

류해정의 촌극론·대동놀이론과 그 작품적 실천

이영미*

〈차례〉

- 1. 왜 류해정인가?
- 2. 이론의 핵심, 촌극과 대동놀이
 - 2.1. 촌극론
 - 2.2. 대동놀이론
- 3. 이론의 실천적 검증, 그 성과와 영향
 - 3.1. 이론 정리의 중간 플랫폼, <노동의 깃발>
 - 3.2. 이론 공표를 동반한 합법공연 <관놀이 아리랑고개>
 - 3.3. 잘 짜인 노동자 문화교육
 - 3.4. 거대한 실험 <안암 대동놀이>의 성과와 대대적 확산
- 4. 맺음을 대신하여; 류해정 이론·실천의 의의와 그 후

<국문초록>

이 글은 1980년대 초중반에 마당극운동을 비롯한 진보적 공연예술운동에서 활발하게 활동한 작가 겸 연출가 류해정의 마당극 이론과 작품 실천의 상호관계와 영향력 등에 대해 정리하고자 하는 글이다. 마당극은 한국현대연극사의 유일한 자생적 양식으로, 양식의 형성 시기부터 이론화가 병행되었다. 그 중 류해정은 이론에 대한 욕망이 가장 강한 인물로, 작품 창작 경험을 바탕으로 이론을 만들고 체계화한 후, 자신의 이론에 맞추어 작품을 만들어 발표함으로써 스스로 이론을 검증하는 모습을 보였다. 그의 논의는 ‘촌극론’과 ‘대동놀이론’으로 대별되는데, ‘촌극론’은 즉흥적인 역할극 작업을 통해 마당극 작품을 창작할 수 있다는 주장이며, ‘대동놀이론’은 이러한 마당극이 대동놀이의 한 부분으로 배치되어야 한다는 이론이다. 그의 이론은 1980년대 초중반에 자신이 연출한 작품과 노동자 대상 연극교육에서 실천으로 검증되었고, 1983년 고려대 학생들에 의해 대학축제를 대대적으로 변화시키는 성공적인 실천의 이론적 근거가 되었다.

주제어 : 류해정, 마당극, 촌극, 극놀이, 대동놀이, 이론과 실천

1. 왜 류해정인가?

이 글은 1980년대 초중반에 마당극운동을 비롯한 진보적 공연예술운동에서 활발하게 활동한 작가 겸 연출가 류해정¹⁾의 마당극 이론과 작품 실천의 상호관계와 영향력 등에 대해 정리하고자 하는 글이다. 그런 점에서 이는 일종의 창작자 연구, 이론가 연구의 성격을 지닌다.

마당극에 대한 연구에서 창작자·이론가 연구는 그리 활발하지 않다. 짧은 비평이나 대본집의 발문 성격의 글을 제외한다면, 학술 논문이나 혹은 비교적 긴 평론의 창작자·이론가 연구 형태로 다루어진 창작자·이론가는 김지하, 임진택, 김명곤, 황석영, 박효선에 불과하다.²⁾ 마당극운동의 흐름과 양상, 마당극의 양식과 표현원리, 미의식, 혹은 ‘마당극 정신’이나 ‘민중의식’ 같은 내용적·이념적 특성 등에 주목한 것에 비하자면 창작자에 대한 주목은 현격하게 낮다. 한국현대연극사에서 마당극이 지

1) 류해정의 성은 버들 류(柳)를 쓴다. 두음법칙에 따르면 유해정이라 표기해야 하지만, 1980년대의 여러 문헌에 유해정과 류해정이 혼용되고 있다. 현재 류해정은 부모의 성을 합친 ‘류’이라는 예명을 쓰고 있어, 이를 존중하여 이영미 편저 『구술로 읽는 마당극 3』(고려대민족문화연구원, 2011)에서는 ‘류해정’으로 표기했고, 이 글에서도 그렇게 쓰고자 한다. 그러나 이 글에서 다루는 1980년대 초중반의 주요 문헌에서는 유해정이라 표기되어 있어, 인용의 출전을 밝히는 대목에서는 문헌 원본의 표기에 따른다.

2) 박영정, 「1970년대 김지하 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 제17집, 한국극예술학회, 2003. 이영미, 「광대여, 광대여」, 『한길문학』 1991년 봄호, 한길사, 1991.3. 배선에, 「임진택 연출론 연구」, 『한국극예술연구』 제24집, 한국극예술학회, 2006.10. 이강임, 「임진택의 공동체 지향 연출론: 공동체적 세계관과 미학의 발현-1970년대와 80년대 대학 동동체 마당극 퍼포먼스 연출 시기에 초점을 맞추어」, 『한국연극학』 제48호, 한국연극학회, 2012. 정미숙, 「황석영 희곡 연구」, 경상대 박사논문, 2006. 임지현, 「황석영 희곡의 탈식민성 연구」, 『한민족어문학』 제51호, 한민족어문학회, 2007. _____, 「황석영 희곡의 창작배경과 기원」, 『한국현대문학연구』 제24호, 한국현대문학학회, 2008. 김숙경, 「김명곤의 ‘한국적 연극’ 지향과 극작술의 상관관계 연구」, 『한국극예술연구』 제27집, 한국극예술학회, 2008.4. 김도일, 「박효선 희곡에 나타난 주제의식 연구-희곡집 『금희의 오월』을 중심으로」, 『한민족어문학』 제63호, 2013.

* 성공회대학교 초빙교수

니는 역사와 비중이 가볍지 않고 마당극 양식으로 이루어진 작품 역시 매우 많은 수가 축적되어 있으니 당연히 이를 만든 창작자가 있을 터인데도, 이에 대한 주목이 낮은 것은 흥미로운 대목이다. 특히 특정 한두 작품에 대해 연구한 논문들에서도, 김지하처럼 매우 유명한 창작자를 제외하고는 그 작품을 만든 창작자에 대해서는 거의 관심을 가지지 않는 것이 통상적이다. 이는 많은 수의 마당극이, 개인이 아닌 창작집단 성원들이 함께 창작한 ‘공동창작’ 작품인 까닭이 크다고 보인다. 하지만 공동창작의 경우에도 창작을 주도하는 개인 리더가 존재하거나 혹은 창작집단 자체가 창작자로서의 성격을 지니므로, 창작자 연구가 불가능하다고 볼 수 없다. 물론 창작 활동이 지속적이지 않은 창작자의 경우, 마당극 양식의 일반적 특성이나 이들 주변의 창작자들의 영향력이 더 강하게 나타나기도 하나, 적어도 몇 년 간 3~5편 이상의 작품을 지속적으로 내놓은 창작자라면 그 작가적 특성을 살펴보는 일이 가능한 것이다.

오히려 작가 연구의 부진은, 연구자들이 아직 마당극이라는 다소 독특한 양식과 관행에 충분히 익숙해지지 않아, 마당극과 다른 연극과의 변별적 특징만 파악될 뿐, 각기 다른 창작자의 마당극들이 충분히 변별적으로 파악되지 않는 때문이 아닐까 싶다(그나마 나온 창작자 연구가, 김지하, 황석영, 김명곤, 박효선 등, 마당극과 타 양식의 경계에 놓인 창작자에 집중되어 있는 것도 그런 이유라고 보인다). 이런 현상은 특정한 대상에 진입하는 초입 시기에 흔히 나타나는 현상으로, 이러한 수준에서는 여러 창작자들이 각기 어떻게 다른 특징과 작품세계를 지니고 있는지 파악되지 않으며, 한 작품을 분석하는 작품론을 쓴다 해도 작품 배경이나 마당극 양식과의 관련성을 설명하거나 작품 해설 수준에 그칠 뿐 다른 마당극 작품과의 변별성을 고려한 분석이 이루어기 힘들다. 그러나 1970년대 모더니즘적인 작가 부류 내에서도 오태석과 이현화의 작품이 그저 작품만으로도 작가를 충분히 변별할 수 있듯이, 마당극 내에서도 채희완과 임진택의 작품, 대전의 놀이패 우금치와 부산의 놀이패 일터의 작품

은 그리 어렵지 않게 구별될 정도로 많이 다르다. 단지 아직 많은 연구자들이 이를 구별해 설명할 수 있을 정도에 이르지 못했을 뿐이다.

이 글에서 다루고자 하는 류해정의 작품 역시, 같은 시대에 활발하게 활동한 채희완, 임진택, 혹은 대학생 탈출반 창작의 작품들과 구별되는 변별적 특징을 지닌다. 그런데 이와 함께 흥미로운 것은, 류해정의 작품은 자신이 정리한 이론들과 긴밀한 상호관계를 맺고 있다는 점이다. 즉 류해정은 자신의 작품 경험을 바탕으로 이론을 정리하고, 다시 이론을 작품으로 실천하는 창작자였다.

마당극은 20세기 한국근현대연극사를 통틀어 단 2개밖에 없는 자생적 양식의 하나이다. 다른 하나는 20세기 초에 만들어진 창극이니, 마당극은 한국현대연극사에서 창출한 유일한 자생적 양식인 것이다. 마당극에서도 한 가지 주목할 만한 점은, 양식의 형성 시기부터 이론화가 병행되었다는 것이다. 이는 판소리 광대들에 의해 창출된 창극과 달리, 마당극은 이론 창출 능력과 욕구가 있는 엘리트들에 의해 만들어졌고, 당대 연극을 비롯한 예술문화의 문제점에 대한 극복을 목표로 한 진보적 연극운동의 주도적 양식이었기 때문일 것이다. 마당극의 초창기 담당자들은, 스스로 왜 이런 연극을 해야 하는지, 이 연극이 다른 연극들과 어떻게 다른지, 이를 통해 얻고자 하는 효과는 무엇인지 등에 대해 설명했고, 이러한 주장을 담은 글을 꾸준히 발표했으며 이론을 실천과 함께 변화·발전시켰다.³⁾ 이러한 현상은, 근현대연극사에 존재했던 기타 연극양식들(예컨대 사실주의, 표현주의, 부조리극, 서사극, 잔혹극 등)이 대부분 외국에서 도입되고, 이와 함께 이론도 도입되었던 것과 다른 양상이다. 극 양식과 이론을 완성된 형태로 받아들인 재현하고 토착화하는 과정을 겪은 것과는 달리, 마당극에서는 극 양식과 이론을 거칠고 유치한 상태에서부터 스스로 만들고 변화시켜 갔다.

3) 1990년대 초까지의 마당극 이론의 흐름에 대해서는 이미 한 권의 책으로 정리한 바 있다. 이영미, 『마당극 리얼리즘 민족극』, 현대미술사, 1997.

그런데 이 중 류해정은, 다른 어떤 인물에 비해 이론과 작품 실천 간의 적합성이 가장 높다. 마당극에 대한 이론이 본격적으로 발표되기 시작한 1980년대 초중반, 마당극운동의 첫 선배라고 할 수 있는 임진택, 채희완 등의 글이 자신의 작품 경험을 바탕으로 마당극 양식을 설명하고 운동을 위한 주장을 펴는 것에 주력한 것에 비해, 류해정은 작품 실천을 통해 만들어진 구상을 가설의 형태로 내놓고, 이 구상을 검증하듯 작품을 발표하는 모습을 보여주었다. 그의 글은 실천의 유용성은 물론이거니와 자신의 생각을 체계화된 이론으로 만들어 펼치고 싶은 욕망이 드러나며, 게다가 이론을 검증이라도 하듯 몇 개의 작품과 실천을 자신의 이론에 맞추어내는 모습을 보여준 것이다. 이 대목은 매우 독특한 지점이라 아니 할 수 없다. 특히 그의 이론은 특히 자신뿐 아니라 다른 사람의 작품실천으로 검증되기도 하였고, 상당한 성과를 보여주었다. 뒤에서 다시 이야기 하겠지만, 1980년대 중반부터 1990년대 중반까지의 대학 축제의 주도적인 경향이었던 대동놀이 방식이 그것이다.

