

‘구름 위에 지어진 누각’

공들임과 덧없음의 절묘한 배합

김 명 화 · 희곡작가 | 연극평론가

사진 : Yi Do-hee

<자전거> 2004년

구름 위에 누각짓기

'오태석의 희곡 공간' 이라는 주제로 논문을 쓴 적이 있다.[1] 검 없이 그의 전체 희곡을 대상으로 삼은 논문이었고, 덕분에 구할 수 있는 오태석의 희곡을 모두 구해서 읽고 분석해야 했다. 하나의 경향으로 수렴되지 않는 그리고 저마다 개성을 갖고 있는 오태석의 희곡은, 드라마의 역사가 얕은 우리 연극계의 귀중한 자산이다.

그 때 읽었던 작품 중 필자가 특히 좋아하는 작품이 〈운상각 : 雲上閣〉이다. 구름 위에 지어진 누각이라는 제목의 느낌이 우선 좋았다. 토대없이 누각을 짓자니 얼마나 큰 정성을 들였을까. 그러나 공들여 지어봤자 발 붙일 땅 한 뼘 없는 구름 위 아닌가. 공들임과 덧없음이 절묘하게 배합된 그 말의 울림이 아직도 필자를 사로잡는다. 게다가 작품 속의 정황이 한 편의 허구라기 보다는, 한 시대를 관통하며 살아온 연극인 오태석을 보여주는 듯 하여 흥미롭기도 했다 (그것이 오늘 우리의 주제이기도 하다).

잠시 〈운상각〉에 대한 기억을 더듬어볼까. 이 작품은 1989년에 발표되었다. 오태석의 본격적인 등단이 1967년 조선일보 신춘문예로 등단한 〈웨당드레스〉였으니, 비교적 후기 작품에 속한다. 오태석의 일반적 작풍, 강렬하고 연극적 기교에 능한 여타의 작품과 비교할 때 〈운상각〉은 의외로 담담하고 사실적이다. 오태석 자신의 삶이 반영된 자전적 작품이어서 연극적 비틀기나 장식이 수면 아래로 가라앉았으리라.

작품은 전쟁 때 실종되었던 남편을 평생 기다리던 해남댁이, 남편의 실종신고(사망신고)를 하고 장례를 치루는 하루의 여정을 중심으로 전개된다. 오태석의 부친 역시 전쟁 때 납북당했다는 점을 감안하면 극적 상황은 마치 작가 삶의 고백담 혹은 예행연습처럼 읽힌다. 어쩌면 연극이라는 것 자체가 오태석에겐 그런 의미 아닐까. 그가 현실 속에서 해결할 수 없는 가혹한 문제들을 미리, 아니면 삶을 대신하여 풀어보는 의례의 장. 그래서

<코소보 그리고 유랑> 1999년.



[1] 이 글을 위해 오태석과의 인터뷰를 따로 마련하지는 않았다. 졸고, '오태석의 희곡 공간(중앙대 연극학과 박사 논문, 2000)'과 당시의 인터뷰 자료가 있고, 그와 관련한 여타의 자료들도 많기 때문이다. 특히 이 글에 도움을 준 자료로는 서연호, 오태석 대담집,『오태석 연극 : 실험과 도전의 40년』, 연극과 인간, 2002년, 그리고 오태석 자신이 쓴 '작가의 고향-하늘로 날아간 할아버지의 자전거'(월간 조선, 1998. 8월호)' 가 있다.

작가는 〈운상각〉에서 아버지의 죽음을 미리 연습하고, 느닷없이 아버지의 혼이 내린 소녀를 등장시켜 연극을 통해서마나 장례식을 금혼식으로 변경시켰던 것일까 (현실의 상처는 이렇게 무대 위에서 위로받는다!).

