

마당극 공간의 구조 및 수행성 연구*

-〈언젠가 봄날에〉와 〈삼팔선 놀이〉를 중심으로-

김영학**

|| 차례 ||

- I. 서론
- II. 텍스트의 공간 구조
- III. 열린 공간 양상
- IV. 공간의 수행성
- V. 결론

【국문초록】

본고에서는 <언젠가 봄날에>와 <삼팔선 놀이>를 중심으로 마당극 공간의 구조 및 수행성을 연구하였다. 20세기 후반 유일한 자생적 양식으로 꼽히는 마당극은 그 위상만큼 학계에 관심을 받지 못하고 있다. 이에 필자는 마당극 양식에 대한 연구자들의 환기를 바라며 마당극 공간을 고찰하였다. 연구는 먼저 텍스트에 드러난 공간 구조를 살피고, 다음으로 열린 공간 양상과 공간의 수행성을 분석했다.

두 마당극의 공간 구조를 살피기 위해 텍스트에 나타난 공간을 단위로 표를 만들어 분석한 결과 다음을 알았다. <언젠가 봄날에>는 현재 공간을 중심으로 공간 이동을 한 반면에 <삼팔선 놀이>는 현재와 과거 공간의 비율 차가 크지 않았다. 이는 <언젠가 봄날에>가 5월이 지금도 지속되고 있다는 것과 그 정신 계승을 염두에 두고 현재에 치중한 반면, <삼팔선 놀이>는 6.25전쟁이 남긴 상흔을 다각적인 차원에서 표현하기 위해 현재와 과거를 교차하는 공간 구조를 취했기 때문이었다.

* 이 논문은 2011년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2011-35C-A00383).

** 조선대 국어국문학과 강사

또 <언젠가 봄날에>가 공간을 광주에 한정한 반면 <삼팔선 놀이>는 여러 공간을 비선형적으로 취해 보이는 점이 달랐다. <언젠가 봄날에>가 관객의 인식을 이끌 의도로 5월 광주에 집중한 반면, <삼팔선 놀이>는 6.25전쟁의 전경화를 목적으로 공간을 열어 놓은 결과라는 사실을 알 수 있었다.

한편 두 작품은 망자의 공간으로 막을 내리고 있다는 점에서 공통적이었다. 두 작품의 망자는 관객이 낯설게 느끼도록 행동함으로써 광주민주화운동과 6·25전쟁을 거리를 두고 바라보게 했다. 그럼으로써 망각해 온 역사를 기억 속에서 끄집어내어 객관적으로 보도록 이끌고 있었다. 망자를 등장시켜 당시 학살 만행을 고발하고, 이를 묵인하고 사는 동시대 사람들을 비판한 것이다. 이런 점은 두 작품이 민족극을 표방한 극단의 작품으로서 사회비판적 기능에 충실했음을 시사했다.

이상에서 두 마당극의 공간 구조를 분석하면서 80년 5월과 6.25전쟁이 평범했던 사람들의 삶을 얼마나 뿌리 채 흔들었는지, 또 지금까지도 상처가 치유되지 않은 채 지속되는 지를 새삼 깨우칠 수 있었다.

다음으로 열린 공간 양상을 살폈다. 두 작품은 공히 허구적 재현 공간과 공연장 공간이 소통되고, 현재공간과 과거공간도 소통되었다. 뿐만 아니라 삶의 공간은 죽음의 공간과 교감하는 양상을 취하고 있었다. 이런 세 양상은 현재 우리네 삶의 진실을 밝히려는 차원에서, 5·18과 6·25와 관련된 본질적인 객관적인 규정들을, 올바른 비례적 관계 속에서 반영하기 위한 시도였음을 알 수 있었다.

끝으로 공간의 수행성을 고찰하였다. 연구결과 두 마당극은 공간을 자유롭게 쓰면서 다양한 매체를 결합하거나 관객과 함께 공간을 창출해갔다. 이런 수행적 공간이 발산하는 역동적인 분위기는 결국 관객을 사유하도록 이끌었다는 점에서 의의를 찾을 수 있었다.

두 마당극은 개인의 기억을 통해 역사를 재발견하도록 이끈다는 점에서 역사극으로서의 성취를 이루었다. 그동안 우리 연극에서 소홀히 다룬 전체주의적 폭력성을 공간의 확장을 통해 그린 점은 두 작품의 성과라 할 수 있겠다.

주제어: 공간, 기억, 마당극, 민족극, 광주민주화운동, 6.25전쟁, 수행성

I. 서론

1970년대 중반 경부터 대학의 창작탈춤을 기반으로 형성된 마당극은 기존의 서구식 극장연극에 대한 대안으로서 마당이라는 한국적 공간개념, 그리고 연희자와 관객의 관계를 전면에 내세웠으며 주로 공장마당이나 농촌장터 등 문제의 현장에서 개방적이며 즉흥적인 방식으로 공연되어 왔다.¹⁾ 마당극 연희 주체가 문화운동 차원에서 연극을 도구삼아 한국의 민주화에 기여하고자 했기에, 민중 삶의 투쟁 현장이라면 장소를 가리지 않고 공연을 올린 것이다. 김방옥은 마당극은 이념적인 면뿐만 아니라 연극미학적인 면에서도 80년대의 한국연극에 적지 않은 영향을 미치게²⁾ 되었다고 하였고, 이미원은 “기성연극보다 적극적인 전통연희 양식의 현대적 수용실험과 날카로운 현실비판³⁾으로 우리 연극에서 전환기 문화의 한 몫을 담당하였다고 진단한 바 있다.

하지만 이런 마당극의 성취는 90년대 들어 제대로 이어지지 못하고 오히려 감쇄되어 버린다. 이는 사회주의 몰락과 함께 한국 사회 민주화 바람이 시들해진 것도 영향을 끼쳤지만, 김미도의 지적처럼 “판에 박힌 소재와 미완의 형식적 도식성, 어설픈 아마추어리즘이 별로 극복되지 못한 채 여전히 시행착오를 거듭⁴⁾ 했기 때문일 것이다. 또 “현실참여를 표방하는 예술이나 연극은 ‘무엇을’ 표현하고 ‘무엇에 대해’ 발언할 것인가 하는 소재주의적 관심보다는 ‘어떻게’ 표현하며 ‘어떻게’ 민중의 폭넓은 공감과 지지 기반을 얻을 것인가 하는 데 관심을 기울여야 할 것이다.”⁵⁾는 김성희의 지적

1) 김방옥, 『1980년대 연극의 지형』, 『한국현대연극 100년』, 한국연극협회편, 연극과 인간, 2008, 369쪽.

2) 위의 책, 372쪽.

3) 이미원, 『한국 근대극 연구』, 현대미학사, 1994, 434-435쪽.

4) 김미도, 『제2회 민족극 한마당을 보고』, 『객석』, 1989.9, 140쪽.

5) 김성희, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 문예마당, 1995, 101-102쪽

처럼 대중과의 소통을 소홀히 한 탓도 크리라 본다. 이런 우리 평단의 인식 때문인지 최근 한국연극협회에서 펴낸 『한국 현대 연극 100년』에는 70~80년대 마당극과 민족극만 다뤄졌고, 90년대 이후 활동은 누락되었다.

이렇듯 마당극 양식을 선호하는 민족극은 우리 주류 연극계의 주목을 받지 못한 지 오래지만, 필자는 민족극이 재생 불가능할 정도로 쇠락했다고는 보지 않는다. 필자가 거주하는 광주의 경우만 보면 80년대 결성된 놀이패 ‘신명’(1982년 창립)과 극단 토박이(1986년 창립)가 지금까지 끊이지 않고 정기공연을 무대에 올리고 있고, 전국 각지의 민족극 단체가 참여하는 ‘전국민족극한마당’도 명맥을 유지하고 있기 때문이다. 과거 보다는 못하지만 문화운동 차원의 활동이나 대안문화의 기능을 하면서 꾸준히 활로를 모색하고 있다.

하지만 20세기 후반 유일한 자생적 양식으로 꼽히는 마당극(마당놀이를 포함한)⁶⁾ 위상에 걸맞는 활동은 보여주지 못하고 있는 것 또한 사실이다. 이는 마당극 연희자들이 문화운동 차원을 넘어 연극미학적으로 치열한 고민을 해야 풀릴 수 있는 과제라고 본다. 그리고 학계에서도 마당극 양식의 연극성을 밝히는 데 더욱 매진해야 할 것이다. 마당극은 한국 연극의 토양을 더욱 비옥하게 만들 수 있기 때문이다.

필자는 이런 믿음에서 마당극 양식에 관심을 갖게 되었다. 광주에서 활동 중인 놀이패 ‘신명’의 <연젠가 봄날에>와 대구에서 활동 중인 극단 ‘함께사는 세상’의 <삼팔선 놀이>를 고찰 하고자 한다. 두 작품을 주목한 이유는 영호남을 대표하는 마당극단의 최신작인 점과 두 작품 공히 가까운 역사를 소재로 취했다는 공통점이 있기 때문이다. 특히 공권력에 희생된

6) 이영미는 식민지적 근대를 경유하면서 외래양식에 대한 의존성이 높았던 한국 근현대 연극사를 통틀어 보면 두 개의 자생적 양식을 발견할 수 있다면서 20세기 초에 만들어진 창극과 1970년대 형성된 마당극을 들고 있다. 이영미, 『전통예술의 현대적 계승과 마당극의 형성』, 한국연극협회, 『한국현대연극 100년』, 연극과 인간, 2008, 295쪽.

영령들의 공간을 다루고 있다는 점을 주목했다.