류해정의 본명은 류인렬이다. 예명 ‘해정(解丁)’은 ‘민중해방’ 정도의 뜻으로 해석될 수 있으며, 여성으로 착각할 수 있는 이름이어서 정보당국의 추적을 피할 의도도 엿보인다.⁴⁾ 경북 성주 출생으로 대구 계성고를 거쳐 1975년 서울대 국문과에 입학하여 수학했다. 그가 입학한 1975년은 서울대의 관악 캠퍼스 시대가 열린 해로, 여러 단과대가 같은 캠퍼스 안에 공존하며 단과대 체계의 변화도 과감하게 이루어진 시기였는데, 그는 문리대에서 분화하여 새롭게 만들어진 인문대 안에 연극반을 새로 만들고 단과대 연극반 체계를 넘어선 총연극회를 조직하는 데에 주도적인 역할을 담당했다. 마당극운동 내부에서 ‘마당극’이라는 용어를 정착시켰다고 알려져 있는 1976년 서울대 총연극회의 마당극 <허생전>(이상우 연출)이 그가 기획한 작품이었다. 1978년 10월 광화문에서의 연합시위 사건 주동

자로 구속되었고, 만기출소 후 1980년에 복교하여 활동하다 5월 이후 공개수배를 받아 도피하면서 다시 제적되었다. 1970년대 말부터 농촌현장과 노동현장 등에서의 문화활동을 해왔고, 1980년대에는 연우무대에서 <관놀이 아리랑고개>(1982)를 연출하는 등 공개적인 연극활동을 하다 1984년 민요연구회를 창립하고 이끌었다. 이후 노동운동으로 활동의 축을 완전히 옮겼고, 1990년대에는 민중당 등에서 활동하다 지금은 독립다큐멘터리 감독 등의 활동을 하고 있다.⁵⁾ 활동의 굵은 흐름으로 보건대 류해정은 흔히 문화운동(혹은 연행예술운동) 2세대⁶⁾라 분류되는 72학년부터 75학번 활동가들의 활동 성향과 거의 일치한다. 채희완·임진택을 대표로 하는 제1세대들이 예술가적 기질이 강하고 노동운동·농민운동 등의 여타 사회운동에 대한 관심과 간여가 상대적으로 적거나 간접적이었고 30대 이후가 되면서 마당극, 탈춤, 영화 등 각기 다른 장르의 예술에서 일가를 이루는 모습을 보여준 것에 비해, 유신시대의 한복판에 대학에 다녔던 제2세대는 예술적 기량이 상대적으로 낮은 대신 조직·투쟁·정책 등의 능력이 뛰어난 특성을 지닌다. 대학 때 학생운동에서 매우 적극적으로 활동하여 시위주동·제적·투옥의 경험을 갖고 있고, 일반적인 학생운동 활동가들처럼 학교를 떠난 이후에 노동·농민운동에 대한 깊은 관심과 조직적 간여를 지속하였다. 극심한 탄압으로 모두 운동이 침체되어 있던 제5공화국 초기와 운동의 재건이 막 활발해지기 시작한 1980년대 중반까지 이들은 연행예술운동과 노동·농민운동을 넘나들며 두루

5) 그의 생애사와 활동의 상세한 내용은, <노동의 횃불>에 대한 작품해설과 그의 구술을 정리하여 수록한, 이영미 편저 『구술로 읽는 마당극 3』(고려대민족문화연구원, 2011)을 참고하기 바란다.

6) 1980년대 초반 즈음부터 연행예술운동의 세대 구분을 하기 시작했는데, 탈춤운동과 마당극운동을 시작했던 채희완, 임진택, 김민기, 장선우, 이상우 등 69학년부터 71학번 연배를 제1세대로, 황선진, 박인배, 연성수, 김봉준, 류해정 등 72학년부터 75학번 연배를 제2세대로, 76학번 이후를 제3세대로 분류했다. 분류 시기와 내용으로 보아, 이러한 분류는 이른바 스스로를 제3세대로 칭한 76학번 이하 79학번 연배들이 한 것이 아닐까 추정된다.

4) 이는, 연구자가 1983년에 류해정에게 직접 들은 이야기이다.

활동하였으나, 각 운동의 발전이 진전되면서 어느 한 쪽을 선택할 수밖에 없게 되었으며, 이들 중 상당수가 예술문화운동을 떠나 노동운동(상대적으로 중요도가 더 높다고 판단되었던)으로 활동의 장을 이동했다. 류해정의 1980년대 활동계적 역시 이와 크게 다르지 않다. 류해정은 1984년 즈음까지는 연극 작업을 활발히 했고, 1984년 민요연구회를 창립하고 이끌면서 더 이상 장막 형태의 연극공연을 창작할 만한 시간을 확보하지 못했던 것으로 보인다. 급기야 1986년 즈음에 교사 등 중간계급 대상의 조직이었던 민요연구회에서 완전히 손을 떼고 민요연구회 핵심 멤버였던 김경란·김애영 등과 함께 노동운동으로 활동의 장을 옮겼다.⁷⁾ 따라서 그가 마당극운동에 깊이 간여한 시기는 1970년대 말부터 민요연구회 활동이 본격화되기 이전인 1984년까지로, 주요한 연출작품과 글이 모두 이 시기에 집중되어 있다. 이 글 역시 이 시기에 발표된 글과 작품을 대상으로 한다.

그의 주요한 연극론은 「우리 시대의 탈놀이」(『실천문학』 제3호, 1982), 「새로운 대동놀이를 위하여」(백낙청·염무웅 편, 『한국문학의 현대 II』, 창작과비평사, 1983)이다. 다행히 그의 작품은 대본으로 여러 편 남아있다. 연극론 「우리 시대의 탈놀이 와 함께 <판놀이 아리랑고개> 대본이 이미 수록되어 발표되었고,⁸⁾ 최근에는 서울대 총연극회에서 그가 연출한 <노동의 횃불>(1980) 대본이 수많은 창작 메모들과 그의 구술채록문과 함께

『구술로 만나는 마당극 3』에 수록되어 있다. 또한 『구술로 만나는 마당극』 작업을 하면서 찾은 문건 <해태제과 노동쟁의 사례극> 창작과 평가의 내용에서, 산업선교회 제1기 노동자문화교실의 <해태제과 노동쟁의 사례극>(민족극연구회 편, 『민족극대본선 3』, 풀빛 1991)이 그의 주도로 이루어진 것임을 확인할 수 있었다. 이 문건은 『구술로 만나는 마당극 4』에 수록했다. 또한 그의 이론에 근거하여 만든 첫 대학축제인 《안암 대동놀이》의 구성안과 세부 자료도 『구술로 만나는 마당극 5』에 수록되어 있어 당대의 실천을 살펴보기에 좋은 자료가 된다.

대강의 자료만 훑어보아도 류해정은 연구 대상이 되기 충분하다. 물론 류해정에 대한 본격적인 작가론적인 연구는, 그의 작품 전체를 대상으로 하여야 할 뿐 아니라, 그와 공동 작업을 많이 해왔던 김경란의 작품들까지 함께 분석해야 완성되는 작업이다. 그러나 이 글에서는 이러한 그의 작품세계 전모를 살펴보는 데에까지는 나아가지 않으려 한다. 하나의 글로 정리하기에는 너무 다기하고 복잡하기 때문이다. 이 글은 오로지, 류해정의 이론과, 그의 작품 중 이론과의 밀접한 관련성을 지닌 측면에만 초점을 맞추어 살펴보는 것에 그치고자 한다. 즉 이 글에서 관심을 갖고 있는 대목은, 류해정의 전모라기보다는, 그의 이론적 실천가로서의 면모이다. 그리고 이렇게 이론을 스스로 세우고 창작실천으로 검증하면서 이론과 창작실천의 순환과 상호침투의 모습을 보여주었다는 점이야말로, 마당극이 지닌 한국근현대연극사에서의 독특한 특징이자 의의 중의 하나일 수 있다는 점에서 주목할 만하다. 이 글에서, 그의 작업에 대한 다각적인 평가보다는, 이론과 실천 활동이 어떻게 상호관련을 맺고 있는가에 초점을 맞춘 건조하게 서술을 하고자 하는 것도 그런 까닭이다.

7) 류해정 등이 떠난 이후 민요연구회에 남았던 조용호(세계일보사 문학 기자이자 소설가)는, 학교 때부터 민요반을 만들어 자신을 이끌었던 선배들이 민요연구회를 만들어 한동안 활동하다가 어느 날 갑자기 사라져버려 아주 당혹스러웠다고 섭섭한 심정을 구술한 바 있다. 이는 구술은, 이영미의 채록연구로, 류해정과 조용호를 공동 구술자로 삼아 2006년 12월 12일에 이루어졌다. 이 구술은 민주화운동기념사업회의 민중가요·노래운동 관련 구술 사업이어서 주로 민요연구회에 초점을 맞춘 내용으로 채워졌으며, 채록문 등 자료는 주최 기관의 사정으로 현재 미공개 상태이다.

8) <판놀이 아리랑고개>는 공연 전체의 동영상은 남아있지 않으나, 연출과정과 공연을 18분짜리 다큐멘터리로 담은 영화 <판놀이 아리랑>(박광수 감독, 서울영화집단, 1982)을 통해 연기와 춤, 연출 등을 짐작할 수 있다(이 동영상은 한국영상자료원에 보관되어 있다).

9) 이 글에서 작품 이름은 < >로, 여러 작품을 포함하고 있는 행사나 축제의 이름은 《 》로 표시하여 구별하고자 한다.

2. 이론의 핵심, 촌극과 대동놀이

2.1. 촌극론

유해정이 공개적으로 발표한 글은, 위에서 언급한 두 편 외에, 이보다 꽤 이른 시기인 1977년에 한 편 더 있다. 대학교 2학년 학생 류인렬이라는 이름으로 발표한 「민중문화운동으로서의 연극」(『대화』 1977년 2월호)이 그것이다. 200자 원고지로 100매 가량의 긴 글로, 한국의 연극이 민중을 배제하고 외면한 연극이라고 지적하고, 식민지시대부터 당대까지의 한국연극사를 훑고 루카치나 마르쿠제 등을 언급하며, 연극에서의 ‘민중문화운동’을 주창했다. 동서고금을 회자하며 대학생 특유의 치기 섞인 패기만만함이 넘치는 필치로 쓰여 있지만, 아직 이 글에는 마당극이라는 구체적 연극 양식이나 실천 방법론 등에 대한 언급을 이루어져 있지 않다. 그가 구술에서 밝히고 있듯이, 그가 입학하여 연극을 시작할 당시에 연극반에서 진보적인 흐름을 이끌고 있던 사람들은 모두 학교를 떠났고 탈춤반과의 교류도 별로 이루어지지 않아, 허규가 이끄는 극단 민예에서 탈춤을 배울 정도였다. 김지하의 <금관의 예수>(1972) 등에 참여한 후 군복무를 마치고 돌아온 복학생 이상우를 모셔와 야외에서 완전한 원형무대로 연출한 <허생전>(1976)을 기획하여 성공시키고 이러한 자신감으로 「민중문화운동으로서의 연극」을 발표한 것이어서, 아직 마당극운동을 연 주요 선배들과 본격적으로 만나기 전이었던 셈이다. 이러한 활동으로 그는 마당극운동의 유일한 단체인 한두레와 만나게 되었고, 채희완 등의 선배들과 어울리면서 학교 바깥에서 마당극운동의 새로운 실천들과 접하게 되었다.¹⁰⁾

따라서 이 논문에서 다루는 「우리 시대의 탈놀이」, 「새로운 대동놀이

를 위하여」는, 1977년의 글과는 매우 다른 성격의 글이다. 몇 년 동안 마당극운동에서 벌어진 다양한 활동을 경험한 후였고, 이미 1980년 ‘서울의 봄’에 임진택의 「새로운 연극을 위하여」(『창작과비평』 1980년 봄호)가 발표되고 연우무대의 이름으로 한두레까지 결합하여 만든 마당극 <장산곶매>가 공연되어, 진보적 연극운동이 마당극이라는 양식으로 이루어지고 있음이 화려하게 공표된 후였다. 두 편의 글은, 마당극 양식과 진보적 공연예술운동을 개략적으로 소개한 임진택의 글이 미처 다루지 못한 내용을 심화시키며, 실제 활동의 장에서의 마당극 창작·실천의 방향을 제시하고자 하는 구체적인 의도를 보여주고 있다. 이렇게 작품 실천과 관련성이 높아지면서 이 두 글은, 앞의 글에 비해 덜 논리적이고 다분히 아포리즘적인 문장들로 채워져 있다. 분명 이론적 내용들을 포함하고 있지만, 논리로 읽는 글이 아니라 ‘감(感)’으로 읽어야 이해되는 글인 것이다.

