

오태석 <갈머리>의 생태주의 담론 분석

이상란*

<차례>

1. 머리말
2. 비생태적 현실
3. 생태적 삶의 가능성
4. 유기적 생명공동체
5. 맺음말

<국문 초록>

오태석은 초기작 <초분>, <대> 등에서부터 지속적으로 '생명'에 대해 천착하고 있다. 이데올로기나 권력 투쟁, 전쟁, 인간의 상품화 등이 범람하는 죽음의 현실을 뛰어넘은 저편에서 작은 존재들에 의해 구현되는 영원한 진리, 그것이 바로 '생명'임을 오태석 연극은 형상화한다. 이러한 보편적인 생명의 시학이 2002년 <지네와 지렁이>에서부터는 무대에 다양한 식물과 동물들이 본격적으로 등장하면서 시각의 대전환이 이루어진다. <지네와 지렁이>에서는 제목이 명시하듯 땅을 기어 다니는 지네와 지렁이의 시각으로 우리의 현실을 바라보고, 멸종되어가는 꽃들이 말하기 시작한다. 2006년 드라마센터에서 극단 목화가 공연한 <갈머리>에 오면 살아있는 것들 전체가 하나의 역동적 유기체임을 종합적인 연극언어로 형상화하여 본격적인 생태연극의 시발점을 알린다.

현재는 상당히 파괴되었지만 인간과 인간, 인간과 자연이 공동체를 이루며 살았던 기억과 흔적을 여전히 간직하고 있는 갈머리라는 극적 공간을 설정하여 미래에 이루어야 할 생명공동체의 이상을 연극적 언어로 형상화한다. 맥박과 숨을 느끼게 하는 역동적 무대가 생태주의의 유기적 우주관을 이미지화한다. 다양한 에피소드들을 엮는 순기할멈이라는 가볍고 부드러운 중심점을 통해 죽음의 연쇄 고리로 이어진 역사를 정화하고 파괴된 자연과 분열된 인간 공동체를 간짜 안을 여성의 생명수와 같은 사랑을 보여준다. 그녀는 자연과 배제된 인간들에 대한 연민과 동일시를 통해 생태적 자이로 승화된다. 좀 더 큰 생명의 장의 한 고리로서 자신을 인식하고 그 순환에 가까이 참여하고 있는 순기할멈은 거기에 자식과 손자가 동참해줄 것을 소망한다. 이러한 소망은 궁극적으로 관객들을 향한 것이다.

주제어: 오태석, 갈머리, 생태연극, 생태적 자아, 생명공동체

* 서강대학교 국어국문학과 교수

1. 머리말

금세기를 이끄는 중요한 화두 중의 하나는 생태주의다. 인간의 문명이 자연을 유용한 환경이나 정복해야 할 대상이라는 인식을 바탕으로 진행되어 왔기 때문에, 이제는 더 이상 묵과할 수 없는 경고신호가 자연으로부터 들려오기 때문이다. 문명화의 방향을 대전환시키지 않는다면 인간 뿐 아니라 지구공동체 전체가 파멸하리라는 위기의식을 상당수의 사람들이 공유하게 되었다. 이에 생물학, 물리학, 의학, 공학, 종교학, 여성학 등 다양한 학문분야에서 생태학의 가치를 내걸고 심도 있는 연구가 진행 중이다. 이렇게 다양한 학문이 교차하고 있는 상호담론으로서의 생태학은 각각의 노선에 따라 심층생태학, 사회생태학, 정치생태학, 여성생태학¹⁾ 등으로 분류된다. 이러한 생태주의적 담론은 우리나라 문학에도 많은 영향을 미쳐 1990년대 이래 생태문학론과 작품이 다양한 측면에서 생산되고 있다.

오태석은 초기작 <초분>, <태> 등에서부터 지속적으로 ‘생명’에 대해 천착하고 있다. 이데올로기나 권력 투쟁, 전쟁, 인간의 상품화 등이 범람하는 죽음의 현실을 뛰어넘은 저편에서 작은 존재들에 의해 구현되는 영원한 진리, 그것이 바로 ‘생명’임을 오태석 연극은 형상화한다. 이러한 보편적인 생명의 시학이 <비닐하우스>와 <여우와 사랑을>에서부터는 현재 진행되고 있는 생태적 담론과 긴밀하게 연관된 생태주의적 연극으로 전환되기 시작한다. <비닐하우스>에서는 인공적으로 빛과 온도를 조절하여 재배된 식물들이 무대의 배경으로 등장하고 그들처럼 재배되고 길들여진 채소자들이 등장한다. 거기에 제철에 맞춰 “울퉁퉁한 맛에” 과일장사를 하는 신입사가 비닐하우스의 지배담론에 저항하는 것으로 구

1) 이에 대한 입문은 이미 김옥동의 『문학생태학을 위하여』(서울: 민음사, 1998, 347-413면)와 김용민의 『생태문학』(서울: 책세상, 2003, 15-75면)에서 상세히 다루어졌다.

체화되기 시작된다. <여우와 사랑을>에서는 우리나라에 멸종되어버린 여우에 대한 애정을 표시하면서 자연의 순환이 단절된 비생태적 상황을 우리의 이야기꽃의 사라짐으로 은유하고 있다.

이렇게 오태석 연극의 무대에 식물과 동물이 등장하기 시작하더니 2002년 <지네와 지렁이>에서부터는 무대에 다양한 식물과 동물들이 본격적으로 등장하면서 시각의 대전환이 이루어진다. <지네와 지렁이>에서는 제목이 명시하듯 땅을 기어 다니는 지네와 지렁이의 시각으로 우리의 현실을 바라보고, 멸종되어가는 꽃들이 말하기 시작한다. <내 사랑 DMZ>에서는 비무장지대에 사는 동물들이 주인공이 되어 관객들과 대화하면서 우리들이 처한 현실을 생태적 상상력으로 뒤집어 바라보게 한다.²⁾ 이러한 시각이 <용호상박>에 오면 인간이 만물의 영장이 아니라 자연과 공존하고 때로는 섬기며 살아가야 하는 상황으로 발전한다. 제목이 제시하듯 이 연극의 주 플롯은 용과 호랑이의 상충된 요구 사이에 끼인 인간들이 나오고 이들을 아우르는 장치로서 굿이 활용된다. 호랑이든 용이든 나무이든 바람이든 인간이 섬기며 함께 살아가야 할 존재인 것이다.

2006년 9월 30일부터 10월 8일까지 드라마센터에서 극단 목화가 공연한 <갈머리>에 오면 살아있는 것들 전체가 하나의 역동적 유기체임을 종합적인 연극언어로 형상화하여 본격적인 생태연극의 시발점을 알린다. 이 글에서는 심층생태주의자인 아르네 네스 Arne Naess, 사회생태주의자인 머레이 북친 Murray Bookchin, 여성생태주의자인 반다나 시바 Vandana Shiva의 이론을 활용하여 <갈머리>에서 생태주의적 담론이 오태석과 극단 목화에 의해 어떻게 연극적으로 형상화되었는지 천착하고자 한다.

2) 한국연극과 생태의식을 연결시킨 글은 안치운의 『연극 반연극 비연극』(서울: 숲, 2002, 208-230면)과 김남석의 『오태석 연극의 미학적 지평』(서울: 연극과 인간, 2003, 71-93면)에서 발견된다.

2. 비생태적 현실

심층생태주의자인 아르네 네스는 인간과 자연을 분리해서 생각하는 이분법적 사고가 바로 자연을 인간의 욕구 충족의 수단과 대상으로 전락시켜 오늘날의 생태계 파괴를 가져왔다고 보고 이러한 인간 중심적 사고 방식을 버리고 모든 생명체를 동일한 가치로 볼 것을 주장한다.³⁾ 이러한 ‘생명중심주의’는 인간을 생태계라는 커다란 순환체계 속 하나의 고리로 인식한다. 그리고 인간은 세상 만물에 대한 동일시를 통해 ‘생태적 자아’로 자신을 실현해 나가야 한다고 네스는 생각한다. 그는 다음과 같이 자신의 입장을 밝힌다.

2. 인간의 본성은 따라서 우리가 충분히 다방면으로 성숙한다면 모든 살아있는 존재들-아름답든 추하든, 혹은 크든 작든, 느낄 수 있든 그렇지 않든-과 동일시하지 않을 수 없다.

3. 전통적으로 자아의 성숙은 세 국면으로 발전한다. 예고에서 사회적 자아로 그리고 형이상학적 자아로. 이 발전개념은 계속해서 자연을 간과한다. 자연은 우리가 자식으로 그에 속하고 살아 있는 인간존재와 동일시할 우리의 집이며 우리의 직접적 환경이다. 나는 그래서 생태적 자아의 개념을 도입하려한다. 우리는 시초부터 자연 안에 자연으로부터 자연을 위해 존재할 수 있다. 사회와 인간적 관계는 중요하다. 그러나 우리 자아는 근본적인 관계에서 더 성숙할 수 있다. 이러한 관계는 우리가 인간과 인간적 공동체에서 갖는 관계 뿐 아니라 모든 살아있는 존재들의 좀더 큰 공동체에서의 관계이다.⁴⁾(밑줄 필자)

3) 김용민, 『생태문학』, 서울:책세상, 2003, 52-53면.