본고에서는 두 마당극에 드러난 ‘공간’을 다양한 프리즘으로 조망하고자 한다. 먼저, 두 마당극 텍스트에 그려진 공간을 단위로 표를 만들어 분석할 것이다. 텍스트의 현재와 과거, 두 공간 이동을 분석함으로써 작품의 서사 구조와 공간 구조의 특성을 규명할 수 있으리라 본다. 이를 통해 작품의도와 마당극적 공간 활용의 성취를 살필 것이다.

사실 마당극 공간에 대한 연구는 이제 걸음마 단계이다. 그동안 학계에 발표된 논문은 열손가락으로 셀 수 있을 정도이고, 그나마 대부분 시론 차원의 연구에 머물렀다. 종래 마당극 공간에 대한 언급은 임진택이 가장 앞섰다. 임진택은 “놀이판과 관중석이 서로 통하고 있으며, 더구나 관중의 반응과 개입이 적극성을 띠에 따라 무대의 형태는 고정된 상태로 있지 않고 점차로 유동한다.”⁷⁾며 공간의 가변성을 지적했다. 이영미는 마당극의 양식적 특질을 논하면서 보다 구체적으로 마당극의 공간을 설명한다. “마당극에서의 공연 공간은 삶과 투쟁의 공간이며 이와 일단 분리되는 별도의 극적 공간을 요구하지 않을 뿐 아니라, 그러한 극적 공간의 창출을 의식적으로 거부한다.”⁸⁾면서 마당극 공간은 무대극처럼 극적환상을 만들지 않고 무대와 객석, 그 바깥의 생활공간까지 모두 열려져 있는 공간이라고 하였다. 김성희는 “마당은 전통적으로 타작이 행해지던 생활 현장이자 온갖 연희나 굿이 행해지던 모태적인 친근함을 지닌 장소로, 민중성·전통성을 내포하고 있다. 또한 마당이라는 열린 장소의 개념은 서구의 엄격한 무대개념에 맞추어 발달해 온 극문학적 양식에 그다지 규제받을 필요 없이 그저 삶과 현실을 놀이로서 재현해 보이면 된다는 분방한 연극관을 내포하고 있

7) 임진택, 『새로운 연극을 위하여: ‘마당극’에 관한 몇 가지 견해』, 『민족극 정립을 위한 자료집』, 제2권(우리마당, 1987), 52쪽 참조. 이미원, 『한국 전통극의 공간: 탈놀이 연극 공간의 층위를 중심으로』, 7쪽, 재인용.

8) 이영미, 『민족예술운동의 역사와 이론』, 한길사, 1991, 136쪽.

다.”⁹⁾면서 마당의 열린 연극성을 강조했다. 한편 배선에는 “일반적으로 관중들이 빙 둘러선 원형의 모양을 하고 있는 마당은 배우들이 직접 연기를 하면서 관중과 교감하는 연극 공간의 장소 개념이면서 마당에서 펼쳐지는 작품의 상황들을 관중이 직접적으로 수용하면서 변형되고 창조되는 역동의 관계를 지닌 상황 공유의 개념을 모두 포괄하는 것이다.”¹⁰⁾면서 관중의 태도 변화를 주목했다.

이상의 언급을 통해 선행 연구자들은 모두 ‘마당’의 개념을 열린 공간으로 이해하고 있고, 관객과 배우가 소통하는 공간이라는 점에 관심을 두고 있음을 알 수 있었다. 다시 말해서 마당극의 공간은 가변적이면서 관객의 변화 즉 ‘수행성’을 발현하는 특성을 지닌 것으로 보고 있는 것이다.

본고는 이에 주목하면서 두 마당극의 ‘열린 공간 양상’과 ‘공간의 수행성’도 고찰하고자 한다. 이 두 항목 연구가 마당극의 연극성을 밝히는데 효과적일 것이라는 믿음 때문이다.

이와 함께 본고는 두 마당극의 민족극으로서의 위상도 살필 것이다. 두 작품 모두 민족극을 표방하며 창작된 작품인 점을 감안해¹¹⁾, 개인의 의지와는 상관없이 발생한 역사적 사건의 폭력성을 살피면서, 어떤 진실을 증언하는지 고찰할 것이다.

9) 김성희, 앞의 책, 89-90쪽.

10) 배선에, 『임진택 연출론 연구:1970년대 연출 작품을 중심으로』, 『한국극예술연구 24집』, 2006, 한국극예술학회, 237쪽.

11) 본고에서 다룬 두 작품은 2010년 5월 광주에서 열린 제23회 전국민족극한마당 무대에 올랐다. <언젠가 봄날에>는 5월 18일 5·18기념공원 야외 큰마당에서, <삼팔선 놀이>는 5월 20일 5·18기념문화관 대동홀에서 공연되었다. 본고는 두 공연을 텍스트로 삼았다.

II. 텍스트의 공간 구조

공간 속에는 잊지 못할 기억들이 있다. 과거, 현재, 미래가 응집되어 있다. 그리하여 공간은 기억을 넘어서는 것의 기억이 된다.¹²⁾ 우리가 다루는 두 마당극도 잊지 못할 기억을 다루기 위해 공간을 형성해 간다. <언젠가 봄날에>는 80년 5월에 계엄군에 살해된 후 암매장된 영령들의 공간을, <삼팔선놀이>는 6.25전쟁 중 학살된 영령들의 공간을 찾는다. 두 작품의 영령들은 모두 억울하게 학살되었기에 구천을 떠돌고 있다. 그래서 영령들은 자신들이 기억하고 있는 공간만을 떠돈다.

아리스토텔레스적 연극이 공간을 한정하면서 비가시 공간을 창조한 반면에, 탈근대 연극은 공간을 무한대로 이용하면서 가시 공간 위주로 무대를 운용한다. 우리 탈놀이 역시 공간을 창출하는데 아무 제약이 없는 연극이라는 점에서 탈근대 연극과 유사한 공간관을 지녔다.¹³⁾ 전통극의 시공간을 계승한 마당극의 공간개념도 마찬가지이다. 그래서 서구극보다 가시 공간 위주로 극이 펼쳐진다. 이런 가시 공간은 무대장치, 소품, 의상, 언어로 창출된다. 본고에서는 먼저 두 마당극 공간 구조를 살피기 위해 텍스트에 드러난 공간을 단위로 표를 만들 것이다. 이 표를 근거로 텍스트의 서사구조를 밝히면서 공간 구조의 특성을 규명할 수 있으리라 기대한다.

12) 가스통 바슐라르, 광광수 역, 『공간의 시학』, 동문선, 2003, 184쪽. 심영의, 『오월의 기억과 트라우마, 그리고 소설-이미란 소설 『말을 알다』를 중심으로』, 『민주주의와 인권』(제8권 1호), 2009, 8쪽, 재인용.

13) 이미원은 “어떤 빈 공간에서도 공연 가능한 탈놀이 공간의 무형성은, 자연스레 다양한 의미화가 가능했기 때문에 현대 공간이론과 연결된다.”면서 탈근대연극을 선도한 피터 부룩의 ‘빈 공간’과 연동해 우리 탈놀이 공간관을 설명하고 있다. 이미원, 『한국 전통극의 공간: 탈놀이 연극공간의 층위를 중심으로』, 『한국연극학』 제24호, 2004, 27쪽.

1. 〈언젠가 봄날에〉

광주민주화운동이 발발한 지 30년이 넘었지만 80년 오월을 소재로한 연극은 여전히 무대에 오른다. 5월의 진상이 아직 밝혀지지 않았기 때문이다. 86년 광주의 놀이패 신명이 〈일어서는 사람들〉을, 극단 토박이가 87년에 〈금희의 오월〉을 무대화 하면서 5월극은 시작되었다. 두 작품을 두고 당시 평론계에서는 “미국과 한국군부의 정치적 밀착을 풍자”¹⁴⁾한 점에서 의의를 찾거나, “광주사태를 최초 사실대로 취급한 점에서 전환기적인 의의를 갖는다.”¹⁵⁾고 평했다. 정치극으로서 두 작품의 선구성을 높게 평가한 것이다.

두 작품이 5월 당시 광주 시민들의 항쟁정신을 알리기 위해 당시 저항했던 광주시민을 다루었다면, 이후에는 오월의 상흔을 다룬 연극¹⁶⁾이 양산되었다. 신명의 〈언젠가 봄날에〉도 오월의 상흔을 다룬다는 점에서 궤를 같이 하지만, 명령들의 사연을 관객에게 들려준다는 점에서 차이점을 드러낸다. 정치적 희생양으로 타살된 명령들이 등장해 5월의 부당함과 아픔을 전하고 있는 것이다.

작품에 등장하는 원혼(冤魂)이 된 망자들은 자신들을 저승으로 데려가려는 저승사자를 따돌리며 이승을 떠돌고 있다. 작품 모티브는 비극적이지만 억살스런 망자의 행동 때문에 작품 분위기는 밝고 활기차다. 텍스트의 공간 구조를 파악하기 위하여 공간을 단위로 표를 만들면 다음과 같다.

14) 김방욱, 『『약장수』, 『신의 아그네스』 그리고 마당극』, 문음사, 1989, 63쪽.

15) 서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과 인간, 2005, 399쪽.

16) 광주에서 활동하는 극단 ‘토박이’의 〈모란꽃〉 〈청실홍실〉 〈상중〉이 5월의 상흔을 그린 대표 연극이다. 극단 ‘토박이’는 광주민주화운동 때 시민군 홍보부장으로 참여했던故 박효선이 창단한 극단으로, 연극을 통해 광주민주화운동의 항쟁정신을 알려왔다.

