

# 한국 마당극에 나타나는 서양연극의 실험적 기법들

이원현\*

## 〈차례〉

1. 들어가는 글
2. 실험극으로서의 마당극
3. 마당극의 실험적 전략들
4. 나가는 글

## 1. 들어가는 글

한국 마당극의 발전은 이젠 더 이상 이루어지지 않는 것인가?

채희완, 임진택에 의한 초창기 마당극의 개념과 이론이 정립되어진 이후에 마당극에 대한 관심과 논의는 끊임없이 이루어져 왔다. 그러나 정치적 민주화의 쟁점이 더 이상 이 사회의 지배적 담론이 되지 못하고, 다양한 사회의 의사소통시스템이 새롭게 그 자리를 잡아가면서 마당극은 새로운 변화의 돌파구를 찾기 위해 부단한 노력을 보여 왔다. 90년대 이후에는 김방옥, 이영미 같은 이들이 마당극 운동의 재논의와 종합적인 검토를 행함으로써 ‘연구를 통한 마당극의 새로운 활로 모색’이란 인식이 대두되어졌고, 최근에는 김재석과 같은 이들에 의해 이에 부합하는

\* 성결대학교 연극영화학부 전임강사

폭넓고 다각적인 마당극 연구가 이루어지고 있다.

이런 가운데 몇몇의 국내 학자들은 한국의 마당극이 서구의 전위적인 운동가들, 예를 들면 그로토프스키(Jerzy Grotowski), 유제니오 바르바(Eugenio Barba), 리처드 셰크너(Richard Schechner) 등의 이론적 방향과 유사성을 지녔다는 사실을 인정한다. 또한 다른 한편으로 마당극이 서구적 관점에서 벗어난 독자적인 공연미학을 갖고 있음을 재차 강조한다. 이러한 주장의 이면에는 한국 연극사에서 독자적인 연극양식으로 자리매김한 마당극의 지속적인 발전에 대한 기대감이 자리 잡고 있다.

이러한 기대감을 가지고 본 논문은 마당극 양식의 새로운 발전 모색을 위한 필수 전제과제로서 마당극에 나타나는 서양연극의 실험적 기법들을 살펴보고자한다. 그리고 한국의 마당극이 서구 현대 실험연극인들이 얻고자 열망하는 연극형태의 한 전형이라는 사실의 관점에서 마당극의 주요 구성요소와 몇몇의 다양한 실험전략들이 다루어진다. 그리고 구체적인 논증을 위해서 임진택의 <밥><sup>1)</sup>, <늑두꽃><sup>2)</sup>을 비롯한 몇몇의 주요 마당극 작품들이 인용되어진다.<sup>3)</sup>

- 
- 1) 김지하 시인의 이야기 모음집 《밥》을 모태로 한 마당극 <밥>은 임진택에 의해 나름대로 정리되어진 마당극 원리의 토대 위에서, 이전 마당극의 일정한 정치적 소재와 주제를 한 단계 발전시켜 ‘생명의 순환’이라는 주제를 다루고 있다. 형식적인 면에서도 마당극 고유의 연기, 연출 등 기술적인 측면들을 충실히 계승하면서 더욱 발전된 형식원리의 실험들을 이루어 이전의 미학적인 문제점들을 극복한 작품으로 평가되어진다.
  - 2) <늑두꽃>은 김지하의 장편서사시 <장일담>을 토대로 동학농민운동의 전개과정을 현재의 시점으로 가져와 그려나가고 있는 임진택의 대표적 작품이다. 이 작품 역시 임진택에 의해 창작과정과 연출기법들이 후에 기록되어졌다.
  - 3) 다양한 마당극 작품을 대상으로 논문을 서술해 나감은 문제점이 뒤따른다. 우선적으로 마당극의 다양한 작품들은 공연취지와 원하는 효과적 형태에 따라 각각 차별화되어진 전략들을 실험한다. 예를 들어 한국의 전통극적 전략에 따라 <태산땡>에서는 굿과 인형극이, <소리굿 아구>에서는 남사당 덧뵈기의 먹중마당이 주요하게 다루어지고, 윤대성의 <노비문서>에서는 야외공연을 시도하며 서구연극의 전략들이 비중 있게 행해진다. 더욱이 마당극 작품을 유형

## 2. 실험극으로서의 마당극

### 2.1. 실험극(Experimentelles Theater)이란?

‘실험극(Experimentelles Theater)이란 용어는 이전에 애매하고도 논의의 여지가 있는 표식으로서 무엇인가 ‘새로운 것’, ‘일반적이지 않은 것’, ‘혁신적인 것’이라는 의미를 품고 있다. 에밀 졸라(Emile Zola, 1840-1902)가 1880년경 ‘Experimentell’(실험적인)이란 용어를 자연주의 논술지에 사용하면서 ‘실험극’ 용어의 사용계기를 마련하였다. 그는 당시 자연과학적 방법을 매우 주요하게 여겼으며, 예술과 자연과학사이의 조화를 위해 노력하였다. 그리고 인간 개인의 행동과 공동체 생활 사이에 존재하는 자연법칙에 관심을 두고 그것을 체계화시키고자 하였다. 이에 관한 그의 정신적이고 사회적인 인식의 결과물들은 소설, 드라마 그리고 연극으로 나타났다.

베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)는 그의 서사극을 실험극이라 명하였다. 이는 기존에 탐구되지 않은 숨은 가능성들이 그의 연극제작과정에서 실험되어졌기 때문이다. 그의 ‘낯설게하기 효과’(Verfremdungseffekt) 이론이나 피스카토어(Erwin Piscator)와 네엘(Caspar Neher)과의 공동작업은 기존 연극 형태에 대한 문제 제기과 관객의 기능적 측면의 재 고려에 따르는 새로운 관람방식의 요구 등 서양 전통연극으로부터 벗어나려는 그의 실험적 예술경향과 의도를 잘 보여준다. 이러한 측면에서 기존의 지배적 극 관습들을 과감하게 부수어 버리려했던 아돌프 아피아(Adolphe Appia)와 고든 크레이그(Gordon Craig), 배우 중심적 연극에서 탈피하여 능동적인 관객의 역할에 비중을 두었던 다다이즘과 해프닝이나 퍼포먼스 계열의 연극인

---

화하거나 추출한 양식적 특질로 마당극을 재단할 경우 마당극에 대한 올바른 접근은 더욱 어려워진다.

들, 그리고 피터 부룩(Peter Brook), 페터 슈만(Peter Schumann), 로버트 윌슨(Robert Wilson) 등 과 같은 인물들도 예외 없이 대표적 실험연극인으로 언급되어진다.

## 2.2. 마당극과 서구 실험극과의 연관성

마당극이 전통문화와 서구문화라는 이질적 두요소를 “전통문화의 창조적 계승과 서구문화의 비판적 수용”<sup>4)</sup>하는 화학적 결합에 의해 생성되었다.<sup>5)</sup> 이것은 마당극이 독창적 극 양식을 생성하는 과정 속에서 가장 민중적인 연극의 경험을 전통 가면극에서 얻으며, 그 바탕에 브레히트를 위시한 서구의 진보적인 연극적 입장들을 융합하여 일련의 마당극 작품을 만들어냄을 의미한다. 마당극의 제작자들도 이러한 사실을 부인하지 않는다. 임진택은 그의 글 「새로운 연극을 위하여」에서 그의 공연이 결코 서구의 실험극을 멀리하지 않고 있음을 피력하였다. “연극에 관해 어느 정도 체계적인 공부를 해 온 사람이라면 고대 희랍이나 중세로마의 원형무대 또는 오늘날 미국이나 유럽에서 실험되고 있는 전위적인 무대, 중앙무대, 가두극 따위를 결부시켜 생각할 수도 있겠다. 그러한 것들이 필자가 거론하고자하는 마당극의 일부분이거나, 유사한 형태이거나 적어도 마당극과 관련되는 것임에는 틀림없다.”<sup>6)</sup>

그러나 이러한 그의 생각은 초기 마당극 생성시기에서부터 존재한 것으로 보기 어렵고, 마당극의 제작 발전과정과 이에 따른 이론화 과정에서 논의되어진 것으로 보인다. 실제로 초창기 마당극 제작자들의 대다수

4) 임진택, 「새로운 연극을 위하여」, 『민중연희의 창조』 창작과비평사 1990, 111면.

5) 김재석, 「마당극 정신의 특질」, 『한국극예술연구』 제6집 한국극예술학회 2002, 347면.

6) 임진택, 앞의 글 17면

는 서구 사실주의적 연극형식에 의존하여 민중들이 소외되어있는 현상을 문제점으로 인식하고, 민중의 시각으로 바라보고 비판하였다. “1970년대 작품만 보더라도 민중들의 생활 속에서 작품의 소재를 취하고 있다. 농민들이 처해있는 경제적 빈곤을 적시하고 협업농장이라는 대안을 제시한 <청산별곡>(〈진오귀 굿〉)과 함평에서 실제 있었던 고구마 농사 피해보상운동을 다룬 <함평고구마>등이 농민의 문제를 다루었고, <소리 굿 야구>는 기생관광의 행태 속에 한일 간의 경제침략문제를, <덕산골 이야기>는 ‘무등산 타잔 사건’으로 왜곡되어 선전되었던 도시 빈민의 생존문제를 다루었다.”<sup>7)</sup>

혹자는 ‘마당극에서의 연극적 양식과 서구적 관점에서의 실험극적 기법이 1960, 70년대에 나타나는 현대 한국 실험연극의 보편적 특징과 동일한 것이 아닌가?’라는 질문을 가질 수 있다. 왜냐하면 마당극이 태동할 무렵인 이 당시 주류연극계에서도 전통문화의 활용을 통한 새로운 돌파구를 마련하려는 움직임이 동시에 존재하였고, 이러한 극형태의 모습이 외형적으로 마당극과 유사해보였기 때문이다. 그러나 분명히 상호간의 지향점은 달랐다.

