

# 열린 연극, 한국적 연극에의 지향

## - 80년대 후반기 연극의 한 양상 -

김미도\*

### 목 차

1. 문학적 연극에의 반란
2. 광란과 살인의 축제 - 오대석의 <부자유친>
3. 일상으로서의 연극 - 이윤택의 <오구-죽음의 형식>
4. 한국적 연극, 연극적 연극을 위하여

## 1. 문학적 연극에의 반란

“연극은 다른 어떤 예술보다도 모방을 해체해야할 근본적 특권을 가진 예술이다.”<sup>1)</sup>

데리다(Jacques Derrida)에 의하면 아리스토텔레스의 미메시스 미학에 바탕을 둔 전통적 서구 연극은 그 발생 자체가 연극 본래의 긍정적 본질과 힘을 상실한 채 죽음으로부터 배태된 것이다. 삶의 모방이나 재현으로서의 연극은 이미 무대 본연의 삶을 부정함으로써 출발하는 것이기 때문이다.

서구의 연극은 전통적으로 대사(speech)에 의해 주도되어 왔다. 이는 데리다가 서구 형이상학의 기본 원리로 지적하는 ‘로그오센트리즘’(logo-centrism) 즉, ‘글’ 보다 ‘말’을 우위에 두는 태도에 다름 아니다. 오랫동안 ‘태초의 말씀’(primary logos), 곧 ‘초월적 시니피에’의 지배를 받아온 무대를 데리다

\* 고려대 국문과 박사과정. 고려대 강사.

주요논문: 「1920년대 리얼리즘 연극 연구」

1) Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass, The University of Chicago, 1978, p.234.

는 ‘신학적’이라고 야유한다. 창조자로서의 작가와 노예화된 해설자에 지나지 않는 연출자와 배우, 그리고 작품을 수동적으로 받아들이기만 하는 관객으로 구성된 연극이란 결국 무대상에 실재하지도 않는 창조자에 의해 초월적으로 지배당하는 결과이므로 신학적이라는 것이다. 데리다에 있어서 진정한 무대란 이미 쓰여진 희곡이 시각적으로 표현되는 차원에서의 재현이 아니라 그 자체의 공간을 생산하는 경험으로서의 재현, 또는 다차원적인 공간으로서의 재현인 ‘최초의 재현’(original representation)을 일컫는다.<sup>2)</sup>

연극에서의 해체는 아리스토텔레스의 미학을 부정한 니체로부터 비롯되지만, 데리다는 아르토(Antonin Artaud, 1895~1948)의 잔혹극(The Theater of Cruelty) 이론을 빌어 전통적 서구 연극을 해체하고 있다. 아르토는 말과 작가에 의해 지배당하는 ‘言語의 詩’로서의 연극 대신 음악·춤·회화·마임·제스처·詠唱·呪文·건축구조물·조명 등에 의해 구성되는 ‘空間의 詩’로서의 연극을 제기했다.<sup>3)</sup> 이처럼 ‘연극을 형태, 동작, 소리, 색채, 造形 등 모든 표현의 가능성과 관련지우는 것은 연극을 그 原初的 사명에 복귀시키고 그 종교적 형이상학적 측면에 재배치시켜 宇宙와 화해시키는 것’이라고 주장하였다.<sup>4)</sup>

해체연극의 또 하나의 선구는 부조리 연극이라고 할 수 있다. 아르토의 연극이 필연적으로 집단적 체험을 회구했다면 베케트나 이오네스코의 부조리 연극은 개인적 비전을 표현했다. 부조리극의 중요한 특성은 언어의 가치를 현격히 절하시키면서 언어에 의해 형성되는 이미지보다 무대자체의 구체적이고 객관화된 이미지들로부터 이루어지는 하나의 詩와 같은 상태를 추구하는 것이다.<sup>5)</sup> 부조리극에서 무의미하게 마구 쏟아지는 언어의 홍수나 고통스러울 정도의 침묵은 모두 언어의 가치에 대한 모욕이라는 점에서 침묵의 서로 다른 형태일 뿐이다. 그리하여 침묵의 문학은 또 다른 방식으로 문학의 전통적인 기능들을 부정하고자 한다. 그러한 문학형태는 반목적론적이고 그

2) 위의 책, 6장 “La parole soufflee”, 8장 “The Theater of Cruelty and the Closure of Representation”, 참조.

3) James Roose-Evans, *Experimental Theatre*, Routledge & Kegan Paul plc., London, 1984, p.76.

4) 아르토, 「동양연극과 서양연극」 고승길 편, 『현대연극의 이론』, 대광문화사, 1987, p.337.

5) Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York : Penguin Books, 1961, p.25.

세계는 영원한 현재이다.<sup>6)</sup>

잔혹극이나 부조리극으로부터 본격적으로 출발되는 현대 전위연극의 목적은 결국 축제와 제의로부터 비롯되었던 본래적 연극의 모습으로 되돌아가려는 노력이다. 즉, 이들 연극의 통일된 특성은 문자사용이 절대조건으로 작용했던 ‘문학적 연극’을 배척하고 연극 고유의 언어를 회복함으로써 ‘연극적 연극’을 창조하는 것이다.

이러한 서구 연극의 조류에 비추어 볼 때, 한국연극은 1910년대의 신극도입 이래로 오늘에 이르기까지 철저히 문학적 연극에 복부하고 있는 셈이다. 그러나 우리가 70년 이상을 리얼리즘 연극에의 열렬한 신봉과 집착을 견지해왔음에도 불구하고 변변한 성과를 창출하지 못한 것은 우리의 연극전통 역시 아르또나 브레히트가 찬탄했던 동양연극의 반문학적 전통을 공유하고 있기 때문일지도 모른다. 우리의 관객들에게는 리얼리즘 연극의 철저한 인과율과 세밀하게 계산된 무대 보다는 놀이마당의 ‘신명’과 ‘난장’이 더 익숙한 연극적 문법일 것이기 때문이다.

