

## 오태석 1인극 연구

윤 석 진\*

<차 례>

- |                    |              |
|--------------------|--------------|
| 1. 머리말             | 4. 치유자로서의 기능 |
| 2. '무속'과 '1인극'의 문제 | 5. 연희자로서의 기능 |
| 3. 사제자로서의 기능       | 6. 맺음말       |

### 1. 머리말

1967년 조선일보 신춘문에 당선(<웨딩드레스>), 1968년 국립극장과 경향신문 장막극 공모 당선(<환절기>)으로 출발한 극작가 오태석은 그 무게 중심만큼 문학적으로나 연극적으로 주목을 받아 왔다. 특히, 극작과 연출의 병행이라는 흔치 않은 창작 활동은 1970년대 이후 한국연극의 한 흐름을 그대로 보여주기도 한다. 다시 말해 역사에 대한 치열한 인식과 새로운 해석, 전통적인 극양식의 해체 등 내용과 형식면에서 보여진 그의 새로운 연극작업은 한국 현대 연극사의 중심으로 평가받는다는 것이다.

오태석의 작품 세계는 일반적으로 '전통의 현대화'로 집약된다.<sup>1)</sup> <태>

\* 한양대 박사과정

1) '전통의 현대화'라는 용어는 『오태석의 연극세계』(명인서·최준호 엮음, 현대미술사, 1995)에서 사용된 것이다. 이 책을 엮은 이들은 오태석의 작품 세계에 일관되게 흐르는 정신을 '전통의 현대화'라는 한 마디로 표현한 것이며, 본고는 이러한 논의의 연장선상에서 오태석의 1인극을 검토하고자 한다.

<부자유친> <산수유> <자전거> <운상각> 등의 작품이 지나간 역사에 대한 재인식을 드러낸 것이라면, <이춘풍전> <심칭이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가> <백마강 달밤에> 등의 작품은 설화·민담을 현대적으로 변용한 것이다. 설화·민담의 현대적 변용 뿐만이 아니라 한국인 고유의 심성에 기인한 경향의 <초분> <약장사> <어미> <물보라> 등도 오태석의 작품 세계를 이해하는 데 중요한 작품이다. 오태석의 관심은 여기서 멈추지 않는다. 문명에 대한 비판, 그리고 이에 맞물려 상실되어가는 인간성에 대한 치열한 자기 고민의 문제 등도 오태석의 작품 세계를 이루는 한 축이다. <환절기> <육교 위의 유모차> <롤러스케이트를 타는 오후기> 등이 여기에 해당하는 작품이다.

본고는 이렇듯 다양한 경향의 작품 중에서 1인극만을 분석 대상으로 삼고자 한다. 지금까지 1인극은 작품성과는 관련없이 ‘소품’이라는 이유로 연구에서 배제되는 경향이 있었다. 그러나 1인극은 한 명의 등장인물을 통해 작가의 세계관이 비교적 명확하게 드러난다는 점에서 작가 연구에 중요한 준거점을 가지고 있기도 하다. 이에 따라 본고에서는 오태석의 작품 세계를 파악하기 위한 기본 작업으로서 오태석의 1인극을 분석하고자 한다.

오태석은 등단 초기부터 최근에 이르기까지 끊임없이 관심을 가지고 창작해온 1인극에서 ‘무속’의 사회적 기능을 현대적으로 되살리고 있다. 물론 제의(祭儀)와 연극의 오래된 관계를 생각한다면, 이와 같은 연구는 새삼스러운 것이 아닐 수도 있을 것이다. 그러나 ‘무속’과 ‘1인극’의 관계는 단순한 계보(系譜)의 문제가 아니라 한국회극, 더 나아가 한국연극의 정체성의 문제이다. 이러한 관점에서 오태석의 1인극을 살펴 보았을 때, 그의 극작 세계를 특징짓는 ‘전통의 현대화’라는 개념을 구체적으로 이해할 수 있을 것이다.

## 2. ‘무속’과 ‘1인극’의 문제

한국인의 원형심리를 이야기할 때 빠지지 않고 언급되는 무속 신앙은 역사적으로 여러 차례에 걸쳐 배척을 받아 왔지만, 지금은 한국인의 무의식을 지배하는 원형심리로 평가받고 있다. 신내림 혹은 세습을 거친 무당이 굿을 통해 여러 유형의 인물로 변신하면서 억울한 인물의 한을 풀어주는 일종의 제의로서의 굿은 연극의 원시적 형태와 매우 유사하다.

황루시는 ‘무속’을 무당이라는 사제자가 신에게 신도들의 소원을 빌어주는 굿이라는 의례를 베풀면서 공동체를 형성하는 종교라고 정의한다.<sup>2)</sup> 굿을 관장하는, ‘무당’은 신과 인간의 중간적인 존재로 신병(神病)이라는 종교적 체험을 통해 신의 영력을 획득하여 고통회복의 인간사를 굿으로 조절하는 능력을 가지고 있다.

무당의 기능에는 다음과 같은 세 가지가 있다.<sup>3)</sup> 첫째, 굿이라는 의례를 행하는 사제 기능이 있고, 둘째, 예언과 병을 치유하는 기능, 마지막으로 유희적인 기능이 그것이다. 이러한 기능은 모든 굿에 기본적으로 내재되어 있다. 그러나 굿의 내용과 종류에 따라 각각의 기능이 두드러지게 강조된다. 이는 현대의 종합예술이라고 불리는 연극에서도 마찬가지로 나타난다.

마틴 에슬린은 제의의 본질 및 제의와 극의 관계를 연기자로부터 관객으로의, 관객으로부터 관객으로의 삼각형 귀환 효과의 지원을 받는 ‘집단적’ 경험이라고 설명한다.<sup>4)</sup> ‘집단적’ 경험을 가장 강력하게 체험할 수 있는 것은 종교를 통해서이며, 이런 점에서 연극은 종교의 본질과 유사한 속성을 갖는다. 즉, 사제자를 매개로 한 신과 인간의 공동체는 작가와 배우, 그리고 관객이라는 연극의 집단적 경험과 일치하는 공동체에 다름 아닌 것이다. 그러므로 제의의 핵심은 그것이 회중(관객)에게 높은 수준의 정신적·집단적 경험을 제공해줄 뿐 아니라 대단히 실용적인 견지에서 회중을 지도하거나 행동 규범 내지 사회 공존 규약을 상기시켜준다는 점에 있다.<sup>5)</sup>

2) 황루시, 『팔도굿』(대원사, 1989), 80쪽.

3) 황루시, 앞의 책, 101쪽 참조.

4) 마틴 에슬린, 원재길 역, 『드라마의 해부』(청하, 1987), 45쪽.

5) 마틴 에슬린, 위의 책, 48쪽.

또한 연극은, 관객으로 하여금 관객 자신의 사적인 생활 속에서 마주치는 어떤 사건을 이해하거나 해석해야 하는 바로 그 방식으로 무대 위에 보이는 것을 해독하도록 강요하기도 한다.

이렇듯 연극은 집단적이면서도 개인적인 예술 행위로 ‘극’의 사회적 역할과 매우 유사한 기능을 수행한다. 따라서 ‘무속’과 ‘연극’의 사회적 기능은 내용과 형식면에서 상당히 유사한 관계를 가지고 있다고 할 수 있으며, 이러한 관계에 대한 논의는 많이 있었다.<sup>6)</sup> 그러나 ‘극’과 ‘1인극’과 같은 세부적인 문제에 대한 연구는 매우 드문 실정이다.

연극 양식 가운데 배우의 연기력을 보여주기 위한 1인극은 작가(극작가·연출가)의 이야기이면서 동시의 배우의 이야기이기도 하다. 그들(극작가·연출가·배우)이 우리(독자·관객)에게 자신의 이야기를 들려주는 무대가 바로 1인극인 것이다. 다시 말해, 일반적인 연극이 무대 공연시 배우와 배우, 배우와 관객의 관계에 의해 정서적 반응을 유도한다면, 1인극은 배우와 배우의 관계가 배제된 채 배우와 관객만의 관계로 구성됨으로써 관객이 단순한 구경꾼의 차원을 넘어서 극의 한 구성원으로 자리잡는다는 것이다. 이는 1인극에서의 관객이 극중 인물이기도 하고 관객이기도 하는 것을 의미한다. 배우의 역할 바꾸기에 의해 관객은 끊임없이 변화를 요구받으며 이를 통해 무대와 객석의 일치, 배우와 관객의 일치가 이루어진다. 그리고 배우 1인에 의해 극이 진행된다는 특징은 일반적인 연극에서 볼 수 있는 현란한 스펙터클 보다는 대사에 치중하게 한다. 따라서 1인극은 볼거리 보다는 들을거리가 중심이 되며, 언어는 대사 이상의 역할을 하면서 연극의 기본틀을 형성하는 축이 된다.

