

# 오태석 연극에서의 역사와 폭력의 아이러니

김옥란\*

1. 오태석 연극에서의 역사의 문제
2. 트라우마적 사건의 재현으로서의 전쟁
3. 폭력의 자의성과 공포로서의 역사 재현
4. 약자의 정치학과 내셔널리즘적 공적 역사로의 복귀
5. 맺음말

## 국문요약

이 글은 그동안 주로 '전통과의 관련에서만 한정되어왔던 오태석 논의에서 벗어나 '역사'의 관점에서 오태석을 새롭게 바라보고자 하였다. 오태석은 1970년대 이후 현재까지 역사적 인물이나 소재를 다루는 작품을 지속적으로 써왔다. 먼저 역사를 다루는 오태석의 작품은 크게 3가지의 흐름을 가진다. 첫째 유년기의 전쟁 체험 등 자전적인 내용을 직접 다루는 작품들, 둘째 역사 속의 왕조 시대를 배경으로 개인적인 '기억'을 공적인 '역사'의 차원과 중첩시키는 작품들, 셋째 개화기나 해방 직후 실존했던 역사적 인물을 중심으로 근대 국가 형성기의 문제를 다루는 작품들이 그것이다. 시기 별로는 첫째와 둘째 항목의 작품들이 주로 1970년대부터 1990년대 초반에, 그리고 셋째 항목의 작품들은 1990년대 중반 이후에 쓰여졌다. 곧 1990년대 중반을 기점으로 오태석의 역사에 대한 태도는 개인적 체험과 사적 '기억'의 세계로부터 계몽주의적 민족주의 담론이 지배적인 공적 '역사'의 세계로 옮겨가고 있다.

역사에 대한 오태석의 관심은 유년기에 체험한 전쟁의 트라우마로부터 비롯되었으

---

\* 한양대학교 국어국문학과 강사

며, 1970·80년대의 유신 체제와 독재의 강력한 국가주의 이데올로기의 시대에는 현실 세계 속에서가 아니라 역사 속에서 맹목적인 광기와 폭력에 희생당하는 희생자들의 모습을 그리고 있다. 그리고 오태석 자신이 노년에 이르는 1990년대 중반 이후에는 잘못된 역사에 대해 계몽주의자적 태도를 전경화시키고 있는데, 여기서 문제는 역사 속 가해자의 문제를 피해자화하거나 피해자의 수난을 강조함으로써 보복을 위한 또다른 폭력을 정당화하고 있다는 점이다. 이는 그 스스로 전쟁이라는 폭력적인 사건의 피해자였던 오태석이 가해자의 논리나 또 다른 약자들에 대한 폭력을 용인하고 있다는 점에서 역사의 아이러니를 보여준다.

---

주제어

오태석, 역사극, 전쟁, 기억, 역사, 파시즘, 내셔널리즘

## 1. 오태석 연극에서의 역사의 문제

오태석(吳泰錫, 1940-)은 현재 한국 연극계를 대표하는 작가이다. 오태석은 1967년 등단 이후 현재까지 40년 가깝게 연극 활동을 하면서 자기만의 독특한 연극 세계를 구축해왔으며 또 그만큼 관객들로부터 대중적인 사랑을 받아왔다. 그렇다면 역사의 문제는 어떠한가. 오태석과 역사의 문제는 쉽게 연결되지 않는 면이 있다. 사실 그동안 오태석은 ‘역사의 작가’이기보다는 ‘전통의 작가’로 우리에게 더 익숙하다. 오태석은 1980년대 연극계의 중심 화두였던 이른바 ‘전통의 현대화’ 작업의 대표적인 작가였고, 굿이나 판소리, 탈춤의 연극적 방법론을 현대적인 스타일로 변화시키는 그의 작업은 비록 그가 역사적인 소재를 다루고 있다하더라도 그의 독특한 연극적 기법이나 현대성에 좀더 주목하게 했다. 그리고 무엇보다도 그의 모더니즘적이며 자유분방한 연극적 상상력을 생각해봤을 때, 그의 연극과 기존의 사실주의적이며 다분히

관제 행사용 연극으로 비춰졌던 역사극들<sup>1)</sup>을 쉽게 연결시키기는 어려웠다.

그러나 개인사적 측면에서 봤을 때 오태석은 식민지 시기에 태어나 창씨개명의 이름을 가졌었고,<sup>2)</sup> 해방 이후 전쟁과 분단, 독재의 현대사를 직접 체험하며 살아온 세대이다. 오태석의 아버지는 6·25 당시 이북으로 납북되었으며, 그로 인해 오태석은 연좌제의 그늘 아래 성장했으며,<sup>3)</sup> 검열의 시대에 전통극적 세계라는 보다 안전한 영역에서 전위적인 연극 운동의 기수로 활동하였다. 이렇게 봤을 때 오히려 오태석에게 역사의 문제는 그의 중심 화두라고 할 수 있다. 그리고 실제로 ‘전통의 현대화’라는 양식적 실험의 측면을 제껴놓고 보자면 오태석은 1974년 <태> 이후 역사에 대해 의식적이며 지속적인 관심을 보여 왔다. 오태석의 대표작이라 할 수 있는 <태>(1974), <산수유>(1980), <한만선>(1982), <자전거>(1983), <부자유친>(1987), <백마강 달밤에>(1993), <도라지>(1994), <천년의 수인>(1998), <잃어버린 강>(2000), <만파식적>(2005) 등은 모두 역사적인 소재를 다루고 있다.

그러나 기존의 연구사에서 오태석은 이른바 ‘전통의 현대화’라는 이름으로만 집중적으로 다루어져왔다. 특히 국과의 연관성에서 그의 극 구조 자체가 국의 해원(解冤)의 구조를 담고 있음은 집중적으로 연구되어 왔다.<sup>4)</sup> 그러나

1) 특히 대한민국연극제(1977-1986)와 역사극과의 관련을 논할 수 있다. 대한민국연극제를 비롯하여 전국지방연극제 등 국가 주도의 연례행사로 치르는 각종 연극제에서 사실주의극 양식의 경직된 민족주의적 역사극들이 양산되었다.

2) 오태석의 자전적인 극 <만파식적>(2005)에 6·25 당시 납북되어 이북에 있는 아버지와 아들이 상봉하는 자리에서 서로를 알아보는 단서로 2살 때 지어준 일본 이름이 중요하게 언급된다.

3) “나는 연좌제(連坐制)에 걸렸던 사람입니다. 부친이 납북 당하셔서. (생략) 연좌제 없어진지가 얼마 안돼요. 그런데 요새는 또 항일이 문제입니다. 이문열이 말마따나 일제시대가 36년을 갔는데, 그 때 열일곱, 열여덟이면 다 시집, 장가갔으니까 그렇게 기준하면 두 세대 동안이에요. 두 세대 지내는 동안이나 식민통치를 받았는데 친일이나 아니냐 라는 얘기를 할 수 있잖아요. 정말로 몇몇한 사람들이래야 임시정부 요인 몇 말고는 하나도 없는 것 아닙니까.” 오태석·서연호 대담, 『오태석 연극 : 실험과 도전의 40년』, 연극과인간, 2002, 204쪽. 이하 오태석의 개인사에 대한 정보는 이 책을 참고하였다.

4) 대표적으로 김방옥의 논의를 들 수 있다. 김방옥, 「과거 : 잃어버린 것, 잊고 싶은 것들에

다른 한편으로 이는 오태석에 대한 단선적인 연구 경향을 고착시키는 흐름을 이루어왔다고도 할 수 있다. 오태석 연구의 뚜렷한 한 흐름을 이루고 있는 전통 관련 논의들은 주로 전통극과의 비교나 전통극적 연극 방법론을 어떻게 극적으로 형상화하고 있는가의 극작술의 영역에만 오태석 논의를 한정시키기도 한다.

그러나 익숙한 전통과 현대의 이분법 외에 민족 혹은 국가와 개인, 남성과 여성, 역사와 기억, 집단과 무의식 등 오태석 연구의 지형은 생각할수록 훨씬 더 복잡하고 난해하다. 오태석 연구는 이러한 이분법적 영역의 경계를 확인하고 안심하기에는 이상한 착종과 혼란들이 존재한다. 유독 비평가들의 관심과 사랑을 많이 받았던 오태석은 자신을 드러내고 전시하는 데에 매우 능숙한 작가이다. 동시에 그는 그의 연극에서 일부러 논리적인 연관관계의 한 항목을 삭제한 채 관객의 반응을 노련하게 기다리고 있는 것처럼 집요하게 관객의 반응을 살피면서 말하지 않고 있는 것들이 있다.

바로 여기에서 오태석의 중심 화두인 역사의 문제를 진지하게 살펴볼 필요가 있다. 그럴 때 오태석이 의식적이며 지속적인 관심을 보였던 역사 이야기에서 ‘말하는 자로서의 그의 주체 위치가 어디인가를 보다 구체적으로 확인해볼 수 있기 때문이다. 이러한 맥락에서 오태석의 역사 소재 극들에서 ‘가해자를 향한 연민의 시선’을 읽어내고 있는 김윤정의 논의는 흥미롭다. 김윤정은 “한국적인 것의 근원을 탐색하면서 그가 발견해낸 ‘한’을 맨 얼굴로 드러내고 있는 것이 역사적 사실들을 소재로 한 작품들”<sup>5)</sup>이며, 실제로 역사적 사실들을 소재로 한 작품들에서 “고전의 차용이나 형식적인 실험들을 넘어서서 우리 것을 완전하게 내면화하고”<sup>6)</sup> 있음을 지적하면서 그러한 작품들의

관한 유희·오태석론], 『열린 연극의 미학』, 문예마당, 1997, 317-322쪽 참고.

5) 김윤정, 「〈천년의 수인〉에 드러난 ‘해완’의 의미 고찰」, 『한국극예술연구』 15, 한국극예술학회, 2002. 4., 324쪽.

6) 김윤정, 위의 글, 326쪽.