〈운상각〉의 마지막 장면은 한 장의 사진이다. 신들린 소녀와 금혼식 사진을 찍겠다는 해남댁의 강권에 밀려 아들이 사진을 찍지만 정작 찍힌 사진은 과거의 풍경, 젊은 시절의 해남댁 부부가 누각을 배경으로 다정히 서 있던 모습이다. 그 때, 그 누각이 바로 운상각이다. 한 때 따뜻하게 존재했으나 이제는 사라져버린 과거도, 오지 않는 누군가를 기다리던 시간도, 인생 자체가, 어쩌면 만들자마자 사라지는 연극의 운명 역시 운상각일 터이다. 고된 공들임과 기다림과, 그러나 모두 부질없는…

간혹 우리는 우리들의 행복을 위해 예술가들의 고통을 당연시하곤 한다. 좋은 예술 작품이 만들어지기 위해서 모름지기 예술가란 고통스러운 삶을 살아야 한다는 낭만적이되 잔혹한 신념말이다. 오태석의 삶은 우리들 안에 존재하는 이러한 예술가의 초상을 만족시킨다. 삶에서 얻었던 그의 상처가 유달리 선명했고 (더군다나 그 상처는 개인사가 아니라 보편적 민족사와 연결된다), 평생 그 상처들을 길어올리며 문제적 연극을 만들어 왔다. 그러므로 그의 시학을 이해하는 첫 단계로, 그 상처의 근원인 작가의 소년기를 살펴볼 필요가 있다.

뒤집힌 세상 그리고 아룽구지

오태석은 1940년 생이고 어린 시절은 유복했으리라 짐작된다. 부친 오세권씨가 와세다 대학 출신의 인텔리였고 서울에서 변호사로 활동했기 때문이다. 부친에 대한 기억 중에 검은색 세단을 타고 경무대를 드나들었다는 일화가 있는 것으로 보아, 그 무렵 그의 부친은 이승만 정부 관련 일도 했던 것으로 보인다. 그러나 전쟁이 곧 이 일가를 무섭게 훑는데, 1950년 칠월 중순 인민군에게 부친이 잡혀가고 이후 소식이 두절된다(몇 년 뒤 납북자 명단에서 부친의 이름을 발견하지만 그 후로는 소식을 알지 못한다고 한다).

모든 사람들에겐 원초적 기억이라는 것이 있다. 자신의 평생을 지배할 어린 시절의 중요한 기억말이다. 가령 보들레르의 경우, 아버지가 죽은 뒤 자신이 독점할 수 있었던 어머니에게 새 남자가 생겼던 유년 시절의 분리감이 평생을 지배하였다고 한다. 오태석의 원초적 기억은 아마도 이 시기, 특히 이 세상에서

<춘풍의 처>1999년.



<백마강 달밤에> 1997년.



가장 강해 보이던 부친이 인민군의 포로가 되어 잡혀가는 장면을 목도했던 순간으로 모아질 듯 하다. 그 장면을 지켜보면서 세상이 여반장처럼 뒤집어질 수 있다는 사실에 충격받았고, 급기야 그 믿지 못할 세상에서 진짜 모습을 보여주는 것은 바보짓이라며 평생 마스크를 쓰고 살았다 고백하고 있다(흥미롭게도 마스크는 연극의 상징이다. 그의 보호막이었던 마스크는 이후 그의 평생의 일로써 자리매김하게 된다).

부친의 실종 이후 오태석은 장남이라는 이유로 할머니와 단 둘이서 본가가 있던 충청도로 귀환한다. 47일을 걸어서, 밥을 얻어먹으며, 그리고 피난길 틈틈이 여기저기 누워있는 시체를 구경하면서 말이다. 그러나 부친의 실종과 더불어 소년 오태석이 경험했던 이러한 참상은 다행히 아룽구지라는 서정적인 공간을 통해 순화된다. 아룽구지는 현재 혜화동에 위치한 그의 극장 이름일 정도로 오태석의 인생에서 상징적 의미를 갖는데, 본가가 있는 충청남도 서천군 시초면 선암리의 한 장소를 가르키는 듯 하다. 아룽은 아마도 용이 누워있다는 와룡(臥龍)의 충청도식 표기일 것이고 구지는 작은 연못이나 도랑을 의미할 것이다(溝池). [2] 오태석, 〈작기의 고향-하늘로 날아간 할아버지 자전거〉, 앞글에는 와룡산으로 설명되어 있다. 그렇다면 구지는 龍地, 과거 와룡이 차지했던 땅이라는 의미일까. 자궁의 이미지를 연상시키는 이 아룽구지와 이를 감싸안은 선암리 마을, 또 선암리 그 밖의 여러 장소들 생배, 여수배미, 솔매, 판교, 넉배 등은 그 넉넉한 이름 만큼이나 오태석을 감싸안는다. 죽음과 전쟁 이라는 지옥의 여정 끝에 당도한 아룽구지에서 순박한 인심, 서정적인 자연, 잡풀 하나와도 심지어 귀

