 마무리

1. 들어가며

오태석은 역동적이고 현란한 무대와 일탈적인 상상력으로 1970년대를 대표하는 작가로 꼽히지만 꾸준한 활동으로 아직도 현업에서 주목받고 있는 극작가 겸 연출가이다. 1940년 충남 서천에서 출생한 그는 자신의 표현대로라면 그야말로 연극과는 무관한 삶이었으나 5·16 직후 연세대학 철학과에 재학하면서부터 연극과 인연을 맺게 되는데 그 동기 또한 매우 단순하다. 숙식이 자유로운 것에 혹하여 대학 연극반에 들어가게 되고, 상금을 타기 위해 <신인 예술제>에 <영광>이라는 작품을 응모하게 된다. 그러다가 1967년 조선일보 신춘문예에 <웨딩드레스>가 당선되

* 창원대 강사

면서부터 본격적으로 연극계에 발을 들여 놓았다. 이후 씬 없는 극작·연출 활동으로 서울비평가그룹 작품상, 서울연극제 대상, 동아연극상 대상, 백상 예술상 희곡상 등을 수상하며 현재 극단 ‘목화’와 국립극장 예술감독에 이르고 있다.

그에 대한 평가는 ‘전통의 현대화’¹⁾ 혹은 ‘재현과 해부’²⁾로 대표할 수 있다. 오태석 작품에 일관되게 흐르는 정서는 ‘전통의 현대화’라는 견해이며 또 한편으로는 ‘한국의 토속문화와 정감적 정서구조를 무대에서 재현’하고 나아가 ‘실험적 무대로써 오늘의 현실을 전통의 시각으로 해부’하고 있다고 기존 논의는³⁾ 밝히고 있다. 그의 현실인식이 전통적 가치에 밀바탕을 두었던 것인지 아니면 극우적인 민족의식 고취를 통해 정통성을 확보하려 했던 문화정책의 영향인지는 확인할 수 없다.⁴⁾ 보다 깊이 있

1) 양혜숙, 「한국민족의 전통적 심성 추적」, 『오태석 희곡집』, 평민사 1994, 308 면

2) 이미원, 「포스트모던 시대와 한국 연극」, 『한국현대극작가론』, 한국연극평론가협회, 1987, 74면

3) 오태석에 대한 연구는 비교적 활발히 이뤄져 왔다고 하겠는데 석, 박사학위 논문만 현재 33 여 편에 이르고 있다. 1980년대 후반부터 오태석 작가와 실험적 무대에 대한 접근이 간간히 이뤄지다가 1994년 『오태석 희곡집』 발간과 <오태석 연극제>를 기점으로 본격적으로 진행된 것으로 파악된다. 초기의 관심이 사실주의를 표방하던 우리 극계에 전통연희 양식을 살리면서도 반사실주적인 무대를 선보여 신선한 극적 체험을 제공했던 오태석 희곡 전반에 대한 접근이었다면 90년대 이후의 연구는 이러한 연구 성과를 바탕으로 개별 작품을 천착하는 동시에 1960~70년대라는 당대성과 희곡사적 의미까지 그 지평을 넓히고 있다. 김명화의 「오태석 희곡의 공간 연구」(중앙대 박사학위논문, 2000), 백로라의 「1960년대 희곡 연구: 차범석, 이근삼, 박조열, 오태석을 중심으로」(숭실대 박사학위논문, 2001), 김영희의 「1970년대 한국연극의 실험성 연구」(부산대 박사학위논문, 2005), 김윤정의 「1970년대 희곡의 전통 활용양상과 극적 형상화 연구」(서울대 박사학위논문, 2005) 등에서 오태석을 당대 대표 작가로 언급하고 있음을 볼 수 있다.

4) 1970년대는 유신 독재로 인한 정부의 통제 정책으로 작품의 사전 심사와 검열을 거쳐야 했던, 문화적으로 자유롭지 못한 시대였다. 또한 국가이데올로기를 근간으로 한 문화정책에 의해 전폭적인 지원 아니면 출판 불가를 당해야 했던 특수한 상황이었다. 희곡과 공연 활동 역시 예외는 아니었다. 이와 관련한 연구

는 연구가 필요한 부분으로 생각된다. 다만 무대예술 측면에서 미적 형상화에 성공하고 있다는 점은 명백해 보인다. 그런데 아쉽게도 이러한 논의에서 그의 일인극은 배제되어 있다. 오태석 작품 가운데 일인극이 적지 않음에도 불구하고 그에 대한 본격적인 논의는 미진하다. 오태석 희곡 전체를 대상으로 하는 연구에서 부분적으로 다뤄진 것이 대부분인데 일인극이라는 논제의 연구는 김경옥과 윤석진의 연구⁵⁾가 전부이다. 게다가, 오태석 일인극의 일인은 극의 무당과 같은 기능을 수행한다고 밝힌 윤석진은 그 전편을 다루고 있는 반면, 김경옥의 경우 <롤러스케이트를 타는 오투기>와 <불효자는 읍니다>에 국한하고 있다. 이에 본 연구는 선행 연구자들이 밝혀낸 바, 1970년대를 대표하는 작가로서 오태석의 면모를 충분히 수용하면서 그동안 상대적으로 연구가 부진했던 그의 일인극에 대한 보완으로서 비롯한다.

한편 오태석에 대한 이러한 평가는 그의 작품이 지닌 비현실성을 해독

로는 박명진의 「1970년대 연극 제도와 국가 이데올로기」(2004)가 있다. 박명진에 의하면 오명석은 70년대 문화정책의 핵심적인 측면의 하나가 민족적 감정과 정서를 동원하기 위하여 ‘역사의 활용’이 적극적으로 시도되었다고 하고 이는 국가가 정권의 체제 유지와 강화를 위한 이데올로기적인 수단으로서 ‘공적인 기억’ 즉 ‘ 지배적 기억’을 만들어나가는 과정이라고 했다. 문화정책과 관련해 특기할 사실은 개인의 역량을 확대할 수 있는 사회구조 개선과 법적 장치 마련 및 인프라 확충은 한편으로 밀려나고 ‘의식구조 개선, 국민정신 함양’ 등 개인 안에서의 정신재무장을 강조하는 것에 일관한다는 점이다. 본고는 오태석 텍스트의 내재적 연구로 제한하기에 이와 관련한 논의는 연구 범위 밖이다. 한편 배선애도 1970년대에 시도된 희곡의 양식적 실험을 고구하면서 당대의 문화, 연극 정책을 살피고 있으나 오태석에 대한 본격적인 논의는 아니다.

박명진, 「1970년대 연극 제도와 국가 이데올로기」, 『민족문학사연구』 26, 민족문학사학회, 2004, 8~33면.

배선애, 「1970년대 희곡의 양식 실험 연구」, 성균관대 박사학위논문 2003.

5) 김경옥, 「오태석 일인극 연구」, 『오태석의 연극 세계』, 명인서 최준호 엮음, 현대미술사, 1995, 151~170면.

윤석진, 「오태석 1인극 연구」, 『한국극예술연구』 6, 한국극예술학회, 1996, 273~301면.

할 수 있을 때 비로소 수궁할 수 있다. 그가 보여주는 전통과 현대의 접목, 재현이나 해부는 끊임없이 시공을 넘나드는 것으로 몹시 난해하기 때문이다. 오태석 작품은 과거와 현재가 무한한 연상 작용으로 충돌하고 현실과 환상의 이미지들이 자유자재로 결합하기에 그 무대를 읽기 위해서는 관객의 능동성과 순발력이 필요한 것이다. 그러기에 오태석의 희곡은 무수한 말을 쏟아내고 있음에도 불구하고 그의 연출노트가 더해질 때 그 온전한 읽기가 가능한 것이 많다.⁶⁾ 이는 희곡적 미완결성으로 비쳐질 수도 있고 연극성을 바탕으로 한 희곡의 개방성일 수도 있는데 완결된 희곡 보다는 극장에서 공동 작업으로 만들어가는 대본을 주 텍스트로 삼는 오늘날의 무대와 비슷한 양상이다. 주지하다시피 희곡은 공연이라는 무대를 전제로 하고 있는 탓에 문학성 이외에도 연극성을 아우르고 있다. 최근에는 오태석을 비롯해 몇 작가들이 자신의 기존 희곡 작품집을 공연 대본으로 새롭게 내놓고 있는데 이것은 이러한 희곡의 특성과 함께 극장 작업이라는 근자의 추세가 적극 반영된 결과라 하겠다. 그런데 공연대본의 확대는 문학성보다는 연극성에 초점을 둔 것이기에 희곡은 그 자리가 더욱 위태롭고 애매해지고 있다고도 볼 수 있다. 더욱이 희곡은 최종적으로 연극의 관객에게 기여하기에 소설에 비해 독자와의 간격이 먼 것도 간과할 수 없다. 그러기에 90년대 이후, 희곡이 읽히지 않는 문학, 공연되지 않은 연극으로서 사장되는 장르가 아닌가 하는 연구자들의 우려와 의구심이 끊이지 않았으며 논의의 무게 중심이 공연으로 옮겨가는 양상이다.