또 하나의 특징으로 가해자 중심의 역사 해석과 가해자를 피해자로 전환시킴으로써 해원을 이루게 하는 오태석의 ‘주관적 역사 해석’의 위험성을 비판하고 있다. 그리고 이는 비록 부분적이거나 다른 논자들에게 의해서도 언급되어 온 내용이다. 김미도는 이를 오태석 개인의 ‘피해의식’과 조심스럽게 연결짓고 있기도 하다.<sup>7)</sup>

1991년 걸프전 이후 2003년 이라크 전쟁에 이르기까지 현재 세계는 또다시 전쟁의 시대를 살고 있다. 그와 관련하여 전 세계적으로 민족주의 담론이 팽배하고, 역사의 문제가 새로운 정치적 이슈가 되고 있다. 곧 역사를 말한다는 것은, 스피박이 적절히 지적하듯이 ‘정말로 일어났던 일’을 가치중립적으로 단순히 풀어놓는 것이 아니라 사건들을 담론적으로 서사화하는 것이고, 푸코적 의미에서 ‘담론으로 구성되지 않은 사건들이란 절대 없다’는 사실이 거듭 확인되고 있다.<sup>8)</sup> 특히 민족간·국가간에 일어나는 전쟁이라는 ‘사건’은 그 사건의 ‘폭력적 자의성’에 의해 정신적 외상(trauma)을 입은 타자들의 기억을 봉인한 채 ‘내셔널한 자기 긍정의 욕망’에 의한 ‘서사’를 완결짓고자 하는 내셔널리즘적 욕망을 강렬하게 보여준다는 점에서<sup>9)</sup> 서사화된 역사적 재현의

7) “이번 연극(<천년의 수인>)에서는 오태석 작품답지 않은 면모도 있다. 대담한 비약과 과감한 생략, 압축된 절제미를 주 무기로 구사해온 오태석이 여기서는 지나친 설명과 과도한 감상성을 노출한다. 설명적 부분들은 작위적으로 설정된 3명의 인물과 그들이 만나게 된 작위적인 상황을 합리화시키려는 노파심에서 비롯된 듯하다. 특히 단순히 총을 쏜 그네들의 억울함과 총을 쏘라고 명령한 자들에 대한 분노와 적개심이 흘러 넘쳐 작가의 목소리로까지 느껴진다. 안두희의 가족들이 털어놓는 평생의 피해의식과 한(恨)의 넘두리도 과도한 눈물을 뿌리며 통곡과 절규의 난장판으로 확대되고 있다. 개인적으로 들은 바에 의하면 오태석 자신의 부친이 납북되어 스스로 체험했던 피해의식이 고스란히 투영되었다는데 아무래도 작품의 통일성에는 저해되는 요소이다.” 김미도, 「천재적 상상력의 높이와 깊이-오태석 작연출 <천년의 수인>」, 『오태석 희곡집 5』, 평민사, 2000, 380쪽.

8) 가야트리 스피박, 태혜숙 역, 『다른 세상에서』, 여이연, 2003, 479-480쪽.

9) 전쟁이라는 폭력적 사건의 기억과 그로 인해 정신적 외상을 입고 과거 기억의 수인(囚人)이 되어 살아가는 사람들의 ‘기억’과 ‘서사’의 문제에 대해서는 오카 마리, 김병구 역, 『기억·서사』, 소명출판, 2004.를 참조.

문제를 문제삼게 한다.

오태석이 지속적으로 역사적 사건을 환기하고 그것을 무대 위에서 끊임없이 '현재화'하는 것은 그 자신이 6·25라는 전쟁을 자신의 정신적 외상으로 간직하고 있기 때문이다. 따라서 그에게 역사의 무대적 재현은 한편으로는 사건 현장이라는 입체적 공간의 의미를 갖는다.<sup>10)</sup> 그리고 '연좌제'로 상징되는 한국 근현대에서 타자로서의 그의 위치와 강요된 침묵은 그가 그토록 역사의 이야기에 집착하게 만든 심리적인 동인이 되지 않았을까. 곧 '역사'의 관점에서의 오태석 연구는 오태석 작품의 역사의식뿐만 아니라 오태석에 대한 역사주의적 접근을 가능하게 한다. 그리고 이러한 관점은 최근의 일련의 역사 인물 시리즈에서 그가 보여주는 민족주의적 태도에 대한 이해에도 유용한 분석틀이 될 것이다. 이에 따라 이하에서는 1970년대 이후 현재까지 일련의 역사 소재 극들을 중심으로 역사를 기억하고 재구축하는 오태석의 태도를 정리하고 궁극적으로 오태석에 대한 역사주의적 접근을 시도해보도록 하겠다.

## 2. 트라우마적 사건의 재현으로서의 전쟁

우선 오태석 연극의 역사의 문제는 '기억'으로부터 시작할 수 있다. 역사에 대한 오태석의 관심은 일차적으로 그 자신의 사적인 역사 체험으로부터 비롯되기 때문이다. 특히 오태석과 6·25의 관계는 특별하다. 이른바 '6·25 삼

10) 정신적 외상, 즉 트라우마와 플래쉬백의 관계에 대해서는 오카 마리는(위의 책, 50-51쪽.) "이처럼 정신적 외상을 입은 자는 '이미지', '꿈', '환영' 등의 형태로 재체험이 일어나는 '영상'에 습격당하는 정신장애를 입게 되는데, 체험자는 자신에게 도래하는 그 영상 속에 자신을 끌어넣고 거기를 무대로 하여 트라우마적 사건을 재연하게 되는 것이다. 이때 평면일 터의 영상은 체험자에게 있어서 사건 현장이라는 입체적인 공간으로 바뀌게 된다."고 했다.

부작<sup>11)</sup>으로 묶이는 <산수유>(1980), <자전거>(1983), <운상각>(1989)은 6·25와 관련된 다분히 자전적인 내용들을 담고 있다. <산수유>에는 인공 때 조카에게 맞아죽는 삼촌의 이야기가 나오고, <자전거>에는 고향 마을의 등기소 화재 사건을 통한 집단 학살의 장면이 등장하고, <운상각>에는 '사변통에 납치당한 부친과 이웃의 밀고로 죽어간 마을사람들의 이야기가 미친 사람의 기억을 통해 반복적으로 끼어든다. 그리고 <운상각>에는 납북된 아버지를 기다리며 40년간 혼자 지낸 노모의 이야기가 나오는데, 이는 최근작 <만파식적>(2005)에서 '오십 년 넘어 독수공방으로 지낸' 노모의 죽음이라는 이야기로 이어지며 마무리되고 있다.

이와 같이 납북된 아버지, 조카에게 맞아죽는 삼촌, 형제의 손으로 불 질러진 동기간, 이웃의 밀고로 죽어간 사람들의 이야기와 함께 그들에 대한 고통스러운 기억을 간직한 채 살아가는 아내와 아들, 조카, 남겨진 마을 공동체 사람들의 이야기는 아버지의 납북 이후 할머니의 손에 이끌려 찾아간 고향 마을 충남 서천 아룡구지에서의 3년간의 피난생활이라는 오태석의 개인사를 반영하고 있다. 오태석은 11살의 나이로 전쟁을 겪고, 아버지를 잃고, 집단적인 학살이 자행되는 시대의 광기를 자연과 전통적인 마을 공동체 속에서 스스로 치유하고자 했다. 그럼에도 전쟁이라는 폭력적인 '사건'은 어린 오태석에게 깊이 각인되고, 이후 '생의 모든 기억이 회귀하는 곳'<sup>12)</sup>이 되어, 정신적

11) 오태석서연호 대담, 앞의 책, 147쪽.

12) 김현아, 『전쟁과 여성-한국 전쟁과 베트남 전쟁 속의 여성, 기억, 재현』, 여름언덕, 2004, 157쪽. 이는 오태석만이 아니라 전 세계 어느 곳, 어느 시기이든 전쟁을 겪는 아동들이 공통적으로 느끼는 감정으로, 실제로 전쟁의 최대 희생자는 어린이이며, 분쟁지역 80%의 어린이가 가족을 잃고 이중 1/3 이상이 죽음을 목격한 이후 평생 영구적인 정신 장애를 안고 살 뿐만 아니라 학살사건의 피해자의 경우 대부분 유족에 대한 인권침해 상황이 계속됨으로써 언제나 '현재적 상황'에서 고통이 계속되고 있음이 증명되고 있다. 특히 한국의 경우, 전쟁이 끝난 이후에도 냉전 체제가 지속되어 반역죄나 연좌제의 이름으로 전쟁 피해자들의 상처가 회복되지 못했으며 오히려 이들을 '약자' 혹은 '타자'의 위치에 배치함으로써 파시즘적 독재 체제를 강화하는 데에 이용하여 왔다.

상처의 흔적인 트라우마로서 이후 오대석의 삶을 지배하게 된다.

이러한 맥락에서 이들 작품에 나타난 파편화된 이미지나 광인(狂人)의 언어, 특정 장면의 강박증적 되풀이가 과연 어디로부터 유래하는지 알 수 있다. <산수유>, <자전거>, <운상각>의 모더니즘극적 특성은 '세계를 온전히 이해하기엔 너무 어리지만 눈앞에 벌어지는 상황을 잊어버리거나 외면하기에는 선명한 눈을 갖고 있는 나이', '몸의 감각들은 모두 열려 있고, 시선은 차가워지는 나이'<sup>13)</sup> 11살, 12살의 나이에 경험한 파편적이고 폭력적인 세계에 대한 인식과 관련이 있다.

실제로 폭력적인 사건에 의해 정신적인 외상을 입은 사람들의 경우, 일상 생활에서도 플래시백(flashback) 현상을 경험하는데 이때의 플래시백이란 영화에서처럼 단순히 과거의 사건을 떠올리게 되는 차원이 아니라 과거 폭력적인 사건의 기억이 어느날 갑자기 습격하여 찾아오는, 그 자체로 폭력적이고 단절적인 경험이다. 곧 여기서의 '기억'의 주체는 '나'가 아니라 '기억'이고, 그 '기억'이 '나'를 찾아오는 것이다.<sup>14)</sup> <산수유>에서 '인공 때 버릇'인 창호지를 겹겹이 얼굴에 발라 질식시키는 고문을 여전히 반복하는 행위나, <자전거>에서 읍내 등기소 방화 사건으로 환기되는 불의 이미지가 귀신의 성냥불 장난, 거위집 처녀의 문둥이집 방화사건, 당숙의 등기소 학살 현장에서의 방화사건 등 여러 사람에게 전이(轉移)되어 반복되는 것, <운상각>에서 광인 구서방이 똑같이 반복하는 말이나 초례상을 앞에 놓고 남편과의 혼례식 날을 재연(再演)하며 납북된 남편 대신 다른 사람을 세워놓고 금혼식 사진을 찍자

13) 김현아(위의 책, 160-161쪽)의 책에는 '영혼의 외상, 전쟁 중 아동의 트라우마'라는 소제목으로 1951년 강화도 민간인 학살 피해자 유족인 서영선의 경우가 소개되어 있는데, 그녀는 12살 나이의 경험을 평생 간직했을 뿐만 아니라 민주화가 진행된 이후 전쟁 당시의 학살자 모두를 찾아내 사과를 요구하는 강한 집념을 보여주고 있다. 그러나 다른 한편 이러한 그녀의 강한 집념은 '기억의 회귀점'으로서 전쟁 당시의 충격이 그녀에게 얼마나 깊은 것이었는가를 알게 해준다.

14) 오카 마리, 앞의 책, 49-51쪽.



며 고집을 부리는 노모 해남댁의 장면은 이들 모두에게 과거의 사건이 단지 과거형의 이야기가 아니라 현재형으로, 그것도 자신의 몸으로 직접 재연(再演)하며 여전히 그때를 살아가고 있는 강박적이고 고착적인 모습들을 보여주고 있다.