4) Arne Naess, Selbst-Verwirklichung: Ein ökologischer Zugang zum Sein in der Welt, In: *Tiefenökologie. Wie wir in Zukunft leben wollen*, Franz-Theo/ Gottwald Andrea Klepsch (Hrsg.), München: Eugen Diederichs Verlag, 1995, p.137.

사회생태주의자인 머레이 북친은 오늘날과 같은 생태계의 파괴는 근본적으로 인간에 의한 인간의 지배에서부터 발생하였다고 주장한다. 남성에 의한 여성의 지배, 그것이 다시금 남성의 다른 남성에 대한 지배로 발전하여 사회적 계층으로 형성되고, 다른 인종에 대한 차별과 같은 다양한 형태로 나타나게 된다. 그러한 계층적 감수성은 생명계 전체로 확산되어 인간에 의한 자연의 지배가 생겨났다고 보는 것이다. 따라서 사회생태학에서는 인간의 자연에 대한 지배와 착취와 더불어 모든 계층적이고 지배적인 문화를 ‘오물’이라 규정하며 제거해야 한다고 주장한다.⁵⁾ 따라서 사회생태학은 모든 지배와 권위적 관계를 타파한 ‘생명공동체’를 대안으로 내세운다. 모든 억압과 지배의 근원인 사회 계급을 타파하고, 분권화된 지역 공동체를 건설하고, 태양에너지와 유기농법 같은 생태학적 기술을 개발해 위계적인 시장경제 체제를 지양한 도덕 경제를 실현할 것을 주장한다. 이러한 공동체주의와 분권화의 강조는 커다란 차이점에도 불구하고 심층생태주의와 사회생태주의를 연결해주고,⁶⁾ 남성에 의한 여성의 지배를 문제시하는 점에서는 여성생태학과 사회생태학의 공통분모가 형성된다. 요컨대 생태주의는 기본적으로 살아 있는 것들이 공존하면서 유기적인 ‘생명공동체’를 이루는 세계를 지향한다. 생태주의의 다양한 분파들이 각자의 강조점과 목표에 도달하는 방법에서 차이는 있을지라도 지향하는 사회는 공통적이다. 인간을 만물의 영장으로 여기고 인간 중심으로 세상을 바라보는 것이 아니라, 더 큰 생명의 장 안에서 조화롭게 살기 위한 방법을 모색하는 것이다.

이러한 생태주의적인 측면에서 바라보았을 때, 갈머리라는 극적 공간은 ‘생명공동체’의 모습보다는 이에 어긋나는 2006년 우리의 농촌현실 즉 비생태적 현실을 바탕으로 하고 있다. 한국전쟁 이후 근대화과정에서 피

5) 머레이 북친, 박홍규 역, 『사회생태주의란 무엇인가. 녹색 미래로 가는 길』, 서울: 민음사, 1998, 77면 참조.

6) 김용민, 앞의 책, 57면 참조.

폐화된 농촌 환경은 임순경의 언술과 이어지는 마을사람들의 동의로 공동으로 인식하고 있는 문제임이 드러난다.

임순경 (상략) 그러구 까마득하고 아득한 기억의 실마리를 하나하나 뒤집고 헤쳐서 녹두알만한 조각지— 50년 전의 조각지 하나 찾아내는 거라. 헨디갸다 50년 지나 고향이라고 찾아와보니 마을사람들 얼굴 다 낫설지 허는 짓거리 생판 달러 입은 옷 꼴에 집에 지붕 울타리 죄다 울긋불긋 개칠했지 우물은 말려 바닥났고 미루나무 다 짤렸고 딱길 농로 길이란 길 죄다 세멘트 쳐발랐지 그래요 안 그래요. (마을사람들 동의한다)7)

농촌사람들의 풍습이 달라지고 흙과 짚 나무 등과 같은 자연물 즉 유기적 환경은 무기적인 인공페인트나 시멘트로 대체되었고 나무들은 잘려져 나가고 좋은 물은 고갈되었다. 개발과정에서 훼손되어버린 농촌의 자연을 확인하게 한다. 갈머리 아낙네들이 마을회관에 모여 비닐하우스에서 재배한 딸기를 플라스틱용기에 넣어 포장하고 있는 모습을 보아도 현재 우리나라의 평범한 농촌의 농업방식이 드러나고 있다. 뿐만 아니라 카드 빚을 갚기 위해 70대의 노인들이 맹도견훈련을 받고 있는 상황이다. 이는 과정이 생략되어 있기는 하지만, 농사를 지으며 소박한 자족적 생활을 하기 어려워 빛을 질 수밖에 없는 현실을 함축적으로 보여준다.

里長 ...빛 갠자 허리띠 매자. 주경야독 주경야견— 낮에는 눈에 지심 매고 달뜨른 맹도견 열심히서 아르바이트 따내자 지장찍고 며칠이나 지났어요. (7면)

7) 오태석, <갈머리>, 2006년 10월 5일 대본, 58면. 이 대본이 현재 최종본이므로 분석의 기본으로 삼아, 이후 이 대본 인용은 본문에 면수만 밝히겠음.

농사만 지어서는 무한 경쟁과 소비 위주의 자본주의 사회에서 수지가 맞지 않아 빚을 떠 안게 되는 현실이다. 농촌의 개발 정책도 이 상황을 개선시키지 못한다. 등장인물의 대사에 의해 형상화되는 이웃마을 수암리에서도 동백꽃 특화를 통한 관광사업을 하느라고 억대의 빚을 얻어 펜션을 짓고 있는 상황이다. 끝없는 경제 성장의 욕구는 이렇게 농촌에 사는 사람들이 빚이라는 형태로 자본에 포획되게 만든다. 그럼에도 불구하고 개발을 통한 경제적 이익의 추구는 상당한 호응을 받으며 갈머리라는 극적 공간에서도 기승을 부린다. 이는 결국 지역사회 간의 유대관계도 위협할 지경에 이른다. 양조장 구씨의 등장은 이와 긴밀한 관계가 있다.

丘 氏 시상 넘들 차 타고 가는데 우리 갈머리 사람들만 달구지 타. 넘들 비양기 타고 나는데 갈머리만— 모시고 있어.

(…중략…)

丘 氏 그 병신 같은 것들도 그러구 사는데 우리는 뭐하고 있는 거여. 내 부애가 나서 그랬어. 이 저수지다 악어 한 마리 사다 풀어놓는다. 악어 풀어 놓 거라고 이려고 악담을 해주고 왔구만.

李 딸그마니 (막소주 건넨다) 잘했어. (8면)

문장리의 실장어 체험 관광사업이 성공할 것처럼 보이자 구씨는 악담을 퍼부을 정도로 경쟁심이 발동한다. 마을 아낙 이딸그마니는 막소주를 권하며 이에 동조하는 것으로 보아 한 개인의 정서가 아니라 농촌 지역 회 간에도 경쟁으로 인해 연대감이 파괴되어 가는 과정을 볼 수 있다. 경제적 이익을 최우선으로 하는 자본주의 경쟁체제는 전쟁에 다름 아님을 이미 브레히트는 지적하고 있다. 물론 구씨의 말은 진정한 악의에서 나온 것이 아니고 부러움의 촌스런 표현이고 그의 말을 갈머리 사람들이 진지하게 듣는 것도 아니다. 그러니 방죽으로 끌고 가 밀어 떨어뜨리면서 놀리기도 한다. 구씨가 지닌 개발에 대한 전망은 극의 말미에서 잠수

부들에게 악어역을 맡겨 관광사업을 시도하는 것으로 나타난다. 이런 방식의 자연의 유용화 혹은 자본화라는 과정을 어떻게 보아야 할지 관객에게 생각할 과제로 남겨진다.

이딸그마니라는 등장인물의 이름은 이미 그 안에 여성에 대한 차별을 내포하고 있다. 지수원의 현장검증에서 그곳에 있었던 이들이 증인으로서 자신의 이름을 소개할 때, 이 이름은 관객의 웃음을 자아낸다. 이 이름 속에 딸이기 때문에 태어나자마자 부모로부터 거부당하고 버려졌던 바리데기의 역사가 함축되어 있다. 이러한 명명법은 오늘날 관객의 상황과는 거리가 있기 때문에 가벼운 웃음거리에 불과하지만, 성차별은 잘 보이지는 않아도 현재도 도처에 스며 있다. 갈머리의 남성인물들이 성씨를 중심으로 명명되고 필요할 때는 이름 석자가 모두 드러나지만 여성인물들은 자신의 이름이 없다. 손자의 이름을 빌어 순기할멈이라 불리든가, 출신 지역만을 표시하고 있는 강경댁, 천안댁, 예산댁, 남포댁 등으로 명명되든가 남편의 이름을 빌어 지환 처로 불리운다. 이것이 개연성 있는 오늘의 우리 농촌현실 속의 여성인 것이고 작가는 이에 대한 특별한 비판적 거리 없이 그대로 차용하고 있다.

