

TRUST YOUR GUT



SEJONG CENTER MAGAZINE — AUGUST — SEPTEMBER 2026 — N° 25 — TRUST YOUR GUT, IT'S ALL GOOD

CONTENTS

TRUST YOUR GUT, IT'S ALL GOOD

02

release, dance, and heal
죽음을 부정하고 삶을 긍정하는,
서울새남굿과 무감서기

08 •

new production
미디어아티스트 장철수가 말하는
몸짓, 언어 이전의 감정

18

column
불확실한 현실을 버티는 젊은 세대가 만들어낸
또 하나의 생존 언어, 오컬트

20

column
우리를 살게 하는 리추얼,
자신이 선택한 일상으로 돌아가는 힘

22

column
버려진 자가 세계를 구한다
인간의 질문에 응답하는 신화의 생명력

24 •

talk with
방지원의 보이지 않는 존재에 대한 믿음, 사람을 위한 곳

INTERMISSION

시민에게 곁을 내는 문화 공간

34

무대 너머 지붕 위까지 펼쳐지는 세계로

37

“누구에게나 열린 초대장”

ARCHIVE

42

conversation
스미레, 짓밟혀도 다시 피는 꽃처럼 —작가·연출가 정의신

48

dance
음악과 춤, 의미와 해석의 더블 빌

56

inspiration
일탈의 시공간에서 온몸으로 감각한 ‘죽음과 소녀’

60 •

collaboration
공연이 녹기 전에 — SYNC NEXT 26 × BEFORE IT MELTS

영화 〈은밀하게 위대하게〉
〈김복남 살인사건의 전말〉의
감독이자 서울사무용단 신작
〈무감서기〉의 미디어아트를
말은 장철수 감독과 이야기를
나눴다. 현실과 의례, 기억과
감정을 넘나드는 미장센,
그리고 무대에서의 시각적
경험에 관하여.

방지원에게서 그가 ‘곳’
한 단어를 두고 풀어내고
있는 다채로운 작업에
대해 들었다. “곳은 사람을
위한 것으로 존재해왔으니
앞으로도 그래야 한다고
생각해요. 그런데 곳보다도
곳을 하는 사람이 더 중요한
것 같아요. 곳을 하는 사람이
어떻게 존재할 것인가. 어떤
마음으로, 어떤 태도로
존재할 것인가가 더 중요하지
않을까요.”

울여름 우리는 멈추기만
한 줄 알았던 공연장
한가운데에서 달콤하고 기분
좋은 아이스크림을 만났다.
마포구 염리동의 그 유명한
아이스크림 가게 ‘녹기 전에’가
세종문화회관에 들어온 것.
손님에게 아이스크림만
아니라 좋은 기분을 팔고
싶다는 녹씨의 평소 철학은
이곳에서도 유효했다. SYNC
NEXT가 열리는 날이면 함께
문을 여는 이 아이스크림
가게의 정체는 무엇이이었을까.

TRUST YOUR GUT, IT'S ALL GOOD

굿,

오컬트,

리추얼—

불안의 시대를 건너는 저마다의 이야기

인간은 길흉화복이 반복되는 삶을 견디며 살아왔다. 어쩌면 굿은, 신을 위한 의례이기 전에 풍파 속 가장 오래된 지혜를 구하는 인간의 형식이었는지 모른다. 슬픔을 밖으로 꺼내고, 혼란에 순서를 부여하고, 혼자 감당하기 어려운 마음을 함께 나누며, 죽음조차 삶의 질서 안에 다시 놓아보는 것. 굿은 삶을 다시 이어나가기 위한 우리의 몸짓이다. 서울시무용단 신작 〈무감서기〉는 이 오래된 몸짓에서 출발한다. 정확과 치유 과정에 집중하며, 지금도 유효한 삶의 기술이자 예술 형식의 매개로 굿을 바라본다.

굿이 무속신앙을 넘어 내면을 관찰하고 이로써 위로를 얻는 행위라면, 오늘날 오컬트 열풍과 리추얼은 불확실한 세상에서 스스로를 단단하게 세우려는 결과물이다. 믿거나 믿지 않는 것이 아니라 필요에 따라 경계를 넘나들며 현실을 버텨내는 일이다. 변하면서도 변하지 않는 인간은 불변의 질문을 품은 채 옛이야기에 답을 구하고, 저마다의 방법으로 보이지 않는 차원의 유희를 즐기며 오늘의 방식으로 우리네 삶을 다독이며 살아간다. 한바탕 울고 춤춘 뒤 삶의 자리로 돌아오는 것, 그것이 인생 아니겠는가.

죽음을 부정하고 삶을 긍정하는, 서울새남굿과 무감서기

글. 김현선
경기대학교
국어국문학과
교수
시진제공,
국립민속박물관





대검거리가 끝난 후 무검을 쓰고 있는 김인기(1914~2000, 국가무형유산 제70호 양주소놀이(굿 보유자) 대주, 35mm 흑백 네가티브 필름으로 기록했다. 김수남 수집, 김상훈 기증)

우리나라 사람들의 신명이 어떠한지 잘 알지 못한다. 그것을 보려면 일단 우리나라 사람들의 신명이 집약된 야구 경기를 보면 단박에 알 수 있다. 적대적인 두 팀이 만나도 노래하고, 춤추고, 응원하고, 환호한다. 경기를 거듭하는 동안에 무한 반복으로 희망하고 절망한다. 이겨도 즐겁고 져도 한순간의 열정과 기쁨은 가시지 않는다.

우리는 팀의 승패와 관계없이 야구장 자체가 모든 사람들이 즐겁고 행복하게 하는 공간을 알게 된다. 진다고 하더라도 한 바탕 즐거운 응원은 행복의 도가니로 녹여 놓는다. 이것이 말할 수 없는 신명의 끝판이다. 항상 기시감(疑難感, Déjà vu)이 넘쳐나고 희망과 절망의 양극성이라는 중층의 신명 장애했을지 모르나, 다시 일상생활로 복귀하는 데 어려움이 없다.

야구팬이 그러하듯이 우리 곳에는 이상한 힘이 있다. 단순하게 사마니즘으로 보기 어려운 면모가 있다. 곳에서 여러 신들을 모시고, 특정한 굿거리를 순서대로 배열하면서 노래하고, 춤추고, 웃고 울면서 떠돌고, 왁자지껄하고, 시끌벅적하게 재담하고, 야단법석을 피운다. 고층 빌딩이 들어서고 빼곡하게 빌딩 숲을 이루고 있는 메가시티 서울이라는 지금을 자랑하는 곳에서 이 무슨 해괴한 일인가? 그곳은

곳곳에서 여전히 벌어진다.

그간 우리 곳은 미신이라 여기고, 참으로 어처구니없고 미개하거나 미신의 행위라고 낙인을 찍어 진실로 믿어야 할지, 이러한 행위가 우리에게 무슨 이익이 있는지, 곳은 무슨 저력이 있는지 거듭 생각하지 않을 수 없는 고민을 하게 했다. 하지만 이득한 고대로 올라가면 우리 곳의 정체성과 의의를 살피리만 날 수 있다. 고대 그리스가 표준이 되는 것은 아니지만 그 현정을 우리와 연결해 이해하면 인류의 보편성이라는 것이 가까이에 있고, 그것이 별것 아니라 는 진실을 금세 만날 수 있다.

아테네의 아크로폴리스에서는 올림피아 신전을 야단스럽게 만들어서 신들을 섬기지만, 우리 신당이나 봉향당을 보면 근본 이치가 서로 대등하고 동일하다. 제우스만을 모신 것이 아니라, 여러 신들을 함께 모신다. 주신과 부신, 관련 있는 신 모두를 위한 신전이지만, 근본은 신당에 불과하다.

아크로폴리스 중심으로 여러 신의 신전이 배치된 것은 이와 같은 사정을 말해준다. 중요한 사실은 하나의 신이 아니라, 여러 신이 함께 모셔진다는 것이다. 거인신의 시대를 체결하고 올림포스의 12신 시대를 개척하면서 이른 바 여러 신을 함께 모시게 된 것이

다. 이들 신을 모두 예거할 필요가 없다. 우리 곳에서 섬기는 열두거리의 신이나 올림포스 신의 시대에 역겨진 12신이나 다를 것이 없다. 그리스 신의 신화 역시 다신적 특징이 있고, 사마니즘의 신 관념과 결단코 다르지 않다.

그리스 신화의 제우스·헤라·포세이돈·헤르메스·데메테르 등과 같은 신은 우리 곳에 등장하는 본향 기암·산마누라·제석·말명·군웅·창부·뒷전의 집귀 등과 다를 바 없다. 모두 인간적인 신들이고, 서로 기능을 분화해 인간사를 지배하고 있으며, 자연신을 인격신으로 전환하면서 신의 정의나 선악 때문에 많은 문제가 생기게 된다.

그리스 인격신의 변덕스러움 때문에 그리스에서는 치원이 높다고 하는 비극이 탄생한 바 있다. 하지만 우리 곳의 신은 인간과 동일한 모습에 웃음과 눈물, 신인합일의 미학을 만들었다. 우리 신은 다사롭고 입증됐다. 이름답고 풍성한 곳이 축제와 즐거움의 역동적인 장이 된 것은 이 때문이다. 신들의 권능에 복속되지만, 달래고 어르면서 인간의 소망과 재수 복덕을 기리고 있으며, 곳에서 보이는 창배·공수·노랫가락이나 터형은 그렇게 해서 만들어졌다.

우리 곳을 잘 모르고 있어서 오해가 넘쳐나고 있는

나, 자못 그곳이 진정한 인간들의 신명풀이 마당이 되는 것을 알지 못한다. 우리 곳을 소중하게 살핀다면, 오늘날 세계를 들쭉이게 하는 K팝이나 K드라마, 심지어 K뷰티, K패션 등이 되는 기능성을 전혀 알지 못할 것이 없다. 깊은 뿌리에서 나와 세계를 움직이는 힘과 역동적인 기운이 우리 곳의 속살과 심층에 잠재해 있다. 우리 곳과 무속이 지니는 탁월한 면모가 여기에 있는 셈이다.

무감서기, 신에게 공감하고 감응하다

우리 곳의 '무감서기'는 달리 '무건서기'라고도 한다. '무감'이라고 하는 말이 지니는 의미가 있으나, 구체적으로 이 말이 어디에서 유래했는지 명확하지 않다. '무감'을 서서 신풀이를 하고, 자신의 신명을 풀어야 직성이 풀린다'고 하는 것은 배락상 의미를 가진 말이기도 하다. 이러한 형태의 것이 분명하다. 무감(無感)·무건 등을 염두에 두고 구체적인 한자어에서 유래한 것인지 분명하지 않다.

무감서기는 굿판에서 특정한 거리 뒤에 기원과 축원을 드리는 제가집의 구성원인 기주나 대주, 그리고 가족 등을 비롯해 굿에 참여한 구경꾼 등에게 신복이나 무복을 입히고 악사들의 음악에 맞춰 춤을 추





서울새남굿기문데시습세우기를 하고 있다. 월도와 창을 세워 무언기를 정처거나 썰하는 행위로, 신령이 이곳을 잘 받으셨는지 응감하였는지 알아보는 것이다.

무녀는 월도의 손잡이 부분을 바닥에 대고 세운 후 빈사습이 잘 서면 두 번째 삼지창에 돼지를 얹어 새우는데, 이때 축원을 한다. 35mm 컬러 포지티브 필름 사진이다. 장수미 수전 정형익 기증

게 하는 것을 말한다. 모든 곳에서 이러한 무감서기가 있는 것은 아니지만, 일정하게 신대나 기명을 비롯한 무구를 들고 춤을 추는 의사 무감서기의 행위도 있어서 세습 무권의 곳에서도 무감서기 형태의 것이 있음을 추론하게 한다.

무감서기는 서울 전통굿에서 대안추거리부터 텃대 감까지 모두 민신이 굿을 하면서 주어진 신을 놓고, 그다음에 구경꾼이나 기주들을 중심으로 무감서기를 감행한다. 무감서기를 다른 굿거리에서 모두 행하지 않으며, 집곳이나 당곳 또는 진적곳에서 이외를 거행한다. 무감서기는 굿이라고 보기 어렵다. 하지만 무감서기 뒤에 애동만신에게도 신복을 입히고 대신할머니(대신말명)를 놀리기 때문에 비의례적인 성격을 가진 것으로 보기도 어렵다. 여벌거리나 여흥거리로 보면서 좀 더 구조적 관점에서 이를 접근하는 것도 한 가지 이해의 방식이 될 것이다.

무감서기의 절차는 굿상에 돈을 놓고 배례를 세 번 하는 것이 기본 원칙이다. 아울러 신복을 입고 하는 데, 신복 또는 의대로는 불사제석 신복인 흰 기사 장삼을 입기도 하고, 전복이나 궤자를 입히고 무감서기를 진행하기도 한다. 굿거리·별상·당악장단 등을 연주해 출추게 한다. 무감서기 절차는 기주나 구경

꾼의 개별적인 놀이를 우선으로 하지만, 여럿이 함께 뛰게 하는 특징을 가지기도 한다. 애동만신은 은하몽두리를 입히고 자기 신인 대신말명을 놀게 하는 특징을 가지기도 한다. 애동만신은 이 과정에서 많은 풀함이나 공수를 하기도 하고 굿의 구경꾼을 향해 무어라고 지절거리기도 한다. 때로는 울면서 자신의 한을 쏟아내기도 한다. 애동만신의 신풀이가 깊은 의미를 가지며, 실제로 이 굿거리를 단순하게 볼 수 없는 것이기도 하다.

무감을 신 개인은 굿상에 가서 신에 다시 삼배하는 것으로 마무리한다. 무속에서 가지는 독자적인 것으로 신에게 공감하고 감응하는 행위라는 점에서 중요하다. 실제로 이러한 체험을 하면서 신이 내리기도 하는 것을 볼 수 있다. 무감서기에서 주의하는 것은, 전통적으로 처녀나 총각은 신복을 입고 춤을 추면 바람이 난다고 해서 함부로 무감서기를 하지 않게 한다. 현재는 이와 같은 구분이 없어졌다.

살아 있는 신명의 원천, 굿과 탈춤

무감서기는 한양근간을 중심으로 해명할 수 없다. 해서 지역의 굿과 평안도 굿에서도 이 무감서기가 대체로 중요하게 진행되기도 한다. 무감서기는 대체

로 세 가지 관점에서 확장과 심화가 가능한 단서가 되며, 우리 굿의 고갱이를 바르게 이해하는 핵심 개념이 된다.

무속을 중심으로 하는 굿에선 무감서기 구조가 매우 중요하다. 근본적인 무감서기는 서울굿이 가장 핵심이다. 황해도와 평안도에서도 무감서기가 일반적으로 확인된다. 굿에서 무감서기를 하면서 신놀이와 신명풀이를 하는 것 또한 주목된다. 특히 제주도에 서 행하는 굿에서 석실림이나 균옹만판과 같은 제차의 형태는 신놀이의 확장 과정으로, 소중한 것이다. 숙련되고 신명난 장단에 자신의 깊은 올림을 표현하는 것은 기막힌 형태의 놀이적 성격이나 유희의 면모를 가진다.

게다가 무감서기와 동일한 형태가 민중이 지향하고 향유하는 농악에서도 거듭 확인된다. 특히 특정한 장단이나 놀이에서 이러한 형태가 있는 것은 주목할 만하다. 무감서기와 형태를 함께 하는 것으로, 이른바 풍류굿이나 굿거리 같은 데서 각뎌먹기 하는 대목에서 관객이 이 장단에서 신명나게 참여하며 풍물놀이에 동참하는 것은 일상적이다. 이를 통해 자신의 신명풀이를 맘껏 해내는 것은 매우 일상적인 공동체적 신명풀이의 적절한 예증이 될 수 있다. 특

히 뒤풀이 대목에서 하나가 돼 대동놀이를 전개하는 것은 신명풀이의 극치다.

무감서기와 같은 형태로 우리는 탈춤의 신명풀이방식을 주목해야 한다. 앞놀이·뒷풀이 등의 형태로 관객들이 우선되는 놀이 방식인 탈춤은 이례적인 형태가 아닌가. 실제로 탈춤판에서 신풀이를 핵심 주제로 하는 놀이의 방식도 있음을 신뜻하게 자각해야만 한다. 서울 지역 송파산대놀이나 경기 양주 지역 양주별산대놀이의 침놀이와 같은 형태에서 산대놀이라는 탈춤이 확인된다. 이 침놀이는 막간극과 같은 성격을 가진 것인데, 생명을 약동하는 신명을 지니는 것을 주제로 한다.

신명풀이를 근본적으로 조망한 것은 진실로 중요하다. 침놀이에서 신명놀이를 하는 형태가 무당의 신풀이와 비교되기 때문이다. 죽음을 부정하고 삶을 긍정하고, 살아 있는 신명의 원천을 굿과 탈춤으로 상징화한 것이다.

이러한 형태의 민속예술이 가지고 있는 근본적 동질성은 우연이 아닐 성싶다. 일반 이론적 각도에서 이를 확대하고 재론하는 문제의식이 필요하다. 한국인의 원형질적 미학이 바로 신명풀이고, 종교적인 형태로 구체화하는 것이 바로 무감서기다. 그렇기에





무감사기의 공간을 다시금 현대적으로 재인식하는 것은 중요한 과제가 된다.

서울새남굿, 장엄하고 화려하게

서울새남굿은 우리 굿 가운데 가장 장엄하고 화려한 굿이다. 생활문화의 정수가 들어 있으며, 가장 아름다운 굿이기도 하다. 새남굿은 망자를 천도하는 굿이므로 아득하고 불결하고 칙칙한 굿일 것 같지만, 사실은 그렇지 않다. 새남굿은 산 사람을 위한 굿과 죽은 사람을 위한 굿으로 양분된다.

