

# 임진택 연출론 연구

- 1970년대 연출작품을 중심으로 -

배선애\*

## <차례>

1. 문제제기
2. 임진택의 연출 활동
3. 새로운 '연극'으로서의 마당극 연출론
  - 1) 작품의 선택 기준과 대상 작품의 특징
  - 2) 새로운 '연극' 실험을 통한 연출론의 특징
    - (1) 극장 ↔ 마당: 야외 공간의 지형을 이용한 원형 무대
    - (2) 관객 ↔ 관중: 관찰자에서 참여자로의 변화
    - (3) 플롯 ↔ 틀거리: '알기'와 형식의 자유로운 결합
    - (4) 마당극: 연극 범주의 확장을 통한 예술의 생활화
4. 맺음말—임진택 연출론의 의미

## 1. 문제제기

1960년대의 <향토의식 초혼굿>을 출발로 한 마당극의 형성과 그 발달 과정에 대한 연구는 최근 들어 양적으로나 질적으로나 매우 풍성해지고 있다.<sup>1)</sup> 특히 1960년대를 거쳐 1970년대에 이루어진 다양한 공연활동은 마

\* 광운대 강사

- 1) 1960년대와 1970년대의 마당극에 대한 최근의 연구는 다음과 같다.  
김재석, 「<향토의식초혼굿>의 공연 특질과 연극사적 의미」, 『한국극예술연구』

당극이 독자적인 공연미학을 구비하고 완성하게 되는 실험적 역할을 담당하였다는 측면에서 그 의미가 크다고 할 수 있는데, 이 논문은 이러한 실험을 적극적으로 담당한 대표적 연출가인 임진택의 연출 활동에 초점을 맞추어 그의 공연활동과 연출론의 특색을 살펴보는 것을 목적으로 한다.

이 시기 임진택 연출론에 대한 관심과 문제의식은 매우 단순한 데에서 출발한다. 마당극사에서 언급하고 있는 1970년대의 주요한 작품들은 크게 세 가지 경향으로 나누어지는데,<sup>2)</sup> 하나는 실제 사건을 관객들에게 알려주기 위해 만들어진 사건전달극<sup>3)</sup>으로, 언론의 자유가 보장되지 못한 당시에 사회적으로 침체한 문제들을 작품으로 형상화한 일련의 작품들을 말한다. 다른 하나는 마당극을 탈춤의 현대적 계승이라고 규정하는 근거를 마련한 창작탈춤의 작품들로, 탈춤의 연행 원리를 기반으로 하여 현대적인 내용을 첨부한 이 작품들은 채희완을 중심으로 다양한 작품이 공연된다.

마지막 경향은 양식에 대한 고민을 전면화한 임진택의 연출 작품인데, 앞의 두 경향의 작품들이 실제 사건이나 탈춤의 기본 구조를 골격으로

18집, 한국극예술학회 2003.

배선애, 「1970년대 마당극의 양식 정립과정 연구」, 『한국극예술연구』 18집, 한국극예술학회, 2003.

김재석, 「〈진동아갓〉과 마당극 ‘공유 정신」, 『민족문화사연구』 26호, 민족문화사학회, 2004.

김재석, 「〈원귀 마당쇠〉연구」, 『한국극예술연구』 21집, 한국극예술학회 2005.

이원현, 「한국 마당극에 나타나는 서양연극의 실험적 기법들」, 『한국극예술학회』 22집, 한국극예술학회 2005.

이덕기, 「노래갓 <공장의 불빛> 연구」, 『한국극예술학회』 22집, 한국극예술학회, 2005.

2) 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소 1996, 41~45면 참고

3) 이 시기 사건전달극의 양식적 특성과 내용에 대해서는 배선애, 「1970년대 마당극의 양식 정립과정 연구」, 『한국극예술연구』 18집 한국극예술학회 2003)를 참고할 것.

하여 새롭게 창작되었던 것에 비해 임진택의 연출활동은 기성 연극계의 작품들을 중심으로 한다는 점에서 근본적인 차이점을 보이고 있다. 이것은 사회와의 긴밀한 관계 속에서 일정한 모습을 갖추어 가던 이 시기 마당극에 있어서 특히 양식에 초점을 맞추어 새로운 연극을 만들고자 한 임진택의 의도가 적극적으로 반영된 것으로 이해되는데, 이 논문의 문제의식은 바로 이러한 임진택의 활동에서 비롯된다. 왜 마당극 1세대에 해당하는 활동가 중에서 임진택은 가장 두드러지게 마당극의 양식에 집중하였는가? 그 대상 작품을 기성 연극계의 작품으로 선정한 의도는 무엇인가? 공연 주체가 모두 대학의 연극반인 이유는 무엇인가? “머리를 때리는 것 같은 충격으로 다가”<sup>4)</sup>은 공연 활동을 통해 얻어낸 성과물은 어떤 모습인가?

이러한 기초적인 질문은 곧 마당극의 양식적 특성이 어떠한 과정을 통해 형성되었는가로 모아지는데, 마당극에 대한 연구와 일반적 인식이 그것의 양식적 측면에 경도되어 진행되는 경향에 대해 마당극은 엄밀히 ‘마당극 정신’으로 이해해야 하며, 마당극의 양식에만 국한된 연구는 일면적 이해에 지나지 않는다는 것을 강조하는 주장<sup>5)</sup>이 논리적으로 제기되기도 한다. 그러나, 마당극이 현재까지도 유효할 수 있는 것은 마당극 정신과 함께 그것을 구체적으로 실현시킨 독보적이며 독자적인 공연 양식의 측면임을 상기한다면 마당극 양식에 대한 분석과 연구는 언제나 유의미한 작업이다.<sup>6)</sup> 더군다나 마당극 양식에 대한 체계적인 이론화 작업이

4) 최초로 임진택론을 쓴 이영미의 글에서 발견되는 이와 같은 표현은 이 시기 임진택의 연출 작품에 대한 기록 중에서 거의 유일하게 찾아볼 수 있는 관객으로서의 반응이라고 할 수 있다. 이영미, 「광대여, 광대여 임진택론」, 『한길문학』, 1991년 봄호, 112면

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

6) 마당극의 양식 연구에 있어서 조심스러운 부분은 서양의 다양한 실험극과의 비교 연구이다. 이러한 연구 방법의 저변에는 마당극 양식이 독자적임을 강조하기 위한 의도가 있지만, 실상은 서양 연극과의 도식적이며 형식적인 비교에만 국한되어 마당극 양식의 생명력과 생산성을 간과할 우려가 있기 때문이다.

몇몇 연구자들에 의해 거의 교과서처럼 받아들여지고 있는 현 시점에서 특정 연출가의 활동을 중심으로 개별적 양식 미학의 특징을 정리하고자 하는 이 논문의 목적은 마당극 양식에 대한 논의를 더욱 풍성하게 하는데 일조할 수 있을 것이다.

1970년대 대학 연극반을 중심으로 진행된 임진택의 연출활동에서 비롯된 무수한 질문에 대한 답을 찾기 위해서는 대상 작품들의 특징을 검토하면서 마당극으로의 변화 가능성을 발견하는 작업이 진행되며, 연출가 스스로 정리한 연출단상들을 면밀히 검토하면서 이를 기반으로 임진택 연출론의 특징들을 찾아보고자 한다. 연구의 대상 작품은 <돼지꿈>, <마스게임>, <노비문서>, <녹두꽃>의 네 작품이며, 이 중 공연대본이 남아 있지 않은 <마스게임>과 <노비문서>는 발표된 희곡을 참고하여 대략적인 특징을 파악하는 데 초점을 맞출 것이다.

마당극 연구의 어려움 중 하나는 작품이나 연출과 관련된 기록들이 거의 없다는 점인데, 다행스럽게도 <돼지꿈>과 <녹두꽃>은 공연 대본이 남아 있고, 그것과 관련된 연출의 기록들도 직접적으로 확인할 수 있는 자료로 존재하고 있기 때문에 연구자료 확보의 어려움은 별로 없는 것이 사실이다. 다만, 대학 연극반과의 관계 등 연구 자료를 통해 확인할 수 없는 사실들은 임진택과의 인터뷰<sup>7)</sup>를 통해 확인하기로 한다.

논의를 진행하기에 앞서 먼저 전제해야 할 것은 임진택의 연출론은 특정 작품의 세부적인 연출 방법에 국한된 것이 아니라 마당극의 이론화 작업까지도 병행하고 있다는 점이다. 즉, 임진택 스스로 연출가와 이론가의 면모를 동시에 지니고 있기 때문에 그의 연출론 분석은 마당극 이론에 대한 분석과 자연스럽게 겹쳐지고 있음을 밝혀둔다. 우선 그 예비적 단계로 연출가 임진택의 활동 내력부터 살펴보기로 하겠다.

7) 임진택과의 인터뷰는 2006년 5월 12일 서울 대학로의 학림다방과 동덕여대 이애경 교수 연구실에서 4시부터 7시까지 진행되었다.

## 2. 임진택의 연출 활동

최초의 마당극론에 해당하는 「새로운 연극을 위하여」를 발표하면서 마당극<sup>8)</sup>과 그 원리를 이론적으로 소개한 임진택<sup>9)</sup>은 1950년 김제에서 태어났다. 아홉 살 때 서울로 유학을 온 그는 덕수초등학교와 경기중·고등학교를 거쳐 1969년 서울대학교 외교학과에 입학하게 된다<sup>10)</sup>