1970년대로부터 우리 연극에서도 반문학적 실험성이 드문드문 엿보이기는 했으나 기성연극계에 본격적으로 수용되기 시작한 것은 80년대 후반의 일이라고 할 수 있다. 본고에서는 바로 최근들어 창작극의 특징적 현상으로 두드러진 반문학적 경향에 주목하여 그 대표적인 작품들을 분석해 보기로 한다. 대상작품은 오태석의 <부자유친>('87)과 이운택의 <오구-죽음의 형식>('89)이 될 것이다.

## 2. 광란과 살인의 축제 -오태석의 <父子有親>

오태석의 연극은 희곡에 나타난 언어만으로 짐작할 수 없는 풍부한 무대 언어의 영역을 내포하고 있다. 그의 연극 속에는 또한 다른 사람이 도저히 흉내내거나 복사할 수 없는 독창성과 고유성이 있다. 그리고 그의 연출작업은 우리 고유의 언어와 정서를 전통적이고 토속적인 체취 속에 담아내면서 동시에 현대적 시각을 용해시키는 마술적 재능을 발휘하곤 한다. 이 모든 원동력은 그의 사고 자체가 생래적으로 연극적이라는 데서부터 비롯된다.

그런 맥락에서 그의 <부자유친> (오태석 연출)이 87년 서울연극제 대상을

6) 이합 핫산, 「침묵의 문학」, 『포스트 모더니즘』, 종로서적, 1985, pp.10~13 참조.

수상한 사실은 80년대 한국연극에서 각별한 의미를 갖는다. 그것은 연극성으로 충만한 실험정신이 종래에 희곡의 문학성에 절대적으로 의존해온 리얼리즘의 타성을 누르고 기성 연극계로부터 온당한 평가를 받은 징표이기 때문이다.

〈부자유친〉은 사도세자의 비극을 소재로하여 ‘한중록’에서 기본 모티프들을 빌어오고 있지만 사도세자와 영조대왕을 보는 시각은 기존의 통념을 전복시키고 있다.

예순 여섯의 영조는 인원왕후를 잃고 쉰 한 살이나 연하인 새 왕비 순정왕후를 맞아들인다. 사도세자는 몸에 옷을 걸치지 못하는 衣帶症에 시달리고 있어 팬티바람의 세자에게 옷을 입히려는 나인과 신하들의 노력이 끈질기게 시도된다. 영조는 세자에게 광기가 있고 천한 나인을 가까이 한다는 사실에 분노하여 나인 빙애를 잡아들이라 명하는 한편 세자에게는 폐위교지를 내리기에 이른다.

세자는 영조의 명에 따라 나인과 함께 토굴 속에서 행했던 은밀한 행위를 재연해 보인다. 장삼에 고깔을 쓴 나인이 앞가슴을 풀어헤치고 치마를 걷어 올리자 빨간 속옷이 드러난다. 애욕을 머금은 세자는 식칼로 오이겍질을 벗겨 입에 물고 성교장면을 연출한다. 영조는 대노하여 세자를 옹호하는 신하들에게까지 파직 또는 처형을 명한다. 그후, 빙애 대신 영조에게 끌려갔던 복례가 참혹하게 망가진 모습으로 나타난다.

세자의 생모인 선희궁은 세자에 대한 변호를 단념하고 세손의 안전을 꾀한다. 영조가 드디어 뒤주를 내라고 명하자 하얀 마스크를 쓴 신하들이 병원용 쓰레기통을 뒤주 대용으로 들고 나온다. 세자가 통 속에 갇히고 신하들은 세자의 광기로 희생된 시체(인형)들을 함께 쳐 넣는다. 중국에는 영조가 직접 뒤주 위로 올라가 마구 짓밟으며 “내가 죽으면 3백년 종사가 망할 것이나 네가 죽으면 종사는 보전될 것”이라고 외쳐댄다. 이러한 국면은 경쾌한 음악과 더불어 진행된다.

우선 이 작품에서 대사, 즉 언어는 그다지 중요한 전달매개가 아니다. 그것은 지극히 절제된 침묵 가운데 감지하기 어려울 만큼 빠르게 터져나오고 도처에 擬古體가 삽입되어 있어 난해하기 짝이없다. 대신 이 작품은 표현의 극대화를 꾀하는 강렬한 이미지들로 충일되어 있다. 따라서 기능적 의미의 대사와 무대, 조명, 소리, 그리고 인형과 인물들이 서로 어우러져 창조해내는 스펙터클의 연속이 의미전달의 전체를 이룬다.

극장은 전면의 마당과 2층의 가설무대, 3면의 객석으로 이루어지고 천정은 검은색 그물로 덮여있으며 여기에 조명기구와 스피커들이 그대로 노출되어 있다. 관객들은 개막 5분 전에야 입장할 수 있는데 눈부신 형광조명이 무대는 물론 객석에까지 시종 따갑게 내리쬐는다.

극장에 들어서면서 가장 먼저 눈에 띄는 것은 인형과 실제인물을 서로 분간하기 어려운 정지된 군상들이다. 인형들이 일정한 위치에 세워져 있기도 하고 배우가 인형인 양 서 있기도 하고 인형과 배우가 조립된 형태로 되어 있기도 하다. 특히 세자의 생모인 선희궁은 까만 고목등걸 속에서 통통 불은 상반신만 내놓고 있다가 세자의 죽음에 이르러 상체가 등걸 속으로 서서히 꺼져 들어간다. 혜경궁 홍씨는 스피커를 통한 ‘한중록’의 나레이션 이외에 실제 대사는 한마디도 없지만 얼굴 형체가 지워진 하얀 가면을 쓰고 있어 자신의 비극적 운명을 상징한다.

