2025 지역대표 예술단체

2025 지역대표 예술단체 지원

지역공연 비평 지원사업 비평결과집

연극·뮤지컬

문화체육관광부

Korea Arts Management Service 예술경영지원센터

2025 지역대표 예술단체 지원

지역공연 비평 지원사업

비평결과집

연극·뮤지컬

목차 Contents

사업 소개

사업 목적/사업 추진개요/비평지원 대상 공연 목록 2

작품 비평

거제도
이은경 8

거제도
최영주 14

단종, 1698
김소은 20

단종, 1698
이화원 28

더 레시피
권옥희 34

독립의 꽃 옥파 이종일
김향 42

독립의 꽃 옥파 이종일
오판진 48

두린왕자를 찾아줍서
김상옥 54

두린왕자를 찾아줍서
이은경 60

등
김상옥 66

만리향
김선욱 72

만리향
이인순 78

성웅
이우정 86

성웅
이주영(공연과이론을위한모임) 92

소
이주영(한국연극평론가협회) 98

소
장기영 104

수무바다 흰고무래
이은경 110

수무바다 흰고무래
최영주 116

심청뎐
김일송 122

울어라 열풍아
백로라 130

어쩌다보니
김유빈 136

어쩌다보니
백로라 142

윤동주, 달을 쏘다.
김선욱 148

윤동주, 달을 쏘다.
엄현희 154

천 개의 파랑
김미희 160

천 개의 파랑
박병성 166

천 개의 파랑
이화원 172

카츄샤는 흘러간다
엄현희 178

카츄샤는 흘러간다
이우정 184

카츄샤는 흘러간다
이주영(한국연극평론가협회) 190

탄성
김기란 196

탄성
장기영 202

프랑크 앤 슈타인
김일송 208

프랑크 앤 슈타인
장기영 214

한왕, 바람... 노래가 되다!
양미지 220

한왕, 바람... 노래가 되다!
이우정 224

심화 비평

거제도
심재민 234

단종, 1698
엄현희 250

더 레시피
차성환 272

성웅
김건표 290

수무바다 흰고무래
김건표 304

의기 논개
심재민 322

어쩌다보니
김건표 336

만리향
차성환 352

윤동주, 달을 쏘다.
오판진 370

전우치
양미지 394

심청뎐
김미희 400

심청뎐
김소연 418

프랑크 앤 슈타인
김기란 426

한왕, 바람... 노래가 되다!
차성환 434

리:바운드 비평

0.75 청년시대
남지수 452

0.75 청년시대
박병성 458

0.75 청년시대
이유라 464

낭땡이로 확 쳐불구정 허다
배선애 470

낭땡이로 확 쳐불구정 허다
심재민 476

낭땡이로 확 쳐불구정 허다
유윤종 482

망고나무 만세 & 고등학생 일상 :
해외신작낭독극페스티벌 대만편
장기영 488

비욘드 아리랑
박다솔 494

비욘드 아리랑
박성원 500

비욘드 아리랑
전지니 506

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

연극·뮤지컬

사업 소개

사업 목적

- 지역 간 공연예술분야의 격차 완화, 지역 예술인의 기회 확대 등 공연예술 생태계의 균형적 발전
- 상대적으로 소외되어 온 지역공연의 의의와 예술적 가치를 조명하고 우수한 예술단체의 활동 영역을 해외로 확장할 수 있는 기틀을 마련

사업 추진개요

- **사업명**
  2025 지역대표 예술단체 지원
  지역공연 비평 지원사업
- **사업기간**
  25.06. ~ 25.12.
- **사업대상**
  2025년 선정 지역대표 예술단체 및
  국립예술단체의 지역 전막공연
  총 41개 단체 / 76개 공연
- **주요내용**
  2025 지역대표 예술단체 지원사업 선정단체
  및 국립예술단체 비평 지원
- **지원장르**
  예술 분야 4개 장르
  (무용, 연극·뮤지컬, 음악·오페라, 전통예술)

비평지원 대상 공연 목록

장르	연번	단체유형	지역	단체명	작품명
무용	1	지역	인천광역시	아트커뮤니티아비투스	• 보이첵
	2	지역	인천광역시	아트커뮤니티아비투스	• 뷰티풀시티 인천 '세컨드왈츠'
	3	지역	인천광역시	아트커뮤니티아비투스	• (리:바운드) 보이첵
	4	지역	전남 나주시	비상무용단	• 청명
	5	지역	전북 남원시	김화숙&현대무용단 사포	• 다시 간이역에서
	6	지역	부산광역시	부산오페라하우스발레단	• Shining Wave
	7	국립	-	국립발레단	• 지젤
	8	국립	-	국립현대무용단	• 내가 물에서 본 것
연극·뮤지컬	9	지역	강원 영월군	영월에이치제이	• 단종, 1698
	10	지역	강원 정선군	극단 산	• 소
	11	지역	강원 정선군	극단 산	• 탄성
	12	지역	강원 정선군	극단 산	• (리:바운드) 비욘드 아리랑
	13	지역	경남 거제시	극단 예도	• 거제도
	14	지역	경남 거제시	극단 예도	• 어쩌다보니
	15	지역	경남 거제시	극단 예도	• (리:바운드) 0.75 청년시대
	16	지역	경남 진주시	극단 현장	• 의기 논개
	17	지역	경남 진주시	극단 현장	• 수무바다 흰고무래
	18	지역	경북 안동시	안동시립공연단	• 더 레시피
	19	지역	전북 익산시	작은 소리와 동작	• 한왕, 바람... 노래가 되다!
	20	지역	제주특별자치도	예술공간 오이	• 두린왕자를 찾아줍서
	21	지역	제주특별자치도	예술공간 오이	• 등

장르	연번	단체유형	지역	단체명	작품명
연극·뮤지컬	22	지역	제주특별자치도	예술공간 오이	• (리:바운드) 낭땡이로 확 쳐불구정 허다
	23	지역	충남 아산시	아산충무예술단	• 성웅
	24	지역	충남 태안군	웅진문화회	• 독립의 꽃 옥파 이종일
	25	지역	충북 청주시	극단 청사	• 울어라 열풍아
	26	지역	충북 청주시	극단 청사	• 만리향
	27	지역	충북 청주시	극단 청사	• 카츄샤는 흘러간다
	28	지역	충청북도	충북도립극단	• 심청뎐
	29	지역	충청북도	충북도립극단	• (리:바운드) 망고나무 만세 & 고등학생 일상: 해외신작낭독극페스티벌 대만편
	30	국립	-	국립극단	• 프랑크 앤 슈타인
	31	국립	-	서울예술단	• 천개의 파랑
	32	국립	-	서울예술단	• 윤동주, 달을 쏘다.
	33	국립	-	서울예술단	• 전우치
음악·오페라	34	지역	경기 군포시	군포프라임필하모닉오케스트라	• 시민합창대축제
	35	지역	경기 군포시	군포프라임필하모닉오케스트라	• 쿨 썸머 클래식
	36	지역	경기 군포시	군포프라임필하모닉오케스트라	• 가을음악회 : 브람스를 좋아하세요?
	37	지역	경기 군포시	군포프라임필하모닉오케스트라	• (리:바운드) 헤르만헤세의 음악세계
	38	지역	경남 거제시	거제필하모닉오케스트라	• 제8회 정기연주회
	39	지역	경남 거제시	거제필하모닉오케스트라	• 제9회 정기연주회
	40	지역	대구광역시	영남오페라단	• 카르멘
	41	지역	대전광역시	대전아트콰이어	• 비상, 새로운 시작
	42	지역	대전광역시	대전아트콰이어	• 샐러리맨칸타타
	43	지역	전남 여수시	여수심포니오케스트라	• 침묵 1948
	44	지역	제주특별자치도	제주오페라연구소	• 해녀, 수덕
	45	지역	제주특별자치도	제주오페라연구소	• (리:바운드) 해녀, 수덕
	46	지역	충북 청주시	알리오페라단	• 혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비
	47	지역	충북 청주시	알리오페라단	• 놀부와 흥부
	48	지역	충북 청주시	알리오페라단	• (리:바운드) 혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비
	49	지역	광주광역시	광주여성필하모닉 오케스트라	• 영감의 재해석
	50	국립	-	국립오페라단	• 박쥐
	51	국립	-	국립오페라단	• 죽음의 도시
	52	국립	-	국립심포니오케스트라	• YOUNG&CLASSIC
	53	국립	-	국립합창단	• 모차르트 레퀴엠
전통예술	54	지역	강원 강릉시	한소리전통예술단	• 나도, 밤나무!
	55	지역	강원 강릉시	한소리전통예술단	• (리:바운드) 나도, 밤나무!
	56	지역	경기 과천시	과천시전통예술단	• 삼설기
	57	지역	경기 포천시	아트밸리 가노예술단	• 우리를 살게 한 소리, 가노
	58	지역	경기 포천시	아트밸리 가노예술단	• (리:바운드) 우리를 살게 한 소리, 가노
	59	지역	경남 밀양시	밀양아리랑예술단	• 날 좀 보소
	60	지역	경남 밀양시	밀양아리랑예술단	• 독립군 아리랑
	61	지역	경남 밀양시	밀양아리랑예술단	• 사명당 아리랑
	62	지역	경북 영주시	한문화아트비전	• 마당놀이 죽계선비뎐
	63	지역	경북 영주시	한문화아트비전	• (리:바운드) 마당놀이 죽계선비뎐
	64	지역	광주광역시	전통연희놀이연구소	• 발光불개
	65	지역	광주광역시	전통연희놀이연구소	• 개똥이와 무등산 호랑이
	66	지역	광주광역시	전통연희놀이연구소	• 팥죽할멈과 호랑이
	67	지역	광주광역시	전통연희놀이연구소	• (리:바운드) 개똥이와 무등산 호랑이
	68	지역	인천광역시	전통연희단 잔치마당	• 1883 仁川 그리고 기산 김준근
	69	지역	인천광역시	전통연희단 잔치마당	• 동동마을을 구해주세요
	70	지역	인천광역시	전통연희단 잔치마당	• (리:바운드) 금다래꿍
	71	지역	전남 해남군	풍물굿패 해원	• 유일무이
	72	지역	전남 해남군	풍물굿패 해원	• 잽이들의 노래
	73	지역	전남 해남군	풍물굿패 해원	• 초혼제
	74	지역	충남 서천군	전통예술단 혼	• 행복을 전해주는 소리 花
	75	국립	-	국립민속국악원	• 무장애 창극 지지지
	76	국립	-	국립정동극장	• 서편제

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

연극·뮤지컬

작품 비평

2025 지역대표 예술단체 지원

거제도

작품 비평문

비평가 성명

이은경

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 예도

공연명

거제도

공연일시

2025년 9월 23일 19시 30분

공연장소

거제문화예술회관 대극장

거제 포로수용소 소재로 민중의 강한 생명력을 노래한 뮤지컬

이은경

극단 예도의 뮤지컬 〈거제도〉(손영목 원작/ 이삼우 각색·연출, 2025.09.23.~24., 거제문화예술회관 대극장)는 거제포로수용소를 소재로 거제도의 비극적 역사를 현재로 소환한 작품이다. 1951년 한국전쟁 당시 거제도에 생긴 포로수용소와 그 시대를 살았던 거제도의 토착민, 피난민, 전쟁포로, 미군 등 다양한 인물들의 삶과 역사가 옥치조 일가를 중심으로 전개된다. 이 작품은 원래 정극으로 창작되어 전국연극제(2009년) 금상, 연출상, 연기상 등을 수상한 단체의 대표 레퍼토리로 이번에 뮤지컬 형식으로 재창작되었다. 전쟁으로 인한 민중의 비극을 그리기에 작품 전체에 반전의식이 깔려있고, 옥치조 일가를 통해 민중의 질긴 생명력과 공동체의 중요성을 강조한다. 세계적으로 국지전이 끊이질 않고, 공동체 의식이 와해하는 동시대에 70여 년 전 실존했던 역사를 탐색하는 것은 여전히 시의성이 충분하다.

부조리한 현실에 굴복하지 않는 민중의 힘과 공동체의 중요성 강조

이 작품은 김수영의 시 〈풀〉을 떠오르게 한다. 시인이 "풀이 눕는다/ 바람보다도 더 빨리 눕는다/ 바람보다도 더 빨리 울고/ 바람보다 먼저 일어난다"[1]고 민중의 끈질긴 생명력을 풀에 비유해서 노래했듯이 뮤지컬 〈거제도〉에서는 옥치조가 풀의 상징성을 대표한다. 한국전쟁의 와중에 미군정의 포로수용소 설립지로 거제도가 지정되면서 거제도민은 느닷없이 땅과 집을 빼앗기고 수용소나 낯선 지역으로 이주해야

1) 김수영, 『거대한 뿌리』, 민음사(1977).

했다. 이 시공간을 배경으로 참혹한 현실 속에서 해체되어 가는 옥치조 일가의 비극이 전개된다.

해설자를 겸하는 막내아들 상기가 '거제에는 옥씨들이 많은데, 고려 왕건 후손들이 이씨 조선 생기며 살기 위해 거제로 내려왔고, 왕씨들 씨를 말린다는 이야기에 왕(王)자에 점 하나 찍어 옥(玉)씨로 바꿨다'는 야사(野史)와 '1951년 당시 고현 상동리의 이장이었던 나의 아버지 옥치조의 이야기'라는 것을 설명하면서 작품이 시작된다. 처음부터 옥치조가 주인공이라는 점을 분명하게 드러내기에 관객은 자연스럽게 옥치조의 시선을 따라 극적 사건에 몰입하게 된다.

옥치조(김인하 분)는 무기력해 보이는 현실 회피적 인물이다. 상동리 이장인데, 지금 이곳에서 벌어지는 일이 지역민들에게 어떤 변화를 초래할지 제대로 이해하지 못하고 있다. 모호하고, 불안한 상황에 불만은 있지만 '농사도 없고, 앞으로 살아갈 일이 막막'한데도 그냥 놀면서 적극 대응하려는 의지나 실천력이 부재하다. 오히려 의문을 갖고, 문제를 제기하는 아내 옥례와 딸 상은에게 가만히 있으라고 타박한다. 미군정의 강제 토지수용에 대한 대책을 묻는 아내에게 '대책은 무신 놈우 대책. 지금은 전쟁 중이고마는' '당장 닥친 것도 아인 일을 가이꼬. 그리 호들갑을 떨어쌌노.'라며 윽박지르고, 딸이 가족의 생계를 위해 양키시장 내 다방에 취직했는데도 "니 마음이 정 그렇다몬 아부지는 더 말 안하꺼마. 우짜든지 단디이 해라."며 묵인한다. 고향 땅을 뺏기고, 자식들까지 모두 외지로 떠나보내면서도 굳이 옥치조가 거제에 남은 것은 '사지 육신' 멀쩡하니 땅만 있으면 농사를 지을 수 있다는 낭만적 생각 때문이다. 특히 "그래도 명색이 이장이라는 사람이 그라고 있으면 남들이 우예 생각하겠노."라며 체면을 먼저 생각하기에 답답할 만큼 현실 인식이 부족하다. 그런 그가 각성하는 계기는 옥례가 고향집에서 불에 타 죽은 사건이다. 수용소 건립을 위해 주민을 소거시킨 지역에 군인들이 불을 놓는데, 혼자서 고향집을 찾아갔던 옥례가 그 와중에 불에 타 죽은 것이다. 옥례의 시신을 확인한 후, 그는 옥례의 관을 혼자서 매고 고향집 뒤 선자산의 등줄기를 힘겹게 올라 산등성마루에 정성 들여 묻고 절규하듯 외친다.

> *"임자 저 쑥대밭 같은 우리 동네 보이나? 지옥이 따로 없제? 하지만 저어는 지옥이 아이다. 누가 뭐래도 우리한테 저 땅은 천국 아이가? 하모, 인자 전쟁이 끝나고 포로수용소가 아주 필요 없게 되면 저 땅을 되찾게 될끼다. 땅이야 어디 가나. 저것들을 부수고 치우고, 좀 힘이 들어서 그렇지 언젠가는 농사를 지을 수 있을 거 아이가. 내가 아직은 사지 육신 멀쩡하니까 땅만 있으면 산다. 살고말고! 정말이지 내 땅이 어디 가나.... **시상이고, 전쟁이고 미국놈이고 아무리 날로 밟아봐라. 그대로 엎어져 있진 않을끼다. 보란 듯이 또 일어날끼다."***

뒤늦은 각성이기는 하지만 전쟁이 끝나고, 포로수용소가 사라지면 그 지옥의 땅 위에 다시 씨를 뿌리고, 생명을 키워내겠다는 의지의 표현이다. 아무리 짓밟혀도 보란 듯이 또 일어나겠다는 그의 독백을 통해 이 작품의 주제 의식이 확실하게 드러난다. 하지만 '바람보다 먼저 일어나는' 풀이 아니라 '바람보다도 더 빨리 눕는' 옥치조이기에 그의 절규가 공허하게 느껴진다.

옥례(전자연 분)는 땅에 대한 애정이 가장 큰 인물이지만 전쟁으로 인해 정신 분열 증상을 보인다. 강제로 토지수용을 당하고, 한국전쟁에 참전한 후 생사를 알 수 없는 장남 걱정으로 증세가 더 심각해진다. 토지수용 전에 심어놓은 보리를 수확해야 한다며 식구들을 독려해 밭에 나가고, 생존을 위해 칡뿌리 캐러 산에 오를 만큼 생활력이 강하다. 그녀는 "가난해도, 힘들어도 함께라면 이겨내리라. 우리의 땀과 눈물이 언젠가 보리를 여물게 하리라."고 노래할 만큼 삶에 대한 의지가 강하다. 하지만 땅에 대한

애착으로 모두가 떠난 고향집을 홀로 찾았다가 어이없게 불에 타 죽는다. 전쟁의 폭력성을 가장 분명하게 보여줄 뿐만 아니라 옥치조의 무기력과 대비되어 강한 생명력을 표상한다.

상은(김경연 분)이는 무기력·무능력한 아버지, 정신이 불안정한 어머니를 대신해 가장의 역할을 자임하는 인물이다. 초등학교도 졸업하지 못한 자신이 전쟁 중에 찾을 수 있는 직업이 한정적이라는 현실을 간파하고, 어머니의 반대를 무릅쓰고 양키시장 내 다방에 취직하여 '미스 옥'이 될 정도로 현실적이다. 나이 차가 크지만, 경제력 있는 홀아비 덕현(이영은 분)과 결혼하는 것도 자신을 잘 챙기고 가족의 생계까지 책임져 줄 수 있는 능력이 있기 때문이다. 덕현의 프로포즈에 "사장님이 제게 베푼 사랑, 친절, 웃음, 감사한 마음 제가 돌려드릴게요."라고 화답하는 것에서도 드러나듯 자기보다 상대방 중심의 선택을 한다. 그렇기에 전형적인 장녀 콤플렉스를 가진 인물이다. 장녀 콤플렉스는 가족 내에서 첫째 딸에게 과도하게 기대되는 책임감, 희생, 완벽주의 등이 심리적으로 내면화된 현상을 가리킨다. 첫째로서 가족의 모범이 되어야 하고, 동생을 돌봐야 한다는 압박과 부담을 어릴 때부터 많이 경험하기 때문에 자신의 욕구와 감정보다는 타인의 행복을 우선시하는 성향을 보이게 된다. 선택의 주체를 자신이 아니라 가족과 덕현으로 인식하는 상은은 포로수용소를 지나다 미군들에게 겁탈당할 위험에 처하지만, 마을 사람들의 도움으로 끔찍한 일을 피한다. 하지만 그때의 트라우마로 삶의 활력을 잃어버린다. 상은을 폭력의 위기에서 구한 것이 마을 사람들이라는 점은 의미심장하다. "어디선가 들려오는 위험한 소리, 누구일까? 무슨 일일까? 옥이장의 딸이 위험하다!! 서두르자, 늦기 전에! 함께라면, 우린 막을 수 있어."라는 가사에서도 알 수 있듯이 함께이기에 집단폭력으로부터 상은을 구할 수 있었다. 이를 통해 공동체의 중요성이 자연스럽게 강조된다. 아내에게 끔찍한 기억으로 남은 거제를 떠나 서울에서 다시 출발하겠다는 덕현의 결정으로 상은은 거제를 떠난다. 트라우마로 온전한 상태는 아니지만, 삶에 엄청난 영향을 미치는 중요한 결정을 남편에게 의존하는 상은은 엄마인 옥례보다도 전근대적이다.

이 집안의 아들들은 아버지를 닮아서인지 의존적인 인물들이다. 겉멋이 들어서 미군의 허드레 일꾼인 하우스 보이가 되어 미국에 가겠다는 비현실적 꿈을 꾸는 상기(최진영 분), 상이병으로 의병제대한 후에 제대로 된 직업을 가질 수 없다는 절망감으로 술에 빠져 사는 장남 상국(서원빈 분), 이들 모두 상은과 덕현의 도움으로 거제를 떠나 부산에서 새로운 인생을 시작한다. 이들은 현실 인식도, 주체성도 취약하여 중요한 결정을 처남에게 맡기는 인물들이다.

마지막 장면에서 거제도와 우리나라의 발전사를 순차적으로 편집한 영상이 파노라마처럼 전개된다. 과거의 사건으로 작품이 마무리되지 않은 것은 강인한 생명력으로 현재를 일구어낸 민중의 힘을 강조하려는 의도이다.

우수한 음악적 역량, 눈물과 웃음을 교직하는 발랄한 장면연출 돋보여

지역단체의 뮤지컬 공연을 꽤 봐왔다고 자부하기에 어느 정도 편견이 있었나 보다. 단체가 잘하는 정극을 하지 왜 뮤지컬이지 하는 의문부터 들었다. 하지만 공연을 보고 나니 옹졸한 편견이 완전히 무너졌다. 배우들의 가창력이 수준급이고, 20편의 창작곡이 작품과 잘 어우러져 음악적 쾌감이 있었다. 서울 어느 뮤지컬 단체의 공연과 비견해도 충분한 경쟁력이 있는 공연이었다. 지역 연극을 애정한다고

말하면서 무의식적으로 중앙과 지역을 구분하며 차별하지는 않았는지 되돌아보는 계기가 되었다.

극단 예도는 거제시를 기반으로 활동하고 있지만, 국내 유일의 전국 단위 연극경연대회인 대한민국연극제(한국연극협회 주최)에서 수차례 대상을 수상하여 단체의 예술적 역량을 평가받으면서 이미 서울 연극계에도 잘 알려진 지역 극단이다. 극단 예도는 올해 문체부가 지원하는 지역대표 예술단체 지원사업에 선정되었는데, 이 기회를 단체의 예술적 위상을 제고하는 천재일우의 기회로 삼아 이번 작품 제작에 최선을 다했다고 한다. 이번 창 제작과정을 주도한 이삼우 연출은 오랜 숙원이었던 〈거제도〉의 뮤지컬화를 통해 거제시를 대표하는 브랜드공연으로 발전시키고자 한다. 단체 내부의 음악적 역량만으로는 우수한 뮤지컬 제작이 불가능하다는 것을 인정하여 철저한 공개 오디션으로 중요 배역을 캐스팅하고, 단체 단원들은 체계적인 음악워크숍을 진행하여 코러스와 마을주민 역할로 캐스팅했다고 한다. 그 결과는 공연에서 잘 드러났다.

먼저 뮤지컬답게 음악(박수빈 작곡)의 완성도에 심혈을 기울여 듣는 즐거움이 컸다. 전통악기와 양악기가 어우러져 모던하면서도 전통적 정서가 살아있는 노래는 낯설면서도 묘하게 익숙해서 극으로의 몰입을 유도한다. 직설적이지만 극적 상황과 잘 어울리는 가사는 극적 분위기를 제고하는데 효과적이다. 음악 장르도 상황에 맞게 다양하여 관객이 지루할 틈이 없다. 〈지도 위의 섬〉은 랩, 〈양키시장〉〈하우스보이〉는 복고풍의 스윙재즈, 〈찔레꽃〉은 민요조, 〈무언가 온다〉〈우리가 지킨다〉 등의 합창은 운동가요풍, 〈상국의 편지〉는 국군가요풍으로 장르적 다양성에 춤과의 앙상블이 어우러져 오감을 일깨운다.

노래의 의미를 강조하는 움직임(고재경 안무감독)은 작품의 의미를 확장한다. 예를 들어 첫 장면에서 마을 사람들의 역동적인 군무와 옥례의 내면심리가 반영된 양식적 움직임이 충돌하면서 조성되는 불협의 이미지는 옥례의 소외와 고독을 상징한다. 각 장면 속 움직임에 내포된 서브텍스트는 관객의 상상력을 자극하여 극에 집중하도록 한다. 특히 대사 중심의 작품을 공연해 온 극단원들이 이렇게 다양한 군무를 보여주기 위해 얼마나 노력했을지가 보여서 감동스러웠다. 다양한 색감을 활용한 과감하고, 현란한 조명(이금철 조명감독)도 무대의 스펙터클을 구현하는 데 충분히 이바지한다.

그리고 빠른 장면전환으로 장면 간 맥락이 끊어지지 않은 것도 인상적이다. 무대는 전체적으로 비어 있다. 무대 중앙에 사각형의 작은 단(壇)이 보일 뿐이다. 극적 공간의 이동이 잦은데도 신속하게 무대전환이 이루어지기에 암전이 없고, 템포도 늘어지지 않는다. 중앙의 작은 단은 면출장소 사무실, 상은의 방 등 실내 공간으로 활용되고, 옥치조네 평상, 중국집 탁자와 전등, 연초시장 출입문 등 공간성을 강조하는 소도구는 필요한 장면에 적절하게 배치된다.

웃음과 눈물을 넘나드는 긴장과 이완의 리듬감이 생생해서 관객과의 소통성이 우수하다. 공연 내내 관객은 극적 상황에 따라 적극 반응하며 열광적으로 호응했다. 이삼우 연출의 특징은 아무리 비극적인 상황에서도 웃음 코드를 심어놓음으로써 정서적 부담을 덜어준다는 것이다. 작위적인 어설픈 웃음이 아니라 아이러니와 이화효과를 적절하게 활용하여 웃다가 점차 울게 만드는 감정조절 능력이 뛰어나다. 예를 들어 칡뿌리를 캐면서 걱정을 나누는 아낙들의 대화를 과장된 억양과 움직임으로 풀어내 웃음을 자아내고, 옥례의 정신분열 상태를 옥례가 가면 쓴 코러스와 대화하는 것으로 유쾌하게 표현한다. 현실의 비극성이 가장 잘 드러나는 옥례의 장례식은 철저하게 멜로드라마로 연출하여 비장미를 극대화한다. 그렇기에 극단 예도의 작품들은 비판적 사회의식에서 출발하지만, 관객과의 소통을 중시하는 대중성을 지향한다. 이번 공연에서는 단체와 연출의 이러한 특장점이 잘 드러났다.

하지만 아쉬움도 분명하다. 옥치조의 무기력이 질긴 생명력으로 전환되기는 아직 역부족이다. 역사의 신산함을 상징하는 옥치조가 공연에서 잘 보이지 않았다. 젊은 배우의 연기 부족뿐만 아니라 인물의 내면변화가 제대로 반영되지 않은 대본의 아쉬움이 겹친 결과이다. 질긴 생명력을 보여주는 마지막 대사의 의미가 강렬하게 살아나야 하는데, 이번 공연에서는 잘 설득되지 않았다.

그리고 옥례도 고민이 필요하다. 우리 근대희곡에서부터 익숙한 캐릭터인 옥례는 왜곡된 근현대사의 비극성을 상징하는 인물이다. 이번 작품에서 옥례는 감당할 수 없는 현실에 정신줄을 놓아버리지만 분명 분노와 절망만으로 표현되는 인물은 아니다. 오히려 옥치조보다 더 질긴 민중의식을 표상하는 인물이기에 감정 표현이 좀 더 다채로웠으면 한다. 예를 들어 초반에는 유연하고 유쾌한 인물이다가 점차 절망감에 매몰되는 인물로 변화한다면 훨씬 입체적으로 보일 것이다. 이번 공연에서는 감정을 분출하는 데 집중하여 단면적인 인물로 보였다.

마지막 파노라마 영상도 극적 의도를 충분하게 전달하기 위해서는 화질이 더 선명해지고, 자료의 내용도 더 풍부해야 한다. 이번에는 영상 속 사진이 거제와 관련된 것인지, 국가적인 것인지 분명하게 구분되지 않았다. 옥치조의 집을 상징하는 평상의 잦은 이동도 거슬렸다. 깔끔하게 이동되지 못해서 다음 장면과 겹치는 바람에 시선을 뺏기도 했다. 굳이 무거워 이동에 부담이 되는 평상 말고, 이동이 용이한 의자 정도로도 충분하겠다.

조선업의 도시로 잘 알려진 거제시는 물질적 풍요에 비해 문화적 토양은 취약하다. 이런 곳에서 극단 예도는 '예술의 섬'이라는 의미의 단체명처럼 36년(1989년 창단)간 연극의 씨를 뿌려 풍성하게 일구고 있다. 적소성대(積小成大)라는 고사성어처럼 시작은 미약했더라도 그 끝은 창대할 거라는 믿음을 주는 단체로 발전해 왔다. 이번 뮤지컬 〈거제도〉를 통해 창작의 외연을 확대하고, 대표 레퍼토리를 개발했기에 분명 한 단계 더 나아갈 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

거제도

작품 비평문

비평가 성명

최영주

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 예도

공연명

거제도

공연일시

2025년 9월 23일 19시 30분

공연장소

거제문화예술회관 대극장

연극이 꺼내 온 도시의 기억, 극단 예도의 〈거제도〉

최영주

1. 아, 거제도!

거제도 방문은 내게 첫 경험이었다. '왜 지금껏 이곳을 찾지 않았을까?' 하는 의문을 품은 채 네 시간에 걸친 여정을 시작했다. 산이 많은 우리나라의 지형을 실감하며 목적지에 도착했지만, 예상과는 사뭇 다른 풍경이 눈앞에 펼쳐졌다.

섬이란 고즈넉하고 자연 친화적이라고 여겼단 막연한 생각과 달리, 거제도는 고층 빌딩과 정비된 도로, 깔끔하게 정돈된 해안 마을들이 어우러진 활기찬 도시였다. 대한민국 유일의 자치도시라는 말이 실감났다. 특히 다양한 동남아 출신 외국인들의 모습이 자연스럽게 어우러져 있는 점은 이곳이 국제적인 산업도시임을 실감하게 했다. 조선 산업이 기간산업이라는 사실도 이 도시의 현재를 설명해 주는 듯하다.

저녁에 한국전쟁 당시 거제도 포로수용소를 소재로 한 공연 〈거제도〉를 관람할 예정이었기에 공연을 보다 깊이 이해하기 위해 먼저 '거제도포로수용소유적공원'을 찾았다. 거제시는 과거의 역사적 경험을 유적공원 형태로 도시 공간 속에 보존해 두고 있었다. 이곳에는 당시 포로수용소에 수용되었던 17만 명의 공산 포로들과 미군정 간의 상황이 시각예술 설치물로 재현되어 있었다. 미디어를 통해 접해왔던 이야기가 현장의 설명과 어우러져 입체적인 서사로 다가왔다.

그렇다면, 이러한 '현대 산업 도시로서의 거제도'가 과거 한국전쟁기의 포로수용소 기억과 어떻게 연결될 수 있을까? 그리고 공연 〈거제도〉는 그 연결 지점을 어떤 방식으로 풀어내고 있을까? 이 공연이 단순한 지역 소재극을 넘어서, 지역의 기억과 현재의 정체성을 어떻게 입체적으로 소환하고 있는지 궁금하지 않을 수 없다.

2. 극단 예도

36년의 역사를 지닌 극단 예도의 생명력이 새삼 흥미롭다. 연극 관련 인프라가 상대적으로 탄탄한 서울에서도 40년에 가까운 역사를 지닌 극단의 경우는 드물기 때문이다. 극단 예도는 '예술의 섬'이란 의미를 담고 1989년 고등학교 교사이던 최태황이 지인 여섯 명을 모아 동아리 모임과 같은 작은 극단으로 출발하였다. 최태황은 이번 공연 〈거제도〉에 노인 역할로 출연 중이다. 창단 당시의 단원들 일부가 극단에 남아 그동안의 세월을 버텨왔음을 짐작하게 한다. 예도에는 70대에서 20대 사이의 세대를 아우르는 35명의 단원이 활동하고 있다. 그 규모가 만만치 않다. 현재 예도는 거제문화예술화관을 기반으로 활동하고 있으며, 정극을 주로 하면서 한 해 평균 5~6편의 공연을 올리고 있다.

예도가 지역의 대표 극단으로 성장할 수 있던 것은 다양한 연극상을 받고, 이를 뒷받침하는 다양한 지원이 뒤따랐기 때문이다. 2007년 〈흉가에 볕들어라〉로 경남 연극제 대상과 연출상 연기상을 거머쥐었고, 같은 해 전국연극제에서 금상과 연출상, 연기상을 수상하였다. 2012년 〈선녀씨이야기〉은 극단에 대한민국연극제 단체대상(대통령상)을 선사하기도 했다. 연극 〈거제도〉는 27회 경남연극제 대상과 제27회 전국연극제에서 금상을 수상하면서 서울까지 그 입소문이 난 터이다. 현재 예도는 1991년 입단하여 34년의 세월을 극단과 함께 해온 이삼우가 대표이자 연출가로 극단을 이끌고 있다.

중요한 것은 '오래된' 극단이 아니라 '지속 가능한' 극단이라는 점일 게다. 예도는 단지 살아남은 것이 아니라, 지역의 역사와 공동체적 서사를 무대로 가져와 동시대 관객과 소통하는 실천을 이어가고 있기 때문이다. 이는 지역 극단의 존재 이유이자, 동시에 가장 어려운 과제이기도 하다.

극단 예도의 궤적을 찾아보니 두 가지 특성을 발견할 수 있다. 첫째 극단의 공연사가 번역극이 아닌, 창작극 위주로 전개되어 왔다는 점이다. 굳이 창작극만을 추구한다고 주장하고 있지 않지만, 그 같은 사실은 극단이 발표해 온 과거의 공연들을 통해 확인할 수 있다. 둘째, 〈선녀씨 이야기〉(2012년 전국연극제 대상), 〈나르는 원더우먼〉(2018년 대한민국연극제 금상), 노동자의 이야기를, 〈꽃을 피게 하는 것은〉(2019년 대한민국연극제 대상), 〈달호수를 찾아서〉 등에서 확인할 수 있는 것처럼 공연을 통해 가족의 해체나, 노동자 문제, 교육 문제, 그리고 환경 문제 등 한국 사회의 심각한 문제를 제기하고 있다는 점이다. 예술의 공적 역할 역시 진지하게 챙기고 있다고 할 수 있다.

뮤지컬 〈거제도〉는 이러한 과제에 대한 또 하나의 응답으로 읽힌다. 〈거제도〉가 예도의 레퍼토리로 자리매김하게 된 것은 2009년 초연 이후이다. 10년이 넘은 여정을 거치고서 2025년 지역대표 예술단체 지원사업 선정을 통해 대극장용 창작 뮤지컬로 재탄생한 것이다. 예도로서는 지난 5월 무대에 올린 〈0.75 청년시대〉에 이은 두 번째 대형 뮤지컬이다. 〈0.75 청년시대〉는 올해 11월 서울 구로창의아트홀의 공연을 앞에 두고 있다. 두 뮤지컬 모두 지원사업 선정을 통해 제작된 것이다.

3. 〈거제도〉-텍스트에서 무대로

이번 공연 〈거제도〉는 2006년 손영목의 동명 소설을 원작으로 2009년 초연된 연극 〈거제도〉를 거쳐 2025년 만들어졌다. 원작 『거제도』는 18장으로 구성된 장편 소설로 역사의 기록에서 누락된 인물들을 소환하여, 전쟁포로와 피난민, 그리고 그 공간에 살았던 거주민의 세 겹의 서사를 품어낸다.

소설에서 플롯의 초점은 1951년 2월부터 1953년 7월까지 있었던 포로들의 일상이다. 사실, 수용소 안에서 벌어진 폭력과 통제, 미군정의 시선, 포로들의 처절한 삶 등은 쉽게 다루기 어려운 주제이다. 서술자는 수용소에서 있었던 폭동과 폭력에 관해 서술하며 구체적인 인물들을 호명하며 현장에 대한 처절한 증언을 하고 있다. 이를 통해 작가는 반공 이데올로기에 기댄 여타의 전쟁 서사와 달리 친공포로 뿐 아니라 반공포로 역시 폭력과 학살에 가담하였다는 사실을 노골적으로 드러낸다. 포로수용소는 전쟁 포로와 피난민, 거주민의 세 겹의 서사가 만나는 하나의 접점이랄 수 있다.

이삼우가 재구성한 대본은 세 겹의 서사 가운데 전쟁 포로들에 대해 생략하고서 포로수용소로 인해 겪게 된 거제도민의 삶 변화를 옥 씨네 가족사를 초점으로 있다. 이에 따라 공연은 거시적인 국가 차원의 관점 대신에 전쟁과 미군정이 어떻게 일반 개인들의 삶을 왜곡하고 파괴하는지에 집중한다. 공연은 마을 사람들이 "달팽이처럼 느리던 마을"에 파도가 싣고 온 "검은 괴물"을 발견하며 시작된다. 전쟁이 만들어낸 포로수용소는 조상 대대로 일구어 온 땅을 빼앗아 옥 씨네 가족을 생존의 나락으로 내몰았고, 아들마저 전쟁터로 끌어들인 뒤 장애를 남기고서야 섬으로 돌려보내 준다. 이런 와중에 유난히 똑똑한 큰딸 상은이 피난민 사업가 임덕현을 만나 사랑을 하고 결혼하며 가족은 모처럼 웃음을 되찾고 희망을 품게 된다. 그러나 상은이가 신혼 여행길에 남편 앞에서 미군으로부터 몹쓸 짓을 당하고 고향을 뜨면서 희곡은 비극적인 반전을 맞는다. 그리고 이러한 상황에서 실성기가 심해지던 엄마 이옥례가 정신을 붙잡지 못하고 집을 찾아 수용소로 뛰어들고 총에 맞아 죽는 시점에서 옥 씨네 가족은 비극적 파국을 맞는다. 이상우가 갈무리한 플롯은 농사와 어업을 생업으로 살아온 거제도 사람들이 전쟁포로수용소의 건립을 기점으로 겪게 된 사회적 변화와 혼란을 배경 한다. 그리고 그 가운데 옥 씨네 가족들이 겪는 비극을 집중력 있게 그려내고 있다. 역사에 기반한 장편 소설이 완결된 비극으로 재탄생한 것이다.

4. 뮤지컬 〈거제도〉의 미학적 성과

연극에 익숙한 관객으로서 일반적인 뮤지컬의 구조는 비교적 단순하게 느껴지기도 한다. 뮤지컬의 전형적인 구성은 보통 선과 악의 극명한 갈등, 운명적인 로맨스, 그리고 감초 역할을 하는 코믹 캐릭터로 이루어진다. 이러한 요소들은 기승전결의 뚜렷한 흐름 속에서 주인공이 시련을 극복하거나 희생을 통해 사회적 정의를 구현하는 방식으로 전개된다. 음악은 극의 주제를 강조하고 관객의 감정을 이입시키는 데 기여하며, 춤은 시각적 스펙터클로 관객의 오감을 자극한다. 바로 이러한 점에서 뮤지컬은 '대중' 예술로서의 속성을 획득한다.

이러한 뮤지컬의 전형적인 문법과 비교할 때, 〈거제도〉는 그 틀에서 벗어나 있는 작품이다. 이는 원작 소설을 바탕으로 연극을 거쳐 뮤지컬로 확장된 제작 과정과 무관하지 않다. 소설, 연극, 뮤지컬이라는 각기 다른 장르의 특성이 융합되며 이질적인 형식이 발생한 것이다. 즉, 소설, 연극, 뮤지컬이라는 매체 간의 전환은 장르적 경계를 허물며 독특한 미학을 만들어낸 것이다.

〈거제도〉에서 중심 갈등은 인물 간의 대립보다는 외부 사건에서 기인한다. 주인공 옥치조가 맞서는 것은 전쟁이라는 시대적 배경이 만들어낸 생존의 위기다. 그는 인내심 있고 가족을 지키는 선한 인물로 보이지만, 실제로 사건을 주도하거나 극복해 내는 행위자는 아니다. 서사를 이끄는 주요 사건들은 그의 선택보다 역사적 현실에 의해 제공된다. 한편, 인물 중에서 능동적으로 상황에 반응하며 성장하는 인물은

그의 딸 상은이다. 옥치조가 거제도의 역사적 현실을 상징한다면, 상은은 그 역사가 드라마로 전환되는 지점에서 활력을 불어넣는다. 그리고 상은이 미군에게 성폭력을 당하는 장면은 이 공연의 플롯의 흐름을 극적으로 바꾸는 반전이자 파국을 초래하는 사건이 된다. 서두에서 상기가 나래이터로 등장하여 한 말, 이 공연이 그의 아버지 옥치조에 관한 이야기라고 설명하였지만, 사실 이 공연의 중심인물은 상은이라고 할 수 있다.

상은이 식구들 몰래 일을 시작했던 다방 장면은 어디서 본 듯하지만, 연출가는 이 장면의 진부함을 노골적으로 드러내는 한편 희극적으로 접근하면서 오히려 그 진부함을 유희한다. 또한 상은은 비극적 플롯의 중심에 있으면서도 동시에 덕현과 함께 유쾌한 장면을 만들어내기도 한다. 중년의 남성이 젊은 여성에게 순정을 바치는 설정은 연극적 전통 속에서 코믹하게 소비되며, 이 장면을 연기한 이영은 배우는 이러한 분위기를 더 강조한다. 이들의 로맨스는 환상적인 이상향이라기보다는 인간적인 따스함을 전달하며, 이러한 정감은 이후 비극적 전환(상은의 미군에 의한 피해, 옥례의 죽음)을 더욱 극적으로 대비시킨다.

거제문화예술회관의 많은 관객은 이미 소설이나 연극을 통해 이 이야기를 접했거나, 혹은 지역의 역사적 사실로서 익히 알고 있었을 것이다. 공연에 대한 열정적인 반응은 아마도 내용에 대한 이해를 넘어서, 거제도의 과거가 공적인 공연을 통해 재현되고 담론화된다는 사실에 대한 감흥에서 비롯된다고 볼 수 있다. 그만큼 이번 공연은 지역성과 예술성을 결합한 데서 의미를 갖는다.

연극 〈거제도〉에서 각색, 연출, 연기를 도맡아 진행했던 이삼우는 이번 뮤지컬에서는 연출에만 집중하며 과감한 시도를 감행하였다. 그는 음악 감독 박수빈, 안무 감독 고재경과 협업하며 장르적 전문성을 확보했고, 이 과정에서 효율적인 협업 체계를 구축한 것으로 보인다. 뮤지컬은 음악과 춤이 하나 되어 찰나의 미학을 구현하는 예술이다. 음악은 정서를 자극하고, 춤은 그 음악을 몸으로 번역하며 무대 위에 생동감을 불어넣는다. 〈거제도〉에서도 음악과 춤은 무대와 객석의 경계를 허물며, 과거의 이야기를 현재의 몸짓과 감정으로 변환해 관객에게 전달한다.

작곡을 맡은 박수빈은 이전에도 예도 소속으로 작품에 참여했으며, 이번 공연에서는 본격적으로 뮤지컬 양식을 정립하는 데 기여했다. 무대는 서구 팝과 클래식, 한국 가곡, 군가, 전통 음악 등 이질적 장르를 유기적으로 결합하며, 장면마다 다양한 리듬이 어우러져 생동감 넘치는 무대를 완성한다. 한편, 마임 아티스트이자 안무를 맡은 고재경은 장면에 맞는 안무뿐 아니라, 배우들의 신체를 통해 조형적인 미장센을 구성한다. 상징적 무대 장치와 배우의 움직임이 어우러지며 공간을 시각적으로 구성하는 방식은 연극적 감성을 뮤지컬 무대에 성공적으로 이식한 사례라 할 수 있다. 비록 주요 배역은 전문 뮤지컬 배우들이 맡았지만, 예도 단원들은 오랜 연기 경험을 바탕으로 조연으로서의 존재감을 발휘하며 무대를 더욱 풍성하게 만들었다. 전문 배우들의 가창력은 물론, 예도 단원들의 노래와 춤 실력 또한 돋보였으며, 고재경의 연출은 뮤지컬 무대에서도 연극적 감수성을 시각적으로 잘 표현해 공연의 미적 완성도를 높였다.

5. 〈거제도〉, 지역 공연의 새로운 가능성을 열다

거제시의 지역 극단 예도가 선보인 뮤지컬 〈거제도〉는 지역 예술계에서 눈에 띄는 성과를 이뤄냈다. '지역대표 예술단체 지원사업'에 선정되어 지원받은 이번 공연은, 지난 15년간 단원들이 꾸준히 쌓아온

경험과 헌신이 고스란히 녹아든 무대였다. 스토리와 음악, 무대 연출 등 모든 요소에서 기대를 뛰어넘는 완성도를 보여주며, 관객들은 극장을 나서는 길에 마치 축제를 다녀온 듯한 만족감을 느꼈다.

이 공연은 특히 전쟁포로수용소라는, 너무 익숙해서 오히려 잊혔던 지역의 역사를 생생하게 소환하는 데 성공했다. 〈거제도〉는 소설을 원작으로 하되, 옥치조 가족을 중심으로 이야기를 재구성함으로써, 관객에게 전쟁의 기억을 단지 하나의 '사실'이 아닌 '삶의 이야기'로 다시 전달했다. 이들의 이야기는 당시 농어업 전통 사회에서 현대 도시 사회로의 전환기의 공간이 경험한 공간의 역사라고 할 수 있다.

한 관객이 "거제 사람이면 다 봐야 하는 거 아냐?"라고 말했듯, 이 공연은 지역 정체성을 환기하는 하나의 상징적인 사건처럼 느껴졌다. 관객들은 공동의 기억을 되살리는 이 공연을 통해, 각자 흩어져 있던 개인의 기억과 지역 사회의 역사 사이의 연결고리를 다시금 확인하게 된다. 공연은 단지 과거를 재현하는 데 그치지 않고, 오늘날 이 도시에 살아가는 다양한 시민들에게 '공동체로서의 감각'을 일깨운다. 특히, 과거 거제가 겪었던 아픔과 성장의 역사를 예술적으로 조명함으로써, 산업화와 국제 해운도시로의 발전 과정에서 단절되었던 지역의 정체성과 다시 접촉하게 만든다. 이는 단지 토박이 시민뿐 아니라, 직장이나 생계 등 다양한 이유로 이곳에 정착한 외지인들에게도 의미 있는 경험으로 다가간다.

그들에게 거제도는 이제 단순한 '생활의 터전'이 아니라, 이 땅의 사람들이 함께 겪었던 역사적 순간을 공유하는 '공동의 공간'으로 새롭게 자리매김한다. 그 공간에서 공연은 예술의 형식을 통해 정서적 연대와 장소적 소속감을 만들어냈다. 뮤지컬 〈거제도〉는 지역 예술이 단순한 '문화 행사'를 넘어, 지역 사회의 기억과 정체성, 공동체 의식을 연결하는 중요한 장이 될 수 있음을 보여주었다. 이는 지역 공연예술이 나아갈 방향에 있어 소중한 사례로 남을 것이다. 또한, 거대 산업 도시가 어떻게 정신적이고 정서적인 예술을 받아들이고 생성적인 조화를 만들어낼 수 있는지 전범이 될 법하다.

2025 지역대표 예술단체 지원

단종, 1698

작품 비평문

비평가 성명

김소은

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

영월에이치제이

공연명

단종, 1698

공연일시

2025년 10월 4일 19시

공연장소

장릉 야외무대

천 7백 리 너머, 241년 단종의 꿈 그리다

김소은

1. 단종을 지켜낸 집같이 '편安한' 영월(寧越)이라는, 그곳

영월(寧越)에 들어서면, 갈라지는 두 개의 길을 마주한다. 영월 시내로 진입하는 길과 청령포로 이어지는 길의 두 갈래. 어디로 갈까. 주춤하는 사이. 단종의 유배지. 영월의 초입에 위치한, 청령포로 절로 고개 돌려진다. 그러니까 단종의 혼이 서려 있는 청령포가 영월의 앞머리에서 들고 나는 사람들을 맞이하고 있는 것처럼 이끌린다. 들어오는 고개가 완만하여 편안하게 고개를 넘는다거나, 편안하다는 '영寧'과 넘는다는 '월(越)'의 의미를 지닌 영월은 편안함을 넘어서서 그 이상의 것을 환기하는 지역 공간의 의미를 작동한다. 산(山)세, 물(水)세, 바람(風)세 그리고 사람(人)세. 모두 영월이 지닌 독특한 '편안함 이상'의 훈훈한 지역적 온기와 느낌을 자아낸다. 집의 모양을 상형하는 ''의 어원에서처럼 집처럼 따뜻하고 안전할 수 있는 상태로서의 편안함을 영월은 지니고 있다. 집 같이 편안한 영월. 뱃길에 지친 어린 단종을 두 팔 안아 토닥이며 따뜻하게 품어 내는, 영월의 편안함은 이 세(勢)들의 조합이다. 영월은 연모하듯, 그렇게 다정한 세(勢)들이 '한데' 모두를 끌어 안는다. 편히 쉬어 가기를 바라는 것처럼.

뮤지컬 〈단종, 1698〉은 영월(寧越)이 깊이 사랑한, 단종의 이야기를 담아 낸다. 이 단종 이야기는 이머시브 실경 뮤지컬을 표방하며 시공을 초월한 단종과 정순 왕후의 애절한 사랑 이야기를 단종의 묘지 앞에서 과감하게 실연한다. 단종을 모신 장릉(張陵)은 불운한 왕의 최후가 아로 새겨지고 동시에 이를 보듬어 주는 영월의 마음이 담겨 있는, 능 이상의 특별한 의미를 불러 일으키는 공간이라는 점에서 시선을 유도한다. 대역 죄인으로서 단종의 시신을 거두어 모신다는 것은 금기된 시대의 문제적 사건이기 때문이다. 뮤지컬 〈단종, 1698〉은 이 지점에서 출발한다. 단종 폐위의 정당성에 대한 성찰적 물음과 함께, 복위에 대한

열망의 서사가 전개되면서 이 특정한 장소를 기반하여 500년 역사의 시간을 관통하며 과거를 현재화 하기 시작한다. 역사적 장소로서 탈바꿈하면서 이제 영월 장릉은 관객의 몰입을 유도하는 이머시브 드라마를 전면화 하며 관객을 사건의 현장으로 끌어 들인다. 이 역사적 사실 이야기에 대한 목격자이자 증인으로서 관객이 위치하기를 희구하며 장소와의 관계 맺기를 요구한다.

2. 발견된 장소로서 영월 장릉과 이머시브 실경 연극 사이

뮤지컬 〈단종, 1698〉의 극 이야기는 단종의 봉분이 있는 능 아래에 위치한 정자각 근처에 무대를 만들어 춤, 노래, 퍼포먼스 등을의 실연을 통해 스펙타클하게 전개된다. 무대 공간은 정자각과 그 앞에 형성된 무대로 이원화 되어 현재와 과거를, 영월과 한양을 시·공간화 한다. 이 시간과 공간에서는 첨예한 대립과 갈등이 이루어지면서 순차적 시간의 질서를 따르기보다 과거와 현재를 넘나 들며 시간과 공간을 뒤섞어 놓는다. 여기서 현재는 숙종 1698년을 의미한다. 노산군으로 강등되어 죽음을 맞이한, 단종을 왕으로 복위하기 위해 관객의 시점을 확보하고 유지하는, 시간 지점이자 서사가 진행되는 극적 시간이다. 이 시간을 생성하기 위해 뮤지컬 〈단종, 1698〉은 영월 장릉의 자연 배경을 공연의 일부로 무대화 한다.

어둠이 내린 저녁 무렵, 정자각 주위를 밝히는 조명 장치에 물들고 있는 붉고 하얀 나무와 초록풀의 그림자들, 비 내린 후 살 속 파고 들며 살랑 살랑 불어 대는 선선한 바람의 손길, 실내였으면 쾌쾌하게 느껴졌을 코끝 자극하는 알 수 없는 무엇인가가 내뿜어내는 장소의 향취는 공연이 이루어지는 시간 내내, 새로운 느낌의 공연 환경(performance environment)을 조성한다. 단종이 운거했던 그 옛날의 세상을 환기하듯. 그곳으로 어서 건너 오라고. 시각, 청각, 후각을 한데 합친 공감각적 손짓 담긴 인사로 단종을 드디어 마주한다. 여기에 이야기를 중재하며 코러스 역할까지 자처하여 수행하는 재기 발랄한 도깨비의 등장은 극적 재미와 흥을 돋군다. 변치 않는 영원한 사랑을 노래하는 정순 왕후의 아리아 현현은 애닯은 극의 정서를 고조시킨다. 형형 색색의 한복 의상을 입고 아리땁고 고운 자태를 뽐어내는 무용수들의 춤 연기와, 구슬픈 서사에 휘황 찬란한 무대를 꾸며 삶이 빚어내는 아이러니컬한 아름다움의 진수를 드러내는 디지털 조명과 각종 오브제들의 움직임. 이 모든 것은 조선이라는 시·공간을 21세기에 환상적으로 구축하며 단종과 정순 왕후와의 애절한 사랑을 표현하는 데에 집중한다. 이 장소가 아니면 결코 환기될 수 없다고 선언하듯, 이 특정 장소의 고유한 감각을 형성하면서 뮤지컬 〈단종, 1698〉의 장소성을 부각시킨다. 공연 공간으로서 장릉은 이제 '발견된 환경'으로 작용한다.

이런 측면에서 이 공연은 장소 특정(specific-site) 연극에 가깝다. 비극적 삶을 살아 간, 왕의 일생이 생생하게 보존되고 있는 역사적 사실의 공간을, 연극적 사건의 무대로 치환하여 관객의 물리적 시선을 집중하도록 유도하며 미학적 위치를 새롭게 생성한다는 점에서 장소 특정적이다. 이 장소는 관객이 단종의 삶 이야기가 담겨진, 이 특별한 공간과 상호작용하며 스스로 공연의 일부가 될 수 있도록 유도한다. 목도를 통한 연극적 사건에의 참여는 과거를 현재화하고 관객의 실재를 부각하며 장소에 융합하기 위한 일련의 노력 과정으로 의미화된다. 참여는 이제 물리적 실존을 넘어 공간을 기억화하는 상징적 수행 행위로 변경된다. 이 과정에서 영월 장릉은 기억 공간으로서 작동하기 시작한다. 그러나 뮤지컬 〈단종, 1698〉은 관객의 지속적인

이동의 움직임을 통한 참여 행위가 아니라는 점에서 이머시브 공연의 통상적 관람 방식에서는 비껴 간다. 이 뮤지컬은 무대와 객석을 분리한, 프로시니엄 무대라는 틀의 관습 방식을 추종하고 있기 때문이다. 영월이 라는 지역적 조건과 역사적 의미를 강조하며 환영적이고 정면적인 무대를 구현하고 있기 때문이다.

따라서 관객의 이동성을 강조하며 운용되는 통상적 방식의 이머시브 공연 구성은, '발견된 환경'으로서 장소성의 의미를 드러내는 데에 집중하는 것으로 대체된다. 몰입을 위한 이머시브함의 시도는 관객 이동이 아닌, 무대를 향한 정면적 응시를 통해 말 그대로 '이머시브 실경'으로서 강조되는 주변 환경에 대한 이해와 정서의 감응을 유도한다. 주의 깊게 선택된, 영월 장릉의 역사적, 환경적, 공간적 성질을 우선적으로 고려하고 있기 때문이다. 단종을 살아 숨쉬게 만드는 장릉의 환경과 관객이 대화하기를 요청하고 있기 때문이다. 따라서 도깨비들과 관객들과의 접촉은 물리적인 관객들의 움직임을 활력화 하지 않고 격차가 크게 느껴지지 않는 거리두기를 바탕으로 사각의 틀 안-밖에 고정되어 분리되는 측면이 있다. 도깨비들이 유도하는 시민과 함께 부르는 노래, '그 이름 다시 조선 위에'는 익숙하지 않은 멜로디와 가사에 관힘 입어 관객의 비적극적 호응과 참여를 촉발하며 무대와 관객의 거리를 벌여 놓는다. 프로시니엄무대를 정면적으로 응시하며 극 속의 동조자로서, 목격자로서 관객의 자리를 유지하게 할 뿐이다. 이는 장소를 이용하기보다 장소를 드러내는 데에 목표를 세우는 의도적 전략을 드러내는 듯해 보인다.

따라서 이 지점에서 관객의 신체적 현전을 통해 실제 장소로 지각되기보다 시각적 미술 장치를 통해 구현된 세계-내-무대에 대해 무엇을 경험하고, 무엇을 감각해야 하는 것인가에 대한 의구가 생겨난다. 보는 것은 인식하지 않도록, 행위하지 않도록 유도할 수 있다는 것을 불러 일으키기 때문에 이 뮤지컬을 통해 인식하고 행동해야 할 것이 무엇인지에 대한 숙고의 성찰이 빈 칸으로 남겨진다. 이는 이 공연이 이머시브 연극 혹은 장소 특정 연극에 근접해 있는가의 문제를 제기하는 것이 아닌, 지금-여기, 영월 장릉이라는 공연 공간과 어떤 관계를 맺어야 하는가의 문제와 관련한다. 어떤 관련성 속에서 '나'를 이 시·공간 안에 위치하게 하여 감각화할 것인가의 문제와 연관한다.

3. 사랑 기억, 천 7백 리 241년

뮤지컬 〈단종, 1698〉은 단종과 정순 왕후의 영원한 사랑을 노래한다. 일편단심, 단종을 향한 정순 왕후의 실제 삶을 반영한 극 이야기는 241년 후에 숙종의 복위를 열망하며 도깨비 앞에 현현한다. 한 나라의 왕후이자 백성으로서 스스로 단종의 복위를 조력하는 증좌가 되기 위해. 만인에게 복위의 증인으로서 역할을 해달라고 요청하기 위해. 단종의 폐위 이후, 241년의 시간을 달려 환생한 정순 왕후의 행보는 도깨비와 함께 극의 환상적 분위기를 조성한다. 실제 어린 나이에 단종과 혼인하여 죽을 때까지 평생 홀로 고된 삶을 살아 온, 정순 왕후의 지고지순하고 충절에 가까운 애절한 사랑의 마음은 뮤지컬 이야기를 통해 세상에 빛을 드러낸다. 이는 단종을 새로운 세상에 소환하여 생을 부여하고 기운을 얻게 하기 위함이리라. 순연한 정순 왕후의 사랑은 숭고함 가득히 기억 속 단종을 향한다. '기억은 오래가 되어 매일 밤 울림이 되고', '잊지 않겠다 맹세한 약조'에 왕후의 사랑은 굳건한 스스로에 대한 믿음과 함께, '당신이 사라진 세상 속에서도 이 노래 멈추지 않는' 영원에의 약속을 다짐하는 아리아로 표출된다. 사랑은 숭고해 보일 정도로 환타지적이다.

그런데 충(忠)한 애(愛)는 보다 영월과 단종을 이어주며 연관하는 역사적 사건의 실천적 방식으로서 작용하는 듯하다. 영월이 단종을 숨겨 지켜낸 근원이 바로 이 충(忠)의 마음에서 비롯되기 때문이다. 위험을 무릅쓰고 영혼이 지친 단종을 영월의 산과, 물과, 바람 속에 품어 내기 때문이다. 이에 영월은 충(忠)의 가치를 중요하게 여기고 실천하는 사람들의 따뜻하면서도 단단한 집과 같다. 장소는 그렇게 작용하며 영월의 편안함을 제공한다. 가림막이 되어 모두를 보호한다. 그런데 뮤지컬 이야기에서는 이보다는 단종과 정순 왕후의 친밀한 사랑에 집중하는 측면이 강하다. 변치 않는 사랑에 대한 서약과 맹세를 이야기하지만 그 사랑의 본질과 원천이 무엇인지를 설명하지 않는다. 맹세를 지켜내기 위해 어떤 사랑을 수행해 왔는지에 대해. 이들의 사랑 이야기를 어떤 마음의 태세를 가지고 수용해야 하는지에 대해. 그리고 이머시브 실경으로서 영월의 장릉이라는 장소 공간과, 단종과 정순 왕후의 사랑이 어떤 관계를 맺고 있는지에 대한 구체적인 이해와 통찰이 필요하다. 사랑이 과연 무엇인지. 이 시대에 단종과 정순 왕후의 사랑이 우리에게 어떤 의미를 제공하는지에 대해.

단종이 241년만에 깨어나 복위할 수 있는 것은 단종을 지켜내며 면면히 세월을 살아 내온, 영월이 있었기 때문이다. 정순 왕후가 있었기 때문이다. 그런데 오매불망, 영월을 향하는 신실한 정순 왕후의 사랑이 영월과 한데 겹쳐 통합되는 지점이 발견되지 않는다. 서로를 품고 있는 영월과 정순 왕후가 함께 이야기되지 않는다. 청령포를 휘감아 돌며 보호하듯 유유히 도는 강물의 기운, 병풍막처럼 막아서 단종을 지키듯 버티고 서있는 산의 기운, 아무도 거두지 않는 죽은 단종을 대대로 숨겨 지켜내온 사람의 기운, 그리고 님 향한 마음을 저버리지 않고 스스로를 지켜내는 정순 왕후의 기운, 이 모든 것이 충(忠)에서 비롯되고 공통하기 때문이다. 충(忠)은 '예(禮)를 지키고 의(義)를 잡는다'는 뜻의 단(端)으로 묘호를 얻은 단종처럼 의(義)를 성취한다. 따라서 정순 왕후의 사랑과 이머시브 실경으로서 영월의 장릉 속 충(忠)을 탐색하는 과정은 온갖 시련과 고초 속에서 변치 않는 사랑을 지켜낸, 모두의 마음이 결집된 극적 장소로서 영월 장릉이 의(義)를 구현하는 정체적 의미 이유를 파악하도록 유도할 것이라 여겨진다. 이로써 241년을 꿋꿋하게 지켜 온, 사랑이 구현되는 숭고한 공간. 영월의 그런 신실함이 이 뮤지컬 이야기를 지탱하고 관통하는 힘으로 지탱될 수 있을 것이다.

4. 민심은 천심, 영월(寧越) 너머 저 세계로

단종을 향한 충심은 바로 민심이고 이는 천심이기도 하다. 이 충심은 반인륜적 무도한 행위에 대한 거부에서 비롯된다. 적자의 계통을 이어받은 왕을 무참하게 짓밟아 권력을 빼앗은 자에 대한 반발에서 시작한다. 영월은 그러한 비도덕적이고 반윤리적인 것에 대한 정상성을 회복하기 위해 단종을 돕는다. 그러나 단종의 시신을 숨겨 지켜내는 동안, 숱한 인고의 삶이 이면에는 전개되었으리라. 죄인을 도우면 화(禍)를 면할 수 없다는 것을 알면서도 결코 쉽지 않은 길을 노정하며 영월은 통상의 의식, 상식을 지키기 위해 단종을 수호한다. '지키고자함'은 도깨비를 소환하며 단종의 이야기를 신화화한다. 단종을 지키는 도깨비 설화는 영월의 마음이 담긴, 수호 전략의 구현체이자 영월이 단종을 구하고 세상을 수호해 내는 삶의 방식으로 작동하며 수 백 년을 이어 와 세상으로 나아간다.

뮤지컬 〈단종, 1698〉에서 도깨비들은 공연의 분위기를 조성하며 흥미진진한 이야기 전개를 이루어 내지

만 단종을 지켜내는 역할을 하지 않는다. 생육신, 사육신으로서의 도깨비 역할은 미약해 보인다. 관객들과 소통하며 다양한 볼거리의 극적 행위들을 수행하지만 능매 도깨비 설화 속, 도깨비들의 이야기는 읽혀지지 않는다. 묵묵히 수 백년 동안 단종의 묘를 지켜 오며 도깨비 이야기를 만들어낸 영월의 이야기가 전개되지 않는다. 상상되지 않는다. 왜 설화 속 도깨비들은 단종을 지켜왔을까. 그들은 누구이고 무엇 때문에 설화 속에 등장하는가. 이 설화가 대대로 영월에서 전해져 내려오고 있는 이유는 무엇일까. 이 궁금함에 대한 설명과 대답이 직관되지 않는다. 신화적, 연극적 상상력이 부재하는 일련의 과정에서 이 도깨비들이 설화 속 그 도깨비가 아니라면 이 인물들에 어떻게 다가가 사유해야 하는가.

그 옛날 영월의 사람들은 단종의 폐위와 유배를 수용하기 어려웠을 것이다. 정치 권력의 다툼 속에서 희생되어 왕의 자리를 잃는 것을 좌시하고만 있지는 못했을 것이다. 그것이 정의감이든, 따뜻한 인정에서 비롯되었든, 무엇이었든 간에 영월은 의(義)를 좇아 실천하는 의식을 지닌 삶의 공간이다. 올곧은 산, 깨끗하고 맑은 물, 장쾌한 바람 등의 자연 환경은 의(義)를 닮아 있다. 의(義)를 따라 영월을 사는 사람들을 닮아 있다. 그러니 단종을 영월만큼 더 이해하고 이야기화 할 수 있는 지역과 장소가 여기 말고 더 어디에 있을 수 있을까. 천 7백리 머나 먼 한양 땅을 떠나 지친 몸을 이끌고 영월에 다다른 단종을 죽음을 무릅쓰고 외면하지 못하는 사람들. 그것이 바로 영월인 것이다. 이는 21세기, 2025년 현재 우리가 왜 단종의 이야기를 보고 들어야 하는 것인가의 문제와 연관한다. 다시 말해서 이 뮤지컬이 이 시대와 어떻게 상관하는가와의 문제적 지점. 지금-여기에서, 왜, 〈단종, 1698〉인가의 문제.

스펙터클한 무대의 광경, 젊은 연기자들의 에너제틱하고 빼어난 퍼포먼스, 현란한 조명 연출과 무대 구성, 이 장소가 아니면 안 될, 자신감 충만하여 뿜어내는 자연 풍광의 기운은 이 뮤지컬을 즐기기에 충분하고 미래의 뮤지컬 공연 문화의 발전과 행보에 기대감을 갖게 한다. 왕후와 단종의 아리아, 도깨비들, 신하들의 합창들로 즐비하게 늘어선 뮤지컬 넘버들, 박진감 넘치는 인물들 대화 대사의 전개. 마음이 흥겹고 행복감을 만끽하기에 부족함 없는 뮤지컬 공연이다. 탁 트인 밤하늘의 시·공간 속에서 이렇게 아름다운 공연을 관람할 수 있다는 것은 생(生)에 대한 기운을 다시 제공받는 것, 다름 아니리라. 그러나 뮤지컬 〈단종, 1698〉이 이머시브 실경을 강조하며 지역을 대표하는 공연 문화 콘텐츠로서 역할을 하고 자리매김을 하기 위해서는 어떤 볼거리 이상의 공연 내용 구성이 필요해 보인다. 삶은 그래도 살아볼 만한 것이기 때문에 좀더 노력을 해야겠다는 마음과 정신을 추동하는 힘의 구현. 삶의 방향 감각의 제시. 그것은 아마도, 영월의 이야기. 영월이 지켜낸 단종과 사람들의 이야기에서 가능하지 않을까 한다.

이 뮤지컬에서 가슴 뜨겁게 느껴지고 압도할 만한 장면은 단종과 세조가 북을 치며 힘 겨루기를 하는 퍼포먼스의 상황이다. 두 인물이 각각 뿜어 내는 북소리는 극의 분위기를 고조시켜 팽팽한 긴장감을 유발한다. 대사가 없어도 두 인물이 어떤 심리적 국면 속에서 극 행위를 하는지를 가늠할 수 있도록 시각적으로, 청각적으로 탁월한 연극적 상상력이 발휘된, 돋보이는 장면이다. 이는 시청 감각을 자극하며 몸으로 공연을 체화하고 각인시킬 정도로 깊은 인상을 남긴다. 중요한 것은 무엇보다 이 장면의 전개가 관객에게 유발하는 정체감이다. 어린 단종이 위압적인 숙부 세조의 힘 앞에서 무너져 가는 과정을 목도하며 느끼는, 도덕적 절망감과 분노감. '이게 맞는 거야' 하며 순간 내뱉는 한숨과 탄식. 그리고 이어지는 무력감. 그러나

관객은 곧 윤리 도덕의 정상성을 잃은 세계의 도래를 목격하고 실제 현실을 직시하며 성찰을 수행하기 시작한다. 무엇을 위해 어떻게 살아야 하는지에 대한 숙고를 동반하며 현재를 살아 내는 원동력을 확보하고자 노력한다. 뮤지컬 〈단종, 1698〉의 이 장면은 삶의 그런 문제에 대한 사고 틀의 형성 기반을 제시한다.

뮤지컬 〈단종, 1698〉은 영월이라는 지역의 고유한 장소적 개별성과 세계 누구나 공감할 수 있는 공통적 보편성을 조화롭게 갖추는 공연으로 부각시킬 필요가 있다. 단종이라는 개별적 삶의 이야기와 의(義)가 실현되어 작동하는 보편적 삶의 원칙 이야기가 제공될 때, 삶은 의미를 얻고 세상을 밝혀 환하게 비출 수 있을 것이기 때문이다. 이 극 이야기를 통해 세상의 모든 이가 행복하고 살아갈 태세를 갖출 수 있도록 도움을 줄 수 있기 때문이다. 뮤지컬 〈단종, 1698〉은 독특하고 창의적인 소재와 기획·연출 능력 그리고 연기자들의 빼어난 퍼포먼스, 무대의 역동성 등을 갖추어 이를 충분하게 가능케 할, 손색없는 공연물이다. 따라서 영월을 넘어 세계로 나아가기 위해 뮤지컬 〈단종, 1698〉은 공연이 제공하는 쾌감은 물론 시대와의 연관 문제를 고민할 필요가 있다. 지금, 여기에서, 왜 이 뮤지컬이 공연되어야 하는가에 대한 근원적 질문. 전체 극을 관통하며 중심 기둥으로서 시대와 공명하는 의미의 타당성을 확보해야 뮤지컬 〈단종, 1698〉의 정체성을 형성할 수 있을 것이기 때문이다. 관객에게 제공되는 극적 환경은 실제 세상과 연결되어 세계를 이해하고 인식하도록 유도하기 때문이다. 정순 왕후와 단종의 영원한 사랑 이야기에 공감을 하고, 뜬금 없이 화평한 세상을 만들자고 마무리되는 단종의 꿈 이야기의 장면도 이러한 맥락에서 설득력을 확보할 수 있을 것이다. 단종이 진정으로 무엇을 꿈 꾸었을 지를 상상해 보자. 그리고 우리는 왜, 영월 장릉 여기에 함께 모여 있는지를 생각해 보자. 이는 관객에게 권한을 부여하여 적극적 참여를 이루어 내든, 수동적 신체의 인식을 통한 참여를 이루어 내든 그 무엇이든 간에 시대를 감각하고 사유하는 세계 인식 태도에 달려 있다.

5. 단종의 꿈, 영월을 잇다, 세상을 잇다

영월(寧越)에 들어서면 갈라지는 두 개의 길. 영월 시내와 청령포로 향하는 두 갈래 길. 어디로 갈까. 우선 단종의 유배지로서 영월의 초입에 위치한, 청령포로 우선 발길을 향한다. 청령포 앞에 띄워진 배를 타고 자갈밭 지나 단종의 유배 처소 주위를 걷는다. 단종이 살았던, 집 앞, 한양 땅을 그리워하며 돌 얹어 바라보던 망루대 오르고, 친구 삼아 단종을 위로하던 관음송을 올려다 본다. 다시 배를 타고 나와 시내 길 가로 질러 장릉을 향한다. 선두에 취타대, 사물 놀이패, 도깨비들, 이를 따르는 관객들의 흥에 겨워 목 놓아 부르는 영월 아리랑. 청령포 지나 장릉을 향해 단종을 만나러 간다. 혹시라도 관객의 몸이 함께하는, 〈단종, 1698〉의 이런 이머시브 뮤지컬을 기대해 보고 상상해 본다.

2025 지역대표 예술단체 지원

단종, 1698

작품 비평문

비평가 성명

이화원

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

영월에이치제이

공연명

단종, 1698

공연일시

2025년 10월 4일 19시

공연장소

장릉 야외무대

단종과 영월의 눈물을 거두다

이화원

2025년 10월 2일부터 5일까지 세계문화유산 영월 장릉에서 〈단종, 1698〉(한승원 작·연출, 영월HJ 제작) 공연이 펼쳐졌다. 영월 장릉은 주지하는 바와 같이 조선 왕조의 비운의 왕 중 손꼽히는 단종의 묘역이다. 2006년 유네스코 지정 세계문화유산으로 지정되었다. 1452년 세종의 직장손인 아버지 문종이 즉위 2년 만에 사망함으로써 단종은 만 10세에 보위에 오른다. 그러나 즉위한 지 1년 반 만에 숙부 세조가 일으킨 계유정난으로 실권을 빼앗기고 상왕으로 물러나게 된다. 이후 단종 복위 운동에 위협을 느낀 세조에 의하여 1455년 폐위되고 노산군으로 강등되어 강원도 영월로 유배당하였다가 1457년 만 16세에 그곳에서 살해되고 만다.

추석 연휴가 시작되는 주말, 원주를 지나 치악산 자락을 굽이굽이 운행하여 영월 장릉을 찾았다. 단종의 애끓는 사연을 익히 알고 있는 데다가 마침 빗줄기마저 굵어져 마음이 무거웠다. 장릉 내 야외에서 진행 예정인 공연이다 보니 우중에 관람이 과연 가능할는지 우려 속에 공연장을 찾았다. 그런데 장릉 입구 스태프 텐트에서는 우중에도 공연이 진행되니 우비를 착용하고 우산만은 자제해달라는 부탁과 함께 우비와 모기 퇴치 팔찌의 패키지를 깔끔하게 제공하며 관람객을 맞고 있었다.

작품의 특성과 구성 및 주제

묘역이 시작되는 구릉 앞 전각을 배경으로 장방형 무대가 펼쳐져 있고 그 아래로 깔린 구역별 객석에 우비를 입은 관람객들이 빼곡하게 자리하였다. 공연 시작에 앞서 객석 앞으로 자칭 장릉의 수호령이자 이야기꾼을 자처하는 도깨비 군이 나타나 노래와 춤과 사설로 관객들을 맞이하며 분위기를 이끈다:

“이름도 없이 쓰러진 뜻 / 말 대신 피로 쓴 맹세 / 단종을 품고 / 단종을 지킨 영월 / 그 이야기 오늘 밤 열리는구나”. 그 오래전 영월 산속 굽이굽이 물길 따라 바람 따라 느닷없이 유배당하여 찾아 든 단종을 맞았던 그곳, 그의 눈물의 세월과 안타까운 주검을 지켜보며 산천초목에 저며 들어 있었던 영들이라고 믿게 한다. 도깨비들에 이어 단종의 비 정순왕후가 등장하며 공연이 본격적으로 시작하는데 이 지점부터 관객들은 2025년 10월로부터 숙종 24년 1698년으로 훌쩍 시간을 거슬러 오르게 된다. 정순왕후가 다음과 같이 말하며 관객들을 맞기 때문이다:

모두 의아하셨을 겁니다. 숙종 24년의 이 시국에
‘무슨 연유로 왕후가 우리를 부른단 말인가?’하고요.
오늘 저는 여러분들과 같은 이 나라의 한 백성으로,
오늘의 증인이 되어달라 청하기 위해 여러분들을 초대하였습니다.

하여 장릉의 실경을 배경으로 시작되는 공연은 만장한 관객들로 하여금 실경 속 지금 이 순간을 떠나 과거 숙종 24년 대궐에서의 한 순간의 목격자가 되도록 하는 것이다. 춤과 노래와 너스레로 떠들썩하던 장릉의 실경 공간은 순간 숙종 24년 조정으로 급전환된다. 무대 위 전각은 따라서 1698년의 숙종의 어전이 되고 그 중앙에 숙종 역의 배우가 좌정하여 좌우에 도열한 궁중 대신들과 중요한 논의를 하고 있는 중이다. 바로 241년 전 왕위를 앗기고 노산군으로서 죽음을 당한 단종의 복위를 최종 결정하는 자리인 것이다. 좌우 대신들의 의견은 팽팽히 대립한다.

반대파 말도 안 되는 소리!
전하, 신 윤지선 아뢰옵니다. .
선대 조 세조께서 결행하신 결정을 뒤엎는 것은 곧 조종조의 뜻을 거슬러
종묘사직을 위태롭게 할 것입니다.
찬성파 그렇지 않사옵니다.
전하 복위는 선대 조의 뜻을 어기는 것이 아닌 영월 백성들과 앞서간
충신들의 넋을 위로하는 일이 될 것이옵니다.

양측 모두 “통촉하여 주시옵소서!”을 한목소리로 외치는 가운데, 정순왕후는 찢어지는 마음을 부여안고 1455년 영월 청령포로 유배를 떠나는 단종과의 마지막 인사를 나누는 영도교 장면을 회상한다. 그들의 슬픔이 강물이 되어 청령포와 맞닿는 듯 표현되는 가운데 정순왕후는 단종의 복위를 염원하며 퇴장한다.

다시금 나타나는 장릉의 도깨비들은 단종과 정순왕후 사랑의 힘으로 단종의 복위가 이루어져 두 사람이 이승에서라도 명예롭게 하나가 되기를 바라는 마음을 전하며 객석의 청중들과 함께 다음 노래를 연습해 보는 시간을 가진다:

영월을 비추는 저 달빛 아래서
함께 웃고 함께 살아가리라.
청령포 흐르는 저 물빛 따라서
함께 웃고 함께 살아가리라.
바람에 실려 온 단종의 마음을 담아

함께 웃고 함께 살아가리라.
단종의 꿈 하늘에 닿아 별이 되네.
우리의 조선 위에
길이 남으리.

노래의 연습 장면 이후 단종과 정순왕후의 혼례 장면, 이후 세조에 의하여 권력을 빼앗기는 과정, 그리고 결국 유배길에 올라 마지막으로 정순왕후와 안타까운 이별을 나누는 장면이 다시금 전개되며 다시금 조정의 대립이 극한으로 치닫고 파탄에 이르는 장면으로 이어진다. 파국을 맞는 조정의 갈등을 지켜보며 홀연 등장하는 단종은 다음과 같이 미래를 위한 화합을 소리높여 노래하며 주창한다:

지운다고 사라지진 않으리.
기억은 뿌리가 되어
우리를 이끌어 손에 손을 잡고 다리를 놓아
그 다리는 원망이 아닌 화해의 길
이제 화해의 강물 위에 배를 띄우자.
나의 뜻을 따르겠는 자는 자신의 불을 밝혀라!

이에 관중들은 호응하며 앞서 연습하였던 노래를 합창하게 된다. 〈단종, 1698〉는 명예를 앗기었던 단종이 정순왕후의 지고지순한 사랑과 간절한 기다림의 결과 스스로 명예를 되찾고 조선의 미래에 화합의 메시지를 전하는 플롯으로써 이처럼 완성된다.

공연의 장르 및 요소별 활용

실경 이머시브 뮤지컬이라고 소개되는 이 공연에 있어, 실경이라 함은 실제 장소의 경관 안에서 그 장소의 역사적, 사회적, 문화적 맥락을 존중하고 반영하여 공연이 진행되는 경우를 의미한다. 그리고 이머시브의 개념은 '몰입형' 공연을 뜻하는데 이는 색다른 공연장의 환경을 적극 반영하고 그에 공연이 몰입되는 경우, 그리고 무대와 객석 간 '제4의 벽'을 무너뜨리고 관객과 공연이 물리적으로 상호 교류하는 경우를 의미한다. 단종이 안치된 장릉에서 공연이 진행되는 이번 〈단종, 1698〉의 경우 당연히 단종을 주인공으로 하는 공연이 펼쳐진다. 공연은 과연 실경 내 현재 시점의 장릉 도깨비들의 환대로 활기차게 시작한다. 다만 앞서 언급했듯이 곧이어 등장하는 정순왕후 그리고 공연을 맺는 지점에 나타나는 단종이 속한 시공간이 관객과 같은 지금, 이 순간이라기보다 그가 복위되던 1698년으로 설정진다.[1)]

실경 속 현재의 시공간에서 공연진과 소통하던 관중들은 공연의 시작과 함께 공연의 허구적 시공간인 숙종 24년 속으로 순간 이동하게 되어 1698년 조정에서 진행되는 장면의 목격자로 설정되고 그에 따라 공연에 참여하게 되는 것이다. 관객의 현재와 더욱 직접적으로 소통하며 전개했을 때 실경 이머시브

1) 앞서 인용된 정순왕후의 첫 대사 "숙종 24년의 이 시국에 / '무슨 연유로 왕후가 우리를 부른단 말인가?'하고요."와 극의 말미 단종 등장 시의 지문 "대립은 절정에 달하고 조명이 강하게 분열된 무대를 비추며 충돌, 모두가 한 치의 물러섬 없이 달려들려 한다. 폐허가 된 공간, 전부 쓰러진 참혹한 현장에 등장한 단종, 쓰러져 있는 사람들을 바라보며 걷는다." 등 참조.

공연으로서의 의미와 기능이 보다 흥미롭게 구현될 수 있으리라고 판단하기에 다소 아쉬운 지점이다.

공연은 뮤지컬로서 '성 쓰루' 보다는 대사와 노래가 구분되는 형태로 진행된다. 단종 역 이현재, 정순왕후 역 제이민 및 숙종과 수양대군 역의 김하준 및 두 대장 도깨비 역의 김유성, 김찬휘 역 등 외 대신들, 도깨비 및 무용수로서 총 80명 가량의 인원들이 무대를 꽉 채웠다. 그중 공연의 서두에 관객을 맞는 두 대장 도깨비는 나름의 카리스마와 유머로써 야외의 만장한 관객들을 능숙하게 이끌었다. 그리고 곧이어 무대에 등장하는 정순왕후와 단종 역의 두 배우 역시 수려한 외모와 호소력 있는 가창으로 역할을 잘 살려내었다. 또한 숙종과 수양대군의 역을 맡았던 배우 역시 검무, 대북 연주 등의 빼어난 기량과 천연덕스러운 역할 구현으로 작품을 효율적으로 이끈다. 한편, 단종과 정순왕후의 혼례 장면에서의 16인 무용수의 화관무, 그리고 두 사람의 행복한 사계절을 표현하는 장면에서 봄의 무용팀, 여름의 도깨비팀, 가을의 대신팀과 도깨비팀, 겨울의 무용팀 등의 활약이 실로 다채롭게 전개된다. 특히 계절별 군무 장면에서 삿갓 등 다양한 소품들의 효율적인 활용과 역동적인 안무 등은 스산한 가을 저녁의 관객들에게 충분한 눈요기를 제공한다. 그리고 유배길을 떠나는 단종의 장면에서 상여의 지게를 활용한 군무와 그 지게로써 장순왕후와 상봉하는 다리를 순간 조성하는 등 재치있는 오브제적 활용이 특히 눈길을 끈다. 다만 다양한 군무 장면들의 나열 외에 보다 창의적인 시청각적 연출로 작품이 풍요로워질 수 있기를 기대해 본다.

단종과 영월의 눈물을 거두는 공연

이처럼 장릉의 실경을 배경으로 펼쳐진 〈단종, 1698〉 공연은 장대한 스케일의 퍼포먼스와 호소력 있는 연기 및 박진감 있는 진행으로 관객들의 박수를 끌어냈다. 그보다 더 큰 작품의 미덕은 너무도 아픈 과거의 고통을 되새겨보면서도 그를 초극하고자 하는 의지로써 단종의 명예 회복을 추구하고 있다는 점일 것이다. 자신에 대한 지고지순의 사랑으로 그의 복위를 염원하며 평생을 보냈던 정순왕후와의 가상적 만남에 임하며 단종은 이리 선언한다:

> *나의 억울함은 그저 한 시대의 비극이 아니라*
> *다음 세대가 더 나은 세상을 꿈꾸게 하는 씨앗이 될 것이다.*
>
> *과거를 잊지 않는 것은 중요하다.*
> *하지만 그 기억 위에 새로운 다리를 놓아*
> *더 나은 세상을 향해 함께 걸어가야 하지 않겠는가?*
> *나는 이제 비운의 왕의 아닌 화합과 희망의 왕으로 백성들과 함께 기억될 것이다.*

불명예 속에 뒤탈을 없애도록 동을지산에 암장되었던 단종의 유해는 1580년 영월군수 박충원에 의하여 '노산군의 묘'라는 칭호 아래 현재의 장소에 안치된다. 1698년 이는 비로소 능으로 격상되어 '장릉'이라고 불리며 오늘에 이른다. 관객들이 단종의 메시지에 호응하며 앞서 도깨비들과 연습하였던 노래를 무대 위에 도열한 공연진과 함께 합창하는 가운데, 무대 뒤편의 장릉이 환히 밝혀지며 작품은 마무리되었다.

공연이 시작할 즈음 지속되는 빗줄기에 염려하니 옆자리의 현지 관객이 영월에서는 단종의 회한 때문인지 단종 제사를 할 때마다 늘 비가 온다고 말해주었다. 그러나 〈단종, 1698〉 공연에서는 극 중 단종이 전하는 화해의 메시지 덕일지, 공연이 진행되는 동안 빗줄기는 어느새 멈추었다. 청량한 가을밤, 단종과 그를

품어온 영월의 눈물을 거두어 준 듯한 공연의 커튼콜 직후 객석으로 내려온 공연진은 관객과 함께 큰 목소리로 이리 노래하였다 : “(...) 아리아리 쓰리쓰리 아라리요 / 단종 따라 영월은 행복하네 / 단종 따라 영월은 영원하네 / 영원토록”.

2025 지역대표 예술단체 지원

더 레시피

작품 비평문

비평가 성명

권옥희

비평가 소속

한국춤비평가협회

예술단체명

안동시립공연단

공연명

더 레시피

공연일시

2025년 10월 15일 16시

공연장소

한국문화테마파크

현재의 순간을 과거처럼 바라보는 방법적 시선

권옥희

옛사람(선비)이 예를 다해 접대하는 상차림이라. 정갈한 음식에 더해 노래와 춤을 얹어 내어놓을 것이라 하니. 잠시나마 기꺼이 손님이 되어 극 속으로 들어가 자신을 미학적으로 구제해 줄 그윽한 시간을 맛보는 거, 좋지 않은가.

〈수운잡방需雲雜方〉이라는 고서(역사)를 소재로 한 안동시립공연단의 〈더 레시피〉(한국문화테마파크 전통극공연장, 9월 20일~11월 2일(10월 25일에 관람))를 본다. 시각과 청각을 바탕으로 한 공연의 감각영역에 미각과 후각을 바탕으로 한 식음 영역까지 체험을 확장하는 이머시브 극으로 다이닝과 결합된 형태를 그대로 가져온 형식의 극이었다. '안동의 맛과 흥으로 접빈'한다는 소제목을 달았다.

'수운잡방'은 조선시대 경북 안동의 유학자 김유와 그의 손자 김령이 저술한 민간에서 쓰인 최초의 조리서로 경북 북부 지역의 식생활 음식문화를 보여주는 기록유산이다.

'수운需雲', '구름이 하늘로 올라가는 때에 쓸만한 갖가지 방법'이라는 이 운치 넘치는 제목은 중국의 고전 〈역경〉에서 가져온 말이라고. '구름이 하늘로 올라가니 비가 내리기를 기다리는 동안 군자는 먹고 마시고 잔치하고 즐거워한다'라는 구절에서 유래한 격조 있는 음식문화를 가리키는 말에 그 수운에 걸맞은 갖가지 방법을 제시하였다는 의미로 '잡방'을 붙여 '수운잡방'이다. 적어도 격조 있는 여러 장르의 예술 체험은 될 것이었다.

극장에 들어서서 좁은 복도를 몇 걸음 걷자니 출입구 앞에 술 단지를 층층이 얹어놓은 설치물이 바로 보인다. 관객이 들어오는 것을 확인하면 연기자들이 "손님 들어오신다~"를 크게 외치면서 무대를 오가는 등 부산하게 움직인다. 잔칫집처럼 시끌벅적 소란한 환대가 극에 대한 기대감을 상승시킨다.

소재와 공간의 현장성 때문일까. “손님 들어오신다~”는 표준어가 갑자기 낯설게 느껴진다. 언어에는 사물을 지시하면서 동시에 넘어서게 하는 역동성이 있다. 안동말로 손님을 맞이했다면 어떻게 들렸을까. 다소 조악한 술 단지의 나열. 소줏고리와 옛 술 옹기까지는 아니어도 양반가에서 술을 보관했던 곳간이 정태적 구도로 제시되어 극의 배경이 되었어야. 말하자면 술 단지는 정물이지만 그것은 벌써 움직이는 정물이다. 그 술 단지 속에서는 사물을 변화시키고 요동하게 하는 하나의 기운이 익어가고, 밖에서는 그 운동에 자극된 정서가 은근하게 부풀고 있으며, 그와 함께 풍정이 사건에 연결된 자리가 마련되기 때문이다. 그 술 단지가 정적 구도를 동적 구도로 바꾸면서 사건으로 되기 때문이다.

무대는 객석과 경계를 두지 않고 한쪽은 무대 또 다른 한쪽은 객석으로 배치한 평면구조로 객석 맨바닥에 두 명씩 앉을 수 있게 방석을 두고, 그 뒤쪽으로 낮은 단 위에 서너 개의 테이블과 의자를 놓았다.

자리에 앉자 나눠주는 ‘차림표’. 금학 국화차를 시작으로 청포묵채, 전통 청주(13도), 전계아, 전통 소주(35도), 오미자 음료에 이어 마지막으로 다식까지. 개다리소반을 머리 위로 들고 춤을 추며 무대로 들어오는 군무. 검정과 흰색 배합의 의상은 흑백요리사에서 가져온 콘셉트인가? 두 사람 앞에 소반 하나씩을 놓고 수건(행주)으로 상을 빠르게 닦는다. 예전 우리네 조상들은 손님으로 가면 개인상을 받았다는데. 연기자들의 부산한 움직임이 마치 주막거리 평상에 나앉은 듯하다.

국화차. “실례합니다”

소반 위에 조금 큰 크기의 대접과 찻잔 두 개를 놓은 뒤, 대접에 물을 붓는다. 그런 다음 국을 푸는 크기의 나무 국자와 마른 국화꽃 몇 송이를 대접 안에 빠트린다. “잠시 뒤에(5분쯤이었나) 드시”라는 설명과 함께. 여섯 명의 여자 연기자들 군무가 무대에 펼쳐진다. 국화차가 우려질 시간 동안 즐기라는 여흥용 춤인가? 상의가 없는(입지 않은) 분홍색 무늬의 긴 치마 의상에 조화를 들고 열을 지어 돌고, 앉고 잔걸음으로 걷는다. 맥락이 없는 춤이었다. 춤의 예술적 세련미를 말하는 것이 아니다. 전문무용수가 아니기에. 하지만 작품의 연출 의도를 이해한다는 것은 그것을 역사적이건 예술적이건, 작품의 일관된 틀 안에서 파악하는 일이 가능하다고 여긴다는 것인데, 생각 없이 입힌 의상에 단순히 여흥을 돋우려는 춤인지 아니면 차를 마시는 동안 무대를 비워놓을 수가 없어서인지 모를 춤이었다. 춤을 춘 뒤, 무용수들이 객석으로 와 ‘차를 드시라’라고 권하는 것이 안무자가 밝힌 ‘무대와 객석의 연결’ ‘관객과의 교감’을 말함인지. 부적절한 춤이었다. 잡다함과 예술 장르의 다원화는 다르다. 자칫 빠지기 쉬운 상습적인 춤의 어투를 그대로 옮겨놓은 안무는 습관의 틀에서 비롯된 것이라 읽히기 쉽다.

국자로 퍼 찻잔에 옮겨 담은 ‘금학 국화차’. ‘깊은 향과 풍미’가 사라진 이상한 온도의 물맛이었다.

찻잔을 거둬가고 연기자들이 무대 양옆으로 도열하자 정자 모양의 무대장치가 들어오고, 여닫이문을 여니 안에 서있던 선비가 점잖은 발걸음으로 나선다. 행랑아범이 들고 있던 갓을 씌어준다. 의관을 정제한 뒤 “김선비라 하오”라는 예의와 격식을 갖춘 인사를 건넨다. 이어 ‘수운잡방’에 대한 간략한 설명 뒤에 “수운하시”길 바란다는 대사뿐. ‘김유’ 혹은 ‘김령’이라는 이름을 들어볼 것이란 예상이 빗나갔다. 김씨 성을 가진 아무개 ‘선비’일 뿐이라니. 하물며 접빈에 대한 설명이 없다. 〈수운잡방〉이 하늘에서 떨어진 것이 아닐진데. ‘김유’와 ‘김령’의 이름을 말하지 못한다니. 아버지를 아버지라 부르지 못하는 홍길동도 아닐진데.

연유(시나리오)가 궁금했다.

과거를 정지된 세계에 묶어두려는 것인지, 아니면 지금 '수운잡방'이 후손에게 놓인 자리가 어떤 형태로든 차마 말하지 못하는 슬픈 희망이 여전히 풀리지 않았기 때문인지 정확히 알 길은 없다. 후대들이 사람과 사람이 음식을 통해 연결되는 따뜻한 공동체의 가치를 이야기하겠다고 나섰는데. 가문의 명예와 지혜를 후대에 전승하고자 하는 깊은 뜻이 담긴 기록이라는 것 외에 세상(현실)의 어지러움을 받아들인다면 잃게 될 것은 그 희망이리라. '수운잡방'의 삶이 유예될 수는 없기 때문에. 현실의 말 못 할 연유가 아무리 크다 해도, 간직해야 할 어떤 희망, 지켜야 할 어떤 자부심을 다소곳이 간직하고 지키려는 태도에 대한 온전한 표상이 되길 바랄 뿐. 어쩌겠는가.

이러저러한 제작 과정에 있어 현실의 어떤 벽이 존재했다는 것을 짐작할 수밖에. 하지만 예술은 현실의 두터움이 작품의 깊이가 된다. 예술의 형태를 빈 공연이 감행해야 할 모험의 지리멸렬함도 실은 여기서 연유하는 것으로 짐작해야 하겠다.

간혹 작품의 시나리오를 무너뜨리는 간섭은 작품의 균형에 자주 위기를 몰아오기도 한다. 결과 〈더 레시피〉는 때로는 지리멸렬, 동시에 변화무쌍하게 감정의 널뛰기를 한다. 때로는 고식적이고 때로는 흥겹게.

숙수가 등장, 음식이 부족하다는 말을 행랑아범에게 전하고, 김선비는 그 이유를 들어 관객들에게 내기를 제안한다는 설정. 이긴 한쪽에만 음식을 제공하겠다고 한다. 양반집 인심하고는. 이 시점부터 배우들과 상호작용이 일어나면서 이야기로 극을 전개해 나간다. 참여를 원하는 관객이 무대로 나서는 공간 이동에 이어 음식이 나오면서 감각적 요소(음식의 냄새, 소리)가 활용되는 형식으로, '관객과의 교감' '무대와 객석의 연결'장이 이루어지는 것이다. 내기의 종목은 '가위바위보' '제기차기'와 '투호'다. 오징어게임의 여파가 여기까지 미친 듯.

청포묵채. "실례합니다"

무언가를 내어올 때 어김없이 하는 인사. 서비스를 받는 곳이면 늘 듣게 되는 말을 공연장에서 내내 듣게 되다니. 손님을 맞이할 때 하는 안동 지역의 인사말은 없을까.

'녹두 가루 묵에 맨드라미와 치자 물을 들여 곱고 단정한 색을 더하'여 만들었다는 청포묵채. 한풀 꺾여 착 가라앉은, 단정한 색의 음식이었다.

술을 마시지 않는 관객한테 제공하는 음료. "사이다, 콜라, 오렌지주스가 있"다는 대사에 잠시 장소에 대한 혼란이 온다. 앉아있는 곳이 조선시대 양반가가 아니라 현재 어디쯤이라는. 설마 '낯설게 하기' 기법? '손님'이 아니라 '마님' '아씨'라 부르는 호칭에 다시 극 속으로 들어간다. 그릇 부딪는 소리와 연기자들의 대사가 엉킨 극장의 공기가 시끌시끌 부산하다. 음식을 먹는 동안 연기자들이 무대 중앙에 대기하고 있다. 김선비는 "음식은 입에 맞으신가?"라는 대사를 할 뿐. 왜 손님을 맞아 음식을 나누는가에 대한 이야기가 없다. 봉제사 접빈객 문화에 대한 내용을 이야기로 풀었어도 좋았을 듯. 그 이야기는 꼬리를 물고 안동의 식문화에서 확장된 '헛제사'밥까지 이어질 것이므로.

걸인(조흠)의 등장. 비지스의 '홀리데이Holiday'음악이 흐른다. 관객들이 웃음을 터트린다. 재치 있는 연출이었다. 비트박스를 하는 걸인. 예술 장르와 문화를 섞었다. 사물놀이가 등장. 그리고 남자 연기자들의

군무. 춤에 탈춤 동작이 보인다.

연희하는 이가 관객을 의식하고 연희가 이루어지는 경우에는 아무래도 정서를 마음껏 표출한다는 것이 여의치 않을 수 있다. 애써 작품을 감상한다기보다는 직접 참여하여서 함께 어우러지는 것을 특징으로 하므로 흥겨움이든 비애든 마음껏 표출할 수 있어야 한다. 춤 또한 마찬가지다. 관객을 의식한 춤과 관객을 의식하지 않고 민중놀이로서 연희된 탈춤과 같은 민속무용으로 나뉜다. 〈더 레시피〉 무대는 민중놀이로서 춤이 올라야 한다.

전통 청주(13도). 전계아. "실례합니다".

걸인의 열두 발 상모, 닭 잡는 한바탕 소동이 벌어진다. (닭)전계어를 소개하는 소극이다. 안동소주를 찾는 해프닝에 무대 입구에 서 있던 술 항아리에서 연이어 이화주, 죽엽주, 백화주를 마시고 취해서 벌이는 소동에 이어 연기자들이 작게 제작된 흰색 가마를 메고 들어온다. 배달(철가방)을 가장한 가마다. 가마라는 사물에 대해 이미 인정된 의미를 부정하고 그 벽을 제거하려는 의지에 의해서만 얻어낼 수 있는 연출이 돋보였다. 작은 접시에 담아낸 식어버린 전계아 몇 조각. 맛이라…, '품격과 취향에 따라 풍류를 즐길 줄 알아야 하지만 탐욕을 경계하라'는 유학자 '김유'의 글을 떠올린다 〈수운잡방〉 속표지 바로 다음 면에 씌어있다는, '맛난 음식을 구하지 말아야 한다'는 당부의 구절을 따르기로. 혹 음료 대신 전통 청주를 맛보았더라면 다르게 느꼈을지도 모를 일이기도 하기에. 이치의 깨달음이란 흔히 포기의 다른 이름이기도.

지붕으로 날아오르는 닭을 잡는 등 떠들썩한 극의 설정은 노동의 고됨보다 흥겨운 정서가 더 강하게 표출된 장이었다. 이러한 흥겨움이 조성되어 생활에 밀착된 현장으로 확대될 수 있는 것이 서민층 예술의 한 특징이다. 흥은 재미와 웃음의 요소를 수반한다. 흥겨움이 구현되는 자리는 항상 떠들썩한 생기와 웃음이 가득 차 있는 것이 그 증거로 우리의 탈놀이가 그렇고 잡가나 민요가 불리는 자리가 그렇다. 흥이 잘 구현된 장이었다.

극에 삽입되는 음악 또한 극을 말해주는 정체성이라 할 수 있을 때, 〈더 레시피〉는 풀린 듯한, 구부정한 힙합이라 하겠다. 그것도 한 발짝 비껴서 있는. 김선비(권민수)가 부르는 'over the Rainbow' 대금으로 노래 반주를 하는 걸인(조흠). 듀오의 노래에 얹는 백코러스의 위트, 각설이와 행랑어멈의 로맨스에 〈노팅힐〉의 ost로 유명한 'She'를 삽입, 천장에서 내려온 붉은색 천을 한 자락씩 잡고 공중을 날아다니는 서커스까지.

안동소주(35도)에 이어 마지막 다식과 오미자 에이드가 제공된 뒤, 오재미를 던져 무대 중앙에 걸린 박을 터트리는 민속놀이로 극이 마무리된다. 도수가 다른 소주처럼 음료의 온도 또한 계절에 따라 다르게 제공되어야 할 내용이다. 갈라지는 박 속, "항상 꽃길 되소서" 글귀가 툭, 떨어진다.

유가적 중中의 원리를 중시한다는 점에서 중中이란 어느 한쪽에 치우침 없이 딱 들어맞는 것, 그 정도가 적당한 것, 법도에 맞는 것을 의미한다.

오랜 전통에서 악樂사상은 예禮사상과 직접적으로 연결되어 있었다. 이처럼 질서와 중용의 도를 기본으로 하는 유가적 예악사상의 영향은 민중층보다는 양반층에 더 절대적이었다. 말하자면 흥겹고 즐거운 분위기를 표출하되, 법도와 절제된 품위와 격식을 벗어나지 않는 것이 양반층 문화다. 감정이 절제된 미를 중시하므로 과장된 표현이 두드러지지 않는 것이다. 이에 비해 탈놀이나 판소리 민요 잡가

등의 언어 표현은 과장을 특징으로 한다. 탈놀이도 아닌 것이, 소리에서 볼 수 있는 애가 끊어질 정도의 슬픔을 표출해 내는 판소리도 아닌 것이. 정서 표현의 기폭이나 그 정도가 크고 확실하기 때문에 흥겨움의 강도가 크게 확대될 수 있는 것이 바로 서민층 예술에 있어 흥의 특징이라 할 수 있다.

〈더 레시피〉는 선비가 여는 연회라고 하지만 다분히 양적 팽창감이 뚜렷하게 보이는 요인이 많았다. 희로애락의 감정표현이 확실하고 그 경계가 뚜렷하다는 점에서. 감정의 절제에 미적가치를 두었다기보다 감정의 자유로운 발산하에 표출되는 흥이었다.

서민층 예술에서 정서의 제약 없는 표출은 민요나 잡가에서도 두드러지게 나타나는 것처럼, 음악에서 시대와 장르를 넘나드는 형식을 취했다. 적절하였으나, 기억해야 할 점은 형식이 너무 가냘픈데 감당해야 할 것들은 너무 많으면 그것을 담아내기보다는 그 속에 묻혀버리기 쉽다는 것.

내용에 있어 장르 배합과 발상은 예상할 수 있는 장면으로 쉽게 예측할 수 없는 돌발성을 내포한 장면은 없었다. 반면 흥이 주는 즐거움과 재미는 어떤 장면이나 상황이 예상한 대로 기대했던 결과대로 전개되는 것에서 느끼는 만족감을 준 공연이었다. 그리고 흥은 조화와 어울림을 특징으로 한다는 데 재미의 요소가 있다. 사물들과 그것을 포괄하는 전체 사이에 조화가 이루어지는 것이라고 볼 때, 〈더 레시피〉는 동질적인 요소 간에 이루어지는 조화의 미를 즐기는 데서 비롯되었다고 할 수 있다.

행랑아범과 행랑어멈, 수석숙수와 보조숙수(찬모), 그리고 하인들. 이 모든 사람들. 퉁소 한 자락의 애환과 흥은, 삶에는 삶 밖의 다른 많은 것이 필요하지 않다고 믿는 이 사람들의 철학이 있었기에, 그 시절 양반가 '수운잡방' 레시피에 따른 음식 차림이 가능하지 않았을까. 그 삶을 안에서 바라보지 못하는 눈은 결국 아무것도 이해하지 못한다. 하나의 삶을 그 깊이에서 바라보고, 그 내적 가치를 이해하기 위해서는 훈련이 필요하다고 말해야 할 것 같다.

〈수운잡방〉은 조선시대 양반들이 제사를 받들고 손님을 모시는 봉제사 접빈객의 문화를 보여주는 자료다. 여기서 어떤 음식이 '수운산방'을 대표하는지 혹은 간편하게 내놓을 수 있는가를 보여주는 것만이 좋은 시나리오가 아닌 것처럼 공연장과 시나리오를 포함, 공연 제작 현실을 충실히(?) 감안해 반영한 공연이 꼭 좋은 공연은 아닌 것이다. 더구나 예술작품의 제작에 허용 많음을 누리기보다 다소 두려워한 것 같아 보인 점은 아쉬웠다. 그것은 이미 현실을 하나의 장막으로 보는 의식에서 비롯된 것일 수 있다. 현실이 벽일 때 그것을 표현하고 있는 말들도 그 벽 앞에 세워진 또 하나의 벽일 뿐인데. 〈더 레시피〉는 예술공연이다. 그것도 극예술.

작품의 성장 발전을 가로막는 장애였던 것들은 다르게는 작품 창조를 위해 확보하려 했던 조건이 되기도 한다. 그것은 벽이 된 앞선 말들의 질과 의미를 바꾸려는 의지에 의해서만 얻어질 수 있다.

〈수운잡방〉이 주제였던 영화 〈수운잡방〉이 있었고, 최근에는 〈폭군의 셰프〉가 있었다. 극예술이 한때는 빛나는 형식이었다고, 그것을 잊지 말라고 말할 수밖에 없음이 기억의 순결함에 의해 또한 부정되는 바로 그 자리라고 고쳐 말해두고 싶다.

안동을 대표하는 예술문화 브랜드로 〈더 레시피〉가 자리를 잡고, 해외 진출까지 목표로 한다면 앞으로 극복해야 할 것이 많다.

오백여 년을 빛나게 살고 있는 〈수운잡방〉이 예술의 형태로 우리에게 찾아온다는 것은 (역사)옛것을 향한 우리의 노력이 지금 이 자리에서 날마다 실천된다는 말과 다르지 않다. 예술로 '수운잡방'을 넘어서려는 노력은 예술을 하는 이들에게 속한다. 그 노력에 대한 깊은 자각은 순간마다 시간을 오백, 아니 천 년씩 앞당길 것이라 믿는다.

그러기 위해서는 미학적 실천이 필요하다. 그 자리에 '수운잡방'이 존재한다. 그리고 이 실천의 바탕에는 미래 속에 벌써 자리를 트고 현재의 순간을 과거처럼 바라보는 방법적 시선이 있다는 것이다. 방법적 시선은 실천을 앞당기고, 그 시선을 만드는 것 또한 실천이다. 철저하고 구제적으로.

미학적 실천이 구현된 〈더 레시피〉에서 안동의 선비 '김유'를 만나게 되길.

2025 지역대표 예술단체 지원

독립의 꽃 옥파 이종일

작품 비평문

비평가 성명

김향

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

웅진문학회

공연명

독립의 꽃 옥파 이종일

공연일시

2025년 8월 31일 19시 30분

공연장소

태안군문화예술회관 대공연장

문화적 기억의 가치

김향

문화적 기억의 가치

무대는 다수의 민중들이 힘없이 폭력을 당하거나 적들에 맞서 싸우다 스러지는 무언의 움직임으로 시작된다. 그리고 무대 한켠에 이들의 저항을 바라보는 시선이 존재한다. 이들의 싸움은 몸부림에 가까운 춤이지만 곧 이들이 농민들이 봉기할 수밖에 없었던 이름 없는 희생자들이자 동학혁명의 주역들임을 추측하게 된다. 이 장면을 바라보고 있는 시선은, 동학혁명군들의 정신이 독립국들 즉 후세대에 전승될 것임을 암시하는 듯하다.

이러한 에필로그로 시작하는 공연 〈독립의 꽃 옥파 이종일〉(위기훈 작, 박정성 연출)은 2025년 여름 태안군문화예술회관에서 초연된 가무극으로, 독립운동가 이종일의 일대기를 다룬 사실주의적인 역사극이다. 이종일은 무명에 가까운 독립투사이지만, 1919년 3·1 독립선언서를 발표한 민족대표 33인의 한 명이며, 이 선언서를 인쇄하여 배포하는 데 기여했고, 『제국신문』을 창간한 언론인이기도 하다. 올해는 광복 80주년이자 옥파 이종일 서거 100주년이기에, 태안이 고향인 옥파 이종일을 기억하는 〈독립의 꽃 옥파 이종일〉이 기획되고 공연된 것이었다.

이 작품을 바라보는 관점으로는 여러 가지가 있겠지만, 필자는 역사적 기록을 가무극 형태로 구현하는 것을 역사의 문화적 기억의 측면에서 살피고자 한다. 독일의 문화학자 야스만(Jan Assmann)에 따르면, 역사적 사건이 기록으로만 남는 것은 저장된 기억이라면 이 기억이 공동체에 의해 소환되어 구성원들에게 직접적으로 경험되면서 정체성 형성을 위한 문화적 가치를 발휘하게 될 때에 '특정한 기능을 하는 기억'으로 전환된다. 이 작품을 제작한 웅진문학회는 태안 출신 독립운동가 옥파 이종일에 대한 기록을 가무극

형태로 공연하여 태안 지역민들 및 다수의 관객들과 함께함으로써 특정한 기능을 하는 문화적 기억으로의 전환을 시도했다고 할 수 있다. 무명의 독립운동가를 규모 있는 가무극으로 형상화한 것은 그 기획 자체가 의미 있는 것이었다. 따라서 이 작품이 지역민들에게, 또 지역민들을 넘어서 다수의 관객들에게 자주적이고 독립적인 국가 만들기라는 공동체적인 문화 정체성을 만드는 데 기여했는가를 중심으로 〈독립의 꽃 옥파 이종일〉에 대해 살피고자 한다.

극작에 대한 아쉬움

서사적 측면에서 보면, 서해 바다라는 것을 민족의 고난이라는 상징물로 삼았다는 점, 이종일이 천주교도였다는 것 그리고 손성사와 일제에 어떻게 대항할 것인가를 두고 벌이는 갈등이 두드러진다. 그리고 조선인 밀정, 과거에 노비였다가 친일 경찰이 된 인물 그리고 일본인 총경이 조선인의 항일운동을 탄압하는 적대세력으로 등장하면서 극적 갈등을 고조시킨다. 이 과정에서 보성사 직원들이 이종일과 친일의 정황을 이야기하는 초반 장면은 역사 교과서의 내용을 관객들에게 교육하는 듯한 인상을 주면서 극적 흥미가 떨어진다. 그리고 각 인물들은 항일운동 또는 친일에 가담할 수밖에 없는 이유가 존재하지만 돈 때문에 밀정이 된 서성대와 노비 신분을 버리고 역시 돈 때문에 일제 경찰이 된 노철의 형상화는 다수의 일제 관련 작품들에서 반복되는 클리셰적인 형상화로 여겨진다. 다소 진부한 이야기 흐름과 인물들 형상화와 더불어 더욱 아쉬운 점은 독립운동가로서 이종일에 대한 평면적인 형상화이다.

당연히 애국지사들의 민족을 향한 애국심은 의심의 여지가 없다. 그러나 1919년 당시 61세였던 이종일이 어쩌다 보성사를 운영하게 되었고 어떠한 계기로 독립운동을 하게 되었는지, 이종일이라는 인물이 민족대표 33인에 가담하게 된 과정 등이 좀 더 구체적으로 구현되었으면 좋았을 듯하다. 이종일이 출감한 후 자신의 죽음을 예감하며 태극기를 만드는 중 박영효, 김옥균과 더불어 태극기를 그리고 이름을 붙이던 젊은 시절 이야기가 삽입되어 있는데, 이 장면에서 명리학을 배웠다는 것이 언급될 뿐 이종일에 대한 서사가 단조롭다. 이종일이라는 인물이 독립운동가로서 생동감을 얻기 위해서는 거대서사와 더불어 지극히 개인적인 미시서사를 극화하거나 또는 창작 삽입하면서 이종일이라는 인물을 입체적으로 경험할 수 있는 이야기들이 필요하다고 여겨진다.

이종일이라는 인물을 부각시키기 위해 강한아라는 인물을 허구적으로 창작하고 첫 장면부터 등장시키고 있는데, 조선인 친일경찰에 의해 가족 모두를 잃은 원한에 가득한 인물로 강조되고 여성으로서 어떻게 현실에 눈뜨며 독립운동가로 성장하는지 그 내밀한 변모 과정이 형상화되고 있지 않다. 물론 이종일이 강한아를 거두어 주었기에 그녀가 보성사에서 일을 하며 독립운동을 하게 된 것이고 죽기 전 강한아와 나누는 대화에서도 이종일은 강한아에게 독립투사로 살아갈 것을 강권하며 영향력을 미치고 있는 것으로 보인다. 그러나 이종일의 영향력만으로 강한아라는 인물이 여성 독립투사가 된다는 설정은 여성의 주체적 면모를 간과한 형상화로 여겨진다. 자신의 가족을 잃은 것을 개인적인 원한으로 여기기보다 역사적 비극으로 여기며 조선의 독립이라는 대의에 자신을 헌신하는 여성 투사로 거듭나고자 하는 과정에서 미시적인 내면의 형상화가 요구된다는 것이다.

다만 선악이 극명하게 드러날 수밖에 없는 일제강점기 독립영웅을 다루는 이야기에서 멜로드라마적인

선악 구도와 과잉된 선동을 자제하고 이종일의 '어른으로서의 성품'을 강조하려 한 것은 이 작품의 장점이 될 수 있을 듯하다.

재현과 표현 사이

사실주의적인 역사극일지라도 형상화 방식은 연출자에 따라 달라질 수 있다. 연출자는 〈독립의 꽃 옥파 이종일〉을 가무극으로 형상화하는 과정에서 작가가 의도한 대로 노래를 5곡 정도로 제한하고 지나치게 음악에 의존하지 않는 연출을 보였다. 그렇다고 첫 장면 외에 춤으로 형상화되는 장면도 그리 많지 않아, 이 작품은 사실주의적인 재현과 음악과 춤의 표현 사이의 연출 방식을 보인다고 할 수 있다. 이러한 연출 방식은 애매하게 여겨질 수도 있지만, 애매함보다 좀 더 본질적인 아쉬움은 제4의 벽을 허물지 않는 방식에 있다. 이종일이라는 독립운동가가 21세기에 태안 지역을 넘어서 다수의 관객과 소통하기 위해서는 일제강점기를 벗어났어도 여전히 무의식적으로 잔존하고 있는 식민주의 의식이라 할 수 있으며, 이 식민주의는 이제 일제가 아닌 서구 강대국에 대한 것일 수 있다. 따라서 이러한 관객의 자각을 불러일으키기 위해서는 원작의 장면의 순서를 바꾸거나 대사를 손질하는 것을 넘어서 객석의 관객을 수동적으로 만들지 않고 훈계의 대상으로 남기지 않을 방식이 요구되는 것이다.

이를 위해 극적 정서를 일관적으로 비극적이고 장엄하게 유지하기보다 관객들의 긴장감을 풀어주는 '막간 이완' 장면 형상화가 요구된다. 보성사의 몇 장면에서 직원들이 너스레를 떠는 장면, 그리고 후반부에서 희망을 노래하는 장면들에서 관객들을 이완시키려는 시도가 엿보이지만 좀 더 적극적인 설정이 요구된다.

26명의 배우들이 등장하는 대작인 만큼 배우들의 연기 방향을 이끄는 것 역시 연출자의 몫일 것이다. 원작이 재현적인 방식의 사실주의 역사극이라 할지라도 배우들이 관객을 향해 열린 연기를 취한다면 관객들이 수동적으로 관람하는 것에 그치지 않고 정서적으로 공감하며 개입할 수 있다. 현재 배우들의 연기는 재현적인 사실주의 연기를 고수하고 있으며 이로 인해 작품을 통해 관객이 자각할 수 있는 '식민주의 의식을 넘어선 주체적인 삶'에 대한 인식에 다다르기 어렵다. 〈독립의 꽃 옥파 이종일〉이 이종일이라는 독립투사의 삶을 통해 여전히 동시대에도 유효한 문제의식을 공유하게 하기 위해서는 재현과 표현 사이에서 창의적으로 관객을 끌어들일 수 있는 열린 연출 방식이 요구되는 것이다.

문화적 기억의 공연 형상화의 중요성

앞서 극작과 연출에서 아쉬움을 표했지만, 가무극 〈독립의 꽃 옥파 이종일〉은 여전히 가능성을 안고 있는 작품이다. 2025년 8월 31일 첫 공연을 관람한 것이기에, 이후 공연에서는 다수의 관객들에게 큰 감동을 안겼기를 바라며, 필자의 평가는 유보적일 수 있다고 여긴다. 따라서 가무극이라는 형식으로 〈독립의 꽃 옥파 이종일〉을 형상화하는 것이 어떠한 가능성을 지녔는지를 언급하며 본 평론을 마무리하고자 한다.

아스만은 역사적 기억이 박물관의 기록에 머물지 않고 공동체가 그 기억을 새롭게 공유하고 거기서 더 나아가 동시대적인 새로운 가치로 만들어 나가기 위해서는 저장된 기억과 '기능 기억' 간의 상호작용이

요구된다고 보았다. 그리고 이 과정에서 기억을 시각, 청각, 촉각 등 오감을 통해 경험하게 만드는 매개체(Sensory Mediacy), 특정 시간과 공간에서 공동체가 기억을 함께 공유하고 재연하며 감정적 유대를 형성하는 집단적 행위(Rituality), 의례적 행위나 기억 소환이 주기적으로 수행됨으로써 기억이 지속적으로 재생산되고 공동체 내에 내재화되는 과정(Repetition)이라는 세 가지 조건이 갖추어져야 한다[1]고 논했다.

〈독립의 꽃 옥파 이종일〉은 관객들의 시·청각적 감수성을 충족시킬 수 있는 가무극을 매개로 무명의 독립운동가 이종일의 존재를 알리겠다고 기획된 작품이라는 점에서 무척이나 의미 있는 공연이었다. 다만 관객들이 이종일이라는 독립운동가를 '반드시' 기억하기 위해서는 계몽적인 언설보다 관객들이 공감할 만한 미시적인 서사와 열린 정서적 공감대가 요구된다. 관객들이 〈독립의 꽃 옥파 이종일〉을 보러 오는 행위 자체가 이미 공동체적 집단 행위이지만 그들이 집으로 돌아갈 때 다시 이 관극 행위를 반복하기 위해서는 〈독립의 꽃 옥파 이종일〉 공연이 좀 더 관객들의 마음을 움직이고 이들과 소통할 수 있는 열린 표현과 의식을 구현해댜 한다는 것이다. 〈독립의 꽃 옥파 이종일〉은 이미 그 주제의식이 명확하기에 오히려 극작과 연출에서 어려움이 있을 수 있을 것이다. 그럼에도 불구하고 뻔하면서도 명확한 주제의식을 창의적으로 색다르게 형상화하며 점차 잊혀가는 독립열사들을 기억하게 하고 식민주의적 성찰을 불러일으킬 수 있는 것은 극작가와 연출가의 몫이다. 평론가로서 가무극 〈독립의 꽃 옥파 이종일〉의 새로운 버전을 기대하며 평론을 마친다.

1) Jan Assmann, trans. by John Czaplicka, "Collective Memory and Cultural Identity," New German Critique, No.65, Duke University Press, 1995, pp.125~133.

2025 지역대표 예술단체 지원

독립의 꽃 옥파 이종일

작품 비평문

비평가 성명

오판진

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

웅진문화회

공연명

독립의 꽃 옥파 이종일

공연일시

2025년 8월 31일 19시 30분

공연장소

태안군문화예술회관 대공연장

무명 독립운동가에게 바치는 한 송이 꽃

오판진

1. 무명 독립운동가에게 헌화하기

가. 희곡과 공연 의도 측면

이 작품은 시의성 측면에서 아주 높은 평가를 받을 자격이 있다. 먼저, 올해인 2025년은 독립운동가 이종일 열사가 돌아가신 1925년 8월 31일 이후로 100년이 되는 해이기 때문이다. 비록 이종일은 널리 알려진 독립운동가는 아니었지만, 이 공연을 통해 태안 안과 밖에 널리 알려질 수 있는 계기가 마련되었다. 둘째, 2024년 12월 3일 윤석열 전 대통령의 난데없는 계엄 선포로 민주주의를 후퇴시킨 무도한 정권의 폭거를, 국민이 응원봉을 들어서 물리친 직후에 이 작품이 공연되었기 때문이다. 최근 나라를 바로 세우기 위해서는 숨은 영웅들이 매우 중요하다는 인식이 공유되고 있었다. 그래서 100년 전 나라를 되찾기 위해 일신의 영달이나 안위를 위해 살지 않고, 자신의 꿈이나 몸, 인생까지 모두 바치신 무명의 독립운동가를 주목한 이 작품은 매우 의미 깊다고 할 수 있다.

공연에서 다룬 이종일의 삶을 살펴보면, 나라를 사랑하는 독립운동가의 아름다운 마음이 잘 표현되었다. 3.1 만세운동 민족대표 33인으로 앞장서셨고, 독립선언문 3만 5천부를 인쇄, 배포하여 전국에 널리 퍼뜨렸으며, 박영효, 김옥균과 함께 태극기를 디자인한 일에도 공을 세웠다. 그뿐만 아니라 '강한아'라는 가상의 인물을 설정하여 실제로 이종일 열사가 추구한 여성 인권의 소중함에 대해서도 우리 국민들이 인식하고 느낄 수 있도록 일깨워주셨다. 거창하게 페미니즘이라는 용어를 거론하지 않더라도 여성의 삶에 애정을 가지고 살았던 이종일 독립운동가의 면모를 보는 것은 매우 가치 있는 일이라고 말할

수 있다. 더 구체적으로 말하자면, 친일 경찰에 의해 가족을 모두 잃은 '강한아'라는 인물을 이종일 열사께서 거두어 주는 장면을 보면, 〈제국신문〉을 창간하여 여성해방을 위해 노력한 남다른 그의 사상을 감각적으로 느끼고 확인할 수 있는 대목이라고 할 수 있다.

다만, 이 공연은 교훈적이고 교육적인 측면이 강해서 PC(정치적 올바름)적인 것을 싫어하는 사람들에게는 이 작품의 내용이나 메시지가 다소 부담스럽게 다가올 수도 있다. 이 공연의 메시지나 인물의 삶을 긍정하고 지지할지라도, 그것을 표현하는 무대 위의 모습이나 역사적인 사실을 너무 노골적으로 드러내놓고 표현하는 것은 예술적으로 권장할 만한 선택은 아닐 수 있기 때문이다. 필자 또한 공연 마지막에 관객들에게 태극기를 나눠주며 배우들과 함께 큰 소리로 '대한독립 만세'를 외치면서 태극기를 흔들도록 요구하는 공연 창작진을 보고는, '이게 뭐지?' 하는 생각이 들었다. 학교나 국가기관에서 하는 광복절 행사라면 모를까, 무대 공연에서 이런 방식으로 관객의 참여를 유도하는 것은 아쉬운 대목이었다. 분명 틀린 얘기를 하는 것은 아니지만, 교과서나 학교에서 배우는 내용과 별반 다를 게 없는 위와 같은 장면 표현은 한 번 더 점검하고 수정하여 세련되게 보여주고, 관객에게는 강요하지 않았으면 더 나았을 것으로 보인다. 관객들이 스스로 공감할 수 있도록 장면을 연출하였다면, 더 많은 관객이 공감하면서 긍정적인 입소문이 날 것으로 보였기 때문이다.

나. 주인공 중심의 밀도 높은 인물 표현에 집중하였더라면...

극작가 위기훈은 이 공연에서 이종일을 주인공이나 주요한 인물로 다루었지만, 이종일의 일대기나 위인전과 같은 방식으로 이종일의 삶과 서사를 핍진하게 보여주지는 않았다. 특히, 공연 앞부분에서 일제강점기 나라 잃은 사람들의 어려운 모습을 초점화하기보다 확산적으로 보여주려고 했다. 그리고 동학 관련 내용까지 다루어 의미 있는 역사적인 맥락까지 놓치지 않으려고 했다. 희곡에 언급되어 있지 않은 배우들의 움직임이 무대 위에서 스펙터클로 정성껏 마련된 점은 이 공연의 커다란 장점이었다. 그렇게 공연의 수준을 높이려는 욕심이 많다 보니, 누가 주인공인지 분명하게 다가오지 않는 부수적인 문제가 나타나기도 하였고, 이후에도 공연의 동력이 다소 떨어지는 아쉬움으로 남았다. 그리고 마지막 장면에서는 배우의 설명과 같은 대사로 공연의 메시지를 표현하는 대목이 있어서 극적 긴장감이 떨어지는 문제가 눈에 보였다. 이종일의 말과 행동을 통해서 장면이나 상황 속에서 그의 가치관이 나타났더라면 하는 아쉬움이 있었고, 그가 무엇을 고민하면서 갈등하는지를 무대 위에서 행동으로 생동감 있게 보여주었다면 더 큰 감동이 있었을 것 같았다.

2. 몸짓과 이미지를 활용한 과감한 무대 미장센

가. 무대 언어 중심의 인상적인 첫 장면

본격적으로 공연이 시작되기 전에 공연 전 배우들의 몸짓으로만 일제강점기라는 시대의 모습을 표현한 이미지 중심의 장면이 제시되었는데, 매우 흥미롭고 인상적이었다. 연극에서만 볼 수 있는 생동감 넘치는 연출에 관객들의 눈이 반짝거렸다. 죽창과 총으로 우리와 일본의 무력 차이를 보여준 대목도 매우 감각적이었다. 대사 없이 배우들의 움직임과 이미지로만 당대를 표현한 연출가의 역량은 매우 탁월했다.

나. '무대 크루'를 활용한 역동적인 장면 연출

허준, 이승민 배우가 맡은 무대 크루 역할을 통해서 무대 위 장소의 이동이나 장면 표현이 매우 입체적이고 활기차게 이루어졌다. 연극에서만 볼 수 있는 생동감 넘치는 대목이었다. 대체로 여러 공연에서는 암전 상태에서 무대 장치들을 재배치한 후 조명을 켜는 경향이 있었지만, 이 공연에서는 무대 크루를 중심으로 배우들까지 무대 위에서 자연스럽게 소품이나 무대 장치 등을 이동하면서 연기하는 모습을 보여줌으로써 연극을 관람하는 재미를 더 크게 만들었다.

다. 주인공을 강조하는 연출을 통해 공연의 메시지 부각하기

이 공연은 이종일이라는 주인공인 있음에도 상당 장면에서 주인공보다는 다른 주변 인물에 고루 초점이 돌아간 측면이 있었다. 그래서 인물 관련해서 살펴보면 다소 산만한 측면도 있었다. 첫 장면에서는 한아 가족의 수난과 한아가 보성사라는 인쇄소로 피신하는 대목이 나오는데, 이런 흐름을 이어가다 보면, 한아가 주인공인 것으로 오해할 수 있었다. 그래서 이종일이라는 인물을 주인공으로 하여 인물들의 관계를 더 강력하게 재구성하면 어떨까 싶은 생각도 들었다. 강한아를 처음에 등장시켜 초점화하고 강조함으로써 이종일이 서사 맥락에서 주목받도록 하는 데는 힘이 많이 들었고, 충분히 성공했다고 보기 어려웠다. 이종일을 중심으로 서사의 흐름을 강력하게 끌어갈 수 있도록 희곡을 수정하고, 무대 연출을 새롭게 보여준다면 무명의 독립운동가 이종일을 조명하고자 한 이 공연의 기획 의도가 잘 드러날 수 있을 것 같았다.

3. 실력 있는 배우들의 생기 가득한 연기력

무대에 등장한 배우들의 연기력이 아주 뛰어났다. 주인공이나 주요 인물 외에도 조연이나 단역으로 나온 인물들 모두 자기가 맡은 배역을 세련되게 잘 소화하였다. 그래서 인물들 사이의 연기 합까지 잘 맞는다고 평가하고 싶었다. 특히, 희곡에 언급이 없는 앞 장면에서 대사 없이 움직임으로만 보여주는 장면에서도 배우들의 눈빛과 표정 연기는 아주 대단했다. 그리고 총과 검을 사용하는 장면에서는 작은 실수라도 일어나면 연기는커녕 배우들이 부상을 당하는 불상사로 이어질 가능성도 있었다. 그러나 그런 문제는 전혀 발생하지 않았고, 일사불란하게 멋진 연기 앙상블을 보여주었다. 배우와 스태프들이 서로 아주 많이 연습하지 않았다면 이런 연기가 가능했을까 싶었다. 이를 위해서는 물론 배우 개개인의 연기력도 필요하지만, 그것과 함께 배우들이 함께 모여서 계속 연기 합을 맞추는 노력과 연습이 필수이다. 그만큼 배우들이 이 작품에 보이지 않은 땀과 노력을 들였다는 것을 알 수 있는 부분이기도 했다. 이 공연에 참여한 실력파 연기자들이 무대 위에서 온 힘을 다하여 연기한 것은 아마도 무명 독립운동가인 이종일처럼 독립운동한다는 마음으로 최선을 다한 것이 아닌가 싶었다. 우리나라에는 자신의 명예나 가족의 안위를 돌보지 않고 나라를 독립시키려고 한평생을 바친 이종일과 같은 무명 독립운동가가 많이 있다. 배우를 중심으로 공연 창작진들은 모두 합심하여 이런 분들의 삶을 표현하기 위해 조금이라도 소홀함이 있어서는 안 되겠다는 생각을 한 것 같았다.

다만, 무대에 선 배우 가운데 상당수가 태안이나 충청도와 관련이 있는 사람들은 아니라서 아쉬움이 있었다. 서울에서 주로 활동하는 배우들이 상당수 보였다. 만약 태안에서 활동하는 지역의 연기자들이 이

공연의 배우로 다수 등장하고, 소수의 다른 지역 배우들이 캐스팅되어 공연하였다면, 어땠을까를 하는 생각을 해 보았다.

4. 연극 무대에 사용된 영상의 의미와 한계

이 작품에서는 영상을 통해 태안 바다의 정경을 보여주었고, 광화문을 허문 다음에, 그 자리에 총독부를 만드는 장면 등도 보여줌으로써 무대 언어로는 표현하기 어려운 공연의 메시지를 매우 효과적으로 전달하였다. 파도가 넘실거리는 바다 영상을 보면서 태안이라는 지역의 특성을 쉽게 이해할 수 있었다. 그리고 이 공연의 시대적 배경을 짧은 시간에 정확하게 인지할 수 있기도 하였다. 영상 디자인을 맡은 스태프의 노력으로 공연의 품격이 높아지고, 메시지가 깊어지면서, 공연의 가치가 크게 확장되는 것을 느낄 수 있었다.

대체로 연극 공연에서 필요한 대목에 영상을 적절하게 사용하는 것은 쉽지 않은 숙제이다. 가령, 탁월한 선택으로 보이는 몇 가지 영상을 보다 보니, 이 공연의 다른 어느 대목에서는 무대 허전하다는 생각이 들기도 하였다. '어, 영상이 있는데, 빠뜨린 것 아닐까?' 하는 느낌이 들면서, 이 장면에서 영상이 있었더라면 장면 표현이 더 좋을 것 같은데 하는 생각이 들기도 했다. 결국 연극은 영상이 아니라 배우들의 몸을 중심으로 무대에서 직접 생생하게 표현하는 게 중심이 되어야 한다고 생각하게 되었다. 가끔 이런 생각을 하게 되는 것은 연극 무대에서 영상을 활용하다 보면 나타나는 문제일 수 있다.

5. 제작 극단의 성격

'지역공연', '2025 지역대표 예술단체 지원사업'이라는 용어의 의미를 해석하는 것이 쉽지 않았다. 충청도라는 높은 안목으로 바라보지 않고, 태안이라는 범위로 한정하여 이 공연을 제작한 극단을 바라보면 아쉬움이 없지 않기 때문이다. 다시 말해서, 공연을 제작한 '웅진문화회'라는 단체가 태안을 중심으로 활동하는 극단이나 모임이 아니고, 공주 지역 중심의 공연 단체라는 데 문제 제기의 여지가 있었다. 특히, 태안에서 활동하고 있는 연극인의 관점에서 보면, 더욱 아쉬움이 있고, 문제라고 제기할 수 있는 대목이 보였다. 이런 문제 제기는 지역공연을 활성화하여 수도권 중심의 문화예술 편중 현상을 해결하고자 했던 문체부의 맨 처음의 목표 의식과도 거리가 있기 때문이다. 그러나 이 작품을 선정할 수밖에 없었던 다른 이유가 있었을 수도 있다. 태안에는 이번 지원사업에 지원할 능력이 있는 극단이나 단체가 없었다든지, 웅진문화회가 충청의 여러 지역을 포괄하는 단체로 충분히 활동하고 있다든지, 아니면 또 다른 이유가 있는지는 알 수 없다. 필자는 이 작품이 선정된 자세한 과정과 지역에서 일어나는 여러 사실을 모르는 처지이기에, 이런저런 의문이 들었다는 점만을 간략하게 밝혀두고자 한다.

6. 연극을 통한 역사적 사실과 인물에 관한 기억 투쟁

연극은 다양한 목적과 기능을 수행하는 예술 장르이다. 이 공연에서는 예술성과 함께 교육적인 목적이나 기능이 동시에 추구된 측면이 있었다. 물론 공연의 내용이나 형식이 모두 탄탄하고 열정으로

가득해서 관객에서 예술적인 큰 감동과 환희를 맛보게 하였다. 동시에 우리가 꼭 기억해야 할 소중한 역사적 사실과 인물을 주제로 공부하고 기억하는 계기가 되기도 했다. 이 공연처럼 예술성과 함께 교육성이 잘 어우러지는 작품이 만들어지고, 어린이와 청소년을 비롯하여 많은 관객이 관람하기를 기대한다. 그래서 충청 지역뿐만 아니라 우리나라 모든 국민이, 공연의 내용에서도 분명하게 표방한 바와 같이 무명의 독립운동가 이종일의 삶을 통해 우리가 반드시 기억해야 할 역사적 진실이 무엇인지 오래오래 깊이 간직하길 바란다.

2025 지역대표 예술단체 지원

두린왕자를 찾아줍서

작품 비평문

비평가 성명

김상옥

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

예술공간 오이

공연명

두린왕자를 찾아줍서

공연일시

2025년 9월 21일 17시

공연장소

예술공간 오이 소극장

제주어로 그려낸 아이의 세계

김상옥

모든 것이 생경했던 어린 시절, 나는 욕실 타일 바닥의 규칙적인 무늬를 똟어져라 바라보다가 그 속에서 터번을 쓴 이방인이나 말총머리를 한 소녀의 옆모습을 찾아내곤 했다. 일상에서 마주하는 단조로운 무늬 속에서 인물과 이야기를 발견하는 일은, 익숙한 것의 표면 너머를 낯설게 들여다보는 상상 놀이였다. 어른이 된 우리는 더 이상 모자 형상 너머의, 코끼리를 삼킨 보아뱀을 보지 못한다. '보이지 않는 것'을 보던 능력을 잃은 채 눈앞의 현실을 좇아 살아가기에 바쁘다. 그러고 보면 아이에서 어른이 된다는 것은 미숙함에서 완전함으로 나아가는 과정이 아니라, 자유롭게 상상하고 감각했던 시간을 잊고 세상을 해석과 논리로만 파악하도록 길드는 일일지도 모른다.

1943년 프랑스 공군 비행사이자 작가였던 앙투안 드 생텍쥐페리가 세상에 내놓은 『어린왕자』는 아동문학을 넘어, 어린 시절의 감각을 일깨우는 어른들의 철학적 우화로도 널리 읽혀왔다. 이 작품은 이성 중심주의와 물질 주의가 지배하는 세계에 대한 비판을, 다른 별에서 온 어린왕자라는 아이의 순수한 시선을 통해 펼쳐 보인다. 이미 영화·애니메이션·뮤지컬·연극 등 다양한 장르로 재창작되어 온 고전이 이번에는 제주어의 옷을 입고 가족 극 〈두린왕자를 찾아줍서〉란 제목으로 관객을 찾았다. '두린'은 제주어로 '어린'을 뜻한다. 공연은 이미 우리에게 익숙한 이야기를 독특한 제주어로 담아내면서, 잃어버린 '내 안의 어린왕자'를 찾는 여정과 함께 소멸 위기에 놓인 지역 언어를 보존하려는 의지를 전한다.

다섯 비행사의 극중극과 가족극으로서의 활력

각각 빨강·주황·노랑·초록·파랑의 무지개색 비행복을 입은 다섯 명의 비행사가 첫 번째 합창곡 '하늘을

난다는 건'으로 막을 연다. 소극장 무대는 배우들의 움직임, 그리고 두린왕자의 세계를 나타내는 형형색색 오브제들로 구성된다. 이야기는 비행사와 두린왕자의 첫 만남부터 시작해(1막), 두린왕자가 고향별 B612를 떠나 여러 소행성을 여행했던 이야기(2막), 지구에서 뱀과 여우를 만난 순간(3막), 사막에서 우물을 발견하고 두린왕자가 자기의 별로 돌아가는 결말부(4막), 그리고 비행사가 별을 바라보며 두린왕자를 그리워하는 에필로그까지 전개된다. '두린왕자 여행 행진곡', '지구에 오신 걸 환영햄수다', '두린왕자 이야기' 등 각 막의 전환마다 배치된 동요풍의 넘버들은 원작의 아련하고 심원한 서정성 대신 가족극다운 활기와 명랑한 분위기를 무대 위에 띄운다. 이 극은 "걍 말로 골으면 재미없네! 연극? 재미나켜~! 함 해보게."라는 대사에서 드러나듯, '제주어로 만든 가족극'으로서의 뚜렷한 정체성을 갖고 있다.

작품의 주요한 연극적 구조는 비행사들이 사막에 불시착해 두린왕자를 만났던 때를 회상하면서부터 나타난다. 여러 나라말로 인사하던 비행사들은 곧 제주어로 이야기를 이어가다가, 자신이 기억하는 왕자의 모습을 담은 몽타주를 관객에게 내어 보인다. 전단 속 두린왕자의 옷과 목도리 색깔, 헤어스타일과 목도리를 매고 있는 모양이 모두 제각각이다. 이는 두린왕자가 한 명의 같은 인물이 아니라, 비행사 각자의 내면에서 고유하게 재구성된 존재임을 시사한다. "나가 본 게 진짜랜허난!" 서로 자신이 만난 두린왕자가 진짜라고 주장하는 가운데, 한 비행사가 두린왕자와의 경험을 함께 공유해보기로 제안하면서 극중극의 구조가 열린다. 공연은 원작 소설의 중심 서사와 대사 구조를 충실히 따라가되, 다섯 명의 비행사가 번갈아 두린왕자 역을 맡고 때로는 해설자나 다른 행성의 인물이 되기도 하는 등의 연극적 층위를 입힌다. 비행사들은 서로 주인공인 두린왕자 역을 맡겠다고 다툼으로써 객석의 웃음을 끌어낸다. 이들은 의상의 다채로운 색깔만큼이나 저마다의 개성을 지닌 독립된 개체처럼 보이지만, 여정을 서술하면서 한 문장을 나눠 말하거나 연이어 발화하는 방식을 택해 마치 다양한 페르소나의 분열과 통합을 재현한 듯한 느낌을 주기도 한다.

공연에서 가장 인상적인 지점은 작품 전반에 녹아든 제주어의 정감 어린 재질이다. 앞서 말했듯 각자 여러 나라말을 쓰던 비행사들이 제주어로 대화를 시작하며 언어적 통일성을 이루는 데서 이야기가 본격적으로 출발한다. 제주어 사용은 관객에게 다층적인 효과를 가져오는데, 먼저 제주 지역민에게는 세계적인 고전이 친숙한 향토어로 재탄생하는 경험을 선사한다. 사라져가는 지역어를 무대 중심으로 불러와 살아있는 언어 유산으로서 그 가치를 재조명하려는 의지가 엿보이는 작업이다. 반면 타지 관객에게 제주어 대사는 간혹 난해하고 낯설게 다가올 수 있다. 공연은 모음 아래아(·) 등 고어 표기가 쓰인 대본을 바탕으로 진행된다. 제주어에 익숙하지 않은 관객에게는 식별하기 어려운 의미 이전에, 언어의 독특한 리듬과 억양이 먼저 귀에 닿는다. 기본적으로 제주어가 지닌 따뜻하고 정감 있는 어조는 원작의 시적인 분위기를 다른 차원의 감성으로 전환한다. 익숙한 이야기와 독특한 향토어의 결합이 관객 저마다의 이해와 오해를 낳으며, 소멸 위기의 제주어에 대한 다양한 감각과 생각을 끌어낸다.

이 극의 중요한 목적이 사라져가는 지역 언어에 생명을 불어넣는 일이라면, 전 연령이 함께 즐길 수 있는 가족극으로서 어린이 관객의 흥미와 몰입을 끌어내는 것이 또 다른 목적으로 보인다. 이를 위해 소극장 무대와 어울리는 소박하지만 소담스러운 음악극 형식을 취함으로써, 아이들의 눈높이를 겨냥한 동화적 활력을 만들어낸다. 공연이 끝난 후 배우들과 함께 가지는 포토 타임 역시 어린이 관객들에게 소중한 추억을 선물하여, 가족극으로서의 즐거움을 더하는 요소가 된다. 배우들은 장미·가로등·우물 등을 소도구와 신체 움직임으로 표현한다. 사물에 인격

을 부여하는 놀이 과정을 통해, 어른의 세계에서 존재자로 박제되었던 사물들은 살아있는 존재로 관객을 만난다. 성인에게는 이미 익숙한 연극적 약속이지만, 어린이 관객들은 배우의 움직임과 사물 표현 하나하나에 웃음으로 반응하며 무대를 향해 말을 걸기도 한다.

『어린왕자』가 이성 중심주의와 어른의 질서를 해체하는 아이의 관점을 표방하는 만큼, 솔직하고 유희적인 아이들의 반응이야말로 작품이 추구하는 순수하고 직관적인 세계관과 맞닿아 있다. 따라서 작품의 메시지를 실현하기 위해서는, 아동이 관객으로 참여하는 연극 현장에서 옴짝달싹할 수 없는 고정된 자세나 침묵을 요구하는 분위기 대신, '놀이하는 인간'으로서 아이들의 존재를 인정하고 적극적인 참여를 독려하는 환경을 조성할 필요가 있다. 아쉽게도 이 공연을 볼 당시 아이의 즐거운 웃음이나 천진한 표현이 어른 보호자에 의해 제지되고, 아이들 스스로 웃음이 삐져나오는 입을 손으로 틀어막는 모습이 목격되었다. 창작진이 더욱 개방적이고 포용적인 반응을 끌어낼 수 있는 가족극 형식과 장치를 고민한다면, 작품의 의미가 보다 깊어질 것이라 기대한다.

원작에서는 사막에 고립된 비행사의 실존적 고독이 강조된다면, 〈두린왕자를 찾아줍서〉의 비행사들은 두린왕자와의 경험을 함께 재구성하는 유희 과정을 통해 경쾌한 공동체적 감각을 만들어낸다. 두린왕자를 비행사의 어 린이 자아라고 본다면, 그들 각자가 만난 두린왕자를 그리워하고 기억을 재구성하는 행위는 곧 성장 과정에서 분리되었던 내면의 아이를 무대에 외현화하는 과정이라고 할 수 있다. 원작에서 비행사는 '마음을 터놓고 이야 기할 만한 상대도 없이 홀로 지내온' 성인이었다. 어른의 세계로부터 고립된 비행사가 어린왕자와 만나고 헤어지는 과정은 결국 잃어버린 내면의 아이를 찾아 통합과 성장을 이루는 서사가 된다. 〈두린왕자를 찾아줍서〉의 비행사들은 어른이자 아이이고, 생물이자 사물이며, 독립된 존재이자 서로를 구성하는 일부로서 무대에 등장한 다. 이를 통해 잃어버린 아이를 찾는 여정은 잊힌 자신을 되찾는 여정으로 확장되며, 어른과 아이는 서로를 비추 는 거울이라는 삶의 진실이 드러난다.

밤의 세계에서 빛나는 존재들

두린왕자는 사막에 불시착한 비행사에게 "나신디 양 한 마리만 그려 도라."고 요청한다. 비행사는 자신이 그릴 수 있는 그림을 먼저 건네는데, 이는 '코끼리를 삼킨 보아뱀'이지만 바쁜 일상에서 표면만을 일별하며 살아가는 어른들의 시야에는 그저 모자로 보일 뿐이라고 말한다. 직관을 지닌 아이의 시선과 경직된 어른의 시선이 대비되는 유명한 대목이다. 비행사가 '양의 집'에 이어 양을 묶어둘 수 있는 끈과 말뚝도 그려주려 하자, 아이는 그것이 이상한 생각이라며 거부한다. 어른들은 존재를 개방적으로 탐색하기보다는 대상을 소유하고 구속하려 하지만, 아이는 그러한 통제적인 '길들임'을 이해하지 못한다. 2막에서 두린왕자는 자신의 별을 떠나 왕, 허영심 많은 사람, 술주정뱅이, 사업가, 가로등 켜는 사람, 지리학자의 별을 거친다. 아이는 이 여정에서 만난 어른들의 피상적이고 자기중심적인 가치관에 의문을 제기한다. 이 가운데 두린왕자가 유일하게 친구가 될 수도 있었다고 느끼는 대상은, 맹목적인 명령을 충실히 수행하다가 시대의 변화로 고통받는 가로등 지기다. 그는 적어도 자신 외의 무언가를 위해 헌신하는 사람이다. 가로등 지기의 임무가 어둠 속에서 빛을 지키는 것이라는 점에서 두린왕자가 그에게 관계 맺기의

가능성을 열어둔 이유가 짐작된다.

마지막 넘버의 가사 "이것은 눈으로는 베리지 못허는 이야기, 오래전 잊혀져버린 것덜에 대한 이야기"는 극의 주제를 함축한다. 간소하지만 아기자기한 무대 연출은 이 '눈으로는 보지 못하는' 세계를 다소 투박하게 구현한다. 막이 오르기 전과 막이 내린 후, 무대 조명이 꺼진 상태에서 천장의 별 모양 모빌은 더 선명히 너울거리고 무대 측면의 별 스티커들도 더욱 존재감을 드러낸다. 이 별빛들은 어둠 속에서만 드러나는 '보이지 않는 세계'를 은은하게 내비치는 듯하다가, 무대에 조명이 들어오고 '보이는 세계'가 시작되면 자취를 감춘다. 두린왕자는 슬플 때마다 (해가 뜨는 것이 아니라) 해가 지는 걸 바라보길 좋아했다고 고백한다. 낮의 세계는 태양 빛 아래에서 표면적으로 가시화되는 눈에 보이는 것들의 세계로, 이성과 질서를 중시하는 어른들의 세계관과 닮아있다. 이 명징한 지시 세계는 종종 마음으로만 볼 수 있는 의미의 빛을 감춰버리곤 한다. 세계는 태양 빛 아래에서 표면적으로 가시화되는 존재자들의 세계로, 이성과 질서를 중시하는 어른들의 세계관과 닮아있다. 이 명징한 지시 세계는 종종 눈으로는 볼 수 없는 존재의 빛을 감춰버리곤 한다.

무대 후면에는 금빛으로 흩뿌려진 성좌와 오른편 보름달이 또 다른 밤하늘을 나타낸다. 이는 별과 달그림자의 공존을 통해, 별은 어둠이 있어야만 빛나고 그림자는 빛이 있어야만 존재한다는 역설을 떠올리게 한다. 이처럼 어둠과 빛, 부재와 존재는 서로의 전제가 된다. 막이 진행되면서 달그림자 위에 코끼리를 삼킨 보아뱀, 바오밥나무, 기린 모양의 윤곽이 차례대로 드러난다. 사물을 즉각적으로 파악하려는 어른의 시선은 잠시나마 유보되고, 타일 무늬 속에서 이야기를 찾아내던 어린 시절의 시선으로 그림자 속에 형태와 의미를 새로이 그려 넣는 놀이가 이뤄진다. 이 작품에서 밤은 단지 낮의 부재 상태가 아니라, 보이지 않는 것들이 존재의 빛을 되찾는 시간으로 의미화된다. 그리고 이 시간은 죽음의 어둠과도 닮아 있다. 어둠이 빛을 품듯, 어린(두린)왕자의 죽음 또한 다른 형태의 존재 가능성을 품고 있기 때문이다.

결말부에 두린왕자의 부재는 이별이 아닌 아름다운 별빛으로 기억된다. "밤 뒈걸랑 벨들을 올려다 베려봐. 나가 그 벨덜 중 하나에 살고 이시난, 나가 그 벨덜 중 하나에서 웃고이실 꺼난." 이처럼 〈두린왕자를 찾아줍서〉는 상실의 아픔을 희망적인 가능성으로 바꿔낸다. 그런데 원작에서는 어린왕자가 뱀에게 물려 육체적인 '죽음'을 맞이하는 암시로 끝이 난다. 비행사는 어린왕자가 육체를 벗고 절대적 시간 속에서 자기 별로 귀환했다는 믿음을 제시하면서, 죽음을 형태의 다른 방식으로 승화시킨다. 뱀은 서구 전통에서 죽음과 유혹의 상징인 동시에, 허물을 벗고 재생되는 존재로서 재탄생의 의미를 갖고 있기도 하다. 어린왕자는 뱀이 제시한 귀향의 방식을 받아들임으로써, 유년기의 공간을 벗어나 어른들의 세계를 비판적으로 학습하는 성장의 과정을 통과한 후 신화적인 수단을 통해 비로소 자기 별로 돌아가게 된다.

원작 『어린왕자』가 삶과 죽음, 부재와 존재의 경계를 희미하게 함으로써 그 의미에 깊이를 더했다면, 〈두린왕자를 찾아줍서〉는 이 지점에서 한발 물러서는 선택을 한다. 공연에서는 뱀이 등장하는 죽음 코드가 삭제되고 "경허고 두린왕자는 떠났수다."라는 구절로 결말부가 정리된다. 원작의 실존주의적 분위기와 뱀의 상징성, 육체의 죽음을 매개로 한 초월적 귀환이라는 설정이 희석되고 서정적인 이별로 이야기가 마무리된다. 이는 아동 관객의 정서를 고려한 창작진의 고심 어린 선택으로 짐작되나, 『어린왕자』가 지닌 철학적 무게를 덜어냈다는 점에서 다소 아쉬움을 남긴다. 존재에 대한 근원적인 성찰이나 성

장의 완결된 의미 대신, 두린왕자와의 이별은 비행사에게 기약 없는 기다림을 드리우면서 아이를 통해 깨달은 삶의 신비가 온전히 통합되지 못하는 인상을 준다.

가족극 〈두린왕자를 찾아줍서〉는 소멸 위기에 놓인 제주어로 사랑받는 고전을 재창작해, 지역성과 세계성의 만남을 모색했다. 다섯 비행사가 역할을 바꾸며 펼쳐 보이는 극중극 형식은 어른이 자신의 내면에 품고 있는 아이 자아를 직관적으로 구현한다. 소박한 음악과 명랑한 연출은 전 세대가 향유할 수 있는 가족극의 생동감을 더한다. "두린왕자를 찾아줍서"라는 제목이 가리키듯, 이 작품은 어른들에게는 순수했던 시절의 자아를 되찾고 아이들에게는 성장하면서 새로운 세계를 만나는 여정을 제시한다. 두린왕자의 여정에서 반복해서 강조되는 바는 '보이지 않는 것'의 가치를 다시 감각하는 일이다. "사막이 곱닥헌 건 어디엔가 우물을 숨경 이서부난이라…." 비행사와 두린왕자가 사막에서 물을 찾아 헤매며 나누는 이 대화는 가시적 풍경 너머에 숨겨진 의미가 세계를 아름답게 만든다는 사실을 일깨운다. 생텍쥐페리가 『어린왕자』의 헌사에서 "어른들은 모두 한때 아이였지만 그 사실을 기억하는 어른은 별로 없다"고 말했듯, 〈두린왕자를 찾아줍서〉는 어른이 잊어버린 감각을 제주어의 감성으로 되살리는 시도를 한다. 사막이 우물을 품고 있어서 아름답듯이, 우리의 삶 역시 시련 속에서 발견되는 내면 아이의 목소리로 인해 아름다움을 찾아낼 수 있다는 메시지를 건넨다.

한편, 어린이 관객들은 두린왕자의 여정을 따라가며 호기심을 키우고, 사물에 생명을 부여하는 연극적 놀이의 즐거움을 느끼게 된다. 이러한 경험은 아이들이 성장하며 다른 존재와 관계 맺는 것의 의미를 고민하는 소중한 출발점이 될 수도 있다. 다섯 비행사가 무대를 마무리하면서 각자 하나씩 별을 들고 나란히 선 모습은, 상실이 끝이 아니라 새로운 만남의 방식으로 이어질 수 있음을 암시한다. 떠나간 두린왕자가 죽음이 아닌 별빛으로 기억되듯이, 우리가 잃었다고 여긴 것들 역시 다른 형태로 여전히 우리의 삶 속에서 지속된다. 사라져가는 언어와 어린 시절의 순수를 함께 불러내는 이 이야기는, 각자의 등불을 꺼트리지 않으려 애쓰는 이들에게 따뜻한 응원으로 다가갈 수 있을 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

두린왕자를 찾아줍서

작품 비평문

비평가 성명

이은경

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

예술공간 오이

공연명

두린왕자를 찾아줍서

공연일시

2025년 9월 21일 17시

공연장소

예술공간 오이 소극장

〈어린왕자〉의 제주어 버전 역할놀이 음악극

이은경

옛말에 “천 년이 지났으나 예스럽지 않다(歷千劫而不古)”는 말이 있다. 시간을 초월한 영원성, 여전히 ‘현재’에 살아있는 고전의 매력과 가치를 설명하는 데 적합한 표현이다. 세계적으로 『성경』 다음으로 많이 읽힌 소설이자 세대·인종·젠더를 초월하여 사랑받는 작품 중 하나인 〈어린왕자〉가 그러하다. 1943년 첫 출간된 이래 다양한 매체를 넘나들며 관객과도 꾸준히 만나고 있다. 2011년 창단된 이후 지역 소재 창작극 활성화를 주도하며 제주도를 대표하는 중견 단체로 발전한 예술공간 오이의 〈두린왕자를 찾아줍서〉(앙투안 드 생텍쥐페리 원작/ 고승유 각색·연출·작곡/ 2025.09.13.~28.)는 〈어린왕자〉를 제주어 버전으로 재창작한 가족음악극이다. 예술공간 오이는 지속적으로 제주의 4.3 사건(〈낭땡이로 확 쳐불구정허다〉〈등〉 등)이나 독특한 섬 문화(〈혀〉〈디어 오이〉 등)를 소재로 한 창작극을 제작해 왔다. 민간극장인 ‘예술공간 오이 소극장’을 운영하면서 자체 공연과 지역민 대상 연극교육 프로그램을 지속적으로 진행하고 있기에 제주를 대표하는 중견 극단으로 발전했다. 이번에는 잘 알려진 서양 고전에 제주어의 말맛을 살린 대사를 입히고, 음악극 형식을 시도하여 단체의 창작 외연을 확대했다.

말맛 생생한 제주어의 리듬감, 역할전환의 놀이성 돋보여

원작은 한때 어린이였던 어른들을 위한 동화라고 할 수 있다. 사막에 불시착한 조종사와 소행성 B612의 어린왕자와의 우연한 만남이 중심 사건이다. 여러 별을 여행하며 지구에 도착한 어린왕자는 자신이 만난 다양한 존재들을 통해 눈에 보이지 않는 본질적 가치와 관계의 중요성을 깨닫고, 장미가 자신을 기다리고 있는 행성으로 돌아가는 이야기이다. 예술공간 오이의 〈두린왕자를 찾아줍서〉는 원작의 중심 사건을

그대로 수용하고, 원작의 주제 의식을 충실하게 전달한다. 하지만 대사를 제주어로 변환하여 지역성을 강조한다.

제주어로 '두린'은 어리다, '촟아줍서'는 찾아달라는 의미다. 어린 왕자를 찾아달라는 제목의 이 작품은 액자식 구성의 메타연극이다. 형식적으로는 제주어의 운율감과 역할놀이에 의한 놀이성을 콘셉트로 한다. 두린왕자(이하 왕자)를 찾으려는 5명 비행사가 왕자와 극중 인물을 넘나드는 역할전환 놀이를 전개하며 왕자를 기다리지만 결국 만나지 못하기에 〈고도를 기다리며〉의 에스트라공과 블라디미르의 변형된 인물들처럼 보이기도 한다.

70석 규모의 소극장으로 들어가면 별 모양의 모빌과 무대 전체를 에워싸고 있는 야광별 장식이 먼저 보인다. 장식이 소박하고, 암전 시의 발광 정도가 약해서 아쉬웠지만 분명 우주공간을 의도했다는 것은 알 수 있다. 관객을 비행기 탑승객으로 설정한 공연 전 안내멘트는 낯선 공간으로의 여정을 기대하게 한다. 공연이 시작되면 비행사 복장의 인물 5명이 등장하는데, 동일한 디자인의 의상이지만 각각의 색(빨주노초파)으로 구분된다. 다른 사막에 불시착해 왕자를 찾아 헤매다 우연히 만난 이들은 자신들이 동일한 왕자를 찾고 있다는 사실을 깨닫는다. 그리고 왕자를 기다리며 기억 속 왕자의 이야기를 관객에게 들려주는 연극 놀이를 시작한다.

무대는 거의 비어 있다. 그림자극의 스크린으로 활용되기도 하는 보름달이 무대 오른편에 걸려있고, 그 아래 바닥에는 여우가 출입하는 작은 개구멍이 뚫려 있는 정도이다. 배우들은 왕자, 비행사, 해설자, 에피소드 속 등장인물 등 다양한 역할을 넘나든다. 외형적 특징을 반영하여 노란 모자를 쓰고 목도리를 두르면 왕자가 되는 식이다. 한 명이 왕자 역할을 수행하면 나머지 인물들은 상황을 설명하는 해설자나 왕자가 여행의 과정에서 만났던 극중 인물이 된다. 장미와 여우뿐만 아니라 권위에 집착하는 왕, 칭찬에 목말라 잘난척하는 사람(난 추룩허는 사름), 부끄러움을 잊기 위해 술 마시는 주정뱅이(술푸데기), 재산 모으기에만 몰두한 사업가(스업가), 생각 없이 명령만 따르는 가로등 관리자(가로등쓰는 사름) 등으로 변모한다. 나아가 신체 움직임을 조합하여 비행기, 우물, 바오밥나무 등의 사물까지 형상화한다. 관객과의 직접적인 소통도 시도한다. 배우들은 관객을 '장미꽃'으로 설정하여 대화하고, 왕자 초상화의 평가를 요청하거나 객석 통로로도 등퇴장하여 객석과 무대의 경계를 무너뜨린다. 공연 동안 배우들의 에너지가 무대를 가득 채운다.

이번 공연의 특장점은 제주어이다. 제주어의 운율감이 극 전체에 리듬감을 부여하기에 듣는 재미가 있었다. 삶의 의미보다 일에만 몰두하는 어른들을 비판하는 왕자의 대사를 인용해보자. 시처럼 들리는 대사가 랩처럼 귀를 두드린다.

"나는 얼굴이 시뻘건 삼춘이 사는 벨을 알고 이서. 그 삼춘은 꽃향기를 맡아본 적도 없고, 벨을 베려본 적도 어서. 누겐가를 사랑해 본 적도 없고 온종일 셈만 허멍 살주게. 경허고 삼춘추룩 '나는 중헌 일을 허느라 하영 바쁘다'는 말만 계속허주게. 그렇지만 그건 사름이 아니라, 버섯이라!"

왜 해야 하는지도 잘 모르면서 일하느라 소소한 일상의 기쁨을 포기하는 것은 삶이 아니라는 왕자의 대사가 절절하게 가슴에 와닿는다. 익숙한 말이 아니기에 단어 하나, 문장 하나 집중하면서 듣게 되기에 설명적인 대사가 전달하는 의미보다 훨씬 강한 정서적 이미지를 제공한다. 다른 지역 사투리보다 제주어가

가지고 있는 희소성과 리듬감이 강력하기에 지역성을 강화하면서 관객의 관심을 제고하는 데 효과적인 선택이다.

언어의 리듬감에 더해 각 장면 맞춤형 창작 음악(음향)이 삽입되면서 정서적 분위기가 제고된다. 예를 들어 해학적인 가로등 관리자 에피소드에서는 목탁과 징 소리로 가로등이 점멸하는 것을 표현하고, 장미꽃과의 에피소드는 발라드풍의 곡조가 배경음악이 된다. 극적 상황과 연계된 음악(음향)의 세심한 배치는 인상적이었다.

음악 역량 제고, 지역성 부여된 캐릭터의 재창조 필요

음악극을 표방했지만 단체의 음악적 역량이 충분하다고 하기는 어렵다. 배우들의 독창은 연기로 어느 정도 보완되었지만 합창에서는 불협화음이 두드러졌다. 원래 드라마 중심의 정극을 주로 창작해 온 극단이지만 단체의 확장성을 위해 배우들이 보컬트레이닝을 받으면서 이 작품을 준비했다고 한다. 창작의 영역을 확장하려는 노력은 분명 긍정적이지만 성공적인 레퍼토리로 안착하기 위해서는 더 집중적인 음악훈련이 필요할 것이다. 그리고 5개 노래 넘버가 공연 중간중간 배치되는데, 듣기에는 좋았지만 여운이 남거나 귓가를 맴도는 넘버는 없었다.

홍보문구에 '가족음악극'이라고 규정했지만 전체적으로 음악적 비중이 적어서 음악극이라고 하기 어렵다. 음악극이라면 일반적으로 기대하는 음악적 비중이 있는데, 이 작품은 연극에 음악을 좀 더 활용한 수준이다. 음악극이 되려면 최소한 원맨 밴드라도 출연하여 라이브 연주가 더해지고, 송 넘버도 더 많아져 음악의 비중을 높여야 할 것이다.

극적 상상력을 강화하기 위한 고민도 필요하다. 리듬체조 리본을 활용하여 뱀을, 머리띠와 꼬리털을 착용하여 여우를 표현했는데, 예상 가능한 클리셰 수준이다. 왕자를 성장시키는 중요 캐릭터인 장미꽃과 여우도 지금으로는 만족스럽지 않다. 여우를 연기한다면 의상뿐만 아니라 여우를 상상할 수 있도록 최소한 움직임에서도 분명한 특징이 반영되어야 하는데, 단순히 무대 구멍에서 출입하는 정도만으로 표현하는 것은 빈약하다. 장미꽃도 꽃장식을 두르는 것으로 표현하는데, 다른 조종사들과 구분되는 개성적인 표현이 더해지면 좋겠다.

배우들이 노래에 맞춘 군무를 보여주는데, 양팔을 크게 벌려 미장센을 만드는 유사한 춤사위가 반복되면서 역동성과 주목도가 낮아진다. 각각 다른 의미의 노래를 부르는데, 움직임의 양상은 유사하니 노래와 군무의 적합성이 잘 드러나지 않았다. 배우들의 신체 움직임 역량에 맞추어 안무되었을 것으로 예상하지만 극적 상황과 노래의 의미에 적합한 전문 안무가 더해진다면 무대 미학이 제고될 것이다.

그림자극을 시도했지만 객석에서 잘 보이지 않을 정도로 명암의 대비가 미흡했다. 무대 한편에 걸려있는 보름달을 스크린으로 활용하는 대신 무대 뒷면 전체(혹은 부분)를 스크린으로 활용하여 그림자극의 이미지를 선명하게 전달하는 것이 좋겠다. 연극성을 강화하려는 의도는 알겠지만 현재로는 오히려 시선을 빼앗아 몰입을 방해하면서 의미 없는 장식처럼 효과는 적었다.

개인적으로 흥미로운 장면은 지리학자 에피소드였다. 왕자의 설명에 따라 지리학자가 대형 책에 B612 행성의 모습을 즉석에서 그려 넣는 인상적인 퍼포먼스로 수행성을 감각할 수 있는 장면연출이었기

때문이다. 연극의 본질은 현장성에 있는데, 이러한 정체성을 강화하기 위해서 관객의 참여를 유도할 수 있는 연출적 상상력이 더해진다면 작품의 의미가 훨씬 풍부해질 것이다. 이를 위해서 관객의 집중력을 이끌어 낼 수 있는 일상 오브제의 새로운 의미 찾기가 다양한 방식으로 표현되어야 한다.

관객 확장을 위해 자막을 제공하는 것도 좋을 듯하다. 대사를 듣는 재미는 있었지만 정확한 의미 파악이 어렵고, 디테일한 내용은 쉽게 놓친다. 원작을 잘 모르는 관객이라면 내용 파악에 큰 어려움을 느꼈을 것이다. 물론 현재 극장의 크기와 높이를 고려하면 자막을 띄우기가 쉽지 않겠지만 무대 환경이 제고된다면 자막을 제공하면 관객의 만족도가 분명 높아질 것이다. 이 작품을 지역에서 벗어나 전국적 레퍼토리로 발전시키고, 관객에게 제주어의 매력을 경험하도록 하려면은 제주어와 표준어가 동시 표기되는 자막을 배치하는 것이 좋겠다.

그리고 과감하게 제주도를 배경으로 제주스러운 '두린왕자'를 재창조하는 것도 고민했으면 한다. 노랑머리 어린왕자는 이미 다양한 지역에서, 다양한 매체에서 유사하게 반복 소비되고 있기에 그러하다. 필자가 최근에 본 공연을 떠올려 봐도 아동극·정극은 너무 많아서 일일이 거론하기 어려울 정도이고, 뮤지컬 〈어린왕자〉(이대웅 연출), 신체극 〈어린왕자〉(민준호 연출), 음악극 〈안녕! B612: 어린왕자〉(박성민 연출) 등 원작을 무대화한 작품뿐만 아니라 원작을 해체·재창작한 〈Ordinary〉(송서윤, 김민진 각색/연출)까지 너무도 다양하다. 그렇기에 〈두린왕자〉만의 분명한 변별성과 정체성을 부여하는 것이 바람직하다. 제주어만으로 다른 작품들과 비견하기에는 역부족이다.

왕자가 살고 있는 B612는 화산 활동이 있는 행성이라는 점에서 화산섬 제주의 지역적 특징과도 잘 어울린다. 젠더의 시대에 굳이 왕자일 필요도 없고, 인간 아닌 포스트 휴먼도 가능하다. 고정관념에서 벗어나 제주의 향토성을 잘 드러낼 수 있는 캐릭터를 발굴하면 된다. 제주 신화 속 다양한 존재 중에 어린왕자처럼 순수하면서도 솔직하고, 비판적이면서도 따뜻한 존재를 소환하면 된다. 예를 들어 제주 창세신화 '삼신인' 설화에서 옥함에 들어있던 3명의 공주 등 분명 적용가능한 제주만의 캐릭터를 발굴할 수 있을 것이다. 지역의 역사와 문화를 기억하며, 이를 공연콘텐츠로 개발하려고 지속적으로 노력하고 있는 단체이기에 현명하게 이 작품의 방향성을 모색할 것으로 예상한다.

제주도는 섬이라는 물리적 제약으로 인해 관객 개발이나 전문인력 확보가 어렵다. 제주 연극인들 절대다수는 전업 연극인이 아니라 직업을 가지고 연극한다. 열악한 현실 속에서도 극단 세이레, 극단 가람, 극단 제주 등이 꾸준하게 활동하며 제주 연극의 맥을 잇고 있다. 예술공간 오이는 연극적 전문성을 제고하며, 전업 단원 확대에 지속적으로 노력해 왔기에 올해 문체부 지역대표 예술단체 지원사업에서 제주도를 대표해 선정되었다. 이번 지원사업의 도움으로 숙원이었던 단원 음악훈련을 체계적으로 진행하여 음악극 형식으로 공연할 수 있었다고 한다. 〈두린왕자를 찾아줍서〉는 예술공간 오이의 새로운 가능성을 보여준 공연으로 음악적 역량과 제주의 향토성이 강화된다면 분명 단체의 대표 레퍼토리가 될 수 있을 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

등

작품 비평문

비평가 성명

김상옥

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

예술공간 오이

공연명

등

공연일시

2025년 11월 23일 15시

공연장소

제주관광대학교 컨벤션홀

흉터 난 이들의 등을 따라 걷는다는 것

김상옥

등은 앞서간 자의 뒷모습이다. 때로는 칼이 꽂히는 곳이고, 때로는 뒤따르는 이의 이정표가 되며 누군가를 듬직하게 업어주는 공간이기도 하다. 연극 〈등〉은 이러한 '등'의 이중적 속성에서 출발해 배신의 공간이 믿음의 공간으로, 나아가 익명의 존재들인 기타 '등등'이 어두운 시대를 밝히는 '등불'로 의미를 확장하는 중의적 알레고리를 펼쳐 보인다. 이 극은 '대한'과 '민국'이라는 분열된 주체, 그리고 삼별초와 신백록담이라는 가상 역사 판타지 공간을 통해, 한국 사회가 거쳐 온 역사적 기억을 우화적인 서사로 재구성한다. 극에 등장하는 역사적 사건들은 특정한 연대기로 배열되기보다, 시간성이 뒤섞인 채 상징적인 장면들로 제시된다. 그중에서도 삼별초, 해녀 항쟁, 제주 4·3은 공연 장소인 제주와 직접적으로 맞닿아있는 사건들이다. 제주도에서 활동 중인 창작집단 예술공간 오이는 〈등〉을 통해 이 땅에 쌓여온 폭력과 저항의 역사를 병치하고 중첩하고 변주함으로써 한 덩어리의 가상 기억으로 재조립해 냈다.

가장 연한 부위에 꽂힌 칼들

극은 상담실이라는 현대적 공간에서 시작해, 가상의 역사 공간인 삼별초와 신백록담으로 이동한 뒤, 다시 상담실로 돌아오는 액자식 구조를 취한다. 제주는 국가 권력에 의해 가장 취약한 부위인 '등'을 찔려온 땅이었고, 아직도 그 상처가 완전히 봉합되지 못한 채로 남아 있는 곳이다. 서로를 등지기도 했지만, 동시에 등을 맞대고 트라우마를 버텨낸 공동체의 기억이 켜켜이 쌓인 공간이다. 무대는 여러 층위의 하얀 둔덕을 배경으로 두고 있는데, 이는 산이 많은 한반도의 지형을 연상시키면서, 해결되지 않은 채 덮이고 또 덮인 역사적 기억의 지층을 나타내는 듯하다. 데칼코마니처럼 마주 보고 있지만 어긋나게 배치된 목재 경사로는, 언뜻 분열되어 좌초 위기에 처한 난파선 같기도 하다. 이처럼 세상이 망가진 것

같은 감각 위에서 대한은 자신이 "고장" 났다며 절규한다.

막이 오르고, 그는 객석을 등진 채 무대 오른쪽 뒤편에 시선을 두고 있다. 그곳에서는 교복을 입은 학생들이 한 학생을 괴롭히는 장면이 나타난다. 아이들의 폭력을 방관하며 지나가는 어른들과 공권력의 모습 또한 함께 비친다. 대한은 이 미래 세대에서 반복되는 폭력과 방관의 풍경을 바라본다. 그는 자신을 둘러싼 세계와 불화하는 듯, 계속해서 신경증적인 반응을 보이지만 상담사는 그를 "정상"이라 진단한다. 마치 윤동주의 시 「병원」의 화자처럼, 그는 해묵은 아픔과 병이 없다는 진단 사이에서 더욱 불안해한다. 이 증상은 개인의 문제가 아니라 역사적이고 사회적인 경험의 문제로 이어진다. "4.3이나 6.25 같은 큰일을 겪으믄 사름들이 고장 나기 시작허주게." 이후 펼쳐질 민국의 시간 속에서 '할망'이 전하는 이 대사는, 과거 반복적으로 발생한 폭력이 현재를 살아가는 이의 감각에도 어떠한 영향을 끼치는지를 시사한다. 어느새 상담실의 현실에 균열이 생기고, 대한은 할망과 조우한 뒤 마치 쌍둥이의 이름과도 같은 민국으로 분한다. 그리고는 '삼별초' 공동체라는 환상 혹은 구성된 역사의 시간 속으로 들어간다.

삼별초라는 이름은 고려시대의 대몽항쟁 정신을 상징하지만, 신백록담으로까지 이어지는 민국의 세계는 조선 후기부터 일제강점기·한국전쟁·군사 독재 등 한국 근현대사의 시간이 뒤섞인 팩션(faction) 공간이다. 그곳에서는 제주도 출신 거상 김만덕에서부터 김구, 전태일을 비롯해 한국 최초의 여성 비행사이자 독립운동가인 권기옥, 일제강점기 최대 노동운동과 항일운동 주역인 제주 잠녀 부춘화·김옥련·부덕량, 제주 4·3 학살자인 상관을 암살하고 처형된 문상길 중위에 이르기까지 역사 속 실존 인물들이 우화적으로 변주되어 기시감이 느껴지는 캐릭터들로 등장한다. "한 달에 한 번, 한 마리만" 그중 "가장 늙은 개체"만을 사냥한다는 규칙을 가진 삼별초는 이념이나 국가주의보다 생명과 나눔의 가치를 중시하는 '모성적' 공동체다. 이곳의 정신적 지주인 할망은 한국 최초의 여성 해병과 제주 창조신 설문대 할망의 이미지가 중첩된, 신화적이면서도 역사적인 캐릭터다.

삼별초의 평화는 할망과 대비되는 가부장 권력 만희의 등장으로 파괴되고 만다. 만희는 이승'만'과 박정'희'의 부정적 표상을 결합한 독재자의 전형이다. 그는 '임시(정부)'의 정통성을 부정하고, '건국'을 집요하게 외치며, 외부 강대국과 결탁해 자신의 독재 체제를 구축한다. 저항의 역사가 담긴 삼별초라는 이름을 버리고 그가 새로 지은 국명은 '신백록담'이다. 설문대할망 설화에 따르면, 할망은 한라산을 의자 삼아 앉으려다가 산꼭대기가 너무 뾰족해서 이를 잘라 버리는데, 그 잘려 나간 흔적으로 움푹 팬 자리가 백록담이 되었다고 한다. 또 다른 전설에서는 할망이 이 백록담에서 많은 자식들을 먹이려고 죽을 쑤다가 죽 솥에 빠져 죽었다고 전해진다. 만희는 이러한 전설이 깃든 백록담에 '새로울 신(新)'을 붙여 이전의 역사와 단절된 신생 국가의 기원만을 강조하는 이름으로 재가공한다. 겉으로는 향토적인 정체성을 담은 듯 보이지만, 만희의 '신백록담'은 잘려 나간 역사와 버려진 사람들 위에 세워진 독재 국가다. 그는 할망의 정신은 지운 채, 정치적 이용을 위해 할망이 가진 신화적 이미지만을 전유한다.

기타 '등등'의 '등불'로 길을 열다

만희가 공동체의 등을 찌르는 포식자의 본능을 본격적으로 드러내기 전, 상길은 민국에게 사냥법을 가르치며 이렇게 말한다. "맹수에게 절대 등을 보이지 마라. 맹수들은 어릴 때부터 키워준 인간도 등을

보이면 달려든다. 그건 포식자의 본능이야.” 상길의 경고는 한국 역사에서 정치권력이 약자들의 무방비한 등을 어떻게 유린해 왔는지를 떠올리게 한다. 그러나 이후 상길은 맹수가 할퀼 것을 알면서도 뒤따르는 이들이 길을 찾을 수 있도록 등을 내어주는 것이 ‘인간다움’임을 역설한다. 그는 독재자가 된 만희를 처단하고 끌려가기 전 민국에게 당부한다. “우리는 아가리를 벌릴 걸 알면서도 등을 내어주는 거야. 할망처럼. 그래야 다음 사람이 그 등을 보고 가지. 민국아. 이미 넌 내 등이야.” 이때 ‘등’은 약점이 아니라, 후세대가 길을 잃지 않도록 앞서 걷는 자가 보여 주는 이정표가 된다. “내 등을 쫓아오던 누군가가 못다 한 내 소원을 이루어 줄 것임을 나는 안다”라고 했던 구의 유언과, “뒤 돌아보난 나 따라오는 너도 보이고 너 등 뒤로 너 보멍 따라오는 아이들이 하영 보염져.”라는 할망의 말처럼, 어쩌면 역사란 영웅이나 악당이 등장하는 기념비적인 사건집이 아니라 앞 사람의 등을 따라 걷는 주인 모를 발자국의 흔적들인 것이다.

극 전체를 관통하는 ‘등’의 알레고리는 후반부에 이르러 ‘기타 등등’, 곧 이름 없는 다수의 연대가 밝히는 희망의 ‘등불’로 의미를 확장한다. 내화 속에서 보호받는 아이였던 민국이 청년으로 성장하는 동안, 만희의 독재 권력은 점차 그 한계를 드러내며 종말을 향해간다. 해녀 춘화·옥련·덕량이 기획한 ‘등불 항쟁’ 장면은 이 작품이 대한민국의 현재와 접속하는 순간이다. 공연 시작 전 흘러나오는 AI 멘트는 “공연 중 ‘지금인가?’라고 느껴지실 때 플래시를 켜 손을 들고 흔들어주세요. 공연을 볼 때만큼은 우리가 같은 방향을 바라보고 있습니다.”라며 관객의 참여를 요청한다. 어둠 속에서 촛불을 든 사람들이 서로의 등을 바라보며 원을 그리듯 행진하고, 해녀들은 자리를 잡고 앉아 평화적으로 저항하는 이들에게 은박 담요를 씌워준다. 12·3 비상계엄 이후 농민 투쟁과 연대한 남태령 키세스단을 연상시키는 이 장면에서, 많은 관객이 자발적으로 휴대전화 플래시를 켜 무대를 비춘다. 이 순간 관객은 더 이상 무대 밖의 관람자가 아니라, 저항하는 이들과 같은 방향을 바라보며 등을 내어주는 몸이 된다. 민중의 역사성과 정치성이 지워진 채, 독재자가 권력 유지를 위해 신화를 독점해 온 신백록담은 무대와 객석을 가로지르는 ‘등불’의 연대로 인해 다시 정치적 공간으로 전환된다. 이때 정치란 특정 이념이나 구호의 표현이 아니라, 앞선 자의 등을 따라 어둠을 건너기로 선택한 몸들의 실천이다.

거친 몽타주의 틈새로 비치는 역사와 공동체에 대한 신뢰

내화가 진행되면서 장면 곳곳에 등장하는 ‘흰옷 입은 사람들’은 삼별초 이웃들이 초코파이 하나를 나눠 먹는 장면에서 행복과 기쁨을 표현하는 순수한 민중이 되었다가, 만희의 독재가 시작되자 삼별초 사람들을 위협하는 부역자로 분한다. 또한 기계 부품 문양을 등에 새긴 노동자로서 혹사당하다가, 촛불을 들고 평화롭게 저항하는 시민이 되기도 한다. 이들은 한민족의 정체성인 백의민족과 서북청년단과 같은 우익 백색테러 군중을 모두 내포하는 존재들이다. ‘흰옷 입은 사람들’은 피해자와 가해자, 소시민과 저항 시민인 ‘한국인’들의 복합적인 얼굴들을 표상한다.

〈등〉에서는 캐릭터와 대사뿐 아니라 조명과 음악에 이르기까지, 극의 거의 모든 요소가 뚜렷한 존재감과 상징성을 띠고 있다. 상담실 장면에서 사용되는 푸르스름한 포커스 조명은 인물들만을 부각하며 무대를 의식의 내부처럼 차갑고 고립된 분위기로 만든다. 이어서 심연의 악몽으로 진입하듯 천둥소리와 자줏빛 조명이 나타나고, 삼별초의 유토피아적인 분위기 속에서 벌어지는 멧돼지 잔치에서는 정겹고 밝은 현대적인 민속음악이 노스텔지어를 자아낸다. 신백록담 시기의 원색 조명들 역시 각 장면의 정서와 상황을

직관적으로 지시한다. 만희의 야욕이 본격화하는 국면에서는 만화적인 과장이 연출되는데, 그가 허공을 할퀴는 동작에 맞춰 벽면과 바닥에 붉은 상처나 벌집 모양의 조명이 투사된다. '시인과 촌장'의 〈풍경〉, 세해녀 장면의 희망적인 노래 등 다채로운 장르의 음악들이 장면 곳곳에 삽입되어 주제 의식과 감정을 직접적으로 설명한다.

그런데 이러한 요소들이 드라마의 의미를 풍성하게 하기보다는, 서로 이질적인 조각들의 모음처럼 느껴져 무대 위에서 유기적으로 연결되지 못하는 느낌을 준다. 관객으로서는 장면과 장면 사이의 의미를 스스로 보완해야 하는 순간을 종종 맞이한다. 예를 들어, 처음과 마지막에 등장하는 청소년들의 폭행 장면에서 여학생 여러 명이 남학생 한 명을 괴롭히는데, 심각해 보이지 않는 연기 톤에 아련한 미디 음악이 더해져 긴장감을 완화한다. 이 장면은 서사적으로 다소 분리되어 보이며, 대한의 세계와도 잘 엮어지지 않을뿐더러 작품의 핵심인 역사적 알레고리와의 연관성 또한 흐릿하다. 이처럼 〈등〉은 매끄러운 현대 연극의 문법보다는 다소 투박한 양식들의 모음으로 낯선 뒷맛을 느끼게 한다. 이는 실험 정신에서 비롯되는 낯섦이라기보다는 과거의 양식을 현재 시점에 유려하게 녹여내지 못했을 때 맞닥뜨리는 어색함에 가깝다.

또한 내화에 등장하는 대부분의 캐릭터가 선과 악으로 명확하게 구분되어 상징적으로 기능한다. 노골적으로 탐욕을 드러내는 만희는 고전 영화 속 악당처럼 말하고, 이와 대조되는 구와 상길, 태일은 교육적이고 교훈적인 어조로 도덕적인 의미를 되짚는다. 처음 상담실 장면에서 대한이 보여주는 과장된 연기 역시 극의 주제와 구조를 드러내는 장치로 이해할 수 있으나, 사실주의적인 대사를 이어가다가 별안간 셰익스피어 비극에 나올법한 격정적인 독백으로 전환될 때는 작품의 결이 급격히 달라지는 인상을 준다. 이 극은 미학적인 통일성으로 장면을 촘촘히 엮기보다는, 선명하면서도 이질적인 요소들을 병치하는 몽타주적 방식으로 이야기를 전개한다. 그럼에도 불구하고 〈등〉은 각 장면에 공들여 배치된 요소들과, 주제의 무게감, 제주 사람들이 체화해 온 역사적 감각, 그리고 사람과 사회를 대하는 진정성에서 설득력을 지닌 작품이다.

상담실 속 대한은 또 다른 주체인 민국으로 분한 뒤, 다시 현재로 복귀해 미세하게 변주된 세계와 미래 세대에 대한 희망을 확인한다. 극 초반 대한은 상담사의 "정상"이라는 진단에도 불구하고 스스로를 고장 난 존재로 규정하며 흥분된 신체 반응을 보였다. 폭력적이고 부조리한 역사 속에서 '정상성' 자체가 이미 병리화되었음을 역설적으로 내비친다. 그런데 그는 결말에 이르러 민국의 시간, 즉 고통의 역사를 통과한 후 내면과 외면의 변화를 겪는다. 이제 대한은 자신이 고장 났다는 절규를 멈춘다. 거창한 주제를 따지지 않고 "기타 등등"에 대한 글을 쓰겠다고 말한다. 이는 소수의 영웅이나 악당이 아닌, 역사책에 이름을 남기지 못했지만, 이 땅의 역사를 함께 일궈온 평범한 사람들의 삶을 기록하겠다는 선언이다. 대한은 민국이 몸으로 살아냈으나 말로 남기지 못했던 시간을 자신의 언어로 옮기겠다고 다짐한다. 그리고 이 선택을 통해 역사를 기억하고 기록하는 행위가 또 하나의 연대가 될 수 있음을 드러낸다.

얼굴의 흉터가 사라진 그는, 상담사가 건네는 "등이 웃고 있어요."라는 말에도 더 이상 과민하게 반응하지 않는다. 첫 번째 상담 장면에서 이 말이 처음 제시되었을 때, 대한은 등을 저지하려는 듯 뒤로 손을 뻗는다. 그는 어쩌면 무언가에 찔려 일그러진 모습으로 '웃는 등'을 떠올렸는지도 모른다. 그에게 등은 언제든 공격받을 수 있는 취약함이자, 보이지 않아 불안한 뒷면이었기 때문이다. 그러나 마지막

장면에서 다시 언급되는 '웃는 등'은 이전과는 다른 의미로 받아들여진다. 이제 등은 타자를 맞이하며 평온하게 번지는 미소의 자리로 바뀐다. 상처에 움츠리고 배신으로 긴장하던 대한은 과거와 기억, 역사와 환상으로 겹친 시간을 거치며 몸을 꼿꼿이 펴게 된다. 비록 얼굴의 외상은 사라졌지만, 상담사가 말하듯 그에게 "마음의 흉터"는 여전히 남아 있다. 치유는 망각이 아니라, 기억을 직시한 채 앞으로 나아가는 과정인 것이다. 대한의 변화는 그가 바라보는 창밖 풍경의 변주로도 이어진다. 초반부에서 방관 속에 행해지던 청소년들의 폭력은, 결말부에서 가해자가 제지되고 피해자가 보호받는 장면으로 바뀐다. 이는 대한의 소망이 투영된 또 다른 판타지이자, 과거의 상처를 직시할 때 미래의 풍경도 새롭게 만들어갈 수 있다는 믿음을 제시한다.

〈등〉은 현대의 상담실과 과거 혹은 환상의 공간인 삼별초·신백록담을 오가는 액자식 구조를 통해, 해결되지 않은 역사적 트라우마가 현재의 감각과 윤리를 어떻게 "고장"내는지를 들여다본다. 대한이 "팩션 판타지"를 쓰고 싶다고 말하는 대목은, 이후 펼쳐질 내화의 성격을 예고하는 메타적 장면으로 기능한다. 삼별초와 신백록담의 이야기가 무대 위에 구현되면서, 대한은 이야기의 외부에서 이를 구상만 하는 존재가 아니라 내화 속 인물인 민국으로 살아간다. 민국은 대한의 과거이자 역사 속에 던져진 '몸'이며, 대한은 그 몸이 통과한 고통을 기억하고 이를 언어로 재구성하려는 주체다. 민국이 할망의 등을 바라보는 존재라면, 대한은 민국의 등을 바라보는 위치에 선다. 이 구조를 통해 〈등〉은 누군가는 앞서 걸었고, 누군가는 그 뒤를 따랐으며, 이제는 또 다른 누군가가 새로운 '등'이 되어야 할 차례임을 이야기하고 있다.

2025 지역대표 예술단체 지원

만리향

작품 비평문

비평가 성명

김선욱

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 청사

공연명

만리향

공연일시

2025년 9월 6일 15시

공연장소

정심아트홀

굿판 위에 놓인 가족의 짜장면

김선욱

연극 〈만리향〉(김원 작)은 2014년 초연 이후 꾸준히 관객과 평단의 주목을 받아온 작품이다. 같은 해 서울연극제에서 대상, 연출상, 희곡상을 받았으며, 가족 간의 갈등과 화해라는 보편적 주제를 전통과 현대가 교차하는 무대 언어로 탁월하게 풀어냈다는 평가를 받았다. 이후 현재까지 다양한 극단에 의해 지속적으로 재공연되고 있다. 2025년 7월 3일부터 9월 6일까지 청주 정심아트홀에서 진행된 극단 청사의 〈만리향〉 공연은 국립예술단체 지역 전막 공연 사업의 일환으로, 지역민에게 새로운 문화 경험을 제공하는 데 의미를 더했다. 특히 마지막 날 공연은 객석이 거의 만석을 기록하며, 이 사업의 취지가 잘 실현되고 있음을 보여주었다.

1. 오래된 식탁에서 피어난 이야기

극의 배경은 도시 외곽의 허름한 중국집 '만리향'이다. 이 공간은 단순한 무대 장치를 넘어, 일상적이고 서민적인 삶의 현장이자 가족 간 갈등과 화해가 교차하는 상징적인 무대로 기능한다. 짜장면에 담긴 소박한 일상과 가족의 애환이 오가는 마당이자, 동시에 치유의 공간인 셈이다.

이처럼 〈만리향〉은 가족 안에서 벌어지는 평범하지만, 복잡한 갈등과 화해를 중심 소재로 삼는다. 한편으로는 한국 사회가 겪고 있는 가부장제의 그늘과 그로 인한 가족 구성원들의 정신적 고통을 그려내며, 다른 한편으로는 죽음과 실종이라는 극단적인 부재 상황 속에서도 남은 가족들이 서로의 상처를 어떻게 마주하고 치유해 가는지를 섬세하게 탐색한다.

2. 부재의 인물, 아버지와 막내딸 : 갈등과 화해의 중심

연극 〈만리향〉의 가장 흥미로운 서사적 장치는 '부재한 인물'이 이야기를 이끈다는 점이다. 작품은 5년 전 실종된 막내딸과 이미 세상을 떠난 아버지를 중심으로 갈등을 전개하고, 결국 화해와 치유로 나아간다. 이 두 인물은 무대 위에 실제로 등장하지 않지만, 모든 극 사건의 흐름은 이들의 존재를 중심으로 움직인다. 그런 점에서 〈만리향〉은 '부재'가 오히려 가장 강렬한 '존재감'으로 작동하는 드라마다.

특히 이 부재한 인물들은 굿 장면을 통해 무당의 몸에 빙의되며, 상징과 실체가 교차하는 강렬한 순간을 만들어 내는데, 이는 극의 긴장감은 물론 정서적 깊이와 서사적 흥미를 한층 더하는 장치로 기능한다.

우선, 이미 고인이 된 아버지는 연극의 갈등 구조를 형성하는 핵심 인물이다. 생전 그는 외도와 폭언, 편애 등으로 가족을 파탄으로 몰아넣은 가부장적 존재였으며, 죽은 이후에도 가족들의 기억 속에서 여전히 강한 영향력을 행사한다. 하지만 무대에 직접 등장하지 않기 때문에, 관객은 아버지를 온전히 마주하기보다는 가족들의 회상과 대화, 감정의 파편을 통해 '조각난 존재'로 그를 경험하게 된다. 이 조각들은 때로 분노와 원망으로, 때로는 미련과 그리움으로 되살아난다. 특히 굿 장면에서 무당이 아버지의 영혼을 빙의해 그의 내면을 드러내는 순간, 감정의 반전이 일어난다. 생전에는 표현되지 않았던 후회와 미안함, 그리고 가족에 대한 사랑이 전달되며, 화해와 이해의 실마리가 열린다.

한편, 지적장애 2급의 막내딸은 5년 전 실종된 이후 극에 직접 등장하지 않지만, 가족을 다시 한자리에 모이게 하는 '서사의 동력'이자 갈등을 촉발하는 '기폭제', 그리고 치유를 이끄는 '촉매'로 작용한다. 그녀의 부재는 단순한 실종이 아니라, 가족이 각자 안고 살아가는 상실과 트라우마의 상징이다. 굿 장면에서 무당이 유년기의 어눌한 말투, 애칭, 익숙한 리듬으로 가족을 부르는 순간, 이 '빙의된 막내'는 각자의 마음속에 억눌려 있던 상처를 흔들어 깨운다. 그녀를 향한 애도와 용서, 그리움이 각자의 방식으로 터져 나오며, 이 장면은 단순한 무속 퍼포먼스를 넘어선 공동체적 정화의 의식으로 기능한다.

결국, 두 부재한 인물은 '부재 속의 실재'로서 작품 전체를 이끄는 서사의 중심축이다. 〈만리향〉은 이들을 통해 '존재하지 않음'조차 가장 강력하게 체험될 수 있음을 보여주며, 굿이라는 한국적 장치를 통해 상처와 치유를 이어주는 독특한 정서를 창조해 낸다.

3. 가족 구성원들의 내면 갈등과 상처

연극 〈만리향〉은 가족 구성원 각자가 겪는 감정과 상처를 단순한 외적 갈등으로만 다루지 않고, 그 이면의 내면적 갈등을 섬세하게 그려낸다. 이 작품은 '가족'이라는 이름으로 묶인 개인들이 얼마나 서로 다른 고통을 품고 살아왔는지를 보여준다.

어머니는 남편의 외도와 가족의 붕괴 속에서 홀로 가정을 지켜온 인물로, 아내로서의 상처, 어머니로서의 책임, 그리고 인간으로서의 외로움을 안고 있다. 특히 막내딸의 실종은 그녀에게 '살아 있는 한(恨)'으로 남아 굿 장면에서 가장 애절하게 드러난다. 큰아들은 아버지의 그늘에서 자신의 존재감을 증명하려 애쓰지만, 가족의 기대와 현실 사이에서 갈등하며 깊은 상처와 죄책감을 품고 있다. 둘째 아들은 가출이라는 극단적 선택을 했지만, 이는 가족에 대한 분노와 상처의 표현이자 자신의 길을 찾기 위한

몸부림이다. 그의 부재는 가족 내 소통의 단절을 상징한다. 첫째 딸은 가족 내에서 '중재자' 역할을 시도하지만, 자신 역시 소외감을 느껴 그 역할을 온전히 해내기 어려운 상황이다.

이처럼 각 인물의 내면 갈등은 가족이라는 울타리 안에서 치유되어야 하는 중요한 모티프다. 그러나 텍스트 전개에서 이 갈등과 치유 과정이 굿이라는 상징적 의례에 과도하게 의존하는 듯한 점은 아쉽다. 깊어 보일 수 있는 상처와 갈등, 예를 들어 둘째 아들이 친자식이 아니라는 말을 듣고 심적인 충격을 받아야 하지만, 이러한 충격과 갈등이 충분히 다뤄지지 않고 쉽게 해결되는 부분은 극의 몰입을 떨어뜨린다. 갈등의 심화와 해결 과정이 더 자연스럽게 전개되었다면, 더 깊은 공감과 감정 이입이 가능했을 것이다.

4. 전통 의례 '굿'과 현대 가족 문제의 만남 : 연출적 장치로서의 의례

〈만리향〉에서 굿 장면은 단순한 전통문화의 인용을 넘어서, 연극적 구성과 연출의 중심축을 이룬다. 이 장면은 후반부에 등장하며, 분위기 전환이나 민속적 장식에 그치지 않고, 가족 내 억압된 감정들이 폭발하고 정서적 해소가 이루어지는 극적 클라이맥스이자 연출상의 절정을 형성한다.

굿은 무대 위에서 독립된 의식처럼 펼쳐지며, 전통 무속 의례인 '진오귀굿' 형식을 차용한다. 사물놀이의 리듬, 조명의 변화, 무당의 움직임과 배우들의 감정 동선이 어우러져 무대를 의례적 공간으로 변모시킨다. 이 장면은 단순한 시청각적 자극을 넘어 감정적 몰입과 참여를 유도하는 다층적 연출 장치로 작용하는 동시에 무대와 관객의 경계를 허물어 관객도 의례의 일원이 된 듯한 경험을 제공한다.

이 장면의 가장 흥미로운 지점은 '가짜 굿'으로 시작된 의례가 점차 진심의 고백과 정서적 해방의 장으로 전환하는 과정이다. 무당의 등장은 처음엔 코믹하게 느껴지지만, 아버지와 막내딸의 빙의 장면에서 분위기는 급변한다. 무당을 통해 부재한 두 인물의 감정이 생생히 드러나면서, 굿은 죽은 자와 산 자, 과거와 현재, 억압과 해방을 연결하는 초월적 매개체로 기능한다. 무당은 현실과 비현실의 경계를 넘나들며, 실종된 막내딸의 언어와 말투, 돌아가신 아버지의 후회와 사랑을 대사로 전달한다. 이는 단순한 빙의 연기 그 이상으로, 연출적으로 상징주의와 리얼리즘을 동시에 구현하는 절묘한 지점이다. 말하자면, 이 장면은 현실에서는 불가능한 정서적 만남이 무대에서는 가능하다는, 연극만이 가능한 치유의 환상적 시공간을 열어 보인다.

또한 이 굿 장면은 전반부에 쌓인 갈등과 감정이 폭발하는 정서적 텐션의 절정이다. 가족 구성원들은 굿을 통해 각자의 상처를 마주하고 마음을 열며, 미뤄왔던 용서와 애도의 감정을 무대 위에 펼쳐낸다. 어두운 조명, 붉은 색조, 사물놀이 리듬이 어우러져 무속의 신비성과 연극적 리듬감을 동시에 살리며 관객 감정을 고조시킨다. 특히 무당이 아버지의 목소리로 "내가 너희를 사랑하지 않았던 것이 아니"라고 고백하는 순간, 무대와 객석의 경계는 사라지고 관객은 그 진심에 깊이 이입한다.

결국, 〈만리향〉의 굿 장면은 한국적 전통을 현대적으로 재해석한 예술적 성취이자, 상처와 기억을 매듭짓는 연극적 장치로 기능한다. 전통 무속 의례의 형식미를 빌려오면서, 그 안에 현대 가족이 겪는 상실과 오해, 용서의 서사를 녹여낸 이 연출은 매우 설득력 있으며, 극적 정화의 감정을 효과적으로 끌어낸다.

무속이 본래 공동체의 병을 치유하고 영혼을 정화하는 기능을 했던 것처럼, 〈만리향〉의 굿도 단지 형식적인 퍼포먼스가 아니라, 극 안팎의 정서적 균열을 회복시키는 제의적 연극 장면으로 완성된다. 관객들은 이 장면을 통해 "죽은 자의 목소리로 산 자의 삶을 되돌아보는 경험"을 하게 되며, 이것이야말로 〈만리향〉이 굿을 통해 이루고자 했던 궁극적 메시지일 것이다.

