

1970년대 김지하 희곡 연구

박영정*

〈차례〉

1. 머리말
2. 김지하 희곡의 개관
3. 풍자극에서 민중극으로
4. 사실주의극에서 마당극으로
5. 맺음말

1. 머리말

김지하(1941~)의 희곡은 1970년대 전반에 집중 발표되고 있다. <나뿔레옹 꼬냥>(1970), <구리 이순신>(1971), <금관의 예수>(1972), <진오귀>(1973), <소리긋 아구>(1974)가 그것이다. 이 시기는 1960년대 박정희 정권의 위로부터의 근대화기획이 온갖 부정성을 노출하면서 체제위기에 봉착하게 되자, 그 위기상황을 돌파하고자 '유신체제'를 구축하여 가던 시기와 맞물려 있다. 이러한 시대 상황을 반영하여 그의 희곡 작품에 나타난 미의식은 같은 시기에 집중 발표된 담시에서 나타나듯 부정적인 현실에 대한 풍자가 주를 이루고 있다. 김지하에게 1970년대 초는 1960년대 학

* 건국대 강사

생시절의 직접적인 투쟁에서 방법을 바꾸어 일종의 ‘문학적 실천’, ‘연극적 실천’을 통해 당대 현실에 적극 대응해 나간 시기라 할 수 있다.

우리는 김지하의 희곡에 크게 두 가지 방향에서 접근할 수 있다. 하나는 김지하의 전체 문학에서 희곡의 위치를 따지는 것이고, 다른 하나는 한국연극사, 좁게는 한국마당극사에서 김지하 희곡이 차지하는 위치를 따지는 일이다. 전자에 대해서는 그의 서정시·담시와 희곡의 관계를 논하는 방식을 통해서, 후자에 대해서는 마당극 양식의 형성과정에 관련된 김지하 희곡의 양식적 변모양상을 논하는 방식으로 이루어질 수 있다.

본고는 후자의 방향에서 1970년대 김지하 희곡의 연극사적 의미를 밝혀보고자 한다. <나뿔레옹 꼬냥>에서 <소리굿 아구>에 이르는 일련의 연극적 작업에 나타난 현실비판 의식의 내용과 김지하 희곡의 형식적 변모양상이 마당극 양식¹⁾의 형성과정에 어떤 의미를 지니는지 살펴보고자 하는 것이다.

물론 ‘마당극의 형성과정’이 전적으로 김지하에 의존하는 것은 아니다. 보다 직접적으로는 <진동아굿>(1975) <함평고구마>(1978), <동일방직 문제를 해결하라>(1978) 등 현장 사례 마당극이나 <미알>(1979) 등의 창작탈춤, <마스게임>(1978: 윤대성 작, 임진택 연출, <노비문서>(1979) 등 기존 희곡을 마당극화하는 작업²⁾ 등 여러 경로의 실험적 실천과정을 통해서 마당극이 ‘새로운 연극’으로 등장하게 되었던 것이 사실이다. 크게 보면 1960년대의 <향토의식 초혼굿>은 마당극의 전사에 해당하고, 1970년대가 마당극의 형성기라면, 1980년대는 마당극이 개화한 시기라 할 수 있다. 1970년대 전반기에 집중 발표되는 김지하 희곡은 마당극의 형성기 중에서도 ‘출발점’에 해당한다고 볼 수 있다. 특히 김지하의 이후 마당극의

1) 마당극 양식의 전반적 특성이나 연극적 원리에 대해서는 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소 1996 참조

2) 이에 대해서는 임진택의 「대학 마당극 연출 단상-마당극 연출 기록1」, 『민중연희의 창조』, 창작과비평사, 1990, 43~68면 참조.

시대가 열리게 된 데에는 김지하의 직·간접적 영향이 있었음은 이미 널리 알려진 사실이므로, 김지하와 마당극의 관계를 규명해 보는 것은 마당극의 이해에 있어 필수적인 과정이라 할 수 있다. 따라서 본고에서는 김지하와 마당극의 관계를 그의 희곡 작품을 통해 살펴보는데 초점을 맞추고자 한다.

2. 김지하 희곡의 개관

김지하의 희곡은 1970년대에 발표되지만 그가 대학시절에 이미 연극 활동을 전개한 바 있고, 또 훗날 마당극 형성에 깊은 관계를 갖는 일련의 공연행위들이 1960년대에 진행되므로 1960년대 김지하의 활동부터 살펴보는 데서 논의를 시작하고자 한다.

1960년대에 과연 마당극이 존재하였는가 하는 문제는 좀더 심도 있는 논의를 요하는 과제이지만, 지금까지의 연구에서 마당극의 시원을 1960년대 <향토의식 초혼굿>에서 찾는 데 큰 이견은 없는 것 같다.³⁾ 또한 1973년에 발표된 김지하 희곡 <진오귀>가 마당극의 본격적인 시작이라는 데도 논자들 사이에 대체적인 의견 일치로 보이고 있다.⁴⁾

마당극의 전사에 해당하는 1960년대의 움직임 가운데 가장 두드러진 것은 <향토의식 초혼굿>이다. 현재 관련 기록이 전혀 없는 상태에서 관

3) 이는 마당극운동에 참여해 왔던 관계자들의 주요 문헌에서 공통적으로 언급하고 있는 부분이다.

임진택, 「새로운 연극을 위하여」, 『창작과비평』, 1980년 봄호.

문호연, 「연행예술운동의 전개」, 『문화운동론』, 공동체 1985.

박인배, 「문화패 문화운동의 성립과 그 향방」, 『한국민족주의론Ⅲ』, 창작과비평사, 1985.

4) 임진택, 『민중연희의 창조』, 24면

이영미, 앞의 책 39면

계자들의 구술에만 의존하여 전해지고 있으므로 다소 과장된 내용이 있을 수도 있지만, 그 개요는 어느 정도 확정되어 있다고 볼 수 있다. 김현민의 「1970년대 마당극 연구」⁵⁾는 조동일, 이영운 등 당시의 공연 관계자들을 직접 면담하여 작성된 논문으로 관련 사실의 확정에 크게 기여하였다.

<향토의식 초혼굿>(1963년 11월)은 서울대 ‘향토개척단’에 의해 연행된 것으로서, 한일회담 반대 투쟁의 연장선에서 이루어진 ‘사회적 투쟁으로서의 굿판’⁶⁾이었다. 이 굿은 크게 세 마당으로 이루어져 있는데 그 중 첫째마당 ‘원귀 마당쇠’(조동일 극본)가 훗날의 마당극 형식에 가장 가까운 것으로 볼 수 있다. 조동일의 회고에 의하면 하회별신굿을 현대적으로 개작한 ‘원귀마당쇠’는 저미가 정책과 외국산 잉여농산물의 무분별한 수입으로 인해 쌀값이 폭락하고 다수의 인구를 점하고 있던 농민들의 생활이 피폐하게 된 현실을 지적하는 내용이었다고 한다.⁷⁾ 공연은 서울대 문리대 시청각실(실내 공연장)에서 이루어졌지만 바가지와 종이로 만든 탈을 사용하였고, 무대장치나 조명도 없었다는 점으로 보아 프로시니엄 무대극은 아니었다고 볼 수 있다. 극은 가진자의 전형으로서의 변학도(이영운 분)와 몰락한 농민의 전형인 말뚝이(홍갑표 분)가 각자의 무덤에서 나와 서로 댓거리하는 방식으로 진행되었는데, 관객들을 문상객으로 설정하여 얘기를 풀어나갔다고 한다. 작품 제목의 ‘원귀 마당쇠’란 원한에 사무쳐 죽은 말뚝이가 귀신이나고 묻는 관객들에게 자신의 억울한 사연을 이야기하는 데서 온 것으로 추정된다.

4.19 탑 앞으로 장소를 옮겨 진행된 둘째마당 ‘事大買辦屈從之樞’는 사대매판굴종 세력의 장례식을 주 내용으로 하고 있다. 첫째마당이 연극공연의 형태였다면 둘째마당은 전통의례를 연행 형식으로 펼친 것이라 할

5) 이화여대 석사학위논문, 1992.

6) 앞의 글, 23면

7) 같은 글, 20면

수 있다.

셋째마당은 ‘난장판 민속놀이’라는 제목으로 진행되었는데, 양주군 와 부면 주민들이 풍물을 연주하는 가운데, 학생들이 <강강수월래> <쾌지나 칭칭 나네> 등을 부르며 밤 11시까지 난장으로 놀았다고 한다.

이처럼 <향토의식 초혼굿>은 비록 대학 내의 행사였지만, 단순히 연극공연의 형태를 넘어서 ‘공연→의식→난장’으로 이어지는 거대한 굿판의 성격을 가지고 있었다고 볼 수 있다. <향토의식 초혼굿>은 1964년, 1965년에도 계속 이루어지는데 제 회 <향토의식 초혼굿>(1964.11.23)에서는 <녹두장군 진혼놀이> 등을, 제3회 <향토의식 초혼굿>에서는 <흥부전>을 각색한 창작탈춤 <야 이놈 놀부야>를 공연하였다.

