

# 한국 현대 연기에 있어서 전통적 요소의 수용과 모색\*

-탈춤사위의 도입부터 '한국적 연기의 원리'까지-

김방옥\*\*

<목차>

1. 들어가며
  2. 전통연희의 수용과 훈련-허규, 손진책
  3. 전통적 연기의 반 감정이입적 연기미학-마당극
  4. 한국인의 자연발생적 몸짓과 비재현적 실험극-유태형, 안민수, 김정옥
  5. 한국인다운 말과 행동의 추구-오테석
  6. 한국적 연기훈련의 체계화와 원리의 탐색-이윤택
  7. 나가며
- 참고문헌

## 1. 들어가며

연기는 연극예술의 핵심이며 따라서 연극연구에서도 중요한 비중을 점해야 한다. 그러나 국내 연극학계에서 우리 연기에 대한 학문적 연구는 드물다. 다행히 최근 몇 년이래 공연사에 대한 구체적 관심이 싹트면

\* 이 논문은 2004년도 학술진흥재단의 지원에 의해 연구되었음(KRF-2004-041-G00062).

\*\* 동국대학교 연극학과 부교수

서 연기나 배우에 대한 연구가 조금씩 나타나기 시작하고 있다. 본 논문은 크게 보아 필자의 전 논문인 「한국연극의 사실주의적 연기 연구-그 수용과 전개」<sup>1)</sup>의 후속 연구 선상에 있다. 즉 그 후속 연구로서 ‘한국 연기의 비사실적, 혹은 비 재현적 흐름’에 관심을 가지게 되었는데 그 일환으로 한국의 현대 연기에서 전통적 연희의 요소들이 어떻게 수용되고 모색되어 왔는지를 그 사적 전개를 중심으로 살펴보고자 한다.

한국 근대극의 주요 모델로서 서구의 사실주의 극의 영향이 약해지기 시작할 무렵인 1970년대를 전후해서 연기에서도 서구의 사실주의적 연기만을 추수하는 경향에 균열이 오기 시작한다. 당시 전통적인 것, 한국적인 것을 되찾고 모색하자는 연극계의 일반적 경향과 발맞추어 연기에서도 전통적이며, 한국적인 요소를 추구하려는 욕구가 생겨난 것이다. 한국인의 문화와 전통과 생활과 정서를 연극에 담기 위해서는 무대에서의 연기 역시 그것을 반영해야 했던 것이다. 1970년대를 전후해서 전통 연희에 대한 대학가의 관심이 싹트기 시작했고, 비슷한 시기에 허규와 손진책의 민예 극장이 그런 관심을 연기 훈련과 무대 표현을 통해 전문화시키기 시작했으며 그 흐름은 1980년대의 마당극에 이르러 이념적, 미학적으로 의식화되어 극계에 광범위한 영향을 미치게 된다. 외국유학에서 돌아온 유덕형과 안민수는 1970년대 초부터 비재현적 실험연극의 일환으로 동양, 혹은 비서구적인 움직임의 시도를 했으며 김정옥 역시 70년대 중반 이후부터 서구 실험극의 흐름을 타고 무대에서의 비서구적 연기미학과 한국적인 몸짓을 모색하는 시도에 들어가게 된다. 오태석은 1970년대 초 전통연희를 도입해 서구 극을 각색 공연한 《쇠뿔이 놀이》 이후 무대 위에서 한국인의 언어와 행동을 보여주겠다는 목표를 설정했는데 그 목표는 삼십 여 년이 지난 오늘에도 그의 작업의 주된 화두로서 지속되고 있다. 이운택은 1990년대 이래 보다 의식적이며 체계적인 신체훈련을 통해 한국인의 몸짓과 소리란 무엇인가라는 구체적인 연기미학에

1) 김방욱, 「한국연극의 사실주의적 연기론 연구」, <한국연극학> 22(2005), 147~214쪽.

접근하고 있다.

본 논문은 한국 현대 연기에 있어서 전통적 요소의 수용과 모색을 사적 전개를 중심으로 다루고자 한다. 그런 까닭에 다소 그 범위가 광범위하며 따라서 심화된 주제를 집약적으로 다루지는 못하고 있다. 각 시대나 연출가 나름의 연기론을 심층적으로 파고 들 수 있다면 본 논문 목차의 각 항이 별개의 논문으로도 다뤄질 수 있겠으나 그들을 하나의 논문 하에 다루는 이유는 우선 각 항의 논의에서 예상되는 내용적 빈약함을 피하기 위해서다. 우선 선행연구가 매우 부족하다. 지금까지 ‘전통의 현대극적 수용’에 관한 원론적인 글은 많았고 이에 관련된 개인이나 극단의 작업 전반을 다룬 글들은 가끔 있으나 그들의 연기적 작업을 구체적으로 다룬 글들은 많지 않으며 더욱이 연기의 전통적 요소에 관해 본격적으로 연구된 바는 거의 없다. 관련된 개인이나 개별 극단의 연기에 있어서의 전통적 요소를 구체적으로 정리한 선행작업도 없으며 무엇보다 관련된 실천가들 역시 연기분야에 관해 스스로 미학적 정리가 충분히 안된 상태가 대부분이다. 이런 이유들로 인해 현재로서 개별 연구로는 학문적 논의의 밀도를 담보하기 힘들어 우선 한국 현대 연기에 있어 전통적 연기요소의 수용과 모색의 전개과정이라는 사적 퍼스펙티브 속에서 여러 관련 연극인들의 작업을 함께 연구해보고자 하는 것이다. 전통적 연기에 관한 연구로서 ‘원형 탐구’나 ‘양식화’의 문제와 같이 보다 구체화된 주제를 다룰 수도 있겠으나 우선 자료나 기본 관점 자체가 정리되지 않은 현 상태에서 아직은 시기상조라고 보았다.