그러나 한 편의 극을 논할 때 가장 먼저 묻는 것은 ‘잘 짜여진 좋은 스토리’일 터이다. 그것은 무엇인가 범박하게 말하자면 드라마틱한 서사가

6) 그리하여 근자에 『오태석 공연대본 전집』이 발간되기도 했다. 『오태석 공연대본 전집』은 ‘실험과 도전의 40년’이라는 부제로 2003년부터 출간되기 시작해 지금까지 10권에 이르고 있다. 1962년 첫 작품을 비롯해 발표순으로 묶었다(서연호·장원재 지음, 연극과인간). 이 공연 대본은 연출자로서의 오태석의 면모가 부각된다.

될 터이다. 단순히 스토리텔링이라고 언급해도 되겠지만 그것을 굳이 장르로 따지자면 바로 극문학이다. (이런 의미에서 스토리텔링은 구비 희곡으로 상정할 수도 있겠다.) 배우의 몸짓이나 무대, 각 오브제들은 미장센에 속한다고 볼 수 있다. 현대는 비주얼 시대로 그 미장센의 영향력이 더 크다고도 할 수 있겠지만 그래도 작품성의 근간은 스토리로서의 희곡 속에서 찾을 수 있는 것이다. 그러기에 읽히거나 공연 되거나 따위의 수용적 차원의 효용가치를 떠나 희곡은 이미 공연의 핵심이며 고유영역으로 이에 대한 연구 또한 결코 소홀히 할 수 없다. 더욱이 ‘원 소스 멀티 유스(one source multi-use)’ 시대에 희곡이 공연에서 다른 시각으로 연출되는 것은 전혀 어색하지 않을뿐더러 더욱 확대될 전망이다. 그러기에 희곡 뿐 아니라 모든 장르들이 도전받고 탈장르화 하는 이 시점에 극 양식 또한 그 사용(use)에 앞서 근원(one source)으로서 ‘드라마틱한 서사’에 대한 천착이 오히려 더욱 요긴해졌다고 하겠다.⁷⁾ 그리하여 본 연구에서도 오태석의 공연대본이 아닌 이전에 발표한 일인극⁸⁾을 텍스트로 삼아 효과를 극대화하는 서사의 극적 전략이 무엇인지를 알아보고 그 특징을 고찰해 볼 것이다. 연출자 오태석이 텍스트를 어떻게 변용, 해석하는가는 별도의 이해를 요구한다고 생각한다.

그리고 극 양식의 매체적 확장은 연구의 방향에도 영향을 주고 있다. 기존의 희곡 연구 방법이 텍스트 분석을 통한 텍스트의 문학사적, 문학사회학적 가치, 주제 의식 등 가치 규명과 의미화에 집중했다면 근자에는 오히려 텍스트에서 시도된 전략, 서사의 극적 전개 방법이 무엇인지를 밝히는 분석 자체가 주요한 의미로 부각될 터이다. 창작의 원리에 기여하는

7) 이러한 차원에서 ‘한국극예술학회’가 최근에 발간한 학회지를 주목할 만하다. 머리말에서 “제23집은 TV드라마와 관련된 논문들이 많다”라고 하면서 “희곡과 연극과 TV드라마와 영화는 이제 더 이상 별개의 탐구 영역이 아니라 궁극에는 하나로 통하는 영역이다”라고 밝히고 있다(「머리말」, 『한국극예술연구』 23, 2006, 7면).

8) 오태석, 『오태석 일인극집 불효자는 읊니다』, 평민사 1994.

연구로서 미학의 영역을 넓혀나가는 데 기능하는 것이다. 희곡은 단순히 대사를 확정짓는 것에서부터 나아가 관객의 흥미를 집중시키기 위해서 어떠한 전략이 필요하다. 그에 대한 연구는 극 구성의 기제를 논리적으로 이해하고 고증하는 잣대가 되겠다. 특히, 일인극(모노드라마)의 경우 한 인물의 발화에 모든 극적 전개를 의지하고 있기에 그 언어적 전략이 두드러진다. 배우 1인에 의해 극이 진행되기에 일반적인 극에서 볼 수 있는 등장인물의 행동에 의한 갈등과 간계, 미묘한 긴장보다는 대사에 치중하게 한다. 따라서 일인극은 볼거리 보다는 들을거리가 중심이 되며, 언어는 대사 이상의 역할을 하면서 극의 기본 틀을 형성하는 축이 된다.¹⁰⁾ 이러한 의미에서 본고는 앞서 언급했듯이 상대적으로 부진했던 그의 일인극에 대한 이해와 아울러 당대의¹¹⁾ 드라마트루기 및 극적 언어를 통해 확장되고 있는 극양식을 이해하는데 일정 부분 기여할 수 있을 것이다.

9) 이 글에서는 ‘극양식’ ‘극’ ‘희곡’ ‘드라마’ 등의 용어 사용이 문학 용어 사전에서 정의하고 있는 범주를 벗어나고 있다. 이는 장르적으로 분명히 문제가 되는 것이겠지만 이미 언급했다시피 여기서는 장르의 경계를 구획 짓지 않고 ‘극예술’이라는 큰 틀로 논의하고자 한다. “(연극과 영화가 궁극적으로 그 위에 서는 기초, 즉 극이라는 기초는 양자에 모두 공통적”이기 때문에 “허구적인 주제들의 영화는 또한 극예술의 일반적인 범주 안”에 포함된다고 한 마틴 예술린의 정의에 동의한다.

박명진, 「1970년대 극예술에 나타난 몸과 공간 이미지」, 『한국극예술연구』, 한국극예술학회, 2006, 75면, 재인용.

마틴 예술린, 『극마당: 기호로 본 극』, 김문환·김윤철 옮김, 현대미학사 1993, 35~37면

10) 윤석진, 앞의 책 276면

11) 오태석의 일인극은 <불효자는 옴니다>(1994)를 제외하고 모두 1970 년대를 전후하여 발표되었다.

2. 장면전환의 언어분절

최근 극장에서는 전문 배우에 의해 장기 공연하는 일인극이 있어 일인극이 그다지 낯설지 않다고 하겠으나 지금까지 일인극에 대한 희곡적 연구는 미진한 것이 사실이다. 무엇보다도 작품수에서도 그렇고 일인이라는 제한성이 ‘소품’이라는 인식을 낳은 결과인 듯하다. 그러나 일인극은 한 명의 등장인물을 통해 작가의 세계관이 비교적 명확하게 드러난다는 점에서 작가 연구에 중요한 준거점이¹²⁾ 되기도 한다. 오테석의 일인극¹³⁾은 그의 작품 활동 초기부터 꾸준히 발표되었는데 역동적 무대를 보여주는 점에서는 여타 작품과 크게 다르지 않다.

- ① 작년 군에 갔던 애가 첫 번 휴가를 왔는데, 뭐 먹여 보낼 것이 마땅찮아요. 그래 곰국 한 그릇 끓여 먹일려고, 미역 세 관을 따다 팔았어요 (중략) 그날 저녁으로 벌을 받았어요. 그리고 벌받는 모양을 집아가 보고 말았답니다.

(〈어미〉, 118면)

- ② 아가, 거기 있냐?
저리 가, 보든 못 쓴다.
자맥질해 버릇해서 어미는 괜찮다. 저리 가러가 잉 (〈어미〉, 119면)

- ③ 이 택에 혼인 전날 밤 급살해 버린 처녀 없소.
이보시오, 봉사무당. 불쌍한 자식들 봐서 우리 사돈 맺읍시다

12) 윤석진, 앞의 책, 274면

13) 오테석 일인극으로는 〈육교위의 유모차〉(1969), 〈롤러스케이트를 타는 오투기〉(1970), 〈이식수술〉(1971), 〈약장사〉(1974), 〈어미〉(1982), 〈불효자는 읍니다〉(1994) 등으로 여기서는 평민사에 출간한 《오테석 일인극집》(1994) 을 텍스트로 삼고 인용에서는 작품명과 면수만 밝힌다.