신과도 교감하는 범신론적 사고, 그리고 단순반복적인 시골 생활을 경험하면서, 격렬했던 몇 달간의 상처와 사건들이 '회전감속장치' 처럼 제어되고 치유되었던 것이다.

흥미롭게도 전쟁과 아룽구지에서의 삶은 오태석에게 자신의 유별난 기억 정도로 끝나지 않는다. 그 경험들은 이후 그의 연극에서 주요한 모티프로, 인물로, 극적 공간으로 계속해서 재생되고 변주되며 영원히 망각되지 않는 기억의 시학으로 작용하고 있다. 가령 그의 작품에 반복적으로 등장하는 '부친 부재의 미학'[3] 이 그러하고(그의 등장인물들은 주로 아버지/남편/조국을 잃어버린 사람들이다), 전쟁을 배경으로 한 친족의 배신과 용서의 모티프가 그러하다(〈운상각〉의 정신나간 구씨와 사금파리로 자신의 얼굴을 그으며 사죄하는 〈자전거〉의 당숙을 기억하라).

공간 역시 마찬가지다. 예전에 필자는 오태석의 희곡 공간을 분석하면서 그의 작품 속 공간이 닫힌 공간과 열린 공간으로 구별된다는 분석을 한 바 있다. 닫혀있는 공간이 주로 현대사회를 병리적으로 분석한 절망의 공간이라면 열린 공간은 모든 것을 포용하는 대지의 공간, 구체적으론 충청도 선암리로 대표된다. 이 공간 안에서 사람들은 과거를 잊지 않고 기억하며 화해하고, 심지어 눈에 보이지 않는 죽음의 세계와도, 신들과도 소통한다. 냉전 이데올르기로 인해 〈아프리카〉에서 방랑하는 지씨가 기억하는 따뜻한 고향길로, 대동화해를 다룬 〈백마강 달밤에〉의 마을로, 혹은 꿈과 과거가 악몽처럼 만나는 밤길의 〈자전거〉로, 그리고 친족끼리 남긴 상처가 고통스럽게 해원되는 지리산 자락의 〈산수유〉 공간으로 말이다. 그는 또 이렇게 자신의 과거와 상처를, 자신 너머의 무대 위에 구축하고 부수길 반복한다.

<부자유친> 1999년.



연극과의 만남

삼년 간의 선암리 생활을 끝내고 오태석은 서울로 돌아와 중고등학교를 다닌다. 이 시기와 관련해서 흥미로운 일화는 배제고등학교 시절, 아이스 하키부를 만들었다는 이야기다. 전후의 가난한 시절에 고등학교 아이스 하키부가 만들어질 수 있다는 사실도 재미있고, 외관상 가냘퍼보이는 그가 거친 하키선수였다는 사실도 흥미롭다(이 시기와 연관하여 오태석은 자신이 '배제깡패' 란 마스크를 쓰고 살았다는 이야기를 한 적도 있다).

그러나 아이스 하키 선수들에겐 거친 기운만이 아니라 속도와 타이밍, 눈썰미도 필수적일 것 같다. 스케이트로 얼음을 지치는 속도감, 달리는 와중에 상대방의 움직임을 읽어야 하는 포착력과 스틱을 날려 퍽을 패스하고 골인시키는 순발력이 필요하겠기 때문이다. 이런 특성이 혹 오태석의 연극에도 일정 부분 영향을 미치지 않았을까. 차근차근 단계를 밟지 않는 비약과 생략의 희곡문법, 연출가 오태석의 무대에서 보여지는 몹씬(mob scene)의 방대함과 격렬함, 신출귀몰한 등·퇴장, 종종 무대 여기저기에서 행위가 벌어져 마술같기도 하고 산란스럽기도한 다초점(multi-focus)의 연출 등 그 특유의 연극 언어 말이다.