5. 유머와 진정성의 시도 : 감정의 온도를 조율하는 연출

연극 〈만리향〉은 죽음과 실종, 가족해체와 같은 무거운 주제를 다루면서도 유머를 적극적으로 도입해 극의 정서를 균형 있게 조율한다. 특히 중후반부로 갈수록 코믹한 연기가 갈등의 긴장을 완화하고, 관객에게 정서적 여유를 선사하는 데 중요한 역할을 한다. 여기서 유머는 단순한 장식이 아니라 중요한 서사 장치로 기능한다.

예컨대 첫째 아들(이창구 분)의 과장된 반응, 둘째 아들(정다운 분)의 허세 섞인 몸짓, 며느리(이주연 분)의 억울한 항변, 첫째 딸(김예림 분)과 무당 친구(정아름 분)의 신경전은 마치 상황극처럼 웃음을 자아낸다. 배우들은 유머를 적절한 타이밍에 던지거나 신체 코미디를 활용해 코믹 효과를 극대화하며, 그 리듬감과 연기 감각이 빛을 발한다. 이런 장면들은 작위적이지 않았으며, 자연스럽게 관객과의 거리를 좁히는 역할을 했다.

하지만 몇몇 지점에서 연기의 사실성과 동선의 구성은 다소 전형적이고, 클리셰적인 인상을 남기기도 했다. 감정이 폭발하는 장면이나 가족 간의 갈등이 드러나는 주요 대목에서 예상할 수 있는 제스처와 과장된 감정 표현이 반복되어 몰입을 방해하는 순간이 있었다. 또한, 특정 장면에서는 배우들의 연기 톤이 고르게 맞춰지지 않아 감정선이 흐트러졌고, 다소 덜 다듬어진 인상을 주기도 했다. 이런 점은 공연에서 아쉬운 부분으로 남았다. 특히 익숙한 가족 서사를 다루면서, 인물 간 갈등과 화해가 지나치게 빠르게 해결되거나 감정 변화의 맥락이 생략되는 장면에서는 설득력이 약해지기도 했다.

그럼에도 불구하고, 굿 장면이나 유머 중심의 장면에서 연출은 배우들이 생동감 있는 연기를 할 수 있도록 이끌었다. 유머가 감정의 입구로 기능하는 방식과, 관객이 '진짜 웃을 수 있는' 연극을 경험하도록 했다는 점에서 극의 감정적 리듬을 조율하려는 연출의 시도는 분명 의미 있는 성과를 거두었다고 볼 수 있다.

6. 굿이 끝난 자리, 남겨진 가족 : 오래된 주제에 던지는 새로운 질문

〈만리향〉은 가족이라는 익숙한 주제를 무속, 상징, 사실주의, 유머 등 다양한 연극적 언어로 재구성한 작품이다. 극단 청사는 이를 통해 "가족이란, 결국 다시 마주 앉는 존재"라는 오래된 진실을, 지금의 정서로 새롭게 전한다.

굿이 끝난 자리, 남겨진 이들은 흩어진 마음의 조각을 조금씩 맞춰 나간다. 이는 단순한 화해나 감정의 폭발이 아니라, 오랜 침묵 뒤에 조심스럽게 꺼내는 말, 꺼내지 못한 채 흐르는 시선, 말없이 건네는 몸짓으로 이루어진다. 〈만리향〉은 그 느리고 불완전한 회복 과정을 무속이라는 상징적 틀 안에 정제된 정서로 풀어낸다.

또한, 작품 곳곳에 배치된 유머와 과장된 캐릭터는 극의 무게를 일정 부분 상쇄하며, 관객이 감정적으로 거리를 둘 수 있는 여백을 만들어 주었다. 이러한 균형 잡힌 연출은 인물들의 아픔에 더 진정성 있게 다가서게 하며, 웃음과 울음이 공존하는 인간 감정의 복합성을 섬세하게 포착해 냈다.

〈만리향〉은 단지 한 가족의 이야기로 끝나지 않는다. 그것은 기억의 자리에서, 부재와 상실의 경험을 품고 살아가는 이들에게 보내는 연극적 위로이자 질문이다. 굿이 끝난 자리에 남겨진 사람들은 여전히 살아가야 하고, 여전히 서로를 마주해야 한다. 〈만리향〉 공연은 그 불완전한 삶의 연속성을 섬세하게 그려내며, 진정한 치유는 결국 관계 안에서 시작된다는 사실을 다시 일깨워주었다.

그래서 〈만리향〉은 무대 위에서만 완성되는 연극이 아니라, 극장을 나선 이후에도 관객의 내면에서 계속해서 작동하는 이야기다. 그것은 과거의 상처를 들춰내기 위함이 아니라, 그 상처를 마주하고도 여전히 살아갈 수 있다는 가능성을 보여준다. 오래된 진실을 새롭게 건네는 방식으로, 〈만리향〉은 지금 이 시대에도 여전히 유효한 가족의 의미를 다시 묻는다.

2025 지역대표 예술단체 지원

만리향

작품 비평문

비평가 성명

이인순

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

극단 청사

공연명

만리향

공연일시

2025년 8월 10일 15시

공연장소

정심아트홀

만리향

이인순

극단 '청사'

연극 〈만리향〉을 다행히 예정대로 만났다. 다행히라 함은 필자가 티켓 예약 시 관객이 너무 없으면 공연이 오르지 못할 수도 있다는 안내를 받았기 때문이다. 그런데 두 시간 남짓 달려간 정심아트홀의 객석은 3분의 2가 차 있었다. 어느 해보다 더운 여름, 극장을 찾아준 청주 시민들과 관객 수에 따른 공연의 유무(有無)와는 상관없이 연습하고 준비한 극단 '청사'의 연극 열정이 놀라웠다. 1986년에 창단한 극단 '청사'는 거의 매해 새 작품들을 선보였고, 충북연극제, 전국연극제 등에서 총 17회를 수상했다. 작년에는 작품 〈그때, 그들, 그 집〉으로 42회 대한민국연극제의 금상, 희곡상, 최우수연기상, 신인연기상을 받았으며, 2025년 문화체육관광부가 선정한 지역대표 예술단체가 되었다. 연극 〈만리향〉은 39년 역사를 지닌 극단 청사의 대표 레퍼토리로 지역대표 예술단체로서 올리는 꿀잼연극 시리즈의 다섯 작품 중 세 번째 작품이다.

우리나라의 모든 문화와 예술은 서울로 집약되어 있다는 구조적 문제를 갖고 있다. 필자와 극단 '청사'의 〈만리향〉과의 만남은 문화체육관광부 주관의 예술경영지원센터가 처음 시도하는 지방연극과 비평가의 연결 프로그램에서 이루어졌다. 이러한 시도는 문제적 구조의 기형성을 극복하려는 지방연극의 활성화에 있을 것이다. 그럼 그 활성화에 비평가가 굳이 필요할까? 작가/연출가가 만든 연극은 관객을 만나야만 공연으로서 존재하는 작품이 된다. 연극생산자들만의 유희며 축제가 되지 않는 연극이 되려면, 연극 수용자의 피드백이 반드시 연극생산자들에게 전해지는 선순환 속에 연극 생태계가 있어야 한다. 여기에 비평가는 연극에 관한 전문 지식을 지닌 관객으로서 작품을 서술하고 분석하며 해석과 의미를

주고, 가치 판단을 한다. 하여 이 글은 전문적인 관객의 피드백이다.

작가 김원과 작품

연극 〈만리향〉은 작가 김원(1980~)의 희곡으로 2014년 제35회 서울연극제에서 대상, 연출상, 연기상, 희곡상을 받았다. 김원 작가는 2007년 조선일보 신춘문예 희곡 부문에 「봄날에 가다」로 당선되어 등단했다. 그의 희곡 「만선」은 서울연극협회의 '2010 희곡아 솟아라'에 우수한 창작희곡으로 최종 선정되어 2011년 서울연극제 공식 참가작으로 공연을 올렸다. 그 외 작품으로 「인간교제」, 「칼슘의 맛!」, 「만리향」, 「점」, 「도로시의 귀환」, 「혼자서 가라」, 「만가」 등이 있다. 첫 희곡집 『만리향』(문장의 바다, 2024)에는 가족이 소재이며 주제인 「만선」, 「만리향」, 「만가」를 실었다. 이 세 작품은 먹고 사는 일이 그리 넉넉지 못한 가족을 소재로 가족 간의 갈등과 화해의 과정을 보여준다. 사실주의적 묘사에 있는 「만선」과 「만리향」에 비해 「만가」는 통과의례의 장례식을 내용으로 삶과 죽음의 경계를 넘나들며 사실주의를 벗어난 연극적 상상력을 더함으로써 연극적 놀이의 자유로 진보한다. 가령, 제사상을 기다리며 배고파하는 사자들의 등장, 살아 움직이는 상여 장식품 꼭두들, 춤추는 방상시, 그리고 죽은 아버지가 몸을 일으켜 자신의 장례를 치르는 등이다.

김원의 희곡 「만리향」은 실종자 가족의 이야기다. 가족이라는 보편적 소재의 이야기는 극 공간도 우리가 어느 곳에서나 만날 법한 '만리향'이라는 중국음식점과 만난다. 이야기의 추동력은 극의 전사(前史)에는 있으나 무대 위에 등장하지 않는 극인물 막내와 아버지다. 예전에 만리향은 손님이 지방에서도 찾아오던, 방송국에 소개된 맛집이었다. 그러나 아버지가 돌아가시고 첫째가 주방을 맡은 후로는 그저 그런 중국집으로 전락했고, 지적 장애 2급인 실종된 막내는 5년간 소식이 없다. 무릎 통증으로 잘 걷지 못하는 엄마가 그 막내를 찾으러 집을 나가겠다는 소동이 가출한 둘째를 불러들이며 가족 모두가 만리향에 모인다. 이 지리멸렬한 현재 상황을 극복하려는 시도는 엄마가 원하는 굿에 있다. 그녀는 굿을 통해서라도 막내의 생사를 확인하고 싶다. 그러나 굿을 신뢰하지 않는 자식들은 가짜 굿을 준비한다. 그 준비 과정에서 소소한 가족사와 그 가운데 각자 아파야 했던 내면의 상처들이 드러난다. 가짜 굿은 이제 엄마만을 위한 것이 아니라 가족 모두를 위한 치유의 시간이 된다. 그 시간을 통해 가족은 각자가 웅크리고 있던 자신의 세계로부터 한 걸음 나아가고, 만리향은 맛집으로서의 귀환을 예고하며 이야기는 마무리된다. 희곡 「만리향」은 다른 가족극에 비해 유머가 있으며, 이 희망적인 결말로 인해 훈훈하다.

연출

① 대본으로서의 텍스트

극단 청사의 연극 〈만리향〉은 작가의 희곡을 그대로 따라간다. 1장에서 7장까지, 암전도 같은 자리에 있다. 프로그램에 작 김원, 연출 이은희, 예술감독 문길곤만 소개된 것으로 보아 대본을 담당하는 드라마투르기는 연출의 영역에 두었을 것이다. 연출가 이은희는 원작의 변형을 가져오지 않는 범위 내에서 굳이 없어도 될 몇몇 대사들을 삭제하거나 줄였다. 예를 들어, 첫째의 "직업에 귀천이 어딨어, 요즘 세상에!"를 삭제했고, 둘째의 "너희 예수쟁이들 때문에"를 "너희들 때문에"로 바꾸었다. 그리고 엄마가

막내에게 하는 대사 “너 반편이로 태어난 게… 내 잘못 같아서… 내 죄인 것 같아서…”에서 말 줄임으로 원작에 있는 대사 “이 에미한테 미안하단 말은 듣고 가야지. 어쩜 그리…”를 생략한다. 이처럼 이은희 연출은 원작의 설명적인 대사를 끊어내면서도 충분히 내용을 담아낸다. 그 결과, 연극은 그리 길지 않은 90분의 스마트한 공연이 된다. 가족 이야기의 단일한 사건으로 진행되는 연극의 길이가 그 이상일 이유가 없다.

그런데 이은희 연출은 원작을 바꾸어 대사의 욕심을 낸 부분도 있다. 원작은 다음과 같다.

아내　　… 엄마가 무당이었어
첫째　　여보…
아내　　속이려고 한 건 아닌데…
첫째　　여보… (사이) 그럼 혼맞이굿은 어떡해…?
아내　　… 적어.

아내가 자리에 앉자, 가족은 모두 그 앞에 착한 학생처럼 모여 앉는다. 암전.(5장)

그런데 극단 청사는 아내의 대사를 “… 엄마가 무당이었어요. 속이려고 한 건 아니고… 딴 사람도 아니고 남편이란 인간한테 뒤통수를 까이니까 화나잖아요. 책 붙잡고 골탕이나 먹으라고 말 안 했지. 근데, 이걸로 내 목 따면, 저 지겨운 책 붙들고 계속 씨름해야 할 걸요?”로 바꾸어 놓는다. 이렇게 아내에게 첨가된 설명적인 대사는 오히려 원작의 간결한 대사보다 못하다. 말 없음, 말 줄임이 생산할 수 있는 언어의 힘과 관객의 집중력, 그리고 배우의 대사 사이에 있을 신체 언어의 연극성을 잃기 때문이다.

② 희극적 요소의 극대화

이은희 연출은 김원 작가의 희곡 텍스트가 지닌 유머를 시청각적으로 요소요소에서 잘 살려낸다.

그 첫째는 인물의 희화화다. 유학파 첫째와 다른, 공고와 해병대 출신의 둘째를 카르카로돈토사우르스라는 긴 공룡 이름을 외우는 게 신기한 IQ 98로 만들어 주고, 가짜 무당 역을 맡는 셋째의 친구도 아주 희극적인 인물로 보여준다.

둘째는 배우들의 연기에 있다. 몸을 사리지 않고 맞아주고, 엎어치기에 마룻바닥으로 꽝하고 떨어지고, 관객은 배우들의 육체적 시련(?) - 유도를 했던 셋째가 둘째에게 하는 엎어치기, 목조르기 등 –, 그 고통에 이입이 되는 동시에 그 실감 나는 과장성이 우스꽝스럽다.

셋째는 6장 가짜 굿놀이에 있다. 이은희 연출은 가짜 무당을 열연하는 유숙의 대사를 많이 줄여 놓았다. 즉 원작에서 가장 많이 삭제하고 있는 (무당의) 대사임에도 극적 전개와 전달에 전혀 문제가 되지 않게끔 재치 있는 드라마투르기적 작업을 보여준다. 6장은 가짜 굿이며 가짜 무당이기에 원작에 이미 연극적, 놀이적 유머가 들어있다. 굿판은 무대가 그때까지 사용하지 않던 음향으로 악사의 굿거리를 대신하는데, 그렇지 않아도 6명의 배우로 꽉 차는 작은 소극장 무대에 악사 없는 굿은 연출의 적합한 선택이다. 필자가 만난 공연에는 정아름 배우가 유숙 역이었는데, 그녀는 무대 위 가족과의 소통은 물론이고, 객석에 들어서서 관객을 굿놀이로 끌어들이며 관객과 소통했다. 더욱이 배우 정아름은 동시대의 핫한 대중적 춤사위를 끼워 놓으며 현실적인 가짜 무당의 연극적 굿을 표현하고 있었고, 정신연령이 초등학생 수준인

지적 장애의 막내 역할을 감당하며, 희극적 인물로서 관객의 호응과 웃음을 끌어내었다. 배우 정아름은 악사 없이 그녀만으로도 굿판을 채워 놓았다.

그리고 마지막으로 각 장의 끝에 있는 같은 마무리다. 즉 조명은 무대 전체를 어둡게 하고 환한 스포트라이트로 무대 위 극인물들만을 집중한다. 그렇게 배우들의 행위는 희극적 스톱모션으로 암전이 된다. 이것은 극 진행에 통일성을 주며, 내내 변화 없는 무대 공간에 쉼표와 희극적 재미를 만들어 낸다.

연기

극단 '청사'가 표명한 웰메이드 연극 〈만리향〉은 연출이 줄여 놓은 텍스트임에도 말 언어가 넘친다. 곧 대사가 많고 끊임없이 이어진다. 관극하는 동안 인지되는 필자의 이러한 느낌은 무대가 작은 소극장임에도 배우들의 작고 크기가 없는 대사, 곧 거의 같은 소리크기의 발화에서 온다. 그러니 대사의 휴지나 제스처, 얼굴과 몸 등 신체 연기가 더 분명하고 여유를 가져야 한다. 그래야 많은 대사로 엮고 이어지는 언어극이 숨을 쉰다. 연극은 관객이 보고 듣고, 몸의 감각들을 집중하는 예술이다. 희곡이 지문으로 "긴 침묵"을 주고 있으면, 그 "침묵"에 관객이 집중하고 기다릴 만큼 시간을 충분히 주어야 한다. 그런데 〈만리향〉의 배우들은 연기하기에 바쁘다. 그래서 배우의 연기가 표면적이다. 젊은 배우들의 열기와 열정은 돋보였으나, 인생의 단면을 그려내는 사실주의 연극 〈만리향〉은 배우들이 극인물을 사는 연기가 필요했다.

무대

소극장 정심아트홀의 무대는 무대 좌측으로 '만리향'이라 적힌 출입문과 카운터, 카운터 뒤로 술병이 놓여있는 선반, 그 곁에 정수기, 무대 중앙에 식탁 하나와 의자들, 그 뒤로 반커튼이 있는 주방 입구, 입구 옆에 상추와 감자 상자가 놓여있다. 무대 우측으로는 긴 마루와 내실 문이 하나 있고, 벽에는 가격표와 포스터, 화장실 표기 등이 붙어 있다. 〈만리향〉의 무대는 그야말로 우리가 현실에서 만나는 허름한 중국집을 그대로 옮겨왔다. 김원 작가는 극 공간을 "도시 외곽의 중국음식점 만리향"이라고 할 뿐 더 이상의 서술은 하지 않는다. 극 내용이 우리의 현실을 재현한 듯한 사실주의적 소재였기 때문일까. 극단 '청사'는 소소한 물품까지 현실 재현을 한다. 그런 무대는 관객의 연극적 상상력이 필요치 않다. 더욱이 무대가 우리의 일상과 현실을 지나치게 복사하면, 연극이 예술적 언어를 잃는다. 오히려 〈만리향〉의 무대가 현실 복사의 무대가 아닌 유희적이며 연극적 상상력을 불러오는 무대였다면 어땠을까. 그랬더라면 관객이 가족과 연극의 의미를 성찰할 수 있는 장면적 지점들이 있지는 않았을까? 필자가 보기에 지나친 현실적인 무대, 사실적인 연기와 연출은 새로울 것 없는 옛 연극의 감성에 있었고, 지역대표 예술단체로서 올리는 극단 청사의 연극 〈만리향〉은 '꿀잼연극 시리즈'라 표명한 대로 관극의 재미에 머물고 있었다.

작품이 지닌 의미와 그 가치

① 기본은 변할 수 없다

중국음식점 '만리향'은 아버지가 주방을 맡아 할 때는 유명한 맛집이었다. 둘째는 아버지에게서 요리를 배웠지만, 아버지의 후계자이기 싫어 가출했다. 유학까지 다녀온 첫째가 사업 실패 후 가업을 이었으나

과거 맛집의 명성을 잃는다. 둘째는 그런 형을 비판한다. 아버지가 지킨 조리의 기본을 지키지 않고 세태와 적당히 타협함으로써 맛없는 그저 그런 동네 중국집으로 전락시켰다는 것이다. 과거와 현재, 미래의 만리향은 조리의 기본에 있느냐, 아니냐로 구분된다. 연극의 마무리는 희망적인 만리향을 예고한다. "예전 그 맛"을 원하는 고객의 전화벨이 울리고, 엄마는 앞으로 "바빠질 것 같다"라는 느낌을 전한다. 만리향의 '예전의 그 맛'은 조리의 기본을 찾아야 가능한 것일 때, 이것은 빠른 세태의 변화 속에서도 기본은 변할 수 없다는 삶의 태도와 연결된다.

② 가족이란

가족 구성원의 실종은 가족에게 말할 수 없는 큰 상처이며 아픔이다. 실종된 지 5년이 지난 막내 찾기를 포기하지 않는 가족의 중심에 '핏줄은 절대 포기할 수 없는' 엄마가 있다. 그래서 엄마는 굿을 통해서라도 막내의 생사를 확인하고 싶고, 또 가족에게도 그 짐을 덜어주고 싶다. 살아계실 적 아버지는 역마살이 있어서 주방을 둘째 아들에게 맡겨놓고 술과 노름에다 여자와 바람이 나서 가출까지 했으나 결국 집으로 돌아왔다. 그 세월, 집을 지킨 엄마는 살다 보니 "네 아버지가 진짜 가족" 같아졌다고 했다. 그리고 둘째는 친자식이 아니다. 엄마는 기른 엄마도 엄마라고 말한다. 그리고 아버지는 둘째가 자신을 닮았다고 사람들이 말하면 좋아했고, 6살이던 첫째는 둘째의 입양을 알았지만, 그 사실을 지금까지도 함구한다. 그저 둘째가 자신의 동생이요 가족이기 때문이다. 연극 〈만리향〉은 못난 남편이, 입양한 아들/동생이 핏줄이 아니어도 가족임을, 혈연 중심을 넘어선 가족애로 보여준다. 셋째가 묻는다. 가짜 굿에서 죽었다고 할 막내가 "살아오면 뭐 할 건데?" 첫째가 대답한다. "… 우리 다 같이… 밥 먹어야지." 첫째가 말하는 밥 같이 먹는 가족은 결코 끊을 수 없는 사랑의 관계요, 그래서 가족의 사랑은 용서와 이해, 화해를 담게 되는 것이다.

③ 연극의 허상이 가져오는 것

극에서 굿은 유도를 그만두고 연극을 한다는 셋째의 친구가 맡는다. 그러니까 가짜 굿은 연극이다. 자신이 무당의 딸이라는 사실을 감추며 살아온 첫째의 아내가 굿을 긍정하며 다음과 같이 말한다. "정신과 치료받는다고 생각하면 되지. 몸에 난 상처 곪으면 쥐어짜고 연고라도 바르지. 마음 곪으면 무슨 수로 쥐어짜고 약 발라줘." 그녀는 굿이 보이지 않는 마음과 정신의 상처를 치유하는 치료제란다. 굿과 연극은 인간의 삶과 죽음, 그 내면과 정신세계를 가시화하고 구체화한다는 점에서 서로가 닮아있다. 셋째의 친구가 연기하는 연극으로서의 가짜 굿은 현실에서 드러내지 못한 가족 구성원의 내면을 들추어내고 상처 난 마음을 치유하는 장이다. 이처럼 연극 〈만리향〉은 굿과 연극이 만나는 지점을 보여준다.

가짜 굿, 곧 연극은 실제가 아닌 허상의 세계다. 허상, 허구적 세계인 연극이 오히려 실제 세계인 현실이 보여주고 말하지 못하는 진실을 보여주고 말한다. 〈만리향〉은 극의 정점에 있는 굿을 통해 이 아이러니를 보여준다. 그렇게 연극으로서의 가짜 굿은 가족 각자에게 자신의 내면을 마주하며 스스로를 성찰할 뿐만이 아니라 상대방 또한 이해하고, 그다음은 미래의 삶 '어떻게 살 것인가'로 나아가게 한다. 굿 전에 엄마의 삶의 기준은 '나 싫어하는 사람 안 만드는 막내같이 사는' 삶이었다. 그런 소극적인 삶의 태도에서 그녀는 "남들 마음속에 두고두고 남을 사람"으로 사는 능동적 삶으로의 가치 변화를 보여준다. 연극, 그 허상의 세계는 현실을 구원할 수는 없어도 진실을 보여주고 말하며, 또 현실을 살아갈 힘을 주고 있는

것이 분명하다.

연극 〈만리향〉은 가장 기본적인 공동체 가족을 조명한다. 세상에 태어나는 누구나 속해 있으며 관계하는 이 작은 공동체의 이야기, 그것도 실종자 가족의 이야기를 통해 우리네 삶에 있어야만 하고, 우리를 살게 하는 것들이 무엇인가를 생각하게 하는 작품이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

성웅

작품 비평문

비평가 성명

이우정

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

아산충무예술단

공연명

성웅

공연일시

2025년 11월 16일 14시

공연장소

경찰인재개발원 안병하홀

‘영웅’의 날들을 오롯이 따라가며

이우정

충무공 이순신과 관련한 서사는 언제나 매력적인 소재다. 드라마와 영화를 비롯한 다양한 매체에서 극적인 대승을 회자하고 절멸의 순간에도 꺾이지 않는 공의 사람됨을 앞다투어 묘사했다. 여기에 뮤지컬이라는 장르도 예외는 아니다. 일전에 연희단거리패의 뮤지컬 〈이순신〉이 있었고, 최근에는 총체극을 지향한다는 서울예술단의 창작 가무극 〈순신〉도 있었다. 충무공과 연이 닿아있는 지역에서 공을 소재 삼아 자체적으로 제작한 공연도 많다. 통영(당시 삼도수군통제영이 있었던 지역)에서 제작하여 ‘노량해전’을 다룬 뮤지컬 〈이순신의 바다〉, 창원시(당시 안골포 해전이 있었던 지역)의 〈안골포 해전〉도 여기에 속한다. 진지함과 숭고함에서 다소 벗어나 친근하고 인간적인 공의 면모를 그려내고자 하는 시도도 있다. 여러 시즌에 걸쳐 재연을 거듭했던 뮤지컬 〈영웅을 기다리며〉에서는 인간 이순신이 성웅으로 예비되는 시간에, 가상의 인물과 상상력을 동원하여 공의 삶 한 켠을 발랄하게 그려 보기도 했다.

그런데 사실, 이렇게나 인기 있는 이야기 대상인 충무공을, 정작 공연으로 잘 다루어 내는 것은 쉽지 않다. 아무리 극적인 역사적 사실도 엄밀히 말하면 극 그 자체는 아니며, 세계 해전사에도 등장할 만큼 널리 알려진 위인의 에피소드는 누구나 다 아는 이야기로 새롭지도 않기 때문이다. 게다가, 충무공의 전공을 그릴 때 빼놓을 수 없는 것은 ‘해전’일 터. 전쟁의 스펙터클, 그것도 해전의 미장센을 무대라는 한정된 공간에서 어떻게 그릴 것인가는 관건이며 공연화의 큰 부담으로 자리한다. 앞선 공연들에서도 지역적인 이점을 이용해 야외로 나가 보거나 기술에 힘입은 LED 영상을 조사照射하는 등의 노력을 기울였지만, 이런 핸디캡을 충분히 극복하지는 못했다.

그럼에도 불구하고, 충무공 이순신의 고향인 아산시와 아산충무예술단에서는 그 어려움을 향해 또 한

번의 의미 있는 도전을 했다. 뮤지컬 〈성웅〉(연출 김규종 | 2025.11.15.-16. 경찰인재개발원 안병하홀)이다.

뮤지컬 〈성웅〉에서는 꽤 오랜 기간을 두고 11월의 공연까지, 절치부심한 아산시와 예술단의 노력이 고스란히 느껴졌다. 이런 흔적은 시간을 따라 곳곳에 남아있고 공들인 시간은 장면의 만듦새에도 드러난다. 〈성웅〉은 지난 2월에 작품을 발전시키는 단계로 쇼케이스를 가졌고, 곧이어 노래를 다듬으며 뮤지컬 넘버를 살피는 콘서트를 열었다. 그리고 이번 본 공연에서는 충무공의 '명량해전'을 소재로 삼아 올리게 된 것이다. 정유재란의 이 시기는 충무공의 생애와 전공이 얽히는 가장 극적인 시기이기도 하다. 왜의 간계와 우리 왕의 자격지심으로 승기를 잡고 있던 수군을 원균에게 넘겨주어 몰살시키게 되었고 그저 자신의 신념으로 백의종군에서부터 시작하여 수적 열세의 전투에서 대승을 거두는 천행의, 믿지 못할 날들이 이어졌으니 말이다.

여러 차례 공연을 선보이며 조각하는 과정에서 무엇보다 주목할 것은 뮤지컬 〈성웅〉이 소위 동시대 뮤지컬의 '유행'이라 할 수 있는 쉬운 방식을 따르지 않았다는 점이다. 모든 캐릭터에게 넘버를 분배해야 한다는 강박, 여성 캐릭터가 꼭, 비중 있게 등장하여야 할 것, 멜로드라마의 그늘에 있으니 적당한 로맨스로 감정을 자극할 것 등, 관객의 반응과 흥행 우선의 관점만을 쫓으며 작품이 현재 어디에 서 있어야 하는지 정체성을 찾지 못하는 현재 창작 뮤지컬의 어설픈 공식(?)을 배제하는 과정을 거친 것이다. 2월 쇼케이스에서는 본 공연에는 등장하지 않는 캐릭터인 준사와 윤정혜라는 여인의 캐릭터가 있었다. 이 둘은 〈성웅〉 쇼케이스의 인물이기 이전에, 기시감이 있다. 2014년의 영화〈명량〉(연출 김한민)에서는 '준사'와 무명의 '여인'(영화에서는 세작 임준영의 아내 역)을 이야기의 흐름 속에 삽입해 꽤나 주목을 받았다. 준사는 역사에 기록된 '항왜'로 명량해전에서 적장 구루시마를 분별하고 아군에게 알려주어 수급을 취하도록 도운 것으로 알려져 있다. 그 왜인은 전쟁 중 우리의 입장에서 살피면 이로우며 꽤나 조명하고 싶은 인물이다. 국적을 통과하여 조력하는 세작이라니, 그 출신 성분과 신념에 따른 행위의 아이러니가 흥미진진하기도 하니까. 헌데 항왜 준사는 정유재란 중 난중일기에 그저 한 번 이름이 등장하는 주변인이다. 더구나 등장하는 여인의 캐릭터는 그 이름이 무엇이든 허구 인물이다. 이로 미루어 보면 제작 초반의 작품은 주변적이거나 허구적 인물로 성웅 이순신의 이야기에 오롯이 집중하지 못하게 될 가능성이 농후했다. 세상 필요 없는 'I-am-song'이 충무공이 아닌 주변 인물의 정체성을 찾겠다며 끼어들 수도 있었겠고 여인과의 신파적인 로맨스가 기능적으로 들어갈 틈새도 존재했을 것으로 보인다. 천만 명이 넘게 보았다던 성공한 영화 〈명량〉에서 주변 인물이 등장해야 했던 것은 영화 장르의 특성상, 전쟁 장면만을 긴 시간 할애해 보여줄 자신이 있었기 때문이다. 또한, 허구의 인물들이 양념처럼 대거 등장해도 클로즈업과 편집 기술 등으로 빠르게 캐릭터를 보이고 넘어갈 수 있지만, 무대에서는 캐릭터 구축에 절대적 시간이 필요하다. 그걸 하다 보면 주변 인물에 얽매인 공연은 산으로 간다.

대신에 뮤지컬〈성웅〉은 오로지 충무공의 상황과 행동에 초점을 맞추며, 역사적으로 제공된 극적 높낮이를 그대로 차용하는 현명한 선택을 한다. 충실하게 난중일기 속 정유년 재란再亂의 기록에 따라 움직이며 오히려 담담함으로 인한 감정의 파도를 획득하는 미덕을, 확보하는 것이다. 공연은 시간의 스펙트럼을 영화보다 조금 더 벌려두는데, 충심에도 고문을 받고 파직되며 종군하는 내리막길과 몰살의 상황에서 재건해 내는 충무공의 일대기를 사실 축 그대로, 시간의 흐름에 따라 그려나간다. 물론 역사극 또는 인물의 일대기를 다룬 극에서 시간의 흐름을 그대로 사용하는 것은 2시간이 훌쩍 넘는 공연 시간

동안 다소 지루한 템포를 만들어 낼 수 있다. 허나 충무공의 일대기에서 이는 다소 다르게 적용된다 하겠다. 사실 소재 자체가 이미, 그 누구도 상상하기 힘든 극적인 변곡점을 충분히 발산하고 있기 때문이다. 이는 흔한 로맨스 없이, 다소 사회적이고 정치적인 목적에 맞게, 극에서 말하는 성웅의 신념을 드러내고 인간적인 면모를 살피는 방식과 적확하게 맞아떨어진다. 인위적인 극성을 제거함으로써 생성된 적당한 거리가 더 큰 사실적 몰입을 주는 결과를 낳는 것도 이러한 까닭이다. 이로써 뮤지컬 〈성웅〉은 흔한 '위인전 뮤지컬'의 기로에서 벗어나, 역사적 고증의 시험과 장르 서사적 함정을 단박에, 가뿐히 넘어선다.

난중일기를 충실히 따르는 공연의 방향성은 충무공의 캐릭터를 오롯이 조명하며 몰입하게 하는 것 이외에도 민중들의 도움과 힘을 부각하는 지점까지 나아가게 하는 동력이 되어준다. 외압에 의하여 백의종군하는 충무공의 자리(지위) 옮김은 자연스럽게 당시의 민중을 조명하는 시공간을 제공한다. 종군길에서 공이 마주하는 사람들과 이루어지는 행동들, 몰락한 수군을 재건하는 요소로서 자원하고 지원하는 이들은 '걸어 걸어가네'와 '깃발 없는 막사', 이 두 넘버를 통해 압축적으로 형상화되어 있다. 비록 노래 둘의 짧은 시간이지만 넘버 중 나오는 충무공의 상호작용과 말들은 그의 인품을 일관되게 보여주기에도, 더불어 민중의 생각을 드러내기에도 간결하면서 충분하다.

이 공연은 감정의 높낮이를 조절하는 끝맺음도 잘한다. '명량'의 넘버에서 명량해전의 장면을 보여주며 스토리 상의 절정을 맞이한다. 그럼에도 암전으로 극을 끝내어 박수받지 않고, 대충 큰 스펙터클 하나로 얼버무려 넘어가지 않고, 꼼꼼하게 마무리한다. 하나의 주요한 넘버가 더 이어지는데, 앞선 '명량'과는 완벽히 기세와 기조가 다른 '자격 없는 목숨'이다. 모친의 삼년상을 치르지도 못하고, 아들들마저 앞세우니 아비, 인간 그 자체로의 고통을 절절히 토로하는 것이다. 여기에서는 공로의 그늘인 아들 면의 죽음이 노래가 흐르는 동시에 펼쳐진다. 죽음의 장면이 대승의 전공 뒤에 바로 붙어 배치됨으로써 공功에서 고통의 나락까지 감정의 낙차를 벌린다. 완벽한 대승의 영웅에서 시작하여 이순신의 인간적인 면모까지도 조명하고 공감할 수 있는 스펙트럼이다. 이러한 감정의 롤러코스터까지 펼쳐주고 나서야, 다시 한번 뮤지컬 〈성웅〉을 대표하는 넘버인 '이 마음 칼날 되어'가 리프라이즈되며 이 공연이 '성웅 이순신'을 구심으로 하는 것이었음을 다시 한번 상기시키는 구조적 성실함을 보인다.

뮤지컬 〈성웅〉은 지금까지도, 그 누구도 알고 있는 충무공의 어록을 장면 구성에 활용한다. 명량해전을 앞두고 충무공이 휘하 장수들에게 당부한 '살고자 하면 죽을 것이요, 살고자 하면 죽을 것必死則生, 必生則死[1]이다'와 '한 사람이 길목을 지키면 천 명도 두렵게 할 수 있다一夫當逕, 足懼千夫'는 대사로 직접 사용된다. 정제되어 남겨진 말들이 무대에서 들려오는 것은 역사성과 인물의 독자성을 동시에 공연에

1) 여러 장수들을 불러 모아 약속하되, "병법에 이르기를 '반드시 죽고자 하면 살고 반드시 살려고 하면 죽는다.'고 하였고, 또 '한 사람이 길목을 지키면 천 명도 두렵게 할 수 있다.'고 했는데 이는 오늘의 우리를 두고 이른 말이다. 너희 여러 장수들이 조금이라도 명령을 어기는 일이 있다면 즉시 군율을 적용하여 조금도 용서하지 않을 것이다."라고 하고 재삼 엄중히 약속했다. 招集諸將約束曰 '兵法云, 必死則生, 必生則死。又曰, 一夫當逕, 足懼千夫, 今我之謂矣。爾各諸將, 勿以生爲心, 小有違令, 卽當軍律。'再三嚴約。(난중일기, 정유년 9월 15일)

새겨넣어 준다. 특히 충무공의 시[2]를 활용한 장면은 탁월한 상상력이 돋보인다. 다른 뮤지컬이었다면 시의 내용을 캐릭터의 독백으로 처리하거나 캐릭터 뒤에 영상 또는 영상 위에 뿌려대는 텍스트로 손쉽게 구상하여 넣었을 테다. 하지만, 뚝심 있게 충무공의 일기를 따라가기로 한 이상, 〈성웅〉은 글자 이면의 마음과 상황을 보이려는 상상력을 택한다. 시는 작자의 개인적인 생각을 말하는 것이다. 충무공의 시이고 그의 마음을 토로한 것이지만 그에게 직접 발화하게 하지 않는다. 대신 죽은 자와 대면하게 하여 화자를 치환한다. 충무공은 명량해전 직전에 칠천량 해전에서 전사한 이억기 수사와 꿈이거나 환영으로 만난다. 이때 이억기의 넘버 '한산섬에' 가사의 대부분이 이 충무공의 〈한산섬가〉이다. 실제 '한산섬가'는 한산섬에서 전장의 여유를 즐기며 지은 시가 아니라고 알려져 있다. 당시 상황을 고심한 상상력은 이렇게 영靈과 대화하는 장면으로 구성함으로써 이순신이 절체절명의 전투를 맞이하는 불안하고도 결연한 감정을 동시에 전한다.

아산에서 제작하니만큼, 아산에서 공연되어야 하는 점이 맞겠으나 뮤지컬이 상연된 곳은 쇼케이스(차일혁홀)와 본 공연 모두 '경찰인재개발원'이다. 여기는 관공서의 연수원으로 사람들의 왕래가 잦은 장소가 아니며 더불어 많은 무대 공연으로 예비되어 조성된 곳이 아니기도 하다. 때문에 무대의 폭은 넓지 않고 군데군데 큰 이동통로가 있으며 뒤쪽으로 긴 형태의 공연장인 이런 장소는 뮤지컬에 그다지 적합하지는 않아 보인다. 그럼에도 불구하고 뮤지컬 〈성웅〉은 이러한 지역적, 공연적 핸디캡들을 극복하는 데 성공한 듯 보인다.

물리적 조건을 막론하고, 이 공연의 무대에서 클라이맥스로 드러나야 하는 장면은 단연 전쟁 장면일 것이다. 육전陸戰의 경우라면 여타 공연에서 늘상 보아왔듯이 배우들이 나와 뛰고 칼을 들어 안무하며 총소리며 칼소리며 비명 소리를 어느 정도 버무려서 해결할 것이다. 그런데 이순신의 명량해전은 말 그대로 '해전'이다. 바다를 무대로 불러들여야 하는 것이다. 게다가 그 위에서 실감 나는 전투의 모양새까지 갖추어야 한다. 해전의 구현은 공연의 가장 어려운 부분이라 하겠지만 연출 김규종의 기지는 주어진 아날로그와 디지털 기술을 조화롭게 사용하고, 귀여운 아이디어로 해전의 이미지를 충분히 만족시켰다. 실제의 해전을 영화처럼 다이나믹하게 보여줄 수 없다는 전제로 생각한다면, 그래서 바다와 배의 장면을 동시에 표현할 수 없다면, 각각을 따로따로 나타내는 방식을 택하는 것이다. '회오리 바다'의 넘버로 미리 울돌목의 거친 바다를 표현하고 이후의 넘버 '명량'에서는 전투 중의 배들을 각각 구현한다.

우선 명량해전 직전 충무공은 전술을 고민한다. 이때 그의 '생각 속'의 바다가 무대에 펼쳐진다. 기다란 흰 천 여러 장이 무대를 가로지르며 이순신을 감싸고 그 위로 실감 나는 파도의 영상이 조사된다. 실제 바다 영상의 이미지와 너울대는 긴 천의 물성은, 실제가 아닌 것을 알아도 무대 위에 바다를 가져오는 환상을 만들어 내는 데 주효했다. 이러한 배경 아래 충무공은 그의 생각 속에 떠오르는 전술을 읽어 복기한다. 바다의 사이 사이에서 미니어처화 된 배와 무기들이 말마디에 맞게 등장하여 현실적이지 않은 전술의 모형을 구현한다. 그러나 어디까지나 이 바다의 장면은 이순신의 '생각' 속에 평면으로 등장하는 것일 뿐 실제적인 해전의 장면이 아니니 귀여운 오브제가 등장해도 당연히 용인이 가능하다. 해전의

2) 〈한산도가 閑山島歌〉 한산섬 달 밝은 밤에 寒山島月明夜/ 수루에 혼자 올라 큰 칼 불끈 잡고 上戍樓撫大刀/ 깊은 시름 하는 차에, 어디에선가 深愁時何處/ 들려오는 피리소리, 이내 시름 더해 주네 一聲羌笛更添愁

리얼리티를 한꺼번에 구현해야 하는 부담을 덜어내는 영리한 설정이다. 이후 실제 크기의 스펙터클을 가진 해전이 등장하지는 않으나, 이미 작전 설명으로 인해 해전의 묘사는 충분하다. 마치 영화에서의 부감처럼 관객은 이미 이미지를 받아들였기 때문이다. 생각 신scene의 바다는 영상의 종료와 동시에 뮤지컬 〈오페라의 유령〉의 오프닝 장면처럼 속도감 있게 흐르듯 천이 사라짐으로써 마무리된다. 순간의 환영이 다시 무대로, 현실로 돌아오는 멋진 장면이 되었다.

무대의 아이디어는 여기에서 끝나지 않는다. 전쟁의 범위는 큰 지역을 전제로 하는 것이다. 명량해전의 경우에는 최소少의 장소만을 꼽아도 적진과 아군의 진영, 그리고 격전지다. 아랫부분이 곡선으로 굵게 휘어진 이동형 무대 기둥은 배 내부의 곡선도 되었다가 아군의 대청이 되고, 적진의 왜색 있는 건물이 되기도 한다. 이동형이라는 점은 이 외에도 다양한 중소 오브제를 표현하는 데 실용적이며 알뜰했다. 특히, 칠천량에서 배를 끌고 도망친 배설을 찾아가는 장면에서는 모였다가 양쪽으로 이동되는 큰 대문으로 활용되고는 하는데, 어딘가에 당도해 열리는 큰 문의 다이나믹함과 충무공의 등장을 강조하는 시원한 역할을 톡톡히 한다. 배로 사용되는 순간에서는 우리의 판옥선과 일본의 안택선의 높낮이 차이도 구현해 낼 수 있도록 되었으며 더불어 전쟁 시 발생하는 큰 포성들은 음향효과에만 의존하지 않고 노를 세게 내려치는 물리적 소리를 더하는 적극적인 사운드스케이프로 구성해 낸 것 역시 신선했다.

뮤지컬 〈성웅〉이 관제 뮤지컬이거나 일종의 지역적 투자지원과 활성화의 목적으로 만들어졌다 해도, 사람을, 그것도 위인이 주인공이 되는 뮤지컬은 어떠한 방식을 취해야 하는가에 대한 중요한 시사점을 남겼다. 소위 말하는 '위인전 뮤지컬'들은 그 인물의 처음부터 끝까지, 태어남에서 죽음까지 만남에서 이별까지를 모두 담으려 하는 욕심을 부린다. 또한, 그의 삶을 더욱 극적으로 보여야겠다는 강박으로 인해 개연성 없는 말과 행동, 인물이 과도하게 삽입된다. 그래야만 해당 인물의 의기와 신념을 보일 수 있다는, 그 방법 하나뿐이라는 오해 때문이다. 이렇게 되면 오히려 그 사람의 행동과 말에 집중하기보다는, 장면을 설명하는 정도에 그쳐 서사를 구멍 내버릴 수 있다. 더불어 전달하고자 하는 메시지에 주목시킬 수도 없음을 일찍 깨닫지도 못한다.

반면 뮤지컬 〈성웅〉은 앞선 뮤지컬들이 걸려 넘어졌던 돌부리들을 세심한 관찰과 고민으로 피해 나가며 같은 실수를 반복하지 않는다. 그리고 그 기준에는 '유행'이 아닌 확고한 기준과 정공법에 대한 신념이 있다. 충무공이 어떠한 조건에도 영웅의 길을 걸었듯, 그의 길을 따라가며 간결하고 뚝심 있게 살펴보는 이 작품도 그러하다.

2025 지역대표 예술단체 지원

성웅

작품 비평문

비평가 성명

이주영

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

아산충무예술단

공연명

뮤지컬 성웅

공연일시

2025년 11월 16일 14시

공연장소

경찰인재개발원 안병하홀

격군의 시대, 다시 이순신

‘아래에서 솟아오른’ 영웅 서사

이주영(공연과이론을위한모임)

전철을 타고 서울에서 아산까지 세 시간을 달렸다. 지방 공연을 보기 위해 하루의 절반을 이동에 쓰는 일은 흔치 않지만, 이번만큼은 이 과정 자체도 공연의 일부가 될 거라는 예감이 들었다. 서울에서 충무공 이순신의 도시 충청남도 아산까지 이어지는 풍광과 전철 안 사람들의 얼굴이, 아산에서 기획·제작된 뮤지컬 〈성웅〉의 밑거름처럼 느껴졌기 때문이다. 창밖으로 스쳐 지나가는 논밭과 공단, 환승역마다 타고 내리는 사람들을 바라보다 보니, 이미 필자는 공연의 ‘프롤로그’ 속에 들어와 있는 듯했다.

이순신은 한국 중장년층에게 ‘압도적인 상징’이다. 영화 〈난중일기〉(1978)를 학교 단체 관람으로 보고, 드라마 〈불멸의 이순신〉(2005)으로 리더십을 배운 세대는 수많은 이순신 관련 저작의 일상적 소비자이기도 하다. 강연, 다큐멘터리, 교양서와 문화예술 교육 프로그램을 통해 이순신 신화는 500년이 지난 지금도 현재진행형이다. 아산 경찰인재개발원 안병하홀 객석을 가득 메운 남녀노소 관객들 역시 그 신화의 공모자이자 소비자들이다. 이 작품은 “또 이순신?”이라는 피로감과 “그래도 이순신이니까”라는 기대가 동시에 작동하는 자리에서 시작된다.

결론부터 말하자면 뮤지컬 〈성웅〉은 지금껏 한 번도 보지 못했던 방식으로, ‘가장 낮은 곳에서부터 쌓아 올린’ 이순신 서사를 제안한다. 제목의 ‘성웅’은 이순신 개인을 가리키면서 동시에 ‘아무개’로 통칭되는 백성들, 격군, 이름없는 장수들까지 함께 포함하는 호칭이다. 이 작품은 이순신이라는 거대한 상징을 위에서 내려다보는 것이 아니라, 아래에서 올려다보며 다시 읽는 시도이다.

공연장 자체가 판옥선, '아무개들'과 함께 이뤄가는 '성웅'

웅장한 서곡과 함께 막이 오르면 무대는 단숨에 거대한 판옥선으로 변모한다. 판옥선의 내벽을 형상화한 구조물이 늑골처럼 무대 양옆을 감싸고, 격군(格軍, 노를 젓는 군인)들이 박자를 맞춰 노를 젓는다. 진군을 알리는 북이 울리고, 조명과 영상이 만들어 낸 거친 파도가 객석 쪽으로 밀려온다. 어느새 관객은 배를 내려다보는 객석이 아니라, 그 배 위에 올라탄 수군이 되어 주변을 둘러보게 된다. 첫 넘버 '태산처럼 나아가라'를 이순신과 장수들, 격군과 수군 전체가 합창하는 순간, 공연장은 16세기 남해 한가운데가 된다.

중요한 것은, 무대 위에 배 한 척을 올려놓는 대신 무대 전체를 배로 만들어버렸다는 점이다. 다양한 관련 뮤지컬이 '거북선 외형'과 '전투의 스펙터클'을 외곽에서 묘사해 왔다면, 〈성웅〉은 애초에 '배의 내부', 즉 전쟁의 심장부에서 시작한다. 이것은 단순한 공간 설정이 아니라 시선의 전환이다. 승리의 영광을 상징하는 전투 장면이 아니라, 승리를 가능하게 했지만 기록에는 남지 못한 '격군과 아무개들'의 시선을 최초의 기준점으로 삼는다.

격군은 판옥선 최하층에서 노를 젓는 하급 선원이다. 물이 새고 숨쉬기조차 어려운 배 밑바닥에서, 가장 먼저 죽음과 맞닥뜨리는 존재들이다. 역사의 기록에서 이름도 가지지 못한 이들은, 역설적으로 해전의 승패를 가장 먼저 떠받치는 축이다. 〈성웅〉은 백의종군의 고통 속에서도 이순신을 지탱한 존재가 바로 이 격군과 아무개들이었다는 사실을 집요하게 상기시킨다. 이 작품의 삼각 구조는 '이순신–아무개–격군'이며, 영웅의 카리스마보다 연대의 구조가 더 선명하게 도드라진다. 그런 점에서 〈성웅〉은 요즘 리더십 담론에서 자주 언급되는 '상향식(bottom-up)' 감각을 공연 미학으로 구현한 작품이기도 하다. 판옥선이라는 구조물은 위계의 상징이 아니라, 아래에서 위로 힘을 밀어 올리는 집단의 호흡을 시각화하는 틀이다.

1막의 얼개는 전통적인 역사극의 형식을 따른다. 시간·공간적 배경은 1597년 정유재란 당시 한양과 전라도 인근. 정전 협상이 결렬되며 일본군의 야욕이 다시금 노골화되고, 남해 곳곳에서 왜군의 살육이 이어지던 시기다. 선조는 이순신에게 일본 수군 급습을 명하지만, 순신은 첩보의 오류를 확인하고 출정을 거부한다. 이를 빌미로 선조는 이순신을 문책하고 직책을 박탈, 백의종군을 명한다. 이후의 전개는 비교적 익숙하다. 이순신을 견제하던 원균이 그 자리를 대신해 칠천량 해전에 나섰다가 처참하게 패배하고, 조정은 다시 이순신을 호출한다. 정쟁과 선조의 의심, 원균의 모략, 왜군의 이중 첩자 공작, 백의종군에 이르기까지의 사건들은 뮤지컬 〈영웅〉·〈명성황후〉·〈곤 투모로우〉 등 일제강점기 항일 서사를 다룬 대형 뮤지컬들의 장면 구성과 자연스레 겹쳐진다.

이 기시감은 결코 결함이 아니다. 오히려 "모두가 알고 있는 이순신"을 빠르게 구축해 두고, 2막에서 완전히 다른 이순신을 꺼내기 위해 의도된 통과의례처럼 보인다. 1막의 마지막 넘버 '이 마음 칼날 되어'에서 칠천량 참패 소식을 들은 이순신과 장수들이 함께 분노와 슬픔, 결의를 쏟아낼 때, 관객은 이미 충분히 익숙한 영웅 서사 위에 서 있다. 다만 〈성웅〉의 1막은 서사의 중심축을 이순신 단독에 두지 않는다. 그는 항상 누군가와 함께, "함께 버티는 사람들"의 중심에서 등장한다. 선조의 질투와 무능, 조정의 비열함을 감내하면서도 이순신이 재차 자리를 지키는 이유는, 결국 전쟁 속에서 가장 먼저 상처 입는 백성들과의 연대 때문이다.

이를 가장 잘 드러내는 대목이 '깃발 없는 막사' 장면화이다. 폐허가 된 군영 한켠에 임시로 마련된 이 막사에는 부상병을 치료하는 약초꾼의 딸 연화, 그녀를 흠모하는 이순신의 셋째 아들 이면, 격군들, 수군들, 마을의 필부필모가 한데 모여있다. 국가가 아닌 '사람들의 연대'가 전쟁을 버텨내는 진짜 기반임을 보여주는 장면이다.

코로나 팬데믹 이후 한국 사회의 리더십 감각은 뚜렷이 변했다. 절대 권위로 조직을 이끄는 인물은 이제 피로의 대상이다. 함께 바닥까지 내려가 고통을 감당하고, 자신의 상처를 숨기지 않는 리더, 이름 없는 사람들의 삶을 전제로 전략을 세우는 리더가 요구되는 시대이다. 1막의 '이순신'은 바로 이 감각의 전환 지점에 놓인다. 그는 더 이상 위에서 내려다보는 영웅이 아니라, 함께 끌려다니고, 억울하게 당하고, 그럼에도 다시 일어나는 '이 시대의 인간적 리더'이다.

울돌목의 미학: '전략'과 '연대'를 시각화하는 새로운 무대 언어

2막의 중심에는 단 하나의 질문이 있다. "명량해전은 어떻게 가능했는가?" 군사 전략의 성공 요인을 분석하는 차원을 넘어서, 인간적·사회적·정서적 기반을 탐색하는 질문이다. 〈성웅〉의 거의 모든 넘버는 결국 이 질문으로 수렴한다. 울돌목 시퀀스는 이 질문에 대한 연출·대본·음악·무대미술의 합동 응답이다. 통상적인 해전 장면이 물결, 파고, 함선의 충돌을 스펙터클하게 재현하는 데 주력했다면, 〈성웅〉의 울돌목은 전략의 구조, 전우들의 연대, 판옥선 아래 격군들의 리듬을 시각화하는 데 초점을 맞춘다. 이 장면에서 앙상블들은 단순한 배경이 아니라 '전략 시뮬레이션'의 주체가 된다. 이순신이 조류의 흐름을 보며 혼잣말처럼 작전을 점검하면, 배우들이 짧은 리듬을 주고받으며 그 생각을 몸으로 받아 적는다. 바다를 표현하는 천 위로 프로젝션 맵핑이 투사되고, 천을 잡고 선 배우들의 움직임은 어느 순간 파도·조류·함선의 궤적이 된다. 관객은 음향과 조명, 몸의 패턴만으로도 "아군은 조류를 역이용하고, 적선은 조류에 휘말려 서로를 들이받는" 구조를 직관적으로 이해하게 된다.

판옥선 내부를 형상화하던 여섯 개 구조물은 2막에 이르러 움직임의 그리드(grid)가 된다. 앙상블의 직선적이고 정밀한 동작, 미세한 어긋남, 잠깐의 정지는 모두 '조류와 함선의 움직임'으로 치환된다. 이때 격군의 호흡과 구령은 더 이상 배 밑바닥의 소음이 아니라, 전투 전체를 밀고 가는 리듬이다. 울돌목 장면은 전쟁의 탄도학이 아니라, 사람의 생체 리듬으로 구성된 해전을 보여준다. 김규종 연출은 지난 11월 27일 필자와의 서면 질의를 통해 이 장면을 두고 "휴먼 에러가 만들어 내는 파열음이 에너지의 근원"이라고 설명했다. 실제로 이 장면의 프로젝션 맵핑은 구조물이 약속된 위치에 있어야 제대로 작동한다. 그러나 구조물을 배우들이 직접 운용하다 보니, 미세한 오차는 피할 수 없다. 흥미로운 것은 이 오차가 정확성을 해치기보다는, 오히려 '살아있는 전략'의 느낌을 강화한다는 점이다.

명량해전은 완벽한 조건에서 계산된 승리가 아니라, 불완전한 인간과 가혹한 자연조건 속에서 끌어낸 기적이었다. 울돌목 장면은 이 사실을 무대 위에서 다시 한번 입증해 보인다. 이 승리의 주체는 천재적인 한 사람의 두뇌가 아니라, 서로의 움직임을 믿고 조율하는 수십 명의 몸이다. 여기서 〈성웅〉은 "우리 시대의 성웅은 누구인가"라는 질문을 본격적으로 묻는다. 성웅은 더 이상 홀로 빛나는 카리스마가 아니라, 서로의 약속과 연습을 통해 탄생하는 집단적 존재란 의미이다.

애도 불가능성의 연극적 형상화

〈성웅〉이 다른 이순신 서사와 가장 뚜렷이 다른 지점은 '애도'를 다루는 방식이다. 전쟁 영웅 서사에서 애도는 종종 승리를 위한 장식 같은 장면으로 소비된다. 그러나 이 작품에서 애도는 서사의 곁가지가 아니라 핵심 축이다. 칠천량 전투에서 전사한 이억기가 꿈처럼 나타나 이순신과 술 한 잔을 나누는 장면은, 그동안 수많은 텍스트에서 '기록'에 머물렀던 전우애와 상실의 감정을 무대 위로 끌어올린다. 술을 바다에 붓는 행위는 단지 한 친구를 추모하는 연출적 장치가 아니라, 바다에 스러진 수많은 아무개들을 위한 집단적 제례다.

이 장면이 특히 인상적인 이유는, 이억기라는 인물이 전적으로 배우 김한결의 성실함과 성장에 기대어 완성되었다는 후일담 때문이기도 하다. 김규종 연출은 이 배역을 두고 "노래 실력보다는 성실함에 베팅했다"라고 말한다. 입학 당시 노래가 약점이었던 배우가 1년 넘는 연습 끝에 작품을 이끄는 솔로 넘버를 책임지는 배역이 되었다는 사실은, 작품 속 이억기와 실제 배우의 시간이 서로를 비추는 거울이 되었음을 드러낸다. 이때 바다에 부어지는 술은, 단지 극 중 인물들을 위한 것이 아니라, 세대를 건너 이어지는 연습실의 시간과 땀을 함께 애도하는 제례처럼 느껴지기도 한다. 서울예술단의 창작가무극 〈순신〉(2023)이 이순신의 개인적 고통과 애도되지 못한 전우들을 무용과 창가의 신화적 제의로 끌어올렸다면, 〈성웅〉(2025)은 그 제의를 백성들과의 연대, 가족의 상실, 동시대 앙상블 배우들의 노동까지 포함하는 다층적 제례로 확장한다.

이 작품의 정서적 대단원은 명량해전 승리가 아니라, 아들 이면의 죽음 앞에서 무너지는 이순신의 독백이다. 편지봉투에 적힌 단어 '통곡'을 펼쳐 들고, "막내야, 내 아들…"을 내뱉는 순간 이순신의 시간은 멈춘다. 이순신이 처음으로 '영웅의 얼굴'을 완전히 벗어 던진 것이다. 그는 국가의 장수가 아니라, 상여조차 제대로 붙들지 못하는 한 사람의 아버지다. "자격 없는 목숨"이라는 가사가 반복될 때, 관객은 그가 국가를 위해 수많은 생명을 '계산'해야 했던 사람임과 동시에, 그 계산의 바깥에서 자신의 아이조차 지켜내지 못한 사람임을 동시에 인식하게 된다.

이순신 역의 양준모 배우는 이 절절한 슬픔과 고통을 온몸을 경련하며 표현해 내었다. 이 절규는 개인의 비극에서 확장되어 전쟁 속에서 애도되지 못한 수많은 부모와 자식, 형제의 상실을 대리하는 호명이 된다. 〈성웅〉 전체를 관통하며 쌓아온 감정적 에너지가 온전히 쏟아져 내리는 듯한 장면이다. 뒤에 이어지는 에필로그가 다소 짧게 느껴졌다는 관객 반응은 어쩌면 작품의 심혈 같은 에너지가 이 순간 모두 다 소진되었기 때문일 것이다. 〈성웅〉의 이순신은 승리의 순간보다 상실의 순간에 더 크게 흔들리는 인간이다. 바로 그 흔들림이 있었기 때문에, 그는 이후 노량해전에서까지 버틸 수 있었을지도 모른다.

'영웅을 다시 쓴다'라는 것의 의미

이 작품이 다른 이순신 서사들과 가장 또렷이 구별되는 키워드는 '격군'과 '아무개'다. 김규종 연출은 앙상블 배우들을 두고 "지금은 아무개인 앙상블이 아무개를 연기하니, 그것이 더는 타자가 아니라 자기 자신이더라"라고 강조했다. 작품에서 아무개를 연기하는 배우들은, 동시대의 아무개 청년 예술가다. 이들은 연습실에서부터 1년 넘게 이 작품과 함께 살았다. 깃발 없는 막사 장면에서 배우들이 서로를 실제

이름으로 부르는 설정은, 연출의 말대로 프로그램 북에 '캐릭터 이름'을 빼고 '앙상블'로 묶어놓은 선택과 함께 이 작품의 핵심을 이룬다. 기록되지 못한 아무개들이, 2025년의 아무개들에 의해 다시 살아나는 구조인 것이다. 영웅-전사-백성으로 이어지는 전통적 위계가 아니라, 아무개-연대-성웅이라는 역순의 구조에서 비롯된 작품임을 재인식하는 과정이다.

2023년의 〈순신〉이 이순신 개인과 전우들의 상처를 해원하는 제례였다면, 2025년의 〈성웅〉은 포스트 신자유주의 시대 대중의 욕망을 반영한 '밑으로부터의 영웅 서사'이다. 전 세계가 지도자의 결핍과 정치적 양극화, 신냉전의 압박 속에서 방향을 잃어가는 시기에, 이 작품은 "함께 버티고 함께 책임지는 리더"의 이미지를 집요하게 견지한다. 작품 속 이순신은 가장 아래층의 격군과 아무개를 가장 앞에 위치시키고, 공동체적 연대를 기반으로 전략을 세운다. 개인의 고통과 상실을 숨기지 않으며, 승리가 아니라 관계를 통해 리더십을 확립한다. 〈성웅〉은 이순신을 다시 우상화하는 작품이 아니라, 제대로 인간화함으로써 다시 존경할 수 있게 만드는 작품이다.

서울에서 아산으로 향하던 전철 안, 다양한 언어권의 승객들이 뒤섞여 앉아 있던 풍경과, 안병하홀 객석을 채운 여러 세대 관객의 얼굴이 겹쳐 떠오른다. 포스트 신자유주의 가속과 정치적 양극화, 신냉전의 압박 속에서 "영웅이란 무엇인가, 정말로 필요한가"라는 질문을 다시 꺼내본다. 뮤지컬 〈성웅〉은 아래에서부터 서서히 구체화되는 아무개의 염원이 모여, 마침내 아무개 그 자체가 '성웅'이 되는 과정을 무대 위에 올려놓는다. 실존하는 현실 속 영웅들이, 그 안에 이미 가득하다는 사실을 확인시키는 작품이다.

덧붙여 작품의 내일을 위한 제안

〈성웅〉은 초연임에도 이미 높은 완성도와 강렬한 무대 언어를 보여준 작품이다. 다만 공연장을 나서는 길에 자연스럽게 떠올랐던 아쉬움과 가능성이 있었다. 무엇보다 관객이 익히 알고 있는 이순신의 서사는 1막에서 비교적 익숙한 구조로 편안히 이어지는데, 이 장면들이 2막의 절정과 달리 상대적으로 덜 단단하게 느껴지는 순간들이 있다. 작품이 가진 힘을 고려했을 때 1막은 단순한 '설명'이 아니라, 지금 시대에 왜 다시 이순신인가를 더욱 도발적으로 제시하는 방향으로 다듬을 필요가 있다.

울돌목 장면은 더없이 아름답고 새롭지만, 무대 메커니즘과 기술 환경이 뒷받침된다면 그 잠재력은 훨씬 크게 확장될 것이다. 판옥선 내부를 구성하는 6개의 구조물과 천의 움직임, 앙상블의 리듬은 이미 훌륭하지만, 좀 더 정밀한 장치가 결합된다면 '앙상블의 몸=전략=바다'라는 이 작품의 핵심 미학이 더욱 설득력 있게 관객에게 다가갈 것이다. 또한 작품의 정서적 중심인 애도 장면—이억기와 이순신이 술 한잔을 나누는 잠깐의 시간—은 이미 많은 관객을 울린 명장면이다. 향후 재연에서는 이 장면을 조금 더 천천히, 여백을 살려 장면화한다면 작품 전체의 정서적 힘이 더 크게 솟아오르지 않을까 상상해 본다. 〈성웅〉은 이미 빼어난 초연을 완성했고 다음 단계로 성장할 잠재력이 너무도 큰 작품이다. 큰 무대를 만나면 더 큰 바다를 품을 수 있는 작품이다. 그날을 기대하며, 이 작품이 모두의 연대와 애도, 그리고 새로운 리더십을 말하는 대표적 한국 창작뮤지컬로 자리매김하길 기원한다.

2025 지역대표 예술단체 지원

소

작품 비평문

비평가 성명

이주영

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 산

공연명

소

공연일시

2025년 11월 6일 19시 30분

공연장소

정선아리랑센터

애초에 자리로

이주영(한국연극평론가협회)

1. 지속의 상황들

한국의 근현대사는 질곡과 파란의 연속이었다. 폭압과 착취의 일제강점기, 해방 이후 빠르게 전개된 좌우 이데올로기의 첨예한 갈등 상황, 민족의 대참사인 한국전쟁 등 당시를 살았던/버텨냈던 민중들은 매 고비마다 다른 것도 아닌 오직 생존을 위해 수난과 고통의 순간순간을 겪어야 했다. 일제강점기와 해방은 친일 문제 해결을 외면하고 서로를 적대하는 시간을 보여주었으며, 한국전쟁은 같은 민족끼리 총부리를 겨누고, 제노사이드라는 무고한 사람들의 대량 학살을, 그리고 이후 종식이 아닌 휴전으로 그 위험의 가능성을 상시 노출시켜 긴장 상태를 지속하였다.

그때/거기의 비극이 지금/여기와 끊임없이 연결되어 있기에 한국의 근현대사는 한국희곡사•연극사의 현장에서 지속적으로 등장한다. 물론 사건 당시, 예를 들어 한국전쟁의 경우 전후 극작가 세대의 창작활동처럼 해당 사건이 희곡으로 활발하게 극화되고 있지는 않다. 그럼에도 불구하고 한국의 근현대사 및 이를 둘러싼 다양한 문제들 및 유효한 여진들은 극으로서 꾸준하게 무대화되고 있다. 한국의 근현대사는 그런 점에서 해결을 기다리고 있는 미완의 역사적 사건으로 현재에 서 있다.

한국 근대현사를 극화한 작품의 경우, 어느 정도 예상되는 극의 전개 및 소재 등이 있다. 일제강점기의 경우는 친일, 독립운동, 위안부 등이 있으며, 한국전쟁의 경우는 전쟁포로, 실향민, 이산가족, 양민학살 등이 대표적이다. 이는 앞서 언급한 현재와 접속하고 있는 미완료의 문제들이다. 그때/거기의 비극은 대문자 역사와 미시사를 오고 가며 동시대 관객과 함께 고민해야 하는 사건으로 극적 생명력을 지속하고

있다. 그리고 이 지속의 흐름에 극단 산의 〈소〉(윤정환 작·연출, 정선아리랑센터, 2025.11.6.)는 한국의 근현대사를 무대화함에 있어 새로운 시각을 무대에 제출한다. 모든 사건은 지금/여기와 접속하고 있지만, 한편으로 이 사건들은 서로와 연결되어 있다. 즉 비극의 연쇄인 것이다.

2. 배려와 연결의 무대

〈소〉는 무대 위에 좀처럼 일반적인 상황을 만들어 놓지 않는다. 몇 해 전 일어났던 북한의 대홍수로 인해 북한의 소가 남한으로 떠내려왔다. 이로 인한 북한 측의 소 반환 요청이 이 작품에서의 갈등을 발생시키고 극을 전개 시키는 주요 사건으로 자리한다. 이처럼 작품에서 제출한 사건의 설정 자체만으로도 남북의 갈등적 상황이 희극적으로 표현된다. 이는 전쟁과 그 이후에 벌어지는 상황이 논리성을 배반한 우스운 부조리한 그 자체를 역설하고 있다. 그리고 그 피해는 오롯이 민중에게 돌아간다.

상황과 사건은 비극이지만 무대 위 표현은 웃음 및 즐거움과 맞닿아 있다. 그렇기에 관객들은 무대에 제출된 무거운 주제를 그 자체만으로 받아들이는 것이 아닌 연극 공연으로서의 재미를 동시에 느끼며 무대에 집중할 수 있다. 이러한 창작 주체의 태도이자 배려는 연극의 시작에서부터 확인할 수 있다. 징소리와 함께 〈소〉는 배우들이 노래로 극의 문을 연다. 그리고 이 노래와 함께 간단한 춤 동작이 연출되면서 연극 관람 데이터가 비교적 축적되지 않은, 혹은 관람 문화에 익숙하지 관객들은 기대감과 편안한 상태로 〈소〉의 극적 세계에 진입할 수 있다.

작품의 중심이 되는 공간적 배경은 민간인 출입 통제선(민통선) 내 마을인 우도리이지만, 이야기의 스펙트럼이 폭넓기에 무대 위에서 연출되는 공간은 적십자사 남한 연락사무소, 남북한 회담장, 중도라는 섬, 재판장 등 매우 다양하다. 그런 점에서 〈소〉는 어떤 특정 무대를 고정시킬 수 없는 작품이다. 여러 공간과 이곳을 오고 가는 인물들의 모습은 공연에 입체감을 불어넣기에 충분하지만, 한편으로 극의 전개 상황을 파악하기 힘든 난항을 발생시킬 수도 있다. 물론 작품의 내용이 매우 복잡하지 않기는 하지만 그럼에도 불구하고 다양한 공간과 그곳에서 벌어지는 사건을 따라가기에는 나름의 노력이 필요하다. 작품은 이러한 관극의 난항을 예상하듯 공간의 이동을 영상 속 지도를 통해 제시해준다. 그리고 이 영상의 지도 연출은 단순하고 평면적인 방법이 아닌 전경과 클로즈업의 병행, 그곳에 관계하는 인물 정보를 나란히 제시함으로써 극 전개의 이해를 돕는다.

영상을 활용한 지도의 제시는 어찌 보면 앞서 서술한 관극에 대한 배려의 연장이라 할 수 있다. 허나 부조리함을 파악할 수 있는 희극적 표현처럼 이 지도 제시 또한 관극의 영역에 한정하지 않고 작품의 시각과 연결한다. 우도리 사람들, 그들의 삶에서 이동 과정을 통해 전개되는 남북의 갈등 상황은 존재하지 않는다. 그들은 오직 인간으로서의 행복한 삶을 위해 서로가 화합하고 연대하며 소를 키우며 살아갈 뿐이다. 허나 심각하고 긴박하게 연출되는 영상 속 지도 제시, 그리고 세세히 어떤 특정 지역을 파고드는 클로즈업의 연출, 그리고 그 공간 중 갈등보다는 화합을, 대치보다는 연대를 지향하는 우도리 주민들의 모습은 전쟁이 낳은 이 남북의 첨예한 갈등의 의미를 사유케 한다.

한 발짝 물러서서 이 남북의 갈등 상황을 들여다보면, 부조리함으로 점철되어 있는 희극이지만, 그럼에도 그것은 힘을 장착하고 우도리 주민들과 같은 평범한 민중들에게 언제든 지도의 클로즈업처럼

다가 갈 수 있으며, 이는 쉽사리 비극으로 이어질 수 있는 것이다. 전쟁이 그러하듯 말이다. 우도리 주민들에게 남으로 떠내려온 북의 소는 모르는 존재이자 가치이다. 그들에게 소는 공동체의 행복과 마을의 평화를 실현시키는 삶의 소중함 그 자체이다. 소는 그렇기에 정치적 영역이 아닌 삶의 자리에 위치해야 한다. 평화와 화합의 답은 이렇게도 어렵지 않다.

말도 안 되는 상황, 이에 대한 사유의 지점은 연기로 연결된다. 〈소〉가 공연되는 정선아리랑센터는 규모면에서 대극장이라 할 수 있다. 그렇기에 소극장 작품처럼 배우들의 섬세한 연기를 통해 메시지를 전달한다는 데 있어서는 한계가 있다. 그런 점에서 작품의 메시지와 교호하는 노래는 이러한 물리적 환경에 대한 창작주체의 영민한 선택이라 하겠다. 거대한 스크린에 투사된 정보 전달 또한 같은 맥락이라 할 수 있다. 대극장이라는 물리적 환경, 말하고자 하는 메시지의 명확성과 실천적 태도는 인물과 인물을 마주시키기보다는 인물과 관객을 응시하게 만든다. 작품에서 배우들이 관객을 향해 하는 전면 연기와 대사가 두드러지고 돋보이는 이유가 그것이다.

〈소〉는 이처럼 굳이 인물들이 친절하게 말하지 않아도 다양한 표현 방식을 무대 위에 연출함으로써 작품이 제출하고자 하는 의미망을 관객들에게 전달한다. 이 전달의 태도는 관람 문화에 익숙하지 않은 관객들을 향한 창작진의 배려와 함께 작품 곳곳에서 발견되는 화합과 연대, 즉 인간 사이의 연결이 얼마나 값진 가치로서 제 역할을 할 수 있는지를 무대화한다. 그리고 〈소〉는 이 연결의 키워드를 관객들에게 고립과 신념을 무대 한가운데 세워 한국의 근현대사를 목도케 한다. 소는 북에서 남으로 떠내려온 것이 아닌 남과 북으로 연결되어 있었다.

3. 하나라는 신념

북으로 보낼 왕소를 찾기 위해 국정원 수사관들은 우도리 주민들을 조사한다. 우도리의 소들은 누구의 것도 아닌 모두의 것이다. 즉, 우도리에서 살아가고 있는 소는 소유가 아닌 공유의 개념이다. 이러한 상황을 말끔하게 묵살하는 수사관이기에 북으로 보낼 소를 애초에 찾을 수 없다. 불가능한 것, 존재하지 않은 것을 억지의 방법론으로 가능케 하는 그의 태도는 그렇기에 끊임없이 갈등과 문제를 만들어 낼 수밖에 없다.

왕소의 자리는 우도리 마을로부터 조금 떨어진, 하지만 군사분계선 철조망이 없음에도 남북 사이로 흐르는 강 때문에 갈 수 없는, 민간인은 출입해서는 안 되는 섬이다. 그곳이 왕소의 자리이다. 그리고 그곳에서 80년 넘게 노인 김우섭이란 인물이 왕소와 함께 살아가고 있다. 그는 중일전쟁이 발발했던 1937년 함경남도 출신으로, 독립운동을 했던 아버지의 뜻에 따라 독립군의 전갈을 기다리고 있다.

김우섭과 독립군의 연결은 이 작품에서의 현재성을 역사로 이동시킨다. 단, 해방이 된지 모르고 살아가는 그의 모습은 어딘가 기시감이 든다. 전쟁의 종식을 모르고 혹은 부정하고 살아가는 군인에 관한 에피소드는 여러 미디어 및 작품을 통해 접한 익숙한 내용이다. 〈소〉에서의 김우섭이라는 인물 또한 이러한 상황을 공유한다. 하지만 〈소〉는 이 익숙함과 기시감을 1945년 전쟁의 종식과 해방이라는 특정한 사건에 한정하지 않고 이후 전개된 역사적 참상과 그로 인한 한 개인의 비극으로 확장한다.

독립에 대한 열망은 어린 소년인 우섭에게도 간절했다. 아버지의 죽음이 독립에 대한 태도를 강화하는

주요 요인으로 작용하긴 하였으나, 이 독립에 대한 열망은 자신이 맡은 독립 임무를 포기가 아닌 지속으로, 아버지와 연결된 하나의 신념으로서 받아들이며 살아갈 수 있게 하는 동력으로 작용하였다. 허나 해방 후 유감스럽게도 섬에서의 고립된 상황은 어린 우섭의 신념을 지속시킨다. 어떤 정보로부터도 차단된 상황 때문이다. 이 전달되지 못한 정보에는 독립 또한 존재한다. 허나, 이내 발발한 한국전쟁은 우섭을 영원히 섬에 고립시키는 기폭제가 된다. 강에 보이지 않는 남북의 선명한 선이 그어진다. 전쟁은 이렇게 유동의 자연물에서조차 상흔을 드러낸다.

우섭이 80년 넘도록 독립에 대한 신념을 가질 수 있었던 데에는 왕소의 역할이 크다. 그는 작품 내에서 유일하게 왕소와 소통이 가능한 인물이다. 실상 왕소의 이름은 네 번째 소라는 의미에서의 사우이다. 사우의 조상은 할아버지 소 백두와 할머니 소 한라이다. 이 둘 사이에서 자식이 태어났고, 그리고 그 자식 사이에서 태어난 소가 바로 왕소인 사우이다. 남과 북으로 갈라지기 전, 모두가 함께였을 때, 그리고 모두가 하나의 신념으로 연대하고 있을 때에 사우의 태초는 지금/여기로서의 그때/거기를 살아가고 있었던 것이다. 그런 점에서 모두가 출입 통제로 인해 강을 넘을 수 없을 때, 오직 하나라는 DNA를 갖고 있는 왕소인 사우만이 이 강물을 가로질 수 있는 것이다. 그리고 이 하나됨을 위한 신념을 지속하고 있는 우섭만이 사우와 소통할 수 있는 것이다.

4. 선의 사라짐을 위해

하나됨의 소통은 우섭에서 중단되지 않고 지속의 가능성을 열어놓는다. 〈소〉는 강의 건넘을 초등학교 5학년 동이에게도 허락한다. 즉 동이 또한 사우인 왕소와 소통할 수 있는 가능성을 갖고 있다. '조선민주주의인민공화국 종자소 및 자손소 반환 청구 및 억류 기관의 손해 청구' 재판이 열린다. 재판장은 외국인이다. 하나됨의 가능성은 소멸되고 역사의 과오는 반복될 위기에 놓이게 된다. 소만도 못한 인간들이란 표현은 소에게 너무도 미안한 말이다. 비록 우섭은 고립되어 이 갈라짐 앞에 아무 것도 할 수 없었으나, 동이는 아니다. 단, 어린 동이에게 이 임무를 부여하는 것은 어른들의 무책임함이자 폭력이다. 동이에게 필요한 것은 고립과 갈등에서 벗어나 하나로 화합하고 연대하는 세상의 삶이다. 〈소〉는 이 방법이 어렵지 않음을, 그 결과가 얼마나 아름다운지를, 그럼에도 인간의 그릇된 욕망으로 인해 반복된 실수를 하고 있음을, 그 끝이 얼마나 우스움을 관객을 향해 발화하고 있다.

2025 지역대표 예술단체 지원

소

작품 비평문

비평가 성명

장기영

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

극단 산

공연명

소

공연일시

2025년 11월 6일 19시 30분

공연장소

정선아리랑센터

소

장기영

〈소〉는 '시의성'을 고민하게 만드는 연극이다. 연극은 그것이 상연되는 시공간과의 연결성을 중요하게 입증해야 하는 장르이다. 즉 이 무대 위의 서사 혹은 표상 체계가 어떻게 관객의 현실과 맞닿는 시의성을 생성할 수 있는지가 중요하다는 말이다. 이때 시의성이란 꼭 최근 사회적으로 이목을 끄는 것을 다루느냐 아니냐로 축소될 수 없다. 이미 통용되거나 뜨겁게 회자되는 기존의 의제 외에도 작품은 새로운 의제를 끌고 와 지금 이곳에서 왜 우리가 다시 고민해야 할 문제인지를 거론할 수 있다. 연극 〈소〉가 다루는 의제는 남한과 북한 사이의 갈등과 경계를 명확히 지시하고 있으며, 또한 이 극에서 드러나는 시대적 표지가 2010년대를 향하고 있다는 점에서 시의성 문제가 자연스레 떠오른다. 왜 우리는 꽤 오래간 지속되어 온, 그리하여 도리어 이제는 자연스럽게까지 여겨지는 남북 관계를 새삼스레 바라보아야 하는 것인가, 질문이 떠오르는 것이다.

〈소〉의 시간적 배경은 2025년으로 설정되었다.[1] 그러나 주요 인물명이나 대북 정책의 방향성 혹은 남북 관계에 대한 관심도 등을 종합적으로 살펴볼 때 이 극에서 그려내는 '현재'의 시대상은 2010년대를 강하게 상기시킨다. 대표적으로 이 극의 남·북한의 행정력이 직접적으로 움직이며 극적인 사건(북한이 찾고 있는 '그 소' 찾기)을 가능하게 하는 이유로 "인도적 차원"이라는 표현이 반복적으로 사용되는데 이는 2010년대

1) 동이(이진경 분)가 우섭에게 '현재'가 어느 때인지를 설명하는 대사에서 이 극의 시간적 배경이 2025년임을 유추할 수 있다. 독립이 언제인지 묻는 우섭에게 동이는 "오래됐죠! 올해로 한…(팔십 년…)"이라고 답한다. 윤정환, 『연극 〈소〉 대본』, 극단 산, 2025, 36쪽. (이후 〈소〉 대본을 인용할 때는 페이지 수만 기재.)

우리 정부의 대북 정책을 상기시킨다.[2] 그 외에도 극 중 북한에서 남한으로 내려온 연희(임수현 분)를 지칭하는 용어로 '새터민'이 정식 용어처럼 소개되는데, 북한을 떠나 남한으로 내려온 이들을 지칭하는 용어는 '새터민', '탈북민' 등을 거쳐, 현 정부에서는 '북향민' 등 다른 명칭으로 변경하는 방안이 검토되고 있다. 물론 각 시기 정부가 공식 석상에서 이들을 어떻게 지칭했느냐와, 실제 사회에서 많이 사용되는 표현이 무엇이었느냐는 별개의 문제이지만 한수(여동훈 분)가 '새터민'을 "국가의 공식 용어"(17쪽)라고 말하는 대사는 다시 살펴볼 필요가 있다.

그러나 이를 시의성 결여의 사유라고만 볼 수 없는 이유는 김우섭(김원해 분) 때문이다. 〈소〉는 김우섭이라는 시대착오적 인물을 설정하여 도리어 '현재'에 대한 이러한 감각을 뒤집어놓고자 하는 듯하다. 우섭은 1937년 함경남도 혜산군에서 태어나 1940년에 독립군으로서 비밀 임무를 지시받았다고 생각하는 아버지 김흥우(이건영 분)와 함께 무인도인 중도에 들어가 비밀리에 소를 사육해 왔다. 80여 년간 중도에서 소의 번식을 관리하면서 소들이 새끼를 낳으면 '최고우량종자소'라고 여겨지는 소들 한 쌍만을 남기고 나머지 송아지들을 남한과 북한으로 보내었던 것이다. 우섭은 독립군으로서의 비밀 임무를 80여 년간 의심 없이 수행하며[3], 남북한이 되찾아야 하는 본래의 모습 곧 한반도의 통일을 강력하게 지시하는 인물로 설정되었다.

한편, 우섭은 한반도의 복잡다단한 정세와는 유리된 채, 자신에게 주어진 임무만을 올곧이 바라보며 수행해 온 '순수한' 인물이다. 이 '순수함'의 기원은 그의 아버지(흥우)로부터 시작되는데, 여기서 흥우가 이 비밀 임무를 수행하기 시작한 때를 재연하는 장면은 따로 살펴볼 만하다. 우섭의 표현에 따르면 흥우는 "일자무식 농부"였다. 그러던 어느 날 독립군으로 보이는 남성(허동원 분)이 자신을 "세 번이나 나를 동무라고 불러"주었던 날, 즉 '독립군'으로서의 인정욕구가 충족된 후 흥우의 "인생은 180도 달라진"(41쪽)다. 그는 그때 부여받은 임무를 죽을 때까지 의심하거나 중단하지 않는다. 그리고 그의 임무는 어린 아들에게 이어져 무려 80여 년간 지속된다. 자신이 하고 있는 '비밀' 임무를 누설하지 않는 것, 심지어 이 누설을 자신의 삶이 끝나가는 순간까지도 반드시 지키고 수행해야 할 '임무'로 받아들인다는 것(죽기 직전 마지막 유언에서까지도 소들 이야기만 하는 흥우). 이 '순수함'의 발원지는 사실상 독립군에 대한 인정욕구 정도로만 설명되기에, 이 순수함이란 다소 허무하게 느껴진다(그러나 허무한 동시에 도리어 꽤 사실적인 설명으로 읽히기도 한다). 또한 종자소와 종자 암소를 가려내는 근거가 모종의 합리적 장치가 아니라 그저 "느낌"에 근거한다는 점[4]은 이 순수성을 더욱 허름한 것으로 만든다.

---

2) 극 중 남한과 북한의 대표자들이 만나서 제안(혹은 협상) 테이블에서 요청하고 그 요청에 응하는 관계를 설정해 나가는데 이때 표면적 이유로 가장 많이 언급되는 표현이 "인도적 차원"이다. 실제 박근혜 정부의 5대 국정 목표 가운데 하나는 '행복한 통일시대의 기반 구축'이었다. 또한 통일부의 2013년 업무보고에서 9대 중점 과제 중 하나는 "인도적 문제의 실질적 해결"이었으며, 사실상 박근혜 정부의 대북정책의 핵심이 "한반도 신뢰프로세스"였다. 조봉현, 「한반도 신뢰프로세스와 남북경협 방향」, 『KDI 북한경제리뷰』 2013년 6월호.

3) "독립의 그날이 오면 이 땅 한반도 방방곡곡 집집마다 소 한 마리는 기를 수 있도록 나눠주는 것"이 독립군의 "최종 목표"라고 말하는 이를 만난 이후로, 김흥우는 아들 우섭을 데리고 중도에 들어가 새끼 소들이 태어나면 "최고 우량 종자소와 최고 우량 암소를 정한 다음에 그 소들 발에다 징표(왼발은 별 문양, 오른발은 태극 문양)를 새기"는 작업을 하였다.(42쪽)

4) 흥우가 죽기 직전, 우섭은 송아지 중 종자소/종자암소 가려내는 기준이 무엇이냐 물어본다. 흥우는 종자소의 성기, 종자암소의 젖을 "탁 쥐었을 때" "백두산의 정기가 느껴지면/한라의 젖 같은 그 포근함과 따뜻함이 느껴지면"(44쪽)이라고 답하고는 죽는다. 우섭은 그 유언을 따라 종자소/종자암소를 판별하여 생산하는 이(표식을 새김)가 된다.

그러나 우섭과 그에 얽힌 서사적 설정들을 현실 감각에의 부재로만 해석하는 데에서 멈추지 않고 더 나아가다 보면, 이 시대착오적 인물이 도리어 현재 우리가 느끼는 현실감 즉 '현재' '현실'에 대한 감각 자체를 지시하고 있음을 발견할 수 있다. 중도에서 고립되어 한반도 분단의 역사를 미처 받아들이지 못한 우섭은 "북한? 조선이지, 조선! 우리 땅인데 왜 못 가니? 사우가 다니듯이 나도 가면 되지."(37쪽)라며 현재의 한반도 내 지정학적 구분을 '새삼스러운' 것으로 배치하고자 한다. 그뿐 아니라 공간적 경계선을 실제로 넘나들고 있는 왕소(한승탁 분)는, 이 경계선이 비인간 동물들에게는 얼마나 무의미한 것인지, 즉 국가 작위적 경계선임을 가리키기도 한다. 즉 이 경계선을 넘나드는 일이 '비현실적'이고도 '시대착오적'인 일이 아니라, 그 현실 감각을 무색하게 만드는 넘나듦(왕소), 그리고 그 넘나듦을 비현실적이라며 지적하는 이들을 도리어 의아하게 바라보는 시선(우섭)을 배치하는 것이다.

우섭은 이 극에 등장하는 숱한 '비밀'들을 가장 잘 지키는 이다. 이 극에는 많고 많은 비밀들이 등장한다. 작게는 이장(최재섭 분)이 밝히는 한수의 비밀부터, 크게는 소 도둑으로 몰렸던 수사관들(최현규, 김경환 분)의 본래의 정체, 북한이 찾고자 하는 '그 소'의 정체, 우도리 전설과 왕소가 어떻게 얽혀 있는지, 우섭과 흥우의 임무까지. 사실상 이 극에서 비밀은 이 서사를 전개하는 중요한 동력이다. 비밀이란 '아직 드러나지 않은' 것이다. 극 내용을 따라가다 보면 관객이 이 허구의 이야기를 이해해 가는 데 도움을 주는, 즉 이 허구 세계에 대한 관심을 거두지 않고 계속 따라가게 만드는 과정에서 캐릭터와 배경 등에 제각각의 디테일한 전사(前事)를 부여하며 구성됨을 발견할 수 있다. 즉 서사가 이 전사들을 '드러내며' 전개되는 식인 것이다. 정리하자면, 이해하기 어려웠던 인물이나 사건들의 과거가 누설되거나 노출되는 식으로 관객에게 이해 가능한 것으로 배치되는 구성이다. 대표적으로 극 후반부에 세상과 단절되었던 의문의 존재인 우섭(우섭은 극 내내 계속 정체가 무엇이냐는 질문을 받는 인물)이 등장하며 그의 비현실적이고도 비합리적인 순수성의 기원이 무엇인지를 과거를 재연함으로써 밝혀나간다.

그러나 여기서 이 과정, 즉 이 '드러나지는' 과거가 관객에게 정말 이해 가능한 것으로 그려지고 있는지에 대한 문제는 따로 살펴볼 만하다. 가령, 개연성(서사의 내부 논리)과 핍진성(서사와 현실 간 논리적 일치성)의 문제이다. 극이 그려 나가는 이러한 인물이나 사건이 현실에서 정말 가능한 것인가라는 거친 질문뿐 아니라, 독립군의 최종 목표는 어째서 "독립의 그날이 오면 이 땅 한반도 방방곡곡 집마다 소 한 마리는 기를 수 있도록 나눠주는 것"인가? 왕소를 둘러싸고 벌어지는 남한과 북한 사이의 적극적인 행동과 그에 따른 극적 전개가 정말로 "인도적 차원"이라는 표면적 이유만으로 설명이 가능한가? 종자소에 대한 표식은 확실하게 설정됨에도(왼발 별, 오른발 태극 문양), 전갈을 가져오는 이에 대한 표식은 설정되지 않는 이유는 무엇인가? 등의 질문이 가능해진다는 점이다.

작가는 1996년 여름 북한의 홍수로 인해 남한으로 떠내려온 '평화의 소', 그리고 그 소가 남한에서 발견된 후 2006년 죽기 전까지 제주에서 올라온 한우 암소와 매년 1마리씩 7마리의 자손을 남겼다는 '실제 사건'에서부터 이 이야기(허구)가 시작되었다고 밝힌다.[5] 이 '사실'이 창작의 시발점이 되어 층층의 허구를 쌓아나감에 있어 〈소〉는 꽤 흥미롭고 구체적인 상상을 전개해 나간다. 특히 우도리 마을에 부여된

5) 윤정환, 「서문」, 『연극 〈소〉 대본』, 극단 산, 2025, 2쪽.

특성들은 이 마을에 대한 궁금증을 유발한다. 우도리 마을은 정전법이 운영되며, 집마다 소 한 마리를 키우는데 이를 공동 우사에서 키우고 있으며, 그럼에도 불구하고 주민들 사이가 평화롭고도 부유한 곳이다. 지리적 위치뿐 아니라 경제 체제와 사회상까지도 남한과 북한 '사이에' 위치한 듯한 이 마을은 그 설정이 흥미로움에도 불구하고 그 매력이 서사적으로 충분하게 풀리지 못하여 다소간 아쉬웠다. 또한 정령들은 이 극의 시작과 맺음에 주요하게 자리하며 사건의 전개를 거리 두어 바라보게 하는, 즉 인간 동물 중심적인 시선의 한계성을 명확히 지시하기 위한 존재들인 듯한데 실제로 그 존재가 이 서사 한 편 안에서 제대로 그 효과와 기능을 발휘하고 있는지 점검할 필요가 있어 보인다.

실은 이 모든 게 판타지나 난센스코미디처럼 개연성과 핍진성에 과도하게 얽매일 필요가 없는 장르라거나 부조리극처럼 의도적으로 그것들의 파괴를 의도하는 것이라면, 즉 '허구성 강한' 도리어 '허구성을 숨길 생각이 없는' 이야기로 설정된 것이라면 위의 질문들은 고민하지 않아도 되는 것이 된다. 또한 '이야기'란 사실상 허구적인 것일 수밖에 없다는 점, 즉 있었던 일을 말하는 이야기일지라도 설화자가 제 말로 옮기는 일은 사실상 실재한 것을 있는 그대로 전달하는 일일 수 없기도 하다.[6] 이에 따르면 위와 같이 사사건건 개연성과 핍진성을 놓고 판단하는 것이야말로 '무용한' 해석이 된다. 실제로 공연 중에는 객석의 실소와 박소를 유발하는 대사와 캐릭터가 적잖이 등장하기도 하고, '평화의 소'로부터 시작된 유쾌한 상상력이 얼마나 구체성을 가지고 전개되는 것인지도 알고 있다.

그러나 김원해가 분한 우섭이 너끈한 통찰에 의하여 통렬하게 외치는 마지막 대사들, 즉 이 극이 '결국' 전하고자 하는 핵심 메시지와 그 톤은 너무나도 강렬하다.

> *"그동안 남북 양쪽으로 보낸 한라와 백두 자손들 덕에 니들 모두 잘 먹고 잘 살았으니 이놈들 죽어서라도 고향 정도는 가게 해주는 게 도리 아이니? 그런 거 허락을 왜 말도 안 통하는 저놈들한테 받아야 하는 기야? 우리 아직 독립을 못한 거니? 나는 뭐가 뭔지, 당최 이해가 안 돼."(53쪽)*
> *"이놈들아, 니들 뽈은 니들을 지키라고 있는 거야."(54쪽)*
> *"동이야, 사우야, 우리 새집을 지어야겠다. 어디에 지어야 하나!? (중략) 이보게들, 인간들이 소만도 못하면 쓰나! 적어도 소만은 해야지!"(54쪽)*

현실을 타이를 수 있는 시대착오적, 아니 시대 초월적 존재는 웃음과 함께 우리가 잊지 말아야 할 진지한 문제가 무엇인지를 심심하게 지적한다. 즉 이 허구적인 이야기와 웃음의 장치들은 그것만으로 끝나지 않는 "웃픈"(「서문」 중 2쪽) 결말을 택하는 것이다. 현실의 아이러니를 지적하여 현재를 성찰하게 하려는 허구로서 말이다. 그렇다면 이제 이 상상이라야, 혹은 이 상상으로써 건드릴 수 있는 본질을 섬세하게 풀어내기 위하여 현실과 허구 사이 밀도를 촘촘히 만드는 일이 필요하겠다.

---

6) 여기서 잠시 자서전과 소설의 규약을 구분하여 밝힌 필립 르죈의 설명을 참고하자면 이렇다. "온갖 형식의 허구 이야기와 달리 그 외부 세계에 '지시 대상을 갖는' 텍스트"인 자서전과 전기의 저자조차 "모든 진실을, 오직 진실만을 말할 것을 맹세합니다"라는 과격한 서약 대신 "내가 그것을 알 수 있다는 가정하에 나에게 보이는 그대로의 진실임. 그러므로 어쩔 수 없이 잊어버린 것도 있고, 착오도 있으며, 또한 고의가 아니지만 어느 정도의 왜곡도 있을 수 있음"의 '가능태'로서의 서약을 하고 있다고 말한다. 필립 르죈, 『자서전의 규약』, 윤진 역, 문학과지성사, 1998, 54쪽.

2025 지역대표 예술단체 지원

수무바다 흰고무래

작품 비평문

비평가 성명

이은경

비평가 소속

한극연극평론가협회

예술단체명

극단 현장

공연명

수무바다 흰고무래

공연일시

2025년 10월 18일 19시 30분

공연장소

진주성 야외공연장

국내 최초 인권운동인 '형평운동' 소재 야외마당극 - 극단 현장 〈수무바다 흰고무래〉

이은경

"공평은 사회의 근본이요, 애정은 인류의 본령이라." 이는 국내 최초 인권운동인 '형평운동'의 핵심 단체 형평사 창립문의 첫 문장이다. 갑오개혁(1894)으로 신분제가 공식 폐지되었지만, 조선시대 천민인 백정들에게는 여전한 사회적 차별과 억압이 지속되었다. 이에 1923년 백정 출신 지도자와 양반 출신 진보적 사회운동가들이 연대해 평등과 인권을 요구한 사회개혁운동을 벌였는데, 이것이 바로 형평운동이다. '저울처럼 공평한 사회' 만드는 것을 목표로 한 형평운동은 진주에서 시작되어 곧 전국으로 확산했다. 이후 100년이 지난 지금, 우리는 엄청나게 다른 세상에 살고 있고, 형평운동이 있었다는 역사적 사실조차 잊고 있다. 하지만 약자에 대한 소외·차별·혐오는 더 견고하게 뿌리내려 여전히 우리 사회에 균열을 일으키고, 갈등을 조장한다. 그렇기에 형평운동 소재로 우리 내부의 차별 문제를 비판하는 진주 극단 현장의 〈수무바다 흰고무래〉(김인경 작/ 고능석 연출/ 2025.10.15.~19., 진주성 야외공연장)는 충분한 시의성을 담보하고 있다.

백정 흰고무래의 실천적 성장기를 통해 차별·혐오의 시대 비판

〈수무바다 흰고무래〉는 액자식 구성의 마당극이다. 1974년 창단하여 50년이 넘는 역사를 다지며 왕성하게 활동하고 있는 극단 현장은 정극에 매진해 온 단체이지만 최근 수년간 마당극 형식의 작품 〈길 위에서〉〈고추장사 서일록 씨의 잔혹한 하룻밤〉〈수무바다 흰고무래〉 등을 제작하면서 마당극 전문단체라 해도 좋을 수준의 역량을 갖추었다. 서구에서 이식된 우리 현대연극과 전통연희에서 출발한 마당극을 새롭게 융합하여 단체의 독창적인 메소드로 개발하고, 창작의 외연을 확장하려는 의지가 엿보인다.

제목에서 '수무바다'는 바다처럼 넓지만, 물이 없는 진주 남강 백사장을 일컫는 말이고, '고무래'는 곡식을 그러모아 펴거나, 밭의 흙을 평평하게 고르는데 쓰는 '丁' 자 모양의 농기구이다. 그렇기에 제목은 진주라는 지역성과 형평운동의 핵심 메시지에 더해 작품의 주인공이 누구인지를 분명하게 드러낸다.

이 작품은 형평사 창립대회 장소인 진주청년회관으로 가기 위해 수무바다에 모인 7명의 천민(노비, 승려, 갓바치, 광대, 기생, 무당, 대장장이)이 백정 흰고무래가 오기를 기다리며 그의 삶을 회상하는 것으로 시작된다. 2대에 걸친 백정가족의 서사를 배경으로 주체적이며 선각적 인물로 변화하는 흰고무래의 성장담이 전개된다. 중심 사건은 백정을 인간으로 인정하지 않고 차별·혐오하는 현실을 혁파하고, 인간다운 삶을 쟁취하려는 흰고무래의 실천적 노력의 과정이다. 특히 형평운동을 주도했던 실존인물 강상호(김헌근 분)[1]와 허구의 인물 흰고무래(김영균 분) 간 계급을 초월한 이해와 연대가 중점적으로 그려지는데, 실제 역사와 허구적 상상력의 교직을 통해 극적 흥미를 높인다.

흰고무래의 아버지 눌질덕이(이재선 분)는 백정의 삶이 세습되어 어쩔 수 없이 살생을 업으로 하고 있지만 아이러니하게도 생명을 귀하게 여기는 인물이다. "백정으로 태어나느니 차라리 지옥을 떠돌란다."고 고백할 만큼 백정이 된 것을 천형으로 여기는 그는 소 도축 전에 반드시 존엄한 죽음을 위한 해원의식을 진행하고, 소 외에는 어떤 생명도 살생하지 않겠다는 자신만의 윤리의식을 고집한다. 그렇기에 망나니 대신 대역죄인을 참수하라는 사또의 명령에 인간을 죽일 수 없다며 거부한다. 대노한 사또가 눌질덕이한테 사형을 명하고, 그 역시 죽음을 받아들이려는 그 순간 기적처럼 아들이 태어나는 바람에 목숨을 건진다. 그가 사또에게 "나으리의 공덕으로 세상을 살아갈낍니더. 나으리요, 은혜 베푸시는 김에 얼라 이름도 지어주시마 안되겠심미꺼?"라며 아들 이름을 지어달라 요청한다. 천민의 이름을 지어주기는 싫었지만, 주변의 시선을 의식한 사또는 '자고로 백정의 이름에는 인, 의, 효, 충과 같은 고상한 글자를 넣을 수는 없다'며 마지못해 백정(白丁)이라는 욕된 이름을 지어준다. 그러자 눌질덕이는 한자어를 한글로 풀어 '땅을 평평하게 해 농사에 꼭 필요한 고무래'라는 긍정적인 의미의 '흰고무래'로 아들의 이름을 짓는다. 이처럼 자기 생각이 확실한 그도 백정에 대한 차별과 혐오를 벗어날 수 없는 현실로 여기며 순응하고 있다.

청년이 된 흰고무래는 우연히 강상호를 만나면서 변화한다. 신분제도가 이미 철폐되었고, 인간은 평등하다는 사실을 알게 된 그는 더 이상 백정이라고 위축될 필요가 없는 세상이 왔다고 생각한다. 씨름판이 벌어진 날, 아버지에게 자신이 사 온 두루마기를 입히고, 함께 씨름 구경을 나가 해방의 기쁨을 즐기려 했다. 하지만 백정을 혐오하는 군중의 집단린치로 아버지가 어이없게 죽음에 이른다. 의복이 계급을 표상한다는 것이 얼마나 비합리적인지, 집단광기가 얼마나 폭력적인지를 잘 보여주는 상징적인 장면이다.

아버지 죽음에 대한 죄책감과 절망감으로 좌절한 그에게 강상호가 백정도 배우면 번듯한 직업을 가질 수 있다는 사실을 알려주며 격려한다. 자신의 딸 덕이가 백정이 아닌 새로운 삶을 살기 위해서는 교육이 필요하다는 것을 깨달은 그는 악착같이 돈을 벌어 새 학교건립에 거액을 기부하고, 노역에도 적극 참여한다. 하지만 딸의 학교 입학을 약속했던 교장이 학부형들의 압력으로 약속을 어기자 분노하고, 결국

1) 강상호(1887~1957)는 진주 천석꾼 양반 가문 출신 사회운동가로 형평운동에 전 재산을 내놓은 대표적 지도자이다. 계급 타파, 인권신장, 교육의 필요성을 주장하고, 국채보상운동과 3.1운동에도 적극 참여한 실천적 지식인이다.

강상호의 조력으로 어렵게 덕이는 학교에 입학한다. 일련의 수난 과정을 겪으며 그가 깨달은 것은 혼자의 힘으로는 견고한 차별의 벽을 무너뜨리지 못한다는 것이다. 그렇기에 불평등의 문제를 공감하는 사람들과 함께 형평사를 창단하고, 형평운동을 시작하는 것이다.

이 작품은 백정이 양반의 복식인 두루마기를 입었다는 이유만으로 폭행당해 죽고, 이러한 폭력이 묵인되는 부조리한 현실을 개혁하기 위해서 필요한 것이 무엇인지 잘 보여준다. 시대가 바뀌는데도 이를 제대로 이해·인식하지 못하고, 관습·편견에 매몰된 우매한 지식인과 민중에 의한 집단광기에 맞서기 위해서는 강상호처럼 시대의 의미와 가치를 일깨우는 선각자가 중요하다. 흰고무래의 정신적 성장을 견인하고, 행동을 추동하는 존재이기 때문이다. 하지만 더 중요한 것은 견고한 현실의 벽에 균열을 내기 위해 행동하는 흰고무래와 같은 실천가들의 연대이다. 첫 장면에서 조선시대 8천으로 차별되었던 인물들이 모이고, 이들 모두 형평사 창립대회에 가는 것으로 마무리되는 것은 이러한 주제 의식을 분명하게 보여준다.

역할놀이에 노래·춤·오브제가 더해져 유희성 강화

이 작품은 진주의 대표 축제인 '진주남강유등축제' 기간에 진주성 야외공연장에서 공연되었다. 어마어마한 인파가 찾은 진주성·남강 곳곳에서는 현란한 드론쇼, 불꽃놀이, 미디어파사드에 엄청난 수의 빛 전시물들의 퍼포먼스가 전개된다. 그렇기에 완전 아날로그인 연극공연이 동일 공간 내에서 동시에 이루어진다는 것이 이질적일 정도다. 진주성 깊은 안쪽에 옴팍하게 위치한 야외공연장은 주변의 무성한 나무들로 에워싸여 열린 공간이지만 외부의 시선에서 비켜난 느낌이다. 계단형 좌석인데, 오전에 내린 비로 축축해진 바닥 위에 간이의자를 놓아서 관객의 눈높이가 자연스럽게 무대 높이와 맞춰진다. 계단참에 앉아서 무대를 보려면 시선을 높여야 했는데, 의도한 것은 아니겠지만 무대와 시선이 수평으로 맞춰지니 '평등'이란 주제 의식에 적합한 좌석 배치로 느껴졌다.

형식적 특징은 역할놀이 콘셉트의 마당극이다. 핵심인물인 흰고무래와 강상호를 제외하고 배우들이 모든 인물·동물·코러스 역할을 넘나들며 풍자성과 유희성을 강화한다. 공연은 해설자가 등장하여 형평운동의 의미를 미리 설명하면서 시작되고, 형평사 창단모임에 가는 사람들의 한바탕 난장으로 마무리된다. 배우들이 무대에 존재하며 역할전환의 과정을 그대로 보여주는 서사극적 연출로 무대와 객석의 경계를 무너뜨린다. 전통연희에 기반한 노래와 춤에 라이브 연주가 어우러지며, 풍자와 해학으로 인해 관객과의 적극적인 소통이 이루어진다. 지역 역사를 현재로 복원하여 지역민의 자긍심을 제고하는 지역콘텐츠이며, 차별·혐오를 극복하고 함께 공존하자는 문화다양성인식을 강조하는 공연이었다.

이 극단의 가장 분명한 자산은 가족처럼 오랜 시간 함께 해 온 배우들의 연기앙상블이다. 특히 이 작품을 5년 동안 레퍼토리로 발전시키면서 배우들의 앙상블은 더 단단해졌을 것이다. 배우들 각각의 연기역량도 우수하다. 꼭두쇠 역의 최동석 배우는 자연스럽게 웃음을 유도하는 인간·동물의 멀티연기로 존재감을 분명하게 보여준다. 특히 희극적 타이밍과 호흡을 감각적으로 포착하여 관객의 정서를 쥐락펴락하는데, 이러한 역량은 연습만으로는 수행하기 어려운 타고난 재능이다. 지모산이 역의 황윤희 배우의 구음도 극의 리듬감을 조성하는 데 효과적이다. 격렬한 움직임과 과장된 연기를 보여주다가

한순간 움직임 없는 정적인 상태에서 구음으로 분위기를 전환시켜 이완과 긴장의 텐션을 만든다. 외면적 에너지를 순식간에 내면적 에너지로 환치시키는 분명한 내공을 보여준다. 깁스한 상태로 부상 투혼을 불사한 배우의 존재도 천민들의 저항의식에 리얼리티를 더한다.

5명으로 구성된 전통악기 연주단의 라이브 연주에 극적 분위기를 제고하는 합창 중심의 창작곡, 움직임이 크고 시원시원한 탈춤 사위를 변형한 안무가 더해져 우리 민족의 정체성인 신명이 강화된다. 시장 장면에서 보여주는 악사의 수준급 버나돌리기 퍼포먼스는 관객의 호응을 끌어낸다. 흥겨운 연주에 배우들의 찰떡같은 리액션이 더해지니 객석이 들썩인다. 현장성으로 인한 집단체험의 경험은 '나가 아닌 우리'라는 공동체 감각을 강화한다. 열린 야외공간이 주는 해방감도 이러한 감각에 일조한다.

각 장면에 숨겨진 서브텍스트를 발견하는 즐거움도 크다. 예를 들어 학교건립을 위한 터다지기 퍼포먼스는 단순히 노동장면을 시각화한 것이 아니라 모두가 끈으로 연결된 움직임을 보여주는 것으로 공동체 연대의 중요성을 강조한다. 소 도축 전 축원의식과 소가 죽은 아버지를 인도하는 장례의식은 소와 인간의 경계를 무너뜨리고, 생명체로서의 공존을 시각화한다는 점에서 포스트휴먼의 의미를 일깨운다.

신명의 에너지는 강화하되 계몽성은 약화할 필요

보완되었으면 하는 지점도 분명하다. 먼저 강상호와 흰고무래의 관계를 상호보완적 관계로 그리는 것이 바람직하다. 현재로는 강상호의 주도하에 흰고무래의 변화와 성장이 견인되기에 둘의 관계가 결코 평등해 보이지 않는다. 서로의 변화를 추동하는 평등한 관계로 나아가야 주제 의식이 더 강조될 것이다.

과거의 사건에 머문 것도 아쉽다. 과거의 사건을 소환하여 현재를 이야기하려는 의도는 알지만, 흰고무래의 딸 덕이를 통해 현재·미래와의 연계성을 강조할 필요가 있겠다. 강상호의 도움으로 학교에 입학하면서 덕이는 무대에서 사라지는데, 개인적으로 덕이가 어떠한 삶을 살게 되었는지 궁금했다. 흰고무래가 실천가가 된 핵심 동기이자 과거가 아닌 미래를 표상하는 딸의 존재감이 무대에서 제대로 드러나야 한다.

흰고무래의 마지막 대사는 노래로 바꾸는 것이 좋겠다. 계몽적 주제가 내재화된 작품이지만 너무 직설적으로 주제를 설명해서 관객 스스로 생각할 여백이 없다. 바로 이어지는 장면에 흰고무래의 주장에 호응하는 사람들의 합창 〈저울처럼 공평하게〉가 이어지기에 작위성은 약화하고, 의미 전달은 강화하기 위해서 흰고무래와 천민들이 노래로 대화하는 것으로 연출하는 것이 좋겠다.

야외무대의 효과적 활용에 대해서도 고민이 필요하다. 먼저 무대 뒷면 전체에 수묵화처럼 검은 붓칠로 그려진 대형 호랑이가 관객을 바라보며 존재한다. 우리 신화와 민속적 전통에서 호랑이는 단순한 동물이 아니라 산신의 수호자, 자연의 지배자, 벽사(辟邪)의 신성한 존재로 인식되며, 한국인의 정체성과 밀접하게 연결되어 있다. 하지만 이번 작품과의 긴밀한 연관성은 부족해서 극적 의미가 모호하다. 현재로는 외부의 번잡함을 가리는 차단막 이상의 의미를 찾지 못했다. 만약 공연 마지막에 뒷막을 열어서 무대 밖의 풍경을 그대로 노출할 수 있다면 현재성을 강조할 수 있을 것이다. 또한 야외무대에서 진행되는 공연인 만큼 공간성을 극적 요소로 수용하면 좋겠다. 나무들, 축제의 오브제들, 열린 객석 등 주변의 지형지물을

적극적으로 활용한다면 야외공간의 매력이 배가될 것이다.

이 외에도 객석과 무대의 경계를 깨뜨려 관객과 직접 소통하는 장면연출을 강화하고, 합창만으로 진행된 노래에 중심인물(흰고무래, 눌질덕이, 강상호)의 테마송을 더해서 음악적 다양성을 갖추면 좋겠다. 흰고무래와 강상호는 유형적 인물이 아니라 변화하는 인물이기에 좀 더 유연하게 표현되어야 한다.

〈수무바다 흰고무래〉는 잊힌 역사에 주목하여 현재를 되새기고, 지역콘텐츠를 발굴하며, 전통연희의 현재화를 시도하고, 열린 공간에서 관객과의 소통을 강화하려는 실험을 보여준 공연이었다. 지역에 대한 자긍심을 키울 수 있는 역사교육콘텐츠로도 충분한 의미가 있기에 지역 학교를 찾아가는 공연으로 재창작하는 것이 바람직하겠다. 화려한 스펙타클이 오감을 자극하는 진주남강유등축제의 화려함 속에서도 아날로그의 소박한 공연 〈수무바다 흰고무래〉에 300명 이상의 관객이 참여하여 함께 호흡했다는 것이 참으로 놀랍다. 이것이 바로 연극의 힘이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

수무바다 흰고무래

작품 비평문

비평가 성명

최영주

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 현장

공연명

수무바다 흰고무래

공연일시

2025년 10월 16일 19시 30분

공연장소

진주성 야외공연장

역사와 상상의 즐거운 대화

최영주

1. 진주, 축제와 연극

10월, 진주는 한창 축제 분위기다. 늦은 점심을 먹으며 공연이 열리는 진주성 위치를 물었더니, 이곳 사람이 아니라는 종업원 대신 옆자리에 앉은 손님들이 먼저 나선다. “여 축제가 우리나라에서 제일 오래됐다 아입니꺼. 나 학교 다닐 때는 가면 쓰고 행진도 했데이. 요즘은 유등축제랑 합쳐서 더 커졌다 아이가.” “외지서 왔나 보네. 여기서 쪼매만 걸으면 된다예. 한 10분만 가믄 바로 앞이라.” 진주 사람들의 자부심이 묻어나는 말투와 친절한 안내를 뒤로하고, 혹시라도 길을 헤맬까 싶어 일찌감치 공연장으로 향했다. 그런데 도착하기도 전에 진주성 일대는 이미 축제 열기로 들썩이고 있었다.

거리 곳곳에서 노래가 들리고, 해가 지자 남강 주변이 형형색색 유등으로 물든다. 발길 닿는 대로 걸으며 부지런히 카메라 셔터를 누르지 않을 수 없었다. 이곳 사람들은 임진왜란 때 왜군을 막기 위해 남강에 유등을 띄웠고, 전쟁이 끝난 뒤에는 희생자를 기리며 매년 유등을 띄웠다고 한다. 그 전통이 이어져 1949년, 한국전쟁 직전 개천절을 기념하는 ‘영남예술제’가 시작됐고, 이후 ‘진주개천예술제’로 이름이 바뀌었다. 그리고 2000년, 그 유등 행사가 ‘남강유등축제’라는 이름으로 소환된 것이다. 여기에 1974년에 창단돼 꾸준히 활동해 온 진주의 극단 ‘현장’이 축제 마당에 나섰다니, 이 도시의 문화 저력이 느껴질 수밖에 없다.

2. 반세기의 연극 혼, 진주 지역 극단 ‘현장’

인구 34만 명의 도시에 50년이 넘는 역사를 지닌 극단이 있다니, 놀랍지 않은가. 그것도 반세기 동안

꾸준히 무대를 지켜온 단체라면 더욱 이례적이다. 바로 극단 '현장' 이야기다. 이름 그대로 "연극하는 현장"이라는 뜻을 품은 이 극단은 1974년 초대 대표 조희래를 중심으로 진주 지역의 동호인 단체로 출발했다. 당시 진주에는 해방 직후 생겨난 '문화건설대'와 '진주극문학회'를 중심으로 연극의 불씨가 타오르고 있었고, 1960년대 들어 소규모 극단들이 잇따라 생겨나며 지역 연극이 활성화되던 시기였다. 이런 흐름 속에서 극단 현장의 등장은 진주 연극사에 본격적인 전문 극단 활동의 출발점을 마련했다.

이후 극단은 1993년, 진주에 전용 소극장을 개관하며 전문극단으로서의 체계를 갖추었다. 당시 상근 단원 세 명이 중심이 되었고, 그중 한 명이 바로 현재 대표이자 〈수무바다 흰고무래〉의 연출자인 고능석이다. 극단은 2016년 사단법인으로 전환하며 제도적 기반을 마련했고, 지금은 3세대 단원들이 무대를 이어가고 있다. 현재 등록된 회원은 50여 명, 이 중 10명이 상주 단원으로 활동 중이다. 이들이 걸어온 50년의 세월과 무대 위에서 남긴 수많은 작품들이 곧 극단 현장의 역사를 증명한다. 2020년에는 복합문화예술공간 '예술중심현장'을 개관하며 진주 지역의 대표 예술단체로 자리매김했다. 매년 다섯에서 여섯 작품을 꾸준히 올리며, 지역 예술 생태계를 지탱하는 중추 역할을 하고 있다.

현재의 극단 대표 고능석은 연극을 전공하지 않았지만, 젊은 시절 연극에 대한 순수한 열정 하나로 극단의 문을 두드렸다. 극단은 그런 그를 서울로 보내 드라마센터 연극아카데미에서 2년간 공부할 수 있도록 학비와 생활비를 포함하여 지원했다. 이후 그는 연희단거리패에서 실무를 익히고 고향으로 돌아와, 지역 연극의 맥을 잇는 중심인물로 성장했다. 이는 한 개인의 성장사이자, 극단이 사람을 키워내는 방식을 보여주는 사례다. 극단의 지속 가능성은 결국 '인물을 길러내는 힘'에서 비롯된다는 사실을 새삼 일깨운다.

고능석은 이후 〈돼지와 오토바이〉, 〈길 위에서〉, 〈나는 이렇게 들었다〉 등 사회적 메시지를 담은 작품을 꾸준히 선보이며 자신만의 연극적 색깔을 구축해 왔다. 그리고 이번 〈수무바다 흰고무래〉는 그의 연출 인생이 쌓아온 경험과 극단의 반세기 역사, 그리고 지역이 품은 이야기가 한데 모인 결과물이라 할 만하다.

〈수무바다 흰고무래〉는 단지 한편의 지역극이 아니라, 50년간 지역에서 예술을 지켜온 공동체의 증언이다. 연극은 언제나 사람의 이야기에서 시작되고, 사람으로 완성된다. 극단 현장은 그 진리를 반세기 동안 실천해 온 살아 있는 현장이다.

3. 역사와 상상이 만난 무대-〈수무바다 흰고무래〉

"수무바다 흰고무래"라는 제목을 들었을 때부터 그 뜻이 궁금했다. 공연이 전개되며 그 이름 속에는 백정의 삶과 형평운동의 역사가 녹아 있음을 알게 된다. 작품은 19세기 말 진주에서 일어난 형평운동을 배경으로, 신분제 사회의 모순과 인간 존엄의 문제를 마당극과 뮤지컬 양식을 배합하며 풀어낸다.

조선 후기, 동학혁명으로 노비 해방이 이루어졌다고는 하나 사회는 여전히 신분 질서에 묶여 있었다. 백정, 무당, 기생, 갖바치, 승려, 무수리 등은 천대받는 존재들이었고, 그중 백정은 인간 이하의 대우를 받았다. 〈수무바다 흰고무래〉는 그 백정 중 한 사람, 흰고무래의 삶에 초점을 맞춘다.

공연은 1923년 4월 25일, 진주 남강에서 시작된다. 형평사 창립대회에 참가하기 위해 모인 일곱 명의 천민이 주인공 흰고무래를 기다리며 이야기를 나눈다. 덜렁이(노비), 지모산이(무당), 꼭두쇠(광대), 만우(승려) 등 다양한 인물들이 등장해 흰고무래와 형평 운동에 얽힌 사연을 들려준다. 이들의 대화

속에서 과거와 현재가 오가며, 실재의 역사(강상호)와 상상(흰고무래)이 교차한다. 공연은 이처럼 현실과 허구가 맞닿은 팩션(Faction) 마당극·뮤지컬의 형식을 취한다.

대본은 〈염쟁이 유氏〉로 잘 알려진 마당극 작가 이인경이 맡았다. '지역대표 예술단체 지원사업'의 일환으로 제작된 만큼, 작가는 진주를 무대로 삼을 것을 제안받았을 것이다. 그는 진주의 역사 속에서 형평운동이라는 상징적 소재를 끌어올리고, 그 중심에 강상호라는 실존 인물과 흰고무래라는 허구의 인물을 나란히 세웠다. 그 선택은 지역성과 보편성을 함께 담아내려는 시도로 읽힌다.

이 작품의 플롯은 세 개의 시점으로 구성된다.

첫째, 현재 시점에서는 흰고무래의 친구들이 형평운동 참가를 앞두고 그를 기다리며 현실의 고민과 사회의 불평등을 이야기한다. 둘째, 과거 시점에서는 흰고무래의 탄생과 비극적 가족사가 펼쳐진다. 아버지 눌질덕이가 사또의 명령으로 처형당할 위기에 처하자, 그 순간 만삭의 어머니 우아지가 아이를 낳는다. 죽음과 탄생이 교차하는 장면에서 절망과 희망이 공존한다. 사또가 눌질덕이를 풀어주며 아이의 이름을 짓는 순간, '흰고무래'라는 이름이 주어지는데, 이는 곧 그가 백정으로 살아갈 수밖에 없는 운명을 상징한다. 셋째 시점은 흰고무래가 성장해 강상호를 만나며 사회적 각성을 얻는 장면이다. 이 시점에서 개인의 비극은 사회적 연대로 확장되고, 개인의 서사는 역사적 변화를 향한다.

작품의 극적 긴장은 이 세 시점이 유기적으로 얽히며 형성된다. 형평운동이라는 거대한 역사적 사건을 단순히 교훈적으로 제시하는 대신, 작가는 흰고무래의 감정과 인간적 변화를 중심에 둔다. 그 결과, 작품은 선전극이 아닌 인간의 존엄과 희망을 그려낸 드라마로 완성된다.

이인경 작가는 마당극 특유의 호흡과 리듬을 누구보다 잘 이해하는 극작가다. 그의 글은 단순한 대사 나열이 아니라, 무대 위 공간의 흐름과 관객의 반응까지 계산된 공연용 텍스트다. 대사는 자연스럽고 구어적이며, 배우의 몸짓과 관객의 호응이 하나의 리듬으로 어우러진다. 그런 점에서 그의 극작은 문학적 글쓰기보다 현장 중심의 공연 텍스트 창작에 가깝다.

이번 작품은 지역 극단이 오랜 시간 다듬어 온 무대 감각과 작가의 현장적 글쓰기가 맞물린 결과물이다. 하지만 동시에 창작의 제약도 분명 존재한다. 형평운동의 역사적 맥락은 훨씬 더 복잡하고 다층적이지만, 축제 공연이라는 현실적 조건과 한정된 시간 속에서는 모든 것을 담아내기 어렵다. 작가의 상상력은 무대 구현의 효율성에 맞춰 조정될 수밖에 없었을 것이다.

그럼에도 〈수무바다 흰고무래〉는 진주라는 공간에서 태어난 이야기로서, 지역의 역사와 인간의 보편적 감정을 잇는 데 성공했다. 실재와 상상, 역사와 공연이 어우러지며, 지역민의 주체성을 강화하고 문화적 소양을 배가시킬 수 있었다는 점에서 의미가 깊다.

4. 진주성에 울려 퍼진 삶의 소리

자리를 찾아 앉을 때까지만 해도 마음 한켠에 의심이 있었다. 사방에서 들려오는 노랫소리와 사람들의 소음 속에서 과연 공연이 제대로 이루어질 수 있을까 하는 걱정이었다. 그러나 웬걸, 무대 뒤 왼편에 자리한 다섯 명의 악사가 연주를 시작하자 진주성 일대는 단숨에 〈수무바다 흰고무래〉만의 세계로 변했다.

구성진 리듬이 공간을 장악하고, 마당극 형식에 뮤지컬적 요소를 버무린 무대는 관객의 흥을 한껏 끌어올렸다.

이야기가 본격적으로 전개되기 전부터 악사들의 연주와 배우들의 춤사위가 공연장을 압도한다. 소리에 이끌려 모여든 관객이 어느새 객석을 가득 채웠다. 반세기에 걸친 극단의 역사처럼, 무대는 짧은 시간 안에 관객의 시선을 완전히 사로잡았다. 음악의 리듬과 장단이 대사보다 먼저 관객과 직관적으로 소통하고 있음을 새삼 느낄 수 있었다. 마치 대중음악 쇼 프로그램을 보듯, 관객들은 무대와 함께 호흡하며 온몸으로 반응한다. 배우의 재치 있는 대사에 웃음이 터지고, 악사들의 연주와 노래에 맞춰 몸을 흔드는 사람들도 있다. 그 모습을 보며 '이들은 이미 생활 속에서 연극을 즐기고 있는 관객이구나' 하는 생각이 들었다. 어쩌면 이들 중 상당수는 극단이 운영하는 '예술중심현장'의 가족일지도 모른다.

축제라는 분위기 때문일까, 배우들의 몸짓에는 자유로움과 생기가 가득하다. 회상극을 극중극으로 구성한 무대 안에서 배우들은 연극놀이의 즐거움에 흠뻑 빠져 있다. 특히 꼭두쇠 역의 최동석이 상모를 돌리며 공중으로 뛰어오르는 장면은 그야말로 압권이다. 그는 오랜 시간 꼭두쇠 역할을 맡아온 듯한 노련함과 에너지를 보여준다. 무당 지모산이 역의 황윤희는 잊혀 있던 전통의 소리를 다시 일깨운다. 눌진덕이의 죽음을 맞이해 상여를 따르며 부르는 그녀의 상여가는 축제의 시간을 잠시 멈추게 하고, 인물이 견뎌온 고단한 삶의 흔적을 절절히 드러낸다. 그 소리는 슬픔과 전통이 빚어낸 깊은 울림으로 관객의 몸에 스며든다.

홍매 역의 오세아는 부드럽고 간드러진 몸짓으로 무대의 온도를 높인다. 그녀의 춤 선은 우아하면서도 때로는 방자할 만큼 생동감 있다. 여기에 김헌근이 역사적 인물을 연기하며 보여주는 움직임은 인물의 건조한 이미지에 온기를 불어넣는다. 그는 양반의 점잖음을 벗고, 형평운동을 이끈 시민운동가로서의 활달함과 열정을 담아낸다.

이들의 몸짓과 소리에는 오랜 세월 무대에서 단련된 여유로움이 배어 있다. 〈수무바다 흰고무래〉는 단순한 공연을 넘어, 전통과 현대, 지역과 시민이 함께 어우러진 '삶의 현장'으로 완성된다. 무대 위에서 흘러나온 노래와 몸짓은 진주성의 공기를 바꾸었고, 관객의 일상 속으로 스며드는 또 하나의 예술적 기억을 남겼다. 자칫 진부할 수 있는 마당극에 완성도를 더하여 미학적 가치를 높였고, 지역의 실제 역사를 꺼내어 현장화함으로써 공연의 의미를 성취하였다.

5. 극단 현장의 가능성을 꿈꾸며

안성맞춤이라는 말이 있다. 진주성 야외무대에서 펼쳐진 〈수무바다 흰고무래〉 공연이 딱 그랬다. 축제의 무대 위에서 더도 덜도 없이, 정확히 맞아떨어진 한 상 차림 같은 공연이었다. 진주시민에게 이 작품은 한국 근대화의 상징적 사건인 형평운동을 다시 떠올리게 했다. 역사적 사실을 오늘의 언어로 소통하면서 의미를 되새긴 한편, 50년 전통의 지역 극단이 선보인 흥겨운 무대는 관객에게 오랜만에 웃음과 활력을 선물했다. 그 덕분에 진주에 면면히 이어져 온 예향(藝鄕)의 정신을 새삼 확인할 수 있었고, 그 안에서 꿋꿋이 생명력을 이어온 지역 연극의 흐름 또한 다시 한번 조명되었다.

그러나 공연이 끝난 뒤에는 또 다른 생각이 스쳤다. 지역 연극의 가능성과 한계에 대한 문제였다. 공연을

통해 형평운동의 의미를 느낄 수는 있었지만, 정작 '그 운동은 이후 어떻게 전개되었을까?'라는 질문은 남았다. 작품이 그 과정이나 결말을 보여주지 않았기 때문이다. 결과적으로 형평운동이 하나의 소재로만 소비된 것은 아닌가 하는 아쉬움이 남았다. 그 이유가 축제가 제한한 한 시간의 공연 시간에서 온 것인지도 모른다. 주변에서 들리는 노래하는 프로그램과 〈수무바다 흰고무래〉에 똑같은 한 시간을 일괄적으로 적용했다면, 그리하여 그것이 원인이라면 축제에 유감천만이 아닐 수 없다.

이번 공연은 극단이 지역 콘텐츠 개발 지원사업에 선정되며 제작된 결과물이다. 지역 극단이 스스로 지역의 서사를 발굴하고 이를 무대로 옮긴 것은 분명 고무적인 일이다. 연극이 궁극적으로 삶을 향하는 예술이라면, 지역의 이야기는 그 삶과 역사가 깃든 가장 생생한 재료이기 때문이다.

그런 의미에서 〈수무바다 흰고무래〉는 진주라는 공간에서, 진주의 이야기를 그 자리에서 펼쳐냈다는 점에서 특별하다. 하지만 여기서 한 걸음 더 나아가야 한다. 지역의 서사는 과거에만 머물러서는 안 된다. 현재로, 그리고 보편으로 확장될 때, 비로소 지역 이야기는 단순한 일화를 넘어 우리 모두의 이야기로 자리 잡을 수 있다. 지역은 결코 작지 않다. 다만 그 안에 담긴 이야기가 넓게 퍼져나갈 때 비로소 그 크기가 드러난다. 진주성의 무대에서 시작된 이 작은 공연이 지역 연극의 새로운 가능성을 여는 출발점이 되길 기대한다.

2025 지역대표 예술단체 지원

심청뎐

작품 비평문

비평가 성명

김일송

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

충북도립극단

공연명

심청뎐

공연일시

2025년 9월 16일 14시

공연장소

영동복합문화예술회관

열다섯 소녀로 다시 태어난, 심청

김일송

〈심청전〉은 “부모에 대한 극진한 효”를 구현한, 한국인의 정서 깊숙이 자리한 대표적 고전이다. 그러나 충북도립극단의 전통연희극 〈심청뎐〉은 고전을 그대로 복원하기보다, “현재적 관점에서 심청이라면 어떻게 살 것인가”라는 질문에서 출발한다.

이 작품에서 ‘효녀 심청’은 더 이상 기성의 가치관 속 수동적 희생의 상징이 아니다. 일하고, 사랑하고, 선택하며, 세상과 맞서는 ‘열다섯 소녀 청이’로 되살아난다. 그녀는 눈먼 아비를 부양하는 가엾은 딸이 아니라, 도화동의 일꾼이자 친구들과 어울리며 생을 체험하는 한 명의 인간이다.

보편적이면서도 특수한

전통연희극 〈심청뎐〉을 제작한 충북도립극단은 충북 지역의 연극생태계를 구출하고, 충북도민의 문화향유권을 높이기 위해 2024년 창단된 신생 공공 극단이다. 〈심청뎐〉은 창단 1주년을 맞아 선보인 첫 전통연희극으로, 기존 레퍼토리를 재연하는데 머무르지 않고 새로운 창작 작업을 통해 지역민에게 문화예술의 향유 기회를 제공하고자 기획된 작품으로, 지역 주체의 창작극이라는 점에서 중요한 의미가 있다.

이를 위해 충북도립극단은 판소리계 소설이자 한국인의 집단 무의식 속에 깊이 각인된 고전 〈심청전〉을 가져왔다. ‘심청’이라는 국민적 서사를 선택한 것은 보편성과 특수성, 전통과 현대성을 동시에 획득하고자 함이 그 목적이었을 것으로 추측해 본다. 이러한 선택은 지역 극단이라는 정체성을 강화하는 동시에 전국적 공감대를 형성할 수 있는 전략으로도 작동한다.

나아가 충북도립극단의 〈심청뎐〉은 단순한 고전의 재연이 아니라, 동시대적 의미를 탐색하는 창작극이다. 다시 말해, 과거 이야기를 무대 위에 복원하는 것이 아니라, 현재의 관객과 호흡하며 '다시 쓰기'하는 작업이자, 동시에 지역 극단의 창작 역량을 입증하는 시도라 할 수 있다. 무엇보다 이번 작품은 '서울 일극 체제'인 공연예술 담론에 균열을 내고, 지역이 주체가 되는 창작극의 가능성을 보여주는 사례이기도 하다.

서울 일극 체제에 균열을 내다

작품의 제작 과정에서 충북 지역 배우, 음악가, 무용수가 참여했으며, 지역 예술가들이 각자의 전통예술 어법—판소리, 탈춤, 농악, 풍물, 몸짓—을 녹여냈다. 무대 위의 '청이'가 그려내는 몸의 리듬은 곧 지역의 생명력인 셈이다.

작품의 각색, 연출은 〈염쟁이 유씨〉의 작가 김인경이 맡았다. 〈염쟁이 유씨〉는 충북 지역의 마당 극단 '예술공장 두레'를 중심으로 만들어진 작품으로, 충북 지역을 대표하는 공연 중 하나이다. 그는 이번 작품에서 고전 서사의 틀을 가져오되, 원작의 비극적·희생적 이미지보다 밝고 친근한 톤으로 '심청' 이야기를 재구성하였다. '효'라는 전통적 미덕을 무조건적 헌신의 미화로 그리지 않고, 심청이 열다섯 살의 소녀였다는 점에 초점을 맞춰, 그 또래 소녀들이 가질 법한 우정과 설렘을 키워드로 다시 썼다.

무대는 소박하지만 단단했다. 대청마루를 연상케 하는 바닥, 기둥 대신 매달린 천 조각, 그리고 바람결에 나부끼는 흰 천은 인당수의 물결로, 심청의 꿈으로, 또 맹인의 눈을 가린 어둠으로 변주된다. 배우들의 동선은 군더더기 없이 정제되어 있었으며, 전통연희 특유의 장단과 합창이 극의 리듬을 이끈다. 북소리와 징, 꽹과리의 음향이 단지 배경음악이 아니라 '감정의 리듬'을 만들어내며, 관객의 호흡을 끌어안는다.

이처럼 〈심청뎐〉은 전통예술의 형식을 빌리되, '지역 극단의 창작극'이라는 정체성을 분명히 드러낸다. 그것은 중앙의 시선에 기대지 않고 지역이 스스로 전통을 다시 쓰는 행위이며, 나아가 한국 공연 예술계의 균형을 되묻는 작업이다.

수동적 인물에서 주체적 인물로

기본 골격은 익히 알려진 〈심청전〉을 따른다. 눈먼 아비 심학규를 모시고 사는 심청은 어느 날 심학규가 시주승과 약조한 공양미 삼백 석을 마련하기 위해 남경 상인에게 산 제물로 팔려 가게 된다. 그리고 인당수에 몸을 던지는데, 다행히 효심을 높이 샀던 용왕의 도움으로 청이는 환생하여 황후가 되고, 맹인잔치를 벌여 아버지를 만나고, 아버지가 눈을 뜨게 된다는 사 구조다. 그러나 이번 창작극은 단순한 전승의 반복을 거부하고, 몇 가지 중요한 변형을 가했다.

이번 공연에서 가장 두드러지는 변화는 인물의 성격이다. 원작의 심청이 '효'의 화신으로만 남는다면, 〈심청뎐〉의 '청이'는 현실적이고 생생하다. 그녀의 몸짓은 늘 살아 있고, 끊임없이 움직이며, 춤처럼 흔들린다. 심청의 신체는 중요한 서사적 장치다. 그는 끊임없이 움직이고, 달리고, 춤추며, 리듬 속에서

살아 있는 존재로 그려진다. 이는 전통 서사 속 정적인 '효녀' 이미지와 달리, 삶의 리듬을 살아내는 소녀의 에너지를 강조한다.

일단 청이는 '도화동의 해결사'로 불릴 만큼 새벽이면 논두렁을 뛰고, 마을 사람들의 품 일을 돕고, 마을 사람들의 일손을 돕는 대가로 품삯을 받으며 아버지와 자신의 생계를 책임지는 현실적인 생활인이다. 이처럼 '일하는 여성'의 이미지는 경제적 자립과 주체성을 상징하는 듯하다. 그녀의 노동은 단순히 생계유지가 아니라 '존엄의 표현'이다.

또한 "돈 벌지요. 용한 의원에게 아버지 모시고 가서 눈 뜨게 해드리지요."라는 대사는 그녀의 효심이 단순한 헌신이 아니라 노동과 자립의 실천임을 보여준다. 나아가 심청은 더 이상 부친의 존재에 의존하는 순종적 인물이 아니라, 자신의 노동과 판단으로 세상과 관계 맺는 인물로 그려진다. 이러한 인물 설정은 효의 윤리를 경제적·사회적 주체성의 차원으로 확장한다.

한편, 청이는 아버지를 위해 산 제물이 되겠다고 나설 때조차 그것은 '타인의 명령'이 아니라 '자신의 판단'에 의해 행한다. 그녀의 몸짓이 인당수를 향해 나아갈 때, 무대 위에 흩뿌려진 파란 천들이 바다로 바뀌고, 배우들은 물결처럼 그녀의 주변을 둘러싼다. 이 장면에서 심청의 선택은 슬픔이 아니라 결의로 읽힌다. 그녀의 목소리는 울음이 아니라 선언이다.

효의 보상에서 전체의 구원으로

이처럼 〈심청뎐〉의 부녀 관계는 기존 서사와 현격히 다르다. 원작의 심 봉사는 무능하고 눈먼 부정(父情)의 표상으로 그려진다. 그러나 〈심청뎐〉의 심 봉사는 유머와 인간미가 넘치는 인물로 재탄생한다. 그는 세상살이에 능청맞게 대처하고, 청이와 티격태격하며 웃음도 나눈다. 작품에서 부녀는 효와 부정의 도식에 갇힌 관계가 아니다. 서로의 눈과 발이 되어 서로를 의지하고 존중하는 수평적 관계로 그려진다. 효는 복종의 미덕이 아니라 '공존의 윤리'로 재해석된다.

또한, 고전에서는 심청이 삼백 석에 몸을 팔 때, 심 봉사가 무력하게 상황을 받아들이는 것으로 그려지는데, 〈심청뎐〉의 심 봉사는 적극적으로 저항한다. 심 봉사는 남경 상인들을 향해 "차라리 날 데려가라. 돈도 쌀도 싫고 눈뜨기도 싫다"라며 기존의 무력한 아버지가 아닌 보다 능동적인 인물로 변모한다. 이는 비극적 아비로서의 수동성 대신, 도덕적 분노를 표출하는 '저항의 부정(父情)'의 인물로 확장된다.

무엇보다도 결말의 변화는 이 재해석을 가장 극적으로 드러낸다. 마지막 장면에서 모든 맹인들이 동시에 눈을 뜨는 장면은 장관이다. 원전에서는 심 봉사 한 사람의 눈이 떠지지만, 〈심청뎐〉에서는 모든 맹인이 눈을 뜬다.

심청의 효심은 개인적 구원에 머물지 않고, 모든 맹인이 눈을 뜨는 마지막 장면을 통해 공동체적 해방으로 확장된다. 나아가 효가 더 이상 자기희생의 윤리가 아니라, 함께 살아가는 삶의 방식으로 변모하는 것이다. '효의 보상극'을 넘어 사회 전체의 각성을 통해 구원의 서사로 확장된다. 효의 서사가 사회적 메시지로 진화하는 순간이다.

사랑에 눈을 뜬 열다섯 소녀

〈심청뎐〉의 또 다른 중요한 변주는 바로 사랑 이야기의 삽입이다. 원작에서 심청이 왕후로 등극하는 과정은 나타나 있지 않다. 그가 왕과 어떻게 만나 어떻게 후궁이 되었는지, 두 사람 사이에는 어떤 감정이 오갔는지 거의 드러나지 않는다. 그러나 이 작품에서 세자(후일의 임금)와 심청의 관계는 청춘의 설렘과 밀당으로 그려진다.

이번 각색에서 새롭게 삽입된 세자와 심청의 사랑 이야기는 작품의 감정선을 한층 풍성하게 만든다. 도화동 뒷산에서의 첫 만남, 꽃잎이 흩날리는 장면에서 두 사람은 서로의 존재를 알아본다. 서로는, 특히 세자는 청이를 보고 한눈에 반하게 되는데, 청이는 신분의 차이와 빈부의 차이로 마냥 설렐 수는 없다. 게다가 당장 자신이 없으면 일상이 곤란해질 아버지로 인해 청이는 세자의 제안을 덥석 받아들이지도 못한다.

"같이 한양으로 가자"라고 세자가 제안에 "아버지를 두고 갈 수 없다"라고 청이가 망설이다가 답하는 장면은 효와 사랑, 의무와 욕망 사이에서 갈등하는 한 소녀의 내면을 섬세하게 드러낸다. 한 사람의 '인간'으로서 자신의 선택을 고민한다.

인당수 앞에서 청이가 "도련님, 이생에서 못다 한 연, 다음 생에라도 다시 만나요."라고 말하는 장면은 관객의 마음을 먹먹하게 만든다. 그 목소리에는 순결함과 동시에 욕망이 있다. 이 대사는 효의 논리 속에 가려졌던 여성의 감정과 욕망을 전면에 드러내며, 그녀를 입체적인 존재로 만든다.

한편, 임금이 된 세자는 삼 년 전 도화동에서 만났던 심청을 여전히 잊지 못한다. "청이는 이미 죽은 몸이니 모두 잊고 다른 사랑을 찾으셔야지요."라는 방자의 말에 세자는 "그만해라. 청이 죽었을 때 내 마음도 죽었다"라며 한결같은 마음을 보인다. 이를 통해 '황후로의 등극'은 효행의 보상이 아니라 '사랑의 완성'으로 재해석된다. 이 사랑의 서사는 여성의 감정을 복권하는 동시에, 고전이 품었던 비극의 구조를 따뜻하게 덮는다.

여성 연대와 해학의 힘

〈심청뎐〉의 각색에서 눈에 띄는 또 하나의 변화는 여성 연대의 강화다. 고전에서는 심청 곁의 동무나 친구가 별로 드러나지 않는다. 그러나 〈심청뎐〉에서는 원작에는 존재하지 않는 인물 '덕이'가 등장하여 심청의 친구로서 중요한 역할을 맡는다. 덕이의 존재는 이 작품을 단단하게 만든다.

덕이는 심청의 친구이자 '현실의 목소리'다. 덕이는 심청의 희생을 말리고, 현실적인 조언을 건네며, 친구의 선택에 끝까지 함께 울어준다. "너만 한 효녀가 어디 있냐? 이제 그만 네 삶을 살아."라는 덕이의 말은 기존 서사의 도덕적 틀을 흔들며, 여성 간의 공감과 연대가 새로운 도덕의 자리를 대신함을 보여준다. 그녀의 말은 단순한 위로가 아니라, 새로운 도덕적 질서—'여성 간의 공감과 연대'—를 제시한다.

한편, 덕이와 방자의 로맨스는 청이와 세자 커플의 거울처럼 배치되어 극에 활기를 불어넣는다. 이들은 무대의 리듬을 전환하는 존재로, 슬픔과 웃음을 오가며 극 전체의 온도를 조절한다.

한편, 뺑덕어멈은 탐욕의 상징이 아니라 풍자적 인물로 그려진다. "자본의 선순환을 위해 내가

나서야지."라는 대사에 객석이 웃음바다가 된다. 그녀는 교활하지만, 어딘가 현실적이다. '자본주의적 욕망'이 스며든 현대 사회의 자화상으로 기능하며, 도덕적 흑백논리를 해체하여 인간의 복잡한 욕망을 인정하는 현대적 시선으로 읽힌다.

연희의 미학과 무대의 언어

충북도립극단의 〈심청뎐〉은 마당극과 전통연희의 리듬을 바탕으로, 관객과의 소통을 강조한다. 배우들은 객석으로 뛰어들어 관객과 눈을 맞추고, 장단에 맞춰 손뼉을 유도한다. 무대 위에서 배우들이 직접 북을 치며 노래하고, 춤추고, 연기하는 일체형 공연은 '관객의 참여'를 극의 일부로 만든다.

판소리 창법과 군무, 재담이 한데 어우러진 구성은 전통연희극의 진정한 생명력을 보여준다. 무대미술 또한 절제되어 있으면서도 상징적이다. 흰 천은 인당수가 되었다가, 심 봉사의 눈을 가린 안개가 되고, 마지막에는 밝은 세상의 빛으로 바뀐다. 조명은 서사의 감정선에 따라 온도를 달리하며, 심청의 내면 변화를 시각적으로 표현한다.

음악은 전통 타악과 현대음향을 절묘하게 결합했다. 특히 심청의 희생 장면에서는 민요풍의 선율이 서정적 울림을 만든다. 이러한 복합적 감각은 전통을 현대적으로 재해석하려는 연출 의도를 돋보이게 한다.

지역에서 다시 태어난 고전

충북도립극단의 〈심청뎐〉은 고전 서사를 오늘의 무대로 불러내어 새로운 질문을 던진 작품이다. 원작 〈심청전〉이 심청의 희생을 미덕으로 전면화했다면, 〈심청뎐〉은 '효'를 무조건적 미덕으로 찬양하던 시선에서 벗어나, 그 희생이 구조적으로 강제된 것임을 드러낸다. 이는 전통 서사를 현대적으로 재맥락화한 중요한 시도다. 〈심청뎐〉의 심청은 더 이상 수동적 희생양이 아니다. 그녀는 스스로 선택을 고민하고, 그 선택의 한계 속에서 사회적 조건을 성찰한다.

그리고 그 질문은 오늘의 우리에게도 유효하다. 가족을 위해, 조직을 위해, 사회를 위해 개인의 삶이 소모되는 현실 속에서, 〈심청뎐〉은 "희생이 미덕인가?"를 다시 묻는다. 효와 희생을 미화하는 기존의 서사를 전복하며, 그 자리에 '존중'과 '공존'의 가치를 놓는다. 그리고 지금 이곳의 관객과 함께, 희생과 구원, 윤리와 사회 구조에 대한 근본적 질문을 다시금 묻는다. 이 질문에 응답하는 과정에서, 우리는 고전이 여전히 현재적 의미를 지니고 있음을 깨닫게 된다.

무엇보다 이 공연은 지역 극단이 스스로 전통을 재해석하고, 창작 담론을 생산할 수 있음을 증명한 사례다. 사족이나, 대본 전반에 스며 있는 충청도 방언은 이 연극의 또 다른 생명력이다. "그니께유", "뭣하러", "거참 고집도"와 같은 대사는 느긋하고 유머러스한 말맛을 더하며, 충청도의 지역적 정서를 극 속에 녹여낸 대사이다.

이러한 언어적 특색은 단순한 지역색이 아니라 서울 중심 언어 체계의 탈중심화이자, 지역 극단의 정체성 확립을 위한 상징적 장치다. 지역 극단이 독립적 예술 주체로서 목소리를 낼 가능성이다. 또한, 사회적

메시지를 발신하면서 중앙 중심의 공연예술계 구조 속에서 지역 극단의 가능성을 보여주었다는 점에서, 〈심청뎐〉은 '지역 예술의 선언'이기도 하다.

결국, 〈심청뎐〉은 과거의 이야기를 오늘의 무대로 불러내는 동시에, 우리 사회의 윤리와 감수성을 다시 묻는 연극이다. 그 무대 위에서 생동감 넘치는 열다섯 소녀 심청은, 더 이상 전설 속의 인물이 아니라, 지금 여기의 우리로 살아 숨 쉰다.

2025 지역대표 예술단체 지원

울어라 열풍아

작품 비평문

비평가 성명

백로라

비평가 소속

한극연극평론가협회

예술단체명

극단 청사

공연명

울어라 열풍아

공연일시

2025년 6월 28일 15시

공연장소

청주예술의전당 대공연장

경쟁력 있는 레퍼토리로서의 ‘악극’의 새로운 가능성

백로라

관객의 반응으로 확인한 2025년 현재, 악극의 ‘대중성’

2025년 지역대표 예술단체 지원사업으로 선정된 극단 ‘청사’가 ‘꿀잼시리즈’ 두 번째 작품으로 악극 〈울어라 열풍아〉(강병헌 작, 문길곤 연출, 청주예술의전당 대공연장, 2025.6.27.-6.28)를 무대에 올렸다. 극단 청사는 1986년 창단 이후 현재에 이르기까지 120여 편의 작품을 발표한, 청주시의 대표적인 공연단체이다. 이 극단은 관객 누구나 쉽고 재미있게 즐길 수 있는 무대를 통해 폭넓은 관객층을 확보하고 있는 것이 특징적인데, 이번에 공연된 악극 〈울어라 열풍아〉는 이러한 극단 청사의 연극적 지향성을 대표적으로 보여주는 작품이라 할 만하다.

본래 ‘악극’은 1930년대부터 1950년대 후반까지 인기를 끌었던 대중 연예물로서 가요가 중심이 된 음악극이 관객의 인기를 얻게 되면서부터 대중적 음악극을 총칭하게 되었다고 한다(한국민족문화대백과사전). 따라서 악극은 그 장르 자체가 뿌리에서부터 강한 대중성을 띠고 있다고 할 수 있는데, 그러한 대중성이 2025년 현재 우리의 관객들에게도 유효할지 궁금증을 불러일으킨다. 일제강점기 인텔리전트 모던 보이와 기생 출신 여가수의 로맨스라는 전형적인 신파적 멜로드라마의 서사라든가 흘러간 대중가요로 구성된 음악이 현재의 관객들에게 어떠한 울림을 줄 수 있을지 궁금했다고나 할까.

결론부터 말하자면, 이 공연에 대한 관객의 반응은 실로 뜨거웠다. 너무도 익숙한 서사라 극적 상황이나 결말이 예측 가능한 것이었음에도 불구하고, 관객들은 한숨을 쉬거나 박수를 치고, 심지어는 중얼거리는 리액션을 보여주기도 하였다. 또한 노래 대부분을 이미 알고 있는 듯 흥얼거리며 따라 부르기도 하였다.

물론 이러한 반응은 주된 관객층이 악극의 서사와 노래를 선호하는 중장년층이었던 것과 무관하지 않을 것이다. 그러나 이 작품은 악극에 무관심하던 관객까지도 강하게 흡인할 만큼 악극 고유의 대중성뿐 아니라 작품의 완성도를 갖추고 있다는 점에서 주목된다. 이것은 무엇보다도 120분이라는 러닝타임이 지루하게 느껴지지 않을 만큼 드라마와 음악이 흥미롭고 탄탄하게 구성된 데서 연유한다.

낭만적인 사랑의 서사, 그러나 결코 가볍지 않은

우선 드라마 부분을 보면, 이 작품은 일제강점기를 배경으로 독립군의 딸이자 가수인 연산홍과 친일 자본가의 아들 유석훈 사이의 사랑과 갈등, 그리고 일본에 저항하는 의식 있는 예술가와 독립군들의 활동을 다룬다. 과거, 석훈의 아버지 때문에 산홍의 아버지가 목숨을 잃었다는 사실을 환기할 때, 원수 집안의 자손들이 서로 사랑에 빠지는 서사가 전개됨을 알 수 있다. 그리고 이러한 설정은 셰익스피어의 〈로미와와 줄리엣〉과 유사하게, 극적 서사에 상당한 긴장감을 불어넣으면서 사랑의 낭만성을 강화한다. 그럼에도 그 사랑의 서사가 가볍거나 지나친 감상주의에 매몰되지 않는 것은 주된 갈등의 요인이 개인적인 문제가 아니라 일제강점기라는 시대적 상황에서 유발되기 때문이다.

기존의 신파적 멜로드라마의 서사와 달리, 이 작품에서는 상류층 인텔리전트 남성 유석훈과 기생 출신 여가수 연산홍 사이의 사랑을 방해하는 주된 갈등의 요인이 신분과 계급 차이에서 비롯되지 않는다. 그보다는 일본군 헌병대장 모리로 환유되는 '일본 제국주의'로 인해 갈등이 유발된다. 모리가 연산홍을 차지하기 위해 유석훈을 체포하려고 하자, 유석훈은 청주를 탈출하여 독립군에 합류한다. 이로써 사랑의 서사는 자연스럽게 일제강점기 독립운동의 서사와 결합되는 양상을 보이게 된다. 이때 친일 자본가의 아들로서 방탕한 생활을 일삼던 유석훈이 독립군으로 변모하는 후반부의 서사는 주목할 만하다. 이 극에서 두 남녀의 사랑을 방해하는 장애물이 각각 일제강점기라는 엄혹한 시대적 배경과 원수의 자녀라는 사실이라고 할 때, 석훈이 청주를 떠나 독립군에 참여하는 것은 바로 그러한 문제를 제거하는 과정으로 볼 수 있기 때문이다. 친일 자본가의 자손으로부터 독립운동가로서 거듭남으로써 석훈은 비로소 당당하고도 온전하게 독립군의 딸 산홍과의 사랑을 성취할 수 있게 되는 것이다. 따라서 해방이 되고, 시력을 잃은 연산홍과 다리에 부상을 입은 유석훈이 감격스러운 재회를 하며 해피엔딩으로 막이 내리는 결말은 당연한 귀결로 보인다.

극적 서사나 주제곡으로 보아, 〈울어라 열풍아〉는 1965년에 발표된 영화 〈열풍〉(이신명 감독, 김석훈, 엄앵란 주연)을 악극으로 재구성한 것으로 보인다. 영화의 줄거리를 보면, 주인공 창훈이 일제 말 학병에 끌려갔다가 탈출하여 독립운동을 하고, 해방 후 귀국하여 연인 주란이 일본 헌병 모리를 살해한 뒤 자살했음을 알게 된다. 이에 창훈이 주란을 고향에 묻고 눈물을 쏟으며 슬퍼하는 장면으로 끝이 나는데, 바로 이 영화의 주제곡이 '울어라 열풍아'이다.

영화와 달리, 악극은 대중성이 강한 장르적 특성과 관련하여, 두 남녀가 사랑을 성취하는 결말구조를 보여준다. 또한 이 공연에서는 연산홍이라는 캐릭터를 새롭고 현대적으로 창조한 점이 주목된다. 산홍은 독립운동가의 자손으로서 일제에 저항하여 독립운동을 한다. 독립운동의 주체가 여성이라는 점, 남성 주인공 유석훈보다 주체적인 인물로 창조된 점이 기존의 악극이나 신파극과 차별화되는 지점이며, 현대적인 가치관이 투영된 부분이라 할 수 있다. 단, 시인 정지용과 미술가 김영철의 극적 기능이 약한 점,

변절하여 친일의 길을 걷다가 후반부에 또 다른 모습을 보여주는 유치운의 캐릭터와 행동의 통일성이 약한 점은 아쉬움으로 남는다.

악극으로서의 완성도를 높여주는 음악 선정과 구성

사실상 이와 같은 악극의 서사는 갈등, 사건, 결말 등을 어느 정도 예측하게 한다. 그럼에도 이 작품이 흥미를 유발하는 것은 서사가 불러오는 긴장보다는 음악이 주는 정서 덕분일 것이다. 이 작품은 악극 형식에 걸맞게 음악을 다양하게 구성한 것이 특징적이다. 조선시대의 타령, 전통 민요, 신민요, 군가, 친일가요, 일제강점기와 해방 이후에 유행한 대중가요 등 총 26곡의 다양한 형식과 장르의 음악으로 구성되어 있어서, 거의 조선시대로부터 1980년대에 이르기까지 우리 민족과 대중이 사랑했던 노래를 총집결해 놓은 것만 같다.

마치 뮤지컬의 넘버처럼 극적 장면이나 상황을 압축적으로 담아내는 음악을 배치한 것도 주목할 만하다. 막이 열리면 "버들잎 외로운 이정표 밑에~"라는 가사로 시작하는 〈대지의 항구〉(1941)가 무대 전체에 울려 퍼진다. 일제강점기 핍박받던 대중들의 설움을 달래주던 노래다. 이처럼 이 작품에서 음악은 작품의 배경을 환기하거나 인물의 정서를 담아내는 기능을 수행한다. 일본 군국주의의 전진을 담고 있는 〈꽃마차〉(1939)라든가 일제 말기 지원병 모집을 선전하는 가요 〈혈서지원〉(1943)이 일제강점기라는 엄혹한 시대를 떠오르게 한다면, 〈황성옛터〉(1928)나 〈봄날은 간다〉(1954)는 애절한 가사나 멜로디를 통해 나라 잃은 슬픔이나 전쟁으로 인한 상처를 위로한다.

이 작품의 주요한 서사라 할 수 있는 석훈과 산홍의 사랑의 서사를 위해서는 훨씬 더 다양한 음악이 활용된다. 석훈이 처음으로 등장하는 장면에서는 〈무너진 사랑탑〉(1958)과 〈청춘고백〉(1955)을 통해 사나이로서의 석훈의 순정, 청춘남녀의 복잡미묘한 사랑의 감정 등을 담아내며, 두 인물이 서로 의지하고 좋아했던 과거 회상 장면에서는 〈그때 그 자리〉(1978), 〈향수〉(1989, 정지용 시), 〈엄마야 누나야〉(1948, 김소월 시) 등 시적이고도 서정적인 노래를 들려준다. 또한 서로의 사랑을 확인하고 미래를 약속하는 장면에서는 금슬 좋은 부부 사이를 연상시키는 〈청실홍실〉(1956)이나 〈잘했군 잘했어〉(1971)를 두 배우의 이중창으로 들려준다.

이외에도 〈빈대떡 신사〉(1943), 〈각설이타령〉(조선시대), 〈오빠는 풍각쟁이야〉(1938) 등과 같은 노래를 통해 당대의 술집, 장터, 일상 등을 담아내고 있다. 대단원에서 석훈이 귀국하여 산홍과 재회하여 영원한 사랑을 다짐하는 장면에서, 민요 〈한오백년〉에 이어서 〈잘했군 잘했어〉와 〈울어라 열풍가〉를 들려주면서 주제를 강화하는 것도 긍정적으로 지적할 만하다.

이러한 음악의 선정과 구성은 극적 서사의 단조로움을 상당 부분 보완하면서 악극으로서의 공연의 완성도를 높여주는 역할을 한다. 특히 그것이 조선시대로부터 1980년대에 이르기까지 오랜 기간 우리 대중들이 불러왔던 노래임을 환기할 때, 이 공연에서 들려주는 노래들은 그 자체로 우리 민족 혹은 대중들의 삶과 정서가 응축된, 역사의 기록과 흔적에 해당한다고 볼 수 있다. 따라서 무대 위에서 배우들이 노래를 부르고 객석에서 관객들이 따라 부르는 '공연'과 '관극' 행위는 지나온 역사를 육체적, 정서적으로 추체험하는 아주 특별한 액션이 될 수 있다. 어떠한 의미에서는 바로 이로부터 악극의 현대적 의미를 찾을

수 있지 않을까 생각해 본다.

속도감 있는 장면 연출, 뛰어난 배우의 역량, 그리고 스펙터클한 버라이어티 쇼

〈울어라 열풍아〉는 일제강점기 청주 지역을 배경으로 하여, 청주구락부, 청주의 거리와 상점들, 장터, 옥화구곡의 아름다운 자연풍경, 전쟁 장면 등 다양한 시공간을 영상 이미지로 제시한다. 이것은 상당히 현대적인 감각을 자극하는 것으로 장면 전환을 속도감 있게 이끌어가면서도 관객에게 다양한 볼거리를 제공해 준다. 단, 거리나 상점과 같은 일상적 공간이 삽화와 같은 이미지로 제시되어 과거나 역사의 흔적을 담아낸 듯한 인상을 준다면, 옥화구곡의 자연 풍경의 경우 선명한 사진 이미지로 제시되어 역사적 컨텍스트가 지워진 듯한 인상을 준다. 이 부분은 고증 작업을 통해 당대의 시공간을 통일성 있는 이미지로 담아내면 좋을 듯하다.

배우들의 연기 면에서는 악극 배우로 널리 알려진 최주봉의 열연이 단연 눈에 띄었다. 맛깔나는 대사, 천연덕스러운 표정 연기, 편하게 흥얼거리는 듯한 가창 스타일 등을 통해 관객의 마음을 단번에 사로잡았다. 산홍(이은희)과 석훈(이병철) 역을 맡은 두 배우의 연기와 노래 역시 상당히 안정적이면서도 뛰어난 역량을 보여주었다. 다만 다양한 음악을 선정하였음에도 두 배우가 도맡아서 노래를 들려주는 점이 다소 아쉬웠다. 배역의 비중이 적지 않은 유치운의 노래 파트 분량을 늘리거나, 이금홍, 모리, 김영철 등의 독창 파트를 추가로 구성하면 어떠할까 생각해 보았다.

이 공연에서 '청주구락부' 장면은 악극에서 자주 다루어지는 일종의 '버라이어티 쇼'를 연출한 것이다. 도라지 타령을 맘보 스타일로 부른 〈도라지 맘보〉(1953)와 신민요풍의 노래 〈처녀총각〉(1939)에 맞춰 무용수들이 춤을 추면서 역동적인 장면을 보여준다. 극의 흐름에 리드미컬한 변화를 가져오면서 관객들에게 흥미로운 볼거리를 제공하는 이러한 쇼 장면의 연출은 악극에서 중요한 의미를 갖는다. 따라서 춤의 퀄리티라든가 쇼의 내용이나 형식을 조금 더 다채롭고 완성도 있게 보완해 나가면 좋을 듯하다.

새로운 버전의 〈울어라 열풍아〉를 기대하며

극단 청사의 악극 〈울어라 열풍아〉는 극적 서사가 짜임새가 있고, 개성적이면서도 매력적인 캐릭터가 등장하며, 극 전체에 걸쳐 긴장감을 잃지 않는 것이 특징적이다. 당대의 유행 가요를 다양하게 배치하여 악극의 장르적 특징을 충실하게 살려냄으로써 중장년층 관객의 공감과 호응을 얻어낸 점은 가장 긍정적으로 평가할 만한 대목이다. 이 작품은 본래 2022년 옥천문화예술 상주단체 신작 공연으로 무대에 올려진 것인데, 이후로 수정, 보완 작업을 거쳐 발전시킨 공연이다. 대본의 짜임새나 음악의 구성으로 보아, 상당히 공들여서 수정 작업을 거친 것으로 짐작된다. 이처럼 〈울어라 열풍아〉는 '악극'이라는 차별화된 공연 형식과 대중적인 무대연출 덕분에 향후 청주 이외의 다른 지역에서도 경쟁력 있는 공연으로 발전할 가능성이 커 보인다. 이를 위해서는 중장년층을 타켓으로 하는 관객층의 범주를 넓히는 문제, 악극의 대중성뿐 아니라 현대성과 동시대성까지도 성취하는 문제 등에 대해 진지하게 고민해 보는 시간이 필요해 보인다. 향후 이러한 고민이 담겨 있는 극단 청사의, 새로운 버전의 〈울어라 열풍아〉를 기대해 본다.

2025 지역대표 예술단체 지원

어쩌다보니

작품 비평문

비평가 성명

김유빈

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

극단 예도

공연명

어쩌다보니

공연일시

2025년 11월 15일 15시

공연장소

고현리본프라자 소공연장

현장성으로 완성된 풍자 코미디

김유빈

〈어쩌다보니〉는 숙종 시대에 청나라가 조선을 침략해 거제현을 점령한다는 가상의 설정에서 이야기를 시작한다. 청은 거제현의 백성들을 살려주는 대신 세 명의 목숨을 내놓으라 명하고, 누가 이 세 명이 될 것이냐를 놓고 분분한 갈등이 생긴다. 다만 목숨을 내놓을 세 명은 반드시 '자발적인 희생'이어야만 한다는 조건이 따른다. 이 상황을 이끌어 가는 것은 고을의 관리 '칠홍(김인하 분)', 지식인 '시형(채민수 분)', 부자 '만갑(박준수 분)' 이고, 이 셋은 고을에서 함께 자란 친구 사이다. 칠홍과 만갑은 '억울하게 생긴 놈'을 잡아다 놓고 희생시키려 하지만 이는 '자발적인 희생'이 아니기 때문에 이내 돌려보낸다. 이어 기꺼이 희생하겠다며 고을의 젊은 유생이 달려오기도 하고, 웬일인지 만갑도 손을 든다. '배운 것이 없는 천한 피'라서 죽어도 상관없다는 이유로 백정을 잡아 오나, 백정 아내의 자해도 불사한 격렬한 항의에 어쩔 수 없이 놓아주기로 한다. 고을의 지식인인 시형은, 제자의 희생을 걱정하다 약간의 소통의 오해가 생겨 유생 대신 희생을 하게 된다. 이러나저러나 누구든 죽기 싫은 것은 매한가지. 사실 죽기를 자청한 만갑도 계획이 있었는데, '로미오와 줄리엣'에 나오는 것과 같은 죽었다 살아나는 약을 구해 사약을 먹기 전에 먹고, 사흘 후에 되살아나면 필리핀으로 도망간다는 것이었다. 이 계획을 들은 이들은 크게 기뻐하지만 안타깝게도 청나라 사신은 '오마의 갓'이라고 하는, 머리에 쓰면 진실만을 말하게 되는 '갓'을 가져와 이들의 충성심(자발적 희생)이 진실인지를 확인하겠다 말한다. 이에 당황한 칠홍, 만갑, 시형은 결국 이 '오마의 갓'을 훔치러 간다. 거기에는 '오마의 갓'은 없고 이 세 친구가 어린 시절 좋아했던 여인 '나라'의 환영이 있었고, 그 환영은 셋에게 '여러분의 꿈은 무엇이었는지'를 물으며 그들의 초심을 일깨워준다. 결국 이들은 꼼수를 쓰지 않고 청나라에 대적해 싸우겠다는 결의를 보이게 된다.

첫 단락부터 줄거리를 담담하게 정리해 보았다. 사실 위 내용만 보면 '초심을 잃고 살아가던 이들이 정신을 차리고 침략에 의해 위기에 빠진 나라를 구하려 한다', 정도로 그리 복잡한 이야기는 아니다. 하지만 이 줄거리에는 '관객참여', '코미디'. '사회 풍자'. '뮤지컬' 등의 요소들이 생략되어 있다. 어찌 보면 간단한 스토리에 이러한 요소들이 적절히 융화되어, 캐치프레이즈인 '퓨전 사극, 작정하고 웃길 코미디'에 걸맞는 작품이 무대에 올랐다. 거제도를 거점으로 활동 중인 극단 예도의 코믹 퓨전 사극 공연 〈어쩌다보니〉(이선경 작, 이삼우 연출)는, 그야말로 지역 공연의 흥행 공식이 잘 반영된 작품이라고 '감히' 말해 보겠다.

관객의 참여를 유도하는 점은, 여타 연극공연에서 전혀 보지 못하는 형태는 아니나, 보통 관객 한두 명을 일으켜 세우거나 지목을 하는 수준에 그치는 경우가 많다. 관객의 예기치 못한 개입은 공연 관람에 불편을 초래할 수 있어, 이벤트성이 강한 공연이 아니면 관객의 반발이 우려되어 쉽게 시도할 수 없는 방식이기 때문이다. 하지만 이 공연은 연극의 관람이 일상적이지 않은 지역의 관객을 대상으로 하고 있다는 점에서 일정한 '이벤트성'을 포함한다. 따라서 관객의 적극적 개입은 무대와 객석의 경계를 허물고, 얼핏 지역의 관객들 입장에서 멀게 느껴질 수 있는 '배우'라는 존재가 사실은 관객과 한 공간에 숨 쉬고 있음을 자연스럽게 드러내는 장치로 작용한다.

사전에 프러포즈 이벤트 신청을 받는 등, 적극적 참여에 양해를 구할 수 있는 관객을 확보해 두고, 이를 공연에 적극 활용하는데 이러한 행동이 관객의 호응과 웃음 유발에 큰 도움이 되었다. 대학로에서는 커플 데이트, 가족 나들이용의 오픈런 공연들에서 종종 이러한 관객 참여가 유도되곤 하는데, 이 역시도 어쩌면 공연 관람이 일상적이지 않은 이들이기에 가능한 방식이라고 생각된다. 내가 관람한 회차에서는 처음부터 끝까지 한 명의 남성 관객이 쉬지 않고 무대 위에 초대되어 웃음의 장치로 사용되었는데, 의외로 적극적으로 잘 따라 주어서 그 의외성이 웃음포인트가 되었고, 만일 소극적이고 부끄럼을 타는 관객이었더라면 그 나름대로 또한 웃을 수 있는 지점이 있지 않았을까 한다. 관객은 초반에 극을 여는 내레이터로, 이어 군인 역할로, 나중에는 백정에 검객 역할까지 도맡아 하게 된다. 그리고 세 주인공의 결의에 찬 선언문을 대신 낭독하며 막이 내리는 순간에도 무대 위에 존재한다. 이렇게 많은 장면에 한 명의 관객이 등장하는 극이 또 있었을까? 초반에는 그런 모습들이 익숙지 않아서인가 이래도 될까 싶어 조마조마했지만, 관객은 쑥스러워하면서도 적극적으로 배우들과 어우러졌다. 나중에는 '이제 등장할 때가 되었는데'라고 생각할 정도로, 관객의 무대 등장이 당연하게 되었다. 그 관객에게 아주 특별한 연극으로 오래도록 기억에 남을 생각을 하니 연극인으로서 왠지 덩달아 즐거워지는 순간이었다. 지역 공연이기에 더욱 효과적으로 기능했던 장치라고 생각한다.

관객 한 명의 적극적인 개입이 공연의 중심 리듬을 구성하면서, 연출은 이를 기반으로 장면 전환과 코미디 타이밍을 조율한다. 〈어쩌다보니〉의 무대는 화려한 장치나 사실적 미장센보다는 배우들의 움직임과 즉흥적 호흡에 의존하는 구조로 되어 있는데, 이러한 형식은 관객 참여가 불규칙하게 개입하는 순간에도 공연의 흐름이 흔들리지 않도록 '유연한 틀'을 제공한다. 배우들은 사극의 과장된 어투와 신체적 동작을 통해 관객의 시선을 계속해서 끌어올리고, 장면 전환이 빠르게 이루어지는 가운데에서도 참여 관객의 행동을 자연스럽게 장면 안에 녹여낸다. 그 결과 이 작품의 코미디는 단순한 대사나 설정에서 오는 웃음이 아니라, 배우와 관객, 그리고 즉흥적 상황이 결합하여 만들어내는 일종의 '현장성의 유머'로 확장된다.

이러한 연출 방식은 지역 공연에서 특히 강력하게 작동하며, 공연을 일회성 경험이 아니라 그 자리에 모인 사람들의 공동체적 사건으로 만들어낸다는 점에서 의미가 크다.

〈어쩌다보니〉가 반복해서 호소하는 '자발적 희생'은 오늘의 현실을 쉽게 떠올리게 한다. 누군가는 반드시 책임을 져야 하지만, 누구도 책임을 지려고 하지 않으려는 현실이 매일매일 뉴스를 통해 들려오고, 명분을 앞세워 타인의 희생을 정당화하려고 하는 권력 구조 역시 심심찮게 볼 수 있다. 그들에게 진정성을 강요하는 '오마의 갓'의 장치는 우리가 이미 현실에서 목격해 왔던 다양한 현실의 은유로서 작동한다고 볼 수 있다. 더욱이 칠홍, 시형, 만갑으로 대표되는 인물의 구도는 권력을 쥔 관리, 지적 명분을 내세우는 지식인, 이해득실에 민감한 부유층이라는 삼각형을 보여주며, 이들의 비겁함에서 오늘날의 정치인이나 전문 지식인, 재벌가 등의 집단을 연상하는 것은 어렵지 않다. 아마 이 셋이 오랜 동네 친구 사이라는 점에서 벌써 풍자의 냄새를 맡은 이들도 있을 것이다.

비교적 노골적인 정치 풍자가 작품 곳곳에서 일일이 셀 수도 없을 만큼 등장하는데, 예를 들면 백정의 아내가 남편을 풀어달라며 강하게 항의하자 갑자기 태도를 바꿔 백정을 풀어주는데, 이를 보고 아내는 '일인 시위 하나도 견디지 못하면서 무슨 말도 안 되는 법을 만드냐'고 말한다. 이 부분이 작은 비난도 견디지 못하는 정치인을 비웃은 장면이란 건 굳이 말할 필요도 없을 것이다. 또한 근래의 국제 정세를 반영한 듯한 대사들과, '레임덕이 시작될 것'이라고 말하는 순간은 현대의 정치적 언어와 사극의 양식이 불협화음을 내는 바람에 웃음이 터져 나오지만, 웃음 후의 씁쓸함은 아마도 극 전체를 지배하고 있는 '시대가 변해도 변하지 않는 정치인들의 모습'이라는 모티브 때문이 아닐까 한다. 이처럼 이 작품은 사극의 외피를 쓰고 있으면서도 내부는 현대의 모순과 불안을 지적하고 있다. 결국 〈어쩌다보니〉의 코미디는 단순한 상황적 익살이 아니라, 관객이 이미 인지하고 있는 시대의 부조리를 해학으로 전환시키며 풍자 코미디의 형식을 강하게 띠게 되었다.

장르적 혼합과 정치적 풍자를 지역 공연의 맥락 안에서 능숙하게 구현해 낸 부분도 눈여겨볼 만하다. 서울의 상업극장에서라면 가벼운 농담에서 그칠 수도 있는 코미디적 장치들이, 지역의 관객성과 만났을 때 비로소 '함께 만든 사건'으로 자리 잡는다는 사실이 흥미롭다. 무대와 객석의 경계를 지우는 관객 참여, 배우들의 즉흥적 반응, 사극 특유의 과장과 현대 정치의 언어가 충돌하며 만들어 내는 비틀림은 모두 그 자리에서만 발생하는 일회적 경험이다. 이는 극단 예도가 오랜 시간 지역에서 활동하며 쌓아온 현장성의 결과이자, 지역 관객이 갖는 '연극에 대한 거리감'을 오히려 작품의 동력으로 전환해 낸 전략이기도 하다. 전통적 사극의 외피를 쓰고 현대적 풍자를 밀도 있게 주입한 이번 작품은, 지역 공연이 가질 수 있는 가능성을 단순한 재현이나 소극적 오락의 차원을 넘어 확장하고 있다. 결국 〈어쩌다보니〉는 지역 극단이 현재라는 시간을 어떻게 받아들이고, 어떤 방식으로 관객과 세계를 연결할 수 있는지 보여주는 하나의 사례로 볼 수 있을 것이다.

공연장을 나서며 떠올린 것은, 단순히 관객참여의 신선함이나 순간적 웃음이 아니라, 〈어쩌다보니〉가 지역 극단의 창작 환경 속에서 어떤 가능성을 보여주었는가에 대한 사색이었다. 이 작품은 사극, 코미디, 풍자, 뮤지컬의 요소를 빠르게 교차시키면서도 그 복합적 장치들이 산만하게 흩어지지 않도록 배우의 신체성과 관객의 즉흥성을 중심축으로 삼았다. 이는 극단 예도가 오랜 시간 축적해 온 경험들을 잘 활용한 결과일 것이다. 관객참여라는 다소 위험한 장치마저 공연의 동력으로 전환시키는 방식은 지역

극단이기 때문에 해낼 수 있는 현장성의 가치로 보인다. 이러한 형식적 시도는 단순히 웃음을 위한 기믹이 아니라, 연극이 가진 '현존성'이라는 특성을 지역적 맥락에 맞게 재해석한 사례라 할 수 있다.

'자발적 희생', '진정성의 강요', '책임의 회피' 같은 주제어들이 풍자적 장면과 결합할 때, 그것은 역사적 배경을 가진 허구의 사건을 넘어 현재의 문제를 반사하는 거울로 작동한다. 작품 곳곳에서 등장하는 직설적 정치 비유, 시대착오적 언어의 충돌, 관객의 현실 인식을 건드리는 대사들은 코미디적 양식 안에서 과도하게 소비되지 않고, 오히려 사극이라는 형식에 균열을 내며 날카로운 의미를 발생시킨다. 이는 지역 공연이 흔히 '가벼운 오락'으로 규정되는 편견을 벗겨내고, 동시대성과 비판성을 갖춘 콘텐츠가 될 수 있음을 보여주는 증거이기도 하다.

결론적으로 〈어쩌다보니〉는 지역 극단이 수행할 수 있는 창작적 역할에 대한 질문을 다시 던지는 작품으로 읽힌다. 서울 중심의 공연 환경과 달리, 지역의 공연장은 관객층 구성, 관람 경험의 축적, 공간적 제약 등이 모두 다르다. 그러나 이 작품은 그러한 한계를 제약으로만 다루지 않고, 오히려 즉흥성·참여성·현장성이라는 연극의 본질적 요소를 강화하는 방향으로 전환했다는 점에서 의미가 있다. 이는 지역 공연이 단지 중앙의 양식을 이식·모방하는 단계를 넘어, 고유한 형식적 정체성을 구축할 수 있다는 가능성을 보여줬다고 생각한다.

〈어쩌다보니〉는 단순한 코믹 사극의 범주에 머물지 않고, 지역 극단의 창작 방식, 관객과의 관계, 그리고 동시대적 풍자라는 요소가 어떻게 유기적으로 결합할 수 있는지를 보여줬다고 생각한다. 또한 본 작품은 지역 극단이 지금 이 시대를 바라보는 하나의 방식이자, 우리가 익숙하게 지나쳐 왔던 정치적·사회적 경직성을 웃음의 형식으로 드러내고 있기도 하다. 앙리 베르그송이 말했듯, '웃음은 단순한 감정의 발현이 아니라 사회가 스스로를 교정하는 하나의 방식'이다. 이 작품의 코미디가 순간의 즐거움을 넘어 여전히 마음에 남는 이유는, 무대 위 인물들과 우리 현실의 모습들이 겹쳐지며 그러한 교정의 기능이 시작되고 있기 때문일 것이다. 그런 의미에서 〈어쩌다보니〉는 웃음 속에 시대의 어색함을 비추어 보여주고, 그 틈에서 현시대의 표정을 다시 바라보게 만드는, 소박하지만 힘 있는 지역극의 한 장면으로 남는다.

2025 지역대표 예술단체 지원

어쩌다보니

작품 비평문

비평가 성명

백로라

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 예도

공연명

어쩌다보니

공연일시

2025년 11월 15일 15시

공연장소

고현리본프라자 소공연장

연극성과 희극성이 돋보이는, ‘어설픔’의 무대 미학

백로라

1. 퓨전 사극, 작정하고 웃길 코미디

거제에서 공연된 〈어쩌다보니〉(이선경 작, 이삼우 연출, 2015.11.11~11.15, 고현리본플라자 소공연장)는 벌써 9년째 거제뿐 아니라 그 주변 지역에서 공연되어 높은 호응을 받아온 극단 예도의 대표적인 레퍼토리 작품 중 하나다. 거듭되는 공연을 통해 수정과 보완 작업을 거쳐서인지 대본뿐만 아니라 무대표현 면에서도 견고한 완성도를 보여주는 것이 특징적이다.

무엇보다 인상적인 것은 이 작품이 표방하는 공연 형식이다. ‘퓨전 사극’, ‘작정하고 웃길 코미디’가 바로 그것. ‘퓨전 사극’으로부터 이 연극의 극적 사건이 과거의 시공간을 배경으로 하고 있음을 짐작할 수 있다. 역사극의 외피를 두르고 있지만 실제로는 이것저것 마구 뒤섞어 놓은 내용이 예상되는 것이다. 또한 ‘작정하고 웃길 코미디’는 웃기는 데 주된 목적을 두고 있으니, 작품성을 크게 기대하지 말라는 당부처럼 들리기도 한다. ‘대놓고’ 대중성을 추구하는 듯하여 불편하게 여겨질 법도 하지만, 다른 한편으로는 공연의 목적과 특징을 간결하고 정확하게 전달하는 당당한(?) 태도가 오히려 눈길을 끈다. 이처럼 작품 자체가 작정하고 코미디 형식을 표방하고 있으니, 무엇보다도 ‘웃음’을 만들어 내는 방식이 궁금증을 불러일으킨다.

2. 소외효과를 불러일으키는 연극적 장치

사실 어떠한 공연이든 눈물보다 웃음을 불러일으키는 것이 쉽지 않다. 비극보다 희극이 상대적으로 관객의 공감을 얻어내기 어렵다는 것이다. 웃음은 감성보다 이성에 호소하는 것이며, 개인적이라기보다는

사회적 성격이 강하고, 관객 모두가 희화화의 대상에 대해 공유하는 바가 있어야 그 효과가 커진다. 그리고 희극(코미디)에서는 몰입이나 동일화가 아닌 거리두기를 요구한다. 극적 대상과 정서적으로 거리가 있어야 웃음이 나오기 때문이다. 이것은 이 연극이 소외효과를 불러일으키는 연극적 장치를 적극적으로 활용하는 이유가 될 것이다. 해설자가 극적 상황을 관객에게 직접 설명하거나 연극의 허구성을 의도적으로 노출하는 것은 그 예가 될 것이다.

만갑 *①안녕하세요. 극단예도의 뮤전사극, 작정하고 웃길 코미디. '어쩌다보니'를 찾아주신 관객 여러분께 감사의 인사를 드립니다. 공연을 올리기 전 당부의 말씀을 드리기 위해 이렇게 나왔습니다. 먼저 모두가 다 아실, 가지고 계신 핸드폰은 반드시 꺼주시기 바랍니다. ②물론 이 작품이 뮤전 사극이라 현대와 과거를 오가기는 하지만 그래도 시대적 배경은 조선시대인지라 더더욱 시대에 맞지 않는 핸드폰은 반드시 꺼주시기 바랍니다 ③그리고 이 작품은 앞서 말했듯이 작정하고 웃기려고 만든 코미디입니다. 그런데 관객 여러분들께서 이 자식들 한번 웃겨봐라 하고 째려보고 계신다면 저희가 많이 당황스러울 것입니다. 그래서 공연 전 먼저 큰 소리로 웃는 연습을 해 보겠습니다. 그럼 다 같이 마음껏 큰 소리로 웃어 봅시다. 하하하 (그 중 가장 큰소리로 잘 웃는 남자관객-가능하면 여자와 함께 온 관객을 골라) ④정말 잘 웃으시네요. 즉석에서 배우로 섭외를 해보겠습니다. (중략) 물론 오디션에 합격을 하셔야 출연이 허가됩니다. 심사에는 칠홍 역과 시형 역의 두 분이 수고해 주시겠습니다. (칠홍과 시형이 나와 앉는다. 만갑은 관객에게 이름 등을 묻고 나서 쪽대본을 주며) 이걸 한 번 읽어주시겠습니까?*

이것은 연극의 첫 장면으로서 이 연극이 희극성과 연극성을 성취하는 데 크게 기여한 부분으로 볼 수 있다. 어떠한 공연이든 관객의 웃음을 불러일으키기 위해 가장 우선적으로 요구되는 것은 웃을 수 있는 분위기를 사전에 조성하는 것이다. 이것은 공연 전에 관객의 긴장을 최대한 풀어주는 작업에서부터 시작된다. 특히 엄숙한 관극 문화에 익숙한 한국 관객의 경우, 공연을 보면서 자유롭게 웃는 행위 자체를 부담스럽게 여길 수 있다. 따라서 코미디 공연에서는 그 부담을 덜어주는 사전 작업이 무엇보다 요구된다. 공연에 앞서 스태프가 나와서 공연 시작을 알리면서 관객에게 휴대폰을 끄도록 당부하고, 일련의 농담이나 게임을 통해 관객의 긴장을 풀어주는 방식은 그 대표적인 예가 될 수 있다.

만갑의 첫 대사는 바로 그러한 기능을 수행하는 것으로 보인다. ①부분에서 만갑은 인사와 함께 공연을 간략하게 소개하고 휴대폰을 끄도록 당부한다. 그런데 이어지는 대사는 상당히 다양한 극적 기능을 수행한다. ②에서 휴대폰을 꺼야 하는 이유를 유머러스하게 거듭 강조하면서 동시에 작품에 대한 정보를 관객에게 미리 설명해 준다. 이 연극이 조선시대를 배경으로 하는 퓨전 사극으로서 현대와 과거라는 시공간을 자유롭게 왕래하게 될 것임을 예고하는 것이다. 연극적 관습에 익숙하지 않은 관객들을 배려한 것이리라. ③은 '작정하고 웃기려고 만든 코미디'라는 공연 홍보 문구에 거부감을 느낄 법한 관객들의 마음을 한순간에 풀어주는 대사로서 진지한 관객들에게 느닷없이 웃음을 불러일으키는 대목이기도 하다. 특히 관객에게 웃음을 연습시키는 상황은 꽤 흥미롭다. 이것은 정서뿐 아니라 신체(얼굴 근육)적 긴장을 풀어주는 기능을 한다는 점에서 기대 이상의 효과를 얻을 수 있을 것으로 생각된다. ④는 관객의 웃음 연습 장면과 관객 캐스팅 장면을 자연스럽게 연결시키면서 즉석에서 관객을 배우로 섭외하는 장면이다. 흥미로운 것은 그냥 섭외하는 게 아니라 오디션이라는 배우 캐스팅의 과정을 거친다는 점이다. 쪽대본을

주면서 읽도록 하고 이를 두 배우가 심사하는데, 이러한 오디션 장면은 기존의 연극과 달리, 관객의 적극적인 참여를 예고하는 것이기도 하다.

3. 관객의 대사와 액팅으로 출발하는 연극, 쉽고 부담 없는

연극의 본격적인 출발은 관객의 대사로부터 비롯된다. 만갑에게 지명된 관객은 주어진 쪽대본을 읽으면서 오디션에 참여하고 캐스팅되어 연극에 참여하게 된다.

> **관객** *때는 바야흐로 1712년 숙종 38년. 청나라는 조선과의 경계를 조사하여 양국의 국경을 확정하자는 요청을 하며 드디어 백두산에 대한 야욕을 드러낸다. 그런데 백두산 국경이 조선에게 유리하게 확정된 것에 앙심을 품은 청나라는 이를 빌미로 조선의 거제현을 침략한다는... 가상의 설정으로 이 연극은 시작되는데*

이처럼 〈어쩌다보니〉는 18세기 조선과 청나라 사이의 국경을 정하기 위해 청나라의 제안에 따라 '백두산 정계비'를 세웠던 역사적 사실을 배경으로 한다. 이러한 극적 배경을 알리고 앞으로 전개될 극적 상황이 '가상'임을 밝히며 연극의 시작을 알리는 것이다. 그리고 이어서 배우가 관객의 가슴에 화살을 꽂음과 동시에 전쟁을 알리는 말발굽 소리와 함성을 통해 본격적인 극의 출발을 알린다. 배우가 해설자 역할을 하면서 극을 열고, 캐스팅된 관객의 대사와 액팅을 통해 본격적인 극의 출발을 알리는 극 초반의 장면들은 역사적 사실과 가상의 이야기, 현실과 연극, 그 경계를 자유롭게 넘나들며 전개되는 이 공연의 특징을 쉽고 재미있게 표현한 것이라 할 수 있다. 그 덕분에 관객들은 연극이나 역사에 대한 특별한 정보 없이도 이 공연을 부담 없이 가벼운 마음으로 관람할 수 있게 되는 것이다.

4. 다양한 장면 연출, 단순한 극적 서사

관객과 배우의 개입으로 서사의 진행이 지체되기도 하고, 과거와 현재, 현실과 허구 사이의 경계를 넘나드는 표현 형식 때문에 극적 상황에 몰입하는 것이 쉽지 않지만, 작품의 서사 자체는 단순하다. 백두산 정계비 위치에 대한 불만으로 청나라가 거제를 침략하고, 거제 백성들의 목숨 셋을 내놓으면 더 이상의 희생을 초래하지 않겠다는 약속을 한다. 이에 거제의 현령 칠홍은 청으로 보낼 희생 대상을 찾다가 결국 자신을 포함한 형방 만갑, 학자 시형 등 셋이 목숨을 내놓기로 한다. 단, 약을 먹고 죽은 척하다가 사흘 후에 깨어나서 돌아온다는 계획이다. 그러나 청나라 사신이 진실을 말하도록 하는 '오마이 갓'을 가져와 이들의 진심을 시험하고자 하자, 이들은 오마이 갓을 가짜와 바꿔치기 하기로 한다. 그 과정에서 어릴 적에 죽은, 친구 나라가 귀신으로 나타나 이들을 도와주고, 이들이 잊어버린 어릴 적 꿈을 환기시켜준다. 이로써 세 인물은 백성을 위한 정치가, 인재를 양성하는 참지식인, 모두가 행복한 나라의 기업가가 되는 것이 어릴 적 꿈이었음을 기억하게 되고, '어쩌다보니' 그러한 꿈을 잊어버리고 속물처럼 살아가고 있었음을 새삼 깨닫게 된다. 결말 부분에 이르러 세 인물은 이전과 달리 청나라 사신 앞에서 당당하게 소신을 밝힌다. 그리고 관객에게 '선언서'를 읽어달라고 당부한다. 마지막으로 관객이 선언서를 읽고, 모든 등장인물들이 "백성들이여! 일어나라! 죽음을 두려워 말라! 용맹스럽고 과감한 행동으로 과거의 잘못을 확인하고 끝까지 맞서 싸우자"라고 외치며 막이 내린다.

5. 시의성이 강한 문제의식과 풍자

얼핏 보면 주체적인 애국정신을 뭉뚱그려서 강조하는 것처럼 보이지만, 성찰과 실천의 주체가 정치, 교육, 경제 영역의 사회적 지도층이라는 점에서 시사하는 바가 적지 않다. 조선이 청의 침략을 받아, 위기에 처하게 된 것도 결국 이와 같은 지도자들이 자신의 역할을 제대로 수행하지 않은 데서 기인한 것이라는 문제의식을 함축하고 있기 때문이다. 청나라에 보낼 희생자로 처음에는 무죄한 백성을 지목하는 것도 눈여겨볼 대목이다. '누가 봐도 아쉽지 않을 놈', '희생돼도 아무도 서운하지 않을 놈', '누가 봐도 억울하게 생긴 놈'을 잡아들이라 명하고, 곧이어 '못 배운 놈'인 백정을 체포하여 희생시키려는 것은 이들 사회 지도층의 무책임한 태도를 에둘러 풍자하는 대표적인 장면이라 할 수 있다.

이와 유사하게 하층민들의 목소리를 통해 당대 사회를 비판하는 부분도 주목할 만하다.

> **주모** *(중략) 맨날 주먹질이나 하고 당파 싸움이나 하는 것들. 그것도 지겨우면 술이나 퍼마시고 기생이나 끼고 놀고, 이게 배운 놈들, 가진 놈들, 잘난 놈들이 하는 짓거리냐?*
>
> *(중략)*
>
> **삿갓** *부정부패가 판을 치고 눈 가리고 아웅하는 이 시대에 진실은 개뿔. 개나 줘버리시오. 목숨을 바치라고? 힘없는 나라의 힘없는 백성이라고 목숨을 바쳐? 이미 목숨 바쳐 살고 있잖소?(여기부턴 랩으로. 시형, 칠홍 비트박스)*
>
> *하루하루 목구멍에 풀칠/ 최저임금 받으면서 망치/ 불안하게 흔들리는 명치/ 언제든지 잘라버려 풍치/ 언제든지 무너진다 정치/ 목숨 바쳐 눈물 바쳐 입에 풀칠/*

주모의 대사가 권력 다툼을 하거나 향락에 빠져서 살아가는 사회 지도층의 무책임한 태도를 비판하는 것이라면, 삿갓의 대사는 힘없는 백성들에게 '진실한 희생'을 강요하며 국가 위기의 책임을 묻는 부조리한 상황을 풍자하는 것이라 할 수 있다. 이들의 비판적인 대사는 극의 배경이 되는 조선시대뿐 아니라 오늘날의 사회 정치 현실을 겨냥하고 있다는 점에서 관객의 깊은 공감을 얻어내게 된다. 특히 이러한 장면에서 삿갓 역을 관객이 연기하도록 한 것은 흥미로운 연출 전략이라 할 만하다.

6. 희극성과 연극성을 강화하는, 차별화된 관객참여 방식

이 연극이 기존의 코미디 형식이나 관객참여 연극과 차별화되는 것은 오디션 과정을 거쳐 무대에 오른 오프닝 장면의 관객이 극 전체에 걸쳐 여러 차례 무대에 올라 연기를 보여주게 된다는 점이다. 처음에는 쪽대본에 적힌 대로 단순한 대사를 읽는 행위가 요구되지만, 점차 난이도가 높은 액션을 요구하는 것이 특징적이다. 따라서 캐스팅된 관객은 1인 다역의 연기를 하게 되며, 그 과정에서 가발을 쓰고 희극적인 캐릭터를 연기하거나 다른 배우들과 함께 무대 여기저기를 뛰어다니는 역동적인 동작을 보여주기도 한다. 즉흥극처럼 연출되는 이러한 관객참여 장면들은 희극성과 연극성을 동시에 강화하는 극적 기능을 수행하게 된다. 캐릭터의 '변신'뿐 아니라 어설픈 연기가 연극의 허구성을 노출하면서 동시에 웃음을 유발하게 되기 때문이다.

7. '어설픔'의 희극적 무대 미학

사실상 관객의 연기가 보여주는 '어설픔'은 이 연극 전체를 관통하는 희극적 무대 미학이기도 하다. 비약과 생략, 엉뚱한 장면의 삽입 때문에 어딘가 엉성해 보이는 장면들이 많은데, 만갑이 상황의 개연성을 문제 삼자, 시형은 "이 극에서 뭘 개연성을 찾고 인과 관계를 따지나. 그냥 웃기면 되는 거지. 요즘은 뜬금없는 것이 대세라네."라고 무심하게 대꾸한다. 사실주의 연극의 '잘 짜인 극' 구조를 따르지 않고 '그냥' 웃기는 연극을 보여주겠다는 태도가 엿보이는 부분이다. 관객을 '웃기는 것' 외에는 큰 관심이 없다는 듯한 이러한 태도는 의외로 자유로운 관극 행위를 이끌어낸다. 적어도 이 공연은, 줄거리를 파악하고, 사건의 인과 관계를 따지며, 극 행동의 동기를 추적하면서 작품을 정확하게 이해하고 분석해야 한다는 강박증(?)을 관객에게 안겨주지 않기 때문이다.

그럼에도 이 연극은 희극의 고유한 장르적 목적을 포기하지 않는다. 웃음을 통해 사회현실을 바라보는 비판적인 시선을 관객과 자연스럽게 공유하기 때문이다. "어쩌다보니 우리가 청의 심판을 받게 되고", "어쩌다보니 지켜야 할 자존심을 버리고"라는 인물의 대사에서 짐작되듯이, 이 작품은 일련의 우스꽝스러운 장면들을 통해, 우리가 주체적 인식이나 성찰 없이, 부조리하거나 문제적인 현실에 대한 별다른 비판의식 없이, 그리고 그러한 상황에 저항하지 않고, '어쩌다보니'라며 대충 퉁 치며 살아온 것이 아닌지 은밀하게 되묻고 있는 것이다. 이것은 이 연극의 제목이 가볍게만은 보이지 않는 이유가 될 것이다.

〈어쩌다보니〉가 오랜 기간 관객의 사랑을 받으며 강한 생명력을 유지할 수 있었던 것은 기본적으로 지역 관객층의 취향이나 니즈를 작품에 적극적으로 반영한 덕분일 것이다. 그러나 연극성과 희극성이 돋보이는 무대를 통해 강한 대중성을 성취하고 있다는 점에서, 이 공연은 특정 지역을 넘어서 보다 넓은 관객층에게 호소할 수 있는 가능성을 보여준다.

2025 지역대표 예술단체 지원

윤동주, 달을 쏘다.

작품 비평문

비평가 성명

김선욱

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

서울예술단

공연명

윤동주, 달을 쏘다.

공연일시

2025년 7월 19일 15시

공연장소

익산예술의전당

윤동주의 고뇌와 청춘을 무대에 새기다

김선욱

2025년 7월 19일 익산 예술의전당 대공연장을 찾은 관객들은 서울예술단의 창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉를 통해 윤동주 시인의 삶과 시에 대한 깊은 감동할 수 있었다. '뮤지컬'이라는 용어 대신 '창작가무극'이라 명명된 이 작품은 약 150분 동안 섬세한 대본 해석, 서정적인 무대 미장센, 그리고 감각적인 연출이 조화롭게 어우러져 빛을 발했다. 특히 금년도 〈윤동주, 달을 쏘다.〉는 광복 80주년과 윤동주 서거 80주년을 기념하는 뜻깊은 해에 공연되었을 뿐만 아니라, 다양한 연령층의 관객들이 공연장을 가득 메워 그 의미를 배가했다. 김민정 연출의 지휘 아래 배우들의 뜨거운 열연과 뛰어난 무대 장악력은 관객의 몰입을 극대화했고, 윤동주의 시어가 음악과 춤으로 승화되는 순간들은 깊은 울림을 선사했다.

지역 문화 향유의 성공적인 사례

서울예술단의 〈윤동주, 달을 쏘다.〉는 2012년 초연 이후 꾸준히 사랑 받아온 흥행작이다. 이번 익산 공연은 문화체육관광부와 예술경영지원센터가 주관하는 '2025 국립예술단체 지역 전막 공연' 사업에 선정되어 그 의미를 더했다. 간헐적인 비에도 불구하고 770석 규모의 객석이 빈자리 없이 가득 찼다는 점은, 국립예술단체의 수준 높은 공연을 지역민들이 가까이서 향유할 수 있도록 지원하는 본사업의 취지가 성공적으로 구현되었음을 입증한다. 앞으로도 이런 종류의 사업이 확대되어 지역민들이 좋은 공연을 즐길 기회가 더욱 많아지기를 기대한다.

공연장을 찾은 관객층은 매우 다양했다. 초·중·고등학생부터 젊은 청년, 중장년층, 가족 단위 관객,

그리고 각종 모임에 이르기까지 폭넓은 관객들이 함께했다. 평소 공연을 자주 접했던 이들뿐만 아니라, 문화생활의 기회가 적었던 시민들, 윤동주 시인을 잘 알던 이들과 그렇지 않았던 이들 모두가 이 작품을 통해 창작가무극의 매력을 만끽하고, 혹독한 시대를 살아간 젊은 지식인의 내적 열정과 고뇌를 절절하게 느낄 수 있었다. 공연이 끝난 후 일부 관객들이 눈물이 났다고 고백할 정도로, 작품이 전하는 메시지와 감정은 진솔하게 다가왔다. 〈윤동주, 달을 쏘다.〉의 이번 익산 공연은 훌륭한 작품, 아름다운 음악, 뛰어난 연출, 정교한 무대, 그리고 배우들의 열정이 완벽하게 어우러져 윤동주 시인의 삶과 예술을 기리는 기념비적인 무대로 기억될 것이다.

