

김명곤의 ‘한국적 연극’ 지향과 극작술의 상관관계 연구

김숙경*

<차례>

1. 김명곤과 ‘한국적 연극’
2. 소재와 주제
3. 구성
4. 연극적 방식의 적극적 활용
5. 마당극에 대한 양면적 바라보기
6. 맺음말

<국문초록>

본 논문은 ‘한국적 연극’을 지향했던 극작가이자 연출가인 김명곤의 초기 작품을 대상으로 ‘한국적 연극’을 지향하는 그의 연극관이 극작술에 어떻게 반영되고 실현되는가를 살펴보는 데 목적을 두고 있다. 연구대상 작품은 <갑오세 가보세>, <점아 점아 콩점아>, <격정만리>이다.

김명곤은 마당극의 무대화를 통해 ‘한국적 연극’을 추구한다. 주로 동학농민혁명, 광주항쟁, 6.25 전쟁, 분단과 통일, 한국연극사와 같은 당면한 사회문제나 민족수난사에서 극의 소재를 취해 리얼리즘적 현실 깨닫기를 지향한다. 김명곤은 민중 지향적이고 진보적인 시각에서 주제의식을 부각시키고 있다. 작품의 구성에 있어 연구 대상 작품들은 상호 공통된 특성들을 보여주고 있다. 해설자를 등장시키는 서사극적 구조나 앞풀이-각 장-뒤풀이 식의 마당극적인 구조, 그리고 연대기적 구성은 두 작품 이상이 갖고 있는 공통된 구성 방식이다. 마당극과 무대극 모두를 개방적으로 수용하겠다는 창작의 방향을 표방하지만, 초기 극작품에서는 마당극의 영향이 더 강하게 나타나며, 이는 이후까지도 김명곤의 극작술의 한 특성으로 지속된다. 초기 작품에서는 마당극의 구성원리와 무대극의 구성원리가 적절하지 않은 지점에서 충돌하기도 한다. 해설자 진행 방식이 극을 상투적이고 평범하게 만드는가 하면, 총체적 접근이라는 목적 하에 다수의 짧은 장면들을 연대기적으로 나열시켜 극의 효과를 떨어뜨리기도 한다. 또한 내용과 구성방식이 유기적으로 관련 맺지 못하는 측면도 발견된다.

이러한 구성의 문제는 일정 부분 ‘연극적 방식’의 활용으로 공연에서 보완될 가능성을 마련하고

있다. 그가 즐겨 사용하는 ‘연극적 방식’은 대부분 한국의 전통연희나 전통극, 판소리와 민요, 한국의 전통춤(몸짓), 한국 고유의 오브제나 의상 등 ‘한국적 연극’ 지향과 깊은 연관성을 맺고 있다. ‘한국적’이고 ‘연극적’인 방식의 활용은 구성의 미묘함이나 느낌을 보완해주고, 대중적인 친근함을 주기도 한다. 그러나 때로는 지나치게 잦은 삽입으로 표면상 ‘한국적’ 분위기를 내는 데에 그치기도 한다. 이런 경우 ‘한국적 연극’을 만드는 정형화되고 안이한 연출 방식에 기대고 있다는 오해를 받을 소지가 크다.

‘마당극의 무대화’, 또는 ‘마당극과 무대극의 절충적 계승’은 김명곤의 ‘한국적 연극’을 이해하는 핵심 개념이자, 김명곤의 연극미학을 결정짓는 주요 개념이다.

주제어: 김명곤, 한국적 연극, 마당극, <갑오세 가보세>, <점아 점아 콩점아>, <격정만리>

1. 김명곤과 ‘한국적 연극’

70년대 이후 한국 연극의 중심에는 ‘한국적 연극’¹⁾ 찾기에 대한 열렬한

- 1) ‘한국적 연극’이라는 용어는 매우 추상적이고 광범위하다는 혐의에 의해 학문적인 용어로 받아들여지기 어려운 측면이 있다. 그럼에도 불구하고 연구자가 ‘한국적 연극’이라는 말을 개념처럼 사용한 이유는 70년대 이후부터 현재까지 연출가, 작가, 비평가들에 의해 너무나 익숙하게 사용되어 와 이제는 의미의 통용에 있어 크게 문제되지 않는다고 보기 때문이다. 물론 여전히 ‘한국적 연극’이 무엇인가에 대한 선명한 정의는 어렵다. 지금까지로서는 식민 경험(일본의 정치적 식민지화와 서구의 문화 식민지화) 속에서 자각된 한국연극의 정체성 찾기로서의 성격이 가장 많이 함축되어 있다 하겠다. 파농(Fanon)은 식민지 지배 아래 원주민 사이에 민족문화가 형성되는 단계를 세 단계로 설명하는데, 첫째는 제국주의적인 권력과 문화에 동화되는 단계이고, 둘째는 토착문화를 기억함으로써 정체성에 대해 회의가 오고, 셋째는 토착문화의 독자성을 인식하고 정체성을 확립하는 단계이다.(정성희, 『식민지 주체의 정체성 모색과정에서 나타난 제임스 조이스의 탈식민주의적 문화관』, 『제임스조이스저널』9권 1호, 2003.6, 132면 참조.) ‘한국적 연극’은 해방 이후의 한국연극에서 파농이 설명하는 두번째와 세번째 단계를 대변하는 용어로 사용된다. 그러나 이 용어는 앞으로 시대의 부침에 따라 다른 의미망을 함축하는 개념으로 변모될 것이다. 만약 변모되지 않는다면 ‘한국적 연극’ 찾기는 계속 답보상태에 머물러 있음을 자인하는 꼴이 된다. ‘한국적 연극’은 흔히 전통의 활용이나 전통의 현대화와 동일한 것처럼 생각되곤 한다. 물론 현재까지의 ‘한국적 연극’의 가장 큰 부분은 전통의 활용과 현대화가 차지하고 있다. 그러나 엄밀하게 말해 ‘한국적 연극’은

* 경성대학교 초빙외래교수

소망이 숨쉬고 있다. 연극계의 모두가 '한국적 연극'을 찾기 위해 나선 것은 아니지만, 한국 연극의 정체성을 찾아야 한다는 반성과 열망은 분명 한국 현대연극사의 중심 담론으로 정리되고 있다. '한국적 연극'이 한국연극의 뚜렷한 목표로 부상한 시기는 70년대이다. 70년대의 '한국적 연극' 찾기를 주도적으로 이끈 사람은 '동랑 레퍼토리'의 유덕형, 안민수, 오태석과 '민예'의 허규, '자유'의 김정옥 등이다. 이들 중 오태석과 김정옥은 80년대 이후에도 지속적인 '한국적 연극' 만들기 작업을 선보이고 있다. 1970년대의 '한국적 연극'에 대한 연구는 비교적 많이 진행되어 온 상태이다. 이제 이러한 논의를 바탕으로 80년대와 90년대의 '한국적 연극'이 어떤 전개양상을 보이며, 또 어떤 의미를 한국연극사에 던져주고 있는지 살펴보아야 할 시점이라고 본다.

1986년, 공교롭게도 세 사람의 연출가가 창단을 선언하면서 마치 합의나 한 듯 '한국적 연극'을 지향하고 나섰다. 그것은 바로 극단 '미추'의 손진책, 극단 '아리랑'의 김명곤, '연희단 거리패'의 '이윤택' 등이다. 이들에 조금 앞서 1984년에 극단 '목화'를 창단하여 본격적으로 '한국적 연극' 만들기 나선 오태석까지 포함하면 이들 네 명은 80년대와 90년대를 대표하는 '한국적 연극'의 기수들이다. 오태석, 손진책, 김명곤, 이윤택 등이 80년대 이후 한국연극계에 끼친 영향력은 자못 크다. 이들이 영향력 있는 연출가(작가)로 자리잡은 데에는 기본적으로 '한국적 연극'을 표방한 그들의 작업 방향이 큰 몫을 차지한다. 이는 80-90년대 한국연극계가 '한국적 연극'을 가장 시급하고 중요하게 다루어야 할 과제로 인식하고 있었음을 반증하는 것이다.

본 연구에서는 그 중 김명곤의 경우를 중심으로 '한국적 연극'에의 지향과 작품의 상관성에 대해 조망해 보고자 한다. 예술가의 의도에 맞춰

전통에 대한 논의보다 훨씬 큰 범위를 차지한다. 너무 광범위하기 때문에 불명확하다는 비판을 받을 수도 있지만, 그렇기 때문에 한편으로는 자유롭게 의미를 넓혀볼 수 있는 장점이 있는 용어이다.

수용자가 작품을 바라보고 해석하는 것은 자칫 해석자의 상상력과 자유를 침해받을 수 있다. 그러나 그러한 위험에도 불구하고 한 예술가가 성취하고자 하는 방향성이 작품 속에서 어떻게 실현되고 있는지를 살펴보는 것은 그 예술가와 작품을 이해함에 있어 일정한 도움을 받을 수 있는 길이다. 나아가 김명곤의 작품을 통해 80-90년대의 '한국적 연극'의 한 부분을 조망해 보고자 하는 것도 본 연구의 주요 목적 중 하나이다.

김명곤은 교사극단 상황, 놀이패 한두레, 극단 연우무대 등에서 연극활동을 하다가 1986년 극단 아리랑²⁾을 창단하여 자신의 본격적인 연극작업의 터전으로 삼는다. 전통연희의 현대적 수용과 민족극 수립을 극단의 목표³⁾로 삼는 아리랑에 대한 평단의 평가는 대체로 호의적이다. 이미원은 "자신의 색채가 있는 자기 정체성을 가진 극단이며, 극단 이름처럼 한국적이며 뿌리있는 연극과 사회적 의식있는 연극을 추구해 왔다"⁴⁾고 평가한다. 김미도는 극단 아리랑이 드물게 진보적 이념과 연극적 예술성을 조화시키면서 90년대의 가장 중요한 극단 중 하나로 부상하게 되었다고 말한다.⁵⁾ 김윤철은 아리랑의 공연엔 고유의 색깔이 있다고 평하면서 극단 아리랑의 가장 특징적인 연극미학으로 '세련미는 없어도 밋지 않게 거친 무대 만들기'라고 재미있게 표현한다.⁶⁾ 한편, 김방옥은 극단 아리랑의 성과를 실내무대로 들어온 마당극의 연극 미학을 한 단계 높인 것으

2) 아리랑이라는 극단명에 대해 김명곤은 민족혼의 정수가 담긴 의미로서의 아리랑의 가치를 찾아주고 싶었기 때문이라고 말한다. 김미도, 『21세기 한국연극의 길찾기』, 연극과인간, 2001, 324면 참조.

3) 그러나 시대별로 극단 아리랑의 창작 기조는 조금씩 변화를 보인다. 88년 '전국 민족극운동협의회'의 발족과 함께 '민족연극을 가꾸고 지향하는'이라는 기조로 활동하다, 이후 '참여연극을 지향하는'으로 변화하였고, 현재는 '전통연희의 재창조'라는 기조로 활동하고 있다. 김수진, 『"관객을 찾아가는 연극" 연구: 극단 아리랑의 <아빠의 청춘>을 중심으로』, 경기대 석사논문, 2004, 30면 참조.

4) 이미원, 『탈중심의 연극 모색』, 연극과인간, 2007, 156면.

5) 김미도, 앞의 책, 328면.

6) 김윤철, 『우리는 지금 추학의 시대로 가는가?』, 연극과인간, 2000, 314면 참조.

로 보고 있다.⁷⁾

김명곤이 지니는 가장 큰 연극사적 의미는 마당극을 무대화시킨 연출가라는 사실이다.⁸⁾ 연극사적으로 본다면, 마당극이 탄생과 부흥을 거쳐 다소 퇴조해 가는 지점에 김명곤과 극단 아리랑의 활동이 있으며, '한국적 연극' 찾기가 어느 정도 체화되고 일상화⁹⁾되어 가는 지점에 역시 김명곤의 주요 활동시기가 놓여 있다. 작가이자 연출가, 그리고 배우의 영역까지 걸쳐있는 그의 연극 활동 중 본고에서는 그의 극작술에 대해 연구해 보고자 한다. 그러나 연구자가 김명곤의 극작술을 연구하는 것은 작가로서의 김명곤을 부각시키기 위함이라기보다 '한국적 연극'을 지향했던 한 연출가의 밑그림을 극작을 통해 먼저 살펴보는 데 더 큰 목적이 있다. 이후 그의 연출에 대한 분석은 본 연구의 후속작업이 될 것이다. 김명곤 연출 작품의 대부분은 그의 극작으로부터 시작된다. 따라서 연극 만들기의 밑그림을 스스로 마련하는 연출가로서 그의 극작 세계를 들여다보는 것은 그의 연극세계를 이해하는데 큰 도움을 준다.

7) 김방옥, *다양화와 대중화의 쌍두마차로 달린 격랑의 시대*, 『한국연극』, 1998.8, 46면 참조.