- 8) 매우 지엽적이며 비생산적인 논의일 수 있겠지만, 마당극이라는 명칭의 등장과 관련된 사항을 정리해보면, 마당극 연구자들은 1976년 서울대 총연극회의 공연인 <허생전>에서 최초로 사용되었다(김현민, 「1970년대 마당극 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1993/정수연, 「한국 마당극의 특성에 대한 연구-임진택의 작업을 중심으로」, 한양대 석사학위논문, 1997)고 하며 임진택은 “마당극이라고 하는 개념도 공식적으로는 제가 처음 쓰고 실천했습니다. 그 전에는 마당극이라는 용어도 없었고 마당극이라는 형태, 형식, 실체가 없었어요.”(이주향 대담, 「우리 시대의 광대 임진택, 그 신명의 인생」, 『철학과 현실』, 2004 가을호, 88면)라고 하여 본인을 통해 마당극이라는 명칭이 등장하였다고 설명하고 있다. 이 두 논의는 마당극이라는 명칭이 어쨌든 문화운동으로서의 마당극 활동을 벌인 주체들에서 비롯된 것이라는 점에서 합의가 될 수 있는데, 문제가 되는 것은 1973년 3월에 차범석을 책임 편집자로 하여 출판된 『새마을연극 희곡 선집』이라는 희곡집의 부제가 ‘마당극에서 학교극까지’라는 점이다. 여기서의 마당극이 어떠한 내용인지는 책에 게재된 희곡만으로는 특성을 파악하기 어렵지만, 일단 마당극이라는 명칭의 처음 등장이라는 점에서는 가장 앞선 것이며, 차범석이 밝히는 기획의도인 “학교, 농어촌, 직장 그리고 교회 등 삼천 리 방방곡곡 어디서나 손쉽게 연극을 만들고 즐기는 풍토를 조성하는 데 이바지하고자”(차범석 선, 『새마을연극 희곡 선집』, 세운문화사, 1973, 444면)한다는 것은 현장 활동을 중심으로 한 마당극 운동과 외형적인 모습의 유사성이 발견되는 부분이다. 임진택과의 인터뷰에서도 이 부분은 그 자신도 처음 들어보는 사실이라며 그 의미에 관심을 보였다.
- 9) 임진택의 활동에 대한 개괄은 주로 본 논문의 대상 시기인 1970년대에 초점을 맞추고, 그 연장선상에 있는 80년대의 활동까지를 제한하여 살펴보고자 한다. 지역 축제의 책임기획자로 활동하고 있는 최근의 상황을 모두 정리하는 일은 연출가 임진택의 면모를 확인할 수 있는 논거가 될 수는 있지만, 본 논의의 전개에 크게 도움이 되지 않으리라는 판단 때문이다.
- 10) 대학 입학 이전의 임진택에 대한 사항은 두 편의 잡지 인터뷰 기사를 참고하였

임진택이 연극과 만난 것은 대학 1학년 때 연극반 활동을 통해서이며 3학년 때 연극반 반장을 맡게 되면서 본격적으로 연극 활동에 전념하게 된다. 특히 이 시기 연극반 선배였던 김지하와의 만남은 그의 연극 활동에 있어서 큰 전환점을 마련하게 되는데, 아직 뚜렷하게 마당극에 대한 인식이 정립되지 않은 상황에서 전통의 민속놀이에 의미부여를 하는 김지하의 연극관을 통해 연극에 대한 시각을 확장시켰으며, 임진택 연출론의 근본적 사상으로 작용하는 생명에 대한 철학적 인식의 기반을 마련한 것도 김지하를 통해서였다. 또한 1972년 서강대에서 <금관의 예수>와 함께 공연한 일본 '상황극단'의 가라주로(唐十郎) 작품인 <두 도시 이야기>의 관객경험<sup>11)</sup>은 야외공연으로서의 마당극 양식을 실험하게 만드는 계기가 된다. 이렇듯 김지하와의 만남은 창작극 위주의 무대극을 연극이라고 생각하고 있던 임진택의 “인생을 바꾼 것”<sup>12)</sup>이다.

<구리 이순신>과 <금관의 예수> 그리고 가라주로의 작품을 통해 새로운 연극의 가능성을 확인한 임진택은 탈춤반과의 공동작업으로 1973년 12월에 최초의 본격적인 마당극 <진오귀>(공연할 때의 제목은 <청산별곡>)를 서울 제일교회에서 공연하게 된다.<sup>13)</sup> 이 작품은 “연극과 탈춤은

다. 성육, 「나는 광대다」, 『마당』, 1985년 5월호 // 손광주, 「광대 임진택—나의 예술, 자유와 생명의 몸짓」, 『음악동아』, 1985년 8월호

- 11) 실제로 임진택은 가라주로의 공연에 찬사를 보내는 김지하의 태도에 대해 그런 작품은 우리도 만들 수 있다면서 강한 불만을 나타냈다고 한다. 시간이 지나고 나서 김지하의 찬사를 이해했다고 하는데, 이로 미루어보면 가라주로의 공연은 임진택보다는 김지하에게 더 큰 영향을 주었다고 할 수 있다. 임진택 인터뷰 2006년 5월 12일.
- 12) 이주향 대담, 「우리 시대의 광대 임진택 그 신명의 인생」, 『철학과 현실』 2004 가을호, 89면
- 13) <진오귀> 공연 이전에 임진택은 1972년 <불타는 화염>(윤정규 원작, 홍세화 각색·연출, 서울 제일교회 대학생부와 함께 공연)과 1973년 2월 <겨울나무들>(박태순 원작의 <무너지는 산>을 임진택이 각색하고 연출한 작품. 새문안교회 대학생부와 함께 공연)을 공연하면서 지속적인 활동을 이어나간다. 임진택, 「80년대 연희예술운동의 전개」, 『민중연희의 창조』, 창작과 비평사, 1990, 130면 참고.

전연 별개의 것<sup>14)</sup>이라고 생각하던 연극반과 탈춤반의 인식적 전환을 가져온 작품으로, 농민을 괴롭히는 여러 가지 문제들을 악귀로 설정하였기 때문에 그것의 효과적인 표현은 탈춤의 연행 양식에 도움을 받을 필요가 있었다. 임진택은 이 작품에 대해 “그 이전의 민중극이 해결하지 못한 ‘민중적 양식’의 문제를 민족형식으로써 풀어내려 한 최초의 시도<sup>15)</sup>”라고 의의를 두면서 이 작품을 계기로 “진정으로 민중적인 연극을 하려면 ‘함께 노는’ 구조를 가진 마당이라는 개념을 도입하지 않을 수 없었”고, 이후 “연극에 대한 노력은 연극적 열개의 마당화에 있었다고 해도 과언이 아닐<sup>16)</sup>” 만큼 적극적인 고민과 자극을 준 공연으로 임진택 개인에게는 의미가 큰 작품이었다. 이후 그는 새로운 연극 양식에 대한 고민을 본격적으로 실행에 옮기게 된다.

1974년에는 연행예술운동 1세대들이 주축이 되어 <소리극 아구>라는 작품을 공연하게 되는데, 일본의 기생관광이라는 사회적 문제를 탈춤의 구조를 직접적으로 활용하여 풍자하고 있는 이 작품에서 임진택은 일본인 사장 ‘마라테스’ 역을 맡아 배우로 참여한다. <소리극 아구>의 공연 경험은 임진택 개인에게 있어서 “이전의 그의 진보적 예술활동이 주로 김지하의 작품이나 1세대 전체의 공동작업을 중심축으로 하는 것이었다면, 이후부터는 작품을 쓰고 연출하며, 판소리를 새로 지어 부르는 등 자신의 독자적인 작품세계를 본격적으로 만들어가기 시작<sup>17)</sup>” 했다는 점에서 큰 의미를 둘 수 있는 작품이다.

14) 임진택, 『80년대 연희예술운동의 전개』, 『민중연희의 창조』, 창작과 비평사, 1990, 131면 (이후 논의에 필요한 임진택 연출론은 모두 그의 평론집인 『민중연희의 창조』에 게재되어 있는 글을 대상으로 하는데, 이 평론집이 1990년에 출판되었지만 게재된 연출론은 모두 80년대 초반에 작성된 글이며, 출판되면서 수정된 점이 없기 때문이다.)

15) 위의 글, 132면

16) 성욱, 『나는 광대다』, 『마당』, 1985년 5월호, 143면

17) 이영미, 『광대여, 광대여 임진택론』, 『한길문학』, 1991년 봄호, 120면

〈소리극 아구〉의 공연 이후 사회인이 된 임진택은 직장 생활을 병행하면서 대학 연극반을 중심으로 몇 편의 마당극 양식 실험과 관련된 연출작품을 공연하게 된다.<sup>18)</sup> 1977년 서울여대 연극반을 중심으로 한 〈돼지꿈〉을 출발로, 1978년과 79년에는 이화여대 연극반을 주축으로 각각 〈마스게임〉과 〈노비문서〉를 공연하고, 1980년에는 서울대 총연극회가 〈녹두꽃〉을 공연한다. 이른바 ‘대학마당극’<sup>19)</sup>으로 통칭되는 이 작품들은 〈녹두꽃〉을 제외한 모든 작품이 소설이나 기성극단의 희곡작품이며, 이미 무대극으로 공연되어 관객들을 만난 작품들이다. 임진택이 특히 기성 연극계의 희곡을 선택한 것은, 구체적인 작품의 분석과 연출론의 특성을 살펴보는

18) 75년 이후 임진택이 본격적으로 관심을 갖게 된 것은 판소리이다. 명창 정진권의 제자가 된 임진택은 김지하의 〈소리내력〉을 창작판소리로 공연하였고 이후 〈똥바다〉와 〈오월 광주〉 등 판소리계에서 찾아보기 어려운 현실문제의 창작 판소리를 연달아 발표한다. 임진택을 ‘광대’라고 부르는 가장 근본적인 이유가 창작판소리꾼으로서의 임진택의 면모이기 때문에 임진택의 판소리 활동도 그의 예술관을 이해하기 위해서는 중요하게 조명해야 하지만, 이 논문에서는 마당극 연출자로서의 임진택에 초점을 맞추었기 때문에 판소리와 관련된 그의 활동과 의미의 분석은 다음 기회로 미루고자 한다. 판소리 광대로서의 임진택의 활동에 대해서는 이주향의 대담(『우리 시대의 광대 임진택, 그 신명의 인생』)과 이영미의 임진택론(『광대여, 광대여 임진택론』), 임진택 평론집 『민중연희의 창조』 제2부)을 참고할 것.

19) 임진택이 사용하고 있는 ‘대학마당극’이라는 용어는 1970년대 대학 연극반을 중심으로 마당극 양식 실험의 일환으로 공연된 작품들을 중심으로 한다. 그에 따르면, 1980년대 각 대학에서 지나친 도식성으로 비판받은 일련의 작품들은 대학마당극이 아니라 창작탈춤으로 규정하는데, 그 이유는 80년대 대학가의 마당극은 탈패에 의해 주도된 창작탈춤이 주류를 이루었기 때문이며, 대학 내 연극패는 마당극을 제대로 계승하지 못한 채 공백기간에 있었다는 것을 근거로 삼고 있다(임진택, 『80년대 연희예술운동의 전개』, 『민중연희의 창조』, 창작과 비평사, 1990, 141~142면 각주 19번 참고). 탈춤반과 연극반의 활동을 구분하는 임진택의 이러한 태도는 마당극과 관련된 이론 속에서도 지속적으로 발견되며, 다른 마당극 운동가들에 비해 유독 양식적인 부분에 대한 실험에 강조점을 두게 되는 바탕이 된다. 즉, 서울대 문리대 연극반이라는 임진택의 연극활동 기반은 마당극 운동을 진행하는 과정에서도 일관된 전제로 작용하고 있는 것이다.