한편으로 이러한 ‘과거의 현재화’는 무대 위에서 오로지 현재 진행형의 사건만을 보여주는 연극적 방식과 매우 흡사한 것으로, 오태석이 스스로의 삶을 ‘가면 쓰기’로 비유하고 자신에게 전쟁의 사건은 ‘더이상 극적일 수 없는 최고의 드라마<sup>15)</sup>’라고 한 것은 단지 수사학적인 표현만으로는 들리지 않는다. 그리고 오태석이 여러 전통극 양식 중에서 왜 유난히 굿의 방식에 애착을 가지고 있는가의 문제 또한 이러한 맥락에서 이해될 수 있다. 굿에서의 귀신의 청해 들임(請神)은 이미 사라진 과거의 인물을 무대 위에 직접 불러 세우는 행위이며, 그럼으로써 과거 사건이 한바탕 재연되는 순간을 보여주게 된다. 곧 이 시기까지만 해도 오태석에게 굿은 1990년대 이후 작품들에서처럼 해원이나 용서가 목적이 아니라<sup>16)</sup> 과거에 의한 불러 세워짐, 과거와의 대면 자체에 목적이 있는 듯하다.

그리고 실제로 <산수유>, <자전거>, <운상각>에 등장하는 귀신들은 산 자들에게 슬쩍 길을 안내하거나 그 곁을 스쳐지나갈 뿐이지 <백마강 달밤에>(1993)의 순단이로 환생한 금화처럼 직접 칼을 뽑아들어 의자왕의 해원을 이뤄주는 적극적인 모습을 보여주지는 않는다. 그리고 <자전거>에서 마치 자전거 바퀴가 구르듯이 몇 번이고 시간을 되돌리고 되돌려서 도착한 곳은 ‘생의 모든 기억이 회귀하는 곳’, 즉 집단 학살이 일어났던 등기소 화재 사건의 그때의 현장이지 모든 것이 해결된 편안한 현재가 아니다. 곧 이 작품

15) 오태석서연호 대담, 앞의 책, 21-22쪽.

16) 오태석 작품에서 굿의 양식이 원한이나 증오를 풀고 용서하는 매개물로 사용되기 시작하는 것은 <백마강 달밤에>(1993) 이후 오태석 연극에 ‘기억’이 아니라 ‘역사’에 대한 관념이 들어오면서부터라고 할 수 있다. 이에 대해서는 3장에서 좀더 구체적으로 살펴보도록 하겠다.

들에는 오로지 과거만 존재할 뿐 현재도 미래도 존재하지 않는다. 자꾸 같은 자리를 맴도는 <자전거>의 자전거 바퀴의 헛돌의 이미지, 기껏 초례상까지 차려놓고 찍는 금혼식 사진의 필름을 빼버린 채 찍는 <운상각>의 빈 사진의 이미지는 이미 지워져 있는 현재 혹은 미래의 텅 빈 상태에 대한 암시가 아닐까.<sup>17)</sup>

해남택 : 항쟁이 시아주버님이 안보인다.

영 기 : 누구요?

해남택 : 그분이 니 이름을 지어주셨어.

구서방 : 돌아가셨단게요.

해남택 : 가 오시라고 해라.

영 기 : 어머니.

해남택 : 사진 박자고 오시라고 해.

영 기 : 누구를 오라고 해요.

해남택 : 가서 오시라고 해.

구서방 : 시집올 때 생각이 나시는 모양이여.

영 기 : 돌아가셨다고 하지 않아요.

해남택 : 오시라고 해.

영 기 : 돌아가신 어른을 어디서 모셔오라고 그래요.

해남택 : 오시라고 해.

영 기 : 지긋지긋하네 정말.

해남택 : 오시라고 해.

구서방 : 내가 후딱 가서 모셔올테게 진정하십시오 그럼.

해남택 : 오시라고 해.

구서방 : 갑니다. 내가 가요. (두 딸과 함께 춤추듯이 나간다)

17) 직접적으로 6·25를 다루고 있지 않지만, 오랫동안 납북된 아버지를 기다리다 돌아가신 노모의 죽음을 위로하기 위해 이복의 아버지와 해후라는 다소 환상적인 이야기를 담고 있는 <만파식적>의 첫 장면 또한 이러한 '텅 밤'의 상태에서 시작된다. 곧 이 작품은 어머니의 무덤 옆에 마련한 아버지의 '빈 석관(石棺)'으로부터 시작된다.

해남택 : 뭐하고 싶디야 얼른 놀러야.  
영 기 : 필름 다 뺏버렸는데 뭘 놀러요.  
해남택 : 싸게 놀러.  
영 기 : 필름이 없어요.  
해남택 : 놀러.

방아쇠를 당긴다. 공포소리 진동한다.  
거푸 진동한다.  
영기가 각도를 잡아 샷타 누르는 시늉을 한다.  
무대 바닥이 꺼지면서 해남택하고 여식의 모습이 사라진다.  
동시에 천정에서 사진 한 장이 내려온다.  
해남택과 서방님 약혼 사진이다.  
배경에 운상각(雲上閣)이 보인다.

(<운상각>, 253-254쪽.)<sup>18)</sup>

이상은 <운상각>의 마지막 장면이다. 이전까지 공포탄(空砲彈)을 울려 대며 “나는 투서 안했다”라는 말을 복창해대던 광인 구서방은 갑자기 떨쩡해 지면서, 대신 노모 해남택이 구서방의 총을 들고 아들 영기를 위협해 죽은 사람을 불러오라 어저지를 부리며 빈 사진기의 사진까지 찍게 한다. 이 장면이 흥미로운 것은, 구서방의 번역—일차적으로는 노모의 말의 해석이면서 동시에 노모의 광인의 언어를 광인이었던 구서방이 대신 전달해준다는 의미에서—에 의해 과거의 일들이 상기된다는 점도 그렇지만, 구서방의 광기를 노모인 해남택이 넘겨받고 있다는 점이다. 이 장면에서는 ‘약혼 사진’으로 상징되는 기억의 소환뿐만 아니라 ‘공포 소리’의 진동을 통해 다른 사람에게로 전이(轉移)되는 기억, 전이되는 공포(恐怖)의 모습이 매우 극적인 방식으로 드러나 있다.

18) 이하 작품 인용은 평민사본 『오테석 희곡집』에 따른다.

그리고 이와 같은 기억의 소환, 기억의 전이, 공포의 확산의 모습들은 폭력적인 사건 앞에 노출된 무력한 개인들의 황폐한 내면을 고스란히 보여준다는 점에서 깊은 정서적인 연민과 울림을 이끌어낸다. 그리고 이는 <산수유>, <자전거>, <운상각>의 작가 오태석이 동시대 관객들로 하여금 그의 기억을 적극적으로 ‘공유’하고자 하는 동기를 불러일으킨다. 그러나 이러한 모습은 오태석이 점차 자신의 작품에 ‘역사’를 접목해가면서 다른 양상을 보이게 된다. 이는 역사가 개인들의 다중의 ‘기억’으로 존재할 때와 하나의 완결된 서사인 국민 혹은 민족의 ‘역사’로 존재할 때의 간격에서 빚어지는 차이일 것이다.

### 3. 폭력의 자의성과 공포로서의 역사 재현

앞서 지적했듯이 역사에 대한 오태석의 관심은 개인적인 ‘기억’으로부터 시작된다. 유년기에 겪었던 전쟁이 그의 ‘기억’의 첫 자리에 위치한다면, 이장에서 다룰 세조, 영조, 의자왕 등의 왕조(王朝)에 대한 관심은 그의 ‘기억’이 1990년대 이후 민족 혹은 국민의 완결된 서사로서의 ‘역사’와 만나게 되는 방향의 중간 지점으로서의 성격을 지닌다. <태>(1974), <부자유친>(1987), <백마강 달밤에>(1993)는 조선시대나 삼국시대와 같은 ‘역사’를 다루고 있으면서 또 동시에 오태석의 개인사적 ‘기억’의 흔적들을 담고 있다. 곧 여기서의 조선시대나 삼국시대는 오태석에게 일종의 역사의 ‘기원’으로서의 의미를 갖는다. 오태석에게 식민지 시기 이후 근현대사가 만약 다시 되돌아간다면 무언가 되돌이킬 수 있는 여지가 존재하는 ‘현실’의 공간이라면, 왕조의 시대는 돌이킬 수 없는, 이미 주어진 조건으로서의 ‘기원’의 의미를 갖는다.

그리고 이 시기가 오태석에게 ‘역사’의 기원이라는 점은 그가 전쟁의 ‘기억’

에서 가졌던 ‘유년의 시각’과도 밀접히 관련된다. 이 작품들은 ‘유년의 시각’으로 바라본 역사 이야기, 그것도 숙부가 어린 사촌을 죽이고, 아버지가 아들을 죽이고, 무고한 어린 백성을 모두 죽음에 빠뜨리는 어버이 군왕이 등장하는 이해할 수 없는 ‘어른들의 세계를 그리고 있다. 이 작품들은 기본적으로는 모두 아버지와 아들의 관계를 중심축으로 삼고 있다. 그리고 이들 부자지간의 관계는 일상적인 삶 속에서의 정상적인 것이 아니라 아버지가 아무 것도 모르는 어린 아들을 죽이는 비정상적이고 폭력적인 것이다. 결국 이 작품들은 ‘아이’ 오태석이 역사의 기원으로 거슬러 올라가서 ‘어른’ 혹은 ‘아버지’를 만나보고자 하는 노력의 시작이 아니었을까 한다.

그러나 오태석의 이러한 시도는 화해의 결말에 이르렀다고는 보기 힘들다. 특히 <부자유친>의 영조의 극단적인 광기에서 보이듯이 아들 사도세자 혹은 ‘아이’ 오태석이 아무리 이해해보려 해도 이해할 수 없는 비논리성은 광기와 폭력을 동반하며 여전히 죽음에의 공포를 강화시키고 있을 뿐이다. 그리고 바로 이 지점에서 ‘기억’과 ‘역사’가 착종되어 있는 오태석의 혼란이 엿보인다. 각각 1970년대, 1980년대, 1990년대의 작품이기도 한 <태>, <부자유친>, <백마강 달밤에>는 오태석이 개인적인 ‘기억’으로부터 공적인 ‘역사’로 건너가려는 세 가지의 여정을 보여준다. 그렇다면 <태>, <부자유친>, <백마강 달밤에>는 <산수유>, <자전거>, <운상각>의 세계와 어떻게 다르며 혹은 어떻게 겹쳐지고 있는가. 그리고 그러한 여정에서 <태>와 <부자유친>과 <백마강 달밤에>는 각각 어떤 모습을 보여주고 있는가.

먼저 <태>는 오태석이 자신의 작품에 역사적인 층위를 접목시키기 시작한 첫 작품으로 주목을 요한다. 그리고 이 작품은 1990년대 이전과 이후 역사와 관련된 오태석 작품들의 중심 모티브들이 모두 들어있는 원형질적인 작품이기도 하다. 이 작품은 크게 신숙주와 세조와 사육신 박팽년 집안의 손부(孫婦)·여종(女從)이라는 세 가지의 중심축을 가진다. 곧 신숙주로 대변되는

국가주의의 논리<sup>19)</sup>와 태줄(胎)의 이미지로 상징되는 생명의 힘, 혹은 여성적인 세계가 서로 대립하고 있는 가운데 그 중간에 낀 채 갈등하고 미쳐버리는 세조가 등장한다.

