

# <어머니>에 나타난 기억의 형상화

-김명곤과 이운택의 연출 비교를 중심으로-

김숙경\*

### <차례>

1. 머리말
2. 이질적 시공간 해체를 통한 기억의 형상화
  - 2.1. 무대영역 활용
  - 2.2. 인물 해체
  - 2.3. 시선 처리
3. 집단적 이미지로 구현된 기억의 형상화
  - 3.1. 민족의 원형적 이미지
  - 3.2. 근대사의 상흔의 이미지
4. 맺음말

### <국문초록>

본고는 기억의 형상화 양상에 주목하여 <어머니>의 고유한 특성과 한계를 재조명하는데 연구목적을 두고 있다. 이를 위해 김명곤과 이운택의 연출 비교를 연구방법으로 선택함으로써 희곡분석 중심이던 <어머니>의 선행연구와 차별화하였다.

극작가 이운택은 희곡 <어머니>에서 기억의 형상화를 위해 이질적인 시공간을 해체시키고 있다. 이 작품에서 시공간의 해체는 ‘혼재’의 방식으로 나타나고 있다. 즉, 이질적인 시공간들, 다시 말해, 어머니가 구술하는 시점인 현실의 시공간, 기억의 대상인 과거의 시공간, 그리고 저승의 시공간 등이 어떤 경계나 분리 없이 동시에 공존하는 것이다. 김명곤과 이운택은 시공간 해체의 무대화여 있어 ‘무대영역 활용’, ‘인물 해체’, ‘시선 처리’ 등의 관점에서 차이를 보여준다. 무대영역 활용에서 김명곤은 빈 공간의 원리를 활용하여 두 시공간의 이질성을 최소화시킨 쉬임을 연출한다. 또한 극의 처음부터 일정한 양상으로 시공간을 해체한다. 반면, 이운택은 두 시공간의 이질성을 극대화시켜 낮 설고 과감한 쉬임을 시도하며, 극이 진행되면서 시공간 해체 양상도 ‘확대되는’ 느낌으로 연출하고 있다. 둘째, 인물 해체에 있어서는 김명곤이 최소화시켜 연출한 반면, 이운택은 희곡에서의 의도를 살려 인물 해체를 극대화시키고 있다. 셋째, 김명곤은 대부분의 회상 장면에서 어머니의 시선을 정면으로 향하게 해, 현재와 과거 사이에 ‘거리를 두는’ 느낌을 연출한 데 반해, 이운택은 어머니의 시선 처리에 변화를 주어 현실과 과거 간의 관계를 심화시키고 있다.

어머니가 기억하는 과거는 어머니 개인의 사건과 정서로 구성되는 ‘개인적’ 이미지보다 민족 구성원과 관련된 ‘집단적’ 이미지의 비중이 높다. 이 작품에서 집단적 이미지들은 크게 두 가지 범주로 수렴되는데, 이는 곧 ‘민족의 원형적 이미지’와 ‘근대사의 상흔의 이미지’이다.

민족의 원형적 이미지는 오브제, 이야기, 행위, 노래 등 다양한 층위에서 발견된다. 작품 전체에 걸쳐 가장 빈번하게 등장하는 감나무는 과거 공간의 대표적인 상징물이다. 또한, 옛 마을 사람들의 집단 동작과 합창 등은 과거 삶의 양식을 상징하는 대표적인 수단들인데, 김명곤이 과거 삶을 성인들 중심의 ‘민중적 이미지’로 연출한 반면, 이운택은 아이들 위주의 ‘서정적 이미지’로 연출하고 있다. 신주단지 이야기와 양산복과 수영대 이야기는 원형적 ‘이야기’ 모티프로서 민족의 원형적 이미지를 구축하고 있는 대표적 예시이다. 민족의 원형적 이미지는 일차적으로 어머니가 기억하는 과거의 시공간과 삶의 양식을 표현하는 기능을 하며, 나아가 익숙하지만 잃어버린 것에 대한 그리움의 정서를 유발시킨다.

어머니의 기억 중 주제와 가장 관련이 깊은 것은 어머니의 ‘아픈’ 생애사이다. 이 작품에서 어머니의 아픈 과거는 근대사의 상흔의 이미지를 통해 내면화되고 있다. 즉, 민족의 아픈 근대사를 집단적으로 이미지화시킴으로써 어머니 개인사와 중첩시키고 있는 것이다. 김명곤은 특히 2막에서의 근대사의 상흔 이미지를 희곡에서보다 확대하여 연출함으로써, 사회적·정치적 메시지를 부각시키려는 의도를 보여준다.

<어머니>는 어머니의 기억에 의존한 생애사를 다루는 작품인 만큼, 어머니의 ‘주관화된’ 회상 이미지가 큰 비중을 차지할 때 극적 효과가 최대화 될 수 있다. 그러나 이 작품에서는 기억의 형상화가 과거 삶의 원형적 이미지나 민족 상흔의 역사적 이미지에 치중되어 있어 기억의 속성인 ‘주관성’의 특성이 잘 드러나지 않는다. 그리고 이는 곧 극의 재미와 어머니의 아픔에 대한 공감도를 떨어뜨리는 부정적인 결과를 낳는다.

주제어 : <어머니>, 이운택, 김명곤, 기억, 해체, 이미지

## 1. 머리말

<어머니>는 이운택이 극작하여 1996년 김명곤 연출가에 의해 초연된 작품<sup>1)</sup>으로서, 이운택의 레퍼토리 중 현재까지 꾸준히 공연되고 있는 작품 중 하나이다. 초연 당시 이 작품은 한국연극비평가협회에서 시상하

1) 이운택은 자신이 쓴 희곡을 대부분 자신이 초연한다. 이런 관례에 비추어 볼 때, 김명곤이 <어머니>의 초연을 맡은 것은 매우 이례적이다. 이운택은 김명곤에게 초연을 맡긴 이유에 대해 “어떻게 판소리의 리듬과 속도와 에너지와 그 변화의 구성력을 연극언어로 수용할 것인가가 작가의 전제된 의도”이고, 그래서 “판소리에 능한 김명곤에게 연출을 의뢰했다”고 설명한다. 이운택, 『어머니 창작노트』, 『어머니』, 평민사, 1999, 94면.

\* 경성대학교 연극영화학과 조교수

는 ‘올해의 우수연극 베스트3’, 한국희곡작가협회에서 시상하는 ‘올해의 우수 희곡작품 베스트10’에 선정되었다. 초연 이후에는 이윤택이 직접 연출을 맡아 이윤택 작·연출의 대표작품이 되었다. 이윤택은 자신이 극작한 <어머니>를 1999년에 처음 연출하였다. 당시 이윤택은 이 작품으로 백상예술대상 연출상을 수상했고, 주연을 맡았던 손숙은 백상예술대상 여자연기상을 수상했다.

이상의 간략한 공연사를 통해 알 수 있는 사실은 <어머니>의 희곡과 공연에 대한 평가가 대체로 긍정적이라는 것이다. 또한 이 작품은 이윤택의 레퍼토리 중 <오구>와 더불어 대중적인 인기도도 높은 편이다. 그러나 수상이나 대중적 호응에 비해 <어머니>에 관한 학술적인 연구는 의외로 축적된 것이 많지 않다.

<어머니>에 대한 본격적 연구가 드문 이유를 연구자는 두 가지로 파악하고 있다. 하나는 내용적인 측면에서 논란이 될 만한 주제의식이 없다는 것이고, 다른 하나는 이윤택 연극에서 흔히 보이는 강렬한 장면연출이나 파격적인 인물해석을 찾기 어렵다는 것이다. 다시 말해, 다소 ‘이윤택답지’ 않은 작품의 성향이 논단의 주목을 받지 못한 주요 원인으로 작용했다고 보는 것이다.<sup>2)</sup> <어머니>는 주제의식이나 인물창조 등에서 강렬한 인상을 주지 못하는 것이 사실이다. 또한 여러 평론가들이 지적 하듯, 작품이 평면적이라는 느낌도 지울 수 없다.<sup>3)</sup> 그러나 연구자는 이러

2) 이에 대해 이윤택 스스로는 평론가들이 <어머니>를 대중극으로 규정짓는 것과 연결시키고 있다. 이윤택은 <어머니>의 공간연출이 파격적이었음을 주장하면서, 그럼에도 불구하고 평론가들이 이에 대해 주목하지 않은 이유는 이 작품을 대중극으로 파악했기 때문이라고 주장한다. 김남석, 『난세를 가로질러 가다』, 연극과 인간, 2006, 322면 참조.

3) 신아영은 <어머니>가 여타 이윤택의 희곡과 달리 서구 사실극의 변형된 양상을 취하고 있다고 보고, 이 형식이 지녀야 할 치열한 갈등이나 긴장감이 형성되어 있지 않아 ‘평면적’인 작품으로 남게 될 가능성이 크다고 보았다(신아영, 『이윤택 희곡의 대중성 연구』, 『드라마연구』 제23호, 한국드라마학회, 2005, 243면). 이해경도 “다양한 극적 장치와 연극성의 결합에도 불구하고 평면적”이라는 평가를 내리고 있다(이해경, 『연극의 현실인식과 자의식』, 현대미술사, 1997, 184~185면).

한 한계점 때문에 여전히 현재진행중인 <어머니> 공연의 흥미로운 논의의 거리마저 간과되어 온 것이 아닌가 하는 의문을 제기하며, 이 작품의 특성과 한계에 대한 보다 구체적인 분석이 필요하다고 보았다.

<어머니>에 관한 대표적인 선행연구로는 윤일수의 연구를 들 수 있다.<sup>4)</sup> 윤일수는 드물게 <어머니> 한 작품만을 오롯이 집중 조명하면서 민족주의 시각에서 <어머니>를 재조명하고자 한다. 작품 속에 등장하는 양산복과 수영대의 사랑이야기의 근원인 양축설화를 탐색하고, 단군신화의 민족주의적 의미를 되짚고, 기법 면에서 시공간의 해체와 인물의 해체 역시 한국적 연극양식을 모색하는 작가의 의도와 관련 짓고 있다. 즉, 내용적·형식적 측면에서 <어머니>를 민족주의적 관점에서 탐색하고 있는 것이다. 신아영은 『이윤택 희곡의 대중성 연구』<sup>5)</sup>에서 <오구>와 <눈물의 여왕>을 이윤택의 대중극이념에 비추어 고찰한 뒤, 그 연장선상에서 <어머니>를 분석한다. 신아영은 이윤택이 <어머니>를 통해 여성성의 회복을 꾀한다고 보며, 여성성은 대중성과 불가분의 관계를 맺고 있다고 주장한다. 또한 김남석은 이윤택의 희곡 <돌이전>과 <어머니>를 중심으로 한국 현대희곡에 나타난 개항기 부산의 모습을 조명하고 있다.<sup>6)</sup>

이상의 대표적인 선행연구들은 각기 나름의 연구 의의를 갖고 있지만, 대체로 희곡분석의 범주에서 크게 벗어나지 않는다는 공통점을 갖고 있다. 연구자는 <어머니>의 흥미로운 논의점은 공연분석을 통해 보다 실질적이고 구체적으로 밝혀질 수 있다고 보았다. 따라서 공연을 연구 대상으로 작품의 특성과 한계를 살펴보는 방법을 선택하였고, 이는 희곡분석 중심의 선행연구와는 차별되는 방식으로서 의의를 지닌다.

연구자는 <어머니>의 특성과 한계를 ‘기억’이라는 모티프에서 찾았다.

4) 윤일수, 『이윤택의 <어머니> 연구』, 『드라마연구』 제29호, 한국드라마학회, 2008.

5) 신아영, 앞의 논문.

6) 김남석, 『한국 현대희곡에 나타난 개항기 부산의 모습-이윤택 희곡 <돌이전>과 <어머니>를 중심으로』, 『동남어문집』 제24호, 동남어문학회, 2007.