그리고 이제 오태석과 연극의 직접적인 만남이 이루어지는 대학시절이다. 그런데 그 만남의 이유가 주로 '가난' 이란다. 저녁밥은 먹여줄 것 같아서 연세극회에 들어가 선배 오현경이 출현하던 〈꼭두각시놀음〉에 막잡이를 하고, 5.16 군사정부가 마련한 시민 예술제에도 가난 때문에 참여한다. 상금이 탐이 나서 하룻밤만에, 그것도 원고지가 없어 친구 조영일의 집에 가서 원고지를 빌려 〈영광(1962년 작)〉을 완성하여 마감에 맞추었다고 한다.[4] 물론 당선이다. 당선의 조건이 국립극장에서 공연하는 것이었으므로, 오태석은 도서실에서 부랴부랴 『아마츄어를 위한 연극 제작 : Play Production for Amateurs』을 탐독하며 연출의 문법을 익히고, 친구들과 극단 '회로무대' 를 조직하여 공연을 올렸다고 한다. 이후 '회로무대' 는 한 번의 활동으로 끝나지 않고 〈조난〉, 〈사중주〉 등 오

[4] 옆길로 벗어나는 이야기이긴 하지만 5.16 군사정부가 자신의 정당성을 입증시켜 주기 위해 상금이 걸린 대학연극제를 주최하였다는 사실은 연극과 사회의 관계를 알려주는 당대의 흥미있는 일화다. 어찌면 이러한 사례가 5공화국의 '국풍' 과도 연결될지 모르겠다.



<태> 1988년.

태석의 작품과 보르헤르트의 〈문 밖에서〉 공연으로 몇 년 간 이어지며, 그의 인생에서 연극언어를 익힐 수 있는 일종의 수련기로 작용한다.

작가가 되기 위해 뼈를 깍는 노력과 그런 노력에도 여러 번의 좌절을 경험한 필자같은 사람들에게(혹은 아직도 그 좌절을 겪을 예비작가들에게), 도서실에서 책 한 권 읽고 연출의 abc를 이해하고 하룻밤만에 쓴 작품이 당선되었다는 천재형 작가들의 이야기는 정말이지 환장할 노릇이다. 그러나 본격적인 작가로 등단하기 위해서는 그 역시 4년의 좌절을 겪어야 했다는 뒷이야기가 남아있어 우리들을 위로해 준다. 특히 이 무렵의 그는 희곡만이 아니라 소설 장르에도 도전을 했는데, 모두 예선만 통과하고 말아 약이 바짝 올랐다고 한다. 마지막 비장한 심정으로 육대 일간지(!)에 모두 투고를 한 끝에 조선일보에 신춘문예 단막극과, 한국일보에 장막극 가작으로 동시에 당선이 되었단다(신춘문예를 준비해 본 작가들은, 그리고 떨어져 본 경력자들은 그 지옥같은 심정을 익히 알 것이다).

본격적인 작가 등단 이후 오태석의 행보는 바빠진다. 국립극장과 경향신문의 공동 장막극 공모에 당선되었던 〈환절기〉를



<연극인 오태석>



<도라지> 1997년.

<심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가> 2004년.