‘배우와 관객의 관계’, ‘대사 중심의 연극’이라는 1인극의 특징은 ‘극’의 기본적인 속성과도 일치한다. ‘극’은 무당의 춤과 노래, 축원, 촌극, 묘기, 재담들이 어우러지는 종합적인 의례이다. 1인극은 극의 종합적인 의례

6) ‘무속’과 ‘연극’의 관계에 대한 기존의 논의는 주로 김익두, 안창경, 유민영, 이두현, 이상일, 황루서, 다니엘 A. 키스터 등에 의해 이루어졌다. 논저 목록은 참고문헌을 참고할 것.

중에서 '묘기'와 '재담' 위주로 관객과 직접 소통하면서 극장을 축제의 장으로 이끌기에 적합한 연극 양식인 것이다.

오태석의 작품 중에서 1인극이 갖는 매력은 인간의 내면 깊숙이 숨겨져 있는 이야기를 거침 없는 입심으로 풀어내고 있다는 점이다. 그리고 그 과정은 앞서 살펴본 '무속'의 기본적인 정신과 연장선상에 있다. '무속'의 기본적인 정신이란, 억울하게 죽은 사람의 넋을 위로해 저승으로 보내고, 화는 쫓고 복은 불러들이며, 제아무리 성나고 한 맺힌 귀신도 잘 먹이고 어르면 결국은 오늘의 인간에게 이롭게 작용한다는 소박한 자기 위안의 의식이다. 본고는 '굿'과 '1인극'의 직접적인 비교 보다는 '굿'의 기능을 중심으로 현대사회에서 연극의 역할을 밝히도록 하겠다.

본고의 연구 대상인 6편의 1인극은 그 내용에 따라 '굿'의 기능과 연관시킬 때 다음과 같이 분류된다. 첫째, 사제자로서의 기능을 수행하는 작품에는 <어미>와 <불효자는 읍니다>가, 둘째, 치유자로서의 기능을 갖는 작품으로는 <육교 위의 유모차>와 <롤러 스케이트를 타는 오투기>가 해당되며, 마지막으로 <이식수술>과 <약장사>는 연희자로서의 기능을 갖는 작품으로 분류될 수 있다.

### 3. 사제자로서의 기능 - <어미> <불효자는 읍니다>

현대인의 사고 체계는 존재를 공간성에 의한 유형존재(有形存在)로서의 인체(人體)가 시간적으로 지속되다가 그 공간적 지속이 끝나는 것을 죽음으로 보고, 죽음이 인체의 종말로 보아 존재를 '코스모스'(cosmos)의 물리적 공간에만 한정시킨다.<sup>7)</sup> 이러한 평면적 사고 체계에서 무당이 가지는 사제자로서의 기능이란, 죽은 자의 넋을 달래주고 또한 살아 있는 사람에게도 죽음의 과정을 다시 한 번 재체험시킴으로써 서로의 한을 푸는 자리를 만들어주는 기능이다. 삶과 죽음이 화해하는 의례인 '넋굿'이 이러한 사제

7) 김태근, 『한국무속연구』(집문당, 1981), 179-180쪽 참조.

자의 기능을 수행하는 좋은 경우에 속한다. <‘넋굿’은 죽은 영혼을 저승으로 보내는 것 말고도 산 사람을 죽음으로부터 해방시켜주는 기능도 갖는다.

<어미>와 <불효자는 읍니다>는 각기 자식과 어머니의 죽음을 겪어야 하는 어미와 불효자의 한맺힘을 풀어가는, 사제자로서의 기능을 수행하는 작품이다. 따라서 이 두 작품은 ‘굿’의 종류 중에서 ‘넋굿’의 기본적인 정신을 가지고 있다.

### 3-1. <어미>

1982년 한·일 연극 교류 작품이었던 <어미>는 총각귀신이 되어버린 아들을 위해 처녀귀신을 찾아 짝을 맺어주고자 하는 어머니의 심정을 한 맺힌 삶의 내력과 함께 털어 놓는 1인극이다. 이 작품의 기본적인 모티프는 ‘한풀이’이다. 열일곱에 혼례도 치르지 못하고 시집가서 나홀만에 남편과 사별하고 아들 하나만을 바라보고 살아온 해녀가 군대에서 죽은 자식의 ‘망자혼례식’을 위해 처녀귀신을 찾아나서 기어이 혼례를 치른다는 내용이 어미의 입을 통해 진행되는 이야기인 것이다.

<어미>는 자식 때문에 마을 공동의 규약을 위반한 어미가 한국 전래의 사형(私刑) 방법으로 벌을 받는 장면에서 시작한다. 그것을 보고 휴가 복귀한 자식으로부터 전해져온 편지에는 자식이 사귀는 여자의 사진이 들어 있다. 어미는 아들과 여자의 궁합을 보지만, 둘의 관계는 어미와 아버지의 관계처럼 상극의 관계이다. 곧 이어 여자에게서 온 연애편지 때문에 문제가 생기고 기어이 아들은 총을 입에 물고 죽는다. 이에 어미는 자신의 한(남편과 제대로 혼례도 치르지 못한 자신의 한이 자식대에게까지 계속되어서는 안된다는 한)을 풀기 위해 망자 혼례를 준비한다. 이 과정은 어미 자신의 한이기도 하지만, 총각귀신이 되어버린 아들의 한을 풀기 위한 것이기도 하다.

처음 찾아간 봉사 무당에게서 천생배필이라는 처녀 귀신을 소개받는다.

이 처녀 귀신은 억울하게 죽은 봉사 무당의 눈 먼 딸이기도 하다. 어머니는 봉사라는 것이 마음에 걸려 다른 귀신을 찾아 나서지만 혼전에 죽은 처녀 구하기가 산삼 구하기보다 어려운데다가 아들이 총에 맞아 죽었다는 사실 때문에 고생만 한다. 개에 물리기도 하고, 천하대장군에게 능욕을 당하기도 하던 끝에 다시 봉사 무당을 찾아간다.

봉사 무당은 어머니가 다시 올 줄 알고 있었다는 듯 자신의 딸을 며느리로 맞아 주면 고맙겠다는 편지 한 장을 남겨 놓고 이미 죽은 뒤였다. <어머니는 무당의 딸과 자신의 아들을 위한 혼례를 준비하면서 어머니 자신과 죽은 남편과의 혼례도 함께 치른다.>

이 작품의 기본적인 모티브는, 앞서서도 밝혔지만 ‘한풀이’다. 그리고 ‘한풀이’라는 모티브를 강화시켜주는 극적 이미지는 ‘무당’의 이미지다. 이 작품에서 상황에 따라 ‘어머니’는 ‘무당’이 되기도 한다.

기왕 나선 발길이니 다른 곳도 좀 알아보지요. 이려고 일어서 나오니 이 봉사가 악담을 퍼부어요.

비단을 어깨에 두르고 무녀의 소리로

팔도 삼천리, 다 뒤져 봐라.

...

죽은 귀신 짝 맞추기가 산 사람 같은 줄 아느냐.

차라리, 하늘에 별을 따라.

내 딸이 봉사라고<sup>8)</sup>

역할 바꾸기라는 연극적 장치가 가장 극명하게 드러나는 것은 1인극에서이다. 한 명의 등장인물에 의해 표현되는 여러 명의 인간 유형은 우리가

8) 오태석, 《불효자는 읍니다》(평민사, 1994) 127쪽. 이하 인용문은 본문에서 쪽번호로 대신함.