다소의 단순화를 무릅쓰고 두 글의 핵심 내용을 그의 언어를 최대한 살려 요약하자면, “우리 시대의 탈춤은 오늘날 민중의 촌극 경연”¹¹⁾이며, 이 극놀이는 “그 성격을 달리하는 여러 가지의 ‘판’과 합쳐져 “신명풀이로서의 대동놀이”를 이룬다¹²⁾는 것이다(편의적으로 전자를 ‘촌극론’, 후자를 ‘대동놀이론’으로 지칭하겠다).

촌극론을 좀 더 설명해보자. 앞에서 요약한 주장이 포함된 문단은 이러하다. “탈춤은 농악대의 잡색놀이가 발전된 형태이며, 농악대의 잡색놀이는 가장 원초적인 의미에 있어서의 역할 바꾸기 놀이이다. 우리 시대의 탈춤은 오늘날 민중의 촌극 경연이다.” 즉 그가 말하는 촌극(寸劇)이란 단지 토막극, 짧은 극일 뿐 아니라, “오랜 시간 연습을 요하는 것이 아니

10) 류인렬 구술, 이영미 채록연구, 「류인렬 구술채록문」, 이영미 편, 『구술로 만나는 마당극 3』, 고려대 민족문화연구원, 2011, 279~298면.

11) 유해정, 「우리 시대의 탈놀이」, 『실천문학』 제3호, 실천문학사, 1982, 264면(이하 출전 명기에서 이 글은 ‘탈놀이’로 약칭하고 인용 면수를 병기하는 방식으로 본문에 괄호로 삽입하겠다).

12) 유해정, 「새로운 대동놀이를 위하여」, 백낙청·엄무웅 편, 『한국문학의 현단계 II』, 창작과비평사, 1983, 344~353면(이하 출전 명기에서 이 글은 ‘대동놀이’로 약칭하고 인용 면수를 병기하는 방식으로 본문에 괄호로 삽입하겠다).

라 즉흥적으로 만들어진 쉽고 간단한 것”, “전문적인 연극인도 아마추어도 아닌 일반 사람들”이 만들어 “생활 현장성이 강”한 짧은 연극이며, 그 원리는 “역할 바꾸기 놀이”이고 이것이야말로 “연극의 기초요 핵심”이라 말한다(탈놀이 263~264). 이런 짧은 연극에 ‘촌극’이라는 이름을 붙인 것은 아마 학교 소풍이나 직장 야유회의 장기자랑 시간에 여러 팀으로 나누어 짧은 연극 장면을 만들어 보여주는 것을 ‘촌극 경연대회’라고 부르고 있음에서 착안했을 것으로 보인다. 그는 이러한 촌극이야말로 ‘우리 시대의 탈춤’인 마당극을 형성하는 가장 기초적인 요소가 된다고 본다. 즉 그는, 촌극 · 역할극처럼 만들어진 연극적 장면을, 일관된 흐름으로 정리해놓은 것이 바로 마당극이라고 보는 것이다. 그리고 이러한 생각의 타당성을, 조동일이 주장한 탈춤의 풍농극 기원설, 즉 농악의 잡색놀이에 그 흔적이 남아있는 풍농극의 연극적 놀이가 탈춤으로 발전했다는¹³⁾ 설에 근거하여 설명한다. 이러한 탈춤은 그 본질이 짙막한 역할극들의 모음으로, 그런 점에서 오늘날의 마당극 역시 짙막한 역할극을 모아놓은 것으로 보는 것이 타당하다는 것이다.

이러한 설명은 탈춤과 마당극의 본질을 설명하는 데에는 부분적 타당성만을 지니지만, 마당극을 어떤 방법으로 만들어야 하는가에 대한 의견이라는 점에서는 상당한 타당성을 지닌다. 모든 연극의 본질이 근본적으로는 역할 바꾸기 놀이이므로 탈춤과 마당극 역시 예외일 수 없으며, 특히 과장(마당)의 독립성이 상대적으로 강한 탈춤과 마당극은 각각의 독립된 역할극의 모음이라고 보는 것은 ‘원칙적으로’ 타당하다. 그러나 ‘촌극’이라는 말이 포함하고 있는 그 외의 요소들인 비전문성, 즉흥성, 쉽고 간단한 연극이라는 특성 등이 탈춤은 물론이거니와 모든 마당극들이 다 지니는 것은 아니다. 그런 점에서 탈춤과 마당극을 촌극 모음이라고 보는 것은 상당히 무리한 견해일 수밖에 없다. 게다가 ‘경연’이라는 주장은 어

13) 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 흥성사, 1978, 45~108면.

불성설이다. 하지만 류해정의 촌극론 이전에 발표된 임진택의 새로운 연극을 위하여가 마당극을 열린 공간으로서의 마당을 강조하여 설명함으로써, 공연공간과 연희자 · 관객의 관계에만 주목할 뿐, 정작 마당극운동이 이루어지는 활동의 장에서 마당극을 만드는 방법과 마당극 창작에 접근하는 태도에 대해 효과적인 설명으로 기능하지 못하고 있음을 생각하면, 이 시기 류해정의 촌극론은 꽤나 의미 있는 것이 아닐 수 없다. 이는 특히 비전문인들의 마당극 창작과, 공동창작의 방법에서 중요하다.

마당극운동의 초기 작품은, 근대의 일반적인 연극들처럼 개인 작가가 대본을 쓰는 것으로부터 시작된 것이 많다. 본격적인 마당극의 역사를 연 <진오귀곳>(1973)은 온전히 김지하의 극작과 연출로 이루어졌고, 여러 사람의 손을 거쳐 창작된 <소리꾼 아구>(1974) 역시 작곡가 이종구의 발상과 김민기 집필의 1차 대본을 거쳐 김지하의 재집필 대본으로 이어진 것이다.¹⁴⁾ 이른바 마당극 1세대라고 지칭되는 채희완과 임진택의 1970년대 후반 작품들도 대본이 먼저 집필되었는지, 연습현장에서 춤 동작이 먼저 만들어졌는지의 차이는 있을지언정 개인 창작자의 주도가 두드러진 작품들이다.¹⁵⁾ 그러나 1970년대 후반은, 마당극 양식이 형성되고 다양한 성격의 창작집단에서 다양한 성격의 작품이 생산되었으므로, 초기처럼 온전히 개인의 창작으로 출발하는 방식은 조금씩 균열되기 시작한다. 개인 창작자의 역할이 줄어들고 대신 토론을 통한 집단적인 창작의 경향이 강해졌고, 이 경향은 비전문인들이 스스로 만든 작품들에서는 더욱 두드러졌다. 예컨대 동일방직 해고 노동자들이 김봉준 · 박우섭과 함께

14) 김민기 구술, 이영미 채록연구 · 정리, 『김민기 구술 내용 정리』, 이영미 편, 『구술로 만나는 마당극 3』, 고려대 민족문화연구원, 2011, 408~409면.

15) 예컨대 <예수전>(1976)의 경우, 대본을 쓰지 않은 채 작품을 공연을 만들었음에도 불구하고 개인 창작자의 창작으로 보는 것이 타당하다. 둘째 마당은 흥세화가 말뚝이 과장 분위기의 채담 중심의 장면으로, 나머지 장면은 채희완이 춤 중심의 장면으로 만들었는데, 섬세한 대사과 동작들을 대본 형태로 기록하지 않았을 뿐이다. 채희완 구술, 이영미 채록연구, 『채희완 구술채록문』, 이영미 편, 『구술로 만나는 마당극 1』, 고려대 민족문화연구원, 2011, 170~175면.

만든 <동일방직 문제를 해결하라!>의 경우, 박우섭이 구성과 장면을 거칠게 짜 온 것을 바탕으로 하고 노동자들이 직접 대사를 만들어 넣었고,¹⁶⁾ 이화여대 연극반의 작품인 임진택 연출의 <노비문서>(1979)도 윤대성의 원작을 바탕으로 임진택이 개작의 구체적 아이디어를 내면 학생들이 함께 모여 대사와 행동 등을 짜나가는 방식으로 이루어졌다. 따라서 이러한 경험이 축적된 1980년대 초에는, 개인 창작자에 크게 의존하지 않는 공동창작의 방법들, 특히 극화할 만한 풍부한 생활경험을 지니고 있는 노동자나 농민들이 스스로 자신들의 경험과 사유를 마당극으로 만드는 방법을 정리할 필요가 생기고 있었다.

이러한 실천의 흐름을 고려해 보면 류해정의 촌극론은, 여태껏 야유회의 장기자랑에서 늘 만들어왔듯이 즉흥적이고 비전문적인 토막극을 여러 편 만들고, 이를 여러 마당으로 연결시키는 방식으로 한 편의 마당극을 만들 수 있다는 주장으로 받아들일 수 있다. 특히 누구나 해왔고 할 수 있는 만만한 촌극이라는 용어를 내세우고 특유의 즉흥성을 강조함으로써, 비전문 창작자들이 연극을 통한 자기표현과 마당극 창작의 두려움을 해소하는 데에 효과적인 주장이라 할 만하다. 또한 류해정에게 촌극·역할극은, “역을 통해서 세계를 이해하고 행동”(탈놀이 264)하는 것이므로 “생활 교육극”(탈놀이 266)이기도 했다. 따라서 비단 많은 관중을 대상으로 한 공연이 아니더라도, 촌극 만들기 과정 자체가 교육적 효과를 발휘한다는 주장으로 이해된다. 이는, 1980년대 말에 이르러 마당극운동계에서 정리되고,¹⁷⁾ 1990년대 후반 이후에는 연극계에서조차 크게 주목받는 교육연극과 상통하는 지점인바, 촌극론은 교육연극으로서의 마당극의 가능성을 열어놓은 논의이기도 한 셈이다.

16) 김봉준 구술, 이영미 채록연구, 『김봉준 구술채록문』, 이영미 편, 『구술로 만나는 마당극 1』, 고려대 민족문화연구원, 2011, 498~500면.

17) 박인배, 『마당극교실』 교안체계 구성과 지향점, 『민족극과 예술운동』 1993년 여름호, 민족극연구회; 이영미, 『마당극 리얼리즘 민족극』, 현대미학사, 1997, 282~299면.

2.2. 대동놀이론

한편 대동놀이론은, 이렇게 촌극들로 이루어진 마당극이, 대동놀이이라 칭할 수 있는 전체 행사의 한 부분에 속하며, 대동놀이는 일련의 흐름으로 구성되어야 한다는 주장이라 요약할 수 있다. 촌극론이 조동일의 풍농굿 기원설에 기댄 측면이 있는데, 대동놀이론은 이보다 훨씬 더 많은 정도로 조동일의 대방놀이로 하는 신명풀이』의 논의를 발전시킨 흔적이 역력하다. 특히 이 대방놀이가 “참가하는 민중으로 하여금 일상생활의 억압된 상황에서 벗어나 새롭게 태어나는 감격을 누리게 하”는¹⁸⁾ 정교한 흐름을 가지고 있음을 설명해낸 조동일의 논의가 고스란히 류해정의 대동놀이론에서 심화되고 있다.¹⁹⁾

류해정은, 전통시대의 대동놀이와 현대의 새로운 대동놀이를 구분하여 설명한다. 둘 다 피억압자로 살아온 민중들의 신명풀이라는 점에서 동일하지만, 생활방식 등의 다르기 때문에 다른 방식으로 만들어야 한다는 것이다. 류해정에 의하면, 전통시대의 대동놀이는 ‘길놀이-난장-군무-탈놀이-뒤풀이’의 흐름을 지닌다. 조동일은 이 흐름을 ‘길놀이-군무-탈놀이’²⁰⁾로 정리한 바 있는데, 탈놀이 뒤에 당연히 따라붙는 뒤풀이를 이에 대동놀이(대방놀이)의 한 과정으로 배치하는 것은 충분히 예상할 수 있는 지점인바, 류해정이 길놀이와 군무 사이에 ‘난장’의 과정을 끼워 넣어 흐름을 조금 더 정교하게 정리하고 있다는 점이 조동일과의 차별적인 대목이

18) 조동일, 앞의 책, 153면.

