

## 두 개의 4·3

김 남 석\*

### 차 례

1. 오태석과 이운택
2. 언어
3. 구성
4. 곳
5. 비교와 참조

### 1. 오태석과 이운택

오태석과 이운택은 사제지간이다. 이운택은 오태석을 담임 선생님이었던 학기의 대학 생활(연극학교)을 한 적이 있다. 이것은 공공연한 비밀임으로, 알만한 사람은 다 아는 사실이다. 그러나 두 사람이 사제간이라는 사실은 한 학기의 단순한 인연에서 찾아지는 것만은 아니다.

두 사람의 극작술은 동일한 맥락을 형성하고 있다. 이운택은 필자와의 대담에서 자신의 극작가적 위상이 오태석이라는 작가의 흐름 속에서 분화되고 있는 중이라고 대답한 바 있다. 이 대답을 전통의 현대화와 사실주의의 거부라는 두 가지 명제를 동시에 겨냥하면서 두 사람이 활동하고 있으며 그 안에서 세부적인 차이로 다른 흐름을 형성하고 있는 중이라는 말

---

\* 고려대학교 강사

로 해석해도 과히 틀리지 않을 듯 하다.

그러한 두 사람이 2003년 비슷한 테마에 도전했다. 오태석은 2002년 겨울부터 시작한 「앞산아 당겨라 오금아 밀어라」(2002년 12월부터 2003년 3월까지 4개월 간 공연한 바 있다)를 2003년 11월부터 약 2개월에 걸쳐 재공연했다. 제주도 한라대학 아트홀에서 먼저 공연을 하고 서울로 돌아와 다시 공연하는 방식으로 두 달의 일정을 소화했다. 반면 이운택은 전통연희개발추진위원회 공모 2003년 최우수작, 장일홍의 「이어도로 간 비바리」의 연출을 맡았다. 이운택은 원제를 '초혼'으로 개명하고, 자신의 스타일로 장일홍의 작품을 무대화했다.

이 글은 두 사람의 작업을 옆에서 지켜보면서, 두 사람의 차이를 실감한 것들을 비중 있게 기록할 요량으로 쓰여졌다. 나는 두 사람이 연출 방향을 정하고 최종 무대화하는 과정까지 밀착해서 지켜볼 수 있었다. 때로는 조언을 했고 때로는 비판도 했으며 설명을 듣기도 했고 함께 상의하기도 했다. 그러면서 두 사람이 보여준 특징과 실책과 다른 점을 기록으로 남겨야겠다는 생각을 하게 되었다.

## 2. 언어

두 작품은 공히 제주도 말을 근간으로 하고 있다. 그러나 말을 다루는 입장에는 차이가 있다. 가령 오태석은 현실의 말(言)이 보여주는 진풍경에 불만을 토로하곤 한다. 말들이 상스러워지고 시끄러워지고 알아듣지 못하게 되는 것(인터넷 용어)을 경계해야 한다고 말하곤 한다. 그 결과 그는 방언 연극제를 주장했고 그 주장을 바탕으로 제주도 말로 「자전거」(2003년 여름)를 만들었다. 그 이후에, 「앞산아 당겨라 오금아 밀어라」를 제주도 말로 공연함으로써 지방언어의 무대화라는 신기원을 이룩했다.

본래 오태석은 충청도 예산 지방의 언어로 희곡을 쓰고 연극을 만듭으

로써 눈 밝고 귀 열린 비평가들에게 관심의 대상이었다. 그런 그가 제주도 말로 연극을 만들었다는 사실은 어쩌면 당연한 일인지도 모른다. 따라서 그의 연극은 내외의 주목을 받으며 의미 있는 연극으로 평가되었다. 말의 묘지에서 향체의 역할을 하는 연극의 가능성이 조심스럽게 접혀졌다.

반면 이운택은 오태석의 제주도 말 공연에 일정한 의의를 부여하면서도 불편한 심기를 드러냈다. 이운택과 필자는 오태석의 「앞산아」 리허설과 초연에 동석했었다. 그러면서 자연스럽게 오태석이 전면에 내세운 말에 대해 대화를 나누게 되었는데, 이운택은 입장은 완강했다. 연극의 언어는 기본적으로 소통이기 때문에, 죽은 제주도 말을 그대로 올리는 것에 자신은 찬성할 수 없다는 것이었다. 필자는 이운택의 견해를 존중하면서도 그것은 기호의 문제라는 생각을 했다.

이운택은 그 당시 차범석의 희곡을 대상으로 한 공연을 염두에 두고 있었다(작품 이름은 나중에 알게 되었는데, 「옥단어」였다). 자신은 그 희곡을 무대화할 때 전라도 말을 고집하지 않을 것이라고 포부를 밝히기도 했다. 그의 다짐은 거의 일 년이 지난 2003년 12월 중순에 와서야 실현되었는데, 그것은 전라도 말에 대한 집착이 거의 없는 공연으로 나타났다.

이운택은 사석에서 목포 지방의 말을 뉘앙스만 차용하고 억지로 따라하지 않았다고 말했다. 중요한 것은 소통이기 때문에 자연스럽게 들을 수 있도록 하는데에 치중했다고 말했다. 그러면서 준비하고 있던 「초혼(원제: 이어도로 간 비바리)」의 연출 계획을 털어놓았다. 자신은 죽은 말이 된 제주도 말을 살려내기보다는 현재 제주도민이 사용하는 언어(다분히 표준말화 된)를 사용할 것이며, 표준어를 쓰는 사람을 배치하여 의미가 다소 모호한 부분을 풀어주는 방식으로 공연할 것이라고.

