

# 현대 희곡에 나타난 時空 구조의 해체와 일상화

- 이윤택의 <오구-죽음의 형식>을 중심으로 -

박 명 진

## <차례>

1. 머리말
2. 논의의 준거 - 동서양 '時空(space-time)' 개념의 변모 양상
3. <오구 - 죽음의 형식>에 나타난 時空 구조의 해체  
- 카니발의 특징을 중심으로
4. 일상성의 연극 문법 - '지금-여기'로서의 時空 구조
5. 맺음말

## 1. 머리말

한국 현대 희곡사에서 1990년대를 논의하는 것은 80년대와의 변별성을 전제로 한 작업에 속하는 일이다. 주지하다시피 문학사를 10년씩의 단위로 나누어 그 특성을 고찰할 때에는 귀납적인 객관성보다는 연역적 당위성을 초래할 위험이 도사리고 있게 마련이다. 그럼에도 불구하고 이 자리에서 80년대와 90년대를 구별하고자 하는 데에는, 작품 외적 요인과 작품 내적 요인이 어느 정도 설득력 있게 작용하고 있기 때문이다.

80년대말 우리 지식 사회에 나타난 양상은 이데올로기에 대한 회의 및 포스트모던한 사유 방식의 확산 경향으로 규정지을 수 있다. 소련 및 동구권의

사회주의 포기는 20세기를 지탱해 온 '거대 이론'에 대한 회의, 반성, 더 나아가 방기(放棄)를 의미하게 되었다. 냉전 체제의 종식과 더불어 싹튼 지구촌의 화해 분위기 조성과 함께, 우리 나라에서 개최된 86 아시안 게임과 88 서울 올림픽은 본격적인 국제 교류의 물꼬를 트게 한 요인으로 작용하였다. 연극의 경우에만 적용시켜 살펴 본다면, 이 때를 전후로 하여 월북 작가의 희곡들이 해금되었고, 공산권 국가의 작품들이 번역, 공연되기 시작하였으며, 86 아시안 게임과 88 서울 올림픽을 축하하는 문화예술 축전에 세계의 연극이 공연됨으로써 한국 극계에 커다란 자극을 주게 되었다.

이러한 작품 외적인 충격과 더불어 희곡 작품 경향에도 무시하지 못할 변화가 발생하게 되었는데, 즉 여성연극의 부각, 뮤지컬의 부상, 포스트모더니즘 계열 작품들의 직접적인 소개, 메타드라마 기법의 확산, 놀이성과 오락성의 강조, 역사나 원작의 패러디화, 한국 전통연극 유산을 그 재현을 넘어서 현대적으로 수용하고자 하는 노력 등이 그것이다.<sup>1)</sup>

이와 같은 연극 내, 외의 변화로 인하여 80년대까지의 창작 양상과는 사뭇 이질적인 작품들이 시도되고 논의되는 지점을 90년대의 상황으로 볼 때, 90년대 희곡(또는 연극)의 한 특징은 80년대까지의 리얼리즘과 서구 모더니즘 중심의 경향에 대한 강한 부정으로 그 성격을 부여할 수 있다. 바로 이러한 변화의 중심에 이운택이 놓이는 것이다.

양팡페리블(무서운 아이), 문화 게릴라, 전방위 예술가, 해체주의자, 문화적 아나키스트, 포스트모더니즘 작가 등 많은 닉네임이 따라다니는 이운택은 "80년대 후반 연극계에 등장한 기억할 만한 재능의 한 사람"<sup>2)</sup>으로 그 중요성을 인정받고 있는 시인 출신의 연출가 겸 극작가이다. 그는 <시민 K>(1989)를 시작으로 <오구-죽음의 형식>(1989), <불의 가면-권력의 형식>(1993), <바보각시-사랑의 형식>(1993), <칭바지를 입은 파우스트>(1995) 등 일련의 문제작을 발표하여 국내외에 신선한 충격을 선사하였다.

1) 이마원, 『한국 근대극 연구』, 현대미술사, 1994, p.463.

2) 유민영, 『新銳극작가와 大山財團』, <웃다, 복치다, 죽다>(이운택 희곡, 연출 노트), 평민사, 1994, p.14.

그는 80년대 극계를 주도하였던 이데올로기 중심의 마당극, 현실의 재현을 신봉하는 리얼리즘극, 서구적 냄새가 채 가시지 못한 상업적 모더니즘극 모두에게 준열한 비판을 가한다.

이 글은 이윤택의 작품 중, 국내 및 일본, 독일에서 공연되어 큰 반응을 일으킨 <오구-죽음의 형식>을 분석 대상으로 한다. 이 작품은 작가 자신이 “우리 연극의 원형을 확인하는 것, 그리고 서구 연극에의 종속이 아니라 상호 독자성과 보편성을 나눌 수 있는 입장에 설 수 있다는 희망과 기대를 이 한 편에 걸고 있”<sup>3)</sup>다고 선언할 정도로 그의 정열이 집중한 작품이고, 평론가로부터 “희곡 원작에 입각해서 볼 때 해방이후 썩어진 몇 손가락에 들 만한 문제작”<sup>4)</sup>이라는 의미를 부여받는 문제작이다. 이 글에서는 <오구-죽음의 형식>에 나타난 ‘時空 구조’를 중심으로 하여 이 작품에 나타난 시간과 공간의 성격을 살펴 보고자 한다. 시나 소설같은 타장르와는 달리 시간, 공간의 복합 예술로서의 특성을 지니고 있는 희곡을 분석함에 있어, 그 작품에서 구현되고 있는 시간, 공간의 특징을 대상으로 하는 것은 원론적인 타당성을 지니고 있다고 할 수 있다. 여기에서는 우리 나라의 원형적인 時空觀과 현대과학이 이루어 놓은 時空觀이 어떻게 표출되고 있는가의 문제와, 그 방법적 전술의 하나로서 채택하고 있는 時空 구조의 해체 양상이 어떤 모습으로 나타나는가의 문제, 그리고 ‘지금 - 여기’로서의 ‘일상성’이 작품의 시공 구조에 역할하고 있는 양태를 살펴 봄을 목적으로 한다.

우선 이윤택이 작품 속에서 실현하고 있는 時空 구조의 특성을 알아 보기 위해 서양의 시공 개념에 대한 변천 모습과 동양적 時空觀과의 관련을 점점함으로써 논의의 준거를 마련해 보겠다.

3) 이윤택, 「한국의 디오니소스 축제, 그리고 「오구 - 죽음의 형식」(작, 연출노트), 《오구 - 죽음의 형식》, 도서출판 공간, 1994, p.3.

4) 김방옥, 「삶과 죽음, 그 역설과 병존의 난장」(작품론), 《웃다, 복치다, 죽다》, 앞의 책, p.161.

## 2. 논의의 준거 - 동서양 '時空(space-time)' 개념의 변모 양상

뉴턴의 이른바 절대시간, 절대공간이 서양 자연과학의 불변의 명제로 굳어진 이래, 시간과 공간이 서로 별개의 독자적인 개념이라는 신화에 종속되어 왔다. 전통적으로 문학 비평에 있어서는, 문학이 인간의 영혼과 존재의 본질을 취급하는 철학적 담론체계와 밀접한 관련을 맺고 있다는 이유로 시간을 '自我的 개념과 불가분의 관계를 맺고 있는 우리의 가장 특수한 경험 양식'<sup>5)</sup>으로 규정하거나 혹은 시간의 개념을 '인간의식의 문제로 귀착'<sup>6)</sup>시켜 공간에 대한 시간의 상대적 중요성을 강조해 왔다. 그러나 최근에 와서 그 작업이 활발하게 전개되고 있는 기호학에서는 시간과 절연된 공간 구조를 중심으로 문학의 구조를 분석하고 있으며 이러한 추세는 현재 계속 확산되고 있는 실정이다.<sup>7)</sup> 그러면 논의의 전개를 위해 우선 역사적으로 시간과 공간에 대한 관점이 어떻게 변천되어 왔는가를 살펴 보도록 하겠다.

인류 역사상 '宇宙'<sup>8)</sup>의 개념은 크게 보아 6단계로 나누어 변천해 왔다고

5) 한스 마이어호프, 『文學과 時間現象學』, 김준오 역, 三英社, 1987, p.11.

6) 오세영, 『문학연구방법론』, 二友出版社, 1988, p.56.

7) 특히 이어령은 바흐친, 로트만, 토도로프 등의 견해에 의존하여 문학관찰에 있어서의 공간의 절대적인 우위성을 강조하였다.(이어령, 「문학공간의 기호론적 연구」, 단국대 박사논문, 1986, 12, pp.,13-16.) 이러한 이어령의 견해는 『문학상상력과 공간』(이경희 외, 도서출판 숲, 1992)이나 『구조와 분석』(이어령 선생님 화갑기념 논문집 간행위원회 편, 도서출판 숲, 1993)과 같은 책에서도 유사하게 적용되고 있다. 기호학에 있어서 이러한 공간 편중의 경향은, '시간이란 많은 기호학자들이 고백하고 있듯이 기호학적이라기보다 철학적 개념'(신현숙, 『회곡의 구조』, 문학과 지성사, 1990, p.154.)이라고 간주하여 아예 비평작업에서 시간 개념을 제외시킨 결과의 하나이다. 프랭크(Joseph Frank)가 주장하듯이 현대문학의 본질은 그 문학적 구현에 있어서 공간화를 지향하고 있을지도 모른다.(오세영, 앞의 책, p.74) 그러나, 현대물리학의 새로운 견해라든지 동양의 전통사상(특히 氣哲學)에 비추어 볼 때 시간과 공간을 분리시켜 생각하는 것은 대상의 총체성을 놓쳐버리는 우를 유발할 수 있다는 점에서 철저한 반성을 요한다.

이윤택의 <오구 - 죽음의 형식>을 비평한 신현숙의 접근방식은 그 대표적인 예라 하겠다. 신현숙은 이윤택의 작품에 나타난 '공간'의 의미를 연극미학적 방법으로 꼼꼼하게 분석해 낸 장점에도 불구하고, 이 작품 속에서 구현되고 있는 '시간'의 의미를 제외시킴으로써 연극이 시간과 공간의 총체적 예술이라는 대원칙을 충분히 고려하지 못한 결정적인 단점을 남기고 있다.(신현숙, 「연극공간에 대한 기호학적 접근」, <오구 - 죽음의 형식>, 위의 책. 참조)

볼 수 있다. 즉, 古代人의 우주론, 아리스토텔레스의 우주론, 코페르니쿠스의 우주론, 뉴턴의 우주론, 아인슈타인의 일반상대성 이론에 바탕을 둔 프리드만(Alexander Friedmann)의 우주론, 마지막으로 현대의 우주론이 그것이다.<sup>9)</sup> 古代人의 우주는 혼돈과 무질서를 싫어하는 질서와 안정의 대상이다. 아리스토텔레스에 있어서 우주론의 특징은 이 우주의 공간은 유한하고 시간은 영원하며 인간은 우주의 중심이라는 관점이다. 이 견해는 코페르니쿠스에 의해 天動說로 도전을 받았으나, 공간의 유한성 및 시간의 무한성은 그대로 이어진다. 코페르니쿠스의 우주론은 뉴턴에 의해 또다시 혁명적으로 변환된다. 그는 절대시간과 절대공간이라는 획기적인 개념을 도입하였는데 이는 시간과 공간이 외부의 어떠한 것과도 무관하게 존재한다는 견해이다. 뉴턴의 時空觀은 기계론적 우주론으로 규정지을 수 있는데 현재까지도 알게 모르게 우리의 의식과 생활의 많은 부분을 지배하고 있다.