〈표 1〉

에피소드	장(章)	공간	시간	등장인물
1	프롤로그	극장 공간	현재	박조금
2	프롤로그	80년 광주 시내 일원	과거(80년 5월)	시민군, 양동시장 상인
3	1마당 첫째거리	도청	현재	조금, 저승사자, 호석
4	1마당 둘째거리	광주 시내 일원	현재+과거(80년 5월)+현재	여학생(정옥), 백구두, 시민군(호석), 계엄군
5	1마당 둘째거리	광주 시내 일원	현재	세 영령과 저승사자
6	2마당 첫째거리	도청	현재+과거(80년 5월)+현재	조금, 80년대 병원 의사와 헌혈자원자들
7	2마당 둘째거리	광주 시내 일원	현재	백구두, 정옥, 호석, 저승사자
8	2마당 셋째거리	도청	현재	박조금
9	3마당 첫째거리	촛불시위현장	현재	저승사자와 영령들, 촛불시위대,
10	3마당 둘째거리	도청	과거	젊은 조금, 호석
11	3마당 셋째거리	정옥의 집	현재	정옥, 엄마와 남동생
12	4마당 첫째 거리	호석의 공간	현재	조금과 호석
13	4마당 둘째 거리	도청	현재+과거+현재	여학생, 백구두, 시민군, 사자, 조금
14	에필로그	상상적 공간	현재	조금과 영령들

위 표1에 드러난 공간을 현재와 과거로 나누면 다음과 같다.

현재 공간: 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14= 12곳

과거 공간: 2, 4, 6, 10, 13= 5곳

이상에서 살핀 표를 근거로 먼저, 공간 이동의 의미를 분석하기 위해 현재 공간, 과거 공간으로 분류하여 분석한다. 이 두 공간 이동을 분석함으로써 작품의 서사구조와 공간 구조의 특성을 규명할 수 있을 것으로 기대한다. 이를 통해 작품의도와 마당극적 공간 활용의 성취를 살필 것이다.

1) 현재 공간

<언젠가 봄날에>의 현재 공간 이동은 무당 박조금의 공간에서 시작해 영령들의 공간으로 이동하는 구조를 취한다. 박조금이 5월 유가족의 애타는 심정을 전하는 역할을 한다면 영령들은 자신들의 억울한 죽음을 관객에게 보여주는 역할을 한다.

작품에 그려진 현재 공간은 모두 광주 일원이다. 80년 5월에 희생된 영령들의 한이 아직 풀리지 않았음을 알릴 의도로 영령들이 구천을 떠도는 여정에 따라 공간을 삼은 것이다. 이렇듯 작품은 극중 현재 공간을 광주로 한정함으로써 5월 문제를 집중적으로 다루고 있다. 당연히 5월 현장이 재현되고 현장 목소리가 날 것으로 전달된다. 그렇다면 종래 5월극의 공간과 차별화하지 못해 식상해 보인다. 영령을 등장시켜 종래의 5월극과 차별화를 기한 점은 참신하지만, 광주만을 무대로 삼음으로써 종래 5월극의 공간을 답습한 점은 아쉬운 점이라 하겠다.

현재 공간을 더욱 구체적으로 살피기 위해 등장하는 인물별로 살펴보면 무당 조금이 8회로 가장 많이 등장한다. 무당인 조금은 매일 일과를 마치면 도청을 찾아 실종된 아들을 그리워한다. 그녀는 구천을 떠도는 아들을 만나 저승으로 인도하려고 하지만 아들은 아직 5월 진상이 밝혀지지 않았

기에 저승길을 갈 수 없다고 거절한다. 그러다 조금이 호석에게 “빠따구는 여그 요 이 사람들한테 댕겨 놓고 가자. 니가 가야 내가 가제. 이 사람들 믿고 가잖마다.”고 설득하면 마침내 모친과 저승길에 오른다. 조금의 위 말은 관객의 80년 5월에 대한 책임의식과 역할을 강조한 것으로 작품 의도를 읽게 한다. 이렇듯 현재 공간 이동을 살피면서 조금의 역할은 관객의 의식 각성과 명령을 천도하기 위함임을 알 수 있다.

두 번째로 많은 공간에 등장하는 호석은 세 명령 가운데 가장 이승에 대한 미련을 못 버린다. 호석은 도청이 진압되기 직전에 도청을 빠져나오다가 계엄군 총에 살해되었고, 이런 도피는 호석의 5월에 대한 트라우마이기에 저승길을 두려워 하는 것이다. 즉 끝까지 도청을 사수하려다 희생된 다른 시민군을 저승에서 만날 염치도 없고, 암매장된 채 구원을 떠도는 자신의 처지가 너무 억울하기 때문이다.

세 번째로 많이 등장하는 인물은 백구두와 정옥이다. 백구두와 정옥은 늘 함께 공간을 옮겨다닌다. 두 사람이 어떻게 죽었는지는 보이지 않지만 여학생을 보호하려다 백구두가 희생되고 여학생도 동일한 현장에서 희생된 것으로 예측할 수 있다. 백구두는 자신의 구두를 찾으려고 신발을 투척한 광주공원을 찾았다가 촛불시위대를 쫓는 진압경찰을 향해 남은 한 쪽 구두마저 던져 버린다. 그러면서 “그때나 지금이나 똑같자네!”라고 외친다. 세월이 30년이나 지났지만 민중의 고통은 지속되고 있다는 것을 보이기 위해 시위 공간을 선택해 보인 것이다.

현재 공간에는 저승사자도 등장한다. 저승사자는 망자와 대화를 통해 산 사람들의 무뎠진 도덕성을 질타하고 우리 삶의 현주소를 객관화시켜 보이는 역할을 한다.

이렇듯 망자의 이승 순례는 이 극의 사회비판 성격을 강화시키고 있다. 작품의 이런 점은 “연극의 사명은 관객의 의식을 일깨우는 것이며, 더 나아가 그 일깨워진 의식이 실생활에서 행동화되게끔 하는 것”이라고 주장한

보알¹⁷⁾의 연극론과 궤를 같이하는 것으로 작품의 정치극¹⁸⁾적 성격을 엿보게 한다.

2) 과거 공간

<언젠가 봄날에>의 과거 공간은 표1에서 드러나듯 5회로 현재 공간의 절반도 안 된다. 그러나 과거 공간 모두 80년 5월 광주민주화운동 기간의 광주로 설정되어 있다. 이는 5월 공간의 중복으로 망각되고 있는 5월을 환기시키고, 5월의 지속성을 알리려는 의도라 할 수 있다.

과거 공간의 이동 경로는 해방광주→ 시내 일원(백구두 신발 잃은 사연)→80년 병원(5월 부상자 치료하는 의사와 간호원)→도청(젊은 조금과 호석 상봉)→도청(호석 죽은 사연)이다. 이런 공간의 이동으로 영령들이 죽는 장면을 재현해 보이거나 5월 항쟁에 자발적으로 참여한 시민들의 헌신적인 모습을 보임으로써 광주민주화운동의 실제적 진실을 얘기하고 있다.

과거 공간 중 ②번 해방광주 공간과 ⑥번 헌혈 공간은 인과율적 전개를 따르지 않아 이색적이다. 세 영령과도 연동되지 않은 비선형적 공간이지만 80년 광주민주화운동을 가장 상징적으로 보이는 공간으로 기능한다. 마당극의 열린 연극성을 감안하면 가장 마당극 다운 공간이라 할 수 있다.

현실의 참 모습은 언제나 과거 속에 묻혀 있다. 그러하기에 현재의 진정한 존재에 대한 자각은 과거에 대한 기억에 기댈 때 가능한 것이다.¹⁹⁾ 놀이패 신명이 30년이 지난 5월을 다시 서랍에서 꺼내 우리에게 보여준 이유도

17) 김성희, 『한국 현대극의 형성과 쟁점』, 연극과 인간, 2007, 323쪽.

18) 김문환은 정치극을 “그 용어가 함축하듯이, 정치적 주제를 다루면서 사회변혁과 관객의 의식 및 행동 변화를 추구하는 연극이다. 정치극은 정치적 주제를 전달하는 것을 연극의 목적으로 삼는다는 점에서 특정한 양식 개념이기보다는 가치지향적이고 이념적인 개념이다.”고 하였다. 김문환, 『해방 50년 간의 한국연극』, 『한국 연극의 위상』, 서울대출판부, 2000, 286쪽.

19) 김영택, 『문학에서의 기억 혹은 기억으로서의 문학』, 『비평문학』, 1997, 70쪽.

현실의 왜곡된 5월을 바로잡으려는 의도일 것이다. 마당극이라는 조각배에 관객을 태워 망각의 강을 거슬러 올라가면서 역사의 현존을 인식 시키려는 것이다. 80년 5월의 진상이 아직 밝혀지지 않은 점을 감안하면 필요한 작업이다.

2. 삼팔선놀이

극단 ‘함께사는 세상’은 1990년 <노동자 내 청춘아>를 무대에 올린 이후 23년 간 대구지역을 대표하는 민족극 극단으로 활동해왔다. 노동현장에서, 교육현장에서 그리고 여성, 장애인 인권운동의 현장으로 찾아가 그들의 생생한 삶의 모습을 내용으로 한 작품으로 많은 공연을 하고 있다. 창단 20주년 기념 작품인 <삼팔선 놀이>는 제목이 암시하는 것처럼 우리 현대사 최대 비극을 유희적으로 바라보고 있다. 흥미 넘치는 퀴즈쇼의 형태를 취하거나, 원혼이 서린 망자를 등장시켜놓고 농치듯 해학적으로 그리고 있다. 이런 희극적인 코드는 참상에 가려진 전쟁의 실체를 밝히는데 효과적으로 기능하는데, 어둡고 비극적인 내용을 즐겁게 받아들이도록 도운다. 우리 탈놀이가 그렇듯이 사회비판적 기능에 충실하려고 풍자와 해학을 무기로 삼은 것이다.

