

오태석의 창작 원리 ‘틈의 미학’ 연구

- <龍虎相搏>을 중심으로

김 향*

<차례>

1. 서론
2. 오태석의 ‘틈’ 만드는 방식
3. 강사리 범극의 극중극 구조와 ‘틈’
4. 범어른의 ‘판짓거리’가 만들어내는 ‘틈’
5. 민담(民譚)적인 무대 공간의 ‘틈’
6. 결론

<국문초록>

이 글은 오태석이 자신의 극작·연출의 원리라 밝히고 있는 ‘틈 만들기’를 구체적으로 체계화하고 이러한 원리가 <용호상박>에 어떻게 구현되고 있는지를 규명하는 것이었다.

‘틈새’는 ‘열린 공간’이라는 의미를 선취하면서 ‘벌어진 곳’을 말하는데, 오태석의 ‘틈 만들기’는 의도적으로 짝 짝인 구조와 무대에 균열을 일으키는 방식이라 할 수 있다. 오태석은 ‘틈’을 만들어 관객들이 그 ‘틈’을 통해 작품에 개입하도록 유도하며, 관객들은 상상력을 발휘해 그 틈을 메울 수 있다. 그 과정에서 관객들 간의 상이한 심미적 체험이 발생할 수 있으며 이에 따라 그 의미 해석이 달라질 수 있다. 그의 ‘틈 만들기’는 관객들의 미결정적인 경험을 유발하는 극작·연출 방식이라 할 수 있는 것이다.

오태석의 ‘틈 만들기’ 원리는 크게 네 가지 원리로 체계화할 수 있었다. 첫 번째 ‘틈 만들기’ 원리는 이야기와 장면 설정 시 생략과 비약을 통해 ‘틈’을 벌리는 것이며, 두 번째 원리는 등장인물들이 애초의 목적을 잇는 채 ‘판짓거리’를 하도록 설정함으로써 ‘틈’을 유발하는 것이다. 세 번째 원리는 무대에 ‘쓰이지 않는 의자’를 설정해 빈 공간을 만들어내는 것이고, 네 번째 원리는 배우들이 무대에

서 관객을 바라보며 연기하는 과정에서 제4의 벽이 깨지면서 만들어지는 것이다. 이 글은 네 가지 ‘틈 만들기’ 원리를 토대로 <용호상박>에 구현된 ‘틈’을 연구하여 세 가지 방식의 ‘틈’을 논할 수 있었다.

첫 번째 ‘틈’은 ‘범극’의 느슨한 구조에서 발생하는 것이었다. 범극은 극중극 형태를 띠기에 이 ‘틈새’에는 두 개 층위의 관객들, 즉 극중극 관객과 객석의 관객들이 개입하고 있었다. 두 번째 ‘틈’은 범어른의 ‘판짓거리’에서 발생하는 ‘틈’으로, 그 ‘틈’은 다양한 정치사회문화적인 배경을 지닌 관객들에 의해 다양한 목소리들로 채워지고 있었다. 그리고 세 번째 ‘틈’은 무대 위에 바닷가, 용왕의 공간이 ‘쓰이지 않는 의자’로 설정되면서, 그 ‘틈’이 연상적인 요소들에 대한 이미지로 채워지는 것이었다. 오태석은 <용호상박>에서 다채로운 ‘틈’을 만들어 관객들의 개입을 유도하고 있었는데, 그의 ‘틈 만들기’는 전통 예술 양식에서 볼 수 있는 ‘비움·채움’의 원리를 원용한 ‘틈 만들기·생명력으로 채우기’라 할 수 있다.

<용호상박>의 관객들은 이 ‘틈’을 통해 물질 만능주의적인 삶 속에서 잊힌 것들, 생명력을 잃은 것들에 생기를 불어넣고 이항대립적인 관계를 해제하는 다양한 목소리를 내며 자기를 지키고 남을 존중하는 생명력을 경험했다고 볼 수 있다.

주제어: 틈, 비어 있음(空), 열린 공간, 상호 소통, 관객의 상상력, 놀이, 생명력

1. 서론

이 글은 오태석이 쓰고 연출한 <龍虎相搏>¹⁾을 관객과의 소통의 측면에서 고찰하는 것이다. 오태석은 그 어떤 작가보다도 관객과의 소통에 충실한 연출가이며 자신의 연출 원리를 ‘틈새 만들기’²⁾라 밝혀 왔었다. 그러나 실제로 ‘틈’을 통해 어떻게 관객과 소통하는지에 대해서는 명확히 규명되고 있지 않은 상황이다. 이러한 문제의식을 해소하기 위해 이 글에서는 연출가가 자신의 창작 원리로 밝히고 있는 ‘틈 만들기’에 대해 구체적으로 살펴봄과 동시에, 그러한 창작 원리가 <용호상박>에 어떻게 구현되어 있는지, 다시 말해 작품에 구현되고 있는 ‘틈새’와 이 틈을 메

1) <용호상박>은 오태석의 서울예술대학 퇴임 기념으로 공연된 작품으로, 2005년 11월 24일~12월 17일까지 남산드라마센터에서 초연되었고 2007년 2월 17~25일까지 같은 극장에서 재공연되었다.

2) 오태석·서연호 대담, 『오태석 연구: 실험과 도전의 40년』, 연극과인간, 2002, 64면.

* 연세대학교 국어국문학과 강사

우는 '관객'³⁾의 미적 체험에 대해 구체적으로 살펴보고자 한다. <용호상박>은 2006년 동아연극상 대상을 수상하면서 그 작품성을 인정받고 공연 당시 설문지⁴⁾를 통해 실제 관객에게도 큰 호응을 얻은 것이 입증된 작품으로, 틈을 통해 관객과의 소통이 이루어지는 과정과 미적인 특징을 규명하기에 손색이 없는 작품이라 할 수 있다.

<용호상박>은 강사리 범곳을 하는 지씨 형제들의 갈등과 범곳하는 날 불현듯 나타난 범어른과 어부들, 즉 용왕과의 대립을 형상화한 작품이다. 극적 공간은 현실 세계를 벗어나지 않으며 이전의 작품들과 달리 갈등관계가 뚜렷하게 드러난다. 그리고 무엇보다 범곳하는 날 범을 대동한 채 범어른이 등장하면서 갈등이 야기되는 것이 특징이다. 오태석의 많은 작품에 극 장면이 연출되기에 범곳 역시 그리 새로울 것이 없는 설정으로 보이지만, 무속적인 신앙의 대상인 범이 실제로 현현(顯現)해 갈등을 일으키는 것은 다소 낯선 설정이다. 오태석은 자신의 대표작이라 할 수 있는 '동란 3부작'⁵⁾ <산수유>⁶⁾, <자전거>⁷⁾, <운상각>⁸⁾을 비롯하여 <백마

강 달밤에>⁹⁾와 <내사랑 DMZ>¹⁰⁾ 등에서 극을 구현해 왔는데, 이 작품들에서는 극이 주로 갈등 해결의 장치로 활용되고 있었다. 사상·이데올로기의 대립이라는 오랜 반목의 역사로 인해 신세대 젊은이들이 무고하게 희생당해서는 안 된다는, 일종의 '구세대의 원죄의식, 신세대에 대한 부채의식'을 형상화하면서 이로 인해 야기되는 갈등을 극 장치로 해결하고 있는 것이다.

극, 무속신앙을 형상화하고 있는 작품들에 대한 선행 연구를 살펴보면, 논자들은 '한국민족의 심성을 탐구하기 위한 실험적 연극 언어의 시도이다'¹¹⁾, '숙명론적인 작가 인식의 한계를 보인다'¹²⁾ 등 다양한 견해를 발표했는데, 최근 들어서는 극작술 자체에 대한 논의로 그 연구 범위를 확장하면서 <자전거>의 '무의식 세계'를 정신분석학으로 분석하거나¹³⁾, <백마강 달밤에>의 '시·공간 등을 관객과의 소통의 관점에서 연구하고'¹⁴⁾

7) 1983. 9. 김우옥 연출, 동랑레퍼터리, 문예회관 대극장.
 8) 1990. 3. 오태석 연출, 극단 목화, 문예회관 대극장.
 9) 1993. 2. 오태석 연출, 극단 목화, 예술의 전당 토월극장.
 10) 2002. 7. 오태석 연출, 극단 목화, 아릉구지 소극장.
 11) 한상철, 『신들린 연극』, 『백마강 달밤에』(오태석 희곡집1), 평민사, 1994, 273~283면.; 한상철, 『한국인적 정체성 탐구』, 위의 책, 284~296면.; 양혜숙, 『한국민족의 전통적 심성 추적』, 위의 책, 297~327면.; 이태주, 『산의 소리 - 오태석을 위하여』, 『심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가』(오태석 희곡집2), 평민사, 1994, 288~291면.; 오태석·이상일·김미도 대담, 『실험적 언어와 오브제의 연극적 코너워』, 위의 책, 298~316면.; 김열규, 『전통미에의 집념 연출가 오태석』, 위의 책, 317~334면.; 김문환, 『오태석론 - 비현실적 연극의 현실 감각』, 위의 책, 335~378면.
 12) 김용수는 동란 3부작의 무속적인 요소에 대해 "현재의 길흉을 과거 혼을 불러들여 무속적으로 해결하는 구조를 반복해 '공연의 경험'이 식상해지고 지나치게 과거에 얽매어 있으며 현실과의 치열한 대립이 실종되어 있고 숙명론적인 작가 인식의 한계를 드러낸다"고 논한 바 있다. - 김용수, 『오태석 연극에 나타난 '과거 혼의 구조'와 '이중적 정서의 구조'』, 『한국연극해석의 새로운 지평』, 서강대학교출판부, 1999, 265~266면 참조.
 13) 김만수, 『무의식 탐구로서의 연극: 오태석의 <자전거>』, 『한국극예술연구』 제22집, 한국극예술학회, 2005.

3) 이 글에서 '관객'은 내포관객과 실제관객을 모두 포함하는 개념이다. 다만 실증적인 설문 내용을 소개할 때에는 '실제'라는 단어를 반드시 표기하여 구분할 것이다. 내포관객은 작가 또는 연출가가 작품을 창작하고 그 작품이 관객과 어떻게 소통할 것인가를 모색하기 위한 일종의 가상의, 이상적인 관객이라 할 수 있다. 내포관객, 또는 가상의 또는 이상적인 관객은 에코(Umberto Eco)가 논하는 '모델 독자', 이저(Wolfgang Iser)가 말하는 '내포독자(implied reader)'와 유사한 개념이라 할 수 있다. 그런데 실제 공연에서는 내포관객과 실제관객 사이에는 일정한 긴장감과 거리감이 형성될 수 있으며 이를 기대지평의 불일치로 볼 수도 있다. 그리고 이러한 불일치는 '틈'을 연출할 때에 자연스럽게 발생할 수 있는 것이며 이 불일치 속에서 새로운 상상력이 발휘될 수 있다.
 4) 극단 목화의 아릉구지 기획실에서 제공한 「2005년 <용호상박> 관객 설문지」와 「2007년 <용호상박> 관객 설문지」를 분석해 보면 2005년 공연에 대해서는 75.2%의 관객들이 작품에 긍정적인 반응을 보였고, 2007년 재공연에 대해서는 82.7%의 관객들이 만족도를 보이고 있다. 그리고 2005년 공연에 대해서는 16.2%가, 2007년 재공연에 대해서는 13.1%가 소통하기 어렵다는 반응을 보였다.
 5) 오태석·서연호 대담, 앞의 책, 107면.
 6) 1980. 12. 이해량 연출, 국립극단, 국립극장 대극장.