극작가 이윤택은 작품 안에서 ‘기억’이라는 단어를 자주 사용하고 있으며, ‘기억’ 모티프와 관련된 많은 모티프들을 창작 재료로 활용하고 있다. 즉, 어머니의 구술, 구전 자료, 역사, 상징물 등이 모두 기억과 직접적 또는 간접적으로 관련된 개념들인 것이다. 이 작품은 한 마디로 정리하면 어머니의 구술사이다. 구술은 기억이 재현된 한 형태이다.<sup>7)</sup> 실상 어머니의 기억 행위 모티프를 제외하면 이 작품은 존립할 수 없다. 연극이나 영상 드라마에서 기억이나 회상은 전체적으로 또는 부분적으로 매우 흔하게 사용되는 기법이자 모티프이다. 기억이나 회상 모티프의 극적 활용에서 중요한 것은 무엇보다 모티프를 활용하는 방식이라 할 수 있을 것이다. 다시 말해, 어떻게 기억 모티프를 드라마의 방식으로 형상화해 내는가 하는 문제이다. 특히 <어머니>에서 ‘기억’은 극의 구조와 내용을 결정짓는 중요한 모티프 역할을 한다. 따라서 연출가가 어떻게 기억을 형상화시키고 있는지를 살피는 일은 곧 <어머니>의 고유한 특성과 한계의 근거를 밝히는 지름길과도 같다.

극작가 이윤택은 공연의 초안으로서 희곡 <어머니>를 창작하면서 기억의 형상화를 위해 이질적인 시공간을 해체시키고 있다. 그리고 이는 극의 구조적 특성을 결정짓고 있다. 시공간 해체는 오늘날 국내외 현대극에서 흔하게 볼 수 있는 특성이다. 또한, <오구>나 <문제적 인간 연산> 등 이윤택의 작품 내에서도 시공간 해체는 빈번하게 발견된다. 다시 말해, 연극 전반에서든, 이윤택 개인에 국한시켜서든, 시공간 해체는 그 자체만으로는 특별히 주목할 사항이 아니라는 것이다. 더욱이 일반적으로 기억이라는 행위는 이미 현재와 과거라는 이질적 시공간 해체를 전제하고 있기 때문에, 시공간 해체 자체가 <어머니>의 고유한 특성이 될 수는 없다. 연구자가 이 작품에서 주목하는 것은 시공간 해체 자체가 아니라 시공간 해체의 구체적 방식이다. <어머니>는 이윤택이 여타 작품에

서 보여준 시공간 해체와는 다른 독자적인 흥미로움을 갖고 있다. 무엇보다 <어머니>에서는 기억의 형상화를 위해 시공간 해체가 전방위적으로 시도되고 있으며, 과거와 현재라는 축, 환상과 현실이라는 축, 분리와 통합의 축 등 복잡하고 다양한 축들이 얽혀 있다. 이로 인해 시공간 해체는 기억을 구조화시키는 결정적인 요인으로 작용할 뿐만 아니라 작품의 구조를 역동적으로 만드는 데에도 큰 몫을 하고 있다. 본고에서는 이질적 시공간 해체를 통한 기억의 형상화를 무대영역 활용, 인물 해체, 시선 처리 등의 관점으로 세밀하게 나누어 살펴봄으로써 공연분석의 밀도를 높이고자 한다.

극의 내용적 측면에서 <어머니>는 비교적 단순한 줄거리를 갖고 있다. 일제강점기에 어린 시절을 보내고, 시집 외서는 해방과 6.25전쟁을 겪은 어머니가 현재 시점에서 풀어내는 회상이 작품의 주요 내용을 이룬다. 현재에서 미래를 향해 진전하는 사건은 거의 없고, 현재에서 되돌아보는 과거가 극의 주 내용을 차지한다. 기억은 내면화된 행위, 즉 ‘회상 이미지’(remembrance-image)로 사건이나 상황을 재현하는 것이다.<sup>8)</sup> 흥미로운 논의점은 <어머니>에서는 과거의 회상 이미지가 거의 집단적 이미지로 구성되어 있다는 것이다. 본고에서는 집단적 이미지의 공연 양상을 살피면서 이와 함께 집단적 이미지의 성향에 따른 효용성 문제와 어머니 기억으로서 집단적 이미지가 갖는 문제점 등에 관해 논의를 제기하고자 한다.

앞에서 언급하였듯이, 본고에서는 <어머니>의 공연양상을 분석하는데 중점을 두고자 한다. 그러나 희곡이 공연 초안의 성격을 지니고 있다는 점에서 필요한 경우 희곡분석도 함께 수행될 것이다. 특히 공연분석 방법으로는 초연 연출가였던 김명곤과 이후 연출을 맡은 이윤택의 공연 비교를 연구방법으로 선택하였다. 연출 비교는 김명곤과 이윤택의 일반적인 연출특성을 추출하는 데 목적이 있는 것이 아니라, <어머니>의 특

7) 윤택림 편역, 『구술사, 기억으로 쓰는 역사』, 아르케, 2010, 16면.

8) 앞의 책, 56면.

성과 한계를 보다 다각적으로 이해하는 데 궁극적인 목적이 있다. 김명곤과 이윤택의 <어머니> 공연은 동일한 희곡 텍스트를 공연화 했다는 점에서 기본적으로 유사점이 많다. 그러나 세밀히 들여다보면 기억을 형상화시키는 방법에서 여러 가지 차이를 보여주고 있다. 그리고 이 차이에 관한 비교는 <어머니>의 고유성을 이해하는 데 큰 도움을 준다. 연구자는 두 연출가가 연출한 공연의 공통점과 차이점 모두에 주목하면서 <어머니>의 특성과 한계를 밝혀보고자 한다.

희곡 분석은 이윤택 희곡집2 『어머니』에 실린 <어머니> 대본을 연구 대상으로 삼을 것이며, 연출 비교에서는 1996년 동숭아트센터에서 공연되었던 김명곤 연출의 <어머니>와 2000년 예술의전당 토월극장에서 공연된 이윤택 연출의 <어머니>를 연구 대상으로 삼을 것이다.<sup>9)</sup>

## 2. 이질적 시공간 해체를 통한 기억의 형상화

‘기억’은 현재의 시점에서 과거를 회상하는 행위이다. 따라서 기억이라는 행위에는 필연적으로 두 시점, 즉 현재와 과거가 공존한다. 드라마에서 기억 모티프의 활용은 결국 두 시점을 어떻게 다루는가에 초점이 맞추어진다. 세부적으로는 두 시점을 표현하는 방법, 두 시점의 관계성, 두 시점의 비중 등에 의해 기억은 달리 구조화되고 형상화되는 것이다.

희곡 <어머니>는 총 3막 8경으로 구성되어 있다. 1막은 1경부터 4경까

지이며, 2막은 5경과 6경, 3막은 7경과 8경이다. 이 작품에는 이질적인 세계의 시공간이 배경으로 등장하는데, 그것은 바로 현실, 과거, 그리고 저승의 시공간이다. <어머니>의 현실의 시공간은 아파트와 병실이다. 1막과 2막에서 현실의 어머니가 하는 행위는 대부분 자신의 인생을 구술하는 것이다. 그리고 1막의 시작 부분과 3막에서는 저승의 시공간이 투입한다. 현실을 기준으로 하면, 과거나 저승의 시공간은 모두 ‘환상’의 세계라고 말할 수 있다. 왜냐하면, 지나간 시공간이든 과학적으로 증명이 불가능한 시공간이든, 현존하지 않는 시공간이라는 점에서는 마찬가지로 때문이다. 결국, 이 작품은 기억이라는 모티프를 매개로 현실과 환상의 시공간을 오고가는 연극이라 정리할 수 있다.

희곡 <어머니>에서 발견되는 이질적 시공간 해체의 대표적인 원리는 ‘혼재’이다. 다시 말해, 이질적인 시공간 사이에 어떤 경계를 두거나 분리를 통해 구획 짓는 방식이 아니라, 동시에 공존하게 하는 것이다.<sup>10)</sup> 공연과 달리 희곡으로서의 <어머니> 읽기는 그리 수월하지 않다. 왜냐하면 ‘혼재’의 방식이 선조적 흐름을 수시로 단절시키기 때문이다. 이는 희곡을 빨리 읽어내지 못하게 하는 이유가 되지만, 연극으로 전이되었을 때 이 특성은 곧 작품을 역동적으로 만드는 구조적 요소가 된다. 또한 다소 단조로운 줄거리의 연극을 복합적<sup>11)</sup>으로 만드는 것도 바로 이 구조적 요소이다.

희곡에서 혼재의 시공간 해체 방식은 1경에서부터 시작되지만, 현재와 과거가 본격적으로 해체되는 것은 2경에서부터이다. 2경에서 어머니의

10) 이영미는 이처럼 이질적인 공간들이 같은 물리적 공간 안에 뒤섞이며 공존하도록 설정한 것에 대해 서양 근대와는 다른 우리나라(혹은 동양) 전통연극과 이를 계승한 마당극의 독특한 공간 의식이라고 해석한다. 이영미, <대중적 레퍼토리의 가능성 확인>, 『객석』 통권 제182호, 예음문화재단, 1999, 139면.

11) 대체로 예술계에서는 단조로운 요소만으로 구성된 작품보다는 여러 가지 다양한 요소가 복합적으로 결합되어 있는 예술작품을 높이 평가한다. 지금까지 ‘복합성’은 ‘통일성’과 더불어 예술작품의 형식을 결정하고 수준을 평가하는 일반적인 기준으로 작용해 왔다. 복합성을 포함한 예술 평가의 일반적인 기준에 대해서는 조지 디키, 오병남·황유경 역, 『미학입문』, 서광사, 1980, 203~219면 참조.

9) 김명곤이 단 한 차례 <어머니>를 연출한 것과 달리, 이윤택의 <어머니> 공연은 다양한 판본이 있다. 본고의 공연비교는 <어머니>의 핵심을 보다 명료하고 실질적으로 이해하는 데 목적이 있다. 이를 위해서는 ‘일대 다’의 비교보다는 ‘일대 일’의 비교가 더 집약적이며, 또한 공연간의 차이를 드러내기에도 효율적이라고 판단하였다. 이러한 이유에서 연구자는 김명곤 공연과의 차이를 드러내면서 궁극적으로 <어머니>의 고유성을 잘 이해하는데 도움을 줄 수 있는 판본으로, 2000년 예술의전당 토월극장 공연을 선택하였다. 이윤택의 다른 판본은 연구를 위한 참고 자료로 활용하였다.

구술은 먼저 손자를 대상으로 시작된다.<sup>12)</sup> 어머니는 손자에게 옛날이야기 즉, 양산복과 수영대 이야기를 해주는데, 그 과정에서 손바닥에서 만든 환상의 호랑나비를 날려 보낸다. 곧이어 어머니가 “깊은 기억 속의 우물에서 길어 올리는”<sup>13)</sup> 동요를 부르며, 양산복과 일순을 포함한 과거의 인물들이 등장하여 합창으로 화답한다. 다시 손자가 노래를 부르면 과거의 인물들이 화답 합창을 한다. 이렇듯 현실의 인물과 환상의 인물이 호랑나비와 노래를 매개로 연결되다가, 이후 과거의 인물들끼리 장면을 엮어간다. 과거의 인물들은 “안방 창틀에 걸터앉기도 하고, 환상의 감나무에 오르기도 하고, 안방 장롱 문을 열고 숨기도 하고, 심지어 안방 문을 열고 나와 거실까지 침입”<sup>(26)</sup>한다. 즉, 환상의 영역이 현실의 영역으로 확장되는 과감함을 보여주는 것이다. 그리고 환상의 장면은 어머니의 노래를 매개로 다시 현실로 돌아온다.

이상의 2경에서의 시공간 해체 양상을 정리해 보면, ‘①현실 → ②현실과 과거의 혼재 → ③과거 → ④현실’로 요약된다. 이 중 ③의 단계는 실상 ②의 단계와 넓은 의미에서는 동일한 시공간 양상이라고 볼 수 있다. 왜냐하면 ③단계에서는 과거의 사건이 크게 부각되긴 하지만, 현실의 어머니와 손자 역시 무대에서 공존하기 때문이다. ①에서 ④까지의 과정은 곧 현실에서 출발하여, 두 시공간이 맞물리고 혼재하는 방식을 거쳐, 현실로 되돌아옴을 보여준다. 그리고 이러한 시공간 해체 방식은 이후의 장면들에서도 거의 유사하게 반복된다.

이상에서 파악할 수 있는 희곡에서의 혼재 양상은 궁극적으로는 연출가들이 어떤 방식으로 형상화 시키느냐에 따라 그 의미와 질감이 결정된다. 즉, 무대영역 활용, 인물 해체의 방식, 시선 처리 등의 구체적 방식에

12) 작품 전체에서 어머니의 구술은 구체적인 청자(聽者)를 갖고 있다. 1막과 3막에서는 가족이며, 2막에서는 어머니가 입원한 병원의 환자들이다.

13) 이윤택, <어머니>, 『어머니』, 앞의 책, 25면. 이하 희곡의 인용은 인용 페이지만 기록하기로 한다.