이 분야의 자료 자체가 빈약하고 아직 기초 연구도 제대로 되어 있지 않지만 그렇다고 이 글이 자료의 발굴과 정리에 목적을 두는 실증적인 연구는 아니다. 우선 그들이 표방한 연기적 이론이나 실제의 연기훈련, 공연비평, 관계자 인터뷰 등을 핵심적으로 정리해 사적으로 연구하는 방식을 택했으며, 가능한 한 상호 비교를 통한 통괄적 흐름이나 퍼스펙티브를 형성해 보려고 노력했다. 결국 전통적 요소의 수용과 모색이라는 개념의 사적 전개를 염두에 두면서 가능한 범위의 실증적 연구를 복합

적으로 진행했다.

포스트모더니즘이 주조가 된 1990년대 이후, 후기산업사회라는 경제 보편주의적 경향 아래 문화 예술 일반, 더욱이 연극에서의 전통이나 정체성에 대한 관심이 점점 희미해지고 있다. 그러나 문화적 보편성과 특수성은 동전의 양면처럼 공존하므로 각국의 문화예술의 개별성과 고유성에 대한 요구가 새삼스레 대두되는 것이 글로벌 시대의 추세이기도 하다.<sup>2)</sup> 우리 연극에 있어서 전통적 요소에 관한 연구를 위해서는 우리 전통에 대한 관심이 활성화되었던 1970년대부터의 지속적인 관극경험이 뒷받침되는 것이 바람직하다. 따라서 당시부터 연극을 보아 온 필자로서는 더 시간이 가기 전에, 비록 시론적이거나 연극에 있어서 한국적인 것, 전통적인 것의 모색에 관한 총괄적인 글을 시도하고자 한다. 그간의 궤적을 되돌아보고 현재의 좌표를 확인하기 위한 글 말이다.

## 2. 전통연희의 수용과 훈련-허규, 손진책

허규와 손진책은 1970년대 초 연극계 전반에 걸쳐 불붙기 시작했던 우리 전통극에 대한 관심 속에서, 한국 전통연희의 체요소들을 처음으로 지속적으로 연극 연기에 수용하기 시작한 전문적 연극인들이라는 데 주목할 필요가 있다. 당시 기성과 재야극단 모두에서 전통연희의 복원과 현대적 수용에 관한 단발적인 시도들이 있었으나 허규와 손진책의 민예극단은 실천적이며 지속적인 신체훈련을 통해 전통연희를 연극연기에 도입하기 시작했던 것이다.

탈춤, 판소리 등 한국 전래의 연희에 관심을 두었던 것은 허규가 처음

2) 최재오, 「글로벌 시대의 문화상호주의적 담론 연구」, <한국연극학> 25(2005.4), 245~270쪽 참조

이 아니었다. 주지하다시피 1960년대 중반부터 서울 문리대 연극 반을 중심으로 해서 우리의 전통연희에 대한 관심이 싹트기 시작했던 것이다. 20세기 초, 소위 ‘신극’ 수입이래 서구 사실주의 중심의 근대극만을 추수하던 극계의 흐름에 반해 전래의 탈춤과 판소리 등을 배워 전승하고 현대적으로 수용하고자하는 움직임들이 재야<sup>3)</sup>와 기성 연극계<sup>4)</sup> 양쪽에서 동시에 형성되어가고 있었던 것이다.

허규 역시 처음으로 전통연희에 관심을 갖게 된 것은 1960년대 말 대학가에 이루어진 탈춤과 판소리를 통해서였으며<sup>5)</sup> 처음에는 판소리에 매료되기 시작하여 그 관심의 영역을 탈춤과 민요, 민속무용, 꼭두각시 놀음, 무가 등으로 넓혀가기 시작했다. 서울대 연극반과 제작극회에서 서구 근대극들을 공연하고 실험극장의 창단 공연인 이오네스코의 《수업》까지 연출했던 그는 곧 자신의 갈 길이 따로 있음을 깨닫고 전통적 맥을 잇는 연극의 길을 가기 시작한다. 손진책 역시 대학시절, 극단 산하에 입단 후 틈만 나면 스스로 민속현장을 찾아다니다가 동해안 별신굿의 김영달 선생을 만난 이후 양주별산대, 수영 야류, 고성 오광대 등을 직접 배우고 녹취하면서 전통연희에 심취해있었다.<sup>6)</sup> 그러던 중 1970년대 초반 민예극단을 준비하던 허규와 만나 창단 멤버로서 같은 길을 걷게 된다.

1970년 허규가 명동 국립극장에서 연출했던 실험극단의 《허생전(오영진 작, 오현경, 신구, 이정길 출연)》은 한국 전통 연희의 요소를 수용한 허규의 첫 시도라고 할 수 있다. 당시 그는 프로그램에 실린 연출노트에서 “뭔가 우리의 것, 그것도 세계성을 지닌 자랑스러운 우리의 것을 가지고 싶은 충동을 이길 수 없어 충분한 준비도 없이 서둘러서 시도해

3) 1963년의 서울 문리대 개척단의 《향토의식 초혼굿》, 1973년 서울 문리대 연극반의 《진오귀굿》 등이 여기 속한다.

4) 1969년의 실험극장의 《막난이(윤대성 작, 김현일 연출)》, 1973년 실험극장의 《너도 먹고 물러나라(윤대성 작, 김영렬 연출)》, 1973년의 산하의 《노비문서(윤대성 작, 표재순 연출)》 등이 여기 속한다.

5) 허규, 「현대극과 전통극」, 『민족극과 전통예술』(서울: 문학세계사, 1991), 68쪽.

6) <http://www.michoo.co.kr>(미추 홈페이지)

본다”면서 아직 설익었지만 꽤 구체적이고 분명한 포부를 밝힌다. 허규에 따르면 우리 연극이 그 동안 ‘무엇’만을 찾다가 “우리들 맥박 속에 흐르고 있는 우리 고유의 멋들어진 가락과 장단과 흥취를 상실”했는데 이제 자신은 ‘어떻게’를 추구하려한다는 것이다.