아인슈타인은 1905년 ‘특수상대성이론’에서 시간과 공간은 서로 독립적인 개념이 아니라 따로 떼어 놓을 수 없는 불가분의 관계에 있다는 사실을 밝힘으로써 뉴턴의 시공간개념을 혁명적으로 바꾸어 놓는다. 이것은 뉴턴流의 기계론적 자연관과의 결별을 뜻하는 것이기도 하다. 이에서 더 나아가 최근의 신과학운동(New Age Science)은 현대과학(量子論과 相對性理論)도 다 같이 인정하려 하지 않는 물질의 마음, 또는 의식의 문제까지 접근하려 한다. 물질과 마음은 독립된 不可緣의 실상으로 생각할 수 없는 사건들로서 나타나기 시작한 데서 오늘의 물리적 세계관에 갈등이 생기었고, 이를 해결하기 위해 신과학운동(New Age Science)이 전개된 것이다.<sup>10)</sup> 즉 최근의 물리학에 있어서 시간과 공간은 이제 중력에 의해 굴절한다는 일반상대성이론에서 벗어나, 인간의 의식에 의해서도 만곡(彎曲)이 생긴다는 지극히 철학

8) 淮南子, 『淮南子』(第十篇 齊俗訓). “往古來今謂之宙 四方上下謂之宇” 여기에서 ‘宙’는 시간성을 의미하는 말이고 ‘宇’는 공간성을 의미하는 말이다.

9) 趙庸民, 「현대물리학에서의 시간과 공간」, 『과학과 철학』(제3집), 과학사상연구회 편, 통나무, 1992, p.57.

10) 尹世元, 「新科學時代運動과 氣思想」, 『東洋思想과 韓國의 비전』, 세계평화교수협의회 편, 도서출판 一念, 1987, pp.162-163.

적이고 문학적인 주관성을 내포하기에 이른다. 이제 현대의 물리학에서는 공간이나 시간이 쪼개지고 분리된 것이 아니라 접히는 것, 즉 중첩되는 것으로 인식된다. 포스트모던 시대에는 공간을 관통하는 속도가 더 이상 비행기같은 기계의 기계론적 속도에 의해 지배받지 않고 컴퓨터나 영상고리(video links)같은 전자 속도에 의해 지배를 받는다.<sup>11)</sup>

시공 개념은 그 자체가 意識的 관심의 대상이라기보다는 이를 바탕으로 여타의 관심사들을 서술하게 될 의미 기반에 속하는 개념으로 보여지기 때문에, 그 자체에 대한 비판적 검토가 의식의 표현으로 명확하게 드러나기란 어려운 일이다. 동서양의 판이한 시공 개념을 분별하여 정리해 볼 수 있는 준거틀로서 ‘空白性(blankness)’와 ‘積載性(loadedness)’이라는 대비되는 두 개념을 제시해 볼 수 있다.<sup>12)</sup>

여기에서 ‘공백성’이라 함은 시공 개념이 시공 위에서 나타나는 여타의 현상들과 얼마나 철저히 분리 가능한 개념을 이루는가 하는 성격이다. 즉 자연 현상을 관찰함에 있어서 마치 백지와 같은 순수 형태의 시공 개념을 얼마나 잘 추출해 내고 이를 바탕으로 사물을 이것과 얼마나 잘 대립시켜 이해하려 하느냐는 차원의 개념이라 할 수 있다. 이는 前述한 뉴턴의 절대시간, 공간의 개념과 일치하는 것이다. 반대로 ‘적재성’이라 함은 시공 개념 그 자체 속에 이미 현상의 많은 속성이 부여되어 있는 것으로 보아 이것이 얼마나 많은 사물의 다양성을 함축하고 있는가 하는 정도를 나타낸다. 이는 본질적으로 사물 속성의 주요 부분이 사물 전체 속에 있는 것이 아니라 시공 속에 이미 실려 있는 것이라고 보는 관점이다.

주지하다시피 동양 사상에 나타나는 시공 개념은 일반적으로 ‘공백성’을 지니기보다는 매우 복잡한 형태의 ‘적재성’을 지니는 경우가 지배적이다. 즉 그리스 철학과는 달리 동양 철학은 항상 공간과 시간이 마음의 구성물이

11) John Fletcher and Andrew Benjamin, 『Adjection, Melancholia and Love - the work of Julia Kristeva』, Routledge, 1991, pp.,108-109.

12) 張會翼, 「동양사상에서의 시공개념」, 『科學과 哲學』(제3집), 앞의 책, p.12.

라는 입장을 견지해 왔다. 동양의 신비주의는 다른 모든 지성적 개념들처럼 공간과 시간을 상대적, 제한적, 환상적인 것으로 취급하였다. 공간과 시간에 대한 직관적 관념, 즉 공간과 시간의 상호관통을 깨닫는 행위는 「화엄경」에 잘 표현되어 있다. 스즈키 다이세쓰(鈴木大拙)는 다음과 같이 설명한다.

《화엄경》의 의미 심장함과 그 철학은 우리가 일단 경험을 해보지 않는 한 알 수 없는 것이다… 정신과 육체, 주관과 객관 사이에 더 이상의 구별이 없는 완전한 해탈의 상태…우리가 주위를 둘러보면 모든 대상은 다른 대상에 공간적으로뿐만 아니라 시간적으로도 모두 관련되어 있다는 것을 알게 된다…순수 체험의 사실로서, 시간이 없는 공간이나 공간이 없는 시간은 없다; 그것들은 상호 관통하고 있는 것이다.<sup>13)</sup>

이번에는 시공 개념으로서의 ‘宇宙’의 궁극적 존재, 즉 만물생성의 근원인 정신적, 물질적 본체가 되는 ‘氣’를 통해 ‘時空觀’을 살펴 보도록 하겠다. ‘氣’라는 글자는 ‘气’와 ‘米’의 합성어로 ‘气’는 공기의 유동에서 본만 것이고, ‘米’는 동서남북 상하좌우의 八方이 가득 찼다는 뜻이지만, 농경민족의 주식인 곡물을 뜻하기도 한다.<sup>14)</sup> 즉 ‘气’는 천지간의 운행과 정신현상을 의미하고, ‘米’는 물질현상을 의미한다고 볼 수 있는 것이다. 여기에서 동양의 氣哲學이 물질과 의식을 혼용된 것으로 간주한다는 점에서 新科學(New Age Science)과 보조를 같이 한다는 사실을 알 수 있다.

이러한 동양의 적재성을 띤 시공 개념은 자연 전체를 꿰뚫는 하나의 통합적인 自然像을 구축하는데 유익한 것이다. 서양 과학 사상이 본질적으로 靜的이며 대체로 기하학적인 사고 방식에 기초를 두고 비상대론적 시공 개념을 유지해 온 반면, 동양 철학은 원래부터 ‘時空의 哲學(space-time philosophy)’이었던 것이다. 이것은 역동적인 파장의 운동을 뜻한다.<sup>15)</sup> 과거,

13) 프리츨프 카프라, 『현대물리학과 동양사상』, 이성범·김용정 역, 범양사 출판부, 1989, p.194.

14) 李恒寧, 『東洋의 氣思想』, 『東洋思想과 韓國의 비전』, 앞의 책, p.11.

15) 프리츨프 카프라. 앞의 책, p.194.

현재, 미래라는 시점이 절대적으로 구분된다는 것은 시간이 공간적으로 파악된다는 것과 같은 의미이다. 여기에서의 공간은 회람의 사유 방식에 있어서 특유한 개념이었던 기하학적 공간을 말하는 것이다. 그러나 동양에서는 공간 자체도 시간적으로 파악했다. 절대시간의 성립은 시간의 공간화라는 문맥에서 이해될 때 가장 정확히 파악될 수 있다.<sup>16)</sup> 동양에서와는 다르게 서양에서는 언어의 형식성조차도 기호화하여 수학, 기호학의 세계에 의거하여 세계를 무시간적으로 파악했다.

시간과 공간을 이항 대립의 변별 개념으로 파악하지 않고 하나로 통합된 체계로 이해하려는 新科學(New Age Science)의 관점은 동양의 氣哲學과 유사성을 지닌다. 氣哲學이나 新科學(運動)에서는 부분과 전체, 인간과 자연(우주), 시간과 공간을 이항 대립의 변별 개념으로 파악하지 않고 하나로 통합된 체계로 이해한다. “시공간 문제에 대한 최종적 해결을 제시해 주는 것은 연합이론 뿐”<sup>17)</sup>이기 때문에 이제 현대인의 절대적 시공 개념은 동양의 전통적인 氣哲學的 인식과 新科學(New Age Science)의 시공연속적 개념으로 전환되어야 할 필요가 있다.

### 3. <오구-죽음의 형식>에 나타난 時空 구조의 해체

- 카니발의 특징을 중심으로

<오구-죽음의 형식>은 이운택의 3부작으로 기획된 희곡이다. 즉, <오구-죽음의 형식>(1989), <불의 가면-권력의 형식>(1993), <바보각시-사랑의 형식>(1993)이 그것이다. 이운택의 희곡에 있어서 가장 중요한 요소 중의 하나가 소위 ‘해체’라는 개념이다. 그에게 있어서 해체라는 말은 일종의 전환 기적 개념이며 닫힌 사회와 문화에 대한 길트기로서의 보편적 의미를 지니고 있다.

16) 김용옥, 『東洋學 어떻게 할 것인가』, 통나무, 1986, p.196.

17) 한스 라이헨바하, 『시간과 공간의 철학』, 이정우 옮김, 서광사, 1986, p.183.

무엇으로부터의 해체인가? 어떻게 해체의 양상이 드러날 것인가? 이것이 필자의 근본적인 관심사이자 ‘해체’란 개념 자체에 대한 서구의 문예 이석사적 해석이나 대입은 쓸모없는 것이다. 80년대 새로운 시적(詩的) 경향에 대해 필자가 사용했던 해체 정후란 말이 해체시란 장르적 명칭으로 굳어지기도 했지만, 이러한 명칭으로 굳어지기도 했지만, 이러한 장르적 명칭이나 자크 데리다의 해체주의 등 속과는 무관한 것이 필자가 생각하고 사용하는 해체정신이다. 해체란 의미는 거대한 전환기 사회와 문화 속의 한 혁명적 에너지이며 진보적인 문화의 지평을 향해 길을 트는 열린 시각이다.<sup>18)</sup>

그의 기본 입장은 상황극 또는 서사극이지만 때에 따라 초현실주의, 표현주의, 마당극 등을 자유자재로 사용하기 때문에 그를 데리다의인 해체주의의 굴레에 단순하게 묶어 두는 것은 잘못이다. 그러면 그는 과연 무엇을 해체하는 것인가? 우선 신파극에서 60년대식 새마을 연극에 이르기까지 우리 근대극의 전형처럼 굳어진 감상적 리얼리즘 구조로부터의 해체이다. 둘째는 삶의 풍경성으로서의 박제된 모더니티로부터의 해체이다. 마지막으로 미국식 알레고리 미학으로부터의 독립이다. 이에 따라 새로운 연극성을 창출하게 되는데, 즉 진술적 순차적 대사로부터의 해체, 사실적 무대 구조로부터의 해체, 무대 시간성과 공간성의 해체, 급기야는 동일 인물의 동일 성격으로부터의 해체가 이루어지고 단선적인 줄거리와 주제로부터도 이탈하는 경향까지 나아간다. 무대언어 또한 보고형 어법, 급격한 외침, 시적 운문성, 강연식 관념의 개입, 엉뚱한 문답, 일차적 의미 구조의 파괴에까지 이른다. 이러한 점에서 이운택과 표현주의는 그리 먼 거리에 있지 않다. 게다가 무대를 상호 토론할 장소로 간주하는 점에서는 敍事劇과 보조를 같이 한다. 이운택의 희곡은 전통적 의미의 시간, 공간 구조를 원천부터 부정하고 해체하려고 한다. 이 글에서는 바흐친의 ‘카니발 carnival’ 이론에 근거하여 <오구-죽음의 형식>에 나타난 시공 구조를 살펴보려 한다.