새남굿에서 앞의 굿을 안당시경맞이(굿이라)하고, 뒤의 굿을 진오기새남굿이라고 한다. 서울 지역의 안팎굿의 공간을 한껏 화려하게 꾸미고, 이를 소박하게 다스려 망자를 천도하는 원리를 양극화한 굿이다. 이른바 '화이불치(和而不移)'와 '겸이불루(儉而不陋)'를 실현하는 굿이다. 화사하나 사치스럽지 않고, 검약하나 초라하지 않은 굿이다. 새남굿에 우리 굿의 모든 가능성과 무한한 역동성을 집약해 갖추고 있다.

새남굿은 밤굿과 낮굿으로 양분한다. 깊은 밤중에 앞굿을 하므로 이를 안당시경맞이라고 한다. 삼경 넘어 사경이니, 새벽 1시부터 3시까지를 말한다. 집안의 신과 역대 조상을 위한 잔치를 벌이게 된다. 망

자의 죽음은 애통하지만, 인간은 조상의 뒤를 따라 자연스럽게 죽음에 이르고 저승으로 간다는 소박한 사고가 안곳에 있다. 이때는 신인합일의 경지를 구현하고 망자도 조상 앞에 고개를 숙이게 된다. 제사를 깊은 밤에 지내는 전통과도 맞물려 있다. 눈물과 웃음, 슬픔과 기쁨 등이 한데 어울리는 곳이다.

새남굿의 장엄과 송고는 아침에 미당에서 벌어지는 낮굿에 도사리고 있다. 이것을 흔히 천군새남굿이라고 부른다. 만신 몸주인 바리공주가 화려한 의대와 여성적 장식품으로 온전하게 치장한다. 이를 특히 바리공주가 '성적한다'고 한다. 미당에 망자의 상을 차리고 지방보살이 있는 연지당을 배설한다. 아울러서 망자가 저승의 지옥에서 벗어나야 하는 대실문과 소설문도 준비된다. 저승의 시왕이 굿어보는 앞에 망자를 인도하는 바리공주의 일대기가 '말미'라는 본풀이 대목에서 장중하게 이어진다. 바리공주는 대략 2시간 내외의 긴 사시를 장구 공편을 두드리면서 불러나간다.

바리공주는 인로왕보살의 구실을 하게 되는데, 바리공주의 인도로 박도령과 인도령을 하면서 극락세계 연화대로 천도된다. 이 굿거리가 저승에 관한 모든 것, 사람의 죽살이가 하나의 물거품이라고 하지

만, 바리공주의 뒤를 따라 극락 연화대로 가는 천도는 우리 굿에서 창안한 가장 아름다운 굿이기도 하다. 우리가 사는 삶은 범속하다. 그렇지만 극락에 가는 희구는 누구나 갖게 마련이다.

일본 교토 지온인(地縁院)에 소장된 '관경식육관변상도(觀經十六觀變相圖)'의 중품중생을 기리는 글에 있다. "하루 한 달이라도 부처의 가르침 계율을 항기롭게 지킨 사람은, 또한 마땅히 부처님을 좇아 극락의 연화대에 태어나리라. 수행 공덕이 이처럼 적은데 어쩌 그럴 수 있나 말하지 말라. 여자씨의 적은 불에서 만개의 화불이 나오는 것이니"라고 한 것을 잊지 않아야 한다. 바리공주는 이승다리와 저승다리, 맑은다리와 흐린다리를 찢고 이승과 저승을 갈라서 망자를 좋은 곳으로 인도한다. 있어야 할 것으로 있는 것을 극복하는 것은 송고한 일이다.

하지만 죽음은 슬프다. 이 슬픔을 극복하기 위해서 창안한 서울새남굿은 아울러서 비장미가 없지 않다. 그렇기 때문에 망자가 자신의 넋두리와 하소연을 하는 특별한 거리인 앞영실, 연지당영실, 훗영실 등에서 자신의 비통한 심정을 절실하게 말하는 대목이 있기도 하다. 영실에 이르러서 우리는 송고와 비장 이 교차하는 것을 막중하게 감지하고 슬그머니 눈물

타령을 함께 하며 망자의 슬픔에 동조하기도 한다.

이 전통은 우리 출의 혁신이 될까

서울새남굿에 집착하면 고착되고 부패하게 된다. 굿이라는 식상함에 잠기게 된다. 이 전통을 현대적인 감각으로 어떠한 형식으로 새롭게 변혁할 것인가? 근본 바탕을 인정하면서도 이를 바람직한 신바람으로 혁신하는 계기로 삼을 필요가 있다. 출은 격조가 높은 예술이고 고도의 창조다. 하지만 간결한 예술이기도 하다. 우리 새남굿의 공간을 인정하면서 무감사기로 착안을 옮기는 것은 발상의 전환이고, 창조적 혁신의 정신을 가진 것이라고 할 수 있다. 낱음과 들숨 사이를 비집고 동정(動靜)이 서로 뿌리가 되는 것을 구현하는 미림이 있어야 한다.

무감사기는 마음의 자세이며, 춤에 관한 태도이고, 자신의 신명이기도 하다. 춤의 신명은 무한한 우주 공간에서 비처럼 쏟아져 떨어지는데, 얹어놓은 그릇, 깨진 그릇, 더러운 그릇 등으로 답을 수 없다. 무감사기의 마음 바탕은 깨끗한 그릇에 다름 아니다. 무감사기는 순수하고 맑으면서도 고요한 것이다. 신은 그러한 마음 위에 올라타고 신명의 춤을 부린다. 신바람은 그렇게 일어난다.

미디어아티스트 장철수가 말하는 몸짓, 언어 이전의 감정

사진. 양동민





“ ‘무감사기’는 그저 무녀의 옷을 대신 입어보는 순서 정도의 의미를 넘어, 굿이라는 의례에서 가장 금전적인 지점입니다. 무당을 통해서 신과 만나던 인간이, 그 순간만큼은 스스로 옷을 입고 직접 신과 어울리는 존재가 되죠. 관랄자에서 참여자로, 구경꾼에서 당사자로 자리가 뒤바뀌는 순간입니다. ”



“

공연의 뼈대가 되는 오방색과 다섯 눈물의 서시—흑색의 침묵, 청색의 생명, 적색의 분노, 황색의 비움으로 이어지는 흐름—을 보면, 눈물이 단순히 슬픔의 표현이 아니라 인간의 감정을 몸 밖으로 꺼내는 원초적인 방식이라는 이미지를 갖게 됩니다. 굳이 하는 일도 결국 같어요. 쌓인 걸 풀어내고, 흐트러진 걸 다시 균형 잡는 것.

종교적 의례이기 이전에, 아주 오랜 심리적 정화의 기술이라는 생각이 들었습니다.

”

“ ”

우리는 일상에서 감정을 논리와 언어로 정리하도록 훈련받지만, 가장 깊은 감정은 언어가 닿기 전 몸에서 먼저 터져 나오죠. 몸짓이 결합한 공연예술은 언어 이전의 감정을 표현합니다. 행배로 보이는 감정은 더 이상 막연한 것이 아닌, 바리볼 수 있고 나눌 수 있는 것입니다. 저는 그 '바리볼' 수 있음이 '치유의 시작'이라고 생각합니다.





“
곳이 눈물을 색으로, 색을 다시 흙과 난장으로 풀어내듯, 예술은 개인이 젊어지던 감정을 공동의 경험으로 옮겨놓습니다.
그 과정에서 우리는 자신의 아픔이 이상하거나 부끄러운 것이 아니라, 누구나 통과하는 인간적 흐름의 일부라는 걸 확인하게 되죠.
”

“

이 공연이 그러는 눈물의 여정—침묵, 생명, 분노, 성숙, 비움—은 감정을 참아내는 이야기가 아니라, 감정을 끝까지 통과해서 흘러보내는 이야기입니다.

관객이 극장을 나갈 때, 내 안에 놀라듯 '색'이 있다는 걸 들여다보는 계기를 얻기를 바랍니다.

억눌러온 감정을 굳이 이겨내거나 극복해야 할 대상으로 보지 않기를. 그리고 그 감정을 혼자 삭이지 않아도, 함께 흔들고 함께 흘러보낼 자리가 있다는 것. <무림서기>가 보여주는 그 '함께'의 감각을 가지고 돌아가기를 바랍니다.

”





서울시무용단 <무감서기>
2026/09/10-09/13 | 세종문화회관 대극장
예술감독 안무 윤혜정
대본 이단비
미디어아트 장철수
음악 이하느리



“ ”

곳은 무당의 몸짓, 장단, 무복, 무구 같은 물질 요소로 신과 인간사이의 보이지 않는 소통을 형상화한 예술입니다.

미디어아트는 거기에 빛과 영상이라는 또 하나의 매개를 엮습니다. 색은 고정된 상정이 아니라, 서로 경계 없이 스며들고 번지게 됩니다.

도입부의 침묵이 파동이 되는 과정, 후반부의 파동이 비움으로 가라앉는 흐름은 무용수의 몸짓뿐 아니라 공간 전체의 색과 질감으로 확장되며 동시대적으로 한 번 더 증폭할 것입니다.

불확실한 현실을 버티는 젊은 세대가 만들어낸 또 하나의 생존 언어, 오컬트

우리는
이런
문제를
만들었다

시가 모든 것에 답을 주는 시대에 인간은 왜 여전히 운명에 매달리는 것일까? 디지털 네이티브인 한국의 2030 세대는 지금 오컬트에 매료돼 있다. 스마트폰 화면을 톡톡 두드리며 오늘의 운세를 점치고, 귀엽고 세련된 디자인의 '연애 부적'이나 '액운 타파 킷'을 가방에 매달고 다닌다. 영화관에서는 사늘한 대살곳을 벌이는 젊은 무당에게 열광하고, OTT 플랫폼에서는 저주받은 애플리케이션을 다룬 하이틴 호러 <기리고>와 조선 오컬트 <동궁>이 인기를 끌었다. MZ세대 무속인이 출연해 실력을 겨루는 <운명 전쟁4>도 화제였다. 지상파와 유튜브를 막론하고 괴담을 전해주는 콘텐츠가 득세하며, 역술가와 관상가 등이 연애와 공할, 대운을 말해주는 예능 프로그램이 대중을 사로잡았다. 관악산이 기운이 좋다는 역술가의 말에, 젊은이들이 관악산에 몰려들어 주말이면 인산인해를 이룬다.

새로운 오컬트 열풍을 단순히 불황기에 유행하는 비합리적인 맹신 정도로 치부하면, 그야말로 시대에 뒤쳐진 늙은이가 된다. 무당의 말 한마디에 재산을 바치던 기성세대의 맹신과 다르게, 1990년대 세기말을 지배했던 PC통신 괴담의 원초적 공포와도 다르다. 디지털 네이티브 세대는 기이하고 영적인 세계에 왜 매료된 것일까? 불합리해 보이는 열광의 이면에는 한국인 특유의 문화적 DNA와 청년 세대의 생존 전략이 출몰하게 얹혀 있다.

전통과 디지털 네이티브 세대의 만남

일단 전제할 것이 있다. 이 글에서 '오컬트'는 엄밀한 학술적 범주가 아니라 무속, 점술, 괴담, 귀신, 초자연적 세계관을 포괄하는 대중문화적 의미로 사용한다. 아시아의 오컬트를 하나라고 생각하기 쉽지만, 한중일 3국의 영적 세계관은 많이 다르다. 대중문화에서 재현되는 영적 세계의 이미지를 놓고 보면 차이가 더 선명하다. 일본에서는 신령·요괴와 인간이

일정한 경계를 두고 공존하는 이미지가 강하고, 중국에서는 도술·부적·벽사처럼 악한 기운을 제압하는 이미지가 두드러진다. 한국에서는 원혼의 사연을 듣고 맺힌 것을 풀어주는 해원의 정서가 자주 등장한다.

한국의 오컬트 서사에서 원혼은 차단해야 할 절대악 이라기보다, 우리가 사연을 들어주고 눈물을 뒤어주어야 할 억울한 존재로 그려지는 경우가 많다. 억울한 자의 감정을 토로하며, 함께 카타르시스를 체험하는 거대한 한풀이의 세계다. 또한 기독교나 불교처럼 교리화된 사후세계의 구원보다 현세의 문제를 해결하는 기능이 강하게 나타난다. 한국의 무속은 현실의 생존과 욕망에 밀착된 성격이 강하다. 여기에 더해, 무한 경쟁에서 각자도생하는 2030 세대에 게 한국형 오컬트는 비합리적 종교라기보다 오랜 시간 축적된 한국식 바이테이티가 된다.

지금의 오컬트 붐은 과거의 양상과 다르다. 이제 오컬트는 믿는 것이 아니라 사용하는 것이 됐다. 오컬트를 대하는 2030의 '태도'가 변했다. 과거 세대에 게 사주와 신점의 인생의 행로를 정해주는 결정론이었다면, 청년에게 오컬트는 사브컬처의 세계관이자 게임의 캐릭터 설정값이다. 2030은 사주명리학의 음양오행을 MBTI(성격 유형 검사)처럼 자신의 성향을 이해하고, 타인과의 관계를 분석하는 디테일한 능력치로 받아들이는다. 손금·관상·별자리도 마찬가지로, 확정된 운명을 찾아 결론을 내리지 않는다. 롤 플레잉 게임에서 자신의 능력치를 활용해 문제를 풀어나가듯, 자신의 운명과 복잡한 인간관계 역시 해석하고, 조합하며, 유희한다.

소비의 방식도 달라졌다. 골목 깊숙한 곳의 으스스한 점집을 찾아 몰래 들어가지 않는다. 스마트폰 소액 결제로 매일의 운세를 보고, 소개팅할 때마다 사주와 공합을 찾아본다. 방송에 나온 인기 점술가에 게 찾아가 '상담'을 한다. 더 나아가 이제는 시에게

사주를 묻고, 취업과 연애를 상담한다. 무속과 점술은 오랫동안 비합리적 믿음으로 간주됐지만, 2030은 현대적이고 합리적인 기술의 필터로 거르고 필요한 것만 취한다. 운명에 대한 유연함은 불안과 압박에 시달리는 청년에게 숨돌릴 기회로도 작용한다. 연약함과 우울을 날것으로 드러내기 힘든 세상에서, "삼재라 안 풀리네" "타로 보는데 쉬어가고 했어"라며 자신을 크게 탓하지 않고 타인의 위로를 수월하게 끌어내는 정서적 완충 장치로 사용하기도 하는 것이다. 사주와 운명, 영혼과 귀신을 소셜미디어 속 크리에이터이자 엔테이티너로 소비하는 세대적 전 현이다.

익숙한 위로가 '합'이 되는 길

지금 2030의 '오컬트'는 일상이다. 메타버스, 가상 현실, 만화와 게임 등 사브컬처 텍스트를 호출하며 지란 세대에겐 현실 이외 다른 차원의 세계가 동시에 존재한다는 감각은 자연스럽다. 귀신이나 영적인 기운은 무섭거나 박멸해야 할 대상이 아니다. 현실을 부정하고 다른 세계로 도망가는 것이 아니라, 현실 위에 여러 개의 해석 가능한 세계를 겹쳐 놓는다. 이는 이런 현상을 '다중 현실(Multi-reality)'이라 부르고 싶다. 2030에게 오컬트는 매너리즘에 빠진 일상을 새롭게 해석하고 확장하는 지적 유희이자 매력적인 엔테이티먼트 장치가 된다.

신세대의 다중 현실 감각이 짜릿하게 폭발하는 지점은 특히 전통예술의 영역이다. 영화 <파묘>의 대살굿 장면에서 분출되는 원초적인 스펙터클과 카리스마에 젊은 관객이 숨을 죽였다. 종교적 교리나 미신이라는 맥락을 뛰어넘어, 오방색의 파격적인 시각 대비와 집신하듯 물아치는 격렬한 안무, 고도의 예술성을 지닌 한국의 타악은 청중을 사로잡았다. 일부 젊은 관객에게 전통 무속은 힙합이나 EDM만큼이나 열정적 감흥을 주는 시청각적 환경을 되기도

한다. 이제 무속과 굿은 낡은 종교적 유물이 아니라, 세계에 내놓을 수 있는 '아방기르드하고 힙한 퍼포먼스'로 재해석됐다.

대중음악에서는 국악과 헤비메탈이 어우러진 사운드로 해외에서 높은 평가를 받은 잠비니를 비롯해 황해도 굿과 민요에 기반한 사머니 펄크의 악단광철, 무속과 흑인음악을 결합한 사머니즘 펄크의 추다헤치즈 등은 전통음악을 현대적인 스타일로 재해석하며 새로운 청각적 경험을 제공한다. 무당의 무가^{巫歌}와 엽박자 춤사위에 맞춰 몸을 흔드는 젊은 관객들의 모습은 테크노 페스티벌의 한 장면 같다. 굿판이 지닌 날것의 사운드와 에너지가 만들어내는 무아지경, '트랜스'의 카타르시스다. 시들어가는 듯했던 한국의 전통연화와 무용이 신세대의 오컬트라는 트렌디한 세계와 결합해 현대적인 생명력을 얻어 부활하는 역설은 경이롭다.

물론 모든 2030이 오컬트를 기쁘게 즐기는 것은 아니다. 진지하게 믿거나 몰두하는 이들도 있다. 어쨌든 이 지점이 오컬트 열풍의 가장 흥미로운 얼굴이다. 재미로 시작한 사주풀이가 어느 순간 중요한 결정의 근거가 되고, 재미로 뽑아본 타로 한 장에서 의미 있는 위로를 얻는 순간들. 2030의 오컬트는 믿음과 불신 중 하나를 택하는 것이 아니라 필요에 따라 경계를 넘나드는 방식으로 작동한다. 이분법이 무너지는 것. 2030이 오컬트를 다루는 방식의 핵심이다.

오래된 한국의 무속과 디지털 네이티브의 감각이 만나는 곳, 그곳에 지금의 'K오컬트'가 있다. 단순한 장르적 유행을 넘어, 위태롭고 불확실한 세상에서 현실을 버티기 위해 젊은 세대가 스스로 만들어낸 또 하나의 생존 연애다. 보이지 않는 차원의 유희를 즐길 줄 아는 젊은 세대가 있는 한, 한국의 대중문화와 전통예술은 오래된 세계를 새로운 방식으로 호출하며 계속 길을 열어갈 것이다.