살아가는 삶의 한 단면을 통합적으로 보여준다. 그러나 1인극에서 보여지는 역할 바꾸기는 일반적인 서사극에서 의도하는 소외효과와는 상관없는 극적 장치이다. 오히려 한 명의 배우를 통해 비슷한 유형의 인물을 통합함으로써 관객을 연극 속으로 몰입시키는 것이 1인극에서의 역할 바꾸기이다. <어미>에서 한 명의 등장인물은 ‘어미’와 ‘무당’의 역할만을 보여준다. 어미와 무당은 혼례도 치르지 못한 채 죽어간 자식을 가진 어미라는 점에서 공통점을 가지고 있다. 따라서 두 명의 인물은 다르면서도 같다.

신랑, 신부의 영혼이 마주잡고 떠나기라도 하듯 풍경소리가 들려온다.

두 인형을 비단 끝에 맡아 받쳐들고, 천하대장군 지체를 돌며 상여를 내듯 소리한다.

너너, 너어리 넘차,  
어이 가리 넘차 어화너.  
불쌍하다 이내 일신  
인간 하직 망극하다

.....

세월아 세월아  
가지를 말아라  
아까운 이 운명  
마지막 간-다  
너너, 너어리 넘차,  
어이 가리 넘차 어화너.

풍경 소리, 선소리가 서로 어우러진다.(135-136쪽)

<어미>의 마지막 장면이다. ‘풍경소리’와 ‘선소리’가 서로 어우러지면서 죽음의 길목을 넘어가는 인생의 마지막 길목을 처연하게 표현하고 있다. ‘혼례’와 ‘상여’의 어우러짐, 곧 ‘삶’과 ‘죽음’의 어우러짐으로 융화

되면서 맺힌 한(恨)의 해소가 이루어진다. 여기서 우리는 ‘어미’의 ‘한풀이’가 개인적인 차원을 넘어서 보편적인 인간사로 나아가는 것을 발견할 수 있으며, 또한 그 과정에서 일종의 사회적 제의로서의 ‘굿’을 찾아 볼 수 있다.

그렇다면 이러한 통합을 뒷받침해주는 극적 장치들은 어떤 것들이 있는가? <어미>의 주된 소품은 ‘펼칠한 백지’와 ‘두령박’, ‘비단(천)’, ‘비녀’, ‘짚단’, ‘소방울이 달린 지팡이’, ‘천하대장군’, ‘깡통’, ‘바작’, ‘인형’, ‘대추’ 등이다. 이러한 소품들 중에서 ‘백지·지팡이·비단(천)·짚단·인형’ 등의 소품은 제의에 사용되는 물건들이라는 점에서 <어미>에서 보여진 ‘일상’과 ‘무속’을 통합시켜주는 기능을 한다. 그리고 ‘까치울음소리’, ‘방울소리’, ‘소방울소리’, ‘풍경소리’ 등의 음향효과와 ‘망자혼례’라는 모티브 또한 극의 통합을 유도하는 중요한 의미를 갖는다.

한편, 이 작품에서 보여지는 ‘공간’은 ‘마당 → 무당집 → 마을 → 무당집’으로 구성되어 있다. 개인의 공간에서 타자(他者)와의 공간으로 그리고 다시 집단적인 공간에서 결국은 제의(祭儀)가 이루어지는 공간에서 결말이 맺어진다. 이러한 결말은 <어미>의 한풀이가 개인적인 한풀이의 차원을 넘어서 보편적인 인간사의 문제로 확산되면서 보편성을 획득하였음을 의미한다. 그러나 현실의 일상적인 공간으로부터 구별되는 것이 제의 공간<sup>9)</sup>이기 때문에 <어미>의 한풀이는 상징적인 의미를 가질 뿐, 현실적인 해소의 차원으로까지 이어지지는 않는다. 이러한 공간의 상징성은 특별한 무대 장치 없이 ‘몇 발자국 옮기는’ 것으로 처리된다.

비단을 거두고 여인으로 돌아와 지팡이 흔들면서 쫓기듯이 바빠 몇 발자국 옮기다가 선다.

몹시 추운 듯 몸을 도사리고 한참 떨고 섰다.

그동안, 오랜 풍상을 겪은 듯 갑자기 몹시 초췌해 보인다.

관객에게(128쪽)

9) 김태근, 앞의 책, 163쪽.

인용한 지문에서 알 수 있듯이 공간의 이동은 간략하게 표현된다. 그리고 이에 맞추어 시간의 흐름 또한 ‘풍상’이라는 한 단어로 상징화되어 있다. 이렇듯 오태석은 공간과 시간의 변화를 상징적으로 처리함으로써 별다른 무대장치를 필요로 하지 않는 우리 전통극의 무대양식을 1인극에 되살리고 있다. 이는 비단 1인극에만 해당하는 것이 아니라, 다른 작품에서도 두드러지는 특징이며, 이러한 무대를 통해서 우리는 ‘전통의 현대화’라는 오태석 작품 세계를 이해할 수 있다.

이상으로 <어미>의 내용과 형식을 우리 고유의 연희양식에 비교하면서 살펴 보았다. 이 작품의 의미는 가족의 개념이 해체되면서 ‘근친살해’의 위기감 속에서 진정한 가족의 의미와 부모자식 간의 애정 확인에 놓인다. 군대에서 휴가 나온 자식을 위해 마을의 규약을 어기는 어머니와, 그런 어머니를 보고 귀대한 아들의 어처구니 없는 죽음은 부모의 자식 사랑하는 마음과 부모에게서 몸을 받아 태어났지만 그 부모로부터 떠나 있는 자식 사이의 간격을 보여준다. 이러한 마음의 간격을 해소시켜 주는 것은 부모의 마음이다.

총각귀신이 되어버린 자식과 그로 인한 어미의 고통이 ‘망자혼례식’이라는 의례를 통해 현실의 고통을 극복한다는 주제 의식은 죽은 자를 위해 산 자가 할 수 있는 것이 무엇인지를 보여준다. 그리고 궁극적으로 그러한 의례는 무속의 입체적 사고 체계가 반영된 결과이다. 다시 말해 존재를 ‘코스모스’로만 한정시키지 않고 ‘코스모스’의 공간성이 끝나도 그 공간적 존재의 근원은 그대로 남아 불가시적 영원 존재 ‘카오스’(chaos)의 상태로 존속된다고 믿기 때문에 영혼에 대한 의식이 엄숙하게 치뤄진다는 것이다. 오태석은 이러한 의식을 ‘한풀이’의 과정을 통해 제의적 형식으로 보여준다. 그러므로 <어미>는 연극이라는 매체를 통해 현대사회의 사제적 기능을 수행하는 작품이라고 할 수 있다.

### 3-2. <불효자는 읍니다>

작가 오태석이 특정 배우를 위해 썼다는 <불효자는 읍니다>는 배우의 자전적인 이야기다. 배우로 출세하기까지 그의 인생역정이 어머니와의 관계 속에서 펼쳐진다. 즉, 이 작품은 표면에 흐르는 자식의 이야기의 내면 속에 어머니의 마음이 중첩되는 구조로 이루어져 있다.

<불효자는 읍니다>는 옛날 우리의 장터에서 흔히 볼 수 있었던 ‘옛장수’의 모습으로 시작되어 배우의 인생역정이 다양하게 펼쳐진다. 그의 인생은 스스로 고백하듯 “도적질로 시작”되었으며 그 도적질의 대상은 여자로까지 이어진다. 그리고 들려지는 어머니에 관한 이야기는, “내게 도적의 피를 물려준 건 어머님이었습니다.”라는 고백이다.

이렇게 시작되는 극은 서술예전 연극과에 입학하기 위한 실기시험, 부부관계, 갯생회 시절, 약장수, 게이 바 주인 노릇 등의 과정을 거쳐 연극무대에 다시 서기까지의 이야기다. 이 과정에서 일제 때 신파조 극단 배우이기도 했던 어머니는 아들에게 기생어미와 봉사아들의 이야기를 연극적으로 구성하여 들려줌으로써 아들이 다시 무대에 설 수 있는 계기를 만들어준다. 그리고 그 연극은 대대적인 성공을 거둔다. 하지만, 일년 석 달 열흘 동안 봉사 흉내를 내던 배우는 급기야 시력을 잃게 되고, 어머니는 몸져눅는다. 눈 먼 상태에서 배우는 사랑을 하게 되지만 그 사랑은 금새 깨져 버리고 이를 계기로 그의 눈 껍질이 벗겨지면서 정상으로 되돌아온다.