과정에서 설명될 부분이지만, 새로운 연극에 대한 갈망과 기대를 충족시키는 방법으로 이미 존재하고 있는 작품을 마당극이라는 새로운 연극적 양식으로 풀어냄으로써 그것의 실현 가능성을 확인하고자 한 의도가 크다. 즉 탈춤만이 전통 탈춤의 구성 원리를 현대적으로 해석하여 새로운 창작탈춤을 만들어낸 것처럼 임진택은 기성 연극계의 작품을 마당극으로 변형시킴으로써 새로운 연극의 모색을 직접적으로 표현했던 것이다.

1980년대의 임진택은 본격적인 문화운동가이자 마당극 연출자로서의 행보를 걷게 된다. 특히 「새로운 연극을 위하여」라는 글을 통해, 실체는 존재하였지만 직접적으로 공개되지 않았던 마당극을 학계와 연극계에 전면적으로 드러내면서 그것의 양식적 이론과 공연 미학을 체계적으로 정리하여 마당극이라는 화두를 사회 전면에 제기한다. 이후 임진택은 공연활동과 마당극의 이론화작업을 동시에 병행하는데, 80년대 공연된 일련의 작품들이 바로 공연과 이론의 적합성을 꾸준히 모색한 결과라고 할 수 있다. 마당극 연출가로서는 흔하지 않게 자신의 연출작품에 대한 기록을 남긴 것은 실제 공연에서 모색된 다양한 기법적 특성들을 마당극의 양식으로 정립하고 체계화하고자 한 노력이라고 할 수 있다.

1981년 연우무대에서 공연된 <장사의 꿈><sup>20)</sup>은 주인공 차일봉과 그를 둘러싼 다양한 인물을 모두 소화해내는 배우, 이 두 배우만을 설정하여 연극이 배우의 것임을 보여주는 작품인데, 여기서 사용된 다양한 인물의 역할바꾸기는 마당극의 배우 연기술에 대한 효과적인 모범이 된다. 이것 이 가능한 것은 배우의 탄탄한 연기력이 전제되어야 하는데, 이 작품에

20) <장사의 꿈>은 황석영 원작의 소설을 임진택이 각색하고 연출한 작품이다. 임진택은 이미 77년에 <돼지꿈>의 공연을 통해 황석영의 작품을 마당극으로 공연한 경험이 있는데, 황석영의 작품이 지닌 강한 사회고발적 성격이 마당극에서 추구하는 리얼리즘 정신에 적극적으로 부합하기 때문이기도 하지만 실제로 <장산곶매> 등의 희곡을 창작한 황석영의 연극적 활동은 마당극 운동과 많은 부분이 겹쳐지고 있다. 황석영과 마당극과의 관계는 심층적으로 연구해야 할 부분이지만 여기서는 문제의식만 지적하기로 한다.

서는 “발군의 명배우 김명곤씨”<sup>21)</sup>가 이 역할을 담당하여 그 효과를 배가시켰다.

이 시기 임진택의 활동을 대표하는 작품은 1984년에 공연된 공해풀이 마당극 <나의 살던 고향은>과 85년의 <밥>이다. 다섯 마당으로 구성된 <나의 살던 고향은>은 각 마당이 내용적으로 독자성을 지닐 뿐만 아니라 각 마당에서 활용하는 양식도 매우 다양하여 “그 이전까지 연극운동의 여러 양식을 각 다섯 마당에 모두 흡수, 총망라해보고자 한 작품”<sup>22)</sup>으로서 큰 의미를 갖는다. ‘참선 마당극’을 표방한 <밥>은 그가 조직한 극단 ‘연희광대패’의 창단작품으로 김지하의 이야기 모음집 『밥』을 원작으로 하여 각색과 연출을 담당하였는데, 이 작품 역시 초기 기획은 다섯 마당이었지만 실제 공연에서의 관객 반응에 따라 세 마당으로 공연이 되었다. 이 작품은 임진택의 연극관 저변을 흐르는 생명 사상을 마당극 양식 속에서 효과적으로 결합시키고 있으며, 대학의 초청공연이라는 마당극의 새로운 유통구조를 확보했다는 측면에서도 의의를 찾을 수 있다.

광대로 불려지길 원하는 배우 겸 연출가 임진택의 70~80년대 활동은 민중을 기반으로 한 독자적이며 독창적인 마당극 양식에 대한 끊임없는 실험과 모색의 과정이었으며 공연 현장에서 얻은 경험들은 곧바로 마당극의 이론과 미학적 특성으로 자리매김하는 역동적인 활동으로 이해된다. 이러한 일련의 과정 속에서 특히 1970년대 대학의 연극반을 주축으로 한 연출활동에 주목하면서 임진택 연출론의 특징을 구체적으로 살펴보고자 하겠다.

21) 임진택, 「임진택의 마당극 연출론 강의」(하), 『민족극과 예술운동』 10호, 민족극연구회, 1994년 여름호, 89면

22) 이영미, 「광대여, 광대여-임진택론」, 『한길문학』, 1991년 봄호, 128면

### 3. 새로운 ‘연극’으로서의 마당극 연출론

1970년대 마당극의 양식에 초점을 맞춘 임진택의 활동은 연극반출신이라는 그의 활동 영역과 매우 밀접하게 관련되어 있다. 기성 연극의 관습을 그대로 답습하고 있던 연극반의 풍토에서 진보적이라고 할 수 있는 것들은 고작 서구의 번역극이 아닌 우리의 현실을 날카롭게 담아내고 있는 창작극의 공연에 국한되는 것이었기 때문에 연극을 통해 무언가 사회적 발언을 하고자 한 임진택의 욕구는 쉽사리 충족되기 어려운 것이었다. 이때 직접적 자극을 준 것은 김지하와의 관계와 가라주로의 가두극 공연인데, 이것은 그의 공연활동과 연출론의 중요한 밑바탕이 되는 경험들이다. 일반적으로 마당극은 전통 탈춤의 현대적 계승이라는 단선적 표현으로 이해하기도 하는데, 임진택에게 있어서만큼은 마당극이란 서구의 연극, 그것을 근본으로 하는 기성 연극과는 질적으로 다른 우리나라의 고유성과 민중성이 배어있는 독자적인 연극을 창조하고자 하는 노력에 의해 고안되고 발견된 것이다. 이 점은 마당극 운동<sup>1</sup> 세대 중에서 마당극 양식에 대한 고민과 구체적 공연 활동을 가장 적극적으로 펼쳐나간 임진택의 활동을 설명해주는 중요한 단서이기도 하다.

최초의 본격적 마당극론에 해당하는 글인 「새로운 연극을 위하여」의 제목에서도 확인할 수 있듯이 그가 중심에 둔 것은 ‘연극’적 개념에서 이전에는 존재하지 않았던 새로운 무엇의 이론화 작업이었다. 그의 연출론이 탈춤의 현대적 재창조와 계승이 아닌 새로운 ‘연극’의 창조와 모색에 기대어 있다는 것은 탈춤과 관련된 언급에서 그 근거를 찾을 수 있는데, 구체적인 내용들을 정리하면 다음과 같다.

그렇다, 이러한 연극(풍속의 연극, 상황의 연극, 시위의 연극, 행동의 연극, 축제의 연극·인용자)으로 나아가는 길이 바로 마당극이다. 연극은 마당으로 나와서 마당에서 이루어져야 한다. 마당극은 새 시대의 새로운 내

용을 답을 새로운 극양식으로서 전위적이고 영원한 실험장이며 부단히 개척해야 할 끝없는 처녀지인 것이다.<sup>23)</sup> (이후 인용문의 밑줄 인용자)

탈반 친구들과 <진오귀>를 하면서 연극도 이제 ‘마당화’되지 않으면 안 되겠구나 하는 생각이 들었습니다. (중략) 연극이 민중생활에 기여하고, 대학 문화운동, 더 나아가 민중문화운동의 구심점으로 집결되기 위해서는 마당극에 대한 이론적 정립과 이의 보급이라고 생각한 것입니다. (중략) 마당극은 연극 자체의 형식적인 형태라기보다, 오늘날 연극이 어떠한 형태로 존재하여야 하는가라는 판단에서 비롯된 민중적 예술 이념입니다.<sup>24)</sup>

70년대 마당극은 연극패 일부가 탈판으로부터 미학적 원리와 역동성의 단서를 잡아내면서 탈춤패의 일부와 합작함으로써 이루어낸 의외의 성과였다. 그런가 하면 탈춤패는 연극패의 마당극 창작에 유형·무형의 영향을 끼치면서 한편으로는 독자적인 창작탈춤의 가능성을 타진했으나 대체로 과도한 난장성과 무형식주의로 말미암아 소기의 성과에는 이르지 못하였다고 할 수 있다.<sup>25)</sup>

우리가 마당극을 주장하고 나선 것은 당시로서는 거의 변할 수 없는 것처럼 보였던 연극에 대한 개념 자체를 깨는, 문자 그대로 발상의 전환이었습니다. 그런데 그렇게 하게 된 배경은 우리가 무슨 형식 실험을 하거나 전위적인 양식을 찾아 헤맸던 것이 아니라, 이전의 통상적인 연극형식에 답을 수 있는 소재 내용이 제한되어 있다고 봤기 때문에 그렇게 된 거지요. (중략) 특히 대학 내 탈반이 가지고 있던 연행양식에 대한 고정관념 때문에 거기 답을 수 있는 소재내용이 극히 제한돼 버린 측면이 많죠. 그런 폐단들이 쌓여 오늘날 마당극이 갖가지로 내용의 제한과 표현의 한

23) 임진택, 「새로운 연극을 위하여」, 『민중연희의 창조』, 창작과 비평사 1990, 42면

24) 성옥, 「나는 광대다」, 『마당』, 1985년 5월호, 143~145면

25) 임진택, 「80년대 연희예술운동의 전개」, 『민중연희의 창조』, 창작과 비평사 1990, 133면.

계에 부딪히고 침체하는 이유가 됐다고 보여줍니다.<sup>26)</sup>

우리가 70년대 후반부터 창작탈춤을 시도했는데 옛 탈춤의 장단에다가 옛 탈춤의 사위를 그대로 활용하거나 또는 변용해서 창작을 해봤지만 집단적 신명을 불러일으키기에는 미흡했던 경험을 여러 번 겪은 바 있습니다. 그 까닭은 창작탈춤이 벌어질 만한 극적 상황의 미비 때문이기도 했지만, 실은 옛 탈춤마당의 느슨한 짜임새와 속도감으로는 격변하는 정세를 담아내기 어려운 측면이 있었던 거지요.<sup>27)</sup>

이상의 인용문에서 보듯이 임진택의 마당극과 관련된 일련의 작업과 이론화과정은 탈춤적인 측면이 아닌 연극적 측면에 기반을 둔 것이며, 이것은 마당극이 형성될 때 문화패의 두 세력이었던 연극반과 탈춤반의 서로 다른 성격이 <진오귀>를 계기로 변증법적으로 합일되는 과정 속에서 마당극이 형성되었음을 분명히 하면서도 유독 임진택 독자적으로 마당극 양식에 대한 실험을 지속시켜나가게 되는 근본적인 원인이 된다.<sup>28)</sup> 따라서 대학마당극을 중심으로 한 임진택의 연출론은 개별적 연행 원리를 설명하면서 구체적인 연출방법을 정리하고 있지만 전체적으로는 일

26) 임진택, 「임진택의 마당극 연출론 강의」(상), 『민족극과 예술운동』 9호, 1994년 봄호, 89면

27) 위의 글, 96~97면.

