

1970년대 마당극의 양식 정립과정 연구

배선애*

<차례>

1. 머리말
2. 소재가 된 사건들의 예비적 고찰
3. 마당극 양식의 정립을 위한 실험 양상
 - 3.1. 서사극적 장치의 활용을 통한 사건의 전달
 - 3.2. 전통극 양식의 응용을 통한 공연의 향유
4. 맺음말

1. 머리말

다양한 지형도를 그리고 있는 1970년대 연극계를 둘러볼 때 간과해서는 안될 중요한 연극적 성과 중의 하나가 바로 마당극의 출현이다. 서구 연극에 절대적으로 기대어 있던 당시 연극계에 우리 나라의 전통적인 극 양식에 기반을 두고, 그 속에 당대 민중들의 문제와 삶에 대한 이야기를 담아내고 있는 마당극의 등장은 우리 나라 나름의 독창적이고 개성있는 연극적 양식을 고민하고 있던 연극계에 해결의 실마리를 제공함과 동시에 억압적 현실에 대응하는 연극의 대 사회적 발언에 있어 새로운 대안

* 성균관대 강사

이라는 점에서 그 중요성이 강조된다.

일반적으로 연극 양식의 이론화가 그러하듯 마당극에 대한 이론적 정립도 마당극의 출현에 비해 시기적으로 뒤늦게 이루어졌다. 그것은 마당극이 문화운동 혹은 사회운동의 형태로 발생했고, 하나의 양식으로 정립되어 가는 과정 속에서 이론적 무장을 하기보다는 연극적 실천에 중심을 두었던 점에서 독특한 원인을 찾아볼 수 있다. 이에 따라 본격적인 마당극론이 제기된 것이 마당극의 출발로부터 7년 뒤인 1980년¹⁾인 것은 운동론적 성격이 강한 마당극의 속성 상 자연스러운 일이라고 볼 수 있으며, 이는 기성연극계로부터 주목받고 견제되기 시작하는 80년대로 접어들자 마당극운동의 주체들에게 특히 연극미학과 양식적 부분에 집중되어 있는 기성연극계의 비판과 문제제기를 받아낼 수 있는 이론적 무장이 시급하게 제기되었기 때문에 활발한 이론화 작업이 이루어진 것으로 이해된다. 이러한 마당극 운동 주체들의 이론화 작업은 또다시 마당극 현장으로 환급되어 하나의 창작원리로서 보다 폭넓고 다양한 마당극의 출현을 도모할 수 있었다.

마당극론에 대한 이론적 정립에 초점을 맞춘 초기 마당극 운동 주체들의 작업에 비해 꾸준하게 마당극에 대한 연구활동을 하고 있는 이영미²⁾

1) 일반적으로 마당극의 본격적인 첫 시작은 1973년 김지하의 <진오귀굿>으로 보고 있다. 이영미는 이 작품에 대해 “서구 근대 연극에 기반한 신극으로부터 출발하여 사회현실에 대한 관심과 민족적인 것에 대한 관심을 가진 한 맥과, 전통민속연희 부흥운동의 맥이, 바로 이 작품을 계기로 결합되기 시작”한 점을 근거로 제시하여 첫 작품으로서의 의의를 살피고 있다(이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소 1996, 39면). 한편, 본격적으로 ‘마당극’이라는 용어를 공식화한 마당극론 「새로운 연극을 위하여」(임진택, 『창작과 비평』 58호, 창작과비평사 1980)가 발표된 것이 1980년이다. 따라서 <진오귀굿> 이후의 7년여의 기간은 마당극의 양식적 정립에 대한 본격적인 실험기였던 것으로 파악된다.

2) 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소 1996.
이영미, 『마당극·리얼리즘·민족극』, 현대미학사, 1997.

는 이들의 성과를 기반으로 거기에 역사적 시각을 덧붙여 마당극을 역사적이며 이론적으로 체계화하는 작업을 하였다. 이영미의 이러한 작업은 마당극 이해에 큰 도움을 주는 것이 사실이지만, 한편으로는 마당극론에 있어서 마치 하나의 규범처럼 절대화되는 결과를 낳기도 한다. 따라서 최근에는 이와는 다른 시각에서 마당극에 접근하는 방법들이 부분적으로 모색되고 있는데, 김월덕³⁾은 마당극을 그 존재방식에 따라 공연학적으로 접근하여 해석하고 있으며, 김재석⁴⁾은 마당극을 극양식적으로만 접근하려는 태도를 경계하면서 “마당극을 이루는 근원적인 형성원리의 기반이 되는 사상체계”인 마당극 정신을 분석하여 마당극을 둘러싼 논의의 혼란스러움을 극복하고자 하였다.

그러나 이러한 연구들에서 한 가지 아쉬운 점이 발견되는데, 그것은 바로 이론적인 측면으로만 마당극에 접근하고 있다는 점이다. 즉, 이론의 출발이 되는 구체적인 작품에 대한 분석과 해명은 거의 이루어지지 않은 채 마당극 이론을 둘러싼 논의에만 치중된 상황이다. 이처럼 마당극에 관한 한 개별적인 작품론을 찾아보기 어려운 것⁵⁾은 마당극 작품 자체가 지니고 있는 “현장적 운동성”이 강조되기 때문인데, 이에 따라 텍스트로

3) 김월덕, 「마당극의 공연학적 특성과 문화적 의미」, 『한국극예술연구』 11집, 한국극예술학회, 2000.

4) 김재석, 「마당극 정신의 특질」, 『한국극예술연구』 16집, 한국극예술학회, 2002.

5) 김재석, 앞의 글 337면

6) 마당극의 사적 전개와 양식적 특징을 규명하기 위해 많은 작품들을 분석하고 있는 이영미의 연구와는 달리 본격적인 마당극 작품론으로 꼽을 수 있는 것은 김영찬 「마당극 <고구마>의 작품론 노트」, 『민족극과 예술운동』 창간호, 1992년 봄)의 논의와 김민규 「동일방직사건과 그 연극적 형상화에 대하여」, 『민족극과 예술운동』 창간호, 1992년 봄)의 논의가 대표적이다. 후자가 작품 <동일방직 문제를 해결하라>가 발굴된 것에 대한 해제형식이라면 전자는 본격적인 마당극 작품론인데, <고구마>라는 짧은 분량의 작품을 분석하면서 그것이 성취해 낸 양식적 특징들을 치밀하게 분석하고 있는 이 연구는 개별 작품론을 통한 마당극 양식의 재확립이라는 긍정적 의의를 제공하고 있지만 그 연구가 1회에 그치고 만 아쉬움이 있다.

존재하는 작품에 대한 연구보다는 텍스트 공연을 포함한 그 전후의 상황에 대한 포괄적 의미부여가 더욱 중요하다는 인식이 지배적이기 때문이다. 즉, 현장성을 강하게 지니고 있는 마당극 연구는 공연될 당시의 정황들을 무시한 채 텍스트만 연구하는 것으로는 그 작품의 의미를 올바르게 밝혀내지 못한다는 기존의 인식이 작품론을 활성화시키지 못한 원인이다. 마당극의 성격상 이러한 연구 태도는 일면 타당하지만, 그러나 모든 이론은 작품이 기반이 되지 않고서는 성립될 수 없다는 단순한 사실을 상기해보면 완성된 정형의 대본이 아닐 지라도 마당극의 개별 작품에 대한 연구가 이론작업과 병행해서 진행되어야 함은 당연한 일이다. 따라서 이 글은 지금까지 상대적으로 소홀하였던 마당극 작품 자체에 시선을 돌려보고자 한다. 초기 마당극 운동 주체들에 의해 제시되었고 이후 연구자들에 의해 어느 정도 성과를 이룬 마당극 이론과는 별도로 구체적인 마당극 작품의 분석을 통해 마당극 양식의 형성 원리와 특징의 일단을 밝혀보려는 것이 이 글이 의도하는 바이다.

이러한 목적을 위한 분석 대상 작품은 <진동아굿>(1975), <함평고구마>(1978), <덕산골 이야기>(1978), <동일방직문제를 해결하라>(1978)의 70년대 작품 네 편이다.⁷⁾ 이 글에서 70년대 마당극에 주목하는 것은 이

7) 1970년대 마당극을 언급할 때 <진오귀굿>은 반드시 살펴보아야 할 작품이다. 특히 “판소리와 탈춤, 사실주의극 등 다양한 연희 형식을 종합적으로 이용하고 있”(박영정, 「1970년대 김지하 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 17집 한국극예술학회, 월인, 2003, 245면)기 때문에 마당극 양식의 정립과정을 검토하려는 이 글의 목적에도 부합하는 측면이 있다. 그러나 <진오귀굿>은 이 글의 분석 대상인 네 작품처럼 실제 발생했지만 언론에 제대로 보도되지 못해 그 실체를 파악할 수 없는 사건을 그린 것이 아니라 김지하 개인이 “협업운동을 선전하기 위한 목적으로 가지고 쓴 ‘계몽적’ 희곡”(박영정, 앞의 글 245면)이다. 따라서 마당극의 양식적 정립 과정을 실제 사건을 형상화하는 방법에 초점을 맞추어 살펴보고자 하는 이 글의 목적에서 벗어나기 때문에 <진오귀굿>은 자연스럽게 분석 대상에서 제외된다. <진오귀굿>을 포함한 김지하의 활동과 이것에 영향을 받은 창작탈춤 계열의 마당극에 대한 연구는 다른 자리를 빌어 이루어져야 할 것이다.

시기가 마당극이 양식적으로 다양한 실험을 통해 특정한 외양을 갖추게 되는 시기이기 때문이며, 이러한 양식의 형성 과정에 대한 고찰은 마당극의 현재적 의미와 앞으로의 진로에 어떠한 시사점을 줄 수 있으리라는 기대 때문이다. 특히 위의 작품들은 모두 ‘사건전달극’⁸⁾이다. ‘사건전달극’은 말 그대로 특정한 사건을 전달하는 것이 주된 목적인데, 이미 실제로 일어난 사건들, 뚜렷한 인과관계로 설명되는 사건들을 마당극으로 공연할 때 그것의 가장 효과적인 전달방법을 고려하게 되고, 이것은 마당극의 양식적 정립을 위한 다양한 실험의 양상으로 나타나게 된다. 따라서 이 시기 사건전달극은 “제대로 알릴 수도, 제대로 알 수도 없는 유언비어의 시대적 수렁에서 알릴 것을 알리고 그릇 알려진 것을 제대로 바로잡음으로써 민중적 진실을 전하는 언론의 한 통로”⁹⁾라는 마당극의 기본 역할에 충실하였으며, 결과적으로 70년대 마당극 중에서 가장 뛰어난 작품이라는 평가를 받는다.¹⁰⁾

8) 실제로 특정한 사건을 형상화하고 있는 작품에 대해 ‘사건 해명극’이나 ‘사건향유극’이라는 용어가 사용되기도 하는데, 이는 브레히트의 서사극과 탈춤의 차이를 설명하는 채희완의 글(『공동체의식의 분화와 탈춤구조』, 『문화운동론』, 공동체, 1985, 97면)에서부터 비롯되었다. 그는 서사극이 사건해명극 혹은 현실인식극이라면 탈춤은 사건향유극, 또는 현실해소극이라고 설명하였는데 그 주된 구분의 근거는 정서적 동질감의 확보이다. 그러나 실제로 마당극은 서사극도, 탈춤도 아니며, 작품이 공연될 때는 관객의 성격에 따라 혹은 공연 환경에 따라 사건향유나 사건해명의 구분이 모호해질 수 있기 때문에 굳이 두 용어를 구분할 필요가 없다. 또한 이 글에서 다루고자 하는 작품들은 자유로운 언론활동이 차단된 70년대라는 폭력적 시기에 대부분 언론에 보도되지 않은 사건들을 중심으로 그 자체의 전달과 홍보, 그 속에 은폐된 사실들을 드러내기 위해 창작되었기 때문에, 다시 말해서 제 기능을 상실한 기존의 언론 대신 연극의 형식을 빌어 언론의 소통 통로가 되고자 한 것이 70년대 마당극이었기 때문에 이미 알고 있는 사건을 정서적으로 “향유”하거나 인지하지 못했던 사실에 대한 “해명”보다는 사건 그 자체의 실체와 과정을 전달하는 것이 더욱 중요한 목적이다. 따라서 이 글에서는 “사건전달극”이라는 용어를 사용하기로 한다.