(〈어미〉, 128면)

1982년 발표된 〈어미〉는 어촌의 가난한 어미가 군대있는 아들의 죽음을 관객에게 들려주면서 시작된다. 가난한 홀어미는 휴가를 나온 아들에게 곰국 한 그릇 먹일 요량으로 마을 공동양식장에서 몰래 미역을 탄다. 그러다 들켜 봉변을 당하지만 아들에게만은 보여주고 싶지 않은 것이 어미의 마음이다. 이를 헤아리지도 못한 아들은 휴가 복귀 후 연애편지로 인해 충을 물고 자살하고 만다. 사귀는 여자로부터 온 편지를 고참병이 놀려대자 실랑이가 오가다 벌어진 일이다. 어미는 자신도 혼례를 치리지 못하고 남편을 바다에 보냈는데 아들마저 그럴 수는 없다며 한을 풀기 위한 망자 혼례를 준비한다.

〈어미〉의 무대는 ‘마당’에서 ‘무당집’으로, 다시 ‘마을’, ‘무당집’으로 전개되며 시간적으로는 ‘현재’에서 ‘과거’ 다시 ‘현재’로 이어지는 공간이다. 그런데 이러한 장면의 전환은 전적으로 ‘어미’의 대사에 의존하고 있다. 무대지시문이나 장면 전환을 위한 지문은 전혀 없다. 단지 등장인물의 행동지시문만 있을 뿐이다. 물리적으로는 동일한 시공간이지만 어미의 발화 형태에 따라 그 곳은 과거이면서 동시에 현재의 마당이 되기도 하고 무당집, 혼례청이 되기도 한다. 일인의 대사가 등장인물의 분화 즉, 일인 다역에 기여하는 것이 아니라 오로지 장면이동과 분화의 기능을 하고 있는 것이다.

마당의 공간은 ①에서와 같이 어미가 관객에게 하는 ‘말건넬’이다. 그 말건넬은 자신의 과거를 솔직하게 들려주는 고백적이고 회고적인 자조의 문체이다. 그러한 공간이 일절의 무대 장식이나 표지 없이, 어미가 마을 사람들에 의해 한국 전래의 사형 방법(풀칠한 백지를 면상에 덮는다)과 유사하게 처벌을 받는 장소로 바뀌는데 이는 ②에서처럼 어미의 공포에 질린 대사에 의해 환기된다. 그것은 처벌에 대한 공포가 아니고 이러한 사실을 그의 아들이 보게 될지도 모른다는 그래서 자책감을 느끼거나

상처받을지도 모른다는 공포이다. 어미의 공포는 장성한 군인 아들을 ‘아가’로 부르는 순간 처절한 시공으로 형상화되는 것이다. 대사의 양상 즉 어투의 변화로 유도되는 공간 이동은 굳이 극적 언어이기 때문이 아니라 언어의 속성으로 이해 가능하다. 연속적인 현실 세계를 불연속적인 것으로 분절하여 표현하고 그로 인해 범주를 만들어 내는 언어의 분절성¹⁴⁾과 관련되는 것이다. 같은 공간이지만 차별화된 문체가 발화되는 순간 무대는 특정 공간으로 분절화 되고 이는 극적 환상을 통해 관객들에게 무리 없이 받아들여지게 된다. 이러한 장면 전환은 <불효자는 읍니다>에서도 여실히 드러난다.

① 바로 이점 때문에 저는 김치를 사랑한다고 감히 말씀드릴 수 있는 것이고 김치가 대자연과 인간을 불러내는 이 기막힌 촉매기능은 어쩌면 우리 기업인들이 세계를 상대로 해서 필히 지녀야 될 기업정신이 아니냐 그런 주장을 본인은 하고 있는 것입니다. 우리가 우리 주체를 간수하지 못했을 때 어떤 일을 당했던가 되돌아보기로 합시다.

② 누가 이곳을 가리켜 속인의 발자취와는 인연이 먼 구중궁궐이라 했던가. 금리궁전의 계상을 왜인들이 유린하였으니 쇠잔한 왕국의 말로가 이보다 가련할 수 없었다. 내가 건청궁 앞뜰에 도착했을 때 장지문을 닫은 실내에서 여자의 비명소리가 뭐라 형언할 수 없을 만큼 처참하게 들려왔다.

14) 언어의 분절성은 언어가 표현하는 범위는 매우 광범위 하지만 그 모든 것을 표현할 수 없고 언어를 아무리 정교하게 사용한다 해도 사물 자체가 그대로 드러내 보일 수는 없으므로 부득이하게 끊어서 표현하게 되는 것에서 비롯된다(허웅, 『언어학』, 샘문화사, 1981, 56면). 그러나 여기서는 이러한 언어학적인 의미를 확장해서 시간과 장소에 따라 언어를 다르게 사용함으로써 범주화 되는 세계로 이해한다. 극에 있어서 등장인물이 공간에 따라 적절한 언어를 구사하는 것은 일면 당연하겠지만 <어미>에서 보는 것과 같이 장면전환 및 극의 흐름이라는 속도와 대사와의 관련성은 언어분절의 효과라 하겠다.

(〈불효자는 읍니다〉, 14면)

〈불효자는 읍니다〉는 한 배우의 굴곡 많은 인생에 관한 이야기이다. 어머니의 초상을 치르며 자신의 성장사에 어머니가 어떤 존재였는지를 되돌이켜 보는 아픈 과거의 회상이다. 자칭 이 불효자는 잔칫집에 일하러 간 어머니의 치마를 잡고 칭얼거리면서 국밥과 돈을 얻어내는 요령을 터득하면서 어린 시절을 보냈고 그런 요령은 서울예전 연극과 실기시험을 치를 때, 부부관계에 있어서, 약장수를 거쳐 다시 연극 무대에 서기까지 이어진다. 결국 어머니의 사랑은 보지 못하고 사랑의 잘못된 방법만 배운 불효자가 어머니 죽음 이후에 아들의 인생을 지켜주려 했던 가장 큰 버팀목이 사실은 어머니였음을 깨닫는다는 내용이다. 대략의 줄거리에서 보듯 불효자의 삶이 변화무쌍하고 그에 따라 시시각각 무대가 바뀌는데 무대 전환은 역시 극적 언어를 통해 화법에 기대고 있다.

①에서처럼 자신의 생각과 견해를 관객에게 들려주는 말들은 ‘하십시오체’로서 ‘~합니다’로 끝나는 아주 높임의 격식체를 사용한 예의바른 화법이다. 동시에 그 기조에는 단호함과 명백함이 묻어난다. 반면 ‘민비시해현장’으로 장면 전환되는 곳에서는 ②에서처럼 ‘해라체’로서 격식체 이기는 하나 ‘~이다’로 종결되는 아주 낮춤말을 쓰고 있다. 그러면서 장중함과 비장감이 느껴진다. 화법과 종결어미의 선택을 통한 언어의 분절이 무대 지시적 역할을 수행함을 볼 수 있다. 일인 다역에서 오는 어법 변화라고 생각할 수도 있겠으나 조명이나 의상, 음악 기타 무대 미술 등 여러 도구적 장치는 전무하고 문체적 차이에만 변별력을 두었기에 문체 역할이 더욱 두드러진다고 하겠다.

이렇게 언어분절로 환기되는 무대는 무대예술이나 설치 없이 급속하고도 손쉽게 단절감 없이 배경을 전환시키는 효과를 지닌다. 아울러 관객에게는 가상의 무대를 그려내는 상상의 몫이 주어진다. 일인극은 특성상 자신의 내밀한 세계를 드러내기에 용이한 반면 제한된 인물로 인해

갈등의 강도가 떨어지고 역동성이 떨어지기 쉽다. 이러한 단점을 오테석은 언어가 지니는 분절 속성을 전략적으로 활용해 인물수와 시공간이 갖는 제한성을 극복하고 있는 것이다.

이렇게 확장된 시공간은 의미적으로 살펴볼 때 경제적으로 궁핍하고 감정적으로 자유로울 수 없는 개인의 능력이 구조적으로 억압되고 어쩔 도리가 없는 답답한 공간이다. 이승의 한을 저승에서 풀고 저승에서 가서야 이해받는, 현실의 위로와 대안이 내세가 되는 세계이다. 어미와 자식은 ‘모자 관계’이지만 자식이 삶을 선택해 가는 방식은 ‘관계’를 이해하고 살리는 쪽이 아니다. 자신의 ‘존재’에 대한 물음을 기저로 세상으로 나아가고 있음을 볼 수 있다. 아들이 어미와의 관계를 생각했다면 자살을 선택할 여지가 줄어들었다. 그러나 연애편지로 인해 수모를 겪었다는 개인의 존재론적 자괴감으로 죽음을 택한다. 어미의 망자혼례는 얽힌 관계의 고를 사후에서라도 풀어주려는 눈물어린 몸짓이다. 불효자 역시 어머니의 죽음 이후에 어머니와의 관계를 이해하게 된다. 등장인물의 세상에 대한 해법은 자신의 정체성이나 능력, 판단에 의한 존재론적인 것이지만 세상은 관계론적 이해를 먼저 요구하기에 등장인물은 번번이 실패하거나 뒤늦게 울게 되는 것이다.