있다. 그런데 이들 연구서에서 주목할 점은 한국 특유의 전쟁과 남북분단, 이데올로기 대립으로 인한 상흔, 그리고 굿 등의 한국 전통 문화를 '사회적이고 집단적인 문화적 기억'¹⁵⁾으로 논하는 것이다.

오태석은 동란 3부작, <백마강 달밤에>뿐만 아니라 제주 4·3 항쟁이라는 역사적인 기억을 재구성한 <앞산아 당겨라 오금아 밀어라>¹⁶⁾는 물론 <만파식적>¹⁷⁾, <백년언약>¹⁸⁾ 등에서도 삼국유사에 실린 설화들을 낫선 방식으로 형상화하여 관객들에게 전쟁과 분단의 상흔을 기억하도록 유도한다. '문화적 기억'을 재구성, 재조합하는 방식은 오태석의 거의 모든 작품에서 구현되고 있는 것이다. 그리고 <용호상박>의 강사리 범굿 역시 오태석과 관객이 공유할 수 있는 '문화적 기억'이기에, '문화적 기억'에 대한 논의는 매우 유용한 담론이라 할 수 있다. 다만 <용호상박>에 구현된 문화적 기억은 이전 시기 작품들과는 사뭇 다르게 형상화되고 있다. <용호상박>의 등장인물들은 이전 작품들의 극적 인물들처럼 몽환적인 시공간, 또는 꿈이나 현실 초월적인 세계로 이동하지 않고 현실에 붙박고 있는 상태에서 무속신앙의 신전인 존재를 맞이한다. <백마강 달밤에>에서처럼 과거와 현재를 관통하는 전생의 인물들이 등장하는 것이 아니라, 과거를 잊은 등장인물들이 형상화되고 있는 것이다. <용호상박>에서는 과거와의 연속선상에 전통 문화가 이어지고 있는 것이 아니라, 과거를 잊은 채 세속적인 물욕에 빠진 등장인물들에 의해 그 틀만 유지되는 불완전한 기억이다. 그렇기 때문에 <용호상박>의 범굿은 동란 3부작과 <백마강 달밤에> 등에서처럼 극적인 화해를 불러일으키지 못하

14) 이상란, 「오태석 극작술 연구 - '백마강 달밤에'에서 꿈과 문화적 기억의 기능, 『현대문학의 연구』 29집, 한국문학연구학회, 2006.

15) 고규진, 「그리스의 문자문화와 문화적 기억, 『기억과 망각』, 책세상, 2003, 57면 참조.

16) 2002. 12. 오태석 연출, 극단 목화, 아롱구지 소극장.

17) 2005. 1. 오태석 연출, 아르코 예술극장.

18) 2008. 5. 오태석 연출, 국립극장 해오름

며, 오히려 굿판에서 형제들이 죽어나가는 비극을 초래한다.

<용호상박>에 대한 선행 연구는 몇 개의 리뷰에 불과하며, '틈 만들기'에 대한 연구 역시 아직 접하지 못했다. 그러나 이 글은 그 동안 오태석 작품에 대해 꾸준히 연구해 온 김방옥과 이상란의 연구서에서 도움을 받고 있다. 김방옥은 '한국연극의 열린 공간'이란 주제로 오태석 작품 중 거의 빈 공간으로 공연되었던 <약장사>¹⁹⁾, <춘풍의 처>²⁰⁾, <태>²¹⁾, <부자유친>²²⁾, <필부의 꿈>²³⁾을 살피면서 오태석의 '틈 만들기'에 대해 간략하게 언급하고 있다. "요란한 요설과, 시공을 물구나무서게 하는 상상력과 떡 주무르듯 하는 구성력으로 거의 아무것도 없는 무대에 한국적 리듬과 엄청난 활력을 불어넣는다. 또한 여백과 숨 쉴 곳을 터놓는다. 관객은 단지 오태석의 연극적 상상력에 이끌려 다양한 체험을 만끽할 수 있다"²⁴⁾라고 논하고 있는데, 여기서 "여백과 숨 쉴 곳"은 바로 오태석이 추구하는 '틈'이라 할 수 있다. 그리고 이상란은 1970년대 독일 콘스탄츠 학파의 수용미학 이론을 토대로 오태석 작품을 꾸준히 연구하면서 오태석이 관객과 소통하기 위해 어떠한 극작술을 보이고 있는지를 연구하고 있다.²⁵⁾ 이 글은 김방옥과 이상란의 논의와 동계의 선상에서 <용호상박>을 연구하는 것으로, 오태석이 밝히고 있는 '틈'의 연출 방식을 구체적으로 심화시켜 논의한 후 이를 토대로 작품 분석을 진행하려 한다.

19) 1974. 2. 오태석 연출, 극단 드라마센터, 카페 페아뜨르.

20) 1976. 10. 오태석 연출, 극단 창고극장, 씨실극장.

21) 1974. 4. 안민수 연출, 드라마센터 레퍼토리 극단, 명동 예술극장.

22) 1987. 9. 오태석 연출, 극단 목화, 문예회관 소극장.

23) 1985. 9. 오태석 연출, 극단 목화, 문예회관 대극장.

24) 김방옥, 「한국연극의 공간표현」, 『21세기를 여는 연극: 몸, 퍼포먼스, 해체』, 연극과인간, 2003, 230면.

25) 이상란, 「『내사랑 DMZ』의 수용미학적 연구」, 『한국연극학』 20호, 한국연극학회, 2003.

2. 오태석의 '틈' 만드는 방식

끊임없이 모든 일에 틈새가 있어요. 그것은 여유가 있다는 것이고, 거기에 내가 들어갈 수 있는 거예요. 물론 연희 전문가나 시골의 촌로가 할 수도 있지만 어떻게 보면 값어치는 촌로가 하는 것이 더 있을 수 있어요. 고단한 농부의 삶에 단비를 주니까. 소중한 유산을 우리가 가지고 있어요. 이것을 가지고 연극에 접목시킨 거예요. 관객이 구경하는 사람에 그치지 않고 연희자가 될 수 있어요. 당신이 올라오시라. 내가 하는 것을 구경만 하는 것이 아니다. 당신이 올라와서 채워져야 한다. 채워 놓다 보니 서로 믿음이 생기는 거지요.²⁶⁾ (강조 - 인용자)

인용문에서 보듯이, 오태석은 한국 전통 공연에서 볼 수 있는 '틈새'에 주목하고 그것을 자신의 연극 창작 방식으로 원용하고 있다. '틈'은 사전적 의미에서 보면 '벌어진 곳'을 의미한다. 이 '벌어진 곳'은 '열린 공간'이라는 의미를 선취하면서 관계의 '균열', 또는 '여가 시간', '기회'를 뜻한다. 오태석은 '틈'의 다양한 의미 중 '여가 시간', 다시 말해 느슨하고 한가롭고 여유 있는 정서 상태를 중요시하며 이러한 의미의 '틈'을 창작 원리로 삼고 있다고 이야기한다. 그런데 '틈'은 '열린 공간'이라는 의미를 담고 있기에, 오태석은 '틈'을 만들 때 작품에서 자유로운 상상력을 발휘한다. 그래서 작품에 따라 낯설고 난해한 '틈'을 창작하기도 한다. <지네와 지렁이>(2001), <앞산아 당겨라 오금아 밀어라>(2002), <만파식적>(2005), <백년언약>(2008) 등에서는 작가의 의도에 따라 이야기가 비약되고 생략되면서 '틈'이 생성된 경우라 할 수 있다. 오태석이 작품에 구현하고 있는 '틈'은 위의 인용문에서처럼 자연스럽게 '벌어진 곳'이라 볼 수는 없다. 오태석은 관객이 상상력으로 개입할 수 있도록 짝 짜인 구조

26) 오태석, (이상란 특별인터뷰)『오태석과 한일연극교류』, 『연극평론』 2005년 겨울호, 한국연극평론가협회, 247면.

와 무대에 의도적으로 균열을 일으키며 '틈'을 만든다고 볼 수 있다. 의도적으로 생략하고 비약하거나 느슨한 에피소드적인 구조를 만들고, '빈 공간'을 만드는 방식이라 할 수 있는 것이다.

그런데 오태석은 다소 인위적이고 작위적인 방식으로 작품에 '틈'을 만드는 듯하면서도 <용호상박>에서처럼 우연히 사건이 전개되는 자연스러운 한편의 동화 같은 재현 방식을 구사하기도 한다. 그래서 그의 '틈 만들기'²⁷⁾는 스펙트럼이 넓은 창작 방식으로 이해해야 하며, 무엇보다 관객들의 상상력을 중시하는, 관객들이 어떻게 상상하느냐에 따라 그 의미 해석이 달라질 수 있는, 관객들의 미결정적인 경험을 유발하는 극작·연출 방식으로 인식해야 한다. 오태석의 '틈 만들기'는 그가 언급했던 것처럼 느슨하고 소박한 것이기보다는 다양한 방식으로 관객들의 개입을 유도하는 유연한 창작 원리라 할 수 있다.

'틈'이 생성된 오태석 작품을 보는 관객들은 창작자의 의도와는 다른 방식으로 작품을 이해하고 해석할 수 있다. 작품에 구현된 '틈'은 관객의 개입으로 직선적이지 않은, 다성적인 목소리들 간의 대화가 이루어지는 공간으로 볼 수 있는 것이다. 그리고 이 '틈'에 개입하는 관객들은 각자 자신들의 현실적이면서도 사회·역사적인 인식을 드러내기에, '틈'은 이 불법적인 사고 과정을 해체하는 '자아성과 타자성이 공존하는 대화의 공간'²⁸⁾으로 화한다. 그래서 보편성과 특수성, 동일성(sameness)과 복수성

27) 이 '틈새'는 위베르스펠드가 희곡 장르를 정의할 때 표현하는 "구멍 뚫린 텍스트"라는 정의와 맞닿는 부분이 있다. 즉 희곡 장르는 시, 소설 등의 문학 장르와 달리 상연을 전제로 하는 것으로 상연을 위한 '구멍'이 존재한다. 오태석 희곡은 특히나 자신이 직접 연출하기에 상연을 염두에 둔 구멍이 많다. 그런데 오태석이 강조하는 '틈새'는 상연을 위한 희곡의 구멍을 말하는 것이 아니라, 공연 텍스트에서 관객의 상상력으로 채워지는 빈공간을 말한다. 이것은 관객의 참여를 유도하는 일종의 극작·연출 전략으로 볼 수 있다. - Anne Ubersfeld, 신현숙 옮김, 『연극기호학』, 문학과지성사, 1994, 23면 참조.