시대의 고뇌를 담담하게, 청춘의 생동감을 풍성하게

창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉는 일제강점기라는 참혹한 시대를 살아야 했던 양심적인 지식인이자 시인 윤동주의 내적인 고뇌와 죄책감, 그리고 시에 대한 열정을 음악, 대사, 연출을 통해 보여주었다. 극은 윤동주의 고뇌를 서사적 과잉 없이 담담하게 전개한다. 그러나 오히려 그 담백함 속에 담긴 고요한 울림이 관객의 마음에 깊은 여운을 남겼다. 또한, 흔히 내성적이고 조용한 이미지로 알려진 윤동주를 친구들과 활발한 학생 시절을 보내는 모습으로 그려내며 청춘의 생동감을 더욱 개연성 있게 보여주었으며, '이선화'라는 허구 인물의 설정 역시 자연스러운 서사 확장을 도왔다. 이 작품은 기본적으로 윤동주의 내면에서 일어나는 여러 심리적 층위가 팽팽한 긴장감을 불러일으키며 극을 이끌어간다. 다만, 조선에서의 에피소드를 엮은 1막이 윤동주의 내면적 갈등과 고민을 단계적으로 효과 있게 처리하여 몰입도를 높였지만, 2막은 사건 진행이 1막에 비해 빠르게 전개되어 작품의 흐름을 자연스럽게 이끌지 못하고 윤동주가 일본에서 체포되고 옥사하였다는 사실을 다소 급작스럽게 보여준 점은 미미한 아쉬움으로 남았다.

시(詩)로 읽는 서사, 무대 위 시어의 부활

〈윤동주, 달을 쏘다.〉의 가장 큰 매력은 단순한 뮤지컬이 아니라 '시(詩)로 읽는 서사'라는 점에 있다. 작품은 연희전문학교 재학 시절부터 1945년 후쿠오카 형무소에서 옥사할 때까지 윤동주의 삶을 시, 음악, 춤, 연극이 어우러진 가무극 형식으로 풀어냈다. 특히 「팔복」, 「간판 없는 거리」, 「십자가」, 「아우의 인상화」, 「서시」, 「참회록」, 「이별」, 「별 헤는 밤」 등 총 8편의 대표적인 시를 대사처럼 직접 낭송함으로써, 음악이 아닌 '시' 자체를 작품의 핵심으로 만들고, 시어 본래의 운율과 감정을 고스란히 전달하려는 연출적 접근이 돋보였다. 노래 없이 시를 낭송하는 방식을 택해 시의 내적 울림을 직접적으로 전달한 것이다. 특히 작품 시작 부분에 나오는 「팔복」의 한 구절이 여덟 번 반복되어 무대 위 절규처럼 울려 퍼지며 시인의 심정을 몰입감 있게 형상화했는데, 시 낭독은 배우의 내밀한 심리 독백으로 기능하고, 음악은 작품의 배경적 분위기를 이끌며, 안무는 감정의 흐름과 시대적 긴장을 섬세하게 구현하였다. 여기에 영상과 조명 디자인이 어우러져 시청각적 몰입도를 더했다.

사실 시를 낭송하여 깊은 울림을 주는 일은 상당히 어려운 일이다. 시 낭송은 일반 대사를 처리하거나 노래를 부르는 것과는 차원이 다른 예술 행위이다. 윤동주 역의 김용한 배우는 작품의 가장 중요한

요소인 윤동주의 시를 완벽하게 낭송했다. 특히 우리에게 너무나 익숙한 「별 헤는 밤」을 김용한 배우가 무대 한가운데 조명을 받으며 앉아 독백하듯 낭송하는 장면은 압권이었다. 이때 무대 곳곳에 산개한 별 조명, 영상 스크린 위의 어두운 달, 배우의 발걸음이 닿을 때마다 밝아지는 원형 조명 등이 윤동주 시의 몽환적 분위기를 극적으로 실감 나게 했다. 이 장면만큼은 객석에서도 숨소리가 멈춘 듯, 시어 하나하나가 무대 공간 전체를 가득 채웠을 정도였다. 공연 내내 김용한 배우는 감정을 과장하지 않고, 시인의 내적 혼잣말을 담백하고 깊이 있게 읊조렸다. 손끝의 떨림, 미묘한 눈빛, 목소리의 잔잔한 떨림이 시의 순수함과 슬픔을 증폭시켰고, 관객들은 이 장면에서 윤동주의 시가 가진 언어적 혁명성과 시인을 압도한 시대의 어둠, 그리고 그것을 가르는 별빛의 희망을 고스란히 마주할 수 있었다. 이처럼 〈윤동주, 달을 쏘다.〉는 윤동주 시인의 시를 무대 위에서 생동감 있게 재현하며, 그의 내면세계와 시대적 고뇌를 깊이 있게 전달했다.

행동하는 지식인, 저항하는 시인 윤동주

윤동주는 민족 해방을 위해 직접적인 행동에 나서기보다는 시를 통해 조용히 저항하고 고뇌하는 태도를 선택했다. 하지만 그렇다고 그를 비겁하거나 나약한 시인으로 볼 수는 없다. 일제에 항거한 저항 시인의 면모도 동시에 지녔기 때문이다. 윤동주의 시는 청순하고 서정적인 감수성으로 널리 사랑받았지만, 그 내면에는 강한 저항정신과 민족의식이 깔려 있다. 공연에서 낭송된 그의 시들은 시대 현실에 대한 깊은 고민과 저항 의식을 담고 있으며, 한글 말살 정책과 창씨개명 등 일제의 동화정책에 맞서 끝까지 우리말로 시를 썼다는 점에서 그의 시는 그 자체로 저항의 행위였다. 즉, 윤동주는 시대의 고통과 민족의 아픔을 가장 순수하고 맑은 언어로 노래하며, 그 속에 조국과 민족을 위한 양심적 저항정신을 실천한 시인이다. 〈윤동주, 달을 쏘다.〉 역시 이러한 점을 처음부터 명시적으로 제시한다.

공연은 윤동주가 어둡고 좁은 형무소에 앉아 고개를 깊이 숙인 상태로, 일본 형사의 날카로운 심문과 함께 시작된다. 무대 한쪽에는 오래된 나무 책상과 의자, 뒷배경에는 어두운 조명이 깔린다. 형사가 심문하는 이 첫 장면은 윤동주가 겪은 내적인 죄책감, 말로 다 표현할 수 없는 고통, 시대와의 불화가 집약적으로 드러나는 시퀀스로, 압도적인 침묵과 극적인 조명의 교차로 관객의 몰입을 극대화한다. 이때 윤동주 역 김용한 배우의 미세한 표정 근육, 떨리는 손끝, 저음부터 차오르는 단호한 내레이션이 무력감과 결기에 교차하는 인간적인 윤동주를 부각했다. 이런 측면을 보여주는 이 첫 장면은 윤동주라는 인물의 시인으로서의 면모가 아니라, 시를 통해 시대에 저항했던 인물이었다는 측면을 보여주는 상징적인 장면으로, 윤동주의 행동하는 지식인이자 저항시인으로서의 면모를 드러낸다. 그만큼 그에게 시는 직접적인 선동이 아니라, 침묵과 반성이 공존하는 도덕적 저항의 언어였다.

이런 점을 바탕으로 〈윤동주, 달을 쏘다.〉의 플롯은 일제의 억압으로 암울한 현실에 저항하지 못하는 청년 지식인(시인) 윤동주의 고뇌와 시에 대한 열정, 그리고 궁극적으로 독립운동가로서의 행동보다 더 조용하고 개인적인 고뇌를 통해 정직하고 윤리적인 저항의 언어를 만든 시인의 모습을 보여주기에 적절하게 구성되었다.

음악, 연기, 무대, 그 모든 것의 완벽한 조화

창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉는 연출과 노래, 조명, 영상 디자인이 유기적으로 결합하여 완성도 높은 무대 미학을 선보였다. 한아름 작가, 김민정 연출, 오상준 작곡가, 조인호 안무가, 김길려 음악감독, 이엄지 무대디자이너, 고동욱 영상디자이너, 마선영 조명디자이너 등 다양한 분야의 예술진 덕분에 감각적이고 서정적인 무대 미장센이 작품의 완성도를 높였다.

우선 시대의 파고와 그것을 겪어야 했던 윤동주의 고뇌 등을 잘 표현한 넘버들의 멜로디와 가사의 완성도가 높았다. 음악극에서 가장 중요한 내용을 효과적으로 표현하는 데 배우들의 독주, 이중주, 합창 등이 작품과 훌륭하게 어우러졌다. 특히 윤동주 역을 맡은 김용한 배우의 피날레 넘버 〈달을 쏘다〉는 관객들에게 진한 감동을 선사할 만큼 강렬한 감정을 불러일으켰다. 이 넘버는 마지막 장면에서 윤동주가 시인으로서의 사명감을 다짐하는 곡으로, 감정의 절정에 해당한다. 윤동주가 후쿠오카 형무소에서 사촌 송몽규를 만난 뒤, 반가움과 그리움, 두려움 등 복잡한 감정을 담아 부르는 이 노래는 관객들에게 깊은 울림을 선사한다. 〈달을 쏘다〉 넘버에서 윤동주는 감정을 터뜨리듯 격렬한 동작과 함께 “오늘도 내일도 나는 무사의 마음으로 너를 쏜다. 시를 쓴다. 삶이 쓰다. 달을 쏘다.”라며 마지막 절규를 토해내고, 자리에 쓰러져 숨을 거두는데, 이는 자신의 한계, 시대의 폭력, 행동하지 못한 지식인으로서의 자책, 그리고 부끄러움과 간절함이 한꺼번에 격발 되는 클라이맥스를 이룬다. 김용한 배우의 흔들림 없는 음성, 점점 격동하는 동작, 손끝을 하늘을 향해 뻗으며 존재를 불사르는 절절함이 객석에 깊은 잔상을 남겼다.

연기적인 측면에서 사실상 남성 배우 원톱 극인 〈윤동주, 달을 쏘다.〉는 윤동주 배역의 아우라가 공연의 성패를 결정한다. 윤동주 역의 김용한 배우는 시종 섬세한 감수성과 내면의 격랑을 절제된 연기와 섬세한 목소리로 표출했다. 형무소 장면의 낮게 웅크린 자세, 내레이션 때의 미세한 발음 떨림, 송몽규, 강처중, 이선화와의 교류에서 드러나는 미묘한 시선과 미소, 두려움과 결연함의 이중성 등, 디테일 그 자체가 연기의 완성도를 보여주었다. 또한 송몽규 역의 윤태호는 열정과 정의감, 때론 절망과 고뇌가 번갈아 드러나는 입체적인 젊은이로, 격한 감정신에서도 과하지 않고 윤동주와 대비를 이루는 친구로서 무대의 중심축 역할을 효과적으로 수행했다. 그리고 가상 인물 이선화 역의 이혜수 역시 시대적 억압 속 청춘의 순정을 상징하는 동시에, 윤동주의 내면 욕망과 상실감을 부드러운 음색과 절제된 감성으로 그려냈다. 다른 배우들 역시 시 낭독, 노래, 춤을 동시에 소화하며, 시적 운율과 서사를 잇는 ‘군무’에서는 집단적 에너지가 무대를 뒤흔들었다. 남자 앙상블의 형무소 군무, 다중 서사에서 분신처럼 출몰하는 청춘 군상, 일본 경찰과 조선인 학생들의 쫓고 쫓기는 추격 등은 무대 양 날개와 중앙을 넘나들며 한순간도 정적이 아닌 유동적인 무대를 구현했다.

그리고 무대 역시 절제된 장치로 화려하지는 않았지만, 조명과 디지털 배경 세트가 조화롭게 어우러져 작품의 서사에 깊이를 더하는 동시에 관객에게 시각적 즐거움을 선사했다. 특히 영상디자이너 고동욱은 영상과 조명 효과를 유기적으로 결합하여 무대 미학을 한층 강화했는데, 겹겹이 쌓인 멀티 레이어 스크린을 활용해 시간과 공간의 전환을 매끄럽게 표현함은 물론, 작품의 시적 분위기를 더하고 다층적인 내면의 감정을 시각적으로 구체화하며 긴장감 넘치는 연출을 몰입감 있게 구현했다. 이처럼 무대 배경에 투사되는 영상과 조명, 스크린 구성은 공연 전반에 걸쳐 디지털 연출의 역할을 톡톡히 하며, 감정선과 무드의 미묘한 변화를 효과적으로 끌어내는 핵심 장치로 작동했다. 공연에서 활용된 배경 영상 투사

기법은 “프로젝션 맵핑”의 일종인데, 이는 평면 또는 입체 구조물 위에 정밀하게 영상을 매핑하여, 실제 무대 소품과 영상이 하나로 결합한 듯한 시각적 효과를 창출하는 기술이다. 〈윤동주, 달을 쏘다.〉는 프로젝션 맵핑을 통해 작품의 시각적 효과를 높였다. 벚꽃이 만발한 교정이나 경성 및 일본 시내와 같은 배경을 영상으로 구현하여 윤동주 시인의 청춘 시절을 현실감 있게 표현하고, 여러 겹의 스크린에 서로 다른 영상이 중첩 투사되어 시대적 맥락과 공간의 흐름을 자연스럽게 전개하는 데 유용했다. 특히 밤하늘 장면에서는 레이어드된 스크린 위로 별, 달, 안개, 바람이 서서히 겹치며 실제 우주적 시공간에 들어선 듯한 착시를 유발했다. 이러한 영상 연출은 배우들의 연기와 군무, 안무와도 절묘하게 맞물려, 시대적 정서와 인물의 내면 심리를 시각적으로 드러내는 데 결정적인 역할을 담당했다.

깊은 울림을 남긴 무대

결론적으로 2025년 〈윤동주, 달을 쏘다.〉 익산 공연은 청년 시인이 남긴 문학적 유산과 인간적 고뇌를 무대 위 깊은 울림으로 풀어낸 공연이었다. 윤동주의 내적인 고뇌와 시에 대한 다짐을 시각적으로 매력적인 무대 구성, 시·음악·무용의 조화로 예술적으로 높은 완성도를 보여주었다. 나아가 이 작품은 단순한 윤동주에 대한 회고를 넘어, 지금 우리에게도 유효한 윤동주의 감성과 메시지를 시대적 맥락에서 깊이 조망하는 무대였다. 공연이 끝난 후 실제 관객 반응 또한 매우 긍정적이었으며, 많은 이들에게 시에 대해 다시 생각하게 만드는 의미 있는 시간으로 기억될 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

윤동주, 달을 쏘다.

작품 비평문

비평가 성명

엄현희

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

서울예술단

공연명

윤동주, 달을 쏘다.

공연일시

2025년 7월 19일 15시

공연장소

익산예술의전당

희망의 뒤쪽에서,
희망보다 깊고 높은 곳을 향해 쓰다

엄현희

올해는 광복 80주년을 맞이해 여러 행사들이 의욕적으로 기획됐다. 그 가운데 서울예술단의 〈윤동주, 달을 쏘다.〉(한아름 작/김민정 연출/오상준 작곡)는 그 의미가 남다르다. 뮤지컬 〈윤동주, 달을 쏘다〉는 2012년 초연했으며, 광복이 된 해에 사망한 시인 윤동주와 그의 작품세계를 조망하는 작품이다. 초연한 후 열렬한 반응 속에서 여섯 번이나 재연했으며, 서울을 비롯해 익산, 김해와 강릉까지의 올해 기획은 일곱 번째 공연으로서, 시기적으로 적절할 뿐 아니라 작품의 만듦새를 가늠할 수 있는 계기인 것으로 여겨진다. 과거 많은 사랑을 받았던 작품이 과연 현재를 비롯해 앞으로도 경쟁력을 가질 수 있을 수 있을지 살펴볼 수 있기 때문이다.

작품은 시인 윤동주를 중심에 둔 작품이지만, 여느 위인을 다루듯 인물의 고난 및 업적을 중심으로 쓰이지 않았다. 중심 서사는 윤동주와 절친한 친구들 송몽규, 강처중 셋의 초상 및 우정을 보여주는 가운데, 삶과 꿈을 제대로 펼치기에 불가능한 시대 속 '짓밟힌 청춘'을 드러내고 있다. 따라서 극 중 시간 역시 인물의 탄생부터 죽음까지가 아닌, 윤동주의 연희전문학교의 학창시절(경성시절)과 일본으로의 유학 및 옥중 서거까지이다. 경성 시절의 윤동주와 친구들의 가벼운 연애 및 학생 운동 사건이 1막이며, 2막은 일본으로 건너간 윤동주와 송몽규 이야기를 중심으로 진행된다. 윤동주가 27세에 사망한 것을 떠올린다면, 작품이 윤동주의 10대 중후반부터 20대 중반까지를 다루는 것을 짐작할 수 있다. 주인공 및 조역 인물들인 친구들 역시 마찬가지로, 〈윤동주, 달을 쏘다.〉는 전적으로 인생주기에서 청춘 시기에 초점을 맞춘다.

사전적으로 청춘은 '새싹이 파랗게 돋아나는 봄철이라는 의미'로, 인생의 젊은 시기를 뜻한다. 하지만

윤동주를 비롯한 그의 친구들은 청춘을 제대로 맞이할 수 없었으며, 따라서 시인은 괴로운 마음을 시로 승화한다. 뮤지컬 〈윤동주, 달을 쏘다.〉는 윤동주의 시와 수필 등 8 편 이상을 작품 속에 담았다. 또한 시인을 주인공으로 하는 대개의 뮤지컬들이 싯구를 노래가사로 사용하는 선택이 일반적이라면, 이 작품은 그러한 방식을 취하지 않는다.

유명한 뮤지컬 넘버인 '달을 쏘다'는 윤동주의 수필에서 발췌한 것을 노랫말로 사용한 것이지만, 그 외 시 〈십자가〉, 〈참회록〉, 〈서시〉 등은 무대에서 낭독으로 발화된다. 담담한 어조 속에 담백한 낭독으로 표현된 시의 언어들은 무대에서 단단한 울림과 함께 시인의 고민과 마음을 전달한다. 윤동주가 시인으로서 스스로의 괴로움을 시에 담아내었다면, 그의 친구인 송몽규와 강처중은 역시 시나 혹은 보다 직접적인 활동인 독립 운동에 적극적으로 참여함으로 드러냈다. 하지만 역동적이며 활기에 찬 삶의 에너지 및 생동하는 기운은 일본제국주의 시기와 맞부딪치며 청년들을 파열에 이르도록 한다. 1막에서 강처중은 만주로 피신 가며 공간을 떠나게 되고, 2막에서 윤동주와 송몽규는 죽음에 이른다. 무대는 청년들이 생존할 수 있는 장소가 아닌 것이다.

'청춘의 시간'이 중심 서사인 작품은 따라서 기승전결 식의 장면의 전개를 가지지 않는다. 1막에서 주요 사건은 학생운동에 가담한 강처중이 만주로 도피하는 것이지만, 사건을 중심으로 장면이 전개되지 않고 셋의 우정을 보여주는 경성 거리 탐방, 윤동주의 시, 일본에 대한 분노 등의 감정적이며 서정적 톤의 변화를 중심으로 장면이 전개된다. 그것은 2막도 마찬가지다. 따라서 작품은 1막과 2막이 다소 비슷한 전개방식으로 진행되는 것으로 다가오기도 한다. 윤동주를 비롯한 친구들의 일상과 일본과의 부딪침, 일본에 의한 폭력이 1막과 2막에 번갈아 나오는 것이다. 청춘이 불러내는 다양한 감성과 특수한 상황들이 빚어내는 매혹 등이 작품에 대한 집중력을 유지시키지만, 사건을 위주로 볼 때 다소 대본의 빈 구석이 느껴지는 대목이기도 하다.

공간의 특성과 작품의 만듦새에 관해

익산 예술의 전당 대극장에서 공연된 〈윤동주, 달을 쏘다.〉는 새로운 연출가 김민정에 의한 두 번째 버전의 작품이다. 권호성 연출가의 〈윤동주, 달을 쏘다.〉는 초연부터 2021년까지 여섯 번 공연되었으며, 김민정 연출가가 합류한 두 번째 버전의 작품은 올해 5월 예술의 전당에서의 공연(2025. 5. 9. ~ 5. 18.)을 마치고 두 번째로 익산 공연을 치룬 것이다. 이후 공연은 강릉과 김해에서 이어지며 보다 다듬어질 것이다. 익산예술의전당에서의 공연이 단 1회였던 것은 창작진의 입장에서 여러 가지 현실적 이유에 의한 선택이었겠지만, 막대한 무대 세팅과 리허설에 비해 관객과 만나는 횟수가 지나치게 적게 다가온다. 객석은 1000석이 넘는 극장이 만석이었으며, 로비 역시 사람들로 북적였다. 작품에 대한 관객의 수요를 직접 목격할 수 있었으며, 따라서 단 1회 공연이라는 점이 보다 아쉽게 다가왔다.

연출가가 바뀌며 가장 눈에 띄게 달라진 점은 무대이다. 두 번째 버전의 작품은 바닥 전체를 반들거리는 하이그로시 소재를 사용해 만들었다. 굉장히 과감한 선택이다. 하이그로시는 시각적으로 눈에 띌 뿐 아니라 배우들의 움직임에도 방해가 되기 때문이다. 그럼에도 이 소재를 추진한 것은 연출적으로 만들고 싶은 이미지가 있으며, 그것이 하이그로시 소재가 적합하게 표현해준다고 여겼기 때문일 것이다.

일단 무대는 마치 거울을 깔아 놓은 듯 인물들이 등장할 때 그림자와 비슷한 음영이 만들어졌으며, 그 효과는 많은 인물들이 한꺼번에 등장할 때 더 감각적으로 다가왔다. 검은 색 투명한 바닥 위에 수많은 그림자들이 떠도는 듯했다. 그것은 당시 일본제국주의 시기를 살아내며, 표류하듯 허망함과 절망 혹은 변화를 감내해야 했던 사람들 심리를 표현한 것 일수도 있다. 또 과거의 망령 혹은 과거가 현재에 되살아난 것 같은 상징적 효과를 주기 위한 것일 수도 있다. 혹자에 의해 윤동주의 시 〈자화상〉 등에서 아이디어를 얻어 '거울'을 적극적으로 드러낸 것이란 의견도 있다.

그러나 무대는 상징과 은유의 의미를 지니게 된 한편, 시각적으로 장면의 에너지를 분산시키며 장면의 집중력을 떨어뜨리는 것으로 다가왔다. 번들거리는 무대에 시선이 자꾸 쏠리며, 어디를 봐야할지 시야를 흔들리게 한 것이다. 이것은 〈윤동주, 달을 쏘다.〉가 드라마적으로 구성이 탄탄한 작품이라기보다 장면의 분위기에 힘입어 전개되는 작품이기 때문에 더 두드러졌다. 극중 사건이 명확하면 갈등을 따라가며 몰입이 가능할 텐데, '청춘'을 주제로 한 작품은 갖은 정서 중심으로 짜여 하이그로시 바닥 무대의 경우 작품에 대한 깊이 있는 공감을 다소 방해하는 것으로 다가왔다.

사실 2012년 초연 이후 올해 새롭게 만든 〈윤동주, 달을 쏘다.〉에서 아쉬운 것은 무대미술보다 대본의 완성도 측면이었다. 1막과 2막이 장소만 바뀌었을 뿐, 비슷한 사건으로 비슷하게 전개되는 것은 두 번째 버전에서 수정이 되었다면 어떠했을까. 특히 2막은 군더더기 장면들이 필요 이상으로 배치돼 보였으며, 정작 입체감 있게 다뤄져야 할 점은 축소된 것으로 다가왔다. 2막에서 대규모 합창 장면인 일본의 전쟁 장면과 캬바레 파티 장면 등은 다른 뮤지컬에서 다소 관습적으로 봐 오던 것들이다. 메시지와 특별한 의미를 전달하기보다 대형 합창 장면의 필요에 의해 다소 억지스럽게 만들어진 듯하다. 이들이 더 그렇게 느껴진 것은 2막에서 시인 윤동주의 심리 변화 및 캐릭터의 성숙 등이 명확하게 드러나지 않았기 때문이다.

2막에 앞서 윤동주는 피어나는 청춘을 누릴 수 없는 현실에 대한 괴로움으로 시를 선택해 시를 쓰는 한편으로, 시 쓰기가 민족 독립을 위한 직접 행동과 괴리돼 있다는 것을 의식하며 방황했다. 그러한 윤동주가 깨달음 속에서 '시를 쓴다는 것', '시를 쓰는 마음'을 인정하며, 스스로 안의 죄책감과 부끄러움 등을 껴안아 '달을 쏘는' 것으로 시를 길어 올리는 것이 2막에서 사건을 통해 암시되며 드러나야 했다. 그래야 한층 깊은 곳에서 보다 높은 곳으로 마음을 보내는 윤동주의 시 세계 및 정체성이 한층 높게 완성되는 것인데, 작품은 이러한 윤동주의 변화가 감옥에서의 노래로만 다소 갑작스럽게 드러나 있을 뿐이다. 윤동주의 심리는 〈서시〉가 배우의 낭독으로 이뤄진 후 바로 붙어 '달을 쏘다' 넘버가 이어지며 부분적으로 표현되지만, 그 앞 장면에서부터 갈등을 통해 좀 더 섬세하고 꼼꼼하게 장면을 이어갔으면 어떠했을까 싶다. 즉 첫 번째 버전에서 다소 거칠게 넘어갔던 지점들에 대해 이번의 두 번째 부분에서 짚어가며, 수정이 가해졌다면 작품의 완성도가 더 높아졌을 것으로 짐작된다.

또한 1막의 윤동주 상대역으로 등장한 선화 캐릭터는 주인공 남성을 부각시키기 위해 소비되거나 인위적으로 만들어진, 전형적 여성 인물로 보인다. 이것은 선화가 주체적으로 상황을 끌고 가기보다 윤동주의 괴로움을 드러내거나 주인공의 연애 서사를 위해 기능적으로 등장하고 있기 때문이다. 선화 자신만의 감정을 드러내는 등의 넘버 등이 필요하지 않았을까. 특히 작품에 한 명 등장하는 여성 인물이 평면적으로 그려진 점이 아쉽게 다가온다. 이 역시 대본에서 보완과 수정을 거쳤으면 하는 지점이다.

작품에서 힘 있게 와 닿는 지점들

뮤지컬 〈윤동주, 달을 쏘다.〉는 음악적으로 잘 만들어진 작품이다. '시를 쓰는 마음'과 '달을 쏘다' 등은 최근까지도 명곡으로 회자된다. 부르기에 쉽지 않은 노래임에도 남성 뮤지컬 지망생들이 자주 찾는 노래이다. 〈윤동주, 달을 쏘다.〉에서 음악은 특히 주인공을 비롯한 친구들의 감정을 서정적으로 때로는 강렬하게 드러내며 무대에 흐르는 정서를 직관적으로 전달한다.

또한 작품은 윤동주를 비롯한 친구들의, 청춘의 감정선을 표현하고 있으며 공연에서 세대를 뛰어넘는 보편성을 가지며 만들어졌다. 무대 안 80여 년 전의 청년들은 지금의 청춘과 마찬가지로 청춘의 보편적 감성, 즉 뛰어나며 노련하기보다 어설프며 실수가 많고 그럼에도 여기저기로 튀어 오르는 활기를 지녔으며, 이러한 감수성은 청년 시기를 보냈다면 누구나 알 수 있는 것이기도 하다.

이번 익산에서의 두 번째 버전의 공연에서 다소 아쉬웠던 것은 이러한 청춘의 특성이 배우 연기로 잘 드러나지 않았다는 지점이다. 미장센 위주로 장면이 만들어져 배우들의 육체적이며 생기 있는 표현보다 다소 정적이며 절제된 캐릭터 표현들을 보여주었는데, 이러한 선택들이 작품의 의미를 살아나게 했는지에 관해 다소 의문스럽다. 윤동주, 송몽규, 강처중 셋은 청년의 세 표상으로서 공연에서 각자의 삶의 선택들을 갖게 된다. 윤동주가 시인으로서의 삶, 강처중이 독립운동가로서의 삶, 정몽규는 그 가운데 어딘가 즈음을 선택한다. 물론 여기에 선화 역시 여학생으로 등장하지만, 윤동주를 기다린다는 것 외 의지를 보여주지 않는다.

하지만 불행하게도 청춘의 주체적 선택 및 의지들은 모두 무대에서 좌절된다. 윤동주와 송몽규는 광복을 몇 개월 앞둔 시점에 감옥에서 정체불명의 약물주사에 의해 죽음을 맞이한다. 실제로 이들의 죽음은 건강한 청년들이 감옥생활 중 병으로 죽음에 이르렀다는 점에서 현재까지 의문이 끊이지 않고 있다. 강처중 역시 극에서 만주로 도망가고, 공연이 끝날 때까지 등장하지 않는다. 옥중에서 죽음을 맞이하는 윤동주와 송몽규의 마지막 장면에 이르면, 작품의 첫 장면이 불현 듯 다시 아프게 떠오른다. 그것은 세 청춘들이 경성 시내를 구경하는 장면으로, 연희전문학교 시절의 셋은 새로운 세상에 대한 꿈과 희망, 호기심에 가득 차 기차 등의 신문물을 희망적으로 맞이한다. 대한민국 근대 사회로의 변화가 일본의 식민화와 동시에 진행되었다는 시대의 비극이 곧 이어지는 장면들에서 조금씩 드러나게 된다. 만일 무대 위 청춘들에게 조금이나마 호의적이며 그들 편에서 힘이 되어 주는 세상과 그들이 마주할 수 있었다면, 이들은 어떠했을까. 작품을 통해 비극적이며 절망적인 감성이 호소력 있게 전달된다. 그러한 점에서 〈윤동주, 달을 쏘다.〉는 결코 맞이할 수 없었던 희망의 뒤쪽에서, 섣부른 희망보다 더 깊고 높은 곳을 겨누는 '무사처럼' 시를 쓴 시인을 보여주는 작품이다. 사실 그것은 모든 시인의 시를 쓰는 마음과 비슷한 것일지도 모르겠다. 공연 중 낭독되는 그의 시어들은 장면 안의 맥락 속에서 더 힘을 받으며 객석에 단단한 시의 힘을 전달한다. 대중이 사랑하는 시인, 윤동주의 시가 제대로 들리는 것 또한 이 뮤지컬의 수확이라 할 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

천 개의 파랑

작품 비평문

비평가 성명

김미희

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

서울예술단

공연명

천 개의 파랑

공연일시

2025년 6월 27일 19시 30분

공연장소

안동문화예술의전당

포스트휴먼시대,
휴머노이드 로봇이 제시하는 공생과 공존

김미희

오랜만에 안동을 찾았다. 바람도 없는 뙤약볕 날씨가 새삼 남부지방에 와 있음을 피부로 느끼게 했다. 안동 시내에서 조금 벗어난 곳에 안동문화예술의전당이 자리 잡고 있다. 전국 어디서나 흔히 볼 수 있는 거대한 복합형 문화시설이다. 관람객들로 북적이는 로비를 지나 공연장에 들어가니 대극장 객석이 꽉 차 있다. 서울에서 내려온 평론가에게 서울예술단 〈천 개의 파랑〉 공연장 풍경이 눈길을 끌었다. 남녀노소 다양한 연령층으로 구성된 관객들 가운데, 가족 관람객들이 특히 많이 눈에 띄었다. 러닝타임 3시간 동안 자리를 뜨는 관객도 거의 없었다. 공연에 집중한 탓일까 여느 공연장에서보다 객석이 조용했다. 휴식 시간이나 공연이 끝난 후에 프로그램을 보며 삼삼오오 공연에 대해 평(?)을 하는 관객들의 모습이 낯설었다. 평일 저녁 소도시 공연장에 이 많은 관객들은 어떻게 모였을까. 관객들은 누구일까.

〈천 개의 파랑〉은 천선란의 소설 원작을 김한솔이 각색과 작사를 하여 재창작한 창작가무극이다. 소설이 2019년 제4회 한국과학문학상 대상을 수상하며 다양한 예술 장르로부터 러브콜을 받은 매력적인 콘텐츠다. 연극으로는 2024년 4월 김도영의 각색과 장한새 연출로 국립극단에서 선보인 바 있다. 창작가무악으로 서울예술단이 2024년 5월 예술의 전당 CJ토월극장에서 초연을 올린 뒤, 올 2월 국립극장 해오름극장에서 재공연했다. 일본과 대만에서 쇼케이스도 열어 해외 진출을 모색 중이다. 최근 워너 브라더스 픽쳐스에 소설 판권 계약이 이루어져 영화로도 볼 수 있을 것으로 기대된다.

공연은 휴머노이드 로봇 콜리가 무대 위에 등장하는 것으로 시작한다. 초록색 기수 유니폼을 입은 그가 인형조종사가 이끄는 퍼펫 말을 타고 어둠 속에서 서서히 등장한다. 〈천 개의 파랑〉은 경주용 말을 타는 로봇 기수 콜리가 자신이 탄생하고 죽어가는 이야기를 프롤로그로 소개하며 펼치는 액자형 뮤지컬이다.

이번 공연에서는 가수 진호가 콜리 역을 맡았다. 그는 비슷한 옷차림을 한 퍼펫 로봇을 인형조종사와 함께 움직이며 연기하거나, 로봇과 떨어져 혼자 노래하는 식으로, 장면의 필요에 따라 다르게 움직이며 콜리 역을 연기한다. 콜리는 제작 과정에서 인지학습용 칩이 실수로 삽입되어 좀 특별한 로봇이 되었다. 천 개의 단어를 내장하여 인간과 동물의 감정을 읽고 느낄 줄 알기 때문이다. 하늘을 보며 '찬란하다'란 말을 할 줄 알고, 달리는 말의 '갈기'를 보고 아름다움을 느끼는가 하면, 말과 호흡할 때 살아있다고 생각한다. 콜리는 호기심도 많고 궁금한 것도 많다. 기수와 말이 달리는 이유나 만나는 이들의 이름을 묻는 등 언어를 통해 세상에 대해 질문하고 이해하고 느끼며 존재한다. 경주마 투데이와 호흡이 잘 맞아 경마대회에서도 계속 우승한다. 그러나 기록과 우승을 위해 소모되는 투데이가 더 이상 행복하지 않다는 것을 알게 되고 경주마로서 효용가치가 떨어져 안락사의 위기에 처하게 되자, 자신의 몸을 던져 투데이를 구하고 죽음을 맞는다.

콜리도 처음에는 여느 로봇처럼 C-27라는 기호로 불렸다. 로봇 연구원의 꿈을 지닌 연재를 만나 콜리라는 이름을 갖게 된다. 연재가 이름을 불러줌으로써 콜리는 김춘수의 시에서처럼 언어를 매개로 자신뿐만 아니라 주위의 인간들에게 존재의 의미를 부여하고 관계를 맺기 시작한다. 연재(서연정 분)는 로봇 천재지만 빠듯한 집안 살림에 자신의 꿈을 포기하고 편의점 알바를 하는 17세 고등학생이다. 자신의 재능을 친구들처럼 대학 진학을 위해 활용하고 싶어 하지 않는다. 언니와도 소원하고 학교 친구도 없다. 사람들과 관계를 맺으려 하지 않고 회피하지만, 낡은 것을 소중히 여기고 수선하여 재활용하는 것을 좋아한다. 시대에 뒤떨어진 연재의 이러한 태도가 낙마로 하반신이 부서져 폐기처분 직전에 있던 콜리를 만나게 한다. 2살 많은 언니 은혜도 외롭기는 마찬가지다. 척수성 소아마비가 있어 휠체어로만 이동이 가능해, 집 근처 경마장 마방의 투데이를 보는 데서 위안을 느끼는 고립된 존재다. 그렇지만 자매는 경마장이라는 접점으로 인해 콜리와 투데이를 구하기로 마음을 모으며 가까워진다.

콜리는 인간과 세상을 보는 제3의 눈이다. 그는 학습한 대로 세상을 관찰, 분석하고 정직하게 자신의 감정과 생각을 내놓는다. 수리를 위해 연재네 집에 들어온 뒤부터 연재네 가족의 일상을 유심히 관찰한다. 콜리의 눈에는 가족부양의 책임감으로 앞만 보고 여유 없이 강한 척 사는 보경이 애처롭기만 하다. 과거의 시간에 멈춘 채 죄의식에 서로를 외면하는 이들에게 콜리는 대화하고 소통하라고 한다. 경주마 '투데이'라는 이름이 환기하듯, 현재의 행복을 찾으라는 그의 조언은 보경으로 상징되는 속도와 경쟁에 매몰된 한국 사회에 대한 충고이기도 하다.

하반신이 부서진 로봇 콜리와 용도폐기 직전의 경주마 투데이, 정체되고 활기 없이 사는 연재네 가족의 공통분모는 이 사회가 추앙하는 기준을 쫓아가지 못하는 존재라는 것이다. 〈천 개의 파랑〉은 소외되고 주변화된 이들이 서로 소통하고 연대하면 행복해질 수 있다고 전한다. 나아가 인간과 동물, 인간과 로봇, 인간과 인간이 수평적인 관계에서 약자에 대한 공감과 배려, 희생을 통해 세상이 희망적일 수 있다고 암시한다. 그러나, 공연에서는 동물권, 장애인권, 자본주의와 소비만능주의 비판, 인간성 회복 등 원작이 제시하는 수많은 주제들을 세 시간 안에 담으려는 데서 생기는 과부하가 엿보인다. 극 장르에 맞는 과감한 각색 대신, 원작의 메시지들에 대한 윤리적 강박으로부터 오는 서사적 구멍들이다. 먼저 인물의 구도가 진부하다. 기자 서진, 편의점 점장, 소방관이었던 보경의 남편, 휴머노이드 연구원 등 남성 캐릭터들은 주로 혜택을 베풀고 권력을 지닌 전문직으로 설정되어 있다. 갈등 해소 방식도 자기모순적이다.

작품이 비판하는 자본주의적 가치, 효율만능주의, 소비지향주의는 사회의 구조적인 문제이기에 자칫 개인의 의지나 태도의 변화로 이러한 억압적 환경이 극복될 수 있다는 환상을 심어줄 수 있는 위험성이 있다. 능력주의와 자본주의를 비판하지만 연재의 능력과 친구 지수의 자본과 기자인 서진의 정보가 거래되지 않았다면 콜리와 연재의 어드벤처는 성공할 수 없었을 것이다. 개인의 선택과 주체적 변화를 통해 갈등과 사건이 해결되면서도 인물들이 얽히고 갈등이 해소되는 과정에서 우연성이 많이 개입되는 것도 흠이다.

휴머노이드 로봇 콜리를 통해 공연은 기술 자체를 부정하기 보다는 이를 다루는 인간의 태도를 꼬집는다. 이는 무대에서 초록색 몸을 지닌 로봇 콜리의 이미지로 상징적으로 표현된다. 콜리는 아담한 키에 초록색 로봇 형체를 하고 반짝이는 두 눈을 가진 퍼펫 로봇이다. 코와 입은 없고 인간 배우가 말을 대신한다. 하반신과 한쪽 팔은 인형조종자가 다른 쪽 팔은 인간 배우가 옆에서 조종하여 움직인다. 초록색은 기술의 시대에 인간의 책임을 암시하고 파랑과 만나 자유로운 삶이 어떤 것인지 보여준다. 바로 콜리의 희생으로 안락사의 운명을 벗어나 마침내 제주의 들판에서 파란 하늘을 보는 자유를 얻게 된 마지막 장면에서의 투데이 이미지다. 이렇게 작품은 반기술, 반기계가 아닌, 인간 중심의 삶을 비판하며 세상의 모든 존재들과의 공생과 공존을 호소한다. 무생물의 권리까지 문제화하는 것이다. 한편, 콜리의 관찰자적 시선에서 비롯된 측면도 있지만, 작품이 계몽적인 톤으로 메시지를 풀어내는 점은 아쉽다. 작품의 참신성을 떨어뜨리는 요인이다.

〈천 개의 파랑〉은 가족 간의 이해와 사랑, 배려라는 따뜻한 이야기를 담아 가족 관객에게 적합한 공연이다. 지방 투어공연에서 다양한 관객층을 끌어들이는 강점이기도 하다. 여기에 뮤지컬이 제공하는 무수한 볼거리도 관객 유입 요소다. 지난 6월은 한국에서 창작한 뮤지컬 〈어쩌다 해피엔딩〉이 토니상 6개 부분을 석권하여 언론을 떠들썩하게 장식하던 시기다. 뮤지컬 공연에 대한 일반 대중의 기대와 관심이 증폭되던 시점에 비슷하게 로봇을 주인공으로 한 뮤지컬에 대한 호기심도 더해졌을 것이다. 이에 화답하듯 무대(박동우 무대미술)는 우선 수평과 수직으로 된 LED 패널들이 사방으로 움직이며 자아내는 현란한 영상쇼(고동욱 영상디자인)로 관객을 사로잡는다. SF적인 미래 이미지를 잘 구현해내 역동적 재미가 있다. 청소로봇, 개로봇, 구조로봇이 무대를 횡행하며 흥미도 돋운다. 무엇보다 인형조종자와 함께 연기하는 퍼펫 로봇(이지형 디자인)이라는 아이디어가 참신하다. 첨단 기술의 집합체인 휴머노이드 로봇을 무대에 구현하는 대신 사람이 아날로그적으로 팔다리를 움직이게 한 역발상이다. 인간과 기술의 공존, 기술 시대를 살아가는 인간의 태도를 시각적인 메타포로 드러낼 뿐 아니라, 무대미술의 과거와 현재를 연극적인 방식으로 결합해 보여주는 부수 효과도 얻는다.

박천휘가 작곡하고 그렉 자렛(Greg Jarrett)이 편곡한 음악은 작품의 주제에 맞춰 느림과 속도의 삶을 암시하는 다양한 템포로 구성된다. 빠르고 도시적이며 경쟁적인 삶과 느린 치유의 삶을 장면에 맞게 해석해내면서도 전반적으로 따뜻하고 서정적인 음악이 공연을 지배한다. 콜리의 음악은 캐릭터에 어울리게 처음에는 전자음악으로 시작하고 역할을 맡은 진호도 로봇처럼 노래를 시작한다. 그러다 말을 달리며 살아있다는 감정을 느끼게 되는 장면에서는 서정적인 음악으로 전환하다, 마지막 경주 장면에서 서정성이 절정에 도달하도록 한 것도 음악적 세심함을 드러낸다. 박천휘는 매 삶의 순간의 가치와 유일하고도 영원한 현재의 소중함을 음악적으로 표현하기 위해 반복이 없는 노래를 만들었다고 한다. 3%의 생존

가능성이 있었던 건물 붕괴 현장에서 소방관이 보경을 구하는 장면에서의 음악이 그 예다. 모두가 훌륭한 앙상블 연기와 노래를 보여주었지만, 연재 역의 서연정은 강단 있는 이미지에 시원하면서도 명확한 발성으로 무대를 주도하며 맡은 역할을 십분 소화해내 특히 주목을 받았다.

전체적으로 〈천 개의 파랑〉은 공연의 컨셉에 맞도록 각 분야가 적절하게 조율된 공연이다. 그러나 아쉬운 점 또한 눈에 띈다. 가장 큰 아쉬움은 소설의 극화에서 오는 문제다. 이는 무엇보다 성공한 SF소설 원작의 그림자에서 완전히 벗어나지 못했기 때문이다. 소설 장르가 갖는 방대한 서사와 등장인물들의 다양한 입장과 갈등 관계를 극 속에 모두 담고자 한 데서 오는 문제이기도 하고, 극형식으로서의 완전한 전환이 이뤄지지 않은 결과이기도 하다. 인물을 줄이거나 갈등 관계를 더 단순하게 정리할 필요가 있다. 기자를 연재의 사촌으로 설정하고 취재토록 한 것, 편의점 점장이 경주마에 베팅하도록 한 것과 같은 작품의 우연성과 작위성을 덜어내고 메인 서사에 정교한 개연성을 부여해야 할 것이다. 소방관 남편이 죽은 후에도 계속 보경 곁에서 지켜보도록 무대화한 것도 작품의 리얼리티를 떨어뜨리는 부분이다. 화려하고 다양한 영상과 무대장치, 퍼포머의 노래와 안무는 제각기 빛나고 그 자체는 흠잡을 수 없다. 그러나 관객들에게 임팩트 있는 강렬한 한 두 개의 이미지가 긴 여운을 줄 수 있도록 연출적으로 더욱 조율할 필요가 있다. 투데이의 등장과 낙마 장면이 강한 임팩트를 갖기 위해 원작의 액자형 구조에서 벗어나는 파격적인 도입과 엔딩도 생각해볼 만하다. 한편 해외 진출을 기대하는 〈천 개의 파랑〉의 장도에서 가장 중요한 고려 지점은 이미 로봇을 소재로 한 작품으로 세계인의 주목을 끈 〈어쩌다 해피엔딩〉과의 차별화 문제다. 두 작품에서 로봇의 눈으로 본 인간세계, 용도를 다해 인간에게 버려진 로봇을 다루고 있다는 점, 속도와 경쟁에서 벗어난 힐링과 자유의 장소로 제주를 설정한 것 등 비슷한 부분이 많다. 이 유사점을 뛰어넘어 작품을 차별화하는 것이 경쟁력 있는 해외 진출을 위한 주된 과제다.

이번 안동문화예술의전당에서 본 공연장 풍경은 내게 각별한 의미로 다가온다. 대극장 객석을 채운 관객, 다양한 연령으로 구성된 가족 관람객들, 긴 공연 시간 동안에도 흐트러지지 않는 관극 태도, 공연장 안팎에서 나누는 전문성 있는 공연 평들은 다른 공연장에서 보기 어려운 광경들이다. 안동문화예술의전당이 공연레퍼토리를 사전에 기획하고, 적극적으로 홍보하며 안동시민들의 접근성을 위해 노력하는 가운데 공연 관람문화를 꾸준히 정착시킨 결과로 보인다. 〈천 개의 파랑〉을 공연한 웅비홀은 994석 규모로, 인근 도시를 통틀어 유일하게 대극장 공연을 할 수 있는 공연장이다. 인근의 예천시와 영주시 시민들도 공연을 보기 위해 많이 찾는다고 한다. 안동문화예술의전당은 이런 희소성에 안주하지 않고 1월에 상반기, 5월에 하반기 공연의 라인업을 일찌감치 결정하고, 전당이 지닌 관객 데이터를 기초로 적극적인 공연 홍보를 펼치고 있다. 소설을 원작으로 하는 이번 공연 같은 경우, 작품에 대한 깊이 있는 이해를 위해 관람객들에게 미리 원작 소설을 읽고 오라고 안내도 하고 관련 자료도 많이 제공했다고 한다. 인구 15만의 안동 역시 다른 농촌지역과 마찬가지로 고령인구가 지배적이다. 통계에 따르면 주로 40대에서 60대가 주 관람층이고, 40대에서 50대 관객들이 어린이 등 가족과 함께 관람하는 경우가 많다고 한다. 이번 공연장에서 많이 볼 수 있었던 가족 관람객도 이러한 통계치를 잘 활용한 전당 측의 홍보 결과인 셈이다. 안동시민들의 문화예술에 대한 성숙한 이해를 확인할 수 있었던 것도 큰 수확이다. 주최 측이 3시간 가량 되는 공연을 보기 위해 인근 시에서 오는 관객들도 많다는 것을 잘 알고 있었지만, 평일 공연 시간을 당기지 않은 것에서 공연장 운영에 대한 자신감을 엿볼 수 있다. 이번 공연이

성황리에 끝난 데에는 전당 측의 순발력 있는 기획전략도 한 몫 했다. 지난봄에 일어난 산불로 안동시는 모든 예술행사가 한동안 취소되고, 관광객이 급감하며, 지역 상권이 어려움을 겪었다. 그런 상황을 고려하여 전당 측은 '천원의 행복'이라는 캐치프레이즈를 내세웠다. 타이밍에 맞는 기획전략으로 시민들의 공연장 발걸음을 가볍게 하여 공연장을 가득 채울 수 있었던 것이다. 모처럼의 지방 공연 나들이는 장거리 이동이 주는 피곤함보다는, 지방의 공연문화와 문화행정에 대한 이해로 한 걸음 다가가도록 한 귀한 시간이었다. 중앙과 지방이 문화교류를 통해 어떻게 공존하고 평등한 문화 향유의 길을 모색할지 많은 생각을 하게 한 〈천 개의 파랑〉 공연이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

천 개의 파랑

작품 비평문

비평가 성명

박병성

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

서울예술단

공연명

천 개의 파랑

공연일시

2025년 7월 12일 15시

공연장소

군산예술의전당

뮤지컬로 재탄생한 ‘천 개의 파랑’, 매체 전환의 역설

박병성

뮤지컬은 이야기를 춤과 노래로 구현해 내는 장르인 만큼, 완전히 새로운 이야기를 창작하기보다는 기존의 서사를 차용하는 경우가 많다. 실제로 전체 뮤지컬의 약 80%가 소설, 영화, 연극, 오페라, 드라마, 웹툰 등의 기존 콘텐츠를 원작으로 하거나, 역사적 인물과 사건을 소재로 삼는다. 순수 창작 서사에서 출발하는 작품은 상대적으로 드물다.

뮤지컬 〈천 개의 파랑〉은 2019년 한국과학문학상 장편 부문 대상을 받은 천선란 작가의 동명 SF 소설을 원작으로 한 작품이다. 과학기술의 비약적인 발전과 더불어, 21세기에 들어 SF 장르는 빠르게 성장해 왔다. 과거에는 비주류로 분류되던 SF가 이제는 문학, 영화, 웹툰 등 다양한 매체에서 주류 장르로 자리매김하고 있다. 단지 상상의 구현이 비교적 자유로운 문학과 영상 매체에서는 SF 콘텐츠가 활발하게 제작됐으나, 무대예술 분야에서는 상대적으로 많은 작품이 만들어지지 못했다. 하지만 인공지능이 삶의 전 영역에 깊숙이 침투하고 기술문명이 일상생활의 양상을 급속히 변화시키는 현재, 공연예술 분야 역시 시대적 변화를 수용하며 기계와 인간의 공존, 기술과 감성의 접점을 탐구하는 무대예술 작품들이 등장하고 있다. 뮤지컬 〈천 개의 파랑〉은 이러한 흐름을 반영한 대표적인 사례라 할 수 있다.

오마주? 혹은 선택과 집중

원작 소설 『천 개의 파랑』의 주인공은 실수로 천 개의 단어를 응용할 수 있는 언어 칩이 내장된 안드로이드 기수 콜리이다. 콜리와 주변의 다양한 인간들이 안락사 위기에 있는 경주마 ‘투데이’를 살리기

위해 벌이는 프로젝트가 중심 서사를 이룬다. 이를 중심으로 소방관 남편을 잃고 로봇 제작에 관심이 많은 연재와 어린 시절 장애로 거동이 불편한 은혜를 키우는 보경 가족의 이야기, 배우 출신의 보경과 소방관 남편의 만남과 사고에 관한 이야기가 복합적인 서브플롯을 구성한다. 이 외에도 서로의 목적을 위해 다르파 경진 대회에 참가하면서 옥신각신하며 우정을 알아가는 연재와 수지의 이야기, 경마장 전담 수의사 복희의 서사 등이 다층적으로 얽혀 있다.

소설은 이처럼 다양한 이야기 구조로 인간의 욕망과 편의를 위해 소비되고 버려지는 동물과 로봇과 인간의 공존 문제, 빠르게 변하고 바삐 돌아가는 세상에서 본질을 잃은 인간에 대한 반성, 장애를 있는 그대로 받아들이는 세상에 대한 사회적 시선과 태도, 가족이나 친구 등 가까운 관계에서 더욱 필요한 기본 예의 등 오늘날 우리 사회에서 중요한 질문을 제시한다. 원작은 콜리, 연재, 은혜, 보경, 복희 등 여러 인물의 시점을 통해 이 메시지들을 다층적으로 전달한다.

뮤지컬 〈천 개의 파랑〉은 원작을 존중하고 최대한 충실히 반영하고자 하는 태도를 보인다. 그러나 소설을 무대예술의 형식으로 옮기는 과정에서 '변화'는 불가피하다. 특히 『천 개의 파랑』처럼 서사와 메시지가 다층적으로 얽힌 작품일수록, 공연 시간과 무대라는 물리적 제약 안에서 선택과 집중이 필요하다. 하지만, 이 뮤지컬은 중심 서사를 택해 압축하기보다는, 원작의 다양한 에피소드와 서사를 가능한 한 모두 담아내려는 방식을 택한다. 투데이에게 삶의 시간을 벌어주기 위해 경기에 내세우는 중심 플롯 외에도 원작의 다양한 서사들이 적지 않은 비중으로 극에 병렬적으로 배치되어 있다.

이러한 구성은 이야기의 밀도를 높이기보다는 집중력을 분산시키는 결과를 낳는다. 특히 1막은 주요 갈등이 본격적으로 전개되기보다 인물 소개와 배경 설정, 복잡한 갈등 구조의 예고에 머무른다. 중심 서사인 투데이를 구하기 위한 협업이 본격적으로 시작되는 2막 이후에야 비로소 서사적 몰입이 가능해진다. 그 과정에서 보경 가족의 화해가 부가적인 플롯으로 작동한다.

원작을 가급적 그대로 수용하려다 보니 뮤지컬에서는 불필요해 보이거나, 모호하게 전달되는 장면들이 발생한다. 이를테면 1막 초반부 연재의 소프트 로봇 연구 프로젝트 면접 장면이 대표적이다. 원작에서는 의미 있는 장면이었지만 뮤지컬로 각색되면서 충분히 의미가 전달되지 않고 서사의 집중을 방해한다. 넘버 '네발 로봇' 또한 연재가 로봇을 좋아하게 되는 계기를 보여주지만, 극적 맥락 없이 갑작스럽게 제시하는 방식으로 삽입되어 관객에게 제대로 의미 전달이 되지 않는다. 가사의 정보량은 많지만, 정서적 축적 없이 등장해, 전달력이 약하다.

소설은 다양한 이야기와 목소리를 다루는 데 상대적으로 자유롭다. 각기 다른 이야기가 느슨하게 연결되어 있어도, 독자는 서사의 다양성을 수용할 여유를 갖는다. 그러나 뮤지컬처럼 2시간 남짓의 공연에서는 다양한 서사를 담아내기가 상대적으로 어렵다. 인물과 사건, 메시지를 압축적으로 정리하고, 하나의 중심 서사나 정서로 관객의 감각을 이끌어가는 것이 효과적이다. 뮤지컬 〈천 개의 파랑〉은 원작의 서사와 메시지를 충실히 담아내려고 했지만, 오히려 극의 응집력을 해치고 말았다. 다중의 목소리와 복잡한 플롯을 선형적 시간 안에 풀어내려는 시도는 서사 구조의 과밀을 불러왔고, 이는 극의 흐름을 단절시키며 메시지의 전달에도 혼선을 초래했다.

각색을 통한 필연적 변화

뮤지컬 〈천 개의 파랑〉이 원작을 온전히 담아내려고 기획했더라도 극예술의 한계상 원작을 완벽하게 구현하는 것은 불가능하다. 300여 쪽이 넘는 원작 소설을 2시간 남짓한 러닝타임 내에 그것도 24개의 노래가 등장하는 뮤지컬 형식이라면 생략과 압축은 불가피하다.

뮤지컬에서는 마장 출입문을 지키던 보안관 다영이 삭제되었고, 보경의 어머니 비중을 약화했다. 은혜가 학교를 그만두고 집에 머물게 된 직접적 계기인 친구 주영의 에피소드도 빠졌다. 이는 은혜의 내면을 이해하는 데 도움이 되는 일화였지만, 대신 보경과 연재 가족 간의 갈등으로 그녀의 심리를 간접적으로 드러낸다. 수의사 복희 역시 소설에서는 내레이터로 한 챕터를 책임지지만, 뮤지컬에서는 '동물들의 삶'이라는 노래를 부르며 사회에서 가장 낮은 곳에 있는 동물들의 권리를 환기하는 것으로 대신한다.

반면 뮤지컬에서는 새로운 설정으로 해석을 풍성하게 확장하기도 했다. 대표적인 예가 초코케이크 에피소드이다. 원작에서 은혜는 생일선물로 인공 관절 수술을 받기로 했지만, 남편의 죽음으로 생계가 막막했던 엄마 보경은 보험금으로 가게를 차린다. 은혜는 엄마의 마음을 헤아려 생일선물로 초크케이크를 하나 더 먹고 싶다고 말한다. 뮤지컬에서는 원작의 내용에서 한 걸음 나아가 동생인 연재 역시 매해 생일 때마다 초코케이크를 받지만, 사실은 좋아하지 않았다는 설정을 덧붙였다. 서로에 대한 배려가 오히려 불편함을 쌓아갔던 과정을 초코케이크 일화로 표현한 것이다.

뮤지컬과 원작에서 가장 두드러진 차이는 남편인 죽은 소방관이 보경의 세계 속에 실체화되어 등장한다는 점이다. 원작에서도 보경이 여전히 남편이 곁에 있다고 느끼고, 심리적으로 남편이 떠난 시점에 머물러 있는 인물로 표현된다. 뮤지컬에서는 이를 극적으로 연출해 이 감정을 실제 인물로 등장시킨 것이다. 이는 무대예술의 특성을 활용한 연극적 장치로, 트라우마에 머물러 있는 보경의 정서를 효과적으로 드러낸다. 그러나 중심 서사의 집중도라는 측면에서는 보경과 남편의 관계를 지나치게 주목하면서 플롯의 분산을 일으키기도 한다.

새로운 설정이 항상 효과적이었던 것은 아니다. 연재는 로봇 연구 프로젝트 면접에서 제대로 대답하지 못한다. 편리와 속도만 중요시하는 성과 중심 사회에 적응하지 못하는 연재의 캐릭터를 보여주는 장면이다. 뮤지컬에서는 원작과 다르게 이 대회에 수지도 참가한 것으로 설정해 후반부 다르파 제작 경연대회와 혼동을 준다. 로봇 연구 프로젝트의 면접 실패는 연재가 로봇 개발을 포기하게 되는 계기가 된다. 그러나 뮤지컬은 오해를 조장하는 장면 연출로 해당 장면을 모호하게 만든다. 또한, 연재가 수지의 방문을 싫어하는 이유도 바뀐다. 원작에서는 가난이 부끄러워서였으나 뮤지컬에서는 언니의 장애를 보여주기 싫어서라는 설정으로 변경된다. 앞선 설정에서는 연재네의 가난이 두드러지면서 보경의 고단함과 은혜를 수술시키지 못하는 이유를 이해시켰다. 뮤지컬에서의 변경은 장애가 드문 미래 환경을 강조하려는 의도로 보이지만, 실제 극 중에서는 은혜가 외출을 기피하거나 회피하는 모습을 보이지 않기에 설득력이 약하다.

반대로 원작을 그대로 유지하면서 원작의 허점이 고스란히 드러나는 장면도 있다. 원작에서 콜리와 연재, 은혜 등은 콜리를 경마에 다시 출전시키기 위해 기자인 연재의 사촌오빠 서진이 조사 중인 경마장 비리 자료로 경마장 운영자와 거래한다. 이는 범죄일 뿐만 아니라 윤리적 문제를 내포한다. 원작에서도

무리한 설정을 보강하기 위해 세심하게 근거를 만들어가지만, 충분히 이해되지는 않는다. 이러한 요소를 장면으로 재현했을 때 허점은 더 크게 노출된다. 해당 장면을 보완 없이 재현한 점은 아쉬운 지점이다.

뮤지컬로 구현한 SF적 상상력의 경계

SF 세계를 무대 위에서 사실적으로 구현하는 일은 절대 쉽지 않다. 다행히 원작 소설은 근미래를 배경으로 하고 있으나, 로봇이 일상 깊숙이 침투한 사회상을 다루면서도 작품이 지향하는 정서는 아날로그적이다. 이 덕분에 무대는 디테일하고 기술적인 구현에서 벗어나 정서 중심의 연극적 해석을 택할 수 있었다. 그러나 안드로이드 기수 '콜리'와 살아 움직이는 동물인 경주마 '투데이'를 같은 무대에서 구현해야 한다는 점은 여전히 현실적인 도전 과제다.

무대는 이러한 어려움을 연극적 상상력으로 풀어낸다. 먼저 안드로이드 콜리는 '분라쿠' 기법을 활용한 퍼펫으로 형상화된다. 이 방식은 〈라이온 킹〉의 티몬 캐릭터에서 사용된 바 있다. 배우는 콜리와 동일한 의상을 입고 연기하면서 퍼펫 조정에도 일부 참여한다. 얼굴과 손의 세밀한 움직임은 별도의 퍼펫티어가 담당하여, 퍼펫과 인간 배우가 조화롭게 콜리를 구현한다. 경주마 투데이도 실제 말과 유사한 크기의 인형으로 제작되었다. 여러 명이 퍼펫티어가 조정하여 사실적으로 움직이도록 했다. 역시 〈워 호스〉의 말과 유사한 방식이다. 움직임의 섬세함은 〈워 호스〉에 비하면 아쉬움이 있지만, 외형적으로는 더욱 사실적인 외양을 구현해 충분히 설득력 있는 시각적 효과를 얻었다.

원작에서 근미래 공간 배경은 구체적으로 묘사되진 않는다. 단지 경마장의 돔에 홀로그램 영상이 투사되어 경마의 생동감을 주는 세상이다. 라스베이거스의 '스피어 쇼(The Sphere)'에서 착안한 설정인 듯하다. 이는 무대에서도 실현할 수 있는 기술이지만, 뮤지컬은 이보다 경제적이고 창의적인 선택을 한다. 가로와 세로로 긴 LED 패널을 조합하거나 분리함으로써 다양한 공간을 창출하며, 기술적 스펙터클보다는 정서적 공감에 중점을 둔다. 무대는 결과적으로 화려하지는 않지만, 작품의 주제 의식과 밀접하게 연결된 내면적 세계를 효과적으로 드러낸다.

주인공 콜리는 천 개의 단어를 학습한 안드로이드이다. 그는 천 개의 단어를 다양하게 직조해서 새로운 단어로 세상을 받아들이고 표현한다. 세상의 기준에 맞지 않다는 이유로 퇴출당하고 소외시키는 사회에 콜리는 각자 그 자체의 존재의 존중과 소중함을 설파한다. 각자 그 자체로 소통하고 관계를 맺을 때 사회는 더욱 살만하고 아름다워진다. 이러한 메시지는 콜리가 부르는 '천 개의 파랑'에 잘 담겨 있다. 무대 위 LED 패널은 마치 직조된 천처럼, 가로와 세로가 관계를 맺으며 콜리의 세상 인식 과정과 작품의 메시지를 시각화한다.

박천휘 작곡의 음악은 극을 뒷받침하며 유연하게 드라마를 전개한다. 1막에서는 다양한 관계와 설정을 보여주려는 서사적 요구로 인해 음악이 구조적으로 극적인 힘을 지니지 못한다. 단지 1막 마지막 곡 '단 3퍼센트'와 '달려야 해'(re)를 결합한 넘버는 모든 것이 수치화되는 세상에서 수치로 환원할 수 없는 삶과 운명을 노래한다. 예측할 수 없는 우리의 삶의 본질을 담고 있는 넘버 '3퍼센트'는 2막 피날레 장면에서 주제곡인 '천천히'와 결합해 메시지를 강화한다. 주제곡 '천천히'는 관절이 좋지 않은 투데이에게 천천히 뛰라는 주문이면서, 모두가 "빨리"를 외치는 세상에 주위를 둘러보며 삶을 천천히 즐겨도 된다는 메시지를

전하는 곡이다. 선율이 아름답고 작품의 메시지를 함의하고 있는 곡이지만 곡 길이가 짧아 서사와 감정의 여운을 충분히 끌어내지 못한 점은 아쉽다.

뮤지컬 〈천 개의 파랑〉은 최근 트렌드이긴 하지만 대극장 뮤지컬에서는 자주 다루지 않은 SF와 정서의 융합을 시도한 작품이다. SF라는 장르의 외피를 입었지만, 인간성과 감정, 관계에 집중하며 본질적으로는 휴머니즘적 정서를 강조한다. 원작의 다양한 소재를 무대 언어로 치환하기 위한 노력이 엿보이나, 극적 형식에 완전히 부합했다고 보기는 어렵다. 그런데도 안드로이드 콜리가 우리에게 던지는 질문은 여전히 유효하다. 감정을 느낄 수 없는 존재인 콜리가 타인의 감정을 통해 사랑과 행복을 체험하고, 결국 자신을 희생하는 결정을 내리는 서사는 깊은 울림을 남긴다. 감정을 느낄 수 없지만 타인의 감정을 통해 행복과 사랑과 열정을 느꼈던 콜리의 이야기는 소셜미디어의 발달로 점차 일차적 소통의 어려움을 겪는 현대인에서 관계의 소중함을 느끼게 한다.

2025 지역대표 예술단체 지원

천 개의 파랑

작품 비평문

비평가 성명

이화원

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

서울예술단

공연명

천 개의 파랑

공연일시

2025년 7월 12일 15시

공연장소

군산예술의전당

‘천 개의 파랑’, 천 개 이상으로 피어나길

이화원

세계 문화계에서 우리 문화를 바라보는 시선이 뜨겁다. 영화와 TV 드라마, 그리고 문학에 이어 뮤지컬에 이르기까지... 연이은 굵직한 수상 소식에 한껏 고무된 상황에 극장을 찾는 발걸음도 왠지 가볍다. 서울예술단에서 제작한 창작가무극 〈천 개의 파랑〉(원작 천선란, 작곡 박천휘, 작/작사 김한솔)이 지역을 순회하고 있다. 순회공연의 한 곳인 군산예술의전당을 찾은 날은 7월의 땡볕이 한창 뜨거운 날이었다. 2019년 한국과학문학상 장편 대상을 받은 천선란 작 원작 소설 『천 개의 파랑』이 연극과 뮤지컬로 제작이 된 데 이어 최근 할리우드의 영화제작사와의 계약까지 이루어냈다는 쾌거로 극장 분위기는 한층 고무된 듯도 하였고, 와글와글 청소년 관객부터 지역의 관객들로 소란한 극장에 흐뭇한 마음이 들었다. 공연에 목마른 지역의 관객들에게 단비와 같은 공연이라니. 기대를 안고 객석에 자리하였다.

거창한 세트 대신 대형 LED 스크린들을 사용한 무대가 투어에 용이하게 제작된 듯하였다. 무대 위에 다양한 크기로 설치된 스크린 및 양측의 윙이 경기장과 마구간, 그리고 식당과 집 등의 공간 구현에 효율적으로 기능하였다. 극은 여는 장면 무대 중앙은 경마장에서 전속력으로 질주하는 경마 투데이와 휴머노이드 기수 콜리의 찬란한 공간이 된다. 이 장면은 극을 열 뿐 아니라 극의 막바지에서도 그대로 활용된다. 투데이와 콜리 모두에게 그 순간만큼은 가장 생생하게 살아있음을 느낄 수 있는 순간이다. “투데이의 심장이 뛴다. 다시는 달리지 못할 줄 알았던 말이 비로소 느끼는, 제2의 삶이 박동으로 전해진다. 더 빨리, 더 빠르게. 설령 무릎이 완전히 망가진다고 할지라도 투데이는 더 빠르게 뛰고 싶다. 다시 달리 수 있는 자유를 만끽하기 위해서.”

“살아있음”은 과연 무엇인가? 천선란의 소설에서 출발한 이 물음은 작품의 가장 핵심적인 주제이다.

자유롭게 심장이 뛰고 떨림을 느끼는 삶. 작품은 인간에게 고유한 살아있음에 대한 갈망이 휴머노이드 로봇과 경마용 말에게도 얼마나 소중한가를 말하고 있다. 조립 과정에서 칩 하나가 유실되어 다른 휴머노이드와는 조금 다르게 탄생한 콜리는 투데이와 첫 경마를 마치고 이처럼 말한다. “저도 투데이의 등에 앉아 주로를 질주하는 순간, 몸이 움직여요. 투데이의 호흡에 맞춰서. 그 순간만큼은 저도 숨을 쉬는 게 아닐까요? 살아있는 게 아닐까요?” 매일 매일을 바쁘게 빠르게 영위해야만 하는 인간들이 제대로 숨조차 쉬지 못하고 살아가지만, 주로를 달리는 말 투데이와 휴머노이드 콜리는 삶의 박동과 자유를 향하여 내달린다.

의도치 않은 오류로 인하여 남다르게 탄생한 콜리는 그를 운반하던 화물차가 덜컹거리며 머리에 전달한 작은 충격으로 깨어나 화물차의 좁은 창문으로 하늘을 바라보게 된다. 그 파랑은 그에게 “찬란하다”라는 단어를, 그리고 “아름답다‘라는 단어에 이르기까지 그가 기억할 수 있는 천 개의 단어를 연이어 쏟아내도록 한다. 그가 구사하는 첫 문장은 자연스럽게 “나는 하늘을 바라보는 것을 좋아한다”가 된다. 경마장의 기수로 운명 지워진 그가 만나게 된 첫 번째 말인 투데이와의 질주에서부터 삶의 박동을 간접적으로나마 체험하게 된 콜리는 이러한 소망을 가지게 된다. “언젠가 너와 같이 파란 하늘을 함께 숨 쉬며 달려볼 수 있을까.” 그 순간은 그가 아는 천 개의 단어를 모두 머금은 듯한 파란 하늘 아래에서 투데이와 함께 호흡하며 삶을 온몸으로 느끼는 순간, 바로’천 개의 파랑‘의 순간인 것이다.

콜리는 그 순간으로 인하여 두 번이나 투데이로부터 몸을 던져 땅으로 추락한다. 첫 번째는 채찍질로 힘들어하는 투데이를 멈추게 하여 언젠가 진정한 파란 하늘을 함께 숨 쉴 수 있고자 한 것이었다면, 두 번째는 자신의 무게를 감당하지 못할 투데이가 전력으로 질주하는 환희의 순간을 누리기를 바라기 때문이었다. 첫 번째 추락으로 경주를 더 이상 하지 못하게 된 콜리에게 로봇 연구에 천재적인 재능을 가진 소녀 연재는 제2의 삶과 브로콜리 색을 닮았다며 ‘콜리’라는 이름을 선사하였다. 연재에 의하여 콜리는 첫 번째 추락으로 망가진 자기 하체를 복원 받고, 관절 손상으로 안락사를 앞두었던 투데이와 우여곡절 끝에 다시금 경주에 나가게 된다. 하지만 하체의 복원 후 더 무거워진 콜리의 무게를 감당하지 못하고 투데이가 원하는 만큼 빠르게 달리지 못하자, 콜리는 스스로 투데이로부터 떨어져 땅으로 추락하고 만다. 더 빨리 달리고 싶어하는 투데이의 마음이 콜리에게 고스란히 전해졌기 때문이다. 콜리는 노래한다. “넌 내게 말을 해 / 달리고 싶다고 / 떨림을 통해서 내게 말을 해 / 다리의 관절이 다 망가져도 / 수만 개의 바늘이 널 찔러와도 / 예전처럼 빨리 / 달리고 싶다고 / 너만의 자유를 만끽하려고.” 그리고는 투데이가 느낄 그 환희를 위하여 콜리는 삶을 마감하는 것이다. 그 찬란한 파랑의 순간은 공연의 시작과 말미에서 동일하게 다음의 노래와 함께 구현된다: “천 개의 단어들은 모두 하늘 같았죠 / 파랑 파랑 눈부시고 찬란한 하늘 / 당신들 모두 내겐 파랑이었죠 / 천 개의 파랑은 당신들이에요.”

이번 공연에서 특기할 만한 점은 콜리와 투데이의 연기를 위하여 각기 2인 이상의 인물들이 활약하고 있다는 것이다. 주로 위를 힘차게 내달릴 수 있는 경주마의 리드미컬한 움직임을 최대한 살릴 수 있는 말과 휴머노이드 기수인 콜리의 형체가 현실 크기의 퍼펫으로 구현되어 있고 그의 움직임을 실현해 주는 퍼펫티어 1-2인과 그의 마음을 말하고 노래해 주는 배우 1인이 동시에 연기에 참여한다. 어찌 보면 경제성이 떨어지는 설정일 수 있지만 극장을 찾은 많은 어린이에게 이러한 복합적인 구현은 그 자체로 특별한 볼거리와 재미를 선사하는 듯하였다. 다만 말 퍼펫의 구조상 전속으로 질주하는 그 움직임의

역동을 생생하게 구현하는 데에는 다소 아쉬움이 느껴졌다.

이러한 콜리의 서사와 밀접한 연관 속에서 극을 이끄는 것은 연재와 그 가족의 서사이다. 연재와 소아마비로 휠체어에 의존하는 언니 그리고 연재의 어머니 보경과 일찍이 화마와 싸우다가 사망한 소방관 아버지가 등장한다. 가스 폭발로 무너진 지하실에서 보경을 구사일생으로 구출하며 문병하다가 맺어졌으나 가족을 남긴 채 세상을 떠난 아버지는, 공연에서는 가족 곁에 유령과도 같이 머물며 보경과 대화도 가능하도록 설정되어 있다. 작품의 후반 그가 이미 사망한 상태라는 것을 알기 전 전반부에서는 관객들은 그의 죽음을 미처 인지하지 못할 만큼 가족들과 함께하고 있다. 후반부에 놀라움을 선사할 수 있는 설정이기는 하나 유령 상태의 연기에서는 살아있는 인물 연기로부터 다소의 차별화가 구현되었다면 더 설득력이 있었을 것이다.

아버지의 죽음 이래 데면데면 살아왔지만, 콜리와 함께 한 날들, 그리고 투데이의 '파랑'을 위하여 스스로를 희생하는 콜리의 초월적인 결심은 그들에게 아래와 같은 노래를 부르게 한다: "이해하기 어려운 많은 감정 / 예상하지 못했던 두 번째 희생 / 사랑이란 단얼 / 모르는 너에게 / 아마도 파랑은 / 사랑일 거야 / 네가 남기고 간 파랑은 / 사라지지 않아 / (연재) 너의 천 개의 파랑". 특히 자유롭게 이동하기 어려운 언니의 마음에 공감하며 또 자신과 진정 친구가 되고자 하는 지수의 마음을 읽으며 연재는 크게 성장한다. 그리고 공연은 콜리가 맞이하는 천 개의 파랑으로 여닫았던 소설의 피날레에 에필로그를 추가하여 콜리의 희생 이후 변화된 세계를 보여준다. 연재가 지수가 염원하던 대로 한 팀이 되어 출전하였던 차세대 다르파 대회 우승으로 발명한 '소프트 휠-체어'를 타고 자유롭게 내닫는 은혜의 모습, 예정되었던 안락사 대신 제주도의 파란 하늘 밑에서 자유롭게 달리는 투데이, 콜리를 잃은 슬픔에서 서서히 벗어나는 연재, 남편의 사망 이후 멈추어진 시간을 보내던 보경이 드디어 천천히 흐르는 삶의 시간을 맞으며 과거에서 벗어나기 시작하는 모습.... 이들은 하늘을 바라보며 공연의 마지막을 이와 같은 노래로 마무리한다. "어쩌면 우리 모두 달리지 않는 연습이 필요해 / 천천히 이 순간을 즐겨 / 살아있는 모든 순간 / 천천히 / 빨리 안 가도 되니 / 잠시 쉬며 주윌 한 번 둘러봐 / 언제나 옆에 있던 소중한 것들 / 가슴에 가득 품고 갈 수 있도록".

'성스루(sung-through)'의 전형적인 뮤지컬은 아니지만 주인공들의 대사와 노래가 구분되며 사이사이 앙상블의 노래와 춤으로 구성된 공연에서 노래는 중요한 요소 중 하나이다. 박천휘의 음악은 전반적으로 무리 없이 작품을 받쳐주었다. 특히 콜리의 주요 노래들이 상황과 분위기에 걸맞게 쏙쏙 귀에 들어왔다. 그 외 앞으로 나아가는 대신 과거와 자신만의 세계에 갇혀 있던 연재의 어머니 보경에게 천천히 앞으로 걸어 나가기를 권유하는 아버지 소방관의 인상 깊은 노래가 극의 피날레에서 합창으로 발전되며 작품을 마무리해 준다.

그밖에 공연 주요 장면 내내 LED 화면에서는 각종 영상이 쉼 없이 시선을 붙잡는다. 영상은 최근 우리 뮤지컬 무대뿐 아니라 오페라 무대에서도 배우들의 연기와 노래 외에 주요 요소로서 보편화되고 있다. 앞서 살펴본 바 간편한 세트를 보완하여 장면의 변화와 장소의 특성 등을 구현하는 기능으로서 영상은 효율적인 기능을 수행한다. 반면 장면의 정서를 시각화하며 다채로운 볼거리를 제공하는 데에 사용되는 영상이 다소 과하지 않은가 싶다. 무릇 공연예술은 자연스러운 관람을 통하여 시청각적 즐거움 외에도 인식의 차원에서 '발견' 혹은 '깨달음'의 기쁨을 제공할 때 그 가치를 더한다. 지속적인 시청각적 자극은

공연의 의미와 그에 비추어 진 나의 삶을 차분하게 반추할 여유를 앗을 수 있다. 많은 의욕으로 임하는 무대일수록 전체로 볼 때 채워야 할 대목과 비울 대목, 두드러져야 할 요소와 침묵해야 할 요소 등을 조율하여 리듬감을 형성할 필요가 있을 것이다.

그러한 맥락에서 전반적인 공연의 구성 면에서도 무대 위에 재현되는 서사가 다소 과잉된 듯하다. 원작 소설의 언어에서 구현된 다채로운 서사는 날실과 씨줄로 정교하게 엮여 '천 개의 파랑'이라는 찬란한 생명의 종착역을 향하여 내닫고 있다. 공연에서도 물론 에필로그 직전까지 최종 장면에서 소설의 마지막 장면에서 두드러지는 파랑의 주제 의식을 구현하고 있기는 하다. 그런데도 소설에서 회고되거나 언급되는 대부분의 장면 및 추가적인 에피소드들을 시청각적으로 무대에 고스란히 구현하려는 의욕이 무대를 지나치게 채우는 느낌이다. 그럼으로써 공연은 각각의 서사를 충분히 곱씹을 여유를 주지 않고 내달리게 된다. 특히 추가된 에필로그 부분에서 극의 마지막 노래 "천천히"의 멜로디가 관객의 마음속을 파고들지만, 벅찬 질주를 통하여 제시된 '파랑'의 환희라는 주제를 음미할 여유 없이 바로 진행이 되고 있다. 기실 '천천히'의 삶은 빨리 빨리로 내달았던 연재 엄마와 많은 도시민에게 두근거리는 삶의 파동을 숨 쉬듯 느끼며 진정으로 살아가라는 의미 있는 메시지임이 분명하다. 그런데도 불구하고 그러한 메시지라면 더욱 천천히, 또 하나의 천 개의 파랑으로서의 설득력을 보다 보강하며 다가와야 하지 않았을까. 관객들의 가슴 속에도 파랑이 천 개로 피어날 수 있도록.

서울예술단의 〈천 개의 파랑〉은 군산예술의전당을 꽉 메운 많은 다양한 연령대의 관객들에게서, 감미로운 음악과 열심히 연기하는 배우들, 그 못지않게 활약하는 퍼펫과 퍼펫티어, 또한 로봇 베티 및 두 마리 강아지들, 그리고 엄청난 수량의 영상 이미지들 등으로 많은 박수를 끌어내었다. 그렇기에 진심으로 기대해 본다. 공연을 관람하고 나오며 관객들이 왜 천 개의 파랑이었지?를 자문해 보며 소설을 새삼 다시 읽어보지 않아도 되기를. 잉여 된 조각들을 조금 덜어낸 채, 너무 빨리 스쳐 지나가는 정보들을 보다 천천히 스며들도록 제시함으로써 오히려 더욱 큰 예술성, 그 천 개의 파랑이 진정 천 개 아니 그 이상으로 피어나는 파랑으로 창출되기를. 그럴 수 있다면 그 예술의 단비는 오래도록 많은 삶의 열매를 맺을 수 있을 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

카츄샤는 흘러간다

작품 비평문

비평가 성명

엄현희

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 청사

공연명

카츄샤는 흘러간다

공연일시

2025년 11월 22일 14시

공연장소

청주예술의전당 대공연장

‘오늘날의 악극’은 어떠한 모습일까

엄현희

최근 관람한 지역 연극 중에서 〈카츄샤는 흘러간다〉(위기훈 작/문길곤 연출)는 그야말로 ‘지역 연극’의 카테고리에 걸맞은 작품일 것이다. 국공립단체에 의한 지역 문예회관 공연은 지역 주민들에게 예술 향유의 기회를 마련하는 목적이 크며, 서울과 지역과의 협업은 지역의 이야기 등을 발굴해 작품화하는 의의가 있으나 지역 주민과 더불어 관광객을 향해 만들게 되며 작품 창작의 영역에서 지역보다 서울에 주도권이 기울어질 때도 있다. 극단 청사의 〈카츄샤는 흘러간다〉는 지역의 예술가들에 의한 작품 제작으로, 청주예술의전당 대공연장에서 올라간 공연 현장은 1,000여 명이 넘는 지역 주민들로 가득 차 있었다.

공연은 악극이란 장르를 재현하고 있는 접근의 특성상 노년 연령층의 관객들이 대부분이었고, 지팡이를 짚은 어른들이 꽤 많은 수를 이루었다. 거동이 쉽지 않았을 어르신들이 이 연극을 관람하기 위해 극장을 찾는 것은 그만큼 일상과 다른 특별한 경험이란 의미인 것일까. 쉬는 시간 로비와 화장실의 북적이던 분위기와 공연에 대한 만족감을 표현하는 들썩임과 흥분, 신파극적 요소가 강한 극 중 대목에서 1,000여 명의 관객들이 한꺼번에 훌쩍이며 눈물을 흘리는 순간 등은 확실히 글쓴이가 평소 접하기 어려웠던 공연 현장임을 자각하는 동시에, 지역 연극의 또 다른 존재감을 확인케 해 주었다.

작품을 제작한 극단 청사의 올해 레퍼토리를 살펴보면, 이는 더 뚜렷하게 드러난다. 청사는 2026년 5편의 공연을 기획했으며, 어린이 공연 1편 악극 2편 성인 대상의 일반적인 연극 2편이 그들이다. 악극 둘을 제외하고, 나머지는 80여 석 규모의, 단체 소유의 소극장에서 공연됐다. 대공연장에서 공연되는 악극은 3회 남짓 공연하지만, 어린이극과 일반적인 연극은 소극장에서 두세 달가량 공연하며 거의 상설화로 운영됐다.[1)]

1) 공연 기획서 참고.

청주 도시에 '이 정도의 연극 관객이 있는가'란 놀라운 생각이 들 정도의 공연 횟수이며, 서울의 극단들과 비교하면 더욱 격차가 커질, 기획 공연 회수이다.

단체의 이러한 운영 방식 및 레퍼토리 선정작을 살펴보면, 극단 청사의 방향성이 드러난다. 청사는 관객 친화적이며, 관객 취향과 기호에 민감하게 반응하는 듯하다. 악극을 제외한 어린이 공연과 성인을 위주로 하는 연극들도 그러한 점이 반영돼 있다. 어린이 공연은 어린이 뮤지컬로 마술과 함께하는 퍼포먼스로 기획돼 있고, 성인을 대상으로 하는 일반적인 연극 〈만리향〉과 〈장롱〉은 조금씩 색채가 다르지만, 가족을 소재로 하며 사실적으로 무대를 꾸리는 작품들이다.

이 가운데 악극은 다소 색다르게 다가온다. 어린이뮤지컬과 사실적 무대의 연극들은 서울에서도 손쉽게 마주칠 수 있는 기획이지만, 한 해 두 편 예정된 악극은 그렇지 않다. 2000년대 들어 악극은 서울 공연장에서 거의 만나볼 수 없는 장르인 듯하다. 물론 대개 노년 인구가 많은 지역의 특성에 따라 관객친화적인 기획 방향에서 악극을 적극적으로 기획했다고 짐작할 수도 있다. 하지만 악극은 후술하겠지만 음악극으로서 규모가 큰 독립적인 장르로, 장르에 대한 특정한 방법론이 없이 손쉽게 무대화 할 수 있는 장르가 아니다. 즉 단지 관객층만을 위한 공연 기획이 아니며, 이것은 단체가 어린이 뮤지컬을 레퍼토리로 하는 데서도 짐작된다. 음악극에 대한 방법론과 애정, 고유의 태도 역시 단체의 지향점이라 봐야 할 것이다. 특히 악극은 잘 찾아보기 어려운 만큼 희소성을 가진 장르다.

악극의 장르적 특성과 현대적인 연출

"주인공들이 6. 25전쟁으로 감당해야만 했던 애절한 이야기를 주제로 7인조 악단 연주와 화려한 무용으로 악극의 정통성과 현대적인 영상 연출을 보여주는 … 누구나 즐길 수 있는 공연"[2)]

연출가 문길곤의 이야기는 악극 〈카츄샤는 흘러간다〉를 창작하며 가진 목표와 해결해야 할 문제 등을 잘 보여준다. 창작진은 악극의 정통성을 살리고자 지향하는 동시에 악극이 가지는 한계인 '고루함'을 보완하고자 시도했다. '주인공들이 6. 25전쟁으로 감당해야만 했던 애절한 이야기'는 가혹한 환경 속의 주인공 고난을 보여주며 이로 인한 슬픔과 회한을 자아내는 전형적인 신파극 이야기 구조이다. 이것은 '낡은 극작술'로 여겨질 수도 있으나, 또 한편으로 악극의 전형적인 분위기를 위한 뼈대로 이 지점을 보완하거나 섣부르게 접근하는 것은 오히려 악극다운 모습을 훼손할 수도 있다. 따라서 이야기 구조와 7인조의 악단 및 화려한 무용 등의 시각적 과시는 그대로 가져가면서 영상을 첨가하며 현대적인 극 언어를 시도한 것이다.

영상이 첨가된 것이 현대성을 부여한다는 지점에서 다소 이견이 있을 수 있다. 물론 영상 언어는 이전의 악극에서 사용되지 않던 것이지만, 〈카츄샤는 흘러간다〉에서의 영상은 공연의 장소를 지시하는 등의 실용적인 역할이 컸다. 1950년대부터 최근까지 한국 현대사를 배경으로 하는 공연은 긴 시간을 다루는 만큼, 시간의 변화를 설득해 주는 무대 장치가 필수적이었으며 이 역할을 무대 뒷막의 영상이 많은 부분

2) 공연 팸플릿 참고.

해결해 줬다. 이것을 세트만으로 해결하기에는 무리였을 것이다. 악극의 분위기상 무대 장치에서 사실적인 재현을 기본적으로 사용했기 때문에 상징적이나 압축적으로 공간을 꾸리지 않는다. 따라서 영상이 아닌 무대 장치로 이를 표현했다면 장면에 따라 무대 세트를 바꾸는 것만으로 긴 시간이 걸리며, 이것은 공연의 빠른 흐름을 막으며 큰 방해가 되었을 것이다. 오히려 현대적인 부분은 전체적인 시각적 이미지였다. 잦은 장면 전환과 복잡한 변화에도 불구하고 장면들의 동선은 깔끔하고, 인물들의 시각적인 연출은 필요한 부분만 적재적소로 정리하고 있다.

청주예술의전당 대공연장에서 공연된 악극 〈카츄샤는 흘러간다〉는 무엇보다 중간 크기 이상의 큰 규모를 지녔으며, 이를 공연 시간 내내 흥미롭게 운영한 기술적 접근이 돋보였다. 방대한 시간을 다루는 만큼, 등장인물들도 많고 사건의 크기가 큰 편이다. 특히 노래는 각 장면의 볼륨감과 입체감을 만드는 요소다. 등장인물의 심리를 호소하는 노래는 사건이 전개돼 가는 중간에 삽입되며, 시간을 멈추고 정서와 감정이입을 만든다.

처음으로 관람한 악극에서 음악을 관람하며, 또 다른 음악극인 뮤지컬과의 차이를 확인할 수 있었다. 악극의 음악은 대중가요로, 이것은 작품을 위해 작곡되는 음악의 뮤지컬과의 차이이다. 따라서 뮤지컬의 음악에 비해 악극에서의 음악은 작품과 접착력이 약하며, 문자 그대로 작품 속 삽입된 것으로 장면에서 등장인물이 연기를 멈추고 노래를 갑자기 부르는 것이 무방하지 않은 표현이다.

이것은 노래만이 아니다. 무용이나 콘서트, 전통가요 등의 장면이 인과율에 상관없이 등장해도 어색하지 않게 대본 자체가 다소 느슨한 구성이며, 따라서 악극은 여러 가지 표현들이 필요에 따라 배치돼 있다. 아마 연기 역시 마찬가지일 것이다. 해설자 역할로서 관객을 향해 이야기하는 방백 연기와 허구를 만드는 사실적 재현의 연기가 극 안에서 특별한 이유나 약속 없이 뒤섞여 사용된다. 트럼펫과 색소폰 위주의, 최근 음악극에서 만나기 어려운 금관악기의 소리 역시 악극 고유의 분위기를 만든다. 이들은 음계 사이를 빠른 속도로 이동하는 찐득한 소리 질감으로 흘러가듯 자유자재로 변화하는 감정과 정서의 모양을 상상하게 한다.

악극 〈카츄샤는 흘러간다〉는 악극의 고증을 충실히 해내고 있으며, 이를 통해 관객과 소통하는 작품으로 보인다. 창작진은 악극을 구현하기 위한 방법론을 갖고 있으며, 오늘날의 관객과 만나게 하려 시도한다. 극장을 가득 메운 노년 관객층은 무대 위 사건의 변화에 따라 울음과 웃음을 번갈아 가며 몰입한다. 1,000여 명의 사람들을 하나의 생각으로 모으며 집중력을 유지하게 하는 것은 그 자체로 대단한 일이다. 악극은 장르 자체로 익숙한 추억을 상기시키며, 또 무대 위의 이야기는 6.25 전쟁부터 최근까지의 과거의 수난사이다. 선하고 고결한 주인공들이 운명과 악인들에 의해 추락하지만, 결국 행복을 찾게 된다는 결말은 권선징악의 '안전한 이야기 세계의 완결'을 통해 한순간이나마 시름을 잊게 한다.

악극의 한계와 제한적 소재 문제

이렇듯 악극은 대중성과 관객 친화적인 특성과 변형 가능한 형식 등 여러 가지 장점이 많은 고유의 장르임이 틀림없다. 악극은 한때 전성기를 누렸으나, 현재는 거의 만나기 어려운 장르가 됐다. 악극이 가지는 여러 특성이 사람들에게 낡아 보이며 고루하게 다가오기 때문일까, 악극의 대중적 특성인 음악과

무용의 퍼포먼스적인 요소를 뮤지컬이 수용했기 때문일까 등 여러 추측이 가능하겠지만, 취향의 문제이기보다 악극 스스로 가진 장르적 한계 때문으로 추측한다.

그것은 극단 청사의 올해의 레퍼토리에서도 짐작된다. 청사는 올해 두 편의 악극을 기획했으며, 하나는 〈울어라 열풍아〉(강병곤 작/문길곤 연출)이고 다른 하나가 〈카츄샤는 흘러간다〉(위기훈 작/문길곤 연출)이다. 그런데 공연 홍보 포스터를 비롯해 공연 정보를 보았을 때, 이들은 각기 다른 작품이며 다른 작가에 의한 창작품임에도 비슷하게 다가온다. 고난을 겪는 주인공들이 등장해 한국사를 관통한 여러 사건이 펼쳐지는 장대한 구성을 반복하고 있다. 이를 통해 악극을 한 번 본 관객이 또다시 악극에서의 고유성과 재미를 맛보기 위해 또다시 악극을 관람할지 장담이 되지 않는다. 서로 비슷해 보이는 작품들을 관객들이 계속 찾기는 어렵지 않을까. 사람들의 관심은 새로운 것을 향해 빠르게 이동 중이며, 악극 레퍼토리들은 장르 내부에서의 변형을 갖기에 장르를 이루는 요소들의 특성이 강해 보인다. 즉 악극에서 다룰 수 있는 이야기 소재는 제한적이며, 이것을 넘어설 경우 악극이라 하기에 어려운 것으로 보인다. 악극이면서 악극을 뛰어넘으려는 시도가 악극 창작자에게서 존재할까. 이는 아마 젊은 창작진에게 기대할 일일 것이다.

아마 신파극적 이야기 구조를 만들기 위한 필수 불가결인 장치로 여겨짐에도 특히 고민해 볼만한 지점이 있다. 그것은 여성 캐릭터와 사건의 문제이다. 작품의 주인공 순이(카츄샤)는 고난 속에서 견디며 마침내 행복을 찾는 인물인데, 작품은 순이를 통한 한국전쟁의 이데올로기 갈등, 198, 90년대의 남성중심적 유흥문화의 퇴폐성 및 도시 대중문화의 어두운 측면을 보여준다. 이를 드러내는 방식으로 순이는 자신의 고향 동네에서 좌익 이데올로기 쪽인 남성들에게 집단강간 당하며 우연히 마주친 미국 군인 병사에게 당한 강간으로 임신한다. 극은 이러한 순이가 아이를 낳고 아이를 살리기 위해 강인한 어머니가 되는데, 생계를 위해 주로 미국 군인들을 위한 술집을 운영하며 크게 성공하는 것으로 묘사한다. 이러한 자극적인 설정이 극에서 통용되는 것은 순이가 일편단심으로 남편을 사랑하는 선하고 현명한 여성으로 등장하기 때문으로, 순이에게 벌어지는 악인들의 폭력과 가혹한 운명이 사건의 경중이나 진실성과 상관없이 순이가 이겨나가야 할 고난으로 기능하기 때문에 극 안에 자연스럽게 자리한다.

물론 〈카츄샤는 흘러간다〉는 자극적인 설정에 대한 충격을 절감하려는 듯 무대에서 '강간'이란 대사를 직접적으로 사용하지 않고 에둘러 표현한다. 하지만 미투 이후의 연극계는 연극 현장에서의 여성 예술가나 위계 구조에 대한 실질적 처우만이 아니라, 무대에서 여성의 재현 방식이나 여성이 만드는 서사 등에도 관심을 크게 두고 있다. 이것은 남성 주인공의 의미를 보완해 주기 위한 보조 인물로서의 여성 인물뿐 아니라, 남성에 의한 폭력의 희생자로서의 여성 인물을 문제시하며, 여성의 어떠한 지점을 바라보고 어떻게 관점화 하느냐의 문제와 연관된다.

젠더 문제는 단지 공연계 안에서의 윤리적 문제만이 아니며, 사회 속에서는 훨씬 더 민감하며 첨예하게 교육을 통해 다루고 있고 사람들은 열렬히 반응한다. 따라서 공연은 신파적 이야기 구조를 위해 반드시 현재와 같은 상황을 설정하고 무대화해야 했을까, 의문이 든다. 만일 이것이 선택의 문제였다면, 이러한 설정을 오늘날 무대에서도 고수해야 할지에 대해 고민했으면 한다. 〈카츄샤는 흘러간다〉의 무수한 관객 가운데 가족 관객들도 당연히 있었으며, 따라서 어린이와 함께 관람하는 공연에서 심정적인 자극을 위한 설정이 가져가야 할, 수위에 대해 고민할 필요가 있다.

2025 지역대표 예술단체 지원

카츄샤는 흘러간다

작품 비평문

비평가 성명

이우정

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 청사

공연명

카츄샤는 흘러간다

공연일시

2025년 11월 22일 18시

공연장소

청주예술의전당 대공연장

카츄샤는 흘러간다

이우정

1. 지금, 여기의 '악극樂劇'

충북 청주의 노력으로, 지금은 희소해진 장르의 공연을 본다. '악극樂劇'이다.

'악극'은 다양한 의미로 받아들여진다. 우선, 글자의 의미 그대로 음악樂과 연극劇을 각각 이르는 것이며, 서양에서는 음악을 연극의 극적 내용 전개에 합치시킨 오페라(바그너가 주창한)와 같은, 넓은 의미의 음악극이라는 의미도 있다. 우리에게는 시대적, 문화적 배경에 따라 순차적으로 의미가 융합되고 분화되어 연극이나 뮤지컬과 같은 특정한 공연 장르의 하나로 여겨지게 된다. 그래서 악극은 '1930년대부터 1960년까지 대중들 사이에서 유행한 노래와 멜로디를 주축으로 재미있는 화소와 익살스러운 대사, 춤 등을 혼합하여 화려하게 연출한 음악극'으로 의미가 한정되어 통용됐고, 대중성을 가졌기에 흥행했다. 60년대 이후에는 내리막을 걷는데 '악극 협의회'까지 만들어졌지만 악극은 잘 공연되지 않는 장르가 되었다. 다시금 악극이 반짝하고 회자된 것은 1980년대 이후 〈기러기 형제〉라는 텔레비전 드라마를 통해서였다. 이 시기에 악극은 나름의 양식화 과정을 거친다. 과거를 떠오르게 하는 신파, 5인조 악단, 가요 20곡 이상을 극 중간에 넣는 방식이 이때 고정된다. 그래도 악극의 침체기는 이어졌다. 그 끝에 1993년 극단 가교에서는 악극 경험자의 고증을 입혀 악극 〈번지 없는 주막〉을 제작하여 흥행에 성공했고 점차 수를 늘려 12개의 악극 공연을 제작해 나갔다. 현재의 우리가 '악극' 하면 바로 머릿속에 떠올리는 공연의 형태는 가교가 현대적인 복원의 노력을 더한 것, 서연호가 언급한 바와 같이, 소위 김상열 연출이 제작한 '트로트 악극'의 모습이다. 그의 생전에는 다시 '돌아온 악극' 열풍으로 매진 사례를 지속하는 등 상당히 흥행하였으나 현재에는 복고풍 극장 쇼, '효도 공연'이라는 형태로 간간이 지역을 순회하며

공연되는 실정이다. 더불어 대중성을 기반으로 하는 악극을 예술성의 확보나 공연의 질적 수준이라는 말들로 옭아매는 논란도 따라왔다. 이런 열악함에도, 그럼에도 불구하고. 충북 청주의 지역 대표 극단인 청사가 소신 있게 악극을 다시 무대로 소환했다.

악극 〈카츄샤는 흘러간다〉(위기훈 작, 문길곤 연출, 청주예술의전당, 2025.11.21.~11.22.)는 극단 청사가 '꿀잼 연극 시리즈' 중의 하나로 선보이는 공연이다. 극단 청사의 시리즈는 모두 다섯 작품으로, 연극이 둘, (어린이)뮤지컬이 하나, 그리고 악극이 둘로 구성되었다. 지난 6월에 있었던 악극 〈울어라 열풍아〉에 이어 〈카츄샤는 흘러간다〉는 두 번째 악극이자 올해 시리즈의 마지막 공연이 된다. 다양한 공연 장르의 융합과 홍수 속에서 극단 청사가 마련한 공연 시리즈의 구성에 이렇게 '악극'이 큰 비중을 차지하고 있다는 점은 무척이나 의미 있다고 볼 수 있다. 소위 말하는 공연의 '유행'에 솔깃하지 않고 40여 년간을 연극에 매진해 온 극단이 뚝심 있게 무대가 해야 할 의무를 포착하고 최선을 다하려는 노력으로 읽히는 까닭이다. 지역을 대표하며, 지역을 지켜내는 공연이라면, 보편화 되어야 할, 다양성을 가진 연극계의 부분이 될 장르이자 공연이라면, 일부 계층이나 세대만을 위한 것이 아니어야 할 것이니 말이다. 그렇게, 지금, 여기에 악극이 당도하여야 하는 이유가 충분하다.

2. 관객과 무대를 엮는 악극만의 힘

악극 〈카츄샤는 흘러간다〉의 공연장에 들어서니 여타의 공연들과는 사뭇 다른 분위기가 감지된다. 공연 시작 전의 긴장이 아니라 기대의 활기가 넘친다. 고요함 대신 브라스 밴드의 연습 소리, 아는 사람을 찾아 손을 흔들거나 예전의 공연 기억을 떠올리며 나누는 담소의 작지 않은 목소리들이 있다. 이것은 소위 '관극 예절'이라는 강요된 허울 아래, 기침 소리도, 작은 움직임까지도 허용하지 않는 다소 왜곡된 관객의 문화와는 다른 것이었다. 공연을 지나치게 무결한 것으로 보거나 재화의 가치에 비례하는 일종의 소비재 권리로 여기는 것이 아닌 자유로운 관람의 형태여서 일단 반가웠다. 아마도 이것은 다양한 관객 연령층에 힘입은 바 클 것이라 짐작한다. 극단과 극장이 내 건 '부모님께 드리는 효도선물'이라는 홍보 문구에 딱 맞게 관객은 중장년층과 그들의 자녀들의 연령대였다. 이는 다시 말하면 앞서 언급한 괴상스러운 관객 문화(?)에 침범당하지 않은 관객이란 말이기도 할 테다. 모종의 관객 문화의 틀에 맞추어 들어가는 관객이 많아지는 것보다 다양한 계층(그것이 직종이든 연령이든)의 관객이 늘어나는 것이야말로 진정한 공연 문화의 확장이다. 객석의 이러한 분위기는 일종의 선물이자 이벤트로서의 공연 그 자체를 기대하는 마음과 공연을 공연으로써 즐기기 위해 한자리에 모인 의지들의 시너지에 가깝다고 할 수 있었다. 더하여 말하자면, 이러한 분위기가 형성되는 것은, 허구의 세계에 전적으로 몰입하지도, 굳이 애써 외면하고 거리를 두려는 것도 아닌, 중립의 조화로운 어떤 인지 상태를 '악극'이라는 장르 구조 자체가 관객에게 제공하기 때문이다.

3. 악극이 가지는 고유함으로부터

악극 〈카츄사는 흘러간다〉라는 제목은 톨스토이의 소설 부활의 여주인공 '카츄사Katyusha'를 말하는

‘카츄샤의 노래(송민도, 1960)[1]’ 가사에서 가져온 것이다. 이 곡은 유행가를 삽입하는 악극의 특성상 주요하게 극의 시작과 끝에 불리며 본 극의 주제가로서 기능한다. 카츄샤는 극 중 순이(이은희 분)의 2막 중 이름으로도 사용되며 그 캐릭터의 삶이 소설의 카츄샤와 유사하게 질곡이 있으리라 암시하게 된다. 그런데 공연의 제목은 노래의 가사 중 상대적으로 잘 알려진 1절의 ‘카츄샤는 떠나간다’ 대신 2절의 ‘카츄샤는 흘러간다’로 선택되어 사용되었다. 이는 익숙한 노랫구절 대신 공연의 상황과 캐릭터에 보다 의미를 부여하려 한 창작진의 의도를 단적으로 보여준다. ‘떠나간다’는 스스로의 의지와 약간의 자발적인 뉘앙스가 담겨있지만 ‘흘러간다’에는 일의 순리와 시대적 상황에 던져진 인물(캐릭터)을 강조하는 의미를 더 담아낼 수 있는 것이다. 순이를 비롯한 캐릭터들에 대한 연민에 강조점을 찍겠다는 창작진의 의지와 기조는 “지미랄 거. 아무도 죄지은 사람이 없는데, 모조리 죄인이 된 꼴이네!”라는 춘배(최대운)의 대사에도 드러난다.

공연이 시작되면 달수(최주봉 분)가 막이 내려진 상태에서 등장하여 관객에게 말을 건넨다. 관객과 안부를 묻는 첫인사를 나누고 휴대전화 사용을 단도리하는 안내 멘트를 한다. 앞으로 진행될 공연의 내용을 요약하며 시대적, 공간적 배경까지도 설명한다. 그런데 달수는 조연으로 이후 재등장하며, 소식을 알려 사건의 단초를 제공하는 역할을 하는 극중 인물이기도 하다. 마치 근대극의 ‘변사’ 격의 인물인 동시에 극 중의, 극 밖의 나레이터로 관객과의 벽을 넘어서는 알뜰한 기능을 담당하는 이가 이렇게 악극에는 꼭 있다. 이러한 인물의 배치는 악극이 서사의 굴곡이 심하고 소재가 극단으로 몰린 멜로드라마여도 안정적으로 관객의 인지에 안착시킨다.

더불어 악극 〈카츄샤는 흘러간다〉의 캐릭터들을 살피면 모두 전형적이고 이상적이다. 항상 순이를 괴롭히는 왕표, 영원히 순이를 사랑하는 남편 명구, 언제나 순이를 돕는 춘배와 로렐. 그런데 신기하게도 악극인 이 공연에서 캐릭터의 전형성은 극을 납작하게 만드는 것으로 작용하지 않는다. 전형적 캐릭터들은 극을 단순화하는데 기여하지만 반면에 관객이 극을 명확하게 이해할 수 있게 조력한다. 악극 〈카츄사는 흘러간다〉의 주인공인 순이와 명구(손우현 분)는 개인에게 닥친 시대의 어둠을 각자 극복하고 이산가족 상봉을 통해 만난다. 그들의 처지는 시대의 상흔을 안고 있다. 명구는 전쟁에서 실명하여 가까스로 생계를 유지하고 있으며 순이에게는 장성한 흑인 혼혈 아들이 있다. 서로가 가진 고통과 아픔은 꽤나 현실적인 동시에 충격적이다. 사실, 실제로 일어난 일 같았으면 서로를 찾지도, 해피엔딩의 결말로 달리지도 못했을 것으로 보인다. 누구의 탓도 아닌 어쩔 수 없는 고통을 감내하는 것은 결국 각자의 몫이기 때문이다. 그런데 악극에서는 이러한 부분들이 이상적으로 허용되고 해결된다. 명구는 유씨 가문의 3대 독자 종손으로 극 중에서 이전 세대의 가문 어른들은 집안의 대가 끊겼다며 속상해한다. 관객도 안타까워할 찰나, 여기서 명구는 순이의 시대적 고통인 혼혈 아들이 ‘나의 아들’인 것이라며 열린 마음으로 모든

1) ‘카츄사의 노래’는 러시아 민요 '카츄샤Катюша'의 한국적 번안곡이다.
마음대로 사랑하고 마음대로 떠나가신 첫사랑 도련님과 정든 밤을 못 잊어
얼어붙은 마음속에 모닥불을 피워 놓고 오실 날을 기다리는 가엾어라 카츄샤
찬바람은 내 가슴에 흰 눈은 쌓이는데 이별의 슬픔 안고 카츄샤는 떠나간다
진정으로 사랑하고 진정으로 보내드린 첫사랑 맺은 열매 익기 전에 떠났네
내가 지은 죄이기에 끌려가고 끌려가도 죽기 전에 다시 한 번 보고파라 카츄샤
찬바람은 내 가슴에 흰 눈은 쌓이는데 이별의 슬픔 안고 카츄샤는 흘러간다

갈등을 파격적으로 마무리한다. 명구와 순이의 인생 집약체인 것만 같은 꿀사탕 하나를 먹는 것만큼 빠르고 달콤한 결말로 직행하는 것이다. 그리고 악극에서는 이것이 '그럴 수 있음'으로 관객에게 허용되며, 왕표가 제거될 때에는 박수를, 순이와 명구가 행복한 결말을 맞이할 때에는 '그렇지', '잘한다'와 같은 추임새를 관객에게서 끌어낼 수 있는 동인으로 작용한다. 이렇게 무대와 객석이 심정적으로 조화로운 결합을 한다.

악극 〈카츄사는 흘러간다〉가 보이는 시간은 대략 30년 이상이다. 1950년 전쟁의 시기에서부터 80년대 이산가족의 상봉까지 이어진다. 대략 2시간이 채 못 되는 실제 공연 시간 동안 표현해야 하는 시간이 길기도 하니 공연은 상당히 빠른 전개를 펼친다. 하여 극은 세밀한 개연성보다 우연이라고 할만한 다수의 변곡점들을 위주로 구성된다. 이는 분절적인 장면 연결로 표현될 수밖에 없는데, 장면이 파편화된다는 것은 무대 공연에서는 일반적으로 관객의 몰입과 서사 인식을 방해하는 핸디캡이다. 하지만 다시 한번 '악극'이라는 장르적 특성은 이 같은 단점을 근본적으로 제거하는 듯 보인다. 악극이 형성되어 온 배경 자체가 마당에서 극장으로 들어오면서 막간극의 단절성과 산만함을 끌어안고 정제되어 왔기 때문이다. 따라서 공연을 인식하는 전제가 타 장르와는 다르다. 관객의 기준도 이에 따라 달라지고 관대해진다. 앞서 언급한 바와 같이 관객은 무대의 감정을 지켜보며 공감하지만 거리를 둔 어느 지점에 존재하게 된다.

극이 소재로 삼는 30년간은 역사적인 결절점들이 많이도 발생한 격동의 시기였다. 크게는 6.25 전쟁이 있었으며 전근대 사회에서 벗어난 지 얼마 되지 않아 당시 사회의 계급도 비공식적으로는 지속되는 상태였다. 또한 가부장적인 윤리에 의해서 차별받는 이들도 다수였다. 주로 약한 자들, 여성과 어린이들이 희생의 대상이 되었다. 극은 이런 풍파와 고통을 자세하지는 않지만 역시 '전형적인 수준'에서 모두 다룬다. 그리고 그것들을 하나하나 해결해 나간다. 그리고 이러한 문제의 해결 과정이 엄청난 고난을 예고하거나 절망적이거나 비극적이지 않다. 극 중의 문제는 상당히 인위적인 우연의 방식으로 풀리는데 이것 역시 어색하지 않다. 더불어 지금의 무대 공연에서 무시하지 못할 기준으로 삼고 있는 정치적 올바름으로 판단하기 힘든 장면들도 거침없이 등장한다. 전쟁에서 여성들이 성적인 측면에서 가장 비극적으로 희생되는 윤간, 소위 양공주라 불리는 외국 파병군과의 관계, 그들 사이에서의 혼혈 아이 문제 등의 수위가 높은 소재들도 극대화된 멜로드라마의 당연한 소재로서 아무렇지 않게 등장하여 수용된다. 이렇게 멜로드라마를 추동하기 위한 극한의 소재가 등장하지만 악극이 지닌 주제와 정서는 관객에게 부담을 주지 않는다. 이 역시 관객과 무대 사이의 긴장과 공연의 난이도를 낮춘다. 관객들은 편안하고 즐거운 마음으로 즐길 뿐이다. 몰입과 이입의 거리를 조절하는 기제로서 장이 끝날 때마다 익숙한 유행가가 등장하여 이를 돕는다.

악극의 음악도 뮤지컬이나 음악을 위주로 하는 오페라 같은 음악극의 장르처럼 노래의 완성도에 많이 기대있지도 않는다. 순수 창작곡으로 극을 주도적으로 이끌어 갈 필요가 없고, 노래를 부르는 사람이 폭발적인 성량과 가창력을 자랑할 이유도 없다는 점은 오히려 몰입과 이입의 거리를 조절하는 순기능으로 작용했다. 적당한 정도의 모두가 아는 가사와 멜로디이면 충분하다. 같은 맥락으로 연기력 역시 몰입과 이입의 거리가 조절되는 가운데 놓여있으니, 절정의 명배우와 명연기를 근본적으로 기대하지 않는다. 극한의 몰입과 이입의 카타르시스가 아니라 거리를 둔 공감과 이해의 감정의 단계까지만 나아가면 되는 것이다. 나머지는 관객의 전제와 허용이 공연을 채운다. 이렇게 신기한 악극의 마법이 극단 청사의

〈카츄샤는 흘러간다〉에서 모두 펼쳐진다.

고풍스러운 청주예술의전당 공연장을 돌아 나오는 동안 뒤에서, 귀가하는 관객들의 관람 후 이야기가 들려와 귀 기울여 본다. 그들의 말에는 으레 악극이라면 가질 법한 편견은 없었다. 지금은 희소한 악극이란 장르에 대해 낯설어하거나 과도한 서사 전개에 부담스러워 하지도 않았다. 그보다는 '자녀들과 함께 이야기를 향유할 수 있어서 고마웠다', '그런 시절이 있었지', '여자들이 그 시절에 특히 많이 힘들었지' 하며 적당한 거리를 두고 자신의 기억과 연결된 감정을 보이는 시선들이 들어간 말들을 들어볼 수 있었다. 그러니 악극을 오래되고 신파적이며 유행가를 활용한 대중 지향적이라는 이유로 예술의 수준을 운운하며 폄하될 이유가 전혀 없다. 오히려, 적당한 거리를 유지할 수 있게, 그 시절의 아련한 감성을 불러와 돌아보게 하는, 다시 돌아와 활성화되어야 할 장르로서 이해될 필요가 있다.

2025 지역대표 예술단체 지원

카츄샤는 흘러간다

작품 비평문

비평가 성명

이주영

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 청사

공연명

카츄샤는 흘러간다

공연일시

2025년 11월 22일 14시

공연장소

청주예술의전당 대공연장

수난의 현재성

이주영(한국연극평론가협회)

관객의 눈물

멜로드라마는 한국인들이 특히 사랑하는 장르 중 하나이다. 임선규의 〈사랑에 속고 돈에 울고〉, 이서구의 〈어머니의 힘〉 등 1930년대 동양극장을 중심으로 대중들의 전폭적인 지지를 얻었던 대중극까지 가지 않더라도, 영화의 경우 문예봉 주연의 〈미몽〉부터 출발하지 않는다고 하더라도, 어느 장르건, 그리고 연극 외에 지금/여기에 발표되고 있는 수많은 극예술 작품에서까지도 멜로드라마적 특징을 어렵지 않게 발견할 수 있다. 그만큼 멜로드라마는 대중의 감정과 맞닿아 있다는 의미일 것이다.

해당 장르에서의 감정의 핵심은 눈물이다. 멜로드라마의 대표적인 특징으로 도덕적 세계관, 권선징악, 비고전적인 내러티브 등을 들 수 있다. 특히 도덕적 세계관을 지향하기 때문에 멜로드라마의 인물에서 선과 악의 모습은 명징하게 드러날 수밖에 없다. 하여, 악의 무리로 인해 온갖 수난을 겪는 무대 위 선한 주인공의 모습을 마주함으로써, 그리고 이 두 집단의 첨예한 갈등으로 인해 주인공을 지지하고 그 인물에 자연스럽게 동화됨으로써, 관객들은 그간 일상에서 토해내지 못했던 눈물을 한바탕 쏟아낸다. 이때 눈물이 발생시키는 관극적 효과, 즉 정서적 정화와 후련함은 언제 자리한 줄 모르는, 내면 저 깊숙이 은폐된 관객들의 아픔까지도 치유한다. 이처럼 눈물이 만들어 낸 관극 효용성은 멜로드라마의 생명력을 지속시키는 동력이 된다. 아울러 여기에 정서적 음악이 함께한다면 멜로드라마에서의 눈물이 갖는 위력은 가히 폭발적이라 할 수 있다.

악극 〈카츄샤는 흘러간다〉(위기훈 작, 문길곤 연출, 청주예술의전당, 2025.11.21.~22)는 앞서 언급한 〈사랑에 속고 돈에 울고〉 이외에 지금/여기라는 동시대 연극장에서 주목하지 않는 혹은 어쩌면 외면하고

있는 멜로드라마라는 장르를 과감히, 그리고 견고한 형태로 무대 중심에 세워 대중성을 획득하는 한편, 관객과 함께 사유할 있는 극장 밖 메시지이자 사유의 지점까지도 무대로 끌고 온 유의미한 작품이라 하겠다. 즉, 악극 〈카츄샤는 흘러간다〉는 멜로드라마 및 대중극의 문법을 완벽하게 실천하면서, 동시에 한국 현대사의 민낯을 무대 위에 전경화한 작품이다.

〈카츄샤는 흘러간다〉가 주목한 한국의 현대사는 1950년의 한국전쟁이다. 동족상잔의 아픔인 이 전쟁은 그 피해자가 여전히 존재하고 있고, 종전이 아닌 휴전이라는 긴장된 상태에 놓여 있는 현 상황이기에 동시대 연극장에서 창작극, 번안극 등의 무대화를 통해 익숙하게 볼 수 있는 사건이다. 한국전쟁과 관계하는 인물을 극화할 때, 전쟁 참전 용사의 희생/후일담 또는 여성의 수난을 그릴 수 있다. 본 작품은 후자의 상황을 주목한다. 그리고 여성의 수난이 한국전쟁이라는 당시의 시공간에 한정하지 않고 시대를 통과하며 지속되고 있고, 그러한 결과 또 다른 문제들로 연쇄하고 있음을 보여주고 있다. 하여 〈카츄샤는 흘러간다〉의 관극 과정에서 흘리는 눈물은 무대에 제출된 역사를 공유함으로써 그 과정에서 포착되는 비극적 참상에 대한 반응이다.

폭력의 연쇄

〈카츄샤는 흘러간다〉의 시공간적 배경은 1950년 충청북도 청주이다. 본 작품이 한국전쟁이라는 실제 사건을 바탕으로 극이 전개되지만, 그 안에서 전개되는 내용은 작가 위기훈의 의해 창작된 허구의 세계이다. 허나 공간적 배경으로 작품이 공연되고 있는 청주로 설정함으로써 앞으로 전개될 이 작품의 내용이 허구의 세계를 넘어 현재 관객이 발 딛고 있는 지금/여기가 그때/거기의 자리일 수 있음을 전달한다. 즉 이를 단순한 설정처럼 볼 수 있으나 극장의 장소성을 고려하여 관객을 빠르게 역사적 시공간으로 이동시켜 극적 몰입을 발생시키는 극작술이라 하겠다.

본 작품은 사건의 시간적 스펙트럼은 넓은 반면, 그 내용은 그리 복잡하지 않다. 극 초반 신혼의 순이와 명구, 순이를 이전부터 흠모했던 악인 왕표 등 삼각관계가 드러남으로써 어느 정도의 인물 구도를 쉬이 파악할 수 있다. 신혼의 행복은 전쟁을 통해 비극적 낙차를 발생시킨다. 전쟁은 함께해야 할 사람들을 갈라놓는다. 정의감을 갖고 있는 명구는 나라를 위해 군에 입대한다. 대중적 문법에서 이 헤어짐의 시간은 길 수밖에 없다. 또한 명구의 정의감이 만든 이 빈자리에는 빠르게 파국이 들어선다. 그로 인해 이 파국의 시간은 민족의 비극을 드러내며, 순영이 버텨내야 하는 수난과 고통의 순간들이다.

한국전쟁은 미시적 공간에서 인간의 이기심과 비겁함을 드러낸다. 좌우 이데올로기의 첨예한 갈등 과정에서 악인인 왕표는 예상 가능하듯 빨갱이가 되어 마을 사람들을 위협한다. 이때 왕표의 표적은 정확히 명구네 가족을 향하고 있다. 작품은 왕표의 이러한 악행을 무질서하게, 맹목적 행위로 처리하지 않는다. 작품은 왕표의 행동에 전사를 입혀 그를 설득력 있는 캐릭터로 무대에 세운다. 출생부터 왕표는 인간으로서의 인정과 멀어져 있다. 백정의 아들로서 태어나면서부터 차별을 받아야 했던 왕표는 순이에 대한 사랑의 실패, 그로 인한 명구와의 싸움, 양반집 아들에게 폭력을 가했다는 이유로 몰매를 맞아 한쪽 눈을 실명하는 등 세상에 대한 증오를 차곡차곡 채워나간다.

완장을 차게 된, 빨갱이가 된 왕표와 그의 부하들은 순이의 시아버지인 유성룡을 지주계급으로서

인민을 착취한 자라는 거짓된 죄명을 씌어 체포하고 이에 거세게 저항하는 순이를, 폭력을 가해 자신들의 무리로 끌고 간다. 그릇된 세계에서의 인정은 왕표에게 독이었다. 그의 팔에 채워진 완장은 폭력을 허용하고 증오를 증폭시킨다. 그리고 이 인정욕구는 여기서 멈추는 것이 아닌 또 다른 인정을 향해 질주한다.

한국전쟁 이후로도 순이를 향한 왕표의 폭력은 멈추지 않는다. 그의 질긴 지속적 괴롭힘은 끝까지 자신을 인정해 주지 않는 데에서 오는 비겁하기 짝이 없는 악인의 폭력적 분노, 그 자체뿐이다. 그의 폭력이 순이를 향한 그릇된 사랑이라는 결과라고 해석하는 것은 왕표에게 면죄부를 주는 것밖에 되지 않는다. 그는 끝까지 비루하고 치졸하고 비겁하다. 이러한 그의 행동은 왕표 역을 맡은 이종진 배우의 훌륭한 연기력으로 인해 더욱 더 관객들을 분노케 한다. 객석에 발화되는 왕표를 향한 관객의 비난은 그렇기에 이질적 소음이 아닌 공감의 목소리로 공유된다.

왕표네 무리로 끌려가 다시 시댁으로 돌아온 순이는 왕표와 군인들의 유린에 이어 풍문이라는 또 다른 폭력을 상대해야 한다. 이로써 전쟁에서의 여성은 비극의 최전방에 놓여 있는 슬픈 존재임이 전경화된다. 풍문은 순이를 외부로 밀어낸다. 이때 시어머니인 박씨는 밀어냄의 선두에 서서 며느리인 순이를 공격한다. 물론 시어머니의 이와 같은 행동이 과잉되기는 하지만 장르적 문법에서 이러한 감정의 과잉과 태도는 자연스럽게 수용된다. 한편 고문을 받고 먼저 풀려난 시아버지는 잠시 잠깐 순이를 향해 인정의 모습을 보여준다. 순이의 수난이 시대가 만들어 낸 참상임을 알고 있기에 그러하다. 허나 유성룡은 다른 차원의, 그 역사가 긴 시대의 폭력을 드러낸다. 사후에 만날 조상을 내세워, 희생자를 끊임없이 만들어 내고 희생을 강요하는 유교적 질서, 그것이 응당의 논리로 포장된 폭력인지 모른 채 그는 아내의 결정에 동의한다. 이로써 순이에게 남은 것은 그 자신뿐이다.

전쟁 이후

〈카츄샤는 흘러간다〉는 세상 밖으로 흘러가는 순이의 수난 과정이기도 하다. 전쟁 당시 순이를 향한 성적 유린은 흑인 혼혈 아들 이준으로 드러난다. 작품은 한국전쟁의 참상이 이후 세대로 이어지고 있음을 이준을 통해 보여준다. 이준은 피부색이 다르다는 이유로 끝없는 차별에 노출되어 있다. 그리고 그의 차별은 왕표가 지난날 겪었던 차별과, 즉 태어나면서부터 가해지는 세상의 공격이라는 점에서 나란히 한다. 이 같지만 다른 결과로 인해 더욱 더 왕표의 폭력은 용서될 수 없다.

아무것도 가진 것이 없는 순이가 선택할 수 있는 삶의 방법은 남성을 상대하는 일이다. 물론 작품 내에서 이 상대의 모습을 구체적으로 드러내 보이지는 않지만, 아울러 특정 남성 집단에 주목하고 있지 않고 극적 세계에서 그 시대상을 넘어오기는 하였지만, 이 공란의 시간에서 순이가 겪었을 수난을 쉬이 예상할 수 있다. 물론 순영이 미군 남성을 상대하지 않았을 수 있다. 허나 순이가 놓여 있는 자리, '아메리카 댄스홀'은 자연스럽게 정부가 미군을 붙잡는 데 필요로 했던 프로젝트 중 하나이자 필요악이었던 기지촌 여성이 떠오르게 한다. 민간 외교관이자 특수 엔터테이너라는 임무를 부여받았던 그들의 모습이 이제 카츄샤가 된 순이를 스쳐 지나간다.

한편 전장에서 돌아온 명구는 눈이 먼 채 집으로 돌아온다. 태어나 아버지를 한 번도 보지 못했던,

명구와 순이 사이에서 태어난 순영은 그런 아버지가 그저 낯설기만 하다. 〈카츄샤는 흘러간다〉는 어린 순영을 성인 배우가 연기하지 않고 아역 배우를 직접 무대에 등장시킨다. 아역 배우가 영화가 아닌 연극 무대에 서는 경우는 좀처럼 없다. 특히 성인을 대상으로 한 극에서는 더욱 그러하다. 그 이유는 연극이라는 예술이 갖는 현장성 때문이다. 매끄럽게 극이 진행되지 못할 수도 있다는 부담감을 굳이 안고 갈 필요는 없다. 허나 〈카츄샤는 흘러간다〉에서의 아역 배우 민수아는 어린 순영으로 완벽히 분하여 아버지와의 만남을 자연스럽게 연기, 관객들의 눈물샘을 자극시킨다.

한국전쟁이 낳은 또 다른 비극은 이산가족이다. 헤어짐의 시간이 긴 만큼 누군가는 그리움이 더욱 커졌을 수도, 다른 누군가는 희미해질 수도 있다. 성인이 된 이준과 순영, 그들은 미국 취업 이민 전에(이준), 자신의 결혼 전에(순영) 순이와 명구를 만나게 하려고 한다. 물론 이러한 상황 설정이 한국전쟁의 참상이 휴전 이후로도 지속되고 있음을 드러내는 역할을 하지만, 순이와 명구가 이후 작품에서 서로를 그리워하는 모습들이 잘 보이지 않기에 결론을 향한 만남처럼 보이기도 한다. 그럼에도 이 둘의 만남은 〈카츄샤는 흘러간다〉가 내놓은 치유의 한 걸음이다. 비록 극 전개 상황에서 어느 순간 뚜렷한 모습을 보이고 있지는 않지만 서로가 겪었을 아픔을 보듬어 주고자 하는 작품의 따뜻한 시선이자 미덕이라 할 수 있다.

멈추지 않는 흘러감

〈카츄샤는 흘러간다〉는 한국전쟁이 촉발한 연쇄하는 한국의 비극적 상황을 무대화한 작품이다. 순이의 수난사를 통해, 정의감의 명구가 초라해져 가는 모습을 통해, 그리고 이후에 발생하는 제 문제를 목도하면서 관객들은 한 개인의 과오가 아닌 시대적 상황이 만들어 낸 폭력에 분노하고 슬퍼한다. 이 감정들은 자칫 과잉되어 관극의 피로감으로 이어질 수 있다. 허나 배우 최주봉은 중간중간 무대에 나와 이러한 관객들을 위로한다. 그 과정에서 강력하게 전달되는 그의 연기 내공에 감탄하는 것 또한 〈카츄샤는 흘러간다〉를 관극하는 매우 큰 즐거움 중 하나이다.

다시 만난 순이와 명구는 벤치 앉아 같은 곳을 바라보고 있다. 이 평범한 일상의 모습을 갖기까지 그들은 참으로 먼 길을 돌아왔으며 수많은 희생을 치러야 했다. 그렇기에 그 희생의 시간 사이 곳곳에 여전히 그들의 치유되지 못한 아픔이 존재한다. 서로를 향해 사랑한다고 말하지만, 그것만으로 이들의 겪었던 고통이 치유될 수는 없다. 〈카츄사는 흘러간다〉의 흘러감은 그래서 여전히 지속되고 있다.

2025 지역대표 예술단체 지원

탄성

작품 비평문

비평가 성명

김기란

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 산

공연명

탄성

공연일시

2025년 11월 28일 19시 30분

공연장소

정선창고

정선 탄광 광부의 40년 서사는 40분에 담길 수 없다

김기란

1. 정선창고라는 공연 장소

정선의 밤은 어둡고 인적이 없는 거리는 괴괴했다. 동절기 해가 들어가고 내린 어둠과 냉기는 그 자체 이곳이 탄광산업으로 이룬 도시라는 감각을 전달했다. 탄광산업으로 이룬 도시의 첫인상은 '검을 것'같지만, 공연 장소인 '정선창고' 주변에는 알록달록한 네온사인의 가게들이 빼곡했다. 한산한 거리와 이질적으로 대비되는 네온사인 중 어느 곳엔가 공연장이 있을 듯한데, 그곳을 찾는 일은 쉽지 않았다. 정선의 길거리에 거리 풍경의 일부처럼 무심히 서 있는 단정한 박공지붕의 창고가 있었다. 이 지역 대표예술단체로 의욕적인 활동을 펼치고 있는 극단 산의 〈탄성-탄광의 소리〉((이하 〈탄성〉)이 공연되는 정선창고였다.

공연 〈탄성〉에 관한 이야기를 공연 장소에 대한 인상으로부터 시작한 이유는 이번 공연이 공연 장소와 밀접한 관련이 있다고 판단했기 때문이다. 정선창고는 한때 농협이 사용하던 창고였다고 한다. 문화공간으로 쓰임이 바뀌었다고 한들 정선창고에 새겨진 세월은 공간 내 어딘가를 떠돌고 있을 것이다. 정겨운 박공지붕의 정미소 분위기는 그러한 세월의 힘으로부터 연유하는 것이리라.

〈탄성〉을 쓰고 연출한 윤정환은 왜 정선창고를 공연 장소로 선택했을까 라는 의문을 공연을 보는 내내 했다. 공연의 내용을 보면 그 이유를 찾을 수 없는 것은 아니다. 극단 산은 정선이라는 지역의 분위기를 대변하는 공간으로서의 의미를 부여하고자 했을 것이다. 깊이와 높이가 넉넉한 정선창고의 깊은 침묵과 켜켜이 쌓인 세월의 흔적이 무대 위에서 만들어지는 각종 소리와 대비되기를 기대했을 것이다. 정선의 시민(관객)이 이곳이 창고인지 삶의 터전이 되어준 탄광인지 구분하지 않고 오래된 기억 속으로 빠져들기를

바랐을 것이다.

그러나 공연장으로서의 현실은 불편했다. 단차 없이 늘어놓은 의자가 객석이 되는 구조는 관극 자체가 불가능할 수도 있었다. 공연장 입장부터 어수선했고, 공연장은 추웠으며 객석의 시야는 확실히 제한되었다. 창고 바닥에는 광차(전차) 선로가 깔려 있어 관객석을 자연스럽게 분리했다. 단을 높여 만든 무대 공간은 측면과 뒷면까지 확장되어 공연이 만들어지는 공간과 공연이 이루어지는 공간이 구분 없이 활용되었다. 이런 환경에서 무대가 만들어내는 환영(illusion)으로 빠져들 관객은 많지 않다. 단 한 번의 공연이지만, 공연 내내 관객이 감내해야 했던 이 모든 불편한 무대-객석의 관계는 이번 공연 〈탄성〉의 모든 것을 설명해주는 바로미터다.

2. "소리∨극"이라는 것

연출을 맡은 윤정환이 집필한 〈탄성〉의 대본 첫 부분에는 이런 당부가 나온다. "탄광에서 들을 수 있는 모든 소리로 만들어진 40분짜리 교향곡이 〈탄성〉 전체의 음악이다." 연출의 의도를 "소리∨극"에 집중하기에는 정선창고가 일반 극장보다 유리하다. 비정형적 공간을 자유롭게 구분, 배치할 수 있으며, 공연 장소가 자연스럽게 만들어내는 공명(동시에 대사가 제대로 전달될 수 없는 환경이다!)이 덤으로 주어지며, 무엇보다 영상을 송출하기 위한 육중한 장치를 무대와 마주 보는 창고 후면에 넉넉히 위치시킬 수 있다.

광부가 아니라면 알 수 없는 탄광 막장의 상황을 소리를 통해 생생하게 전달하려는 것이 연출의 의도였으니 대사를 통한 내용은 전달은 연출의 관심이 아니었을 것이다. 그래서인지 공연자들의 연기와 노래를 기계음과 연장이 부딪히는 소리, 광부들의 거친 호흡과 기침 소리, 여기에 더해진 어둠과 분진 속에 존재감을 잃었다. 연출이 소리에 집중한 것은 부적절한 선택은 아니다. 빛이 닿지 않는 곳에서 청각이나 촉각에 의지해야 하는 광부의 삶을 감각적으로 전달하려는 전략과 잘 어우러지기 때문이다.

관객들이 실제 탄광 막장 안에 있는 듯한 실감을 준 것은 공연 시작을 알리는 서곡이 끝나고 지하 갱도로 내려가는 수직 강하 엘리베이터를 광부들과 함께 탄 듯한 상황을 관객들에게 감각시킨 장면이다. 공연장 벽면을 가득 채운 영상을 통해 관객들도 광부 역의 공연자들과 함께 지하로 내려가는 듯한 경험을 할 수 있었다. 얼마나 깊은 지하로 내려가고 있는지 벽면에는 깊이가 숫자로 표시되어 실감을 높였다. 그리고 남은 시간은 막장 갱도 안에서 벌어지는 사건은 소리를 통해, 막장 밖에서 오늘도 무사히 돌아올 가장을 기다리는 가족들의 마음은 노래를 통해 전달된다.

이번 공연에서 흥미로웠던 것은 공연자들이 노래를 부르고 무대 위 연기도 하고 카메라를 보면서도 연기하고 음향도 만든다는 점이다. 특히 무대 정면에 공연자들이 소리를 이런저런 도구로 만드는 모습을 노출한 장면은 영국의 연출가 케이티 미첼(Katie Mitchell)이 2014년 서울국제공연예술제에서 선보였던 〈노란 벽지〉라는 공연의 혁신적 무대를 떠올리게 한다. 소위 "라이브 필름 퍼포먼스(Live Film Performance)"라고 할만한 그녀의 연출법은 무대 연기, 실시간 촬영되어 송출되는 영상, 무대 위 연기가 실시간 촬영된 영상이 하나의 편집된 영화 장면처럼 보이게 만드는 퍼포먼스, 퍼포먼스에 말을 입히고 소리를 입히는 과정의 노출로 당시 관객들을 사로잡았다. 주인공의 불안한 눈빛이 클로즈업되고 벽지

안에서 꿈틀거리는 무언가가 대형 화면 가득 포착되는데, 핵심은 컷과 컷의 연결이 미리 계산되어 바로 무대 위 현장에서 편집되어 영화 같은 영상이 만들어진다는 점이다. 이 모든 것이 가능할 수 있었던 것은 공연이 정교하게 계산된 퍼포먼스였기 때문이다.

당시는 기술 인터페이스를 통해 연극과 영화가 혼합되고, 연극 고유한 현장성과 영화의 재현성을 동시에 성취한다는 점에서 연극과 영화가 서로를 재매개하는 상황으로 격찬받았지만, 기실 케이티 미첼의 〈노란 벽지〉는 가장 연극적인 무대였다. 그것은 퍼포먼스였고, 퍼포먼스가 지닌 공연예술적 미학을 충격과 전율이라는 감각으로 충실히 전달했다. 우리가 미래의 연극을 꿈꾼다면, 그것은 어떤 것일 수 있는가를 성찰한 이 공연에서 관객들이 깨달은 것은 '라이브니스(liveness)'야 말로 연극이 포기할 수 없는 본질이라는 점이었다.

그렇다면 〈탄성〉은 어떤가. 다양한 시도가 있었고 연출의 의도도 느껴졌지만, 무대는 부산하고 관극에는 집중하기 어려웠다. 대사가 아닌 소리는 대사를 대체할 만큼의 감각이나 내용을 전달하지 못한 채, 때로는 엉성한 소음으로도 느껴졌다. 하여 〈탄성〉에서 다양하게 시도된 요소들은 연출의 자의식이 과잉된 멋 부림, 의욕적 시도에 그친 감이 있다. '소리극'도 아닌 "소리∨극"에 담긴 멋 부림은 공연 전체에 스며 있다. 공연장 입구에서 나눠 준 간식 3단 세트도 그렇고, 광차(전차) 선로가 깔린 바닥을 제외한 공연장 공간 3면 전체를 탄광촌, 갱도, 막장의 풍경을 담은 영상으로 휘감은 것도 그렇고, 바로 앞에서 말한 공연자들이 소리를 만드는 모습을 노출한 무대가 그렇다. 게다가 연출이 실험하고자 한 공연의 컨셉을 위해 관극의 불편함을 감내해야 했던 것은 오롯이 관객들이다. 이 지점에서 지역대표 예술단체가 만드는 공연에 주어진 책무가 무엇일까, 고민하게 된다. 예술적 가치의 실현인가 지역민이 즐길 수 있는 문화의 생산인가. 곧 탄광이라는 지역의 역사도 현대적 감각의 새로운 방식으로 기록할 수 있음을 보여주었다는 의미와 함께 지역 기반 공연예술은 어떤 방식으로 해당 지역을 그려내고 지역민과 함께 할 것인가의 고민은 여전히 남는다.

3. 고(故) 김민기의 〈아빠 얼굴 예쁘네요〉를 벗어나지 못한 진부한 서사

〈탄성〉의 서사는 예측을 벗어나지 못할 만큼 단순하다. 실제 공연 시간이 40분이라는 점을 생각하면 충분히 예상할 수 있는 일이기도 하지만, 이 공연의 초점은 서사의 전달이 아닌, 서사에 담긴 광부의 삶을 길어 올리는 소리를 만들어내는 것에 맞춰져 있기 때문이다. 공연의 내용은 1980년부터 2025년 현재에 걸친 정선 탄광촌 광부 가족의 삶과 노동, 동료애와 가족애를 그려낸다. 구체적으로 극의 화자인 영희의 생일날 케이크를 약속했던 광부 아버지의 탄광 내 폭발 사고와 구조, 투병 생활을 담고 있다. 영희의 아버지는 폭발 사고로부터 생명을 건졌지만, 진폐증을 견디지 못하고 사망하고, 성인이 된 영희는 그런 아버지와 아버지의 삶을 추억한다. 극 중 영희의 아버지가 들어간 갱도가 무너져 내리는 사고와 폭발의 순간, 구사일생의 귀환, 긴 투병과 진폐증 진단, 병실에 누워 지낸 아버지의 미안함과 사랑을 담은 마지막 생일 파티 등 공연은 예측 가능한 전개로 이어져 긴장감을 느끼긴 어렵다. 그만큼 특정 개인의 이야기가 아닌 이 땅의 광부들에게 일어날 수 있는 보편적인 서사로 이해할 수 있겠다.

〈탄성〉의 서사 전개는 1980년대 탄광촌의 삶을 어린이의 시선에서 서사적 음악극으로 담아낸 고(故)

김민기의 〈아빠 얼굴 예쁘네요〉(2016)와 오버랩된다. 『아빠 얼굴 예쁘네요』는 1987년 같은 제목의 음악 앨범과 함께 간행된 그림책으로, 탄광촌에서 고(故) 김민기가 생활하며 얻은 경험을 탄광촌 어린이들의 일기와 그림을 바탕으로 한다. 탄가루로 온통 까만 탄광촌에 사는 연이, 순이, 탄이는 함께 학교에 다니는 단짝 친구다. 어느 날 탄이 아버지가 갱도 사고로 몸을 다쳐 더 이상 탄광 일을 할 수 없게 된다. 돈이 없어 중학교에 진학할 수 없게 된 탄이는 실망하지만, 곧 중학교 진학을 위해 스스로 애를 쓰고, 연이 아버지와 탄광촌 사람들의 도움으로 희망을 갖게 된다. 극 중 연이가 탄가루로 새까매진 아빠의 얼굴을 보고 장난처럼 말한다. "아빠 얼굴 예쁘네요." 아이의 눈에 비친 광부의 삶을 천진함 그대로 표현한 이 대사는 탄광촌의 가혹한 현실을 아이러니하게 표현한 명대사로 널리 알려졌다.

〈탄성〉과 〈아빠 얼굴 예쁘네요〉는 서사 내용 전개상 유사함 외에도 두 작품 모두 아이의 일기 혹은 고백으로 전달되는 내용을 담고 있다는 점, 노래가 극의 진행에 크게 활용되고 있다는 점에서 매우 강한 기시감을 준다. 2016년 극단 학전의 대표가 된 고(故) 김민기가 이 작품을 공연하려 했을 때 어린이 관객들이 연탄이 뭔지 몰라 연탄에 대한 설명을 덧붙이기도 했다는 에피소드는 인상 깊다. 30여 년의 시간 차이를 이해하고 반영한 고(故) 김민기의 관객 중심 태도는 우리가 함께 생각해야 할 대목이다. 왜냐하면, 공연의 최종 완성자는 관객이기 때문이다.

4. 40분의 서사와 현란한 영상이 담아내지 못한 것

정선은 광부들의 노동이 곧 지역의 역사가 되는 곳이다. 연탄 없는 겨울을 생각할 수 없었던 시절, 그들은 막장이라는 말 그대로 더 들어갈 수 없는 곳까지 진격하여 국민들이 사용할 석탄을 캤다. 석탄에 얽힌 광부들의 역사는 정선을 넘어 60년대 국가 재건을 위해 독일에 파견되었던 파독 광부의 삶까지 확장될 수 있다. 극단 산의 〈탄성〉은 정선 지역 광부의 삶을 관찰하지 않고 청각적으로 체험하도록 기획된 작품이다. 탄광의 어두운 갱도 안에서는 소리에 의존할 수밖에 없고, 탄광에서 만들어지는 노동 관련 소리는 광부들이 서로를 확인하는 동지애로 이어지는 매개가 된다.

정선창고의 불편하고 시야가 제한되는 의자에 앉은 관객은 다양한 음향이 만들어내는 탄성, 즉 탄광의 소리를 듣는다. 작가이자 연출이 "교향곡"이라 표현한 소리는 관객에게 어떻게 감각되었을까. 정선의 검은 산, 탄광촌의 역사는 그런 단순한 내용과 방식으로는 기록도, 재현도, 감각도 될 수 없을 것이다. 40여 년 전 고(故) 김민기의 〈아빠 얼굴 예쁘네요〉가 담아낸 탄광촌의 삶을 소리로 들려준다고 해서, 그 옛날 있었다던 연탄 캐는 직업인으로서 광부를 대상화하는 덫을 피하기는 어렵다. 신파적 감각의 대상화를 피하고자 재현을 선택하지 않은 것은 적절한 선택이지만, 〈탄성〉 역시 더 많이 나아가지는 못했다. 그것은 지금 여기서 여전히 진행 중인 광부의 삶이 실종되었기 때문이 아닐까.

2025 지역대표 예술단체 지원

탄성

작품 비평문

비평가 성명

장기영

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

극단 산

공연명

탄성

공연일시

2025년 11월 28일 19시 30분

공연장소

정선창고

탄성

장기영

소리극 〈탄성〉은 극단 산이 정선'에서' 무엇을 할 수 있는지, 무엇을 하고 싶은지를 보여주는 공연이다. 극단 산은 2025 지역대표 예술단체 지원사업[1]에 선정된 후 정선이라는 지역의 관객들을 만나기 위하여, 그리고 이곳의 역사 혹은 서사를 개발하기 위하여 탄광촌 광부와 그 가족의 삶을 초점화한다. 이 공연의 개막 소식을 알리는 몇몇 기사들에서는 다음의 표현이 반복되었다. 극단 산의 "지역 소재로 한 공연 개발"이 곧 "지역의 관광 상품으로 이어지게 한다"[2]는 것인데, 이것이 극단 산의 기획 의도인지 아닌지는 해당 기사들의 불분명한 표현으로 인하여 미처 알 수는 없으나, 이 공연과 지역 간 관계가 곧 해당 공연이 지역을 소재로 활용하는 것뿐 아니라(실재했던 정선→재현물로서의 공연), 현재의 정선에도 모종의 여파를

1) 이 지원사업은 "지역의 공연예술계 창작 환경 개선, 지역예술인 기회 확대"를 위하여 문화체육관광부가 주관하는 사업이다. 2025년도 지원사업 공고문에서 밝힌 우대 조건들 중 하나는 "지역이 가진 인물, 이야기, 명물 등을 소재로 창·제작하는 경우"였으며, 심의 기준에는 '관객 개발 및 홍보 노력'이라는 항목에 "지역 관객 개발 및 지역기관·기업과의 협업을 위해 노력하는지?" "지역의 공연관광 자원화에 대한 계획이 있는지?" 등의 질문이 있었다. 즉 이 지원사업에서는 예술단체의 역량이나 지원사업 실천 계획의 구체성뿐 아니라, 지역과 연계되는 방식으로써 지역의 소재화 및 지역 관객 개발 등이 중요하게 여겨진 것이다.

2) 임만택, 「극단 산 창작극 '탄성', 소리극으로 만나는 광부들의 삶!」, 『미디어피아』, 2025-11-20 (https://www.mediapia.co.kr/news/articleView.html?idxno=76338, 검색일:2025-12-13); 김영식, 「극단 산 창작극 〈탄성〉, 11월 28일 정선창고 공연」, 『위드인뉴스』, 2025-11-21 (https://blog.naver.com/withinnews/224083387066, 검색일:2025-12-13); 김영일, 「극단 산 창작극 '탄성' 탄광의 소리가 극이 되어 만나는 광부들의 삶」, 『뉴스인』, 2025-11-24 (https://www.newsin.co.kr/news/articleView.html?idxno=128691, 검색일:2025-12-14).

끼치길(재현물로서의 공연→실제 정선의 현재) 원한다는 바람들이 반영된 표현이 공연 안팎에 자리하고 있음을 유추 가능케 한다.

어느 장소를 소재로 하는 공연이 창작될 때 창작진이 빠지기 쉬운 함정은, 해당 장소에 대한 과거화이다. 작품의 배경 혹은 소재로 삼기 위하여 해당 작품이 '상연되고 있는' 그 장소와 그곳의 일상을 살아가는 주민들에게 이 공연이 어떻게 가 닿길 원하는지, 또한 그들의 현실에 어떻게 접속하길 원하는지에 대한 고민이 부족해질 수 있다는 점이다. '이 장소에서 있었던' 일을 드러내는 데에만 초점을 맞추면, '지금의 이 장소를' 살아가는 이들에게 줄 수 있는 감흥과 여흥이란 "그래, 그랬던 때가 있었지" 혹은 "이곳에 이런 역사가 있었구나" 하는 해당 장소에 대한 납작한 과거화밖에 남지 않는다. 아래에서는 소리극 〈탄성〉이 정선을 서사의 공간적 배경으로 활용하는 방식, 또한 실제 공연이 이루어지는 지역으로서 정선을 의식하는 방식 등을 살펴보고자 한다.

〈탄성〉의 중심 서사는 폐광의 그림자가 드리워지기 시작한 1980년대 정선과 그 후를 지나온 어느 광부 가족의 세월이다. 이 공연의 극적 사건의 중심에는 가장인 정인수(최현규 분)가 있다. 그리고 1970년생인 영희(임수현 분)가 80년대 아버지가 겪은 붕락 사고와 그 여파로 가족이 겪은 일들을 2000년까지 서술하는 내레이터 역할을 겸하며 등장한다.

공연의 전반부는 영희의 열 번째 생일이자 어버이날인 날을 기점으로 화목한 가족의 모습이 그려지다가 아버지에게 일어나는 탄광 사고의 극적 연출이 주를 이룬다. 후반부는 이 가족에게 일어난 일들이 빠르게 전개된다. 사고 이후 투병 생활을 보내던 인수가 영희의 열세 번째 생일에 기억을 다시 찾는 장면이 짧게 등장하고, 이어 대학생이 된 영희의 내레이션으로 아버지가 그가 15세일 무렵 다시 "석탄 가루 쌓인 가슴의 무게를 견디지 못하고 병원에 입원했음"[3]이 설명된다. 한편, 영희의 어머니인 이정애(한다연 분)는 "아빠가 병원에 있는 동안 엄마는 또 다른 광부가 된"다. "아버지가 밝히던 우리 가족의 삶을 이제는 엄마가 이어가신"(18쪽)다는 영희의 내레이션에 맞추어 정애는 석탄더미 속에서 정탄과 돌, 불순물 등을 골라내는 일을 하며 기침을 극심히 하는 장면이 연출된다. 이후 2000년의 영희, 즉 대학을 졸업하고 고향에 내려와 자신의 모교에 부임하게 된 30세의 영희가 다시 자신이 지나온 세월을 설명한다. 아버지는 15년간 투병을 이어오다가 "새천년이 시작되면서 점점 가쁜 숨을 몰아쉬"며 "그해 설날이 되기 전 (중략) 별이 된"(19쪽)다. 이때 공연장 내 벽면에는 폐광 소식, 탄광촌의 인구 감소 소식, 진폐증 환자 증가 소식 등이 영상으로 비추어진다. 영희는 탄광이 사라지면서 '하얘진' 동네를, 그리고 15년간 투병하다가 돌아가신 아버지의 죽음을 노래한다. 공연의 막은 인수의 장례 행렬이다.

특히 등장인물 전원이 "어두운 막장에서" "희망을 키워낸" 인수의 노고를 기리며, 가슴 먹먹한 장례 행렬로 막을 내리는 마지막 순간은, 특히 정선의 그 시절을 가득 채웠던 이들의 노동과 가족애가 잊을 수 있는 것이 아님을 말한다. 다만, 아쉬운 것은 인수의 탄광 사고와 그 여파가 중점이 되다 보니 정작 광부가 된 정애 자체가 거의 생략된다는 점이다. 벽면 가득 채워진 진폐증 관련 기사, 뉴스 보도 음성, 정애의

3) 영희의 이 대사는 인수의 질병을 지시함에 있어, 붕락 사고 후유증뿐 아니라, 탄광에서 일하며 얻게 된 진폐증을 간과하지 않으려는 것으로 보인다. 윤정환, 소리극 〈탄성〉 대본, 극단 산, 2025, 18쪽(이후 〈탄성〉 대본을 인용할 때는 페이지 수만 기재).

극심한 기침 행위 등 정애는 인수가 겪은 사고를 겪지는 않을지라도 그와 유사한 질환을 가질 것으로 유추하도록 연출됨에도 불구하고 정애는 후경화된다. '여자는 굴속에 들어가지 않는다'라는 통념이 깨지고 실제로 선탄부로 불렸던 여성광부들을 다룬 보도가 실제 그리 많지 않았다는 점, 그리고 이들 또한 진폐 질환을 앓고 있음에도 불구하고 남성 광부에 비하여 산재 심사에서 엄격한 기준을 적용받으며 사각지대에 놓여 있다는 점을 감안한다면,[4] 이 후경화는 조금 더 고민해야 할 문제로 보인다.

〈탄성〉은 영희를 이 서사의 화자로 내세움으로써 정선에서 탄광을 중심으로 생계를 꾸려오던 어느 가정이 겪은 풍파를 이 지역을 대표하는 서사로 초점화한다. 이때 인수와 정애는 대개 그 인물명보다는 '(영희의)아버지/어머니'로 정체화된다. 실제로 공연 내에서 인물명이 잘 등장하지도 않거니와 영희를 중심으로 하는 가정 내 역할만이 강조되기 때문이다.[5] 이때 아빠의 사고와 죽음을 중심으로 하는 서사는 정선에 살고 있지 않은 관객이라 하지라도 상상하기가 그다지 어렵지 않은 보편적 서사이다. 정선을 대표할 만한 서사를 짓고, 그를 통해 얘기하고픈 것이 무엇인가, 는 이 서사를 직접 보지 않더라도 많은 이들이 추상할 수 있는 것의 재반복일 필요는 없지 않을까. 그러나 이 말이 곧 남성 중심의 서사와 역사 '이면'을 들추겠다며 여성 중심의 서사와 역사를 강조해야 한다는 주장으로 읽히지 않기를 원한다.

중요한 것은 공연은 서사 예술일 뿐 아니라 극예술, 무대예술이기도 하다는 점이다. 서사만으로 이 공연의 가치를 전부 판단할 필요도 없고, 그럴 수도 없다. 이 공연에서 영희 가족의 서사는 사실상 부수적인 요소라고 볼 수 있을 정도로, 갱도 자체 혹은 그와 관련한 광부들의 작업 행위의 무대 연출에 대한 공이 역력히 드러나는 공연이다. 이 무대 연출의 강렬한 효과 및 필요성에 대해서는 아래에서 더 상술하겠지만, 이 공연의 '아빠 광부' 중심의 가족 서사를 점검해야 할 필요를 제기하는 이유는 관객에게 이 공연이 전하고 싶은 이야기가, 그리하여 하고 싶은 메시지가 무엇인가가 조금 더 세밀하게 검토되었으면 한다는 점 때문이다. 예컨대 영희 아버지의 장례 행렬이 이 공연의 '피날레'가 된다는 점은, 탄광 노동, 갱도 사고, 진폐증 투병과 죽음 등 탄광에 얽힌 이 서사가 가족 특히 '아버지'라는 역할 중심으로만 배치되고, 여기서 강화(혹은 극화)되는 비애감이 사실상 인수라는 인물 또한 수단화하는, 즉 '남성 가장'으로서의 가정 내 역할과 그 가족 질서를 강력히 지시하고 있다는 점이다. 즉 '아빠 광부'와 그를 둘러싼 이들의

---

4) 탄광촌에서 여성의 탄광 출입 금지는 꽤 오래간 그리고 강력히 지켜져 온 금기인 듯하다. 실제로 2005년 박근혜 전 대통령이 한나라당 대표이던 시절, 광부들이 "여자는 탄광 굴속에 들어가지 않는다"는 금기를 내세우며 입갱을 거부했다는 기록이 있다. 그러나 광부들이 유독 목숨을 많이 잃었던 1970년대부터는 남편을 잃은 아내들이 광업소로 많이 유입되며 '광부엄마'들이 생긴다. 특히 이들은 '선탄(選炭) 즉 갱내에서 생산한 석탄에 든 이물질을 제거하는 작업을 주로 맡았고, 이들은 "위험천만한 탄광촌에는 남성과 여성 모두 존재했으나 '산업전사'라는 얼굴은 오로지 남성의 차지였다"는 점을 상기시킨다. 자세한 내용은 이영식, 「여자는 굴속에 들어가지 않는다」, 『지역N문화』, 한국문화원연합 (https://ncms.nculture.org/coalmine/story/3735?jsi=&_ga=2.142600498.1802808860.1765586849-1949971068.1765586849, 검색일: 2025-12-13); 김종목, 「발등이 찍힌다고? 신발에 쇠 덮개 어때?…'일하다 아픈 여자들'」, 경향신문, 2024-01-13 (https://www.khan.co.kr/article/202401121800001, 검색일: 2025-12-13); 김태훈, 「석탄 역사에 잊힌 비운의 존재 '여성 광부' 다큐에 담다」, 『한국기자협회』, 2024-09-03 (https://www.journalist.or.kr/news/article.html?no=56650, 검색일: 2025-12-13) 참조.

5) 〈탄성〉의 배우들은 대사뿐 아니라 노래로써 각 인물이 느끼는 감정과 생각을 표현한다. 인수는 산업 전사이자 가장으로서 생계를 책임지고 있음을 노래한다. 정애의 대사는 주로 남편의 안전을 바라는 내용, 영희의 대사는 이 '까만' 탄광촌을 긍정하거나 아름답게 묘사하거나, 아빠를 자랑스러워하며 기다리는 내용으로 이루어져 있다.

서사는, 그 시기에 이 가족의 형태와 유사한 경험을 했던 이들에게는 탄광을 중심으로 살았던 자신의 삶을 다시 바라보고 해석할 의미화의 도구로서는 한정적인 것일뿐더러, 이와 유사한 경험을 하지 않았던 이들에게는 정선이라는 지역을 떠올리며 강렬하게 매칭될 대표 이미지와 감정을 전형화할 수 있다. 정선과 관련한 더 다채로울 수 있는 기억과 정보가, 이 서사가 강력히 유도하는 직/간접적인 비애감 정도로 고착화 및 재생산되기 쉽다는 말이다. 그리고 이는 곧 인수, 정애, 영희를 모두 주변화하는 일이기도 하다.

한편, 이 공연의 매력은 탄광을 청각적으로 재현하는 무대 연출에 있다. 전술했다시피 공연은 관객의 인지 능력 및 감정뿐 아니라 실제 그곳에 공존하고 있는 몸들의 감각을 자극하는 무대예술이다. 〈탄성〉은 음향으로써 공간적 배경(탄광) 묘사를 극적으로 극대화하고, 음악으로써 당시 그곳의 시간적 배경을 대표하는 서사와 정서를 표현한다. 즉 관객에게 갱 그 자체를, 혹은 갱 주변을 살았던 이들의 감각을 이해시키기 위하여 청각적 요소들을 주요하게 활용하는 것이다.

공연 장소인 '정선창고'는 한때 정선농협의 창고 건물이었다. 애초에 객석과 무대가 구분되어 설계된 곳이 아니었기에, 갱을 강렬히 연상시킬 수 있도록 건물 내부 자체를 비교적 자유로이 활용하였다. 예컨대 무대 공간으로 사용되는 벽면이 한쪽으로 설정되기는 하였지만, 광차가 다녔던 철로를 객석 중간에 가로지르게 배치하고, 건물의 여러 벽면이 탄광촌과 관련한 이미지 및 영상을 영사하는 화면으로도 활용되었다. 또한 갱 안의 소리들(갱 안에 흐르는 물소리, 낙수 소리, 갱도를 걷는 장화 소리, 탄을 캐며 생기는 쇠와 쇠 사이의 마찰음 등)이 이 건물의 높은 층고로 인하여 '울리며' 관객에게 전달되기도 했다, 이는 관객들이 위치한 '이곳'(정선창고)에서 '그곳'(탄광)을 떠올릴 수 있도록 공간감을 입체적으로 연출하는 데에 도움이 되었다. 넓은 벽면을 활용해 갱도 진입을 묘사하는 엘리베이터 하강 장면 또한 이 공연이 관객들에게 탄광과 관련한 공간감 연출 및 체험적 요소 등에 얼마나 공을 기울이고 하는지 가늠할 수 있게 한다.

공연의 전반부는 광부들이 인차를 타고 출근하는 장면과 막장 내 노동 장면으로 이뤄져 있다. 특히 채탄, 동발, 절장 설치, 발판 준비 작업 등 막장 내의 노동은 그 과정을 나누어 묘사할 정도로 이 공연이 주요하게 다루는 부분이다. 〈탄성〉에서 배우들은 서사적 존재이자 무대 연출의 수행자를 겸하는데, 이 장면에서 인수를 비롯하여 3명의 배우는 직접 노동 행위를 수행하고, 다른 3명의 배우는 이 행위에 적합한 효과음을 담당한다. 걷고, 캐고, 끌고, 두드리는 등 탄광 노동자들의 행위와 거기서 파생되는 사물 및 배경의 소리를 분리하여 묘사함으로써 막장 내 '노동'과 그 순간 일어나는 여러 마찰음이 강조하여 재현된다. 정선의 탄광을 둘러싼 '아빠광부'의 가족 서사가 비애감을 중심으로 재현되는 것으로만 〈탄성〉의 의의와 의미를 전부 단정 지을 수 없는 이유는 이들이 주목하고 재현하는 이러한 '탄광의 소리' 때문도 있다.

〈탄성〉의 서사는 정선에 대한 과거화, 이에 따라 현재에도 지속되는 비애감·상실감 등을 강화한다는 아쉬움을 남기지만, 이 공연의 기획 의도(지역을 '소재'로 하여 개발된 공연이 현재 지역의 '관광 상품'으로도 이어지길 바라는)가 현재의 정선과도 유관하게 작동하고 있다는 점은 〈탄성〉의 무대 연출에

의하여 그 실현 가능성을 엿볼 수 있게 만든다.[6] 〈탄성〉이 관광 자원으로서의 실제로 상품성이 있는지 없는지 판단하는 것은 이 글의 취지나 목적과도 어긋나기에 구체적으로 다루지는 않았지만, 〈탄성〉을 읽어내기 위하여 이 공연을 둘러싼 서사 창작 및 소리 연출의 배경(2025 지역대표 예술단체 지원사업 선정작)을 감안한다면 이것이 단순히 공연을 상품으로 전락시켰다, 고 간편히 치부할 수만은 없게 한다. 오히려 작품의 배경 혹은 소재로 삼기 위하여 해당 작품이 '상연되고 있는' 정선의 현재가 간과되지 않고 의식된다는 점은, 극단 산이 이 지역 대표 예술단체로 선정됨에 따라 가지게 된 책임감이 결코 가벼운 것만은 아니라는 점을 생각하게 만든다.

6) 공연장 입구에서 티켓팅과 동시에 정선 지역 내에서 판매 중인 음료와 다과를 관객에게 무료로 나눠준다거나, 대사에서 지역 특산품('곤드레 막걸리' 등)을 언급하는 방식 또한 이 공연이 관광 상품으로서의 가능성을 모색하는 과정에서 탄생하며 개발된 것임을 잘 보여준다고 생각한다.

2025 지역대표 예술단체 지원

프랑크 앤 슈타인

작품 비평문

비평가 성명

김일송

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

국립극단

공연명

프랑크 앤 슈타인

공연일시

2025년 12월 4일 19시 30분

공연장소

광주예술의전당

공멸의 복수극이 아닌

김일송

**본문에서는 메리 셸리의 소설과 연극, 그리고 외의 작품을 구분해 표기합니다. 메리 셸리의 소설은 『프랑켄슈타인』으로, 연극은 〈프랭크 앤 슈타인〉으로, 그리고 소설 출간 이후 다양한 장르로 재창작된 작품들은 통칭해 '프랑켄슈타인'으로 구분해 표기합니다.*

프랑켄슈타인처럼 듣기만 해도 이미지가 바로 떠오르는 '괴물'이 또 있을까? 이마의 꿰맨 자국, 관자놀이의 나사는 프랑켄슈타인의 상징적 이미지다. 1818년 영국 작가 메리 셸리Mary Shelley에 의해 소설 『프랑켄슈타인, 혹은 근대의 프로메테우스Frankenstein, or the Modern Prometheus』(이하, 『프랑켄슈타인』)로 첫선을 보인 프랑켄슈타인은 이후 200년 넘게 연극과 뮤지컬, 영화, TV 드라마, 애니메이션, 게임 등에서 다양한 모습으로 변신해 왔다.

휴머노이드나 안드로이드처럼 인간과 흡사한 외모를 가진 로봇이 등장하는 작품 모두가 사실 '프랑켄슈타인'의 자장 안에 있다고 해도 과언이 아니다. 이처럼 그의 외모나 그의 이야기는 다양한 장르를 통해 수십, 수백 차례 다뤄진 바 있어, 더 이상 궁금할 게 없을 것이다. 그런데 프랑켄슈타인에 대한 오해는 바로 그 '다 알고 있다'라는 착각에서 비롯된다.

수많은 판본이 세상에 나오는 동안 정작 메리 셸리의 원작은 잊혔다. 원작이 잊히는 과정에서 사람들을 가장 많이 착각하게 된 건 피조물의 이름이다. 대부분의 사람은 프랑켄슈타인을 피조물의 이름으로 생각한다. 그러나 프랑켄슈타인은 피조물의 이름이 아니다. 프랑켄슈타인은 피조물을 창조한 박사 빅터 프랑켄슈타인의 이름이다. 그렇다면 피조물은 어떻게 박사의 이름을 가로채 자신의 것으로 만들었을까?

사실 메리 셸리는 피조물에게 마땅한 이름을 부여하지 않았다. 소설에서 피조물은 그저 '괴물'이라 명명될 뿐이다. 그런 피조물이 프랑켄슈타인으로 불리게 된 건, 소설을 각색한 많은 이가 창조자보다 피조물에게 관심을 가지고, 이 이름 없는 피조물을 지칭하기 위해 편의상 빅터 박사 이름을 가져다 쓰기 시작하면서부터다. 그렇게 '프랑켄슈타인'이 피조물의 이야기로 다시 서술되는 과정에서 이름을 갖지 못했던 피조물은 박사의 이름을 가지게 되었다.

그러나 누구의 이름이냐는 중요한 문제가 아니다. 프랑켄슈타인이 창조자 빅터 박사를 지칭하건, 피조물을 지칭하건 그것은 중요한 논점이 아니다. 그보다는 누가 괴물인가, 그것이 유효한 질문이다. 괴물은 누구인가? 피조물인가? 창조자인가? 혹은 둘 다인가? 그것은 『프랑켄슈타인』이래 오랫동안 제기되어온 질문, 창조자와 피조물에 관한 질문이다. 이는 장르 불문하고 대부분의 '프랑켄슈타인'이 던지는 핵심 질문이다.

메리 셸리가 창조한 빅터와 프랑켄슈타인

본격적으로 〈프랑크 앤 슈타인〉에 대해 다루기에 앞서, 먼저 원작 소설의 줄거리를 간단하게 언급할 필요가 있다. 소설 『프랑켄슈타인』은 액자식 구성으로 되어있다. 액자 속에 액자가 들어 있는 식이다. 한가운데에 피조물이 있고, 그를 창조하고 나중에 파괴하려는 빅터 박사, 그리고 빅터로부터 사건의 전말을 듣고 그 이야기를 세상에 알린 월튼 선장이 있다. 사족이나 월튼 선장의 존재는 각색에 따라 종종 사라지기도 한다.

북극을 탐험 중이던 월턴 선장은 조난을 당해 사경을 헤매는 빅터 박사를 구조한다. 빅터는 선장에게 자신이 북극으로 오게 된 경위를 설명하는데, 설명에 따르면 어려서부터 자연과학에 관심이 많던 빅터는 마침내 사체에서 장기를 모아 인간의 형상을 한 피조물을 만들어내는 데 성공한다. 그러나 피조물의 흉측한 모습에 공포를 느낀 그는 피조물을 유기한다.

시간이 흘러, 빅터의 동생이 누군가에 의해 살해되는데, 그 범인으로 자신이 아끼던 하녀가 지목되었다. 빅터는 그 진범이 자신이 만든 피조물이란 사실을 알고 있었지만, 증명할 수 없음을 깨닫고 절망한다. 그러던 중 피조물이 박사를 찾아온다. 빅터에게 버려진 후 어떻게 살아왔는지 이야기하던 피조물은 빅터에게 자신과 똑같은 모습의 반려를 만들어 달라고 요청한다. 피조물이 바라는 건, 그저 사랑이었던 것 같다.

피조물에 대한 죄책감과 연민, 그리고 두려움에 빅터는 실험에 착수한다. 그렇게 실험이 성공적으로 마무리되려던 찰나, 빅터는 여성 피조물을 파괴해 버린다. 앞으로 어떤 일이 전개될지 알 수 없기 때문이다. 가장 잔혹한 악몽은 두 피조물이 생식능력을 갖춰 그 후손을 낳게 될 경우일 것이다. 그것은 인류를 위협할 수 있는 가장 큰 재앙이다. 결국 빅터는 완성 단계의 여성 피조물을 파괴하는데, 이때부터 피조물의 진짜 복수가 시작된다.

빅터가 약혼자인 엘리자베스와의 결혼식을 치른 밤, 피조물이 찾아와 엘리자베스를 살해하게 된다. 아내의 복수를 위해 피조물을 찾아 북극까지 쫓아간 빅터는 조난을 당해 동사하기에 이른다. 모든 이야기는 동사 직전에 빅터가 월튼에게 구출되어 전하면서 세상에 알려지게 된다. 여기까지가 거칠게나마

압축한 원작의 줄거리다. 원작 소설은 다양한 질문을 제기하고 있다. 무엇보다 과학 윤리다. 생명 연장이라는 대의적 가치를 가졌다고는 하나, 과연 이 실험이 윤리적으로 정당한 실험인가에 대한 문제는 여전히 고민해 볼 만하다.

새롭게 둘로 나뉜 프랑크와 슈타인

〈프랑크 앤 슈타인〉이란 제목에서 짐작하듯, 연극에서 가장 흥미로운 건 프랑켄슈타인을 둘로 나눈 점이다. 그러나 그 둘이 박사와 피조물을 지칭하지는 않는다. 연극에서는 대신 '박사'와 '몬스터'로 명명한다. 그렇다면 프랑크와 슈타인으로 나눈 이유는 무엇일까. 첫 번째 가능성은 창조자와 피조물을 분리할 수 없다는 점을 강조하기 위함일 수 있다. 다시 말해, 프랑크와 슈타인이 특정 인물을 가리키기보다는 결국은 같은 존재라고 말하기 위함은 아니었을까? 또 다른 가능성으로 자아의 분열을 이야기하기 위함이었을 수도 있다. 내부의 분열된 존재를 프랑크와 슈타인으로 표현했을 수도 있다.

연극은 극중극이라는 액자식 구조 대신, 박사의 서사와 피조물의 서사, 이렇게 두 개의 서사를 동시에 진행한다. 연극은 무대를 반으로 가르고, 한쪽에서는 박사의 서사를, 다른 한쪽에서는 피조물의 서사를 보인다.

먼저 박사는 아직 엄마의 품을 떠나지 못한 아이처럼 그려진다. 엄마의 지휘 아래 박사는 시신을 가져다가 실험을 진행하던 중 마침내 첫 번째 피조물 '몬스터'를 창조해 낸다. 그러나 흉측한 모습에 바로 폐기해 버린다. 이후로도 계속 실험을 이어가던 박사는 두 번째 피조물을 창조하기에 이른다. 첫 번째 피조물에 비해 두 번째 피조물은 수려한 외모에, 게다가 지적 능력까지 갖추었다. 이에 두 번째 피조물을 세상에 공개하는 날, 돌연 몬스터가 나타나 아수라장이 된다.

몬스터는 박사에게 죽은 소녀를 되살려 달라고 요구하는데, 박사는 이를 거부하고 몬스터를 향해 총부리를= 겨눈다. 그러나 총구를 떠난 총알은 몬스터가 아닌 약혼자 엘리자베스의 가슴에 가서 박힌다. 소설 『프랑켄슈타인』에서는 몬스터가 약혼녀를 살해하지만, 연극 〈프랑크 앤 슈타인〉에서는 (실수지만) 박사가 약혼녀를 살해하는 것이다. 결론도 원작과 다르다. 소설 속 박사는 복수를 위해 피조물을 쫓아가지만, 연극에서 박사는 약혼녀를 잊고 자신을 오랫동안 연모해 온 여자 조수와 사랑에 빠진다.

박사의 이야기가 진행될 때, 무대 다른 편에서는 몬스터의 서사가 진행된다. 연극 〈프랑크 앤 슈타인〉의 몬스터는 아무것도 모른 채 세계로 던져진다. 그에겐 스스로 판단할 능력이 없다. 그는 어린아이처럼 주변 인간들을 따라 행동하며 '상황에 맞는 몸의 사용법'을 배워간다. 사랑스러운 모습을 보면 사랑을 배우고, 폭력적인 모습을 보면 폭력을 배운다. 그러나 흉측한 모습의 그에게 세상은 위협적이다. 자연스럽게 그는 폭력을 먼저 배운다.

그러나 이 세계가 오직 폭력만으로 가득하지는 않다. 우연히 만난 눈먼 노인은 몬스터를 다른 방식으로 대한다. 외형을 보지 못하는 그는 몬스터를 두려워하지 않는다. 그는 옷을 건네고, 빵을 나눠주며, 그리고 책을 준다. 책은 지식의 상징이자, 몬스터의 존재를 인정하는 제스처다. 피조물은 그 책을 당장 읽을 수 없을지도 모른다. 그러나 그가 '이해할 가능성이 있는 존재'로 대우받는 순간, 그는 처음으로 인간의 범주에 들어온다.

노인으로부터 배려와 애정을 배운 몬스터는 죽은 소녀의 시신을 들고 박사를 찾아간다. 그리고 앞서 설명한 장면이 이어진다. 마지막 장면에서 박사가 여자 조수와 이어질 때, 몬스터는 박사에 의해 살해된 박사의 약혼녀 엘리자베스와 사랑을 나누게 된다.

동일한 시간, 그러나 서로 다른 세계

언급했듯, 연극 〈프랭크 앤 슈타인〉에서 흥미로운 지점은 서사보다는 제목을 둘로 가르듯, 무대를 둘로 가른 설정에서 찾을 수 있다. 무대는 명확히 두 공간으로 나뉜다. 한쪽은 박사의 실험실이고, 다른 한쪽은 몬스터가 생존해야 하는 바깥세상이다. 1막에서 박사의 실험실을 본 관객은 2막 때 자리를 옮겨 몬스터의 세상을 보게 된다. 혹은 그 반대로, 몬스터의 세상을 먼저 본 관객은 나중에 박사의 실험실을 보게 된다. 이 연출은 단순히 색다른 관람 경험을 제공하는 데서 끝나지 않는다. 안온한 실험실 속 박사는 끝끝내 바깥세상의 진실을 알지 못한다는 사실을 보인다. 또한 관객은 주인공 한 명에 이입해 공연을 보기 마련인데, 이 분리된 무대를 통해 양쪽의 입장을 균형 있게 바라보게 되는 셈이다.

무대를 둘로 나누는 것보다 더욱더 흥미로운 설정은 두 공간의 이야기가 동시에 진행된다는 사실이다. 한쪽에서 장면이 전환되면, 다른 쪽에서도 반드시 변화가 일어난다. 소리까지 통제되지는 못해, 맞은 편의 소리가 벽을 넘어 흘러 들어오는데, 이 동시성이 가장 강렬하게 드러나는 장면이 바로 그룹 퀸Queen의 '보헤미안 랩소디Bohemian Rhapsody'를 사용한 장면이다. 이 노래를 부르는 장면은 이 연극에서 유일하게 '말'이 등장하는 순간이다.

신체극 〈프랭크 앤 슈타인〉에는 말이 없다. 신체극화하면서 얻은 가장 큰 성취는, 피조물을 설명의 대상이 아니라 체험의 대상으로 만든다는 점일 것이다. 관객은 피조물의 사유를 듣지 않지만, 그의 조건을 몸으로 이해하게 된다. 반면 잃은 것도 있다. 원작에서 중요한 위치를 차지하는 피조물의 언어적 성찰, 인간 사회를 비판하는 지점은 상당 부분 생략된다.

본론으로 돌아와 박사가 피조물을 향해 쏜 총에 연인이 죽고, 그 충격 속에서 박사는 "Mama, just killed a man(엄마, 내가 방금 사람을 죽였어요)"이라고 외친다. 표면적으로는 이 가사 때문에 '보헤미안 랩소디'를 사용한 듯하다. 그런데 사실 '보헤미안 랩소디'는 이렇게 시작한다. "Is this the real life? Is this just fantasy?(이게 현실일까, 단지 환상일 뿐일까)" 어쩌면 이 가사야말로, 박사의 상태를 정확히 대변한다는 듯하다. 그는 자신이 무엇을 했는지 직면하지 못한 채, 현실과 환상의 경계에서 도망치려는 듯하다.

박사가 이렇게 노래하는 동안, 몬스터의 세상에도 '보헤미안 랩소디'가 흐르는데, 노랫말은 몬스터의 심정과도 절묘하게 일치한다. "So you think you can stone me and spit in my eye? So you think you can love me and leave me to die? (그래서 당신들이 내게 돌을 던지고 침을 뱉을 수 있다고 생각해? 나를 사랑한다면서도 내가 죽게 내버려둔다고?)" 이 가사는 마치 박사를 비롯한 인간에게 던지는 피조물들의 절규처럼 들린다. 그리고 '프랑켄슈타인'의 핵심 질문 '누가 괴물인가'에 대한 답을 던지는 듯하다.

파멸의 복수극이 아닌, 희망을 이야기하는

여기서 피조물을 인간의 이기심이 만들어낸 괴물이라거나, 반대로 괴물을 만든 창조자를 또 다른 괴물이라는 대답은 다소 안이한 대답처럼 들린다. 나아가 인간적인 비인간과 비인간적인 인간이라는 대답 또한 평이한 대답이다. 그것은 이제 신선한 충격을 주지 못한다. 이런 문명 비판적인 해석은 적어도 '프랑켄슈타인'에서는 무용해 보인다.

사실 괴물을 뜻하는 영어단어 'monster'의 어원인 라틴어 'monstrare'는 '가리키다'를 뜻한다. 같은 라틴어에서 파생된 프랑스어 'montrer'는 '보이다, 나타나다'라는 의미를 가지고 있다. 봉합하면 괴물은 지시指示를 받는 대상인 동시에 스스로를 드러내 증명하는 주체라는 해석도 가능할 것이다. 한 마디로 '프랑켄슈타인'은 피조물이 자신의 존재를 증명하고 정체성을 획득하는 투쟁기인 셈이다.

그런데 이름 없는 생소한 존재가 단지 피조물뿐일까. 오래전부터 인류는 자신과는 다른 모습의 알 수 없는 낯선 존재들에 대해 괴물이라는 딱지를 붙여왔다. 다른 인종, 다른 신체(장애인), 다른 성별(여성, 제3의 성)은 그 타자성으로 인해 쉽게 괴물 취급을 받곤 하였다. 지금, 우리 안에 내재된 외국인 혐오와 인종 차별, 장애인 차별, 남녀 차별, LGBT 차별 또한 그 범주에 들어있다. 여기까지 다다르며 '프랑켄슈타인'에 대해 이제는 더 이상 말할 게 남아있지 않은 듯하다. 그러나 여전히 모든 것들은 이야기할 상태로 남아있다. 문학사적이나 형식적, 미학적 해석은 차치하더라도, 주제적으로 '프랑켄슈타인'이 제기하는 화두는 광범위하다.

페미니즘 이론가들은 피조물이 당시 여성을 상징한다고 주장하고, 마르크스주의자들은 피조물이 착취받던 노동자들을 대변한다고 강조한다. 두 주제를 관통하는 주제어는 타자성이다. 과학과 관련해 작품은 장기이식, 유전공학, 인간 복제, 인공지능 등 생명 창조와 관련하여 과학적·의학적 시도에 앞서 선결해야 할 윤리적 태도에 대해 질문한다. 또한 작품은 성선설이나 성악설에 대한 문제를 제기하기도 한다. 악마는 태어나는가? 만들어지는가? 그런가 하면, 작품은 창조주로서 부모에 대한 출산과 양육, 교육에 대한 책임 문제를 거론하기도 한다.

이렇게 200년 전 메리 셸리가 품었던 의문은 여전히 유효해 보인다. '프랑켄슈타인'이 후대에 의해 끊임없이 재창작되는 이유가 거기 있다. 연극 〈프랭크 앤 슈타인〉은 완벽한 작품은 아니다. 신체극의 반복은 때로 장면을 늘어지게 만들고, 인물의 사유를 단순화하기도 한다. 그럼에도 이 연극은 창조 이후의 책임, 돌보지 못한 데에 대한 책임과 관련된 질문을 끝까지 놓지 않는다. 무엇보다 연극 〈프랑크 앤 슈타인〉은 박사에게 조수를, 피조물에게 엘리자베스를 선물한다. 이 결말은 최소한의 온기에 대한 기대로 보인다. 서로를 파멸로 이끄는 복수극이 아닌, 새로운 존재와 함께 사랑을 시작하는 데에서, 어떤 희망마저 엿보게 된다.

2025 지역대표 예술단체 지원

프랑크 앤 슈타인

작품 비평문

비평가 성명

장기영

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

국립극단

공연명

프랑크 앤 슈타인

공연일시

2025년 12월 5일 19시 30분

공연장소

광주예술의전당

프랑크 앤 슈타인

장기영

티켓도 무대도 양면이었다. 메리 셸리(Mary Shelley)의 〈프랑켄슈타인〉을 원작으로 하는 넌버벌 신체극 〈프랑크 앤 슈타인〉은 서사를 두 동강 낸다. 시간예술이기도 한 공연예술은 러닝이 길어질 경우 인터미션을 사이에 두고 서사의 흐름을 잠시 동강 낸다. 그러나 〈프랑크 앤 슈타인〉에서 동강 난 것은 서사의 시간적 배열이 아니라 공간적 배치라는 점에서 흥미롭다. 관객들은 A와 B 구역 둘 중 한 곳을 먼저 접하고, 인터미션을 사이에 두고 남은 한 구역을 이어 접한다.

A 구역은 박사(정현우 분)의 시점에서, B 구역은 몬스터(아마르 분)의 시점에서 보이는 각기 다른 장면들로 이뤄져 있다. 〈프랑크 앤 슈타인〉은 이 시점 분할을 위하여 직관적으로 광주예술의전당 소극장의 프로시니엄 무대를 양면으로 사용한다. 무대를 사이에 둔 A 구역과 B 구역 각각의 관객들은 사실상 거울처럼 정면에서 서로를 마주 보는 자리에 위치하게 한 것이다. 물론 무대라는 벽에 가려져 서로의 모습을 볼 수 없지만, 1부와 2부에 걸쳐 두 구역을 모두 경험한다는 점에서, A(혹은 B)에서의 관객 경험은 B(혹은 A)에서의 관객 경험을, 시간차를 두고 거울처럼 서로를 마주하게 된다. 마치 몬스터가 자신의 신체에 적응해 나갈 때 박사를 거울처럼 말이다.

〈프랑크 앤 슈타인〉의 양면성이 흥미로운 이유 중 하나는 바로 관객을 관람 행위를 퍼포밍의 단위로 배치하기 때문이다. 어떤 구역에서 먼저 시작했든 2부는 반드시 '인지'의 순간이 된다. 1부에서 보았던 내용의 이면, 혹은 1부에서 자신이 보고 있는 무대의 뒤편(즉 2부에서 보게 될 무대)에서 들려오던 소리의 정체와 그 의미를 뒤늦게 이해할 수 있도록 만든다. 퍼포머는 사실상 1부에서도 2부에서도 똑같은 수행을 하고 있지만, 관객이 어느 곳(어느 때)에 위치하여 보느냐에 따라 극의 전체 내용 구성이 달라진다. 즉

관객의 보는 행위 및 배치 자체가 이 무대의 서사를 이해하고 수용하는 데에 결정적인 퍼포밍 단위가 된다는 것이다.

이 공연이 흥미로운 또 다른 이유는 서사의 공간적 배치 때문이다. 이 공연에서는 프랑켄슈타인의 서사가 '시점'으로써 나누어진다. 그리고 이 서사를 채우는 각각의 장면들은 양면으로 나뉘어져 동시에 실행 중이고, 관객은 절대 이 전부를 한꺼번에 볼 수 없다. 이때 그 나뉜 시점이 시간적 배치뿐 아니라 공간적인 것으로 나뉜다는 것은, 단선적이지도 단수일 수도 없는 실재 즉 다수의 실재(multiple realities)에 대한 감각을 구조화해 준다. 서사의 공간적 배치는 앞서 말한 '인지'의 감각을 더 입체화한다. 즉 관객들은 2부에서 1부에서 봤던 것들의 이면, 혹은 1부에서는 불가해했던 것들의 이해, 짐작하지 못했던 것들의 인식을 맞닥뜨리는 것이다.

예컨대 B 구역의 주 공간적 배경은 주로 공동묘지인데 이곳에서 검은 비닐을 뚫고 나온 좀비 형상의 인물들은 사실상 A 구역의 주 공간적 배경인 박사의 실험실에서 버려진 실험체 더미였다(참고로 필자는 1부를 B 구역에서 2부를 A 구역에서 관람하였다). 또한 뭇 남성들의 마음을 빼앗을 정도로 아름다운 엘리자베스(이은지 분)가 B 구역 후반부에 이전의 우아한 움직임과 의상이 아니라, 몬스터와 비슷하게 제 몸짓을 생경해하면서 제힘을 주체하지 못하는 듯한 장면을 연출하는 이유는 2부의 A 구역에서 설명된다(엘리자베스는 박사가 쏜 총에 맞아 죽었다가 다시 살아난 상태였다). 즉 관객들은 2부에서 자신이 보지 못했던 이 서사의 이면을 응시함으로써, 1부에서 짐작하던 혹은 짐작할 수조차 없던 내용들의 '알게 된다'. 서사를 시간적 순서에 의하여 배열되는 것으로만 여기는 게 아니라[1], 공간적 배치에 의하여 시간을 운용할 수 있도록 연출한다는 것은, 공연예술의 진정한 함의 즉 시공간 모두에 개입하는 연출의 본질을 새삼 확인할 수 있게 한다는 점에서 매력적인 전략이기도 하다.

한편, 〈프랑크 앤 슈타인〉이 '넌버벌 신체극'으로 공연의 성격을 스스로 정의하고 있다는 점은 주목할 만하다. 이 공연은 '넌버벌(Non-verbal)' 즉 배경을 보여주고, 캐릭터를 쌓고, 사건을 전개하는 일에서 대사를 활용하지 않는다. 그 대신 음향, 음악, 배우의 탄성 등 의미 전달 체계가 언어적이지 않은 소리와 함께 다양한 대소도구들을 등장시킨다. 또한 마임, 아크로바틱, 무용 등 무엇보다 배우들의 움직임을 중심으로 표현 체계를 구축한다는 것은, 언어를 갈고 닦으며 공들여 연마했던 과정만이 서사를 전달하기 위한 노력의 전부일 수만은 없다는 새삼스러운 사실을 떠올리게 한다. 18명의 배우가 무대의 양면을 오가며[2] 이룩하는 넌버벌 퍼포밍들은 언어적 표현이 세계 전부를 대변할 수 없다는 지극한 사실을 관객의 눈앞에 당도시킨다. 가령, 몬스터가 실험실에서 내쫓긴 후 사회에서 겪는 타자화들, 그리고 이에 따라 낙인이 새겨지는 과정(등 뒤의 'M' 표식)은 다소 도약적이고 상징적인 행동 묘사로 구현되었지만 개연성 있게 연결되었다는 점에 의하여, 즉 이 간략한 낙인의 과정이 기실 꽤 핍진한 것이었다는 성찰을 유도한다. 즉 '언술적 표지'들만으로는 포착할 수 없는 세계의 방증, 혹은 그 '표지'에 의하여 어떤 세계를 잘

1) 물론 작가는 서사를 액자식으로 혹은 역순행적으로 구성하는 편집자로서 역할도 수행한다. 하지만, 이는 극 중 시간 배치이고 독자들의 시간 즉 해당 서사를 접하는 시간 그 자체는 여전히 순행적이다.

2) 실제로 이 공연에 등장한 배우는 19명이지만 시각장애를 가진 노인 역할을 분한 배우 한 명은 B 구역에만 등장하는 것으로 보인다.

전달했다는 안도와 믿음에 도취할 수 없는 것임을 “언어보다 의식보다 빠르게 메시지를 전달하는”[3] 움직임의 세계가 잘 드러내는 것이다.

또한 이 공연이 ‘손’과 그 움직임을 배우의 행동과 오브제를 활용하며 여러 차례 등장시킨다는 점 또한 주제 의식을 강화하는 데에 탁월한 선택이었다고 생각한다. 예를 들어, A 구역에서 박사 엄마(양정인 분)는 계속 가려운 등을 긁기 위하여 손 모양의 사물들을 활용하며 시원함을 온몸으로 표현한다. 또한 A 구역과 B 구역의 초반부 가장 상징적인 장면은 불쑥 솟은 손이다. 박사의 실험실에서 남성 조수(김무준 분)의 손은 제 의지대로 움직여지지 않고, 공동묘지에 버려진 실험체 더미들의 손이 검은 봉지를 뚫고 나오기도 한다.

손은 인간의 ‘의지’란 것이 능동적이고도 생산적인, 무엇보다 가시적인 행위로 변환될 수 있음을 대표해 왔던 신체 부위 중 하나이다. 특히 박사와 몬스터는 조물주와 피조물 즉 주체와 객체의 구도를 대표하는 캐릭터로 해석되곤 하는데, 사실 서사가 진행됨에 따라 이 주/객의 분절에 대한 의심 혹은 성찰의 필요성이 요구된다고 볼 수 있다. 전술한 장면들은 사실상 내 손이 아닌 손으로 나의 요구가 해결되는 장면, 내 손이 나의 손처럼 움직이지 않는 장면, 움직일 수 없어야 하는 손이 움직이는 장면 등이라 볼 수 있는데, 이 장면들의 합이 결국 인간의 주체성에 대한 의심을 가리키고 있다고 본다면 이 공연의 ‘손’이라는 신체 부위의 활용도와 그 움직임은 예사로워 보이지 않게 된다.

그 외에도 오브제와 음악의 적절한 활용으로써 넌버벌의 특성이 충실하고도 우수하게 반영되기도 했다. 대표적으로 1부와 2부의 후반부에 이르면 퀸(Queen)의 〈보헤미안 랩소디(Bohemian Rhapsody)〉가 이 공연의 주제곡처럼 흘러나온다. 그간 A와 B 구역 각기 따로 배치되던 음악과 음향이 여기서는 두 구역을 가로지르며 같은 시간에 러닝되는 것인데, 이때 특히 B 구역은 공동묘지의 피조물들이 돌아가며 해당 곡에 맞추어 립싱크 퍼포먼스를 보인다. 프레디 머큐리를 상기시키는 분장으로 등장한 퍼포머로부터 시작하여 피조물 역의 배우들이 돌아가며 악기를 연주하거나 노래를 부르는 장면을 연출한다. 이때 부위별 뼈 오브제들은 마이크, 기타, 드럼 스틱, 피아노 치는 손 등으로 활용되며 악기를 대신하며, 이들이 가져야 마땅할 비통함 혹은 억울함이라는 감정이 아이러니컬하게도 강렬하고도 과장된 몸짓으로써 익살스러운 분위기를 연출해 낸다. 특히 연주와 가창에 대한 퍼포머들의 이 싱크(synchronization) 장면은 그간 이 공연이 과잉성과 진정성을 오가며 만들어낸 ‘말 없는 몸짓’들이 결국에는 익살을 경유하지 않고는 존재 불가한 것이었음을 폭발적으로 드러내는 장면이라는 점에서 인상적이다.

〈프랑크 앤 슈타인〉은 공연 내내 유머를 적절히 활용해 왔을 뿐 아니라 해피엔딩으로써 원작에서의 파멸적 결론을 전복하고자 했다. A 구역의 결말에서 여성 조수는 오랜 외사랑을 마치고 박사와 애정을 주고받는 장면이 펼쳐진다. 이전에 자신이 상상하며 추던, 혹은 박사로 분한 허상의 존재들과 추던 춤을 박사와 일대일로 추는 것이다. 한편, B 구역의 결말에서는 몬스터는 새로운 삶을 얻은 엘리자베스가 인간으로서의 움직임, 감정 등에 익숙하지 않아 하자 몬스터가 애정을 담아 자신이 배워온 것들을 알려주는 장면으로써 막을 내린다. 즉 A, B 구역 각각의 마지막 장면은 여성 조수-박사, 몬스터-엘리자베스의 애정

3) 김옥란(드라마투르그), 「버려진 폐기물들이 부르는 프로메테우스의 노래」, 『프랑크앤슈타인 프로그램북』, 국립극단, 2025.

확인으로 끝이 나는 것이다.

원작과 그에서 파생된 다양한 변주작들의 영향에서 벗어났다는 것, 서사의 공간적 배치를 활용하거나, 움직임 및 오브제의 아이러니컬한 활용으로써 무대예술의 매력을 극대화했다는 그 자체만으로도 이 공연의 의의는 충분할 듯하지만, 조금 더 애정 어린 욕심을 덧보태보자면 결말에 대한 의문이다. 이번 공연이 "동시대성을 반영해 보다 희망적인 결말을 제시할 것"[4]이라는 연출 의도에 따르면, 이러한 중심인물들 간의 이성애 중심적 로맨스의 실현으로써 서사를 봉합하는 방식은 서사 내 다른 관계나 장면에 들여진 공력에 비하면 너무나 순조롭고도 익숙한 것이라서 다소 상투적인 결말로까지 보인다. 공연 프로그램북에 소개되어 있듯이 이러한 결말이 정말 "더 깊은 여운을 남길"[5]수 있는지, 특히 이 공연이 "우리 사회에 존재하는 다양한 갈등"을 반영한 동시대성이 구현되고 있음을 표방했기에 이 "유쾌한" 결말이 "질문"으로까지 이어지는지 반문해 보는 것은 어떨까.

4) 장혜원, 「하나의 이야기, 두 개의 시선…'프랑크 앤 슈타인'」, 『광주신문』, 2025-11-30. (http://www.kwangju.co.kr/article.php?aid=1764490200792616007, 검색일: 2025-12-20)

5) 『프랑크앤슈타인 프로그램북』 중, 국립극단, 2025.

2025 지역대표 예술단체 지원

한왕, 바람... 노래가 되다!

작품 비평문

비평가 성명

양미지

비평가 소속

한국음악평론가협회

예술단체명

작은 소리와 동작

공연명

한왕, 바람... 노래가 되다!

공연일시

2025년 8월 23일 17시

공연장소

익산예술의전당 대공연장

지역에서 세계로, ‘K-컬처의 원형’을 향한 도전

양미지

25년 8월 22일(금)~23일(토) 전북특별자치도 익산시 익산예술의전당 대공연장에서 공연된 『한왕, 바람... 노래가 되다!』는 창작극이 지닌 도전과 성취를 동시에 보여준 작품이었다. 극단 작은 소리와 동작이 주최·주관하고, 문화체육관광부와 익산시가 후원한 이 공연은 지역대표 예술단체 육성 지원사업의 성과물로서, 지역 민간단체가 선보인 초연으로는 이례적인 규모와 완성도를 자랑했다. 또한 60명 이상이 무대에 참여하고, 1,100석 대극장이 매진된 사실만으로도 이미 큰 의미를 지닌다. 보통 이런 규모의 공연은 국립이나 시립 단체가 주로 맡아 왔던 점을 고려하면, 민간단체가 이만큼의 창작 역량과 추진력을 보여준 것은 주목할 만한 성과라 할 수 있다. 공연장에 도착하여 로비를 가득 채운 관객들의 열기는 이번 공연이 단순한 행사 차원을 넘어, 지역민에게 하나의 큰 축제처럼 다가왔음을 느끼게 했다.

이 공연의 전반적인 스토리는 고조선 마지막 왕 준왕의 남하와 마한 건국이라는 역사적 모티브에서 출발한다. 1막에서 준왕과 신하들이 배를 타고 새로운 땅을 향하는 장면은 장중하면서도 희망적인 울림을 담고 있었으며, 작품 전체의 서사를 예고하는 중요한 극이다. 2막에서는 새로운 땅에서의 갈등과 화해가 그려지며, 이 과정이 단순히 옛이야기를 재현하는 데 그치지 않고 오늘날의 사회적 메시지로 확장되어 관객의 공감을 불러일으켰다. 전쟁과 어려움 속에서도 춤과 노래가 공동체를 묶어 내는 힘이 있다는 설정 또한 음악과 춤이 언어를 넘어선 소통의 도구임을 상기시키는 장면이었다. 이는 곧 익산에서 시작한 마한의 문화가 오늘날 K-컬처로 이어진다는 연출자의 메시지와도 맞닿아 있었다.

연출은 이 작품의 백미였다. 대표이자 연출자는 ‘한문화’의 숨결이자, 오늘 우리가 잃지 말아야 할 오래된 미래를 슬로건으로 이 작품을 구성한 각오가 보였다. 각 장마다의 장면 전환은 자연스러웠으며, 시작과 끝을 과거와 현재를 교차시키는 방식은 관객을 자연스럽게 시공간의 여행자로 만들었다. 또한 대규모의 인원을 효율적으로 배치하여 군무와 합창의 웅장함을 드러낸 점은 특히 인상 깊었다. 자체

제작한 화려한 의상과 무대미술은 단순한 장식을 넘어 토착 세력과 이주 집단의 색채 대비 붉은색과 하얀색을 두어 뚜렷하게 드러내며 메시지를 시각적으로 강화했다. 이는 지방 자체 제작 공연에서는 쉽게 보기 힘든 수준의 예술적 성취이다. 무엇보다 극단이 꾸준히 쌓아 온 연출 경험과 기획력이 이번 작품에서 집약적으로 드러나, 지역 무대가 보여줄 수 있는 수준을 한 단계 끌어올렸다는 점은 높이 평가할 만하다.

스토리 전개는 전형적인 기승전결 구조를 충실히 따랐다. 한왕의 개인의 이야기가 아닌 다른 부족과의 전쟁 장면 이후 화합으로 이어지는 과정이 다소 단순하게 처리된 면은 있었으나, 전체적으로 이 지역에서 살아가는 관객의 입장에서 과거의 스토리를 통한 극의 공감과 자긍심을 불러일으키는 데 성공했다. 특히 아역 배우들의 열정적인 연기는 공연의 진정성을 더하는 중요한 요소였다. 어린 배우들의 작은 몸짓 하나하나가 진심을 담아내며 극 전체의 생동감을 불어넣었다.

『한왕, 바람... 노래가 되다!』가 지닌 가장 큰 성취는 단순히 한 편의 공연을 넘어 지역 공동체가 함께 만들어 낸 집합적 서사라는 점이다. 관객 대부분이 익산과 전북 일대의 시민들이었음에도 공연장에서 느껴진 분위기는 단순한 관람이 아니라 일종의 참여와 축제에 가까웠다. 배우들이 무대 위에서 마한의 건국 이야기를 풀어내며 하나 됨의 가치를 노래할 때, 객석의 관객들 또한 자연스럽게 그 공동체의 일원으로 끌려 들어갔다는 점에서 공연예술의 본질적인 힘을 체감할 수 있었다.

그중에서도 연출은 특히 집단 장면이 주목할 만하다. 수십 명의 배우가 무대를 가득 채우는 장면은 단순한 군중극이 아니라 서사의 압축과 확산을 동시에 끌어내는 장치로 작용했다. 전쟁의 혼란을 표현할 때는 불규칙한 움직임과 충동을 통해 긴장감을 높였으며, 화합의 장면에서는 대칭적 동선과 합창을 통해 안정감을 부여했다. 무대 중앙을 장악하는 주인공 인물과 주변부에서 호흡을 맞추는 대사와 움직임은 상반된 힘의 균형을 보여주며, 관객으로 하여금 극적 메시지를 직관적으로 이해하도록 만들었다.