19) 류해정은 구술에서 당시 조동일의 논의를 읽으면서 비판을 많이 했고 자신의 논의는 조동일의 영향을 받았는지 기억나지 않는다고 말했지만, 이러한 부정이야말로 조동일과 같은 선배 이론가들을 넘어서고 싶은 욕망을 드러내는 말이라는 점에서 흥미롭게 읽힌다(류인렬 구술, 이영미 채록연구, 『류인렬 구술채록문』, 이영미 편, 『구술로 만나는 마당극 3』, 고려대 민족문화연구원, 2011, 329~334면). 적어도 그의 논의 내용을 조동일의 논의와 비교하여 살펴보면, 매우 강한 계승적 측면을 엿볼 수 있다는 점에서 조동일의 논의를 열심히 공부하며 자신의 이론을 만들어갔음을 확인할 수 있다.

20) 조동일, 앞의 책, 150면.

다. 즉 류해정은 길놀이 이후에, 연희자와 관중이 어우러져 춤추고 소리치고 시비 걸고 욱하면서 “나도 병신이고 너도 병신이고 세상의 모든 것이 병신”이라는 듯 병신 흉내를 내어보는 등, 일상에서 해보지 못했던 여러 급기들을 몸으로 깨어보고 서로간의 장벽을 허무는 ‘지탈 잔치’인 난장이 이루어지고, 이 해방적인 무질서가 점차 질서를 이루면서 군무가 형성되며, 급기야 대립과 갈등의 상황을 몸으로 재현하는 탈놀이로 이어진다고 정리한다(탈놀이 267~271). 즉 각각의 단계를 판으로 설명하면, 일탈의 판, 난장의 판, 군무의 판, 연희의 판, 의식의 판으로 흐름이 이루어져 있는 것이다(대동놀이 358).

그런데 현대의 새로운 대동놀이는 “집단 무의식 가운데 저장된 실체로서의 자연적 놀이가 아니라, 명확한 인식으로 축적된 의식적 놀이”(탈놀이 267)이므로, 그 흐름은 달라질 수밖에 없다고 이야기한다. 참가자를 몇 개의 소집단으로 나누어 10~20분가량의 짧은 시간만을 주어 짧은 촌극을 만들어 발표하게 하는데, 각기 다른 형식과 내용을 지님에도 불구하고 이들은 모두 그들 집단의 생활과 체험에 근거한 것으로서 통일적인 성격을 띤다. 이러한 촌극경연 이후에 간단한 평가와 토론 등을 하고, 이후 난장을 벌이고 군무로 이어간다. 이 과정은 매우 자연스럽게 이루어지는데, 누군가가 어정쩡하게 서 있는 사람들을 끌어들이면서 “집단력이 확충되어서 그것을 펼쳐내는 진풀이”가 이루어진다. 이러한 함께 노래하고 진을 짜서 통일된 군무를 한 다음에는, 해소적인 뒤풀이를 하기도 하지만 촛불의식이나 횃불의식 같은 의식적인 끝맺음으로 뒤풀이를 하여 마음을 가다듬고 생활로 돌아갈 준비를 한다(대동놀이 353~359). 판으로 설명하면 일탈의 판, 연희의 판, 난장의 판, 군무의 판, 의식의 판으로 흘러가는 것이 새로운 대동놀이의 짜임새라는 것이다(대동놀이 358). 물론 이는 모임의 규모나 성격에 따라 달라질 수 있다고 덧붙인다.

이 대동놀이론은, 마당극운동에서 많은 공연들이 단지 공연으로만 존재하는 것이 아니라 일종의 의식·행사·모임의 성격을 지닌 ‘마당극’이

라는 주장을 담은 채희환·임진택의 「마당극에서 마당극으로」(김윤수·백낙청·염무웅 편, 『한국문학의 현대론』, 창작과비평사, 1982)의 주장을 한층 더 발전시킨 것이다. 1980년 「새로운 연극을 위하여」와 연극 <장산 꽃매> 발표 이후 마당극을 하나의 극 양식으로만 협소화하여 이해하는 경향에 쐈기를 막고, 마당극이 진보적 문화운동으로서의 의미를 지닐 뿐 아니라 행사적·집회적 성격, 즉 극적·의식적(儀式的) 성격을 지니고 있음을 분명히 하고자 한 글이 「마당극에서 마당극으로 였다」²¹⁾ 류해정의 대동놀이론은, 그 극적 성격이 어떤 구성과 흐름을 지니면서 이루어지고, 각각의 과정은 어떤 성격을 지니는가, 농촌공동체에 기반한 전통극에서의 그것과 현대의 그것은 각기 어떻게 다른 성격과 형태를 띠게 되는가를 섬세하게 설명하고 있는 것이다.

류해정의 촌극론과 대동놀이론이, 아주 유별나고 독특한 것이라고는 할 수 없다. 1970년대 후반부터 노동자 대상의 연행예술 활동을 해왔던, 이른바 마당극 제2세대(72학년부터 75학번 정도 연배)인 황선진, 박인배, 연성수, 김봉준 등의 글²²⁾들에서도 류해정의 것과 거의 비슷한 내용이 발견되기 때문이다. 말하자면 간단한 극놀이나 탈놀이로부터 시작하여 연극을 만들고, 이를 포함한 행사와 모임의 전체 과정에 놀이와 의식, 춤, 풍물 등을 섞어 구성하는 것은, 이 시기 비슷한 활동을 경험한 또래 활동가들 사이에 공유된 생각이었던 것이다. 특히 이러한 공유된 생각을 글로 정리해냈던 제2세대 활동가들은 제1세대 선배들과 달리, 직접 야학이나 노동조합, 종교단체의 노동자 모임 등 노동운동의 현장에서 직접 그들과 연극을 만들고 풍물과 놀이를 지도하고 축제를 만들어본 경험을 갖고 있었고, 이러한 경험이 단독의 공연이 아닌 축제와 행사의 일부로서

21) 이영미, 『마당극 리얼리즘 민족극』, 현대미술사, 1997, 78~81면.

22) 김성진, 「삶과 노동의 놀이」, 고은 외, 『문학과 예술의 실천논리』, 실천문학사, 1983 (필자 김성진은, 김봉준, 연성수, 황선진이라는 세 명의 필자 이름을 조합한 것이다). 박인배, 「생활연극 체험기」, 『시와 경제』 제2집, 육문사, 1983; 박인배, 「공동창작에 대하여」, 연우무대 연구발표공연 <허연 개구리> 공연팸플릿, 1983.5(박인배의 두 편의 글은, 이영미 편, 『구술로 만나는 마당극 4』에 재수록되어 있다).

의 마당극, 마당극을 비롯한 예술공연(상영)을 포함한 축제와 행사 전체의 구성과 연출, 예술을 통한 교육 등에 더 많은 관심을 두고, 이를 기록하고 일반화·논리화하여 정리해낸 것이다.²³⁾ 류해정과 김성진의 글에, 비단 연극만이 아니라, 민요, 풍물, 놀이, 민속춤 등 다양한 비전문인 예술에 대한 관심이 고루 드러나 보이는 것 역시, 노동현장에서 비전문인이 주체가 된 활동의 중요성을 이해했기 때문이다. 단 류해정은, 다른 논자들에게 비해 좀 더 과감하고 구체적인 입론을 했다는 차이가 있다. 그래서 다양한 경우를 지나치게 단순화했다는 비판이 나오면서도,²⁴⁾ 글이 지닌 예각화된 이론화 경향이 설득력의 근거로 작용하여 이에 매력을 느끼는 대학생 등의 실천을 추동하는 힘이 더 컸다는 점을 부인할 수 없다.

3. 이론의 실천적 검증, 그 성과와 영향

3.1. 이론 정리의 중간 플랫폼, <노동의 횃불>

류해정의 글에서는 이론화의 욕망이 강하게 느껴진다는 점에서 이 시기 다른 글들과 비교해도 두드러진다. 그런데 류해정의 또 하나의 독특한 점은, 자신의 이론을 고스란히 실천으로 옮겨 검증하는 모습을 보여주고 있다는 점이다. 작품·교육의 경험을 바탕으로 이론을 만들고, 다시

23) 이에 대해서는, 이영미, 『마당극 리얼리즘 민족극』(현대미술사, 1997)의 제Ⅲ장 참조. 또한 이를 대중화론과 그 실천, 혹은 축제, 의례, 교육 등 타 문화 영역으로의 확장에 초점을 두어 서술한 바도 있다. 이영미, 『한국 근·현대 예술운동의 대중화론』, 『민족문화연구』 제61호, 고려대학교 민족문화연구원, 2013.11, 444~449면; 이영미, 『1970~80년대 재야 지식 장의 예술관 변화와 공공적 실천성』, 서은주·김명선·신주백 편, 『권력과 학술장: 1960년대~80년대 초반』, 혜안, 2014, 173~185면.

24) 김성진의 글에서, 류해정의 촌극론이 “일정한 타당성을 갖고 있으나 오해를 불러일으킬 소지가 있다”고 지적하며 그 근거를 꽤 길게 설명함으로써, 지나치게 단순화한 류해정의 논의에 대한 불편함을 드러내고 있다. 김성진, 앞의 글, 142~143면.

그 이론을 작품·교육으로 실천하여 검증하고 타당성을 입증하고자 하는 모습이 매우 강하게 나타나고 있다.

그가 한두레에서 활동하며 여러 단체를 통해 노동자를 만나 벌였던 실천은 아무런 기록이 남아있지 않아 구체적인 모습을 짐작하기 어렵다. 자료가 남아있는 것으로 가장 이른 시기의 실천은, 1980년 4월에 서울대 총연극회의 공연인 <노동의 횃불> 창작·연출 작업이다. 이 작품은 그가 촌극론과 대동놀이론을 발표하기 이전의 것으로 그의 이론에 실천적 경험이 어떻게 뒷받침되고 있는지를 짐작하게 한다.²⁵⁾ 특히 이 작품은, 창작 과정의 메모나 중간대본들, 그리고 몇몇 장면의 연출 메모가 꼼꼼하게 남아있어, 이론과의 관련성을 설명하기에 더욱 유용하다. 작품의 마당 구성과 대략적인 내용은 이러하다.

첫째 마당; 횃불을 들고 전태일에 관한 노래를 부르며 길놀이를 한 후, 한 편에 전태일의 사진을 모셔놓은 상태에서 의식무를 추고 전태일의 분신 장면을 재현하며, 출연자 모두 각자 통성기도를 하는 전태일굿을 한다.

둘째 마당; 온갖 실업자들이 나와 몸을 파는 장면이 벌어진 후, 한쪽 팔을 잃은 이수일과, 성매매여성 심순애의 재회 장면을 신파조의 연기를 뒤섞어 형상화한다.

셋째 마당; 사장, 미국인, 일본인, 꼬마 장성 등이 등장하여, 각기 자신들이 노동자들을 어떻게 잘 요리하는가를 과시하는 풍자적인 마당이다.

넷째 마당; YH 노동자들의 삶과 투쟁, 신민당에서의 김경숙의 죽음에 이르는 과정을 실제 사례에 근거하여 형상화한다.

다섯째 마당; 김경숙의 상여를 메고 출연자들 모두 행진하고, 관중이 뒤따른다.

25) <노동의 횃불>과 류해정의 이론이 관련성을 가진다는 점은, 이영미, 『<노동의 횃불> 해설』에서 언급한 바 있다. 이영미 편, 『구술로 만나는 마당극 3』, 251~254면.