28) 박경일은 불교의 '공(空)' 사상을 포스트모던적인 것으로 보고 있는데, 그의 글에서 오태석이 만들어내는 '틈'의 철학적인 배경을 논할 수 있는 요소를 발견할

(plurality)이 공존할 수 있으며 이로 인해 궁극적인 절대적 가치에 대한 것이 해체된다. 오태석 작품의 '틈'에서 포스트모던한 면모가 발견되는 것은 바로 이러한 해체적인 면모 때문이라 할 수 있다.

<용호상박>은 2006년 동아연극상 수상 당시 “범국의 형식을 틀거리로 한국적인 심성과 풍정을 한껏 살리면서도 강대국 사이에 낀 분단 조국이라는 현실을 반영한 수작”²⁹⁾이라는 심사평을 받았는데, 범과 용왕의 대립이 한국 현대사의 질곡이라 할 수 있는 남북 대립의 반영으로 해석되었기 때문이라 할 수 있다. 그런데 이 작품을 ‘틈 만들기’라는 측면에서 살펴보면 남북 대립이라는 이항대립적인 관계망을 극복하는 다층적인 대립 관계와 인간의 본성에 대한 열린 해석 그리고 열린 무대의 형상화 방식에 대한 고찰이 가능하다.

오태석의 ‘틈 만들기’ 방식은 관객들의 ‘심미적 경험’³⁰⁾은 물론 물리적

수 있었다. 글쓴이는 ‘공’ 사상이 “이분법적인 정신적 과정을 해체”하는 데 기여하고 있다고 보는 프레데릭 스트렝(Frederic Streng)의 글 등을 인용하여 ‘공’ 사상이 ‘비결정적인 것을 결정하려는 모든 시도에 저항하는 것이며 허무주의가 아니라는 것’을 논증하고 있다. 박경일, 『니르바나의 시학: 불교적 - 포스트모던적 영문학 읽기, 『서양문학에 비친 동양의 사상』, 예문서원, 2000, 17~19면 참조.

29) 『제42회 동아연극상 대상에 극단 목화의 ‘용호상박』, 『동아일보』, 2006.10.15.

30) 차봉희 편저, 『수용미학』, 문학과지성사, 1985, 44~45면 참조. 야우스(Hans Robert Jauss)의 논의에 의하면 심미 경험의 일차적인 요소는 인간의 의식과 무의식에서 일어나는 ‘심리적 작용’이다. 그리고 심리적 작용은 완전히 주관적인 것으로 볼 수 없다. 관객의 심리 작용은 작품 이해 과정에서 주관적으로 일어나는 모든 인상의 연속만이 아니라 텍스트 자체의 객관적인 지시 또는 암시에 따라 조정되고 있기 때문이다. 이러한 의미에서 관객의 심미적 경험은 일종의 ‘집단적인 경험’이라고 볼 수 있으며 관객들의 ‘심미적 경험’은 일정한 ‘기대 지평’을 형성하면서 ‘기대 지평’ 간의 소통이 일어나기도 하고 제작자의 ‘기대 지평’과도 소통하게 된다. 오태석이 관객의 경험을 중시하는 것은 바로 이 ‘심미적 경험’에 의한 관객들의 ‘기대 지평’과의 대화 때문이라 볼 수 있다. 부연하자면 오태석은 관객의 ‘기대 지평’과 자신의 ‘기대 지평’이 일치하지 않을 수 있다는 것을 전제로, 두 개의 기대 지평 간의 긴장관계와 대화를 추구한다고 볼 수 있는 것이다. 그리고 오태석은 관객들의 ‘기대 지평’을 파악하면서 극작·연출가로서의 자신의 ‘기대 지평’을 끊임없이 전환한다. 다시 말해 오태석은 작품에 ‘틈새’를

인 반응도 불러일으킬 수 있다. 작품을 보면서 관객들은 상상력을 동원해 심미적 체험을 함과 동시에 그것을 소리 내어 “좋다, 잘한다, 얼썩구, 또는 아~~”라는 추임새를 넣기도 한다는 것이다.

오태석은 자신의 ‘틈 만들기’에 대해 일목요연하게 정리하고 있지는 않으며 연극(희곡) 학자들과의 대담 시 개별 작품을 창작할 때의 정황과 그때그때 활용하는 창작 방식에 대해 이야기하고 있었다. 이 글에서는 오태석의 대담 중 반복적으로 이야기하는 창작 원리들에 주목하고, 그것을 크게 네 가지 원리로 체계화했다. 그리고 이 원리들은 모든 작품에 그대로 적용되기보다는 다양한 방식으로 변용되고 있는 것이 특징이다.

동양 연극에서는 중요하게 생각하는 요소가 (서구 연극과는) 정반대다. 즉 (동양 연극은) 스펙터클, 음악성 이런 요소를 더 중요하게 여긴다라는 말은, 플롯이나 성격 그리고 사상 같은 요소는 조금 뒷전에 있다는 뜻입니다. 그 얘기를 풀자면, 우리들의 볼거리에는 생략하는 부분하고 비약하는 부분이 엄청나게 많다는 겁니다. 그걸 뛰어넘는 재미, 즉 생략된 부분을 메워 주고 비약하는 부분을 따라잡는 게 관객의 재미예요.³¹⁾ (괄호는 인용자 설정)

‘생략과 비약’은 오태석 창작 원리 중 가장 많이 알려진 방식이다. 인용문에서 볼 수 있듯이 오태석은 한국 전통 연희의 특징을 좀 달리 해석하고 있다. 인과성이 결여되어 있고 그 구조가 작위적이라고 여겨지는 한국 전통 연희의 플롯 구조를 오히려 한국 고유의 특징으로 여기며 관객의 적극적인 참여를 유도하는 구조로 보고 있는 것이다. 오태석은 과거의 관객들은 생략과 비약이 심한 전통 연희를 보면서 상상력을 동원해

만들어 관객들이 그 틈을 향유하도록 유도하고 관객들의 ‘심미적 경험’이 반영된 살아 있는 연극 공연을 추구한다고 볼 수 있다.

31) 오태석·서연호 대담, 앞의 책, 11면.

그 '틈새'를 메우고 그 과정에서 재미를 만끽했다며 '생략과 비약의 극작술'을 중시한다. 오태석은 한국 전통 연희와 서양연극을 동등한 선상에서 놓고 그 차이를 인정하며 서양연극을 존중하되 한국 전통 연희의 특징을 중시하는 주체적인 태도를 지니고 있다고 볼 수 있다. 오태석은 의도적인 생략과 비약을 통해 '틈'을 만들어내고 관객들이 이 '틈'을 통해 작품과 대화하기를 열망하는 것이다. 그러나 오태석의 '생략과 비약의 연출 방식'은 관객들에게 쉽게 호응을 얻지 못했다. 아리스토텔레스식의 플롯 구조에 익숙한 관객들은 오태석의 이러한 극작·연출 원리에 대해 '난해하다'고 평가하고 동시에 동감하기 어려운 극작술로 인식하기도 했다. 그런데 <용호상박>에서는 사뭇 생략과 비약의 강도가 달라졌다고 할 수 있다. 김방옥은 이 작품에 대해 "그의 다른 연극들과 비교해 보았을 때 드라마투르기적 차이"가 있으며 "분명히 보다 더 단순하고 자연스럽다"³²⁾고 평가하기도 했다. 이전 작품들에서와 같은 급격한 생략과 비약 대신 관객들이 상상력으로 채우기에 용이한 우연한 사건들이 전개되고 있다. 백년 동안 나타나지 않던 범이 어느날 갑자기 왜 나타났는지에 대한 이유가 생략된 채 우연히 등장한 범어른을 중심으로 갈등이 생겨나기 시작한다. <용호상박>에서는 이전 작품에서와 같은 작위적인 비약과 생략 대신 몇 주일 정도의 시간이 생략된 채 사건이 전개되는 설정만을 보일 뿐이다.

심부름 가다보면 애들이 고무줄하고 있잖아. 그럼 장난도 치고, 빨리 심부름 다녀와야 되는데 약장사가 껏껏 가지고 자꾸 유혹을 하거든. 거기 앉아 있잖아. 앉아 있다가 청계천에서 '야 붕어가 올라왔다' 그러면 '붕어 붕어' 그러고 보러가고. 할 일이 뭔지는 다 잊어버리고 붕어 쳐다보고 그런 것이 바로 연극이 아니냐 이거죠. 짹 다 맞아떨어지면 뭐 어찌

32) 김방옥, 『생명과 긍정의 곳, 그리고 실용주의적 역사외식』, 『연극평론』 2006년 봄(복간 20호), 95면.

자는 거야. 그럼 왜 놀이를 해? 나는 그런 틈이 있어야 된다고 생각해. 요 거기에 관객과 물건 사이의 넉넉함이 있는 게 아닌가. 틈새.³³⁾

위의 인용문은 극중 인물들이 목적을 지니지 않은 듯 '딴짓거리'를 하면서 만들어지는 '틈'의 원리로, 관객들에게 '산만하다', '이해하기 어렵다'는 평가를 받는 요소이다. 왜 그렇게 행동하는지 의문이 해소되지 않기 때문이다. '딴짓거리'는 앞뒤 행위와 인과관계가 없으며, 행위자가 그 과정 자체를 즐기는 것이다. 그리고 그렇게 '딴짓거리'를 하면서 여유 있게 목적을 수행하는 것에서 '틈'이 발생한다. <춘풍의 처>를 예로 들어 보자. 물 속에 살던 이지과 덕중이는 문중에서 뱉혀 더덕을 찾으러 인간 세상에 오게 된다. 일종의 문중의 심부름을 온 것이다. 그런데 이들은 심달래를 만난 뒤 극이 끝날 때까지 자신들의 할 일을 잊고 심달래를 돕는 일에 열중한다. 이지과 덕중은 자신들의 할 일을 잊고 '딴짓거리'를 하는 것이다. 결국 더덕을 찾겠다던 이지과 덕중의 서사는 결말이 없는 불완전한 이야기가 된다. 관객들은 이지과 덕중의 딴짓거리에 특별한 의미를 부여하고 싶겠지만, 이들의 행위는 심부름 가다가 붕어를 본 순간 자신의 임무를 잊은 아이들처럼 딴짓거리를 하는 것에 불과하다. 이러한 '딴짓거리'는 이지과 덕중의 삶의 놀이이며 오태석이 의도한 '틈새'였다고 볼 수 있다. 오태석이 의도한 것은 관객들이 이지과 덕중이가 만든 틈에 적극적으로 개입해 그들과 함께 춘풍을 찾아나서는 것이었다. 그런데 관객들은 이 작품에서 오태석의 의도대로 그 '틈새'를 즐기지는 못한 듯하다. 1999년 대본에서는 초연 때와 달리 이지과 덕중의 '딴짓거리'에 인과성이 부여되고 있기 때문이다. 1999년 대본에서는 심달래가 더덕 찾는 일에 쓰러지며 이지과 덕중에게 백냥을 주는 사건이 첨가되었는데, 이 행위가 삽입되면서 이지과 덕중의 '딴짓거리'에 인과성이 부여된다. 관객들이

33) 오태석·서연호 대담, 앞의 책, 63~64면.