8) 마당극이 극장무대에 선보이기 시작한 것은 80년 봄, '연우무대'와 '한두레' 합동공연 <장산꽃대>(남산 드라마센터)에서부터였다. 이후로 '연우무대', '한두레'가 지속적으로 마당극을 극장무대에 올렸는데, 김명곤은 이들의 작업에 함께 참여하다가 86년 극단 '아리랑'을 창단하여 마당극의 무대화를 본격적으로 추진할 기반을 마련한다.(정지창 외, 『마당극의 어제와 오늘』, 『한국연극』, 1987.5, 30면 참조) 실상 마당극의 무대화란 그 자체가 모순이 있는 말이다. 왜냐하면 마당극이 무대화되면 더 이상 마당극으로서의 성격을 잃어버리기 때문이다. 본 논문에서 '마당극의 무대화'는 기존의 마당극을 무대로 옮겨왔다는 의미가 아니라 마당극의 정신과 원리들을 무대로 옮겨보려는 시도를 통칭하는 개념으로 사용하고 있다.

9) 백현미는 한국연극사의 전통담론에 대한 몇 편에 걸친 논문을 통해, 60년대를 전통의 복원 및 보존, 70년대를 전통의 체화, 80년대를 60년대와 70년대를 바탕으로 한 전통의 일상화 시대로 정리한다. 백현미, 『1970년대 한국연극사의 전통담론 연구』, 『한국극예술연구』13집, 2001.4, 151-199면, 백현미, 『1980년대 한국연극의 전통담론 연구』, 『한국극예술연구』15집, 2002.4, 183-229면 참조.

그의 주요 극작품을 시대순으로 열거해 보면, <아리랑>(1986), <갑오세 가보세>(1988), <인동초>(1988), <점아 점아 콩점아>(1990), <걱정만리>(1991), <유랑의 노래>(1998), <우루왕>(2000) 등의 창작 희곡과 소설을 각색한 <장사의 꿈>(공동각색), <배꼽춤을 추는 허수아비>(1995), 창극대본 <금수궁가>(1988) 등을 들 수 있다. 본고에서는 그의 극작품 중에서도 특히 <갑오세 가보세>, <점아 점아 콩점아>, <걱정만리>¹⁰⁾ 등 초기 창작 희곡 세 편을 중심으로 그의 '한국적 연극' 지향과 극작술의 상관관계를 살펴보고자 한다.¹¹⁾ '한국적 연극'을 추구하는 그의 연극관은 시종 변함이 없으나 시대의 흐름에 따라 조금씩 변모하는 모습을 보여준다.

10) 세 작품 중 두 작품은 공교롭게도 연극계에 논쟁을 불러일으킨 작품으로 더욱 유명하다. <점아 점아 콩점아>는 <오구-죽음의 형식>과 더불어 '굿 논쟁'을 촉발시켰고, <걱정만리>는 '걱정만리 사태'라는 한국 연극계의 갈등을 유발시키면서 더욱 시선을 모았던 작품이다. 논쟁의 전말을 짧게 요약하면 다음과 같다. '굿 논쟁'은 연극평론가 이상일이 1990년 『한국연극』7월호에 '굿의 해픈 웃음과 한풀이-<오구-죽음의 형식>과 <점아 점아 콩점아>'라는 글을 게재하면서 시작되었다. 이상일은 이 글에서 '굿은 굿이고 연극예술이 아니다'는 요지의 주장을 폈고, 이에 대한 반론으로 이윤택은 같은 잡지 8월호에서 '굿은 우리 민족의 원형 연극이며, 우리 민족에게 있어 굿은 바로 연극 그 자체였다'는 주장을 하기에 이른다. 이에 연출가 조준현이 쌍방의 문제점을 함께 지적하기에 이르렀고, 10월호에 김명곤은 '굿, 민족극, 리얼리즘'이라는 제하에 '굿은 민중이 고통에서 벗어나려는 욕구에서 비롯된 것이다'며 민중적 입장의 견해를 제기하였다. '걱정만리 사태'는 1991년 서울 연극제 자유참가공연작으로 선정되었던 <걱정만리>가 한국연극사를 편향적으로 해석했다는 이유로 '연극의 해' 집행위원회로부터 '91 서울 연극제' 참가 취소를 통보받으면서 시작된 논쟁이다. 이에 대해 극단 아리랑은 성명서를 발표하며 연극협회와 대립하게 되고, 민족극 계열과 제도권 연극계는 근본적인 입장차이로 격렬한 논쟁이 야기되었다. 그러나 '걱정만리 사태'는 표현의 자유에 대한 문제 제기과 한국연극사에 대한 조망을 새롭게 하는 결과를 낳았다. 극단 아리랑은 2006년 창단 20주년 기념공연으로 <걱정만리>를 아르크 예술극장 대극장에서 올렸다.

11) 이 세 작품이 공연되었던 88년부터 91년의 시기는 민족극계가 가장 활발히 활동하던 시기로 민족극 단체도 늘어나고 공연횟수, 관객 수도 늘어났던 시기이다.

현재까지의 그의 연극세계의 전체 스펙트럼을 놓고 볼 때, 초기의 작품들은 특히 마당극과의 관련성 하에서 '한국적 연극' 창조에 대한 그의 노력을 조망해 볼 수 있다.

'한국적 연극'에의 지향과 그의 초기 극작술의 상관관계를 연구함에 있어, 첫째는 작품들의 소재와 주제에 대해 살펴보고자 한다. '한국적 연극'을 꿈꾸면서 그가 선택한 소재와 내용은 무엇인지, 그리고 어떤 주제의식을 전달하고자 하는지 살펴볼 것이다. 둘째, 작품의 구성적 특성에 대해 고찰해 보고자 한다. 이는 첫 번째 항목인 소재와 주제에 대한 고찰과 함께 그의 극작술 연구에서 가장 기본적인 밑그림이 될 것이다. 셋째, 그의 작품에서 확연하게 드러나고 있는 연극적 방식의 적극적인 활용 양상과 그 의의에 대해 살펴보고자 한다. 넷째, 마당극 운동으로 본격적인 연극 활동을 시작했음에도 불구하고 또 이와는 변화된 행보를 보이는 그의 작품세계를 앞의 세 항목의 분석을 바탕으로 마당극의 계승 측면에서 정리해 보고자 한다.

2. 소재와 주제

'한국적'이라는 말의 추상성과 광범위함에도 불구하고 연극에서 한국적인 소재라고 하면 쉽게 떠올려지는 몇 가지들이 있다. 설화, 전설, 신화, 고전문학 등의 우리의 옛이야기들, 또는 한국의 전통 관혼상제나 풍습 등이 대표적인 것이라 할 수 있다. 극작 초기 시절, 김명곤이 '한국적 연극'을 표방하면서 자신의 연극 소재로 선택한 것은 앞서의 한국적인 소재들과는 성격이 다르다. 그는 매우 현실적이고, 이념적이고, 사회적인 사안들을 소재로 선택하고 있는데, 현실적인 문제를 직시하고 이를 파헤친다는 점에서 그의 소재는 다분히 리얼리즘적이다.

<갑오세 가보세>는 동학농민혁명을, <점아 점아 콩점아>는 6.25전쟁과 광주항쟁, 나아가 분단의 문제를, <걱정만리>는 한국의 근·현대연극사를 소재로 다루고 있다. <갑오세 가보세>와 <점아 점아 콩점아>에서 소재로 삼고 있는 동학농민혁명, 6.25전쟁, 광주항쟁은 현재까지도 다각적인 시도에서 접근해 볼 수 있는 한국사의 굵직한 사건들이다. 또한 <걱정만리>는 연극이라는 특정한 분야의 극화를 통해 근·현대사를 돌아보게 만드는 참신한 발상의 작품으로, 한국의 연극사를 본격적으로 다룬 최초의 연극이라 할 수 있다.¹²⁾ 그의 '한국적 연극' 지향의 뿌리에는 동시대 사람들을 끌어당길 수 있는 연극을 해야 한다는 생각이 강하게 자리잡고 있다. 그는 연극이 동시대를 사는 사람들의 정서와 문제를 담아내야 하며, 대중들이 안고 있는 문제나 고통, 그리고 그들이 갈구하는 문제를 건드려줘야 한다고 믿는다.¹³⁾ 현실의 문제를 인식하고 그것을 깨쳐 바람직한 세상을 만드는 데 기여할 수 있는 연극이야말로 김명곤에게는 가장 '한국적 연극'으로 파악되었을 것이고, 그러한 것이야말로 우리에게 가장 필요한 이야기라고 여겼을지 모른다. 참여한 사회적 이슈가 내재하는 한국 고유의 역사적 사건을 소재로 삼은 것은 '사회변혁'과 '한국적 연극'을 지향하는 그의 연극관을 동시에 반영해 주는 것이다.

사회적 이슈를 소재로 삼는 그의 극작의 특성은 큰 맥락에서 마당극과 궤를 같이 한다.¹⁴⁾ 이는 사실 주제의식의 측면에서도 마찬가지이다. 민중을 지향하고, 민주주의를 염원하며, 분단 이데올로기를 좌시하지 않으려

12) 김명곤은 개인과 사회와 역사라는 모티브에 대해 지속적으로 생각하는데, 스스로도 소재에 대한 관심의 폭이 넓으며 어떤 시각으로 그려낼지 관심이 확실한 만큼 다양한 소재를 소화하고 싶다고 말한다. 서유진, 연극인 김명곤, 『한국 연극』, 1996.6, 14면 참조.

13) 김미도, 앞의 책, 329면.

14) 마당극의 내용은 대체로 관중들에게 집단적 관심거리가 되는 참여한 사회적 사건이나 이슈들을 소재로 삼아 사회문제를 해부하고 제시하며 나아가 사회모순에 대항하는 민중의 투쟁을 담아내는 것이 많다. 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 시공사, 2001, 93면 참조.

는 작가의 의도는 어렵지 않게 읽힌다. 다만 마당극이 보다 현실적이면서 당장 해결이나 투쟁이 시급한 사안들을 작품의 소재로 선택함에 비해 김명곤은 사회적인 문제를 다루긴 하되 보다 많은 사람들과 관련 맺을 수 있는 보편적 주제를, 그것도 한 발짝 물러난 자리에서 풀어간다는 차이가 있다. 민중의 투쟁과 항거를 동학농민혁명이라는 과거의 역사적 사건을 통해 이야기하며, 분단의 아픔을 6.25전쟁과 광주항쟁이라는 이중 스펙트럼을 거쳐서 제기하고, 좌우이데올로기의 폐해를 근현대연극사를 통해 간접적으로 시사하고 있는 것이다. 마당극의 소재가 현실과 '맞닥뜨려' 있다면, 김명곤이 선택한 소재는 '돌아보기'를 통해 사회적인 주장을 담아내는데 사용된다. '돌아보는' 것은 '맞닥뜨리는' 것보다 한 템포 여유를 확보하는 것이다. 마당극의 사회문제 제시적 내용과 김명곤 초기 작품들의 사회문제 제시적 내용의 결이 달리 느껴지는 것은 바로 이 차이 때문이다.

이제 김명곤이 소재를 어떻게 내용화시켜 자신의 주제의식을 전달하고 있는지 작품별로 그 내용과 주제에 대해 살펴보도록 하겠다. 먼저 <갑오세 가보세>는 동학농민혁명에 참가한 평범한 농민들의 이야기를 중심으로 혁명 지도자들의 갈등, 조정의 무능함, 청일전쟁을 일으키는 청국과 일본의 관계를 주변적으로 배치하고 있는 작품이다. 총 38장면으로 구성되어 있으며, 동학농민혁명의 봉기와 실패의 과정을 시간순으로 배열하고 있다. 주요장면의 흐름을 간단히 요약해 보면, 1장에서 8장까지는 조병갑의 학정으로 힘들게 살아가는 농민들의 실상과 전봉준의 관아 습격, 그리고 관군의 반격으로 싸여 있다. 9장에서 19장까지는 평범한 농민의 대표격인 먹쇠와 춘복의 동학군 입교와 동학군의 싸움, 그리고 승전이 중심 내용을 이룬다. 20장부터 32장까지는 동학군에 대처하는 조정의 모의, 청일 양국의 개입과 일본의 승리, 그리고 동학군내 분열과 해산을 담고 있다. 33장부터 38장까지는 동학군 내 남접과 북접의 대치와 화합, 그리고 그들의 봉기와 일본군의 진압에 의한 패배와 좌절을 보여준다.