갈머리 사람들의 연령분포도도 괄목할만하다. 90세의 순기할멈을 중심으로 대부분 70세 가량의 노인들이거나 그보다 조금 연배가 아래인 이장 그리고 역시 노인들로 구성된 동네 아낙들이다. 갈머리 마을의 젊은 사람이 있다면 잠시 할머니집에 와 있는 7살의 순기라든가 다니러 온 순기애비 그리고 연변여자 정도이다. 그러나 순기애비는 타지에서 살고 있고 순기도 초등학교에 들어가려면 곧 도시로 가야할 것이고 연변여자는 돈을 벌러 이제 고향 연변으로 돌아가려 한다. 그러니 갈머리에는 노인들만 사는 썸이다. 생명의 순환과 세대간의 교류를 통한 인간 지혜의 전달은 갓 태어난 아이에서부터 어린이들 청년들 장년 중년 노년 등의 다양한 연배가 어울려 살아야 가능하다. 젊은 사람들은 모두 도시에 가 있고 노인들만 농촌에 남아 있을 경우 노동력이 제한되게 마련이고 공동체내

에서 생명력 있는 관계를 형성하기도 어렵다. 생태주의자들이 꿈꾸고 계획하는 지방 분권화된 민주적이고 자급자족적인 작은 사회는 노령의 인구만으로는 불가능하다.

또 하나 노정되어 있는 문제는 다른 이에 대한 배타성이다. 선동리의 지환네는 생일날 돼지고기를 냈다가 동네에서 배제되어 떠날 수밖에 없는 상황이다. 이 사건은 두 가지 측면에서 의미가 있다. 첫째는 농촌에서도 식생활의 고급화를 향한 욕망추구가 소고기에 대한 농촌사람들의 선호로 나타나는 것이고, 둘째는 자신의 취향과 조금만 달라도 다른 사람을 배제하는 공동체의식의 파괴이다.

<갈머리>에서 생명공동체를 향한 사회 저편에 짙은 음영으로 자리 잡고 과거에서 현재로 지속되고 있는 죽음의 역사는 지수원을 통해 형상화된다. 과거의 재현은 총성과 불의 이미지⁸⁾로 시작된다. 숲으로 형상화된 무대 후면 전체가 흔들리며 붉은 조명으로 처리되고 거기에 총성이 들리더니 순경들이 등장하여 지수원이 56년의 수감생활을 마치고 현장검증을 위해 갈머리에 온다는 소식을 전한다. 이 시청각적 무대기호는 동족상잔이라는 집단적 죽음의 상흔을 연상하게 하는 장치가 된다. 지수원에 의한 김승길의 살해사건은 동족상잔이 있었던 1950년의 일이다. 따라서 이 사건은 개인적이고 특수한 사건일 뿐 아니라, 그 사건이 놓인 배경과 연관지어 보면 한국전쟁이라는 역사적 사건의 축소판이기도 하다. 한국전쟁과 분단의 상황은 오태석이 다양한 작품에서 직접적인 언술이나 순간적인 이미지로 계속 반복해서 환원되는 지점인 것은 주지의 사실이다. 이는 반복해서 드러내도 치유되지 않는 오태석 개인의 트라우마일 뿐 아니라 아직도 우리민족이 해결하지 못한 집단적 상흔이기에 공감대를 형성하며 오늘에 이른다. <갈머리>에서 지수원의 사건은 그러한 역

8) 김명화는 오태석 작품에서 불의 이미지는 파괴적인 지배질서, 문명, 남성성을 대변하며, 근원의 공간을 공략하고 억압하는 힘으로 작용한다고 했다. 김명화, 「오태석 희곡의 공간 연구」, 중앙대 박사학위논문, 2000, 75면 참조.

사성을 지니면서 동시에 그 역사는 예산택의 언급처럼 “그때나 이때나” 지속되고 있다. 게다가 현장검증에서 증명되듯이 그 상황이 되면 아직도 반복할 수밖에 없는 근원적이고 심리적인 문제이다.

지수원의 이야기는 죽고 죽이는 역사의 이야기이면서 동시에 이는 모두 인간의 근본적 나약함인 피해의식에서 상승되는 죽음의 연쇄 고리임을 보여준다. 죽음과 죽임의 이분법적 사고를 넘어 인간 누구에게나 있는 공포와 피해의식이 바탕에 있으므로 누구나 가해자이면서 동시에 피해자일 수 있음을 드러낸다. 이는 이미 맹도견 연습할 때 맹도견이 짓지 않아야 할 이유에서 나타난다.

ㅁ 長 맹도견 이 개가 사람들 짝 찬 차안에서 겁날 때마다 짚어봐요 사람 놀래고 애 울어요 저 무는 줄 알고. (5면)

공격의 근원적 이유는 동물이나 사람이나 모두 공포에서 출발한다는 인식이 드러난다. 56년전 지수원의 김승길 살해 사건도 공포에서 우발적으로 발생했고, 현재의 현장검증과정에서 서씨가 지수원을 죽이게 되는 이유도 자신을 죽일까봐 “무서서” 즉 죽음에 대한 공포에서 상대방을 먼저 가격하고 그로 인한 폭력이 연쇄 고리처럼 지속됨을 심리적 측면에서 보여준다. 이렇게 가해자와 피해자의 이분법적 사고를 극복하고 그 안에 근원적인 “공포”를 포착함으로써 자기 방어기체로서의 폭력의 속성을 드러낸다. 이는 다시금 다른 때도 아니고 56년 전 6·25때 반동분자로 이름이 올라 있는 지수원을 도와주기 위해 김승길을 비롯한 친구들이 쇠골 하나를 부러뜨리는 과정에서 일어난 것이므로, 우리 역사의 상처의 지점으로 회귀하는 순간이 된다. 엄청난 증오가 살해의 원인이 아니라 근원을 보면 공포로부터 자신을 보호하려는 보호본능이나 지나친 피해의식이 폭력의 근원임이 드러난다. 이를 확대시켜보면 동족상잔의 역사적 기억도 그런 공포와 피해의식에서 출발한 것임을 간접적으로 드러낸다.

공포, 피해의식, 권력에 대한 욕망 등 이러한 것들은 인간에 의한 인간의 지배를 심화시키고, 그것이 폭력과 살인 그리고 전쟁으로 이어져 온 역사 속에서 인간의 억압적 사회질서는 형성되고 그러한 삶의 방식의 내면화는 동시에 ‘인간에 의한 자연의 지배’로 이어진다는 것이 사회생태주의자들의 입장이다.⁹⁾ 총질은 사람만을 겨누는 것이 아니라 자연을 향해서도 자행되는 폭력으로 연결된다. 그리하여 누렁이나 닭을 비롯한 다양한 짐승들은 죽어가고 나무들은 잘려져 나가고 우물은 말라 버렸다. 그 결과 다양한 생물의 종들이 자연 속에서 공존하지 못하고 생명의 순환 고리는 끊어질 위기에 처한 것이다. 죽음의 연쇄 고리를 끊는 것은 생명에 대한 연민과 사랑임을 순기할법의 행위로 강변한다. 지수원과 김승길의 주검을 거두어 정성스레 묻어주고 삼년시묘를 하는 순기할법의 극적 행위는 역사 속에 억울하게 죽어간 사람들 전체의 해원을 위함이다.

3. 생태적 삶의 가능성

3.1. 자연의 인간화, 인간의 자연화

아르네 네스에 의하면 인간은 모든 살아있는 존재들의 좀더 큰 공동체 안의 한 고리이다.¹⁰⁾ 이러한 인식을 바탕으로 인간의 만물에 대한 동일시를 끌어내려면 자연과 인간의 경계를 넘나들고 서로 닮은 지점을 찾아내야 한다. 아리스토텔레스가 『시학』에서 비극적 주인공에 관객이 감정이입을 하고 동일시를 하려면, 그 인물이 관객과 닮은 지점 즉 하르마티아를 지녀야 한다고 언급한 것을 상기할 필요가 있다. <갈머리>에서 팔복

9) 머레이 북친, 앞의 책, 57면.

10) Arne Naess, *Selbst-Verwirklichung*, 앞의 책, 137면.

할만한 점은 이 경계의 무화가 연극적 상상력으로 자연스레 이루어지고 있다는 사실이다.

우선 인간을 닮은 염소의등장이 괄목할만하다. 목화에서 오랜 세월 배우를 하고 있는 정진각이 분한 염소는 극의 첫 장면부터 무대 한쪽 구석에서 꾸벅꾸벅 졸고 앉아 있는 것으로 시작해 거의 대부분 무대를 지키고 있다. 순기할멈과 연변여자의 대화에 의해 인간의 시각으로 형상화 되는 염소는 다음과 같다.

연변女子 저건 뉘집 염생인데 어찌저리 사람 닮았습까.

