

웃음, 춤, 그리고 돈*

- 버드리 품바 공연의 문화적 정체성 -

이진솔**

I. 서론

II. 품바 공연 공간의 개념화

III. 버드리 품바 공연 공간의 구조

IV. 버드리 품바 공연의 의미

V. 결론

참고문헌

Abstract

I. 서론

1. 연구의 목적 및 필요성

본 연구의 목적은 버드리 품바 공연의 구조를 밝히고 의미와 문화적 정체성을 논의하여 품바가 동시대의 공연임을 주장하는 것이다. 본 연구는 야외 장소 가설 무대의 유동적인 공간에서 관객과 연행자 간 상호작용 행위를 통해 품바의 공연 공간이 형성되고 소멸된다는 연구 가설에 초점을 맞추어 전개되었으며, 이는 본 연구의 시작과 끝을 관통하는 핵심이라 볼 수 있다. 품바를 구성하는 ‘사람들’이 어떠한 행위를 통해 공연에 참여하며, 그들의 몸과 몸짓이 만들어내는 공연 공간의 문화적 의미구조는 무엇인지 파악하고자 하였으며, 이 지점은 품바가 무용학이 가진 학문적 전통과도 결부된다고 보았다. 왜냐하면 품바는 한 사회 내에서 문화를 만들며 살아가는 인간의 몸, 몸짓, 춤과 관계되어 있으며, 무용 이론은 “타 학문이나 타 예술 장르와는 달리 인간의 몸·마음·정신을 통합적으로 다루는 특수성과 정체성”(신상미, 2016, p.19)을 가지기 때문이다.

품바 공연이란 19세기를 전후하여 한국 사회의 상업도시화에 따른 시장의 연희 문화 발달에 의해 형성되기 시작한 한국의 대중 문화 공연이다. 공연의 레퍼토리는 춤, 노래, 재담, 타령, 풍물, 악기 연주, 재주, 물건 판매, 동냥 등이 포함되며, 주로 지역 축제, 오일장, 공원 등 사람이 모이는 야외 공공장소에 설치된 가설 무대 위 천막 아래에서 중년층 관객을 대상으로 행해진다. 걸인의 문화에서 시작된 것으로 추정되는 품바는 버려지고 오염된 집단으로 여겨져 학계에서 진지한 연구 대상이 되지 못했다.

그러나 품바는 소셜 미디어를 특징으로 하는 동시대의 문화 상황 속에서 그대로 영향을 받으며 학계

* 본 논문은 2020년 이화여자대학교에 제출한 석사학위 논문을 수정·보완한 것으로, 학위 논문의 일부는 댄스&미디어연구소 제31회 콜로키움에서 발표된 바 있음.

** 이화여자대학교 일반대학원 무용학 석사, leejinssoll99@gmail.com

와 주류 문화의 가장자리 너머에 여전히 존재하고 있다. 유튜브에 떠다니는 폼바 영상의 조회 수와 한국의 중년 관객의 활발한 반응을 고려해보면 폼바는 그들이 공유하는 문화로 자리 잡고 있음을 알 수 있다¹⁾. 폼바 공연에서 연행자는 걸인 역할을 하고, 중년 관객들은 그들이 실제 사회적 걸인이 아님을 알면서도 마치 공연의 팁처럼 돈을 건넨다. 지폐가 쌓여갈수록 연행자의 재담과 웃음, 춤과 노래, 그리고 돈을 주고받는 행위는 더욱 열광적으로 고조된다.

폼바에 대한 선행 연구는 크게 세 가지 갈래로 연구되고 있다. 첫째는 한국 전통 연희의 역사에서의 유랑 예인 집단과 각설이패²⁾, 둘째는 1980년대 성행했던 연극 「폼바」(1981), 셋째는 본 연구에서 다루는 지역 축제에서의 폼바 공연이다. 공통적으로 세 연구 주제들 모두 각설이가 걸인의 문화이기 때문에 금기시되고 오염된 집단으로 여겨져서 다른 유랑패들에 비해 선행연구가 부족하다고 지적한다.

지역 축제에서의 폼바에 대한 연구를 수행한 강석민은 민속학적 관점에서 각설이부터 폼바까지를 “폼바 전통(강석민, 2015a, p. 2)”으로 통칭하였다. 각설이, 폼바 등 다양한 이름으로 불려온 폼바 전통은 단일하지 않고 복합적인 형태의 전통을 지니고 있기 때문에, 그 이름들이 현대화되는 과정을 파악하기 위해서는 폼바 전통으로 통칭하는 것이 필요하다고 본 것이다. 또한, 지역 축제에서의 폼바 공연을 “소비의 형태로 기호화된 문화(강석민, 2015a, p. 32)”로 규정하였다. ‘폼바 공연단’, ‘폼바 예술단’, ‘각설이 쇼’ 등의 이름으로 전국 축제를 유랑하며 공연을 펼치는 점에서 과거 유랑 연희패와 유사한 형태로 공연되고 쇼의 양식을 재현하기도 하지만, 동시에 공연자의 생계를 위해 엽이나 생활필수품을 판매하기 때문에 공연이 상품화된다고 보았다. 아울러 지역 축제에서의 폼바 공연을 폼바 공연단이라 지칭하였다(강석민, 2017b, p. 317).

이윤선(2018)은 지역 축제에서의 폼바 공연을 각설이 형식의 유랑 패거리, 장터 각설이패, 난장 폼바, 장터 각설이, 난장 각설이로 지칭하면서, 폼바가 장터 및 축제를 유랑하며 연행으로 생계를 이어가는 점, 스스로 내려놓는 방식으로 공연하는 점은 폼바가 전통 각설이의 전통성을 주장할 수 있다고 설명한다. 또한, 오늘날 각설이 형식의 유랑 패거리들이 스스로를 폼바로 지칭하기 때문에 일반인들도 그들을 폼바로 인식한다고 설명한다.

조희진(2022)은 각설이-되기의 문화실천은 적극적으로 중심부가 아닌 가장자리로 향하는 것을 의미하며, 그러한 위치이기에 비로소 가능해지는 각설이의 문화실천, 소통의 방식, 실천이 존재함을 밝혔다. 각설이·폼바 문화를 각설이패의 현대적 재해석이라고 보고, 각설이·폼바 문화의 변천을 연행 형태에 따라 연극 「폼바」, 난장 각설이 공연, 각설이 전통 연희로 구분하였다. 지역 축제에서의 폼바 공연을 난장 각설이 공연이라 지칭하였고, 특히, 각설이 공연 문화의 팬덤화 현상에 주목하여, 팬들의 활동 양식은 3세대 아이돌 팬덤의 활동방식을 따른다고 보았다. 3세대 아이돌 팬덤의 활동 양식이란 팬들이 응원 뿐만 아니라 공연을 주최하기도 하며 팬들끼리의 교류가 활발하고 팬클럽이 매니지먼트를 담당하기도 하는 활동 특성을 가지는 것이다.

김은진(2024)은 지역 축제에서의 폼바 공연을 각설이 폼바 공연으로 지칭하며, 각설이 폼바 공연을

1) 버드리 폼바의 인기 현상에 대한 내용을 다루고 있는 한 기사에서는 유튜브에 올라온 공연이 ‘3만 여건’, 회원수 ‘2만 4,000여명’ 가량의 팬 카페가 운영되고 있는 점을 강조한다. 정반석(2017, 10. 24). 폼바의 화려한 부활 온라인 세상도 홀리다. *한국일보*. <<https://www.hankookilbo.com/News/Read/201710242014280219>, 2024. 08. 01>.

2) 한국 전통 연희의 역사 기록을 살펴보면 각설이 타령의 연행과 걸식을 통해 생계를 유지해왔다는 맥락에서 폼바의 원형은 조선 후기 유랑 예인 집단의 각설이패에서 찾는다(국사편찬위원회, 2006, 2007; 심상교, 2007; 전경옥, 2004).

노래, 춤, 연극, 악사의 음악이 어우러지는 종합공연예술의 특징을 가지고 있는, 한국 전통 연희의 혼합체라고 보았다. 버드리 품바 공연에 주목하여 공연의 캐릭터, 역할, 연희 종목, 공연의 내용, 가창법, 안무 및 연기력 등 공연의 특성에 대하여 전반적인 연구를 수행하였다.

이처럼 지역 축제에서의 품바에 관한 연구들은 품바를 전통 혹은 민속 문화의 연속으로 보고 있으며 각설이의 전통성이 현대에 재구성된 것으로 보는 관점이라 파악된다. 하지만 기존 논의대로만 상정한다면 동시대 사람들의 능동적인 참여가 중심을 이루는 공연으로서의 품바의 특성을 인식하기 어렵고, 전통적 맥락에서 지역적이고 계층적인 이미지가 계속해서 재현되는 문화로만 파악된다는 한계가 있다. 따라서 본 연구는 품바가 전통성을 재현한다는 기존 인식에서 나아가 품바를 일련의 레퍼토리와 전략을 가진 동시대의 공연 장르로 전제하고, 공연의 맥락에서 품바의 구조와 의미를 분석한다. 이를 통해 품바의 가치와 문화적 정체성을 논의함으로써 품바가 동시대의 공연 장르임을 주장하고자 한다.

2. 연구 대상

연구 대상은 전국의 지역 축제를 유랑하며 트로트와 대중가요를 부르며 관객들로부터 지폐 팁을 받는 공연 집단인 품바이다. 이러한 특성을 가진 공연의 이름이 시대와 문화적 흐름에 따라 각설이, 광대, 옛장수 등으로 불리다가 품바로 불리는 것은 비교적 최근의 변화이다. 이에 본 연구는 이 공연을 품바 공연자들이 자신들을 지칭하는 대로 ‘품바 공연’이라고 지칭하기 위하여 이를 위한 타당성을 마련하고 용어 간 혼동을 줄이고자 1960년도에서 1999년까지의 신문기사를 ‘각설이’, ‘옛장수’, ‘품바’ 키워드로 검색하여 살펴보았다.

그 결과 옛장수와 각설이를 연극의 소재³⁾로 삼기 시작한 1970-80년대를 기점으로 각설이와 옛장수 키워드는 과거 ‘업’과 관련된 주제에서 ‘극’과 관련된 주제로 전환되고, 지역 축제와 문화의 시대로 창궐했던 1990년대를 기점으로 이 키워드들은 축제와 오일장을 기반으로 활동하는 업의 영역으로 재편입된다.⁴⁾

주목할 점은 과거의 각설이가 실제 걸인이었다면 1990년대부터는 지역 축제와 오일장에서 노점상과 결부하여 호객행위의 성격이 강해졌고, 걸인의 모습을 연출하게 된 점이 차이점이자 특이점으로 볼 수 있다. 각설이와 옛장수가 연극의 소재로 사용되었던 1970-80년대를 거치면서 과거 옛장수가 지녔던 유랑, 판매의 성격과 각설이의 타령, 유랑, 걸식, 분장의 이미지가 서로 중첩된 것으로 파악된다.