9) 채희완, 『마당극의 과제와 전망』, 『한국의 민중극』, 창작과비평사 1985, 4면

10) 이영미, 앞의 책, 41~42면 “이 시기의 가장 뛰어난 작품들은, 당시의 실제 사건

본격적인 작품 분석에 들어가기 앞서 예비적 단계로 이 작품들이 그려내고 있는 사건들에 대해서 간단히 살펴보고자 하는데, 이는 각 사건의 성격이 그것을 소재로 선택한 마당극의 정신적인 측면 혹은 내용적 지향점을 간접적으로 드러내주는 역할을 하기 때문이다.

2. 소재가 된 사건들의 예비적 고찰

<진동아굿>(1975)은 1974년에 일어난 동아일보의 자유언론수호운동을 다루고 있다. 1974년 3월 6일 동아일보 노조가 설립되면서 언론인들의 자유언론운동이 가시화 되자 회사측은 이를 탄압하여 노조 임원을 해고하였다가 노조 활동을 금지하는 조건으로 4월 12일에 복직시키는 과정을 통해 동아일보 사태가 시작되었다. 그해 10월 서울대를 중심으로 일어난 대학생들의 개헌요구 농성과 시위에 대한 “서울 농대생 데모”(23일) 기사와 관련, 편집국장 등 3명을 연행한 일을 도화선으로 하여 동아일보 기자들은 10월 24일 180여 명이 모여 ‘자유언론실천선언’을 박수로 채택하였다. 이 선언문의 전문 보도를 둘러싸고 경영진과의 마찰이 생겨나 제작이 중단되었다가 수락통고를 받고 밤 11시에 신문이 제작되어 ‘자유언론실천선언문’이 실린 1974년 10월 24일자 동아일보가 25일에 나왔다.

그 후 회사측과의 잦은 충돌에도 불구하고 많은 성원 속에서 자유언론실천운동이 전개되어 지면이 쇄신되어가자 정부는 전무후무한 방법으로

을 소재로 하여 사건의 진상을 대중에게 알리기 위한 작품들이다. (중략) 이 작품들은 당시 가장 첨예한 사회적 사건이지만 억압된 상황에서 제대로 보도되지 않았던 사건이었으므로, 공연의 내용 자체가 가지는 사회적 긴장감이 매우 높았다는 점, 실제 사건의 실상을 관중들에게 효과적으로 전달하려는 리얼리즘적인 태도로 실제 사건의 핵심을 놓치지 않고 형상화되고 있는 동시에 자연발생적인 서사극적 장치들이 고안되고 충실히 기능하고 있는 마당극이라는 점 등의 공통점을 지닌다”

언론탄압을 하게 되는데, 동아일보에 실던 광고를 중단케 함으로써 동아일보의 존립 자체를 위태롭게 하는 “광고탄압”이 그것이였다. 12월 중순부터 광고가 줄기 시작하여 26일부터는 광고자리를 비운 채 신문을 내게 되었는데, 이러한 언론탄압의 반대급부로 국민들에 의한 격려광고가 쇄도하기 시작한다. 이 격려광고는 초기에는 광고탄압을 개탄하고 동아일보를 격려하는 내용이 많았으나 점차 시사적인 문제에 대하여 좀더 구체적으로 의견을 표명하는 내용들이 많아진다. 또한 광고탄압은 일시적이거나 기자들과 경영진을 공동운명체로 묶어놓는 결과를 가져왔지만 광고탄압이 장기화될 조짐을 보이자 경영자측은 권력에 야합하여 굴복하였다. 그 결과물은 75년 2월 28일 개최된 주주총회를 통해 선출된 새로운 경영진에 의해 3월 8일 경영악화를 이유로 직원 18명을 전격 해임하면서 가시화 된다. 이에 기자들은 제작거부에 들어갔고 12일부터 무기한 단식농성에 돌입하는데 경영자측은 권력과 결탁하여 17일에 농성중인 160여명의 기자들을 무력으로 축출하였다. 이 때 강제축출당한 기자들은 ‘동아자유언론수호 투쟁위원회’(약칭 동아투위)를 구성하여 자유언론실천의 지속적인 추진과 복직투쟁을 전개해 나갔으나 받아들여지지 않았다. 동아일보의 자유언론실천운동과 그 탄압은 75년 5월 1일까지 모두 113명이 해고되면서 일단락 되었다.¹¹⁾

동아일보의 이러한 언론자유투쟁은 70년대 당시 정권의 절대적 간섭에 의해 소통의 장으로서 언론이 제 몫을 다 해내지 못하고 있음을 단적으로 보여주는 사건인데, 이 일련의 과정 중에서 <진동아굿>이 75년 3월 28일 서울대에서 공연된다. 이 공연은 500여 명의 학생이 1) 정부의 음성적 언론탄압 즉각 중지, 2) 경영주의 해임사원 즉각 복직을 촉구하는 한편

11) 『동아일보』의 자유언론실천운동에 대해서는 한국기독교교회협의회 인권위원회, 『1970년대 민주화운동』 2권(1987), 544~579면과 강준만 『한국현대사산책-1970년대 편』 2권(인물과사상사, 2002), 168~186면과 212~226면에서 도움을 받았다.

동아투위에 대한 적극적인 지지를 표명¹²⁾하는 결의문을 발표하는 자리에서 이루어졌는데, 공연 내용은 동아일보의 자유언론실천선언문 낭독으로부터 농성자들의 강제추출까지를 다루고 있으며, “짧은 기간 동안 대강의 틀거리만 맞춘 즉흥적인 공연이었음에도 불구하고 당시 격려광에 익숙해 있던 관중의 열띤 반응과 즉각적인 참여¹³⁾가 이루어지고 공연이 끝난 후에는 즉발적인 항의시위가 일어나는 등 공연 이후까지 그 열기가 이어졌다.

<함평 고구마>(1978)는 1976년 11월부터 1978년 5월까지 3년에 걸쳐 전개된 함평 고구마 피해보상투쟁을 다룬 작품이다. 이 사건은 함평 농협 직원들이 원래 수매해야 할 고구마 수매자금을 상인과 짜고 불법 전용한 뒤 고구마는 수매하지 않은 데서 비롯된 것인데, 이에 함평군 가톨릭농민회는 대책위원회를 구성하고 농협을 상대로 보상을 요구하는 투쟁을 벌였고, 민주 인사들이 투쟁에 동참한 끝에 78년 5월에 피해액 309만원을 보상받았다.¹⁴⁾

70년대의 농민 운동이 “농민들의 자생적 운동이라기보다는 가톨릭농민회와 크리스찬아카데미 등 주로 종교단체의 농민 권익 보호운동의 지원을 받아서 이루어진 외생적인 것¹⁵⁾이며, 특히 함평 고구마 투쟁은 농협으로 대표되는 관료주의에 대한 싸움이기 때문에 “전국 규모의 제도개선이나 정책개선을 요구하기보다는 개별지역에서 그 지역 관료들에 의해 저질러진 부당성을 해결하기 위한 것¹⁶⁾이어서 그 지역성을 크게 벗

12) 한국기독교교회협의회 인권위원회, 앞의 책 576면

13) 채희완·임진택 편, 『한국의 민중극』, 창작과비평사, 1985, 273면.

14) 함평고구마 피해보상투쟁에 관한 것은 『한국사 20-자주민주통일을 위하여(2)』, 한길사, 1994, 145~149면과 강준만, 『한국현대사산책-1970년대 편』 3권 인물과 사상사, 2002, 115~122면을 참고하였다

15) 마인섭, 「1970년대 후반기의 민주화운동과 유신체제의 붕괴」, 『1970년대 후반기의 정치사회변동』, 한국정신문화연구원 편, 백산서당, 1999, 272면.

16) 편집부 편, 『한국사 20』, 한길사, 1994, 148면

어나지 못했다는 지적도 있지만, 중요한 것은 70년대라는 억압적 시기에 농민들 스스로가 자신들의 목소리로 일정의 피해액을 보상받았다는 승리의 기쁨으로서 이 사건의 의미가 더욱 강조된다는 점이다. 따라서 78년 11월 광주 농민대회에서 처음 공연된 <함평 고구마>는 승리의 성취감과 그것의 공유를 통한 농민들의 열기가 작품의 공연을 통해 더욱 고조되는 효과를 낳았다.

<덕산골 이야기>(1978)는 일명 ‘무등산 타잔 사건’을 다루었는데, 이것은 1977년 4월 20일 환경정화사업의 일환으로 무등산 일대 판자촌을 철거하는 과정에서 철거반원 4명이 박홍숙이라는 한 청년에 의해 살해된 사건을 가리킨다. 이 사건이 문제가 된 것은 박홍숙 사건을 보도하던 언론의 태도에서 비롯되는데, 사건의 실체를 객관적으로 보도하는 것이 아니라 근거 없는 추측성 보도로 사건을 서술하여 한 청년의 비극적 행동을 그저 재미있는 이야기 거리로 전락시켰던 점이다. 언론은 평범한 청년인 박홍숙을 ‘무등산 타잔’ 혹은 ‘한국의 이소룡’으로 만들어 허황된 영웅주의의 소유자로 몰아 붙였고, 빈민 몇 가구가 모여 사는 덕산골은 무당촌이 되었던 것이다.

이렇듯 엉뚱한 기사가 되어버린 박홍숙 사건이 다시 주목받은 것은 김현장이라는 조선대 대학생이 월간지 『대화』 77년 8월호에 이 사건과 관련된 르뽀(「무등산 타잔의 진상: 무책임한 신문보도를 폭로한다」)를 발표하면서부터이다. 김현장은 끔찍한 살인사건이 일어나게 된 경위를 조사하는 과정에서 언론보도와 수사당국의 발표가 사실과 너무 큰 차이가 있다는 점을 발견하면서 덕산골이 무당촌이 아니라는 점과 박홍숙이 ‘무등산 타잔’이 될 만큼 엉뚱한 사람이 아니고 오히려 삶에 대한 집념이 강하고, 논리적이고 냉정한 성격의 소유자라는 점을 밝혀내었다. 이에 따라 김현장은 이 사건을 정부의 무자비한 폭력 앞에서 박홍숙이 우발적으로 저지른 범행이라고 정리하면서 이 사건의 책임을 박홍숙 개인에게만 돌리지 말고 정부와 언론, 그리고 사회 모두가 가해자이며 동시에 공범자

라는 자각을 해야한다고 주장하였다. 또한 중요한 것은 왜 이들이 산골짜기에 무허가 판자집이라도 짓고 살게 되었는가에 초점을 맞추어야 한다고 보았다. 이 르뽀를 통해 박흥숙에 대한 오해를 인식한 사람들은 박흥숙 구명운동을 펼치기 시작하지만 4명을 살해했다는 객관적 사실 때문에 77년 9월 24일 광주지법에서 사형 선고를 받았고 항소하였으나 78년 2월 18일 항소가 기각되어 사형이 확정되었으며 80년 12월 25일에 사형당했다.¹⁷⁾ 이 사건은 도시빈민의 문제를 전면적으로 내세웠다는 점에서 그 의미를 찾을 수 있는데, 특히 도시빈민의 형성이 획일적 경제성장으로 인한 농촌경제의 와해와 긴밀한 관계를 맺고 있다는 점을 폭로함으로써 민중연대의 근거를 제시하고 있다.

<동일방직 문제를 해결하라>는 동일방직 노조를 와해시키려는 회사와 정권의 폭력에 대한 여성노동자들의 투쟁을 다루고 있는 작품이다. 이미 1972년 한국 최초로 여성지부장을 선출해 모범적인 민주노조의 모습을 보여준 동일방직 노조에 대해 회사측은 갖은 수단과 방법으로 이들을 탄압하는데, 1976년 7월 25일에는 회사측의 기습적인 노조선거에 맞서 이른바 ‘나체시위’로 저항하여 민주노조를 사수하게 되었다. 노동자들의 몸을 내던지는 노동조합 수호의 열의 때문에 온갖 탄압과 협박으로도 끝내 민주노조를 깨지 못한 어용노조와 회사측은 그 다음해인 78년 2월 21일 노조 대의원 선거에 남자노동자들을 시켜 인분을 참석자들에게 쏟아 부은 이른바 ‘똥물사건’이라는 야만적인 행동을 하게 된다. 결국 선거를 치르지 못한 노동자들은 농성을 하다가 자진해산 하였는데, 회사측은 그 다음날로 노조집행부를 해산하고 3월 6일 동일방직 노조 집행부 전원을 제명처분 하였다. 이러한 회사측의 폭력성과 노동자들의 억울한 사태에 대해 침묵으로만 일관하는 언론매체에 항의하면서 동시에 그들의 투쟁을 세상에 알려 지지를 호소하고자 여성 노동자 76명이 3월 10일 국무총

17) 박흥숙 사건과 관련된 것은 한국기독교교회협의회 인권위원회, 『1970년대 민주화운동』 3권, 1987, 1012~1018면의 내용을 참고하였다

리가 배석한 근로자의 날 행사장에서 “동일방직 문제를 해결하라!” 등의 구호를 외쳤지만 곧 폭력적으로 제압 당해 강제로 퇴장 당했다. 이 사건으로 4명이 투옥되었지만 동일방직 노동자들은 포기하지 않은 채 명동성당에서 무기한 단식투쟁을 벌였다. 이들의 투쟁에 많은 재야인사들이 참여하여 ‘동일방직 사건 긴급대책위원회’가 구성되는 등 가시적인 투쟁이 이어지자 3월 20일 협상을 하게 되었고 이에 따라 1월 21일 대의원 선거 이전의 상태로 환원하겠다는 약속을 받고 23일 단식농성을 풀었다. 그러나 그 약속은 거짓이었으며 회사는 4월 1일자로 126명의 여성노동자를 집단해고 시켰다.¹⁸⁾

해고된 노동자들은 교회단체들과 함께 9월 22일 기도회를 계획하는데 <동일방직문제 해결하라>는 이 기도회에서 자신들의 억울한 사연을 연극으로라도 표현해보려는 의도로 기획되었고, 노동자 스스로 대본을 만들고 연습하여 공연하였다. 공연의 주체가 해고노동자였기 때문에 똥물 사건이 재연되자 모두 통곡을 하였으며 급기야 구호를 외치며 연극 공연은 시위로 변하게 되었지만, 경찰의 무력진압으로 공연과 기도회를 주관한 사람들 모두 연행되는 것으로 9월 22일의 사태는 일단 마무리된다.