인물들의 의상은 흰색의 상복이 주종을 이루는데 신체보다 훨씬 커 보이게 제작되어 있어 배우들의 활동반경을 확대시킨다. 이에 비해 반나체의 세자는 눈부신 조명 아래 더욱 왜소하고 국외자처럼 보인다. 여기에 나인들은 쇼커트와 가부기 배우를 연상케하는 짙은 화장, 빨간 속옷 등 선정적인 차림으로 선명한 대비를 이룬다.

이처럼 강렬한 회화적 장치들 안에서 배우들의 움직임 또한 면밀한 구도 아래 조화로운 그림의 일부가 된다. 그것은 언어 이상의 직접적이고 강력한 의미체계를 이룬다.

옷이 걸쳐짐과 동시에 무대는 붉은색 휘장으로 둘러쳐져, 마치 세자가 통면전 앞 뜰에 파놓은 玄室과도 같은 모양이 된다. 모과와 검극이 쭈뼛쭈뼛 늘어세워져 살기를 뽀고 神位가 모셔져 있고, 한편 빙애가 막 승무를 추려는 듯 白色 고깔과 장삼에 쌓여 그린 듯 서 있다. 孝服을 걸친 세자와 함께 몹시 戲畫된 춤을 춘다. 방정맞고 매우 선정적인 춤이다.

이는 마치 아르또가 구상했던 “비명과 울부짖음, 환영, 경악, 극장성, 의상의 마술적 아름다움, 광란하는 조명, 음성의 주술적 아름다움, 조화의 매력, 희한한 음률, 다채로운 색깔, 신체적 동작의 율동, 신기하고 놀라운 물건들, 가면, 거대한 우상, 휘황한 조명...”<sup>7)</sup>의 홍수 속으로 관객들을 빨아들인다.

7) Barnard Hewitt, *History of the Theatre from 1800 to the present*, 정진수역, 『현대연극의 사조』, 홍성사, 1979, p.164에서 재인용.

전체적으로는 죽음의 이미지가 기초를 이루고 있지만 그러한 죽음의 그림자를 배경으로 분출되는 에로스의 이미지를 통한 생의 본능은 더욱 강렬하다. 죽은 인원왕후의 형상이 등장하고 무대에는 상청이 차려진다. 인물들의 의상은 궁중의복을 변형시킨 흰색의 상복이다. 시종 밝은 광도로 유지되는 조명은 상복의 인물들과 만나체의 세자를 선명하게 대비시킨다. 숏컷트와 짙은 화장, 빨간 속바지 차림의 나인들도 선정적으로 부각된다. 썰렁하고 으시시한 상청 앞에서 쾌락과 환희로 가득찬 색스가 행해지고 세상은 문명의 황폐화로, 질서의 붕괴로, 휴머니즘의 몰락으로 치달는다.

이 작품에서 오른 중의 하나인 '父子有親'이라는 강령은 원래부터 역설이다. 여기서는 오히려 아버지와 아들 사이에 본래적으로 존재하는 원초적 적대감에 초점을 맞추고 있다. 세자는 영조가 원 한 살이나 연하인 새왕비를 맞아들인 것에 혐오감을 느끼고 영조는 세자가 나인들을 총애하는 사실에 분노한다. 무고한 인명을 살상하는 세자를 질책하면서 영조 자신도 신하들의 파직과 처형을 식은 죽 먹듯이 한다. 영조 역시 충동적으로 자살이나 친자살해를 기도하고 발작적으로 옷을 벗어던지기도 한다. 결국, 세자의 광증은 아버지로부터 비롯된 유전적 자질로서 세자의 광기가 영조의 광기를 일깨우고, 영조의 광포함이 세자의 광기를 부추킨 꼴이 된다.

그들이 벌이는 광란의 유희는 자아의 제어장치가 배제된 이드(Id)의 광활한 영역이다. 육순을 훨씬 넘긴 나이에도 꺼지지 않는 영조의 정욕과 원시상태의 나체를 동경하는 세자, 그리고 병애와의 사이에 벌이는 변태적 성 유희는 인간의 내부에서 끊임없이 분출되는 리비도의 폭발상태이다. 영조는 자신의 권좌를 위협하는 아들의 존재에 적개심과 경쟁심을 품고 권력과 체통을 유지하기 위해 아들을 무모하게 학대한다. 한편, 심각한 콤플렉스에 사로잡혀 있는 세자는 아버지로부터 받은 냉대와 수모를 타인에 대한 잔혹행위로써 보상받으려 한다.

인륜과 도덕이 패륜과 타락의 극을 달리는 무대 한 가운데로 백색 마스크의 신하들이 병원용 쓰레기통을 뒤주 삼아 들고 나오면 극장은 온통 광기로 달아 오른 정신과 병동으로 환치된다. 세자가 뒤주 속에 들어가 부친을 조롱하고 신하들이 흥분된 몸짓으로 인형시체들을 뒤주 속에 쳐 넣고, 그 위로 영조가 뛰어올라 미친듯이 짓밟으며 칼부림을 할 때, 광란과 살인의 축제는 그 절정에 달한다. 즉, 갖가지 죄악과 폭력과 부조리와 광기로 가득찬 세상은 정신병원과 다름없다는 논리가 성립된다. 부당한 폭력과 무고한 희생이

은폐되고 진실은 조작되어 어떤 질서도 윤리도 가치관도 진정한 척도를 지닐 수가 없다. 지배층의 부도덕과 광란은 신하들까지도 기회주의에 탐닉하게 하고 사대부의 체통을 망각하게 하여 전체를 집단적 최면상태에 빠뜨린다.