나는 2003년 12월(22일 2시 30분) 밀양 연극촌에서 「초혼」의 시연을 보았다. 말을 이해하는 데에는 전혀 지장이 없을 정도였고, 이 점에 대한 이운택의 대답도 먼저와 같았다. 특히 이 공연에는 제주도 출신 무당 정공철의 조언이 상당히 작용했다. 정공철은 제주도에서 사용되는 실제 제주

말이 오태석이 사용한 말과는 다르다고 했으며, 따라서 어떤 의미에서는 편안하고 쉽게 이해되는 제주도 말이 진짜 제주도 말에 가깝다고 판단했다고 했다(남자 1역을 맡은 배우 문창주도 제주도 출신이었는데, 그는 옛날 제주도 말은 지금의 제주도 젊은이들에게도 낯설다고 토로한 바 있다).

오태석의 경우, 대본 집필에 결정적인 도움을 준 이는 배우이자 기획인 양윤정이었다. 그녀는 제주도 출신으로, 어떤 의미에서는 제주도에서도 잊혀지고 있는 고어와 사어를 잘 살려낸 또 하나의 작가인 셈이다. 오태석은 사라지는 말을 보존하는 역할을 연극이 담지하기를 바랐고, 그래서 양윤정과 같은 조력자가 필요했다. 반면 이운택은 연극이 관객과 무대의 보편적인 소통 아래 있어야 한다고 믿었기 때문에, 표준어에 가까운 제주도 말이 필요했다.

나는 두 사람이 드러낸 '언어 지향'이, 두 사람의 극작과 연출의 거대 윤곽과 방향을 보여준다고 생각한다. 오태석은 안정되는 것을 싫어하는 작가이다. 그는 잘 정돈된 연극을 거부하기 위해서 지금의 연극을 포기할 수 없다고 털어놓은 바 있다. 이것은 오태석의 연극이 기존의 연극적 질서에 대한 반발의 소산임을 알려준다. 그런 측면에서 오태석은 연극계의 야인이다.

반면 이운택은 대중성을 무시하지 않는 작가이다. 그는 항상 무대 위에서 관객과 소통하고, 그들을 감동시키고, 그들에게 연극을 가까이 할 수 있는 방법을 고안하는 작가이다(그는 스스로 대중지향 연극을 만드는 연출가임을 인정하기도 했다). 그래서 그는 신파극 「사랑에 속고 돈에 울고」도 얼마든지 훌륭한 작품일 수 있으며, 「옥단어」에서는 신극적인 요소 이외에도 신파극적 요소(옛 음악의 사용과, 대사와의 병행 처리)도 과감하게 도용할 수 있었다.

죽은 언어를 보존하고 그 가치를 무대에서 중요한 목적으로 펼쳐 놓으려는 오태석과, 언어는 언어적 가치 이전에 관객과의 소통 수단임을 전제 하면서 쉽고 자연스러운 언어의 사용을 앞세우는 이운택은 제주도 언어를 다루는 방식에서 서로 다른 궤도를 달리고 만다. 그래서 오태석의 연극은

알아듣기 어려운 연극이 되고, 이윤택의 연극은 제주도 말임을 거의 잇는 연극이 된다. 다시 그래서 오태석은 실험적인 측면이 강조될 수밖에 없고, 이윤택은 관객 지향적 측면이 두드러질 수밖에 없다. 언어를 다루는 차이는 두 사람의 지향이 어디를 향하고 있는가를 보여주는 하나의 효과적인 바로미터인 셈이다.

### 3. 구성

이윤택은 「초혼」을 재구성하면서 획기적인 시도를 감행했다고 밝힌 바 있다. 원래 장일홍의 「이에도로 간 비바리」는 현대극의 플롯이 진행되는 사이사이에 '요왕맞이굿'이 진행되는 장면이 삽입되는 구조로 되어 있었다. 이윤택은 이러한 구조가 곧 우리가 여태까지 고수해왔던 우리 연극의 한계였다고 강하게 비판했다. 자신뿐만 아니라, 전통지향적 극작과 연출을 시도했던 많은 작가들이 서구극적 플롯 속에, 아니 그 사이에 전통연희적 요소를 끼워넣는 것으로 의무를 다한 것으로 믿었다고 지적했다.

그러나 자신은 이러한 고정관념이 곧 우리극 양식의 발전을 저해하는 것임을 깨달았고, 「초혼」에서 그 한계를 넓히겠다고 포부를 밝혔다. 그러한 포부는 굿과 플롯의 동시 진행이라는 연극적 흐름을 보여주면서 어느 정도 증명되는 듯 했다. 객석에서 보았을 때, 무대의 오른쪽은 강씨네 집이다. 왼쪽은 굿이 열리는 제장이다. 연극이 시작되면 왼쪽에서는 초감제를 지내며 굿이 준비되고, 오른쪽에서는 일련의 플롯에 의해 사건이 발생하기 시작한다.

두 진영으로 나뉜 무대는 서로 경쟁하듯 고조되기도 하고 한쪽의 사건을 강조하기 위해서 다른 한쪽이 누그러지기도 하며 나름대로 조율되는 구성을 따른다. 주로 왼쪽은 오른쪽의 사건이 절정에 달하거나 중요한 대사를 위해 은은한 반주로 화답하고, 오른쪽의 등장인물들은 왼쪽의 굿판

에 들락거리며 두 개로 나뉜 공간을 하나로 엮기도 한다. 때로는 왼쪽의 굿판이 대담하게 무대 중앙을 넘어 오른쪽 영역으로 침범해 들어오며 배우들의 동선과 연기를 압박하기도 한다.