전쟁은 인간에게 잠재적으로 살인자가 될 것을 요구하며 목숨을 바쳐 싸울 것을 바란다. 전쟁에 나간 사람은 삶과 죽음 사이에 있기에 가장 어려운 공간에 놓여 있다. 이렇기에 한국전쟁은 우리 예술인에게 실존주의를 탐색하게 했는지도 모르겠다.

우리 현대사의 최대 비극인 6·25동란은 60년이 지났지만 아직까지도 많은 부분이 베일에 가려져 있다. 분단이 고착되면서 이념 대립이 심화되었고, 끊임없이 대치되어 온 남북 상황도 6·25의 실체를 냉정하게 밝히는데 장애가 되고 있다. 이런 상황에 문제의식을 느끼며 작품의 연출가 김창우

는 “분단, 암흑시대가 아직 끝나지 않았다는 메시지를 전하고 싶었다.”²⁰⁾ 고 한다. 그래서 작품은 박람회처럼 다양한 프리즘으로 6·25를 그린다. 전쟁이 일어나자 곧바로 자행된 보도연맹원 학살 사건, 강대국들의 휴전선 합의 과정, 분단 직후 간첩 사건, UN에 소속된 참전군인 등 과거의 사건이 오늘날 우리 현실과 교직되어 나타난다. 텍스트의 공간 구조를 살피기 위해 공간 단위로 표를 만들면 다음과 같다.

〈표 2〉

에피소드	장 (章)	공간	시간	등장인물
1	프롤로그	극장	현재	도살이, 배우123
2	6.25를 아십니까?	방송국	현재	사회자,FD,오동재, 김민자, 인형
3	꼭 살아 있어야 하오	서울 남산	1949년 9월	길수, 효정, 영순
4		KTX열차안, 6.25전쟁 중 기차역	현재, 6.25전쟁중	늙은 효정, 피난민 아낙
5		KTX열차 안	현재	늙은 효정
6		남한군 병원	6.25전쟁중, 현재	효정, 영순, 늙은 효정
7		북한군 병원	6.25전쟁 중	효정, 경자, 길수, 늙은 효정
8		남강변	6.25전쟁중, 현재	늙은효정, 칠봉, 경자
9		부산. 시장 근처	휴전 후	효정, 경자, 남자1,2
10		경찰서	휴전 후, 현재	늙은효정, 고문경찰
11	해외참전용사들의 무용담	방송국, 서울 술집	현재	용사1,2,3

20) 제23회 ‘전국민족극한마당’ 행사 일환으로 열린 ‘민족극토론회’장에서 작품의 연출가 김창우가 한 발언을 이곳에 옮긴다.

12		6.25전쟁터, 술집	6.25전쟁중, 현재	스미스, 제임스,
13		6.25전쟁터	6.25전쟁 중	중공군 무리,
14		중국	현재	중공군모친
15		참전국 가운데한 곳, 한국	현재	참전용사 페르난도 모친
16		6.25전쟁터, 술집	6.25전쟁중, 현재	용사1,2,3,
17		한국	현재	한국 참전군인 모친
18	나는 어테고?	한국전쟁 유골 발굴현장	현재	귀신1,2,3,4,5,6,7
19		한국전쟁 유골 발굴현장 마을	현재	이장, 이장댁, 할매, 할배, 마을 사람들, 귀신1,2,3,4,5,6,7

위 표2에 드러난 공간을 현재와 과거로 나누면 다음과 같다.

현재 공간: 1, 2, 4, 5, 6, 8, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19 = 14곳

과거 공간: 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 16 = 10곳

이상에서 살핀 표를 근거로 먼저, 공간 이동의 의미를 분석하기 위해 현재 공간, 과거 공간으로 분류하여 분석한다.

1) 현재 공간

<삼팔선 놀이>의 현재 공간은 극장, 방송국, 열차안, 술집, 중국, 참전국, 유골발굴현장 등 변화무쌍하다. 서사를 크게 세 가지 에피소드로 구성했고, 범세계적인 차원에서 6.25를 조망한 결과다. 이렇듯 많은 공간을 확보한다는 것은 기억을 많이 찾겠다는 것으로 6.25를 객관화시켜 보이겠다는 의도이다. 6.25에 대한 직접적 언급은 자제하고 다양한 공간을 창출하여 인물 간 대화를 통해 전쟁의 참상을 관객이 인식하도록 이끈 것이다.

현재공간에서는 효정이 5회로 가장 많이 등장한다. 효정은 현재와 과거를 오가며 연기하면서 관객에게 연극 상황을 보여주는 역할을 한다. 기구

한 삶을 산 한 여인의 개인사를 통해 전쟁의 참상을 전하는 구조를 취한 것이다. 의대생 효정의 학생운동시절부터 기억을 더듬으며 공간은 펼쳐진다. 전쟁이 나자 군의관으로서 국방군과 인민군을 교대로 치료하면서 의술을 펼친 효정은 전쟁 후에는 간첩단 사건에 연루되어 고초를 겪는다. 효정 뿐 아니라 온 가족이 연루되어 고문을 받고 직장에서 쫓겨나는 등 가정은 풍비박산 난다. 전쟁과 이념이 한 인간을 어떻게 옥죄었는가를 보임으로써 한국 사회의 폭력성을 현동화시킨 것이다.

두 번째로 많은 공간은 참전용사들이 형성한다. 참전용사들은 술집에서 전쟁을 회고하면서 과거 전투장면을 재현해 보인다. 뿐만아니라 전투 중 죽은 동료 병사와 그 모친이 등장해 아들 죽음을 탄식한다. 참전용사 공간은 작품 공간 가운데 가장 작가 목소리가 배제된 공간으로 6.25를 객관적으로 접근해 보인다. 6.25 관련 사실을 객관적으로 접근함으로써 이념지향의 종래 6.25극과 차별화를 기하려는 의도로 읽힌다. 그렇더라도 한 나라의 전쟁이 지구촌 전체에 트라우마를 남겼다는 메시지는 전달된다.

현재 공간의 마지막 에피소드는 유골발굴 공간이다. 6.25 때 보도연맹원 학살건으로 희생된 귀신들이 등장해 억울한 죽음을 전한다. 그러면서 국가 보안법의 부당성을 토로한다. 한편 유골발굴현장 마을 사람들은 북한의 연평도 포격, 대북쌀지원 등 문제로 갈등을 겪는다.

유골발굴 공간은 이념 때문에 무참히 희생당한 민중들의 넋을 위로하며 전쟁 당사자들이 내세우는 어떤 이념과 명분보다 인간이 우선이고 가장 중요하다라는 반전 메시지를 강하게 담고 있다. 곁을 통한 천도를 바라는 귀신, 통일을 염원하는 귀신의 목소리만 들릴 뿐 현실계의 반응은 없다. 이렇듯 작품 현실은 과거의 어려운 상황이 크게 개선되지 않았으며 궁극적으로는 과거와 현재가 서로 닮아 있다. 현실은 이렇듯 암울하지만 망자들은 유희적으로 통일을 노래하고 있다. 그래서 관객에게 우리 민족의 미래를 낙관적으로 보도록 이끈다. 그러면서 <언젠가 봄날에>와 달리 결말에 해원

을 하지 않고 맺음으로써 전쟁의 비극성을 고양시키고 있다. 땅자의 한을 풀지 않고 막을 내림으로써 관객이 우리 민족이 처한 현실을 냉정하게 보도록 그린 것이다. 이렇듯 작품은 유희적으로 분단 현실을 그리면서도 한편으로는 관객에게 깨어 있을 것을 요구하고 있다.

현재 공간에서 가장 흥미로웠던 곳은 방송국이었던 퀴즈쇼 녹화장으로 설정하여 사회자가 6.25 관련 정보를 유머를 곁들여 관객에게 들려준다. 해방이후 한반도 주변 열강들이 자국의 이익을 위해 우리 땅에 3,8선을 그었다는 것, 맥아더가 북한 땅에 원자폭탄 투하를 주장했다는 것, 전쟁 중 한반도에 투하된 폭탄의 파괴적인 살상력 등 그동안 알려지지 않았던 6.25 관련 정보들을 관객에게 들려주어 전쟁의 이면을 깨우치게 이끈다.

이렇듯 <삼팔선 놀이>는 반공극 일색이거나, 아니면 전쟁 때문에 겪는 비운의 사랑, 전우애 등 고정 레파토리를 답습하지 않고 묻혀 있던 사료를 밝히기 위한 새로운 공간을 창출함으로써 종래 6.25전쟁극과 차별화를 기했다. 기록극 형식을 차용하면서 서사극²¹⁾의 에피소드식 구성으로 6.25전쟁의 본질을 천착했다는 점에서도 의의를 찾을 수 있다.

2) 과거 공간

아스만은 “장소는 그것이 기억의 기반을 확고히 하면서 동시에 기억을 명확하게 증명한다는 것 이상의 의미를 지닌다. 장소들은 회상을 구체적으로 지상에 위치시키면서 그 회상을 공고히 하고 증거할 뿐 아니라 인공물로 구체화된 개인과 시대 그리고 문화의 다른 것에 비해 비교적 단기적인

21) 서사극적 유형의 연극에서는 장면 진행 중에도 허구 공간성이 수시로 단절되면서 공연장 환경의 자연스러운 공간성으로 전환된다. 그에 따라 관객은 ‘동화’와 ‘이화’의 정서를 체험하게 되는 것이다.

이화원, 「연극의 공간성 분석을 위한 비교 연구」, 『연극교육연구』10호, 2003, 91쪽.
종래 연구는 마당극의 열린 연극성을 서사극적 연극성과 대비적 관계로 보고 있다.

기억을 능가하는 지속성을 구현한다.”²²⁾라고 말한다. 아스만은 공간이 삶의 기억을 보존하고 유지하는 기능으로 작용한다는 사실을 지적한 것이다.