3. ‘이야기-시가’의 전통적 결합과 언어유희

오테석 일인극에는 삽입시가가 많은데 이는 언어 구조적으로¹⁵⁾ 설화

15) 기존 연구는 오테석 희곡의 전통성을 그 소재의 활용과 연희 양식에 찾고 있다. 김현철은 <草墳>(1973), <胎>(1974), <春風의 妻>(1976)를 중심으로 살핀 연구에서 오테석이 역사적 사실과 고전 소설을 소재로 가면극, 꼭두각시 놀음 등의 전통 연희를 활용하였다고 하였으며 김윤정도 <이식수술>에서 보여준 꼭두각시 놀음과 <약장사>의 재담을 주목하면서 “전통연희의 실험을 통해 오테석은

의 구전 방식과 동일한 방식을 채택함으로써 ‘들려주기의 고전적 원형’을 살리고 있다. 즉 있었던 일에 대한 상황적 설명을 하는 사이에 시나 노래를 삽입하는 형태를 취하고 있다. 이는 ‘황조가’나 ‘구지가’, ‘처용가’ 등 삼국유사의 구전 설화를 비롯해 고소설, 판소리 담화 등 전통 서사양식에서 흔히 볼 수 있는 이야기의 방식이다. 이 때 삽입 시가의 어조와 분위기는 선행 이야기의 집약적 성격을 갖는다. 삽입시가는 우리 문학의 오랜 전통이라 하겠는데 그 기능은 포괄적이겠으나 서술 시점을 달리하면서 작중인물 혹은 화자의 심리를 담아내며 주제에 관여한다는 점이 주목된다. 서사양식에 있어서 삽입시가의 소멸은 신소설에 이르러서인데 이로써 단일한 층위의 서술문장을 이루게 된다. 극에서의 삽입시가는 서구극 이론을 바탕으로 할 때 그리스 비극의 합창에서 기원하는 연극의 가장 오래된 역사적 구성 원리의 하나로 파악되는데¹⁶⁾ 이 때 시는 극의 상황이 고도로 강력해져서 시의 형태로 자연스러운 어조 변화를 한 것으로 본다. 극적 상황의 집약이며 압축이라는 측면에서 우리 고전서사의 시가와 유사성을 갖는다. 즉 이야기 시간(story time)에 비해 진술 시간(narrating time)이 극단적으로 압축되어 길게 늘어질 수도 있는 장면을 삽입시가를 통해 상징적으로 비약시킴으로써 오히려 장면의 의미를 극대화¹⁷⁾

이후 그의 연극의 커다란 두 줄기를 발견하게 되는데 그 하나는 탈춤의 발견이고 다른 하나는 굿의 발견이다”라고 밝혔다. 그러면서 <쇠뚝이놀이>와 <춘풍의 처>를 근거로 탈춤의 구성원리가 극적으로 활용되고 있음을 제시하였다. 전통 연희의 무대적 특징과 연출자로서의 오태석에 근접해서 생각해 볼 때 타당한 논의로 받아들여진다. 그러나 본고는 서사로서의 희곡이 갖는 언어적인 측면에 초점이 있다. 때문에 그 말하기 방식의 특징에 주안점을 두고 전통성의 시발 또한 언어 관습의 근원에서 찾았다. 설화는 소재적 측면에서 전통적이기도 하지만 이야기 혹은 말하기 방식의 시원이라는 점에서도 그러하다.

김현철, 「오태석 희곡에 나타난 전통연희 양식 연구」, 고려대 박사학위논문 2003, 김윤정, 앞의 책 89면

16) 민병욱, 「1920년대 전반기 한국희곡문학의 연극기호학적 연구」, 부산대 박사학위논문, 1991, 138면.

17) 박정수, 「오태석 희곡<춘풍의 처>연구: 극적 언어의 특성을 중심으로」, 한양대

하고 있는 것이다.

딱지를 떼시겠다고요! 아, 잠깐, 잠깐만 참으십시오. 딱지를 떼시면 그
게 우유 백 통 값이지요. 요렇게 사팔눈 뜨는 사이, 층계에서 미끄러져 굴
러 떨어지는 사이, 연탄불에 오징어 오그라드는 사이, 무주 구천동에 천둥
이 스쳐가는 동안만!

(멤돌며)

고추 먹고 멤멤

담배 먹고 멤멤

나귀 타고 멤멤

맥주 먹고 멤멤

먹고 타고 멤멤

멤멤, 멤멤

(〈육교 위의 유모차〉, 39면)

〈육교 위의 유모차〉에서는 ‘보건우려처’로부터 3세 미만의 모든 유아
들에게 긴급 외출령이 떨어진다. 급작스럽게 무더워진 장기 이상 고온
때문에 ‘전염성 춘하추춘약동 피부병’이 만연해 유아들의 생명이 위협
받고 있는 관계로 부모들이 아이를 유모차에 싣고 하루 두 시간 이상 외
출을 이행해야한다는 것이다. 온 거리로 공원으로 몰려나온 유모차들은
교통순경에게 불법 주차 딱지를 떼이게 되고 급기야 육교 위로 몰려오게
되는데 육교에서도 교통순경의 호루라기 소리가 요란하다. 주인공은 잠
시라도 아이를 햇볕에 더 내놓기 위해 유모차를 갖고 급하게 멤멤 돌게
된다. 전래 동요에서 나오는 ‘고추 먹고 멤멤’은 극의 리듬과 템포를 살
리는 언어 유희인 동시에 전국적으로 발포된 ‘유모차 외출’의 의미와 그
심각성을 어린이 놀이의 일종으로 귀속시켜 버린다. 국민의 건강을 생

석사학위논문, 2002, 28면.

각한다는 국가기관, 바로 ‘보건우려처’의 명령이 우스꽝스러운 장난으로 평가절하 되고 이에 그 권위가 의심받는 순간이다. 아이의 생명과 건강을 위해서는 교통단속을 피해서라도 유모차 외출을 해야만 하는 상황은 긴박하고 절박한 국면일 수 있다. 그러나 <육교 위의 유모차>에서는 그 정황을 관객에게 이야기하고 그에 따르는 시가를 결합시킴으로써 그 국면을 요지경 같은 희극적 세상으로 그려낸다. 결국 시가가 암시한 유희적 분위기처럼 보건우려처는 유모차 외출이 ‘유모차 생산업자와 보건우려처 직원이 결탁하고 빚어낸 사기극’임을 밝히고 극은 끝을 맺는다.

<어미>에서도 이야기와 시가의 결합이 보인다.

천지간에 저 나 들뿐이라, 집 기둥에다 포대가 싸서 떠 돌리 매놓고 자 맥질 다녔어요. 해결음에 돌아와보면, 애가 기함을 해 늘어져서, 젖 갖다 물려도 물지를 못했어요.

다시 백지에 풀칠해서 안면을 덮는다. 고통에 몸을 비틀다가 입가의 백지를 잡아 뜯고서, 결의 두렁박을 잡고, 물장구를 치면서, 민요조

젊은 어미 나 날 적에
해도 달도 없는 날에
나를 낳아 놓았는가
내 이름을 부르지 마라
내 이름 불러나 보니
글썽글썽 눈물이더라.

(두렁박을 가슴에 안고) 이것을 안고, 열 두 살에 어미 따라 자맥질 배웠어요. 열일곱에 혼례도 없이 서방을 맞았는데 나홀 만에 배타고 나가서 물에 빠져 죽었어요. 열여덟에 우리 애가 태어났어요.