이 작품에는 총 60명이 넘는 인물¹⁵⁾이 나온다. 이들을 무리별로 나누어 보면 평범한 농민들, 학정을 일삼는 지배층, 동학군의 지도자들, 궁중의 인물들, 청국과 일본을 대변하는 인물들로 크게 나눌 수 있다. 작가가 각 계층의 무리들을 통해 보여주고 싶었던 것은 무엇일까? 먼저 농민들의 무리를 통해서는 평범한 민중들이 어떤 상황에서 동학군에 들어가고, 또 관군에 맞서 어떻게 싸우고 죽어갔는지를 보여주고자 하며, 농민들에 대한 지배층의 탄압 장면을 통해서는 농민들이 지배층에게 항거할 수밖에 없었던 이유를 마련해 준다. 동학군의 지도자들을 통해서는 동학에 대한 이견(異見)들과 대립, 그리고 화해의 과정을 통해 동학이 왜 생겨나고 어떻게 전개되었는가를 보여주려 하며, 궁중의 인물들을 통해서는 당시의 무능하고 비겁한 조정을 드러내고 있고, 청국과 일본의 내정간섭과 전쟁을 통해서는 복잡하게 얽힌 외세의 관계와 그들의 탐욕을 보여주고 있다. 결국 혁명과 관련된 다양한 계층들 중 작가는 농민들에게 양적·질적 무게를 실어줌으로써, 민중이 새로운 사회를 만들고자 일어난 과거의 역사적 사건을 통해 80년대 민주주의를 쟁취하려던 당대의 모습을 암시적으로 연결시키려 한다.¹⁶⁾

한편, 광주항쟁 때 죽은 아들의 원혼을 달래기 위해 망자혼례굿을 진행하면서 벌어지는 위기와 해소 과정을 중심내용으로 담고 있는 <점아

15) 공연에서는 17명의 출연진이 일인다역으로 60여개의 역할을 소화하고 있다.
16) 신원선은 동학희곡에 대한 본격적인 연구를 시도하면서, 김우진의 <산폐지>로부터 90년대까지의 동학 소재 희곡들을 크게 네 가지로 분류하여 설명한다. 이는 동학후일담 희곡, '동학란'으로서 조명한 희곡, '농민전쟁'으로서 조명한 희곡, '동학혁명'으로서 조명한 희곡 등이다. <갑오세 가보세>는 동학혁명을 '농민전쟁'으로 조명한 대표적 희곡이라 평가하면서, 임진택의 <녹두꽃>, 엄인희의 <녹두장군>, 배봉기의 <전봉준>, 노병갑의 <들불>, 김정숙의 <들풀>, 놀이패 우금치의 <우리 동네 갑오년> 등을 같은 범주의 희곡들로 분류하고 있다. 이들은 주로 80년대 희곡들로서 이는 민주주의를 염원하던 민중들의 목소리가 힘을 발하던 80년대의 시대적 상황을 반영한 것이라고 해석하고 있다. 신원선, 『동학희곡 연구』, 중앙대 박사논문, 2002. 참조.

점아 콩점아>는 총 13장으로 구성되어 있는 극이다. 1장부터 4장까지는 망자혼례굿을 곁행하게 되는 배경과 6.25 전쟁 때 죽은 북쪽 처녀를 구함으로써 완성되는 혼례굿 준비, 5장과 6장은 판짚이와 분단살로 인한 굿의 중단, 7장은 두 남녀의 죽음의 이유를 장면화시켜 보여주며, 8장부터 12장까지는 분단귀의 방해와 신장들의 도움, 그리고 지신밟기의 과정을 거쳐 합방까지를 보여주며, 마지막 13장에서는 통일동이의 탄생을 그리고 있다.

이 작품에서 작가의 주제의식은 매우 쉽게 파악된다. '굿'이라는 극적 소재이자 형식 때문에 주제의식을 드러내는 대사들이 직접적으로 노출되기 때문이다. 앞풀이의 비나리로부터 시작하여, 11장의 "오늘 이 정성 드리는 것은 이 나라 이 땅 위에 낀 분단액과 분단살을 훨훨 털어내어 수 천년 맺힌 한을 풀고자 함이오며 우리 백성들의 힘을 모아 밝은 통일의 세상을 이룩하고자 함입니다"¹⁷⁾는 박수와 무당의 대사, 11장의 남북 지도의 합체, 그리고 13장의 통일동이의 태어남 등 우리의 분단현실을 자각하고 통일을 염원하고 있음을 시사하는 대사와 극적 장치의 예는 무수히 많다. 광주항쟁을 진보적 민족운동의 연결선상에서 바라보며, 6.25의 고통이나 광주항쟁의 아픔 모두 통일을 이룩함으로써만 씻을 수 있다는 주제의식을 직접적인 방식으로 드러내고 있는 것이다. 이러한 가장 중심된 주제의식과 더불어 작가는 '보수연합 분단살, 일당독재 분단살, 빈부격차 분단살, 인권탄압 분단살, 외세의존 분단살'¹⁸⁾ 등 분단살의 종류를 외치면서 다양한 사회적 이슈를 제기하고, 9장 신장놀이 장면에서는 역사적 아픔으로 죽은 신장들을 등장시킴¹⁹⁾으로써 이러저러한 우리의 과거와 현

17) 김명곤, <점아 점아 콩점아>, 극단 아리랑, <걱정만리>, 공간 미디어, 1996, 131면.

18) 위의 책, 121면.

19) 희곡에서는 우금치 전투에서 죽은 최삼돌, 노동해방을 위해 분신자살한 전불똥, 기지촌에서 몸팔다 미국까지 가 버려져 죽은 가르보 최, 환경 운동가 영수 등이 등장한다. 그러나 공연에서는 정신대에 끌려간 여자, 성수대교에서 학교 가

실을 재인식시키고 싶어하는 작가적 욕심을 드러내고 있다.

한국연극사를 소재로 하는 <걱정만리>는 연변 연극계의 원로 박철과 옛 동료 이월선이 40년 만에 만나는 현재를 기점으로 그들의 과거를 회상하는 내용이 주를 이룬다. 한때는 같은 극단의 단원이었던 극중 인물들이 각기 지향하는 연극의 형태가 달라지면서 삶의 모습도 달라지고, 그러한 과정에서 발생하는 서로간의 얽힘이 극중극과 함께 전개된다. 혼란스럽고 다사다난했던 1920년대부터 1950년대까지의 연극사적 흐름을 신파극, 서구 근대극, 카프극, 대중극, 국민극, 항일극, 해방 후 좌익극의 단면들을 조명하는 데 할애한다.

이 작품에서 작가는 근현대사를 지나온 우리의 아픔과 시대와 개인의 문제, 그리고 진정한 한국적 연극이 무엇인가에 대한 물음을 던지고 있다. 김명곤은 기존의 연극사를 바라보던 관점과 크게 다른 시각을 견지한다. 근·현대 한국연극사의 중심을 서구 근대극으로 두었던 기존의 시각과 달리, 이 작품은 대중극과 카프극, 그리고 해방후 좌익극을 크게 부각시키면서 신극 운동은 상대적으로 평가절하시키고 있다. 이러한 작가의 좌파적·민족주의적 연극사 들여다보기는 결국 <걱정만리 사태>를 초래하는 원인이 되었다.²⁰⁾ 무릇 역사란 고정불변의 실체가 아니라 해석에

다 죽은 여학생, 북한에 살다 러시아로 쫓겨난 노인 등 원귀들의 면모가 변화되기도 하고 더 늘어나기도 한다. 김명곤 작, 김명곤 연출, <점아 점아 콩점아>, 예술극장 한마당, 1990.5.9.-5.31. 참조.

20) 김명곤은 <걱정만리>에 대한 작가적 입장을 다음과 같이 밝히고 있다. "<걱정만리>는 자료 조사에서부터 작품 집필에까지 무척 고심했던 작품이에요(...). 우리 연극사가 너무 좌우적으로 확연히 갈라져서 절름발이 연극사를 만들고 있다는 생각이 들었어요. 이북은 이북대로 아주 편파적인 시각으로 자기들 입장에서만 자료를 정리하고 남한에서도 자기들에게 유리한 방향으로 자료를 왜곡하는 경향이 있더라구요. <걱정만리>는 바로 우리 연극사의 균형을 잡아야겠다는 관점에서 출발한 거예요. 내가 주인공으로 내세운 인물은 신파에서 출발해 30년대에는 KAPF연극에 가담했다가 항일무장투쟁연극으로까지 나아가고 해방후에 다시 사회주의연극운동을 하는 사람이죠. 내 시각이 꼭 옳다고 할 수는 없지만 그렇게 볼 수도 있는 시각의 다양성은 인정해줘야 한다고 생각해요."

따라 얼마든지 달리 의미를 부여할 수 있는 대상이다. 이와 같은 관점에서 한국연극사의 달리 보기는 충분히 개연성 있고 의미 있는 시도이다. 그러나 서구적 가치관에 의해 평가절하되었던 연극들의 가치를 재발견하려는 작가의 의미있는 노력에도 불구하고, 서구 근대극을 일방적으로 매도하는 듯한 태도에는 논리적으로 무리가 따른다. 또한 주인공 홍종민이 회귀하는 '조선 냄새나는 위대한 예술'²¹⁾에 대한 비전 역시 작품에서 선명하게 구현되지 않아 주제의식을 작품 내적으로 구체화시키는 데에는 부족함이 있어 보인다.

김명곤의 초기 극작술에 나타나는 '한국적 연극'의 지향은 소재적 측면에서 동학혁명, 6.25전쟁, 광주항쟁, 분단현실 등과 같은 지극히 리얼리즘적인 현실 인식을 통한 '우리' 깨달기를 향하고 있다. 이는 마당극의 연장선상에 놓여 있으며, 고대소설과 판소리를 작품의 소재로 삼던 마당 놀이나 설화와 전설 등에서 주로 '한국적 연극'의 소재를 찾던 기성극과 변별성을 보이는 부분이다. 또한 소재를 다루는 작가의 주제의식은 다분히 민중적이고 진보적인 시각에 편중되어 있음이 세 작품 모두에서 일관되게 발견된다.

3. 구성

<갑오세 가보세>, <점아 점아 콩점아>, <걱정만리>는 상호 구성에서의 공통점을 보이며 김명곤의 초기 극작술의 경향을 가늠하게 한다. 두 작품 이상이 공통적으로 갖고 있는 구성방식으로 해설자를 등장시키는 서사극 구조와 앞풀이·각 장·뒤풀이 구조가 눈에 띈다. <갑오세 가보세>

는 두 구조를 함께 갖고 있으며, <점아 점아 콩점아>는 앞풀이·각 장·뒤풀이 구조를, <걱정만리>는 서사극 구조를 갖고 있다. 사건과 사건 혹은 상황과 상황의 연결 사이에 해설자가 등장하는 서사극적 구성이나 앞풀이·각 장·뒤풀이의 구조는 가깝게는 마당극의 형식에서, 멀리는 탈춤의 형식에서 직·간접으로 영향 받은 것이라 볼 수 있다. 흔히 한국 전통극의 구성 방식의 가장 큰 특성으로 '서사적 구성' 또는 '에피소드식 구성'을 꼽는다. '한국적 연극' 만들기의 큰 부분을 전통의 활용과 재창조에서 얻고자 했던 70-80년대의 풍토는 마당극을 통해 양식화를 이루는 단계까지 이르렀고, 이러한 영향 아래에 김명곤의 초기 극작술이 놓여 있다. 결국 김명곤은 한국의 현실과 사회문제를 작품의 소재와 내용으로 삼고, 전통극과 친밀성이 높은 서사적 형식을 작품의 틀로 삼고 있는 것이다.

또 하나 연구 대상 작품에서 공통적으로 발견되는 구성상 특징은 다수(多數)의 짧은 장면들의 조합으로 작품이 이루어져 있다는 사실이다. <점아 점아 콩점아>는 13장으로 상대적으로 전체 장면의 수가 많지 않으나, <갑오세 가보세>는 38장, <걱정만리>는 29장으로 두 작품 모두 작품의 총 길이에 비해 장면의 수가 짧게 나누어져 있다.²²⁾ 짧고 독립적인 장면들을 짜집기식으로 엮어가는 마당극의 구성 방식에 가깝기도 하고, 어떤 측면에서는 다분히 영화적인 장면 구성 방식으로 느껴지기도 한다. 이러한 다수의 짧은 장면들은 총체적 접근이라는 작가의 목표 아래 연대기적 구성으로 전개되어 있다.

무엇보다 중요한 것은 이와 같은 작가의 구성방식이 얼마나 효율적으로 작품에 기여하는가 하는 문제일 것이다. 이제 세 작품의 구성에 대한 보다 심층적인 분석을 통해 이들 작품들의 극적 효율성에 대해 얘기해보고자 한다. 먼저 공통적 특징인 서사적 구성과 마당극 구성을 각각 해설자의 역할과 앞풀이와 뒤풀이의 기능에 초점을 맞추어 살펴보고자 한

김미도, 앞의 책, 326면.

21) 김명곤, <걱정만리>, 《걱정만리》, 앞의 책, 217면.

22) 각색 작품인 <배짚춤을 추는 허수아비> 역시 총25장 구성이며, <유랑의 노래>도 36장면이라는 다수의 장면들의 조합으로 이루어져 있다.

다. 또한 총체적 접근을 위해 시도된 <갑오세 가보세>와 <걱정만리>의 연대기적 구성의 성취 여부를 살피고, 다음으로 개별 작품의 특징인 <걱정만리>의 극중극 구조와 <점아 점아 콩점아>의 극극으로서의 효율성에 대해 살펴보고자 한다.

<갑오세 가보세>와 <걱정만리>는 공통적으로 해설자가 등장하여 장면과 장면을 연결시키는 작품이다. 또한 두 작품 모두 연대기적 구성이라는 공통점도 함께 갖고 있다. 이들 작품에서 해설자는 일차적으로 연대기적 구성에서 빈번하게 발생하는 시공간의 전환을 해결하는 기능을 하고 있다. 그러나 이러한 해설자의 기본 기능을 제외한다면 두 작품에서 해설자가 극에 기여하는 바는 차이를 보인다. 그리고 이는 곧 각 작품의 구성상의 효율성을 결정짓는 중요한 요인으로 작용한다. 왜냐하면 해설자의 등장은 양적으로는 아주 미소한 부분만을 차지하지만, 해설자의 등장과 역할이 극의 전체 틀에 미치는 영향은 의외로 크기 때문이다. <갑오세 가보세>에서 해설자는 광대로 등장한다. 작가는 광대의 모든 대사를 판소리의 창과 아니리 형식을 염두에 두고 창작하였다.