이 사건은 YH사건과 함께 경제개발의 명분 하에 노동자의 인권마저 유린당하는 70년대의 노동 상황을 단적으로 보여주는 사건으로, 노동자와 노동운동을 대하는 정권의 폭력성이 극단적으로 표현된 형태라고 할 수 있다. 이러한 일련의 투쟁과정을 거치면서 노동자들은 자신들의 문제가 단순히 노조와 회사측의 관계에 있는 것이 아니고 그 이면에 노조활동을 적대시하는 정권이 깊숙이 관여하고 있었다는 점을 인지하게 된다.

이상에서 살펴보았듯이 작품의 소재가 된 사건들은 농민운동, 노동운동, 도시빈민운동, 언론운동 등 70년대의 모든 민중운동 영역에 골고루

18) 동일방직 사건에 대해서는 한국기독교교회협의회 인권위원회, 『1970년대 민주화운동』 3권, 1987, 1257~1277면과 강준만 『한국현대사산책-1970년대 편』, 인물과사상사, 2002, 148~157면을 참고하였다

걸쳐있는 사건들이며, 이 사건의 궁극적인 원인과 배후는 폭력적으로 정권을 휘두르는 정권임을 밝히고 있다. 마당극의 소재가 이처럼 민중들의 삶과 직결되는 문제들을 선택하는 것은 “민중의 시각으로 사회를 바라보고 그들의 표현방식에 기반을 둔 새로운 연극을 찾고자 하는 비판의 정신”¹⁹⁾에서 비롯된 것임은 두 말할 필요도 없다.²⁰⁾

3. 마당극 양식의 정립을 위한 실험 양상

1970년대의 마당극은 고유의 양식을 정립해 가는 과정에 있었기 때문에 이 시기 작품 속에는 매우 다양한 양식들이 혼재되어 있는 것을 발견할 수 있다. 특히 분석대상이 되는 작품들에서 쉽게 찾아볼 수 있는 것이 서사극의 요소들이다. 긴 시간 동안 진행된 사건을 압축적으로 설명하기 위해 등장하는 해설자의 역할, 하나의 배우로 이미 상정되어 있는 관객들, 잘게 쪼개져 있는 삽화적인 장면들은 서사극의 모습과 많이 닮아있다.

이렇듯 서사극 장치들이 다양하게 발견되는 것은 마당극 창작 주체들이 브레히트로 대표되는 서사극에 기대어 있었다기보다는 사건의 전달을 보다 명확하게 하고자 하는 창작 의지에 의해 취사선택된 부분이라고 할 수 있다. 즉 “사건의 정확한 전달과 관중에게 분노의 감정을 극대화해서 극적 흥미를 유지하”²¹⁾기 위해서 선택된 하나의 방법이 서사극의

19) 김재석, 앞의 글 342면

20) 이처럼 은폐되었던 사건을 드러내고 진실을 규명하는 사건전달극은 다른 한편으로 마당극운동의 측면에서 마당극 단체가 조직되는 중요한 계기로 작용하기도 한다. 실제로 <함평 고구마>는 농민운동의 성과를 그려냄과 동시에 “광주·전남 마당극의 효시라 할 수 있는 『함평 고구마』를 계기로 전남지역 문화운동과 더불어 본격적인 전라도 마당극 운동을 위한 극회 『광대』가 결성되어 이 지역 마당극 운동의 본류를 이루게”(놀이패 신명 엮음, 『전라도 마당극 대본집』 들불, 1989, 36면)되는 계기로 그 의미를 찾을 수 있다.

장치들이었다.²¹⁾ 게다가 서사극의 몇몇 기법들은 전통극 속에서도 그 유사한 모습을 발견할 수 있기 때문에 전통극과 서사극의 친밀함은 다른 양식에 비해 강도가 높은 편이며, 이에 전통극을 양식적 토대로 삼고 있는 마당극에서 서사극적 장치가 발견되는 것은 매우 자연스러운 현상이라고 할 수 있다.

따라서 이 시기 마당극에서 발견되는 서사극의 여러 장치들은 사건을 전달해야 하는, 작가의 창작이 아닌 실제 사건을 정확하게 객관적으로 전달해야 하는 의사소통의 기능이 강화된 사건전달극의 일차적 목표를 수행하기 위한 방편으로 자연스럽게 수용되었다. 비록 서사극의 정치적 성향으로 인해 브레히트식 서사극의 공연이 불가능한 상황이었지만 전통극을 통해 이미 관객들에게 단편적인 서사극의 기법들이 공유되고 있었기 때문에 서사극적 요소의 결합은 놀랍거나 어색한 것이 아니었다.

작품에서 찾을 수 있는 서사극적 장치²²⁾들은 대략 세 가지로 나뉘어지는데, 적극적으로 관객을 연극의 흐름 속에 개입시키려는 것, 해설자가

21) 김현민, 「1970년대 마당극 연구」, 이화여대 석사논문, 1992, 101면(각주 121번).

22) 실제로 서사극은 1970년대 희곡의 양식적 특성을 규정하는 중요한 양식으로 나타나고 있다. 많은 작가들이 ‘서사극’이라는 명칭을 사용하여 작품을 창작하였으며, 실제로 서사극 양식을 고스란히 답지하는 작품들도 적지 않다. 그러나 중요한 것은 이러한 현상이 이 시기 작가들이 브레히트를 대표로 하는 서사극의 이론에 심취한 결과는 아니라는 점이다. 즉, 브레히트의 서사극 공연이 금지되었던 당시, 서사극은 “5·16 군사쿠데타 이후 한국 사회의 급진적인 발전이 종래의 제한된 연극적 표현으로는 도저히 담아낼 수 없는 다양성과 복합적인 요소들이 작용하기 시작”(김창화, 『제5장 독일연극』, 『한국에서의 서양연극』, 소화, 1999, 383면)한 작가들이 자신들 나름대로의 방법으로 이해하는 탈사실주의적 양식의 하나였던 것이다. 따라서 70년대 서사극은 마당극은 물론 기성 연극계까지 자유롭게 적용할 수 있는 실험적인 양식의 하나로 파악해야 할 것이다. 70년대 희곡의 서사극적 특징에 대해서는 줄고 『1970년대 희곡의 양식 실험 연구』, 성균관대 박사논문, 2003 참고

23) 여기서 ‘서사극적 장치’라고 하는 것은 브레히트를 대표로 하는 서사극이론에 입각한 것이 아니라, 마당극 창작 주체의 의해 새롭게 만들어졌지만 일반적인 서사극 개념으로 설명될 수 있는 장치들을 일컫는다.

설정되어 있어 사건 전개에 완급을 조절한다는 것, 제목이 붙어있는 작은 장면들이 서로 삽화적으로 구성되어 있다는 점이 그것이다. 이러한 장치들을 통해 이 시기 사건전달극은 자신들이 알리고자 하는 사건의 진행경과를 비교적 객관적으로 무대에 올리고자 하였다. 뒤에서 살펴볼 전통극 양식의 활용이 사건의 경과보고 보다는 정서적 공유 혹은 향유를 위한 것이었다면 서사극적 장치들은 사건 전개에 객관성을 확보하기 위하여 사용된 것이다.²⁴⁾ 구체적인 작품분석을 통해 그 기능과 의미를 살펴보기로 한다.

3.1. 서사극적 장치의 활용을 통한 사건의 전달

3.1.1. 관객의 활발한 개입

연극사에서 서사극이 차지하고 있는 의의 중에서 가장 중요한 것은 바로 “수 세기 전부터 잃어버린 관객, 즉 대중을 되찾았다”²⁵⁾는 점이다. 이는 다른 연극 양식에 비해 서사극이 관객의 중요성을 인식하여 실제 공연에서 관객을 적극적으로 개입시켰다는 것인데, 마당극은 서사극이 발견한 관객의 역할과 의미를 더욱 확장하여 끌어오고 있다.

<진동아굿>은 네 작품 중에서도 관객에 대한 의존도가 매우 높은 작품이다. 작품 전체를 통해 관객은 다양한 역할을 부여받는데 기자들의 파업과 농성 장면에서는 기자의 역할로, 광고탄압의 장면에서는 격려광고의 주체로, 곳곳한 농성기자들에게 환호하는 관중 등으로 각각의 장면에서 다양한 역할을 하고 있다. 특히, 격려광고가 이어지는 부분은 동아

24) 이것은 작품의 내용을 통해서도 확인할 수 있는데, 전면화되지 못한 사건 자체를 전달하는 것이 목적인 <진동아굿>, <덕산골 이야기>, <동일방직문제를 해결하라>는 서사극적 장치들이 상대적으로 많이 발견되는 한편, 이미 승리로 결론지어진 사건을 향유하는 것이 목적인 <함평 고구마>는 서사극적 장치보다 전통극의 양식에 많이 기대어 있다.

25) 마리 안 샤르보니에, 홍지화 역, 『현대연극미학』, 동문선, 2001, 91면

일보 광고탄압에 대한 격려광고의 실제 내용을 바탕으로 하여, 많은 수의 관객이 격려문구를 즉석에서 만들어내기도 하여 고조된 분위기를 더욱 확장시킨다.

관중1 “동아여, 어떤 탄압과 압력도 너를 멸망시킬 수 없다”

관중2 “배운 대로 실행하지 못한 부끄러움을 이렇게 광고하나이다...
법대 졸업생” (중략)

한 시민 “나는 저주한다. 비겁한 압력자, 굴복한 광고주”

신혼부부 “동아와 함께 결혼을 자축한다”²⁶⁾

이처럼 관객의 개입이 적극적으로 이루어진 것은 <진동아>이 공연된 상황과 연결될 때 쉽게 이해된다. 동아일보 사태의 진상을 파악하게 된 “서울대 총연극회 준비모임에서는 이틀 밤이라는 짧은 시간동안 대강의 구성만을 맞춘 채 3월 28일 관악캠퍼스 도서관 앞 광장에서 1시간 정도 공연”²⁷⁾ 하였는데, 짧은 준비기간으로 인해 구체적인 희곡의 구조를 세우는 대신 사건 정황에 대한 대강의 틀만 잡은 채, 각종 선언문과 결의문을 낭독하는 형식을 사용했고 따라서 배우들의 연기 또한 즉흥적인 연기가 대부분이었다. 작품의 완성도를 추구하기보다는 은폐된 사건의 진실을 밝히기 위해 선택한 이와 같은 작품 구조는 연극미학적으로 본다면 완성도가 떨어진 작품으로 평가되겠지만, 반대로 이러한 작품 구조가 갖는 허술함 때문에 관객의 개입이 보다 적극적으로 진행될 수 있다. 즉, 배우 연기의 즉흥성과 서사극에서 이야기하는 삽화적 구성, 혹은 전통극의 봉합적 구성이라는 작품의 구조를 통해 관객은 관극자와 배우라는 두 입장 사이의 경계를 자유롭게 넘나들면서 자신에게 부여된 역할을 의식하지

26) 채희완·임진택 편, <진동아>, 『한국의 민중극』, 창작과비평사, 1985, 284~285면
앞으로의 작품 인용은 이 책의 면수만을 표기하기로 한다.