(<어미>, 129면)

〈어미〉의 어미는 관객에게 고백적 문체로 자신의 불행한 생을 이야기한다. 혼례식도 못 올린 결혼과 결혼 나흘 만에 서방이 죽고 유복자가 태어나 갖은 고생을 하는, 그리하여 여인으로서 한 개인으로서의 삶을 한번도 영위하지 못한 채 올곧이 궁핍한 어미로서만 살아왔음을 털어놓는다. 이 때 읊조리는 시가는 3(4)·4조의 반복 리듬으로서 변화감 없고 지루한 산문의 무변조를 깨는 언어유희를 보이는 동시에 불행한 운명을 집약적으로 보여준다. 해와 달 곧 일월성신은 밝음이며 세계의 표상이자 생명력 있는 만물의 에너지원이다. 해와 달도 없는 날 곧 어떠한 축복도 없이 어둠 속에서 태어난 불행한 삶, 이름으로 규명되는 존재성조차 불투명한 인생이 노래 속에는 응축되어 있다. 결국 시가는 그 인생의 안쓰러움을 한층 심화시키는 뭉클 해내고 있는 것이다. 이는 ‘~한 이야기가 있다. 그리하여 다음과 같은 노래가 전해 내려온다’라는 설화의 구전 방식과 동일한 양상이다. ‘어미’가 부르는 친숙한 시가는 오늘을 살아가는 인간이 겪는 낯설고 납득하기 어려운 일들이 이미 오래된 노래에서 전례를 보인 것임을 드러내며 그리하여 평탄치 못한 삶이 사실은 인생의 다반사임을 보여줌으로써 특유의 주제의식을 드러낸다. 극적 현실을 ‘이야기·시가’의 관습적 구조 속에 배치시킴으로써 ‘어미’가 처한 극한 상황이 과거의 형식적 답습이며 세상의 많은 어미들이 이미 그렇게 견디며 살아온 세계임을 관객에게 압축적으로 제시한다. 이로써 삽입시가는 공감의 폭을 넓히고 상황을 어루만지는 치유의 길을 모색하는 효과까지 획득하게 된다. 과거의 ‘이야기·시가’의 결합이 기록에 의해 재생될 수 없는 스토리를 기억으로 용이하게 재생하기 위한 수단으로서 의미의 집약을 위해 기능을 했다면 오태석 일인극의 그것은 의미적으로 사건의 성격을 집약하는 것에서 나아가 〈육교 위의 유모차〉에서처럼 극적 현실을 조롱, 비판하거나 〈어미〉에서처럼 그 현실을 극복하는 힘으로 확장되고 있음을 알 수 있다.

‘이야기·시가’가 결합된 기법은 문체를 산문에서 운문으로 이동시키면

서, 산문이 갖는 논리성과 비판에 호소하는 방법¹⁸⁾에서 운문이 갖는 리듬감과 유희성, 은유적 공감에 초점을 맞추게 한다.¹⁹⁾ 시가의 리듬성을 활용해 공감력을 높임으로써 무대와 관객의 간극을 좁히고 몰입과 일치 효과를 일구어 낸다. 오태석 일인극의 삽입시가들이 동요나 노동요 혹은 ‘삼천갑자동방삭...’처럼 대중적으로 잘 알려진 것들로 이루어져 있다는 점에서 더욱 그러하다. 결국 오태석 일인극의 삽입시가는 상황을 집약적으로 제시하는 전통적인 이야기 방식을 채택함으로써 사건을 응축하고 단조로울 수 있는 무대에 시가와 함께 행해지는 춤을 통해 볼거리를 제공하며 그 율문의 리듬으로써 극적 템포의 변화를 도모하는 것이다. 이러한 삽입시가를 바탕으로 할 때 오태석의 극적 언어들은 사건의 추이 및 주제와 관련된 심도 있는 대사로서 의미를 형상화하는 그 일반적인 기능과는 변별된다고 하겠다.

4. 주체를 능가하는 타자적 요설

보통의 극이 배우와 배우, 배우와 관객 사이에 긴장을 만들어가는 것과는 달리 일인극은 배우와 관객의 관계에 초점을 두고 정서를 만들어간다. 오태석의 일인극에 등장하는 일인들은 대체로 말이 많다

사내 대장부로 말할 것 같으면 신언서판이라 생김새 하는 소리에 쫓아

18) J. M. 머리, 『문체론강의』, 현대문학 1990, 82 면

19) 민병욱은 이에 관련해 ‘극작가는 반드시 사실성이나 세부적인 삶의 항목에 주체를 표현하는 것은 아니므로 운문은 산문이 전달할 수 없는 극적 메시지를 효율적으로 전달하기 위해서 사용되기도 한다고 하고 운문은 그 자체가 상징성과 리듬을 가지고 있으므로 극적 집중성과 극적 템포에 이바지하며, 산문보다 배우의 말과 행동, 극작가의 의도에 대한 적합한 이해에 이바지한다’고 언급했다. 민병욱, 앞의 책 139 면

면장도 되고 군수도 되는 것어늘, 우리 애비가 <시전> <서전> <주역>에 <논어> <맹자> <예기> <춘추>에 <대학> <소학> <동몽선습>까지 다 행하여 소리는 제법 하는데 꼭 한 가지 얼굴에 우툴두툴한 흠이 있어 벼슬을 못하고 노류장화로 허송세월 다 하고 말년 되니 소리도 책도 축문 지어 주고 쌀가마니 받아다가 근근 연명하기로 한 두 해도 아니요 수삼년을 그리하니 그 살림살이 여직하랴만 메뚜기 한철이라고 엇그제부터 심이 확 티었다.

(〈약장수〉, 53면)

아하, 카페트, 카페트, 진작에 그렇게 말쑥 하고서 가까스로 관리인의 손에서 덜미를 뽑아내기는 했습니다만, 아직도 저 콘크리트를 밟아 먹는 소리는 여전하고, 저 소리가 카페트 위를 지쳐가는 롤러 스케이트의 소리라고는 할 수가 없고, 관리인한테 다시 한 번 어필을 해보든가 수면제를 복용하든가 양단간에 진작 결정을 지어야 했을 일이었습니다만, 당분간은 그저 위에서 그 여자의 흰 다리가 지쳐가고 있는 증이겠거니 하기로, 가벼운 소넷이라도 듣고 있다고 치자하고 천장을 올려다보고 누워 있노라니, 그 형색이 어찌 좀 흉하고, 누가 불식간에 들어와 그 꼴을 보았다가는 점잖치 못하다 하겠고, 저로서도 행여 복도에서 그 여자를 마주치거나 하면 두 눈을 처치하기가 야단스럽겠고 그래 궁리에 궁리를 거듭, 그러면 그렇다, 나도 한 별의 롤러 스케이트를 주문하기로 결정, 위에서 지치는 소리가 들리는 즉시 나도 같이 지치리라 했던 노릇이 스케이트를 신고 세 발짝 채 내딛는 데 그만 미끗 저기 나뉘구는 바람에 허리를 다치고, 밀둥치서부터 세어 일곱 번째 되는 척추 마디가 탈골을 하는 바람에 하반신 마비, 그만 아베베의 흉내를 낸 꼬락서니가 되고 말았습니다

(〈롤러 스케이트를 타는 오투기〉, 95면)

일인극에서는 등장인물의 대사가 사라지는 순간 극 진행이 더더지기에 1인이 많은 대사를 소화해 내야 하는 것이 기본이겠지만 여기에도 발

화의 완급과 강약, 장단, 빈도가 있어 작품의 성향에 따라 독특한 의미 영역을 만들어내게 된다. 오태석의 일인극은 요설로 이루어져 있다. 긴 문장으로 쉽 없이 쏟아내는 말들은 수다스럽지만 분명하기 그지없다. 등장인물은 그를 둘러싼 세계에 대해 무슨 일이 일어나고 있는지 명백하게 이해하고 있으며 그것을 상황스럽게 들려주고 있다.

〈약장수〉는 소리와 고수를 겸하는 처와 함께 약장수가 자신이 전전했던 직업을 이야기거리 삼아 소리 한 판을 벌이는 것에서부터 시작한다. ‘전차 중간문 검토원, 창경원 전속 사진사’가 약장수의 전직이다. 전차폐업이나 사진기 후래쉬로 봉사가 된 것, 이 모두는 그가 자신의 인생에서 예측하지 못했던 복병들이다. 결국 그는 약병을 내 놓고 이야기를 파는 돌팔이 약장사를 하게 되는데 레파토리는 춘향전부터 시작해 자신의 조상의 사사로운 것까지 온갖 재담이 다 동원된다. 재담 끝에 약을 파는데 여기에 묘기가 곁들인다. 바로 ‘떨어진다 떨어진다’ ‘붙는다 붙는다’는 주문을 번갈아 외며 양 손을 붙였다 떼었다 하는 것이다. 그런데 정말 주문처럼 손이 떨어지지 않은 채 막이 내리게 된다.

자신의 과거와 현재에 대해 온전히 이해하고 있고 그 의미를 명백하게 표현하는 약장수의 수다는 말의 대상인 세계(자신)보다 말의 주체인 자아가 큰 세계이다. 전지전능한 신적 경지에서 자신 세계를 평가하고 서술하고 있기 때문이다. 자아가 세계보다 무한히 커져 있는 이러한 ‘요설’은 ‘말더듬’이나 ‘생략 과는 정반대의 양상으로 드러나지만 실지로는 ‘말더듬’처럼 자아가 세계보다 작아져 있는 상태이다. 요설 또한 세계에 대해서는 불안과 욕망을 은폐하기 위해 표현된 것이기 때문이다. 약장사의 요설은 끊임없이 세계의 중심에서 밀려나는 외소한 자아에서 비롯된다고 할 것이다. 전차 중간문 표 받는 업에서 창경원 전속 사진사로, 다시 이야기 장사, 약장사로 전전하게 되는 자신은 변두리 인생이다. 중국에는 ‘양 손 붙이기’ 묘기가 뜻대로 되지 않아 가짜 약을 파는 돌팔이 약장사에서 밀려나게 된다. 그의 수다는 사회의 중심으로 나아가고 싶은 실

날같은 희망과 욕망을 요란스런 말잔치로 포장한 것이라 할 것이다. 이것이 현실을 이겨나가는 그만의 방법이다. 극의 종결(문제 해결)을 위한 전략적 수순인 것이다.