태초에 어둠의 카오스(어둠)를 정복한 빛의 코스모스(질서)가 세계의 중

18) 이운택, 「解體정신으로 도려내는 연극의 患部」, 《웃다, 복치다, 죽다》, 앞의 책, p.22.

심으로 군림하면서 세속이 신성을 지배하고 정치가 제의를, 합리주의가 신비  
 를, 문명이 전통을 압도하면서 중심의 빛이 완전히 주변의 어둠을 추방하게  
 되었을 때, 변두리로 쫓겨난 어둠이라는 비합리성은 여러 가면으로 빛의 중  
 심세계를 향해 귀환과 復權을 노리게 되었다. 그 불합리의 세계는 반질서,  
 괴기, 불가사의의 그것이었다. 그것은 결정적으로 부도덕하고 반사회적이며  
 비일상적이고 그런 점에서 세속의 질서에 반대되는 난장판이다. 모든 것이  
 가능해지는 신화적 세계에서는 합리적, 논리적 체계보다 비합리적, 초논리적  
 사건진행이 허용되기 때문에 시공을 無化시킨다는 신화적 상황이 가능해진다.<sup>19)</sup>  
 이러한 상황에서 바흐친의 ‘카니발’ 이론이 등장하게 되는 것이다. 상  
 층문화에 대한 기층문화의 대항, 권위주의적이고 통제된 체도에 대한 해방의  
 논리, 따라서 기존의 기계론적인 시간과 공간의 개념이 철저히 ‘해체’되는  
 현상 등이 ‘카니발’화된 문학의 특징이라 할 수 있다.

카니발은 그 속에서 사는 것이며, 카니발 법칙이 발효하는 한 그 법칙에 따라  
 사는 것으로서 다시 말해 카니발적 삶을 사는 것이다. 카니발적 삶이란 통상적인  
 궤도에서 벗어난 삶이며, 어느 한도에서는 ‘뒤집혀진 삶’, ‘거꾸로 된 세상’이다.  
 카니발이 벌어질 때면 일상적 생활의 질서와 체계를 규정짓는 구속, 금기, 법칙들  
 이 제거된다. 무엇보다 먼저 위계질서와 거기에 관련된 공포, 공경, 경건, 예절 등  
 의 형식이 제거된다.<sup>20)</sup>

이윤택은 기존의 관념적이고 현실 재생적인 연극관에서 탈피하여 보다 현  
 실적이고 구체적인 민중정서를 표출하는 것이 중요하다고 역설한다. 따라서  
 그는 진정한 의미에서의 리얼리즘, 삶이 문학에 대한 해답으로서 ‘일상 →  
 비일상 → 일상’의 연극문법을 제시하게 되는 것이다.

19) 이상일, 「브레히트 民衆劇의 코스몰로지(宇宙論)-‘퐁탈라’의 酒酣과 카니발 世界를 중심  
 으로」, 『브레히트의 서사극』, 송동준 외 공저, 서울대학교출판부, 1993, p.258.

20) M.바흐친, 『도스토예프스키 詩學』, 김근식 역, 정음사, 1988, pp.,180-181.

제도 자체의 고정화된 틀을 해체시켜 새로운 삶의 양식이 드러날 수 있도록 기층을 제공하는 아나키는 싱싱한 재생의 힘이다. 우리의 왜곡된 역사현실과 문화를 재구성하는 길을 혼돈의 재생력에서 찾고 싶다는 논리, 나의 시각은 여기서 출발한다.<sup>21)</sup>

문학작품은 일상에서 그 창작동기가 세워지고 비일상적 공간으로서의 자기인식을 거쳐 새로운 일상, 즉 일차적 일상을 움직이게 하는 역동적 방향으로 환원될 때 리얼리티를 획득한다.<sup>22)</sup>

우리는 구체적 일상의 모습 속에서 발견, 증폭, 변형, 재구성된 '비일상'으로서의 작품 형식에 나타난 시공의 해체 양상을 살펴 볼 필요가 있다. 이를 위해서 우선 이 극의 구성을 살펴 보기로 하자. 서막에서부터 제5장까지의 시간과 공간의 변동 상황을 사건의 전개 양상에 따른 도표로 작성하면 다음과 같다.

21) 이운택, 「열린 문학을 위한 논리」, 『우리에게는 또 다른 政府가 있다』, 민음사, 1992, pp.,145-146.

22) 위의 글, p.149.

	시 간	공 간	내용(사건)
序 幕	한여름. 現世	대청마루. 이승	① 노모가 꿈에서 염라대왕을 만남 ② 노모가 아들에게 산오구굿을 하게 해 달라고 조름
1. 죽음을 위한 형식 - 굿	現世에 來世가 침투	굿판(이승과 저승 의 경계)	① 석출에 의해 굿이 진행됨 ② 굿 도중 노모가 죽음
2. 죽음을 형식 ① - 몸거두기	① 現世와 來世의 混在 ② 스토리 시간과 관람 시간의 混在	① 이승과 저승의 混在 ② 스토리 공간과 현실 공간의 混在	노모의 시신을 처리함
3. 죽음을 형식 ② - 초상집	上同	上同, 초상집	① 문상객을 치름 ② 만상주가 화투판 에 끼어든다
4. 죽음을 형식 ③ - 저승사자	上同	上同, 화투판, 棺	① 저승사자의 방문 ② 노모가 환생하여 두아들을 문책함
5. 산자를 위하여	上同	上同, 화투판, 안방	① 使者 <sup>1</sup> 이 화투판 에 합세함 ② 使者 <sup>2</sup> 가 과수택 과 정사를 벌임 ③ 석출이 노모를 저승길로 보내기 위해 판을 치움

序幕은 현실에 속하는 시간과 이승의 공간을 형성하고 있다. 한여름 대청 마루에서 낮잠 자던 노모는 염라대왕이 데리고 가는 꿈을 꾸고 놀라서 깬다. 꿈은 현실의 시공을 저승의 시공과 연결시켜 주는 통로의 역할을 한다. 여기에서 노모가 꾸는 꿈의 내용은 미래에 일어날 사건인데 미리 현실 속에 그 모습을 드러내고 있다. 꿈 속에서는 항상 시간과 공간을 초월한다. 또 존재와 이성의 법칙도 초월한다. 그리고 마음이 꿈꾸고 있는 곳에만 머무른다.<sup>23)</sup> 꿈 속에서 만난 염라대왕은 죽음과 동의어로서 현실적 시간, 공간으로부터 저승의 시간, 공간으로 이동시키는 行爲主에 속한다. 그러나 이 작품에서는 저승의 시공이 이승과 완전히 분리된 ‘他者의 세계’로 인식되지 않는다. 그 이유는 이 작품의 전체를 관통하는 축제(또는 놀이)의 정신, 즉 카니발의 정신이 작용하고 있기 때문이다.

카니발은 규격화된 사회 안에 생긴 틈이다. 지배 이데올로기가 사회질서에 통일되고 고정되고 완성된 텍스트의 권위를 부여하려고 할 때 카니발은 그 질서를 위협한다. 이는 결과적으로 ‘무대 시간성과 공간성의 해체, 은유와 알레고리의 파산’<sup>24)</sup>이라는 희곡 양식을 고안하게 한다. 권위에 대한 공격, 즉 上과 下의 신분 공간의 전도(顛倒), 그리고 지나간 시대에 대한 존경의 상실 등이 작품의 언어 사용에서 나타난다.

노모 에라 이 썩어빠질 놈아. (p.12)

노모 요새는 주둥이가 고급이 돼서 떡을 안 쳐먹지만서도(p.14)

아들 석출이가 누구 개 이름이요 그 쌍놈의 자식은 언제부터 턱조가리 쳐들고 상판에 맞지 않는 거들먹인지...(p.14)

노모 에라 이 혀가 만발이나 빠져 자빠질 놈아!(p.15)

석출 극락이 좋다 해도(아들을 가리키며)저 새끼 부모공양에 미칠까.(p.22)

노모 이 썩을 놈들아! 이 굶판이 너희들 싸움판이냐(p.26)

문상객 2 (만상주 먹살을 쥐며) 요 파렴치한 인간 같으니라구, 게워 내라 이

23) M.바흐젠, 앞의 책, p.218.

24) 이윤택, 앞의 책, p.370.

자식아, 몽땅 개워내.(p.51)

둘째 상주 이런 빌어먹을, 왜 그리 머리통이 안 돌아가요(p.61)

사자 2 인간 세상 개판이군.(p.62)

말상주 (눈을 부라리며) 이런 씨팔...(p.69)<sup>25)</sup>

카니발의 언어에는 변화, 교체, 쇄신의 파토스가 넘치고 진리나 권위도 가 소로운 상대성으로 인식된다. 상하(上下)나 표리 등 뒤집힘과 역리(逆理)의 끊임없는 전변(轉變)의 논리는 여러 형식의 풍자, 역설, 그리고 어릿광대의 신성모독, 즉 일상생활의 패러디化로서 뒤집힌 세계를 보여준다.<sup>26)</sup> 이러한 언어의 카니발化는 현실적인 시간과 공간을 부정하고 제의적, 축제적, 신화적 시공을 부르는 초혼 행위로 이해할 수 있다. 그러나 序幕에서는 아직 전 도된 시공의 세계로 완전히 발을 들여 놓은 것은 아니다. 이것은 다음 章, 즉 굿 장면에서부터 본격적으로 실현되기 시작한다.

2장은 신단(神壇)을 차린 굿판이다. 여기에서 이 굿판은 이승과 저승을 통교(通交)할 수 있는 ‘문턱’의 의미를 갖는다. 삶에서 죽음으로의 ‘문턱’. 그러나 그 ‘문턱’의 높이는 우리가 상상하는 정도의 성벽이 아니다. ‘문턱’으로 서의 굿판은 어둠과 빛, 질서와 혼돈의 대립과 갈등, 이승과 저승의 혼재 등으로 대표되는 제의의 세계이다. 이 시간과 공간은 현세도 아니고 내세도 아닌, 이승도 아니고 저승도 아닌 혼돈의 ‘宇宙’이다. 석출에 의해 굿이 진행되던 중 노모가 갑자기 죽는데, 여기에 기존 시공 개념을 뒤집는 행위가 나타난다.

노모 탁아 (애타게) 탁아아!

아들 사람 많은 데서 탁아 탁아 부르지 마소, 제발!

사람들, 까르르 웃는다.

25) 여기에서는 수정, 보완된 《오구 - 죽음의 형식》(1994)을 텍스트로 사용한다.

26) 이상일, 앞의 글, p.261.

노모 (환하게,그러나 아쉽게 ) 나 갈란다.

노모, 픽 쓰러진다.

좌중 일순 침묵.

석출, 벌떡 일어나 노모에게 다가가 앉는다.

석출 (멍하니) 복레 할머니 죽었다.

좌중 얼어 붙는다.

석출 (희미하게 웃으며) 극락 갔다. (p.29)

노모는 마치 옆방이나 옆집에 가듯이 죽음을 사소한 일로 처리하고 있다. 이제 죽음이라고 하는 생소한, 미지의, 멀고 먼 시공은 그녀에 의해서 바로 '지금-여기', 즉 무대 현장에 존재하게 된다. 그리고 그녀의 죽음은 조금도 두려운 일이거나 엄숙한 사건이 아니다. 왜냐하면 현실세계에 이미 저승의 시공이 겹쳐져 있기 때문이다. 절대적인 분계선이 그어져 있는 죽음의 線이 존재하지 않는다. 이 곳이 저승인지 저 곳이 이승인지 구분할 수 없다. 따라서 죽음의 시공이 두렵거나 먼 곳에 위치하는 것이 아니다. 오히려 그녀와 석출은 기쁜 마음이다. 바흐친의 표현대로 카니발을 통해 그들은 '영원한 것', '움직일 수 없는 것', '절대적인 것'같이 음울한 범주들의 억압에서 벗어나 즐겁고 자유로운 웃음을 허용하는 세계, 완성되지 않고 열려진 성격을 가진, 변화와 갱신의 기쁨을 가진 세계와 만난다.<sup>27)</sup> 여기에서 노모가 산오구굿을 희망하는 것은 논리의 모순이다. 왜냐하면, 산오구굿이란 사자(死者)의 영혼이 극락에 가게 해 달라고 비는 것이기 때문이다. 이승과 저승의 경계선, 시작과 끝의 분별이 사라져 버린다. 삶이 곧 죽음이고 죽음이 곧 삶이 되는 역설적인 상황이다. 우리에게 애매한 시간 개념이 많은 이유는 바로 우

27) K.클라크/M.홀퀴스트, 『바흐친』(이득재/강수영 역), 문학세계사, 1993, p.290.