1950년대 이후 한국의 연극계에서는 표현주의극, 부조리극 등과 같은 서구 모더니즘계열의 작품들이 유럽의 유학생들로부터 직수입되어져, 1960년대에는 「실험극장」, 「민중극장장」 등과 같은 동인제 극단들에 의해 활발히 소개되어졌다. 그러나 극양식의 이질성으로 인해 이쉽게도 소수관객들만이 서구의 반전통적 극 양식에 대해 관심을 보였다. 이에 관련제작자들은 이러한 실패의 문제점을 해결코자, 전통문화와 연극에 관심을 보이며, 적극적인 활용방안을 모색하였다. 더욱이 당시 박정희 정권의 ‘전통문화 보호운동’과 ‘문화재 보호법 공포’(1962)는 이러한 시도에 힘을 하였다. 그 결과로 1960, 70년대에 유덕형, 안민수, 김우옥, 오태석 등

7) 김재석, 앞의 글 345면

과 같은 실험연극인들에 의해 전통문화수용이 이루어졌고, 많은 이들의 관심을 불러일으켰다. 이들의 공연은 서구연극에 기반을 두고 공연문법에 충실하면서 전통극의 자질을 활용하여 공연의 효과를 올렸다는 평가를 받는다. 하지만 한국의 토착적 소재나 요소들을 지나치게 서구 전위극의 기법으로 전환, 접목시키려했다는 단점도 지적되었다. 이에 반해 마당극은 전통가면극의 연극적 경험과 서구의 진보적인 연극관의 융합을 통해 독창적 극 양식을 생성하는 방향으로 나아가며, 각각의 연극적 유형적 특성을 살리며 효과를 창출하였다. 이러한 점에서 양 연극의 차별성이 존재하는 것이다.

### 3. 마당극의 실험적 전략들

#### 3.1. 리얼리즘에서 이탈되어진 연기술

마당극에 있어서 요구되어지는 배우 연기술은 완전한 몰입을 요구하는 서구의 사실주의적 연기술과는 근본적으로 다르다. 마당극 배우는 공연에서 어느 정도 자아를 지키며, 등장인물로의 완전한 몰입을 차단하고, 관중과 함께 그들이 현실의 연장선에 있다는 사실을 때때로 확인한다. 이러한 연기술은 일인이여 내지는 일인다역의 역할전환, 극중 즉흥 연기의 시도 그리고 대사가 아닌 다른 무대언어들(예를 들어 춤과 음악)의 사용 등을 통해 효과적으로 수행되어진다.

##### 3.1.1. 일인다역과 역할전환

현대 사실주의 연극에서 한 배우가 하나의 역할을 맡는 것이 일반적인 관례로 되어있다. 이에 반해, 마당극은 서구 실험극의 주요 특징인 한배

우가 여러 역할의 수행함을 종종 보인다. 배우들은 가면을 쓰거나 간단한 의상과 변조되어진 목소리를 활용하고, 간혹 의상효과의 도움 없이 그들의 연기술만으로 역할표현을 행한다. 심지어 배우는 극중 인물 ‘노동자’에서 ‘사장’의 역할로, 그리고 ‘창녀’에서 ‘사장부인’으로 전혀 상반되어진 역할을 맡아 행하기도 하며, 한 배우가 10가지 이상의 역할을 맡거나, 경우에 따라 관객의 역할까지 담당하기도 한다. 이 모든 것은 마당극이기에 가능하다.<sup>8)</sup>

임진택 연출의 마당극 <밥>에서는 단지 5명의 배우가 거의 30명의 인물들을 맡아 연기한다. 심지어 그들은 자연물의 역할까지도 담당하는데, 모든 자연물이 음악 악기와 병렬됨으로 악기에 따르는 개별적의미를 갖게 된다(팽과리=해, 북=비, 징=바람, 장고=땀). 이것은 한국의 전통악기가 우주의 법칙에 따라 자연적 요소들과 밀접한 관계를 맺고 하나의 특정한 방향, 계절과도 상응한다는 사실에 기인한 것이다<sup>10)</sup>

특히 <밥>의 둘째 마당에 나타나는 역할 전환의 모습은 매우 적극적이다. 여기서 이전까지 마을 외부인의 역할을 했던 배우들은 마을사람들의 역할을 새롭게 떠맡는다. ‘고고학자’의 역할인물을 각인되었던 배우는 마을 학교선생님의 역할을 맡게 되고 다른 배우들 역시 이에 상응하여 ‘경찰서장’은 ‘젊은이’로, ‘목사’는 ‘남자’로 ‘아나운서’는 ‘늙은 노인’으로 그리고 ‘무당’은 ‘젊은 여인’으로 그 역할이 바뀌게 된다. 특히 한 여배우의 젊고 아름다운 ‘아나운서’에서 ‘늙은 마을 여인’으로의 역할전환은 이전 인물에 대한 강한 비판행위를 통해 더욱 강한 인상을 준다. 셋째마당의 감옥장면에서도 역할 전환은 지속적으로 행해진다. 이 장면에서 각 배우들은 죄수의 역할들을 담당하지만, 극중 놀이인 ‘재판장면’에서는 관사, 증인, 변호사 등과 같은 또 다른 다양한 역할들을 분담하여 맡는다

8) 역으로 관객도 극중 배우의 역할을 맡기도 한다.

9) 이상일, 「마당극과 민족극의 재정립」, 『예술과 비평』 서울신문사 1990, 225 면

10) 임진택, 「밥 창작 및 연희과정」, 『민중연희의 창조』 창작과비평사 1990, 124 면

이러한 역할 전환은 단지 외적인 것뿐만 아니라, 내면적인 연기술에 의해 성공적으로 수행되어질 수 있다. 그러므로 이러한 연기술은 특히 경험이 풍부한 배우들에 의해 성공적으로 이끌어 질 수 있고, 배우들의 연기술발전을 위한 지속적 노력이 요구되어진다.

### 3.1.2. 비언어적 무대언어인 춤과 음악사용

서양연극은 오랫동안 이성중심주의적인 연극에 의해 지배되어졌다. 아르또(Antonin Artaud)가 사실주의적 전통연극에 도전하고, 연극의 기원으로의 회귀를 주장하기 전까지, 서구연극인들은 극의 본질을 대사 중심의 텍스트에 국한시켜 생각하였다. 아르또는 바로 이러한 텍스트 중심의 서구연극의 한계를 지적하고 이성중심연극의 연극으로부터 벗어나 말 중심의 언어가 아닌 배우의 몸짓과 목소리에 기인한 무대언어의 창조의 당위성을 주장하였다. 이러한 그의 생각은, 익히 알려진 바와 같이, 동양연극으로부터 비롯된 것이었다. 1931년 여름 그는 한 발리 연극극단의 공연을 보고 그의 경험에 대해 다음과 같이 기술하고 있다.

“지금까지 서양연극에서는 이와 같은 형이상학적 제스처를 시도해 본 적이 없었으며, 결코 음악을 즉각적이고 구체적인 연극적 목적으로 사용해본 적이 없었다. 그리고 우리의 연극은 순전히 본질 언어적이라서 연극이 만들어 낼 수 있는 모든 것을 무시했다. 말하자면 무대의 공간 속에 있는 것, 대기를 에워싸고 거리를 조절하는 것 공간 속에서 밀도를 지니는 것 등을 무시했다. 즉 움직임, 형태, 색, 진동, 태도 고향과 같은 것들이 무시되었던 것이다. 하지만 우리의 연극도 측정할 수 없는 것을 참작할 수 있으며, 정신의 암시적인 힘과 관련을 맺을 수 있고, 발리연극으로부터 정신성의 교훈을 이끌어올 수 있을 것이다.”<sup>11)</sup>

이와 같이 아르또는, 발리 연극으로부터 영감을 바탕으로, 비언어적 무

11) 앙토넬 아르또, 박형섭 옮김, 『잔혹연극론』, 1995, 현대미학사, 85면



대언어를 사용하여 무대 위에 진실을 표현하려 했지만, 그의 생존시기에는 이것이 이루어지지 못하였고 사후 1960, 70년대 그의 추종자들에 의해 그의 생각들이 무대 위에서 실현화되어졌다. 그의 이론이 집약적으로 저술된 『The Theatre and Its Double』은 새로운 전위적 연극운동의 지침서로서 중요한 역할을 하였다.

한국 마당극의 경우를 살펴보면, 마당극은 우선 언어텍스트로부터 출발하는 서구의 전통적 연극과 달리 기록된 희곡에 바탕을 두지 않으며, 연극 공연과정에서 생성된 공연텍스트를 기반으로 삼고 있다.<sup>12)</sup> 이러한 점은 마당극이 가면극이라는 전통적 양식에 기대어서있기에 말 중심의 연극보다는 몸, 동작의 연극을 지향함으로 가능한 것이다.

마당극에서 춤과 음악의 기능과 그 사용범위는 다양하다.