마당극이, 길놀이로 시작하여 연극이 펼쳐진 이후 관중들이 행진을 하며 시위로 연결되는 경우는 적지 않다. 특히 총학생회가 존재하지 않아 대학 캠퍼스 내에서 합법적인 집회가 완벽하게 불가능했던 1980년 2학기부터 1983년 말까지의 대학 마당극은 마지막 부분에서 관중의 시위로 이어질 것을 염두에 두고 공연된 경우가 태반이었다. 그래서 이 시기 대학 마당극은 대부분 마지막 부분이 부실하게 처리되어 있다. 대단원의 완결을 만들어놓는 것이 공연현장에서는 무의미하기 때문이다. 하지만 그 경우, 시위는 연회자가 의도한 것이 아니며 오로지 관중의 자발성에 의해 이루어진 것임을 증명하도록, 연회자는 마지막 행진과 시위에는 참여하지 않는 것이 보통이었다. 만약 연회자가 시위를 주도할 경우, 연회자에게 사법적 처벌이 내려지고 동아리가 폐쇄될 가능성이 높기 때문이다. 즉 실제로 많은 마당극 공연이, 단순한 공연이 아니라 집회로서의 성격을 지니고 있었음에도 불구하고, 작품은 노골적으로 이를 드러내지 않는 방향으로 짜여 있었다. 그에 비해 이 <노동의 햇불>은, 첫 시작부터 연극이 아닌 의식(전태일극)이 배치되어 있고, 맨 마지막도 연회자가 앞장 서서 관중의 행진을 이끌도록 애초부터 짜여 있다. 즉 집회와 시위로서의 성격을 의도적으로 드러내고 있는 것이다. 이는 이 작품이 1980년 3월 개강부터 광주항쟁 이전 시기인 이른바 ‘민주화의 봄’에 공연된 것이기 때문이다. 류해정은, 1978년부터 징역을 사는 동안 ‘시위로서의 마당극’을 해야겠다는 구상을 했고,²⁶⁾ 그것이 1980년 봄의 상황에서 발휘되었다. 박정희의 죽음으로 갑자기 열린 1980년 봄에도 여전히 학생들은 움츠러든 분위기를 깨지 못하고 있었고, 유신말기에 학교를 다녀 대형 집회와 시위를 제대로 경험해보지 못한 당시 학생운동의 재학생 지도부들도 시위를 자제해야 한다는 의견을 내세우고 있었던 반면, 1975년 이전의 대형 집회와 시위를 경험한 복학생들은 집회와 시위를 벌여야 한다는 주장을

26) 류인렬 구술, 이영미 채록연구, 앞의 글, 309면.

펴고 있었다. 이때 서울대의 연극반과 탈춤반 등 이른바 문화패가 먼저 학생 대중들의 움츠러든 분위기를 깨겠다는 의도로, 여러 편의 공연을 매주 공연하고 4월 14일과 19에 종합적인 문화행사 <<관악굿>>을 벌일 계획을 세웠다. <노동의 햇불>은 이 중 총연극회가 맡은 몇 편의 공연 중 하나였다.²⁷⁾ 따라서 <노동의 햇불>이 ‘연극 판’ 혹은 ‘연회 판’만 존재한 것이 아니라, 현실에서 축제로 이끄는 길놀이에서 연회 판을 거쳐, 연회 판의 분위기를 다시 현실로 되돌리는 뒷풀이로서의 시위로 이르도록 구성되어 있다는 점에서, 이 작품은 그의 대동놀이론 전체의 주장을 고스란히 작품으로 보여주고 있다.

남아있는 작품의 창작 자료들과 류해정의 구술은, 이 작품의 창작 과정이 촌극론을 형성시킨 중요한 작품임을 알려준다. 이 작품은 공연대본 말고도, 각 장면을 만들기 위해 써놓은 장면별 대본이 여러 벌 남아있다. 특히 집단이 함께 움직이는 첫째·다섯째 마당에 비해, 개인 연기자의 연기가 중요한 둘째·셋째 마당의 기록이 더 많다. 특히 손으로 쓴 장면별 대본은 여러 명의 글씨체인데, 이는 대본의 중간 정리가 매우 여러 번, 여러 사람에게 의해 이루어졌음을 의미한다. 류해정의 구술에 의하면 이 작품은, 창작의 시작부터 공연까지 보름 정도밖에 걸리지 않은 놀랄 만한 속도로 만들어졌고, 배우들에게 상황을 던져주고 즉흥적으로 촌극 만들기를 시키고, 이 과정을 모두 녹음한 후 배우들 스스로 자신이 출연한 장면의 녹음테이프를 녹취하여 대본으로 정리하는 것을, 거의 매일 반복하면서 대본을 완성해갔다.²⁸⁾ 따라서 각 장면은 각기 다른 팀에 의해 창작되는 분업 방식을 취했는데, 그런 점에서 이 작품은 촌극론에서 말한 ‘촌극 모음으로서의 마당극’에 부합하는 작품이다. 보름 남짓한 빠른 시간 안에 공연을 올릴 수 있었던 것은, 장면별 분업, 즉흥적인 촌극 만들

27) <<관악굿>>의 전체 프로그램과, 당시의 정황은, 이영미 편, 『구술로 만나는 마당극 3』의 황선진과 류인렬 편, 『구술로 만나는 마당극 4』의 박인배 편을 참고할 것.

28) 류인렬 구술, 이영미 채록연구, 앞의 글, 320~321면.

기와 그것의 녹취·정리 등의 독특한 방법으로 창작되었기 때문일 것이다. 또한 첫째·다섯째 마당은 개인별 대사가 거의 없는 집단적인 춤과 노래, 행진으로 채워진 대동놀이적 구성을 지니고 있었던 점도, 빠른 창작·완성에 한 몫 했을 것으로 짐작한다.

3.2. 이론 공표를 동반한 합법공연 <관놀이 아리랑고개>

짐작컨대 류해정은 <노동의 횃불>을 계기로 촌극 모음과 대동놀이적 흐름을 가진 마당극 만들기에 대한 생각을 훨씬 정교하게 정리할 수 있었을 것으로 보인다. <노동의 횃불>을 계명대에서 공연하고 시위로 몰고 간 후, 5·18로 상황이 바뀌어 그는 수배되었고, 정신병원에 숨어 있다가 나오게 되는데, 그 수배 건이 해결된 1981년에 그는 <관놀이 아리랑고개>를 준비하여 1982년에 공연하게 된다. 그리고 이와 함께 「우리 시대의 관놀이」라는 글을 정리하고, 이 글의 요약본을 <관놀이 아리랑고개>의 공연팸플릿에 수록하여 본격적으로 공표했다.

<관놀이 아리랑고개>는 연우무대의 정기공연이었다. 1980년 민주화의 봄을 맞아 올린 <장산꽃매>가, 창작극만 고집하는 신예 극단 연우무대의 이름으로 마당극운동의 비공개 모임 한두레가 결합하여, 연우무대 창립멤버로 서울대 <허생전>을 야외 연극으로 만든 바 있는 이상우의 연출, 대학 탈춤 붐의 시조인 채희완의 안무, 마당극운동과 민예극단을 오가며 명성을 쌓은 김영동의 음악 등 화려한 라인업으로 드라마센터의 큰 무대에서 합법적으로 공연한 작품이었다면, <관놀이 아리랑고개>는 <장산꽃매>의 주축인 제1세대보다 조금 아래 연배인 제2세대, 즉 학생운동에 적극적으로 간여하고 노동현장에서의 작업 경험이 많은 박인배, 황선진, 연성수, 김봉준이 류해정의 작업에 의기투합한 작품이었다.²⁹⁾ 따라

서 엄혹한 사전검열이 있던 당시에 연우무대의 이름을 걸고 국립극장 실험무대를 대관하여 올리는 공연이므로 이전에 자신들이 해온 현장문화운동의 성과를 곧이곧대로 드러낼 수는 없었지만, 대신 제1세대와는 달랐던 자신들의 경험을 다른 방식으로나마 드러내고자 하는 자의식이 작동했을 것으로 본다. 「우리 시대의 탈놀이」라는 이론적 글을 공연과 함께 내놓는 꽤기만만한 행동을 할 수 있었던 것도 그 때문이었을 수 있다.

<관놀이 아리랑고개>는 <노동의 횃불>처럼 대동놀이의 전체적 구성을 온전히 보여주지는 못하고 있다. 대동놀이가 이미 어느 정도 공동체적 분위기가 형성된 축제적·집회적 상황에서 가능한 것이라면, 그러한 분위기가 형성되기 힘든 상설 공연장의 유료공연이란 조건이 오로지 ‘연희의 판’만을 요구하고 있기 때문이다. 그러나 <관놀이 아리랑고개>는, 간략하나마 대동놀이적 구성과 흐름을 의도적으로 시연해 보인다. 관객 입장이 대강 이루어지면서 배우들은 다소 느슨하게 삼삼오오 춤을 추거나 이는 관객과 인사나 이야기를 나누는 등의 일상적 분위기를 연장하다가 “조금은 일상적인 것에서부터 탈피”하여 “관객들이 스스럼없이 이 놀이에 참여할 수 있도록 유도”될 즈음 “배우들 몇몇이 나서서 판을 좀 더 조직적으로 짜고서 판의 리듬을 한 단계 높”인다. 이 흐름은 농악과 배우들의 병신춤 등으로 난장 분위기로 이어지고, 류해정이 설정한 이론대로 자연스럽게 군무로 이어간다. 즉 길놀이를 할 수 없고 축제적·집회적 상황이 아닌 맥락에서 그나마, 일상으로부터 탈피하여 난장과 군무를 함께 겪으며 연희로 접어드는 과정을 조금 맛보여주도록 구성되어 있는 것이다.

연희의 판의 구성 방식은 <노동의 횃불>과 흡사하다. 첫 시작은 출연자들이 횃불을 들고 동학군들의 검결(劍訣)을 부르며 칼춤을 추고 동학 주문을 외우는 다분히 의식적(儀式的) 장면으로, <노동의 횃불>의 전태 일곳 장면을 연상시킨다. 이다음부터 연극적 장면들이 배치된다. 연극 장면의 첫 부분은 박승희의 1929년 작품 <아리랑고개>의 한 부분을 개작

29) 류인렬 구술, 이영미 채록연구, 앞의 글, 310~315면.

한 것³⁰⁾으로, 땅을 잃은 농민들이 복간도로 떠나며 남녀가 애달픈 이별을 한다는 내용이 다분히 의도된 신파조 연기로 이루어져, <노동의 횃불>의 이수일과 심순애 장면을 연상시킨다. 이후 7개의 짙막한 연극적 장면이 이어지는데, 모두 식민지시대의 농촌 현실을 보여주는 내용이다. 이는 채만식의 희곡 <농촌 스케치>(1930), <미가 대폭락>(1931), <조고마한 기업가>(1931), <부촌>(1932)을 약간의 개작만 하여 거의 그대로 쓰고 있다. 박승희와 채만식의 희곡을 쓴 것은, 대본 검열에서 통과될 만한 유명 단체와 유명 작가의 기존 작품을 가져다 조합하는 것이 공연을 성사시키기 에 유리하다고 판단했기 때문이라 보인다. 그나마 대사 중 사회주의 관련 내용은 모두 항일로 바꾸었다. 채만식의 짧은 희곡들에 ‘촌극’이라는 갈래명이 붙어있었던 것도, 촌극론을 주창하고 있던 류해정의 관심을 자극했으리라 보인다.³¹⁾ 내용적으로도 19세기 말의 동학농민전쟁에서 1920년대의 토지수탈, 1930년대의 농촌문제와 쟁의로 이어지도록 되어 있어, 상당한 통일성과 일관성을 지니도록 배치되어 있는 셈이다.

연출 방식은 매우 다양하여, <아리랑고개>의 농민들의 연기는 신파조로 몰고 가면서, 지배자인 사슴, 점잖은 사람, 지주 등이 나오는 장면은

30) 토월회가 1929년에 공연한 박승희 작, 박진 연출의 <아리랑고개>는 당시 조선극장 공연 때에, 남녀 주인공의 이별 장면에서 관중석이 모두 울음바다로 변하고 급기야 여배우 석금성이 울다가 졸도를 했으며, 관객 중 한 사람이 광주학생운동 관련 유인물이 뿌리는 등의 사건이 벌어진 공연이기도 하다(박진, 『세세연년』, 세손, 1991, 44~51면). 이 작품의 대본은 남아있지 않으나, 1976년 박진이 신극60주년 기념 합동 공연에서 기억을 되살려 재구성한 대본이 남아있고, <관놀이 아리랑고개>는 이를 저본으로 했다.