이처럼 시대와 문화의 흐름에 따라 그 성격과 활동 유형에 변화를 거치고 있던 각설이와 옛장수가 갖는 일련의 서사는 동시대 품바의 특성인 유랑, 판매, 연행, 걸식 연출로 귀결된 것이라 볼 수 있다. 아울러 공연 정보와 영상 및 관객의 후기가 실시간으로 공유되는 소셜 미디어의 생태계에 맞게 현대의 품바 문화 역시 변화를 거치고 있다.

한편 연극 「품바」⁵⁾가 마당극 형식에서 극장 공연으로 편입된 점과 대중적 인기를 끌었다는 점은 동시

3) 연극 「품바」를 제작한 김시라에 따르면 품바 용어는 “과거 각설이 타령의 후렴구에 사용되는 장단 구실을 하는 의성어”로 전해지며, 연극 제작 이후 “각설이나 걸인의 대명사”라 설명했다(김시라, 1987, p. 21).

4) 구체적인 기사 내용 확인은 이진술(2020, pp. 27-30) 참고. 이진술(2020), 품바의 구조와 의미 연구: 버드리 품바를 중심으로. 석사학위논문. 이화여자대학교 대학원.

5) 연극 「품바」는 1981년 초연 이래로 대학가와 지역의 야외에서 공연되다가 1986년 전용 소극장이 생기면서 극장 무대로 편입되었다. 연극 「품바」의 창작 과정에 관한 전반적인 내용은 정수연(2008)의 논의 참조. 정수연(2008), 1980년대 연극계의 ‘인정’(recognition) 발생 기제 연구: 〈품바〉와 마당극의 경우. 한국연극학, 35, 75-116.

대 지역 축제에서의 품바 공연이 자신들을 품바로 명명하고 소개하는 배경을 찾을 수 있는 하나의 지점이 된다. 즉 이름을 품바로 사용함으로써 연극 「품바」가 구축했던 정체성인 각설이, 걸인의 역할이 민중의 삶을 대변한다는 이미지와 극장이라는 고급문화의 경계를 거친 점, 대중적 인기를 끌었던 점을 그들의 이미지로 차용하고 있는 것이다.

하지만 지역 축제에서의 품바 공연이 연극 「품바」의 레퍼토리인 각설이 타령 및 대사를 공연의 레퍼토리로 사용하지 않는 점, 극장의 무대에서 공연되지 않고 지역 축제를 유랑하며 천막 내 가설 무대에서 공연이 진행되는 점, 관객들이 입장료를 지불하지 않고 자유롭게 이동하며 공연을 구경하는 점으로 미루어 보았을 때 연극 「품바」와는 전혀 다른 레퍼토리를 가진 공연이기 때문에 공연자들이 소개하고 관객들이 인식하는 대로 품바 공연이라 명명하여도 연극 「품바」와는 혼동의 여지가 적다고 판단된다. 따라서 본 연구에서는 연극 「품바」로, 지역 축제에서의 품바 공연은 품바 공연으로 지칭하고자 한다.

본 연구는 연구 대상을 버드리 품바로 제한하였다. 버드리 품바는 스스로를 꾸러기 공연단의 버드리, 각설이, 광대, 품바, 거지로 소개하는 여성 품바 공연자다. 전국의 지역 축제를 유랑하며 각설이 타령이 아닌 관객의 취향에 맞는 대중가요와 장구, 심벌즈를 춤과 동시에 연행하는 것이 특징이다. 공식적으로는 꾸러기 공연단에 소속되어 있다. 꾸러기 공연단은 버드리 품바를 비롯한 까꿍이 품바, 민들레 품바, 점팔이 품바, 소리 품바, 도우미, 춘삼이 단장으로 구성되어 있으며, 공연마다 출연하는 연행자들의 조합은 상이하다. 꾸러기 공연단은 한 공연 당 각 품바의 개인 공연이 있고, 버드리는 항상 마지막 순서에 등장한다. 버드리 품바의 공연 정보는 유튜브 채널과 인터넷 카페를 공지되고, 공연마다 공연단을 찾아다니는 중년 팬덤이 형성되어 있다.

연구 대상을 버드리 품바에 제한하여 연구를 진행하게 된 일차적인 이유는 연구자가 버드리 품바를 통해 처음 품바 문화를 접하게 되면서 기초적인 연구 질문들이 만들어졌기 때문이며, 이차적으로는 버드리 품바의 유튜브 영상 기록물이 타 품바와 비교적으로 수가 많고 내용이 다양했기 때문이다. 그리고 결정적으로 연구의 핵심 가설을 효과적으로 논증하기 위해 버드리 품바로 연구 대상을 제한하였다. 연구의 핵심 가설은 관객과 연행자 간 상호작용 행위를 통하여 품바의 공연 공간이 형성된다는 것인데, 그러한 상호작용이 버드리 품바의 공연에서 가장 활발하게 이루어졌기 때문이다. 따라서 분석 결과가 전국의 모든 품바에 해당하지 않는 점을 밝힌다.

3. 연구 방법 및 제한점

연구 방법은 문헌 연구와 현장 연구가 함께 수행되었다. 2장에서는 품바가 야외 장소 가설 무대의 유동적인 공간에서 관객과 연행자 간 상호작용 행위를 통해 공연 공간이 형성된다는 연구 가설을 논증하기 위해 공연학의 공연 공간 개념을 토대로 품바의 공연 공간을 거시적, 미시적 구조로 구분하여 분석을 위한 토대를 마련하였다.

3장에서는 품바 공연 공간의 거시적·미시적 구조를 논증하기 위하여 현장연구와 유튜브 영상 기록물을 기반으로 사람들이 어떠한 행위(behavior)를 통해 공연에 참여하는지를 분석하였다. 현장연구는 2019년 8월 24일 김해 라스트 썸머 페스티벌의 버드리 품바 낮 공연을 방문하여 공연의 진행 과정을 관찰, 기록하고, 관객석의 여러 자리를 이동하며 일부 관객들에게 반구조화된 질문을 통한 비공식적인

터뷰를 하였다. 유튜브 영상 기록물 분석은, 현장연구를 수행한 김해 라스트 썸머 페스티벌⁶⁾을 포함하여, 2019년 8월 15일 월미도 치맥 페스티벌⁷⁾과 2019년 10월 26일 마산 국화 축제⁸⁾에서 진행된 버드리 폼바 공연을 분석하였고, 공연의 일부 장면을 전사 기록하였다.

구조 분석 요소로는 ‘공연 구조 및 재담 내용’, ‘연행자와 춤 움직임’, ‘시각적·청각적 요소’, ‘관객의 유형 및 참여 형태’의 측면을 분석하였다. 각 분석 요소에 따라 도출된 버드리 폼바의 구조는 ‘접촉·웃음을 통한 상호작용’, ‘역할 경계 넘나들며 재담 보이고 관객의 웃음 유발’, ‘유동적인 공간과 테크노 뿔썸 음악’, ‘관객의 유형에 따라 참여 형태 상이함’이다. 본고에서는 세 가지 축제의 폼바 구조 분석 결과 중 그 특성이 가장 잘 드러나는 사례만 간략히 추려 제시하였음을 밝힌다.

연구 문제는 다음과 같다.

- ① 폼바의 구조는 무엇인가?
- ② 폼바의 의미는 무엇인가?
- ③ 폼바의 문화적 정체성 및 가치는 무엇인가?

행위와 감정에 중점을 둔 이 연구는 나의 삶의 경험에 따른 주관적인 분석이라는 점에서 연구의 객관성에는 제한과 한계가 있을 것이다. 그러나 언제 소멸될지 모르는 주변화된 공연의 지금 여기를 살아있는 사람들의 감정과 행위를 통해 기록하였다는 점과, 그것으로 연구의 결과를 이끌어내어 공연과 문화 연구에 있어 몸 행위의 중요성을 조명하였다는 점에서 의미를 찾고자 한다. 또한 이 공연 문화를 이해할 하나의 렌즈를 제공했다는 점에서도 의미를 찾을 수 있을 것이다. 이 연구의 의의는 미시적인 행위와 감정을 토대로 공연 문화의 의미 구조를 밝히고 이를 바탕으로 폼바를 동시대의 공연으로 주장하였다는 점에 있다.

II. 폼바 공연 공간의 개념화

해석 인류학자 클리포드 기어츠(문옥표 역, 1998, p. 13)는 “인간을 자신이 뽑어낸 의미의 그물 가운데 고정되어 있는 거미와 같은 존재”⁹⁾로 파악한 막스 베버(Max Weber)의 영향을 받아 의미를 공유하는 인간의 상호작용에 의해 문화가 형성된다고 보며, 이러한 문화를 의미의 그물이라 본다. 의미의 그물, 즉 하나의 상징체계인 문화를 이해하고 체계적으로 해석하여 그 의미구조를 밝히는 것이 기어츠 연구의 기초이다. 기어츠는 문화와 해석적인 문화 연구, 그리고 문화 이면의 의미를 해석하고 기록하는 방법인 중층 기술(thick description)에 대해 설명하면서 그와 구분되는 현상 기술(thin description)을 언급하며 중층 기술과 현상 기술 사이에 “위계적으로 연결된 여러 층위의 의미구조”(문옥표 역, 1998, p. 16)가 있음을 설명한다. 본 연구는 기어츠의 관점을 이어받아, 문화의 맥락에서 폼바의 구조와 의미를 분석하

6) 금강산(2019.08.24). “버드리 8월 24일 주간 빨리 해라 진상객 열받은 버드리 2019 김해 장유 치맥 페스티벌 초청공연”. Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=g6lgiKJMOrw&t=2964s>, 2024. 09. 03>.

7) 금강산(2019.08.15). “버드리 깜짝 대박 8월 15일 주간 2019 월미도 치맥 페스티벌 초청 공연”. Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=hCIM4mbjfrE&t=126s>, 2024. 09. 03>.

8) 금강산(2019.10.26). “버드리 10월 26일 주간 마산 국화 축제 초청 공연”. Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=0Jdw-liE56I>, 2024. 09. 03>.

9) Weber, n.d: Geertz 저, 문옥표 역, 1998, p. 16에서 재인용.

기 위해서는 품바의 공연 공간에 대한 현상 기술이 선행되어야 한다고 판단하였고, 이에 본 연구는 공간 개념에 대한 기본적인 관점을 현상학적, 경험적 관점으로 설정하였다.

이-푸 투안(구동희, 심승희 역, 1995, pp. 15-22)에 의하면 인간의 신체는 공간감과 장소감을 형성하는 토대다. 인간은 신체의 경험과 타인과의 긴밀한 경험을 통하여 공간과 장소를 조직하는데, 이때 신체의 공간 경험에 의해 공간감과 장소감이 형성되는 것으로 볼 수 있다. 또한 오토 프리드리히 볼노(이기숙 역, 2011, pp. 315-327)는 슈트라우스(Straus E., 1960)가 “춤을 경험할 때 주체와 객체 사이에 나와 세계 사이에 존재하던 긴장이 해소”(Straus, 1960: 이기숙 역, 2011, p. 325에서 재인용)된다는 점을 인용하며, 춤을 출 때 인간은 춤을 추는 그 공간에 받아들여지고, 자신이 어느 정도 그 공간의 일부가 된다고 설명한다. 춤을 출 때 인간과 공간의 관계는 평소와는 다른 공간성을 지니는 것으로 이해할 수 있다. 따라서 공간에 관한 경험적 관점은, 우리의 몸이 춤을 경험할 때 또 다른 공간을 생성시키고 동시에 그 공간과 새로운 관계를 맺는 것을 상상할 수 있도록 돕는다.