과거 우리네 곳은 무속신앙을 넘어 스스로 내면을 관찰하고, 이를 통해 위로와 힘을 얻는 행위였다. 현대적 의례로서 곳의 부정거리를 찾는다면, 오늘날 마음챙김에 집중하고 웰니스와 리추얼에 집중하는 현대인의 삶의 모습과 다르지 않다.

1 낮은 상위에 맑은 물 세 그릇이 놓인다. 첫 번째 그릇은 맑은 물을 긴직한 채로 남는다. 두 번째 그릇에는 재가 풀리고, 세 번째 그릇에는 고춧가루나 소금이 닿는다. 결에는 떡과 전, 과일과 나물이 놓인다. 무녀가 상 앞에 앉아 부정이 들어왔을 법한 경로를 하나씩 부른다. 앉아서 본 것, 서서 들은 것, 마루를 건너온 것, 고개를 넘어온 것, 사람의 실수로 들어온 것과 밖에서 묻혀 들어온 것이 같은 공기 안에 호명된다. 무녀는 신칼로 물을 찍어 굿청 안팎에 뿌린다. 소지를 올린다. 이어 신칼을 단진다. 칼끝이 안을 향하면 부정은 아직 나가지 않은 것이다. 굿판의 신칼이 가리키면 그 서늘한 비갈세상으로, 이제 우리는 일상의 소란을 밀어 넣는다. 방식은 더 세련되고 도구는 디지털의 빛을 띠지만, 무질서한 세계의 경계에서 정결함을 찾아 헤매는 그 집요하고도 낮은 몸짓은 수천 년 전과 조금도 다르지 않다.

2 누군가는 집에 돌아와 휴대폰을 뒤집어 둔다. 샤워기는 델 듯 뜨겁게 틀고, 욕조에는 향 외에 아무것도 팔지 않는 가게에서 사온 소금을 붓는다. 향을 피우는 사람은 향을, 작은 약속 같은 이름이 불은 차를 우려는 사람도 있다. 애플리케이션을 열면 화면 속원이 부풀었다 찾아들고, 기계적인 목소리가 하루가 남긴 찌꺼기를 물어온다. 졸을 서서 읽은 뉴스, 동료의 무심한 한마디, 사흘째 이어지는 알은 잠. 나머지

는 일기장으로 옮겨 적는다. 책상 앞에서 보았던 것, 복도에서 들었던 것, 바깥에서 물어 들어와 그 어떤 설명으로도 털어낼 수 없는 잔여물. 우리는 이것을 루틴, 자기 돌봄, 혹은 리셋이라 부른다. 이름은 최근의 것이나, 그 밑바닥에 흐르는 행동은 옛것과 다르지 않다.

3 정신건강의학은 이 현상을 다소 건조하고 담백한 언어로 서술한다. 고통은 대개 정돈된 경계 없이 밀려온다. 생각보다 앞서 뛰는 심장, 위험이 지난 뒤에도 끈질기게 맴도는 사유, 일상의 평범한 소리마저 고품으로 변주되는 신체의 반응. 흔히 리추얼^{ritual}이라 불리는 의례는, 이 무질서한 파동 속에 인위적인 ‘틀’을 세우는 일이다. 이는 거창한 신념을 요구하지 않는다. 의례의 본질은 무엇을 믿는가에 있는 것이 아니라, 다음에 올 행동을 강제로 제한하는 그 자체에 있다. 그릇을 들고, 물을 뿌리고, 찬을 개는 그 순서. 순서가 엄격하게 정해져 있기에, 신체는 선택의 무로부터 비로소 해방된다. 끝없이 펼쳐진 막막한 선택지 대신, 지금 당장 수행해야 할 동작 하나만이 남는다. 이렇게 표시된 시작과 끝은, 어디에나 흩어져 있던 감각에 각자의 자리와 지속 시간을 부여한다. 행위는 사적인 고통을 보이지 않는 내면에서 보이는 세계로 옮겨 놓는다. 소금은 녹고, 재는 물을 흐리고, 단어들은 종이 위에 비제된다. 두려움은 더 이상한 사람의 머릿속에서만 요동치지 않는다. 그 짧은 순간, 그것은 정해진 궤도를 따라 운반되는 일련의 물리적 과정이 된다.

4 이 기운대 무엇 하나 단 한 번으로 끝나지 않는다. 욕

조의 물은 빠지고, 일주일이 채 지나지 않아 다시 채워진다. 원은 매일 저녁 어김없이 열리고, 건너편 날은 숫자로 기록된다. 진료실에서는 한 달을 지탱해 주던 예약이 다음 달을 위해 다시 잡히지만, 그 누구도 이를 실패라 부르지 않는다. 처방은 반복되고, 강박적인 생각은 매번 같은 내용을 되풀이하며, 똑같은 질문이 똑같은 순서로 돌아온다.

곳 또한 잘 마무리되지만, 다시 열린다. 칼끝은 밖을 향하고, 부정은 나갔노라 선언된다. 그리고 곳은 다음 계절에, 다음번 이봄에, 혹은 또 다른 걱정거리가 찾아올 때 다시 열린다. 씨김이 효험이 있었다면, 말끔히 쓸어낸 방 안에는 질문 하나가 남는다. ‘왜 다시 해야 하는가’. 답은 양쪽 모두에게 불편하다. 실패한 것은 없고, 끝난 것도 없다. 제거한 것은 다시 돌아오거나, 그것을 닮은 무언가가 찾아오거나, 혹은 사람이 제거가 행해지는 그 자리로 다시 돌아온다. 카타르시스^{catharsis}는 진실이었으나, 그 지속성은 애초에 약속된 것이 아니었다.

5 나홍진 감독의 영화 <곡성> 속 곳은 북소리와 흙뿌러지는 피, 형형색색의 무복으로 아지렵다. 보호와 공격이 교차하는 혼란 속에서 아버지는 딸의 고통이 찾아들지 않자 곳을 중단시킨다. 의례의 성공이 해악과 구별되지 않는 순간, 행위는 파국을 막기 위해 멈춰야 한다.

세익스피어의 희곡 ‘맥베스’는 더 조용하다. 부인은 물로 손을 씻으며 죄를 지우려 하지만, 왕관을 쓴 뒤에도 그녀의 손엔 여전히 피 냄새가 맴돈다. 한때 타인에게 옮길 수 있던 피는, 이제 누구의 눈에도 보이지 않는 지워지지 않는 얼룩이 됐다.

<곡성>은 피를 의례의 사물에, ‘맥베스’는 깨끗한 손위에 남긴다. 어느 쪽도 의식은 죄의 청구권을 완전

히 지우지 못한다. 두 작품 모두, 씌어낸 자리에 남은 잔여물이 ‘아무 일도 없었다’는 증거가 될 수 없음을 서늘하게 보여준다.

6 웰니스^{wellness} 문화는 더 깨끗한 결말을 선호한다. 정화와 리셋, 내려놓기는 이미 완성된 문법으로 판매된다. 정확 이점과 이후, 배출된 독소, 회복된 수면, 수치로 측정 가능한 불안, 우울. 하지만 마음은 좀처럼 그렇게 고분고분하지 않다. 슬픔은 평온한 한 주가 지난 뒤 문득 지하철 통로에서 돌아올 수 있고, 모든 검사 결과가 정상으로 나온 뒤에도 두려움은 남을 수 있다.

정신건강의학은 모든 반복 행위를 같은 것으로 보지 않는다. 의례가 끝난 뒤 다시 일상으로 돌아갈 수 있고, 상황에 따라 순서나 횟수를 바꿀 수 있다면 그 행위는 불안을 닦을 경계를 만들고 신체의 각성을 조절하는 데 도움이 된다. 반대로 불안을 완전히 없애기 위해 정해진 순서대로 반복해야 하고, 생략하면 해로운 일이 생길 것처럼 느껴지며, 시간과 생활이 그 행위에 잠식된다면 강박 행동에 가까워진다. 강박 행동은 불안을 잠시 낮추지만, 바로 그 안도감은 다음번의 반복적 행동을 강화한다.

그러므로 마음 챙김과 치료의 목표는 마음이 깨끗이 비워졌다는 확신을 구하는 것이 아니다. 불편과 불확실함이 존재하더라도 그것을 없애려 매달리지 않고, 자신이 선택한 일상으로 복귀하는 힘을 키우는 데 있다. 우리를 살게 하는 의례는 사람을 삶으로 돌려보낸다. 그러나 강박의 굴레는 삶을 시작하기 전 반드시 통과해야 할 고통스러운 검문소가 된다.

늦은 밤, 컵을 씻어 거꾸로 얹어 둔다. 탁자 위에 희미한 원 자국이 남아 있다. 다시 닦지 않고 불을 끈다. 희미한 밀랍 냄새가 서서히 증발한다.

우리를 살게 하는 리추얼, 자신이 선택한 일상으로 돌아가는 힘

이문준
서울대학교
정신건강의학과
교수

버려진 자가 세계를 구한다

인간의 질문에 응답하는 신화의 생명력

한양대학교
신화학과
김성환

여러 곳에서 구현돼온 장편 서사무가 '바리공주'. 상처를 이겨낸 이 신화적 존재는 고향을 넘어 우리 문화에서 오랫동안 사랑받는 이야기가 됐다. 시대를 넘어서까지 영향을 미친 이 스토리텔링의 매력은 무엇일까.

인공지능이 인간보다 더 빠르게 이야기를 만들어내는 시대다. 몇 줄의 명령만 입력하면 작품성은 차치하더라도 소설도, 그림도, 음악도 만들어진다. 그런데 역사적으로 인간은 최첨단 기술의 시대에도 수천 년 된 이야기에서 좀처럼 벗어나지 못한다. 최근 크리스트교 불린 감독의 영화 <오디세이>가 세계적인 흥행을 거둔 현상도 그런 '신화의 귀환'을 보여준다. 최첨단 영상 기술이 호메로스의 오래된 서사를 다시 불러내고, 관객은 이미 수없이 변주된 영웅의 모험과 귀환에 또다시 매혹된다.

'오디세이아'가 남성 영웅의 모험과 귀환을 다룬 서구의 대표적 신화라면, 그에 견줄 만한 우리의 신화로 '바리공주'를 떠올릴 수 있다. 버림받은 아이가 길을 떠나 죽음의 세계를 통과하고, 마침내 생명의 힘을 얻어 돌아오는 이야기다. 딸이라는 이유로 부모에게 버림받은 바리는 정작 부모가 죽음의 위기에 놓이자 그들을 살릴 악수와 생명꽃을 구하기 위해 저승길에 오른다. 자신을 내버린 사람을 위해 죽음의 경계를 넘고, 갖은 시련과 노동 끝에 생명을 살리는 힘을 얻어 돌아온다. 버림받은 자가 구원자가 되고, 상처 입은 존재가 다른 생명을 살리는 존재가 되는 이 역설이말로 바리공주 신화의 가장 강력한 힘이다.

오늘날의 '바리'를 만나는 법

바리의 구원은 부모를 살리는 데서 끝나지 않는다. 바리는 마침내 망자의 넋을 저승으로 인도하는 무속의 신적 존재로 자리잡는다. '바리공주'는 망자천도 곳에서 구현돼온 장편 서사무기로, 죽은 이가 좋은

곳으로 가도록 길을 인도하는 기능을 지닌다. 버림받은 한 사람이 타인의 죽음과 고통까지 품어 안는 자리로 나아가는 것이다.

그래서 이 신화에서 말하는 치유는 아픈 기억을 흔적 없이 지워내는 일이 아니다. 바리가 버림받았다는 사실은 사라지지 않는다. 다만 그는 그 기억에 파괴되는 대신 타인의 아픔을 알아보는 힘을 얻는다. 어쩌면 바리공주 신화가 오늘의 우리에게 건네는 현대적인 메시지도 여기에 있을 것이다. 치유란 과거의 고통을 없애 버리는 것이 아니라, 그것에 압도되지 않은 채 그 흔적과 더불어 살아갈 새로운 힘을 얻는 것이라고.

우리는 왜 이미 알고 있는 이야기를 다시 듣고 싶어 하는가. 바리가 건네는 저승길이 오늘의 우리에게도 그리 낯설지 않기 때문일 것이다. 사랑하는 사람의 죽음, 부모와 자식 사이의 갈등, 버림받은 기억, 삶이 뜻대로 되지 않는 순간은 시대가 바뀌어도 사라지지 않는다. 신화 속 저승은 어쩌면 인간이 살아가며 몇 번씩 통과해야 하는 고통과 절망의 다른 이름인지도 모른다. 그런 점에서 바리의 저승 여행은 죽은 부모를 살리기 위한 모험이면서 동시에 한 인간이 자신의 운명을 넘어서는 통과야이다. 바리공주는 구원의 신화이면서 치유와 성장의 신화다.

바리의 이야기가 오늘날 특히 새롭게 읽히는 또 하나의 이유는 주인공이 여성이라는 데 있다. 바리는 가부장적 질서에 의해 버려진 피해자이지만 그 질서가 부여한 자리 안에 머물지 않는다. 아무도 대신할 수 없는 여행을 스스로 감당하고, 물을 길고 나무를 하고 아이를 낳고 기르며, 마침내 생명수를 얻는다. 그 과정에서 그는 보호받아야 할 공주가 아니라 자기 몸과 노동으로 삶과 죽음의 경계를 건네는 주체가 된다. 바리를 여성의 자립적 지혜와 육체적 노동, 그리고 능동적인 주체 형성의 이야기로 해석하는 것도 이 때문이다.

따라서 바리의 자기희생을 단지 '자신을 버린 부모까지 용서한 효녀'의 미덕으로만 읽는다면 이 신화가 오늘날 갖는 의미를 충분히 설명하기 어렵다. 오히려 자신을 배제한 세계가 정해놓은 운명을 거부하고, 끝내 그 세계의 생명을 구하는 존재가 된다는 역전에 더 주목해야 한다. 버려진 딸은 귀환한 뒤 더 이상 버려진 존재가 아니다. 삶과 죽음 사이의 길을 알고 다룬 사람까지 그 길로 인도하는 존재가 된다. 피해자의 자리가 구원자의 자리로 바뀌는 것이다.

인간의 질문을 끌어올리는 신화

저승으로 내려갔다가 생명을 얻어 귀환한다는 구조는 세계 여러 신화에서도 되풀이된다. 페르세페네 Persephone나 인인나 Inanna처럼 지하 세계로 내려가는 여성 신격의 이야기는 죽음과 재생, 생명의 순환이라는 오래된 상상력을 품고 있다. 바리의 저승행역시 소멸이 아니라 새로운 생명을 얻기 위한 하강이다. 씨앗이 땅속에 묻혀 죽은 듯한 시간을 지나 다시 싹을 틔우듯, 바리는 죽음의 세계를 통과한 뒤 생명을 살리는 존재가 돼 돌아온다.

신화가 오래 살아남는 까닭도 여기에 있다. 신화는 한 번 완성된 정답을 전달하는 이야기가 아니라 시대를 따라 새로운 질문을 받아들이는 커다란 그릇이다. 융 심리학의 언어를 빌리면 신화의 원형은 개인의 경험을 넘어 인간이 오래도록 반복해서 겪어온 두려움과 욕망, 상실과 회복의 감각을 건드린다. 그래서 우리는 신화 속 사건을 낯선 옛날 이야기로만 받아들이지 않는다. 버림받은 아이에게서 자신의 상처를 보고, 저승을 건너는 여행에서 자기 삶의 위기를 읽으며, 생명수를 들고 돌아오는 장면에서 다시 살아갈 가능성을 본다.

바리공주가 문학과 연극·음악·무용에서 거듭 다시 쓰여온 것도 그 때문이다. 조광화의 <꽃뱀이 나더러 다리를 감아보자 하여>, 홍원기의 <애비대왕>, 김명

근의 <우루왕> 등은 바리의 서사를 여성의 생명력과 가부장적 질서에 대한 저항, 생명과 상생의 문제로 변주해왔다.

황석영의 장편 소설 '바리데기'에 이르면 버려진 공주는 21세기 탈북 소녀로 다시 태어난다. 바리의 고난은 분단과 기아, 난민과 이주의 고통으로 옮겨지고, 생명수의 의미 역시 한 가족의 구원을 넘어 고통받는 세계와 어떻게 함께 살아갈 것인가라는 질문으로 확장된다. 같은 신화가 시대의 상처에 따라 여성, 분단, 이주, 폭력과 치유라는 새로운 얼굴을 얻는 것이다.

신화의 생명력은 이처럼 변하지 않는 데 있는 것이 아니라, 끊임없이 변할 수 있다는 데 있다. 시대는 신화에 새로운 옷을 입히지만, 그 안을 흐르는 인간의 오래된 질문까지 바꾸지는 못한다. 나는 왜 버려졌는가. 고통을 어떻게 견딜 것인가. 죽음 앞에서 인간은 무엇을 할 수 있는가. 나를 상처 입힌 세계와 다시 관계를 맺을 수 있는가. 바리공주는 이 질문들에 명쾌한 답을 내려주기보다, 한 존재가 죽음의 세계를 통과해 다시 삶으로 걸어 나오는 모습을 보여준다.

인공지능은 앞으로 우리가 상상하지 못한 속도로 수많은 이야기를 만들어낼 것이다. 그러나 인간이 상상받고 사랑하고 죽음을 두려워하며, 그럼에도 다시 살아가기를 바라는 존재인 한 우리는 오래된 신화를 완전히 떠나지 못할 것이다. 새로운 기술은 이야기를 만드는 방식을 바꿀 수 있지만 인간이 이야기에 서 구하는 것까지 바꾸지는 못한다.