비롯하여 〈유다여 닭이 울기 전에〉, 〈사육〉 등을 발표하고, 〈롤라스케이트를 타는 오뚜기〉를 통해 일인극의 지평을 개척하는 등 동분서주한다. 이 무렵 발표되었던 초기작은 대단히 모던하다는 인상을 주는데, 대부분 도시를 공간삼아 소통의 부재로 고통받는 현대인들을 현란한 요설로 다루고 있다. 비록 오태석 스스로는 부조리 연극의 영향을 인정하지 않지만, 평단에서는 전통적 극 구조의 해체나 현대인의 모랄 붕괴를 예로 들며 오태석의 초기작과 그 무렵 연극계에 유행하였던 부조리 연극과의 유사성을 지적한 바 있다. 그러므로 오태석의 연극이 한국 연극사에 뚜렷한 궤적을 남기게 된 시기는 한국적 정체성에 대해 새롭게 눈떴던 〈쇠뚝이 놀이(1972년 작)〉이후로 넘어가야 할 듯 하다.

연극의 길

[5] 이 장에서 다룬 오태석 작품의 변모과정은 졸고, ' 오태석의 희곡 공간 '을 참조한다.

초기 부조리 계열의 작품이 현대인의 정체성 상실을 다룬다면, 두 번째는 상실된 정체성을 찾아 한국적 원초성으로 회귀해 들어가는 단계이다. 작품으로는 〈쇠뚝이 놀이〉를 기점으로, 〈춘풍의 처〉, 〈초분〉, 〈태〉 등 한국적 연희 양식과 근원적 심성을 찾는 일련의 작업들이 이어진다. 특히 시발작인 〈쇠뚝이 놀이〉는 몰리에르의 작품을 번안한 작품으로, 오태석은 유치진의 권유에 따라 〈스카펭의 간계〉를 전통 연희인 산대 형식으로 번안하면서 그 동안 피상적으로 접했던 전통연희를 본격적으로 탐구하고, 이 작업을 기점으로 자신의 평생 화두가 될 한국적 연극의 방향성을 잡는다. 〈춘풍의 처(1974년)〉는 이러한 탐구가 집약된 초기작의 백미로, 관객들에게 익숙한 〈이춘풍전〉을 현대화한 작품이다. 특별한 무대 장치없이 멍석 한 장으로 대표되는 한국적 마당 공간이 효과적으로 표현된 작품으로, 오태석은 이 작품을 통해 마당 공간의 탄력성과 전통 연희 안에 내재된 연행 원리를 현대적으로 운용하는 방식을 터득하게 된다. 이 외에도 38선 이남에 갇혀 대륙으로 뻗어나가지 못

하는 한국적 근대를 고립된 섬으로 설정하여 인간의 원초적 성정을 탐색했던 〈초분(1973년 작, 유덕형 연출)〉, 소급 계엄령이 선포되었던 유신시대의 압제적 분위기를 생명에 대한 외경으로 초극하고자 했던 〈태(1974년, 안민수 연출)〉가 이 시기의 대표작이다. 특히 〈태〉는 성삼문과 사육신의 이야기에서 소재를 취한 빼어난 역사극인데, 이후 이런 역사극의 발자취는 영조와 사도세자의 갈등을 다룬 80년대의 〈부자유친(1987)〉으로, 김옥균의 삶과 죽음을 그린 90년대의 〈도라지〉로 이어진다.

다음 단계는 형식실험의 단계로 미국 연수를 기점으로 나뉘어진다. 1979년 오태석은 문예진흥원의 해외 연수 프로그램으로 미국에 체류하면서 타데우스 칸토르의 〈죽음의 교실〉, 헝가리 연극인들의 〈앤디 워홀의 마지막 사랑〉을 비롯한 다양한 작품들을 접하게 된다. 한국 안에서만 작업하노라 자신의 연극이 올바른지 혼란스러웠던 그에게, 프로시니엄 아치를 과감하게 파기한 이들 실험적인 작품들은 자신의 방향이 틀리지 않았다는 확신과 한국적 연극의 가능성을 확인시켜 주었다고 한다. 이런 자신감으로 그는 다시 한국에 돌아와 〈사추기〉, 〈1980년 5월〉, 〈한만선〉, 〈자전거〉, 〈아프리카〉와 같은 수작들을 폭발적으로 만들어낸다. 그러나 이런 확신에도 불구하고 이 시기의 작품들에서 두드러지는 현상은 그가 서구에서 접했던 극형식을 나름대로 실험하며 탐색한다는 점이다. 가령 〈1980년 5월〉에서 극일상주의가 눈에 뜨이고, 대부분의 작품에서 몽타쥬 구조가 공통적으로 나타난다. 심지어 몇 작품에서는 영화와 무대 언어의 충돌마저 시험되며, 전통 설화에서 출발한 〈필부의 꿈〉이나 역사극인 〈부자유친〉에서도 몽타쥬 구성이 적용되는 식이다. 따라서 이 시기는 오태석이 그 동안 작업했던 한국적 연극의 형식과 서구적 실험극이 어디까지 만날 수 있는지 형식적으로 실험해 본 단계라고 할 수 있을 것이다.