이것이 <불효자는 읍니다>에서 들려지는 이야기로 표면적으로는 배우의 인생역정에 관한 것이다. 그러나 어머니의 초상을 치르는 이야기가 결말을 장식하면서 결국 이 모든 이야기는 불효자의 속죄의식으로 이어진다. 다시 말해 배우는 어머니의 초상을 치르면서 주마등처럼 스쳐지나가는, 한평생 어머니의 속을 썩혔던 자신의 과거를 되돌아 보는 것이다.

배우에게 어머니는 “세 번 바뀔 뻔한 운명을 막아”주셨던 “드넓은 지리산과 같은 분”이었다.

어머님의 젖줄이 아직도 내 입에 물려있습니다. 제가 한 사람의 배우가 되는 동안 어머님은 항상 저만치서 울고 웃고—(29쪽)

어머니에 대한 그의 기억은 이처럼 그의 인생과 떨어질 수 없이 절절한 기억이다. 따라서 때로는 흥겹게, 때로는 슬프게 들리는 모든 이야기는 어머니와 관련된 것들이다. 그 기억은 단지 작품 속의 배우에게만 해당되는 것이 아니라, '모정(母情)'이라고 설명되는, 보고 듣는 모든 사람들의 정서를 자극하는 기억이다.

<불효자는 읍니다>의 기본적인 모티브는 불효자의 맺힌 응어리를 푸는 '한풀이'이며, '어머니의 초상'을 치르면서 그 자식은 자신의 한을 풀게 된다. 작품 전체를 지배하는 이미지는 웃음이지만, 그 이미지를 통해 드러나는 것은 불효자의 속죄의식이다. 배우가 되기까지의 방황으로 어머니에게 효도 한 번 하지 못 한 불효자, 배우가 된 이후에는 공연 때문에 곧 돌아갈 것 같다는 전화를 받고도 어머니에게 달려가지 못 한 불효자는 어머니를 그리워하는 마음을 담은 연극을 통해 어머니의 영혼을 위로하고 자신의 고통을 정화(淨化)시킨다. 죽음으로 인해 돌이킬 수 없는 이별의 과정을 재체험함으로써 불효자의 죄의식을 씻어내는 것이다. 이런 정화의식(淨化儀式)은 단순한 치유의 과정이 아닌, 엄숙성을 가지는 의식이다.

따라서 그 정화의식은 **삶과 죽음이 화해하는 의식**이며, 배우는 그 의식을 통해 새로운 시작을 다짐한다. 이러한 특징은 작품의 마지막 부분에 어머니 초상을 치룬 뒤 “자 이제 저 혼자가 되었습니다. 다시 시작해야겠습니다.”라는 대사에서 극명하게 드러난다. 그러나 그 새로운 출발은 비장미가 어린 출발이다.

白笠 쓰고 관복 걸친다.

자 이제 저 혼자가 되었습니다. 다시 시작해야겠습니다.

(절을 한다)

臣이 영월에 가 있는 동안 이 자들과 통정을 하였기로. 하루는 端宗을 복위시키려는 음모를 하였기로 나중에 발각될 것을 염려하여 통 잠을 못 이루다가 그만 황망중에—(오열한다) 엇그제부터 큰 비바람이 밤낮으로 계속하며

컴컴하여 신이 밤새 편히 자지 못하여, 혼미하여—

소신이 상왕을 영월로 모시던 중에 모친께서 돌아가시니 가지는 못하고  
빈소 앞에 제문만 써 보냈더니 이제까지 멀리서 한번도 奠을 드리지 못하여  
애통하여—

(몸을 가늠다)

어명을 칭하여 사약으로—

불 꺼진다. 촛불만 펴려있다.(29-30쪽)

이처럼 그의 비장미는 단종을 영월로 모시던 중에 모친상을 당했지만, 제문만 써 보내고 초상을 치를 수 없었던 한 신하의 이야기와 결합되면서 상승된다. 단종의 비극적 삶과 ‘충/효’의 갈림길에서 신하된 도리를 지킬 수 밖에 없었던 한 신하의 이야기는 오태석의 또 다른 작품인 <태>를 통해서 이미 알고 있는 이야기이다. 배우를 위한 1인극 <불효자는 읍니다>의 마지막 장면에서 이러한 이야기의 변용은 이 작품의 주인공인 ‘배우’의 순탄하지 못한 삶을 형상화시켜준다. 즉, 어머니의 죽음을 당하고도 공연을 할 수 밖에 없는 배우의 삶을 극적으로 표현하고 있는 것이다. 촛불만 펴려있는 무대는 이러한 삶의 비장미를 한층 강화시켜주며, 이 작품의 저변에 흐르는 비장미는 바로 이러한 무대에서 죽음을 통해 삶을 체험하게 만드는 것에서 비롯된다. 따라서 <불효자는 읍니다>는 ‘죽음’을 다루는 ‘넋굿’이 그러하듯, 사랑하는 어머니를 잃고 살아 있는 자식이 상실의 아픔을 딛고 새로운 삶을 시작하는 모습을 보여주는 작품이다.

#### 4. 치유자로서의 기능 - <육교 위의 유모차> <롤러 스케이트를 타는 오뚜기>

치유자로서의 기능이란, 정신적 불안의 해소와 생활의 희망을 인간에게 부여하면서 심리적 유대감을 형성하는 것을 말한다. 즉, 무속은 현실의 불

행을 물리치고 우리의 역사 속에 영원한 낙원을 설치하려는 인간의 집요한 의지의 결과물인 것이다.

이러한 치유자로서의 기능은 ‘무당굿놀이’ 가운데 ‘축귀의례’(逐鬼儀禮)에서 분명히 드러난다. 축귀의례는 간단한 뒷전이나 병굿놀이에서와 같은 자연적 질병을 몰아내는 놀이에서 출발하여 점차 삶을 괴롭히는 사회적 악, 또는 질병을 표현하고 이를 퇴치하고자 하는 놀이로 전환된다. 인간과 사회의 갈등을 표현하는 것이 바로 예술일 때 축귀의례에 속하는 무당굿놀이들은 제의적 연극이 아닌 독자적 연극, 그 중에서도 1인극으로서의 영역을 확보할 수도 있다.<sup>10)</sup> 이는 축귀의례가 ‘1인다역’의 극적 형식을 갖추고 있다는 점에서도 충분히 알 수 있다.

<육교 위의 유모차>와 <롤러 스케이트를 타는 오투기>는 사회적·개인적 ‘병’을 치유하기 위한 기능을 수행하는 작품이다. <육교 위의 유모차>가 억압적 권력에 의한 병리 현상을 치유하는 작품이라면, <롤러 스케이트를 타는 오투기>는 성적 억압으로 인한 개인적 질병을 치유하기 위한 작품에 속한다. 그러므로 이 두 작품은 ‘굿’의 종류 중에서 ‘병굿’의 기본적인 정신과 일치한다고 할 수 있다.

#### 4-1. <육교 위의 유모차>

<육교 위의 유모차>는 1969년에 공연된 작품이다. 권력에 의한 억압적 상황을 ‘국민 보건 보호령’이라는 긴급 조치로 묘사하면서 당시 시대 상황을 풍자하는 작품으로 그 내용은 매우 단순하다.

녹음기에서 “한때 유행했던 곡, 새드무비”가 흐르다가 멈추면서 발표되는 ‘보건 우려처’의 긴급조치는 “삼세 미만의 모든 유아에게 긴급 외출령을 명”하는 내용이다. 이것은 ‘칠십년식 전염성 춘하추춘약동(春夏秋春略冬) 피부병’으로부터 유아들을 보호하기 위해 ‘국민 보건 회의’가 ‘보건 우려처’의 긴급제의를 받아 결정한 비상령이다. 이로 인해 맞벌이 부부인

10) 김호순 외, 『연극의 이해』(새문사, 1988), 303-305쪽 참조.