<롤러 스케이트를 타는 오뚜기>는 하반신 마비로 성불구가 된 아내를 둔 사내가 그의 위층에 사는 미스 패션에게 갖는 심리적 긴장을 그린 것이다. 예쁜 다리를 만들기 위해 아파트 실내에서 롤러 스케이트를 지치는 미스 패션에게 사내는 자신의 성적 무의식을 투영시키는데 이는 어디까지나 갇힌 공간 내에서 롤러 스케이트를 타는 오뚜기와 같이 왕복운동을 할 수밖에 없는, 뜻대로 움직일 수 없는 형상이다. 성적 욕망으로부터 자유롭지 못한 인물의 억압된 심리는 요설을 통해서 장황스레 분출된다. 모든 것을 다 아는, 정보의 완전한 장악자로서 단호하게 말하고 있는 인물의 뒤편에는 욕망에 눌러있는 부동의 자아가 있다. 심리적 성적으로 화석화된 주인공이지만 말에 있어서는 세상은 물론 자기 자신조차 사물화시켜 완벽히 이해하고 있으며 스스로를 타자화시켜 명명백백 설명한다. 이는 그의 욕망이 무의식 아래로 억압된 결과이다. 이 욕망의 그림자는 바로 수다로써 형상화되어 비로소 그 존재를 드러내게 되는 것이다. 그리하여 자이는 현란한 발화를 통해 억압을 해제하고 현실에서 자신과의 동질성을 찾아가게 된다. 아내와의 관계에서 비롯된 갈등을 개인의 방어기제를 통해 극복하는 양상이다. 그러기에 근원적인 해결책은 되지 못한다. 단지 일시적 해소일 뿐이다. 이러한 해소는 앞서 언급했듯이 일인극은 배우와 관객의 정서로 이끌어지는 것이기에 관객에게도 해당된다. 일인극은 배우 한 사람만 출연하는 극이다. 보통 연극에는 중요한 성격의 인물이 여럿 등장하므로 어느 것에 공명해야 할지 갈피를 잡을 수 없다. 그래서 무대에 한 사람의 자아만 등장시키면 그 인물의 무대체험이 곧 관객의 체험이 된다.²⁰⁾ <약장수>와 <롤러스케이트스케이트를 타는 오뚜기>의 일인은 소외되고 왜곡된 인물로 관객이 동일시할 만한 대

상은 아니지만 관객이 일인의 체험에 집중할 수밖에 없는 무대 상황을 통해 무대와 객석은 공히 ‘해소’에 동참하여 파국을 준비하게 된다.

일인극의 1인은 등장인물이면서 동시에 관객이고 작가일 수 있는 감정 전이의 효과가 크기에 세상의 중심에서 밀려난 약장수의 소외감이나 성의 자연성이 억압되어 정신적 자유로움으로부터 불구가 된 남자의 욕망은 관객에게 집중조명 받고 공감 혹은 동정의 대상으로서 ‘정서의 동시화’가 가능하다. 그러기에 일인이 자아 회복과 억압의 해소를 위해 벌이는 요설과 사실적 발화는 극의 결말을 위한 전략이면서 관객의 체험이라고도 할 수 있는 것이다.

5. 이질적 화소의 동시 배치

오테석의 일인극에서는 동일한 화소가 여러 작품에서 사용되고 있는 것이 발견된다. 이 때 화소는 작가 개인이 창조해 낸 것일 수도 있고 이미 문학적으로 사회적으로 회자되고 있는 유산일 수도 있다. 결국 작가는 같은 이야기 소재를 그 문맥만 달리하여 활용하고 있는 것이다.

먼저 셰익스피어의 <오텔로>의 경우 <불효자는 읍니다>와 <롤러스 케이트를 타는 오투기>에 공히 삽입된다. <불효자는 읍니다>에서 불효자는 ‘1974 서울 예전입시 구두시험’에 응시하면서 “생애 잊을 수 없는 실수가 무엇이나?”는 시험관의 질문에 자신의 “아버님 어머니”이라고 말한다. 세리이던 아버지의 책을 몰래 빼내 크레용과 바꾸면서, 마을 제삿집 허드렛일을 도우러 간 어머니가 제사 음식을 몰래 아들에게 챙겨 먹이는 것을 통해, 그 스스로 희랍의 대도둑 포토크라테스(참고: 프로크루스테스 Procrustean bed)를 능가하게 됐다는 것이다. 그러면서 심사위원들에게 “선

20) 김홍우, 『희곡문학론』, 유림사, 1981, 188면

생님 제게 기회를 주십시오. 세익스피어 오셀로에 나오는 이야고는 제가 하겠습니다. 기회를 주십시오”라고 말한다. 불효자의 처세술과 이야고의 그것이 은유적 이미지로 결합되는 순간이다.

그리고 <롤러스케이트를 타는 오투기>에서는 배우인 주인공이 자신의 동료에게 오델로 역을 양도하는 것으로 언급된다. 주인공은 오델로 역을 해보는 것이 평생 소원인 동료와 역을 맞바꾸고 이야고 역에 대해 상당한 자신감을 보인다.

이야고, 그 역이야말로 저로서는 평생 소원인데다가 천성이 생쥐처럼 분망하고 눈치가 빠른지라, 손가락 가락마다 쌍가락지 낀듯 주렁주렁이 흥게요, 눈짓 한 번에 흥계가 열, 손짓 한 번에 흥계가 백, 발짓 한 번에 흥계가 천, 이러니 손짓 발짓을 한 번 하는데 천 백 열 개의 흥계가 빨갭게 성이 난 독침처럼 후르륵후르륵 산지사방으로 비산을 하니, 설사 머리 카락이 전부 뱀 대가리로 둔갑한 저 희랍 여자 메듀사의 머리인들 저한테 당할 재간이라고는 모가지를 덩경해 바치는 재간을 재간이라고 부릴 수 밖에 없을 터인데 하물며 저 무지막지한 무어 놈 한 놈쯤이야. (101 면)

서로 다른 작품에 ‘이야고’라는 동일 이미지를 차용하고 있는데 이는 작가가 인식하고 음흉한 간계의 인물로 이야고를 설정하고 있는데 기인한다. 이야고로서 상징되는 디ابل로스적인 이미지를 불효자를 형상화하는데 이용하기도 하고 성적 욕구가 왜곡된 잔혹한 인물의 전형으로 쓰는 것이다.

이것은 ‘여자가’의 경우도 마찬가지이다. ‘여자가’는 <약장사>와 <사추기>에서도 인용되는데 남성의 삶에 결붙은 여성의 삶을 그려낼 때 언급된다. ‘심청전’의 경우는 <약장사>에서 이야기되기도 하고 일인극은 아니지만 <심청은 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>에도 전사로 등장한다.

‘단종폐위’의 역사는 <불효자는 읍니다>와 <이식수술>, <태>에서 나타난다. <불효자는 읍니다>에서는 배우가 되기까지 방황한 탓에 어머니에게 효도 한 번 하지 못한 불효자가 나온다. 배우가 된 뒤에는 어머니의 임종 전화를 받고도 공연 때문에 어머니에게 달려가지 못 한 불효자이다. 그런 그가 어머니를 그리워하는 마음을 담은 연극을 통해 그녀의 영혼을 위로하고 자신의 고통을 정화(淨化)시킨다는 내용이다. 단종을 영월로 모시던 중에 모친상을 당했지만 제문만 써 보내고 초상을 치룰 수 없었던 한 신하의 이야기를 극의 마지막 부분에서 다루면서 ‘불효자’와 ‘단종 사건’은 묶이게 된다. 단종의 비극적 삶과 ‘충효’의 갈림길에서 신하된 도리를 지킬 수밖에 없었던 ‘한 신하’의 이야기는 오태석의 또 다른 작품인 <태>를 통해서 다시 이야기된다.

<이식수술>에서는 꼭두각시놀음의 주인공 ‘박침지’의 조카 ‘홍동지’와 홍동지의 조카를 등장시켜 삼촌인 홍동지가 중국에는 조카를 속여 조카의 눈을 이식수술로 팔아먹는다는 줄거리이다. 법적 구속이라는 위기를 모면하기 위해 조카는 눈이 아프다고 꾸미는데 조카와 홍동지의 이러한 사기극은 사실상 “요새 유행하는 이식수술”을 하기 위한 홍동지의 계략으로 드러나고 조카는 마취 상태에서 수술을 당한다.