의해 ‘현실과 기억의 관계’, ‘현실과 과거의 비중’ 등이 각기 다른 의미와 질감을 갖게 되는 것이다. 그리고 이는 곧 기억의 형상화의 큰 축을 결정짓는다. 연구자는 김명곤과 이윤택 연출의 공통점과 차이점에 주목하면서, 시공간의 혼재를 통한 기억의 형상화가 실제적으로 어떤 의미와 질감을 창조하는지 고찰해 보고자 한다.

### 2.1. 무대영역 활용

안느 위베르스펠드(Anne Ubersfeld)는 공간을 만들어내는 능력은 연출가에게 특별히 중요하다고 보았다.<sup>14)</sup> 왜냐하면 희곡과 공연 사이의 분절이 이루어지는 것은 바로 공간의 차원에서인데, 그 이유는 공간은 아주 중요한 측면에서 텍스트의 말해지지 않은 부분이자 극 텍스트상에 결합된 공간 속에서 이루어진다. 따라서 시공간 해체를 통한 기억의 형상화도 결국 무대영역을 어떻게 활용하느냐 하는 문제로 구체화되는 것이다.

시공간 해체의 무대 형상화에서 무대영역에 관련된 사안은 크게 두 가지로 요약된다. 하나는 이질적인 시공간을 어떻게 설정하는가의 문제이며, 다른 하나는 해체를 어떻게 표현하는가의 문제이다. 이는 곧 ‘이질성’과 ‘섞임’의 문제로 요약될 수 있다. ‘이질성’은 두 공간이 다른지, 만약 다르다면 다름의 양상은 어떠한지의 문제이며, ‘섞임’은 두 시공간의 구체적인 해체 양상을 의미한다. ‘이질성’과 ‘섞임’은 독립적으로 기능하는 것이 아니다. ‘이질성’은 공간의 설정보다 섞임의 방식에 의해 더 크게 좌우될 수 있으며, ‘섞임’ 역시 공간의 설정으로부터 출발하는 것이다.

연출가 김명곤과 이윤택은 기본적으로 환상 공간과 현실 공간을 이분화 시켜 놓고 있다. 즉, 무대 상단<sup>15)</sup> 쪽에 막을 쳐서 환상 공간과 현실 공

14) 안느 위베르스펠드, 신현숙 역, 『연극기호학』, 문학과 지성, 1988, 143면.

15) 앞으로 나올 무대구역에 대한 명칭은 다음과 같이 통일한다. 객석과 가까운 곳의 무

간을 분리시키는데, 막을 경계로 상단 쪽을 환상 공간으로, 하단 쪽을 현실 공간으로 설정하고 있다. 이는 곧 희곡의 지문에 지시되어 있는 ‘북향의 창’이자 ‘작은 엘리베이터’의 형상화라고 볼 수 있다. 이질적 시공간의 영역 비중을 살펴보면 두 연출가 모두 현실 공간의 영역을 더 넓게 설정하고 있다. 이는 두 시공간의 혼재가 일어나는 무대영역이 주로 무대 하단 쪽, 다시 말해 현실 공간이기 때문이다. 대체로 두 연출가는 희곡에서 제시한 것보다 무대를 많이 간소화시켜 연출하고 있다. 희곡에서 1막의 아파트 공간은 다음과 같이 지시되어 있다.

1막은 아파트의 내부다.  
무대 전면은 남향의 베란다와 창  
큰 거실엔 서가, 그리고 앉은뱅이 책상  
책상 위의 작은 컴퓨터  
현관에 바로 들락거리는 작은 엘리베이터(투명창이 특징적이다.)  
그 옆 뒤로 건넌방 화장실 애들 방(이 방들은 모두 사막구조다.)  
무대 뒤쪽은 하부구조가 싱크대, 냉장고, 세탁기 등으로 배열되고  
중앙이 뒷 베란다로 통하는 큰 창틀, 유리문.  
이 유리창 뒤편은 북향. 앞으로는 거실까지  
제법 긴 낡아의 구조.(15)

이처럼 딱 찬 무대를 연상할 수 있는 무대 지시문과 달리, 김명곤과 이운택의 무대는 몇 개의 소도구만으로 공간을 지시하고 있다. 이영미는 ‘무대 앞뒤를 저승(혹은 과거)과 현실로 가르고 있는 반투명막의 베란다, 오른편의 책상, 왼편의 긴 의자가 놓인 무대의 기본 구조’ 등을 예로 들면서 이운택이 김명곤의 초연의 결과를 비교적 충실하게 받아들이고 있다

대구역을 ‘하단’, 객석과 먼 곳의 무대구역을 ‘상단’으로 지칭하며, 무대 ‘오른쪽’과 ‘왼쪽’은 무대에서 객석을 바라보는 방향을 기준으로 한다.

고 주장한다.<sup>16)</sup> 그러나 공간의 이분화와 무대의 간소화 등, 걸으로 드러나는 현상이 유사하다고 해서 그 속에 내재한 ‘이질성’과 ‘섞임’의 원리까지 동일한 것은 아니다.

김명곤은 현실과 환상의 시공간을 분리시켜 놓는 것 외에는 두 시공간의 ‘이질성’을 최소화시키는 연출을 보여준다. 김명곤의 무대장치도 특히 간소하다. 1막에서는 소파와 책상만으로 아파트 내부를 표현하고 있고, 2막 병실에서는 침대 세 개만이 놓여 있다. 대극장 무대 크기에 2-3개의 소도구 배치는 실상 거의 빈 공간에 가까운 느낌을 주는데, 실질적으로도 김명곤은 ‘빈 공간’의 원리<sup>17)</sup>로 무대영역을 활용하고 있다. 즉, 무대를 거의 비어 있는 중립 공간으로 만들고 이를 자유로운 상상력으로 채워 나가는 것이다. 소파와 책상, 그리고 침대는 결과적으로는 현실 공간의 환유라는 기능을 하지만, 김명곤의 무대에서는 극 진행상의 필요 때문에 놓여 있다고 보는 것이 더 정확하다. 왜냐하면, 오브제들은 연기자의 동작선과 같은 기능적인 목적으로만 활용될 뿐, 시공간 해체의 미학적 도구로는 전혀 활용되고 있지 않기 때문이다.

김명곤의 공연에서 빈 공간의 원리는 현실 공간과 환상 공간의 ‘이질성’을 최소화시키는 역할을 한다. 즉, 두 시공간을 지시하는 물질적인 장치들을 최소화시키고, 자유로운 상상력으로 시공간을 설정하도록 유도함으로써 현실과 환상 사이의 이질성은 최소화되는 것이다. 현실과 환상의

16) 이영미, 앞의 글, 138면.  
17) ‘빈 공간’은 원시연극 시대부터 항상 존재해 온 것이지만, 세계연극사에서 ‘빈 공간’이 재인식되고 그 가치가 부각된 것은 연출가 피터 브룩(Peter Brook)의 공이 크다. ‘빈 공간’은 ‘무엇이든 가능한 공간’, ‘상상속의 중립지대’, ‘연극공간의 본질적 모습’ 등의 의미를 함축하고 있는 용어로 통용되고 있다. 김방욱은 ‘빈 공간’의 개념은 한국의 전통연희로부터 계승된 공간 개념과 겹치면서 70년대 이후 한국연극무대에 새로운 활기를 불어 넣었다고 설명한다. 또한, 이 공간개념은 “시공의 상상적 비약과 중첩이 가능하다는 점에서 상상력에 가득 찬 공간이요 연극의 본질인 배우와 공간 자체를 중시”하고 “열린 공간의 성격을 지니고 있으며 기본적으로 재현에 입각한 극적환상을 배격한다는 태도” 위에서 성립된다고 말한다. 김방욱, 한국연극의 공간표현 연구, 『연극교육연구』 제2호, 한국연극교육학회, 1998, 97면 참조.

공간에 구체적 설정을 배제시킴으로 인해 두 시공간의 ‘섞임’은 ‘이질성’이 최소화된 섞임이 된다. 실제로 김명곤은 극의 시작에서부터 두 시공간을 별다른 장치 없이 자연스럽게 섞는다. 어머니의 구술과 과거의 장면화가 처음 시작되는 2경에서, 김명곤은 어머니와 손자를 무대 맨 하단 왼쪽 계단에 걸터앉힌다. 즉, 현실의 두 인물을 중립공간에 해당하는 에이프런(Apron)으로 물러나게 한 것인데, 이후 과거의 인물들로 하여금 소파와 책상이 놓여있는 현실 공간을 자유롭게 사용하게 한다. 한마디로 현실의 시공간이 순식간에 과거의 시공간이 되는 것이다. 빈 공간의 원리로 이질성을 최소화시킨 섞임은 관객들로 하여금 두 시공간의 혼재가 ‘정신적으로 스며드는’ 느낌을 갖게 한다.

이와 달리, 이운택은 극작 단계에서부터 두 시공간의 이질성을 극대화시키려는 의도를 갖고 있고, 이를 연출에서도 고수한다. 앞서 인용한 1막의 무대 지시문에서 알 수 있듯이, 이운택은 현실 공간을 거의 사실주의 무대장치로 구상하고 있다. 중요한 것은, 그가 사실주의 무대장치를 구상한 이유이다. 이운택은 현실의 그럴듯한 모방을 위해서 사실주의 무대장치를 구상한 것이 아니라, 현실과 환상간의 차이를 극대화시켜 ‘이질성’을 강조하기 위해서 사실주의 무대장치를 구상하고 있다. 나아가 ‘이질성’이 강조된 두 시공간의 낯설고 과감한 ‘섞임’을 통해, 관객들로 하여금 일상과 다른 강렬한 연극성을 체험하게 하는 데 궁극적인 목적을 두고 있다. 이운택은 극작 단계에서 구상한 두 시공간의 ‘이질성의 부각’과 ‘낯설고 과감한 섞임’의 방식을 무대화 단계에서 원리적으로 수용하고 있다.

이운택이 무대영역 활용에서 ‘이질성’을 부각시키기 위해 선택한 방법은 두 가지이다. 첫째, 두 시공간의 무대장치의 차이를 통해 ‘이질성’을 부각시키는 것이다. 연출상의 실질적인 문제<sup>18)</sup> 때문에 간소화시켰던

18) 앞서 언급한 것처럼 이영미는 이운택의 무대 구상이 김명곤의 초연의 영향 하에 있다고 말한다. 그러나 연구자는 이운택이 무대를 간소화 한 이유의 근원을 실질적인 연출상의 문제에서 찾았다. <어머니> 공연에서 시공간의 혼재는 거의 현실의 무대

지만, 이운택은 현실 무대영역에 사실적인 소도구들을 많이 배치하여 현실의 시공간임을 확실하게 인식시키려 한다. 즉, 소파, 책상, 책장, 화장대 등 아파트를 지시하는 오브제들을 고른 분포로 배치해 놓아, 환상의 시공간과 확실히 변별시키고 있는 것이다. 또한, 과거의 시공간에는 감나무뿐 아니라 야트막한 언덕 구조물을 무대 상단에 배치시켜 무대 하단의 아파트 풍경과의 이질성을 부각시킨다. 2막에서도 무대 하단에 침대 여섯 개를 배치해 현대적 오브제로 공간을 채우고 있으며, 이를 과거의 시공간에 놓이는 초가집이나 기와집 등과 대별되게 만든다.

이운택이 이질성을 부각시키는 두 번째 방법은 ‘확대’인데, 이는 ‘섞임’의 방법과 관련된 것이다. 이운택은 두 시공간을 섞는 범주와 강도를 부분적인 것으로부터 시작하여 전체적인 것으로 점차 확대시킴으로써 이질성을 확실하게 인식하도록 유도한다.

2경의 연출에서 이운택은 현실 영역에 있는 소파에 어머니와 손자를 앉히고, 이들을 포함한 현실 공간을 과거의 인물들이 활용하게 한다. 앞서 김명곤이 에이프런 쪽에 내레이터의 위치 또는 중립 공간을 설정한 반면, 이운택은 어머니와 손자를 그대로 현실 공간에 둔 채 과거의 인물과 섞이게 함으로써 오히려 이질성을 드러내는 것이다. 이 장면에서 과거의 인물들은 환상 영역 쪽을 주로 활용하다가 가끔씩 현실 영역까지 동선을 확대해 소극적으로 ‘섞임’을 시도한다. 이렇게 시작한 두 시공간의 섞임의 양상은 극이 진행되면서 점차 과감해지고 확대되는데, 3경에서는 과거의 인물이 현실의 대표적인 오브제인 소파에 앉는 단계로까지

영역에서 일어난다. 따라서 과거의 인물들과 현실의 인물들의 섞임과 여유로운 동작선 확보를 위해서는 현실의 무대영역에 물리적인 공간 여백이 필요하다. 따라서 사실주의 무대에서처럼 현실 공간에 오브제가 많이 들어올 경우, 장면의 진행이 원활하지 않을 가능성이 높다. 연구자는 이러한 연출상의 실질적 문제 때문에 이운택이 극작 단계에서의 구상과 달리 무대를 간소화시켰다고 보고 있다. 결론적으로 김명곤이 빈 공간의 원리를 활용하기 위해 무대를 간소화시켰다면, 이운택은 원활한 장면 연출을 위해 현실 공간을 간소화시켰다고 보는 것이다.