28) 그렇다고 해서 임진택의 활동이 오직 연극에만 중점을 둔 것은 절대 아니다. 그의 관심은 새로운 연극은 전통 민속 연희의 대동성과 같은 감흥, 즉 신명을 불러일으켜야 한다는 점을 늘 견지하고 있었고, 그를 위해서는 탈춤에만 국한되지 않고 오히려 범주를 확장하여 과거의 마을대동극의 성격을 현대적으로 계승하고자 한다. 이를 이론적으로 구체화한 것이 채희완과 공동으로 집필한 「마당극에서 마당극으로」(채희완·임진택, 『한국문학의 현대계 I』, 창작과 비평사, 1982. 임진택 평론집 『민중연희의 창조』에는 임진택이 집필한 부분만 게재되어 있다)인데, 이 글에서 그는 새로운 연극으로서의 마당극은 탈춤의 연행원리에 기반을 둔 창작탈춤류의 작품이 아니라 마을공동체의 신명을 담지하는 마당극으로 나아가야 한다는 것을 강조하고 있다.

반적인 연극의 중요 개념과 일대일로 대응하며 그 내용을 설명하는 양상으로 전개되고 있다.

대학 마당극 연출을 비롯한 1970년대 그의 일련의 활동들은 새로운 연극에 방점을 둔 마당극의 다양한 양식적 특성에 대한 모색으로 그 의미가 있으며, 이러한 그의 목적의식은 새로운 작품을 창작하기 보다는 기존에 이미 공연된 작품을 마당극이라는 새로운 양식으로 풀어냄으로써 마당극의 현실가능성을 타진해보는 것에도 확인할 수 있다.

### 1) 작품의 선택 기준과 대상 작품의 특징

70년대 대학 마당극 공연에서 창작 작품이 아닌 기존의 희곡 작품을 선택한 이유에 대해 “무대극을 마당극으로 개작함으로써 기존 연극의 마당극화를 행동으로 시험하고 싶었”<sup>29)</sup> 다고 스스로 설명하고 있는데, 이는 아직까지 마당극에 대한 이론이나 구체적 실체가 명확하지 않았던 시기였기 때문에 이론에 적합한 새로운 작품을 만들만큼 성숙된 환경이 아니었음을 인정하는 것이며, 그럼에도 불구하고 <진오귀곳>에서 촉발된 새로운 연극에 대한 기대와 실천에 대한 요구와 필요성은 강하게 제기되었기 때문에 일단은 마당극이 지향하고 있는 바와 어느 정도 합치되는 작품을 선택하여 공연하게 된다.<sup>30)</sup> 이미 존재하는 작품을 마당극으로 공연

29) 성욱, 「나는 광대다」, 『마당』, 1985년 5월호, 144면.

30) 임진택은 기성 연극계에 지속적인 관심을 가지고 있었고 다양한 연극 이론들도 숙지하고 있었다고 한다. 그는 특히 창작극에 주목하였는데, 그 중 윤대성의 작품에 대해서는 매우 긍정적인 태도를 견지하고 있었으며, 여기에 방송국 드라마 연출부에 있던 그에게 대학연극반의 회원이 연출을 의뢰하자 평상시에 눈여겨 둔 작품들을 연출하게 되었다고 한다. 마당극 1세대 중에서도 서울대 문리대 연극반장으로서의 그의 활동경력도 대학연극반 내에서 소문이 나있었기 때문에 이러한 관계는 매우 자연스러운 것이었다고 한다. 임진택과의 인터뷰, 2006년 5월 12일.

함으로써 “무대극과 마당극의 본질적 차이점을 극명하게 잡아낼 수 있을 지도 모른다”<sup>31)</sup>는 효과를 기대하는 것이다.

1977년 서울여대 교정에서 공연된 <돼지꿈>은 철거대상지역에 거주하는 하층민들의 일상을 다룬 황석영의 단편소설로, 하루 저녁에 일어난 다양한 일을 다루고 있는 이 작품을 선택한 것은 “이른바 희곡의 삼일치 법칙이라고 하는 고전적 규약에 쉽게 적응할 수 있기 때문”<sup>32)</sup>이었다. 동네 마을 공터와 강씨네 집, 포장마차 등의 제한된 공간과 하루 저녁이라는 시간은 연극작품으로 각색하기에 무리가 없는 설정이기 때문이다. 특히 황석영 작품에서 발견되는 하층민들의 세세한 일상 속에서 비롯되는 건강한 생명력과 낙관적 세계관은 현실에 바탕을 둔 리얼리즘 정신을 기반으로 하고 있기 때문에 새로운 연극풍토를 조성하고자 하는 임진택의 의도에 적극적으로 부합될 수 있었다. 작품의 구조를 이루는 축제와 같은 들뜬 분위기의 표출에 연출의 중점을 둔 것도 이 작품의 주제의식을 선명하게 하고자 하는 의도에서 비롯된 것이다. 마당극으로 각색된 작품<sup>33)</sup>은 주 공간을 마을 공터로 한정하는 대신 개별 인물들이 만들어내는 작은 공간을 그 속에 함께 배치함으로써 만화경같은 풍경을 그려내었고, 시간을 아침과 저녁으로 확장한 총 3장의 구성을 통해 작품 전체의 역동성적인 분위기를 드러내었다.

1978년 이화여대 연극반에 의해 공연된 <마스게임>은 <출세기>라는 제목<sup>34)</sup>으로 더 유명한 윤대성의 출세작이자 대표작이다. 작품에 ‘서사극’

31) 임진택, 「대학 마당극 연출 단상」, 『민중연희의 창조』, 창작과 비평사, 1990, 51면

32) 위의 글, 49면

33) 마당극으로 공연된 <돼지꿈> 대본은 채희완·임진택 편, 『한국의 민중극』(창작과 비평사, 1985)에 게재되어 있으며, 황석영이 직접 각색한 작품은 황석영 희곡집 『장산꽃매』(십설상, 1980)에 실려 있다

34) 이 작품의 제목은 지면에 처음 발표할 때는 <마스게임>이지만 작품의 공연과 작가의 개작과정을 거쳐 이후에는 <출세기>라고 제목이 바뀌는데, 단순히 제목만 바뀐 것이 아니라 구성도 변하면서 전체적인 주제까지 달라지는 양상을 보인다. 이와 관련된 자세한 사항은 배선에 「1970년대 희곡의 양식 실험 연구」

이라는 명칭이 병기되어 있는 이 작품은 매몰된 갭 속에서 극적으로 구조된 광부의 실제 이야기를 극화하여 마스크의 황포에 짓눌리는 인간을 그려내고 있다. 특히 각 장면들이 개별적이며 나열되어 있는 구성방식은 일반적인 서사극의 구성방식과 매우 흡사하며, 이 구성은 한정된 공간 속에 다양한 인물들을 폭넓게 보여주는 효과를 내기 때문에 인물을 둘러싼 환경의 영향을 적극적으로 강조한다는 측면에서 주목할 만한 작품으로, 간단히 말하면 이 시기 발표된 작품들 중에서 가장 서사극의 성격을 띠고 있는 작품에 해당한다. 임진택이 이 작품을 선택한 것도 바로 이런 서사극적 측면, 즉 각각의 장면들이 개별성을 지니고 있다는 점, 다양한 공간이 가변적으로 운용된다는 점, 궁극적으로 개인에 대한 전체의 황포와 억압의 구조를 객관적으로 보여준다는 점 등이 마당극화를 피하기에 적합하다고 판단했기 때문이다.

역시 이화여대 운동장에서 1979년에 공연한 <노비문서>도 윤대성의 작품이며, <마스게임>과 마찬가지로 강한 서사극적 작품에 해당된다. 고려시대를 배경으로 한 이 작품은 몽고군과 맞서기 위해 방랑의 조건으로 노비들을 전선에 내세우지만 전세가 호전되자 약속을 뒤집는 지배 권력의 모습과 그들에 대해 처절한 저항을 하는 노비의 모습을 그려내고 있는데, 노비군의 투쟁 모습도 그렇지만 자신의 이익을 위해 모략과 배신을 일삼는 지배 권력의 모습은 현재의 모습과 상당부분 닮아 있는 작품이다. 즉, 과거 역사를 배경으로 하고 있지만 현실과의 관련성을 끊임없이 의심하게 만드는 내용을 중심으로 하고 있는 것이다. 거기에, 해설자 역할을 담당하는 코러스의 적극적인 활용과 특정한 무대장치 없이 가변적으로 움직이는 공간의 특징으로 대표되는 서사극적 형식과, 취발이의 노래와 재담 등의 전통 연희의 요소들이 부분적으로 사용되면서 역사와 현재의 상동성을 효과적으로 드러내고 있다. 기존 작품의 마당극화를 피

---

성균관대 박사학위논문, 2003, 86면, 각주 139번 참고



하던 임진택에게 있어 이러한 서사극적 측면은 마당극으로 전환될 수 있는 긍정적 요소로 인식되었을 것이며, 이미 <마스게임>의 공연경험을 통해 그것의 실현가능성을 긍정적으로 검토할 수 있었던 것이다.

원작이 소설인 <돼지꿈>을 제외한 두 작품은 같은 작가의 작품이며, 모두 서사극적 형식을 기반으로 창작된 작품이다. 이를 통해 임진택이 구체적으로 실현하고자 한 마당극의 형식 실험과 서사극과의 관련성을 찾아볼 수 있는데, “소위 서사극의 이론이라는 것도 어떤 관점에서는 마당극의 범주로 집어넣어져도 무방할 수 있다”<sup>35)</sup>는 그의 발언은 양식적인 부분에서 마당극은 서사극과 매우 친밀한 관계임을 밝히고 있는 것이다. 구체적인 연행에 있어서는 마당극은 전통 연희의 원리를 근간으로 하고 있기 때문에 관중의 투입새가 자유롭고 자발적이며, 마당의 배우들과 어울려 결국은 신명을 풀어낸다는 측면이 강조되는 반면 서사극은 관객의 사유와 판단을 이끌어낸다는 점에서 큰 차이점을 보이고 있지만 그 지향하는 바, 즉 “공연이 끝난 후 자신의 일상생활로 되돌아간 관객의 실생활 속에서 공연의 성과가 확대재생산될 수 있다는 면”<sup>36)</sup>에서는 마당극과 매우 닮아 있는 것이다. 더군다나 같은 서사극 형식을 취하고 있다고 하더라도 사회와 개인의 관계에 대한 문제의식과 억압적인 현실의 문제를 진지하게 담아내고 있는 작품을 선택한 것은 마당극이 지향하는 마당극 정신의 일단면을 보여주는 것이라고 할 수 있다.