조카 : 삼촌이 조카요. 내가 조카요?

홍동지 : 숙질간이지.

조카 : 내가 숙이오, 삼촌이 숙이오?

홍동지 : 촌수로는 삼촌.

조카 : 삼촌이 숙이오, 조카는 나고 잊지 말아요, 재판 중이니.

홍동지 : 그럼 내가 수양인가. 조카가 단종이구만

조카 : 삼촌. 형량에는 경중이 있는 법인데 그렇게 왔다 갔다 했다가는 삼촌의 것과 내 것 뒤바뀌면.

홍동지 : 그럼 조카는 죽었다

조카 : 예

홍동지 : 재판이란 역사요, 역사 즉 판결이니 조카는 단중이오, 단중 즉
 횡사러니, 조카의 죽음은 따는 당상이라. 단중의 죽음을 곡하노
 라, 아이고, 아이고, 아이고

조카 : 단중 물리네, 내가 수양이다. (78면)

〈이식수술〉에 있어서는 ‘단중폐위’의 역사가 ‘법정 판결’이라는 상황
 과 연계되는데 이 또한 전혀 생소한 문맥 속에 ‘단중폐위’가 도출된 양상
 이다.

결국 오태석은 자신에게 내재된 화소들을 전혀 뜻밖의 문맥 속에 배치
 시키는데 이러한 이질적 화소들의 동시 배치는 데페이즈망에 가깝다.²¹⁾
 문장화되기 이전에 작품 심층에서는 작가의 개인적 취향이라고 할 수 있
 는 이미지들이 있었고 이것들은 표층으로 문장화 되면서 서로 이질적인
 결합을 이뤄내게 되는 것이다. 시적 은유나 문학적 연상, 합의를 바탕으로
 한 것이 아닌 전치된 문맥일 경우 이것이 주는 효과는 ‘낯설음’과 ‘역
 동성’ 그리고 ‘비논리성’이다. 관객이 이를 풀어나가는 것은 미학적 체험
 의 과정이 될 터이다. 이러한 이질 화소의 동시 배치 전략은 불연속적이
 고 단절된 화소들의 결합방식을 통해 의미론적 변용을 불러일으키며 전
 통을 전혀 생소하게 해석하도록 이끈다.

‘오델로’ ‘심청전’ ‘단중폐위’ ‘민비시해’ 등의 소재가 여러 작품에서 나
 타나는 것은 부정적인 관점에서는 작가의 소재 빈곤을 생각할 수도 있겠

21) 데페이즈망은 전위법 혹은 전치기법으로 어떤 사물을 원래 있던 곳에서부터 떼
 어내어 전혀 다른 사물과 병치시키는 초현실주의 회화 기법이다. 김명화는 모
 더니티의 관점에서 오태석의 희곡 공간을 분석하면서 “오태석이 주목한 속도와
 입체성은 모더니티의 전형적 특질인데 입체적인 분할과 속도감 있는 동시성을
 통해 현재는 모든 시간의 합류점으로 작용하고 보여지는 표상만이 아니라 해체
 된 단편의 조립을 통해 전체를 조망하게 되면서, 단편을 강조하는 재현미학만
 으로는 감당할 수 없는 시대적 역동성과 총체성을 제시해 준다”고 하였다.
 김명화, 앞의 책, 45~46면.

으나 70년대 희곡이 인과관계와 시간적 진행을 바탕으로 하는 전통적 사실주의에서 이탈하고 있음을 전제할 때 작가가 전위적 무대를 모색하는 일련의 노력에서 이러한 기법을 주로 활용한 결과라 하겠다. 그리하여 불효자와 이아고, 롤로스케이트를 타는 사람과 이아고, 약장사와 여자가 이혼 위기의 중년 부부와 여자가, 불효자와 단종폐위 사기극의 주범과 단종폐위 등에서 볼 수 있듯이 이질 화소의 동시 배치는 텍스트 특유의 극적 언어 결합방식으로서 개성을 만들어낸다. 오태석 특유의 극적전략인 셈인데 그는 등장인물의 갈등을 축으로 하는 전통적 리얼리즘극의 원리로 무대를 이끌어가기보다는 화소의 전치적 결합과 연상, 무대 외적인 화소의 개입 등에 기대고 있는 것을 알 수 있다. ‘오태석의 작품은 다이내믹하며 난해하다²²⁾는 평가 역시 여기서 비롯된 것이라 하겠다.

이미지, 화소, 에피소드들이 텍스트 경계를 넘어 자유로이 넘나든다면 텍스트 내에서는 어휘들이 전혀 엉뚱하게 하나로 조합되는 경우가 잦다. 제목에서 볼 수 있는 ‘육교’와 ‘유모차’, ‘롤로스케이트’와 ‘오뚜기’가 그러하거나 ‘보건우려처’, ‘유언말살침삭위조죄’ ‘춘하추춘약동 피부병’ 등의 어휘도 마찬가지다.

22) 이상일·김미도, 『실험적 언어와 오브제의 연극적 코너워』, 『오태석 희곡집2』 평민사, 1992, 298~316면. 오태석 일인극의 특징들이 여타의 희곡 텍스트에서 구사된 전략과 크게 다르지 않으며 단지 그것이 일인을 통해 극명하게 드러나는 것이 그친다면 오태석이 일인극 장르를 선택한 이유가 문제가 될 터이다. 이와 관련해서는 배선애의 언급을 주목할 만하다. 배선애는 1970년대 희곡의 양식 실험 활성화에 대해 언급하면서 “이러한 모노드라마의 유행은 제작비가 적게 든다는 장점과 함께 신인들의 기량을 펴볼 수 있는 기회가 되며 실험적인 것을 독자적으로 해보려는 의지를 비교적 제한을 덜 받으며 펼칠 수 있기 때문에 선호되었는데, 무엇보다도 동인제 극단과 프로듀서 시스템이 요구하는 집단적, 조직적 요구에 반발하는 것이 가장 큰 원인으로 지적될 수 있다”고 하였다. 배선애, 앞의 책 21면

6. 마무리

이상으로 오태석의 공연대본이 아닌 원본으로서 이전에 발표한 일인극집을 텍스트로 삼아 그 극적 전략이 무엇인지를 알아보고 특징을 고찰해 보았다.

먼저, 장면전환에 있어서 대사의 언어 분절성을 심분 활용하고 있음을 확인했다. 극적 언어의 문체적 차이로 환기되는 무대는 별다른 무대장치의 설치나 이동 없이 급속하고도 손쉽게 단절감 없이 배경을 전환시키는 효과를 지닌다. 아울러 관객에게는 가상의 무대를 그려내는 상상의 몫이 주어진다. 일인극은 특성상 자신의 내밀한 세계를 드러내기에 용이한 반면 제한된 인물로 인해 갈등의 강도가 떨어지고 역동성이 떨어지기 쉽다. 이러한 단점을 오태석은 다양한 문체를 구사함으로써 언어의 분절성을 살려내고 이에 인물수와 시공간이 갖는 제한성을 극복하고 있는 것이다. 이러한 서사전략으로 환기되고 확보된 물리적 공간이 의미적으로는 개인의 능력이 구조적으로 억압되고 어쩔 도리가 없는 답답한 곳이었다. 이승의 한을 저승에서 풀고 저승에서 가서야 이해받는, 현실의 위로와 대안이 내세가 되는 세계이었다.

오태석 일인극에 많이 사용되는 삽입시가는 언어 구조적으로 ‘이야기-시가의 전통적 구성인데 상황을 압축하고 극의 템포와 리듬의 몰입을 유도하는데 효과적인 전략이 되었다. 이는 ‘들려주기의 고전적 원형’을 살린 것인데 즉 있었던 일에 대한 상황적 설명을 하는 사이에 시나 노래를 삽입하는 형태를 취하였다. 삽입시가는 사건을 압축할 뿐만 아니라 관객에게 친숙한 그 전통적 구성논리를 통해 사건의 보편성까지 획득한다. 또한 ‘이야기-시가가 결합된 기법은 문체를 산문에서 운문으로 이동시키면서 산문이 갖는 논리성과 비판에 호소하는 방법에서 운문이 갖는 리듬감과 감성, 은유적 공감에 초점을 맞추게 한다. 문체 변화를 통해 무대와 관객

의 간극을 좁히고 몰입과 일치의 효과를 일구어 내는 것을 확인했다.