김방옥은 마당극에서 삽입되어진 음악과 춤의 기능에 대해 임진택과 채희완의 생각을 바탕으로 크게 세 가지 측면으로 요약하여 설명하고 있다. 첫째 인물표현이나 구성상의 연결과 같은 극적기능의 측면에서, 둘째, 극장주의, 놀이성 혹은 춤과 노래의 자체의 기여라는 측면에서, 셋째, 신명 돋우기, 비판적 풍자와 같은 극 전체의 정서적 미학적 측면에서 나누어 생각해 보고 있다. 그리고 각 기능에 대한 세부적 설명에서 그녀는

- 12) a. 그렇다고 해서 마당극이 언어 텍스트를 의도적으로 거부한다고 보아서는 안 되며, 오히려 다층적인 언어들을 수용하는 열린 연극으로 보아야 할 것이다.  
b. 마당극 공연에 있어서 어느 한 개인이 절대적 중심으로 작품을 창작하지는 않는다. 비록 제작 초기과정에서 개인 창작에 기반을 두어도 전반적인 제작과정은 공동창작의 형태로 준비되어지고, 정리단계에 이르러서야 텍스트화 되어진다. 그러나 이러한 대본들도 고정 불변적이지 못하여 공연장소와 상황에 따라 재차 변화되어질 수 있는 가변성을 지닌다. 이러한 공동제작의 현상은 정치적 기능이 강조되었던 대학생 중심의 초기 마당극 제작시기에 더욱 확연히 나타난다. 일정한 작가 없이 공동작업자들은 사회적인 문제점을 주제로 하여 상호간의 강도 있는 토론을 행하고, 여기서 선별되어진 각각의 소재를 바탕으로 구체적인 작업의 형태를 구상한다. 이렇게 공연에 참여한 사람들이 함께 현실을 인식하고 표현 해가는 공동창작 작업의 형태는 마당극의 주요한 특성 중에 하나이다.

서구의 실험연극과 관련하여 비교하고 있다.<sup>13)</sup>

우선 마당극에서 음악과 춤이 시간과 장소에 대한 정보 제공 내지는 각 장면사이의 연결을 시키는 기본적 구성상의 기능<sup>14)</sup>이외에, 유형화되어지고 전형화 되어진 인물의 동작과 비판적 내용의 노래가사를 담고 있는 특징을 브레히트 극의 게스투스(Gestus)나 노래가사와 유사하다고 밝히고 있다. 또한 마당극의 춤과 노래는 그자체가 볼거리와 스펙터클이며 즐거움인데, 이는 현실의 재현을 목적으로 하는 서구 근대극과 방향을 달리하는 서구의 극장주의 개념과도 그 의미를 같이하며, 신명을 돋우는 측면에서도 춤과 노래는 매우 중요한 역할을 한다고 강조하였다. 이에 대한 예로서 타악기에 맞춘 힘찬 군무는 관객에게 강한 자극을 주며, 신명을 불러일으킨다고 하였다.<sup>15)</sup>

이러한 음악과 춤의 기능은 대부분의 마당극에서 쉽게 찾아 볼 수 있는 주요한 특징일 뿐만 아니라, 현대연극에서도 주요한 위치를 차지하게 되었다. 더욱이 현대 연극이 문학적인 대본위주에서 공연중심으로 변하고, 극구성도 느슨하게 해체되어지는 경향을 보이면서 그 비중은 더욱 커졌다.

### 3.1.3. 즉흥 연기술

동양연극<sup>16)</sup> 이외에 이태리의 전통 희극형태인 ‘코메디아 델아르

- 
- 13) 김방옥, 「마당극 연구」, 『한국연극학』 제7집, 한국연극학회 1995, 279-281면  
 14) 마당극의 춤이나 노래는 극 진행 사이사이에 삽입되면서 극중 내용에 불필요한 물입을 차단하는 비판적 각성의 기능을 하기도 한다.  
 15) 김방옥은 이러한 선동적이고 감성적인 톤의 군무는 마당극의 본질, 비판적 대상에 대한 궁극적 인식과 어긋나지 않는가라는 의문을 제기하였다. (김방옥 앞의 글, 282면)  
 16) 반 사실주의적 연극을 지향하는 서구의 실험연극인들 중 상당수는 동양연극으로부터 그들의 극적영감과 연출기법을 찾았다. 이러한 사실은 바그너(Wagner)의 총체예술이론에 영향을 받은 아돌프 아피아(Adolphe Appia)와 고든 크레이그(Gordon Craig) 그리고 연극의 미학적 변환을 시도한 그로토우스키(Grotowski)와 같

텔(Commedia dell'arte)은 서구 현대 실험연극인들에게 있어서 또 다른 영감적 원천이다. 특히 배우들의 즉흥적 연기술 면에서 이 전통 희극은 많은 실험 연출가들에게 관심의 대상이 되었다. 대표적인 예로 타이로프(Alexander I. Tairow, 1885-1950)는 ‘코메디아 델아르텔’의 전통에 의존한 연극극단을 직접 만들어 배우들의 즉흥연기술에 주력하였다. 그리고 코포(Jacques Copeau, 1879-1949)도 ‘코메디아 델아르텔’의 즉흥연기를 연구하여 그의 젊은 연기자들에게 하나의 주제를 토대로 텍스트없이 즉흥연기를 연마토록 하였다. 이외에 이와 같은 방법으로 미국의 「샌프란시스코 마임극단」(San Francisco Mime Troupe)극단은 ‘코메디아 델아르텔’의 작품을 정치적 작품으로 발전시켰으며, 막스 라인하르트(Max Reinhard), 샤를르 둘랭(Charles Dullin), 장루이 바르(Jean-Louis Barrault)와 같은 이들은 자연주의 환상극에 대한 반작용으로서의 영감을 이 전통희극에서 찾았다.

마당극 배우들의 무대행위도 ‘코메디아 델아르텔’에서와 같이 유연성을 갖고 있으며, 배우의 즉흥 연기술은 마당극의 제한적이거나 확정적이지 않은 플롯구성에 중요한 보충적 역할을 담당한다. 더욱이 관객들의 참여를 이끌어내기 위해 주요하게 사용되어지며, 다수의 마당극에 있어서 어렵지 않게 찾아 볼 수 있다.<sup>17)</sup>

은 현대 연출가들이 전통적인 연출방법으로부터 벗어나기 위해 동양연극의 표현방식에 적극적 관심을 보인 사례들을 통해 알 수 있다. 즉, 현대연극이 합리주의적 생각의 전형적 소산인 리얼리즘의 폐쇄성으로부터 자유로워지고자 할 때, 다수의 서구 연극인들은 동양연극의 표현방식을 가장 적합한 수단재료라고 생각하였다. 실제로 급진적 서구 공연예술인들에게 동양연극은 단지 하나의 관심대상일 뿐만 아니라, 그들의 형이상학적이고도 직관적인 사고를 대변해 줄 수 있는 주요 대용물이었다. 그러나 우리가 익히 알고 있는 이러한 서구의 연극혁명가들 중 현대연극의 변혁을 마련한 앙토냉 아르토(Antonin Artaud)와 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht) 같은 이들은 동양연극에 대한 폭넓고도 실제적인 이해를 갖기보다 그들 자신의 기호적 관심에 상응하는 몇몇 특징들만을 차용하였다. 여기서 이러한 사실은 간과할 수 없는 부분이다

17) 관객참여를 위한 배우들의 즉흥적 연기술 장면은 뒤이어 (3.2. 관객참여전략에서) 구체적으로 다루어진다

이러한 즉흥적 장면의 연출, 즉 관객들의 즉흥적 참여를 위한 마당극의 극중 여백은, 어느 정도 사전에 제작자와 배우들에 의해 고려되어지고 준비되어진다. 그러나 다양한 장소에서 공연이 이루어지고 다양한 사회계층을 관객으로 삼는 마당극의 특성상 극 진행 중 예측할 수 없는 상황 연출이 가능하므로 극의 미학적 가치에 해를 입힐 수도 있다는 단점을 지닌다. 그러므로 마당극 배우는 상상불연기를 토대로 한 즉흥연기술과 관객들의 성공적인 극 참여를 이끌어내기 위해서 우선 작품에 대한 깊은 이해력과 감정이입의 조절능력을 지녀야하며, 예기치 않은 변화들에 대해서도 능동적으로 반응, 대체할 수 있는 연기적 능력도 부단히 연마해야한다.

### 3.2. 관객참여전략

서구 실험연극의 작업형태 중 ‘배우와 관객의 관계’는 가장 주요하게 다루어지는 과제중 하나이다. 이전 자연주의 연극에서 고정화되어지고 수동적일 수밖에 없었던 관객의 역할이 현대 실험연극에서는 다양한 전략들로 인해 능동적으로 바뀌게 되었고, 배우와 관객사이의 경계도 허물어졌다.

이러한 경계의 해체와 관중의 극중 참여는 한국 마당극에서 두드러지게 나타난다. 우선 극이 행해지는 ‘마당’이란 무대의 형태가 배우와 관객이 자유롭게 만날 수 있는 환경적 여건을 갖추고 있다. 야외공연이든 실내공연이든 원형무대를 기본으로 하는 마당극은 액자무대에 비해 무대와 관객석의 경계가 쉽게 허물어지는 장점을 갖는다.

“무대와 관객석이 보이지 않는 벽(제 4의 벽)으로 나누어져 있다고 상상하는 액자무대에서 이루어지는 공연의 경우, 극에서 얻어지는 관객의 체험은 개인적인 것으로 한정되며, 그것이 동일공간의 다른 관객들과 함께 할 기회는 없다. 거기에 비해 원형무대의 경우에는 관객들은 상호 노

출되어 있는 상황이므로, 무대에서 이루어지는 상황에 대한 자기반응이 여타 관객의 반응과 자연히 비교되기 때문에 극중 상황에 대한 판단의 효과, 극중에서 느끼는 감정의 상승효과는 그만큼 더 커진다. 더욱이 무대와 관객석의 거리가 밀접하기 때문에 무대자체가 상상 속의 별개 세계로 인식될 여지가 약해진다. (...) 관객의 개입이 자연스레 유도되는 상황까지 가세하면 무대와 관객석의 경계는 쉽게 허물어지게 되고 공연은 공동의 것이 되어버린다. 이러한 상황이 ‘놀이정신’과 마당정신’의 기반이 된다.”<sup>18)</sup>

그리고 관중이 적극적으로 개입할 수 있도록 개방적 공연양식과 전략들이 극중 곳곳에 마련되어져 있다. 대표적 예로서, 마당극에서 관중의 적극적인 개입은 ‘추임새’<sup>19)</sup>를 통해 이루어지고 있다.