1980년 4·19 20주년 기념행사로 열린 서울대 ‘관악곳’에서 공연된 <녹두꽃>은 앞의 작품들과는 달리 임진택의 주도 하에 공동창작된 작품이다. “김지하의 공판정 최후진술 속에 나오는 장편서사시 「장일담」의 구상을 토대”<sup>37)</sup>로 한 이 작품은 ‘인내천’의 동학 교리를 ‘밥이 하늘이다’로 재해석하여 총 세 개의 마당으로 구성되었는데, 전봉준과 같은 동학의

35) 임진택, 「새로운 연극을 위하여」, 『민중연희의 창조』, 창작과 비평사, 1990, 34면

36) 위의 글, 35면

37) 채희완·임진택 편, 『한국의 민중극』, 창작과 비평사, 1985, 403면.

대표 인물들을 내세우는 대신 ‘해동백미교’의 교주를 중심으로 그의 수감과 처형, 여기에서 비롯된 백성들의 봉기를 다루면서 동학농민운동의 전개과정과 현실적 의미를 담아내고 있다. 특히 이전까지 공연된 작품의 다양한 실험적 결과들을 총정리하면서 마당극의 특정한 양식적 전형을 수립하였다는 점에서 의미가 있으며, 대동굿 형태를 띠는 ‘관악굿’에 포함되어 공연된 상황은 마당극에서 마당굿으로의 전환을 주장하는 근거가 된다.

## 2) 새로운 ‘연극’ 실험을 통한 연출론의 특징

앞서 언급하였지만 연극적 기반을 중심으로 한 임진택의 연출론은 새로운 연극의 모색이라는 측면에서 매우 다양한 논의와 실험을 진행하지만 그것을 종합해보면 일반적인 연극의 개념을 문제 삼고 반박하고 있음을 확인하게 되는데, 그 범주는 극장과 관객, 플롯으로 정리된다.

### (1) 극장 ↔ 마당: 야외 공간의 지형을 이용한 원형 무대

마당극이 실내 극장이 아닌 마당이라는 공간을 주목하게 된 데에는 내부적인 필요성보다는 외부적 조건에 의한 몇 가지 직접적 요인<sup>38)</sup>에서 비롯되었다는 것은 널리 알려진 사실이다. 거기에 가라주로의 가두극 공연의 관객경험은 마당을 활용한 야외공연의 가능성을 보다 명확하게 하는 계기가 된다.

실내 극장과 대비되는 ‘마당’은 장소적인 개념이면서 동시에 상황적

38) 그 요인으로는 ① 학교에서 실내공연을 막았다는 점, ② 농성장 공연의 색다른 경험, ③ 농촌활동 때 작품을 공연하다보니 좋은 작품도 없었으며 그 환경에서는 무대극 공연이 불가능하다는 것을 인식한 점이다(이영미, 「광대여 광대여」 『한길문학』, 1991년 봄호, 115면).

개념<sup>39)</sup>을 띤다. 즉, 일반적으로 관중들이 빙 둘러선 원형의 모양을 하고 있는 마당은 배우들이 직접 연기를 하면서 관중과 교감하는 연극 공간의 장소 개념이면서 마당에서 펼쳐지는 작품의 상황들을 관중이 직접적으로 수용하면서 변형되고 창조되는 역동의 관계를 지니는 상황 공유의 개념을 모두 포괄하는 것이다.

원형의 공간으로 설정된 마당은 일차적으로 야외공간을 지칭하기 때문에 그것에 따른 연출방법의 주안점은 관중들로 형성된 공간을 어떻게 활용하는가이다. 무대가 설치된 실내 극장에서는 관객을 대하는 일방향적 속성으로 인해 무대의 중심점과 부차점이 명확하게 구분되고 그 효과도 분명하게 드러나지만 공연 장소의 지형적 특징과 관중들의 형태에 따라 가변적 공간으로 존재하는 마당 공간의 구성은 이와는 구분되는 활용법이 필연적으로 요구될 수밖에 없다. 임진택이 주력한 부분도 바로 마당 공간을 어떻게 구성해야 하는가의 공간원리이다.

<돼지꿈>은 햇불을 조명으로 사용하였다는 것만으로도 큰 의미를 지니는 본격적인 야외공연의 가능성을 모색한 작품인데, 학교 내 야산 기슭을 공연 장소로 설정하여 철거대상지역의 공터를 지형적 특징을 기반으로 효과적인 분위기를 연출하였다. 또한 작품 속의 다양한 공간과 그 속에 움직이는 인물들을 부각시키기 위해 커다란 하나의 공간에 각 인물들이 표현해내는 작은 공간을 무수히 배치함으로써 중심의 큰 원과 그 속에 작은 동심원들이 다양한 방법으로 겹치는 공간 활용법을 연출한다. 이렇듯 “진행중인 공연에서 임의의 극중장소가 설정되었다가 해소되는 과정은 크기와 중심을 달리하는 많은 원들의 생성·소멸과정과 일치”<sup>40)</sup>하면서 극중 공간과 마당 공간의 역동성을 부여하게 되고 궁극적으로 작품의 주된 정서인 잔치와 같은 들뜬 분위기를 그대로 표현할 수 있게 된

39) 임진택, 「새로운 연극을 위하여」, 『민중연희의 창조』, 창작과 비평사 1990, 18~19면.

40) 임진택, 「대학 마당극 연출 단상」, 위의 책, 51면.

다. 이러한 다양한 동심원의 작은 공간들을 배치할 수 있었던 것은 작품의 공연 장소인 마당이 특별한 무대장치가 없는 빈 공간이기 때문에 극중 장소의 다양한 설정이 자유롭게 진행될 수 있는 것이다.

학교 운동장을 공연 마당으로 설정한 <마스게임>과 <노비문서>는 스탠드와 운동장, 그것의 연결계단을 활용하여 지형적 의미를 살려낸다. <마스게임>의 경우 매몰된 갱의 입구를 주공간으로 설정하고 구조된 주인공을 둘러싼 주변 인물들의 공간을 부공간으로 구분하여 판을 짚으며, <노비문서>는 스탠드의 계단을 권력자의 자리로 설정하여 시각적으로도 뚜렷하게 그들의 위치와 지위를 지시해주는 공간 활용을 한다. 이렇듯 빈 공간에 특정한 주공간을 배치하는 것은 “마당공간의 방위도를 설정함에 있어 북편우위적 방향과 중앙중심적 방향을 결합시킴으로써 동태적 감동을 불러일으킬 수 있으리라 기대”<sup>41)</sup> 했기 때문이며, 그 효과도 긍정적이었다.

특히 이 작품들에서 중심을 둔 것은 인물들의 등퇴장과 관련된 동선에 대한 부분인데, <돼지꿈>에서는 인물의 등장 자체가 작은 공간을 하나 만들어낸다는 의미가 있었기 때문에 등퇴장의 동선까지는 치밀하게 고려하지 않았는데, 이 작품들에 이르러서는 인물들의 등퇴장에도 마당 공간의 의미를 살려내는 동선을 그려내게 된다. 공연 공간이 원형이기 때문에 그 속의 인물 동선이 직선이나 곡선이나는 매우 다른 의미와 효과를 지닌다는 것을 지적하면서 권위적 존재의 등장은 판을 가로질러 직선으로 등장하고 그렇지 않은 인물들은 “마당주위를 한바퀴 돌아 달팽이 모양으로 들어와 섬으로써 원형의 마당공간에 비로소 진입하게”<sup>42)</sup> 되는 동선을 요구한다. 이러한 등퇴장의 동선은 마당극의 전형적 연출법으로 자리잡게 된다.

마당극으로의 이행 과정에 놓여져 있는 <녹두꽃>의 셋째 마당은 집

41) 위의 글, 55면

42) 위의 글, 59면

회와 진격마당이기 때문에 그 역동성을 어떻게 펼쳐 보이는가가 마당 공간 연출의 핵심이 된다. 이를 위해 그는 마당공간의 확충원리를 등장인물의 배치 및 동작선과 관련하여 점→선→면→입체로 설명하고 있다.<sup>43)</sup> 마당에 한 인물이 등장하는 것은 점에 해당하며, 이는 빈 공간의 여백을 울리는 효과를 낳는다. 이렇게 등장한 인물이 움직이는 곡선의 동작선을 통해 점은 선으로 확장되고, 이러한 선들이 여럿 모이게 되면 비로소 면이 생겨나며, 면이 움직일 때 공간 전체가 입체가 된다는 것이다. 점에서 입체로까지 확대되는 공간활용의 연출법은 관중과 합일되는 강한 역동성을 이끌어내기 때문에 이 작품의 마지막에 배치된 수레바퀴춤은 적극적으로 관중들의 행동을 유도하게 된다.

실내 극장이 아닌 마당은 특정한 무대장치가 없기 때문에 자유로운 공간의 이동과 활용이 가능하며, 그 자체로 현장 활동의 기동성을 담보하는 특성을 지닌다. 임진택은 이러한 마당의 특성을 전제한 후, 마당의 외형이 원형이라는 점 때문에 곡선과 직선으로 대표되는 배우의 동선의 의미가 뚜렷하게 구분되는 특징을 파악하여 실제 공연에서 적극 활용하였고, 또한 원형의 마당 어느 곳에 중심을 두느냐의 마당 방위도<sup>44)</sup>를 정립함으로써 마당관의 역동성과 긴장감의 역학관계를 설명해내고 있다. 이러한 그의 공간 연출방법은 실제 공연 속에서 경험적으로 체득한 것이기 때문에 이후 마당극의 공간 연출에 대한 모범으로 영향을 미친다.

43) 위의 글, 66면

44) 임진택이 설명하는 마당의 방위도는 크게 두 가지로 나누어진다. 하나는 원의 중심에 대한 원심력과 구심력의 긴장감으로 마당을 구분하는 것이다. 다른 하나는 임의의 한 편에 우월성을 두면서 씨줄과 날줄의 그물과 같은 공간 구성을 하는 것이다. 이 마당 공간의 방위도는 마당이라는 빈 공간에 특정한 무게 중심을 두면서 역동성을 부여하는 데에 큰 효과가 있다. 임진택, 「새로운 연극을 위하여」, 앞의 책, 36~37면.