공간에 관한 경험적 관점을 적용하여 품바의 공연 공간을 살펴보면, 품바는 극장과 같이 고정된 장소가 아닌 전국 지역의 유동적인 축제 현장의 천막 아래 야외 가설무대 위에서 진행된다. 가설 무대가 설치되는 장소는 주로 주차장, 공터, 먹거리 포장마차가 즐비한 장마당으로, 이는 구경하는 사람들의 물리적인 이동뿐만 아니라 스스로 관객과 구경꾼 사이에서 역할 이동이 자유로운 공간적 특성을 지닌 장소다. 이러한 장소에 연행자와 구경하는 사람들이 모여들면, 연행자의 연행과 사람들의 참여가 상호작용하면서 구경꾼에서 관객으로의 역할 이동과 함께 공연의 공간이 새롭게 형성된다. 지폐의 이동에 따라 사람들의 몸과 공연 공간은 이동하며, 사람들이 흥에 겨워 추는 춤은 공간의 이동과 함께 공간을 새롭게 경험하고 생성시킨다. 즉 사람들의 몸이 이동하고 활발한 상호작용에 따라 관객석과 무대의 물리적인 공간의 경계는 허물어지고 새로운 공연 공간이 생성되기 시작하는 것이다.

이에 따라 품바를 구성하는 사람들의 상호작용 행위는 품바 공연의 전체적인 진행 과정을 살펴볼 수 있는 중점적인 기준이 될 수 있다. 연행자와 관객의 ‘춤’, 농담을 통해 유발되는 ‘웃음’, 그리고 관객과 연행자가 주고받는 ‘돈’은 품바 공연의 기본적인 뼈대를 구성한다. 그리고 이러한 뼈대가 하나의 공연의 형식으로 제시되기 위해서는 연행자와 관객 간의 상호작용이 필수적이다.

공연의 전반적인 진행 과정은 연행자의 연행 및 재담¹⁰⁾과 관객의 팁 주기 및 노래 신청, 그리고 물건 판매 순으로 진행된다. 즉 연행자는 무대에 등장하여 노래를 부르며, 악기를 연주하고, 관객에게 대사와 대화를 하며 재담을 한다. 관객은 공연을 구경하면서 1만원에서 5만원 정도의 지폐를 연행자에게 건넨다. 돈을 주고받으며 연행자는 관객에게 감사 인사와 함께 재담을 펼치고, 관객은 연행자에게 원하는 곡을 신청하거나 연행자에게 감사 인사를 건네며 공연이 고조된다. 그리고 이러한 공연의 레퍼토리를 벗어난 것처럼 보이는 일련의 상황들은 공연을 지켜보고 있는 다른 관객들의 시선이 또한 집중되는 부분이다. 즉 돈을 주고받고 있는 상황은 공연의 일부인 것이다. 그리고 돈을 받기 위한 의도로 연행자는 노래 또는 재담을 펼치며 무대에서 벗어나 관객석으로 이동한다. 특정 관객을 겨냥하고 곧장 그에게 가기도 한다. 이때 이동 경로 주변에 있는 관객은 그에 맞춰 지폐를 꺼내 연행자에게 건네지만, 때론 연행자가 관객 자신의 몸을 접촉하고 연행을 보일지라도 지폐를 건네지 않는 관객도 있다.

10) 사진실(1997, p. 426)에 의하면 재담은 “말과 행동의 익살을 모두 포함하는 총체적인 공연물”이다.

연행자의 재담을 통해 유발되는 ‘웃음’, 노래·춤·악기 연주가 중심이 된 연행자의 ‘연행’, 그리고 관객이 주는 ‘돈’은 공연의 기본 뼈대다. 거시적인 측면에서 품바는 웃음, 연행, 돈으로 구성되어 있다고 볼 수 있다. 하지만 앞서 언급하였듯이 이러한 구성 요소들이 연결되어 하나의 공연으로 완성되기 위해서는 관객과 연행자 간의 상호작용을 통한 공연 공간의 형성이 필수적이다. 이 지점에서 리처드 셰크너(Schechner, 1994, 2013)¹¹⁾의 환경연극에서의 공간적 환경 개념¹²⁾과 에리카 피셔 리히테(김정숙 역, 2017, pp. 240-266)의 수행적 공간 개념¹³⁾은 품바의 공연 공간이 어떠한 상호작용에 의해 형성되는지 살피기 위한 이론의 지평을 마련해준다.

셰크너와 피셔-리히테가 공통적으로 주지하는 바는 공간과 공간에 속한 사람들의 신체는 서로 능동적으로 영향을 주고받는다라는 점이다. 즉 공간과 신체는 서로를 변화하게 하는 기제로 작동하고 그러한 과정에서 공연 공간이 생성된다. 이러한 맥락에서 피셔-리히테가 신체적 경험에 근거하여 공간감을 형성하는 ‘분위기’¹⁴⁾에 대해 설명한 것은 유념할 만하다.

야외에서 진행되는 품바 공연 공간에서 빛은 낮의 햇빛과 밤의 어둠, 그리고 계절과 날씨에 그대로 영향을 받는 요소다. 냄새는 바깥의 냄새, 사람들의 땀 냄새, 그리고 장소 근처 포장마차의 음식과 술 냄새가 난다. 소리는 바깥의 일상적인 소리, 예컨대 차가 지나가고, 사람들이 지나가며 내는, 웃고 떠드는 소리와 부산한 분위기를 연상시키는 소리가 난다. 이러한 분위기는 야외 공간이 만들어내는 유동적, 일시적, 자유로운 특성을 그대로 담고 있으며, 그 속에서 신체적으로 분위기를 경험하는 관객은 자유롭다. 이를테면 관객임에도 불구하고 공연 중에 자리를 이동하고 웃고 이야기하는 것에 규제가 없고, 연행자와 관객이 서로의 신체를 접촉하고 대화를 나누는 것에 제약이 없다.

야외 공간의 영향으로 이동에 제약이 없는 품바의 공연 공간은 관객과 연행자 간에 돈을 주고받기 위한 이동이 잦다. 관객이 연행자가 있는 무대로 직접 돈을 주기 위해 이동하거나, 연행자가 관객에게 돈을 받기 위해 관객석으로 이동하는 경우가 대표적이다. 그리고 경우에 따라 연행자는 돈을 주고받기 위한 전략으로 관객의 몸을 접촉하여 춤을 추고, 관객은 돈을 주면서 연행자에게 포옹을 하거나 손을 잡는 신체 접촉을 시도한다. 또한 연행자의 재담은 관객의 웃음을 유발하고 느슨한 분위기를 형성하게 하여, 관객이 능동적으로 연행자와 대화를 하고 춤을 추며 공연 공간에 참여하도록 만든다. 이를 통해 확인할 수 있는 것은 미시적인 측면에서 품바는 이동을 중심으로 한 접촉, 재담으로 구성되어 있다는 것이다.

11) 퍼포먼스 연구가 인간의 행위를 연구함으로써 사회적 문화적 표현의 핵심을 찾고 문화의 정체성을 고찰하는 점은 본 연구가 품바에 갖는 관점의 기본적 바탕이 되어주었다.

12) 셰크너의 환경연극은 미적 사건을 발생시키는 정통적인 연극의 형식인 무대와 관객석 사이의 물리적인 경계를 무너뜨리고 연행자와 관람자가 서로 영향을 주고받음으로써 발생하는 사회적 사건으로의 연극으로 전환할 것을 주장한다. 환경연극에서의 연극적 사건은 미학적 의미에서의 연극적 사건만이 아니라 삶과 예술의 경계가 허물어진 상태에서의 일상적이고 사회적 의미에서의 사건을 의미한다. 환경연극에서의 공간은 객석과 무대의 구분이 없어진 상태로, 행위자와 관람자는 각자의 공간을 점유하지 않고 서로의 공간을 공유하고 교환하며, 신체적으로 유동적인 공간을 형성한다.

13) 피셔-리히테의 수행적 공간과 행위자와 관객 사이의 관계가 상호 작용한다고 본다. 즉 행위자와 관객의 관계, 행위자의 공간 사용에 따른 관객의 지각에 따라 수행적 공간은 다양하게 설명되며, 마찬가지로 수행적 공간이 사용되는 방식에 따라 행위자와 관객의 관계 또한 다르게 설정되는 것이다. 이에 수행적 공간의 공간성은 공연 전과 후에 존재하지 않고, 공연 중 혹은 공연을 통해서 존재하며, 또한 공간 속에서 혹은 공간을 통해서 수행적으로 생성된다.

14) 피셔-리히테는 예술을 언어로 이해하여 의미를 생성시키는 기호학적 미학과는 반대로 분위기의 미학은 예술을 지각하는 주체의 ‘육체적 경험’에 주목한다는 점을 강조한다. 분위기가 사물과 지각하는 주체 사이의 수행적 공간에 흘러 들어가면, 공간 속에서 현존하는 주체는 분위기를 감각적으로 인지하면서 육체적으로 경험하게 되고, 이때 주체는 공간 속에서 수행적으로 현존하고 있음을 느끼게 되는 과정이라 볼 수 있다. 본 연구는 피셔-리히테의 분위기에 관한 설명을 기반으로 품바 공연 공간을 경험하는 신체의 감각, 신체성의 변화에 대해 유심히 관찰하고 상상할 수 있었다(김정숙 역, 2017, pp. 257-260).

이처럼 공연 공간 개념과 품바 공연 공간의 특성을 바탕으로 도출되는 점은 품바 공연 공간의 거시적 구조는 웃음, 춤, 돈으로 구성되어 있고, 미시적 구조는 재담, 접촉, 이동 행위로 구성되어 있다는 것이다. 따라서 본 연구는 품바의 거시적 구조인 웃음, 춤, 돈을 연결하여 하나의 공연으로 제시하는 것은 품바의 미시적 구조인 재담, 접촉, 이동 행위를 통해 생성되는 관객과 연행자 간의 상호작용이라고 상정한다. 이를 간략히 도표로 제시하면 다음 <그림 1>과 같다.



<그림 1> 품바 공연 공간

III. 버드리 품바 공연의 구조

1. 공연 구조 및 재담 내용

이 장에서는 연구의 전제를 논증하기 위하여 공연의 거시적·미시적 구조가 가장 잘 드러나는 세 가지 상황을 설정하여 이에 맞는 실제 재담 내용을 전사하여 제시하였다. 미시적 구조의 일부인 재담, 접촉을 통한 관객과 연행자의 상호작용에서 품바의 공연 공간이 형성되고, 상호작용에 의해 생겨나는 예측 불가능한 상황들은 재담과 접촉에서부터 만들어지는 웃음에 의해 모두 공연의 레퍼토리로 전환되는 점을 파악하였다. 따라서 품바의 미시적 구조인 ‘재담, 접촉, 이동’은 관객과 연행자의 직접적인 상호작용을 가능케 하며, 이는 거시적 구조인 ‘웃음’을 유발함을 도출하였다. 도출한 과정은 아래와 같다.