그런데 비록 이 이야기는 단종과 세조의 이야기로부터 비롯된 것이지만 오히려 이 작품에서 흥미로운 것은 신숙주의 존재이다. 극의 도입부의 형장(刑場)에서 사육신의 삼족을 죽멸하라는 명령을 직접 내리고 있는 것도 세조가 아닌 신숙주이다. 곧 이 작품에서 신숙주는 죽음의 논리를 상징하고 있다. 신숙주는 사육신의 죽음을 담보로 단종의 죽음을 요구하고, 또 다른 끝없는 죽음에 대한 공포를 내면화하게 하여 궁극적으로는 “정통성 혹은 도덕성이야 어찌됐든 지금 현재의 국가권력 앞에 절대적이고 맹목적인 복종을 요구”<sup>20)</sup>하는 절대적인 국가주의 이데올로기를 대변하고 있다. 결국 이러한 신숙주의 모습은 온몸에 태줄을 휘감고 나오는 여종의 생명력과 아이를 키우고 돌보는 모권적·여성적인 세계와 비교해 보았을 때 가부장적·남성적 세계의 폭력성을 선명하게 드러낸다.

이중에서 오태석의 ‘유년의 시각’이 투영된 곳은 태줄의 이미지로 상징되는 여종의 ‘여성상’과 ‘아이’의 세계라고 할 수 있다. 신숙주와 세조는 그러한 ‘아이’의 시각에서는 이해할 수 없는 ‘남성’ ‘어른’들의 비정한 세계를 보여준다. 그리고 그중에서도 훨씬 더 강력한 ‘남성 어른’은 신숙주이고, 세조는 아직 자신의 태도를 결정하지 못하고 두 세계 사이에서 머뭇거리는 존재로 나온다. 세조는 신숙주의 논리에 그대로 따르기는 하지만 신숙주의 눈에는 보이지 않는 죽은 사육신들을 보고, 간신히 살아남은 박팽년 집안의 아이를 그대로 살려둔다.

19) 신숙주의 국가주의 논리와 1970년대의 유신체제로 상징되는 폭력적인 국가주의 이데올로기의 관계에 대해서는 김옥란의 「1970년대 회곡과 여성 재현의 새로운 방식」, 『민족문화사연구』26, 민족문화사학회, 2004. 11을 참조.

20) 김옥란, 위의 글, 70쪽.

그러나 최종적으로 이 작품에는 신숙주의 강력한 국가주의 이데올로기에 가려 오테석 작품의 또다른 원형적 모티브라고 할 수 있는 여성적 세계가 크게 손상되고 약화된 채 제시되고 있다. 그리고 이는 오테석이 자신의 ‘기억’을 역사적인 층위에 투사시켜 새로운 ‘서사화’를 시도하려고 할 때 가장 먼저 눈에 띄는 변화이다. 한편으로 이는 공식적인 역사의 담론이 주로 남성 인물 위주로 기술되어 왔다는 실제적인 차원에서 비롯되는 것이겠지만, 다른 한편으로는 1970년대의 유신체제라는 폭력적인 국가 이데올로기에 스스로를 ‘약자의 위치에 놓을 수밖에 없었던 오테석 자신의 흔들리는 주체 위치와도 관련되는 것이 아닌가 한다.<sup>21)</sup> 곧 신숙주의 세계와 여종의 세계 양편에 걸쳐 있는 세조의 망설임은 바로 이러한 상황에 대한 오테석 자신의 교착상태를 말해주는 것은 아닐까.

그러나 <부자유친>에는 이러한 망설임마저 사라지고 아들을 뒤주에 가두어 찢어 죽이는 영조의 극단적인 광기처럼 불가해한 폭력과 공포만이 제시된다. 그리고 이 작품의 여성 인물들 또한 전통극적 양식을 원용한 작품들에서 주로 무당으로 나오는 강하고 능동적인 모습은 모두 거세당한 채 철저히 가부장적 논리의 재생산에 복종하는 도구적이고 수동적인 여성들로만 등장한다. 세손의 안위를 우선시하며 아들의 죽음을 묵인하는 세자의 생모가 그렇고, 세자의 여자 병에 대신 아무 죄없이 대신 죽기만 하는 복례가 그렇다.

21) 오테석은 근현대에서 스스로를 약자의 위치에 놓을 수밖에 없었던 연좌제에 대한 이야기를 이문열처럼 공표하고 있지 않다. 오테석은 6.25에 대한 반복되는 기억의 회상으로 유년시절을 뚜렷하게 강조하고 있는 것에 비해 청년기에 해당하는 이 부분에 대해서는 침묵하고 있다. 따라서 앞으로 오테석 연구에서 이 부분에 대한 좀더 주의깊은 관심이 요구된다고 하겠다. 이러한 맥락에서 ‘공포와 위기의 정치학이었던 파시즘 체제가 끊임없이 내부의 적을 생산함으로써 몰락의 공포를 상승시키고, 사회적 약자에게 그 책임을 전가시켰던 상황을 다시 한번 떠올릴 수 있다. 즉 “파시즘 체제는 단지 억압적 동원과 강제적 요구를 통해 사회적 약자에게 호소한 것이 아니라 약자의 손상된 지위를 적극적으로 이용했다.” 권명아, 『역사적 파시즘-제국의 판타지와 젠더 정치』, 책세상, 2005, 56쪽.

영조 : 며칠 지난 줄 알겠느냐. (뒤주 속에서 손이 나와 이레를 가리킨다)  
이레. 더 건디거라. 네놈이 건디마고 했으니 건더봐. 건더내거라.  
벼락을 맞기 전에야 천둥이 까짓것 무어란 말이나. 귀를 막고 눈을  
질끈 감거라. 아니 소리를 쳐라. 천둥보다 더 크게 벼럭 소릴 질러.  
나를 따라해라. 내 모양으로 질러. 이놈. 네가 효복과 저장을 만들  
어 토굴 속에 넣어두었다고 하더라. 까닭이 무엇이나.

뒤주 속에서 번기로 넣어준 놋대야 치는 소리가 들린다.

세자 : 우뢰다 우뢰.

영조 : 이놈아 별이 이다지 쟁쟁한테 우뢰가 어딴어 이놈아. 네가 또 누구  
의 구원을 받으려고 나간단 하느냐. 내가 죽으면 삼백년 종사가  
망할 것이나—.

세자 : 네가 죽으면 종사는 보전될 것이다 이놈아. 종사는 보존 돼.

세자의 대꾸를 들은 영조가 황망히 칼을 뽑아 뒤주 속을 찢러댄다. 분을  
이기지 못한 영조가 별군직한테 명한다.

영조 : 뗏장을 덮어라. (별군직에 의해 뒤주가 시체로 덮힌다. 별이 따갑다.  
영조는 뒤주 위로 올라가 간신히 솟아오르는 세자의 손짓을 쫓아  
칼을 쭈셔 박는다) 내가 죽으면 삼백년 종사가 망할 것이나 네가  
죽으면 종사는 보전된 것이다 이놈.

(<부자유친>, 210-211쪽.)

이상은 <부자유친>의 마지막 장면이다. 형겅으로 만든 뒤주 속에 사도세  
자가 갇혀 이리저리 몰림을 당하고 있고, 영조는 뒤주 속을 칼로 찢러대며  
억박지른다. 천둥소리를 무서워하는 아들과 “벼락을 맞기 전에야 천둥이 까  
짓것 무어란 말이나”며 호통만 치는 아버지. 이 장면이 흥미로운 것은 이러한



부자간의 실랑이에서 서로 간에 얽혀있는 시선의 방향과 관계이다. 뒤주 속의 아들은 아버지의 모습을 보지 못하고, 뒤주 밖의 아버지도 아들의 모습을 보지 못한다. 결국 두 사람 모두 서로의 모습은 보지 못한 채 목소리만을 듣고 있는 것인데, 서로의 실체없이 목소리만으로 떠도는 부자지간의 이미지가 탁월하게 그려지고 있다. 그리고 이렇게 구체적인 실체를 확인하지 못한 채 소리로만 들려지는 세계는, 그것이 천둥소리이든 아버지의 고함소리이든 그것을 듣기만 해야 하는 자에게는 더더욱 공포스러운 것이다. 그리하여 결국 “내가 죽으면 삼백년 종사는 망할 것이나 네가 죽으면 종사는 보전될 것이다”라는 말을 주고받는 것처럼 영조와 세자 모두 서로의 공포를 서로에게 전이시키며 둘 모두 헤어날 수 없는 죽음이라는 극단적인 광기 속으로 휩쓸려 들어간다.

이렇듯 <부자유친>에는 강력한 절대 권력을 지닌 남성 어른의 모습으로 영조의 모습이 전경화되어 있다. 유일하게 여성적 세계의 흔적으로 남아있는 것으로 남편의 죽음을 슬퍼하는 사도세자의 부인 혜경궁 홍씨의 일기의 한 대목이 인용되고 있긴 하지만, 이는 이미 ‘봉인된 타자의 기억’으로서 세자의 죽음을 막지도 세자의 불명예를 다시 회복시켜 주지도 못한다. 그리고 물론 여기에서 영조와 세자 사이의 어떠한 화해도 불가능하다. 왜. <부자유친>에는 영조가 세자를 죽이는 아무런 이유도 설명되어 있지 않다. 이들에게는 아무 이유 없음, 폭력의 자의성(恣意性)만이 남아있을 뿐이다. 그리하여 여기에는 자신의 의지와는 상관없이 찾아온 전쟁처럼, 폭력적인 어른들의 세계에 상처받고 움츠러드는 ‘아이’ 오태석의 또다른 시선이 겹쳐진다.

이에 비해 1990년대 작품인 <백마강 달밤에>에는 다시 무당-여성을 등장시켜 역사 속의 ‘남성 어른’이자 ‘아버지’인 의자왕과의 화해를 시도하고 있다. 이러한 화해의 주제는 1990년대 이후 오태석 작품의 중심 화두라는 점에서 주목을 요한다. <백마강 달밤에>의 여 주인공 순단은 아예 처음부터

의자왕을 찌르고 백제를 망하게 한 금화의 환생으로 설정되어 있다. 그리고 순단은 나당 연합군에게 패해 당나라로 압송되어 그곳에서 죽은 의자왕을 찾아가 그의 죄를 풀어주고 백제 오천 병사 원혼의 위패까지 모셔들고 돌아온다. 이 이야기는 순단의 전생인 금화와 의자왕의 화해, 그리고 현재의 순단과 역사 속 과거의 금화와의 화해라는 이중의 화해의 구조를 가지고 있고, 이전의 불안과 공포에 질려있는 '아이'의 시선은 말끔히 지워져 있다.