인간은 변하면서도 변하지 않고, 신화는 변하지 않는 인간의 질문을 품은 채 끊임없이 새로운 이야기로 다시 태어난다. 바리가 저승에서 길어 올린 생명수처럼, 우리는 신화라는 오래된 이야기의 우물에서 시대마다 새로운 의미를 길어 올린다. 우리가 그 우물을 거듭 찾는 것은 우리의 삶이 여전히 그 오래된 물음을 필요로 하기 때문일 것이다.

방지원의

보이지 않는 존재에 대한 믿음, 사람을 위한 곳

글. 신예슬
음악평론가



김동리 '무녀도'의 배경이기도 한 경주 예기소 앞을 지나다 우연히 목격한 곳판. 저기서 무슨 곳을 하나 싶어 지나친 중학생 방지원은 십수 년 뒤 그 순간을 다시 떠올리게 된다. 그날 찾아와 곳을 한 이들이 지금 그가 따르고 함께하는 동해안별신국의 스승들이기 때문이다.

방지원은 동해안별신국 이수자이자 악사·화랭이·타의 연주자다. 동시에 이 모든 경험을 기반으로 자신의 곳을 만드는 공연 창작자다. 〈무조(無調): 순환로부터〉^{2021/2023}, 미래무속 〈THE PASSAGE〉²⁰²², 〈동해UNIVERSE-서울〉²⁰²⁴, 〈잔향: 나무의 노래〉²⁰²⁴, 〈산오구: 극락행 완행열차〉²⁰²⁵에 이르기까지. 그는 무당의 조상으로 여겨지는 신을 불러보

고, 미래의 곳을 상상하고, 동해를 그의 무대에 펼쳐 내며, 때론 무대의 중심에 거대한 나무를 세우다가 도 산 자들을 극락행 완행열차에 태워 '산' 자들을 위한 곳을 연다. 힘, 미래, 지역, 장소, 삶과 죽음의 경계... '곳'이라는 한 단어에 깊게 얽혀 있던 것들을 그는 이토록 다양한 형태로 풀어낸다.

7월 20일, 방지원은 백남준아트센터에서 〈백남준 생일곳〉²⁰²⁶을 올렸다. 1990년 7월 20일, 백남준이 자신의 생일에 요제프 보이스(Joseph Beuys)를 추모하며 곳을 연 날로부터 고박 36년째가 되던 날, 백남준과 '동갑'인 방지원이 이번엔 백남준을 위해 곳을 연 것이다. 방지원은 36년 전 그날 그 곳에 함께했던 무녀 김영숙부터 오늘의 목소리로 백남준의 영기를

부를 수 있는 이들을 한자리에 초대해 장장 13시간 동안 곳을 이끌었다.

신예를 세대마다, 사랄마다 곳에 대한 경향이 다르겠지만 90년대생인 제게 곳은 일상의 것이 아니었어요. 곳에 관심을 가질 수 있는 계기도 찾기 어려웠죠. 중, 곳을 얻으로 삼는 길은 더욱더 눈에 잘 보이지 않는데요. 어떻게 공간에 진입하게 됐는지요.

백지원 경주에서는 제가 뭘 보는 줄도 모르고 본 거고, 이게 무엇인지 대략이라도 개념을 알고 보러간 건 중학교 3학년 때예요. 국악고등학교 시절을 봐서 있었는데 입학 전까지 할 일이 없었잖아요. 선생님이 할 일 없으니 같이 가자, 하셔서 동해에 따라갔죠. 그런데 곳에 가면 말도 하고 노래도 하는데, 다들 그림을

못 알아요. 장단도 푸너리, 청보는 모르니까 그냥 막 두들기는 것처럼 들렸죠. 애들끼리 '저거 그냥 막 치는 거 아니냐'고 수군거렸는데, 그 외중에 제가 그 말들을 알아들은 거예요. 제 고향 말을 하는 곳판이잖아요. 가락은 못 알아들어도 말은 알아들었니까. 그게 너무 재미있어서 며칠을 가기에 붙어 있었어요. 신예를 그렇게 한번 발을 들인 이후로, 계속 다닌 거죠. 백지원 고등학생 때는 방학마다 인간문화제(신길용택 선생님을 찾아갔고 그분을 따라 강원도·경상도로 다녔어요. 그런데 고등학교에서 만난 선생님이 동해안곳으로 박사 과정을 밟고 계셨고, 방학이면 김영택 선생님께서 국악고등학교로 특강을 오셨어요. 신기하게 계속해서 들어맞는 환경이었죠.

오랜 곳에서 발견한 즉흥의 세계

동해안별신굿은 부산에서 강원도에 이르는 동해안 어촌에서 마을의 평안과 만선, 선원의 안전을 비는 곳이다. 이 굿을 배워 이어가는 이들 중, 무당 곁에서 굿판을 짜고 흐름을 잡아가는 악사를 화랭이라 부른다. 방지원은 화랭이의 자리에서 어떤 굿을 어떻게 해야 하는지를 오랜 시간 공들여 배웠다. 하루이를 에 배울 수 없는 일인 만큼 그 모든 것을 반복적으로 몸에 익혔다. 하지만 그 배움의 과정에서 그가 발견한 것은 굿이 갖춰야 할 요소뿐만 아니라, 굿의 중심을 이루는 유연한 힘이다. 언제 누가 하느냐에 따라

확연히 달라지는 일들을 관찰하고, 그 안에서 느낄 수 있는 즉흥성의 묘미를 살리는 것이 그가 중요하게 간직해낸 것이었다.

방지원 악사들이 계속 장난을 치면서 반주하고, 거기서 또 형식이 생기고... 이 음악이 엄청 자유로운데, 만약 그렇지 않았다면 굿이 유지되지 못했을 거예요. 경상도 사람들도 성질이 급하잖아요. (웃음) 이런 부분이 없다면 답답해서 기질상 견디기 어렵지 않았을까 싶어요.

신예슬 그런 흐름에 이어, 본인은 어떤 방식으로 굿을 만드나요?

방지원 전통적으로 해야 할 때도 있지만 제가 새롭게 만들어 할 때는, 하나의 아이디어를 통해 풀기도, 공간이 주는 즉흥성에 맡기기도 해요. 또 제가 생각하는 중요한 것 중 하나는 구성원을 새롭게 만드는 거예요. 꼭 굿을 할 거를 같이 하게 하는 거죠. 굿은 '사람들'이 하는 행위'로서 그 의미를 크게 부여받잖아요. 마찬가지로 저도 누가 하느냐에 따라서 달라지는 장면에 흥미가 있는 것 같아요.

신예슬 '방지원이 이끄는 굿판'에 가면 기본 좋은 공동체의 감각이 느껴져요. 서로가 서로의 무대를 재밌

어하며 지켜보는 장면도 때번 눈에 띄고요. 방지원 서로 존중할 수 있으면서도 자유로운 사람들끼리 모인 것 같아요. 오랫동안 같이 해온 영혼의 파트너 만경문도 있고, 대부분 고정 멤버로 기인하지만 계속 새로운 자리를 경험해볼 수 있도록 역할을 바꿔주기도 해요. 제가 하는 작업에서만큼은 그가 즉적인 유대에서 나오는 정서를 구현하고 싶어요. 그리고 굿이 좋은 게, 사실 다 풀어줄 수 있는 거잖아요. 중간에 누가 오든, 돌발 상황이 생기든 다 받아들이고 멈췄다 다시 갈 수 있는, 모든 것을 받아들이고 인정하는 굿의 태도가 저는 늘 좋았어요.





산오구곳을 현대적으로 재구성하고 관객의 참여를 유도한 〈산오구: 극력행 원형열차〉가 열리던 2025년 11월의 풍경. 산 자리를 위한 위로와 앞당긴 애도를 통해 죽음을 삶의 일부로 깨닫고자 했다.

곳의 경계를 다시 묻다

2022년 11월, 민속극장공룡류에서 열린 〈김정희 오구 곳에서 방지원은 그날 곳의 중요한 대목들을 이끌고 있었다. 그리고 그로부터 몇 주 뒤에는 문래예술공장에서 미래 무속 〈THE PASSAGE〉 공연을 진행했다. 한쪽에서는 온전히 전통을 이어야 하는 모습이다. 도드리졌다면, 다른 한쪽에서는 그가 기대하는 무속의 미래가 얼마나 입체적이고 현재적인지 알 수 있었다. 곳의 한 순서는 백종관 작가의 영상으로 채워졌고, 종이로 만들어진 동물들은 2층 발코니에 신의 모습처럼 우뚝 서 있었다. 우리는 그들을 우러러보다. 사람과 신과 동물의 지리가 기묘하게 바뀌는 것 같은 순간이었다.

발자원 오구곳은 완전히 전통의 본질적인 부분을 수행해야 하는 자리에서 어깨가 굉장히 무거웠어요. '미래 무속'은 또 완전히 반대편이었고요. 그때 동안 그곳이 아닌 곳을 많이 다닐 때였는데, 짐승에게 액

을 신는 대수대명을 보며 신·인간·동물 사이의 위계를 묻지 않을 수 없었거든요. 심사 때 '피를 안 보면 될 바칠 거냐'는 질문도 받았지만, 저는 답을 못 내리더라도 이야기를 꺼내는 것 자체에 의미가 있다고 했어요. 옛날에 제갈공명은 사람 머리 대신 만두를 빚어서 강에 던졌잖아요. 그러면 우리도 충분히 그럴 수 있다고요. 어차피 곳을 하는 사람은 저니까, 답을 찾는 것도 제 몫이라고요.

신예슬 〈무조〉부터 〈THE PASSAGE〉 〈동해 UNIVERSE〉 〈잔향〉 〈산오구〉, 그리고 〈백남준생일 100주년〉까지 굵직한 작업이 이어져왔잖아요. 이 흐름을 되돌아보면 시기별로 곳을 통해 더 드러내고 싶었던 주제나, 스스로 어떤 방향으로 가고 있었는지가 보이나요?

발자원 우리는 보통 신과 인간의 경계를 구분하잖아요. 근데 제 작업을 생각해보면 결국 그 지리들을 계속 뒤집고, 변전시키고, 일체화하는 작업이었던 것

같아요. 〈THE PASSAGE〉에서도 신의 형상을 사람이나 동물로 뒤집어 설치했고, 〈동해UNIVERSE〉에서는 사제들이 나와 어부들이 타던 배를 타고 이상 의 세계로 나갔죠. 〈잔향〉에서는 고개를 쓰면 귀신이 되고, 〈산오구〉에서 그 가을 통창 너머에 있는 사람은 젊은 날, 과거의 내 모습이에요. 근데 지금 내가 죽고 있어도 예전의 나는 존재하던 말이에요. 귀신들도 다 과거의 존재를 아닌가요? 생각해보니까 그렇네요. 사람과 신의 자리, 혹은 그 사이에 낀 매개자의 존재를 계속 일체화시키고 맞바꿔보는 것 같아요. 내가 신도 됐다가, 사람도 됐다가, 백남준도 됐다가...

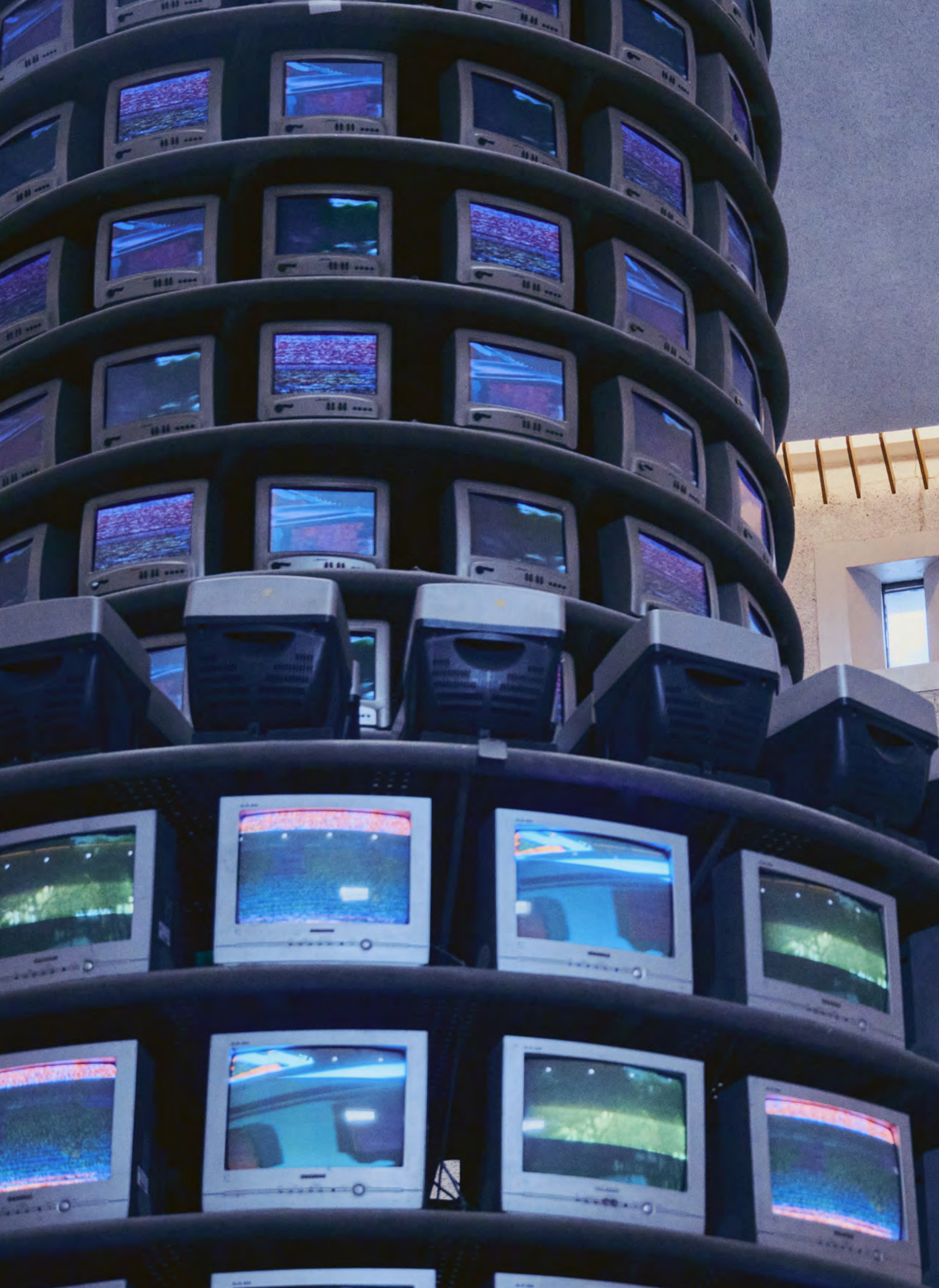
신예슬 백남준이 됐을 때 어땠나요?

발자원 백남준의 마음을 알아야겠다고 생각했어요. 어떤 마음이었을지, 민망해하지는 않았을지. 인은 무한 조건을 다 걸어치고 떠나 이를 붙여지지 않은 무언가를 향해 간 사람이잖아요. 이 사람은 원 밖으로

나간 사람이구나, 그렇다면 백남의 기질을 가진 이들을 부르자 싶었죠. 밀려난 분, 소외돼 있던 분, 절이 싫어 떠난 친구, 그리고 자까지. 그렇게 '우리 모두를 백남준'이라고 규정했어요. 그리고 그날 청찬을 들은 게 있어요. 사람들은 백남준이 넥타이를 과격하게 잘리버렸을 거라 생각하지만 실제로는 꽤 귀엽게 잘랐거든요. 그 태도를 잘 살렸다고 이야기하시더라고요.

신예슬 피아노에 밥 먹이는 순간도 인상적이었어요. 백남준은 피아노로 부순 것으로 유명하지만, 그게 전부는 아니었으니까요.

발자원 그 사람이 썼던 재료들로 한 거예요. 저희는 악기를 '신장^{神藏}'이라 부르며 우리를 지켜주는 장군처럼 모신다고 배웠는데, 그걸 내던지고 부수기가... 또 제가 잘 모르는 존재를 과감하게 다루는 게 겁이났거든요. 여러모로 이번 작업은 정말 큰 용기가 필요했어요.





7월 20일 배남준생일군이 펼쳐졌다. 그의 작품 <다미인선>이 세워진 국립현대미술관 미술관에서 출품해 배남준이 트레터까지 10트는 이제 퍼포먼스였다. ©김민준





©김신중

곳의 모든 것엔, 이유가 있다

악시는 고틀에 가장 오래 앉아 있는 사람이다. 긴 시간 악기를 연주하며 판의 흐름을 살피는 그는 자신을 매개자이자 관찰자로도 이해한다. 판의 흐름을 잇기 위해 이쪽저쪽의 마음을 읽다보면 전체를 관망하는 시야가 생긴다. 악기 연주뿐 아니라 고틀의 허드렛일까지 도맡으며 그가 배운 것은 '이 시물이 왜 하필 여기 놓여야 하는가'라는 존재의 당위였다. 사소한 장식 하나에도 명확한 이유가 있었다. "곳에는 의미 없는 게 없어요. 그냥 감성용, 보는 것도 듣는 것도 말도, 그냥 듣기 좋으라고 하는 건 없어요." 그렇다 보면 그 의미들을 매번 곱씹고 다루는 이는, 자신 이 다루는 것들에 대한 어떤 믿음을 가지고 있을까.

신예슬 신을 어느 정도로 믿으세요?

발자원 완전히 믿죠. 내 마음에 따라 다른 모습으로 환

아온다고 생각해요. 늘 함께 있는데 시험을 내리기도 하고, 즐거움을 주기도 하고. 어른들이 그러잖아요, 내 마음 가운데 극락도 있고 지옥도 있다고. 보이지 않는 존재에 대한 믿음은 확고해요. 이미 이 세상을 다 살아본 존재들이니 인간사가 다 거기서 거기라는 걸 알잖아요. 차원에서 혼자 올 때도 다 지켜보며 '시는 게 그런 거지' 인정해주는 것 같아요. 보이지 않는 데서 위로해주는 것 같고.

신예슬 그런 신과 잠시나마 맞닿아보려고 하는 일, 곳을 하는 일이 본인에게 가르쳐준 것은 무엇인지요.