‘주체를 능가하는 타자적 요설’은 문제 해결 곧 개연성 있는 극의 결말을 준비하기 위한 전략으로 오태석 일인극의 또 다른 특징이었다. 모든 것을 다 아는, 정보의 완전한 장악자로서 단호하게 말하고 있는 인물의 뒤편에는 욕망에 눌러있는 자아의 그림자가 있다. 등장인물은 세상은 물론 자기 자신조차 시물화 시켜 완벽히 이해하고 있으며 스스로를 타자화 시켜 명명백백하게 말하지만 사실은 자신의 욕망이 무의식 아래로 억압된 결과이다. 사회의 중심으로 나아가고 싶어하는 욕망(약장수), 억압된 성에 대한 욕망(롤로스케이트를 타는 오투기), 완전한 결혼과 가족에 대한 욕망(어머) . 이러한 욕망이라는 이름의 그림자는 수다로써 투사되어 비로소 그 존재를 드러내게 된다. 작품 속의 인물들은 현란한 발화를 통해 억압을 해제하고 자신과의 동질성을 찾아 문제 해결을 도모하였다.

오태석의 희곡에서는 ‘오델로’ ‘심청전’ ‘단종폐위’ ‘민비시해’ 등이 여러 작품에서 화소로 나타나는 것을 볼 수 있는데 부정적으로 소재 빈곤을 생각할 수도 있겠으나 이는 이질적 화소들을 동시 배치하고 결합하는 것을 즐겨하는 작가의 문체적 특성으로서 미학적 체험을 위한 전략이라고 하겠다. 이질적 화소의 동일 공간 배치가 주는 효과는 ‘낮설음’과 ‘역동성’ 그리고 ‘비논리성’이다. 관객이 이를 풀어나가는 것은 미학적 체험의 과정이 될 터이다. 오태석이 등장인물의 갈등을 축으로 하는 전통적인 리얼리즘 극으로 무대를 이끌어 가기보다는 언어분절을 통한 빠른 장면전환, 화소의 전치적 결합과 연상, 무대 외적인 화소의 개입 등의 전략을 선호한다고 하겠다. 이는 곧 텍스트의 모더니티로 평가될 수 있다.

오태석 일인극에 있어서 극적 언어들은 장면전환에 있어서 대사의 언어분절성을, 상황의 압축과 템포의 조절을 위해 ‘이야기-시가’의 전통적 구성을, 개연성 있는 극의 파국을 준비하기 위해 요설을 미학적 체험의 과정으로서 이질적 화소의 동시 배치라는 전략을 활용하고 있으며 전반적으로 스펙타클한 특성을 지녔다고 할 수 있다. 앞서의 분석을 통해 밝

했듯이 오태석은 갈등에 내포된 긴장감이나 인간 내면 세계의 면밀한 성찰보다는 의미를 응축시키고 불거리로서 이미지와 여러 화소들을 결합시키며 장면을 순식간에 이동시키는 역동성에 극적 언어를 구사하고 있는 것이다. 다시 말해 오태석의 극적언어는 사건의 추이와 심도 있는 주제를 중심으로 의미를 갈무리해 가기보다는 이미지의 연상과 결합, 언어유희, 놀이판을 즐기는 것 그러한 것들을 통해서 ‘해소’를 꾀하고 있음을 알 수 있다. 이러한 결과는 일인극 이외에 기존의 오태석 작품에서 보여준 극적 전략들과 크게 다르지 않다고도 볼 수 있겠는데 일인극은 장르적 특성상 이를 보다 극명하게 드러냈다. 결국 그의 일인극이 장르적으로 ‘제작비 절감과 실험적 무대를 독자적으로 도전해 볼 수 있다’는 무대 외적인 요인에 의해 선택되었을지라도 그의 희곡적 상상력들이 내포한 극적 전략들의 총체라고 할 수 있는 것이다.

극적 전략이 제시한 무대는 놀이판이지만 전통적 의미와 가치들이 현대화되지 못하고 반복되는 곳이었다. 그 곳에서 불효자나 약장사, 자살한 아들, 사내 등의 등장인물은 개인의 정체성에 대한 강한 인식을 통해 자신의 능력을 최대한 발휘하고 자율성을 확보해나가려는 현대적 인물로 그려지지만 실패하거나 적응하지 못한다. 이는 극적 현실이 개인의 존재론적 집합이 아니라 전통적으로 계승된 질서이기 때문이다. 오태석 일인극의 극적 현실은 관계론적 전체로서 그 관계 속에서 등장인물의 삶이 지나는 몫과 이해관계가 중요한 가치를 갖는다. 하지만 극적 인물들은 개별자로서 이러한 사회 법칙을 간과하거나 뒤늦게 알게 되기에 울거나 당황하거나 죽거나 속임을 당하거나 기껏해야 임시방편으로 해소하는 선에서 머무르게 되는 것이다. 이는 70년대 사회와의 관련성 혹은 사회적 담론 가운데 개별 텍스트와의 상관성을 고구하는 가운데 보다 명확해 질 것이다.

주제어: 오태석, 극적전략, 언어분절, 전통적 구성, 요설, 이질적 배치

참고문헌

- 김경옥, 「오테석 일인극 연구」, 『오테석의 연극 세계』 명인서·최준호 엮음 현
대미학사, 1995, 151 ~ 170면.
- 김명화, 「오테석 희곡의 공간 연구: 모더니티의 관점에서 바라본 담힘과 열림의
세계」, 중앙대 박사학위논문, 2000.
- 김영희, 「1970년대 한국희곡의 실험성 연구」, 부산대 박사학위논문, 2005.
- 김윤정, 「1970년대 희곡의 전통 활용양상과 극적 형상화 연구」, 서울대 박사학
위논문, 2005.
- 김현철, 「오테석 희곡에 나타난 전승연희양식 연구」, 고려대 박사학위논문, 2003.
- 김홍우, 『희곡문학론』, 유림사, 1981.
- 민병욱, 「1920년대 전반기 한국희곡문학의 연극기호학적 연구」, 부산대학교 박
사학위논문, 1991.
- 박명숙, 「오테석의 사추기 연구」, 『한국 극작가 극작품론』, 삼지원, 1996, 271 ~ 283 면
- 박명진, 「1970년대 극예술에 나타난 몸과 공간 이미지」, 『한국 극예술연구』, 한
국극예술학회, 2006, 76 ~ 119면.
- 박정수, 「오테석 희곡<춘풍의 처>연구: 극적 언어의 특성을 중심으로」, 한양대
석사학위논문, 2002.
- 백로라, 「1960년대 희곡 연구: 차범석, 이근삼, 박조열 오테석을 중심으로」, 숭실
대 박사학위논문, 2001.
- 서연호·장원재 공편, 『오테석 공연대본전집』, 연극과 인간, 2003.
- 양혜숙, 「한국민족의 전통적 심성 추적」, 『오테석 희곡집』, 평민사, 1994, 303 ~
308면.
- 오명석, 「1960-70년대 문화정책과 민족문화담론」, 『비교문화연구』 4, 서울대 비교
문화연구소, 1998, 121-152 면
- 오테석, 『오테석 일인극집 불효자는 읍니다』, 평민사, 1994.
- 윤석진, 「오테석 1인극 연구」, 『한국극예술연구』 6, 한국극예술학회, 1996, 273 ~
302면.
- 이미원, 『포스트모던 시대와 한국 연극』, 현대미학사, 1996.
- 이상일·김미도, 「실험적 언어와 오브제의 연극적 코너웍」, 『오테석 희곡집』,
평민사, 1992, 296 ~ 316면.

허 용, 『언어학』, 샘문화사, 1981.

J. M 머리, 최창록 역, 『문체론강의』, 현대문학, 1990.

KCS I

Abstract

A study on the Oh Tae-seok's Monodramas

Park, Myeong-suk

This study is to find out what is the transcription strategy for maximizing the dramatic effect with priority given to the monodrama of Oh Tae-seok and to inquire what are the embodied appearances through the strategy.

The various literary styles described by one person are contributed to swift scene change rather than the functions for wearing many hats of one person. The traditional constitutions connecting poems and songs after story introduce the rhythmic sense of the verse and metaphorical sympathy, narrow the gap of stage and seats, and result in the effect of absorption and accord, memory and regeneration. Moreover one person wags one's tongue as if he got the command of informations and events entirely, with these flamboyant garrulity, the character projected and solved the restrained ontological emotion(desire).

In Oh Tae-seok's monodramas, short events in *Othello*, *SimChungJeon*(biography) *DanjongPaeWee*(dethronement),etc are appearing frequently, it is indicated that

depaysement technique combining identical short events with entirely different description has expanded the stage.

Herewith, the embodied world in the monologues of Oh Tae-seok suggested that the modern times character pursuing the ontological value cried sorrowfully, frustrated, got ridiculed, and kept restricted of his desire since he awoke to the realities of life with hindsight in relation-centered world or was not adapted to.

Key words : Oh Tae-seok, transcription strategy, dramatic realities, traditional constitution, depaysement.

접 수 일 : 2006년 8월 31일

심사기간 : 2006년 9월 1일~ 30일

게재결정 : 2006년 9월 28일

K C I