## (2) 관객 ↔ 관중: 관찰자에서 참여자로의 변화

임진택은 관객이라는 용어 대신에 ‘관중’이라는 용어를 제시하는데, 일반적인 연극에서 관객은 무대 상황과 철저하게 분리되어 그것을 수동적으로 받아들이는 정적인 존재이다. 이러한 관객 개념과는 근원적으로 다른 역할과 의미가 부여된 것이 관중이다. 그가 말하는 관중이란 마당극의 현장성 원리를 담당할 기본적 조건이며, 원형의 마당을 둘러싼 관중들은 무대와 자연스럽게 만나게 되고 이것은 곧바로 마당의 연행이 민중생활의 연장으로 받아들여지게 되는 조건이 된다. 또한 “일방적으로 한쪽편을 향해서 앉혀진 무대극의 관객은 개인 자격으로 개인적 차원에서 무대와 대면하며 결국은 객석에서 홀로 앉아 있는 셈이지만, 마당극에서의 관중은 서로 바라볼 수 있는 위치에 자리잡게 되므로 공동의 차원에서 공동의 문제를 놓고 공동으로 극을 이끌어나가는 장점<sup>45)</sup>을 갖는 생활인으로서의 존재이다. 따라서 관중의 작품에 대한 적극적인 개입은 마당에 활력을 불어넣는 원천으로, 또한 궁극적으로 마당극을 완성한다는 측면에서 큰 의미가 있으며, 그의 연출론의 구체적인 부분은 바로 관중의 적극적 개입을 위한 방법들이 중심을 차지하고 있다.

첫 번째 방법은 이른바 ‘얼러대기’의 방식이다. 이 방법은 “관객을 그냥 놓아두지 않고 계속해서 말을 걸고, 놀리고, 건드리고, 들쭉시키고, 자극하고, 선동하는”<sup>46)</sup> 방법을 일컫는데, 이것은 특별히 고안된 것이 아니라 민요의 메기고 받는 구조나 탈춤의 잭이와 연행자의 관계에서 익숙하게 보아온 것으로, 관중을 연행의 현장 속에 끌어들이는 전통 연희의 방법을 적극적으로 활용한 것이다. 특정한 관중을 지목하여 지속적으로 얼러대면서 그 효과가 더욱 배가되는 이 기법은 원작을 기초로 한 작품의 공

45) 위의 글, 32~33면.

46) 임진택, 「임진택의 마당극 연출론 강의」(하), 『민족극과 예술운동』 10호, 1994년 여름호, 100면

연에서는 거의 나타나지 않지만, 그가 창작에 직접적으로 참여한 <녹두꽃>이나 85년 공연된 <밥>에 매우 유용한 방법으로 사용되고 있으며, 이는 광대로서의 임진택 개인의 “농성장 광대시절부터 축적해온 그 특유의 입심과 문체”<sup>47)</sup>를 잘 보여주는 기법이라고 할 수 있다.

두 번째는 “관객을 무대장치화하고 사물화하고 소도구화 하는 발상”<sup>48)</sup>의 활용이다. 무대장치가 없는 마당의 특성상 장소의 성격과 전환은 관중과의 약속을 기반으로 할 수밖에 없는데, 그것을 공고하게 하는 것이 관중 스스로를 무대 장치 혹은 무대 배경으로 인식하게 만드는 것이다. 이 방법은 이 시기 연출된 작품에서 다양한 방법으로 나타나는데, 원작의 내용을 충실히 마당극화한 <돼지꿈>의 경우는 관중이 칠거대상지역의 주민으로 설정되어 같은 동네 사람들의 이야기를 보는 역할로 나타나고, 관중을 직접적으로 호명하고 있는 <녹두꽃>에서 관중은 해동백미교의 새로운 지도자를 따라 황성으로 진격하는 해동백미교의 신자 역할이 부여된다.

<마스게임>과 <노비문서>는 두 가지 층위에서 이 방법이 사용되고 있는데,<sup>49)</sup> 하나는 극이 시작되기 전의 길놀이 성격을 변화시키면서 마당에 모이는 관중의 역할을 처음부터 규정하는 것이다. 장례행렬로 이루어진 길놀이로 시작하는 <마스게임>의 경우 관중은 장례식에 참석한 존재가 되며, 사역장으로 끌려가는 노비와 행진을 즐기는 권력자들로 길놀이가 구성되어 있는 <노비문서>의 경우에는 관중은 사역장으로 행하는 노비의 역할이 부여된 것이다. 두 번째 방법은 얼러대기 방법을 구체화하고 보완하는 형식인데, <마스게임>에서 매몰된 광부의 구조에 대하여 기사들이 취재를 벌이는 대목에서 관중을 상대로 인터뷰를 하는 즉흥적인

47) 이영미, 「광대여, 광대여」, 『한길문학』, 1991년 봄호, 129면

48) 임진택, 「임진택의 마당극 연출론 강의」 하, 앞의 책 100면

49) 이 작품들은 마당극으로 공연된 대본이 없기 때문에 구체적인 연출 상황은 임진택의 연출단상을 참고하였다.

장면<sup>50)</sup>이 연출되는데, 이때 관중은 매몰된 광부의 구출을 기다리는 많은 시민 중의 한 사람으로 역할이 주어지게 된다. 또한 역사극인 <노비문서>에서는 마당의 중심에 선 인물에 따라 관중들은 노비가 되기도 하고 관군이 되기도 하는 역동적 역할이 되는 것이다.

이렇듯 관중을 사물화하고 특정 배역처럼 대하는 방법은, 관중의 적극적 추동이라는 효과로 인해 마당극에서 흔하게 사용하는 방법이지만 관중을 끌어들이는 의도와 발상이 기발하지 않으면 관중에게 억지스러움을 강요하는 도식적이고 상투적인 방법이 된다는 것을 임진택 스스로 경계하고 있다.<sup>51)</sup>

임진택을 비롯한 마당극 운동가들이 관중을 작품 속에 적극적으로 끌어들이고자 한 것은 단순히 마당판을 흥겹게 하거나 마당과 관중의 관계를 긴밀하게 하려는 것이 아니다. 그들의 관중에 대한 관심은 연극의 주체, 즉 연행예술의 궁극적인 주인이 누구인가에 대한 답을 하기 위한 것이며, ‘민중적 예술이념’으로서의 마당극의 구체적 실현을 위한 노력에서 비롯된 것이다. 서사극의 연극사적 의의 중 하나가 존재가치를 잊었던 관객을 재인식하였다는 점인데, 비판적 관찰자의 입장으로 한정된 서사극의 관객과는 달리 마당판에 적극적으로 개입하면서 작품의 내용과 형식까지도 직접적으로 영향을 미치는 마당극 관중의 역동적 성격은 궁극적으로 연극의 놀이성을 더욱 공고히 한다는 점에서 큰 의미를 찾을 수 있다.

50) 이 방법을 극대화한 작품이 동아일보 사태를 다룬 <진동아굿>이다. 공연에 참석한 관중들은 동아일보 사태를 성토했던 한편, 백지의 광고면에 개인적 광고를 게재하는 적극적인 역할로 작품을 만들어간다. 이와 관련된 사항은 김재석 「<진동아굿>과 마당극 ‘공유정신’」, 『민족문화사연구』 26 호 민족문화사학회 2004)를 참고할 것.

51) “물론 이런 정도의 수법은 이미 여러 마당극에서 자주 활용되어 왔었지요. 다만 이러한 기법들이 관객에게 어색함 없이 자연스럽게 작동하려면 거기에도 역시 의표를 찌르는 기발한 발상과 정확한 시간차 공격이 필요하다는 점을 잊어서는 안되겠습니다.”(임진택, 「임진택의 마당극 연출론 강의」 하, 앞의 책 101 면



(3) 플롯 ↔ 틀거리: '알기'와 '형식'의 자유로운 결합

이 시기 대학마당극을 공연한 중요한 목적은 기존 작품의 마당극화를 통해 그 차이를 선명하게 대비시키기 위한 것인데, 그 마당극화의 방법에 있어서 구체적이고 세부적인 연출방법의 제시와 함께 전체적인 작품의 구조와 구성에 대한 논의도 본격적으로 진행된다. <돼지꿈>은 마당극의 역동성을 위해 원작보다 시간을 늘이는 방법을 취하는 등 원작의 의미를 살리면서 그 효과를 극대화하기 위한 구성방법을 고민하였고, 창작극인 <녹두꽃>의 경우는 일반적인 마당극의 구성 원리인 '통합적 구성'에 상대적으로 가까운 구성을 보이고 있다.

임진택이 설명하는 구성의 원리는 '알기'와 '틀거리'로 정리된다. 알기는 마당극의 정신적 측면에 강조점을 둔 개념으로, "우리가 살고 있는 현실의 본질을 드러내고 이를 타개해 나가는 근본적인 해결책을 제시할 수 있는 실체 즉 '시대정신'을 포착하는 것"<sup>52)</sup>이다. 이러한 알기가 기본이 되어야만 그것을 효과적으로 드러낼 수 있는 틀거리가 고안되고 적용된다는 점에서 마당극 창작의 기본 전제에 해당되는 것이다.

틀거리는 알기의 구체적 실현화 방법에 해당되는 것으로, "대사, 춤, 풍물, 소리 등의 표현 기체를 선택하는 문제에 앞서 작품 구성상 반드시 거쳐야 할 단계"<sup>53)</sup>이며, 이는 기존 연극의 플롯 개념에 대응하는 작품의 전체적인 구성에 대한 개념이다. 임진택이 정리한 틀거리는 크게 두 가지로 나누어지는데, 하나는 독립된 몇 개의 마당으로 구성하는 것 다른 하나는 일관된 사건의 기승전결로 구성하는 것이다. 전자는 각 마당이 짜집기 형식으로 구성되어 있는 통합적 구성에 해당하는 것으로, 하나의 큰 주제 속에 개별적 주제를 담아내는 마당들이 구슬이 꿰어져 있듯이

52) 임진택, 「임진택의 마당극 연출론 강의(상)」, 『민족극과 예술운동』 9호, 민족극 연구회, 1994년 봄호 91면

53) 위의 글, 92면

연결되어 있는 구성이다. 이 구성의 특성은 탈춤의 구성 원리에서 비롯된 것이기 때문에 실제적으로 각 장면의 병렬적 나열이 느슨해지는 경향이 있는데 이것에 긴장감을 불어넣기 위해서는 그 구성의 전후에 굿적인 상황을 강조해야 한다고 지적한다.