나는 이번 연출의 중요한 과제로서 우리 민속예술이 지닌 연극적 효과를 이번 연극에서 부분적으로나마 보고싶었다. 판소리의 그 박력 있는 호소력과 음률과 얘기 전개의 묘미, 그리고 청각을 통한 회화적 효과, 우리의 가면극의 흥취 있는 율동, 농도 짙은 해학, 그 대담한 생략과 주술적 효과, 그리고 우리의 동양화 화풍에 흐르고 있는 정적인 멋과 그 섬세함 등 우리 고유의 리듬을 연극 속에 응용해보려는 것이다.”<sup>7)</sup>

《허생전》은 연암의 『허생』과 『양반전』을 토대로 재창작한 오영진의 비판적 해학정신이 주목을 받은 작품이었으며 <연극평론>지가 선정한 70년대 문제작 열 편중에 들기도 했다.<sup>8)</sup> 그러나 첫 시도이니 만큼 공연적 측면, 특히 연기적으로는 그리 호평을 받지 못했다. 평론가들은 당시 합평회에서 양식적 통일의 결여와 불필요한 희극적인 과장을 문제점으로 지적하고 있다. “연기의 일부는 타령조 장단에 맞춘 전통적 양식화로 일관했는데 반해 사설조의 대사를 그냥 현대식으로 처리해 버린 데서 오는 위화감”이 느껴졌으며 “양식적 통일이 결여된 그 여백의 부분을 메우는데 과연 단순히 과장된 이른바 코미디조의 연기나 연출이 유효한가”하는 질문이 제기되었다.<sup>9)</sup>

이상일 역시 전통적 요소를 차용한 연기를 반기면서도 구체적인 면에 대해서는 회의적인 반응을 보였는데 “《허생전》이 연극적으로 평가될 수” 있다면 “즐거운 연극을 위한 한국적 몸짓의 발굴과 양식화”일 것이

7) 허규, 「《허생전》 연출노트」, 『민족극과 전통예술』(서울: 문학세계사, 1991), 275쪽.

8) 여석기, <<허생전>>: 특집-70년대 한국연극 문제작을 말한다>, <연극평론> 18(겨울, 1979), 35~36쪽 참조.

9) <문제작 합평: 《허생전》>, <연극평론> 3(겨울, 1970), 75~76쪽 참조.

라고 하면서도 주인공 허생과 기타 인물들의 연기의 이원화의 문제점을 지적한다. 전통극의 리듬과 몸짓을 활용한 연기와 ‘일반적인 연기’와의 조화가 문제시된다는 것이다.<sup>10)</sup> 이처럼 전통연희를 도입하려했다는 허규의 첫 시도는 연기적 측면에서 볼 때 기존의 연기와 전통적 양식을 지닌 연기가 서로 겹돈 채 단순히 무대 위에 공존하는 그런 외형적이며 초보적인 상태에 있었던 것이다. 그리고 그 시도를 위한 연기자들의 기량 면에서도 아직 제대로 준비되지 않은 상태였다. 이런 문제점들을 극복하기 위해서는 보다 본격적인 작업이 요구되었을 것이다.

1973년 허규는 “우리는 우리 민족 고유의 극예술을 창조하기 위하여 독창적인 연극기호를 연구, 창안한다”<sup>11)</sup>는 선언문을 내세우며 연출가 손진책, 연기자 정현, 오승명, 공호석, 김흥기 등과 함께 극단 민예를 창단한다. 허규는 원래 연기자 훈련과 재교육이 당시 우리 극계의 급선무라고 보고 이에 관심이 많았다. 그는 방송국 재직 시절부터 정동에 새문화 스튜디오를 열어 MBC 신인 탤런트들의 위탁교육과 함께 연기자 지망생 훈련을 해왔다. 그 후 직장을 그만두고 극단 민예를 차리면서 전통연희에서 출발한 배우들의 연기훈련에 더 큰 힘을 쏟기 시작했다. 연기훈련, 그 중에서도 전통연희에 기반한 신체훈련을 중시한 민예의 작업태도는, 연기의 기본훈련으로서 호흡과 발성 같은 대사처리에 집중하거나 동작 연습으로는 공연을 위한 리허설이 대부분이었던 당시 국내 연극계로서 새로운 각도의 접근이었다.<sup>12)</sup> 리처드 셰크너(Richard Schechner)가 지적했듯이, 서구와 달리 리허설과 공연이 분리되지 않는 비 서구권의 전통연희는 연기자들의 기본적인 연희적 기량이 공연적 실체와 직결되어 있다. 탈춤 사위와 같은 전통적 몸짓은 그대로 무대 위에서 연기적 표현의 일

10) 이상일, <한국적 발상의 가능성>, 『70년대 연극평론자료집(1)』(서울: 한국연극평론가협회, 1989), 214쪽.

11) 허규, 「《고려인 떡볶이》 연출노트」, 『민족극과 전통예술』, 앞의 책, 277쪽.

12) 물론 이런 신체훈련의 시도는 전통회복에 관심을 가졌던 일부 대학극이나 70년대 초 드라마센터의 유덕형 등 해외에서 돌아 온 일부 선진적 연출가들의 작업에서도 발견된다. 그러나 민예의 신체훈련은 가장 체계적이며 지속적이라는 점이 변별적이다.

부로 활용될 수도 있지만 또한 그 자체가 연기훈련이기도 한 것이다.<sup>13)</sup> 따라서 전통연희를 연극적으로 수용하기 위해서는 연기자들의 전통연희를 수행할 수 있는 기초훈련이 반드시 선행되어야 한다. 그러나 당시의 연기훈련은 그 나름의 체계를 갖춘 것이었다기보다 봉산 탈춤, 하회별신굿을 그대로 배우는 단계였으며 초기에는 당시 단원으로서 탈춤을 제대로 출 줄 알았던 손진책이 춤을 직접 가르쳤다.<sup>14)</sup> 그밖에 국악인 오정숙, 김동애가 판소리를 가르치기도 했다.