할 멈 늙어가면서 저래. 웃어. (3면)

인간은 동물들이 운다는 표현은 자주하지만, 동물들이 웃지는 않는다고 생각한다. 그러나 인간과 오래 교류를 하면서 인간의 소통방식을 닮은 이 염소는 그렇기 때문에 자연의 한 부분이지만 때로는 인간이 의식하게 되는 시선이 된다. 무대의 한 구석을 차지하고 졸거나 아니면 다른 등장인물들이나 관객을 응시하는 염소는 인간만이 자연을 바라보는 것이 아니라 빛의 점에서 인간을 응시하는 자연의 시선을 인식하게 하는 장치이다.¹¹⁾ 갈머리의 노인들이 카드 빛을 갚기 위해 맹도견 훈련을 하다 이장이 화를 내고 나가버리자 염소는 웃고 관객도 따라 웃게 된다. 마을 사람들이 옛날 솔매기는 길이 얼마나 무서웠는지 회상하며 재현하는 장면에서 긴장된 순간에 염소가 튀어나와 비명을 지르게도 한다. 그러자 마을사람들은 다시 한번 “저 놈의 염생이 갈수록 사람 닮아가.”(19면)라고 하고 관객은 다시 한번 웃는다. 이렇게 염소는 무대 구석을 차지하고 잘 눈에 띄지 않게 연극과 관객을 응시하고 있다가 때때로 존재를 드러내어, 인간들(등장인물을 포함한 관객)이 자연도 끊임없이 자신을 응시하고 있

11) 자크 라캉, 권택영 외 역, 『욕망이론』, 서울: 문예출판사, 2000, 194면.

음을 자각하게 하는 것이다. 게다가 그 자연은 인간과 닮아 있는 존재임을 인식하게 한다.

<갈머리>에서는 자연만 인간을 닮은 것이 아니라, 인간들도 자연을 닮았다. 우선 노인들의 맹도견 훈련이 그렇다. 카드 빗을 갠기 위해 노인들이 맹인들을 인도하는 개의 역할을 하기 위해 피나는 연습을 하는 장면이 극의 중요한 부분 중의 하나이다. 농사만으로 자급자족할 수 없는 상황을 극복하기 위해 제 2의 직업으로 선택한 이 일은 인간도 결국 동물과 같다는 시각에서 출발하는 것이다. 악어체험관광 아이디어도 이와 유사하다. 지수원은 교도소에서 공차기를 하다가 코를 다쳐서 사백만개의 후각 세포가 늘어 개 코가 되었다고 하면서 술매에서 김승길이 묻힌 데를 단번에 찾아낸다. 이렇게 갈머리의 사람들은 개를 닮아가고 악어를 닮아간다. 뿐만 아니라 지수원의 현장검증이 순조롭게 진행되도록 돕기 위해 마을사람들은 술매에 있었던 들짐승들이 되기로 하면서 자기 띠대로 다양한 동물들 흉내를 내기에 이르고 이 장면은 이 극에서 작은 축제의 지점을 마련한다.

마을사람들 자기 띠대로 동물 소리 내고 몸을 짓히고 짓히면서 뛰어오르고 뒹굴고 달아 빼니 문득 십산유곡 여기저기 맹수가 현신한 꼴이다. 마을사람들 모두 탄성 내지르고 박수친다. (20면)

늑대가 되고, 펭귄이 되고, 여우가 되고, 오소리가 되고, 악어가 되고 그리고 각자 띠의 동물이 되어 무대는 신명지게 들썩인다. 가을밤 마을사람들의 사랑방 역할을 하는 마을회관에 모여 앉아 옛날의 풍경을 재현하기 위해 모시 삼기를 하다가 그 시절 술매 가는 길이 얼마나 으스스했는지 이야기를 나누고 스스로 동물이 되어 보는 이들을 바라보며 관객도 옛날 밤의 숲의 정취와 자연 속에 포함된 인간과 동물의 모습을 그려보게 한다.

이렇듯 갈머리 사람들과 동물들이 서로 닮아 감으로써 자연의 인간화와 인간의 자연화가 양측에서 교차하게 되어 경계를 넘나들게 된다. 이러한 경계넘기는 아르네 네스가 이야기한 인간의 자연에 대한 동일시를 끌어 낼 수 있는 가능성이 된다. 아리스토텔레스가 비극적 주인공에 관객이 감정이입할 수 있는 가능성은 아무리 위대해 보이는 인간도 결국 관객과 닮은 인간적 약점 즉 하르마티아를 지닌 존재이기 때문이라 보았듯이, 인간이 자연에 다가갈 수 있는 연결고리도 바로 경계넘기를 통한 닮은 점에 대한 인식에서 출발한다. 이렇듯 인간과 자연이 공존하며 넘나들 수 있는 대등한 존재로서 생명공동체로 나아갈 수 있는 가능성을 <갈머리>에서는 자연의 인간화와 인간의 자연화를 연극적 상상력으로 형상화하여 보여준다.

3.2. 공동체의 흔적

오테석 연극에서 우리 농촌이 자주 무대화된다. 자신의 고향이고 극장 이름이기도 한 충청도의 지명 아룡구지라든가 선암리, 길산면, 강경, 선동리, 문장리, 수암리, 갈머리 등이 등장하고 낙배재, 신틀매, 솔매, 여수배미 등 언덕과 구릉 그리고 시내를 형상화하는 장소의 명명이 다양한 작품들에 반복해서 등장한다. 이러한 공간지정은 우리나라의 완만한 산, 구릉, 시내 등을 아우르는 자연의 이미지를 형상화하는데 기여한다. 그 안에 어우러져 사는 사람들은 아직 농경사회의 공동체의식의 흔적을 상당히 간직한 모습들로 그려진다. 사투리를 사용하여 지역사회의 특성을 살려 표현하고 마을의 대소사를 모여서 의논하고 어려운 일이 있으면 함께 해결해 나가려는 이들의 모습은 현재 우리나라 도시인들의 삶과 비교해보면 과거의 모습처럼 보인다. 따라서 오테석 연극이 “지난날의 한국인상¹²⁾”을 그리고 있다든가 소통의 근간과 복원의 대상으로 “과거”¹³⁾를 형상화한다는 평가를 받기도 한다.

오테석은 왜 끊임없이 이 지점으로 회귀하는가. 아직 인간과 인간의 따뜻한 끈이 남아 있고 그러한 인간들이 자연과 더불어 사는 이 모습 속에서 생명공동체의 가능성을 볼 수 있기 때문이다. 따라서 그것은 단순한 과거에 대한 고착이 아니다. 우리 농촌의 삶 속에는 흔적으로 남아 있고, 도시인의 일상 속에서는 사라졌지만 기억 속에 저장되어 있어 언제고 튀어 오를 수 있는 것이 공동체의 경험이다. 오테석 연극은 이 경험을 자극하여 우리의 미래에 작용할 가능태를 창출하는 것이다. 따라서 오테석 연극에서 끊임없이 회귀하는 인간과 인간, 인간과 자연이 더불어 사는 생명의 공간은 우리가 추구해야 할 “오래된 미래”¹⁴⁾인 것이다.

<갈머리>에서 지수원이 56년의 긴 수감생활을 마치고 마을에 온다고 하자 마을사람들은 그의 기억을 돕기 위해 과거의 사람들 모습으로 돌아가려고 의상을 바꿔 입기도하고 모시삼기를 하기도 하고 술매의 맹수들로 변신해 나타나기도 한다. 이는 그가 기억을 재구성하여 현장검증을 성공적으로 하게 하기 위한 것이기도 하지만 오랜만에 고향에 오는 사람이 낯설음을 극복하게 하는 배려이기도 하다. 다른 한편으로는 현재 흔적으로만 남아있는 공동체의 기억을 재구성하여 좀더 생생하게 관객과 공유하려는 시도이기도 하다. 지수원은 여비로 받은 돈으로 마을사람들을 위해 ‘오꼬시’(쌀강정)를 사 가지고 온다. 쌀강정을 오브제로 한 마을 사람과 지수원의 교감은 관객으로 하여금 소박하지만 따뜻한 인간사이의 정을 느끼게 한다. 그런가 하면 그가 허수아비가 돈다고 하자 마을사람들은 허수아비가 있던 자리에 함께 가서 허수아비가 보인다고 호응을 하기도 한다. 마을회관에 모여 마을사람들이 사랑방에서처럼 이런저런 이야기를 나누다가 술매가는 길이 무서워서 옛날 어렸을 때 고모부를 배

12) 김방욱, 『열린 연극의 미학: 전통극에서 포스트모더니즘까지』, 서울: 문예마당, 1997, 299면.

13) 김명화, 앞의 논문, 104면.

14) 헬레나 노르베리-호지, 김종철·김태연 역, 『오래된 미래』, 서울: 녹색평론사, 2003.

웅하기 위해 아버지와 삼촌이 지게 작대기를 들고 동행하는 정겨운 모습을 재현해 주기도 한다. 농촌사람들이 기억하고 있는 이러한 따뜻한 인간관계는 공동체적 삶에 대해 향수를 자극한다.

현장검증과정에서 지수원을 살해하게 된 서씨는 타클라마칸 사막으로 떠난다. 자신 때문에 ‘위중’을 하게 된 마을 사람들을 위하여 인간 맹도견이 되어 사막을 향해 떠나는 것이다. 한 시각 장애인이 시바여왕을 찾으러 떠나는데 동행하기 위한 것이었지만, 사실은 스스로의 죄 값을 끝까지 지기 위한 행위이다. 오이디푸스가 자신의 눈을 찌르고 광야를 헤맨 것처럼, 서씨는 거친 자연 속에서 자신과 대면하고 자신의 죄를 끝까지 스스로 감당하기 위해 떠나는 것이다. 그런 서씨에 대해서 마을사람들은 연민을 나타내며 떠나지 말라고 만류한다. 이렇게 자신의 일에 책임을 질 수 있는 개인이 있고 그러한 개인의 잘못을 연민으로 감싸줄 수 있는 집단이 있다는 것이 바로 공동체의 흔적이다. 생태주의에서 말하는 연민의 윤리¹⁵⁾란 이런 것이다. 개체들이 서로 연민을 느끼고 돌볼 수 있다면, 이는 새로운 생태적 공동체로 나아가는 하나의 원동력이 될 수 있다.