광대: 이때가 어느 때냐, 조선 왕조 말엽이라. 왕실에선 권력 다툼, 대신들은 세도 다툼, 외세들은 침략 다툼, 저마다 한창인데, 이때에 전라도 고부땅에 군수 조병갑이라는 놈이 있었는데, 이놈 행실 들어보소. (창으로) 민씨 세도 등에 업고 갖은 세금 만들어서 곡식을 굶어가고 생사람 잡아다가 억지 죄목 만들어서 돈을 받고 풀어주고 항의하는 마을 사람 곤장 치고 주리 틀고 옥에 가두어 죽여 놓으니 (아니리조로) 힘 없는 백성들은 굶주려 죽어가고 병들어 죽어가고 매맞아서 죽어가는구나.(퇴장)²³⁾

이와 같은 조병갑의 학정에 대한 광대의 고발이 끝나면 연이어 힘없는

백성들이 고통받는 장면이 그려진다. 이처럼 광대는 극의 주요 장면의 앞뒤에서 판소리조의 대사로 극에 개입한다. 앞풀이와 뒤풀이와 더불어 본격적인 장면의 전개에서 광대는 조병갑의 학정을 고발하고(1장), 고부 사태의 참담한 실상을 들려주고(11장), 동학군 봉기의 결과를 알려주고(19장), 청일전쟁의 경과를 보고하는 것이다(31장). 뿐만 아니라 이 작품에서 광대는 해설자 역할 뿐 아니라 단편적이지만 다양한 역할을 맡아 극에 참여한다. 예를 들어 외국 공사관의 말을 한국말로 통역해 주기도 하고, 조선의 조정이 중국에 보내는 파병청원서를 낭독하기도 한다. 해설자를 보다 적극적으로, 그리고 연극적으로 활용하고 있는 것이다. 이러한 장치 덕분에 <갑오세 가보세>에서 광대가 맡은 해설의 역할은 마당극 구조의 열린 구성에 힘을 보태는 요소가 되고 있다. 즉, 에피소드식 구성의 극 형식과 통일성을 가지면서 동시에 판소리식의 걸쭉한 대사 연기와 내용 역시 조선말 민중봉기라는 내용과 조화롭게 맺어지고 있는 것이다.

이에 반해, <걱정만리>의 해설자는 그야말로 해설의 기능에만 충실하고 있다. 서장에서 박철과 이월선이 어떻게 만나게 되었는가를 설명해 주는 것으로부터 시작하여 이 작품에서 해설자는 혼란스러운 연극계의 상황(7장), 카프 검거 사건(11장), 남북의 대립과 6.25전쟁 발발(24장) 등 시대 상황이나 사건을 설명하는 지극히 소극적 기능에 머물고 있다. 물론 해설자가 해설의 기능에만 충실하다고 해서 그것이 곧 작품의 질을 떨어뜨리는 것으로 연결되지는 않는다. 그러나 누구나 알고 있는, 또는 이미 존재하는 양식이나 구성의 방식이 작품에서 독특함이나 완성도를 갖기 위해서는 분명 내적 필연성을 가지고 있어야 한다. 그런 측면에서 볼 때, <걱정만리>에서 해설자의 등장은 30여년의 연극사를 총체적으로 다루려는 작가의 의도가 가장 안이한 방식으로 연결된 부분이 아닌가 싶다.

긍정적으로 보면, 장면만으로 이해가 부족할 수 있는 시대적·연극사적 배경을 해설자의 설명으로 보충해 주는 순기능을 생각해 볼 수도 있다. 그러나 그보다는 시간의 급격한 전개와 비약을 해설자의 '설명'이라

23) 김명곤, <갑오세 가보세>, 《아리랑》, 공간미디어, 1996, 118면.

는 다소 '연극적'이지 못한 방식으로 극복하려 한다는 느낌이 더 강하게 든다. 게다가 시간적인 비약을 보완하기 위한 해설자의 단순한 설명의 방식은 실제 공연에서는 더욱 효과적이지 못한 극적 장치가 될 확률이 높다. 왜냐하면 해설자의 재빨리 지나가 버리는 대사만으로는 관객들이 연극 속 시공간의 논리를 따라오기 힘들기 때문이다. 작가는 시간적 비약의 사이를 해설자를 통해 메웠다고 만족할지 모르나 오로지 해설자에만 의존하는 경우, 특히 해설자의 역할이 축적되어 기호화되지 않을 경우, 그 극적 효과는 미약해질 수밖에 없는 것이다. 더욱이 2장에서 해설자의 대사는 앞으로 진행될 사건을 앞질러 감으로써 오히려 관객의 충격과 감동을 완화시키고, 나아가 관객들의 수용방식을 미리 정해주는 오류까지 범하고 있다.

해설자: 그 후로 기묘한 편지 왕래가 시작되었지요. 이월선 여사가 저를 통해서 연변에 있는 박 선생님에게 편지를 보내면 박 선생님은 그것을 평양에 있는 홍선화 여사에게 보내고, 홍선화 여사가 박 선생님에게 편지를 보내면, 박 선생님은 다시 그것을 이 여사에게 보냈습니다. 그간 오고간 편지들과 그분들과의 대담을 통해서 저는 일제 암흑기와 분단시대를 살아온 몇몇 연극인들의 문혀진 삶을 알게 되었고, 그 삶은 저에게 충격과 감동을 안겨 주었습니다.²⁴⁾

이러한 근거들은 <걱정만리>에서 굳이 해설자를 등장시키는 서사극 구조를 취할 필요가 있었겠는가 하는 의구심을 들게 한다. 또한 굳이 해설자를 등장시키고자 했다면 보다 적극적이고 독특한 방식으로 활용하여 해설자의 등장으로 인해 오히려 극이 상투적이고 평범해지는 결과를 피했어야 하지 않았을까 하는 생각을 갖게 한다.

24) 김명곤, <걱정만리>, 《걱정만리》, 앞의 책, 188면.

다음으로 살펴볼 <갑오세 가보세>와 <점아 점아 콩점아>의 앞풀이-각 장-뒤풀이 구조는 다분히 소재와 내용을 염두에 둔 구성 기법의 선택으로 해석된다. <갑오세 가보세>는 과거 실재했던 민중의 투쟁 역사를 80년대 민중 투쟁과 연결시키려는 의도를 갖고 있는 작품이며, <점아 점아 콩점아>는 분단의 한을 한 판 곳으로 풀어내는 것이 주요 내용인 작품이다. 민중의 투쟁을 고무시키거나 무언가를 풀어내려는 '곳'이라는 소재는 대체적으로 열린 구성과 조화로워 보인다. 그러나 두 작품의 앞풀이와 뒤풀이를 면밀히 살펴보면 그 성격에 있어 질적인 차이가 내재함을 발견할 수 있다.

<갑오세 가보세>의 앞풀이와 뒤풀이에서는 배우들과 광대가 나와 '새야 새야 파랑새야', '검가' 등과 같은 동학혁명과 관련된 노래를 부름으로써 극을 열고 닫는다. 이 작품에서는 앞풀이와 뒤풀이가 갖고 있는 전통적인 기능, 다시 말해 배우와 관객을 이어주고 극중 상황과 현실 상황을 이어주는 기능으로서의 앞풀이와 뒤풀이의 성격은 찾아볼 수 없다. 따라서 축적적 복돋움이나 동질감을 강화시키는 역할도 기대하기 어렵다. 이 작품에서 앞풀이는 전적으로 극중 상황 안에서 출발하며, 이는 관객들에게 극에 대한 정보를 주어 서서히 극에 집중할 수 있는 준비 시간을 마련해 주는 것이라 볼 수 있다. 그래서 <갑오세 가보세>에서의 앞풀이와 뒤풀이는 오히려 프롤로그와 에필로그라는 명칭이 더 어울려 보이는 측면을 갖고 있다. 반면 <점아 점아 콩점아>의 앞풀이와 뒤풀이는 '곳'의 소재와 내용적 특성으로 인해 <갑오세 가보세>에서보다는 열린 구성을 형성하는 데 도움을 준다. 물론 이 작품에서도 극적 상황과 현실 상황이 하나가 되는, 다시 말해 배우와 관객의 경계 허물기를 유도하는 기능은 없다. 다만 배우들이 풍물을 치며 무대를 돌고 상좌가 비나리를 하고, 배우들이 관객들을 곳판에 온 '손님'으로 인정하여 복을 빌어 줌으로써 무대와 객석은 자연스럽게 가까워지게 되는 것이다.

이처럼 <갑오세 가보세>와 <점아 점아 콩점아>의 앞풀이와 뒤풀이

를 간략히 비교해 본 것은 마당극의 원리가 무대화 과정에서 어떤 변화를 겪게 되는지를 논증하기 위함이다. 마당극의 원리를 무대극으로 실현 시킴에 있어 앞풀이와 뒤풀이 같은 가장 마당극스러운 요소들은 변형을 요구받는다. 왜냐하면 '마당'이 '무대'로 바뀌고, '집단적' 관객이 '개별적' 관객으로 바뀐 상황에서의 연극은 앞풀이와 뒤풀이의 원래적 기능, 다시 말해 축체적이고 동질감을 강화시키는 기능을 실천하기 어렵기 때문이다. 김명곤은 이러한 사실을 체득하고 있는 듯 보인다. 따라서 구성 요소에 대한 명칭은 여전히 '앞풀이'와 '뒤풀이'로 유지하고 있으나 그것의 실제 기능은 이미 마당극의 전형적인 앞풀이와 뒤풀이의 기능과는 거리가 멀어져 있는 것이다.

작가로서 김명곤은 총체적 접근방식을 선호한다. 그는 총체적 접근을 위해 <갑오세 가보세>에서 동학혁명의 전모를, <격정만리>에서는 30여년의 연극사를 연대기적 구성으로 전개하고 있다.²⁵⁾ 김명곤은 <갑오세 가보세>의 구성방식에 대해 “한 개인의 가정 비극이나, 영웅의 일대기와 같은 방법이나 서술적인 역사의 나열이나 일방적으로 민중적 입장만을 강조하는 방식으로는 그 혁명의 실체를 제대로 파악할 수가 없다는 생각 때문에 혁명에 참가하는 농민들의 개인사와 혁명의 지도부와 그 당시 우리나라 최고 권력층인 왕실 내부, 그들과 관계를 맺고 있는 외세들의 입장이 지니고 있는 갈등구조를 복합적으로 엮어놓는 구성법을 택했다”²⁶⁾라고 자신의 의도를 밝힌다. 총체적 접근을 선호하는 것은 분명 작가의 고유한 취향이자 덕목으로 평가될 수 있다. 그러나 문제는 총체적 접근을 시도하려는 그의 의도가 단지 읽히기만 할 뿐, 작품 안에서 그 의도가 훌륭하게 성취되고 있지는 못하고 있다는 사실이다.

25) 총체적 접근과 연대기적 구성에 대한 작가의 선호는 <유랑의 노래>에서도 발견된다. <유랑의 노래>는 남사당패의 꼭두쇠 추산의 일생을 연대기적 구성으로 엮은 작품이다.

26) 극단 아리랑, 《아리랑》, 앞의 책, 195면.

작가가 지향하는 하나의 사안에 대한 총체적 접근이란 반드시 모든 것을 동일한 비중으로 펼쳐 보여줌을 의미하는 것이 아니다. 총체적 접근이란 전개 방식과 관련된 것이기도 하지만 엄밀히 얘기하면 관객으로 하여금 하나의 사안에 대해 총체적인 시각을 갖게 하는데 더 궁극적인 목적이 있다. 동학혁명에 대한 총체적 접근이 반드시 혁명의 전모를 아우르고, 더불어 혁명과 관련된 전 계층의 시각을 모두 담아냄으로써 성취되는 것은 결코 아니며, 격변기의 한국연극사를 총체적으로 들여다보기 위해서도 30여년 사이에 일어난 주요한 연극적 전환점을 모두 보여주어야 할 필요는 없는 것이다.