김지하는 바로 1960년대의 <향토의식 초혼굿>에 참여하면서부터 마당극과 인연을 맺게 되었다고 볼 수 있다.⁸⁾ 그렇지만 이 <향토의식 초혼굿>을 주도적으로 진행한 멤버는 조동일과 허술이었다. 주로 조동일이 극본을 쓰고, 허술이 연출을 한 것으로 알려져 있다.

사실 이 무렵의 김지하는 학생운동을 하던 ‘투사’였고, 수배와 구속이 연속된 생활을 하였다. 1959년 서울대 미학과에 입학한 김지하는 2학년 때 4.19를 만나 학생운동의 길에 들어섰다. 1961년에는 ‘남북학생회담’ 남측 대표로 선발되기도 하였고, 1964년에는 ‘서울대학교 한일굴욕회담반대 학생총연합회’ 멤버로서 활약하다 체포·투옥되기도 한다. 그는 도피중이던 1963년 3월 고향인 목포에서 발간되는 『목포문학』 제2호에 처음으로 시를 발표하기도 하고 대학연극반의 활동을 하기도 했지만, 전체적으로는 그 대학시절은 학생운동에 주력하였다고 볼 수 있다. 1965년 9월 대학을 졸업한 그는 일시 강원도 탄광에서 일하기도 했고, 폐결핵을 앓아 병원신세를 지기도 하였다.⁹⁾

8) 그 외 김지하는 조동일, 심우성과 함께 ‘우리문화연구회’나 하길중의 ‘영화연구반’ 등에 참여하여 판소리, 탈춤 등에 대해 공부하기도 하였다.

9) 中井稔榮, 「김지하 약전」, 『김지하-그의 문학과 사상』, 세계, 1985, 203~211면

그러다가 1968년부터 다시 대학연극에 관여하게 되며, 1969년 11월호 『시인』지에 <서울길>을 발표하면서 본격적인 ‘시인’의 길에 들어서게 된다. 특히 문리대 극회 ‘말뚝’을 통해서 이근삼의 <대왕은 죽기를 거부했다>나 조동일의 <허주찬 쫓기하다> 등을 공연하였고, 김지하 자신이 박지원의 한문소설 <호질>을 각색한 작품으로 공연을 하기도 하였다.¹⁰⁾ 1960년대 말 1970년대 초반의 김지하는 대학연극반의 연출을 맡는 등 연극활동에 더욱 열성적이었다. 김지하의 개인사로 보면 이 시기에 ‘학생운동가’에서 ‘연극인’으로의 ‘방향전환’이 이루어진 셈이다.

공식 발표된 김지하의 첫 희곡은 <나뿔레옹 꼬냥>¹¹⁾이다. 당시 <오적>과 거의 같은 시기에 쓰여진 이 희곡은 1970년 5월 이화여대 연극반에 의해 공연되었다. 당시 세인의 관심을 끌었던 ‘정인숙사건(강변숙사건)에서 힌트를 얻어 쓴 이 작품에서 김지하는 지도층 부인들을 등장시켜 권력과 그 주변의 사치방탕을 신랄하게 풍자하고 있다. 그 점에서 <나뿔레옹 꼬냥>은 당시 <오적>과 닮아 있다. 두 작품은 동일한 주제를 가지고 있으며, 인물도 남녀 각 5인씩의 부정적 인물군이 등장하는 등 유사한 구조를 취하고 있다. <나뿔레옹 꼬냥>에서는 고관·장성·공무원·사장·방송국 피디의 부인들을 등장시켜 사치와 부패 현상을 드러내고 있고, <오적>에서는 재벌·국회의원·고급공무원·장성·장차관 등 사회 지도층을 직접 등장시켜 풍자하고 있다.¹²⁾ 두 작품의 풍자대상이 일대일 대응을 하는 것은 아니지만, 마마·통빠·오만평·시엄마·선녀의 다섯 인물은 그 대로 오적의 부인들, ‘여자 오적’이라 해도 좋을 정도이다.

그런데 판소리를 차용한 당시 형식의 <오적>에서는 오적과 포도대장

10) 김석만, 『새로운 천지국을 기다리며』, 《똥딱기 똥딱》, 동광출판사, 1991, 252면

11) 이 작품은 1971년 12월 일본에서 출판된 김지하의 작품집 《긴 어둠의 저편에》에 실렸으며, 국내에서는 『다리』 1972년 11월호에 정식으로 소개되었다.

12) 이처럼 <오적>과 <나뿔레옹 꼬냥>이 동시에 쓰여지고 있는 것은 이후 김지하 문학이 당시와 희곡을 병행하는 구조로 되어 있는 것과 관련하여 주목된다.

이 천벌을 받아 죽는다는 작위적인 결말구조¹³⁾로 끝맺는 데 비해, <나뿔레옹 꼬냑>에서는 ‘수염’(고위 권력자)이 ‘강변숙사건’에 연루된 사실이 신문기사를 통해 관객에게 알려지고, 그에 따라 ‘마마’(수염의 부인) 집에 모여서 아침을 펼던 ‘통빠’, ‘시엄마’ 등이 순간에 등을 돌리는 것으로 막을 내린다.

통빠 : 흥, 화무십일홍이라! 너도 신세 따분하게 됐다(퇴장)

오만평 : 흥, 권불십년이라! 너도 너무 까불더니 슬프게 됐다(퇴장)

시엄마 : 흥, 위대하시고 또 위대하신 나뿔레옹이 곤나꾸가 되어버렸군!
꼬소하다, 꼬소하다, 꼬소해(퇴장)

...(중략)...

쫓깐아 : (천천히 고개를 끄떡이며) 알것다, 알것어, 고로코롬 망해뻘지는
수도 있기는 있구면 앙.

<니가 잘나 일색이나 돈이 좋아 일색이지> 빠르게 울리며 高潮

-막-

<오적>이든 <나뿔레옹 꼬냑>이든 당시의 사회 현실을 풍자하는 것이 주된 정조로 되어 있지만, <나뿔레옹 꼬냑>이 보다 현실적인 결말을 취하고 있는 것은 극양식이 지닌 객관적 성격에 오는 것이 아닌가 한다.

그런데 극의 형식면에서 보면 <나뿔레옹 꼬냑>은 전형적인 서구 사실주의극의 형식을 취하고 있다. 1960년대의 경험에도 불구하고 이 시기의 김지하 희곡에서는 ‘마당극’의 형태적 모습을 찾아볼 수 없는 셈이다. 더욱이 풍자극이라는 극 유형 논리 때문인지 긍정적 인물형에 해당하는 인물형상이 등장하지 않고 있으며, 훗날 마당극의 민중 형상에 해당하는

13) 김경숙, 「1970년대 김지하 시 연구-담시와 서정시의 현실대응 양상」, 민족문화사연구소 편, 『1970년대 문학연구』, 소명출판, 2000, 482면

‘쫓간야’ 역시 주변적 인물로 배치되어 있다.

이러한 맥락에서 볼 때 첫 희곡인 <나뿔레옹 꼬냥>은 풍자를 통한 당대 현실비판에 중점이 두어진 반면, 아직까지 새로운 연극 양식에 대한 작가의 미학적 고려는 없었던 것으로 보인다.

<구리 이순신>은 잡지 발표로는 김지하의 첫 희곡에 해당한다. 이 작품 역시 일본 월간지 『中央公論』 1971년 7월호에 먼저 발표된 후, 그해 11월 월간 『다리』를 통해 국내에 소개되었다. 앞의 <나뿔레옹 꼬냥>과 함께 1971년 서울대 문리대 극회의 공연 작품으로 채택되었으나 실제 공연은 이루어지지 못하였다.¹⁴⁾

<구리 이순신>은 광화문 앞 이순신 장군 동상과 동화 <행복한 왕자>에서 모티프를 얻어 창작된 희곡이다. 큰 칼 차고 구리 갑옷을 입은 채 위엄을 보이며 밤낮으로 세종로 한복판에 서 있는 ‘구리 이순신’(이순신 동상은 외부(1970년대)로부터 규정되어진 ‘장군’의 존재성에서 해방되어 자연인 ‘이순신’으로 돌아가고자 한다. 마침 구리를 도둑질하여 생계를 도모하려던 옛장수의 속셈과 맞물려 갑갑한 구리 옷의 굴레를 벗게 된 순간, 권력의 상징이라 할 수 있는 ‘순경’이 나타나 모든 것을 원점으로 돌려놓게 된다. 옛장수가 이순신의 투구를 벗어 쓰고, 갑주를 벗기어 두른 후, 칼을 받아들여 하는 순간에 나타난 순경이 “야, 이 천하에 못된 자식야! 도둑질을 할 데가 없어서 그래 장군님 동상을 뜯어내 너두 사람이야! 너두 한국사람이야! 자식 혼 좀 나와라”라고 외치며 옛장수에게 수갑을 채우는 것이다. 순경의 권력 행사는 여기서 그치지 않는다. 옛장수에게는 죄가 없다고 사정 얘기를 하는 ‘이순신’에게조차 “아무리 무겁고 거치장스러워도 장군님은 입고 계셔야 합니다. 장군님은 장군님이니까요.”하면서 투구와 갑주를 다시 이순신에게 입히고 칼을 쥐어 준 뒤 이순신을 제자리에 갖다 세워 놓고 옛장수를 잡아간다.