1973년 민예의 창단 공연으로 명동 예술극장에서 올렸던 《고려인 떡쇠》는 전통극의 현대화와 관련해 별 큰 관심을 끌지 못한 공연이었다. 그러나 1974년의 《서울 말뚝이(장소현 작, 손진책 연출, 정현, 김흥기, 오승명, 공호석 등 출연)》는 민예극단 창단 일 년 만에 문을 연 북아현동 민예 소극장의 개관 기념 공연으로서<sup>15)</sup> 그 후 민예의 최다 공연 레퍼토리로 자리 잡은 공연이다. 당시 민예 극단은 레퍼토리에 관련해 외부 인지도나 흥행을 고려한 외부 대극장 공연과 전통적 실험 중심의 자체 소극장 공연이라는 이원적 체제로 운영되고 있었는데<sup>16)</sup> 전통의 수용이라는 명분을 전제로 하는 대극장 작업을 주로 하던 허규와 달리 손진책은 민예 소극장을 중심으로 실제 연기훈련에 밀착한 실질적인 연출작업을 하게 된다. 손진책의 연출 데뷔작이기도 한 이 작품은 말뚝이, 양반, 털미집 등 전통 탈춤 속의 인물들을 현대로 끌어와 세태풍자를 시도한 창작가면극이었는데 “우리들의 전통극이 그대로 바람직하게 전승되었다면 과연 그것이 민중극으로서 어떻게 변모되었겠는가?”<sup>17)</sup> 하는 관

13) Richard Schechner, 『Between Theatre and Anthropology』(Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1985), 김익두 역, 『민족연극학』(서울: 신아, 1993), 346~347쪽.

14) 손진책, 연구자와의 개인 인터뷰, 2006년 1월 9일. 허규도 직접 복채를 잡기도 하는 등 전통연희 전수에 관심이 많았으나 창단 당시에는 타령장단밖에 몰랐다고 한다.

15) 《서울 말뚝이》의 초연은 같은 해 카페 페아뜨르에서 올랐다.

16) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』(서울: 연극과 인간, 2002), 151쪽.

17) 좌담, <무엇을 하고 있으며 또 무엇을 해야 할 것인가?>, 참석자: 허규, 심우성, 손진책, <공간>, 1975년 5월, 43쪽.

심에서 출발했다고 한다. 이 공연에서 손진책은 말뚝이로 하여금 염색한 미군 작업복에 새마을모자를 쓰게 하거나 서울 한량(취발이)에게 백구두에 나비 넥타이를 매게하고 대사 전달을 위해 반 탈을 씌우는 등 현대적인 요소를 가미시키기도 했다.

...그래서 이번 연출에서는 원 등장인물도 봉산탈춤에 나오는 원래대로 그대로 하고 다만 디테일 면에서 약간 변화를 주었지요. 이를테면 춤사위 같은 것은 탈놀이에서 나오는 춤사위를 기초로 해서 안무를 하고... 그리고 대사법과 춤사위는 민속탈춤놀이의 분위기를 그대로 살리게 하였습니다.<sup>18)</sup>

손진책은 판소리를 이용해 대사에 힘을 신게 하고 탈춤을 이용해 연가자들이 신체의 긴장과 이완을 부리는 법을 가르쳤을 뿐 아니라 공연을 위해서는 극 인물의 전통적 춤사위에 기반한 춤동작이나 몸 동작을 위한 안무를 직접 맡았다. 그러나 창단 초기의 연가자들이어서 전통연희의 기량이 많이 부족한 상태였다고 회고하기도 한다. 《서울 말뚝이》는 당시 “연출가에게서 주목되는 점은 춤사위와 노래를 대담하게 도입하고 있다는 것”<sup>19)</sup>이라는 평을 받기도 했었는데 전통적 춤사위나 탈 등의 직접적 수용이라는 점에서 《허생전》의 연장이라고도 할 수 있다. 그러나 《허생전》이 사실적 연기 부분과 전통적 연기부분 사이의 어색한 조합이었는데 비해, 《서울 말뚝이》는 인물, 인물의 연기, 극 구성, 대사 등 공연 전체의 컨셉을 탈춤에서 가져오므로 해서 탈춤과 같은 전통 연희를 전반적으로, 그리고 유기적인 통일감을 가지고 도입한 본격적인 공연이었다. 그리고 이후 전통연희에 대한 실제적 훈련과 함께 전통적 연기의 본질이 무엇인가를 지속적으로 탐구하는 민예 작업의 출발점이었다는 데서 그 의의를 찾을 수 있을 것이다.

18) 좌담, 앞의 글, 43쪽.

19) 서연호, 「1974년의 연극」, 『동시대적 삶과 연극』(서울: 열음사, 1988), 303쪽.

1974년의 《서울 말뚝이》 이후 배우들의 연기적 기량을 단련시켜야 한다는 민예의 노력은 지속되었다. 손진책은 “전통을 현대화하기 위해서는 배우가 전통극의 연기술을 완전히 익혀야 한다는 생각”을 가지고 있었다. “그렇지 않으면 결국 배우의 능력에 한계가 있기 때문에 결국 연출자가 배우에게 타협하게 된다”는 것이다.<sup>20)</sup> 당시 이들은 소극장의 대관을 일체 안한 채 공연이 없는 날도 소극장을 연기자들의 교육과 훈련의 장소로만 사용했다.<sup>21)</sup> 이에 관해 허규가 후에 회고한 글을 보면 당시 민예는 지금 보아도 놀랄 정도의 다양한 연기훈련을 시도했음을 알 수 있다. 1981년에 허규가 <한국연극>지에 정리한 글에 의하면 민예는 당시 연기자들에게 심신의 긴장 이완 훈련과 호흡조절 훈련을 위해 요가법을 실시했고, 호흡과 발성훈련을 위해 시조, 가곡, 가사를 가르쳤고 발성훈련은 탈춤의 불림법과 체자리 뛰기를 하면서 하나에서 천까지 세기로 대신했고, 판소리 창법 익히기를 시도했으며, 훈련은 양주와 봉산의 탈춤 사위로, 연기 표현 훈련은 탈놀이, 인형놀이를 실시함으로써 부담감 없이 표현하게 했으며, 탈 제작을 통해 창의성 훈련을 꾀했고, 마당극 형식의 공연실습을 통해서 공간지배력과, 연기의 입체성, 관중과의 친화력, 역동성 등의 훈련을 했으며, 이밖에 전통 민속음악(기악) 실기를 통해서 배우로서의 신들림을 경험하게 했다고 한다.<sup>22)</sup>