이러한 방식은 틀림없이 과거에 보지 못했던 공연 방식이다. 더구나 두 팀으로 나뉜 연극 무대는 배우들의 혼란이 가중되면서 연극적 상상불을 만들지 못할 위험이 있으며, 자칫하면 서로가 상대의 극적 템포를 해치는 폐해를 낳을 수도 있다. 그럼에도 '연희단거리패'의 배우들은 보기 좋게 이러한 위험과 폐해를 극복했다. 아직은 가야할 길이 멀지만 그들의 연기력은 혼란을 화합으로, 길항을 배려로 바꾸어 좋은 극적 템포와 상상불을 이룩하였다.

그러나 문제는 사라진 것이 아니다. 굿과 극의 동시 진행이라는 특이한 양식은 만들어졌지만, 이를 통해 연희적 요소가 과연 서구극의 플롯(이윤택의 표현)을 누르고 혹은 서구극의 플롯과 융화될 수 있는가 이다. 동시 진행이 내용적으로 플롯을 해체하거나 간섭하거나 혹은 화제를 제공하지 않는다면 이것은 신기한 하나의 시도에 불과하다 할 것이다.

장일홍의 「이어도로 간 비바리」는 종적인 맥락과 횡적인 단면을 동시에 가진 작품이다. 종적인 맥락은 강씨가와 필구 집안의 대립이다. 이웃한 두 집은 3대째 대립하고 있다. 독립투사·4·3항쟁자·환경주의자로 이어오는 강씨네 집안은, 일본순사 앞잡이·밀고자(어용 이장)으로 이어지는 이웃 필구의 집으로부터 화를 입고 있다. 다만 3대째의 강석중이, 할아버지나 아버지와는 전혀 다른 필구의 딸 미연을 사랑하고 있다.

횡적인 단면은 극중 현재 처한 상황이다. 이 작품은 역사적 아픔 못지 않게 제주도가 처한 현재적 고통을 다루고 있다. 양식장의 폐수로 바다가 오염되고, 골프장 건설로 자연이 훼손되고, 자본의 침투로 순박한 농민들의 심성이 변질되고 있다. 석중은 이를 막으려 하지만, 정부와 기업 그리고 이기주의자들은 이러한 노력을 비웃기라도 하듯 제주도를 마구 훼손시키고 있다.

역사와 현실의 문제는 굿과 말이라는 두 가지 화제와 결들여져 이 작

품에 총체적이고 다층적인 문제의식을 투여하고 있다. 그에 반해, 환경과 생태 의식은 상대적으로 흐지부지되는 측면이 있다. 시연에서는 이 점이 지적되었고, 이운택은 이러한 약점을 보완할 방법으로 성산포 앞 바다에서 건져 올리는 수증흔이 쓰레기와 함께 나타나는 라스트 씬을 제안했다. 이러한 제안은 상대적으로 간과된 생태회곡의 측면을 강화해 줄 것으로 믿어졌고, 실제 공연에서 그렇게 나타났다.

최근 이운택은 「오구」를 영화로 만들어 극장에 상영하였다. 흥행에는 실패한 것으로 알고 있지만, 그 시도는 참신했고 바람직했다. 영화 「오구」는 특별한 스토리는 없지만, 한 마을에서 일어난 아픈 과거를 굶으로 씻어낸다는 점에서 전통연희의 정서와 감각을 올곧게 투여한 한 편의 수작이었다. 이러한 작업을 거치면서 이운택은 영화적 편집 방법에 익숙해진 것 같다.

사실 굶과 극의 동시 진행도 영화적 수법으로 치면 일반적인 것이다. 더블 플롯을 넘어, 평행 구조(parallel action)는 영화가 시공간의 제약을 넘어 이야기를 흥미롭게 들려줄 수 있는 방식으로, 독자적이라고 할 수는 없어도 가장 유리한 위치를 점유한 형식 미학인 셈이다. 굶과 극의 진행은 이러한 평행 구조의 연극적 변형으로 보아도 무리가 없다(이 글은 이 점을 논증하려는 의도를 가지고 있지 않으나 다른 글을 통해 한국 연극 내에 스며든 평행 구조의 문제를 논의하면서 「초흔」의 시도를 재검토하겠다).

영화적 기법에 대한 침윤은 다른 방식으로 확인되기도 했다. 이운택은 4·3의 전말을 보여주는 장면을 영사 장면으로 처리했다. 서구의 영화가 처음 도입되던 시절에 ‘키노드라마(Kinodrama)’가 있었다. 연극적 무대 위에서 특정 장면을 미리 찍어둔 영화필름으로 대체하여 새로움을 선사하던 연극과 영화의 합성 장르가 그것이다. 마치 키노드라마를 참조한 듯 이운택은 강씨의 부친(강용수)이 한라산 빨치산의 장두를 잡으러 가는 대목을 영사필름으로 처리하여 신선함을 선사했다. 특히 그 영사필름은 기록 필름도 섞여 있어, 4·3의 참혹함을 알리는 객관적 증빙 자료 역할을 특

특히 수행했다.

정리하면 「초혼」은 현재적 시간에서 과거 기억으로의 여행인 동시에(시간의 역전), 과거의 문제와 현재의 문제(환경문제)가 동일 선상에 있음을 강조하는 구조로 되어 있다. 공간적 측면에서 보면 무대를 이분하여 굿과 극이 동시에 진행되는 다소 실험적인 면모를 보이고 있다. 실험성은 견제와 균형의 원리를 지키면서 첨예한 대립으로 발전하지는 못했지만, 여태까지 상상하기 어려웠던 시도를 보여주었다는 점에서 고무적이라고 해야겠다.