14) 이 작품의 공연준비 과정에서 임진택, 김석만, 이상우, 김민기 등 문화운동 1세대와 김지하의 만남이 이루어지게 된다.

이 작품은 이순신 동상(억압적 군사독재의 표상)을 소재로 박정희 체제의 굴레를 벗겨 내고자 하는 현실 비판의식과 함께 전망부재에서 오는 민중의 좌절의식을 동시에 그려내고 있다. ‘거지시인’의 신음소리와 구리 이순신의 “제미야! 너는 왜 오지 않는 거냐”는 절망적 대사로 끝맺고 있는 작품의 결말은 결국 이순신과 옛장수의 해방을 향한 ‘반란’의 몸짓이 하루 저녁의 해프닝으로 끝나고 결국 현란한 오색 조명(개발시대의 표상) 속에 다시 억압의 굴레에 갇히게 된다는 녹녹치 않은 현실을 보여 준다. 다른 각도에 보면 이 작품은 현실에 대한 강한 비판의식에도 불구하고 그를 극복하여 나아갈 수 있는 전망 부재로 인해 현실의 억압성을 들추어내고 환기시키는 차원에 머무르게 된다고 할 수 있다. <나뿔레옹 꼬냥>에 이어 <구리 이순신>에서도 재현의 미학에 충실한 서구 사실주의 극 형식을 그대로 차용하고 있는 것도 그러한 작가의식에 조응하는 것이라 할 수 있을 것이다.

<금관의 예수>는 1972년 1월에서 3월까지 한국 팩스 로마나의 크리스천 문화운동의 일환으로 전국 가톨릭교구의 지역본부가 있는 도시를 순회한 공연이었다. 구리 이순신 동상을 금관을 쓴 예수상으로 바꾸는 등 앞의 <구리 이순신>을 개작한 작품이 곧 <금관의 예수>이다. 이 개작은 극회 ‘상설무대’의 대표 이동진¹⁵⁾이 맡았고, 후에 오종우가 제4장을 쓰고 김지하에 의해 다시 수정되었다. 일종의 ‘공동창작’으로 쓰여진 작품인 셈이다. 이 공연은 극회 ‘상설무대’의 7회 공연이자 마지막 공연이기도 했다.

15) 이동진은 직업 외교관으로 근무하면서 희곡을 쓰고 연극활동을 전개한 독특한 이력의 작가이다. 그가 쓴 1970년대 희곡을 모아놓은 희곡집 《독신자 아파트》(세종출판공사, 1977)에는 <독신자 아파트> 외에 <여름날 가나다라>, <배비장 알비장>, <미완성 인간 요한네스>, <카인의 빵>, <읍 전서> 등의 희곡이 실려 있다.

〈표1〉 〈구리이순신〉과 〈금관의 예수〉의 인물 비교

〈구리 이순신〉	〈금관의 예수〉	비고
이순신(동상)	예수(상)	
옛장수	문둥이 거지 창녀	피지배층
순경	순경 사장 신부	지배층
거지시인	대학생 수녀	중간계층(지식인)

모티프는 물론이고 인물 구조에서도 커다란 차이는 보이지 않는다. 다만 〈구리 이순신〉에 비해 〈금관의 예수〉에서는 인물의 수가 늘어나면서 극의 갈등구조가 보다 명료해진다. 문둥이와 거지, 창녀로 묶여지는 민중층과 순경과 사장, 신부로 묶여지는 지배층 인물군이 형성되어 갈등의 축을 이루고 있다. 방관자적 한탄과 신음의 주인공 ‘거지 시인’은 기회주의적 지식인인 ‘대학생’으로 다시 등장하지만, 작품의 결말은 사뭇 다르다. 〈금관의 예수〉에서는 현학적인 논리로 현실의 문제를 회피하는 대학생에게 문둥이가 ‘실천적 행동’을 촉구하며 ‘성냥’을 준다. 필사적으로 성냥 받기를 거부하는 대학생과 문둥이 사이의 실랑이 끝에 대학생은 무대밖으로 퇴장하게 된다. 혼자 남은 문둥이의 “성냥 여기 있다”는 외침이 점점 작아지면서 흐느낌으로 변한 후, “문둥이의 몸이 조금씩 꿈틀거리더니 그 움직임이 곧 문둥이의 오광대춤”으로 변한다. “못 견디겠어 이젠 정말 못견디어.”라는 마지막 대사는 통영오광대의 문둥이춤과 함께 현실 변혁의 의지를 드러내는 민중의 상징적인 몸짓이라 해석할 만하다. 극히 추상적인 표현이긴 하지만, 앞의 두 작품에 비해 〈금관의 예수〉에 이르러 민중상이 구체화하고, 결말에 있어서도 민중에 의한 현실 변혁에 대한 암시로 끝맺고 있다.¹⁶⁾

그런데 <금관의 예수>는 1972년 3월 23일 저녁 7시 30분 서강대학교에서 가라주료(唐十郎)가 이끌던 일본 ‘상황극장’과의 합동공연을 갖게 되는데, 무엇보다 야외공연으로 펼쳐졌다는 점에 또 다른 의미가 있다. 실내공연에 맞추어진 <금관의 예수>에 비해 처음부터 야외공연을 목표로 준비해 온 일본의 <두 도시 이야기>가 보여준 효과는 김지하를 비롯한 <금관의 예수> 공연팀에게는 매우 충격적인 것이었다.¹⁷⁾ 이를 계기로 프로시니엄 무대를 벗어난 야외 공간에서도 얼마든지 ‘연극’이 가능하다는 것을 확신하게 되었기 때문이다. 그리고 작품 결말부의 문둥이춤은 작지만 탈춤의 표현 요소를 연극에 도입한 새로운 시도라 할 수 있을 것이다.

이처럼 <금관의 예수>를 통해 야외의 순회공연 형식의 공연 가능성이 확인됨으로써 마당극 형식의 1973년 <진오귀>가 나올 수 있게 된다.

<진오귀>는 원주 지역의 농민운동에서 ‘협업운동’을 시작하면서 협업운동을 선전하기 위한 목적으로 가지고 쓴 ‘계몽적’ 희곡이다. <금관의 예수>처럼 순회공연을 하려고 했지만, 협업운동의 진전이 없어 공연도 제대로 이루어지지 못하였다. 이 작품은 그 해 12월 <청산별곡>으로 대체되어 서울의 제일교회에서 공연되었고, 12년 뒤 『한국의 민중극』¹⁸⁾에 수록되면서 활자화되었다.

<진오귀>는 판소리와 탈춤, 사실주의극 등 다양한 연희 형식을 종합적으로 이용하고 있으며, 그때까지의 김지하 희곡과 달리 마당극 형식을 취하고 있다는 점에서 주목된다. 그리고 협업운동이라고 하는 민중운동과 연계 속에서 공연이 기획되고 제작되었다는 점도 새로운 변화 중의 하나이다. 1970~80년대 민중극으로서의 마당극의 효시를 <진오귀>에서

16) 이러한 관점에서 1970년대 초 민중극의 이념을 선도하였다는 임진택의 평가에 조응하는 김지하의 첫 작품으로 <금관의 예수>를 들 수 있겠다.

임진택, 앞의 책 130면

17) 김석만, 앞의 글 250~252면

18) 채희완·임진택 편, 창작과비평사 1985.

찾는 것도 그러한 점에 주목한 때문일 것이다. 공연 기획의 과정, 공연 작품의 주제, 공연의 형식 등 여러 측면에서 마당극 양식의 특성을 고루 갖추고 있는 작품이 <진오귀>인 셈이다.

<진오귀>는 부정적 세력의 형상화로서 외국귀·수해귀·소농귀라고 하는 도깨비들과 말뚝·개도치·때때·망막대굴 등 민중(특히 농민) 세력이 등장하여 상호 대결하는 끝에 결국 민중세력의 ‘승리’로 끝나는 구조를 취하고 있다. 이러한 결말구조는 억혹한 현실을 제대로 반영하지 못했다고 하는 점에서 리얼리티의 결여로 평가할 여지가 있음에도 불구하고, 현실 변혁에의 구체적 행동화로 연결되는 극적 결말이라는 점에서 그 민중극으로서의 특성을 본격화한 것이라고 할 수 있다. 따라서 <진오귀>는 김지하의 희곡 가운데 마당극의 형식의 취한 최초의 작품이면서, 그 내용에 있어서 민중극의 성격을 갖추고 있으므로 마당극 양식에 매우 근접한 작품이라 할 수 있겠다.