확대된다.<sup>19)</sup> 소파라는 서구적인 오브제와 한복을 입은 과거 인물들이 섞이는 장면에서 이질성은 매우 강하게 부각된다. 이 장면을 기점으로 이후 장면들에서 과거의 인물들은 어떠한 제약도 받지 않고 현실 영역을 활용한다. 이처럼 이운택은 두 시공간의 무대장치를 이질적으로 설계하고, ‘분리’의 단계에서부터 ‘혼재’의 단계로 확대시켜 나간다.

이상에서 살펴본 무대영역 활용에서의 차이를 김명곤과 이운택이 갖고 있는 개인적인 연출성향과 연결시켜 생각해 볼 수도 있다. 김명곤은 민족극 운동에 몸담았을 때부터 그 이후까지 다양한 작품의 연출에서 빈 공간의 원리를 즐겨 활용한다. 특히 마당극의 영향을 많이 받은 김명곤에게 빈 공간의 원리는 너무도 익숙한 연극 문법일 수밖에 없다.<sup>20)</sup> 반면, 이운택은 빈 공간의 원리가 갖고 있는 상상력은 높이 평가하면서도 물리적으로 비어있는 무대에 대해서는 우호적이지 않다.

‘빈 공간’의 원리를 활용한다는 것이 그저 “아, 비어있구나”는 생각만으로는 안되는 것이다. 왜냐하면, 관념만으로 연극이 이루어지지 않기 때문이다. 연극은 영감, 직관, 상상력의 산물이다. 그리고 이것은 놀이적 형태로 드러난다. 놀이가 현실화되는 것은 서술적인 것도 아니고, 이데올로기를 통해서도 아니다. 연극은 미적인 의례로 나타나야 하는 것이다. 연극은 미적이고 감각적인 대상이다. 지각이 감각화된 상태이다. 이런 이미저리를 꿈꾸다 보니 공간을 내버려두지 않는다. 그것이 내가 입체적 무대장치를 선호하는 이유이다.<sup>21)</sup>

19) 김명곤의 공연에서도 과거의 인물이 소파를 활용한다. 그러나 김명곤의 공연에서 ‘섞임’의 양상은 강도와 범주가 일정하기 때문에 과거의 인물이 소파를 앉는 장면이 특별히 주목되지 않는다.

20) 마당극에서는 마당판의 다차원성 때문에 무대장치나 대소도구의 사용이 극도로 절제되어 있다. 대도구는 거의 쓰지 않으며, 소도구도 그 장면의 처음부터 끝까지 계속 쓰는 소도구가 아니면 거의 쓰지 않는다. 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 시공사, 2001, 243면.

21) 김숙경과 이운택의 밀양 연극촌에서의 인터뷰, 2009년 3월 15일, 김숙경, 『전통의 현대화와 5인의 연출가들』, 연극과 인간, 2013, 201면에서 재인용.

이와 같은 두 연출가의 견해와 성향 차이가 <어머니>의 연출에서도 여실히 드러나고 있는 것이다. 두 연출가의 고유한 성향은 <어머니>의 시공간 해체를 다른 원리로 무대화시켰고, 결과적으로 이들의 공연에서 어머니의 ‘기억’도 각기 다른 의미와 질감으로 형상화 되고 있다.

## 2.2. 인물 해체

이 작품에서 시공간 해체의 주요 방법 중 하나로 활용되고 있는 것은 인물 해체이다. 희곡 <어머니>에서 인물 해체는 특히 2막에서 적극적으로 시도되고 있다. 2막의 현실 시공간은 어머니가 입원한 병실이며, 과거의 환상 공간은 일순의 시가지와 고향마을, 그리고 피난민 숙소 등이다. 2막에서 어머니 구술의 청자는 병실의 환자들인데, 어머니는 환자들을 대상으로 자신의 이름이 ‘일순’에서 ‘두리’로 바뀌게 된 결혼생활에 관한 구술을 시작한다.

극작가 이운택은 2막의 첫 무대지문에 “커튼 안은 일종의 즉석 분장실이다. 여기서 현실과 회상의 인물로 변화된다”(50)라고 인물의 해체를 지시하고 있다. “환자들이 어느새 기억 속의 조선인들로 둔갑하여 나와서 일본기를 흔든다. 환자6이 양산복이 아버지로 둔갑하여”(62)라는 지문, “중공군 날라리소리가 멀리서 들리고 환자들이 제각기 피난민이 되어 보따리를 싣다”(66) 등의 지문을 종합해 보면, 환자들이 일제 식민시대의 마을 사람, 양산복의 아버지, 6.25전쟁 당시의 피난민 등으로 해체됨을 지시하고 있는 것이다. 또한, 현실의 어머니 역시 과거의 일순으로 해체되는 양상을 보여주고 있다. 6경 어머니 고향 동네의 출정식 장면에서는 병실이 순식간에 과거의 시공간으로 변화하고, 이 장면에서 어머니는 ‘직접 기억의 현장 속으로 들어’간다. 이 시점부터 일순은 어머니로 대체된다.<sup>22)</sup> 윤

22) 희곡에서는 이후 등장인물 이름에서 ‘일순’이 나오지 않는다. 그러나 공연에서는 연출가의 선택에 따라 어머니가 일순을 완전히 대체하는 시점이 달리 설정된다. 이에



일수는 이처럼 2막에서 본격화되고 있는 인물 해체를 ‘역사의 상호관련성이 시각화된’ 것으로 해석한다.<sup>23)</sup> 즉, 현재의 인물과 과거의 인물들이 역사적으로 서로 연결되어 있음을 강조하기 위한 장치로 인물 해체를 활용하고 있다는 것이다. 이처럼 <어머니>에서 인물 해체는 ‘역사적 연결성’이라는 의미를 내포함과 동시에 시공간 해체의 주요한 방법으로서의 역할을 수행하고 있다.

김명곤과 이운택은 희곡에서 제시하고 있는 인물 해체를 공연화 과정에서 달리 수용하고 있다. 한마디로, 김명곤이 인물 해체를 최소화시켜 연출했다면, 이운택은 인물 해체를 극대화시켰다고 말할 수 있다. 예를 들어, 2막 5경의 현실 장면에서 김명곤은 어머니의 침대를 포함하여 총 세 개의 침대와 두 명의 환자를 등장시킨 반면, 이운택은 여섯 개의 침대와 다섯 명의 환자를 등장시키고 이들을 ‘환자’에서 ‘기억 속의 인물’들로 해체시켜 나간다. 즉, 환자의 규모를 확대시키고 시공간 해체에 기여하는 비중도 높게 설정하는 것이다.

이러니하게도 작품의 전체 진행에서 인물의 해체를 먼저 시작하는 연출가는 오히려 김명곤이다. 김명곤은 2경 과거의 여흥 장면에서 에이프런에 앉아있던 현실의 어머니와 손자로 하여금 순식간에 과거의 인물들 사이에 끼어들게 하고, 함께 농악을 즐기게 한다. 다시 말해, 매우 급격하게 이질적 시공간의 인물들을 통합시키는 것이다. 그러나 김명곤은 더 이상 인물 해체의 방법에 변화를 주지 않는다.

인물 해체는 단순히 배우 한 사람이 여러 역을 맡아 수행하는 것을 의미하지 않는다. 인물 해체의 핵심은 무엇보다 관객들에게 해체의 과정을 노출시키는 데 있다. 다시 말해, 현재의 인물이 과거의 인물을 맡았음을 관객들에게 확실히 인식시키면서 일인 다역을 수행하는 것이다. 김명곤은 이러한 인물 해체 과정에 큰 의미를 두지 않는 데 반해, 이운택은 이

질성을 강조하면서 두 시공간을 섞는 방식의 일환으로 인물 해체를 적극적으로 활용한다.

이운택의 공연에서 환자들의 인물 해체 양상은 5경에서 일순이 음식 얘기를 할 때부터 시작된다. 일순은 환상 공간뿐만 아니라 침대가 있는 현실 공간까지 점유하면서, 환자들과 시선을 맞추어 가며 음식에 대해 얘기한다. 또한 과거의 인물인 일순의 시어머니가 노래를 부르면 환자들 이 무대 중앙으로 나와 춤추고 노래를 따라 부른다. 김명곤의 공연에서도 시어머니의 선창에 환자들 이 춤을 추기는 하지만 규모면에서 소극적인 양상을 띤다. 반면 이운택의 공연에서는 환자들의 반응이 대규모를 이루면서, 이질적 시공간의 사람들이 적극적인 상호반응을 만들어 낸다.

인물 해체에서 중요하게 살펴보아야 하는 한 축은 현실의 어머니와 과거의 일순의 해체이다. 어머니와 일순의 해체도 희곡에서부터 제시되어 있는데, 두 연출가 모두 이를 무대화에 반영하고 있다. 어머니와 일순의 해체는 관객들에게 시공간의 분리와 겹침, 이질성과 섞임이 주는 독특한 묘미를 경험하게 한다. 어머니와 일순의 인물 해체는 주로 어머니가 일순을 대체하는 양상을 띠며, 다른 인물들의 해체가 2막에서 본격화되는 것과 달리 1막 4경에서부터 시도된다.

특히, 이운택의 연출에서 어머니와 일순의 해체 양상은 1막에서부터 2막에 걸쳐 다양하게 변모된다. 즉, 어머니와 일순의 행동선을 완전히 분리시키는 것으로부터 시작하여, 의도적으로 둘을 나란히 배치시키기도 하고, 한편으로는 어머니가 일순을 바라보게 하기도 한다. 그리고 마침내 2막 6경에서는 어머니가 일순을 완전히 대체하는 양상까지로 변모한다. 희곡에서는 6경의 출정식 장면에서 어머니가 일순을 완전히 대체하지만, 공연에서는 이보다 다소 늦은 시점인 첩을 내쫓는 장면에서 완전히 대체하게 한다.<sup>24)</sup> 그리고 이후 장면에서부터 2막의 마지막까지는 내레이터로

관해서는 2.2장에서 서술하겠다.

23) 윤일수, 앞의 논문, 101면.

24) 이 부분은 김명곤도 동일하게 희곡보다 늦은 시점을 선택하고 있다.

서의 어머니, 다시 말해 현재의 어머니는 사라지고, 과거의 어머니만 남는다. 특히 이 시점은 어머니가 감추어 온 속내의 골갱이라 할 수 있는 첫아들의 죽음 장면 직전의 지점이다. 즉 회상의 클라이맥스 지점에서 일순 대신 어머니가 과거로 들어가는 것이다.

이상에서 살펴본 것처럼, 김명곤은 환자들이나 어머니의 인물 해체를 시공간 해체의 주요한 방식으로 부각시키지 않고 있다. 그 결과 1막과 2막의 시공간 해체가 거의 비슷한 양상으로 진행되었고, 인물 해체가 줄 수 있는 연극성이나 의미의 창조가 약화되었다. 반면, 이운택은 자신이 극작의 단계에서부터 계획한 인물 해체를 실제 공연에서 적극적으로 수행하였고, 이를 통해 1막과 2막간의 변화가 생기고, 연극적인 재미가 배가되었다고 평가할 수 있다.

### 2.3. 시선 처리

연극에서 배우의 시선은 중요한 소통 수단이자 작품의 집중도에 영향을 끼치는 예민한 변수이다. <어머니>에서는 배우의 시선이 특히 ‘기억’이라는 관념적 행위를 특성화시키는 데 흥미로운 역할을 하고 있다. 이 작품에서는 기억의 주체인 어머니가 과거를 어떤 ‘시선’으로 대하느냐에 따라 기억의 형상화가 전혀 다른 의미와 질감을 가질 수 있다. 그리고 이러한 가능성을 공연으로 보여주는 연출가는 이운택이다. 김명곤은 거의 변화 없이 대부분의 회상 장면에서 어머니의 시선을 정면을 향하게 한다. 이는 현재와 과거 사이에 ‘거리를 두는’ 느낌을 갖게 하는데, 김명곤은 작품 전체에서 이 느낌으로 기억을 감각화시킨다. 이와 달리, 이운택은 어머니의 시선 처리에 변화를 주어 현실과 과거 간에 다양한 관계를 만들어 낸다. 다시 말해, 이운택은 시선 처리를 기억을 형상화 시키는 주요 수단으로 인식하고 활용하는 것이다.