반면 오태석의 「앞산아 당겨라 오금아 밀어라」는 추보식 구성으로, 시간의 역전을 보이는 「초혼」과 다른 구조로 되어 있다. 연극의 시작은 해방을 맞이하는 성춘배와 맹구자 그리고 마을 사람들의 모습이다. 그리고 곧 침략자의 음흉함을 드러내는 토벌대의 모습이 보이고, 학살 장면이 이어진다. 4·3의 참혹함이 총소리와 쓰러지는 인물들과 이유도 묻지 못하는 황당함 속에서 내비추어진다. 피난가는 사람들, 그 사람들을 도와주는 사람들, 산에 피신했다는 이유로 불합리한 자백을 강요받는 사람들, 그리고 재판도 없이 긴 형기를 집행당하는 불쌍한 사람들의 모습이 드러난다. 그 모습 속에 맹구자와 성춘배의 만남과 헤어짐이 있다.

그러나 오태석은 이 부부의 운명을 사실적으로 그려내지 않는다. 가령 성춘배가 임경업 장군의 영을 만나 산으로 가야한다는 계시를 받는 장면, 성춘배를 장두 강우재로 만드는 방식과 당시 사람들의 대화 장면, 성춘배와 맹구자가 서로 바뀌어 수감자와 잠녀(여자)로 사는 장면에는 현실적으로 납득하기 어려운 비약이 있다. 나는 이 개연적이지 못한 사실에 대해 오태석과 이야기를 나눈 바 있다.

나는 사실적이지 못한 장면의 설정과 연결이 필연적으로 장면 전환에 대한 집착을 가져온다고 말했다(이 작품은 11월 1일 제주도에서 보았을 때보다 서울에서 보았을 때 더욱 정교화되었지만 그래서 더욱 복잡해지기도 했다). 장면과 장면을 연결하기 위해서 구체적이고 세부적인 설정이 늘어나고 그 늘어난 설정으로 인해 장면은 더욱 복잡해진다. 이러한 결함은



장면을 지나치게 많이 설정한 데에서 발생함으로 이야기의 초점을 간추리고 장면을 줄여야 한다는 것이 내 주장의 요점이었다.

반면 오태석은 개연적인 플롯을 따지는 것은 연극적 약속을 제대로 이행하지 않는 것이라고 말했고, 자신은 그러한 연극에 대해서는 그다지 큰 관심이 없다고 말했다. 또한 사회가 복잡하고 많은 문제점을 안고 있기 때문에, 연극은 복잡한 사회의 각종 면모를 담아야 한다고 주장했다. 그래서 장면의 연결에 다소 부담이 있다고 해도 많은 이야기를 담을 수 있는 장치를 고안하지 않을 수 없고, 많은 시공간을 필요로 하게 된다고 반박했다.

나는 오태석의 연극이 환유 구조로 이루어져 있다고 생각했다. 환유 구조란 인접한 사물이나 이미지로 인해 서로 다른 물상이나 생각이 연결되는 구조를 의미한다. 연극 「사추기」를 보면 옷에 대한 이야기를 하다가 조선조의 의복 논쟁으로 넘어가는 장면이 있다. 이것은 대표적인 환유 구조이다. 연극 「자전거」도 ‘자전거’라는 공통적 매개체와 ‘불’이라는 공통적 매개체를 통해 많은 에피소드들이 단단하게 결박된다. 이러한 구조는 최근 오태석 작품에도 적용된다. 따라서 장면의 전환은 이야기의 흐름을 따르게 마련이지만, 장면과 장면을 연결하는 ‘큐’는 환유적 사고의 산물인 것이다.

나는 오태석과의 대화를 통해 그가 우리에게 필요한 이유를 또 한번 깨닫게 되었다. 많은 관객들과 비평가들이 중심이 정확하고 압축된 플롯을 가지며 단아한 구조를 가진 작품을 높게 평가한다. 그러나 오태석은 이러한 평가의 밖에 서 있다. 그는 그러한 연극이 가진 무사안일과 안정성을 그리 신뢰하지 않는 눈치이다. 그는 극장 안, 무대 위의 가꾸어진 세상을 보기 보다는, 혼란과 허무와 부조리가 판치는 바깥 세상이 보다 연극에 가깝다고 믿고 있다.

그러다 보니 그의 연극은 과거의 시점에서 시작해서 계속 현재로 거슬러오른다. 그는 과거의 어떤 사건도 현재의 어떤 사건과 관련이 있을 때에만 가치가 있고 의미가 있어 보인다. 6·25가 끝나지 않은 것은 당시

참혹함으로 얻은 상처를 지금도 치유하지 못하고 있다는 판단 때문이다. 그는 여전히 남북의 대립 속에서 많은 문제들이 발생하고 있다. 마찬가지로 4·3도 다른 6·25이고 또 다른 현실의 혼란이다.

「앞산아」는 어느 순간 시간적인 좌표를 잃어버리는 연극이 된다. 8·15 해방, 무자년(4·3사건), 6·25전쟁, 군사정권 식으로 시대적 가늠선을 그어가다가 해녀 파크와 죄수 방목이 제안되는 시점에는 그 가늠선이 몽개져 버린다. 오태석도 그 시간대는 어디여도 좋다고 말했다. 그것은 곧 그 시간 좌표가 현실이라는 점이다. 우리는 지역 발전과 역사 청산이라는 두 가지 문제로 고민해야 하며, 언어 보존과 민족 화합이라는 두 가지 명제를 실천해야 한다는 것이다. 아니, 아직도 우리에게서 네 가지 화두에 대해 어떠한 대답도 물음도 제대로 행해지지 않고 있다는 질책이다.