27) 김현민, 앞의 논문, 81면

않은 사이에 자연스럽게 수행할 수 있었던 것이다. 이처럼 관객의 개입을 무엇보다 중요시 한 것은 작품의 소재가 된 사건을 관객에게 제대로 전달하여 공유하는 것이 사건전달극의 일차적인 목표였기 때문이다.

관객의 적극적 개입은 <동일방직문제를 해결하라>에서도 보여진다.

해설자 (...) 그러나 제가 처음에 언급한 앞으로 우리 근로자들의 나아갈 길을 미처 생각하지도 못한 채 해결보지 못한 문제만 남기고 연극을 끝마쳐야 하는 것이 유감입니다.

성급한 어느 관객 그렇다고 이대로 끝낼 수는 없지 않습니까?

해설자 네, 그러니 제 말씀을 계속 들어 보십시오 (중략) 이런 상황에서야말로 좀 더 솔직하고 진지하고 냉정하게 우리의 갈 길을 찾아야 합니다.

어느 관객 그렇습니다. 다시 실질적인 수습책을 마련합시다.²⁸⁾

여기서 관객은 투쟁하는 동일방직 노동자의 역할로 구호를 외치기도 하고, 이튿만 듣고 실체를 파악하지 못한 사건에 대한 질문을 던지면서 사건을 진행시키는 적극적인 관찰자의 역할을 하기도 하며, 작품의 말미에서는 동일방직 사태에 대한 대안을 모색하는 노동자들과 동등한 입장에서 앞으로의 대책을 논의하고 있다. 동일방직노조에 대한 비인권적인 탄압을 알리기 위해 공연된 이 작품은 노조탄압이 어떠한 과정을 통해 진행되었는가를 전달함과 동시에 그것을 관객에게 이해시켜 자신들의 활동이 정당함을, 그리고 경영진과 정부의 탄압이 부당함을 알리고 함께 공유하는 것이 공연의 목적이었다. 따라서 관객의 적극적 개입은 마당극의 그저 다양한 양식 실험 중 하나로 규정되는 것이 아니라 마당극 공연주체

28) 민족극연구회 편, <동일방직문제를 해결하라>, 『민족극과 예술운동』 창간호, 1992, 160~161면 앞으로의 작품 인용은 면수만 표기하기로 한다 참고로 앞서 언급했듯이 이 작품의 공연이 시위로 이어졌기 때문에 인용한 작품의 마지막 부분은 실제로 공연되지 못하였다.

의 생존문제가 걸린 절박함에서 선택한 연극적 장치로 이해해야 한다.

대상 작품 중에서 <동일방직문제를 해결하라>나 <진동아굿>은 관객의 개입이 적극적으로 이루어지는 반면, <덕산골 이야기>나 <함평고구마>에서는 그러한 모습이 잘 나타나지 않는데, 이것은 앞의 두 작품이 다루고 있는 사건은 연극이 공연되던 당시에도 진행중인 투쟁이며, 그것에 대한 관객들의 지지와 동참을 호소하기 위해 만들어진 공연이기 때문에 관객의 적극적인 개입이 필요하지만, 다른 두 작품에서 다루는 사건은 승리 혹은 사형이라는 비극적인 결말이 있기 때문에 관객의 개입이 없어도 사건 전달에는 큰 문제가 되지 않는 것이다. 이와 같은 관객의 적극적인 개입은 마당극의 원리 중 하나인 ‘현장적 운동성’을 끌어내는 동력이라고 할 수 있다.

3.1.2 해설자의 적극적 기능

마당극, 특히 이 시기 사건전달극에서 빠질 수 없는 인물이 ‘서사적 자아’ 즉, 해설자이다. 일반적으로 서사극에서의 해설자는 “사건을 조망하는 자인 바, 무대를 내려다 볼 뿐 아니라 사건 전체를 내려다본다. 이 서사적 자아는 그가 말하려는 <교훈(Lehre)>에 적당한 예를 찾기 위해 시간과 공간을 마음대로 활용하고 줄거리의 서사적 진행을 결정하며, 그 예중에 필요한 형상인물과 사건들을 중요도에 따라 선정한다. 그는 무대와 객석을 이어주는 매개자이며, 무대 위에서 빚어지는 사건 연속을 <위에서부터> 관찰하며 평가한다. 또 그는 성찰하고 관객에게 호소하고 관객을 그의 관점으로 끌어 들²⁹⁾이는 사람이다.

이와 같은 서사극에서 해설자의 기능은, 사람들에게 알려지지 않은 사건을 무대에 올리기 위해서 무엇보다도 상황을 압축하고 사건 전개

29) Marianne Kesting: Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas. 1959 (8. Aufl. 1989) S.85f. (B.아스무트 저, 송전 역, 『드라마분석론』, 한남대출판부, 1995, 84면에서 재인용).

간을 단축해야 하는 사건전달극의 목적과 잘 맞아떨어졌으며, 이에 따라 이 시기 마당극에서 해설자는 사건 전달을 위한 유효하면서도 적극적인 장치로 활용되었다.

“동일방식에 오랫동안 근무하여 여러 가지 회사사정을 소상히 아는 여공”³⁰⁾이라는 설명이 붙은 <동일방직문제를 해결하라>³¹⁾의 해설자는 서사극의 해설자 기능을 그대로 부여받고 있다.

해설자 2명의 똥통을 든 남자들은 투표하러 들어서는 여성 근로자들에게 닥치는대로 똥을 바르고 문지르고 귀구멍에 처넣고 넓적다리에 묻히고 젖기슴에 쑤셔 넣었습니다.

남자 이 쌍년아, 똥이나 먹고 정신 차려라.

여공 으악! (비명소리)

해설자 회사의 사주를 받아 지부장 후보에 나선 박복레도 옆에서 거들었습니다.

박복레 (객석에서 갑자기 일어나며) 저 너에게 먹여라.

해설자 겨우 달아나 탈의실에서 옷을 갈아입은 여공에게까지 똥걸레를 휘둘렀습니다. 그래도 직성이 안풀려 달아나는 여공에게 똥통을 머리에 뒤집어 썩었습니다.(160쪽)

자신들이 어떤 의도로 이러한 연극을 공연하는가를 밝혀 관객의 관심

30) <동일방직문제를 해결하라>, 『민족극과 예술운동』 창간호, 1992, 135 면

31) 분석 대상인 네 작품 중에서 가장 서사극적 요소가 많은 이 작품에는 해설자 외에도 ‘코러스’가 등장한다. 일반적으로 서사극에서 코러스는 해설자의 다른 외형이지만 이 작품에서는 둘의 역할이 분명하게 갈라지고 있다. 즉, 사건의 진개를 객관적인 입장에서 총괄하는 것이 해설자라면, 각각의 상황마다 그 속에 놓여진 인물들의 내면과 정서의 표현은 코러스가 담당하는 것이다. 이처럼 해설의 기능을 해설자와 코러스로 분화한 것은 이 작품이 실제 사건을 겪은 여공들에 의해 공연되었다는 것에서 원인을 찾을 수가 있는데, 그들에게는 실제 사건의 정황을 알리는 것만큼 자신들이 경험한 감정을 직접적으로 드러내어 관객들의 정서적 동일성을 확보하는 것도 중요하다고 인식했기 때문이다.

을 환기시키기도 하고, 무대 위에 재현하기 어려운 장면들을 설명하기도 하면서, 또한 앞의 장에서 인용한 것처럼 관객과의 직접적인 의사소통 통로로 극적 현실과 실제 현실을 매개하는 등의 다양한 역할을 담당한다. 이처럼 해설자를 다양한 역할과 기능으로 활용한 것은 2년이 넘는 긴 시간 동안 진행된 동일방직 노동자들의 투쟁을 모두 무대화할 수 없다는 극적 제한과 관련된 것으로, 이에 따라 해설자는 자연스럽게 사건 자체의 진실을 모두 파악하고 있는 전지적 인물이 된 것이다.

“사회자”로 불리워지는 <진동아굿>의 해설자 역시 그 기본적인 임무와 기능은 앞의 작품과 같다. 자신들이 어떤 의도로 이 작품을 공연하는 것이며, 공연에 올리고자 하는 사건이 언제부터 발생하여 어떠한 과정을 통해 진행되었는가를 시간적 순서대로 설명하고 있다. 다만 앞의 작품과 한 가지 다른 점은 이 작품의 사회자는, 극의 중심에 서서 사건의 진행을 주도적으로 이끌어가거나 관객과의 직접적인 의사소통 매체로 기능하기 보다는 공연된 각각의 사건 말미에서 그것을 정리하면서 다음 장면을 유도하는 것으로 그 역할이 줄어들었다는 점이다. 즉, 마치 징검다리처럼 무대 뒤에 물러서 있다가 기자들 혹은 관객들에 의해 진행된 사건이 마무리되면 그때에 무대에 나타나 그 상황이 실제로 어떻게 무리되었는가를 정리하며 다음 장면을 이어주는 역할을 하는 것이다.

기자 오늘부터는 극장광고도 모두 빠진답니다.

김사장 (침통하게) 우선 광고신청 광고라도 넣고 신동아 여성동아 광고라도 신고, 그래도 남는 부분은 백지 그대로 발행합시다. (기자들 힘없이 한쪽으로 몰리고 나면 사회자 등장한다)

사회자 이같이 전례없는 광고탄압도 동아의 자유언론실천의지를 꺾지는 못하였습니다. 오히려 범국민적인 분노를 폭발시켰을 뿐이었습니다. 12월 26일부터 전면적인 광고해약사태에 돌입하게 되자 27일부터 각 단체에서는 동아일보 돕기운동을 벌이기 시작합니다.(283쪽)

동아일보에 대한 광고탄압이 시작되는 때에 등장한 사회자는 광고탄압과 그 이후 이어지는 전국민적인 동아일보 돕기 운동을 연결해주는 징검다리 역할을 하고 있다. 즉, 기자와 사장으로 대표되는 신문 제작자들이 재현해내는 광고탄압의 시작 장면과 각계각층에서 쏟아진 격려광고를 중심으로 진행되는 응원의 장면을 연결하는 역할을 하는 것이다. 은폐된 사건의 진실을 객관적으로 전달한다는 기본적인 역할은 같지만 이처럼 사회자의 역할이 상대적으로 축소된 것은 <진동아굿>이 급하게 쓰여졌으며 많은 부분이 기자들의 성명서와 선언문 낭독으로 진행되고 있다는 것에서 그 원인을 찾을 수가 있다. 성명서와 선언문이 ‘연극적’이기 위해서는 그것이 쓰여지게 된 과정이 무대화되어야 하기 때문에 사회자의 일방적인 해설보다는 기자들 사이의 대화를 통한 투쟁 과정이 재현되는 장면이 많아졌고, 이에 따라 자연스럽게 사회자의 기능도 축소되어 각각의 작은 사건을 연결해주는 징검다리가 된 것이다.

<덕산골 이야기>에서는 해설자가 단 세 장면에서만 나타나는데, 둘째 마당 첫째거리에서 나타나 앞으로 전개될 연극에 대한 대략적인 내용을 설명해주는 것과 같은 마당 다섯째 거리에서 홍숙의 일기를 읽어주는 대목, 그리고 셋째마당에서 홍숙의 식구들이 어떤 과정을 통해 판자집으로 모여들었고 그 속에서 어떻게 살았는가를 이야기해주는 것이 그것이다. 국과 시 낭송 등 다양한 연극적 기법들이 사용된 이 작품에서 해설자의 비중이 이처럼 약한 것은 전달하고자 하는 사건 자체가 단체나 집단에 의한 것이 아닌 박홍숙이라는 한 개인에게 초점을 두었기 때문이다. 즉, 박홍숙이 살인을 했다는 사건보다는 그 사건이 발생하게 된 진정한 원인(정부의 무자비한 도시개발에 의한 판자집 철거)과 그것의 왜곡 과정, 그리고 그 속에 처해진 박홍숙과 가족들의 심정을 전면화시켜 관객들의 정서에 호소하려는 데 이 작품의 초점이 맞추어져 있기 때문이다. 이것은 해설자가 사건보고를 하지 않고 가장 개인적인 부분의 표현인 일기를 읽는 것과, 상여꾼의 만가나 시 낭송과 같은 정서적 환기를 목적으로 하는

장치들이 작품 속에서 많은 비증을 차지하는 데서도 확인할 수 있다.

그런데 이 작품에서 한 가지 주목되는 것은 해설자가 고정된 인물이 아닌 배우가 직접 해설자의 역할을 겸하는 부분인데, 흥숙의 가족들이 뿔뿔이 흩어졌을 때 어떻게 서로를 그리워하며 살았는가를 표현하는 부분에서 각각의 인물들은 “공간적 동시축약의 수법을 쓰며 한 사람씩 해설자가 되”³²⁾어 자신의 처지를 설명하고 있다. 이러한 배우의 역할바꾸기는 극중 인물을 연기하는 배우 자체가 객관화되는데, 이것을 통해 관객들은 배우가 연기하는 인물을 보다 객관적으로 관찰할 수 있게 된다.