무대 공간 활용 면에서도 주목할 점이 많았다. 수평적인 무대의 전환뿐만 아니라 상하 구조를 적극적으로 사용하며 공간의 깊이를 드러냈다. 특히 배를 타고 남하하는 장면에서 다채로운 파란색 배경 조명의 대비를 통해 물결처럼 일렁이는 효과는 진짜 배를 타고 있는 듯한 공감각적 몰입을 선사하며 깊은 인상을 남겼다. 음악적 부분을 조금 더 들여다보면, 전체적인 아쉬움이 분명 존재했다. 전통음악뿐 아니라 다양한 장르를 혼합하여 세계성을 추구한 점은 시도 자체로 높이 살 만하지만, 주요 선율의 반복과 일관된 편곡 및 음악적 흐름이 부족하여 관객에게 강하게 남는 청각적 모티브는 상대적으로 약했다. 마치 뷔페에서 여러 음식을 맛보았지만, 특별히 기억에 남는 맛이 없었던 것처럼, 이번 공연 역시 관객의 귀에 오래 남을 만한 메인 음악의 부재가 아쉬움으로 남았다. 희망에 찬 한민족의 합창 또한 감동의 물결이 오기 전에 이게 어떤 장르극이었지 하는 다양성의 이중적 표현이 아쉬웠다. 가장 중요한 부분인 모루와 초희의 아리아 듀엣곡 부분에서 두 배우의 하모니의 어울림이 좀 더 선율적, 안정적으로 표현되었다면 작곡가가 원하는 감동의 포인트가 되었을까 하는 아쉬움이 드는 대목이였다.

그러나 음악이 극 전체의 긴장감과 리듬을 유지하며 장면의 분위기를 살리는 데 중요한 역할을 했다는 점은 분명하다. 특히 초반 여자 소리꾼의 목소리의 서곡과 어아가는 관객을 단번에 몰입시켰고, 주요 합창 장면에서의 에너지는 무대를 압도하며 작품의 핵심 정서를 전달하여 청각적 이미지를 남겼다. 전통 장단을 기반으로 하되 서양 악기, 전자 음향을 가미하는 방식으로 작·편곡되었다. 휘모리와 굿거리 같은 국악적 타악 리듬이 중심을 이루었으며, 서양 현악기의 스트링과 신디사이저가 더해져 전통과 현대가 교차하는

사운드를 형성했다. 앞서 언급했듯 선율과 장르적 통일성이 부족한 점은 아쉬움으로 남지만, 청각적 체험 자체는 웅장했고 특히 합창과 타악의 리듬, 그리고 다양한 레퍼토리가 어우러지는 순간의 에너지는 객석을 압도할 만큼 강렬했다.

배우들의 연기도 작품의 완성도를 높이는 데 크게 기여했다. 초반부 여성 소리꾼과의 메기고 받는 소리는 긴장감을 고조시키며 관객의 몰입을 이끌었고, 한왕, 군장 등의 중견 배우들의 안정된 연기는 서사의 무게감을 지탱했다. 아역 배우들의 진심 어린 연기는 극 전체에 생동감을 불어넣었으며, 지역 극단이 차세대 인재를 발굴하고 있음을 드러내 희망적이었다. 배우들의 표정 하나, 몸짓 하나에도 공연에 대한 열정과 책임감이 담겨 있었고, 이는 대규모 제작 환경에서도 흔들리지 않는 극단의 저력을 보여주었다.

다만 다소 아쉬운 점은 기획과 하우스 운영의 전문성이 부족했다는 점이다. 관객 관리와 좌석 운영에서 수기 좌석표로 인한 중복 좌석 문제가 발생하여 공연 시작 전부터 혼란이 있었다. 1,100석의 익산 예술의 전당이라는 훌륭한 공연장이 있었음에도 민간단체가 처음 시도하는 대작임을 감안하더라도, 하우스 운영 매뉴얼과 시스템이 정교하게 준비되지 못한 점은 큰 아쉬움으로 남는다. 앞으로 이 작품이 장기 공연이나 재공연으로 이어진다면 단순히 무대 예술적 성취에 그치지 않고, 관객 경험 전반에서 완성도를 높이는 기획과 운영 체계가 반드시 보완되어야 할 것이다.

이번 공연이 지닌 또 다른 중요한 의의는 지역 예술계의 확장 가능성을 확인했다는 점이다. 『한왕, 바람... 노래가 되다!』가 단순히 일회성 공연으로 끝나지 않고 장기 공연화나 해외 진출을 모색한다면 익산은 단순히 옛 마한의 도시가 아니라 "살아 있는 문화 도시"로 재탄생할 수 있다. 관광 자원과 연계한다면 외국인 관객들에게도 매력적인 콘텐츠가 될 수 있으며, 나아가 지역 경제와도 직접적으로 연결될 수 있다. 공연이 지역 발전 전략과 결합할 수 있다는 점에서 이번 무대는 지역연구 콘텐츠 제작의 학문적·실천적 의미를 동시에 지닌다.

마지막으로 이번 공연은 한국 공연예술이 지닌 문화적 자립성을 보여준 사례로 기록될 수 있다. 외부의 지원에 기대지 않고 민간단체인 극단 작은소리와 동작이 자체적인 기획력과 창작 역량으로 이 정도의 무대를 완성해냈다는 사실은 한국 예술계의 토대가 점차 단단해지고 있음을 의미한다. 음악과 연출, 무대 장치의 조율이 더 정교해진다면 『한왕, 바람... 노래가 되다!』는 단순히 지역 공연을 넘어 K-컬처의 원형으로 세계에 소개될 수 있을 것이다. 즉, 『한왕, 바람... 노래가 되다!』는 지역 창작극이 어디까지 도달할 수 있는지를 증명한 무대였다. 연출과 무대미술의 완성도, 배우들의 헌신적인 연기, 그리고 무엇보다 민간 극단이 이만한 규모의 서사를 완성해낸 추진력은 한국 공연예술계에서 주목해야 할 성과다. 운영상의 미숙함이나 음악적 일관성 부족 같은 과제는 분명 존재했지만, 그것을 넘어서는 무대 위의 성취가 있었다. 이번 공연은 단순한 지역 공연을 넘어, 앞으로 장기 공연화와 지역대표 관광참여 공연 및 해외 진출을 충분히 모색할 수 있는 기점이 될 것이다.

『한왕, 바람... 노래가 되다!』는 지역 예술이 새로운 도약을 준비하고 있음을 보여준 하나의 불씨이며, 민간단체가 주도한 대규모 창작극이 지역에서 이처럼 뜨거운 호응을 얻은 사실은 한국 공연예술의 지형을 다시 쓰는 시작점이 될 수 있다. 전북 익산에서 피어난 이 도전적 시도는 언젠가 세계 무대에서 "K-컬처의 원형"으로 평가받을 가능성을 증명해낸 이번 공연은 지역 공연예술사의 중요한 성취로 기억될 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

한왕, 바람... 노래가 되다!

작품 비평문

비평가 성명

이우정

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

작은 소리와 동작

공연명

한왕, 바람... 노래가 되다!

공연일시

2025년 8월 23일 17시

공연장소

익산예술의전당 대공연장

한왕, 바람... 노래가 되다!

이우정

侯準□僭號稱王 爲燕亡人衛滿所攻奪 將其 左右宮人走入海 居韓地 自號韓王 其後絶滅
今韓人猶有奉其祭祀者
조선의 제후 준이 왕이라 칭하다가 연나라에서 망명한 위만의 공격을 받아 나라를 빼앗겼다. 준은 자신의 근신과 궁인을 거느리고 바다로 달아나 한지韓地에 거처하며 스스로 한왕韓王이라 하였다. 그 뒤 준의 후손은 절멸되었으나 지금의 한인韓人중에는 아직 그의 제사를 받드는 사람이 있다.

《삼국지 위서》 오환선비동이전

극단 작은 소리와 동작(이하 극단 작은 소.동.)의 공연 〈한왕, 바람... 노래가 되다!〉는 기자조선-단군왕검으로부터 내려온-이 한반도 내 마한으로 이어진다는 조선 후기 국학자들의 '삼한정통론'에 근거한다. 이는 유교적 올바름에 뿌리를 두고, 기자조선의 적통인 준왕이 쫓겨 내려가 마한의 군주가 되었으므로 기자조선-고조선의 맥은 마한으로 이어진다는 주장이다. 조선 초의 역사서 《동국통감》에도 관련 내용이 기록되어 있다.

"조선왕 기준箕準이 위만衛滿의 난을 피하여 바다를 건너 남쪽으로 가서 개국하여 마한馬韓이라 불렀었는데, 백제 온조가 즉위함에 이르러 드디어 그를 병합하였다. 지금 익주益州에는 고성古城이 있는데, 지금까지 사람들이 기준성箕準城이라고 부르고 있으므로 마한이 백제가 된 것은 의심할 것이 없다."

여기에 백제 무왕이 익주益州로 천도하려고 했던 점, 고구려에서 기자에게 제사를 지냈다는 기록과 신라의 최치원이 고조선의 팔조법을 의미하는 기자의 팔조지교八條之敎를 언급했다는 이야기도 더해진다. 이것으로 보아 한반도 내에 존속했던 왕조로서의 고조선, 즉 기자조선에 대한 인식은, 비록 현재의 우리는 잘 알지 못하더라도 오랜 역사적 믿음으로 실재했음을 알 수 있다.

특정 공연의 리뷰에서 이렇게나 한참을 고대사에 관해 서술하고 부연해야 하는 까닭은 이제까지 '고조선의 역사'를 공연에서 다룬 사례가 많지 않았기 때문이다. 고조선과 관련된 극화라면, 단지 '단군신화' 같은 상징과 신화의 언어 수준에서 활용되는 정도였을 뿐, 역사적 사실-또는 역사적 사건-자체가 적극적으로 연극 무대에 수용되지는 않았다. 이는 당연하게도 해당 역사가 현재를 기준으로 너무 먼 시간의 거리에 있기 때문이기도 하고 직접 전하는 사료가 남아 있지 않음에서 오는 것이기도 하다. 고조선의 역사란 후대에 와서 유추된 기록 또는 타국의 기록에 의존하게 될 수밖에는 없으니 말이다. 이 공연을 구성하는 창작진의 손품과 발품이 여타 역사 소재의 극보다 더 많았으리라 짐작되는 부분이다. 부족한 사료와 오랜 세월을 뛰어넘는 이미지를 그려내야 하는 부담스러운 작업임에도 불구하고, 극단 작은 소.동.은 〈한왕, 바람... 노래가 되다!〉(익산예술의전당 대공연장 | 2025.8.22.~23.)로 고대사의 조각을 무대에서 되살리는 시도를 하였다.

지역과 역사를 지킨다는 의지

극단 작은 소.동.은 전라북도 익산시를 근거로 하는 소위, 지역 극단이다. 30여 년 동안 많은 부분 한국 창작극을 공연해 왔다. 동시에 지역적 소명 의식을 가지고 극단이 자리한 익산이라는 지역과 지역의 역사성을 최대한 반영하는 공연을 무대화한다. 2009년, 서동과 선화공주를 찾는 극을 시작으로, 세계유산축전 익산주제 〈검이불루 화이불치儉而不陋 華而不侈〉, 인화동의 독립운동을 다룬 〈시간의 금고, 인화동의 숨결〉, 익산 미륵사 창건 설화를 바탕으로 한 〈무왕의 꿈〉 등을 잊지 않고 올렸다. 이러한 노력과 의지를 다지는 극단 작은 소.동.이 2025년에 길어 올린 것은 일제강점기보다도, 백제의 중심지였던 삼국시대보다도 이전인 '고조선'의 이야기다. 이는 극단이 근거 지역인 익산에 보이는 의지와 진심으로 읽힌다. 앞선 고대사 언급 중 '준왕이 한지韓地에 내려와서 한왕이 되었다'에서 '한지韓地'가 바로 이 지역, 익산 일대를 가리키는 것이기 때문이다. 고조선계 세형동검이 바로 익산에서 발굴됨에 따라 한韓을 주도하던 세력과 고조선의 직접적인 계승 혹은 강력한 영향 관계를 맺을 것이라는 고고학적 추론이 증명되기도 했다. 이 사실을 바탕으로 하는 극단의 소재 선택은 우리의 고대사와 정신을 현재의 역사에까지 자부심있게 이어놓기 위함이라는 것을 깨닫게 한다. 극단 작은 소.동.의 공연 〈한왕, 바람... 노래가 되다〉는 이 맥락 위에 적확하게 놓여있는 것이다. 그렇게 지역성과 역사성을 탐구하고 수호하는 의지로써 발굴한 고대사의 탁월한 소재가 이 공연의 최우선적 의의가 된다.

모호함, 그 속에서 좌표 찾기

의미 있는 소재와 좋은 의도, 굳은 의지가 분명히 드러남에도 공연에는 모호한 지점들이 공존하여 아쉬움을 남긴다. 우선, 이 공연은 장르가 다소 명확하지 않다. 후원 인사들의 축사에는 이 공연을 '연극'이라고 칭하지만, 연극이라 하기에는 극의 많은 부분에 -뮤지컬이나 음악극이 그러한 것처럼- 극을 위해 새롭게 작곡된 음악이 동원된다. 물론 연극에서도 삽입곡 등을 만들어 사용하는 경우가 있으나, 극을 위해 특별히 만들어진 음악을 몇몇 배우들이 소리하고 노래하는 것을 보면 뮤지컬이나 음악극일까, 하는 생각이 드는 것이다. 아마도 고대의 (연)극은 극과 음악, 그리고 언어와 춤이 유동적이고 복합적이어서 구분되지 않는 상태였을 것이다. 지금까지 든 의문은 어쩌면 근대까지 와서 형성된 장르적 분류의 편견일

수도 있겠으나, 총체적인 것이라고 한다 해도 그것은 각 요소가 합리적으로 교직하였을 때 유효한 것이다. 하나의 장르가 다른 장르에 핑계나 변명으로 기능하지 않아야 함에도 〈한왕, 바람... 노래가 되다!〉에는 일반적인 연극이라 하기에는 음악으로 인해 지체되는 부분이 많고 뮤지컬이나 음악극이라고 하기에는 음악의 수와 양이 빈약-공연 시간 전체에 대하여 총 12곡-하다. 이 노래를 뮤지컬 넘버들처럼 부르는 인원이 다소 한정되어 있고 간혹 코러스, 합창으로 활용되니 확실한 음악극, 또는 뮤지컬이라고 말하기도 애매하다. 뮤지컬의 음악은 연극의 삽입곡 이상의 역할을 가진다. 한 곡 내에서 사건이 빠르게 진행되기도 하며 등장해야 할 대사를 대신하기도 한다. 그러한 부분이 포착되는 이 공연을 다시 연극으로 돌려놓고 보아 살피면 노래가 차지하는 부분만큼 서사의 흐름이 결손되어 있다. 이는 막 사이사이에 성실하게 끼어드는 암전과 함께 드문드문한 장면을 만들어내고 만다.

한 가지 더 가늠해 보아야 하는 것은 이 극이 고조선의 지역적 이주와 정통성을 다룬 일종의 '역사(소재)극'이란 점이다. 김성희에 따르면[1]한국 역사극은 전반적으로 1990년대를 기점으로 거대 담론으로서의 역사를 탈피하여 주변화된 개인이나 일상, 풍속을 그리는 미시 서사로의 변화를 겪는다. 현재의 역사극은 포스트모던의 영향을 받은 다양하고 새로운 스토리텔링 방식을 보이는 흐름에 있다는 것이다. 허나, 〈한왕, 바람... 노래가 되다!〉는 이러한 현재적 역사극 흐름에 역행한다. 거대 담론을 말하는 변화 기점 이전의 역사 서술 방식을 택한 것으로 보인다. 물론 시대의 흐름에 꼭 맞는 구성 방식을 굳이 극이 따라가 취할 필요는 없다. 그것은 극이 표현하고자 하는 목적에 달린 것일 테니 말이다. 그러면 결국 이는 이러한 서술 방식이 고조선의 역사를 관객의 인지와 감각에까지 잘 닿게 해 주었는가에 대한 문제, 그것이 공연에서 충분하게 표현되었느냐의 문제로 전이된다.

과제로 남은 것들

그런데 〈한왕, 바람... 노래가 되다!〉는 안타깝게도 글 첫머리에 인용한 '위만과의 전쟁에서 패배한 기자조선의 준왕은 한지로 내려와 한왕이 된다.'는 역사서의 몇 문장에서 더 나아가지 못했다. 그저 거대 담론을 시간순으로, 준왕이 주인공인 채 평이하게 펼쳐 놓는다. 시간 순차적인 서술은 극적인 높낮이를 낮추며 단조로운 템포를 만들어낸다. 그 때문에 준왕의 고조선 세력이 한韓을 침략한 외부인들을 전쟁으로 격파하고 준왕의 인품과 능력에 감화된 한韓 백성의 왕이 되는 것이 그다지 극적으로 보이지 않는다.

극적 진폭과 개연성을 제시할 가능성은 극에 충분히 내재하고 있지만 효과적으로 사용되지 못했다. 예를 들면, 〈한왕, 바람... 노래가 되다!〉에 등장하는 '전쟁'이 그런 것이다. 극 중 '전쟁' 장면은 극의 첫머리에 한 번, 클라이맥스 직전 위기의 순간에 다시 한번 등장한다. 이 두 장면이 극적 진폭을 이끄는 스펙터클의 기능을 충분히 해 주어야 했다. 전쟁의 스펙터클을 무대에 구현하는 방식을 빠르게 떠올리자면, 사람과 물량의 대량 공세가 정도가 될 것이다. 그리고 〈한왕, 바람... 노래가 되다!〉에는 이를 실행할 수 있는 충분한 공간적, 인적, 물적 자원이 있었던 것으로도 보인다. 그럼에도 전쟁 장면의

1) 김성희, 「역사극의 탈역사화 경향: 역사의 유희와 일상사적 역사쓰기」, 한국연극학 제48호, 2012, 51~84쪽

스펙터클, 전쟁의 트라우마를 느낄 만큼의 감각적 표현은 잘 드러나지 못했다. 그 어떤 전쟁 장면에도 극적 낙차는 존재하지 않았다. 전쟁 장면은 준왕의 상황을 절박하게 설정하고-첫 장면에서 위만과의 전쟁- 지도자로서 백성을 살피며 고민하는-한의 지역에서 벌어지는 전쟁에 참전하는 것에 대한- 장치로 기능하지 못한다. 연쇄적으로 준왕은 고민과 선택에 대한 동력을 잃어버린 것처럼 보이며, 이에 관객의 감정 전염은 약화한다. 이 부분에서 몇 년 전 공연되었던 국립창극단 〈패왕별희〉의 전쟁 장면은 시사점을 남긴다. 창극 〈패왕별희〉에서는 꽤 나이가 많은 10명 미만의 창극단원이 등장해 한나라와 초나라의 전쟁 장면을 모두 처리했다. 들고 있는 깃발을 크게 돌려가며 무대의 허공을 채우느라 애썼고 여기에 배경 영상을 더했다. 무엇보다도 전쟁 장면의 스펙터클을 구현하고 무대를 꽉 찬 감각으로 끌어낸 것은 몇 명 되지 않는 나이 든 배우들의 부지런하고 절도있는 움직임이었다. 반면에 인원이 훨씬 많은 〈한왕, 바람... 노래가 되다!〉의 전쟁 신은 그런 감각으로 다가오지 않는다. 움직임이 곡선을 그리고 정적이며 강조되지 않기 때문이다.

프로그램 북을 살폈더니, 안무가는 안무와 동선을 놀이판으로 구성했다고 언급한다. 그러고는 특히 K-컬쳐의 바람을 일으켰던 OTT 시리즈 〈오징어 게임Squid Game〉의 놀이판 대형을 참조했다고 한다. 시리즈 제목인 〈오징어 게임〉이 놀이의 이름인 것은 맞지만, 한류와 소위 K-컬쳐 붐을 만든 〈오징어 게임〉은 그 이름을 차용한 것에 지나지 않는다. 그리고, 그 안에서 놀이라는 것은 잔혹극의 소재가 될 뿐, 〈한왕, 바람... 노래가 되다!〉에서 가져야 할 화합和合과 대동大同이라고 할만한 놀이의 대형은 찾기 힘들다. 오히려 시리즈에서 보여주는 놀이의 대형은 고립孤立이자 대결對決이며, 분열分列에 가깝다. 이 시리즈가 세계인의 기호에 맞아떨어져 한때 선풍적인 인기를 끌었던 것은 놀이 그 자체가 아니라 오락성이 잔혹함으로 바뀔 때 파생되는 기묘한 감각 때문이었다. 이 같은 무리한 선택은 발굴된 고대사와 지역성, 그리고 그 확장성을 K-컬쳐의 붐과 무리하게 연결하려는 생각이 앞서 생겨난 것은 아닌가 짐작해 본다. 〈오징어 게임〉은 해당 공연에 적절한 레퍼런스가 아니다. 놀이의 대형을 활용하고 싶었다면 실제의 놀이와 놀이판의 원형 그대로를 살피면 된다, 굳이 1차로 변형, 가공된 무보舞譜를 활용할 필요는 없다.

소재주의의 함정에 빠지지 않으려면

이 모든 것의 원인은 '고조선이 우리 지역의 역사였어!'라는 괜찮은 발견에 뒤이은 '성급함' 때문이다. 즉 다시 말해, 소재에 집중한 나머지 소재를 가지고 이후 이어나가고 풀어야 할 것을 진중하게 고민하여 찾지 못했다는 뜻이다. 이것이 대부분 동시대의 공연들이 가진 소재주의의 함정이다. '무엇'이나 '누구'에 방점을 찍는 극이 아니라 누가, 무엇을 '왜 하는가', 그래서 '어떻게 되었는가'에 대해 서술하고 전달해야 함을 간과한다.

'모든 공연이 반드시 어떠한 입장과 메시지를 전달해야 하는가'라고 반론할 수 있다. 물론 그렇지는 않다. 하지만 '어떻게'와 '왜'가, 그리고 제작진의 의도가 빠져있거나 슬며시 지워진다면 공연은 암전으로 분절된 장면 전시에 지나지 않는다는 점을 기억해야 한다. 이렇게 하릴없이 늘어놓아진 장면을 개연성 있게 엮고 의미를 불어넣는 것이 무대 공연과 극의 작업이 아니던가. 그저 뚝뚝 끊기는 채로, 멋들어진 소재를 놓아두기만 한다면 유튜브 지역 홍보물과의 차별점은 무엇일까.

지역을 역사화하고 자긍심을 높이는 것 같은, 다소 정치적인 방식으로 공연을 활용할 수도 있음을 십분 이해한다. 하지만 극의 구성과정에서 고조선의 준왕이 마한으로 와 한韓왕이 되었다. 라는 단순한 한 문장에서 더 이상 나아가지 못한다면 어떠한 역사적 사실도 영향력을 상실한다. 장과 장 사이를 암전으로 성실하게 끊어내고, 장면과 장면 사이 노래와 동선으로 도려내진 빈틈을 공연에서는 충분히 메워내지 못했다. 이를 채울 방편으로 '각 집단의 젊은 남녀가 사랑에 빠진다.' 정도의 상상력만 있는 가운데, 그래서 어쨌다는 것인지, 정작 중요한 연결과 연상작용은 관객에게까지 전달되지 않았다. 관객이 가져가야 할 것이 오로지 '익산에 살고 있어서, 고조선의 후예라서 행복해요' 정도의 감수성이라면 그 좋았던 소재의 미덕도 가려질 수 있다는 점을 주지해야 한다.

벤야민은 과거를 역사적으로 표현한다는 것은 그것이 '원래 어떠했는가'를 인식하는 일을 뜻하는 것이 아니라고 했다. 그것은 위험의 순간에 섬광처럼 스치는 어떤 기억을 붙잡는 것을 뜻할 뿐만 아니라 역사는 구성의 대상이며 지금 시간에 충만한 것이어야 한다고 말한다.[2] 그러니 공연화 한 〈한왕, 바람... 노래가 되다!〉는 소재만 탁월하게 눈에 띄는 지금과는 달라야 할 것이다.

준왕은 북쪽으로부터 온 바람이다. 마한 사람들에게는 새로운 바람일 것이다. 그 바람은 모든 것을 앗아갈지 두려운 대상일 수도 있고, 시원하게 현재의 상태를 변화시킬 수 있는 동력이 될 수도 있다. 소도의 제사장이 반복해서 말하는 '바람이 분다'라는 구절은 아마도 이런 의미가 담겨 있을 테다. 극에서는 그다지 의미가 실리지 않았던 이 은유는 그저 젠체하는 노랫말처럼 흩어져 버렸다. 그러니 다시 한번 생각해 보자. 극단 작은 소.동.의 공연 〈한왕, 바람... 노래가 되다!〉는 익산에서 불어야 할 역사극의 새로운 바람이자 동력이 될 수 있다. 다만, 의미를 확실하게 하고 틈을 메우며 강조점을 정확히 찍어낸다면 말이다.

2) 벤야민, 발터. 『발터 벤야민 선집5 역사의 개념에 대하여/폭력비판을 위하여/초현실주의 외』, 최성만 역, 서울: 도서출판 길

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

연극·뮤지컬

심화 비평

2025 지역대표 예술단체 지원

거제도

심화 비평문

비평가 성명

심재민

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 예도

공연명

거제도

공연일시

2025년 9월 23일 19시 30분

공연장소

거제문화예술회관 대극장

거제포로수용소에 대한 ‘문화적 기억’의 재현과 전달

심재민

1. 들어가면서

거제의 극단 예도는 이삼우 작의 창작뮤지컬 〈거제도〉를 2025년 9월 23일 거제문예회관 대극장에서 초연하였다. 6·25전쟁 중에 정부 정책으로 인해 거제도에 포로수용소가 건립되면서 평온했던 거제 원주민들이 삶의 터전을 잃고 혹독한 시련과 고통을 겪으면서도 결코 삶을 포기하지 않고 강인한 의지를 드러내는 모습이 전체적으로 잘 표현된 공연이다.동네 이장 옥치조 집안을 중심으로 서사가 전개되는 가운데 전쟁에서 상이군인으로 제대한 장남 상국, 피난 중에 폭격으로 가족을 모두 잃고 거제에서 버스 사업을 하는 이북 출신 피란민과 결혼한 딸 상은, 그리고 내레이터 역할을 하며 매형 버스회사 조수 일을 하게 되는 상기는 이 집안의 자식들이다. 공연에서 상은 부부가 신행 중에 술 취한 미군들에 의해 상은이 몹쓸 짓을 당하기도 하면서 극은 위기 상황으로 고조된다. 더 나아가 치조의 아내 옥례가 전쟁의 와중에 실성기가 악화해 결국 죽음이라는 비극적 파국에 이르게 된다. 이러한 비극적 상황의 원인은 결국 거제 원주민과는 전혀 상의 되지 않은 전쟁포로수용소 설치 및 운영과 직결된다. 하루아침에 삶의 터전인 농지를 잃고 살아갈 길이 막막한 그들이 겪어온 억울하고 서러운 삶의 이야기를 공연은 무대에 절절하게 펼쳐낸다. 하지만 그 모든 비극적 상황에도 불구하고 마침내 거제 사람들은 꿋꿋하고 당당하게 삶을 다시 시작하려는 강인한 의지를 드러낸다. 그들은 비극을 희극으로 만들어내는 집단적 의지력을 가열차게 과시하며 공연의 대미를 완성한다.이 공연은 전쟁이라는 국가적 참상이 평범한 개인들의 삶에 가한 가해의 흔적이 얼마나 참혹했는지, 그리고 약소국 한국이 그 당시 사회·경제적 및 외교·정치적으로 얼마나 무기력했는지를 적나라하게 표현한다. 더 나아가 전쟁에 대한 기록이 국가 이데올로기의 맥락에서 서술되는 '역사의 차원'을 넘어, 기층민으로서의 개별적 주체의 실제 삶 속에 생생히 살아있는 '기억의

차원'에서 집단적인 '문화적 기억'으로 전달되고 보존되어야 할 당위성을 과시한다. 그것도 바로 뮤지컬이라는 공연 매체를 통해서 실행되는 것이다. 즉 공연 매체는 이러한 문화적 기억을 재현하고 전달하는 중요한 역할을 담당하는 것이다.전체적으로 솔로와 합창 부분의 조화도 비교적 무난했고 집단 안무의 아이디어도 펼쳐진 극적 상황들과 무리 없이 조화를 이루었다. 다만 뮤지컬에서 늘 경험하는 것처럼 솔로 부분의 강렬한 에너지 방출이 다소 아쉬운 경우들이 발견되기도 하였다. 작은 부분들에 대한 보완을 통해 극단의 중심 레퍼토리가 될 수 있기를 기대해 본다.

2. 소설 매체의 각색을 통한 뮤지컬 공연

작가 겸 연출가 이삼우는 원래 소설가 손영목이 2006년에 발간한 2권으로 된 소설『거제도』를 각색하여 먼저 연극으로 무대에 올렸던 경험이 있다. 이번에는 연극 작품을 다시 뮤지컬로 각색한 것이다. 손영목의 소설은 전쟁포로들이 현지 거주민 및 피란민들과 연계된 지점까지 형상화하고 있다. 전지적 작가 시점에 입각한 소설에서는 전쟁포로, 피란민, 거제 원주민의 세 방향에서 서사가 전개된다. 그중에서 중심은 전쟁포로, 특히 친공 포로와 반공포로의 대립을 통해서 양 진영에 대한 새로운 이야기를 비교적 객관적으로 상술한다. 또한 흥남 철수로 인해 남하한 임덕현을 비롯한 피란민들의 이야기도 소설의 한 축을 담당한다. 그런 가운데 거제도포로수용소를 관리하는 미군들로부터 흘러나온 물자가 공급과 수요의 시장을 형성한, 이른바 양키 시장, 그리고 그들을 상대하는 '양공주'라는 소위 모포 부대 등이 등장하게 된다. 마지막으로 상동리 이장인 옥치조의 가족 이야기가 중심을 이루는 거제주민들의 이야기가 또 다른 축을 떠맡는다.

이삼우의 연극과 뮤지컬에서도 이러한 연결 부분이 스토리를 구성하는 데 일부 활용된다. 하지만 그의 연극과 뮤지컬에서는 원작 소설과는 다소 차이가 나는 부분들이 발견된다. 원작은 64수용소의 전쟁포로들 이야기, 상동리 이장 옥치조 집안 이야기, 그리고 함흥 출신 피란민 임덕현의 이야기로 구성되어 있으며, 그중에서도 전쟁포로들에 대한 서사가 중심을 이룬다. 그와 달리 이삼우의 공연들에서는 옥치조 가족 이야기가 중심을 이루며, 부분적으로 피란민 임덕현이라는 인물이 이 가족에 편입되는 형식을 취한다.

그리고 소설에서 핵심이 되는 친공 포로들과 반공 포로들의 이야기는 공연에서는 다루어지지 않는다. 그 대신에 공연은 거주민 중심의 서사를 다루면서 동시에 피란민과 미군이 거제 지역에 끼친 실제적 영향들을 함께 고려한다. 바로 양키 시장이 거주민들의 삶에 어떻게 직간접적 영향을 주었는지가 서사의 전체 틀 안에서 드러난다. 예컨대 미군 상대로 '윤락업소'로 추정되는 장사를 하는 소동댁은 돈을 벌게 되고, 다방에서 일자리를 구한 상은은 집안 식구들을 먹여 살리는 유일한 수입원 역할을 떠맡는다. 한편 양공주 문제는 기실 소설에서 옥례가 실성기를 보이는 데 결정적인 영향을 미치는 것으로 서술된다. 양공주와 흑인 미군병사의 성매매를 목격한 그녀는 토지 강제 압류로 인한 분노로 혼란스러웠던 상황에서 훨씬 더 큰 충격을 받고 마침내 실성기가 심화하고 만다. 하지만 공연에서는 양공주 문제는 직접적으로 언급되지 않고 다만 암시적으로만 그려져 있다. 이는 아마도 공연의 관람 대상 연령을 고려한 조치일 것으로 추정된다. 공연에서는 그녀의 실성기가 이미 처음부터 잠재된 것으로 설정된다. 또한 공연의 도입부가 된 넘버 '무언가 온다'는 소설의 제1장인 〈폭풍과 보리〉의 장면 묘사에 기반하고 있음이 확인된다.

그러니까 뮤지컬 〈거제도〉에서는 거제도의 거주민들이 전쟁포로수용소 건립과 관련해서 겪게 되는 여러 어려움과 혼돈 및 시련, 그리고 그 극복에의 의지 등이 중심적인 서사를 형성하게 된다. 전쟁포로들의 이야기는 장남 상국과 관련해서 극히 일부만 묘사되고, 동시에 포로수용소를 관리하는 미군들의 만행에 대한 고발도 딸 부부와 관련해서 묘사될 뿐이다.

결국, 6·25전쟁 중에 거제도에 세운 포로수용소 건립으로 인해 평온했던 거주민들이 삶의 터전을 잃고 강제 이주를 당하면서 혹독한 시련과 고통을 겪는 이야기가 공연의 중심 서사를 형성한다. 원래 거제도는 전쟁 전만 해도 10만 정도의 주민들이 농사와 어업에 종사하던 한적한 시골 마을이었다. 하지만 급작스러운 수용소 건설로 인해 강제 이주와 함께 급격한 외부 환경의 변화로 그들의 삶은 송두리째 망가지게 된 것이다. 하지만 이번 공연에서는 원주민들이 포로수용소 건립으로 인한 극심한 피해에도 불구하고 결코 삶에의 의지를 포기하지 않고 더욱 굳건한 삶의 자세를 당당히 드러낸다는 점이 특히 부각된다.

3. '문화적 기억'의 매개체로서 공연에 나타난 집단적 및 개인적 기억

이 공연은 그 자체로 거제포로수용소 설립과 운영, 그리고 그것이 당시의 거제주민들에게 끼친 영향에 대한 하나의 '문화적 기억'으로서 의의를 드러낸다. 이런 배경에서 본 비평은 먼저 '문화적 기억' 개념에 대한 간략한 개괄이 필요하다. 이 개념은 독일의 문화학자 얀 아스만(Jan Assmann)과 그의 아내 알라이다 아스만(Aleida Assmann)의 이론에서 비롯된다. 얀 아스만은 모리스 알박스(M. Halbwachs)의 선행 이론에서 출발하여 자신만의 독자적인 체계를 수립한다. 알박스의 사상에서 눈에 띄게 중요한 것은 '집단기억'에 관한 것이다. 곧 집단기억에서는 현재의 관점에서 과거를 재구성한다는 점이 두드러진다. 알박스의 집단기억에서 출발한 얀 아스만은 기억의 형성과 유지 그리고 전달과 재현은 문화에 기인한다는 것을 강조한다. 그리고 기억하는 사람의 정체성과 이념에 따라서 과거에 대한 기억이 달라진다는 것을 제시한다. 다시 말해 기억 자체도 시간이 지나면 왜곡될 수 있다. 기억은 그 자체로 주관적이고 불연속적이기 때문이다. 그리고 역사는 일반적으로 승리자, 즉 지배 권력의 이데올로기가 반영된다. 따라서 이와 다른 문화적 기억의 필요성이 제기된 것이다. 과거를 바라보는 다양한 주체들의 문화에 근거해서 다른 기억을 드러낼 수 있기 때문이다. 이에 관련해서 알라이다 아스만은 기억을 활성적 기억과 비활성적 기억으로 나눈다. 비활성적 기억으로서의 역사적 기억은 주로 박물관이나 역사 보관소 등에 의해서 관리되는 반면에, 문화적 기억은 활성적 기억으로서 문화에 참여하는 사람들이 세대를 통해 학습해 가는 기억이다. 얀 아스만과 알라이다 아스만의 이론을 간략히 정리해 보자면 결국 문화적 기억은 문화에 기인하는 기억의 형성 및 전달과 재현에 실제로 참여한 사람들을 통해서 이루어지는 것이다. 이러한 이론적 맥락에서 보자면, 6·25전쟁과 거제포로수용소라는 역사적 사건에 대한 기억의 주체는 지배 계급이 아닌 소시민이자 기층민이다. 따라서 그들의 입장에서 기억된 과거를 전달하고 재현하는 방법으로서의 공연 〈거제도〉는 그 자체로 이미 문화적 기억을 형성하는 매개체의 역할을 담당한다는 점에서 충분한 의의가 있다. 바로 이점에 본 비평은 주목하고자 한다.

공연은 당시의 사건에 대한 일차적 기억은 아니다. 직접적인 생존자의 기억이 아니기 때문이다. 하지만 생존자의 기억을 반영한 원작 소설을 바탕으로 각색되었기에, 공연은 거제포로수용소와 관련된 과거의

기억을 재현하는 행위이며 이러한 재현에 기반 해서 과거의 사건은 현재화되고 관객에게는 살아있는 사건으로서 역동성을 드러낸다. 이를 통해 공연 자체는 궁극적으로 기층민들의 입장에서 출발하는 기억의 매개체이자 전달자의 역할을 떠맡는다. 이는 이 공연의 작가이자 연출가인 이삼우의 말에서도 확인된다. 공연 프로그램 북에 있는 그의 글을 인용해 본다.

> *"[...] 많은 포로들이 들어왔다는 것은 알고 있었지만, 그 당시 거제도의 인구가 40여만(원주민, 포로, 피란민)이 넘었다는 사실을 아는 사람은 거제도에 살고 있는 이들 중에서도 드뭅니다. 그 시절 그 많은 객지인들에 치여 자신의 땅에서 주권을 잃어버린 채 맨손으로 맨발로 살아가던 사람들의 이야기입니다. 이야기의 중심은 옥치조의 삶을 주로 다루고 있지만, 이 연극은 포로수용소 일대에 살던 모든 마을 사람들의 삶입니다. 영문도 모르고 국가의 정책에 삶의 터를 잃어버린 사람들의 모습 속에 지금 전 세계가 겪고 있는 무수히 많은 사람의 생명을 앗아가는 전쟁을 마주하며, 진정한 평화를 기원하는 마음으로 뮤지컬 〈거제도〉를 준비하게 되었습니다."*

이 글이 말하는 것처럼 공연은 과거에 대한 기억의 재현과 동시에 관객에게 기억을 전달하는 역할을 담당한다. 왜냐하면 이 공연은 포로수용소가 운영되던 6·25전쟁 시기의 거제 지역과 관련된 사람들의 집단적 기억의 재현을 통해서 기억 자체를 현재화하는 것이며, 이로써 과거는 현재의 맥락 안에 다시 살아나게 되기 때문이다. 곧 '활성적 기억'의 장이 펼쳐지는 것이다. 그러므로 거제 주민 내지 한국인의 민족적·정치적 정체성의 형성에 일정 부분 영향을 미친다. 궁극적으로 과거의 현재화는 거제 주민 더 나아가 한국인에게 하나의 '문화적 기억'으로서 의의를 드러낸다.

그리고 거제포로수용소유적공원이 운영되고 있는 현실에 직면해서 볼 때, 이 공연은 그러한 집단적 기억을 특히 개인의 삶의 현장을 클로즈업함으로써 관객에게 더욱 생생하게 전달할 뿐 아니라, 거제도 거주민의 삶에 가해진 다양한 변화를 추적해 보는 의미를 제시한다. 곧 전쟁이 끝난 지 70여 년이 지난 오늘을 사는 관객에게 이미 잊힌 사실들에 대한 기억을 소환하여 과거와 현재의 연결고리를 새로운 눈으로 바라볼 수 있도록 유도하는 것이다. 그리고 그 고리의 한가운데에 거제라는 지역과 사람의 이야기가 담겨 있다. 이런 배경에서 '문화적 기억'에 입각한 거제의 이야기를 새롭게 복원하고 전달하여 미래에까지 이어주려는 이번 공연의 의의가 잘 드러난다. 하지만 아쉬운 부분도 발견된다. 이미 언급한 것처럼 전쟁포로 이야기가 배제되고 피란민 부분이 극히 일부만 서술된 것이 그것이다. 향후 더 확장된 서사를 통해서 거제포로수용소와 관련된 거제의 과거를 온전하게 복원할 필요가 요청된다.

공연에서는 거제포로수용소가 설치되고 운영되던 시기 1951년에 거제 고현 상동리에 살았던 가장 옥치조를 중심으로 이야기가 전개된다. 상동리 이장이기도 한 그는 정신건강이 성치 않은 아내 이옥례와 함께 거제에서 농사를 짓고 있으며 아들 둘에 딸 하나를 두고 있다. 그는 거제에 포로수용소가 들어온다는 소문을 확인하고자 거제 고현에 있는 면 출장소로 김 주사를 찾아 나선다. 마침내 김 주사로부터 포로수용소 설치가 사실임을 확인하고 기가 찬 그는 대낮부터 소주를 들이켠다. 아무런 보상도 없이 농사짓는 땅을 빼앗기게 되었기 때문이다. 공연은 포로수용소 일대에 살던 원주민들 대부분이 겪은 기막힌 이야기를 묘사하면서 그 당시 집단적 기억의 형성과 전달을 활성화한다.

옥치조의 집안에서 벌어지는 일 중에서 기억해야 할 것은 또 있다. 장남 상국이 군대에서 다쳐 상이군인으로 의병 제대한 사실이 그것이다. 전후에 수많은 전사자와 함께 상이군인의 문제가 대두되었다.

공연에서도 드러나듯이, 상국과 같은 상이군인들은 국가로부터 어떤 제대로 된 보상도 받지 못했을 뿐 아니라 다친 몸으로 인해 취직에도 어려움을 겪을 수밖에 없었다. 무력하고 혼란스러운 국가에서는 그들에게 아무런 지원책도 세울 수 없었다. 젊은 나이에 나라를 위해 자신을 헌신하며 희생당한 그들이기에 그 좌절과 절망은 너무나도 클 수밖에 없었다. 상국 역시 이런 맥락에서 다음과 같은 넋두리를 하고 있다. 취직자리를 알아보다 좌절하고 분노한 상국이 포로수용소 근처를 지나다가 포로들과 다툼이 일어난 장면은 이런 상이군인의 현실과 함께 전쟁의 현장이 원주민들의 삶의 현장에서도 여전히 재현되고 있다는 사실을 고발한다.

"(상 국) 에이 퉷! 거 아이모 일 할 데가 없는 줄 아나. 내 다리가 뭐 어떴는데. 내 다리가
어쩌다가 이렇게 됐는데. 다 너그들 지키 줄라다가 이리 됐는데. 에이 잘 먹고 잘 살아라. 저것들은 머꼬?
그래 저 새끼들 때문에 내가 이 모양 이 꼴이 된 것 아이가. 야 이 자석들아 그 갇히가 청소나 열심히 해라.
(포 로1) 저 친구 국방군 상이병이잖아.
(포 로2) 그렇네, 다리병신이 돼서 집에 돌아왔나 보네 뭐."

상국과 포로들 사이의 언쟁은 결국 돌팔매질로 번지고 이어지는 넘버 '포로수용소 앞에서'를 통해서 이데올로기의 대립은 격렬하게 표출된다. 거제의 원주민이자 참전용사인 상국과 북한군 포로병들 사이의 감정싸움은 남쪽의 작은 마을 거제에서도 전쟁과 이데올로기적 대립이 어떤 방식으로 원주민과 상이군인, 그리고 포로병의 의식과 삶을 지배했는지를 여실히 보여준다. 다시 말해 지배계급의 이데올로기가 반영된 역사와 달리 전쟁의 최일선에서 희생되고 볼모로 잡힌 말단군인들의 목소리에 대한 재현을 통해서 공연은 과거에 대한 기억의 문제를 새롭게 활성화하고 있다.

"(포로들) 어이, 국방군 상이병! 네 꼴 좀 봐라
어디서 어찌하다 저렇게 됐나?
어이, 국방군 상이병! 네 꼴 좀 봐라
우리랑 다른 게 없구만!
(상국) 어떤 놈이냐, 누가 날 불렀냐
춘천의 전투서 나는 싸웠지
너희 같은 놈들 죽이려다 이렇게 되었어, 웃음이 나올까?
(포로들) 저놈을 봐라! 아직도 정신 못 차렸나?
김일성 장군 만세! (함성)
쓰따린 대원수 만세! (함성)
(상국) 민족의 친근한 벗 쓰따린?
민족의 영명한 영도자 김일성?
쓸개 빠진 놈들, 웃기지 마라!
그 놈들 때문에 너희들은 여기 있는 거다.
[...]"

공연은 또한 신행을 다녀가는 상은 부부의 이야기를 통해 당시 포로수용소를 담당한 미군들의 만행을 고발하고 있다. 거제 원주민들의 삶에 영향을 미친 포로수용소와 미군들의 부정적인 모습은 힘없는

부녀자에게까지도 어두운 그림자를 드리우고 있다. 술기운에 사로잡힌 신랑 덕현과 함께 포로수용소 주변을 걸어가던 상은이 미군들에게 몹쓸 짓을 당하고 만다. 무기력한 약소국가 한국이 전쟁의 참화로 신음하는 한가운데에 그렇게 여린 시골 아낙까지도 피해를 보게 된 것이다. 공연은 서글프고 쓰라린 기층민들의 기억 현장을 가감 없이 재현하고 있다. 넘버 '우리가 지킨다'는 바로 이에 대한 치조 가족과 원주민들의 분노를 표현한다.

"(마을 사람들) 어디선가 들려오는 위험한 소리, 누구 일까? 무슨 일 일까? 옥이장의 딸이 위험하다!!
서두르자, 늦기 전에! 함께라면, 우린 막을 수 있어!
(치조) 이게 무슨 일인가? 가슴을 후벼 파는구나. 용서하지 않겠어. 절대 내버려 둘 순 없어!
모두의 손을 잡고, 끝까지 싸울 거다!
(상국) 내 동생을 건드리는 자, 괴뢰군보다 나쁜 놈들. 용서하지 않겠어. 절대 내버려 둘 순 없어!
모두의 손을 잡고, 끝까지 싸울 거다!
[...]"

이처럼 옥치조의 집안뿐 아니라 포로수용소 일대의 원주민들에서도 드러나는 다양한 이야기들은 포로수용소 건립으로 인해 그들의 삶이 어떻게 변모했는지를 여실히 보여준다. 국가 정책으로 인해 피해를 보고 고통스러워했던 원주민들의 삶에 대한 기록에는 동시에 생존을 위해 그들이 보여준 다양한 시도들이 함께 녹아있다. 공연은 그러한 노력에 대한 기록을 제시함으로써 거제라는 지역의 변모 역시 보여주고 있다. 그 대표적인 것이 바로 원주민, 피란민, 그리고 미군들이 각각 수요공급의 원리에 따라서 형성하게 된 '양키 시장'이다. 양키 시장은 미군들에게서 나온 생필품들이 원주민과 피란민에게 공급되고 이를 바탕으로 시장이 형성된 것이라고 볼 수 있다. 더 나아가 미군들이 여가를 소비하기 위해 필요한 술집들과 윤락업소 역시 시장의 기능을 유지하는 데 일조하게 된다. 또한 임덕현과 같은 피란민 중 사업수완이 좋은 사람들이 사업상 만남의 장소로 술집과 다방 및 중국 요릿집을 이용했다는 것도 공연은 암시하고 있다. 무대에서 중국집과 다방 공간의 주인들이 다소 과장되게 제스처와 움직임을 취하면서 관객에게 희극성과 웃음을 유발하려는 것 역시 전시의 부정적 모습에 대한 일종의 대조적 효과를 꾀하려는 데 있다. 또한 양키시장이 제공한 새로운 문물에 대한 원주민들의 반응도 전쟁의 또 다른 면을 조명하려는 의미를 담고 있다. 다시 말해 전쟁으로 인해 망가진 일상과 함께 '전쟁 특수'를 통해 이전과 다른 거제의 모습이 등장하게 되었음을 조명한다. 거기에는 '버스'라는 교통수단이 거제에도 도입되어서 사람들의 생활이 편리해지게 된 것도 포함된다. 이처럼 전쟁과 포로수용소에 대한 집단적 기억의 재현과 전달이 공연이라는 매체를 통해서 이루어진다는 사실로 인해 뮤지컬 〈거제도〉의 의미는 새삼 중요해진다.

4. 뮤지컬 공연의 특징들과 관객의 반응

4.1. 전쟁과 포로수용소가 원주민의 삶에 미친 영향

첫 번째 넘버 '무언가 온다'에서는 마을 사람들이 함께 합창하면서 어우러진다. 거대한 잠수함 같은 물체가 거제 바다에 떠오르면 이 지역 원주민들은 모두 엄청나게 놀란다. 한없이 조용하고 평화로우며 "달팽이처럼 느리던 마을"에 어마어마한 군사 장비가 들어오고 포로와 피난민이 쏟아져 들어오는 현실 앞에서 지역 원주민들은 앞으로 닥칠 일들에 대해 제대로 된 판단을 내리지 못한 채 그저 엄청난 혼란에

빠지고 마는 것이다. 공연에서 첫 번째 넘버는 바로 이러한 심정을 적나라하게 표현한다. 넘버의 마지막 합창 부분에는 거제도에 들이닥칠 군사시설에 대해 주민들이 느끼는 걱정과 두려움이 가장 극적인 방식으로 표현된다.

"(합창_ 클라이맥스)
온다, 온다, 거제도에 무언가 온다! 커다란 변화, 두려운 그림자!
우리를 본다, 우리를 듣는다. 숨 막힌 운명—
온다, 온다, 우리 앞에 온다!"

이어서 상동리 이장 옥치조는 자기 나름대로 상황 판단을 내리기 위해 면출장소를 방문하여 김주사를 만난다. 또한 그에게서 어떤 실낱같은 도움이라도 될 수 있는 조치를 기대하기도 한다. 하지만 그러한 기대는 산산조각이 나고 그저 무기력하게 다가올 현실 앞에서 망연자실한다. 십수만 명의 포로를 거제 땅에 풀어놓기 위해 수용소를 짓는다는 소식을 접하고는 아무런 해결책도 갖지 못한 채 속수무책의 낭패감으로 발길을 돌리게 된다. 두 번째 넘버 '지도 위의 섬'에서는 옥치조와 이장 사이의 이러한 대화가 중심이 된다. 원래 거제가 아닌 다른 지역에 포로수용소를 건립할 것이라는 소문이 있었다는 점을 지적하면서, 그들은 삶의 터전인 논밭을 빼앗기게 된 부조리한 현실에 분노하고 좌절한다.

"[...]
(치 조) 여긴 사람 사는 곳, 알긴 하나? 들판은 우리의 논이야, 땅이야, 뿌리야
그 많은 사람, 포로의 행렬. 여길 깔아? 미쳤나, 가능한 일인가?
(김주사) 고현 들판? 택도 없지 독봉산 양쪽 계곡까지
전시령, 계엄령, 작전권도 이미 넘겼지"

전시(戰時) 상황으로 인해 토지 보상조차 받지 못한 채 앞으로 살아갈 일이 막막한 그들의 심정은 치조의 아내 옥례의 억울함과 답답함으로 대변된다. 그녀의 억울함과 분노는 여린 심성에 더욱 고통스럽게 다가온다. 남편과의 대화에서 옥례는 이런 심정을 거칠게 토로한다. 하지만 치조는 그저 무기력한 방관자적인 자세로 일관한다. 현실적으로 아무 힘이 없는 농사꾼의 심정이 대변된다.

"(옥 례) 아니, 상국아부지, 말 좀 해보소. 참말로 아무 대책이 없단 말이요?
(치 조) 대책은 무신 놈우 대책. 지금은 전쟁 중이고마는, 미군들이 남의 나라 백성들 사정 봐줄락고
하겠나?
(옥 례) 아무리 그래도 그렇지, 돈 한 푼 안 주고 멀쩡한 남우 땅을 그냥 멋대로 빼앗아
갈락하는 이런 놈우 경오가 세상에 어딨노. 오로지 흙 파묵고 사는 우리 같은
농사꾼들은 앞으로 우떻게 살라꼬. 아이고, 참말로!
(치 조) 그만해라. 당장 닥친 것도 아인 일을 가이꼬 그리 호들갑을 떨어쌌노,
(옥 례) 세상에 이런 어거지 무법이 어디 있노."

부조리한 현실 앞에서 옥례와 마찬가지로 포로수용소 일대 원주민들은 솔로와 합창을 통해서 손을 높이 들고 분노의 함성을 터뜨린다. 짧게 스타카토로 부르는 '온다!'의 반복적인 외침은 그들의 심리와 정서를 있는 그대로 전달한다. 이어서 대사를 통해 보리농사와 벼농사를 포기하고 식량 걱정을 하는

주민들의 목소리가 적나라하게 터져 나온다. 그리고 치조의 아내 옥례의 근심 걱정은 이제 덜 익은 보리라도 베어 와야 하지 않겠냐는 성화로 변한다. 앞으로 살아갈 날을 위해서 조금이라도 곡식을 건져내려는 서글픈 마음의 마을 사람들은 이제 누구라고 할 것 없이 모두 너른 들판의 여물지 않은 보리를 아프게 베어낸다.

그들의 아픔과 서러움은 통곡처럼 넘버 '여물지 않은 보리'에서 옥례의 솔로와 마을 주민들의 합창을 통해 표현된다. 그들 넘버의 템포는 점차 상승하면서 빠르게 진행된다. 그 일부를 보면 다음과 같다.

"[...]
(합창) 자르자, 베어라, 여물지 않아도 이 땅을 지키려면 보리를 베어야 한다
(옥례) 보리야, 내 새끼 같은 보리야, 아직은 푸른데 너의 허리를 자르는구나
이 땅에 우리가 살았다는 그 흔적마저 이 보리처럼 사라질까
(마을 사람들) 바다는 울고 바람은 흐느끼는데 우리는 모르는구나. 어디로 가야 할지. 뭘 해야 할지.
(옥례) 이제 철조망 벽이 세워지고 길 위엔 군화 소리
내 땅이지만 내가 머물 곳 없는 남의 땅이 되어 버렸네"

같은 넘버에서 피해 주민들은 피난민들과 포로들이 뒤섞여 있는 거제 땅의 혼란스러운 시대적 상황에 대해서도 함께 언급하며 관객의 주목을 유도한다. ("(마을사람들) 피난민은 울고 포로들이 흐느끼면 거제는 통곡의 땅, 누가 함께 울어주나?") 하지만 이런 혼돈의 한가운데에서도 옥례와 마을 주민들은 난국을 이겨내려는 굳센 의지를 꺾지 않는다. 그들의 마음은 옥례의 솔로를 통해 표현된다.

"(옥례) 가난해도, 힘들어도 함께라면 이겨내리라
우리의 땀과 눈물이 언젠가 보리를 여물게 하리라"

관객들은 뮤지컬 도입부의 시퀀스 앞에서 거제 주민들이 겪을 시련과 도전의 예고편을 경험한다. 앞으로 펼쳐진 상황들에 대한 호기심과 긴장감 역시 객석을 지배한다. 그런 와중에 이제 무대는 새로운 시퀀스를 통해 거제 주민들이 생계를 해결해야 하는 방식에 대해 제시한다. 그들은 들판에서 쑥과 칡을 캐서 끼니를 해결하는 수밖에 없다. 옥례는 그 와중에 마을 사람들로부터 '미군 상대의 장사'를 하는 소동댁 이야기를 듣는다. 일종의 매춘 장소 제공으로 짐작된다. 이처럼 농지를 보상도 없이 빼앗긴 거주민들은 급격한 생활의 변화 앞에서 당장 먹고사는 문제를 해결하기 위해 골몰하지 않을 수 없다. 이로 인해 옥례의 마음은 더욱 심란하고 제정신을 놓아버리는 일은 갈수록 심해진다.

한편, 전선에 나간 큰아들 상국의 편지가 도착한다. 상국의 편지 낭독이 상기의 입에서 시작되면 잠시 후 실제 상국이 등장해 탑 조명을 받으며 내용을 낭독한다. 군가가 배경에 깔리고 업스테이지 중앙에는 군인들이 총을 겨누고 전투하는 모습이 등장한다. 이어서 병원 침대와 다친 군인들과 간호사들이 등장하면서 상국의 부상이 알려진다. 하지만 전투 중에 조금 다쳤다는 소식은 마음 여린 옥례에게는 더 큰 충격이 아닐 수 없고 그녀의 실성기는 갈수록 심해진다. 이제 그녀는 돌아가신 친정아버지에 대한 기억까지도 헷갈리기 시작한다. 그녀의 실성기와 관련해서 공연에서는 특히 눈에 띄는 장치가 있다. 가면을 쓴 두 여성이 옥례 옆에 등장하면서 혼란스러운 그녀 내면의 목소리를 던진다. 옥례는 그녀들과 말을 주고받으면서 자신의 내적 자아의 분열을 드러내는 것이다. 이로써 관객은 그녀의 심리적 건강에 문제가

있음을 인식하게 된다. 이로 인해 그녀의 외로움과 여린 심성은 더 상처받고, 정신은 점점 더 혼란스러워진다. 하지만 막내 상기는 이런 엄마를 이해해 주기보다 창피해하고 외부인들 앞에서 자꾸 사실을 감추려 한다. 남편 치조는 그런 아들에게 엄마를 도와주도록 설득한다.

이런 상황에서 이른바 '양키 시장'이 거제에 새로 들어서게 된다. 무대에는 '연초 시장'이라는 간판이 붙은 철제틀이 등장하고 사람들은 소란스럽고 분주하게 움직인다. 빠른 비트의 흥겨운 음악에 맞춰 일동 춤을 추기 시작하면 장소는 마치 5.60년대 댄스홀을 연상시킨다. 휘황찬란한 원색 조명들이 마구 섞이면서 시장의 흥청거리는 상황과 소음이 연출된다. 피란민들이 수용소에서 노동력을 제공하고 받은 물건들을 시장에 내놓기도 하고 미군들을 위한 매춘이 생기기도 하면서 자연스럽게 양키 시장은 형성된 것이다. 즉 거제 원주민, 피란민, 그리고 군인이 함께 생존을 위한 수요와 공급의 필요성을 시장을 통해 해결하게 된다. 전쟁통에 먹고 살기 위해서는 돈이면 모든 것이 해결될 수밖에 없는 천민자본주의의 물질만능의 모습이 적나라하게 노출된다. '양키 시장'이라는 제목의 넘버가 클라이맥스에 이르면 모든 배우가 합창하면서 정신없이 몸을 흔든다.

"[클라이맥스 – 전원이 합창]
(빠르게 쏟아지는 가사, 전쟁 속의 생존을 그리며)
'돈이 도는 곳이 살 길이다!'
'오늘 하루도 버텨야 한다!'
'가진 자, 없는 자, 다 뒤섞인'
'거제도의! 양! 키! 시! 장!'"

다음 장면에서 원피스 차림에 퍼머 머리를 한 상은이 밤늦게 살금살금 집으로 들어온다. 이 모습을 본 옥례는 깜짝 놀라고 또다시 그녀의 분열적 자아가 가면을 쓰고 옆에 등장하면서 심리적 혼란을 표현한다. 그녀의 실성기는 나아질 기미를 보이지 않는다. 한편, 엄마의 다그침 앞에서 상은은 취직했다는 폭탄선언을 던지며 자기 외모를 변호한다. 여기서 모녀지간에 벌어진 언쟁의 발단은 결국 '양키시장'의 미군 상대 술집에서 일을 할 것이라는 옥례의 의심에 기인한다. 전통적 윤리의식이 지배하던 1950년 초반 시골 농어촌 지역에 '침입한' 전쟁의 흔적들은 그렇게 원주민들의 삶과 가치관을 송두리째 흔들어버린다. 한편 양키시장이 돈으로 모든 것을 해결할 수 있다는 선입견을 심어주는 부정적 측면이 있다면, 그 반대로 양키시장 덕분에 원주민들과 피란민들은 자신들의 생계를 이어 나갈 수 있는 긍정적 측면도 존재한다. 전쟁으로 피폐해진 지역사회에 '암시장'의 '검은돈'이 사회경제적으로 영향을 미친 것이 이 공연에서는 그대로 증명된다. 바로 주인공 옥치조의 집안에도 상은을 통해서 양키 시장의 직간접적 영향이 확인되는 것이다.

상은은 마침내 양키 시장에 있는 다방에 취직한다. 다방이라는 장소는 바로 전쟁 통에 여러 종류의 만남을 주선하는 곳이며, 이를 통해 지역에 사회경제적인 순기능이 작동하기도 하지만 때때로 퇴폐성에 대한 의심을 불러일으키기도 한다. 이러한 양가적인 기능이 공존하는 것 역시 양키 시장이 있기에 가능한 일이다. 넘버 '미스 옥'은 상은의 '직업적인 가명'을 호명하면서 이를 통해 그녀의 삶과 거제의 변화된 모습, 그리고 그 당시 유흥업소의 이중적 기능을 정확하게 노정하고 있다.

"(마담) 이제부터 넌 새로운 이름을 가질 거야. 순한 눈빛으론 살아남을 수 없어

이곳에선… 섹시한 미소가 무기야. 자, 거울을 봐, 한 번 더
머리를 넘겨, 턱을 올려. 그 눈빛에 불을 지펴
이제부터 넌… 미스 옥. '미스~ 옥, 미스~ 옥' 이름 하나 바꾸면 세상이 바뀌어 부드러운
손짓, 달콤한 말
어느새 모든 게 네 발끝에~
(카바레 걸들) '미스~ 옥, 미스~ 옥' 이 밤을 지배할 이름 고개를 들고, 춤을 춰봐
이곳에선 넌 새롭게 태어나."

이런 배경에서 같은 넘버는 상은의 심리적 양가성을 적절하게 표현한다. 살길이 막막한 집안의 장녀로서 자신과 가족에게 그나마 경제적으로 도움이 되는 일을 하고 싶지만, 시골의 좁은 환경 안에서 자란 그녀가 택할 수 있는 직업적 가능성은 너무나 제한적이다. 두려움과 용기라는 양날의 검 위에 서 있는 그녀에게 '새 이름'을 주면서 마담은 일자리의 '유혹'을 부추긴다. 하늘하늘한 금빛 원피스를 입은 세 명의 '카바레 걸'이 마담과 함께 춤을 추며 노래를 부를 때 상은은 자신의 새로운 직업의 환상에 사로잡히게 된다.

"(상은) 이 옷, 이 머리… 낯설어요. 거울 속 내가… 내가 맞나요?
하지만… (숨을 내쉬고) 돌아갈 곳도, 도망칠 곳도 없어요
(마담) 잘 했어, 아가씨 이제부터 넌 미스 옥
'자, 춤을 춰, 스텝을 밟아~' '눈을 감아, 새 이름을 불러~'
'세상은 널 삼키겠지만~' '네가 먼저 삼켜버리면 돼~'
(카바레 걸들 & 마담) '미스~ 옥, 미스~ 옥~'
'이 밤을 지배할 이름!'
(상은, 마지막 독백처럼. 조용히 읊조리며) '미스… 옥…'"

그리고 상은은 빅토리아 다방에서 피란민 임 사장, 즉 임덕현을 만난다. 다방 밖을 지나가던 임 사장을 억지로 모시고 온 마담은 상은을 그에게 소개한다. 손님으로 응대하는 상은이 마음에 든 임덕현은 그녀에게 버스회사 일자리를 제안한다. 마침내 상은은 새로운 일자리를 찾게 된다. 이처럼 거제 원주민은 전쟁과 피란민, 그리고 포로수용소라는 급변하는 환경 앞에서 '경제'라는 개념에 새롭게 눈뜨게 되며, 시골 농어촌 지역은 순식간에 '도시'의 사회·경제적 여건을 갖추게 된다. 임덕현이 구상한 버스가 운행되면서 도시의 기능이 작동하게 된 것이다. 무대에 버스가 등장하고 사람들이 신나서 춤을 추는 상황은 이를 상징적으로 과시한다. 넘버 '버스회사'는 덕현의 버스회사 설립 계획에 대한 상은의 질문으로 이 상황을 설명한다.

"(덕현) '버스회사...'
(상은) 버스가 뭔데요?
(덕현) 이 촌뜨기.. 하하. 버스는 사람이 어디 먼데 갈 때
여러 사람이 돈을 내고 타고 다니는 큰 차를 말하는 거야. '말로만 듣던 그 기계, 이제 거제도에 온다~!'
'뛰지 마라, 뛰지 마라, 이제는 걷지 마라~'
'돈 몇 푼 내면 말이야~ 편하게 간다!'
[...]"

즉 기술 문명이 이제 농어촌의 풍경을 바꾸고 사람들의 지각(知覺) 방식과 생활 방식을 바꾼다. 더 나아가 버스회사와 관련된 일자리가 창출되는 효과가 발휘된다. 상은이 집안을 생각해서 놀고 있는 동생 상기를 버스회사 조수로 취직시켜 주고 싶어 한다. 그 덕분에 상기는 자신의 미래를 꿈꿀 수 있게 되고 집안도 경제적으로 조금 살 만해질 수 있게 된다. 하지만 상기의 본래 꿈은 미군 부대에 하우스보이로 취직해서 미국 문화를 향유하는 것이다. 이 역시 거제에 주둔한 미군들의 영향이 아닐 수 없다. 그러나 아버지 치조의 조언대로 결국 버스회사 조수가 되는 길을 택한다.

"(치조) 아부지가 생각하기에는 느그 누야 말을 따르는 기, 지금 우리집 형편으로 보나
니 장래성으로 보나 좋을 성싶다. 운전을 하거나 차 고치는 기술을 배워 놓으몬
이 다음에 부산이나 마산 같은 도시로 나가서 살 수도 있고 말이다. 사람 한평생에 기회가 자주 있는기
아이니라. 아부지 생각에, 지금이 네한테는 기회이지 싶다. 그러니 누야가 말하는 대로 하기로 하자.
알았제?"

이 모든 것은 결국 도시화를 향해 나아가는 거제의 급변하는 상황과 궤를 같이한다. 이처럼 전쟁과 포로수용소는 거제와 그 원주민의 삶을 긍정적이든 부정적이든 사회·경제적으로 변화시킬 수밖에 없는 것이다. 거제의 도시화는 생활의 변화와 함께 이루어지고, 그 과정에 식생활도 포함된다. 임덕현은 상은을 중국음식점으로 초대해서 그녀가 처음 보는 음식들을 주문한다. 가난한 농사꾼의 딸로 태어난 상은은 비싼 중국 요리를 처음 맛보는 것이다. 그런 가운데 덕현은 상은에게 청혼한다. 넘버 '우리 살림 차리자'에는 피란민 덕현의 아픈 가정사에 대해 연민을 느낄 뿐 아니라 동시에 그의 호의에 대해 고마워하는 상은이 청혼을 받아들이는 상황이 잘 묘사된다.

"(덕현 & 상은) 이제는 우리가 함께 걸어갈 길. 철조망이 녹아내려도 끊어내지 못할 우리의 운명. 두려움도
후회도 없이 우리의 만남은 지금 여기서
새로운 봄을 맞이하네
삐뚤빼뚤 맞지 않았던 어긋난 시간들
조심스럽게 쌓아 올리며
더 가까이 당신의 소리를 듣는 것
인생이란 돌탑에 핀 공곶이 수선화"

한편 전쟁은 치조 가정에 다른 형태의 상흔을 남기기도 한다. 장남 상국이 전투 중 입은 부상으로 인해 결국 의병제대하고 집으로 돌아온 것이다. 그 당시 상이군인들이 겪은 육체적·심리적 상흔은 국가적으로도 해결해야 할 과제였지만 실제 보상은 제대로 이루어지지 못한 형편이다. 공연에서는 상국의 처지에 대해 크게 낙담하는 옥례의 실성기가 갈수록 심해지는 것이 드러난다. 그런 가운데 상국은 일자리를 구하려고 노력하지만, 뜻대로 되지 않자 상심하여 술에 취한다. 마침, 포로수용소 옆을 지나다가 인민군 포로들과 언쟁이 붙고 종국에는 시비가 커지고 만다. 하지만 그는 절대 낙담하지 않겠다는 굳은 의지를 드러낸다. 넘버 '포로수용소 앞에서'는 이런 상국의 마음가짐을 잘 드러낸다.

"(포로들의 외침과 상국의 노래가 섞인다)
죽여라! 죽여라! (포로들의 외침)
던져라! 던져라! (돌을 던지는 소리)

싸워라! 싸워라!
(상국의 저항) 그런다고 조선은 해방되지 않아. 너희는 무너져도 난 쓰러지지 않아!
난 죽지 않아!!!!!!"

그러나 상국의 좌절은 갈수록 깊어간다. 그는 술에 찌들어 살고, 옥례의 실성기는 점점 더 심해진다. 절망한 상국은 가족 모두가 자살하자는 말을 아버지 치조 앞에서 내뱉고 만다. 이처럼 전쟁은 치조 가족에게 부정적인 어둠의 그림자를 짙게 드리운다. 이 상황을 막내아들 상기는 내레이션으로 요약한다. ("(상기) 실성기가 점점 심해지는 엄마, 술에 찌들어 사는 아들... 아버지는 그날 밤 진짜로 다 같이 죽어버렸으면 좋겠다는 그런 생각을 했다고 한다.")

공연은 이제 마지막 절정을 향해 치달으며 포로수용소에서의 친공 포로들의 폭동에 대해 알린다. 이로 인해 친공 포로와 반공 포로를 분리하려는 계획이 수립되고 수용소를 확장하기 위한 주민들의 강제 이주 방침이 발표된다. 모두 수용시설로 옮겨가야 한다는 발표를 들은 원주민들은 힘없는 정부에 대해 원성과 분노를 쏟아낸다. 넘버 '강제 이주'는 원주민들의 이러한 감정과 태도를 가감 없이 표출한다.

"(마을사람들) 이런 법이 어디 있나. 전쟁터도 아닌데 피란을 가라하네. 관청일 보는 사람들은 무얼 하나.
미군들은 우릴 우습게만 보고 있네
우리가 지은 집, 우리가 키운 나무 우릴 떠나라 하네!
뿌리 깊은 나무, 영혼이 샘솟는 우물을 버리고 떠나라 하네
우리가 지켜온 모든 것들, 한순간에 사라지네! 옥이장!! 무슨 말을 해 보소!!!
(치조) 불난 집에 부채질하지 마소! 내가, 동네 이장이 무슨 힘이 있노?
면사무소, 군청에도 말해봤자, 입만 아플 뿐이요!
[...]
(마을사람들) 이삿짐을 싸라, 우리에겐 선택이 없다…
(치조) 남들 앞에서 부끄러운 우리 모습, (마을사람들) 남겨둔 꿈, 남겨둔 삶, (치조) 차라리 다 모른 척하고 떠나는 게 낫지 않겠나!
(마을사람들) 어디로 가야 하나… 어디로…"

힘없는 나라의 변방에 위치한 마을 거제의 원주민들은 이처럼 허탈함과 절망감에 사로잡혀 삶의 방향을 상실하고 만다. 전쟁과 포로수용소는 그들의 삶의 터전을 송두리째 망가뜨리고 살아갈 마지막 희망마저도 빼앗아 버린다. 원주민들은 이제 정처 없는 인생 앞에서 그저 망연자실할 뿐이다. 치조 집안 식구들은 이제 뿔뿔이 흩어진다. 상국과 상기는 부산으로 기술을 배우러 떠나고, 미군에게 몹쓸 짓을 당했던 상은과 남편 임덕현은 서울로 간다. 남은 치조와 옥례는 집을 떠날 수밖에 없다. 하지만 실성한 옥례는 원래 살던 집으로 되돌아가려다가 결국 화마에 목숨을 잃고 만다. 형체를 알 수 없게 타버린 시신이 누워있는 관을 짊어지고 치조는 홀로 산을 향해 나아간다. 무대에 퍼지는 넘버 '찔레꽃'은 그의 걸음과 함께 관객의 마음에도 아프게 내려앉으며 슬픔을 채워 올린다. 죽은 옥례의 음성까지 더해지면 슬픔과 아픔으로 가득 찬 객석은 숙연해질 수밖에 없다.

"(상기) 엄마 일 가는 길에 하얀 찔레꽃
찔레꽃 하얀 잎은 맛도 좋지

배고픈 날 가만히 따 먹었다오
엄마, 엄마 부르며 따 먹었다오
옥례소리 여보, 와 인자 왔소. 여기가 우리집 맞지요? 난 죽어도 여서 못 떠나것소.
(합창) 밤 깊어 까만데 엄마 혼자서
하얀 발목 바쁘게 내게 오시네
밤마다 보는 꿈은 하얀 엄마 꿈
산등성이 너머로 흔들리는 꿈"

포로수용소 건립은 이렇게 한 가족의 삶을 와해시키지만, 가장인 치조는 아내를 마을 뒷산에 묻은 후 또다시 단단한 삶에의 의지를 과시한다. 그는 산등성이에 앉아 죽은 아내를 향해 혼잣말을 뱉는다. 시골 촌부가 전쟁이라는 '지옥'을 겪은 후에도 땅에 대한 믿음을 드러내고 그럼으로써 삶을 재건하려는 꿋꿋한 힘을 노정한다.

"(치조) 임자 저 쑥대밭 같은 우리 동네 보이나? 지옥이 따로 없제? 하지만 저어는 지옥이 아이다. 누가 뭐래도 우리한테 저 땅은 천국아이가? 하모, 인자 전쟁이 끝나고 포로수용소가 아주 필요 없게 되면 저 땅을 되찾게 될끼다. 땅이야 어디 가나. 저것들을 부수고 치우고, 좀 힘이 들어서 그렇지 언젠가는 농사를 지을 수 있을 거 아이가. 내가 아직은 사지 육신 멀쩡하니까 땅만 있으면 산다. 살고말고! 정말이지 내 땅이 어디 가나.... 시상이고, 전쟁이고 미국 놈이고 아무리 날로 밟아봐라. 그대로 엎어져 있진 않을 끼다. 보란 듯이 또 일어날끼다."

치조와 마찬가지로 가진 것 하나 없는 풀뿌리 같은 백성들이지만 마을 주민들 역시 혼신의 힘으로 삶을 다시 시작하려는 굳은 결의를 과시하며 공연의 대미를 장식한다. 그들이 부르는 넘버 '다시 일어 날 거다'는 전쟁의 혼란 속에서도 새로운 희망을 품고 삶을 다시 세워나가려는 단단함을 표현한다.

"어둡던 바다는 살아가는 사람들로 다시 햇살을 품고
눈물 맺힌 산과 들은 단단하고 푸르게 일어서네
당신이 걸어온 아픈 날들이 모두 기억으로 남아
지금 나 우리에게 새로운 희망이 되어 퍼지네."

4.2. 희극성과 웃음의 효과

이삼우 연출가는 공연 진행 중에 자주 희극성과 웃음을 유발하는 포인트를 살린다. 희극성은 공연에 일종의 긴장 완화를 위한 포인트를 제공하면서 관객에게 잠시 공연으로부터 거리를 갖도록 유도한다. 이로써 관객은 공연 진행 과정의 변화를 조망할 수 있는 여유를 얻게 된다. 또한 상황의 확실한 강조를 위해서도 활용된다. 다시 말해 무대에 제시된 상황들이 이제 변하지 않는 확실성과 진실임을 드러내고 관객에게 그에 대한 분명한 인식을 요구하기 위해서도 드물지 않게 희극성과 웃음이 활용된다. 그리고 이삼우가 활용하는 희극성은 주로 대조효과에 기인한다. 즉 기대와 실현 사이의 대조를 기반으로 한다. 관객이 인물들이나 상황들에서 기대하는 것과 대조적으로 실현되는 결과에서 대체로 희극성과 웃음이 유발되는 것이다. 예를 들면 양키 시장 빅토리아 다방에서 마담이 일자리를 구하러 온 상은을 처음에는 손님으로 생각해서 정중히 대하다가 갑자기 '너 이름이 뭐니'라며 상투적인 거드름을 피울 때 관객은

희극성을 발견한다. 또한 상은에게 '한 번 돌아봐'라는 말을 하자 상은이 마담 주변을 마구 도는 데서도 말의 의미에 대한 기대와 대조되는 행동으로 인해서 희극성이 발휘된다. 그리고 마담을 발견하고 다방 옆으로 살금살금 피해가던 임 사장 즉 임덕현이 바쁘다면서 계속 빼던 상황에서 갑자기 상은을 발견하고는 진지하게 목소리를 바꾸며 '그럼 차 한잔만 하고 갈까'라고 말할 때도 웃음이 유발된다. 행동과 상황이 만들어내는 희극성에 기인하는 웃음이다. 그리고 상은이 냉커피를 주문한 임덕현에게 커피를 주고 돌아서려 하자, 그녀를 앉으라고 지시한 후 긴장한 덕현이 잔을 두 손으로 받치고 후후 불면서 마치 커피를 식히려는 듯한 자세를 취한다. 이에 상은은 '냉커피 입니더'라고 말한다. 이 상황 역시 관객에게는 웃음이 터져 나온다.

그리고 희극성과 웃음을 유발하는 또 다른 방식은 과장과 반복에 있다. 이삼우는 행동이나 상황을 과장되고 반복적으로 이끌면서 관객에게 대상으로부터 거리를 유도하고 대상의 희극성을 발견하게 만든다. 예컨대 임덕현이 마담으로부터 상은에 대한 신상정보를 들으면서 '아직 때도 안 탔고요'라는 말을 듣자 느닷없이 웃음으로 얼버무리고 그 순간에 뒷무대에서는 한 그룹의 사람들이 과장되게 반복적으로 큰 웃음을 터뜨리며 등장한다. 덕현의 심리를 일부러 과장해서 제시하는 것이다. 이로써 관객에게는 덕현의 속마음을 노정하면서 웃음을 부추기는 방식이다.

5. 나가면서

끝으로 거제의 초연 〈거제도〉에서 드러난 문제점들에 대해서 간략히 언급해 본다. 즉 스토리에서 인물과 사건 및 상황 묘사가 다소 부족한 부분들, 그리고 플롯의 아쉬운 지점들에 대해서 중점적으로 조명해 보자.

첫째, 거제도 포로수용소 건설과 관련해서 특히 옥치조와 주변 인물들이 관련 기관에 어떤 항의성 메시지를 보내거나 다툼을 일으키는 등에 대한 내용이 거의 묘사되지 않는다. 그들은 그저 일방적으로 지시에 따라서 행동하는 듯이 표현된다. 포로수용소 주변 원주민들이 관청에 항의하고 반대하는 어떤 집단행동이나 대립 방식 등에 대한 구체적인 자료가 아쉽다고 하겠다. 아무리 전시라고 하더라도 관에서 어떤 구체적인 지시가 내려오고 그로 인해 수용소 건설 해당 지역 주민들이 어떻게 피해를 보게 되었으며 이로 인해 그들의 심경은 어떠한지 등에 대해서 좀 더 상세한 묘사가 있었더라면 하는 아쉬움이 남는다. 물론 기층 원주민들의 무기력과 상실감을 극적으로 표현하기 위해서 이런 과정들이 생략된 것으로 이해할 수 있으나, 플롯의 긴장과 극적 위기를 고조시키기 위해서는 발단 부분에서 그러한 서술이 아쉽게 보인다.

둘째, 옥상은과 임덕현의 관계에 대해서 보다 구체적인 상황 묘사가 필요해 보인다. 상은이 덕현을 받아들이는 과정, 둘이 결혼을 약속하게 되면서 벌어지는 상황, 신행을 가면서 미군들에게 당한 일 등에 대해서 좀 더 상세한 이야기가 전개되고, 이것이 전체 플롯에 어떤 긴장과 흥미를 줄 수 있는 방식으로 진행되었더라면 플롯의 완성도와 관객에 미칠 영향은 더 커졌을 것이다.

셋째, 상기의 해설자 역할은 어느 정도 깊이 있는 개입이 아쉽다. 특히 어머니 옥례의 병과 관련해서 원인, 치료 시도 그리고 비극적 결말 등을 좀 더 구체적으로 스토리 안에 보강할 필요가 있겠다. 어머니의 질병을 가족들은 그저 성가시고 부끄러운 것으로 치부하는 모습보다는 가족들의 걱정과 치료를 위한 보살핌

등을 추가한다면 결과적으로 어머니의 비극적 죽음의 효과가 더 부각되었을 것이다. 또한 상국이 상이군인이 된 과정에 대한 이야기도 보완되어야 한다. 상이군인으로서 가지게 된 좌절감뿐 아니라 자신의 미래에 대한 걱정, 더 나아가 장남으로서 가족에 대한 책임감, 특히 어머니에 대한 걱정 등을 구체적으로 묘사한다면 전체 스토리가 훨씬 풍성해질 것이다. 그러나 이 모든 아쉬움에도 불구하고 뮤지컬 〈거제도〉는 그 나름대로 관객에게 뚜렷한 인상을 주었으며 '문화적 기억'을 재현하고 전달하는 매개체의 역할을 충실히 수행하였다. 이로써 관객들은 공연을 통해 여러 방향으로 생각할 요소들을 얻게 된 것은 틀림없다.

2025 지역대표 예술단체 지원

단종, 1698

심화 비평문

비평가 성명

엄현희

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

영월에이치제이

공연명

단종, 1698

공연일시

2025년 10월 4일 19시

공연장소

장릉 야외무대

‘작품으로서의 역할 이상의 역할’을 해내는 것의 의미

엄현희

최근 지역에서 이뤄지는 공연예술 현장은 세 가지 다른 층위의 주체를 보여주며 이에 따라 전혀 다른 분위기를 보여줘 흥미롭다. 그것은 애초에 공연의 목적이 다르게 설계되며, 그에 따라 공연의 관객층이 다르며 극장 분위기가 여기에 영향을 크게 받기 때문이다. 이러한 지역 공연의 여러 스펙트럼은 지역에서 이뤄지는 공연 예술의 다양성에 기여한다.

첫째 국공립단체의 지역 공연의 경우에, 지역의 문예회관을 찾아가는 형태로 진행되는 이들은 관객들에게 예술 향유의 기회를 제공하는 목적으로 설계된다. 따라서 관객층은 지역에 거주하는 공연애호가나 마니아, 혹은 서울에서 공연을 미처 보지 못한 이들이 뒤섞여 있기도 하다. 지역에 가는 국공립단체의 공연은 단체 레퍼토리 중 작품성뿐 아니라 관객과 자주 만나며 작품이 다듬어져 있는 경우들이 많다. 또한 관객들과 현장에서 바로 만나서 반응이 확인되는 공연예술의 특성상 국공립단체의 대표작이거나 유명한 작품들인 경우들이 대부분이다. 이들 공연장의 분위기는 비교적 차분하고 무대에 호의적이며 공연에 대한 기대와 선망으로 들뜬 모습을 찾을 수 있다.

둘째 서울 공연 제작사와 지역이 협업해 만든 공연의 경우에, 이들은 좀 더 강한 지역적 색채를 드러내는 소재로 만들어진다. 따라서 이들 공연의 관객층은 타지에서 온 관광객과 지역에 거주하는 지역민들이 뒤섞여 있다. 경우에 따라 지역민의 비율이 더 많은 경우가 있지만, 지역적 소재를 다루면서도 이들은 지역민과 소통하는 한편, 여행을 위해 이 공간을 찾은 이들과 소통할 만한 보편적인 지점도 함께 갖고 있는 것이 특징이다. 이 글의 분석 대상인 〈단종, 1698〉도 여기에 해당한다. 상설로 공연되는 공연이 사람들을 끌어 모으며, 외지의 사람들이 공연을 보기 위해 해당 공간을 찾아가는 해외의 유명한 사례로

〈슬립 노 모어〉나 중국 장예모의 'Impression 시리즈' 공연들이 언뜻 떠오른다. 최근에 국내에서도 이러한 시도는 꾸준히 이어지고 있다.

마지막으로 지역에 거주하는 예술단체에 의한 지역 공연이다. 지역에는 역사가 오래된 공연 예술 단체들이 있으며, 이들은 오래된 시간만큼 여러 통로의 지역 네트워크 및 지역 사회와 연관이 많다. 이것은 관객의 모객에 효과적이며, 무대는 그들의 호응과 욕구 등에 익숙하며 구현하기 위한 나름의 방법론도 갖추고 있다. 극장을 찾은 관객들과 이웃으로서 함께 호흡하며 만들어 온 특유의 분위기가 현장에서 감돈다. 이들 공연은 지역의 시민들뿐 아니라 단체에 거주하는 지역 예술가 및 단체의 지인들로 구성되는 경우들이 많다.

이 글은 〈단종, 1698〉(한승원 연출/김은영 작곡/이재원 예술감독)을 대상으로 주제와 형식적 측면을 분석하고자 한다. 공연의 주제를 논하기에 앞서 지역의 역사를 소재로 한 작품으로서 '지역성' 개념을 짚어보며, 주제를 깊이 있게 이해하기 위한 단초를 마련하고자 한다. 이어 왕의 전기를 소재로 한 점에 집중해 공연에서 역사적 사실과 허구가 작가가 말하고자 하는 진실과 어떻게 관계 맺고 있는지를 분석하고자 한다. 공연의 형식적 측면은 공연이 표방하는 이머시브(관객 참여형 형식)의 측면을 두루 살피고, 또 중국의 실경 공연 'Impression 시리즈'를 비교하며, 형식적인 의의를 살피고자 한다. 한편으로 〈단종, 1698〉은 뮤지컬 공연으로 음악과 노래를 적극적으로 사용하고 있다. 공연의 넘버들을 통해 공연이 음악적 구성을 어떻게 하고 있는지 살펴보고자 한다. 공연은 움직임과 무용, 무술, 타악기 위주의 연주로 퍼포먼스에 가까운 공연 형태로 묵직하며 선 굵은 스펙터클을 남긴다. 이러한 전략이 갖는 효과를 분석하며, 주제를 구현할 때 어떠한 의미를 발생시키는지 살펴보고자 한다.

1. '지역성'과 〈단종, 1698〉

'이머시브 실경 뮤지컬'이란 부제를 단 〈단종, 1698〉을 말하기에 앞서, 지역의 장소성을 기반으로 한 공연예술 작품의 가치와 의미를 짚어야 할 것이다. 〈단종, 1698〉은 강원도 영월 도시의, 단종의 무덤인 장릉 앞에서 공연되었으며, 영월시는 매년 단종제를 지역 축제로 치러올 정도로 단종이 갖는 상징적 의미가 크기 때문이다. 영월 장릉은 유네스코에 등재된 세계 유산이기도 하다. 즉 〈단종, 1698〉은 지역의 역사에 주목해 일련의 스토리텔링을 통해 '지역성'을 강하게 드러내는 작품이라 할 수 있다. 특히 이 공연은 영월에 거주하는 지역주민들에게 특별한 의미와 감정을 갖는 인물과 스토리텔링을 보여주고 있으며, 동시에 영월에 찾아온 관광객들에게 도시 및 그곳의 숨은 가치와 의미를 알리는 역할을 목표한다고 할 수 있다. 〈단종, 1698〉을 이해하기 위해 지역성의 개념을 자세히 살펴볼 필요가 있다.

> *지역성은 한 지역이 다른 지역에 비교해 가진 성질의, 가치중립적인 지리학의 용어이다. 지역성은 우선 공간의 물리적 경계와 연관되어 있다. 우리나라의 경우 시, 도, 구, 군, 읍 등의 행정적 경계의 명칭이 당장에 떠오른다. 지역성은 흔히 이들 명칭과 함께 사용되는 것이 자연스럽다. 일반적으로 지역성은 보통 경계를 기반으로 거주하는 지역민들 사이 공통의 경험, 사회문화적 배경을 의미한다.*
>
> *-『공간, 장소, 경계』(마르크스 슈뢰르 저/정인모, 배정희 역, 에코리브르, 2010) 중*

지역의 장소성을 기반으로 지역성을 드러내는 작품들이 모두 동일한 목표를 갖는 것은 아니며, 비슷한

방법론으로 접근하지 않는다. 다만 국내에서 초기에 제작되었던 2010년대에 비해 현재는 대중친화적 경향이 강해진 것으로 다가온다. 그것은 초창기 제작 규모와 실행할 인력의 문제와도 긴밀히 연관돼 있을 것이다. 주로 공공 야외 축제와 지역 문화예술 재단이 주체가 된 일련의 장소 특정적 공연은 지역성을 접근할 때, 보편적이기보다 특수하며 예술가 개인의 해석이 크게 개입되는 방식을 취했다. 이들은 '지역성'을 시간, 공간, 공동체 등의 다양한 층위의 개념이 혼재된 개념으로 이해하며, 해당 지역만의 새로운 이야기를 발굴해 지역의 고유성을 만드는 한편 공통의 경험과 기억을 통해 공동체를 재구성하는데 집중했다.[1)]

올해 제작된 〈단종, 1698〉 역시 큰 틀에서는 여기에서 벗어나지 않으며, 이를 구현하고 있다. 다만 〈단종, 1698〉은 민간 제작사가 주최하며 단일 작품으로서 큰 규모의 예산이 소요되었다는 점에서 차이가 있다. 이것은 작품이 80여 명의 사람들이 등장하는 대형 규모로 공연된 형태와도 연관된다. 〈단종, 1698〉은 국내에서 제작된 일련의 장소특정적 공연들과의 유사성 보다 중국의 장예모 등이 연출한 실경 공연 'Impression 시리즈'를 연상시키는, 면면이 발견되기도 한다. 물론 최근의 국내에서 제작된 실경 뮤지컬 공연 〈퇴계연가〉(2009년 초연), 〈의기논개〉(2002년 초연) 등과도 비교할 수 있다.

〈단종, 1698〉은 이머시브 형식을 차용함으로써 공연의 현장성과 몰입감을 강화하려는 의도를 보여준다. 물론 공연이 이머시브적 장치들을 충분히 활용하는 것은 아니지만, 시작부터 관객들과 일일이 눈을 맞추거나 악수하는 등의 접촉을 시도하고 배우들이 연기 도중 관객에게 직접 말을 걸며, 관객과 함께 합창을 부르는 장면과 핸드폰 불빛을 비추는 행위 참여 등이 이뤄진다. 사실 이 공연에서 무엇보다 이머시브 한, 즉 관객을 사면으로 에워싸고 빠져들게 하는 장치는 공연이 이뤄진 환경인 장릉이었다. 실경 뮤지컬로서의 특성을 잘 활용하고 있는 것으로, 작품은 실제 단종의 무덤인 장릉의 푸른 잔디를 돋보이게 하는 조명을 사용하며 거대한 무덤 앞에서 도깨비들이 나와 마치 유령인 듯, 먼 과거의 이야기인 듯 혹은 지금 어느 계절의 밤에도 되풀이되는 연회나 장난일 듯한, 환영을 연출한다. 아마 이 환영이 작동하게 되는 강력한 동기 중 하나는 17세에 억울하게 죽음을 맞이한 단종의 실제 이야기가 불러일으키는 슬픔과 연민의 감정 때문일 것이다.

그렇다면 〈단종, 1698〉이 오늘날 공연되는 의미와 가치는 무엇일까. 작품은 역사적 과거를 어떻게 해석하고 재현하고 있을까. 작품의 연출가이자 제작사(영월에이치제이) 대표인 한승원은 "단종의 이야기를 통해, 즉 비극적이고 연약한 희생자로서 단종의 의미만이 아니라 지역에서 이미 영월을 지켜주는 산신령의 존재 즉 보다 커다란 존재로 받아들여지고 있는 단종의 새로운 의미를 더하고자 한다. 이로써 단종을 통해 새로운 희망과 정의의 복권 등의 미래 메시지를 담고 싶다"라고 말한다.[2)] 〈단종, 1698〉은 이러한 작품의 목적을 위해 어떠한 미학적 전략을 사용하고 있으며, 내용과 형식에 어떻게 드러나고 있을까. 나아가 창작진이 구축하고 있는 극 세상과 현실이 층층이 교차하는 가운데 오늘날 어떠한 의미가 발생하는가. 물론 이 글은 앞으로 이러한 의미를 분석하며 작품에 관한 비판적 지점에 대해서도 덧붙여 논의할 것이다.

---

1) 엄현희, 『연극비평과 연극경험』, 어젠다, 2020, 29쪽.

2) 한승원 인터뷰, 2025. 10. 31.

한승원 연출가의 인터뷰에 의하면, 작품은 3년간 개발 단계를 거치며 올해가 첫 번째라 한다. 덧붙여 연출가는 글쓴이가 언급하기도 전에 "작품에서 부족해 보이는 서사에 대한 부분은 내년의 공연에서 보완할 예정이다. 내년 공연은 극장에서 공연할 것을 계획하고 있다."라며 다소 방어적으로 답했다. 하지만 〈단종, 1698〉이 서사가 보강된다면 공연 미학적으로 더 완벽해질까. 글쓴이는 이 작품이 갖는 강점과 현재의 의미 구축은 오히려 서사나 의미 등을 비운 채 감각적이며 화려하고 무게감 있는 선 굵은 퍼포먼스의 강화 때문으로 해석한다. 한승원 연출가 역시 "야외 공간에서 의미나 해석이 들어올 때 객들의 집중력이 빠르게 떨어진다는 이야기가 있다"라고 답한다.[3] 따라서 나중에 좀 더 구체적으로 분석하겠지만 〈단종, 1698〉의 단순한 서사와 전개는 오히려 영리한 미적 선택이자 야외무대에서의 필연적인 요소라 할 수 있다.

실경을 배경으로 하는 뮤지컬 공연 제작은 한승원 대표와 제작사 에이치제이에게 비교적 익숙한 작업이며, 이미 여러 경험이 쌓여 있다. 가깝게 2023년 〈세종 1446〉은 '고궁뮤지컬'이란 부제와 함께 경복궁 근정전에서 공연됐다. 〈세종 1446〉은 극장에서 공연된 후 야외의 실경으로 나온 경우로, 〈단종, 1698〉와 유사한 형태이면서 보다 복잡한 서사를 갖고 있는 것으로 알려져 있다. 하지만 작품의 완성도는 공연 장소와 소재 등이 필연적으로 맞물리는 가운데 성취되는 것으로 모든 작품에 일관되는 규칙이 존재하는 것으로 바라보지 않는다. 따라서 이 작품들은 역사를 소재로 한, 왕의 전기를 다룬 뮤지컬이란 공통점으로 비교되는 것이 좀 더 타당해 보인다.

〈단종, 1698〉을 보며 현장에서 관객들의 높은 호응과 몰입감 그리고 공동체의 연결되는 감각을 확인할 수 있었다. 이것은 2010년대부터 공연되었던, 다수의 장소성을 기반으로 한 공연들과 사뭇 비슷하면서도 좀 더 다르게 다가오는 종류이다. 장소에서 소재를 찾을 경우 예술가들의 경우 알려져 있기보다 오히려 알려지지 않거나 역설적으로 사소해 보이는 것들을 지향할 때가 많은데, 〈단종, 1698〉은 확실히 이와는 다르게 소재를 다루며 지역성에 접근한다. 왕의 전기란 소재는 지역민에게 자랑스러움과 안타까움, 혹은 과거의 사라진 영광 등을 떠올리게 하며 공통의 감각을 갖게 한다. 또한 보편적이며 일반적으로 알려진 사실에 집중한다. 기억을 통한 공동체의 확립 및 재구성은 지역성을 드러내는 공연들에서 찾을 수 있는데, 〈단종, 1698〉은 단종의 서사를 통해 이를 쉽고 직관적으로 성취하는 것을 보여준다.

또한, 작품은 언어로 정교하게 쌓아 올린 서사로 복잡한 허구를 보여주는 것이 아닌, 비언어적 요소들의 적극적인 배치로 영월 도시에 찾아온 관광객들과 소통한다. 지역성을 기반으로 한 장소 특정적인 공연예술이 제작되던 초기에 '관광객의 향유'라는 단어에 대해 글쓴이 역시 낯설어했던 것을 기억한다. 하지만 관점을 달리해 만일 지역을 대표하는 공연예술작품이 지역에 안정적으로 자리해 상설로 공연이 이뤄지며 지역의 여러 면면에 기여할 수 있다면, 그럼으로써 소멸해 가는 도시의 삶과 생기를 불어넣을 수 있다면, 이 또한 예술의 근본적 가치 실현의 하나라 생각된다. 다양한 목표를 가진 공연예술 작품이 제작되고 공존할 수 있으며, 〈단종, 1698〉이 보여주는 감각은 앞을 기대하게 한다. 과연 영월 지역에 상설 공연으로서 관객들을 만날 수 있는, 공연예술작품이 만들어질 수 있을 것인가.

3) 한승원 인터뷰, 2025. 10. 31.

2. 왕의 전기 서사의 변주 - 사실과 허구, 진실의 상호작용

역사를 기반으로 한 예술작품에서 사실(fact)과 허구(fiction) 그리고 이를 통해 드러내는 진실(truth)의 관계는 서로 얽혀 긴밀하게 영향을 주고받는다. 이들 사이의 적절한 긴장이 관객에게 흥미와 몰입감을 주게 될 것이다. 물론 이것은 이 요소들이 동등한 비율로 자리해야 한다는 의미가 아니다. 만약 어떤 따를만한 규칙을 찾는다면, 소재와 접근의 방식 및 태도가 이들의 배율을 결정한다는 점을 눈여겨봐야 봐야 할 것이다. 사실 접근 방식 및 태도 역시 소재로부터 비롯되는 경우들이 많기 때문에 소재가 중요하며, 소재는 그에 따라 적합한 장르 및 작품의 규모와도 연관된다.

1) 역사적 사실이 드러내는 진실

〈단종, 1698〉은 제목에서 드러나듯 왕의 전기 서사 뮤지컬이다. 단종(1441~1457)은 조선의 6대 왕으로, 아버지(문종)의 병사로 12세에 왕위에 올랐다가 재임 3년 만에 수양대군(세조)에 의해 폐위된 후 17세에 유배지 영월에서 처형됐다. 1698년은 단종이 다시 왕의 지위로 복권된 연도이다. 복위는 단종의 처형 후 약 240년이 지난 후 숙종 때 이뤄졌으며, 작품은 이러한 사안을 두고 첨예하게 대립하는 신하들의 장면에서 시작된다.

왜 단종의 왕의 지위 인정이 이렇게 오래 걸려야 했을 일일까. 왕으로서 단종의 역사 및 존재는 왜 지워지려 했을까. 실제로 단종은 처형된 후 국가에서 장례조차 금지했다. 거둬지지 않는 시신으로 무덤을 만들고 장례를 치른 것은 영월 지방의 관리였으며, 그는 국법을 어겨 이후 평생 은거했다고 한다. 일반적으로 무덤이나 기념비 등은 죽은 이를 기억하는 상징적 장치이자 체제와 이념의 구체화 된 표현들이다. 당대의 조선 왕실은 오랫동안 단종을 왕으로 인정하지 않으려 한 것으로, 공연이 올라간 무대이자 현재 단종의 무덤인 영흥의 장릉은 1698년 숙종 때 단종의 복위 이후 만들어졌다.

왕으로서 단종의 지위와 존재 인정은 조선 왕실의 정통성 문제와 연관돼 있다. 조선 왕실은 왕위 계승, 권력의 이동 때 장자계승을 원칙으로 삼아 권력이 바뀔 때 수반되는 폭력이나 피해 등을 조정하려 했다. 장자계승의 원칙을 따를 때 단종의 아버지인 문종의 즉위와 아들인 단종의 즉위 역시 적법한 계승이었다. 문종은 실질적으로 조선왕실 장자계승의 원칙이 실천된 사례로 꼽힌다.[4] 그러나 문종은 즉위 2년 만에 병사했고, 단종이 12세에 왕에 오르게 되는 상황이 벌어진다. 만일 어린 왕이 신하들 사이에서 왕권을 장악해 갈 충분한 시간이 있었다면 어떠했을까. 문종의 동생이자 단종의 삼촌인 수양대군은 권력에 대한 야심으로 신하들을 제거, 포섭해 정유재란을 일으키고 결국 왕위를 찬탈한다(세조). 조선의 역사를 기록한 조선왕조실록 등은 용맹함과 지성 등 세조의 왕으로서의 자질을 다소 과장해 기록하고 있는데, 이는 오히려 훼손된 왕으로서의 정통성을 감추기 위한 것으로 이해해야 할 것이다.[5]

역사적으로 단종의 폐위와 처형은 도덕과 원칙의 가치와 관련된 것으로 여겨진다. 단종은 무너진 정의를 상징하는 존재이다. 단종이 폐위되고 죽음에 이르며 제대로 된 장례조차 치르지 못하게 되며, 대표적으로 생육신과 사육신이 등장해 단종의 서사를 망각되지 않도록 한다. 또한, 영월 지방 관리의 충절과 영월

4) 문종, 한국민족문화대백과사전, https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0019665.

5) 세조, 한국민족문화대백과사전, https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0029849.

민간에서의 민심 또한 눈여겨 볼만하다. 단종이 유배지인 영월에 간 것은 사망하던 해인데, 영월 지방의 민심은 단종에 대한 연민과 애정이 컸다. 단종이 사망하고 산신령이 되어 영월의 사람들을 지켜준다는 민간 신앙과 설화가 자리했으며, 푸른 도포를 입은 청년이 사람들을 도와준다는 옛날이야기가 전승된다.[6)]

생육신과 사육신이 부당한 권력에 대한 적극적인 저항의 의미를 갖는다면, 영월 지역에 전승되는 이야기와 사람들의 연민 역시 온당치 않은 지배 권력에 대한 저항의 의미를 갖는다고 할 수 있다. 즉 수양대군(세조)의 왕위찬탈은 도덕과 원칙의 실종 및 패배를 보여준 역사적 사건으로, 단종의 복위가 240년 후에 이뤄진 사실 역시 기어이 밝혀지고 드러나게 되는, 도덕 및 원칙의 가치를 상징한다고 할 수 있다. 망각에 대한 저항, 부당한 권력에 패배한 원칙, 약함, 도덕과 원칙의 실종과 이에 대한 추구, 정의의 복원 등이 단종의 전기를 통해 도달할 수 있는 진실인 셈이다.

2) 허구와 진실이 맞물리는

〈단종, 1698〉은 단순히 단종의 전기를 일대기 순으로 나열하지 않는다. 물론 역사적 사실에 기반 한 사건들이 포함돼 있지만, 이야기는 크게 세 덩어리로 이뤄진다. 단종의 일대기, 단종을 복위한 숙종 때의 논쟁, 도깨비와 혼령들의 세상이 그들이다. 현재와 과거, 환상적인 시간이 그들이다.

작품은 시작할 때 이야기꾼인 도깨비들이 등장해 판을 벌인다. 그들은 단종의 부인인 정순왕후를 호위하기도 한다. 정순왕후도 혼령으로 환상의 존재이다. 극의 시간은 숙종 24년으로, 이미 사망한 정순왕후는 자신이 오늘 이 자리에 오게 된 이유를 관객에게 설명한다. 장릉의 이야기꾼 도깨비와 정순왕후의 혼령이 단종 복위의 논의가 시작됐음을 알리고, 이를 위해 관객들이 자리에 초대된 것이라 말한다. 관객에게 어떤 사건의 목격자이자 증인의 역할을 부여하고 있다.

> ***도깨비들****(합창) 어허야디야어허라 헤야 디야--*
> *오늘 오신 손님네 반갑소*
> *어허라디야어허라 헤야 디야--*
> *우린 장릉 도깨비*
>
> ***도깨비들****(합창) 영월 산천이 반기는구나*
> *흙을 밟고 별을 밟고 오셨소*
> *천년을 돌아 오늘 밤에 사연 하나*
>
> *대장 도깨비 열려 다시 열려*
> *이름도 없이 쓰러진 뜻*
> *말 대신 피로 쓴 맹세*
> *단종을 품고*
> *단종을 지킨 영월*
> *그 이야기 오늘 밤 열리는 구나*

6) 단종설화, 한국민족문화대백과사전, https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0077452.

도깨비들*(합창) 어허야디야 어허라헤야디야--*
오늘 오신 손님네 반갑소
어허 라디야 어허라헤야디야--
우린 장릉 도깨비

(중략)

정순왕후*(관객반응을 듣고) 네 저도 여러분들이 있어 잘 지냈습니다.*
모두 의아하셨을 겁니다 숙종 24년의 이 시국에.
무슨 연유로 왕후가 우리를 부른단 말인가하고요 ?
오늘 저는 여러분들과 같은 이 나라의 한 백성으로,
오늘의 증인이 되어달라 청하기 위해 여러분들을 초대하였습니다.

- 〈단종, 1698〉 대본 중

혼령과 도깨비 등의 환상적 존재들은 관객에게 직접 말을 걸며, 즉 무대 위 허구와 무대 밖의 현실을 만나게 하는 존재들이다. 공연이 이뤄진 장릉은 단종의 무덤으로, 으스스한 공간은 환상적인 존재들의 현현이 자연스럽게 여겨지기도 한다. 공연은 저녁에 시작하며 밤의 어둠이 깔려 있을 때 이뤄졌다. 시각적으로 저편 어둠 속에서 튀어나온 듯한 신비한 존재들은 설득력을 가지며, 이들의 이야기에 귀를 기울이게 된다. 일반적으로 혼령은 삶에서 풀지 못한 억울함을 호소하는 존재로 이해되곤 한다. 이야기 도깨비들이 말하는 단종의 사연의 억울함, 정순왕후의 단종 왕위 복권을 위한 호소는 여전히 풀리지 못했으며 매듭져야 하는 사건을 알린다. 이야기 도깨비들과 정순왕후는 이 이야기가 시작되어야 하는 이유를 드러내는 존재들이라 할 수 있다. 〈단종, 1698〉은 환상적인 존재들을 통해 관객의 관심을 유도하며 현실에서 무대로 주의 집중하도록 이끈다.

환상적인 존재들은 무대 안 허구의 한 층위를 이루며, 역사적 사실들은 또 다른 층위에 위치한다. 무대에서 현실은 두 가지 시간으로 이뤄진다. 하나는 숙종 24년으로, 단종 복위 문제를 갖고 다투는 현재의 시간이다. 신하들은 노산군으로 지위가 격하된 단종을 복위할 경우에 그것은 세조의 쿠데타를 동시에 인정하는 것이며 나아가 세조부터 숙종까지 이어진 왕실의 정통성에 문제를 제기하는 것이라 두려워한다. 공포는 종종 실체보다 문제를 키우게 되며, 이것은 단종의 억울함에 공감하며 복위를 바라는 백성들의 민심과 어긋나는 선택을 하도록 이끈다. 신하들은 반대를 멈추지 않는다. 극에서 나타나는 두 번째 시간은 단종의 서사이다. 이것은 단종과 정순왕후를 중심으로 짜여 있으며 둘의 혼인과 즉위, 그리고 수양대군과의 다툼이 이어진다. 실제로 단종이 왕위에 올랐을 때 그는 어렸으며, 따라서 단종의 왕으로서의 철학이나 신념 등은 무대에서 잘 드러나지 않는다. 다만 정순왕후와의 애틋한 감정이 주로 드러난다. 수양대군과의 대결 및 패배에 이르는 과정은 후술하겠지만, 극적으로 설득력 있게 표현돼 있다. 즉 단지 어린 왕으로서의 연약함 만으로 단종 인물을 표현하지 않는다.

실제로 단종의 복위 논쟁은 극이 보여준 것처럼 단순한 일이 아니었으며 해결되기 어려운 일이었을 수 있다. 민심을 대변하거나 사람들의 억눌린 욕망을 표현하는 환상적인 존재들의 도움이 필요했을 수 있다. 권력이 스스로의 과오를 인정하는 것은 현재나 과거에서나 마찬가지로 어려운 일이기 때문이다. 〈단종,

1698〉은 무대를 통해 그러한 진실을 드러낸다. 그러한 지점에서 단종의 전기 뮤지컬이자 단종 복위의 시점, 즉 복위가 될 것인가 되지 않을 것인가란 논쟁의 순간을 극화한 것은 영리한 선택이다.

3. 관객 참여형 공연과 〈단종, 1698〉

〈단종, 1698〉은 관객 참여형 형식을 부분적으로 취하고 있다. 공연이 시작될 때 인물 중 특히 도깨비들은 객석으로 내려와 관객들과 악수하거나 인사를 건네며 말을 붙이고 눈을 일일이 마주치려 한다. 공연 중에도 몇몇 인물들이 등장할 때 무대에서 관객을 호명하며 말을 건넨다. 이러한 대목을 통해 무대와 객석의 경계를 잠시나마 허물어뜨린다.

'이머시브'란 부제 때문에 공연을 보기 전, 무대를 만들지 않을 것이라 예상했다. 하지만 공연은 영흥장릉 앞에 단을 쌓아 높고 넓은 무대를 만들었으며, 이것은 전형적인 야외무대의 형태로서 무대와 객석의 경계를 지우려 하는 이머시브 공연에서는 잘 사용되지 않는 것으로 다가오기도 했다. 하지만 무대와 객석의 경계를 지우려는 동시에 반드시 무대나 객석이 필요한 경우에 전통적인 프로시니엄 방식처럼 무대와 객석을 분리하기도 한다. 이들 공연은 장면 중간에 경계를 잠깐 무너뜨리는 장치들을 넣고 '이머시브'란 부제를 붙이기도 하는데, 특히 뮤지컬 공연 장르에서 그러한 경우들이 많다. 배우가 노래를 부르는 장르 특성상 마이크와 음향 등 기술적인 문제로 인해 무대 즉 객석과 분리된 공연공간이 필요한 것이 아닐지 짐작해 본다. 사실 관객과 배우들이 뒤섞여 육체적으로 근접한 거리에서 펼쳐지는 공연은 감각적으로 자극적이지만, 그만큼 창작진 쪽에서 준비하고 만들어야 하는 지점들이 많다. 또한, 무대가 분리돼 있으면 시각적인 미장센이 화려하며 거대한 스케일을 연출할 수 있기도 하다. 원거리에서 바라볼 수 있기 때문이다. 〈단종, 1698〉도 큰 규모와 스펙터클을 의도적으로 연출하는 공연이다.

〈단종, 1698〉의 관객 참여형 형식에 관해 분석하기에 앞서 일반적인 이머시브 공연에 대한 정의와 이머시브 공연의 유형에 대해 살펴볼 필요가 있다. 공연이 의도하고 있는 효과와 목표, 주제와의 연관성에 대해 보다 깊이 있게 들여다보기 위해서이다.

1) 이머시브 공연의 정의와 네 가지 유형

일반적으로 이미시브 씨어터는 관객에게 극과 만나는 방식에서의 새로운 변화를 이끌어 내는 것으로 말해진다. 영어 이머전(immersion)의 의미인 '몰입적'이란 단어는 이머시브 씨어터를 설명하는 용어로 일반적으로 사용된다. 이것은 알려져 있다시피 관객이 상황에 완전히 몰입된, 즉 빠져드는 상태를 묘사하는 것을 통해 이머시브 공연을 정의한다. 이때 몰입하는 것은 전통적 극에서처럼 관객이 무대에 심리를 투영해 동일시하는 것과는 차이가 있는 것으로 설명된다. 전통적 극에서 심리를 동일시하는 관객은 자아를 잊은 채 등장인물에 스스로를 투영한다면, 이머시브 공연에서 관객은 자아를 잊지 않은 채 몰입되어 극 상황에 대해 능동적으로 판단하며 극과 함께한다. 관객은 극 상황의 일부로 연루되며 포함되어 있음을 자각하며 몰입이 이뤄진다.[7]

7) 엄현희, 「이머시브 씨어터 서사의 특수성 -네 가지 유형의 한국 이머시브 씨어터 사례를 통해」, 『연극과 서사』, 연극과인간, 2025, 13~15쪽.

이머시브 공연을 본격적으로 다룬 최초의 책을 쓴 조세핀 메이션(Josephine Machon)은 이머시브 공연을 '관객의 몰입과 상호작용 경험에 초점을 두고 다양한 규모와 형식 및 내용으로 나타나는 일련의 동시대 연극 경향'이라 정의한다. 또한 연극사학자 아널드 애런슨(Arnold Aronson)은 1968년에 소개되었던 리차드 셰크너(Richard Schechner)의 '환경 연극' 이론을 이머시브 공연과 연관시키고 있다.[8] 이머시브 공연은 2000년 영국에서 설립한 극단 펀치드렁크(Punchdrunk)에 의해 전 세계적으로 알려졌다. 펀치드렁크는 〈슬립 노 모어(Sleep No More, 2003)〉, 〈붉은 죽음의 가면극(Masque of the Red Death, 2007)〉의 작품을 통해 이머시브 공연을 전 세계 사람들에게 각인시켰으며, 이머시브 공연을 제작하는 대표적 단체로 자리매김했다. 펀치드렁크의 〈슬립 노 모어 서울〉이 2025년 개막한 이후 국내에서도 이머시브 공연이 대중과 한층 가까워졌다.

2017년 영국의 연출가 제이슨 워렌(Jason Warren)은 이머시브 공연의 유형을 네 가지로 분류했으며, 각 유형에 대한 설명을 덧붙였다.[9] 탐험형 공연(Exploration Theatre), 안내형 공연(Guided Experiences), 상호작용형 공연(Interactive World), 게임형 공연(Game Theatre)이 이들이다. 이머시브 씨어터를 연구하는 대다수 국내 학위 논문들도 이 유형에 따라 이머시브 씨어터를 구분한다. 이를 표로 정리하면 다음과 같다.

이머시브 공연 유형	설명
탐험형 공연 (Exploration Theatre)	일반적으로 이머시브 씨어터에서 가장 먼저 떠오르는 유형으로, 관객은 복잡하게 디자인 되어진 공간을 자유롭게 다닐 수 있으며 혹은 원하는 스토리에 따라 다닐 수 있다. 배우와 관객사이에 상호작용이 있을 수 있으나 스토리에 크게 영향을 끼치지 않는다.
안내형 공연 (Guided Experiences)	관객이 경험할 여정이 안내된다. 경험할 장소와 스토리에 순서가 있으며, 잘 진행될 경우 관객은 잘 짜인 서술적 공연을 경험하게 될 것이다. 가끔 휴식을 취할 수 있는 방이 있는 등 할 수 있지만, 정해진 장면 없이 오래 내버려 두지 않는다.
상호작용형 공연 (Interactive World)	관객은 자유롭게 공간을 돌아다닐 수 있으며, 기본적인 스토리 라인이 정해져 있지만 관객의 선택과 행동에 따라 결말이 바뀔 수 있다. 기본적으로 탐험형과 안내형이 합쳐진 것으로, 더 복잡한 형태 이머시브 공연이다.
게임형 공연 (Game Theatre)	참가자들 사이의 경쟁심을 유발해 공연 내에서 어떤 기술을 이용해 이길 수 있는지를 찾게 한다.

위의 설명에서 드러나듯 이머시브 공연은 무대와 객석의 벽을 허물어 관객에게 이동의 자유를 준다. 몸 즉 육체의 자유는 이머시브 공연을 '경험하는 극'이라 이름 붙이는 중요한 근거이다. 왜냐하면 관객이 보고

8) 엄현희, 위의 글, 22쪽.

9) 진소현, 「이머시브 연극의 특성 연구」, 한국예술종합학교 예술전문사, 2018, 11쪽~13쪽.

듣는 내용을 스스로 선택할 수 있는 것으로, 따라서 이머시브 공연은 관객의 능동성과 주체성을 핵심적인 특성으로 갖기 때문이다. 관객 참여로 이뤄지는 이머시브 공연은 예술가(주로 극작가와 연출가 혹은 배우)와 관객이 공동으로 창작의 주체를 맡아 작품의 의미를 함께 만들어낸다. 흔히 서사에 개입해 관객에 의해 서사가 새롭게 만들어지는, 해석의 다원성은 이머시브 공연에서 자주 이야기된다.[10)]

2) 몰입을 강화하는 〈단종, 1698〉의 형식과 목표

〈단종, 1698〉은 관객이 이동하며 육체의 자유를 갖는 형태가 아니다. 앞서 언급하였듯이 무대와 객석의 경계를 허무는 극적 장치들이 몇 군데 존재하지만, 기본적으로 고정형 야외 무대에 객석 역시 의자를 놓아 고정돼 있다. 관객들은 앉아 있는 위치에 따라 조금씩 다른 각도에서 바라보게 돼 있지만, 같은 방향에서 정면을 바라보며 비슷한 시각적·청각적 이미지를 수용하도록 설계돼 있다. 따라서 이머시브 공연에서 효과로 의도되는 해석의 다원성은 이 공연에서 찾아보기 어렵다.

대신에 공연은 관객 참여 형태를 군데군데 배치하며 관객의 몰입을 강화하고 있다. 배우들이 등장할 때마다 관객들에게 말을 거는데, 이 행위는 관객에게 자신의 존재를 확인시키는 한편 관객에게 극 안에서의 역할을 부여하며 관객을 극 속으로 함께 연루시킨다. 전통적인 극형식에서 관객은 어둠 속 '없는 존재'로 존재하는 자리에 암묵적으로 배치되었다면, 이머시브 공연에서 관객은 적극적으로 호명되어 극 속 역할을 맡아 의미를 창조하는 능동적인 존재로 자리매김한다. 물론 관객에 따라 극에서 요구하는 역할을 따르거나 따르지 않는 등의 선택의 여지가 존재하며, 이 역시 관객의 자유에 해당한다고 할 수 있다. 이머시브 공연에서 관객에게 부여하는 자유는 극에 대한 몰입을 강화하는 효과를 갖는다. 관객에게 자유를 주면, 관객이 집중력을 잃게 되며 극적 환각에서 빠져나올 것을 예상할 수도 있지만, 잘 설계된 이머시브 공연일수록 관객이 극에 개입하는 장치들로 인해 극 안에 점차 연루되며 환각이 강해지는 한편 몰입하는 감각이 커진다.

〈단종, 1698〉은 극 처음 단종의 복위 시도를 지켜봐 달라는 증인의 역할을 관객에게 부여하고 있으며, 이것은 나아가 단종과 정순왕후의 사랑을 지켜보는 것으로 발전하게 된다. 처음에 관객이 역사에 대한 증인으로서 이성적으로 단종의 입장 편에 서는 것을 시작으로, 중 후반부터 단종의 채 이루지 못한 사랑이란 감정적 측면으로 단종에게 공감하는 것으로 발전한다. 한층 더 단종의 이야기에 집중하며, 단종 사연에 귀 기울이는 한편 단종의 입장을 응원하며 극적 세계를 경험하도록 설계된 것이다.

> ***정순왕후*** *모두 의아하셨을 겁니다 숙종 24년의 이 시국에.*
> *무슨 연유로 왕후가 우리를 부른단 말인가하고요 ?*
> *오늘 저는 여러분들과 같은 이 나라의 한 백성으로,*
> *오늘의 증인이 되어달라 청하기 위해 여러분들을 초대하였습니다.*
>
> *(중략)*
>
> ***대장도깨비1*** *(관객한테) 여러분 받으신 종이 있죠? 그 종이를 보며 단종 전하와 정순왕후의*

10) 엄현희, 위의 글, 34쪽.

사랑이 이루어지길 바라는 마음을 담아 한 번 다 같이 불러봅시다!

대장도깨비2 *그럼 내가 선창할테니 후창으로 따라오시게*

대장 도깨비들이 영월 시민들에게
미리 나눠준 종이로 M12. 그 이름 다시, 조선 위에 가르쳐주기

그 이름 다시 조선 위에 시민과 함께 부르는 부분

영월을 비추는 저 달빛 아래서
함께 웃고 함께 살아가리라
청령포 흐르는 저 물빛 따라서
함께 웃고 함께 살아가리라
바람에 실려 온 단종의 마음을 담아
함께 웃고 함께 살아가리라
단종의 꿈 하늘에 닿아 별이 되네
우리의 조선 위에
길이 남으리
이제 음악이랑 함께 맞춰봅시다 둘 셋!

음악이랑 함께 맞춰보기

대장도깨비2 *여러분 이거 잊으시면 안됩니다!*
대장도깨비1 *이따가 함께 불러야합니다 우린 할 수 있어요!*

서로 마주보며 객석을 향해

– 〈단종, 1698〉 대본 중

현장에서 관객들의 반응은 비교적 호의적이었으며, 관객 참여는 능동적으로 이뤄졌다. 대장도깨비가 관객에게 가르쳐 주는 노래는 선율과 가사가 꽤 복잡하고 어려웠지만, 관객들은 그 자리에서 스스로 몇 번씩 되 내이며 연습했다. 그리고 노래가 나와야 되는 장면에서 배웠던 노래를 다 같이 불렀다. 짧은 시간이지만, 다 같이 음을 맞춰 노래를 부르는 경험은 공동체적 감각을 일깨운다. 또한, 무엇보다 노래를 부르는 대상은 역사 속 존재했던 왕으로, 왕의 존재는 관객들을 하나로 묶어 준다. 단종의 비극적인 역사적 사실과 왕후와 이루지 못한 사랑 요소들 역시 단종의 입장에 능동적으로 감정 이입하게 만드는 요소였을 것이다. 〈단종, 1698〉은 관객의 몰입을 강화하는 관객 참여형 형식을 적절하게 사용하고 있다.

다만 공연에서 관객 참여 형식은 드라마적 긴장 관계를 만들지 않는 역할을 하며, 드라마를 약화하고 있다. 서론에서 연출가이자 제작사 대표인 한승원이 밝혔듯 공연은 서사가 약한 특성이 있는데, 이것은 한승원이 말하듯이 “퍼포먼스를 중심으로 하는 연출적 접근” 때문만은 아니다. 즉 연출가는 야외공간에서의 관객들의 집중력을 위해 시각적으로 자극적인 요소들을 만들어내야 하며 이것이 퍼포먼스에 집중하도록 이끈다고 밝힌다. 시각적인 스펙터클이 작품을 이미지나 미장센을 중심으로 경험하도록 만들고 있는 것은 사실이지만, 동시에 관객 참여 형식이 극을 사건을 중심으로 전개하는

대신에 갈등을 만들지 않고 축약적이며 압축적으로 장면을 만들어 가고 있는 점 또한 엿보인다.

이것은 물론 미적 전략이자 선택으로 볼 수도 있다. 드라마와 사건을 중심으로 전개되는 극은 갈등을 만들기 위한 장면들의 섬세한 배치가 필요하며 이것은 많은 장면의 할애를 의미하기도 한다. 자칫 설명적으로 나열될 수도 있는 것이다. 공연은 일일이 설명하고 집어넣는 대신에 관객 참여 형식을 통해 화해와 결말로 나아간다. 주제로 곧바로 진입하는 것으로, 극적 드라마를 기대하는 관객이라면 난감하게 다가올 수도 있으며 또 한편으로 또 다른 관객들에게 속도감과 빠른 전개를 즐기며 직관적으로 받아들일 수 있다.

단종 *묻혀진 시간 속에 갇힌 나의 이름*
흘러간 눈물 위에 피어난 그리움
갈라진 운명 위를 걸어왔지만
이젠 내 두 발로 미래를 향해
한 시대의 슬픔이 남긴 상처
그 속에 숨겨진 작은 희망의 씨앗
고통은 끝이 아니라 시작이었음을
지금 이 자리에서 외치리라
지운다고 사라지진 않으리
기억은 뿌리가 되어
우리를 이끌어 손에 손을 잡고 다리를 놓아
그 다리는 원망이 아닌 화해의 길

단종 *이제 화해의 강물 위에 배를 띄우자.*
나의 뜻을 따르겠는 자는 자신의 불을 밝혀라!

관객들은 각자의 호패에 부착된 라이트를 밝혀 동의의 뜻을 표한다.

다 같이 화해의 강물 위에 배를 띄우리
상처도 사랑도 모두 태워
다시는 누구도 울지 않도록
화해의 강물 위에 배를 띄우리
바람은 우리를 멈추지 못하리
이야기는 끝이 아니라 새로운 시작

– 〈단종, 1698〉 대본 중

단종이 스스로 화해와 미래를 말하는 이 장면은 단종과 숙종의 갈등 및 단종의 패배 바로 다음에 배치돼 있다. 따라서 갈등에서 화해로 바로 넘어가는 것은 다소 갑작스럽다. 일반적인 극이라면 실제로 패배한 단종이 심경의 변화를 갖게 되는 사건이 전개되며 자연스럽게 변화가 이뤄질 것이다. 하지만 〈단종, 1698〉은 단종의 말로 간단히 제시되고 넘어가는데, 이것이 극적으로 의미를 갖게 되는 것은 관객에게 '나의 결정에 동참할 경우에 불을 밝히라'는 행위로서 극에 참여하는 형식을 갖고 있기 때문이다. 앞선

장면에서 관객들은 단종의 패배에 심정적으로 감정이입 하며 연민의 감정을 가지며 단종 편에 서 있다. 이것은 세조 캐릭터를 표현할 때 세조가 야심만만하며 냉혹한 성격으로 표현돼 있기 때문이기도 하다.

그런데 심정적으로 가까운 단종이 관객에게 직접 말하는 것은 강한 지배력을 갖게 되며, 실제로 현장에서 관객들이 저마다 자신의 핸드폰을 찾아서 앞다퉈 후레쉬를 켜고 무대를 향해 호응하는 것을 확인할 수 있었다. 만일 행위가 동반되지 않는, 관객에게 단순히 자신의 입장을 호소하는 대사로 처리되었다면 정서적 심리 투영만이 이뤄졌겠지만, 실제적 행동을 지시하고 수행하며 관객은 사고에 의한 이성적 반응을 건너뛰고 곧바로 판단하게 된다. 단종이 말하는 화해와 평화의 메시지에 대해 공동체적으로 지지하고 한마음이 되는 것이다.

사실 공연 관람 경험에서 중요한 '라이브니스'[11]는 지금 여기에 함께 존재하는 무대와 관객 사이에 발생하는 것이 널리 알려져 있다. 그런데 라이브니스 경험에서 또 하나의 중요한 지점은 관람객들 사이에 '함께 공연을 관람하고 있다'는 하나의 집단으로 묶어주는 경험이 순간적으로 이뤄진다는 것이다. 실제로 많은 이머시브 공연의 창작자들은 이 지점을 연구하며 여러 가지 변주와 변형을 통해 관객의 집단적 경험 지점을 공략한다. 공연의 집단적 특성은 〈단종, 1698〉에서 관객 참여 형식에 의해 결말부에 배치되며, 화해와 희망이란 주제 도출에 효과적으로 활용되고 있다. 왕의 전기 서사가 갖는 보편적 특성과도 연관되고 있으며, 점점 잃어버리고 있는 공동체적 감각 회복에 효과적이다.

4. 실경 공연과 〈단종, 1698〉

공연을 극장에서 이뤄지는 예술 장르로만 바라보는 데 익숙하지만 사실 연극은 기원에서부터 야외에서 자연을 배경으로 이뤄졌다. 야외의 원형 극장에서 공연된 그리스 비극과 중세 시대 광장과 길에서 공연된 수레 무대가 손쉽게 떠오른다. 우리나라 역시 전통 연희는 궁중의 마당 공간 등이나 장터에서 임의로 만들어진 공간에서 이뤄졌다. 야외에서 이뤄지는, 실제 경치를 배경으로 하는 공연예술의 역사는 오래됐다.

이러한 공연들에서 공간이 좀 더 적극적인 의미를 갖게 된 것은 7, 80년대 현대에 이르러서다. 리처드 셰크너의 환경 연극 이론과 현대미술에서 자연환경이 배경이자 재료가 되기도 한 '대지 미술' 등이 두드러지며, 이러한 흐름을 만들어 냈다. 환경 연극 이론은 장소가 갖는 의미를 중시하는 장소 특정적(site-specific)인 작업으로 연결되고, 이들은 자연뿐 아니라 공원이나 성곽, 폐쇄된 건물 등의 실경을 활용하는 형태로 이어진다. 이머시브 공연을 연구한 아놀드 애런슨은 장소 특정적 공연과 이머시브 공연의 특성이 상당 부분 유사하며 이들을 비슷한 형태로 이해하기도 한다. '실경 이머시브 뮤지컬'이란

11) '라이브니스'에 관한 논의는 다양하게 발전해 왔다. 라이브니스는 흔히 미디어의 발달과 함께 출현한 공연예술의 특징으로 이해된다. 즉 미디어가 출현하기 이전에 공연예술의 라이브적 속성은 크게 주목받을 필요가 없었다. 하지만 미디어의 발달과 더불어 미디어와 구별되는 공연예술의 본질로서 라이브니스는 공연예술의 본질로서 관객과의 상호 작용, 시간과 공간의 제한성을 전제로 한 특성을 일컫는 것으로 정의된다. 흔히 공연예술의 현장에서만 느낄 수 있는 일회적이며, 일시적인 느낌을 의미하며, 나아가 현존성, 즉각성, 현재성을 뜻한다. 이러한 라이브니스는 인터넷의 출현과 더불어 개념의 확장을 요구받는다. 물리적 시공간을 직접적으로 공유하지 않더라도, 인터넷을 통해 사람들과의 상호작용을 '체감할 수 있다'고 말해진다(엄현희, 「코로나 시대 공연 영상화 비대면 예술로서의 가치」, 『연극평론』, 2021 여름호, 36쪽).

부제를 표방한 〈단종, 1698〉에서 장소가 갖는 의미와 효과가 중요한 특성과 관객 참여 형식이 함께 나타나는 것은 자연스러운 일일지도 모른다.

〈단종, 1698〉은 실제 경치를 배경으로 하며, 그 장소가 갖는 의미를 적극적으로 활용하고 있다는 점에서 장소 특정적인 성격을 갖고 있다. 나아가 강원도 영월 도시에서 이뤄진 공연은 자연을 환경(environment)으로 경험하게 하는, 대지 미술적인 의미로까지 확장된다. 실제로 공연은 관람하기 위해 찾아가는 과정에서 강원도의 굽이굽이 능선과 날카로운 산세를 시각적으로 확인하며 방문해야 했다. 또한 장시간에 걸쳐 찾아간 강원도의 자연 속 한복판에서 펼쳐지는 공연은 자연의 지형을 더 가깝게 경험하고, 빛과 시간의 존재, 나무들, 청량한 공기 등을 피부로 느끼는 과정에서 자연과 인간의 관계를 새롭게 정립하며 보다 연결되어 있다는 감각을 확인하게 된다.

실경 공연에서 자연은 웅장하고 거대한 존재로 인간을 둘러싸고 있으며, 인간은 자연 속 존재로서 또 다른 자연 속의 존재들과 만나고 연결되는 가운데 존재에 대해 새로운 성찰을 하게 된다. 〈단종, 1698〉은 서사에서 이야기를 들려주는 도깨비와 혼령 등의 환상적인 존재들을 등장시키는데, 사실 이들은 왕의 무덤을 배경으로 무덤인 작은 산의 일부인 존재들이기도 하다. 실제로 영월 지방에서 단종은 지역을 지켜주는 산신령이 되었다는 전설이 있는데, 이는 더욱 자연과 일체화된 것을 드러내 준다. 관객은 공연을 관람하는 가운데 공연 내용을 통해 자연스럽게 장소의 의미를 접하는 한편 자연 그 자체를 시각과 청각, 촉각(비바람으로 전해지는 공기의 흐름)으로 받아들이게 된다.

〈단종, 1698〉은 자연의 지형을 이용해 자연의 의미를 살리는 동시에 감각적으로 자연을 느낄 수 있도록 활용하고 있는 것에서 언뜻 중국의 장예모의 'Impression 시리즈'를 떠올리게 한다. 이 공연들은 무엇보다 자연의 웅장한 스케일과 연관되는 대규모 크기의 퍼포먼스란 점에서 동일하다. 공연은 출연진이 80여명에 가까운 것으로 알려져 있다. 일부 영월 지역의 커뮤니티에서 참여하기도 했다. 무대는 바닥 무대만 높이 세워졌을 뿐 뒤는 장릉 무덤이며, 따라서 오롯이 사람들만으로 시각적 스펙터클을 만드는 것이라 할 수 있다. 사람들의 동선이 층층이 쌓여가며 공연의 에너지를 만들어 내고, 여러 가지 동선을 교차하거나 변형을 통해 장면의 리듬과 흐름을 만들어 간다. 그런 점에서 무용의 안무와 비슷한 동선 사용을 보여준다고 할 수 있다.

대규모 퍼포먼스의 핵심에는 단종과 세조의 권력 투쟁 장면이 놓여있다. 이것은 특히 북을 사용해 타악기 소리로 팽팽한 갈등에서 오는 긴장감과 에너지를 확장하고 있으며, 두 번 장면이 반복되며 치열했던 갈등을 묘사하고 있다. 북은 단종과 세조가 직접 친다. 양쪽 진영에서 북소리에 맞춰 여러 신하의 다양한 무용이 이뤄지고, 북소리가 잦아들며 싸움이 소강상태가 되는 것을 알린다. 대사가 거의 없이 소리와 안무로만 이뤄진 이들 장면은 갈등을 단순하고 선명하게 드러내는 데 효과적이었다. 또한 앞서 단종과 정순왕후의 사랑 장면들이 아기자기하게 두 캐릭터의 호소력 짙은 노래를 중심으로 이뤄지거나, 비교적 무대를 적게 쓰며 이뤄진 것과는 대비된다. 무대 전체를 활용하며 압축된 장면 연출은 군더더기 없이 깔끔하며 연출적으로 노련하게 다가온다. 힘 대 힘의 대결은 이후 단종의 패배로 마무리되며 비극적인 심상이 커진다.

실제로 〈단종, 1698〉은 무대에서 움직임과 무용 등의 공연적 요소의 다양한 결합을 목표한다. 공연은

'몇몇 장면에서 한국무용, K-pop 댄스, 전통무용 등이 결합한 난장 퍼포먼스'를 기획단계에서 계획했으며[12], 이것은 실제로 거의 구현되었다. 사실 무대에서 다양한 요소들을 끌어오는 일은 어렵지 않은 일일 수 있다. 오히려 이들을 하나로 모았을 때 공연의 톤(tone)을 정리해 일관된 흐름을 만들지 않는다면, 상상력의 과잉이나 의욕 과다로 보일 수 있다. 그런 점에서 공연은 다양한 양식들을 차용함에도 비교적 톤의 정리를 효율적으로 하고 있다고 할 수 있다. 이것은 무엇보다 야외의 대규모 퍼포먼스의 경험에서 나온 방법론 때문일 것이다. 과거 경복궁 근정전의 〈세종 1446〉에서 공연 등을 통해 관객이 어떠한 장면에서 반응하며 집중하는지 경험을 통해 습득했을 듯하며, 이러한 관객 반응이 장면을 만들어 가는데 핵심적인 부분으로 자리했을 것이다. 〈단종, 1698〉은 야외에서 진행되는 퍼포먼스의 특성상 야외의 자유로운 분위기 및 공연을 방해할 수 있는 산만함 등을 어떻게 피해 가며, 무대에 사람들을 집중시킨 채 공연의 흐름을 만들어가는 지점을 잘 보여주고 있다.

5. 뮤지컬 장르와 〈단종, 1698〉

〈단종, 1698〉은 뮤지컬이기도 하다. 총 14개의 넘버가 있으며, 음악은 서양 악기와 국악기가 섞여 있는 가운데 뮤지컬 창법으로 노래한다. 공연에서 묵직한 스펙터클을 만들었던 한국무용이나 무예 등을 담당한 무용수와 노래를 부르며 연기하는 배우가 분리돼 있다. 물론 웅장한 스펙터클을 위해 무대에서 집단을 보여주기 위해 간단한 연기가 필요한 시민배우들도 섞여 있다. 공연에서 뮤지컬 노래는 주로 주요 캐릭터인 정순왕후(제이민)와 단종(이현재), 수양대군/숙종(김하준)을 중심으로 등장했고, 이야기 도깨비와 앙상블이 합창으로 노래의 규모를 키우기도 했다.

뮤지컬에서 노래는 장면 전개에 핵심적 역할을 한다. 처음에 주인공 캐릭터들이 자신을 설명하는 넘버를 부르며 등장하고, 이후에 극행동을 설명하는 순간과 장면이 변화할 때 노래가 등장한다. 뮤지컬에서 노래는 부르게 될 때 관객들이 그에게 감정이입하게 되는 효과를 가진다. 뮤지컬에서 주인공일수록 자신의 넘버가 많은 이유이다. 또한 악인의 경우 뮤지컬의 주인공이 되기에 어려움을 가진다. 노래는 관객의 감정이입과 공감의 효과를 가지는데, 악한 이가 주인공일 경우에 관객들의 감정이 혼돈에 빠지게 되기 때문이다. 이러한 노래가 뮤지컬에서 배치된 순서를 따라가게 되면, 작품의 구성이 자연스럽게 드러난다. 만일 드라마는 드라마대로 진행되며 필요시에 배우는 노래를 부를 경우에, 완성도 높은 뮤지컬이라 말하기 어려워 보인다. 비공식적으로 암암리에 통용되는 견해로 오히려 음악이 빠졌을 때 극이 진행되지 않는 경우를 '잘 만든 뮤지컬 작품'이라 여기는 경우들이 있다.

〈단종, 1698〉은 단종의 역사 전기 뮤지컬이다. 하지만 극의 시작은 정순왕후가 열며 그녀가 첫 두 곡을 부른다. 이어 등장하는 단종과 함께 정순왕후가 함께 부르는 것이 연결된다.

12) 공연기획서 참고.

	음악	배역
1-1	영월 손님맞이	정순왕후, 앙상블
1-2	왕후행차	대장도깨비들
2	기억은 노래가 되어	정순왕후
3	혼인잔치(봄-여름-가을-겨울)	
4	우리의 맹세	단종, 정순왕후

정순왕후는 단종의 전기에서 빼놓을 수 없는 인물이다. 13세에 왕위에 오른 단종과 마찬가지로 14에 단종과 결혼하며 왕비가 됐다. 하지만 결혼한 지 1년 만에 단종은 세조에 의해 폐위되고 왕비 역시 격하된다. 단종이 영월로 유배될 때 헤어지게 되고, 2년 만에 단종이 처형된 후 이후 당시 정권(세조)과 거리를 둔 채 홀로 64년을 더 산 것으로 알려져 있다. 비록 실제 혼인기간은 1년 정도였지만, 평생 단종에 대한 절개를 지킨 것으로 유명하다. 단종의 비극에서 정순왕후는 그동안 상대적으로 알려지지 못했지만, 단종의 파멸은 곧 그녀의 파멸이기도 했으며 공연은 이러한 측면을 되살려 정순왕후를 단종과 비슷한 비중으로 다루고 있다. 주인공이 둘인 셈이다. 극의 시작을 정순왕후가 열고 노래하는 것은 이러한 맥락이다. 또한 그녀의 부름에 따라 비로소 단종이 등장하며 둘이 함께 노래를 부르며, 공연이 두 명의 주인공을 가진 것을 관객에게 알린다. 관객은 이 부부의 사연에 동시에 감정이입 하며, 비극을 따라가게 되는 것이다.

공연의 중반부는 실제 단종의 짧은 1년 정도의 재임 기간과 세조의 등장, 둘의 대립으로 이어진다. 주로 단종과 부부의 행복한 일상과 복잡한 정치적 상황 등이 제시되며, 악인 세조가 등장한다. 세조는 중요한 캐릭터임에도 부르는 노래가 없다. 이는 앞선 설명대로 공연에서 전형적인 야심가이자 악인, 단종과 정순왕후의 반대편에 선 캐릭터로 그려지기 때문이다. 단종과 세조/숙종은 노래보다 상대적으로 연기의 비중이 큰 배우들이 캐스팅되고 있는 것으로 보이기도 한다. 이것은 노래 구성을 통해서도 드러난다. 단종은 공연의 주인공이지만, 혼자 부르는 노래는 거의 마지막에서야 등장하며, 앙상블과 함께 무대에 서서 상대적으로 주인공으로서의 집중이 덜해 보인다. 정순왕후보다 다소 약하게 표현된 듯하다. 공연의 중반부는 단종의 폐위 및 현재의 복위 논의 등이 사건이 노래로 축약되어 나타난다. 공연이 다시 만들어진다면, 주인공으로서의 단종 캐릭터 표현을 강화하는, 혼자 부르는 노래 등이 전반부에 추가되어야 할 듯하다.

	음악	배역
5	그대와 함께, 영원히	단종, 정순왕후, 앙상블, 무용수
6	왕이 되리라	-
7	별이 지다	-
8	그대에게 닿는 인연	단종, 정순왕후
9	역사의 이름으로	숙종, 대신, 앙상블

〈단종, 1698〉에서 넘버 9는 공연의 위기에 해당하는 지점이다. 사건의 변화와 결정적 선택의 순간으로,

현재의 숙종 시절 대신들은 단종의 복위 문제로 첨예하게 대립한다. 갈등을 조정하는 역할을 하지 못하는 순간이 찾아오고, 이때 단종의 노래가 처음으로 등장한다. 단종의 심리를 표현한 이 노래에서 단종의 목소리로 그가 원하는 것은 보복이나 파괴 등이 아니라 화해와 질서의 회복임이 제시된다. 공연의 결정적 방향이 노래를 통해 제시되고 해결로 나아간다는 점에서 공연은 전형적인 뮤지컬의 구성을 보여준다고 할 수 있다. 다만 단종과 정순왕후의 애틋한 사랑이 지속적으로 강조된 가운데, 둘의 운명에 대한 안타까움이 점층적으로 쌓여가는 과정 이후에 등장한 단종의 신념은 다소 갑작스럽게 다가온 점이 있다. 물론 역사적으로 단종이 정치적 신념을 갖기에 너무 어린 나이에 사망에 이른 것을 볼 때 그가 왕으로서의 포부를 치열하게 논하는 노래를 부르는 것이 다소 어색할 수 있지만, 현재의 구성은 단종에 대한 설명 없이 갑자기 성격과 태도를 결정해 버린 듯 억지스럽게 다가온다.

	음악	배역
10	화해의 강 위에	단종, 앙상블
11	별이 되어	단종, 정순왕후, 앙상블
12	그 이름 다시, 조선 위에	모두
13	영월 아리랑	모두

〈단종, 1698〉은 단종에 의한 화해의 메시지 이후에 극을 정리한다. 관객까지 포함한 모두가 함께 합창하는 것이 넘버 12와 13인데, 이러한 참여 형식은 특별한 의미와 연결된다. 최근에 관객들이 미리 나눠준 악보 등을 통해 무대 위 노래와 함께 합창하는 경우들이 공연에서 종종 나타나는데, 〈단종, 1698〉은 그러한 행위와 노랫말 자체가 단종을 지지하고 지키는 공동체의 심리와 연관된다. 영월 도시는 1967년부터 단종문화제를 현재까지 멈추지 않고 이어오고 있는 도시로, 지역민들에게 단종은 심리적으로 친근하며 마치 자신들의 아이나 친척 동생 같은 애정의 존재라 할 수 있다. 가엾고 연민의 대상이며 동시에 그러한 지역민들의 마음에 화답하듯이 산신령이 되어 지역을 지켜준다고 믿는 신성한 존재이기도 하다. 따라서 단종이 주인공으로서 노래한 화해와 희망의 메시지 노래가 등장한 이후에 모두가 함께하는 노래 넘버들은 그러한 단종의 마음과 정신을 공동체가 잇는다는 의미를 담고 있다. 관객 참여형 형식을 통해 공동체 통합의 주제 의식으로 확장하고 있다.

6. 결론을 대신하여

단종 *지금 이 자리에서 외치리라*
지운다고 사라지진 않으리
기억은 뿌리가 되어
우리를 이끌어 손에 손을 잡고 다리를 놓아
그 다리는 원망이 아닌 화해의 길

(중략)

나를 기억하는 사람들은 들어라
나는 지금의 시간을 더 이상 원망의 시간으로 묶어두지 않겠다 .

역사는 우리를 갈라놓았지만 미래는 우리의 손에 달려 있다 , .
나의 억울함은 그저 한 시대의 비극이 아니라 ,
다음 세대가 더 나은 세상을 꿈꾸게 하는 씨앗이 될 것이다 .
과거를 잊지 않는 것은 중요하다 .
하지만 그 기억 위에 새로운 다리를 놓아
더 나은 세상을 향해 함께 걸어가야 하지 않겠는가
나는 이제 비운의 왕의 아닌 화합과 희망의 왕으로 백성들과 함께 기억될 것이다.

– 〈단종, 1698〉 대본 중

공연은 마지막 부분 단종의 결정적인 대사를 통해 '기억'의 이중적 의미를 전달하고 있다. 하나는 진실을 향한 추구이다. 이 공연의 시간은 폐위된 단종의 복위를 논하는 숙종 때로, 단종의 복위는 신하들 사이의 갈등을 불러일으킨다. 노산군으로 폐위된 단종을 왕으로 복원시킬 경우 조선 왕조의 정통성에 대해 문제 제기하는 의미가 될 수 있기 때문이다. 실제로 단종이 적자였음에도 숙부였던 세조에게 왕위를 빼앗긴 역사는 그 때문에 수면 위로 드러나서는 안 될 일이었다. 따라서 신하들은 단종이 적자였다는, 사실 실제적인 왕이었던 진실을 인정하지 않으려 한다. 이에 단종은 '지운다고 사라지지 않으리. 기억은 뿌리가 된다.'고 말하며, 스스로 존재의 정당함을 당당하게 밝힌다. 신하들의 태도는 역사의 왜곡에 비교될 수 있는 행위로, 진실을 추구함으로써 이러한 부당함에 저항해야 한다는 의미를 담고 있다. 기억하는 것은 〈단종, 1698〉에서 불의에 저항하는 태도로 드러난다. 수양대군(세조)의 왕위찬탈은 도덕과 원칙의 실종 및 패배를 보여준 역사적 사건으로, 단종의 복위가 240년 후에 이뤄진 사실 역시 기어이 밝혀지고 드러나게 되는, 도덕 및 원칙의 가치를 상징한다고 할 수 있다. 망각에 대한 저항, 부당한 권력에 패배한 원칙, 약함, 도덕과 원칙의 실종과 이에 대한 추구, 정의의 복원이 의미로 더해질 수 있다.

기억의 두 번째 의미는 그것이 변화하지 않는, 고정된 것이 아니라는 의미이다. 역사적 진실을 추구했을 때 단종은 너무 어린 나이에 왕위에 올라 굳건한 왕권을 다지지 못한 채 숙부에 의해 권력투쟁에서 패배한 후 처형당한 왕이다. 그러한 단종의 불운함을 단순히 기억하는 행위를 넘어 공연은 단종을 새롭게 의미화하고자 한다. 이것은 단종을 불행한 희생자로서만 표상하지 않으려는 태도로, 사실 새로운 창작행위와 해석을 통해 흥미롭고 유용한 관점을 제시하는 것은 예술 장르의 기본적인 추구이기도 하다.

실제로 공연에서 단종을 연기한 이재현 배우는 비교적 키가 큰 체형에 20대 후반 정도로 보이는 모습으로, 어린이 같으며 유약한 캐릭터를 표현하지 않았다. 목소리는 크고 굵은 발성으로 노래하고 발음이 명확했으며, 왕다운 위엄을 갖춘 당당함을 보여주었다. 연약하고 힘없는 단종이 아닌, 젊고 강하며 용기 있는 단종의 이미지를 보여주고 있다. 단종의 아내인 정순왕후 역시 성숙한 여인의 모습이다. 이러한 단종은 작품이 주장하듯 과거에 얽매여 좌절하는 것이 아닌, 미래를 열고 맞이할 힘이 있는 존재로 '더 나은 세상을 향해 함께 걸어가길 권하는, 화합과 희망의 왕'의 모습을 표현하고 있다. 서로 다투는 대신들을 중재하고 보듬어 함께 하는 단종의 장면은 이를 잘 드러낸다. 강인하고 현명한 단종을 통해 희망의 미래를 기원하는 공연의 결말이라 할 수 있다. 〈단종, 1698〉은 변화될 수 있는 가능성을 가진, 미래를 위한 기억의 의미를 보여준다.

〈단종, 1698〉의 공연의 의의 및 공연이 갖는 맥락을 살피기에 앞서 글에서 다룬 내용을 요약하고자

한다. 이 글은 〈단종, 1698〉을 대상으로 주제와 형식적 측면을 살펴보았다. 공연의 주제를 논하기 위한 발판으로 지역의 역사를 소재로 한 작품으로서 '지역성' 개념을 짚어보며, 주제를 깊이 있게 이해하기 위한 단초를 마련하고자 했다. 이어 왕의 전기를 소재로 한 점에 집중해 공연에서 역사적 사실과 허구가 작가가 말하고자 하는 진실과 어떻게 관계 맺고 있는지를 분석하고자 했다. 공연의 형식적 측면은 공연이 표방하는 이머시브(관객 참여형 형식)의 측면을 두루 살피고, 또 중국의 실경 공연 'Impression 시리즈'와 비교하며, 형식적인 의의를 살펴보았다. 또 한편으로 〈단종, 1698〉은 뮤지컬 공연으로 음악과 노래를 적극적으로 사용하고 있다. 공연의 넘버들을 통해 공연이 음악적 구성을 어떻게 하고 있는지 살펴보았다. 공연은 움직임과 무용, 무술, 타악기 위주의 연주로 퍼포먼스에 가까운 공연 형태로 묵직하며 선 굵은 스펙터클을 남기고 있다. 이러한 전략이 갖는 효과를 분석하며, 궁극적으로 주제를 구현할 때 어떠한 의미를 발생시키는지 살펴보았다.

이 글의 첫 부분에 지역에서 공연되는 공연들을 주체에 따라 세 가지 유형으로 간단하게 나누었다. 〈단종, 1698〉은 국공립단체, 지역과 서울 제작사의 협업, 지역에 거주하는 예술단체 중 두 번째 유형의 공연이다. 이러한 조건은 공연 형태에 독특한 위치를 갖게 하며, 공연을 이해하는 고유한 맥락을 만들어 준다. 서울, 즉 문화예술의 중심지에서 자주 볼 수 있는 외형적 형태와 지역 고유의 특성이 결합한 모습이 나타나는 것이다. 이 공연의 경우 그것은 뮤지컬과 관객 참여형 형태, 대규모 퍼포먼스의 감각적인 연출 등이 전자에 해당하며, 영월 장릉 무덤의 실경, 단종의 비극적인 역사를 가진 장소성 등이 후자일 것이다. 〈단종, 1698〉은 이 둘을 비교적 잘 결합해 공연으로 완성하고 있다.

사실 지역의 장소성을 기반으로 한, 대규모의 퍼포먼스 연출은 이 공연 이외에도 꾸준히 제작되어 왔다. 대중친화적인 특성을 지향하며, 이들은 관광객과 지역민을 대상으로 친근한 이야기의 무대화를 시도한다. 하지만 여러 가지 창작의 중요한 요소들을 끌어와도 공연의 완성도가 보장되는 것은 아니다. 이러한 시도를 보여주는 많은 공연이 지나치게 유치하거나 혹은 추상적이거나 감상적 차원에 머물며 관객과의 대화에 성공하지 못하고 있다. 아는 이야기가 때로는 부정적으로 너무 지루하고 반복적으로 다가오거나 혹은 대규모 퍼포먼스의 연출은 과도한 이야기 및 자세한 설정으로 이야기나 극과 괴리된 채 여러 가지 요소들의 나열에 그치는 경우들이 종종 발생한다.

무엇보다도 〈단종, 1698〉은 이러한 지점을 피해 가며 여러 가지 이질적인 요소들을 단단하게 결합시키고 있는 점에서 흥미롭다. 공연은 복잡한 서사를 과감하게 포기했다. 대신에 퍼포먼스에 집중해 드라마보다 움직임, 무용, 집단적인 군무 등을 적절하게 사용해 선 굵게 권력투쟁의 갈등을 핵심적으로 표현했으며, 단종과 정순왕후의 애정은 노래를 통해 정서를 차분하고 맑은 톤으로 만들어가며 비극적 심상을 애절하게 표현했다. 특히 정순왕후를 연기한 제이민의 목소리 톤과 청아한 색채는 공연의 고유한 톤을 만들어내는 데 효과적으로 기여했다. 공연은 단종과 정순왕후 둘이 부르는 노래를 자주 구성해 이 극이 두 주인공에 의해 전개되어 가는 것임을 알려준다. 퍼포먼스와 뮤지컬의 장점을 두루 활용하고 있다.

이야기꾼 도깨비들은 서사적 존재로 관객에게 이야기를 들려주는 존재이자 좀 더 과감하게 관객과 접촉하며 무대와 객석의 경계를 허물어 관객 참여를 자극한다. 도깨비들은 관객들과 자주 접촉하며 노래를 가르쳐 주고, 관객들은 그 노래를 배워 공연의 마지막에 함께 부르며 참여를 완성하게 된다. 공연에서 참여를 통해 이뤄지는 몰입은 공연이 이뤄지는 장소가 실제 단종의 무덤인 장릉 앞이기 때문에 실경

공연으로 몰입의 감각이 커지게 된다. 공연은 장소성을 기반으로 한, 지역의 이야기를 관광객과 지역민을 대상으로 보여줄 때 여러 가지 상상력을 동원하고 있으며, 이들이 이 장소에서만 경험할 수 있는 점이라는 것 때문에 보다 매력적으로 다가온다.

제작사 대표이자 연출가인 한승원 연출가는 이 작품이 3년을 목표로 만들었으며, 내년은 극장 무대에서 좀 더 다른 접근을 하려 고민한다고 말했다. 올해는 첫해로 첫 번째 시도로 여러 가지 변수가 많았던 것도 사실이다. 계획했던 공연의 장소가 바뀌었으며, 공연의 기간 동안 비가 내려 야외 공연의 특성상 취소의 위험을 감수해야 했고, 공연이 가능할 만큼의 적은 비가 내릴 경우에도 특히 음향 설비 등에 방수 처리를 반드시 해야 하고 무대에서 퍼포머들의 안전 문제 역시 해결해야 할 큰 난제였다. 공연은 특히 움직임이 많고 격렬하게 몸을 사용하는 작품이기도 하다. 이러한 문제는 짐작할 수 있지만, 공연이 반드시 실내로 들어가야만 하는지는 의문이다. 실내로 들어가는 〈단종, 1698〉은 전혀 다른 접근과 방식으로 또다시 새로운 작품을 만드는 것으로 다가오기도 한다.

〈단종, 1698〉의 발전 방향이 실내의 극장에서 이뤄진다는 지점에 대해 창작진이 더 진지하게 고민했으면 한다. 야외에서 실경을 배경으로 펼쳐지는 국내 공연 중 규모에 비해 완성도를 끌어 올린 작품들이 많지 않기 때문이다. 한편으로 연출가는 단순한 서사를 보다 복잡하게 만들고 싶어 하는 것처럼 보인다. 하지만 현재의 〈단종, 1698〉의 단순함과 무게감, 선이 굵게 다가오는 현장감과 에너지를 좀 더 보강하는 방향으로 작품의 발전 계획을 잡아야 하지 않을까. 공연의 독특함을 좀 더 살아나게 하는 방향으로 작품이 레퍼토리로 자리를 잡아가는 것이 좀 더 타당한 방향 설정처럼 보인다. 나아가 만일 우리에게도 상설 공연이 존재하고, 그 공연을 보러 외지의 사람들이 장소를 찾아가며 그것이 점점 소멸해 가는 지역에 활기와 생명을 불어넣는 역할을 하게 된다면, 그러한 공연은 '작품으로서의 역할 이상의 역할'을 해내는 것이 분명해 보인다고 상상한다. 공연이 무대의 벽을 넘어 현실로 확장되는 것이자 현실의 여러 벽을 넘어서는 것이기 때문이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

더 레시피

심화 비평문

비평가 성명

차성환

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

안동시립공연단

공연명

더 레시피

공연일시

2025년 10월 18일 16시

공연장소

한국문화테마파크

한국형 이머시브 다이닝의 발견

‘수운잡방’이 전해주는 맛과 흥의 종합선물세트

차성환

1. 들어가는 글

〈더 레시피 The Recipe〉는 2025년 9월 20일부터 11월 2일까지 안동 한국문화테마파크 전통극공연장에서 매주 토, 일 13시 30분에 진행되었다. 평일에는 공연이 없는 대신 추석 연휴에는 매일 공연을 하였는데 이는 도심과 멀리 떨어져 있는 공연장의 위치를 고려한 다른 제한된 일정으로 보인다. 한국문화테마파크는 경북 안동시 도산면 월천길에 있다. 한국문화테마파크가 터를 잡은 지형은 안동호를 끼고 있어 수려한 풍경이 장관이지만 안동역에서 자가용으로 40분여 걸리고 대중교통편이 좋지 않은 문제로 인해 접근성이 부족하다는 단점이 있다. 그러나 6주간 진행된 공연은 전 회차 매진을 기록하면서 좋은 성적을 거뒀다. 〈더 레시피〉의 공연이 가진 어떤 매력의 성과일 것이다.

〈더 레시피〉는 ‘수운잡방’이라는 고(古) 조리서에서 아이디어를 얻어 만든 작품이다. ‘수운잡방’은 안동 양반가의 음식 문화를 엿볼 수 있는 우리나라의 한문 필사본 조리서로, 조선 초기 1540년경에 탁청정 김유가 저술하고 그의 손자 계암 김령이 펴내어 안동의 광산 김씨 종가에서 대대로 소장해 온 것이다. 책의 제목인 ‘수운잡방(需雲雜方)’의 ‘수운(需雲)’은 『주역(周易)』에서 ‘수(需)는 구름이 하늘에 오르는 격이니, 군자가 음식으로 잔치를 즐긴다’에서 유래한 표현으로 연희와 같이 음식과 관련된 행사를 의미하고, ‘잡방(雜方)’은 이러한 음식을 만드는 여러 방법이라는 뜻이다. 즉, 쉽게 해석하면 기쁨을 나누는 여러 가지 음식법을 모아 정리한 책이라고 할 수 있다. ‘수운잡방’은 안동 지역의 전통 음식의 조리법을 체계적으로 정리한 책으로 그 역사적 가치가 크다.

〈더 레시피〉는 한로(寒露)를 맞아 ‘김 선비’의 집에 손님이 찾아오면서 이야기가 시작된다. 절기상

한로(寒露)는 찬 이슬이 맺히기 시작하는 시기로 양력으로는 10월 8일 무렵이다. 〈더 레시피〉의 공연 시기(9월 20일부터 11월 2일까지)상으로도 가을이 시작하는 즈음과 잘 맞아떨어진다. 전통극공연장으로 가는 길을 수운잡방과 관련된 이미지를 꾸며 관객의 이동을 즐겁게 만들었다. 계단을 내려가면 시간여행을 온 것처럼 조선시대 대궐의 출입문이 나온다. 관객이 닫혀있는 대문 앞에서 서면 대문 안쪽에 있는 배우가 "마님 들어오신다, 대감님 들어오신다. 문을 열어라"와 같이 큰 소리로 호령하며 관객을 맞이한다. 활짝 열린 대문 안으로 들어가면 반갑게 환영해 주는 배우들이 있다. 레스토랑에서 웨이터가 예약된 지정 자리로 손님을 안내해 주듯이 배우들은 관객을 관객석으로 친절하게 에스코트해 준다. 공연이 시작하기 전에 배우들은 무대와 관객석을 오가면서 관객에게 직접 말을 걸고 같이 놀이할 것을 제안하는 등 관객 친화적인 모습을 보인다. 배우와 무대에서 전체적으로 밝고 힘찬 기운이 전해진다. 〈더 레시피〉는 이머시브 다이닝을 표방하는 작품이다. 관객이 '김 선비'의 집에 온 귀한 손님이 되고 '김 선비'의 식솔들은 관객들/손님들을 맛있는 음식과 즐거운 연희로 극진하게 접빈한다.

2. 서사와 메시지의 부재

우리가 '연극'과 '공연'이란 용어를 사용할 때는 크게 두 가지 상황에서의 쓰임이 있다. 먼저 '공연'이란 용어는 연극, 뮤지컬, 무용, 오페라 등 무대 위에 올려지는 다양한 종합 예술의 총칭으로 사용된다. 즉 이때의 '공연'은 단일 장르인 '연극'을 포함하는 여러 무대 종합 예술을 포괄하는 상위 개념이 된다. 다음으로 '연극'과 '공연'은 관객을 대상으로 펼쳐지는 무대화에 있어서 형식의 차이를 드러낼 때 사용한다. 정확하게 구분하기는 어렵지만 '연극'이 배우의 대사와 연기를 중심으로 하는 무대라고 한다면, '공연'은 음악, 춤, 노래, 무용, 마술 등 다양한 여러 예술 형식이 결합한 형식의 무대를 지칭할 때 사용한다. 일반적으로 무게 중심이 배우의 대사와 연기에 있느냐, 아니면 춤과 노래, 음악에 있느냐에 따라 거칠게 '연극'이나 '공연'으로 불리는 경향이 있다는 것이다. 이러한 통상적인 거친 분류에 따르면, 〈더 레시피〉의 경우에는 '연극'보다는 '공연'에 가까워 보인다. 다이닝과 이머시브 공연을 결합한 경우에는 자칫하면 '공연'이 조연이 되고 '음식'이 주연이 되는 위험도 생길 수 있다.

우선 음식과 공연의 서사적 연계가 부족하다. 1500년대 안동의 '김 선비'가 귀한 손님을 집에 초대해서 접빈한다는 콘셉트이지만 그 안에 뚜렷한 서사와 메시지가 부재하다는 문제가 있다. '수운잡방'에 기록되어 있는 전통 조리법으로 준비된 음식이 제공되지만, 각각의 음식이 제공될 때 음식에 대한 설명은 무대화가 아닌, 공연장 4면을 비추는 영상 자료를 통해서 이루어진다. 관객이 음식을 먹으면서 벽면에 투사된 영상을 눈으로 훑어보는 식이다. 공연이 시작하기 전에 관객석에는 공연 홍보 팜플렛을 겸한 음식 '차림표'가 배부된다. 차림표의 메뉴는 '금학 국화차', '청포묵채', '전통 청주(13도)', '전계아', '전통 소주(35도)', '오미자 음료', '다식'의 순서로 배치되어 있고 실제 공연 중에 그대로 관객에게 제공된다. 〈더 레시피〉에서 제공되는 음식은 '수운잡방'의 전통적인 조리법 그대로 복원한 음식이다. 그 자체로 의미가 있지만, 단순히 미식의 차원으로 가볍게 접근하는 것은 다소 안이하다는 생각이다. 즉, 음식의 풍류를 살리기 위해서 각각의 음식과 관련된 짧은 이야기를 덧붙이는 방식이면 어땠을까 하는 아쉬움이 있다. '수운잡방'이라는 중심 주제를 중심으로 각각의 메뉴와 관련되어 독립된 짧은 이야기를 여러 편 연결해서 만드는 옴니버스(Omnibus) 구성을 택하는 것도 좋은 방법으로 여겨진다. 음식 제공과 함께 그 음식과

연관된, 여운이 남는 콩트와 같은 짧은 이야기를 배치한다면 관객은 음식의 맛은 물론 그 음식과 관련된 공연의 느낌을 동시에 간직할 수 있을 것이다. 음식과 연관된 서사가 부족하다 보니 무대에서 펼쳐지는 장면들은 단발적인 쇼의 인상에 머문다.

〈더 레시피〉에서 '김 선비'가 손님을 접빈하는 것이 메인 서사라면 그 속에 걸인과 '김 선비'의 여자 하인이 보여주는 러브 라인은 서브 서사라고 할 수 있다. 이 서브 서사는 단순한 웃음과 플라잉 묘기를 통해서 뮤지컬적인 쇼의 형태로 연출되면서 희미하게 제시만 될 뿐이다. 음식과 관련해서 이 러브 라인이 좀 더 밀착된 이야기를 만들어 낸다면 공연의 메시지를 분명하게 제시할 수 있을 것이다. 예를 들면, 우리나라의 전통 음식은 지고지순한 사랑이다, 등과 같이 음식과 관련된 메시지를 줄 수 있다. 찐득한 러브 라인이 필요한 것이 아니다. 음식에 대한 철학적 메시지가 필요한 것이 아니다. 관객이 맛있게 음식을 먹으며 공연을 즐긴 후에 극장 문을 나설 때 이 음식과 관련되어 작지만, 인상적인 메시지가 더해진다면 금상첨화라는 생각이다. 음식과 공연이 분리되지 않게 하기 위해서는 '쇼'가 아니라 '서사'가 필요해 보인다. 그러다 보면 공연의 메시지는 자연스럽게 따라올 수 있다.

3. 다양한 볼거리와 에너지틱한 공연

〈더 레시피〉는 '수운잡방'으로 전수된 안동 지역의 전통 음식뿐만 아니라 다양한 볼거리와 에너지 넘치는 공연으로 관객의 흥을 더한다. 전통 놀이에서부터 뮤지컬의 한 장면을 연상시키는 사랑의 듀엣곡, 힙합, 만담, 코미디, 팝송, 플라잉 공연, 사물놀이 등등 종합선물세트와 같은 다채로운 즐거움을 준다.

극의 도입부에는 '김 선비'가 등장해 손님에게 인사를 한다. 그런데 이렇게 많은 손님이 올지 몰랐다면서 부족한 음식 때문에 곤란해한다. 관객석을 좌우 두 팀으로 나눠서 게임할 것을 제안한다. 각 팀에서 자원하는 사람이 대표로 게임을 해서 이긴 쪽이 음식을 먼저 받는 것이다. 게임의 종목은 한국의 전통 놀이인 제기차기와 투호 놀이다. 이날 공연에는 특별히 안동시장 부부가 공연을 관극하였다. 권기창 안동시장이 자원해서 게임에 참여하게 되고 투호 놀이에서 이기는 진풍경이 벌어져서 재미를 더했다. '김 선비'는 관객과 대화를 시도하고 전통놀이에 참여시키는 등 관객의 호응을 적극적으로 유도한다. 그리고 이 모든 것은 재미를 위한 상황 설정이었다. 음식은 손님 수대로 다 준비되어 있었다. 도입부의 게임은 일종의 관객과 배우가 선을 보면서 서먹함을 지우는 아이스 브레이킹(ice breaking)으로 볼 수 있다. 극의 마지막에도 관객들이 '박 터트리기' 게임에 참여하면서 마무리가 된다.

극 속에 반복해서 삽입된 팝송 'She'는 프랑스의 가수 샤를 아즈나부르가 1974년에 발표한 원곡을 영국의 싱어송라이터 엘비스 코스텔로(Elvis Costello)가 1999년도에 새로운 버전으로 부른 것이다. 영화 '노팅 힐(Notting hill)'의 오리지널 사운드 트랙에 실리면서 세계적으로 유명한 곡이 되었다. 걸인(조흠扮)과 김 선비의 여자 하인(한정임 扮)이 첫눈에 서로 사랑에 빠지는 장면을 핀 조명과 함께 이 팝송이 나오면서 코믹하게 처리하고 있다. 천장에 내려온 해먹을 활용한 플라잉 서커스(Flying circus)에서는 로맨틱하면서 우아하고 아름다운 장면을 만들어낼 때도 팝송 'She'를 활용한다. 대중적으로 잘 알려지고 익숙한 팝송을 선택함으로써 편안하게 즐길 수 있는 공연을 만들어낸다.

플라잉 서커스(Flying circus)는 걸인과 김 선비의 여자 하인의 사랑을 표현하기 위해 도입된다. 무대 장치를 통해 해먹이 천장에서 내려오면서 걸인과 김 선비의 여자 하인, 둘만의 무대가 펼쳐진다. 김 선비의

여자 하인이 사랑에 빠진 감정을 표현하면서 하늘을 나는 듯한 장면을 연출한다. 또한 걸인과 김 선비의 여자 하인이 동시에 공중에서 커다란 원을 그리면서 회전하는데 서로의 손을 잡기 위해 간절한 모습을 보여준다. 필자가 관람한 공연에서는 둘이 손을 잡지 못해 마치 사랑이 이루어지지 않은 안타까운 느낌을 자아냈다.

공연 후에 진영섭 총감독과 진행한 인터뷰에서 해당 장면에 대한 추가적인 설명을 들을 수 있었다. 걸인과 김 선비의 여자 하인을 맡은 배우들이 플라잉 서커스를 전문적으로 하는 배우가 아니기 때문에 완벽한 장면을 만들기에는 다소 무리가 있을 수밖에 없었다고 한다. 공연 날 배우의 컨디션에 따라 손을 잡는 장면이 나오기도 하고 오늘처럼 못 잡는 장면이 나오기도 한다는 것이다. 배우들이 공연을 위해서 짧은 기간에 연습해야 하는 문제가 있었으며 더 화려한 동작을 공연으로 보여주고 싶었지만, 안전상의 문제가 있어서 적당히 타협할 수밖에 없었다고 한다. 당일의 공연은 걸인과 김 선비의 여자 하인은 손을 잡지 못해서 애절한 표정으로 마무리되는데 결국 관객은 둘의 사랑이 이루어지지 않은 것으로 받아들이게 된다.

걸인과 '김 선비'의 여자 하인이 부르는 사랑의 듀엣곡도 뮤지컬 넘버처럼 인상적이다. 둘의 러브 라인을 보여주는 화려한 플라잉 서커스는 분명 이 공연의 백미이다. 여자 하인한테 사랑에 빠진 걸인은 코믹한 연기로 관객의 웃음을 보장한다. 극 중간중간에 행랑아범과 행랑어멈, 수석숙수와 보조숙수가 보여주는 짧은 만담들이 재미를 더하고 힙합과 사물놀이 공연도 눈과 귀를 즐겁게 한다. 쉴 새 없이 배치된 다양한 볼거리는 분명 〈더 레시피〉의 장점이겠지만 다소 산만한 인상을 주기도 한다. 손님에게 '김 선비'가 연희를 베푼다는 설정 탓으로 넘길 수도 있지만 이러한 각각의 요소들을 묶어줄 수 있는 메인 서사의 부재가 아쉬울 수밖에 없다.

영상디자인(한지원)은 전통극공연장의 4개의 면을 안동의 풍경과 음식에 관련해서 영상 이미지로 채움으로써 관객의 시각적인 즐거움을 확보한다. 공간 전체를 감싸는 4면의 프로젝션은 관객이 해당 장면에 몰입할 수 있는 환경을 제공해 준다. 관객이 음식을 맛보면서 음식과 관련된 영상을 눈으로 따라가면서 자연스럽게 보는 즐거움을 준다고 할 수 있다. 영상 이미지를 '수운잡방'과 연결하여 현대적이면서도 민화적인 화풍으로 구현한 것은 좋은 선택으로 여겨진다.

무대디자인(심재욱)은 전통극 공연장으로 연결된 통로와 입구를 마치 관객이 조선시대로 시간여행을 온 것과 같은 기분을 느낄 수 있도록 세트를 디자인함으로써 관객의 몰입감과 즐거움을 높이는 데 공을 세운다. 공연 초반에 '김 선비'의 집으로 묘사된 정자는 '김 선비'가 집에 찾아온 손님을 맞이한다는 콘셉트를 분명하게 처리하는 데에도 일조한다. 이 정자는 실제 '수운잡방'을 집필한 김유가 지은 '탁청정'이라는 정자를 모티브로 해서 만든 세트이다. 또한, '김 선비'가 사라지는 일종의 마술과 같은 쇼로도 연출되면서 중요한 세트로도 활용된다. 관객으로서는 텅 빈 무대가 아쉬울 수 있는데 이 '정자'는 관객의 시선을 붙잡아주는 시각적 볼거리를 제공한다.

의상디자인(전남규)은 역사적 고증에 따른 전통한복의 계열이 아니라 전통한복에 기반을 두되 현대적인 해석을 가미해서 화려한 볼거리에 기여한다. '김 선비'와 걸인, 행랑아범/어멈, 수석/보조숙수, 하인들의 각 캐릭터와 신분에 맞는 차이를 의상에 반영해서 공연의 몰입도를 높인다. 안무(유민영)와 작곡(김태근)도 전통과 현대를 연결해서 조화로운 분위기를 만들어내는 데 성공하고 있다. 무엇보다도 관객을 귀한

손님으로 대하면서 관객의 흥을 돋우는 멋진 춤과 연기를 펼친 배우들이 이 공연의 가장 큰 매력 포인트이다. 김 선비의 권민수, 걸인의 조흠, 행랑아범의 박종민, 행랑어멈의 송지은, 수석숙수의 송성혁, 보조숙수의 정진, 하인들의 공현비, 김수정, 문신경, 박민혁, 이규민, 이석원, 이진시, 한정임, 걸인패의 김민지, 박해월, 서동석, 안상명, 황지현 등 배우들의 열정과 밝은 분위기가 공연장을 후끈 달아오르게 했다.

〈더 레시피〉의 연출(김철무) 콘셉트는 '수운잡방'에 기반한 한국의 전통 음식과 접빈 문화를 경험하는 조선시대로의 시간여행이다. 영상, 무대, 의상, 안무, 작곡, 연기 모두 〈더 레시피〉의 연출 의도를 성공적으로 잘 뒷받침하고 있다. 전통에 기반한 현대적인 해석이 돋보이는 무대였다.

4. 〈더 레시피〉의 세계화를 위해

마지막에는 모든 연희를 마치고 '김 선비'가 준비한 이벤트에 관객들이 직접 참여하는 장면이 있다. 배우들은 관객들에게 색색의 오자미(콩이나 모래를 넣어 만든 헝겊 주머니)를 나눠준다. 무대 천장에서 내려온 커다란 모형 박을 향해 오자미를 던져서 깨트리는 게임이다. 필자는 초등학교 운동회 때 해보고 처음 해보는 게임이었다. 오자미를 있는 힘껏 던져서 박을 맞히는 재미가 쏠쏠하다. 배우들은 관객들이 던져서 떨어진 오자미를 주워서 다시 관객들에게 나눠주면서 게임을 독려한다. 드디어 박이 깨지면서 '항상 꽃길 되시길'이라는 문구가 적힌 띠가 풀려나오고 하트 모양의 종이 반짝이가 하늘에서 떨어지면서 〈더 레시피〉의 대미를 장식한다. 축제의 한 장면 같다.

'박 터트리기'는 멕시코의 '피니아타(Pinata)' 전통에서 기원한 놀이이다. 스페인 정복자들이 멕시코 원주민의 태양신 축제를 보고 영감받아서 만든 전통 놀이이다. 본래는 박 안에 사탕을 넣은 후 줄을 매달아 놓고 눈가리개를 한 사람이 막대기로 쳐서 터트리는 것이다. 구체적으로 언제 도입되었는지는 정확하지 않지만, 멕시코 문화가 한국에 전래되면서 학교 운동회의 단골 게임인 '박 터트리기'로 정착되었다. 멕시코의 '피니아타(Pinata)'는 한국뿐만 아니라 여러 나라에서 변용되어 놀이로 즐기고 있는 실정이다. 한국의 경우에는 멕시코의 전통 놀이처럼 한 사람이 게임에 집중하는 것이 아니라 복수(複數)의 사람이 하나의 박을 터트리는 게임으로 공동체의 협동심과 단결심을 발현할 수 있는 방향으로 변용된 것이 특이한 지점이다. '박 터트리기'가 한국 고유의 전통 놀이 문화이냐고 반문할 수 있지만, 〈더 레시피〉의 경우 공연의 차원에서 철저하게 한국 전통문화만을 고수하는 것이 오히려 재미를 반감시킬 수 있다.

올여름을 뜨겁게 달군, 넷플릭스 오리지널 애니메이션 영화 '케이팝 데몬 헌터스(K-Pop Demon Huners)'가 전 세계 시청 1위를 기록하고 지금까지도 큰 반향을 일으키고 있다. 영화 속에는 춤과 음악뿐만 아니라 한국의 음식들도 소개되는데, 그중에 컵라면과 김밥이 대표적인 예이다. 특히 '김밥'의 기원에는 여러 학설이 있다. '김밥'은 1900년 전후로 등장한 것으로 추정되고 1930년대에 신문에서 최초로 '김밥'이라는 명칭이 등장했다. 우선 '김밥'은 일제강점기 때 일본의 노리마키(김초밥)의 영향을 받아 한국식으로 변형된 음식이라는 설이 있다. 이와 반대로 조선시대 문헌에, 김에 밥을 싸 먹는 '김쌈'과 같은 유사 음식이 있었던 것으로 보아 김밥의 원형이 한국에 있다고 보는 설도 있다. 여기서 중요한 것은

‘김밥’의 기원에 대한 역사적 사실이 아니라 ‘김밥’이 외부의 영향을 받든 안 받든 ‘김밥’은 이미 한국인의 생활에 깊숙이 자리를 잡아 한국인의 정서와 입맛이 반영된 한국의 전통 음식이 되었다는 것이다. ‘김밥’은 한국인의 정체성이 담겨 있는 음식이다. ‘김밥’은 넷플릭스 영화 ‘케이팝 데몬 헌터스(K-Pop Demon Huners)’ 덕분에 외국인이 한국의 음식 중에서 가장 궁금하고 한국에 가서 먹어보고 싶은 음식이 되었다. 넷플릭스 영화 ‘케이팝 데몬 헌터스(K-Pop Demon Huners)’의 영향으로 ‘김밥’이 ‘세계화’가 되었다는 것이다.

넷플릭스 영화 ‘케이팝 데몬 헌터스(K-Pop Demon Huners)’에 등장한 ‘김밥’이란 음식이 세계화가 진행되고 있는 예처럼, 〈더 레시피〉의 ‘박 터트리기’ 또한 한국의 전통 놀이를 소개할 수 있는 좋은 케이스이다. ‘박 터트리기’는 오늘날의 한국인이면 대부분 경험한 한국의 전통 놀이이다. 그것의 기원을 따지는 것도 필요한 문제이지만 중요한 것은 ‘박 터트리기’는 이미 한국인의 생활과 기억, 정서가 담겨 있는 친근한 놀이라는 것이다. 한국 문화의 세계화를 위해서는 지나친 국수주의(國粹主義)는 경계해야 할 요소이다. 한국적인 것이 소중하지만 ‘한국적인 것’에 대한 지나친 집착은 문화의 보수화를 가져올 수 있다. 공연의 도입부에 소개된 한국의 전통 놀이 ‘제기차기’와 ‘투호놀이’와 마찬가지로 ‘박 터트리기’도 함께 어깨를 나란히 할 수 있는 것이다. 가장 ‘한국’적인, 가장 ‘안동’적인 것을 찾고 고수하다 보면 잃는 것이 생길 수밖에 없다.

이머시브 다이닝 공연인 〈더 레시피〉는 세계화의 가능성이 있다. 넷플릭스 영화 ‘케이팝 데몬 헌터스(K-Pop Demon Huners)’에서 한국의 음식 문화가 소개되고 많은 관심을 받는 것처럼, 〈더 레시피〉에는 외국인 관객들이 공감하고 좋아할 요소들을 많이 갖추고 있다. 공연예술뿐만 아니라 관광상품으로서도 큰 가치를 가진다. 영국 런던에서 만들어진, 여행과 미식을 콘셉트로 만든 이머시브 다이닝 공연 〈그랜드 엑스페디션〉과 같이, 〈더 레시피〉는 한국 공연의 세계화로서 성공적인 케이스가 될 수 있다.

5. 그 밖의 제언

〈더 레시피〉가 ‘수운잡방’의 서사를 살리지 못한다면 굳이 관객에게 대접하는 음식이 ‘수운잡방’에서 유래된 음식 메뉴에 묶여있지 않아도 될 것이다. 세계화를 위해서는 비건(vegan) 혹은 할랄 음식 등 소수 관객을 배려하는 메뉴 개발도 필요해 보인다. 좀 더 대중적인 한국 음식을 선택하는 것도 좋은 방안이 될 것이다.

이번 공연은 안동시 한국문화테마파크 전통극공연장 안에서 진행되었지만, 차후 공연에는 안동의 자연과 고택을 활용한 야외 공연 버전을 만든다면 관객의 더 큰 호응을 얻을 수 있을 것으로 보인다.

한국문화테마파크 안에는 일정 금액을 받고 전통한복을 대여해주는 ‘선비숙녀변신방’이라는 의상대여점이 있다. 전통한복을 입고 〈더 레시피〉를 보는 체험은 관객에게 특별한 이벤트가 될 수 있다. 〈더 레시피〉의 공연과 전통한복 체험을 연계하는 공연 기획도 고려하면 좋을 듯하다.

추가적으로, 한국적인 음식과 놀이, 흥을 공연의 형태로 경험하고자 하는 외국인 관광객의 수요가 분명히 있을 것이다. 안동시에서도 외국인 관광객을 유치하는 데에 〈더 레시피〉 공연을 적극적으로

홍보하는 것도 제언하는 바이다.

6. 진영섭 총감독과의 인터뷰

2025년 10월 18일 13시 30분 공연이 끝난 후 진영섭 총감독과 사후 인터뷰를 진행하였다. 인터뷰에는 〈더 레시피〉가 어떻게 기획되었는지, 그리고 발전 방향에 대한 심도 있는 이야기가 담겨 있다. 〈더 레시피〉 공연에 관련된 기록으로서 큰 의미가 있기에 여기에 인터뷰 전문을 싣는다.

진행자(차성환) : 안녕하세요. 〈더 레시피〉 공연을 인상 깊게 봤습니다. 안동시립공연단의 첫 창단 공연이라서 안동시는 물론이고 총감독님 개인적으로도 더 의미 있고 각별할 것 같습니다. 동시에 창단하자마자 문화체육관광부가 주관하는 2025년 지역대표 예술단체 지원사업에 선정되어 좋은 일이 계속 생기는 것 같습니다. 특별히 이번 공연은 안동이란 지역과 관련되어있는 작품을 상당히 고민해서 정하신 것 같다는 생각이 들었습니다. 그리고 공연의 형식을 '이머시브 다이닝(Immersive Dining)'이라는 체험형 미식 콘셉트로 잡으셨는데 어떤 계기로 정하시게 되셨는지요?

진영섭 총감독 : '이머시브 다이닝'이라는 콘셉트를 잡은 이유는 '수운잡방'이라는 고(古) 조리서에서 비롯되었습니다. 안동 지역에는 광산김씨 종갓집에서 대대로 보존되어 내려오는 '수은잡방'이라는 고(古) 조리서가 있어요. 때마침 2, 3년 전에 우리나라의 보물로 지정이 되었죠. 최근에 음식 문화에 대한 관심이 많아지고 미디어에서도 다양한 음식 관련 콘텐츠 방송이 인기를 끌고 있죠. 안동에서도 이와 관련된 음식 콘텐츠로 공연을 만들어보자고 생각했습니다. 안동에는 대표적으로 간고등어, 안동 찜닭, 안동 국시 등 독특한 지역색을 가진 음식이 많고 미식이 굉장히 발달되어 있습니다. 안동시립공연단이 안동 지역대표 단체니까 안동의 음식들을 가지고 우리가 어떻게 공연 콘텐츠로 만들 수 있을까에 대한 고민이 있었습니다. 때마침 그 '수운잡방'이라는 고(古) 조리서를 발견하게 된 것이지요. '수운잡방'에는 안동 지역에서 대대로 내려져 오는 간고등어라든지 안동 찜닭이라든지, 현재 우리가 먹고 있는 그런 음식들이 어떻게 발전되어 왔는지를 자세히 기록되어 있습니다. '수운잡방'이라는 책을 소재로 해서 우리가 '이머시브 다이닝(Immersive Dining)' 공연을 만들어보면 어떨까 해서 이제 시작이 되었죠. '수운잡방'이라는 책을 가지고 무엇을 그리고 어떻게 공연을 만들까에 대한 고민이 많았었습니다.
제가 코로나 팬데믹(COVID-19 Pandemic) 시기를 거치면서 영국 런던에서 만들어진 〈그랜드 엑스페디션〉이라는 공연에 연출로 참여한 적이 있습니다. 그렇다면 그 경험을 살려서 한국의 안동에서 '수운잡방'의 음식을 소재로 '이머시브 다이닝(Immersive Dining)'을 한번 해보면 좋겠다라는 생각이 들었고 그렇게 만들게 되었습니다.

진행자(차성환) : 최근에 이머시브 공연이 대세라는 생각이 듭니다. 얼마 전에는 〈슬립노모어(Sleep no more)〉가 뉴욕, 상하이에 이어 서울 충무로 매키탄 호텔(The Mckithan Hotel)에서 공연을 하면서 큰 이슈가 되었죠. 관객참여형에 포인트를 둔, 크고 작은 공연들이 많이 선보이고 있습니다. 〈더 레시피〉 공연을 보면서 분명 레퍼런스가 분명히 있을 것 같다는

생각이 들어서 질문을 준비했었는데 총감독님께서 먼저 말씀을 해주시는군요. (일동 웃음) 당시에 연출 경험에 대해서 좀 더 이야기를 듣고 싶습니다.

진영섭 총감독 : 〈그랜드 엑스페디션〉은 여행과 미식을 콘셉트로 했습니다. 영국에서 일본, 스페인, 브라질, 러시아, 그다음에 우주까지 여행합니다. 미식의 경우 단순 식사가 아니라 디저트까지 촘촘하게 제공되는 방식이었습니다. 그런 것들을 전시회 시스템으로 연출을 한번 해보니까 눈이 뜨이더라구요. 그때 많은 경험이 쌓았습니다. 당시가 코로나 시기였기 때문에 사람들이 여행을 가지 못한다는 답답함이 있고 또 해외여행을 막 가고 싶은 마음이 강했을 때죠. 〈그랜드 엑스페디션〉은 여행이란 콘셉트를 중심으로 음식, 놀이 등의 결합이 너무나도 잘 이루어졌고 관객들의 여행에 대한 욕구와도 잘 맞아 떨어졌습니다. 덕분에 공연이 성황리에 아주 잘 됐었죠.

진행자(차성환) : 그러면 혹시 그때 했던 연출하고 지금 〈더 레시피〉 연출하고 어떤 차이가 있을까요? 특별히 차별성을 두거나 신경을 쓴 부분이 있나요?

진영섭 총감독 : 차별성을 둔 부분은 무엇보다도 한국 전통에 대한 것들을 어떻게 전달할 것이냐는 문제였어요. 〈그랜드 엑스페디션〉은 세계적인 작품이고 여행을 가는 느낌이 강한 공연입니다. 여행을 가는 그 나라의 전통에 대한 것들을 전해주는 것이 포인트라고 할 수 있지요. 〈더 레시피〉의 경우에는 작품의 가장 큰 주제도 그렇고 주안점을 둔 점은 바로 접빈(接賓) 문화입니다.공연을 만들기 위해서 '수운잡방'에 대한 학습이 필요했습니다. 이 책을 쓴 이유라든지, 어떤 내용을 담고 있는지 꼼꼼하게 살펴봤지요. 〈더 레시피〉에서 '김선비'가 나오는데 '수운잡방'을 김유 선생이 집필했기 때문에 거기서 따왔지요.
'수운잡방'은 한양에서 내려오는 선비님들, 오시는 분들한테 어떻게 음식을 대접해야 할 것이냐는 고민에서 출발한 책입니다. 조선 전기 당시 뛰어난 유학자인 이황 선생님도 김유 선생 집에 놀러 오셨다고 해요. 진짜 가까운 사이였다고 전해지죠. 손님이 집에 왔을 때 각 손님의 몸의 체질에 따라서 그에 맞는 어떤 음식을 대접할 것인지를 책에 기록한 것이지요. 김유 선생이 손님의 몸이 어디가 아픈지, 어떤 특징적인 것들이 있는지를 책에 쓰신 거지요. 예를 들어 몸이 어디가 안 좋으신 분은 음식을 짜게 하면 안 된다, 이런 식으로요. '수운잡방'을 공부하면서 당시의 접빈 문화, 즉 손님을 어떻게 접대했을까에 대한 궁금증이 많아졌어요. 그래서 〈더 레시피〉를 만들 때 가장 큰 주안점이 여기에 오시는 관객분들한테 극진히 잘 접대를 해주고 싶다는 것이었어요. 관객분들한테 정말 한 분 한 분 이렇게 정성을 다해 음식을 서브해드린다면 어떨까. 관객분들이 정말 잘 놀러 왔고 잘 접대받고 간다라는 느낌을 받게 만들어 드리고 싶었던 게 가장 큰 목표였던 것 같습니다. 〈더 레시피〉는 안동 지역의 '접빈 문화'에 주안점을 좀 많이 줬고 다른 작품들하고는 그게 조금 다르지 않나, 이런 생각을 합니다.

진행자(차성환) : 말씀하신 대로 배우들이 관객들과의 개별적인 소통에 굉장히 노력을 하고 있다는 인상을 받았습니다. 그것이 '접빈 문화'의 한 방식이겠지요. 공연 시작 전에 배우들이 관객에게 다가가서 직접 친근하게 이것저것을 얘기하고 공감대를 형성하려는 시도가 많았어요. 공연 중에 음식을 서브하면서도 혹시 불편한 것은 없는지, 필요한 것은 없는지 꼭

확인하더라구요. 처음 공연장에 들어갈 때도 배우들이 관객을 특별히 잘 반겨주고 있다는 느낌이었습니다. 당연히 관객 입장에서 좋은 접대를 받고 있구나, 느낄 수밖에 없고 그래서 전체적으로 기분이 좋았던 것 같습니다.

진영섭 총감독 : 네, 맞습니다. 공연장 출입구 들어가는 대문도 미술 감독님하고 회의를 많이 해서 준비를 했지요. 관객분들이 시간여행을 하듯이 1500년대의 안동에 당도한다면 어떻게 접대를 받을까, 우리가 어떤 방식으로 이 관객분들을 반겨줘야 할까. 그래서 대문에 집중했습니다. 당시 접빈 문화를 대변할 수 있도록 대문을 상징적으로 세트화를 해서 닫혀있던 대문을 활짝 열어서 관객들을 반갑게 맞아주는 연출을 했지요. 아무래도 그 첫 장면은 배우들이 관객에게 친근하게 다가갈 수 있고 또 관객들이 유쾌하게 받아들일 수 있도록 만들려고 좀 노력을 했던 것 같아요.

진행자(차성환) : 그러게 좀 신나더라고요. 야~ 손님 들어 오신다! 그러면서 문을 확 열어주니까 기분도 좋구요. (일동 웃음)

진영섭 총감독 : 일반적으로 음식을 서브할 때도 그냥 적당히 대접할 수 있지만 저는 그런 것들이 중요하다고 생각했어요. 배우들하고 연습하면서 계속 강조했던 부분이 늘 반 무릎을 하고 음식을 서브해라, 대화를 나눌 때도 늘 반 무릎을 해라. 그런 모습이 우리 한국을 대표할 수는 없겠지만 손님에 대한 어떤 예의, 접대를 위해 필요한 자세가 있겠지요. 최대한 귀한 대접을 받는다는 느낌을 주기 위해 우리가 어떤 자세로 관객을 맞이해야 할까, 이런 것들에 대해서 배우들하고 같이 이야기하고 논의하면서 작품을 만들었습니다.

진행자(차성환) : 공연 내내 귀한 대접을 받는다는 느낌이 잘 전해진 것 같습니다. 그리고 궁금한 점이 공연 중에 제공되는 음식에 대한 것입니다. 다양한 음식들이 나오는데 요리에 대한 자문도 아마 되게 중요했을 것 같습니다. 어떤 방식으로 자문이 이루어졌는지요. 그리고 많은 요리 중에 특정 요리가 선정되게 된 과정이 궁금합니다.

진영섭 총감독 : '수운잡방'의 본산지인 광산 김씨 종갓집에 실제 종부님이 있습니다. 〈더 레시피〉를 만들기 전부터 종부님과 사전에 계속 미팅을 했습니다. 저희가 찾아가기도 하고 종부님한테 적극적으로 자문을 구하면서 음식에 관한 많은 이야기를 들을 수 있었습니다. 이러한 과정에서 공연 때 관객분에게 대접하는 음식이 결정된 것이고요. 그 음식들 같은 경우에는 매일 오전에 종부님이 식솔들하고 같이 직접 요리를 해서 저희한테 전달을 해줍니다. 그러면 관객들에게 대접할 수 있도록 정리를 해서 공연 때 서브를 하는 그런 방식입니다.

진행자(차성환) : 그러면 그 광산 김씨 종갓집이 여기서 얼마나 걸리나요?

진영섭 총감독 : 다행히 공연장에서 멀지 않습니다. 가깝습니다.

진행자(차성환) : 오전에 요리를 관객 인원수대로 해서 가져오는 건가요?

진영섭 총감독 : 네, 맞습니다.

진행자(차성환) : 날씨가 살짝 쌀쌀해서 공연 중에 음식을 먹으면서 따듯한 음식이 있으면 좋겠다고 생각했어요. 아까 '수운잡방'에서 체질 얘기가 나왔지만 제가 체질이 차서 찬 음식이 잘 안 맞거든요.(웃음) 그런데 차가운 음식만 있더라구요. 개인적으로 따듯한 음식이 없어서

조금 아쉬웠어요.

진영섭 총감독 : 요리를 준비하는 시간도 그렇고 음식을 전달받고 공연 올리는 시간이 너무 짧아서 어려운 부분이 있습니다. 공연장에서 직접 요리를 할 수 있는 환경이 아직 안 돼서 저도 아쉽게 생각하고 있습니다. 차후에 〈더 레시피〉 공연을 다시 올린다면 그런 부분을 업그레이드해서 차가운 음식도 나가지만 따뜻하게 나가야 하는 음식들은 따뜻하게 나갈 수 있도록 해볼 생각입니다.

진행자(차성환) : 이제 음식 얘기 다음으로 공연 전반 얘기를 하고 싶습니다. 전체적으로 약간 웹툰의 느낌이 강했습니다. 배우들의 연기가 과장되면서 코믹스럽게 연출하는 장면들이 많았는데 일부러 웹툰 같은 느낌을 주려고 의도를 하신 건가요?

진영섭 총감독 : 네, 맞습니다. 제가 '접빈 문화'를 계속 말씀드리는데 이 공연의 단 하나의 목표는 안동에 놀러 오신 관객들이, 저희 공연을 찾아주신 관객들이 기분 좋게 들어와서 기분 좋게 나갔으면 좋겠거든요. 〈더 레시피〉는 1500년대를 배경으로 하고 있는데 그 배경을 포함해서 연기를 사실적으로 보여주면 너무 무겁고 딱딱하기도 할 것 같고 또 재미도 없을 것 같아서 여러 고민을 했습니다. 그래서 연기의 양식들이나 전체 분위기를 약간 과장스러운 틀을 잡아서 연기를 맞춰 나갔습니다.

진행자(차성환) : 그러한 연출 방향이 1500년대를 배경으로 하지만 현대적인 느낌을 많이 준 것 같습니다. 특히 이곳이 블랙박스형 공연장인데 사면을 몰입형 디지털 영상으로 채우잖아요. 인상적이었는데 관련 영상을 만들 때 따로 주문하신 게 있으신가요?

진영섭 총감독 : 영상 부분 같은 경우에는 어쨌든 이야기가 진행되면서 시각적으로 각 장면마다 배경과 설정에 계속 변화를 주고 바뀌어야 한다라는 점에서 논의를 많이 했습니다. 특별히 주문을 했다기보다는 영상 디자인 감독님하고 계속 회의를 하면서 여기에는 어떤 영상이 좋을까, 고민하면서 같이 만들어나간 장면입니다.

진행자(차성환) : 공연이 재미있고 즐겁기는 한데 제가 보면서 살짝 아쉬웠던 부분이 극 중에 '걸인'하고 김 선비의 여자 하인 사이에 러브 라인이 만들어지는 것 같더니 그냥 그렇게 끝나더라구요. 뭔가 좀 답하게 감정을 건드려줬으면 좋겠다, 그런 생각을 잠깐 했습니다. 혹시 어떤 의도가 있으셨나요? 혹시 관련해서 못 보여주신 게 있는지요.

진영섭 총감독 : 걸인과 여자 하인을 맡은 배우들이 마지막에 플라잉 시스템을 이용을 해서 클라이막스를 이끌어 내는 장면이 있습니다. 그런데 플라잉 연기가 누구나 할 수 있는 건 아니거든요. 보통은 플라잉 전문 배우들이 하는데 본 배우들이 플라잉을 하는 배우들이 아니라서 그 기술을 습득하는데 시간이 따로 필요했습니다. 공연 중에 보여주는 해당 기술들이 쉬운 기술들이 아니라서 습득에도 시간이 많이 걸립니다. 원래 계획에는 플라잉과 관련해서 보여줄 것이 더 많았었는데 연습이라든지 안전 문제 등이 여의치 않아서 완성도도 그렇고 개인적으로 제일 아쉬운 부분입니다. 오늘 플라잉 연기 마지막 장면에서 원래 딱 둘이 손도 같이 잡고 해야 되는데 결국에는 못 잡았어요.

진행자(차성환) : 맞아요. 저는 그 장면 보면서 결국 사랑이 안 이루어진 건가, 하는 생각이 들었어요.

진영섭 총감독 : 배우들 컨디션에 따라서 실제 공연할 때 손을 잡는 날이 있고 못 잡는 날이 있고 그래요.

그 기술들 말고 조금 더 퀄리티를 높여서 할 수 있는 기술들이 있는데 공연에는 올리지 못했어요. 연습을 해 놓기는 했는데 공연 때 하다가 혹시 실수가 나면 큰일이거든요. 공중에서 하는 플라잉 연기 특성상 자칫하면 큰 사고가 나기 때문에 준비가 부족한 상태에서 섣불리 올려서는 안 된다고 판단했어요. 좀 더 연습을 해서 완성이 되었을 때 하는 게 맞겠지요. 그런 지점들이 조금 부족하고 아쉬웠던 것 같아요.

진행자(차성환) : 〈더 레시피〉가 안동의 음식 문화와 접빈 문화를 잘 보여주고 있고 관객에게 어떤 예의를 갖추고 최대한 기쁘게 맞이하려는 부분들이 잘 와닿았습니다. 공연이 즐겁고 재미있긴 했는데 메시지가 조금 약했다는 생각이 개인적으로 들었거든요. 안동의 음식은 무엇이다, 라는 어떤 분명한 메시지가 필요하지 않을까. 예를 들어 걸인하고 여자 하인의 러브 라인을 활용한다면 안동 음식에 대해 어떤 사랑의 메시지를 줄 수 있지 않을까. 재미뿐만 아니라 대중적으로도 음식과 관련된 의미를 잘 포장해서 만들었으면 좋겠다는 기대를 했거든요.

진영섭 총감독 : 충분히 그렇게 느끼실 수 있는데 조금 우여곡절이 있었습니다. 〈더 레시피〉는 실존 인물인 김유, 김령 선생을 바탕으로 해서 '수운잡방'이라는 그 조리서에서 나오는 음식을 관객에게 대접하는 내용입니다. 공연 중에 김 선비의 집으로 나오는 정자가 실제 김유 선생이 지은 '탁청정'이라고 실제로 존재하는 공간에서 착안한 것입니다. 김유 선생이 시작하고 그 손자 김령 선생이 마무리를 했지요. 관련 내용이 실존 인물과 실제 공간을 배경으로 하다 보니 임의대로 쓸 수 없는 부분이 있었습니다. 광산 김씨 종갓집과 잘 맞아떨어지지 않으면 그거를 다 쓸 수 없는 상황이기도 했구요.