이지와 덕중의 행위를 이해하기에 좀 더 용이하게 수정되었다고 볼 수 있다. 이처럼 오태석은 재공연 때 관객들의 상상력을 돕기 위해 슬쩍 '틈'을 메워주기도 한다. 그러면 관객들은 좀 더 용이한 방식으로 이지와 덕중의 극적 행위에 개입하게 된다.

오태석은 늘 이지와 덕중 같은 '딴짓거리'만을 만들어내는 것이 아니다. '딴짓거리'의 유연성을 대폭 활용하여 작품에서 다양한 방식으로 변용하고 있다. <사추기>³⁴⁾에서는 극중 인물 남편의 우연한 '딴짓거리'를 통해 그 인물의 정서 상태를 관객에게 전달하고 있다. 남편은 시종일관 냉정을 유지하며 장례 치를 준비를 하다 불현듯 수의(壽衣)를 찢으며 화를 내고 또 만들어온 관(棺)에 옹이가 배졌느니 안 배졌느니 하면서 시비를 거는 '딴짓거리'를 한다. 그는 이제껏의 태도와 달리 사소하게 여겨질 수도 있는 일에 핏대를 세우고 난장판을 벌이는데, 이러한 생뚱맞은 행위는 관객들이 채워야 할 틈을 만들어낸다. 관객들은 남편이 왜 갑자기 그러한 행위를 하는지 이유를 찾기 위해 열심히 상상을 하게 되는 것이다. 워낙에 성격이 무뚝뚝하던 남편은 아들을 앞세우고도 슬픈 내색을 감추고 있었지만, 관에 넣어 장례를 치를 준비를 하면서 복받치는 슬픔을 생트집을 잡고 화를 쏟아내는 것으로 표출했다고 볼 수 있다. 그의 행위는 엉뚱한 곳에 화풀이를 하는 것에 그치는 것이 아니라, 사랑하는 자식을 떠나보내는 과정에서의 슬픔과 고통을 '딴짓거리'로 표출한, 에두르는 행위로 볼 수 있다. 관객들은 직접적으로 슬픔을 표현하지 못하다가 우연히 눈 앞에 놓인 관을 보며 억눌렀던 슬픔을 표출하는 남편을 보며 한차원 깊은 부성애를 경험하게 된다. <사추기>의 이 장면은 <춘풍의 처>의 덕중과 이지가 자신들의 목적을 잇고 '딴짓거리'를 하는 것에서 변용된 형태의 '딴짓거리'로, 에둘러가는 엉뚱한 행위, 필연적이지 않은 우연한 행위로 '틈새'를 만드는 '딴짓거리'라 할 수 있다.

34) 1979. 12. 오태석 연출, 국립극단, 국립극장.

연극에는 '쓰이지 않는 의자'라는 게 있어요. 무대 위에. 가령 네 명이 나오는 연극인데 의자는 다섯 개예요. 그러니까 출연자들이 다 나와 봤자 의자는 하나가 빈다고 쓰이지 않는 의자라는 건 뭐냐하면, 없어도 돼 거는. 그러나 그게 있음으로서 상시 뭔가를 기대하게 되고, 네 사람이 다 나왔을 때도 시야(視野)가 비어 있는 공간으로 향한다고. 소위 열린, 뚫린, 짝 찬 게 아니고 항상 어느 한 쪽이 열려 있는, 열 수 있는. 답답함이 덜 하지.³⁵⁾ (강조 - 인용자)

세 번째 원리는 무대에 '쓰이지 않는 의자'를 설정해 빈 공간을 만들어내는 것으로 인용문에서처럼 관객들의 상상력을 복돋기 위한 '틈 만들기'라 할 수 있다. 그런데 이때 관객이 상상하는 행위는 작품의 숨겨진 의미를 찾는 것이 아니라 '쓰이지 않는 의자'의 의미를 만들어나가는 적극적인 참여 행위이다. 이 '쓰이지 않는 의자'는 명확하게 존재하지만 고정된 의미를 지니지 않은 '개방적인 사고'³⁶⁾를 유발하는 '틈새'라고 볼 수 있다. 그리고 관객들은 '쓰이지 않는 의자'라는 '틈'을 메우기 위해 개방적인 사고를 하는 과정에서 상호 작용이 일어난다고 볼 수 있다. '쓰이지 않는 의자'는 고정된 의미를 지닌 것이 아니고 이 '빈 공간'은 관객에게 개방되어 있으며 관객의 참여로 그 의미가 생성되는 것이기 때문이다. 관객의 참여로 의미가 생성된다는 측면에서 '쓰이지 않는 의자'라는 '틈'은 작품과 관객의 관계를 회복하는 공간, 관객의 현실 인식 또는 사회·역사적 인식으로 채워질 수 있는 공간이라 할 수 있다. '쓰이지 않는 의자'라는 '틈'은 관객과의 관계를 회복하는 가운데 관객의 사회·역사적 인식이 개입되면서 '상생하는 관계의 공간, 생명력을 회복하는 공간'³⁷⁾이

35) 위의 책, 63면.

36) Peter Brook, 김선 옮김, 『빈 공간』, 청하, 1989, 157면.

37) 김익두는 한국 전통 연희 양식이 현대 공연예술에 기여할 수 있는 미학적 원리를 탐구하는 과정에서 '공소(空所)'라는 개념을 이야기하고 있는데, 이 글에서는 '공소'라는 개념을 표면적으로 활용하고 있지는 않지만, 오태석의 '쓰이지 않는

된다고 볼 수 있다. '쓰이지 않는 의자'라는 '빈 공간'은 작품과 호흡하는 관객의 상상력으로 채워지고 그 상상력은 대화를 통해 '서로 살아 숨쉬는 것을 확인하고 생명력을 회복하는 공간'이 되는 것이다. 이는 다시 말해 관객들이 상상력으로 '쓰이지 않는 의자'라는 '틈'에 생명력을 불어넣는 것이라 볼 수 있다. '빈 공간'의 개방성으로 인해 생명력이 유입되는 것이다.

우리 연극에서는 시선이 끊임없이 객석으로 와서 관객을 자주 끌어들이는 말이죠. 관객을 자기 쪽으로 잡아당긴다. 말하자면 적극적으로 봐달라고 권유하는 건데, 적극적으로 봐달라는 이야기는 배우가 관객한테, '내가 지금 굉장히 많은 부분을 생략하고 비약하고 있으니깐 그것을 당신이 채워야 된다. 채우면서 봐야 재미있다' 이런 말을 자주 하는 겁니다. 판데타 눈을 주면 안된다. 나만 보고 있어라. 왜 봐야 되느냐, 조금 전에 이야기한 틈새를 메꾸고 이어주고 그러려면 집중하지 않으면 안되지요. 그러면 자연스럽게 배우와 관객 사이의 소위 넘나들, 피차간에 참견할 수 있는 여지가 생긴다는 말이죠.³⁸⁾

위의 인용문은 오태석이 배우들로 하여금 관객이 있는 쪽을 바라보며 연기하게 만드는 연기 방식에 대해 설명하는 것으로, '틈 만들기'의 네 번째 원리로 살필 수 있다. 정면보고 연기하는 것은 관객이 '틈'을 잘 메울 수 있는 환경을 조성하는 연기 방식으로, 관객이 상상력을 작동시켜 생략과 비약 등 틈이 있는 공간에 적극적으로 개입하도록 유도하는 방식이다. 오태석은 '객석의 불을 다 켜놓고 연희자(演戲者)와 관객(廳者)이 같은 높이에 있으면서 서로를 뻗히 쳐다볼 수 있는 공연'³⁹⁾을 통해 관객과

의자'가 있는 빈 공간, '틈 만들기'의 연출적 가치를 정립하는데 유용하게 활용될 수 있다. - 김익두, 『관소리, 그 지고의 신체 전략』, 평민사, 2003, 134~136면 참조.

38) 오태석·서연호 대담, 앞의 책, 284~285면.

소통하는 연극을 해야 한다고 여겼으며 이를 위해 배우들의 몸을 관객으로 향하도록 했던 것이다. 그런데 이러한 연기 방식은 제4의 벽에 '틈'을 만드는 방식이다. 제4의 벽은 무대 위의 배우와 관객 사이를 가로 막는 것이었는데, 배우가 관객을 향하면서 그 막혀 있던 벽에 '틈'이 생기는 것이다. 배우들이 서로의 얼굴을 바라보며 연기를 하던 것에서 아예 몸을 관객으로 향함으로써 배우와 관객 사이에 '열린 관계'가 형성된다고 볼 수 있다. 관객들은 제4의 벽을 통해 무대를 훑쳐보던 형상이 아닌 배우들과 대화를 나누는 입장에서 작품을 관람하게 된다. 이러한 연기 방식에 익숙하지 않은 관객들은 제4의 벽에 생긴 '틈'을 낫설게 여길 수도 있다. 그러나 이 '틈'으로 관객들은 배우들과 열린 관계를 형성하고 그 과정에서 작품에 집중하게 되며, 때론 '자신이 무대 위로 올라간 듯한 체험'⁴⁰⁾을 하기도 한다. 관객들 중에는 연출가가 의도한 것보다 더 풍부한 심미적 체험을 하는 관객들도 있는 것이다.

위의 네 가지 '틈 만드는 방식'은 두 번째와 세 번째 인용문에서 볼 수 있듯이, '없어도 될 만한', '우연한', 때론 '쓸데 없는' 행위나 무대 공간을 '틈'으로 변용하는 것이었다. 그런데 이러한 '틈 만들기' 방식은 관객들의 '틈 채우기'에 새로운 인식의 전환을 수반하는 것이다. 관객들은 논리적인 내용으로만 그 '틈'에 개입하는 것이 아니라는 것이다. 그 '틈'은 열린 해석이 가능하기에, 관객들은 상상력을 동원해 다양한 시각으로 그 '틈'에 개입할 수 있다. '없어도 될 만한', '우연한', 때론 '쓸데없는' 행위나

39) 오태석·서연호 대담, 앞의 책, 10면.

40) "존 러셀 브라운이 <심청이는 왜 인당수에 두 번 몸을 던졌는가>를 보고 "희안한 경험을 했다. 심청이를 바라보다 내가 무대 위로 초대되었다. 내가 갑자기 무대 위로 올라갔고 배우 사이를 유영을 했다."라고 했어요.....영국의 라다 위크숍에서 햄릿을 5분짜리로 공연했더니 배우가 깜짝 놀라더라구요. 관객석에 있는 학장을 똑바로 쳐다보며 연기를 하는데 온몸이 칼로 찌르는 것처럼 경이로웠다는 것이예요. 그렇게 우리 할애비들이 비워놓고 잘 놀았던 거예요." - 오태석, (이상란 특별인터뷰)『오태석과 한일연극교류』, 위의 책, 248면.