<어머니>에서 처음 과거를 회상하는 장면은 2경이다. 이 장면에서 어

머니는 손자에게 옛날이야기를 해 주는데 그것이 자연스럽게 과거의 회상으로 이어진다. 이운택은 이 장면에서 어머니와 손자로 하여금 소파에서 정면을 바라보게 연출하는데, 이는 시각적으로 마치 어머니가 과거를 ‘떠올리는’ 느낌을 준다. 3경에서는 어머니가 현실 공간에 놓인 책상 옆에서 소파에 앉아 있는 과거의 일순과 양산복을 향해 20° 정도의 각도로 고개를 돌린다. 완전히 과거를 바라보지는 않지만 시선의 방향은 소파 쪽을 향해 있다. 이는 관객들에게 어머니가 과거를 ‘바라보는’ 느낌을 준다. 4경은 이전 장면들에 비해 시공간 해체가 더욱 과감하게 시도되는 장면이다. 그리고 과감한 시도라고 말하는 부분에는 어머니의 시선 처리도 포함되어 있다. 이 장면에서 어머니의 시선 처리는 보다 과감하고 직접적인 양상으로 변모한다. 즉, 어머니는 한글을 배우는 과거 속 친구들을 궁금해 하며 바라보기도 하고, 정면을 보기도 하고, 빨래하는 일순을 쳐다보기도 한다. 이러한 시선 처리는 어머니가 과거에 적극적으로 ‘관여하는’ 느낌을 준다. 또한 이 장면에서 어머니의 시선은 다초점으로 펼쳐지는 과거의 에피소드 중 관객들이 어디를 주목해야 할지, 다시 말해 관객의 시각선을 결정하는 역할도 한다.

이운택의 1막 공연에서 어머니가 과거를 바라보는 시선은 이와 같이 다양하게 연출되고 있다. 무대영역 활용에서 이운택이 시공간 해체를 ‘확대하는’ 방식을 취했다면, 어머니의 시선 처리에 있어서는 점차 ‘심화하는’ 방식을 취한다고 말할 수 있다. 즉, ‘떠올리는’ 느낌에서 ‘바라보는’ 느낌으로, 다시 ‘관여하는’ 느낌으로, 어머니와 과거 간의 관계를 점차 심화시키고 있는 것이다.

1막과 달리, 2막에서 어머니의 시선 처리는 특별한 양상을 보이지 않는다. 2막 5경에서는 대부분 환자들을 대상으로 하는 어머니의 구술과 과거의 장면화가 교차하듯 진행된다. 이 장면에서 어머니는 환자들과 함께 과거를 ‘바라보는’ 시선을 가장 많이 사용하고 있다. 즉, 어머니와 환자들 이 무대 상단에 위치한 과거의 공간과 그곳에서 벌어지는 행위를 함께

‘바라보는’ 것이다. 이는 마치 어머니의 구술 행위를 청각이 아닌 시각으로 듣는 느낌을 연출한다. 또한, 2막 6경에서는 이전까지의 시선 처리가 복합적으로 보여지다가 첩을 내쫓는 장면에서 어머니는 완전히 일순을 대체하게 된다. 이는 회상하는 어머니와 회상되는 일순의 거리가 사라지는 것이며, 이로써 과거를 바라보는 어머니의 시선은 부재하게 된다. 이처럼 1막에서 점차 심화된 어머니와 과거간의 관계성은 2막 6경에 이르러 현실의 신체가 과거의 신체를 대체하는 것에 이르게 된다.

### 3. 집단적 이미지로 구현된 기억의 형상화

희곡 <어머니>의 주요 내용은 구술되어지는 내용, 즉 어머니의 과거에 집중되어 있다. 어머니가 회상하는 과거는 대략 1940년대 전후, 즉 일제 식민시대로부터 6.25전쟁까지를 배경으로 한다. 먼저, 연대기적으로 회상되고 있는 어머니의 과거를 희곡 텍스트를 근거로 간략하게 정리하면 다음과 같다.

1. 양산복과 사랑을 나눈다.
2. 한글을 배우고 싶지만, 아버지가 교육을 받지 못하게 한다.
3. 돌이와 원하지 않는 결혼을 한다.
4. 돌이집으로 와 시집살이를 한다.
5. 자식들을 출산한다.
6. 출정 간 양산복과 영원한 이별을 한다.
7. 돌이의 첩을 내쫓는다.
8. 양산복과의 사이에서 생긴 첫아들을 피난지에서 잃는다.

크게 8개의 에피소드로 요약되는 어머니의 과거사는 선조적 흐름이 긴

장감을 유발하는 내용도 아니며, 각 에피소드 내의 이야기 밀도도 매우 낮은 편이다. 다시 말해, 총체적으로 이야기성이 약하다는 것이다. 이는 <어머니>의 과거 장면이 가지는 두드러진 특징인데, 이 특성은 이윤택의 연극구조가 갖는 보편적 특성 과도 일치한다. 즉, 이윤택 연극은 대체로 이야기기가 단순하며 이해하기 쉽고, 연극구조를 구축함에 있어 ‘선’의 연결성보다 ‘선’을 이루고 있는 ‘점’들의 존재를 부각시키고 강화<sup>25)</sup>시키는 경향이 강한데, <어머니>도 이러한 보편적 극작술의 특성을 갖고 있는 것이다.

연구자는 기억의 형상화를 살피는 과정에서 과거 장면들의 ‘이미지’에 주목하였다. <어머니>의 골자는 구술을 매개로 사랑하는 사람과 이별하고, 첫아들을 전쟁 통해 잃어버린 어머니의 한을 고백하고 치유하는 내용이다. 즉, 어머니 개인사에 관한 구술이 작품의 중심을 차지하고 있는 것이다. 그러나 구술과 함께 재현되는 과거 장면에서는 어머니의 개인적 사건이나 정서가 크게 부각되어 있지 않다. 1막과 2막에 걸친 과거 장면은 오히려 집단의 정서나 무의식에 호소하거나 또는 집단의 사건이 더 크게 이미지화되어 표현된다. 즉, 개인적 이미지보다 집단적 이미지로 어머니의 기억을 형상화하고 있는 것이다.

이 작품에서 집단적 이미지들은 크게 두 가지 범주로 수렴되는데, 이는 ‘민족의 원형적 이미지’와 ‘근대사의 상흔의 이미지’이다. 민족의 원형적 이미지가 과거의 시공간을 상징하는 방식이자, 현재와 과거를 연결 짓는 방식으로 활용된다면, 근대사의 상흔의 이미지는 민족사를 상징하는 방식

25) 선적인 구조와 점적인 구조는 극의 구조와 관련된 용어들 중 다른 용어들에 비해 보편적으로 사용되고 있지는 않다. 기존의 개념들과 결부시켜 본다면 선적인 구조는 아리스토텔레스적 구조 또는 폐쇄회곡과 유사한 개념으로 볼 수 있다. 장면과 장면 사이의 연결성이나 인과성이 강조되는, 그래서 연결되는 선의 특성이 강한 극적 구조를 선적 구조라 말할 수 있다. 반면, 점적인 구조는 비아리스토텔레스적 구조 또는 개방회곡과 유사한 개념으로 볼 수 있다. 장면들의 독립성이 강하여 마치 장면과 장면간의 관계가 점과 점처럼 자유로운 극적 구조를 점적 구조라 말할 수 있다. 이윤택의 연극 구조를 ‘점적 구조의 응용과 강화’로 파악한 근거에 대해서는 다음의 자료를 참조. 김숙경, 앞의 책, 182~184면.

이자, 어머니의 생애사의 아픔을 드러내는 방식으로 활용되고 있다. 두 집단적 이미지는 민족과 개인을 연결 짓고, 역사와 개인을 연결 짓는 역할을 수행함으로써, 양적으로나 질적으로 모두 회상 이미지의 큰 부분을 차지하고 있다. 이제 김명곤과 이운택의 공연을 대상으로 두 범주의 이미지의 구체적 양상과 효과를 살펴보고, 나아가 개인사와 집단적 이미지의 결합으로 인해 도출되는 문제점 등에 대해서도 논의해 보고자 한다.

### 3.1. 민족의 원형적 이미지

민족의 원형적 이미지란, 민족이 집단 무의식적으로 가지고 있는 공통된 이미지를 의미한다. 부연하자면, 어떤 사물이나 현상이 민족 구성원들에게 거의 유사한 의미를 내포하는 경우가 이에 해당한다고 말할 수 있다. <어머니>에는 오브제, 이야기, 행위, 노래 등 다양한 층위에서의 민족<sup>26)</sup>의 원형적 이미지가 발견된다.

1막에서 어머니는 일제 식민시대 자신의 산골 고향마을에서의 삶을 회상한다. 친구들과 신나게 뛰어놀던 일, 양산복과 사랑을 나누던 일, 아버지 때문에 원하지 않는 시집을 가던 일 등이 밀양 고향마을을 배경으로 보여진다. 역사적으로 ‘근대’의 시기에 해당하는 어머니의 과거는 ‘아파트’의 삶으로 대변되는 현대의 삶의 양상과 다를 수밖에 없다. 작가는 어머니의 어린 시절, 즉 일순의 삶의 공간을 감나무로 상징한다. 기억을 회상하는 것은 상징적 사고와 매우 유사하고, 따라서 기억이 상징에 의존하는 것은 놀라운 일이 아니다.<sup>27)</sup> 과거가 시작되는 2경의 제목은 ‘감나무에

26) 단일개념으로서 한민족의 기원은 고려 초에 형성되었다고 보며, 근대적 민족주의 개념 안에서 민족의 형성은 개항(開港)에서 찾고 있다. 한국의 민족에 대한 논의는 민족을 구성하는 원초적인 요인들, 즉 종족, 조상, 종교, 언어, 영토 등에 치중한 경향이 강하다. 본고에서의 ‘민족’은 원초적 요인들에 의해 결정되는 단일 개념인 ‘한민족’의 개념으로 사용하고 있다. 차기벽, 『민족주의 원론』, 한길사, 1990, 309면 참조.  
27) 윤택림 편역, 앞의 책, 69면 참조.

달 뜨면 백마 타고 오는 사랑’인데, 본격적으로 과거의 환상 공간이 열리는 신호탄은 바로 감나무의 등장이다. 김명곤과 이운택은 희곡에서 제시하고 있는 “가시내 머스매들의 노래/웃음소리 드높아지면서 안방이 뿌옇게 밝아진다. 거기 한 그루의 감나무가 섰다”(26)를 충실하게 형상화하고 있다. 감나무는 과거 환상공간의 상징물이자, 과거 일순과 친구들의 놀이터이며, 양산복과 일순의 사랑의 공간이기도 하다. 나아가 어머니의 과거와 현재를 연결시켜주는 기억의 매개이다.

그렇다면 작가는 왜 하필 감나무를 일순의 고향마을을 상징하는 오브제로 선택한 것일까? 이운택은 감나무, 장독, 옛날 마을 사람들은 우리들 기억 속에 다 남아있는 모습 즉, 집단 무의식의 풍경이기 때문에 아파트 속에 막 밀고 들어와도 전혀 어색하지 않다고 말한다.<sup>28)</sup> 감나무 외에도 두 연출가의 공연에는 초가집, 기와집, 지게 등의 오브제들이 과거의 시공간을 상징하는 매개물로 등장한다. 그러나 작품 전체에 걸쳐 등장하면서 가장 상징성이 높은 오브제는 역시 감나무이다.

감나무가 과거 ‘공간’의 원형적 상징물이라면, 마을 사람들의 행위는 과거 ‘삶의 양식’을 상징하고 있다. 어머니가 회상하는 에피소드들에는 인물끼리의 대화보다는 인물들이 함께 만들어내는 동작성이 두드러지게 나타난다. 다시 말해, 대사를 통한 관념적 의미나 이미지보다 배우들의 행위로 시각적 이미지를 강조하는 것이다. 김명곤과 이운택은 감나무의 활용에서는 거의 유사점을 보이는 반면, 행위 창조에서는 흥미로운 차이점을 보여준다.