한편, 기승전결로 연결되는 틀거리는 하나의 사건이 마치 새끼줄이 꼬이듯이 연결되는 것을 말하는데, 일반적인 연극의 플롯과 달라지는 지점은 그 기승전결의 서사를 담아내는 틀거리가 개별적으로 존재한다는 점이다. <녹두꽃>의 두 번째 마당에서 사용한 감옥마당의 재판장면이 대표적인데, 이 장면의 기능은 재판의 문제점을 폭로하는 풍자적인 틀로 하나의 전형성을 획득하고 있으며, 특정한 사건에 따라 내용이 변화될 수 있는 즉흥성과 유연성을 지닌 틀거리로 활용되는 것이다. 이렇게 볼 때 틀거리라는 개념은 기존 연극의 플롯개념을 대체함과 동시에 플롯보다 작은 범주인 구체적 장면의 표현방법까지를 모두 포괄하는 개념이라고 할 수 있다. 이렇게 구분된 두 가지의 틀거리 중 어떤 것을 선택하느냐의 문제는 언제나 다루고자 하는 주제와 소재에 따라 결정된다는 것을 강조하면서 “일관된 사건의 기승전결로 전개되는 극적 틀거리와 독자적인 몇 개의 마당이 병렬되는 극적 틀거리가 절묘하게 결합된 그 틀거리야말로 현재까지는 마당극의 가장 전형적이고 모범적인 표현양식”<sup>54)</sup>이 되는 것이다.

실제로 70년대 대학마당극은 전체적으로 기승전결의 틀거리를 사용하고 있다. 이것은 공연 작품의 원작이 일관된 사건을 취하고 있기 때문인데, 임진택의 연출은 그 서사를 따라가면서도 주체의식을 부각시킬 수 있는 가장 효과적인 방법을 다각도로 모색하였다는 점에서 의미를 찾을 수 있다. <돼지꿈>은 다양한 인물들의 상황을 효과적으로 무대 위에 배치하기 위해 원작과 달리 사건이 시작되는 시간을 아침시간으로 설정하

54) 위의 글, 99면

여 개별 인물의 성격과 역할을 소개하고 안내해주고 있다. 즉 시간의 확장을 통해 사건의 당위성과 현실성을 더욱 부각시키고 있는 것이다. <마스게임>은 원작 자체가 기승전결의 서사를 개별 장면으로 나누어 구성되어 있기 때문에 틀거리 자체에는 큰 변화를 주지 않았고 부분적인 표현 방법에서 현대적이고 감각적인 장면들을 연출함으로써 주제의식을 견고하게 하였다. <노비문서>에서는 작품의 마지막에 관군의 화살을 맞은 노비군이 자신과 동료들의 화살을 뽑아내는 화살춤을 배치함으로써 억압에 대한 반란의 의미를 강조하는데, 이처럼 작품 말미에 집단적 군무와 주제의식을 함축하는 춤을 배치하는 것은 관중의 행동을 촉발하는 중요한 장치로 이후의 마당극에서도 즐겨 사용되는 방법이 된다. <녹두꽃>은 재판장면이라는 전형적 틀거리의 사용과 더불어 죄수들의 탈옥 장면을 영상적 형식으로 연출하거나 기타와 같은 악기를 사용하는 등 새로운 표현방법을 적극적으로 활용한 작품이다.

이렇듯 특정한 하나의 틀거리를 고집하지 않으며, 영화와 방송프로그램 등의 표현방법과 같은 새로운 방법을 적용하고 시도하는 임진택의 연출 태도는 마당극 양식이 하나의 견고한 어떤 것이 아니라는 것을 의미하는 것이며, 모든 표현 방법과 양식적 특성은 드러내고자 하는 주제를 효과적으로 표현할 수 있는 것이어야 한다는 그의 연출관을 그대로 보여주고 있는 것이다. 이는 마당극에서 마당곳으로 범주가 확장될 때 마당곳의 외형을 구성하는 데에 적극적으로 수용된다.

#### (4) 마당곳: 연극 범주의 확장을 통한 예술의 생활화

기존 연극에 대한 새로운 연극적 개념으로 마당극에 접근한 임진택의 행보는 작품 자체의 완결성에서 한걸음 더 나아가 마당극 행위를 포괄한 마당곳의 개념으로 확장된다. 임진택이 정의내린 ‘마당곳’은 다음과 같다.

그러한 문제들의 해결의 실마리는 ‘곳에서 극으로의 발전’이라는 일방적 도식을 거부하고 ‘극에서 곳으로의 회귀’라는 역설적 명제를 제시함으로써 결정적으로 가능성이 싹트기 시작한다. 단 이때의 곳은 이미 옛날 형태 그대로의 모방이나 답습이 아니라 우리 시대 마당극을 함께 포괄하면서도 이를 넘어서는 새로운 형태의 만남이자 어울림이다. 예술을 통해 사회적 성취를 구가하는 지속적이며 지구적인 형태의 그것은 바로 일상적인 생활과 놀이를 공유화하여 삶을 집합화하는 총체적인 예술운동이며 문화운동이며 사회운동으로서의 ‘마당곳’이다. 곧 ‘일하는 것’과 ‘노는 것’을 일체화시킴으로써 노동과 연희는 포괄적인 ‘문화적 삶’ 속에 그 구분점이 없어지기 시작한다. 그러므로 ‘마당곳’은 이제 단순한 예술행위가 아니라 예술이 아닌 것을 드러냄으로써 차라리 예술이기를 기약하는 ‘예술의 생활화’이며, 거기에는 예술이나 정치가 궁극적인 이념으로 하는 인간다운 삶 즉 이상향의 정신이 내재해 있다.’<sup>55)</sup> (밑줄 인용자)

‘예술의 생활화’를 지향하는 마당곳의 개념은 연극의 주인이 누구인가에 대한 답변으로 도출된 것으로, 민중이 예술과 삶을 변증법적으로 조화시키는 것을 목적으로 하고 있다. 이러한 마당곳으로의 지향은 임진택의 연출 활동을 바탕으로 함과 동시에 그의 문화운동에 일관되게 관철되고 있다.

이 시기에 이미 공연된 다른 마당극들이 작품 자체의 공간 활용은 원형의 마당을 지향하고 있었지만 실제 공연 장소는 대부분 실내<sup>56)</sup>였다. 각 작품들이 지향하고 있는 강한 풍자와 사회고발적 성격으로 인해 이 시기의 작품은 그 공연 성사 여부가 중요한 관건이었기 때문에 <소리곳 아

55) 임진택, 「마당극에서 마당곳으로」, 『민중연희의 창조』, 창작과 비평사, 1990, 84면

56) 시위현장에서 공연된 <진동아곳>(1975년 3월 서울대 도서관 앞 광장 등을 제외하고는 <진오귀곳>(1973년 12월 서울 제일교회), <소리곳 아구>(1974년 3월 이종구작곡발표무대(국립극장 소극장)), <함평고구마>(1978년 광주YMCA 체육관), <동일방직 문제 해결하라>(1978년 서울기독교교회관), <덕산골 이야기>(1978년 서울 76소극장) 등 1970년대 일련의 마당극은 대부분 실내극장에서 초연되었다

구>처럼 ‘이종구 작곡 발표회’ 등의 다른 작품 공연을 빌어 게릴라적으로 공연하거나 <함평 고구마>, <동일방직 사건 해결하라>처럼 특정한 사건의 공유를 위한 집회의 성격이 강한 장소에서 공연되는 것이 일반적이었다. 이에 따라 이 시기 관객들은 마당극 공연을 보러 공연 장소를 찾아갈 때부터 긴장감을 느끼게 되는데, 다만 실내 공연은 극장 공간의 실제적인 제약으로 인해 공연 이전부터 관객의 역동성을 이끌어낼 다양한 방법들을 적극적으로 시도하기에는 어려움이 있었다.

모든 작품을 각 대학의 야산이나 운동장 등의 야외 공간에서 연출한 임진택의 활동은 이러한 공간적 어려움을 극복하기 위한 노력을 기울인다. 우선 공연장에서 일회성으로 끝나는 공연이 아니라 그것의 준비과정에서부터 연극적 행위에 관중을 동참하기 위한 다양한 틀거리들을 구상하게 된다. <돼지꿈>이나 <마스게임>처럼 원작이 있는 작품은 공연 현장의 실제 지형에 맞도록 재구성하고, 창작물인 <녹두꽃>은 전통적 구성인 봉합적 구성을 취한다. 또한 시선이 분산되는 야외 공연의 특성을 고려하여 관중이 지속적으로 집중할 수 있도록 세부 장면들을 고안하는데, <녹두꽃>의 수레바퀴 장면이나 <노비문서>의 화살춤과 같은 집단 군무가 대표적이다. 이러한 군무는 실내 무대보다는 움직임의 역동성을 곧바로 관객에게 전이시킬 수 있는 야외무대에서 더욱 효과적이기 때문에 80년대 이후의 마당극으로 명명된 행사에서는 빠지지 않는 중요한 장면 구성 요소로 자리 잡게 된다.

이미 주 공연장인 학교의 교문에서부터 공연의 긴장감을 지니고 공연 장소로 찾아온 관객들<sup>57)</sup>은 작품의 틀거리와 집단적 신명을 불러일으키는

57) 학교 앞에 도열해있는 전경들 사이로 들어오면서부터 관객은 극적 긴장감을 느꼈고, 그것이 공연을 보는 동안 지속되어 작품에 더욱 적극적인 호응을 하게 되었다고 한다. 임진택 인터뷰, 2006년 5월 12일  
예술의 생활화를 중심으로 삼은 임진택의 ‘마당극’은 이처럼 관객에게 있어서 예술작품의 감상이 극장이라는 특정 공간에서의 일회성 행사에 머무는 것이 아니라, 작품을 보려고 마음먹었을 때부터 이미 예술적 긴장감을 느끼며 그 긴장

구체적인 장면들을 통해 공연이 시작되기 전부터 마지막까지 수동적 관찰자가 아닌 적극적 향유 주체로 공연을 완성할 수 있었던 것이다. 이처럼 임진택이 말하고 있는 마당굿은 준비과정에서부터 신성한 의식과 놀이로 마을공동체가 주체적으로 이끈 과거 마을 굿의 정신을 현대적으로 계승하고 발전시켰다고 할 수 있으며, 하나의 예술 작품의 준비에서부터 감상에 이르는 전 과정이 관객의 개인 생활과 일치하는 마당굿으로의 지향은 임진택의 실제 공연 활동이라는 값진 경험을 통해 얻어낸 생산적인 대안이라는 점에서 큰 의미가 있는 것이다.

일정한 기간 동안 지역의 특색에 맞는 다양한 문화 행사를 구성하여 그 지역 주민들이 자유롭게 즐길 수 있는 지역축제의 기획과 집행주체로 활동하고 있는 최근 임진택의 행보는 그가 제안하고 추구하던 마당굿의 외연을 보다 넓힌 것으로, 생활과 예술이 변증법적으로 합일되는 것을 지향하는 임진택의 문화운동의 궁극적인 목적에 대한 실천이라고 할 수 있다.