결국, <부자유친>에 굴절된 사도세자의 비극은 온갖 권력의 모순과 부패, 타락한 도덕에 의해 황폐화된 세계를 향한 문명비판으로 알레고리화 된다. 학살의 집행자도 피해자도 비극의 주인공이라기 보다는 대상으로서 희화화되어 있으며 주변 인물들도 자발적으로 이 광란과 살인의 놀이에 참여하고 있다.

그러나 이 작품의 지나친 놀이화와 이미지의 과포화 상태는 관객들의 의식을 다소 혼미시킨다. 빠른 템포로 진행되는 기이한 언행의 연쇄는 그 상관구조가 치밀하지 못하여 산만한 감이 있다. 무엇보다도 영조와 사도세자 이외에 등장하는 다수 인물들 사이의 맥락이 모호하기 때문에 그들 사이에 일어나는 행동들이 제대로 인과성을 획득하지 못하고 있다. 대사에 있어서도 이미 전통적인 사극의 형식이 완전히 해체되어 있는 만큼 고어체를 배제하고 명확한 현대어로 대치된다면 관객들도 보다 폭넓은 공감으로 무대 위의 놀이에 빨려들 수 있을 것이다. '한중록'에는 사도세자의 괴이한 행적이 다양하게 제시되어 있는데, 여기서는 지나치게 여성과 성적인 측면에만 집중되어 있는 점도 아쉽다.

<부자유친>은 역사로부터 소재를 취하여 최소한의 스토리를 유지하고는 있지만 특별한 역사적 해석이나 일관된 주제를 통한 교훈적 의미를 추출해 내기는 어렵다. 아니, 확정된 의미를 규명하려는 노력 자체가 무의미한 일일지 모른다. 다만 역사를 뒤집어 보는 재미, 강렬한 엑스터시로 표출되는 철저한 극장성, 난해함과 광기의 놀음 사이에서 관객들을 설 새 없이 호기심과 흥분의 도가니로 몰아넣는 긴장감 그 자체가 이 연극의 빛나는 가치이다.

### 3. 일상으로서의 연극 -이윤택의 <오구-죽음의 형식>

문화계릴라, 문학 부정부주의자 등으로 불리우는 이윤택은 서구 일변도의 모더니즘 연극을 지양하고 서구의 이분법적 사고에 의해 경직된 리얼리즘을 극복하는 그 자리에 새로운 民族劇의 좌표가 설정되어야 한다고 믿고 있다. 이는 부르조아적 리얼리즘과 귀족적이고 엘리트적인 난해한 아방가르드를

동시에 배격하고 나선 포스트모더니즘 정신과 그 맥을 같이하는 것이다. 그러나 “이상적인 포스트모더니즘이란 리얼리즘과 비리얼리즘, 형식주의와 내용주의, 순수문학과 참여문학, 귀족문학과 대중문학 사이의 논쟁을 딛고 일어서서 그것들을 초월하는 것”<sup>8)</sup>이라는 의견에 동의할 때, 궁극적으로 포스트모더니즘은 화해와 조화를 추구하는 경향이라고 할 수 있다.

이윤택은 <산씻김>으로부터 <오구-죽음의 형식>에 이르는 일련의 작업을 통해 우리의 전통적인 ‘굿’형식에 각별한 관심을 보이고 있다. 그는 “서구 이식문화가 우리 문화관에 저질러 놓은 이분법적 폐해를 극복하는 한 단서로서 氣의 원리”를 생각한다. 그리하여 “인간의 증명되어지지 않는 에너기의 솟구침-이 동아시아의 원천적 인식으로서의 일원론적 세계관이 함유되어 있는 굿형식을 통한 건강한 원시주의에의 접근과, 설명이나 논리이전의 느낌으로서 와 닿는 메시지”를 찾고자 한다.<sup>9)</sup>

이처럼 굿으로 대표되는 우리의 원시적 에너지에 대한 그의 관심이 자신의 창작극으로 결집되어 나타난 결과가 바로 <오구-죽음의 형식>(1989년 서울연극제 출품작, 채윤일 연출)이라고 할 수 있다. 그는 이 작품의 제작의도를 밝히는 자리에서 먼저 우리의 극문학이 지니는 문제점들을 지적하고 있다. 그것은 첫째 구체적 일상정서로 수용되지 않는 관념의 유희, 둘째 일상을 깨우치고 전형성을 확립할 수 있는 객관적 형상에 이르지 못하는 감상성, 셋째 문학언어와 연극언어의 변별성과 상호 변증법적 종합에의 단서를 확보하지 못하는 점 등이다. 이에 반하여 자신은 “누구나 느낄 수 있는 일상정서와 습성, 그러나 정작 생활 속에서 있고 지내는 일상적 진실을 무대언어로 뒤집어 세우면서 새로운 일상으로 환치시키는 방법을 탐색해 보고자”한다고 피력하였다.<sup>10)</sup>

<오구-죽음의 형식>은 死者를 보내는 오구굿과 제사의식을 연극의 중요한 국면으로 수용하고 있다는 점에서 풍부한 祭儀的 요소를 내포하고 있다. 그러나 굿이나 제례에 내재한 신성한 측면보다는 그 자체를 회화화시키면서 죽음을 둘러싸고 살아있는 자들이 벌이는 삶의 행태에 더 많은 초점이 주어져 있다. 즉, 굿과 제사를 섬기면서 우리 백성들이 느끼고 받아들인 삶과 죽

8) John Barth, “The Literature of Exhaustion”, 김성곤, 「포스트모더니즘과 내러티브의 위기」, 『문학에 이르는 길』, 열음사, 1989, p.314에서 재인용.