<삼팔선 놀이> 과거 공간은 총 10회로 아스만이 말한 장소의 기능을 살리면서 공간을 확대해 간다. 이 중 6.25전쟁 공간은 7회로 가장 많다. 이 밖에 전쟁 전 대학생들의 반미운동활동과 전쟁 후 간첩단 사건의 폭력성을 고발한 공간이 있다.

과거 공간 중 효정이 등장하는 공간은 7개로 가장 많다. 효정을 내세워 현재 공간과 연동되는 장면으로 한 여인의 참화를 부각하려는 결과이다. 이밖에 참전용사가 겪은 6.25 공간이 3회로 뒤를 잇는다.

이상이 가상공간이라면 보도연맹원 학살사건은 인물의 언어로 묘사되는 비가시공간으로 형성된다. 학살현장에서 가까스로 살아남은 보도연맹원이 좌익 활동 경력자를 상대로 한 이승만 정권의 거짓 회유와 학살 만행을 고발하고 있다. 6.25전쟁 기간 벌어진 참화 가운데 가장 폭력적인 장면을 비가시공간에 뭉으로써 민감한 사항을 애둘러 그렸다. 참혹한 장면을 비가시적으로 그림으로써 작품이 선정적으로 흐르는 것을 막은 것이다. 오히려 보이지 않음으로써 관객이 상상을 통해 사유하도록 이끈 점이 눈길을 끈다. 이렇듯 <삼팔선 놀이>는 6.25 전쟁을 전후한 격동의 시대를 다루면서도 관객이 일정 정도 거리를 두고 바라보게 이끈다.

Ⅲ. 열린 공간 양상

서론에서 언급했듯이 종래의 마당극 연구가들은 마당극 양식의 특성으로 열린 공간을 주목했다.²³⁾ 이 장에서는 이런 종래의 연구에 힘입어 마당

22) A. 아스만, 변학수 외 역, 『기억의 공간』, 경북대출판부, 2003, 392쪽.

23) 이미원, 앞의 논문, 7-9쪽.

극 열린 공간의 면모를 살필 것이다. 파비스가 언급했듯이 공간의 분류는 절대적이라기보다는 상대적이며 유동적인 것이라고 보여진다.²⁴⁾ 특히 열린 공간에 대한 개념은 이제 시작 단계이기에 논의를 펼치기가 더욱 조심스럽다.

사실 마당극의 특성으로 꼽히는 열린 공간은 서구 아방가르드 연극인들이 추구한 빈 공간과 유사성을 지닌다. 김균형에 따르면

“빈 공간이란 원하는 대로 구성이 가능한 공간이며, 자연스러운 관계를 만들어 낼 수 있는 공간을 의미한다. 즉 공간을 구성하는데 제한이 없다는 것이며 그렇게 구성된 공간 내에서 관객과 배우 사이에 형성될 수 있는 관계도 자유스럽다는 것이다. <...> 이런 원형 공간으로서의 빈 공간은 현재 존재하는 일반적인 극장이라는 공간과는 다르게 상징과 공유에 의하여 구성되는 새로운 공간이다.”²⁵⁾

우리 탈춤이나 마당극도 무대를 제한 없이 쓰고, 관객과 배우의 공유가 활발히 이루어지고, 또 인위적 공간을 배제하면서 관객의 상상력으로 무대를 형성해 가는 점 등이 위의 빈 공간의 개념과 같다고 할 수 있다.

이에 따라 본고는 서구 연극의 빈 공간 개념과 우리 마당극의 열린 공간의 개념을 적용하여 마당극 열린 공간의 양상을 분석하고자 한다.

1. 〈언젠가 봄날에〉

<언젠가 봄날에>는 허구적 재현 공간과 공연장 공간이 소통되고, 현재 공간과 과거공간도 소통된다. 뿐만 아니라 삶의 공간은 죽음의 공간과 교감한다. 작품의 열린 공간의 면모를 살피기 위해 열린 공간 양상 별로 예피

24) 이미원, 위 논문, 12쪽.

25) 김균형, 「빈 공간의 탐구」, 『한국연극학』 제7호, 1997, 10쪽.

소드를 분류하면 다음과 같다.

〈표 3〉

열린 공간 양상	에피소드
허구적 재현 공간과 공연장 공간의 소통	1, 3, 4, 6, 8
현재 공간과 과거 공간의 소통	4, 6, 13
산 자와 죽은 자의 공간 소통	3, 9, 11, 12, 13

<언젠가 봄날에>의 열린 공간으로서 첫 번째 양상은 주인공 박조금이 관객에게 말을 걸며 시작함으로써 허구적 재현 공간과 공연장 공간이 겹치게 되는 것을 들 수 있다. 무당 조금은 관객과 대화하며 막을 연다. 입담 좋은 무당이 관객과 어울리다가 은행나무를 지붕삼아 눕는데, 이 은행나무는 80년 5월에 아들 호석이 실종되기 직전에 만났던 곳으로 조금의 한이 서린 공간이다. 공연장 공간의 관객과 소통하던 조금이 잠들면 죽은 아들이 등장해 관객에게 정체를 보인다. 공연장 공간과 허구적 재현의 공간이 소통하는 상황이 연출되는 것이다.

조금 뿐 아니라 백구두도 관객에게 자신의 존재를 알리며 연기한다. 이런 동시성을 통해 현재와 과거, 극중 상황과 극장의 시공이 혼류하게 된다. 조금이 관객과 말하다가 극중 인물과 소통함으로써 극의 허구적 재현 공간을 허물어 뜨린다. 탈놀이에서 취하는 비정형의 공간 구성으로 관객이 펼쳐진 상황을 거리를 두고 바라보게한다. 그럼으로써 낯설게하기 작품이 그렇듯이 관객의 인식을 이끄는 효과를 낳는다.

열린 공간으로서 두 번째 양상은 현재공간과 과거공간의 소통을 들 수 있다. 아리스토텔레스적 연극이 공간을 한 곳에 집중함으로써 많은 공간을 비가시적으로 운용한 반면에 마당극은 주로 가시공간 위주로 펼쳐진다. <언젠가 봄날에>는 영령이 과거 자신의 행동을 보일 때 주저하지 않고

과거로 관객을 안내한다. 목적극의 위상으로 출발한 마당극은 사회성을 강하게 떨 수 밖에 없기에 가급적이면 가시적 공간에서 행동을 취한다.

세 번째 특성은 산 자와 죽은 자 공간의 소통을 들 수 있다. 호석 모친 조금은 아들 뿐 아니라 다른 영령과도 소통을 한다. 조금이 영매이기에 개연성을 갖고, 작품의 마당극적 성격을 강조해 보인다. 작품은 무당 조금이 망자에게 수의를 입히고 함께 낚을 달래는 노래를 하는 등 해원곳으로 막을 내리고 있다. 우리 탈놀이의 결말을 따르고 있는 것이다. 작품을 보면,

에필로그

음악과 함께 시민군과 박조금 등장한다.

박조금은 아들에게 수의를 입히고 나머지 일행들도 수의를 입고 등장한다. 산 자와 죽은 자의 경계를 넘어 새로운 대동세상의 꿈을 꾀다.

<노래 - 언젠가 봄날에>

산새 들새 울고 넘는 고개 아래 냉이꽃 피어나고

당신의 무덤 위에 씌바귀 먼저 솟아나네

앞산 뒷산 진달래꽃 속살처럼 저리도 고운데

당신의 무덤 위엔 쭉쭉만 홀로 솟아나네

살구꽃 복사꽃 눈물처럼 피어 번져도 한번 간 당신은 영영 돌아오지 않고
봄 하늘 빈

노을 혼자 곱다 사위여가도 언젠가 봄날에 우리 다시 다시 만나리.²⁶⁾

죽은 자의 원혼을 씻김으로써 산자의 역사적 상흔을 치유한다는 신명의 효능²⁷⁾을 구현하고 있는 장면이다. 원혼으로 떠도는 망자들이 주인공

26) 공연대본, 15쪽.

이므로 자연스러운 귀결이다. 그러나 해원굿을 하기 전 망자의 한을 푸는 장면이 조금하게 보인 탓에 그 효과는 반감된다. 그동안 저승길을 가장 강하게 부정했던 호석이 모친의 애원에 못 이겨 저승길을 떠나는 것으로 보이기 때문이다. 그래서 연출이 의도한 해원굿 장면이 효과를 제대로 못 내고 있다.

그렇더라도 망자의 5월 공간 순례를 통해 관객이 광주민주화운동을 기억하게 이끈 점은 민족극으로서 위상을 제고했다고 할 수 있다.

2. 삼팔선 놀이

<삼팔선 놀이>를 제작한 극단 ‘함께사는 세상’도 20년 이상을 마당극 단체로서 위상을 지켜온 극단답게 마당의 열린 공간성을 십분 활용해 보인다.

작품은 <언젠가 봄날에>처럼 허구적 재현 공간과 공연장 공간이 소통 되고, 현재공간과 과거공간도 소통된다. 뿐만 아니라 삶의 공간은 죽음의 공간과 교감한다. 이런 작품의 열린 공간 양상을 살피기 위해 표를 만들면 다음과 같다.

〈표 4〉

열린 공간의 양상	에피소드
허구적 재현 공간과 공연장 공간의 소통	1,6,8,10
현재 공간과 과거 공간의 소통	4,6,7,8,10,12,16
산 자와 죽은 자의 공간 소통	8,18,19

27) 채희완, (사)광주민족예술인총연합 연행위원회 편, 『전라도 개 땅쇠의 신명으로 역사적 상흔을 치유하는』, 『1982-2002 놀이패신명 정기공연작품모음』, 놀이패 ‘신명’, 2003, 12쪽.