마지막으로 <소리굿 아구>(1974년)는 노래가 중심적 표현 수단으로 사용된 ‘음악무용극’의 형식이라는 점에서 앞의 작품들과 또다른 특징을 가지고 있다. 국립극장에서 열린 이종구 작곡발표회 제1부 순서로 진행된 관계로 노래를 전면에 내세웠던 것이 아닌가 한다.¹⁹⁾ 특히 이 작품은 실내무대에서 공연되었기 때문에 마당판에서 펼쳐지는 마당극의 형식과는 일정한 거리가 있었던 것도 사실이다.²⁰⁾

이 작품은 남사당 덧뵈기 중 넷째마당 <먹중잡이>를 개작하여 1960년대 대일 굴욕외교 이후 일본의 경제적 침투가 노골화되고 사회 문화적으

19) 장르 명칭으로 ‘소리굿’을 사용한 것도 그 때문으로 추정된다.

20) 임진택, 앞의 글 107면

그러나 초연이 무대 공연이었다는 이유로 이 작품을 마당극 형식이 아니라고 볼 필요는 없을 것 같다. 그 원형에 해당하는 남사당 덧뵈기가 마당놀이였고 또 훗날 재공연 과정에서는 대부분 마당극으로 되살려졌던 점, 초연 당시 외부적 조건으로 인해 무대공연을 한 것이라는 점 등을 고려하면, 작품의 기본 성격을 마당극으로 보아 큰 문제는 없을 것이기 때문이다.

로도 예측되어 가는 현실을 기생관광에 초점을 맞추어 비판적으로 그리고 있다. <먹중잡이>는 먹중이 피조리들과 놀고 있는 판에 취발이가 나타나서 대결을 벌이고 마침내 취발이가 먹중에게서 피조리를 빼앗아 놀고 간다는 이야기로, 다른 탈춤의 ‘노장과장’과 유사한 내용이다 <소리굿 아구>에서는 먹중이 쪽발이로, 취발이는 아구로, 피조리는 여대생과 여공으로 ‘현대화’한다. 작품 전체의 기본구조나 대사의 기본틀은 그래도 둔 채 그 내용만 1970년대의 것으로 바꾸어 놓은 것이다

취발이 : 어라, 어라, 어라, 네기럴꺼! 안감내 똥독에 벌러덩 나자빠질꺼, 늙은 놈 집안에 젊은 놈 없어도 못 살고 젊은 놈 집안에 늙은 놈 없어도 못 살고 늙은 놈이 집안을 옷씩 더났더니 저희끼리 말 잡아먹고 북메고 소 잡아먹고, 장구 메고, 안성 가서 새 쇠 갈아다가 후르륵 뺏쪽 걸걸 거리구 잘 노는구나. 늙은 놈이 흥제원을 으씩 넘었더니 이렇다는 기생이 양쪽 무르팍에 앉아서 한 잔 잡수 쪼르록, 두 잔 잡수 쪼로록 이리 석 잔 쪼로록 먹었더니 이리 가도 훨훨, 저리로 가도 훨훨, 절수, 절수, 절수, 절수.

(먹중과 피조리들은 시종 취발이의 눈치만 보는 가운데 제 흥에 겨운 취발이 덩덕궁이 장단의 춤을 한상 추고는)

얼릴릴릴 네기럴꺼! 아 여보게 어이 춤을 추다보니 안암산이 킁킁한 게 뭐냐.²¹⁾

아구 : 얼릴릴릴릴러- 쉬이, 아- 쉬이, 어 취한다. (한마퀴 둘러보고는) 원 이런 빌어먹을 것들, 아 지금 시국이 어느 때인데 이따위가 무슨 좋은 구경거리라고 늙은 놈 낮은 년 남녀노소 가릴 것 없이 아가리 헤 벌리고 자빠졌어 자빠졌기를. 꼴 좋다 늙은 놈 집안에 젊은 놈 없어도 못 살고 젊은 놈 집안에 늙은 놈 없어도 못 살고 내 집안 잠시 비웠더니 으 저희들끼리 말 잡아먹고 다릿힘 올리고 소 잡아먹고 뺏힘 올리고,

21) 심우성, 『남사당패연구』, 동문선 1994, 152~153면

개 잡아먹고 양기 돈구고, 닭잡아 먹고 주등잇힘 올려 물 건너 쪽발이
바다 건너 코쟁이 산넘어 똥되놈 재너머 마우재 그 건너 판따라 죄 불
러다가 직신 작신 박죽 뒤죽 우당탕 쿵광 외장창 잘들 놀아 치먹는구
나

내 오늘 듣자 허니 ○○에 좋은 구경거리가 있다고 해서 ○○동 바닥
을 덜렁덜렁 지나오는데 윈갓 시라이·양아치·웁푸·포주·갈보 할 것
없이 ‘노부라·노팬티·노팁이요-노부라·노팬티·노팁이요-’ 하고 악을
바라바라 쓰길래 어디 요지경 속이나 한 번 구경해 보실까 하고는 쓰윽
들어가서, 노부라·노팬티·노팁 요렇게 노가년 세 년을 끼고 한잔 잡수
쪼르륵, 두잔 잡수 쪼르륵, 아 그런데 그 노팬티란 년 팬티에 ○○대학 뱃
지가 단단히 박혔더라……

...(중략)...

좌우당간에, 그리 술을 먹었더니 이리로 가도 훑훑 저리로 가도 훑훑
질쑤, 질쑤, 질쑤, 질쑤-

(사장과 여자들은 시중 아구의 눈치만 보는 가운데 제 흥에 겨운 아구
가 춤을 한상 추고는)

쉬이- 쉬이- 아 이 망할 자식이, 거 무슨 놈의 장단이 길었다 짧았다
니 멋대로 지랄 발광이냐?²²⁾

남사당 덧뵈기 <떡중잡이>와 <소리굿 아구> 시작 부분이다. 밑줄 그
은 부분의 유사성에서 알 수 있듯이 <떡중잡이>의 기본구조에 인물과
극적 상황을 현대에 맞추어 개작한 것이라 할 수 있다. 이로 인한 내용과
형식상의 부조화 또는 불균형이 일부 노출된 것은 과도기 양식이 갖는
기본적 한계라 할 수 있다. <소리굿 아구>는 전통 연희를 현대화하는 과
도기 양식의 한 형태라 할 수 있기 때문이다. 김지하 희곡세계에 제한하
여 살펴본다면 <진오귀>의 도깨비장면이 독립된 작품으로 자기 발전한
것이며, 그 형식적 특성은 ‘창작탈춤’이라 할 수 있을 것이다. 1960년대 중

22) 채희완·임진택 편, 앞의 책, 52~53면

반 이후의 민족문제의 핵심인 대일문제를 다루고 있다는 현실적 주제에도 불구하고, 등장인물이나 작품의 전개 구조에서는 훨씬 추상적인 형상으로 후퇴하였다는 평가를 받을 만하다. <진오귀>에서 현실성이 강화된 민중상이 다시 <소리굿 아구>에서는 ‘아구’라고 하는 민족을 상징하는 청년상으로 대체된 것이 그것이다.

이처럼 <나뿔레옹 꼬냑>에서 <소리굿 아구>까지의 김지하 희곡은 대체로 부정적 현실에 대한 풍자가 강한 서구 사실주의극에서 민중의식에 의한 현실 변혁에의 열망을 민족적 형식을 통해 담아내는 마당극으로의 변화를 보여 주었다고 할 수 있다.

3. 풍자극에서 민중극으로

담시와 희곡 분야에서 보여 준 1970년대 초반 김지하의 문학은 현실세계에 대한 풍자가 지배적이다. 현실 세계에 대한 일정한 거리를 두고서 신랄하게 공격하는 풍자성이 이 시기 김지하 문학의 핵심이 되는 것이다.

그에 의하면 현실이 폭력적이고 억압적일 때 그로부터 강력한 부정의 정신을 가지고 극복해 내고자 하는 힘의 시학, 그의 어법으로는 ‘폭력의 시학’이 곧 풍자이다.

오직 치열한 비애와 응어리진 한을 바탕으로 하고 비극적 표현을 흡수하는 한편 해학을 광범위하게 배합하면서도 강력한 풍자를 주된 핵심으로 삼는 고양된 희극적 표현만이 새로운 폭력의 유일한 가능성이다.²³⁾

또한 폭력에 대응하는 시적 폭력의 형태인 풍자는 올바른 민중관에 의

23) 김지하, 「풍자나 자살이나」, 《민족의 노래 민중의 노래》, 동광, 1984, 179면

해 견인되어야 한다고 그는 주장한다. 이 경우 풍자의 구체적 방향은 다음과 같이 '풍자와 해학의 배합'으로 나타난다.