리 민족이 서양인들과는 달리 공간에서 독립된 시간 개념을 가진 것이 아니라 시공연속적인 시간 개념을 가졌고, 시공연속적 4차원의 세계에서는 주관이란 요소가 강력하게 작용하기 때문이다. 시공연속적 4차원의 세계 속에서는 어디가 처음이고 끝인지의 구별이 없고, 높다, 낮다, 길다, 짧다의 구별도 없어진다. 어디에 시원(始原)이 있다고 말할 수 없기 때문에 非始原的(Non-Orientable)이라고 할 수 있다.<sup>28)</sup> 이러한 상황은 3장에 가면 더욱 심화된다.

석출의 지휘에 의해 시신을 거두는 행사를 하는데, 죽은 노모가 劇中에 수시로 끼어든다. 이것은 작품의 스토리 시간에 있어서의 현재와 미래, 그리고 극중 시공과 극장(관객이 실제로 관람하고 있는)의 시공이 혼류하고 있음을 드러내는 것이다.

석출 숨털을 집어, 숨털!  
아들 알고 있어. 안 보이잖아. 아, 여기 있다!  
노모 왜 간질어?  
아들 이렇게 하라며?  
석출 지금 뭣들 하는 거야? 장난치지 말고 진행해.  
노모 간지럽잖아.  
석출 죽은 몸은 안 간지러워. (P.35)

석출 시신은 스물한 번을 묶는다.  
노모 대충 묶어라, 이건 실제상황이 아니다.  
석출 이어서 대렴, 쉽게 말해서 입관!

배우1, 2 시체를 달랑 들어 관 속에 털썩 던져 넣는다.

노모 아야! 죽은 사람한테 이런 법이 어디 있어.  
배우1,2 대충 해라, 이건 실제상황이 아니다.

28) 金相日, 『퍼지와 韓國文化』, 電子新聞社, 1992, p.168.

석출 관 목는 것은 생략. 이 극 뒷부분에 관이 스르륵 열려야 하나까...(p.38)

위 상황은 장례 절차에 대한, 즉 죽음의 신비에 대한 제멋대로의 거리낌 없는 모독적 태도로 가득 차 있다. 모든 상황은 모순적인 짜맞춤 속에서 구현되며 품위 저하, 속악화, 카니발적 상징체계로 가득 차 있다.<sup>29)</sup> 이제 죽음의 문제는 더 이상 관념적이거나 초월적 세계의 것이 아니라 '物化'된 그 자체로 존재한다.

한편 죽은 노모는 연극 중에 대사를 하면서 연극의 시공과 관람자의 시공을 섞어 버린다. 더 이상 절대적인 시간과 공간이 존재하지 못한다. 시공이 양자나 素粒子처럼 제멋대로 산란해 버린다. 객관적 관찰의 수리적 대상이 아니라 노모라는 重力에 의해 굴절되는 아인슈타인의 시공(일반 상대성 이론)이 된다. 또한 '서사극'적인 異化效果를 이용하여 연극의 시공과 관객의 시공을 분리시킨다. 관객은 노모의 죽음이라는 엄숙하고 슬픈 이야기 속으로 동화되는 것이 아니라, 한바탕 난장(亂場)으로 이루어지고 있는 축제 - 연극 속의 사건이 아니고 현실적 시공으로서의 극장 현실 - 의 한 일원이 된다. 즉 관객은 관람자이면서 동시에 배우와 한 팀이다. 따라서 배우와 관객은 두 개의 얼굴을 지니게 된다. 연극 속의 존재와 연극 밖의 존재. 카니발의 가면은 야누스의 얼굴이다. 카니발의 공식적이고 교회적인 얼굴은 과거를 향하고 있고 기존질서를 보호한다. 그러나 시장사람들의 얼굴은 미래를 쳐다보고 과거와 현재의 장례식에 참석한 것을 의식한 듯 웃고 있다.<sup>30)</sup> 카니발에 참가한 관객들은 해체된 시간과 공간을 부여받게 된다.

4장 장면 - 초상집 장면 - 에 가서는 혼돈의 정도가 더욱 심해진다. 망상주인 아들은 빈소를 지킬 생각은 하지 않고 화투판에 끼어 노름을 벌인다. 둘째 아들은 조의금에서 돈을 빼돌리고, 석출은 아귀처럼 밥 타령만 한다. 게다가 망상주는 고스톱을 치면서 속임수를 쓰다가 문상객들과 한바탕 소란

29) M.바흐전, 앞의 책, p.202.

30) 위의 책, p.290.

을 피운다. 5장에서 3명의 저승사자가 등장하면서 그 혼란의 정도는 극한상황까지 치달는다. 使者들은 상주와 돈홍정을 벌이고, 화투판에 끼고, 과부와 격렬한 정사까지 벌인다. 이러한 장면들은 상식적인, 그리고 기존 관습의 규율에서 일탈한 난장판에 다름 아니다. 4장과 5장에서 주의를 끄는 요소는 첫째, 엄숙한 행사의 戲畫化. 둘째, 식욕, 성욕의 발산이다.

바흐친에 의하면 문화는 공식/비공식 문화로 양분될 수 있다. 이 이론론에 시간의 두 질서와 공간의 두 질서가 대응한다. 두가지의 시간은 성스럽고 불경한 시간의 형태로 나타나는데, 스탈린주의의 '성스런' 시간은 소련 지도자의 삶이나 불세비키 역사의 의의있는 순간과 연결되어 있고 '불경한' 시간은 세속적이고 주목할 것이 안되는 역사적 사건에 연결되어 있다. 이와 비슷하게 스탈린주의의 '성스런' 공간은 크레믈린처럼 지도자들이 있음으로 해서 빛나는 곳이고 소비에트의 나머지 공간은 여전히 '불경한' 곳으로 남아 있다.<sup>31)</sup> 카니발의 목적은 봉건주의, 폐쇄성, 합리주의, 경건성, 엄숙성 등의 기존 시공 개념을 파괴, 해체시키는 데 있다. 특히 카니발의 웃음은 자유와 밀접하게 관련되어 있다. 웃음은 일상적인 삶에서 해방되어 유토피아적인 자유를 만끽하게 해 준다. 즉 카니발의 웃음은 '여러가지 장벽을 무너뜨리고 자유에 이르는 길'<sup>32)</sup>을 열어 주는 것이다.

(과수덕이 주는 술상을 저승사자 2가 받으려 하자)

저승사자 1 너 지난 달 정계먹고도 아직 정신을 못 차렸나? 이번에 들통나면 중공행이야!

저승사자 2 중공행이나 팔공년도 광주행이나 정계 먹었다고 보냈소? 그냥 무더기로 죽어들어오는데 출동 비상걸리면 다 가는 거지.(저승사자 3에게) 야, 너 중공 갔다 왔지?

저승사자 3 (시무룩하게) 그래요.

저승사자 2 등소평이한테 촌지 좀 받았나?

31) 위의 책, p.298.

32) 金旭東, 『대화적 상상력』, 문학과 지성사, 1988, p.244.

저승사자 3 촌지가 무어요, 사자 한 놈이 굴비 대가리 엮듯 줄줄이 지고 가는데 만두 하나 건네 주는 인간 없습디다.(p.58)

이 대화는 이승에 중첩된 저승의 시공 위에, 천안문 사태와 광주 항쟁이라는 역사적인 시공을 겹쳐주고 있다. 이 때 카니발의 시공은 지배자와 권력자의 이데올로기를 비판하고 초월하려는 의지를 담게 된다. 관객은 이 장면에서 죽음의 음습하고 불길한 악취를 맡는 것이 아니라 오히려 가장 세속적인 차원의 웃음을 경험한다. 웃음은 논리적 언어로 옮길 수 없는, 현실에 대한 하나의 심미적 태도이다. 즉 현실을 예술적으로 통찰하고 이해하는 특정한 수단이며, 따라서 예술적 이미지, 플롯, 장르를 구성하는 특정한 수단이 된다. 상호모순적인 이중성을 띤 카니발의 웃음은 거대한 창조력을 가지고 있다. 이 웃음은 교체와 전이의 과정 속에 나타나는 현상을 포괄하며, 그 현상 속에 새롭고 끊임없이 생겨나서 변해가는 진화생성의 양극을 고정시켜 놓는다. 즉 죽음 속에 탄생이, 탄생 속에 죽음이, 승리 속에 패배가, 패배 속에 승리가 내보이도록 하는 것이다. 카니발적 웃음은 교체의 이러한 국면들 중 그 어느 것도 일방적인 진지성 속에서 절대화되거나 응고되는 것을 용납치 않는다.<sup>33)</sup>

둘째로, 카니발의 세계에서는 게걸스럽게 먹고, 마음껏 배설하고 성욕구를 채움으로써 그로테스크한 육체를 실현한다. 바흐친에게 있어서 육체의 중시는 정신적이고 이상적인 것, 성스럽고 고상한 것을 물질적이고 구체적인 지상의 차원으로 끌어내리려는 의도로 이해된다. 배설행위는 경직되고 진지한 이데올로기를 붕괴시키는 데 매우 편리한 수단으로 사용될 수 있다. 더우기 배설은 땅을 비옥하게 하는 생산적 의미를 띤다. 음식을 먹는 행위는 실용적이고 공리적인 모든 것으로부터의 해방을 의미한다.<sup>34)</sup> 잔치나 향연은 사람들이 서로 만나 자유롭게 대화를 나누는 사회적 공간을 마련해 준다.

33) M.바흐친, 앞의 책, p.239.

34) 위의 책, p.252.

석출 (만상주의 처를 향해)뭘 좇어먹어? 그렇게 근신하라고 했는데...상중엔  
끓어.

처 아니, 상주는 아무 것도 못 먹나?

석출 좀 있다가 죽 쑤어 먹어. 상주는 멀건 죽밖에 못 먹어.

처 난 짐심 끓었어.

석출 그럼 무대 위에서 빨랑 아무거나 집어 넣어.(p.40)

석출 아아이고, 아이고 여기 밥상 빨리 안 차려 주는 거야? 아이고 만나절  
동안 곡을 놓았더니 창자가 꼬이고 뱃가죽이 앞뒤로 찢악 달라붙는구나  
밥 쥐, 바압 -(p.43)

석출 밥 쥐 바압! 애고 창자가 꼬여서 더 이상 못하겠구나. 아니 이 집 안상  
주는 밤참 준비 안하고 어디서 처박혀 자는 거야.(p.71)

먹고 배설하는 성욕구를 채움으로써 본성의 변화를 강조하는 육체의 비전을 설명하는 바흐친에 있어서 이것은 '그로테스크'의 이름으로 등장한다. 그로테스크한 육체는 생성의 자리로서 신선하다. 육체의 중요한 요소들은 육체가 스스로보다 더 자라고 그 자신의 한계를 뛰어넘는 위(胃), 성기를 품는 지점들이다. 위, 창자, 성기 그리고 모든 것을 집어 삼키는 입이 있다. 오목하고(입, 여자의 성기) 볼록한(코, 남자의 성기) 이 모든 기관들은 공통된 특징이 있다. 자신과 다른 사람의 육체, 육체와 세계의 경계가 부서지는 곳이 여기이다. 육체의 이러한 이미지는 자유롭게 생성하는 카니발 시간에 관련된다. 왜냐하면 자유롭게 구속을 받지 않으며 끊임없이 한계를 극복하는 어떤 공간을 지향하는 카니발의 모습과 비슷하기 때문이다. 살아 움직이는 인간의 육체 속에 과거, 현재, 미래, 그리고 이곳과 그곳이 한꺼번에 집어 삼켜지는 현장에는, 부분 속에 전체가 자리하고 반면에 전체 속에 부분이 함유된다고 하는 氣哲學과 新科學運動의 관점이 투영되고 있다.