대신 백제를 망하게 한 장본인으로 충신 성충, 장군 계백, 군왕 의자왕을 지목하며 그들 앞에 뿔뿔한 무당-금화가 등장한다. 금화는 저승에서 “백성들 목에 유교라는 올가미 씌워 목을 쥔 장본인”(36쪽)인 충신 성충이 들짐승의 모습으로 게걸스럽게 음식을 탐하는 장면을 목격하고, 자식을 죽이고 전쟁터에 나간 계백 장군이 거미가 되어 여전히 나비가 되어 찾아드는 자식들을 잡아먹는 모습을 보고 “가족 몰살한 장본인”(43쪽)이라며 호통을 친다. 그리고 허수아비로 선 채 모기에게 뜯겨가며 지나가는 백제 병사들의 칼을 맞으며 앞으로도 삼백 삼십 삼년이나 더 고통을 참고 있어야 한다는 의자왕의 죄를 대신 풀어준다. 곧 여기서 무당-금화의 위력은 모든 사람들의 원한을 한꺼번에 해결하고 풀어줄 만큼 대단히 강력한 것이다. 금화는 성충과 계백과 의자왕의 죄목들을 조목조목 말로 풀어내며 그들을 해방시킨다. 결국 여기서는 그동안 오태석을 괴롭혔던 문제인 ‘아무 이유없이’ 죽어야 하고 당해야 하는 불가항력적 상황들에 대한 ‘정당화’와 ‘합리화’의 이유들이 찾아지고 있다.

결국 <백마강 달밤에>에서의 화해는 한편으로는 이러한 강력한 신적 존재로서의 무당-금화의 절대적인 능력에서 나오는 것이라 할 수 있다. 그러나 다른 한편으로 왜 순단이 금화여야 하는지, 멸망한 나라 백제의 성충, 계백, 의자왕을 추궁하는 금화의 논리가 과연 정당한지 등에 대해서는 또다른 논의가 필요하다. 현실의 논리를 초월하는 이러한 곳의 원리를 그것이 민족적인

것이든 국가적인 것이든 거대 지배 담론의 ‘의미 보충’에 의해 이미 완결된 서사로 전해져 내려오는 ‘역사’의 차원에 그렇게 쉽게 연결지을 수 있는가의 질문도 계속 남는다. 실제로 순단/금화의 곳을 통한 과거/역사 여행은 성충과 계백을 거쳐 의자왕에게 도달한다는 차례를 지키고 있는데, 이는 그 자체로 신하와 왕이라는 신분적 위계질서를 전제하고 있다. <자전거>나 <운상각>에서 이리저리 어지럽게 튀어나와 서성대던 귀신들의 파편적인 이미지가 여기서는 귀신들에게마저도 일정한 신분적 위계질서를 부여하여 순서에 맞춰서 등장하도록 강제하고 있는 것이다. 요컨대 여기서 순단의 전생이나 금화의 기억은 결코 개인적인 것이 아니다. 그럼에도 순단/금화와 의자왕은 곳을 통해 개인적인 해결을 보고 있으며, 그것을 역사적 차원으로도 덧씌우고 있다. 곧 여기에서는 개인의 서사에 ‘역사’의 이름으로 이미 투입해있는 거대 서사에의 욕망이 읽혀진다.

#### 4. 약자의 정치학과 내셔널리즘적 공적 역사로의 복귀

오테석은 2002년 자신의 연극 인생 40여년을 정리하면서 펴낸 대담집에서 앞으로 자신의 연극적 과제로 역사적 인물의 집중적인 탐구를 꼽았다.<sup>22)</sup> 이제 푸닥거리는 할 만큼 했으니 귀신 이야기는 그만두고 역사적 인물 한 개인에 대한 종합 진단을 내려보고 싶다는 포부가 그것이다. 그리고 실제로 오테석은 1990년대 들어 이미 이러한 작업을 시도하고 있다. 대표적으로 근대

22) “이제 귀신 이야기는 그만할 겁니다. 일단 푸닥거리는 하고 넘어간 거니까. 이제는 우리 자신한테 현미경을 들이대야지요. 우리 안에 있는 급소(急所), 한 개인을 집중적으로 잡아서 종합 진단을 해보고 싶어요. 왜 이렇게 됐는지. 어떤 한 사람, 흥미로운 인물을 잡아서, 이 사람이 이렇게 살 수밖에 없었던 이유를 진단해보자는 거지요.” 오테석·서연호 대담, 앞의 책, 311-312쪽.

초기 꺾어진 개화의 꿈으로 기억되는 갑신정변 3일천하의 김옥균의 이야기를 그리고 있는 <도라지>(1994)와 백범 김구 암살자 안두희의 말년의 모습을 그리고 있는 <천년의 수인>(1998)이 그것이다.<sup>23)</sup> 즉 1990년대 이후 오태석은 그의 자유분방한 상상력의 근원이 되었던 ‘유년의 시각’을 청산하고 ‘어른의 시각’으로 역사를 바라보기 시작한다. 따라서 김옥균과 안두희의 선택은 오태석의 이러한 변화의 방향이 어디인지, 또 그 의미는 무엇인지에 대한 여러 가지 흥미로운 시사점들을 보여준다.

먼저 김옥균과 안두희의 선택은 두 인물 모두 한국 근현대사의 문제적인 인물들이라는 점에서 일단 눈길을 끈다. 그리고 오태석이 ‘귀신 이야기’가 아닌 진지한 역사의 이야기로, 즉 무언가 자신의 의지가 개입할만한 여지를 느끼는 시대가 왕조의 시대가 아니라 근현대사라는 점은 그만큼 평소에 그가 근현대사에 대한 진지한 문제의식을 지니고 있었음을 말해준다. 그리고 그것이 특히 김옥균과 홍종우, 김구와 안두희의 경우에서처럼 식민지 시기와 연관되어 있다는 점도 주목되는 일이다.

그렇다면 왜 김옥균과 안두희인가. 이 질문은 각각 “만약 김옥균의 갑신정변이 성공했다면”, 그리고 “만약 김구가 살아있다면”이라는 역사적 가정으로 바꿔 말해볼 수 있다. 그리고 그랬을 때 김옥균과 안두희의 표상은 각각 근대 초기와 해방 직후 치열했던 우리의 근대 국가 형성의 시기와 맞닿아 있음을 알 수 있다. 이러한 역사적 가정에는 만약 김옥균의 개혁이 성공했다면 식민지가 되지 않았을 텐데,<sup>24)</sup> 그리고 만약 김구가 암살되지 않았다면 분단을

23) 이외에 2000년대의 작품인 <잃어버린 강>(2000), <지네와 지렁이>(2001)도 안중근, 최남선, 이광수 등 역사적인 인물의 이야기를 다루고 있으나, <도라지>나 <천년의 수인>처럼 그들의 전기적 사실에 충실한 역사극이기보다는 을사보호조약이나 간도조약 등의 식민지 문제나 분단 문제 등 역사적 상황에 보다 초점이 맞추어져 있다. 그리고 2000년대 이후 역사극들은 현재 공연 대본의 형태로만 존재할 뿐 아직 정식으로 출판되지 못한 상태이다. 따라서 이에 대해서는 이후 별도의 논의의 장을 마련하도록 하겠다.

24) 김옥균은 근대 초기 개화 정치 세력의 중심인물로, 그의 갑신정변은 무력을 통한 정권 전복

막고 통일 국가를 이루지 않았을까<sup>25)</sup> 하는 역사적 열망이 깔려있다고 할 수 있다. 이러한 열망은 단지 오태석에게 뿐만 아니라 김옥균의 개혁 실패 이후 식민지 시기 내내 그를 ‘근대 초의 실패한 영웅으로 낭만적으로 회고하는’<sup>26)</sup> 대중의 반응이나 김구의 암살범 안두희에 대한 대중들의 오래되고 끈질긴 의혹과 증오심으로도 알 수 있듯이<sup>27)</sup> 매우 광범위하게 형성되고 받아들여진 역사 관념 중의 하나이다. 결국 1990년대 이후 오태석의 역사에 대한 태도는 이러한 강력하고 통일된 근대 국가에 대한 이념이 포함되어 있다.<sup>28)</sup>

먼저 <도라지>는 김옥균이 정변을 일으키는 시점부터 그의 사후까지를 대상으로 혁명 실패 이후 김옥균이 어떠한 몰락 과정을 겪었는지의 세세한 정황을 제시해준다. 이 작품은 혁명 실패 후 10년간의 일본 망명과 홍종우에 의한 상해에서의 암살, 죽음 이후 시체를 절단당해 전국 8도에 뿌려진 일,

---

이라는 급진적이고 혁명적인 방법을 통해서 부국강병의 강력한 근대 국가의 성립을 그 목표로 하고 있었다. 그의 개혁은 단순히 부분적인 개혁이 아니라 전면적인 개혁을 염두에 둔 것으로, 그가 그러한 단기간의 개혁의 모델로 삼은 것은 일본이 대개혁을 이룬 메이지 유신이었다. 김옥균에 대해서는 조홍찬의 「조선조 말 개화파의 정치사상 비교연구-김옥균, 박영효, 유길준, 서재필을 중심으로」(원광대학교 정치외교학과 박사학위논문, 2003)와 이재형, 「김옥균의 개화사상에 관한 연구-내정개혁론과 자주외교론을 중심으로」(서울대학교 외교학과 석사학위논문, 1991)를 참조.

- 25) 역사적으로 백범 암살로 인해 초래된 부정적인 결과로 첫째 우리 정치사에서 통일 논리보다는 냉전 논리가 지배적 요인이 된 것, 둘째 냉전 체제의 외세 의존적이며 권위주의적 요소가 강화되어 분단구조가 내재화된 것, 셋째 통일 정부 수립의 민족주의 세력이 정치권력의 중심에서 이탈되어간 대신 광범위한 친일 세력으로 이승만 정권이 구성된 점 등이 꼽힌다. 정경환, 「백범 김구 연구-정치활동과 이념을 중심으로」, 부산대학교 정치외교학과 박사학위논문, 1994, 163-165쪽.
- 26) 공임순, 『식민지의 적자들-조선적인 것과 한국 근대사의 굴절된 이면들』, 푸른역사, 2005, 317쪽.
- 27) 정경환, 앞의 글, 160-163쪽.
- 28) 비록 특정한 역사 인물을 다루고 있지는 않지만 <만파식적>(2005) 또한 이러한 국가주의의 이념을 담고 있다. 이 작품에는 현재 일본의 역사 교과서 문제, 중국과의 역사 분쟁 등의 민감한 국제적 상황이 언급되고 있고, 그러한 혼란을 잠재울 만파식적을 찾아 빼앗긴 토문강 이남 땅을 찾기 위한 상상의 전쟁터인 만주로 떠나는 이야기가 들어있다.

그중 머리 부분을 일본의 사당에 모셔놓고 제사를 지내는 일본 내 김옥균의 추종자들의 세력, 죽은 김옥균을 불러내 그의 원한의 목소리를 다시 들려주기까지 혁명 실패의 대가로 그야말로 잔혹한 처벌을 받는 김옥균의 수난사를 중점적으로 재현하고 있다.<sup>29)</sup> 곧 오태석은 김옥균의 수난에 깊은 연민을 표현하고 있다.