열린 공간으로서 첫 번째 양상은 허구적 재현 공간과 공연장 공간의 소통을 들 수 있다. 전쟁 중 죽은 영령이 자신의 사연을 들려주며 막을 열고, 효정이 관객에게 회고하면서 자신의 사연을 들려준다.

늙은효정: 그 시절, 나와 길수, 그리고 영순이가 그토록 갈망했던 그것이 무엇이었는지...사복형사들은 하숙집, 강의실을 뒤지며 우리 같은 학생들을 잡아들이기 바빴고, 그럴수록 미국을 등에 업은 이승만 정권에 대한 증오는 커져만 갔지요. 북조선에 대한 관심과 기대도 함께 커져갔습니다. 그 시절 나와 친구들, 수많은 젊은이들은 목숨도 바칠 수 있었습니다. 이 나라가 외세의 간섭없는 독립국가가 될 수만 있다면, 내 부모형제, 이웃들이 인간다운 생활을 할 수 있다면...그것이 나를 낳고 키워준 이 땅에 대한 예의요, 의무라고 생각했지요.²⁸⁾

효정이 대학시절 분단 극복을 위해 친구들과 실천했던 내용을 관객에게 들려주는 장면이다. 효정은 자신이 겪은 일을 당시 심정을 밝히면서 회고하기에 관객은 전쟁 전후 시기의 참화를 실감한다. 효정은 텍스트의 서사를 관객에게 쉽게 이해시키면서 관객의 공감을 이끌어 내는 역할을 하는 것이다.

이렇듯 효정은 <언젠가 봄날에>의 조금과 같은 역할을 하지만 관객을 의식하지 않는다는 점에서 조금과 다르다. <언젠가 봄날에>의 조금은 관객과 배우가 같은 공간에 현존한다는 동시성을 강조하지만 효정은 관객을 향해 그냥 말할 뿐이다. 앞 절에서 다루었듯이 조금이 우리 전통극의 열린 연극성을 따랐다면, <삼팔선 놀이>의 효정은 서사극의 해설자에 가까운 인물이라 할 수 있겠다.

두 번째 양상으로는 현재와 과거 공간의 소통을 들 수 있다. <언젠가

28) 공연 대본, 9쪽.

봄날에>가 3회인데 반해 <삼팔선 놀이>는 7회로 두 배가 많다. 효정이 과거와 현재를 오가며 자신의 과거 경험을 현재 시점에서 보여주는 구조라서 그렇다. 참전 용사의 경우도 마찬가지로 두 공간을 번갈아가며 자신들의 전쟁체험을 관객에게 쉽게 전한다. 이렇듯 과거 공간과 현재 공간의 교차가 빈번하기에 작품은 산만해 보이기도 하지만, 전쟁의 이면을 오늘의 관점에서 되돌아보게 하는 효과를 낸다. 짧은 에피소드들이 교차 반복되면서 관객의 인식을 이끌고 있는 것이다.

세 번째 양상으로는 산자와 죽은자의 소통을 들 수 있다. 에피소드 8에서 제대로 그린다면 효정이 20대여야 맞는데 늙은 효정이 소년병을 만나도록 설정했다. 그럼으로써 관객에게 연민의 감정이 더 들게 이끌고 있다. 이는 시간 개념을 해체한 것으로 낯설게 하기 효과를 의도했다고 볼 수 있다. 시공을 초월한 만남은 판타지 공간으로 다른 일상 공간과 다른 정조를 발산하기 때문에 관객의 이목을 끌 수 있기 때문이다.

또 한 공간에서 죽은 자가 산자로 분하고, 다시 산자가 죽은 자로 분하는데 이 또한 이색적인 장면으로 관객의 이목을 끈다. 귀신들이 후손 역할을 지 1인 2역을 하는 것이다. 이런 행동은 작품에 몰입된 관객에게 연극임을 알리는 효과를 낸다. 즉 무대 위 사건을 냉정하게 관찰하고 비판하게 이끌 의도로 거리두기를 의도한 것이다. 이 때문에 관객은 수동적으로 몰입하지 않고 이성적으로 현실을 보게 된다. 서사극의 생소화 효과²⁹⁾를 염두에 둔 장면이라 할 수 있다. 산 자와 죽은 자의 역할 변신 과정을 관객에게 노출함으로써 허구적 공간에서 연극임을 알리는 메타드라마의 기법을 차용한

29) “생소화 효과를 일으키는 전제 조건은 배우가 자기가 보여 주어야 할 사건 경위를 분명한 동작으로 보여 준다는 것이다. 무대를 관객석으로부터 가상적으로 갈라놓고 있는, 그래서 무대 위의 사건이 관객이 없는 가운데 실제로 일어나고 있다는 착각을 일으킬 수 있게 하는 제4의 벽에 대한 관념이 제거되어야 한다.” 베르톨트 브레히트, 김기선 옮김, 『브레히트연극론 서사극 이론』, 한마당, 1997, 69-70쪽.

것이다.

이상에서 다루었듯이 작품은 6·25를 유희적으로 다루되 이념 때문에 간과했던 전쟁의 이면을 파헤치고 있다. 이념 때문에 저질러진 학살을 고발하고, 이념이 가한 개인에 대한 상처를 다루고 있다. 이념으로 인해 유린된 인권을 포착해 드러냄으로써 지금도 해소되지 않은 한국 현대사의 굴곡진 면을 드러내고 있다. 즉, 전쟁이라는 극한 상황과 그 폭력성에 의해 훼손된 개인의 삶과 사회현실에 대한 연극적 모색을 하되, 이념의 폭력성과 무상함을 고발하는데 초점이 모아져 있다. ‘함께사는 세상’은 루카치³⁰⁾의 언급처럼 현재 우리네 삶의 진실을 밝히려는 차원에서, 6·25와 관련된 본질적인 객관적인 규정들을, 올바른 비례적 관계 속에서 반영한 것이다.

IV. 공간의 수행성

김형기는 1970년대에 비로소 연극학의 분석방법이 개발되기 시작했다면서, 기호학적 의미에서 ‘텍스트’를 해석하는 방법과 공연의 ‘수행성’에 초점을 맞추는 방법으로 나눌 수 있다고 말한다. 그는 최근 비평계의 관심을 받는 분석방법은 ‘수행성’ 연구라면서 ‘수행성’이란 “공연 진행 중에 형성되는 배우와 관객의 특별한 관계이고, 공연에서 사용된 제 요소가 물질적 형태를 띠고 나타나는 양상이며, 공연이 하나의 사건으로서 갖는 성격이다.”³¹⁾고 진단했다. 한편 김기란은 “21세기 공연예술은 ‘수행적 전환’

30) 루카치는 삶의 단편이 관객에게 추체험될 수 있게, 그것이 삶의 하나의 총체성으로서 나타나게 그 규정들을 다루어야 한다면서, “예술작품은 또한 그것에 의해 형상화되는 삶의 단편을 객관적으로 규정하는 모든 본질적인 객관적인 규정들을, 올바른 관계 속에서 그리고 올바른 비례적 관계 속에서 반영하여야 한다.”고 설파하였다. G. 루카치 외, 이준길 편역, 『리얼리즘미학의 기초 이론』, 한길사, 1993, 55쪽.

31) 김형기, 앞의 논문, 37쪽.

을 표방한 문화현상의 자장 안에서 독자적인 예술적 정체성을 형성할 수 있었다.”³²⁾며 공연예술에 있어서 ‘수행성’의 위상을 설파했다.

공연비평계에서 수행성에 대한 주목은 1960년대 이후 등장한 탈근대 연극들이 관객을 활성화하려는 목적으로 관객을 적극적 참여의 주체로 삼으면서 시작되었다. 즉 “배우와 관객, 생산자와 수용자라는 전통적인 이분법적 틀이 무의미해지면서”³³⁾ 자연스럽게 비평계에서도 텍스트의 재현보다는 텍스트의 수행에 관심을 갖게된 것이다. 우리 마당극도 서론에서 언급했듯이 관객과 무대의 경계가 없고, 관객의 반응과 개입이 적극성을 띠는 연극인 점을 감안하면 수행성이 높게 구현된다고 할 수 있겠다. 이 장에서는 최근 비평계의 관심사로 떠오른 ‘수행성’이론에 입각하여 두 마당극 공간의 수행성을 고찰하고자 한다.

마당극은 70년대 대학가 시위현장에서 첫 공연을 올린 후에 80년대엔 주로 농민이나 노동자의 집회현장에서 공연되었다.³⁴⁾ 90년대 이후엔 한국 사회 변방에서 주로 무대에 오르지만, ‘촛불집회’같은 새로운 시위문화 현장에서 여전히 대안문화로서 기능하고 있다.

이렇듯 시위현장과 연동되어 발전해왔기에 마당극의 공간은 관객이 적

32) 김기란, 『집단 기억의 무대화와 수행적 과정의 작동메커니즘-수행성 개념을 통한 문화적 퍼포먼스 고찰의 한 예』, 한국연극학회편, 『퍼포먼스 연구와 연극』, 연극과 인간, 2010, 122쪽,

33) 이경미, 『현대공연예술의 새로운 지평-언어의 위기 그리고 수행성』, 한국연극학회편, 『퍼포먼스 연구와 연극』, 연극과 인간, 2010, 50쪽.

34) 이영미는 “70년대 마당극 작품 중 가장 뛰어난 작품성과는, 투쟁현장과 결합하여 바로 그 투쟁의 이야기를 담은 작품들이다.”면서 “1975년 서울대 총연극회 준비모임이 탈춤반의 몇몇과 함께 만든 <진동아굿>”을 필두로 1978년 박우섭과 김봉준, 그리고 동일방직 해고 노동자들이 함께 만든 <동일방직 문제 해결하라>, 1978년 박효선 등 광주지역 대학 연극반과 탈춤반 학생과 졸업생들이 모여 만든 <함평 고구마>를 예로 꼽았다. 이영미, 『전통예술의 현대적 계승과 마당극의 형성』, 한국연극협회, 『한국현대연극 100년』, 연극과 인간, 2008, 285-286쪽.