무대 방식은 관객들에게 다양한 상상력을 불러일으킬 수 있으며, 이로 인해 '틈'이 다성적인 목소리들 간의 대화가 이루어지는 의미 생성 과정의 공간이 될 수 있다. 그러면서 '틈'에 논리를 넘어서 생명력이 부여된다고 볼 수 있는 것이다. 오태석이 만든 '틈'에 관객들은 논리적인 내용뿐만 아니라 생명력 있는 열린 사고를 채운다고 볼 수 있다. 이러한 '틈 만들기'의 원리에 따라 <용호상박>의 미적 체험을 살펴보면 다음과 같다.

3. 강사리 범곳의 극중극 구조와 '틈'

<용호상박>은 '강사리', '강사리 범곳', '범', '소머리', '소머리 입자', '再會', '兄弟'라는 일곱 개의 장으로 구성되어 있으며, 일곱 개의 장은 논리적이기보다는 연상적인 방식으로 이어지고 있다. '소머리 입자' 장에서 '再會' 장으로 넘어갈 때 보름 정도의 시간이 생략되는 것 이외에 사건이 크게 비약되거나 생략되는 설정은 없다. 그리고 사실적인 시공간에서 다른 차원의 시공간으로 비약하는 사건이 일어나지도 않는다. 다만 사실적인 무대 공간에 영물인 범을 대동한 범어른이 등장하면서 '지금-현재' 시공간에 현실과 상상적인 세계가 중첩되는 공간이 형성된다. 그리고 이 공간에서 범곳이라는 극중극이 진행되면서 극중 그리고 극 밖에서 두 층위의 관객이 형성되는 것이 <용호상박> 구조의 특징이라 할 수 있다.

범곳은 '마을의 무사와 풍년을 기원하는 곳'⁴¹⁾으로, '연희성과 오락성, 그리고 제의의 이중 구조를 보이는 것'⁴²⁾이 특징인 곳이다. 범곳은 무당이 범탈을 쓰고 마을의 닭을 물어가려는 시늉을 하면 또 다른 무당이 포

수가 되어 목총으로 범을 쫓아 쓰러뜨리는 역할놀이로 진행된다. 이러한 행위는 호랑이에게 위협을 가해 마을 사람들에게 해를 끼치지 못하도록 겁을 주기 위한 것이다. 그리고 이 곳은 범이 이들의 행위를 지켜보고 있다는 것을 전제로 진행되며, 위협을 가한 후에는 이 연극을 지켜본 범에게 소머리를 물어가도록 한다. 여기서 범은 극중 관객이 되는 셈이다. 범곳은 범에게 사람을 물어가지 못하도록 위협을 가하면서 대신 소머리로 그 허기를 달래주어 마을의 호환을 방지하려는 하나의 연극인 것이다. 그런데 <용호상박>에서 재현된 범곳은 범을 잡는 과정이 참으로 서투르고 어설픈다. 말하자면, '이렇게 범을 잡았다 치고 다음에는 그 털을 태우고...'라는 관객과 약속된 연극을 하는 것이다. 강사리 범곳은 그 자체가 느슨하고 어설픈 '틈새'를 보이는 행위라고 할 수 있다. 그리고 그 '틈새'는 극중극이기에 극중 관객인 범어른과 무당들, 그리고 객석의 관객이라는 두 층위의 관객 참여를 유도한다.

극중 극으로 전개된 범곳은 그 과정은 어설프지만, 예상치 않게 범어른(2005년 - 이호재, 2007년 - 이태형 분)을 불러들였다. 범어른은 백년간 이들 앞에 나타나지 않다가, 어느날 우연히 강사리에 나타난 것이었다. 범이 나타나기 전까지 무당들(池氏 형제)은 풍어와 호환 예방이 아닌 돈을 벌기 위해 굿을 하고 있었다. 그리고 범어른은 우연히 마을에 들렀다가 소머리 맛을 본 뒤로는 그 마을을 떠나지 않고 소머리를 차지하기 위한 농간을 부리기 시작한다. 범어른이 池河龍(정진각 분)의 탐심을 자극해 여러 번 범곳을 치르게 만드는 과정에서 급기야 池八龍(전무송 분), 池河龍 형제가 우발적인 죽음을 맞는 비극이 발생하기도 한다. 일반적으로 범곳은 삶의 희망과 기원을 담는 제의적인 공간, 생명의 안전과 풍어에 대한 확신으로 '신명나게 노는 공간'⁴³⁾이었지만 범어른과 지팔룡의 탐심의 개입으로 살인을 부르는 곳으로 변모된 것이다. <용호상박>의 극중

41) 하효길, 『호환의 예방과 어촌의 풍어기원제』, 『강사리 범곳』, 열화당, 1989, 72면.

42) 위의 책, 73면.

43) Johan Huizinga, 김운수 옮김, 『호모 루덴스』, 까치, 2005(1981), 30~33면 참조.

극 범곳, 느슨한 범곳은 제의적인 기능을 상실한 채 그 '틈'에 탐욕이 채워진 것으로 볼 수 있다.

한편, 그 범곳의 '틈'에는 그 곳을 바라보는 관객들의 개입으로 '반성'이라는 의식이 채워지기도 한다. 극중극의 구조 속에서 범곳을 바라보던 객석의 관객들은 곳 '틈새'로 범어른의 탐욕이 개입하는 것을 보면서 역으로 제의성을 되살려야 한다는 반성을 하게 되는 것이다. <용호상박>의 극중극 범곳은 범어른의 탐심으로 비극적인 연극놀이가 되었지만, 변질된 범곳을 반성하는 자세로 바라보던 관객들에 의해 문화적 기억이 되살아나는 범곳이 된다고 볼 수 있다.

4. 범어른의 '판짓거리'가 만들어내는 '틈'

범어른이 강사리 범곳 후 떠나지 않고 마을에 머무르는 것은 '그해의 명복을 주고 떠나야 하는' 자신의 본분을 잊고 '판짓거리'를 하는 행위로 볼 수 있다. 범어른은 어느날 문득 우연히 강사리에 다시 오게 되었는데, 그곳에서 자신이 해야 할 일을 잊은 채 소머리를 차지하는 재미에 빠져 버렸기 때문이다. 오태석의 '틈 만들기' 방식 중 '판짓거리'는 안 해도 될 만한 행위를 통해 생성되는 것으로, <용호상박> 범어른의 '판짓거리' 역시 안 해도 될 만한 행위이며 범어른에게 '판짓거리'는 유희적인 것일 수 있다. 그러나 범어른 자체가 영험한 인물로 형상화되고 있기에, 그의 사소한 행위들은 강사리 사람들을 크게 동요시킨다.

八龍 그만 울어. 범 갔다.

범 어허. 이러다 9년장마 되겠다. 비가 통 잘 생각을 얹네.

八龍 놀래라. 여태 안 갔소.

범 나 소머리 맨들어 준다고 굶허는디 가문 서운허지.

八龍 소머리 보름 전에 가져가지 않았소.

범 저쪽 물가에 遮日쳤어. 소머리다 칼 꽃고 좌장 좌장—

八龍 누가 遮日을 쳐요.

범 자네 아우.

八龍 개가 遮日을 왜 쳐요.

범 가 이르소. 내가 여기 자주 뵈믄 안좋아. 피기맛 들였다간 人命 다 쳐. 그러믄 우리가 또 원수지간이 되고 마을 장정들 죽창에 지게 작대기 들고 나 두들겨 패고 찌르고— 에고 무서. 나하고는 앞으로 그런 짓 절대로 말어.

그새 우리 너무 오래 떨어져 지내지 않았는가. 어디 가?

八龍 遮日 거두러 가요.

범 벌써 파했어. (뒤에 숨겨쥐고 있던 소머리 빠다귀 내 뵈다)

나도 벌써 해갈하고.

八龍 봐요— 또 뉘집 찾아가 저승사자 했어요.

범 소머리 가져오면 안 잡아먹지.

(문득 범의 눈에 불을 켜 듯 광채가 번득인다.)

히득 재주넘는가 장대같은 바람소리에 실려 대나무 숲으로 사라진다)

八龍 (소리소리 지른다)

당신이 꼬득였지. 소머리 맨들자 한탕 허자. 우리 아우 그런 궁리 못헤요.

보시요. 어디 숨었어요. 나와 날 보라구요. 이리 나와.⁴⁴⁾

위의 인용문은 범어른이 그 마을을 떠나지 않고 하룻이를 시켜 계속 곳을 하게 만들고 있는 것이 드러나는 장면이다. 범어른은 등장할 때마다 까치를 전령으로 내세우고 몸이 여섯 등분으로 나뉘어져 자유자재로

44) 오태석, <용호상박>(남산드라마센터 공연대본), 목화 레퍼토리 컴퍼니, 2007, 16면. 앞으로 본문에 원문을 인용할 때에는 본문에 면수만을 표시하기로 한다.

움직이는 커다란 범 한 마리를 대동한다. 그 호랑이는 앞에는 쇠스랑 손을 뒤에는 큰 꼬리를 달고 있으며 수시로 지팔룡의 몸을 쳐서 자신의 존재를 알린다. 그리고 위의 인용문에서 보는 것처럼 범이 갔다며 기뻐하고 있는 팔룡에게 나타나 그 꼬리를 휘둘러 놀래킨다. 범어른은 마치 재미난 장난감을 만난 듯 가던 길을 멈추고 강사리에 눌러 앉아 하룡이가 만들어다 주는 소머리를 먹으려고 한다. 범어른이 강사리에 머무르게 되는 것에는 어떤 필연적인 이유가 없지만, 그의 우연한 행위는 <용호상박>에 갈등 상황을 불러일으킨다. 인용문에서 보듯이 범어른은 자신이 얼마나 위험한 존재인지를 정확히 알고 있고 자신이 그곳에 계속 머물면 안 좋다는 것도 알고 있다. 그래서 자신과 마을 사람들이 적대적인 관계를 맺지 않기를 바라는 염원을 내비치기도 한다. 그러나 범어른은 이미 마을 사람들 동요시키기 시작했다. 그는 늙은 노인네들 꿈에 나타나 소머리를 내놓지 않으면 잡아먹겠다고 으름장을 놓아 소머리를 만들도록 하고 있으며 지하룡이를 현혹해 계속 곳을 벌이게 만들고 있는 것이다. 이승에서 한번 놀아보자는 것치고는 강사리 사람들에게 막대한 피해를 주고 있는 것이다. 그런데 범어른의 '판짓거리'로 만들어지는 '틈'은 관객들을 자연스럽게 극 속으로 끌어들이는 효과가 있다. 강사리에 주저앉아 사람들을 위협하는 범어른을 보면서 관객들은 그가 영험함을 남용하고 있다는 생각을 하게 되는 것이다. 범어른의 '판짓거리'는 “과괴적인 본능”⁴⁵⁾을 드러내는 행위이기에 관객들은 그의 행위에 대해 비판적인 거리를 두게 된다. 그리고 곳을 말리는 팔룡에게 하룡이 “예, 범이 들어앉았어요. 우린 한 몸이요”(19면)라고 말하는 것에서 범어른은 이제 명복을

45) 김향은 <용호상박>의 범어른에 주목하면서, “아우를 재물욕에 빠지게 만들고 속임수를 쓰고 또 야수적인 공격성을 띤 범어른은 인간 안에 잠재되어 있는 파괴적인 본능의 상징”이라 해석하고, “이 작품은 이기심, 탐욕, 권력욕으로 혼탁해진 세상에 복을 기원하는 연극”이라 평가했는데, 일면 타당성이 있다고 보인다. - 김향, 『혼탁한 세상에 복을 기원하는 노래 - <용호상박>과 <아름다운 남자>』, 『객석』 2006년 1월호, 월간객석, 171면.