#### 4. 맺음말—임진택 연출론의 의미

서울대 문리대 연극반으로 출발한 연출가 임진택은 배우로, 판소리 광대로, 거기에 마당극 연출가와 이론가로서 활발하게 문화운동을 주도하였으며 현재는 지역문화축제의 기획자로 끊임없이 활동하고 있는 인물이다. 특히 연출가로서의 임진택은 1970년대 일련의 대학마당극 연출의 경험을 기반으로, 기존 연극에 대한 ‘새로운 연극’으로 마당극을 이문화하면서 극장과 관객, 플롯에 대하여 각각 마당, 관중, 알기와 틀거리

감이 공연장을 찾아올 때, 자리를 잡아 앉을 때, 공연이 끝났을 때의 전 과정에 걸쳐 팽팽히 유지되고, 더 나아가 뿔뿔이 흩어져 다시 집으로 돌아오고 나서까지도 지속되는 일련의 행위를 포괄하고 있다.

로 그 내용을 정식화한다. 특히 그 중심에 있는 것은 관중이 만들어내는 마당판의 역동성과 ‘알기’이다. 현장성이 강한 마당이라는 열린 공간 속에서, 관찰자가 아닌 적극적 향유주체로서의 관중이 그들의 관심사를 효과적인 틀거리로 구성한 공연에 참여하면서 만들어내는 즉흥적 역동성은 기존 연극에서는 찾아볼 수 없는 마당극만의 독창적인 미의식이며, 그의 세부적인 연출론은 모두 이 역동성을 추동해내는 데에 초점이 맞추어져 있다.

‘알기’는 그의 연출론에서 끊임없이 강조하고 있는 것으로 마당극이 추구하는 리얼리즘 정신과 직결되는 개념이며, 예술성을 가치척도로 삼는 기존 연극계의 비판에 대한 대안으로도 활용된다. 실제적인 그의 연출 작업에서 특정 양식을 마당극 고유의 것으로 규정하지 않고, 작품이 목적하는 바에 따라 그것을 효과적으로 드러낼 수 있는 방법들을 자유롭게 취사선택하는 것은 알기가 그 중심에 놓여있기 때문이다.<sup>58)</sup> 연극의 주체인 민중들이 적극적으로 예술을 생활과 일치시키도록 하기 위해 알기는 문화운동의 주체들이 항상 견지해야 할 중요한 태도와 규범으로 그 의미가 강조되고 있다.

그가 제시한 마당극 연출론과 다양한 방법들은 사실 당시 활동하던 마당극 1세대들에게는 암묵적으로 공유되던 것이고 실제 공연에서도 다양하게 적용되고 있었기 때문에 그 자체가 임진택만의 고유한 것이라고 하기에는 무리가 있다. 다만 임진택의 연출론이 독창적인 것은 산재한 마당극의 연출 방법을 체계적으로 이론화하였다는 것이며, 그것을 직접 현장

58) “이처럼 비단 마당극에 있어서만이 아니라 어떠한 예술표현 양식이건 내용이 절실하면 형식은 스스로 구해지리라는 것, 그리고 그것은 미숙한 상태에 머무르지 않고 나름대로 축적되고 완성되어져 나가리라는 것을 우리는 믿지 않으면 안될 것이며, 따라서 이 시점에서 마당극을 놓고 고도의 예술성 유무를 따지기 보다는 그들이 표현하고자 원했던 내용과 자세의 진실성 유무에 폭넓은 관심을 일단 가져보는 것이 바람직하다 할 것이다.”(임진택, 『마당극에서 마당곳으로』, 『민중연희의 창조』, 창작과 비평사, 1990, 79면)

작업을 통해 확인하면서 구체적이며 실천적으로 입론화하였다는 점이다.

특히 기성 연극계의 작품을 마당극으로 연출하면서 마당극의 양식적 가능성과 긍정적 결과를 얻어낸 점은 매우 의미있는 작업으로, 표현하고자 하는 내용과 주제에 맞추어 자유롭고 다양하게 연극적 장치들을 활용하여 효과를 배가시킨 것은 마당극 연출론을 경직된 것이 아닌 열린 연극으로 그 성격을 확장한 것이다. 열린 연극 민중의 생활과 합일되는 마당극은 자연스럽게 마당극의 개념으로 이어지며, 이에 따라 임진택은 민중의 미의식과 그들의 삶을 중심으로 하는 마당극이 특정 양식이나 표현 방법에 강박되어 상투성에 매몰되는 것을 가장 경계하였고, 그러한 모습을 보인 80년대 이후 일련의 양식적으로 정형화된 작품들에 대해 진지한 비판을 하는 것<sup>59)</sup>이다.

실제로 마당극에 대한 연출론이나 이론은 마당극의 역사 속에서 볼 때 상대적으로 미비한 부분이다. 마당극에 대한 공식적 이론화는 마당극운동이 발생한 지 10여년이 지나서 이루어졌으며, 발표된 지 20여 년이 훨씬 지난 1세대 운동의 정리에 해당하는 「마당극에서 마당극으로」에서 제시된 이론과 방법들이 지금까지도 읽혀지고 적용되는 것이 현실이다. 이것은 강한 현실비판성과 기동성, 현장성을 중시하는 마당극의 성격 상 기록하고 정리하는 것이 실질적으로 어려운 데다가 그 활동을 이론적으로 체계화시키는 작업은 결코 만만한 일이 아니기 때문이다. 이런 상황을 놓고 볼 때, 자신의 연출 작업을 단상의 형식으로나마 기록하고 설명해내면서 구체적 연출론과 마당극 이론을 정리한 임진택의 활동은 마당극을 연구하는 데 있어서 매우 큰 의미를 지니는 것이다. 마당극 연출론에 있어 시급한 문제는 임진택을 비롯한 마당극 1세대들이 정리한 마당극 연출론과 이론을 모든 상황이 달라져 있는 현재의 공연 현실에 맞추어 새롭게 적용하고 변용하여 재정립하는 것인데, 이것은 마당극 공연

59) 간담회, 「긴급점검, 90년대 민족극운동의 현주소」 『민족극과 예술운동』 10 호 민족극연구회, 1994년 여름호, 61~64면.



주체와 연구자들의 진지한 고민과 노력을 통해 이루어져야 할 것이다.

주제어 : 임진택, 마당극, 마당굿, 연출론, 새로운 연극, 알기, 틀거리

## 참고문헌

### 1. 기본 자료

임진택 인터뷰, 2006년 5월 12일 4시~7시, 서울 대학로 학림다방  
채희완·임진택 편, 『한국의 민중극』, 창작과 비평사, 1985.

### 2. 단행본

이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996.  
임진택, 『민중연희의 창조』, 창작과 비평사, 1990.  
차범석 선, 『새마을연극 희곡 선집』, 세운문화사, 1973.  
황석영, 『장산곶매』, 심설당, 1980.

### 3. 논문

간담회, 「긴급점검, 90년대 민족극운동의 현주소」, 『민족극과 예술운동』 10호, 민족극연구회, 1994년 여름호, 6~68면.  
김재석, 「마당극 정신의 특질」, 『한국극예술연구』 16집, 한국극예술학회, 2002, 335~361면  
김재석, 「〈원귀 마당쇠〉연구」, 『한국극예술연구』 21집, 한국극예술학회, 2005, 219~248면  
김재석, 「〈진동아굿〉과 마당극 ‘공유 정신」, 『민족문화사연구』 26호, 민족문화사학회, 2004, 85~110면  
김재석, 「〈향토의식초혼굿〉의 공연 특질과 연극사적 의미」, 『한국극예술연구』 18집, 한국극예술학회, 2003, 159~190면  
김현민, 「1970년대 마당극 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1993.

- 배선애, 「1970년대 마당극의 양식 정립과정 연구」, 『한국극예술연구』 18집, 한국극예술학회, 2003, 191~234면
- 배선애, 「1970년대 희극의 양식 실험 연구」, 성균관대 박사학위논문, 2003.
- 성 옥, 「나는 광대다」, 『마당』, 1985년 5월호, 139~145면.
- 손광주, 「광대 임진택 나의 예술 자유와 생명의 몸짓」, 『음악동아』 1985년 8월호, 80~85면
- 이덕기, 「노래극 <공장의 불빛> 연구」, 『한국극예술연구』 22집, 한국극예술학회, 2005, 211~238면
- 이영미, 「광대여, 광대여 임진택론」, 『한길문학』, 1991년 봄호, 112~130면
- 이원현, 「한국 마당극에 나타나는 서양연극의 실험적 기법들」, 『한국극예술연구』 22집, 한국극예술학회, 2005, 151~184면
- 이주향 대담, 「우리 시대의 광대 임진택 그 신명의 인생」, 『철학과 현실』 2004년 가을호, 81~101면.
- 임진택, 「임진택의 마당극 연출론 강의 상」, 『민족극과 예술운동』 9호, 1994년 봄호, 85~108면.
- 임진택, 「임진택의 마당극 연출론 강의(하)」, 『민족극과 예술운동』 10호, 민족극연구회, 1994년 여름호, 85~109면
- 정수연, 「한국 마당극의 특성에 대한 연구-임진택의 작업을 중심으로」, 한양대 석사학위논문, 1997.



## Abstract

## A Study on the Direction Theory of Lim Jin-taek

Bae, Seon-ae

In 1970's, Lim Jin-taek have especially experimental work on the types of Madangguk. It is that performed to Madangguk with already published work, in some other way following the style of traditional masked dance. In his performing works of that doing principle axis university theatre club, he theorizes the direction theory of Madangguk. Lim Jin-taek's direction theories is diametrical opposition of general theatre theories. He presents concrete direction theories that changed the concepts in stage to madang, the audience to spectators, plot to algi and tulgeori(types). And his theatre viewpoint of that the populace is the subject of theatre expended direction theory of Madangguk to Madanggut.

Madanggut is the concept include whole theatre behaviors. In Madanggut, the audience is the subject of performance and they actively participates the performance from beginning to the last. The intention about Madanggut is consistent to Lim Jin-taek as a local culture festival plan maker at present. The Madangguk direction theory of Lim Jin-taek in 1970's has very important value as an experiment about Madanggut style and as a positive consequence of actualizing Madanggut.

Key words : Lim Jin-taek, Madangguk, Madanggut, direction theory, New theatre, algi(알기), tulgeori(들거리)

접 수 일 : 2006년 8월 31일  
심사기간 : 2006년 9월 1일~ 30일  
게재결정 : 2006년 9월 16일

K C I