먼저, 이운택은 희곡을 통해 상상할 수 있는 형태와 분위기에서 크게 벗어나지 않는 범주에서 마을 사람들의 행위를 창조한다. 주로 일순의 또래 친구들이 마을 사람들의 주를 차지하는데, 이들이 만들어내는 집단적 행위는 무엇보다 ‘놀이성’이 강하다. 즉, 과거에 아이들이 즐겨하던 놀

28) 김남석, 앞의 책, 323면.

이들, 예를 들면, 술래잡기, 가위바위보 등이 무대에 순수한 에너지를 불어넣으며 움직임 만들어낸다. 이러한 아이들의 놀이적 움직임은 이들이 함께 부르는 동요와 전통 민요들<sup>29)</sup>이 만들어내는 청각적 이미지와 어우러지면서, 궁극적으로 과거 삶의 양식을 ‘서정적 이미지’로 이끌어낸다.

반면, 김명곤의 공연에서는 성인들이 마을 사람들의 주를 차지한다. 그리고 이들이 만들어내는 행위는 주로 노동과 관련되어 있다. 즉, 뱃놀이 행위, 농사짓는 행위, 베짜는 행위<sup>30)</sup> 등이 동작화 되고 있는데, 배우들은 무대 전체를 활용하는 큰 동작선으로 노동의 시각적 이미지를 창조한다. 그리고 이러한 행위들은 노동요, 농악, 다듬이 소리 등의 청각적 이미지와 어우러지면서 노동의 이미지를 총체적으로 표현하기에 이른다. 궁극적으로 김명곤은 ‘노동’의 시청각적 이미지를 통해 과거 삶의 양식을 ‘민중적 이미지’로 이끌어 내고 있다.<sup>31)</sup>

2막에서는 시어머니의 노래로 원형적인 청각 이미지를 창조하고 있다. 시어머니가 부르는 레퍼토리는 ‘신세 자탄가’, ‘목단강 편지’, ‘알뜰한 당신’, ‘창부타령’, ‘방아타령’, ‘짚레꽃’ 등 다양하다. 시어머니는 권번 출신으로서 판소리식 창법을 구사하는데, 이 역시 앞서의 동요나 구전문요처럼

29) 이윤택은 민요의 밑그림을 『한국구전설화』, 『동편제 흥보가』, 『월인천강지곡』 등의 구전자료에서 얻었다고 말하는데, 이 역시 민족의 원형적 이미지를 창조하기 위한 것이다. 왜냐하면, 구전이 드러내는 기억코드는 집합적인 작업이고 따라서 구전은 곧 집합적 사고이기 때문이다. 이윤택, 『어머니 창작노트』, 『어머니』, 앞의 책, 84면; 윤택림 편역, 앞의 책, 76면 참조.

30) 4경의 베짜기 장면에 대해 이윤택은 스스로 이미지가 재밌겠다고 말하지만(이윤택, 위의 책, 100면 참조), 이 장면을 확대시켜 부각시킨 것은 김명곤 연출가이다. 김명곤은 베짜기 장면에 시간을 많이 할애하면서, 베의 너울거림과 동작성으로 노동의 느낌을 이미지화 시키고 있다.

31) 연구자는 김명곤의 ‘민중적 이미지의 강화’는 민족극 계열의 작가이자 연출가였던 김명곤의 이력과 무관하지 않다고 본다. 김명화는 김명곤의 공연에서 작품의 본질기와 상관없이 진행되는 몇 장면, 특히 풍물을 치고 노동요를 부르는 장면을 사족 같다고 평가하고 있다. 연구자는 ‘사족 같음’의 이유가 주제와의 부합도, 분위기, 장면의 연결성 등의 측면에서 민중적 이미지가 작품 전체와 걸맞기 때문이라 생각한다. 김명화, 『저녁 일곱시 반 막이 오른다』, 연극과 인간, 2006, 154면 참조.

관객들에게 원형적인 청각 이미지로 전달된다. 더불어 당시의 대중가요 등을 통해서도 대중적인 청각 이미지를 창조한다.<sup>32)</sup>

<어머니>에는 감나무와 더불어 작품 전체에 걸쳐 중요한 원형적 의미 작용을 하는 오브제가 하나 더 있는데, 그것은 바로 신주단지이다. 신주단지는 현대의 관객들이 실제로 보기는 어려운 물건이지만, ‘신주단지 모시듯이 하다’는 관용적 표현을 모르는 이 없을 만큼 관념적으로는 매우 친숙한 물건이다. 신주단지는 어머니가 애지중지 다루면서 무대에서 시각화된다. 그러나 이 작품에서 신주단지의 이미지화는 ‘시각’ 보다는 ‘청각’에 의존하는 바가 크다. 4경에서 어머니는 신주단지를 들고 나와 신주단지의 기원과 의미에 대해 장광설을 늘어놓는다.

**어머니** 이 신주단지라카는 기 무슨 敎도 아니고 그렇다고 道도 아니다. 모르는 사람들은 佛道라고도카고 무슨 푸닥거리 무당 아너자가 안방에 모시는 미신이라고도 카는데, 거기다 조상을 모르고 단군 왕검 제석님 하늘 아래 땅 우에 나라 세우신 뜻을 모르고 카는 낭설이다. 이 신주단지라 카는 기, 원래 환웅 천제께서 나라의 어머니를 구하기 위해 만드신 기다.(...) (40-41)

작가는 신주단지를 단군신화와 연관 짓고, 중국에는 “살아가면서 못 참을 고통이 오면 여기 뱀아 불고 온갖 번뇌가 오면 여기 쏘아 부어라꼬”(40) 어무이들이 딸에게 주는 물건으로 의미를 정리한다. 그래서 신주단지는 곧 “이야기 보따리”(39)이며, 그 이야기를 풀어내면 그것이 “우리 여자들 인생이고 역사”(41)라고 설교하는 것이다. 이처럼 어머니의 ‘신주단지론’에는 단군신화를 비롯하여 여성들의 희생과 인내 등 우리에게 친숙한 원형적

32) ‘대중성’과 ‘원형’은 개념은 전혀 다르지만, 다수의 공동체 구성원들과 교감할 수 있다는 공통점을 가지고 있다. 특히, 이윤택이 원형적인 것에 몰두하는 이유 중 하나도 대중성 확보에 있다.

모티프가 많이 들어 있다. 이는 양산복과 수영대 이야기와 더불어 ‘이야기’ 모티프로서 민족의 원형적 이미지를 구축하고 있는 대표적인 예시이다.<sup>33)</sup> 정리하자면, 신주단지는 ‘시각적’ 이미지보다 언어를 통한 ‘관념적’ 이미지로 민족의 원형적 이미지를 창조하고 있는 것이다.<sup>34)</sup>

이상에서 살펴 본 민족의 원형적 이미지는 우리 민족에게 친숙한 오브제, 또는 마을사람들의 집단적 움직임이나 합창을 매개로 창조되는 이미지이다. 민족의 원형적 이미지는 무엇보다 과거 시공간과 삶의 양식을 표현해 주는데 크게 기여한다. 흥미로운 것은 민족의 원형적 이미지는 민족 구성원들의 ‘동질성’에 근거하여 창조된 이미지이지만, 한편으로는 관객들에게 ‘이질성’을 인식시키기도 한다는 점이다. 이미 근대의 삶과 현대의 삶은 많은 측면에서 이질적이다. 다시 말해, 감나무, 옛 사람들, 초가집 등은 아파트에서의 삶이 보편화된 현대 관객들에게는 동질성뿐만 아니라 ‘이질성’도 느끼게 한다는 것이다. 이처럼 동질성과 이질성이 공존하는 느낌은 곧 ‘무의식에는 남아 있으나 지금은 잃어버린 것’에 대한 막연한 그리움을 불러일으킨다. 그리고 관객들이 감지하는 그리움은 어머니가 자신의 과거에 대해 느끼는 그리움과 중첩된다. 곧 민족의 원형적 이미지는 한 인간이 자신의 삶을 기억할 때 따라오는 ‘그리움’이라는 정서를 불러일으키는 데 일조를 하는 것이다. 그리고 이는 어머니의 생애사를 ‘서정적’으로 접근하도록 유도하고 있다.

정리하자면, 이 작품에서 민족의 원형적 이미지는 어머니가 회상하는 과거의 삶을 표현해 주고, 동질성과 이질성의 공존을 통해 그리움이라는

33) 윤일수는 <어머니>에서 양축설화와 관련된 신화와 단군신화는 한민족의 북방기원을 증명해 주는 것으로서, 민족의 정체성을 부각시키는 기능을 하고 있다고 말한다. 윤일수, 앞의 논문, 90~91면.

34) 이미지는 시각이나 영상 이미지만을 일컫는 것이 아니며, 물질적으로 혹은 구체적으로 표현된 것만을 가리키지도 않는다. 이미지는 모든 감각으로 확대되며, 이미지의 영역이란 구체적 결과물을 낳게 한 의식·무의식적 동인 및 이미지를 낳게 한 심리적 원인 모두를 포함한다. 유희근·진형준, 『이미지』, 살림, 2002, 26~27면.

정서적 작용도 불러일으킨다. 그러나 실상 어머니의 구술사에서 강조되어야 하는 것은 과거의 삶의 표현보다는 어머니의 개별적 생애이다. 그러나 과거의 형상화에서 양산복과의 사랑이나 돌이와의 결혼 등 어머니 개인의 생애는 치밀하게 심리화 되어 있지 못하다. 그리고 이런 상태에서 민족의 원형적 이미지만 강조된 기억의 형상화는 ‘어머니’가 아닌 어머니가 살아온 ‘시대’를 바라보게 한다는 점에서 집단적 이미지의 효용성에 대해 다시 한 번 생각해 보게 한다.

### 3.2. 근대사의 상흔의 이미지

<어머니>는 옛 시절의 순박한 서정성과 어머니 개인의 아픔이 결합되어 있는 작품이다. 서정성이 민족의 원형적 이미지에서 획득되는 정서라면, 어머니의 아픔은 우리 민족의 근대사의 상흔의 이미지를 통해 내면화되고 있다. 즉, 어머니 개인의 상처를 개별화·심리화 시키기보다는, 민족의 아픈 역사를 집단적으로 이미지화함으로써 어머니 개인사와 중첩시키고 있는 것이다.

이 작품에서 어머니가 기억하는 시대는 식민시대로부터 6.25전쟁까지의 시기, 즉 혼란과 격동의 시절이다. 개인은 자신이 살아가야 하는 시대와 무관할 수 없으며, 개인의 역사는 집단의 역사와 불가피하게 관계를 맺는다. 어머니는 자신이 살아온 시대를 “한 생명이 태어나고 죽는 기 대 수롭잖은 세상”(75)이라고 회상하는데, 그렇게 될 수밖에 없었던 주요 원인은 바로 시대적 상황이었다.

근대사의 상흔의 이미지는 1막과 2막에서 두루 보이지만, 드러냄의 방식에서는 두 막이 다소 차이를 보인다. 먼저, 1막에서는 시대의 아픔이 간접적으로, 또는 일상과 어우러져 표현되고 있다. 1막은 앞의 항목에서 살펴본 민족의 원형적 이미지가 두드러지는 막이다. 그러나 이와 더불어 근대사의 상흔도 이미지화되고 있는데, 이는 주로 유교 이데올로기와

관련되어 있다. 근대를 규정짓는 시대 개념은 산업화, 도시화, 자본주의화 등이다. 혈연에 의한 계급논리나 성 차별의식 등도 근대화의 물결을 맞아 큰 변화의 국면을 맞는다. 1940년대 전후의 한국은 새로운 근대화의 문물을 받아들이고 있었다. 그러나 그 변화가 사람들의 의식을 전면적으로 바꾸는 수준은 아니었다. 한마디로 근대는 변화하려는 움직임과 이에 저항하는 움직임 사이에서 많은 사람들이 갈등하고 상처받았던 시대이다.

1막 4경에서는 일순의 아버지의 확고부동한 유교 이데올로기로 인해 상처받는 일순의 과거가 그려지고 있다. 4경의 기억 장면은 일순이 친구들과 한글을 배우는 것으로부터 시작한다. 그러나 일순의 한글 배우기는 친정아버지의 등장으로 중단된다. 친정아버지는 지게 작대기로 일순의 등짝을 내리치면서, 한글 배워서 ‘하이카라 잡년’ 되지 말고 다른 것을 배우라고 호통 친다.