결과적으로 본다면, <갑오세 가보세>의 연대기적 구성은 동학혁명이 라는 역사적 사실을 재인식시켜 주는 정도에만 기여하고 있다. 좀더 깊은 시각으로 버리고 다져져야 할 상황, 인물, 사건들이 짧은 장면들의 조합으로 미처 채워지지 않은 상태에서 끊겨 나가고 마는 느낌이다. 이러한 <갑오세 가보세>의 구성방식의 비효율성은 다른 측면으로도 해석해 볼 수 있다. 즉, 주제를 논리적으로 집중시키는 데 있어 취약함을 보이는 마당극 양식과 총체적 시각이라는 상당히 논리적인 극목표를 달성하려는 작가 의도가 적절하지 않은 지점에서 충돌하고 있다는 것이다.²⁷⁾ <격정만리> 역시 연극사 책을 보듯 순차적으로 펼쳐지는 장면들에서 희곡의 압축미²⁸⁾를 찾아보기 어렵다. 연극사의 주요 사건을 모두 다루려다 보

27) 이영미는 <갑오세 가보세>를 성공한 작품으로 평가하면서도 “다양한 측면을 모두 다 포섭하려 했던 것은 이 작품의 장점임에 틀림이 없으나 작품을 번잡스럽고 복잡하게 만든 것도 사실이었다”고 구성의 약점을 지적한다.(이영미, 「닫히고 열리는 무대, 그리고 살아난 갑오년 민중, 예술정보, 1988.5.20: 극단 아리랑, 《아리랑》에 재수록, 앞의 책, 330면.) 김미도 역시 “마당과 장면으로 이루어지는 구성은 동학혁명같은 복잡한 역사적 사건을 밀도있게 체계적으로 구축하기 어렵다”고 말하면서 “근본적인 오류는 작품 소재의 방대함에 맞지 않게 굳이 마당극 형식을 고집하는 데 있다”고 진단을 내린다.(김미도, 「<갑오세 가보세>를 통해 본 민족극의 가능성, 『한국연극』, 1988.7, 45면.)

28) 여기에서의 ‘압축미’란 희곡 또는 연극이 지녀야 할 광범위한 의미에서의 ‘압축

니 지속적인 변화를 보여줄 수밖에 없는데, 리듬과 템포의 원리상 변화의 연속은 집중을 강화시키는 순기능이 아니라 오히려 진짜 중요한 변화를 놓치게 만드는 역기능으로 작용할 수 있다. 또한 극의 전개가 빠르고 더러는 상당한 비약까지 감행하고 있어, 인물의 구축이나 변화는 짧고 얇은 지점에서 머무르고 만다. 총체적 접근이란 각 상황이나 사건, 또는 인물들에 대해 곁핍기식 탐지를 허락하는 개념이 아니다. 오히려 각 상황이나 인물에 대해 충분히 느끼고 인식하고 그것이 축적되고 더해져 비로소 총체적 시각을 갖게 되는 것이다.²⁹⁾

이와 같은 <걱정만리>의 밋밋한 연대기적 구성과 해설자의 상투성을 긍정적으로 보완해 주는 것이 있는데, 이는 바로 '극중극' 장치이다.³⁰⁾ 전

마'를 의미한다. 이는 사실주의극이든 비사실주의극이든, 동양의 연극이든 서양의 연극이든, 이를 모두 망라하여 적용되는 의미이다. 다시 말해 희곡 또는 연극은 각 양식 안에서 그 나름의 압축미를 갖고 있어야 한다는 것이 연구자의 생각이다. 사실주의극은 사실주의극이 갖추어야 할 압축미가 있고, 서사극은 서사극이 갖추어야 할 압축미가 있다고 본다. 희곡의 압축미는 연극을 일상과 다른 어떤 형식으로 만드는 데 공헌하며, 또한 극적 긴장을 유지해 관객을 지루하지 않게 하고, 작가의 의도를 유효하게 전달하는 데 기여한다. 압축미에 대한 연구자의 생각을 보완하기 위해 '압축이란 절대적으로 필요치 않은 모든 것을 없애고, 거기 남은 것들을 강화하는 것이다'(피터 브룩, 허순자 역, 『열린 문』, 평민사, 1996년, 20면)는 피터브룩의 말을 인용한다.

29) <걱정만리>의 구성에 대한 아쉬움을 지적하는 글 중, 염무웅은 "일제 식민지 시대로부터 해방과 분단, 그리고 6.25전쟁에 이르기까지의 연극사에 대한 일정한 고찰과 주인공인 신파극 배우의 기구한 인생 역정을 추적하는 일을 한 작품 안에서 통일적으로 담아내려는 것은 작가의 지나친 욕심이 아닐까"(염무웅, 『<걱정만리> 이해와 용서를 위한 철저한 드러내기가 필요』, 『객석』, 1991.11: 극단 아리랑, <걱정만리>에 재수록, 앞의 책, 284면)라고 의문을 표하며, 김재석도 "40여년의 기간이 두 시간의 공연 시간 내에 압축되어야 하므로 중요한 연극사적 사건들을 중심으로 극이 진행될 수밖에 없다. 그로 인해 각각의 장면마다 상당한 비약이 생겨나는데, 그 문제를 명쾌하게 해결하지 못해 여러 가지 문제를 파생시켰다"고 문제 원인을 설명한다. (김재석, 우리의 연극사를 되돌아보게 한 물음은 무엇인가? 거기서부터 출발하자, 『객석』, 1991.11: 극단 아리랑, <걱정만리>에 재수록, 앞의 책, 280면).

체 29장 중 거의 절반에 가까운 12장면에서 공연, 연습, 대사 낭독의 형태로 극중극³¹⁾이 선보임으로써 이 작품에서 극중극은 단편적인 연극적 재미 이상의 역할을 의도하고 있다. 극중극은 하나의 상연의 내부에 그 상연을 성찰하는 소구조의 상연이 삽입되는 형태를 말한다.³²⁾ 이 작품에서 극중극은 연극사의 주요 흐름을 대표하는 연극작품들을 재연극화시켜 보여줌으로써 보다 연극적이고 경제적인 방식으로 연극사의 흐름을 인식시켜 준다. '연극속의 연극'이란, 관객들에게 이중적인 거리감을 형성하면서 그 방식 자체만으로도 흥미를 유발하기 매우 용이한 장치이다. 이 작품에서 극중극이 효과적인 구성 방식으로 평가받을 수 있는 이유는 첫째, 줄거리상 지나치게 방대하고 평면적인 작품에 변화와 강약이라는 입체감을 부여한 점, 둘째, 연극사의 흐름을 극중극을 통해 보다 구체적으로 재인식시켜 준 점, 셋째, 관객들에게 과거의 연극을 관람하는 재미를 준 점 등으로 요약될 수 있을 것이다.

김명곤의 초기 극작품에 대한 구성 분석의 마지막 항목으로 '극중극'³³⁾으

30) 양승국은 극중극을 보여주는 가장 모범적인 몇 가지 유형을 <걱정만리>가 제 공하고 있다고 보며(양승국, 『완성도 한 단계 높은 재창조-극단 아리랑의 <걱정만리> 재공연』, 한국일보, 1991.11.4: 극단 아리랑, <걱정만리>에 재수록, 앞의 책, 290면 참조), 이미원은 이 작품의 재미는 작가의 시각 때문이 아니라 근대극의 유명 공연을 모두 볼 수 있는 극중극 형식 때문이라고 말하면서 '극작의 관점에서 그 착안은 실로 창의적이며 성공적인 것'이라 평가하고 있다. (이미원, 앞의 책, 158면 참조)

31) 극중극의 레퍼토리는 <장한몽>, <아리랑 고개>, <검찰관>, <호신술>, <사랑에 속고 돈에 울고>, <대추나무>, <혈해지창>, <서울갔던 아버지>, <무쇠의 군악> 등이다. 3장, 6장, 12장, 15장, 21장에서는 공연 장면으로, 4장, 10장, 17장은 대사 낭독으로, 5장, 8장, 20장, 25장은 연습이나 공연준비 장면으로 극중극이 구성되어 있다.

32) 빠뜨리스 파비스, 신현숙·윤학로 역, 『연극학 사전』, 현대미술사, 1999, 58면.

33) '극중극'이라는 용어는 '극연극'의 약칭으로 사용된 것이다. 서연호는 '극중극'이라는 말이 아직 한국에서 널리 사용되지는 않지만, 분명 창조적이고 도전적인 개념이라고 설명한다. (서연호, 『한국연극사(현대편)』, 연극과인간, 2005, 336면 참조) 소통에 다소 문제가 있을 수도 있으나 개념상의 큰 오해는 발생하지 않을

로서의 <점아 점아 콩점아>의 효율성에 대해 살펴보고자 한다. <점아 점아 콩점아>는 무속을 통한 한풀이라는 민속적인 친숙함과 더불어 형식적으로 굿과 마당극의 요소를 섞어 '한국적 연극'에 가까이 가려 한 작품이다. <갑오세 가보세>가 '거칠음'과 '정제(整齊)됨'이 공존한다면, <격정만리>는 상대적으로 '정제'된 느낌이 더 강하고, <점아 점아 콩점아>는 굿극이 흔히 갖는 '거칠고', '시끌벅적한' 느낌이 지배적이다. 민족문화에 대한 관심이 높아지면서 1970년대 이후 굿이 연극에 등장하는 경우는 많아졌다. 전통연희 중 '굿'만큼 연극인들의 관심을 많이 받아 온 것도 드물 것이다. 특히 한국 연극의 원형을 찾고 정체성을 회복하려는 연극인들에게 굿은 한국적 내용이자 형식으로 재발견되었다. 이러한 재발견은 곧 연극에 굿을 활용하는 시도로 이어지고 급기야 굿극은 '한국적 연극'의 대표격이 되기에 이른다.

<점아 점아 콩점아>의 작가의 말에서 김명곤은 굿의 구조를 활용한 이유에 대해 "이 작품은 광주항쟁이라는 소재를 씨줄로 삼고 통일이라는 주제를 날줄로 삼아 진행되고 있다. 이 씨줄과 날줄을 엮어내는 방법으로 굿의 원초적이고도 총체적인 구조가 가장 적당하다고 생각되었다"³⁴⁾고 밝히고 있다. 굿은 작가나 연출가에게 매력적인 소재이자 형식이 될 수 있다. 그러나 굿과 극의 결합은 그리 쉬운 과제가 아니다. 서연호는 굿극의 성패의 관건은 오로지 굿의 정신과 방법을 어떻게 해석하고 응용하느냐 하는 연극인의 창조성과 참신성에 달려있다고 힘주어 강조한다.³⁵⁾

결론부터 이야기하자면, <점아 점아 콩점아>는 성공한 굿극으로서의 면모를 보인다. 무엇보다 '굿'을 활용한 경위가 억지스럽지 않다. 죽은 이들을 굿을 통해 결혼시킨다는 설정은 오늘날까지도 우리들에게 그다지 낯설지 않은 측면이 있다. 실제로 망자 혼례굿을 흔히 보지는 못한다 해

것이라 생각하여 이 용어를 그대로 차용하였다.

34) 극단 아리랑, 《격정만리》, 앞의 책, 138면.

35) 서연호, 앞의 책, 335면 참조.

도 그 굿이 지닌 의미나 정신은 쉽게 전달되기 때문이다. 특히 망자들을 광주항쟁 때 죽은 원혼과 6.25전쟁 때 죽은 원혼으로 설정함으로써 김명곤이 추구하는 사회변혁적 주제를 전달할 좋은 입지를 마련한다. 다시 말해 '굿'이 지닌 '맺힌 것을 풀어 산 자에게 평안을 주는' 정신과 사회변혁적 메시지를 소망하는 작가 개인의 취향이 무리없이 결합되어 있다는 것이다. 특히 망자 혼례굿이라는 사건을 중심에 두고 굿을 하게 된 경위, 원혼들의 죽음의 이유, 결합을 방해하는 분단귀의 등장과 이를 막아주려는 신장들의 등장, 지신밟기의 과정을 거쳐 합방과 통일동이의 탄생까지가 극적 구조로 엮여 있어 굿판의 열려있고 느슨한 구성에 극적 재미와 긴장을 보완하고 있다. "무대극에서나 마당극에서나 대체로 굿이 원래의 생명력을 박탈당한 채 필요에 의해 등장된 장식품이 되어 버린 경우를 많이 보아왔다. 극단 아리랑의 <점아 점아 콩점아>는 그러한 한계를 극복했다는 점에서 신선한 자극을 준 공연"³⁶⁾이라는 김재석의 평처럼, <점아 점아 콩점아>는 굿과 극의 화학적 결합을 일정 부분 긍정적으로 성취하고 있는 작품이라 평가할 수 있다.

4. 연극적 방식의 적극적 활용

김명곤의 초기 극작술에서 발견할 수 있는 두드러진 특징은 연극적 방식에 대한 선호와 활용이다. 앞에서 언급한 구성상의 몇몇 문제점들이 공연상에서 부분적으로 보완될 수 있는 가능성은 바로 연극적 활용에서 마련된다. "오랫동안 마당극이나 민족극 쪽에서 활동하면서 내가 끊임없이 주장했던 것은 침예한 사회적 이슈를 연극화하되 철저히 연극적 방식

36) 김재석, 「'굿'의 형식과 생명력을 잘 이용한 공연」, 『객석』, 1990.6: 극단 아리랑, 《격정만리》에 재수록, 앞의 책, 269면 참조.

을 사용해야 한다는 것이었어요”³⁷⁾라는 김명곤의 말은 그의 연극세계를 매우 잘 요약하고 있다. 진보적 이념을 추구하되 단순한 선전이나 선동으로서의 연극이 아닌 연극적 방식으로 승부를 걸겠다는 것이다. 그가 말하는 ‘연극적 방식’이란 “그때 그때 선택한 소재를 가장 잘 효과적으로 형상화할 수 있는, 즉 내용과 형식이 잘 조화되는 상태의 작품을 지향하는 것”³⁸⁾이다. 결론적으로 보면, 그가 <격정만리>에서 선택한 연극적 방식은 극중극이며, <갯오세 가보세>에서는 노래와 음악, 춤, 인형극, <점아 점아 콩점아>에서는 연극적 장치의 보고(寶庫)인 ‘굿’이었다.