이운택은 공간적 이분법을 통해 두 개의 화두를 무대 위에 올렸다. 나는 이운택을 '공간을 잘 쓰는 연출가'로 칭찬 적이 있는데, 이러한 평가는 이 공연에서 획기적인 시도로 빛을 발했다. 12월 29일 수원 경기도 문화회관에서 있었던 공연은 무대의 사정이 좋지 않았음에도 불구하고 이러한 시도가 돋보이는 자리였다. 그러나 앞에서 말한 대로, 우리는 이러한 공간 활용이 과연 굿과 플롯, 전통지향과 서구지향, 과거와 관습 사이에서 어떤 반향과 파장을 불러와야 하는지 깊게 생각해야 한다. 아니, 이운택이 생각하도록 종용해야 한다. 기교는 절망적인 반복만 낳을지도 모른다.

오태석은 안정을 포기하고 단아함을 거부하고 많은 장면과 복잡한 이야기 속으로 「앞산아」를 밀어 넣었다. 2002년 공연과 2003년 공연의 가장 커다란 차이는 오라리 방화 사건이 지나가는 소재가 아니라, 그 피해자에 의한 극적 인물이 창출되도록 하는 계기로 작동한 점이다. 부모를 잃은 딸이 성장해서 복수를 꿈꾸는 플롯은 그 자체로 또 많은 무리수를 만들었다. 그러나 그러한 무리수가 인간의 심성에 대한 또 하나의 탐색이 될 수 있음을 오태석은 알려주었다. 그것은 오태석이 밀고 나간 실험이 보다 넓은 개간지를 앞으로 남겨두고 있음을 또한 알려준다.

이윤택은 세련되고 오태석은 투박하다. 이윤택은 철저히 계산하고 오태석은 과감하게 저지른다. 그러나 두 사람은 공간과 시간과 그 위에 펼쳐지는 플롯의 한계를 어떻게든 극복하려고 한다는 점에서 동일하다. 그것은 우리 연극이 아닌 서구 연극이 가져오는 불편함과 어색함을 어떻게 해서든 해소하려는 그들의 기질과 믿음과 연출관에서 잉태된 듯 하다. 그런 점에서 둘은 분명 사제간임에 틀림없다.

#### 4. 굿

두 사람은 공히 전통연회를 서구적 연극 속에 포함시키려는 극작술과 연출적 목표를 지니고 활동하고 있다. 우리나라 연회 양식의 수용과 개발이라는 측면에서 두 사람의 공로는 무시할 수 없으며, 현재로서는 가장 선두에 서서 이러한 작업을 수행하는 연출가라고 할 수 있다.

4·3을 소재로 한 작품에서도 이러한 흔적은 드러나고 있다. 먼저 이윤택의 경우를 보자. 이윤택의 공연 「초혼」은 장일홍의 「이어도로 간 비바리」의 윤곽을 따르고 있다. 「이어도로 간 비바리」는 역사적, 현실적 반성을 이끌어내는 장치로 굿을 활용한다는 점에서 높은 점수를 주고 싶다. 장일홍의 많은 작품에서 굿이 언급되고 실현되었지만, 이 작품처럼 짜임새 있게 그리고 의미 있게 활용된 경우는 보지 못했다. 먼저 한 장면으로 지나가는 굿이 아니어서, 굿에 대한 생각을 항상 염두에 둘 수 있다. 이야기의 진행과 평행하게 흐르는 굿의 과정을 보면서, 그 굿의 의미를 작품의 플롯과 연관시키게 된다. 그러면서 현세의 어지러워진 질서를 바로잡고, 안녕과 축복을 가져와야 한다.

굿의 요체는 ‘해원’이다. 죽은 자, 억울한 자, 축복 받기를 원하는 자, 세상의 평화와 안녕을 갈구하는 자들은 어떤 방법으로든 세상과 화해해야 한다. 죽은 자의 원혼을 달래야 하기도 하고, 억울한 자를 납득시켜야 하

기도 하며, 축복의 대가로 상대(신)의 억울함을 풀어주거나 무언가 성의를 보여야 하기도 한다.

「이어도로 간 비바리」의 곳은 표면적으로는 4·3의 희생자를 추모하기 위한 것이지만(그것도 성산포 앞 바다에 수장된), 그러나 그 곳은 과거와 현재의 문제, 제주도와 서울의 문제, 현실과 내면의 문제를 총괄하는 어떤 문제를 풀기 위한 곳이다. 그 의미를 축소한다고 해도, 그 심각성을 인지시키기 위한 곳이다. 아직도 끝나지 않고 어떤 의미에서는 재현될 가능성이 있는 우리네 삶의 총체적 문제에 대한 접근로이다.

그 접근로는 화해의 무드로 마무리되는가 싶었다. 그러나 그 안에서도 하나의 어그러짐은 있다. 순임은 선한 자가 선한 결말을, 악한 자가 악한 결말(재벌은 부도가 나고 최씨 가는 망한다)을 맞이하는 결말에서 유일하게 어긋나는 '시적 정의(poetic justice)'를 보인다. 그녀는 억울하게 잃은 손과 몸과 마음의 상처를 치유하지 못하고 생을 달리한다.

여기서 곳은 그녀의 억울한 목소리를 옮겨주기 위한 재생 장치가 된다. 장일홍은 이야기 속에 이야기를 들려주는 방식으로 극중극을 많이 썼고, 그 결집체로 이 작품에서 과거 회상을 사용한 바 있다. 다시 순임의 이야기를 끌어오는 방식이 필요해지는데, 그것이 곳이다. 신들린 자의 전언을 통해, 빙의 상태에서 전해지는 순임의 유언은, 그래서 달라 보이고 이채롭고 충격적이다. 그 안에서 순임이는 인간들에게 배척받고 성의 노예가 되어 인생을 자포자기해야 했던 불쌍한 여인이다. 장일홍이 묘사한 어떠한 섹스 장면보다도, 담담한 그녀의 말은 현실의 아픔과 의미의 긴 파장을 견지하고 있다.