주인공은 격일제 교대로 하루 두 시간씩 유모차를 밀고 길거리로 나서게 된다. 길거리는 한꺼번에 쏟아져 나온 유모차들로 혼잡을 이루고 주인공은 골목길로, 지하도로, 급기야는 육교 위로 올라가게 된다. 이렇듯 혼란스러운 상황에서 교통순경은 유모차에도 교통위반딱지를 떼고, 합승 유모차가 등장하는가 하면, 입석 허용이라는 당국의 방침이 발표되는 등 극도의 사회 혼란이 야기된다. 그러나 이 모든 것은 이상기온이 계속되는 것을 틈타 유모차 생산업자와 보건 우려처 직원이 결탁하여 유모차를 팔기 위한 수단으로 긴급 조치가 발표되었던 것임이 드러난다. 그리고 주인공은 자기가 데리고 나온 것이 유아가 아니라 인형이었음을 밝히면서 “정말 제 아이를 데리고 나왔더라면 제 연극은 과연 결말이 달라졌을까요”라는 물음을 던지면서 극을 마무리 한다.

<육교 위의 유모차>는 “陸橋라는 느낌이 들 수 있는 단 위”라는, 고정된 공간에서 진행되는 이야기다. 제단(祭壇)을 상징하는 공간에서 한 시대의 혼란이 배우의 입을 통해 던져지고 해소되는 것이다. 그러나 그 해소가 혼돈의 상황에 대한 감정이입을 통해 이루어진다는 점에서 <육교 위의 유모차>의 의례는 한계를 가지고 시작된다. 오태석은 이러한 한계를 대중(관객)의 몫으로 남겨 놓는다. 억압적 상황의 해소란 피억압자의 자각과 행동이 뒷받침되지 않을 경우 해소될 수 없기 때문이다. 그래서 작품의 결말은 “정말 제 아이를 데리고 나왔더라면 제 연극은 과연 결말이 달라졌을까요”라는 작가의, 배우의 물음으로 마무리되는 것이다.

(1) 낮 한시부터 세시 반까지 두 시간 반을 잘라서 유모차의 시간이라고 제목을 붙여 시내 일원의 차량을 주행현장에서 일체 정지시키고 그 틈에 이것을 끌고 다니게 하면 어떻겠느냐, 그렇게 말이 났던가 본데(35-36쪽)

(2) 그래서 우리 같은 샐러리맨을 위해서 시간제 택아식 합승 유모차가 등장하였다고 연 이틀 조석간으로 신문이 대서특필을 하였는데 그것이 화근이라 그것도 만원사레, 어저께 신문에 보면 시당국이 마침내 입석을 허용했다는 설이 떠돈다구요. 네.(36쪽)

(1)은 무소불위의 법이 횡행하는 상황에 대한 풍자를, (2)는 이로 인해 파생되는 사회혼란에 대한 해학을 내포하고 있는 인용문이다. 이러한 풍자와 해학은 당시 시대에 대한 연극적 저항의 한 방법이었다. 이 작품이 발표되었던 1969년은 제 7대 국회의원 선거가 있었던 해로 당시 박정희 정권은 3선 개헌에 필요한 의석수를 확보하기 위해 선거부정을 일삼고, 그 결과 3선 개헌을 날치기 통과시켰다. 그리고 1971년 7대 대통령 선거에 출마한 박정희는 다시 정권을 잡는데 성공한다.

<육교 위의 유모차>는 바로 이러한 시대 상황을 비극적으로 풍자한 작품으로 억압적 권력에 의한 병리 현상을 극적으로 치유하는 기능을 수행한다. 즉, 정치적 혼란으로 인한 정신적 불안의 해소와 생활의 희망을 관객에게 부여하면서 심리적 유대감을 형성한 작품이 바로 <육교 위의 유모차>라는 것이다. 바로 이 지점에서 이 작품은 ‘극’의 치유자로서의 기능을 연극적으로 드러내는 데 성공하게 된다.

#### 4-2. <롤러스케이트를 타는 오뚜기>

<롤러스케이트를 타는 오뚜기>에서 보여지고 들려지는 모든 것은 성(性)과 연관되어 있다. 그러나 이 작품에서 성(性)이 절대적인 비중을 차지하는 것은 아니다. 혼탁하고 무질서한 세계 속에서 정신적인 질서, 사회성에 대한 소박한 의식이 작품의 기초를 이루고 있기도 하다.

<롤러스케이트를 타는 오뚜기>는 공연중의 사고로 하반신 마비가 되고, 그로 인해 성불구가 된 아내를 둔 사내의 성적(性的) 무의식을 대상화시켜 무대에 펼쳐 보이는 작품이다. 하반신 불구의 아내를 바라보며 그녀에게 쏟는 애정과는 달리 본능적이고 관성적인 성에 대한 욕구는 사내의 무의식을 지배한다. 그러나 사내의 성에 대한 욕망은 현대인의 밀실, 아파트의 아래층과 위층으로 경계지어지면서 미스 패션이라는 여자에 대한 도착으로 대치된다. 이런 과정에서 사내는 끊임없이 움직이고 싶어하지만, 넘어졌다 일어서기만을 반복하는 롤러스케이트를 타는 오뚜기에 불과하다. 이

러한 사내의 심리적인 갈등은 ‘소리’의 이미지와 내면 공간의 이동이라는 표현주의 수법으로 드러난다.

<롤러스케이트를 타는 오투기>를 지배하는 이미지는 ‘롤러스케이트를 지치는 소리’와 ‘물 흐르는 소리’, ‘휠체어 움직이는 소리’ 등으로 모두 ‘소리’의 이미지다.

급히 가서 욕실 쪽에 귀기울인다. 마치 웅원이라도 하듯 물 내리는 소리가 들린다. 이어 천장을 올려 보자 예의 롤러 스케이트가 콘크리트 바깥을 지쳐가는 소리가 미미하게 들리기 시작한다.

마치 그 미미한 소리를 놓칠까 봐 그러듯 잔뜩 귀기울이며 조심조심 방을 건너가 문을 연다. 그러자 소리가 조금 더 커지는 듯한다. 문을 닫는다. 잠시 생각하는 듯하다가 한발한발 층계를 올라가듯 벽면을 짚어 보며 올라간다. 이에 따라 스케이트를 지치는 소리가 점점 커져온다. 그것은 흡사 울렁거리는 심장의 소리와 같다. 불안간 툭 멎는다. 벽에 귀를 댄다. 증얼증얼거리듯.(104-105쪽)

소리는 눈에 보이지 않으면서도 인간의 감성을 자극하는 속성을 가지고 있다. 이 작품에서 ‘소리’로 모아지는 이미지는 ‘성(性)’의 상징이다.

통금 사이렌이 분 뒤에 벽에다 귀를 대 보십시오. 벽을 숨을 쉴 갭니다. 숨만 쉬는 줄 아십니까. 채채기도 하고 방귀도 똥니다. 코를 고는 듯하면 속삭입니다. 한숨을 내쉬는 듯하면 웅얼거리고, 숨이 딱 멎은 듯해서 눈을 뚱그랗게 만들고 턱을 잡아 늘이면 웅얼 팔딱팔딱 요동을 칩니다. 요만 때쯤 되면 찌눌린 꺾투리에 피가 몰려서 육신거립니다. 육신거리다 저립니다. 저리다가 쓰러집니다. 그때, 여자의 교성 비슷한 소리가 제 고막을 건드립니다.(105쪽)

온갖 소리들을 통해 사내는 성적 억압을 받는다. 이러한 소리의 상징적인 이미지들은 사내의 심리상태를 모자이크 식으로 풀어나가는 장면마다 등장하면서 반복된다. 이러한 이미지들의 반복에 맞물려 작품의 구조 또한

다시 처음으로 돌아가는 순환의 구조를 갖는다.

그러나 그 ‘순환’은 단순 순환이 아니다. 연극을 연습하던 중에, 미스 패션을 찾는 사내와 이야기하던 중에 되풀이 되는 “여태까지 얘기하는 거 들었잖아요?”라는 사내의 말은 이 작품이 갖는 반복과 순환을 끊임없는 일상성으로 환치시킨다. 이러한 반복과 순환은 또한 ‘자신의 거실 → 미스 패션양의 아파트 → 광화문 거리 → 운동장 → 수영장 → 자신의 거실’이라는 공간의 이동과 맞물리면서 극적 구조의 균형을 이룬다. 이러한 상황 사이마다 이미 전직이 배우였던 사내는 실제 객석의 관객을 자신의 극중 관객으로 설정하고, 연기를 펼치는 실제 배우를 통해 극장 안의 관객은 극중의 관객으로 자리매김되기도 한다.