발자원 세상을 배워요. 어릴 때부터 어른들의 고민을 직접 듣게 되잖아요. 못다 한 말을 듣거나 전하러 오는 사람, 정말 그러워서 오는 사람, 돌아가신 아버지가 숨겨놓은 돈을 찾으러 오는 사람. 드라마 같은 이 상적인 모습이 아니어도, 세상은 실령 예쁜 모양이

아니어도 어찌 되든 그냥 돌아간다는 걸 배웠어요.

곳을 안 했으면 훨씬 어리석게 살았을 것 같아요.

신예슬 이 일을 계속하게 만드는 힘은 무엇이고, 또 앞으로 무엇이 어떤 존재가 되기를 바라나요?

발자원 곳이 가진 장르의 힘이 굉장하 커요. 모든 얘기를 다양한 방식으로 할 수 있어요. 직설적으로 해도 되고, 설화를 빌려 누군가의 이야기를 대입해도 되고, 주제에 따라서도 얼마든지 바꿀 수 있어요. 그리고 온기를 파악할 수 있잖아요. 무인도든, 바닷가든, 산꼭대기든 땅속만 깔면 사람의 이야기를 풀어낼 수 있으니까요. 곳은 사람을 위한 것으로 존재해왔으니 앞으로든 그래야 한다고 생각해요. 근데 곳도 중요하지만 곳을 하는 사람이 더 중요한 것 같아요. 곳은 음악으로도 존재할 수 있지만, 곳을 하는 사람이 어떻게 존재할 것이냐. 어떤 마음으로, 어떤 태도로 존

재할 것이지가 더 중요하지 않을까요.

신예슬 다음에는 어떤 이야기를 들려주게 될까요?
발자원 진짜 모르겠어요. 그냥 주어진 걸 충실히 할 뿐인데 확실한 건, 점점 커지고는 있어요. 배를 타고 우리나리를 한 바퀴 돌고 싶다는 생각은 해요. 해안선을 따라가면서 각 지역의 곳을 하는 분들을 한 번씩 배에 모시고, 그렇게 곳 기행 같은 걸 해 보고 싶어요. 그리고 여전히 제일 질리지 않는 주제는 죽음이예요. 가장 싫으면서 가장 흥미로워요. 살아서는 겪을 수 없는 일이잖아요. 죽으면 그 순간 끝이니까 곱씹었다고 말하는 게 성립이 안 되고요. 그래서 오히려 더 다뤄야 한다고 생각해요. 저도 아직 곳을 완벽하게 이해한 게 아니거든요. 옛날 어른들이 왜 이걸 했는지 그 이유를 계속 찾아야 할 것 같아요. 거기에 해답이 있지 않겠나 싶어요.



방지원은 국가무형유산 동해안별신굿 이수자로, 다원예술인 것에 기반해 자유로운 창작 활동을 이어가고 있다.
악기의 매개적 속성이 물질과 영혼을 잇는 역할을 한다고 생각하며, 예술 행위의 본령 중 하나가 보이지 않는 존재를 향해 마음을 모아 기원하는 데 있다고 믿는다.

intermission

시민에게 걸을 내는 문화 공간

1부를 열정적으로 즐긴 독자도, 입장 타이밍을 놓쳐 이곳에 곧바로 도착한 독자도, 모두 환영합니다.

잠시 극장 밖으로 시선을 돌려보겠습니다.

휘몰아친 감흥에 잠시 숨을 고르고, 앞으로 펼쳐질 무대에 대한 설렘으로 두근거리는 시간.

20분이면 충분합니다.

무대 너머 지붕 위까지 펼쳐지는 세계로

미국 뉴욕시립대 퀸스칼리지 방문연구원으로 맨해튼에 체류하던 7년 전, 메트로폴리탄 미술관Metropolitan Museum of Art 옥상 정원Roof Garden에 올라 센트럴파크를 한눈에 내려다본 경험은 지금도 또렷한 기억으로 남아 있다. 본래 연간 회원에게 개방되는 공간이지만, 당시 제한적으로 일반 관람객에게도 문을 열었다. 기왕이면 전시와 함께 특별한 전망을 감상하기 위해 개방 날짜를 미리 확인해 미술관을 찾은 기억이 난다. 귀국을 앞두고는 뉴욕의 전경을 제대로 눈에 담고자 비싼 티켓을 구입해 록펠러센터 전망대를 다녀오긴 했지만 미술관 티켓 한 장으로 마주한 센트럴파크의 풍경은 오래도록 가슴에 남았다.

그때 처음 미술관이나 극장 같은 문화 공간이 작품을 감상하는 곳만이 아니라 그 자체로 찾아갈 이유가 있는 목적지가 될 수 있음을 깨달았다. 작품과 건축, 그리고 그 건축물이 품고 있는 도시의 풍경이 하나로 어우러질 때 관객은 잊지 않는 문화 경험을 완성하게 된다.

광화문 한복판에서 만나는 새로운 입체적 풍경

최근 서울에서도 비슷한 기대를 품게 됐다. 광화문 한복판의 세종문화회관이 1978년 개관 이래 일반인의 접근이 제한된 옥상을 시민에게 개방하기로 하면서다.

7월 30일 백스테이지 투어의 마지막 코스로 세종문화회관 옥상에 올라갔다. 아직 조성 공사 전이지만 탁 트인 전망만으로도 새로운 도심 명소의 가능성을 보여줬다. 30도가 넘는 무더위에 옥상 출입문을 여는 순간 후끈한 열기가 밀려왔지만, 눈앞에 펼쳐진 풍경만큼은 한여름 더위를 잊게 했다. 발아래로 광화문광장에 마련된 야외 풀장과 최근 조성된 감사의 정원 등 주변 풍경이 작은 모형처럼 내려다보였고, 시선을 조금 높이면 경복궁의 기와지붕과 북악산 능선, 능선 중턱의 청와대가 현대적인 빌딩 숲과 어우러지며 한눈에 들어왔다.

세종문화회관 옥상 전망대 조성은 활용도가 낮은 도심 공간을 시민에게 돌려주는 서울시 사업의 하나로, 올 하반기 준공이 목표다. 건물 구조와 하중을 고려해 최대 180명이 동시에 이용하도록 운영하고, 날씨와 관계없이 서울 풍경을 즐길 수 있게 최대 70명을 수용할 수 있는 실내 식음 시설도 조성할 예정이다. 극장을 거치지 않고 지상에서 바로 옥상으로 이동할 수 있는 전용 외부 엘리베이터 설치도 추진한다.

극장이나 미술관의 옥상을 시민에게 개방하는 흐름은 세계 곳곳에서 나타나고 있다. 노르웨이 오슬로 오페라하우스Oslo Opera House는 시민이 자유롭게 걸어 올라갈 수 있는 대리석 지붕 자체가 도시 명소고, 독일 함부르크의 엘필하모니Elbphilharmonie도 극장 외부의 플라자를 통해 방문객에게 도시 풍경을 선사한다. 센트럴파크 전망과 설치미술, 음료 공간을 결합한 메트로폴리탄 미술관의 옥상 정원은 현재 리노베이션 중으로, 2030년 재개장을 준비하고 있다. 문화시설의 역할이 공연과 전시가

열리는 실내에만 머물지 않는 것이다. 건물의 지붕과 광장 등을 시민에게 열어 놓으면서 문화 공간 자체를 하나의 매력적인 콘텐츠로 만드는 시도다.

티켓 없이도 극장을 찾는 이유

세종문화회관이 연 공간은 옥상만이 아니다. 극장의 가장 깊은 곳인 무대 뒤편 역시 시민의 새로운 문화 탐방 공간이 되고 있다. 5월 외국인을 대상으로 시작한 백스테이지 투어가 7월부터 내국인에게도 확대됐다. 공연이 없는 시간에도 시민이 극장을 경험할 수 있도록 만든 프로그램이다. 단순히 시설을 둘러보는 데 그치지 않고 공연이 어떻게 만들어지는지를 보여준다.

해설을 맡은 유정아 전 KBS 아나운서는 지난해부터 세종예술아카데미 강사로 세종문화회관과 인연을 맺었다. 이날 투어는 광화문광장에서 한국 전통 한옥의 안채·안뜰·사랑채 구조를 현대적으로 해석한 세종문화회관 건축 이야기로 시작해 대극장 무대 뒤편으로 이어졌다. 관람객들이 가장 큰 관심을 보인 곳은 평소 보기 힘든 무대 뒤편 공간이었다. 480여 개 조명과 무대 장치를 움직이는 배튼, 승강기로 올리고 내릴 수 있는 오케스트라 피트 등 객석에서는 알기 어려운 공연 제작 현장도 확인했다. 연습실에서는 서울시무용단의 리허설을 가까이서 지켜볼 수도 있었다.

최근 휴가차 찾은 덴마크 코펜하겐에서도 비슷한 경험을 했다. 당시 일정상 불만만 오페라 공연이 없어 내심 아쉬움이 컸지만, 대신 코펜하겐 오페라하우스Copenhagen Opera House의 가이드 투어를 신청해 참여했다. 공연을 관람하지는 못했지만 극장 내부와 무대 뒤편을 둘러보는 것만으로도 도시가 축적해온 공연 문화의 깊이를 간접적으로나마 체험할 수 있었다.

코펜하겐 오페라하우스의 가이드 투어는 화려한 로비와 객석을 넘어 무대 뒤편의 핵심 공간까지 깊숙이 이어진다. 오페라 5편을 동시에 무대에 올릴 수 있는 대형 무대 장치의 작동 원리와 무대 기술을 상세히 소개하며 극장의 또 다른 얼굴을 보여준다. 공연을 보러 가지 않더라도 오페라하우스를 찾아갈 명확한 이유가 생기는 셈이다.

세종문화회관도 이제 그런 공간을 향해 가고 있다. 객석에서 무대를 바라보는 데 익숙한 관객에게 무대 뒤편을 보여주고, 건물 안에만 머물던 시선을 지붕 위로 끌어올린다. 옥상에 올라가면 광화문과 경복궁·북악산이 한눈에 들어오는 장관이 펼쳐지고, 백스테이지로 가면 하나의 무대를 완성하기 위해 움직이는 사람들의 생생한 현상이 보인다. 그동안 공연·전시 관람만을 위해 찾던 세종문화회관에서, 이제는 관람 목적이 아니어도 경험하고 누릴 수 있는 문화 요소가 하나둘 늘어나고 있다.

7년 전 뉴욕의 미술관 옥상에 올라 센트럴파크를 바라보며 느낀 뜻밖의 즐거움, 그리고 최근 코펜하겐에서 공연 없는 오페라하우스를 둘러보며 겪은 만족감이 이제 서울 광화문 한복판에서도 자연스럽게 이어지고 있다.

문화 공간이 꼭 무언가를 보여주는 정형화된 장소일 필요는 없다. 그곳에서 우리가 사는 도시를 새로운 시선으로 바라보고 건물이 품은 역사 이야기를 들으며 공간을 새롭게 발견하는 것 역시 훌륭한 문화 경험이다.



이제는 서울의 새로운 랜드마크로 자리매김하고 있는 서울역사박물관의 야간 관람객들

올 하반기 세종문화회관의 옥상이 시민에게 정식으로 열리면 광화문을 찾는 사람들은 공연 티켓 없이도 세종문화회관에 들어갈 새로운 이유를 갖게 될 것이다. 무대 위의 공연을 넘어 무대 뒤의 세계와 지붕 위로 펼쳐지는 서울의 하늘까지. 세종문화회관이 시민에게 내주는 공간이 조금씩 넓어지고 있다.

김소연은 한국일보 문화부 기자다. 연극·뮤지컬·무용·국악·클래식 음악을 취재하며

극장을 삶의 터전으로 삼은 ‘호모 테아트릭스Homo Theatricus’다.

“누구에게나 열린 초대장”

파리의 오페라극장, 팔레 가르니에Palais Garnier의 연간 방문객은 약 120만 명이다. (2023년 프랑스 감사원Cour des comptes 집계) 모네 <수련> 연작으로 유명한 오랑주리 미술관Musée de l'Orangerie과 맞먹는 규모다. 해외 극장은 공연이 열리는 장소를 넘어 도시 경관을 형성하는 랜드마크이자 필수 관광지로 기능한다. 호주 시드니의 오페라하우스Sydney Opera House, 영국 런던의 로열 앨버트홀Royal Albert Hall, 독일 함부르크의 엘필하모니 등을 떠올려보라. 고층 건물이나 대형 건물이 비교적 드문 이곳에선 극장이 일차적으로 사람들의 눈을 사로잡기 때문이다. 유럽 대부분 도시의 수입이 관광 산업에서 비롯하는 만큼, 공연 관객만큼이나 극장을 구경하러 온 시민 혹은 관광객이 중요한 이유다.

그래서 유럽에는 극장의 외형적인 매력을 알리고 사람들을 초대하기 위한 프로그램이 발달해 있다. 기본적으로 극장 투어(자율 관람·가이드 투어·백스테이지 투어), 전망대, 식음 시설 운영 등이 중심을 이루며, 계절성 특별 프로그램도 있다. 특히 주요 관람층이 휴가를 떠난 자리를 관광객이 채우는 7-8월에는 유희 공간을 이용해 대중적인 행사를 기획하기도 한다.

사람들을 가장 쉽게 끌어들이는 요소는 콘서트홀의 전망대다. 독일 함부르크의 엘필하모니는 지상 약 37m 높이에서 엘베강과 함부르크 시내를 내려다볼 수 있는 전망대를 운영한다. 콘서트홀 로비와 같은 층으로, 건물을 보러 온 관광객에게 공연에 대한 궁금증을 불러일으키곤 한다. 파리 필하모니Philharmonie de Paris는 외관을 따라 경사로를 걸어 꼭대기까지 올라갈 수 있는 벨베데레 산책로가 있다. 지난 8월 12일에는 많은 이들이 필하모니 꼭대기에서 일식을 감상하기도 했다. 노르웨이의 오슬로 오페라하우스 역시 긴 램프를 따라 극장 지붕으로 올라 북해를 조망할 수 있다.

극장 외벽에 영상을 투사해 건물 자체를 하나의 미디어 작품으로 만드는 것 역시 직관적이다. 대표적인 곳이 시드니 오페라하우스. 매일 저녁 오페라하우스의 하얀 외벽은 미디어아트가 상연되는 거대한 캔버스가 된다. 2017년 시작된 바두 길리Badu Gili: Story Keepers (원주민 언어로 ‘물의 빛’) 프로젝트로, 호주 원주민의 이야기를 담고 있다. 2023년부터는 시드니 비엔날레·까르띠에 재단과 협업해 원주민 현대미술을 선보인다.

아이슬란드의 대표 콘서트홀 하르파Harpa는 주상절리를 형상화한 유리 파사드로 레이카비크의 랜드마크가 됐다. 올라푸르 엘리야손Olafur Eliasson이 설계한 12면체 유리 모듈과 철골 프레임 800여 개로 짜인 파사드는 외부의 힘 없이 오로지 햇빛과 시선에 따라 색과 투명도가 변하다가, 밤이면 내장된 LED 시스템을 통해 미디어 파사드로 전환된다. 시민이 스마트폰으로 직접 LED를 조작하거나, 공연 음악에 반응하는 인터랙티브 작품도 창작됐다. 건축 외피를 미디어아트와 시민 참여를 결합한 공공 플랫폼으로 확장한 사례다.

가장 축제다운 공간은 런던 사우스뱅크센터Southbank Centre가 아닐까. 영국 최대 규모의 아트 센터인 이곳은 ‘남쪽 강변’이라는 이름답게 극장 앞 강변이 설치미술, 푸드트럭, 팝업 바 등으로 채워지고, 여름마다 무료 공연과 워크숍 등이 더해져 자연스럽게 시민의 휴식 공간이자 놀이 공간이 된다. 퀸 엘리자베스홀Queen Elizabeth Hall 꼭대기에 자리 잡은 옥상 정원은 200종이 넘는 식물과 잔디밭, 루프톱 바를 갖췄는데, 사람들은 이곳에서 책을 읽거나 휴식을 취한다. 수석정원사가 제안한 아이디어로 탄생한 공간이다. 5층에 위치한 바에서는 탁 트인 템스강을 바라볼 수 있다. 먹고, 놀고, 무료로 공연까지 보는 여름 하루의 경험 전체를 한 시설이 제공하는 것이다.

옥상이라면 벨기에 보자르BOZAR, Palais des Beaux-Arts도 인기다. 벨기에 최대의 복합 문화 공간인 이곳은 6-9월 매주 수요일부터 일요일까지 옥상을 개방하는데, 무대이자 음악, 음식, 클럽 문화를 즐기는 문화의 장이다. 극장이 문을 닫은 시간에도 옥상이 하나의 목적지가 되는 셈이다.

조금 더 공연에 집중된 예로는 포르투갈 포르투의 카사 다 무지카Casa da Música가 있다. 포르투는 잘 알려진 관광지지만, 카사 다 무지카는 구시가지 중심부와 조금 떨어진 주택가에 자리한다. 기존 도시 경관을 해치지 않고 지면의 굴곡을 작은 광장으로 재조성해 그 위에 콘서트홀을 세운 독특한 형태다. 사람들이 극장 주변에 머물고, 지형을 경험하며, 건물을 여러 각도에서 바라볼 수 있도록 만든 공공 경관으로, 시민과 음악 애호가 그리고 렘 쿨하스Rem Koolhaas의 건축에 관심 있는 사람들이 모인다. 여름이면 이곳에 무료 야외 공연‘Concertos na Esplanada’이 열려 광장을 시민의 여름 저녁 사랑방으로 만든다. 우뚝 솟아 위용을 뽐내기보다, 일상에 스며들어 도시의 생활을 풍성하게 해주는 모습이다.