빌어주는 서냥이 아닌 탐욕의 상징으로 인식되고 있다. 관객들은 용왕의 권능까지도 흉내내는 범어른의 행위를 보면서, 영험한 능력을 지녔지만 탐욕으로 그 능력을 남용한다는 비판적인 사고를 하게 된다. 범어른의 '판짓거리'가 만들어내는 '틈'은 선악을 동시에 행할 수 있는 권능에 대한 반성을 유발하는 것이다. 범어른은 어부(용왕)와 소머리를 놓고 싸우던 중 팔룡을 돕겠다고 하다가 결국 팔룡과 하룡을 모두 죽게 만드는 비극적인 사건을 일으킨다. 그런데 이때 관객들은 범어른의 권능에 대한 또 다른 측면의 반성도 하게 된다. 지씨 형제는 범곳의 제의적 의미를 잊고 현실적인 돈벌이에 치중하다 그들 스스로 화를 불러왔을 수도 있다는, 범어른이 이들을 응징했다는 해석을 하게 되는 것이다. 그래서 범어른의 '판짓거리'가 만들어내는 '틈'은 영험한 권능에 대한 반성, 탐욕이 불러오는 인과응보에 대한 공포 그리고 죽음에 대한 비극적인 정감 또는 '교훈적인 면모'⁴⁶⁾라는 관객의 다양한 사유로 채워진다.

범 조신— 절로 들어가 털 깎고 내 민가엔 다신 밭길 않겠네.

妻 일년에 한번은 들려야지요 그전 모냥.

범 매년 와?

妻 그래야 이 강사리 범곳 계속허지요. (둘러본다)

범 아니네. 내 다신 안 올라네.

내가 와서 이러구 의종던 兄弟 죽지 않아도 될 兄弟 이 지경 맨들지 않았어.

妻 그런게 다음에 오거든 살생말고 명과 복을 주세요.

범 (손사레 치며)

택두 없는 소리 말어. 나 그런 거 몰라.

46) “제목에 기인한 작품이라 생각되어졌다. 늘 그렇듯이 결코 간과할 수 없는 연출의 주제의식이 있고 배우들은 그에 걸맞는 한국적인 울림과 추임새의 끈을 놓고 있지 않다. 박진감보다는 잔잔한 이야기로 다가온다. 모든 것에 인과응보가 있듯 이번극이 참 교훈적이라 좋다.” - 2005년 12월 4일 4시반 공연 관객 설문지.

잡아먹는 거 말고 아는 게 뭐 있가디.

妻 전에 어른이 이 마을 서낭하셨어요.

범 서낭이 뭐여.

妻 하늘과 땅이 생기고 사람이 생기고 천하만물이 생겨나고 불이 생겨나고 고기잡이 생기고 범이 생기고 국사서낭님이 생기고 동네마다 서낭님이 생기셔 가지고 마을에 가가호호 자손들 명과 복을 빌어주셨는데 이 강사리에만 서낭님이 없어 크게 걱정하던 중 하루는 번듯한 이마에 임금왕자(王)를 새긴 어른이 저 대숲으로 이리구 지나가시더라고요. 그래 마을 사람들이 얼른 길 막아 절 올리고 우리 마을에 아직 서낭이 안 계십니다.

어른께서—

범 생각나네— 그런데 내가 왜 이런 꼴 됐나. (둘러본다)

妻 어째서요. 그저 흰허신디요.

범이 뒤로 물린다.

뒤돌아보고 대숲으로 들어간다.

妻 내년이 꼭 오셔유.

대숲이 흔들린다.

妻 가가호호 애들 명도 주고 복도 주셔유.

(절 올린다)

(「용호상박」, 27~28면.)

<용호상박>에 등장하는 인물들은 모두 범긋의 의미를 잇은 듯했다. 범어른은 자신이 왜 강사리에 왔는지 그 이유를 잇고 야수성을 드러내 형제들을 죽게 만들었으며, 지씨 형제들 역시 범긋의 제의적인 면모를

잇은 채 돈벌이로만 여기고 있었다. 그런데 지씨 형제가 죽은 뒤 자책하고 있는 범어른에게 妻(이수미 분)가 그의 해야 할 일들에 대한 기억을 되살린다. 처는 범어른에게 서낭신으로서의 역할을 환기시키고 다시 그 기능을 발휘할 것을, 인간들에게 명복을 주며 보살피 줄 것을 부탁하는 것이다. 처는 자신의 남편인 하룡은 물론 그의 형인 팔룡까지 잃었다. 처는 이유를 따지고 들면서 그 모든 것을 범어른 탓으로 돌릴 수도 있는데, 그런 내색 없이 오히려 복을 빌어 달라는 뜻을 내비치고 있는 것이다. 처의 행위는 미련스럽게 여겨질 수도 있지만, 그녀의 그런 태도는 범의 영험함에서 자신을 지키는 행위이기도 했다. 범은 처 역시 물어죽일 수 있는 야수성과 영험함을 지닌 영물이기 때문이다. 처는 범의 위협으로부터 자신을 지키고 범의 영험함을 인간을 보호해 주는 힘으로 전환시키기 위해 범어른의 문화적 기억을 환기시킨다. 그리고 그녀의 이러한 태도는 남편의 죽음과 범의 영험한 능력을 그대로 받아들이고 포용하는 넉넉한 자세로 볼 수 있다.⁴⁷⁾ 관객들은 범어른의 ‘딴짓거리’에 대해 다양한 사유를 하던 중 처가 범을 대하는 태도를 보면서 ‘자기를 지키고 남을 존중하는 창조적인 질서의 생명력’⁴⁸⁾을 경험하게 된다. 그리고 이로 인해 처의 행위는 “여유, 관용, 자비, 공경, 사랑”⁴⁹⁾의 속성으로 설명할 수 있는 ‘틈’이 있는 행위로 인식된다. 범어른의 ‘딴짓거리’로 만들어지는 ‘틈’은 영험함을 남용하는 것에 대한 반성, 공포, 비극적 정서, 교훈 등으로 채워지지만, 처의 관용적인 태도에서 발생하는 ‘틈’은 자신을 살리고 타인을 살리는 창조적인 질서의 생명력으로 메워진다고 볼 수 있다.

47) 김남석은 “범의 등장이 생태 위기와 인성 파괴의 문제가 아니라, 마을의 헤프넵과 어이없는 개과천선으로 이어지는 것은 재고해야 할 대목” (김남석, 「복고와 변화의 맞바람」, 『관점 21』 2005 겨울·2006 봄, 도서출판 게릴라, 2006, 83면 참조)이라고 지적하고 있는데, 이는 재고해 보아야 할 평가라 여겨진다.

48) 김지하, 『생명학 1』, 화남, 225면.

49) 위의 책, 226면.

5. 민담(民譚)적인 무대 공간의 '틈'

<용호상박>은 비극적인 이야기임에도 실제 관객들은 '이전 작품에 비해 전래동화와 같은 단순함을 느꼈으며 그러면서도 인간을 비롯하여 미물들과 교우하며 살아가는 삶에 대해, 잊힌 것들에 대해 다시 한번 성찰하게 된다'는 반응을 보인다.⁵⁰⁾ 또한 김방옥은 이러한 다수의 관객들의 견해를 총괄하여 평가하듯, "단순성과 자연스러움이 고졸미(古拙美)의 경지를 이루었"고 '작품에 단순미, 자연미 그리고 생명력이 넘치며 한국인의 긍정적인 세계관을 자연스럽게 표출하였다'⁵¹⁾고 극찬하기도 했다.⁵²⁾ 그리고 실제 관객들이 설문지를 통해 가장 인상 깊은 장면으로 서술한 것은 '닭', '까치', '호랑이' 등 배우들이 형상화하는 자연 생물들의 모습이었다. 범곳을 시작하기 전 하룻의 처가 닭을 몰고 들어올 때부터 관객들은 재미있다는 듯 웃음보를 터뜨린다. 닭 역할을 한 배우는(2005공연 주혁준, 2007공연 이해영과 송경화 분) 머리에 벼를 달고 등장해 닭의 습관, 목소리 등을 흉내 내며 진짜 닭인 양 무대를 돌아다닌다. 닭이 아니면서도 닭인 듯 연기하는 배우들의 천연덕스러움에 관객들은 웃음으로

50) "무대 연출이 좋았습니다. 조명과 음악이 몽환적이고 설화 같은 분위기를 잘 표현하시는 것 같습니다. 선과 악을 복과 재앙을 함께 상징하는 호랑이의 의미가 여운을 남깁니다." - 2005년 11월 26일 4시반 공연 관객 설문지. ; "단순한 이야기인 줄 알았는데 대단한 이야기가 되어버렸습니다. 사람과 범, 용왕과 사랑... 세상을 살아나가는 것은 인간뿐 아니고 세월이 지나고 잊혀지며 지나치고마는 것들이 있네요. 해한 짐승이 아닌 병과 복을 주는 짐승으로 받아들이는 것을 보면 역시 사람은 강한 것 같습니다." - 2005년 12월 2일 공연 관람 설문지.

51) 김방옥, 『생명과 긍정의 곳, 그리고 실용주의적 역사인식』, 앞의 책, 107면.

52) 이에 비해 백로라는 "유머가 섞인 오태석의 기발한 발상은 이 공연에서도 여전히 살아 있"지만 "치열한 갈등과 대결의식에서 벗어나 있으며 마치 이야기꾼이 이야기를 들려주는 듯한, 편안한 안식을 주는 전래동화의 세계"를 구현했다며 이에 대한 아쉬움을 토로하고 있다. - 백로라, 『오태석 연극 제 멋대로 읽기』, 한국연극평론가협회 세미나 발표글, 2008.11.22, 7~8면 참조.

반응하게 되는 것이다.