그가 말하는 ‘연극적 방식’은 ‘연극성(Theatricality)’으로 대치해도 크게 의미가 손상되지 않는다. 김명곤이 말하는 ‘연극적 방식’이나 ‘연극성’이란 결국 본질적인 연극 고유의 방식과 특성을 의미한다. 연극이기 때문에 가능한, 그래서 더욱 연극다운 방법을 일컫는 것이다. 연극성의 강화는 1960년대 이후 서구연극에서 절대 명제와도 같은 것이었고, 한국에서도 70년대 이후 불어 닥친 전통연극에 대한 관심과 서구 포스트모더니즘의 유입으로 연극 창작자에게 중요한 화두가 되었다. ‘연극적 방식’은 ‘한국적 연극’이라는 말만큼 그 의미의 폭이 넓고 깊다. ‘한국적 연극’이 무엇인가 하는 질문이 하나의 정답을 둔 명제가 아니듯, ‘연극적 방식’에 대한 질문 역시 그러하다. 작가나 연출가마다 그들이 생각하고 실현하는 ‘연극적 방식’은 제각각일 수 있고, 또 그러해야 더 바람직하다는 게 연구자의 생각이다. 김명곤의 ‘연극적 방식’에 대한 탐구는 한국 연극의 정체성 찾기와 동시진행으로 보아도 무방하다. 왜냐하면 그가 선택한 ‘연극적 방식’은 대부분 한국 전통연희, 전통 가무와 민요, 그리고 우리의 고유한 오브제들의 활용에 뿌리를 두고 있기 때문이다. 본고에서는 김명곤이 어떤 연극적 방식을 선택하고 있는가에 주목하기보다 선택한 연극적 방식이 작품 속에서 어떻게 활용되고 있는지 분석하는데 더 큰 목적을 두

37) 김미도, 앞의 책, 328면.

38) 위의 책, 같은 면.

고자 한다. 왜냐하면 큰 범주로 보았을 때 김명곤의 연극적 방식은 전통극을 수용하면서 흔히 시도해 온 여타의 연극적 방식³⁹⁾이나 일반적인 의미에서 연극성을 강화하는 방법들에서 크게 벗어나지 않기 때문이다.⁴⁰⁾

김명곤은 언어가 위주가 되는 연극이 아닌, 여러 층위의 연극적 재료가 다양한 연극적 방식으로 생명력을 얻는 연극을 희망한다. 그 중에서도 특히 가무(歌舞)적 요소를 가장 적극적으로 채택하여 활용하고 있다. 그의 ‘한국적 연극’의 특성을 공연에서 가장 먼저, 그리고 가장 감각적으로 느끼게 해 주는 것은 단연 한국적인 노래와 몸짓(춤)이다. 이는 마당극 운동을 할 때부터 뿌리 깊게 박힌 연극적 감각이자 한국의 전통소리와 춤사위에 대한 그의 각별한 애정 때문일 것이다. 특히 <갯오세 가보세>와 <점아 점아 콩점아>에서의 음악적 요소는 매우 강화되어 나타난다.

먼저 <갯오세 가보세>부터 살펴보면, 이 작품의 가장 지배적인 음악적 색조는 전편에 깔리는 풍물소리와 판소리식 광대의 해설에 의해 결정된다고 볼 수 있다. 여기에 ‘북’을 활용한 음향과 음악까지를 포함하면 매우 모범답안적인 한국적 분위기를 형성하고 있다. 앞풀이의 ‘새야 새야 파랑새야’, 광대의 뉘풀이 소리, ‘검가’ 등의 노래로부터 5장의 기생 초선의 노래, 14장의 ‘칼노래’, 28장의 ‘갯오세’, 38장의 ‘검가’, ‘자장가’, ‘갯오세’, ‘일본군가’, ‘새야 새야 파랑새야’, ‘녹두야’, 그리고 뉘풀이까지 몇 개

39) 전통의 현대화나 수용의 과정에서 탈춤, 판소리, 인형극 형식 등이 연극에 통째로 들어오기도 하며, 부분적으로는 전통적인 춤사위(몸짓), 노래와 음악, 풍물, 탈을 비롯한 한국적인 오브제의 사용, 관객 참여 등이 연극적 방식으로 자주 사용되어 왔다.

40) 김미도는 1960년대 이후 서구 연극의 중요한 변화로 ‘연극성’의 강화를 이야기 하면서 이들의 공통적 특징으로 ‘언어’ 대신 ‘행위’의 중요성에 대한 재인식, 집단 또는 공동창작, 몽타주나 플라주식 구성, 스펙터클의 강조, 관객의 적극적인 참여유도, 집단적 체험, 극진행의 우연성과 즉흥성, 영화·음악·무용·비디오 등 인접 장르와의 적극적 연계, 축제와 제의적 성격의 강화, 극장 공간으로부터의 탈피 등을 들고 있다. 김미도, 『세기말의 한국연극』, 태학사, 1998, 19면 참조.

의 노래가 전편에 걸쳐 반복되어 나온다. 특히 이 작품에서의 풍물소리는 농민들의 향거나 동학군의 싸움 장면과 결합하는 경우가 많은데, 격렬한 리듬과 휘몰아치는 풍물 소리의 특성을 동학군의 향가와 싸움을 형상화하는 보조수단으로 활용하고 있는 것이다.

풍물이 난타되며 북적과 남적이 대치되는 상황을 풍물의 진풀이로 보여준다. 남적의 전봉준과 북적의 손병희는 그들을 지휘한다. 해월은 여전히 묵상한다. 풍물소리 그치면 남북으로 대치하여 정지한다.⁴¹⁾

이처럼 김명곤에게 음악이나 춤은 전체 분위기를 형성해 주는 기본적인 틀이자 작품 내적으로는 끊임없이 흥미로운 '연극적 방식'의 재료가 되고 있다. 이와 같은 예는 작품의 여러 부분에서 발견된다. 동학군의 군사 훈련을 '칼노래'와 '칼춤'으로 대신하는 장면(14장), 일본군의 승리와 조선 지배를 '가부키'와 '군가'로 표현하는 장면(32장), 동학군 내부의 화합을 '검가'와 춤으로 대신한 장면(38장) 등은 모두 음악과 춤을 '연극적 방식'으로 활용하려는 작가의 의도가 질게 반영된 부분들이다.

한편, <점아 점아 콩점아>는 곳을 작품의 큰 틀로 사용하기 때문에 가무(歌舞)적인 요소가 어느 작품보다 강할 수밖에 없다.⁴²⁾ 곳의 진행에 필요한 노래와 춤은 말할 것도 없거니와 주제가인 '점아 점아 콩점아'가 수차례 반복되고, '꼭두각시', '아침 바람 찬바람에', '광주출정가 노래', '전우의 시체를 넘고 넘어', '쾌지나 칭칭나네' 등의 노래가 삽입된다. 굳이 노래까지는 아니라 해도 운율을 타야만 하는 박수와 무당의 대사들까지를 포함하면 실로 음악극에 가깝다 할 만큼 음악의 요소가 강하다. 그가

41) 김명곤, <갑오세 가보세>, 《아리랑》, 앞의 책, 180면.

42) 한상철은 이 작품에 대한 공연평에서 "가면과 소도구의 활용은 김명곤의 어느 작품보다도 다양하고 연극적이며 스펙터클의 효과를 십분 살려내고 있다"고 평가하고 있다. 한상철, 신명에 가리워진 민족 수난사, 《격정만리》, 앞의 책, 275면.

성취하고자 하는 연극적 방식이 이 작품에서 가장 뚜렷하고 효과적으로 표현된 장면은 7장이다. 7장은 죽은 남녀가 과거 어떻게 죽음을 맞이하게 되었는지를 인형극으로 보여주는 장면이다.

‘광주 출정가’ 노래가 나오면 플래카드와 영덕 인형이 단 위로 올라간다.

영덕: 광주시민 여러분! 지금 계엄군들이 몰려오고 있습니다. 부녀자들과 어린 학생들은 도청을 빠져나가 안전한 곳으로 피하십시오. 최후의 결전의 순간이 다가오고 있습니다. 광주여! 영원하라!
계엄군: 헛들 헛들 헛들 헛들 사격준비, 발사!

‘전우의 시체를 넘고 넘어’ 노래가 나오면 비행기 날아온다. 비행기 폭격소리.

순애: 오마니, 오마니 어디 있습니까? 순이야 순이야. 어데 있네?
미군: 헬로우! (...)

미군 탈, 순애를 잡아 채며 인형 위로 덮친다. (...)

‘넋이로다’ 노래가 흘러나오면 신랑 인형과 신부 인형이 곱게 단장을 하고 무대 가운데서 만난다. 이때 분단귀 등장하여 철조망 춤을 추며 신랑 신부 인형을 가로채고 ‘분단도’를 쓰러뜨린다. 배우들, 다시 ‘점아 점아 콩점아’ 노래에 맞추어 원위치로 돌아온다.⁴³⁾

사람을 인형과 탈로 대신하고, 광주항쟁의 시공간적 배경과 6.25전쟁의 시공간적 배경을 노래로 전환시키며, 분단귀에게 철조망 춤이라는 연극적 장치를 주어 신랑 신부의 결합을 방해하는 동시에 관객들에게 분단의 철책선을 연상시킨다. 매우 경제적이고 연극적인 방법으로 압축되어 있

43) 김명곤, <점아 점아 콩점아>, 《격정만리》, 앞의 책, 121-122면.

는 이 장면은 마치 작가가 말하는 '연극적 방식'의 총합처럼 보이기도 한다.

연극에서 음악과 춤의 역할은 실로 다양하다. 김명곤의 초기 작품에서 가무의 역할은 표면적으로는 한국적 분위기를 형성하고 관객에게 감각적인 즐거움을 제공하거나 일체감을 조성하는 데 많이 활용되어 있다. 작품 내적으로 좀더 세밀하게 들여다보면 상황이나 대상을 대신 나타내고, 주제 전달을 돕고, 정서를 전달하고, 시공간의 전환을 경제적으로 수행하는 기능들을 찾아 볼 수 있다. 만약 음악과 춤이 전자의 표면적인 기능에만 머무른다면 굳이 '연극적 방식'이라 지칭하기에는 부족함이 있다. 오히려 이러한 경우 '한국적 연극'이라는 프리미엄을 얻기 위해 매우 안이한 방법을 선택했다는 혐의를 받을 가능성도 있다. 김명곤의 작품들에서 음악과 춤이 '연극적 방식'으로 인정되는 경우는 앞의 예시 장면에서처럼 작품 내적인 기능을 더불어 훌륭히 완수했을 때뿐이다. 이는 음악과 춤만이 아니라 그가 즐겨 사용하는 전통극 양식, 한국적 오브제의 사용, 인간의 오브제화 등에서도 마찬가지로 적용될 수 있는 논리이다. 너무 많은 '연극적 장치'들을 나열식으로 삽입시켜 놓는 것은 극을 산만하게 하고, 부족한 내러티브를 억지로 메우려는 느낌을 주기도 한다. 이는 '한국적'이고 '연극적'인 연극을 만들고자 하는 그의 지향에 어떠한 긍정적인 기여도 하지 못한다. <갑오세 가보세>에 대한 김미도의 평은 이러한 측면을 지적하고 있는 것이다.

민요나 풍물은 장면 장면 마다에 너무 빈번히 등장하고 꼭두각시 놀음은 아무리 민중 스스로의 놀이판이라지만 인형의 제작과 조작, 극구성에 이르기까지 조야한 수준에 머물렀다. 전통연희양식들을 필요에 따라 전문성이 결여된 상태에서 무분별하게 조립하는 것은 전통예술의 창조적 계승을 일환으로 했던 민족극의 취지와는 역방향으로 고유의 예술성을 손상시킬 위험이 있다. (...) 주제를 심화시키지 못하면서 관객의 참여와

집단적 신명을 유도하자니 수시로 민요와 풍물을 삽입하게 되고, 서투른 꼭두각시 놀음이나 불필요한 외래적 무예가 볼거리로 제공된다.⁴⁴⁾

<격정만리>에서도 가무적 요소가 없는 것은 아니다. 특히 노래는 여러 장면에 삽입되어 있다. 그러나 이 작품에서의 노래는 앞의 두 작품에 서만큼 중요한 연극적 방식으로 기능하지 않는다. 이미 3장에서 언급하였듯이 <격정만리>는 극중극이라는 연극적 방식을 전체적으로 사용함으로써 연대기적 구성의 밋밋함을 많이 보완하고 있는 작품이다.