진행자(차성환) : 그러니까 그런 이야기를 극으로 만드는 거에 약간 반대하는 의견이 있었군요. 아까 저는 얘기 들었을 때 '수운잡방'을 쓴 김유가 퇴계 이황과 친구였다는 이야기를 듣고서 그 이야기를 극 속에 가지고 들어오면 서사도 살고 되게 재미있겠다는 생각을 했었거든요. 근데 그거를 못 쓴다는 말씀이지요. 많이 아쉽네요.

진영섭 총감독 : 그렇죠. 대놓고 쓰지 못하는 거죠. 그래서 지금 고민인 게 〈더 레시피〉를 내년에 다시 하게 되면 업그레이드 하려고 하는 부분이 말씀 주신 것들입니다. 저희가 연습을 하면서 계획을 다시 한번 잘 짜야 하겠지만, 극 속에 드라마가 어디까지 어떻게 들어와 줘야 되느냐는 문제가 제일 크거든요. 음식이 주냐, 드라마가 주냐, 갈등이 조금 있지만 그게 지금은 잘 맞는 거 같아요. 지금 공연은 그것들이 적당히 잘 섞여 있고 너무 과하지 않아서 많은 분이 그냥 즐겁게 보시는 것 같아요.근데 여기에 어떤 드라마가 끼기 시작하면 약간 복잡해질 수 있지요. 드라마를 봐야 하는데 음식은 먹어야 하고, 음식이 이거구나. 그래서 음식을 먹는데 그러면서 또 드라마에 집중해야 하니 음식에 소홀하게 되고, 이런 딜레마가 있어 고민을 하고 있습니다. 지금 해주신 말씀처럼 그런 아쉬운 부분들이 어떤 것인지 명확하게 알고는 있어요.

진행자(차성환) : 저는 〈더 레시피〉를 보면서 어떤 방향이 딱 보이더라고요. 공연 자체가 한국 전통 놀이를 비롯해 한국의 전통 음식 문화를 체험하는 것이기 때문에 외국인들 대상으로 하면 되게 좋은 콘셉트이고 수익성도 굉장히 좋을 것 같다, 그래서 혹시 내년에 재연할 때 두 가지

버전도 괜찮을 것 같다는 생각이 들었든요. 드라마가 주가 되는 버전하고, 지금처럼 음식 문화 체험이 주가 되는 버전이요. 좀 전에 들려주신 실제 이야기를 바탕으로 연극적 가공을 하면 꽤 매력적이겠다 싶어서요. 그런데 그 이야기 자체를 쓸 수가 없으니까 굉장히 아쉽네요.

진영섭 총감독 : 얘기를 통해서 재창작은 할 수 있는 거기 때문에 그런 부분들은 염두에 두고 있습니다. 그리고 〈더 레시피〉 관련해서 또 말씀드리고 싶은 게 올해 예술경영지원센터에서 주최한 '아트 마켓'이라든지 '웰컴 대학로' 행사할 때 저희가 다 초청받아서 참여도 했었습니다. 저희 공연 하이라이트 영상이나 홍보 영상들을 보시고 많은 분들이 관심을 보였습니다. 일본 분들 그다음에 중국 분들, 그리고 두바이 분들도 아, 중동 분들도 되게 관심이 많았어요. 여행사에서 오신 분들도 이거 내년 일정 정리되면 꼭 연락 줘라, 꼭 한번 보고 싶다,고 말씀을 주기도 했구요. 반응이 꽤 좋았죠. 그래서 안동까지 오셔서 공연을 보면 너무 좋을 것 같다, 안동의 하회마을도 유명하니 꼭 오셔서 공연을 봐라, 적극적으로 말씀도 드리고 했습니다. 물론 지금보다 더 잘 되게끔 더 노력을 해야겠지요.

진행자(차성환) : 굉장히 희망적이네요. 곧 외국에 진출할 것 같은 분위기입니다.

진영섭 총감독 : '수운잡방'을 지금 유네스코에 등재하기 위해서 지난주에는 광산 김씨 종부님이 직접 파리에 다녀오셨다고 하더라구요. '수운잡방'이 아시아 유네스코에는 이미 등재가 되어 있는 상태고 이제는 세계 유네스코로 넓히려고 하는 거지요.크게는 〈더 레시피〉의 방향성을 결정해야 하는 문제가 있습니다. 하나가 그 '수운잡방'이라는 고 조리서 안에 나오는 음식에 맞춰서 갈 것이냐, 아니면 좀 더 대중적인 음식으로 갈 것이냐, 그런 고민을 심각하게 하고 있습니다. 왜냐하면 '수운잡방'이 아무래도 고 조리서인만큼 거기에 나오는 음식이 아무래도 옛날 방식의 음식이기 때문에 이게 얼마만큼 대중들에게 다가갈 수 있느냐는 문제가 있거든요. 다시 말해서 〈더 레시피〉가 좀 더 확장해서 세계 무대로 나아가려고 한다면 이게 '수운잡방'에 한정해서 나가는 게 과연 맞느냐는 거지요. 무대 예술로서는 저는 조금은 다른 이야기라고 생각을 하거든요. 알다시피 안동에서 유명한 안동 찜닭도 있고 간고등어, 국수도 있고 그밖에도 많이 있거든요. 〈더 레시피〉를 대중적으로 더 알리고 해외로 진출시켜 글로벌화 하고, 그러니까 이거를 더 브랜드화시키기 위해서는 어느 한 곳에 얽매어서 가다 보면 한계성이 분명히 있을 거라는 생각이죠. 앞으로 음식에 대한 부분들을 좀 더 넓히고 대중화될 수 있는 음식으로 업그레이드를 해야 하지 않을까, 그런 것들을 좀 깊이 있게 고민을 하고 있는 중입니다.

진행자(차성환) : 지금 세계적으로 K-POP이 대세이기도 하고 세계가 다른 부분에서도 한국에 집중하고 있는 상태다 보니 〈더 레시피〉가 해외로 진출하기에 굉장히 좋은 시기라는 생각이 듭니다.

진영섭 총감독 : 또 고민하고 있는 부분이, 물론 찬반이 있겠지만 공연 중에 나오는 음악을 보면 팝송이 있거든요. 마음에 드시는 관객들도 있을 거고 아니신 분들도 있을 거라고 생각해요. 팝송이 한국적이지 않은 것은 맞거든요. 그리고 의상들도 마찬가지고 현대적으로 재해석을 하려고 했던 부분이 컸어요. 이게 아무리 조선 시대의 안동을 배경으로 하고

있지만 꼭 사물 놀이와 같은 한국의 전통 음악을 고수하는 것이 과연 재미있을까. 어쨌든 드라마 안에서 이미 판타지라는 거를 깔고 가기 때문에 이미 많이 들었던, 익숙한 팝송 음악이 나와줘도 괜찮지 않을까, 고민한 부분이 있었어요. 다행히 지난번에 온 공연 평가 위원님들은 팝송이 나와서 더 재밌고 신선했다고 말씀을 해주셨지요. 그리고 또 저희가 옛날처럼 전통 한복을 입고 하는 공연이 아니니까요. 여러 지점에서 깊은 고민이 있었지만, 기획 단계에서 어떤 방향성을 가지고 명확하게 가보자 했어요. 음식도 그렇고 음악도 작곡을 하고 창작을 해서 하는 거는 얼마든지 가능은 한데 이번에는 이렇게 가보자. 호불호는 있겠지만 많은 분들이 그래도 좋아하시는 것 같아요.

진행자(차성환) : 현대적인 재해석과 콘셉트가 관객들에게 익숙하기도 하고 친근하다는 장점이 있기는 하죠.

진영섭 총감독 : 그리고 저희가 안무라든지 음악 등 많은 부분을 다 전통에 대해 기반해서 발전을 시킨 겁니다. 어쨌든 한국적인 탈춤을 기본 베이스로 해서 거기서 안무 선들을 따와서 저희가 발전시킨 거고 음악들도 당연히 우리 전통 악기들을 베이스로 해서 음악들을 다 작곡을 한 거고요.

진행자(차성환) : 그러면 극 중에서 사물놀이 하시는 분들은 따로 섭외한 게 아니고 안동시립공연단 배우분들이신 건가요?

진영섭 총감독 : 네, 우리 배우분들입니다. 다 연습한 겁니다.

진행자(차성환) : 전혀 몰랐어요. 사물놀이 할 때, 표정도 그렇고 입은 복식도 그렇고 선수 느낌이 나서 진짜 사물놀이 하시는 분들인 줄 알았습니다. 전문 국악단 못지않았던 것 같아요.

진영섭 총감독 : 조금 더 노력을 했습니다. (웃음) 그러니까 사물놀이가 라이브로 그때 딱 한 번 들어오잖아요. 말씀하신 대로 정말 어느 국악단 못지않은 실력과 음악을 보여주기 위해서 만들어 나가는 게 저희가 업그레이드 해야 할 부분이라고 생각을 하거든요.사물놀이는 그때 한 부분 딱 임팩트 있게 나오는 장면입니다. 사실 처음부터 끝까지 주구장창 전통 국악이나 전통 악기만으로 음악을 끌고 가면 이 공연이 80분에서 90분 사이인데 이거 너무 좀 지겹지 않을까 싶어서 변화를 주기 위해 팝송을 끼어 넣은 부분도 있습니다.

진행자(차성환) : 공연 초반에 관객참여 형태로 관객이 무대에 나가서 제기차기, 투호놀이와 같은 전통 놀이도 체험하잖아요. 플라잉 연기도 그렇고, 사물놀이도 그렇고 다양한 볼거리를 준비했다고 여겨집니다. 마치 종합 선물 세트같은 느낌이었어요. 준비하는데 굉장히 힘들었겠다는 생각도 들고요. 총감독님으로 취임하시고 나서 일정이 되게 촉박했을 것으로 보입니다. 공연과 관련해서 사전에 소개된 자료를 보니까 처음에는 웹툰을 원작으로 해서 만들려고 기획했던 걸로 알고 있어요. 다소 시행착오와 어려움이 있으셨을 것 같은데 공연을 만드는 기획과 연습 과정에 대해서 조금 더 들려주시면 좋겠습니다.

진영섭 총감독 : 네, 제가 위촉하고 활동을 막 시작할 때 올해 안동에 재해가 좀 있었습니다. 안동 산불이 크게 나는 바람에 모두가 조금 힘들고 축 처진 그런 분위기였었어요. 그 와중에 제가 위촉이 돼서 공연을 만들어 가는데 여기 안동 지역이 전반적으로 분위기가 다운되어 있다

보니 그런 부분들이 좀 힘들었습니다. 산불이라는 큰 재해 때문에 다들 너무 바쁘셨고 시립공연단의 기획과 행정 자체에 모두 올인하기 힘든 상황이었다고 할까요. 그래도 목표는 있으니까 열심히 나아갔죠. 배우 오디션을 볼 때도 안동과 서울을 계속 오가면서 배우를 찾는 게 가장 힘든 과정이었어요. 어쨌든 안동에 있는 젊은 청년 예술인들을 많이 쓰려고 했는데 이게 사실 녹록지는 않은 게 사실입니다. 서울, 경기권이 아니면 젊은 예술인들이 부족한 것은 어느 지역이든 좀 비슷할 거라고 생각을 하거든요. 배우들이 없으니 서울까지 가서 오디션을 봐야 했고 또 봅은 후에는 트레이닝을 시킬 때도 서울에서도 하고 안동에서도 해야 해서 프로덕션을 끌고 가기에 많이 어려웠습니다. 그리고 젊은 예술인들을 안동에 어떻게 정착을 시킬 것인가, 에 대한 고민도 함께 하다보니 조금 힘들지 않았나 이런 생각이 듭니다. 그리고 이제 배우들과의 연습 과정에서는 저희 공연이 대본이 딱 정확하게 나와서 진행이 된 게 아니기 때문에, 러프하게 몇 가지 콘셉트를 가지고 작가님과 연출님과 같이 상의를 하면서 간단간단한 장면들을 만들어 놓고 그 안에서 배우들이 자리를 찾아가면서 연습을 진행했습니다. 아직까지는 이런 이머시브 공연을 해본 배우들이 정말 많이 없을 거예요. 이제 점점 늘어는 나고 있는 추세이긴 하지만 특히 다이닝과 결합된 공연을 접해본 배우들이 거의 없다고 생각이 들거든요. 그래서 배우들이 공연 중에 즉흥적으로 어떻게 해야 되는 건지 방향을 잡아줄 필요가 있었습니다. 실제 관객이 없는 상태에서 여러 번 연습하고 고민을 했지요. 배우들이 관객과 어떻게 만나고 음식 서빙은 어떻게 하고 관객들과 놀이를 하는 부분은 어떻게 해야 장면이 살아날까, 관객들이 공연을 잘 쫓아와 줄까, 아니면 우리가 관객을 접대를 할 때 어떤 공간들을 쓰는 게 좋을까, 이제 관객이 없는 상태에서 연습을 진행하면서 예측할 수 없는 부분들이 많이 있어서 배우들도 불안해했고 걱정스러웠했던 것이 기억납니다.

진행자(차성환) : 그러면 그 배우를 캐스팅할 때 이미 이거를 어느 정도 기획이 된 상태에서 한 건가요? 배우들의 라인업을 보니까 뮤지컬 베이스의 배우들을 좀 신경 써서 섭외한 것 같은 느낌이 들었어요.

진영섭 총감독 : 어느 정도 기획과 구성이 잡힌 상태에서 오디션을 보기는 했고요. 그리고 노래 부분을 원래 조금 더 넣고는 싶었는데 그게 너무 좀 과해지는 것 같아서 일단 이번에는 뺐습니다. 공연에 뮤지컬 배우들의 역량을 좀 사용해도 좋을 것 같아서 뮤지컬 배우들 중에서도 중점적으로 본 게 움직임이 가능한 친구들, 그리고 관객들과 만났을 때 얼마만큼의 즉흥적인 대응이 가능한 배우들을 중심으로 더 섭외를 하려고 했습니다.

진행자(차성환) : 저는 〈더 레시피〉가 안동시립공연단의 시그니처 공연 레파토리가 될 수 있겠다는 생각이 들었어요. 그래서 아까 말씀하실 때도 재연 계획이 있으신 것 같은데 다음에 공연하게 된다면 어떤 부분을 보강하고 싶은지 궁금합니다.

진영섭 총감독 : 우선 〈더 레시피〉를 안동시립공연단의 브랜드화하는 작업이 내년까지 이어져야 한다고 생각합니다. 그러기 위해서 내년에는 서울에서 좀 짧게라도 공연을 한번 하고 다시 안동으로 와서 회차 수나 이런 것들을 확대해서 공연을 하려고 지금 기획을 하고 있고요.

공연 내부적으로는 배우들이 관객하고 어떻게 조금 더 편하게 만날 수 있을지 준비해야겠지요. 그리고 아까 스토리 라인의 말씀 주셨던 것처럼 그 스토리 부분을 보강해서 관객들이 좀 더 몰입을 할 수 있도록 만드는 것이 당연히 큰 숙제인 것 같습니다.

그리고 가장 크게 업그레이드 할 부분이 음식이예요. 이번이 초연이기 때문에 많은 관객분들이 그래도 음식도 맛있었고 나쁘지 않았다, 좋다, 라고 말씀을 주셨지만 지금보다도 음식 자체가 조금 더 업그레이드 되어야 한다고 생각해요. 지금 깊이 있게 고민하고 있는 것이 공연이 좀 더 대중화 그리고 세계화, 글로벌화 되기 위해서는 관객에게 음식이 대중성 있게 다가가야 한다는 점입니다. '수운잡방'이라는 기준에 맞춰서 음식을 준비하려고 하면 특정된 공간에서만 조리를 해야 하고 맛을 내는 과정에도 많이 복잡한 문제가 있습니다. 누구나 쉽게 조리할 수 있는 것이 아닌 거죠. 그런데 어쨌든 프로덕션이 브랜드화가 되고 더 크게 나아가기 위해서는 앞에서 말씀드린 대로 안동 찜닭이든 뭐가 됐든 메뉴가 대중성 있는 것으로 바뀌어야 된다는 거예요. 만약 런던에 가서 공연을 해야 하는데 음식 준비를 할 때 '수운잡방'에 나온 레시피를 그대로 따른다든지 야채 등을 구한다는 게 쉽지 않거든요.한국에서 식재료를 매번 공수를 해서 가는 것도 한계가 있고 그래서 현지에서도 셰프님이 가서 편하게 이 안동의 음식을 만들어 맛을 낼 수 있는 그런 레시피가 있어야 한다는 거죠. 그런 것들을 우리가 어떻게 이제 업그레이드를 시킬 거냐, 가 일단 가장 큰 숙제이지 않을까 합니다.

진행자(차성환) : 제가 어저께 관객참여형 연극을 보고 왔는데 〈변두리 소녀 마리의 자본론〉이라는 작품이었어요. 관객들이 직접 빵을 반죽해서 만들어보는 과정이 있고 또 공연을 보고 나서는 마지막에 빵을 취식할 수 있게 했어요. 그러니까 완전히 이머시브 공연이라 보기는 좀 어렵지요. 거기서 우연히 연출가와 한 연극평론가 선생님과 뒤풀이 자리를 하면서 대화할 기회가 있었는데 이머시브 공연의 좋은 아이디어가 될만한 것들이 많았어요. 〈변두리 소녀 마리의 자본론〉이 서울 연희동 소재의 극장에서 하기 전에 강원도 화천에서 처음 공연을 했어요. 화천에 있는 공간, 그러니까 자연의 숲이라는 넓고 좋은 공간을 활용해서 공연하니까 서울의 소극장 공연하고는 또 굉장히 다르다는 거예요. 이 공연의 장점이 확 살더라는 거죠. 극의 배경도 숲속이기 때문이기도 하고요.그리고 제주도에 가면 〈해녀의 부엌〉이라는 공연도 있잖아요. 해녀의 삶에 관한 이야기를 들으면서 해녀가 직접 요리한 음식을 맛볼 수 있는 공연인데 마지막에 창을 확 열어서 바다 풍경을 개방감 있게 보여주는데 굉장히 인상적이거든요. 공간이 주는 장점이 분명히 있습니다. 감독님께서 아까 '공간'이라는 말씀을 여러 번 하셨는데 〈더 레시피〉도 공간을 쓰는 게 좋겠다는 생각이 들더라고요.저 개인적으로는 여기 안동은 처음 왔거든요. 그런데 공연장까지 오는데 호수를 끼고 있는 풍경이 너무 좋더라구요. 안동의 자연을 잘 활용하면 좋지 않을까, 공연장 안뿐만 아니라 여기 안동의 자연을 배경으로 바깥 야외에서도 한번 기획하는 것도 되게 좋을 것 같다는 개인적인 생각입니다.

진영섭 총감독 : 이게 원래 실외 공연으로 기획이 되어 있었습니다. 여기 테마파크 안에 '선비관'이라는 또 다른 장소가 있거든요. 실외 장소가 있고 거기에서도 충분히 지금의 공연이 가능하고요. 그리고 안동에는 너무 예쁜 하드웨어 공간들이 엄청 많아요. 내년 공연에는 그게 가능할지 모르겠는데 어떻게든 추진하면 좋겠다 싶어요. '수운잡방'의 종갓집도 있고 뭐 월령교도 있고 정말 예쁜 공간들이 너무 많거든요. 저희 공연하고도 잘 맞아떨어지는 공간들도 많이 있어서 실제 야외에서 공연하는 것들도 준비를 다 했었습니다. 원래 실내 공연 8번, 실외 공연 8번 해서 하려고 했었는데 올해 전체 날짜들을 보니까 비가 오는 날이 많더라고요.

오늘도 이제 빗방울이 떨어지고 혹시 비가 오는데 야외로 진행했다가 공연이 자칫하면 사고가 날 위험도 많고 또 특히 음식이 나오다 보니까 제한되는 게 많았어요. 그래서 올해 첫 공연이니까 욕심내지 말고 우선 실내에서 잘 해보자. 어쨌든 야외 공연도 기획은 돼 있었고 준비들도 다 돼 있는 상황이었기 때문에 내년에는 말씀 주신 대로 안동의 좋은 고택이라든지 그런 것들을 배경으로 해서 잔치 콘셉트로 올리면 관객들이 놀러 와서 한바탕 잘 즐기고 잘 먹고 갈 수 있는 공연 콘텐츠가 되지 않을까 싶어요. 그게 지금 브랜드화하고 있는 그런 과정이라고 생각하고 있습니다.

진행자(차성환) : 그리고 갑자기 생각난 건데 '김 선비'만 마이크를 하잖아요. 특별한 이유가 있나요?

진영섭 총감독 : '김 선비'가 아무래도 이제 극을 이끌어가야 하는 부분들이 있고 솔로 노래도 있어서 마이크를 좀 채웠습니다. 여기가 공간이 그렇게 큰 공간이 아니라서 일반 육성으로도 충분히 가능은 하죠. 그런데 '김 선비'가 일정 부분 드라마를 이끌어가야 하는 부분이 있고 또 음식 소개를 해야 하는 그런 부분들이 있었거든요.

진행자(차성환) : 마치 가이드 같은 느낌, 그런 역할을 준 거죠?

진영섭 총감독 : 맞습니다.

진행자(차성환) : 인터뷰 시간이 꽤 지났네요. 공연 얘기에 푹 빠져서 시간 가는 줄을 몰랐습니다. 저는 공연이 끝나면 관객석을 쭉 들러보는 습관이 있거든요. 관객분들 분위기도 좋고 좀 만족스러워하는 표정들이 눈에 많이 띄었어요. 아이들을 데리고 온 가족들도 꽤 있었는데 되게 좋아하더라구요. 성공적인 공연이었던 것 같습니다. 마지막으로 이제 관객분들에게 하시고 싶은 말씀 있으시면 좀 부탁드릴게요.

진영섭 총감독 : 관객분들이 어떻게든 즐겼으면 좋겠다는 거지요. 그냥 마음 편하게 보셨으면 해요. 저희가 어려운 뮤지컬도 아니고 그렇다고 뭐 삶을 논하고 저희가 어떤 인생에 대해서 성찰을 하는 그런 연극도 아니기 때문에 그냥 지쳐 있는 일상생활 중에서 잠깐 2시간이라는 시간을 내주셔서 여기 오셔서 그냥 즐겁게 보시고 즐겁게 음식 드시고 그렇게 가시는 공연이라고 생각해 주시면 될 것 같아요. 처음에 들어오실 때 기분 좋게 오시고 공연 중에도 더 기분 좋고 더 마음 편히 그냥 즐겨주시는 게 가장 좋은 팁이라는 생각이 들어요.

진행자(차성환) : 귀한 시간 내주셔서 감사합니다. 앞으로 남은 공연 성공적으로 잘 마무리하시길 빌겠습니다.

7. 나가는 글

인터뷰가 종료된 후, 안동시립공연단을 지원하는 안동시청 문화예술과 담당자의 입을 통해서 안동시청이 안동역 근처의 건물을 매입해서 〈더 레시피〉 전용 극장을 만들 계획을 세우고 있다는 소식을 들었다. 레스토랑의 조리 시설과 무대 연출이 동시에 가능한 특수 공연장의 경우에는 건물의 용도 변경 문제가 복잡해서 다소 시일이 걸리는 문제가 있지만, 안동시청에서는 적극적으로 이를 유치하려고 한다는 것이다. 특히 필자가 관람한 해당일에는 공연장에 안동시장 부부가 직접 찾아와 공연을 관람하고 공연이 끝난 후에는 공연팀과 짧은 간담회를 진행했다. 〈더 레시피〉를 안동시립공연단의 대표작으로 만들기 위한 안동시청의 의지와 관심을 보여주는 상징적인 예로 여겨진다.

안동시립공연단의 〈더 레시피〉는 쾌속 순항 중이라는 느낌을 받았다. 안동시립공연단이 창단하고 나서 처음으로 올린 공연이기에 많은 관심을 받고 있으며 안동시청에서도 적극적이고 전폭적인 지원을 나서고 있다. 물론 공연 자체에 아쉬운 부분도 있겠지만 첫술에 배부를 수는 없는 법이다. 현재의 〈더 레시피〉에는 분명 좀 더 보완되어야 할 점이 있다. 하지만 안동시립공연단의 총감독 이하 배우들의 열정은 이러한 약점들을 훨씬 상회하고 넘치는 것처럼 보인다. 무엇보다도 진영섭 총감독의 강한 의지와 공연장을 가득 채운 배우들의 밝고 젊은 에너지를 볼 때 안동시립공연단의 장래는 밝다. 〈더 레시피〉는 안동시립공연단의 시그니처 공연이자 넘버 원 레퍼토리가 될 가능성이 있다. 아무쪼록 공연예술에 대한 지자체의 전폭적인 지원으로 〈더 레시피〉가 앞으로 좋은 선례를 남길 수 있기를 바란다.

안동시는 한국 정신문화의 수도이자 역사 문화의 보고(寶庫)로 불린다. 〈더 레시피〉는 '수운잡방'이라는 조선시대 고 요리서를 기반으로, 이웃과 손님을 환대하고 극진히 모시는 한국 전통의 접빈(接賓) 문화를 모티브로 삼고 있다. 이 또한 한국 정신문화를 보존하고 현대적인 공연 예술로 계승하는 뛰어난 한 예일 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

성웅

심화 비평문

비평가 성명

김건표

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

아산충무예술단

공연명

성웅

공연일시

2025년 11월 16일 14시

공연장소

경찰인재개발원 안병하홀

“인간으로 고뇌하는 성웅의 연대의 방식과 리더십”

김건표

아산은 충무공 이순신의 생가와 현충사가 위치한 도시로, 이순신의 기억이 기념과 제례의 형식으로 축적되어 온 공간이다. 창작뮤지컬 〈성웅〉(제작 아산충무예술단, 작·작사 선화, 작곡 박신애)은 아산시가 지역 콘텐츠로 개발한 창작 뮤지컬로, 1597년 정유재란을 시간적 배경으로 하고 있다. 대한민국 국민이라면 역사적으로 익숙한 임진왜란의 시기를 다루고 있다. 알려진 대로 임진왜란은 1592년(선조 25) 일본(倭)의 침략으로 시작된 선조 체제의 가장 참혹한 역사이다. 1598년(선조 31) 노량해전 이후 일본군이 철수하면서 끝난 7년에 걸친 전쟁인데, 정유재란의 이전과 이후로 시기가 구분될 정도로, 교과서로만 읽어도 영화적인 이 역사적 스토리는 연극, 뮤지컬, 드라마와 영화로 다양한 성웅의 서사로 다루어져 왔다. 400년 전 성웅의 일대기는 때로는 치열했던 해전의 전투로, 패배와 모욕의 순간에도 끝내 병사들과 파도보다도 더 거친 전장의 치열한 해수면을 지켜 위대한 승리를 끌어낸 성웅 이순신의 역사성은 단순히 승리자의 영웅성보다는 전장을 지키고 백성을 지키기 위해 고뇌하는 이순신의 리더십, 그리고 임진왜란의 드라마틱한 역사적 서사를 소환해 왔다. 전장에서 승리하기 위한 영웅이기 이전에 조선을 지키고 자신의 목숨보다 국가와 공동체를 생각해 싸워야만 했던 성웅 이순신은, 민족의 위기 속에서도 이상적인 리더십으로 영웅이 아닌 성웅으로 불리는 이유를 돌아보면, 그 위대함은 승리의 전공(戰功)에 있지 않다. 역사적으로도 기록되어 있듯이 정치적 모함, 권력 다툼, 파직과 투옥, 백의종군이라는 치욕의 순간들에도 성웅 이순신은 죽음 앞에서도 백성과 조선(국가)을 먼저 생각했으며, 승리 역시 개인의 영광보다 민족 공동체를 우선했다. 이러한 점에서 역사적 이순신의 리더십은 영웅 서사의 차원을 넘어서며, 불멸의 이순신으로 불리는 이유 또한 여기에 있다. 그런 만큼 성웅 이순신은 전장의 장수라기보다, 싸울 수밖에 없었던 시대에 인간과 국가의 윤리를 포기하지 않았던 불멸의 존재라 할 수 있다.

이러한 성웅의 역사적 서사와 실존적 이야기는 수많은 버전으로 동시대에 소환됐고, 광화문 한복판에서 검을 쥔 채 전진하는 듯한 형상으로 위기의 한국 사회 한복판을 막고 서 있는 이순신 동상은, 국가 권력과 시민 광장이 교차하는 이 장소에서 대한민국을 여전히 수호하고 있는 존재로 읽힌다. 이는 역사적 표상이면서도 우리가 잊지 않아야 할 역사적 순간이며 인물이다. 마치 성웅은 "국가는 무엇을 위해 존재하는가"라는 질문을 광장 한복판에서 던지고 있는 듯하다. 이러한 역사적 인물인 〈성웅〉을 아산시가 창작 뮤지컬로 제작한 공연에 대해 사실 큰 기대를 하지 않았던 것도 사실이다. 비슷한 유형의 서사와 스토리, 영웅담과 인간적 고뇌에 함몰된 작곡·작사 중심의 뮤지컬 넘버, 이미 익히 알려진 서사를 재현하는 정도가 아닐까 하는 선입견이 있었기 때문이다. 그러나 기대하지 않았던 이 공연은 결론적으로, 아산시와 아산충무예술단이 성웅의 이야기를 매우 정직하고도 발전적인 방식으로 창작뮤지컬화했다는 점에서 강렬한 인상을 남겼다.

강렬한 시각적 이미지와 배우들의 열연, 호소력 있는 뮤지컬 넘버 속에서 500여 석의 객석은 매우 진지한 집중을 보였고, 공연이 끝난 뒤 관객들은 성웅 이순신의 역사적 시간을 현재로 되돌린 듯 환호했다. 〈성웅〉은 분명 발전적인 수작이었다. 대체로 지역 콘텐츠 개발을 위한 소재는 지역마다 한계를 지니고 있으며, 무대로 형상화되는 스토리 또한 제한적인 경우가 많다. 그럼에도 경찰인재개발원 안병하홀에서 공연된 〈성웅〉은 견고한 무대 구성과 역동적인 군무, 치밀한 무대 전환 속에서 배우들이 마치 400년 전 해전의 전장으로 호출된 역사적 인물들을 실제로 마주하는 듯한 생동감을 보여주었다. 관객은 집중과 몰입을 통해 성웅 이순신과의 치열한 시간을 '재현'이 아니라, 마치 그 역사적 현장에 직접 들어가 있는 것처럼 경험하게 된다. 그 시간은 진지했고, 비장했다. 〈성웅〉은 창작뮤지컬에 도전한다는 막대한 책임감을 역사적 책무로 되돌려놓는 작품처럼 보였다.

뮤지컬 〈성웅〉의 서사는 '승리의 영웅'보다는 정유재란이라는 피 말리는 시간 속에서 마지막 순간까지 조선을 지켜낸 인간의 고뇌하는 성웅(聖雄)으로 이순신을 형상화한다. 당시 조선을 지키기 위한 참혹한 상황은 이렇다. 이순신(李舜臣)은 왜란이 발발하자 옥포·한산대첩 등 해전에서 연전연승을 거두며 조선 수군의 중심에 섰지만, 정유재란 시기에는 선조의 명으로 체포되어 옥에 갇히는 수난을 겪게 된다. 이후 성웅은 백의종군(白衣從軍)이라는 굴욕의 시간을 거쳐 다시 전장에 복귀한다. 그 뒤 성웅 이순신은 마지막 전투인 명량해전(1597)에서 위기의 전세를 탁월한 리더십으로 뒤집었고, 노량해전(1598)에서 전사했다. 그런 만큼 〈성웅〉의 서사는 1597년 통치의 한계에 직면한 선조(선조 30년)의 불안한 정치 상황과 모든 것을 잃은 상태에서 다시 전쟁을 감당해야 했던 이순신의 시간이 교차하는 역사적 순간들을 정면으로 마주하게 한다. 창작 뮤지컬 〈성웅〉에 대한 이야기다.

성웅의 무대와 리더십

성웅 이순신을 서사화한 대표적인 소설로는 김탁환의 『불멸』과 김훈의 『칼의 노래』가 있다. 전쟁은 한 인간을 조망할 수 있는 극한의 공간이기 때문이다. 두 작품은 임진왜란이라는 역사적 전쟁을 통해 이순신이라는 인물을 각기 다른 방식으로 문장화해 사유하게 하는 소설이다. 김탁환의 『불멸』은 이순신 개인에 집중하기보다 그를 둘러싼 동시대의 다양한 인물들을 적극적으로 호출함으로써 서사의 외연을 확장한 문장이 탁월한 소설이다. 원균과 허균, 유성룡과 선조, 광해군에 이르기까지 『불멸』은 이순신의

‘불멸’의 시간에 동행하는 다양한 역사적 인물 군상을 전쟁이라는 역사적 사건을 집단적·정치적 사유의 장치로 구성하고 있는 소설이다. 『불멸』이 이순신을 중심으로 한 다층적 인물 배치를 통해 전쟁의 구조와 시대의 역학을 외연적으로 드러내고 있다면, 김훈의 『칼의 노래』는 이순신 개인의 내면에 집중하는 작품이다. 소설은 전쟁 한가운데로 진입하며 전시(戰時)의 순간을 살아간 이순신을 인간으로서의 고뇌와 불안으로 포착하고 있다. 『칼의 노래』가 그려내는 전쟁은 ‘잔인함과 공포의 시대, 신분적 위계와 권력 질서가 지배하는 시대’, 그리고 그 힘들이 가장 날카롭게 분출되는 시간이다. 이 소설에서 전쟁은 국가의 집단적 사건이라기보다 인간의 내면을 잠식하는 존재론적 조건으로 서사화된다. 『불멸』이 이순신을 중심으로 시대와 인물들을 확장해 나가는 외연적 사유의 서사라면, 『칼의 노래』는 전쟁 속 인간 이순신의 내면을 응시하는 내향적 사유의 서사라 할 수 있다. 두 작품은 전쟁이라는 극한의 조건 속에서 이순신을 ‘영웅’이 아닌 ‘성웅’으로 사유하게 만든다는 점에서 맞닿아 있다.

이 두 소설부터 언급한 것은 창작뮤지컬 〈성웅〉의 서사 역시 김훈의 『칼의 노래』와 김탁환의 『불멸』이 지닌 서사적 특성, 즉 영웅보다는 성웅으로 그 역사적 시간을 사유하게 만드는 방식과 맞닿아 있기 때문이다. 아마도 수많은 성웅 이순신 서사 가운데, 이 두 소설이 가장 근접한 서사적 형태를 취하고 있기 때문일 것이다. 그뿐만 아니라 이순신을 소재로 한 드라마 작품들은 넘쳐난다. 이순신의 일대기를 그린 〈난중일기〉(KBS, 1968, 연출 임학송), 조선 선조 대 임진왜란 발발에서 마지막 시간까지를 다루고 있는 〈임진왜란〉(MBC, 1985), 이순신의 일대기를 조명한 〈불멸의 이순신〉(KBS, 2004)은 김훈과 김탁환의 소설을 각색한 드라마였다. KBS 대하드라마 〈징비록〉(2015)은 류성룡의 역사 기록서 『징비록』을 영상으로 재현한 작품으로, 류성룡의 일대기와 임진왜란 당시 조정의 상황을 중심으로 서사를 구성한 드라마였다. 극중 인물의 중심은 류성룡이지만, 『징비록』은 역사의 기록적 차원을 넘어 성웅 이순신의 인품과 역사를 드라마로 증언화하는 구조라는 점에서 의미가 있다고 할 수 있다. 류성룡과 성웅을 통해 전쟁의 책임과 임진왜란의 시대성, 선조 권력의 실패를 성찰하면서도 국가 위기 속에서 발현된 이순신의 리더십과 도덕적 태도를 부각하는 장면들이 인상적이었다. 이렇듯 역사적 인물 중 성웅 이순신이라는 소재적 콘텐츠는 역사성에만 함몰되지 않고, 그의 리더십과 성웅적 서사가 현시대에서도 유효하므로 소설·영화·연극·드라마를 통해 반복적으로 재현됐으며, 시대의 사회적 변화와 정치적 상황에 따라 성웅의 이미지는 다양한 캐릭터로 호명됐다. 이러한 이순신 서사 가운데 KBS 드라마 〈임진왜란 1592〉는 사실성 재현을 구조로 삼은 팩추얼 드라마로, 플롯의 극적 전개보다는 역사적 사건의 맥락과 사실적 기록을 전달하는 데 서사적 초점을 두고 있다면, 〈불멸의 이순신〉은 상징적 영웅으로서 이순신을 서사화한 드라마라 할 수 있다. 이 작품에서 이순신은 전쟁에서의 패배가 자신을 믿고 따르는 수군들의 죽음으로 이어진다는 사실 앞에서 고뇌하는 인간으로 형상화된다. 이러한 재현 방식은 이순신을 고뇌하는 인물로 부각하는 장치로 기능한다. 이러한 드라마들이 이순신의 전술과 영웅성을 중심으로 서사를 교직해 왔다면, 뮤지컬 〈성웅〉은 격군(格軍)과 수부(水夫) 등 이름 없는 수군 백성들의 희생을 서사의 전면에 배치하고 있다는 점에서 차이를 보인다. 전투 장면이 스펙터클과 영상 이미지의 극대화를 통해 한산해전·명량해전·노량해전을 중심으로 이순신의 전력과 리더십, 그리고 고뇌하는 인간으로서의 내면을 형상화해 왔다면, 〈성웅〉은 판옥선 하층에서 노를 젓는 격군들의 반복되는 훈련과 이름 없이 사라진 희생자들의 존재를 통해, 전쟁의 승리 그 자체보다 인간의 고뇌와 국가를 우선하는 리더와 백성 간의 연대성에 주목한다.

또한 뮤지컬 〈성웅〉은 선조와 이순신의 관계를 충신과 군주의 단순한 대립 구도로 형상화하지 않는다는 점에서도 특징적이다. 선조에 대해 작가는 "조선 최초의 방계 출신의 왕"으로, "전쟁이 벌어지자, 수도를 버리고 파천한 탓에 민심이 좋지 않다. 나라를 구하고자 하는 마음은 절실하나 질투가 많고 이기적이다. 자신보다 민심이 좋은 이순신을 극도로 경계한다"라고 선조의 캐릭터를 적시하고 있다. 선조의 불안, 전쟁에 대한 회피, 파천 이후 조정의 운영이 어려워지며 민심이 한계를 드러내는 상황 속에서 증폭되는 긴장감과 뮤지컬적 스펙터클은 이순신의 영웅성을 단순히 강화하는 플롯 장치라기보다 임진왜란 당시 조정 권력의 한계를 드러내는 방식으로 작동한다. 명량해전 이후 이순신을 향한 민심이 높아지는 상황에서 선조의 심리적 파동은, 한 시대의 영웅 탄생이 권력의 위기를 동반할 수밖에 없다는 아이러니한 역설을 드러내고 있다.

창작뮤지컬 〈성웅〉은 역사적 순간을 재현하기 위한 등장인물만도 만만치 않다. 주요 인물로는 작가가 53세로 특정하고 있는 이순신으로, 작가는 "제1·3대 삼도수군통제사. 타고난 기질은 무인에 가까우나 가풍에 따라 유학을 공부했다. 효심과 충심, 그리고 애민 정신이 뛰어난 조선 장수로 만인의 추앙을 받는다. 외모는 선비에 가깝고 말수와 웃음이 적으며 공사 구분이 뚜렷하다. 지위 고하를 막론하고 원칙과 소신을 지킨 탓에 견제가 많다"라고 성웅의 캐릭터를 조밀하게 설명해 놓고 있다. 이 밖에도 선조, 이순신의 셋째 아들이면, 그리고 의병이었던 아버지가 모함으로 숙청당한 뒤 조정에 대한 적개심은 크지만, 사람들을 치료하고 조선 수군의 후방을 지원하는 연화가 등장한다. 해적 출신 다이묘인 구루시마 미치후사를 비롯해 역사적 서사에 등장하는 원균과 조선 수군들, 왜군으로는 임진왜란을 일으킨 일본의 실권자 도요토미 히데요시를 포함한 왜군들, 해남댁, 열걸아범, 장 씨 등 피난민으로 분하는 백성들, 그리고 선조 통치기의 조정 신료들까지 창작뮤지컬 〈성웅〉의 극중 인물로 등장한다. 주요 인물들만 해도 20여 명에 이르고, 2막으로 구성된 뮤지컬 넘버 또한 28곡에 이르는 등, 창작뮤지컬로서는 대작에 준하는 서사성을 보여주고 있다. 무대 공간은 판옥선 내부를 형상화하고 있다. 무대 좌우 면은 판옥선의 외형을 형태화했고, 중앙 스크린은 프로젝션 매핑으로 영상화해 당시의 상황들을 시각적으로 입체화하며 장면 전환과 시공간 배경을 조밀하게 구축한다. 관객의 시선으로 마주하게 되는 것은 거대한 판옥선(板屋船)이다. 이 판옥선은 조선 수군의 주력 전함으로, 격전의 해전에서 성웅이 승리를 가능하게 했던 이순신의 기술과 전술이 완전체로 결합한 견고한 배 한 척이다.

판옥선을 향한 애도와 희생

1막은 1597년 1월, 한산도 통제영, 조선 판옥선의 내부이다. 일본의 재침공으로 조선 수군들의 군사 훈련이 진행 중이다. 무대 공간은 실전을 방불케 하는 역동적이면서도 긴장된 군무와 움직임으로 수군들의 결의에 찬 모습을 보여준다. 1막은 사극의 원형적 모습을 취하고 있다. 그러나 극 전체를 작가적 관점으로 서사화하고 있는 중심에는 성웅 이순신의 내면에 등장하는 또 다른 전장의 주체들이 있다. 이들은 '아무개'로 통칭할 수 있는 백성들과 격군, 그리고 이름 없이 전장의 바닷속으로 사라져 간 무명의 장수들이다. 그런 만큼 〈성웅〉은 흔히 역사극에서 접해 온 한 개인의 영웅적 서사에 근접하기보다는, 조선을 지키고 민족을 위해 역사 속으로 사라져 간 백성들과 조선 수군들, 그리고 불멸의 이순신과 함께 성웅으로 불릴 수밖에 없는 조선의 백성들이 곧 성웅임을 선언하는 작품이다. 공연장에 펼쳐진 판옥선은

그 자체만으로도 왜군을 향해 지금, 이 순간에도 전진할 것 같은 생명력을 띠고 있다. 아무개들과 함께 고뇌하는 성웅의 서사를 여는 1막 서곡 〈태산처럼 나아가라〉는 격군들을 중심으로 이억기, 배흥립, 최호, 이희문 등으로 넘버가 분할되며 전개된다. 이 서곡은 성웅의 서사를 가늠할 수 있는 핵심 장면이다. 웅장하면서도 결의에 찬 음악은 전쟁의 긴장과 아무개들과 성웅이 형성하는 공동체적 결의를 감각적으로 드러낸다. 특히 격군들의 합창인 "허어—허어—허어—허 /해풍 찢고 가세 /거친 심장으로 /빠질 듯한 어깨 /이 악물고 가세 /적들의 탐욕이 침몰할 때까지 /평화가 올 때까지 /훈련은 계속돼"라는 가사는 인내의 시간을 정면으로 노래한다.

아무개와 성웅, 조선 수군들의 해전은 혹독한 훈련을 매일 버텨내야 하는 시간이며, 승리의 다짐은 개인을 위한 위세와 성취가 아니라 국가와 전장의 한복판에 서 있는 수군 공동체의 결의다. 서곡에서 중요한 지점은 이순신이 노래하지 않는다는 점이다. 그는 격군들과 장수들의 합창 사이에 있는 채, 수군들의 결의가 교차하는 지점에서만 존재한다. 이억기와 배흥립, 최호, 이희문으로 이어지는 넘버의 분화는 이들이 임진왜란의 시간을 각자 어떻게 받아들이고 있는지를 구조적으로 드러내는 장면이다. 그런 만큼 서곡은 전쟁에 나선 주체들의 결의가 중첩되며 형성되는 집단적 리듬이며, 이러한 집단적 앙상블과 리듬은 자신의 목숨과도 맞바꿔야 하는 위기의 순간을 시각적으로, 때로는 가사로 감정화한다.

〈태산처럼 나아가라〉라는 성웅의 등장과 출정을 알리는 노래가 아니다. 이름 없는 격군들과 장수들, 즉 '아무개들'이 먼저 태산처럼 나아갈 준비를 마쳤음을 선언하는 음악이다. 이 전쟁은 한 사람의 서사가 아니라, 이를 악물고 승리를 위해 노를 젓는 아무개들과 백성의 시간 위에 놓여 있음을 분명히 한다. 서곡이 시작되며 무대 좌우에 등장한 판옥선 하층에서는 노역과 항해를 담당하던 병사 격군(格軍)들이 노를 젓고 있다. 노를 젓는 행위는 개인의 욕망과 삶을 위해 전진하는 행위가 아니라, 왜군을 막기 위한 국가와 공동체를 위한 공익적 노동이다. 진군을 알리는 북소리와 함께 누대에는 거친 해풍의 격랑이 시각적으로 형상화된다. 서서히 움직이는 판옥선의 내부는 온전한 판옥선의 형체를 가늠하기에 충분하며, 영상으로 구현된 바다와 판옥선은 서로 겉돌지 않고 입체적으로 당시의 시공간을 구현해 낸다. 창작뮤지컬 〈성웅〉이 기존의 유사 서사 작품들과 분명히 다른 지점은 바로 이 판옥선의 선택에 있다. 영웅성의 과시보다 '아무개'로 통칭해 온 조선 백성들을 성웅의 위치로 끌어올린다는 점에서 이 작품은 차별성을 지닌다.

대체로 연극과 뮤지컬에서 성웅 이순신을 다루어 온 작품들은 무대적 특성을 살린 질감 속에서 거북선의 외형을 제시하거나, 이순신의 위기와 리더십을 중심으로 서사를 구축해 왔다. 뮤지컬은 이를 화려한 군무와 넘버, 무대 장치를 통해 스펙터클화했고, 드라마와 영화는 역사성과 영웅성을 결합해 성웅의 존재를 불멸의 영웅으로 재현해 왔다. 그러나 뮤지컬 〈성웅〉은 이름 없는 존재로 통칭해 온 '아무개들', 즉 수군과 백성들의 존재를 전면에 드러낸다는 점에서 기존의 이순신 서사와 분명한 차이를 보인다. 이 작품은 왜(倭)와의 격렬한 해전 속에서 이순신 장군의 불멸성을 영웅적으로 재현하기보다, 판옥선(板屋船) 하층에서 노를 젓던 격군(格軍), 다시 말해 역사 기록에조차 남지 않은 하급 선원 수부(水夫)들의 삶과 죽음을 서사의 중심에 놓고 있다. 조선의 바다에 수장되었으나 이름조차 남기지 못한 이들을 무대 위로 다시 소환하고 호출함으로써, 전쟁의 승리가 이들의 노동과 희생 위에 놓여 있었음을 분명히 한다. 이러한 서사의 설정은 작가적 확장성의 차원을 넘어, 성웅 이순신이 불멸의 장군으로 기억될

수밖에 없었던 역사적 시간과 조선 수군의 승리 역시 '아무개들'의 존재 없이는 성립될 수 없었음을 작품은 서막과 1막을 통해 충분히 상기시킨다. 영웅의 이름은 역사에 기록되어 있지만, 이름 없는 백성들의 몸과 노동이야말로 전쟁을 승리로 이끌 수 있었던 위대한 민족적 동력이었음을 분명히 하는 것이다. 그런 점에서 〈성웅〉의 서막에 이순신의 모습이 등장하지 않는다는 사실은 중요한 장면이다. 서막의 부재는 아무개들과 함께 고뇌하는 수장(首長)으로서의 리더십을 바라보게 하는 극적 장치로 기능하며, 성웅의 존재를, 그것도 아산시의 극장에서 사유하도록 만든다는 점에서 차별성을 지닌다. 1막의 시공간적 배경은 1597년 정유재란 당시의 한양과 전라도 인근으로 배치된다. 당시 조선은 일본의 침략적 욕망과 야욕으로부터 자유롭지 않았다. 선조는 이순신 장군에게 일본을 급습하라는 어명을 내렸으나, 성웅은 전황을 인식하고 왜를 치는 공격을 미룬다. 이에 선조는 이순신을 문책하고 모든 직책을 박탈하자, 성웅은 백의종군에 처하게 된다.

이순신을 대신한 원균은 칠천량 해전에서 처참하게 패배하고, 조정과 권력 내부의 정쟁은 더욱 격화된다. 선조의 의심, 원균의 모략, 첩자들의 움직임이 템포감 있게 전개되며, 선조는 "이순신을 그냥 용서할 수 없다. 모든 자격을 박탈하고 백의종군에 처하라. (중략) 원균은 길이 남을 통제사가 될 것이다."라는 어명을 통해 이순신을 경계하는 속내를 노골적으로 드러낸다. 이로써 조정의 권력은 아수라장이 된다. 이후 선조와 원균의 내면을 그려내는 넘버 〈왕이 택한 자〉는 1막에서 선조의 성격과 불안을 가장 노골적으로 드러내는 장면이자, 원균의 권력적 야심을 내면화한 곡이다. 이 넘버는 선조와 원균이 서로 다른 공간에 있으면서도 음악적 구조 안에서 교차 발화하는 이중 독백 형식으로 구성되어 있다. 후렴부의 "내 너를 믿고 길을 열어주리라"라는 가사는 표면적으로는 원균을 알아보는 선조의 혜안과 왜란 속에서 국가를 구하겠다는 결단을 강조하는 듯 보이지만, 실제로는 권력을 유지할 수 없다는 불안에 사로잡힌 선조의 내면과 성격을 노골적으로 드러낸다. 선조의 시선에서 충신, 즉 이순신과 같이 권력에 굴하지 않는 자는 언제든 영웅이 될 수 있으며, 이러한 권력 질서와 민심에 위배되는 '거짓 영웅'을 가려낼 수 있는 존재는 오직 자신뿐이라는 인식이 반복적으로 제시된다. 이는 자기 확증의 언어에 가깝다. "왕이 택한 자 / 조선을 구하리라"라는 가사는 왕의 선택이 곧 정당성의 근거가 되는 구조를 명확히 보여주며, 동시에 원균의 가사를 통해 권력의 욕망이 사유화되고 있는 내면을 드러낸다. "권세는 달구나", "누가 날 막을 텐가"라는 표현은 통제사라는 직위가 공적 책임이 아니라 사적 욕망을 실현하는 도구로 전환되는 순간을 포착한다. 또한 "통제사 자리에 / 별 관심 없어 / 원수를 처단한 게 / 통쾌할 뿐"이라는 가사에서는, 원균이 조선을 구하고 선조를 보필하겠다는 국가적 의지보다는 이순신을 제거하고자 하는 개인적 감정만이 전면에 드러난다. 선조와 원균이 서로를 직접 마주하지 않으면서도 "한 공간처럼 서로를 본다"라는 지시문은 중요하다. 이 공간은 곧 국가다. 하나의 국가적 공간 안에서 서로 다른 위치에 서 있다는 설정은 선조와 원균의 욕망을 더욱 선명하게 대비시킨다. 이는 국가적 위기를 공동체적 운명으로 극복하려는 신뢰의 관계라기보다, 선조의 리더십은 이미 균열해 있고 원균은 권력의 욕망이 우선된 인물임을 드러내는 장면이다. 선조가 "내 너를 믿고 / 길을 열어주리라"라고 말하지만, 이 믿음은 신뢰라기보다 성웅을 견제하려는 감정에 가깝다. 원균의 "성은이 망극하옵니다"라는 대사는 충성의 언어처럼 보이지만, 실상은 이순신을 제거하고 권력의 중심으로 이동하려는 욕망으로 채워져 있다. 눈여겨볼 장면은 후렴부에서 두 인물이 함께 부르는 합창이다. 이 장면은 왜란의 침략을 극복하려는 공동체적 태도나 절망을 돌파하려는 의지보다는, 권력을 매개로 맺어진 관계임을 더욱 선명하게 드러낸다.

또한 〈왕이 택한 자〉는 이순신의 부재를 선명하게 부각한다. 넘버에는 이순신이 등장하지 않지만, 선조와 원균의 발화를 통해 성웅은 끊임없이 호출된다. 그는 '거짓 영웅에 가려진 충신'으로 표현되며, 두 인물 모두에게 불편한 존재로 암시된다. 이 곡은 이후 이순신의 체포와 수군 붕괴로 이어질 서사의 윤곽을 내포하며, 임진왜란이라는 전쟁의 실패가 전장의 문제가 아니라 권력 구조에서 비롯되었음을 암시한다. 동시에 선조의 무능함을 은유적으로 드러내는 장면이기도 하다.

그런 점에서 〈왕이 택한 자〉는 1막 전체를 관통하는 전시 통치의 실패를 가장 응축된 음악적 언어로 제시하는 장면이라 할 수 있다. 격군들이 처참하게 패전한 칠천량 전투의 소식을 전해 듣고, 이순신과 장수들이 합창하는 1막의 마지막 넘버 〈이 마음 칼날 되어〉라는 2막의 서사를 확장하는 결정적 장면이다. 이 장면에서 성웅과 수군들이 합창하는 가사는 다음과 같다.

(이순신) "무너진 조선 땅과 백성을 지키는 것, 그것만이 우리 사명. 다시 칼을 쥔다. 함대는 부서졌고, 곡식은 불탔지만, 완벽한 상황에서 전쟁한 적 없었네. 텅 빈 바다가 우리를 울려도 잠식된 영혼들 허망하지 않도록 우리의 부대를 다시 세우리라. 적의 심장에 박히리라, 이 마음 칼날 되어."(수군들) "우리 잊지 말자, 우리가 만든 기적들. 철갑선을 타고 총알을 튕겨내며, 성난 용의 얼굴로 불을 뱉었네. 불붙인 화살로 비를 내렸지."(이순신)"학은 다시 날개를 펴리라."(이순신·수군들)"텅 빈 바다가 우리를 울려도 잠식된 영혼들 허망하지 않도록 우리의 부대를 다시 세우리라. 적의 심장에 박히리라, 이 마음 칼날 되어, 이 마음 칼날 되어 싸우리라." 이 넘버는 수군들의 애절함과 이순신의 비장함이 응축된 가사이자, 성웅과 수군들이 공유하는 내면의 언어라 할 수 있다.

여전히 동시대에도 유효한 이야기 "수군들의 민족성과 성웅의 리더십"

뮤지컬 〈성웅〉 1막 마지막 장면의 가사는 이순신과 수군들의 결의와 공동체적 민족애가 드러나는 강렬한 장면이다. 가사의 출발이자 발화되는 화자는 '수군들'이다. "우리 잊지 말자 / 우리가 만든 기적들"이라는 첫 소절은 승리를 이순신이라는 한 개인에 특정하지 않고 있으며, 왜군과 싸워내야만 하는 전시 상황과 기적의 승리를 한 인물의 업적으로 환원하지 않고 수군들의 기억으로 호출한다. '기적'은 철갑선을 타고 불붙인 화살을 쏘아 올렸던 행위의 축적을 은유하고 있다. "성난 용의 얼굴로 / 불을 뱉었네"는 거북선과 판옥선의 공격성을 상징적으로 형상화하며, 수군들 자신을 자연과 동일시한다. 이는 승리의 주체가 백성의 집단적 민족애와 결의에 찬 민족적 에너지임을 환기하며, 견고해진 승리의 욕망을 강조한다. '비를 내리듯 쏟아지는 불 붙인 화살'의 이미지는 드라마와 영화의 한 장면 같은 스펙터클을 환기하면서도 상상력을 증폭시키는 언어로 기능한다. 이순신이 붉은 관복을 입고 등장하는 장면은 합창 구조에서 중요한 의미를 지닌다. 수군들은 전장의 기억 속에서 이순신의 리더십과 승리의 기적을 호명한 후 등장하는데, 이는 집단적 공동의 승리에 성웅의 존재를 각인시키며, 왜란을 막을 수 있는 존재, 즉 백성이 원하는 것은 원균이 아닌 성웅이라는 점을 분명히 한다. 이때 이순신은 개인의 존재가 아니라 국가 전란의 위기를 극복할 수 있는 존재로 위치 지어진다. "학은 다시 날개를 펴리라"라는 가사는 결의에 찬 수군과 백성, 성웅이라는 조선의 공동체가 다시 움직여 반드시 승리한다는 쟁취적 욕망을 은유하며, 여기서 '학'은 이순신 개인이 아니라 수군 전체의 상징이다.

이순신과 수군들이 함께 부르는 후반부 가사는 리더십의 핵심을 드러내는 장면이다. “텅 빈 바다가 / 우리를 울려도”라는 가사는 칠천량 이후의 패배와 상실을 환기하고, “잠식된 영혼들 / 허망하지 않도록”이라는 문장은 바다에 수장된 수군들을 위해서라도 전쟁은 반드시 회복되어야 할 의미로 전환된다. 이 싸움은 적을 무너뜨리기 위한 행위가 아니라, 수군의 죽음과 상실이 공허해지지 않도록 민족 공동체를 다시 세우기 위한 성웅의 윤리적 선택이다. “우리의 부대를 / 다시 세우리라”라는 가사는 이순신과 수군들이 동일한 주체로 합창한다는 점에서 의미가 크며, “적의 심장에 박히리라 / 이 마음 칼날 되어”라는 반복 구절은 물리적 공격보다 정신적 결의를 다짐하는 언어로, 칼날은 의지이며 수군들과 성웅의 감정이 응축된 상징이다. 1막에서 중요한 것은 뮤지컬 〈성웅〉이 이순신의 영웅적 일대기를 단순히 서사화하는 작품이 아니라는 사실이다. 이 작품은 성웅 이순신을 중심인물로 형상화하면서도 성웅 개인의 서사로만 그려지지 않는다. 이러한 구조는 극중 인물 배치에서 분명하게 드러난다. 1막에서 서사를 견인하는 것은 이순신의 영웅적 결단이 아니라 격군과 수군, 이름 없는 백성들, 즉 ‘아무개들’의 격전의 시간과 이들의 목소리다. 이순신은 권력을 행사하는 주체적 주인공이 아니라, 공동체의 고뇌와 선택을 함께 짊어지는 인물로 형상화된다.

이러한 서사의 방향성은 대본에 적시된 작가의 작의(作意)와도 맞닿아 있다. 작가는 “〈성웅〉은 위대한 인물의 업적을 기념하는 데서 멈추지 않고, 그 인물이 역사 속에서 성웅으로 기억될 수 있었던 조건과 관계, 그리고 그를 떠받친 이름 없는 존재들의 삶을 함께 조명하고자 한다”고 밝히고 있다. 또한, 작가는 〈성웅〉을 통해 인품, 지력, 체력, 신념, 리더십, 교감 능력, 용기, 결단력 등 지금 우리에게 필요한 대부분의 덕목을 가진 인물로서 성웅 이순신이 이 시대에 왜 필요한지를 설명한다. 그러나 이 작품이 중요한 이유는 임진왜란의 전시적 시간을 동시대 사회 문제로 확장하고 있다는 점이다. 노사 갈등, 빈부 격차, 학교 폭력, 데이트 폭력, 혐오 범죄, 성범죄, 보이스피싱, 사이버 렉카 등 상식은 부재하고 혐오는 비대해져 평범한 삶이 위협받고 있는 이 시대를 또 다른 ‘전쟁’의 사회적 현상으로 바라보며, 〈성웅〉은 21세기 임진왜란적 시대에 필요한 것이 군림하는 정치권력이 아니라 희생과 성웅적 리더십임을 환기한다. 이 작품은 또 다른 시대의 ‘성웅’의 탄생을 은근히 기대하게 만든다. 정치적으로 해석할 필요는 없겠지만, 12·3 계엄 파동을 겪은 대한민국 사회가 이 시대의 성웅을 갈망하고 있는지도 모른다.

1막에서 ‘깃발 없는 막사’ 장면은 뮤지컬 〈성웅〉의 핵심 장면이다. 이순신이 체포되고 조선 수군 체제가 붕괴하는 시간 속에서 배치되며, 영웅 서사에서 공동체 서사로 전환되는 분기점으로 기능한다. 무대는 이순신과 함께 버티며 연대하는 삶의 공간을 ‘깃발 없는 막사’라는 이미지로 시각화한다. 이 막사는 명령과 위계가 작동하는 군영이 아니라 상실과 분노, 체념과 연대가 뒤섞인 장소이며, 전쟁의 지속을 가능하게 하는 가장 낮은 층위의 희생이 응축된 공간이다. 관객은 이 장면을 통해 비로소 ‘아무개’로 통칭하는 다양한 인물들과 조우하게 된다. 부상병을 치료하는 약초꾼의 딸 연화, 그녀를 흠모하는 이순신의 셋째 아들 이 면, 격군(格軍)과 수군, 그리고 마을의 필부필모들이 모여 칠천량 해전 이후 폐허가 된 군영을 다시 세운다. 이순신은 더 이상 전략과 명령의 중심에 선 영웅으로 존재하지 않는다. 그는 선조의 질투와 무능한 정치의 희생양이 된 채 억울함과 좌절을 감내하며 공동체의 고통을 함께 짊어지는 인물로 재위치된다. ‘깃발 없는 막사’는 이순신이 ‘아무개들’을 다시 인식하고, 자신 또한 그들 중 하나의 존재임을 자각하게 되는 공간이다.

이 장면에서 이순신은 위대한 리더의 표상이라기보다 인간으로 드러난다. 전쟁의 참혹함 속에서 백성들과 뒤섞여 버티는 그의 모습은 영웅적 초월성보다 인간적 리더의 얼굴로 주목받는다. 이는 12·3 계엄 사태 이후 한국 사회 전반에 확산한 '리더십의 전환'과도 맞닿아 있다. 절대적 권위와 카리스마로 조직을 이끌던 인물은 더 이상 신뢰의 대상이 되지 않는다. 백성과 수군, 격군들이 위기 속에서 함께 뛰어들고, 함께 실패하며, 이름 없는 이들의 고통을 기꺼이 수용하는 희생적 리더십이 요구되는 시대에 창작뮤지컬 〈성웅〉이 무대에 오른다는 점은 분명한 의미를 갖는다. 1막의 무대는 판옥선으로의 전환 과정에서 매우 입체적인 공간 감각을 형성한다. 프로젝션 맵핑을 활용한 영상의 시각적 형상화는 단순한 배경 효과에 머무르지 않고 배우들의 연기, 장면 전환, 무대 구조의 물리적 움직임과 긴밀하게 결합한다. 이로써 연기·무대·영상은 각각 분리된 요소로 겉돌지 않고 조밀하게 구조화된 하나의 전투적 이미지를 구성한다. 판옥선 내부와 외부를 넘나드는 공간의 확장성은 실제 해전의 긴박한 전황을 연상하게 하며, 관객이 당시 왜군의 침략을 막아내던 해전의 감각을 직접 체험하도록 만든다. 이러한 무대 구성은 해전을 단순히 스펙터클로 재현하기보다, 연극적 언어로 시각적 설득력을 확보했다는 점에서 〈성웅〉 1막 무대의 형상화하는 미학적으로도 안정감을 보여주었다.

2막, 패배로부터 다시 시작되는 전쟁

2막은 패배 이후의 시간에서 출발한다. 칠천량 해전의 참패로 조선 수군은 사실상 해체 상태에 놓이게 된다. 이순신은 통제사로 복귀하지만 남아 있는 것은 그 유명한 일화를 남긴 열두 척 남짓한 배와 사기를 잃은 수군들뿐이다. 2막의 서사는 승리를 향한 진군을 형상화한 것보다 막사의 공동체를 재건하는 시간과 연결된다. 이순신과 수군들은 울돌목으로 향한다. 조류가 거세고 퇴로조차 불분명한 울돌목은 성웅의 마지막 심리적 전략지이다. 이순신은 지형과 물살을 활용한 전략을 구상하게 되고, 승리의 전략은 수군들의 동의 속에서 완성되어 간다. 결국 명량해전은 기적의 승리라기보다 연대와 희생, 성웅 리더십의 결과로 그려진다.

그런 만큼 전투의 승리에도 성웅은 기쁨보다 전사한 동지 이억기와 조우하며 애도하지 못한 죽음들과 마주한다. 전쟁 속에서 미뤄질 수밖에 없었던 슬픔과 상실이 비로소 현재로 소환되는 장면이다. 이어 아들 이면의 죽음은 이순신을 국가의 영웅이 아닌, 상실 앞에 무너지는 한 인간으로 되돌려 놓는다. 명량해전의 승리가 드라마와 영화에서 그려진 영웅적 서사와 다른 지점이 바로 이 장면들이다. 2막은 전쟁에서 승리한 성웅 이순신을 바라보지 않는다. 승리의 이면에 죽어간 애도 되지 못한 희생자들을 바라보며, 전쟁의 역사에서 죽음으로 희생된 이들이 어떠한 방식으로 시간을 거쳤는지, 또는 어떤 방식으로 감당했는지를 묻는다. 그런 만큼 〈성웅〉에서 이순신은 승리의 주인공이 아니라 끝까지 책임을 떠안은 고뇌하는 불멸의 성웅 이순신의 존재로 남는다. 2막 서곡은 이순신과 수군들의 합창으로 이루어지는 〈칼날이 되어〉이다. "텅 빈 바다가 / 우리를 울려도"라는 첫 소절은 물리적 결핍과 정서적 상실을 동시에 드러낸다. 바다는 더 이상 승리의 무대도, 전략의 공간도 아니며, 수군을 잃고 함대를 상실한 이후의 바다는 공허와 무력감을 증폭시키는 감정으로 무대 위에서 시각적으로도 증폭된다. '텅 빈'이라는 언어는 병력의 부족, 배의 소실, 그리고 공동체의 붕괴를 은유하고, 이어지는 "잠식된 영혼들 / 허망하지 않도록"은 희생과 애도의 마음이다. 이 가사에서 전쟁은 적을 쓰러뜨리는 행위라기보다, 패배와 상실로 잠식된 영혼들의 희생에 대한

윤리적 책임으로 전환된다.

"우리의 부대를 / 다시 세우리라"는 이순신의 리더십이 명령과 전란을 통제하는 언어가 아니라 공동체적 언어임을 보여준다. '다시 세운다'는 표현은 무너진 공동체를 재건하려는 의지의 신념적 목소리이다. 후반부의 "적의 심장에 박히리라 / 이 마음 칼날 되어"에서 칼날은 쇠가 아니라 '가슴'에서 만들어지는 신념이며, 전쟁에서 승리는 전략과 전술로 결속된 의지, 곧 포기하지 않겠다는 공동체적 결단의 형상으로 제시된다. 이순신은 이 장면에서 영웅의 카리스마로 사람들을 이끄는 전장의 장수가 아니라, 상실과 희생을 애도하며 결속의 리더십을 보여주는 성웅으로 보인다.

2막 3장의 핵심적인 뮤지컬 넘버인 "신에게는 아직 열두 척의 배가 남았고 / 신이 아직 여기 살아 숨 쉬는 한 / 결코 우리를 업신여기지 못하리니 / 이 싸움을 허락해 주소서"가 포함된 이순신의 독창곡 〈단 하나의 죽음〉을 살펴보자. 이 가사는 〈성웅〉 2막에서 이순신의 결단과 리더십이 가사 언어로 발화되는 핵심이며, 선언문처럼 느껴진다. "바다가 뚫리면 / 조선이 뚫리는 일"이라는 첫 가사에서 이순신은 바다/조선을 전투의 공간이 아니라 국가로 바라본다. 바다는 자연의 물이 아니라 공동체를 보호하는 마지막 장벽이며, 조선 수군의 붕괴는 조선이라는 국가 체계와 삶의 터전이 붕괴하는 사태로 이어진다. "수군을 접는 건 / 적들이 원하는 일"이라는 말은 항전의 당위성을 감정이 아닌 이성적이고 냉철한 태도의 언어로 제시한다. 싸움은 용맹한 전장의 기질로 발현되는 것이 아니라, 적의 의도를 전력상으로 방어하는 것으로 규정된다. 그만큼 이순신은 전장에서도 왜적의 죽음을 우선하기보다 희생을 최소화하며 이기는 전략을 구사한다는 점에서 동일한 맥락이다. 이어 "피 묻은 바다가 / 푸름을 되찾듯"이라는 언어적 이미지는 바다가 정복의 대상이 아니라 지켜야 할 삶의 공간임을 강조한다.

"미천할지언정 / 수군을 다시 세우니"라는 가사는 이순신의 리더십을 보여준다. 열악한 조선 수군의 상황을 과장하지 않으며, 열세와 부족함을 전제한 채 결단을 내린다. 이 결단은 신에게 승리의 기적을 구원하는 행위가 아니라 "부디 이 바다를 / 지키게 하소서"라는 표현처럼 조선을 지키고자 하는 성웅의 열망을 드러낸다. 그런 만큼 승리자가 되기 위한 선동이라기보다, 싸울 수밖에 없는 운명의 시간에서 호소되는 윤리적 언어에 가깝다.

"단 하나의 죽음 / 단 한 번의 죽음이"라는 구절에서 이순신이 다짐하는 죽음은 조선 수군의 희생을 전제한 영웅적 서사라기보다, 자신부터 죽음으로 희생하고자 하는 다짐의 의식이다. "미천한 이 몸 / 앗아갈 때까지"는 리더로서 싸움의 대가를 자신에게 귀속시키겠다는 책임의 언어로 기능한다. "피할 곳이 없는 / 피난민의 눈물 / 전쟁이 아니면 / 삶이었을 별들"은 군사적 승패보다 전쟁이 앗아간 일상을 회복하고자 하는 이순신의 열망을 드러낸다. '별'은 죽음의 병사가 되지 않았을 수도 있었던 삶, 피난민이 되지 않았을 수도 있었던 현실을 환기하며, 이순신의 싸움이 국가적 명분 이전에 삶의 가능성을 지키기 위한 선택임을 분명히 하고 있다.

또한 "나라의 비운이 / 멎을 때까지"는 전장의 시간을 한정하지 않는다는 뜻이며, 승리를 약속하지도 않지만 책임을 포기하지도 않겠다는 시간적 조건을 설정한다. "열두 척의 배가 남았고"에서는 성웅의 비장함이 드러난다. 승리 자체보다 조선을 다시 평온한 일상으로 되돌리고자 하는 염원의 언어이며, 마지막 한 척의 배가 남을 때까지도 수군들과 함께 명량해전의 전투에서 반드시 싸우겠다는 결의의 다짐이다. 마지막 "단 하나의 죽음이 / 신을 앗아갈 때까지"는 이순신을 신의 대리자나 영웅으로 만들지

않는다. 성웅은 신 앞에서도 권력자가 아니라 인간으로 남고자 하며, 병사들과 동일한 존재로 표현된다는 점이 인상적이다. 이순신은 불멸의 영웅이 아니라, 죽음을 끝까지 감당하려는 인간의 모습으로 형상화된다. 뮤지컬 〈성웅〉에서 이는 동일한 맥락으로 이해될 수 있다. 그렇기 때문에 수군들은 젖지 않는 확약과 삭지 않는 총통으로 조선 수군을 다시 세우게 되는 것이다. 7장부터는 마지막 전투인 명량해전을 다루고 있다. 지문은 이렇게 묘사한다. "명량. 이순신은 해전지를 물색하기 위해 바다를 들여다본다. 이순신 귀에만 들리는 백성들 울음소리와 명량의 파도가 겹친다." 무대 좌우면의 판옥선 내부는 빠르게 움직이고, 영상으로 투사되는 명량해전은 이순신의 죽음을 암시하는 듯 격량의 파도와 시공간의 분위기를 응시하며 시각적으로 구현된다. 그 회오리 바다를 바라보며 이순신은 말한다. "병법에 이르기를 적은 병력으로 대군과 싸울 땐 좁은 길을 택하라 했다. 적선이 330여 척에 이른다 하나...좁은 바다에선 모두 싸울 수 없다. 대함대는 들어오지 못할 것이고, 중선도 순차적으로만 진입할 수 있다. 추가된 배 1척 더하면 13척. 한 사람이 길목을 막으면 천 명을 떨게 할 수 있다 하였다..." 얼마나 위대하고 아름다운 말인가. 이 대사로 성웅 이순신의 냉정한 전략과 온화하면서도 단단한 판단력을 읽을 수 있지 않은가. 이 방백 대사에 몸이 떨렸고, 동시대에도 울림이 큰 메시지다. 무대는 이어 이순신이 상상으로 바라보는 바다의 공간으로 전환된다. 좁은 물길, 파도가 그 위를 넘실거리는 좁은 길에도 모든 적선이 들어올 수 없다는 사실을 천과 안무로 군무화하고, 시각적으로 형상화한다. 그 무대의 조형성과 앙상블은 무대 위에서 거대한 미장센을 형성한다.

2막에서는 428년 전의 역사적 성웅이 왜 이 시대에 다시 소환되었는가에 대한 질문이 남는다. 동시대 관객들이 풀어야 할 숙제이기도 하다. 그것은 곧 명량해전이라는 승리가 어떤 조건과 성웅 이순신의 어떤 선택 위에서 가능했느냐라는 질문이다. 이 질문을 이해하기 위해 우리는 다시 치열했던 명량해전을 돌아볼 필요가 있다. 명량해전(鳴梁海戰)은 임진왜란·정유재란 전체를 관통하는 역사적이면서도 극적인 해전이자, 조선을 되살린 결정적 전투다. 당시 명량해협인 전라남도 울돌목은 물살이 매우 빠르고 조류가 일정하지 않은 거친 바다였다. 여기에 수로가 좁아 대규모 함대가 물살을 헤치고 이동할 수 없는 지형적 조건을 지니고 있었다. 조선 수군은 성웅의 통제사 지휘 아래 12~13척의 판옥선만이 남아 있었고, 일본 수군은 최대 300척이 넘는 대규모 함대를 보유하고 있었다. 울돌목 전투는 당시의 전력 차이만 놓고 보자면 도저히 승리를 기대할 수 없는 열세의 조건이었다. 조선 수군은 사기가 크게 떨어져 있었고, 일본 장수들 역시 전투를 회피하려는 분위기가 감지되던 상황이었다. 영화 〈명량〉은 이 스펙터클한 순간을 롱테이크로 포착하며, 역사적 순간을 강렬한 영상의 앵글로 구성한다. 이순신은 대장선에 올라 선두에 서서 물살이 바뀌는 순간을 묵묵히 기다린다. 조류가 바뀌기 시작하자 왜군은 혼란에 빠지고, 뱃머리를 되돌리는 적선들도 나타난다. 성웅은 이 틈을 놓치지 않고 조선 수군은 해상의 퇴로를 차단하며 일본 수군을 격파해 승리로 이끈다. 명량해전은 기적처럼 이긴 전투로 역사에 기록되었고, 성웅 이순신이 오늘날까지 연극·뮤지컬·드라마·영화로 반복 소환되는 이유이기도 하다.

영화 〈명량〉으로 다시 돌아가 보자. 이순신의 대사는 "아직도 살고자 하는 자가 있다니 통탄을 금치 못할 일이다. 우리는 죽음을 피할 수 없다. 정녕 싸움을 피하는 것이 우리가 사는 길이란 말이냐. 육지로 가면 무사할 것으로 생각하느냐. 똑똑히 보아라. 나는 바다에서 죽고자 이곳을 불태운다. 더 이상 살 곳도, 물러설 곳도 없다. 목숨에 기대지 마라. 살고자 하면 반드시 죽을 것이고, 죽고자 하면 오히려 살 것이다. 병법에 이르기를 '한 사람이 길목을 굳게 지키면 천 명의 적도 떨게 할 수 있다' 하였다. 바로 지금, 이 말은

우리가 처한 이 형국을 두고 하는 말이 아니더냐." 영화 〈명량〉은 명량해전 초반부에서 조선 수군과 백성들의 집단적 공포를 극대화된 영상으로 형상화한다. 왜군의 330척에 이르는 대규모 함대가 모습을 드러내자, 수군과 백성들은 당혹감을 감추지 못한다. 조선의 다른 함대들은 뒤로 물러나고, 대장선만이 전면에 나선다. 이순신은 흔들림 없이 전투 준비를 명하며 강직한 태도를 유지하고, 카메라는 두려움에 사로잡힌 병사들의 표정을 클로즈업한다. 준비 명령 앞에서 병사들이 눈치를 살피며 당황하는 장면은, 한 병사가 공포를 이기지 못한 채 "다 죽을 거야"라고 외치며 배에 불을 지르는 극단적 행위로 절정에 이른다. 병사들의 불안과 공포, 화염에 휩싸인 배들은 아군과 적군을 구분할 수 없을 정도로 울돌목의 바다를 광란으로 몰아넣는다.

자폭으로 인한 폭발로 대장선이 튕겨 나가는 상황에서도 이순신은 칼을 딛고 다시 일어나 전투에 나선다. 그는 칼과 활을 동시에 사용하며 왜군을 베어 나가고, 구루지마의 목숨을 빼앗는 데 성공하며 전세를 뒤집는다. 이순신이 지휘관으로서 전투의 중심에 서는 장면들은 그의 용맹과 전략적 결단을 부각하기 위한 연출의 의도를 영상적으로 확대한다. 특히 전투 장면에서 이순신이 수군들 사이에 섞여 칼을 휘두른다는 점이 중요하다. 카메라는 슬로우모션과 미디엄 롱숏을 활용해, 이순신을 단독 영웅으로 고립시키기보다 수군들 속에 있는 군인의 한 사람으로 포착한다. 이는 신격화된 영웅이 아니라 전장에 몸을 던진 인간으로서의 이순신을 강조하는 장치다. 대장선의 전투를 지켜본 백성과 수군들이 "대장선이 살아 있다"라고 환호하는 장면은, 이순신의 생존이 곧 전투의 지속 가능성과 동일시되는 구조를 드러낸다. 명량해전 초반부의 액션은 이처럼 백성과 수군들의 두려움을 용기로 전환하기 위한 이순신의 자기희생적 행위에 집중한다. 후반부로 갈수록 영화는 이순신과 수군, 그리고 백성들이 혼연일체가 되는 서사를 강화한다. 이순신이 죽음의 위기를 넘길 때마다 백성들은 감격과 충성의 감정을 표출하며 자발적으로 그를 따른다. 왜적이 이순신에게 총구를 겨누는 순간 안위가 화살을 쏘아 막아내는 장면은 이러한 관계를 상징적으로 보여준다.

영화 〈명량〉이 양각과 클로즈업을 통해 이순신의 권위적이고 영웅적인 이미지를 반복적으로 강조하며 무인(武人)으로서의 형상을 구축한다면, 창작뮤지컬 〈성웅〉은 탈영웅적 이미지로 방향을 전환한다. 〈성웅〉은 명량해전의 승리를 무인의 위용으로 재현하기보다, 죽어간 수군들의 희생을 애도하고 수군과 성웅이 혼연일체가 되는 울돌목 장면을 통해 백성과 수군을 위하는 성웅의 모습을 그려낸다.

영화 〈명량〉이 거친 물결과 좁은 해협, 함선의 충돌과 화염, 수천 개의 화살이 꽂힌 배들이 만들어내는 스펙터클의 시퀀스를 통해 해전을 재현했다면, 뮤지컬 〈성웅〉은 이순신의 전략과 고뇌하는 인간의 면모를 부각하고, 판옥선 하층에서 노를 젓는 격군과 '아무개'들의 수행적 리듬을 무대 위에서 시각화한다. 영상과 군무, 배우들의 앙상블은 울돌목 장면에서 미학적 절정에 이른다. 평면적인 뮤지컬 무대 구조 속에서 울돌목을 입체적으로 구현하기 위한 핵심은 배우들의 집단적 수행성이다. 평면적인 뮤지컬 무대 구조 속에서 울돌목을 입체적으로 구현하기 위한 핵심은 배우들의 집단적 수행이다. 현란한 신체 리듬과 파동하는 호흡, 공동체적 움직임은 분절되지 않고 하나의 집단성으로 응집된다. 이 장면은 명량해전이 한 개인의 영웅적 서사가 아니라 연대와 집단의 힘 속에서 가능했던 승리였음을 감각적으로 전달한다. 거대한 천과 영상 투사를 통해 파동하는 바다를 형상화하고, 20여 명 배우의 정교한 동선과 리듬은 울돌목의 조류와 판옥선의 진격을 무대 위에 구현한다. 관객은 지형과 조류를 활용해 전세를 뒤집은 성웅 이순신의

리더십과 명량해전의 전략을 직관적으로 체험하게 된다. 이 장면은 창작뮤지컬 〈성웅〉에서 결코 빼놓을 수 없는 핵심 장면이다. 영상으로 스펙터클을 강조하는 영화와 달리, 오브제와 영상, 배우들의 수행적 리듬과 공간성으로 구현된 이 울돌목 장면은 영화와 드라마에 견주어도 손색없는 무대 미학성을 보여주는 극 중 장면이라 할 수 있고 마치 영화의 스펙터클함을 느끼게 했다.

창작뮤지컬 〈성웅〉 에필로그

이 작품은 기존 이순신 서사와 분명한 거리를 두고 있다. 영화와 드라마에서 이순신의 서사가 영웅으로 소환되어 위기를 극복하는 승리자의 모습을 다루었다면, 〈성웅〉은 세월호 이후 급격해진 사회적 참사와 죽음에 대해 감각할 수 있을 정도로 성웅(권력자)이 죽음을 애도하고, 그 애도적 정신으로 위기의 사회를 극복하고자 하는 연대적 희망으로 전진하는 인간 성웅 이순신을 담아내고 있다. 이번 창작뮤지컬 〈성웅〉은 아산시의 성웅 이순신의 파편들이 깊게 박혀 있는 기억·공간·콘텐츠가 결합한 대표적인 지역에서 탄생한 작품이라 할 수 있다. 이순신은 전라도·경상도의 해전 영웅이면서도 그의 정신적·생활사의 기반은 충청남도 아산에 뿌리를 두고 있다. 아산은 이순신의 본가가 있던 지역이며 성장과 수양의 시간을 보낸 장소로, '인간 이순신'을 형성한 삶의 터전이다. 현충사(顯忠祠)는 성웅 이순신을 추모하는 단순한 사당으로 존재하기보다, 국가적 영웅 이전에 아산에서 성장한 인간으로서의 이순신, 때로는 평범한 백성의 삶과 해전의 영웅으로서의 역사가 함께 기록된 장소이다. 국립묘지가 국가적 기념과 제의의 공간이라면, 아산은 이순신의 성장과 내면성을 보존하는 장소라 할 수 있다. 활쏘기, 독서, 병서 연구, 자기 수양의 흔적들이 남아 있어 이순신을 '명량해전의 장수' 이전에 인간 성웅으로 인식하게 만든다. 이러한 맥락에서 아산시가 제작·기획한 뮤지컬 〈성웅〉이 승리의 신화가 아니라 백의종군·좌절·복귀·연대의 서사를 중심에 놓고 있다는 점은, 아산이라는 공간이 지닌 이순신 기억의 방식과 자연스럽게 연결된다고 할 수 있다. 아산은 이순신을 관광 자원이나 위인 브랜드로만 소비하지 않고, 지역 예술단체와 협업해 공연예술·교육·시민 문화로 확장해 왔다. 〈성웅〉은 그 대표적인 결과물이다. 이순신 개인을 넘어 격군과 아무개들, 이름 없는 백성들까지 서사의 중심으로 배치한 방향성 역시 같은 맥락에 놓여 있다. 마지막 장면을 제외하고는 뮤지컬 넘버, 배우들의 역량, 군무와 프로젝션 맵핑 영상을 적극적으로 활용해 창작뮤지컬 〈성웅〉을 앞으로도 충분히 한국창작뮤지컬로 발전가능하도록 구성했다는 점 역시 이 작품의 장점이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

수무바다 흰고무래

심화 비평문

비평가 성명

김건표

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 현장

공연명

수무바다 흰고무래

공연일시

2025년 10월 16일 19시 30분

공연장소

진주성 야외공연장

남강 바람이 부르는 형평운동의 대서사

김건표

진주성 내 국립진주박물관 야외무대에서 공연되고 있는 극단 현장의 마당극 〈수무바다 흰고무래〉(10.15~10.19 진주성 야외공연장, 작 김인경, 연출 고능석)의 '수무바다'는 남강 백사장을 뜻하고, '고무래'는 논이나 밭의 흙을 평평하게 고르거나 씨를 뿌린 뒤 흙을 덮거나 곡식을 모으거나 펴는 데 사용하는 전통적인 농기구다. 여기에 남강의 백사장을 상징(진주정신)하는 '흰(白)'과 '고무래(丁)'를 더해 극 중 인물의 이름을 붙였다. 억압과 차별의 시대를 살아가면서도 인간답게 살고자 하는 '흰고무래' 이야기에, 실제 진주의 '형평운동'을 이끌었던 백촌 강상호 선생을 마당극 형식으로 전환한 극이다. '형평운동'은 당시 천대받던 백정들이 "사람이 사람으로 사는 세상"을 만들기 위해 주도한 인권운동이었다. 1923년 4월 25일, 진주 청년회관(현 진주시 인사동 일대)에서 조선 최초의 인권운동 단체 '형평사(衡平社)'가 창립되었고, 〈수무바다 흰고무래〉 무대의 배경이 된다. 배경 막은 옛 진주성 일대를 떠올리게 하는 산수화로 된 '산'이며, 산맥의 머리는 소 잡는 데 능숙한 백정 흰고무래를 따르던 우직한 소머리를 형상화했다. 그 옆 공간은 사물과 전통 악기로 마당극의 리듬을 만드는 악사들의 자리다. 야외무대 객석은 200여 석 규모로, 스마트폰을 켜고 촬영도 자유로운 마당극 축제 분위기다. 이 틈으로 형평운동의 역사적 배경을 설명하는 내레이션이 시작되면서, 프롤로그부터 극단 현장 배우들은 마당극이 체질인 듯 흩어지고 모이며 추임새를 넣는다. 민요의 창극적 선율로 집단적 형평운동과 백정의 삶을 노래하며, 저항의 공동체 정신을 표현하는 멜로디와 앙상블, 에너지로 백정들의 공동체 정신을 살리고 있는 작품이다. '소'는 나무 소쿠리로 형상화하고, 백정의 자식이 들어갈 수 없는 학교 장면은 전통놀이 분위기로 극 중 장면을 살린다. 흰고무래 아버지의 죽음 장면에서는 소쿠리에 빨간 천을 덮어 죽음과 망자의 길을 표현하고, 대대손손 백정으로 살아간 영혼의 길을 위로하는 배우들의 구음은 진혼굿의

의식이 되어 관객도 엄숙해진다. 그래도 마당극이니, 죽음도 차별의 아픔도, 그 시절 만만치 않았던 형평운동의 시간도 해학정신으로 일으켜 세운다. 흰고무래의 마지막은 신분 차별 없는 세상이다. 100년이 지난 지금, 형평운동의 메시지는 유효하다. 사회적 계급은 사라졌지만, 직업·성별·지역·장애·이주노동자 등 불평등은 여전히 존재한다는 점이다. 극단 현장의 마당극 〈수무바다 흰고무래〉가 레퍼토리로 공연되는 이유다. '진주'를 배경으로 하니 배우들의 진주 지역 말도 살아나고, 마당극의 해학정신도 생생히 살아 있다. 마당극 형식을 써온 김인경 작가의 작품들을 극단 현장에서 여러 차례 올렸다. 극단도 연출도 배우도 마당극이 체질이 되었다. 이것이 장점이자 단점이기도 하다. 고능석 연출은 '진주의 어른' 김장하 선생의 이야기를 꺼내며 "100년 전 신분의 평등한 세상은 백촌이 주도했지만, 지금은 소외된 이웃을 위해 삶이 평등하다는 위로를 주는 김장하 선생님이 백촌 같은 진주의 어른이시다"라고 말했다. 고능석 연출은 마당극부터 다양한 장르의 연극을 무대로 형상화할 수 있는 다재다능한 배우들이 단원으로 있으니, 공연이 매번 시대의 '현장'이 되는 듯하다. 극단 현장의 〈수무바다 흰고무래〉 이야기다.

진주, 천년의 저항 지층 위에 세워진 '흰고무래'의 심층적 상징

극단 현장의 마당극 〈수무바다 흰고무래〉는 1923년 진주에서 시작된 조선 형평운동이라는 역사적 현장을 소환하고 있다. 백정의 아들로서 신분적 차별을 극복하고 인간의 존엄을 외쳤던 주인공 백정 '흰고무래'(김영균 분)는 100년 전 인권 평등을 선언한 주체의 상징이다. 무대 위에 극중 인물로 등장하지는 않지만, 진주가 낳은 '어른 김장하(金璋河)가 형평운동의 정신적 주체자로 백촌 강상호(김헌근 분)와 동일시되어 소환된다. 평생 모은 재산을 사회에 환원한 김장하 어른의 '더불어 잘사는 세상' 실천적 운동가가 연상되는 것은 〈수무바다 흰고무래〉가 1923년대의 역사성을 소환하는 데 머무르지 않고 100년 전의 형평운동의 선언이 오늘날 실천(어른 김장하)으로 어떻게 우리에게 이어져야 하는지 묻고 있다. 흰고무래와 어른 김장하의 관계는 흰고무래가 "사람 위에 사람 없고, 사람 아래 사람 없다"는 평등의 선언을 외쳤다면, 어른 김장하는 기부와 나눔, 헌신적인 교육사업을 통해 그 선언이 형평운동의 발상지 진주에서 100년 후에도 여전히 실천되고 있는지 환기하게 된다. 이 두 인물은 진주라는 지역의 주체(主體)·호의(好義)·평등(平等) 정신을 상징적으로 직조하고 있다. 남강 바람이 선선하게 불어오는 경남 진주(晋州) 진주성 국립진주박물관 야외무대는 임진왜란의 치열한 격전, 처절한 항전, 진주농민항쟁의 민중적 외침, 1923년 형평운동이 남긴 '평등'의 씨줄까지, 진주라는 도시가 수백 년 동안 쌓아 올린 저항의 정신적 지층이 파동처럼 느껴지기도 한다. 이러한 역사적 지층 위에서 극단 현장이 마당극화한 〈수무바다 흰고무래〉는 역사를 재연하는 것을 넘어 진주의 역사적 공간으로 전환하고 그 공간의 심층적 무게가 상당하다. '수무바다'는 남강 백사장의 옛말이다. '흰고무래'는 논밭을 고르고 씨를 덮던 전통 농기구의 이름인데 김인경 작가는 희맥의 수무바다를 얹어 형평운동의 상징이 된 극 중 인물 흰고무래와 백촌 강상호의 서사를 교직해 백정도, 양반도, 천민도 함께 살아가는 세상으로 마당극을 구조화하고 있다. 백정의 아들로 태어나 인간다운 삶을 갈망했던 한 인물의 삶이 '수무바다'라는 진주의 공간적 언어와 결합한 이름이 바로 '흰고무래'인 것이다. 작가는 '흰'의 순정성과 '고무래'의 평평함(平)을 합쳐, 인간으로 대접받지 못했던 시대에 평등이라는 가치를 이 세상에 새기려 했던 상징으로 흰고무래를 무대에 세우고 있다. 흰색은 백사장의 순백과 동시에 백정(白丁)의 오명을 이중적으로 의미하며, 고무래는 신분의 요철을

고르고 세상의 기울어진 저울을 바로 세우려는 서민들의 꿈을 은유한다. 〈수무바다 흰고무래〉는 형평사 창립대회가 열리는 진주청년회관으로 가기 위해 수무바다(남강 백사장)에 모인 일곱 천민의 회상으로부터 시작된다. 노비, 승려, 갓바치, 광대, 기생, 무당, 대장장이, 백정 흰고무래를 기다리며 백촌 강상호와의 만남, 희망을 놀이식(마당극 구조)으로 풀어놓고 총 7개 마당과 앞놀이, 뒤풀이 등 9개 장면으로 구성되어 있다. 희곡은 전통적인 마당극 구조를 취하고 있는 작품이다.

진주정신의 역사성과 형평운동

진주성을 걸어 들어갈 때마다 느끼는 건, 이 도시가 다른 도시처럼 표면만 남아 있는 역사가 아니라, 오래 묻힌 시간이 서로 얽히고 켜켜이 겹쳐 있는 곳이라는 점이다. 남강 바람이 촉석루 기둥 사이를 지나 성벽을 지나 눈앞으로 불어오면, 그 바람 속에 임진대첩의 연기와 피 냄새, 의병과 백성들이 함께 버티던 고함과 숨, 논개가 몸을 던졌던 순간의 떨림까지 뒤섞여 있는 느낌을 감각하게 된다. 진주는 전쟁의 도시였지만, 임진년 첫 번째 진주성 전투에서 백성들과 군관, 상인과 농부, 기생과 의병까지 모두 성 안으로 들어와 버티고, 적을 향해 돌진하며 싸웠던 당시의 연대적 상황들이 진주정신의 뿌리이다. 진주는 삶과 인간을 지키는 주체 정신을 실천했고 진주성 함락 때까지 이어진 시민 정신은 "우리가 지킨다"는 진주시민들의 기질이자, 정신이었다. 촉석루는 단순한 누각이 아니라, 진주가 어떤 방식으로 스스로 지역과 시민의 존엄을 전쟁의 상황에도 지켜왔는지를 보여주는 상징 같은 곳이다. 조선 후기에는 진주목이 영호남을 잇는 교통의 중심지였고, 장사와 상업이 활발해지면서 다양한 신분과 계층이 뒤섞였고, 전국의 장돌뱅이와 상인들이 머무는 지역적 특성 때문에 지역적 토양은 새로운 진주정신을 키워냈고, 억압이나 불의에 대해 더 민감하게 반응하는 공동체적 성향을 만들어냈다. 1862년 진주 농민항쟁이 이 지역에서 가장 거세게 터진 것도 우연이 아니다. 당시 농민들은 가혹한 수탈을 견디지 못해 저항이 일어났고, 항쟁은 단순한 저항이 아니라 '잘못된 것을 그냥 보고 지나치지 않는' 진주 사람들 특유의 호의정신이 생활 속에서 폭발한 것이다. 실제로 동학농민운동이 진주까지 번졌을 때도 진주는 남부 지역에서 가장 빠르게 사상과 의식을 강조한 지역 중 하나였다. 이런 역사적 흐름을 따라 진주라는 지역을 바라보면, 진주는 특정한 역사적 사건을 거칠 때마다 강렬한 저항으로, 때로는 공동체적인 시민 정신과 인간을 더불어 대하는 평등사상에 기초한 의식으로 진주를 지켜왔다. 형평운동 역시 그런 맥락에서 이해해야 한다. 백정 차별은 오랜 세월 한국 사회 전체에 자리 잡았던 신분제의 구조였고, 누구도 쉽게 말할 수 없는, 저항하면 안 되는 금기였다. 그 금기를 깨뜨린 곳이 진주였다는 사실은 이 도시의 감정적 기반을 다시 살펴보게 만든다. 조선 말부터 식민지 시기까지 백정들은 공동체의 가장 밑바닥 노동을 감당하면서도 사람대접을 제대로 받지 못했고, 학교조차 들어가기 어려웠다. 그러나 1923년 진주 청년회관에서 "사람 위에 사람 없고 사람 아래 사람 없다"는 선언이 처음 울려 퍼졌고, 그 말은 100년 미래를 향한 문장이었다. 진주에서 형평사가 창립될 수 있었던 이유는, 이 지역이 이미 오랫동안 전쟁의 억울함, 농민의 억울함, 지역민의 억울함을 '함께' 견디는 감정적 습관을 몸에 가지고 있었기 때문이다. 억울한 사람을 혼자 두지 않는 공동체, 잘못된 것을 보면 앞장서는 공동체, 약한 자에게 먼저 손을 내미는 공동체, 이 감정의 연속성이 형평운동으로 이어졌고, 진주정신의 평등정신은 실천하는 문장으로 모습을 드러냈다. 진주의 평등정신은 갑자기 생긴 것이 아니라, 전쟁과 항쟁, 상업과 교류 속에서 서서히 만들어진 '사람을 사람으로 대하는

태도'의 연장선이었다. 백정 차별이라는 거대한 차별과 폭력적 구조를 뒤집는 일은 결코 쉬운 일이 아니었지만, 진주에서는 자연스러운 선택이었다는 점이 도시의 성격을 가장 정확하게 말해준다. 형평운동은 그래서 단순한 역사적 사건이 아니라 진주라는 지역이 오랫동안 품어온 감정의 깊이가 표면 위로 올라온 역사의 순간이고, 이 지역의 정체성이 '행동'으로 보여준 첫 사례다. 지금의 현실을 보면 진주정신과 형평운동이 모두 과거형으로만 남아 있는 사건이 아니라 여전히 현재로 대한민국 시민들 모두에게 이어지는 질문이라는 점을 알 수 있다. 시대가 아무리 달라져도 어떤 사람들은 여전히 선 밖으로 밀려나고, 이름을 다르게 붙였을 뿐 새로운 형태의 '백정'들이 오늘의 사회에도 존재한다. 그래서 진주정신은 지역의 기념비적 역사가 아니라, 지금 우리가 다시 들여다봐야 하는 생활의 윤리처럼 느껴진다. 진주를 걸을 때마다 돌담 틈 사이로 스며 나오는 느낌 같은 게 있고, 그 느낌 속에는 오래된 여운처럼 "사람을 사람처럼 대하는 도시"라는 말이 남아 있다. 형평운동이 이 지역에서 태어난 것도 그 조용한 힘 때문일 것이다. 진주정신은 질문을 던진다. "지금의 우리는 누구를 사람으로 대하고, 누구를 사람으로 대하지 않고 있는가."이 질문은 묵직하게 남고, 무겁게 세상을 바라보게 만든다. 진주라는 도시가 가진 힘이 바로 이런 질문을 지금도 던질 수 있다는 데 있지 않을까 싶다.

김인경 작가의 진주정신과 마당극의 미학

작가 김인경은 충남대 사회학과를 졸업하고 곧바로 민족예술단 우금치에 입단해서, 농민, 노동자, 철거민 등 소외받은 이들을 위한 작품을 공연하는 배우로 살아왔다. 1990년 창단한 '놀이패 우금치' 단원으로 창작극 농촌 마당극 〈호미풀이〉에서 배우로 데뷔를 했다. 극작가로는 1999년 가정에서 벌어지는 성차별을 문제화해 여성의 관점으로 만든 여성 마당극인 「북어가 끓이는 해장국」을 시작으로, 2000년도에 우금치 활동을 그만두고 '마당극단 좋다'를 창단하면서 초대 대표를 역임하고 극작가, 배우, 연출 활동을 하고 있다. 현재는 충북 청주에서 사)예술공장 두레의 예술단장을 하고 있다. 한국극작가협회 계간 『한국희곡』 2023 여름호, 조훈성의 [작가의 오늘] 「지역스토리를 활용한 희곡 창작의 현주소_김인경 작가의 〈수무바다 흰고무래〉를 중심으로」 내용을 발췌했다. 그의 대표적인 작품은 「염쟁이 유씨」인데 이 작품을 연습하던 중 아버지가 돌아가시자 염을 볼 수 없었던 작가가 배우인 유순웅 씨의 친구가 장의업을 하기 때문에 그 도움으로 희곡으로 완성되었고 현재까지 레퍼토리로 공연되는 작품이다. 〈수무바다 흰고무래〉는 2021년에 진주브랜드 창작작품 공모를 위해 고능석 연출가의 의뢰로 개발된 작품이다. 작가는 이 작품을 한 언론사의 칼럼에서 '진양잡영'(晋陽雜詠)에서 진양(진주)을 노래한 시가 실린 것을 발견하면서 〈수무바다 흰고무래〉의 모티브가 됐다고 밝힌다. 우리나라 지방지의 효시로 알려진 『경남일보』 1909년 11월 23일 자에 주필 위암 장지연이 진양(진주)을 "농가의 8월에는 술 향기 번져나고 / 가을 곡식 드리운 꽃은 땅에 가득 누렇네 / 천고의 영웅들이 전쟁하던 이 땅인데 / 지금에 이르러 투우장이 되었구나"라는 시와 "가을 풀 우거지고 밭갈이 쉬었기로 목동들은 한가한데 / 억센 소 힘이 솟아 그 분기가 산과 같네 / 뒤엉킨 뿔싸움 다투어 충돌하니 / 제(齊)나라 군대가 절묘한 승리로 묵적(墨翟) 군을 파하고 돌아오는 듯하네"라고 쓴 시였다. 김인경 작가는 이 노랫말을 통해 남강 백사장이 일제강점기 전부터 '수무바다'라고 일컬어 "소싸움 때면 백사장에 수많은 차일(遮日)을 치고 진주 인근의 사람들이 몰려들어 큰 구경거리가 되었다."라고 전하고 있는 글을 통해 알게 되었다고 밝히고 있다. 작가는

남강백사장이 '수무바다'라고 불렸던 글을 읽고 정확한 어원과 뜻을 알고 싶어 향토사학자들에게 자문을 구했는데도 그 이상의 자료가 없었음에도 수무바다라는 선명함이 역사적 사실을 상상할 수 있어서 제목으로 붙였다.

이렇게 발굴된 〈수무바다 흰고무래〉는 마당극의 기법을 활용한 역할 바꾸기를 무대에서 놀이적으로 전환될 수 있도록 마당극화 했고, 등장인물도 흰고무래, 백촌, 만우, 고씨, 덜렁이, 지모산이, 꼭두쇠, 홍매와 코러스 등으로 극 중 인물들을 구분하고 극 중 장면도 앞놀이, 뒷놀이 사이에 물질덕이, 흰고무래, 만남, 백정, 재회, 아비의 아픔과 백정과 백촌 등으로 7마당으로 장면화했다. 작품의 의도는 형평사 창립 주지문의 첫 구절인 "공평은 사회의 근본이요, 애정은 인류의 본량이라"라는 근대사상 최초의 인권운동으로 평가되는 형평운동의 근본인 인간은 누구나 어떠한 이유로든 차별받지 않을 권리가 있으며, 차별은 인간성을 반하는 그릇된 행동임을 선언하는 형평운동의 근본을 작품에 녹여내고 있다. 마당극 〈수무바다 흰고무래〉는 백정이 사라진 이 시대에도 현시대 여전히 차별과 혐오, 마치 백정처럼 인간을 공평하게 대하지 않는 세상을 향한 마당극이기도 하다. 이 작품은 작가가 밝히고 있는 것처럼 가상의 인물 백정 흰고무래와 역사 속 실제 인물인 백촌 강상호와의 만남과 우정, 연대를 통해 진주 형평운동을 되돌아보고, 어른 김장하의 삶처럼 남을 위해 헌신하고 평등한 세상을 위해 실천하는 연대와 희망의 사회를 염원하는 메시지이기도 하다. 특히 작가는 지역 콘텐츠 개발로 희곡들을 다수 개발해 온 점이 특이하다. 〈정동여인숙〉(대전광역시 동구 정동), 〈가야산에 가야〉(별고을광대 성주지역 콘텐츠 개발), 〈아홉 계곡의 보물〉(청주 지역특화콘텐츠 개발 사업 어린이음악극), 〈광대, 걸〉(풍물마실 공연, 성주 한개마을 콘텐츠 개발), 〈산막집 돌각시〉(울산 북구문화예술회관 상주단체육성지원사업), 〈춤추는 성밖숲〉(극단 연극촌사람들, 경북 콘텐츠 개발), 〈봉황은 훨훨 날아가〉(경북 지역협력형 사업 선정작), 〈육거리에서 사랑을 찾는 다섯 가지 방법〉(청주복합문화체험장이 주최·주관), 〈별고을 유람〉(경북 지역협력형 사업 선정작, 성주 스토리 개발), 〈아도가 남쪽으로 온 까닭은〉(사단법인 문화창작집단 공터다 지역스토리 발굴 시리즈), 〈삼장사의 용감〉(문화창작집단 공터다 정기공연, 경북 구미 인물 발굴 시리즈), 〈꺽정, 벽초를 쓰다〉(홍명희문학제 기념공연) 등이 그렇다. 희곡에는 백촌의 이런 대사가 나온다. "사람은 다 똑같이 귀한 기다. (중략) 저 사람은 자신이 하고 싶지 않은 걸 안 한다꼬 했다. 그기 사람이라. 사람이 가장 먼전기라. 독립운동도 중요하고, 항일투쟁도 중요하고 다 중요하지만! 그 모든 것에 앞서 가장 중요한 것은 사람인기라. 사람을 살리는 운동을 해야 되는 기라꼬! 백정이라꼬 차별하고, 노비라고 차별하고, 사람끼리 위아래를 나눠 차별하는 나라가 독립이 된다꼬 무신 희망이 있긋노?" 김인경의 희곡은 언제나 '듣기'에서 출발한다. 소쿠리의 둔탁한 울림은 백정의 세월을 품은 노동의 무게이고, 몸을 낮추는 행위는 수백 년 이어진 차별의 구조를 압축한 상징이며, 그 몸짓 하나가 백정이라는 존재가 겪어온 억압과 감정의 결을 희곡으로 드러낸다. 작가 김인경은 인물의 감정을 대사와 내면 심리적인 감정구조로 설명하지 않고, 마당극적인 몸과 놀이성, 움직임을 통해 관객이 체험하도록 만든다. '진주'라는 지역은 김인경에게 콘텐츠로 소비되는 배경이 아니라 역사의 '정서적 지층'이다. 진주의 역사적 공간에는 임진난의 항전, 농민항쟁의 저항, 백정의 차별, 불공정한 사회, 형평운동, 수무바다(남강 백사장)는 단순한 지명을 넘어 연대와 공동체의 '역사적 땅'이 된다. 고무래라는 농기구 또한 땅을 고르게 하고 흙의 흐름을 다듬던 민중의 노동을 상징하는 도구로서, 김인경은 이 고유한 상징을 인물의 이름에 새겨 넣음으로써 "불평등한 세상을 평평하게 다지려는 존재"라는 강력한 은유를 만들어내고 있는 것이다. '흰고무래'에 지역의 역사,

감정, 노동, 억압, 희망, 형평운동의 계승이 모두 담겨 있는 셈이다. 〈수무바다 흰고무래〉에서 가장 두드러지는 작가적 특성은 '역사를 바라보는 태도'이고 극 중 사건을 체험하도록 한다는 것이다. 붉은 천이 소쿠리 위에 덮이는 장면이 단순한 죽음의 묘사가 아니라 공동체적 해원의 의례가 되는 이유다. 장단이 느려지고, 배우들의 숨이 내려앉고, 관객의 마음이 무대로 집중되는 극 중 장면의 전환 순간, 관객은 "이것은 개인의 죽음이 아니라 역사적 상처의 집단적 목격"이라는 메시지를 은유적으로 전달받는다. 그만큼 작가 김인경은 역사를 재현하는 대신, 역사의 감정을 되살리고, 역사 속 인물의 상처를 오늘의 관객과 연결해 관객의 마음을 역사적 현장으로 극적(마당극)으로 유도될 수 있는 극작을 구성한다. 김인경의 작품에서 '해원(解寃)'은 중요한 구조적 핵심이다. 그러나 전통적인 해원 구조를 단순히 재현하지 않는다는 점이 다르다 할 수 있다. 해원을 '감정의 순환 구조'로 재해석한다. 억울함을 직면하고, 공동체와 함께 목격하고, 의례적 장면으로 넘기고, 다시 삶으로 돌아가는 순환을 통해 희곡은 비극으로 끝나지 않으며, 판(마당)을 닫지 않고 다시 여는 삶의 축제적 놀이가 되는 것이다. 뒤풀이는 단순한 축제의 시간이 아니라, 해원 이후 공동체가 다시 삶으로 돌아가기 위해 회복의 놀이이자 장이다. 〈수무바다 흰고무래〉의 형평운동의 역사성이 그대로 현시대에 깊고 넓게 관객에게 파고드는 이유다.

〈수무바다 흰고무래〉의 마당성

〈수무바다 흰고무래〉의 눈여겨볼 장면은 프롤로그의 열린 판이다. 이 장면은 '집단의식'을 소환하는 장면이다. 악사들이 장단을 만들 때 배우들은 등장하지 않았지만, 극의 판은 열리고, 관객은 극의 일부로 진행된다. 〈수무바다 흰고무래〉 프롤로그는 극적 사건을 여는 시작보다는 극적 조건을 형성한다. 마당판의 시작은 열린 구조이다. 고능석 연출은 관객에게 놀이의 마당으로 극에 참여를 요구한다. 프롤로그가 가진 이 느린 흡입력은 이후의 장면들이 가진 울림을 미리 예열하는 역할을 한다. 제1마당〈눌질덕이〉 장면은 "1887년 여름, 진주 백정촌. 눌질덕이의 삶이 역할놀이로 재현된다. 고 씨는 자연스럽게 눌질덕이가 되어 망치를 들고 나온다."는 것으로 시작된다. 소쿠리를 들고 소를 흉내 내는 군무는 민중극 특유의 상징적 조형미를 보여주는데, 장면의 핵심은 '대체(imitation)'가 아니라 '전유(possession)'에 있다. 배우들은 소를 '흉내' 내는 것이 아니라 소의 리듬과 호흡으로 극을 '전유'한다. 이러한 리듬의 전유가 있기에, 소의 형태는 백정의 몸, 인간과 짐승의 몸으로 뒤섞인다. 백정을 인간보다 낮게 취급했던 사회 인식 구조가 무대 위에서 몸으로 재현되는 듯하다. 소는 단순한 동물이 아니라 '사람이 아닌 사람의 자리'를 상징하는 기호로 환치된다. 백정이 생계를 위해 죽여야 했던 소는 사회가 백정을 본 방식과 닮아있다. '사람이지만 사람이 아니라 취급되는 존재.' 이 중첩된 의미가 소쿠리라는 단순한 오브제로 표현된다. 1마당의 도입에 작가는 "꼭두쇠는 소가 되어 들어온다. 초복이는 정화수그릇과 나뭇가지, 중복이는 나무망치, 말복이는 붉은 보자기를 가지고 나온다. 눌질덕이는 소의 등에 붉은 보자기를 씌운다. 그 후 소의 눈을 가리고, 곳곳에 정화수를 뿌린다. 모든 행위가 춤처럼 이어진다. 눌질덕이가 망치를 들면 풍물연주가 서서히 격렬해진다. 망치를 내리치려는 순간 풍물연주가 뚝 끊긴다. 덜렁이는 벙거지를 쓰고 나와 큰소리로 눌질덕이를 찾는다."라고 지문화하고 있다. 한 인간이 소로 형상화되는 것은 인간에서 짐승으로 전환되는 것이다. 소는 농경사회에서 노동·제물·희생·부의 순환을 의미하고 있다. 꼭두쇠가 소로 '되어 들어온다'는 것은, 꼭두쇠의 몸은 연희의 매개체이면서도 제의의 대상이며, 신분 제도로 인한 희생의 제물로서 표상한다.

1마당은 제의(祭儀)성이 강하면서도 마당극적 요소로 연희(演戱)적 마당(판)이 열리는 극적 구조로는 인간→짐승, 일상→의례, 개별→집단, 현실→상징으로 전환하는 의식의 행위로 볼 수 있다. 눌질덕이가 소의 등에 붉은 보자기를 씌우는 행위는 제의와 연극 모두에서 매우 강한 상징으로 보인다. 붉은색은 피(血), 생명, 제물, 악귀로서의 복합적인 기호로 작용한다. 이러한 의미로 꼭두쇠가 소의 형태화 하는 것은 인간이 시대의 제물로 희생(犧牲)의 몸으로 '전환되었음'을 의미한다. 꼭두쇠는 등장인물이 아니라 제의의 대상인 소(백정, 하층민)로 표상되는 것이다. 또한, 초복이가 정화수를 뿌리는 행위는 진주성 내에 마련된 야외무대 전체를 '의례의 공간'으로 전환하는 행위이다. 한국 굿에서는 정화수를 뿌리는 순간 '다른 세계와 연결되는 공간'으로 변주되는 이생의 세계가 되는 것으로, 일상성에서 이탈해 제의적 시간(ritual time)이 되는 것이다. 그러면서도 이러한 1마당의 행위는 비극적이지 않다. 마당극적 특성으로 놀이화하고, 출생의 계급화로 살아가는 시대임에도 불구하고 극 중 인물들은 연희적 놀이로 당시의 삶을 흥, 신명 등으로 인간의 삶을 표상하는 연희성을 보여준다. 그런 만큼 〈수무바다 흰고무래〉의 마당극은 언어와 행위로 극을 전환하는 것이 아닌 연희와 풍자로 재현되는 것이다. "눌질덕이가 망치를 들면 풍물연주가 서서히 격렬해진다."의 지문에서 망치는 삶의 액운을 내리치는 도구로 상징화해 앞으로 점층적인 마당으로 이어진 극의 서사성을 드러내 보이기도 하면서도 꼭두쇠(소)의 희생, 소멸, 파괴, 구원, 희망 등 앞으로 전개될 흰고무래의 인생사를 집결적으로 압축하는 장면이라 할 수 있다.

제2마당〈출생〉 장면은 삶의 희망과 풍자와 조롱이 섞인 양가적 장면이다. 흰고무래가 태어나는 순간 배우들이 만들어내는 리듬과 마당극적 앙상블은 축복처럼 보이지만, 축복은 그 시대에 신분 제도로 구속된 시대상의 조롱과 차별로 이어진다. 장면의 구조는 신분 제도로 인한 한 인간의 신분을 하층화하는 출생이다. 사회가 개인에게 붙이는 낙인은 대체로 출생 순간부터 부착된다. 이름을 비틀어 희화화하는 장면은 '신분 폭력'의 대표적 사례다. 사람의 이름은 존재의 표상이다. 그 이름이 시대의 계급으로 조롱하면서 흰고무래는 태어나는 순간부터 신분 제도의 억압적 사회상을 반영한다. 이 장면의 뛰어난 점은 '태어남'과 '모욕'이라는 상반된 감정이 동시에 존재한다는 것이다. 이러한 양가성은 백정의 삶의 구조를 보여주는 마당으로 신분 차별, 불평등의 사회적 구조에서 아프면서도 견디는 민중의 정서가 장면 구조 속 녹아 있다. 2마당에서 아이의 탄생과 이름짓기는 백정(白丁)이라는 신분의 비극과 그 신분을 뛰어넘으려는 새로운 세대로 전환(형평운동 사상)의 전환성을 동시에 보여주는, 이 작품에서 중요한 기원(起源)에 해당하는 장면이다. 지모산이의 "응애응애응애응애!"라는 천둥 같은 울음소리가 마당에 터져 나오는 순간, 도살장 같은 현실 속에도 새 생명이 태어났음을 알리는 축원의 소리가 겹쳐진다. 사또가 울음을 듣고 비로소 생명을 살려주는 듯한 행동을 보이면서도 사회 신분제라는 질서에서만 가능하다는 그 시대의 현실을 2마당에서 그려진다. "비록 백정의 자식이라캐도…"라는 사또의 말은 생명을 살리는 것이 아니라, 백정이라는 존재를 다시 한번 규정하는 언어적 폭력이다. 사또는 "백정의 이름에 인(仁)·의(義)·효(孝)·충(忠)을 넣을 수 없다"라고 말하며 붓을 휘갈겨 아이의 인생을 규격화한다. 양반 사또의 비웃음으로 태어난 이름 "흰 백(白)·고무래 정(丁)", 즉 '흰고무래'는 오히려 이 아이의 운명을 암시하는 극의 방향성을 전달하는 핵심적인 장면이다. 고무래는 땅을 평평하게 만드는 농기구이자 공동체의 흙을 일구는 도구이며, "수무바다처럼 모래 같은 생을 흰빛으로 견뎌내라"고 말하는 민요적 상징이다. 무대에서는 이러한 출생과 맞물려 노래, 풍물과 연희로 무대가 전환되는 장면은 흰고무래의 운명, 삶의 축복과 태어남의 비극성으로 의례(儀禮) 행위로, 무대는 마당극의 연희성으로 감각하게 한다.

흰고무래가 “소눈을 가리는 건 귀신감투, 칼 씻는 건 깃발 날리다, 다 끝난 거는 꺼졌다”라는 대사는 흰고무래 몸 안에 백정 세계의 기억이 고스란히 각인돼 있음을 드러낸다. 그런데도 홍매와 지모산이가 “그래야 뭐하노, 백정 자슥이…”라는 대사는 여전히 신분의 벽 앞에서 무력함을 드러낸다. 이때 만우 스님이 던지는 말 “낭중지추(囊中之錐)는 아무리 감춰도 뾰족해 튀어나온다”는 백정이라는 굴레를 씌운다고 해도, 어떤 인간은 결국 자신을 드러낼 수밖에 없다는 믿음, 혹은 필연적 순간을 기다리고 있다는 암시다. 이 대사는 훗날 흰고무래가 보여줄 결단과 비극을 모두 떠안는 운명성을 드러낸다. 무대에서 2마당이 후반부로 넘어갈 때, 아버지 눌질덕이가 흰고무래에게 인생을 서술하고 가르치는 장면은, 차별의 시대를 살아온 1세대가 흰고무래(미래) 세대에게 말하는 생존의 지혜이자 신분의 벽을 넘어설 수 없는 체념의 언어이다. “사람 많은 데는 가지 마라, 듣기 싫은 말은 외면해라, 사람을 도와주지도 마라”는 시대적 증언으로도 들린다. 흰고무래가 “사람이 죽게 생겼으마 도와주는 게 도리 아입니까?”라고 말하는 장면은 눌질덕이의 체념과 흰고무래의 삶의 윤리가 변화되는 지점이다. 이 짧은 대사는 세상을 바꾸려는 형평운동(衡平運動)의 정서적 토대가 형성되는 서사적 씨앗이기도 하다. 장면은 진주시장으로 이동하며 커다란 서사적 공간을 확장한다. 남강을 지나, 백정의 울타리를 넘어, 진주 오일장이라는 시간의 장면으로 변주되는 순간, 흰고무래는 더 이상 백정의 하층민 자식이 아니라 불평등한 세상과 대면하는 인간이 된다. 자진모리 가락 위로 시장의 왁자지껄한 소리, 약초더미, 남해안 해산물의 생명력이 마당극의 연희로 표현되고 이러한 구조적 장면은 양반과 백정이 공존하는 사회이면서도 여전히 그 차별의 모욕으로 살아가는 ‘사회’로서 구조화된다.

제3마당 백촌 강상호와의 만남은 흰고무래 인생 서사가 ‘변환점’을 맞는 장면이다. 강상호의 등장은 단순한 인물의 등장이라기보다 이 공연에 ‘이념적 형평 사상’을 세우는 장면이다. 강상호는 개인적 캐릭터라기보다 ‘진주의 양심’이자 ‘평등의 상징’으로 등장한다. 특권을 가진 양반 출신이지만 그 특권을 거부함으로써 차별 구조로부터 벗어나려는 인물로 설정된다. 백촌(白村) 강상호(姜相鎬)의 생애를 직시하면, 그는 지역의 지도자가 아니라 시대의 균열지점에 가장 먼저 들어가 상처를 떠안았던 인물이었다는 사실이 분명하게 드러난다. 여기서 백촌 강상호를 이해해 볼 필요가 있다. 백촌은 권력과 거리를 둔 채 지역민의 삶을 기반으로 살았다. 백촌은 일제강점기 말기와 해방 직후의 진주(晋州) 정치지형을 이해하지 않고서는 설명될 수 없을 것이다. 그는 지역의 백정·농민·하층 계층의 실질적 처지를 누구보다 잘 알고 있었고, 스스로도 그 사회적 통증을 이해하고 있었던 인물이다. 일제의 폭력성, 지방 권력층의 폐쇄성, 해방 후 나타난 정치적 양극화에 대해 공개적으로 비판한 유일한 지역 지식인 중 한 명이었다. 그가 여러 차례 체포·조사·감시 대상이 되었던 이유도 그의 사상이 과격해서가 아니라, 지역 권력이 통제하려 했던 ‘사회적 약자’들의 현실을 그대로 드러냈기 때문이다. 강상호는 ‘백촌’이라는 호(號)에 걸맞게 지역사회 문제를 평생 실천한 사상가다. 활동은 특정 정당이나 이념에 귀속되지 않았고, 어떤 체제와도 타협하지 않았다. 강상호는 당시 진주 사회를 지배하고 있던 봉건적 잔재인 토호 세력, 관변 조직, 신분제 잔재를 정확하게 파악하고 있었다. 그는 이 구조가 해방 이후에도 그대로 유지될 것이라 판단했고, 실제로 그의 예측이 맞았다. 이러한 구조적 분석에 기반한 그의 발언들은 지역 권력에게는 위협이었고, 일반 민중에게는 희귀한 ‘정치적 통찰’로 받아들여졌다. 강상호의 삶에서 드러나는 특징은 공적 책임감(公共責任)이다. 그는 자신의 사상이나 신념을 과시하지 않았고, 이득을 얻으려 하지도 않았다. 오히려 ‘지역사회가 해결해야 할 문제들’로 환원시키는 데 집중했다. 이는 하나의 정치적 태도이며, 오늘의 관점에서 보면 지역 시민사회

인권운동의 초기 모델로 평가할 수 있다. 이러한 강상호의 캐릭터를 극 중 인물화 한 것은 시대의 변화를 몸으로 견디는 실천자였다는 점에서 의미가 크다. 이러한 점에서 그의 삶은 매우 드라마적인 평전 서사를 보이고 있는데, 그의 삶이 서정적 영웅 서사보다는, 흰고무래가 백촌의 도움으로 한 인간 주체로 살아갈 수 있었던 이런 인물 대립의 구조와 형평운동을 전개한 진주정신에 부합되는 인물 강상호의 실제 인물 캐릭터와 가상의 흰고무래를 관계화하면서 〈수무바다 흰고무래〉의 서사가 명확해지는 것이다. 백촌 강상호의 삶은 지역 정치사에서 흔히 볼 수 있는 '지방 유지' 들과는 다른 정반대의 삶을 실천한 사상을 가지고 있다. 권력에 의존하지 않았고, 권력을 위한 타협을 거부했던 인물이다. 그의 존재는 당대의 정치권, 지역 토호, 식민 권력 누구에게도 환영받지 못했지만, 약자의 편에서 지역사회의 구조적 문제의식을 실천한 사상가였다. 지역사회 내부의 불평등, 신분 잔재, 권력의 독점을 흰고무래처럼 삶의 바닥을 평평하게 펴고, 평등화하고자 했던 그의 인간을 대하는 사상이 형평운동에 그대로 나타나 있다.

3마당 '만남' 장면은 국채보상운동이다. "남자는 담배를 끊고, 여자는 비녀와 가락지를 내어 국채를 갚자"는 나무판이 등장한다. 장면은 1907년 국채보상운동의 진주(晋州)판 실천적 재현으로 감각된다. 백촌은 국채 1,300만 원이라는 수치를 명확히 제시하고, 담배 3개월 금연이라는 구체적 실천안을 제시한다. 상인들은 "까짓거 끊을끼다"라는 대사는 당시 민중의 자발적 참여 방식을 장면으로 간접화 한다. 국채보상운동은 단순한 배경으로 기능하기보다 백촌의 정치적 신념·실천방식을 드러내는 장면이다. 이어서는 흰고무래가 등장한다. 그는 시대적 폭력 상황에서 힘을 쓰는 인물이 아니라 "사람이 죽게 생겼으마 도와주는 게 도리 아입미꺼?"라는 대사를 통해 흰고무래라는 인물은 단순한 백정이 아니라 윤리적 주체로 전환된다. 그러나 백촌의 동료들이 드러내는 차별은 노골적이다. "니는 아무 나라 백성도 아이다. 사람이 아이라꼬." 이 대사는 갑오개혁으로 신분제가 폐지된 뒤에도, 민중 내부에 남아 있던 잔존 신분의식을 그대로 보여준다. 통감부보다 무서운 건 일본이 아니라, 동시대의 차별이라는 사실을 드러내는 장면이다. 백촌은 "사람이마 다 같은 사람이지요"라는 말을 통해 형평운동의 뿌리가 되는 그의 정치적인 신념을 드러낸다. 이 장면에서 백촌은 민중주의자로서 흰고무래를 차별의 벽을 처음으로 마주하게 하면서도 백촌을 통해 평등한 인간의 주체로 성장해가는 계기를 마련한다. 마지막에 고능석 연출은 두 인물이 나란히 걷는 장면을 보여준다. 백촌은 나란히 걷자고 하지만, 흰고무래는 버릇처럼 뒤로 선다. 이 장면은 계급도, 신분도 인간을 보다 우선될 수 없다는 백촌의 사상을 기점으로 하는 평등한 연대적 인간으로의 치환을 보여준다.

제4마당 〈백정〉은 차별 구조가 가장 노골적으로 폭발하는 장면이다. 흰고무래 비극의 직접적 기점(起點)을 형성하는 마당이다. 3마당이 '만남'의 서사적 기반을 마련했다면, 4마당은 그 만남이 사회적 차별의 폭력으로 어떻게 되돌아오는가를 보여주는 장면이다. 흰고무래는 "이제 평등 세상이 되었다"고 말하지만, 눌질덕이는 두루마기를 입는 것조차 두려워한다. 법적으로는 신분제가 폐지되었지만, 민중의식은 여전히 조선 후기 신분질서에 묶여 있다는 사실을 드러내는 장면이다. 흰고무래가 아버지에게 두루마기를 억지로 입히는 행위는 신분 규범에 저항하는 행위이지만, 마을의 봉건적 질서와 충돌하는 대립적 장면이기도 하다. 이러한 의미에서 씨름판 장면은 핵심 구조다. 병삼이 반칙으로 승리한 뒤, 지모산이를 위협하고, 흰고무래가 이를 막아서면서 무대는 씨름판이 아니라 차별과 폭력의 무대로 변주된다. 흰고무래는 "힘은 약한 자에게 쓰는 게 아니다"라며 병삼을 나무라지만, 이 대사가 '백정 주제에 감히 사람에게 훈계한다'는 분노의 대상이 된다. 이 말을 통해 흰고무래가 차별에 저항하는 대립이

확장되는데, 이 장면의 긴장구조는 “백정은 왜 사람 취급을 받지 못하는가?”라는 불평등한 세상에 대한 저항적 태도를 극대화한다. 병삼과 군중이 흰고무래를 몰아붙이는 순간, 극 중 인물은 이러한 차별성을 감정으로 표현하지 않는다. “나라 기강을 바로잡겠다”는 말로 폭행을 정당화한다. 장면에서 발화되는 차별의 혐오는 제도화된 차별의 언어이면서도 “국가 질서를 수호한다”라는 명분으로 포장된 국가적 정책의 집단적 폭력성을 드러낸다. 백정 차별이 도덕이나 인간성의 문제가 아니라 국가주의적 규범으로 포획된 폭력이라는 점을 정확히 드러내고 있다. 폭력 뒤에 이어지는 ‘휘모리 노래’다. “호패 안 돼, 기와집 안 돼, 갓 안 돼, 상복도 안 돼”라는 민초들의 노랫말 후렴구는 백정 금기적 ‘규범의 합창’처럼 집단화하면서 백정(신분) 차별이 시대와 인간의 개인의 편견이 아니라 세대를 관통해 체화된 금기 체계임을 구조적으로 보여주는 장면이다. 또한, 결정적 장면은 눌질덕이의 죽음이다. 사람들이 눌질덕이의 시신을 널빤지에 올려 소에 매달고 끌고 돌리는 장면은, 연극적 과장이 아닌 민속적 장례·제사·희생 의식을 표현한 장면이다. 인간의 시신이 소에 매달려 끌려간다는 시각적 폭력은 백정의 삶 전체가 ‘짐승화’ 되었다는 사실을 극적으로 드러낸다. 구음(口音)이 울려 퍼지는 가운데 흰고무래의 절규는 개인의 슬픔이 아니라 역사적 신분 폭력의 총체적 폭로로 울분이다. 마지막 합창은 “그때 만나지만 않았어도…”, “씨름판에만 안 갔어도…” 하는데, 이는 가해를 개인의 잘못으로 돌리고 폭력 구조를 은폐하는 국가적 모순을 그대로 드러낸다. 제4마당은 ‘백정’이라는 제목 그대로, 백정이 사람으로 인정받지 못하는 사회의 구조·규범·폭력·문화적 합의가 총체적으로 드러나는 극 중 장면이다.

제5마당 〈재회〉는 작가의 지문 “고씨와 만우는 백촌의 친구들이 된다. 지모산이와 홍매는 일하는 아낙이 된다. 꼭두쇠는 스스로 목줄을 매고 붙잡혀온 개가 되어 시끄럽게 짖는다.”로 전개된다. 제5마당은 백정 차별적 구조가 다시 한번 반복되는 장면이다. 백촌과 흰고무래의 관계가 평등의, 연대적 관계로 재정의되는 마당이다. 4마당에서 눌질덕이의 죽음이 공동체 폭력의 집단적 파국이었다면, 5마당은 이 폭력의 구조가 어떻게 정당화되는지 반복되는지를 보여준다. 이 장면의 시작은 개 한 마리를 잡기 위한 준비이다. 개에 대한 행위는 백정에게 부과된 노동·신분·도덕적 의무로 전환된다. 백촌의 친구들은 백정이 “사람도 아닌 존재”라는 전제를 깔고 말을 주고받는다. 백정은 시대의 논쟁조차 필요치 않은 정해진 사회적 합의로 취급된다. 이 대사는 당시 신분 차별이 얼마나 견고한 ‘문화 규범’이었는지 정확히 드러내고 있다. 이 장면에서 중요한 것은 흰고무래의 태도다. 그는 개를 잡지 않겠다고 단호히 말한다. “지는 개를 잡는 백정이 아입미더.” 이 장면은 백정의 노동은 노동이 아니라 ‘지정된 숙명’이라는 사회적 인식을 비판적으로 다룬다. 백촌의 친구들은 흰고무래를 설득하지 않고 폭력을 행사한다. ‘독립운동가를 위해 개장국을 끓인다’는 명분을 앞세우지만, 실제로는 독립운동의 이름도 신분 폭력을 정당화하는 수단으로 사용되는 것인데, 〈수무바다 흰고무래〉의 핵심적인 서사이다. 이때 백촌이 등장한다. 백촌은 폭력을 말리는 인물이 아니라, 이 장면에서 윤리성을 강조하면서도 형평운동의 본질적인 장면으로 전환시킨다. “개 안 잡는다꼬 사람을 잡는다 이기가?” 백촌의 대사는 독립운동의 본질은 ‘사람’을 살리는 데 있으며, 신분 차별은 독립의 조건과 모순된다는 점을 강조하고 있다. 이 말로 백촌은 차별의 구조를 깨는 유일한 인물로 드러난다. 백촌의 대사가 중요한 것은 그가 추구하는 형평사상이 추상적 인권이 아니라, 구체적 인물(흰고무래, 백정, 하층민)의 계급구조를 평등화하겠다는 백촌의 사상이 담겨 있기 때문이다. 백촌은 백정이 ‘사람이 아니다’라는 주장을 반박하며, 독립의 명분보다 먼저 “사람 대 사람의 관계”를 요구한다. 이러한 장면 구조는 백정이라는 신분이 운명이 아니라는 인식을 전환하게 하는 전환구조이다. 마당의 마지막 부분에

사람들이 “흰고무래가 달라졌다”고 말하는 장면은 단순 캐릭터 변화가 아니라, 사회적 인식이 충돌하며 신분제, 평등의 인식이 변화되는 지점으로 6마당은 “독립이냐, 신분이냐”라는 질문이 아니라, “인간의 평등 사상”이라는 근본적인 질문을 던지고 있다. 흰고무래는 처음으로 자신을 ‘사람’으로 대하는 백촌을 만나고, 그 만남이 이후 인생의 궤도를 바꿔놓는다. 이는 작품 전체에서 극적 전환이 일어나는 가장 중요한 장면으로 기능한다.

제6마당은 ‘교육’이라는 제도적 장치가 어떻게 신분 차별을 공식화하는가를 보여주는 결정적 마당이다. 이전까지의 차별이 비공식적 폭력이었다면, 학교라는 제도가 백정의 가능성을 어떻게 구조적으로 억압하고 차별하는지 드러낸다. 이 장면은 흰고무래가 평생 노력해 모은 꿈이 ‘구조적 폭력과 차별과 억압’으로 무너지는 장면이다. 이 장면에서 눈에 띄는 것은 흰고무래의 변화다. 흰고무래는 소만 잡는 ‘노동의 백정’이 아니라, 시장과 사람을 상대하고, 경제적 능력을 축적하고, 다른 백정들에게 정보를 공유하는 공동체의 지도자로 성장하고 있다는 점이다. “학교 지을라꼬 돈 번다”는 흰고무래의 내면은 단지 자식을 위한 것이 아니라, 백정 신분 전체를 평등화하려는 의지를 반영한다. 그러나 학교 장면부터 한 인간이 ‘제도와 규제’로부터 무너지는지 보여준다. 흰고무래의 학교는 서사적으로 ‘희망’이 아니라 신분질서의 벽으로 전환된다. 교장은 “기부금과 부역은 돌려주겠다”라는 말로 협박 아닌 협박을 하고, 학부형들은 백정의 자녀가 학교에 들어오는 순간 그 학교의 ‘순혈성’이 파괴된다는 식의 말을 서슴없이 뱉는다. 이러한 대사들은 개인적 차별이 아니라 교육기관이 신분질서를 복원하는 정치적 기구로 작동함을 정확히 드러낸다. 이러한 구조를 명확하게 드러내는 것은 교장의 태도다. 백정이 지은 학교를 백정의 자식이 다닐 수 없다는 말은, 백정의 노동은 이용하지만, 그 노동이 생산한 가치에는 접근할 수 없다는 의미로 읽힌다. 백정의 노동은 인정하되, 백정의 존재는 인정하지 않는 구조가 그대로 드러난다. 흰고무래가 현판을 뜯어던지는 장면은 이 구조적 폭력에 대한 저항이다. “아무리 그래도 아비 마음까지 이래 이용하나?”라는 절규는 백정 차별이 더 이상 ‘천함’의 문제가 아니라 아비로서의 존엄까지 붕괴시키는 폭력임을 보여준다. 이 장면에서 흰고무래는 단순한 신분 차별의 피해자가 아니라, 자식의 미래를 위해 싸우는 아비로, 신분 문제는 ‘아버지의 권리’와 ‘인간 존엄’ 문제로 전환된다. 덕이가 울며 아버지를 말리는 마지막 신은 비극적이다. 아이의 꿈과 아버지의 열망이 사회의 벽 앞에서 좌절되면서 교육은 평등의 환경과 구조, 교육의 장이 아니라 백정의 자손을 영원히 배제하는 공식화된 구별 시스템으로 드러난다. 흰고무래의 좌절은 조선 사회 전체의 구조라는 사실을 극명하게 보여주는 마당이다.

제7마당 ‘백정과 백촌’은 신분제가 폐지되었다는 근대 조선의 표면적 사실과 달리, 실제 공동체의 일상에서는 여전히 신분이 작동하고 있었음을 가장 극단적 방식으로 드러내는 장면이다. 백촌이 덕이를 학교에 들이기 위해 스스로 양부를 자처하는 장면은 얼핏 보면 개인적 희생처럼 보이나, 이를 비평적으로 들여다보면 제도가 변하지 않은 사회에서 ‘한 개인의 윤리’가 구조적 폭력에 희생(헌신)하는 장면에 가깝다. 학교라는 공간이 평등한 지식의 장이 아니라 ‘근대적 신분의 관문’으로 기능하고 있다는 사실, 그 장벽이 지역 공동체의 합의와 ‘학부형의 눈치’라는 이름으로 유지된다는 점은, 조선 말기에서 일제강점기로 이어지는 신분 잔재의 끈질긴 생명력을 적나라하게 보여준다. 백촌은 탄원서의 의미를 “억울한 사람의 문서 제출”이 아니라 “억울함을 참지 않겠다는 의지의 발화”로 규정한다. 이는 백정 문제를 계몽적 시선으로 바라보던 기존의 관점에서 벗어나, 백정 스스로가 공적 주체가 되어야 한다는 형평 사상의 선언이다. 즉, 이 장면에서 백정은 희생자가 아니라 시민으로 전환되는 지위를 가지게 된다. 그러나 이

대사가 채 끝나기도 전에 민중은 백촌에게 '백정'이라는 낙인을 씌우고 돌을 던진다. 신분제가 법적으로 폐지되었음에도 '백정과 함께하는 인간도 하층화되는 메커니즘'은, 구조가 사라져도 의식 깊숙이 박힌 구조적 차별성은 그대로 살아 있음을 보여준다. 이 장면의 핵심은 '백정이 변화하는 모습'을 공동체가 훨씬 더 두려워한다는 것이다. 즉, 차별의 본질은 정체성에 대한 혐오가 아니라 기득권의 정치와 사회구조를 변화할 수 있는 저항성의 공포라는 점이다. 자식을 학교에 들이고, 양반(백촌)과 어깨를 나란히 하고, 공동체의 중심으로 들어오려는 백정은 당시 시대상으로는 용납될 수 없는 위험한 존재가 된다. 이 지점에서 작품은 백정 문제를 단순한 신분 차별의 문제로 소비하지 않고, 계급 이동을 차단하려는 공동체의 무의식적 폭력까지 포착한다. 그런 점에서 흰고무래의 "백정하고 어울리면 백정 된다 안했소. 내사마 양반하고 어울렸으이 양반아이요."라는 대사는 신분의 허구성을 폭로하는 급진적인 대사이다. '누구와 어울리는가'에 따라 민중이 신분을 재분류한다는 사실을 정확히 겨냥하고 있다. 백정이 양반을 업고 등장하는 장면이 나온다. 이 장면을 고능석 연출은 시각적으로 극대화했는데 신분이라는 질서 자체가 사회적 모순이였음을 드러내는 정치적 이미지로 감각된다. 흰고무래의 마지막 대사는 작품 전체의 윤리성을 응축하고 있는 장면이다. "태어난 건 바꿀 수 없어도 사는 건 바꿔야 한다."는 말은 희망의 구호가 아니라, 고착된 신분주의와 조선 사회의 관성적 차별 구조를 정면 비판하며, 민중 스스로 새 질서를 만들겠다는 선언에 가깝다. 백촌을 업고 등장한 흰고무래의 모습은 결국 민중이 스스로 변화의 주체가 된다는 상징적 장면이며, 신분제의 폭력과 공동체의 차별을 뚫고 나오는 새로운 인간의 탄생을 보여주는 형평운동의 근본적 철학을 시각화하고 있는 것으로, 민중 스스로 새 세상을 세워야 한다는 근대적 시민의식을 보여주는 장면이라 할 수 있다.

뒤풀이 〈저울처럼 공평하게〉는 '수무바다 흰고무래'의 주제성이 압축되어있는 장면이다. 저울처럼 공평한 세상, 남강처럼 도도한 흐름이라는 이 단순한 구호는 민요적 리듬과 자진모리의 장단으로 세상을 향한 형평사상의 메시지를 발화한다. 구조적으로 보면 마지막 합창과 '공연의 축제적 결말'이 아니라, 백정·양반·상민을 가르던 오래된 질서가 무너지고 새 질서를 공동체가 스스로 몸으로 만들어내는 의례적 장면으로 해석된다. "사람 위에 사람 없고 사람 아래 사람 없다"는 대사는 형평운동의 정신을 단순한 교과서적 설명이 아니라 자유로운 율동과 가락으로 승화되어 우리의 장단으로 리듬화되는, 백정의 신분을 벗겨내고 새로운 인간을 선언하는 연희로 변주된다. 뒤풀이에서 관객에게 "이제 당신들이 이어가라"는 메시지를 넘겨주는 대사 구조는 형평사의 평등정신이 남강처럼 끊임없이 흐르는 물의 리듬 속에서 저울처럼 흔들림 없는 공평함을 배우들이 마당의 연희로 표현하는 순간, 이 작품의 마지막은 "지금의 우리는 얼마나 공평한가? 우리는 서로에게 평등하고 공평한 저울이 되어줄 준비가 되어 있는가?"라는 질문을 던지고 있다.

형식의 논리: 수무바다 폭력의 구조와 흰고무래 해원의 미학

〈수무바다 흰고무래〉는 마당극 형식으로 불평등한 세상을 억압의 구조와 해원이라는 주제를 구조적으로 풀어내고 있는 작품이다. 첫째, 환유의 오브제와 집단적 한(恨)의 기능이다. 아버지 눌질덕이의 죽음이 소쿠리에 붉은 천이 덮이는 장면은 슬픔을 넘어 공동체의 진혼(鎭魂) 의례로 확장된다. 나무 소쿠리는 생명(소)에서 죽음(아버지)으로 환유되며, 붉은 천은 억울하게 죽어간 숱한 생명들의 혈육과

해원의 통로를 상징하는 강력한 기호로 기능하게 된다. 배우들이 구음을 부르며 천이 천천히 움직여질 때, 구음 장단은 느리고 낮게 깔리며 이어지면서 관객의 가슴 속에 겹겹이 묻혀 있던 억울함과 슬픔을 함께 감각하게 한다. 이 장면은 관객이 이해하기 이전에 '느끼게' 하는 마당극의 풍자와 비판성을 날카롭게 포착해낸다. 둘째, 놀이성으로 드러나는 폭력의 구조다. 씨름판 장면은 군중폭력의 구조를, 학교 장면은 백정 자식에 대한 차별의 현실을 다루면서 〈수무바다 흰고무래〉는 마당극적 연희성을 넘어선다. 씨름은 놀이의 축제 속에 '힘의 관계'와 '시대의 차별'을 기호화하고 있으며, 배우들의 연희는 군중폭력의 잔혹함을 보여준다. 학교 장면에서 배우들이 "백정 자식은 안 됩니다잉"이라고 외치며 관객은 쓴 웃음을 보이면서도 그 웃음에는 불편함과 죄책감이 섞인다. 특권을 가진 양반 출신이 그 특권을 거부하고 백정들과 어깨를 나란히 하겠다는 상징적 사건이 무대 위에서 장면으로 구현된다. 강상호가 흰고무래에게 "사람 위에 사람 없고, 사람 아래 사람 없다"라고 말할 때, 〈수무바다 흰고무래〉 마당극 전체를 관통하는 주제가 된다. 두 배우의 연희적 몸짓은 대화가 하나의 리듬화 되는데, 연대는 말로 이루어지는 것이 아니라 같은 속도로 걷고, 같은 호흡으로 서 있을 때 비로소 이루어진다는 사실을 조형적으로 보여준다. 객석과 무대는 야외공연장 특징으로 구분되어 있지만, 배우들은 경계를 자유롭게 넘나들고, 관객들은 촬영도 가능하고, 박수와 호응도 자유로운 열린 구조 속에서 공연이 되는 것도 같은 이유다. 이러한 개방적 분위기에 마당극 특유의 '흥(興)'과 '판(場)'이 살아나고, 배우들의 몸짓과 악사들의 장단이 관객들까지 스며들어 하나의 공동체 리듬을 만들어내는 것이다. 또한 흰고무래라는 인물은 백정의 아들로 태어나 시대의 차별을 몸으로 받은 비극적인 인물이 아니다. 조선 시대부터 지금까지 인간으로 취급받지 못했던 모든 존재, 사회적 약자를 상징하는 '민중'의 얼굴이다. 흰색, '백'은 백사장의 순백과 동시에 백정의 오명을 이중적으로 의미한다. 고무래는 흙을 평평하게 다지는 도구로, 차별과 불평등을 고르고 평등을 만드는 은유적 기능을 갖는다. 그러므로 '흰고무래'라는 이름 자체가 이미 "불평등한 세상을 평등하게 다지려는 존재"라는 상징적 운명을 지닌다. 작품에서 아버지 눌질덕이가 죽임을 당하고, 소쿠리에 붉은 천이 덮이는 장면은 슬픔을 넘어 공동체의 진혼(鎭魂) 의례로 확장되고, 배우들이 구음을 부르며 죽은 자의 넋을 달래는 것은 그 시대에 차별과 억압으로 죽음이 된 망자들을 위한 진혼굿이고 그것을 연희로 풀어내는 극단 현장의 배우들의 연희성에 관객은 그 드러나지 않는 망자의 죽음에 대해 애도하게 되는 것이다. 그래서 마당극 배우들은 개인의 서사가 아니라 연희적 공동체로 발화되는 것이고, 작가는 이러한 마당극적 특성과 백촌의 일대기, 그리고 흰고무래의 진주의 설화를 연계해 진주정신을 근본화한 형평 사상을 강조하고 있는 것이다.

특히 초복이 역의 박진희 배우가 다리를 다친 채 깁스를 하고도 무대를 뛰고 달리는 모습은 그 자체로 의미가 크다. 어찌 보면, 백정들이 평생 짊어지고 살았던 고통의 무게가 배우의 실제 신체에 겹쳐지고, 그 몸이 달리고 뛰는 장면은 현실과 재현이 뒤섞이는 경계 순간을 만들어낸다. 마당극 배우들은 극의 특성상 역할 바꾸기로 여러 인물을 오가는데, 개인의 서사가 아닌 공동체의 서사로 전환된다. 연희적 군무는 단순한 우리의 리듬화가 아닌 공동체의 의식이고 시민연대의 총체적 연희이다. 고능석 연출은 배우들에게 심리적 연기 대신 몸의 리듬과 군무, 우리의 가락과 연희적 방식으로 서사를 끌고 가는 방식을 취했다. 극단 현장의 오랜 마당극을 수행하는 방식이며, 진주라는 지역이 가진 리듬과 감성을 가장 잘 구현하는 선택이기도 하다. 이 공연이 지닌 또 하나의 장점은 시대성을 끌어안는 방식에 있다. 100년 전 백정들이 외쳤던 "사람이 사람으로 대접받는 세상"이라는 외침은 오늘날에도 유효하다.

직업·성별·지역·장애·이주노동자 문제 등 우리가 일상에서 마주하는 불평등의 구조는 여전히 남아 있고, 그 구조는 다른 형태의 '백정'을 계속 만들어내고 있다. 바로 이 지점에서 〈수무바다 흰고무래〉는 단순한 '지역극'이나 '역사극'을 넘어서 "우리는 정말 평등한 세상에 살고 있는가?"라는 질문을 현시대에 던지고 있는 것이다.

마당극과 연희, 공동체적 시민 연대의 의식성

한국 마당극의 핵심은 '열림'과 '공동체', 그리고 '연희'에 있었다. 이 작품은 그 형식의 원형을 거의 완전한 형태로 복원하면서도, 전통의 반복이 아니라 진주라는 지역성과 형평운동이라는 역사성, 그리고 지금-여기 관객의 현재 체험을 하나의 리듬으로 직조해낸다. 장단은 마치 1923년 형평운동의 선언문이 다시 북소리로 되살아나는 것처럼 들린다. 이 작품을 마당극으로 보아야 하는 가장 중요한 이유는 리듬의 본질 때문이다. 리듬은 단지 음악적 박자가 아니라, 마당판의 시간감을 규정하는 원리이며, 공동체의 역사적 정서가 몸을 통해 전달되는 방식이다. 〈수무바다 흰고무래〉의 리듬은 세 가지 층위를 가진다. 첫째는 '놀이의 리듬'이다. 배우들은 등장과 동시에 관객에게 추임새를 던지고, 사물장단은 놀이판을 여는 신호가 되며, 형평운동의 무거운 주제조차 놀이의 힘으로 버티며 대사와 연희적 몸짓에 스며든다. 둘째는 '해학의 리듬'이다. 마당극 특유의 풍자와 장난, 양식화된 몸짓은 폭력과 차별 같은 무거운 장면도 잠시 숨 쉴 틈을 마련해주는데, 그것은 진주 사람들이 역사 속에서 '웃음으로 고통을 견뎌온 방식'과도 맞닿아 있다. 셋째는 '진혼과 해원의 리듬'이다. 소쿠리에 붉은 천을 덮는 장면처럼, 죽음과 억울함을 상징하는 리듬은 갑자기 느려지고 낮아지며, 배우들의 구음은 땅을 흔드는 낮은 울림으로 변한다. 이 세 리듬이 교차하는 순간, 마당판 전체가 하나의 살아 있는 생명체처럼 움직이고, 공연의 시간은 단순한 60분이 아니라 '100년의 압축된 역사'처럼 느껴진다. 공연의 독창성은 오브제(배경막은 진주성을 마치 우직한 소의 형태로 형상화한다)와 배우들의 연희, 마당극적 리듬과 미니멀한 오브제로 서사 효과를 낸다는 점이다. 이러한 점에서 〈수무바다 흰고무래〉는 그 극적인 시각성을 정확하게 구현한다. '소'가 나무 소쿠리로 형상화되는 순간, 관객은 실제 소의 몸으로 착각하지 않으면서도, 소쿠리가 전달하는 질감과 소리, 둔탁한 형태 속에서 도살의 냄새와 백정의 손길을 상상하게 된다. 이어 아버지의 죽음을 표현할 때 같은 소쿠리에 붉은 천을 덮으면, 그 오브제는 다시 '망자'로 변모한다. 즉, 같은 물체가 세 가지 존재로 환유된다. 생명(소) → 고통(도살) → 죽음(아버지). 마당극의 언어는 바로 이런 환유의 예술이며, 오브제가 서사로서 전환되는 방식이다. 이러한 특징으로 볼 때 마당극은 서사 논리보다 몸(연희)과 장단과 우리의 리듬이 먼저이고, 설명보다 감각이 먼저이며, 공동체적 시각성이 두드러지는 장르이다. 그래서 오브제는 단순한 소도구가 아니라 서사의 핵심 기호로 작용한다. 군무와 앙상블 역시 이 작품성을 확장하는 장치이다. 배우들이 각자 역할을 오가며 서로 다른 인물을 연기하는 방식(역할 바꾸기)은 〈수무바다 흰고무래〉가 '개인의 서사'가 아닌 '공동체의 서사'라는 점을 강조하고 있다. 형평운동 과정이 개인의 비극이 아니라 진주 공동체의 역사적 상처였다는 사실과 맞물린다. 배우들이 앙상블적인 우리리듬의 연희성으로 군무화해 움직일 때, 시간은 '백정 공동체'로 전환되며, '억울함과 차별의 역사를 견뎌온 민중의 몸짓'으로 환원된다. 마당극이 연희적 신체 리듬이 중심인 연극인 이유가 여기에 있다. 말은 사라질 수 있지만, 몸으로 각인된 차별의 기억은 지워지지 않는다. 흰고무래와 아버지 눌질덕이, 백촌 강상호, 그리고 그 주변

인물들의 감정선은 배우 개인의 연기보다 군무의 집단적 에너지에서 더 분명히 드러나고, 진주 방언의 생생함은 작품에 지역적 리얼리티를 더한다. 진주라는 공간적 맥락을 무대 위에 가장 직접적으로 체현하는 것은 배우들의 연기와 척척 붙는 입말이다. “그라믄 안 되지라”, “와 이리 하노” 같은 짧은 대사들 속에는 역사적 정체성과 지역적 감수성이 배어 있고, 형평운동의 메시지가 단순한 추상적 가치가 아니라 ‘생활의 윤리’였음을 일깨워주는 장면이다. 방언은 단순히 재미를 주는 것이 아니라, 이 작품의 주제이며 역사이다. 평등사상이 삶의 현장에서 어떻게 연행되었는지를 보여주는 언어적 증거일 수 있다. 고능석 연출은 모든 형식적 요소들을 정교하게 야외무대에서 직조하고 조직한다. 불필요한 장면 전환이나 과장된 무대미술은 없다. 배우들의 몸, 사물의 소리, 장단의 리듬, 관객의 반응이 공연의 핵심 구성요소다. 그가 공연 시작 전 언급한 진주의 어른 김장하 선생의 이야기는 진주의 형평사상이 김장하 어른을 통해 오늘날에도 실천되고 있다는 점을 은유하는 장면이기도 하다. 100년 전 백촌 강상호가 평등을 외쳤다면, 오늘날 어른 김장하는 진주 공동체의 삶을 지탱하는 ‘평등의 실천자’라는 점이다. 연출은 형평운동과 현재를 붙이며, 공연이 단순한 과거 기억이 아니라 지금 이 시대에 필요한 메시지임을 강조한다. 그래서 〈수무바다 흰고무래〉는 과거를 재현하는 것이 아니라 차별, 혐오, 불평등한 세상을 돌아보는 ‘이 시대의 현장’이 된다.

〈수무바다 흰고무래〉의 마당극 형식은 장단과 군무, 오브제와 방언, 배우의 몸과 관객이 하나의 거대한 리듬(공동체)으로 이어지는 방식이다. 이러한 리듬은 한국 마당극이 가진 고유한 정서적 구조이며, 동시에 형평운동이라는 역사적 상처를 해원하는 방식이기도 하다. 이 공연은 마당극의 원형성을 잃지 않으면서도, 지역극의 현대적 가능성을 가장 설득력 있게 보여준다. 진주라는 공간, 형평운동이라는 역사, 마당극이라는 형식이 서로 정교하게 맞물려 무대가 구성되어 있다는 점이다. 프롤로그 장면부터 진주 야외공연은 작품의 역사성을 더욱 체감하게 했다. 1923년 형평운동 당시, 진주 청년회관으로 들어서던 수많은 백정의 떨리는 숨과도 기묘하게 겹쳐졌다. 1970~80년대 민중극·마당극은 국가권력의 폭압과 검열에 맞서 ‘공연장 밖의 연극’를 시도해 왔다. 대학 캠퍼스, 공장 마당, 농촌의 마을회관, 노동자의 집회 현장이 곧 연극의 무대였다. 그때의 마당극이 시대를 폭로하는 연극이었다. 이제 마당극의 장르는 적대의 대상(군부독재)을 향해 돌진하는 장르가 아니다. 한국 사회도 겉으로는 평등해 보이지만 내부에는 여전히 계급과 지역, 젠더와 국적의 차별이 교묘하게 100년 전으로 돌아가 있는 듯하다. 이러한 의미로 형평운동은 “끝난 차별의 역사”가 아니라 여전히 진행되고 있는 역사이기도 한 것이다. 이 지점에서 〈수무바다 흰고무래〉는 ‘가해자–피해자’의 단순한 이분법을 넘어서려는 시도를 보여준다. 백정 차별의 직접적 가해자는 양반과 관료, 그리고 제도였지만, 그 제도는 반세기, 한 세기를 넘기면서 다양한 형태로 변형되어 우리 사회 구석구석에 스며들었다. 오늘의 관객은 더 이상 과거의 양반도, 백정도 아니지만, 누군가는 여전히 누군가를 ‘보이지 않는 백정’으로 만든다. 그렇기에 〈수무바다 흰고무래〉는 “당신은 지금 누구를 백정으로 취급하고 있지 않은가?”라는 질문이 공연 내내 자각하게 만든다. 형평운동 100주년이 단지 추모와 기념으로 끝나지 않으려면, 이제는 우리 사회도 이 질문에 응답해야 하지 않을까. 이번 공연이 진주성 야외무대에서의 한 시즌 공연에 머물지 않고, 진주 지역의 학교, 노동·시민 단체, 마을 공동체와 연계될 수 있다면, 마당극은 ‘공연 레퍼토리’를 넘어 ‘지역의 교육자원’이자 ‘인권교육의 콘텐츠’로도 활용될 수 있다. 예를 들어, 형평운동 100주년을 맞아 진주시의 청소년들이 이 작품의 일부 장면을 직접 워크숍 형식으로 재연하거나, 오늘의 이주노동자 현실과 연결한 토론을 이어간다면, 〈수무바다 흰고무래〉는 과거를 기념하는 연극을 넘어 형평운동의 새 씨앗을 뿌리는 교육적 콘텐츠로 활용될 수 있다. 극단 현장이 이미

지니는 교육적 역량과 지역 네트워크를 생각해 보면, 이러한 확장은 상상이 아니다. 평등의 문제를 교과서 속 개념이 아니라, 마당에서 함께 뛰고 부르짖는 경험으로 만드는 것, 형평운동 100주년을 맞은 진주가 선택할 수 있는 가장 진주다운 인권교육의 방식일 것이다. 최근 몇 년간 한국 연극은 포스트드라마, 신체극, 다원예술, 미디어 혼합 등 다양한 실험을 거듭해 왔고, 전통적인 마당극 형식은 한때 '과거의 유산' 취급을 받기도 했다. 그러나 이 공연은 마당극이 결코 박제된 양식이 아니라, 여전히 현재형으로 가능한, 우리 시민들에게 가장 적합한 형식이라는 사실을 보여주는 작품이다. 특히 형평운동처럼 역사적·사회적 함의를 지닌 주제를 다룰 때, 마당극만큼 몸과 리듬, 장소와 공동체를 연희적 마당으로 묶어낼 수 있는 형식이 또 얼마나 있을까. "남강처럼 도도하게 저울처럼 공평하게 모든 사람 마음속에 저울 하나 들여 놓자"를 외치며 야외무대를 활보한 배우들의 역할도 크다. 흰고무래/김영균, 강상호/김헌근, 꼭두쇠/최동석, 초복이/박진희. 중복이/임규섭, 말복이/강규안, 지모산이/황윤희, 덜렁이/김주열, 홍매/오세아, 고씨/이재선, 만우/송광일은 극단 현장의 놀이성과 마당극에 체질화된 배우들이다. 이들의 판과 마당이 있어 수무바다 남강은 더욱 도도해졌고, 평등은 저울처럼 단단해졌다.

2025 지역대표 예술단체 지원

의기 논개

심화 비평문

비평가 성명

심재민

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 현장

공연명

의기 논개

공연일시

2025년 5월 24일 20시

공연장소

진주 남강 의암 일원 특설무대

자기희생을 통한 불멸성의 가치 제고와 물화(物化) 시대의 극복

심재민

1. 들어가면서

진주 '현장'은 지역을 대표하는 극단이다. 진주시의 지속적인 지원 하에 2025년 지역대표 예술단체로 선정되어 문화체육관광부의 지원을 받고 있다. 이 극단은 '의기' 논개를 주제로 한 '실경역사뮤지컬'을 제작하여 진주를 대표하는 문화관광콘텐츠로 정착시키고자 한다. 실제 사건이 있었던 역사적 현장을 무대배경으로 활용하면서 역사상의 기록에 상상력을 가미한 창작 뮤지컬 공연을 펼친다. 더 나아가 이 작품을 기반으로 소위 '진주 정신'으로 내세우는 '주체·호의·평등'의 가치를 널리 알리고자 노력한다. 16세기 조선의 관기(官妓)로 알려져 있는 '논개'라는 인물을 기반으로 임진왜란 때 진주성에서 그녀와 진주 백성들이 보여준 연대와 협력, 그리고 자기희생의 정신이 가지는 초시대적 의미를 드러내고자 하며, 그것이 오늘날에도 여전히 시의성 있는 가치로서 의의가 있다는 것을 공표한다. 결국 논개와 진주 백성들의 공동체 정신은 철학자 한나 아렌트(Hannah Arendt)가 말하는 공공성과 '공론 영역'의 맥락에서 하나의 '정치적 행위'로서 그 의미를 드러낸다. 이런 맥락에서 진주의 역사적인 문화유산 공간인 진주성과 의암 일원을 무대로 활용하여 지역민들에게 지역 역사의 정신적 깊이에 대한 폭넓은 이해와 자부심을 고취시키고자 하며, 관광객들에게도 다양한 문화 체험의 기회를 제공하고 진주에 대한 지속적인 관심을 유도하고자 한다.

한편 남강 의암(義庵) 일원에 펼쳐진 무대는 강가의 평평한 바위를 사용한다는 데서 그 공간적 특성이 두드러진다. 객석에서 보아 중앙 부분의 넓은 바위 무대뿐 아니라 그 앞쪽에 강과 바로 맞닿은 의암 역시 무대로 활용된다. 또한 중앙 무대 왼편의 약간 높은 곳은 진주성 망루를 의미한다. 무대 오른쪽으로는

용선이 강에 떠있다. 배는 화려한 깃발과 격문들로 치장되어 있으며 왜병들의 본영(本營)으로 쓰인다. 인물들의 많은 활동은 주로 중앙 무대에서 이루어지는 반면에, 논개의 동선은 대부분 의암과 그 주변, 그리고 망루에 집중되어 있다. 그리고 관객은 남강 강위에 떠있는 방대한 부표에 마련된 객석에 앉아서 강을 사이에 두고 무대를 향해 바라보고 있다. 그야말로 역사의 현장을 직접 바라보면서 실경(實景)에 근거해서 펼쳐지는 역사의 목격자이자 공연의 공동생산자로서 관객은 공감각(共感覺)을 통해 공연을 지각(知覺)할 준비를 하게 된다. 그러므로 여기서는 무대와 객석 사이에 조성되는 '분위기의 미학'이 중요한 의미를 얻게 된다. 무대요소들이 만들어내는 퍼포먼스를 온 몸으로 수용하는 관객은 이러한 분위기에 섞여 있으며, 이 분위기 안에서 공연이 이루어지는 시공간에는 다양한 에너지의 교류가 발생한다. 다시 말해 관객은 공연의 단순한 대사 의미만을 지적(知的)으로 파악하는 데 머물지 않고, 무대요소들이 방출하는 에너지를 자신의 몸을 통해 수용하는 자세를 취하게 된다. 이로써 공연은 무대와 객석 사이의 에너지 교류를 가능하게 하며, 대사의 기호적 의미와 함께 무대요소들의 현상적 물질성의 감각적 지각을 촉발한다. 결국 관객은 자신의 의식(意識)과 신체(身體)가 동시에 작동하며 무대에서 벌어지는 사건을 온 몸으로 수용하게 된다. 이런 맥락에서 본 공연은 철학자 게르노트 뵈메(Gernot Böhme)의 '분위기의 미학'의 도움으로 더욱 깊이 있는 이해에 도달하게 될 것이다.

2. 논개에 대한 역사적 근거

진주 극단 현장의 〈의기 논개〉는 역사적 자료에 예술적 상상력이 가미된 창작품이다. 공연 팸플릿에 있는 내용을 인용하면, "역사의 현장 의암 일원에서 펼쳐지는 실경역사뮤지컬 〈의기 논개〉는 조선 시대의 문신이자 문학가였던 어우당(於于堂) 유몽인(柳夢寅) 선생이 저술한 한국 최초의 야담집 어우야담(於于野談)에 기록되어 있는 '진주 관기 논개가 일왜(一倭)를 끌어안고 강물에 뛰어들어 함께 죽었다'라는 문장을 근거로 상상력을 더해 창작한 작품"이라고 적혀있다. 한편 한국민족문화대백과사전에 따르면, 논개는 임진왜란 때 진주성에 침입한 왜적들의 횡포에 시달리던 백성들을 대신하여 왜장을 유인하여 그를 끌어안고 남강에 투신한 의로운 열사(烈士)이다. 논개는 1593년(선조 26) 임진왜란 당시 왜군에 의해 함락된 진주성에서 순국한 인물이다. 그리고 현재의 경남 진주에 해당하는 진주목(晉州牧)에서 관기로 일한 논개의 출생 성분에 대해서는 몇몇 설이 있지만, 무엇이 정확한 것인지는 판단하기 쉽지 않다. 하지만 분명한 것은 논개의 의행(義行)에 대해 그 당시 조선이 인정하고 의암 부근에 사당을 건립하였다는 사실이다. 더 나아가 논개추모제가 현재도 매년 성대하게 거행되고 있다.

3. 공동체를 지키는 의인(義人)으로서의 논개

이처럼 진주 남강으로 논개가 몸을 던진 바위를 진주성 백성들은 '의암'이라고 명명하고, 매년 강변에 제단을 차려 논개의 의혼(義魂)을 위로하였다고 한다. 이런 배경에서 논개라는 인물의 역사적 의의를 현재화하고 더 나아가 관광적 가치로까지 의미 부여를 하고 있는 진주시는 특히 남강과 진주성 일원을 중심으로 여러 사업을 추진하고 있다. 무엇보다 야간 관광에 주력하면서 그 일환으로 이 공연을 브랜드로 만들고자 한다. 이런 맥락에서 극단 현장과 진주시는 20년 동안 '진주 논개제'의 부대행사로 공연되었던 〈의기 논개〉를 2023년에 독립시켜 야간 관광에 적합한 문화예술 상품으로 승격시킨다.

본 비평문은 이 장(章)에서 의로운 '논개 정신'에 근거한 〈의기 논개〉의 2025년 공연을 바탕으로 논개와 진주 의병들 사이에 형성된 새로운 세계와 정신에 대해 현대적 관점 – 특히 철학자 한나 아렌트의 '공론 영역' 개념에 의존해서 – 에서 새로운 해석을 시도하고자 한다. 진주성 '백성 공동체'가 형성되고 왜적에 맞서서 의병이 규합되면서 궁극적으로 그들 사이의 연대가 의미하는 것은 무엇보다 평등한 사람들이 언어를 통한 소통에 근거해서 하나의 '공론 영역'을 만들었다는 것이다. 〈의기 논개〉 공연에서는 백성들과 논개 사이에 어떤 위계서열이 존재하지 않는다. 즉 여성과 기생, 평민과 노비 사이에 신분적 계급은 존재하지 않으며, 그들은 모두 타인에 대한 존중을 전제로 평등한 공동체를 구성하고 있다. 다시 말해서 상호주체적 입장에서 형성된 공동체가 두드러진다. 따라서 서로의 다원성을 인정하는 것과 함께 언어를 통한 소통의 중요성이 분명하게 대두한다. 그들 사이에 형성된 공동체적 세계는 스스로 연대를 통해서 자신들 앞에 닥친 위기를 극복하고자 노력한다. 하지만 그럼에도 불구하고 왜적의 강압적인 침략으로 위기가 가속화된 상황에 처한다. 이런 배경에서 우리는 진주성 백성들 사이에 형성된 '공론 영역' 개념과 그 정치적 함의를 좀 더 포괄적으로 바라보면서 깊이 있는 비평적 담론을 경험하기 위해 철학자 한나 아렌트의 개념들을 간략히 차용해 보고자 한다.

한나 아렌트는 자신의 정치 철학에서 '사적 영역'과 '공론 영역'을 엄격히 구분한다. 사적 영역은 생물학적 자기 보존과 종족 보존을 위한 노동과 경제활동의 지배를 받는다. 그와 다르게 아렌트는 공론 영역에서 '정치적 행위'가 실행된다는 점을 강조한다. 아렌트에서 정치적 행위는 평등성을 기반으로 언어를 통한 소통과 함께 다원성 내지 복수(複數)성을 전제조건으로 내세운다. 평등하고 자유로운 인간 사이에 언어로 상호 소통을 하기 위해서는 사람들 사이의 동일성과 차이를 인정하는 다원성이 기본 토대를 형성한다.(인간의 조건, 이진우 역, 한길사, 제2개정판 1쇄, 273) 또한 아렌트는 노동 및 작업과는 다른 '행위' 개념의 중요성을 제시한다. "사람은 말과 행위를 통해 다른 사람과 자신을 구분한다."(같은 책, 274) 인간은 노동과 작업을 통해 생물학적 생존과 종족 보존을 실행하면서 자신의 사적 영역을 고수한다면, 공론 영역에서는 다원성에 입각하여 타인들과의 언어적 소통에 기대어 독특한 '정치적 행위'를 수행한다. 다시 말해 "타인의 지속적인 현존"(같은 책, 134) 및 타인과의 공존을 전제로 이러한 정치적 행위가 가능해진다. 결국 우리는 말과 행위를 통해 인간세계에 참여할 뿐 아니라, 그 안에서 상호 간에 다름과 같음에 대한 것을 확인하게 된다. 따라서 정치적 행위는 인간 사이에 직접적으로 이루어지는 활동이며, 인간 공동체의 토대 위에 서 있다.

이런 배경에서 아렌트의 철학에서 '공공성' 개념은 동등과 차이를 전제한 사람들 간의 소통에 근거해서 정치적 행위가 실행됨으로써 유지된다. 아렌트는 "공론 영역의 공공성만이 우리가 시간의 자연적인 파멸로부터 보존하기를 원하는 모든 것을 수용하여 수 세기에 걸쳐 빛을 발하게 할 수 있다."(같은 책, 138)라고 말하며, 같은 맥락에서 "지상의 잠재적 불멸성으로의 초월이 없다면 정치도, 또 엄격히 말하자면 어떤 공동 세계나 공론 영역도 불가능하다"고 단언한다.(같은 책, 138) 여기서 아렌트는 "공적인 빛"이라는 개념을 사용하면서 "보고 듣기에 적절하고 그럴 가치가 있다고 생각되는 것만이" 공론 영역에서 그 빛을 "견딜 수 있다"고 간주하고 공론 영역이 가진 공공성을 사적인 문제와 뚜렷이 구별한다.(같은 책, 134) 다시 말해 공공성을 가능하게 하는 가치 있는 것을 인간은 역사를 통해서 꾸준히 발굴하고 보존하려는 노력을 기울여 나가야 함을 아렌트의 철학은 가르치고 있다. 그리고 그러한 가치 있는 것을 궁극적으로 '불멸성'으로 이끌 수 있는 것은 결국 우리 스스로 공론 영역에서의 공공성의 중요성에 대한 확고한 인식의

토대가 성립되어야 한다. 이러한 공공성은 또다시 인간이 만든 '공동 세계'의 다원성에 의지하고 있음이 명확해진다.

이런 배경에서 아렌트의 '행위' 개념을 통해서 진주 백성들과 논개의 활동을 더욱 분명하게 설명해 보자. 비록 근대 이후 공론 영역과 사적 영역의 경계가 흐려지고 그 이면에는 노동과 경제적인 것에 기댄 부의 축적이 있지만, 〈의기 논개〉와 관련해서 우리는 아렌트가 복원시키고자 하는 '공론 영역'에 근거한 '정치적 행위'에 대한 분명한 철학을 바탕으로 논리를 전개하고자 한다. 다시 말해 의병들과 논개의 행위는 분명한 정치적 행위로 규정된다는 것을 전제로 비평을 실행한다. 아렌트에 따르면 근대 이후 경제적인 것과 노동에 의지한 자본의 축적이라는 '사회적인 것'이 오로지 생물학적 자기보존 욕구에만 매몰된 채 공론 영역과 정치적인 것의 본래적 의의를 파괴하고 있다. 이로 인해 '다원성'이라는 '인간의 조건'을 말살하며 '물화(物化)'의 일반화를 당연시하는 시대적 상황이 벌어지고 있는 것이다. 이런 배경에서 아렌트는 공론 영역과 정치적 행위의 중요성에 대해서 역설하며, 인간이라는 존재가 갖추어야 할 '조건'을 강조하는 것이다. 그리고 근대 이후의 물화의 일반화는 전 세계뿐 아니라 이 나라에서도 여전히 현재진행형이라고 말할 수밖에 없다. 이런 동시대적 상황 앞에서 우리는 '의기 논개'와 진주 백성들을 통해 공동체 정신과 공공성의 의미에 대한 새로운 가능성을 발견할 수 있는 것이다. 곧 논개의 행위가 진주 백성들의 공동체 안에서 투사하는 의미망은 결국 '정치적 행위'의 본래적 의미를 뚜렷하게 부각시킬 뿐 아니라, 우리 시대에 충분히 가치 있는 새로운 해석의 가능성을 개방한다.

그리고 〈의기 논개〉에서 왜적의 침략은 하나의 전체주의의 확산으로 보아야 한다. 전쟁을 통해 인간의 고유성과 다양성, 그리고 자유를 말살하려는 야만적이고 폭력적인 사건이 아닐 수 없다. 그러므로 이에 대한 직접적인 저항을 시도한 진주 백성들과 의병들, 그리고 그 정점에 있는 논개의 행위는 그 자체로 인간의 자유와 다원성을 복원하려는 시도가 아닐 수 없다. 왜적들에 맞선 백성들과 의병들은 자신들의 공동체를 지키기 위한 자발적 의식에 입각해 있으며, 그들 사이의 연대는 그 자체로 공공성을 형성한다. 여기서 왜장의 강요에 응한 논개의 행동은 단순한 강요에 대한 복종이 아니라 공동체에 대한 위협 앞에서 자신의 희생을 통해 그 공동체의 유지를 위하려는 용기에서 발현된 것이다.

그리고 진주성 백성들의 공동체는 왜적들에 대항하는 철저한 '가치 공동체'이다. 남편과 자식, 오라비와 남동생이라는 남성 중심이 아니라 여성과 아이들까지 함께하는 공동체로서의 면모를 보여준다. 그런 면에서 한나 아렌트가 말하는 '공론 영역'에 속한다. 즉 경제적 이해관계와 자기 보존 및 종족 보존에 근간을 둔 '사적 영역'과 다르게 공동체 전체의 가치관 및 삶과 직결된 '복수성' 내지 '다원성'에 기대어 있다. 여기서 백성들은 비록 계급사회에 속하지만 그들 상호간에는 평등하고 각자의 개성에 대한 존중이 전제된다. 진주성 백성들 상호간의 지속적인 관계 안에서 이루어지는 공동체적 삶은 이러한 다원성을 전제로 한다. 시대적으로 반상이 존재한 계급사회이지만 그 안에서 백성들만의 상호존중에 기반한 자유로운 삶은 얼마든지 가능한 것이다. 그들이 왜적에 맞서서 '의병'이라는 조직을 형성한 것 역시 이러한 자유의 발현이라고 보아야 한다. 그들 스스로 공동체의 유지를 위해 가치 있다고 생각한 바를 논의하고 결정한 결과물이 바로 의병이다. 공동의 가치를 공유한 집단으로서 진주성 백성들은 왜적에 맞서서 자신들의 생존권을 지키고자 하며, 그런 의미에서 자유를 수호하기 위한 연대이다. 국가나 지배자들의 이익에 복무하는 것보다 백성 자신들의 공동체적 가치 유지를 위한 것이 앞선 집단적 행동을 실행한

것이며, 따라서 이는 '공론 영역'에서의 '정치적 행위'에 해당한다.

그러므로 논개의 자기희생은 공동체를 지키는 '의인'이라는 개념을 떠올리게 한다. 여기서 의인은 정의로운 도리를 지키고 실천하는 행위의 차원에서 성립된다. 그녀가 관기로서 왜장을 끌어안고 남강에 투신하였다는 사실에 입각해서 그녀를 의인으로 추앙한 당시 조선의 국가적 이데올로기를 넘어서 우리는 이제 '자기희생'이라는 개념의 동시대적 함의에 대해서 숙고해 보아야 한다. 극단 현장 역시 2025년 '지역 대표예술단체 지원 사업계획서'에서 기획의도를 다음과 같이 밝히고 있다. 즉 "왜장을 끌어안고 남강에 투신한 논개의 '충절'이라는 국가주의 이미지를 동료들을 살리기 위해 자신을 희생한 '의인'이라는 현대적 공동체 철학으로 재해석하여 차별화된 '논개 브랜드 이미지'를 구축한다"가 바로 그것이다.

여기서 논개는 자신이 속한 공동체의 공론 영역에서 일종의 정치적 행위를 충실히 실천한다. 그녀는 '자기 보존'이라는 생물학적 필요가 지배하는 '사적 영역'을 과감히 떨쳐버리고 진주성의 백성에게 가장 절실한 가치인 '공동체와 그 구성원들의 안위'를 위해서 정치적 행위를 감행하고자 결심한다. 다시 말해 논개의 '자기희생'은 공동체의 구성원들에게 가장 절실한 가치를 실현하기 위한 단호한 결단이며 이를 통해 공동체 전체는 자유를 얻을 수 있는 용기와 힘을 다시 한 번 회복하게 된다. 그녀는 왜장의 요구를 수용하면서 자신의 목숨을 보전할 수도 있었을 것이다. 하지만 왜장을 죽이기 위해 자신을 희생하기로 결심한 것은 결국 더 큰 일을 도모한 행위이다. 단순히 왜장의 성적 욕구를 충족시켜주고 그 대가로 자신과 다른 백성들의 생명을 유지하는 것 이상의 의미를 드러낸다. 그러니까 자기 보존이라는 사적 영역의 유지를 초월하는 더 큰 가치인 '사람들 사이에 존재하는 어떤 것'을 확립한다. 그리고 의병을 조직한 진주 백성들 사이에서도 평등하게 상호 소통하는 집단, 즉 공중(公衆)의 성격이 확인된다고 볼 수 있다. 그런 가운데 왜병들에 의한 동료들의 죽임을 막기 위해 왜장의 술시중을 감내하는 논개 역시 공중 안에서 자신의 존재 의미를 뚜렷하게 드러내는 행위를 한다. 즉 의병들과 마찬가지로 논개도 자신들의 집단 안에서 분명한 의미를 드러내는 소통 행위를 통해 스스로 세계를 만드는 것이다. 이런 맥락에서 그들 사이에는 '공론 영역'이 형성된다. 한나 아렌트가 '공론 영역'을 구성하는 '현상의 공간'을 의미하는 것처럼, 다시 말해 공공성의 공간으로서 그리고 이 공론 영역의 힘에 근거한 것처럼, 바로 진주성 백성과의 연대감 안에서 논개는 전체 구성원의 안위를 위해 자기희생을 감행한다.

바로 여기서 왜적에 맞선 백성들의 연대, 그리고 논개의 자기희생이 갖는 동시대적 함의가 뚜렷하게 각인된다. 그리고 한나 아렌트의 '공론 영역' 및 '공공성' 개념과의 연관성이 성립된다고 말할 수 있다. 결론적으로 논개의 자기희생의 현대적 의의는 인간의 단순한 '생물학적 자기보존'의 욕구를 넘어서는 것이다. 바로 이런 의미에서 오늘의 관객에게도 논개와 의병들의 정신은 여전히 그 가치가 생생하게 살아있음을 인식하게 된다. 즉 그들의 정신은 역사를 초월해서 불멸성을 통해 세대와 세대를 연결한다.

4. 퍼포먼스와 '분위기의 미학'으로 본 공연과 관객

이 장(章)에서는 무엇보다 '실경역사뮤지컬'이라는 장르적 특징에서 확인되는 '퍼포먼스'를 철학자 게르노트 뵈메(Gernot Böhme)의 '분위기의 미학'의 관점에서 좀 더 심층적으로 바라보고자 한다. 이 공연은 진주성을 배경으로 논개가 투신한 곳이라는 특수한 장소성을 관객이 직접 체감할 수 있는 기회를

제공한다. 관객의 눈앞에서 바로 그 현장이 펼쳐져 있다. 진주성 옆 남강 강가 경사지고 넓은 바위 일명 '의암' 일원을 무대로 활용하고, 관객은 수상 객석 위에서 무대와 진주성을 바라보도록 설계되어 있다. 객석에서 보아 무대 좌측의 단차가 있는, 자갈들로 둘러싸인 높은 무대는 성(城) 안의 공간으로서 망루(望樓)이다. 백성들이 평화롭게 삶의 터전을 가꾸어 가는 곳이다. 그리고 무대 중앙 부분에 해당하는 넓고 평평한 바위에서 대부분의 장면들이 펼쳐진다.

무대와 객석은 강물과 바위와 진주성과 그 주변 풍경이 함께 만드는 분위기에 사로잡혀 있다. 더 나아가 배우들의 군무와 움직임, 그리고 노래 넘버들, 즉 독창과 합창은 조명과 음향 세례의 도움으로 화려함과 웅장함뿐 아니라 다양한 정서적 상황들을 잉태한다. 따라서 '뮤지컬' 장르를 내세우는 공연에서는 노래와 연극적 서사, 그리고 연기가 토대를 이룰 뿐 아니라 다양한 무대요소들의 향연이 그 넓이와 깊이를 더해준다. 그리고 밤이 무르익어 가는 시간에 객석과 무대 사이에 놓여 있는 강물에는 무대에서 벌어지는 장면들이 반사되면서 관객들은 독특한 분위기에 빠져들게 된다. 특히 폭발음과 폭죽에 더해지는 조명효과는 일렁이는 물결로 인해 다양한 변화를 연출하면서 노래와 연기에 힘입어 공연 전체를 하나의 입체적인 퍼포먼스로 이끌어간다. 다시 말해 무대의 시청각적 효과에 기댄 퍼포먼스는 관객의 정서적 참여를 독려하면서 소위 '분위기의 미학'이 조성된다.

여기서 우리는 게르노트 뵈메의 '분위기'의 철학에 대한 짧은 '소풍'을 다녀오기로 하자. 왜냐하면 그의 이론은 대사의 기호적 의미를 넘어 '감각적 지각(知覺)'이 중요하게 작용하는 공연들에 적용될 수 있는 매우 심층적인 관점을 제시하기 때문이다. 그는 '지각학'(Aisthetik, 知覺學) 내지 감성학(感性學)에 입각해서 '신체'를 지각의 주체로 인정하면서 '분위기' 개념을 통해 새로운 미학의 지평을 개방한다. 분위기와 관련해서 뵈메는 "주체와 객체는 지각 안에서 용해"되며, 그 결과 주체와 객체의 새로운 공동상태가 활성화된다고 말한다.(Aisthetik, 56) 또한 "주체와 객체의 감지할 수 있는 공동현존(共同現存)"이며 "현재적 통일"이라고 제시한다.(같은 책, 57) 그런데 주체는 "신체적으로 나를 감지(感知)"하는 가운데 '현실'로 존재한다. 다시 말해 '내가 현존하는 현실'에서 주체는 자신의 신체를 통해 스스로를 감지하게 된다. 이때 객체, 즉 대상은 "감지할 수 있는 감각성질들"(같은 책, 56)이며, 이 감각성질들이 바로 '엑스터시', 즉 '탈자(脫自)'이다. 탈자란 사물들의 감각적으로 감지될 수 있는 성질들이 사물들 밖으로 나와서 그것이 현재적으로 존재하는 공간, 그러니까 사물들의 현존(現存) 공간에서 그러한 현존이 감지될 수 있게 하는 것을 의미한다. 간단히 말하면 사물들의 감각적 성질들이 현존하는 가운데 지각주체에 의해 그 성질들이 감지되는 것을 말한다. 이때 하나의 '지각사건'이 발생하며, 이는 '현존의 감지'가 된다. 여기서 '현존'이란 감각적 지각을 통해 신체에 직접적으로 영향을 미치는 객체의 상태뿐 아니라 이를 수용하는 주체의 상태에도 해당된다. 그러므로 공연의 경우에는 관객이 무대요소들을 비롯한 대상들의 감각적 성질의 '탈자'를 감지하고 이를 통해서 자신의 현존까지 경험하는 것을 말한다. 즉 뵈메는 '현존의 감지'에서 지각주체는 '신체적으로 자기 현존을 감지'함과 동시에 지각대상을 감지함이 동시에 일어남을 지적한다. 여기서 자아와 대상, 곧 주체와 객체는 분리되지 않는다. 그리고 주체가 신체적으로 자기 현존을 감지하는 것은 결국 스스로가 '어떤 상태로 존재하는지'를 경험함으로써 가능해진다. 여기서 주체는 객체의 현존을 함께 감지함으로써 주체와 객체는 지각 안에서 하나가 되고, 새로운 '공동상태'를 형성한다. 바로 이 '공동상태의 활성화'가 분위기이다. 그런 가운데 주체는 지각 대상과의 상호 교류를 경험한다.

뵈메의 이론을 〈의기 논개〉의 공연현장에 적용해보면 먼저 고려해야 할 것은 배우들과 관객들이다. 관객의 입장에서 보면 관객은 지각의 주체이며 무대 위의 배우들은 객체이다. 하지만 주체와 지각대상 사이의 공동상태가 활성화되고 상호교류가 가능해진다는 점에서는 결국 양자는 서로 지각의 주체가 될 수 있다. 그런 가운데 무대요소들의 다양한 역할과 기능 역시 함께 작동한다. 앞에서도 언급했지만 바위와 진주성, 강물과 조명 등의 시각적 효과들에 더해 폭죽이 상징하는 포탄의 시청각적 및 후각적 효과는 제각기 자신의 감각적 성질을 밖으로 드러내는 '탈자 현상'을 발휘한다. 여기에 배우들의 춤 및 움직임과 노래도 가세한다. 이 모든 것이 어우러져서 만들어진 퍼포먼스는 그 자체로 '감각성질들'로 작용하며 궁극적으로 관객에게 영향을 미친다. 곧 퍼포먼스가 벌어지는 공간은 '현존' 공간으로 작동하며, 여기에 관객의 참여가 함께한다. 관객들은 다양한 무대요소들에서 방출되는 에너지를 감각적으로 수용하면서 무대에서 벌어지는 사건의 현장에 동참하는 자신을 발견한다. 즉 무대의 퍼포먼스를 우선 공감각(共感覺)적으로 수용하는 관객은 자신의 신체에 영향을 미치는 다양한 무대요소들의 현존(現存)을 통해 스스로가 '지금 여기에서' 어떤 상태로 존재하고 있는지를 감지하게 된다. 즉 관객은 자신과 무대가 상호 교류하는 가운데 사건들의 현장에서 다양한 감정으로 동참하고 있는 자신의 현재 상태를 감지하게 되며, 그 안에서 시시각각 변화하는 분위기에 사로잡힌다. 그리고 각 장면들이 전개될 때마다 무대가 연출하는 상황들에 자신의 신체와 의식이 동시에 작동하는 것을 감지하고 인식한다. 그러므로 공연에서 창조되는 의미들은 바로 관객의 몸과 정신이 함께 교류하면서 형성된다.

이제 구체적으로 공연을 보자. 먼저 전주가 나오면 논개가 부르는 서곡 〈그렇게 아무도 모르게〉로 본격적인 문이 열린다. 너럭바위 무대에서 노래를 부르는 논개는 다홍치마와 연두저고리 차림으로 노래 중간에 가벼운 어깨춤까지 가미한다. 이어서 진주성 마을 주민들이 모여서 합창하면서 춤추는 장면이 벌어진다. 아낙네들과 지게꾼 등 마을 주민들이 무대에서 다양한 실생활의 풍경을 보여준다. 여인들은 빨래, 채소 다듬기 등을 연기하고, 남자들 중 일부는 괭이질, 쟁기질 등을 하고 지게꾼은 도끼질을 더하며, 그리고 남정네들의 씨름 등이 펼쳐진다. 여기서 합창 〈남강은 흐른다〉에 함께하는 군무에 힘입어 만들어지는 '분위기'는 평화롭고 소박한 일상 한가운데에서 자유로운 사람들의 모습을 여과 없이 보여준다. 합창의 가사 일부를 보면 다음과 같다.

"흐르는 강물 위에 우리가 살고 있고 흘러간 강물 위에 조상이 살아왔다.
흐르는 강물 위에 우리가 살고 있고 흘러갈 강물 위에 아이들 자라난다.
진주남강 푸른 물결
우리의 세상이 흐른다. 우리의 사랑이 흐른다."

배우들은 노래에 맞추어 군무를 추기도 하면서 전체적으로 흥겹고 활기찬 기운이 감도는 가운데, 노래 가사가 말하듯이 남강의 물결과 함께 세세년년 이어지는 진주 백성으로서의 삶의 역사를 드러낸다. 무대 위쪽에서 비추는 조명들은 쉴 새 없이 회전하면서 다양한 색채를 무대에 던져준다. 형형색색의 조명은 강물에 반사되기까지 하여 퍼포먼스의 강렬함은 더욱 배가된다. 객석의 관객들은 이러한 시청각적 자극 앞에서 여러 감정에 사로잡힌다. 즉 공연과 주변 환경이 같이 조성하는 분위기는 객석과 무대 사이의 거리를 좁힌다. 이러한 분위기로 인해서 관객은 무대요소들과 풍경이 방출하는 감각적 성질들을 감지(感知)하면서 그것들과 하나가 되는 경험에 도달한다. 무대와 객석은 서로 교류하며, 관객은 마치

역사의 현장을 들여다보고 있는 듯한 느낌을 받는다.

하지만 갑자기 왜군의 침략을 알리는 다급한 목소리가 들리자 횃불과 죽창을 든 마을 의병들이 집결한다. 여기서 의병장은 결사항전의 굳은 결의를 모든 사람들에게 불어넣는다. 이어지는 합창 〈하늘이여, 땅이여〉는 비장하고 웅장한 분위기를 조성한다. "횃불을 들어라 죽창을 들어라"라는 후렴 가사와 함께 합창이 이어지는 가운데 비장함과 긴장감을 관객은 함께 감지하게 된다. 어두운 밤에 타오르는 횃불들이 출렁이는 강물에 반사되고 어둡고 무거운 조명들이 진주성 높은 곳에서 무대 아래쪽으로 계속 비친다. 횃불에서 나는 연기는 조명 빛에 힘입어 뭉게뭉게 피어오르고 합창의 노래 소리에 음악까지 추가되면서 관객을 위한 시청각적 자극은 최고도에 이른다. 10만이 넘는 왜군들이 진주성으로 쳐들어오는 상황임에도 조선의 장수들은 진주성을 포기했다고 의병장은 하소연하고, 이에 의병들은 백성들과 함께 진주성을 지키자고 소리 높여 외치며 죽기를 각오한다.

그런 가운데 의병장은 논개에게 다가온다. 임금도 백성을 버린 시절이지만, 의병장은 살아온 진주 땅과 이곳의 사람들을 지키겠다는 각오를 논개 앞에서 다시 한 번 다짐하면서 어머니가 주신 옥가락지를 그녀가 잠시 맡아달라고 부탁한다. 논개 역시 그의 투혼을 응원하며 꼭 살아 돌아오기를 빈다. 이어지는 논개의 독창은 전쟁에 맞서는 의병들의 행운을 빌고 동시에 자신 역시 이 전쟁에서 어떤 태도로 대응해야 하는지를 숙고하면서 마음을 다잡는 내용이다. 그녀는 독창 〈난 언제나 여기〉를 부르면서 전쟁의 와중에 자신이 해야 할 일에 대한 깊은 사색을 드러낸다. 넘버의 후반부 가사 일부를 보면 다음과 같다.

"이제 모두 죽음을 향해 걷고 있어요.
난 그들을 위해 무엇을 할까요.
아니 그들은 날 위해 무엇을 할까요.

난 무엇을 해야만 하는 걸까요.
난 어떻게 해야만 하는 걸까요."

논개는 이 노래를 통해 진주성 의병들처럼 자신 역시 어떤 기여를 해야 하지 않을까라는 고민과 더불어 그 답을 위한 숙고를 거듭한다. 그러면서 그녀도 결사항전의 각오를 새긴다.

이어서 왜병들과 왜장에 관한 장면에서는 무대 오른쪽 왜군들의 배가 눈에 들어온다. 붉은 색의 군기(軍旗)들에 여러 격문(激文)이 눈에 띈다. 또한 진군과 전투를 격려하는 큰 북들이 달려있다. 그들의 배와 깃발들, 그리고 북소리 등이 조명효과와 함께 만드는 분위기 자체가 긴장감을 고조시킨다. 전설 속 용의 모습을 형상화한 용선(龍船)의 디자인을 활용한 배에서 왜군들은 풍신수길의 대형 초상화를 들고 나와 칼을 휘두르면서 진군의 공격본능을 한껏 고조시킨다. 용선이 주는 이미지를 배경으로 한밤중 강 앞에서 펼쳐지는 퍼포먼스는 그 자체로 관객의 시청각적 공감각을 자극하기에 충분하다. 조명효과와 북소리와 칼춤의 퍼포먼스는 관객에게 강렬한 인상을 새긴다. 왜군들의 조선 침략 현장을 그대로 보는 듯하다. 그들은 '임진년의 패배'를 설욕하겠다는 각오로 10만 군사를 이끌고 진주성을 공격한다. 왜군은 10만을 5군으로 재편하여 공격진을 구성한다. 소리 높여 외치는 왜군의 전투력 고취의 기운은 팽팽한 긴장 속 일촉즉발의 위기감을 불러일으킨다.

그런 가운데 전투를 앞둔 두 진영의 자세 및 각오와 관련해서도 공연은 임전무퇴적 대결의 긴장감을

고조시킨다. 그리고 왜군들에 맞서는 진주성의 의병장과 의병들, 그리고 아낙네들의 결사항전의 자세는 대단히 고무적이다. 너럭바위 무대와 함께 은은한 조명을 받고 있는 진주성 머리 부분을 배경으로 하면서 의병들의 깃발은 뚜렷하게 드러나고 회전조명은 여러 색깔을 공중에 뿌린다. 조명에 힘입어 합창과 군무는 강물에 어른거리면서 다양한 장면들로 변신한다. 항복을 권하는 적군들의 최후통첩에 정면으로 맞서서 의병들과 백성들은 그야말로 죽기를 각오하고 승리를 쟁취하겠다는 굳은 신념을 피력한다. 죽창을 높이 들고 대오를 정리한 채 의병들이 부르는 넘버 〈세상을 움직이는 건〉의 일부를 들어보면, 이들은 이미 자신들을 스스로 지켜야 한다는 믿음 하에 세상을 바꾸어보겠다는 자신감을 내비친다.

"두려워서 나서지 못한 우리를 싸우게 하는 건
참아야만 했던 분노를 다 해 스스로 싸우게 하는 것
옳다고 믿던 일들에 대해 이 한 몸 바치게 하는 것
저마다의 목숨을 다해 하나둘씩 쓰러져 가는 것

그렇게 할 수 있다면 우리는 이길 수 있어.
세상을 움직이는 건 우리의 힘이야."

비록 그것이 실패할지언정 진주의 평범한 사람들인 의병들과 아낙네들은 자유와 평등의 가치를 신봉하고 있다는 것을 확실하게 과시한다. 의병장은 망루 위로 올라가고, 아낙네들은 북을 치고 검무단은 칼춤을 추며 백성들은 왜군을 향해 결사 항전의 자세로 비장하게 서 있다. 한편 왜적들의 함성소리도 덩달아 높아간다.

마침내 총소리와 대포소리가 요란하게 들리고 의병들은 계속 왜병들의 칼날에 쓰러진다. 의병장은 전장 속으로 섞인다. 의병장이 전투 중 상처를 입자, 달려드는 왜병 셋을 부의병장이 뒤로 유도한다. 그 와중에 왜병이 아낙 한 명을 붙잡고 위협하자 이를 본 한 남정네가 달려 나오다 총에 맞아 쓰러지고 만다. 여인 또한 죽임을 당한다. 이제 살아남은 의병들과 백성들은 왜병에 둘러싸여 마지막 항전을 준비한다. 논개는 의병장을 대신해 대북을 치고, 망루의 아낙들은 의병들의 죽음을 바라보고 있다. 마지막으로 의병장과 왜장의 대결에서 의병장이 총을 맞고 쓰러지자, 왜장은 그를 다시 칼로 벤다.

왜병에 둘러싸인 의병들의 마지막 공격과 함께 정지된 무대에서는 넘버 〈은하수 길 밟고 가소〉가 들린다. 망루에서 부르는 논개의 노래이다. 그녀는 죽은 의병들의 영혼을 위무하는 곡을 홀로 부른다. 다소 느리고 서글프고 애달픈 감정을 불러일으킨다. 그녀의 노래는 여리고 가냘프게 들려와서 객석의 관객에게는 더욱 마음이 쓰이고 아픈 감정을 불러일으키게 된다.

"앞산도 첩첩하고 밤중도 야심한데
이 세상을 하직하고 어딜 그리 급히 가오.
이왕지사 가시는 길 가시밭길 가지말고
꽃길이나 밟고 가고 은하수길 밟고 가소."

노래가 끝나면 논개와 여인들은 북을 치면서 다시 한 번 백성들의 용기를 북돋운다. 다가오는 왜적들에게 맞서고자 하는 것이다. 하지만 왜적들은 망루 앞까지 다가오고 여인들은 그들에게 물을 뿌리며 저항한다. 논개 역시 그들에게 이 땅에서 물러가라고 호통을 친다. 하지만 왜병들은 더욱 거칠게 다가오고,

왜장은 논개에게 관심을 보인다. 그녀에게 망루에서 내려와 술을 따를 것을 강요하지만, 논개는 이를 거절한다. 그럼에도 승전 축하연에서 반드시 논개의 춤을 보겠다는 욕심을 드러낸다. 여기서 왜장은 논개에게 진주 백성들을 모두 죽일 수 있다는 협박을 서슴지 않는다. 백성들을 볼모로 그녀를 수청 들게 하려는 저의를 밝히는 것이다. 그리고는 포로로 잡힌 진주 백성들의 목을 차례로 벤다. 죽임을 당하는 포로들을 바라보던 망루 안 살아남은 사람들은 안타까움과 분노의 절규를 쏟아내며 왜병들의 만행을 규탄한다. 백성들의 고통의 소리와 울부짖음은 관객들에게도 그대로 전달된다. "천벌을 받을 것이다"라는 백성들의 외침에 들어있는 분노와 응징의 마음은 관객에게도 전이되어 왜적들의 침입이 있었던 그 시공간에 함께하는 듯한 분위기가 조성된다. 차례로 죽어나가는 사람들 앞에서 이제 남은 백성들은 처연한 심정으로 마음을 표현하는 노래를 부른다. 〈진주성의 눈물〉이 바로 그것이다. 일부를 보면 다음과 같다. 합창과 독창이 섞인 가운데 사람들은 죽어가는 동료들을 구하지 못하는 쓰라리고 슬픈 감정을 표현한다.

"(처녀) 목 놓아서 소리쳐도 구할 수 없는 형제여
먼발치서 바라보다 돌아서 오는 길목에
(부의병장) 소리 없는 눈물만 하염없이 쏟다가
할퀴어진 심장 위로 흘러내린 붉은 피
(합창) 멈춰버린 심장 흐르는 피 눈물."