이 시기와 연관하여 또 한 가지 주목할 점은 그가 드디어 극단을 꾸린다는 점이다. 그 창단 배경이 재미있다. 서울 연극제에 신청하였던 〈아프리카〉가 떨어지자 공연이 무산되었다고 한다. 마침 그 동안 자신의 작업을 연출하였던 동료들은 모두 연극계에서 큰 상을 받는데 자신만 번번이 수상에서 제외되어 심기가 불편했던 터, 오태석은 이 기회에 아예 자기 자신이 모든 것을 주관할 수 있는 극단을 갖기로 마음먹는다. 그 결심을 행동으로 옮겨 소위 '오사단'이라 불리며 자신을 따르던 제자, 배우들과 함께 1984년 극단 '목화'를 창단하고, 〈아프리카〉로 창단 공연을 한다. '목화'는 이후 〈부자유친(1987)〉으로 서울 연극제 대상을 수상하며 연극계에 자신들의 역량을 확인시키고, 이후 오태석은 작가로, 자신의 작품을 독점적으로 연출하는 연출가로 또 극단의 대표로 활동하게 된다. 과거 '회로무대'에서 북치고 장구치며 모든 것을 다 감당해야 했던 그의 인생 초반운이 불혹을 넘어 문득 다시 찾아온 것이다.

그리고 다음 단계는 6공화국의 출범과 더불어 오태석이 구체적인 현실 역사와 직면하는 시기다. 1980년대 후반의 〈비닐하우스(1988)〉에서 출발하여 〈운상각〉, 〈심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가〉, 〈백구야 껑충 나지 마라〉, 〈아침 한 때 눈이나 비〉, 〈백마강 달밤에〉, 〈도라지〉, 〈여우와 사랑을〉, 〈천년의 수인〉을 거쳐 〈코소보, 그리고 유랑(1999)〉까지 이어진다. ⓑ 이와에도 세익스피어의 〈로미오와 줄리엣〉 브레히트의 〈서푼짜리 오페라〉, 김명화의 〈새들은 황단보도로 건너지 않는다〉를 연출하여 공연의 양적인 측면에 있어서 다산의 시기였다. 작품의 형식은 알레고리, 역사극, 가무극, 해원굿 등 다양하지만, 대부부의 작품들이 구체적인 사회 현실이나 역사에 비판적으로 향하고 있으며 과거에 비해 직설적으로 변모한 경향이 있다. 가령 구한말의 무력한 정부와 선비를 다룬 〈도라지〉나 김구 암살범인 안두희의 현재를 조명한 〈천년의 수인〉처럼 비교적 민감한 근대사를 비판적으로 조명한 작품이 눈에 뜨이고, 역사를 떠나 개인에게 초

<자전거> 2004년.




〈천년의 수인〉 1998년.

점을 맞출 때도 〈심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가〉처럼 현실의 부도덕을 강도 높게 비판하고 있다.