9) 1988년 10월, <산씻김> 서울공연 팸플렛 중에서.

10) <오구-죽음의 형식> 팸플렛 중에서.



음의 의미, 느낌, 대처 방식들이 중요하게 부각된다.

이 연극은 〈서막, 죽음을 위한 형식(산자들이 연회), 죽음의 형식(① 몸 거두기, ② 일상 연극행위로서의 초상, ③ 일상으로 끌어내려진 저승), 산자를 위하여(싱싱한 난장)〉로 구성되어 있다.

낮잠을 자다가 염라대왕을 만난 칠순노모는 아들에게 극락왕생을 축원하는 산오구굿을 벌여달라고 졸라댄다. 노모의 소원대로 무당패가 몰려와 흐드러진 굿판을 연출하는데 오구대왕풀이가 절정에 달했을 때 노모는 정말 죽음에 이르게 된다.

가족들은 박수무당인 석출의 인도하에 복잡한 절차에 따라 시신을 거둔다. 전통적인 염습절차에 따르되 생략과 해설이 곁들여지면서 빠른 템포로 진행된다. 이어서 상복을 갖춰 입고 곡성이 울리는 가운데 초상집에서 흔히 볼 수 있는 풍경들이 펼쳐진다. 땀은 보수를 받은 석출이 대신 해주고 만상 주는 화투판에 끼어든다. 안상주는 곡하나 제대로 못하면서도 식욕을 주체하지 못하고 시동생과 재산문제로 말다툼까지 벌인다.

이때 男根이 흉물스럽게 늘어진 저승사자들이 꼭 끼는 쥐색타이즈를 입고 썩 그로테스크한 모습으로 나타난다. 사자들은 상주들에게 寸志를 요구하다 형제들의 재산다툼을 목격하고는 관속의 할머니로 하여금 강시가 되어 출동하도록 한다. 할머니는 자신의 예금통장과 집문서 등을 되찾아 관 속으로 끌고 들어가 버린다.

할머니가 떠난 후, 저승사자들도 사람들의 틈에 끼여 인간과 똑같은 욕망을 드러낸다. 저승사자 ①은 화투판에 가담하고 저승사자 ②는 神氣가 있는 과수덕과 접신의 정사를 벌인다. 또, 꼬마 저승사자는 손녀딸과 함께 이승과 저승에 대한 문답을 나눈다. 이러한 장면들은 동시다발적으로 이루어져 싱싱한 난장의 극치를 이루다가 모두 “노세 노세 젊어서 노세~”를 부르며 막이 내린다.

아르또는 문화와 문명에 의해 거세되고 비인간화된 현대인을 신화와 주술과 마력의 세계로 몰입시켜줄 수 있는 연극에 의해서만이 마비상태에서 깨우쳐질 수 있으며 창조의 능력을 다시 부여받을 수 있다고 생각했다.<sup>11)</sup> 즉, 연극은 주술적이며 연출자는 무당이어야 한다는 것이다. 이렇게 해서 연극은 그 본래의 기원인 제의적 속성으로 회귀하게 된다.

11) Barnard Hewitt, 앞의 책, p.163.

제의는 다수확과 풍요, 행운, 안전, 행복, 치병, 죽은자의 천도와 위업계승, 혈통의 보전 등을 위해 발생되었으며 이러한 목적을 구체적으로 실천하기 위해 주술적이고 모의적이고 가장적 행위인 제의의 방식을 형성시키게 되었다.<sup>12)</sup> 이러한 제의적 행위는 각종 연희와 놀이를 창출해 내면서 예능화되었으며 오늘날 예술의 정신적 기술적 토대가 되었다.

제의적 행위의 원형성을 보이는 굿은 본질적으로 조화의 회복을 목표로 한다. 그것이 치병굿이건 재수굿이건 오구굿이건 간에 단골이 살아가면서 겪게 되는 삶의 부조화를 다시 조화스럽게 해주는 종교의례인 것이다.<sup>13)</sup> 굿에서 모두가 하나로 고루 어우러지는 체험은 신들림이지만 굿판은 결코 신들림의 상태만으로는 이루어질 수 없다. 거기에는 함께 참여하는 사람들이 먹고 마시고 춤추며 희로애락을 뿜어내는 놀이성이 공존한다. 그러므로 굿이란 궁극적으로 인간을 위해 존재하는 것이다. 굿판의 조화를 필요로 하는 것은 바로 살아있는 사람들이기 때문이다.

〈오구-죽음의 형식〉은 바로 굿의 속성 가운데서 놀이성과 그것을 향유하는 살아있는 자들의 의미를 확대시킨 것이다. 우리의 굿은 얼핏 내세의 안녕을 기원하는 행위로 보이지만 실상 이승에서 사는 동안 복되게 살게 해 달라는 현세구복적 성격이 강하다. 굿에서 섬기는 神도 절대적 외경의 대상이라기 보다는 우리가 지성으로 소원하는 바를 이루어줄 수 있는 정도로 가상된 존재에 불과하다. 그래서 인간의 필요에 따라 신을 청하고 신을 즐겁게 하기 위해 굿판을 차려놓고는 사실 인간들의 풍성한 놀이판을 벌이는 것이다. 죽은 혼을 극락으로 인도해 달라는 오구굿 역시 그 이면에는 살아있는 자손들이 조상의 덕을 입어 잘 살게 해 달라는 기원이 크게 작용하고 있다.

또, 우리가 죽은 자를 놓고 복잡한 장례절차를 따라 애도하는 것도 죽음을 철저히 物化시키는 과정이다.