민중에 대한 표현에 있어서는 해학을 중심으로 하고 풍자를 부차적·부분적인 것으로 배합하는 것이며, 민중의 반대편에 대한 표현에 있어서는 풍자를 전면적·핵심적으로 하고 해학을 특수한 부분에만 국한하여 부수적으로 독특하게 배합하는 것이어야 한다. ... 민에 속의 풍자의 경우 양반과 탐관오리에 대한 풍자적 공격과 민중에 대한 해학적 표현의 배합 관계가 풍자의 형식원리에 정확히 입각해 있음은 주의 깊게 보아야 한다.²⁴⁾

그리고 해학과 풍자의 배합 원리가 전통 민속예술에 이미 구현되고 있음을 지적하는 것은 그의 창작에 있어서 전통 민예의 미학적 원리를 활용하겠다는 뜻하고도 연결된다. 민중적 현실을 민족적 형식을 통해 표현해 내는 창작방법론의 요체도 바로 '해학과 풍자의 배합'에 있다고 할 수 있다.

이상의 논법에 나타나듯 1960년대 학생시절의 김지하가 현실의 부정에 대해 직접 투쟁하는 '투사'로서의 길을 걸었다면, 1970년대 초반의 김지하는 '현실의 폭력'에 대해 '시적 폭력'으로 대응하는 '시인으로서의 길'에 대한 '깨달음'이 있었던 것으로 보인다. 그가 주장하는 '시적 폭력'이란 비정상적으로 비뚤어져 있는 현실을 정상으로 바꾸어 놓는 것에 다름 아니다. 한 마디로 모든 것을 본래의 '제 자리'로 돌려놓고자 하는 것이다. 이러한 '깨달음'은 오랜 수형생활 끝에 '생명의 본성론'으로 완결성을 획득하게 된다.

한이란 것은 ... 왜 ... 생기느냐 하면 인간은 본시 인간이 가진 본성대

24) 앞의 글, 앞의 책 181면

로 사는 것인데, 이것이 제도, 힘있는 자, 피많은 자, 밋을 잘 놓는 놈으로 해서 저지당할 때의 억울함이나 응어리로 해서 그렇게 되는 것 아니겠읍니까. ... 본성에 따라 사는 인간의 모습이 무엇이나 하는 것입니다. 인간의 본성은 흠이나 동물과 공생하는 것인데, 사회과학이 생태생물학적 기초 위에서 인간사회를 너무 약육강식으로만 보는 데 오류가 있습니다. 생명의 본성에 따르는 방법으로 해결해야지요.²⁵⁾

인간의 본성이 파괴되는 데서 한이 생기고, 그 한을 풀어나가는 방법 중의 하나가 풍자가 되는 셈이다.²⁶⁾ 그가 <오적>을 쓸 때 비장이 아닌 골계, “이런 싸가지없는 놈들” 하면서 킬킬 웃으며 쓴 것이라는 진술도 그러한 맥락에서 이해될 수 있는 부분이다.

1970년대까지의 우리 민족사가 빼앗기고 상처받는 수난의 연속이었고 개인에 있어서도 좌절에서 벗어날 길 없는 ‘암흑’의 상황이었다는 인식 아래 나올 수 있는 최선의 미학이 곧 풍자였다고 할 수 있을 것 같다. 아직 세상을 뒤바꿀 만한 힘이 보이지 않는 민중 자신이 가진 부정적 요소는 해학으로 보듬어 가고, 세상을 부정적으로 이끌어가는 부정한 세력에게는 풍자로 공격하면서 민중이 억압적 현실에서 받는 한과 비애를 해소시켜 나가고자 하는 ‘암흑시대의 몸부림’이 곧 김지하 문학의 주된 정조이며, 그것이 김지하식 민중론인 것이다. 그리고 그의 본성론이 말해주듯 그의 현실인식은 현실이 정상적이지 않다는 것, 본성대로 움직여지지 않고 있다는 것이며, 따라서 모든 것이 본성대로, 제자리를 찾아갈 수 있도록 하자는 것이 김지하식 현실극복의 전망이 된다.

<나뿔레옹 꼬냑>에서는 상류층 여성과 권력자를 전면에 내세워 서로가 자신을 내세우는 과정에서 자기폭로하는 방식으로 신랄한 풍자를 보

25) 김지하, 최일남 대담, 『민중은 생동하는 실체』, 앞의 책, 214~215면

26) 뒤에 마당극에서는 ‘풍자’의 자리에 ‘신명’이 들어앉게 된다. ‘신명론’의 대표적 글로서는 채희완, 『민중연희에 있어서 예술체험으로서의 신명』, 『예술과 비평』, 1985. 봄 참조

여 준다. 이 작품에 말뚝이형 인물인 쪼간아가 나오지만 다른 등장인물에 대한 비판의 기능은 크지 않은 편이다.

<구리 이순신>이나 <금관의 예수>에는 구리 갑옷을 걸치거나 금관으로 장식한 ‘성상(聖像)’이 등장한다. 구리로 만든 광화문의 이순신 동상은 박정희 정권에 의해 딱딱한 구리 감옥에 갇혀버린 ‘민족’의 표상이며, 금관을 쓰게 된 예수상은 신성한 존재마저 황금감옥에 가두어 버린 현대사회의 물질중심주의의 외면화된 ‘성상’이다. 민족이며 권력이며 종교며 물질을 모두 제 자리에 돌려놓고자 하는 것이 김지하의 기본 지향이며, 그러한 것이 제대로 이루어지지 아닐 때 때로는 풍자로, 때로는 비애로, 또 때로는 해학으로 그려나가는 것이 그의 문학 세계인 것이다.

그런데 이 작품에서 인간 개체가 아닌 민족의 화신으로서의 ‘이순신’과 종교성의 화신으로서의 ‘예수’가 작품의 중심으로 등장함으로 인해 시인이나 옛장수, 수녀나 문동이 등 인간들은 상대적으로 작고 수동적인 개체로 전락하고 만다. ‘구리 이순신’이 “체비야 너는 왜 오지 않는 거냐?” 하며 비애에 젖고, ‘금관의 예수’가 창녀와 문동이, 수녀의 절규에도 불구하고 딱딱하게 굳어지는 결말로 연결되는 것도 바로 그 때문이다.

인간들 사이의 극적 갈등이 설정되지 않은 채 극이 진행됨에 따라, 앞서 <나뿔레옹 꼬닭>에서와 같은 신랄한 풍자나 해학이 제대로 구축될 수 없었던 것이다. <구리 이순신>에서 순경은 체제와 권력을 표상하기는 하지만, 그것이 극적 관계 속에서 권력을 나타내는 것이 아니고 <구리 이순신>의 거지 시인이나 <금관의 예수>의 대학생이 당대 지식인의 모습을 보여준다고는 하지만, 극중세계 나아가 현실세계에서 아무런 대응도 하지 못하는 무력한 존재로 나타나는 것도 작품의 중심에 인간이 아닌 어떤 추상적인 것의 표상이 놓여 있기 때문이라고 할 수 있겠다.

이는 그만큼 김지하의 현실인식이 추상적 관념적 구조로 되어 있었기 때문이라고 볼 수 있다. 즉 세계에 대한 인식적 틀을 가지고 극을 구성하

였기에 표현의 세부에 있어서는 신랄한 풍자가 흘러넘침에도 불구하고 전체적인 작품 구조나 주제에 있어서는 추상성, 관념성이 농후하게 느껴지는 것이다. 따라서 그의 희곡, 나아가 그의 문학에서는 구체화된 현실 묘사보다는 풍자나 해학, 비애 등 미적 범주를 발견하는 것이 더 용이하게 되는 것이다.

김지하의 작품에서는 비뚤어진 현실의 제 양태를 그리되, 보다 거시적인, 심지어는 ‘초월적인’ 우주적 세계관에 바로 겹쳐지게 된다 이에 현실에서의 크고 작은 갈등이나 문제들을 벗어날 수 있는 ‘영성의 세계’로 바로 건너뛰고자 하는 욕망의 표출이 그의 작품 곳곳에 노출되어 있다. 어떻게 보면 미적 범주의 구체화 과정으로서의 창작을 한 것이 아닌가 하는 느낌마저 든다. 그래서 김지하 문학, 특히 답시나 희곡에서 신랄한 풍자를 접하면서도 거기에 그려진 현실인식은 관념적으로 느껴지게 되는 것이 아닌가 한다.

그러나 <금관의 예수>의 결말에서 대학생의 “못 견디겠어. 이젠 정말 못 견디어.”하는 절규 속에 문둥이의 몸이 조금씩 꿈틀거리다가 오광대의 문둥이춤으로 바뀌면서 끝맺는 부분은 <구리 이순신> 결말부에서 울음 섞인 소리로 “장군님!”을 부르며 퇴장하는 옛장수와는 달리 ‘역설의 희망’ 같은 것을 보여준다고 할 수 있다. 문둥이가 ‘문둥이춤’을 추는 것은 무슨 의미일까? 그것은 병신이 스스로를 병신이라고 떳떳하게 내세울 수 있게 되는 그 순간 스스로 육체의 불구에서 해방되는 역설의 미학과 통한다고 할 수 있을 것이다. 민중 자신의 ‘자기해방’을 의미하는 것이다.²⁷⁾ 극히 추상적인 표현 형식이지만 긍정적인 힘으로서의 민중성이 여기서 어느 정도 표현되었다고 볼 수 있다.