와다 : 이홍장이 보냈습니까.

옥균 : 조선 사람이다.

와다 : 그럼 더 위험하지 않습니까.

옥균 : 우린 두 사람 아니냐 두고 보자. (아코디온 소리 이어 들린다) 우리 조선춤 한번 춰보자. (김옥균은 와다 군이 자기 외투 자락 끝을 잡고 앞드리게 하고 자신의 발길을 따라 발 놀리도록 되풀이 연습시킨다. 어설픈대로 사자춤 추는 꼴이 된다) 두 사람 호흡이 맞아야 춤이 된다. 알았나.

와다 : 오른발이 먼저. 맞죠.

옥균 : 왼발, 오른발, 왼발.

아코디온 소리가 어느새 北靑獅子 춤의 애조 띤 통소소리로 바뀌어 들린다. 흥중우, 오보인이 모습을 보인다.

김옥균이 救命用 노란 타이어 주부를 들고 들썩거리면서 추니 사자탈과 같은 형용이 된다. 김옥균과 와다가 추는 춤이 환상적인 아름다움을 빛어 낸다.

(생략)

“上海”라고 쓴 네온사인인 선명한 빛깔을 발하면서 뒷편으로 미끄러져

29) 동시대 개화파의 대표적인 정치가들인 김옥균, 박영효, 유길준, 서재필의 경우를 비교해보더라도 김옥균을 제외하고 나머지 개혁의 주역들은 망명지 혹은 재야에서 평생 자신의 개화사상을 실천하며 오랫동안 본래의 수명을 누렸다. 이에 비해 김옥균만 갑신정변 실패 후 10년 동안의 신산한 일본 망명 생활뿐만 아니라 끝내 암살당하는 수난을 겪었다.(조홍찬, 앞의 글, 42쪽.) 이러한 비극적 죽음은 이후 김옥균을 수난의 민족 영웅으로 부각시키게 되는 주요한 요인이 되었다.

간다. 갈매기가 끼룩거리면서 공중에 날개짓한다.  
김옥균이 얼굴에 들쭉 노란색 주부가 파녜처럼 보인다.  
홍종우 오른손에 쥔 권총이 총성과 함께 불빛을 발한다. 불빛이 세 번 일어난다.  
김옥균의 지체가 공중에 떠오르다가 한쪽으로 기울면서 갑판 위로 미끄러져간다. 와다 군이 끌어잡고 오열한다.

( <도라지>, 31-32쪽.)

이상은 홍종우에 의한 김옥균의 암살 장면이다. 이 장면에서 홍종우는 비록 암살자이긴 하지만 김옥균을 ‘큰 양반’으로 지칭하며 존경을 표하고 있고, 김옥균과 일본의 추종자 와다 군이 함께 추는 ‘조선춤’ 북청사자춤은 매우 환상적이며 아름다운 장면으로 처리되고 있다. 인간적인 면에서도, 민족주의적인 면에서도 김옥균은 이상적으로 그려지고 있다.

반면에 ‘민족의 선각자’ 김옥균을 이토록 처참한 결말로 이끈 고종과 민비에 대해서는 아주 노골적인 적개심을 드러내고 있다. 예컨대 고종과 민비를 정식 복장이 아니라 이불을 뒤집어 쓴 채 등장시켜 희화화시키고 있는 것이나,<sup>30)</sup> 고종의 밀지를 받고 김옥균을 암살했던 홍종우마저 고종에게 배신당하고 고종의 무능력에 분노하여 고종을 교수시키는 극단적인 행동을 보여주는 장면들이 그것이다. 물론 홍종우에 의한 고종의 교수는 사실(史實)이 아니고 일종의 상징적인 장면이지만 그만큼 민심을 잃고 비난받았던 마지막 왕가에 대한 증오가 뿌리깊게 제시되고 있다.

玉壺樓. 달빛 뜨락에 일본 浪人 패거리들이 칼을 세우고서 어른거리는

30) <도라지>는 1994년 예술의전당 기획의 ‘오태석 연극제’의 마지막을 장식하는 작품으로, 이 작품에 대한 자세한 공연 상황은 김미도의 「작품과 사람-오태석 연극제」, 『한국연극』, 1994. 9, 47-51쪽 참고. 이 대담에서 오태석은 무능한 군주 고종을 이승만, 박정희, 전두환 등 현대사의 지도자들과 동일시하고 있다.

가 옥호루 안으로 빨려들어간다.

뒤미처 여자들 비명 소리가 치솟으면서 속옷에 피를 뒤집어 쓴 한 무리 시녀들이 떼지어 쏟아져 나와 뜰에 널부러지더니 신음소리 끔찍하게 내뿜는다.

문득, 이마에 칼을 맞은 閼妃가 모습을 보인다.

지체를 세우려고 한껏 버텨다가 한켠에 모로 쓰러져 숨겨둔다.

피로 붉게 물든 속옷이 마치 타오르는 불꽃처럼 보이는 시녀들이 헛것들 모양 몸을 세워 춤추며 민비를 에워싸니 그 모양이 민비가 불에 태워지는 것과 흡사하다.

민비는 불꽃 무리에 휩싸여 한덩어리 불기둥이 되어 떨어져간다.

(〈도라지〉, 33-34쪽.)

이상은 김옥균 암살 장면 이후 보여지는 민비 시해 장면이다. 이 작품에서 중요한 죽음의 장면은 앞선 김옥균과 민비 살해의 두 장면으로,<sup>31)</sup> 김옥균의 살해 장면이 환상적인 사자춤 장면과 함께 서정적으로 묘사된 반면 위의 민비 살해 장면은 너무나 냉정하다. 피로 물든 속옷 차림의 시녀들에 의해 둘러싸인 민비의 모습을 “불에 태워지는 것과 흡사하다”라며 민비의 죽음을 마치 화형대의 마녀처럼 부정적으로 그리고 있기까지 하다.<sup>32)</sup>

그러나 다른 한편 이러한 명성황후에 대한 증오의 감정은 당시 대중들의 일반적인 감정이기도 했는데 근래 미디어에 의해 ‘억압받는 민족의 희생자’로 그녀의 죽음이 새롭게 포장되기 이전까지 명성황후는 ‘타락한 독부’이자 ‘악의 전형’으로 간주되어 왔었다.<sup>33)</sup> 오히려 여기에서 놀라운 점은 김옥균의 평

31) 홍종우에 의한 고종의 교수 장면은 실제 장면의 재현도 아닌 상징적인 죽음을 보여주는 장면으로, “홍종우 고종을 교수시킨다”(41쪽)라는 단 한 줄로 간단히 처리되어 있는 것처럼 그 비중이 높지 않다.

32) 그러나 이 장면에 대한 당대 비평가들의 평가는 오히려 남용이라고 지칭될 정도로 기발한 연출 아이디어의 차원에서만 주로 언급되고 있다.(김방욱, 「한의 정서 탁월한 묘사-극단 목화 <도라지>」, 『한국연극』, 1994. 8, 102-103쪽, 구히서, 「냉소적으로 재구성된 개화기-오태 석 연극계 <도라지>」, 『한국연극』, 1994. 9, 105쪽.)



가에 대한 관점도 그렇고, 명성황후에 대한 묘사도 그렇고 오태석이 기존의 역사적 사실들에 대한 대중적 감각에 너무나 충실히 의존하고 있다는 점이다. 오태석의 창의성은 모두 다 어디로 가버렸는가 돌연 안타까움마저 들 정도이다. 이 장면 외에도 명성황후가 성적으로 방종한 왕비라는 당시 대중적으로 떠돌던 악의적인 이야기를 그대로 작품의 맨 처음에 배치하여 명성황후에 대한 고정관념을 강화시키고 있는데,<sup>34)</sup> 이 장면들이 전달해주고 있는 것은 대중적인 담론에 기대어 있는 계몽적인 언설의 포즈 말고 무엇이겠는가.<sup>35)</sup>

아이러니칼하게도 1990년대 작품들에서 오태석은 이전의 자신이 이해할 수 없었던 ‘어른들’의 맹목적인 광기와 폭력적인 힘을 역사 속의 무능한 인물들에 대한 단죄라는 이름으로 그 스스로 행사하고 있다. ‘어른의 시각’으로 옮겨간 오태석이 실패한 비극적 영웅인 김옥균이나 홍종우의 이름으로 고종을 교수시키고 민비를 화형시키는 것은 역사 속의 무능한 인물들로 낙인찍힌 또다른 ‘약자들’에 대해서 맹목적인 분노와 증오를 표출시키는 것으로 역사적 심판의 주체라는 우월적인 지위에 있는, 곧 이들에 대한 가해자로서의 오태석이라는 낯선 모습을 대면하게 한다.

33) “명성황후가 민족의 상징적 존재로 추모되기 이전에, 그녀는 단지 타락한 독부에 지나지 않았다. 한 가정의 아내이자, 한 문중(민씨 문중)의 꼭두각시로서 온갖 부정과 비리의 집합소였던 것이다. 명성황후의 행위는 모두 삭제되고, 그녀의 존재 자체가 악의 전형인 양 간주되었던 때가 불과 몇 년 전의 일이다. 자신들의 공과에 비추어 가치 평가되는 남성 인물들과 비교해보면, 명성황후의 존재는 외부의 시선이 부과하는 의미 생성의 방식에 따라 과도한 칭송과 폄하의 양 극단을 오간다.”(공입순, 앞의 책, 202쪽.)

34) 대본으로는 확인이 불가능한, 실제 공연의 상황은 다음과 같다. “선생님은 <도라지>에서 또 무척 신기한 불거리들을 우리에게 제공해 주셨는데요. 이틀테면 첫 장면에서 고종과 동침했던 궁녀가 국부를 고문당하는 형틀이라든가... 천정에서 커다란 통나무 같은 것이 내려오고 그 위에 궁녀가 올라타자 시이소처럼 기우뚱거리면서 궁녀는 처참한 비명을 지르고 국부에선 피가 번져 나왔죠. 그것이 첫 장면에서 아주 끔찍하게, 충격적으로 보여졌는데 어떻게 그런 형틀을 고안하셨나요?” 김미도(1994), 앞의 글, 49쪽.

35) 김방욱 또한 일찍이 오태석에게서 이상적 모델리스트, 보수적 계몽주의자로서의 면모를 간파했었다. 김방욱(1997), 301쪽.