**석출** : ...죽은 자에 대한 슬픔을 이런 쓸모없는 짓거리로 몰화시키는 것이다. 죽음이 제시되었을 때, 비로소 인간은 놀이의 필요성을 깨닫는다. 무언가 복잡한 형식을 만들어 내고 그 형식에 스스로를 구속시키면서 슬픔을 채 의식하지 못하게 하는 것이다.

12) 서연호, 〈한국의 축제〉 총설, 문예진흥원, 1987, p.12.

13) 趙興胤, 「굿판의 의미」, 앞의 책, p.19.

이처럼 죽음을 일상화, 객관화 시키는 의식은 나아가 저승마저도 일상적 세계 안으로 끌어들인다. 저승사자들이 노자돈을 흥정하고, 인간들 튼바구니에서 놀이하고 사랑하고 대화를 나누는 것 등이 그 구체적 행동들이다.

**사자3** : 그래. 우린 염라대왕이 보내서 온 것도 아니고, 무슨 대한항공 비행기편으로 저승가는 것도 아냐. 나는 단지 상상력의 피조물일 뿐이야. 너의 가슴에서 내가 태어났어. 인간들의 생각과 느낌이 그럴 듯한 형식을 만들어 낸거야. 우린 모두 한 생각 한 몸이야. 넌 그걸 정말 모르고 있었니?

**손녀** : (사자3의 손을 정답게 잡으며) 그래, 우린 한 생각, 한 느낌이야. 우리는 지금 연극을 하고 있어.

**사자3** : 인간들은 생명놀이를 즐겨.

**손녀** : 얼마나 멋진 일이니. 우리에게 상상력이 없다면 이 세상은 지옥일거야.

즉, 이승과 저승이라는 개념도 인간의 유희를 위해 창조된 것이다. 인간들이 상상력에 의해 그럴 듯한 세계를 따로 설정해 두고 모두 그것이 실재하는양 연극을 하고 있는 셈이다.

이 작품은 전체적으로 역설의 논리가 지배하고 있다. 우선 산오구굿 도중에 노모가 죽음에 이르는 것이 그러하다. 죽은 사람을 극락으로 보내 달라는 오구굿도 억지스러운데 살아있는 사람의 극락행을 예약하는 산오구굿은 더욱 억지스럽다. 것처럼 신에게 생떼를 쓰는 가운데 갑자기 죽음에 이르렀으니 이만저만한 역설이 아닐 수 없다. 시신의 화장, 목욕, 수의 입히기, 시신 묶기, 입관 등 복잡한 염습절차들을 석출의 설명에 따라 간단히 놀이화시킨 것도 죽음의식의 신성함과 엄숙함을 여지없이 역전시킨다. 초상집 풍경에서 보여지는 인간의 온갖 탐욕도 크나큰 역설이 아닐 수 없다. 특히, 저승사자들이 엄청나게 커다란 성기를 달고 나타난 것, 그중의 하나와 과수먹이 시신을 옆에 두고 환희의 정사를 벌이는 것은 욕망과 죽음의 공존을 극단적으로 표출하고 있다.

이 작품은 제의를 일상의 차원으로 수용하는 한편, 일상을 연극으로 승화시키고 있기도 하다. 우리가 초상집에서 흔히 목격하거나 경험할 수 있는 염습절차, 억지스러운 뗏, 화투판, 재산을 둘러싼 암투 등이 이 작품에서는 기발한 착상과 재치있는 대사들에 힘입어 재미가 만발한 희극으로 발전하고 있는 것이다.

이 연극이 죽음의 의식을 소재로 하고 있으면서도 희극이 될 수 있는 이

유는 인간의 물욕과 식욕, 성욕을 적나라하게 희화화시키고 있기 때문이다. 이러한 욕망들은 인간으로서 목숨을 부지하고 있는 한 결코 망각하거나 포기할 수 없는 것들이다. 그들은 죽은 자를 옆에 두고도 끊임없이 먹고 싶어 하고 자고 싶어하며 노름판에서 한푼이라도 더 따고자 하고 유산문제 때문에 갈등하고 있는 것이다.

결국, 〈오구-죽음의 형식〉이 보여주고자 한 것은 생명력 넘치는 삶의 난장이자 향연이라고 할 수 있다. 오구굿이나 장례의식마저도 살아있는 자들이 죽은 자들로부터 자유로워지고 편안해지려는 놀이 형식에 다름아닌 것이다.

이처럼 이 작품은 풍부한 연극성과 놀이성으로 충만해 있지만 전체적 완성도 면에서 그리 뛰어난 것은 아니다. 일단 이 작품은 형식적 통일성을 결여한 채 연극의 다양한 층위를 제멋대로 넘나들고 있다. 처음에는 보통 연극처럼 극중 환각을 요구하며 시작되지만 곧이어 무당의 인도에 따라 철저한 몰입을 넘어 몰아를 요구하는 굿의 차원으로 진입한다. 물론 이 부분에서는 무당의 전적으로 프로페셔널한 연기력이 요구된다. 연습 장면은 석출의 해설이 첨부되고 시신이 움직이기도 하는 비환각적 상태로 진행된다. 초상집 풍경은 다시 액자를 무대 속의 환각을 요구하다가 저승사자가 출현할 때부터는 완전한 상상의 세계로 비약하게 된다.

이는 한 연극 내에서 다양한 차원을 오락가락하는 재미를 느끼게도 하지만 서로 다른 차원을 넘나드는 과정이 매끄럽지 못하고, 각 부분들을 나름대로 조정, 통합하는 통일적 매개가 없다는 점에서 구조적으로 허술함을 노출시키고 있다. 이런 결함을 다소 완화시키려는 의도로 등장하는 인물이 석출로서 그는 처음에 박수무당이었다가 연습장면에서는 해설자이며 초상집 장면에서는 돈 받고 곡해주는 극중인물에 지나지 않는다. 그러나 석출의 편의적 변신은 작품의 부자연스러움을 석출의 관념적 설명으로써 보충하려는 편법에 다름아니다.