핀란드 헬싱키 뮤직센터Musiikkitalo의 테라스 음악회(5월 말-8월 초) 또한 비슷하다. 도서관·미술관이 모인 문화 구역 내에 자리한 이 건물 앞에는 조형적인 잔디밭이 펼쳐져 있다. 내부와 외부의 경계를 유리 외벽으로서 느슨하게 만들고, 테라스에서는 무료 음악회를, 잔디밭에서 공연 중계를 즐긴다. 암스테르담의 콘서트헤바우Concertgebouw도 그 유명한 극장 앞 잔디밭에서 비정기적으로 공연 영상을 상영하곤 한다. 잔디밭을 즐기는 시민에게 음악을 제안하는 느낌일랄까.

영국 게이트헤드Gateshead의 글래스하우스 국제음악센터The Glasshouse는 7-8월 내내 극장을 무료로 개방하는 ‘서머 믹스테이프Summer Mixtape’를 올해 론칭했다. 유리로 덮인 로비에서 공연과 DJ 세트, 영화 상영, 사일런트 디스코 등 다양한 기획이 플레이리스트처럼 이어진다. 의도는 시민이 공연이 없는 날에도 언제든지 극장을 찾아와 시간을 보낼 수 있도록 만드는 것. 공연 관람이 목적이 아니라 극장에 머무는 것 자체가 하나의 경험이 되도록 하는 것이다.



엘베강과 함부르크 시내를 내려다볼 수 있는 열풍하모니 전망대 © van Boven / Buijtenkromme

세종문화회관은 이들 대부분의 전략을 실현할 수 있는 물리적인 조건을 갖췄다. 글래스하우스의 최고운영책임자 재러드 바워스Jared Bowers가 서머 믹스테이프를 발표하며 남긴 말이 힌트가 될지도 모른다. “이번 여름은 누구에게나 열린 초대장과 같습니다. 공연을 보러 오든, 영화를 보러 오든, 춤을 추러 오든, 그저 강가에서 시간을 보내러 오든, 글래스하우스가 사람들이 언제든지 편하게 들러 새로운 것을 발견할 수 있는 공간이 되길 바랍니다.”

전운혜는 음악평론가다. 월간객석 기자, 출판사 수류산방 선임 편집자를 거쳐 현재 월간객석 프랑스 통신원으로 활동하고 있다. 2015 화음평론상을 수상했으며, 쓴 책으로 여행 산문집 '별것 아닌 것'이 있다.



제10회 전국 3부작의 하나로, 2025년 예술의전당에서 공연한 (가)나루드래곤: 용강이나 (공정점) <예술의전당>

스미레, 짓밟혀도 다시 피는 꽃처럼 작가·연출가 정의신

글. 박병성
공연칼럼니스트
'세종문화N'
편집위원
사진. Studio Kenn

재일한국인 정의신은 한국과 일본 연극계에서 매우 독보적인 위치에 자리해온 극작가이자 연출가다. 그는 재일한국인이라는 정체성과 가족의 기억을 작품에 투영해 한일 현대사의 그늘을 매우 구체적이고 살아 있는 삶의 언어로 무대에 옮겼다.

1980년대 후반 텐트 극단인 신주쿠양산박의 창립 멤버로 참여해 본격적인 활동을 시작한 그는 1990년대 중반 극단을 떠난 뒤 사실주의를 기반으로 한 실내극으로 작품 세계를 확장했다. <겨울 선인장>, <겨울 해바라기>, <가을 반딧불이> 등이 이 시기의 대표작이다. 2000년대에 들어서면 그의 작품에는 재일한국인의 역사와 정체성이 좀 더 직접적으로 등장한다. <이름테면 마치 들에 피는 꽃처럼>²⁰⁰⁷, <야끼니꾸 드래곤>²⁰⁰⁸, <스미레 미용실>

2012로 이어지는 재일한국인 3부작이 이 시기에 쓰여진다. 일본 신국립극장은 2016년 '시대를 기록하는 세 개의 명작 무대-정의신 3부작'이라는 타이틀로 이 세 편을 연속 상연하기도 했다. 국내에서는 2008년 3부작 중 예술의전당과 신국립극장이 공동 기획한 <야끼니꾸 드래곤>이 처음 소개된 이후 지난해까지 세 번째 공연했다. 이 작품은 정의신에게 요미우리 연극대상 우수연출가상, 기노쿠니야 연극상 등 주요 연극상을 안겨줬고, 이후 그가 직접 영화로 연출하기도 했다. 이번 세종문화회관에서 선보이는 <스미레 미용실>은 재일한국인 3부작 중 마지막으로 발표된 작품이다. 시기적으로는 세 작품의 중간에 해당하며, 1960년대 규슈 탄광촌 폐업을 시공간적 배경으로 삼는다.



재일한국인의 삶을 면밀하게 기록하다

재일한국인 3부작 중 첫 작품인 <이른테면 마치 들에 피는 꽃처럼> 이 1950년대 6.25전쟁을 일본의 재일한국인 위치에서 바라본 작품이라면, 두 번째 작품인 <아끼니꾸 드래곤>은 일본의 고도성장 속에서 중추적인 역할을 수행하지만 삶의 터전을 잃게 되는 1970년대 재일한국인 가족을 그린다. <스미레 미용실>은 그 사이인 1960년대 규슈 탄광촌을 배경으로 탄광 사고와 폐광으로 일자리와 삶의 터전을 잃고 뿔뿔이 흩어지는 이들의 삶을 좇는다.

세 작품은 서로 다른 시대와 장소를 다루지만 재일한국인의 정체성을 공유하며 삶의 여정이 이어진다. 규슈 탄광 노동자로 탄광 폐업 후 간사이 지역으로 이주해 공항 활주로 건설에 참여한 <아끼니꾸 드래곤>의 테츠오가 바로 그러한 인물이다. 1970년 오사카 만국 박람회를 외국인의 유입이 증가하면서 공항 활주로를 증설할 필요가 있었다. <스미레 미용실>의 폐업한 탄광 노동자들은 오사카에서 일하던 친척이나 친구들의 추천으로 간사이 지역으로 이주해 새로운 터전을 잡았다. 이러한 역사적 사실은 정의신의 창작 욕구를 불러일으켰다. “일본 경제의 밑바닥을 지탱해온 이들이 재일한국인이었고 가난한 노동자였다는 것을 알고 눈이 번쩍 뜨이는 느낌이었습니다. 그래서 이러한 사실을 연극이라는 형태의 기록으로 남겨야겠다고 생각했습니다.”

재일한국인 3부작은 전후 한반도의 분단과 일본의 고도성장이라는 거대한 역사적 흐름을 겪으면서 가장 밑바닥에 놓일 수밖에 없었던 그들의 삶을 들여다보는 작업이다. 일제 강점기 이전부터 팍팍한 땅에서 희망을 발견하지 못한 이들은 새로운 삶을 찾아 조선을 떠났





다. 일본도 그들이 향한 정착지 중 하나였다. 이들은 한국과 지리적으로 가까운 규슈와 간사이 지역에 터전을 마련했지만 이곳 역시 영원한 보금자리는 되지 못했다. <야끼니꾸 드래곤>에서는 도시 개발로 삶의 터전을 잃고 가족 구성원이 서로 다른 선택으로 힘겹게 유지되던 가족 공동체가 무너진다. <스미레 미용실>에서는 탄광 사고와 폐광, 산업 구조의 변화가 탄광촌 사람들을 다른 곳으로 내몬다. 전후 일본이 경제적으로 급성장하던 시기 재일한국인은 탄광과 공항, 각종 건설 현장 등 가장 고된 노동의 현장에서 일본 산업 발전의 중추적인 역할을 했다. 그러나 그들은 경제적인 빈곤과 열악한 노동처우에 더해 재일한국인으로서 민족적 차별까지 감당하는 이중, 삼중의 고통을 감수해야 했다. 안정적인 삶의 터전을 확보하지 못한 채 주변부를 떠도는 사람들의 이야기는 '재일한국인 3부작'에만 머물지 않는다. 그것은 정의신의 작품 세계 전반에서 반복되는 창작의 원형이다.

디아스포라, 가족, 그리고 희망

정의신 작품을 관통하는 특징은 디아스포라적 감성과 가족 공동체 그리고 희망을 들 수 있다. 3부작 이전 작품에서는 재일한국인의 정체성을 명확하게 드러내는 경우는 드물었다. 그때에도 그의 관심은 장애인이나 성소수자, 가정폭력의 희생자 등 주변부로 밀려난 인물들로 향했다. 그는 근본적으로 소수자 그룹에 감성적으로 공감하고 시선을 둔다. 이는 디아스포라적인 감각에 기인한 것이다. "제 아버지와 할머니는 어린 나이에 일본으로 건너오신 배경이 있기 때문에 가족의 역사가 제 안에 깊이 살아 있다고

느낍니다. 저 역시 소수자이어서 그런 사람들의 이야기에 더 끌리는 게 아닌가 생각합니다." 그의 작품에서 일관되게 반복되는 소재이자 주제는 가족이다. "가족은 사회의 가장 작은 공동체이기에 가족의 문제를 통해 사회의 문제를 드러낼 수 있다고 생각합니다." 그가 작품에서 그려내는 가족 공동체는 일반적으로 결혼이나 혈연으로 묶여 있는 제도적 관계를 넘어선다. 그의 초기작이나 사실주의 실내극을 다룬 작품에서는 실제 가족보다는 여기저기를 떠돌며 만난 사람들이 처음에는 경계하지만, 끝끝내 서로의 상처를 공유하고 연대하며 가족 공동체를 이룬다. 실질적인 가족 관계로 엮이지 않지만 이들은 공동체 내에서 최소한의 보호와 책임을 감당하며 유사 가족의 관계를 이룬다.

반면 재일한국인 3부작에서 가족의 의미는 한층 복잡해진다. 특히 <스미레 미용실>에서는 같은 가족 안에서 서로 다른 국적을 선택한 사람들이 공동체를 이루며 함께 살아간다. 현실적인 이유로 서로 다른 국적을 선택했지만 그럼에도 유지되는 구성원끼리의 질긴 연대를 통해 가족이 가족이 되기 위한 근본적인 조건이 무엇인지 되묻는다. 그의 작품에서는 혈연과 국적을 넘어서 형성한 가족 공동체가 종종 유지되지 못하고 흩어지는 결말을 맞는 경우가 많다. <야끼니꾸 드래곤>에서는 도시 개발과 강제 퇴거, 그리고 결혼이나 북한행을 선택하며 가족이 뿔뿔이 흩어진다. <스미레 미용실>에서도 탄광 사고와 폐광으로 삶의 터전이 무너지고 국적 선택이 갈리면서 결국 각자의 길로 떠나게 된다. 그럼에도 그의 작품을 통해 따뜻한 위안을 받는다. 그것은 작품 속 인물들이 비참한 현실 속에서도 서로에게 의지하며 따뜻한 연대를 이루며 그 힘을 통해 끝내 살아가는 일을 포기하지 않기 때문이다. "나는 재일한국인이 모여 사는 마을에서 태어나고 자랐습



니다. 그곳 생활이 힘들었지만, 그 사람들은 대체로 밝게 하루하루를 살아갔습니다. 그들 중에는 대낮부터 술에 잔뜩 취해 있던 사람도 있었어요. 지금 와서 생각해보면 그 역시 자기 나름대로 끝까지 살아내기 위해 분투했던 것이었습니다. 그들이 그렇게 살아왔고, 그런 모습이 지금의 제 작품에 그대로 반영됐기 때문일 겁니다.”

정의신의 인물들은 비루한 삶을 견디면서도 끝끝내 삶을 이어가는 모습을 보인다. 그러나 그들 삶의 태도가 긍정적이거나 낙천적인 것과는 거리가 있다. 그들이 고난을 받아들이는 태도는 긍정도 체념도 아닌 당위적인 자세를 취한다. “작품 속에 끝까지 남겨두고 싶었던 희망이 있다면 정말 어려운 이야기이지만, ‘어떤 상황에 처하더라도 사람은 살아가야 한다’는 것이 아닐까 생각합니다.” 그의 작품에서 희망은 종종 절망적인 상황에서도 묵묵히 견뎌내는 삶의 태도로 드러난다. 그리고 그 질긴 생명력을 가능하게 하는 것은 곁에 있는 이들과의 관계다. 그런 의미에서 정의신의 작품 세계에 드러나는 디아스포라적 감각과 가족 공동체, 희망은 독립적인 주제가 아니라 재일한국인의 정체성을 바탕으로 서로 긴밀하게 연결돼 있다.

사라진 터전, 이어지는 삶

규슈 탄광촌에서 온갖 고난을 겪으면서도 그곳을 떠나지 않고 지켜낸 〈스미레 미용실〉의 수미는 언젠가 미용실을 열고 싶은 작은 꿈이 있

다. 이름도 정해 두었다. 바로 ‘스미레 미용실’이다. 일본어 원제인 ‘파마집 스미레 파마屋スミレ’의 ‘스미레スミレ’는 제비꽃을 뜻한다. 정의신은 미용실 이름에 제비꽃을 선택한 이유에 대해 이렇게 밝혔다. “제비꽃은 작은 꽃이지만, 그 작은 생명이 깃뚫히면서도 어떻게든 살아남기 위해 열심히 살아가는 모습이 그들과 닮았습니다.” 한없이 연약해 보이지만 매서운 바람과 혹독한 계절을 이겨내고 작은 꽃을 피우는 제비꽃은 정의신의 작품에 등장하는, 주변으로 밀려났지만 꾀꼬리처럼 살아내는 인물들과 겹쳐진다.

정의신의 재일한국인 3부작은 1950년대 전후부터 1970년대 초반 중 의미 있는 순간을 담아내고 있다. 기록의 과정은 세 편으로 끝나지 않았다. 규슈 탄광에서 밀려난 노동자들은 만국박람회가 열렸던 오사카 지역뿐만 아니라, 여전히 탄광 산업이 유지되던 홋카이도 탄광으로 이주해 새로운 터전을 마련했다. 그러나 그곳 역시 산업의 쇠퇴와 함께 폐광의 길을 걸었다. 2022년 삿포로에서 초연한 〈5월 잊힌 뜰 한구석에 꽃이 핀다五月、忘れ去られた庭の片隅に花が咲く〉는 홋카이도 탄광이 폐광될 즈음 실종된 인물이 20년 뒤에 나타나 당시의 이야기를 들려준다.

〈스미레 미용실〉의 수미, 〈야끼니꾸 드래곤〉에서 이지매를 당한 용길의 막내아들 토키오, 그리고 이후를 살아가는 재일한국인의 오늘은 어떤 모습일까. “지금은 재일한국인 수가 점점 줄어들고 있습니다. 이들을 둘러싼 문제가 여전히 많은 과제를 안고 있습니다만, 정체성의 문제보다 일본에서 살아가기 위해 대부분 일본 국적으로 바꾸는 경우가 많습니다.” 여전히 재

일한국인의 수가 적지 않고, 차별과 갈등의 문제가 완전히 사라진 것은 아니다. 다만 세대가 거듭되고 일본 국적을 취득하는 이들이 늘면서 오늘날의 재일한국인은 한국과 일본 어느 한쪽으로 규정되기 보다는 다른 문화와 생활양식이 겹쳐진 복합적인 정체성 속에서 살아간다.

그렇다면 1960년대 규슈 탄광 지역의 재일한국인 공동체를 다룬 〈스미레 미용실〉이 지금의 관객에게 어떤 의미로 다가갈까. “호주에서 〈야끼니꾸 드래곤〉의 낭독 공연을 열었습니다. 베트남전쟁 당시 호주는 많은 베트남인을 이민자로 받아줬습니다. 호주의 베트남계 스태프 중 한 분이 이 작품을 보고 ‘이건 우리의 이야기입니다’라고 말해준 게 아주 인상 깊게 남아 있습니다. 재일한국인의 이야기가 한편으로는 이민의 이야기이구나. 결국 저는 자신이 살아온 터전을 떠날 수밖에 없었던 사람들의 이야기를 쓰고 있었던 것입니다.”

혈연이나 국적처럼 개인을 단단하게 묶어주던 전통적 공동체의 힘이 예전 같지 않은 시대다. 오늘날의 사람들은 여러 정체성의 경계를 넘나들며 자신이 누구인지, 누구와 연결돼 있는지를 보다 유동적으로 규정한다. 한편으로 현대인은 큰 의미에서 디아스포라다. 이러한 시대에 정의신의 작품은 동시대적 의미로 다가갈 수 있다. “과거의 가족공동체는 혈연이나 국적으로 묶인 것이었습니다. 그러나 그것은 오늘날의 가족과는 거리가 있습니다. 원하지 않은 곳에서 살아가며 자신과 비슷한 사람들과 유대감을 갖고 살아가는 사람들의 이야기를 지금 우리 자신의 이야기로 받아들여주기를 바랍니다.”

스미레 미용실

2026/09/12-10/03 | 세종문화회관

M씨어터

작·연출 정의신

무대 디자인 이태섭

음악과 춤,



서울시발레단더블 빌 <죽음과 소녀>
2026/08/14-08/16 | 국립극장 해오름극장
일곱 번째 파랑 das siebte blau

안무 크리스티안 슈푸크 Christian Spuck
음악 프란츠 슈베르트·쿠르타그 쇤지·디터 펜헬
선인장 Cacti

안무 알렉산데르 에크만 Alexander Ekman
음악 요제프 하이든·루트비히 판 베토벤·프란츠 슈베르트 외



의미와 해석의 더블 빌

음악이 몸을 얻을 때

글 송현민
음악평론가
월간객석 편집장

대부분 발레 공연에서 음악은 들리지만, 연주자는 보이지 않는다. 오케스트라 피트 아래로 몸을 숨기거나 녹음된 음원을 사용하기 때문이다. 그래서 연주자들이 무대에 직접 모습을 드러내는 순간 관객의 시선은 달라진다. 음악은 춤의 받침대나 배경에서 벗어나 춤과 같은 시공간을 점유하는 또 하나의 ‘몸’이 되기 때문이다.