31) 류해정은, 채만식의 짧은 희곡들을 ‘1930년대 촌극 운동’이라 지칭하고 있지만, 채만식이 촌극이라 이름 붙인 짧은 연극들이 류해정의 촌극 개념과 같은 것이라고는 볼 수는 없다. 또한 이들 작품의 발표 시기가 카프를 중심으로 대중화에 대한 관심이 높아져있었던 때라 할지라도 채만식의 희곡이 연극운동과 긴밀한 연관성을 지니고 있는지에 대한 근거는 발견되지 않으므로 류해정이 촌극 ‘운동’이라 지칭하는 것은 별 근거가 없다고 보인다. 단 류해정이, 당시까지만 해도 연극사적 연구에서 거의 주목하지 않았던 채만식의 짧은 연극을 선택해 공연했다는 것은 놀라운 일이라고 아니할 수 없다.

아예 첫 대사를 “양반 나오신다. 양반”이라는 탈춤적 대사로 시작하여 창작탈춤적인 요소를 강화한다, 또한 <농촌 스케치>의 한 부분인 농민연합회의 총회 장면은 실제 막걸리를 들여와 관중들과 함께 나누어 먹으며 관중을 회원들로 간주하면서 투쟁 계획을 논의하는, 투쟁 사례를 다룬 마당극에서 흔히 쓰는 관중참여적인 연출 방식을 쓴다. <부촌>을 이용한 부분에서는, 비슷한 상황을 반복하는 원작의 짧은 장면들을 원형무대의 네 곳에서 동시다발적으로 펼쳐지도록 개작·연출하는 등, 다분히 표현주의적인 기법도 쓰고 있다. 채만식의 몇몇 희곡은 당시에 일반적이었던 사실주의적 시공간과 다른, 소설 등의 서사문학의 자유로운 시공간 운용을 보여주고 있어, 오히려 마당극 같은 비사실주의적 양식의 대본으로 쓰기에 적합하다.³²⁾

이러한 연희의 판이 끝나면, 연극을 통해 확인된 ‘판’을 바탕으로 편싸움인 줄다리기로 이어가고, 마지막으로 농악과 민요를 관중과 함께 부르고 노는 뒤풀이가 배치된다. <노동의 횃불>이 시위로 이어지는 집회라는 모임의 성격을 살려 긴 길놀이에서 연희 판을 거쳐 마지막의 상여 행진과 시위로 이어가는 대동놀이적 구성이라면, <관놀이 아리랑고개>는 상설 공연장의 유료 관객을 대상임을 감안하여, 다소 즐거운 분위기인 줄다리기와 농악으로 판을 이어가는 방식으로 대동놀이의 구성을 살리고자 한 것이다.

3.3. 잘 짜인 노동자 문화교육

이렇게 <관놀이 아리랑고개>로 이론과 그에 입각한 작품을 한꺼번에 발표했지만, 앞서도 지적했듯이 이 작품은 촌극론과 대동놀이론에 그리 적합하지 않은, 전문극단의 상설 공연장에서의 유료 공연 방식이었다. 그

32) 김재석, 『일제강점기 촌극의 한 양상, 채만식을 대상으로』, 『국어국문학』 제103호, 국어국문학회, 1990; 한국극예술학회 편, 『채만식』에 재수록, 연극과인간, 2010, 217~220면.

의 활동의 중심은 노동현장의 비전문인들이었고, 이 역시 꾸준히 이루어졌다. 특히 1984년 평화시장 청계피복노조 복구대회 때 함께 한 대동놀이가 가장 성공적이었다고 스스로 이야기하는데,³³⁾ 아쉽게도 이 기록은 남아있지 않다. 이 시절 그가 한 노동현장에서의 실천으로 기록이 남아있는 것은, 영등포 산업선교회의 문화교실 제1기의 수업 커리큘럼과 일지, 그리고 마지막에 이들이 1984년 부활절 기념공연으로 올린 <해태제과 노동쟁의 사례극>의 대본과 평가토론 녹취록뿐이다.³⁴⁾ 1980년대 노동자 대상의 문화교육 프로그램과 그 성과물이, 커리큘럼과 일지, 대본, 평가토론 녹취록까지 모두 남아있는 경우는 이것이 유일하다.

<해태제과 노동쟁의 사례극>은 그 자체가 대동놀이적 구성을 지니고 있지는 않다. 오히려 이는, 부활절 기념행사에 속해있는 대동놀이의 한 부분이라 보는 것이 타당하다. <노동의 햇불>의 YH노조의 투쟁 사례극이 한 마당으로 들어있었듯이, 이 작품 역시 전체 대동놀이의 한 부분으로 보는 것이 타당하다. 그러나 대동놀이의 전체 프로그램은 남아있지 않아 상세한 분석은 불가능하다.

이 실천에서 주목할 만한 것은 노동자 대상 문화교육의 커리큘럼이다. 1983년 10월부터 1984년 4월까지 매주 토요일과 일요일, 28주 동안 진행된 총56회의 커리큘럼이 모두 정리되어 있는 것이다. 이 커리큘럼에는, 연극만이 아니라, 민요와 노래, 풍물의 실기와 약간의 이론, 자신의 살아온 이야기와 생활 이야기 하기, 글짓기와 편지 쓰기, 그리고 근로기준법, 노동

33) 류인렬 구술, 이영미 채록연구, 앞의 글, 354~357면. 이 구술에서 류해정은, 청계피복노조 복구대회를 위한 2, 3주 동안의 교육과 공연이 성공한 이후 이론을 정리할 수 있었고, 이후에 <관놀이 아리랑고개>를 했다고 말했으나, 실제로는 <관놀이 아리랑고개>보다 2년 뒤의 일이다. 두 사건의 선후관계는 구술 때 착각한 것이 확실하고, 이후 구술자와 전화통화로도 그것이 착각이었음을 확인했다. 그러나 사건의 선후관계와 무관하게, 구술에서 말하고 싶었던 요지는, 촌극론과 대동놀이론이 노동자 대상 교육의 경험을 통해 만들어진 것임을 강조한 것으로 받아들이는 것이 타당하다.

34) <해태제과 노동쟁의 사례극> 대본을 제외한, 나머지 자료는 이영미 편, 『구술로 만나는 마당극 4』, 493~601면에 수록되어 있다.

조합법, 노동운동사, 노동현장 분석 등의 일반적인 노동운동 관련 학습이 포함되어 있다. 이 중 극놀이를 집중적으로 행한 시기는 8주에서 17주인데 이 동안은 거의 매 주 극놀이나 촌극이 포함되어 있으며, 일지에 의하면 매 번 다른 내용으로 촌극을 만든 것으로 기록되어 있다. 노동절 공연 준비로 돌입한 20주부터는, 짐작컨대 해태제과 소재의 장면 짜기와 대본 정리 등으로 집중했겠지만, 그 이전까지는 계속 다른 소재를 던져 촌극 만들기를 시켰던 것으로 보인다. 또 한 가지 주목할 만한 것은, 커리큘럼에 탈춤 배우기가 포함되어 있지 않다는 점이다. 1970년대의 원풍모방 노동조합의 문화패는 애초부터 그 성격이 탈춤반으로, 전통탈춤 배우기로부터 공연예술에 접근하였고 <원풍 놀이마당>이라 이름 붙은 몇 편의 공연작품 모두 창작탈춤의 형태를 띠고 있었다. 그에 비해 1984년 류해정이 주도한 산업선교회의 문화교실에서는, 탈춤이 아닌 풍물, 노래놀이, 민요 등이 극놀이와 함께 교육되고 있었던 것이다. 즉 이 시기에 이르면 류해정 등의 활동가들 사이에서, 탈춤이 다분히 난이도가 높은 전문인들의 예술이라는 판단을 확실히 하게 되었고, 따라서 노동자들의 자기표현을 이끌어내는 방식을 민요나 풍물 등의 비전문인 예술을 가르치는 것으로 바꾸고 극놀이를 통해 생활경험을 바로 몸으로 재현하도록 하는 방식을 썼음이, 이 커리큘럼을 통해 확인되고 있는 것이다. 이는 그가 촌극론에서 강조한 내용 그대로이다. 기록을 읽어보면, 그는 <노동의 햇불> 창작 때와 마찬가지로, 교육의 전 과정을 모두 녹음했음을 알 수 있다. 일지가 상세히 정리될 수 있었던 것, 해태제과 해고노동자들과의 만남이나 공연 평가토론이 상세한 녹취록으로 남을 수 있었던 것은 바로 이 녹음 덕분이었다고 보인다. 이 역시 <노동의 햇불>에서의 작업방식과 동일하다.

이러한 그의 연극 작업은, 당시 아내였던 김경란(서울대 연극반 출신으로 1980년부터 연우무대의 마당극에 출연했고, 1983년에 황해도 큰 무당 김금화에게 내림굿을 받았고, 이후 민요연구회, 여성노동자회 문화부를 이끌었다)과 공동연출로, 한국크리스찬아카데미 주부모임 연극패 동우리

의 <기생관광>(1984)을 올린 것을 거의 끝이 난다. 이후에는 민요연구회의 정기적인 행사 《민요의 날》에 작은 공연들만 만들어 올리는 정도였고, 1980년대 후반에는 예술문화운동을 떠나 노동운동에 전념하였다.

3.4. 거대한 실험 《안암 대동놀이》의 성공과 대대적 확산

그의 촌극론, 대동놀이론과 관련된 또 하나의 주목할 만한 성공적인 실천은, 그가 주도하지 않은 곳에서 벌어졌다. 대학의 정기 축제의 경향을 바꾸어낸 1983년 《안암 대동놀이》가 그것이다.

《안암 대동놀이》는 1983년부터 1990년대 중반까지 고려대 봄 축제에서 이루어졌던 대동놀이를 일컫는 말이다.³⁵⁾ 고려대의 개교기념일인 5월 5일을 기념하여 매년 5월 3, 4, 5일에 열리는 봄 축제의 공식 명칭은 《석탑축전》으로 《정기 고연전》, 《4·18 마라톤》과 함께, 전교생이 함께 참여하는 고려대의 대표적 행사이다. 이 축제에는 방송제, 응원제, 학술제 등 각 동아리와 단체들이 마련한 다양한 프로그램이 뒤섞여 있는데, 이 중 큰 흐름을 1983년에 농악대와 탈춤반 등 문화 서클들이 주도하여 대동놀이의 방식으로 바꾸고 이를 《안암 대동놀이》라고 이름 붙였다. 1970년대 후반과 1980년대 초까지 봄 축제의 마지막 프로그램이자 하이라이트는 대운동장에서 이루어지는 연예인 초청 쇼 함께 이루어져 있는 쌍쌍파티였고, 지금은 연예인 초청 쇼가 포함되어 있는 응원제가 하이라이트로 배치되어 있다. 그런데 《안암 대동놀이》가 배치된 시기에는, 3일간 진행되는 풍물굿과 촌극 경연대회, 민요 배우기, 민속놀이 등을 거쳐 5일 저녁에 대운동장에서 줄다리기로 끝을 맺는 흐름을 갖게 되었다. 이

35) 이후 고려대 축제에서의 대동놀이는 늘 《안암 대동놀이》로 불렸으므로, 이 명칭은 비단 1983년의 행사만을 의미하지는 않는다. 그러나 이 글의 분석대상으로 삼고 있는 것은 1983년의 것이므로, 특별히 연도를 밝히지 않는 한, 이 글에서 《안암 대동놀이》라 칭한 것은 모두 1983년의 것임을 밝혀둔다.

후 《안암 대동놀이》 혹은 ‘대동제’가 봄 축제를 대신하는 이름처럼 통용되는 경향이 생겼고, 그 흔적은 지금도 봄 축제의 공식 명칭으로 쓰고 있는 《석탑 대동제》라는 이름에 남아있다.