고통과 비탄에 휩싸인 노래가 계속되는 동안에 왜병들은 포로로 잡힌 조선인들을 계속해서 죽인다. 그리고 남은 백성들의 살해 협박 앞에서 이제 논개는 더 이상 버틸 수 없어진다. 그녀는 자신의 목숨보다는 공동체의 안위를 먼저 생각하고 있는 것이다. 그러므로 자신 한 몸의 희생을 각오하고라도 공동체 전체를 살리고자 한다. 논개는 왜장에게 남은 백성들과 포로들을 더 이상 학살하지 않겠다는 약속을 지켜준다면 술자리 시중을 들겠다고 말한다. 그렇지 않다면 당장 자결하겠다는 뜻을 밝힌다. 마침내 왜장은 그녀의 조건을 수락한다. 그런 가운데 논개는 먼저 죽은 조선인들의 넋을 위로하는 의식을 술과 춤으로 표현하겠다는 의지를 전달하고 허락받는다. 그리고 이제 진주성 아녀자들은 논개에게 망자들의 가락지를 전달하면서 죽은 자들의 넋을 위로하는 데 함께하는 마음을 전하고 그녀가 꼭 생환하기를 빈다. 아이들도 동참하며 논개에게 위로의 말을 전한다. 논개는 사람들과 마지막 인사를 나누고 다시 나무 밑으로 옮겨와서는 작은 술상을 차려 망자들을 위로하는 소박한 의식을 올린다. 술을 한 잔 따라서는 강을 향해 뿌리고는 절을 하는 자세로 두 손을 모으고 독창을 부른다. 논개의 솔로 〈하늘이시여〉에서는 애절함을 드러나면서 동시에 외롭고 두렵지만 비장하게 자신의 최선을 다하려는 각오가 표현된다. 하늘에 비는 마음이 간절하다. 논개는 독창을 통해서 그녀 역시 망자들을 따라서 이승을 하직하겠다는 단호한 마음가짐을 다지고 있다. 여기에서 그녀는 이미 자신의 목숨을 내놓을 각오를 드러내고 있는 것이다. 노래의 일부 내용을 보면 다음과 같다.

"하늘이시여 하늘이시여 피흘리며 쓰러진 모든 넋이여
당신들 따라서 가렵니다. 알려주신 길 대로 가려 합니다.
미천한 마음을 알아주시고 잊지 않고 이 몸을 살펴주소서."

구슬프고 애끓는 듯한 노래가 이어지는 동안 위에서 아래로 비치는 파란 조명들 주변으로 피어오르는

포그의 움직임이 구름처럼 흘러가고 서늘한 분위기는 무대 전체를 휘감는다. 논개의 노래는 아픔과 다짐의 자세를 함께 표현하며, 관객은 그런 논개의 다음 행동에 대해서 긴장감과 걱정을 가지지 않을 수 없다.

한편 왜병들은 전쟁의 승리를 만끽하며 자축연을 벌인다. 그들은 논개가 보이자 마구 환호성을 지르며 노골적으로 환영의 뜻을 표한다. 그 와중에 왜장은 그녀에게 저고리 벗기를 명하며, 음심(淫心)을 드러낸다. 망설이던 논개는 마침내 겉옷을 벗어던진다. 그리고는 잠시 뒤에 결심이 선 듯 풍악에 맞추어 춤을 추기 시작한다. 논개의 춤에 맞춰 왜병들은 단체로 몸을 움직이기도 하며, 그 와중에 술 취한 왜병 몇몇은 논개에게 달려들었다가 물속에 빠져버리고 만다. 조명을 받은 강이 파문을 일으키고 강물이 튀면서 반짝이는 윤슬은 어두운 밤에 어떤 특이한 분위기를 만들어낸다. 관객은 이를 감지하며 자신이 있는 시공간에서 독특한 경험을 하게 된다. 그런 가운데 흥겨움에 취한 왜병들의 잔치 중간에 느닷없이 천둥이 친다. 분위기의 반전이 일어나는 순간이다. 연회의 집중력이 흐트러지는 사이에 이제 관객은 무엇인가 예상치 못한 일이 벌어질 것 같은 분위기를 감지하게 된다.

그리고 왜장은 논개에게 다가가려 한다. 하지만 논개는 그에게 칼을 벗어놓고 오라고 주문한다. 이미 그녀에게는 자신만의 계략이 있는 것이다. 칼을 놓고 오던 왜장은 부하가 만일의 경우에 대비할 것을 조언하자 다시 헐레벌떡 칼을 찾는다. 그러나 논개의 계략에 걸려든 그는 마침내 칼을 놓고 술상을 향해 다가온다. 술상 앞에 앉은 그녀는 세 번의 '고시레'를 하며 강을 향해 술잔의 술을 던진다. 하늘에서는 여러 번의 천둥소리가 들리며 다시 한 번 서늘한 기운이 감싼다. 그때마다 왜병들의 놀라는 모습이 인상적이다. 파란 조명 아래에서 포그가 퍼져 나가면서 이제 무대에서는 마치 무슨 일이 일어날 것 같은 분위기가 서서히 조성된다.

마침내 논개의 술잔을 받아 마신 왜장을 향해 왜병들은 그의 이름을 연호하며 승리의 기분을 만끽한다. 한편 그녀의 손을 만지려던 왜장을 향해 논개는 손을 펼쳐 보이면서 열 손가락 모두에 끼어있는 가락지를 보여준다. 여기서 그녀는 가락지를 주었던 백성들의 소원을 꼭꼭 가슴에 품고 왜장을 향해 숨겨진 적의와 계략을 드러내는 것이다. 이런 까닭에 이제 논개는 자신을 안으려는 왜장을 춤을 추자고 유혹하면서 의암 바위 쪽으로 이끈다. 그녀를 따라 왜장이 바위에 오르자 왜병들은 일제히 대장의 이름을 연호하는 가운데 무대에서는 북소리가 연신 들린다. 극의 긴장감은 갈수록 고조되고 관객 역시 초조하게 곧 벌어질 장면들을 떠올리지 않을 수 없다. 바위 위에서 두 사람이 춤을 추듯이 움직이는 순간에 조명효과에 힘입어 북소리와 피리 소리는 순간적으로 음산한 분위기를 연출한다. 이어서 논개는 왜장의 허리를 꽉 끌어안는다. 왜장의 외마디 '헉' 소리가 선명하게 들린다.

> ***"왜장*** *헉! 허억~~~ 숨이...숨이 막혀.*
> ***논개*** *뭘 그리 놀라세요. 니 놈은 빠져나갈 수 없어.*
> ***왜장*** *살...살려줘.*
> ***논개*** *이제야 저 푸른 강물이 피눈물로 보이느냐. 죽기 전에 네 놈은 알아야 할 것이다. 비록 잠시 이 땅을 짓밟을 순 있어도 죽어도 이 땅을, 우리 백성들을 굴복시킬 순 없다는 걸."*

자신이 죽을 각오를 하고 왜장을 함께 죽이겠다는 논개의 계략은 이제 마지막 피날레를 향한다. 왜장을 안고 논개가 물에 뛰어들자 비탄과 슬픔과 엄숙의 분위기를 조성하는 국악의 소리가 힘차게 들리고 노란 빛이 도는 조명은 여러 차례 번쩍거리면서 천둥번개를 알린다. 관객에게는 이 장면에 대한 뚜렷한 기억의

각인을 요구한다.

잠시 암전 상태에서 정적이 흐른 후 이제 무대에서는 노래와 함께 망자들을 불러내는 의식이 치루어진다. 진혼의 춤이 펼쳐지는 것이다. 흰 옷을 입은 무용단은 하얀 소품들을 높이 흔들며 진혼의 춤을 추며 무대에 오른다. 그리고 죽은 넋들도 줄지어 무대에 함께 등장한다. 사람들은 대나무 솟대를 들고 있으며, 솟대에는 긴 넋줄이 걸려있다. 죽은 이들의 넋을 위로하는 것이다. 이제 산 사람들과 죽은 사람들이 함께 노래를 시작한다. 합창의 한 부분을 보면 다음과 같다.

"오소서 오소서 이 땅으로
당신의 희생 헛되지 않으니
오소서 귀한 존재여 돌아오라.
하늘의 분노 적들을 벌하도록."

장엄하고 엄숙한 분위기를 조성하는 멜로디와 화음 속에서 이제 한 아낙은 강에다 '넋줄'을 던지고 마침내 흰 옷을 입은 논개는 그 줄을 잡고 뭍으로 발을 내딛는다. 그리고는 잠시 무당의 씻김을 받는다. 논개도 이제 죽은 넋들의 대열에 합류한다. 그녀는 손가락에서 서서히 반지를 빼서 진주성 아낙들과 의병장에게 다시 돌려준다. 진혼무는 계속되고 합창도 이어진다. 생사를 넘어서 진주성의 모든 백성들은 무대에서 함께 노래하고 있다. 논개와 사람들은 서로 바라보며 절을 한다. 마침내 암전이 밤하늘을 덮는다.

5. 나가면서

근대 이후에 물화(物化)가 일반화된 시대를 살고 있는 동시대인들에게 '의기 논개'와 진주성 백성들이 구현한 정신적 가치는 결국 무엇일까? 그들은 시대를 초월하여 어떤 불멸의 가치를 만들어낸 것일까? 논개와 백성들은 자신들이 속한 공동체에서 평등과 연대를 통해서 단순한 사적 영역의 이익을 과감히 떨쳐버리고, 가장 절실한 가치인 '공동체와 그 구성원들의 안위'를 지키기 위해서 '자기희생'을 실현하였다는 것이다. 그리고 그 정점에 바로 논개의 희생이 있다.

끝으로 공연의 기술적인 부분과 관련해서 지적해야 할 사항들을 점검해보고자 한다. 전체적으로 볼 때 음악 특히 코러스의 웅장함은 극을 진지하고도 긴장감 넘치게 끌고 가면서 분위기를 조성하는 힘을 발휘한다. 그리고 퍼포먼스 자체는 관객의 주목과 집중을 유도하기에 부족함이 없다. 하지만 서사 전반은 줄거리의 굵은 뼈대는 선명하지만, 구체성의 측면에서는 약간 추가되어야 할 경우들이 눈에 띈다. 향후 이 부분의 집중적인 보완이 필요해 보인다. 다시 말해 개별 인물들의 행동과 사건의 축적이 좀 더 상세하게 서술되어야 할 것이다. 예를 들면 진주성 백성들의 평화로운 삶 안에서 논개라는 인물에 관한 서사가 더 채워져야 한다. 구체적으로 그녀가 어떻게 살아왔으며 어떤 인물인지에 대한 개연성 있는 이야기가 추가된다면, 관객의 주목과 집중을 더욱 고조시킬 수 있을 것이다. 또한 전쟁 중에 망루에서 북을 치는 여인들의 심경과 각오 등에 대한 서사가 더해졌더라면 하는 아쉬움도 남는다. 가족들의 죽음을 목도하는 그 긴박한 상황에서도 자신의 목숨을 담보로 마지막 저항을 하는 사람들의 이야기가 담겨 있을 때 극적 효과와 감동은 배가될 수 있기 때문이다. 같은 맥락에서 의병들과 민간인들, 그리고 포로들이 처형되는

장면에서도 이를 지켜보는 사람들의 심경과 갈등에 대한 서사가 보완되어야 한다. 더 나아가 논개가 왜장의 술 시중을 들기로 결심하고 망루를 떠날 때 그녀를 배웅하는 사람들의 대사가 심리적으로 좀 더 섬세하게 드러났어야 할 것이다.

다시 한번 서사의 구체성이라는 맥락에서 볼 때, 평화로운 일상에 느닷없이 왜침이 벌어지고 거기에 진주 백성들이 저항하는 장면 역시 좀 더 다양한 이야기가 필요해 보인다. 전쟁의 진행 상황, 한양에서 진주성을 포기하게 된 이유, 그리고 논개와 의병장의 관계 등은 상상력이 더욱 가미되어야 할 것으로 보인다. 특히 논개와 의병장 사이의 대화는 극적 상황 전반과 다소 유리된 느낌을 준다. 대사의 내용에 대한 보완이 반드시 필요하다.

음악적인 측면에서 보자면, 주인공 논개의 오프닝 넘버가 약간 흔들리고 불안한 느낌을 주기도 했다. 노래의 멜로디와 형식, 춤과 제스처가 조금은 경직되게 보인 까닭이다. 좀 더 활기차고 강렬했더라면 하는 아쉬움이 남는다. 또한 의병들과 포로들이 죽임을 당하는 장면에서 노래는 비통함과 분노를 표현하기보다는 엄숙함에 집중된 느낌을 준다. 음악적으로 더욱 강렬한 폭발이 아쉽다. 그리고 전쟁 준비 장면에서 진주 백성들에 던져진 조명이 약간 어두워서 그들의 씩씩함과 강인함이 충분하게 드러나지는 못한 점은 아쉽다.

하지만 전반적으로 시청각적 이미지의 효과는 훌륭하다. 포탄을 의미하는 폭죽과 북소리, 그리고 움직이는 붉은 조명뿐 아니라 음악과 합창, 함성과 전투의 퍼포먼스를 펼치는 아이디어는 참신하다. 특히 저항과 관련된 합창은 그 효과가 뚜렷하다. 관객의 공감각적 지각을 일깨우는 데 일조한다. 무엇보다도 시청각에 더해 포탄의 후각적 요소까지 동원되면서 무대 위의 위기감과 긴장감을 고조시키는 것은 칭찬할 만하다. 여기에 용선의 왜적들이 구성하는 극적인 장면에 더해 진주 백성의 움직임을 통한 저항 자세가 대조적으로 좀 더 강렬하게 드러났더라면 더욱 인상적이었을 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

어쩌다보니

심화 비평문

비평가 성명

김건표

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 예도

공연명

어쩌다보니

공연일시

2025년 11월 15일 15시

공연장소

고현리본프라자 소공연장

웃음의 미학, 극단 예도〈어쩌다보니〉, 웃기네

김건표

한국 연극사에서 역사물(史劇)을 코미디로 전면에 내세운 작품들은 적지 않다. 그 대다수가 단순히 웃음을 위한 극적 오락물이 아니라, 시대의 정치적 균열과 공동체적 모순을 웃음이라는 장치를 통해 우회적으로 드러내는 장르적·미학적 장치였다는 점에서 주목되어 왔다. '사극 코미디'는 우스꽝스러운 표정이나 역사적 고증을 비틀어놓은 소재들을 늘어놓는 가벼운 장르가 아니라, 정권·권력·민중·역사적 기억을 소환하는 풍자극(諷刺劇)의 한 갈래다. 극단 예도의 〈어쩌다보니〉(작·연출 이삼우)는 겉으로 보자면 작정하고 웃기려고 하는 연극이다. 풍자적 기반은 다소 취약해 보일 때도 있지만, 풍자극의 전통성을 내재한 관객 참여형 퓨전 사극 코미디로 규정하는 편이 더 적절하다. 한국 풍자극의 전통에서 역사·신화·전통 서사를 코미디 형식으로 재창조하는 창작 작업은 넓게 보면 판소리 사설을 효시로 하여 탈춤과 마당극·놀이극 계열로 연결된다고 할 수 있다. 봉산탈춤·양주별산대놀이·하회탈춤은 조선 후기 양반 사회를 조롱하는 풍류의 민속예술이었고, 양반과 권력을 '비틀기'는 풍자의 통로였다. 이런 점에서 고전 역사 코미디는 결코 가벼운 장르가 아니라는 점을 환기해 볼 필요가 있다. 국립창극단의 《배비장전》이나 《변강쇠 점 찍고 옹녀》에 담긴 조선시대 성 풍속도와 권력 비틀기에 대한 풍자, 《춘향》과 《수궁가》가 보여준 조선 사회의 위계 구조에 대한 전복적 해석 등은 '역사극의 코미디적 재구성'이 곧 '권력을 웃음으로 해체하는 장르 전략'임을 보여준다. 1980~90년대에 들어서는 극단 학전의 《지하철 1호선》이 시대 정치와 한국 사회구조의 모순, 삶의 현상들을 풍자로 삼았다고도 볼 수 있다. '웃음으로 권력과 부조리한 사회의 모순을 극장 안에서 해체하는 방식'은 당시 이미 한국 현대극의 중요한 흐름이 되었고, 영화에서도 역사 코미디는 현실을 소환하는 강력한 정치적 장치로 기능했다. 영화 《왕의 남자》는 원작 연극이 이미 정치·성·권력을 웃음과 애환, 소시민(小市民)들 삶의 통증으로 드러낸 대표작이고,

《관상》은 조선 권력의 허구성을 블랙코미디 장면으로 비틀었다. 《구르믈 버서난 달처럼》 같은 작품도 장르적 성격은 액션 사극이지만 권력 풍자와 코미디적 요소를 결합해 성공을 거둔 바 있다.

경남을 기반으로 활동하는 극단 예도의 〈어쩌다보니〉는 형식적인 측면에서 사극 코미디의 전통성을 기반으로 하면서도, 사극을 퓨전화하여 마치 개그콘서트의 사극 코너를 연상시키는 웃음으로 치환하고 있는 관객 참여형 연극이다. 관객은 극 중 장면의 인물이 되어 직접 대사를 표현하기도 하고, 위기의 극 중 장면에서 적군이 되거나 극을 환기하는 서사극적 장치로 활용되기도 한다. 〈어쩌다보니〉의 특징은 사극 코미디의 형식, 권력 풍자, 민중 중심의 이야기, 장르적 비틀기를 퓨전화하여 관객참여라는 형식을 빌려 즉흥성의 '날것'을 가공하고, 관객들에게 시각적인 서사 감상보다는 참여를 유도해 극을 체험하게 만드는 형식을 취하고 있다는 점이다.

거제 연극의 역동성의 전환과 역사성

1989년 창단작 〈일요일의 불청객〉을 기점으로 설립된 극단 예도(藝島)는 거제 지역 연극 생산의 핵심 기반을 마련한 단체로 평가된다. 같은 해 출범한 거제연극협회와 더불어 예도는 거제에서 연극을 지속적으로 생산·유통할 수 있는 구조를 제도적·조직적으로 구축하게 된다. 창단 멤버가 교사, 조선소 직원, 신문사 기자 등 다양한 직업군으로 구성되었다는 기록은, 당시 지역사회에서 연극이 전문적 훈련보다 자발적 문화 실천의 성격을 강하게 띠고 출발했음을 보여준다. 이러한 시스템의 구성적 특성은 이후 예도가 30여 년간 유지해 온 공동체적 동력의 기초가 되었다고 볼 수 있다.

예도는 창단 직후부터 매년 2~3편의 작품을 꾸준히 무대에 올리며 지속적인 창작활동 기반을 다졌다. 1992년 6월 19일, 회원 25명으로 구성된 예도는 한국연극협회 산하 장승포지부로 정식 인준을 받으며 지역 연극계에서 제도권으로 진입하게 된다. 이어 제11회 경남연극제 우수작품상(1993), 김우섭 배우의 최우수연기상 수상(1994) 등 초창기 성과들은 예도가 지역 연극의 새로운 동력으로 자리 잡는 계기가 되었다고 할 수 있다. 창단공연 〈일요일의 불청객〉에 1천여 명의 관람객이 몰린 사실은, 거제 시민들이 이미 지역에서 연극을 향유할 준비가 돼 있었음을 보여주는 사례이다. 1990년대 예도는 〈광인들의 축제〉, 〈결혼〉, 〈방황하는 별들〉, 〈용감한 사형수〉, 〈등신과 머저리〉 등 다양한 장르의 작품들을 연이어 무대에 올리며 지역 관객의 연극적 감수성을 확장했다. 특히 1995년 윤일광의 창작극 〈7×7=49〉는 지역 서사가 본격적으로 극적 형식으로 전환되는 계기였으며, 이는 지역 연극이 단순한 향토성 재현을 넘어 독립된 창작의 장으로 이행할 수 있음을 보여준 중요한 공연이었다. 마당극·부조리극·사실주의극 등을 아우르는 이 시기의 작품들은 거제연극의 미학적 범위를 넓히는 데 결정적인 역할을 했다. 1999년 대우조선의 지원으로 옥포극장(玉浦劇場)이 개관되면서 예도는 생활 기반의 연극을 넘어 도시 차원의 연극 유통 시스템을 확보하게 된다. 이후 〈안 내놔! 못 내놔!〉, 〈돼지와 오토바이〉, 〈용띠 개띠〉, 〈달빛 속으로 가다〉, 〈배비장전〉, 〈파라독스〉, 〈달님은 이쁘기도 하셔라〉, 〈찔레꽃〉 등이 무대에 올랐고, 예도는 지역의 언어·정서·문화 기반을 유지하면서도 다양한 연극적 장르를 수용하는 폭넓은 작품 세계를 구축하게 된다. 지역극단이 장르적 편향 없이 꾸준한 실험을 수행할 수 있음을 보여주는 사례이기도 하다.

2000년대 초반부터 예도의 작품 세계는 서사적 정교함과 무대 형상화의 완성도 면에서 전환점을

맞는다. 이삼우 연출의 합류 이후 〈가시고기〉, 〈누가 누구?〉, 〈똥꿈〉, 〈짬뽕〉, 〈흉가에 볕들어라〉, 〈9년만의 여름〉 등이 제작되었으며, 이 작품들은 지역의 일상과 사회적 맥락을 무대적 언어로 변환하는 작업에서 예도가 높은 수준의 무대 형상화와 미학적 성과를 갖추었음을 보여준다. 특히 〈흉가에 볕들어라〉는 경남연극제 대상 및 전국연극제 금상을 수상하며, 예도가 지역적 한계를 넘어 전국적 경쟁력을 갖춘 극단으로 자리 잡았음을 공식적으로 확인한 작품이다. 〈폐왕성〉(2005)은 거제의 실제 이야기를 본격적으로 다룬 최초의 창작극으로서 지역 서사 연구에 중요한 의의를 갖는다. 이어서 〈거제도〉(2008), 〈바람이 멈춘 마을〉(2009), 〈주.인.공〉(2010)으로 이어지는 지역서사 연작은 노동, 가족, 기억, 포로수용소 등 거제 고유의 역사적·사회문화적 맥락을 연극적 구조로 재해석했다는 점에서 지역 연극의 미학적 성취를 한층 확장했다. 이 가운데 〈거제도〉는 경남연극제 대상과 전국연극제 금상을 수상하며, 지역극단의 창작물이 전국적 담론으로 발화될 수 있음을 증명한 사례로 기록된다. 2012년 〈선녀씨 이야기〉는 예도의 미학적 성취가 전국적으로 확산하는 결정적 계기가 되었다. 가족 서사, 지역의 기억, 노동의 윤리 등을 정제된 무대 언어로 구성한 이 작품은 대통령상을 수상하며, 지역 서사가 보편적 서사로 확장될 수 있음을 보여주었다. 이 시기 이후 예도는 지역 소재에 머물지 않고 사회 구조적 문제로 관심 범위를 확대했다. 〈사랑은 룸바를 타고〉, 〈갯골의 여자들〉, 〈그 사람이 있었습니다〉, 〈어쩌다보니〉, 〈피고인 봉희철〉 등은 젠더, 폭력, 가족, 공동체, 교육 등 동시대 한국 사회의 주요 의제를 연극적으로 재해석하며 극단의 창작 지평을 넓혔다. 2018년 〈나르는 원더우먼〉과 2019년 〈꽃을 피게 하는 것은〉은 예도의 30년 활동이 도달한 정점으로 평가된다. 두 작품이 2년 연속 대한민국연극제에서 대통령상과 금상을 수상했다는 사실은, 단순한 수상 실적을 넘어 지역극단이 생산한 작품이 전국적 공감대를 형성할 수 있는 서사 구조와 미학적 완성도를 갖추었음을 보여준다. 팬데믹 시기에도 예도는 〈아비〉, 〈크라켄을 만난다면〉, 〈꼬깔모자의 마음〉, 〈국물 있사옵니다〉 등을 선보이며 지역극단으로서 창작 환경의 지속성을 유지해 왔다. 최근에는 〈언니와 나〉(경남연극제 은상), 주크박스 뮤지컬 〈당신이 좋아〉 등을 통해 형식적 확장을 시도하며 여전히 지역 연극 생태의 중심적 존재로 기능하고 있다. 결과적으로 극단 예도는 지난 30여 년 동안 지역 서사 발굴, 창작 역량 강화, 장르 실험, 전국 단위 경쟁력 확보 등을 통해 거제 연극을 견인해 온 셈이다.

극단 예도의 〈어쩌다보니〉, 〈거제도〉의 연극성과 수행성

극단 예도가 구축해 온 연극적 세계가 〈어쩌다보니〉에만 국한되는 것은 아니다. 예도는 지난 30여 년 동안 지역의 삶과 기억을 무대 언어로 전환하는 작업을 지속해 왔다. 극단의 방향성은 장르와 형식이 달라져도 일관된 미학적 방향성을 보여준다. 이 점에서 최근의 뮤지컬 〈거제도〉는 예도가 지역적 서사와 공동체적 감각을 어떻게 공연화해왔는지를 다시 확인하게 하는 중요한 사례로 볼 수 있다. 〈어쩌다보니〉가 관객의 참여와 역사적 텍스트, 즉흥성과 역사의 사실을 통해 현재를 살아가는 사회구조와 현재의 정치성을 감각하게 발화했다면, 〈거제도〉는 역사적 트라우마를 지역 공동체의 심층 기억 속에서 다시 호출하는 방식으로 '집단적 기억의 극장'을 만들어낸다. 두 작품은 전혀 다른 장르임에도 예도의 연극적 정체성을 확인할 수 있는 작품이다. 뮤지컬 〈거제도〉가 흥미로운 것은 일반적 상업 뮤지컬의 문법을 따르지 않는다는 점이다. 선악 구도, 낭만적 로맨스, 시각적 스펙터클이라는 대중적인 양식 대신, 〈거제도〉는 소설–연극–뮤지컬로 이어지는 상호 매체적 융합을 통해 로컬의 집단적 역사와 기억을 통해

서사를 만들어 뮤지컬 형식으로 전환된 미학성을 보여준다. 원작 소설의 서사적 깊이가 연극의 현전성과 충돌하고, 다시 음악과 신체를 기반으로 하는 뮤지컬 양식으로 전환되면서 뮤지컬 〈거제도〉는 균열·충돌·혼종이 만들어내는 독특한 연극성을 생산한다. 이러한 구조는 〈어쩌다보니〉가 전통 마당놀이와 즉흥극, 사극 코미디가 뒤섞이는 관객의 참여가 서사의 공백을 날것과 즉흥성으로 채워 넣는 것과 유사한 방식으로, 예도가 장르의 경계를 유연하게 활용해 공연의 현재성을 확장하는 방식을 확인시켜 주는 작품이다.

특히 〈거제도〉에서 장소성(Locality)의 문제는 공연의 핵심 구조로 작용한다. 포로수용소는 거제라는 지역이 경험한 근대적 폭력의 은유이며, 이는 단순한 역사 재현이 아니라 지역 공동체의 기억을 다시 현재의 감각으로 활성화하는 장치다. 공연예술에서 장소는 단순한 물리적 배경이 아니라, 역사가 퇴적된 기호)로 작동한다. 뮤지컬 〈거제도〉에서 '포로수용소'는 농경과 어업 중심의 전통적 질서가 지배하던 거제도라는 목가적 공간(Chronotope)을 파괴하며 공간과 기억 역사의 사실로 현상화된 구조물로 형상화된다. "달팽이처럼 느리던 마을"에 등장한 "검은 괴물"로서의 수용소는 근대화와 전쟁이 지역 공동체에 가한 폭력적 개입을 상징한다. 옥씨네 가족에게 수용소 건립은 이데올로기의 문제가 아니라, 삶의 터전인 '땅'의 상실이자 생존 기반의 붕괴라는 실존적 위기로 다가온다. 공간의 침입과 일상의 파괴라는 거제도의 역사성은 이 공연이 단순한 오락물을 넘어 지역의 집단 기억(Collective Memory)을 제의적으로 복원하는 기능을 수행함을 시사한다. 무대 위에서 재현된 수용소는 과거의 박제된 기록이 아니라, 현재의 관객과 호흡하며 지역의 정체성을 재확인하는 '기억의 장소(Lieu de mémoire)'로 기능한다. 소설이 포로수용소를 둘러싼 포로, 피난민, 거주민의 다층적 갈등을 조망했다면, 이삼우의 연출과 각색은 이를 '옥씨 가족'이라는 미시적 단위로 형상화된다. 역사극이 범하기 쉬운 이념적 나열을 지양하고, 관객이 정서적으로 이입할 수 있는 구체적 실체를 마련하는 연출적인 시각이 명확하게 드러난다. 수동적 표상으로서의 아버지(옥치조)는 외부의 거대한 구조적 폭력(전쟁, 수용소 건립) 앞에서 무력하지만 끈질기게 생존을 도모하는 민중의 전형을 보여준다. 그는 서사를 주도하기보다 역사에 휩쓸리는 인물로, 당시 거제 도민이 겪어야 했던 불가항력적 비극을 표상된다. 반면 딸 상은은 극적 서사를 추동하는 인물이다. 상은과 덕현의 멜로 드라마적 서사는 전형적인 신파의 문법을 차용하는 듯 보이나, 이는 후반부의 비극성을 극대화하기 위한 브레히트적 장치로 기능한다. 특히 상은이 겪는 성폭력 사건은 낭만적 서사를 파괴하며, 전쟁이 여성의 신체에 가하는 폭력성을 적나라하게 드러낸다. 이는 멜로가 비극으로 급변하는 전환을 통해 전쟁의 참상을 관념이 아닌 신체적 고통으로 감각하게 만드는 장면이다. 음악은 서구 팝, 클래식, 한국 가곡, 민요 등을 융합하며 역사극의 무게감과 현대적 세련미 사이의 균형을 맞춘다. 고재경의 안무는 마임에 기반을 둔 조형적 움직임으로, 배우들의 신체를 무대 세트의 일부처럼 활용한다. 이는 사실주의적 연극 문법에 갇히지 않고, 전쟁의 혼란과 내면의 심상을 시각화하는 표현주의적 미장센(Expressionistic Mise-en-scène)을 구축한다. 예도 단원들의 연기는 '연기적 테크닉'을 넘어, 지역의 정서를 체화한 '수행적 진정성(Performative Authenticity)'을 무대에서 보여준다. 상업 뮤지컬과는 차별화된, 거제의 흙냄새와 역사가 배어 있는 밀도 높은 에너지를 형성하는 동력이다. 〈거제도〉는 중앙 중심의 공연 예술계에서 지역 극단이 성취할 수 있는 미학적, 사회적 가능성을 증명한 사례로 볼 수 있다. 이 작품은 거제의 아픈 역사를 소환하되, 그것을 전시하는 데 그치지 않고 현재의 공동체가 공유하는 정서적 유대, 즉 '코무니타스(Communitas)'를 형성하는 데 기여한다. 산업화된 도시 거제가 잃어버린 기억을 예술적 형식을

통해 다시 포용하고, 이를 통해 지역의 미래적 정체성을 모색한다는 점에서 〈거제도〉는 단순한 공연을 넘어선 거제라는 로컬의 역사를 응집하는 작품이라 할 수 있다. 연출가 이삼우와 극단 예도가 보여준 공연으로 지역 연극이 어떻게 보편적 예술성과 지역적 특수성을 무대화 할수 있는지를 보여주는 작품이다. 이러한 의미에서 극단 예도가 〈거제도〉를 통해 재구성한 장소는 기록으로 과거가 아니라, 관객이 공연 순간에 다시 몸으로 감각하는 '기억의 장소'이며, 이는 〈어쩌다보니〉가 관객참여 장면을 통해 역사적 장면의 당사성(當事性)을 현재화하는 방식과 구조적으로 연결된다. 두 작품은 모두 '지역의 기억'을 공연으로 수행(performance)하는 과정에서 지역극단만이 수행할 수 있는 공동체적 역할을 분명히 하고 있다. 서사에서도 흥미로운 지점이 드러난다. 〈거제도〉는 포로수용소라는 거대 담론을 '옥씨네 가족'이라는 미시사적 단위로 압축함으로써 전쟁의 비극을 개인의 삶과 감정의 층위에서 느끼게 한다. 아버지 옥치조는 외부의 구조적 폭력 앞에서 무력하지만, 생존을 버티는 민중의 전형을 보여주고, 딸 상은은 서사를 능동적으로 견인하는 행위자로 자리한다. 특히 상은이 겪는 폭력은 전쟁이 여성의 몸을 억압과 통제의 공간으로 만들었다는 역사적 진실을 신체적 고통의 형태로 드러낸다. 이는 〈어쩌다보니〉가 "민중의 몸이 역사적 주체"가 되는 구조와 비교할 때, 예도의 공연들이 역사·정치의 문제를 '몸'과 기억을 매개로 재서술하고 있다는 점에서 일관된 경향을 확인하게 한다. 즉, 예도의 무대에서 신체는 단순한 연기의 도구가 아니라 역사와 정치의 경로를 드러내는 기호의 층위이다. 무대에서도 두 작품은 서로 다른 방식으로 예도의 고유한 감각을 보여준다. 〈거제도〉에서는 박수빈의 음악이 서구 팝, 가곡, 민요, 군가 등 이질적 장르를 유기적으로 결합하며 복합적 정서 구조를 형성하고, 고재경의 안무는 마임적 조형성과 움직임을 통해 전쟁의 혼란과 인간의 내면을 시각화한다. 이 조형적 미학은 〈어쩌다보니〉에서 배우들의 신체가 정치적 알레고리를 수행하던 방식과 또 다른 차원에서 예도식 연극미학의 확장을 보여준다. 또한, 전문 뮤지컬 배우와 예도 단원들의 협업은 지역적 감수성과 장르적 전문성이 섞여 독자적 질감을 형성하는데, 이는 지역극단이 생산하는 예술적 진정성의 의미를 다시 환기시킨다. 결론적으로 〈거제도〉는 지역극단이 생산한 작업이 지역적 정체성과 집단적 기억을 회복하는 사회적 사건으로 기능할 수 있음을 증명하는 작품이다. 〈어쩌다보니〉가 관객참여를 통해 공동체적 정치성을 수행적으로 구현하는 방식이라면 두 작품은 다르면서도 본질적으로는 로컬연극으로 가지고 있는 장면들이 극대화되었으며 이러한 연출적 접근 방식은 일관되게 관객의 설득력을 갖는다. 두 작품은 서로 다른 장르적 형식을 가지고 있지만, 예도가 일관되게 지향해온 공연철학인 지역의 삶, 지역의 몸, 지역의 기억을 무대에서 다시 말하는 일을 가장 선명하게 드러내는 작품으로 인식할 수 있다. 이 점에서 〈거제도〉는 단순한 지역 뮤지컬을 넘어, 예도가 구축해 온 공동체적 연극의 지형도를 확장하는 결정적 성취라고 할 수 있으며 〈어쩌다보니〉도 이러한 결과물로 실천되는 작품개발이라 할 수 있다.

코미디와 즉흥성, 〈어쩌다보니〉의 텍스트 구조와 알레고리 구축 방식

대체로 역사 코미디의 형식은 우리 고유의 전통적 드라마성을 기반으로 발전해 왔다고 볼 수 있다. '탈춤적·판소리적 풍자와 해학'에 현대 즉흥극(improvisation)의 장치를 더하고, 여기에 '관객의 참여'를 서사로 끌어들인 구조다. 이러한 방향성은 한국 사극 코미디의 특징으로 이어지는데, 〈어쩌다보니〉에서는 관객-참여성이 극대화된다. 특히 지역극단이 이러한 형식을 개발했다는 사실은 의미심장하다. 즉흥성, 관객

개입, 코믹, 역사 비틀기 등이 결합한 방식은 원래 마당놀이의 전통을 기반으로 구조화되지만, 이를 극장이라는 제도적 '공간' 안으로 가져왔다는 점에서 확장된 레퍼토리를 보여주는 사례이기도 하다. 〈어쩌다보니〉는 조선 후기의 관아·현령·형방·백정·주모·청나라 사신이라는 역사적 프레임을 우스꽝스럽게 형상화하지만, 이러한 역사적 형식은 현대 정치·사회 구조의 알레고리로 읽힌다. 무능과 위선, 사리사욕, 권력의 무책임과 민중의 희생을 코미디 형식으로 조직하고 구조화한 것은 특정 시대의 문제가 아니라 지금도 반복되는 구조라는 사실을 드러내기 때문이다. 〈어쩌다보니〉는 형식적 측면에서 전통 마당놀이(관객 참여) + 현대 즉흥극 + 사극 코미디 + 정치적 알레고리라는 네 가지 요소가 결합한 복합장르로 볼 수 있다. 어찌 보면 〈어쩌다보니〉는 무조건적인 관객참여형 웃음극으로만 보기보다는, 보다 거시적인 관점에서 한국 역사 장르 코미디의 계보 속에서 관객참여 형식을 폭넓게 확장한 작품이라는 점에 더 큰 특징이 있다. 이러한 맥락에서 극단 예도의 〈어쩌다보니〉 제작 과정을 잠시 짚어볼 필요가 있다. 연출의 말처럼, 웃지 않고는 견딜 수 없는 시대의 비극을 역설적으로 돌파하려는 치열한 생존 본능이 작품 바닥에 깔려있다. 이삼우 연출이 "사회문제까지 가면 어렵고 그냥 친구 이야기로 풀면 어떨까"라고 제안하며 시작된 이 작품은, 역설적이게도 역사극 서사를 통해 이 시대의 정치 현실을 풍자하는 코미디극으로 전환되었다. 1990년대 극단 학전의 《지하철 1호선》이 보여준 소시민의 연대, 연극 《이(爾)》가 보여준 권력의 그로테스크함과 장르 형식을 함께 떠올려 보면, 〈어쩌다보니〉는 그 계보를 잇되 '관객참여'를 무대 위로 직접 소환하여 역사적 사건의 당사자로 만들어버리는 현대적 참여 연극(Audience Participation Theatre)의 문법을 전면에 내세운다. 김길수 평론가가 지적했듯, 이를 "코미디 역할놀이의 깊은 맛"을 제공하는 한국형 풍자극의 새로운 패러다임으로 규정할 수 있는 이유도 여기에 있다. 〈어쩌다보니〉가 구축한 캐릭터들은 특정한 개인이라기보다는 한국 사회의 거대한 알레고리(Allegory)의 전형들이다. 고을의 수령 칠홍은 "누가 봐도 억울하게 생긴 놈을 잡아들여라"라고 명령하며 자신의 책임을 백성에게 전가하는 권력의 무능과 비겁함을 상징한다. 이방 만갑은 위기 상황에서도 "배 한 척만 띄워 주게"라며 필리핀으로의 도피와 재산 은닉을 꿈꾸는 기회주의적 자본가의 모순을 대변한다. 선비 시형은 "선비는 은인자중하고 멸사봉공하며"라고 외치면서도 정작 죽음 앞에서는 도망치는 지식인의 허위의식을 적나라하게 드러낸다. 이 작품의 장점은, 무대 위에서 칠홍·만갑·시형이 서로를 배신하고 속이는 와중에도 기묘한 앙상블을 만들어내 관객으로 하여금 이들을 미워할 수만은 없는 연민의 대상으로 바라보게 만든다는 점이다. "소시민의 아픔과 세상의 부조리함"을 거창한 구호가 아니라 찌질하고 비겁한 우리네 일상의 풍경으로 그려냄으로써, 관객은 저들의 우스꽝스러운 몸짓 속에서 2025년 현재의 병리적 인간 군상을 발견함과 동시에 "잠시라도 웃을 수 있는 작품"이라는 연출 의도와 맞닿게 된다.

말의 정치성, 〈어쩌다보니〉가 드러내는 발화의 권력 구조

〈어쩌다보니〉의 희곡은 전통 사극 코미디의 형식을 차용하면서도 역사 비틀기나 캐릭터 희화화에 머물지 않고, 장면의 배열과 시간의 구조, 인물 간의 관계를 통해 '행위의 책임이 누구에게 있는가'라는 정치적 질문을 내재하고 있는 희곡텍스트이다. 희곡은 서사를 주도하는 인물보다, 즉흥적 상황 속에 놓인 집단과 개인이 어떻게 반응하고 어떤 선택을 하며, 무엇을 회피하는지에 초점을 두고 있는데 이러한 설정은 전쟁의 역사적 실패를 환기해 현시대의 사회적 정치 상황을 지각하게 하는 데 있다. 이 작품은 사건이 인물을

변화시키는 방식이 아니라, 인물들의 지속적인 회피와 책임 떠넘기기가 사건을 지연시키고, 그 지연이 결국 공동체(전쟁과 역사)의 파국을 초래한다는 구조로 되어 있다. 역사가 그렇다는 점에서 공감이 가는 방식이다. 대부분 전통 사극이 특정 인물의 결단(왕)을 중심으로 서사를 구축한 것과 다른 방식의 차이를 보인다. 〈어쩌다보니〉 희곡의 시공간은 병렬적으로 진행되지 않는다. 장면마다 '무엇을 할 것인가'가 아니라 '무엇을 하지 않을 것인가'가 반복적으로 진행된다. 칠홍이 희생자를 찾아내려는 장면도 실제로는 아무 결정도 하지 못한 채 반복적으로 책임을 미루는 시간이고, 만갑이 이익을 계산하는 장면 역시 선택의 지연을 통해 사태의 심각성을 희석하며, 시형의 대사는 상황을 적극적으로 발전시키는 언어가 아니라 공허한 이상론을 반복함으로써 시간을 정지시키는 기능을 한다. 코미디는 이러한 미루기의 반복에서 발생한다. 희곡에서 공간 또한 중요한 의미가 있다. 관아는 권력의 중심이지만, 희곡 속 관아는 그 기능을 상실한 인물이다. 전통 사극에서는 질서·권위·중심성을 상징하는 공간이라는 점을 떠올리면 매우 이례적이다. 이 작품에서 관아는 권력이 행사되는 곳이 아니라, 권력이 지속적으로 비어 있는 장소로 권력은 부재해 있는 공간이 된다. 희곡은 이런 공간적 결핍을 통해 권력의 부재가 어떻게 공동체적 재난으로 이어지는지, 그리고 그 재난을 누구의 몸이 먼저 감당하게 되는지를 드러낸다. 인물 구성에서도 희곡은 단순한 캐릭터 유형화를 넘어서 '말과 행위의 불일치'됨을 웃음코드를 입혀 구조적으로 반복한다. 칠홍의 경우 명령권을 가진 자지만 어떤 명령도 실제로 실행하지 못하며, 그의 언설은 행동하기보다 행동을 방해하는 언어로 작동한다. 만갑은 어떤 결단도 내리지 않으면서 끊임없이 계산을 수행하는데, 그 계산은 상황을 해결하기 위한 것이 아니라 '자신이 최대한 덜 손해 보는 상태'를 찾기 위한 단선적 알고리즘으로 기능한다. 시형은 도덕적 언어를 반복하지만, 그 언설은 도덕적 현실을 인식하는 것이 아니라 책임을 회피하기 위한 방패에 가깝다. 무능·기회주의·위선은 인물들의 심리적 특성이라기보다 언어 사용 방식에서 발생하는 구조적 문제에 가깝다. 이러한 언어적 정체 상태 사이를 뚫고 등장하는 인물이 바로 주모이다. 주모의 언어는 도덕적 선포도, 교훈적 대사도 아니다. 주모는 상황을 진단하거나 해결하려 하지 않으며, 다만 현실의 모순을 '말해버리는' 방식으로 언어를 사용한다. 주모의 발화는 텍스트의 여러 층위의 알레고리 중에서도 오늘날의 층위를 담당한다. 주모의 말은 상황을 정리하거나 통찰을 제시보다 인물들의 비겁함을 드러내고, 관객이 이미 체감한 현실의 냉혹함을 단어 하나하나로 연결하는 방식으로 작동한다. 주모의 언어요소가 희곡의 후반부에서 서사적 전환점으로 기능하는 것은 이 때문이다. 그러나 희곡이 다른 역사 코미디와 근본적으로 구분되는 지점은 마지막 선언서 장면이다. 여기서 텍스트는 관객의 음성을 통해 결말을 완성하도록 설계되어 있다. 희곡 구조에서 가장 파격적인 부분이다. 선언은 대사를 읽는 행위가 아니라 '발화의 주체가 누구인가'를 묻는 정치적 실천이며, 관객의 음성은 희곡이 만들어낸 세계를 해석하는 것이 아니라, 그 세계를 체험하는 행위자가 된다. 이 장면에서 텍스트는 더 이상 서사적 구조물로 기능 되는 것이 아닌 관객의 참여를 통해 현실의 장면으로 확장되기 때문에 〈어쩌다보니〉는 관객과의 참여를 통해 웃음의 확장성이 생산적으로 확대되는 설정들이다. 희곡은 관객의 존재를 텍스트가 아닌 현장성(performativity)에서 의미가 발생하는 작품이라 할 수 있다. 〈어쩌다보니〉의 장면들은 에피소드적 구성이 아니라, 권력과 역사의 실패와 민중정신의 회복이라는 구조로 이어진다. 첫 장면인 관아의 소집 장면은 우스꽝스러운 설정의 코미디적 도입처럼 보이지만, 실제로 작품 전체의 언어적·정치적 역사의 이데올로기적 장치를 환기하는 장면이다. 칠홍이 백성들을 모아놓고 "세 명의 자발적 희생이 필요하다"고 외치는 장면에서 칠홍의 대사는 민중을 설득할 수 있는 언어의 기능을 상실하고, 권력의 무능과 비겁함을

은폐하는 수사 장치로 변질된다. 그의 행동과 동작은 과장되지만, 불안정한 명령처럼 들리는 것도 책임을 지지 않으려는 역사적 구조를 드러낸다. 이와 같은 '언어의 정치성'은 이어지는 만갑의 장면에서 더욱 적나라하게 드러난다. 그는 계산하듯 손가락을 튕기고, 말하다가도 문장을 끝까지 밀어붙이지 못한 채 "그러니까… 지금은…"이라고 흐린다. 이 발화의 파편성은 신자유주의적 생존술을 체현하는 인물의 기호적 구조를 구축하며, 당장의 손해를 피하기 위한 기회주의적 행동을 보이는 것은 그의 대사(말)은 정보 전달보다 역사적 회피를, 행동은 역사적 사건의 해결책보다 자신을 보호하려는 생존의 기술로 전락한다. 이어 시형이 등장하면서 대사를 통한 또 다른 층위를 드러낸다. 시형은 고결한 말투로 도덕성을 설파하지만, 그의 말은 현실을 움직이거나 누구도 구제하지 못한다. 시형의 언어는 지식인의 윤리성이라는 규범적 장치를 수행하지만, 그 자체가 현실과 무관한 공허한 퍼포먼스임을 드러내기 위해 무대 위에서 의도적으로 '행동하지 못하는 말'로 연출적으로 설정되어 있다. 말은 길고 고결하지만, 행동은 누구보다 먼저 도망치는 인물이다. 결국, 그의 언어는 권력 비판이 아니라 자기보호를 위한 퍼포먼스에 불과하다는 점이 희극적 장치를 통해 부각된다. 이러한 "말하는 권력자들"의 구조와 대조되는 장면이 바로 관객참여이다. 관객이 무대로 올라와 날것의 말을 하는 순간 역사는 재현이 아닌 현실로 전환된다. 마치 그 시간에 이성적인 판단을 관객이 개입하고 질문을 던지는 것처럼. 이렇게 희곡은 언어의 위계와 권력을 뒤집는다. 관객의 참여는 곧 시민적 발화의 현실성을 상징하며, 훈련되지 않은 언어가 무대 위에서 역설적으로 설득의 효과를 보여준다. 이러한 극 중 장면이 '민중의 주체'가 공연의 주체로 등장하는 순간인데, 역사의 실패를 똑똑히 바라보고 다시 하지 말자는 교훈처럼 느껴지기도 한다. 배우들은 관객의 실수를 적극적으로 받아치며 즉흥적 장면을 생산화하고 객석은 웃음이 터진다. 〈어쩌다보니〉는 이러한 장면을 연속적으로 진행해 배우가 아니라 관객은 역사와 시민의 주체라는 사실을 인지하게끔 한다. 이러한 코미디적 소동이 일어나는 시간에 나라가 등장하는데, 관객과 상대 등장인물에 묻는 순간, 코미디적 장면들은 웃음으로 소비된 것이 아닌 역사를 환기하는 정치적 알레고리였음이 드러난다. 관객은 조금 전까지 자신이 웃고 있던 세계가 사실은 한국 사회의 구조적 모순을 반사하는 거울이었다는 사실을 인지한다. 이 장면에서 연극은 웃음의 시간에서 사유의 시간으로 전환되는 것이 이 작품의 핵심이다. 주모의 언어는 단순한 웃음이 아니라 현실 언어의 질감을 재현한다. 특히 관객참여를 통해 이미 '백성의 자리'를 경험한 관객들은 주모의 발화를 현실의 목소리, 지금 이 순간의 정치적 발화로 받아들이게 된다. 주모의 대사는 현재 한국 사회의 정치적, 역사적 오류들과 맞닿아 있는 날것의 언어로 전환되어 강력한 현실 인식 장치로 기능한다. 선언서 장면에 이르면, 연극은 권력을 완전히 관객에게 넘긴다. 선언서를 읽는 자는 배우가 아니라 관객이다. 이 장면에서 관객의 떨림·어색함·비전문성은 텍스트의 의미를 선명하게 수행한다. "힘없는 나라의 백성이라는 모멸감, 그 고통은 우리가 안고 죽겠다"는 문장은 배우의 훈련된 발성이 아니라, 시민의 떨리는 음성에 의해 가장 실제적인 사건으로 변환된다. 이 순간에 연극은 재현(representation)의 차원을 넘어 수행(performance)의 공간으로 이동하며, 공연은 극적 서사가 아니라 시민적 발화로 완결되는 것이다. 이처럼 〈어쩌다보니〉의 장면들은 독립적 에피소드가 아니라, 권력 언어의 붕괴 → 관객 참여와 발화 → 민중 언어의 복권 → 시민적 수행으로서의 결말이라는 하나의 연속적 흐름으로 구조화된다. 관객들은 웃으면서도 이러한 구조에 진지해지면서도 오류의 역사를 감각할수 있게 되는 것이다. 이러한 의미에서 이 작품에서 웃음은 목적이 아니라 역사를 직시하게 만드는 장치인 것이다.

희곡 〈어쩌다보니〉, 역사가 아닌 정치 현실의 풍자극

〈어쩌다보니〉의 희곡은 조선 후기 관아로 시작되는 첫 장면에서 권력의 구조적 무능을 동시에 드러낸다. 도입부에서 칠홍이 백성들을 불러 모아 청나라와의 전쟁에서 살아남기 위해 "세 명의 자발적 희생이 필요하다"고 선언하는 장면은, 희곡 전체를 관통하는 정치성을 풍자하는 핵심 장면이다. 권력은 공동체의 생존을 위해 희생을 '요구'하는 듯 보이지만, 실제로는 책임을 백성에게 떠넘기는 조선 관료제의 고질적 구조를 희화적으로 재현한다.

이어지는 장면에서 만갑은 기계적으로 이익과 손해를 재는 몸짓으로 상황을 판단하며 '지금 누구를 내보내면 자신이 덜 다칠지'를 계산한다. 이 극 중 장면의 대사는 희극적 리듬으로 반복되지만, 그 실리주의적 판단의 파편들이 오늘의 한국 사회가 위기에 대응하는 방식을 자연스럽게 떠올리게 만든다. 곧이어 등장하는 시형은 선비적 언설과 도덕적 이상을 길게 늘어놓는다. 그러나 말은 고결하나 행동은 없는 지식인의 상징성이 형성되고, 그의 과장된 몸짓과 위선적 표정이 웃음을 유발하는 순간, 희곡은 세 인물을 각각 '권력의 무능', '실리', '지식인의 위선'이라는 구조적 알레고리로 배열해 놓는다. 그다음 연극은 무대를 다시 뒤집어 관객참여 장면을 본격적으로 시작한다. 관객 한 명이 무대로 끌려 올라오는 전환 장면은 희곡에서 가장 의도된 즉흥성의 장치다. 이 장면에서 관객의 비전문적 발화, 대사 읽기의 어색함과 자세, 대사 전달의 '날것'들이 그대로 희극적 에너지로 전환되며, 배우들의 애드리브와 관객의 실수가 곧 웃음을 가동하는 엔진이 된다. 이러한 참여 장면은 관객이 참여하는 방식에 따라 서사의 밀도와 웃음의 결이 달라지는 구조이며, 희곡은 이 우발성을 감안하고 관객의 움직임 자체를 서사의 일부로 포함해 '정해지지 않은 장면'을 공식화해 둔 것이 특징이다.

관객이 가발을 쓰고 아무 의미 없어 보이는 대사를 반복하고, 심지어 엉뚱한 타이밍에 움직임으로써 오히려 서사의 긴장을 깨뜨리는 장면은, 희곡의 의도대로 관객을 '웃음의 희생양'이자 우스꽝스러운 기계 장치처럼 기능하게 만든다. 극 중 장면들은 이 관객의 몸을 통해 시각적으로 구현되고, 관객은 어느새 희생 제의의 구조 안으로 끌려 들어간다. 이후 희곡은 나라(國)가 등장하는 장면을 배치하는데, 이 장면이야말로 희곡 전체를 코미디에서 정치극으로 이동시키는 전환점이다. 나라 낭자가 묘한 정조의 언어로 등장해 "당신들은 무엇을 꿈꾸었습니까?"라고 묻는 순간, 그 이전까지 관객을 폭소하게 만들던 코미디가 서서히 저하되고, 관객은 자신이 웃고 있던 인물들이 사실은 잃어버린 가치, 배신한 이상, 부정한 선택의 상징임을 깨닫게 된다. 이 순간 〈어쩌다보니〉는 웃음에서 지적인 사유의 장으로 슬며시 미끄러져 들어간다. 나라가 각 인물에게 "초심이 있었는가?", "나라를 위해 무엇을 한 적 있는가?" 되묻는 장면은 희곡의 리듬을 의도적으로 전환해, 코미디의 과잉과 대비되는 정치적 현상을 투영하는 장치로 기능한다. 역사극 텍스트는 웃음을 통해 일종의 정치적 계몽에 지각하게 만드는 셈이다. 이어지는 장면에서 주모가 등장해 민중의 언어로 권력의 부조리와 백성의 고통을 폭로하는데, 이 장면은 형식은 코믹하지만, 내용은 정치적이다. 주모의 랩과 비틀린 속어, 날것의 표현들이 칠홍·만갑·시형의 가식적 언어를 전면 부정하는 구조를 만든다. 주모의 대사가 관객의 정서에 가장 공격적으로 와닿는 이유는, 관객참여를 통해 이미 '백성의 자리', 시민의 역할이 무엇인지 몸으로 경험한 관객들이 극 중 환경과 인물들의 대사를 허구가 아닌 현실의 언어처럼 받아들이기 때문이다. 이 장면에서 희곡은 민중의 진실한 언어가 어떻게 권력의 허위 언설을 파괴하는지 보여준다. 그리고 마지막 부분, 선언서(宣言書)를 관객이 직접 읽는 장면이 등장한다. 이 장면은 서사적

기능보다 더 중요한 '정치적 행위' 자체가 관객의 입에서 직접 수행되도록 희곡이 설계해 둔 대목이다. 관객이 읽는 선언서 문장 "힘없는 나라의 백성이라는 모멸감, 그 고통은 우리가 안고 죽겠다"는 텍스트 전체가 구축한 알레고리를 실제 관객의 음성으로 현실화시켜 희곡의 경계를 무너뜨리고, 관객을 단순한 참여자가 아니라 서사의 정치적 책임을 발화하는 당사자로 전환한다. 희곡은 이 마지막 장면을 통해 코미디의 구조 속에서 발화되는 정치적·역사적 환기를 성취하며, 관객에게 웃음으로 극을 소비하는 데서 멈추지 않고, 역사적 모순과 부조리를 직접 체험하고 참여함으로써 현실을 적극적으로 바라보게 만든다. 〈어쩌다보니〉의 희곡은 웃음과 즉흥, 관객의 참여, 알레고리, 선언적 발화가 하나의 구조로 묶인 텍스트로, 장면들의 나열 자체가 시대 비판을 위한 구조적 장치로 기능한다는 점에서 전통극의 풍자성을 오늘에 되살리고 있다.

웃음은 같은데, 형식이 다른 어쩌다보니, 개콘의 웃음성

연극 〈어쩌다보니〉가 개그콘서트식 코미디 프로그램과의 유사성을 발견할 수 있지만 두 형식 사이에는 단순한 웃음 코드 이상의 본질적인 차이가 존재한다. 텔레비전 코미디 프로그램은 기본적으로 방송 편성 안에서 반복되는 코너 단위의 스케치로 구성되며, 유행어·캐릭터·상황의 반복을 통해 웃음을 극대화하는 방식에 의존한다. 관객은 스튜디오 방청객으로 참여하지만, 실제 콘텐츠의 목적지는 카메라를 통해 이를 소비하는 시청자에게 있다. 관객의 웃음은 프로그램이 의도한 코미디 타이밍을 알려주는 사운드트랙처럼 기능화된다. 이 구조에서 관객은 결코 서사의 구성 요소나 사건의 행위자로 진입할 수 없다. 풍자의 강도 역시 방송 심의와 제작 구조 안에서 일정하게 제한된다. 코미디는 현실을 가볍게 비트는 방식으로 소비된다. 반면 극단 예도의 〈어쩌다보니〉는 표면적으로는 개그콘서트의 코너처럼 보이는 장면 구성과 빠른 속도의 대사, 과장된 슬랩스틱 코미디를 적극 차용하고 있으나, 그 형식을 연극적 시간 구조 속에 재배열해 다른 의미를 구성하고 있다. 공연에서 관객은 웃음의 관찰자가 아니라서 서사적을 확장하는 행위 주체로 참여하고, 발화의 주체가 배우에서 관객으로 이동하는 순간 공연은 텔레비전 코미디가 결코 수행할 수 없는 정치적 수행성을 보여준다. 관객은 전문가가 아니기에 대사를 날 것으로 더듬고 동작은 투박하지만, 바로 이 작품이 의도하는 장면들이다. 비전문성이 공연 전체의 정치적 알레고리를 현실화하고 웃음으로 전환하는 실질적 재료가 되기 때문이다. 개그 프로그램이 웃음을 위해 일상을 희화화한다면, 〈어쩌다보니〉는 웃음을 통해 일상의 모순을 드러내고, 더 나아가 시민의 참여는 정치극인 면모로서 기능을 수행한다. 개그콘서트는 코너 단위로 단절되고 확장되는 서사가 없지만, 〈어쩌다보니〉는 권력·자본·지식인의 전형을 배열하고, 관객참여를 통해 민중의 참여를 그대로 무대로 참여시키고, 나라(國)의 등장을 통해 이 작품을 통찰할수 있는 질문을 던지고 있는 것이 다르다. 주모의 대사 발화를 통해 현실을 폭로하고, 선언서를 관객의 목소리로 봉인하는 서사적 축을 지닌다는 점에서 개그콘서트의 웃음과 〈어쩌다보니〉의 코미디 행위는 근본적인 차이를 보여주고 있다. 〈어쩌다보니〉는 개그 프로그램처럼 웃음을 소비하는 형식이 아니라, 웃음을 통해 시민의 언어와 몸을 무대로 다시 돌려놓는 정치적 장치이며, 웃음이 현실을 가볍게 해소하는 것이 아니라 현실을 직면하게 만드는 역설적 기능을 수행하는 것이다. 개그콘서트와 〈어쩌다보니〉가 외형적으로 유사한 코미디의 장르적 도구를 공유하고 있다고 하더라도, 텔레비전 코미디의 웃음이 단발적·상업적·재현적이라면, 예도의 연극적 웃음은 체험적·비판적·참여적이라는

점에서 근본적으로 다른 미학적 형식으로 차이를 보인다. 코미디를 어떻게 '사용하는가', 그 웃음이 어떤 사회적·정치적 효과를 발생시키는가에 따라 두 형식은 동일한 웃음의 언어를 사용하더라도 전혀 다른 의미적 구조를 형성하게 되는 것이다. 〈어쩌다보니〉는 개그 프로그램의 문법을 차용해 오히려 그것의 한계를 확장하는 공연으로, 웃음을 소비하는 구조를 해체하고, 웃음을 통해 관객을 역사와 현실의 장면으로 밀어 넣는 드문 관객참여형 공연이라는 점에서도 개그콘서트와 비교될 수 있으면서도, 동시에 비교될 수 없는 작품이다.

〈어쩌다보니〉 풍자의 역사성과 희극적 장치

한국 공연예술사에서 '풍자(Satire)'는 단순한 희극적 장치(Comic Device)를 넘어, 지배 권력의 구조를 해체하고 공동체의 질서를 재배열하는 정치적 기제(Political Mechanism)로 작동해 왔다. 조선 후기 봉산탈춤, 양주별산대놀이 등 가면극에서 양반과 승려가 조롱의 대상이 되는 것은 단순한 유희가 아니라, 웃음을 매개로 억압적 위계질서를 일시적으로 정지시키는 '카니발적 해방구'의 확보였을 것이다. 탈춤의 말뚝이나 판소리의 광대는 제도 질서의 주변인물(Marginal Man)서 공적 담론을 중지시키고 공동체 내부의 균열을 포착해 내는 중재자였다. 이러한 전통의 풍자적 미학성은 근대의 마당극과 더불어 사회 비판극으로 계승되며, 민중과 시민들의 애환을 웃음의 언어로 표현되어 왔다. 이러한 풍자극의 역사적 맥락 위에서 극단 예도의 〈어쩌다보니〉가 어떻게 전통의 풍자 정신을 현대적 무대 문법, 특히 '관객 참여'라는 수행적 틀 안에서 재해석하고 있는지가 중요한 의미를 가진다. 〈어쩌다보니〉는 형식적으로 〈개그콘서트〉 류의 스케치 코미디(Sketch Comedy) 양식을 차용하지만, 그 형식적 이면에는 전통 풍자극의 인물 전형성이 알레고리(Allegory)적으로 배치되어 있다. 극 중 등장인물인 칠홍, 만갑, 시형은 현대 사회의 권력(무능), 자본(기회주의), 지식인(위선)을 표상하는 인물들로, 이는 고전 탈춤의 양반, 취발이, 파계승이 수행했던 역할 모델의 현대적 변주라 할 수 있다. 이들이 보여주는 과장된 즉흥성과 반복적인 대사는 자신의 빈약한 권력 기반을 스스로 폭로하는 장치로 기능한다. 〈어쩌다보니〉는 TV 코미디의 가벼운 형식처럼 보이나 고전 가면극이 지녔던 '조롱과 풍자의 미학'과 ' 배우와 연희자의 신체적 리듬'을 감각적으로 재현하고 있다. 대중적 웃음의 코드를 활용하되, 그 웃음이 단순한 소비에 그치지 않고 사회적 모순을 직시하게 만드는 풍자극 고유의 긴장감을 유지하고 있다. 〈어쩌다보니〉가 기존 풍자극의 계보와 차별화되는 지점은 관객의 위치를 '수동적 감상자(Spectator)'에서 '능동적 행위자(Agent)'로 전복시킨다는 데 있다. 전통 연극이나 마당극에서도 추임새나 야유와 같은 관객 참여는 존재했으나, 무대와 객석의 경계를 완전히 허무는 방식은 아니었다. 그러나 〈어쩌다보니〉는 관객을 노골적으로 참여화한다. 관객이 무대 위로 올라와 날것 그대로 대사를 하고 배우들의 지시에 따르는 수행하는 순간, 풍자의 주체는 '배우'에서 '관객'으로 이양된다. 이는 권력의 부조리를 바라보는 '시선의 정치'를 넘어, 관객이 직접 그 부조리한 구조에서 '체험의 장치'로 전환된다. 한다. 관객의 주체인 발화자가 생산적인 즉흥성으로 서사 구조를 의도적으로 파괴하며, 풍자극을 완성된 텍스트가 아닌 '공동체적 수행(Performance)'의 차원으로 확장하는 것이 〈어쩌다보니〉의 핵심이다. 이러한 참여의 형태는 관객은 발화하는 주체로서의 관객, 풍자의 현재성을 웃음으로 치환하고 있다. 특히 극의 마지막에 관객이 '선언서 낭독' 장면과 직접적인 행위와 말하기에서 관객은 유희의 대상이 아니라, 역사적 책임과 윤리적 문장을

발화하는 '정치적 주체'로 호명되는 것이다. 풍자극의 고유한 기능을 현대적 참여 연극(Participatory Theatre)의 양식으로 전환한 것이다. 〈어쩌다보니〉는 웃음, 역사 코미디, 즉흥성이라는 장치를 통해 한국 풍자극의 핵심 정신인 '비틀기'와 조롱과 비약을 마당의 공간이 아닌 극장에서 재연(Re-enactment)한다. 권력과 민중의 비대칭성을 배우의 재현이 아닌 관객의 실존적 개입을 통해 폭로한다는 점에서, 이 작품은 한국 풍자극의 역사성을 '지금, 여기'의 시공간에서 가장 생생하게 웃음 코드로 전환하면서도 매우 진지하게 접근하고 있는 작품이다.

우발·즉흥 웃음의 '어쩌다' 구조

〈어쩌다보니〉의 무대는 단순한 코미디 구조를 넘어서는 복합적 관객참여 구조로 웃음을 완성한다. 장면이 연속적으로 전환될 때마다 무대 위에는 희곡으로는 포착할 수 없는 관객참여의 실제적인 현장 분위기, 리듬과 공간의 긴장이 쌓였다가 빠르게 웃음으로 전환되는 독특한 진행 방식이 드러난다. 장면이 전환될 때마다 배우들은 마치 타악기 연주자처럼 속도·호흡·웃음 타이밍을 놓치지 않고, 연출이 설계한 방향에 따라 움직인다. 이 전환의 리듬이 이 작품 코미디의 동력이 된다. 만갑이 사람을 찾으러 돌진하며 객석과 무대를 하나의 판으로 만들고, 배우의 신체와 코미디적 요소가 결합한 역동적인 동작과 퍼포먼스는 웃음을 유발하는 패턴을 만들어낸다. 반복적인 장면 전환과 관객참여, 극 중 패턴이 무대에서 웃음 구조를 견인한다. 칠홍이 들어오며 휘청거리는 장면은 지문에 적힌 "허겁지겁 들어온다"라는 한 문장을 확장해, 양옆으로 크게 흔들리는 허리와 중심을 잃을 듯한 코미디적 상체가 연속적으로 관객의 시선을 잡아채며 웃음을 구조화한다. 이처럼 무대에서 발생하는 과장된 몸, 동작, 즉흥성은 말보다 빠르게 상황의 의미를 전달하고, 텍스트는 그 몸을 따라가는 보조 장치에 가깝다.

배우들의 신체는 대사 이상의 정보를 생산한다. 만갑이 손가락을 세밀하게 튕기며 계산하듯 움직이는 장면, 시형이 선비 흉내를 내며 가볍게 앞으로 몸을 숙이고 어깨를 세운 채 고결함을 작위적으로 흉내 내는 몸, 칠홍이 갑작스레 멈췄다가 다시 급하게 방향을 틀어 관객 앞을 가로지르는 동작은 모두 웃음의 기호들이다. 무대에서는 이 신체적 과잉이야말로 관객의 웃음을 결정적으로 확장하는 장치들이다. 웃음을 정밀하게 유발하기 위한 배우들의 대사 타이밍, 전환, 우스꽝스러운 몸짓들은 연기가 단순히 감정을 생산하고 발화하는 차원을 넘어, 텍스트의 알레고리를 웃음으로 전달하는 매개자로서 조형적 신체를 구성한다. 시형의 말은 고상하지만, 그의 행동은 지속적으로 불안정한 상태를 드러낸다. 이러한 대비는 지식인의 위선이라는 알레고리를 가장 직접적인 방식으로 표현한다. 이러한 코미디극에서 연기의 행동, 극 중 인물의 과정성은 언어보다 더 많은 것을 생산하고, 신체적 과잉은 웃음으로 소비되지만 실제로는 비판적 기능으로 작용한다. 그리고 이 작품 유형에서 배우보다 더 강력한 존재는 직접적으로 참여하는 관객의 행동이다. 관객이 무대로 나오는 장면은 이벤트가 아니라 공연 전체를 관통하는 장치이며, 관객은 작품을 감상하는 매개자(媒介者)를 넘어 참여자로 확대된다. 관객의 비전문적 발화와 행위가 서사의 한 축으로 편입되는 지점에서, 〈어쩌다보니〉는 연출적으로 이 극 중 장면들을 유기적으로 삽입·전개하는 리듬감이 우수하다. 관객이 대사를 잘못 읽으면 배우는 그 실수를 즉시 받아치며 희극적 리듬을 이어가고, 관객이 지나치게 적극적으로 행동하면 무대는 그 적극성을 코미디의 재료로 삼아 새로운 장면을 생성한다. 예측 불가능하지만, 예측 불가능성 자체가 공연의 생명력과 참여성, 정치적 인식을 구성하는 핵심이다.

무대에서 시민이 말하고 몸을 움직이는 행위는, 희곡이 던지고자 했던 질문을 즉각적으로 현실화한다. 이 장면에서 관객의 돌발과 무대의 어색함 자체가 코미디가 되는 것이 아니라, 그 어색함이 역사극에 내재한 사회성과 정치적 발화의 원형처럼 보인다는 점이 중요하다. 〈어쩌다보니〉 무대는 시민의 참여, 즉 비전문적 상태를 그대로 현장에 노출하며, 실제로 역사적 모순이 어떻게 발생하는지를 시각화한다. 공간 역시 텍스트보다 현장감이 연출적으로 확장된다. 배우들은 "이것은 감상적인 연극이 아닙니다" 식의 농담을 던지며 관객을 노골적으로 참여시키고, 웃음의 도구로 활용한다. 특히 1열 관객(대개 남성)을 소환해 배우가 즉흥적으로 말을 걸고, 무대와 객석의 경계가 흐트러지며, 객석은 마당놀이의 마당처럼 전환된다. 관객이 무대로 올라와 공연에 참여하는 과정, 무대 앞을 활용해 배우와 관객이 극 중 장면의 참여자로 확장되는 동선은 마치 장단처럼 반복되며 전통 마당놀이의 공간 논리를 실내 극장으로 확장한다. 공간은 관객과 배우가 함께 점유하는 '유동적 현장'으로 변모하며, 이 공간론은 공연의 의미를 실제 공동체적 경험으로 바꾸어 놓는다. 나라(國)가 등장하는 순간, 무대는 전혀 다른 감각으로 이동한다. 코미디가 최고조에 이른 직후 갑자기 무대의 조명이 변환되고, 배우들의 발성이 낮고 조밀하게 정제되며, 손과 몸의 움직임이 웃음의 리듬에서 사유의 리듬으로 전환되는 변화는, 코미디 형식 아래 숨겨져 있던 사회적·정치적 현실을 환기하는 연출 의도를 직관적으로 드러낸다. 나라 역 배우는 무대 중심으로 이동해 공간을 단단히 장악하는데, 이 장면에서 관객은 방금까지 웃으며 바라보던 인물들을 전혀 다른 층위에서 다시 응시하게 된다. 이러한 극 중 장면은 텍스트에는 발견되지 않는 무대 조형의 긴장감을 형성하고, 코미디의 구조를 전복함으로써, 공연이 예측할 수 있는 웃음의 구조에서 벗어나 관객에게 직접 질문을 던지는 '사유하는 웃음'의 코미디극으로 가동되게 만든다.

주모가 등장해 민중의 언어로 세 인물의 위선을 조롱하는 장면은 무대에서 그대로 형상화된다. 극 중 주모의 대사는 날것 그대로 호흡되며, 억양·속도 모두 현실 언어의 직설적 질감을 담고 있다. 이 장면에서는 관객참여를 통해 이미 '백성의 자리'를 체험한 관객들이 주모의 언어를 단순히 듣는 것이 아니라 '현실의 역사를 확인하는 감각'처럼 인식하게 된다. 이때 무대는 텍스트와 관객 사이를 매개하는 언어의 장이 아니라, 민중의 언어가 권력의 허위 언어를 압도하는 체험장으로 변한다. 그리고 공연의 마지막을 장식하는 선언서 장면은 무대가 가장 정치적으로 전환되는 순간이다. 선언서를 읽는 것은 배우가 아니라 관객이며, 관객은 웃으면서도 진지하고, 낯설면서도 어쩐지 자기 말처럼 느껴지는 경험을 한다. 대사는 엇나가고, 문장을 중간에 끊어 다시 읽기도 하는 그 '불완전한 발화'가 무대의 결말이 된다. 이 장면은 연극이 관객을 단순한 구경꾼이 아니라 발화자로 전환하는 구조를 보여주며, 그 발화의 비전문성과 현장성은, 역사가 더 이상 극 중 사건이 아니라 현재의 사건으로 변주된다는 사실을 증명한다. 이 공연에서 무대는 배우들의 장소가 아니라 '시민다움'이 무엇인가를 체험하는 공간이며, 바로 이 장면이 〈어쩌다보니〉가 단순한 사극 코미디가 아니라 공동체극임을 확인하게 한다.

이 모든 것이 극 중 장면으로 연결되는 흐름은 역사 텍스트의 구조 속에서, 동시에 현장에서 '날것'으로 표현된다. 〈어쩌다보니〉 공연 무대는 텍스트·배우·관객·공간·즉흥이 서로 얽힌 복합 구조가 된다. 그런 만큼 〈어쩌다보니〉는 웃음의 발화성이 높을 뿐 아니라, 역사극의 해체, 알레고리의 재구성, 민중 언어의 폭로, 시민의 참여와 발화라는 과정을 통해 역사극을 통해 현실을 인지하고 '참여하는 시민'을 요청한다. 〈어쩌다보니〉의 좌충우돌 같은 현장은 과거의 시간이 아니라 지금-여기의 현재이며, 무대가 관객에게 남기는 효과는 감동이나 서정이 아니라 역사의 인식, 그리고 시민의 참여 의지다. 반복되어 온 전쟁의

역사와 당시 사건을 바라보면서, 관객은 현재의 사회·정치적 참여를 통해 개인의 역할을 지각하게 된다. 웃음은 매개일 뿐 목적이 아니며, 무대는 웃음을 지나 구조적 진실을 드러내는 정치적 장치로 다시 작동한다. 〈어쩌다보니〉의 무대는 결국 우리가 살아가는 공동체의 축소판이자, 시민의 참여가 연극을 통해 주체로 재탄생하는 코미디 연극의 확장된 현장이다. 〈어쩌다보니〉가 사극 코미디의 형식을 빌려 현실을 비틀어 관객참여형 코미디로 확장된 공연에서 가장 강하게 드러나는 지점은 관객이 무대로 참여하는 극 중 장면들이다. 이러한 장면에서 연극은 배우 중심의 구조에서 벗어나 관객의 참여가 서사의 중요한 축으로 전환된다. 무대에 올라온 관객은 대사를 정확하게 말하지 못하고, 손동작이나 시선 처리도 어색하다. 그러나 이 어색함은 웃음 소재가 아니라, 작품이 말하려는 주제와 연결된 중요한 장치라는 점에서 〈어쩌다보니〉 작품이 단순히 코미디 연극이라고 부를 수 없는 이유다. 배우들이 짜놓은 텍스트보다 예측할 수 없는 반응이 공연 전체를 움직이기 시작하면서 〈어쩌다보니〉는 더 이상 완성된 감성을 자극하고 몰입을 유도하는 극에서 '현장에서 일어나는 사건으로 전환' 된다. 이러한 비전문성의 관객과 훈련된 배우들의 조화로운 참여와 유도로 이 작품은 역사적 사실을 허구화했음에도 현실의 사회적 정치 현상에 지각하게 만들고 때로는 더 정치적 의미를 띤다. 돌아가 보자. 주모의 말투는 꾸며지지 않았고, 표현도 거칠지만, 오히려 관객의 감정에 더 직접적으로 닿는다. 관객들은 참여를 통해 '백성의 자리'를 체험과 경험한 상태이기 때문에, 주모의 말은 코미디적 욕설이나 장난이 아니라, 지금 우리의 삶과 겹치는 현실 언어로 느끼게 된다. 주모가 칠홍의 비겁함, 만갑의 계산된 생존술, 시형의 공허한 도덕성을 직설적으로 비판하는 장면은 공연 전체에서 가장 강한 현실감을 만들어내는 장면들이다. 이 작품은 사극 코미디의 장르적 문법을 따르면서도 그 문법 안에 갇히지 않고, 지금 한국 사회가 던져야 할 역사적 질문을 관객참여로 다시 묻고 있다. "역사의 실패와 전쟁의 책임은 누구한테 있는가?"라고 말이다. 우리가 살아가는 공동체의 축소판이 〈어쩌다보니〉이며, 연극은 웃음으로 현실을 비추고 있는 역설의 웃음을 보여주고 있는 작품이다.

풍자극의 현재성: '지금-여기'의 역사 감각을 호출하는 연극

극단 예도의 〈어쩌다보니〉는 사극 코미디라는 형식을 가져와 장르 혼성이나 웃음의 재현을 넘어 풍자극의 역사적 계보를 수행하는 연극(performance theatre)이라는 점이 특징이라 할 수 있다. 전통 탈춤의 양반 풍자, 판소리 광대의 언어 전복, 1980~90년대 마당극의 민중 주체 형성, 그리고 동시대 참여형 연극의 현장성을 종합적으로 변형한 작품이다. 이 작품에서 웃음은 감정적 카타르시스가 아니라, 관객으로 하여금 현실의 권력 구조를 다시 느끼게 만드는 인식론적 장치(epistemic device)로 기능한다는 점이다. 앞선 비평 구조를 설명하면서 몇 차례 밝혔지만 〈어쩌다보니〉는 텍스트 수준에서 이미 구조적 알레고리로 작동한다. 칠홍·만갑·시형은 개인이 아니라 권력·자본·지식인의 서사적 기표(signifier)로 인물들이 배열되어 있으며, 반복적 대사와 느긋하고 지연된 행동들은 한국 사회의 구조적 문제를 드러내는 일종의 기호적 패턴으로 보인다. 이 인물들의 "행동하지 못하는 언어"와 "말하지 못하는 행동"은, 조선 후기 관아의 무능을 재현하는 것이 아니라 현재 한국 민주주의의 취약한 발화 구조를 역설적으로 드러내는 메타-기호적 장치로 기능되고 있다. 텍스트는 특정 역사적 시점을 복원하는 것이 아니라, 그 역사적 시점을 통해 현재의 정치적 장면을 은유하는 방식으로 작동된다는 점이 차이다. 하지만 작품의 핵심적 의미는 텍스트 그 자체보다, 텍스트가 공연(performance)이라는 현장에서 어떻게

해체·확장되는가에 있을 것이다. 〈어쩌다보니〉는 관객을 단순한 감상자(spectator)가 아니라, 서사적 행위자(agent)로 전환하는 관객참여 구조를 전면화함으로써, 전통적 풍자극이 수행하지 못했던 주체의 재구성을 수하는 작품이다. 관객은 대사를 정확히 말하지 못하고, 몸짓이 어색하며, 발성은 비전문적인데. 연극학적 관점에서 보자면, 관객의 비전문적 발화는 단순한 즉흥이 아니라 시민적 발화(civic utterance)의 수행성(performativity)이며, 극장을 하나의 공적 공간(public sphere)으로 전환하는 연극적 기업이면서도 연극을 생산하는 극장이 정치적인 사회구조로 전환되는 것이다. 이는 전통적 정치극(Brecht)이나 고전적 풍자극에서는 취약한 지점으로 텍스트를 넘어 관객의 신체와 목소리가 직접적으로 역사-정치의 질서 속으로 편입되어 웃음화 했다는 것이 이 작품의 매력일 것이다.

뮤지컬 〈거제도〉와는 이러한 미학적 성취의 연장선에서 예도의 연극적 정체성을 더욱 명확하게 드러낸다. 〈거제도〉가 지역의 역사·기억·신체를 무대 위에서 재구성하며 "기억의 장소(lieu de mémoire)"를 구축했다면, 〈어쩌다보니〉는 그 기억의 정치적·윤리적 책임을 관객의 발화와 행동으로 전환해 "책임의 장소(lieu de responsabilité)"를 생성한다는 점이다. 두 작품은 서로 다른 장르임에도, 예도가 지난 30년간 일관되게 추구해 온 연극적 질문 지역의 언어, 지역의 기억이 어떻게 보편적 윤리와 공동체적 사유를 생산할 수 있는가에 대한 작업이다.

〈어쩌다보니〉가 보여주는 코미디적 장면들은 단순한 웃음의 형식을 넘어, 한국 사회의 부적절한 권력 구조, 행위의 지연, 책임의 회피, 허위의 담론 구조를 드러내는 정치적 기호 체계로 작동하는 점이 그렇다. 또한 관객참여는 단순한 장치가 아니라, 풍자극의 전통을 현대적으로 전환하는 민중 주체성의 출현이며, 이는 연극이 공동체 내부의 정치적 감각을 호출하는 방식이 여전히 유효함을 증명한다. 결국 〈어쩌다보니〉의 의미는 웃음의 발화에 있는 것이 아니라, 웃음을 통해 관객의 사고와 행동, 참여가 정치적 행위의 이동시키는 데 있을 것이다. 예도는 사극 코미디라는 장르적 외피를 빌려, 무대는 공연장이 아니라, 역사와 현재, 개인과 공동체, 말과 행동이 다시 관계 맺는 민주적 공간으로 재탄생한다. 〈어쩌다보니〉는 풍자극의 역사성과 수행성, 지역 극단의 공동체적 실천, 민중의 발화 구조, 참여형 연극의 정치성을 하나의 장(場) 안에 통합해 낸 작품이며 예도 30년 연극사가 도달한 사유적 작품이라 할 수 있다.

2025 지역대표 예술단체 지원

만리향

심화 비평문

비평가 성명

차성환

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 청사

공연명

만리향

공연일시

2025년 9월 6일 15시

공연장소

정심아트홀

속고 속이는 '가족'의 맛

차성환

1. 들어가는 글

〈만리향〉(이은희 연출, 극단 청사, 정심 아트홀, 2025년 7월 3일 ~9월 6일)은 '만리향'이라는 중화요리점을 배경으로 한 가족이 5년 전에 실종된 지적장애 2급 막내딸을 둘러싸고 겪는 갈등과 화해를 그리고 있는 작품이다. 막내의 실종으로 상처를 끌어안고 살아가는 가족 구성원들은 가짜 굿을 치르는 과정을 통해 서로를 위로하면서 진정한 가족의 의미를 찾아간다. 가족의 사랑과 회복이라는 보편적 주제를 너무 무겁지 않게 코믹하면서 감동적인 이야기로 전달하고 있다.

〈만리향〉을 무대에 올린 극단 청사는 충청북도 청주시에 기반해 1986년 창단된 연극 단체로 올해로 39년의 역사를 가지고 있다. 정기공연을 200회 가까이 무대에 올린 관록(貫祿)을 자랑한다. 최근에는 2024년 대한민국연극제에서 〈그때, 그들, 그 집〉이란 작품으로 단체 금상, 우수연기상(이은희 배우), 신인연기상(이성은 배우), 희곡상(강병헌 작가) 등 4관왕에 오르는 쾌거를 이뤄냈다. 2025년에는 문화체육관광부가 주관하는 '2025년 지역대표 예술단체'로 선정되면서 '꿀잼연극 시리즈'를 기획하게 되었고 〈만리향〉은 그 다섯 작품 중에서 세 번째에 해당한다. '꿀잼연극'이라는 표현에서 보듯이, 〈만리향〉은 대중성과 작품성을 고루 갖춘 연극으로 극단 청사의 인기 있는 레퍼토리 작품이기도 하다.

정심 아트홀은 약 80석 규모의 공연장이다. 이은희 연출은 공연이 시작하기 전에 직접 손님을 맞듯이 관객을 대하고 자리를 안내하며 친근하고 편안한 분위기를 만들어 낸다. 극장이 덥지는 않은지, 불편한 것은 없는지 이곳저곳을 살피고 좌우 끝에 앉은 관객들에게는 시야가 더 잘 나오는 빈 좌석으로 안내해주는 등 관객들을 살뜰하게 챙긴다. 관객석에는 초등학생부터 노인장년층까지 남녀노소 다양한

연령층이 자리했다. 〈만리향〉을 '웰메이드 휴먼가족극'이라고 표방해서 그런지 가족 단위의 관람객이 많은 것이 눈에 띄었다. 특히 연세가 많은 노부부를 모시고 온 자녀들도 있었는데 효도 연극 이벤트 차원에서 보기에 흐뭇했다.

정심 아트홀의 작은 소극장 무대는 중화요리점 실내 풍경으로 꾸며진다. 중앙에 작은 직사각형의 테이블과 의자 3개가 관객석 쪽을 향해 놓여 있다. 무대 중앙 뒤쪽으로 커튼이 반쯤 드리운 통로 입구에는 왼쪽을 향한 화살표와 함께 화장실 표시가 있다. 극이 진행되면서 통로 안쪽의 오른쪽 길은 주방 조리실이라는 사실을 알게 된다. 무대 왼쪽 끝에는 붉은색 글씨로 '만리향'이라고 쓰여있는 출입구가 있다. 나무로 짠 카운터와 그 뒤로 중국 술병이 전시된 낡은 나무 진열장, 정수기, 벽에 걸린 차림표와 달력, 바닥에 상추와 춘장 박스 등이 눈에 띈다. 무대 오른쪽 끝부분에는 방으로 연결되는 툇마루가 있다. 가정집이 붙어있는 중화요리점이라는 설정이다. 전체적으로 약간 허름하고 쇠락한 분위기이다. 〈만리향〉은 지방 소도시에서 볼 수 있을 법한 오래된 한 중화요리점을 무대로 한다. 첫째 역의 이창구, 아내 역의 이주연, 엄마 역의 신영신, 둘째 역의 정다운, 셋째 역의 김예림, 유숙 역의 배진주 배우가 안정적이고 열정적인 연기를 펼친다.

2. 작품의 줄거리

줄거리는 다음과 같다. 어느 도시 외곽에 위치한 중화요리점 '만리향'은 현재 영업을 하지 않은 채 임시 휴점 상태이다. 엄마가 5년 전에 사라진 막내를 길에서 봤다면서 막내를 찾으러 집을 나가겠다고 고집을 피우고 있기 때문이다. 가족은 사라진 막내로 인해서 오랫동안 힘겨운 상태로 버텨왔다. 첫째 아들은 돌아가신 아버지를 대신해서 '만리향'을 물려받아 운영하고 있지만 예전만큼 손님이 들고 있지 않다. 첫째 아들은 자기 아내와 셋째 여동생과 함께 엄마의 출가를 만류하지만 엄마는 쉽게 수그러들지 않는다. 5년 전 사라진 막내딸에 대한 엄마의 집착이 심해지자 가족은 비상이 걸린 것이다. 이 일을 해결하고자 오래전에 집을 나간 둘째 아들도 '만리향'으로 돌아오게 된다. 엄마는 시장에서 막내를 보았다고 하지만 다른 가족들은 엄마가 막내를 잃은 충격 때문에 현실과 환상을 착각하는 것이라고 의심한다. 동네 사람들에게도 막내딸을 계속 찾아다니는 엄마의 정신에 문제가 있을 거라고 소문이 돌고 있는 실정이다.

오랜만에 모인 가족들은 그동안 말하지 않고 마음속에 눌러놓은 서운함을 토로하고 서로의 상처를 들쑤시면서 갈등이 격화된다. 첫째는 본인이 스스로 아버지의 가업을 잇기 위해서 큰 희생을 치렀다고 말하지만, 둘째는 형이 해외 유학을 다녀와 손을 대는 사업마다 계속 실패하면서 어쩔 수 없이 '만리향'을 물려받았다고 반박한다. 둘째는 어렸을 때부터 첫째인 형에 비해서 사랑을 받지 못했다는 서운함이 컸기 때문에 비행 청소년으로 자라왔다. 또한 '만리향'에서 생전의 아버지에게 요리를 배우는 일에 불만이 쌓여 잦은 가출과 방황을 일삼았다. 셋째는 자신이 가족을 위해 헌신하고 있지만 충분히 사랑받고 있지 못하다고 느낀다. 엄마는 남편이 자신과 가족에게 준 상처로 인해서 아직도 한이 풀리지 않은 상태이다. 생전의 남편은 술 먹고 노름하고 바람피우는 일에 빠졌다가 급기야 집을 나가 다른 여자와 살림을 차렸고 결국 병을 얻어 집에 돌아와 죽음을 맞이했다. 이 와중에 엄마는 둘째에게 너는 친자가 아니고 엄마와 아빠의 피 한 방울도 안 섞였다는 사실을 알려준다. 가족들끼리 여러 갈등이 불거지지만 우선 제대로 걷지도 못하고 연로한 엄마가 막내를 찾아 집을 나간다고 하니 엄마를 말리기 위해 작전을 꾸미기로 한다.

엄마는 이제 마지막이라는 심정으로 용한 무당이 있으니 굿을 해서 막내가 어디 있는지 찾아보자고 제안을 한다. 가족들은 과학적이지도 않고 믿을 수 없는 굿을 하는 것에 탐탁지 않아 한다. 하지만 엄마가 워낙 완고하게 고집을 꺾지 않아서 가족들은 굿을 해보려고 하지만 없는 살림에 천만 원도 넘는 굿 비용이 만만치 않다. 가족들은 꾀를 내어서 가짜 무당을 섭외해 가짜 굿을 하기로 한다. 신이 내린 증거로 돼지를 들쳐 멜 수 있고 굿을 실감나게 연기할 수 있는 여자가 필요하던 차 셋째의 고등학교 친구인 유숙을 떠올린다. 유숙은 고등학교 유도선수 출신으로 셋째와 유도 시합을 하다가 무릎을 다쳐서 은퇴했던 아픈 기억이 있다. 연극 활동도 했기에 힘과 연기가 되는 최고의 적임자이다. 그러나 유숙이 현재 셋째와 앙숙이 된 상태여서 일이 성사되기 어려운 상황이다. 가족들은 유숙이 첫째 오빠를 좋아했고 아직도 미련이 남았다는 사실을 이용해서 첫째가 홀아비가 되었다는 거짓말로 유숙을 설득한다. 큰 형수는 돌아가신 어머니가 무당이었다는 고백을 하게 되고 굿을 하기 위해 필요한 정보를 제공한다. 크고 작은 소동을 겪으며 드디어 가짜 굿판이 열리게 된다.

온 가족이 '만리향'에 모여 굿을 진행한다. 유숙은 장군신이 내린 연기를 하기 위해 돼지를 어깨에 메고, 이어서 막내의 영혼에 빙의된 것처럼 꾸민다. 막내가 죽은 아버지의 영혼과 같이 있다는 설정을 통해서 가족들은 아버지와도 살아있을 때 하지 못했던 말을 주고 받으며 치유를 경험한다. 엄마는 결국 막내의 죽음을 받아들이고 죽은 남편과도 화해를 한다. 다른 가족들도 지금의 굿이 가짜라는 것을 잘 알지만 진심으로 막내를 그리워하고 미안한 마음을 전한다. 막내의 영혼을 연기하는 유숙은 모든 가족을 위로하고 보듬어 안아주며 따듯한 말을 남긴다. 이후 가족들은 '만리향'을 중심으로 가족 구성원으로서 자신들의 자리를 찾으려고 노력한다. 그전과는 다르게 가족애를 느끼고 조금씩 서로에 대한 사랑이 회복되고 있음을 깨닫는다. 셋째는 엄마가 가짜 굿이라는 것을 알고서도 자식들의 마음을 생각해서 속아줬다는 것을 알고 엄마의 사랑에 감동한다.

3. '엄마'라는 이데올로기

김원 작가의 희곡인 〈만리향〉은 2014년 서울연극제 공식참가작으로 극단 새벽에 의해서 처음 무대에 올려졌다. 그해 서울연극제 대상, 연출상, 희곡상, 신인연기상 등을 받으면서 희곡으로서의 작품성을 인정받은 것은 물론이고 탁월한 공연성을 입증한 작품이다. 희곡 자체가 '가족'에 대한 따듯한 시선과 낙관적인 태도를 가지고 있으며 '가족'에 대한 판타지를 충족시키는 면을 지니고 있다. 이은희 연출의 〈만리향〉의 경우, 특히 '엄마'라는 캐릭터에 대한 해석에 있어서 보수적인 입장을 고수한다. 그러나 이러한 연출은 아이러니하게도 희곡 속에서 읽어내지 못한 또 다른 '엄마'를 발견하게 해준다.

이은희 연출의 〈만리향〉은 '엄마'라는 존재를 둘러싼 이데올로기를 다시 사유할 수 있는 지점을 던져준다. 의도된 연출은 아닌 것으로 보이지만 '엄마'에 대한 새로운 접근을 가능하게 할 수 있는 단서를 마련해준 것이다. 이번의 〈만리향〉은 대중성에 맞춰 무대화한 것이지만 다른 한편으로는 '엄마'에 대한 재해석을 통한 다크한 버전으로의 무대화도 가능해 보인다.

1) 웃음의 빈칸

첫째와 둘째의 관계는 극에서 가장 큰 갈등을 드러내는 동시에 가장 많은 웃음 포인트를 가지고 있다.

다음으로, 운동부 출신으로 오빠들도 무서워할 정도로 힘이 센 셋째 또한 웃음의 지분이 크다. 유숙은 '만리향'의 가족 구성원의 관계도가 어느 정도 그려진 상태에서 새로운 다크호스로 투입되는 캐릭터로, 극 중후반에 코믹한 상황을 연달아 만들어낸다. 큰며느리의 경우, 웃음 포인트가 많다고는 할 수 없지만, 가족 구성원들 사이에서 코믹한 상황을 뒷받침하는 역할을 하면서 웃음에 간접적으로 관여한다. 첫째, 둘째, 셋째, 유숙, 큰며느리는 모두 극 중 웃음의 자장 안에서 자기의 맡은 역할이 있다. 그러나 유독 웃음에서 멀찌감치 떨어져 있는 캐릭터가 바로 '엄마'이다.

'엄마'는 끝까지 건드려서는 안 되는 마지막 성역인 것일까. 김원 작가의 희곡 원작에서도 '엄마'는 '웃음'과 거리가 멀어 보인다. '엄마'의 모성애를 의심하지 않고 항상 모든 가족 구성원들을 품는 존재로서 그려진다. 그러나 연출적으로 '엄마'의 역할에 어느 정도 코믹한 요소를 부여할 수 있는 여지는 있다. 가령 예를 들어 희곡을 보면 극 초반에 숨어있다가 갑자기 등장한 둘째를 보고 엄마가 깜짝 놀라는 장면이 있다. 해당 장면은 다음과 같다.

엄마 : (방문을 한참 응시하곤) 누가 들어왔는데...
첫째 : 누가? 간판 불까지 다 껐다는데.
엄마 : 문 열리는 소리 들렸는데...
셋째 : 엄마, 그리지 마. 무섭게...

가족, 동작 정지하고 가만히 귀를 기울인다. 엄마, 방문으로 다가간다.
엄마가 문을 열려는데 벌컥, 문 열리며 둘째 등장. 놀라서 소리 지르는 가족.

둘째 : 엄마.
엄마 : (머리통을 후려치곤) 이놈 새꺄!

엄마, 긴장이 풀린 듯 주저앉으려 한다. 아내와 셋째가 부축해 아랫목으로 옮긴다.

실제 무대 위에서는 둘째가 튀어나오는 장소가 '방문'이 아니라 중앙 뒤에 있는 '주방 조리실' 쪽 통로로 설정된다. 연출에 따라서는 '머리통을 후려치는' 지문과 "이놈 새꺄!"라고 소리치는 부분을 코믹하게 처리할 수도 있었을 것이다. 김원 작가도 어느 정도 웃음을 유발할 의도로 집어넣은 장면처럼 보인다. 하지만 이은희 연출은 '엄마'가 등장할 때는 웃음기를 뺀 채 무게를 잡는 방향으로 극을 이끈다. 전체적으로 '엄마'가 등장하면 웃음의 파도는 가라앉고 잠잠해진다. '엄마'의 모성애는 아무도 건드릴 수 없는 성역인 것일까. 어쩌면 우리는 암묵적으로 '엄마'라는 존재는 그러해야 한다는 이데올로기에 익숙한 탓은 아닐까. 그런 의미에서 〈만리향〉은 우리에게 익숙한, '엄마'라는 이데올로기를 그대로 재생산하고 있는 것처럼 보인다.

엄마 역의 신영신 배우는 정극에 가까운 연기로 전통적인 한국의 '엄마'를 보여준다. '엄마'가 다른 배우들과 다르게 진지한 연기 톤으로 일관하는 것은 이 연극이 주는 감동의 근원이 '엄마'의 사랑에서 비롯된다는 설정 때문일 것이다. 막내가 사라진 지 5년이 지나면서 다른 가족들은 지쳐가지만 '엄마'는 막내를 찾을 수 있다는 희망을 잃지 않는다. 그런데 이 희망이 진짜 희망인지는 의문스럽다.

2) 액팅 아웃

엎치락뒤치락 슬랩스틱 코미디에 막장까지 가는 코믹한 설정에도 불구하고 '엄마'는 절대로 웃기지 않는

존재이고 웃지도 않는 존재이다. 다른 인물들이 과장된 포즈와 넘치는 파토스로 시끌벅적할 때, '엄마'는 그 중심에서 고요히 '엄마'로서의 자신의 역할을 묵묵히 지키고 있다. 마치 태풍의 눈처럼 차분하고 조용한 '엄마'를 중심으로 주변의 인물들이 소용돌이치는 형국이다. 그러나 바른말로 '만리향'에서 굿판까지 벌어지게 된 난리법석의 중심 원인은 바로 '엄마'이다. 〈만리향〉에서 벌어지는 모든 사건의 출발에는 '엄마'가 있는 것이다.

〈만리향〉은 '엄마'가 5년 전에 잃어버린 막내딸을 시장 골목에서 봤다고 말하면서 극이 시작된다.

첫째 : 엄마, 진짜 봤어? 막내 닮은 애 보고 착각한 거 아냐?
엄마 : 지 새끼 못 알아보는 애미도 있다든?
첫째 : 몇 번째야 이게. 딴 사람은 못 보는데 왜 엄마만 봐?
엄마 : 팔자가 뒤엉켜 생이별을 한 것도 아니고, 20년 가까이 품에 안아 키운 새끼를 못 알아볼까 봐? 설사 두 눈 멀어도 피 냄새, 살 냄새로 자식 알아보는 게 부모다.
(중략)
엄마 : 나 사실... 얼마 전부터 계속 막내 봤다.
첫째 : 엄마!
엄마 : 첨엔 헛것 봤다 생각했지. 더 이상 안 찾고 나만 이렇게 따신 방에서 편히 지내서, 그래서 미안한 맘에 헛것을 만들어 보나 했어. 근데 또 보이고, 또 보여.

'엄마'는 '실종'이란 표현도 흉악스럽다고 쓰지 못하게 막으면서 막내딸을 찾아야 한다고 억지를 부린다. 잘못 본 것이 아니냐는 첫째의 지적에도 완강하게 자신이 제대로 봤다고 주장한다. '엄마'는 무릎이 아파서 제대로 걷지 못하는 상태인데도 막내딸을 찾으러 집을 나가겠다고 고집을 부린다. 가족들이 만류하지만 '엄마'는 고집을 절대로 꺾지 않는다. 자식이 죽으면 가슴에 묻는 것이 부모의 마음이라고 했는데 지적장애 2급을 가진 막내딸을 20년 가까이 키우다가 잃어버렸으니 오죽할까 싶다. 잃어버렸던 날 입고 있던 까만 해골 무늬 치마까지도 기억하고 있다. 그러나 가족들과 동네 사람들 모두 아무도 보지 못한 막내딸을 봤다고 하는 '엄마'가 혹시 '억지'를 부리는 것은 아닐까, 하는 생각이 드는 것도 사실이다. "딴 사람은 못 보"더라도 '엄마'니까 볼 수 있다는 논리이다. 우리에게는 자식을 잃은 '엄마'에게 기대하는 포지션이 있는 것은 아닐까. '엄마'라면 응당히 잃어버린 딸을 어떻게든지 알아볼 수 있다는 이야기에는 '엄마'는 그러한 존재여야 한다는 당위가 깃들어 있다.

프로이트는 주체의 '증상'이란 트라우마(외상적 상처)에 대처하기 위한 신체적 반응이고 '환상'은 이러한 트라우마를 은폐하기 위해 형성되는 것이라고 말한다. 막내딸의 실종이라는 외상적 상처에 대한 '엄마'의 반응은 남들 눈에는 보이지 않는 막내딸을 자꾸 보았다고 말하는 것이다. '엄마'는 동네 사람들이 자신을 보고 미쳤다고 수근거리는 것을 알고 있으면서도 막내딸을 찾는 것을 멈추지 않는다. 첫째를 시켜 시장통 사람에게 전화를 돌려 '막내딸'을 보았냐고 확인해보라는 '엄마'는 무언가 과잉되어 있다. 남들이 미쳤다고 하든 말든 '막내딸'을 찾으려는 '엄마'의 간절한 마음으로 볼 수 있지만, '엄마'는 돌아가는 상황을 다 알 정도로 이성적인 인물이다. 극의 결말에서는 이미 '엄마'가 '막내딸'이 죽었을 것이라고 단념하고 있었다는 것을 알게 된다.

라캉은 액팅 아웃(acting out)과 행위를 구분해서 설명하는데 이는 주체의 (무)의식에 타자의 개입

유무가 중요한 판단의 척도가 된다. 액팅 아웃이 타자를 의식해서 나온 행동, 곧 타자에게 보이기 위한 행동의 성격이 강하다면, 행위는 이러한 타자를 고려하지 않는 것이다. 행위는 자신에게 치명적인 손실을 불러일으키는 일이라고 하더라도 절대로 포기하지 않는, 숭고의 차원을 가진다. 라캉은 크레온 왕에 대항해서 자신의 오빠 폴리네이케스를 장례 지내고자 하는 안티고네의 예를 들면서 이를 진정한 '행위'라고 말한다. 안티고네는 자신의 죽음을 불사하면서도 어떠한 합리적인 이유를 찾을 수 없이 막무가내로 자신의 의지를 관철시킨다. 안티고네는 국가의 법이라는 타자를 의식하지 않고 오로지 오빠에 대한 장례를 치르겠다는 불가능한 욕망을 좇는 절대적인 윤리를 보여줬다는 것이다.

〈만리향〉에서 '엄마'가 보여주는 일련의 모습들은 실종된 딸을 찾고자 하는 절대적인 '행위'라고 보기에는 어렵다. '엄마'는 첫째에게 시장통에 전화를 돌리게 하면서 자신이 실성했다는 소리를 듣는 것을 거부한다기보다는 오히려 적극적으로 받아들이는 듯하다. 가족들이 만류할 것을 뻔히 알면서도 막내딸을 찾아 집을 나가겠다고 고집을 부리는 '엄마'의 모습은 '액팅 아웃'에 가깝다. 가족들의 강한 반대에 부딪힌 후에 엄마 혼자 몰래 집을 나갈 수도 있는 노릇이다. 이때 '엄마'는 분명 어떤 타자를 의식하고 그 타자에게 자신의 행동을 적극적으로 보이려는 모습을 보인다. 그렇다면 '엄마'의 대타자는 무엇일까.

우리 사회는 '어머니'라는 존재에게 부과하는 역할과 가치가 유독 강력하다. 응당 '어머니'라면 어떠한 존재여야 하는지를 암묵적으로 규정하고 통제해온 지배 이데올로기가 있다는 것이다. 특히 '모성'에 대한 절대적인 신성화/이상화를 비롯해 남편과 자식, 가족을 위해서 '어머니'는 자신을 희생하고 헌신해야 한다는 관념이 지배적이다. '엄마'는 생전의 남편이 알코올 중독에 지독히 바람을 피웠지만 자식들을 생각해서 이혼하지 않고 참고 살아왔다. 막내딸이 실종된 지 5년이 지났지만 계속 찾아 헤매는 것이 자식을 위해서 모든 것을 희생하는 '어머니'가 가져야 할 포지션이다. '엄마'는 전통적인 한국의 어머니로서 사회가 부여한 자신의 역할을 충실히 이행하고 있는 것이다. '엄마'는 이상적인 '어머니'라는 상(像)에 부합하기 위해서는 타자에게 적극적으로 자신의 행동을 드러내야 한다. 그렇기에 '엄마'가 보여주는 여러 모습은 타자 앞에서 자신을 '어머니'로서 전시하고자 하는 '액팅 아웃'으로 볼 수 있다.

또한 '엄마'는 타자가 '나'에게 원하는 것이 무엇인지를 끊임없이 묻는 존재일 수밖에 없다. '어머니'라는 존재에게 요구하는 역할을 계속해서 떠맡으면서 이를 통해 타자의 욕망의 대상이 되려고 한다. 타자가 인정하는 '어머니'가 되기를 끊임없이 욕망하는 것이다. '엄마'에게는 실종된 막내딸을 '실성한' 사람처럼 찾아다니는 것이 바로 타자가 바라보는 '어머니'에게 요구되는 역할이다. 이렇게 '엄마'는 〈만리향〉의 숨은 주인공이 된다. '엄마'는 진정한 '어머니'를 욕망하고 자식들 또한 진정한 '어머니'를 욕망한다. '엄마'라는 지배 이데올로기가 작동하는 방식이다. '엄마'는 지배 이데올로기에 의해 만들어진 (가상의) '어머니'의 자리를 차지하고 자식들은 이 '어머니'라는 가면을 쓴 '엄마'를 떠받들고 있는 구조이다. 무엇보다도 '어머니'의 사랑은 순수하고 성역화되어 있다는 관념은 그런 '어머니'에게 저항할 수 없게 만든다. 가족 구성원도 '엄마' 앞에서는 한없이 착해지고 할 도리를 다한다. 형제끼리 칼을 들고 싸우고 밖에서 엉망진창 살더라도 '엄마' 앞에서는 착하고 순한 양이 된다. 그 예로, 둘째는 평소에 망나니처럼 굴지만 '엄마'와 단둘이 있을 때는 용돈이라며 돈 봉투를 무심하게 건넨다. 신성화되고 이상화된 '어머니' 앞에서 자식들은 순종할 수밖에 없는 것이다. 이 '엄마'라는 지배 이데올로기에 의해 '속임'이 발생한다. 우리가 당연하다고 믿고 따르는 지배적 관념이 '마치 ~인 것 같은' pretend 세계를 만들어낸다. 우리는 속고 있는 것을 잘

알고 있으면서도 그렇게 행동한다. 그것의 실체는 없지만 사회 구조는 이러한 지배적 관념에 대한 가짜 믿음과 그에 따른 개개인의 관습적인 실천에 의해서 유지되는 것이다.

그렇다고 '엄마'라는 이데올로기가 무조건 잘못되었고 나쁘다는 뜻이 아니다. '어머니'의 가치는 소중하지만 '어머니'라는 존재에게 우리 사회가 부과하는 암묵적인 책임과 의무를 깰 수 없는 절대적인 위상으로 간주할 때 우리는 이데올로기의 감옥에 갇히게 된다. 〈만리향〉이라는 극을 작동시키는 핵심은 '엄마'라는 이데올로기이다. 극의 의도는 그렇지 않지만 '엄마'라는 절대적인 도그마(dogma)에 빠질 경우에 우리는 모두가 속고 만다는 것을 일깨워준다. 〈만리향〉은 '엄마'의 사랑과 가족의 의미를 반추해보는 기본적인 의도를 가지지만 극 속에 나타난 '속임'의 구조는 이데올로기적 비판의 가능성을 시사하고 있다.

'엄마'는 이 '만리향'에서 벌어진 소동극의 연출자이다. 자신이 꿈꾸는, 완벽한 가족이라는 환상을 무대 위에 상연하는 자이다. 극 속에서 '엄마'는 자신이 무엇을 해야 하는지를 정확히 알고 있는 자처럼 행동한다. 스스로 의심하지 않고 '엄마'라는 가면(Persona)을 완벽히 연기한다. '만리향'에서 벌어지는 일련의 사건들은 '엄마'가 쓰고 '엄마'가 직접 등장하는 상상적인 각본으로 무의식적인 자기 욕망의 성취를 보여 준다. '엄마'의 환상은 붕괴된 가족을 다시 추슬러서 '만리향'이라는 한 지붕 아래에 함께 살아가는 것이다.

3) 속임(Fake)의 의미

'만리향'의 가족들은 그동안 막내딸을 찾기 위해 경찰 신고를 한 후 전국 고아원, 장애인 시설을 다 뒤지고 전단을 만들어서 뿌리지만 아무런 소득이 없다. '엄마'는 막내딸을 찾으러 집을 나가겠다고 하고 그런 '엄마'를 말리는 가족들은 좀처럼 타협점을 찾지 못한다. 이때 '엄마'는 가족들에게 한 가지 딜(deal)을 제안한다. '엄마'는 용한 무당을 써서 막내딸이 어디 있는지 알아보고 싶어한다. 막내딸이 살았는지 죽었는지만 확인해보고 싶다면서 그러면 자신이 집을 나가지 않겠다고 하는 것이다. 그 무당은 장군신만 들어오면 돼지 한 마리를 통째로 들어 올리고 신통력이 대단하다는 소문이다. 결국 가족들은 '엄마'가 집을 나가는 것을 막기 위해 굿을 치르기로 결정한다. 그러나 수소문해보니 그 용하다는 무당은 이미 죽었다는 사실을 알게 된다. 다른 용한 무당을 부르려면 최소 비용이 천이백만 원이나 한다기에 주저하게 된다. 굿 한 번에 천이백을 내놓을 정도로 살림이 여유롭지 않기 때문이다. 없는 살림에 '엄마'를 달랠 수 있는 굿을 어떻게 할 수 있을까 고민을 하다가 배우를 구하기로 한다. 조건은 무당 연기도 되고 돼지 한 마리를 들 수 있을 정도의 힘이 있어야 한다. 그 적임자를 물색하다가 셋째 여동생의 고등학교 운동부 친구인 유숙을 떠올린다. 유숙은 유도부 출신으로 경쟁상대인 셋째와 연습 경기를 하다가 셋째의 고의성이 짙은 기술에 발목을 다쳐 은퇴할 수밖에 없었던 사연이 있다. 이후 유숙은 연극을 하다가 현재는 회사를 다니고 있는 상황이다. 유숙은 돼지를 들어 올리고 무당을 연기할 수 있는 최적의 인물인 것이다. 가족들은 '엄마' 몰래 유숙을 섭외하기 위해 작전을 꾸민다.

극 중 사건의 흐름을 따라가다 보면 여러 가지 '속임'이 나타난다. 〈만리향〉에서 첫 번째 '속임'은 엄마가 진짜 굿이라고 생각할 수 있도록 가짜 무당을 들이는 것이다. 라이벌이었던 유숙과 셋째는 서로 사이가 좋지 않은데 그나마 친구 관계를 유지할 수 있었던 것은 유숙이 첫째 오빠를 좋아했기 때문이다. 그러나 첫째가 결혼하고 나서는 서로 연락이 소원해진다. 가족들은 유숙을 무당으로 섭외하기 위해 유숙이 첫째 오빠를 좋아했다는 것을 이용하기로 한다. 엄마를 가짜 굿으로 속이기 위해 무당을 구하는 과정에서 작은

거짓말이 발생한다. 이미 결혼해서 아내가 있음에도 불구하고 첫째는 유숙에게 자신이 이혼해서 홀아비가 되었다는 거짓말을 해서 섭외에 성공한 것이다. 이는 엄마가 집을 떠나지 않고 머물게 하기 위한 것이기에 선의의 하얀 거짓말처럼 여겨지고 웃음으로 포장된다.

두 번째 '속임'은 '엄마'가 둘째와 관련된 출생의 비밀을 오랫동안 숨겨 왔던 것이다. 오랜만에 집에 돌아온 둘째와 마주한 '엄마'는 갑자기 너는 내 친자식이 아니라며 진실을 얘기한다. 사실은 아버지의 술친구였던 고물상 아저씨가 일본에서 한 여자를 만나 혼외자를 낳아서 데리고 온 아들이 둘째인 것이다. 아버지가 둘째를 두 살 때 집에 데려와 키우게 되었는데 아버지도 그렇고 '엄마'도 지금까지 그 출생의 비밀을 지키고 있었던 것이다. 다소 충격적일 수 있는 '엄마'의 이야기를 둘째는 담담하게 듣는다. '엄마'가 왜 이 타이밍에 둘째에게 출생의 비밀을 털어놓는지가 중요한데 아마도 항상 첫째 형과 싸우기만 하는 둘째의 마음을 돌리기 위함인 듯하다. 집을 나가서 타지에서 생활하는 둘째를 다시 집으로 들어오게 해 첫째와 잘 지냈으면 하는 마음에서 '엄마'가 출생의 비밀을 고백한 것으로 보인다. 이유인즉슨 둘째를 집에 데리고 올 때는 첫째가 여섯 살 때였으니까 분명히 자기 친동생이 아니라는 것을 알고 있는데도 불구하고 어디 가서 아무런 말을 안 하더라는 것이다. 부모가 어디 가서 말하면 안 된다고 입단속을 시킨 것도 아닌데 첫째 스스로 둘째 동생을 지키기 위해 그렇게 비밀을 지켰다는 것이다. 둘째는 '엄마'의 이야기를 통해 첫째 형이 자신의 출생과 관련해서 치명적일 수 있는 진실에 침묵을 지킴으로써 자신을 무척 아껴왔다는 진심을 알게 된다.

둘째가 가진 출생의 비밀과 관련해서 추가적으로 더 부연할 것이 있다. '엄마'의 폭탄 선언은 극 속에서 큰 사건으로 작동하지 않는다. 둘째는 무덤덤하게 그 사실을 받아들이는 것 같고 이후에도 극의 서사 전개에 큰 영향을 끼치지 않는다. 가족의 회복이라는 극의 전체 주제에 피 한 방울 섞이지 않은 둘째의 설정이 어떤 방식으로든지 활용되었다면 재고(再考)의 여지가 있었겠지만 다시 언급되지 않는다. 특히 첫째와 둘째 사이의 갈등을 해소시키고 화해로 나아갈 수 있는 주요 포인트가 될 수도 있었을 터인데 극은 이 뿌려놓은 떡밥을 회수하지 않는다. 가족이라는 공동체가 핏줄만으로 이어진 것이 아니라는 메시지를 전달하기 위함이었겠지만 다소 불필요하고 무리한 설정이다.

이처럼 '엄마'와 첫째 형 또한 적극적인 '속임'은 아니지만 비밀을 말하지 않는 방식의 '속임'으로 둘째가 가족의 사랑을 확인할 수 있게 만든다. 물론 이 '속임'이 드러나게 하기 위해서는 진실이 밝혀지는 과정이 필요하다. '속임'이 '속임'이라는 것을 알 수 있어야지만 진실을 들여다볼 수 있기 때문이다. '엄마'는 출생의 비밀을 알게 된 둘째가 받을 정신적인 충격보다는 다른 일에 더 신경을 쓰는 모양새다. "근데 왜 이제 말해?"라는 둘째의 물음에 '엄마'는 "그냥, 생각해 보니 말 안 한 것 같아서"라고 말하지만, 둘째를 위한 첫째 형의 마음이 생각보다 깊다는 것을 알려 주기 위한 의도가 더 강해 보인다. 친자식이 아니라는 사실을 그냥 생각나서 말해준다는 것을 그대로 믿기는 어렵다. 그냥이라는 말은 무책임한 핑계에 불과하고 '엄마'의 숨은 속내는 첫째와 둘째가 잘 지내기를 바라는 마음인 것이다.

세 번째 '속임'은 막내가 실종되던 날 강둑에서 봤다는, 건강원 아저씨의 증언을 첫째가 숨긴 일이다. 동네 건강원 아저씨는 복권이 당첨되어 이사 가게 되었는데, 그 이사 가기 전날 밤에 첫째와 술을 마시다가 막내가 실종된 날 강둑에서 막내를 본 사실을 털어놓는다. 막내인지 아닌지 긴가민가한 상태로 그냥 뒤돌아왔는데 막내가 실종된 후 뒤늦게 죄책감에 시달리다가 첫째에게 그 사실을 고백한 것이다. 첫째는

막내가 실종된 날은 바로 장마 뒤라서 물이 많이 불은 상태였고 건강원 아저씨의 증언이 맞다면 막내가 강물에 빠져 죽었을 것이라고 조심스럽게 추측한다. 이 사실을 '엄마'와 가족에게 계속 말하지 않고 숨긴 것은 '엄마'가 그 말을 듣고 백발백중 막내 찾는다고 강물에 뛰어들려고 할 것이기 때문이다. 첫째는 굿을 치르기 전에 둘째, 셋째, 아내에게 이 사실을 고백한다. 첫째의 '속임'은 '엄마'가 위험한 행동을 저지를까 봐 그것을 막기 위해 알고 있는 사실을 발설하지 않은 것이다.

네 번째 '속임'은 '엄마'가 가족들이 가짜 굿을 벌이고 있는지 알면서도 모르는 척 속아준 것이다.

엄마 : (다리를 무심히 주무르다) ... 걔는, 또 언제 연극 한다니?
셋째 : ... 뭐?
엄마 : 그 무당 한 애. 어릴 때 가끔 와서 라면 먹고 가던 애 아냐?
셋째 : ...
엄마 : 뭐한다고 살이 그렇게 쪘다니. 옛날에야 펑퍼짐한 여자 찾았지. 요즘 것들은 마른 장작같이 뼈다귀 앙상한 여자만 찾던데, 그래서 시집 가겠냐?
셋째 : 아냐, 엄마! 걔는...
엄마 : 나, 우리 집 첫 손님도 아직 기억한다. 몸 삐걱댄다고 정신까지 삐걱대진 않아.
셋째 : 그럼 왜 말을 안 해! 우리가 그것 때문에 얼마나 고생했는데!
엄마 : 말 하려고 했는데 둘째가 그러잖아, 굿 한다고. 그리고 너도 그 무당 죽어서 그 딸이 대신 돼지장군 한다고 그랬고. 그래서 믿었는데 니들이 이렇게 일을 벌일지 누가 알았나.
셋째 : 우리가 엄마 속이려고 한 건 아니고...
엄마 : 됐다. 괜찮으니까. 우리만 알고 있지. 오빠들한텐 말하지 말고. 알았다간 괜히 헛돈 썼다고 또 토닥거릴라.

(중략)

엄마 : 나 지금까지 막내 찾으면서 무슨 생각한줄 아니? 막내야 핏줄이니까 그렇다 쳐도... 나는 딴 사람에게 눈감는 날까지 기억될 사람인가. 내가 그런 사람으로 살았나. ... 나는 남들 마음속에서라도 두고두고 남을 사람으로 살았나... 근데 니들이 어느 정도는 답을 해줬네. 니들 봐. 하니 안 하니 해도 결국 속에 고인 말들이 그렇게 많잖니.

'엄마'는 셋째와 대화를 하던 중에 굿을 하러 온 무당이 셋째의 친구인 유숙이라는 사실을 진작에 알고 있었다고 말한다. '엄마'는 가짜 굿을 꾸미려고 한다는 사실을 눈치채고 말하려 했지만 가족들이 모여 일을 크게 벌리자 그냥 속아준 것이다. 가족들이 가짜 굿을 꾸몄던 이유가 '엄마'를 속이려고 한 의도이기보다는 없는 살림에 최대한 '엄마'의 뜻을 최대한 따르기 위한 마음에서 비롯되었다는 것을 알고 있기 때문이다. 가족들이 어렵게 계획해서 준비한 굿이 진행될 때 만약 '엄마'가 가짜 굿은 필요 없다고 말한다면 산통이 깨졌을 것이다. 가족들의 마음을 생각해서 '엄마'는 진짜 굿인 척 속는 시늉을 한다. '엄마'는 모든 사실을 알고 있었지만 속아준 것이다.

'엄마'의 '속임'은 다른 '속임'보다 단수가 높다. 가족들이 가짜 굿판을 깔아주지만 그것이 제대로 성공하기 위해서는 '엄마'가 진짜로 속아줘야 한다. '엄마'는 속는 것을 연기하는 방식으로 '속임'을

완성한다. 이를 통해 가짜 굿은 진짜 굿과 다를 바 없이 가족의 상처를 치유하고 화합을 이끌어낸다. 가족들은 가짜 굿을 준비하면서 서로의 존재를 확인한다. 여러 갈등이 불거지지만 결국 한마음으로 뭉쳐서 가짜 굿을 성공적으로 치른다. 첫째와 둘째는 어린 시절부터 서로 오랜 골이 깊어 하루가 멀다하고 싸움을 벌이기 일수이지만 서로의 서운함과 힘들었던 과거를 이해하고 형제애를 확인한다. 형수는 가족들이 가짜 굿을 준비할 때 굿과 무당에 관한 지식을 전달하면서 자신의 친엄마가 무당이었다는 사실을 고백한다. 형수는 자신의 엄마가 하대받는 직업인 무당이었다는 사실을 시댁에 감추었던 것이다. 그러나 자신의 아픔을 고백하고 굿을 치른 후 그동안 가보지 못했던, 돌아가신 친정엄마가 있는 고향에 내려간다. 셋째는 오빠들이나 막내에 비해 자신에게는 소홀하고 무신경했던 '엄마'에 대한 서운함이 있었지만 '엄마'와의 대화를 통해 '엄마'가 자신을 쭉 지켜봤다는 것을 깨닫고 '엄마'의 사랑을 확인한다. '엄마' 또한 가짜 굿을 통해 가족들의 속마음을 알게 된다. 가족들이 겉으로는 무심한 척 대하지만 속으로는 서로를 깊이 아끼고 사랑하고 있음을 확인한 것이다. '엄마'는 "나는 딴 사람에게 눈감는 날까지 기억될 사람인가. 내가 그런 사람으로 살았나. ... 나는 남들 마음속에서라도 두고두고 남을 사람으로 살았나"라고 스스로 의문을 가지고 있었다. 그리고 가짜 굿을 통해서 가족들이 '아버지'와 '막내'를 애틋하게 기억하고 있다는 사실을 깨닫는다. '엄마'는 자신이 죽고 나서도 가족들의 마음속에 두고두고 남고 기억될 사람이라는 답을 얻은 것이다.

'만리향'의 가족들은 서로 속고 속이면서 가족의 사랑을 확인한다. 이들을 가족으로 완성시키는 것은 바로 '속임'이다. 혹시 '엄마'는 이 모든 결과를 예상하고 치밀한 계획을 세운 것은 아닐까. '엄마'가 막내를 찾으러 집을 나간다는 비상사태 당시, 셋째와 연락을 취하던 둘째는 소식을 듣고 급히 집으로 숨어들어 온다. '엄마'는 가족을 모두 모이게 하기 위해서 그러한 제스처를 취한 것이 아닐까. '엄마'는 둘째의 몸에서 중화 요리할 때 나는 불 냄새를 맡고서 둘째가 중화요리점에서 주방 일을 한다는 것을 눈치 챈다. '엄마'는 둘째에게 집 나가서 또 짜장이나 볶을 거면서 왜 나갔냐고 타박한다. '만리향'을 재건하기 위해서는 아버지의 요리 실력을 그대로 물려받은 둘째의 솜씨가 필요한 것이다. 첫째는 둘째로부터 '만리향' 음식이 제대로 된 맛을 내지 못하고 있으며 형편없다는 소리를 듣는다. 결국 극은 가짜 굿 이후에 둘째가 집으로 다시 들어와 '만리향'의 주방을 맡을 것이라는 암시를 주고 끝이 난다.

전화벨이 울린다.

셋째 : (전화 받고) 네, 만리향입니다. ... 죄송한데 저희 다음 주부터 영업하거든요. ... 예전 그 맛으로요. 그때 연락주시면 푸짐하게 해드릴게요. ... 죄송합니다. (끊는다)

엄마 : ... 바빠질 것 같다. 느낌이.

다시 전화벨이 울린다. 막이 내린다.

'만리향'의 부흥은 가족의 부흥이다. 이들이 다시 뭉쳐서 "예전 그 맛으로" 영업을 하면 '만리향'이 살고 가족이 산다. 여기서 말하는 "예전 그 맛"은 '만리향' 가족이 모두 모여서 살던 시절의 익숙한 맛이다. 대부분의 가족 드라마는 불행과 위기 속에서 가족의 참다운 의미를 깨닫는 구조를 가진다. 〈만리향〉에서도 가족 구성원들은 각자 결함을 가지고 있지만 바로 그 결함들 때문에 서로 모여 살 수 있는 것이다. 첫째가 사업이 잘 되고 돈을 많이 벌었다면 '만리향'으로 다시 돌아올 이유가 없었을 것이다. 둘째도 자신의 말마따나 대충 막 살아온 인생으로, '만리향'의 주방 일이 싫어서 가출을 했지만 별다른

뾰족한 수가 없었는지 다른 중화요리점에서 주방 일을 하고 있다. 셋째도 '만리향'에서 일을 돕고 있지만 특별한 꿈이 있다던가 뚜렷하게 무언가를 하고자 하는 것이 없다. 마치 이들은 삶에서 좌초되어 의지할 수 있는 무언가를 찾기 위해 이곳 '만리향'에 온 듯하다. 냉정하게 말하면 가족이라는 공동체 속에 자신들의 몸을 위탁하기 위해서이다. '가족'이란 일종의 이데올로기적 환영이다. 무언가 부족하고 모자르기에 이들은 '만리향'으로 다시 돌아온다. 가족을 떠나온 자만이 진정으로 가족을 사랑할 수 있는 법이다.

'엄마'는 큰며느리의 치마폭에 빨간 사과 두 개가 반짝거리는 꿈을 꾼다. 큰며느리는 한 번의 유산을 겪은 아픔이 있다. '엄마'는 쌍둥이를 상징하는 두 개의 빨간 사과 꿈이 아주 길한 태몽이라는 것을 알고 좋아한다. 셋째는 사귀는 남자와 결혼으로까지 잘 이어질 거 같은 분위기이다. 정확하게 말하면 열린 결말이지만 가족들에게 여러 가지 희망적인 신호들이 쏟아지면서 밝은 해피엔딩으로 극이 마무리된다.

〈만리향〉에서 가족 구성원들이 벌이는 '속임'의 게임은 굿을 하기 위한 '엄마'의 '속임'에서 출발한 것은 아닐까 하는 의구심이 든다. 막내딸을 찾으러 나가겠다는 '엄마'의 고집은 액팅 아웃으로 타자에게 자신의 모성을 드러내기 위한 하나의 방법이다. 그리고 가족들이 자신을 말릴 것을 뻔히 알고서 드러내는 행동이다. 이러한 상황에서 '엄마'는 자신이 집을 나가지 않는 대신에 굿을 하자고 가족들에게 제안한다. 그렇다면 극 초반에 막내딸을 찾으러 나가겠다는 '엄마'의 행동도 '속임'이 아니었을까. '엄마'는 여러모로 의뭉스럽다. 결국은 둘째가 집으로 찾아오게 하고 이어서 둘째에게 출생의 비밀을 갑작스럽게 말하는 것도 그렇다. '엄마'는 극 속에 등장하는 장면이 적지만 이 모든 소동극의 원인을 제공하는 자이고 암막에서 치밀한 '속임'의 심리전을 벌인다. 남편과 막내딸이라는 부정성은 굿을 통해서 해소되고 가족이 함께 모였으면 하는 '엄마'의 바람은 이루어진다. '가족'이란 서로 뻔히 알면서도 속고 속아주는 존재들의 공동체이다.

4. 굿-애도를 통한 가족의 화합

〈만리향〉에서 가장 감동을 주는 부분은 굿 장면이다. 실종된 막내를 위해 굿을 하지만 실상은 남겨진 가족들을 위무하기 위함이다. 가족 구성원들은 각자의 상처와 아픔을 드러내고 화해와 용서를 통해 가족애를 회복한다. 굿이라는 의례를 통해서 실종된 막내의 영혼을 만나 그동안 하지 못했던 말들을 나누고 한을 풀어내는 것이다. 막내가 실종되었지만 5년 동안 생사의 여부도 확인할 수 없기 때문에 가족들은 더 큰 괴로움에 놓여 있었다. 하지만 굿을 통해서 막내가 죽었다는 사실을 받아들이고 이를 통해 남은 가족들은 새로운 일상에서 다시 살아나갈 수 있는 힘을 얻게 된다. 따라서 굿의 장면에는 그동안 참아왔던 가족들의 죄책감과 서운함, 상실감, 미움이 터져 나오고 용서와 화해를 통한 눈물과 위로로 찡한 감동이 함께한다.

가족들은 엄마를 위한 가짜 굿을 준비하면서 다음과 같이 말하고 있다.

아내 : 어쩜 어머닌... 어머니 당신 보단 우리 때문에 굿을 놓으려는 걸 수도 있지. 본인은 마음의 준비를 하고 계신데 우리는 이렇게 표현도 못 하고 답답해하니까.

(중략)

둘째 : 형도 ... 굿 하자는 게 그거 때문인 거지? 막내가 죽었다고 생각해서.

첫째 : 모르는 거잖아. 어쨌든 지금은 가짜 굿이지만, 어차피 굿이란 게 산 사람들 마음 편하자고 하는 것도 있는 거고. 굿 같은 게 진짜라면 영혼도 진짜 있겠지. 막내도 옆에서 보고 우리 맘 알아줄 거고. 막내 눈은 감겨 줘야지. 잘 달래서 좋은 곳으로 보내주고. ...그렇게 위안을 삼자, 우리.
셋째 : 이별의 굿이네. ... 그런데 살아서 돌아오면?
둘째 : 그럼... (울컥해서) 좋은 거지, 이년아...
셋째 : 살아오면 뭐 할 건데?
첫째 : ... 우리 다 같이... 밥 먹어야지.

첫째 며느리는 어머니 자신을 위해서 굿을 한다기보다는 남은 가족들을 위해서 굿을 하는 것일 수 있다고 말한다. '엄마'는 실종이라는 말이 흉악스럽다고 그 말도 못 쓰게 할 정도로 완강하지만 사실은 지금까지 돌아오지 않은 막내가 죽었을 것이라고 마음의 준비를 하고 계신 거라고 추측한다. 표현은 안 했지만 우리 모두 막내의 죽음을 받아들여야 하는데 '엄마'는 가족들에게 차마 말을 할 수 없어서 다른 방식으로 마음의 준비를 시키기 위해 굿을 생각한 것이다. 첫째 며느리는 '엄마'의 심중(心中)을 정확하게 꿰뚫어 보고 있다. 첫째 또한 가짜 굿이기는 하지만 가짜 굿을 통해서라도 남은 가족들의 마음이 편해졌으면 하는 마음에 '엄마'의 말을 따른 것이라고 말한다. 굿이 가짜든 진짜든 막내를 떠나보내는 의식을 통해서 가족의 마음을 달래고 위안을 받고 싶은 마음인 것이다. 결국 가짜 굿은 막내를 떠나보내는 "이별의 굿"이다. 그리고 혹시나 막내가 살아 돌아오면 어떻게 할 거냐는 셋째의 질문에 첫째는 "우리 다 같이... 밥 먹어야지"라는 말을 한다. '가족'은 별다른 게 아니라 다 같이 모여서 밥을 먹는 것이다. '만리향'에 모두 모여서 밥 한술 같이 뜨는 것이 곧 '가족'인 것이다. 이 대사는 소박하지만 '가족'에 대한 진실을 말해준다. 함께 밥을 먹고 사는 것이 '가족'이다. 그 안에서 지지고 볶고 하지만 밥을 같이 먹으면서 이렇게 계속 살아가는 것이다.

가짜 굿의 장면은 이 극의 특징을 잘 보여준다. 가짜 굿이라는 설정으로 유숙(배진주 扮)이 무당이 되어서 펼치는 연기는 큰 웃음을 주고 가짜 굿임에도 불구하고 죽은 막내의 영혼에 빙의된 연기를 하는 무당과 진심으로 대화를 나누는 가족의 모습은 먹먹한 감동을 준다. 굿의 장면은 웃음과 울음이 교차하면서 '가족'이 가진 의미를 다시 떠올리게 한다. 가족들은 '엄마'가 무당에게 어떤 질문을 할지 모르니 미리 유숙에게 가족 구성원에 관련된 세세한 정보를 조사해서 전달한다. 무당은 막내가 강물에 빠져 죽은 것을 암시하는 설정으로 굿을 진행한다. 가족들 모두 엄마, 첫째, 둘째, 셋째, 큰 형수 각각 막내의 영혼과 만나 생전에 충분히 아껴주지 못해서 미안하다는 얘기를 전한다. 또한 막내는 죽어서 죽은 아버지와 만나게 되고 막내(막내의 영혼에 빙의된 무당)는 아버지가 생전에 가족에게 못다 한 얘기를 아버지 대신에 전달하는 역할을 한다. '만리향'의 가족들은 무엇보다도 '아버지'와 관련된 상처들이 많기 때문이다. 이 굿의 목적은 막내를 떠나보내는 것이지만 아버지와 큰 형수의 어머니, 큰 형수가 유산한 아기도 함께 떠나보내는 것이기도 하다. 막내는 죽은 사람들 곁에서 산 사람들과 대화할 수 있도록 중간에 메신저의 역할을 한다. 막내는 큰 형수의 죽은 어머니의 말을 큰 형수에게 전한다. 죽은 어머니가 큰 형수가 유산한 아이를 업고 있다는 얘기에 큰 형수는 눈물을 흘린다. 큰 형수는 학교 다닐 때 엄마가 무당이었던 사실을 창피해했다며 용서를 구한다.

가족들은 지금 하는 굿이 가짜 굿이라는 것을 알고 있지만 굿이 진행되면서 점차 진심을 다해 굿에

임하게 된다. 처음에는 가짜 연기라는 것을 의식하지만 실제 죽은 막내와 아버지를 만난 것처럼 진심을 내보이는 것이다. 특히 셋째는 눈물을 쏟으면서 이 상황에 몰입된 모습을 보인다. 가족들 사이에는 온갖 아픔과 갈등이 산재하지만 가짜 굿을 통해서 진심으로 화해를 이룬다. 가짜 굿은 이 극의 클라이막스로 전통적인 한국의 가족이 가진 한의 실체와 죽은 이에 대한 애도를 보여 준다.

애도는 죽은 자를 한 번 더 죽이는 것이다. 첫 번째는 생물학적인 죽음이고 두 번째는 상징계에 등록된 명부를 지우는 일이다. '만리향'의 가족은 대화 중에도 '아버지'의 존재가 계속 언급된다. 가족 구성원들에게 '아버지'와 관련하여 각자 내면의 상처를 가지고 있기 때문이다. '아버지'는 이미 죽었지만 가족들 사이에서 아직 '아버지'는 떠나지 않고 있다. '막내'의 경우도 이제는 살아 돌아올 확률이 적다는 것을 알면서도 가족들은 그 죽음을 받아들이기 힘들어 한다. '막내'에 대한 죄책감과 슬픔이 계속 가족을 옥죄고 있는 것이다. 가족들이 '만리향'에서 좌초된 채 앞으로 나아가지 못하는 것은 이 '막내'와 '아버지'의 망령 탓이다. 이들을 잘 떠나보내야지만 가족들도 새로운 욕망을 갖고 다시 살아갈 수 있다. 굿은 전통적인 무속 의례로 종교와 신앙의 차원을 넘어 죽은 이와의 이별을 공식화하는 애도 작업의 일환으로 기능한다. 가족이 죽은 이의 상실을 받아들이고 새로운 삶에 적응할 수 있도록 돕는 역할을 한다.

이승의 몸을 버리고 극락행 배에 몸을 싣소
서러워 마시오 서러워 마 서러워 마시오 서러워 마
육신의 미련을 버리고 다음 생으로 향해 가오
서러워 마시오 서러워 마 서러워 마시오 서러워 마
또 만나오 다음 생에 우리의 인연은 계속 가오
또 만나오 다음 생에 우리의 인연은 계속 되어

가족은 무당의 몸에 깃든 죽은 이의 영혼과 직접 대화를 나눔으로써 생전에 하지 못했던 말을 나누고 해결되지 못했던 감정을 해소한다. 무당의 몸을 대리한 죽은 자의 목소리를 통해 산 자들은 위로를 받는 것이다. 망자의 넋을 달래고 산자와 망자의 한을 풀어낸다. 굿이 음악과 춤, 죽은 이를 떠나보내는 서사를 가진 종합예술일 수 있는 것은 이 때문이다. 웃음과 울음이 함께하며 신명과 한이 함께 공존한다. 굿의 마지막 장면에서 무당(유숙)은 긴 천을 세로로 가운데 부분을 몸으로 찢으면서 앞으로 나아간다. 이 '길가르기'는 망자가 좋은 곳으로 천도(薦度)하는 굿의 마지막 의식이다. 이때 무당이 부르는 노래는 산 자와 죽은 자를 화해시키고 남은 공동체인 가족의 결속과 치유를 촉구하는 의미를 가진다. 이 노랫말은 지상에서 떠돌던 죽은 막내의 영혼이 저승으로 떠나면서 가족들에게 남기는 말이다. 살아남은 자들을 위로하면서 죽음은 끝이 아니라 또 다른 시작이라는 것을 일러준다. 무당(유숙) 역의 배진주 배우는 굿의 장면을 코믹한 연기와 진지한 감동을 주는 연기로 멋지게 소화해 낸다. 특히 마지막 '길가르기' 노래를 통해서 진한 감동을 선사한다.

5. '속임'의 구조

〈만리향〉은 실종된 막내를 잊지 못하는 '엄마'를 위해 가짜 굿을 열지만 이 가짜(Fake)는 진짜와 같은 효과와 결과를 가져다준다. 연극은 무대 위에 펼쳐지는 가상의 이야기이지만 이 가상의 이야기는 진짜

현실에 영향을 주고 움직이게 할 수 있다. 극 속의 가짜 굿은 연극과 같은 속성을 가진다. 가족 구성원들은 '엄마'를 포함해서 모두 가짜 연기를 하지만 '진짜'로 빠져든다. 연극이 무대에 올려질 때 우리는 그것이 진짜와 같은 '속임'이라는 것을 알지만 연극 공연을 보는 관객과 무대 위의 배우 사이의 암묵적인 약속에 따라 기꺼이 속아주고 몰입하게 되는 것과 같다. '속임'이 연극의 속성이듯이 〈만리향〉은 '속임'을 통해서 진짜에 가닿는 방식을 보여준다. 속고 속이는 가족을 통해서 가족의 참다운 가치를 깨닫는 것처럼, 속고 속이는 연극을 통해서 우리는 진짜 감동에 도달한다. 어떻게 보면 가짜 굿은 〈만리향〉이라는 극 속의 극이라고 할 수 있다. 가짜 굿의 클라이막스는 우리 삶 속의 연극과 연극 속의 삶에 대한 작은 통찰을 제공한다. 연극이 곧 삶이고 삶이 곧 연극이라는 사실이다. 우리의 삶/연극이 곧 '속임'의 구조이다. '만리향'의 가족을 보면 이 '~인 것처럼'의 pretend의 세계가 우리의 삶을 떠받치고 있다는 것을 깨닫게 한다. 가짜 굿을 통해서 가족 구성원들은 새로운 삶으로 나아간다.

다른 한편으로는 '엄마'라는 이데올로기가 작동하는 방식은 바로 '속임'의 구조이다. '엄마'라는 존재에 덧씌우는 가치와 관념은 실체가 아니며 '엄마'는 전통적인 한국 사회가 만들어낸 개념적 구성물이다. 우리는 그것이 가짜라는 것을 알고 있음에도 스스로 믿고 있는 '속임'을 통해서 가능한 것이다. 〈만리향〉은 '엄마'라는 이데올로기를 재생산하고 강화하면서 우리에게 대중적이고 익숙한 감동으로 안내한다. 대중적인 문법의 연극에서 새로운 '엄마'의 발견을 요구하는 것은 무리한 부탁일 수 있다. 다만 이 글은 〈만리향〉에 나타난 '엄마'의 새로운 면모를 발견하고 극이 지향하고자 하는 것과는 다른 방향의 독법이 가능할 수 있다는 것을 확인하고자 한다. 그것은 〈만리향〉이 이데올로기 비판을 수행할 수 있는 또 다른 가능성이기도 하다.

〈만리향〉은 '엄마'를 웃음에서 빗겨나간 성역화된 캐릭터로 연출한다. 이러한 연출에 맞춰서 정극에 가까운 연기를 보여주는 신영신 배우에게는 무대 위의 다른 배우들과는 결이 다르게 약간은 어둡고 두려운, 어떤 이질감이 느껴진다. 사실 '엄마'는 우리가 거역할 수 없는, 가장 무서운 존재이다. 〈만리향〉이라는 가족 드라마를 스릴러 버전으로 비춰볼 때 '엄마'는 막후(幕後)의 실세이고 극에서 보이지 않는 가상의 최종 보스이다. 최종적으로 우리는 모두 속는 존재인 것이다. 그것이 우리의 상징계 틀을 존속시키고 그 속에서 우리는 안전할 수 있다. 〈만리향〉은 일반적인 가족 드라마라는 기존의 독법이 아니라 '속임'의 구조로 새롭게 다시 읽을 수 있다. '엄마'의 과잉된 제스처에 다른 가족들은 적극적으로 속아준다. '엄마'는 그래야 하는 존재이기 때문이다. '엄마'는 자식들이 속아줄 것을 알고 '굿'을 예비한다. 자식들도 가짜 굿을 통해 '엄마'를 속이기로 한다. '엄마'는 가짜 굿인 것을 번히 알고서도 진짜 속은 것처럼 연기를 하면서 '굿'에 참여한다. 가족들은 이런 '엄마'가 완벽히 속은 것으로 알지만 사실 '엄마'는 속은 척을 한 것이다.

라캉의 '속지 않는 자가 방황한다'는 테제를 따른다면, 〈만리향〉에서 가족들은 모든 것을 아무런 의심도 없이 열심히 속는다. 그들에게는 방황이 없고 타자가 정해준 길만이 있다. 그것은 '엄마'가 마련해둔 길이다. 우리는 '엄마'에게 속지 않아야 한다. '엄마'라는 이데올로기에 거리를 둘 때 우리는 새로운 '엄마'를, 새로운 가족을 발명할 수 있다. 그런데 가족 사이에서 이 '속임'의 구조가 왜 발생할까. 가장 가까이에 있는 친근한 존재이면서 제거할 수 없는 적이기 때문일까. 김수영 시인의 「성(性)」이라는 시에서 나오는 말처럼, "지독하게 속이면 내가 곧 속고 만다". 〈만리향〉의 '엄마'는 가족을 지독하게 속이고 자신도

속고 마는 존재이다. '엄마'는 자신이 '엄마'라는 사실을 의심하지 않는다.

'굿'이 진짜 혹은 가짜이든 그것은 중요하지 않다. '굿'이라는 형식을 통해서 이미 죽은 이들인 아버지와 막내에 대한 애도 작업을 완수하고 가족의 안정과 재건을 꿈꾸는 것이다. 막내딸이 명백히 죽었다는 증거도 없지만 '엄마'는 서둘러 죽음을 기정사실화 한다. 막내는 '굿'을 통해서 확실히 죽어야지만 가족이 다시 뭉쳐서 살아갈 수 있기 때문이다. 어쩌면 막내는 가족의 완성을 위해서 치러야 하는 희생양이자 속죄양이다. '아버지'라는 존재도 만약 지금까지 살아있다면 가족의 통합은 불가능했을 것이다. 가장 좋은 아버지는 죽은 아버지라는 말이 있다. '아버지'는 살아있으나 죽어있으나 가족에게 늘 부담이 되는 존재이다. 생전의 아버지는 아내와 자식에 대한 방임으로 일관했고 이들에게 큰 상처를 주게 된다. '아버지'가 바람이 나서 집을 나갔다가 뒤늦게 병을 얻어 '만리향'으로 돌아왔을 때, 가족들은 '아버지'에게 미움과 사랑이라는 양가감정을 동시에 느꼈을 것이다. '막내'는 가족의 착한 버전이라면 '아버지'는 나쁜 버전으로 각각의 한 축을 이룬다. 이 죽은 자들이 산 자들의 세계를 강력하게 지배한다. 산 자들은 이 죽은 자들을 영영 떠나보내기 위해 '굿'을 하는 것이다. 가족들은 '굿'을 통해서 그 죄책감을 털어버려야지만 새로운 가족을 완성할 수 있기 때문이다. 어떻게 보면 가족들은 더 고통스럽겠지만 '막내'의 실종을 견디는 것이 더 윤리적인 태도일 수 있겠다. 이 가족의 봉합은 막내의 죽음을 확정 지으면서 이루어진다. 결말의 희망적인 여러 암시가 '만리향'의 재부흥과 가족의 대통합을 말하고 있다. 실종된 막내의 죽음이 없다면 '만리향'에 모든 가족이 모일 수 없고 결국 '가족'의 통합은 완성될 수 없다. '막내'라는 부정성이 가족을 하나로 응집시킨다.

6. 그 밖의 제언

첫째와 둘째는 항상 티격태격하면서도 보이지 않게 속 깊은 우애를 드러낸다. 극의 웃음을 유발하는 많은 부분이 이 첫째와 둘째의 싸움에서 비롯되는데 다소 지나친 장면도 있다. 가짜 굿을 준비하기 위해 가족들이 모인 상황에서 첫째와 둘째가 갈등이 격화되어 칼을 들고 서로 대치한다. 무당 역할을 하기로 한 유숙이 가짜 굿을 하기로 하면서, 유숙이 '엄마'의 질문에 대비할 수 있도록 가족의 세세한 정보를 노트에 써서 정리하던 차이다. 이 과정에 과거의 여러 일이 수면 위에 올라오게 되고 가족들은 서로 불편한 감정을 드러내기 시작한다. 학창시절, 첫째가 키우던 개 스미스가 자기만 보면 짖어대는 꼴이 보기 싫다고 둘째가 스미스를 팔아버린 일이 있다. 또한 둘째가 키우던 고양이 윤희가 기분 나쁘게 운다고 첫째가 발로 걷어찼는데 보름 있다 고양이가 죽어버린 일이 있다. 첫째와 둘째는 예전의 일을 끄집어내어 서로가 개와 고양이를 죽였다면서 격한 싸움이 벌어진 것이다. 아무리 웃음을 위한 설정이지만 중식칼을 들고 형제가 싸우는 장면은 마냥 웃기만 하기에는 불편한 것이 사실이다. 뉴스에서도 가족 간의 칼부림으로 인한 사건 사고가 심심치 않게 나오는 현실이기에 다소 자극적인 장면임에 분명하다. 이은희 연출도 이러한 점을 의식한 것 같다. 희곡 원작과는 조금 다른, 완화된 대치 상황을 만들었기 때문이다. 본래 원작은 아래와 같다.

첫째, 뛰쳐나간다. 곧 중식칼을 들고 온다.

아내 : 여보!

둘째 : (모가지 들이밀며) 자, 썰어봐! 썰어, 씨발! 사람 고기 쓰면 짜장 맛이 끝내준대!
첫째 : 죽여 버린다. 이 거짓말쟁이!
셋째 : 오빠, 이거 지울게, (박박 그으며) 아니, 먹을게! (종이를 찢어 먹는다)
둘째 : 해봐, 해봐!

첫째, 칼을 휘두른다. 잽싸게 피하는 둘째.

아내 : 여보!
첫째, 또 칼을 휘두른다. 몸을 굴려 피하다 구석에 처박히는 둘째.
첫째, 내심 겁이 나는지 두 눈을 질끈 감고, 고함과 함께 칼을 내려친다.
둘째, 기합과 함께 합장하듯 양 손을 모아 칼날을 받는다.
둘째, 발로 첫째의 배를 걷어차고 도망친다.
첫째가 바로 일어나 쫓아오자 둘째는 과도를 집어 들고 아내를 인질로 잡는다.

실제 무대 위에서는 대부분의 설정을 따르지만 첫째가 칼을 내려치고 둘째가 양손으로 칼날을 잡는 장면은 보여주지 않는다. 또 둘째가 큰 형수를 인질로 잡는 장면도 삭제되어 있다. 자극적일 수 있는 장면을 최소한으로 줄인 연출의 방향은 옳은 선택이고 수긍이 되지만 그런데도 문제의 소지가 있다. 고함을 지르면서 칼을 휘두르는, 혈기왕성한 두 형제의 연기가 사실적이어서 개인적으로는 웃음이 쏙 들어갔다. 실제 칼로 상해하는 장면이 나오지는 않더라도 일부 관객과 아이들에게는 굉장히 부담되는 장면일 수도 있다. 최근 연극계는 극 속에서 자살, 폭력, 살인과 같은 자극적인 장면이 나올 경우, 미리 작품 설명에 따로 고지하는 것이 일반적인 관행으로 자리 잡고 있다. 즉 '트리거 워닝(Trigger warming)'은 연극을 접하는 관객을 위한 일종의 경고 표지판으로, 무대 위에 특정 장면이 트라우마나 PTSD(Post traumatic stress disorder)를 유발할 수 있는 위험이 예상될 경우 이를 미리 안내하는 것이다. 더군다나 관객석에는 초등학교 저학년 혹은 미취학 아동으로 보이는 아이들을 대동한 가족 단위의 관객들도 눈에 많이 띄었기 때문에 조금은 우려스러웠다. 영화처럼 스크린을 통해 보는 장면과 다르게 연극은 눈앞의 배우가 실제로 연기를 하기 때문에 관객에게는 심리적으로 더 가깝고 더 직접적으로 느껴지는 차이가 있다. 물론 해당 묘사 장면이 지나치게 자극적인 장면은 아니지만 사전에 '트리거 워닝'을 통해서 조심스럽게 관객을 배려하는 방법도 생각해 볼 만하다.

〈만리향〉이 처음 무대에 소개된 것은 2014년 서울연극제 공식참가작(김원 희곡, 정범철 연출, 극단 새벽)을 통해서이다. 그때는 그러한 묘사가 큰 문제로 다가오지 않을 수도 있었겠지만 2025년 현재와 11년 정도의 시차를 두고 있는 만큼 당시의 감수성과는 크게 다를 수 있다. 특히 휴먼가족극을 표방하고 있기에 어린 연령의 관객도 부담 없이 공연을 즐길 수 있도록 이 장면에 대해 좀 더 섬세하게 접근했으면 하는 바람이다. 실제 중식칼보다 완화된 설정을 만드는 것이 어떨까 싶다. 예를 들면, 해병대를 나와서 거칠어 보이지만 의외로 조금이라도 아픈 것을 무서워하는 둘째에게 첫째가 케이크를 자르는 플라스틱 칼로 위협하는 장면이라면 웃음을 지키고 폭력성을 완화할 수 있는 한 가지 좋은 방법일 수 있겠다는 생각이다.

7. 나오는 글

〈만리향〉은 김원의 희곡을 원작으로 이미 대중성과 작품성이 증명된 연극이다. 극단 청사의 〈만리향〉은 장(場)의 전환이 빠르고 리드미컬하게 연결된다. 지루할 틈 없이 전개되는 이야기와 코믹한 연기의 합은 이 연극의 큰 장점이다. 또한 관객과의 호흡을 중요하게 생각한다는 것도 매력적인 요소이다. 극이 끝나고 관객은 배우들의 열연에 뜨거운 박수를 보냈다. 배우와 관객이 모두 만족하는 연극이었다. 배우들은 끝까지 무대 위에 남아서 관객들의 요청에 함께 기념사진을 찍어주는 배려도 잊지 않았다. 지인, 가족과 함께 온 관객들에게는 소중한 추억이 되었을 것이다. 필자는 공연이 끝나면 객석의 분위기와 관객들의 표정을 유심히 관찰하는 습관이 있는데, 모두 좋은 시간을 보냈다는 만족감으로 가득했다. 모두 마음껏 웃고 울면서 공연을 즐겼다. 눈물과 웃음, 감동을 함께 주는 웰메이드 휴먼가족극이라는 이름값을 한다.

정심 아트홀 근처에는 '중앙모밀'이라는 메밀국수 집이 있다. '중앙모밀'은 1969년부터 영업을 한 가게로 근래에 중소벤처기업부로부터 '백년가게'로 인증된 곳이다. 연극이 끝나고 극장을 나온 후 홀린 듯이 이곳에 와서 음식을 주문했다. 금세 한 중년 부부가 들어와서 옆의 빈 테이블을 채웠다. 극장 안에서 스쳐 지나간 기억이 있다. 방금 〈만리향〉을 보고 나온 관객이었다. "너무 재밌지 않았어? 여기 연극 또 보고 싶네". 그들의 대화를 엿들으면서 메밀 한 젓가락을 육수에 푹 담가서 꺼내 먹는다. 소담하고 슴슴한 맛이 일품이다. 〈만리향〉은 가족의 의미를 곱씹어볼 수 있는, 익숙하지만 깊은 맛을 가진 연극이다. 자극적이거나 화려하지 않으나 기본기에 충실하고 늘 친숙하고 꾸준한 맛! '중앙모밀'은 같은 자리에서 메밀국수가 가진 본연의 맛을 지키고 있다. '백년가게'는 백 년이 지나도 한결같이 똑같은 맛을 낼 수 있는 가게이다. 그런 의미에서 극단 청사도 청주 지역 연극 예술의 구심점으로서 연극계의 '백년가게'가 아닐까. 극단 청사는 충북 청주의 최고 맛집 극단이다.

필자는 2025년 올해 처음 시도되는 '지역공연 비평지원사업'의 일환으로 지방 곳곳의 공연을 보러 다니고 있다. '지역공연 비평지원사업'은 서울의 대학로에 집중되어 있던 비평적 관심을 그동안 충분히 조명받지 못했던 지역 극단의 공연으로 확장하려는 뜻깊은 사업이다. 이에 동참하게 되어 기쁘면서 동시에 책임감도 느낀다. 그리고 공연은 비평 이전에 우선 즐겨야 한다. 개인적으로는 지역의 공연 맛집을 탐방하고 있는 기분이다. 마음껏 즐기고 있다. 이렇게 숨은 맛집 극단이 많다니. 극단 청사와 〈만리향〉을 오래 기억하고 싶다. 끝으로, 극단 청사가 시민들을 웃고 울리는 무대로 오래오래 사랑받는 극단이 되기를 소원한다.

2025 지역대표 예술단체 지원

윤동주, 달을 쏘다.

심화 비평문

비평가 성명

오판진

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

서울예술단

공연명

윤동주, 달을 쏘다.

공연일시

2025년 7월 19일 15시

공연장소

익산예술의전당

전북 익산으로 간 창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉 20대 조선 청년의 고민과 성찰

오판진

1. 비평의 전제 조건들

윤동주는 한국인이 사랑하는 시인 가운데 한 분이다. 필자 또한 '서시'를 비롯하여 '별 헤는 밤', '자화상', '쉽게 씌어진 시' 등 윤동주의 시를 무척 좋아한다. 특히 윤동주의 '서시'는 암송하는 사람을 흔히 볼 수 있거나 모르는 사람을 찾기 어려울 만큼 널리 알려져 있다. 그가 쓴 시를 읽으면, 어떤 순수한 느낌, 본질에 다가가는 조심스러운 걸음, 성스러운 분위기 등 참 깨끗하고 단정한 기분을 감각할 수 있다. 정한모에 의하면, 〈서시〉는 일제 말 최대의 시인으로 평가되는 윤동주의 지적 고뇌와 서정이 단적으로 드러난 대표작이라고 언급했다(정한모, 1983 : 43쪽).

2016년 이준익 감독이 메가폰을 잡은 영화 〈동주〉에서는 배우 강하늘이 윤동주의 시를 여러 편 낭송한다. 그의 목소리로 낭송되는 시들을 만난 대한민국 사람이라면 숙연해지고 고결해지는 느낌도 감각할 수 있었을 것이다. 윤동주를 통해서 당대 우리 조상들의 살아가는 모습을 짐작할 수 있었고, 나라를 빼앗기고 남의 나라 전쟁에 총알받이로, 정신대로 끌려갔던 엄혹했던 그 시절의 아픔을 생각하며 눈물을 흘렸다. 이 공연을 보면서, 지금은 도저히 상상할 수 없지만, 부모님이 지어주신 이름을 쓸 수 없었던 그 시절, 우리말까지 쓸 수 없게 됨으로써 정체성에 혼란을 겪어야 했던 당대 우리 조상들의 슬픔과 막막함을 아주 잘 느낄 수 있었다.

일제강점기 일본의 핍박을 받다가 돌아가신 청년 윤동주와 그가 쓴 보석같이 영롱한 시에 초점을 두어 만든 작품이 바로 창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉이다. 필자는 우연히 2021년 7월 서울 '예술의 전당'에서 서울예술단이 만든 이 공연을 보았다. 그때 윤동주의 삶과 그가 쓴 시, 배우들의 놀라운

가창력과 춤, 연기에 반하고, 전차나 건물, 배 등이 형상화되는 무대 위 스펙터클을 보면서 감동하였으며, 많은 것을 느끼고 생각할 수 있었다. 그 후 몇 년이 흐르고, 올해 2025년 5월 같은 장소에서 시즌2를 다시 한번 보게 되었다. 지난 공연과 견주어서 달라진 점을 감각하였고, 이 공연의 본질이 무엇일지 더 곰곰이 생각하게 되었다. 그런데 또다시 우연히 전북 익산 예술의 전당에서 공연하는 것을 볼 수 있었고, 심층 비평까지 작성하게 되었다. 이 작품과 필자가 만날 운명이었고, 글을 쓰게 될 행운이 예정되어 있지 않았을까 하는 생각도 해 보았다. 이 글에서는 전북 익산 예술의 전당에서 공연된 창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉를 중심으로 하여, 서울예술단에서 제공해 주신 영상과 사진, 팸플릿 등 여러 공연 자료와 윤동주 관련 책이나 논문 등을 바탕으로 필자가 느낀 점이나 생각한 바를 기술하도록 하겠다.

공연의 의미는 최종적으로 관객의 가슴에 그려지는 그림이나 가치가 무엇이냐에 따라 정해질 수 있다. 관객의 경험과 안목이 다양하기에 공연의 의미와 가치는 관객의 수만큼 많은 경우의 수로 만들어지거나 그 이상으로 변주되어 기억된다. 이 창작가무극 공연을 만들기 위해 노력한 작가, 작곡가를 비롯하여 창작진들이 어떤 의도에서 출발하였고, 그 가운데 또 어떤 부분을 강조하여 보여주려고 하였다고 할지라도 관객들의 눈과 귀에 들어온 것과 그것이 관객의 마음에 어떤 흔적을 남기느냐는 다른 문제일 수 있다. 따라서 양적인 평가도 질적인 평가도 쉽지 않고, 단정적으로 말하는 것은 더욱 불가능에 가깝다. 창작진 또한 관객들의 반응이 궁금하여 의견을 듣고 싶겠지만, 관객들 가운데 일부가 말하는 공연에 관한 평가가 어떤 의미를 갖는지는 누구보다 잘 알 것이다. 가령, 친절한 관계를 유지하던 어떤 지인들이 하는 덕담이나 칭찬 속에는 긍정적으로 다소 과장된 평가가 있을 수 있고, 반대로 평소 냉정한 관계에 있던 평론가나 어떤 사람의 평가에는 부정적으로 다소 과장된 감정이나 판단이 섞여 있을 수도 있다. 물론 그날 신체나 정서 컨디션에 따라 공연에 관한 관객의 평가는 얼마든지 달라질 수도 있다. 따라서 필자를 포함하여 관객의 반응에 너무 민감하게 일희일비하지 말고, 한번 들어보고 참고하는 수준에서 다음 공연을 위해 도움이 될 만한 지적이 있는지, 힌트를 발견하길 바라는 마음뿐이다. 물론, 창작진이 미처 생각하지 못한 점을 거론하여 매우 긍정적인 도움을 줄 수도 있고, 반대로 창작진의 의미 있는 시도를 곡해하여 알아채지 못할 수도 있으니, 기분이 나쁠지라도 그 또한 일부 관객의 평가려니 생각하면서, 대인의 풍모로 수용하거나 웃어넘기시길 바란다.

이 글의 목적은 제가 공연 보는 일을 많이, 오랫동안 해 왔으며, 공연 비평과 관련하여 연구하며 글을 쓰는 평론가 관점에서 어떤 생각을 하고, 특정한 느낌을 받았다는 것을 근거와 이유를 들어서 남기는 데 있다. 이 글이 모든 관객의 의견을 대표하는 것도 아니고, 다른 어떤 관객보다 더 낫다거나 모자랄 거라고 말하기도 어렵다는 점을 밝힌다. 다만, 창작진이 더 나은 작품을 만드는 데 작은 참고라도 되길 바라는 마음으로 이 작품을 보았고, 관객 한 사람의 자격으로 이 글을 쓴다는 점을 밝혀둔다.

2. 제목 분석

이 공연의 제목은 창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉이다. 얼핏 생각하면, 뮤지컬 〈윤동주〉라고 하면 될 텐데, 왜 이렇게 알쏭달쏭하게 정했을까 생각해 보았다.

첫째, 뮤지컬이라는 장르 이름 대신 창작가무극이라고 한 것은 이 공연이 다큐멘터리가 아니라

창작극이라는 것을 강조하고 싶어서 그런 것으로 보였다. 사실, 역사가 스포일러이기에 자세히는 몰라도 대강은 윤동주 시인이 어떻게 살다가 돌아가셨는지 모르는 사람은 없다. 따라서 작가를 비롯하여 창작진들은 윤동주 관련 유명한 역사적 사실을 바탕으로 상상력을 더해서 공연을 만들었다고 말하고 싶었던 것 같다. 창작극이면서도 노래와 춤이 주요한 매체인 공연이기에 연극이란 장르 이름 대신 '창작가무극'이라고 붙인 것으로 보인다.

둘째, 〈윤동주, 별 헤는 밤〉, 〈윤동주, 서시〉, 〈윤동주, 참회록〉 등 윤동주와 함께 별칭으로 사용할 만한 유명한 시들이 많다. 그런데도 '달을 쏘다'라는 산문 제목을 선택한 것은 무슨 사연이 있어서 그런 것일까?

'달을 쏘다'라는 산문은 널리 알려진 작품은 아니다. 윤동주가 연희전문 2학년이던 1939년 1월 23일 자 조선일보의 '학생란'에 발표했던 글이다. '이런 단안을 나리는 것은 외람한 일이나 동무란 한낱 괴로운 존재요 우정이란 진정코 위태로운 잔에 떠놓은 물이다. 이 말을 반대할 자 누구랴. 그러나 지기 하나 얻기 힘든다 하거늘 알뜰한 동무 하나 잃어버린다는 것이 살을 베어내는 아픔이다.'라는 대목이 인상적이다. 이 작품에 관해서는 '윤동주의 정서로서는 상당히 단호하고 담대한 반응을 드러낸 글이 아닐 수 없다'(윤동주, 2025, 299쪽)라는 평가가 있다. 윤동주가 쓴 글 가운데 벗과 우정을 주제로 윤동주의 깊은 내면을 드러낸 작품이다. 문장 측면에서 보면 '달을 쏘다'는 부정적인 성격으로 규정된 달을 향하여 정면으로 맞선다는 의미로 해석할 수 있다. 그래서 작가는 아마도 윤동주가 그의 벗들과의 우정을 파괴하고 비웃는 달을 겨냥해서 돌을 던지고 화살을 쏘는 것처럼, 우리 젊은 청춘들과 우리 민족과 나라를 죽음이나 멸망에 이르게 하는 일제를 향해 강렬하게 저항하는 모습을 상징적으로 보여주고 싶었던 것 같다. 그래서 마지막 장면에서 총이나 폭탄으로 저항하지 않고, 시와 노래 또는 강한 문화의 힘으로 저항한다는 외침으로 해석하는 것이 가능해 보인다.

'윤동주와 우정', '윤동주와 그 벗들' 이렇게 제목을 정하면 관객들의 시선을 사로잡기엔 힘이 약해 보인다. 그리고 이 공연에서는 윤동주 한 인물만 다룬 것이 아니라 윤동주를 포함하여 일제강점기 고통받았던 다른 청년들 송몽규, 강처중, 정병욱, 이선화를 함께 보여주려고 하였다. 그래서 공연 제목에 윤동주를 중심으로 하면서도 그 시대 그와 함께했던 벗들을 포함하여 그들과의 우정을 담아 달(일제)에 저항한다는 의미를 담아서 '윤동주, 달을 쏘다.' 이렇게 정한 것 같다. 달의 이미지를 포근하고 수동적인 성찰이나 소원 성취와 같은 일반적인 의미가 아니라 우리 청년들과 조국의 자유를 빼앗고, 억압하는 침략자(강도, 원흉)의 이미지로 가져간 것이 새로웠다.

3. 희곡과 노래 분석

이 공연에서도 대사와 노래를 통해서 '시란 무엇인가'를 성찰하는 대목이 많다. 이를 이렇게 표나게 강조하는 이유는 윤동주가 시인으로서 시의 본질에 관해 질문하면서 반성과 성찰을 이어가면서, 한편으론 수치심과 참담함을 느끼면서 일본 유학을 가는 동기가 표현될 수 있는 대목이기 때문이다. 시란 무엇인지, 문학에 관해 더 많은 공부를 하러 가기 위해 개인의 굴욕감을 이겨내고 승화하는 의미를 담으려고 하는 것 같다. 그런데 시의 본질이 인간과 인생에 관한 성찰이나 통찰이라는 인식에 이르면, 결국 윤동주의 고민은 나는 누구인가와 같은 질문을 시작으로 가족과 조국에 관한 성찰, 우리 민족의 자주권을 빼앗은 일제에

대한 저항 등으로 사고의 흐름이 이어질 수밖에 없었을 것 같다. 그래서 여러 유형의 독립운동 가운데 윤동주가 할 수 있는 독립운동, 윤동주가 생각했을 때 가장 중요하고, 우리 조국의 독립을 위해 결정적으로 필요한 것을 찾았을 것 같다. 이런 생각을 통해 이른 결론은 바로, 우리 말과 글을 지키는 문학 중심의 문화운동이, 윤동주가 가장 잘할 수 있는 것으로 생각한 것처럼 보인다.

가. 희곡 속 서사 분석

공연을 보는 관객들이 중시하는 것은 서로 다르다. 어떤 관객은 좋아하는 배우가 등장하면 그 공연을 여러 번 볼만큼 배우를 기준으로 공연 선택을 결정하기도 하고, 다른 어떤 관객은 노래와 춤을 잘 추는 배우들의 앙상블을 좋아하여 공연을 보러 가기도 한다. 그리고 또 다른 관객들은 그 사람이 중시하는 어떤 기준이나 이유로 관람하고 싶은 작품을 선택한다. 필자는 창작가무극에서 다루고 있는 인물이 누구인지, 어떤 문제의식에서 출발한 공연인지, 사건이나 갈등, 배우 등 여러 기준을 근거로 관람할 작품을 선택한다. 그렇게 관람한 작품으로 창작가무극을 선택한 것은 아마도 8할이 희곡과 작사 때문에 골랐다고 생각한다. 나머지 2할도 중요하지 않다는 것은 아니지만, 이렇게 공연에서 가장 중요한 것이 희곡과 노래 가사에 있다고 보는 까닭은 간단하다. 공연의 중핵이 여기에 반영되어 있어서 관객들의 감정과 반응을 결정하는 주요 요소이기 때문이다. 희곡과 노래의 밑바탕에는 어떤 주제와 소재로 어떤 인물이 등장하여 무슨 사건이 일어나고, 어떤 갈등하다가 결국에는 어떻게 된다는 서사가 있다. 희곡과 노래 가사가 튼튼하게 잘 설계되었다면 공연에서 더 크게 감동하고, 의미 있는 공연을 보았다고 만족감을 느끼기 때문이다.

1) 윤동주의 청년기

이 공연은 윤동주의 인생 가운데 일부, 특히 시인 윤동주의 청년기에 초점을 두고 있다. 윤동주가 태어나기 전 상황이나 그의 유년기, 초등학교나 중학교 시절 등을 다루지 않았고, 생략하였다. 첫 장면에서 바로 청년 윤동주가 등장하는데, '청년 윤동주'에 초점을 둔 이유는 무엇일까? 그렇게 하면 무엇이 더 잘 보이고 의미가 있었기에 그렇게 했을까 궁금했다. 오히려 중요한 점을 놓치는 문제가 생기진 않을까 걱정이 되기도 하였다. 아래 자료를 살펴보면, 윤동주 인생에서 가장 풍요롭고 자유로웠던 시기가 연희전문학교 시절이라는 얘기가 있다.

> *"『윤동주 평전』을 쓴 송우혜는 윤동주의 연희전문학교 시절을 '가장 풍요로웠던 시기, 가장 자유로웠던 시기'라고 말한다. 연희전문학교는 기독교계 학교였기 때문에 비교적 자유로운 학풍과 분위기 속에서 생활해 나갈 수 있었을 것이다. 서울이라고 하는 문화 중심지에서의 생활 또한 그에게 풍요로움과 자유로움을 주었을 것이다."*
>
> *(전국국어교사모임, 2020 : 20쪽)*

누구의 인생에서든 가장 아름다운 시기인 청년 시절, 윤동주는 일제 경찰에 검거되어 경찰서로 끌려왔다. 공연의 첫 장면은 윤동주가 1940년 쓴 것으로 추정되는 〈팔복〉이란 시가 낭송되는 것으로 시작하면서 경찰서 장면으로 이어진다. 1943년 7월 14일 일본 교토 시모가모 경찰서에서 조사를 받는 윤동주의 모습이 무대 왼편에 나타난다. 슬픔에 빠져있는 윤동주의 모습을 볼 수 있는데, 이는 우리나라 전체의 처지를 상징적으로 보여주는 것 같았다. 즉, 특고(사상범전담) 형사에게 체포되어 온 윤동주는 부끄럽게도 자신은 독립운동할 만큼 대단한 학생이 아니라고 고백한다. 그렇지만, 취조관은

증거 자료를 손에 들고서, 윤동주가 일본이 곧 패망할 거라며 온순한 조선 학생들을 꾀어 독립운동을 모의하였고, 조선의 민족문화를 지키자며 조선어로 문예지 창간을 시도했다는 것을 알고 있다며 자백하라고 윽박지르고 있다.

물론 당시에 일본인들은 조선인 가운데 조금이라도 의심되면 사람이 있으면, 과도하게 체포하고 구금하여 괴롭히다가 목숨까지 빼앗기도 하였다. 특히, 이 공연의 마지막 장면을 보면, 재판 후 후쿠오카 형무소로 이감된 후 생체실험으로 보이는 약물 투여와 관련한 장면이 나온다. 일제가 하얼빈 731부대에서 자행했다는 생체실험을 떠올리게 한다. 그래서 윤동주가 환청과 환각에 시달리다가 결국, 사망에 이르게 된 것은 아닐까 하는 의문을 남기는 안타까운 화소를 담아냈다.

이렇게 청년 시절에 집중하다 보니, 윤동주 인생의 다른 시기에 있었던 윤동주의 정체성 형성 과정이나 윤동주가 쓴 시의 의미를 파악할 수 있는 주요한 장면 등을 보여주는 데 한계가 생기거나 제한될 수밖에 없었다. 가령, 평양 숭실중학교에 다닐 때 신사참배를 반대하다 학교가 폐교된 이야기, 일본 유학을 가려면 창씨개명을 해야 했던 윤동주가 겪었던 내적 갈등 등 윤동주 인생의 주요한 갈등이나 사건 등이 빠지거나 간략하게 표현된 것을 발견할 수 있었다. 이를 통해 윤동주 개인이 시대의 격랑 속에서 어떤 고민을 했는지 상세하게 드러나지 않았고, 흐릿해지면서 오로지 시 쓰기에만 매몰되는 나약한 지식인의 모습으로 그려지는 측면도 보였다. 다시 말해서, 시를 쓰기 위해 인생을 사는 것이 아니라, 인생을 표현하는 매체로 시를 선택한 윤동주의 모습이 보이지 않았다는 것이다. 주객이 경도된 모습이어서, 이 지점은 아쉽다고 말하고 싶다. 그러나 달리 생각하면 시를 독립운동이나 삶의 매체로만 강조하는 것은 너무 빤한 도덕극이 될 수 있다고 작가와 연출 등 창작진이 우려하였기에 지금과 같은 선택을 한 것일 수도 있겠다 싶었다.

2) 조선어 수업 금지

이 공연 도입부에 외솔 최현배 선생님의 조선어 수업이 일제의 강압으로 폐강되는 사건이 발생한다. 조선어 수업 폐강이 어떤 의미인지, 창씨개명에 이어서 우리 말 사용 금지로 나아가면서 우리 민족의 긍지와 정체성을 말살하기 위한 일본인의 간악한 흉계가 좀 더 명확하게 그려졌으면 좋았겠다. 일본인 등장인물이 나서서 그런 음모를 꾸몄다는 걸 직접 보여주면 더 피부에 와 닿았을 것 같다. 공연 속에서는 조선어 수업 그 자체에 매몰되거나 한정된 느낌을 받았기에 이런 생각을 했다. 일본인들이 악행을 모의하거나 자행하는 모습은 이 작품에서 거의 볼 수 없다. 어쩌면 반일 감정을 조장한다는 비판을 덜 받을 수 있는 선택일 수도 있겠다 싶었다. 사실 아스팔트 태극기 부대 등 창궐하는 극우세력들이 이 작품을 공격할 좌표로 찍게 되면 아주 불편한 일이 생길 수 있으므로 정치적인 논란이나 민감한 일은 될 수 있는 대로 안 만드는 게 상책일 수 있겠다 싶기도 했다.

윤동주의 친구 강처중이 한국어 수업 폐강을 반대하는 내용으로 된 전단을 살포하는 계획을 세우고 있다. 윤동주는 친구 강처중이 그러다가 체포되면 전장에 끌려가 죽게 될 수 있다고 걱정한다. 이 공연의 앞 대목 회상 장면에서 윤동주는 독립운동을 하지 않았고, 일본의 강압적인 조치에 반대하는 일을 하는 친구 강처중이 험한 일을 당할까 염려하는 정도의 인물로 그려진다. 엄중한 현실 상황과는 다르게 가벼운 모습으로 경성 시내를 산책하는 것처럼 나서는 윤동주와 강처중, 송몽규의 모습. 그러나 그들은 산책하는 것이 아니라 경성 시내 곳곳에서 조선어 수업 폐강을 반대하는 전단을 벽에 붙이는

일을 하고 있었다. 일제 치하에서 일본의 정책에 반대하는 청년들의 이런 단체행동은 간단한 사안이 아니었다.

3) 문익환이 평가한 윤동주와 송몽규

사실, 시대정신에 투철하고 더욱 실천적이며 뛰어났던 사람은 윤동주가 아니라 송몽규였다. 지도력이 강하고 여러 면에서 뛰어난 송몽규에게 열등감을 느끼고 있었던 사람이 바로 윤동주였다고 알려져 있다. 1934년 12월 송몽규는 〈숟가락〉이란 콩트를 써서 동아일보 신춘문예에 당선되었고, 1934년 4월 대한민국 임시정부가 있었던 중국 남경으로 가서 독립운동에 투신하기도 하였다. 그는 김구 선생님 휘하에서 독립운동에 참여하기도 하였으나 결국 일제 경찰에 체포되었고, 그 후 계속 일제 특고(사상전담) 경찰의 요시찰 대상이 되었다. 이와 같이 문익환이 회상하기에 어린 시절 더 주목받고 빛나는 인물은 송몽규였다고 한다. 한번은 문익환이 입학 성적이 좋아서 4학년에 편입하였고, 윤동주는 시험을 잘 보지 못해서 3학년에 편입했던 일이 있었지만, 문익환 자신은 늘 윤동주에게 열등감을 느꼈다고 회상하였다. 1945년 해방이 얼마 남지 않은 때에, 송몽규는 자신과 윤동주 등이 생체실험 대상인 것 같다는 사실을 인식하고 주변에 알렸지만, 그때는 이미 윤동주가 그것도 모른 체 안타깝게도 유명을 달리한 후였다.

송몽규는 중국에 있는 상해 임시정부를 경험한 후 군사력을 통한 무장투쟁으로는 일제를 이길 수 없다고 생각하여 문화운동에 관심을 보였다. 그래서 일제의 문화 말살 정책에 맞서 싸운 송몽규의 흔적이 많이 발견된다. 이런 이유로 일제 특고 또한 제2의 3.1운동이 일어나는 것을 막으려고 송몽규와 윤동주를 선제적으로 체포하여 재판을 받게 한 것으로 보인다. 큰 장면 곳곳에 비밀경찰이 숨어있거나 미행하고, 장면과 장면 사이에도 그들이 움직이는 것을 무대 위에서 보여주었다. 당숙 윤영춘이 “이곳엔 밀정이 많고, 몽규 너는 요시찰인이야.”라고 대사로 직접 환기까지 해주었지만, 송몽규와 윤동주는 모르는 것인지, 알면서도 모르는 척하는 것인지 웃기만 하는 장면이 나오기도 한다. 송몽규와 윤동주는 일본 유학 시절에 일본으로 공부하러 온 조선인 유학생들에게 독립 관련한 자료를 모아 배포하려고 준비하였고, 시나 문학 관련 글을 모아서 문집을 만들어 출판하려는 계획까지 세웠다. 그러나 실행에 옮기기 직전에 일제 경찰에게 체포되어 실패한 것으로 보였다.

4) 정병욱에게 맡긴 시의 의미

해방 후 정병욱과 강처중은 자신들이 가지고 있던 윤동주의 시를 모아서 ‘하늘과 바람과 별과 시’라는 시집을 출간하였다. 윤동주가 일본으로 가기 전에 후일을 기약하며 정병욱 등에게 필사본을 맡겼는데, 이렇게 할 수밖에 없었던 까닭이나 의미를 좀 더 역사적이고 상세하게 다루었다면 어땠을까 싶었다. 당대엔 우리글로 된 출판물이 나올 수 없도록 일제가 철저하게 우리글과 우리말까지 막으면서 우리 민족혼을 말살하려고 했다는 점을 더 강조했으면 어땠을까 싶다.

5) 윤동주는 독립운동가인가?

윤동주는 독립운동가인가? 결론부터 말하면, ‘그렇다’라고 말할 수 있다. 물론 적극적인 의미의 무장투쟁으로 독립운동을 한 것은 아니다. 문화운동이라는 부분에서 시를 쓰고, 우리글을 지키는 노력을 하는 방식으로 독립운동을 했다. 민족문화를 살리는 운동을 하는 것은 총을 들고 하는 것이 아니고, 어떤 의거에 참여한 것도 아니지만, 문화운동 또한 의미가 깊은 일이다. 어찌 보면 두 청년은

만주 명정에서 태어나 살다가 평양 숭실중학교에서 공부한 후 연희전문학교에 다녔다. 그 후 시를 공부하려고 창씨개명까지 하면서 일본 유학을 갔으니 조선에서 조선 사람으로 태어나 조선 땅에서 오래 살았다고 말하기도 쉽지 않다. 윤동주와 송몽규가 평양과 경성에서 살았던 기간을 합하면, 한반도에서 살았던 기간이 27년 생애 가운데 5년 정도로 보인다. 이렇게 짧은 기간, 특정한 땅에서 살았다는 이유만으로 한국 사람으로서의 정체성을 강하게 가졌다는 것이 가능한 일인지 의문스러울 정도이다.

6) 공연에서 주목한 윤동주의 주요 시

1930년대 후반부터 40년대 초 예술인에 대한 일제의 탄압은 극심했다. 그래서 우리나라 많은 문인은 절필하거나 일본어로 시를 쓰기도 했다. 더 나아가 우리나라의 어떤 문인은 앞장서서 남자는 징병에 끌려가서 전선에서 목숨을 내놓고, 총을 들라고 선동했고, 여자는 정신대로 끌려가서 몸을 바치라고 주장하는 데 앞장서기도 했다. 매우 부끄러운 일이지만, 문학인들 가운데 이런 일을 한 사람이 적지 않다. 그리고 이런 내용의 친일을 하거나 그때 했던 말이나 글이 담긴 문학 작품이 최근 발견되기도 했다. 그래서 존경받던 문학인에 대한 대중의 평가가 순식간에 뒤바뀌기도 했다. 이런 시기이기에 공개적으로 한글로 쓴 시를 발표할 수도 없었고, 우리글로 쓴 시집을 출간하는 것은 더욱 불가능했다. 그렇지만, 우리글로 계속 시를 쓰면서 그것을 모아두는 사람이 있었으니, 그 사람이 바로 윤동주였다. 이런 시국에 윤동주에게 저항시를 쓰지 않았다면서 높은 기준을 제시한 후 윤동주의 시에 관해 평가절하하는 사람이 있는데, 그것은 온당치 못하다고 여겨진다. 윤동주는 일제가 우리 말과 글을 쓰지 못하도록 하던 때, 특히 1942년 일본으로 유학을 가서도 한글로 계속 시를 썼고, 한글로 이런저런 구상을 하면서 문화운동 관련 독립운동을 진행하였다. 송몽규와 함께 윤동주 시인이 이렇게 적극적으로 활동한 점은 정당하게 평가받아야 한다고 본다. 관련 자료는 일본 재판소의 판결문이나 검사의 기소 자료 등으로 있을 텐데, 한국인에게는 공개하지 않고 있다. 반면, 일본인이 어렵게 이를 확인한 후 사진을 찍어 공개한 바 있다. 이와 같은 내용에 관해서는 앞으로 조사나 연구를 통해 더 밝혀지고 구명될 것으로 기대한다.

가) 〈참회록〉

윤동주가 쓴 시 〈참회록〉은 창씨개명을 한 후 며칠 지나지 않아서 썼다고 한다. 그래서 이 시에는 일본 유학을 위해 이름을 바꾼 후 겪는 마음의 상처가 잘 나타나 있다. 이와 관련한 논의를 한 글이 있어 인용하면 아래와 같다.

"--- 1942년 4월에 윤동주는 도쿄에 있는 릿쿄대학 문학부 영문과에 입학한다. 일본으로 유학을 가기 위해 그는 창씨개명을 한다. 창씨개명을 하지 않으면 유학을 갈 수 없었을 뿐만 아니라, 일본으로 가는 데 필요한 '도항증명서'조차 뗄 수 없었다. 그리하여 윤동주는 '히라누마 도오쥬우'가 된 것이다. 이 상황을 표현한 시가 1942년 1월 24일에 쓴 〈참회록〉이다. ---"(전국국어교사모임, 2020 : 22쪽)

나) 〈쉽게 씌어진 시〉

송몽규의 독립운동 참여나 고난 가득한 윤동주 주변 사람들의 삶과 견주어보면, 윤동주는 자신이 하는 일은 시를 쓰는 일이고, 그것이 쉽고 하찮게 여겨져 부끄러운 마음이 들었다고 고백한 바

있다. 윤동주의 이런 속마음이 이 시에 잘 나타나 있다.

"1942년 스물여섯 살에 윤동주는 도쿄에 있는 릿쿄대학 문학부 영문과에 입학한다. 그는 일본 유학을 위해 창씨개명을 한다. 1942년 1월 24일에 쓴 〈참회록〉은 이 창씨개명의 고통을 표현한 시다. '만 이십사 년 일 개월을 / 무슨 기쁨을 바라 살아왔던가'라는 표현에는 욕되고 욕된 그 시기의 아픔이 절절히 묻어 있다. 이 시기에 쓴 〈쉽게 씌어진 시〉 또한 일본 유학 동안 '홀로 침전하는' 자신의 부끄러운 삶을 성찰하는 시다."(전국국어교사모임, 2020 : 15쪽)

우리말 이름을 버리고 일본 이름을 갖는 것은 자랑스러운 일이 아니었고, 부끄럽고 안타까운 일이었다. 그렇지만, 그것이 자발적이거나 개인의 영달을 위해서 한 행위가 아니었다. 또한 앞장서서 창씨개명을 하고 내선일체를 선동했다면 그것은 또 다른 차원의 일이었을 것이다. 그런데 1945년 해방 이후 2025년 현재까지 오히려 우리말 이름이 아니라 일본어나 영어 등 외국어로 이름을 짓고, 심지어 국적을 일본이나 미국 등 다른 나라로 바꾼 사람들도 적지 않다. 이런 맥락을 바탕으로 서로 비교해 보면, 일제강점기 자발적이지 않지만, 더 나은 일을 위해 창씨개명한 윤동주와 같은 사람은 비난받아야 하고, 해방 후 자발적으로 창씨개명을 하고 국적을 버린 대한민국 국민이었던 사람은 비난받지 않아도 되는 것인가? 이런 사실을 조금만 비교해 보면 윤동주의 창씨개명을 적극적으로 비난하는 것은 온당하지 못한 것으로 보인다. 물론 아쉬운 마음이 들고, 그래서 안타까운 것은 사실이다.

다) 〈별 헤는 밤〉

이 공연의 절정에 해당하는 대목에서 낭송되는 시가 바로 〈별 헤는 밤〉이다. 주인공이 이 시를 낭송할 때 많은 관객이 눈물을 흘린다. 이 시가 담고 있는 많은 의미와 이미지 등은 관객에게 큰 감동을 주기 때문이다. 이 시에 관한 국문학적인 평가나 가치를 바탕으로 낭독하는 것은 아니기에 시 낭송의 수준이 다소 아쉽기도 하고, 또 어떤 부분에서는 시어나 맥락의 깊이를 고려하여 낭송하면 어떨까 싶은 아쉬움이 있었다. 전체적인 분위기나 흐름을 고려하여 주어진 시간에 시를 모두 암송해야 한다는 부담감이 배우에게 있는 것같이 느껴져서 그런 느낌이나 생각이 들었다. 어느 시어를 어느 정도의 길이나 속도로 낭독하고, 다른 부분은 좀 더 길게, 다른 대목은 좀 더 짧게 낭독하는 방식으로 시 낭독의 방법이 좀 더 정교해지면 어떨까 싶었다. 배우가 시를 암기하여 정성껏 낭독하긴 하였지만, 어쩌면 숙제 검사하듯이 바쁘게 낭독하는 것으로 보이는 부분이 있어서, 그런 느낌이 들지 않게 피할 방안을 찾았으면 해서 하는 말이다.

7) 일부 대사의 의미 전달

공연을 보다 보면, 대사의 의미가 불분명하게 전달되는 부분이 보였다. 더욱 분명하게 수정하거나 적절한 다른 어휘나 문장으로 바꾸는 것을 검토하길 바랍니다. 가령, 대본 14쪽 외솔의 대사 가운데 "--- 우리가 가야 할 길 비록 어두워 보이지 않아도 우리는 서럽도록 시린 길을 먼저 가야만 하네. ---" 밑줄 친 부분을 주목해 보자. '어두워'와 '보이지'를 한 호흡으로 말하게 되면 '비록 어두워 보이지 않지만(비록 밝아 보이지만)'이란 의미로 들리기도 한다. 외솔 역할을 맡은 배우가 이 대사를 표현할 때 '어두워'라는 말을 한 후 조금이라도 멈추지 않았기에 더 그렇게 들렸다. 그런데 이 대사의 정확한 의미는 '비록 어둡고, 보이지도 않지만'으로 보아야 자연스럽다. 따라서 배우가 '어둡고'라는 대사를 한

후 조금 더 쉬어주거나, 아예 대사를 수정하여 '비록 어두워 보이지 않아도' 대신에 '비록 어둡고, 보이지 않아도'라고 하면 관객들의 귀에 훨씬 명확하게 전달될 것 같다. 배우가 이 대사를 한 호흡으로 말하면 '어두워 보이지 않는다'로 들릴 수 있기 때문이다. 그래서 필자는 이 대사를 읽거나 들으면서, 어두워 보이지 않으니, '밝아 보인다.'라는 뜻인가 하는 생각이 들었다는 점을 지적하고자 한다.

8) 생체실험

후쿠오카 형무소에서 윤동주와 송몽규 등을 비롯한 한국인 수형자들을 대상으로 한 생체실험은 의혹이 크게 제기되었고, 사실로 보인다. 물론 일본에서는 명확한 증거가 없으니, 사실이 아니라고 주장하겠지만, 관련 증언들이 명백하게 존재한다. 그래서 공연에서 이를 무대화한 것은 적절했다고 평가할 수 있다. 이 창작가무극의 톤과 매너를 고려하여 이 이상으로 사실적이거나 강하게 표현하기는 어려울 수도 있다. 그러나 일제강점기 일제가 저질렀던 만행을 생각하면 좀 더 밀고 나가는 것이 필요해 보이고, 또 가능하다고 생각했다. 지금 일본은 일제강점기 자신들의 죄를 숨기기에 급급하고, 독도마저 자기네 땅이라고 우기면서, 초등학생들에게까지 가짜 역사교육을 하고 있다. 이런 잘못된 교육을 받은 일본인이 많아진다면, 앞으로 더 심한 역사 왜곡과 주변국에 대한 침탈로 이어질 가능성은 높아질 것이다. 다른 인물에 초점을 두는 공연이 아니라 일제의 만행으로 희생당한 시인 윤동주와 그의 친구 송몽규가 관련된 일이기에 의지를 가지고 조금 더 보여주는 방향으로 선택하길 바란다.

나. 희곡 속 인물 분석

1) 윤동주

송우혜가 쓴 윤동주 평전을 보면, 일제가 남긴 윤동주에 대한 판결문이 실려 있다. 그 내용을 살펴보면, 윤동주를 바라보는 일제의 관점이 명확히 나타나 있다. 가령, 판결문의 한 부분인 '이유' 대목에서 먼저, 윤동주는 어릴 때부터 민족적 학교교육을 받아서 사상적 문학서적 등을 탐독하였고, 친구인 송몽규의 영향으로 일찍이 강한 민족의식을 품고 있었다. 둘째, 일본인과 조선인을 차별하는 문제로 원한 감정이 컸는데, 조선 통치 방침을 보고 조선 고유의 민족문화를 절멸하고 조선민족을 멸망시키려고 오해했다는 것이다. 셋째, 송몽규와 얘기하면서 조선에 있어서 징병제도에 관하여 민족적 관점에서 비판을 가하고 그 제도를 오히려 역이용함으로써 조선독립 실현을 위해 일대 위력을 가할 수 있다고 생각했다는 것이다. 조선인은 무기를 알지 못했지만, 징병제도를 받아들이면 새로 무기를 갖고 군사지식을 체득할 수 있어서 일제가 패전하면, 반드시 우수한 지도자를 얻어 민족적 무력봉기를 결행할 수 있고, 이를 통해 조선의 독립을 실현할 수 있게 된다고 판결문에 고스란히 적혀있다.

반면, 이 창작가무극에서는 윤동주라는 주인공의 성격을 독립운동을 하는 각성한 활동가의 이미지보다는 순수한 청년이란 이미지로만 고정하려는 것 같았다. 윤동주의 실제 이미지가 어떠했을지 모르지만, 현실과 관련을 높이는 차원에서만 그려야 한다는 것은 아니다. 윤동주는 송몽규 등과 교류하면서 우리나라의 현실을 깊이 자각하고 조선 독립을 위해 학생들이 할 수 있는 바를 공모했고, 독립운동의 마음을 실천으로 옮기기 위해 노력한 독립운동가라고 인정해야 한다. 그렇지 않았다면, 일본 재판부에서 판결의 근거로 사용한 '기록된 조선독립 추구의 증거물'이 제출될 수 없었을 것이다. 아이러니하게도 당대 일본 재판부는 명백한 증거가 있지 않는 한 사상범에 대하여 징역 2년이라는 형을 선고하지 않았다는 주장도 설득력이 있었다.

" --- 송몽규와 윤동주가 받은 '징역 2년'이란 선고형량은 당시의 일본 법률 문화 풍토에서는 혐의 사실들을 증명하는 증빙 문서가 실제로 있었던 사상범이었음을 보여주는 강력한 증거라는 점이다. 김정우 선생이 경찰서로 윤동주를 면회하러 갔을 때, 담당 형사가 "괜한 영웅주의 때문에 저런다"고 비평하면서, 한 자 이상 쌓인 서류를 가리키면서 "저것이 다 증거 서류"라고 하더라는 증언도, 그들의 재판에는 그동안 그들이 쓴 모든 기록들이 혐의 사실에 대한 방증이 되어 실형을 언도받은 것이라는 걸 입증한다."

(송우혜, 2004 : 437~438)

"윤동주에 관한 일반인의 인식 가운데는 다소 수정해야 할 부분도 있다. 가령, 그가 일제의 과잉 단속에 불운하게 걸려들어 상투적인 혐의 아래 피동적인 희생을 당한 것을 추정하는 경향이 그것이다. --- 일제의 사법부는 무력행동이 개입되지 않은 순수한 사상범에 대해서는 전혀 그런 극형을 선고하지 않았다."

(송우혜, 434쪽)

물론 이 창작가무극이 일어났다고 주장할 수 있는 근거가 있는 일만을 골라서 다큐멘터리로 제작하여야 한다는 것은 아니다. 다만, 처음엔 순수한 청년이었고, 부끄러움을 많이 느끼는 천성이 착한 인물이었다는 것은 인정하지만, 일본 유학 생활을 하면서 윤동주는 시만 쓴 것은 아닌 것으로 보인다. 송몽규와 협의하면서 조선독립을 위한 모종의 계획을 수립하고 실천한 독립운동을 하였기 때문이다. 윤동주가 직접 쓴 한글로 된 증거 자료가 명백하게 존재한다. 따라서 윤동주에 관해 무대 공연에서 묘사하거나 표현할 때 일본에서 체포되고 재판받은 후 복역하다 옥사하는 장면에서는 지금과는 다른 성격의 인물로 또는 다른 모습으로 그리는 것도 가능하기에 창작진들이 이를 고려해 보길 바란다.

물론 한국문학계에서 윤동주에 대한 평가는 긍정과 부정이 모두 존재하고 논쟁 중인 면이 있다. 그런데, 최근 밝혀진 자료나 근거 등을 바탕으로 한다면 윤동주에 관한 평가는 더욱 높아질 수 있는 것으로 보인다. 참고로 아래에 김흥규와 오세영이 윤동주에 관해 평가한 글 가운데 일부를 발췌하였다.

"윤동주 시의 가치는 그가 '시대의 고뇌와 개인적 번민이 통일된 육체'로 느끼고 표현했다는 점에서 온다. 그는 자기의 개인적 체험을 역사적 국면의 경험으로 확장함으로써 한 시대의 삶과 의식을 노래했고, 동시에 특정한 사회·문화적 상황 속에서의 체험을 인간의 항구적 문제들에 연결함으로써 보편적인 공감에 도달했다

('김흥규의 윤동주론', 권영민, 1995 : 338쪽)."

"--- 윤동주가 시대와 상황에 무관심하다는 증거는 다음과 같은 그의 다른 진술에서도 재확인된다. --- 요컨대 윤동주에 대한 일경의 혐의가 어떻든 간에 그의 독립 운동설은 하나의 허구로 보아야 한다. 그렇다면 그의 죽음의 의미는 무엇인가? 그것은 식민지 인텔리의 불운한 죽음일 뿐이다. --- 윤동주, 그는 이 상과 같이 한낱 불황 선인으로 몰려 일제에 의하여 탄압받고 희생된 가냘픈 식민지 인텔리에 지나지 않았던 것이다

('오세영의 윤동주의 시는 저항시인가?-시의 재평가', 권영민, 1995 : 338쪽)."

이처럼, 김흥규는 윤동주의 시가 시대정신을 바탕으로 인간의 문제를 다룸으로써 보편성을 확보했다고 평가하였다. 반면, 오세영은 윤동주를 일제에 탄압을 받아 불운하게 희생된 가냘픈 식민지 지식인이라고 보았다. 다른 사람들은 또 다른 기준과 판단 자료에 근거하여 윤동주를 평가할 수 있다.

필자는 일본 검사가 기소한 근거 자료와 일본 판사가 판결한 판결문, 송우혜의 최근 개정판 책 등을 근거로 살펴볼 때 윤동주의 생애가 충분히 긍정적으로 평가받지 못했다고 생각한다. 물론 윤동주가 쓴 시가 다른 저항시인들이 쓴 시와 같이 당대에 운동성을 지닌 저항시를 썼다거나 그가 천재적으로 능력이 뛰어난 불세출의 시인이라고 주장하려는 것은 아니다. 다만, 그가 쓴 시가 갖는 독특한 매력이 있고, 그것이 대중에게 사랑받을 만큼 충분히 가치 있다는 것과 함께, 그가 일본에서 보여준 마지막 행적을 근거로 한다면 문화운동이라는 측면에서 독립운동을 전개하였다고 충분히 판단할 수 있다. 그런데, 아쉽게도 그것이 발각되어 미수에 그쳤기에 아쉬움이 크게 들었다. 아마도 현재 많은 우리나라 사람은 윤동주에 관해서 최근 발굴된 긍정적인 자료를 모르고 있기 때문에 부정적으로 인식하고 있는 것이고, 이 작품의 작가 또한 적극적으로 해석하고 평가하는 데 이르지 못한 것으로 보였다. 예술이 대중을 너무 앞서가면 대중의 외면을 받을 수도 있기에 극작가나 연출, 이 공연 창작진들은 현재 관객의 수준을 고려하여 이 작품을 만든 것으로 보인다.

2) 송몽규

송몽규는 윤동주보다 몇 달 먼저 태어나긴 하였지만, 윤동주와 친구처럼 함께 자라면서 우정을 나눈 사촌지간이었다. 윤동주 아버지와 송몽규 어머니가 형제관계였다는 말이다. 윤동주와 달리 송몽규는 성격이 활발했다. 그리고 송몽규는 윤동주처럼 공부를 잘했으며, 여러 가지 재능도 많았다. 가령, 송몽규가 동아일보 신춘문예 콩트 부분에 당선된 사실을 보면, 문학적 재능이 뛰어났던 것을 알 수 있다. 그리고 중국에 있었던 김구와 관련된 독립운동 단체에 들어가 잠시 활동을 하기도 했는데, 이 사실을 통해 송몽규가 민족의식이 매우 투철하고, 조선 독립의 필요성을 깊이 인식했다는 것을 확인할 수 있다. 일제가 이런 사실을 알고, 송몽규를 계속 감시하였는데, 결국에는 특고 경찰에게 송몽규가 검거되었고, 재판을 받은 후 송몽규와 윤동주 모두 징역형을 살다가 옥사하게 된 것이었다. 일제 재판부가 징역형을 내릴 때 주목한 판결의 근거는 '징병제도'에 관한 송몽규의 사상이었다고 한다.