작가는 또 몰입과 몰아를 요구하는 제의적 형식 속에서 관객에게 ‘객관적 거리두기’라는 이중의 과제를 요구하고 있다. 즉, 이 작품은 관객에게 이러한 짓거리들이 연극에 지나지 않는다는 사실을 수시로 일깨움으로써 모든 것이 삶의 일부이고 일상이라는 것을 인식시키려 한다.

**석출 :** ... 자 이제 한판 연극을 위한 준비는 대충 끝난 것 같습니다. 이제 여러분에게 새로운 레퍼토리를 선사하겠습니다. 전혀 새로운 연극, 그러나 이 연극은

여러분이 너무나 짧하게 보아왔던 우리들 일상의 한 풍경입니다. (의미심장하게) 아마 놀라실 겁니다. 자, 그럼 5분간 휴식!

이처럼 작가는 관객들이 연극을 보면서 이미 인지했거나 점차 깨달아갈 사실을 불필요하게 설명하고 있다. 작품 속에 자연스럽게 용해되지 못한 채 생경하게 드러난 서사적 관념성은 작가 스스로 이 작품의 신명과 흥미를 반감시키는 결과를 가져오고 있다.

저승사자의 형상을 외국화보에서 모방하여 꼬마사자에게까지 색욕적인 면을 과장한 점이나 할머니가 강시로 출현하는 것 등은 이 연극의 주조를 이루는 우리의 토착적 정서와 어울리지 않을 뿐더러 일종이 치기로 보였다. 특히 결말부분을 “인생은 일장춘몽 아니 노지는 못하리라”라는 노래로 끝맺는 것은 일상의 의미마저 너무 가볍게 처리하고 있다는 혐의가 짙다. 죽음이 일상의 연장이며 굶이나 제사까지도 산자들을 위한 삶의 유희라면 현재적 삶 자체는 그만큼의 무게를 지녀야 할 것이다.

이러한 다소의 결함에도 불구하고 이 작품은 한국연극의 새로운 지평을 열고 있다. 통상적인 관념과 의식을 통제로 뒤집어 헤쳐보고 우리의 전통 제의 속에 내재해 있는 풍부한 연극성과 놀이성을 발굴, 재창조하였으며, 아울러 평범한 일상의 삶을 연극형식 속에 풍부하게 효과적으로 담아내고 있기 때문이다. 이는 바로 우리 고유의 정서로 우리 자신의 삶을 형상화해야 할 한국연극의 발전적 위상을 제시한 것이다.

#### 4. 한국적 연극, 연극적 연극을 위하여

리얼리즘으로 대표되는 서양연극이 이땅에 도입된 지도 어언 70년 가까이 된다. 그것은 애초에 일제의 식민통치 기간 중, 일본 유학생들을 통해 이루어졌고 일제의 한국문화 말살정책과도 맞아떨어져 전통연극의 심각한 단절 현상을 초래하였다. 해방의 격동과 전쟁의 혼란, 그 이후에 물밀듯이 밀어닥친 미국문화의 범람 속에서 우리의 전통극은 박제된 유물로만 남겨지는 듯했다.

1960년대에 이르러 뒤늦게서야 전통문화의 수호라는 명목 하에 관주도의 민속예술 경연대회 등이 열리게 되었다. 그러나 이러한 정책의 내면에는 매스컴의 위력을 악용하여 체제 내의 부도덕성과 모순을 은폐하려는 사탕발림

의 속셈이 들어 있었다. 따라서 이러한 행사에 동원된 전통연희 역시 상업적으로 변질된 채, 저급한 서양문화에 오염된 도시민의 단순한 눈요기거리로 전락하고 말았다.

이에 70년대 초반부터 전통을 되살리려는 움직임들이 강력히 대두되었고, 연극쪽에서도 우리의 연극전통을 회복하고 ‘한국적 연극’을 창조하고자 하는 작업들이 끈질기게 시도되어 왔다. 그중에서 가장 강력한 흐름으로 나타난 것은 탈춤 부흥운동과 마당극으로부터 출발한 민족극 운동이다. 마당극은 우리의 전통연희 속에 내재해 있는 마당의 현장성과 자발적 놀이성, 집단적 신명, 관중들의 적극적인 참여 등, 풍부한 연극성을 오늘의 연극 속에 창조적으로 계승하고자 하였다. 이러한 마당극은 80년대 후반에 이르러 제한된 양식적 개념에서 벗어나 현재 우리 안에 내재한 모순을 극복, 지양하는 연극으로서의 민족극으로 탈바꿈하게 된다. 민족극은 5공비리, 광주항쟁, 노사분규 등 당면한 현실문제들을 첨예하게 취급하였으나 정치적 운동으로서의 성격이 강화된 대신 마당극에서의 건강한 생명력과 연극성은 오히려 약화된 느낌이다. 또, 저항연극의 성격이 짙은 탓에 연극적 전문성이 결여된 아마추어리즘과 소재의 편협성, 관객의 계층적 편향성을 극복하지 못하고 있다. 이러한 제반 문제들이 해결되지 않는 한, 민족극이 진정한 민족극이 되기에는 앞으로도 상당기간 표류와 난항을 계속할 것으로 보인다.