비록 구체적 설명 없이 개념들만 나열한 짧은 글이지만 손진책은 이 글에 대해 당시 이런 훈련들이 실제로 이루어졌었음을 증언한다. 다만 그 당시는 아직 객관적 이론화나 체계화에 대한 인식이 형성되기 전이었기에 실제 훈련을 했을 뿐 자세한 기록을 남길 수 없었다는 것이다. 예컨대 공간지배력이나 연기의 입체성, 관중과의 친화력, 역동성 등은 별도의 훈련방법이 있었다기보다 탈춤이나 판소리와 같은 전통연희 자

20) 앞의 좌담, <공간>, 45쪽.

21) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 앞의 책, 12쪽.

22) 허규, 「연기자의 일상훈련은 개성에 맞는 방법으로」, <한국연극>, 1980.9, 17~19쪽 요약.

체를 연습시키는 과정에서 쉽게 개념을 설명하면서 몸으로 체득하게 하는 식이었다고 회고한다.<sup>23)</sup> 당시 허규와 손진책 외에 강사진으로는 판소리에 김소희, 김동애, 김숙자, 오정숙, 가곡과 가사에 이양교, 탈춤에 김종엽, 손진책, 공호석이 있었고, 연기자들로는 김성녀, 윤문식, 이상민, 정태섭, 이태훈 등이 있었다.<sup>24)</sup>

1977년 재 공연한 《서울 말뚝이》의 프로그램을 보면 이 공연을 위해 민예 단원들은 “판소리 기법을 연기술에 확대, 응용하고 탈 몸짓, 화술, 공간처리 등을 새롭게 가다듬는데 세월을 보냈”다고 말하고 있다.<sup>25)</sup> 당시 이들의 기량이 어떤 수준에 올랐는가에 대한 객관적 평가는 찾기 힘들다. 그러나 당시 실험극장이나 극단 산하 등이 전통연희의 수용에 관해 단발적인 실험을 했던데 비해<sup>26)</sup> 이들은 이와 관련된 연기훈련을 지속했다는 점이 중요하다. 이에 관해 심우성이 일찍이 지적했던 대로 “민예극장이 차분히 전통예능을 기본적으로 소화하려는데서 출발했다는 점이 중요하다고 봅니다. ...다른 극단이 범하는 졸속주의를 극복하고 있는 것 같아요”<sup>27)</sup>라는 평가는 계속 유효했던 것이다.

《서울 말뚝이》공연과 연기의 또 다른 의미는 허규의 연기훈련의 회고에서도 언급되었듯이 전통적 연희공간과의 관계 속에서 이루어졌다는 데 있다. 당시 북아현동과 이대 앞의 민예 소극장은 기존의 프로시니엄 무대와는 달리 전통연희의 특성을 배려한 새로운 공간<sup>28)</sup>이었는데 손진

23) 손진책, 연구자와의 앞의 인터뷰.

24) 차범석, 『한국 소극장 운동사』(서울: 연극과 인간, 2004), 168쪽.

25) 허규, 「서울 말뚝이」, 『민족극과 전통예술』, 앞의 책, 313쪽.

26) 물론 이 때 이미 실험극단의 《망나니(1969)》, 드라마센터의 《쇠뚝이 놀이(1972)》, 서울 문리대의 《진오귀 ㄱ(1973)》, 드라마센터의 《초분(1973)》, 실험극단의 《너도 먹고 물러나라(1973)》 등이 공연되고 있었으나 이들의 경우 그 후로도 전통연희의 훈련이 민예 만큼 체계적으로 지속적으로 이루어지지 못했다

27) 앞의 좌담, <공간>, 41쪽.

28) 당시 북아현동 언덕길에 자리했던 민예소극장은 한옥의 대청마루나 일본의 노 무대를 연상시키는 L 자 형의 낮은 무대였고 칠십여명을 소화할 수 있는 작은 공간이었다(손진책, 연구자와의 앞의 인터뷰). 이화여대 정문 옆 건물 3층에 자리했던 30평 규모의 민예 소극장은 3면이 계단형 객석인 반원형식의 극장으로서 바닥에 양탄자를 깔

책은 이런 공간구조를 의식해서 연출과 연기지도에 소위 ‘뿌리는 연기’, 혹은 ‘관객을 가까이 느끼는 연기’와 같은 탈춤 공간의 연기적 특성을 자연스럽게 도입하기도 했다. 당시 두 소극장의 구조는 전통극의 열린 공간과 관중과의 친밀감이 상당부분 계승된 공간이었기 때문에 이런 시도는 큰 어려움 없이 자연스럽게 이루어졌다고 그는 회고한다.<sup>29)</sup>

손진책은 1979년 민예 소극장을 이화여대 앞으로 옮긴 이후에도 《서울 말뚝이》를 계속적으로 공연했으며 《배비장전(김상열 작, 1974)》, 《탈광대(장소현 작, 1976)》, 《멋꾼(이연호작, 1976)》, 《허생전(장운환 작, 1976)》, 《소금장수(이연호 작, 1977)》 등 전통적 소재를 전통 연희적 표현을 사용해 소극장 공연을 지속적으로 올렸다. 이런 공연들을 통해 연기자들의 기량은 조금씩 축적되어 갔지만 손진책은 인물표현에 있어서 연기자들의 자발적인 연기에 맡긴다기보다는 계속해서 구체적인 안무 작업과 훈련을 통해 연기자들을 무대에 세웠다. 비교컨대 앞으로 논의할 유덕형이나 안민수, 오태석의 연기자들과 달리, 민예의 연기자들은 전통탈춤과 안무된 전통적 몸짓을 철저한 훈련에 의해서만 습득했던 것이다.