가. 관객과 연행자가 서로 돈을 주고받는 상황

관객과 연행자는 서로 접촉하고 돈을 주고받으면서 서로의 개인적인 이야기를 주고받는다. 아래의 사례는 2019년 8월 24일 김해 라스트 썸머 페스티벌에서 진행된 버드리 품바 공연의 한 장면이며, 일상적인 대화가 공연되는 것을 보여준다.

관객 1 : [팁을 주면서] 유튜브 보면서 암을 극복했어요.

연행자 1 : 어머니 축하드립니다. 여러분 박수 한번 주세요. 세상에. (일동 박수)
아 감사합니다. 암을 극복하셨다네. 어머 정말 듣던 중 반가운 소리네.
제 이런 돈보다 그 소리가 저한테는 진짜 힘이 됩니다. 어 세상에.

나. 관객이 돌발적으로 연행자에게 접촉하는 상황

2019년 8월 24일 김해 라스트 썸머 페스티벌에서의 버드리 폼바 공연 중 관객은 공연 중간에 돌발적으로 연행자에게 말을 걸거나 소리를 지르며 공연에 등장한다. 돌발적이고 예측 불가능했던 관객의 난입은, 연행자와 다른 관객들의 재치 있는 행위로 인해 하나의 에피소드로 공연에 편입된다. 이 사례에서는 관객의 무례함에 의해 연행자가 실제 사회적 역할에서의 분노와 서러움을 그대로 드러내는 것을 확인할 수 있다. 이것을 목격한 어떤 관객들은 공연의 한 장면처럼 가볍게 웃으며 지켜보기도 했지만, 몇몇 관객은 실제 일상생활의 사건처럼 공연자가 받은 상처에 공감하며 몇찍은 웃음을 보이거나, 그 틈에서 지폐를 흔들기도 하였다.

이 상황을 실제 현장에서 목격하면서 연구자는 흥미진진하기도 하였지만, 한편으론 공연자가 실제로 화를 내는 모습을 보며 공연이 이대로 종료되는 것은 아닐지 당혹감도 있었다. 하지만 곧 다른 상황들로 이동하는 공연의 흐름을 관찰하며, 폼바 연행자는 연행자의 극적 역할과 사회적 역할의 경계를 자유롭게 오가고, 관객 또한 그것을 공연의 일부로서 즐기고 있다는 것을 알게 되었다.

관객 2 : 노래나 해!

연행자 1 : 돈도 안주는 것들이 노래하라고 지랄 염병을 해. 내가 알아서 해.
[해당 관객이 있는 뒷자석으로 쫓아가면서]
누가 노래하라 그랬어? 오빠가 노래하라 그랬어? 그럼 가. 그러면 가 가면 될 거 아냐.
공짜로 노래 듣고 가겠단 거 아녀 그런 심보가 어딴어? 나 안 해.
오빠 갈 때까지 안 해. 만약에 장윤정이랑 가수들이 왔어도 노래하라고 했을까!
그지들을 개 무시하는 거 아녀. (관객들 웃음, 일부는 몇찍은 웃음)
[관객 3 돈 주겠다고 손 흔들]

연행자 1 : [바로 관객 3을 찾아가며] 아유 감사합니다 (관객 웃음)
우리가 이렇게 해야 먹고 살 수 있는 팔자인 걸 이 분들도 아니까 이렇게 주는 건데.
근데 노래하라고 어?
그럼서 뭐 니[연행자 1]랑 얘기하기 싫으니까 빨리 가라고?
오빠[관객 2] 딸내미가 이 짓하고 있다고 생각해봐. 그런 말이 나와?
왜 우리는 공연자로 여겨주지 않는 거야 어? 어우 나 열 받아 죽겠어요.
[관객 4 돈 건네는 중]
고맙습니다. 우리는 여러분들 알다시피 여러분들 주머니서 뽕 뜯어먹고 사는 인생이어요.
이케 재주를 부러가지고. 여러분들 우리가 공연비 달라고 한 적 있어요? ...

연행자 1 : 아유 암튼 소리 질러서 죄송한데여. 사람이 기브 앤 테이크라고 서로 기분 좋게 할 수 있잖아요 그저?
근데 뭐 우리가 여러분들 중도 아니고 야 빨리 노래해 응? 그건 아니잖아여 그저?
우리도 공연잡니다 공연자.
장윤정이가 여기서 노래하고 있는데 장윤정한테 당당히 야 노래나 해 그럴 수 있을 거 같아요?
못 합니다. 근데 왜 우리한테는 그렇게 합니까 그건 아니잖아요.
[관객 5 팁 준다고 손 흔들]

연행자 1 : 어머니. 그건 그거고. [관객 5를 향해 달려감]
(관객들 일동 박수와 웃음)

관객 4 : [빨리 노래하라고 말하는 중]

연행자 1 : 노래 빨리하라고요? 아이구 당연히 빨리 해야죠. 이런 거 주시는데 당연히 빨리 해야죠.
(관객들 일동 박수와 웃음)

다. 연행자가 일방적으로 관객에게 접촉하는 상황

2019년 10월 26일 마산 국화 축제에서의 버드리 품바 공연에서 연행자는 앞 좌석의 노인 관객들에게 대화를 시도하며 관객의 참여를 유도한다. 이때 웃음을 유발하기 위한 장난을 거는데, 이러한 대화를 통해 다른 관객들도 웃고 즐거워하며, 이는 공연의 일부로 편입된다. 아래의 사례는 연행자가 주도적으로 관객에게 접촉하며 장난과 농담을 건네고 웃음을 유발하는 상황을 보여준다.

연행자 1 : 자 우리 앞에 앉아있는 거 보니까 언니들[고령의 할머니 관객들(관객 6)]도 있네.
고장난 언니들도 있으니까.
고장난 언니들을 위한 노래들도 해야지 그자. (관객 웃음)
언니들 요즘 노래 잘 알아유?
어 하기는 요즘 나이 들었다고 만만히 봐서는 안되겠지만.
언니가 요즘 최신 곡으로 아는 게 뭐야?

관객 6 : 인생~

연행자 1 : 인생? 누구 꺼? 누구 꺼여? [주변 관객들이 웅성웅성 큰 소리로 알려준다]
에? 모정에 모정에 님의 인생? 아 어 그 노래.
내가 다른 노랜 다 아는데 그거 하난 모르네. (관객 웃음)

관객 6 : 미련!

연행자 1 : 에? 미련? 그건 누구 꺼여? [주변 관객들이 알려주고 있다]
아유 내가 다 아는데 딱 그거 두 개 모르네. 으 그시기. (관객 웃음) 괜히 물어봤네.

관객 7 : 사랑님~ 김용임의 사랑님 하나 불러줘요.

연행자 1 : 김용임의 사랑님 하나 불러줘요? 응~ 언니 나 돈 안줬죠?

관객 7 : 이따 줄라고.

연행자 1 : 이따 줄라고? 그럼 내가 사랑님 부르면 줄 거예요?

관객 7 : 들어보고.

연행자 1 : 들어보고? 들어보고 좇같이 불렀다 그럼 안 준다 이말이네? (관객 웃음)
좋았어 최선을 다해 내가 한번 해볼라.

2. 연행자와 춤 움직임

연행자의 춤 움직임은 전체 군무와 여성 연행자들의 군무, 그리고 버드리 연행자의 솔로로 나누어 살펴볼 수 있다. 전체 군무는 버드리 연행자, 까꿍이, 민들레, 점팔이 연행자가 모두 무대에 등장한다. 여성 연행자들은 장구와 심벌즈를, 남성 연행자들은 북을 연주하며, 노래는 버드리 연행자가 부른다. 악기를 연주하는 연행자들은 모두 표정에 미소를 보이며 악기를 연주한다. 정확하고 공유된 움직임이나 격렬한 움직임 없이 음악의 박자를 맞추는 정도의 느긋한 움직임을 보여준다. 전체 군무에서는 총 4곡의 노래를 연행하는데, 곡과 곡 사이의 반주는 아리랑 메들리로 교차 편집되어 있다.

첫 곡은 버드리 연행자가 무대 앞쪽에서 부르다가 노래 중반부에 팽과리를 가져와서 노래와 함께 연주하기 시작한다. 1절이 끝나면 아리랑 반주에 맞춰 팽과리를 집중적으로 연주하는데, 이때 고개와 시선은 아래를 향한 상태에서 무릎은 반 굽힌 채 낮은 자세에서 발을 한 발씩 교차로 점프를 뛰며 제자리에서 회전한다. 두 번째 곡도 팽과리 연주를 유지하지만 한국 무용의 팔 어르기 동작이 추가된다. 세 번째 곡에서도 마찬가지로 팽과리 연주를 하는데, 이때 한국 무용의 뒷걸음 스텝과 유사한 모습으로 걷는 움직임이 추가되었다. 그리고 이 전과는 다르게 팽과리 연주를 무릎을 굽힌 채 다리를 크게 벌린 상태로 머리를 좌우로 힘차게 흔든다. 무대를 작고 크게 네 바퀴를 회전하고, 팽과리를 위아래로 올렸다 내리기를 반복하다가 음악이 끝나는 순간에 맞춰 팔과 고개를 순간적으로 천장으로 들어 올린다. 버드리 연행자가 노래와 악기 연주, 춤을 추는 동안, 다른 연행자들은 무대 뒤쪽에서 음악의 리듬에 맞춰 북과 장구를 치고 시선은 관객을 향해 미소를 유지한다. 총 네 곡의 곡이 끝나면 연행자들은 감사하다는 인사를 전하고, 버드리 연행자의 재담과 팁 받기가 다시 진행된다.

버드리 연행자를 포함한 여성 연행자들의 군무에서 돋보이는 움직임은 장구와 심벌즈를 이용한 춤이다. 고개와 몸통을 좌우로 힘차게 흔들고, 여성 연행자들의 의상인 캬캬 스타일의 치마의 빠른 흔들림이 보이도록 골반을 좌우로 빠르고 격렬하게 움직인다. 안무의 절정에 가서는 고개와 시선을 내리고 손을 짹싸게 장구와 심벌즈를 번갈아 연행하다가 음악이 끝날 때에 맞춰 장구채를 왼손과 고개를 순간적으로 위로 올리며 극적으로 끝낸다. 음악이 끝나면 연행자들은 멈춰서 힘든 표정과 거친 호흡을 그대로 관객에게 보여주는데, 이때 관객들은 일제히 박수를 보낸다. 무대가 끝난 후에 연행자들의 노력과 애쓰

는 모습을 그대로 보여주면서 관객에게 호응을 유발하는 전략으로 보여진다.