한편 성행위는 하향 격하의 원리, 재생순환의 원리에 충실하게 이바지한다. 이러한 하향성은 흔히 죽음이나 지옥의 세계와도 밀접하게 관련되어 있

다. 죽음은 삶의 종말이 아니라 오히려 삶의 시작에 지나지 않으며, 지옥이나 지하의 세계 또한 전통적인 의미와는 전혀 다른 긍정적인 의미를 부여받는다.<sup>35)</sup> 특히 제의적 형식에서의 성행위가 풍년과 다산의 기원을 담고 있다는 사실은 이미 널리 알려진 사실이다. 저승사자 2와 과수댁과의 정사는 재생의 원리이자 공식적인 삶의 궤도를 벗어나 거꾸로 된 삶을 영위하는 카니발적 삶이 된다. 특히 이것은 이승과 저승의 결합을 의미하는 것으로서, 현실적 시공을 과거 또는 미래의 시간, 그리고 초월의 공간과 겹치게 하는 효과를 가져온다.

석출 이승과 인연 한번 맺어 보실려고?

사자 2 아, 그게 아니고 산보 좀...

석출 이 몸이 삼대 할아버지 때부터 대물림하는 자손이오. 오늘 저녁 점성이 남쪽 하늘에 떨어지고, 고단한 조각달 하나 떴다 싶으더니 바로 당신과 (무대 뒤편 잠든 과수댁을 쳐다보며) 저 신너 뚜쟁이 노릇하라는 뜻인 것 같소. 어서 들어가 보시오.

사자 2 허 이거 쑥스러워서...

석출 저 가진 것 없이 혼자 떠도는 여자 이 밤 지나면 내 데려 갈라 하오. 당신 말따마나 아무래도 내가 오래 못 있을 것 같소.

사자 2 까짓 인간세상 대충 정리하고 올라 오소. 저승도 생각보다는 편하오.

석출 저 아낙 신기가 있어 내림곳을 해줄 참이었소. 당신이 점신한다면 더 이상 좋을 게 없잖소. 어서 들어가 보시오.

사자 2, 과수댁 머리맡에 성큼 선다.

점신춤이 시작된다. 발갛게 데워지는 안방.

석출의 복과 문상객들의 싱싱한 응원이 사자 2와 과수댁의 정사를 북돋운다.

(암전) 다시 불이 켜지면 석출의 창 조용히 흘러나온다.(pp,72-73.)

35) 김옥동, 『탈춤과 카니발』, 『탈춤의 미학』, 현암사, 1994, p.180.

무대 위에서 해체된 시간과 공간은 저승의 그것과 교접함으로써 우주적 차원으로 확대된다. 무대 위에 드리워진 또 다른 세계의 시간은, 현실 공간에 접혀진 4차원의 공간으로 각인된다. 저승사자들이 화투를 치고, 과부와 정사를 벌이고, 촌지를 요구할 때, 무대공간은 현실세계이면서 초월세계가 되기도 한다. 이승과 저승의 세계는 한 사물의 양지와 음지일 따름이다. 그것은 혼란이며, 애매함이며, 또한 동시성이기도 한 것이다. 이것은 안과 밖이 없고, 시작과 끝이 없는, 徐花潭의 '虛卽氣'의 세계이다.

밖이 없음을 太虛라 하고 시작이 없음을 氣라고 하니 虛卽氣이다.  
(無外曰太虛 無始者曰氣 虛卽氣也)<sup>36)</sup>

太虛는 虛하면서도 虛하지 않으니 虛卽氣다.  
(太虛虛而不虛 虛卽氣也)<sup>37)</sup>

이는 정지해 있거나, 절대적인 차원에서 고착되어 버린 시공이 아니다. 파동의 생성 작용을 계속하여 변화해 가는 창조적인 시공이다. 虛한 상태로 공간에 가득한 것은 시간적 구체성을 타고 드러내 줄 수 있는 존재로 이해되며, 太虛의 본질인 虛와 氣의 결합인 '虛卽氣'는 논리적으로 볼 때 시간성과 공간성과의 合一로 볼 수 있다.<sup>38)</sup>

이처럼 「오구-죽음의 형식」은 비인습적이고 비정상적인 도덕적, 심리적 인간상태 - 모든 종류의 광기, 개성의 이중성, 분방한 공상, 광기에 가까운 열정 등 - 의 묘사로 점철되어 있다. 스캔들과 奇行은 서사적, 비극적인 세계의 통일성을 파괴하고, 견고하고 정상적(단정한)인 인간사의 흐름에 구멍을 뚫고, 인간의 행위를 미리 내정된 인간의 규범과 동기로부터

36) 花潭集 券二雜著 「理氣說」.

金教斌, 「서화담의 氣哲學에 대한 考察」, 『韓國哲學思想論究.1』, 驪江出版社, 東洋哲學研究會編, 1986, p.75.에서 재인용.

37) 위의 글에서 재인용.

38) 위의 글.

해방시킨다.<sup>39)</sup> 이는 화석화된 관료사회와 군사문화, 그리고 완고한 보수주의의 노예가 되어 있는 사회 전반적인 상황, 통속적인 외래사조에 물들어 버린 예술계에 대한 작가 이운택의 강렬한 도전이기도 한 것이다. 따라서 「오구-죽음의 형식」에 나타난 시공 구조는 정상적이라기 보다는 변칙적이며, 서구적 - 뉴턴의 기계론적 시공 개념 - 이라기 보다는 한국적 - 시공을 통합적으로 바라보는 氣哲學의 입장에 비유될 수 있는 - 이다. 굳이 서구의 자연과학적 표현을 빌린다면, 신과학운동에서 말하는 포개진(fold-over) 시간과 공간을 작품 속에서 실현하고 있는 것이다.

흔히 서양의 시간은 직선이며, 동양의 시간은 원이라고 말하고 있다. 그러나 氣哲學에서는 이러한 이분법적인 구분을 거부한다. 空間을 空의 間, 時間을 時의 間이라 할 때, 空의 間의 인식은 虛와 實로서 나타나고, 時의 間의 인식은 生과 滅, 始와 終, 지속과 단절, 즉 변화로서 나타난다.<sup>40)</sup> 전통적으로 동양에서는 시공의 양태를 金, 木, 水, 火, 土의 다섯가지로 보았다. 이를 五行이라 불렀다. 공간은 이 五行의 복잡한 연계에 의하여 이루어지는데 여러 계층을 지닌다. 모든 間은 크게 보아 세가지로 나뉘는데 三間, 三才라고도 한다. 三才란 天, 地, 人을 말함이다. 天才는 시간이고, 地才는 공간이고, 人才는 인간이다.<sup>41)</sup> 이 세가지를 일컬어 三間이라 하는데 氣哲學은 이 三間을 기본골격으로 삼는다. 氣哲學에서는 이 三間이 相即相入의 과정으로서 매우 중층적인 관계로 이루어져 있다고 본다. 결론적으로 말한다면, 氣哲學에서 바라보는 시공 개념은 직선과 원의 융합이다. 여기에서는 모든 것이 현재에서 통합되며, 현재의 가능성은 과거나 미래를 통합한다. 음과 양은 자체 내의 착종적 융합을 통하여 영원히 중용의 시간을 창출한다. 그리하여 氣의 시공은 ‘정신과 물질의 波動의인 교체로 生起’<sup>42)</sup>되면서 영원히 직선을 내포한 순환을 진행시킨다. 바슐라르 자신도, 물질을 기하학적인 특성과 시

39) M.바흐전, 앞의 책, p.174.

40) 김용욱, 『氣哲學散調』, 통나무, 1992, pp.,39-46.

41) 위의 책, p.40.

42) 李恒寧, 앞의 글, pp.,20-21.

간적인 특성으로 나누고자 하는 베이컨, 데카르트식의 이분법적 오류를 지적한 바 있다. 그에게는 시간-공간의 복합체야말로 現象의 본질 그 자체였다. 그렇다면 그 시간-공간을 연결시켜주는 가장 중요한 매체는 무엇인가? 그것은 에너지이다.<sup>43)</sup> 이는 동양철학에서 말하는 ‘氣’의 정체가 되는 것이다. 시작도 끝도 없고, 상하나 선후가 불분명한 동양의 시공 개념은 이 작품에서 중요한 개념으로 작품화되고 있는데, 氣哲學者인 任聖周(1711-1788)의 우주관과 유사한 시공관을 유지하고 있다고 할 수 있다.

우주 사이에서 바로 위로 바로 아래로, 안도 없고 밖도 없이, 처음도 없고 마침도 없이, 가득차서 넘치며 허다한 조화를 지어내고, 허다한 人과 物을 만들어 내는 것이 다만 한 개의 氣일 따름이다. 조그만 틈서리도 없으니, 理字를 어찌 따로 배열하겠는가. 오직 氣가 이렇게 상대하고 이렇게 작용하는 것은 누가 시켰는가? 저절로 그러는 自然이라고 말할 수 있을 따름이다. 이 自然인 곳을 두고 성인이 이름지어, 道라고도 하고 理라고도 한다. 또한 氣는 원래 텅빈 무엇이 아니다. 온통 밝으며 안팎으로 다 뻗어 있는 것이 오직 生意이다. 그래서 그 氣가 한번 움직여 만물이 생겨나게 하고, 한번 고요해져 만물을 거두어 들인다.

(宇宙之間 直上直下 無內無外 無始無終 充塞瀰漫 故出許多造化 生得許多人物者 只是一箇氣耳 更無些子空隙 可安排理字 特其氣之能如是盛大 如是作用者 孰使之哉 不過曰自然而然耳 卽此自然處 聖人名之 曰道曰理 且氣也 原非空虛底物事 全體昭融 表裏洞徹者 都是生意 故此氣一動而發生萬物 一靜而收斂萬物)<sup>44)</sup>

노모의 꿈과 아들과의 대화(오구긋의 요청), 오구긋의 실현, 노모의 죽음, 시신의 처리, 초상 행사(哭하기, 弔客 맞이, 화투판), 두 아들과 말머누리 사이의 상속 싸움 등은 직선의 특성을 지닌 스토리 시간이다. 한편, 노모가 저승과 이승 사이를 자유롭게 넘나드는 것, 저승사자와 초상집 상주들과의 수

43) 김현, 「幸福의 詩學」, 『바슐라르 研究』, 광광수·김현 공저, 민음사, 1976, pp.144-145.

44) 任聖周, 鹿廬雜識(7), 鹿門集(19),

조동일, 『문학사와 철학사의 관련 양상』, 한샘, 1992, p.129.에서 재인용.

작들은 시공의 圓的인 특성을 지니고 있다. 그러나 중요한 사실은, 이 작품에서는 저승 세계가 세속화되면서 순환적인 원의 시간이 현실의 직선적 시간에 수렴된다는 것이다. 이것은 작품의 카니발적인 특성에도 불구하고 작가의 사회적인 이데올로기가 일정하게 작용한 것으로 이해할 수 있다.