《안암 대동놀이》는, 행사 사후에 정리한 것으로 추정되는 안암 대동놀이 라는 제목의 문건으로 상세한 내용을 살펴볼 수 있다. 이 문건은, 타자기로 정리한 것으로, 기본 방향과 전체 진행과정, 일정표, 촌극 대본 등을 포함하고 있다. 또한 이를 주도했던, 당시 고려대 농악대 대장 우수홍의 구술을 통해서 그때의 분위기나 맥락 등 좀 더 상세한 정보를 얻을 수 있다. 이 기록들에 의하면, 첫째 날(5.3)과 둘째 날(5.4)에는 농악대가 길놀이와 판굿, 탈춤반이 탈춤체조 강습 등을 하면서 분위기를 달구었고, 마지막 날(5.5) 오후 1시부터 본격적인 대동놀이가 벌어졌다. 마지막 날의 행사 순서는 다음과 같다.

길놀이; 교정 (오후 1:00~2:00)

민요 부르기, 탈춤체조, 편싸움, 촌극경연대회; 서관 농구장, 대운동장 (오후 2:00~5:30)

줄다리기; 대운동장 (오후6:00~9:00)³⁶⁾

언뜻 보아도 큰 흐름은 류해정이 짜놓은 대동놀이의 흐름과 거의 일치함을 쉽게 알 수 있다. 단 가장 두드러지는 대목은, 이 흐름의 하이라이트가 연희 판인 촌극경연대회가 아닌 마지막의 줄다리기이고, 난장에서 군무를 거쳐 연희 판으로 이어지는 과정이 선적(線的) 흐름으로 정리되기보다는 캠퍼스 곳곳에서 동시다발적으로 이루어졌다는 점이다. 이는 이 대동놀이가, 이전에 해보았던 어떤 것보다도 큰 규모의 것이었기 때문일 것이다. 고려대 안암캠퍼스의 전체가 행사 공간이었고 만 명이 넘는 학생들³⁷⁾(당시

36) 『안암 대동놀이』, 이영미 편, 『구술로 만나는 마당극 5』, 302~303면.

37) 《안암 대동놀이》의 기록은, 우수홍의 이름으로 교지인 『고대문화』 제24집(1984.12)

사진을 보면 대운동장 둘레의 스탠드가 학생들로 거의 가득 채워져 있다. 이 한꺼번에 참여하는 매우 큰 행사였다는 점, 연극의 판이 중심이 된 대동놀이를 갈 수 없도록 만든 가장 큰 요인이었다고 보인다.

수백 명 정도가 모일 수 있는 한정된 공간에서 수십에서 수백 명 가량의 사람들을 대상으로 일관되고 집약적으로 분위기를 이끌고 나가는 대동놀이에서는 류해정의 대동놀이론처럼 한두 명의 연출자와 열 명 남짓한 연희자만으로도 대동놀이의 흐름을 주도할 수 있다. 그러나 수천의 참여자들이 캠퍼스 곳곳을 채우며 동시다발적으로 무언가를 하며 움직이다가 대운동장으로 모두 집결하여 마지막 프로그램을 하게 되는 어마어마한 규모의 《안암 대동놀이》에서는, 분업화되고 조직적인 준비과정이 훨씬 중요해진다.

우수홍에 의하면, 1982~1983년은 고려대 학생운동이 양적으로 성장하면서 노래서클이나 극예술연구회 등 합법적 예술문화 동아리들이 운동적 성격을 띠는 방향으로 바뀌기 시작한 시기이고, 문과대와 정경대를 중심으로 단과대 학생장(단과대 대표)들이 운동권 출신으로 뽑힐 정도로 일반 학과에서 운동권의 세가 강해졌다. 이들 단과대 학생장들이 모두 《석탑축전》 준비를 위한 조직위원들이었고, 우수홍을 비롯한 81학번 예술문화 동아리 멤버들이 나서서 이들을 설득하여 축제의 기초를 바꾸는 결정을 했다. 따라서 이 축제에서는, 비교적 자발적이고 조직적으로 움직이는 것이 쉬운 동아리 멤버뿐 아니라 처음부터 학생장과 학회장(전학년의 학과 대표), 과대표(한 학년의 학과 대표)가 움직여 학과 학생들을 움직이는 것이 가능했던 것이다. 대동놀이의 적극적인 참여를 할 수 있

에 수록되었는데, 여기에 의하면 대동놀이 참여 인원은 고려대 학생과 타 학교 학생, 동네 주민을 합하여 2만 명 이상으로, 《석탑축전》 사상 초유의 인원이라고 되어 있다. 줄다리기를 참여 인원만 쳐도 5, 6천 정도였다고 한다. 당시 사진을 보면 대운동장의 스탠드가 가장자리까지 사람으로 빼곡하게 차 있는 것을 확인할 수 있어, 이러한 기록이 단순한 과장은 아니라고 할 수 있다. 이영미 편, 『구술로 만나는 마당극 5』, 444면.

는 소양을 위해, 농악대와 탈춤반 등이 나서서 문과대와 정경대 학생들을 대상으로 3, 4월 동안 지속적으로 풍물을 가르치고 촌극 만들기 강습을 진행했다. 또 4월 하순부터는 학생회관의 동쪽 공터에 벗짚과 줄대³⁸⁾를 비치하고 대대적으로 줄을 꼬았다. 우수홍의 구술에 의하면, 단과대별로 짚을 나누어 무더기로 쌓아놓고 경쟁적으로 줄을 꼬게 독려했다. 줄을 꼬는 동안에는, 늘 그곳은 학생들이 모여 노래하고 닭싸움·말타기 같은 놀이를 하며 <사박자춤>·<해방춤>³⁹⁾ 같은 춤을 추는 등 북적거리는 분위기가 유지되었다. 이렇게 축제 분위기는 오래 전부터 달구어지고 있었다. 풍물과 촌극, 민요 등을 배우는 학생들에게는 달포 전부터 시작되었고, 학생회관 앞에서 줄을 꼬며 놀기 시작하면서부터는 일반 학생들에게까지 그 들뜬 분위기가 전염되었을 것으로 보인다. 이러한 사전 준비가 잘 되었기 때문에, 5월 5일에 민요 배우기나 편싸움(예컨대 삼채싸움 등, 편을 갈라 노는 민속놀이), 촌극경연대회를 동시다발로 진행하는 것이 가능했다. 현재 남아있는 문건에는, 신문방송학과, 정치외교학과, 통계학과, 행정학과(이들은 모두 정경대 소속의 학과들이다), 그리고 창작·공연 주체를 알 수 없는 두 편 등 총 6편의 촌극 대본이 수록되어 있어, 과별로 짚막한 촌극을 준비하여 공연했음을 알 수 있다. 즉 《안암 대동놀이》의 성공은, 그물망 같은 합법적 학과조직을 이용하여 대중적

38) 새끼줄을 꼬기 위한 대(臺)를 의미한다. 줄다리에 쓸 새끼는 강도가 높아야 하므로, 2미터 가량의 대를 매고 거기에 벗짚을 걸친 다음, 매달리다시피 하여 체중으로 벗짚을 당기며 줄을 끈다.

39) 당시에 대학생들에게 매우 유행했던 춤이다. <해방춤>은 <해방가>를 부르며, 2명이 쌍을 이루어 손뼉과 어깨, 무릎, 엉덩이 등을 부딪치는 춤으로, 이미 1970년대 중반 고고춤 유행 시대에 있었던 춤을 민중가요 <해방가>와 결합시킨 것이다. 한편 <사박자춤>은, <농민가>에 맞추어 추는 춤으로, 마치 <꼭짓점댄스>처럼 같은 동작을 90도씩 돌면서 반복하는 춤으로, 봉산탈춤의 걸음걸이와 외사위 동작을 이용해 안무한 춤이다. 1970년대에 허슬(hustle)이라는 이름으로 유행했던 90도씩 돌면서 추었던 춤의 구조에, 봉산탈춤의 사위를 결합하여 안무한 것이라고 할 수 있다. 이 춤은 탈춤운동·마당극운동에서 비전문인 대상의 교육이 늘어나는 1981, 82년경에 탈춤체조와 함께 안무·개발되었다. 따라서 1983년은, 이 춤이 처음으로 대학생들에게 대대적으로 보급되어, 신선한 느낌으로 신나게 춤을 배우고 확산시키던 시기였다고 할 수 있다.

참여를 이끌어내고, 농악대와 탈춤반 멤버가 총동원되어 강습과 현장 연출 등을 담당함으로써 가능했던 것이다.⁴⁰⁾

1983년에 고려대가 대동놀이에 성공함으로써, 그 뒤를 이어 이화여대, 연세대 등이 축제의 방식을 바꾸었고, 1980년대 후반에는 거의 전국의 대학 축제가 대동제라는 이름을 걸고 풍물과 마당극, 줄다리기를 같은 민속놀이로 구성된 대동놀이를 하기에 이른다. 이 과정에서 풍물패가 존재하지 않았던 대학들에 풍물패가 만들어져 급격히 풍물운동이 성장했다(1983년 이전에 대학 내에 탈춤반과 별도로 풍물패가 동아리로 활동하고 있던 경우는 그리 흔하지 않았다. 가장 대표적인 경우가, 서울대 농대와 고려대였는데, 서울대 농대는 농업인의 정체성과 관련되어 농악대가 구성되어 활동하고 있었고,⁴¹⁾ 고려대는 응원단의 한 부분으로 구성되어 활동하다가 독자적인 동아리로 독립했다.⁴²⁾ 대학 바깥에서 최초의 풍물운동 단체로 1984년 발족한 터울림은, 서울대 농대 농악대 출신들이 주축이 되었다. 대동놀이 방식의 새로운 축제는 1990년대 중후반까지 유지되었다. 대동놀이는, 대학 축제의 역사를 바꾸고 10년 이상의 긴 기간을 풍미한 축제 콘셉트로 자리 잡았던 것이다.

《안암 대동놀이》의 준비와 진행은 오로지 학생들의 손으로 이루어졌으나, 대동놀이의 발상과 구성 등 아이디어는 류해정으로부터 나온 것이다.⁴³⁾ 고려대 농악대는 그동안 응원단의 한 부분으로 존재하던 오랜 관행을 탈피하고 독자적인 동아리로 분리된 후, 1982년에 <뿌리를 찾는 놀이> 공연을 계기로 급격하게 학생운동·예술문화운동 정체성을 드러냈다. 자발적으로 '의식화'되어 학생운동의 선배가 없었던 이들은 당시 핵심 멤버들이 1983년 1월에 스스로 류해정을 찾아와 민요와 촌극 만들기

등의 교육을 받으며 활동의 방식을 모색했다. 이 교육에서 아이디어를 얻어 류해정의 이론대로, 고려대 축제에 고스란히 적용한 결과가 《안암 대동놀이》였던 것이다. 우수홍은 구술에서 민속에 관한 책을 보면서 무형문화재인 영산줄다리를 알게 되어, 영산을 직접 찾아가 기능보유자(흔히 인간문화재라 지칭되는) 조성국을 만나 그를 학교로 초빙하여 줄다리기를 전 과정을 지도받으며 수행했다고 한다. 영산줄다리를 발견하고 찾아간 것은 우수홍의 힘으로 이루어진 것으로 보이나, 이미 <판놀이 아리랑고개>의 마지막 부분이 줄다리로 되어 있는 것에서 알 수 있듯이, 대동놀이의 마지막을 줄다리기로 많은 사람들이 참여하여 에너지 넘치게 놀 수 있는 민속놀이로 진행해야 한다는 생각은 류해정의 발상이었다고 보아도 틀림이 없다. 혹시 류해정과 그의 이론적 뒷받침이 없어도 이러한 새로운 대학축제가 가능했을까? 그 가능성을 완전히 배제할 수 없지만, 만약 그랬다면 이는 이미 마당극(창작탈춤 포함)에서 상당한 성과를 보여주고 있던 서울대나 이화여대 같은 학교에서 먼저 이루어질 가능성이 높다. 연극반은 아직 학생운동·예술문화운동의 정체성을 갖기 이전이었고 탈춤반조차 매우 약체 상태였던 고려대에서 이런 실험이 이루어진 것은 당시 상당히 놀랄 만한 일이었지만, 또 한편 생각하자면 오히려 그러한 조건이 그렇게 과감한 실험을 할 수 있게 만들었다고도 할 수 있다. 왜냐하면 서울대나 이화여대 등은 이미 연행예술운동을 이끈 선배들을 통해 많은 정보를 수시로 접하고 있었고 류해정의 이론 역시 그것들 중 하나로 상대화하여 받아들였을 가능성이 높다. 또한 탈춤과 마당극으로부터 출발한 이들은, 그러한 공연이 축제라는 콘텍스트 속에 놓여있음을 잘 알고 있었음에도 불구하고 그 중 마당극 등의 '공연'이 그 축제의 중심을 차지해야 한다는 생각을 버리기 힘들었을 것이며, 당연히 거대한 줄다리를 행사의 하이라이트로 놓고 만 명 이상의 참가자가 함께 즐기는 초대형 축제를 기획하고 실행하기란 그리 쉽지 않았을 것이다. 그에 비해 당시 고려대의 경우는, 연극반·탈춤반이 아닌 농악대가 이를

40) 우수홍 구술, 이영미 채록연구, 앞의 글, 428~431, 438~440면.