또한 공연마다 레퍼토리의 변화를 파악하였는데, 그중 하나로 마산 국화 축제에서는 버드리 연행자가 “마주 보고”라고 말하자 뒤에 있던 여성 연행자들이 장구 두 개를 서로 마주 보도록 무대 앞쪽에 설치한다. 버드리 연행자가 “간 김에 하나 더 합시다! 메들리 준비됐으면 레츠 고”라고 말하자 테크노 뽕짝 버전으로 편집된 아리랑에 맞춰 여성 연행자들이 장구를 치고 버드리 연행자는 무대 가운데에 고정된 마이크에서 노래를 부른다. 여성 연행자들은 서로 눈을 마주 보고 미소를 지으며 치마 의상이 흔들리도록 골반을 좌우로 빠르게 움직이며 장구를 연행한다. 노래의 중간 반주 부분에서는 버드리 연행자가 일정한 간격을 두고 서로 마주 보고 있는 장구 사이로 들어가 점프를 뛰며 두 장구를 번갈아 가며 열정적으로 연행한다. 곡의 말에 가서는 장구를 지나쳐 무대 맨 앞으로 가서 무릎을 굽힌 채 오른팔을 옆으로 펴고 고개와 시선은 바닥으로 내린 상태에서 음악에 맞춰 고개를 좌우로 격렬히 흔든다. 무대 뒤쪽의 남성 연행자들은 그대로 웃으며 힘차게 북을 두들긴다.

버드리 연행자의 솔로 장면에서는 관객에게 돈을 받기 위해 연행자가 관객석으로 이동하는 장면이 많이 연출된다. 총 세 곡이 연행되며, 노래보다는 “쭈쭈쭈”, 길게 “야”와 같은 추임새를 넣고, 관객과의 인사, 팁 주고받기, 사진 촬영 등이 이어진다. 특기할 점은 관객석에서 팁을 받을 때 흘러나오는 곡들이 모두 노래의 부제가 어색하지 않을 만큼 다양한 박자가 섞여 역동적인 분위기를 자아내는 곡들이라는 점이다. 이는 당장 팁을 주지 않는 관객들의 지루함을 최소화하기 위한 곡이라 생각된다. 지폐를 흔드는 관객을 만나러 가면서도 연행자는 “노래해야 되는데”, “얼른 무대로 가야 되는데”와 같은 말들을 하는데, 이는 팁을 받으러 다니는 시간을 전략적으로 공연 중간에 넣었음에도 기다리는 관객에게는 미안함을 전하는 것과 동시에 관객이 팁을 주는 행위가 공연의 의무가 아닌 관객의 자발적이고 호혜적인 행위인 것을 관객에게 강조하는 전략이라 보인다.

한편 버드리 폼바 연행자는 ‘극적 역할’과 ‘사회적 역할’의 경계를 넘나들며 재담을 펼치고 관객의 웃음을 유발한다. 이는 웃음을 유발시키는 장치이자 공연의 레퍼토리 중 하나이며, 이러한 역할 경계 넘나들기는 돈에 대한 재담 내용을 중심으로 빈번히 나타난다. 연행자들이 돈을 받는 상황도 관객은 공연의 일부로 인식하기 때문에 팁을 주고받는 과정에도 관객들의 이목은 집중된다.

연행자의 역할 경계를 폼바 연행자라는 극적 역할과 사회 구성원으로서의 사회적 역할로 나누어 그에 맞는 상황을 파악할 수 있는 사례는 아래와 같다. 이 사례들은 2019년 8월 24일 김해 라스트 썸머 페스티벌에서의 버드리 폼바 공연 장면들이다.

‘극적 역할’에서 연행자는 돈을 더 받고자 하는 욕망을 숨기지 않고 드러내는 것을 공연의 전략으로 사용한다. 관객이 돈을 주며 “어제 유튜브에 만 오천 원만 가져오라고 해서 만 오천 원만 드려요” 하자, 연행자는 “내가 어제 만 오천 원만 가져오라고 했어? 주동이 확 찢어버리고 싶네”라고 말하자 지켜보고 있던 관객은 웃음을 터뜨린다.

‘사회적 역할’에서 연행자는 돈을 받는 순간의 고마움을 진정성 있게 표현하는 방식으로 관객의 시선을 일일이 맞추며 “왜 이렇게 많이 줘”, “왜 자꾸 줘요” 등의 의례적인 인사를 전한다. 울먹이는 듯한 표정을 짓기도 하는데, 이는 극적 역할에서 보여주지 않았던 개인의 진실한 태도를 보여주는 것이라 해석된다. 이러한 연출은 관객에게 극적 역할과 사회적 역할의 차이를 명확하게 각인시키는 것으로 볼 수 있다.

3. 시각적·청각적 요소

시각적 요소로 분류되는 무대 장치, 소품은 야외 장소를 유랑하는 품바의 일시성과 이동성이 돋보이는 요소로 작용한다. 각 축제에서 연행자 의상의 색상과 세부 디자인을 제외하곤 세 축제 모두 시각적 요소들은 동일하였으며, 활용 또한 유사한 방식이었다. 무대 장치는 초록색 부직포가 펼쳐진 가설 무대와 주황색 플라스틱 의자들, 공연 장소의 영역을 알리는 천막, 유튜브에 영상을 올리기 위한 방송용 카메라들이 있었다. 소품은 연행자 도우미가 연행자에게 돈을 줬던 관객의 위치를 알려주기 위한 호루라기와 판매 물품들, 그것들을 담고 이동하기 위한 마트의 플라스틱 바구니, 팁이 되어 이동하는 지폐, 관객들의 촬영을 위한 스마트폰들이 활용되었다. 의상은 여성 연행자는 발레 튀튀 형식의 짧게 퍼지는 치마, 흰색 레깅스, 젤을 발라 정돈된 머리와 꽃 모양의 머리띠를 착용했으며, 남성 연행자는 일상복 형식의 바지와 티셔츠를, 그리고 팬덤을 형성하고 있는 중년 관객들은 주황색의 단체 티셔츠와 ‘품바 사랑(하트) 버드리’라고 쓰여진 주황색 수건을 가지고 있다.

청각적 요소인 음악은 공통적으로 빠른 박자의 테크노 뽕짝으로 변형된 트로트, 1970년대에서 2000년대 초반의 대중 가요들이 사용되었으며, 이는 관객의 연령 및 계급을 비롯한 취향¹⁵⁾을 파악할 수 있는 요소다. 공연마다 반복적으로 사용된 음악은 박주희 「자기야」(2005), 진성 「가지마」(2017), 「희야」(2017), 진미령 「미운 사랑」(2012), 진주 「난 괜찮아」(1997)이다. 특히 연행자가 관객석에서 팁을 받으러 다니는 시점에는 진성의 「가지마」, 「희야」가 흘러나오고, 공연의 절정을 알리는 장구와 심벌즈 연행 장면에서는 진주의 「난 괜찮아」가 사용되는 것을 확인할 수 있었다. 각 장면마다 사용되는 정해진 음악이 있는 것으로 파악하였다. 악기의 경우, 여성 연행자들은 장구와 심벌즈를 연행하고, 남성 연행자들은 엇가위와 북을 연행하였으며, 음악에 따라 악기를 연행하는 정해진 안무가 있다. 이처럼 시각적 요소들의 유동적인 특성이 주는 자유로운 분위기와 관객의 연령 및 취향을 고려한 음악은 관객이 타인의 시선에서 벗어나 자신의 흥을 그대로 표출할 수 있는 구조라고 파악할 수 있다.

4. 관객의 유형과 참여 형태

관객의 유형을 파악하기 위해서 연구의 현장이었던 ‘김해 라스트 썸머 페스티벌’에서 버드리 품바의 관객들에게 비공식적 인터뷰를 수행하였다. 인터뷰를 통해 품바에 대한 관심도와 팁을 주는 이유에 주목하여 관객의 유형과 참여 형태를 파악하고자 하였다. 비공식적 인터뷰의 주요 질문은 다음과 같다: 첫 번째, 오늘 어떻게 알고 오셨어요?, 두 번째, 왜 팁을 주시나요? 세 번째, 시장보다 비싸게 파는데 왜 물건을 사시나요?

제보자들은 모두 60대에서 80대 중반까지의 여성들이었고, 개인 혹은 일행과 함께 온 관객들이었다. 첫 번째 질문은 중간에서 뒷좌석에 앉은 관객에게 하였는데, 그 이유는 앞 좌석과 무대 옆에서 있는 관객들은 주황색 단체 티셔츠 및 수건을 가진 팬들이었기 때문에 품바에 대한 관심도가 클 것이라고 추측이 가능했기 때문이다. 마찬가지로 공연 장소 주변에 서서 보다가 지나가는 사람들은 우연히 구경하는

15) 한국 사회의 문화 지형에서 사회적 위계와 문화 취향 간의 강한 상응성이 존재하고 있음을 밝힌 최새별, 이명진(2012)의 연구에 의하면 소득, 학력, 직업은 계급으로 포괄된다. 사회적 위계가 낮고 나이가 많은 집단은 음악 장르 중 트로트, 뽕짝을 선호하며, 트로트 뽕짝은 하위 문화에 포함된다. 품바의 주요 음악이 트로트, 뽕짝인 것을 감안하면 품바 구성원들이 향유하는 취향은 하위 문화에 속한다고 볼 수 있다.

행인들이기 때문에 관심도는 낮을 것이라 추측하였다. 결과적으로 제보자들 중 중간에서 뒷좌석에 앉은 관객은 소셜 미디어가 아닌 주변에서 구두로 정보를 듣고 공연장에 왔다고 응답하였다.

왜 팁을 주는 것인지에 대한 두 번째 질문에 대한 공통적인 응답 내용은 “어디가도 이렇게 열심히 하는 사람들이 없어요 당연히 줘야죠”(관객 A와의 인터뷰, 2019.08.24)이었다. 이는 연행자들이 관객들로부터 돈을 받을 때 감사하다는 말과 함께 “열심히 하겠습니다. 잘 지켜봐주세요.”라는 인사의 이유를 짐작할 수 있는 지점이다. 즉 관객은 연행자의 연행과 재담을 통해 느끼는 즐거움에 대한 고마움의 감정을 돈으로 보답하고 있는 것이다.

돈을 건네며 원하는 곡을 신청하는 관객도 많았는데, 연행자는 “그것[신청한 그 노래]도 좋아요?”라고 되물으면서 신청받은 노래를 바로 부르기도 했다. 곡을 신청하며 돈을 주는 관객은 좌석의 위치와는 상관없이 연행자가 있는 무대로 직접 나가서 돈을 주는 모습을 보였다.

연행자들은 공연 막간 시간을 이용하여 자신들의 노래가 녹음된 음원 CD, USB, 비누, 전등, 행주, 칫솔 등을 판매한다. 이때 제품 홍보 방식은 “성능이 굉장히 좋다”, “장애인들이 만든 칫솔이다”, “우리가 의뢰한 물건이라 여기서만 살 수 있다”는 내용으로 홍보를 한다. 이에 세 번째 질문을 물건을 구매하는 관객들에게 질문했고, 그들은 “장애인들이 만든 칫솔이니까 사면서 좋은 일도 하는 거예요”(관객 B와의 인터뷰, 2019. 08. 24), “이건[비누와 전등] 여기서 밖에 살 수 없는 거예요”(관객 C와의 인터뷰, 2019. 08. 24.)라며 홍보 내용을 근거 삼아 물건을 구매한다고 응답하였다.