<진오귀>는 ‘협업운동’의 선전이라는 구체적 목표를 가지고 창작된 작품이다. 그런데 이 또한 부정적 세력으로서의 외곡귀·소농귀·수해귀

27) 박영정, 「1970년대 기독교 연극 연구」, 『국제어문』 21, 국제어문학회 2000, 176면.

가 나오고, 협업운동을 놓고 갈등하는 농촌의 여러 인물형이 나온다. 빈 농에서 지주까지, 그리고 농촌계몽청년이 나오는데 이들 사이에 협업운동에 대한 시각차가 있었지만, 그를 극복하고 결국 하나의 대열을 형성하게 된다는 극히 계몽적 형식을 취하고 있다. 특히 이 작품에서는 전후 관계를 명료하게 설명할 수 있는 해설자가 등장하여 극을 진행하게 되는데, 결과적으로 나머지 극중인물들은 해설자의 설명 수단으로 기능하고 있다.

여기서 부정적 세력으로서의 세 귀신은 각기 귀면탈이나 상징적인 그림이 그려진 너울 같은 것을 쓰고 나온다. 이 세 귀신의 형상은 추상적인 세력의 표상으로서 앞의 ‘구리 동상의 이순신’이나 ‘금관을 쓴 예수’의 연장선에서 이해할 수 있다.

그렇지만 앞의 작품들과 달리 <진오귀>에서는 협업을 통해 농촌에서 ‘오귀’들을 쫓아내는 민중들의 모습이 생동하게 그려지고 있다. 물론 이 작품의 농민들 또한 개성적 인물이 아니라 계층적 대표성을 지니는 유형적 인물들로 그려져 있다. 따라서 예의 추상성 관념성은 ‘오귀’들과 크게 다르지 않은 것이다. 이러한 유형적 등장인물간의 갈등과 해결은 주로 춤에 의해 이루어지게 된다. 춤이야말로 하나의 표상이나 상징으로서 추상화된 표현 수단이기 때문에 그러한 인물의 특성에 부합한다고 하겠다.

이는 <소리굿 아구>에서도 마찬가지다. 갈등 축을 명료하게 형성하고 있는 대한민국 청년 ‘아구’나 ‘마라데스 사장’, 여공, 여대생 등의 인물 역시 각 계층이나 세력을 대표하는 유형적 인물형이다. 상황의 묘사는 사설조의 대사를 통해 이루어지지만 중요한 갈등의 구축과 해결은 모두 춤으로 이루어진다.

〈표〉 <소리굿 아구>의 인물 유형 비교²⁸⁾

떡중(노장) → 쪽발이사장	취발이 → 아구
형식도덕적 관념의 상징표상 봉건적 지배이념 체제 ↓ 정치적, 경제적, 문화적 신식민주의	현실주의적 세계관의 상징표상 근대적 민중이념 체제 ↓ 반식민주의적, 민중적, 주체적 민족주의

이처럼 김지하 희곡에서 유형성이 강한 인물이 주를 이루고 있는 것은 그의 현실인식이 구체적인 사건들을 통해서 이루어지기보다 현실세계 전체에 대한 미학적 인식에 기초하고 있기 때문인 것으로 보인다. 풍자나 해학이니 하는 미적 범주는 곧 그의 현실인식의 중요한 매개 개념이었다. 그러한 추상적 범주 개념이 그대로 희곡의 인물 구도로 옮겨짐으로써 부정적 세력과 긍정적 세력, 그리고 중간 세력이라고 하는 유형적 인물 구도가 형성되게 된 것이다.

이와 같은 인물의 추상성, 유형성은 이후 마당극이 상당부분 계승하고 있다고 볼 수 있다. 흔히 마당극이 가지고 있다고 평가되는 ‘도식성’의 근원이 이러한 추상성을 표상하는 등장인물의 성격에서 비롯한 바가 크다고 할 수 있다. 이 점에서 마당극이 모더니즘이나 리얼리즘 양측으로부터의 비판에서 자유롭지 못하게 된 것이라 볼 수 있다.²⁹⁾

그렇지만 이후의 마당극에서 사회문제를 직접 극화하고자 할 때 이러한 추상적 인물형의 설정은 매우 유용한 면이 있었다고 볼 수 있다. 더욱이 탈이나 춤을 통해 상징적이면서도 집약적인 표현이 가능하게 된 것은 대사 중심의 연극에서는 얻을 수 없는 새로운 표현의 미도 얻게 해주었고, 특히 관객들과의 정서적 공감 상태를 마련하는 데 유용한 장치로서

28) 채희완·임진택, 『마당극에서 마당굿으로』, 『문화운동론』, 1985, 123면

29) 마당극의 도식성이 가지고 있는 위험에 대해서는 박명진, 『1970년대 희곡의 탈식민성』, 『한국극예술연구』 12, 2000 참조

가능하였다고 볼 수 있다. 이러한 유형화된 인물형은 ‘마당극적 전형성’의 관점에서 살펴보게 되면 사실주의극 형식과는 전혀 다른 차원에서 접근해야 할 ‘마당극적 리얼리즘’의 주요 범주가 될 수 있으므로 무조건 부정적 자질로 평가될 성질의 것은 아니다.

김지하 희곡에서 인물형이나 인물구도에서 볼 때, 초기에는 부정적 인물형을 내세워 신랄한 풍자를 구사하는 ‘풍자극’에서 시작하여 점차 민중적 인물형의 비중이 높아지고, 부정적 인물형과 긍정적 인물형 사이의 갈등이 작품의 기본 구조로 되며, <진오귀>에서처럼 ‘민중의 승리’로 결말이 이루어지는 ‘민중극’으로 변모하는 양상을 보인다. 그 중에서도 특히 <진오귀>가 민중극으로서의 성격을 가장 많이 드러내보인 작품이라 할 수 있겠다. 다만 풍자극이든 민중극이든 공통되는 것은 등장인물의 유형성, 추상성으로 이는 그의 현실인식이 미적 범주를 매개로 하여 이루어진 관념성과 깊은 관계가 있다고 볼 수 있다. <진오귀>의 민중극적 성격은 물론이고, 인물의 유형성·추상성은 이후의 마당극에서 승계되어 발전된 것으로서 김지하 희곡이 마당극 형성과 깊은 관계를 보여 주는 요소라 할 수 있다.

4. 사실주의극에서 마당극으로

1960년대의 <향토의식 초혼굿>에서부터 연극에 탈춤적 요소가 일부 도입되고, 또 1960년대 후반에는 <호질> 등 고전소설을 각색하여 공연하는 실험이 있었지만, 정작 김지하의 첫 희곡인 <나뿔레옹 꼬냥>은 서구의 고전적 극작법에 따라 쓰여진다. 이 희곡은 응접실을 배경으로 한 프로시니엄 무대에서 공연하도록 되어 있고, 일체의 비드라마적 표현 요소는 없다. 이는 <구리 이순신>이나 <금관의 예수>에서도 마찬가지이다. 당시의 김지하에게도 연극이란 으레 서구적 무대연극을 말하는 것으로

받아들여지고 있었으며, 프로시니엄 무대에서의 공연이 가장 ‘정상적인 연극’으로 받아들여지고 있었기 때문이라고 보여진다.

그런데 1973년 <진오귀>에 이르면 판연히 달라진다. 이 작품은 처음부터 마당에서의 공연을 염두에 두고 썼을 뿐 아니라 작품 속에 판소리나 탈춤을 적극적으로 도입하고 있다. 극중장소도 ‘오귀’를 몰아낸다고 하는 ‘진오귀굿판’의 형태를 취하여 극이 진행된다. 또한 작품의 기획에서도 협업운동이라고 하는 농민운동의 연장에서 공연이 준비되었다. 그리고 앞서의 작품들에 비해 민중세력이 큰 비중으로 등장하는 것도 <진오귀>의 특징이다. 그리하여 풍자와 해학이 적절한 비중으로 혼합되어 있는 것이다. 이러한 요소들로 인해 흔히 <진오귀>를 최초의 본격적인 마당극이라 평가하고 있다.³⁰⁾

<진오귀>는 크게 해설자 장면과 도깨비 장면, 협업 장면으로 나누어져 있다. 각 장면은 각각 판소리, 탈춤, 사실주의극에 대응한다. 그 중에서도 가장 새로운 것은 도깨비장면이다. 판소리적 요소는 그의 담시에서 사실주의극의 요소는 초기 희곡에서 이미 사용된 것이고, 탈춤적 요소는 처음으로 본격 도입되었기 때문이다.