열악한 환경에서 죽어 가는 것이 꽃과 풀만이 아니며, 우리가 지켜야 할 것이 자연 환경만이 아님을 알게 해준다. 우리에게 환경을 지키는 일은 역사를 지키는 일이며, 노동 환경과 인간의 내면을 지키는 일임을 알려준다. 무엇보다 무작정 낙관적으로 해결될 수 있는 문제가 아니라, 끊임 없이 경계하고 노력해야 하는 일임을 알려준다. 그 때서야 이 땅의 아름다운 여인들이 풍요로운 미래를 설계할 수 있으며 이 땅의 당당한 젊은이

들이 불의와 싸우는 일 말고 보다 생산적인 일에 매진할 수 있을 것이다. 이어도라는 환상의 섬을 찾아 이 땅을 떠나는 아픔도 사라질 것이다.

이윤택이 굿과 극의 연관성을 더욱 강조해서 동시적 진행(평행 구조)에 입각해서 공연을 만들었다는 사실은 앞에서 말한 바 있다. 이것은 일단 외형적 변형이다. 그러면서 내적인 변형도 가하고 있다. 이윤택은 순임의 낫이 오르고 난 이후에, 성산포 앞 바다에 수장된 영혼들을 단체로 불러 올린다. 재미있는 것은 그들의 차림이다.

그들은 더러운 옷을 입고 그 옷에 쓰레기를 달고 있다. 병, 콘돔, 일회용품, 포장지, 플라스틱 용기 등 우리 주변에 널려 있는 물품들이 딸려 올라온다.<sup>1)</sup> 그것들은 극적 상황으로 유추할 때 성산포 앞 바다에 수장된 것이다. 그 수장품은 과거의 수장품인 인간의 영혼과 함께 제주도를 병들게 하는 것들이다. 과거의 인간 수장이 우리의 마음을 병들게 하고 집단 내부의 씻을 수 없는 앙금을 남게 했다면, 현재의 쓰레기는 우리의 환경을 파괴하고 미래의 후손이 살 공간을 축소시키고 있다.

이윤택은 이러한 영혼들의 옷차림을 무대에 올려 그들을 정화시킨다. 덩지덩지 붙은 쓰레기를 떼어주고 흰옷으로 깨끗하게 갈아입힌다. 그들은 흰옷을 입고 새로운 영혼으로 태어나 무대 위에서, 객석에서 관객들과 동시대의 사람들과 함께 어우러지도록 하고 있다.

오태석의 「앞산아」 경우, ‘굿’을 직접 삽입하지는 않았다. 적어도 표면적으로는 이 작품에서 굿을 행하거나 극 구조를 극의 유형에 맞추지는 않고 있다는 뜻이다. 그러나 굿의 정신은 이 작품에 깊게 각인되어 있다. 「앞산아」의 경우, 매우 여러 차례 바뀌었다. 오태석은 자신의 작품을 가만 두지 않은 성품이다. 그는 끊임없이 어루만져 새는 곳을 막고 어긋난 곳을 바

1) 장일홍 작, 이윤택 연출의 「초혼」(원제 「이어도로 간 비바리」)은 2004년에 재공연되었다. 10월에는 국립극장 하늘극장에서, 12월(1,2,4,5일)에는 제주도에서 공연되었다. 2004년 공연에서 원혼들이 쓰레기를 매달고 올라오는 설정은 제거되었다. 원혼들은 해골을 상징하는 옷을 안에 입고 그 위에 죽을 당시의 옷차림을 하고 있었다. 그 옷들은 더럽고 어둡고 비루하게 보였다. 이러한 옷을 벗어버리는 설정은 같지만, 그들에게서 생태학적 상상력을 유발시키는 설정은 제거되었다고 판단된다.

로잡고 약한 곳을 두텁게 한다. 그러다 보니 플롯은 계속 바뀌고 어떤 경우에는 장면의 출몰이 빈번해서 제대로 연결시키지 못하기도 한다.

그러나 이러한 플롯의 변화도 결말을 변화시키지 못했다. 이 작품의 결말은, 4·3항쟁의 피해자와 가해자(정부), 지역 개발을 둘러싼 죄수측과 잠녀측, 각 집단의 리더로서의 역할을 다해야 하는 성춘배와 맹구자, 그리고 후에 추가된 성춘배 일가와 오라리 방화 사건 피해자 가족의 갈등이 상징적으로 해소되는 것에 있다. 그들은 분할되고 다투던 마음을 모아, 때로는 팔도의 불을 모아, 디딤불미로 무언가를 만들어낸다.

처음에는 만들어내는 것이 농기구였다. 철을 녹여 전쟁의 무기가 아닌, 생산의 도구를 만든다는 극적 이유 때문이었다. 그러나 그 농기구는 '백조일손비'로 변한다. 한데 엉켜 매장된 시체를 제대로 분리할 수 없어, 마치 백 명의 서로 다른 집안의 묘를 합장한 것 같다고 해서 붙인 이름이다. 백 명의 조상 밑에 태어난 한 명이나 다름없는 후손이라는 이 조어는, 뼈아픈 과거를 담고 있으면서도 이에 대한 극복을 또한 담고 있다. 백가(百家)의 후손이 마치 한 집안처럼 지낸다는 뜻으로도 해석될 수 있기 때문이다. 이것은 화해 지향적이고 미래 지향적인 의미이다.