이러한 역할바꾸기 즉, 배우가 해설자로 자유롭게 역할을 바꾸면서 공연의 분위기를 조성하는 대표적 작품이 <함평고구마>이다. 이 작품에서는 해설자나 사회자와 같은 호칭이 부여된 인물이 없다. 그러나 이미 농민들의 투쟁에 의해 승리를 얻어낸 함평 고구마 사건을 알려주는 인물이 있는데, 바로 “고구마”이다. 이 작품에서는 고구마와 함께 이야기를 나누는 농민들의 역할변화를 주목할 필요가 있다. 고구마는 이미 농민투쟁을 모두 아는 인물이기 때문에 설정부터 해설자의 역할을 하고 있다. 그런데, 고구마가 전하는 말을 듣는 농민들은 고구마투쟁에 대해서 전혀 모르는 사람들로 설정된 상태에서 공연이 시작되는데, 그 진행과정에서는 고구마와 함께 농민투쟁을 이끈 투쟁의 주체가 되기도 하고, 사건 경과를 보고하는 해설자가 되기도 한다.

고구마 우리가 가만있었겠는가?

농부 3 우리가 가만 안 있었겠제.

농부 2 녹두장군 또 하나 왔겠제.

농부들 그렇게!

농부 1 농민의 피땀이 범벅된 고구마가 행길에서 비 맞아 썩고 짓밟히는 것은 바로 농민들이 짓밟히는 것과 같다.

32) <덕산골 이야기>, 앞의 책, 258면

농부 2 농민도 사람이다. 썩은 고구마를 먹으며 살 수는 없다!

농부 3 노상 짝히고 피보고 사는 것도 한도가 있다.

농부들 우-와- (합성)

고구마 그렇게 들고 일어나서 대항하기를 하루, 이틀, 사흘, 나흘, 닷새, 열흘, 보름, 한달, 반년, 1년, 무려 1년하고도 6개월 (사방에서 '오메' 하는 소리)³³⁾(138~139쪽)

인용문에서 농부들은 고구마의 말을 듣고있던 관중의 입장에서 어느덧 투쟁의 현장에서 구호를 외치는 투쟁주체가 되었다가 다시 고구마의 설명에 따라 순식간에 관찰자로 되돌아온다. 이러한 배우의 역할바꾸기는 그것을 지켜보는 관객에게도 전이되어 결국은 공연을 담당하는 배우들과 그것을 바라보는 관객들 모두 같은 입장에서 사건을 공유하도록 만든다. 따라서 이것은 해설자의 일방적인 해설에 비해 관객과 배우의 동일시라는 측면에서 사건 공유의 효과는 더욱 증대한다.

고유의 양식을 정립하는 과정에 있던 마당극은 은폐된 사건의 진실을 압축적이며 객관적으로 알려주는 방법으로 서사극의 해설자 역할에 주목하였으며, 이를 통해 각각의 작품이 공연될 당시의 특성에 따라 가장 효과적인 방법으로 해설자를 작품 속으로 끌어왔다. 따라서 서사극의 해설자와 같이 사건의 진행과 관객과의 소통 등 모든 것을 총괄하는 해설자가 있는가 하면 처음에는 해설자가 아니었음에도 어느 순간 관객을 대상으로 사건의 정황을 이야기하는 역할로 변하는 해설자의 모습도 발견할 수 있었다. 사건 전달을 위한 해설자의 자유로운 활용은 잘 짜여진 형태의 사실주의극 구조에서는 실현되기 어렵기 때문에 새로운 구조가 필요하고, 이에 따라 자연스럽게 서사극의 삽화적 구성, 혹은 전통극의 봉합적 구성이 중요하게 부각된다.

33) 채희완·임진택 편, <함평고구마>, 『한국의 민중극』, 창작과비평사, 1985, 138~139면
앞으로의 작품 인용은 이 책의 면수만 표기한다.

3.1.3. 삽화적 구성에 의한 사건의 보고와 재현

사건전달극의 일차적 목표는 사건을 올바르게 전달한다는 것이다. 따라서 관객들에게 알려지지 않은 사건의 정황과 은폐된 진실들을 일목요연하게 무대에 올려야 하는데, 이러한 목적을 달성하는 가장 효과적인 극적 구조로 삽화적 구성을 선택하게 된다. 즉 인과관계로 묶이지 않는 여러 장면들의 연속적 나열인 삽화적 구성은 관객의 극에 대한 몰입을 원천적으로 차단하기 위한 서사극의 특징적인 구조인데, 이러한 삽화적 구성은 사건전달극에서 다루는 긴 기간의 사건들을 연극적으로 제시하는 데 유효한 장치로 ‘발견’된 것이다.

분석하고자 하는 사건전달극의 장면은 크게 상황의 재현(再現)장면과 보고(報告)장면의 두 가지로 나뉘어지며, 이들이 적절하게 교차된 삽화적 구성을 통해서 사건 전달이라는 일차적 목표를 충실하게 수행하고 있다. 그런데, 여기서 주목할 것은 재현되는 장면과 보고되는 내용이 공통적인 특성으로 묶여진다는 점이다. 즉, 관객들에게 사건 주체에 대한 정서적 동질성을 요구하거나 사건의 은폐된 원인을 밝히는 장면들은 주로 배우에 의해 재현되는 한편 사건 정황에 대한 시간적 흐름이나 객관적 인식을 유도하는 투쟁과정 등은 해설자나 그 역할을 부여받은 인물들에 의해 보고되고 있다. 개별 작품을 통해서 살펴보기로 한다.

다섯 마당으로 구성된 <진동아굿>은 “사건의 진상보고서를 들고 보면서 함으로써 오히려 사태규명의 진실성에 확신을 주”³⁴⁾었다고 할만큼 보고가 강조되는 작품이지만, 그 사이에 기자들에 의해 재현되는 장면들 역시 많은 부분을 차지하고 있다. 우선 배우들에 의해 보고되는 부분을 살펴보면 크게 두 가지로 나뉘어지는데, 하나는 ‘자유언론실천선언문’과 같은 문서의 낭독이 그것이고 다른 하나는 언론투쟁 과정에 대한 보고이다. 전자는 동아일보 기자들의 투쟁에서 실제로 발표된 대부분의 문서들

34) 채희완·임진택 편, 『한국의 민중극』, 창작과비평사, 1985, 273면.

이 해당되는데, 대표적인 것이 강제 축출되기 전에 발표한 ‘양심선언’; 그 이후 발표한 성명서 「폭력에 밀려 동아일보를 떠나며」 등이다. 실제 사건에서 발표된 문서들을 낭독하는 것은 연극 속에 전개되는 사건에 사실성을 부여하는 것으로, 이를 통해 관객들은 사건의 현실과 연극 속 현실을 동일시하며 연극의 뒷풀이를 문제해결을 위한 토론의 장으로 삼게 된다. 후자에 해당하는 언론투쟁 과정에 대한 보고는 국민들의 격려광고와 이주필을 중심으로 하는 경영진의 행동 등을 일목요연하게 정리해서 보여주는 역할을 한다. 특히 광고탄압에 대한 국민들의 격려광고는 배우들마다 번갈아 가며 광고 내용을 읽는데, 이는 당시 국민들의 호응과 광고의 내용들이 어떠하였는가를 직접적으로 보여주고 있다.

이 작품에서 보여지는 즉흥성과 보고의 형식은, 짧은 기간 동안 만들어진 작품이지만 그나마 사회의 관심을 받은 사건이라는 점, 또한 공연된 곳이 기자들의 행동을 지지하기 위한 성명서 발표의 장소였기 때문에 관객들이 이미 사건에 대한 사전인지가 있었다는 점 등 공연 상황의 특수성 때문에 그 효과가 더욱 증대될 수 있었다.

한편, 이 작품의 재현장면 역시 두 가지로 나누어지는데, 기자들에 대한 관객들의 정서적 동일성을 확보하는 장면이 그 하나이고, 다른 하나는 동아일보 사태의 근본적인 원인에 대한 제시가 그것이다. 첫째마당과 넷째마당의 재현장면이 전자에 해당한다면 둘째마당과 셋째마당의 재현장면이 후자에 해당하는데, 전자의 재현 장면은 관객으로 하여금 기자들의 희망과 절망을 자신의 것처럼 받아들이도록 의도하였으며, 그 궁극적인 목적은 동아일보 사태에 대한 관심을 불러일으키는 역할을 한다. 즉, 관객들이 정서적 혹은 감정적으로 공유했던 희망의 정당함과 절망의 부당함은 곧 이 사건에 대한 문제의식을 제기하게 되고, 이는 드러나지 않은 언론자유운동에 대한 지지의 폭을 넓히는 결과를 만든다. 한편, 후자의 재현장면은 관객들의 정서적 동질감 확보보다는 동아일보 사태가 어떤 원인으로 발생되었는가 라는 사건 이면의 진실을 폭로하는 역할을 한다.

광고해약이라는 표면적인 현상 이면에는 이것을 조장하고 강요한 정부가 있었다는 것을 보여주는 것이 둘째마당의 재현장면이며, 경영자들과 공화당 간부와의 결탁을 보여주는 셋째마당은 동아일보에 대한 탄압이 폭압적인 정권에 의해 비롯된 것임을 보여주고 있다. 이처럼 <진동아굿>에서 재현된 장면들은 관객에게 정서적 동질감을 유도하는 목적에서, 혹은 은폐된 사건의 진실을 드러내주기 위한 목적으로 이루어졌는데, 이러한 재현 장면과 보고 장면은 서로 효과적으로 교차되는 삽화적 구성을 통해 올바르게 알려질 수 없었던 사건에 대한 총체적인 문제의식을 제기하여 관객들의 환기를 불러일으키는 것이 궁극적으로 지향하는 목적이다.

<덕산골 이야기>는 노동자나 농민, 언론인들의 급박한 투쟁과정을 전달해야 하는 다른 사건과는 달리 박홍숙이라는 한 개인에 관련된 사건이기 때문에 다른 작품들에 비해 상대적으로 재현장면이 많은 편이다.

앞놀이 구실을 하는 “굿”을 포함해 총 다섯 마당으로 구성된 이 작품에서 첫째마당은 박홍숙이라는 인물이 어떻게 ‘무등산 타잔’이 되었는가의 경위가 밝혀져 있으며 둘째마당부터는 언론이 왜곡한 박홍숙 사건의 전모가 전개된다. 이 사건이 주목받은 것은 충격적인 살인사건이라는 점 외에 그것을 왜곡 보도한 언론의 태도가 문제였기 때문에, 첫째마당에서 기자들의 사건 보도 행태와 여론몰이 양상이 매우 자세하고 길게 재현되고 있다. 이러한 재현은 박홍숙 개인의 행적에 따른 것이지만 궁극적으로는 농민이 농촌을 떠나 도시빈민이 되는 과정과 무등산에 판자집을 지을 수밖에 없는 사회현실을 그대로 담아내면서 도시빈민의 문제는 개인의 문제가 아니라 사회구조적인 문제라는 점을 보여주고 있다. 결국 이 작품에서 재현장면은 ‘무등산 타잔 사건’의 숨겨진 진실을 드러냄과 동시에 박홍숙이라는 인물에 대한 이해와 동정을 구하는 기능을 하며 이는 궁극적으로 70년대 농촌의 와해와 도시빈민의 형성이라는 사회현실의 문제를 제기하는 역할을 한다.

한편, 이 작품에서 보고 장면은 홍숙의 가족이 농촌을 떠나 서로 헤어

져 살다가 박홍숙이 세운 판자집에 다시 모이기까지의 과정에 대한 것이 전부이다. 이는 박홍숙이 쓴 일기장의 내용을 읽는 형식으로 보고되는데, 이 사건의 전달에 있어서 중요한 것은 언론의 왜곡태도와 왜 도시빈민이 형성될 수밖에 없었는가에 대한 사회적 물음이기 때문에 박홍숙 가족이 농촌을 떠나게된 상황은 재현을 통해 보여주지만 그 가족이 서로 헤어져 고생한 이야기, 박홍숙이 힘들게 집을 짓는 과정은 박홍숙의 성격과 인물 됴됨이를 파악하기 위한 장치로서, 또한 판자집이 그 가족에게 얼마나 중요한가를 강조한다는 필요성 때문에 일기를 읽거나 관객에게 새로운 다짐을 하는 독백체 대사를 통해 보고되고 있다. 결국 이 작품에서 보고된 부분은 다른 작품들과는 달리 사건의 객관성 확보보다는 인물의 심리표현과 긴 시간을 단축할 수 있는 효용성에 의한 것이라고 볼 수 있다.