또한 명성황후의 부정적인 모습은 ‘민족의 선각자’로서의 김옥균을 부각시키기 위한 이분법적 대립구도로 기획된 것으로, 역으로 지나치게 이상화된 김옥균의 민족주의자적 모습 또한 다시 되돌아보게 만든다. 그리고 실제로 명성황후와 마찬가지로 김옥균 또한 대중들의 기억 속에 극단적으로 다른 이중의 상을 가지고 있음을 상기시킨다. 아직 민중적 지지 기반을 확보하지 않은 김옥균의 급진적인 개혁에 의해 소외된 일반민중들은 현실적인 힘의 논리에 의해 일본의 지원에 의존했던 김옥균을 친일 세력으로 인식했을 뿐만 아니라 이로 인해 ‘개화당=일본당’<sup>36)</sup>이라는 인식을 형성하기도 했다.<sup>37)</sup> 그리고 사후 김옥균은 김기진, 김진구, 민태원 등 식민지 시기의 친일론자들에게 반복적으로 불러졌던 인기 있는 대상이기도 했다.<sup>38)</sup>

이러한 맥락에서 <도라지>에서 김옥균의 복권을 시도하고 있는 오태석의 의도는 한편으로는 위협하면서, 그것이 단지 개인적인 관점이라 한다면 식민의 유산을 너무 쉽게 개인적으로 청산하는 것으로 비판의 여지가 있다. 그리고 오태석이 특유의 ‘사적 기억’의 방식이 아닌 이렇듯 ‘공적 역사’의 방식으로 복귀하고 있는 점을 과연 어떻게 받아들여야 할 것인가의 문제도 대단히 난감하다. 혹시 이는 굳건했던 냉전 체제 아래에서 사회적 ‘약자’의 위치에 설 수밖에 없었던 오태석이 내면화했던 폭력성과 공포와 피해의식을 지우기 위해 대신 민족주의라는 또 다른 ‘대리 보충제’를 필요로 했던 것은 아니었을까. 그리하여 그것이 김옥균이나 홍종우의 경우처럼 희생당한 민족적 영웅

36) 이재형, 앞의 글, 85쪽.

37) 그리고 실제로 김옥균 자신의 일본이나 조선에 대한 이중적 태도도 문제되고 있는데, 김옥균은 일본에 대한 전망이 강한 만큼 비루한 조선의 상황과 조선인들에 대한 비하적인 태도도 간직했다고 한다.(조홍찬, 앞의 글, 51쪽.)

38) “김옥균의 소환은 식민지의 매 시기마다 반복되었다. 이 반복적인 소환을 어떻게 해석할 것인가는 여전히 해석자의 몫으로 남아있다. 해방 후 김옥균에 관한 논의가 담보 상태를 걸을 수밖에 없었던 것은 김옥균의 반복적인 소환이 이른바 친일파들에 의해 독점되었다는 사실과 무관치 않다.”(공임순, 앞의 책, 257쪽.)

의 모습으로 재투사되어 역전된 위치에서 가학적 폭력의 논리를 정당화하고 있는 것은 아닐까. 그리고 왜 그와 같은 현상이 1990년대 이후에 강화되고 있는 것일까. ‘어른’의 자리에 올라선 오태석은 오히려 우리를 더욱더 큰 혼란에 빠뜨리고 있다. 그런 면에서 <도라지>는 오태석의 문제적인 작품이다.

시대를 훌쩍 건너뛰어 해방 이후 1949년 김구의 암살을 전사(前史)로 하고 1996년 김구의 암살자 안두희가 버스기사 박기서에 의해 살해된 시점을 다루고 있는 <천년의 수인>은 “신생 대한민국 민주주의의 첫 번째 단추를 망가뜨린 장본인”(172쪽) 안두희를 다루고 있다는 점에서, 곧 근대 국가 만들기 위한 열망이 그 밑바탕에 깔려있다는 점에서 <도라지>와 동일한 문제 의식을 지니고 있는 극이라 할 수 있다. 한 가지 <도라지>와 다른 점이라면 <도라지>처럼 역사적 재현에 충실하기보다는 오태석의 장기인 한판 상상의 놀이로 안두희의 죽음을 다시 재구성하고 있다는 것이다. <천년의 수인>은 맨 처음 노(老)테러리스트 안두희가 버스기사에게 살해되었다는 뉴스 속보와 함께 시작되는데, 그리고 이어지는 이후 장면들은 이러한 사실(事實)과는 전혀 다르게 상상적으로 재구성된 안두희의 죽음이다. 안두희는 뉴스 속보에서처럼 어느날 갑자기 버스 기사에게 맞아죽는 것이 아니라 이 나라의 어떤 젊은이의 목숨을 구해달라는 탄원서를 쓰고 스스로 죽음을 선택한다. 즉 김옥균의 경우에서처럼 안두희의 죽음은 미화되고 있으며 그것에 비극적인 의미가 부여되고 있다.

그러나 이러한 결말은 김옥균의 경우와는 정반대로 안두희에 대한 대중적인 정서를 이반하고 있는 것으로 문제적이다. 오태석은 안두희의 죽음을 비극적으로 미학화시키기 위해 여러 상상적 인물을 동원하는데, 1949년 마찬가지로 김구를 암살하기 위해 북한에서 남과 계획을 준비 중이었다는 남과 간첩 비전향장기수가 남과 북 장소는 다르지만 안두희와 ‘일란성 쌍둥이’(181쪽)를 이루는 것으로 설정된 것이라든지 광주 사태 당시 진압군으로 광주에

들어갔다 지금은 미쳐버린 젊은 병사가 그렇다. 이 세 사람은 각각 시민들에 의한 백주의 테러를 피해 병원에 입원한 노테러리스트, 52년간 장기수 생활을 하다 이제는 다 늙어 말도 못하고 휠체어 신세인 노환자, 광주 사태 당시 머리를 다쳐 정신이상 상태에서 감금되어 있는 병사로 한 병원에서 서로 마주치게 된다. 그리고 역사의 수레바퀴를 상징하면서 이들을 하나로 묶는 윤봉길 의사의 시계라든지, 흡사 프로메테우스의 장면을 연상시키는 안두희의 꿈 속에 나타나는 사슴뿔 장면, 백두산 천지 사진을 배경으로 '안두희 조사기념' 사진을 찍는 장면, 말 못하는 장기복역수의 말을 대신 번역하는 간호사의 설정, 불쭙불쭙 끼어드는 병사의 광인의 언어와 반복되는 광주 유족들의 행렬 등 여러 상징적인 장면들로 익숙한 오태석식 연극 놀이들이 진행된다. 마지막 장면에서 복어알국을 먹으면서 자살을 택하는 안두희가 “이거 장난 같애”(229쪽)라고 말하고 있듯이, 실제로 이 극은 안두희의 죽음으로 촉발된 상상의 놀이 한편의 성격을 갖는다.

그러나 다른 한편 이러한 익숙한 오태석식 놀이에 쉽게 동화되지 못하는 것은, 역사적으로 너무나 명백한 가해자로서의 암살자 안두희를 일순간 피해자로 바꿔놓고 있기 때문이다. 결국 여기에서는 김구의 암살자이긴 하지만 그후 오랫동안 시민들의 눈을 피해 도망자 생활을 했던 안두희의 개인적 삶에 대한 오태석 개인의 연민의 시선이 느껴진다. 특히 아들 국보의 입을 통해 토로되는 불행한 가족사의 모습은 오태석 개인의 목소리라고 느껴질 만큼 너무나 생생하다.

국보 : 아니오 아버지보다 먼저 보내드릴 겁니다. 불쌍해서 더 못 보겠어요 어머니요 마당에 고추를 말리다가도 까치만 울면 느이 아버지 어디서 또 맞고 있는가 보다고 가슴 눌러 잡고 이 병원 저 병원 아버지 찾아 헤매었지요. 내가 숨 쉬니 산 것으로 봐나 껌덕만 이

러구 걸어다닌다고. 아셨어요. 눈두렁에 썩은 새끼줄모양 허영게  
 늘어져 있는 뱀 허물 있죠. 그게 어머니입니다. 산 사람이 아니에  
 요. 이 양반. 저요. 철들고 여태 바지 벗고 자 본 적 없습니다. 갑갑  
 해서 양말 벗고 자도. 껌보면 영낙없이 신겨 있었지요. 야반도주  
 대비하느라고 어머니가 신겨 놓 거죠. (부인이 운다) 왜 우리는 평  
 생 발 빨고 자면 안 되고 자되 半睡眠으로 귀 세우고서 담 넘어  
 발자국 소리 문 여는 소리 들어야 되고. 한밤에 창틀 뛰어넘어 개  
 구녕으로 빠지고 담치기해서 달아빠면서 살아가야 됩니까. 도망치  
 고 또 도망치고 도망치고 도망치고 도망치고. 그저 도망치고 평생  
 도망치고.

( <천년의 수인>, 193-194쪽.)

김옥균의 신산한 망명생활과 수난사를 거듭거듭 강조했던 것처럼, 아들 국  
 보의 입을 통해서 안두희의 수난사가 강조되고 있다. 그리고 안두희의 수난  
 사는 이렇게 부인과 아들의 수난사로 끝없이 확장되고 전이되고 있다. 반복  
 되는 수난과 끝없는 피해의식의 굴레. 그야말로 ‘천년의 수인’으로 살 수밖에  
 없었던 피해자들의 내면의 풍경들이 위의 장면에서처럼 일순간 폭발적인 장  
 면으로 떠오른다. 국보는 모두 “끝장내자”, “죽어버리자”며 가족을 향해 권총  
 을 뽑아들고 자살극을 벌인다. 그리고 “왜 우리는”(194쪽)이라는 국보의 절규  
 는 나중에 광주 병사의 “왜 나야”(210쪽)라는 절규로 그대로 이어지면서 이  
 가족의 수난사는 김구 암살, 광주 학살의 현장에 있었던 모든 사람들—그것  
 이 가해자이든 피해자든 상관없이—에게로 또다시 전이되고 확장된다. 가해  
 와 피해의 사리분별을 따지지 않는 역사의 폭력적인 사건에 테러를 당했던  
 사람들 모두의 내면에 각인된 트라우마가 다시 모습을 드러낸다. 그리고 모  
 든 것을 덮어버린다.

그리하여 <천년의 수인>은 또다시 우리를 오태석의 오래된 상처받은 ‘기  
 역’의 근원으로 되돌아가게 한다. 그리고 <도라지>에서 김옥균의 수난사에

대한 강조도 이러한 동일한 맥락에서 다시 읽힌다. <천년의 수인> 과 <도라지>는 오태석의 본격적으로 ‘역사’의 문제를 다루면서 역사 대중들의 환호와 증오를 오가는 양면적인 태도나 반응을 의식하며 쓴 것들이기보다는 일차적으로는 오태석 개인의 해원의 차원에서 시도된 것이라고 하겠고, 결국 우리는 김옥균이든 안두희든 그들의 모습에서 오태석의 또다른 그림자를 보게 된다.