지역 이기주의와 개인주의가 날로 확산일로에 있는 오늘날의 현실에서 꼭 돌아보아야 할 사항이 아닐 수 없다. 이것이 굷의 정신이다. 굷은 산 자들이 죽은 자를 보내기 위해서, 산 자들이 다른 산 자를 위해서, 산 자들이 자신들을 위해서 한다. 어떤 목적이든 어지러워진 질서를 회복하고, 묵은 것을 새것으로 대체하고, 세상의 평화와 마음의 안녕을 기원한다. 제화초복이기 때문에 모두에게 이로운 것만 바라야 한다.

백조일손비를 만든다는 발상은 우리의 마음을 합하여 작금의 문제를 해결해야 하며 과거의 아픔을 씻어야 한다는 오태석의 상징적인 일갈이다. 디딤불미는 여러 사람이 협동해야 움직이는 거대한 풀무이다. 그 풀무를 가동한다는 것 자체가 합심협력의 시작이라고 할 수 있다. 굷이 한 판의 놀이로 마을 사람들을, 큰 경우에는 전국민적 합의를 끌어낼 수 있는 것처럼, 디딤불미는 맘 흘려 일하는 자의 협동과 조화를 필요로 한다. 「앞

산아」에서 표면적으로 드러나는 '굿'은 없지만, 오태석은 화해와 해원의 요체를 극 구조, 특히 결말에 포진시킴으로써 이 작품의 전통 지향적 자세를 분명하게 하고 있다.

오태석과 이운택은 굿에 관심을 갖고 있고, 그 굿의 요체를 극 속에 포함시키려 하고, 아니 굿으로 극을 재구성하려 하고, 굿의 정신으로 세상의 문제를 치유하려 한다. 그러다 보니 조화와 긍정의 기능이 강한 편이다. 「앞산아」의 결말과 「초혼」의 결말을 보면, 이러한 화해와 해원의 모습이 두드러지게 부각되고 있다. 장일홍의 원작 「이어도로 간 비바리」는 순임의 한 맺힌 목소리로 긍정 일변도의 결말에 큰 파문을 던졌다. 물론 이운택의 「초혼」에서도 이러한 장면은 설정된다. 그러나 이운택은 그 다음에 성산포 앞 바다에서 건져 올린 영혼과 그들의 환골탈태를 배치함으로써, 이러한 부정의 결말을 희석시켰다. 이 점은 이운택이 굿의 정신을 긍정의 정신으로 보고 있음을 뜻한다.

나는 오태석과 이운택의 굿이 긍정 일변도로 흐르는 것에 반대한다. 굿은 산 자와 죽은 자의 대화임에 틀림없고 그렇기 때문에 조화로운 것을 요구하지만, 동시에 산 자와 죽은 자의 투쟁임도 알아야 한다. 산 자들은 죽은 자를 자신의 영역에서 멀리 떨어뜨릴 수 있기를 바라면서(어떤 의미에서는 추방하면서) 죽은 자를 위로했다. 죽은 자들의 목소리를 듣고 그들을 존중하는 것은 이러한 현세적 욕망 때문이기도 하다. 그렇다면 산 자들의 태도 저변에는 강력한 투쟁정신도 엿보인다.

나는 굿이 산 자들의 투쟁정신을 보여줄 수 있어야 한다고 생각한다. 굿은 산 자들이 살기 위해서 이겨내야 할 모든 것들에 대한 정보이고, 대비책이고, 또 보이지 않는 전투여야 한다. 더 잘 살기 위해서 굿을 우리에게 각성의 의미를 던져야 한다. 그러한 측면에서 장일홍의 선택은 독특한 측면이 있다. 그리고 오태석과 이운택도 시각의 전환이 요구된다고 할 수 있다. 가령 오태석의 「로미오와 줄리엣」에서 엿보인 두 가문의 패망 장면은, 비록 굿은 아니지만 서양 축제의 마지막이 비극적 파산일 수도 있음을 상기시켰다. 이것은 오래 기억에 남는 장면이었다. 왜냐하면 산 자들의

투쟁이 어떠한지, 또 어떠한지 알려주었기 때문이다.

## 5. 비교와 참조

두 사람은 라이벌이다. 두 사람과 각각 대화를 하면서, 느낀 점은 서로가 서로를 의식하고 있다는 점이다. 어쩌면 오태석 연극제에서 두 사람이 「비닐하우스」를 두고 설전을 벌이고 제 각각의 주장을 편 것도 상대가 오태석이고 또 이운택이었기 때문일 수도 있다.

두 작품의 제작 과정을 관찰하면서 나는 생각했다. 그러면 누가 더 유리한가. 오태석은 자신이 쓰고 자신이 연출했으니 마음의 부담이 없어 홀가분했을 것이다. 이운택은 비록 자신이 쓰지 않았지만, 그의 연출 능력은 자신의 작품을 연출할 때보다 남의 작품을 다듬고 보완할 때 더욱 큰 빛을 발했으니 반드시 불리했다고 볼 수 없다. 가령 이강백 연극제에서 보여준 「느낌, 극락같은」 작품을 보면 이운택이 남의 작품을 얼마나 잘 다듬어내는지 보여준 대표적 사건이었다.

오태석이 먼저 시작했고 이운택이 그것을 보고 난 이후에 자신의 작품을 준비했으니 참고할 바가 많았을 것이다. 그러나 그러면서 마음의 부담도 증가했을 것이다. 이운택은 나와 만나 「초혼」에 대한 이야기를 할 때마다, 오태석의 예를 들곤 했다. 본인은 오태석과 다르게 만들거라고, 주문이라도 외듯이 되뇌이곤 했다. 그의 유리한 점이 불리한 점으로 상쇄되는 순간이다.