현악4중주단인 콰르텟21(김현미·김덕우·홍진선·주연선^{객원})과 엘랑콰르텟(송예지·윤유정·박세빈·양혜성)이 무대에 오른 더블 빌 〈죽음과 소녀〉는 서울시발레단이 2024년 창단 후 처음으로 라이브 음악을 본격적으로 결합한 무대였다. 무엇보다 중요한 것은 두 안무가가 같은 슈베르트를 서로 다른 춤언어로 풀어내는지, 그 차이가 선명했다는 점이다. 그래서 두 편의 안무작을 묶은 ‘더블 빌’이면서, 한 곡을 두 가지 방법으로 듣는 ‘슈베르트의 더블 빌’이기도 했다.

음악 안에서
감정과 웃음을
꺼내다

슈베르트 현악4중주 14번 ‘죽음과 소녀’는 ‘죽음’이라는 무거운 표제로 기억되는 곡이다. 하지만 마지막 4악장에는 이른바 ‘교수대의 유머’라 부를 만한 기묘한 웃음도 숨겨져 있다. 따라서 이 곡에는 애초부터 비극과 춤, 두려움과 익살이

라는 얼굴이 공존한다. 바로 그 양면성이 이날 크리스티안 슈푸크와 알렉산테르 에크만이 서로 다른 방향으로 갈라지는 출발점이었다.

크리스티안 슈푸크가 안무한 〈일곱 번째 파랑〉은 이미 존재하는 음악의 형태와 흐름을 존중하고, 그 안에 몸의 움직임을 놓는 고전적 방식이었다. 음악에서도 ‘죽음과 소녀’ 원곡에 쿠르타그의 ‘엔드라시 미하이를 기리며, 현악4중주를 위한 12개의 미크로루드’ 중 제5곡과 디터 펜헬의 사운드 콜라주를 덧붙이지만, 원곡을 잘게 해체하거나 리듬을 재가공하지 않았다.

이러한 안무가의 음악사용법은 음악을 새롭게 만드는 것보다 ‘새롭게 보이게 하는 것’이었다. 베르디의 음악을 활용한 〈메사 다 레퀴엠 *Messa da Requiem*〉에서도 그는 음악을 해체하기보다 거대한 정서 안으로 성악가와 합창단, 무용수의 몸을 들여보냈다. 그만큼이나 이미 존재하는 음악 속에서 감정을 꺼내는 데 능숙한 안무가도 드물 것이다.

그래서 〈일곱 번째 파랑〉은 슈베르트가 이미 품고 있던 ‘죽음의 의미’를 몸으로 찾아가는 작업처럼 보였다. 특히 군무와 파트너링은 ‘죽음과 소녀’에 내재한 불안과 애도의 밀도를 눈앞의 관계로 바꿔놓았는데, 서로를 붙잡고 밀어내고, 흩어졌다가 다시 모이는 춤을 보며 죽음이 한 사람의 종말만이 아니라 남은 사람들이 함께 겪어야 하는 사건이라는 생각이 들었다. 무대에 자리한 콰르텟21의 활 놀림도 네 사람의 파드되처럼 느껴졌다.





반면 알렉산데르 에크만의 〈선인장〉은 음악 앞에서 훨씬 불손하고, 그래서 훨씬 현대적이었다. 엘랑 콰르텟이 연주한 ‘죽음과 소녀’ 4악장은 앤디 스타인Andy Stein의 편곡과 오케스트레이션을 거쳐 록음악처럼 바뀌었다. 그래서 에크만에게 악보는 완성된 작품이면서 동시에 다른 소리와 몸짓에 열려 있는 재료처럼 보였다.

이 음악에 맞춰 무용수들은 손뼉을 치고 거친 숨을 뱃으며 딛고 서 있는 박스를 두드렸다. 중간에 흘러나온 낭독은 자의식에 찬 비평가를 흉내 내고, 선인장과 사각 플랫폼은 현대 예술의 기호처럼 등장하기도 했다. 특히 흥미로운 것은 ‘비극적인 음악’ 위에 ‘희극적인 춤’이 얹혔다는 점이다. 그렇다고 단순히 진지한 고전음악을 우스꽝스럽게 비튼 것은 아니었다. ‘죽음과 소녀’의 4악장 자체가 이미 타란텔라풍

리듬으로 파국을 향해 질주하는 음악이고, 그 속에는 자조적인 웃음이 있다. 그래서 에크만은 슈베르트를 배반했다기보다 음악 안에 숨어 있던 그로테스크와 익살을 과장해 밖으로 끌어낸 것에 가까웠다.

춤과 음악 중 진정한 주인공은

흥미롭게도 슈베르트의 ‘죽음과 소녀’는 에크만과 슈푸크 이전에 유럽 컨템퍼러리 발레의 중요한 재료였다. 2003년 NDT 2가 초연한 솔 레온Sol León&폴 라이트Paul Lightfoot의 〈Subject to Change〉는 슈베르트 ‘죽음과 소녀’ 2악장의 편곡판을 사용한다. 붉은 카펫 위 한 남녀의 파드되와 이를 에워싸고 카펫을 움직이는 네 남성의 움직임으

로 삶의 불안정성과 죽음의 그림자를 암시한 작품이다. 이처럼 ‘죽음과 소녀’는 오래전부터 안무가들이 죽음과 상실의 관계를 바라보는 방법에 따라 계속 다른 몸을 얻어온 음악이었다.

더불어, 같은 음악을 두 안무가에게 맡겨 서로 다른 결과를 나란히 보여주는 방식도 동시대 무용의 흥미로운 공연 기획 가운데 하나다. 뮌헨의 아르시스 컬렉티브Arcis collective가 선보인 ‘2xGETANZT’가 대표적인 예다. 아르시스 색소폰 콰르텟Arcis Saxophon Quartett의 같은 음악을, 여러 명의 안무가가 공유하면서도 각각 독립된 안무를 만들었다. ‘같은 음악은 결코 같은 춤을 낳지 않는다’는 사실을 하나의 공연으로 보여준 셈이다.

이처럼 하나의 음악을 공유한 더블 빌은 ‘같은 ‘액체’(슈베르트)라 할 지라도 ‘물’(슈푸크)과 ‘기름’(에크

만)은 다르다’는 사실을 전면에 내세운다. 같은 악보가 서로 다른 안무가의 귀와 몸을 통과하며 어떻게 다른 움직임으로 태어나는지를 비교해보는 것, 그 차이가 이런 기획의 묘미다.

이번 서울시발레단의 무대도 그 차이를 선명하게 드러냈다. 슈푸크가 ‘이 음악은 무엇을 말하는가’를 묻는다면, 에크만은 ‘이 음악으로 무엇까지 할 수 있는가’를 묻는다. 슈푸크가 음악 안에 이미 존재하는 감정을 몸으로 꺼내고, 에크만은 그 음악에 다른 소리와 움직임을 부딪쳐 새로운 표정을 만든다. 그래서 춤이 달라지는 순간 우리가 익숙하다고 생각한 음악도 다르게 들린다. 그래서 이날 공연의 진짜 주인공은 어쩌면 무용수도 안무가도 아닌, 계속해서 다른 춤을 기다리고 있는 슈베르트의 음악일지도 모른다는 생각이 들었다.





끝나지 않는 것들, 정답 없는 예술에 대해

글. 이단비
무용 전문 작가

죽음을 기억하는 건 '잘 살기 위해서'이다. 크리스티안 슈푸크의 <일곱 번째 파랑>과 알렉산데르 에크만의 <선인장>은 언뜻 슈베르트의 현악4중주 '죽음과 소녀'라는 음악적 공통점 외에 춤 안에서 뜻밖의 접점을 만난다. 하나는 죽음의 이면으로 삶을 바라보고, 다른 하나는 죽음을 통해 예술의 새로운 탄

생에 관해 이야기한다. 끝을 바라보는 두 작품의 시선은 역설적으로 지금 여기 삶과 생정에 닿아 있다. '죽음은 끝인가, 죽음 이후에도 무언가는 계속될 수 있는가'라는 같은 질문 앞에 우리를 세우며, 숫자와 색깔은 중립적이고 객관적 일까. <일곱 번째 파랑>이 2000년 슈투트가르트 발레에서 초연된 후

안무가는 '일곱'과 '파랑'의 의미에 대해 말을 아껴왔지만, 이번 무대를 앞두고 "유럽에서 7은 특별한 숫자"라는 점을 밝혔다. 각자의 시간과 문화 안에서 우리는 숫자와 색에 관한 다른 경험과 상징성을 품는다. 슈푸크의 경우는 어떤가. 그는 독일 마르부르크 출신이다. 마침 마르부르크에 흐르는 란강에는 황금 물레에 관한 전설이 전해진다. 이 황금 물레는 강물 속에 가라앉아 있다가 7년에 한 번씩 수면 위로 떠올라 춤을 춘다는 이야기다. 유럽과 독일의 동화와 민속 설화에서 '7'은 완결을 뜻하는 신성한 수로 여겨졌다. 창세기에서 창조가 7일 주기로 완성되듯, 서양 문화에서 7은 하나의 순환이 완결되는 수이기도 하다. 그러므로 <일곱 번째 파랑>에서 7은 죽음을 의미하지 않는다. 죽음과 죽음의 이면인 삶, 삶

과 삶의 이면인 죽음이 서로 맞물리고, 이쪽에서 저쪽 세계로 움직이고 흐르면서 하나의 생이 완결되는 것을 가리킨다. 작품은 그것을 드러낸다. 무대 위에 곧게 눕는 무용수의 동작은 영면을 연상시키고, 그것과 더불어 멈추지 않고 이어지는 춤의 생동감은 죽음과 삶의 결속을 보여준다. 작품의 중심축은 중반부다. 추상적인 선이 그어진 벽면 앞에서 여성 무용수 한 사람은 7명의 남성 무용수와 만나 죽음과 삶이 다양한 얼굴로 우리를 찾아온다는 점을 떠올리게 한다. 벽면에 그려진 흐르는 선은 살아온 나날의 흔적이면서 살아 있는 현재의 맥이기도 하며 동시에 살아갈 날들을 향해 흐르는 손짓이다. 그 그림은 글자 없이 이 작품의 말들을 농축한 시어가 된다. '파랑' 역시 같은 맥락을 잇는





다. 파랑은 이편과 저편을 잇는 하나의 바다이자 레테의 강이기도, 죽음 이후의 천상일 수도 있다. 어떤 것이든 그 파랑은 끝이 아니라 경계를 흐리는 색으로 등장한다. 작품은 후반부 들어 다시 인류 보편의 이야기로 퍼지며, 우리는 이 모든 흐름을 조망하게 된다. 그사이 무대 중앙에서 상수로 자리를 옮기며 들려준 콰르텟²¹의 연주는 춤과 음악, 삶과 죽음을 하나로 묶는다. 그 속에서 '이토록 아름답다니!'라고 우리의 시간을 찬미하게 된다. "헤이!"라고 무용수가 삶을 향해, 죽음을 향해 소리 낸다. 죽음은 삶의 끝이 아니라 삶의 다른 모습이다.

〈일곱 번째 파랑〉이 죽음을 삶의 끝으로 보지 않았다면, 알렉산테르 에크만의 〈선인장〉은 하나의 해석으로 작품을 바라보는 순간 예술의 가능성이 닫힌다고 말하고 있었다. '그러니까 이건 무슨 뜻이지?' '선인장은 무엇을 의미하지?' 이 질문 자체에 선인장의 가시를 세운 것이다. 질문의 무게와 달리 작품은 놀이처럼 유쾌하다. 좌대에 올라온 무용수들은 박수를 치고 목소리를 내고 두드린다. 엘랑콰르텟의 연주 사이로 무용수들이 만들어내는 리듬과 에너지는 '춤을 즐겨줘야 한다'는 에크만의 철학과 맞물린다.

두 명의 무용수가 대화하며 춤을 만들어가는 중반부 장면에는 여러 의미가 함축돼 있다. 이 장면은 연습실에서 춤이 생성하는 과정을 들여다보게 한다. "어때? 여기에 얼굴 좀 대볼래? 내 무릎을 여기에... 대보게, 미안, 너무 빨랐지? 원 투, 원 투 스리 포 파이프, 거기서 멈춰!

뭔가 해야 했는데, 여기서." 그들의 말은 춤을 짓기 위한 것이다. 에크만은 다음 순간, 피날레 장면 위로 '의미를 찾아가는' 묵직한 내레이션이 얹어 이 장면과 대비시킨다. 16명 무용수가 하나씩 들고나오는 좌대는 한정된 자리와 틀이기도 했지만, 그 안에서 각자의 소리를 낼 수 있는 자유를 상징하기도 했다. 정답 대신 16개의 서로 다른 관점이 그 안에 있었으며, 서로 다른 모습을 한 선인장이 그것을 함축한다. 각자의 자리에서 춤추고 고민하며 길러낸 선인장이 모두 다르기 때문에 하나의 조형 작품처럼 피날레의 아름다운 미장센도 완성된다. "이게 끝인가? 모르겠어요. 이게 맞아. 이게 맞지? 끝, 끝"이라고 말을 흐리는 내레이션은 끝을 말하면서 끝을 유예한다. 이것이 끝인지, 이것이 맞는지 확신할 수 없다는 말은 작품을 하나의 의미로 붙잡아두지 않는다. 끝이라고 말하는 순간, 오히려 예술은 죽지 않고 다시 이어진다.

말과 몸짓, 삶과 죽음, 의미와 해석 사이에는 경계를 그어야 할까. 언어가 음성으로만 발화되는 것이 아니고, 춤이 몸짓으로만 말하는 것이 아니라면 그 경계는 필요 없다. 해석에 대해 말을 아낀 슈푸크도, 해석에 대해 날을 세운 에크만도, 관객이 자신만의 느낌으로 그 안에 머물 여지를 남겼다. 그 태도에서 오히려 안무가의 의도를 읽게 되기도 한다. 해석의 다양성을 여는 것은 현대 예술이 갖는 미덕이자 공경하는 자세일 것이다. 예술은 정답을 얻는 순간 완성되는 것이 아니라, 정답을 얻지 못한 채 계속 살아가는 것이다.

일탈의 시공간에서 온몸으로 감각한 ‘죽음과 소녀’

글. 허세민
한국경제신문
기자

이 시대 관객은 더 이상 얌전한 청중이기를 거부한다. 때로는 무대에 올라 배우와 즉흥으로 호흡을 맞추는가 하면, 때로는 백스테이지를 탐험하며 작품이 만들어진 흔적을 찾아나선다.

지난해 국내에서 개막한 이머시브 공연 <슬립 노 모어 Sleep No More>가 배우를 끈질지게 쫓아다녀야 하는 체력전이 요구되는데도 불구하고 흥행을 이어가고 있는 것도 이러한 관객 수요가 뒷받침하기 때문일 것이다. ‘헤멘 만큼 내 땅이 된다’라는 유명한 글귀처럼, 요즘 관객은 무대 위에 전시된 공연을 감상하는 것을 넘어 무대와 객석의 경계가 사라진 공간을 두 발로 직접 누비며 경험한 것을 통해 작품을 온전한 내 것으로 받아들이고 있다.

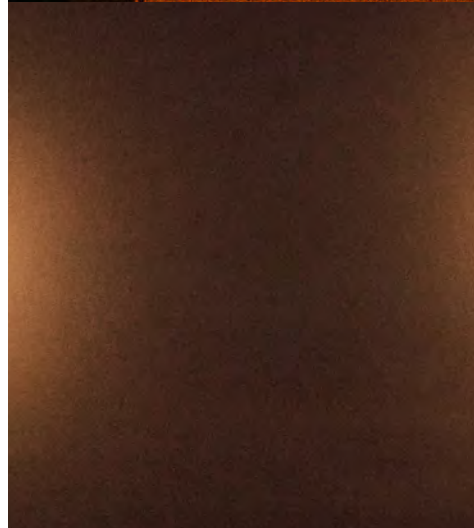
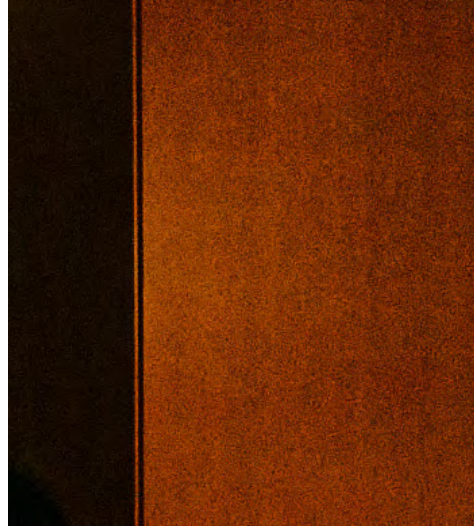
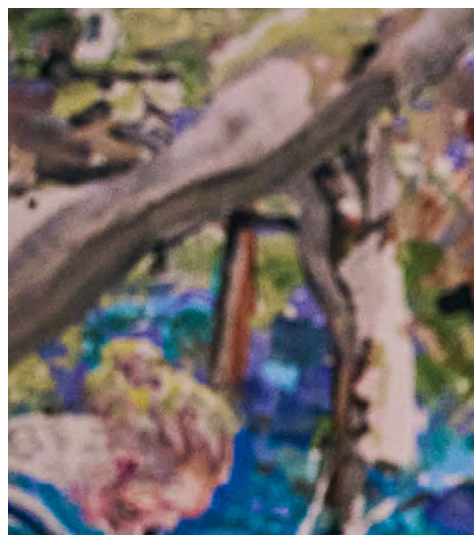
7월 27일 세종문화회관이 선보인 <죽음과 소녀 콘서트>는 최근 늘어나고 있는 능동형 관객의 수요를 정확히 파고든 기획이었다. 8월 14일부터 16일까지 국립극장 해오름 극장에서 개막한 서울시발레단 더블 빌 <죽음과 소녀>를 음악으로 미리 만나보는 하루짜리 특별 무대로, 발레 공연 자체는 생략됐지만 작품의 주제곡인 슈베르트 현악 4중주 ‘죽음과 소녀’를 불 꺼진 공연장에서 감상할 색다른 기회라는 점에서 의미가 컸다.