그러나 다른 한편 오태석의 회귀가 주로 근대 국가 만들기의 기원의 장면들로 강박적으로 되돌아가는 것은 좀더 신중한 분석이 필요하다. 오태석 개인의 ‘기억’의 회귀점과 근대 국가 만들기의 ‘역사’의 회귀점이 이렇듯 일치하고 있는 점은 그 자체로 개인의 ‘기억’에 내서널리즘적 거대 서사화의 욕망이 이미 개입되어 있음을 보여주기 때문이다. 그리하여 수난의 민족 영웅이면서 동시에 고종과 민비에 대한 역사적 단죄의 주체인 김옥균, 민족 영웅 김구의 암살자이면서 동시에 역사적 책임을 사적으로 떠맡고 있었던 가련한 ‘천년의 수인’ 안두희의 양면성은 혼란스러운 개인의 ‘기억’과 매끈하게 완결된 내서널리즘적 서사로서의 ‘역사’가 한 개인에게 불완전하게 뒤엉켜 있는 모습을 보여준다. 김옥균과 안두희는 표면상 가학적 욕망과 피학적 욕망이라는 상반된 모습을 보여주고 있지만, 그러한 가학/피학의 폭력이 스스로는 물론 주변 사람들 모두에게 무차별적으로 행사된다는 점에서는 동일한 동전의 양면을 이루고 있다. 가학적이든 피학적이든 폭력은 폭력이며, 반복되는 폭력은 폭력 그 자체를 인정하고 있는—그것이 강요에 의한 것이든 자발적인 것이든—개인 혹은 대중들이 있기 때문에 재생산되는 것이다. 오태석은 이러한 폭력의 딜레마를 그 개인의 삶은 물론 작품을 통해서 여실히 보여주고 있다.

## 5. 맺음말

이상 1970년대 이후 현재까지 오태석의 역사 소재 극들을 중심으로 오태석 연극에서의 역사의 문제에 대해서 살펴보았다. 지금까지 오태석은 주로 '전통의 작가'로 인식하지만 1974년 <태> 이후 역사에 대한 지속적이며 의식적인 관심을 보여 왔다. 그리고 그러한 경향은 1990년대 이후 더욱 강화되고 있다. 1970년대 이후 오태석의 중심 화두인 '전통'은 '역사'와 만나면서 계몽주의적이며 민족주의적인 색채를 점점 더 짙게 띠어가고 있다. 이러한 맥락에서 이 글은 오태석이 '역사'의 화두에 본격적으로 관심을 나타내기 시작하는 1970년대 이후 1990년대까지 역사 소재 극들을 중심으로 그 변화 양상과 내적 논리의 흐름을 파악해보고자 했다.

먼저 오태석과 역사의 관계는 크게 3가지의 흐름으로 나누어볼 수 있다. 첫째로는 1980년대에 집중적으로 쓰여진 이른바 6·25 삼부작인 <산수유>, <자전거>, <운상각>의 경우처럼 자전적인 역사 체험을 담고 있는 작품들, 둘째로는 <태>, <부자유친>, <백마강 달밤에>의 경우처럼 개인적 '기억'과 공적인 '역사'가 혼재되어 있는 작품들, 그리고 마지막으로 <도라지>, <천년의 수인>과 같이 1990년대 이후 민족주의적이고 계몽주의적 색채의 작품들이 그것이다.

그리고 이는 다시 1990년대 이전과 이후로 구분할 수 있는데, 첫 번째와 두 번째에 속하는 1970년대부터 1990년대 초반까지는 어쨌든 오태석 개인의 전쟁 체험과 공포로서의 역사 인식이 중요한 내적 동기를 이루고 있고, 오태석이 노년에 이르는 1990년대 중반 이후는 역사적 주체로서 오태석이 가지고 있었던 상처를 민족주의적 서사로 대체해나가는 과정을 보여준다. 좀더 구체적으로는 1994년 오태석의 작가적 성취를 중간 점검했던 예술의전당의

‘오태석 연극제’의 유일한 신작 <도라지>가 그 분기점을 이룬다. 이 작품 이후 오태석 작품에는 그의 작품의 원형질적 특성으로 존재했던 여성적인 세계가 크게 후퇴하면서 남성 인물 중심의, 즉 남성 중심적 단일 서사로서의 역사 담론이 전면화된다.

그렇다면 이러한 흐름의 내적인 논리는 무엇일까. 이를 위해서 오태석이 본격적으로 역사의 문제에 관심을 가지기 시작한 첫 작품인 <태>로 되돌아갈 필요가 있다. <태>에서 오태석은 강력한 남성 어른의 힘의 논리를 대변하고 있었던 신숙주를 통해서 절대적인 국가주의 이데올로기에의 복종을 보여주었다. 1970년대와 오태석, 그리고 역사. <태>는 이 세 층위의 한복판에 절묘하게 자리잡고 있다. 유신 체제로 상징되는 파시즘적 국가 이데올로기가 지배적이었던 1970년대에 오태석은 한편으로는 ‘전통의 현대화’라는 전위적인 연극 실험의 얼굴로 존재했던 반면에, 다른 한편으로는 이와 같이 ‘역사’ 속에서 파시즘적 국가 이데올로기 앞에 무력한 개인의 내면을 드러내고 있었다.

납북된 아버지와 연좌제의 존재로 애초부터 사회적 ‘약자’로서의 자신의 위치를 확인할 수밖에 없었던 오태석은 파시즘 체제가 약자의 손상된 지위를 적극적으로 이용하여 전체적인 사회 통합을 이루었던 시기에 스스로 약자의 위치에서 벗어나지 못했고 그러한 불안을 역사 속 광인 혹은 폭군들의 극단적인 광기와 맹목적인 폭력에 투사했다. 오태석의 자전적인 작품들인 6·25 삼부작 및 대표적인 수작들이 집중적으로 쓰여졌던 1980년대는 바로 이러한 상황을 배경으로 하고 있다. 역사를 다루고 있는 오태석의 1970·80년대 작품들에는 충동적이며 파괴적인 열정과 이상한 에너지들로 가득차 있는데, 이는 한국의 근현대사와 ‘불공평한’ 관계—<천년의 수인>에서 안두희의 아들 국보와 광주 진압군 젊은 병사의 대사로 전달되는 “왜 나야”의 상황—를 맺고 있었던 오태석 개인의 손상된 위치와 밀접한 관련을 갖는 것으로 보인다.

그리고 계몽적인 설교로 들릴 만큼 반복적으로 화해의 주제를 강조하고



있는 1990년대 이후 작품들도 또한 동일한 맥락에서 이해할 수 있다. 이렇듯 반복되는 화해의 주제는 역으로 역사의 상처나 폭력으로부터 자유로울 수 없는, 곧 폭력적인 역사와 화해할 수 없는 오태석 개인의 강박증적 집착을 보여주는 것이라고 할 수 있다. 그리고 1994년 <도라지> 이후 역사 속 실존 인물을 직접적으로 다루는 일련의 극들에서 오태석이 이전의 피해자로서의 자신의 위치를 가해자의 위치로 대체하면서 이전의 맹목적인 폭력의 방향을 자기 이외의 새로운 약자들에게로 역투사 혹은 재투사시키고 있는 것은, 그것이 피학적인 것이든 가학적인 것이든 끊임없이 증폭되면서 재생산되는 폭력의 위력을 실감하게 한다. 오태석이 특히 고향과의 연관성에서 혹은 유년의 기억과 여성적인 세계에서 스스로를 구원했던 것과는 달리 역사 속에서 혹은 전쟁이나 폭력과 같은 남성적인 현실 논리의 세계에서 자신의 손상을 민족주의나 국가주의와 같은 거대 서사로 점차 대리 보충해나가는 모습은 그런 면에서 안타깝고 가슴 서늘하다.



## 참고문헌

- 오태석, 『오태석 희곡집』1-5, 평민사, 1994-2000.
- 오태석, <잃어버린 강> 공연 대본, 극단 목화 레퍼터리컴퍼니, 2000.
- 오태석, <만파식적> 공연 대본, 극단 목화 레퍼터리컴퍼니, 2005.
- 오태석·서연호 대담, 『오태석 연극 : 실험과 도전의 40년』, 연극과인간, 2002.
- 가야트리 스피박, 태혜숙 역, 『다른 세상에서』, 여이연, 2003.
- 공임순, 『식민지의 적자들-조선적인 것과 한국 근대사의 굴절된 이면들』, 푸른역사, 2005.
- 권명아, 『역사적 파시즘-제국의 판타지와 젠더 정치』, 책세상, 2005.
- 김미도, 「천재적 상상력의 높이와 깊이-오태석 작·연출 <천년의 수인>」, 『오태석 희곡집 5』, 평민사, 2000, 373-381쪽.
- 김방옥, 「과거 : 잃어버린 것, 잊고 싶은 것들에 관한 유희-오태석론」, 『열린 연극의 미학』, 문예마당, 1997, 296-341쪽.
- 김옥란, 「1970년대 희곡과 여성 재현의 새로운 방식」, 『민족문화사연구』 26, 2004. 11, 63-84쪽.
- 김윤정, 「<천년의 수인>에 드러난 ‘해환’의 의미 고찰」, 『한국극예술연구』 15, 2002. 4, 323-346쪽.
- 김현아, 『전쟁과 여성-한국 전쟁과 베트남 전쟁 속의 여성, 기억, 재현』, 여름언덕, 2004.
- 오카 마리, 김병구 역, 『기억·서사』, 소명출판, 2004.
- 이재형, 「김옥균의 개화사상에 관한 연구-내정개혁론과 자주외교론을 중심으로」, 서울대학교 외교학과 석사학위논문, 1991, 1-105쪽.
- 정경환, 「백범 김구 연구-정치활동과 이념을 중심으로」, 부산대학교 정치외교학과 박사학위논문, 1994, 1-378쪽.
- 조홍찬, 「조선조 말 개화파의 정치사상 비교연구-김옥균, 박영효, 유길준, 서재필을 중심으로」, 원광대학교 정치외교학과 박사학위논문, 2003, 1-188쪽.

The History and the Irony of violence in the Oh Tae-Seok's Plays

Kim, Ock-Ran

In this paper, I aim to get a view of Oh Tae-seok newly in the aspect of 'history' rather than 'tradition'. Oh have been writing plays related historical fact or individuals since 1970s. There are three major streams in his historical plays as followings. First : the plays which treat directly his auto-biographic affairs including his experience of the Korean War in his childhood age. Second : the plays which overlap the private 'memories' and public 'history' by the background of dynasty era in the history. Third : the plays that describe the issues of the age of consisting modern nation by the historical individuals of enlightening age or right after liberation from Japan. The first and second stream types were written during 1970s to early 1990s and the third type is being written after late 1990s. In the mid 1990s, Oh's view point to the history has been changed to public 'history' dominated by enlightening and national discours from private experiences and memories.

Oh's interests to history was began to trauma of the Korean War in his childhood age. In 1970s and 1980s of military regime and strong nationalism ideology era, Oh depict victims sacrificed by the unaimed madness and violence in the history. In his old age, since mid 1990s, he showed the

enlightening position to the misleading history. But the problem was that another violence for revenge was justified by emphasizing victims's sufferings in history. It shows the irony of history that Oh, who himself was a victim of violence in the Korean War, admitted the assailant's position and the violence to the other weak persons.

---

#### Key Words

Oh Tae-seok, historical play, the Korean War, memories, history, fascism, nationalism

\* 위 논문은 2005년 10월 30일 투고되어, 11월 28일 심사 완료 후, 12월 5일 게재가 확정되었음.

K C I