이를 통해 연구자는 좌석의 위치가 품바를 향한 관객의 관심도를 파악할 수 있는 요인이며, 관객의 유형을 구분할 수 있는 잣대가 되는 것으로 파악하였다. 이에 따라 관객을 ‘팬덤을 형성하고 있는 사람들’, ‘공연 정보를 미리 알고 찾아온 동네 사람들’, ‘우연히 구경하는 행인들’로 나누었으며, 각 유형은 춤을 추고 돈을 주는 방식에서 참여 형태에 차이가 있음을 관찰하였다. 즉 앞 좌석과 무대 옆의 ‘팬덤을 형성하고 있는 사람들’은 무대 옆에 서서 연행자의 춤을 지속적으로 따라 추었다. 돈이 적게 오가는 시점에는 그에 맞춰 직접 무대로 나가 연행자에게 돈을 주며 자신을 소개하고, 연행자에 대한 애정을 표현했다. 중간에서 뒷좌석에 앉은 ‘공연 정보를 미리 알고 찾아온 동네 사람들’은 연행자가 자신의 자리 쪽으로 이동해오면 그때 팁을 주고, 팁을 주기 위해 지폐를 흔들며 연행자가 직접 오도록 유도하였으며, 스마트폰 사진 촬영 요구를 하였다.

한편 관객의 참여 형태에 있어서 관심도와는 상관없이 보였던 특징은, 지폐를 중심으로 공연 공간이 이동한다는 점, 연행자의 연행이 고도로 절정인 상태에서는 팁을 주지 않는 점, 그리고 원하는 곡을 신청하는 사람들은 어느 좌석에 있든 직접 연행자에게 돈을 주러 나오는 점이었다. 관객의 공통적인 움직임 특성은 모두 음악 리듬에 맞춰 팔, 어깨, 무릎을 전체적으로 덩실덩실 움직이는 관광버스 춤¹⁶⁾, 또는 연행자의 춤이 가진 리듬을 그대로 모방하며 춤을 추었다. 이처럼 4가지의 구조 분석 요소에 따라 도출된 버드리 품바 공연의 구조는 다음 <표 1>과 같다.

16) 김주희(2013)는 1970년대 급격한 경제성장과 도시화 되는 사회적 상황 속에서의 경공업 여성 노동자의 신체성과 신체 움직임을 ‘반복성’과 ‘일탈성’의 특징으로 탐구하였다. 반복적인 노동에 찌든 1970년대 여공들의 신체는 야유회를 오가는 관광버스 안에서 해체되어 일탈로의 이행을 경험한다. 여기서 그들의 신체를 일탈로 이끄는 것은 관광버스에서 그들이 추는 춤이다. 관광버스 통로라는 제한된 공간에서 추어지는 이 춤의 움직임 특성을 어깨와 복부의 트위스트, 무릎 바운스를 이용한 복부 흔들, 골반과 상체의 분리, 엉덩이 흔들기, 좌우로 엉덩이 밀어내기 등으로 설명하였다. 이 논문에서의 관광버스 춤 또한 관념적으로 그러한 움직임 특성을 가진 중년들의 춤을 관광버스 춤이라 이해하고 있음을 밝힌다.

〈표 1〉 버드리 품바 공연의 구조

분류	분석 요소	버드리 품바 공연의 구조
1	공연 구조 및 재담 내용	접촉·웃음을 통한 상호작용
2	연행자와 춤 움직임	역할 경계 넘나들며 재담 보이고 관객의 웃음 유발
3	시각적·청각적 요소	유동적인 공간과 테크노 뽕짝 풍 음악
4	관객의 유형과 참여 형태	관객의 유형에 따라 참여 형태 상이함

IV. 버드리 품바 공연의 의미

웃음과 춤, 그리고 돈을 주고받는 행위는 공연의 공간과 사람들의 몸 사이를 통과하며 공연의 구조를 지탱한다. 품바 공연 공간의 사람들은 웃음, 춤, 돈을 주고받으며 공연 공간에 참여하고, 반복되는 그들의 행위의 축적은 공연의 공간을 생성시킨다. 이는 연구의 가설이자 주요 논지이며, 위에서 밝힌 버드리 품바의 구조에서도 그 도출 과정을 확인할 수 있다. 이 장에서는 이 행위들이 각각 어떠한 공연 공간의 의미를 지닐 수 있는지를 논의하고자 한다. 이 행위들은 단지 공연의 메커니즘일 뿐만 아니라 한국 사회의 중년의 문화적 맥락과도 긴밀히 연계되어 공연 공간의 의미를 만들어내고 있음을 탐구하였다.

1. 공동체적 유대감 형성 공간

품바의 의미를 서술하기 위한 관점으로 해석 인류학 전통에 기대어 기어츠의 논의를 살펴보면, 기어츠는 “인간의 행위는 그것을 받아들이고 해석하게 해주는 의미구조 없이는 그들의 행위가 하나의 문화 범주로 볼 수 없다”(문옥표 역, 1998, p. 16)고 주장한다. 예를 들어 의미구조에 의해 잉크라는 행위가 눈의 경련이 아닌 잉크로 해석될 수 있는 것이며, 이러한 해석에 의해 잉크는 하나의 문화 범주에 속한 행위가 되는 것이다. 이를 품바에 적용해보면, 품바의 공연 공간에서 생성되는 웃음은 관객과 연행자가 상호적으로 공감할 수 있는 의미구조를 공유하고 있기 때문에 가능한 일이며, 그들에게 웃음은 ‘하나의 문화적 범주’로 존재하는 행위라 볼 수 있다.

버드리 품바의 구조인 ‘접촉·웃음을 통한 상호작용’과 ‘역할 경계 넘나들며 재담을 보이고 관객의 웃음 유발’은 관객의 웃음을 이용하고 유발하기 위한 공연의 전략이다. 접촉과 재담을 통한 상호작용은 웃음을 이용하여 관객과 연행자 간의 상호작용을 보다 매끄럽게 이끌고, 역할의 경계를 넘나들며 관객의 웃음을 유발한다. 따라서 웃음은 품바의 공연 공간이 형성되는 중점적 요소라 볼 수 있다. 이에 본 절에서는 ‘웃음’에 주목하여 품바의 의미를 살펴본다. 특히 연행자가 극적 역할과 사회 구성원으로서의 사회적 역할의 경계를 넘나들며 재담을 펼칠 때, 관객의 웃음을 더 유발하는 이유는 무엇인지, 어떠한 맥락에서 웃음이 생성되는 것인지에 초점을 맞추었다.

웃음은 연행자의 재담과 대화를 통해 생성된다. 특히 연행자는 극적 역할과 사회적 역할의 경계를 오가며 관객의 웃음을 유발한다. 극적 역할의 경계에서는 돈에 대한 욕구를 여과 없이 표현하며, 음담패설과 욕을 하고, 관객을 조롱하고 농담과 장난을 치며 재담을 펼친다. 사회적 역할의 경계에서는 돈을 받

을 때 고마움에 올 것 같은 표정으로 인간적인 면모를 보이며 “안 주셔도 되는데”와 같은 의례적인 말을 건네기도 하고, 극적 역할에서 보였던 자신의 농담과 조롱에 선을 긋고 관객의 기분을 달래며 사회적 역할의 모습을 강화한다. 이러한 경계 넘나들기와 재담의 내용, 맥락을 관객이 이해하고 해석하여 웃음으로 화답할 수 있는 것은 그 두 집단 사이에 서로 공유되는 의미구조가 있기에 가능한 일이다. 이에 나는 그들이 폼바 공연에 모였다는 점과 연령대가 모두 중년이었다는 공통 지점에서 그 의미구조를 탐구해보고자 한다.

폼바 공연의 주요 특징을 상기해보자면, 첫째, 서울을 벗어난 지역 축제의 장마당의 가설 무대 천막 아래에서 진행된다. 둘째, 사람들이 자유롭게 오갈 수 있게끔 열린 공간으로, 정해진 좌석이 없다. 셋째, 관객과 연행자는 돈을 중심으로 공연 공간을 지속적으로 이동한다. 이러한 특징들은 중년인 관객들에게 공연에 대한 격식을 차릴 필요가 없는 자유로운 공간이라는 분위기를 내재한다. 자유로운 분위기의 공간에 모인 이 중년들은 더운 여름 지역 축제의 천막 아래에 모여 연행자에게 지폐를 주며 인사를 하고, 자신의 개인적인 소식을 전하고, 원하는 곡을 신청한다. 그리고 그들의 춤 리듬을 모방하거나 음악에 맞춰 춤을 춘다.

이 공간 안에서 그들이 공유하는 의미구조는 자유로운 분위기와 중년이라는 연령대라고 볼 수 있다. 이 두 의미구조가 그들의 관계를 지탱하기 때문에 그들은 연행자의 신세 한탄과 노골적인 욕설, 음담패설에 웃을 수 있고, 트로트 노래에 다른 사람의 시선을 신경 쓰지 않고 춤을 출 수 있는 것이다. 그리고 이를 통해 그들은 공동체적 유대감이라는 관계를 형성하고 실천한다.

그렇다면 왜 다른 연령층이 아닌 중년이라는 연령대는 왜 폼바 공연에서 유대감을 형성하는 것인지에 대한 논의가 필요하다. 한 사람의 생애에 있어 중년이라는 연령대는 사회에서 어떠한 경계에 있으며, 그러한 경계에 속한 중년이 갖는 폼바 공연 공간에서의 유대감 형성 경험은 그들의 삶에 어떠한 영향을 주는가?

김은실(2001, p. 38)에 의하면, “한 인생을 알아버린, 이제부터 삶이 무의미하다고 느끼는 사람들”인 중년들에게 “끝이 보이는 삶을 지속하라는 것은 고도로 조직화 된 조용한 폭력”이다. 그들이 폼바 공연에서 경험하는 유대감은 한 인생을 이제 알아버렸다는 경험에서 오는 권태로움과 폼바 연행자의 신세 한탄, 열정적인 춤, 삶을 위로하는 메시지가 강조되는 트로트 노랫말이 조직적으로 연결되어 형성되는 것이라 판단된다. 또한 “나이가 들어가는 것은 과거의 몸이 수용했던 자아를 더 이상 실천할 수 없음을 포함”(김은실, 2001, p. 41)한다는 논의는 폼바 공연 공간에서 유대감을 형성하여 춤을 추는 관객들에 대한 이해의 기반을 마련한다. 폼바 공연 공간에서 춤을 춘다는 것은, 관객들, 즉 중년들의 몸이 주체적인 움직임인 춤을 통해 자신의 자아를 실천하는 행위이기 때문에, 중년들은 몸을 움직여 춤을 추는 순간만큼은 자신의 자아를 표현하고 실천하는 경험을 하는 것이라 해석할 수 있다. 앞서 볼노(이기숙 역, 2011, pp. 320-327)의 논의에서 살펴보았듯이 춤을 통해 인간은 새로운 차원의 공간을 경험한다. 이는 자아를 실천할 수 없던 중년의 몸에서 자아를 실천하는 몸으로의 경험도 포함될 것이다. 이처럼 공동체적 유대감 형성 공간이라는 의미는 그 공간에 참여하는 사람들 자신의 몸과 자아의 관계가 그전과는 다른 관계로의 이행 단계를 거치는 과정에서 나타나는 현상으로도 볼 수 있을 것이다.