공동체에는 인간으로서 살아가기에 “삭감될 수 없는 최소한”¹⁶⁾이라는 것이 작용한다. 구성원 중에 노약자 병자 등 충분한 노동력을 제공할 수

15) Freya Mathew, *Postmodern Environment Ethics* (N.Y.: State University of N.Y., 1995), 문순홍, 『생태학의 담론』, 383면에서 재인용.

16) 머레이 북친은 원주민들의 삶을 언급하면서 초기 인류공동체에서 생태사회의 가능성을 읽는다. 원주민들은 인류가 다른 생물들과 함께 모두 평등하다고 인식한 것이 아니라, 오히려 자연과 사회에 존재하는 불평등, 그리고 육체적인 용감성, 연령, 지성, 유전적 속성, 질병 등의 상위에 의한 불평등을 민감하게 의식했다고 한다. 그리고 부족 사람들은 자기 집단 속에 나타나는 이러한 불평등을 보상하고자 노력했다. 그리하여 공동체의 모든 구성원에게 그 능력이나 공동기금에 대한 공헌도에 관계없이 생활 수단에 대한 접근을 부여하는 원칙, 골라딘이 말하는 “삭감될 수 없는 최소한”이라고 하는 원칙이 나타났다. 가끔은 질병으로 고통받는 개인에게, 그들의 생활 상황을 공동체의 더욱 혜택 받은 구성원과 동등하게 존중하기 위하여 특별한 ‘특권’이 부여되었다고 한다. 머레이 북친, 『사회생태주의란 무엇인가』, 62-63면.

없는 사람들도 보호받을 수 있게 하는 것이 생태주의자들의 이상이다. 오태석의 연극에도 이러한 취약한 구성원들이 등장하지만 이들을 포용하며 살아가는 공동체의 흔적을 보여준다. <백마강 달밤에>의 희순이는 부족한 듯한 어릿광대이지만 마을구성원으로부터 배제 당하지 않고 마음껏 자신의 느낌대로 행동하며 어울려 살아가는 것이 부자연스럽지 않고 넉넉한 웃음을 자아내게 한다. <갈머리>에서도 모자란 듯한 삼열이가 순경들이 쓴 누렁이와 닭을 지고 들고 등장하지만 낯선 존재가 아니라 갈머리 공동체의 자연스런 한 구성원으로 포함되어 보인다.

갈머리의 인간관계는 억압적인 위계질서로 이루어져 있지 않다. 갈머리의 가장 연장자인 순기할멈은 권위적이지 않고 지혜와 사랑으로 마을 사람들을 보듬는다. 마을을 이끌고 있는 이장은 마을의 난제를 극복할 제안을 하고 마을사람들의 동의를 얻어 실행에 옮기지만 구성원이 이를 제기하면 그에 대한 토론과 설득을 통해 방향을 정한다. 뿐만 아니라 이장의 마을정책에 대해 마을사람들은 비판과 평가도 한다. 이 정도의 구성원들 간의 관계가 복친이 계획하고 있는 생태사회의 참여 민주주의적 ‘지역자치주의’¹⁷⁾에 미치지 못하는 못하지만, 자유로운 언로를 바탕으로 한 지역 공동체 구성의 가능성은 보여준다.

이렇듯 <갈머리>에서는 생명공동체의 흔적과 가능성이 발견된다. 앞에서 언급했듯이 현재 우리 농촌의 삶이 생태사회에서 상당히 어긋나 있지만, 그래도 도시보다는 아직도 자연과 인간이 조화를 이루며 살았던 기억과 흔적을 가지고 있고 사람들의 연대감의 흔적이 남아 있어 변화가 가능한 공간이다.

17) 머레이 복친, 앞의 책, 254면.

4. 유기적 생명공동체

이 우주는 모든 생명체가 다른 모든 것과 깊이 연관되어 있는 유기체적 전일적 존재이다. 어느 한 고리가 중심이 될 수도 없고 그렇다고 어느 한 고리도 소홀히 여길 수 없는 생명 순환의 체계를 지니고 있는 것이다. 따라서 체계 전체와 부분의 상호관계를 연구해야 하고 이 우주는 역동적이고 살아 움직인다고 보는 것이 생태주의적 관점이다.¹⁸⁾

이러한 유기적 생명공동체의 이미지는 오테석 연극에서 시골사람들의 삶 속에 남아있는 공동체의 흔적과 인간과 자연의 어우러짐에서 출발한다. <갈머리>에서는 무대의 역동성과 생태적 자아인 순기할멈을 통해 생태적 환상이 연극미학으로 승화되고 있다.

4.1. 무대의 맥박과 숨

오테석 연극에서는 인간이 거주하는 집보다는 좀더 큰 생명의 장인 자연이 무대화되는 경우가 많다. <초분>에서 섬이라든가, <태>에서 여종이 “창지야”를 외치며 헤매는 들판, <자전거>에서 윤서기가 기억여행을 하는 구불구불한 밤의 산길, <지네와 지렁이>에서 희귀꽃들이 피어나는 깊은 산 속, <내 사랑 DMZ>에서 역사의 상처를 뒤덮은 비무장지대의 숲, <용호상박>에서 강사리의 바다를 바라보고 있는 대나무 숲 등이 그러하다. 이 모두가 인간뿐 아니라 다양한 생물종이 살아 숨쉬는 자연의 공간이다. 초기에는 자연이 인간사회의 정치적 상황이나 내면상황을 은유하는 환경으로 존재하다가 본격적으로 동식물이 주인공이 되는 후기에 오면 자연 자체가 말하기 시작한다. 특히 <용호상박>에서 무대 후면 가득 그리고 무대와 객석 사이사이를 연결하는 대나무 숲은 그 자체가 역동적

18) 김용민, 앞의 책, 72면 참조.

무대언어로 살아 움직이기 시작한다. 그 대나무 숲에 바람이 일면서 호랑이가 등장하여 언뜻언뜻 보이는가 하면 바다의 태풍이 숲을 뒤흔들며 사람들이 나뉘고라지는 장면에서 숲의 역동성은 바로 생동하는 자연의 거스를 수 없는 힘을 드러내주기도 한다.

<갈머리>에 오면 무대전체가 살아 숨쉬는 역동적 유기체로서 형상화된다. 농촌에서 흔히 볼 수 있는 일상적 소재인 커다란 검은 색 플라스틱 파이프가 무대 후면을 열기설기 가로 지르며 연결되어 있고 그것을 근간으로 마대자루, 지승(紙繩), 초배지 등을 이용하여 나무 잎들을 만들어 거대한 숲을 이미지화한다. 이렇게 숲을 제작한 소재 자체는 살아있는 것이 아니지만 그것이 조명을 받아 연극적 상상력이 작용하기 시작하면 생명력을 획득한다.

대표적인 예가 밤에 솔매에 다양한 들짐승들이 출몰하는 장면이다. 지수원이 기억을 잘 살려내도록 마을사람들이 들짐승으로 현신하는 이 장면은 56년 전 과거의 재현이라기보다는 다양한 생물종이 공존하는 생태적 환상을 연극적 상상력으로 실현해 보고 있는 것이다.

눈섭같은 초승달 뜨고—

세 순경은 칼빈총 메고 지수원씨 뒤따른다.

수 원 여가 솔매 아난가.

김순경 맞어요 바짝 붙어 서시오. 맹수들이 득실거린게.

소나무 울창한 오솔길 들어서자 가지가지 들짐승들 눈에 불 키고 슬렁댄다.
문득 커단 수양버드나무가 머리풀고 지나가듯 이름모를 짐승이 괴성을
발하면서 앞지르는가 사라진다.

문득 잔솔가지 같은 짐승이 오토바이소리 내지르면서 때굴때굴 굴러가는
가 사라진다.

문득 단풍나무같이 빨간 짐승이 기적소리 내면서 갈짓자로 허둥거리다가 사라진다.

부엉이가 날아가는가 커단 날짐승이 병풍이 가로치듯 활개 치면서 지나가는가

언뜻 날다람쥐가 원숭이모양 나무에서 나무로 가로 날아가는 짐승도 보이고, 나무늘보도 보이고, 얼룩얼룩 호랑이 가죽 같은 거 들썩 짐승이 나무위로 경충경충 오르기도 하고—

수 원 하이고 고려시대 짐승들인가 왜 저러고 크디야.
(순백 치면서 춤추듯 사지를 뒤흔다. 좋아서)
가자 백두산 가자. 솔매가 재미지게 변했네요. (23면)

밤의 울창한 소나무 숲 속 생명의 역동적 움직임이 재현된다. 그 안에는 우리가 이름조차 알 수 없는 다양한 들짐승들이 눈에 불을 켜고 움직인다. 인간이 자연에 이름을 부여하지 않아도 이미 자연은 존재했음을 인식하게 되는 장면이기도 하다. 자연 속의 존재들은 그 스스로의 가치를 지니고 살아가고 있고 인간은 특별할 것 없는 그 안의 한 매듭에 불과한 것이다.¹⁹⁾

무대는 하나의 커다란 나무이자 숲이고 이 숲은 살아 호흡하는 역동적인 유기체로 형상화된다. 맥박이 뛰듯 숨 쉬듯 전체가 움직이는 무대에 커다란 고무호스로 된 나무줄기는 마치 피가 흐르는 동맥처럼 여기저기서 맥박이 뛰어 움직여서 동물적인 이미지로 형상화된다. 다양한 거대한 들짐승들이 오가고 그들의 울음소리가 청각적 효과로 들리면서 그야말로 생명력과 역동성을 느끼게 한다. 밤의 숲이므로 공연에서는 어두운 푸른 색 조명이 중앙을 지배하고 숲의 부분은 초록과 붉은 조명이 비취

19) 아르네 네스, 외피론자 대 근본론자: 장기적 관점의 생태운동, 문순홍 편저, 『생태학의 담론』, 서울: 숲 1999, 69면 참조.