> *"'징병제도'를 조선독립을 위해 역이용해야 한다는 발상이 일제 특고의 촉각에 '조선인 학생지식계급 분자들의 중대한 모략 활동'으로 비쳐든 것이고, 일제 사법부 역시 용서할 수 없는 범죄로 보아 사상범치고는 결코 가볍지 않은 실형을 살게 선고한 것이다."*
>
> *(송우혜, 2004 : 440)*

군에 들어가 무기를 획득한 후 기회가 되었을 때 이를 활용하여 일제를 무찌르겠다는 발상은 실제로 이청천과 같은 독립운동가들이 실천한 방법이었다. 만약 이런 방법이 널리 확대되었다면 매우 유의미한 결과를 만들 수도 있었을 것 같다. 창작가무극에 형상화된 송몽규의 캐릭터와는 달리 앞으로 수정할 기회가 있다면, 조금 더 진중하고 안목이 깊은 것으로 수정될 수 있는 부분이란 생각이 들었다. 송몽규와 윤동주는 서로 4개월 차이여서 같은 또래였지만, 송몽규는 윤동주를 이끌어주는 형과 같은 성격의 인물로 형상화하는 것은 적절해 보였다.

3) 강처중

강처중은 연희전문에 다니는 학생으로서 대학의 문학잡지 〈문우〉지를 폐간하려는 일제에 맞서 강력하게 저항한다. 그래서 대본에 있는 강처중의 대사를 살펴보면, 그는 시위를 조직하여 다음과 같이 연설하였다.

"우리 연희인은 이번 〈문우〉지의 폐간 결정에 공분을 감출 길이 없다. 우리는 기독교 정신을 탄압하고, 황국신민을 양성하는 것을 목적으로 하는 교육을 거부한다! 우리 말과 글을 탄압하고 조선일보와 동아일보를 강제 폐간해 민족정신과 민족교육을 말살하려는 일본의 지침을 강력히 규탄한다! --- 연희의 정신이 어린 교가를 금지하고 원한경 교장선생님께 강제 퇴직을 권고한 것을 사죄하고 선교사들의 강제 송환을 즉시 중단하라!"

결국 그는 이 시위를 주도했기에 지명 수배를 당했고, 도피생활을 시작하게 된다. 그러나 자기 생각이 이렇다고 하여도 자신과 다른 생각을 하는 친구 윤동주를 비겁하다고 비난하지 않는다. 오히려 공부를 많이 하여 우리 민족을 이끌 인재가 되라고 격려해 준다. 아래와 같은 강처중의 극중 대사를 보면, 그가 어떤 성격의 인물인지 확연히 알 수 있다.

"앞으로 조선인에게 교육 기회는 점점 더 적어질 거야. 우리에게도 지성과 지식을 겸비한 지도자가 필요해. 무슨 말인 줄 알지?"

강처중은 자기 성정과 자기 판단을 굳게 믿고 있었다. 그렇지만, 친구인 윤동주나 송몽규가 자신과 다른 길을 걷는다고 해서 화내지 않았다. 그는 우리나라를 이끌 인재가 되려면, 더 많은 것을 공부해야 했고, 그러려면 일본 유학이 필요하다고 윤동주보다 오히려 더 적극적으로 윤동주와 송몽규의 생각을 존중해 주었다. 강처중은 두 친구가 일본 유학을 가기 위해서는 일본으로 가는 배를 타야 했고, 배를 타려면 도항증명서가 필요했기에, 윤동주와 송몽규가 이 증명서를 발급받기 위해 어쩔 수 없이 창씨개명을 해야만 했다고 보았다.

4) 정병욱

윤동주의 후배로 나오는 정병욱은 우리나라 국문학 연구의 토대를 다진 저명한 국문학자였다. 윤동주와 송몽규가 일제에 의해 희생당하지 않았다면, 정병욱과 같은 학자가 되었거나 저명한 시인이 되어 우리나라 국문학 발전을 위해 큰 역할을 하는 인물이 되었을 것이다. 윤동주가 주인공인 작품이기에 인물 배치 관계도에서 단역처럼 설정되었지만, 정병욱 교수는 우리 국문학계에서 크게 이바지했고, 국문학 발전을 위해 매진하여 거둔 연구 성과가 매우 큰 분이다.

5) 가상의 인물 이선화

이선화란 인물을 노래하는 예술가로 설정한 이유는 이 작품이 창작가무극이기 때문이지 않을까 생각했다. 윤동주의 시를 이선화가 노래한다는 설정은 창작가무극에서 매우 적절하고 아름답게 그려질 수 있을 것이기에, 연애라는 매력적인 화소 외에도 가치가 있는 설정으로 보인다. 실제로 가창력 있는 여자 배우가 이선화 역할을 맡아서 멋진 노래를 부르는 장면은 정말 아름다웠다. 그리고 송우혜가 쓴 〈윤동주 평전〉을 보면 노래를 공부한 여성과 이어질 수도 있었던 사연이 나오는데, 이 작품을 쓴 작가는 이 점에서 힌트를 얻어서 이선화라는 인물을 만든 것으로 보였다. 평화로운 시절에 태어났다면 이선화와 같이 노래를 좋아하는 여성들은 마음껏 노래하면서 살았을 것이고, 조수미처럼 멋지게 살았을 수도 있었을 텐데 하는 생각을 해 보았다. 블랙핑크나 뉴진스 등과 같은 유명한 걸그룹으로 세계인의 사랑을 받으면서 예술 활동하거나 아니면, 좋아하는 노래하면서 사는 여성 음악인, 예술인이 되었을 수도 있을 것 같다는 생각하면 참으로 안타까운 마음이 들었다. 이선화는 우리 어머니나 할머니, 누이일 수 있는 인물을 상징하는 것으로 보였다.

다. 노래

1) 작사

창작가무극이기에 노래가 많이 나오고, 가사가 중요한 역할을 하고 있다. 가장 인상적인 가사를 살펴보면, '시란 무엇인가? 시는 사람들에게 무엇인가? 시는 나에게 무엇인가? 시는 우리에게 무엇인가?' 라고 노래하는 곡이 생각난다. 이런 가사로 된 노래를 배우들이 매우 감동적으로 부르기 때문에 시를 통해서 아픔을 배우고, 청춘을 노래한다는 대목이 더 강하게 느껴졌다. 윤동주의 시를 읽고 위로받았던 독자들의 마음이 느껴졌다. 해방 후 윤동주의 시가 발표되었을 때 사람들은 그의 시를 읽으면서 일제의 탄압을 받았던 사람들의 마음에 남아있었던 상처와 고통을 치유하고 극복할 수 있는 힘과 위로를 받았다. 그와 함께 시대적인 아픔을 공감할 수 있었는데, 그의 시는 식민지 시대 상처를 입은 우리나라 사람을 살피고 그 마음을 위로하는 역할을 한 것이다. 윤동주가 신문이나 매체를 통해 발표한 글은 많지 않았지만, 정병욱이나 강처중 등의 노력을 통해서, 해방 후 시집이 출간되었다. 그래서 6.25와 군사독재 시절에도 우리나라 사람은 많은 위로와 감동을 받을 수 있었다.

가) 시 지상주의를 경계한다.

'시'에 초점을 두는 노래 가사나 인물의 대사로 인해 공연의 초점이 미묘하게 달라지는 부분이 보인다. 즉, 시 지상주의처럼 해석되거나 느껴질 수 있다는 점은 검토해야 할 문제이다. 윤동주는 시를 통해서 청년이든, 어린이든, 어른이든 누구나 조선 사람들이 부끄럽지 않게 사는 세상을 노래하고 싶었다. 우리글을 빼앗기고, 우리말도 사용하지 못하게 금지당하며, 이름도 강제로 바꾸라고 하고, 종교도 빼앗겨 강제로 신사참배를 해야 하는 삶은 인간의 자율성을 침해하는 일이다. 일제강점기 일제는 우리나라를 비롯하여 주변 여러 나라 사람의 인권을 유린하고, 재산과 목숨까지 빼앗았다. 독일 히틀러만 그런 것이 아니라 일본 일왕 또한 인류 역사에 영원히 기억될 용서를 받지 못할 전쟁범죄자이다. 히틀러를 따랐던 수많은 전범처럼, 일왕을 악의 축으로 하여 결집했던 일제 침략자들을 정확히 찾아내어 기록하고 기억하는 일이 필요하다. 그런 일을 하지 않다 보니, 잔당들이나 후손들이 경제적인 힘이나 정치권력 등 여러 분야의 기득권을 장악하고, 그것을 바탕으로 자신들의 천인공노할 과거의 잘못들을 미화하고 미래의 평화를 해치는 방향으로 나아가고 있다. 이 뮤지컬이 널리 그리고 오래 공연하여 일본이나 일본인 가운데 군국주의 망령을 부활하려는 자들을 막아내는 데 기여하길 바란다. 총이나 칼이 아니라 문학이나 공연과 같은 예술을 통해서 평화와 공존을 향해 나아가야 할 것이다.

나) 시는 문화운동의 중요한 기둥

시는 부끄러운 게 아니다. 독립운동의 다양한 유형 가운데 하나였다. 방정환 선생님께서 『어린이』 잡지를 만들어서 어린이들의 삶에 관심을 두고 잘 자랄 수 있게 도운 것도 독립운동이었고, 우리글에 천착하여 집요하게 연구하신 주시경 선생님 또한 독립운동가라고 할 수 있으며, 독립운동을 하는 사람들을 물심양면으로 도운 사람들 또한 거기에 포함할 수 있다. 물론 총과 칼, 폭탄으로 적과 싸우는 것은 매우 중요한 독립운동이었다. 그렇지만, 이런 유형의 무장 투쟁만으로 독립운동이 가능한 것은 아니다. 무장 투쟁을 둘러싸고 많은 유형의 다른 활동이 있었고, 거기에 필요한 다양한 유형의 사람들, 손길들이 있었다.

그래서 윤동주는 이렇게 말하면서 일본 유학길에 오르게 된 것이다. “나는 히라야마 도오주가 아니라 윤동주다.” 비록 일본의 심장부인 동경과 교토 등으로 유학을 떠나지만, 시가 무엇인지를 공부하여 사람들이 사람답게 사는 세상, 독립이 이루어지는 세상을 만들기 위한 길이라고 믿고, 일본으로 가는 배에 힘차게 오른 것이다.

그러나 안타깝게도 일본 제국주의자들이나 이들에 부역했던 범죄자들, 심지어는 이들을 옹호하는 사람들이 그때나 지금이나 여전하다. 하지만, 앞으로 이런 사람들이 더 나오거나 활개 치지 못하도록 창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉와 같은 공연이나 예술 활동 그리고, 교육을 통해 인류가 힘을 모으고, 연대해야 한다. 우리 현실의 문제를 개선하기 위해 관심을 가지면서, 이것을 시나 노래, 무용 등 예술로 표현하는 데서 오는 제한과 한계를 함께 해결하는 방향으로 공연이 계속 발전하길 바란다. 일본 내 양심적인 사람들과 예술로 교류하면서 인류 공영을 위해 함께 가는 방안을 찾아야 할 것이다.

2) 작곡

작곡과 편곡으로 완성된 음악은 배우들의 노래를 통해 관객에게 감동을 전달하였다. 작곡된 부분이나 편곡한 노래가 윤동주의 성격이나 창작가무극의 서사와 잘 어울리고 메시지를 빛나게 해 주는 것으로 느껴졌다. 공연이 끝난 후에도 긴 여운이 남아서 노래를 흥얼거리는 순간이 생겼다. 시와 노래가 잘 연결되고 그 속에 담긴 마음이나 정서가 관객의 마음에 전달되었기에 가능한 것 같다. 그리고 말하는 것처럼 자연스럽게 노래하기에 대사와 노래가 부드럽게 연결되고 이어져서 아름다운 창작가무극이란 생각했다. 좋은 노래를 만드는 일이 쉽지 않고, 또 여러 곡을 작곡해야 하기에 그 노래마다 특징이 있을 텐데 전체적으로도 그렇고, 한 곡 한 곡이 모두 빛나는 보석과 같이 감동적이었다.

4. 연출

창작가무극을 제작할 때 연출의 역할이 매우 크고 중요하다. 그러나 연출 혼자서 창작가무극을 만드는 것은 아니다. 그래서 함께하는 사람들이 누구인지는 매우 결정적인 부분이다. 아무리 좋은 아이디어와 역량이 있어도 배우나 스태프들이 연출가의 연출 의도를 무대 위에 보여주는 데 힘을 실어주지 못할 수도 있다. 작곡을 맡으신 분이 연출의 뜻을 따르지 않고, 무대 디자인을 하는 사람도 자기주장만 한다든지, 배우들 또한 이미 결정되어 연기를 통해 인물의 성격을 보여주지 못한다면, 연출이 나름의 예술적 능력을 펼치는 데 한계가 있을 수도 있다. 이와 함께 관객들에게 만들어서 보여주고 싶은 미장센을 완성하기 위해서는 기획 파트의 재정적인 도움도 매우 필요하다.

큰 장면을 중심으로 보면, 이전 버전과 큰 차이를 느낄 수 없었다. 이전 버전과 비교하여 비용이 적게 들었는데, 큰 차이 없이 만들었다면 연출의 역량이 뛰어난 것이 될 수 있고, 반대라면 다르게 해석할 수도 있을 것 같다. 이전 버전과 달리 연출과 무대 디자이너 등이 달라졌다고 하면, 그만큼의 변화나 효과가 있어야 할 텐데 확연하게 느끼지 못했다. 그래서 몇 년 전에 본 공연과 큰 차이가 없을 만큼 공연의 퀄리티를 유지했다고 볼 수 있다. 아니면, 이전 버전을 뛰어넘는 놀라운 발전을 하지 못했다고 비평할 수도 있겠다. 연출 관련 검토하면 좋겠다 싶은 아이디어를 몇 가지 적어 보면 다음과 같다.

첫째, 윤동주의 시를 한글 영상으로 무대에 투사하는 것을 검토해 보셨는지 궁금하다. 한글 자막과 달리 아름다운 시어 자체를 배우의 낭송과 함께 보여주면 효과가 있을 것으로 보인다. 특히 윤동주의 필체를 살려내어 보여줄 수 있다면, 관객에게 더 큰 감동을 줄 수 있을 것으로 보인다. 모든 노래를 그렇게 하자는 게 아니라 〈서시〉나 〈별 헤는 밤〉 등 특정한 시를 선택하여 공연에 포인트를 주는 차원에서 실험해 보는 것을 추천하고 싶다.

둘째, 시즌1에서 공연 마지막 대목에서 자막이 매우 인상적이었다. 해방을 불과 몇 개월 앞두고 이런 비보가 전해지는 부분에서 더욱 그러하다. '1945년 8월 15일 해방'이라는 역사를 알기에 그 비통함은 더욱 컸는데, 왜 이 부분을 삭제했는지 궁금하다.

"(전보 치는 효과음과 함께), 자막 : 1945년 2월 16일 윤동주 사망, 시체 가져가기 바람. 자막 : 1945년 3월 7일 송몽규 사망, 시체 가져가기 바람."

이와 견주어 볼 때 시즌2의 마지막 장면은 다소 산만해 보였다. 무엇을 보여주려는지 분명하지 않게 느껴졌다. 가령, 윤동주 시인이 생체실험으로 절명하는 안타까운 현실과 반대로, 윤동주 시인과 친구들이 함께 어울려 힘차고 웅장하게 노래하는 것으로 표현되어 있다. 공연이 윤동주의 비통한 죽음으로 마무리되는 것이 아니라 윤동주와 친구들이 무언가 희망찬 분위기로 뭉쳐서 나아가는 것으로 표현되고 있다. 극의 내용과 무대 위 표현 그리고 노래의 분위기가 서로 다르다. 그리고 노래하는 가사 '달을 쏘다'도 그 의미가 명확하게 전달되지 않는다. 그 산문의 요지는 친구와의 우정이 산산조각 나는 안타까움을 표현한 글이다. 그런데 이런 주제를 담고 있는 산문으로 공연의 제목과 공연의 마지막에 배치한 작가의 의도가 무엇인지, 연출의 의도가 관객들에게 잘 전달되었는지 궁금하다. 공연이 끝난 후 관객들은 내용보다는 노래의 분위기나 공연의 흐름에 따라 손뼉을 치고 공연장을 빠져나오는 것으로 보였다. 내가 뭘 봤지 싶은 생각이 들었고, 공연의 줄거리나 인물들의 사연이 명확하게 정리되지 않는 점은 아쉬운 부분이었다. 다음 기회에 공연할 때 그 장면 관련 검토를 하여 특별한 이유가 없다면 자막을 다시 살리면 좋겠다.

셋째, 배우들의 발음과 노래 관련하여 미세한 부분이지만, 아쉬움이 느껴지는 대목도 있었다. 외솔이 일제 경찰들에게 체포되어 가는 장면을 살펴보면, 학생들이 큰 목소리로 '학생들 종로 경찰서로 갑시다!'라고 말하는 부분이 있다. 즉, 우리말 교육의 중요성을 역설하시는 외솔의 연설이 끝나고, 선생님이 경찰서로 끌려가는 대목이다. 여기서 학생들 전체가 화가 나서 경찰서로 항의하러 가는 것으로 그려진다. 그런 다음 어둠 속에서 총소리가 두 발 들리고, 잠시 후 교회 종소리가 들리면서 분위기가 차분해진다. 그리고 윤동주가 '이제 이 교정에서 우리말 수업은 다시 들을 수 없습니다.'라는 말을 한다.

이 대목을 연출할 때 학생들이 일치단결하여 항의하러 가는 것으로 표현하지 말고, 상당수의 학생이 일본 경찰이 나타나면 도망을 가고, 일부만 남아서 우리 경찰서로 가서 석방을 탄원해 보자는 분위기로 만들면 어떨까 싶었다. 어둠 속에서 총소리가 들리니 무슨 큰 일이 벌어졌고, 학생들 가운데 누가 죽었나 싶기도 했다. 이렇게 학생들이 모두 집단으로 시위하러 가는 것으로 표현하는 것은 적절해 보이지 않았다. 일부가 소극적으로 탄원하러 가는 것은 가능하다고 생각되었다. 특히, 윤동주가 하는 말, 우리말 수업 다시 들을 수 없었다는 흐름과 너무 격차가 커서, 이게 뭐지 하는 생각이 들었다. 연희전문 학생들이 항의하는 모습에서 멈추는 것으로 하면 자연스러운데, 연희전문 학생들이 집단으로 종로 경찰서에

시위하러 가는 것으로 그려지면 이 대목에서 또 다른 사건으로 확대되는 느낌이 든다는 것이다. 총소리까지 포함해 장면을 연출하다 보니 객석에서 극단적인 상상을 하게 되었고, 이렇게 장면을 만드는 것은 좀 과하다는 생각이 들었다.

5. 무대 디자인과 노래

가. 무대 디자인

1) 다소 평면적으로 느껴진 이유

경성 거리의 풍경이나 윤동주와 교회 첨탑이 나오는 장면 등에서 무대의 높낮이나 소품 등을 활용한 입체적인 무대 구성이 다소 간략해진 것으로 느껴졌다. 서울 공연이나 익산 공연에서도 무대 디자인 관련하여 영상을 활용해서 많은 부분이 표현되었기에, 무대 위 입체적인 세트나 인물들의 배치가 사라진 느낌을 받았다. 무대 위의 배경을 표현할 때 높낮이를 활용하여 굴곡지게 만들면, 윤동주와 이선화가 만나는 장면 등도 스펙터클함이 살아있게 느껴질 수 있을 것이다. 특히, 시즌1에서 경성 거리 풍경을 표현할 때 하늘에서 무대 세트가 여러 개 내려오는 장면이 기억나고, 그것을 보았을 때 굉장히 놀라웠던 기억이 있었는데, 내가 잘못 기억하고 있어서 그런지, 아니면 무엇이 달라져서 그랬는지 모르지만, 시즌2의 무대 디자인은 조금 단순해진 것 같았다.

2) 무대 바닥 빛 반사

스펙터클한 무대 미장센은 창작가무극 공연의 꽃이라고 할 수 있다. 아름다운 정경을 바라보는 즐거움을 크게 느낄 수 있기 때문이다. 이번 전북 익산 공연과 서울 공연 사이의 가장 큰 차이점은 무대에서도 찾을 수 있었다. 서울 공연에서는 조명이 무대 바닥에 반사되는 정도가 심해서 무대 뒤에 투사했던 영상의 효과도 약화하는 경향이 있었다. 그리고 무대 바닥의 빛이 반사되어 배우들의 연기나 노래, 춤 등을 감상하는 데도 방해받는 부분이 있었다. 물론 그렇지 않게 느끼고, 재미있게 잘 감상한 관객들도 있었을 것이다. 다만, 일부 관객 가운데 이런 불편한 점이 있었다고 지적하는 것은 분명한 사실이었는데, 7월 19일 전북 익산 공연에서는 무대 바닥의 빛 반사 정도도 개선되었고, 무대 배경으로 사용된 영상 디자인이 잘 보였다. 아무래도 조명 관련 디테일이 살아났기에, 공연의 시각적인 측면에서의 완성도가 향상된 것으로 볼 수 있었다.

지난 서울 공연에서 시즌1과 견주어 가장 크게 달라진 부분은 무대디자인이었다. 달라지기만 한 것으로 느껴진 것이 아니라 아쉽게 느껴진 것은 무대 바닥의 빛 반사였다. 다른 공연장에서는 보기 힘든 무대 바닥이 거울처럼 배우들의 모습을 반사하는 기능이 있는 특별한 무대디자인이었다. 배우들이 무대 위에서 서 있거나 움직일 때 그 모습이 모두 무대에 비치는 현상이 일어났다. 긍정적인 측면으로는 새롭다는 점과 인물들의 성찰이라는 개념을 시각적인 이미지로 상징하는 데서 찾을 수 있었다. 윤동주 시인의 시나 그의 삶을 대표하는 단어라고 한다면, 부끄러움이나 성찰을 떠올리기에 충분히 이런 디자인을 고려할 수 있었을 것이다. 그리고 관객들 가운데 많은 사람들이 이런 이유나 다른 까닭으로 무대의 변화를 긍정적으로 평가할 수 있을 것이다.

그런데, 필자를 포함하여 또 다른 관객 가운데는 긍정적인 평가를 하지 못하는 사람들도 있었다.

왜냐하면 첫째, 윤동주 관련 콘셉트로 이렇게 화려하고 표나는 부끄러움과 성찰은 윤동주가 추구했던 콘셉트와 다르기 때문이었다. 다시 말해서, 윤동주의 시 〈자화상〉, 〈참회록〉의 의미를 좀 더 정확히 분석하고 해석했다면, 윤동주가 추구했던 성찰의 의미를 이렇게 그릴 수 없을 것 같았다. 시즌2 무대디자인에서 표현된 성찰은 너무 노골적이고 화려하게 표현하다 보니 윤동주가 말했던 부끄러움의 크기나 이미지와 거리가 멀어졌다. 윤동주 시에 나타난 부끄러움은 아무도 찾지 않는 조그만 우물에 비춰보는 조용하고 소박한 성찰로 그려져야 했다. 따라서 모든 장면에서 무대 바닥이 화려하게 반사되는 이런 연출은 거리가 먼 것으로 보인다. 윤동주 스스로 성찰하는 것이나 부끄러움을 보여주는 데 목표를 두었다면, 일부 장면에서 무대 바닥의 반사 장면이 조금 드러나는 방식으로 연출하였으면 어땠을까 하는 생각을 하면서 기술적인 문제나 또 다른 이유가 있어서 그랬을 가능성을 생각해 보았다. 그런데도 아쉬운 마음은 숨길 수 없었다. 아래와 같은 글을 통해서도 확인할 수 있다.

"--- 이것은 '우물'을 통해서만 가능하다. 냇물처럼 소리가 나서 성찰을 방해해서는 안 된다. 강물처럼 너무 넓어 테두리가 없으면 추억처럼 하나의 장면으로 담을 수가 없다. 거울처럼 명확하게 보여줘서 외면에 집중하게 해서도 안 된다. 형체만 있기에 오히려 내면을 응시할 수 있고, 동굴처럼 소리도 없고 외부와 단절되어야 우물의 깊이만큼 내면이 깊어져 성숙하게 되는 것이다. 이 시에서 냇물도, 강물도, 거울도 아닌 '우물'이어야 하는 이유가 여기에 있는 것이다. ---"

(전국국어교사모임, 2020 : 64~65쪽)

기술적인 측면에서 무대 바닥을 반사되는 디자인으로 구성함으로써 무대 위 조명의 빛이 반사되는 현상은 기존 조명의 밝기 등을 두 배로 보여주는 효과가 나타났다. 위에서 비추고, 아래에서 그것을 반사하기에 두 배가 된 것이다. 이렇게 반사되는 빛은 공연 관람을 할 때 인물이나 특정 노래 등에 초점을 맞추어야 할 관객들의 집중력을 낮추는 데 이바지함으로써 부정적으로 영향을 미친 부분이 되었다.

셋째, 미술의 영역에서 물에 비친 풍경이 보여주는 심오한 느낌은 정지된 장면이라서 그런 효과나 의미가 전달되는 것 같다. 무대 위에서 배우들이 계속 움직이고, 무대 위 조명까지 바닥에 반사되면 새로운 이미지가 만들어진다. 사색과 성찰의 분위기 대신 산만하여 어지럽다는 부정적인 인상이 강해질 수 있다. 이 문제를 해결하기 위해 무대 디자이너와 조명 디자이너 등이 힘을 모아서 대안을 마련해야 할 것으로 보였는데, 익산 공연에서는 빛 반사 현상이 크게 느껴지지 않았다. 그래서 무대 배경으로 사용한 학교나 달이나 별이 비치는 밤하늘 풍경 등이 훨씬 안정적으로 잘 보였다.

나. 노래

전체적으로 독창과 중창, 삼중창, 합창 등이 다채롭게 어울려 공연의 내용이나 흐름을 잘 보여주었다. 주인공 배우의 가창 능력이 뛰어나서 윤동주의 캐릭터를 잘 표현한 것은 물론이고, 장면 속에서 표현하고자 하는 감정이나 정서 등을 대사와 노래로 설득력 있게 나타냈다. 창작가무극 배우의 개인 역량이 매우 중요하다고 생각했다. 창작가무극에서 노래는 움직임과 함께 표현하는 경우가 많기에 연기 호흡이나 공연의 흐름과 서로 잘 맞아야 하는데, 개연성 있고 적절하게 잘 형상화하는 모습을 볼 수 있었다. 주인공을 맡은 배우의 목소리와 음색이 차분하고, 안정적이었다. 그 배우가 노래 또한 고음과 저음 모두 잘 소화하여 윤동주 역할을 깔끔하게 소화하였다. 특히 배우가 노래를 부를 때, 노래 부르기

전에 하던 연기의 흐름을 잘 이어받아서 인물의 성격을 노래로도 흔들림 없이 잘 표현하였다. 노래를 부를 때 지나치게 감정에 휩싸여서 도를 넘는 일도 없었다. 평소 목소리 컨디션을 잘 관리한 덕분에 어느 대목에서 들어도 귀에 부담이 없었으며, 연습을 잘한 느낌이 들었다.

다만, 사람인지라 발음 실수나 음정이 다소 불안한 대목은 있기 마련이다. 가령, 주인공이 부르는 '달을 쏘다' 독창 클라이맥스 부분에서 '달을 쏘다'라고 하지 않고, '달을 쏴다'라고 말하는 것처럼 들렸다. 너무 고음이라 힘을 주다 보니 실수로 입 모양이 엇나가서 이렇게 발음한 것이 아닌가 싶었다. 보내주신 영상 모니터 2막 52분 52초 부분을 확인해 보시기 바란다.

이번 익산 공연에서는 오케스트라 대신 MR 즉, 녹음 반주를 활용하였다. 그래서 현장에서 연주하는 생생한 음악을 들을 수 없다는 아쉬움이 있었다. 대규모 연주단이 지방 공연에 참여하지 않으면, 지방 순회공연에 따른 비용을 줄이는 효과가 있을 수 있지만, 음악을 중시하는 지방 관객들이 있었다면 아쉬움으로 남을 수 있을 것이다. 그리고 연주자들도 공연 기회가 많으면 더 많이 연습할 수 있어서 공연의 수준도 높아질 수 있으므로 가능하면 함께 갈 수 있는 방안을 찾았으면 좋겠다. 예산을 미리 넉넉히 잡아놓거나, 공연 비용 관련하여 문제가 되지 않도록 방법을 찾을 수 있기를 바란다.

함께 공연을 본 관객 가운데, 귀가 밝으신 분의 평가를 들어보면, 합창을 할 때 화음이 다소 불안했다는 평가가 있었다. 연기에서 개인 연기력도 중요하지만, 연기의 합이 중요하듯이, 노래도 그러하다. 노래 연습을 함께 모여서 잘 맞추어 보면, 더 높은 완성도에 도달할 수 있을 것이다. 물론 내 귀에는 잘 감지되지 않을 정도였기에 지금도 여전히 훌륭하지만, 더 완성도를 높이기 위해 노력하는 것은 필요할 것이다. 노래에 관심이 많거나 감수성이 뛰어난 관객들의 수준과 기대를 고려하여 노래 연습을 더 하는 것이 요청된다. 공연예술에서 완성이란 존재하기 어렵고 대부분 미완성일 텐데, 배우들이 노래 연습을 할 때도 만족하지 말고, 정진하길 바란다.

6. 춤과 움직임

가. 춤

적은 수의 배우가 추는 춤과 다수의 배우가 함께 만드는 춤 등 다양한 형태로 장면의 느낌을 잘 표현하였다. 1막에서는 주요 인물인 윤동주, 송몽규, 강처중이 함께 춤을 추는 장면이 있었고, 이들은 풋풋한 조선 청년의 모습을 힘차고 신선하게 표현하였다. 세 사람을 포함하여 경성 거리를 걷는 시민들이나 많은 학생이 춤추는 것을 표현하는 장면에서 배우들 사이의 호흡이 잘 맞았다. 다른 장면에서 역할을 표현하는 데서 잘 이어온 배우들의 성격이나 장면의 정서가 춤을 출 때도 적절하게 나타났다.

가장 대조적인 춤은 경성 거리의 활기찬 모습을 표현한 춤사위와 일본 어느 술집의 현대적인 춤사위였다. 경성 거리 춤사위를 보고 있노라면, 현대적인 몸짓이란 생각이 들면서도 고전적인 느낌이 들 만큼 몸이 움직이는 선이 우아하고 부드러웠다. 따뜻한 사람들의 모습을 형상화하려는 의도를 가지고 선택한 안무였다고 여겨졌다. 그리고 일본 술집 장면의 춤은 완연한 현대 무용으로 보였는데, 일본에서 차별받는 조선인의 모습을 형상화하는 데 어울리는 냉정한 사람들의 모습이 느껴졌다. 춤에 관해 잘 알지는 못하지만, 안무 디자인을 한 예술가께서 춤으로 표현하려는 시간이나 장소, 메시지 등을 분석하고

평가하여 가장 적절한 춤사위를 찾기 위해 노력하셨다는 것을 알 수 있었다.

필자가 박사과정에서 공부할 때 탈춤을 전공하였기에 같은 계열의 탈춤이더라도 지역마다 춤사위가 다르고 그 이유나 까닭이 있다는 것을 알고 있다. 이 창작가무극에 사용된 여러 종류의 춤도 마찬가지로 그럴 것으로 짐작한다. 손동작이나 발걸음 하나, 어느 높이와 방향으로, 빠르기는 어느 정도로 할 것인지에 따라 느낌과 의미가 달라지는 것이 춤이기에 배우들이 춤 연습도 많이 했을 것이다. 특히, 춤은 다른 표현 장르와 달리 부상의 위험에 많이 노출되어 있기에 배우들이 작은 상처라도 입지 말고, 물론 크게 다치지도 말며, 즐겁고 보람차게 공연하시길 바란다. 배우들이 준비하고 연습한 바를 유감없이 무대에서 모두 표현하시길 응원한다.

나. 움직임

개별적인 배우의 움직임뿐만 아니라 여러 배우 사이 집단의 움직임은 해당 장면의 메시지를 전달하는 주요한 수단이다. 배우 한 명이 대사를 하거나 노래할 때보다도 훨씬 더 큰 에너지를 보여줄 수 있기 때문이다. 이 공연에서는 집단의 움직임을 효과적으로 잘 사용하였다. 어떤 장면에서는 정형화된 움직임으로 또 다른 장면에서는 거기에 약간의 변화를 주어서 자유로우면서도 일체감이 느껴지도록 표현하였다. 만약 출연한 배우들이 모두 같은 움직임만을 보여주게 된다면 군사훈련을 하는 군인들과 다를 바가 없어서 강력한 힘을 느낄 수는 있겠지만, 예술로서 다가오는 데는 한계가 있었을 것이다. 이 창작가무극에서는 그런 측면에서 집단의 움직임과 춤 등을 통해 강하게 메시지를 보여주면서도 예술적인 측면 즉, 유연하고 창의적인 움직임을 만들려고 애를 많이 쓴 것을 느낄 수 있었다. 물론 군인들이 등장하는 장면에서는 정형화된 몸짓을 사용함으로써 장면의 분위기를 잘 보여주었고, 다른 장면에서는 그 장면의 성격에 어울리는 움직임을 구성하여 다채로운 스펙터클을 완성하였다.

다만 윤동주와 친구들이 등장하는 장면에서 대사의 주도권을 가지고 있는 인물을 중심으로 배우들의 위치가 결정되면, 다른 배우들의 시선 또한 주요 인물을 바라보는 방향으로, 역동적으로 그려졌으면 좋겠다는 생각이 들었다. 어떤 장면에서는 인물들의 시선이 너무 제각각이라서 누가 주요 인물인지, 무엇을 표현하려고 하였는지 산만해지는 곳도 간혹 보여서 아쉬웠다. 안무나 연출의 의도가 잘 전달될 수 있도록 한 번 더 점검하고 조금 더 구체적으로 표현하길 바란다.

7. 기타

가. 창작가무극의 초점

이 작품의 주인공은 윤동주 시인이다. 그렇지만, 공연에서는 윤동주 한 사람만 조명하지 않았다. 또 다른 윤동주라고 할 수 있는 송몽규, 강처중, 정병욱, 이선화와 같은 조선의 청년들까지 함께 조망하였다. 이들은 연희전문학교와 이화여전에 다니는 학생들이기에 대체로 일제강점기 지식인 계층에 속한다. 이 공연에서는 국난으로 나라를 빼앗겼을 때 조선의 청년 지식인들이 어떤 고민을 하면서 방황하였는지, 또 누구는 어떻게 저항하고 독립을 위해 노력했는지를 보여주려고 한 것 같았다. 그래서 공연 마지막 부분에서 윤동주 혼자 시를 낭독하거나 노래를 부르지 않고, 윤동주와 함께 일본군에 징집되어 끌려간 강처중이나 정병욱 등의 모습까지 함께 보여준 것은 매우 의미 있다고 평가한다.

나. 전북 익산으로 간 공연의 의미

다른 예술 분야와 마찬가지지만, 연극이나 가무극 또한 수도권에서 공연하는 일이 지방 공연과 견주어서 지나치게 많다. 이런 맥락에서 서울예술단에서 진행한 지방 순회공연은 매우 의미 있는 선택이 아닐 수 없다. 지방에 살고 있는 사람들 가운데 연극이나 뮤지컬 등을 관람하길 바라는 이들이 많은 것과 달리, 지방에서는 수도권에서처럼 공연을 관람할 기회가 많지 않기 때문이다. 따라서 이 공연이 전북 익산으로 간 것은 매우 의미가 있으면서도 칭찬할 만한 일이고, 앞으로도 계속 지방 공연을 추진하길 바란다.

다. 의상이나 소품, 분장, 헤어스타일 등

대공연장에서 공연된 작품이라서 의상과 소품에 관해 자세하게 볼 수 있는 위치에 있지 않았다. 특히 익산에서는 1층 B 구역 가운데 부분, 맨 끝 라인인 19열에 있는 의자에 앉아서 관람하였다. 그래서 배우들이 입은 옷이나 연기할 때 사용하는 소품 등에 관해 잘 볼 수 없었다. 또한 배우들의 분장이나 헤어스타일 등에 관해서도 마찬가지로 잘 보이지 않았다. 소극장에서 관람하거나 대극장 공연이더라도 앞에 있는 좌석이었다면 볼 수 있었을지도 모르지만, 이번 공연에서는 거리가 멀어서 안타깝지만, 디테일을 확인할 수 없었다. 앞으로 무대 가까운 좌석에서 공연을 관람할 수 있는 기회가 오길 바란다.

라. 어머니나 가족을 다루지 않은 이유

윤동주의 시 '별 헤는 밤'의 내용 가운데, 어머니라는 어휘는 주요하게 등장하지만, 등장인물로나 인물들의 대사 가운데 가족에 관한 언급은 거의 없었다. 부모님이나 가족에 대한 사랑을 왜 강조하여 다루지 않았는지 생각해 보면, 초점을 둔 주인공의 나이가 20대 대학생 시절이었기에 그랬을 것 같다. 이제 다 자라서 어른이 되었다고 할 수 있는 청년이기에 부모님이나 가족과의 관계를 보여주는 것은 사족이라고 판단한 것 같았다. 이번 공연의 상영 시간이 중간 휴식 15분을 포함하여 145분이었는데, 짧지 않았다. 따라서 공연 시간이 더 길어지는 것을 막고 청년 윤동주를 보여주는 데 주력하였기에 어머니나 가족은 생략할 수밖에 없었을 것 같다. 그러나 시 〈별 헤는 밤〉의 주요한 시어는 '어머니'이고, 부모님에 대한 감정은 자연스럽게 조국에 대한 사랑으로 이어질 수 있으므로 그 고리를 잘 살리는 것은 필요하다 싶었다.

8. 마무리

가. 요약

창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉의 의미와 가치를 논하는 일은 매우 기쁘고 행복한 일이었다. 일제강점기 우리 말과 글을 지키는 일에 헌신한 윤동주와 같은 독립운동 덕분에 2025년 대한민국이 가능했기 때문이다. 물론 광복을 맞은 후 친일파 청산이 되지 못했던 점, 군사독재에 의해 인권이 존중받지 못하고 민주주의와 문화가 짓밟힌 점 등 소망스러운 모습이라 할 수 없지만, 윤동주가 꿈꾸었던 세상에 근접해 가고 있는 것은 사실이다. 우선 1940년대와 달리 지금은 우리 말과 글로 세상과 인간과 인생을 마음껏 노래할 수 있는 세상이 되었기 때문이다. 조금 과장되었거나 자기 만족적인 경향이 있는 단어인 'K-Culture', '문화강국'이란 용어에 우리 문화에 관한 자부심 또한 높아가고 있다. 이런 성취의 밑바탕을 이루는 한국문학의 든든한 뿌리가 시라는 것은 누구도 부정할 수 없다. 그 가운데 윤동주의 시는 매우

중요한 자리를 차지하고 있고, 그것을 소재로 감동적인 창작가무극까지 만들어 향유하고 있다는 것은 대단히 의미 있는 일이다.

1) 지방 순회공연을 기획한 것은 연극계 전체로 볼 때, 수도권 중심의 공연 문화를 개선하는 차원에서 큰 가치가 있다. 즉, 지방 연극의 활성화가 최근 연극계의 화두 가운데 하나였는데, 이를 해결하려는 방안 가운데 하나로 지방 순회공연을 들 수 있기 때문이다. 물론 가장 좋은 것은 지방에 연고를 둔 극단의 공연을 활성화하는 방안을 마련하는 것일 것이다. 대체로 지방 순회공연을 많이 하는 작품은 대중성이 강한 창작가무극이었다. 그러나 창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉처럼 예술성이 강한 작품도 수도권과 지방에서 모두 관람할 수 있게 하여 지방 관객들이 관람할 수 있도록 하여야 한다. 연극이나 창작가무극의 색깔이 다양하다는 것을 관객들이 인식할 수 있는 계기가 마련될 수 있고, 이를 통해 연극, 창작가무극 관객의 증가로 이어질 수도 있기 때문이다. 실제로 이번 공연 또한 객석에 빈자리가 거의 없을 만큼 관객들이 많이 찾아오셨다. 전국에 걸쳐 재난과 같은 폭우로 관객들의 마음이 무거우셨을 텐데 공연장을 찾아 즐겁게 관람해 주신 것은 무척 고마운 일이었다.

2) 윤동주의 시와 그의 인생을 중심으로 하여, 우리 말과 글, 인권, 반전, 사랑 등 다양하고 긍정적인 가치에 관한 이야기를 담고 있는 훌륭한 공연인데 많은 관객과 만날 수 있게 되어 다행이었다. 윤동주의 시를 평가할 때 문학을 사랑한 청년이 쓴 감동적인 시라는 측면과 함께 그의 삶이 일본에서 생체실험으로 의심되는 상황에서 옥사한 부분 등을 지금처럼 다룬다면 큰 문제는 없어 보인다. 다만 시즌1처럼 마지막 부분에서 자막을 지우지 말고, 다시 사용하는 방안을 검토하고, 대사들을 좀 더 쉽고 분명하게 수정하는 과정을 거치면 좋겠다.

3) 윤동주 시인의 시와 삶을 조명할 수 있는 창작가무극이 만들어지고, 많은 관객과 만날 수 있어서 우리 역사나 문학, 예술 등에 관해 관심과 흥미를 느낄 수 있는 계기가 되었다. 늘 가까이에 있어서 너무도 당연하다고 여겼던 우리 말과 한글, 시, 나라의 소중함을 다시 한번 느낄 수 있는 공연이었다.

다만 공연을 보면서 느꼈던 아쉬움이나 부족해 보였던 지점에 관해 다음 공연을 준비할 때 참고해 주셨으면 하는 마음으로 몇 가지를 지적해 보면 다음과 같다. 이런 지적이 이 작품의 성과와 품격을 폄훼하려는 의도를 가졌거나 그런 맥락으로 이해되거나 사용되는 것을 경계하며, 더 많은 관객에게 사랑받을 수 있는 작품을 만드는 데 일조하길 바라는 마음으로 몇 가지 제언을 하였다.

나. 제언

1) 해외 순회공연 추진

뮤지컬 〈명성황후〉처럼 세계 여러 나라로 창작가무극 해외 순회 투어를 실시하길 바란다. 이를 위해 공연에 외국어 자막을 사용하는 방안, 대사 가운데 특정 부분의 단어를 공연하는 나라의 언어로 몇 개는 바꿔서 공연하는 방안 등 여러 방안을 고려하여 검토한 후 진행하면 좋겠다. 2025년 서울 예술의 전당에서만 공연되는 게 아니라 전북 익산과 강릉, 김해에 가서도 공연할 계획을 세웠다. 그렇다면, 외국으로 나가 공연하는 것도 가능할 것으로 보인다. 한국인이 많이 살고 있는 지역 가령, 미국을 비롯하여 유럽이나 남미 등은 물론 세계 어느 곳에서든지 어쩌면 일본에서도 이 작품을 공연하길 바란다. 양심이 있고, 합리적인 사고를 하는 세계인이라면, 문학의 힘과 함께 청년의 고결한 삶 그리고 전쟁 범죄에 대해 생각하고 영감을 받을 좋은 기회가 될 것이다. 서울예술단의 기획과 경영을 맡고 있는

관계자의 고민과 노력이 필요한 부분이다. 이런 해외 순회공연 행사를 위해 마련하는 데 필요한 재정적이고 정책적인 지원을 확보하려는 시도가 필요해 보인다. 적극적으로 검토한 후 추진해 주길 바라고 응원한다.

2) 캐스팅 다변화

한 가지 역할에 한 명의 배우만 등장하는 현재의 시스템으로는 위기 상황에 쉽게 대처하기 어렵다. 2025년 연극계에는 배우 개인의 건강이나 사고 등으로 공연 일정에 변화가 생긴 일이 빈번히 일어나 공연을 하지 못하는 날이 생겨났다. 국립극단 명동예술극장에서 막이 오른 〈헤다 가블러〉, 연우소극장에서 공연한 〈소년에게서 온 편지: 수취인 불명〉 등이 대표적이다. 특히 지방 공연이나 해외 공연을 진행한다고 할 때 배우에게 문제가 생겼을 때는 대처하는 것이 매우 어렵다. 따라서 캐스팅을 다변화하거나 백업 배우를 준비해 둘 수 있는 방안을 마련해 두길 바란다.

3) 이 공연의 영상 자료화 방안

최근 넷플릭스 등 OTT의 영향력이 확대되었다. 이를 활용하는 차원에서 창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉 공연이 관객과 만나는 기회가 어느 정도 마무리되는 시점이 되면 이 공연을 영상 자료로 제작하여 세계 시장에 판매하는 방안을 검토하길 바란다. 물론 득과 실을 정확하게 비교 검토한 바는 없지만, 이 작품을 산업이나 경영의 차원에서도 살펴보고 논의해 보면 어떨까 싶다. 영국에서는 NT 라이브를 통해 우수한 연극 작품을 공연장에 오지 못하는 많은 국민에게 관람할 수 있도록 문호를 개방하였다. 이뿐만 아니라 세계 여러 나라에는 유료로 이 영상을 판매함으로써 수익을 창출하는 것은 물론이고, 셰익스피어 연극과 영국 연극인의 뛰어난 연기력이나 연출력 등 연극 분야의 우수성을 홍보하는 효과도 올렸다. 우리 또한 우수한 역량이 있는 단체나 공공기관에서 이와 관련한 플랫폼을 만들거나 공연을 볼 수 있게 시스템을 갖추는 것을 적극 고려하길 바란다.

4) BTS와 연계하여 협업하는 방안

2021년 휴머니스트 출판사에서 나온 공규택의 책 〈BTS, 윤동주를 만나다〉를 근거로, 공연이나 영상 제작, 도서 출판 등 어떤 방식으로든 협업하는 방안을 찾아보길 바란다. 창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉가 한 단계 도약할 수 있는 계기가 마련될 수 있다. BTS 구성원 전체와 함께하는 것이 어려우면, RM이나 일부 가수에 한정하여 협업하는 것도 의미가 있다. BTS와 소통하면서 응원한다는 기사만 언론에 나더라도 창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉에 쏟아지는 관심의 폭이나 깊이가 달라질 것이다. 창작가무극의 위상이 차원을 달리하는 수준으로 변화할 거라고 짐작한다. 최근 방시혁 주식 관련 악재가 언론에 보도되어 하이브의 위상이 크게 추락하고 있는데, 내년 이후로 BTS가 활동을 시작할 때 하이브 회사에서는 방시혁이란 오너 리스크, 악재를 걷어낼 뉴스가 필요할 수 있다. 이런 상황에서 창작가무극 세계 진출을 할 때 BTS와 협업한다고 하면 한국인 사이에서 긍정적인 이미지가 만들어질 수 있고, 세계인의 따뜻한 시선도 받을 수 있기에, 서로 상생할 수 있을 것으로 기대된다.

참고문헌

창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉 공연, 2025.07.19. 익산예술의전당.

창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉 공연, 2025.05.18. 서울예술의전당 토월극장.

창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉 공연, 2021.07.25. 서울예술의전당 토월극장.

서울예술단 제공, 창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉 연습실 최종 대본, 공연 사진 등.

공규택(2021), 『BTS, 윤동주를 만나다 : 청춘에 대한 성찰과 자기 탐색의 노래』, 휴머니스트.

권영민(1995), 『윤동주 연구』. 문학사상사.

김명석(2018), 동주와 몽규, 부끄러운 청년들의 시대-〈동주〉, 〈윤동주, 달을 쏘다.〉를 중심으로-, 우리문학연구, 우리문학회.

김명석(2021), 온라인에서 윤동주 읽기-유튜브 콘텐츠를 중심으로, 독서아카고라연구, 한국독서아카고라학회.

김응교(2017), 윤동주에 대한 기억-2017년 3월 인터넷 사용자의 윤동주 인식 : 윤동주 연구.10, 현대문학의 연구, 한국문학연구학회.

손미영(2019), 창작가무극 〈윤동주, 달을 쏘다.〉에 나타난 윤동주 시 활용 양상 연구, 문화기술의 융합 5(3), 국제문화기술진흥원.

송우혜(2004), 『윤동주 평전』, 푸른역사.

신동일(2007), 이용주의 뮤지컬오페라 〈윤동주〉 중에서, 낭만음악 20(1), 낭만음악사.

윤동주 저, 민윤기 해설(2025), 『문해력을 위한 윤동주 전 시집 필사북』, 스타북스.

전국국어교사모임 지음(2020), 『윤동주를 읽다 : 시대의 아픔과 부끄러움에 대한 성찰』, 휴머니스트.

정재찬(2015), 『시를 잊은 그대에게 : 공대생의 가슴을 울린 시 강의』, 휴머니스트.

정재찬(2020), 『우리가 인생이라 부르는 것들 : 자기 삶의 언어를 찾는 열네 번의 시 강의』, 인플루엔셜.

정한모(1983), 「한국 현대시의 흐름」, 정한모·김재홍 편저, 『한국 대표시 평설』, 문학세계사.

2025 지역대표 예술단체 지원

전우치

심화 비평문

비평가 성명

양미지

비평가 소속

한국음악평론가협회

예술단체명

서울예술단

공연명

전우치

공연일시

2025년 11월 8일 19시

공연장소

한국소리문화의전당 모악당

불씨를 훔친 자, 세계를 구원할 수 있을까

창작가무극 〈전우치〉—신화와 예술, 존재와 윤리가 교차하는 무대 위 판타지에 대하여

양미지

2025년 11월 8일 저녁, 전주는 생각보다 일찍 어두워졌다. 모악산 그림자가 한국소리문화의전당 모악당을 덮고 있을 즈음, 공연장 앞은 이미 작은 축제의 열기로 차 있었다. 공연 시작 전부터 알 수 있었다. 이것은 단순한 창작극이 아니라, 적어도 전주라는 도시에는 '어떤 기대를 품게 하는 사건'이라는 것을. 그날의 공기 속에는 설명하기 어려운 긴장감이 있었다. 관객들이 하나둘 모이는 모습, 로비를 서성이는 사람들, 어딘가에서 들리는 설렘과 불안이 뒤섞인 목소리들.

전주는 공연에 솔직한 도시다. 보잘것없는 것에는 반응하지 않으며, 기대할 만한 작품 앞에서는 조용히 모여든다. 내가 그날 로비에서 지인을 일곱 명이나 마주쳤다는 사실은, 이 공연이 이미 누군가의 마음속 어딘가를 건드렸다는 증거였다. 사람들은 말없이도 어떤 작품에 대한 가치 판단을 공유할 때가 있다. 사회적 합의라기보다는, 미세한 공기의 떨림으로 전해지는 예술적 직감 같은 것. 그날 모악당 앞은 바로 그런 직감으로 진동하고 있었다.

무대가 열리기 전, 나는 마음속으로 스스로에게 질문을 던졌다.

"한국에서 '판타지 총체극'이라는 말이 과연 무엇을 의미할 수 있을까?"

판타지는 본질적으로 '불가능한 가능성' 즉 인간 세계에서는 일어날 수 없는 일을 예술적 이미지로 구현하는 장르다. 그러나 무대는 영화적 CG처럼 현실을 넘어서는 장면을 마음대로 만들어낼 수 없다. 물리적 공간의 한계, 배우의 신체, 조명의 범위, 무대장치의 시간성 등 모든 요소가 너무 현실적이다. 그래서 판타지를 무대로 옮기는 행위는 언제나 하나의 역설을 내포한다.

"세계의 한계 안에서 세계의 한계를 초월하려는 시도." 바로 그 지점에서 예술은 철학이 된다.

〈전우치〉가 흥미로웠던 이유는 단순히 신화적 이야기 때문이 아니라, 그 신화가 '무대'라는 철학적 장치 위에서 어떤 방식으로 생명력을 얻는지 탐구하고 있기 때문이었다. 그리고 그 탐구는 의외로 꽤 진지했다. 이 공연은 우리가 알고 있는 전우치를 다시 부르지 않는다. 그는 설화 속 장난스러운 도사가 아니라, 불을 질러 인간과 요괴까지 소멸시킨 존재로 등장한다. 극초반의 전우치는 말 그대로 '죄를 뒤집어쓴 자', 혹은 '죄의 기원을 품은 자'다.

여기서부터 공연은 신화가 아닌 윤리적 질문으로 이동한다.

"누가 불을 질렀는가?"

"책임은 누구에게 있는가?"

"우리는 죄를 판단할 수 있는가?"

이 질문은 단순한 극적 장치가 아니다. 전우치가 반도를 훔쳐 달아나는 장면은 '생존'이 아니라 '마음의 이유'를 묻는 철학적 은유로 작동한다. 반도는 불로불사의 신비한 존재이지만, 동시에 세계질서에 대한 저항이기도 하다. 그는 금기를 어긴 것이 아니라, 금기 자체를 흔들었다. 신들의 세계는 흔들릴 수 없는가? 세계의 중심에서 신이 정한 윤리는 절대적인가?

전우치는 무대 위에서 철학적 반란자가 된다.

연출가 이대웅은 바로 이 철학적 질문을 '이미지의 질서'로 응답한다. 무대 전환의 속도와 질감, 조명의 명암, 시각적 공간의 대비는 단순히 보기 좋은 장면이 아니라, 극의 사유 구조를 드러내는 장치로 작동한다.

천상계의 조명은 과도하게 밝지도, 지나치게 신비롭지도 않다. 오히려 절제된 금빛, 깊은 청색, 그리고 인물의 경계를 흐리는 미세한 음영이 함께 겹쳐 만들어낸 '존재의 층위'가 느껴진다. 이 장면에서 나는 시각적 아름다움보다 더 먼저 떠올린 것이 있었다. 바로 플라톤의 세계론 이다.

태초의 빛 속에서 인간이 실재를 마주하기 전의 그 세계, 감각이 아닌 진리의 영역을 상징하는 광휘. 공연의 조명은 그 철학적 이미지를 연극적으로 번역하고 있었다.

반대로 지상 세계는 움직임이 빠르고 거칠다. 빛은 인물의 윤곽을 날카롭게 드러내며, 행동과 감정의 결절점을 강조한다. 신의 세계와 인간의 세계가 빛의 구조만으로 정확히 서로를 배반하고 있었다. 이런 시각적 대비가 무대의 '철학적 구조'를 형성했다.

의상 또한 예술 철학적으로 읽을 수 있었다. 서왕모의 의상과 소품은 단순한 장식이 아니라 '권위의 곡선'을 시각적으로 표현한다. 손이 움직일 때마다 공기의 흐름을 바꾸고, 그 물결이 관객에게 전해진다. 이는 단지 아름다움의 문제를 넘어, 신적 존재의 시간성을 암시한다.

인간은 짧고 날카로운 시간 속에서 움직이지만, 신은 부드럽게 길게 흐르는 시간을 가진다. 그 시간의 차이가 옷의 움직임으로 재현되는 것이다.

배우들의 존재론적 움직임 또한 인상적이었다.

서화담 역의 최인형은 단순히 노래를 '잘한 것'을 넘어서, 목소리가 하나의 윤리적 언어가 되었다. 그의

발성은 투명했고, 소리가 가진 감정의 밀도는 관객의 판단을 흔들어놓았다. 그는 노래하는 동안 '말하는 존재'보다 '생각하는 존재'에 가까웠다. 서화담이라는 인물은 진실을 알고, 진실을 말해야 하는 존재다. 그런 인물에게 필요한 목소리는 바로 이런 종류의 목소리일 것이다. 감정을 강요하지 않지만, 감정을 품게 만드는 목소리.

반면, 전우치의 목소리는 흔들렸다. 중음에서 나타난 불안정함은 단순한 기술적 결함이 아니라, 오히려 인물의 결핍을 드러내는 듯한 느낌도 들었다. 그는 진실을 말하지 못한 자이고, 말해야 할 순간을 놓친 자이며, 그 때문에 윤리적 중심으로부터 이탈한 존재다. 그런 존재에게 '흔들리는 목소리'는 어떤 의미에서는 자연스러웠다. 물론, 음악적으로는 아쉬웠지만 예술적으로는 묘한 상징성이 있었다.

옥황상제 역의 보컬은 문제적이었다. 신의 권위를 표현하기 위해 필요한 건 연기의 기술적 안정감만이 아니다. 소리의 질감이 인물의 존재론적 위치를 선명하게 드러내야 한다. 그러나 노래는 지나치게 흔들렸고, 권위의 좌표가 불안하게 떨렸다. 이 흔들림이 의도된 것이 아니라면, 그 부분은 명백히 보완이 필요해 보였다.

서왕모의 연기는 반대로 매우 뛰어났다. 그녀의 손끝 하나가 세계를 움직이는 듯했고, 걸음 하나가 신의 감정을 설명했다. 목소리가 약한 것은 아쉬웠지만, 몸은 그 약함을 보완하고도 남을 만큼 강했다. 신은 종종 말보다 '형태'로 존재하는 법이다. 서왕모는 그 존재성을 섬세하고 고귀하게 구현해 냈다.

그러나 아무리 철학적으로 보려고 해도, 음악은 분명 아쉬운 부분이 있었다. 예술 철학적으로 말하자면, 음악은 작품 전체의 '시간적 윤리'를 책임지는 요소다. 즉 이야기의 순서를 넘어서, 그 이야기가 어떤 감정의 결을 따라 움직여야 하는지 결정하는 요소다.

그런데 이번 공연의 음악은 오히려 서사의 감정적 흐름을 가로막는 순간들이 있었다.

첫째, 기억 가능한 선율이 없다. 예술적 감정은 결국 반복과 기억에서 나온다. 좋은 창작극은 의도하든 아니든, 관객에게 감정의 기억을 남긴다. 그러나 이 작품은 그 감정의 닻을 놓지 못했다.

둘째, 전조의 난발은 감정의 집중을 분산시켰다. 마치 감정의 파도가 바다 한가운데서 끊임없이 격렬하게 움직이지만, 결국 어디에도 도달하지 못하고 사라지는 듯한 느낌이었다.

셋째, 서사와 음악의 합의 부족, 총체극은 여러 장르가 한 무대에서 만나는 복합 구조다.

그렇기에 음악, 연출, 텍스트 간의 '예술적 합의'가 필요하다. 그러나 이번 공연은 그 합의의 순간이 완전히 완성되지 않았다.

이 아쉬움 때문에 작품은 '거의 대작일 수 있었던 것'에서 한 걸음 뒤로 물러섰다.

하지만 바로 그 덕분에, 이 공연은 오히려 '철학적 가능성'을 더 크게 남긴 작품이 되었다고 생각한다. 예술에서 중요한 건 완성도가 아니라, 그 예술이 앞으로 어떤 사유를 열어젖히기 때문이다. 그런데도, 가장 아름다운 장면은 역시 저승사자들의 원근 연출이었다. 그 순간 무대는 단순한 공간이 아닌 존재의 층위가 겹치는 철학적 장소가 된다. 저승사자는 죽음의 경계를 상징한다. 그 경계는 우리 일상에서는 보이지 않지만, 예술에서는 볼 수 있다. 그리고 그날 무대 위에서는 그 경계가 빛과 그림자의 구조로 드러났다. 배우의 위치, 조명의 닿는 각도, 계단의 높낮이, 이 모든 요소가 합쳐져 단순한 장면이 아니라 '삶과 죽음의

지평이 만나는 장소'를 만들어냈다. 나는 그 장면에서 예술이 가진 존재론적 힘을 보았다. 무대가 현실을 모방하는 것이 아니라, 현실이 잊고 있던 구조를 다시 보여주는 순간. 그것은 매우 짧았으나, 충분히 강렬했다.

이 공연은 얼핏 보면 완벽해 보이지만, 들여다보면 완벽과는 분명한 거리가 있다. 그런데 아이러니하게도, 바로 그 결핍과 틈새가 이 작품을 더 매력적으로 만드는 지점이었다. 예술 철학적 관점에서 말하자면, 예술은 완성으로 존재하지 않는다. 오히려 불완전함 속에서 더 많은 가능성을 품고 살아 움직인다. 〈전우치〉는 그 가능성의 에너지를 온전히 품고 있던 공연이었다.

스토리는 고전을 비틀어 새로운 신화학적 질문을 던졌고, 연출은 이미지가 가진 철학적 힘을 탐구했다. 무대는 단순한 배경이 아니라 공간 자체가 의미를 드러내는 존재론적 장치로 작동했다. 음악은 다소 아쉬운 부분이 있었지만, 그 아쉬움조차 다음 작품을 기대하게 만드는 일종의 '영리한 결핍'으로 느껴졌다.

예술을 오래 지켜봐 온 입장에서 나는 종종 이런 생각을 한다. 예술의 진짜 힘은 완성도보다 '그다음 장면을 상상하게 만드는 능력'에 있다고. 〈전우치〉는 그 능력이 뛰어난 공연이었다.

전우치의 마지막 선택이 세계의 운명을 바꾸듯, 이 작품 역시 한국 공연계에 작은 방향 전환의 신호를 던졌다. 공연장을 나서며 문득 이런 생각이 들었다.

"전우치는 반도를 훔쳐 신의 질서를 흔들었지만, 오늘의 〈전우치〉는 한국 공연계의 질서에 작은 균열을 냈다."

그리고 그 균열에서 새어 나오는 소리는 불안이 아니라, 새로운 세계가 열리는 소리였다. 그 잔향은 아마도 꽤 오랫동안 귀에 남아 있을 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

심청뎐

심화 비평문

비평가 성명

김미희

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

충북도립극단

공연명

심청뎐

공연일시

2025년 9월 16일 14시

공연장소

영동복합문화예술회관

충북도립극단의 〈심청뎐〉, 집단가무악극으로 재해석된 〈심청전〉

김미희

I. 고전의 현대화를 통한 레퍼토리 확장

충북도립극단은 2024년 7월 창단했다. 충북 공연예술 활성화와 도민 문화향유권 신장을 비전으로 설립되었다. 김낙형을 예술감독으로 선임하여 지역 연극 예술 생태계 조성, 도민의 일상 속 예술, 충북 정체성과 동시대적 가치를 추구하는 것이 목표다. 창단 이후 2년도 채 되지 않았으나, 다양한 공연과 부대 프로그램으로 설립 목표를 달성하기 위해 부지런히 달려왔다. 공연 연혁만 보더라도 장기적인 비전으로 지역문화 창달에 매진하고 있는 것을 알 수 있다. 정규 공연으로 정기 공연과 레퍼토리 공연, 지역순회공연, 찾아가는 청소년극이 있다. 2024년 10월에 창단기념으로 〈템페스트〉를 선보였다. 2025년도에는 이를 다시 〈한 여름 밤의 템페스트〉라는 타이틀을 붙여 서울 디큐브 링크아트센터에서 레퍼토리 공연으로 올렸다. 2024년도에 낭독 공연을 마친 〈환도열차〉는 2025년도 상반기 정기 공연이 되었다. 2025년 11월에는 하반기 정기 공연으로 〈갈매기〉가 올라갈 예정이다. 횟수로 가장 많은 공연을 올린 형태는 순회공연이다. 〈환도열차〉, 〈오아시스 세탁소 습격사건〉, 〈다시, 민들레〉, 〈심청뎐〉을 도내외에서 순회공연했다. '찾아가는 청소년극'으로 중·고등학교를 찾아가 수차례 공연도 했다. 그 외, 창작극과 소극장 위주의 공연에 머물러 있던 충북 연극의 스펙트럼을 넓히기 위해 '해외신작낭독페스티벌'을 마련했으며, 충무시설에서 문화예술공간으로 재탄생한 '당산 생각의 벙커'에서 장소 특정적 공연을 올린 '벙커 프로젝트', 충북 출신 차세대 작가를 발굴하여 육성하는 '충북형 신작낭독공연' 등을 기획하는 등, 신생 독립극단으로서의 정체성 확립과 충북 도민의 문화 향유를 위한 작품 개발에 힘을 쏟고 있다. 11월에는 '해외신작낭독극'을 들고 서울에서 열리는 지역 연극 축제인 '리:바운드 축제'에도 참가할 예정이다. 단순히 지역 연극에 머물지 않고 외연을 확장해 가는 행보가 야심 차다. 13명의 시즌 단원과

13명의 청년 단원을 둔 도립극단은 원활한 연극계 세대교체를 위해 '연극인 역량강화 프로그램'도 운영하고 있으며 일반인을 위한 '도민 연극교실'과 같은 교육 프로그램도 시행 중이다. 그야말로 다각적인 사업 구상으로 좋은 공연을 통해 극단의 존재를 알리고 그 필요성을 인식시키기에 총력을 모으고 있음을 알 수 있다. 이중 김낙형 예술감독이 연출한 작품은 〈한 여름 밤의 템페스트〉와 〈환도열차〉, 〈해외신작낭독공연〉이다. 나머지 작품들은 객원 연출가들이 맡아 연출했다. 9월에 충북 일원에서 공연한 〈심청뎐〉도 객원 연출가 김인경이 연출했다. 고전과 현대, 번역극과 창작극, 청소년극을 포괄하며 공연의 스펙트럼을 넓혀가고 있는 충북도립극단이 이번에는 전통 서사를 재창작한 〈심청뎐〉을 공연한 것이다. 서구 연극을 넘어 공연 레퍼토리를 확장하고 미학적 실험을 시도한다는 점에서 주목할 만한 공연이다.

〈심청뎐〉은 본래 '2025 영동세계국악엑스포' 행사를 기념하여 준비한 공연이다. 영동 외에도 9월 13일부터 9월 20일까지 증평, 보은, 청주에서 순회공연을 가졌다. 이중 청주 공연은 청주 중앙공원에서 야외 공연으로 이루어졌으며, 영동 공연은 세계국악엑스포 기간동안 엑스포 행사장 내에 있는 영동복합문화예술회관에서 올라갔다. 〈심청뎐〉은 창단 1년을 맞은 충북도립극단이 처음으로 전통 서사에 전통연희를 결합해 만든 작품이다. 도립극단 측은 '전통 서사에 현대적 해석을 입힌 〈심청뎐〉으로 탄생'한 작품이라고 홍보하며 과거와 현대의 만남에 제작 의의를 두고 있다. 연출 김인경은 〈염쟁이 유씨〉로 명성을 얻은 작가로, 20년 이상 배우 및 연출가로 대전과 충청 지역을 중심으로 마당극 활동을 이어 온 마당극단 '두레'의 대표이기도 하다. 마당극의 대본과 문법에 능한 김인경이 공연의 각색과 연출을 맡았기에 작품 속에 그의 연극적 배경이 어떻게 녹여날지 기대를 모은다. 제작팀의 면면을 들여다봐도 김인경과 함께 마당극 활동을 한 배우들과 스태프가 대다수다. 배우 15명 중 9명이 마당극 출신이다. 안무(오세란)와 의상(유은정)도 김인경과 마당극 활동을 하며 함께 호흡을 맞춰온 창작자들이다. 마당극 창작진이 중심이 된 이번 공연에 대해 기대와 더불어 살짝 우려도 든다. 마당극은 권위주의 시대에 인기를 얻었지만 90년대 이후 민주화의 도래와 함께 급격히 그 동력을 상실했기 때문이다. 오늘날 많은 마당극 단체들이 지역축제의 레퍼토리나 관광상품으로 맥을 이어가는 것은 작품 속에 동시대성을 확보하지 못해서다. 마당극 동료들과 잘 다져진 팀워크로 무리 없이 공연을 올릴 수는 있겠으나, 혹여 낡은 잣대나 익숙해진 작업방식으로 인해 동시대의 다양한 시선과 민감한 감수성을 담아내는 데 방해가 되어서는 안 될 것이다.

영동세계국악엑스포 행사장 메인 게이트를 지나 야외 음악당에서 들리는 판소리 공연을 뒤로하면 눈앞에 웅장한 건물이 나타난다. 계단을 오르면 바로 〈심청뎐〉 공연이 있는 영동복합문화예술회관이다. 일찌감치 입장권은 매진되었다고 하더니 공연 시간이 임박해지자 비었던 객석이 어느새 꽉 찼다. 공연장으로 가는 내내 궁금했다. 어째서 전통 서사 〈심청전〉[1]을 선택했을까. 전통적인 효 윤리를 전파하는 〈심청전〉을 축하 기념 공연으로 선택할 만큼 충북 지역이 보수적인 곳인가, 아니면 해체와 전복을 위해 택한 전통 서사인가. 극단 측에 따르면, 연극이 익숙하지 않은 지역의 문화적 상황을 고려하여 도민들에게 친숙하면서도 편안하게 다가가고 즐길 수 있는 작품을 선택했다고 한다. 과연 예술감독과 연출의 공연 개념이 극단의 홍보 문구와 어떻게 만날지 공연과 관객에 대한 궁금증이 커졌다.

1) 이 글에서 〈심청전〉으로 표기할 때는 원전 전통 서사를 지칭하며, 충북도립극단의 공연은 〈심청뎐〉으로 표기한다.

II. 〈심청전〉의 현대적 변용과 재해석 경향

〈심청전〉은 한국인이라면 누구나 아는 전통 서사다. 조선 후기부터 구전과 판소리로 내려오는 대표적인 고전소설이자 판소리 다섯 마당 중 하나다. 아버지의 눈을 뜰 수 있도록 공양미 삼백 석에 인당수 바다의 희생 제물로 바쳐지는 15세 처녀 심청의 이야기다. 심청은 죽은 뒤에 용왕의 도움으로 연꽃 속에서 환생하여 옥황상제의 아들인 천자와 결혼하고, 그 효심이 하늘을 감동하게 해 아버지 심 봉사의 눈을 뜨게 해 행복하게 살았다는 해피엔딩 스토리다. 고전소설은 18세기, 19세기에 구전으로 내려오며 무수한 이본이 있다. 마찬가지로 〈심청전〉은 〈춘향전〉과 함께 현대적 수용이 가장 활발하게 이뤄지는 원전 서사다. 개화기 이후 수많은 재해석과 변용을 거쳐 소설, 시, 창극, 연극, 뮤지컬, 드라마, 마당놀이, 영화, 애니메이션, 게임 등으로 재탄생되었다. 변용과 재해석은 시대정신과 사회의식을 반영한다. 개화기 이래 현〈심청전〉의 재해석이 어떻게 당대를 반영하고 있는지 희곡과 공연예술을 중심으로 살펴보자.

패러디로 재탄생한 경우가 가장 많이 눈에 띈다. 근대 초기에 풍자 작가인 채만식은 7막극과 3막극으로 된 두 편의 희곡 〈沈봉사〉(1936, 1944)를 썼다. 심청보다는 심 봉사의 성격에 초점을 둔 재창조로, 결말에서 심 봉사가 심청에 대한 죄의식에서 자기 눈을 찌르는 것이 특징적이다. 고대 그리스극 〈오이디푸스왕〉을 패러디한 것이다. 당대로서는 충격적인 결말 부분에 대해 식민지 시대 조선민족말살정책에 대한 절망감을 표출했다고 평가된다. 최인훈의 〈달아 달아 밝은 달아〉(1978)의 내용도 파격적이다. 배경을 임진왜란으로 바꿨다. 인신 공양의 제물로 팔려 매춘부가 된 심청이 상하이, 싱가포르, 일본을 전전하며 고난을 겪다가 할머니가 되어 인천으로 돌아와 중이 된다는 줄거리다. 최인훈은 효를 실천하는 과정에서의 희생과 고난, 효에 대한 낭만적이고 환상적인 보상의 과정을 모두 비튼다. 자발적인 효의 실천이 아니라 상황에 몰려 몸을 파는 심청의 인생 역정이 분단된 국가에서 사는 민중의 삶을 잘 드러낸다고 해석된다. 오태석의 〈심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가〉(1990)도 본격적인 패러디 희곡이다. 전통적인 인물인 심청을 통해 현대 사회의 부패와 부조리를 고발한다. 심청이 인당수에서 죽은 뒤 환생했으나 그가 마주한 세상은 여전히 고통과 시련으로 가득 찬 곳이다. 이에 심청이 체념하고 용궁 속으로 다시 돌아가기 위해 두 번째로 몸을 던진다는 이야기다. 비교적 최근 작품으로 이강백의 〈심청〉(2016)이 있다. 그런데 〈심청전〉의 주요 인물들이 등장하지 않는다. 심청이 주인공이 아니다. 선단 9척을 소유하고 중국과의 무역으로 재산을 모은 죽음을 앞둔 70세 선주의 이야기가 되었다. 〈심청전〉은 선주가 등장하는 고전 서사가 아니라, 뱃사람들의 불안을 덜어주고 인신 공양 되는 처녀를 자발적으로 투신하도록 젊은 시절 선주가 지은 이야기다. 그렇게 선주는 평생 바다에 희생 제물을 바쳐 재산을 모았지만 자신의 죽음을 앞에 두고서야 타인의 죽음을 깨닫게 된다. 그는 인신 공양을 위해 배를 탄 17세 박간난이 갑자기 곡기를 끊고 투신을 거부할 때 경제적 이익과 인간적 번뇌 사이에서 갈등한다. 간난의 아버지는 보리 스무 가마에 딸을 판 무능하고 탐욕스러우며 비정한 인물이다. 선주의 세 아들은 효와 종교의 가치, 사후 누릴 부귀영화를 내세워 서로 간난을 설득하여 선주 자리를 물려받으려고 경쟁한다. 그 설득의 과정이 이강백의 〈심청〉이기에 이들이 들려주는 이야기 〈심청전〉은 경제적 이득을 위해 효와 희생의 이데올로기를 담은 허구이자 허상이다. 선주는 자신에게 다가온 죽음의 시간을 깨닫고 지난 인생을 되돌아보며 자신의 지난 행동에 대해 후회한다. 자신의 젊은 시절과 닮은 배의 경리에게 간난을 데리고 도망치라고 권유하나 젊은 날의 선주처럼 축재에 욕심이 있는 그는 거절하고 만다. 간난은 자유의지로 인당수에 빠지기 위해 다른 배를 타고 떠난다. 간난의 자기희생의 가치에 대해서는 학자 간에

논란이 있지만 간난의 투신 여부는 중요하지 않다. 간난이 인당수에 도착도 하기 전에 선주가 죽으며 극은 끝이 난다. 이강백은 선주처럼 죽음을 인식할 나이가 돼서야 자신이 무수한 등장인물들을 무대 위에 희생제물로 바쳤다는 것을 깨달았으며 죽음을 담담하게 받아들이는 의지를 작품 안에 담았다고 고백한 적이 있다. 이강백의 〈심청〉은 심청과 효라는 불가분의 관계를 해체하여 보이지 않는 캐릭터 선주를 주인공으로 내세워 죽음 앞에서 선 인간의 모습을 그려냈다는 점에서 〈심청전〉을 부조리 철학으로 재해석한 작품이다.

이상의 희곡들에 나타난 〈심청전〉의 현대적 변용들은 모두 심청을 효 이데올로기에 희생되는 인물로 그리고 있다는 점이 공통적이고 한계가 있다.

다음으로, 주목할 만한 공연 사례를 통해 〈심청전〉이 무대에서 어떻게 현대적 해석과 변용을 보여왔는지 살펴봄으로써 이번 충북도립극단 〈심청뎐〉의 공연사적인 위치를 가늠해보도록 하자. 극단 미추의 마당놀이 〈심청〉(1988 초연)이 있다. 마당놀이는 전통 연희와 판소리 12바탕을 토대로 길놀이, 고사, 본공연, 뒤풀이의 형식으로 구성된다. 사물놀이와 판소리, 재담과 풍자가 결합해 관객의 적극적인 참여를 유도하는 열린 형식의 공연이다. 30여 년간 전국적인 인기를 얻으며 〈심청전〉 대중화와 전통의 현재화에 이바지했다. 창극 〈청〉(2006, 국립창극단)은 국립창극단이 브랜드화하기 위해 공을 들여 제작한 작품이다. 원전 서사와 비슷한 인물들이 등장하지만, 그 역할과 비중을 확대하고 주변 인물도 부각하며 화려한 무대장치와 회전무대로 공연의 스펙터클을 더했다. 서양 악기가 섞인 국악관현악단의 연주로 주인공들의 심리와 장면의 분위기도 섬세하게 조성했다. 동네 사람들이나 맹인잔치에 가는 봉사들의 합창, 방창, 장기자랑과 함께 해학과 웃음으로 구현해 낸 〈청〉은 창극의 대중화에 선도적인 역할을 했다.

효 이데올로기를 계승하는 작품으로 간주하는 〈심청전〉 원전 서사와 이상에서 살펴본 공연들은 현대적 관점에서는 여전히 문제가 있다. 20세기 후반부터 〈심청전〉에 대해 계급, 빈곤, 여성, 장애에 집중하여 비판적으로 바라보는 시각이 강해졌다. 〈심청전〉 전통 서사에 대한 동시대의 많은 비판들은 계급적, 사회적 약자에게 희생을 강요하는 사회구조로 보는 데서 나온다. 동시대 관객의 높아진 젠더와 인권 감수성으로 볼 때, 효 사상과 인신공희(人身供犧)가 가장 큰 걸림돌이라고 할 수 있다.

군사독재 시기에 공연예술에서 전통 서사의 재해석이 활발하게 일어난 것도 이와 같은 맥락에서다. 판소리 〈심청가〉를 마당극으로 재창작한 김지하의 〈심청가〉(1976)가 대표적이다. 심청을 효녀가 아닌 민중의 억압된 고통을 드러내는 인물로 보고 심청의 인당수 투신을 개인의 희생이라기보다 사회 구조적 모순에 대한 풍자로 무대화했다. 분단 이후 보이는 북한에서의 〈심청전〉 재해석도 주목할 만하다. 북한의 각색 소설이나 창극을 보면 남한에서의 재해석과 일면 상통하는 경향도 있으나 근본 목적이 다르다. 북한에서의 재해석들은 전통 서사의 두 축인 심청의 이야기와 심학규의 이야기 중에서 심청의 이야기에 방점을 둔다. 심청의 희생을 '인민의 숭고한 도덕 정신'으로 추앙하며, 시주승과 남경 상인들을 이기적인 장사꾼의 전형으로 보고 이들을 통해 종교와 자본주의를 비판한다. 북한의 반계급적 시각으로 인해 본래 양반 가문 출신인 심 봉사나 가문 있는 장승상 부인의 양반이라는 계급적 특성을 지우고 이 두 사람을 평범한 개인으로 그려낸다. 뺑덕이네는 부패와 탐욕의 화신으로 간주해 비판의 대상이다. 반면 심청에게 정을 베푸는 도화동 사람들은 인민의 연대하는 모습과 동일시된다. 이렇게 하여 심청을, 대의를 위해 자신을 희생하는 영웅의 이미지로, 적극적이고 능동적인 인민상에 올려놓는다.

심청을 효의 아이콘에서 탈신화하고 탈권위적으로 해석하는 현대적 시선은 효를 절대적 가치를 보고 여성을 희생양으로 삼는 전통적인 가부장적 이데올로기에 도전한다. 특히 페미니즘적 재해석은 심청을 수동적이고 미화된 존재가 아니라 욕망하고 갈등하며 주체성을 지닌 현실적인 인물로, 여성에게 효 이데올로기를 강요하는 사회구조를 고발하고 저항하는 인물로 그린다. 〈심청전〉의 원전 서사에서는 자발적인 효의 이행인지 강요된 효의 실천인지가 애매하게 나타나고 있다. 흔히 심청이 죽기를 두려워하지만, 부친의 지극한 사랑과 헌신을 외면할 수 없어 그 보답으로 효를 실천했다고 해석한다. 심 봉사가 곽 씨 부인을 잃고 생후 7일부터 젖동냥으로 최선을 다해 딸을 키웠기 때문이다. 심 봉사가 악인이라기보다 인간적인 결함을 지녀 생각이 깊지 않고 귀가 얇아 순간의 유혹에 잘 넘어간다고 주장하기도 한다. 효에 대한 현대적 해석의 문제는 곧 무엇이 심청을 인당수에 투신하게 했는지에 대한 질문과도 같다.

황석영의 소설 〈심청, 연꽃의 길〉(2007년)은 극은 아니지만 전통적인 시선에서 탈피하여 심청을 매우 동시대적인 인물로 해석, 재창조했다는 점에서 참고할 필요가 있다. 그는 서해안 지방의 설화와 근대화 과정에서의 동아시아 매춘 산업에 착안하여 심청을 성 상품화된 여성으로 그려낸다. 그렇지만 무지한 상태의 심청이 고난을 겪으며 세상 물정을 알아가면서 점차 주체적인 여성으로 성장해 가는 성장 서사로 바꿔 놓는다. 심청은 제물로 팔려 중국 부잣집의 첩으로 팔려 가는 것을 시작으로 싱가포르로, 일본으로 떠돌며 파란만장한 운명을 겪으면서도 자신의 삶을 적극적으로 개척해 가는 인물로 재탄생한다.

〈심청전〉 전통 서사의 가부장 이데올로기와 소수자성에 대한 동시대적 감수성을 전복적인 방식으로 재해석한 대표적인 사례로 2025년 국립극장과 전주소리축제가 공동 제작하여 공연한 국립창극단의 〈심청〉을 들 수 있다. 지난 8월 13일과 14일에 '2025 전주세계소리축제' 개막작으로 진주 모악당에서 공연했으며, 9월 3일에서 6일까지 국립극장 해오름에서 '창극중심 세계음악극축제' 개막작으로 공연했다. 국립창극단의 〈심청〉은 유럽에서 활동하는 오페라 연출가 요나 김이 전통 판소리 〈심청가〉의 판본들로부터 대본을 구성하고 연출했다. 심청가의 창(唱)의 주요 대목은 유지했으나 배경을 현대로 가져와 전통 서사를 해체하고 재구성한 것이다. 심청이라는 전통 서사의 인물을 가져올 필요가 있었나 싶을 정도로 등장인물, 시·공간을 완전히 바꿔 놓았다.

공연은 '심청은 누구인가'라는 질문을 던지며 인터뷰하는 영상으로 시작된다. 곧 눈에 검은 칠을 한 앞 못 보는 60명의 어린 심청이 무대 뒤편에서 쏟아져 달려 들어와 한바탕 웃음을 웃고는 객석으로 퇴장한다. 공연은 심청을 통해 여성들이 어떻게 볼 권리를 박탈당해 앞을 못 보는 존재가 되었는지, '눈먼' 존재는 심 봉사가 아니라 심청이라는 공연의 메시지를 은유하는 시작 부분이다. 자발적인 자기희생으로 효를 실천한다는 전통적인 심청의 허구성을 역사적이고 현실적인 시선으로 산산조각낸다. 우선 〈심청전〉의 주요 인물들을 발가벗겨 해체한다. 심청은 자기희생적인 효의 아이콘이 아닌, 여성, 미성년, 빈민, 소외계층 등의 조건이 중첩되는 사회적 약자로 나타난다. 연출은 4명(무용수, 노파, 어린이, 청년)의 억압받고 목소리를 내지 못하는 또 다른 심청들을 무대에 세운다. 무용수는 심 봉사를 업고 가다 땅바닥에 패대기치고, 어린 심청은 장승상 부인과 뺑덕어미에 의해 상품으로 거래되어 장 승상 댁 세 아들의 노리개가 된다. 청년 심청은 잠자는 심 봉사의 목을 조르려고 할 만큼 분노를 억제하고 산다. 노파 심청은 공연 내내 이런 심청들을 지켜보는 인물이다. 심 봉사는 무능력한 호색한이다. 포대기에 싸인 딸을 귀찮아하며 내던지기도

하고 어린 딸을 동냥 보내고 혹사하며 심청의 절규를 외면하고 효를 강요한다. 죄의식도 없지 않은 복잡한 인간이다. 심 봉사의 모습에서 한국의 고통스러운 역사를 만들어온 아버지들이 떠오르기도 한다. 원전 서사에서 후덕한 양반댁 마님으로 나오는 장승상 부인은 냉혹한 기득권층으로 바뀐다. 기득권에게 착취당하고 남성의 폭력에 희생당하는 심청의 이미지는 잔혹하고 끔찍하다. 짐승처럼 등에 도장이 찍혀 팔려나가는 모습, 뱃사람들에게 윤간을 당하는 장면, 피멍이 든 얼굴에 피 흘리는 심청은 순결하고 미화된 전형적인 심청의 이미지를 벗겨 해체해 버린다. 원전 서사의 결말에서 보이는 환생이나 신분 상승 같은 환상성과 해피엔딩도 없다. 심청은 진흙 속에서 고귀한 존재로 피어나는 연꽃 같은 존재가 아니다. 작품에서 연꽃은 어항 속에 갇혀 있다가 심청이 죽으면 그의 몸에 뿌려진다. 억압되고 갇힌 심청의 삶과 그런 삶에 대한 애도다. 한편으로는 어항 오브제는 심청이 희생되는 인당수의 물이 실재하는 것인지에 대해 의문을 품게 하여 심청 이야기가 특정 세력을 위해 조작된 신화가 아닌지 의심하도록 만드는 기재이기도 하다. 심청을 출산한 후 7일 만에 죽은 곽 씨 부인의 장례식으로 시작하는 공연은 어둡고 우울하다 못해 참혹함에 불쾌감까지 들게 한다. 그러나 과거 희생자로서만 그려진 심청이 앞으로는 더 이상 수동적으로 머물지 않고 주체적으로 자기 목소리를 내는 삶을 살겠다는 의지도 보여준다. 마지막 장면에서 시간대가 다른 수많은 심청들이 무대를 떠나 객석을 거쳐 극장 밖으로 나간다. 라이브 카메라가 따라가 극장 밖의 이들을 무대 위 스크린으로 비쳐 무대 위 현실이 극장 밖 일상으로 확대된다고 볼 수도 있지만, 입센의 노라처럼 극장 내의 과거와 현재의 삶을 뒤로 하고 다른 삶으로 살아가겠다는 의지를 드러내는 것이기도 하다. 전통적인 심청의 이미지와 그것이 함의하는 역사에 대한 반발과 저항, 그리고 여전한 현재성을 함의한다.

실시간 라이브 카메라의 사용이 창극에서는 새롭다. 카메라맨이 무대 위를 활보하며 배우의 모습을 무대 스크린에 송출하여 배우들의 복잡한 감정이나 표정, 심리를 포착할 수 있도록 해 청의 운명이 관객에게 더욱 고통스럽게 다가온다. 연령대와 성별에 따라 구분된 무대 시간과 공간, 실제 무대와 영상 무대의 병치, 연기 공간을 무대 좌우에서 앞뒤, 상하, 극장 안팎으로 확장하는 무대 운용 역시 전통적인 창극 무대에서는 낯설다. 〈심청〉은 전통 창극 대본의 뼈대와 음악은 크게 손대지 않았는데도 다양한 현대의 연극 기법들을 활용해 매우 연극적인 창극을 창조해 냈다. 연출이 이 공연을 '판소리 테아터'라고 부른 이유다.

국립창극단의 〈심청〉에 나타난 재해석의 내용은 크게 세 방향으로 요약된다. 첫째, '효'를 문제화한다. 효 이데올로기를 전통이라는 이유로 무비판적으로 따르지 않고 효가 개인의 자발적 미덕인지, 아니면 사회적 억압에서 강요되는 것인지 질문한다. 둘째, 심청을 지극히 현실적이고 주체적인 인물로 그려낸다. 미화되고 숭배되는 인물이 아니라 갈등하고 분노하며 저항하며 자신의 목소리를 내는 현실의 인간으로 재해석한다. 셋째, 심청은 여성 및 사회적 약자를 대변한다. 딸, 여성, 소수자의 대리자로, 억압과 폭력의 대상이자 희생자로서 심청은 우리의 과거와 현재의 성차별적이고 가부장적인 폭력을 날것으로 고발한다. 인당수에 빠질 때 무대 한 켠에서 보이는 구절들('SHE GOT LOVE,' 'LESSONS OF LOVE,' 'VICTIM')은 효와 사랑의 대명사인 심청 신화가 거짓이라는 것을 반어적으로 보여준다. 공연의 재해석에 대한 반응은 극단적으로 갈린다. '최악의 고전 재해석'으로, 창극이 아니라는 혹평도 많다. 그러나 〈심청〉으로 인해 전통 재해석의 시야를 넓혔다는 평은 공통적이다. 보수적인 국내 관객들에게 억압과 폭력의 희생자로 재해석한 심청이 충격요법으로 우리를 불편하게 만들지만, 전통 서사를 바라보는 관성적인 인식을 깨며 새로운

담론의 장을 열었다는 점에서 큰 의미가 있다.

최근 공연 이론의 새로운 축으로 등장한 장애학도 주목할 필요가 있다. 현대 장애학의 관점에서 볼 때 심 봉사의 장애는 부정적인 결핍이자 극복해야 할 대상이 아니다. 장애는 현대 사회에서 다양성을 이루는 공존의 요소 중 하나로 간주한다. 전통적으로 장애를 바라보는 관점은 포용 국가로 나아가는 우리 사회에서 차별과 배제를 위한 이데올로기처럼 작용한다. 따라서 심 봉사의 '눈뜸'을 해피엔딩으로 두지 않고 시각장애 자체를 존중하는 열린 결말을 제시할 수 있을 것이다. 이때 원전 서사의 환상성은 더욱 설 자리가 없다. 장애 이론은 효 서사가 아니라 장애인과 가난한 사람들, 소수자들을 구조적으로 배제하는 우리 사회의 권력구조를 드러낼 수 있다.

III. 심청의 현실성에 초점을 둔 〈심청뎐〉 공연

국립창극단의 〈심청〉과 비슷한 시기에 공연된 충북도립극단 〈심청뎐〉의 현대적 재해석과 동시대성을 본격적으로 짚어보자. 〈심청뎐〉의 공연 개념에 대해, 김낙형 예술감독은 단지 효녀 심청이라고 알려진 이면의 심청이는 어떤 인물일까에 관한 의문에서 출발하여, 심청의 감성, 친구 관계, 러브스토리에 초점을 두고 15세 소녀 심청에 관한 이야기가 현대 관객에게 다가가도록 각색했다고 한다. 그는 심청의 "내면의 이야기에 주목해 개인으로서의 심청을 새롭게 조명하고 싶었다"라고 한 인터뷰에서 밝히고 있다. 김인경 연출도 "전통 서사의 뼈대는 유지하되, 심청의 개인적 심리와 내면적 갈등에 큰 비중을 뒀다"라고 하며 각색의 방향을 현실의 15세 소녀에게 다가가는 것으로 잡았다고 덧붙인다. 그는 "심청에게 묻고 싶었다. 정말 아버지밖에 없었는지, 친구는 없었는지, 사랑하는 사람은 없었는지, 바다가 무섭지 않았는지?" 등, 원전 서사에는 비어 있는 곳을 심청이라는 인물과 그의 인물관계에 주목하여 상상력으로 채운 각색이 되도록 했다. 그 결과, 각색은 캐릭터에 집중하여 쾌활, 명랑하고 친구와 어울리기 좋아하는 평범한 소녀 심청으로 탄생한다.

〈심청뎐〉의 무대는 단출하다. 병풍 같은 배경 막이 무대 뒤 면을 채우고 있고 무대 중앙 뒤쪽으로 물결 모양의 간단한 세트가 가로로 설치되어 있다. 세트에는 흰색과 푸른색으로 바다의 파도가 일렁이는 밝은 톤의 문양이 그려져 있다. 파도 문양 가운데에는 계단도 설치되어 있다. 계단을 올라가면 세트의 좌우로 등·퇴장이 가능하다. 간단한 세트지만 그 아래의 주무대와 층고의 차이를 두어 무대에 입체감을 주고 역동적인 동선의 변화가 가능하게 해 경제적이다. 무대 오른쪽 측면에는 5명의 악사가 2단으로 자리 잡고 있다. 악사 석 앞에 길게 놓인 철쭉꽃이 계절이 봄임을 말해준다.

공연은 중간에 휴식 시간을 두고 2부로 나눠 진행된다. 〈심청전〉의 원전 서사는 심청의 탄생과 죽음을 중심으로 시간적인 순서로 펼친다. 반면 이번 〈심청뎐〉은 원전 서사의 중간에서 시작한다. 심청이 탄생하기까지의 심 봉사와 곽 씨 부인의 부부 사이나 자식을 얻기 위해 지성을 들이는 것, 해산 후 7일 만에 곽 씨 부인이 죽고 심 봉사가 동냥젖을 먹여 키운 내용 등은 쏙 빠졌다. 따라서 심청의 생모 곽 씨 부인도 등장하지 않는다.

15세 처녀로 성장한 명랑소녀 심청이 맞는 봄날로 공연의 막을 연다. 한창 밭일로 바쁜 농민들의 봄 풍경이 눈앞에 펼쳐진다. 무대 후면에 서서 도화동 사람들이 농사일을 바쁜 듯 움직이고, 심청이 여기저기

동네 일을 돕느라 분주하다. 심청은 놀 틈도 없이 남의 집 콩밭을 매고, 바느질하고, 주막 일을 하고, 찬방 일을 돕느라 바쁘다. 아버지의 눈을 뜨게 하려고 열심히 일을 해 돈을 모은다는 야무진 청이다. 신분을 숨기고 미복잠행하여 숙모 장 승상 댁을 찾아온 세자가 일하러 온 청이에게 끌린다. 옥황상제의 예언에 따라 심청이 환생한 뒤 천자와 결혼한다는 원전과 달리, 공연에서는 장승상 부인과 세자를 숙모와 조카의 관계로 설정하여 장승상 부인을 매개로 세자와 청이의 만남에 개연성을 부여한다. 동네 사람들은 일에만 매달리는 청이를 가엾게 여겨 대신 일을 맡아 주어 청이는 덕이와 함께 뒷산으로 꽃놀이를 갈 수 있게 된다. 세자와 시종 방자가 가세한 꽃놀이는 청춘남녀가 어울리는 만남의 장이다. 남자 5명 여자 5명이 그룹을 지어 교대로 춤을 추고 노래를 부르는 장면에서 남녀는 구어체 반말을 사용하며 거리낌 없이 어울린다. 전통놀이로 관객들에게 풍성한 볼거리를 제공하는 장면이다. 놀다 보니 어느새 밤이 되어 세자와 청이만 남는다. 어둠 속에서 들리는 짐승 소리에 치마폭 뒤로 몸을 숨기는 세자를 놀리며 청이는 세자를 데려다주겠다고 앞장선다. 겁 많고 유약한 세자와 씩씩하고 거리낌 없는 청이는 전통적인 남성성과 여성성이 전도된 이미지를 보여준다. 〈춘향전〉의 방자와 향단처럼 세자는 청이와, 세자의 시종 방자는 덕이와 눈이 맞는다. 덕이와 방자라는 인물과 청이 환생하기 전에 세자와 사랑에 빠지게 하는 것 모두 이번 작품에서 새롭게 창조되었다. 희극적 재미를 주고 세자와 심청의 사랑에 현실성과 개연성을 부여하는 시도다.

다음 장면은 〈심청전〉의 발단에 해당한다. 길을 가다 개천에 빠진 심 봉사를 지나가던 몽운사 시주승이 구해준다. 공양미 삼백석을 시주하면 부처님이 눈을 뜨게 해줄 거라는 시주승의 말에 솔깃해 심 봉사가 선뜻 시주 약속을 해버린다. 시주승은 약속을 이행치 않으면 부처님의 노여움을 사 눈도 못 뜨고 귀머거리, 앉은뱅이가 될 수 있다고 겁을 준다. 지킬 수 없는 약속을 한 걸 금방 후회하며 공양미 삼백 석을 구할 길 없음에 한탄하는 심 봉사의 모습이 이어진다. 이런 상황을 모르고 노동하랴 세자와 데이트하랴 짬짬이 아버지 식사까지 챙겨야 하는 청이다. 이를 딱하게 여긴 세자는 무턱대고 청이와 심 봉사를 모시고 한양으로 가자고 제안한다. 하지만 먼저 왕의 허락을 받으라는 장 승상 부인의 말에 곧 청이를 부르겠다며 세자는 한양으로 떠난다. 이 부분도 〈춘향전〉을 닮았다. 단옷날 광한루에서 그네를 뛰던 춘향을 보고 한눈에 반한 이몽룡이 과거 시험을 위해 후일을 기약하고 한양으로 떠나는 서사를 패러디한 부분이다. 춘향이가 신분 차이에도 불구하고 정절을 지키며 사랑을 위해 투옥을 감수하는 것에 비해, 청이는 사랑 대신 아버지를 향한 효심으로 죽음을 감수한다. 심 봉사의 공양미 시주 약속을 들은 청이는 구할 방도가 없어 애가 타지만, 예의를 알기에 더 이상 장 승상 부인한테 폐를 끼치고 싶지 않다. 덕이는 괴로워하는 청이를 따뜻하게 위로하며 방도를 같이 찾아보자고도 하고 객관적으로 심 봉사의 생각 없음을 탓한다. 친구로서 덕이는 이번 공연에서 청이보다 더 현실성 있는 인물로 그려진다. 마침, 남경 상인 뱃사람들이 풍랑을 잠재우기 위해 인당수에 제물로 바칠 열다섯 살 처녀를 사겠다고 찾아다닌다. 동네 사람들에게 인면수심이라며 비난받고 쫓겨나던 뱃사람들을 뒤쫓아가 청이가 제물을 자청하며 공양미 삼백 석을 요구한다. 죽음의 길을 향한 이별을 앞둔 청이가 이를 숨기고 눈먼 아비에게 집 안 구석구석 동선을 알려주며 혼자 살 수 있도록 챙기는 장면이 눈시울을 적신다.

청이가 인당수에 몸을 던지는 장면은 공연의 절정에 해당한다. 후면 배경 막에 돛대를 상징하는 삼단 천이 내려와 있다. 뱃사람들이 노를 저으며 이리저리 무대를 움직이며 구령을 하는 사이 타악 소리가 커지고 파도 소리가 더욱 거칠어진다. 컴컴한 밤, 바다에 뛰어들기 위해 청이 선단에 선 순간 두려움에

소리를 지르고 떨어지기를 거부한다. 하지만 풍랑이 거세져 배가 위험해지자 청이는 바다에 뛰어들고 만다. 꽹과리 소리, 피리 소리로 긴박감이 최고조에 달하는 순간, 정적과 암전으로 1부 공연이 끝난다.

2부는 청이 죽은 지 3년이 지난 시점에서 시작한다. 원전 서사에서처럼 옥황상제가 나오거나 죽은 어미 곽 씨 부인을 만나는 용궁 장면은 완전히 삭제되었다. 1부 마지막에서 보던 어둡고 비극적인 분위기와는 완전히 달라져 밝고 현란한 무대로 바뀐다. 섹시하고 화려한 복장을 한 여성들이 유혹적인 춤으로 볼거리를 선사한 뒤 퇴장하는데, 그중 한 명인 뺑덕이네가 남아 심 봉사를 유혹하는 장면이 펼쳐진다. 뺑덕이네의 술수와 변신 연기가 연극적 재미를 준다. 눈먼 심 봉사를 속여서 다른 사람인 양 가장해 자신에 대해 거짓 소문을 내 심 봉사의 환심을 사려 든다. 얼굴도 마음도 이쁘고 정숙하고 돈 불리는 재주가 있어 모든 남자의 로망이라는 소문에 심 봉사는 금새 넘어온다. 심 봉사와 같이 살게 된 뺑덕이네는 곳간 열쇠도 손에 쥔다. 시주승의 눈뜬다는 말에 공양미 삼백 석 시주를 선뜻 약속한 것에서처럼 변함없이 순진하고 단순하며 유혹에 약한 심 봉사의 성격이 잘 드러나는 장면이다.

그새 세자는 왕위에 올랐으나 청이를 잊지 못하고 여인들한테는 눈길도 주지 않는다. 꽃 보기가 취미인 세자 앞으로 남경 상인이 서해에서 건졌다는 희귀한 연꽃이 진상된다. 연꽃 속에서 환생한 청이가 세자와 해후하는 장면이다. 이 부분도 원전 서사에서는 송나라 천자가 연꽃에서 나온 심청을 황후로 맞아 혼인하고, 청이가 아버지 걱정에 맹인잔치를 열어달라고 요청하는 것으로 나온다. 이로써 작품은 연꽃에서 환생한다는 심청 서사의 환상성은 그대로 둔 채 세자와의 인연이 급작스러운 것이 아니라고 소극적인 개연성을 부여한다.

전령들이 전국을 돌며 맹인잔치를 공고하며 다닌다. 랩 춤을 추어 돌아다니는 전령의 모습이 마치 클래식 기조에 팝을 살짝 양념으로 얹은 듯 웃음을 준다. 뺑덕이네는 한양길에서 만난 안동 황 봉사와 눈이 맞아 도망가고 심 봉사는 가까스로 한양에 도착한다. 마침내 아버지를 만났으나 청이는 인신 공양을 했는데도 눈을 못 뜬 아버지의 모습에 절망하고 심 봉사는 살아 돌아온 딸을 보지 못해 답답해한다. 딸을 한번 보자며 벌떡 일어나는 순간 심 봉사가 극적으로 두 눈을 뜨게 된다. 긴장을 고조시키는 풍물 소리와 함께, 다른 맹인들도 모두 눈을 뜨는 순간이다. 자진모리장단으로 '모든 맹인이 눈을 뜬다'를 합창하고 출연진들은 감격을 나눈다. 마지막 장면은 전통 서사를 그대로 따른다. 왕은 심 봉사를 부원군으로 봉하고 도화동 청이에게 동냥젖 먹이던 여인들에게도 큰 상을 내리며, 부모 공경하는 황후의 따뜻한 마음이 눈을 뜨게 했다며, 효 사상을 찬양하며 잔치를 시작한다.

〈심청뎐〉은 프롤로그와 에필로그의 형식으로 공연이 시작하고 끝이 난다. 일종의 극중극이자 브레히트적인 서사 장치지만 마당극의 열린 형식이기도 하다. 프롤로그는 배우와 악사들의 가무악으로 시작한다. 합창과 재주넘기, 개인기가 어우러져 관객을 향한 성대한 환영사 같다. 농민들이 벼를 베어 옮기는 듯한 모습을 군무로 표현한 것이 시선을 끈다. 농민 관객들을 염두에 둔 안무 같다. 또 방자와 덕이, 동네 사람들이 충청도 사투리로 어미를 흘려 관객들이 무대와 더욱 가깝게 느껴지도록 한다. 피리와 풍물 장단이 경쾌하게 울리며 배우들이 노래와 춤으로 환영 인사를 할 때는 객석 조명을 환하게 켜 서로 얼굴을 보며 소통하도록 해 창작진의 진심이 다가가도록 한다. 배우들은 "참 잘 오셨어요," "누구랑 오셨습니까," "어디서 오셨어요" 등으로 관객에게 말을 걸어 관객의 반응을 유도한다. 관객이 어떻게 공연에 반응해야 할지 앞장서서 박수를 치기도 한다. 일상의 근심은 다 날려버리고 맘껏 웃으라며,

배우들이 춤솜씨를 뽐내며 심청의 '숨겨진 옛날이야기,' '심청이의 엄청난 사랑 이야기'를 보여준다며 너스레를 떤다. 심청 이야기 바깥에서뿐만 아니라 심청 이야기 안, 즉 극중극으로 들어가서도 배우들은 역할과 배역을 오가며 관객과의 소통을 위한 노력을 잊지 않는다. 극적 환상을 수시로 깨며 관객이 극장에 와 있다는 사실을 일깨우는 서사적 요소가 공연 곳곳에 심겨 있다. 에필로그에서는 다시 처음의 프롤로그가 반복·변주된다. "잘 오셨어요," "잘 보셨나요," "재밌었나요"라는 말로 배우들이 공연에 대한 감상을 물으며 관객의 반응에 귀 기울인다. 커튼콜을 한 뒤 휘모리장단에 맞춰 배우들이 춤을 추며 퇴장하면 공연이 끝난다.

극단과 연출이 밝힌 대로 심청의 캐릭터에 집중한 재해석 공연에서 원전 서사와의 가장 뚜렷한 차이는 심청의 이미지에서 나타난다. 일상에서 흔히 만날 수 있는 15세 소녀에 가깝도록 청이의 현실성을 부여하는 데 공을 들였다. 청이는 다른 인물들과 마찬가지로 현대 구어체를 사용하여 옛날 인물이라는 거리감을 지운다. 청이는 형편이 어려우나 현실을 인지하며 씩씩하고 명랑하게 현실 너머로 꿈을 꾸는 인물이다. 또래들처럼 사랑하고 가슴앓이를 하는 소녀다. 그러나 춘향이처럼 사랑에 목숨을 거는 유형은 아니다. 청이에게는 눈먼 아버지를 봉양하고 생계를 유지하는 현실이 먼저다. 그러나 마음속에는 자식의 의무와 세자를 향한 사랑이 복합적으로 자리 잡고 있다. 인당수에 뛰어들기 전 아버지와 세자가 있는 쪽을 향해 마지막 이별의 절을 하는 데서 청이의 속마음이 잘 드러난다. 초지일관 흔들림 없이 죽음을 향해 뛰어들어가 효를 실천하는 영웅의 이미지는 아니다. 인당수에 뛰어들기 전 공포와 두려움에 울음을 터뜨리며 뒤로 물러서는 연약한 인간의 모습을 드러낸다. 그러나 인간적인 고통에도 불구하고 남다른 용기와 실행력으로 효를 실천하는 인물이며, 현실의 도전에 마주칠 때 삶의 우선순위를 결정하고 자신의 선택에 대한 책임을 지는 인물이다.

15세 소녀가 고되고 피곤한 삶을 씩씩하게 살아가도록 하는 데는 이웃의 도움과 연대가 큰 역할을 한다. 친구 덕이와 도화동 마을 공동체의 힘이다. 공연은 삶은 힘들지만 견뎌낼 수 있다는 메시지를 이들을 통해 전해준다. 덕이는 청이 어려움을 토로하고 고민을 나누며 힘을 받는 단짝 친구다. 덕이는 궁지에 처한 친구를 적극적으로 도우려 든다. 여성 간의 우정과 연대의 가능성을 보여주어 페미니즘적인 시선으로 읽을 수 있다. 덕이는 극 중 누구보다 현실성 있는 인물이기도 하지만 여전히 보조적인 역할에 머무는 게 흠이다. 반면 세자는 유약하고 순진하고 철이 없다. 청이와 심 봉사의 처지를 듣고 한양으로 데리고 가 집을 얻어주고 의원에 데려가겠다는 그의 철없는 제안은 현실에 매인 심청의 신분과 행동의 차이를 더 드러낸다. 세자와 심청의 러브라인이 환상적인 신데렐라 서사를 벗어나지 못하는 점도 〈심청뎐〉의 또 다른 한계다.

전통 서사의 앞부분을 상당히 삭제하여 심 봉사 역의 분량이 많이 줄었지만, 여전히 심 봉사는 극의 갈등을 유발하며 심청 서사를 움직이는 중요 동인이다. 심 봉사는 쉰 살이나 먹었지만 단순하고 순진하며, 낙천적이다. 한 치 앞을 생각하지 못하는 성격으로 즉흥적이며 순간의 욕망을 참지 못하고 유혹에 넘어가는 인물이다. 그의 순진함은 희비극성을 만들어낸다. 청이의 거짓말을 믿고 장 승상 댁에서 받은 돈으로 서당을 열면 딸의 혼처를 구하기도 쉬울 것이고 편안하게 신부 수업만 할 수 있을 거라며 심 봉사가 장밋빛 꿈꾸는 장면에서는 서글픈 웃음이 나온다. 뺑덕이네는 술수에 능하고 물욕과 색욕이 강해 원하는 것은 손에 넣고 마는 순전히 희극적이고 풍자적인 인물이다. 심 봉사의 돈을 갈취할 때, 돈은 돌고

돌아야 한다며 '자본의 선순환' 논리를 내세워 스스로에게 행동의 정당성을 주고 관객을 설득하는 재주가 혀를 차게 한다. 뺑덕이네의 풍자와 해학이 담긴 입담과 능청스러운 연기를 보는 재미가 쏠쏠하다. 심 봉사를 속이기 위해 역할연기를 바꿔가며 심 봉사한테 자신에 대해 좋은 소문을 흘려 마침내 심 봉사가 넘어오게 하는 장면은 셰익스피어의 〈리처드 3세〉를 닮았다. 리처드 3세가 왕이 되기 위해 연달아 세 여인에게 교활한 말로 구애하는 장면이 떠오른다. 〈리어왕〉의 한 장면도 오버랩된다. 서자 동생 에드먼드의 농간에 아버지의 분노를 사 집에서 쫓겨나서 거지가 된 에드가가 눈까지 잃고 버려진 아버지 글로스터 백작을 도버해협에서 인도하는 장면이다. 보지 못하는 글로스터 백작에게 한 발자국 뛰게 하고 도버해협을 건넜다고 하는 장면은 연극적이고 또 희비극적이다. 이에 비해 눈 못 보는 심 봉사를 이리저리 끌며 다른 동네에 온 양, 다른 사람인 양 속이는 뺑덕이네의 연기는 순전히 희극적인 성격을 띤다. 장애를 희화화한 장면이기에 비판받을 소지도 있다. 뺑덕이네는 리차드 3세처럼 연극 안에서 연극성을 높이는 광대이자 극중극 속에 또 다른 극을 연출하고 연기하는 연출가며 배우다. 겹겹의 메타 연극성으로 희극적 재미를 더하는 역할을 한다. 도화동 사람들도 비중 있게 다뤄진다. 이들은 덕이와 마찬가지로 공동체와의 연대를 통해 덕이의 삶을 나아가게 만드는 존재다. 유독 이번 공연에서 공동체성이 부각되는 것은 배우들이 공연 속에서 다양한 그룹을 맡아 집단적으로 노래하고 춤추고 연기하기 때문이다. 개인에 주목하기보다 집단의 기능과 역할을 강조하는 모습이다. 심청 중심의 서사에서 덕이와 함께 마치 그리스극의 코러스처럼 다양한 관점으로 심청의 삶에 끼어들고 논평하는 제3의 시선이기도 하다. 서로 위로하고 연대하는 민중의 삶을 찬양하는 도화동 사람들을 통해 연출의 민중관이 잘 드러난다.

IV. 마당극의 흔적들

연출과 배우 등 〈심청뎐〉의 많은 참여자는 충북 지역을 중심으로 마당극 활동을 해온 창작자들이다. 이번 공연은 이들의 재능과 경험을 적극 활용하고 있다. 마당극은 70~80년대에 인기를 끌었다. 그러나 민주화 이후 체제 저항적, 정치적 성격이 퇴색되면서 대중 오락적 성격이 강화되고 지역축제나 관광객을 위한 공연으로 축소된 경향이 있다. 〈심청뎐〉도 현대 마당극의 전반적 추세와 궤를 같이한다. 사회 비판적 내용보다는 마당극 공연의 오락적, 형식적 요소들이 〈심청뎐〉에 대거 들어와 있다. 마당극의 특성들을 살펴보고 〈심청뎐〉에서 어떻게 차용, 공연화되고 있는지 짚어본다면, 전통 연희의 현대화의 관점에서 이번 〈심청뎐〉 공연이 갖는 현대적 의의를 쉽게 파악할 수 있을 것이다.

마당극의 소재는 농민이나 노동자 등 민초들의 삶을 다뤄 민중 지향적이다. 〈심청뎐〉도 마찬가지다. 원전에서 심학규는 몰락한 양반으로 나온다. 이번 공연에서 심 봉사의 계급에 대한 언급은 없다. 청이는 어머니를 일찍 잃고 논도 밭도 없이 마을 사람들의 농사나 집안일을 거드는 품을 파는 하층민으로 나타난다. 주변의 인물들도 형편이 그다지 낫지 않은 농민들이다. 심 봉사는 여기에 더해 앞을 못 봐 품조차 팔 수 없는 장애인이다. 그가 할 수 있는 일이라고는 지팡이를 짚고 동네를 돌아다니며 동냥젖으로 딸을 키우는 것이다. 심 봉사는 기득권층인 양반이 아니라 이중으로 소외된 계층이다. 청이가 공양미 삼백 석을 융통할 길이 없어 인당수 제물이 되기로 한 것은 하층민들이 막다른 코너에 몰렸을 때 할 수 있는 유일한 선택이 목숨을 담보로 잡히는 일밖에 없다는 현실을 보여준다.

마당극의 두 번째 특징으로 마당성을 들 수 있다. 마당극은 야외 공간에서 공연된다. 실내 극장이 아닌

극장 건물 밖의 마당이나 광장 등 열린 공간이 공연장이다. 마당극의 마당성은 프로시니엄 무대와 달리 무대와 객석의 구분이 없는 한마당을 지향한다, 관객이 단지 구경꾼으로서가 아니라, 노래, 구호, 행동으로 무대와 상호작용하며 참여하게 함으로써 서구 근대극의 무대와 객석이 만들어놓은 극장의 위계와 소통의 일방성을 깬다. 영동복합문화예술회관에서 올린 〈심청뎐〉의 경우 공연이 실내, 그것도 무대와 객석이 분리된 전형적인 프로시니엄 극장 공간에서 이루어졌다. 따라서 마당성은 대단히 제한적이다. 공연팀은 제한된 조건 속에서도 관객과 소통하며 마당극의 효과를 내기 위해 다양한 장치들을 고안해 냈다. 공연의 시작과 끝부분에 관객을 환영하고 환송하는 프롤로그와 에필로그를 배치하여 가무악으로 객석의 관객들과 직접 소통하려고 한다거나, 남경 상인 뱃사람들이 인당수에 제물로 바칠 처녀를 찾아다니는 장면에서도 배우들이 무대에서 내려와 객석을 돌아다니며 관객들에게 구인 홍보를 하며 서로 주고받는 장면을 들 수 있다. 심 봉사가 도망간 뺑덕이네를 찾아가는 장면에서도 관객석을 향해 찾는 시늉을 하고 이에 관객이 친근하고 재미있게 반응하는 등 공연은 곳곳에서 관객과 한마당으로 즐길 수 있는 지점들을 만들어낸다. 야외무대에서 마당극의 마당성은 더욱 효과적으로 구현된다. 9월 20일 청주 중앙공원에서의 야외 공연의 경우, 관객석을 앞에 두고 대형 천막들을 설치하여 정면에는 실내 극장에서 사용하던 파도 모양의 세트를 설치해 무대배경으로 사용하도록 했다. 우측 천막 아래에는 악사가 자리 잡도록 하고, 무대의 왼쪽과 정면에 앉은 관객이 공연 공간을 에워싸게 했다. 야외 공간에서 9월의 강한 햇볕을 피하게 하면서도 마당의 형태에 가깝도록 고려한 배치다. 공연이 끝나며 관객과 배우들이 어우러져 마치 장날의 난장과 같이 한마당 춤으로 함께 즐기며 마무리해 마당성을 고조시켰다는 평이다.

마당극의 세 번째 특성으로 집단성을 들 수 있다. 개인보다 집단의 목소리가 중시되고 집단 창작, 집단 연기를 통한 공동체성을 강조하는 마당극의 집단성은 〈심청뎐〉에서도 뚜렷한 공연 양식과 메시지로 나타난다. 시작과 끝부분에서 모든 출연진이 참여하는 가무악이 대표적이다. 악사들의 연주에 맞춰 모든 배우가 함께 춤을 추고 노래를 부르며 집단성을 부각한다. 이 집단성은, 극 중 꽃놀이에서도 잘 발현된다. 꽃놀이는 꽃을 감상하며 별식을 먹고 음주가무를 즐기던 전통 세시풍속의 하나다. 〈심청뎐〉에서 꽃놀이는 남녀 유별한 전통사회에서 처녀와 총각들에게 허용되는 일탈의 장이다. 셰익스피어의 로맨틱 코미디에서도 축제는 남녀의 사랑이 발생하고 결혼으로 이끄는 흔한 장면이다. 하지만 로맨틱 코미디가 섹슈얼리티를 찬양하며 인간의 본능을 긍정하는 해피엔딩으로 끝을 낸다면, 〈심청뎐〉에서 섹슈얼리티는 효 이데올로기에 의해 후순위로 밀려난다. 〈심청뎐〉의 등장인물들은 '효'를 집단의 이데올로기로 비판 없이 수용하고 있다. 한편으로, 도화동 사람들을 통해 민중들이 서로 연민하고 공감하며 연대하는 공동체의 집단성이 드러난다. 이들은 바쁜 심청에게 도움을 주고, 공양미에 팔려 가는 심청의 운명에 분노하고 슬픔을 같이한다. 맹인잔치에 몰려든 맹인들에게서 또 다른 집단성이 드러난다. 누군가의 손에 이끌려 한양까지 찾아가야 하는 맹인들의 고달픈 여정에서, 타인의 돌봄이 없이는 일상을 유지할 수 없는 장애인의 삶을 보여준다. 이렇게 〈심청뎐〉에서 집단성은 전통적 효 이데올로기의 한계를 보이기도 하고 민중과 기층민들의 고통과 힘을 드러내는 양가적인 성격을 띤다.

마당극의 네 번째 특징으로 해학과 풍자를 꼽을 수 있다. 1970년대 후반 마당극이 현대적으로 부활한 가장 중요한 요인은 그 해학성과 풍자성에 힘입은 바 크다. 1970년대 한국 사회는 박정희 정권의 독재와 산업화 과정에서 사회적 불평등이 깊어졌으며 검열로 인해 공연예술 활동에 제약이 많았다. 지식인들과 연극인들은 기존 연극들이 농민이나 노동자와 같은 민중의 삶을 다루지 않는 것을 비판했다. 이들이

‘민중과 함께하는 연극’을 고민하며 일반 극장 공연의 검열을 피해 정치적 메시지를 표현할 수 있는 장소로 찾은 곳이 집회장이나 대학의 캠퍼스, 야외 같은 대안적인 공연장이다. 이때 마당극은 극장에 올 수 없는 농민과 노동자들의 노동 현장을 찾아 농촌의 마당이나 노동 현장에서 공연하며, 메시지를 쉽고 지루하지 않게 전달하는 방식으로 웃음과 풍자를 활용하게 된다. 마당극에서 풍자, 과장, 익살로 이루어진 대사와 몸짓은 당대 권력과 사회의 모순을 고발하는 유용한 수단이었다. 〈심청뎐〉 곳곳에 들어간 웃음 코드, 특히 언어유희를 통한 웃음 코드에서 마당극의 흔적들을 볼 수 있다. 청이가 동네 일을 하며 늘 바쁜 걸 두고 도화동 사람들이 말장난하는 장면이 있다. “청이는 왜 맨날 저렇게 바쁜데유?” “그건 우리 알 바가 아니지” “그럼 누구 알바여?” “청이 알바지”라며 ‘아는 바’를 뜻하는 ‘알바’와 아르바이트를 줄인 ‘알바’라는 단어로 말장난을 한다. 탐욕스러운 뺑덕어미가 ‘눈먼 돈’을 찾아 나설 때 ‘눈먼’ 심 봉사를 떠올리는 것에서도 재치있는 말장난이 보인다. 청이가 왕이 된 세자, 심 봉사와 해후하는 장면도 또 다른 예다. 용궁에서 환생했다는 청이의 말이 믿기 어려운 세자가 청이를 “정신이 나갔다”며 의원을 부르겠다고 하자, 양반댁 도련님으로 알고 있던 세자가 임금이 되었다고 하는 말을 믿을 수 없다며 “정신이 나갔다”고 똑같이 응수하는 장면이다. 맹인잔치 장면에서도 유사한 언어유희가 보인다. 이미 눈을 떴지만 ‘어색하다’며 여전히 눈을 감고 있는 심 봉사에게 심청이 자기도 세자와 아버지를 만난 것이 ‘어색하다’고 응답하는 부분이다. 이런 언어유희는 마치 셰익스피어의 ‘pun’을 우리 식으로 옮겨놓은 듯한 느낌을 주는데, 기울인 노력에 비해 관객의 반응이 썰렁하여 효과는 그다지 통렬하지 않다. 70, 80년대의 마당극에 비해 사회비판적인 시사성이 결여된 탓이다.

다섯 번째로 마당극은 탈춤, 판소리, 굿 등과 같은 전통 연희나 전통 의례에서 해학과 풍자의 형식을 가져온다. 마당극은 전통연희를 현대적으로 해석한 하나의 극적 양식이라고 할 수 있다. 〈심청뎐〉에서도 판소리 창법, 탈춤의 몸짓, 굿의 장단과 제의성, 풍물의 리듬이 어우러진 전통 연희성을 극 전반에 활용한다. 판소리 창법으로 노래하는 배우들과 전통악기인 장구, 꽹과리, 피리, 해금을 연주하는 악사들은 풍물 장단이 이끄는 밝고 흥겨운 공연 분위기를 만들어낸다. 또 공동체 정신을 담은 풍물 장단을 사용함으로써 〈심청뎐〉의 메시지인 효가 공동체가 지향하는 윤리임을 음악적으로 확인해주는 것이기도 하다.

〈심청뎐〉은 마당극의 형식을 십분 활용하지만 70, 80년대 마당극의 내용, 즉 정치성과 풍자성이 가져오는 신랄함과 통렬함은 보이지 않는다. 세계 국악 엑스포 행사의 하나로, 〈심청뎐〉을 마당극 형식에 기대 공연을 할 때, 쉽게 두 경우를 예측할 수 있다. 전통 서사를 마당극이라는 형식으로 옮기는 시도에 의미를 두는 경우와, 현대적인 시선이나 해석이 들어간 마당극 형식의 〈심청뎐〉의 경우다. 충북도립극단은 야심 차게 후자를 시도했지만, 마당극을 내세우지 않은 채 마당극의 주요 요소들을 적용한 전통 가무악극으로 남고 말았다.

V. 과감한 각색의 부재, 축하 공연에 머문 전통의 현대화

충북도립극단은 〈심청뎐〉을 통해 전통 서사와 연희에 현대성을 부여하여 전통의 동시대성을 구현하고자 했다. 그러나 현대성은 캐릭터에 부분적으로 현대적인 현실성을 부여하려 한 데 그쳤다. 별반 변함없는 서사구조에 유형화된 역할연기와 익숙한 미장센에서 새로운 시각을 찾아내기는 어렵다. 잔치마당의 축하

공연으로 분위기를 띄우는 데는 성공했지만, 현대적 해석으로 보기에는 미흡하다. 이는 이미 앞에서 우려했던 결과이기도 하다. 마당극 출신의 창작진들이 대거 참여했으나 관성적인 창작 방식에서 벗어나지 못한 이유가 커 보인다. 캐스팅에서도 진부한 관행이 엿보인다. 배우 오세아는 단아한 전통 미녀 상으로 뛰어난 노래 실력과 섬세한 연기로 청이 역을 무난하게 수행해 냈다. 하지만 명랑하고 씩씩하고 당찬 심청의 캐릭터에 방점을 둔 각색이었기에 오히려 고정관념을 뛰어넘는 용모를 지닌 배우로 캐스팅했더라면 인물해석에 더욱 부합하지 않았을까 싶다. 심 봉사 역의 이석규도 오세아와 같이 마당극 극단인 예술공장 두레 출신 배우다. 오세아와의 호흡에 무리가 없는 연기를 보여주었다. 원작에서 청이 못지않게 큰 비중을 차지하던 심학규의 이야기가 삭제되어 복합적인 인물로 표현하는 데는 한계가 있었다.

'거리의 춤꾼'으로 불리는 오세란이 이번 공연의 안무를 맡았다. 그는 오랫동안 충북 지역에서 마당극 활동을 해왔고 예술공장 두레의 이사장을 역임했다. 안무는 한국무용의 선을 따르면서도 탈춤 같은 동작들이 들어간 마당극의 요소들을 결합해 힘차고 밝은 집단 가무를 만들어냈다. 작곡도 오랫동안 김인경 연출과 호흡을 맞춰온 김강곤이 맡았다. 주로 전통악기를 통해 〈심청전〉의 위기와 절정, 대단원에 맞도록 비극적이면서도 흥겨운 무대 음악을 만들어냈다. 안타깝게도 영동 공연에서는 음악과 음향의 볼륨이 너무 크거나 마이크 소리가 울려 관극에 꽤 방해되었다. 셋업을 준비할 시간이 부족한 단 회 순회공연이라는 공연의 특성상 감수해야 할 부분이나, 본 공연에서 음악이 매우 중요한 역할을 하기에 상당히 아쉽다. 5명의 악사로 구성된 국악 밴드에는 청주시립예술단 국악단이 참여해 가무악의 앙상블을 잘 이끌었다. 경쾌하고 빠른 타령의 장단으로 전체적으로 밝은 분위기를 만들어냈다. 15세 처녀들과 총각들이 꽃놀이에 들떠있는 장면에서는 꽹과리의 빠른 비트로 흥겨움을 돋우었고, 공양미 시주를 덜컥 약속한 심 봉사가 자탄하는 장면에서는 느리고 무거운 장단을 연주했다. 아버지의 공양미 삼백석 시주 약속을 지킬 방도가 없어 청이 하늘에 비는 장면에서는 청의 애절한 노래가 간절함을 더해주었다. 청이 환생하여 연꽃에서 등장하는 장면의 경우, 흥겹고 즐거운 음악과 어우러져 궁중의 잔치 분위기를 고조시키며 해피엔딩으로 자연스럽게 연결해 준다. 맹인잔치 때는 궁중 악사가 되어 연주하며 맹인들의 군무와 합창에 흥겨움과 희극성을 더했다.

무대(김희진)는 효율적으로 디자인되었다. 실내와 야외 공연에 유연하게 활용할 수 있도록 단순하면서도 가변적으로 사용할 수 있도록 만들어졌다. 인당수에 빠지는 장면은 화려하지 않은 최소한의 세트로 관객의 상상력을 발동시킨다. 바다에 몸을 던지기 직전, 푸른빛에 노를 들고 배를 젓는 뱃사람들이 제의하는 춤을 추며 인당수에 도착하고, 캄캄한 무대에서 청이가 물결 문양 세트의 중앙에 놓인 단 위에 올라 뛰어들 준비를 마친다. 두려움에 울음을 터뜨리고 죽기를 거부하는 청이의 마음을 표현하듯 가로로 놓인 긴 천들이 아래위로 흔들리며 거세지는 풍랑과 오버랩된다. 전통 공연에서는 흔하지 않은 연극적 상상력을 활용한 기법이다. 풍랑이 거세지자, 뱃사람들의 재촉에 청이 바다에 뛰어드는 장면은 공연의 절정에 해당하는 부분이다. 음향과 음악이 함께 고조되다 일순간 암전과 침묵으로 바뀌는 무대로 청의 죽음을 더욱 극적으로 만든다. 배우, 조명, 음향, 음악, 무대가 종합된 장엄한 죽음의 순간이 연출된 장면이다. 왕이 된 세자 앞에 남경에서 공수해 온 연꽃에서 청이가 등장하는 장면도 상당히 연극적이다. 붉은 연꽃 문양의 영상이 비치는 배경 막을 배경으로 배우들이 연꽃잎 속에 모여있다가 한 명씩 꽃잎을 두 장씩 들고 흩어져 나올 때 청이가 꽃 속에서 등장하도록 한다. 단순하고 밋밋한 무대를 연극적 상상력을 통해 환상적으로 변신시켜 관객들에게 공연이 주는 매력을 경험하게 하는 부분이다.

조명(박판수)은 마당극 형식이 실내로 들어올 때 가장 차이가 나는 파트다. 이번 영동 공연에서는 인물들이 고뇌하거나 죽음과 환생 장면에서 도드라졌다. 심 봉사가 공양미 삼백 석을 약속한 뒤 후회하며 괴로워하는 장면에서는 붉은 조명으로 그의 번민과 갈등을 드러낸다. 또 청이가 공양미를 구할 길이 없어 하늘에 지성을 드리는 장면에서는 푸른 조명으로 외롭고 막막한 청의 마음을 표현한다. 조명은 전체적으로 단출한 세트의 한계를 보완하며 극의 비극성을 높이는 역할을 한다. 의상(유은정)은 전반적으로 경쾌하고 발랄하다. 천연염색 느낌으로 톤 다운된 색감이 자칫 현란할 수 있는 의상에 소박하고도 밝은 공연의 분위기를 준다. 2부 시작 부분에서 뺑덕이네와 함께 집단으로 춤을 추는 복장에서는 기본 의상에 겹겹이 프릴을 두른 화려한 치마를 덧입게 해 섹시한 춤을 추는 여인들에 어울리도록 했다. 의상의 기본 스타일은 전통 한복을 움직임에 편리하도록 개량한 모양새다. 여성 역할의 배우들은 길이가 조금 짧은 치마에 속바지를 받쳐입어 움직임이 많고 빨리 진행되는 공연에서 원활하게 움직이도록 했다. 여성들의 저고리와 치마 색깔에 비해, 남성들은 상대적으로 채도가 낮고 자연스러운 색상의 저고리에 색감 있는 바지를 입어 차별화했다. 아마도 남성들의 역할인 농민, 맹인, 뱃사람의 이미지를 감안한 것으로 보인다. 처녀들은 댕기 머리를, 부인들은 쪽진머리를 하고 남녀 모두 버선에 짚신을 신은 모습으로, 전통 복장에서 벗어나지 않는 의상 디자인을 보여준다. 황후가 된 청은 화사한 색감의 옷을 입었으나 황후의 복장으로서는 다소 수수한 느낌이다. 의상은 밝고 경쾌한 분위기로 공연의 희극적 분위기를 잘 드러내지만, 형형색색의 컬러가 장면을 지배하여 배우들의 움직임이나 연기를 가리는 단점도 있었다.

VI. 나가며

심청의 캐릭터를 중심으로 시대적 현실감을 부여하는 〈심청뎐〉의 각색은 전체 〈심청전〉 서사의 뼈대를 흔들지 않은 채 이루어져 작품에 현실감을 가져오는 데 근본적인 한계가 있다. 15세 소녀다운 발랄함을 표현하고 씩씩하게 현실을 견뎌내며 미래의 꿈을 꾸는 청이의 캐릭터는 상당히 구체적으로 형상화했다. 부친의 사랑에 대한 보답과 인간적인 두려움 사이에서 번뇌하는 심청의 내면적 갈등을 표현하는 데도 신경을 썼다. 그러나 효녀의 자기희생을 찬양하고 그 실천 과정을 향해가는 서사의 구조는 달라지지 않았다. 한 인물의 성격 보완에 그친 각색이지 작품 전체를 '현대적 재해석'했다고 보기는 힘들다.

청이를 제외하면 다른 인물들이 스테레오타입으로 남은 것도 짚어야 할 지점이다. 국립창극단의 〈심청〉 공연 시간이 3시간에 달한 것과 비교해 볼 때 그 절반도 안 되는 짧은 공연 시간 내에 모든 인물에게 현실성과 개연성을 부여하기는 무리였을 것이다. 보다 근본적인 이유는 본 공연의 애초 목표인 〈심청전〉의 '현대적 해석'이라는 목표와 세계 국악 엑스포에서의 행사라는 목표가 서로 길항하는 데서 온 것으로 보인다. 마치 국악 대잔치와 같은 분위기를 조성해야 한다는 선입견이 혹여나 공연을 준비하는 창작진에게 지배적으로 작용한 것은 아닐까. 유형적인 〈심청전〉의 캐릭터들이 관객들에게는 더 친근하고 재미있게 다가갈 수 있기에 인물들의 개연성을 부여하기보다는 관객을 위한 볼거리를 준비하는 데 더 치중했을 수 있다. 그러나 심청의 죽음과 희생을 현대의 무대에서 공연할 때 발랄한 소녀를 현실화하는 정도를 넘어 작품 내의 주요 인물들과의 관계와 서사의 틀이 중요하게 고려되어야 한다. 외견상 행동은 현대의 소녀와 닮았으나 내면에는 전근대적인 효 이데올로기가 지배하는 심청의 자기희생을 오늘의 관객들은 수용하기

어렵다. 차라리 기성세대와 신세대를 구분하고 이들 간에, 효에 대한 생각의 차이와 갈등을 그렸더라면 하는 아쉬움도 있다. 청이와 덕이의 관계를 여성 간의 연대라는 페미니즘의 시선으로 재해석해 서사를 비틀 수도 있을 것이다. 심청의 환생과 심 봉사의 개안을 용왕과 왕의 시혜에 의존할 수밖에 없는 문제해결 방식에 대해서도 전복적 사고가 필요하다. 용궁과 환생이라는 환상성이야말로 가장 비현실적인 부분인데 오직 15세 소녀라는 청의 캐릭터에 현실성을 부여하는 데만 집중한 것이 오히려 이상하게 보인다. 장애에 대한 비장애 중심의 전통적 사고도 무비판적으로 그대로 답습하고 있어 불편하다. 심청의 행동에 대한 동시대적 비판 의식의 부족은 〈심청뎐〉을 효와 인과응보라는 전통적인 윤리관을 재확인하고 주입하는 전근대성에 머물게 했다. 그럴 경우 창작진이 보여줄 수 있는 것은 볼거리 정도에 한정될 수밖에 없다.

충북도립극단이 이번 공연에서 갖는 목표와 극단이 도민 관객을 바라보는 시선이 두리뭉실하게 만남으로써 〈심청뎐〉은 흔히 보는 행사용 공연이 되고 말았다. 객석이 매진이고 호응도 좋다고 하나, 애초에 재해석의 범위를 지나치게 협소하게 설정하고 부분적인 각색으로 한정함으로써 공연 전체에도 큰 한계를 가져왔다. 친근하고 쉬운 작품을 가져가되, 동시대성을 어떻게 현대적 해석으로 가져올 것인가에 대해 주제나 형식 모든 면에서 치열한 고민이 필요하다. 좋은 예술 작품은 우리의 굳어버린 인식을 일깨우거나 새로운 형식적 실험에서 나오지만, 언제나 전자가 먼저다.

2025 지역대표 예술단체 지원

심청뎐

심화 비평문

비평가 성명

김소연

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

충북도립극단

공연명

심청뎐

공연일시

2025년 9월 16일 14시

공연장소

영동복합문화예술회관

심청뎐

김소연

**이글에는 계간 [연극평론] 2025 겨울호 "고전을 다시쓰기, 〈심청전〉의 경우- 김재훈 〈판: 기억, 환대 그리고 연결의 이야기〉, 김정숙 〈심청전을 짓다〉, 국립창극단 〈심청〉, 충북도립극단 〈심청뎐〉"의 일부분이 포함되어 있다.*

충북도립극단 〈심청뎐〉의 극작과 연출을 맡은 김인경은 예술공장 두레 대표이기도 하다. 예술공장 두레는 충북을 근거지로 활동하고 있는 마당극 단체다. 김인경만이 아니라 주요 출연진들이 대부분 두레 단원이거나 두레와 협업해 온 배우들이며 스태프들도 예술공장 두레와 협업해 온 이들이다. 그런 점에서 크레딧에 따로 밝히고 있지는 않지만, 이 작품은 충북도립극단과 예술공장두레의 협업 작업으로 볼 수 있다.

〈심청뎐〉은 예술공장 두레 작업의 연장선에 있다. 예술공장 두레는 마당극 단체로 블랙박스를 벗어나 다양한 공간에서 관객들을 만나왔다. 무대 장치를 최소화하고 빈 무대에서 춤과 노래 등으로 장면의 역동성을 만드는 마당극 양식을 꾸준히 창작해 온 단체다. 이번 공연 역시 여러 지역을 돌며 공연하는 데다가 야외 공연도 진행해야 했던 만큼 장치나 기술을 최소화하는 것을 창작 단계에서부터 고려했을 것이다. 이번 공연에서는 충북도립극단 청년 연수 단원들이 코러스로 참여하면서 장면이 부피감 있게 연출된 점이 돋보였다.

국공립단체들이 자체 제작만이 아니라 민간단체들과 협업을 시도하는 것은 긍정적인 작업이 아닐 수 없다. 지역의 경우 작가, 배우, 연출을 비롯하여 연극 창제작 인력이 한정적인 만큼 민간단체의 역량이 지역 국공립단체 역량의 주요한 토대가 된다. 비단 지역만이 아니라 서울에 있는 국공립단체들 역시, 예를 들어

국립극단이나 서울시극단도, 민간단체에서 성장한 창작자들이 이들 단체 제작의 토대가 된다. 즉 민간단체들의 역량이 튼튼하고, 창작자들이 성장할 때 국공립단체들의 제작 역량 역시 성장할 수 있는 것이다. 그런 점에서 이러한 협업의 의미를 좀 더 분명하게 드러내기 위해서 크레딧에서도 민간단체를 명시하는 것이 필요하다. 지역 국공립단체에 참가하는 지역 출신 예술인이 몇 명이냐 되느냐를 따지기보다 지역 민간단체와 협업하는 것이 지역연극 씬의 성장에 더 의미 있는 일이다.

공교롭게도 〈심청뎐〉이 공연된 9월 국립창극단에서도 〈심청〉을 올렸다. 시기가 이어져 있다는 것을 제외하고 두 공연을 비교하는 것이 무색할 만큼 이 두 작품은 한국공연예술 씬에서 전혀 다른 맥락에 놓여 있다. 〈심청뎐〉은 지역 순회공연으로 기획되어 증명문화회관, 영동복합문화공간, 보은문화예술회관, 청주중앙공원(야외)에서 공연되었다. 아마도 예술공장 두레와 협업하게 된 이유도 순회공연을 염두에 두었기 때문일 것이다. 반면 국립창극단과 전주세계축제가 공동제작한 〈심청〉은 국립창극단의 여타 공연과는 비교도 할 수 없을 만큼 출연진 자체가 압도적이었다. 거기다가 유럽에서 활동하고 있는 오페라 연출가인 요나김의 스태프들을 고스란히 참여하는 등 유럽 오페라 씬의 스태프가 대거 참여한 공연이었다. 규모만이 아니다. 그 자체로야 실험적이거나 새로울 것은 없지만 무대 위의 퍼포먼스를 찍어 동시에 무대에 영상으로 투사하는 등 현대공연예술, 현대극장에서 동원할 수 있는 기술도 한껏 동원한 무대였다. 그러나 사실 이 두 작품의 거리는 작품의 규모에만 있는 것은 아니다. 더 큰 거리는 고전을 어떻게 바라보는가, 그 시선에 있다.

적층되어 이어지는 이야기의 두께

판소리로 혹은 판소리 소설로 전해지는 〈흥부전〉 〈춘향전〉 〈심청전〉 〈수궁가〉 등은 한국 사회에서 전 세대가 두루두루 공유하고 있는 이야기다. 완창 판소리를 들었다거나 직접 소설을 읽지 않았다 하더라도 인물들이나 이야기의 기본 전개는 익숙하다. 그러다 보니 판소리에 기반한 창극만이 아니라 문학, 연극, 오페라, 발레 등등 여러 현대예술로 재창작되곤 한다. 고전이란 매양 그 모습 그대로 지키는 것이 아니라 새롭게 읽힐 때 고전이라는 점에서 이 이야기들은 우리 사회의 막강한 고전이다.

〈흥부전〉 〈춘향전〉 〈수궁가〉 등의 다시쓰기가 빈부격차, 계급갈등, 권력에 대한 풍자 등 오늘날의 문제적 상황에 대한 우회적 접근으로 주변적 인물을 주인공으로 내세운다거나 고전의 부정적 인물이 긍정적 인물로 재조명되는 등으로 전개되어왔다면, 〈심청전〉에서는 하나의 사건, 심청의 투신이 작가들을 사로잡아왔다. 그도 그런 것이 아비의 눈을 뜨게 하려고 제 몸을 팔아 인당수에 스스로 몸을 던지는 사건은 '효'라는 윤리를 내세운다 하더라도 참혹한 것이 아닐 수 없다. 최인훈의 〈달아달아 밝은 달아〉(1978)에서 심청은 인당수에 몸을 던지는 것이 아니라 성매매 소굴로 팔려 간다. 고전의 효녀 이야기가 환생과 눈뜸의 판타지 아래 감추고 있는 가부장제의 토대를 충격적으로 드러낸다. 오태석의 〈심청이는 왜 인당수에 두 번 몸을 던졌는가〉(1990)는 〈심청전〉 다시 쓰기라기보다는 용왕과 심청이라는 고전의 인물이 제삼자의 시선이 되어 당대의 현실을 돌아보는 이야기다. 그런데 용광과 심청이 끝내 다다른 곳은 인신매매로 팔려 온 여인들이 감금되어있는 곳이다. 다시 심청은 바다에 뛰어들고 감금되어있던 여인들도 함께 뛰어든다. 인신매매와 투신이 두 이야기의 교차점인데, 상황은 더 악화되어 있고 환생의 판타지도 닫혀버린다. 이강백의 〈심청〉에는 〈심청전〉이라는 허구의 이야기가 존재할 뿐 심청이

등장하지 않는다. 이야기는 뱃길을 열 인신 공양을 위해 상인에 의해 지어졌고, 인당수에 던져질 가난은 아비에 의해 팔려왔다. 역시 소녀가 제 몸을 바다에 던지는 사건이 중심에 놓여 있지만, 가난은 아비를 위해 몸을 던지지 않는다. 대신 지워진 아비의 자리에 〈심청전〉을 지은 선주가 있다.

그런데 심청이 겪는 고난은 가혹한 것이지만, 악인에 의한 핍박이나 사회적 불평등과 같은 외적 억압에서 비롯되는 것이 아니다. 심청은 스스로 제 몸을 판다. 그러니까 심청의 고난은 자신의 결단에서 비롯된 것이다. 물론 여러 다시쓰기가 보여주고 있는 것처럼 스스로의 결단이라는 것도 '효'라는 지배 이데올로기와 억압을 감추는 이야기의 전개일 뿐이라고 할 수도 있다. 하지만 이 이야기가 이렇게 오래도록 전승되는 이유가 억압을 감추고 사건의 참혹함을 외면한 채 '깊은 효심'에 열광하고 있기 때문일까.

판소리 〈심청가〉는 판본마다 이야기가 다르지만 인신공양을 위해 처녀를 산다는 상인들이 마을에 들어오자, 마을 사람들은 어떻게 사람을 제물로 바치냐며 당장 마을을 떠나라는 장면이 그려지기도 한다. 거의 모든 판본에서 심청은 아버지는 물론 마을 사람들 눈에 띄지 않게 상인들을 찾아간다. 그리고 바다에 뛰어들기 전 심청이 두려움에 벌벌 떠는 모습이 그려지고 심청이 물에 뛰어든 후 상인들 역시 심청의 투신을 지켜보며 더 이상 사람을 바쳐서 장사하는 일을 그만두고 싶다고 한다. 당대의 청중들도 아비의 눈을 뜨게 하는 것이라지만 제 생명을 던지는 것을 지극한 효심이라 박수칠 수는 없었을 것이다. 공양미 삼백석도 그렇다. 역시 판본마다 다르지만, 판소리 〈심청가〉에서 이 참혹한 사건은 거의 이야기의 한가운데에서 벌어진다. 이 사건이 벌어지기 전까지 심봉사를 섬기는 곽씨부인의 이야기며 아이를 얻기 위해 치성을 드리고 곽씨부인의 죽음에 탄식하는 심봉사의 모습이 세세하게 전개되며 곽씨부인의 죽음 이후 심봉사가 젖동냥하러 다니는 장면에서는 동네 아낙들의 연민과 도움, 심봉사의 설움이 길게 이어진다. 이처럼 〈심청가〉에는 심청의 등장 전 궁핍한 살림을 꾸려가는 힘겨움과 앞을 보지 못하는 심봉사가 갓난아기를 젖동냥으로 키워내는 설움이 빼곡하다. 궁핍한 삶을 그려가는 애끓는 소리는 아마도 많은 이들의 눈물을 자아냈을 것인데, 그것은 이야기의 인물에 대한 연민을 넘어 자신의 고단한 삶과 맞닿아 있는 것이다. 그러니 심봉사가 딸을 마중 나섰다가 물에 빠지고 겨우 목숨을 건진 후 눈을 뜰 수 있다는 말에 공양미 삼백석을 덜컥 약속하는 것을 앞뒤 가늠을 못 하는 심봉사의 어리석음이라고만 할 수도 없는 것이다. 물론 심봉사의 설움, 궁핍한 살림과 장애의 설움이 심청이 제 목숨을 던지는 참혹한 사건을 정당화할 수 있는 것은 아니지만 말이다.

심청의 환생은 어떤가. 심청은 인당수에 몸을 던져 다시 삶을 얻는다. 다시 태어날 뿐만 아니라, 앞 못 보는 아버지를 봉양하는 궁핍한 소녀 가장이 아닌 황후가 된다. 그리고 심청의 환생은 홀로 영화를 누리는 것에서 멈추지 않고 제 몸을 바쳐 공양미 삼백석을 시주했건만 여전히 눈을 뜨지 못한 아비의 눈을 뜨게 하고 온 나라 봉사들의 눈을 뜨게 한다. 이러한 판타지는 권선징악의 결말에 이르는 고전 서사의 클리셰일까. 심청의 고난은 보상받고 이 이야기가 은폐하고 있는 지배이데올로기를 완성하는 것일까. 물론 그렇다. 그러나 다른 한편 심청의 고난이 자기 결단에서 비롯된다는 점에서 심청의 환생을 그 결단의 결과라고도 볼 수 있지 않을까? 그렇게 본다면 심봉사의 눈뜸, 모든 봉사들의 눈 뜸은 심청의 환생에 덧붙여지는 보상이 아니라 심청의 자기 결단, 아비의 눈을 뜨게 하기 위해 제 생명을 바다에 던지는 그 결단의 결말이라 할 것이다.

〈심청전〉을 다시 쓰기, 실패와 가능성

국립창극단 〈심청〉은 어떤 작품보다 '여성서사' 다시쓰기가 두드러진 작품이다. 서사로만 보자면 〈심청가〉의 사건들을 거의 그대로 따르지만 음악과 연출에서 고전의 낱낱의 사건들은 여성에 대한 억압, 여성에 대한 폭력의 '고발'로 점철된다. 심봉사는 무능력한 아비로 방을 지키고 있을 뿐이며 심봉사의 젖동냥은 여성코러스로 전개되는 이 장면에서 노래의 단조로움은 물론 의상과 분장에서 유방을 강조하여 젖을 물리는 행위는 기능적인 것으로 격하된다. 그런가 하면 장승상 댁의 방문에서 장승상 댁의 부유함과 심청의 궁핍함을 강조하는 것에서 나아가 원작에 등장하지 않는 세 아들을 등장시켜 심청을 희롱하는 것은 물론 성폭력을 연상케 하는 이미지들을 무대 가득 펼쳐놓는다. 무대 위에서 직접적인 성폭력이 재현되는 것은 아니지만 무대 바닥에 심청을 쓰러뜨리고, 쓰러져 있는 심청을 폴라로이드 카메라로 찍어 그 이미지를 무대 후면 벽 가득 투사할 때 우리가 마주하는 것은 너무도 익숙한 성폭력 피해자의 모습이었다. 음악에서도 판소리의 주요 대목들이 불려지지만 코러스로 편곡되면서 인물이 소거되거나 행동이 납작해진다. 이 모든 선택들은 여성에게 가해지는 폭력을 가시화하는 것만이 아니라 그 폭력이 집단의 무능력, 외면, 나아가 공모를 통해 벌어지는 것으로 그려진다. 그런데 이렇게 여성에 대한 폭력의 고발에 몰두하면서 정작 심청은 내내 폭력을 가시화하기 위해 폭력에 고스란히 노출된 무기력한 피해자로서 있다. 이 폭력의 한복판에서 심청이 할 수 있는 것이란 골방에 쭈그려 앉아 담배를 피우고 있거나 앞을 보지 못하는 아비에 대한 살인 충동을, 그러나 실행하지 못하는 살인 충동을 드러내는 것뿐이다. 물에 뛰어들기 전 폭발할 것 같던 심청의 노래마저 채 끝마치지 못한 채 중단된다. 환생은 없고 심청은 그저 다시 건져 올려질 뿐이며 심청은 내내 시달려온 폭력의 무대를 내려와 극장을 떠나는 것 말고는 할 수 있는 것이 없다. 이렇게 인물과 행동을 납작하게 한 빈자리에 들어오는 것이 영상과 대규모 코러스이다. 영상은 집요하게 무대 위의 행동 없는 인물들을 라이브카메라로 포착해서 무대에 투사하고 공연을 여는 소녀들의 무리나 공연의 후반부 모두가 심청이라는 듯 무대를 가득 채운 코러스들은 세상의 폭력과 피해자를 더욱 확대한다. 현대극장의 여러 기술들을 동원하고 대규모 코로스를 동원하는 등 규모를 한껏 키우고 있지만, 정작 캐릭터로서의 심청과 이야기 〈심청전〉은 납작하다.

충북도립극단 〈심청뎐〉의 주요 창작진을 이루고 있는 예술공장 두레는 마당극 단체이다. 마당극 담론이 70년대 80년대의 활동에 멈춰있는 현실에서 이러한 언급은 말해주는 것이 거의 없을 것이다. 그래서 이 단체는 전통연희 기반의 야외극을 한다는 것인가? 정치적 이슈에 개입하는 선전선동극? 혹은 고전을 재창작하는 대중극? 아마도 이 지점의 어디쯤에서 마당극이 이해되고 있을 것이다. 우선 김인경과 예술공장 두레의 마당극에서 먼저 지워야 할 것은 고전을 재창작하는 대중극일 것이다. 김인경은 〈북어가 끓이는 해장국〉 〈염쟁이 유씨〉 등의 작가로 90년대 이후 마당극에서 가장 활발하게 활동하는 작가다. 고전이라는 경로를 우회하는 작품이 없는 것은 아니지만 두 작품이 보여주고 있는 것처럼 현재의 문제적 현실에 천착한다. 김인경의 작품에서는 희극성이 두드러지는데 이는 개인의 스타일이면서 마당극에서 축적되어온 세상에 대한 풍자와 못난이들을 따뜻하게 감싸는 해학에 기반하고 마당극의 역동적인 장면 연출이 희곡의 구조에 들어와있다.

빈무대, 간소한 장치들에 연극에 익숙하지 않은 관객들을 대상으로 한 순회공연이지만 〈심청뎐〉이 그저 놀이판을 전개하는 것은 아니다. 〈심청뎐〉에도 판소리 〈심청전〉에 대한 작가의 시선이 있다. 〈심청뎐〉은

고전의 전개를 거의 그대로 따른다. 야외 공연을 염두에 둔 듯 춤과 노래로 구성되는 장면들도 많다. 그렇다고 해서 판소리 음악에 기반한 것은 아니다. 춤과 노래는 연극의 전개에서 양식적 활달함을 만드는 한편 서사의 전개에서는 집단의 목소리로 등장한다. 예를 들어 인신공양에 바칠 처녀를 사겠다는 상인들을 막아서는 마을사람들의 노래가 그렇다. 국립창극단의 〈심청〉이 여성서사로서 여성에게 가해지는 폭력을 고발하고자 한다면 〈심청뎐〉은 눈먼 아비를 봉양하는 착한 딸 심청이라는 원작의 전개를 따르면서도 심청을 좀 더 풍성하게 그리고자 한다.

판소리에서 눈먼 아비를 대신해 동냥에 나서는 심청을 그린다면 이 작품에서는 한 장면을 할애하여 동냥하는 심청이 아니라 마을 사람들과 함께 일하는 심청을 그린다. 이 역시 어린 처자로서 만만치 않은 노동이겠지만, 궁핍한 삶의 가혹함에 멈추지 않고 제 스스로 제 삶을 꾸려내는 당당한 모습이다. 한편 이 장면은 그저 심청이 일하는 장면만을 담고 있는 것은 아니다. 마을의 이곳저곳에서 심청에게 일을 청하는데, 심청이 일을 마다하지 않는 성실하고 야무진 일꾼이라는 것을 보여주는 것이기도 하지만 장애를 가진 아비를 돌보고 있는 심청에 대한 마을사람들의 배려이기도 하다. 이는 판소리 〈심청전〉에서 심봉사의 젖동냥이나 심청의 젖동냥에서 마을 사람들의 연민과 궁핍한 삶에 대한 자탄이 애절한 소리로 이어지는 장면에 대한 작가의 새로운 해석인데, 일하는 심청만이 아니라 그런 심청에 대한 연민에 머물지 않고 함께 일하는 동료로 품는 마을사람들을 그린다. 심봉사와 심청이 어려움 속에서도 살아낼 수 있는 것은 이러한 주변의 배려와 돌봄이 있기에 가능한 것이다.

이러한 '이웃'의 의미는 판소리 〈심청전〉에서는 등장하지 않는 덕이을 통해 좀 더 명료하게 드러난다. 판소리 〈심청전〉에서는 심청의 어머니 곽씨 부인의 친구이자 이웃인 귀덕이네라는 인물이 등장한다. 귀덕이네는 곽씨 부인의 해산을 돕고 상처한 심봉사를 위로한다. 〈심청뎐〉에는 판소리 〈심청전〉의 전반부가 삭제되어 곽씨 부인이 등장하지 않고 귀덕이네도 따로 등장하지 않는다. 대신 판소리 〈심청전〉에는 등장하지 않는 덕이가 등장한다. 덕이는 심청과 또래 친구다. 덕이는 봄나들이를 가자고 청이를 조르고 청이는 일을 마치지 못했다고 못간다고 한다. 덕이는 그런 심청을 도와 함께 일을 한다. 이 장면은 착한 친구 덕이로만 한정되지 않고, 무엇이든 친구와 함께 하고 싶고 세상에서 가장 소중한 것이 친구인, 여성 청소년들의 모습을 담는다. 한편 바로 그런 친구, 함께 하는 이들이 있기 때문에 앞 못보는 아비를 돌보고 고된 노동을 하면서도 청이는 살아낼 수 있는 것이다.

이처럼 덕이의 등장으로 〈심청뎐〉은 아이에서 젊은 처자로 성장하는 심청의 이야기를 좀더 생동감 있고 풍성하게 전개한다. 덕이의 도움으로 일을 마친 심청은 덕이와 함께 봄나들이를 간다. 봄꽃이 활짝 핀 산에 청춘남녀들의 나들이가 풋풋하고 경쾌한 춤과 노래로 전개되는데, 장면의 활기와 더불어 봄의 정경과 청춘들의 설레임으로 그려지는 장면이다. 여기에서 더 나아가 이 장면에서는 제 몸을 팔아 바다에서 뛰어들고 환생하여 황후가 되는 원작의 사건을 비트는 '사건'이 벌어진다. 바로 전 장면, 장승상 댁에 들른 청이를 보고 한 눈에 반한 '세자'가 이 청춘남녀들의 무리에 끼어들어 청이를 만난다. 둘은 사랑에 빠진다.

〈심청뎐〉은 눈먼 아비를 돌보는 효녀 심청이라는 원작의 전개를 따르면서도 눈먼 아비를 봉양하는 효녀만을 그리지 않는다. 노동하고, 친구와 놀러다니고, 설레고 사랑에 빠지는 심청이다. 판소리 〈심청전〉이 심청의 효성스러움을 극대화하기 위해 심봉사와 심청의 불우한 모습을 절절하게 그려내는 데에 집중하고 있다면 〈심청뎐〉은 현모양처 곽씨 부인을 지우고 제 삶을 꾸려내는 심청의 모습에서 시작하고

그녀가 이제 막 아이를 벗고 성장하고 있다는 것에 주목한다. 이러한 시선은 고전에 대한 대중들의 익숙함을 거스르지 않으면서도 고전에 대한 또 다른 시선을 포개놓음으로써 오랫동안 이어져온 적층된 이야기를 갱신한다.

가혹한 죽음은 그대로 남겨지고

그런데 왜 '세자'였을까. 그저 이웃 동네 총각과 사랑에 빠지는 것이 아니라 '세자'여야 했을까. '세자'가 한적한 마을의 양반네에 머물고 있다는 것이나 동네 처녀에게 한눈에 반해 사랑에 빠진다는 이러한 전개는, 사실 판타지에 가깝다. 그리고 심청은 왜 세자에게 한눈에 반했을까. 심청은 그가 세자라는 것을 모른다. 그저 양반집 도련님이지 않을까 짐작할 뿐이다. 물론 심청의 사랑이 이웃 동네 총각이 아닌 세자인 이유를 우리는 알고 있다. 아비를 위해 물에 빠지고 환생해서 황후가 되는 원작의 전개를 예비하는 것이리라. 하여 심청이 황후, 아니 왕비가 되는 것은 신분상승이라는 복이 아니라 사랑의 성취가 되는 것이리라. 그런데 심청의 사랑은, 봄날 청춘남녀의 풋풋한 정취를 넘어 고전의 결말을 새롭게 구성해낼 만큼 단단한 것인가.

심청과의 결혼을 결심한 세자는 아버지의 허락을 받아 데리러 오겠다는 약속을 남기고 떠난다. 그러나 심봉사가 덜컥 공양미 삼백석을 시주하겠다고 약속하면서 결국 제몸을 팔기로 결정하고 인당수로 떠난다. 〈심청전〉의 가장 가혹한 사건, 아비의 눈을 뜨게 하기 위해 제 몸을 바다에 던지는 사건은 고전의 전개를 그대로 따른다. 물론 장면의 변화가 없는 것은 아니다. 처녀를 사겠다고 들어서는 선원들을 마을 사람들이 막아서고 그에 앞서 한 장면을 할애하여 심청의 결심을 예비한다. 아비가 약속한 공양미 삼백석 때문에 먹지도 못할 만큼 시름에 빠진 청이을 위해 덕이는 감자를 싸 온다. 청이의 걱정을 덜어주고 싶지만 할 수 있는 일이 없다. 청이는 갑자기 덕이의 눈을 가리고 걸어보라 하고 영문은 모르는 덕이는 걸음을 떼다가 넘어진다. 그런 덕이를 보면 청이는 결심한다. "내 목숨이 내 것만이 아니야. 아버지 눈을 뜨게 할 수 있다면, 난 뭐든 해." 한 장면을 할애하고 있지만, 과연 청이의 이 결심이 고전의 전개를 흔들 수 있을까. 작가는 "내 목숨이 내 것만은 아니야"라고 심청의 깨달음을 그리는데, 아마도 부모 자식이라는 인연을 넘어 우리의 삶이 서로 연결된 것이라는 의미를 담고 싶었을 것이다. 그러나 이 장면에서의 깨달음은 바로 이어지는 아버지의 눈을 뜨게 하기 위해 뭐든지 하겠다는 결심으로 닫혀버리고 만다. 심청의 깨달음에는 함께 일하고 함께 살아온 이웃으로도, 청이에게 뭐라고 먹이고 싶어 찾아온 덕이에게로도 확장하지 못한다. "내 목숨이 내 것만은 아니야"라는 심청의 깨달음은 자식의 목숨은 부모에게 귀속된다는 전근대적 가치관의 투명한 반복이 되고 만다.

〈심청뎐〉은 고전의 전개를 따르면서 새로운 시선을 중첩시킨다. 이러한 접근의 이점은 무엇보다 넓은 공감대를 얻을 수 있다는 것이다. 관객의 기대나 익숙함을 부셔버리지 않으면서도 적층된 이야기를 새롭게 재구성해낸다. 아쉬운 점은 연극의 전반부에서 구축한 당당하고 활달한 '심청'이 아비의 눈을 뜨게 하기 위해 제 몸을 파는 가혹한 사건 앞에서 멈추어 있다는 것이다. 심청은 제 몸을 팔겠다는 결심을 하면서, 자신이 설레게 했던 사랑을 떠올리지 않는다. 그녀에게 사랑을 무엇이었을까. 이 채워지지 않은 '사랑'이 심청이 환생하여 다시 세자를 만나는 장면이 사랑의 성취로 새롭게 다가오지 않는 이유다.

활달한 장면들, 선원들을 막아서는 마을 사람들의 노래, 뺑덕이네로 분한 연수연의 호연, 콘피던트와 같은 기능적 인물로 남을 수 있었음에도 청소년과 청년기를 도드라지지 않으면서도 분명하게 그려내는 덕이로 분한 전아름의 연기 등은 인상적이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

프랑크 앤 슈타인

심화 비평문

비평가 성명

김기란

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

국립극단

공연명

프랑크 앤 슈타인

공연일시

2025년 12월 7일 14시

공연장소

광주예술의전당 소극장

인간-비인간의 관계를 성찰한 20세기 고전을 비틀다

김기란

1. 괴물을 만든 자도 괴물이었던 시대, 메리 셸리와 프랑켄슈타인

1818년 영국의 소설가 메리 셸리(Mary Shelley, 1797-1851)가 발표한『프랑켄슈타인 혹은 현대의 프로메테우스(Frankenstein or The Modern Prometheus)』는 최초의 SF 호러소설로 추앙받는다. 그도 그럴 것이, 200여 년 전 쓰인 이 소설에 담긴 과학 기술에 대한 상상력과 여전히 탐색 되어야 할 인류 보편적 가치와 윤리는 끊임없이 성찰되며 새로운 미래 가치적 상상력으로 확장되어 왔기 때문이다. 메리 셸리의 부친인 윌리엄 고드윈은 영국의 급진적 정치사상가로 무정부주의자였으며, 모친은 철학자이자 1세대 페미니스트 작가인 메리 울스턴크래프트였다. 여성에게 허락된 것이 많지 않았던 19세기 초 부모의 급진적이며 자유분방한 기질을 이어받은 메리 셸리는 모두를 깜짝 놀라게 할 소설을 쓰고 싶은 여성 소설가였다. 그런 메리 셸리에게 당시 화제가 되던'갈바니즘(galvanism)'은 매력적인 과학적 사건이었다. 갈바니즘이란 생체 내 전류의 존재를 밝힌 이론으로, 죽은 개구리 뒷다리가 전기 자극을 받고 꿈틀거리는 것을 발견한 의사 루이지 갈바니의 실험에서 유래한 말이다. 생명체의 몸에는 전기가 흐르고 있어 전기를 통하게 하면 죽은 상태에서도 다시 움직일 수 있다는 원리를 담고 있다.

갈바니즘에 매료된 메리 셸리는 천재 과학자 빅터 프랑켄슈타인(Victor Frankenstein)을 내세워 비록 소설 속 허구적 상상이지만 피조물을 창조한다. 소설 속 빅터 프랑켄슈타인이 실험 중 만들어낸 몬스터는"피조물, 괴물, 악마" 등으로 불릴 뿐 이름이 없다. 비인간에 대한 상상력이'인간 아님'에 머물러 있었다. 메리 셸리의 소설은 비인간이라는 존재보다는 과학 기술을 통해 인간의 생사를 좌지우지할 수 있다는 인간의 오만함이 가져올 비극에 집중한다. 메리 셸리의 소설은 인간의 이름을 가질 수 없었던

피조물이 창조주의 통제를 벗어나면서 일어나는 대파국의 비극을 그렸지만, 인간과 신(운명), 피조물과 창조주의 관계에 대한 사유는 인간의 삶이 계속되는 한 해소될 수 없는 것이다. 근대적 프로메테우스라 할 만한 프랑켄슈타인이 끊임없는 인용과 각색의 욕망을 추동하는 이유이기도 하다. 메리 셸리의 소설은 출간 이후 장르를 가리지 않고 폭넓게 각색 또는 차용되며 시대의 변화를 반영한 새로운 창작물로 끊임없이 재창작되었다. 연극 〈프랑크 앤 슈타인(Frank En Stein)〉의 공연 전 제공된 팸플릿에 인용된 자료를 살펴보니, 메리 셸리의 소설은 1823년 영국에서는 이미 연극(잉글리시 오페라 하우스/지금의 로열 오페라 하우스)으로 만들어졌고, 1910년 미국에서는 에디슨 스튜디오에서 10분짜리 무성영화가 만들어졌다. 이후 구미에서 연극과 영화의 단골 소재로 등장하기 시작한 프랑켄슈타인을 전 세계적으로 유명하게 만들어 준 것은 미국 유니버설 픽처스가 1931년 제작한 최초의 유성영화 〈프랑켄슈타인〉이다. 뒤통수가 없는 납작한 머리, 바늘로 꿰맨 창백한 피부를 그대로 드러내는 험악한 얼굴, 목 부분에 박힌 커다란 못, 거대한 몸으로 위태롭게 걷는 걸음걸이까지 우리에게 익숙한 프랑켄슈타인의 이미지는 바로 이 영화에서 모두 완성되었다고 해도 과언이 아니다. 이때 만들어진 이미지가 환기하는 인상은 험악하고 기괴한 공포 그 자체였으니, 이는 곧 프랑켄슈타인을 몬스터(괴물)로 소비하는 데 일조했겠다.

괴물이라는 이미지를 이용하여 흥행에 재미를 본 유니버설 픽처스는 〈프랑켄슈타인의 신부〉(1935), 〈아들〉(1939), 〈유령〉(1942)로 이어지는 프랑켄슈타인 시리즈를 발표하면서 인간의 형상을 지녔을 뿐 인간에 속할 수 없었던'비인간-물질' 프랑켄슈타인을 인간의 삶 속으로 우악스럽게 밀어 넣었다. 그를 가족 공동체의 울타리 안으로 억지로 포용하고자 하면서 말이다. 이런 과정에서 메리 셸리가 만들어낸 문제적 주인공'빅터 프랑켄슈타인 박사', 프랑켄슈타인 박사가 소설 속에서 창조한 지적이고 강력한 포스트휴먼'괴물'은 B급 감성으로 조롱받으며 프랑켄슈타인은 곧 괴물의 상징으로 전유되기에 이른다. 자신이 창조한 소설 속 피조물들의 운명을 작가인 메리 셸리도 피하지는 못했다. 『프랑켄슈타인 혹은 현대의 프로메테우스』의 초판은 1818년 런던에서 익명으로 출판되었다가 1823년에야 비로소 메리 셸리의 이름으로 두 번째 판이 출판되었다. 기괴한 소설의 원작자가 여성이라는 점은 당대에는 전혀 유리한 조건이 아니었다. 메리 셸리가 자신의 이름을 저자로 공개되자마자 그녀는 많은 비판과 악소문에 시달려야 했다고 한다. 그러나 1960년대에 들어서면 프랑켄슈타인에 대한 평가 혹은 접근은 달라질 수밖에 없었다. 원작에서 메리 셸리가 경고했던 상황들이 구체적 현실로 다가오기 시작한 것이다. 2차 세계대전이 가져온 핵전쟁과 인류 공멸 가능성, 3차 세계대전이 언급되는 냉전 상황, 우주 탐사, 방사선 유출, 로봇과 인공지능의 등장, 인간 소외 등 과학적 발견이 반드시 인류 삶의 진보로만 이어지지 않을 수도 있다는 냉소와 공포는 프랑스 68혁명 이후 기득권 세력에 의혹의 눈초리를 던지는 전 세계적 민권운동과 맞물리며 과학이 창조한 피조물을 재앙적 결과물에 한정하지 않고 새로운 관점에서 바라보게 했다.

2. 마임이스트 남긍호, I am 프랑켄슈타인

200여 년에 걸친 프랑켄슈타인의 전유와 재창조의 한 방식이라 할 수 있는"넌버벌 신체극"〈프랑크 앤 슈타인(Frank En Stein)〉(메리 셸리 원작, 남긍호 각색, 연출, 광주예술의전당 소극장, 2025.12.4.-7)이 온 가족이 즐길 수 있는 따뜻한 연말공연으로 돌아왔다. 프랑켄슈타인에 대한 애정이 남다른 남긍호가 각색과 연출을 맡아, 박사와 몬스터를 중심으로 등장인물들은 다양하게 배치하여 한 편의 인간세계를

무대에 그려냈다. 이번 공연은 원작 소설을 단순히 재현하지 않았다. 박사의 실험실, 몬스터의 탄생, 연구 발표회 등 주요 장면을 코믹하게 변주하며 박사와 몬스터의 관계를 동시대의 다양한 갈등 구조로 확장했다. 한국 마임 2세대라 할 수 있는 남긍호는 한국인 최초로 프랑스 파리 마르셀 마르소 국제 마임 학교를 졸업했다. 마임이스트답게 그는 희곡 텍스트에 얽매이지 않는 발랄한 상상력과 위트로 배우 신체를 통해 관객과 직접 소통하는 연출가이다. 남긍호는 2009년 〈I am 프랑켄슈타인〉(대학로 바탕골소극장, 2009. 4. 28-5.28)이란 제목으로 성악, 무용, 연극, 마임을 전공한 4명의 배우와 함께 프랑켄슈타인을 대학로 무대 위로 불러낸 바 있다. 당시 남긍호는"프랑켄슈타인은 2세기가 지난 지금의 현실에서 더욱 실감 나는 이야기"라며, 포스트-휴먼 시대 현실로 다가온 문제들을, 프랑켄슈타인을 거쳐 환기하고자 했다. 당시 공연에서 남긍호는 프랑켄슈타인이 상징하는, 진지하고 무거운 주제를 실험실에서 탄생한 재생 인간들의 춤 장면 등을 통해 특유의 그로테스크한 위트로 비틀어냈다. 그는 비극적 결말의 원작과 달리, 프랑켄슈타인 박사와 괴물이 결혼하는 훈훈한 마무리를 선택했는데, 이에 대해"과학자나 예술가나 자신의 창작품에 대해서는 밉든 곱든 끝까지 책임을 져야 한다"라고 설명했다.

남긍호는 2015년 프랑켄슈타인을 새롭게 무대화한다. 한국예술종합학교에서 연기과 교수로서 연출을 맡았던 레퍼토리 공연 〈못 말리는 프랑켄슈타인〉을 통해서다. 메리 셸리의 원작을 재구성하며"못 말리는"이란 어휘를 삽입해 원작보다 유쾌하고 발랄한 에너지를 황당하고 놀라운 상황의 경험으로 전달했다. 대사 없이 공연자의 몸짓과 움직임만으로 이야기를 전달했던 당시 공연은 제목부터 공연 형식까지 기묘한 조합들로 이루어진 무대를 통해 그 자체로 구분의 경계와 선입견의 불편함을 감각케 하게도 했다. 2015년의 공연은 지난해 4월 한국예술종합학교 연극원 개원 30주년을 기념하여 연극원 재학생들과 졸업생들에 의해 다시 한번 예술의전당 CJ 토월극장 무대에 올랐는데, 이번 〈프랑크 앤 슈타인〉 공연의 기본 바탕이 되었다. 공연 〈프랑크 앤 슈타인〉은 환상 동화처럼 발랄하고 유쾌하게 구성되었다. 인물과 상황은 단순화하고 익살스러운 요소를 더해 마임, 무용, 아크로바틱을 결합한 몸의 언어로 무대화했다. 오디션을 통해 연령과 국적을 넘어 신체를 이용한 움직임 공연에 경험이 있는 18명의 공연자를 선발했는데, 정현우(박사 역), 양정인(박사 어머니 역), 이은지(엘리자베스 역), 아마르(몬스터 역)를 비롯, 고찬유, 김유진, 이채윤, 이효성 등 광주 출신의 공연자들도 함께했다.

남긍호에게 몸의 언어는 세계 만국 공통어이고, 연극은 바로 그런 몸의 언어와의 만남이다. 말을 잘 못 알아듣고 표현할 줄 몰라도 몸의 만남에서 가능한 즉각적 감각은 누구에게나 공평하게 도달한다. 이를 위해 공연자의 몸, 인물의 몸, 공연자 간의 몸이 동시에 만나고, 궁극적으로 관객의 몸과 만나야 한다. 예전의 한 인터뷰에서 남긍호는 마임의 언어를 이렇게 설명한 적이 있다. "마임에는'한 문장을 배운다'라는 말이 있습니다. 아이가 말하려면 단어를 배우듯이 마임이스트는 몸의 언어를 배웁니다. 가나다라로 한 글자 한 글자 쓰듯이 머리면 머리, 가슴이면 가슴, 다리면 다리, 몸을 부분 부분 나눠 움직임을 익히고 이를 연결해서 한 문장을 만들지요." 과연 이번 〈프랑크 앤 슈타인〉 공연에서도 18명 공연자의 몸은 사지가 분절된 것처럼 자유자재로 다양한 몸짓과 동작을 만들어냈다. 그가 1999년 만든 호모루덴스 마임컴퍼니의 의미, 곧'유희하는 인간'처럼 같이 즐겁게 소통하고 작업하며 발전해 나가는 그의 스타일은 이번 공연에도 정확하게 반영되어, 함께 만든 동작들은 서사와 서사 이상의 감각을 끌어내는 몸짓으로 무대를 쉴 새 없이 채웠다. 특히 2시간이 넘는 이번 공연에서 연출을 맡은 남긍호는 비인간적 도구에 집중했다. 그는 인간만의 특권이라 할 수 있는 언어를 던져버리고, 포효, 함성, 웃음과 같은 감정적 표현의 의성어를 끼워

넣었다. 인간과 비인간을 가르는 기준이 무엇인가를 생각하기에 앞서, 이 두 존재가 함께할 수 있는 표현은 무엇일까를 고민한 것이다. 하여 남긍호의 〈프랑크 앤 슈타인〉이 "넌버벌 신체극"으로 구현된 것이 너무도 당연하게 느껴지는 공연이었다.

3. 인간-비인간의 경계를 넘어

메리 셸리의 소설 속 괴물이 당시 인간이 상상할 수 있는'인간이라 할 수 없는+인간(非+인간)'을 표현한 것이었다면, 이번 공연 속 몬스터(아마르 볼드 분)는 프랑켄슈타인의 21세기 버전이라 할 만하다. 독특하고 신비한 분위기의'아이돌'처럼 극 중 몬스터는 당당하고 강인하며 따뜻하고 지적인 존재로 그려졌다. 원작 소설 속 괴물이 무분별한 기술 발전에 대한 경고를 담은 SF 호러물의 주인공답게 기괴한 언캐니(uncanny)의 인상으로 두려움과 공포의 대상이었다면, 인간이 만들어낸 비인간에 대한 상상력이 로봇-인공지능을 거쳐 현실화하고 있는 지금의 상황에서 그들은 함께 살아가야 할 존재로서 그려진 듯하다. 극 중 몬스터는 인간보다 강력한 생체 능력을 지닌'포스트-휴먼'이지만 인간과 함께 살아가기를 원하며 인간의 감정을 학습하는 순수한(innocent) 존재다. 몬스터 역은 몽골 출신 배우 아마르볼드(Amarbold)가 맡았다. 무대와 객석은 메운 한국인 사이에서 분명히 다른 존재감을 뽐낸 아마르는 뚜렷한 이목구비, 이국적인 동양인의 외모, 게다가 브레이크 댄스 국제 대회 몽골 국가대표였던 이력에서도 알 수 있는 건장한 몸으로 에너지 넘치는 춤을 추며 시선을 끌었다. 빅터 프랑켄슈타인 박사(정현우 분)가 매력적인 피조물을 탄생시키기 위해 실험에 사용하고 버려진 수많은'실패작'들을 이끄는 그는 단연코 돋보이는 피조물이었다.

또한 대사 없이 움직임으로만 이루어지는 역동적인 공연에서 진지하고 무거운 논점들은 에너지로 대체되고, 이때 감각되는 에너지가 곧 강력한 무대의 메시지 자체가 된다. 그런 측면에서 몬스터가 끌어내는 에너지는 곧 이번 공연에서 남긍호가 전달하고자 한 메시지라 할 수 있겠는데, 그것은 매우 건강하고 유쾌한 것이었다. 몬스터의 순수함과 건강함은 그를 창조한 박사의 것이기도 하다. 원작에서 엄격하게 구분했던 인간-비인간, 창조자-피조물이라는 위계적 차이는 흐릿해지고, 오히려 박사와 몬스터가 공유하는 지점이 입체화된다. 이번 공연에서 원작의 문제의식이 동시대성으로 전환된 부분이라 할 수 있는데, "박사와 몬스터의 관계를 마치 부모와 자식 간 관계"로 설정하여 이들의 건강한 유대감을 강화한 것이다. 공연의 내용을 보자. 극 중 빅터 프랑켄슈타인 박사는 신의 영역인 생명의 창조를 연구한다. 실험실 조수들이 공동묘지를 뒤져 모아온 재료들을 자르고 꿰매며 다시 생명을 부여하기 위한 연구를 밤낮없이 진행 중이다. 호랑이처럼 무서운 어머니는 박사 자신보다 더 연구의 성공을 갈망하며 박사를 압박한다. 번개가 치던 어느 날 밤, 박사는 드디어 오랜 연구 끝에 시체에 생명을 불어넣는 데 성공한다. 성공의 기쁨도 잠시 자신이 만들어낸 피조물이 통제하기가 어려운 존재임을 알게 된다. 어딘가 이상하고 무섭다. 무엇보다 실패를 용서하지 않는 어머니에게 자신이 창조한 피조물이 실패작으로 비치면 안 된다. 박사는 자신의 행동을 따라 하는 피조물에 친근감을 느끼며 가까스로 몬스터와 나란히 앉아 손을 맞댈 수 있게 되지만 그런 유대를 유지하기에는 세상의 편견은 너무도 견고하다. 실패한 피조물을 내쫓을 것, 더 나아가 죽일 것을 명령하는 사람이 바로 박사의 어머니이다. 그녀는 실패를 용서하지 않는 냉혹한 인물이다.

박사와 박사 어머니의 관계는 원작 소설에서는 찾아볼 수 없는 것이다. 극 중 박사의 어머니는 박사의 흐트러진 행동, 연구실 조수들의 순종적 태도를 매섭게 통제한다. 극 중 박사 어머니(양정인 분)는 높은 하이힐을 신어 키가 크고 화려한 네일아트가 장식된 긴 손톱이 달린 긴 팔의 소유자로 표현된다. 큰 키로 인물들의 행동을 내려다보고 긴 팔로 그들을 통제하는 권력자로 군림한다. 강력한 카리스마와 권위적 태도를 우아한 매력으로 가리는 위선적 인물이고, 아들과 약혼녀의 데이트-소풍까지 동석하며 아들의 삶에 적극적으로 개입한다. 데이트-소풍에도 음식 대신 책장을 넘기는 박사와 그것을 흐뭇하게 바라보는 박사 어머니의 모습은 기괴하고 억압적이며 왜곡된 모자 관계로 느껴지며 동시에 자식 교육을 열심히 하는 한국의 어머니들을 떠올리게도 한다. “박사와 박사 어머니의 관계는 모든 사회적 갈등을 대표적으로 내포”한다는 남긍호 연출의 말처럼 〈프랑크 앤 슈타인〉의 갈등의 근원지는 바로 박사의 어머니다. 인간들, 그중에서도 친근한 유대 관계를 지녀야 할 모자 관계에서 빚어지는 갈등을 비인간인 몬스터가 해소하면서 이번 공연은 동시대성을 반영하는 동시에 희망적이며 훈훈한 결말을 끌어낼 수 있었다.

4. 문제의식을 그대로 반영한 무대 구조

이번 공연의 압권은 독특한 무대 공간 활용에서 찾을 수 있다. 무대 중앙에 높은 벽을 설치하여 무대 공간을 두 개로 나누었다. 각각의 무대는 박사의 연구실과 연구실에서 도망친 몬스터가 세상과 만나는 광장으로 설정되어 있다. 얼핏 창조자와 피조물의 공간으로 나뉜 것처럼도 보인다. 원래 제목인‘프랑켄슈타인’을‘프랑크 앤 슈타인’으로 바꾼 것도 이런 독특한 무대 구조를 염두에 둔 것으로, 무대 중앙의 벽을 사이에 두고 박사의 생활과 몬스터의 여정이 동시에 펼쳐짐을 반영한 것이다. 핵심은 두 개의 무대에서 동시에 공연이 진행된다는 점이다. 공연자들은 무대 가운데 복도 통로 공간을 통해 양쪽 무대를 오간다. 두 무대 공간을 넘나드는 조명과 음악은 뒤섞이기도 하지만 큰 혼란이 되지는 않으며, 오히려 음향, 조명, 공연자의 이동은 긴밀하게 연결된다. 각 좌석에 앉은 관객들은 벽 반대쪽에서 펼쳐지는 장면을 볼 수 없다. 관객들은 1막 관람한 후 인터미션 동안 반대쪽 무대로 이동해 2막을 관람하게 된다. 어떤 무대를 먼저 보든 이야기를 전달받는 데 어려움은 없다. 한쪽의 이야기를 놓칠 일은 없다. 공연은 1막과 2막이 완벽하게 동일한 내용으로 두 번 반복되기 때문이다. 연극이 본래 이야기를 전달하는 것이 목적은 아니지만, 관객들의 자리 이동은 원작 이야기의 재현에 머물지 않겠다는 분명한 의도를 보여준다. 그것은 구체적으로 박사와 몬스터의 관계를 인간-비인간의 구분을 넘어(마치 두 무대 공간을 자유롭게 넘나들 수 있듯이) 두 인물의 경험과 감정이 공유되며 교감하는 과정에 초점을 맞춰 보여주겠다는 의도로 읽힌다.

빅터 프랑켄슈타인 박사의 실험실은 말끔하게 정돈된 백색의 공간이다. 박사의 삶은 어머니, 두 조수가 함께 분명한 위계질서 아래 통제되고 있다. 그는 밤잠을 잊은 채 실험에만 몰두한다. 반면 무대 다른 편의 세상은 다르다. 벽면은 온통 회색빛이다. 절단된 신체 부위와 버려진 실패작들이 한데 뒤엉켜 무더기처럼 쌓여 있지만 인간들은 서로를 증오하며 절망 속에 끝없이 자살을 시도한다. 자살이 실현되는 순간 갑작스러운 생의 충동으로 허둥대는 모순된 인간들, 그들이 사는 세상 어디에나 강압과 폭력, 혐오와 차별, 절망과 소외는 존재한다. 시체가 담긴 검은 비닐봉지가 꿈틀거리며 모여든 폐기물장에서 배경으로 흐르던 베토벤 피아노 소타나 8번 비창은 버려지고 잊힌 쓸모를 다한 존재의 마지막 안간힘을 절절하게

들려준다. 그러나 그들은 스스로 자신의 쓸모를 증명한다. 그 한 예가 추억의 록 그룹 퀸(Queen)의 〈보헤미안 랩소디(Bohemian Rhapsody)〉를 소환한 장면이다. 갑자기 무대는 뮤지컬 공연장을 방불케 하는 생기가 넘치고 지금의 MZ세대에게는 낯설 그 노래가 완벽한 립싱크로 공연된다. 뼈다귀를 마이크 삼아 열창하고, 드럼과 베이스기타, 건반을 열정적으로 연주하는 그들은 언젠가 버려졌던 폐기물들이다. 훼손되고 왜곡된 몸으로 연주하고 춤을 춘다. 관객들의 열광적인 반응을 끌어내기에 충분한 장면이었다.

1막과 2막 어느 무대를 먼저 보든 관객들은 이야기를 맞춰 나가는 재미와 함께 그 과정에서 심리적으로 배제하던 인물에 고정되었던 선입견을 생각하게 될 것이다. 따뜻한 심성의 소유자지만 사랑받고 사랑하는 법을 배우지 못해 의도치 않은 해를 끼치거나 냉담한 태도를 보이게 된 박사와 몬스터의 고독과 서러움을 생각해 볼 수 있을 것이다. 가만히 앉아 내 앞에 놓인 세상만을 관찰하며 그것이 전부라고 여긴다면, 우리는 세상의 반쪽밖에 보지 못할 수 있음을 생각할 수 있을 것이다. 누구나 몬스터가 될 수 있다는 반성은 좁은 시야를 넘어 타인의 세상에 다가가려는 시도, 곧 번거롭지만, 좌석을 옮겨 앉는 일부터 시작된다. 세계를 이해하고 미지의 영역을 발견하는 힘은 박사의 실험이 대변하는 과학 기술의 진보뿐만 아니라 평범한 우리 모두의 당장 행동으로도 가능할 수 있음을 암시한다.

5. 몬스터는 누구도 될 수 있고 누구도 피할 수 있다.

객석 가운데를 뚫고 등장하는 공연자들의 존재감, 인물 하나하나에 생명력을 불어넣는 의상과 소품들은 팀 버튼 영화 〈크리스마스의 악몽〉처럼 기괴하나 처연하게 아름다운 동화의 세계로 관객들을 끌고 간다. 발레 연습실과 SNS 인플루언서, 한가하고 평화로운 공원에서의 소풍, 아름다움과 여유가 과시되는 상황과 장소들이다. 그러나 〈프랑크 앤 슈타인〉에서 이런 장소에만 머무는 공연자는 없다. '아름다움'과'흉측함'을 가르는 경계를 넘나들며 공연자 모두는 이쪽 무대와 저쪽 무대 모두에서 공연을 펼친다. 마치 어느 한쪽의 세상에만 속하는 존재란 애초에 없다는 듯이 어색한 걸음의 버려진 폐기물들도 점점 춤을 추고 노래하며 함께 어울린다. 반면 화려한 복장에 고상하게 걸으면서도 절단된 신체 일부를 효자손처럼 사용하는 섬뜩한 박사의 어머니를 보면, 누가 진정'괴물'인지를 묻게 된다. 극 후반 구분된 두 공간이 공유하던 중간 통로에서 이들이 함께 다투기 시작할 때 그 의문은 최고조에 달한다.

극 중 인물들의 선망의 대상이자 사랑의 여신이었던 아름다운 엘리자베스(이은지 분)가 극 후반 몬스터와 같은 피조물로 거듭나는 장면은 이번 공연의 메시지를 압축한다. 과장되게 큰 다이아몬드 반지와 알록달록한 드레스로 치장하고 사랑스러운 눈짓을 날리던 엘리자베스는 헝클어진 머리와 초점 없는 눈빛, 찢어진 옷을 입고 다시 살아난다. 그런 그녀를 누구보다도 사랑스러운 눈빛으로 바라보던 몬스터는 이제는 주변에 아무도 남지 않은 그녀를 따뜻하게 포옹한다. 엘리자베스의 자세에 맞게 자기 팔의 각도를 맞춤으로써 비로소 가능해진 일이다. 마찬가지로 실험에 몰두하느라 눈치채지 못했던 조수의 마음을 받아들이게 된 박사는, 어색하게 올라간 어깨가 매력인 조수에게 어깨를 내릴 것을 명령한다. 번번이 어깨 내리기에 실패하는 조수를 보며 박사는 자신의 어깨를 올려 조수에게 맞춘다. 사회적으로 통용되는 그 어떤 단어로도 표현하기 힘든 바로 이 순간들이 〈프랑크 앤 슈타인〉의 메시지를 느끼는 순간이다. 일찍이 니체는 인간다움을 불완전함으로 정의했다. 자신의 불완전함을 수용하고 성찰하는 사유로부터 인간다움의 내용은 구성된다. 아름다운 마지막 장면 박사와 몬스터 모두가 도달한 지점은

바로 그것이 아니었을까.

쉴 새 없이 동시에 두 무대를 오가는 공연자들의 역동적 움직임과 속도감 있는 전환, 또 하나의 내용인 음악에 맞춘 신체 표현과 관객의 상상력을 자극하는 신체 언어가 매력적인 공연 〈프랑크 앤 슈타인〉은 박사와 그가 창조한 몬스터가 찾아낸 사랑의 의미를 따뜻하고 훈훈하게 전달했다. 두 공간의 음향 타이밍을 맞추기 위해 일부 장면이 늘어지기도 했고, 인물들의 과장된 캐릭터가 만들어내는 웃음이 메시지를 단순하게 축소하는 효과를 가져오기도 했지만, 세대 불문하고 다 함께 즐길 수 있는, 경쾌하고 따뜻한 공연이었음은 분명하다. 〈프랑크 앤 슈타인〉은 결국 괴물의 이야기가 아니라, 다름을 인정하지 못하는 우리들의 편견에 관한 이야기였다. 인간이 만든 비인간-물질과 함께 살아가야 할 시대가 눈앞에 있다. 새로운 피조물들이 속속 등장한다. 우리는 그들과 어떻게 함께 살아갈 것인가. 괴물은 태어나는 것이 아니라 인간의 무책임과 외면 속에 만들어진다. 인류가 괴물을 만들어낸 이유를 “생존에 대한 불안”으로 설명하기도 한다. 대표적인 예가 뱀이다. 뱀은 초기 영장류를 위협하는 포식자였고, 여전히 100명 중 2명꼴로‘오피디오포비아(뱀 공포증)’를 겪는 사람들이 있다고 한다. 뱀에 대한 인간의 공포는‘메두사’라는 혼종의 괴물을 만들어냈다. 머리카락 대신 뱀이 꿈틀거리고, 그 머리카락을 쳐다만 봐도 사람은 돌로 변한다는 그리스 신화 속 괴물이다. 하지만 인류가 전하는 신화는 끝내 메두사의 힘을 빼앗아 공포를 이겨낸다. 인간은 인정하고 싶지 않은 자신들의 포악한 모습을 비인간에 덧입혀 괴물로 탄생시킨다. 그 과정을 역추적하면 결국 우리가 집단으로 거부하고 두려워하는 것이 무엇인지 알 수 있을 것이다. 〈프랑크 앤 슈타인〉은 바로 그런 과정을 경험하는 공연이었다.

공연예술의 본질은 실시간(live)으로 지금 여기서 함께 존재하는 것에 닿아 있다. 그 때문에 디지털 매체의 가상현실이 현실보다 더 현실 같은 하이퍼 리얼의 감각을 강요하는 순간에도 여전히 아날로그적인 방식을 고집할 수밖에 없는 가장 인간적인 예술이다. 이번 공연은 인간의 신체라는 원초적 물질의 표현을 통해 프랑켄슈타인 하면 연상되던 괴물 대신 동화 같은 유쾌함을 끌어내는 공연자들은 춤, 아크로바틱, 마임을 선사했다. 고전의 서사를 현대적 감각으로 해체하고 신체 움직임으로 새롭게 풀어낸 것이다. 참고로 〈프랑크 앤 슈타인〉은 (재)예술경영지원센터가 추진하는 2025 국립예술단체 전막 공연 유통 사업 선정작으로, 국립극단과 광주예술의전당이 공동 제작했다. 국립예술 단체의 우수 창작 레퍼토리를 전국에 확산시키고, 지역 문화 예술 향유를 확대하기 위해 마련된 프로그램이다. 〈프랑크 앤 슈타인〉은 광주광역시에서 운영하는 한강 작가‘노벨문학상 수상 1주년 기념 주간'의 공식 기념 공연으로도 선정됐다.

2025 지역대표 예술단체 지원

한왕, 바람... 노래가 되다!

심화 비평문

비평가 성명

차성환

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

작은 소리와 동작

공연명

한왕, 바람... 노래가 되다!

공연일시

2025년 8월 23일 17시

공연장소

익산예술의전당 대공연장

익산에서 꽃 피운 '화합'의 역사적 상상력

차성환

1. 들어가는 글

〈한왕, 바람… 노래가 되다!〉(이도현 연출, 극단 작은 소리와 동작, 익산 예술의전당 대공연장, 2025년 8월 22일 ~ 23일)는 고조선의 마지막 왕 준왕의 마한 이주에 관한 상상력이 돋보이는 창작 초연 작품이다. 〈한왕, 바람… 노래가 되다!〉는 고조선의 준왕에 대한 몇 줄의 기록을 바탕으로 비어있는 역사의 빈칸을 특유의 연극적 상상력으로 풍성하게 채워 넣는다. 이 연극이 '2025년 지역대표 예술단체 육성 지원사업'의 일환으로 기획되었지만, 단순히 전라북도 익산이라는 지역성을 제고(提高)하는 데에만 머무르지 않는다. 〈한왕, 바람… 노래가 되다!〉는 우리가 잘 알지 못하는 역사의 한 부분을 발굴해서 새로운 이야기를 끌어낸다. 참신한 시각을 통해서 여전히 역사가 가장 흥미롭고 재미있는 이야기라는 사실을 일깨워준다. 역사 속 인물과 사건을 연극으로, 효과적으로 변환시켜 좋은 전범을 제시했다는 것이 큰 성취이다. 물론 연극의 전체 완성도 부분에서는 아쉽고 마감이 덜 된 약점을 부분적으로 노출하고 있기는 하지만 이러한 기획과 시도는 충분히 우리나라 지역 연극의 모범적인 사례로 상찬받을 만하다.

'작은 소리와 동작'은 이도현 대표가 1995년 창단한 전라북도 익산의 유일한 향토 극단으로 시민들에게 친구 같은 문화 공간이라는 신조로 출발했다. 처음에는 여성 이야기 중심의 연극을 주로 올리다가 점차 가족극, 사회비평극 등 다양한 연극으로 지평을 넓히며 익산의 중요한 극단으로 자리 잡게 되었다. 2007년에는 '시간과 공간의 시초'라는 뜻을 가진 소극장 '아르케'를 거점으로 연극 활동을 활발히 전개하다가 2018년 12월 31일을 끝으로 임차했던 건물의 매각으로 '아르케'가 문을 닫았다. 2016년부터는 '시민낭독극 페스티발'을 매해 개최하면서 연극 예술을 통해 시민들과 가까이 호흡하는 기획을 꾸준히 추진하고 있다.

극단 '작은 소리와 동작'은 문화체육관광부 공모 사업인 지역대표 예술단체 지원사업에서 2024년도에 이어 2025년도에도 익산시 대표 예술단체로 선정되는 쾌거를 이뤄냈다. 이러한 지원에 힘입어 2024년에는 동양의 최대 사찰인 익산 미륵사를 창건하기 위한 무왕의 이야기를 다룬 〈무왕의 꿈〉을, 올해 2025년에는 고조선 준왕이 마한에 정착하는 이야기인 〈한왕, 바람... 노래가 되다!〉를 무대에 올리게 되었다. 극단 '작은 소리와 동작'은 이전에도 〈익산! 오늘의 서동선화는 누구〉, 〈사랑이 이루어지는 미륵사지이야기〉라는 작품과 같이 익산이라는 지역을 소재로 꾸준히 연극을 만들어왔다. 지역 예술단체가 30년이 넘는 시간 동안 시민들과 함께 호흡하는 것은 드물고 귀한 일이라고 할 수 있다. 공연장의 분위기는 활기차고 뜨거웠다. 가족 단위의 관람객이 눈에 많이 띄었고 오랜만에 만난 학교 동창, 선후배 등등이 서로 인사를 하는 등 공연장 자체가 익산 지역의 오랜 사랑방처럼 느껴졌다. 이곳에서의 연극 공연은 남녀노소 모두가 함께하는 축제의 장인 것이다. 이러한 공연장 분위기를 통해 극단 '작은 소리와 동작'이 1995년부터 2025년 현재에 이르기까지 30년 넘게 명실공히 익산의 터줏대감으로 자리하고 있다는 사실을 여실히 알 수 있다.

2. 줄거리

〈한왕, 바람… 노래가 되다!〉는 몇 줄의 역사적 기록이 이야기의 토대가 되었다. 고조선의 준왕은 기원전 3세기 후반에서부터 기원전 2세기 초까지 마지막으로 재위했던 왕이다. 재위 당시, 중국에서 내란이 일어나 연나라와 제나라, 조나라 등에서 유민들이 몰려오자 이를 받아들였으며 기원전 195년경에는 중국에서 망명해 온 위만을 받아들여 서쪽 변방을 지키게 하는 등 유화정책을 펼친 것으로 보인다. 그러나 위만이 쿠데타를 일으켜 고조선의 준왕을 몰아내게 된다. 중국의 『삼국지』에는 위만에게 패한 고조선의 준왕이 한지(韓地)로 가서 한왕이라 되었다는 기록이 있다. 『후한서』의 주석에는 준왕이 마한의 왕을 격파하고 한왕이 되어 삼한을 지배했다는 기록이 있고 이후 고려 때 『제왕운기』와 『고려사』 지리지 등에서 준왕이 금마군으로 이주했다는 내용이 있다. 역사학자들 사이에서는 의견이 분분하기는 하지만, 여기서 '한지(韓地)'와 '금마군'이 지금의 전라북도 익산이라는 설이 유력한 실정이다. 준왕의 마한 망명을 통해서 당시 상대적으로 문명이 낙후되었던 마한 지역이 점차 발전하여서 훗날 백제가 건립될 수 있는 기반이 마련되었다는 설도 존재한다. 추가적인 기록이 많지 않기 때문에 역사적 고증만으로는 고조선의 준왕이 마한 지역에 어떻게 자리를 잡았는지 구체적인 내막에 대해서는 정확히 알 수 없다. 따라서 〈한왕, 바람… 노래가 되다!〉는 고조선의 마지막 왕 준왕이 마한 지역으로 이주해서 어떻게 정착하게 되었는지에 대한 역사적 상상력으로 채워진다. 극의 줄거리는 아래와 같다.

〈한왕, 바람… 노래가 되다!〉는 노년의 한왕이 과거 마한에서 겪었던 일을 회상하면서 시작한다. 고조선이 위만의 반란으로 멸망의 위기에 이르자 준왕은 백성들을 이끌고 남쪽 땅인 마한(현재의 익산)으로 향한다. 마한의 군장과 부족민들은 배를 타고 온 이들을 경계하면서 무기를 빼앗고 주거를 제한하려고 한다. 하지만 준왕은 군장에게 마한에 머물 수 있게 해달라고 간청하면서 무기를 만드는 법과 농경 기술을 나눠주겠다고 약속한다. 마한의 군장은 처음에는 낯선 이들이 가져올 수 있는 위험과 마한의 발전을 이룰 수 있는 통합의 필요성 사이에서 고민하다가 점차 준왕의 진심을 깨닫고 그의 지도력에 마음을 연다. 마찬가지로 고조선과 마한 사람들 또한 춤과 노래, 노동과 일상, 제사 의식을 함께

공유하면서 문화의 장벽을 허물고 마음을 나눈다.