#### 4. 일상성의 연극 문법 - '지금-여기'로서의 時空 구조

80년대에서 90년대로의 변화는 일반적인 연도 구분 이상의 의미를 지닌다. 특히 우리 나라의 경우에는 그 의미의 진폭이 예상 외로 크게 받아들여졌다. 우선 지식 사회에서 인식하고 있는 80년대와의 결별 의식은, 20C를 주도하고 지배해 왔던 '巨大 理論' - 맑시즘이 그 대표적 사상이다 - 으로부터의 해방을 의미하기도 한다. 소련 및 동구권 등의 잇따른 사회주의 노선의 실패와 포기, 21C를 몇 년 남기고 있지 않다고 하는 세기말적 불안의식의 확산, 첨단 매스미디어의 사회로 대표되는 이른바 후기산업사회 또는 포스트모던 사회 논리의 팽배 등으로 인해 20C와의 단절의식이 보편화된 듯한 인상을 주고 있다. 특히 70,80년대를 정치적 혼란과 이데올로기적 갈등으로 고통스럽게 지내온 우리 나라로서는 이러한 급작스런 상황 논리 앞에서 일체의 판단을 보류하도록 강요당하고 있는 실정이라고 말해도 과언이 아닐 것이다.

식민지적 상황과 비도덕적 정치 논리로부터 민중 해방과 조국 통일이라는 당위론적 이념, 그리고 역사와 사회는 이성의 힘으로 미래를 향해 진보한다고 하는 낙관론이 보편적 사유체계였던 시대가 80년대라고 자리매김할 수 있다면, 90년대의 그것은 사뭇 다른 양상을 띤다. 즉 90년대의 새로운 논리는, 과거와 미래에 의해 희생당하지 않는 '현재', 추상적이고 관념적 유토피아 대신에 '이곳', 이성 중심의 엄숙주의, 권위주의, 근원주의보다는 감성, 세속성, 개인성, 주변성 등에 주목하기 시작하였다. 이윤택의 사유체계와 그의 작품은 이러한 배경 위에 자리하게 된다. 그런 의미에서 이윤택은 反近代主

義者이다.

그는 80년대까지의 한국희곡사에 대해 강한 거부감을 표시한다. 즉, 80년대까지의 한국희곡은 현실을 재현할 수 있다고 믿는 사실주의극과 값싼 서구식 모더니즘 연극으로 대표되는데, 이들 연극은 인간의 본질을 천착하지 못하는 관념적 예술이라고 비판한다. 이러한 기존극과의 대결 양상에서 이운택이 내세운 연극미학은 '일상성'의 연극문법이다. '일상성'의 문제는 앞에서 논한 바 있는 3차원적 시공체계의 해체와 더불어 이운택 희곡의 중요한 시공 개념이 된다.

우선 이운택이 강조하는 '일상성'의 개념을 알아 보자.

그는, 80년대까지의 우리 문화가 관념적인 지식사회의 투쟁과 분단 이데올로기의 극복에 바쳐졌다면 90년대의 우리는 민족적 현실과 문화에 대한 당위성을 일상적 공감대로 확장시키고 구체적 일상 정서로 융해시켜야 하는 과제 앞에 서 있다고 생각한다. 따라서 그가 제시하는 90년대 삶의 지표는 '일상적 진실과 구체적 정서'<sup>45)</sup>이다. 그는 문학을 삶의 장, 즉 일상의 장으로 끌어 내려야 한다고 주장한다. 이를 위해서는 시어와 비시어 논의로서의 일상화법성, 열린 의식 지평으로서의 범속성, 지금 이곳 우리의 구체적 삶 행위로서의 도시적 세속성과 산업화 증후 등에 대한 방법적 응전이 새로운 문법을 창출해 내야 한다고 본다.<sup>46)</sup> 범속한 현실로 이해될 수 있는 '일상'은 곧 '지금 - 여기'의 시공관을 생산해 낼 수밖에 없다. 그는 80년대까지 전쟁, 혁명, 변혁의 대세는 세계를 운용하는 이데올로기들에 의해 결정, 실행되고 이들이 세계 운용의 주체이고 중심이 되었고, 따라서 이러한 사회 속에서의 일상성은 몰의식 무방향의 익명성으로 존재했었다고 분석한다. 이는 고여있는 일상이고 스스로의 자율성을 확립하지 못한 상태의 삶의 속성이라고 비판받게 되는 것이다. 90년대 시가 나가야 할 길을 말하는 이운택의 언급에서 이러한 그의 입장을 발견하게 된다.

45) 이운택, 「환멸을 넘어서」, 『우리에게는 또 다른 政府가 있다.』, 앞의 책, p.72.

46) 이운택, 「열린 문학을 위한 논리」, 위의 책, p.166.

우리 문학의 정치적 긴장과 웅전은 계속되어야 한다. 다만 이 긴장과 웅전의 장이 집단논리나 지식사회의 범주에서 벗어나 구체적 일상의 모습으로 증명되어야 한다는 것이고, 일상적 진실과 감동으로 대중적 각성의 기재로 작용해야 한다는 것이다. 대중 조작에 맞서는 문화 지식인의 태도는 대중 각성의 방식이다. 그러므로 90년대의 우리 시가 담당해야 할 일상성은 현실추수적인 대중 함몰과 조작에 대한 거역과 뒤엎기의 상상력이 한 특성으로 자리 놓일 수 있다.<sup>47)</sup>

앞에서 살펴 보았듯이 <오구-죽음의 형식>에서 공간은 분열된 채 중첩되고, 작품 속의 사건 시간과 관극 시간이 꺾이고 접히고 포개진다. 그러나 이처럼 해체된 시공간은 '지금-이곳'을 중심으로 하여 하나의 소우주를 형성한다. 곧 '일상성'의 세계가 바로 그것이다. 시간과 공간은 '일상성'이라고 하는 엄청난 중력의 '블랙 홀 black hole' 앞에서 만곡(彎曲)하고 수렴된다. '이승/저승', '현세/내세'가 병존, 결합되고 있기는 하지만 어디까지나 이 연극에 있어서 중심은 이승과 현세가 되는 것이다. 현세 중심의 세계관은 우리의 전통적 무속사상과 그 맥을 같이 한다.

이처럼 '지금-이곳'에 절대적 가치를 부여하는 이윤택의 태도는 사회학자 마페졸리(M. Maffesoli)의 견해와 어느 정도 일치점을 보여 주고 있다. 마페졸리는 사회분석에 있어서 세가지 기본 관점을 제시하는데, 현재에의 관심, 대중에의 신뢰, 知的 상대주의가 그것이다. '현재'라는 개념에 있어서 그는 직선적 시간보다는 끊임없이 회귀해 오는 엘리아드의 주기적 시간이 보다 중요하다고 본다. 그리고 '대중'은 언제나 이론적 틀을 넘는 현실이며 공식적인 이데올로기로써 그 전부를 포용할 수 없는 대상으로 간주된다. 오히려 '대중'은 언제나 정치적으로 종교적으로 이단적인 존재이며 표면적으로 공식적인 교의를 수용한다 하더라도 항상 그 교의에서 벗어나는 다양성을 갖게 된다고 본다. '知的 상대주의'는 모든 이론적 도식과 이데올로기에 대해 회의론을 품고, 직관적이고 상징적인 접근방법으로 일상의 구체성을 표출시켜야 한다고 보는 관점이다.<sup>48)</sup> 일상에 대한 관심은 양차대전으로 인한 현대 과학

47) 이윤택, 「현대시와 일상성」, 위의 책, p.183.

문명과 이성의 힘에 대한 회의와, 인류 진보에 대한 한계 의식에서 유래했다. 이는 관념 위주의 소수 엘리트 중심에서 구체적인 민중 다수애로의 시각 조정을 의미하기도 한다.

일상 생활의 현실은 내 육체의 '이곳'과 현재 나의 '지금'의 주변에 구성되어 있다. 일상 생활에서 우리에게 나타나는 '이곳'과 '지금'이라는 것은 우리의 의식의 현실태라 할 수 있다. 그러나 이러한 직접적인 존재들에서 끝나지 않고 '이곳'과 '지금'에 존재하지 않는 현상들도 함께 포함하게 마련이다.

그러면 먼저 <오구-죽음의 형식>에 나타난 '이곳'으로서의 공간구조를 살펴 보기로 한다.

이 작품의 공간구조는 '이곳/그곳, 삶/죽음, 극장공간/작품공간'의 이항구조의 모습을 가진다. 그러나 이 두 영역은 분리된 공간이 아니라 병립되고, 겹치고, 상호 관통되는 공간이다. 그리고 '그곳, 죽음, 작품공간'의 공간 요소는 '이곳, 삶, 극장공간'의 영역, 즉 일상의 공간을 위해 존재한다. 대청마루에서 행해지는 노모의 제사는 현실 속에 저승이 포함되어 있음을 나타낸다. 즉 죽어 있는 노모가 제사 과정에 개입하는 장면이 그것이다. 굿이 진행되는 대청마루는 개방형 공간의 특성을 지니고 있다는 점에서 삶과 죽음의 공간이 서로 쉽게 넘나들 수 있는 적절한 선택이 된다.

한국인의 공간(Room) 개념은 매우 다양하며 융통성이 있다. 공간은 절대공간이 아니다. 한국의 건물은 하나의 보자기와 같다. 미닫이, 문, 벽을 수시로 바꾸면서 그 용도를 다양하게 만들고 있다. 저녁이면 침실, 낮이면 거실, 식사 시간이면 식당으로 변한다. '때'에 따라 '터'가 달라진다. 시공연속적 사고방식에서나 가능해진다. 실로 한국인의 공간 개념은 자유자재다.<sup>49)</sup>

대청마루는 이 연극에서 굿판이 열리는 장소로, 노모가 낮잠을 자는 마루

48) 박재환, 「일상생활에 대한 사회학적 조명」, 『일상생활의 사회학』, 일상성·일상생활연구회 편, 한울, 1994, pp.35-39. 같은 책의, 미셸 마페졸리, 「일상생활의 사회학」(pp.44-65)을 참조할 것.

49) 金相日, 앞의 책, p.221.

로, 상주와 문상객들의 놀이공간으로 신축성 있게 활용되고 있다. 이 장소는 신성한 공간이면서 동시에 일상적인 공간이다. 또한 삶과 죽음이 같이 존재하는 공간이다.

석출 먼저 목욕!

노모 흠이불부터 덮고 벗겨!

석출 시신 위에 큰 흠이불을 덮고...

석출 썩물, 쌀뜨물, 향물을 숨에 적서 머리 얼굴 손을 씻기며 상체와 하체의 차례로 목욕을 시킨 다음 ... 발을 씻긴다. 머리칼과 함께 손톱 발톱을 깎고 ...

노모 머리는 깎은 걸로 하고. (여자배우 손톱 깎는 시늉)(pp.,37-38)

삶의 공간과 죽음의 공간이 해체되어 혼재(混在)한다. 죽은 자가 일상의 인물들과 대화를 나눔으로써 죽음의 세계가 物化되어 버린다. 노모는 죽은 자이면서 동시에 살아 있는 자이다. 즉 그녀는 삶과 죽음의 공간을 두 발로 동시에 걸치며 점유하고 있는 것이다.

석출 자네는 둘째아들 상주니까 부의금 챙길 군번이 아니야.(배우2를 가리키며) 너가 해. (만상주의 처를 향해) 뭘 좃어먹어? 그렇게 근신하라고 했는데 ... 상주엔 굶어.

처 아니, 상주는 아무것도 못 먹나?

석출 좀 있다가 죽 썬어 먹어. 상주는 멀건 죽밖에 못 먹어.

처 난 점심 굶었어.

석출 그럼 무대 뒤에서 빨랑 아무거나 집어넣어.

석출 (담배를 피우고 있는 만상주에게) 꺼라! (조명실을 향해) 불꺼라.

암전상태에서 만상주의 담뱃불이 빛난다.(p.40)

관객은 연극 속 제사 장면을 경험하다가 갑자기 '지금-이곳'으로서의 극장

공간을 체험하게 된다. 일상으로서의 극장 공간은 엄숙하거나 교훈적인 가상 공간으로서의 공간이 아니라 세속화되고 구체화된 현실 공간이 된다. 또한 우리는 저승사자들의 담론을 통하여 일상화된 저승공간을 엿볼 수 있다. 이들은 저승에서 온 使者로서가 아니라, 출장 나온 장의사 직원이나 동사무소 직원처럼 일상화된 대화를 나눈다.