2. 신명풀이의 공간

품바 공연 공간에서 형성되는 공동체적 유대감과 테크노 뽕짝 풍의 음악, 장마당에 설치된 천막과 가설 무대의 일시성, 돈이 중심이 된 이동성으로부터 형성되는 자유로운 분위기는 관객과 연행자가 흥에 취해 춤을 출 수 있는 환경의 바탕이 된다. 이러한 환경을 가진 공연 공간으로서 품바는 흥이 춤을 통해 표출되는 신명풀이의 공간이라는 의미가 있다. 신명풀이는 한국 전통 예술의 공연 원리이며, “관객이 연극 진행에 참여해 마음 속에 간직했던 바를 풀어내어 흥겨움을 누리는 것”(조동일, 1996, p. 442)이다. 또한 신명풀이의 공간이라는 점에서 품바는 탈춤의 공연 미학과도 매우 유사한 공간적 특성을 가지고 있다.

탈춤에 대한 전반적인 연구를 수행한 조동일(1988, p. 143)에 의하면, 탈춤은 “하는 사람과 보는 사람이 구별되지 않을수록 공연이 온전하게 이루어지는 연극”으로, 놀이패와 구경꾼이 함께 어울리며 일상 생활에서의 억압에서 벗어나는 신명풀이가 이루어지는 놀이이다. 덧붙여 탈춤은 놀이패와 구경꾼 사이의 공동적인 유대를 기반으로 대방놀이가 성립되는데, 여기서 대방이란 “모든 사람이 한데 어울린 모임”(조동일, 1988, p. 145)을 뜻한다. 이처럼 품바는 탈춤의 공연 미학인 신명풀이와 신명풀이를 통해 형성되는 대방 놀이적인 특성에도 매우 유사한 공연 원리를 가지고 있음을 알 수 있다.

또한 신명풀이가 공연의 미학이자 원리인 탈춤은 공동체 의식이 발현되기 어려운 극장공간이 아닌 사면이 트인 마당공간의 무대를 필요로 하는데(사진실, 2002, p. 461), 마찬가지로 신명풀이의 공간인 품바의 필수적 요소는 바로 공연이 이루어지는 장소에 있다. 고정된 프로시니엄 극장이 아닌, 지역 축제 장소의 포장되지 않은 흙 혹은 아스팔트 바닥, 축제 먹거리를 판매하는 주변 포장마차의 어수선했음 사이에 천막으로 마련된 공연 장소를 바탕으로, 이 장소에 모인 사람들이 자유로운 분위기 속에서 자신의 흥을 춤으로 표출하며 신명풀이의 공간을 형성하는 것이다. 따라서 품바는 지역의 장마당이라는 공간에서 관객과 연행자의 상호작용에 따라 예기치 않게 일어나는 신명풀이의 공간이라 해석된다.

3. 체면을 지켜주는 의례적 공간

버드리 품바의 관객이 자신의 자리에서 손에 지폐를 쥐고 팔을 흔들거나, 손에서 손으로 연행자에게 직접 주는 돈, 지폐는 공연에서 일종의 소도구 역할을 한다. 관객이 연행자에게 공연의 소도구로서의 지폐를 팁으로 건네는 행위는 자기 자신이 공연에 적극적으로 참여하고 있는 관객이라는 것을 알리는 상징적인 행위이다. 또한, 돈의 이동에 따라 품바 공연의 사람들은 공간 내를 이동한다. 이때 이동을 중심으로 관객과 연행자 간의 신체 접촉, 웃음, 재담, 대화가 이루어진다. 소도구인 지폐의 이동에 따라 공연 공간의 레퍼토리가 변화하는 것이다. 공연 진행이 어려울 정도로 돈을 주고받는 행위가 일어나는데, 이는 이미 공연의 일부로 이해되는 극적인 행위이자 현상으로 파악된다. 연행자들이 자신들이 받은 지폐를 의상에 장식처럼 꽂고 공연을 하는 모습은 서로 돈을 주고받은 행위가 얼마나 쌓였는가를 가시적으로 보여주기 위한 의도처럼 보이기도 했다. 이처럼 소도구를 공연의 장치로 활용하듯이 지폐를 소도구처럼 주고받으며 이용하는 행위는 공연의 중점적인 레퍼토리이다.

이와 더불어 관객이 돈을 건네는 행위는 품바의 공연 공간에서 일어나는 의례적인 행위이다. 예컨대 규율로 정해진 팁에 관한 액수가 없음에도 불구하고 관객은 연행자에게 적어도 1만원에서 5만원의 지폐

를 건네고 물건을 구입한다. 시간에 관한 규칙이 없음에도 관객들은 공연의 시작 전이나 종료 후, 특히 공연의 클라이맥스에는 돈을 주지 않는다. 또한, 돈을 주고받는 과정은 공연의 중간에 일어나고, 관객의 시선이 모두 집중되게 연출된다. 이처럼 일정한 액수의 금액으로 준비된 소도구로서의 지폐를 공연의 적절한 타이밍에 자신의 팔을 흔들며 연행자를 자신의 영역으로 이끌거나 혹은 관객 자신이 직접 연행자가 있는 무대로 돈을 가져가는 행위는, 자신이 능동적으로 공연에 참여하고 있음을 알리는 행위이자, 공연을 관람한다면 관객으로서 응당 보여줘야 하는 의례적 행위로 공연 내에서 가능하다.

따라서 본 연구는 일상의 상호작용에서 “행위자가 자신이 얼마나 존중받을 가치가 있는 존재인지, 그리고 자기가 얼마나 다른 사람들을 존중하는지를 표현하는 상징적 의미가 담긴 행위자의 언행”(Goffman 저, 진수미 역, 2013, p. 30)¹⁷⁾을 의례적 행위라고 주장한 미국의 미시 사회학자 어빙 고프먼(Erving Goffman)의 의례 개념 논의를 빌려 폼바가 체면을 지켜주는 공간으로서 의미가 있음을 주장할 것이다.

고프먼은 고전 사회학자 에밀 뒤르캄(Emile Durkheim)의 의례(rite) 개념을 수용하여 의례가 현대 사회의 일상의 상호작용에서도 이루어진다고 보았다. 뒤르캄의 의례는 그의 저서 『종교 생활의 원초적 형태』(노치준, 민혜숙 역, 1992)에서 서술된 개념으로, “의례는 성스러운 대상을 앞에 두고 어떻게 처신해야 하는지를 규정하는 행위의 규칙”(Collins 저, 진수미 역, 2009, p. 49)을 뜻하며, 이러한 의례 연구를 통해 그는 사회의 연대감, 집합의식의 생산의 근원을 찾고자 하였다. 이를 이어받아 고프먼은 과거의 신들에게 바쳐졌던 성스러움은 현대사회에서 개인들에게 옮겨졌으며, “한 사람의 체면은 성스러운 대상이고, 표현적 질서는 체면을 지키는 데 필요한 의례 질서”(Goffman 저, 진수미 역, 2013, p. 30)라고 본다. 현대사회의 일상에서 성스러운 대상은 한 사람의 체면(face)이며, 의례 질서는 성스러운 체면을 향한, 체면을 지켜주기 위한 행동 규칙이자 표현적 질서이다.

이러한 체면 개념을 폼바의 공연 공간에 적용해보고자 한다. 행위자들이 돈을 주며 서로에게 향하는 웃는 표정의 얼굴, 반가운 손짓, 친근함을 표하는 대화, 공손한 인사는 모두 서로의 체면을 지키기 위한 의례적 행위로 파악할 수 있다. 구체적으로 폼바 공연 공간에서 나타나는 의례적인 행위는 크게 행위자들의 몸짓과 구두 차원에서 살펴볼 수 있다.

관객의 유형마다 차이가 있지만, 몸짓의 차원에서, 팁을 줄 때 관객은 거만한 태도 없이 연행자에게 인사를 하고, 표현에 적극적인 관객들은 엄지 손가락을 치켜 올리며 최고였다는 칭찬을 표현하고, 손과 팔로 하트를 표현하며 직접 자신의 지폐를 건넨다. 이때 춤을 추며 팁을 주러 나오는 관객들도 있다. 한편 적극적인 몸짓 표현을 하지 않는 관객은 팁을 건네며 고마워하는 연행자에게 고개를 끄덕이는 제스처와 미소를 보인다. 연행자들은 팁을 받을 때 고개를 숙이며 인사를 하고, 울 것 같은 표정으로 지폐를 받는다.

구두의 차원에서, 관객들은 팁을 줄 때 ‘고맙습니다’, ‘유튜브 보면서 애타게 극복했어요’, ‘김포에서 왔어요’ 등의 인사를 건네고, 팁을 받을 때 연행자들은 ‘감사합니다, 사랑합니다, 열심히 할게요, 고맙습니다’ 혹은 ‘왜 이렇게 많이 줘, 왜 자꾸 줘요’ 라며 인사를 건넨다. 또한 관객이 돈을 건네며 원하는 곡을 신청할 때에도 공손한 몸짓의 제스처와 함께 원하는 곡을 신청한다. 이처럼 돈을 주고받는 행위에는 서로를 향한 인사, 표정, 몸짓의 상호작용이 오간다.

17) 고프먼의 용어인 체면(face)를 그대로 사용함으로써 체면(face)에 담긴 의미를 유지하고자 하였다(진수미 역, 2013, pp. 17-104).

나는 바로 이러한 의례적인 행위를 보여주는 것이 품바에서 돈을 주고받는 행위의 궁극적인 목적이라고 판단한다. 다시 말하면 돈을 주고 받는 행위에 있어서 그들이 주고받는 것은 지폐 이상의 가치이며, 그러한 가치는 의례적인 행위를 통해 실현된다고 본다. 왜냐하면 공연 중 연행자가 돈에 대한 욕망을 노골적으로 표현하고, 돈을 주지 않는 관객들도 분명 있음에도 불구하고, 돈을 주고받는 행위에는 서로의 안위를 묻는 인사와 미소가 담긴 짧은 대화, 관객의 노래 요청과 연행자의 응답, 그리고 연행자의 ‘왜 이렇게 많이 줘, 왜 자꾸 줘요’와 같은 의례적인 말과 관객의 연행자를 향한 애정 표현들이 항상 포함되었기 때문이다.