현대연극은 연극성의 강화라는 측면에서 관객의 참여 부분에 많은 주목을 한다. 관객은 연극이 연극임을 알려주는 가장 선명한 요소이다. 보는 측이 있고 보여주고자 하는 측이 있는, 그래서 연극이 존재하고, 그래야 연극이 형성됨을 만방에 알리는 것은 배우와 관객 둘 모두 존재해야 가능한 일이다. 따라서 관객을 적극적으로 인정하는 방식은 곧 가장 연극적인 방식이 될 수 있는 것이다. 이와 더불어 관객의 참여는 한국 전통극의 가장 중요한 특징 중 하나로 꼽히기도 한다. 서양의 '보는' 관극이 아니라 '관계하고', '참여하는' 관극의 전통은 한국 연극의 정체성을 찾otta 했던 많은 연극인들에게 다양한 방식으로 영향을 끼쳤다. 특히 마당극은 관객과 배우가 거의 동등한 비중으로 연극을 구성하고 있다 해도 과언이 아니다. 이러한 마당극으로부터의 영향은 김명곤의 초기작품에 꽤 강하게 남아있다.⁴⁵⁾

김명곤의 작품에는 관객을 적극적으로 인정하고 참여시키려는 의도가 자주 읽힌다. 배우들을 객석에 앉히고, 동학군으로서 관객을 선동하거나 동학군의 주문을 따라하게 하고, 장사꾼이 되어 관객에게 물건을 팔고(이

44) 김미도, 「<갑오세 가보세>를 통해 본 '민족극'의 가능성」, 앞의 글, 45면.

45) 본고에서 다루지 않은 초기 작품으로 <인동초>(1988)가 있다. 재판극 형식으로 진행되는 이 작품에서는 관객들에게 처음부터 배심원이라는 역할을 맡긴다. 극의 끝부분에서 관객들은 종이에 자신의 판정을 써서 배우들에게 제출하라는 요구를 받는다.

상 <갑오세 가보세>, 곳을 진행하다 관객에게 이러저러한 것들을 물어 보고, 혼례식 사진촬영에 참여시키고, 지신뵙기 주문을 따라 하게 한다 (이상 <점아 점아 콩점아>). 이는 기실 김명곤의 작품에서만 발견되는 것이 아니다. '한국적 연극'이나 '극장주의적 연극'을 지향하는 연극인들의 작품에서 이러한 장치는 너무 흔하여 진부할 지경에 이르렀다. 앞서 앞 풀이와 뒤풀이에 대한 분석에서 지적하였듯이 김명곤은 마당극에서 얻을 수 있는 무대와 객석간의 긴밀한 교류와 상호 열림이 무대화 과정에서는 실천되기 어렵다는 것을 간파한 것처럼 보인다. 그럼에도 불구하고 여전히 극의 곳곳에서 발견되는 관객 참여에 대한 그의 시도는 역으로 '한국적 연극'을 추구했던 이들이 관객 참여에 대해 얼마나 강박증을 갖고 있었는지, 그리고 관객의 참여를 얼마나 중요한 문제로 생각하고 있었는지를 반증해 주는 것이다.

그러나 이러한 애씀에도 불구하고 관객 참여를 위한 그의 '연극적 방식'은 극의 전체 분위기와 형식을 좌우하는 주요 요소로 작용하지 못한다. 마당극의 무대화 과정에서 '참여하는' 연극이 아닌 '보는' 연극으로 변모된 작품에 분위기 전환이나 희극적 기능 정도를 보태주는 역할을 하고 있다. 당시 극단 아리랑과 같은 민족극 단체의 공연에는 마당극의 전성기 때만큼은 아니라 해도 진보적 성향의 공연에 우호적인 태도를 가진 관객들이 많았다. 그럼에도 불구하고 극장이라는 공간 속에서, 그리고 성향이 비슷한 관객도 있으나 그렇지 않은 관객도 함께 존재하는 상황에서, 더욱이 어느 정도 예술적 거리를 유지하려는 공연에서 한국의 전통적인 '참여하는' 관극분위기는 형성되기 어려운 것이다.

'한국적 연극' 만들기에서 관객과의 관계 형성 문제는 주요 화두 중 하나이다. 그러나 상투적인 몇 개의 관객 참여적 장치로 오묘한 '한국적' 관극 경험을 완성할 수는 없다. 결국 내적 필연성을 지닌 관객의 참여를 만들어내기 위해 무대극에서는 훨씬 더 복합적인 매커니즘을 고려해야만 한다는 결론이 나오는 것이다. '한국적 연극' 만들기는 일정한 공식을

갖고 있는 것이 아니다. 계속 변모해 가는 개념이며, 계속 창조해 가는 개념이다. 무대와 관객과의 관계 역시 어떤 방식이 '한국적'이나 하는 문제는 이러한 변화선상에서 살펴보아야 하며, 이와 함께 어떤 방식이 그 작품에 적합한 것인가 하는 문제 역시 융통성 있게 고려되어야 한다. 그럴 때만이 공식화되고 박제된 '한국적 연극'이 아닌 개별 작품으로서 생명력을 지닌 '한국적 연극'을 만날 수 있을 것이기 때문이다.

5. 마당극에 대한 양면적 바라보기

이 항목에서는 앞에서 살펴본 소재와 주제, 구성, 그리고 연극적 방식의 적극적 활용을 마당극의 계승이라는 관점에서 정리해 보고자 한다. 김명곤은 마당극 운동으로 본격적인 연극활동을 시작하였고, 이로부터 형성된 민족극의 대표주자라는 이미지는 좀처럼 깨어지지 않고 있다. 80년대 초, 연극을 통한 사회변혁을 지향하고 전통예술의 재창조에 대한 열망으로 그는 마당극 운동에 뛰어들었다. '한국적 연극'에의 지향은 마당극 운동 과정에서 심화되었고, 극단 아리랑의 창단으로 본격적인 실천의 장(場)을 마련한다. 마당극 운동과 김명곤, 그리고 그의 '한국적 연극' 지향은 이렇듯 불가분의 관계로 맺어져 있다.

마당극이 그의 연극의 뿌리임에 틀림없지만, 그만의 고유한 색깔은 마당극에 대한 양면적 바라보기에서 비롯된다. 김명곤은 체제순응적인 기성연극계를 경계하면서도 그렇다고 마당극의 입장에 전적으로 동조하지도 않는다. "마당극은 70년대 전통연희를 변화 계승한다는 뜻에서 생겼는데 80년대 들어서면서 양식과 틀이 생겼다. 그러나 그런 양식과 틀이 중요한 것이 아니다. 마당극의 열려있고 공동체 삶을 느끼게 하는 정신이 중요하다. 즉 마당극은 형식이 아니라 '정신'이라고 본다"⁴⁶⁾는 관점을 견

지하면서 마당극에 대한 일정한 거리두기를 피하는 것이다. 무엇보다 그는 극단이 인간 본연의 문제를 다루는 예술의 범위를 벗어나 선동하는 단체로 흘러가는 것을 경계한다.⁴⁷⁾ 이러한 우려에서 파악되는 중요한 사실은 그가 연극의 가장 큰 틀을 '예술'로 바라보고 있다는 점이다. 이는 김명곤의 연극이 마당극과 차별화되는 가장 기본적인 이유가 된다.⁴⁸⁾ 사회변혁을 지향하고 현실참여적인 연극 만들기에 동조하지만, 연극의 더 큰 의미를 인간 본연의 문제를 다루는 예술의 관점에 두고 있는 것이다. 그가 다른 마당극 운동가들에 비해 비교적 시대의 변화에 유연하게 대처할 수 있었던 것도 가장 밑바닥에 깔려있는 '연극은 예술'이라는 가치관 때문이었을 것이다.

마당극에 대한 그의 양면적 바라보기는 결국 마당극의 무대화라는 절충적 계승의 행보를 보이게 한다.⁴⁹⁾ 사회변혁을 지향하고 전통을 재창조한다는 마당극의 기본정신은 따르되, 특정 계층 지향적이고 고정양식으로 굳어져가는 마당극 양식에 대해서는 거부를 표하는 것이다. 다시 말해 마당극의 기본정신만 남겨둘 뿐 다른 모든 부분에서는 어떠한 것도 기꺼이 받아들일 수 있다는 입장을 견지한다. <갑오세 가보세>의 연출의 말에서 그는 "마당극의 '열린 양식'과 무대극의 '닫힌 양식'을 복합적

46) 서유진, 앞의 글, 14면 참조.

47) 위의 글, 같은 면.

48) 이 부분은 반론의 여지가 있을 수 있다. 마당극은 예술이 아니냐는 반론이 충분히 예견된다. 연구자가 강조하고 싶은 것은 마당극의 정신이 예술지향적 의지보다 현실참여적 의지가 더 큰 비중을 차지했던 것에 비해 김명곤의 이후의 행보에는 예술지향적 의지가 더 강하게 엿보임을 얘기하고자 하는 것이다.

49) 김명곤은 민족극운동협의회 회원 단체이면서 1991년 연극협회 정회원 가입을 동시에 감행한다. 양쪽 단체의 대립의 각이 날카로웠던 당시로서는 쉽지 않은 결정이었다. 이로 인해 김명곤과 극단 아리랑은 양측 회원 단체로부터 의혹의 말들을 들었고, 김명곤은 이 문제를 공개적으로 거론하기 위해 시간이 어느 정도 흐르고 난 1996년 3월 13일 민족극운동협의회와 한국연극협회의 대표들과 이윤가, 연출가 등을 초대하여 '21세기 한국 연극의 방향'이라는 토론회를 개최하기에 이른다.

으로 수용해 보려 했다"⁵⁰⁾고 자신의 창작 의도를 밝힌다. 이러한 복합적 수용, 또는 절충적 수용은 초기작품에서 공통적으로 발견되며, 이후까지도 그의 연극 색깔을 이해하는 하나의 핵심적 개념이 되기도 한다.

마당극과 무대극의 가장 큰 차이는 무엇인가? 다양한 측면에서의 차이가 존재하지만 그 중에서도 공간과 관객의 차이가 가장 크게 작용한다. 마당과 무대의 차이는 물리적으로나 미학적으로 확연히 다르다. 또한, 마당극의 관객이 준비된 관객이자 충분히 예상된 관객인 반면, 무대극의 관객은 불특정 다수라는 말로밖에 묶여질 수 없는 관객이다. 예를 들어 마당극은 관객의 집단반응을 유도하지만, 무대극은 내면화되고 개별적인 반응을 유도할 수밖에 없다.⁵¹⁾ 공간과 관객의 차이는 작품 전반의 변화를 요구한다. 수용자가 이렇게 근원적으로 변화하는 상황에서 연극의 내용과 형식은 당연히 변화를 피하지 않으면 안되는 것이다. 거칠게 말해 공간과 관객이 바뀌는 것은 시스템 자체가 변하는 것과 마찬가지이다. 김명곤의 초기 극작술에서 보이는 장점과 단점들은 이러한 변화를 어떻게 재빨리 파악하고 적절히 수용하고 있는가 하는 문제와 직결되어 있다.

김명곤은 결코 흔히 말하는 고급예술로서 연극이 존재하기를 원하지 않는다.⁵²⁾ 그가 연극을 '예술'로 인식하는 근거는 연극이 인간의 보편적

50) 극단 아리랑, 《아리랑》, 앞의 책, 195면.

51) 1960년대 이후 서구의 실험극은 관객과 배우의 관계에 대한 다양한 실험을 통해, 결국 그들의 의도와는 달리 극장 안에서 관객의 집단적 반응을 얻기란 매우 어렵다는 사실을 깨닫게 된다.

52) "나는 늘 연극을 만들 때 내 주변에 있는 일반적인 사람들을 신중히 고려해요. 일년에 연극 한편 볼 여유도 없이 먹고 살기 위해 애쓰면서 집에 돌아오면 겨우 TV드라마에 의존하는 그런 사람들이요. 난 그런 사람들이 보고도 대번에 감동을 받을 수 있는 연극을 만들고 싶었던 거죠. 그러면서도 단순히 표피적인 재미가 아니라 뭔가 인생에 대한 깊이까지를 느끼게 하고 싶어요. 지나치게 예술적인 지적 오만에 쌓여서 연극 행위를 하거나 연극을 바라보는 것에 대해 나는 심각한 거부감을 갖고 있어요. 나는 우선 내가 이해하지 못하는 것에 대해서는 표현을 못해요." 김미도, 『21세기 한국연극의 길찾기』, 앞의 책, 329면.

인 문제를 다룬다는 데 있다. 이러한 그 자신만의 예술관, 마당극의 관객 지향적 연극정신, 이에 덧붙여 무대극에서 불특정 다수의 관객을 대상으로 해야 한다는 공연 조건은 김명곤으로 하여금 '보편적'인 문제, '보편적'인 공감에 대해 집착하게 한다. 소재와 주제와 구성의 선택, 그리고 연극적 방식의 활용에서 '보편성'의 잣대는 김명곤의 연극에서 오래 동안 유효하게 작용한다. 이런 측면에서 김명곤의 연극은 민중예술보다는 대중예술을 지향한다고 보는 편이 더 옳으며,⁵³⁾ 이후 그의 극작품은 이러한 경향을 더 선명히 보여준다. 한국적 소재와 한국적 연극방식들로 대중에게 보편성 있는 연극으로 다가가기 위한 그의 연극관은 마당극과 무대극을 충돌시키고 절충적으로 계승해 가는 과정에서 그의 확고한 지침이 되어주는 것이다.