오태석은 이운택의 「옥단어」를 보지 않았다. 오태석은 경상도 말로 「심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가」를 준비하고 있었지만, 전라도 말을 기본으로 한 「옥단어」에 대해서 애써 무심한 척 했다. 이것도 어떤 의미에서는 상대에 대한 의식일 수 있었다. 오태석도 이운택이라는 걸출한 연출가를 옆두에 두지 않을 수 없었다고 할 수 있겠다.



4·3이라는 역사적 사건과 제주도 말과 환경 문제는 두 사람을 다시 만나게 했다. 오태석은 우리나라에서 환경 문제에 대해 가장 많은 관심을 가진 작가이다. 비록 「앞산아」에서는 그 문제가 차치되었지만, 이 점은 분명하다. 이운택은 라스트 신을 결정하는 자리에서, 내가 말한 '생태희곡'의 가능성을 제고시키는 방향으로 라스트 신을 정리하겠다는 말을 남기면서 이 문제가 상당히 중요한 문제임을 인식하는 듯한 포즈를 취했다.

두 사제가 연극계를 떠받치는 라이벌이 되고 공통의 관심사로 만나서 순간은 나에게 흥미로운 관찰거리였다. 두 사람은 보이지 않는 전쟁을 치루고 있으며, 그 전쟁으로 인해 한국 연극은 한 걸음 더 나아갈 수 있었다. 말의 보존과 말의 소통, 국의 내면화와 국의 전면화, 환경 문제의 소멸과 재생, 시공간의 복잡한 나열과 시공간의 이분적 병렬은 두 사람의 취향과 연극적 믿음과 연출관을 드러내고 비교하게 만드는 중요한 재료들이었다.

오태석의 연극은 뚝배기 절그릇 같다. 그의 연극은 거칠고 소박하다. 이운택의 연극은 단아한 자기 같다. 그의 연극은 세련되고 정리되어 있다. 그래서 오태석의 연극은 야생의 사고와 야인 정신으로 충만해 있고, 이운택의 연극은 세심한 디자인과 절제 정신으로 넘쳐나고 있다. 나는 두 사람의 연극적 개성을 존중하고 그 개성이 두 사람을 오늘날의 대표적 연출가로 만들었다고 믿고 있다.

그러나 두 사람에게 당부하고 싶은 바도 있다. 나는 오태석에게 장면을 정리하고 하고 싶은 이야기를 줄여야 한다고 말한 바 있다. 너무 길고 복잡한 이야기는 관객들의 인식 범위를 벗어나고 관극의 흥미를 가져올 수 있다고 말했다. 비록 오태석은 이 말에 전면 수긍하지는 않았지만, 자신의 연극이 어디쯤에 있는지 돌아보는 계기가 되었다고 인정한 바 있다.

가령 6·25전쟁을 전면에 다룬 연극들을 보면, 우리는 오태석의 장면수의 변화를 볼 수 있다. 「산수유」는 4개의 장면으로 되어 있고, 「운상각」은 시공간의 변화가 자제되고 있다. 한 마을과 한 가족의 이야기를 통해 전쟁의 아픔을 이야기하고 있다. 그러나 그 연속선상에 있는 「앞산아」의

경우 시공간은 심하게 증대되고 이야기는 불필요하게 비틀리고 있다는 것이 내 판단이다. 이것은 「잃어버린 강」이나 「기생비생춘향전」 등과 같은 작품에서 후반부의 이야기를 관객들이 따라가지 못하게 만드는 중요한 이유가 되기도 했다.

한편 이운택에게는 대중에 대한 배려를 조금 줄여달라고 말하고 싶다. 나는 학생들과 관객을 할 때는 이운택의 작품을 즐겨 선택한다. 그의 작품은 역동적이고 정돈되어 있어, 보는 사람이 대단히 편하다. 연극을 처음 접하는 초보자들에게는 연극에 대한 환상과 즐거움을 안겨줄 수 있다. 그리고 연희단거리패의 연기력은 텔레비전 드라마나 영화에 익숙한 이들에게 잘 부합되는 측면을 지니고 있다.

그러나 이러한 쉽고 편안함이 때로는 현실의 조건에 안착하려는 기미를 가져올 수도 있다. 길고 복잡한 연극을 만들라는 이야기는 아니다. 현실의 문제를 보다 깊게 탐구하기를 바란다는 말이다. 이운택 연극의 요체는 '난세와 그 치유'이다. 이운택은 세상을 난세로, 그래서 연극 속의 세상을 어지러운 활란의 시기로 간주하는 특성이 있다. 그런데 때로는 그 믿음으로 많은 면죄부를 사려는 듯 하다. 「옥단어」와 같은 작품에서는 이러한 면죄부를 사려는 기미마저 사라졌다. 나는 이운택이 보다 깊게 현실의 문제를 수용하는 연극으로 거듭나기를 바라고 있다.

이렇게 말해 놓고 보니, 오태석에게는 이운택을 참조하라고 말하고 있고, 이운택에게는 오태석을 닮으라고 말한 것 같다. 어떤 의미에서는 그러한 측면도 있다. 그러나 더 중요한 것은 자신의 작업 속에서 드러나는 허점을 자신의 방법으로 치유하기보다는 그 옆의 것을 보고 비교해 보라는 제안이다. 오태석의 연극이 조금 정리되고, 이운택의 연극이 조금 거칠어지면, 어떨까 하는 미련한(?) 조언인 셈이다.