한편 허규는 자신이 분류한 바 그의 중기 작업으로 들어가게 되면서 탈춤보다는 판소리에 더 큰 관심을 기울이게 된다. 《놀부던》은 허규가 최인훈의 원작을 직접 각색한 작품인데, 1972년 실험극단의 이름으로 김영렬을 연출로 내세워<sup>30)</sup> 카페 테아뜨르에서 초연했으며 1974년, 77년, 79

이 관객이 신발을 벗고 들어오게 했다(정현, <배꽃 날리는 교정문턱 전용소극장의 꿈>, <한국연극>, 1999.7, 56쪽).

29) 앞의 좌담, 47쪽에는 당시 허규와 손진책이 이상적으로 설계했던 극장의 평면도가 나와 있다. 마치 피스카토르나 메이어홀드의 이상적 극장 모형을 연상시키는 이 도면을 보면 태극과 음양오행의 원리를 원용한 원형극장으로서 이들의 공간에 대한 관심이 대단했다는 것을 알 수 있다. 참고로 1972년 오태석의 《쇠뚝이 놀이》는 드라마센터의 반원형 무대를 매우 전통적이면서도 실험적, 역동적으로 사용한 예를 이미 보여준 바 있다.

30) 초연 당시 연출은 김영렬에게 맡겼는데 주변의 회고에 의하면 “해설 부분은 아니리

년에 민예의 허규 자신의 연출로 세실극장과 공간사랑 등에서 공연하면서 특히 판소리 미학의 수용이라는 측면에서 극계의 관심을 끈 공연이었다. 《놀부던》은 원작에서의 놀부 1인의 대사를 허규가 흥부, 놀부, 해설자로 3분해서 각색해 극적 효과를 강화한 공연이었다.

제가 각색하면서 느낀 것은 이 작품을 판소리 형식으로 소화할 수 없겠는가. 사실 원작에도 대사는 4.4.조로 되어 있거든요. 그래서 대사는 판소리로 처리하고 거기에 탈춤 형식을 끌어들이어 조화시키면 무엇인가 될 것 같은 생각이 들었지요,,, 아무튼 간단한 인원으로 제한하였고 거기에 가면을 씌웠지요. 물론 분위기는 민속극이 가지는 춤사위를 도입하고 또 해설은 서사극적 효과를 노리기도 했습니다. 그리고 대사처리에 있어서는 우리들의 판소리에서 쓰고 있는 다섯가지의 가락(장단)을 전부 활용해 보았어요.31)

허규는 74년 이후 《놀부던》을 자신이 직접 연출한다. 등장인물의 탈을 벗기고 양식화된 동작보다는 판소리의 음악성에 주목해 연기자들의 소리를 통해 극적 표현을 시도하고 자신이 직접 복채를 들어 공연을 리드하기도 했던 것이다. 그러나 이런 시도 역시 한계에 부딪혔던 것 같다. 77년 세실극장에서 공연한 허규의 《놀부던》에 대해에 대해 한상철은 “72년 초연때는 탈을 쓰게 함으로써 탈놀음의 양식성에 너무 지배를 받아 인물의 성격과 개성이 스테레오타이프화 했던 것이다. 게다가 과장된

창법으로 연극의 주요 동작을 강령탈춤과 송파 산대, 북청 사자춤으로 표현했고, 등장인물들에게는 각 인물의 개성에 맞는 탈을 씌워 탈이 갖고 있는 역동성을 표현했는데 얼굴 전체 탈을 쓰면 대사전달이 안되는 것을 막기 위해 반 탈을 썼다”[김흥기, 『우리 것만이 세계화가 될 수 있다』, 『열정과 신들림의 북소리』(서울: 평민사, 2001), 87쪽]고 한다. 그러나 김영렬 연출의 72년 초연은 전반적으로 “각색은 씩 잘된 것 같지 않고, 그보다 더 안 된 것은 무대라고 보여진다”(〈합평: 이번 호의 문제작들〉, <연극평론>(가을, 1972), 77쪽)라는 혹평을 받았으며 김문환은 “경험 적은 연기자들의 경직되고 부자연스러운 연기”(김문환, 「구경 당하는 쑥스러움」, 『열정과 신들림의 북소리』, 앞의 책, 34쪽)를 지적했다.

31) 앞의 좌담, <공간>, 44쪽.

몸짓과 동작은 인물의 성격에 사실적인 어프로치를 불가능하게 만들었다. 그러다가 77년 공연에서는 탈을 벗기고 소리 쪽에 역점을 두는 한편 인물의 성격적 대립을 강조함으로써 보다 드라마틱한 공연이 되었다”고 보았다. 그러나 77년 공연이나 79년의 공연에서도 “소리와 문학성을 아직 완벽하게 조화시키지 못하는 점이 문제”라고 지적했다.<sup>32)</sup>

70년대의 후반기에 공연했던 《물도리동(1977)》은 허규 자신이 쓰고 연출한 작품으로서 시민회관 별관에서 공연해 대한민국연극제에서 대통령상까지 수상한 작품이다. 그러나 소재를 하회탈로 잡고 전반적으로 전통연희의 분위기를 깔았을 뿐, 기본적으로 서구식 드라마투르기와 프로시니엄식 무대문법에 기반한 작품이었다. 또 탈춤, 판소리, 무의, 정악의 가곡, 노동요 등 전통적 연희들을 총동원하여 총체극, 가무극 등의 명칭을 표방하며 연출적으로 확대된 작품이었기 때문에 심화된 연기적 표현이라는 면에서 전작들로부터의 근본적인 발전을 기대하기는 힘들었다. 손진책은 허규의 《허생전》, 《물도리동》들이 명동국립극장이나 시민회관 별관의 프로시니엄 무대에서 올려졌던 예를 들면서 허규의 전통극 수용이 기존의 극장공간 안에서 이루어졌다면 자신의 전통극 현대화 작업은 보다 마당극에 가까운 것이었다고 회고하기도 한다.<sup>33)</sup> 《다시라기(허규 작, 연출, 1979)》는 아예 진도의 장례의식 자체를 연극으로 가져온 공연이었는데 일부에서 ‘연극’으로는 부족했다는 평도 있었으나 허규 자신은 이 공연의 핵심이 현장성, 신바람, 놀이성, 유희본능으로 보았다.<sup>34)</sup> 《다시라기》를 본 한상철은 아직도 구성이 산만하고 미학적 일관성이 결여되어 있으나 그 죽음의 의식이 지니는 비극성과 희극성의 공존에서 ‘뉘라 형용키 어려운 생에 대한 희열이 솟구쳐오름’을 느낀다고 했다. 또한 이 의례 속에서 나오는 다양한 소리와 몸짓에 경탄을 금할