**친정父** 행실을 배와라! 그게 세상을 버텨기는 힘이다. 음식 해묵은 거, 그걸 배와라! 그게 살아가는 밥이다. 바느질을 배와라! 그게 남부끄럽지 않는 염치다. 그릇을 하나 씻더라도 깨끗이 씻어라! 남루한 옷가지가 다 떨어지는 한이 있더라도 박박 문질러서 생생한 풀이파리로 세워라! 그게 니 자존심이다 이 년아. 이 애비 말이 언젠가 니 컷구녕에 들어올 날이 있을 끼이다.(42)

여자리는 이유만으로 실생활에 필요한 것을 배우라는 친정아버지의 주장은 분명 오늘날의 관점에서 보면 비합리적이고 설득력이 없다. 그러나 작가는 친정아버지의 행위를 “아버지의 말과 태도는 조선 유교 이데올로기가 시퍼렇게 살아 있는, 대갈일성 그 자체”(42)라고 묘사하면서 오히려 근대화의 물결에 흔들리지 않는 올곧은 저항의 이미지로 그리고 있다.<sup>35)</sup> 한편, 김남석은 일순의 아버지를 전근대적인 양반 계층의 자부심을

지니면서도, 자본 위주 사회로 전환되는 조선의 현실을 어느 정도 파악하고 이에 대응하는 인물로 파악한다. 그는 양반의 법도를 따르면서도, 때로는 법도를 벗어나 실리를 꾀하는 이중적 면모를 지니기 때문이다.<sup>36)</sup> 이처럼 친정아버지의 행위는 보는 이의 관점에 따라 달리 평가될 수 있다. 그러나 평가의 여하에 관계없이 변함없는 사실은 친정아버지의 유교 이데올로기는 근대적인 욕망, 다시 말해 교육에 대한 열망이 높았던 어머니에게 평생의 상처를 남겼다는 것이다.<sup>37)</sup> 이는 “와요! 와 딸 자식들은 전부 바보 만들라고 그랬소, 아버지.”(41)라며 친정아버지에게 분해서 대드는 것이나, 죽음 직전에 자신의 한글 이름을 쓰고 떠나는 어머니의 처연한 뒷모습에서 충분히 짐작할 수 있다.

더욱이 친정아버지의 유교 이데올로기는 일순을 돌이에게 시집보냄으로써 일순에게 씻을 수 없는 상처를 남긴다. 자유연애로 상징되는 근대와 중매결혼으로 상징되는 봉건시대의 갈등이 일순의 결혼문제에서도 발생한 것이다. 4경의 마지막 에피소드는 일순이 사랑하는 양산복과 억지로 이별하고 돌이에게 시집가는 내용이다. 일순은 자신의 인생의 중대사인 결혼에서 완전히 배제되어 있다. 일순의 갑작스러운 결혼은 친정아버지가 돌이에게 한 일방적인 한 마디, 즉, “한번 보고 데리 갈라몬 가고 말라몬 말라”(44)에서 시작된다. 딸의 결혼을 아버지 마음대로 결정하고 또 딸은 이에 복종해야 하는 것은 가부장적 이데올로기의 전형적인 모습

35) 이운택은 자신이 극작 단계에서 그리고자 한 친정아버지의 이미지를 공연에서 그대로 무대화한다. 즉, 흰 도포에 검은 갓을 쓴 깨끗한 양반 모습의 친정아버지가 등장하는 것이다. 반면, 김명곤은 아버지의 직업을 농부로 설정하면서, 근대화에 맞서는 저항의 이미지보다는 뿌리깊이 박혀 있던 남존여비의 일상적 모습을 더 강하게 투영하였다.

36) 김남석, 앞의 논문, 33면.

37) 신아영은 한글을 평생 배우지 못한 어머니의 생애를 대중성과 여성성의 관점에서 해석한다. 즉, <어머니>를 한평생 글에서 소외되어온 여성의 일대기로 보고, 이 작품을 통해 작가는 여성성의 회복을 꾀한다고 본다. 나아가 글이 엘리트문화에 속하고 그로 인해 남성문화 영역으로 받아들여진다면, 글에서 소외되어온 여성은 곧 대중문화의 영역이라 규정하고 있다. 신아영, 앞의 논문, 242~243면.

이다. 가부장적 이데올로기는 유교 이데올로기의 한 부분으로서 최고연령자인 부(父), 즉 가부장이 엄격히 가족성원을 통제하며 가족원은 절대적으로 이에 복종하는 가족 이데올로기이다.<sup>38)</sup> 1940년대에도 한국에는 여전히 유교 이데올로기의 영향력이 강했고, 일순이 시집가는 과정 또한 당시의 그러한 사회적 현상의 단면을 보여주는 것이다.

동서고금의 모든 이데올로기는 양면성을 갖고 있다. 친정아버지가 고수했던 전통적인 유교 이데올로기는 어떤 관점에서는 설득력을 가질 수도 있고, 또 어떤 관점에서는 그 반대일 수도 있다. 그러나 <어머니>에서 친정아버지의 유교 이데올로기는 적어도 어머니 개인에게는 남성우월주의와 가부장권의 횡포로 작용하며, 일순은 곧 그러한 전통적 이데올로기의 피해자로 그려진다. 이는 양산복과의 이별 장면을 기억하다 끝내 혼절하는 어머니의 모습에서 충분히 유추해 볼 수 있는 것이다.

1막에서의 근대사의 상흔의 이미지가 관념적이면서도 동시에 일상적 양상으로 나타났다면, 2막에서는 특수한 시대적 상황과 사건이 보다 직접적으로 제시되는 양상을 보인다. 1막과 2막을 비교했을 때, 근대사의 상흔의 이미지는 2막에서 더 강하게 느껴진다. 왜냐하면, 1막에서는 근대사의 상흔의 이미지가 개인사의 후면에서 작용했던 반면, 2막에서는 혼란스러운 시대상이 개인사의 전면에 부각되기 때문이다.

2막 6경에서 제시되는 근대사의 상흔의 종류는 크게 두 가지이다. 첫째는 식민시대의 상흔이다. 5경의 끝은 식민시대 공습경보가 울리면 칼찬 일본 헌병과 조선 헌병 보조원이 등장하고 돌이가 잽싸게 도망치는 것으로 마무리된다. 이에 이어지는 6경에서는 헌병이 시어머니에게 징병이든 징용이든 정신대든 인간 하나를 내놓으라고 협박하고, 시어머니는 완강하게 저항한다. 헌병에게 악을 쓰는 시어머니는 그 존재 자체가 근대사의 상흔이다.

**시어머니** 자 봐라. 요게 내 꼬라지다. 내 남편 내놓으라고 왜놈들이 내 다리 인두로 지지고 심줄 다 빼부르고 인자는 내 아들 내놓으라고?! 차라리 내 팔을 잘라 가서 공출해라 이놈아.(61)

일등 객주로 왜놈들에게 저항하다 칼 맞아 죽은 남편 때문에 자신의 다리마저 잃은 시어머니는 불구의 이미지로 근대사의 상흔을 나타낸다. 이어 B29 소음과 폭격이 들리고 일순의 시가집이 폭삭 내려앉는다. 일순은 집을 다시 세울 때까지 친정에서 머무르고 그곳에서 양산복과 마을 남자들의 출정식을 지켜본다. 곧 해방을 맞이하지만 양산복은 주검이 되어 돌아오고 양산복의 아버지(또는 어머니)는 오열한다.

두 번째 근대사의 상흔은 6.25전쟁과 관련된 것이다. 전쟁을 알리는 포성소리가 무대를 흔들고 이어 피난민들의 혼란스러운 피난 행렬이 보여진다. 그리고 피난민 숙소로 공간이 이동되면, 아이들과 함께 피난하는 어머니가 등장한다. 첫아들 찬성이 전염병에 걸려 목숨이 경각에 달리자, 어머니는 죽어가는 찬성에게 친아버지 얘기를 해 주며 오열한다. “니 애비 자식이 아니라서…죄값이 돼 갖고…일찍 죽어 호적에 올릴 필요도 없다. 그래서 호적에 이름도 못 올리고 이렇게 아를 뺏아 갖고 단지 속에 넣구 살았”(75)던 아픔은 곧 어머니가 죽기 전에 풀어야 할 자신의 가장 큰 ‘액’이다. 이처럼 어머니의 기억의 정점에는 말하지 못하고 묻어 두었던 어머니의 ‘상흔’이 있다.

근대사의 상흔의 이미지의 무대화에도 있어서도 김명곤과 이운택의 연출은 뚜렷한 차이를 보여준다. 김명곤은 근대사의 상흔의 이미지를 통해 근대사 격동기의 아픔을 크게 부각시키려는 의도를 담고 있다. 먼저 출정식 장면에서 김명곤은 배경막에 일제강점시대를 상징하는 옥일승천기의 형태를 영상으로 비추고, 무대에서는 일본 국기를 출렁이게 한다. 일본의 압제를 시각적으로 강하게 각인시키려는 의도인 것이다. 일본 국기

38) 최재석, 『한국가족연구』, 일지사, 1982, 215면.



의 출렁임, 육일승천기의 영상화, 출정하는 마을 사람들의 집단적 움직임 등 시대적 상황을 역동적으로 표현하는 데 초점을 맞추고 있다. 이에 비해 이윤택은 출정 가는 양산복과 떠나보내는 일순의 관계와 감정선에 더 초점을 맞추어 연출하고 있다. 다시 말해 시대 상황은 배경으로 두고 두 사람의 관계를 전면에서 부각시키는 것이다.

민족 구성원이 집단적으로 겪었던 근대사의 상흔의 이미지를 강화시키려는 김명곤의 의도는 희곡에는 없는 장면의 삽입을 통해 더욱 뚜렷하게 읽힌다. 김명곤은 양산복 유해의 귀환 장면에서 희곡에는 없는 인민재판 장면을 창작해 삽입시켰다. 즉, 인민재판 장면과 양산복의 귀환 장면을 결합시킨 것이다. 인민재판은 해방 후 좌우대립의 상징이자 민족의 아픔이다. 김명곤은 출정식 장면에서는 식민시대 일제의 압제를 부각시키고, 인민재판 장면에서는 해방 후 좌우가 대립하던 혼란의 역사를 부각시키고 있다. 인민재판 장면에서도 김명곤은 붉은 깃발을 무대 전체에 출렁이게 하여 무대를 역동적으로 연출한다. 이처럼 김명곤은 2막에서 민족의 역사와 구성원들의 상흔을 크게 부각시켜 연출하고 있다.

3막에서 어머니는 아들에게 자신의 역사를 “가슴속에 묻고 말 못하는 역사”(76)라 말하며, 자신의 과거를 “참 남새스럽”(77)다고 표현한다. 이는 곧 어머니의 기억이 갖고 있는 ‘상흔’의 측면을 말하는 것이다. 앞서의 설명을 요약해 보면, 작품에서 드러나는 어머니 기억 속 상흔은 크게 세 가지로 추려진다. 첫째, 여자라는 이유로 교육을 받지 못한 것, 둘째, 원하는 남자와 결혼하고, 사랑하는 남자가 징병 나가서 죽은 것, 셋째, 첫아들이 전쟁 중에 병으로 죽었으나 아버지가 달라 떳떳하게 애도해 주지 못한 것 등이다. 그리고 이 상흔은 3막 초망자극을 통해 아들의 원혼을 달래고, 한글을 배워 자신의 이름 석 자를 남기고 죽음으로써, 치유의 이미지로 마무리된다.

그렇다면 민족 구성원을 매개로 표현되는 근대사의 상흔의 이미지는 궁극적으로 어디에 기여해야 할까? 앞서 언급하였듯이, 근대사의 상흔의

이미지는 어머니의 아픈 생애와 직결되어 있으며, 궁극적으로 어머니의 아픔을 드러내기 위한 장치이다. 여기서 중요한 사실은 어머니의 아픈 생애는 ‘기억’이라는 매개 장치를 통해 드러나야 한다는 것이다. ‘기억’은 개인적이며 주관적이다. 따라서 ‘기억’의 과정을 거친 과거의 이미지도 개인적이고 주관적으로 표현될 때 설득력이 있다. 그러나 2막에서 나타나는 근대사의 상흔의 이미지는 대체로 기억보다는 “모두에게 속해 있지 만 동시에 아무에게도 속해 있지 않은”<sup>39)</sup> 역사의 속성을 더 많이 띠고 있다. 부연하자면, 근대사의 상흔의 이미지가 개별화·주관화의 과정을 거쳐 창조되지 않고, 일반적인 역사적 사실에 어머니 개인의 생애가 느슨하게 결합되어 있는 것이다. 결국 역사라는 거시사와 개인의 생애라는 미시사를 잘 융합시켜 보려는 작품의 의도는 이윤택과 김명곤의 공연 모두에서 효과적으로 살아나지 못하고 있다. 이해경은 김명곤의 초연 비평에서 ‘일반적 한국 어머니상을 창조하려는 시도는 그야말로 일반적으로’ 그려내는 데 그쳤으며, ‘역사 안의 개인사를 다룰 극적 긴장감’을 찾지 못한 것에 대해 아쉬움을 표한다.<sup>40)</sup> 사랑하는 사람을 전쟁으로, 또는 전쟁 통에 잃어버린 어머니의 아픔에 대해 공감을 ‘강요받는’ 느낌이 드는 것은 바로 근대사의 상흔의 이미지가 개인적이고 주관적이어야 하는 ‘기억’의 속성을 제대로 반영하지 못하고 있기 때문이다.