주로 ‘추임새’는 긴장되어지는 장면이나 폭발적인 장면의 최고절정에서 그리고 음악장단의 마지막 부분에서 사용되어진다. 그리고 관객들이 극중 인물의 상황 속으로 들어가서 그들과 동일화되는 동안 노래구절 안에서 자연스럽게 사용한다. 이러한 추임새가 판소리에서는 광대에게 힘을 북돋아 주기 위해 자주 사용되어지는 반면, 마당극의 추임새는 관객의 비판적 입장을 표현하는데 빈번히 사용된다.

또한 마당극은 관객 속으로의 접근을 위해 ‘매개적 대화시스템’을 적극 사용한다. 그중에 ‘모노로그(Monolog)와 ‘방백(Aparte-Sprechen)은 주요한 역할을 수행한다.

그리스어에서 유래된 단어 ‘모노로그(Monolog)는 ‘Mono’ 내지는 ‘Monos’

18) 김재석, 앞의 글, 353-354면

19) 표식 ‘추임새’는 ‘추다’ 내지는 ‘취주다’ (= 문자적으로는 칭찬을 아끼지 않는다는 뜻)와 ‘새’(=원래 ‘사이’, 문자적으로 ‘사이’의 뜻)가 합성되었다. 이러한 용어는 관객들에 의해 자유롭게 불리어지는 개별적 단어들과 짧은 문장들을 나타낸다. 관객들은 이 추임새를 통해 자유롭게 공연에 직접적으로 참여할 수 있다. 추임새형태의 예를 들면, ‘어이 얼씨구’, ‘조치’, ‘조오타’, ‘허이’, ‘그러치’, ‘아면’, ‘얼썬’, ‘어디’, ‘잘한다’, 등이 있다.

(allein=혼자)와 ‘Logos’(Rede=말)로 구성되어져있다 사전적 설명에 의하면 ‘모노로그’(Monolog)는 ‘디אל로그’(Dialog)의 반대개념으로 ‘독백’(Selbstgespräch)의 의미와 동일시되며, 한 인물에 의해 무대 위에서 보고되어지는 ‘담화’(Diskurs)를 뜻한다. 연극사적으로 보면 이것은 그리스 비극의 기본구성 요소로서, 아이킬로스(Aischylos)와 소포클레스(Sopokles)에 의해 구조적인 개선과 발전이 이루어졌고, 유티피데스(Euripides)에 의해 ‘프롤로그’(Prolog)의 가장 주요한 역할을 담당케 되었다. 이후에 ‘모노로그’는 연극에 있어서 커다란 의미부여 수단으로 사용되어져왔는데, 특히 2차 세계대전 전후에는 개인의 고립, 파괴되어진 대화와 소외의 표명 선언으로 나타났다.<sup>20)</sup>

‘방백’(Aparte-Sprechen)은 관객과 일치할 수 있는 하나의 연극적 표현 형태이다. 한 극중 인물이 다른 인물들이 들을 수 없게 관객들에게만 자신의 비밀스러운 생각과 느낌을 전달하는 표현 방법으로 특히 서구의 ‘민중희극’(Volkstümliches Lustspiel)이 선호하는 대화전달기술이다. 과거 자연주의자들에 의해 이러한 기술들은 비난되어졌는데, 그 원인은 그들이 관객 속으로의 접근을 기피하였기 때문이다.<sup>21)</sup>

마당극에서는 ‘독백’과 ‘방백’ 이외에도 또 다른 주요 매개적 대화시스템을 갖춘 소위 ‘얼러대기’ 기술이 존재한다. ‘얼러대기’란 단어는 ‘얼러대다’라는 동사에서 파생된 명사이고, 이것은 누군가를 말 내지는 행위로서 위협하고 당혹케 한다는 뜻을 지닌다. 실제로 극진행중 마당극 배우는 질문이나 설정 또는 협박으로 관객들에게 접근하여 그들을 극의 대화에 효과적으로 끌어들인다. 여기서 생성되어지는 관객과 배우 사이의 긴밀감은 공동의 ‘신명’을 이끌어내는 주요한 요소이기도 하다. 하지만 때론 관객에 있어서 이러한 환상의 중단 방법은 불쾌감을 불러일으킬 수도 있다. 한 예로 마당극 <녹두꽃>에는 ‘얼러대기’가 예외 없이 곳곳에 나

20) Brauneck, Manfred und Schnellin, Grad(Hrsg.), 『Theaterlexikon』, Hamburg: rowhlts enzyklopädie, 1986, pp. 595-597.

21) 위의 글, p. 85.

타난다. 첫째 마당에서 등장인물 ‘유달수’와 ‘배달호’는 관중들을 해동 백미교를 추종하며 병 고침 받으려는 군중들로 간주하고 ‘얼러대기’를 행한다.

배달호: 여러분이 먼 길을 수고스럽게 오셨다고 해서 모두다 병을 고쳐드리는 것은 아니에요. 자격이 필요합니다. 자격이

유달수: 여기 오신 분 중에서 자동차나 전철을 타고 오신 분들은 일단 모두 집으로 돌아가십시오. 집에서부터 다시 걸어와야 합니다. 정성이 중요해요, 정성

배달호: 여기 계신 분 중에서 하루에 한끼 이상 굶지 않은 사람은 모두 돌아가시오. (관중 가운데 한사람에게) 당신은 배가 너무 나왔는데. 매일 세끼를 다 먹는 것 아니오?

유달수: 저기 저 안경 쓰신 분, 아까부터 여자만 힐끗 힐끗 쳐다보는 음흉한 사람은 돌아가십시오.

배달호: 에 그리고 저쪽에선 고약한 냄새가 나는데.. 목욕재계 안한 사람 있어봤자 소용없어요.

유달수: 저쪽 뒤에 잠바 입으신 분, 별 볼일 없이 어슬렁거리지 말고 직장으로 귀대해 주시기 바랍니다.

배달호: 자 그럼 이제 잡것들은 모두 물러가고 알짜만 남았으니 우리한번 알짜만세를 외쳐봅시다.

배달호/ 유달수: 알짜만세(관중들, 따라 외친다)<sup>22)</sup>

그리고 둘째마당에서는 감방 안의 간수가 한 관객을 여죄수로 간주하며 ‘얼러대기’를 행한다.

간수: (...) 여감방, 별일 없었냐 야 여감방에 웬 머슴아들이 끼여 있나 저리들 비키라구. 그런데 왜 이렇게 비자 두 사람이나 모자라잖

22) 채희완, 임진택 편, 『한국의 민중극』, 창작과비평사, 1995, 406면

아(관중들 중에서 어떤 여자를 지목하면서) 야 거기 있으면 누가 모를 줄 아냐? 이리와 줄맞춰 앉아. 야, 거 왜 하필이면 점호 시간에 뺑기통에 앉아 있냐? 빨리나와 (...)

마당극에 있어서 ‘얼러대기’는 한 관객이나 전체 관객을 대상으로 행해지며, 이것을 통해 관객들은 다양한 역할로 극에 참여하게 된다. 특히 김지하의 작품 <밥>은 얼러대기 전략을 가장 잘 나타낸 작품 중 하나이다. 첫째마당에서 극중 인물들은 관객을 잡초나 병든 벼 포기로 간주하며 얼러대기 전략을 성공적으로 수행한다.

만보: (...) 아니 근디 이것이 뭐요 (관객에게 다가서며 위매 이거 큰일 나부렀네. 큰일났어. 어디 눈 한번 보자. 오매 요런 히말페기 없는 것이 생기면 어쩐디야. 아구머니 저그까지. (웃는 관객에게) 야 너 웃지마라. 옆에 놈한테 번징게 안되겠어. 이러다가 확 번지겠구마 (...)<sup>23)</sup>

만보: (큰일 난 듯이) 저것 좀 봐 저거  
전주사: (눈이 휘둥그래져서) 위매 저게 뭐야 큰일 나부렀네 (의심스런 투로 추궁하듯이) 종자는 뭘로 썼는가  
만보: 최고로 썼지. (관객 한사람을 벼포기인 양 일으켜 세우며 봐봐  
전주사: 응, 씨알머리는 잘 영글었구먼 비료는 뭘로 먹였는디  
만보: 질소비료가 최고람서?  
전주사: (잠시 가웃거리다가) 아 그러면 농약을 적게 뿌렸구먼 이렇게 뿌려가지고 되간디. 확 뿌려야지.  
만보: (부당하다는 듯) 아니여, 냄새를 한번 맡아봐.  
전주사: 뭇이여? 날보고 농약 냄새 맡고 죽으란 말여? (잠시 주위를 살피면서) 가만있자. 이것이 어디서부터 번졌을까? (앞의 눈을 가리키

23) 민족극 연구회, 『민족극 대본선 1』, 풀빛 1988, 283 면



며) 이게 누구네 논이여?

만보: (자랑스러운 듯이) 내가 짓는 논이여.<sup>24)</sup>

이외에도 관객들은 작품 <밥>에서 자연스럽게 다양한 역할을 떠맡게 된다.<sup>25)</sup> 둘째 마당에서 고대의 유물장소로부터 TV방송이 중계되어지는 장면이 있는데, 여기서 관객들은 TV시청자로 설정되어진다. 그리고 법정 장소로 전환되어지는 셋째 마당에서는 관객들이 자연스럽게 재판방청자의 역할을 담당케 된다.

여죄: (흥분을 가라앉히며 재판장님 따라서 이번 형사사건의 초점은 피고가 과연 <너는 내 밥이다>라고 했는가 아니면 <나는 밥이다>라고 했는가 사실 여부에 집중되어야 하리라 생각합니다. 왜냐하면 <너는 내 밥이다>라는 것은 이 사회를 약육강식의 지배질서로 보려는 의도임에 비해 <나는 밥이다>라는 것은 상부상조 공생공존하는 의도이기 때문이다. (여죄수 1. 동조하며 일어난다. 방장이 짐작하게 누르려 하나 말을 듣지 않는다) 이와 같은 사실을 증명하기 위해 변호인 측 증인을 무더기로 채택하겠습니다.