32) 한상철, <파라독스와 아이러니>, 『70년대 연극평론 자료집 2』(서울: 한국연극평론가협회, 1989), 334쪽.

33) 손진책, 연구자와의 앞의 인터뷰.

34) 허규, 『물도리동(희극집)』(서울: 평민사, 1998), 17쪽.

수 없으며 “민예 단원들이 오래도록 닦은 기량은 이제 상당한 수준에 올라 있음”을 감지할 수 있다고 평한 바 있다.<sup>35)</sup>

《다시라기》는 그 동안 민예가 시도했던 전통의 현대화라기보다 아예 낯 자체를 극화한 공연이었다. 따라서 극 구성 면에서나 연기적 표현 면에서 새로운 도약이 가능한 계기가 될 수 있었다. 훈련을 시작한지 십년 가까이 되면서 연기자들의 기량도 쌓여 가는 시점이었다. 그러나 70년대 후반부터 창극 연출에 관심을 가지게 된 허규는 81년 국립극장장에 취임하면서 그 이후 창극 연출과 축제 연출에 더 큰 관심을 보이게 된다.<sup>36)</sup>

1981년 허규가 떠난 이후 민예는 정현, 손진책으로 대표가 바뀌면서 81년의 ‘전통극 씨리즈’를 끝으로 전통극의 수용보다는 창작극 쪽으로 선회하면서 86년에는 소극장의 문을 닫게 된다. 87년, 극단 내부의 갈등과 함께 민예극단의 전통의 형식적 수용에 한계와 회의를 느낀 손진책은 윤문식, 김성녀, 등을 이끌고 나가 동시대성을 강화한 미추를 창단한다. 이로써 민예는 70년대의 역동성을 상당부분 상실하게 되며 70년대 민예의 전통 연기적 기량은, 활동이 약화된 현재의 민예보다는 대중성과 상업성이 가미된 현재의 미추의 마당놀이에서 지속되고 있다고 하겠다.<sup>37)</sup>

35) 한상철, <죽음을 극복하는 생의 의지>, 『80년대 연극평론 자료집(IV)』(서울: 한국연극평론가협회, 1994), 8쪽.

36) 허규, <전통연극의 현대화를 시도한 입장에서>, <연극평론> 18(겨울, 1979), 18쪽에 의하면 전통연회를 연극적으로 수용하려던 허규의 작업은 1970년대를 중심으로 해서 대체로 세 단계로 나누어 볼 수 있다. 즉 허규의 분류에 따르면 70년대 초기에는 우리의 연극 유산 가운데서 외형적, 또는 형식적 극술을 도입한 재창조 작업이었고, 중기에는 음악적 요소를 중점적으로 원용했고 후기에는 우리의 몸짓, 가면, 소리굿, 놀이성 등을 종합적으로 무대화하면서 굿이나 놀이에서의 판의 특성, 즉 한국적인 판놀음에서의 흥과 신바람을 현대의 극장 속에 재현해보려 했다. 즉 《허생전(1970)》이 초기에 속한다면 《놀부던(1974, 77)》 등은 중기에, 그리고 《물도리동(1977)》과 《다시라기(1979)》는 후기에 속하는 작품이라고 할 것이다.

37) 손진책은 전통연회의 기량 면에서는 전반적으로 당시 민예 연기자보다는 현재의 미추단원들이 더 나아진 것이라고 본다. 전통연회에 대한 일반적인 인식과 교육, 연기자의 체력 등 기본 여건이 그때보다 나아졌기 때문이다. 그리고 민예와 비교할 때 현

유민영은 민예 십 주년을 평하는 한 글에서 민예의 공적을 평가하는 동시에 민예가 다다른 한계를 지적했다. 그것은 민예가 전통연희의 기량 닦기와 그 수용에는 공을 쌓았지만 그 현대화에는 성공하지 못했다는 것이다. “국제적으로 교류가 활발해짐에 따라 첨단적 감각을 지니게 된 관중들에게 민예의 작품들이 된장 맛 같은 토속미는 주었으나 참신한 현대성은 없었다”<sup>38)</sup>는 것이며 그간의 작업은 민족극 정립의 기반조성을 위한 작업이므로 현대적 감각이 가미된 재창조가 필요하다는 것이다. 각종 반 사실주의극과 서구적 실험극들이 한꺼번에 쏟아져 나왔던 1970년대 연극계의 분위기 속에서 크게 보아 전통연희의 전승과 수용에 머물렀던 민예의 작업은 주로 서구 지향의 여대생들로 구성되었던 당시 관객의 취향이나 드라마센터의 실험극에 환호하던 평론가들의 기대치를 만족시키지 못했던 것이다.