극적으로 만들어가는 유동적인 공간이었다. 닫힌 극장이 아니라 열린 공간에서 관중과 호흡하며 형식을 모색해 온 마당극 주체들은 배우와 관객의 관계를 끊임없이 새롭게 만들어내면서 공간을 가변적으로 운용한 것이다. 이영미는 “마당극은 이렇게 관중이 집단적·자발적으로 작품의 의도적 틈새에 끼어들어 대꾸를 함으로써 작품이 이루어지는데 바로 여기에서 ‘신명’이 발생한다. 마당극은 집단적 신명성을 그 본질적 특질로 가지고 있게 되는 것이다. 그리고 이 자발성과 집단성이야말로 신명의 가장 중요한 특성이다.”고 진단한 바 있는데 이영미가 말한 ‘신명’은 공간의 수행성이 발현된 결과물이라고 봐도 무방할 것이다. 이렇듯 마당극에서 공간은 완성된 결과물이 아니라 항상 진행 중이라는 점에서 수행적³⁵⁾특성을 보인다고 할 수 있다.

수행적 공연에서 “관객은 공연의 공동생산자로 수용되고 관객과 무대 사이의 역동적인 소통과 체험의 과정이 공연의 중심이 된다.”³⁶⁾ <언젠가 봄날에>는 주인공 조금이 시종일관 관객을 상대로 꾸밈을 늘어놓을 뿐 아니라, ‘춥쌀시위’ 장면을 관객과 함께 만든다는 점에서 수행적 특성을 발현한다. <삼팔선 놀이>도 주인공 효정이 관객에게 자신의 사연을 들려줌으로써 관객을 공연의 중심으로 세운다. 뿐만 아니라 ‘방송국 퀴즈쇼’ 장면에서 관객 일부를 출연자 가족으로 상징하여 응원하게 하거나 관객을 방청객 삼아 질문하기도 한다. 또 유해발굴을 환영하는 플래카드를 걸 때는 관객을 통과하며 말을 거는 등 관객을 소통과 체험의 과정으로 이끈다.

수행성이란 원래 “언어가 대상을 묘사하고 호명할 뿐 아니라 변화를 초

35) 21세기 공연예술의 특징과 수행적 전환의 상관성은 “모든 공연은 기본적으로 수행적이다”라는 데이비드 M. 레빈(186)의 진술을 통해 간명하게 정리된다. 곧 21세기 공연예술은 그 미학적 특징이 지시적 기능으로부터 수행적 기능으로 전환되었고, 수행적 진행과정인 공연 역시 수행적인 것의 미학을 지향하는 내용으로 재정의 되고 있다. 김기란, 앞의 논문, 122쪽.

36) 김기란, 위 논문, 122-123쪽.

래하는 행위를 실행시킨다”는 의미를 지닌 언어의 특성 중 하나로 동시대 예술 전반에서 발견된다.³⁷⁾ 우리가 연구 대상으로 삼은 두 마당극은 ‘영령’을 등장시켜 수행성을 구현한다. 영령이라는 단어는 역사적 사건을 호명할 뿐 아니라 역사의 이면을 관객이 상상하도록 이끌기 때문이다. 단순한 귀신이 아니라 각기 억울한 사연을 지닌 영령들이기에 등장만으로도 관객의 지각을 이끈다는 점에서 수행적 인물이라 할 수 있다는 것이다.

수행적 공연에서 장면들은 행위에 토대를 둔 플롯에 따라 기승전결 식으로 전개되기보다는, 장면들의 배치에 따라 하나의 사회적 공간을 지형화하는 병렬식 플롯으로 구성된다.³⁸⁾ 두 마당극도 인과율에 따르기 보다는 역사적 공간을 병렬적으로 나열하면서 관객의 지각을 이끈다는 점에서 수행적 특성을 보인다.

또 두 작품은 수행적 공연이 그렇듯이 중요한 공간은 말보다는 노래와 춤으로 채운다. 뿐만 아니라 영상 및 오브제를 활용한 퍼포먼스를 곁들이며 공간을 물질적으로 다층화³⁹⁾시켜 보인다. <언젠가 봄날에>의 경우 작품의 가장 핵심 장면인 5월 항쟁기간 시민군의 활약상을 군무로 보이거나, 무당 조금이 영령을 천도하는 에필로그에서는 수의를 입히는 퍼포먼스와 노래를 곁들인 춤으로 공간을 채운다. <삼팔선 놀이>도 무고한 시민들의 학살장면을 마임으로 처리하고, 결말에서는 익살맞은 춤과 노래를 부르고, DMZ영상이 꽤 긴 시간 투사된다.⁴⁰⁾ 이를 살피기 위해 텍스트를 인용한다.

37) 최영주, 「박근형의 <청춘예찬>에서의 현실주의 상상력과 서사의 수행성」, 『퍼포먼스 연구와 연극』, 한국연극학회 편, 연극과 인간, 2010, 199쪽.

38) 최영주, 위의 논문, 199쪽.

39) 오늘날 무대 공간은 빛과, 다차원적 공간, 음향의 다양한 변용 등을 통해 분산되고 통합되는 가운데 물질적으로 다층화되면서 그 자체로서 미적 기능을 수행한다. 이경미, 「현대공연예술의 수행성과 그 의미」, 『한국연극학』 제31호, 2007, 153쪽.

40) 이런 공연의 수행성은 공간을 배우의 몸과 마찬가지로 인지적 해석을 통해서가 아니라 육체적으로, 감각적으로 끊임없는 피드백을 통해 순간순간 그 흐름이 잡혀지고 형

(전략)

귀신5: 룽룩 룽셈부르크 아아 아르헨티나, 자 같이 펼쳐보자 세계지도 너의
꿈들을 펼쳐 보아라.

일동: 석유가 넘쳐나는 사우디, 이거 사람이 너무 많은 차이나, 월드컵 2연
패에 브라질, 전쟁을 많이 하는 아메리카, 집안 싸움 언제 끝나나 코
리아, 집안 싸움 언제 끝나나 코리아... 룽룩 룽셈부르크 아아 아르헨
티나

귀신1: 이제 집안 싸움 고마하고 유골이나 챙겨주소!

귀신5: 귀신 노릇도 이제 고마 지겹다!

귀신2: 60년째 구천을 헤맨다 아이가! 고마 천도 시켜도!

귀신4: 한류와 난류가 동해에서 만나듯,
연평도 앞바다 용왕궁 같이 열고
명사십리 해당화 꽃구경 같이 가세!

귀신1: 금강산이 종단 말을 풍편에 던죽 들고

귀신4: 묘향산도 종을 시고, 박연폭포 구경 가세

귀신7: 자, 자 우리가 여서 이래 놀고 있을 때가 아이다. 후손들 꿈속으로
찾아가자.

일동: ?

귀신1: 현몽해야지.

일동: 현몽~!

귀신1: 아들 잠깨기 전에 퍼득 가보자

일동: 가보자.

(음향 - 귀신)

(암전)

(DMZ 영상)

<끝>⁴¹⁾

태가 드러나게 만든다. 그러므로 이러한 공간은 몸의 연기와 관객의 상상력을 절대적
으로 지지하는 ‘사유의 공간’이자. 한스 티스-레만이 지적했듯 ‘환유적 공간’이다. 이경
미, 위의 논문, 156쪽.

귀신들이 경쾌하게 랩을 하다 후손들 꿈 속으로 찾아가자고 떠나면 암전된다. 이 랩은 통일을 익살스럽게 표현하고 있어 관객의 흥미를 끈다. 또 귀신들이 흐느적거리며 부르기에 웃음을 유발한다. 이런 귀신들의 유희적인 행동은 씁쓸한 뒷맛을 남긴다. 관객에게 아직 통일은 요원해 보이기 때문이다. 이어지는 암전 후에 투사되는 DMZ 영상은 랩 장면의 여운이 오버랩되면서 관객으로 하여금 분단 상황을 새겨보게 한다. 종래의 민족극처럼 통일의 당위성만 부르짖지 않고, 분단을 고착시킨 경계선만 투사하면서 막을 내림으로써 관객에게 여운을 남긴다. 그렇기에 역설적으로 관객에게 분단 문제를 숙고하게 이끈다. 이 마지막 장면은 연출이 수행성을 발현하기 위해 애쓴 결과라 할 수 있다. 이처럼 두 마당극은 배우 및 매체를 시청각적으로 활용함으로써 수행적 공간을 창출해 보인다.

이상에서 두 마당극은 공간의 수행성을 극대화하며 창작되었음을 알 수 있었다. 공간을 자유롭게 쓰면서 다양한 매체를 결합하거나 관객과 함께 공간을 창출해갔다. 이런 수행적 공간이 발산하는 역동적인 분위기는 결국 관객을 사유하도록 이끌었다는 점에서 의의를 찾을 수 있겠다.

V. 결론

본고는 호남과 영남을 대표하는 마당극단인 놀이패 ‘신명’과 극단 ‘함께 사는 세상’의 최근작인 <언젠가 봄날에>와 <삼팔선 놀이>를 고찰하였다. 먼저, 두 마당극 공간 구조의 특성을 살피기 위해 텍스트에 드러난 공간을 단위로 표를 만들어 분석한 결과 다음과 같은 차이를 확인하였다. <언젠가 봄날에>는 현재 공간을 중심으로 공간 이동을 한 반면에 <삼팔선 놀이>는 현재와 과거 공간의 비율 차가 크지 않았다. 이는 <언젠가 봄

41) 공연 대본, 20-21쪽.