방장: (당황하여 일어나며) 안돼. 단체 행동은 인정할 수 없다. (방청석을 위협적으로 돌아보며) 너희들 변호사 측 증인으로 나가기만 하면 ..., 알아서 해.

여죄 2: (간곡한 심정으로) 여러분 호구거사를 위해 증언해 주실 분 안계십니까? 여러분 안계십니까? 여러분!<sup>26)</sup>

24) 위의 글, 284면

25) 관객의 역할담당은 배우들의 자율적인 처리에 달려있다. 그러나 연출가 임진택은 그의 글 「마당극 이론과 실천 I」에서 관객의 참여는 작품의 줄거리 진행에 있어서 너무 지나치게 삽입되어져서는 안 되며 자연스럽게 해야 한다고 충고하였다(임진택, 「마당극의 이론과 실천」, 『예술과 비평』, 서울신문사, 1994, 113-114면).

26) 민족극 연구회, 위의 글 312면

작품 <밥>에서 배우들에 의해 직, 간접적으로 이끌어지는 관객의 극 참여를 정리하면, 각 마당에 따라 다음과 같이 분류될 수 있다

마당	관객의 역할	대상관객
첫째 마당	잡초 논의 벼 병든 벼 자전거 소유자 사랑하는 연인 병든 벼 논	관객 중 한사람 모든 관객 일부 관객 앞쪽 줄의 관객 나란히 앉은 남녀관객 일부관객 모든 관객
둘째 마당	TV시청자 마을사람 남녀 마을 주민	모든 관객 모든 관객 대상이 구체적으로 없음
셋째 마당	법정 관객	모든 관객

### 3.3. 무대장치와 도구들의 간소화

마당극은 극중 장소를 사실적으로 묘사하지 않는다. 단지 역할인물의 진술이나 소도구의 사용을 통해서 극중 장소가 설정되어지고 바뀌어 질 수 있다. 이것은 서구의 ‘상자형 무대’(Guckkastenbühne) 형태에서 극중 장소가 사실적 또는 상징적인 무대장치들에 의해 제시되어지는 반면, 야외무대공연을 염두에 둔 마당극에서는, 무대조명 내지는 무대장치에 의존하지 않은 채, 다양한 대안적 방법들이 모색되어진다. 우선 음악과 몸짓과 같은 전통극 연희에서 중요하게 다루어지는 전달 매개체들이 이를 담당한다.

음악과 몸짓은 전통가면극에서처럼 ‘장소의 축소’와 ‘시간의 단축’ 그

리고 ‘다초점 공연’(simultane Aufführung)을 가능케 하며 경우에 따라서는 마당극의 공연장소가 극중 장소와 일치함을 보인다. 예를 들어 공연이 종종 ‘시장’이나 ‘공장’ 등에서 공연되어졌는데, 이러한 장소는 단지 공연장소만이 아니라 실제 극중 이야기의 전개 장소이기도 하다. 초기에 마당극은 이러한 공연원리를 탈춤으로부터 수용하여 극 작업에 적극적으로 활용하였다.

그리고 마당극에 있어서 소도구, 조명, 무대세트와 같은 무대장치들이 사실주의 공연에서 보여주는 근본적인 역할들을 수행하지 못하기 때문에 등장인물의 말(=진술)을 통해서 극적 장소가 특징되어지게 되며<sup>27)</sup> 복잡한 연극적 기호들이 특히 화자<sup>28)</sup>에게 집중되어진다.

에피소드식 극 구성을 지닌 마당극 작품 <밥>에서도 극중 공간은 그 때마다 인물들의 언어를 통해 묘사되어진다. 각 공간의 변화와 인물들의 공간이동경로를 정리하면 다음과 같다.

에피소드 1: 농촌(농촌, 관청)- 서울(대저택 앞, 전화박스 앞, 가게 앞, 방범 초소 앞, 공공화장실) - 농촌

에피소드2: 유물 발굴 장소

27) 마당극에서의 공간은 일반적으로 무대그림을 통해 제시되어지지 않으며, 배우들의 대사에 의해 묘사되어진다는 원리를 갖고 있다. 즉, 구술에 의한 ‘장소지정기술’이 바로 그것이다. 킨더만 하인츠(Kindermann Heinz)도 그의 글에서 이러한 ‘장소지정기술’에 대해 언급하고 있다(참조: Kindermann, Heinz, 『Maske Korthurn』, Jg. 11., Wien, 1965, p. 208)

28) 1970년대 이래 화자적 인물들(Erzählerfiguren)은 더욱더 비중을 지니고 마당극에서 나타났다. 마당극의 화자의 역할은 한국 인형극 ‘꼭두각시놀음’의 박침지와 탈춤의 ‘말뚝이’ 내지는 ‘취발이’라는 인물의 역할을 연상케 한다. 화자적 인물은 극의 줄거리를 평하고 관객들을 고무하여 극에 참여케 한다. 이러한 중요한 역할은 일반적으로 경험 있고 재주 있는 배우들에 의해 행해지는데, 서구 실험연극에서도 이러한 화자의 중요성은 자주 강조되어졌다. 예를 들어 브레히트의 서사극은 드라마를 요약하고 시간의 진행과 장소의 전환을 알려주는 화자적 인물에 대한 비중이 매우 높은 대표적 서구 연극의 한 형태이다.

## 에피소드3: 감옥

<밥>의 첫 장면에서는 모든 배우들이 노래를 하면서 모심기를 한다. 관객들은 이를 통해 극의 장소가 논이라는 것을 자연스럽게 인식한다. 둘째마당에서는 텔레비전 아나운서의 역할을 맡은 배우가 유물 발굴현상을 보도함으로 극중 장소가 발굴현장임이 관객에게 전달되고, 셋째마당에서는 가장 오랜 수감생활을 한 ‘방장’이 감방동료에게 마구 명령을 행하는 장면과 죄수들 간의 대화 장면에서 관객들은 감옥으로의 극중 장소 전환을 감지하게 된다.

이러한 자유로운 장소의 전환은 한국의 마당극과 전통극이 서구의 ‘시간과 장소의 통일성’이라는 전통적 극 원리에 구속되어지지 않음을 보여준다. 그리고 앞서 설명한 바와 같이, 마당극에서 잘 알려진 ‘장소의 축소’와 ‘시간의 단축’은 몸짓과 대사를 통해 가장 효과적으로 사용되어지는데, <밥>의 첫째마당에서 농부가 전통악기의 반주에 맞추어 원을 그리며 무대 위를 도는 장면은 이에 대한 적절한 예이다. 관객들은 극의 전후 진행을 통해 농부의 행위가 서울로 향하는 여정의 상징적 행위임을 알 수 있다. 반면 뒤이은 그의 역방향으로의 순회 역시 고향으로의 회귀를 축약적으로 보여주는 행위이다. 이러한 인물의 암시적 움직임은 마당극 곳곳에서 행해진다.

마당극에서 작은 소도구의 사용 역시 극의 장소를 규정짓거나 극적상황을 연출하는데 효과적이다. 작품 <밥>에서 관료인 ‘전주사’가 자전거를 이용하여 논을 향해 오는 장면이 있다. 이때 전주사의 역할을 맡은 배우는 단지 하나의 자전거 벨을 주머니로부터 꺼내어 들고 무대를 돈다. 여기서 소품 자전거 벨은 자전거의 전체적 이미지를 대표하고, 무대를 도는 전주사의 행위는 축약되어진 상징적 움직임이다. 물론 이러한 특징은 작품<밥>에만 국한되어 나타나는 것이 아니라, 대부분의 마당극에서도 보편적으로 나타난다.

이와 같은 공간의 축소와 시간의 단축을 위한 전략들은 단순히 마당극의 성격을 규정짓는 특징으로서 뿐만 아니라, 효과적인 측면에서 전통적인 연극의 관습을 무너뜨리는 현대 실험극의 일반적 경향과 이에 따르는 전략과도 함께 맞물린다. 특히 마당극의 간소화(Einfachheit)와 그것을 통해 획득되는 효과는 서구 현대 자유연극의 상징적인 인물인 예지 그로토우키(Jerzy Grotowski, 1933-1988)의 실험연극의 개념과 많은 공통점과 유사성을 보인다. 그로토우스키는 그의 연극적 개념을 담은 책 『가난한 연극(Le théâtre pauvre)』에서 다음과 같이 그의 생각을 피력한다

“군더더기라고 밝혀진 것을 모두 점차로 제거해 보니 우리는 연극이 분장이 없어도, 의상이나 충분한 장치가 없어도, 객석과 구분되는 상연의 장(무대)이 없어도, 조명 음향효과 등이 없어도 존재 할 수 있다는 것을 알게 되었다. (...) 「가진=풍부한 연극」은 예술적 도벽에 의존해 있고 다른 분야에서 이것저것을 빼내어 잡동사니의 구경거리나 중심적 기둥도 일관성도 없는 뒤범벅을 만들어내지만 그럼에도 불구하고 유기적인 예술작품이라 하여 관객에게 보여주고 있다. 「가진 연극」은 연극에 동화될 여러 요소를 증식시켜서 영화나 텔레비전 때문에 몰린 막다른 골목에서 어떻게 해서라도 빠져 나가려고 몸부림치고 있는 것이다. 영화나 텔레비전이 기계효과(몽타주나 장소의 즉시전환 등)의 영역에서는 뛰어나기 때문에 「가진 연극」은 연극으로서의 결함을 메꾸어 보려고 「총체 연극」이라는 화려한 구호를 외치면서 대항하려고 한다. (...) 우리는 무대와 관객석의 설비가 있는 작업장을 단념했다. 왜냐하면 우리는 매 공연마다 배우와 관객을 위한 새로운 공간을 만들기 때문이다. 그리하여 배우와 관객의 관계에서 무한한 변화가 가능해진다.”<sup>29)</sup>