따라서 폭압적인 유신시대나 5공화국 시절에 한국적 근원을 탐색하거나 단말마적인 인물들의 광기를 세련된 형식실험으로 표출하면서 시대의 절망을 우회적으로 표현하였다면, 이제 이 시기의 오태석은 지나치게 드러내기를 두려워하던 과거의 경향에서 탈피하여 현실과 직접 맞대면하고 있다. 그러나 이러한 준열한 시각에도 불구하고, 작품의 세계는 현실 너머의 비현실을 자연스럽게 포용하며 점점 더 광대해지고 부드러워지고, 공연의 형식은 이데올르기의 종식과 소비 문화의 정착 속에서 점점 더 스펙타클해지고 발랄해졌다. 아마도 이러한 특성은 내적으로는 작가 자신의 원숙, 외적으로는 생각하기 보다는 감각적으로 즐기는 1990년대의 감감과 일정부분 상관관계를 가질 것이다. 시대의 변화에 굴절하지 않고 지속적으로 새로운 연극을 모색해 온 오태석의 이러한 행보들은 이 시기, 〈대산 문학상〉과 예술의전당이 기획한 〈오태석 연극제〉를 통해 공식적인 찬사를 받기도 한다.

그리고 현재…

그러고보니 올해가 극단 '목화'가 창단된지 20주년 되는 해다. 연초부터 '목화'는 〈심청이는 왜 두 번 인당수에 빠졌는가〉, 〈자전거〉 등 그 동안의 대표작을 엄선, 레파토리식으로 관객들에게 선사하는 중이다. 이런 기획이 가능한 것은 무엇보다도 극단이 자체적으로 극장을 소유하게 되었기 때문이다. 1990년대 후반 혜화동의 성좌 소극장을 인수한 뒤,

오태석은 극장 이름을 '아룽구지'라 붙이고 단원들과 공연장을 찾아 전전하던 그 동안의 과거를 청산한다. 그리고 이 극장을 둥지 삼아 이제 자신의 예술 단계를 또 한 단계 변화시켜 줄 작품을 모색 중인 듯하다. 가령 아룽구지 극장이 생겨난 뒤 발표된 신작들, 〈지네와 지렁이〉, 〈내 사랑 DMZ〉, 〈앞산아 당겨라 오금아 밀어라〉 등 2000년대의 작품들은 확실히 이전 단계와는 또 다른 국면으로 그가 접어들고 있음을 알려준다.

가장 큰 차이는 그의 작품이 점점 더 방대해진다는 점이다. 비록 〈백마강 달밤에〉 등 이전 작품부터 조금씩 나타나는 현상이긴 하지만, 최근의 작품들은 연극을 전공한 비평가들 조차 따라가기 힘들 정도의 방대한 서사 구조로 서구 연극의 생래적인 압축성을 거부하고 있다. 게다가 무대 위의 미장센 역시 엄청난 인력과 야단법석의 가무로 의도적인 난장을 지향하는 듯 하다. 아마도 그 저변엔 음식들이 순차적으로 하나씩 나오는 서구적 풀 코스 정식과 달리 한 상에 수십가지 음식을 함께 담아내는 한국적 잔칫상에 대한 욕망이 존재할지도 모르겠다. 게다가 연극의 세계관 역시 점점 방대해져 무대 위의 주요 등장인물이 동식물이 될 정도의 범신론적 우주관, 혹은 생태론적 관점으로 옮겨가는 중인 듯 하다. 그러나 아직은 관객들이 동의할 수준의 세계관과 미학으로 표출되지 못해, 과잉표현과 뭐가 뭔지 모를 난삽함으로 아쉬움과 결함을 노출하고 있다.

그것을 달리 표현하자면, 그가 또 무언가를 실험하고 꾸미는 중이라고 말할 수 있을 것이다. 원로 예술가로 자신을 박제화시키지 않고 때론 여태까지 쌓아온 명성이 깎일 수도 있는 위험을 무릅쓰면서 말이다. 그 새로운 도전과 꾸밈의 욕망이 관객들이 동의할 수준까지 무르익도록 그는 또 자신의 단원들과 함께 그 길을 가야 하고, 우리는 그것을 기다려 주어야 할 것이다.

그 기다림으로 이 글을 이렇게, 원로 예술가에 대한 각별한 상찬없이 마무리짓는다. 왜냐하면, 그는 이 가부장적 사회에서 쉬지 않고 한평생 무언가를 실험하며 시행착오를 범하는 현재 진행형 예술가이기에, 그렇게 그를 예우하는 것이 우리들 후학의 마음 속 깊은 최고의 상찬이기에.