지면서 들짐승들의 울음소리와 호흡에 맞춰 숲이 역동적으로 움직이도록 연출된다. 이러한 형상화는 인간이나 동물만이 살아 움직이는 것이 아니라 우주의 모든 존재들이 살아 숨쉬고 다양한 방식으로 움직이고 있으며 이들은 다시금 각자의 존재가 아니라 서로 연결되어 있는 유기체라는 느낌을 무대 자체가 이미지화하고 있는 것이다. 이에 지수원은 사지를 뒤틀며 좋아서 열광한다. 이렇게 인간 사회의 공동체가 파괴되지 않고 인간과 자연이 조화롭게 공존하는 생명공동체에 대한 환상을 무대가 압축해서 보여준다.

4.2. 생태적 자아: 순기할멈

하나의 유기체로서 자연을 인식하고 생태적 삶을 실현하고 있는 인물은 순기할멈이다. 살아 있는 존재들 뿐 아니라 죽은 자까지 끌어안는 생태적 자아로서의 순기할멈은 갈머리의 여성 현자이지만 권위적이거나 교훈적 무게가 있는 인물로 형상화되지 않는다. 그녀는 작고 연약하며 아흔 살이나 된 늙은 여인이다. <갈머리>는 다양한 에피소드들로 구성되어 있는데 그것들을 엮는 가벼운 중심점으로 순기할멈이 작용한다.

극의 첫 장면에서 순기할멈은 큰 독과 작은 독을 새끼줄로 묶는 극적 행동을 하고 있다. 무엇 때문에 그 일을 하느냐는 연변여자의 질문에 큰 독은 자신이고 작은 독은 순기에비라며 둘을 엮는 행위를 통해 두 생명은 연결되어 있고 그러한 아들이 고향에 돌아와 함께 농사지으며 살기를 소망한다. 그녀와 연관된 중요한 오브제 중의 하나인 향아리는 이렇게 특별한 의미를 지닌다. 두 개의 향아리를 자신과 아들에게 은유하는 그녀를 통해 흙으로 빚어진 향아리는 인간이라는 함의를 도출해 내게 된다. 뿐만 아니라 순기할멈이 억울하게 죽은 두 생명 김승길과 지수원을 위해 삼년시묘를 하는데 그들 무덤의 봉분을 향아리로 덮어 놓았다. 역시 연

변역자가 왜 무덤을 향아리로 했냐고 묻자 예전에는 관도 향아리로 했다고 한다. 이러한 순기할멈의 행위를 통해 흙 즉 대지와 인간이 동일시된다. 앞서 인용했듯이 아르네 네스는 인간이 우주의 모든 생물체와의 동일시를 통해 생태적 자아에 도달할 수 있다고 한다. 자연에 대한 감정이 입과 동일시를 통해 일부러 노력하지 않아도 살아 있는 모든 것들을 사랑할 수 있다는 것이다. 자연과의 동일시가 내면화되어 있는 순기할멈의 극 행위의 시작과 끝은 인간은 흙에서 나서 흙으로 돌아가는 자연의 일부임을 명시한다.

아들이 오자 순기할멈은 여수배미 수문 위에서 움직이면 뛰어내린다고 하면서, 농사짓고 함께 살자는 제안을 순기에게 했다고 한다. 그러다가 문득 다음과 같은 대사를 한다.

할 멈 향갱이 논뚝에 이 매화마름을 심었더니 눈에 황금개구락지허구
우렁에다 참게가 생기드랴. 며칠 지난게 개구락지 잡아 먹으라고
구렁이가 나타나더랴. (15면)

얼핏 보기에는 농사짓자는 제안과 위의 대사는 앞뒤 문맥이 어울리지 않아 보이지만, 대사 사이에 많은 말을 함축하고 비약하면서 결국은 농사를 짓는 방식과 이유가 간접적으로 드러난다. 생명의 연쇄 고리를 이야기하는 것이고 그러한 순환 속에 합류하자는 제안인 것이다. 그 하나의 방식은 오리농사이다. 그러면서 또 다시 “아이, 천방산에 여우가 돌아왔다야.” 하며 기뻐한다. 오리농사와 여우도 표면적으로 보기에는 상관이 없어 보인다. 그러나 내면적 연결고리를 보충하여 비약의 틈을 메워보면, 바로 유기농과 같은 생태적 삶의 실현을 통해 사라졌던 생물들이 돌아와 단절에서 순환의 세계로 복원될 수 있음을 함축하고 있다는 것을 알 수 있다. 순기할멈이 먹이사슬을 적용한 오리농사를 하고 싶어 하는 이유는 자연의 순리를 따르면서 인간도 그 커다란 유기체 안의 한 고리에 불과

함을 인식하고 있기 때문이다. 먹이사슬에 대한 묘사는 순기할멈의 대사 뿐 아니라 작가도 지문에서 풍경화처럼 보여주려 하고 있다. 초기 대본에 묘사되어 있던 지문을 살펴보면 다음과 같다.

마침내 두개의 허수아비가 서있던 자리 도착하니
 허수아비는 없고 대신 커단 황금개구락지가 새끼 개구락지 등에 업고
 팔짝팔짝 뛰는데 등이 무거 뛰어도 뛰어도 체자리 뛰고
 커단 구렁이가 혀를 날름거리면서 막 덮칠 듯 덮칠 듯 키질을 하는데
 참게 세 마리가 구렁이 꼬리를 잡고 땡기니 덮치든 못하고
 체자리 서 땀만 축낸다. (초기 대본, 22면)

이 지문은 무대화과정에서 생략되었는데, 생태주의적 상상력이 흥미롭게 묘사되고 있다. 먹이사슬의 형상화가 이루어지고 있는 이 장면을 더욱 아름답게 하는 것은 황금개구리의 자식사랑이고 커다란 구렁이도 작은 참게가 꼬리를 물고 있으면 움짱달짝할 수 없음을 흥미롭게 보여주고 있다. 커다란 구렁이라도 자신의 식욕대로 마구 먹어 치울 수 있는 것이 아니라 다른 한쪽의 체재를 받으므로 먹이 사슬의 한 고리이며 따라서 균형이 유지되는 이 정중동의 장면은 생태적 고리를 한 장면으로 압축하고 있다.

순기할멈이 하고 싶은 오리농사는 유기농법의 하나로 그것이 단순히 생태계를 보호하는 이상의 효과를 지닌다. 왜냐하면 결국 인간 스스로 자연을 민감하게 체화하는 삶의 방식이므로 의미의 심층화가 이루어지기 때문이다. 이에 대해 머레이 복친은 다음과 같이 상술하고 있다.

화학물질로 처리되지 않는 식품에 대한 우리의 기초적인 요구를 유기농업에 의해 충족시킬 수 있고, 영양소의 더욱 뛰어난 공급원을 우리들에게 제공하며, 토양을 파괴하는 것이 아니라 개량할 수 있다는 것이, 농산

업으로부터 식량 생산의 생태적인 형태로 이행하는 것을 옹호하는 논거로 보통 사용되고 있다. 그러나 유기농업은 그것보다 훨씬 많은 영향을 초래한다. 그것은 우리를 식량의 소비에 그치지 않고, 생산 <속으로> 인도한다. 우리는 토양에서 비롯되는 식량 연쇄 속으로 들어간다. 우리는 이 식량 연쇄 속의 살아 있는 구성요소이고, 변화를 초래하는 역할을 수행한다. 그것은 우리를, 그것으로부터 우리가 소외되고 있는 전체로서의 자연 세계에 더욱 가까이 인도한다. 우리는 식량의 일부 또는 전부를 재배하고, 우리 신체를 교묘하게 사용하여 작물의 씨를 뿌리고, 잡초를 제거하며, 수확을 한다. (...중략...) 개인이 할 수 있는 많은 일의 하나로 유기농업은 우리의 일상생활이 갖는 다양성을 더욱 풍부하게 만들고, 성장과 분해에 대한 자연적인 감수성을 더욱 예리하게 만들며, 우리를 자연의 리듬에 순응시킨다. 따라서 오직 하나의 보기일 뿐이나, 유기농업은 생태적인 사회에서는 단순한 영양 문제의 해결 이상의 의미를 갖는다고 볼 수 있다. 그것은 사회적, 문화적, 생물학적인 자각이 있는 존재로서 우리의 일부가 될 수 있다.²⁰⁾

자연의 일부로서의 인간은 다시금 순기할멈과 순기애비의 두 개의 삽화에서 풍경화처럼 제시된다. 작가는 여수배미에서 순기할멈과 순기애비 모자가 만나는 장면을 “순기할멈이 여수배미 水門 위에 마치 담장 위에 올라앉은 흰담보냥 쫓그리고 앉았고 그 아래 방죽 뚝에 순기아범하고 마을노인들이 별스듯이 무릎꿇고 앉아 있는 모양이 범과 까치를 그린 한폭 民畫같다.”(15면)고 묘사하고 있다. 순기할멈의 대사 앞에 작가는 “까치 짓듯이” 라고 지시한다. 지수원과 상면하는 장면에서도 “희끗 널린 빨래가 날아오는가 싶게 허연 치마 나부끼더니 할멈이 모습 뵈다” (23면)고 지시문이 명시한 것처럼, 배우 이해영은 순기할멈을 작고 연로한 몸이지만 가볍고 날렵하게 그려낸다. <내 사랑 DMZ>와 <옹호상박>에서 닭의 역

20) 머레이 북친, 앞의 책, 252면.