제도권 연극 내에서도 산발적이거나 한국적 연극을 만들고자 하는 열정들이 있어 왔다. 70년대 ‘민예극단’이 연극속에 전통연희를 적극적으로 포용했다면, 80년대에 이로부터 독립한 극단 ‘미추’는 전통의 형식적, 도식적 수용을 지양하고 연극속에 전통적 요소를 육화시키면서 민족적 아이덴티티를 구현하고자 노력하고 있다. 또, 80년대에 창작극 운동을 선도했던 극단 ‘연우무대’는 우리연극의 주체성 회복을 목표로 ‘우리 자신의 이야기’와 ‘우리 시대의 아픔’을 한국적 정서 속에 훌륭히 담아내었다. 연우무대의 진지하고 성실한 창작극 작업은 변역극 만이 흥행에 성공할 수 있다는 통념을 깨고 대학생층을 중심으로 창작극 붐을 조성하기도 했다. 그러나 ‘연우무대’는 80년대 후반에 이르러 정치연극으로서의 헤게모니를 민족극 계열에 빼앗기고 기성제도권 연극 내에 편입됨에 따라 자신들만의 고유한 좌표를 잃고 앞으로의 방향설정에 고심하고 있다.

이러한 상황 속에서 80년대에 한국적 연극의 팔목할 만한 발전을 가져온 것이 바로 오태석과 그가 이끄는 극단 ‘목화’이다. 오태석의 〈초분〉 〈물보라〉

〈자전거〉 〈태〉 〈춘풍의 처〉 〈필부의 꿈〉 〈부자유친〉 〈팔곡병풍〉 등은 모두 한국적 정서와 정감을 토속적 정취 속에 탁월하게 연극화한 작품들로 손꼽힌다. 또, 그의 작품들은 한국연극으로서는 드물게 지속적인 해외공연을 통해 호평을 받아냄으로써 한국연극의 세계무대 진출에 톡톡히 기여하고 있다. 다만 그의 철저한 아방가르드 정신에 의해 초래되는 지나친 난해성은 앞으로 지양되어야 할 과제이다. 이에 비해 시, 평론, 시나리오 등 다방면에 재능을 발휘하고 있는 이운택은 89년에 〈시민 K〉 〈오구—죽음의 형식〉 등 뛰어난 창작극을 통해 급격히 부상하여 90년대에 한국적 연극을 발전시키는 데 크게 기여할 것으로 기대된다. 단, 그의 약점은 다년간의 문학 수업과정에서 길들여진 관념적 언어들이 연극속에 그대로 노출되고 있는 점이다.

한편, 국립창극단에 의해 주도되고 있는唱劇의 현대화 작업도 대표적인 한국적 연극의 가능성을 보여주고 있다. 판소리의 본래적 연극성을 확대시켜 우리 나름의 자생적 음악극 양식으로 뿌리내리고 있는 창극은 전통적 음악성이 풍겨내는 질펀한 흥취와 우리 연극의 회극적 전통 속에 내재한 풍자와 해학의 강화로 모든 관객층이 쉽게 접근하여 즐길 수 있다. 최근에는 고정된 판소리 레퍼터리에서 탈피하여 창작 창극들이 시도되고 해외공연에서도 우리 연극의 고유성을 인정받음으로써 일본의 가부키나 중국의 경극에 견줄 만한 한국적 연극으로 부상하고 있다.

오랜동안 한국연극은 서양연극 흉내내기에 급급했던 것이 사실이다. 우리의 연극전통은 빈약하지만 하고 연극다운 연극은 서양연극의 수입으로부터 비롯되었다는 생각이 지배적이었다. 그러나 그것은 동양에 대한 서양 우위의 그릇된 편견과 상자과 같은 프로시니엄 아치 속에서 사실적으로 재현되는 서양연극만이 연극의 본래적 형태라는 착각에서 연유한다. 연극은 동서양을 막론하고 그 기원이 축제와 제의로부터 비롯되었으며 각 나라마다 고유한 전통을 유지하면서 발전되었다는 사실을 새롭게 인식해야 한다. 한국연극은 한때 외세에 의해 비정상적인 공백기를 가진 탓으로 우리 나름의 독특한 연극을 발전시키는 데는 감절의 어려움이 뒤따르지만 언제까지나 국적 불명의 연극을 무의식적으로 재연할 수는 없는 일이다.

연극이 회극의 문학성에 절대적으로 의지하는 것 역시 그 본래적 연극성에 위배될 뿐만 아니라 우리의 연극 전통과도 맞지 않는 것이다. 물론 좋은 회극이 좋은 연극을 잉태한다는 것은 틀림없는 사실이지만 연극은 어디까지나 언어, 행동, 춤, 음향, 장치, 조명, 세트, 의상, 분장, 그리고 관객의 반응이

나 참여까지가 함께 어우러지는 것의 총체이다. 우리의 가면극에서 대사보다는 춤이나 제스츄어가 의미전달의 요체였고 관객과의 교류, 추임새 등을 중시했던 사실은 바로 연극의 본질로 다가가는 첩경이기도 하다. 즉, 서양식 무대극이 배우와 관객, 무대와 객석이 분리되어 있는 폐쇄적 연극의 ‘닫힌구조’라면 우리의 연극전통은 연희자와 관중이 함께 어우러지고 그 신명과 난장을 공유하는 개방적 연극으로서의 ‘열린구조’라고 할 수 있다. 이제 한국 연극은 희곡에의 맹목적 종속으로부터 벗어나 우리의 연극 전통을 상기하면서 무대에 표현될 수 있는 그 무한한 가능성의 영역을 열렬히 탐구해야 한다.

한국연극은 한국적 정서 속에서 우리의 삶을 우리의 몸짓으로 표현하고 우리의 언어를 갖고 다듬는 노력 안에서만이 풍요로와질 수 있으며 국적있는 연극으로서 세계연극의 반열에 나아갈 수 있다.