이상과 같은 한 사내의 내면 고백을 통해 우리가 보고 들을 수 있는 것은 ‘성적 욕망’을 해소하지 못해 정신적으로 불구 상태에 처한 사내의 ‘한풀이’로서의 몸짓과 녀두리이다. 다시 말해, <롤러 스케이트를 타는 오뚜기>는 성불구자를 아내로 둔 사내의 성적 욕망의 도착이라는 심리상태가 ‘자유로움’과 ‘자유롭지 못함’이라는 경계선 위에서 곡예를 하듯 보여지고 들려지는, 치유의 기능을 가지는 작품이라 할 수 있다. 그리고 사내는 이러한 과정을 통해 자신을 억압하고 있는 상황으로부터 벗어난다. 그러나 앞에서도 밝혔듯이 일상성으로 환치되는 ‘순환’의 구조에 의해 억압적 상황으로부터의 완전한 치유는 이루어지지 않는다.

‘발산’과 ‘배설’이라는 해소의 과정은 다시 극의 처음으로 돌아가면서 마무리됨에 따라 다시 재발할 수 있는 여지를 남겨둔다. 그러므로 ‘순환구조’는 형식적 측면에서는 장점이 될 수 있으나, 내용적 측면에서는 한계로 남을 수 밖에 없다.

## 5. 연희자로서의 기능 - <약장사> <이식수술>

굿은 제의(祭儀)와 오락(娛樂)의 속성을 동시에 가지고 있다. 이는 굿이

신령을 섬기고 즐겁게 하기 위하여 가무를 아뢰고 갖가지 재주를 부리는 신성한 의식으로 인간사의 길흉화복을 연희하던 의식이었음을 의미한다. 여기서 알 수 있는 것은 우리의 조상들이 ‘굿’을 단순한 의례(儀禮)로 여겼던 것이 아니라 모든 사람들이 함께 어울려 음주가무(飲酒歌舞)를 즐길 수 있는 축제의 장(場)으로 인식했다는 점이다.

키스터는 ‘별신굿’과 연극을 비교 분석하면서 ‘거리굿’의 내용을 평범한 인간생활의 코믹한 기복(起伏)에 관한 것이라고 설명한다. 끊임없이 두드리는 북소리 속에서 중간중간에 창이 삽입되며 절정의 순간에는 시끄러운 팽파리 소리의 도움을 받는 가상의 대사를 주고 받으며 남자 무당 중 한 명이 각 장면에 따라 간단한 소도구, 흥내, 익살을 곁들여 학동, 어부, 해녀, 아이 낳는 여자, 봉사 등의 역할을 계속해서 해 낸다. 이런 여러 가지 에피소드가 진행되면서, 근대화 과정에서 파생되는 문제들이나 마을의 어른들을 들추어 굿을 보는 구경꾼들을 코믹하게 놀리는 경우도 많다.<sup>11)</sup> 따라서 별신굿의 마지막 소극(笑劇)들은 단순하면서도 꾸밈없는 방식으로 놀이로서의 연극을 잘 대표한다.

오태석의 1인극 가운데 이러한 특징이 잘 드러나는 작품은 <약장사>와 <이식수술>이다. <약장사>는, 50~60년대 동네 빈 터에 자리 잡고 앉아 구수한 입담으로 효용성이 의심되는 약을 팔던 약장수의 이야기로 벌어지는 한 판 놀이다. <이식수술>은 꼭두각시놀음의 흥동지와 그의 조카를 등장시켜 ‘유언’을 둘러싼 상황을 우스꽝스럽게 풀어내는 작품이다. 따라서 <약장사>와 <이식수술>은 비록 ‘판소리’와 ‘꼭두각시놀음’이라는 민속 연희 형태를 빌리고 있는 작품이지만, 그 기본 정신은 ‘별신굿’의 마지막 ‘뒤틀거리’와 유사하다.

### 5-1. <약장사>

<약장사>는 지금은 거의 사라진 떠돌이 약장수와 이야기꾼의 놀이판을

11) 다니엘 A. 키스터, 『무속과 부조리극』(서강대 출판부, 1986), 25-27쪽 참조.

결합시킨 1인극이다. 이 작품은 약장수가 ‘고수(鼓手)도 겸하는 처’와 함께 등장해 여러 가지 세상 돌아가는 이야기를 풀어 놓으면서 시작된다.

약장수는 전차 중간문 표 받는 일을 하다가 전차가 폐업하면서 퇴직금으로 창경원 전속 사진사가 된다. 그러나 7~8명쯤 되는줄 알았던 ‘완장’ 찬 전속사진사는 42명으로 치열하게 “찰각거리는 싸움”을 벌여야 하는 문제에 부딪힌다. 그러다가 고객의 띠에 따른 동물과 함께 사진을 찍어주면서 호황을 누리게 된다. 밤벚꽃놀이가 한창이던 밤, 쉼 새 없이 터지는 후레쉬에 급기야 봉사가 되버린 그는 결혼을 하려고 현모양처형의 여자를 구하다 포기하고 이야기장사를 시작한다. 과거에 연이어 낙방한 뒤 마을의 훈장을 하던 십대조 이야기로부터 춘향전 한 대목에 이르기까지 그는 약을 팔기 위한 재담을 늘어 놓는 것이다. 길게 늘어 놓았던 이야기와 소리를 마친 약장수는 약의 효능을 설명하기도 하고, 주문을 외우면서 양 손을 붙였다 떼었다 하는 묘기를 보여주기도 한다. 그러나 몇 번에 걸쳐 붙였다 떨어지던 양 손은 다시 떨어지지 않고 약장수가 “떨어진다”를 반복하는 중에 막이 내린다.

50~60년대 마을 빈 터에서 흔히 볼 수 있었던 이야기를 연극으로 만든 <약장사>는 자기 껍데 자기가 넘어가는 인간의 모습을 구수한 입담과 소리로 풀어 놓음으로써 연신 판을 흥겹게 만드는 작품이다.

나 신명이 나서 얘기는 손톱만큼만 하고 소리나 한판 할라우.

.....

일자도 모르면 판무식(無識)이요  
 이북 단전은 함경도  
 삼월이 두나면 윤삼월이요  
 살살이 미친 건가 잠탄년이요  
 오촌택은 당숙모  
 육로로 뺨는 것은 신작로  
 칠보 청산은 만주땅인데

팔도 명산은 금강산이요  
 국은 끓고 밥내가 나니  
 아아, 이보게.  
 족보에 있는 얘기 장사한다 하니 얘기 듣자고 앉았지 누가 숫자풀이 하랬나.  
 아하, 그렇지.(51-52쪽)

숫자풀이는 대부분의 판소리에 빠지지 않고 등장하는 것으로 판소리의 해학성을 드러내는 표현기법 가운데 하나이다. 판소리의 여러 기법 가운데 숫자풀이나 언문풀이 등은 무가의 일종이다.<sup>12)</sup> 오태석은 이 작품을 민속학자 심우성에게서 들은 이야기를 토대로 새로운 판소리를 만들겠다는 생각으로 창작했다고 밝힌 바 있다.<sup>13)</sup> 따라서 <약장사>는 양식적(樣式的) 측면에서 ‘굿’ 보다는 ‘판소리’에 가깝다고 볼 수 있다. 이는 작품의 구성이 ‘이야기’와 ‘창’으로 이루어져 있다는 점과 ‘고수’의 설정, ‘배우’와 ‘관객’과의 관계에서도 알 수 있다. 그러나 이러한 구성의 특징은 ‘굿’과 ‘판소리’가 공유하는 특징이며, 또한 ‘판소리’ 자체가 그 뿌리를 ‘서사무가(敍事巫歌)’에 두고 있다는 관점에서 이 작품이 ‘굿’의 연희자로서의 기능을 수행하고 있음을 찾아 볼 수 있다. 이는 ‘별신굿’의 ‘뒤틀거러’와의 관련성에서 보다 분명해진다.

그런데 대관절하고 우리 만사우 어디 갔나 한번 찾아보자.  
 애고, 새파란 잠바 입고 보는 저 사람 아닌가  
 이 사람아. 장모 왔거들랑 갔나 하고 대답이나 할 일이라.  
 (손짓하고)  
 우리 둘째 사위 어딴는지 모르지.  
 가만 있거라. 에이고, 우리 둘째 사위 저 빨간 샤쓰 입고 저기 앉았네.