중간에 고조선의 백성과 마한의 부족민이 오해를 빚어 충돌하는 일이 생기지만 각자 법의 체계와 문화가 다르다는 차이를 인정하고 점차 소통을 통해 서로를 이해하게 된다. 이 와중에 고조선의 제일가는 예인인 초희와 마한 군장의 아들인 모루 사이에는 서서히 사랑의 감정이 싹트게 된다. 마한과 고조선의 아이들이 서로 어울리며 놀고 두 부족의 춤과 노래가 서로 어우러지면서 융화와 화합의 모습을 보인다. 개인의 일탈과 문제가 생길 때마다 고조선의 법률인 팔조법을 통해서 화해하고 질서를 유지하기 위해 노력한다.

마한의 군장은 평화로운 두 부족의 공존 상태에도 고조선의 준왕이 속으로 다른 마음을 품고 있을 거라는 의심을 거두지 않는다. 그러던 중 불운국이 마한에 침공하면서 전쟁이 발발하게 된다. 모두가 위태로울 수 있기에 쉽게 결정을 내리지 못하는 상황에서 준왕은 군장과 동맹을 맺고 함께 전쟁에 참전한다. 두 부족은 힘을 합쳐서 공동의 적인 불운국을 물리치고 전쟁에서 이기게 된다. 고조선과 마한은 승전을 축하하는 화합의 장을 마련하고 이 자리에서 군장은 준왕을 한지의 왕으로 추대한다. 준왕은 한지의 왕이라는 뜻으로 '한왕'이라는 칭호를 얻고 이제 우리는 하나의 민족이라고 선언한다. 이에 고조선과 마한 부족의 모두가 춤과 노래를 함께 하면서 최종적인 화합을 이루어낸다. 노년의 한왕이 나타나 그날 이후로 우리는 어려운 시절이나 기쁜 날이나 함께 계속 노래하고 춤을 췄고 그러한 우리의 춤과 노래가 후대로 이어져 지금까지 계승됐다고 말한다.

3. 대립에서 화해로 가는 길

〈한왕, 바람… 노래가 되다!〉는 마한 땅에 도착한, 고조선의 준왕이 바라는 것은 전쟁과 다툼 없이 이곳 사람들과 함께 더불어 살아가는 것이다. 그러나 마한의 토착민들에게는 갑자기 이주해 온 고조선 사람들이 낯설고 두려운 존재일 수밖에 없다. 크고 작은 갈등을 통해 두 부족 사이에는 늘 대립과 긴장이 따라오지만, 서서히 화해로 나아가는 길을 모색한다. 결정적으로 불운국의 침입이라는 외부의 사건으로 두 부족은 공동의 적을 이기기 위해 한마음이 되어 극적인 화해를 이룬다. 대립에서 화해로 가는 서사를 기준으로 극을 바라볼 때 크게 세 가지 관전 포인트가 있다. 우선 첫 번째로 고조선의 예인인 초희와 마한 군장의 아들 모루와의 로맨스가 가장 돋보인다. 가장 인상적인 뮤지컬 넘버도 이 둘의 듀엣곡이다. 두 번째는 고조선 준왕과 마한 군장의 브로맨스이다. 세 번째는 고조선과 마한의 평민들이 나누는 교류와 화합이다.

1) 초희와 모루의 로맨스

첫 번째로 초희는 고조선의 제일가는 예인(藝人)이다. 일반 평민과는 다르게 복식도 화려하고 우아함을 드러내며 준왕과도 독대하는 것을 볼 때 높은 신분의 출신으로 여겨진다. 준왕에게 고조선과 마한이 서로 낯설지만, 음악을 통해서 서로 소통할 수 있을 거라는 말을 전한다. 초희는 평화를 원하는 준왕의 뜻을 잘 알고 있는 자이다. 극에서는 노래를 부르는 초희를 바라보다가 사랑에 빠진 모루의 모습을 보여준다. 곧이어 두 사람이 함께 사랑을 속삭이는 장면으로 전환되는데 둘의 사랑이 너무 급작스럽게 전개되는 양상이다. 모루와 초희의 러브 라인과 특히 듀엣곡의 멜로디가 기억에 남지만 둘 사이의 탄탄한 서사가

뒷받침되지 못하기 때문에 음악적 감동이 진하게 전해지기에는 다소 역부족이다. 두 부족이 서로 대립하고 갈등하는 와중에 모두가 반대하는 위험한 사랑을 한다는 설정이 덧붙여지는 것이 어떨까 싶다. 사랑에는 장애물이 있어야지 그 사랑이 간절하고 위대해 보인다. 둘의 사연이 좀 더 강화된다면 극이 더 풍성해질 듯하다. 제언한다면 다음과 같다.

2) 준왕과 군왕의 브로맨스

두 번째는 준왕과 군왕의 브로맨스이다. 준왕은 전쟁을 준왕의 충직한 호위무사인 복설은 마한에 적대적인 태도를 지닌다. 마한 군장의 아들 모루와 사사건건 부딪치고 갈등을 일으키지만, 준왕의 제지로 충돌을 피하고 있다. 복설은 초희의 오라버니로, 즉 초희는 자기 오빠의 원수를 사랑하는 자가 된다. 모루는 자기 원수의 여동생을 사랑하는 자가 된다. 사랑의 금기가 사랑의 서사에 강렬한 파토스를 부여한다. 사랑해서는 안 되는 사람을 사랑하는 것만큼 드라마틱한 설정이 없다. '로미오와 줄리엣'과 같이 두 집안의 적대관계 속에서 사랑이 싹트는 과정을 만들어 낼 수 있는 좋은 설정이다. 그러나 극 속에서 초희와 모루가 가질 수 있는 내적인 갈등은 묘사되지 않고 표면적으로 복설과 모루의 적대만 부각되어 있다. 뮤지컬에서 이주민과 토착민이 서로 화합한다는 거대 서사 속에 남녀의 사랑 이야기는 빠질 수 없는 중요한 관전 포인트이다. 모루와 초희의 사랑이 완성되는 것이 곧 고조선과 마한이 화합을 뜻하는 것이 된다. 재연 시에 이 부분이 보강된다면 더 호소력 있고 뛰어난 작품이 될 것으로 확신한다.

피하고 평화를 추구하는 자이다. 위만의 반란으로 전쟁에 패배하고 남하해서 당도한 마한 땅에서도 전쟁을 피하려고 한다. 하지만 마한의 군장이 무기를 빼앗으려 하자 자칫하면 위험에 처할 수도 있겠다는 생각에 무장을 끝까지 지켜낸다. 대신에 고조선의 선진 무기와 농기구 만드는 기술을 전수해 주기로 한다. 마한의 군장으로서도 낯선 이민족이 배를 타고 자신의 땅에 들어왔으니, 위협을 느낄 수밖에 없다. 서로가 가지고 있는 속마음을 알 수가 없으니, 의심과 경계를 풀지 못하고 계속 대립하게 된다. 다행히 마한에는 죄를 짓고 들어오는 자를 벌하지 않고 살려둘 수 있는 '소도'라는 장소가 있기에, 고조선의 사람들이 소도에서 머물 수 있도록 허락한다.

군장은 준왕이 겉으로는 춤과 노래를 좋아하는 왕처럼 굴지만 실상은 마한 땅을 탐하고 마한의 왕이 되려는 본색을 숨기고 있다고 생각한다. 고조선의 백성과 마한의 부족민들이 서로 춤과 노래로 소통하면서 가까워질수록 준왕과 군장은 서로 대립과 갈등이 심화한다. 이들이 변화를 맞게 되는 계기는 마한의 건마국 경계를 넘어 쳐들어오는 불운국 군사로 인해서이다. 마한 부족은 불운국을 막아낼 힘이 부족한 상황이다. 군장은 준왕이 고조선 백성을 데리고 도망갈 것이라고 예상한다. 이 전쟁은 고조선과 무관하고 나설 이유가 전혀 없는 싸움이기 때문이다. 그러나 준왕은 자신들을 품어준 이 땅을 위해서 같이 싸우겠다고 선언한다. 군장은 준왕의 제안에 갈등하는 모습을 보인다. 준왕은 군장 앞에 나서서 무릎을 꿇고 마한과 고조선 모두를 위한 일이라고 하면서 진심을 내보인다. 군장은 준왕의 진심을 받아들이고 함께 힘을 합쳐서 전쟁에 임하게 된다. 공동의 적인 불운국을 퇴치하기 위해 우리는 이민족이 아니라 한민족이라는 중지(衆志)를 모은 것이다. 결국 전쟁에 승리하고 평화를 되찾게 된다. 군장은 준왕의 진심과 성품에 감복하여 준왕 앞에 무릎을 꿇고 그를 마한 땅의 왕으로 추대한다. 준왕은 과거 고조선 때의 왕 이름을 버리고 마한 지역의 땅, 즉 한지(韓地)의 왕이라는 의미로 스스로 '한왕'이라고 새롭게 칭한다.

준왕의 도움으로 전쟁에 이긴 것은 맞지만 그동안 군장이 준왕을 견제했던 것을 보면 너무나 쉬운

화해에 도달한다. 군장이 마한 땅을 통치하던 자신의 지위를 포기하고 준왕을 왕으로 받드는 결정을 하기까지는 설득력이 다소 부족하다. 준왕과 군장이 서로 대립각을 세우기는 하지만 서로의 인품과 진심을 조금씩 알아가는 과정이 제시될 때 군장의 최종 결정이 이해될 수 있을 것이다. 남성 간의 친밀하고 깊은 우정인 브로맨스(bromance)는 이러한 과정을 요구한다. 준왕이라는 인물의 매력도 강하게 어필해야 하는데 생동감이 느껴지지 않는다. 전쟁과 이주, 화합이라는 거대 서사에 준왕이라는 캐릭터가 생명력 있게 다가와야 하는데 디테일한 묘사가 부족하다. 역사책 속의 인물처럼 멀게 느껴진다. 준왕의 강인하면서 온화한 카리스마가 자세히 묘사될 때 군장이 그의 인품에 탄복하고 고개를 숙일 수 있는 여지가 생긴다. 더불어 〈한왕, 바람… 노래가 되다!〉이 뮤지컬로서 제대로 자리를 잡기 위해서는 최소한 준왕의 뮤지컬 넘버가 있어야 한다. 준왕과 군장의 브로맨스를 선명하게 드러내기 위해서는 이 둘의 듀엣곡도 있어야 하지 않을까 싶다. 핵심적인 인물이 입체적으로 드러나기 위해서는 이 둘에게 더 많은 목소리를 부여해야 한다.

3) 고조선과 마한의 평민들이 보여주는 교류와 화합

세 번째로 고조선과 마한의 평민들은 주로 무대의 하수를 주 공간으로 삼는다. 마한 사람들이 배고픈 고조선 사람들에게 음식과 술을 내어주면서 조금씩 마음을 나누게 된다. 고조선의 단목이 그에 대한 답가를 부르면서 마한과 고조선 사람들은 함께 노래를 부르고 춤을 춘다. 시간이 지나면서 노래와 춤을 함께 즐기는 일이 많아진다. 그런 와중에도 서로를 자극하는 말로 갈등을 겪기도 하지만 서서히 융화되는 모습을 보인다. 처음에는 고조선과 마한 평민들의 옷은 분명히 구분되어 있는데 점차 교류가 이루어지면서 고조선 사람들의 본래 옷 위에 마한 사람들의 옷이 겹친 모습을 볼 수 있게 된다. 언어에서도 차이가 있다. 고조선 사람들이 쓰는 북쪽 지역어는 조선족이 사용하는 말과 유사하고 마한 사람들이 쓰는 남쪽 지역어는 전라도 말로 표현된다. 지역어 사용은 주로 영화, 미디어에서 대중적인 웃음 포인트로 활용하는데 극 속에서는 잘 살지 못했다. 억양이 심한 지역어 사용으로 서로 소통이 안 되는 상황도 재밌게 연출되었으면 두 민족 간의 문화적 차이를 드러내면서 관객에게 큰 웃음을 줄 수도 있었을 싶다.

결정적으로 고조선과 마한은 각각 왕조 국가와 부족 국가로 정치체제에서 차이가 있다. '왕'에 대한 존경심이 없는 마한 사람들의 태도가 고조선 사람들을 자극하는 것이다. 또한 극에서는 고조선 사람들에 의해 팔조법에 대한 얘기가 여러 번 강조되는데 상대적으로 덜 문명화된 마한 사람들에 대한 우월감의 표시처럼 보인다. 그러나 팔조법이 반복해서 언급할 만한 중요한 내용인지는 의구심이 든다. 이러한 갈등을 지나 불운국과의 전쟁을 함께 겪으면서 온전한 화합을 이룬다. 전쟁에 이긴 축하의 자리에서 고조선과 마한 사람들은 차례대로 자신들의 춤을 마음껏 뽐내며 보여준다. 비보이 경연에서처럼 덤블링을 하는 장면도 잠깐 나오는데 좀 더 본격적인 춤 대결로 가도 재밌는 연출이 될 것 같다. 드디어 준왕이 군장에 의해서 왕으로 추대되고 이를 지켜보는 고조선과 마한 사람들은 모두 함께 춤을 추기 시작한다. 싸이의 세계적인 히트곡인 [강남스타일]의 말춤 군무가 펼쳐지기도 한다. K팝의 원조가 고조선과 마한이 보여준 화합의 정신에서 출발했다는 것을 암시하는 듯하다.

4. 연출, 희곡, 무대, 배우, 의상, 음악의 궁합이 좋은 시너지

1) 연출

이도현 연출은 익산이라는 지역의 특징을 '화합'으로 파악한 듯하다. 2024년 지역대표 예술단체 지원사업으로 선정되어 무대로 올린 〈무왕의 꿈〉도 서동과 선화공주의 이야기를 통해 영호남의 화합을 이야기한다. 〈한왕, 바람… 노래가 되다!〉 또한 북쪽에 있던 고조선과 남쪽의 마한이 화합하는 이야기이다. 이도현 연출은 공연 사후 인터뷰에서도 연출의 포인트가 '화합'이었다고 강조한다.

연출가는 당대의 역사에 대한 이해를 바탕으로 작가와 작곡가에게 결과물이 '화합'이란 키워드가 주목받을 수 있도록 요청했다고 한다. 청동기 문명에 머물렀던 마한 지역에 철기 시대의 문명을 가진 고조선이 들어오면서 분명 커다란 변화가 일어났을 것이다. 중국과 교류하던 고조선이 문화적으로도 앞서 있기에 마한 땅에 다양한 선진 문화를 전파했을 것이라는 추측은 합리적이다. 고조선의 준왕은 마한으로 이주해서 한왕이 되고 10년 뒤에 사라지는 왕조가 되지만 그 짧은 기간에 전파된 문화적인 소양들이 마한 지역의 변화에 큰 영향을 끼쳤다는 것이다. 그리고 이러한 문화가 보여준 화합의 정신이 이후에 들어선 왕조인 백제에 유입되면서 한민족 문화의 기원이 되었을 것이라는 가설이다. 고조선과 마한, 이민족과 이민족이 만나면서 문화와 예술의 화합이 이루어지고 그 정신이 백제를 거쳐 한반도에 명맥을 이어가, 결국은 지금의 대한민국 K-pop 한류의 근원이자 원천(源泉)이 되지 않았을까 하는 상상력이다. 현대의 음악과 춤도 거슬러 올라가면 결국 원초적인 몸의 움직임과 소리에서 발전된 것이기 때문이다. 이 극은 준왕이 주인공이기는 하지만, 런닝타임의 많은 부분은 두 부족의 평민들에 관한 이야기에 할애한다. 연출적으로 음악과 춤을 통해 두 부족이 화합하는 모습을 표현하기 위해서이다.

이도현 연출은 '화합'이라는 주제 의식을 중심으로 희곡, 무대, 배우, 의상, 음악을 진두지휘하면서 큰 무대에 극을 펼쳐놓았다. '화합'이라는 주제에 맞게 극의 각 요소가 잘 어울릴 수 있도록 잘 조율했다. 한계가 없을 순 없겠지만 가지고 있는 자원으로 최대한의 시너지 효과를 내기 위한 최선의 연출을 보여줬다.

2) 희곡

송지희 작가는 고조선의 마지막 왕인 준왕이 위만에게 패한 후 남하하여 마한 땅에 정착하였다는 짧은 역사적 기록 하나를 붙들고 그 이야기의 빈 공간에 뼈대와 살을 흥미롭게 채워 넣었다. 준왕이 마한 땅에 도착하고 나서 그곳의 토착 부족과 어떠한 갈등을 겪었으며 또 어떠한 교류를 했는지 아무런 역사적 단서가 없었기 때문에 순전히 작가의 상상으로 끌고 나가야 했다. 흔히 역사 이야기를 다룰 때 한 사람의 영웅에 초점을 맞추는 경우가 많다. 그러나 〈한왕, 바람… 노래가 되다!〉는 '준왕'이라는 특수한 한 개인의 이야기에만 집중하지 않고 나라를 잃고 떠나온 고조선 사람들과 마한의 토착민들이라는 평민들의 이야기를 중요하게 다루었다. 그들의 갈등과 충돌이 점차 이해와 연대로 나아가는 과정을 핵심적으로 본 것이다. 고조선의 준왕과 마한 군장의 브로맨스적 관계, 고조선의 초희와 마한 모루의 로맨스와 함께 모두가 하나로 화합하는 작품의 주제를 선명하게 드러내었다. 주요 인물의 캐릭터에 대한 디테일한 첨부가 필요해 보이는 부분도 있지만 창작 초연임을 생각할 때 전체적으로 균형 잡힌 극의 전개를 보여주었다. 극 속 인물의 관계도에 대한 최초의 포석이 잘 되어있기에 앞으로 인물의 캐릭터에 대한 풍부한 묘사가 기대되는 부분이기도 하다.

3) 무대

40명이 넘는 큰 규모의 안무를 펼치기 위해서는 익산 예술의전당 대공연장의 넓은 무대는 적절한

선택으로 보인다. 업스테이지의 양쪽은 계단 형태로 배치하고 가운데는 비탈길로 만들어 평면적인 무대에 변화를 준 것 또한 좋은 선택이다. 이러한 무대는 시각적으로 뚜렷하게 4분할로 공간을 나누려는 시도이다. 업스테이지의 왼쪽에는 큰 고목이 있고 마한의 소도 의식이 거행되는 장소로 활용된다. 즉 이곳에는 마한의 군장과 군장의 아들 모루, 천군(天君: 천신에게 올리는 제사를 맡은 자)인 매라가 주로 등장한다. 이와 대구를 맞춰 맞은편 업스테이지의 오른쪽은 고조선의 준왕과 준왕의 호위무사 복설, 춤과 노래가 뛰어난 예인 초희가 등장하는 장소이다.

무대의 상수는 계단과 비탈길로 높은 지형을 점하고 있고, 이는 지배층을 위한 장소라는 것을 분명히 한다. 무대의 하수는 일반 평민들을 위한 공간이다. 다운스테이지의 왼쪽이 마한의 부족민들이 거주하는 장소라면, 그 오른쪽은 고조선의 백성들이 머무는 장소이다. 고조선의 준왕과 마한의 군장의 만남이 비탈길 위쪽에서 이루어지는 이유는 그곳이 중립지대이기 때문이다. 협상과 타협, 또는 우정과 사랑을 나누는 장소는 무대의 중간 지역이다.

4분할로 구분된 장소는 그 쓰임이 선명한 편이다. 계단과 비탈길로 각각 계층과 두 민족을 시각적으로 선명하게 구분한 것은 효과적이지만 다른 한편으로는 이러한 무대 배치는 정형화되고 단순하다는 인상을 준다. 극 중간중간에 역동적인 춤과 노래가 펼쳐지는 만큼 이동형 뮤지컬 세트처러 풍성한 볼거리와 다양한 재미를 줄 수 있는 무대였으면 어땠을까. 다채로운 무대 활용이 조금은 아쉽다. 좀 더 크고 화려한 비주얼의 무대를 펼칠 수 있는 역량이 충분해 보인다.

중간 지대의 비탈길 부분을 중심으로 각각의 계단을 통해 좌우로 나누어진 무대의 배치는 고조선과 마한의 대치와 갈등을 잘 표현하고 있다. 극 중에서 서로의 춤을 번갈아 가며 선보이는 장면은 무대가 마치 비보이들의 배틀 그라운드처럼 보이기도 한다. 무대 좌우에서 각자의 영역에 머물다가 차례가 되었을 때 비탈길 아래의 중간 부분으로 나와서 자신의 춤 실력을 뽐내는 방식이다. 무대는 대립과 갈등의 장소이자 교류와 화합의 장소로 구성되어 있다.

또한, 무대 뒷면에는 스크린을 설치해서 극의 시작 부분에 고조선이 위만과 전쟁을 벌이는 장면과 전쟁에서 패한 후 배를 타고 남하하는 장면을 보여준다. 후반부에도 고조선과 마한의 연합군이 불운국과 전쟁을 하는 장면에서도 유사하게 활용된다. 연출상의 어려운 장면 묘사의 경우, 스크린의 이미지를 통해 제시하고 있다. 전체적으로 극의 서사와 주제를 담아낼 수 있는 무대 배치라고 볼 수 있다.

4) 배우

극 중 배역을 맡은 24명의 배우는 모두 정해진 역할을 충실히 수행한다. 여기에 이름을 올려 출연한 배우들을 기억하고 싶다. 준왕(젊은 한왕) 역의 백호영, 늙은 한왕 역의 장명철, 마한의 군장 역의 조민철, 매라 역의 엄미리, 모루 역의 강동균, 초희 역의 김민조, 단목 역의 김수빈, 복설 역의 이우송, 술랑 역의 문광수, 이도 역의 이희찬, 순달 역의 고동우, 장로1 역의 이충훈, 장로2 역의 박겸덕, 선민 역의 김선민, 순금 역의 김덕주, 소분 역의 김복임, 봉내 역의 한유경, 노이 역의 이지현, 여울 역의 소미선, 달래 역의 곽경빈, 향이 역의 김민주, 아이1 역의 차연서, 아이2 역의 김지후, 아이3 역의 백지온 배우 등이다. 극의 이야기 자체가 중심인물 몇몇을 제외하고는 크게 부각 되지 않을지라도 연극은 작은 역할들이 모여서 온전한 전체를 완성한다. 그러고 보면 극은 '화합'의 문제이기도 하다. 배우들의 연기는 무대 위에서 좋은 합을 보여줬다.

5) 의상

무대의상을 디자인한 전양배는 작품의 완성도에 큰 몫을 하고 있다. 의상 디자인에 있어서 역사적 고증에 최대한 가깝게 가다 보면 자칫 사극 톤이 되어 흥미를 떨어트릴 수 있는 위험이 있었다. 따라서 전체 연출의 분위기에 따라 극의 역동성을 가져가기 위해 좀 더 새로운 분위기의 의상을 고려한 것으로 보인다.

무대의상은 고조선과 마한이라는 두 부족의 차이를 잘 드러낸다. 고조선의 복식은 하늘에서 내려온 것 같은 느낌을 준다. 홀로그램이 섞인 청색 계열의 옷은 신비로움을 자아내며 소매 깃과 치맛단/바짓단이 길고 전신을 다 감싸는 형상이라 우아하고 나풀거리는 인상을 준다. 반면에 마한의 복식은 토착민이라는 설정답게 땅에 가까운 느낌을 준다. 전체적으로 붉은 흙색 계열의 옷은 몸의 실루엣이 드러나게 단정하게 착 달라붙은 모습에 주술적인 장신구와 액세서리를 착용하면서 토테미즘을 신봉하는 부족의 인상을 주고 있다. 이처럼 무대의상은 고조선과 마한의 사람들이 입은 복식을 시각적으로 선명하게 대비시키면서 극의 주제 의식을 드러내는 데에 이바지하고 있다. 역사적 고증에 따른 복식을 설정했다면 자칫 사극과 같은 분위기에 빠질 수 있었지만, 현대적인 해석을 통해 복식에 변화를 준 것이 주요했다.

신분에 따른 복식의 차이도 비교적 선명하게 드러내어 각 캐릭터의 특징을 시각적으로 잘 구현하고 있다. 위엄이 느껴지는 준왕과 군장, 공격적이고 날카로운 이미지의 복설, 우직하고 단단한 모루, 고조선의 최고 예인으로서 특히 우아함을 보여주는 초희, 마한의 천군(무녀)로서 신령스러운 모습을 가진 매라 등의 캐릭터는 무대의상의 좋은 해석과 만나 시너지를 내고 있다. 우선 일차적으로 무대의상은 관객에게 볼거리로서의 시각적인 즐거움을 준다. 또한 등장인물 간의 관계는 물론 극의 이야기 전개를 암시하는 시각적 언어로서 그 효과를 충분히 보인다. 특히 춤과 노래가 중심이 되는 뮤지컬에서 무대의상은 캐릭터뿐만 아니라 춤과 군무를 뒷받침하는 중요한 설정이 된다. 무대에서 고조선과 마한의 서로 다른 분위기의 춤을 만드는 데에서도 무대의상은 큰 역할을 하고 있다.

6) 음악

작곡의 오은하는 이야기 전개에 맞는 배경음악은 물론 인물과 군중의 감정을 깊이 있게 담아낸 음악으로 극에 생명력을 불어넣어 줬다. 극에서는 초반과 후반에 각각 전쟁 신(scene)이 나오는데 이를 배우들을 동원해서 사실적으로 재현하기에는 사실상 무리가 있을 수밖에 없다. '전쟁의 음악'은 무대 뒤의 영상과 함께 전쟁이 주는 긴박감을 효과적으로 부여했다. 전투를 진두지휘하는 준왕과 무대 위에서 칼을 휘두르는 인물들의 비장함을 강조할 수 있었다. 어쩔 수 없는 연출상의 한계를 일정 부분 음악으로 메운 것이다. 마한 부족이 소도(蘇塗)에서 제사 의식을 지낼 때 '소도 제의 음악'으로 주술적인 분위기를 만들어냈고, 모루와 초희의 사랑과 그 간절함을 멜로디에 잘 녹여냈다. '어어가(於阿歌)'도 한과 흥이 교차하도록 솜씨 있게 편곡해서 내놓았다. 극에서 '노래'는 그 자체로 고조선과 마한을 한민족으로 만드는 중요한 장치이다. 상황과 캐릭터에 맞는 적절한 음악으로 극을 잘 견인해 갔다.

7) 안무

안무의 박남영은 모두 마흔 명이 넘는 배우들과 무용수들의 군무를 안정적으로 짜 넣으면서 극에 역동성을 담아내었다. 한국의 전통적인 안무의 변용에서부터 현대적인 안무에 이르기까지 다채롭고 흥미로운 안무의 스펙트럼을 펼쳐 보였다. 무용수가 한 번에 펼치는 대규모 군무들이 많아서 자칫하면

산만하게 보일 수도 있었지만, 춤의 동선을 절도있게 컨트롤하면서 좋은 그림들을 많이 만들어냈다. 극에서 자주 등장하는 무용수들의 춤 행렬은 한국의 고대에서부터 내려온 춤의 전통이 긴 역사적 계승을 통해 우리가 사는 현대에까지 이르렀다는 의미를 담고 있는 듯하다.

극의 후반부에서 고조선과 마한이 전쟁에서 이긴 후 축제의 장을 펼칠 때, 마치 강강술래를 보는 것과 같은, 커다란 원형의 춤이 인상적이었다. 고조선과 마한이 한마음으로 하나의 민족으로 합쳐지는 모습을 원형의 춤을 통해서 형상화한 것이다. 무대의 배치가 양쪽으로 나뉜 계단이 각각 마한과 고조선 부족이 거주하는 장소이기에 중간의 비탈길 아래 공간인 무대의 중심이 큰 놀이판으로 화(化)하는 순간이었다.

다소 아쉬운 점은 군무를 펼칠 때 무대에 횡으로 일렬로 서서 긴 천을 머리 위로 들고 춤을 추는 장면이 있는데 서 있는 무용수의 간격이 잘 맞지 않아 본래 원했던 그림이 나오지 않는 장면이 있었다는 것이다. 이러한 작은 실수를 제외하고 전체적으로 안무는 두 부족의 화합이라는 극의 주제를 반영하면서 관객들에게 충분한 볼거리를 제공하였다. 특히 아동들의 안무가 즐거움을 더 했다. 승무용단의 단원들의 이름은 다음과 같다. 박남영, 신대해, 임혜진, 김주연, 이수민, 곽예지, 김세희, 김미라, 김은선, 윤은미, 이군자, 정현의, 임지인, 이승후, 차주영, 김승환, 김민혁, 이상호, 조인성, 이서윤, 정윤서, 박하엘, 이희율, 서재훈, 소재혁, 소재욱, 고주안. 이 지면을 빌어 출연했던 단원의 이름을 올리는 것도 그 노력과 성취에 대한 응원이라는 생각이다.

5. 그 밖의 제언

1) 술랑이라는 캐릭터

고조선 사람인 '술랑'은 문제의 인물이다. 술을 좋아해서 이름도 '술랑'이다. 술랑은 의심을 거두지 않은 채 경계를 하는 고조선과 마한 사람들이 서로 마음을 열 수 있게 하는 매개자 역할을 한다. 마한 지역의 사투리를, 즉 오늘날의 전라도 사투리를 흉내 내면서 익살꾼을 자처하고 춤을 추면서 흥을 돋우기도 한다. '술랑'의 활약 덕분에 고조선과 마한 사람들이 한데 어우러져 춤과 노래를 즐기지만, 그 와중에 '술랑'은 술에 취한 채 마한의 젊은 여인인 '노이'에게 치근덕대다가 무례를 범한다. 더 나아가 이를 저지하는 마한의 청년 '순달'에게 주먹을 휘두르기도 한다. 이 장면을 우연히 목격한 준왕은 '술랑'에게 고조선 팔조법에 의거해 감옥에 가두는 형벌을 내리고 마한 사람들에게 대신 용서를 빈다. 술랑은 극의 후반부, 전쟁이 끝나고 두 부족이 화합을 이룰 때 또다시 등장해서 분위기를 띄우는 역할을 한다.

'술랑'은 술에 취해 '술렁'거리는 코믹한 캐릭터로서 분명 극의 긴장을 이완시키는 중요한 역할을 한다. '술랑'의 행위는 현대의 관점에서 성추행으로 보인다. '술랑'은 주먹다짐의 폭행도 불사하는데 이러한 성추행과 폭력을 묘사하는 수위가 심하지는 않다고 하더라도 불편함을 주는 것은 사실이다. 물론 '술랑'의 사건이 결국 고조선의 준왕이 팔조법을 엄격히 지키면서 공명정대하다는 것을 모두가 알게 되는 계기가 되는 것은 맞다. 하지만 가족 단위로 많은 학생과 아이가 함께 관극하는 분위기에서 이 장면은 가시처럼 거슬리게 만든다.

또 하나의 문제가 있다. 나라에 큰 경사가 있으면 죄상(罪狀)이 가벼운 죄인들을 사면(赦免)하는 것이 관례이기는 하다. 하지만 '화합'이라는 깊은 의미를 들여다본다면, 준왕이 '술랑'에게 우선적으로 법체계를

통한 형벌을 내리는 것이 가장 급한 일이었을까. 팔조법에 대한 극의 정보를 전달하는 데에 급급해 보인다. 준왕이 복설의 죄목을 '술에 취해 타인에게 상해를 입힌 죄'라고 했고 '노이'에게 범한 추태는 언급하지 않는다. 그리고 준왕은 술랑을 대신해서 너그럽게 용서해달라고 마한 사람들에게 말한다. '술랑'에게는 직접 뉘우치고 사죄를 할수 있는 기회가 주어지지 않는다. 마찬가지로 실제 피해자인 마한의 '노이'와 '순달' 또한 사죄받을 기회가 사라진다. 고조선과 마한 사람들의 갈등이 가장 표면적으로 드러난 사건이지만 이 사건에 대한 처리와 결말은 '준왕'의 공명정대함을 찬양하는 일에 바쳐진다.

'술랑'의 사건에 있어서 갈등을 봉합하는 방식이 마음에서 우러나오는 사죄와 용서를 통한 화합이 아니라 법의 힘으로 처리하는 것이 문제적이라는 것이다. 극이 끝나고 나서도 '술랑'의 감금과 면죄부가 찜찜한 이유이기도 하다. 전쟁은 이겼고, 고조선과 마한이 한민족이 되었지만, 고조선의 '술랑'은 물론, 마한의 '노이'와 '순달'에게도 마음 한쪽에 계속 찜찜함이 남아 있지 않았을까. 춤과 노래로 하나가 되는 나라를 꿈꿔왔던 준왕이었던 만큼, '술랑'의 추행과 주취 폭력을 좀 더 조심스럽고 현명하게 처리하는 방안이 있지 않았을까. 고조선과 마한이라는 낯선 두 부족의 화합이 주제라면 '술랑'의 문제는 그리 간단하지 않고 섬세한 접근이 필요해 보인다.

2) 평면적인 인물

이 극의 가장 큰 약점은 인물들이 대부분 전형적이고 평면적으로 나타난다는 것이다. 가장 핵심적인 인물인 '준왕'마저도 그의 고뇌와 갈등이 잘 전해지지 않는다. 큰 사건 위주로 전개되면서 춤과 음악이 삽입되는 형식이기 때문에 차분히 인물을 들여다볼 시간이 주어지지 않는다. '초희'의 사랑 이야기도 매력적이지만 관객이 그 사랑의 감정에 몰입하고 감각하기에는 시간이 충분하지 않다. 큰 서사와 작은 개별 서사들이 묶여 있는 데다가 춤과 노래가 삽입된 극이기에 여러모로 80분의 러닝타임은 짧을 수밖에 없다. 본격적인 뮤지컬로 극의 몸 바꾸기가 이뤄진다고 하더라도 최소 100분의 시간이 필요하지 않을까 싶다. 멀찌감치 놓여있는 것 같은 인물을 좀 더 관객 쪽으로 가까이 끌어당겨서 입체적으로 만들어야 한다.

6. 가무악극과 뮤지컬의 '융합'이라는 미완의 가능성

〈한왕, 바람… 노래가 되다!〉는 준비 단계에서는 창작 가무악극으로 소개되었는데 공연이 제작되는 과정에서 뮤지컬로의 변신을 꾀한 것 같다. 연출을 맡은 이도현 대표와의 인터뷰를 통해서도 이 극을 앞으로 뮤지컬로 확실한 포지셔닝하고 싶다는 의도를 확인한 바 있다.

극 초반에 고조선의 준왕이 위만과의 전쟁에서 패하고 배를 타고 남하하는 장면에서 무대에는 구슬픈 '어아가(於阿歌)'에 맞춘 안무가 펼쳐진다. '어아가(於阿歌)'는 고조선 시대 때 하늘에 제사를 올릴 때 부르던 노래로 백성들의 화합을 기리는 의미를 담고 있다. 한국의 전통적인 가락과 무용을 볼 수 있는 장면인데 이후에 극은 현대적인 뮤지컬을 쫓아간다. 따라서 극은 가무악극과 뮤지컬 사이, 그 사이 중간에 주춤하면서 어중간하게 좌초된 형상이다. 전통적인 한국의 미를 쫓는 것도 아니고 그렇다고 전적으로 현대적인 뮤지컬의 문법을 따른다고 보기에도 애매한 형국이다. 연극과는 다르게 춤과 노래가 가능한 배우들이 필요하므로 어려움이 있을 수밖에 없었을 것이다. 가령 '준왕'이 주인공인 공연이기 때문에 노래와 춤이 활용되는 무대라면 반드시 '준왕'의 노래가 반드시 필요하다. 이 연극의 주제인 '화합'처럼

한국의 전통적인 가무악극과 현대적인 뮤지컬이 함께 어우러지고 화합된 형식에 대한 고민이 필요해 보인다. 내용 자체가 한국적 토양에서 나온 이야기이기 때문에 한국의 전통적인 가락과 춤을 형식적으로 적절하게 가져오는 것이 좋을 방도일 듯싶다.

'어아가(於阿歌)'는 연극의 주제와도 밀접한 연관이 있다. '어아가(於阿歌)'는 역사적으로 고조선의 애국가이자 군가로도 사용되었으며 민족의 단합과 조화, 평화를 기원하는 노래로 한과 흥이 동시에 담겨 있는 것이 큰 특징이다. 극 속에서도 이러한 '어어가(於阿歌)'의 의미를 살리기 위해 두 번의 전쟁 신에 등장한다. 초반 위만에게 패한 후 배를 타고 퇴각하는 고조선의 상황은 '어아가(於阿歌)'를 통해 대변된다. 패전의 슬픔이 있고 미래를 알 수 없는 막막함이 있기에 한의 정서가 두드러진다. 극 후반부에 침략해 오는 불운국에 맞서서 고조선과 마한의 연합군이 힘을 합쳐 전쟁에서 승리했을 때는 두 부족의 화합을 보여주는 흥겨움이 강하게 느껴진다. 어떻게 보면 '어아가(於阿歌)'는 〈한왕, 바람… 노래가 되다!〉의 주제곡일 수 있다. 고조선과 마한이 서로 하나가 되는 화합의 주제를 잘 표현하고 있는 노래이기 때문이다. 다만 극 중에 '어아가(於阿歌)'의 가사가 한자로 되어있기 때문에 내용 전달에는 어려움이 있다. '어아가(於阿歌)'에 대한 사전 지식이 있는 경우에는 이해할 수 있겠지만 그렇지 않은 대다수의 관객에게는 그 의미가 전해지기 쉽지 않다. '어아가(於阿歌)'의 가락을 따라가면서 직관적으로 이해하기 쉬운 한글 가사 버전으로 만든다면 더욱 관객 친화적이겠다는 생각이 든다.

이 극은 평민들이 어떻게 춤과 노래로 하나가 되는지 그 과정을 보여주는 데에 중요한 초점을 둔 것 같다. 물론 고조선과 마한 사람들에 대한 설정과 주고받는 대화들이 두 민족의 교류와 화합을 보여주는 데에 일조하고 주제 의식을 드러내지만 이러한 선택이 초희와 모루, 준왕과 군왕이 가진 매력적인 이야기를 살리지 못하고 있다. 뮤지컬의 대중적인 문법을 따른다면, 메인 스트림을 초희와 모루의 로맨스로 하고 서브 스트림을 준왕과 군장의 브로맨스로 잡을 때 극의 매력이 확실하게 살아날 것이다. 즉 고조선과 마한의 사람들은 초희와 모루의 로맨스, 준왕과 군장의 브로맨스를 뒷받침하는 배경으로서 제시되는 것이 오히려 극의 완성도를 높일 수 있겠다.

7. 나가는 글

〈한왕, 바람… 노래가 되다!〉는 고조선이 마한으로 이주한 것을 정복의 형태가 아닌, 이민족의 문화 교류의 일종으로 바라본다. 고조선은 전쟁에 패해서 쫓겨온 것이지만 단순히 전쟁 난민으로 보기에는 어려운 지점이 있다. 고조선이 가진 선진 무기 기술과 농사 기술, 팔조법과 같은 법체계를 볼 때, 마한 지역의 문명보다 더 선진화되었다는 것이다. 고조선이 힘이 약한 전쟁 난민이라면 거꾸로 마한이 자신의 체제 아래에 복속시키는 것이 자연스러운 수순이다. 그러나 고조선은 아직 강한 군사력을 가지고 있었고 마한으로서는 섣불리 힘으로 고조선을 제압하려다가는 역으로 당할 수 있는 위험이 도사리고 있다. 극 초반에 마한 지역에 한 지붕 두 가족처럼 고조선과 마한이 불편한 동거를 하게 되는 과정을 설득력 있게 제시한다.

또한 고조선의 준왕은 평화를 사랑하는 자로 묘사된다. 준왕은 이민족인 위만이 고조선과 함께 살도록 배려했지만, 그런 위만이 배신하고 반란을 일으켜 도리어 쫓겨나는 신세가 된다. 마한 땅에서 전쟁을 통해

일부 땅을 획득할 수 있는 것으로 보이지만 전쟁만큼은 피하려고 한다. 자신이 왕임에도 불구하고 아직 부족국가에 머물러있는 마한의 군장에게 예의를 갖추고 함께 공존할 방법을 모색한다.

〈한왕, 바람… 노래가 되다!〉에서 고조선과 마한, 두 민족의 화합과 문화 융합은 춤과 노래에서부터 시작된다. 춤과 노래가 갈등을 넘어 소통과 결속의 상징이 되는 것이다. 고조선의 준왕이 백성들을 이끌고 마한 땅에 도착했을 때는 일반적으로 군사적 충돌이 일어날 위험이 크다. 하지만 고조선 준왕이 내세운 현명한 문화 정치와 마한의 군왕이 보여준 따듯한 환대가 민족 간의 갈등을 봉합시키고 평화와 화합으로 나아가는 새로운 한민족의 시작을 만들어낸 것이다. 준왕이 한왕이 되고 고조선과 마한이 한민족이 되는 결말은 올바른 지도자란 총과 칼을 앞세운 무력으로 백성을 다스리는 것이 아니라 공감과 헌신으로 민족이라는 공동체를 하나로 만든다는 메시지를 우리에게 전하고 있다. 낯선 이민족과의 만남은 두려움과 이질성을 낳을 수밖에 없지만 문화의 힘으로 이를 넘어섰을 때 비로소 사랑과 우정을 경험하고 공동체의 가치를 깨달을 수 있게 된다. 고조선과 마한이 서로 화합과 융합을 이룬 것처럼, 이 소중한 경험과 교훈은 역사의 계승으로 이어져 숱한 위기 속에서도 한민족을 하나로 유지하고 현재의 대한민국에 이르게 했다는 것이다.

나는 백성들과 함께 사는 왕으로 남기로 했습니다.
말하는 사람보다는 노래하는 사람. 서로를 믿는 사람.
그런 사람들이 여기 함께 있었습니다.
우리는 계속해서 노래하고 춤을 췄습니다.
기쁜 날에도, 슬픈 날에도. 왕이 수없이 바뀌고, 나라를 빼앗기고,
왕처럼 군림하는 새로운 지도자가 나타나도
우리는 계속해서 노래하고 춤을 췄지요.
앞으로도 우리는 계속해서 노래하고 춤을 출 겁니다.
지금 이 땅, 마한에서, 한지에서, 조선에서, 대한민국에서.
저들의 춤과 노래는 지금도 함께하고 있습니다.
지금껏 그래왔던 것처럼 말이지요.

–극 중 늙은 한왕의 방백

마지막 장면에서 늙은 한왕의 방백(傍白)은 대한민국이 지금까지 존속할 수 있었던 힘은 고조선과 마한을 화합하게 만든 춤과 노래에서 기인한다는, 이 극의 메시지를 선명하게 제시하고 있다.

〈한왕, 바람… 노래가 되다!〉가 한목소리로 노래한 '화합'에 대한 화답처럼, 공연이 끝난 후 열정적으로 박수를 치는 시민 관객들의 환호와 응원을 들을 수 있었다. 밝은 표정으로 공연장을 나서며 공연에 관해 얘기를 나누는 시민들의 모습에서 지역 연극의 필요성을 새삼 재확인할 수 있었다. '연극'이 단순한 장르 예술을 넘어서 시민들 모두에게 공통의 경험이 되고 익산 지역의 중요한 이야깃거리가 되는 소통과 축제의 장이라는 것을 말이다.

극단 '작은 소리와 동작'은 익산의 특별하고 귀한 자산이다. 이 글을 쓰고 있을 때, 또 다른 기쁜 소식이 들려온다. 2024년 11월에 극단 '작은 소리와 동작'이 무대에 올린 연극 〈무왕의 꿈〉을 바탕으로, 전북

익산시는 익산문화관광재단과 웹드라마 〈무왕의 꿈〉을 공동 제작한 바 있다. 이 웹드라마가 2025년 10일부터 12일까지 여수세계박람회장에서 열린 제2회 여수 국제 웹드라마 영화제에서 심사위원 특별상을 받았다는 소식이다. 93개국에서 2,341편이 출품된 영화제의 규모를 고려했을 때 커다란 성취와 쾌거라고 할 수 있다. 웹드라마 제작에서도 극단 '작은 소리와 동작'은 크게 이바지했다. 두루 보아도 극단 '작은 소리와 동작'은 익산의 보석이라는 생각이 든다.

〈한왕, 바람… 노래가 되다!〉의 공연을 지켜보면서, 지역 연극에 관한 관심과 응원이 지역 시민들을 더 큰 화합의 장으로 이끌어갈 수 있다는 믿음이 생겼다. 내년에는 더 강력하게 업그레이드된 〈한왕, 바람… 노래가 되다!〉의 뮤지컬 버전을 만나기를 고대한다. 끝으로 극단 '작은 소리와 동작'의 더 큰 발전과 행보를 기대하면서 글을 마친다.

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

연극·뮤지컬

리:바운드 비평

2025 지역대표 예술단체 지원

0.75 청년시대

리바운드 비평문

비평가 성명

남지수

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 예도

공연명

0.75 청년시대

공연일시

2025년 11월 8일 15시

공연장소

구로창의아트홀

용기가 필요한 시대

남지수

〈0.75 청년시대〉라는 공연 제목은 2024년 대한민국의 출산율을 의미한다. 한국 여성 100명이 평생 75명의 아이를 출산함을 의미하는 숫자는 단순히 저출생과 고령화 사회에 대한 모호한 위기를 보여주는 것이 아니다. "출산율 0.7은 문명 붕괴 신호"[1]에 해당할 만큼 급박한 경고로서 현재 우리 사회가 처한 가장 큰 위기이기도 한데, 우리의 미래가 크게 바뀌게 된다면 그것은 인공지능과 AI 같은 기술문명의 영향도 크겠지만 아이를 낳지 않는 선택이 야기할 변화의 파장 역시 못지않을 것이다. 이와 관련해 학자들은 아이를 낳지 않는 한국 젊은이들의 선택을 공동체 붕괴와 혐오의 증상으로 바라보기도 한다. 자본이 더없이 막강한 권력으로 사회를 잠식해 가고 각종 혐오 기제가 난무하는 동시대 우리 사회를 더 이상 신뢰할 수 없기에 출산을 하지 않는 것이며, 청년들이 결혼과 출산에 대해 느끼는 감정 역시 행복보다는 슬픔과 공포, 혐오 같은 부정적인 감정이 우세하다는 연구 결과도 있다. 즉, 저출산은 그저 세제 혜택이나 육아 지원만으로는 해결되기 어려운, 우리 삶을 둘러싸고 있는 보다 근본적이고 암울한 회의와 맞닿아 있는 것이다.

그렇다면 거제를 기반으로 활동하며 '예술의 섬'이라는 아름다운 의미를 지닌 극단 예도의 〈0.75 청년시대〉(작/연출 이삼우)는 동시대 저출산 현상을 어떠한 방식으로 바라보고 재현하고 있을까. 청년들의 꿈과 열정을 포기하게 만드는 암울한 시대에 관한 보고서일까, 아니면 이 시대를 살아가는 청년들의 삶에

1) 경제학자 우석훈의 말. 〈오마이뉴스〉 참조.
〈https://www.ohmynews.com/NWS_Web/View/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0003149116&CMPT_CD=P0010&utm_source=naver&utm_medium=newsearch&utm_campaign=naver_news〉

관한 다큐멘터리적 시선일까. 본 공연은 지역의 수준 높은 공연 예술을 서울에서 선보인다는 취지로 시행된 '리:바운드' 프로그램을 통해 양일간(구로창의아트홀, 11월 7일~8일) 서울 관객들과 만남의 기회를 가졌다.

상부에는 큰 스크린이, 무대에는 꽃나무 두 그루와 두 개의 프레임이 놓여있는 간소한 무대 위로 지훈이 등장한다. 그는 한강의 기적을 성취하며 세계적인 선진국 대열에 들어선 대한민국이지만 동시대 청년들의 삶은 왜 이리 팍팍하고 고달픈지를 이야기하는 유튜브 콘텐츠를 제작 중이다. 한국 근현대사의 발전상을 담은 영상이 광고와 만화 느낌이 가미되어 재생되고, (아버지의 오랜 지인인) 동수가 진지한 지훈의 내레이션을 다소 우스꽝스러운 제스처를 보이며 촬영 중이다. 서울에서 직장 생활을 했던 지훈은 투자 실패로 전 재산을 잃고는 고향으로 내려와 아버지와 함께 사는 중이다.

지훈이 처한 상황이 얼추 드러나면 유진의 서사가 시작된다. 그는 1인 미디어의 기자이자 대표이다. 유진은 자신의 매체가 청년들의 목소리를 대변하는 플랫폼이 될 수 있기를 꿈꾸며 작금의 한국 청년들이 겪는 어려움에 주목하는 기사를 공들여 작성 중이다. 유진 역시 서울의 한 신문사에서 일했지만 소위 위계 폭력과 데스크 갑질을 경험하면서 1인 미디어 기자로 전향했다. 불합리한 것들에 참지 않으며 세상을 향해 반드시 던져야 하는 질문을 하려는 그의 모습에서 기자로서의 자부심과 진정성이 엿보인다.

연극은 서울에서 실패와 좌절을 맛본 뒤 고향으로 내려온 지훈과 유진이 우연한 기회로 소개팅을 하게 되고 급격하게 가까워지면서 순식간에 로맨스극으로 전환된다. 저출산 위기를 분명하게 지시하는 제목을 내세우고 있기에 얼핏 사회 비판적인 시선을 장착하고 있지 않을까 했지만, 연극은 이러한 기대감을 배신하며 첫 만남부터 결혼까지 빠르게 이어지는 경쾌하고 발랄한 사랑 이야기를 중심으로 전개된다.

그런데 두 청년이 사랑에 빠지고 결실로 향해가는 전개에 몰두하기 이전에, 이 청년들의 삶의 서사에 대한 공감과 이해가 필요하다. 투자에 실패한 뒤 위축된 모습을 보였던 지훈은 어쩌면 비혼주의 또는 초식남의 인생을 살 것 같았고, 유진은 결혼식장에서 파혼을 선택한 충격 이후 바쁜 삶을 살고 있기에 연애에 관심이 없어 보인다. 그렇기에 첫 만남부터 빠른 진도를 보여주는 이들의 연애담이 다소 당황스럽게 느껴질 수도 있다. 그러나 이들이 급속도로 친밀감을 느끼게 된 데에는 공통의 관심사가 놓여있기 때문이다. 유진과 지훈 모두 실패를 경험한 청년들이자 청년으로서 발 딛고 살아내야 하는 현실에 대해 누구보다 예민하게 성찰하는 존재들이다. 그리고 이러한 생각에 서로 깊이 공감한다. 지훈과 유진이 1인 미디어 창작자라는 점에서 공통분모를 갖는 모습 역시 흥미로운 대목이다. 엄청난 인기와 수익을 창출할 수 있다는 점에서 유튜버와 인터넷 언론사라는 직업이 각광받고 있지만, 기실 1인 미디어는 높은 확률의 실패를 감당해야 할 뿐 아니라 모든 것을 홀로 감당하는 용기가 있어야 시도할 수 있는 도전의 영역이다. 이런 점에서 유진과 지훈은 실패 이후에도 실패를 두려워하지 않는 용기 있는 인물이자, 실패 이후에는 자신의 삶을 넘어 자신이 존재하는 세계에 관심을 쏟는다는 점에서 성장하는 인물이다.

지훈과 유진의 별 무리 없는 해피엔딩으로 향해가지 않을까 예상되던 즈음, 연극은 상당한 반전을 선사한다. 상견례 자리에서 지훈의 아버지 태식과 유진의 어머니 미경이 첫사랑이었다는 설정이 개입되며 –미경과 사교댄스 파트너인 동수 역시 삼각관계로서 감초 역할을 톡톡히 하는데- 갑자기 중년들의 사랑과 연애 이야기가 전면에 등장한다. 사실 태식과 동수는 이 연극의 주인공인 줄 알았는데 지분이 없다고 간간이 말하곤 했는데, 그 이유에 대한 궁금증이 순식간에 풀리면서 연극의 형식이 주크박스로 바뀐다.

80~90년대 인기가요가 리믹스되고 배우들의 노래와 춤 퍼포먼스를 통해 젊은 시절 나이트클럽에서 만나 서로에게 호감을 가졌지만 어떤 이유로 이루어지지 못했던 태식과 미경의 서사가 그려진다. 연극의 1부가 청년들의 사랑이라면 2부는 중년들의 사랑이라 할 수 있을 만큼 중년들의 과거가 비중 있게 전개되는데, 이들의 만남 이후 미경을 향해 어떤 집착을 드러내는 태식의 모습이 또 다른 반전의 장치로 작동하면서 극적 긴장감이 발생한다. 미경과의 관계로 인해 아들의 결혼을 허락하지 못하겠다는 태식의 진지한 반응이 꽤 오래 지속되면서 연극이 예상했던 해피엔딩의 서사에 쉬이 이르지 못하게 되는 것이다.

다행히 이들의 관계가 원수지간은 아니었기에 식상한 통속극적 설정은 피했지만, 태식과 미경의 서사는 개연성의 측면에서 다소 아쉬움이 있다. 그러나 이 중년의 서사가 서브플롯으로서 성취하는 부분은 바로 사랑을 향한 용기를 보여주는 서사의 부피감을 효과적으로 만들어 내고 있다는 점이다. 소개팅을 나가는 지훈에게 “한 달만 만나볼래”라는 고전적인 연애 전략을 야심 차게 알려주는 태식의 훈수는 사실 과거 그가 미경에게 작업하며 했던 말이다. 사랑에 죽고 사랑에 살고자 한 청년 태식의 저돌적인 과거는 삶의 조건들을 따져가며 결혼하고 현실의 상황 때문에 사랑과 연애마저 기꺼이 포기하는 동시대 청년들의 모습과 분명한 대조를 이룬다. 그렇기에 태식이 다시 만난 미경에게 한 달만 만나보겠느냐며 플러팅을 하고 자신의 사랑을 위해 아들의 결혼은 안된다는 말을 하는 장면은 철없는 부모의 모습이나 개연성이 떨어지는 행동으로만 읽히기보다는, 사랑의 가치를 삶의 가장 우선순위에 둘 수 있는 용기 있는 자의 모습으로 보이기도 한다. 그뿐만 아니라 태식과 동수, 미경을 중심으로 중년의 사랑을 비중 있게 다루는 이 연극은 사랑이라는 주제 앞에서는 주로 청년들만이 주인공이 되는 기존 연극들과 분명히 차별화된 지점이기도 하다.

주크박스 형식으로 중년의 서사가 시작되자 객석에서 엉덩이가 들썩이는 풍경이 목도됐다. 타겟 관객층에게 홍보가 잘된 것인지 극장에는 중년 이상의 여성 관객들의 비중이 매우 높았다. 그래서일까, 이 연극이 극적으로 좀 더 보완된다면 관객들의 몰입과 공감이 더 클 수 있지 않을까 하는 생각이 든다. 하여 이 작품이 극단의 레퍼토리로 잘 정착할 수 있기를 바라며 드라마투르기적 측면에서 다소 아쉬운 지점 몇 가지를 서술해 본다.

먼저 인물들의 전사를 설명하기 위해 과거의 장면으로 돌아가는 재현 방식이 자못 반복적이고 설명적이라는 인상을 준다. 때로는 대사 몇 줄로 과거를 전달하거나 과감히 생략한다면 관객들이 인물들의 서사를 보다 적극적으로 읽어낼 수 있는 지점이 될 수 있지 않을까 싶다. 그리고 영상을 주요하게 활용하는 연출방식이 흥미로웠는데, 영상이 하나의 콘셉트를 –다큐멘터리적이든 만화적이든 광고나 영화 같은 이미지이든– 중심으로 제작될 수 있다면 현실을 향한 연극적 시선을 좀 더 분명하게 드러낼 수 있지 않겠느냐는 생각도 든다. 더하여 첫 장면에서 실시간 투사되는 영상기법이 연극 전반에 좀 더 개입되었으면 하는 아쉬움도 남는데, 그것은 1인 미디어를 만들어 가는 지훈과 유진의 서사가 좀 더 보완되었으면 하는 바람 때문이다.

마지막으로 결혼을 앞둔 지훈과 유진이 당분간 아이를 갖지 않겠다는 결정을 이야기하는 데 있어 양가 부모가 개입하는 설정이 다소 고리타분하게 느껴지는 지점이 있다. 출산율 위기를 바라보는 기성세대의 시선을 드러내겠다는 의도임은 분명하지만, 이러한 선택을 할 수밖에 없는 청년들의 상황에 누구 한 명은 적극 공감하고 이해해 줄 수 있지 않았을까. 〈0.75 청년시대〉라는 제목이 웅변하듯 연극은 국가적 대위기

상황을 맞이한 현실의 문제로부터 출발하고 있지 않은가. 사랑과 연애마저도 상당한 용기가 필요한 시대에 결혼을 막 결심한 이들의 미래를 앞에 두고, 아이를 낳을 용기 또한 당연히 가져야 한다는 부모들의 이야기는 마치 동시대 청년들이 처한 작금의 위기를 이해하지 못하는, 또는 보려 하지 않는 것처럼 꼰대와도 같은 모습으로 기성세대를 그리는 것이 아니냐는 생각이 든다.

그럼에도 불구하고 이 연극에서 흥미로웠던 부분은, 사랑과 연애와 결혼마저도 용기 내지 않으면 하기 어려운 동시대의 암울한 현실에 관한 이야기를 매우 경쾌하게 풀어냈다는 점이다. 지훈과 유진은 실패한 순간에도 삶을 비관하거나 주저앉아 버리기보다는 자신이 실패한 원인을 분명히 마주하며 또다시 도전하는 인물들이고, 태식과 미경 역시 실패한 자식들을 묵묵히 기다리며 믿음을 가지고 바라봐 주는 인물들이다. (그렇기에 출산을 두고 훈수를 두는 모습이 더더욱 맞지 않는다는 생각이 드는 것이다.) 그리고 연극은 실패로 시작하는 서사임에도 불구하고 현실의 불합리와 부조리를 드러내기보다는, 각자 자신의 삶에 대한 애정과 열정으로 충실하게 일상을 꾸려나가는 '0.75 시대'의 평범한 존재들을 보여준다. 세상을 향한 거창한 고발이 없어도 이 연극이 세상을 향한 비판적 울림을 만들어 낼 수 있는 것은, 바로 이 평범한 삶을 지속하게 하는 일상의 용기를 내는 것이 결코 쉽지 않은 일임을 공감할 수 있기 때문이지 않을까.

2025 지역대표 예술단체 지원

0.75 청년시대

리바운드 비평문

비평가 성명

박병성

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 예도

공연명

0.75 청년시대

공연일시

2025년 11월 7일 19시 30분

공연장소

구로창의아트홀

유쾌함 뒤에 남은 질문들

박병성

2025 리:바운드 축제는 지역에서 창제작한 공연을 서울 지역의 공연장에 소개할 기회를 제공하는 지원 프로그램이다. ‘지역 소멸’이 우리 시대의 중요한 화두로 주목받는 시점에 지역을 근거지로 삼아 지역문화를 지키고 서사를 개발하는 지역 극단의 존재는 매우 소중하다. 2025 리:바운드 축제에 출품한 〈0.75 청년시대〉는 거제 지역 극단 예도의 작품이다. 예도는 1989년 거제에서 연극을 사랑하는 이들이 뜻을 모아 창단한 단체로 거제를 예술의 섬(藝島)으로 만들겠다는 포부로 공연 활동을 이어가고 있다. 지금까지 100여 회 이상의 정기 공연을 하였고, 단원들은 전업 배우도 있지만 생활과 연기를 병행하는 이들로 구성되었다.

〈0.75 청년시대〉는 2024년 초연한 작품으로 극단 대표이자 상임 연출가인 이삼우가 2012년 〈선녀씨 이야기〉 이후 두 번째로 직접 집필한 작품이다. ‘0.75 청년시대’라는 제목에서도 드러나듯 국가는 부유해졌지만 점차 기회의 문은 좁아지고, 치열한 경쟁의 시대를 살아야 하는 젊은 시대의 현실을 다룬다. 제목의 숫자 0.75는 2024년 한국의 합계출산율이 0.75명밖에 안 되는 현실을 반영한 것이다. 내일을 알 수 없는 불안한 미래는 청년들에게 현재에 충실한 삶을 선택하게 했고, 결국 대한민국은 합계출산율 최하위라는 부끄러운 성적표를 받았다. 열정적으로 사랑과 꿈, 낭만을 누려야 할 젊은 세대지만 현실은 그렇지 못하다. 청년들의 현실은 사랑도 결혼도 출산도 포기한 ‘3포 세대’를 넘어 ‘인간관계, 내 집 마련’에 이어 이제는 ‘꿈과 희망’조차 버려야 하는 ‘7포 세대’로 점점 악화해 간다.

〈0.75 청년시대〉는 인구소멸과 더불어 우리 사회의 심각한 문제인 청년 문제를 화두로 던지면서 동시에 중장년층의 낭만을 호출하여 지난날의 추억을 떠올리게 한다. 시의적이고 의미 있는 화두를 제시하지만 깊이 있게 천착하지 못하는 점이 이 작품의 단점이라면 단점일 수 있다. 그러나 지역 관객들과의 만남을

고려한다면 시의적인 화두로 무게를 주면서도 연극의 대중적 재미를 함께 추구하는 방법이 지역연극이 당면한 현실이자, 하나의 대안이기도 하다.

지역 청년의 이중고

대한민국의 고도성장 시기에 젊은 시절을 지나온 기성세대도 진로나 결혼 등 미래에 대한 고민이 있었지만 상대적으로 여유로웠다. 통기타와 축제, 연애와 사랑을 즐겼고 심지어 쌍권총(학점 F 2개)마저도 하나의 낭만으로 자부하기도 했다. 지금의 청년도 형태가 다를 뿐 낭만이 사라지지는 않았을 테지만, 낮은 취업률로 대학 때까지 경쟁이 일상화된 삶은 낭만이 들어설 여지를 좁게 한다. 치열한 경쟁은 자연스럽게 삶을 각박하게 만들고 청춘의 상징인 낭만도 남루해지기 마련이다. 지역 출신이라면 경제, 문화, 사회 등 모든 분야의 수도권 쏠림 현상으로 이중의 고민을 안게 된다. 그래서 지역 청년들은 기회가 더 많은 수도권으로 이동하고 싶어 한다. 최근 5년간 수도권의 청년 유입률이 80%에 가까울 정도로 높았다. 젊은 청년들이 지역에 머물기 힘든 환경은 지역 소멸의 중요한 원인이 된다. 수도권에 입성했다고 해서 기회가 쉽게 오지 않는다. 설사 기회를 잡았다고 해도 인구 밀도가 높아 주거 및 생계비용이 높은 수도권에서 신입 초임으로 생활을 이어가는 것이 녹록지 않다.

〈0.75 청년시대〉의 지훈과 유진은 가까스로 인서울에 성공한 지역 청년으로 팍팍한 현실을 살아가는 젊은 세대를 대표한다. 지훈은 가까스로 인서울에 성공하였지만 벌이는 변변치 않고 서울의 높은 생활비를 감당하지 못해 직업을 여러 번 바꾸는 과정에서 카드 빚을 지게 된다. 게다가 사기까지 당하면서 졸지에 빚쟁이로 몰린다. 결국 다시 고향으로 돌아와 부모에게 의탁하는 백수가 된다. 고향에서 그는 자신의 문제도 풀어내지 못하면서 사회 문제를 날카롭게 짚어내는 유튜버로 활동한다. 단지 구독자가 40명도 되지 않아 생계에 도움이 되지 않는다는 것이 문제다. 유진의 삶의 궤적도 크게 다르지 않다. 인서울에 성공하여 언론사 기자로 취업하였지만 신입의 성과를 빼앗는 상사에게 반발하여 회사를 때려치웠다. 사랑한다고 믿었던 남자와 결혼식을 올렸지만 혼인신고를 하지 않고 헤어지는 바람에 싱글도 돌싱도 아닌 어정쩡한 상태로 고향으로 돌아왔다. 1인 언론사 기자로 남녀 간, 세대 간 혐오에 관한 기사를 다루는 기자로 활동한다. 서울에서 한 번 실패를 맛본 지훈과 유진은 새로운 만남을 두려워하면서 위축된 생활을 한다.

작품에서 청년들의 현실을 비판하는 내용들은 지훈과 유진의 과거 회상이나 그들의 경험을 녹여낸 유튜브 기사를 통해 직접적으로 표현된다. 젊은 세대를 대표하는 지훈이 사기를 당하고 카드 빚을 지는 설정을 청년세대의 보편적인 일로 보기 어렵지 않을까 싶지만, 꼭 그렇지만도 않다. 삶의 코너에 몰려 속기 쉽고 일확천금의 유혹에 빠져들기 쉬운 젊은 세대는 아둔해서가 아니라 궁지로 몰린 현실 때문에 어리석은 선택을 한다. 최근 보이스피싱에 이용당해 캄보디아로 떠나는 청년들을 상기하면 전혀 과장이라고 볼 수 없다. 그만큼 청년들의 현실이 절박하다.

유진이 회사에서 당한 불합리와 신입 또는 여성이기 때문에 받는 차별은 사회에 진입한 젊은 여성이 가장 힘없고 약한 위치에 있는 존재임을 상기시킨다. 이런 시선은 기성세대의 사회에 진입한 소위 MZ세대들에 대한 인식과는 차이가 나는 지점이기도 하다. 일반화하기에는 위험하지만, 기성세대의

시각에서 오늘날의 젊은 세대는 자기주장 강하고 공동체의 이익보다는 자기 이익이 우선하며, 힘든 일을 참고 이겨내기보다는 쉽게 포기하고 그만두는, 모셔야 할 상전이다. 이처럼 사회에 진입한 청년층의 약자적 지위에 대한 인식은 차이가 있다. 〈0.75 청년시대〉는 오늘날의 청년 문제를 소재로 하고 이에 대해 문제를 제기하지만 이를 심각하게 다루는 작품은 아니다. 그보다는 기성세대의 시각에서 현실적인 이유로 청년세대가 놓치고 살아가는 사랑과 낭만을 경험하기를 권한다. 소재는 현실적이고 시의적이지만 다루는 방식은 이상적이고 낭만적이다.

추억과 낭만을 되살리는 서사

〈0.75 청년시대〉는 청년의 현실을 중요 소재로 하지만 장르는 로맨틱 코미디에 가깝다. 지훈과 유진의 회상을 통해 오늘날 청년들의 힘겨운 현실을 제시하지만, 현재 시점에서 중요한 서사는 지훈과 유진의 러브스토리이다. 불안한 현실 때문에 연애도 사랑도 뒤로 미루어 두었던 지훈과 유진은 부모님의 성화에 못 이겨 맞선에 나간다. 큰 기대를 하고 나간 것은 아니었지만 각각 지훈의 유튜브와 유진의 기사를 통해 서로 비슷한 생각을 갖고 있다는 것을 안 둘은 용기 내 만나보기로 한다. 작품은 지훈과 유진 커플을 통해 현실적인 문제로 연애도 사랑도 미루어 두었던 청년들에게 때로는 사랑이 삶의 용기를 주고 미래를 꿈꾸게 한다는 것을 보여준다. 유진을 만나면서 목표가 명확해진 지훈은 지역에서 오래 다닐 수 있는 직장을 구하고 빚을 다 갚으면 프러포즈하려고 한다. 개방적인 유진은 이런 마음의 지훈을 받아들여 함께 벌면 더 빠르게 자리가 잡히지 않겠냐며 먼저 프러포즈한다.

지훈과 유진의 러브스토리의 장애물은 현실적이거나 경제적인 요소가 아니다. 이들의 결혼을 막는 것은 두 사람 부모님의 숨겨진 관계이다. 지훈의 아버지 태식과 유진의 어머니 미경이 젊은 시절 깊은 관계였으나 부모님의 반대로 어긋났던 가슴에 묻어두었던 옛사랑이었던 것이다. 둘 다 각자의 배우자를 먼저 보내고 혼자 자식을 키우며 힘겹게 살아왔다. 순정남 태식은 다시 만난 미경을 잃고 싶지 않아 떼를 쓴다.

태식과 미경의 젊은 시절 나이트클럽에서의 만남부터 헤어짐까지의 과정이 한 편의 주크박스 뮤지컬처럼 신나는 노래와 춤으로 압축되어 재현된다. 태식과 미경이 처음 만나는 나이트클럽 장면에서는 런던 보이스의 'Harlem Desire'가 흥을 돋운다. 80년대 롤러장부터 90년대 디스코텍, 나이트클럽으로 이어지는 장년층의 유흥 서사에 빠질 수 없는 음악이 런던 보이스의 'Harlem Desire'이다. 곧이어 시끄러운 나이트클럽에서 헤드폰으로 음악을 들려주던 소피 마르소를 일약 스타로 만든 '라붐 2' 영화의 'Reality' 패러디 장면이 이어진다. 아버지 태식이 아들 지훈에게 알려주는 데이트에서 여자를 유혹하는 비법인 "우리 한 달만 만나 볼까요?"는 미경에게 써먹었던 수법이었다. 이 장면에서는 춤곡으로 편곡된 강수지의 '보랏빛 향기'가 흘러나온다. 짧은 사연 속에 이선희의 '알고 싶어요', DJ DOC의 '그녀의 속눈썹은 길다', 박미경의 '이유 같지 않은 이유'까지 나오고 나면 태식과 미경의 이별에 이르는 안타까운 사연보다 옛 추억에 대한 반가움이 앞선다. 태식과 미경의 회상 장면은 80, 90년대 익숙한 대중문화를 적절히 녹아내면서 향수를 자극하고 중장년층들에게 젊은 날의 낭만을 추억하게 한다. 청년을 화두로 꺼냈지만, 문제를 바라보는 시점은 중장년층에 맞춰져 있다.

부모 세대의 옛 로맨스로 잠시 위기를 맞았던 지훈과 유진의 결혼은 또 다른 복병을 만난다. 바로 2세에 대한 생각이 부모 세대와 달랐던 것이다. 제목의 합계출산율 '0.75'에 관한 내용을 이 시점에서 다룬다. 지훈과 유진에게 결혼에서 아이는 상수가 아니다. 젊은 세대 중 아이를 낳지 않겠다고 결정하는 이들이 생각보다 많다. 반드시 경제적인 문제 때문이 아니라 자신들의 삶에 집중하고 행복을 누리기 위해 2세를 갖지 않겠다고 생각하는 것이다. 그러나 부모 세대는 피치 못할 사정이 있지 않은 한, 심지어 있다고 하더라도 가족에서 아이는 반드시 있어야 하는 상수이다. 세대 간의 인식 차이로 지훈과 유진의 결혼은 다시 또 위기를 맞는다. 그러나 극에서 이 위기는 명확한 갈등으로 부각되지 않는다. 일단 지훈과 유진의 태도가 2세 계획이 없다는 것인지, 아니면 자리가 잡힐 때까지 2세를 갖지 않겠다는 것인지 명확하지 않다. 전자여야 세대 간 갈등이 긴장감 넘치게 전개될 것이나, 유진과 지훈의 말을 듣다 보면 이들의 주장이 모호하고 오히려 상황이 된 후에 갖겠다는 쪽에 가깝다. 그러다 보니 출산 문제에 대한 세대 간 갈등이 날선 논쟁으로 발전하지 않고 '자식 이기는 부모 없다'라는 식의 흐지부지한 승부를 내며 극복된다.

둘이 결혼에 이르는 마지막 갈등은 유진의 전남편의 등장으로 새로운 국면을 맞는다. 비록 혼인신고는 하지 않았지만 결혼식은 올렸던 유진의 전남편이 빌런으로 등장한다. 지훈이 남자다운 모습을 보이며 물리치는 클리셰 같은 장면으로 둘은 마침내 결혼에 골인한다. 작품은 '0.75 청년세대'란 제목처럼 초반부에는 청년의 현실을 그리고 후반부는 아이를 낳지 않은 젊은 세대의 불안을 다루지만 현실의 문제를 치밀하게 파고들진 않는다. 젊은 세대의 지훈이 지역에서 오래 일할 직업을 구해 안정된 가정을 꾸린다는 설정은 은연중 지역 일자리를 회피하고 안정되고 편한 일자리만 추구하는 지금의 세대를 비판하는 느낌마저 든다. 그뿐만 아니라 작품은 젊은 세대에 널리 퍼져있는 자식 없이 부부끼리만 행복하게 살겠다는 생각에 대해서는 냉철한 논의를 피하는 인상마저 든다. 결국 작품에서 화두에 대한 치열한 논의가 사라지고 상대적으로 엔터테인먼트적인 요소가 부각되다 보니 로맨틱 코미디로서 코미디적인 요소만 남았다.

친숙하고 대중적인 코미디

〈0.75 청년시대〉는 유쾌한 엔터테인먼트 작품이다. 작품이 유쾌하게 진행될 수 있었던 이유는 개성 강한 캐릭터와, 정형적인 코믹 연출이 적절히 어우러지며 효과를 발휘했기 때문이다. 작품의 중요 인물 중 이 글에서 언급하지 않은 인물이 중구이다. 글의 후반부에 잠깐 언급하고 말 정도로 홀대받을 인물은 아니다. 그는 태식의 친구로 춤 클래스에서 만난 미경에게 적극적으로 마음을 표현한다. 지훈이 유튜브를 촬영하는 촬영감독이자, 지훈과 유진의 다리를 놓아주었던 인물이기도 하다. 작품이 시종 유쾌하게 흘러가는 데에는 중구의 지분이 상당하다. 태식 역시 사랑 앞에서는 떼를 쓰는 순수남으로 웃음을 주기도 하지만, 중구는 극에서 시종 분위기를 이끄는 코믹 릴리프로서의 역할을 한다. 그는 종종 극적 상황을 빠져나와 자신의 이야기가 온전히 끝맺은 적이 없다고 불평한다. 그러나 그가 〈시카고〉의 미스터 셀로판(록시의 남편)처럼 존재감이 없는 인물이 아니다. 그는 자신의 욕망을 정확히 이해하고 표출할 줄 안다. 자신의 분량 적음을 수시로 불만 제기하며 메타적인 방식으로 관객들에게 웃음을 주고, 호감을 얻어낸다.

인물이 극적 상황 밖으로 벗어나 메타적인 일탈의 쾌감을 주는 방식은 이미 코미디에서 익숙한 형식이다. 중구뿐만 아니라 미경도, 태식도 종종 극을 빠져나와 배우로서 발언을 해 웃음을 준다. 또한 유진의 전남편에게 본때를 보여주는 장면은 남편을 대신할 전신인형을 이용해 통쾌하지만 거부감 없는 폭력을 사용한다. 이러한 연출 방식은 이미 클리셰가 되어버린 코믹 연출 방식이다. 자주 사용되는 방법이라는 것은 그만큼 효과가 입증되었다는 의미인 동시에 이제 조금은 식상하다는 의미이기도 하다. 작품에서는 드라마와 적절히 어우러지면서 익숙한 코믹 연출 방식으로 극적 효과를 높였다. 코미디적 요소가 잘 살아날 수 있었던 또 다른 이유는, 배우들이 몸을 사리지 않고 보여준 노래·춤·연기까지의 다재다능한 퍼포먼스 덕분이었다. 〈0.75 청년시대〉는 지역에서 자연스럽게 공감대를 이끌어 낼 수 있는 소재를 개발해, 이를 엔터테인먼트적 감수성으로 구현함으로써 관객들의 긍정적 반응을 끌어냈다.

2025 지역대표 예술단체 지원

0.75 청년시대

리바운드 비평문

비평가 성명

이유라

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

극단 예도

공연명

0.75 청년시대

공연일시

2025년 11월 8일 15시

공연장소

구로창의아트홀

청년시대와 지역 극단의 도약을 위한 리:바운드

이유라

풍요로운 가을은 축제의 계절이다. 코로나 이후 움츠렸던 공연예술계도 전국의 크고 작은 축제들로 분주하다. 올해는 지역축제와 지역극단에서 창·제작한 공연들을 만날 기회가 많았는데, 인천시립극단이나 충북도립극단과 같은 국공립극단들의 서울 공연 외에도, 쉽게 만날 수 없었던 다양한 지역공연들이 문체부를 위시한 산하기관들의 유통 지원사업을 통해 수도권 및 타 지역의 관객들에게 새롭게 소개되었다.

극단 예도의 〈0.75 청년시대〉는 예술경영지원센터가 기획한 '2025 리:바운드 축제'의 참가작으로 11월 7일부터 8일까지 구로창의아트홀 무대에 올랐다. 비평지원까지 포함한 이번 축제는 지역의 우수작품을 전국적으로 유통하여 활동 영역을 확장함으로써 수도권에 과점된 공연예술시장의 지역 차별화를 해소하고 공연예술계의 선순환 생태계를 구축하는 발판이 되리라 여겨진다.

거제에서 활동하는 극단 예도는 거제도를 '예술의 섬'으로 만들고자 모인 지역 연극인들에 의해 1989년에 창단되었다. 그동안 경상남도 연극제를 비롯한 지역 연극제와 전국연극제(현 대한민국연극제)에서 여러 차례 수상해 온 극단 예도는 대표작인 〈선녀씨 이야기〉, 〈나르는 원더우먼〉을 비롯하여 다수의 창작극을 꾸준히 선보여 왔다. 올해는 지역대표 예술단체로서 거제에서 창작가무악극 〈거제도〉와 연극 〈어쩌다 보니〉를, 서울에서는 〈0.75 청년시대〉를 공연하고, 최근 캐나다 밴쿠버의 한인 연극단체와 공동제작 및 배우 교류를 위한 MOU를 체결하였다는 해외 진출 소식까지 전하며 극단의 저력을 과시하고 있다. 공항이 있는 제주를 예외로 치면 기실 서울에서 가장 먼 지역 극단이라고도 할 수 있는데, 극단의 이러한 활발한 행보에 짐짓 놀라며 지역공연에 대한 관심과 기대가 더욱 높아진다.

시의적 주제와 현실인식의 간극

〈0.75 청년시대〉는 극단 예도의 이삼우 대표가 〈선녀씨 이야기〉(2012) 이후 두 번째로 작·연출한 작품이다. 제목의 0.75라는 숫자는 2024년 대한민국 출산율을 의미한다. 흥미로운 점은 지난해 초연에서의 공연명은 2023년 출산율을 반영한 〈0.72 청년시대〉 라는 점이다. 코로나로 미뤄졌던 결혼이 증가하며 소폭 반등했던 출산율은 2025년 0.5명으로 다시 하락할 전망이라고 한다. '0.5 청년시대'라는 제목은 뭔가 반토막 같아 씁쓸한 느낌을 준다. 공연은 제목과 같이 세계 최저 출산국인 대한민국에서 살아가는 청년들의 현실과 애환을 담은 내용임을 짐작할 수 있다. 지역 창작극들이 역사적, 지리적 배경을 바탕으로 향토적 소재의 작품을 주로 선보이는 데 반해, 〈0.75 청년시대〉는 동시대가 공감할 수 있는 사회문제를 웃음과 감성으로 유쾌하게 그려내며 보편성과 대중성을 확보한 무대를 지향한다.

극은 서울에서 대학을 졸업했으나 학자금 대출에서 청년 대출까지 빚만 지고 고향에 내려온 백수 청년 지훈과 결혼의 실패로 인해 회사에서 부당한 대우를 받고 퇴사하여 고향에서 1인 언론사를 운영하는 유진을 중심으로 펼쳐진다. 지훈은 자신의 경험을 바탕으로 아버지 친구인 중구가 운영하는 유튜브에서 '불행한 대한민국'을 비판하는 방송을 진행하고, 유진은 '혐오의 시대'라는 기획 기사를 통해 세대와 성별, 계층 간의 갈등과 혐오를 다룬다. 그러나 정작 서사는 이에 대한 심도 있는 고발로 이어지지는 않는다. 서사의 실질적 줄기는 지훈의 아버지 태식과 유진의 어머니 미경이 자식들을 결혼시키기 위해 맞선을 보게 하고, 이 과정에서 과거 연인이었던 양가 부모의 분란, 미경을 좋아하는 중구와의 삼각관계 그리고 결혼을 앞둔 자식들의 딩크족 선언으로 인한 대립으로 흐른다.

우연처럼 벌어지고 어긋나는 상황들은 다소 유치하리만치 핍진성과 개연성을 일정 부분 포기하며 전개된다. 사채까지 쓰고 아버지 집으로 도망 온 지훈이 몇 년째 집 밖으로 나가지 않고 사람도 만나지 않는 고립된 무직임에도 태식은 아들의 결혼을 종용하고, 첫 결혼에서 신용불량인 남편과 이혼했던 유진은 빚이 많은 지훈에게 깊은 호감을 느끼고 오글거리는 연애를 이어간다. 극 중 인물들의 대사는 사회구조가 원인이라는 비판적 시각에서 출발하지만, 매번 현실을 받아들이고 자신을 사랑해야 한다는 긍정적 자세로 급선회하며 마무리 된다. 유진과의 결혼을 위해 현장 일에 지원한 지훈은 '목표 의식이 생기니 뭐든지 다 할 수 있을 것 같다'라며 인식과 태도의 변화를 보인다. 지훈에게 다른 선택은 포기가 아니라 좌절과 패배감에서 해방된 다른 방식의 살아갈 방법일 것이다. 그러나 유튜브로 한탕주의를 꿈꾸던 지훈의 이러한 변화와 급작스러운 해결은 자칫 청년 문제를 개인의 마음가짐이나 노력의 문제로 환원시키는 것은 아닐까 염려되는 바이다.

우리 사회의 저출산과 청년 문제는 긴밀하고 복잡하게 연결된 상호 인과관계를 맺고 있다. 높은 청년 실업률과 불공정, 불평등한 경쟁구조로 인한 청년들의 좌절감과 무기력감은 N포족 또는 욜로(YOLO)족이라는 신인류적 인간상을 출현시켰다. 경제적 부담으로 연애, 결혼, 출산을 포기한다는 3포에서 내 집 마련과 인간관계마저 포기한 5포 그리고 계속하여 포기를 더해가는 N포족이나 한 번뿐인 인생을 원하는 대로 살자며 자포자기식 소비를 감행하는 욜로족의 밑바탕에는 미래의 불확실성에 대한 두려움과 불안이 깔려있다. 이는 자신의 성장과 삶의 질을 중시하는 청년세대에 상대적 박탈감을 느끼게 한다. 극에 등장하는 지훈이나 유진 외에도 멀티 남과 멀티 여가 그려내는 젊은 연인은 꿈과 일에 대한 이견으로 헤어지고, 젊은 시절의 태식과 미경도 경제적 불확신으로 인해 이별했다. 이들의 절망은 면접에서

탈락한 신입 2의 대사처럼 자신의 의지가 아닌 채 점점 많은 것을 포기하고 삶을 위축되게 만든다. '사랑도 사치고, 꿈도 사치'인 버거운 삶을 살고 있는 청년에게 어느 시대나 안 힘든 적은 없었지만 일단 사랑으로 해결해 보자는 태식의 대사나, 어디엔가는 우리를 비추는 빛이 있을 거라는 식의 막연한 결말은 정작 현실을 살아가는 청년 관객들에게 낭만적 회피나 허탈한 위로가 되지는 않을까.

한때 청춘이라는 단어를 상품화하여 20대를 타겟으로 한 힐링 콘텐츠가 유행하기도 했다. '아프니까 청춘이다'와 같은 자기계발서 류의 베스트셀러 작가들이 바라보는 청년은 의식이나 노력이 결핍되고 위로와 치유가 필요한 존재로 그려졌다. 이에 반발하여 청년들은 청춘 환자가 아니라며 청춘 팔이를 비판하는 여론도 거셌다. 사회적, 정치적 문제들에 대한 현실적 논의는 도외시한 채 심리적 위로를 앞세운 청춘 담론들은 개인의 인내라는 결론에서 더 나아가지 못하고 사그라졌다. 이후 한국 사회에는 '헬조선', '수저계급론', '노오력'과 같은 자기 비관적 유행어가 돌며 청년들의 자조적 태도가 만연하게 된다. 이러한 청년세대와 기성세대의 가치관 차이와 현실 인식의 괴리는 세대 간의 갈등을 더욱 심화시킨다. 태식은 경제적인 이유로 딩크족을 계획한 지훈에게 가문의 전통을 위해 대를 이어야 한다며 출산을 강요한다. 미경은 딸 유진에게 아기가 생기면 더 열심히 살 목적이 생겨서 빚을 갚을 수 있다며, 아기가 삶의 용기와 행복을 준다고 설득한다. 태식과 미경의 이러한 교조적 설득은 청년들의 현실을 고려하지 못하는 기성세대의 관습적 사고로 그려지며 설득력을 잃고, 결국 자식들을 위해 자신들의 주장을 포기하는 결론은 저출산 국가가 될 수밖에 없는 한국 사회와 청년들의 힘든 현실을 여실히 보여주는 방증이라 할 수 있다.

지역공연과 극단의 성과와 의미

〈0.75 청년시대〉는 청년 문제를 다루고 있지만 이를 바라보는 시각과 기대 관객층은 중년세대에 맞춰진 것으로 보인다. 극의 곳곳에 낭만에 대한 그리움과 아쉬움이 묻어나는 직접적인 대사들과 잦은 BGM, 주크박스 뮤지컬을 표방한 나이트클럽 장면은 중년의 관객에게 젊은 시절을 추억하게 하는 향수 효과를 불러온다. 중년 인물인 태식과 미경, 중구는 주인공 지훈과 유진 못지않게 극 중 비중이 크며, 이들의 삼각관계와 연애는 중년의 사랑과 삶을 현실적으로 보여준다. 실제로 평일 공연에 무료 공연이 아니었음에도 구로창의아트홀을 가득 메운 관객들은 대부분 구로 주민들로 보이는 중년의 관객들이었다. 위트가 넘치는 대사와 작위적인 상황에서 터지는 웃음과 재미로 한껏 들뜬 채 귀가하는 일반 관객들을 목격하며, 이 공연의 미덕을 새삼 깨닫게 된다. 엉뚱하고 순수한 세 중년의 인물들이 캥거루족과 같은 성인 자식들의 부단한 알깨기를 안쓰럽게 바라보듯, 이들은 공연을 통해 기성세대인 자신들을 위로하며 자식 세대의 청년들을 이해와 사랑으로 지지해 줄 수 있지 않을까. 〈0.75 청년시대〉는 내용과 형식 모두 중년 관객의 취향을 저격하며 뜨거운 반응을 끌어냈다.

이 공연에서 단연 돋보인 점은 극단 예도의 연기적, 연출적 역량이었다. 천장이 높고 객석의 경사가 심한 구로창의아트홀의 공간적 제약에도 배우들의 대사나 움직임은 객석에 명확하게 전달되었다. 배우들은 사투리의 말맛을 살린 연기와 노래, 춤까지 고루 섭렵한 연기력을 선보이며 관객의 시선을 집중시켰다. 빠른 템포의 장면 진행에도 간단한 대도구들을 활용한 장면전환과 장면의 이해를 도울 수 있는 스크린의 영상과 이미지를 유용하게 활용했다. 무대 후면의 큰 스크린은 높은 층고와 객석 경사로 인해 무대의 뒷배경이 심하게 텅 비게 되는 현상과 조명의 기능이 현저히 떨어지는 무대를 보완해 주는 기능도 한다.

작정하고 웃겨주겠다고 각오하듯 이삼우 연출은 모든 장면에서 유머를 놓치지 않는다. 인물의 말장난과 배우로서의 방백, 멀티 남녀의 활약이 웃음의 주를 이루는데, 유진의 전남편이 갑자기 등장하여 위협하는 억지스러운 장면조차도 은박지로 만든 모자이크 된 칼을 소품으로 등장시키며 관객의 웃음과 재미를 유발한다. 〈0.75 청년시대〉는 지역의 경계를 넘어 시의성 있는 보편적 주제로 대중성을 확보할 수 있는 지역 극단의 역량을 체감할 기회를 제공한 셈이다.

지친 청년과 기성세대에게 사랑과 위로를 전달하고자 한 〈0.75 청년시대〉는 청년의 시각으로 바라본 암울한 청년 현실과 의식에 있어서는 다소 아쉬움을 남긴다. 저출산과 청년실업은 우리 사회의 구조적 위기를 드러내는 대표적 사회문제로서 그 주제의 무게가 가벼울 수 없기에 서사적 당위성을 보완하는 방향도 권유된다. 시종 웃음을 선사하며 건네는 따듯한 위로도 객관적이고 냉정하게 현실을 직시한 이후에야 치유로 다가올 수 있기 때문이다. 청년들이 아이를 '낳지 않는' 이유가 아니라 '낳을 수 없는' 원인을 질문해야 한다. 청년들이 '사랑도 포기하지 않기'를 진정 바란다면, 기성세대와 우리 사회가 청년들을 위해 할 일은 그들이 '사랑마저 포기하지 않도록' 부조리하고 불합리한 사회구조의 개선을 위해 가슴과 머리를 함께 맞대야 하는 것은 아닐까.

2025 지역대표 예술단체 지원

낭땡이로 확 쳐불구정 허다

리바운드 비평문

비평가 성명

배선애

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

예술공간 오이

공연명

낭땡이로 확 쳐불구정 허다

공연일시

2025년 10월 31일 19시 30분

공연장소

노원문화예술회관 소공연장

4·3의 연극화에 대한 내연과 외연의 확장

배선애

‘예술공간 오이’와 4·3

‘예술공간 오이’는 제주의 대표 극단이다. 제주 연극계를 잘 모르는 필자에게도 익숙할 만큼 제주를 기반으로 활발히 활동하는 단체이다. 예술공간 오이가 이번 ‘리바운드’ 사업을 통해 서울 관객들과 만났다. 극단의 지속적인 작업 중 하나인 4·3을 다룬 작품 〈낭맹이로 확 쳐불구정 허다〉(전혁준 작·연출, 이하 〈낭맹이로〉)가 그 작품이다. 제목부터 제주 작품임을 물씬 풍기는 이 작품은 4·3을 중점으로 다루되 기존의 작품과는 다른 접근법과 형식을 취했다.

실제로 이 작품의 초연은 2022년이다. 이때는 동굴을 배경으로 그 안에서 만난 두 사람의 이야기였으며, 여배우 두 명이 출연하는 2인극이었다. 그 이후 2023년 ‘대한민국연극제 in 제주’ 네트워킹 프로그램으로 도슨트 개념을 적용한 전시 퍼포먼스 형식을 선보였고, 대전 디페스타, 서울 말모이연극제 등에 참여하며 여러 형식을 실험하며 변용하였다. 해마다, 공연할 때마다 다른 형식들을 선보이며 최적의 형식을 찾아가는 작품이기에 한 작품이 어떻게 발전하고 있는가를 생생히 보여주는 대표적인 사례이기도 한데, 이번 ‘리바운드’ 사업의 공연에서는 동굴 속 두 사람의 이야기와 도슨트 중심의 전시 퍼포먼스를 결합한 공연을 선보였다. 그 덕분에 서울의 관객들은 가장 풍성한 〈낭맹이로〉를 만날 수 있었다.

4·3에 접근하는 내연의 확장

〈낭맹이로〉에서 주목되는 것은 4·3에 접근하는 태도다. 지금까지 4·3을 다룬 작품들은 대체로 두 경향으로 나뉘는데, 첫째는 4·3의 진실을 알린다는 목적에 충실해 그 당시를 재현하는 것이고, 둘째는

지금을 배경으로 여전히 현재진행형인 4·3의 영향을 다루는 것이다. 4·3 당시 단짝끼리도 서로 고발하고 적이 될 수밖에 없었던 상황을 다룬 〈웡이자랑〉(현림 작·연출)은 전자에, 4·3 이후 1980년대까지 한 집안을 중심으로 벌어진 다양한 국가폭력을 다룬 〈잃어버린 마을: 동혁이네 포차〉(김봉건 작·연출)은 후자에 속한다고 할 것이다.

〈낭맹이로〉는 4·3 당시를 시간적 배경으로 하고 있지만 사건을 재현하지 않는다. 공간은 좁은 동굴. 토벌대를 피해 동굴을 찾아 들어온 인물(소음)은 이미 그곳에서 살고 있는 인물(묵음)을 발견한다. 말이 많은 소음, 말이 없는 묵음. 동굴의 주인인 듯한 묵음은 아무것도 없을 것 같은 동굴 속에서 감자는 물론이고 등잔불도 소음에게 보란 듯이 꺼낸다. 묵음의 텃세와 풍족한 물건들을 보며 의기소침해진 소음은 회심의 고사리술을 꺼내고, 비로소 둘은 경계를 풀고 술을 나누어 먹는다. 그렇게 이야기를 주고받으며 서로 소음과 묵음이라는 이름을 붙여주기도 하고, 동굴 밖의 상황에 대해 설명하기도 한다. 그 와중에 소음은 끊임없이 묵음에 대해 질문이 생긴다. 제주도 사람인데 왜 현재 동굴 밖 제주 상황을 모를까? 그 답은 며칠 후 소음이 다시 찾은 동굴 속 기름통 밑 쪽지에서 발견된다. 묵음은 해방되면서부터 동굴에서 살던 존재다. 친일파였던 아버지의 뜻에 따라 친일을 했고, 그 죄책감에 해방되면서는 동굴 속에 스스로를 가둬버렸던 것이다.

묵음의 죄책감은 소음의 죄책감으로 연결된다. 소음은 토벌대와 산 사람들이 교대로 마을을 찾아와 부역을 강요하던 때, 자신만 죽으면 된다는 생각으로 행동했으나 결국은 자신만 살아남고 마을 사람들 모두 죽어버렸다. 마을을 위한다고 한 행동이 모두를 죽여버렸다는 죄책감이 되었다. 두 사람은 내면 깊이 숨겨두었던 자신의 이야기를 꺼내며 피해자이면서도 가해자가 되어버린, 그래서 동굴 속으로 찾아들 수밖에 없는 상황과 현실을 공감했다. 토벌대의 공격이 시작되고 묵음은 권총을 들고, 소음은 나무 몽둥이를 들고 동굴 밖으로 나가면서 두 사람의 이야기는 끝이 난다.

〈낭맹이로〉에서 4·3에 접근하는 태도가 남다른 부분은 바로 묵음의 존재다. 4·3이라는 상황 아래 동굴 속에서 연대하는 인물이 일제강점기 친일 부역을 했던 존재다. '부역'으로부터 자유롭지 못했던 일제강점기 사람들, 그리고 4·3 당시의 제주도민들. 그저 살기 위해서 친일을 했던 묵음, 그저 살기 위해 상대가 누구든 원하는 바를 들어준 소음. 두 사람은 시기가 다르지만 생존의 이유는 같았던 공감대가 만들어졌다. 스스로를 가둔 묵음은 4·3을 그 자체로 한정하기보다는 역사적 시각을 조금 더 확장하는 역할을 했다. 친일을 합리화하는 우려도 있고, 충분히 그렇게 보이기도 하지만, 그럼에도 스스로를 동굴 속에 유폐시킨 묵음은 4·3의 수많은 희생자들이 그때만 특별하게 있었던 것이 아니라 그 이전 시기에도 국가권력의 피해자로 언제나 존재해 왔음을 보여주고 있다.

이렇게 묵음의 설정은 특별하지만, 개연성의 측면에서는 몇 가지 보강이 필요해 보인다. 해방 이후 4·3까지의 시간 동안 동굴 속에서 어떻게 생활할 수 있었는지, 가족들은 어떻게 됐는지, 도와주는 사람은 없었는지 등 묵음의 전사와 서브플롯 등이 필요하다. 묵음 본인의 대사만으로는 존재 자체의 설득력이 약하기 때문이다. 거기에 묵음의 동굴 생활이 그저 닫힌 공간에서의 유폐된 삶으로만 보이는데, 그 속에서도 반성이나 그 비슷한 행동들을 할 필요가 있다. 물건들에 이름을 붙여주고 친구처럼 대하는 묵음의 모습은 인간 본연의 친연성으로 보여서 관객들의 친밀감을 유발한다. 그러나 그 행동들이 동굴 속에 오랜 시간 자신을 은폐하려는 죄책감의 행동으로는 보이지 않는다. 너무 많은 것을 관객에게

설명하고 보여줄 필요는 없으나 반복되는 행동 패턴 등을 통해 호기심을 유발하고 그 답을 작품 마지막에서 찾아낸다면 묵음이라는 캐릭터의 특별함이 더 커질 수 있을 것이다. 작품의 첫 장면, 권총으로 자살하려는 묵음의 모습에서 어떤 사연을 직감할 수 있으나, 그것만으로는 오랜 동굴 생활이 묵음에게 어떤 의미인지 불명확하다.

소음 캐릭터도 보강될 필요가 있다. 넉살이 좋고 말이 많아서 어떤 사람을 만나도 금세 친해지는 성격으로 설정되었는데, 그러다 보니 묵음의 정체를 알고 나서도 큰 변화가 없고, 죄책감이 발현되는 장면 또한 급하고 화끈한 성격에서 비롯된 것으로 보인다. 4·3과 친일은 엄연히 다르다. '살기 위해서'라는 명분을 공유한다고 해도 친일은 청산했어야 하는 과거이다. 소음은 해방 이후를 살고 있는 인물이고, 말도 안 되는 국가폭력의 피해자다. 그런 존재가 묵음을 너무나 자연스럽게 받아들이는 것이 소음의 현실성을 떨어뜨린다. 묵음과 소음이 서로 밀쳐내고 당기고 거부하고 공감하는 과정들이 더 뜨겁고 더 극단적이며 더 치열해진다면 관객들이 4·3과 그 시대를 훨씬 더 적극적으로 받아들일 수 있을 것이다.

4·3을 표현하는 외연의 확장

〈낭땡이로〉 외연의 확장은 관객들의 개입을 적극적으로 끌어내려는 다양한 방법의 시도이다. 특히 인상적인 것은 도슨트를 활용한 전시 퍼포먼스 형식이다. 도슨트의 존재는 관객들의 적극적 개입을 이끄는 이머시브연극을 가능하게 했으며, 구조적으로는 작품 전체를 극중극으로 만들었다. 도슨트가 설명하고 해설하는 것이 전시된 그림이나 예술품만이 아닌 동굴 속 묵음과 소음의 이야기도 포함된 것이다. 결국 두 명의 도슨트는 그림만이 아닌, 무대 위 상황만이 아닌, 4·3 전체를 관객들에게 설명하고 이야기해 주는 역할을 담당했다.

이렇게 극 중 역할의 중요성이 강조되다 보니 도슨트는 공연이 시작되기 전부터 무대 위에 등장해서 관객들을 맞았다. 관객의 자리 안내를 도와주는 것을 비롯해서 간단한 제주어를 알려주기도 하고 날씨 등에 대한 짧은 대화를 주고받기도 했다. 작품에 대한 친밀감을 높여주는 역할을 초반부터 적극적으로 수행했고, 그 덕분에 관객들은 열린 마음으로 무대를 대할 수 있었다.

무대 콘셉트는 전시회장이다. 도슨트가 무대 오른편에 앉아 있고 얇고 하얀 긴 천이 무대 가운데에 여러 조각 살짝 겹친 채 드리워져 있다. 무엇을 전시할지 궁금한데, 첫 번째는 묵음과 소음의 동굴 이야기이고 두 번째는 두 사람의 이야기가 반영된 그림이다. 흰 천에 영상으로 투사되는 그림은 묵음과 소음의 대화에 따라 풍경화나 인물화 등 다양한 내용과 분위기를 보여주어 관객들의 정서를 이끌었다. 이렇게 그림을 활용할 수 있었던 것은 묵음과 소음이 동굴 속에 함께 그린 그림이라는 설정에서 비롯된 것인데, 두 사람의 교감을 시각적으로 강조하는 방법이 그림이었고, 도슨트의 전시회라는 형식은 아주 적합한 선택이었다.

그런데 의도와는 다르게 그림의 효과는 그다지 크지 않았다. 실제 무대 위에 소음과 묵음이라는 인물이 현존하고 있고, 도슨트 역시 관객 눈앞에 직접 보이고 있기 때문에 영상으로 투사되는 그림은 순간순간 스쳐 갈 뿐 특별한 의미를 창출하지 못했다. 배우처럼 현존하는 실체로 그림이 무대 위에 존재하고 있다면 묵음과 소음의 감정이나 정서를 보완하면서도 관객에게 잔상을 남겨둘 수 있었을 것이다. 무대 전체가

전시회이니만큼 실제 그림(그림은 다양한 크기여야 한다)을 무대 위 여기저기 배치하면서 동굴과 조화를 이루는 방법을 고민해 보길 제안한다.

관객참여를 이끄는 이머시브 방법도 조금 더 다양하게 고민해 볼 일이다. 〈낭땡이로〉에서 이머시브는 도슨트에 의해 이루어진다. 도슨트들은 작품 시작 전부터 관객과 대화를 나누고, 작품 중간중간 제주어를 비롯해 해설이 필요한 사항들에 개입해 친절한 설명을 한다. 거기에 필요한 때에 관객의 몰입을 차단하며 4·3을 객관화해서 볼 수 있는 정보를 제공해 주기도 하고, 모든 이야기가 끝난 후 작품을 마무리한다. 관객들은 도슨트의 행동을 주목하면서 극 중 상황을 따라간다. 이 정도도 이머시브의 효과는 어느 정도 성취했다고 볼 수 있지만, 이왕 관객을 적극적으로 개입시키고자 한다면 도슨트는 객석을 조금 더 자유롭게 넘나들고, 동굴 속 묵음과 소음도 객석을 포함한 극장 전체를 동굴로 삼아버리는 것도 좋을 듯하다.

사실 〈낭땡이로〉가 효과적인 이머시브를 실현하기 위해서는 이번 공연의 극장인 노원문화예술회관 소공연장의 규모보다는 더 작은 소극장이 적합해 보인다. 무대는 소공연장이지만 객석이 부채꼴로 넓게 펼쳐진 상태이기 때문에 무대에서 객석으로 눈을 돌리면 광활한 객석이 눈에 들어와 작품과의 이질감이 크게 느껴졌다. 객석 규모가 100석이 안 되는 소극장이라면, 그래서 관객들의 밀집도가 높았다면 그 공간을 동굴로 충분히 활용할 수 있었을 것이다. 실제로, 소음이 무대에 등장할 때 머리가 끼여서 1차 진입에 실패하고 다시 들어오는데, 이 상황이 무대 위 흰 천 사이로 움직이며 대사로만 진행된다. 헐렁하게 휘날리는 흰 천은 머리를 꽉 끼울만한 좁은 통로로 보이지 않았다. 오히려 이런 경우 객석을 이용하는 것도 방법일 것이다. 객석 통로를 비좁은 듯 비집고 등장하면서 좁은 동굴 입구를 표현하면 소음의 등장 과정을 지켜본 관객들은 무대 위 공간을 온전히 동굴로 인지하는 것은 물론 동굴 속으로 들어가기까지의 어려움을 체감할 수 있을 것이다. 4·3을 그저 바라보는 대상으로 한정하고 싶지 않은, 관객과 직접적으로 교감하고 싶은 창작 의도에 따라 이머시브의 방법들이 동원되었지만 조금 더 적극적으로, 조금 더 전복적으로 이머시브의 방법들이 시도될 필요가 있다.

공연 형식의 다양함은 가끔씩 등장하는 제작진의 메시지에서도 발견된다. 〈낭땡이로〉에서 흰 천에 투사되는 것은 그림만이 아니었다. 도슨트들이 엉뚱한 이야기에 집중한다거나 핵심에서 벗어나게 되면 바로 제작진의 문자가 영상으로 비춰진다. 이러한 문자 활용은 메타드라마의 속성을 보여준다. 관객들은 도슨트를 현실적 인물로, 동굴 속 이야기를 극중극으로 이해하다가도 제작진의 메시지가 뜨는 순간 도슨트들 또한 제작진의 지휘를 받는 인물임을 깨닫게 되는 것이다. 구조적으로, 1단계 동굴 속 이야기, 2단계 그 겉을 둘러싼 도슨트, 3단계 도슨트를 조종하는 제작진의 메시지, 이렇게 세 겹의 층위로 인지되면서 메타화되는 것이다.

〈낭땡이로〉는 관객과의 교감을 극대화할 수 있는 다양한 방법과 형식들을 차용하면서 4·3을 감각적으로 체감할 수 있도록 유도했다. 이머시브는 물론 메타드라마의 활용, 전시 퍼포먼스의 콘셉트 등 단조로울 수 있는 동굴 속 묵음과 소음의 이야기를 다양한 방법으로 지금 이곳의 공감각으로 무대화했다. 여기에는 네 명의 배우가 빚어낸 조화로운 연기도 한몫했다. 도슨트 역할의 두 배우 김소여와 노은정은 관객과의 직접적 대화가 부담이 되었을 텐데도 능숙하고 자연스럽게 친밀감을 만들어 냈으며, 묵음과 소음을 연기한 오현수 배우와 남석민 배우는 어색하고 경계하던 사이에서 공감과 교감으로의 관계 변화를

효과적으로 잘 표현했다.

누구나 알고 있는 것 같지만 구체적으로는 알지 못하는 4·3. 그것을 단체의 숙명처럼 받아들여 작품을 창작하고 있는 예술공간 오이의 〈낭땡이로 확 쳐불구정 허다〉는 진부하고 익숙하고 그래서 정체된 4·3을 지양하면서 관객들과 더 적극적으로 교감하고, 지금도 여전히 현재진행형인 사건임을 강조하는 작품이었다. 4·3에만 국한되지 않게 일제강점기부터 이어진 부역과 국가폭력의 보편성을 확보할 수 있게 내용을 확장했으며, 관객들에게 이해보다는 공감을 전면화하는 방법과 형식을 통해 4·3의 연극적 외연을 확장했다. 이 작품이 또다시 공연될 때 어떤 모습으로 변화될 것인가도 궁금하지만, 예술공간 오이의 4·3을 다룬 다음 작품이 어떤 모습을 보일지, 어떻게 확장될 것인지도 궁금하다. 우직하게, 그러면서도 명쾌하게 4·3을 연극으로 만들어 내는 예술공간 오이의 다음 행보를 즐거운 마음으로 기대해 본다.

2025 지역대표 예술단체 지원

낭땡이로 확 쳐불구정 허다

리바운드 비평문

비평가 성명

심재민

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

예술공간 오이

공연명

낭땡이로 확 쳐불구정 허다

공연일시

2025년 10월 31일 19시 30분

공연장소

노원문화예술회관 소공연장

전시 퍼포먼스의 형식에 기댄 제주4.3사건의 기억 전달 시도

심재민

제목의 의미와 도슨트의 역할

예술경영지원센터의 '리:바운드 축제 비평지원' 사업의 일환으로 2025년 10월 31일 노원문화예술회관 소극장에서 공연된 〈낭땡이로 확 쳐불구정 허다〉(전혁준 작/연출, 예술공간 오이 제작)는 제주4.3사건에 대한 일종의 '전시 퍼포먼스'이다. 무대에는 두 명의 여성 도슨트와 두 명의 남성 배우가 등장한다. 뒷무대 중앙에는 흰 천이 있고 영상 스크린으로 활용된다. 상수와 하수 쪽에는 각각 의자가 두 개씩 있으며 도슨트들이 배우들의 연기가 진행될 때 앉아 있는 데에 쓰인다. 공연 시작 전에 도슨트들은 객석 앞으로 가서 관객들과 4.3사건에 관해 묻고 대답하면서 이야기를 나눈다. 심지어 제주말에 대한 질문을 하기도 한다. 공연이 시작되면 도슨트들은 무대 위로 올라가서 자신들을 소개하고 도슨트의 역할에 대해서도 안내한다. 공연 안내자로서 "모든 것을 도슨트들이 전담하는 전시"라고 말한다. 그러자 스크린 화면에는 "모든 것은 아니지. 내 말은 들어야지. 내가 전시총괄이라는 걸 잊지 마."라는 글이 뜬다. 다시 말해 전시총괄의 개입이 때때로 스크린을 통해서 있을 것이라는 점을 알린다. 여기서 도슨트들은 퍼포먼스 공연의 내레이터이자 안내자이며, 때로는 배우의 역할도 담당한다. 먼저 그들은 공연 제목에 대해서 설명한다. '낭땡이'라는 단어는 '나뭇가지'를 의미하는 제주 사투리이다. 낭가지 혹은 낭뎅이라고도 표현하지만, 낭땡이는 상대적으로 더 강한 어감을 드러낸다. '쳐불구정 허다'는 '확 때려버리고 싶다'는 의미이다. 그러니까 표준어로 말하면 '나무 몽둥이로 확 패버리고 싶다'라는 정도의 강한 어감과 의미를 드러낸다고 볼 수 있다.

‘문화적 기억’으로서의 4.3사건에 대한 해설과 재연

이 공연은 그림, 시, 그리고 사진 등을 스크린에 투사하고 활용해서 4.3사건을 다각도로 바라보고자 한다. 또한 도슨트들의 해설과 배우들의 재연도 이에 기여한다. 그러므로 이 전시 퍼포먼스는 ‘망각에 대항하여 사건을 제대로 기억하려는 의도’에서 비롯된다. 따라서 4.3사건을 기억하기 위한 다양한 시도들에 관해서도 소개한다. ‘4.3 평화공원’, ‘4.3 미술제’, ‘4.3 평화인권 마당극제’, ‘다크 투어’ 등과 함께 각종 추념식 거행이 바로 그것들이다. 또한 2025년 4월 10일에는 제주 4.3 기록물이 유네스코 세계기록유산으로 등재되기도 했다. 이 모든 시도들을 우리는 모리스 알박스(M. Halbwachs)의 ‘집단기억’에 기대어 ‘문화적 기억’을 개념화한 얀 아스만(Jan Assmann)과 그의 아내 알라이다 아스만(Aleida Assmann)의 이론으로 설명할 수 있다. 얀 아스만은 문화를 통해 기억의 형성과 유지, 전달과 재현이 실행되며, 더 나아가 기억하는 사람의 정체성과 이념에 따라서 기억이 달라질 수 있음을 강조한다. 또한 알라이다 아스만은 문화적 기억은 활성적 기억으로서 문화에 참여하는 사람들이 세대를 통해 학습해 가는 기억이라는 점을 밝힌다. 두 사람의 이론을 종합하면, 문화적 기억은 기억의 형성 및 재현과 전달에 실제로 참여한 사람들을 통해서 이루어진다. 그러므로 이 전시 퍼포먼스 역시 제주 4.3사건에 대해 직접적으로 기억하는 사람들의 증언을 토대로 그에 대한 기억을 형성하고 관객에게 전달하려는 의도를 드러내는 것이다. 따라서 공연은 궁극적으로 ‘문화적 기억’ 형성의 매개체로서 그 역할을 담당하게 된다.

이런 맥락에서 이 전시 퍼포먼스는 4.3사건의 가해자들과 피해 희생자들 양 측면에서 사건을 조명하면서 세간에 알려지지 않은 이야기들을 풀어내고 위로와 애도의 상황들을 관객이 재인식하게 만든다. 관객은 여러 형태의 관련 기록들을 도슨트들의 해설의 도움으로 전시실에서 직접 보는 것 같은 상황에 처한다. 즉 도슨트 두 명은 전시실에서 사건과 관련된 그림과 사진 등에 대해 해설할 뿐 아니라, 사건에 대한 극적 설명을 통한 내레이터 역할에 더해 때때로 배우 역할까지도 담당한다. 또한 두 명의 배우가 제주 방언으로 연기하는 과정에서 이해하기 어려운 단어들과 문장들을 도슨트들은 직접 설명하면서, 무대의 연극적 상황을 제시적으로 드러내 보인다. 예컨대 대하소설 『화산도(火山島)』의 작가 김석범의 탄생 백 주년 헌정 공연 소식을 알리면서 그의 발언을 화면에 보여준다. 또한 현기영 작가의 『순이삼촌』이 4.3사건을 국내에 처음으로 알렸다는 데 대해서도 의미를 부각한다. 스크린에는 ‘너븐숭이’, 4.3 기념관, 순이삼촌 문학비, 그리고 북촌학살 때 희생된 아기들을 위한 애기무덤의 이미지들이 차례로 드러난다. 여기서 도슨트들의 해설은 공연장을 일종의 전시실로 만드는 것이다. 그들은 ‘순이삼촌’의 한 장면을 1인 2역을 하면서 직접 연기하기도 한다. 즉 동네 공동체가 허물어지는 상황에서 이를 참을 수 없어 아이의 만류에도 불구하고 혼자 집을 나섰다가 결국 총을 맞는 아빠의 상황을 직접 재연해 보인다. 이는 역사 속 장면에 대한 ‘재연(enactment)’이라고 보아야 한다. 이처럼 전시 퍼포먼스 안에서 벌어지는 배우들의 연기 역시 같은 맥락에 있으며, 따라서 재연에 해당한다.

또한 주연 배우 두 사람이 동굴 안에서 4.3에 얽힌 여러 에피소드를 풀어내고 연기할 때, 도슨트들은 주로 무대 구석 의자에 앉아 있지만 필요시에는 무대 중앙으로 이동해서 적극적으로 설명하고 상황의 포괄적인 배경 이해를 위한 연기까지도 담당한다. 특히 제주말로 발화되는 상황에서 표준어로 풀이하는 것도 도슨트의 몫이다. 결국 관객은 배우 두 명과 도슨트 이름의 해설자 두 명이 펼치는 무대를 늘 거리를

두고 바라볼 수 있는 환경에 놓여있다. 다시 말해 제주어와 표준어로 동일한 상황에 대한 발화가 이루어지고 그에 더해 재연적 연기가 추가되면서 관객에게는 몰입 대신에 비판적 인식을 위한 '거리 두기'가 조성되는 것이다.

같은 맥락에서 무대에 배우들이 등장하면서 퍼포먼스는 전시를 넘은 공연 퍼포먼스로서 재연의 성격을 더욱 강조한 것으로서 확인된다. 먼저 4.3사건 토벌대의 학살을 피해 동굴로 피신한 한 남자는 거기서 권총 자살을 시도하는 기거주자 남자와 마주친다. 여기서 피신남(나중에 그의 별명은 '소음'이 된다)의 말 역시 도슨트들에 의해 표준어로 해설되면서 연기의 상황들은 관객에게는 재연에 의존한 제시로서 보인다. 이는 큰 맥락에서 '전시 퍼포먼스'의 일부에 해당한다.

동굴에 들어온 소음은 자신이 아랫마을에 살고 있었는데 토벌대의 방화와 총질로 인해 마을 자체가 타버렸다고 설명한다. 그런 가운데 소음은 본래 있던 사람(이제 그의 별명은 '묵음'으로 불린다)과 술을 주고받다 둘은 다투게 되고, 소음은 동굴을 나가버린다. 그러나 다시 돌아와서는 하룻밤 숙박만 부탁하는 상황이 벌어진다. 한편 두 사람이 이야기를 주고받는 과정에서 토벌대에 의한 주민 살해 사건이 언급된다. 소음은 토벌대가 무장대로 가장해서 주민들에게 음식 요구를 하고 이를 들어준 사람들을 무장대 협조 세력으로 간주해서 총살했던 이야기를 들려준다. 군인들이 군복을 벗고 폭도처럼 죽창을 들고 마을에 들어와서 주민들에게 무장대 흉내를 내면서 그런 짓을 저질렀다는 것이다. 이처럼 소음은 4.3의 실제 현장에서 희생당한 무고한 양민들에 관한 기억을 소환하면서 관객에게 문화적 기억의 매개체 역할을 담당한다.

이 과정에서 도슨트들은 객석을 향한 채 서로 질문을 하고 또 답한다. 바로 4.3사건 현장에서 벌어지는 이야기이다. 즉 토벌대와 무장대라는 대립 세력들 사이에서 혼란스러워하는 마을 주민들의 입장이 전달된다. 죄 없는 양민들이 양쪽에 의해서 희생되는 과정에 대한 자세한 상황이 펼쳐진다. 그런 가운데 관객은 사건의 현장성을 직접 느끼게 된다. 관객들이 마치 마을 주민인 것처럼 도슨트가 질문을 던짐으로써, 그들은 자연스럽게 공연의 공동 생산자로 참여하게 된다. 여기서 소음은 묵음에게 막대기를 주고 그 당시 토벌대가 했던 것처럼 소음 자신을 때리라고 말한다. 즉 마을 주민들이 "대한민국 만세! 빨갱이 죽어라!"라고 토벌대 앞에서 외치는 것이 거짓말이 아닌지 시험하기 위해서 고의로 때린 것이라는 점을 내세운다. 하지만 그는 다시 자신을 때리는 사람들이 토벌대인지 무장대인지 헷갈려 한다. 그러고는 다시 "빨갱이 만세"를 외친다. 그리고 이 모든 혼돈의 과정을 뒤로 하고 결국에는 마을 주민들은 모두 죽고 자기 혼자만 살아남게 되었다고 고백한다. 한편, 당시 상황을 설명하던 소음은 이미 눈앞에서 자신이 실제로 그 일을 당하고 있는 것으로 생각한다. 즉 상황을 제시하고 자신의 입장을 재연한다. 이런 방식으로 무대의 두 배우는 주로 당시 상황을 재연하는 데 소용된다. 이때 묵음은 양푼 두 개를 부딪치면서 "깡깡깡깡" 소리를 내며 효과음을 만든다.

> *"소음(현실이 아닌 그 상황에 빠져있다) [...] (묵음의 허리춤을 보며) 그 낭땡이로 나만 쳐죽여 불민 되큰게. (소리 지른다) 죽이지 마! (귀 막는다) 베라먹을 놈들아. (입으로 내는 총소리) 탕. (여기저기 둘러보며) 여기도 탕 저기도 탕. 타타타탕 타타타탕. [...]"*

그런데 동굴 생활만 해 온 묵음은 4.3사건에 대해 전혀 아는 바가 없는 것처럼 보이는 인물이다. 이에 소음은 그에게 4.3에 대해 다시 설명한다. 다시 말해 묵음이라는 인물이 설정됨으로써 공연은 자연스럽게

여태껏 잘 알려지지 않은 사건의 발단과 진행 과정을 풀어놓을 수 있게 된다. 게다가 이 시점에 도슨트들이 개입해서 해설자의 역할을 맡는다. 그들은 사건의 정치·경제·사회적 배경에 관해 이야기한다. 광복 이후 제주도는 극심한 경제난과 사회적 혼란을 겪게 되었다. 해방이 되자 외지로 나갔던 도민들이 대거 유입되고 실업난과 식량부족에 더해 전염병까지 창궐한다. 그 와중에 1947년 3.1절 기념행사가 거행된 후 평화적인 거리 행진 중에 기마경찰에 의해 아이가 치이게 되었지만, 경찰은 이 아이를 방치했다. 이에 항의하며 경찰을 쫓던 시민들을 폭동으로 오인한 경찰의 실탄 발사로 민간인 6명이 죽고 다치는 사건이 발생한다. 시민을 보호해야 할 경찰이 오히려 살인을 저지르는 일이 벌어진 것이다. 이에 대한 사과 요구와 함께 제주도민들은 3.10 총파업을 실행한다. 하지만 당시 제주를 책임진 미군정은 '남로당이 북조선과 모의했다'라는 프레임으로 제주도를 '빨갱이섬'으로 규정하고는 외지에서 300명의 경찰을 제주로 집결시키며 강경일변도로 대응한다. 결국 이러한 일련의 사건들이 쌓여서 제주 4.3사건에까지 이르게 된 것이다. 하지만 이 사실 대신에 "1948년 4월 3일 남로당이 무장봉기했다"라는 주장이 오히려 4.3의 원인이라고 널리 알려져 있다는 것을 도슨트들은 강조한다. 다시 말해 일방적으로 이데올로기의 잣대로 사건을 규정하려는 시도들에 대해서 주의를 촉구한다. 특히 이승만 정권이 서북청년단에 '아무런 지원도 없이 자급자족을 지시함으로써 약탈을 부추긴 측면'을 환기한다. 즉 "공권력에 의한 대민 범죄"의 "묵인 방조 조장"을 강조한다. 또한 그 이후에 계속된 '연좌제'의 고통에 대해서도 언급한다.

더 나아가 도슨트들은 동굴에서의 학살 기록과 관련된 이야기를 펼친다. 제주도 지형의 특성상 동굴이 많고 따라서 4.3사건 때 동굴에서 은신한 사람들이 학살되는 경우가 많았다는 것이다. 이와 관련해서 이제 묵음과 소음은 동굴에 은신한 인물들을 직접 재연한다. 무대에는 제주도 방언으로 대화가 이루어지고 도슨트들은 거의 관여하지 않는다.

그리고 소음과 묵음 사이의 대화 중에 마침내 묵음의 과거까지 밝혀진다. 그는 일제 강점기에 친일한 인물로 광복 이후 동굴로 숨어들어온 것이다. 그리하여 그는 일본으로 가고 싶어 한다. 하지만 우연히 소음이라는 인물을 만나 그에게서 많은 것을 배우고 깨닫는다. 일면식 없는 사람들을 돕기 위해 위험을 무릅쓰는 소음의 행동을 보고 묵음은 자기반성의 시간을 갖는다. 자신으로 인해 피해를 본 잠녀들에 대한 생각과 부끄러움의 말을 독백으로 털어놓기도 한다. 이어서 묵음은 다시 동굴로 돌아온 소음 대신에 자신이 위험을 감수하고 밖으로 나가겠다고 말한다. 실랑이하면서 결국 같이 밖으로 나갔다가 총소리 이후에 둘은 같이 돌아온다. 이제 두 인물은 함께 아무런 글귀도 쓰이지 않은 '백비'에 동백꽃을 그리고 난 후, 도슨트들을 포함해서 네 명은 같이 천천히 백비를 일으켜 세운다. 결과적으로 공연은 제주4.3사건의 역사적 원인을 파헤침과 동시에 친일 부역자 문제까지 포괄하면서 한국 근현대사를 직접 겪은 사람들의 기억을 '문화적 기억'으로 형성하고 전달하는 매개체로서의 역할에 충실하고자 노력한다. 관객은 그러한 기억 전달의 현장에 함께하면서 전시 퍼포먼스라는 공연의 공동 생산자가 된다.

2025 지역대표 예술단체 지원

낭땡이로 확 쳐불구정 허다

리바운드 비평문

비평가 성명

유윤종

비평가 소속

(전) 동아일보사 편집국 문화부 문화전문기자

예술단체명

예술공간 오이

공연명

낭땡이로 확 쳐불구정 허다

공연일시

2025년 11월 1일 15시

공연장소

노원문화예술회관 소공연장

낭땡이로 확 쳐불구정 허다

유윤종

해방 직후 민족사의 최대 비극인 제주 4.3은 현기영 원작의 연극 '순이 삼촌' 및 같은 원작에 의한 동명의 오페라, 연극 '4통 3반 복층 사건' 등을 통해 수차례 공연물로 형상화됐다. 2020년 연극 '프로젝트 이어도-두 개의 섬'으로 이 현대사의 비극을 다룬 바 있는 전혁준과 극단 오이가 2년 뒤 역시 4.3을 소재로 새로 선보인 작품이 '낭땡이로 확 쳐불구정 하다'이다.

전자가 역사적·신화적 소재를 사용한 상징극적 작품이라면 후자는 전시 기법을 도입해 객관적 시선을 의도하고 '제주말'이라는 새로운 소재를 등장시킨 일면 해학극적 작품이라고 할 만하다. 11월 1일 노원문화예술회관 소공연장. 2025 '리:바운드 축제'의 일환으로 '낭땡이로 확 쳐불구정 하다'가 무대에 올랐다.

본 공연이 시작되기 전 도슨트(전시 해설자) 역을 맡은 두 배우가 관객들과 제주어에 대한 상식 테스트 등으로 극의 몰입을 위한 분위기 조성을 꾀했다. 공연이 시작되면서 두 도슨트는 두 주인공의 행동을 제삼자의 시선으로 풀어내면서 '육지' 관객들이 이해하기 어려울 제주어를 설명하는 역할도 맡았다.

2022년 이 작품의 첫 공연은 도슨트 역할이 없는 제주어만의 버전이었다. 이 오리지널 버전의 초연은 제주어에 상대적으로 더 이해가 높을 관객을 대상으로 이루어졌을 것이다. 도슨트 버전은 2023년 대한민국 연극제 네트워킹 페스티벌을 위해 선을 보였으며, 이번 공연은 두 버전을 융합했다고 극단은 밝혔다.

도슨트의 도입은 여러 면을 의도한 것이었겠지만 결과적으로 '낯설게 하기'의 효과적인 적용을 가져왔다. 동굴 속 두 인물의 감정에 몰입하는 데 방점을 두었다면 도슨트의 등장이 방해될 수 있었을 것이다. 새 버전은 이 연극의 장기적 비전 및 전국화를 고려한 것으로 여겨졌다. 화면에 직접 등장하는 '도슨트

메모'는 도슨트 버전에서 더 적극적으로 활용되었을 텐데, 이번 공연에서는 제한적 역할에 머물렀다. '낯설게 하기'의 유머러스한 장치로서 나쁘지 않았을 텐데, 초반에만 활용돼 다소 어정쩡한 느낌이었다. 또는, 한두 차례로 제한하는 것이 오히려 적절했을 듯했다.

극이 시작되면 무대 위에 여럿으로 분할된 흰 천이 드리워져 있다. 대본에서는 빔 프로젝터를 사용해 이미지를 표현할 수 있도록 지시했는데, 이날 공연 중 실질적으로 빔 프로젝터를 사용한 무대효과 전환은 없었다. 기술적 문제가 있었던 것일까, 또는 필요 없다고 느꼈던 것일까. 결과적으로 '동굴'의 시각적 형상화는 없었다.

주인공들이 감자를 굽는 데 사용한 오목한 현무암 '허벅이'가 있었지만, 현무암은 제주 어디서나 흔히 눈에 띄기 때문에 동굴의 상징으로 보기는 힘들다. 극중 모든 사건이 동굴 내에서 이루어지므로 굳이 강조할 필요가 없을 수도 있지만, 다양한 관객층의 더 큰 몰입을 위해서는 '동굴'을 나타내는 시각적 장치가 미흡해 보였다.

극을 이끌어가는 주인공은 단 두 사람, 동굴에 본디 터 잡고 지내던 '묵음'과 침입자인 '소음'이다. 제주 향토민과 외래 육지인의 관계에 비교할 수 있을까. 극의 설정상 두 사람 모두 향토민이니 확대 해석은 하지 않는 것이 좋겠다. '소음'이 처음 등장하며 동굴 입구로 접근할 때 그의 동작과 대사는 불필요하게 과다한 것으로 여겨졌다. 특히나 당시가 시대적으로 토벌대의 주의를 끌 경우 목숨을 위협받을 수 있는 상황이었기 때문에 더욱 그렇다. 물론 '소음'이 주어진 인물명 그대로 '묵음'에 대비되는 다변한, '묵음'의 표현에 따르면 낭푼이를 닮은 깡깡 소리를 내는 인물로 그려졌기 때문에 이런 인물의 첫인상을 각인하려는 의도는 이해할 수 있다.

극이 전개되면서 도슨트가 극에 개입하기도 하고 설명을 이어가기도 하면서 분위기를 전환했는데, 이로 인해 종종 극의 흐름이 끊기기도 했다. '분위기 살리기 위해 춤 지시' 장면은 아예 불필요해 보였다. 극 중간에 두 도슨트가 '전시'에서 중요하게 생각하는 요소로 '재료'와 '공감'을 논하는 부분은 극의 설정이 '전시'임을 상기시키는 장치겠지만 뻔한 결론으로 이어져서 극의 긴장이 떨어지는 결과를 낳았다.

극의 전개와 더불어 '소음'과 '묵음'의 정체 또는 전력이 드러난다. '소음'은 토벌대의 폭력 속에서 아이러니하게도 자신의 의도와 정반대로 목숨을 보전한 인물이다. 그의 주변인들이 그의 의도에 충실히 따르지 않은 결과 목숨을 잃었기 때문에 '소음'은 자신이 지고 가지 않았어도 될 죄책감을 지고 산다. '육지것' 작가인 이청준의 소설 '소문의 벽'에서도 유사하게 등장하는, 이념 뒤에 숨은 폭력의 뼈아픈 결과다. 상상 또는 전제와 반대되는 결과가 초래되었기에 관객은 새로운 경험 앞에 노출되고, 주인공의 좌절을 한층 생생하게 체험하게 된다.

이 장면에서 '소음'의 진술을 청취하는 '묵음'의 반응은 초반에 일면 아연하게 느껴진다. 그는 '토벌대, 무장대, 4.3'이 대체 무엇인지 묻는 것이다. 이 질문은 두 방향의 전개를 끌어낸다. 하나는 제주 4.3의 실체를 관객들 앞에 전하는 것이다. 또 하나는 주인공 '묵음'의 실체를 관객들 앞에 드러내는 것이다. 앞의 역할에는 두 도슨트가 개입한다. 두 도슨트는 해방 직후 제주의 사회정치적 상황부터 1947년 미군정 하의 3.1운동 당시 경찰 총격, 저항, 이어지는 대살육을 다큐 진행처럼 설명해 나간다.

아마도 이 연극 또는 공연에서 가장 논쟁적일 수 있는 부분이 이 장면일 것이다. 작가는 4.3의 전개를

연극적 언어로 재구성하기를 포기하고 직설의 언어로 이를 대신한다. 여기엔 많은 고민이 있었을 것이다. 그러나 작가와 극단이 고민 끝에 선택한 이 방법은 선뜻 찬동하기 어렵다. 이유는 이렇다.

먼저, 이미 4.3에 대한 역사적 규정은 상당 부분 이루어져 있다. 이 역사적 비극의 희생자가 기록적으로 늘어난 직접적 이유는 미군정과 뒤이은 이승만 정권의 폭력적 진압에 있음에는 사회적, 학술적으로 대체적인 합의가 이루어져 있다. 남은 부분은 경찰에 의한 3.1절 총격 사건과 남로당의 봉기 중 어느 쪽을 '실제' 사태의 발화점으로 볼 것이냐 정도다. 이는 해석의 문제이므로 이 연극의 관점에 동의하는 사람은 이 극을 본 뒤에도 입장이 변화하지 않을 것이며, 처음 관심을 갖게 된 사람은 자료를 찾아볼 것이다. 본디 동의하지 않은 사람으로서 이 극을 통해 관점이 변하는 경우는 많지 않을 것이다.

둘째, 더 효과적인 형상화의 가능성이 놓여있었다. '소음'이 자신 또는 자신 주변 인물들의 사건 초기 경험들, 즉 일제강점기 현실과 그 구조 속 하수인들의 처신, 미군정 실시 이후 이들의 변신, 1947년 3.1 기념식 전후의 사건들, 남로당 봉기 전후의 체험 등을 평범한 개인의 입장에서 전하는 것만으로 이 사건이 지닌 폭력성과 비극성, 진실의 단서를 더 효과적으로 표현할 수 있었을 것이다. 두 주인공의 대사만으로 불충분했다면, 극 초반 '응원경찰'을 설명하면서 당시의 환경을 전달했던 것처럼 두 도슨트 역이 적절히 개입하며 도움을 줄 수도 있었을 것이다.

요컨대, 두 도슨트에게 온전히 4.3의 전개를 소개식으로 알리도록 한 것은 사건의 '방외인'인 '육지것'들에게 이 비극의 진실을 더 쉽게 알리고 싶은 원작자의 강박에서 나온 것으로 볼 수 있다. 이 얘기는 이 극이 제시한 관점 자체를 외면하거나 반대하는 것이 아니다.

한편, 이 장면에까지 드러나지 않았던 '묵음'의 정체는 그의 꿈을 통해 드러난다. 그는 대대로 식민 통치에 협력하던 일제 통치기관의 협력자였던 것이다. '진실은 존재하는 것이 아니고 만들어지는 것이며, 살아남는 것이 진화하는 것'이라는 말이 그의 아비를 통해 전해지는 생존의 이념이다.

이런 설정은 작가의 전작 '프로젝트 이어도-두 개의 섬'과 상응한다. 폭력의 정체를 '원주민'과 '유입인'의 관계를 넘어 그 이전 일제강점기의 모순에서 찾는, 한발 더 나아간 시선이다. 그러나 제국주의에 협력했던, 제주의 땅과 잠녀들을 갖다 일본에 바치던 '묵음'은 그 수혜자이자 생존자가 되지 못하고 동굴로 피신한 존재라는 아이러니를 지닌다. 일제강점기의 진짜 수혜자는 어디 있는가? 그들은 폭력의 주체가 되어있다는 모순의 고발이야말로 작가가 숨겨둔 가장 진지한 고발장이다. 일제하 폭력의 단순 가담자와 하수인들은 당시의 희생자들과 마찬가지로 역사 속의 희생자로서 극 초반 '묵음'의 모습처럼 생존을 포기할 처지에 놓인다. 4.3의 문학적 또는 무대적 형상화에서 이 작가가 갖는 독자적인 공간이, 일부는, 이 지점에서 형성된다.

극은 두 주인공의 희생이 암시되는 일종의 열린 결말로 끝을 맺지만, 그것이 끝이 아님은 이어지는 '백비'의 장면으로 설득력을 가진다. '묵음'이 잠을 청하던 동굴 안의 평평한 공간(장치)는 말미에 일어서서 흰 비석(백비)로 바뀌고, 그곳에 기록과 의미를 부여할 역할은 생존자들, 현재를 살아가는 자들의 몫으로 남는다.

극 최후의 대사는 '사람의 도리란 뭐죠?'라는 질문이다. 극 중반에 하룻밤 머무를 곳을 청하던 '소음'의 대사가 뒤에는 도슨트 두 사람의 대사로 바뀐다. 관객은 처음 두 주인공의 조우에서 이념 대결을 상상했을

수 있지만, 결국 두 주인공 모두 이념의 희생자였을 뿐, 비극의 정체는 이념의 탈을 쓴 폭력의 '비인간화'였음이 드러난다. 극 중반에 두 도슨트의 대화에 나타나는 '동물원 전시물 대화'에서도 등장하듯, 인간에게 가장 위험한 동물은 바로 인간 자신인 것이다. 학살당하기 직전 '소음'과 눈이 마주친 여인의 설정은 이 점을 강조한다.

4.3이라는 거대한 폭력을 두 '무명'의, 극의 전개와 함께 비로소 '소음'과 '묵음'이라는 역할명이 주어지는 작은 인물들을 통해 형상화한 의도도 여기서 읽힌다. 두 인간 두 사람이 엮이는 과정과 작은 이해 및 작은 마찰들. '낭떵이'로 상징되는 작은 폭력과 총성으로 상징되는 거대 폭력. 작가는 '인간에 대한 존중과 비존중은 어디에서 비롯되는가?'를 두 인물을 통해 질문하는 것으로 받아들여졌다.

나아가 극의 두 도슨트는 오늘날 생존한 자들의 '도리'를 '기억이 말살되는 것의 방지'에 놓는다. 이 극은 그 역할을 충분히 했다. 그 역할을 늘려나가기 위해서는, 위에 강조했던 '직설의 포기'를 생각해 보기를 권하고 싶다. 현재의 극적 구조는, 4.3의 전개를 직설어법으로 설명하고자 하는 강박은 극의 수용사 속에서 초기의 장치로는 유효할 수 있다. 그러나 그 접촉면이 더 넓어지기 위해서는, 이 역사적 실체를 설명하는 과정 또한 한층 더 연극적이고 풍자적이며 '스며드는' 성격이 필요할 것으로 보인다. '이 비통의 섬'은 (아마도) 작가의 염려보다는 더 적극적으로 기억되고 있다.

아울러 이 연극은 지금까지의 4.3 관련 공연물에 없던, '제주어'라는 문화적 유산을 비중 있는 예술적 주체이자 상상력의 촉매로 끌어올렸다. 그 과정에서 여러 새로운 장치가 필요했지만, 이는 포기하기 어려운 가치이며 새로운 시도를 통해 한층 자연스럽게 수용될 수 있을 것으로 여겨진다. 네 명의 연기자는 극이 전개되면서 한층 자연스럽게 극과 동화되는 연기와 분명한 발성, 성격연기로 자신들의 몫을 충분히 해냈다. 허벅이, 자파리, 낭푼이 등도 자신의 역할을 '잘' 수행했지만 대체로 상태가 너무 좋아 보였다. 사용감이 더 강조됐으면 싶었다.

제목이 나타내는 '낭떵이로 확 쳐불구정 하다', 즉 '나뭇가지로 확 때려버리고 싶다'가 나타내는 바는 결국 무엇이었을까? 인간에 대한 예의를 지키지 못하는 대상에 대한 징벌인가? 작은 존재들의 사소한 분노가 소중함을 뜻하는 것일까? 향토적 가치에 대한 강조일까? 두 도슨트는 극 중반에야 그 뜻이 나타난다고 설명했지만, 분명하지 않았다.

살펴본 바와 같이 연극 '낭떵이로 확 쳐불구정 하다'는 제주 4.3이라는 역사적 비극을 무대 위에 올리는 과정에서 여러 실험적 시도를 감행했다. 도슨트라는 장치를 통한 '낯설게 하기', 제주어의 적극적 활용, 그리고 이념이 아닌 '비인간화'에 초점을 맞춘 서사는 분명 새로운 접근이었다.

그러나 이 연극이 더 많은 관객과 만나고 오래 기억되기 위해서는 몇 가지 보완이 필요해 보인다. 역사적 사실을 직설적으로 설명하는 대신 극적 언어로 녹여내는 방법, 도슨트 개입의 절제와 효율성 제고, 그리고 동굴이라는 핵심 공간의 시각적 구현 등이 그것이다.

결론적으로 이 작품이 지닌 가치는 분명하다. 제주 4.3을 거대 담론이 아닌 두 개인의 조우로 축소하여 보여줌으로써 폭력의 본질을 더 선명하게 드러냈고, 제주어를 단순한 배경이 아닌 예술적 주체로 격상시켰다. 무엇보다 '사람의 도리란 뭐죠?'라는 마지막 질문은 백비처럼 비어있는 현재를 향한 것이다. 그 비석에 무엇을 새길 것인가는, 작가의 말처럼, 이 극을 본 우리들의 몫으로 남는다.

2025 지역대표 예술단체 지원

망고나무 만세 & 고등학생 일상 : 해외신작낭독극페스티벌 대만편

리바운드 비평문

비평가 성명

장기영

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

충북도립극단

공연명

망고나무 만세 & 고등학생 일상 : 해외신작낭독극페스티벌 대만편

공연일시

2025년 11월 16일 15시

공연장소

예술의전당 자유소극장

망고나무 만세 & 고등학생 일상 : 해외신작낭독극페스티벌 대만편

장기영

〈망고나무 만세!〉와 〈고등학생 일상〉이 연이어 공연됐다. 한 무대를 나누어서 대만의 현재 희곡들을 낭독극 형태로 전한다. 현재는 '해외신작낭독페스티벌: 대만 편'으로 기획되며 두 편의 공연이 대만의 현대 희곡 정도로만 소개되며 나열되듯이 배치되었지만, 두 작품은 기실 극 서사 내의 인물 중심성에서 빠지게 되는 함정이 무엇인지를 함께 가리키고 있다는 점에서 더 세밀한 주제로 엮일 만한 작품들이다. 〈망고나무 만세〉는 대만의 현대사를 잘 보여주는 한 인물을 중심으로 그 후세대까지 이어 이야기하지만 세대 간 연속성과 함께 단절성을 잊지 않고 이야기한다. 또한 〈고등학생 일상〉은 몇몇 중심인물을 설정하여, 한 고등학교 학급에서 일어나는 연애, 우정, 학교 폭력 등을 다각화하여 보여준다. 그 시점 자체만으로도 흥미롭지만 특히 극 서사를 좌우하는 요소인 역할과 배우 사이를 파편화한다는 점에서 그 매력이 한층 상승한다.

1. '계승되지 않는' 세대: 중심인물의 대표성을 회의하기

〈망고나무 만세〉는 대만으로 이주한 황계근(문창완 분)이 심은 망고나무 한 그루가 그 손주 황신양(문창완 분), 황신배(박선혜 분)에게 이어지기까지 각 세대가 그 나무를 바라보는 시점이 어떻게 변해가는지 그려 나간다. 황계근은 이 작은 섬에 이주한 후 얼마 지나지 않아 다시 본토에 돌아갈 것을 기다리며 "대충 살면서 간단하게 먹었"다. 그러나 임시 거처 같았던 이 섬에서 계근은 이내 결혼을 하고 아이를 낳으며 점점 그 뿌리가 깊어지는 과정을 겪는다.

계근은 장남 입목(이기복 분)을 위하여 망고나무 한 그루를 심는다. 망고나무가 자라는 과정과 함께 이 가정이 겪는 세월의 변화를 함께 그려내는 것이 이 서사의 주요 골자인데, 이때 망고나무는 결국 입목의

아들인 3세대 신양(문창완 분)에게까지 이어진다. 특히 가부장과 장남 사이 관계, 즉 한 가정 내에서 공적인 기대를 주고-받는 관계가 두드러지게 그려진다. 사실상 가부장과 장남 사이는 늘 대치 상황이다. 계근은 입목에게 진로와 인품 등에 대한 강력한 기대를 품는데 모두 충족되지 못한다. 입목 또한 신양에게 은근하게 기대하던 모습들을 보지 못한다. 망고나무의 수확은 황씨 집안 장남들이 '책임져야' 하는, 그럼으로써 이 세대의 연속을 방증하는 것처럼 여겨진다. 따라서 이 극에서 망고나무는 한 가문이 겪는 세월의 흐름뿐 아니라, 가부장과 장남 사이에 어긋난 사이를 드러내는 주요한 오브제이자 서사적 장치가 된다(물론 이번 공연은 낭독극이 되었기 때문에 그 무대장치가 대개 내레이션 그대로 처리되었지만, 본 공연으로 올라갈 때 망고나무의 시각화는 공연의 완성도를 결정짓는 중요한 요소가 될 것으로 보인다).

이번 공연이 흥미로웠던 이유는 많은 무대장치와 입체적인 액팅이 생략되는 낭독극 형태임에도 세대란 것이 그저 '흘러 내려가는' 것이 아니라 '돌고 도는' 것으로서 무대 연출적으로 잘 구현되었기 때문이다. 대표적으로 1세대 계근 역을 맡았던 문창완 배우는 계근의 죽음 이후 3세대인 신양 역을 연이어 분하여 이전의 父(계근)-子(입목)의 대립 관계를 역전시킨다. 특히 문창완 배우는 새 세대를 대표하는 인물(20대 청년이자, 계근이 가고 난 후 등장하는 입목의 아들) 그 자체로 보이게끔 시도하기보다는 그 특유의 중저음과 묵직한 발성에 장난스러운 톤만 살려 '아들의 아들이 된 아버지처럼' 보이는 방식을 택하는 듯하다. 그 외에도 세대를 넘어가서 계속하여 반복되는 장면과 구도들은 곳곳에서 발견된다.

이 이야기는 사실상 황계근으로부터 시작되고, 황계근은 이 가족 서사의 발원점, 즉 1세대이자 서사 내 중심을 맡는다.[1] 그러나 희곡은 그의 죽음을 전혀 특별하지 않게 그리고, 실제로 그 이야기 안에서도 그렇게 여겨질 것임을 암시한다.

> *C: 하지만 그는 여전히 임미옥과 황입하를 생각하고, 황씨 집안의 대대손손들을 생각했다. 그는 거실에 수많은 사람들이 둘러앉아 황씨 집안의 황금빛 망고를 먹는 모습을 보고 싶었다. 마치 예전에 거리를 가득 채운 사람들이 모두 자신을 불러싼 모습을, 황씨 집안의 일 세대, 중화민국의 영웅인 자신을 보듯이 말이다.*
>
> *A: 황계근은 언제나 자신이 영웅이 되는 모습을 그렸다.*
>
> *C: 그는 사다리 위에서 두 손을 앞을 향해 뻗었다.*
>
> *D: 사다리가 앞으로 한 번 휘청댔다.*
>
> *B: 그가 본 것은 중화민국의 영웅이 아니었다. 그저 너무 멀어서 닿을 수 없는 망고를 보았을 뿐이다.*
>
> *A: 황계근은 자신의 인생을 모두 바쳐, 마침내 영웅에 가장 가까운 순간에 도달했다. 그는 기억될 것이다.*
>
> *D: 그가 미처 생각지 못한 점이 있었다. 이후에 그가 기억될 때, 사람들에게 언급될 때, 그는 그저 "황씨 집안의 사다리에서 떨어져 죽은 사람"으로 기억할 뿐이라는 사실이었다. (30~31쪽)*
>
> *(밑줄-인용자)*

1) 희곡 자체가 황계근의 이주 및 결혼으로부터 시작되기도 하지만 내레이션 자체에도 계근은 '1세대'로 표현되고 있다. "1969년, 혹은 민국 58년, 황씨 집안의 일 세대인 황계근은 이 섬에서 이미 장가들고 아들을 낳았다." 린관팅(林冠廷), 〈망고나무 만세!(芒果樹不死)〉 대본, 임미주 역, 충북도립극단, 2025, 4쪽. (이후 〈망고나무 만세!〉 대본을 인용할 때는 페이지 수만 기재.)

황계근의 죽음이 곧 극의 막을 의미하지는 않는다. 서사는 이어진다. 이 희곡은 1로 집약되는 대표성의 허구를 가리킨다. 1세대, 일인칭, 1인 서사(영웅 서사)는 불가능하다. 애초에 희곡이기 때문에 서술자 중심일 수 없지만, 그를 서사 내 주인공으로도 고정해 두지 않는다. 한 이야기 내에서 대표성의 무게를 지고 있을 만하던 인물을, 세대를 거슬러 술회하는 서술자의 시야에서 다룸으로써 '대문자 I'를 '분자 1(1/n)'로 다루어 낸다.[2)]

2. '불확정적인' 인물들: 역할을 파편화하기

〈고등학생 일상〉에는 39명의 배역이 등장한다. 이 39명 인물은 입시를 얼마 앞둔 고등학교 3학년 동급생들이다. 각 장마다 두 명의 인물만이 등장하여 자신이 경험하거나 전해 들은 사건을 말하거나, 혹은 이 대화 안에서 사건을 말하는 식이다. 대사들은 굉장히 사실적인 언어들을 취하고 있는데 그것은 고등학생들의 입버릇이나 표현들을 한국의 그것으로 잘 번역했기 때문만은 아니다. 한 학급을 구성하고 있는 동급생들 사이를 농도 짙게 점유하고 있을 언술 형태로서의 '전언(傳言)'을 굉장히 잘 활용하고 있기 때문이다.

더 세부적인 가지들이 있지만 이 극의 줄거리를 추리자면 이렇다. 쩐평의 여자친구인 유림의 수영복을 승현이 만졌다는 소문이 퍼지고, 쩐평은 이를 참지 못하고 승현을 때렸다는 소문이 난다. 재승은 승현이 자신의 여자친구의 수영복도 만졌다고 의심하며 승현을 반에서 쫓아내야 한다는 탄원서를 작성하고 서명 운동을 시작한다. 이 탄원서는 세간의 주목을 받았고, 이어 교장은 탄원서를 주도한 인물로 쩐평이라 추측한다. 이어 쩐평은 교장에게 불려 가 꾸중 듣는다. 한편, 쩐평이 경찰서에서 자신의 부친에게 심각하게 맞았다는 것을 보았다는 이, 그리고 실제로 2주간 학교에 나오지 못하는 쩐평의 소식에 또 다른 탄원서, 즉 가정폭력에서 쩐평을 구해야 한다며 서명 운동이 학급 내에서 다시 시작된다. 그리고 이를 보며 "속죄하려는 남자와 상처 입은 친구" "그들의 갈등이 반의 모든 문제를 다 해결한다"라는 내용의 소설을 쓰는 이와 이 사건과는 상관없이 서로 작별을 고하는 이들의 내용까지. 실은 이 줄거리를 훑어내면서 문장이 몇 번이고 고쳐졌다. 이 극을 본 관객으로서 무엇이 사실이라고 단언할 만한 내용이 거의 없기 때문이다.

사실상 이 연극의 첫 대사는 "야, 너 방금 뭔 일 있었는지 봤냐"라는 1번의 대사로부터 시작한다. 각 장마다 두 명의 배우가 등장하면서 주요 사건들이 전개되는데, 실은 이 사건에서 무엇이 사실이고 오류인지를 알 수가 없다. 두 명씩 무대에 등장하여 발화하는 대사들은 대개 전언이었다. 이 또한 한 차례의 건널목만 건너면 되는 전언, 즉 일차적 전언이면 좋겠지만, 목격자의 증언을 전언하거나, 전언을 전언하는 내용으로 이루어졌다. 전언들이 난무하는 극장에서 관객은 무언가를 알아가고 있지만, 기실 무엇을 알고 있다고 말하기 어려운 존재가 될 수밖에 없다.

관객이 이러한 느낌을 받게 하는 데에는, 희곡이 그 자체로도 전언을 잘 활용하는 것도 한몫하지만, 〈연출 지침〉 자체에서 구현하고 있는 연출 의도 덕분이기도 하다.

---

2) 내레이터는 황계근의 묘비에 "그 역시 하나의 망고였다"(31쪽)고 적혔음을 가리킨다.

– 이 연극에는 총 39명의 배역(01–39)이 있으며, 39명의 배우가 각각 맡을 수도 있고, 단 2명의 배우가 모든 배역을 번갈아 연기할 수도 있다.

– 만약 두 명의 배우만 출연할 경우, 한 명은 남자, 한 명은 여자로 구성하며, 남자는 홀수 번호 역할을, 여자는 짝수 번호 역할을 맡는다.

– 세 명 이상의 배우가 등장할 경우, 대본에서 명확하게 언급되거나 암시된 성별을 제외하고 남녀 역할은 자유롭게 배정할 수 있다.

– 성별 배분은 단순한 제안일 뿐이며, 다른 배역 조정이 필요할 경우 대사나 연기 설정을 약간 수정하여 공연 요구에 맞출 수 있다. 따라서 대본에서는 특별히 '그/그녀'로 성별을 구분하지 않는다.3)

(밑줄–인용자)

몇몇 인물의 이름이 등장하기는 하지만, 이 희곡에 등장하는 각 인물은 배우들이 일대일로 분해야 하는 캐릭터가 아니다. 인물이 반드시 배우와 일대일로 매칭되면서 그 고유함이 유지되지는 않는다. 작가는 위와 같이 등장할 배우들의 수가 2명일 경우, 3명 혹은 그 이상일 경우, 혹은 39명일 경우들을 모두 염두에 두고 있다. 또한 몇몇 인물에서 성별이 지칭되기는 하지만 이 또한 반드시 따라야만 하는 고유한 특성이 아니라고 말하기도 한다. 배역에 대한 작가의 의도를 불확정적인 것으로 만들어 두는 것이다. 인물의 성격과 특성을 중심으로 서사를 전개하는 대신, 서사의 얼개와 배경 정도만을 고정해 둔다. 실제로 이번 낭독극에서는 16여 명의 배우들이 돌아가면서 39명의 인물을 다중으로 소화했다. 따라서 역할은 파편화된다. 이제 이 연극은 '이런 인물이라서 그런 일이 벌어졌다', '이 일들이 있었기에 다음의 일이 벌어진 것이다'의 해석 정도만으로는 소화할 수 없는 작품이 된다. 얼개를 따라가며 구조적으로 파악해야 할 문제만을 남겨두거나 혹은 이 희곡이 상연될 무대에 따라 달라질 수밖에 없는 연출의 디테일에 따라 해석이 얼마든 달라져도 되는 서사가 되는 것이다.

이 변동 가능한, 불확정적인 텍스트에 매료될 수밖에 없는 이유는 이 극이 마지막으로 활용하는 텍스트 자체에 대한 메타적 지시 때문도 있다. 이 극의 마지막은 말(言)이 아닌 문장(文)이 된다. 그간 이 낭독극의 내레이션을 맡으며 중심 무대의 아래에 앉아 있던 이기복 배우는 39번 역할이 되어 중심 무대에 오른다. 자신만이 볼 수 있는 일기에 다루는 가장 내적인 말들을 내뱉고, 이것이 곧 이 수다했던 사건과 수다한 말들의 장을 맺는 마지막 말마디가 되는 것이다. 특히 이 문장 또한 아무것도 확정할 수가 없다는 점(39번은 과거를 기억해 내기 어려워하는 상태에 있다)은 주목할 만하다.

한편, 이 극의 34장 〈소설〉에서는 지금까지 이 학급에 있었던 일들을 소설화하는 인물(35번)이 등장하는데, 이때 35번 인물은 이야기가 될 만한(개연성) 이야기를 만들기 위하여 실재가 얼마나 이야기 중심으로 편향되어 구성될 수 있는지를 보여주는 인물로 설정되었다. 35번 인물은 이 학급에서 일어난 일을 이야기화하는 데에 심취할 수밖에 없었음을 34번 인물에게 본인의 학급에 일어난 이 일이 어떤 '소재'로 여겨지는지, 또한 그들이 겪은 갈등을 자신이 만든 이야기 안에서 어떻게 '해결'해나갈 건지

3) 리청쥔(李承駿), 〈고등학생의 일상(中學生日常)〉 대본, 오수경·박정훈 역, 충북도립극단, 2025, 1쪽. (이후 〈고등학생의 일상〉 대본을 인용할 때는 페이지 수만 기재.)

말한다. 이때 34번은 정말 이 갈등들이 “껄끄러움 없이” “해결”되었다고 느끼냐며 반문한다. 나는 이를 작가, 곧 이야기를 만들어 내는 이가 가진 이야기를 만들어 내는 의도와 의지라는 것이 이 사건을 정확하게 보는 것 그 자체일 수는 없음을 부러 드러내는 대목으로 읽는다. 우리가 ‘전해 듣는’ 이야기로써 실재를 알게 되었다고 말할 수 있다거나, 실재의 ‘전부’라는 것을 파악할 수 있다는 믿음 자체가 얼마나 불확실한 것인지를 가리키는 것이다.

‘인물’에 대한 서사적, 극적 장치들을 영리하게 분해하며 활용하는 두 희곡이 한 무대를 나눠 가졌다는 것은 꽤 의미심장한 결합처럼 보인다. 두 낭독극의 본 공연을 기대하며.

2025 지역대표 예술단체 지원

비욘드 아리랑

리바운드 비평문

비평가 성명

박다솔

비평가 소속

소속없음

예술단체명

극단 산

공연명

비욘드 아리랑

공연일시

2025년 10월 23일 19시 30분

공연장소

예술의전당 자유소극장

경계를 넘어서는 이야기로서의 〈비욘드 아리랑〉

박다솔

지역 기반의 공연예술 활동과 작품이 지닌 잠재력은, 압도적으로 중앙에 치우쳐진 공연 예술 현장의 배급·유통 구조 속에서 충분히 조명되지 못하곤 한다. 이러한 구조적 불균형을 보완하고자 기획된 '리:바운드 축제'에서 선보인 극단 산의 〈비욘드 아리랑〉(작·연출 윤정환)은, 정선이라는 지역성이 창작의 기반이 되면서도 그 전통적 토대를 현대적으로 재구성해 기술적 요소와 결합하는 방식을 통해 전통과 지역의 경계를 넘어서려는 창작 전략을 취한다.

〈비욘드 아리랑〉은 강원도 정선의 지역문화 유산인 정선 아리랑과, 정선 아리랑을 전국적으로 확산시키는 데 결정적 역할을 했다고 알려진 나운규의 영화 〈아리랑〉(1926)의 제작 과정을 상상을 통해 무대 위에 복원한다. 필름 소실로 인해 직접 접근이 불가능해진 영화 〈아리랑〉을 가상으로 재구성하는 과정은, 크로마키 기법을 활용한 실시간 이미지 생성이라는 메이킹-퍼포먼스(making-performance)로 제시된다. 이처럼 〈비욘드 아리랑〉은 지역의 전통 콘텐츠를 익숙한 서사적 장치와 현대적 기술을 통해 재구성함으로써, 지역 기반 공연예술이 지닌 고유성과 확장 가능성을 동시에 드러내는 작품으로 자리매김한다.

극단 산과 아리랑의 지속적 재맥락화

극단 산은 강원도 정선을 중심으로 활동하며, 지역의 문화적 자원을 무대 언어로 재구성해 왔다. 극단의 대표이자 연출가·작가인 윤정환은 앞서 2023년 연희음악극 〈비밀의 노래〉에서 정선 아리랑을 일제강점기 독립군의 비밀 암호라는 허구적 설정과 결합시켜, 연극·음악·전통 연희가 교차하는 복합적 공연 언어를

시도한 바 있다. 이 작품에서 정선 아리랑은 단순한 배경 요소를 넘어 서사를 견인하는 핵심 장치이자 인물들의 정서를 조율하는 매개로 기능했던 것으로 보인다.

또한 스코틀랜드의 창작극단 원더풀스(Wonder Fools)와 공동 제작한 차기작 〈TETHER: 인연〉 역시 한국의 아리랑을 주요 모티프로 삼아 라이브 연주, 연극, 무용이 결합된 형식을 취하고 있다는 점에서, 극단 산이 아리랑의 전통적 선율과 정서를 동시대적 무대 형식 속에서 재맥락화하는 경향을 지속해 왔음을 시사한다. 정선 아리랑은 이들의 창작 안에서 지역적 문화유산의 범주를 넘어서 창작의 핵심 자원으로 자리 잡고 있으며, 이러한 흐름은 〈비욘드 아리랑〉에서도 발견된다.

공연이 본격적으로 시작되기 전, 배우들이 객석 가까이로 내려와 관객들과 함께 본조, 밀양, 진도, 해주, 상주, 정선 등 여러 지역의 아리랑을 부르고 그 장단을 직접 익히게 하는 장면으로 시작된다. 이는 단순히 관객과 친밀함을 형성하기 위함이 아니라, 아리랑이 지역마다 서로 다른 형태로 존재해 왔음을 몸으로 체험하게 하는 일종의 '문화적 지도 그리기'로 기능한다. 동시에 이러한 관객 참여형 도입부를 통해 아리랑이 지금처럼 전국적으로 불리게 된 역사가 사실 불과 백여 년도 되지 않았으며, 특히 우리에게 익숙한 정선 아리랑의 확산에 나운규의 영화가 중요한 계기를 제공했다는 작품의 핵심 메시지를 미리 환기하는 효과도 낳는다. 이러한 상호적 장면은 관객이 공연의 세계로 보다 유연하게 진입하도록 만들며, 배우들이 건네는 노래와 리듬을 공유하는 경험을 통해 이후 전개될 서사를 수용하는 정서적 기반을 마련한다.

기술적 실험과 무대 형식의 확장을 꾀하는 '무빙 씨어터'

〈비욘드 아리랑〉은 '나운규가 어떻게 영화 〈아리랑〉을 만들게 된 것인지', '〈아리랑〉 속 장면들이 독립운동가였던 나운규의 개인사와 어떤 연관성을 갖는지', '영화 속 각각의 장면이 당시 어떤 의미를 지녔을지' 등을 재현해 보려는 창작자들의 이야기를 중심에 둔다. 배우와 연출, 스태프들은 무대 위에서 영화의 특정 장면을 어떻게 표현할 것인지 끊임없이 논의하고 실험하며, 그 과정에서 영화 촬영과 무대 위 연극이 겹쳐지는 이중 구조가 형성된다. 즉, 이 작품은 영화 〈아리랑〉을 만든 사람들의 이야기를 영화로 구현해 가는 과정을 무대 위에서 다시 연기하는 '연극 속 연극', '연극 속 영화'라는 다층적 구조를 취한다.

3분할된 무대의 양옆에는 초록색 크로마키 배경이 설치되어 있고, 중앙에는 큰 스크린이 자리하고 있어 배우들의 움직임이 실시간 촬영과 합성을 거쳐 즉각적으로 영상 이미지로 전환된다. 이 장치는 무대에서 발생한 신체적 움직임이 곧바로 스크린 속 영화적 장면으로 출력되거나, 반대로 사전 촬영된 영상이 다시 연극적 상황으로 회귀하는 방식으로 작동하며, 공연 전반을 무대와 스크린을 지속적으로 가로지르는 재현 구조를 만들어 낸다. 즉 관객은 완성된 이미지를 감상하는 데 머무르지 않고, 이미지가 생성되는 과정—촬영, 합성, 출력—의 즉시성을 공연의 일부로서 직접 목격하게 된다. 이는 연극과 영화의 경계를 흐리며, '영화 만들기'를 무대 위에서 수행한다는 작품의 형식적 전략을 시각적으로 가장 선명하게 드러내는 장치이며, 극단 산이 〈비욘드 아리랑〉을 '무빙 씨어터'라는 형식으로 명명한 이유도 이와 무관하지 않을 것이다.

영화 〈아리랑〉과 연극적 재현의 병치

공연은 한 극단의 연습실에서 시작된다. 단원들은 나운규가 청진형무소에 수감되었을 당시를 상상해 재현하는 것으로 장면으로 이야기를 열고, 독립운동가였던 나운규가 옥고를 치른 뒤 고향으로 돌아와 조선키네마주식회사를 통해 영화에 입문하게 되는 과정을 차례로 연기한다. 이어 무성 영화에 변사의 출연을 결정하는 순간과, 영화의 주제가로 아리랑을 삽입하게 되는 결정적인 장면에 이르기까지, 단원들이 영화 〈아리랑〉을 복원하기 위해 고군분투하는 이야기가 동시에 펼쳐진다. 관객은 극 속에서 배우들이 영화 촬영을 준비하는 모습, 대사를 연습하는 과정, 그리고 다양한 연기 스타일을 실험해 보는 순간들을 목격하게 되며, 연극과 영화의 경계가 뒤섞이는 구조를 자연스럽게 따라가게 된다.

이야기는 자연스럽게 영화 〈아리랑〉의 주요 줄거리를 따라 전개된다. 주인공인 영진(나운규分)은 고된 옥고를 치른 뒤 정신적 충격으로 인해 정상적인 삶을 유지하기 어려워 가족과 주변 사람들의 보살핌을 받으며 살아간다. 그러나 마을에서는 일제에 협력하는 오기호가 토지를 수탈하고 여동생을 호시탐탐 겁간하려 하는 중 부당한 폭력이 반복되고, 영진은 이 상황을 막으려다가 기호를 살해하게 된다. 그는 결국 왜경에게 체포되고, 아리랑 고개를 넘으며 끌려가는 영진의 모습과 함께 주제가인 아리랑이 흐르며 이야기는 끝난다. 이 줄거리의 전개 사이사이에는, 극 중에서 연출자의 역할을 맡은 배우가 나운규의 연기·장면 디렉션을 상상해 제시하는 장면들이 삽입된다. 이러한 상상적 발화는 소실된 영화 〈아리랑〉의 제작 의도와 정서적 맥락을 되살리려는 시도로 기능하며, 영화가 지녔던 역사적 의미를 공연 안에서 재점화하려는 의도로 읽힌다.

메타-서사의 비완결성과 서사적 한계

그러나 이 상상적 연출 디렉션이 영화의 미학적 의미를 충분히 심화시키기보다는, 때때로 서사의 흐름을 설명적으로 보조하는 수준에 머물렀다는 점은 아쉬움을 남긴다. 더불어 나운규의 영화가 아리랑의 전국적 확산에 기여했다는 사실의 강조를 제외하면, 관객이 영화 〈아리랑〉의 제작 과정을 지금 이곳에서 다시 들여다봐야 하는 서사적·정서적 이유가 작품 내부에서 충분히 제시되었다고 보기 어렵다. 이로 인해 재현 속 재현이라는 복합적 메타 구조가 갖는 흥미에도 불구하고, 관객이 그 층위를 따라가며 의미를 조직하기에는 다소 어려움이 발생한다는 아쉬움이 남는다.

물론 극 속 장면들을 통해 당시 나운규가 마주했을 경제적 어려움과 기술적 한계, 그리고 아리랑이 당대 민족적 정서를 어떻게 표상했는지 일정 부분 읽어낼 수 있다. 하지만 그러기에는 영화 〈아리랑〉이 갖는 역사적·문화적 위상, 그리고 필름이 소실된 현재의 시점에서 그 복원이 어떤 미학적·정서적 의미를 갖는지가 작품 내부에서 충분히 맥락화되지 않았다. 결과적으로 관객은 '왜 지금 다시 아리랑의 제작 과정을 재현해야 하는가'라는 질문에 대해 명확한 사유를 얻지 못한 채, 형식적 실험의 층위를 따라가는 데 집중할 수밖에 없게 된다.

실험성과 대중성의 교차

그러나 공연의 중반부 이후 무대 위에서 실시간으로 구현되는 크로마키 합성은 작품의 주요 형식적

실험으로, 장면이 영상으로 전환되는 순간이 단순한 기술적 효과로 보임에도 불구하고 동작과 기술의 합일을 이루어 관객들의 흥미를 자아내기에 충분했다. 작품의 후반부에 삽입된 영상 이미지들 또한 영화적 질감과 아름다움을 갖추고 있어 극 전체의 정서를 강화하는 데 큰 역할을 하기도 했다.

윤정환 연출이 그동안 해온 다양한 대중 연극 작업을 통해 축적해 온 '관객 유희성'에 대한 감각 역시 본 작품에서 유효하게 작동한다. 장면 전환의 타이밍, 배우들 사이의 코믹 리듬, 서사와 비서사적 요소를 오가며 만들어 내는 활력 등은 때때로 관객의 주의를 환기하고 집중을 유지시키는 데 중요한 역할을 한다. 이러한 연출적 역량은 작품이 과도하게 비장해지거나 감정적으로 과잉되는 것을 방지하며, 전체 분위기의 균형을 잡아주는 완충 장치로 기능한다.

지역 극단의 미학적 확장으로서의 〈비욘드 아리랑〉

그럼에도 불구하고 〈비욘드 아리랑〉은 지역 기반의 극단이 수행할 수 있는 창작의 폭을 과감하게 확장했다는 점에서 주목할 만하다. 앞선 장면 구성에서 드러난 서사적 한계에도 불구하고, 작품이 시도한 여러 실험들은 지역 극단이 전통적 문화자원을 동시대적 무대 언어로 변환하기 위해 어떠한 전략을 취할 수 있는지 능동적으로 보여준다. 정선이라는 지역성과 그 문화유산인 아리랑을 단순한 소재나 배경이 아니라 공연의 구조와 실험을 견인하는 중심적 자원으로 삼은 점은, 지역 기반 공연 예술이 '전통을 재현하는 장르'에 머물지 않고 새로운 미학을 창출할 수 있음을 시사한다.

특히 크로마키 합성과 실시간 영상 생성이라는 장치는 단순한 기술적 효과를 넘어, 지역 극단의 물적·제도적 한계 속에서도 동시대 공연예술의 확장된 문법을 과감히 실험하고자 한 시도로 읽힌다. 이 기술적 시도는 지역 문화유산의 재해석이 서사적 차원에만 머무르지 않고, 전통—기술—퍼포먼스라는 다층적 조합을 통해 새로운 형태의 무대 경험을 생산할 수 있음을 보여준다는 점에서 의의를 갖는다.

2025 지역대표 예술단체 지원

비욘드 아리랑

리바운드 비평문

비평가 성명

박성원

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

극단 산

공연명

비욘드 아리랑

공연일시

2025년 10월 22일 19시 30분

공연장소

예술의전당 자유소극장

비욘드 된 형식, 남겨진 혼란

박성원

영화 〈아리랑〉(1926)은 식민지 조선의 억압 속에서 미치광이가 된 청년 영진의 고통을 통해 민족의 분노와 현실의 비참함을 드러낸 민족 영화이며, 배우였던 나운규가 직접 영화를 제작하고 주제가인 '아리랑'까지 만들며 완성한 작품이다. 극단 산의 〈비욘드 아리랑〉(2025.10.22~23, 예술의전당 자유소극장)은 바로 이 사라진 영화 〈아리랑〉의 그림자 위에서 출발한다. 공연은 원작의 서사를 그대로 따라가는 대신 과거의 흔적을 현재 무대로 끌어오는 방식을 택하며, 연극과 영화의 경계를 없앤 '무빙씨어터'라는 실험을 전개한다.

아리랑의 호출과 무빙씨어터의 실험

지역에서 창작된 공연을 유통하는 리:바운드 축제의 의도와 걸맞게 정선에서 개발된 〈비욘드 아리랑〉은 관객과 함께 여러 지역의 아리랑을 따라 부르면서 시작한다. 가사의 내용대로 민족의 자긍심과 정서를 감각하게 하고, 아리랑이 전면에 드러날 것을 일러두면서 호방하게 출발한다. 막이 오르면 현재 촬영 현장의 배우가 영화감독 나운규를 연기하다가 영화 〈아리랑〉(1926)의 영진으로 분하고, 그 사이사이 영진과 나운규의 내면이 교차하는 세 층위를 동시에 다룬다.

〈비욘드 아리랑〉은 '영화 〈아리랑〉의 재현'을 넘어 연극이 영화의 과정을 찍는 현장을 서사에 포함시킨다. 연극의 무대는 영상을 합성하기 위해 좌우에 크로마키 배경 막이 설치되어 있으며, 상층부 스크린을 통해 영화의 배경을 현재의 연극 무대와 합성해 보여준다. 배우의 실시간 연기를 사전 촬영된 영상과 합성해 마치 영화 속 공간과 무대 현실이 동시에 존재하는 것처럼 보이는 장면들을 만든다. 눈앞의 연극이 동시에 영화로 전환되는 순간이자, 영화가 무대 위로 침입하는 순간이다. 이러한 형식적 실험은

고정된 연극 무대를 다양한 공간과 덧입히면서 여러 시공간을 넘나들 수 있다는 점에서 새로운 가능성을 보여준다. 이 기술은 '미디어화된 라이브니스' 개념과 자연스럽게 연결되는데, 필립 아우슬랜더(1999)[1]는 라이브 퍼포먼스가 더 이상 미디어와 대비되는 개념이 아니며 미디어적 감각을 통해 규정된 '라이브니스'를 수행한다고 설명한다. 그에 따라 연극이 '지금-여기'의 현존감을 유지하면서도 과거의 박제된 영화를 호출하여 새로운 형태의 현존을 구성하는 방향으로 〈비욘드 아리랑〉을 해석할 수 있다. 연출 윤정환은 이러한 가장 큰 특징을 '무빙씨어터'라고 주창하며 공연의 미학을 구축해 나간다.

다층 구조가 만든 혼란

그러나 작품이 구축한 다층적 구조와 모호한 경계는 장점만큼이나 혼란을 함께 품기 시작한다. 희곡은 나운규의 〈아리랑〉을 다시 찍으려는 현대 예술인들의 이야기를 바탕으로, 미친 청년 영진이 폭력에 저항하다 파멸하는 영화의 플롯과 영진의 망상 속 세계가 중첩되다 보니 서사가 한 궤적으로 꿰어지지 않는다. 일부러 구분을 흐리게 하여 관객이 "이건 영화인가, 연극인가? 현실인가, 환상인가?"를 직접 고민하도록 유도한 희곡이지만 그 의도가 공연화의 맥락에서 명확하게 구현되지는 못한다.

서사가 크게 세 개의 레이어(영화 속 세계, 촬영 현장, 영진·나운규의 내면)를 넘나드는데, 무대는 이 세 층위를 구분할 만한 시각적 표식이나 리듬을 충분히 제공하지 않는다. 예컨대 나운규가 영화 속 영진을 연기하는 장면에서 곧바로 촬영이 끊기고, 다음 호흡에서 다시 영진의 환영이 등장하는 식의 전환은 관객으로 하여금 혼란을 발생시킨다. 나운규 역할을 맡은 배우가 영화 〈아리랑〉의 영진 역할을 연기하면서 점차 배역의 광기에 몰입해 가기 때문에 인물의 층위 역시 구조적 혼란과 겹친다. 영진은 나운규의 분신이고, 나운규는 영진을 통해 자기 고통을 연기한 예술가라는 구획이 연기로 구분되지 않는 점 또한 이를 뒷받침한다. 원작 영화 〈아리랑〉에 대한 배경지식이 공연 내에서 충분히 제공되지 않기 때문에, 영진의 절망이나 나운규의 항일 저항 정신을 포착하기 어렵고, 그러한 시대적 고통이 현재 배우의 몸과 어떻게 연결되는지 또한 불분명하게 전달된다.

공연은 현실(연극)과 과거(영화)의 경계 지우기라는 형식과 희곡의 다층 구조를 통해 질문을 던지려 하지만, 관객은 "지금 이 인물은 누구인가?", "이 장면의 시공간은 어디인가?"라는 혼란 속에 갇힌다. 이러한 인지적 부담은 관객이 '아리랑'에 담긴 정서와 시대정신, 인물의 고뇌에 몰입할 수 없게 만든다. 연극과 영화를 결합한 새로운 장르 '무빙씨어터'를 내세우며 아리랑 너머의 '비욘드'를 꿈꾸었다면, 장르의 혼란을 잠재울 개념적 정리가 필요해 보인다.

변사의 존재 역시 공연의 구조적 문제를 드러내는 지점이다. 변사는 무성영화를 환기하는 장치일 뿐 아니라 장면의 분위기를 구축하고 인물의 정서를 안내하는 역할을 수행할 수도 있다. 그러나 극 중 변사는 장면의 의미를 직접 해설하여 대본이 스스로 해결하지 못한 공백을 메우는 장치처럼 보인다. 변사조 연기는 극의 활력을 불어넣기는 하나, 변사의 대사는 서사의 빈 구멍과 개념적 혼란을 일차원적으로 서술하거나 비약하기에 연극적 상상력을 자극하기보다는 관객의 해석 가능성을 좁히는 결과를 낳는다.

---

1) Philip Auslander, Liveness: Performance in a Mediatized Culture.

기술과 연극성의 충돌

영상과 실연을 결합한 크로마키 역시 이 공연의 중요한 실험적 요소이지만 서사 안에서 필연성을 획득하지 못하고 기술적 장식처럼 남용된다. 크로마키는 본래 무대의 시공간을 확장시키거나 현실과 환상을 중첩시키는 미학적 효과를 낼 수 있는 장치다. 그러나 실제 배우들이 눈앞에서 연기하고 있음에도 대부분의 장면이 배우의 머리 위 스크린 속 합성 영상으로 처리되면서, 이 서사를 왜 '연극'으로 봐야 하는지 설득력을 잃는다. 기술적 완성도 또한 이 장치를 지탱하지 못한다. 합성 경계가 부자연스럽거나 영상과 배우의 비율이 어긋나는 장면들이 반복되며 몰입이 끊기는 순간이 발생한다. 그때 관객의 시선은 인물의 정서나 사건의 흐름보다 '합성의 어색함'에 머무르게 된다. 결국 공연은 연극적 현존감의 강화가 아니라 기술적 불안정에 의해 현존감이 약화되는 방향으로 이동한다. 고정된 연극 무대에서 '합성'이라는 기술을 통해 연극과 영화의 경계를 흐트러뜨리려 했다면, 최소한 조명만큼은 서사의 층위를 구분하도록 설계해 연극 고유의 정체성을 확보했어야 했다. 포스트드라마의 특성을 감안하더라도, 이미 기록된 '영화'를 현재의 '연극'으로 불러와야 할 이유를 공연 자체에서 충분히 제시하지 못하고 있다.

극단 산의 매력인 개성 있는 연기 앙상블 또한 이번 공연에서는 경계를 만들어 내지 못해서 모호하게 남는다. 나운규를 제외한 배우들은 여러 역할을 오가며 다양한 층위를 소화해야 했고, 그 결과 인물의 감정이나 관계는 깊게 축적되지 않았다. 관객이 기억해야 할 인물은 지나치게 많지만, 각 인물이 어떤 정서적 궤적을 지니는지 하나의 흐름으로 이어지지 않아 존재감이 희미해진다. 다층 구조와 일인다역 체계가 배우들의 에너지를 하나로 모으기보다 분산시키는 결과를 낳았다. 각양각색의 매력 속에서 예측하지 못한 리듬으로 흐름을 주도하던 극단 산 특유의 연기 호흡이 사라진 듯한 인상을 준다. 중구난방의 캐릭터만 나열된 셈이다. 의상 역시 시대극과 현대극 사이에서 콘셉트가 모호하며, '아리랑'을 제외한 음악들은 기억에 남지 않는다. 다층적 서사와 거리 두기라는 큰 콘셉트 아래 하위 요소들은 제각기 흩어져 총체적 개성을 만들어 내지 못한다. 통일되지 않은 구조적 혼란과 실험적 형식은 리:바운드 축제의 대중 관객들에게 난해함으로 다가온다. 셋업과 공연 기간이 짧았다 하더라도, 지역을 거쳐 온 공연이라면 지역 관객을 통해 보편성을 검토할 기회가 있었을 것이다. 지역 콘텐츠를 홍보하는 것을 넘어 연극적 성취로 뻗어나가지 못한 아쉬움이 남는다.

남겨진 가능성과 넘어야 할 고개

그럼에도 불구하고 〈비욘드 아리랑〉에는 빛나는 연극적 순간들이 존재한다. 시작 전 함께 부르기를 통해 익숙해진 아리랑을 공연 후반부에 관객이 직접 부르게 하는 장치는 아리랑의 정서를 관객과 교류하면서 연극의 현장성을 강화한다. 아리랑을 불러본 관객은 영진의 심정을 대리 체험하며 드라마에 더욱 몰입하게 된다. 이윽고 영진의 광기 장면에서 배우가 드러낸 감정의 폭발은 공연 전체가 지향한 정서를 단번에 보여주는 강력한 장면이다. 이 장면만큼은 공연의 모든 레이어가 하나의 정점으로 모이며, 배우를 통해 당대의 고난, 예술과 시대의 폭력성이 동시에 드러난다. 영진의 "나는 죽었지만, 여러분은 살아주세요."라는 대사는 식민지 시대에 분투하던 나운규의 모습과 겹쳐 보이며, 영화라는 '죽은' 기억이 살아 있는 현재의 '연극'으로 소환되는 순간에 대한 은유이기도 하다. 그러나 이 메타포는 서사와 형식의 레이어 혼재 속에서 선명한 주제 메시지로 자리 잡지는 못한다. 향후의 재공연이 '과거와 현재', '영화와

연극'을 병치시킨다면 영진을 통해 연극 자체에 대한 질문을 던질 수도 있을 것이다.

제목처럼 '아리랑' 자체를 더욱 강하게 전면에 두는 방향 또한 상상할 수 있다. "아리랑 고개를 넘는다"라는 가사가 지닌 '역사적 고비를 넘어선다'라는 의미는 서사의 도화선이 되거나 구조의 긴장감을 유도하는 은유로 쓰일 가능성이 충분하다. 예컨대 영진과 우리 민족이 지나왔던 세월이 '고개를 넘는 것'으로 구현되어 클라이맥스에 작용한다면, 지금처럼 박제된 영화처럼 평면적으로 나열된 요소들이 연극으로 현시할 당위성을 가질 수도 있다.

〈비욘드 아리랑〉은 실험적이고 의미 있는 시도를 담은 작품이다. 과거 예술의 기억을 현재 배우의 몸에 다시 불러오려는 야심, 영상과 연극의 경계를 무너뜨리려는 시도, 아리랑의 정서를 환기하려는 장치들은 모두 중요한 출발점을 갖는다. 그러나 이러한 시도가 완성도 높은 공연으로 이어지는 데 필요한 구조의 명료성과 무대적 설계는 아직 미완의 상태로 남아 있다. 레이어 전환의 불명확함, 변사의 기능, 크로마키의 과도한 부각, 약해진 앙상블은 모두 공연의 중심을 흐리게 만든다. 앞으로 이 작품이 가진 잠재력을 온전히 드러내기 위해서는 각각의 형식적 장치가 인물의 정서, 서사의 흐름, 공연이 던지고자 하는 질문과 단단히 결합하는 방향으로 재구성될 필요가 있다. 중심축이 명확해질 때 〈비욘드 아리랑〉이 던지는 기억·폭력·예술의 윤리에 관한 질문은 훨씬 더 깊은 울림을 획득할 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

비욘드 아리랑

리바운드 비평문

비평가 성명

전지니

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

극단 산

공연명

비욘드 아리랑

공연일시

2025년 10월 23일 19시 30분

공연장소

예술의전당 자유소극장

비애와 웃음을 넘나드는 형식적 실험의 여정

전지니

‘극단 산’은 〈PASS〉, 〈짬뽕〉 등의 작품을 통해 제국주의의 탄압과 해방기 혼란상, 5.18 민주화운동 등 한국 근현대사를 배경으로 혼란기를 살아간 개인의 이야기에 초점을 맞춰왔다. 극단 산의 경우 역사적 사안의 무게에 짓눌리기보다는 일관되게 코미디 정조를 강화해 이야기를 풀어간다는 특징을 가지며, 이는 한국 근현대사에 대한 관심을 이어가는 다른 극단과 차별화되는 작업 특성이기도 하다. 풍자극으로서 희극이라는 장르가 사안에 대한 거리감을 확보하고 관객의 객관적 성찰을 유도할 수 있다는 점을 고려한다면, 극단 산의 역사 소재 연극은 관객의 웃음을 유도하는 장치를 극 전면에 배치하면서 궁극적으로 관객의 고찰을 이끌어 낸다. 곧 사건의 중압감을 벗어나 거리감과 새로운 시선을 확보하고자 하는 것이 극단 산의 작업이라 할 수 있겠다.

영화연구자 정종화의 표현처럼 “누구도 본 적 없는 영화, 누구나 알고 있는 신화”[1] 〈아리랑〉(1926)의 제작 과정을 지금 이 시점에서 상상하는 연극 〈비욘드 아리랑〉(윤정환 작•연출, 예술의전당 자유소극장, 2025.10.22.~23.)은 ‘무빙씨어터’[2] 라는 형식을 차용함으로써 그간의 작업에서 한발 더 나아간다. 윤정환의 경우 2023년 인터뷰에서 지역(정선)에서의 작업과 관련해 〈정선아리랑〉을 아리랑의 시원이라 간주하고 있으며, ‘뮤지컬 퍼포먼스’를 표방한 공연 〈아리 아라리〉를 보강해 프린지 페스티벌에 출품할 것이라는

1) 정종화, 「〈아리랑〉과 나운규의 신화를 묻다」, KMDb, 2016.10.27. https://www.kmdb.or.kr/story/169/3568, 접속일: 2025.11.5.

2) 극단의 공연 설명에 따라 외래어 표기 규정을 따르지 않고 ‘무빙씨어터’라 표기한다.

계획을 밝힌 바 있다.[3] 그리고 한국적 소재와 보편적인 퍼포먼스의 형식을 갖춘 이 작품은 국제무대에서도 호평받았다.

정리하면 극단 산의 작업은 한국적인 소재와 배경, 뮤지컬 및 영화 등과 연계한 형식적 실험, 코미디 요소를 강조한 대중적 소구력이 특징적이다. 다양한 관객에게 호소할 수 있는 대중적 요소를 부각하지만 극장 안에서 시도할 수 있는 실험을 지속한다는 것은 극단 작업이 갖는 의미라 할 수 있다. 〈비욘드 아리랑〉 역시 이 같은 작업의 연장선상에 있는 작품이며, 누구나 한 번쯤은 들어 보았으나 그 실체를 확인할 수 없는 영화 〈아리랑〉의 제작 과정을 상상하고 연출한다는 설정을 통해 '연극하기'의 의미를 고찰하는 메타 연극적 요소를 취한다. 동시에 관객 참여를 유도한다는 점에서 이머시브 연극으로 분류될 수 있는 측면도 있으며, 이에 더해 스크린을 적극적으로 활용하면서 관객에게 두 가지 렌즈로 두 개의 움직임을 보도록 만든다. 나아가 지역 내에서 작업을 하는 극단 특성과 관련하여 정선의 풍광을 무대 위에 담는 시도까지 진행한다. 〈비욘드 아리랑〉은 어렵지 않게 극 중 상황 속으로 관객을 끌어들이는 대중 친화적인 연극이라 할 수 있지만, 텍스트에는 다양한 층위의 시선과 익숙한 소재를 차별화된 시도로 풀어내고자 하는 제작진의 야심이 담겨 있다.

'무빙씨어터', 연극과 영화의 경계를 무화하는 시도

알려진 것처럼 조선키네마프로덕션이 제작한 영화 〈아리랑〉의 줄거리는 주인공 최영진(나운규 분)과 악덕 마름 오기호(주인규 분)의 대립으로부터 시작한다. 극 중 최영진은 고등교육을 받은 수재이지만 분명하지 않은 계기로 광인이 되어 돌아오며, 그 와중에도 동생 최영희(신일선)를 탐내는 오기호만은 원수처럼 여긴다. 오기호는 최영진이 협박에 굴하지 않자, 아들을 공부시키기 위해 토지를 팔았던 그의 아버지를 괴롭힌다. 이 와중에 최영진의 친구인 윤현구(남궁운 분)가 돌아와 최영희와 사랑하는 사이가 된다. 이를 질투한 오기호가 최영희를 성폭행하려 하자 최영진은 낫으로 그의 가슴을 찌르고 순사에게 이끌려 아리랑 고개를 넘어가며 영화는 막을 내린다. 조선인의 비애를 자극하는 이 영화는 해방 이후에도 서울 및 각처에서 상영되었고, 한국전쟁 기간에도 재상영된 바 있다.[4] 식민지 시기 흥행에 성공한 〈아리랑〉은 해방 이후, 그리고 한국전쟁 기간까지 민족의 비애를 다루면서 호소력을 가질 수 있었던 것이다.

신화가 되었지만 그 실체를 확인할 수 없는 영화 〈아리랑〉을 무대로 끌어오는 과정에서 제작진이 적극적으로 표방한 개념은 '무빙씨어터'이다. 학문적으로 명확하게 정립되지는 않았지만, 극단은 연극과 영상의 경계 넘기라는 맥락으로 해당 개념을 사용하며 다른 극에서도 이와 비슷한 의미로 통용된 바 있다. 주지하다시피 최근 연극에서 극의 배경을 설명하기 위해 혹은 무대 위 이질감을 조성하기 위해 영상을 적극적으로 끌어오는 사례는 빈번하며, 경우에 따라 영상 이미지가 무대를 압도하면서 연극만이 줄 수

3) 이성곤, 「연출가 윤성환과의 만남」, 「공연과이론」 89, 공연과이론을위한모임, 2023.3, 160~161쪽.

4) 김종원, 「[잃어버린 영화를 찾아서] 전설이 된 한국영화 1」, KMDb, 2011.1.7. https://www.kmdb.or.kr/story/135/2906, 접속일: 2025.11.5.

있는 차별화된 감각이 휘발되었다는 지적을 받기도 한다.

〈비욘드 아리랑〉은 무대 중앙의 스크린을 배치해 영상을 적극적으로 활용하는 방식을 취한다. 무대는 좌측, 가운데, 우측 등 세 개의 구역으로 구분되어 있다. 좌측과 우측 무대는 크로마키 스크린을 세우고, 두 구역에서 움직이는 배우들의 모습이 가운데 스크린 영상으로 송출된다. 이에 따라 좌우 구역에서 배우들이 움직이고 이 광경이 스크린에 송출될 때, 관객은 배우들의 움직임을 무대와 스크린을 통해 동시에 바라볼 수 있다. 극이 시작될 때 지금 이곳의 연극배우들이 영화의 각본가이자 연출가인 나운규의 시선을 따라 〈아리랑〉의 촬영 현장을 재현하겠다고 상정했기에, 관객이 무대 연기를 보는 동시에 이들의 움직임을 스크린을 통해 함께 보도록 하는 형식이 극의 출발점과 잘 맞아떨어진다. 극의 설정과 형식이 충돌 없이 맞물리기에 제작진의 시도가 의미 있게 다가올 수 있는 것이다.

동시에 연극이 무대와 객석의 경계 또한 허물어 버리고 시작했기에 관객은 〈아리랑〉이 담고 있는 비애감에 젖어들기보다는 거리를 두고 식민지 시기의 항일 의식, 영화를 통해 사회의식을 담아낸 나운규와 영화인들, 지금 이곳에서 〈아리랑〉을 불러오는 배우들의 상황이라는 층위를 성찰할 수 있게 된다. 극 중 영화 촬영은 반복적으로 지연되며, 배우들이 하나의 역할을 번갈아 가며 소화하기도 한다. 그리고 식민지시기 무성영화의 정서를 드러내는 과정에서 배치되는 변사들이 좌충우돌하는 촬영 현장이 영화의 완성을 향해 나아갈 수 있도록 보조한다. 스크린, 변사 등의 장치를 활용하여 극적으로 나아갈 수 있는 이야기에 대한 몰입을 차단하고, 과거와 현재를 잇게 하고자 하는 시도는 〈비욘드 아리랑〉이 〈아리랑〉의 재현에 머물지 않고 아리랑 '너머'를 상상하게 하는 요인이기도 하다.

이에 더해 스크린은 이야기를 이어 나가는 요소가 되기도 한다. 스크린에는 좌우 두 구역에서 움직이는 배우들뿐만 아니라 별도로 촬영된 〈아리랑〉의 신이 삽입되기도 한다. 최영진의 동료 윤현구가 돌아온다는 소식이 전해졌을 때 박 선생이 마을을 돌아다니는 소식을 알리는 장면, 오기호가 아무도 없는 최영진의 집에 찾아와 최영희를 성폭행하려 하는 장면, 순사에게 잡혀가는 영진을 떠나보내며 아리랑 고개 너머로 걸어가는 사람들을 비추는 장면 등은 이미 촬영된 영상을 무대 중앙 스크린으로 송출하는 방식을 취한다. 그런데 미리 촬영된 장면들은 역시 무대 위에서 배우들이 구현하는 앞뒤 장면과 연결되면서 연극과 영화의 경계를 넘어 이야기를 매끄럽게 진행해 간다. 스크린 속 장면이 다시 무대 상황과 연결되고, 무대에서 진행되던 이야기가 스크린으로 옮겨가는 흐름은 〈비욘드 아리랑〉의 형식적 실험이 유희적인 시도를 넘어 이야기를 이어 붙이고 확장하는 효과를 만들어 내는 데 기여한다.

이와 함께 연극에는 여러 겹의 시선이 쌓여 있다는 것에 주목할 필요가 있다. 먼저 지금의 무대를 관통해 1926년 〈아리랑〉의 촬영을 지켜보는 관객의 시선이 자리한다. 여기에는 오늘날 연극인의 시선으로 과거 〈아리랑〉의 촬영 현장을 구현하겠다는 연극 제작진의 시선이 기입되어 있다. 동시에 〈비욘드 아리랑〉에는 〈아리랑〉 현장을 바라보는 연출자 나운규의 시선까지 추가된다. 이처럼 무대 위에 다양한 시선들이 공존하면서 누구의 시선을 따라가느냐에 따라 작품에 대한 해석도 달라질 수 있다. 관객의 시선을 경유한다면 민족의식과 동시대성에 집중할 수 있고, 제작진의 시선을 통한다면 궁극적으로 '연극하기'의 의미에 관한 질문으로 나아가며, 나운규의 시선을 따라간다면 독립운동과 영화 제작의 의미를 연결하여 논의할 수 있다. 이 같은 세 층위의 시선은 연극 말미에 이르러 한 지점으로 수렴되기에 연극은 산만하지 않게 느껴진다.

이머시브 시어터, 무대와 객석의 경계 넘기

영화와 연극의 경계 넘기에 수반되는 또 다른 시도는 무대와 객석의 경계를 흐리려는 움직임이다. 공연 시작 전 극장에 들어선 관객은 무대에서 움직이는 배우들을 만나게 된다. 이어 배우들은 익숙한 노래 '아리랑'과 관련하여 관객과 대화를 시도하고, 함께 따라 부르기를 유도한다. 자연스럽게 관객 참여를 유도하는 지점이다. 이에 더해 공연 중반부 연출자가 극 중 최영희 역 배우의 연기를 지적하는 과정에서 관객이 해당 대사를 낭독하는 것을 유도하기도 한다. 가벼운 관객 참여 장면이지만 당대 영화 매체, 신극 등에서 신파극의 연기 방식에 대한 비판이 있었던 것을 감안하면 시대적 맥락을 반영한 지점이기도 하다. 제작진은 배우의 제안에 따라 대사를 낭독하는 관객을 비추는 것을 넘어 말미에 '아리랑'을 함께 부르는 관객의 모습을 무대 가운데 스크린에 투사하기도 한다. 무대와 객석의 화합을 유도하는 장면이자, 관객의 개입으로 공연을 완성하고자 하는 포부가 느껴지는 지점이다.

다만 이 같은 관객 참여는 대본으로 철저히 설계된 것이라는 점에서 자율성과 우발성이 결여되어 보이기도 한다. 이왕에 관객 참여를 유도했다면 관객을 무대 위로 끌어내거나 배우가 무대와 객석을 좀 더 자유롭게 움직이며 이야기를 이끌어 나갈 수도 있을 것이다. 〈비욘드 아리랑〉이 〈아리랑〉 촬영 현장에서 벌어지는 예측불허의 상황을 담아내고자 한다면, 실제 무대에서도 이 같은 효과를 고취할 방안 역시 고민해 볼 수 있다. 노래를 중심에 두고 관객을 압박하지 않으며 참여를 이끌어 낸다는 점은 흥미롭지만, 지금은 모든 내용과 효과가 통제되어 있기 때문에 극의 내용과 맞물릴 수 있는 예측불허의 지점을 찾아볼 수 없다는 점은 아쉽기도 하다.

나운규라는 인물의 시선을 좀 더 부각하는 것 역시 고민해 볼 수 있겠다. 〈비욘드 아리랑〉은 촬영 현장을 상상하는 과정에서 복역을 마친 나운규가 출소 후 조선키네마프로덕션의 오디션을 보는 지점부터 본격적인 이야기를 시작한다. 그런데 극은 나운규의 시선과 그의 이야기를 명확하게 정리하지 않고 극 중 촬영한 〈아리랑〉의 영상을 투사하는 것을 마지막으로 다시 연극 제작진의 이야기로 돌아온다. 이 과정에서 영화 촬영을 시작했던 나운규의 후일담에 대한 기록 혹은 상상은 배제되어 있다. 다양한 층위의 이야기를 설계하고 시작했다면, 다시 1926년으로부터 빠져나와 지금으로 오는 과정 역시 좀 더 점진적으로 진행될 수 있을 것이다. 그리고 이 과정에 관객 참여연극으로서의 요소를 더 다각적으로 끌어낼 수 있으리라 생각한다.

민족주의 '너머'의 상상

〈비욘드 아리랑〉은 관련 리서치와 자문을 더해 극 중 상황에 대한 설득력을 높였다. 영화 〈아리랑〉에 대한 연구를 지속했던 서재길 교수(국민대학교)가 자문으로 참여했고, 코미디 정조로 극을 이끌어갈지언정 1920년대 영화 제작 환경을 구현하는 데 고심을 기울인 것을 확인할 수 있다. 다만 정교하게 설계된 무빙씨어터로서 〈비욘드 아리랑〉이 민족주의 정서 바깥까지 사유하지 않은 채 멈춰버리는 지점은 일면 아쉽기도 하다.

물론 제작진은 비애감이 강조된 영화의 촬영 현장을 코미디로 풀어가며 관객의 감정 이입을 차단하는 다양한 장치를 설정한다. 그런데 슬랩스틱 코미디처럼 영화 촬영 현장을 풀어갔을지언정 역시 최영진과

마을 사람들이 아리랑 고개를 넘어가는 영화 속 마지막 장면으로 극을 마무리하고 있는 점은 원작에서 크게 벗어나지 않은 지점이기도 하다. 실상 〈아리랑〉은 일본 신파영화와 서구 활극 영화 스타일을 일부 차용해 나운규가 재창조한 영화로 간주된다.[5] 이 같은 과정을 좀 더 부각하거나 식민지 시기 '민족' 영화 촬영 과정에서 '여'배우, 곧 최영희를 연기한 당대 신일선의 위치에 대해서도 비판적 시선을 삽입하는 것 역시 가능하지 않을까 싶다. 지금의 형식을 크게 흩뜨리지 않고 민족을 이야기하는 동시에 민족 바깥까지 아우를 방안을 찾아갈 수 있으리라 생각한다.

〈비욘드 아리랑〉은 코미디라는 장르, 거리 두기 감각을 창출하는 다양한 극적 장치, 관객 참여를 촉발하는 설정 등으로 〈아리랑〉이라는 신화를 가로지르는 동시에 연극이 상연되는 극장 안을 한민족이라는 감각으로 연결한다는 점에서 흥미로운 텍스트이기도 하다. 정교하고 영리한 설정 위에 영화 촬영 현장에 모였던 다양한 주체들, 이를테면 영화에 동원되었다고 알려지는 '800여 명의 엑스트라'에 초점을 맞출 수도 있을 것이다. 그렇다면 '지금 이곳'에서 〈비욘드 아리랑〉이 동시대성을 확보하는 이유 역시 더 분명하게 드러날 수 있다.

정선의 지역적 특수성을 잘 부각한 연극이기도 한 〈비욘드 아리랑〉이 앞으로 더 많은 관객에게 소구할 수 있는 지점은 분명해 보인다. 애초의 출발점이 시대를 막론하고 통용될 수 있는 민족의 보편적 정서일지언정, 제작진이 더욱 폭넓은 확장 가능성을 찾아갈 수 있을 것이라 기대하며, 이후에도 이어질 극단 산의 다양한 형식적 실험을 기다려 본다.

5) 정종화, 앞의 글.

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

주 최 문화체육관광부
주 관 (재)예술경영지원센터
기획·운영 (재)예술경영지원센터 공연유통팀
정인혜 팀장
조혜령 주임
사업운영 (주)장앤파트너스그룹

발 행 일 2026년 1월
발 행 처 (재)예술경영지원센터

주 소 03082 서울시 종로구 대학로 57 (연건동) 3층, 12층
전 화 02-708-2260

ISBN
979-11-93836-09-5

본 비평결과집은 문화체육관광부 〈2025 지역대표 예술단체 지원〉 사업에 선정된 예술단체와 작품을 홍보하기 위해 예술경영지원센터에서 발행하였습니다.
본 비평결과집에 실린 글과 도판은 문화체육관광부·예술경영지원센터의 동의 없이 무단으로 사용할 수 없습니다.

비매품/무료
93680
9 791193 836095
ISBN 979-11-93836-09-5