입장부터 남달랐다. 평소라면 공연장 문이 굳게 닫혀 있을 월요일, 관객 120여 명이 마치 비밀의 방에 초대받은 듯 조용한 발걸음으로 모여들었다. 대극장 로비에 집결한 이들은 각각 빨강·초록·하늘·보라

색 팔찌를 손목에 채우고, 간이 방석을 건네받았다.

관객은 팔찌 색상에 따라 네 개 조로 흩어져 어둠이 내린 대극장 계단과 VIP룸 등 공연장 구석구석을 누볐다. 이날 공연의 주제인 ‘죽음’의 여정을 온몸으로 감각하는 1부의 시작이었다. 공연장 곳곳에서 만난 네 편의 음악은 죽음을 둘러싼 다채로운 감정을 환기하는 5분 남짓의 짧은 작품이었다. 2부 ‘죽음과 소녀’를 본격적으로 감상하기 전 관객의 몰입도를 극대화하기 위한 구성이었다.

바이올린·비올라·첼로 등 현악기 연주자 네 명은 저승사자를 연상시키는 검은 드레스 차림으로 관객을 맞았다. 2층 VIP룸에서 울려 퍼진 곡은 바흐 무반주 파르티타 2번 중









3악장 '사라방드'. 붉은 커튼과 노란 조명이 자아내는 낭만적 분위기와 어떠한 희망도 품지 않은 바이올린의 비극적 선율이 묘한 부조화를 일으키며 질은 여운을 남겼다. 이어 스태프의 안내에 따라 4층 계단으로 발걸음을 옮긴 관객들은 슈베르트의 가곡 '마왕'을 바이올린 독주곡으로 재해석한 에른스트 '마왕'을 만났다. 마왕의 긴박한 선율이 클라이맥스로 치달자 계단 아래서 죽음의 그림자가 바짝 쫓아올 것 같은 긴장감이 엄습했다. 연주자를 비추는 샹들리에마저 음산한 기운을 뿜어내는 듯했다. 평소라면 지나쳤을 익숙한 공간과 작은 소품 하나하나가 죽음의 서사를 입고 새롭게 태어나는 순간이었다. 이어진 3층 계단의 무대는 눈앞에서 들려오는 연주자의 거친 숨소리와 함께 시작됐다. 신들린 듯한 험란한 기교가 돋보이는 리게티 첼로 소나타 2악장이었다. 앞선 마왕이 죽음을 직면한 순간의 긴장감을 포착했다면, 이 곡은 죽음의 그림자에서 벗어나려는 절박하고도 광란적인 몸부림에 가까웠다. 1부의 하이라이트는 대극장 무대 아래서 펼쳐졌다. 무대와 객석 1열 사이 공간에 비올리스트가 자리를 잡자 관객이 그 주변을 에워쌌다. 3천 석 규모의 거대한 대극장이 오직 30여 명을 위한 아늑한 무대로 탈바꿈한 것이다. 그동안 오케스트라를 묵묵히 뒷받침하던 비올라가 스트라빈스키의 비올라를 위한 엘레지를 토해내는 순간에는 서늘한 혼령의 음성이 극장 안을 감싸는 듯했다. 1부 내내 관객은 서로 다른 공간에서 펼쳐지는 네 편의 연주를 찾아

분주히 발걸음을 옮겨야 했다. 짧은 감상 뒤 반복되는 이동에 자칫 몰입이 깨질 수 있는 문제는 연출로 극복했다. 광화문광장의 LED 조명만이 비추는 어두컴컴한 복도와 한여름 더위를 식혀주는 서늘한 공기 덕에 죽음으로 떠나는 여행에 계속해서 몰입할 수 있었다. 이어 2부 연주는 향년 31세에 불과한 슈베르트의 짧은 생애를 되짚는 해설과 함께 시작됐다. 이날 연주된 현악4중주 14번 '죽음과 소녀'는 그가 세상을 떠나기 4년 전 완성한 작품이다. 1악장은 슈베르트에게 들이닥친 죽음처럼 강렬하고 저돌적이었다. 부드러운 선율이 흐르기도 했지만 잠시뿐이었다. 2악장은 기존 가곡의 주제를 끌어다 쓴 핵심 악장으로, 죽음의 비애와 경건한 기운이 동시에 감돌았다. 한층 격렬해진 3악장을 거쳐 4악장에선 끊임없이 되돌아오는 주제 선율이 마치 피할 수 없는 죽음을 말하는 것 같았다. 숨 가쁘게 교차한 네 개의 화음은 죽음으로 인한 절망을 넘어 죽음을 의연하게 겨나는 숭고한 결말을 완성했다. 일상을 벗어나야만 느껴지는 감정이 있다. 이날 공연도 그랬다. 늘 앓던 객석을 벗어나 극장 계단에 쏙 그려 앉아 음악을 듣는 순간, 관객들은 '죽음'이라는 무겁고도 아득한 주제를 생생한 몰입의 경험으로 체득할 수 있었다. 어쩌면 공연장이 지향해야 할 미래도 여기에 있을 것 같다. 단순히 공연을 보는 장소를 넘어 일상에서 결코 만날 수 없는 감각을 맛보는 일탈의 시공간으로 탈바꿈할 때 공연장은 관객 곁에 가까이 다가설 것이다.

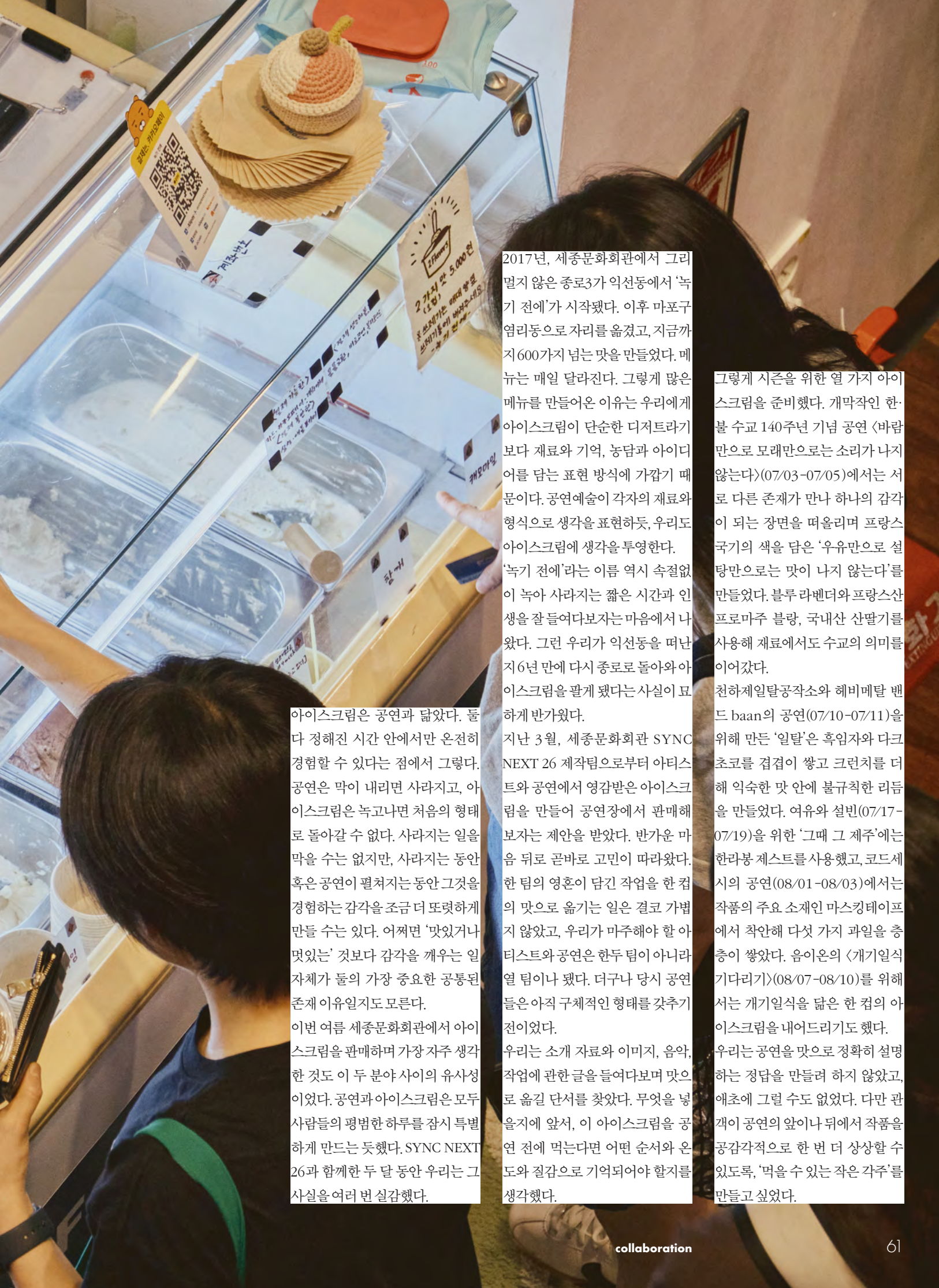
죽음과 소녀 콘서트
2026/07/27 | 세종문화회관
대극장·로비의



공원이 녹기 전에 SYNC NEXT 26x BEFORE IT MELTS

글 박정수
사진 녹사
녹기 전에 대표
사진 김신중





아이스크림은 공연과 닮았다. 둘 다 정해진 시간 안에서만 온전히 경험할 수 있다는 점에서 그렇다. 공연은 막이 내리면 사라지고, 아이스크림은 녹고나면 처음의 형태로 돌아갈 수 없다. 사라지는 일을 막을 수는 없지만, 사라지는 동안 혹은 공연이 펼쳐지는 동안 그것을 경험하는 감각을 조금 더 또렷하게 만들 수는 있다. 어쩌면 '맛있거나 멋있는' 것보다 감각을 깨우는 일 자체가 둘의 가장 중요한 공통된 존재 이유일지도 모른다.

이번 여름 세종문화회관에서 아이스크림을 판매하며 가장 자주 생각한 것도 이 두 분야 사이의 유사성이었다. 공연과 아이스크림은 모두 사람들의 평범한 하루를 잠시 특별하게 만드는 듯했다. SYNC NEXT 26과 함께한 두 달 동안 우리는 그 사실을 여러 번 실감했다.

2017년, 세종문화회관에서 그리 멀지 않은 종로3가 익선동에서 '녹기 전에'가 시작됐다. 이후 마포구 염리동으로 자리를 옮겼고, 지금까지 600가지 넘는 맛을 만들었다. 메뉴는 매일 달라진다. 그렇게 많은 메뉴를 만들어온 이유는 우리에게 아이스크림이 단순한 디저트라기보다 재료와 기억, 농담과 아이디어를 담은 표현 방식에 가깝기 때문이다. 공연예술이 각자의 재료와 형식으로 생각을 표현하듯, 우리도 아이스크림에 생각을 투영한다.

'녹기 전에'라는 이름 역시 속절없이 녹아 사라지는 짧은 시간과 인생을 잘 들여다보자는 마음에서 나왔다. 그런 우리가 익선동을 떠난 지 6년 만에 다시 종로로 돌아와 아이스크림을 팔게 됐다는 사실이 묘하게 반가웠다.

지난 3월, 세종문화회관 SYNC NEXT 26 제작팀으로부터 아티스트와 공연에서 영감받은 아이스크림을 만들어 공연장에서 판매해보자는 제안을 받았다. 반가운 마음 뒤로 곧바로 고민이 따라왔다. 한 팀의 영혼이 담긴 작업을 한 컵의 맛으로 옮기는 일은 결코 가볍지 않았고, 우리가 미주해야 할 아티스트와 공연은 한두 팀이 아니라 열 팀이나 됐다. 더구나 당시 공연들은 아직 구체적인 형태를 갖추기 전이었다.

우리는 소개 자료와 이미지, 음악, 작업에 관한 글을 들여다보며 맛으로 옮길 단서를 찾았다. 무엇을 넣을지에 앞서, 이 아이스크림을 공연 전에 먹는다면 어떤 순서와 온도와 질감으로 기억되어야 할지를 생각했다.

그렇게 시즌을 위한 열 가지 아이스크림을 준비했다. 개막작인 한·불 수교 140주년 기념 공연 <바람만으로 모래만으로는 소리가 나지 않는다>(07/03-07/05)에서는 서로 다른 존재가 만나 하나의 감각이 되는 장면을 떠올리며 프랑스 국기의 색을 담은 '우유만으로 설탕만으로는 맛이 나지 않는다'를 만들었다. 블루라벤더와 프랑스산 프로마주 블랑, 국내산 산딸기를 사용해 재료에서도 수교의 의미를 이어갔다.

천하제일탈골작소와 헤비메탈 밴드 baan의 공연(07/10-07/11)을 위해 만든 '일탈'은 흑임자와 다크초콜을 겹겹이 쌓고 크런치를 더해 익숙한 맛 안에 불규칙한 리듬을 만들었다. 여유와 설빈(07/17-07/19)을 위한 '그때 그 제주'에는 한라봉 제스트를 사용했고, 코드세시의 공연(08/01-08/03)에서는 작품의 주요 소재인 마스크테이프에서 착안해 다섯 가지 과일을 층층이 쌓았다. 음이온의 <개기일식 기다리기>(08/07-08/10)를 위해서는 개기일식을 닮은 한 컵의 아이스크림을 내어드리기도 했다.

우리는 공연을 맛으로 정확히 설명하는 정답을 만들려 하지 않았고, 애초에 그럴 수도 없었다. 다만 관객이 공연의 앞이나 뒤에서 작품을 공감각적으로 한 번 더 상상할 수 있도록, '먹을 수 있는 작은 각주'를 만들고 싶었다.





이번 협업에서 좋았던 것은 메뉴를 만들기 위해 평소라면 접하지 않을 공연과 아티스트의 작업을 오래 들여다볼 수 있었다는 점이다. 그 과정에서 우리 역시 새로운 재료와 조합을 시도했다. 반대로 관객에게는 공연에서 출발한 아이스크림이 작품을 한 번 더 떠올리게 하는 계기가 되기도 했다.

맛을 만드는 일과 공연장에서 아이스크림을 파는 일은 또 다른 문제였다. 본 매장에서는 당연한 조건들이 공연장에 들어서는 순간 모두 질문이 됐다. 쇼케이스가 놓일 자리부터 아이스크림을 옮기는 시간, 컵과 스푼의 수량, 관객이 한꺼번에 몰리는 순간의 동선까지 새로 계산해야 했다.

그리고 아이스크림은 아무것도 기다려주지 않았다. 매장에서 세종문화회관으로 옮길 때에도, S씨어터와 세종라운지를 오가는 동안에도 아이스크림은 조금씩 녹고 있었다. SYNC NEXT 26 공연일마다 우리는 공연 시작 전 S씨어터 지하 2층 로비에서 아이스크림을 판매했고, 세종라운지에서는 일주일 동안 팝업을 운영했다. 늘 분주하게 움직여야 했지만, 정해진 시간에 나타나 사람들을 만나고 일정 시간이 지나면 다시 자리를 정리하는 그 반복 역시 어딘가 공연의 리듬을 닮아 있었다.

두 달간의 팝업을 떠올리면 공연이 아니라 아이스크림 못지않게 사람들의 얼굴과 환대가 생각난다. 땀을 뻘뻘 흘리며 크고 무거운 짐을 끌고 지나갈 때마다 반갑게 맞아주시던 게이트 직원분들, 언제나 해사하게 웃으며 같은 옷을 입고 찾아와주시던 안내원분들, 가까이에서 손님들을 맞이하던 굿즈숍 직원분들, 잠깐 나타난 우리의 팝업을 오아시스처럼 반겨주시던 세종문화회관 직원분들이 우리를 외롭지 않게 해줬다. 낯선 공간에서 일을 시작한 우리에게 그 반가운 인사들은 생각보다 큰 힘이 되었다. 이 자리를 빌려 고맙다는 말을 전하고 싶다.

이제 세종문화회관에 잠시 나타났던 '녹기 전에'의 시간도 끝나간다. 공연도 아이스크림도 결국 온데간데없이 사라질 것이다. 하지만 물리적인 실체가 사라졌다고 해서 모든 것이 없어졌다는 뜻은 아닐 것이다. 그날의 사진 속에서, 포스터 속에서, 혹은 어느 날 문득 떠오른 장면 속에서 아이스크림과 공연은 훗날 다시 나타날 수 있다.

올여름 광화문을 거쳐간 많은 분들에게 우리의 아이스크림이 그런 기억 하나로 남았으면 좋겠다. 갑자기 어디선가 시원한 바람이 불어올 때 잠시 두 눈을 감게 되는 것처럼, 아주 짧지만 분명한 환기와 휴식으로, 공연이 녹기 전에, 아이스크림이 막을 내리기 전에 우리가 함께 경험했던 그 짧은 시간이 오래 남기를 바란다.

S26

©Erwin Olaf

세종시존

컴퍼멜레	인무	한스 판 마넨 Hans van Manen
음악	카라 카라예프 Kara Karayev, 도메니코 스카를라티 Domenico Scarlatti, 존 케이지 John Cage	
그로세 푸게	인무	한스 판 마넨 Hans van Manen
음악	루트비히 판 베토벤 Ludwig van Beethoven	
5 Tango's	인무	한스 판 마넨 Hans van Manen
음악	아스토르 피아졸라 Astor Piazzolla	

Triple Bill
All for Hans van Manen

트리플 빌

11.19.Thu-
11.22.Sun

세종문화회관 M씨어터

올 포
한스 판 마넨

서울시발레단

S26

세종시즌

지휘 김광현 | 연출 양숙정 | 음악 극서 정호정

미미 홍수미 박혜성

로돌포 김건우 이원종

무제타 김효영 한예원

미르첼로 유영광 김한결

펠리네 박영두 송일도

소나르 전병관 유재현

알찬도로/베누아 김승원 이정기

파피를 이천근

11.5. Thu-
11.8. Sun

세종문화회관 대극장

La Bohème

라보엠

서울어텀페스타

fn 파이낸셜뉴스

서울시오페라단