이러한 ‘연극의 단순화’에 대한 그로토우스키의 생각은, 서구 연극사를

29) 예지 그로토프스키, 고승길 옮김, 『가난한 연극』, 교보문고 1999, 24-25 면

살펴볼 때, 이미 이전에 다른 서구연극인들에 의해 선택되어진 것임을 알 수 있다. 우선 전위드라마 작가로서 표현주의와 초사실주의 드라마에 결정적 영향을 준 스트린드베리(August Strinberg, 1849-1912)는 연극적 묘사 단계의 극복을 위해 오히려 무대의 단순성을 강조하면서 연극이 무대설비와 의상 없이도 공연되어질 수 있다는 가능성을 보였다.<sup>30)</sup>

그리고 러시아의 메이어홀드(Vsevolod Meyerhold, 1874-1940) 역시 무대 위에서의 간결한 표현의 사용을 주장한 대표적 연출가였다. 무대 위에서 어떤 특별한 것을 일반적인 것으로 대체하거나, 구체적인 것을 통한 추상적인 것의 묘사를 시도할 때, 단지 소도구만으로도 가능하다고 그는 믿었다. 그러므로 그의 무대 표현에 관한 ‘제유법원리(Synkdoche)는 관객의 상상력을 자극하는 중요한 방법 중의 하나였고 동양화의 간결하고 적절한 표현과도 같이 간결한 무대의 표현은 많은 연상을 불러일으킬 수 있다는 것이 그의 믿음이었다.<sup>31)</sup>

연극의 단순화를 주장한 또 다른 대표자는 박탄코프(J.B. Wachtangow, 1883-1922)이다.

스타니슬라브스키의 뛰어난 제자들 중 하나인 박탄코프는 ‘민중과 예술가의 일치감’, 연극에서 ‘제 4의 벽 거부’, ‘경험한 느낌과 연극적 수단과의 연결’, ‘몸짓과 입체성’, ‘환상적 묘사’ 등에 관한 외적표현수단에 특

30) 그는 <줄리앙>의 서문에서 ‘장면의 경제성’을 옹호한 이래 그는 조명의 변화를 이용한 간단한 무대장치를 사용할 것을 장려하였다.

31) “To say a lot with a little that's the secret. The task of the artist is to use the greatest riches with the most prudent economy. The Japanese have only to draw one blossoming twig to evoke an entire spring. We draw the entire spring, and it doesn't add up to a single blossoming twig!”

“간결하지만 많은 것을 말하는 것이 비결이다. 예술가의 임무는 아주 분별 있는 경제성으로 최대의 풍부함을 거두는 것이다. 일본인들은 꽃이 핀 나뭇가지 하나만으로 봄 전체의 분위기를 일으킨다. 우리는 봄 전체를 묘사하건만 꽃이 핀 나뭇가지 하나의 효과에 미치지 못하고 있다.”(Meyerhold, V. E., 『Meyerhold on Theatre』, London: Methuen, 1969, p. 97)

별한 관심을 보이며 자연주의와 당시 진부한 연극의 흐름을 향한 개혁의 필요성을 주장하였다. 그는 스타니슬라브스키의 시스템과 메이어홀드의 방법론으로부터, 그리고 심리학적 방법 등을 고려하여 총체적인 자신의 연극관을 정리하였다. <공주 투란도트>(Prinzessin Turandot, 1922) 공연은 그의 실험적인 연극스타일을 알 수 있는 가장 대표적인 작품이다. 고찌(G. Gozzi, 1762-1802)가 페르시아의 동화에서 소재를 발췌한 그의 마지막 공연 작품 <공주 투란도트>는 아주 고상한 시어를 대사로 사용하며, 코메디아 델아르테 와 같은 즉흥극의 형태도 보여주는 실험적 작품이다.<sup>32)</sup>

#### 3.4. 몽타쥬식 구성

‘공동건축’(Zusammenbauen)의 의미를 지닌 불어에서 파생된 개념 ‘몽타쥬’(Montage)는 언어적, 문체적 그리고 내용적으로 차이가 나거나 동일 치 않는 예술작품의 부분들을 연결하는 현대의 대표적 예술방법을 뜻한다. 20세기 초 역사적 전위운동과 영화매체에 있어서 그 전성기를 누렸던 ‘몽타쥬’는 시민세계의 현상이 경제 혁명 이후에 더 이상 기존의 관습적인 방법으로는 제대로 묘사되어질 수 없다는 인식과 새로운 방법에 대한 시대적 요구에 의해 생성, 발전되었다. 특히 이러한 방법은 예술적 카테고리 사이의 경계들과 서열들의 차이가 극복되어지고, 모든 가능한 형태들과 소재들이 상호 연결되어짐으로 포스트모던의 해체성과 상호텍스트성을 효과적으로 나타낸다.

몽타쥬 기법은 긴밀한 인과관계에 의한 아리스토텔레스적(=전통적) 극 구성을 반대하는 실험연극에서 선호되어진다. 극작술에 있어서 극적 긴

32) 그의 공연은 그의 죽음으로 인해 일시적으로 중단되어졌고, 1963년에 박탄코프 극장의 배우였고 후에 연출가와 극장장으로서 활동한 시모노프(1899-1968)에 의해 작품이 새롭게 상연되어졌다. 오늘날에도 <공주 투란도트>는 주요 공연프로그램에 속한다.

장을 거부하고, 모든 막을 전체계획에 통합시키길 원하지 않는다. 오히려 허구를 강화하기 위하여 각 장면의 충동을 이끌지 않는다. 절단과 대조가 근본적인 구조원리가 되어 불연속성, 분절된 리듬, 상호충돌, 소외효과나 파편화가 그 특징으로 나타난다. 브레히트와 뷔히너의 작품의 구조가 그러한 대표적인 예이고, 전통적 의사소통에 강한 거부를 보였던 메이어홀드의 연극 역시 개별적 에피소드의 몽타주 형식과 밀접한 관련성을 보여준다.<sup>33)</sup>

마당극에서는 이러한 몽타주 구성의 의미가 ‘짜집기식’<sup>34)</sup>이란 용어로 대체되어질 수 있으며, 극 구조의 바탕이 서구식연극의 서사구조 골격에 전통 가면극식 서사구조의 강점을 융합한 방식으로 이루어진다. “전통가면극은 극 전체를 일관하는 서사구조를 가지고 있지 않다. 마당극은 일관된 서사구조가 있다는 측면에서는 주류적 서구극의 서사구조를 따르고 있으나, 극의 세부적인 사건단위의 연결에 있어서는 상당한 수준의 독립성을 보장하고 있어서 전통가면극의 서사구조를 따르고 있는 것으로 보인다. 즉 서구극의 서사구조도 아닌 제3의 서사구조, 즉 마당극의 서사구조가 탄생하는 것이다.”<sup>35)</sup>

그리고 마당극의 서사구조는 외형적으로 극의 논리가 올바르게 정립되어있어 보이지 않지만, 그 내면에는 나름대로의 논리가 성립되어있다. 서구의 전통극처럼 모든 극적 요소들을 상호 연결 시켜 하나의 종합적 이미지를 창출하지 않기 위해 극의 상세한 부분까지 설명하며 인과관계

33) 메이어홀드 자신이 그의 글에서도 이러한 극구성에 대한 당위성을 피력하였다.

“The tedious division of a play into acts leads to a static drama which is no longer acceptable. Nowadays, we must divide the play into episodes or scenes as in Shakespeare or the traditional Spanish theatre. (...)”

“극을 막을 따분하게 나누는 것은 더 이상 받아들일 수 없는 정적인 연극을 낳는다. 오늘날 우리는 셰익스피어나 전통적인 스페인 연극처럼 극을 에피소드나 장면으로 분할해야 한다.(...)”(Meyerhold, V. E., 앞의 글, p. 254)

34) 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』 120 면

35) 김재석, 앞의 글 351 면



를 형성하여 관객들을 설득하려 하지 않는다. 오히려 핵심적이고도 다양한 관점들을 제시하여 극을 진행시켜 나가며, 각각의 극적 요소들이 독자적 호소력을 지닌다.

마당극 제작자 임진택은 이와 관련하여 하나의 독특한 개념인 ‘틀거리’를 그의 글에서 언급한다.

마당극에서 틀거리와 줄거리는 불가분의 관계에 있어서 틀거리가 나와야 줄거리를 전개할 수 있으며 줄거리가 있어야 틀거리를 구상할 수 있다. 사실 넓게 보면 ‘자연주의’라는 연극사조는 ‘사건과 행동을 순차적으로 무대상에 재현시키는 틀’로 해석될 수 있으며 좁게 보면 탈춤의 양반과장도 ‘한계층의 인물이 다른 지배계층의 인물들을 끌고 나와 관중 앞에 위선을 폭로하는 틀’이라 해석할 수 있는 것이다. 말하자면 틀거리는 다양한 소재와 내용을 그에 알맞은 형태로 담아낼 수 있는 각종의 그릇 곧 양식적 모형을 일컫는 것이라 할 수 있겠다.<sup>36)</sup>

여기서 ‘틀거리’의 의미는 전체적으로 몽타주 개념(내지는 에피소드적 개념)과 연관성을 맺고 있으며, 줄거리(Fabel)의 의미와는 근본적으로 차별화되어짐을 알 수 있다. 그 예로 작품<밥>은 전체적으로 하나의 통일된 주제를 근본적으로 갖고 있지만 각각의 세 마당이 상호 연관성 없는 에피소드 구성으로 이루어져 있다.<sup>37)</sup>

그리고 그 형태는 단지 극의 구성에서 뿐만 아니라 마당극의 인물들과도 연관되어진다.