41) 조경만 구술, 이영미 채록연구, 「조경만 구술채록문」, 앞의 책, 233~237면.

42) 우수홍 구술, 이영미 채록연구, 「우수홍 구술채록문」, 앞의 책, 383~387면.

43) 《안암 대동놀이》와 류해정과 관련된 것은, 앞의 글, 403~456면 참조.

추동했고, 연행예술운동의 다양한 정보를 빠르게 받아들이지 못한 후발 주자였기 때문에 오히려 류해정이라는 한 사람의 아이디어를 옳이 받아들일 수 있었다. 또한 학교 내의 탈춤반 등이 약체였기 때문에, 과감한 실험을 밀어붙일 때에 논의와 합의 과정이 복잡하지 않아 오히려 류해정의 이론대로 속도감 있게 실행할 수 있었을 것이다. 요컨대, 《안암 대동놀이》로 시작하여 전국 대학으로 확산된 대동놀이 방식의 축제는, 자연 발생적인 아이디어로 서서히 형성된 것이 아니라, 당시 서른 살 패기만만한 류해정의 이론을 20대 초반의 학생들이 무지막지한 추진력으로 실험해 단번에 성공시킨 것이었다. 아마 이러한 거대한 규모의 대동놀이와 전국 대학축제 판도를 바꾼 엄청난 파급효과는, 발상자인 류해정으로서도 예상하지 못했을 것으로 보인다.

4. 맺음을 대신하여; 류해정 이론·실천의 의의와 그 후

여태까지 다소 거칠고 건조하게, 류해정의 마당극 관련 이론과 그 실천과의 연관 관계를 살펴보았다. 확실히 류해정은, 마당극계에서 가장 이론적 욕망이 강한 창작자였던 것만은 분명해 보인다. 실천에서 뽑아 올린 아이디어를 이론으로 만들어 패기만만하게 내놓고, 이를 다시 실험하듯 실천으로 옮겨 검증한 사례를 그리 쉽게 발견되지 않기 때문이다. 1980년대의 진보적 운동에서 젊은 지식인들의 강한 이론화 욕망은 도처에서 확인되는데, 류해정은 마당극운동에서 이러한 이론화 욕망을 가장 뚜렷하게 보여주고 있다.

물론 앞서도 이야기했듯이, 마당극은 한국근현대연극사에서 양식 형성의 주체들이 이론적 구성을 함께 해낸 거의 유일한 양식이었고, 이론적 정리의 욕망을 가진 것은 비단 류해정만은 아니었다. 임진택 역시 첫 글

인 「새로운 연극을 위하여」에서부터 마당극의 공간 구조에 대한 설명에 큰 비중을 두었는데, 이후에도 「마당극 연출 기록 I: 대학 마당극 연출 단상」, 「마당극 연출 기록 II: 공해풀이 마당극 연출 단상」, 「마당극 연출 기록 III: <밥> 창작 연출 과정」 등을 정리하여 마당극의 연출 원리를 사례를 통해 설명했다. 또한 박인배는 초에 공동창작에 대한 원칙과 방향을 정리하고⁴⁴⁾ 1990년대 초에는 전문집단과 비전문집단의 교육과 작품으로 어떤 관계를 가져야 하는지를 ‘정형’이라는 개념으로 정식화하고자 했다.⁴⁵⁾ 이렇게 창작자들이 제시한 이론은, 자신의 창작과 교육 실천을 바탕으로 한 이론화의 성과이며, 따라서 이후 이를 다시 창작과 교육에 적용하는 실천적 검증을 시도했을 가능성이 높다. 이 관계를 추적하고 성과를 가늠하는 일은 앞으로의 과제라 할 수 있다.

한편 류해정이 제출한 촌극론과 대동놀이론은 이후 실천에 큰 영향을 주었다. 빠르게 전국의 대학축제의 새로운 경향으로 자리 잡은 대동놀이는, 최소한 10년 동안 대학축제의 주류 방식의 구실을 했다. 학생운동이 급격히 수그러드는 1990년대 중반을 넘기면서 대동놀이 방식의 축제도 점차 쇠퇴했는데, 이화여대처럼 축소된 형태나마 아직도 축제 때 대동놀이를 하나의 프로그램으로 운영하는 경우도 없지 않다. 또한 정기적인 대학축제 외에, 체육대회, 신입생오리엔테이션 등에서도 이 방식은 광범위하게 쓰이고 살아남았다. 1999년 한 대학의 신입생오리엔테이션에 대한 보고서에서, 조사를 한 2년 모두 가장 높은 만족도를 기록한 프로그램이 대동놀이였다는 조사 결과가 나오기도 했다.⁴⁶⁾ 대학 바깥의 여러 축제들에서도 대동놀이 방식은 꽤나 보편화되었다. 촌극론도 마당극 창작의 중요한 방법으로 자리 잡았다. 자신들의 체험을 바탕으로 하는 비전문인

44) 박인배, 「공동창작에 대하여」, 이영미 편, 『구술로 만나는 마당극 4』, 고려대 민족문화연구원, 2011.

45) 박인배, 「민중문화운동의 평가와 전망」, 『실천문학』 제32호, 실천문학사, 1993.12.

46) 최홍순·김보희, 「99년도 신입생 오리엔테이션 설문조사 분석」, 『학생생활연구』 제25호, 공주대학교 학생생활연구소, 2000.

의 연극 만들기에서는 대본집필 이전에 촌극 만들기 등의 극놀이 교육하는 것이 보편적인 방법이 되었고, 전문인들의 연극 창작에서도 혼자 집필하는 방식으로 대본을 완성하는 개인 작가가 없는 경우에는 연출의 주도로 배우들의 지속적인 즉흥극 만들기를 바탕으로 연극 장면을 완성하고 구성을 만들며, 최종적으로 대본을 완성하는 방식의 창작이 흔하게 이루어졌다.

물론 류해정의 촌극론·대동놀이론이 류해정만의 특이한 새로운 이론은 아니며, 그 성공과 큰 확산성이 류해정 이론의 정교함 때문만이라고 말하기도 힘들다. 1980년대는 마당극이 성장과 확산 일로에 있었던 시기였고, 그 배후에는 마당극에서 가장 중요한 집단적 관객층의 성장이 자리하고 있었다. 또한 앞서도 이야기했듯이, 1970년대 후반과 1980년대 전반에 이르기까지 노동자 등 비전문인 대상의 문화운동과 교육을 담당했던 마당극 제2세대들이 류해정과 거의 비슷한 주장을 펼치고 있었고, 적지 않은 수가 꾸준히 노동현장에서 실천을 지속하고 있어, 그 성공과 확산의 속도는 빠를 수밖에 없었다. 그럼에도 불구하고 류해정이 보여준 이론화의 능력, ‘촌극’, ‘대동놀이’로 정리한 단순화한 용어와 원리 설명의 설득력이, 실천의 촉발과 확산에 기여한 점은 충분히 인정된다고 할 수 있다. 적어도 류해정이 ‘촌극’, ‘대동놀이’라는 용어를 앞세운 이론을 호기 있게 터뜨리지 않았다면, 노동운동·학생운동에서의 연극놀이 붐과 축제의 놀라운 변화는 그토록 빠른 속도로는 이루어지지 않았을 것이다. 이들 활동이 ‘촌극’, ‘대동놀이’라는 류해정의 용어로 정착한 것은 이를 증명한다. 한편, 서두에서 밝혔듯이, 이 이론들이 류해정 작품의 모든 것을 설명할 수는 없는 것으로, 류해정과 그에 영향 받은 몇몇 창작자들의 마당극이 지닌 여러 면모(예컨대 풍자·해학 못지않게 비애·비장이 강화된 마당극 작품들)에 대한 연구 역시 추후에 남겨진 과제이다.

참고문헌

1. 기본 자료

- 김성진, 『삶과 노동의 놀이』, 고은 외, 『문학과 예술의 실천논리』, 실천문학사, 1983.
 류인렬, 『민중문화운동으로서의 연극』, 『대화』 1977년 2월호.
 박인배, 『공동체 문화와 민중적 신명』, 민족국회 편, 『민족과 굿』, 학민사, 1987.
 _____, 『민중문화운동의 평가와 전망』, 『실천문학』 제32호, 실천문학사, 1993.12.
 유해정, 『우리 시대의 탈놀이』, 『실천문학』 제3호, 실천문학사, 1982.
 _____, <관놀이 아리랑고개>, 『실천문학』 제3호, 실천문학사, 1982.
 _____, 『새로운 대동놀이를 위하여』, 백낙청·염무웅 편, 『한국문학의 현대 II』, 창작과비평사, 1983.
 이영미 편, 『구술로 만나는 마당극』(전5권), 고려대 민족문화연구원, 2011.
 임진택, 『민중연희의 창조』, 창작과비평사, 1990.
 채만식, 『채만식전집 9』, 창작과비평사, 1989.
 _____, <해태제과 노동쟁의 사례극>, 민족극연구회 편, 『민족극대본선 3』, 풀빛, 1991.

2. 단행본

- 박진, 『세세연년』, 세순, 1991.
 이영미, 『마당극 리얼리즘 민족극』, 현대미학사, 1997.
 _____, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 시공사, 2001.
 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 흥성사, 1978.
 한국극예술연구회 편, 『채만식』, 연극과인간, 2010.

3. 논문

- 이영미, 『한국 근·현대 예술운동의 대중화론, 그 쟁점과 허실』, 『민중문화연구』 제61호, 고려대학교 민족문화연구원, 2013.
 _____, 『1970~80년대 재야 지식 장의 예술관 변화와 공공적 실천성』, 서은주·김명선·신주백 편, 『권력과 학술장: 1960년대~80년대 초반』, 혜안, 2014.
 최홍순·김보희, 『99년도 신입생 오리엔테이션 설문조사 분석』, 『학생생활연구』 제25호, 공주대학교 학생생활연구소, 2000.

Abstract

Ryu, Hae-jung's Skit and Community Play theories and their practices

Lee, Young-mee

This paper is to arrange Madang Theatre theory of Ryu, Hae-jung, a playwright and director who played an important role in Korean progressive performing art movement, in particular Madang Theatre during the early and mid 80s and also put in order relation between his theory and practice and his influences, etc.. Madang Theatre is the only locally originated art form in Korean modern theatre and from its inception, its theorization took off simultaneously. Among its players, Ryu, Hae-jung was the most enthusiastic in theorizing the form, so based on creative experiences, he came up with his own theories. He systemized theories and based on that, he put plays on stage and re-examined theories. His arguments can be divided into two categories: 'Skit theory' is an argument that improvisational role plays could create a Madang Theatre piece and 'Dae-dong play theory' is a theory that a Madang Theatre play should be put into as a part of a Dae-dong play. His theories were verified in practice in the early- and mid-80s in his own productions and theatre education programs for workers. They also formed a theoretical base for successful practices which brought fundamental changes into the university festival organized by Korea University students in 1983.

Key words : Ryu, Hae-jung, Madang Theatre, skit, drama-play, Dae-dong(Community) play, theory and practice

접수일: 2014년 10월 16일

심사기간: 2014년 11월 8일~11월 20일

게재결정: 2014년 11월 22일