실제 해고노동자들에 의해 공연된 <동일방직문제 해결하라>는 상당히 긴 기간의 사건을 다루고 있기 때문에 중요한 사건들을 중심으로 재현과 보고가 교차하고 있다. 먼저, 이 작품의 재현장면은 크게 3 가지로 나뉘어진다. 첫째는 노동자들의 힘든 생활을 그려내는 장면이며, 둘째는 노동자들을 탄압하는 회사측의 계락을 재현하는 것이고, 마지막 셋째는 노동자들의 투쟁을 재현하는 장면이다. 첫째 재현 장면은 공연 주체인 노동자들의 생활에서 자연스럽게 연출된 장면이라고 할 수 있는데, 이를 통해 관객들은 노동자들이 얼마나 열악한 상황에 처해있는가를 알 수 있으며, 결국은 그와 같은 상황을 개선하기 위한 그들의 투쟁을 이해하며 동참하게 되는 정서적 동질성을 획득하게 된다.³⁵⁾

동일방직 노동자들의 2년여의 투쟁 중 중요한 사건은 76년의 노조와해 방침에 대한 ‘나체시위’와 78년 2월의 ‘똥물 사건’, 그리고 같은 해 3월의 ‘노동절 시위’가 그것이다. 사건의 중요성을 따지자면 이 세 사건이 큰

35) 이러한 노동현장의 구체적인 재현은 열악한 노동현실에 대한 고발과 노동운동에 대한 동참을 효과적으로 유도할 수 있다는 장점 때문에 이후의 노동연극에서 자주 사용된다.

비중으로 재현되어야 하는데 실제 작품 속에서는 노동자들의 투쟁보다 회사측의 계략과 방해작업이 더 구체적이고 자세하게 재현되어 있다. 이것은 비록 이 작품이 노동자들의 투쟁을 핵심으로 하고 있지만, 그 원인을 구체적으로 제시하고 표현해야 그들의 투쟁이 정당하다는 근거를 확보하기 때문에 회사측의 야비한 계략과 음모를 많은 부분 재현하고 있는 것이다. 따라서 이 작품에 나타난 재현도 사건에 대한 원인을 제시하여 관객들로 하여금 새로운 인식을 하도록 하여 궁극적으로 사건 속 인물들의 행위에 대해 동조 혹은 동참을 유도하는 것이 목적이다.

한편, 이 작품에서의 보고 장면은 앞의 작품들과 조금 다른 모습을 보인다. 동일방직 노동자들의 투쟁 중 중요하게 꼽히는 '나체시위'가 재현되지 않고 보고되고 있다.

어느 관객 나체시위는 어떻게 시작됐습니까?

해설자 그건 찌는 듯한 더위에 수 백명이 며칠씩 같이 있으면서 무더운 실내에서 크게 소리치고 노래부르니까 덥기도 했지만 폭력으로 진압하려는 남자 경찰대원들과 회사남자들이 이런 모습을 하고 있는 우리들을 함부로 건드리지 못할 것이라고 생각해서였죠.

어느 관객 1 계획대로 잘 되었습니까?

해설자 처음엔 그렇게 서로 알몸으로 영커서 노래를 부르면서 항거하자 누구 하나 감히 손대지 못합니다.(152~153쪽)

강제 진압을 저지하기 위한 최후 수단으로 만나체의 시위를 벌인 일이 관객과 해설자의 문답형식으로 보고되고 있는데, 이것은 사건의 실체를 전달해야하는 목적을 위해서는 반드시 필요한 사건이지만 그것을 무대에 재현하였을 경우 끔찍한 사건을 재경험 해야 하는 배우들(실제 해직 노동자들)의 현실적 어려움으로 인해 문답의 형식을 빌어 보고되는 것이다. 배우들의 사건에 대한 재경험이 연극 공연에 어떤 영향을 미치는가

는 끔찍한 2월 똥물사건이 배우들에 의해 재현될 때 사건에 대한 배우들의 감정이입 때문에 제대로 진행되지 못한 채 연극공연 자체가 시위로 변한 것³⁶⁾을 보아도 쉽게 알 수 있다. 이에 따라 나체 시위 또한 재현 장면이 되었다면 당시의 처참한 상황에 대한 재경험으로 인해 순조로운 진행이 이루어지지 못했을 것이다. 따라서 이 작품에서 보고의 방법을 사용한 것은 무대에 재현하였을 때 부딪치는 현실적인 어려움 때문에 선택한 것이라고 할 수 있다.

특정한 상황의 재현은 그 상황에 처한 인물들에 대해 정서적인 공감을 불러일으킴과 동시에 사건에 대한 다각적인 인식과 해석이 가능한 반면, 사건의 보고는 그 내용 자체가 이미 정서나 감정 등을 배제하고 있기 때문에 상대적으로 객관성을 확보하고 있다. 또한 긴 시간동안 일어난 일을 단축시키는 경제적인 기능을 하고 있으며, 무대 제약 상 재현하기 힘든 상황을 표현해주는 역할도 함께 하고 있다. 함평 농민들의 성공사례를 다루고 있는 <함평고구마>는 재현장면 없이 모두 보고의 방법을 통해 사건을 전달하고 있다.

작품 속 고구마는 함평농민들의 투쟁을 알고 있는 인물이고, 다른 농부들은 그 사실을 모르는 인물이다. 따라서 함평 농민운동의 전말은 고구마가 농부들에게 보고하는 형식으로 전개가 되는데, 그 보고되는 내용이 건조하거나 일방적이지 않고 이야기꾼이 이야기하듯 친근하게 전달

36) 이 사건도 엄밀히 보면 완전히 재현되어 있지 않다. 보고와 재현의 방법이 함께 사용되어 있는데, 상황에 대한 설명은 해설자에 의해 이루어지고 그 상황을 배우들이 재현하는 형식이다. 즉, 해설자가 “방화수통에서 고무장갑을 낀 손으로 똥을 꺼내더니 대의원들의 면상에다 바르고 옷에 문지르고 책상에 칠을 했습니다”(159면)라고 상황보고를 하고 나면 그것에 맞추어 “(깡패들 양동이에서 똥은 진흙을 꺼내 행패를 부린다. 집행부 대의원 달아나며 비명을 지른다. 청원 경찰은 팔짱을 낀 채 지켜보고 있다)”는 식으로 상황이 재현된다. 마치 무성영화의 변사와 같은 역할을 하는 해설자의 보고와 상황 재현은, 이 사건의 중요성 때문에 재현의 방법을 선택하였지만 사건에 대한 객관적 전달과 배우들의 사건에 대한 거리확보를 위해 해설자의 보고를 이용한 것으로 해석된다.

되고 있다는 것이 이 작품의 특징이다. 즉, 2년여에 걸친 투쟁의 경과 보고나 성과 등의 실증적 자료들을 기반으로 하는 것이 아니라 농민운동의 핵심적인 사항들을 고구마가 동료들과 어울려 이야기하는 방식으로 전개되고 있다는 것이 다른 작품의 보고 방법과는 다른 점이다. 특히 사건에 대한 청중과 보고자의 경계를 넘나드는 인물들의 극중 역할바꾸기는 보고되는 사건에 대한 공유를 목적으로 하고 있으며, 궁극적으로는 자신들이 성취한 승리의 기쁨을 만끽하는 놀이판으로 공연을 재구성하는 역할을 한다. 따라서 보고의 형식을 사용하면서도 관객과 함께 승리의 기쁨을 향유할 수 있는 이 작품의 특징은 다른 작품에서는 찾아보기 힘든 특별한 경우에 해당된다고 하겠다.

지금까지 살펴본 재현과 보고의 교차는 사건을 관객들에게 효과적으로 전달하기 위한 방법으로 사용되었다. 은폐되어 있는 사건의 원인과 배후를 밝혀내며 극중 상황에 대한 정서적 동질감 확보를 위해서는 주로 재현의 방법이 사용되었고, 사건의 객관성 확보나 긴 시간이 필요한 사건의 전개양상 등은 보고를 통해 이루어지고 있다. 이처럼 재현과 보고가 필요에 따라 자유롭게 선택되어 교차할 수 있는 가장 근본적인 원인은 모든 작품들이 각 마당마다 개별적인 사건들을 그리고 있는 삽화적 구성의 장점을 최대한 이용하고 있기 때문이다. 따라서 긴 시간동안 진행된 사건이 핵심적인 부분만 재현되기도 하고 바로 뒤이어 사건의 경과가 보고되기도 하는 구조를 갖게 된 것이다. 또한 열린 구조를 지향하는 삽화적 구성의 특성은 사건의 전달을 통해 관객들의 적극적 행동을 유발하려는 작품의 목적과 절묘하게 부합하는 것으로, 모든 작품의 끝에서 관객들과의 열띤 토론이나 시위가 이루어지고 성취한 승리감을 공유할 수 있는 것은 바로 여기에서 기인한다.

이처럼 마당극의 양식적 형성기라고 할 수 있는 70년대 마당극 특히 사건전달극은 삽화적 구성이 사건의 진실과 전개과정을 효과적으로 전달하여 관객을 동참시키려는 목적에 가장 잘 부합한다는 사실을 발견하

고 작품을 통해 검증하였으며, 이 구성 속에서 각 사건들을 재현하고 보고함으로써 객관성 확보와 함께 관객의 정서적 동질감을 유도하여 그 목적하는 바를 성공적으로 이루어낸 것이다.

3.2. 전통극 양식의 응용을 통한 공연의 향유

서사극적 장치를 통해 사건전달극의 일차 목표인 사건 전달에 주력하였다면, 그러한 공연 자체를 관객과 배우 모두가 향유하기 위해서 전통극의 다양한 양식들이 응용된다. 구체적으로 살펴보기로 한다.

3.2.1. 전통적 춤사위와 구어체 대사

앞서 분석한 4작품 중 사건을 전달하는 목적보다 그것을 향유하려는 목적이 상대적으로 강한 작품이 <함평고구마>다. 이미 농민들에 의해 승리로 결말이 난 사건이기 때문에 사건의 정황을 설명하는 것보다 좀처럼 얻기 힘든 승리감을 만끽하는 것이 더 중요한 공연의 목표였다. 따라서 보다 많은 사람들이 향유할 수 있는 장치들을 고안하게 되는데, 이때 적극적으로 활용되는 것이 전통극의 제반 요소들이다. 특히, 원형 무대를 움직이는 배우의 동선과 사물에 의해 연주되는 다양한 장단, 그리고 전라도 사투리라는 구어체 대사가 만들어내는 재담이 주목을 받는다.

작품의 시작에 등장하는 농부들은 서로 어울려 춤을 추고, 퇴장할 때에도 “뽕과리 소리, 장구와 징소리”³⁷⁾에 맞춰서 흥겹게 춤을 추며 어우러진다. 이러한 인물들의 등퇴장은 탈춤의 모습과 많이 닮아있는데 탈춤의 각 과장에서 인물들은 모두 춤을 추면서 무대를 한 바퀴 돌아 등퇴장하는 것이 일치한다. 또한 등장 인물들 사이에 주고받는 재담도 서로 비슷한 모양을 하고 있는데, <봉산탈춤>에서 양반에 대한 말뚝이의 재담과

37) 채희완·임진택 편, <함평고구마>, 앞의 책 141 면

말놀이의 재미가 이 작품에서도 고스란히 발견되고 있다. 특히 탈춤과는 달리 이 작품의 공간적 배경이 된 전라도 사투리를 자연스럽게 구사하고 있어 지역적 친밀감과 공감대가 더욱 강해진다.

고구마 받아부렸제. 아, 대학생이 어용교수 받대끼.

농부 1 베틀콩이 코쟁이 받대끼

농부 2 쥐새끼가 고양이 받대끼

농부 3 창녀가 포주 받대끼

농부 4 김일이가 이마로 받대끼

농부 5 노동자가 공장주 받대끼

농부 2 지렁이가 구렁이 받대끼

농부 3 나룻배가 군함 받대끼

고구마 (더욱 열에 들떠) 받아부렸제! 우린 도저히 못참겠드라고 입대꺼
정 많이 참아왔었는데 또 당하고 참으라고? 못 당하겠다. 인제 죽어도
못 당하겠다고 그랬제.