#### 4. 맺음말

<어머니>는 기억이 주요 모티프인 연극이다. 본고는 기억의 형상화 양상에 주목하여 <어머니>의 고유한 특성과 한계를 재조명하는데 연구

39) 윤택림 편역, 앞의 책, 124면.

40) 이해경, 앞의 책, 184~185면.

목적성을 두고 있다. 이를 위해 김명곤과 이윤택의 연출 비교를 연구방법으로 선택함으로써 희곡분석 중심이던 <어머니>의 선행연구와의 차별성을 두고자 하였다.

극작가 이윤택은 희곡 <어머니>에서 기억의 형상화를 위해 이질적인 시공간을 해체시키고 있다. 그리고 이는 극의 구조적 특성을 결정짓고 있다. 연구자가 주목한 것은 시공간 해체의 구체적 방식인데, 이 작품에서 시공간의 해체는 ‘혼재’의 방식으로 나타나고 있다. 즉, 이질적인 시공간들, 다시 말해, 어머니가 구술하는 시점인 현실의 시공간, 기억의 대상인 과거의 시공간, 그리고 저승의 시공간 등이 어떤 경계나 분리 없이 동시에 공존하는 것이다. 이질적 시공간의 혼재는 단조로운 줄거리의 연극을 역동적으로 만드는 구조적 틀로 작용한다.

희곡에서의 혼재 양상은 궁극적으로는 연출가들이 어떤 방식으로 형상화 시키느냐에 따라 그 의미와 질감이 결정된다. 연구자는 ‘무대영역 활용’, ‘인물 해체’, ‘시선 처리’ 등을 시공간 해체의 무대화를 결정짓는 요인으로 파악하였고, 이를 중심으로 김명곤과 이윤택의 공연을 비교해 보았다.

먼저, 무대영역 활용에서 김명곤은 빈 공간의 원리를 활용하여 두 시공간의 이질성을 최소화시킨 쉼임을 연출한다. 또한 극의 처음부터 일정한 양상으로 시공간을 해체한다. 반면, 이윤택은 두 시공간의 이질성을 극대화시켜 낯설고 과감한 쉼임을 시도하며, 극이 진행되면서 시공간 해체 양상도 ‘확대되는’ 느낌으로 연출하고 있다. 둘째, 인물 해체에 있어서는 김명곤이 최소화시켜 연출한 반면, 이윤택은 희곡에서의 의도를 살려 인물 해체를 극대화시키고 있다. 셋째, 김명곤은 대부분의 회상 장면에서 어머니의 시선을 정면으로 향하게 해, 현재와 과거 사이에 ‘거리를 두는’ 느낌을 연출한 데 반해, 이윤택은 어머니의 시선 처리에 변화를 주어 현실과 과거 간의 관계를 심화시키고 있다.

<어머니>의 주요 내용은 구술되어지는 내용, 즉 어머니의 과거에 집중되어 있다. 어머니가 기억하는 과거는 어머니 개인의 사건과 정서로

구성되는 ‘개인적’ 이미지보다 집단의 정서나 무의식 또는 집단의 사건과 관련된 ‘집단적’ 이미지의 비중이 높다. 이 작품에서 집단적 이미지들은 크게 두 가지 범주로 수렴되는데, 이는 ‘민족의 원형적 이미지’와 ‘근대사의 상흔의 이미지’이다.

민족의 원형적 이미지는 오브제, 이야기, 행위, 노래 등 다양한 층위에서 발견된다. 작품 전체에 걸쳐 가장 빈번하게 등장하는 감나무는 과거 공간의 대표적인 상징물이다. 또한, 옛 마을 사람들의 집단 동작과 합창 등은 과거 삶의 양식을 상징하는 대표적인 수단들인데, 김명곤이 과거 삶을 성인들 중심의 ‘민중적 이미지’로 연출한 반면, 이윤택은 아이들 위주의 ‘서정적 이미지’로 연출하고 있다. 신주단지 이야기와 양산복과 수영대 이야기는 원형적 ‘이야기’ 모티프로서 민족의 원형적 이미지를 구축하고 있는 대표적 예시이다. 민족의 원형적 이미지는 일차적으로 어머니가 기억하는 과거의 시공간과 삶의 양식을 표현하는 기능을 하며, 나아가 익숙하지만 잃어버린 것에 대한 그리움의 정서를 유발시킨다.

어머니의 기억 중 주제와 가장 관련이 깊은 것은 어머니의 ‘아픈’ 생애사이다. 어머니가 기억하는 시절은 민족사에서 혼란과 격동의 시기인데, 이 작품에서 어머니의 아픈 과거는 근대사의 상흔의 이미지를 통해 내면화되고 있다. 즉, 민족의 아픈 근대사를 집단적으로 이미지화시킴으로써 어머니 개인사와 중첩시키고 있는 것이다. 근대사의 상흔의 이미지는 1막에서는 유교 이데올로기와 관련되어 간접적으로 또는 일상과 어우러져 표현되고 있다. 반면, 2막에서는 식민시대의 상흔과 6.25전쟁의 상흔이 보다 직접적인 양상으로 제시되고 있다. 김명곤은 특히 2막에서의 근대사의 상흔 이미지를 희곡에서보다 확대하여 연출함으로써, 사회적·정치적 메시지를 부각시키려는 의도를 보여주고 있다.

<어머니>는 어머니의 기억에 의존한 생애사를 다루는 작품인 만큼, 어머니의 ‘주관화된’ 회상 이미지가 큰 비중을 차지할 때 극적 효과가 최대 될 수 있다. 그러나 이 작품에서는 기억의 형상화가 과거 삶의 원형

적 이미지나 민족 상흔의 역사적 이미지에 치중되어 있어 기억의 속성인 ‘주관성’의 특성이 잘 드러나지 않는다. 그리고 이는 곧 극의 재미와 어머니의 이쁨에 대한 공감도를 떨어뜨리는 부정적인 결과를 낳는다.

이상에서 살펴본 김명곤과 이윤택의 연출 비교를 통한 기억의 형상화 논의는 <어머니>의 특성과 한계를 보다 심층적이고 다각적으로 파악할 수 있게 하였다. 그리고 이 과정에서 얻은 연구결과는 특히 <어머니>의 드라마투르기적 접근에 실질적인 도움을 줄 수 있으리라 믿는다.

### 참고문헌

#### 1. 기본자료

김명곤 연출, <어머니> (동숭아트센터, 1996).  
 이윤택, <어머니>, 『어머니』, 평민사, 1999.  
 이윤택 연출, <어머니> (정동극장, 1999).  
 \_\_\_\_\_, <어머니> (예술의 전당 토월극장, 2000).  
 \_\_\_\_\_, <어머니> (동국대 이해랑 예술극장, 2009).

#### 2. 단행본

김남석, 『난세를 가로질러 가다』, 연극과 인간, 2006.  
 김명화, 『저녁 일곱시 반 막이 오른다』, 연극과 인간, 2006.  
 김숙경, 『전통의 현대화와 5인의 연출가들』, 연극과 인간, 2013.  
 안느 위베르스펠드, 신현숙 역, 『연극기호학』, 문학과 지성, 1988.  
 유평근 · 진형준, 『이미지』, 살림, 2002.  
 윤택림 편역, 『구술사, 기억으로 쓰는 역사』, 아르케, 2010.  
 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 시공사, 2001.  
 이윤택, 『웃다, 복치다, 죽다』, 평민사, 1993.  
 이해경, 『연극의 현실인식과 자의식』, 현대미학사, 1997.  
 조지 덕키, 오병남 · 황유경 역, 『미학입문』, 서광사, 1980.

차기벽, 『민족주의 원론』, 한길사, 1990.  
 최재석, 『한국가족연구』, 일지사, 1982.

#### 3. 논문

김남석, 「한국 현대희곡에 나타난 개항기 부산의 모습-이윤택 희곡 <돌이전>과 <어머니>를 중심으로」, 『동남어문집』 제24호, 동남어문학회, 2007.  
 김방옥, 「한국연극의 공간표현 연구」, 『연극교육연구』 제2호, 한국연극교육학회, 1998.  
 박명진, 「현대 희곡에 나타난 시공 구조의 해체와 일상화: 이윤택의 오구-죽음의 형식을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제5집, 한국극예술학회, 1995.  
 신아영, 이윤택 희곡의 대중성 연구, 『드라마연구』 제23호, 한국드라마학회, 2005.  
 윤일수, 「이윤택의 <어머니> 연구」, 『드라마연구』 제29호, 한국드라마학회, 2008.

#### 4. 기타

이영미, 「대중적 레퍼토리의 가능성 확인」, 『객석』 통권 제182호, 예음문화재단, 1999.

Abstract

A Study on Figuration of Memory in <Mother>

-Focused on Comparison of Directing  
between Kim Myung-gon and Lee Yoon-taek-

Kim, Suk-kyung

This study has been performed to rediscover particular characteristics and limits of Lee Yoon-taek's <Mother> focusing on figuration of memory. For this, it has been aimed at directing comparison between Kim Myung-gon and Lee Yoon-taek.

Playwriter, Lee destructs heterogeneous time and space for figuration of memory. The destruction of time and space appears in 'coexist' way. Heterogeneous time and space, that is time and space in the present the mother states orally, time and space of memory in the past and time and space in the other world, simultaneously coexist without any border and separation. With regard to staging of destruction of time and space, the difference between director Kim and Lee lies in 'usage of stage space', 'character destruction', 'gaze'. Concerning the usage of stage space, Kim directs by mixing minimized heterogeneity of two time and spaces, applying the principle of empty space. He also destructs time and space in a similar aspect from the beginning to the end. On the other hand, Lee maximizes heterogeneity of two time and spaces and tries to mix them in an unfamiliar and decisive manner and directs seemingly expanding the destruction of time and space as a play proceeds. Second, regarding the destruction of character, Kim directs minimizing it while Lee maximizes it. Third, Kim makes the mother's gaze straight to the front, which seems distant between present and past, while Lee changes mother's gaze, making various relations between present and past.

Most episodes in the past which the mother remember depend on collective images rather than private images. Most outstanding collective memory images in <Mother> are 'national archetypal image' and 'trauma image in modern history'. Firstly, national archetypal image are discovered in various layers such as objet, tales, action, and songs. A persimmon tree, which most frequently appears throughout the work, is a representative symbol of past space. In addition, old villagers' group movement and choir are typical means for imaging life styles in the past. Kim directs a past life as 'popular image' focused on adults, while Lee directs as 'lyric image' focused on children. The stories of a Sin-Ju-Dan-Ji and Yangsanbok and Sooyoungdae are typical examples as a tale motif for establishing national archetypal image. national archetypal image initially function to express time and space in the past the mother remembers and life styles, and furthermore induces the nostalgia for accustomed but lost ones.

The theme most related to among mother's memory is mother's painful life history. Her painful history in modern history is internalized through the image of trauma. That is to say, the modern history and mother's history overlap each other by collectively imaging painful modern history. Trauma of modern history is expressed indirectly or along with a daily life related to Confucian ideology in Act 1. On the other hand, trauma in the colonial period and Korean Civil War is expressed more directly. This work covers a life history depending on mother's memory, so individualized and subjective images should account for more than general historic images. However, in Act 2, the images of trauma in modern history weaken its fun in play and sympathy of mother's pain as 'subjectivity' as the property of memory shrinks.

Key words : <Mother>, Kim Myung-gon, Lee Yoon-taek, Memory, Destruction, Image.

접수일: 2013년 7월 28일  
심사기간: 2013년 8월 12일~8월 30일  
게재결정: 2013년 8월 30일