할을 인상 깊게 형상화해낸 이해영은 <갈머리>에서도 까치의 이미지를 인물에 담는데 성공한다. 그런가 하면 순기애비와의 두 번째 삽화에서도 순기할멈은 자연 속에 동화되어 있는 존재로 형상화된다.

오리 여덟마리가 벼포기 사이로 벼멸구 쪼아 먹으면서 유유히 흐른다.

할멈이 모습 보인다.

어디 근처 눈에 허수아비한테 씌어져 있던 밀짚모자 뺏어 쓰고 허수아비가 되어 풍향계 모냥 바람 쫓아 돈다.

순기애비가 같은 꼴에 밀짚모자 쓰고 모습 보인다. (초기 대본, 18면)

공연에서 오리는 이 장면에만 나오는 것이 아니라, 이 개념을 처음부터 무대화하여 오리는 커다란 나무와 숲으로 이루어진 무대에 하나의 오브제이며 작은 무대장치로 등장한다. 그리고 할멈은 이 장면에서 허수아비 차림이 아니라 무자위를 밟아 물을 퍼 올리며 노동과 자연이 어우러진 역동성을 형상화한다. 오태석은 이 장면에서 자연 속에 일부분이 된 이들 모자간을 풍경화처럼 아름답게 그려냄으로써 생태적 시각을 드러낸다.

이 삽화들을 통해 자연의 섭리를 체화하고 있는 순기할멈의 아흔까지의 여성으로서의 삶을 그려볼 수 있다. 그녀의 현재의 모습은 농촌에 가정을 지닌 여성이 평생 손에 물을 묻히며 살림을 하고 농사를 짓고 자식을 키워내고 손자까지 거두는 삶, 게다가 자식들과 손자까지 교육시키는 지적 능력을 지닌 여성의 삶을 함축한다. 그녀가 인간을 사랑하고 보듬는 데는 가정이라는 울타리에만 한정된 것은 아니다. 지수원의 등장으로 밝혀지는 “탱자나무집 새댁” 시절, 야학당에서 문맹자들을 일깨웠던 교육자의 면모가 현재 손자에게 구구단을 가르치는 할멈의 모습과 겹쳐지며 강화된다. 자식을 키워내고 살림하고 농사도 짓고 게다가 교육자로서 역할을 하는 다양한 삶의 영역을 배합했던 유기적 인간²¹⁾이 바로 순기할

멈인 것이다.

자연과 그 안의 인간을 사랑하는 순기할멈의 방식은 국외자들에게도 예외가 아니다. 선동리 지환네가 생일날 돼지고기를 냈다가 마을사람들에게 배제 당해 떠날 수밖에 없는 상황에 이르자 그녀는 선동리 사람들을 나무라며 지환네를 위로하고 떠나는 길에 밥 한 그릇이라도 먹게 하기 위해 부엌으로 급히 들어간다. 마당에서 호박잎을 모으고 있는 연변 여자와의 관계에서도 이러한 태도는 드러난다. 가난해서 고향을 떠나와 노동을 하고 있는 연변여자를 일하도록 간접적으로 지원하고 다독여주는 그녀의 마음이 극의 초반을 넉넉하게 열어준다. 그리하여 순기할멈네 마당은 닫혀 있는 가족만의 공간이 아니라 마을사람과 이웃마을사람 더 나아가 국경을 넘어 온 사람에게도 열려 있는 장소가 된다.

순기할멈이 지닌 인간에 대한 연민은 지수원과의 관계에서 집약되어 드러난다. 그녀와 지수원이 상봉할 때, 지수원이 그녀를 알아보고 땅에 엎드리면 눈물을 흘리며 등 위로 몸을 굽혀 안아주고 수감된 경위와 과정에 대한 깊은 연민을 나타낸다. 뿐만 아니라 현장검증과정에서 지수원이 죽자 가장 깊은 애도를 나타내는 사람도 순기할멈이다. 죽어가는 그를 잡고 슬퍼하고 위로하는 순기할멈은 살아 있는 존재들 뿐 아니라 죽어가고 있고 죽은 자까지 보듬어 안는 큰어미의 모습을 지녔다. 지수원으로 표상되는 인간의 죽음의 역사를 끌어안고 치유할 수 있는 존재는 자연을 닮아 넓은 품을 지닌 순기할멈인 것이다. 극의 말미에서 이 두 억울한 생명을 보듬어 삼년시묘를 지내는 순기할멈은 표면적으로는 유교적 담론을 백성들에게 전파하고자 했던 『동국삼강행실도』의 효자의 이

21) 아르네 네스, 「외피론자 대 근본론자: 장기적 관점의 생태운동」, 문순홍 편저 『생태학의 담론』, 72면 참조. 아르네 네스는 인간의 복합성을 논하면서 노동의 파편화가 아니라 노동의 나눔을 선호하라고 한다. 예를 들면 지적 활동을 하는 사람은 육체노동을 겸비하고 도시활동과 비도시활동을 병행하고 도시에서의 노동과 자연에서의 휴식과 놀이 등을 배합하여 살아가는 것이 생태적이라고 언급한다.

미지를 닮았다. 그러나 아들인 남성의 효의 실현 방법을 늙은 여성인 순기할멈이 제자를 위해 실현하는 삼년시묘의 이미지는 이중적 전복성을 드러낸다. 유교의 효의 개념이 아래에서 위를 향한 복종이라면, 순기할멈은 그 방향을 전복하여 스승이 제자를 향한 위에서 아래를 향한 사랑의 실천이며 주체는 남성이 아니라 여성이기 때문이다.

순기할멈과 지속적으로 연결되는 이미지는 물이다. 여수배미 수문 위에 올라서 순기애비와 대화를 나누다 뛰어내리면 무대에 물이 한 바가지 튀어 오르고, 오리농사를 짓겠다고 이야기하는 장면에서는 무자위를 밟아 물을 길어 올리고 있다. 56년 만에 죽은 김승길의 뼈를 술매에서 찾아내자 이따금 눈물을 훔치면서 정성스럽게 그 뼈를 함지박 물로 행군다. 극의 마지막 장면에서 날이 차가운데도 지수원과 김승길의 봉분에 씌운 향아리를 손에 물을 묻혀가며 닦아낸다. 물은 순기할멈이 평생 주변 사람들을 거두며 살아가기 위해 함께 했던 노고와 연관되어 있으며 죽음을 씻어내고 생명을 살려내는 정화수이자 생명수인 것이다.²²⁾ “바리공주가 무장생과 함께 한 세월동안 밥 짓고 물 길고 애 낳아 기르고 나무하는 행위 들처럼 생명수는 바로 바리 자신에게 그리고 그가 길은 물에 있”²³⁾였듯이 순기할멈은 샘물처럼 “자연의 체계와 함께 흐른다”.²⁴⁾ 그리하여 그녀는

22) 김명화는 오테석 연극에서 여성은 물과 습(濕), 남성은 불과 건(乾)의 이미지로 반복해서 등장한다고 하였다. 특히 여성의 물과 습의 이미지는 인류보편적인 긍정적인 생명의 이미지와는 다르게 폐쇄적이며 부정적인 이미지를 동반한 근원의 이미지임을 언급하였다(김명화, 『오테석 희곡의 공간 연구』, 56-77쪽 참조). 그러나 <갈머리>에서 순기할멈으로 표상되는 물은 폐쇄적이거나 부정적이지 않고 생명과 정화의 이미지를 지닌다.

23) 대담 허여(許與)의 텍스트로서의 무조신화』, 사회 김혜순, 대담 김성례 · 이경하, 『과라 21』, 2003년 가을호.

24) Ariel Salleh, “Deeper and Deep Ecology: The Eco-feminist Connection”, *Environmental Ethics* 6: 1(1984), p.340, 김옥동 『문학생태학을 위하여』, 서울: 민음사, 1998, 361면에서 재인용. 에리얼 샬러는 여성의 생리 · 임신 · 분만 · 양육 같은 생물학적 특성을 들어 “여성은 이미 자연의 체계와 함께 흐른다”고 하면서 남성보다는 선천적으로 자연친화적임을 언급했다.