저승사자1 아 이러시면 안됩니다. 술과 고기는 규정에 어긋나서...

저승사자2 (과수맥 상을 받으며) 이거 고맙습니다. (저승사자 1에게) 그냥 눈 딱 감고 받아 먹읍시다. 춥고 배고픈 놈들 규정 지키게 됐소.

저승사자1 너 지난 달 징계 먹고도 아직 정신 못 차렸나? 이번에 들통나면 중공행이야!(p.58)

이윤택이 굿 형식을 통해 저승 공간의 일상화를 꾀한 것은, 우리나라의 전통적인 무속 사상이 일상화를 추구한다는 점에서 그 맥을 계승하는 작업으로 이해할 수 있다. 우리나라의 무속에서 추구하는 삶은 일상인의 보편적인 삶이었다. 내세의 구원을 위해서 현세를 고행으로 일관하는 구도자적 삶도, 개인이나 가정을 돌보지 않고 사회를 위해 또는 국가를 위해 헌신하는 公人으로서의 삶도 무속에서는 찾을 수 없다. 또한 무속에서는 현세적 삶이 중시되고 내세를 위해 현세를 희생하는 삶은 나타나지 않는다.<sup>50)</sup> 저승공간은 지하나 천상의 생소한 세계가 아니고 관념의 세계이며 그 세계는 이승의 질서와 크게 다르지 않다. 저승세계는 현존하지 않는다. 다만 인간들의 사고작용에 의해 가공된 관념세계에 불과하다. 다시 말해서 이윤택에게 있어서 저승공간이란 무대 위에서 배우들에 의해 놀이화되는 구체적이고 일상적인 구체공간인 것이다.

손녀 나도 가고 싶어.

50) 徐大錫, 「巫俗과 民衆意識」, 『韓國人의 生活意識과 民衆藝術』(大東文化研究叢書 II), 성균관대학교출판부, 1983, p.515

사자3 너도 언젠가 오게 돼.

손녀 거기가 어딘데? 아주 멀어?

사자3 아니 가까워.

손녀 가까워? 어디?

사자3 (손녀의 가슴을 쿡 찌르며) 바로 여기!

손녀 (곱게 흘기며) 너 새똥도 안 벗겨진 게 요상하구나.

사자3 (당황) 아니다, 나는 ...

손녀 다 큰 숙녀 가슴을 건드리다니 ...

사자3 난 진실을 말했을 뿐이다.

손녀 진실?

사자3 그래, 우린 염라대왕이 보내서 온 것도 아니고, 무슨 대한항공 비행기 편으로 저승 가는 것도 아냐, 내 가슴에서 내가 태어났어. 인간들의 생각이 날 만들어낸 거지. 우린 모두 한 생각한 몸이야.

손녀 (사자3의 손을 정답게 잡으며) 그래, 우린 한 생각 한 느낌이야. 우리는 지금 연극을 하고 있어.(pp.75-76)

노모의 죽음과 저승사자들의 출현 등 모든 사건들이 모두 인간의 관념, 즉 작가의 구상에 의해 만들어지고 또한 지금 이곳에서 한판의 놀이로 연행되고 있을 뿐이다. 죽은 자를 위한 곳은 실상 살아 남은 자를 위한 행사이고, 무대 위에서 행해지는 연극은 결국 배우와 관객들을 위해 만들어진 일상적 경험일 뿐이다. 물론 작품 속에서 구현되는 극형식은 '비일상적' 예술 양식을 통해 상징적, 암시적으로 제시되지만, 관객들에게 돌아 오는 것은 구체적이고 현실적인 일상 정서이다. 오구곳은 얼뜻 보기에는 가족원끼리의 두터운 정을 나타내는 것으로 볼 수 있다. 즉 죽은 사람에게까지도 그 존영을 위하여 정성을 표시하기 때문이다. 그러나 실제로는 생존해 있는 사람의 삶을 보호하기 위해서 행해지는 것이다.<sup>51)</sup> 즉 저승과 이승 공간, 작품 속 공간과 극장 내부의 현실 공간의 병존이 허용되면서, 동시에 저승보다는 이승에 작품 속 공간보다는 극장 내부 공간에 보다 큰 강조를 부여하고 있는 것이다.

51) 위의 책, p.521.

이승 속에 내재한 저승 공간과, 공연되는 실제 무대에서의 작품 공간이 동시에 나열되어 있다. 이는 삶과 죽음의 세계를 하나로 보려는 동양적 一元論의 한 모습이기도 한 것이다.

<오구-죽음의 형식>의 시간 구조는 언뜻 볼 때, 공간 구조와는 다른 양상을 띠고 있는 것처럼 느껴진다. 왜냐하면 이 작품의 사건전개는 오구굿의 진행에 따라 비교적 순차적으로 이어지고 있기 때문이다. 즉 ‘꿈 → 산오구굿 → 임종 → 시신 처리 → 초상집 풍경 → 저승사자의 등장’의 순서로 行動線이 연결되어 있다. 그러나 이 과정을 세심히 관찰하면 시간의 혼류가 실현되고 있음을 발견할 수 있다. 오구굿은 死靈祭로서 亡者의 혼령을 위로하고 갈 길을 인도하는 것인데, 살아 있는 노모를 위해 굿이 거행된다. 살아 있는 자를 위해 오구굿을 한다는 사실 자체가 이미 시간 개념의 역설을 의미한다. 그렇다면 우리는 이 관계를 再構해보아야 한다. 노모의 삶과 죽음을 중심으로 살펴 보자.

	노모의 낮잠, 꿈	오구굿을 청함	오구굿의 거행	임종의 순간	시신 거두기	저승사자 방문	춤
外現的시간	삶의 시간			경계선	죽음의 시간		
含蓄的시간	죽음의 시간				삶의 시간		

삶의 시간과 죽음의 시간이 ‘역설과 병존’<sup>52)</sup> 상태에서 구현되고 있다. 노모가 낮잠에서 깨어 아들에게 오구굿을 청해 그 굿을 구경하다가 갑자기 죽을 때까지 살아있는 사람으로 연기하고 있지만, 실질적으로 노모는 염라대왕을 만난 순간부터 죽은 사람이나 다름이 없다고 간주해야 한다. 그리고 오구굿 자체가 死者의 영혼 인도를 위한 것이니만큼 오구굿에 참여하는 노모의 본질적 시간은 죽음에 속하는 시간이라 하겠다. 오구굿 중 노모의 임종 순간

52) 김방옥, 「삶과 죽음, 그 역설과 병존의 난장」, 《웃다, 복치다, 죽다》, 앞의 책, p.164.

을 정점으로 하여 이 관계는 역전된다. 즉 연극 내용상 노모는 死者이고 죽음의 시간에 속하는 인물이지만 틈만 나면 시신 거두기 절차나 초상 과정에 관여하고 동참한다. 더 나아가 그녀는 자신의 죽음을 객관화하고 物化시키고 있는데, 이 행동은 근본적으로 살아 있는 자의 몫이기 때문에 그녀가 臨한 시간은 살아 있는 자의 시간이 된다. 특히 대단원에서는 석출의 先唱에 의해 무대 위 모든 배우들이 輓歌를 흥겹게 부르며 춤을 추는데 노모도 여기에 동참하게 된다. 이러한 면모는 이 연극에서 삶의 시간과 죽음이 시간으로서로 교차하며, 뒤바뀌어서 어지럽게 통합되고 있음을 나타낸다.

석출 (차고 일어서며) 어차피 째깍 세상, 인간들은 구천생각으로 하릴없이 슬퍼하지 말고, 여기 산 목숨이 바쳐 올리는 사바세계 한판 놀이극을 즐기면서, 마음 툇 놓고 저승길로 가자스라!

일동 열쭉 ---

석출 (창과 일동 후렴) 친구 벗이 많다하나 어느 누가 대신 가랴 어허야 어허야  
일가친척 많다 하나 어느 누가 대신 가랴 어허야 어허야  
영변약산 진달래꽃 저기 앞산에 묻었구나 어허야 어허야  
극락정도 어드메요 저기 앞산이 극락정도 어허야 어허야

모두 만가를 흥겹게 부른다. 이 때 노모도 관에서 일어나 앉아 함께 부른다.(pp.,76-77)<sup>53)</sup>

이는 삶과 죽음의 시간이 한판 神明의 놀이로 융화된, 그리고 죽음의 시

53) 《웃다, 복치다, 죽다》에 수록되어 있는 텍스트에는 노모가 노래부르는 장면 뒤에 다음과 같은 대사가 있었는데, 《오구 - 죽음의 형식》에서는 이 대목이 삭제되었다.

“모두 만가를 흥겹게 부른다. 이때 노모도 관에서 일어나 앉아 함께 부른다.

봉숙 (불쑥 튀어나와) 잘 가세요 잘 가세요 그 한 마디였었네.  
일동 잘 있어요 잘 있어요 인사만 했었네.”(p.160)

간마저 일상의 시간으로 物化된 상황을 보여주는 장면이다. 이와 같은 시간의 중첩 및 혼재 양상은 해체된 공간 구조와 맞물려서 돌아가는 것인데, 여기에서 이 작품의 시공 구조가 우리 나라의 전통적인 시공연속적 개념에 관계하고 있음을 알 수 있다. 영미 계통의 點으로 점철되는 직선적 시간관은 피상적으로 나타난 질서로서 본 시간관이지만, 시공연속적 개념에 나타난 숨겨진 질서로서의 시간은 전후가 없고 과거, 현재, 미래의 분간이 안 되는 시간관이다. 이는 하나의 다발로서의 시간, 즉 시간적 연속이 동시에 공존하고 병립하는 사물들의 존재로 전환되는 시간이다.<sup>54)</sup> 이 다발로서의 시간은 이승과 저승, 극중 공간과 극장 공간의 중첩과 더불어 이해되지 않으면 안된다. 왜냐하면 해체된 공간은 해체된 시간을 이미 그 속에 내포하고 있기 때문이다.

‘지금-여기’로서의 시공 구조는 작품 시간과 관극 시간을 해체, 혼합시킴으로써 일상화된다. 즉 관객은 서사극적 異化效果를 통해 작품 내용에 동화되지 않고 연극이 상연되는 현장에 자리하고 있음을 깨닫게 된다. 이것은 연극 시간에 있어서 ‘절대적인 현재의 연속’<sup>55)</sup> 원칙을 파괴하게 된다. 극중 환상이 깨짐으로 인해 장면들이 시간적으로 조각나게 되면 개개의 장면 및 시간들은 상대화를 초래하며, 시간적인 분열은 공간적 분열과 마찬가지로 서사적 자아를 전제한다.

석출 축원이야 축원이야 오늘 다 축원이야

도리친 보내 주고

왕래천을 보내 주심만 --

(석출 신광주리를 들고 객석을 돈다)

이 돈을 나를 줄 때 쓸 데 없이 나를 줬다 무당각시 입을 빌려 이복례 할머니 극락 노자돈 하라고 나를 줬다. 자 할머니 축원해 드립시다. 아 저씨 오백원 내고 젊은 처자들은 돈 백원씩 공양하면 시집 잘 가요 축

54) 金相口, 앞의 책, p.202.

55) Peter Szondi, 『現代 드라마의 理論』, 宋東準 譯, 探求堂, 1983, p.17.