농부 3 작겿! 잘해부렸제. 그래야 대한 농부제.(137쪽)

“~대끼”로 끝나는 대사는 일정한 리듬을 조성하면서 배우와 관객 모두를 흥겹게 만드는데, 이것은 치열했던 투쟁의 과정을 해학적이고 풍자적으로 표현해냄과 동시에 실제 사건에 대한 심리적, 정서적 거리두기의 효과를 낳는다. 따라서 관객들은 무대에서 전개되는 사건의 흐름을 좇는 것이 아니라 배우들을 대리로 내세운 놀이판을 즐겁게 구경하는 방식으로 전환되며, 나아가 극중 현실을 관객의 현실로 자연스럽게 받아들이는 결과가 된다. 결국, 이 작품에서 보여지는 재담과 춤은 전통극에서 그 원형을 끌어오면서도, 거기에 ‘민중적 전형성’을 첨가시켜 관객들과 한데 어우러지는 놀이판을 만드는 데 기여하고 있으며, 이는 사건의 전달보다는 그것의 공연 자체를 향유하는 데 적극적으로 기능하고 있다.

〈함평고구마〉 이외의 다른 작품에서는 전통적 장단이 부분적으로 사용되는데, 보고 장면보다 재현장면의 비중이 상대적으로 많은 〈덕산골 이야기〉의 경우는 무당의 ‘굿’으로 작품을 시작한다. 이것은 박흥숙의 원한을 풀기 위한 해원의식을 작품 초반에 위치시켜 앞으로 전개될 사건을 암시하기 위한 것인데, 풍물을 이용한 장단의 고저와 무당의 춤사위는 무대를 신성한 장소로 변모시킨다. 한편, 제목에 ‘굿’이 명기되어 있는 〈진동아굿〉은 사람들을 불러모으는 앞놀이에서 풍물이 사용되었을 뿐 그 이후에는 전통극적인 장단이나 춤사위는 나타나지 않는다. 이것은 〈동일방직문제를 해결하라〉도 마찬가지인데, 이는 이 작품들이 사건의 진행과정을 향유하기보다는 알려지지 않은 사건을 전달하는 것에 중점을 두고 있기 때문이다. 즉, 이미 결과가 나온 〈함평고구마〉는 사건의 전 과정이 농민들에게 고스란히 즐거운 상황으로 향유될 수 있지만, 투쟁 중에 있는, 혹은 사형이라는 비극적 결말을 선고받은 사건은 그것을 향유하기에는 심적 부담이 있으며, 진행 중인 사건의 좋은 결말을 위한 동참과 동조를 호소하는 것이 더 중요한 목표이기 때문이다. 이로써 전통극의 제반 요소들은 사건의 전달이라는 일차적인 목표보다 흥겨움을 동반한 공연 자체의 향유에 더욱 효과적인 것임을 다시 확인할 수 있다.

3.2.2 비전문 배우가 담지하는 현실감

우리의 탈춤은 각 지방의 세시풍속 혹은 민속놀이와 밀접한 관련을 띠면서 발전해왔다.³⁸⁾ 이것은 남사당패와 같은 전문예인집단이 출현하기

38) 서연호는 낙동강 유역의 오광대와 야유를 연구하는 자리에서 “부락민을 중심으로 한 서낭굿과 별신굿, 지신밟기, 각종 민속놀이와 탈놀이의 밀접한 관련이 보이며, (중략) 상류에서 하류로, 농촌에서 중소도시로, 향인예능에서 직업적 예능으로, 종교적인 의식에서 민중적인 유희로, 향토적인 놀이에서 보편적인 민속극으로 서서히 전이되는 과정에서 오늘의 야유와 오광대와 같은 탈놀이가 성립, 발전된 것으로 풀이된다”(서연호, 『낙동강유역의 가면문화와 오광대탈놀이』, 『한국 가면극 연구』, 월인, 2002, 157면)고 하면서 지역주민의 민속놀이와 탈춤

전에는 각 지방의 지역민들이 탈춤을 공연했다는 것인데, 이러한 탈춤 연회자의 비전문성은 전통극을 양식적 출발점으로 삼고 있는 마당극에 있어서 다양한 의미를 지닌다. 우선, 공연자와 관객과의 친밀감 형성이 첫 번째 의미이며, 공연자가 자신들의 이야기를 직접 공연함으로써 공연 행위 자체에 대한 애정과 세밀한 표현까지도 가능해지는 것이 두 번째 의미이다.

해직된 여공들이 직접 공연한 <동일방직문제를 해결하라>는 사건의 당사자와 공연 주체가 동일인물이기 때문에 발생하는 다양한 효과들을 파악할 수 있는 작품이다. 자신들의 부당한 상황을 폭로하기 위해 기획된 이 작품은 모든 배우가 동일방직의 여공들인데 이들과 함께 연극을 만든 김봉준은 당시 배우들에 대해 “연극 경험이 있는 노동자는 거의 없었다. 그러나 여성 노동자들은 특별히 대사를 외우려고 하지는 않았다 왜냐하면 2년 동안 일어난 바로 자신들의 이야기였기 때문이다. 사건이 진행되면서 저절로 대사가 나오고 이야기 틀거리를 이해했다. 자신들의 삶에 대한 이야기를 다루는 부분에서는 자연스러운 연기가 이루어졌다”³⁹⁾고 회상하고 있다. 이것은 동일방직노조의 투쟁을 가장 잘 표현할 사람은 당사자들이라는 것과, 자신들의 이야기를 애정 어린 시선으로 풀어어나가는 노동자들의 주체적인 모습(여기서 민중적 전형성의 단초가 발견된다), 또한 공연과정을 통해 자신들의 입장을 객관화시켜 재확인함으로써 앞으로의 투쟁에 대한 새로운 방법을 모색할 수 있다는 특징을 함축적으로 설명하고 있다. 또한 공연을 관람하는 관객도 배우들의 심리에 적극적으로 동조하게 되는데, 따라서 ‘똥물사건’이 재현될 때 배우들의 고조된 감정 때문에 연극공연이 시위현장으로 탈바꿈한 것은 자연스러운 결과였다.

특히 이 작품은 <진오귀곳> 이래로 대학생 중심의 대학교 연극반이나

이 밀접한 관계였음을 설명하고 있다.

39) 김현민, 앞의 논문, 101면 각주 122번

탈춤반을 중심으로 진행되어온 마당극 운동에서 유일하게 현실의 사건을 노동자가 중심이 되어 공연한 것⁴⁰⁾으로도 큰 의미가 있는데, 노동자 스스로가 노동문제를 다루는 것은 80년대 접어들면서 더욱 본격화되어 이른바 ‘노동연극’이 활발하게 창작, 공연되는데 이 작품이 그 단초를 제공한 것이다. 이렇게 비전문적 배우들이 자신들의 이야기를 공연하는 것은 관객에게 극중 사건의 실체를 보다 현실적으로 인식하게 만들기 때문에 은폐된 사건을 전달하려는 사건전달극의 목적에도 부합한다. 또한 동시에 배우는 자신의 이야기를 공연하면서 즐기고 관객은 보다 현실화된 사건을 인식하기 때문에 관객과 배우 모두 공연 자체를 향유하게 되는 것이다. 이러한 공연의 향유는 <진동아굿>에서도 찾아볼 수 있다.

즉흥성이 강한 이 작품에서 두드러진 것은 관객들이 즉석에서 배우로 극중에 참여한다는 것이다. 어떤 장면에서는 기자가 되어 언론단압이 진행된 것을 성토했기도 하고, 어떤 장면에서는 동아일보 기자들의 투쟁을 적극 지지하는 격려광고의 광고주가 되기도 한다. 이렇게 극중 현실을 자유롭게 오가는 관객이 하나의 설정된 배우라고 한다면 이 역시도 전문성을 얻지 못한 비전문적 배우들이다. 연기가 미숙한 비전문 배우이지만 그들이 연기하는 기자나 격려광고주는 다른 관객들에게 사건에 대한 현실감을 불러 넣어주는 적극적인 장치로 작용을 한다.

이처럼 비전문적 배우들은 특정한 사건을 관객들에게 보다 현실적인 것으로 인식하게 하며, 무대의 사건이 현재의 상황과 연결되어 있다는 것을 강조하는 역할을 담당한다. 따라서 이 비전문적인 배우들의 미숙한 연기력은 마당극에서는 문제가 되지 않을 뿐만 아니라 오히려 노동연극이나 농민연극 등에서는 자연스러운 현상이 된다.

40) 비록 이 작품을 쓰고 연출을 한 것은 연극운동을 하던 박우섭과 김봉준이지만 세밀한 노동자의 생활이나 투쟁의 과정 등은 여공들에 의해 만들어진 장면이며, 그들 스스로 배우로 나선 것은 마당극 운동사에서 볼 때 이 작품이 처음이다.

3.2.3. 앞놀이와 뒷풀이를 통한 연극 공간의 확장

사건전달극의 궁극적 목적은 앞서 말한 바와 같이 관객들이 감추어진 사건의 진실을 파악하고 그것을 통한 비판적 태도가 현실 생활 속에서도 유지되도록 하는 것이다. 이러한 목적을 달성하기 위해 마당극은 연극 속의 현실과 그것을 바라보고 있는 실제 현실의 경계를 수시로 허물어버려 연극이 곧 생활의 일부분인 것처럼 인식하도록 만드는데, 그 대표적인 것이 연극 공연의 앞뒤에 놓이는 앞놀이와 뒷풀이이다. 전통극에서 빌려온 이 장치들은 연극 공연 자체를 하나의 놀이로 만드는 기능을 하며, 이를 통해 관객들은 공연 자체를 즐기고 향유하는 입장을 취한다. 또한 이 장치들은 연극 공간을 확장시킬 뿐만 아니라 관객과 무대의 소통을 적극적으로 진행하여 둘 사이의 상호 작용을 심화시키는 기능을 한다.

대상 작품 중 <동일방직문제를 해결하라>를 제외한 나머지 세 작품은 사건의 전모를 밝히는 공연과정 앞에 앞놀이가 있고, 작품 말미에 뒷풀이의 과정이 제시되어 있다. 앞놀이와 뒷풀이는 일반적으로 굿 혹은 제의의 형식을 구성하는 장치인데, 마당극에서는 풍물을 연주하여 관객들의 시선을 끌며, 공연장으로 쓰일 공간을 확보하기 위해 앞놀이가 설정되어 있으며, 앞으로 전개될 연극이 어떤 내용이며, 무엇 때문에 공연하는가 라는 공연의 목적을 밝히는 역할을 한다. 한편 뒷풀이는 지금까지 전개된 공연 내용에 대한 관객들의 목적의식적 행동과 비판적 토론을 유도하기 위해 설정되는 것이 일반적이다.

풍물소리 요란하게 울리며 사람들을 모은다. 사람들이 많이 지나는 점심시간, 식당으로 가는 길목 등에서 쇠를 힘차게 쳐서 중요한 모임이 있음을 알린다. (중략) 모임장소에 도착하면 사회자는 진행에 필요한 만큼의 공간을 확보하고 관중들이 그 주위에 자연스럽게 자리잡는다.(275쪽)

농성기자들의 강제추출까지의 과정을 다루고 있는 <진동아굿>의 앞

놀이하는 연극공간을 확보하는 데서부터 시작한다. 우리의 일상 생활 한 편에서 연극을 공연한다는 설정은 연극 속의 현실과 실재하는 현실 사이의 동질성을 부여하는 것인데, 이것은 곧 일상생활의 현장성이 연극공간의 현장성으로 이어지기를 기대하는 것이다. 이러한 연극 공간 만들기에 이어지는 사회자의 대사는 앞으로 전개될 연극의 내용에 대한 정보를 성실하게 제시하고 있다. 이에 따라 동아일보의 투쟁을 모르고 있던 관객들도 잠정적으로 사건을 미리 공유하게 되고 비판적 입장에서 연극을 관람할 수 있게 된다.

한편, 농성장의 기자들이 강제로 해산 당하면서 끝나는 넷째마당에 이어지는 다섯째마당은 이 작품 전체의 뒷풀이 역할을 하고 있다. 즉 배우들도 자신의 배역을 떠나 관객의 한 사람, 혹은 사건 관찰자의 한 사람으로 역할이 바뀌고, 지금까지 진행되었던 일련의 사건들에 대한 비판과 향후 대책에 대한 토론이 종합적으로 이루어진다. 이것은 연극이 진행되는 동안 공유되었던 사건에 대한 인식을 극적 상황으로만 국한시키지 말고 현실로까지 확장하고자 하는 강한 현실지향성에 의한 것이며, 실제로 <진동아굿>이 공연되었을 당시 공연이 끝날 때 격려광고와 후원금이 많이 나온 것은 토론과 시위를 통해 연극적 현실이 실재의 현실로 확대되었기 때문이다.