총성과 불의 이미지로 형상화되는 남성의 죽음의 역사를 여성의 생명수로 정화시키고, 자식을 제자를 씻겨주며, 주변부로 배제된 사람들을 먹여 준다. 그러한 인간과 인간의 관계를 생명으로 이끄는 흐르는 물로서의 순기할멈은 자연 속에 한 부분임을 기꺼이 받아들여 좀 더 큰 생명의 순환에 참여하려 한다. 이렇게 순기할멈을 통해 중심과 주변, 위와 아래, 남성과 여성이라는 권위적 위계질서와 배제의 원리는 전복되고 모든 존재가 생명공동체의 일부임이 드러난다. 생명을 보듬는 큰어미의 이미지로 승화된 순기할멈은 교훈적이거나 위압적이지 않고 가볍고 재치 있으며 때로는 귀여운 어릿광대처럼 형상화된다. 이렇듯 오태석은 순기할멈이라는 여성인물을 통해 생명공동체의 일원으로 살아가는 방식을 보여줄 뿐 아니라 남성의 폭력의 역사를 치유하고 인간이 자연과 화해하게 하는 생태주의적 시각을 드러낸다.²⁵⁾ 이러한 인물은 여성생태주의 뿐 아니라, 심층생태주의와 사회생태주의 모두가 추구하는 유기적 인간형이다.

5. 맺음말

오태석 연극에서 초기부터 천착되어 왔던 생명에 대한 예찬은 <갈머리>에 오게 되면 생태주의적 담론이 종합적인 연극언어로 구체화된다. 현재는 상당히 파괴되었지만 인간과 인간, 인간과 자연이 공동체를 이루며 살았던 기억과 흔적을 여전히 간직하고 있는 갈머리라는 극적 공간을 설정하여 미래에 이루어야 할 생명공동체의 이상을 연극적 언어로 형상화한다. 맥박과 숨을 느끼게 하는 역동적 무대가 생태주의의 유기적 우주관을 이미지화한다. 다양한 에피소드들을 엮는 순기할멈이라는 가볍고

25) 마리아 미스·반다니 시바, 손덕수·이난아 역, 『에코 페미니즘』, 서울: 창작과 비평사, 2000, 16면 참조.

부드러운 중심점을 통해 죽음의 연쇄 고리로 이어진 역사를 정화하고 파괴된 자연과 분열된 인간 공동체를 감싸 안을 여성의 생명수와 같은 사랑을 보여준다. 그녀는 자연과 배제된 인간들에 대한 연민과 동일시를 통해 생태적 자아로 승화된다. 좀 더 큰 생명의 장의 한 고리로서 자신을 인식하고 그 순환에 기꺼이 참여하고 있는 순기할멈은 거기에 자식과 손자가 동참해줄 것을 소망한다. 이러한 소망은 궁극적으로는 관객들을 향한 것이다.

역동적이고 유기적 이미지를 지닌 무대와 생태적 자아인 순기할멈을 통해 오태석은 <갈머리>에서 생태적 이상을 연극적 미학으로 승화시켰다. 무대의 이미지는 순간이었고, 생태적 자아는 무대 위에 홀로 존재한다. 순간의 이미지와 외로운 생태적 자아라는 연극적 장치가 공동체 속에 녹아들어가도록 다른 에피소드와 복수의 등장인물들이 받쳐준다면 심도 있는 생태극으로 발전할 것이다. 예를 들면 농촌의 현실을 극복하기 위한 맹도견 아이디어라든가 악어관광체험과 같은 에피소드는 현재 우리 농촌의 자연을 파괴하면서 개발하는 방법과는 다르지만, 그렇다고 훌륭한 생태적 비전을 지니고 있지도 않다. 이를 생태적 이상을 담은 연극적 이미지로 보여줄 수 있는 에피소드로 대체한다면 심층적인 생태연극으로 재탄생할 것이다.

연극을 만드는 방식까지도 생태적으로 실현할 수 있다면, 현대의 다른 매체가 할 수 없는 예술의 그린벨트²⁶⁾를 형성할 수도 있다. 극단 목화가 현재 진행하고 있는 제작방식 즉 배우가 청소, 소품, 의상, 무대제작 등을 함께 시도하는 유기적 방식은 생태적 비전을 내포한다. 엄청난 양의 쓰레기를 양산하고 있는 대부분의 연극제작 방식으로부터 방향을 전환하는 것도 필요하다.²⁷⁾ 재활용할 수 있는 무대와 의상 재료 혹은 완전히 소

26) 안치운, 『연극 반연극 비연극』, 서울: 숲, 2002, 220면.

27) 예를 들어 <용호상박>에서 자연의 생명력을 표현하는 대나무 숲은 시각적으로 상당한 만족감을 주지만 엄청난 양의 대나무의 죽음을 바탕으로 하고 있다

떨시킬 수 있는 적은 양의 자연소재 등을 활용하는 것도 더 연구하여 실현해야 할 생태연극의 제작 방식이다. 혹은 자연을 극장 안으로 끌어들이는 방식에서 연극이 자연을 찾아가고 결국은 연극 스스로 자연의 일부가 되어 버리는 것이 모든 영역이 디지털화되는 시대에 연극의 특별한 의미가 될 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

오태석, <갈머리>, 2006년 10월 5일자 공연대본 및 공연 DVD.

2. 단행본

김용민, 『생태문학』, 서울: 책세상, 2003.

김옥동, 『문학생태학을 위하여』, 서울: 민음사, 1998.

김지하, 『김지하 이야기 모음. 틈』, 서울: 숲, 1995.

문순홍 편저, 『생태학의 담론. 담론의 생태학』, 서울: 숲, 1999.

자크 라캉, 권택영 외 역, 『욕망이론』, 서울: 문예출판사, 2000.

마리아 미스·반다나 시바, 손덕수·이난아 역, 『에코페미니즘』, 서울: 창작과 비평사, 2000.

머레이 북친, 박홍규 역, 『사회생태주의란 무엇인가. 녹색 미래로 가는 길』, 서울: 민음사, 1998.

한스 요나스, 이진우 역, 『책임의 원칙: 기술 세대의 생태학적 윤리』, 서울: 서광사, 1994.

Arne Naess, Selbst-Verwirklichung: Ein ökologischer Zugang zum Sein in der Welt, In: *Tiefenökologie. Wie wir in Zukunft leben wollen*, Franz-Theo/ Gottwald Andrea Klepsch (Hrsg.), München: Eugen Diederichs Verlag, 1995.

는 아이러니를 극복할 수는 없을 것이다.

3. 논문

김남석, 「한국 현대 희곡에 나타난 생태위기에 관한 연구」, 『오테석 연극의 미학적 지평』, 서울: 연극과 인간, 2003, 71-93면.

김명화, 「오테석 희곡의 공간 연구」, 중앙대학교 박사학위논문, 2000.

김성희, 「만화적인 상상력과 캐리커처로 그려낸 농촌 현실과 해원」, 『한국연극』, 2006년 11월호, 66-67면.

대담 「허여(許與)의 텍스트로서의 무조신화」, 사회 김혜순, 대담 김성례·이경하, 『과라 21』, 2003 가을호.

안치운, 「연극과 자연」, 『연극 반연극 비연극』, 서울: 숲, 2002, 208-230면.

Zusammenfassung

Die ökologischen Diskurse von *Kalmori* Tae-sok Oh

Lee, Sang-lan

Der Dramatiker Tae-sok Oh legt von den frühen Werken an den Schwerpunkt auf die Würdigkeit der allen Lebenden. Seine Lebenspoetik war damals sehr grob und abstrakt. Aber er hat seit letzten fünf Jahren die ökologischen Diskursen in seinen verschiedenen Werken konkret thematisiert.

In seinem Werk *Kalmori*, der im Jahr 2006 inszeniert wurde, wurden die ökologischen Diskurse mit den gesamten theatralischen Mitteln veranschaulicht. *Kalmori* ist der theatralische Raum, in dem sowohl die Natur als auch die Beziehung zwischen den Menschen viel zerstört sind. Aber dort sind immer noch die Spuren der früheren Lebensgemeinschaft zu finden, in der Menschen und Natur harmonisch zusammengelebt haben. Das Dorf zeigt dadurch die Möglichkeit der in der Zukunft zu realisierenden Lebensgemeinschaft.

Die ökologische Weltanschauung Oh's wird durch die dynamische Bühne, auf der sich lebendige Bäume bewegen und Tieren laufen, dargestellt. Das zentrale Ich, *Sungis* Oma, verklärt durch die Liebe die blutige Geschichte von Toten und heilt die zerstörte Natur und zersplitterte menschliche Gemeinschaft. Durch ihr Mitleid und Einfühlen in die entfremdeten Natur und Menschen entwickelt sie sich zum ökologischen Ich. Sie erkennt sich als eine Kette von der Lebensgemeinschaft und verlangt ihre Kinder davon, daß sie sich auch an diese Kette anschließen. Ihr Wunsch richtet sich zu letzt den Zuschauer.

Key Words: Tae-sok Oh, Kalmori, Öko-Theater, Ökologisches Ich,
Lebensgemeinschaft

접 수 일 : 2007년 2월 27일

심사기간 : 2007년 3월 1일~17일

게재결정 : 2007년 3월 17일