12) ‘숫자풀이’ 놀이의 무가와와의 관련성에 대해서는 김옥동의 『탈춤의 미학』(현암사, 1994), 135-136쪽 참조.

13) 『문화예술』에서 서연호와 오태석의 인터뷰로 실렸던 것을 전재한 오태석 희곡집 <도라지>(평민사, 1994), 338쪽 참조.

이 사람아, 장모 낫하기로 얼굴은 왜 붉혀.  
대관절하고 우리 막내 사위 어디 있는지 모르지.  
우리 막내 사위 여깃네.  
(앞자리에 앉은 관객을 잡고)  
에고 이 사람아. 늙느라고 이가 빠졌구나.  
딸 사위 스물 여섯에 육육이 삼십육에 육삼 십팔.  
어허 많이도 모였구나.  
푸짐하다.(51쪽)

줄줄이 딸만 열 세 명을 낳은 봉사의 딸 이야기가 펼쳐지면서 드러나는 사위는 다름 아닌 ‘관객’의 역할이다. 인용된 지문을 통해 알 수 있듯이 이 작품에는 객석이 존재하지 않는다. 즉, 관객은 배우에 의해 무대로 올라와 극에 참여하게 된다는 것이다.

이렇듯, <약장사>는 끊임없이 두드리는 북소리 속에서 중간중간에 창이 삽입되며 관객과 가상의 대사를 주고 받으며 약장수가 풀어 놓는 이야기의 내용에 따라 끊임없이 역할을 바꿔가면서 각 장면에 따라 간단한 소도구, 흥내, 익살을 계속 하면서 극을 이끌어간다는 점에서 별신극의 ‘뒷전거리’와 유사한 양식을 취하고 있다. 또한 여러 가지 장면이 진행되면서, 도시화 과정에서 파생되는 문제들을 풍자하거나, 관객으로 하여금 연극에 참여하고 있다는 생각을 가지게 함으로써 극장을 놀이판으로 만든다.

결론적으로 <약장사>는 인간의 어리석음을 구수한 이야기와 소리에 실어 희극적으로 표현함으로써 연희자로서의 기능을 수행하는 작품이라 할 수 있다. 다시 말해 <별신극의 마지막 소극(笑劇)들처럼 단순하면서도 꾸밈없는 방식으로 놀이로서의 연극을 잘 대표하는 작품이 바로 <약장사>인 것이다. 7

## 5-2. <이식수술>

<이식수술>은 ‘꼭두각시를 위한 연극’이라는 부제가 붙어 있는 작품이다. 부제에서도 알 수 있듯이 이 작품은 ‘꼭두각시놀음’이다. <이식수술>

은 꼭두각시놀음의 등장인물인 박첨지의 조카 ‘홍동지’와 홍동지의 조카가 ‘유언’을 둘러싸고 벌이는 한 판 놀이다. 조실부모한 ‘조카’는 졸지에 삼촌 ‘홍동지’마저 잃게 될 상황에 처하게 된다. 다른 사람의 유언을 ‘수집’하던 홍동지가 유언을 팔았던 사진장이에 의해 벌거벗은 몸으로 사진이 찍혀 급기야 세상과 단절하게 된 것이다. 그래서 홍동지는 자신의 알몸이 찍힌 사진과 유언을 맞바꾸기로 하는데, 그 유언이 녹음된 테이프가 뒤바뀌면서 일대 소동이 벌어진다. “응?” 소리만 9번 반복된 테이프를 사진장이에 보내야 하는 상황에 처한 것이다.

홍동지와 조카는 위기를 모면하기 위해 급기야 테이프를 위조한다. 그러나 그들은 ‘유언말살척삭위조죄’로 붙잡혀 재판을 받게 된다. 감옥 안에서 홍동지와 조카는 언도 공판 시간을 끌기 위한 방법을 모색하다가 조카의 왼 쪽 눈을 뽑아 병원으로 실려간다. 그러나 위기를 모면하기 위한 사기극은 “요새 유행하는 이식수술”을 하기 위한 홍동지의 계략으로 드러나고 조카는 마취 상태에서 수술을 당한다.

<이식수술>은 1971년에 공연된 작품으로 ‘유언’을 둘러싸고 벌어질 수 있는 상황을 꼭두각시놀음의 주인공 ‘박첨지’의 조카 ‘홍동지’와 홍동지의 조카를 등장시켜 희극적으로 풍자하고 있다. 꼭두각시놀음은 중국에서 전래된 인형극이라는 설과 농경의식의 하나인 농악굿놀이에서 시작되었다는 설이 있다. 이에 따르면 이 작품 역시 <약장사>와 마찬가지로 ‘굿’과의 연관성은 매우 희박하다. ‘무속 의례’의 여러 가지 도구 중에 ‘인형’이 반드시 포함되는 것은 인형을 현존하지 않는 인간의 대용물로 취급했기 때문이다. 그러나 인형극에서의 인형은 현존하지 않는 인간의 대용물이라기 보다는 함부로 다가설 수 없는 권력을 가진 인간을 비판하기 위한 도구로 인식된다. 이는 인형극에 나타난 비판정신을 보면 더욱 분명해진다. 그러므로 ‘굿’과 ‘꼭두각시놀음’은 ‘인형’을 매개로 연관성을 가지며, 또한 그 관계는 ‘굿’의 ‘뒷전거리’의 축제적 성격과 ‘꼭두각시놀음’의 카니발의 웃음의 유사성에서 보다 분명해진다.

(1) 유언 출처의 대목을 보면, 세 벌 김맹 무렵 오릿길 생배벌을 엇장수가 할일없이 가위소리를 내며 지나갑니다. 가다보면, 아이구 죽겠다, 한 마디 안 나올 수 없게 푹푹 찌는데, 고 한 마디가 떨어지면서 삼촌이 말을 겁니다. 죽기 전에 유언을 팔게나. 유언을 팔다니요? 그 대신 내 이 목판을 있는 엇죄 사지.(68쪽)

(2) 일전에 어디서 가지고 왔는데, 삼촌이 어느 상가에 들리었더니 송장 곁에 울고 앉았던 젊은이 이르기를, 이것이 장인 어른의 유언인데 녹음기 채비하고 틀어 보기를 오늘이 그러니까 한 달 열 아흐레만이고, 당신이 이 소리를 같이 들은 사람으로서는 쉬흔 여덟 명째요. 같이 듣다니? 유언이라면서 남의 식구는 왜 데려다가? 틀어 보니 첫마디가, 네 처 목말을 태우고서 듣거라. 그러면 그렇게 할 것이지, 하였더니 곁의 할멈이 꼭 찌르고, 처가 도망을 쳐서, 도망을 쳐서

그래 처의 대신을 해줄 사람을 구하리라.(69쪽)

(3) 이렇게 어렵사리, 귀신이 우는 소리를 널 만큼 슬픈 유언을 만들어 취입 마련하였더니, 아아, 저 양반들 녹음기에 테이프 걸어 보고는 삼촌하고 이 조카, 유언말살침삭위조죄란 죄목으로 감옥에 쳐넣으니,(76쪽)

<이식수술>에서 나타나는 웃음은 '유언'이라는 엄숙한 행사의 희화화, 작품 전체에 흐르는 성적(性的) 이미지에서 비롯된다. 유언의 수집과 매매(賣買), 그리고 위조 행위 등은 엄숙해야할 현세에서의 마지막을 극도로 희화화시킴으로써 유언의 절대성을 풍자한다. 또한 사타구니를 드러내놓고 거리를 활보하는 흥동지, "네 처 목말을 태우고서 듣거라"는 유언, 외숙모의 정강이 훑쳐 보기 등의 성적 이미지는 유언의 엄숙성과 대치되면서 카니발의 웃음<sup>14)</sup>을 유발시키는 것이다. 이로 인해 <이식수술>은 민중의 놀이판 성격을 띠는 것으로, 여기서 연희자로서의 기능을 수행하는 작품임을

14) 카니발의 웃음은 자유와 관련되어 발생한다. 억압적인 일상 생활에서 벗어나 유희적이고 피아적인 웃음을 추구하면서 '여러 가지 장벽을 무너뜨리고 자유에 이르는 길'을 열어주는 것이 바로 카니발의 웃음이다.(김옥동, 『대화적 상상력』, 문학과지성사, 1988, 244쪽 참조)

알 수 있다.