6. 맺음말

본고에서는 김명곤의 초기작품 <갑오세 가보세>, <점아 점아 콩점

53) 아놀드 하우저는 '민중예술'과 '대중예술'을 이렇게 구분한다. '민중예술'이란 도시화·산업화되기 이전의 교육받지 못한 계층의 사람들이 벌이는 시·음악·회화 활동을 의미한다. 이러한 민중예술의 본질적인 속성 가운데 하나는 그것을 향유하고 보존하는 사람들이 바로 이러한 예술을 수용하는 주체이자 곧 그것의 창조적인 참여자가 되며, 그러면서도 어떤 일개인을 부각시킨다거나 개인적 저작권을 주장하지도 않는다는 점이다. 그에 반해 '대중예술'은 어느 정도 교육받은 대중, 일반적으로 도시에 살며 집단 행동을 하는 경향이 있는 사람들의 요구에 의해 만들어진 예술적 또는 유사예술적 산물로 이해되고 있다. 민중예술에서는 생산자와 소비자가 거의 구별되지 않고 이들 사이의 경계는 항상 유동적인 반면, 대중예술에서는 예술적으로 전혀 비창조적이고 완전히 수동적인 대중과 그들의 요구에 부응하여 예술품을 전문 생산하는 사람들이 엄격하게 구분된다. 아놀드 하우저, 황지우 역, 민중예술과 대중예술, 『한국의 민속예술』, 문학과 지성사, 1988, 18면.

아>, <걱정만리>를 그의 '한국적 연극' 지향과의 관련성 안에서 살펴본다. 김명곤의 연극 여정을 들여다보는 것은 좁게는 김명곤이라는 한 특정한 작가이자 연출가의 이력을 살피는 것에 지나지 않지만, 넓게는 80-90년대의 '한국적 연극'의 일면과 마당극의 무대화라는 연극사의 한 흐름을 조망해 볼 수 있는 기회를 제공한다. 특히 그의 초기작품에서는 마당극의 무대화가 갖 시도되던 시기의 다양한 시도와 성패가 담겨져 있다. 마당극의 원리와 무대극의 원리가 어떤 지점에서 화합할 수 있고 또 어떤 지점에서는 영원히 평행선을 달릴 수밖에 없는지가 실제적인 작품을 통해 실험되고, 이러한 실험의 결과는 그 자신과 당대의 기성연극계와 민족극계 모두에 영향을 미친다.

'한국적 연극'을 위해 김명곤이 초기작품에서 선택한 소재는 동학농민혁명, 광주항쟁, 6.25전쟁, 분단과 통일, 한국연극사 등 주로 민족수난사나 당면한 사회문제와 관련된 것들이다. 한국의 특수한 상황과 고유한 역사에 관한 이야기 재료는 신화나 설화와는 또다른 차원에서 한국의 고유성을 드러내기 좋은 소재들이다. 사회변혁적 연극과 '한국적 연극'이라는 굵직한 두 목표를 동시에 이루려는 작가적인 욕심이 엿보이는 부분이며, 동시에 당대의 마당놀이의 소재나 기성극 내의 '한국적 연극'의 소재와도 변별성을 보이는 부분이다. 김명곤은 이러한 현실적이고 민감한 소재를 가지고 민중지향적이고 진보적인 시각에서 주체의식을 부각시킨다. 민중의 혁명을 옹호하고, 분단 이데올로기를 고발하려 하며, 서구극보다 대중극과 좌익극을 부각시켜 민족주의적 입장과 주체의식을 견지하기도 한다.

작품의 구성에 있어 연구 대상 작품들은 상호 공통된 특성들을 보여주고 있다. 해설자를 등장시키는 서사극적 구조나 앞풀이·각 장·뒤풀이 식의 마당극적인 구조, 그리고 연대기적 구성은 두 작품 이상이 갖고 있는 공통된 구성 방식으로 그의 초기 극작술의 경향을 가늠하게 한다. 이러한 구성방식은 가깝게는 마당극의 형식에서, 멀리는 탈춤의 형식에서

직·간접으로 영향 받은 것이라 볼 수 있다. 마당극과 무대극 모두를 개방적으로 수용하겠다고 창작의 방향을 표방하지만, 초기 극작품에서는 마당극의 영향이 더 강하게 나타난다. 이는 이후까지도 김명곤의 극작술의 한 특성으로 지속된다. 마당극의 정형화된 양식과 틀에 대한 답답함이 그를 새로운 연극에 대한 추구로 나아가게 했지만, 그 역시 이러한 답답함에서 쉽게 벗어나지는 못한다. 마당극의 구성원리와 무대극의 구성원리가 적절하지 않은 지점에서 충돌하는가 하면, 해설자 진행 방식이 극을 상투적이고 평범하게 만들기도 하고, 총체적 접근이라는 목적 하에 다수의 장면을 연대기적으로 나열시킴으로써 극의 효과를 떨어뜨리기도 한다. 또한 내용과 구성방식이 유기적으로 관련 맺지 못하는 측면도 발견된다. 다만 <점아 점아 콩점아>의 경우는 비교적 극극이라는 특수한 양식을 성공적으로 성취하고 있는 작품으로 평가할 수 있다.

한편, 구성의 문제점들은 그가 선호하는 '연극적 방식'들에 의해 어느 정도 공연적인 보완을 가능하게 한다. 물론 그의 '연극적 방식'들이 구성의 근본적인 문제를 모두 다 보완해주는 것은 결코 아니다. 다만 미묘한 구성에 살을 찌우고, 연극 보는 재미를 주어 관객들을 집중시키는 것은 '연극적 방식'들의 공이라 할 수 있다. 그가 작품에서 즐겨 사용하는 '연극적 방식'은 곧 '한국적 연극'을 지향하는 그의 가치관과 일맥상통한다. 다시 말해 전통극이나 전통 연희, 전통의 소리와 몸짓, 고유한 오브제와 의상 등 그가 선택하는 연극적 방식의 대부분은 한국적인 유산들에서 차용한 것들이다. 특히 한국적인 가무의 활용은 그의 작품 전반에 걸쳐 발견되는 김명곤 연극의 특성이라 할 수 있다. 그러나 이러한 연극적 방식들이 한편으로는 구성의 느슨함을 무성의하게 메우는 수단으로 사용되거나 오히려 극을 더 산만하게 만드는 역할을 하기도 한다. 또한 '한국적 연극'이라는 막연한 느낌을 주는 데 기여할 뿐 작품 내적으로는 전혀 중요한 기여를 하지 못하는 경우도 있어 그의 '연극적 방식'의 효율성에 대해서는 일관되게 긍정적일 수만은 없다.

마당극에 대한 양면적 바라보기는 김명곤에게 마당극의 절충적 계승자라는 별명을 붙여주었다. 사회변혁을 지향하고 전통 재창조를 기치로 하는 마당극의 기본 정신을 그는 여전히 간직하고 있지만 그것의 실현 방법에 있어서는 절충주의적인 입장을 견지한다. 즉 정신을 계승한다면 내용이나 형식은 무한히 개방될 수 있다는 입장이며, 이러한 입장은 현재까지도 변하지 않고 있다. 마당극과 무대극을 절충시키려는 그의 실험은 초기에는 절충의 이음새를 생경하게 노출시키기도 하지만 그 이음새는 희미해지면서 미학적으로 점차 안정되어 가는 양상을 보이게 된다.⁵⁴⁾ '마당극의 무대화', 또는 '마당극과 무대극의 절충적 계승'은 김명곤의 '한국적 연극'을 이해하는 핵심 개념이자, 그의 연극미학을 결정짓는 주요 개념이 될 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

극단 아리랑, 《격정만리》, 공간미디어, 1996.

_____, 《배꼽춤을 추는 허수아비》, 공간미디어, 1996.

_____, 《아리랑》, 공간미디어, 1996.

김명곤 작, 김명곤 연출, <점아 점아 콩점아>, 예술극장 한마당, 1990.5.9.-5.31.

김명곤 작, 조항용 연출, <격정만리>, 학전소극장, 1991.9.27.-10.14.

2. 단행본

김명곤, 『비가비 광대』, 포도원, 1994.

54) 이에 해당하는 작품으로 <배꼽춤을 추는 허수아비>(각색·연출, 1995), <어머니>(연출, 1996), <유랑의 노래>(작·연출, 1998), <우루왕>(작·연출, 2000) 등을 들 수 있겠다.

김미도, 『세기말의 한국연극』, 태학사, 1998.
 _____, 『21세기 한국연극의 길찾기』, 연극과인간, 2001.
 김윤철, 『우리는 지금 추학의 시대로 가는가?』, 연극과인간, 2000.
 빠뜨리스 파비스, 신현숙 · 윤학로 역, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999.
 서연호, 『한국연극사(현대편)』, 연극과인간, 2005.
 이미원, 『탈중심의 연극 모색』, 연극과인간, 2007.
 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 시공사, 2001.
 이해경, 『연극의 현실인식과 자의식』, 현대미학사, 1997.
 임재해 편, 『한국의 민속예술』, 문학과 지성사, 1988.
 피터 브룩, 허순자 역, 『열린 문』, 평민사, 1996.
 한국연극평론가협회 편, 『80년대 연극평론 자료집(IV)』, 한국연극평론가협회, 1994.
 허순자, 『연극인 10』, 연극과인간, 2005.

3. 논문, 평론, 잡지글

김미도, 「<갑오세 가보세>를 통해 본 '민족극'의 가능성」, 『한국연극』, 1988.7.
 _____, 「열린 연극, 한국적 연극에의 지향: 80년대 후반기 연극의 한 양상」, 『한국극예술연구』 1집, 1995.4.
 김방옥, 「다양화와 대중화의 쌍두마차로 달린 격랑의 시대」, 『한국연극』, 1998.8.
 김수진, 「'관객을 찾아가는 연극' 연구: 극단 아리랑의 <아빠의 청춘>을 중심으로」, 경기대석사논문, 2004.
 김용수, 「퍼포먼스 연구의 시각에서 본 한국연극학의 새로운 접근방법」, 『한국연극학』 29호, 2006.8.
 백현미, 「한국근현대연극사의 전통 담론 연구를 위한 토론」, 서연호 편, 『한국연극의 쟁점과 새로운 탐구』, 연극과인간, 2001.
 _____, 「1970년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 13집, 2001.4.
 _____, 「1980년대 한국연극의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 15집, 2002.4.
 서유진, 「연극인 김명곤」, 『한국연극』, 1996.6.
 신원선, 「동학회곡 연구」, 중앙대 박사논문, 2002.
 이강임, 「이운택 '민족극'의 남근중심적 신화 해체하기」, 『한국연극학』 31호, 2007.4.

이미원, 「한국 현대극의 전통 수용 양상」, 『한국연극학』 6집, 1994.12.
 이운택, 「무엇이 연극적인가, 무엇이 한국적인가」, 『공연과 리뷰』 22호, 1999.4.
 정성희, 「식민지 주체의 정체성 모색과정에서 나타난 제임스 조이스의 탈식민주의적 문화관」, 『제임스조이스저널』 9권, 1호, 2003.6.
 정지창 외, 「마당극의 어제와 오늘」, 『한국연극』, 1987.5.

Abstract

A Study on the Influence of Pursuit of 'Korean Style Theater' on Playwriting of Kim Myung-Kon's Plays

Kim, Suk-kyung

Many directors and play writers have pursued 'Korean style theater' since 1970's. The purpose of this paper is to examine Myung Kon Kim who has pursued 'Korean style theater'. Myung Kon Kim is a playwright and director and one of the representative writers who have created 'Korean style theater' since 1980's. I make, his early works, "Kabose Kabose", "Jum-a Jum-a Konjum-a", "Kyeok-jung-man-ri" an objects of this study.

His initial interests of 'Korean style' originated in the Ma-Dang-Kuek Movement. Ma-Dang-Kuek was handed down by the success of Tal-Chum(Mask play). He transformed Ma-Dang-Kuek into the style on the stage theater. The materials of his plays are basically focused to social subjects and historical matters of Korea like Dong-Hak revolution, Gyang-Ju demonstration, The Korean War, the division of Korean and unification of North and South, and Korean theater history. He often applies the plot of epic theater and Ma-Dang-Kuek. In the aspects of plots, the quality is not so excellent, because the principles of theater on the stage and Ma-Dang-Kuek clashed in his works. Moreover he intends to put too many materials, stories, and characters into a play. Therefore it is not easy to communicate the message of the play.

He cares much for 'theatrical ways' in writing and directing, which are movement, song and dance, the participation of the audience, play within the play, masks and dress, and spectacle. He takes good ideas on theatrical ways from traditional drama and culture like the technique of traditional theater and play, Pan-So-ri and Korean folk songs,

traditional dance, original korean objects and dress. The theatrical ways cover the problems of the writing in the performance and make the audience feel easy. However the misapplication and frequent insertion of theatrical ways make a paly worse and complicated. In this case, Myung Kon Kim may cause misunderstanding that he intends to depend on the formal and easygoing way in creating 'Korean style theater'.

Key words : Myung Kon Kim, Korean Style Theater, Ma-Dang-Kuek, "Kabose Kabose", "Jum-a Jum-a Konjum-a", "Kyeok-jung-man-ri"

접 수 일 : 2008년 2월 25일
심사기간 : 2008년 3월 1~22일
게재결정 : 2008년 4월 4일