날에>가 5월이 지금도 지속되고 있다는 것과 그 정신 계승을 염두에 두고 현재에 치중한 반면, <삼팔선 놀이>는 6.25전쟁이 남긴 상흔을 다각적인 차원에서 표현하기 위해 현재와 과거를 교차하는 공간 구조를 취했기 때문이었다.

또 <언젠가 봄날에>가 공간을 광주에 한정한 반면 <삼팔선 놀이>는 여러 공간을 비선형적으로 취해 보이는 점이 달랐다. <언젠가 봄날에>가 관객의 인식을 이끌 의도로 5월 광주에 집중한 반면, <삼팔선 놀이>는 6.25전쟁의 전경화를 목적으로 공간을 열어 놓은 결과라는 사실을 알 수 있었다.

한편 두 작품은 망자의 공간으로 막을 내리고 있다는 점에서 공통적이었다. 망자를 등장시켜 당시 학살 만행을 고발하고, 이를 묵인하고 사는 동시대 사람들을 비판하고 있음을 확인하였다. 이런 점은 두 작품이 민족극을 표방한 극단의 작품으로서 사회비판적 기능에 충실했음을 시사했다.

다음으로 열린 공간의 양상을 살폈다. 두 작품은 공히 허구적 재현 공간과 공연장 공간이 소통되고, 현재공간과 과거공간도 소통되었다. 뿐만 아니라 삶의 공간은 죽음의 공간과 교감하는 양상을 취하고 있었다. 이런 세 양상은 탈놀이에서 취하는 비정형의 공간 구성과 유사했는데 현재 우리네 삶의 진실을 밝히려는 차원에서, 5·18과 6·25와 관련된 본질적인 객관적인 규정들을, 올바른 비례적 관계 속에서 반영하기 위한 시도였음을 알 수 있었다.

끝으로 공간의 수행성을 고찰하였다. 연구결과 두 마당극은 공간을 자유롭게 쓰면서 다양한 매체를 결합하거나 관객과 함께 공간을 창출해갔다. 이런 수행적 공간이 발산하는 역동적인 분위기는 결국 관객을 사유하도록 이끌었다는 점에서 의의를 찾을 수 있다.

이상에서 두 마당극의 공간을 분석하면서 80년 5월과 6.25전쟁이 평범했던 사람들의 삶을 얼마나 뿌리 채 흔들었는지, 또 지금까지도 상처가 치

유되지 않은 채 지속되는지를 새삼 깨우칠 수 있었다. 이렇듯 두 마당극은 개인의 기억을 통해 역사를 재발견하도록 이끈다는 점에서 역사극으로서의 성취를 이루었다. 그동안 우리 연극에서 소홀히 다룬 전체주의적 폭력성을 공간의 확장을 통해 그린 점은 두 작품의 성과라 할 수 있겠다.

【참고문헌】

1차 문헌

- 놀이패 '신명'의 공연 대본 <언젠가 봄날에>
극단 '함께사는 세상'의 공연 대본 <삼팔선 놀이>

2차 문헌

- 가스통 비슐라르, 곽광수 역, 『공간의 시학』, 동문선, 2003.
김군형, 「빈 공간의 탐구」, 『한국연극학』 제7호, 1997.
김기란, 「집단 기억의 무대화와 수행적 과정의 작동메커니즘:수행성 개념을 통한 문화적 퍼포먼스 고찰의 한 예」 『퍼포먼스 연구와 연극』, 한국연극학회 편, 연극과 인간, 2010.
김문환, 「해방 50년 간의 한국연극」, 『한국 연극의 위상』, 서울대출판부, 2000.
김미도, 「제2회 민족극 한마당을 보고」, 『객석』, 1989.
김방옥, 「1980년대 연극의 지형」, 『한국현대연극 100년』, 한국연극협회편, 연극과 인간, 2008.
김방옥, 『「약장수」, 「신의 아그네스」 그리고 마당극』, 문음사, 1989.
김방옥, 「퍼포먼스 연구의 관점에서 본 기(氣)와 흥(興)」, 한국연극학회 편 『퍼포먼스 연구와 연극』, 연극과 인간, 2010.
김성희, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 문예마당, 1995.
김성희, 『한국 현대극의 형성과 쟁점』, 연극과 인간, 2007.
김영택, 「문학에서의 기억 혹은 기억으로서의 문학」, 『비평문학』, 1997.
김형기, 「연극비평에 관한 연극학적 고찰」, 『동시대 연극비평의 방법론과 실제』, 한국연극평론가협회 편, 연극과 인간, 2009.
G. 루카치 외, 이춘길 편역, 『리얼리즘미학의 기초 이론』, 한길사, 1993.
배선애, 「임진택 연출론 연구:1970년대 연출 작품을 중심으로」, 『한국극예술연구』 24집, 한국극예술학회, 2006.
베르톨트 브레히트, 김기선 옮김, 『브레히트연극론 서사극 이론』, 한마당, 1997.
서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과 인간, 2005.
심영의, 「오월의 기억과 트라우마, 그리고 소설-이미란 소설 『말을 알다』를 중심으로」, 『민주주의와 인권』(제8권 1호), 2009.
A. 아스만, 변학수 외 역, 『기억의 공간』, 경북대출판부, 2003.

- 에밀 앙게른, 유현식 역, 『역사주의 피안의 역사철학: 발터 벤야민』, 『역사철학』, 민음사, 1991.
- 이경미, 『현대공연예술의 새로운 지평-언어의 위기 그리고 수행성』, 한국연극학회편, 『퍼포먼스 연구와 연극』, 연극과 인간, 2010.
- 이경미, 『현대공연예술의 수행성과 그 의미』, 『한국연극학』 제31호, 2007.
- 이미원, 『한국 근대극 연구』, 현대미학사, 1994.
- 이미원, 『한국 전통극의 공간: 탈놀이 연극공간의 층위를 중심으로』, 『한국연극학』 제24호, 2004.
- 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996.
- 이영미, 『전통예술의 현대적 계승과 마당극의 형성』, 한국연극협회, 『한국현대연극 100년』, 연극과 인간, 2008.
- 이화원, 『연극의 공간성 분석을 위한 비교 연구』, 『연극교육연구』 10호, 2003.
- 임진택, 『새로운 연극을 위하여: '마당극'에 관한 몇 가지 견해』, 『민족극 정립을 위한 자료집』, 제2권, 우리마당, 1987.
- 채희완, (사)광주민족예술인총연합 연행위원회 편, 『전라도 개평쇠의 신명으로 역사적 상흔을 치유하는』, 『1982-2002 놀이패신명 정기공연작품모음』, 놀이패 '신명', 2003.
- 최영주, 『박근형의 <청춘예찬>에서의 현실주의 상상력과 서사의 수행성』, 『퍼포먼스 연구와 연극』, 한국연극학회 편, 연극과 인간, 2010.

Abstract

A Study on the Spatial Structure for Madang Theater
and Performativity

-Centering on <Someday, A Spring Day> and <Sampalson Nori>-

Kim, Young-hak

This study examined the spatial structure for Madang Theater and its performativity centering on the <Someday, A Spring Day> and <Sampalson Nori>. Madang Theater which was considered as the only autogenous style in the late 20th century has not have as much attention from academic circles as its status. Therefore, the study examined its spatial structure, hoping to make researchers be aware of it. For the study, the spatial structure shown in the text, the aspects of open space and its performativity were analysed.

To examine the spatial structures of the two theaters, the spaces in the texts were transformed into a table and analysed them. The results are presented as follows: The <Someday, A Spring Day> showed a spatial movement centering on the present space while in the <Sampalson Nori>, differences in space ratios between the present and the past were not significant. It means that for the <Someday, A Spring Day>, May is still continuing and it focuses on the present, keeping the succession of the spirit in mind. However, in the <Sampalson Nori> the present and the past crossed each other to express traumas of the Korean War in multi-angled levels.

The <Someday, A Spring Day> confined its space to Gwangju while the <Sampalson Nori> used several spaces non-linearly. The former focused on May in Gwangju with an intention to attract awareness of the audiences while the latter opened a space with a purpose of presenting the Korean War as

a foreground.

Meanwhile, the two theaters were common in that they ended with space of the deceased. The deceased of the two theaters behaved strange to the audiences, which led us to watch May in Gwangju and the Korean War at the stick's end. So the audiences took out the forgotten history from their memories and looked at it objectively. The theaters accused the brutality of the massacre through the deceased and criticized the contemporary people who tolerated it. It suggested that they were faithful to criticism of the society as national theaters.

We realized that how the May in Gwangju and the Korean War shook life of the common people and the traumas were persistent by analysing spatial structures of the two theaters.

Then, the aspects of open space were analysed. In the two theaters, fictional reproductive space communicated with the space of theaters, and the present space communicated with the past space. As well, the space of life responded to the space of death. The three aspects were intended to reveal the truth of our present life and reflect objective regulations involved with May 18 and the Korean War in a proper ratio.

Finally, the study examined performativity of space. As a result of the study, it was discovered that the two theaters combined various media while using space freely or created space with the audiences. It has a meaning in that the Dynamic mood emitted from the performative space made the audiences meditate.

It is suggested that the two theaters are historical in that they led us to rediscover history through individual memories and are successful in that they described violence of totalitarianism through expansion of space.

Key words: space, memory, Madang Theater, national theater, May 18 in Gwangju, the Korean War, performativity.

김영학

소속: 조선대학교 국어국문학과 강사

주소: 광주광역시 북구 매곡동 부림아파트 101동 201호

전화번호: 018-642-9263

전자우편: kyh9263@hanmail.net

이 논문은 2012년 7월 17일 투고되어
2012년 8월 10일까지 심사 완료하여
2012년 8월 17일 게재 확정됨.