민담적인 분위기를 표출하는 <용호상박>의 무대를 살펴보면, 무대 중앙의 마당을 중심으로 뒷무대에는 울창한 대나무숲이, 앞무대에는 바다를 표현한 듯한 움푹 파인 공간이 만들어져 있다. 바다 공간에서는 갈매기가 날아다니고 천장에는 해마 모빌이 매달려 객석으로 반짝반짝 빛을 내보인다. 이러한 무대 장치는 산과 바다가 공존하는 공간이라는 것을 제시하는 것인데, 오태석이 이렇게 무대 장치를 한 이유는 범곳을 하는 강사리의 자연적인 조건, 즉 산과 바다가 접해 있는 시공간을 무대에 옮겨 놓기 위한 것이었다. 강사리는 남산 드라마센터로 옮겨 오면서 사실적인 듯하면서도 우화적이고 민담적인 단순미가 흐르는 공간으로 변모되었다고 볼 수 있다. 산과 바다가 있고 갈매기가 날아다니고 닭이 돌아다니고 까치가 등장하는 무대는 그 자체로 자연스럽게 생명력이 넘치는 공간으로 인식되기에 충분하다. 그런데 극이 진행되면 이처럼 짝 찬 듯한 무대에 '쓰이지 않는 의자'와 같은 틈새가 발견된다. 바로 바다 공간이 '쓰이지 않는 의자'와 같은 '틈새 공간'이라 할 수 있다.

<용호상박>이라는 제목에 따르면 범과 용이 등장해야 할 듯하지만, 범은 출몰하되 용왕은 등장하지 않는다. 그리고 무대 앞 바닷가는 무대를 파기까지해서 만들어놓은 공간이지만, 갈매기가 날아다닐 때 외에는 활용되지 않는다. 용왕의 심부름으로 해마(황정민 분)가 한번 등장하지만 바닷가 공간에서가 아닌 무대 중앙의 둔덕에서 등장한다. 바닷가 공간도, 용왕도 <용호상박>의 '쓰이지 않는 의자'로 연출되고 있는 것이다. 그런데 이와 같은 바닷가, 용왕이라는 '틈새'는 관객들의 상상력을 어부들의 행위 쪽으로 열어놓으며, 그들의 극행동을 통해 바다와 용왕에 대해 상상하도록 유도한다. 어부들은 사람들이 날아갈 듯 강하게 바닷바람이 몰아치고 있는 장면을 실감나게 연기해 관객들을 경탄하게 만들며 범곳을 마친 뒤 소머리를 묻을 때 '회다지 소리'⁵³⁾를 불러 신명을 돋우고 말향고래가 올라왔다며 신나게 북춤을 추기도 한다. 한편 말향고래를 잡기 위

해 바다에 배를 띄우기 전에는 지씨 형제들에게 고사지낸 소머리를 내놓으라며 살기등등한 모습을 드러내기도 한다. 이러한 어부들의 행위는 '쓰이지 않는 의자' 공간이라 할 수 있는 바닷가와 용왕의 이미지를 상상하게 하는 행위들인 것이다. 어부들의 극행동을 좀더 면밀히 살펴보면, 그들은 극 내부에 긴장·이완을 만들어내면서 그 존재감을 드러내는 것이 특징이었다.

소머리를 땅에 묻으며 어부들이 불렀던 '회다지 소리'⁵⁴⁾는 땅을 다지는 소리로 내용은 의식요이지만 노동요의 성격을 지니고 있기에 흥겨운 느낌을 준다. 장례식 중 무거운 분위기 속에서 회다지꾼들의 흥겨운 장단과 함께 달공질하는 동작은 독특한 분위기를 만들어낸다. 회다지 소리는 즐거운 사설로 죽음을 넘어서고자 하는 의도를 드러내는 소리로 죽음에 대한 무거운 마음을 벗고 놀이를 위한 신명풀이의 분위기를 만들어주는 것이다. 어부들의 이 노래는 소머리를 묻는 의식 과정에 활기를 불어넣으면서 극적 이완의 리듬을 만들어낸다. 그리고 어부들은 지씨 형제들 간의 갈등이 고조될 때에 등장해 복춤을 추며 극적인 리듬을 이완시키는가 하면 소머리를 두고 싸움을 벌임으로써 극적 긴장감을 유발시키기도 한다. 어부들은 이처럼 극적 리듬을 주도하는 가운데 자신들의 존재감을 드러내는데, 이들의 생명력있는 이미지는 바다속 용왕의 이미지를 상상하게 만드는 것으로, 어부들이 소머리를 두고 싸움을 하는 것은 용왕의 소머리 싸움이라고도 볼 수 있다. 용왕은 어부를 앞세워 범어른과 소머리 싸움을 벌이는데, 범어른 역시 손님(이현식 분)을 내세운 것이어서 이들의 싸움은 마을 사람들을 앞세운 간접적인 싸움이 된다. '쓰이지 않는

53) '회다지 소리'는 시신을 묻고 회를 섞은 흙으로 무덤의 봉분을 다질 때 부르는 소리다. 회다지 소리는 죽은자의 입장에서 후회와 이승에서의 삶에 대한 당부의 기능을 한다. 살아 있는 사람들을 위로하고 새로운 삶에 대한 의지를 북돋워주는 것이다.

54) 유효철 외, 「전통 민요의 현장 문화 콘텐츠화 방향 연구 - 양주 상어 회다지 소리를 중심으로」, 『인문콘텐츠』 7호, 인문콘텐츠학회, 2006, 86면.

의자'와 같은 '틈'으로 여겨지던 바닷가 공간과 용왕은 직접적으로 무대에 가시화되지 않은 상태에서 어부들을 통해 우회적으로 범과 대립한다고 볼 수 있다.

'쓰이지 않는 의자'는 '빈 공간'으로 브룩이 말한 '개방적인 사고'를 불러일으키는 무대 장치였다고 볼 수 있다. 그리고 그 '틈'을 어부들의 행위로 메우는 과정에서, 어부들의 역동성과 생명력이 바다 용왕 이미지로 전이된다. 그런데 용왕이 직접 나서지 않은 채 어부들을 앞세우고 범어른 역시 손님들을 부추겨 소머리를 가져가려 할 때, 이 범과 용왕 간의 갈등은 양분되어 있음에도 그 어느 쪽을 선악으로 규정할 수 없어 이항대립성을 탈피하는 대립 관계로 여겨진다. '쓰이지 않는 의자'라는 공간의 용왕과 '딴짓거리'를 하는 범어른이 보여주는 '틈'은 이항대립적인 갈등보다는 소머리를 사이에 둔 한판 힘겨루기로 여겨지는 것이다. 범어른과 용왕 간의 싸움은 '틈 만들기'로 형상화되었기에 이항대립적인 관계를 해체하는 민담, 전래동화 같은 우화적 이미지를 만들어냈다고 볼 수 있다. 이 싸움은 승패를 가리기 어려우며 그 '틈'을 채우는 역동성으로 인해 <용호상박>의 무대는 생명력이 넘쳐나는 것으로 인식된다.⁵⁵⁾

6. 결론

이 글은 오태석이 자신의 극작·연출의 원리라 밝히고 있는 '틈 만들

55) "이전의 오태석 선생님 작품의 성격과는 조금 다르다는 게 느껴졌다. 전에는 불같은 뜨거움이 있었다면 지금은 부유하는 듯 물 같은 유유함이 있는 듯하다. 상황이 극적으로 치달음에도 감정적으로 과욕하지 않고 관객이 느끼고 생각할 수 있는 여유를 준 것 같다"(강조 - 인용자) - 2007년 2월 9일 공연 관객의 설문지. 이 설문 내용은 실제 관객이 오태석의 '틈 만들기'를 자연스럽게 잘 받아들이며 그 '틈새'를 메웠음을 반증하는 것으로 볼 수 있다.

기'를 구체적으로 체계화하고 이러한 원리가 <용호상박>에 어떻게 구현되고 있는지를 규명하는 것이었다. 연구 결과를 정리하면 다음과 같다.

'틈새'는 '열린 공간'이라는 의미를 선취하면서 '벌어진 곳'을 말하는 데, 오태석의 '틈 만들기'는 의도적으로 짝 짝인 구조와 무대에 균열을 일으키는 방식이라 할 수 있다. 오태석은 '틈'을 만들어 관객들이 그 '틈'을 통해 작품에 개입하도록 유도하는데, 관객들이 어떻게 상상하느냐에 따라 그 의미 해석이 달라질 수 있다. 그의 '틈 만들기'는 관객들의 미결정적인 경험을 유발하는 극작·연출 방식이라 할 수 있는 것이다. 그리고 작품에 구현된 '틈'은 관객의 개입으로 직선적이지 않은, 다성적인 목소리들 간의 대화가 이루어지는 공간으로 볼 수 있다. '틈'에 개입하는 관객들은 각자 자신들의 현실적이면서도 사회·역사적인 인식을 드러내기 위해, 이 '틈'은 다양한 목소리들 간의 대화가 이루어지는 공간이 되는 것이다. 다양한 목소리들의 대화로 인해 '틈'은 이분법적인 사고 과정이 해체되며 '자아성과 타자성이 공존하는 대화의 공간'으로 화한다.

오태석의 '틈 만들기'는 크게 네 가지 원리로 체계화할 수 있었다. 첫 번째 '틈 만들기' 원리는 이야기와 장면 설정 시 생략과 비약을 통해 '틈'을 벌리는 것이며, 두 번째 원리는 등장인물들이 애초의 목적을 잊은 채 '딴짓거리'를 하도록 설정함으로써 발생하는 '틈'이다. 세 번째 원리는 무대에 '쓰이지 않는 의자'를 설정해 빈 공간을 만들어내는 것이고, 네 번째 원리는 배우들이 무대에서 관객을 바라보도록 연출하는 방식에서 만들어지는 것이다.

오태석의 '틈 만들기'는 '없어도 될 만한', '우연한', 때론 '쓸데없는' 행위나 무대 공간을 '틈'으로 변용하는 것이었는데, 이는 관객들의 '틈 채우기'에 대한 새로운 인식의 전환을 수반하는 것이었다. 그 '틈'은 다양한 목소리들 간의 대화가 이루어지는 공간으로 이분법적인 사고를 넘어서며 논리를 초월한 생명력이 유입되는 '열린 공간'인 것이다. 이러한 '틈 만들기'의 원리에 따라 <용호상박>에 구현된 '틈'과 이 '틈'을 채우는 관

객들의 심미적 경험을 살필 때에 다음과 같은 연구 결과를 얻을 수 있었다.

<용호상박>에서는 크게 세 가지의 '틈'이 주도되고 있었는데, 첫 번째로 논할 수 있는 것은 범곳에서 만들어지는 '틈'이었다. 강사리 범곳은 연극 놀이적인 성격이 강한 곳으로, 오태석은 이 곳을 극중극 구조로 형상화하고 있었다. 범곳의 '틈새'는 극중 관객인 범어른과 무당들, 그리고 객석의 관객이라는 두 층위의 관객 참여로 채워지고 있었다. 범곳은 삶의 희망과 기원을 담은 제의적인 공간, 생명의 안정과 풍어에 대한 확인으로 '신명나게 노는 공간'이었지만, 그 '틈새'에 극중 관객인 범어른과 지팔룡의 탐심이 개입되면서 살인을 부르는 곳으로 변모된다. 그러나 그러한 범곳을 바라보는 객석의 관객들은 그 '틈새'에 '반성'이라는 의식을 채워넣는다. 관객들은 범곳의 '틈새'에 탐욕이 개입하는 것을 보면서 역으로 제의성을 되살려야 한다는 반성을 하게 되는 것이다. <용호상박>의 극중극 범곳은 범어른의 탐심으로 비극적인 연극놀이가 되었지만, 변질된 범곳을 반성하는 자세로 바라보던 관객들에 의해 문화적 기억이 되 살아나는 범곳이 된다고 볼 수 있다.