일반 등장인물의 속성은 예시해야할 행위나 행태에 따라 선정되어진다. 그러나 마당극의 인물성격은 정해진 결과를 향해 일관되게 발전 구축되어지지 않고, 비교적 자유롭게 때론 인물들 간의 극단적인 상호대립

36) 임진택, 「밥 창작 연출과정」, 122면

37) 위의 글, 121-122면.

관계를 통해 특징지어진다.<sup>38)</sup> 더욱이 마당극의 인물들은 다양한 무대 장소와 다양한 사건들에 관여함을 보인다. 그들의 행위는 처음 중간 결말 이. 아리스토텔레스의 의미에서 구성되어진. 단힌 통일성을 지니지 않고, 각 장면들은 서로의 구속함 없이 느슨한 순서 안에서 전개되어진다.

마당극의 인물은 전체적 특징에 의해 묘사되어지는 유형적인물이다. 특히 다수 마당극의 인물들은 탈춤의 ‘말뚝이’, ‘취발이’ 그리고 ‘노장’ 등과 같은 유형적인 인물을 모방하고 있으며, 큰 범주에서는 억압자, 피억압자의 대립구도 관계로 설명되어진다.

초창기의 마당극 작품 <진오귀 곳>의 등장인물들은 극단적 유형성을 지닌다. 작품에서 ‘도깨비’는 ‘외곡귀’, ‘수해귀’ 와 ‘수농귀’로 대표되어지고, 농부의 유형은 ‘소농’, ‘중농’, ‘대농’으로 나누어진다. 이러한 유형적 인물설정은 통일적 분위기 조성을 위한 하나의 효과적 방법으로서 이해되어지지만, 너무도 인위적이고 상투적인 단점을 지닌다. 그러나 <밥>과 같이 이후에 등장하는 마당극 작품들의 인물들은 작품 ‘농부’, ‘땅주인’, ‘기자’, ‘사장’, ‘노동자’, ‘경찰서장’ 그리고 ‘죄수’와 같이 사회의 다양한 영역에서 대표되어지는 유형적 인물들로 바뀌었다.

이외에도 역할 준비 작업이 논리적인 과정 속에 이루어지지 않고 무대에서 행해지는 배우의 즉흥적인 연기술과 일인다역으로 인한 배우의 극중 역할변신도 몽타주적 특징에 속한다.<sup>39)</sup>

### 3.5. 현대 대중매체 기술의 이용

38) 이점은 아리스토텔레스의 이론위에 기초한 전통적 인물형성과 비교하여 확인한 차이를 보인다. 아리스토텔레스는 희극의 요소들이 하나의 일정한 주제와 이야기에 맞추어 정돈되어지는 것을 가장 이상적이라 보았다. 그의 이러한 유기적 통일성(organische Einheit)에 대한 개념은 삶의 의미가 일정한 관점에서 관찰되어지고 파악되어질 수 있다는 생각으로부터 나온 것이다. 전통적인 서구연극은 바로 이러한 구상의 기반위에서 인간적 삶을 묘사하였다.

39) 이에 대해서는 이미 앞서 설명하였다.

마당극은 한국 전통극에서 발견할 수 없는 현대 대중매체기술을 새로운 표현 기법으로 사용한다. 앞서 설명한 마당극의 전략적 기법들이 한국 전통가면극에서 기대어 서있는 것에 반해, 이것은 진보적인 서구연극의 전략적 시도를 받아들인 것으로 이해된다.

예를 들면 임진택 연출의 <나의 살던 고향을>에서 환경오염을 주제화하기 위한 사진 자료들이 사용되고, 줌인(Zoom-In)이나 클로즈업(Close-Up)과 같은 영화표현 기술도 응용되어진다.<sup>40)</sup> 또한 작품 <돼지꿈>에서는 다큐멘터리 기법이 사용된다.

연극에서의 다큐멘터리 기법은 동일한 공간에서 상호 연관되어지는 여러 이야기들을 보여주는 것으로서 관객이 현실에 대한 전지적인 시점을 지니고 비판적인 행동을 발전시켜나갈 수 있게 하려는데 그 목적을 둔다. 이러한 목적이 ‘다 초점 공연(simultane Aufführung)-방식’으로 마당극에서 매우 효과적으로 활용된다.

이외에 마당극에서 자주 사용되어지는 또 다른 표현기술로서 슬로모션(Slow motion)을 들 수 있다. 그 대표적인 예가 <녹두꽃>에서 ‘죄수들의 도주 장면’이다. 2막의 결말 부분에서 죄수들이 감옥으로부터 탈출을 시도할 때, 그들의 행위가 슬로모션을 통하여 상징적으로 묘사된다. 관객들은 배우들의 느껴지는 움직임 과정을 통해 죄수들이 모든 어려움들과 위험들을 이겨나가고 결국에 자유로워진다는 결과적 사실을 느낀다.

이러한 영화나 영화기술과 관련된 극중 표현 방법은 서구 실험극에서도 이미 오래전부터 구상되어지고 실험되어졌다.

20년대의 연극과 영화 사이에 강한 상호작용이 발생한다. 많은 연출가들이 이 시기에 그들의 공연에서 영화기술을 모방하려 시도하였다. 소련에서는 메이어홀드가 공연에서 라이브 장면과 영화 장면의 결합을 실험

40) 임진택은 공연 후 사진의 사용은 자료와 전문서적의 부족함 때문에 기대했던 결과를 이끌어내지 못했다고 고백했다.

한 최초의 연출가중 한사람이었다. 그래서 그는 상징주의 작가 Emile Verhaeren의 <Les Aubes>의 초연에서 무대 위의 극적인 행위를 직접적으로 생생한 정치적 사건들과 관계시키기 위하여 적색군대의 싸움에 관한 영화그림을 사용하였다. (...) 독일에서는 우선 피스카토르가 연극기계의 기술적인 가능성을 넓혀나갔다. 그래서 그는 그의 많은 공연들 중에서 <해일>(Strumflut, 1926), <신국위의 뇌우>(Gewitter der Gottland, 1927), <인생은 즐겁다>(Hoppla, wir leben, 1927), <라스푸틴>(Rasputin, 1927), <착한 병사 슈바이크>(Der brave Soldat Schwejk, 1928) 다큐멘터리 재료로서 필름영상과 녹음을 정치적 계몽과 선동의 목적으로 사용하였다.<sup>41)</sup>

여기서 특히 새로운 연극발전에 길을 마련한 피스카토르(Erwin Piscator, 1893-1966)의 정치적 성향의 실험연극은 마당극의 정치적 기능의 관점에서. 당시로서는 매우 혁신적인 관객전달방식을 보였다. 우선 그는 ‘예술의 목적은 보이는 것을 묘사하는 것이 아니라 볼 수 있도록 만드는 것이다.’라는 견해를 가지고, 사회적 상황을 기록으로 보여주기 위해 전쟁과 혁명에 대한 그의 역사적 논평 『Trotz alledem!』(1925)에서 확신에 찬 말과, 문구, 신문기사, 구호, 유인물 그리고 사진과 영화들을 그의 공연에서 몽타쥬 형식으로 보여주었다. 이러한 신문, 잡지와 같은 재료들은 역사적인 사실에 대한 하나의 확신적 관점을 전달하는데 도움을 준다. 그 외에도 피스카토르는 기존의 제한되어진 무대 공간의 가능성을 극복하기위해 무대형태의 변화를 시도하였고, 계단무대(Etagenbühne), Segment- 지구무대(Segment-Globus-Bühne) 등을 고안하였다.<sup>42)</sup>

41) Brauneck, Manfred und Schneilin, Grad(Hrsg.), 『Theaterlexikon』, pp. 348-349.

42) 이러한 피스카토르의 발전적 실험활동에는 크게 두 가지 문제점을 내포하고 있다. 첫째는 그의 연극이 단지 노동자 관객과 대중에게 프로그램을 맞추고자 했다는 점, 둘째는 그의 혁신적 무대제작의 많은 지출과 이를 해결하기 위해 지불능력 있는 서베를린 관객들에게만 너무 지나치게 의존해 있었다는 점을 들 수 있다. 이는 돌이킬 수 없는 그의 딜레마로 보인다.

이러한 서구의 피스카토르와 같은 실험 공연제작자들의 생각과 활동 방식은 현대 한국 마당극에서의 매체기술을 사용한 표현방법과 매우 유사함을 알 수 있다. 특히 정치적 목적을 위해서 피스카토르와 마당극의 대표적 연출가 임진택 모두 현대 대중매체를 사용하려했다는 점이 그러하다. 그러나 마당극은 피스카토르의 정치적인 계몽과 선동의 목적을 넘어서는 또 다른 의미의 것을 추구하였다. “이것은 삶의 생산성을 드높이는 대결을 거쳐 다시금 내부의 결속을 강화하고 궁극적으로는 대립자와의 화해 및 친교까지도 가능케 하는 개방적 포용성을 의미한다.”<sup>43)</sup>

이러한 임진택의 ‘포용성’ 있는 마당극 정신의 의미는 연극이 사회에서 행해야 할 책임과 역할에 대한 생각을 보여주는 것이다. 다음과 같은 빅토르 터너의 생각이 마치 그의 연극정신을 대변하는 듯하다.

인형극, 그림자극, 무용극, 직업적인 이야기 방법 등을 포함한 연극과 같은 장르에 의해서, 한 공동체의 허약성을 면밀히 검토하고, 그 공동체의 지도자들에게 책임을 묻고, 그 공동체가 소중히 여기는 여러 가치와 신념을 음미하고, 그 공동체의 독특한 갈등을 극적으로 표현하고, 그 갈등의 치유방법을 제시하고, 기존 세계 내에서의 그 공동체의 최근 상황을 자세히 뜯어보는 공연들이 실현되는 것이다.<sup>44)</sup>

#### 4. 나가는 글

혹자들은 한국의 마당극이 이제 그 생명을 다했다고들 한다. 이러한 주장은 1970, 80년대에 마당극이 사회적 모순과 정치적 억압에 대항하는 문화적 상징으로 엄청난 역동성과 추진성을 보였지만, 이젠 과거의 정치

43) 임진택, 『80년대 연희예술 운동의 전개』 85 면

44) 빅터 터너, 『제의에서 연극으로』, 현대미학사, 1996, 18면.