도깨비장면에서는 농촌생활의 피폐함을 가져온 구조적 요인을 각각 수해귀(水害鬼: 자연 재해를 가져오는 자연적 요인), 외곡귀(外穀鬼: 외국 농산물, 국제적 요인), 소농귀(小農鬼: 사회 계층적 요인)라고 하는 부정적 형상의 도깨비로 등장시켜 농민들의 현실인식을 돕고 있다.

기괴하고 우스꽝스러운 음악과 함께 소농귀, 외곡귀, 수해귀가 차례로 등장하여 광무. 소농귀는 귀면(鬼面)탈을 쓰고 앞쪽에 공산명월 뒤쪽엔 흑사리 쪽쟁이를 그린 화투짝 모양의 너울을 입었으며 꼬불꼬불 꼬부라진 지팽이를 들고 문둥이춤을 춘다. 외곡귀는 역시 귀면탈을 쓰고 미국 마크가 붙은 밀가루 푸대의 너울을 입었으며 엽전 꾸러미를 들고 포도대

30) 앞의 각주 4) 참조

장 춤을 춘다. 수해귀는 흰 수염이 달린 귀면탈을 쓰고 옆구리에 큰 방울이 하나 달린 벚꽃 도롱이를 입었으며 흑이 여러 개 달린 도깨비 방망이를 들고 양반춤을 춘다.³¹⁾

세 도깨비의 등장 장면이다. 세 도깨비가 각각의 상징성을 담은 간략한 그림이 그려진 너울이나 밀가루부대를 걸의 의상으로 걸치고, 얼굴에 귀면탈을 썼으며, 전통 탈춤의 ‘문둥이춤’, ‘포도대장춤’, ‘양반춤’을 추면서 무대에 등장한다. 이처럼 탈춤으로 구성된 도깨비장면은 <향토의식 초혼굿>의 <원귀 마당쇠>의 경험을 발전시킨 것으로서 그 자체로 독립성이 강한 하나의 ‘창작탈춤’이라 할 수 있다.³²⁾

그런데 <진오귀>는 세 개의 장면이 독립성이 강한 다른 표현 양식으로 이루어져 있으면서도, 해설자에 의해 서로 연결되어 있다는 점에서도 전통탈춤의 구조와 닮아 있다. 상황에 따라서 한 두 개의 장면을 빼고 공연하는 것이 가능한 구조인 것이다.³³⁾

또한 의식화된 농민들에 의해 도깨비들이 쫓겨난 후 전 출연자와 관중이 함께 어울리는 난장으로 공연이 마무리되는 것도 이후 마당극에 보편화된 현상 중 하나이다.

전체의 춤 경쾌한 율무로 변한다. 찌그러진 강통 풍물소리 고조된다.

해설자 : (관중에게) 여러분! 나오십시오 나와서 모두 함께 춤춥시다 저 도깨비 때려잡는 진오귀굿 하는 데에 뛰어들어 우리도 도깨비놈들 발길로 한번씩 걸어차고 그놈들 쓰고 다니는 무시무시한 탈도 아주 벗겨버립시다.

31) 김지하, <진오귀굿>, 채희완 임진택 편 《한국의 민중극》, 창작과비평사, 1985, 76면.

32) 임진택, 앞의 책, 132면

33) 김재석, 「마당극 정신의 특질」, 『한국극예술연구』 제6집 2002, 346~352면

여러분! 나오세요, 막걸리도 한 잔 마시고, 실컷 노래도 부르고, 춤추고
놉시다. 자야

점차 출연자와 관중 합세하여 군무로 변한다.³⁴⁾

“악귀(惡鬼)를 물리친대(鎭)”는 의미의 작품 제목 ‘진오귀 鎭惡鬼’처럼
도깨비 때려잡는 곳으로 작품이 마무리되는 것이다. 이 곳관에 출연자들
만이 아닌 관중들까지 합세하여 ‘집단적 신명’을 체험하는 하는 것, 바로
여기에도 <진오귀>의 마당극으로서의 특성을 새삼 확인할 수 있겠다.

그런데 <진오귀>가 마당극 형식의 작품으로 등장하는 데는 <금관의
예수> 공연에서 얻은 경험이 중요한 계기가 되었다고 볼 수 있다.

첫째는 <금관의 예수>가 지방 순회공연으로 이루어진 부분이다. 직업
적 극단들의 경우 지방 순회공연이 흔히 있었던 일이지만, 대학극단이나
동인계 극단의 경우 정기발표회 중심이었던 관행으로 본다면 순회공연
형식은 그 자체로 새로운 경험이었다고 할 수 있다. 지방 순회공연을 하
다보면 각기 다른 공연장 조건을 극복하고 공연을 해야 하는데, 거기에
서 자연스럽게 세트나 조명이 간단한 공연 양식에 대한 새로운 모색이
형성되었다고 볼 수 있기 때문이다.

둘째는 서강대에서 일본 상황극장과 함께 한 합동공연 체험이었다. 합
동공연이라 했지만 각 극단이 각자의 작품을 따로따로 공연하는 방식이
었다. 문제는 그것이 야외공연이었다는 데 있었다. <금관의 예수>는 야
외에서 하는 공연인데도 실내무대에서의 공연방식을 그대로 답습하고
있었던 데 비해 <두 도시 이야기>는 조명에서 배우 동선에 이르기까지
서강대 캠퍼스의 현장 구조를 충분히 활용하는 방식이었기 때문이다. 이
때 김지하를 비롯한 극회 ‘상설무대’ 멤버들은 <두 도시 이야기>의 공연
형식이 보여주는 효과에 충격을 받았을 뿐 아니라, 야외공간 역시 훌륭

34) 채희완·임진택 편, 앞의 책 129면

한 연극무대가 될 수 있음을 인식하게 되었다. 1960 년대에 이미 마당에서의 공연 경험이 일부 있었지만, 그것은 우연하고 일시적인 것이었던 것이고, 외국 극단의 야외공연으로부터 일종의 연극학적 확신을 가지게 되었던 것이다.

이렇게 보면 김지하의 희곡은 형식면에서 <나뿔레옹 꼬냥>과 <구리이순신>의 프로시니엄 무대연극에서 출발하여 <금관의 예수>를 거치면서 <진오귀>의 마당극 형식으로 변모하였다고 볼 수 있다.

그런데 <진오귀>의 형식이 전형적인 마당극인가 하는 데는 몇 가지 의문의 여지가 있다. <진오귀>에는 악귀들이 펼치는 탈춤 장면 외에도 장문의 사실조로 진행되는 해설자의 대사, 그리고 농민들이 펼치는 사실주의 연극 장면이 혼재되어 있다. 탈춤과 담시와 희곡이 혼재된 형식을 취하고 있는 것이다. 그 점에서 <진오귀>는 훗날의 1980년대 마당극에 <돼지풀이>과 견주어 보았을 때 장르 형식상으로 과도적 양상을 보인다고 볼 수 있다. 여기서 특히 문제가 되는 부분은 장문으로 이루어진 ‘해설자’의 대사라 할 수 있다. 이는 담시의 것이 그대로 연극 속에 편입된 것이라 할 수 있다. 물론 그것은 협업운동의 당위성을 논리적으로 설명하기 위한 궁여지책이라 볼 수도 있고, 기존의 연극 형식을 개방하여 과감하게 서사적 담시를 연극에 수용한 장면이라 볼 수도 있다.³⁵⁾ 또한 현실세계에 대한 장광설을 늘어놓고자 하는 김지하 자신의 시인적 자아가 그대로 노출된 것으로 볼 수도 있을 것이다. 어느 것이든 <진오귀>가 마당극의 형식을 제대로 갖추기 위해서는 이 ‘사실’(해설자의 대사)을 어떤 식으로든 축소 조정하는 것이 요구된다고 할 수 있다. 그러한 면에서 적어도 장르 형식면에서 보아 <진오귀>는 아직까지 과도적 양태를 보이고 있다고 할 수 있다.³⁶⁾

35) 담시의 공연화는 후에 임진택에 의해 ‘창작판소리’ 형태로 이루어졌다.

36) 탈춤의 ‘연산(連山) 구조’와 같이 이를 열린 형식으로 볼 수도 있으나 <진오귀>는 탈춤의 각 과장에 비교하면 이야기 전체가 하나의 긴밀한 구조를 지니고 있

이에 비해 <소리굿 아구>는 인물의 구성이나 극진행 방식에서는 오히려 전형적인 마당극의 구조를 가지고 있다고 할 수 있다. 단순하지만 짜임이 있는 인물의 구도는 풍자와 해학을 무기로 한 마당극판에서의 싸움(갈등)으로 연결된다. <남사당 덧뵈기>의 구조를 전혀 바꾸지 않고 인물과 극중상황만 현대적으로 ‘번안’하여 만든 <소리굿 아구>이기 때문에 탈춤이 가지고 있는 구조적 특성을 가장 잘 유지하고 있다는 점에서 그 형식적 강점이 있다고 할 수 있다. 그 때문인지 <소리굿 아구>는 1980년대에도 여러 차례에 걸쳐 마당극에서 공연이 이루어진다.