V. 결론

이 연구의 시작이 되어준 것은 ‘연행자는 왜 굴욕적인 걸인 역할을 하고, 중년 관객은 그들이 실제 걸인이 아님을 알면서도 왜 돈을 열광적으로 주고받는 것인가?’라는 질문이었다. 돈을 주고받는 행위 품바에서 어떤 역할과 의미를 지니는지를 탐구하면서, 본 연구는 웃음, 춤, 돈이 버드리 품바 공연의 구조를 지탱하고 있음을 밝혔다. 연행자와 관객은 이 구조를 통해 상호작용하며 공연 공간에 참여하고, 반복되는 행위의 축적은 공연 공간을 새롭게 생성시킨다고 보았다. 나아가 웃음, 춤, 돈을 주고받는 행위는 단지 공연 구조의 핵심 메커니즘일 뿐만 아니라, 한국 사회의 중년이 가진 문화적 맥락과도 긴밀히 연결되어 각각의 문화적 의미가 있다고 보고 그 의미를 논의하였다.

이 장에서는 ‘체면을 지켜주는 의례적 공간’이라는 품바의 의미구조를 바탕으로, 시작의 처음을 제공한 위의 질문과 연계하여 품바의 문화적 정체성과 가치를 논의하고, 품바 공연이 동시대의 종합 예술 공연임을 주장하고자 한다.

2019년 8월 김해 버드리 공연 현장에서 한 관객은 버드리 연행자에게 돈을 주며 자신이 그동안 우울증을 앓았다고 고백하는 장면이 있다. 그러자 버드리는 그 관객을 위로하며 “나 같은 년도 살아요”라고 말하자 그 관객과 주변의 그들은 모두 웃음을 터뜨렸다. 이처럼 그들은 돈을 주고받으며 개인적인 소식을 전하거나, 서로의 신세 한탄에 웃거나, 연행자의 연행에 고맙다고 최고라는 손 인사를 함께 전한다. 본고는 이러한 의례적 행위를 보여주는 것이 품바에서 돈을 주는 궁극적인 이유라고 생각한다.

만약 돈을 주는 행위가 없다면 공연은 지속적으로 수행되거나 성립되기 어렵다. 왜냐하면 표면적으로는 돈을 주고받는 행위가 공연의 레퍼토리지만, 이면적으로는 연행자의 체면이 지켜지지 않았기 때문이다. 즉 연행자의 걸인 역할은 관객이 돈을 줌으로써 극적 역할에서 수행될 수 있다. 관객이 연행자의 연행을 즐기고 돈을 주는 동시에 웃음과 고마움의 인사를 연행자에게 보여주는 행위는, 연행자가 실제 사회적 걸인이 아니고, 공연의 영역 내에서 걸인 역할을 연출하고 있는 ‘품바 연행자’라는 것을 알고 있다는 의미이며, 곧 이들은 열광적으로 의례적 행위와 돈을 주고받으며 연행자의 걸인 역할을 지켜주고 있는 것이다.

이처럼 ‘체면을 지켜주는 의례적 공간’이라는 의미는 품바 공연의 문화적 정체성이라 판단된다. 관객이 적극적으로 의례적 행위를 통해 공연 공간에 참여하지 않으면 공연이 절대적으로 성립될 수 없다는 점에서, 사람들이 주는 의례적 행위와 돈은 공연이 지속적으로 가능하도록 하는 중요한 요인이다. 틱을

주며 대화를 나누고, 웃고, 인사를 하는 의례적인 행위가 부재하면, 그것은 폼바라고 보기 어려우며, 이러한 의례적 행위를 통해 폼바 공연 공간이 형성된다고 볼 수 있는데, 이는 현시대의 여타 공연에서는 발견하기 어려운 특성이라는 점에서 폼바의 문화적 정체성과도 직결되는 것이다.

한편 폼바의 문화적 정체성이 서로의 체면을 지켜주는 의례적 행위에 의해 형성된다는 점을 고려해 보면, 폼바의 문화적 정체성은, 공연 자체보다도 그러한 행위를 가능하게 하는 한국 중년들이 가진 공동체적 유대감, 그들이 공유하는 시대적, 문화적 정서에 의해 발현되는 것이라고 볼 수 있다. 따라서 폼바의 문화적 정체성은 공연의 메커니즘 이면에 자리한 한국 중년들의 공통된 정서가 핵심이며, 이는 한국의 역사와 문화사의 맥락에서도 그 의미를 탐구할 수 있을 것이다.

나아가 연행자의 체면을 지켜주는 의례적 행위에는 폼바 연행자의 예술가로서의 자존감과 정체성, 그리고 예술적인 재능과 가치를 인정하는 의미가 있다. 예술계에서 폼바가 배제되었음에도 불구하고, 관객의 능동적이고 의례적인 행위를 통한 ‘인정’은 연행자가 예술적 재능을 지닌 예술가로서 자아 정체감과 자존감을 가지고 공연을 수행하도록 하는 기반이 되는 것이다. 이처럼 폼바는 곡, 대사, 춤과 함께 일련의 레퍼토리 및 전략을 가진 종합 예술 공연이다.

결론적으로 이 연구는 무엇이 학계와 문화적으로 주변화되어 있는 폼바를 지속적으로 수행 가능하도록 하는지를 탐구한 연구이다. 공연에 참여하는 사람들의 상호작용 행위를 기록하고, 그것을 통해 연구의 결과를 이끌어낸 점에서 의의를 찾고자 한다. 그러나 다소 짧은 기간 동안 현지 조사를 수행한 것은 아쉬움으로 남는다. 향후 연구에서는 연구의 미비점을 보완하고, 사람들이 주고받는 행위에 담긴 감정의 문화적 구조를 연구에 담아낼 수 있기를 소망한다.

■ 참고문헌

- 국사편찬위원회(2006). 연희, 신명과 축원의 한마당. 두산동아.
- 국사편찬위원회(2007). 천민 예인의 삶과 예술의 궤적. 두산동아.
- 김시라(1987). 小說품바 시대 上. 영한문화사.
- 김은실(2011). 여성의 몸, 몸의 문화 정치학. 도서출판 또 하나의 문화.
- 사진실(1997). 한국연극사 연구. 태학사.
- 사진실(2002). 공연문화의 전통. 태학사.
- 신상미(2016). 사라지지 않는 예술, 무용이론을 말하다. 이화여자대학교 무용학 연구소 (편). 무용이론을 말하다. (pp. 17-71). 이화여자대학교 출판문화원.
- 심상교(2007). 한국전통연희론. 집문당.
- 전경옥(2004). 한국의 전통 연희. 학고재.
- 조동일(1988). 탈춤의 역사와 원리. 기린원.
- Bollnow, O. F.(2011). 인간과 공간 (이기숙 역). 에코리브르. (원저출판 1963).
- Collins, R.(2009). 사회적 삶의 에너지 (진수미 역). 한울아카데미. (원저출판 1975).
- Durkheim, E.(1992). 종교 생활의 원초적 형태 (노치준, 민혜숙 역). 서울: 민영사. (원저출판 1912).
- Fischer-Lichte, E.(2017). 수행성의 미학 (김정숙 역). 문학과 지성사. (원저출판 2008).
- Geertz, C.(1998). 문화의 해석 (문옥표 역). 까치글방. (원저출판 1973).
- Goffman, E.(2013). 상호작용 의례 (진수미 역). 아카넷. (원저출판 1967).
- Schechner, R.(1994). *Environmental Theater*. Applause.
- Schechner, R.(2013). *Performance Studies: An introduction*. Routledge.
- Straus, E.(1960). *Psychologie der menschlichen Welt: Gesammelte Schriften*. Berlin, Göttingen, Heidelberg.
- Tuan, Y. F.(2016). 공간과 장소 (구동회, 심승희 역). 대운. (원저출판 1977).
- 강석민(2017b). 품바 전통의 문화적 재현과 상상적 아이덴티티. *실천민속학연구*, 29, 307-335.
- 김주희(2013). 1970년대 한국 경공업 여성노동자의 신체성에 관한 연구. *무용예술학연구*, 43(4), 1-20.
- 이운선(2018). 각설이의 전통과 예능의 재구성. *남도민속연구*, 37, 89-111.
- 정수연(2008). 1980년대 연극계의 '인정'(recognition) 발생 기제 연구: <품바>와 마당극의 경우. *한국연극학*, 35, 75-116.
- 조동일(1996). 연극 미학의 세 가지 기본 원리, '카타르시스', '라사', '신명풀이' 비교 연구. *口碑文學研究*, 3, 439-471.
- 최셋별, 이명진(2012). 음악장르, 여가활동, TV프로그램 선호분석을 통해 본 한국 사회의 문화지형도. *한국사회학*, 46, 34-60.
- 강석민(2015a). 품바 전통의 재현적 성격과 문화사적 의의. 석사학위논문. 안동대학교 대학원.
- 김은진(2024). 각설이 공연 연희자 연구: 품바예인 버드리를 중심으로. 박사학위논문. 청주대학교

대학원.

이진술(2020). **품바의 구조와 의미 연구: 버드리 품바를 중심으로**. 석사학위논문. 이화여자대학교 대학원.

조희진(2022). **가장자리의 문화실천: 각설이·품바 문화를 중심으로**. 석사학위논문. 연세대학교 대학원.

정반석(2017.10.24). 품바의 화려한 부활, 온라인 세상도 홀리다. **한국일보**. <<https://www.hankookilbo.com/News/Read/201710242014280219>, 2024. 08. 01>.

금강산(2019.08.15). “버드리 깜짝 대박 8월 15일 주간 2019 월미도 치맥 페스티벌 초청공연”. **Youtube**. <<https://www.youtube.com/watch?v=hCIM4mbjfrE&t=126s>, 2024. 09. 03>.

금강산(2019.08.24). “버드리 8월 24일 주간 빨리 해라 진상객 열받은 버드리 2019 김해 장유 치맥 페스티벌 초청공연”. **Youtube**. <<https://www.youtube.com/watch?v=g6lgiKJMOw&t=2964s>, 2024. 09. 03>.

금강산(2019.10.26). “버드리 10월 26일 주간 마산 국화 축제 초청공연”. **Youtube**. <<https://www.youtube.com/watch?v=0Jdw-liE56I>, 2024. 09. 03>.

논문투고일 2024. 08. 15.

심사일 2024. 08. 19.

심사완료일 2024. 08. 30.

Laughter, Dance, and Money

– The Cultural Identities of the *BeoDeuRi Pumba* in South Korea –

Lee, Jinsol

M.A. in Dance Theory, Ewha Womans University

This study explores the cultural context surrounding the act of exchanging money during the Pumba performances. In this process, laughter, dance, and money will be revealed as a structure of performance that traverses people's bodies and sustains the space of performance. This study indicates the performance structure of Pumba by focusing on the interaction between laughter, dance, and money, and discusses the meaning of laughter, dance and money in the cultural context of middle-aged Koreans. Through this, it illuminates the identity and value of the Pumba and argues that Pumba is a contemporary performance.

Keywords: Performance space of the Pumba(품바 공연 공간), Interaction behavior(상호작용행위), Middle-aged Koreans(한국의 중년들), Saving face(체면 지키기), Performance ethnography(공연 민족지)