사회적 거대담론의 매개역할을 찾지 못하고, 현 디지털 시대의 다양하고도 다채널 화되어진 사회적 매체의 등장에 밀려 여전히 뚜렷한 생존적 대책을 마련하지 못한 채 점차 그 생기를 잃어가고 있다는 관점에 기인한 것이다. 그러나 마당극을 정치 사회적 측면과 문화예술의 측면으로부터 어느 정도 분리시키면서 예술적 기교와 내적형식미학을 갖추어야 할 연극예술로 추구해야한다는 관점에서는 현 마당극의 새로운 활로 모색의 현황은 많은 아쉬움을 남긴다.<sup>45)</sup>

본 논문은, 마당극의 새로운 발전 가능성과 모색의 필요성에 대한 인식을 토대로, 마당극의 전략과 양식들이 서구 실험연극의 연출적 특징들과 비교하여 다루어졌다. 특히 한국의 마당극이 서구 현대 실험연극인들이 얻고자 열망하던 양식과 전략들을 성공적으로 수행되어지고 있다는 사실이 몇몇의 관련항목들(반자연주의적 연기술, 관객참여전략, 무대장치와 도구의 간소화전략, 몽타주식 구성 그리고 현대 대중매체기술의 사용)을 통해 설명되어졌다.

마당극생존의 문제는 두 가지 방향의 측면에서 고려되어야 한다. 첫째, 마당극이 70-80년대 억압되어지고 폐쇄되어진 의사소통체계의 사회에서 발전되어진 정치적, 사회적 담론의 기능을 민주화라는 정치적 초점에 국한시킬 것이 아니라, 자연과 인간의 조화라는 본질로부터 현 사회에 감추어진 인간집단의 모순성과 부조리성의 현상을 찾아 관객들의 공감

45) 김월덕은 그의 글에서 지금까지의 마당극의 주요논의를 두 가지로 관점으로 압축하고 있다. 하나는 연극과 사회의 관계를 중시하면서 사회적 현실이 당면한 문제들을 연극적 작업을 통해서 어떻게 해결할 것인가를 탐구하는 정치적 문화운동의 기제로 마당극을 보는 관점이고 다른 하나는 정치, 사회적 측면과 문화예술의 측면을 어느 정도 분리시키면서 마당극을 예술적 기교와 내적 형식미학을 갖추어야 할 예술장르로 추구하는 관점이다. 그녀는 이러한 입장들이 하나의 틀로 종합되면서 마당극의 새로운 활로가 모색되어야 된다고 밝히고 있다. (김월덕, 「마당극의 공연학적 특성과 문화적 의미」, 『한국극예술연구』 제11집 한국극예술학회, 2000, 354-355면)

을 이끌어낼 수 있도록 더욱 심도 있게 다루어나가야 한다. 그리고 둘째, 양식적 측면에서도 마당극이 현대 글로벌 시대의 포스트모던적 사고의 현대인들에게 부합할 수 있는 공연요소들을 적절히 갖추고 있다는 믿음 속에 지속적인 관련 연구가 이루어져, 마당극의 내적 형식미학들이 더욱 틀을 갖추어야 한다. 물론 이러한 이론적 전개는 탁상공론이 아닌 생명력 있는 마당극 공연을 위해 반복적인 응용과 적용의 과정을 수반해야 할 것이다.

주제어: 마당극, 실험극, 관객참여, 밥, 즉흥연기

### 참고문헌

- 김방옥, 「마당극 연구」, 『한국연극학』 제7집, 한국연극학회, 1995, 227-298면
- 김월덕, 「마당극의 공연학적 특성과 문화적 의미」, 『한국극예술연구』 제1집 한국극예술학회, 2000, 349-378면
- 김재석, 「마당극 정신의 특질」, 『한국극예술연구』 제16집, 한국극예술학회, 2002, 335-361면
- 김지하, 『밥』, 분도출판사, 1984.
- 민족극연구회 엮음, 『민족극대본선』 1, 2, 풀빛 1988.
- 배선애, 「1970년대 마당극의 양식 정립과정 연구」, 『한국극예술연구』 제8집 한국극예술학회, 2003, 191-234면
- 빅터 터너, 김익두 외 역, 『제의에서 연극으로』, 현대미학사, 1996.
- 양토녕 아르뜨, 박형섭 옮김, 『잔혹연극론』, 현대미학사 1995.
- 여석기, 『동서연극의 비교연구』, 고려대학교 출판부, 1987.
- 예지 그로토프스키, 고승길 옮김, 『가난한 연극』 교보문고 1999.
- 이두현, 『한국 가면극』, 서울대학교출판부, 1994.
- 이상일, 「마당극과 민족극의 재정립」, 『예술과 비평』, 서울신문사 1990.

- 이영미, 『마당극·리얼리즘·민족극』, 현대미학사, 1997.
- 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996.
- 이원현, 「바흐친의 이론을 통해본 마당극」, 『한국연극학』 제20집 한국연극학회, 2003, 55-79면.
- 임진택, 『민중연희의 창조』, 창작과비평사, 1990.
- 정지창, 『서사극·마당극·민족극』, 창작과비평사, 1989.
- 채희완·임진택, 「마당극에서 마당극으로」, 『한국문학의 현단계 I』, 창작과 비평사, 1983, 189-246면.
- 채희완·임진택 편, 『한국의 민중극』, 창작과비평사, 1985.
- Bauneck, Manfred und Schneilin, Grad(Hrsg.), 『Theaterlexikon』, Hamburg: rowohlt enzyklopädie, 1986.
- Erwin, Piscator, 『Das politische Theatre』, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1979.
- Grotowski, Jerzy, 『Für ein armes Theater』, Berlin: Alexander, 1994.
- Hans-Thies Lehmann, 『Postdramatisches Theater』, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1999.
- Kim, Hyeong-shik, 「Koreanisches Madang-Theater. Seine Konzeption und seine ästhetischen Merkmale anhand dreier Beispiele」, hrsg. v. Günter Ahrends, 『Forum Modernes Theater』 13. Bd., Tübingen: Gunter Narr, 1998, pp.58-84.
- Kindermann, Heinz, 『Maske Korthurn』, Jg. 11, Wien, 1965.
- Meyerhold, V. E., 『Meyerhold on Theatre』, London: Methuen, 1969.
- Turner, Victor, 『Vom Ritual zum Theater』, Frankfurt a. M.: Ed. Qumran im Campus-Verlag, 1989.

## Zusammenfassung



## Die experimentellen Strategien des europäischen Theaters im koreanischen <Madang>-Theater

Lee, Won-hyeon

Das in der Theatergeschichtsschreibung bisher kaum erwähnte moderne koreanische <Madang>-Theater hat in den zurückliegenden Jahrzehnten im koreanischen Theaterleben eine wichtige Rolle gespielt. Diese Theaterform kann das freie Sprechen und die aktive Beteiligung der Zuschauer fördern, weil es eine offene Struktur, flexible Textgestaltung und ein ausgeprägtes vermittelndes Kommunikationssystem hat. Diese offene kommunikative Struktur des <Madanggŭk> in ausgelassener Feststimmung hatte oftmals eine Ventilfunktion für die subversiven Tendenzen unter dem Publikum. Außerdem gelingt es dem <Madanggŭk>, anders als dem Schauspiel, die Autorität der herrschenden Macht radikal zu thematisieren.

Diese Arbeit besteht aus zwei Kapiteln.

Im ersten Kapitel wird die Bedeutung des experimentellen Theaters hervorgehoben, wobei das <Madang>-Theater im Zusammenhang mit dem westlichen experimentellen Theaters erörtert wird.

Im zweiten Kapitel erkläre ich verschiedene experimentelle Elemente des <Madang>-Theaters(z.B: die Schauspielkunst, die Requisiten, die Montage und die Verwendung moderner Medien) in Anlehnung an europäische Sichtweisen und Theorien. Dabei werden sowohl Dialoge und dramaturgische Strukturen von <Pap> als auch von anderen repräsentativen-Theaterstücken herangezogen.

Viele europäische Regisseure hatten und haben ein starkes Interesse an den

Darstellungsformen des traditionellen asiatischen Theaters, die in der Absicht aufgegriffen worden sind, das europäische Theater von traditionellen Inszenierungsmethoden zu befreien. Im Gegensatz zu dieser Vorgehensweise der Europäer wollen die <Madang>-Theatermacher diverse experimentelle Elemente des klassischen koreanischen Maskentheaters mit neu entwickelten experimentellen Formen verbinden. Deshalb greifen sie experimentelle Elemente aus dem modernen europäischen Theater auf und setzen sie für ihre Zwecke ein.

Meiner Meinung nach muss vor allem die orthodoxe Haltung, nur gerade sehr aktuelle politische Themen zu behandeln, aufgegeben werden. Einige Wissenschaftler, die diese Orthodoxie des <Madanggük> vertreten, sehen den Rückgang des <Madanggük> als eine natürliche Erscheinung an. Wenn das <Madanggük> aber die Beschränkung auf spezifisch koreanische politische Themen ablegen und das menschliche Leben in der modernen Gesellschaft mit den damit verbundenen irrationalen sozialen Erscheinungen behandeln würde, könnte es mit den ihm eigenen vielfältigen experimentellen Elementen die zeitgenössische Gesellschaft präzise abbilden.

Key words: Madanggük, Experimentelles Theater, Publikumsteilnahme, Pap, Improvisation

접수일 : 2005년 9월 12일  
심사기간 : 2005년 9월 15일~ 10월 10일  
게재결정 : 2005년 10월 11일(편집위원회)