두 번째로 논했던 '틈'은 범어른의 '딴짓거리'로 만들어지는 '틈'이었다. 범어른은 범곳이 끝난 후 마을을 떠나지 않고 눌러앉는데, 이 '딴짓거리'를 통해 '틈'이 생성되었다. 범어른의 '딴짓거리'는 자신이 해야 할 일을 잊은 채 소머리를 차지하는 재미에 빠져버리는, 안 해도 될 만한 행위를 통해 생성되는 '틈'이라 할 수 있다. 그런데 범어른은 '딴짓거리'를 통해 마을 사람들을 괴롭히고 급기야 지씨 형제들을 죽음으로 몰아가기에, 관객들은 그 '틈'을 영험한 권능에 대한 반성, 탐욕이 불러오는 인과응보에 대한 공포 그리고 죽음에 대한 비극적인 정감 또는 '교훈적인 면모'라는 다양한 사유로 채우게 된다. 그리고 관객들은 범어른의 '딴짓거리'에 대해 다양한 사유를 하는 중에 처가 범을 대하는 태도를 보면서 '자기를 지키고 남을 존중하는 창조적인 질서의 생명력'을 경험하게 된다. 처는

범의 위협으로부터 자신을 지키고 범의 영험함을 인간을 보호해 주는 힘으로 전환시키기 위해 범어른의 문화적 기억을 환기시킨다. 이로 인해 관객들은 처의 행위를 “여유, 관용, 자비, 공경, 사랑”의 속성으로 설명할 수 있는 ‘틈’이 있는 행위로 인식한다. 범어른의 ‘땀짓거리’로 만들어지는 ‘틈’은 영험함을 남용하는 것에 대한 반성, 공포, 비극적 정서 등으로 채워지지만, 처의 관용적인 태도에서 발생하는 ‘틈’은 자신을 살리고 타인을 살리는 창조적인 질서의 생명력으로 메워진다.

세 번째로 연구한 ‘틈’은 용왕이 사는 바다 공간이 ‘쓰이지 않는 의자’와 같은 ‘틈’으로 설정된 것에 대한 연구였다. 그 ‘틈새’는 관객들의 상상력을 어부들의 행위 쪽으로 열어놓으며 그들의 극행동을 통해 바다와 용왕에 대해 상상하도록 유도한다. 어부들의 행위는 극 내부에 긴장·이완을 만들어내면서 그 존재감을 드러내는 것이 특징이었으며 어부들의 역동성과 생명력은 바다 용왕의 이미지로 전이되었다. 어부들이 소머리를 두고 손님과 같등하는 것은 이들을 앞세운 용왕과 범어른의 대립이라고 할 수 있는데, 이들의 같등은 양분되어 있지만 그 어느 쪽을 선악으로 규정할 수 없는, 이항대립성을 탈피하는 대립 관계라 할 수 있다. 범어른과 용왕 간의 싸움은 ‘틈 만들기’로 형상화되었기에 이항대립적인 관계를 해체하는 민담, 전래동화 같은 우화적 이미지를 만들어냈다고 볼 수 있다.

이 논문의 의의는 다른 작품에서도 활용될 수 있는 오태석의 ‘틈 만들기’ 원리를 체계화하고 이를 토대로 <용호상박>을 연구하여 ‘쓸데없는 행위’, ‘안 해도 될 행위’ 등으로 만들어진 ‘틈’을 관객들이 삶에 대한 반성, 생명력 등으로 채우는 과정을 규명한 것에 있다. <용호상박>의 세 가지 형태의 ‘틈’들은 두 개 층위의 관객들에 의해 채워지거나, 다양한 목소리들로 채워지거나 혹은 연상적인 요소들에 대한 이미지로 채워지는 등 다채로운 방식을 보여주고 있었다. 한마디로 오태석의 ‘틈 만들기’는 전통 예술 양식에서 볼 수 있는 ‘비움-채움’의 원리를 원용한 ‘틈 만들

기-생명력으로 채우기’라 할 수 있다. <용호상박>의 ‘틈의 미학’은 물질만능주의적인 삶 속에서 잊힌 것들, 생명력을 잃은 것들에 생기를 불어넣고 ‘열림’이라는 속성으로 인해 다양한 사유를 가능하게 하고 또 그 과정에서 이항대립적인 관계가 해체되면서 자기를 지키고 남을 존중하는 생명력을 경험하는 것이었다.

참고문헌

1. 기본자료

- 오태석, <용호상박>(남산드라마센터 공연대본), 목화 레퍼토리 컴퍼니, 2007.
 <용호상박> 2005년 공연녹화비디오
 <용호상박> 2007년 공연녹화비디오
 『2005년 <용호상박> 관객설문지』, 아롱구지 기획실, 2005.11.24.~12.17.
 『2007년 <용호상박> 관객설문지』, 아롱구지 기획실, 2007.2.17.~2.25.
 『<용호상박> 프로그램』, 2007.2.17.~2.25.
 『제42회 동아연극상 대상에 극단 목화의 ‘용호상박』, 『동아일보』, 2006.10.15.
 오태석, 『백마강 달밤에』(오태석 희곡집1), 평민사, 1994.
 _____, 『심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가』(오태석 희곡집2), 평민사, 1994.

2. 단행본 및 논문, 리뷰

- 김만수, 『무의식 탐구로서의 연극: 오태석의 <자전거>』, 『한국극예술연구』 제22집, 한국극예술연구학회, 2005.
 김방옥, 『21세기를 여는 연극: 몸, 퍼포먼스, 해체』, 연극과인간, 2003.
 _____, 『열린 연극의 미학』, 문예마당, 1997.
 김용수, 『한국연극해석의 새로운 지평』, 서강대출판부, 1999.
 김익두, 『관소리, 그 지고의 신체 전략』, 평민사, 2003.
 김지하, 『생명학 1』, 화남, 2008(2003).

- 김향, 「오태석의 <앞산아 당겨라 오금아 밀어라> 퍼포먼스 연구」, 『한국연극학』 22호, 한국연극학회, 2004.
- 유효철 외, 「전통 민요의 현장 문화 콘텐츠화 방향 연구 - 양주 상여 회다리 소리를 중심으로」, 『인문콘텐츠』 7호, 인문콘텐츠학회, 2006.
- 이상란, 「<내사랑 DMZ>의 수용미학적 연구」, 『한국연극학』 20호, 한국연극학회, 2003.
- _____, 「오태석 극작술 연구 - '백마강 달밤에'에서 꿈과 문화적 기억의 기능」, 『현대문학의 연구』 29집, 한국문학연구학회, 2006.
- 오태석 · 서연호 대담, 『오태석 연극 실험과 도전의 40년』, 연극과인간, 2002.
- 차봉희 편저, 『수용미학』, 문학과지성사, 1985.
- 최문규 외, 『기억과 망각』, 책세상, 2003.
- 하효길, 『강사리 범곳』, 열화당, 1989.
- 한림대학교 인문학연구소 엮음, 『서양문학에 비친 동양의 사상』, 예문서원, 2000.
- Anne Ubersfeld, 신현숙 옮김, 『연극기호학』, 문학과지성사, 1994.
- Robert C. Holup, 최상규 옮김, 『수용미학의 이론』, 예림기획, 1999.
- Johan Huizinga, 김윤수 옮김, 『호모 루텐스』, 까치, 2005(1981).
- Richard Schechner, Performance Studies, London:Routledge, 2002.
- Roger Caillois, 이상률 옮김, 『놀이와 인간』, 문예출판사, 2003(1994).
- Umberto Eco, 김운찬 옮김, 『소설 속의 독자』, 열린책들, 1996.
- 김남석, 「복고와 변화의 맞바람」, 『관점 21』 2005 겨울 · 2006 봄, 도서출판 게릴라, 2006.
- 김방옥, 「생명과 긍정의 곳, 그리고 실용주의적 역사의식 - <<용호상박>>」, 『연극평론』 2006년 봄호, 한국연극평론가협회.
- _____, 「극단 목화 <용호상박> & 연희단거리패 <아름다운 남자>」, 『한국연극학』 2006년 1월호, 한국연극학회.
- 김향, 「혼탁한 세상에 복을 기원하는 노래 - <용호상박>과 <아름다운 남자>」, 『객석』 2006년 1월호, 월간객석.
- 백로라, 「오태석 연극 제 멋대로 읽기」, 한국연극평론가협회 세미나 발표글, 2008.11.22.
- 오태석, (이상란 특별인터뷰) 「오태석과 한일연극교류」, 『연극평론』 2005년 겨울호, 한국연극평론가협회.

Abstract

A Study on the Aesthetic Value of “the Teum (the Opening)” of
Yonghosangbak created by Oh Taesuk

Kim Hyang

The purpose of this article is to evaluate the elements of Oh Taesuk's “Teum (an opening) creation” and its affect upon the aesthetic value of the play *Yonghosangbak*.

The “Teum” is an opened space produced by the imagination of spectators. The spectators can viscerally experience the aesthetic meaning of the Teum. Oh creates the Teum by cracking well-made structures and intentionally emptying space on the stage to in order to cause the spectators to take part in the play.

I extracted four elements of Oh's “Teum creation” from his essays and then examined *Yonghosangbak* based on these concepts. The first element is omitting something from the story; there may be a leap in the scenes and plotline. The second feature is having the characters engage in useless actions. The third component is setting up useless open spaces on stage. The last element is directing that actors to see the spectators.

I found that Oh created Teums using useless/unnecessary actions which produced a space that the spectators then filled with reflections about life and viability. By studying *Yonghosangbak*, I discovered three kinds of Teums. I found a Teum in the Bumgoot(an exercism), Bumereun's needleless actions and Yongwhang's space in the stage. There permeated the spectators' imaginations: various kinds of voices and associated things in the ‘Teum’.

To sum up, Oh's ‘Teum creation’ is based upon invoking a sense of “emptiness” then “filling” in the audience, which is one of the primary principles of Korea Traditional

Performances. The aesthetic value of the Teums in *Yongbosangbak* is to revive the lost hope and the things that were forgotten at the advent of the material civilization: to think with an open mind, to end oppositional attitudes and conflict, and to experience viability which is to keep one's life and to respect others.

Key words : Teum (an opening), emptiness, opened space, mutual understanding, imagination of spectators, play, viability

접 수 일 : 2009년 2월 27일

심사기간 : 2009년 3월 1일~4월 10일

게재결정 : 2009년 4월 10일