그런데 <소리굿 아구>에서와 같이 탈춤의 단순한 구조를 그대로 현대연극에 가져오면 문제를 너무 단순화하는 것이 아닌가 하는 지적이 있을 수 있다. 그렇지만 오늘의 핵심적인 문제를 전형화하여 압축·용해할 때에는 그 원용이 가능하고, 또 그렇게 함으로써 다른 어떤 양식의 연극보다 더 역동적인 힘을 발휘하였던 것이 마당극이고 보면 전통 탈춤의 극형식적 수용에서 마당극 양식이 형성되는 또 하나의 계기를 확인할 수 있다.³⁷⁾

<소리굿 아구>는 멀리는 1960년대 <원귀 마당쇠>에서부터 시작하여 <진오귀>의 도깨비장면으로 이어지는 탈춤의 현대화, 즉 창작탈춤의 발전 맥락에서 그 위치를 확인할 수 있다. 약간 논의를 단순화하면 <진오귀>의 도깨비 장면이 별개의 독립된 작품으로 곧 <소리굿 아구>라 할 수 있을 것이다.

그런데 마당극 양식이란 극 형식만이 아니라 그 내용과 형식을 동시에 아우르는 측면에서 민중극적 특성과 떼어놓고 볼 수 없다는 점을 고려할 때는 <진오귀>야말로 마당극 양식의 형성에 크게 기여한 작품이라 할 수 있고, <소리굿 아구>는 마당극 양식의 극형식적 측면에서 특성을 제대로 구현한 작품이라 평가할 수 있다.

다고 볼 수 있으므로 다르게 볼 필요가 있다.

37) 채희완·임진택, 『마당극에서 마당극으로』, 『문화운동론』, 공동체, 1985, 121면.

결론적으로 극형식면에서 볼 때 김지하의 희곡세계는 초기의 사실주의극에서 <진오귀>, <소리굿 아구>에 이르러 마당극의 형식으로 변모하는 양상을 보이고 있다고 할 수 있겠다.

5. 맺음말

지금까지 김지하의 1970년대 희곡을 개관하면서 주로 마당극의 형성과정에 초점을 맞추어 그 특징을 살펴보았다. 마당극의 역사 속에서 김지하와 마당극 집단과의 관계는 이미 널리 알려진 사실이다. 이에 본고에서는 그의 희곡 작품을 통해 그 관계를 보다 구체적으로 규명해 보고자 하는 데 목적을 두었던 것이다.

마당극의 주요한 특성과 원리를 어떻게 하느냐에 따라 논의의 방향이 달라질 수도 있지만, 크게 내용적인 측면에서 민중극으로서의 특성을, 형식적인 측면에서 전통 탈춤의 연행 원리를 기준으로 두고서 김지하 희곡의 극 양식적 변모 양상을 살펴보았다.

우선 내용적인 측면에서 김지하 희곡은 <나뿔레옹 꼬냥>, <구리 이순신>, <금관의 예수> 등 부정적 현실에 대한 풍자를 중심으로 하는 ‘풍자극’의 세계에서 <진오귀>, <소리굿 아구> 민중적 긍정적 인물형과 그 승리를 축으로 하는 ‘민중극’의 세계로 변모하는 양상을 보였다.

다음으로 형식적인 측면에서 김지하의 희곡은 <나뿔레옹 꼬냥>과 <구리 이순신>의 전형적인 프로시니엄 무대연극에서 <금관의 예수>의 야외극 공연 실험을 거쳐, <진오귀>의 마당극으로 변모하는 양상을 보였다. 또한 <소리굿 아구>는 초연 당시에는 프로시니엄 무대에서 공연되었지만, 작품의 기본 구조는 전통 탈춤을 따르고 있어 마당극의 형식적 특성을 고루 갖춘 작품이었다고 볼 수 있다. <금관의 예수>의 문둥이춤, <진오귀>의 도깨비장면, <소리굿 아구>는 그대로 탈춤의 미학적 원리와 형

식 기법을 활용한 작품이었다고 할 수 있겠다.

이러한 관점에서 김지하의 희곡세계는 민중적 현실을 민족적 형식에 담아내는 마당극 양식의 출발점으로서의 의의를 확인할 수 있겠다. 구체적으로 <진오귀>와 <소리굿 아구>에 이르러 마당극 형식의 연극이 하나의 공연 행위로 펼쳐지고, 한국현대 연극의 장르로 형성되었다고 볼 수 있겠다. 물론 1980년대 마당극이 개화하기까지는 <진동아굿>을 비롯한 또 다른 수많은 실천과정을 필요로 했지만, 그 모든 것의 출발점에 김지하의 희곡이 놓여 있음은 확인할 수 있었다.

참고 문헌

1. 자료

- 김지하, <구리 이순신>, 『다리』, 1971.11.
 김지하, <나뿔레옹 꼬냥>, 『다리』, 1972.9.
 김지하, 《민족의 노래 민중의 노래》, 동광출판사, 1984.
 김지하, 『밥』, 분도출판사, 1984.
 김지하, 《적》, 동광출판사, 1987.
 김지하, 《똥따기 똥따》, 동광출판사, 1991.

2. 논문

- 김경숙, 「1970년대 김지하 시 연구-담시와 서정시의 현실대응 양상」, 민족문화사연구소 편, 『1970년대 문학연구』, 소명출판 2000, 465~482면.
 김석만, 「새로운 천지굿을 기다리며」, 『똥따기 똥따』, 동광출판사, 1991, 243~254면.
 김재석, 「마당극 정신의 특질」, 『한국극예술연구』 제16집, 한국극예술학회, 2002, 335~361면.
 문호연, 「연행예술운동의 전개」, 『문화운동론』, 공동체, 1985, 52~77면.
 박명진, 「1970년대 희곡의 탈식민성」, 『한국극예술연구』 12, 2000, 313~346면.

- 박영정, 「1970년대 기독교 연극 연구」, 『국제어문』 21, 국제어문학회 2000, 163 ~ 179면.
- 박인배, 「문화패 문화운동의 성립과 그 향방」, 『한국민족주의론Ⅲ』 창작과비평사, 1985.
- 배선애, 「1970년대 희곡의 양식 실험 연구」, 성균관대 박사학위논문 2002.
- 심우성, 『남사당패연구』, 동문선, 1994.
- 이영미, 『마당극 양식과 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소 1996.
- 임진택, 「새로운 연극을 위하여」, 『창작과비평』 1980. 봄
- 임진택, 『민중연희의 창조』, 창작과비평사 1990.
- 정이담·박영정 편, 『문예운동의 현단계와 전망』, 한마당 1991.
- 中井稔榮, 『김지하-그의 문학과 사상』, 세계 1985.
- 채희완, 「민중연희에 있어서 예술체험으로서의 신명」, 『예술과비평』, 서울신문사, 1985.봄. 130~142면
- 채희완·임진택, 「마당극에서 마당굿으로」, 『문화운동론』, 공동체 1985, 102~150면.

K C I

Abstract

A Study on Kim Jiha's Plays of 1970s

Park, Young-jeong

Kim Jiha's plays were published exclusively in the early 1970s: for instance, *Napoleon Cognac*(1970), *Admiral Lee Soon Shin Trapped in Copper* (1971), *Jesus with Golden Crown* (1972), *Jimogny* (1973), *Sound Ritual, Agu*(1974). This article aims to explain the relationship between Kim Jiha's plays and Korean Madangguk examining the above plays.

First of all *Napoleon Cognac*, *Admiral Lee Soon Shin Trapped in Copper* and *Jesus with Golden Crown* could be classified as a satirical play looking at subject matter of the plays. They try to reveal a dark side of Korean society by satire. However, this dramatic position of Kim Jiha transforms to people's play in *Jimogny* and *Sound Ritual Agu*. The people's play creates a typical character full of optimism and resolution to fight against unfair society, and celebrates the people's triumph in the end.

Kim Jiha's plays have also revived the traditional performing art form of Korea, which is for amphitheatre on the ground. That is, *Napoleon Cognac* and *Admiral Lee Soon Shin Trapped in Copper* are for an indoor stage, while *Jesus with Golden Crown* is for amphitheatre, and *Jimogny* eventually shows characteristics of Madangguk(ground theatre) of traditional performing arts.

In this respect, Kim Jiha's plays could be evaluated that they deal with people's reality in the Korean traditional national form, which in the end enabled to create a unique form of modern Korean performing art, Madangguk. Madangguk has reached its peak in the early 1980s through various plays and experiments, for instance, *A True Dongab Gut* of

1975. However, all the experiments for Madangguk could be said to be based on Kim Jiha's plays of the early 1970s.

주제어 : 마당극, 김지하, 풍자극, 민중극, 탈춤

Key words : madangguk(ground theatre), Kim Jiha, satirical play, people's play, mask dance

접 수 일 : 2003년 2월 22일

심사기간 : 2003년 3월 2일~20일

게재결정 : 2003년 3월 22일(편집위원회)

K C I