<덕산골 이야기>는 조금 다른 양상으로 나타나는데, 무당의 비나리로 부터 시작하는 “굿” 부분은 앞놀이에 해당한다. 풍물을 중심으로 한 길놀이 가 아닌 무당의 굿은 그 자체로 신성한 의식으로 인식되며, 앞으로 전개될 연극 속의 사건이 개인적인 원한 혹은 반드시 들어주어야 할 억울한 사연을 담고 있음을 나타내고 있다. 따라서 무당에게 흥숙이 “제 개인적인 원망은 없으나 이대로 죽는다면 덕산골 주민은 물론 이 나라 서민네들의 말로 다 못할 한을 무얼로 풀지”(244쪽)라고 말하는 부분에서 이 작품의 앞놀이에 무당이라는 해원의 영매가 필요한 근거를 발견할 수 있다. 이처럼 이 작품의 앞놀이는 앞으로 진행될 사건에 대한 정보제공과

연극 공연의 공간을 정갈하게 하는 일반적인 기능을 하고 있다. 이에 비해 박홍숙의 법정 최후진술로 끝나는 이 작품에서 뒷풀이는 존재하지 않는다. 이것은 이 작품이 도시빈민 문제에 대한 형상화라고 할 지라도 이미 사형선고라는 결론이 내려진 개인이 중심이기 때문에 주인공의 억울한 상황과, 그 상황까지 오게 된 과정들을 밝혀내는 것에 무게중심을 두었고, 따라서 뒷풀이가 생략된 채 주인공의 심경을 드러내는 최후진술이 극의 마지막을 차지하고 있는 것이다.

마당극 작품 중 보기 드물게 민중투쟁의 승리 사례를 그리고 있는 <합평 고구마>의 경우는 작품의 분량이 짧기 때문에 앞놀이와 뒷풀이가 명확하게 구분되어 있지 않다. 그러나 작품을 시작할 때 배역을 맡은 몇 명의 농부들이 고구마가 나타날 때까지 “얼싸절싸 흥얼거리며 춤을 추”(133쪽)고 놀면서 이야기를 주고받는 것이 바로 앞놀이에 해당하는 부분이다. 공연이 시작되기 전 관객들의 시선을 집중시키면서 농부들에 의해 어떤 일이 진행되리라는 것을 알려주고 있기 때문이다. 한편 뒷풀이는 치열한 투쟁의 성공담을 모두 들은 뒤의 기쁨을 공유하기 위해 “흥청흥청 춤판이 얹혀 설켜 무르익는”(141쪽) 것으로 설정되어 있다. 이 사건의 경우 이미 승리라는 결말이 명확하게 나타나 있기 때문에 앞놀이가 간단하게 처리되어 있고, 몇 번을 이야기해도 질리지 않는 승리의 기쁨은 자연스럽게 흥겨운 뒷풀이를 마련한 것이다.

이에 반해 공연 당시에도 계속되고 있는 투쟁을 다루고 있는 <동일방직문제를 해결하라>는 동일방직 해고노동자들을 위한 기도회에서 공연되었기 때문에 특별히 관객들을 끌어 모으고 연극 내용을 미리 설명해야 하는 앞놀이가 생략되어 있다. 다만 회사측과 정부의 탄압에 의해 탈출구를 찾지 못하는 현실의 극복을 위해 관객들의 의견을 묻는 뒷풀이의 과정이 첨가되어 있다.

해설자 됐어요. 그만 하세요. (다 퇴장한다) 여기까지가 78년 2월 29일에

있었던 동물사건의 전모였고 우리 얘기도 이제 끝날 때가 된 것 같습니다. 그러나 제가 처음에 언급한 앞으로 우리 근로자들의 나아갈 길을 미처 생각하지도 못한 채 해결보지 못한 문제만 남기고 연극을 끝마쳐야 하는 것이 유감입니다.

성급한 어느 관객 그렇다고 이대로 끝낼 수는 없지 않습니까?

해설자 네, 그러니 제 말씀을 계속 들어보십시오. (중략) 이런 상황에서야말로 좀 더 솔직하고 진지하고 냉정하게 우리의 갈 길을 찾아야 합니다.

어느 관객 그렇습니다. 다시 실질적인 수습책을 마련합니다. (중략)

해설자 아, 아 이제 조용히들 해주십시오. 이것으로 우선 연극의 막은 내리고 이 이야기는 뒤로 다룹시다.(160~161쪽)

실제 공연에서는 위의 결말이 대본 그대로 진행되지는 않았지만 관객들과 향후 대책을 논의하는 뒷풀이는 연극 속의 현실을 실제로 확장시켜 연극이 끝난 후에도 동일방직 노동자들의 투쟁에 대해 지속적인 관심을 갖도록 한다. 따라서 한 판 어우러져 대동의 마당을 이끄는 뒷풀이는 아니지만 전달하고자 하는 사건의 공유와 그것에 대한 토론을 통한 해결방안 모색은 이 시기 사건전달극의 독특한 뒷풀이 형식이라고 할 수 있다.

이렇듯 연극적 공간의 경계를 허물어 현실의 공간까지 확장하는 앞놀이와 뒷풀이는 연극 속에서 전개되는 사건을 현실로 연결시켜 그것을 바라보는 관객들에게 적극적인 참여의식을 발생시키는 것이 목적이며, 이것은 연극을 연극으로만 보는 것이 아닌 은폐된 현실을 고발하는 소통방법으로 파악하는 연극관에서 기인한 것이다. 이를 통해 마당극은 그저 암전히 앉아서 관람하는 물화된 연극이 아니라 관객과 배우가 함께 고민하고 향유하는 생동하는 놀이의 마당이 되었던 것이다.

4. 맺음말

지금까지 1970년대 마당극, 특히 4편의 사건전달극을 중심으로 양식의 실험과 정립 과정을 살펴 보았다. 이보다 앞서 살펴본 각 작품의 소재가 된 사건들의 특징은 마당극의 정신적 지향점을 파악할 수 있었는데, 각각의 사건은 노동운동, 농민운동, 도시빈민운동, 언론운동 등 기층 민중들의 제반 운동들을 모두 포괄하는 것으로 마당극이 추구하고자 하는 민중지향적 성격을 파악할 수 있었다.

이 시기 마당극은 양식의 정립과정에 있었기 때문에 매우 다양한 모습을 지니고 있지만 간략히 분류하면 크게 두 가지 양식으로 정리가 된다. 하나는 서사극적인 특징을 지닌 것들이고 다른 하나는 전통극에 기반을 두고 있는 것들이다. 여기서 서사극적 혹은 전통극이라고 분류한 것은 다분히 편의적인 것일 뿐, 반드시 그 양식에 철저히 입각한 것은 아니다. 마당극의 중요한 특징 중 하나는 어느 양식에서든 필요한 방법들을 선택해서 활용해왔고 그것을 고유한 원리 속에 새로운 모습으로 탄생시켰다는 점이다.

서사극적 장치들은 크게 세 가지로 나누어지는데, 연극에 대한 관객의 활발한 개입, 해설자의 적극적인 참여, 삽화적인 구성이 그것이다. 이러한 장치는 소재가 된 사건을 객관적으로 전달하는 데 일차적 목표를 둔 사건전달극의 특성에 의해 효과적으로 선택된 것이다.

한편, 전통극의 장치들은 전통적 춤사위와 구어체의 대사, 그리고 비전문 배우가 주는 연극적인 현실감, 앞놀이와 뒷풀이를 통한 연극 공간의 확장 등인데, 이것은 서사극적 장치가 지닌 객관적이고 분석적인 성격 대신 놀이성과 즉각적인 집단적 움직임으로 관객의 반응을 이끌어내는 중요한 정서적 장치들로 작용하고 있다. 즉 서사극적 장치의 객관적 성격 위에 전통극적 장치가 지닌 놀이성이 덧붙여져서 은폐된 사건의 전달

은 물론 그것의 정서적 공감과 향유, 나아가 적극적 행동까지 유도하게 하는 장치들로 기능하며, 그 두 가지가 매우 효과적이며 자연스럽게 결합되어 있는 것이다.

이처럼 70년대 마당극 특히 사건전달극은 은폐된 사건을 알리고자 하는 사회적 의사소통으로서의 기능을 자임하여 일차적으로 서사극적 장치들을 다양하게 활용하여 객관적 사건 전달에 노력하였고, 그것의 정서적 향유를 위해서는 전통극의 다양한 장치들을 적극 활용하여 마당극의 양식 정립에 탄탄한 토대를 마련하게 된다.

70년대 마당극의 다양한 양식 실험과 그 정립과정을 총체적으로 파악하기 위해서는 창작탈춤 계열의 작품과 임진택에 의해 이루어진 기존 작품에 대한 일련의 연출 실험들을 파악해야함에도 불구하고 공연 대본이나 연출된 자료가 남아있지 않아 그 실체를 파악할 수 없는 아쉬움이 남는다.

K C I

참고문헌

1. 기본자료

채희완·임진택 편, 『한국의 민중극』, 서울:창작과비평사, 1985.
 민족극연구회, 『민족극과 예술운동』 창간호, 1992.

2. 단행본

강준만, 『한국현대사산책-1970년대 편』 1~3 권 인물과사상사 2002.
 김창화 외, 『한국에서의 서양연극』, 소화 1999.
 놀이패 신명 엮음, 『전라도 마당극 대본집』 들불 1989.
 서연호, 『한국 가면극 연구』, 월인, 2002.
 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소 1996.
 이영미, 『마당극 · 리얼리즘 · 민족극』, 현대미학사, 1997.
 편집부 편, 『한국사 20-자주민주통일을 위하여(2)』, 한길사, 1994.
 한국기독교교회협의회 인권위원회, 『1970년대 민주화운동』 1~5권, 1987.
 베르톨트 브레히트, 『서사극이론-브레히트 연극론』, 김기선 역, 한마당, 1989.
 B. 아스무트 저, 송전 역, 『드라마 분석론』, 한남대출판부, 1995.
 마리 안 샤프보니에 저, 홍지화 역, 『현대연극미학』, 동문선, 2001.

3. 논문

김민규, 「동일방직사건과 그 연극적 형상화에 대하여」, 『민족극과 예술운동』 창간호, 민족극연구회, 1992, 63~77면
 김영찬, 「마당극 <고구마>의 작품론 노트」, 『민족극과 예술운동』 창간호, 민족극연구회, 1992, 42~62면
 김월덕, 「마당극의 공연학적 특성과 문화적 의미」, 『한국극예술연구』 11집 한국극예술학회, 서울: 월인, 2000, 349~378면
 김재석, 「마당극 정신의 특질」, 『한국극예술연구』 16집 한국극예술학회 서울:월인, 2002, 335~362면
 김현민, 「1970년대 마당극 연구」, 이화여대 석사논문, 1992.
 마인섭, 「1970년대 후반기의 민주화운동과 유신체제의 붕괴」, 『1970년대 후반기의 정치사회변동』, 한국정신문화연구원 편, 백산서당 1999, 259~305면

- 박영정, 「1970년대 김지하 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 17집 한국극예술학회
서울: 월인, 2003, 235~266 면
- 배선애, 「1970년대 희곡의 양식 실험 연구」, 성균관대 박사논문 2003.
- 채희완, 「공동체의식의 분화와 탈춤구조」, 『문화운동론』, 서울:공동체, 1985,
78~101 면

K C I

Abstract

A Study on Style Founding of Madangguk in 1970's

Bae, Seon-ae

In 1970's, it was time when tests and explorations in styles of drama were in process actively, in result, Madangguk was produced. Madangguk is significance that it was based on traditional drama, many styles of drama was used effectively, it was Korean native style to be produced newly.

In this study, I will study how they tested to complete style with four true story dramas on the assumption that it was time in 1970's when they had many tests for completing style. We can find that the style of Madangguk is mixed two kinds of style. Generally mentioned, two kinds of styles are method of epic drama and traditional drama. Method of epic drama contributes to general notification of story with the role of audience, positive participation of commentator, illustrative composition.

The other hand, method of traditional drama is more effective on enjoying play itself than notification of story with traditional dance, colloquial style lines, reality of theater because of amateur actor, extension of play space to perform from pre-event to after play.

It was time when they was prohibited free press in 1970's, Madangguk had function in social communications to notify covering up fact, and was tested as various styles, so, Madangguk was an outcome that complete unique style of drama.

주제어 : 마당극, 사건전달극, 서사극적 양식, 전통극적 양식, 양식의 혼합, 소통의 역할

Key words : Madangguk, true story drama, style of epic drama, style of traditional drama, mixed two kinds of style, role of communication

접수일 : 2003년 8월 24일

심사기간 : 2003년 9월 1일~20일

게재결정 : 2003년 9월 27일(편집위원회의)

K C I