한편, <이식수술>은 ‘조카’라는 등장인물로 구성된 1인극이면서도 ‘홍동지’라는 인형과 ‘여자의 소리’가 어우러지는 변형된 양식으로 이루어져 있다. 이러한 양식은 물론 인형극의 극적 형식에서 비롯된 것이다. 인형극에서 소리꾼이 인형과 대화를 나누는 것은 극적 환상을 제거하고 비판적 의미를 강화하기 위한 개입이다. <이식수술>에서 ‘여자의 소리’ 역시 소리꾼에 의해 들려지는 것인데, 인형을 조정하면서 이야기에 따라 재판관이 되기도 하고 간수가 되기도 한다. ‘재판관’이나 ‘간수’는 모두 국가 절대 권력의 상징으로 ‘억압적 상황’의 가해자이다. 이러한 상징성이 인형을 ‘조정’하는 소리꾼에 의해 들려진다는 것은, 단순히 인형극의 극적 형식의 문제를 넘어서 독재 권력에 의해 억압받는 1970년대 초의 시대적 상황을 효과적으로 표현하기 위한 것이다.

이것은 또한 라디오와 신문을 통한 풍자와 해학으로 이어진다.

(1) 이봐, 요새 라디오를 들으면 새벽 네 시부터 시작해서 시간마다 하루 열아홉 번 뉴스라는 걸 하데. 시간을 다루는 세상이야. 유언에도 뉴스성이 있어야지. 그것 없으면 믿질 않아.(68쪽)

(2) 그 사진장이가 집어간 테이프를 줄지에 날치기당한 유족들이 삼촌의 사진이 실린 바로 그 신문에 적잖은 현상금을 걸어 테이프를 찾노라는 기사를 내었습니다.(73쪽)

라디오와 신문은 정보의 제공이라는 기능을 수행하는 언론이다. 아침부터 밤 늦게까지 온갖 정보의 홍수 속에서 헤어날 수 없는 현대인은 정보의 가치를 인정하기 때문에 기꺼이 정보에 자신을 노출시킨다. 이렇듯 기꺼이 억압의 상황을 인정하는 현대인에게는 유언 또한 ‘뉴스성’이라는 가치를 지니고 있어야만 인정을 받는다. 그러나 ‘유언의 뉴스성’은 엄숙해야 할, 죽음의 한 과정으로서의 유언을 풍자하는 것에 불과하다.

또한 꼭두각시놀음의 주제의식에서도 알 수 있듯, <이식수술>은 벌거벗

은 흥동지를 등장시켜 지배권력으로 상징되는 ‘조카’를 매도함으로써 권력에 대한 저항의지를 드러낸다. 흥동지는 벌거벗은 힘꾼으로 머리에는 상투를 틀고 사타구니에는 오줌을 누게 되어 있는 구멍을 가진 우스꽝스러운 모습의 인형이다. 이러한 인형에 의한 풍자는 지배 권력에 대한 저항을 효과적으로 표현하면서도 그에 따른 역공쇄를 피할 수 있는 극적 장치이다.

사람과 인형에 의한 극의 진행은 관객으로 하여금 연극에의 몰입을 허용하지 않는다. 대신 관객은 마음껏 웃고 즐기는, 놀이판의 구성원으로서의 구경꾼이 되어 연극을 관람하게 된다. 따라서 무대와 객석의 거리는 없다. 단지 놀이를 벌이는 마당만이 있을 뿐이다. 즉, 모든 사람들이 함께 어울려 즐길 수 있는, 카니발의 웃음이 만발한 축제의 장이 벌어진다는 것이다. 이와 같은 점에서 <이식수술>은 별신극의 ‘뒷전거리’가 지니는, 연희자로서의 기능을 수행하는 작품임을 알 수 있다.

## 6. 맺음말

현대 사회에서 ‘미신’이라 치부되었던 ‘무속’은 크게 보아 종교적이며 동시에 오락적인 기능을 가지고 지속되어 왔다. 그 기능은 유한존재(有限存在)인 인간의 죽음 이후의 세계에 대한 두려움을 상쇄시키면서, 동시에 현실의 행복을 추구하고자 하는 인간의 현실적 욕구를 충족시켜 주었다. 이러한 현실적인 목적에 의해 ‘무속’은 질긴 생명력을 가질 수 있었다.

‘제의’와 ‘연극’의 관계는 새삼 논의할 필요가 없을 정도로 많은 유사성을 가지고 있다. 본고는 이러한 점에 주의하면서 무속과의 관련성을 중심으로 오태석의 1인극을 분석하였다. 그 결과 오태석의 1인극은 ‘무당’의 ‘사제자·치유자·연희자’로서의 기능을 연극적으로 수용하고 있는 작품이라는 결론을 도출할 수 있었다. 이를 통해 우리는 오태석의 작품 세계를 집약하는 ‘전통의 현대화’의 한 부분을 설명할 수 있는 준거점을 찾을 수 있

다. 그리고 한국회극, 더 나아가 한국연극의 정체성을 찾는 작업 또한 바로 이 지점에서 시작될 수 있을 것이다.

1인극의 출발이 비록 18세기 독일에 있었지만, 오태석은 이를 주체적으로 수용하여 우리 것으로 만들었다. ‘전통의 현대화’는 이처럼 우리 고유의 연희양식의 현대적 수용이라는 측면에서 논의된 것이다. 다시 말해 오태석의 1인극은 ‘굿’이라는 한국적 원형에서 출발하여 연극무대를 제의공간화함으로써 전통의 현대화에 성공하고 있다는 것이다. 이와 같은 점에서 1인극의 창작과 공연이 혼치 않은 상황에서 오태석의 1인극은 소중한 의미를 지니는 작품이 아닐 수 없다.

본고는 ‘굿’의 사회적 기능과 역할에 초점을 맞추었기 때문에 구조 분석보다는 내용 위주의 연구가 되었다. 이는 본고의 한계로 남으며, 이후의 연구를 통해 보완되어야 할 것이다.

## 참고 문헌

### 1. 자료

오태석, 일인극집《불효자는 옳니다》, 평민사, 1984.

### 2. 논저

김옥동, 『대화적 상상력』, 문학과 지성사, 1988.

——, 『탈춤의 미학』, 현암사, 1994.

김월덕, 「한국 마을굿에 대한 민족연극학적 연구」, 전북대 석사논문, 1996.

김익두, 「한국 민속 예능의 민족연극학적 연구」, 전북대 박사논문, 1989.

김태곤, 『한국무속연구』, 집문당, 1981.

——, 『한국의 무속』, 대원사, 1991.

김호순 외, 『연극의 이해』, 새문사, 1988.

마틴 에슬린, 원재길 역, 『드라마의 해부』, 청하, 1987.

명인서·최준호 엮음, 『오태석의 연극세계』, 현대미학사, 1995.

문무병, 「제주도 굿의 연극성에 관한 연구」, 제주대 석사논문, 1984.

박성석, 「한국무가의 희곡적 연구」, 충남대 박사논문, 1991.

서연호, 「한국巫劇의 원리와 유형」, 『한국무속의 종합적 고찰』, 고려대 민족문화연구소, 1982.

안창경, 「한국 무속의 연극성에 관한 연구」, 중앙대 석사논문, 1987.

오태석, 《도라지》, 평민사, 1994.

유민영, 『한국연극의 미학』, 단국대 출판부, 1982.

이두현, 『한국연극사』, 학연사, 1985.

이두현, 『한국의 가면극』, 일지사, 1979.

이상일, 『굿, 그 황홀한 연극』, 도서출판 강천, 1991.

——, 『축제와 마당극』, 조선일보사, 1986.

——, 『한국인의 굿과 놀이』, 문음사, 1981.

- 정형호, 「굿에서 가면극으로의 변이 양상 연구」, 중앙대 석사논문, 1988.
- 다니엘 A. 키스터, 「굿의 연극적 특성」, 『한국민속학보』 4호, 한국민속학회, 1994.
- , 『무속극과 부조리극』, 서강대 출판부, 1986.
- 황루시, 「무당굿 놀이-제의적 요소를 중심으로 한 민속연희와의 비교 고찰」, 이화여대 박사논문, 1987.
- , 『팔도굿』, 대원사, 1989.