원이요 축원이요 여러 보살님네들 축원이오.(p.25)

석출 예서에 의하면 임중에 대한 준비, 초혼, 시체거두기, 상례 동안의 역할분담, 관 준비, 부고 등에 관한 내용이 기록되어 있다. 이것들은 차례로 설명하면 다음과 같다. 운명이 가까우면 속광, 즉 생사 여부를 확인한다. 이 절차는 황망 중이라 본인이 앞 장에서 확인한 바 있으나, 관객여러분의 실용적 적용을 위하여 다시 한 번 반복해서 실시한다.(p.35)

석출 (무대 가장자리에 앉아 있는 배우에게) 구경하지만 말고 시상관이 남쪽으로 향해 있는지 확인해!

남자 배우 두 명이 시상관을 남쪽이라 짐작되는 방향으로 고쳐 놓는다. 거기 노모를 놓는다.(p.36)

위의 예문은 우리의 마당극에서 흔히 볼 수 있는 극중 환상의 파괴 행위에 속한다. 즉 관객은 연극이라고 하는 ‘절대적 현재’에 동화되어 있다가 제4의 벽을 깨고 나오는 배우에 의해 작품내 시간이 해체되는 경험을 맞이하게 된다. 관객은 연극 관람 도중에 그들이 보고 있는 장면이 현실과 유리된 별개의 특정 시간이 아니고 ‘지금-여기’ 극장에서 경험하는 일상적인 시간임을 간파하게 된다. 그러나 브레히트가 관객에게 비판적, 이성적 판단력을 요구하는 거리두기 효과를 시도한 데 비해 이운택은 관객과 배우가 ‘지금-여기’에서 한바탕 카오스적 축제를 벌이기를 유도한다는 점에서 차별성을 지닌다. 이운택은 갈등보다는 화해를 원했던 것이다. 神明과 해학과 건강한 일상성을 원액으로 삼았던 우리 전통의 삶의 묘미를 연극에서 구현해 내고자 했다.

## 5. 맺음말

서구 문물이 직, 간접적으로 우리 나라에 수용되기 시작한 18C 후반기를 살았던 철학자 惠岡 崔漢綺(1803-1873)는 개방적 세계관을 지니고 상황에 대처하였다. 서구의 선진적인 자연과학 사상에 조예와 이해가 깊었던 그는

옛 교조에 매어 달리거나 불변한 진리에 집착할 것만 아니라 변화하는 현재의 입장에 적응해야 한다고 생각했다. 사물은 끊임없이 변천하며 진리 판단의 공간적 기준도 끊임없이 변모하기 때문에 사물 연구에서 비판적으로 대응하여야 한다고 판단했다. 세계에는 각기 다른 종교와 학문 및 예술이 존재하지만 商船들이 두루 다니고 문화 교류가 이루어지게 되어 서로 영향을 받지 않을 수 없다고 보았다. 그리하여 그는 온 지구가 공유할 수 있는 ‘通教’(世界學)를 제창하여 상호연대적 세계관을 주장하기에 이른다.

모든 교리의 얕고 깊은 것과 교파의 분열을 대략 본말을 따져 보면 각국 풍속의 영향을 받아 변동이 생겼으며 후대 사람들이 통하는데 따라서도 변화가 생기게 되었다. 이렇게 변하는 과정에 점차로 허무한 것을 버리고 실속있는 데로 나아가며 쪽정을 날려 버리고 알맹이를 취하는 방도가 생겼다. 여러가지 교파 가운데 천리인정에 절실한 것을 섭취하고 허무난잡한 것을 제거하여 세상 만대에 통용될 교법을 삼을 것이다.<sup>56)</sup>

세계와의 상호 교류의 중요성을 인식하고 다른 나라의 장점을 취하여야 한다고 말하지만, 그렇다고 무비판적인 외래 사조의 수용을 허용한 것은 아니었다. 그는 이미 획득한 지식, 견문, 경험, 실험 등에 기초한 사물의 객관적 합법칙성을 통하여 종래의 관념론적 사상을 비판적으로 접할 것을 요구한다. 외세의 침략에 의해 근대화를 열었던 우리 나라의 근대사를 돌이켜 볼 때, 전통의 계승 및 선진 서구 문물의 수용이라는 일견 모순된 작업이 해결해야 할 민족적 과제로 부여되었다. 그런 의미에서 우리의 근대사는 보수와 진보의 변증법적인 갈등양상을 지속해 왔다고 볼 수 있다. 최한기적인 용어를 빌린다면, 서양 제1세계에서 크게 확대되어 학문을 혼란시킨 ‘虛無學’과

56) 崔漢綺, 『神氣通』卷二, 體通, 天下教法就天人而質正.

“諸教之堂室深淺 門路岐裂 略舉源委 教染於各國之俗而有論 又緣乎後人之通而有變 淪變之間漸有祛處就實 揚批取粒之方 諸教中擇取切實於天人之宜者 除去虛雜怪誕者 以爲天下萬世 通行之教”

정성철, 『실학과의 철학사상과 사회정치적 견해』, 한마당, 1989, p.551.에서 재인용.

사회주의권의 제2세계에서 발달한 '誠實學'의 경직된 이론을 극복할 수 있는 '運化學'이 절실하게 요구되는 시기가 도래한 것으로 판단된다.<sup>57)</sup> '運化學'은 '一元'과 '萬物'의 양면을 함께 파악하여, 평면기하학을 극복한 고차원의 입체기하학으로의 총체론적 인식체계를 의미한다.

이운택은 기존의 리얼리즘과 모더니즘 계열의 연극을 모두 배척한다. 이는 감상적 리얼리즘의 구조, 삶의 풍경성으로서의 박제된 모더니티, 미국식 알레고리 미학으로부터의 해방을 의미한다. 그는 급변하는 제3세계적 상황에 놓여 있는 우리의 연극은 구체적인 지식과 실천의 힘에 의해 생명력을 보급받아야 한다고 본다. 사대주의 성격을 다분히 지니고 있는 서구식 사유 방식, 어법, 미학 등의 구조를 과감히 해체시키고 그 자리에 우리 전통의 원형을 '지금-여기'의 일상정서에 재구성시키고자 하는 것이 이운택의 전술이다.

<오구-죽음의 형식>은 서구의 근대적인 時空觀인 절대적 시공 구조를 우리 나라의 전통적인 시공간연속체 개념으로 해체시켜 적용한 일종의 포스트모던 실험극에 속한다. 그는 우리의 巫俗에 내포되어 있는 현세적 일상성, 구체적 민중 정서, 갈등을 초월하는 건강한 해학성을 과감한 현대적 연극 수법으로 구현함으로써 우리 연극의 가능성을 넓혀 주었다. 시간과 공간이 서로 교접하면서 굴절되고 병합되면서 한편의 흥겨운 놀이가 벌어졌다.

이 작품에 나타난 시공구조는 '지금-여기'의 정서라고 할 수 있는 일상적 민중 정서에 의해 해체되고 통합되면서, 인류의 근원적 사유라 할 수 있는 삶과 죽음, 시간과 공간, 이곳과 그곳, 지금과 그때(과거 및 미래), 地上과 天上에 대한 철학적 질문을 제기한다. 그리고 그것은 작가의 치열한 형식적 실험 정신에 의해 구체화되고 현실화된다. 그러나 작가의 이러한 일상 정서 중심 태도와 형식 실험 작업은 우리 나라가 안고 있는 제3세계적 위기의식을 지나치게 희화화시킬 위험 앞에 놓이게 된다. 적어도 제3세계의 현실은 아직도 식민주의와 온갖 억압, 소외 상태를 폭로, 분석, 자각케 하여 그로부

57) 조동일, 『우리 학문의 길』, 지식산업사, 1993, pp.,176-183.

터 민중을 해방시키고 보다 인간적인 미래의 삶을 추구한다는 합리적, 진보적 역사관을 필요로 하고 있기 때문에<sup>58)</sup>, 이성과 합리주의를 신봉하는 근대 사상에 대한 전면적 거부는 적지 않은 문제점을 초래할 것이다.

이운택의 연극은 지금도 실험 중에 있으며 따라서 그의 연극 미학은 앞으로 긍정적이건 또는 부정적이건 새로운 방향으로 변모할 것이기 때문에 조금하계 미리 규정짓는 것은 현명한 일이 아니다. 그는 자신이 “사회적 리얼리스트, 리얼리즘과 포스트 모더니즘 사이의 작가, 아나키스트, 역사적 허무주의자, 혹은 정직한 인문주의자”<sup>59)</sup>로 불리워지기를 원하고 있거니와, 이는 앞으로 성취해 나가야 할 우리 나라의 연극적 미래상에 대한 가능성 앞에 그가 개방되어 있다는 사실로 이해해도 무방할 것이다.

58) 金芳玉, 「포스트 모더니즘과 제3세계 민중연극」, 『「약장수」, 「神의 아그네스」 그리고 마당극』, 文音社, 1989, pp.53-54.

59) 이운택, 「〈請負〉 - 연출수첩」, 『웃다, 복치다, 죽다』, 앞의 책, p.370.

## 참 고 문 헌

### 1. 작품

- 이윤택, 《오구 - 죽음의 형식》, 도서출판 공간, 1994.  
이윤택, 《웃다, 복치다, 죽다》, 평민사, 1994.

### 2. 참고자료

- 김교무, 「서화담의 기철학에 대한 고찰」, 『韓國哲學思想論究.1』, 동양철학연구회 편, 여강출판사, 1986.  
김방욱, 「포스트 모더니즘과 제3세계 민중연극」, 『약장수』, 「神의 아그네스」, 그리고 마당극」, 문음사, 1989.  
김상일, 『퍼지와 한국문화』, 전자신문사, 1992.  
김용옥, 『氣哲學散調』, 통나무, 1992.  
김용옥, 『동양학 어떻게 할 것인가』, 통나무, 1986.  
김옥동, 『대화적 상상력』, 문학과 지성사, 1988.  
김옥동, 『탈춤의 미학』, 현암사, 1994.  
박재환, 「일상생활에 대한 사회학적 조명」, 『일상생활의 사회학』, 일상성·일상생활연구회편, 한울, 1994.  
서대석, 「무속과 민중의식」, 『한국인의 생활의식과 민중예술』(대동문화연구총서 II), 성균관대학교 출판부, 1983.  
세계평화교수협의회 편, 『동양사상과 한국의 비전』, 도서출판 일념, 1987.  
오세영, 『문학연구방법론』, 이우출판사, 1988.  
이미원, 『한국 근대극 연구』, 현대미학사, 1994.  
이상일, 「브레히트 민중극의 코스몰로지(宇宙論) - ‘폰틸라’와 酒酏과 카니발 세계를 중심으로」, 『브레히트의 서사극』, 송동준 외 공저, 서울대학교 출판부, 1993.

- 이운택, 『우리에게는 또 다른 政府가 있다』, 민음사, 1992.
- 장희익, 「동양사상에서의 시공간개념」, 『과학과 철학』(제3집), 과학사상연구회 편, 통나무, 1992.
- 정성철, 『실학파의 철학사상과 사회정치적 견해』, 한마당, 1989.
- 조동일, 『문학사와 철학사의 관련 양상』, 한샘, 1992.
- 조동일, 『우리 학문의 길』, 지식산업사, 1993.
- 조용민, 「현대물리학에서의 시간과 공간」, 『과학과 철학』(제3집), 과학사상연구회 편, 통나무, 1992.
- 라이헨바하, 한스, 이정우 옮김, 『시간과 공간의 철학』, 서광사, 1986.
- 마이어호프, 한스, 김준오 역, 『문학과 시간현상학』, 삼영사, 1987.
- 바흐친, M., 김근식 역, 『도스토예프스키 시학』, 정음사, 1988.
- 쏬다, 페터, 송동준 역, 『현대 드라마의 이론』, 탐구당, 1983.
- 카프라, 프리츨프, 이성범·김용정 역, 『현대물리학과 동양사상』, 범양사, 1989.
- 클라크, K/홀퀴스트, M, 이득재·강수영 역, 『바흐친』, 문학세계사, 1993.
- Fletcher, John. and Benjamin, Andrew., 『*Adjection, Melancholia and Love-the work of Julia Kristeva*』, Routledge, 1991.