결국 1970년대를 중심으로 한 민예의 연기적 업적은 당시 기성과 재야 극계에서 이루어졌던 바 전통연희의 현대적 수용에 관한 단발성의 시도들과 달리, 전통연희인 탈춤과 창 등 우리의 전통적 몸짓과 소리를 신체훈련의 개념으로 지속적으로 훈련하고 그 기량을 연마하고 무대화한 최초의 작업이었다는 점이다. 당시 전통의 현대화라는 기본 명제 자체가 초기적 혼란 속에 있었으므로 이들의 작업 역시 극과 인물의 창조라는 점에서 전통연희의 단편적이고 직접적인 수용단계에 머물며 많은 시행착오들을 겪었다. 그러나 허규와 손진책의 작업은 전문 연기자들로 하여금 우리의 몸짓과 소리 면에서 일정한 기량을 갖추도록 하면서 동시에 그 결과를 공연을 통해 지속적으로 실천했다는 데 가장 큰 의의가

재 미추 단원들은 전통연희 외에 사물놀이와 현대무용 등을 추가해서 훈련받고 있다고 한다(손진책, 연구자와의 인터뷰). 그러나 이 글에서는 허규의 창극과 손진책의 미추 작업 및 마당놀이의 연기는 일단 논의에서 제외한다.

38) 유민영, 「극단 민예와 민족극」, 『80년대 연극평론 자료집(1)』(서울: 한국연극평론가협회, 1992), 108쪽.

있다. 이 과정에서 민예의 연기자들은 연희기량의 연마와 안무된 동작의 연습이라는 훈련과 습득과정을 일방적으로 수용하는 단계에 머물고 있었다. 허규와 손진책이 이끌던 70년대의 민예는 이러한 전통적 연기의 자산을 어떻게 보다 보편적으로, 현대적인 연기훈련과 연기표현으로 흡수하며 이론적으로도 강화시키는가의 과제를 남겨두고 있었다.

### 3. 전통적 연기의 반 감정이입적 연기미학-마당극

1970년대의 민예 중심의 작업들이 주로 전통연희 자체의 훈련과 그 단편적 수용에 머물러 있었다면 1980년대의 마당극은 한국의 전통연희와 전통연기의 개념을 미학적으로, 나아가 정치적으로 의식화하려는 데 그 특징이 있었다. 즉 전통연희와 민중적 삶에 기반한 자국의 연극 및 연기의 정체성을 수립하는 방법으로서 서구 근대 무대극의 극장개념과 미학을 배척하는 것이다.<sup>39)</sup> 이를 위한 구체적인 연기적 노력과 성과는 그리 구체적이거나 풍부하지 못하다. 그러나 춤, 소리, 몸짓 등 전통연희 자체의 기량을 연마한 것, '마당'이라는 전통연희적 전제 위에서 공간 및 관객과의 관계를 새롭게 정의하며, 사회적 연기표현의 확장을 통한 인물의 유형화를 강조하고, 인식체고라는 마당극의 목적을 위해 극중인물에게 심리적으로 감정이입하기보다 그로부터 거리감을 유지하려는 등 연기적 시도 등을 들 수 있다. 이들은 관객과 분리된 채 극중인물에 심리적으로 감정이입하려는 기존의 사실적 연기론과 상반되며 이들 연기적 특징의 대부분은 마당극이 실내 소극장으로 들어온 이후에도 지속된다.

1980년대에 전성기를 맞았던 마당극의 뿌리는 역시 앞 항목에서와 마

39) 이는 반 식민주의를 지향하는 아시아국가의 연극에서 공통적으로 발견되는 양상이기도 하다

찬가지로 1960년대 중반 이후의 대학극 중심의 전통극 회복운동에서 찾을 수 있다. 1971년 3월 서울대학교에 민속가면극 연구회가 창립되고 그 해 겨울에 봉산탈춤을 공연한 것을 계기로 각 대학에 민속극회나 탈춤반이 결성되었다.<sup>40)</sup> 이런 탈춤부흥운동의 열기는 곧 유신치하에 있던 당시의 현실인식과 맞물려 70년대 초반의 《진오귀(1973)》, 《소리굿 아구(1974)》, 《돼지꿈(1977)》, 《노비문서(1979)》 등이 정치비판의 성격을 띤 창작탈춤이나 다양한 마당극의 형태로 공연되었다. 이들 70년대의 창작 탈춤, 혹은 초기 마당극 공연은 대학생이나 현장운동가 같은 아마추어적 연기자들에 의해 수행되었으며 따라서 전문적 기량보다는 현실인식을 위한 사회적 파급효과에 주력했다. 또 그 미학적 근거도 공동창작의 문제, 관중의 위치, 마당공간의 방위도 같은 공간개념에 주로 근거했다.<sup>41)</sup> 이들은 마당극의 기본개념을 ‘기존의 무대극과 상반되는 것으로서 연희자와 관중이 한 덩어리가 되고 관중이 주인이 되는 연극’<sup>42)</sup>으로 잡았기 때문에 현장에서의 민중-관중들과 연희자들과의 진실된 합일을 우선시 하다 보니 “과도한 난장성과 무형식주의”<sup>43)</sup>로 흐르거나 마당극의 기본적 틀거리<sup>44)</sup>만 반복하면서 막상 구체적 연극적 표현에서는 생동감과 감동을 잃기 시작했던 것이다. 당시 한상철은 이들의 공연들을 ‘탈미학’의 연극이라고 질타하기도 했다.<sup>45)</sup>

유신독재의 붕괴 이후 ‘1980년의 봄’ 이래 활발해진 문화공연들과 함께 마당극으로부터 마당굿<sup>46)</sup>의 형태로 변신하기도 하면서 이런 현상은

- 
- 40) 임진택, 『민중연희의 창조』(서울: 창작과비평사, 1990), 22쪽.  
 41) 임진택, 『민중연희의 창조』, 앞의 책, 29~38쪽 참조.  
 42) 임진택, 『민중연희의 창조』, 앞의 책, 21쪽.  
 43) 임진택, 『민중연희의 창조』, 앞의 책, 133쪽.  
 44) 앞날이로 시작한 후 몇 개의 에피소드가 춤과 노래에 의해 연결되다가 집단군무 식의 뒷풀이로 끝나는 틀거리.  
 45) 한상철, 「탈미학적 마당극(1980)」, 『한국연극의 쟁점과 반성』(서울: 현대미학사, 1992), 155쪽.  
 46) 탈춤 같은 전통연희의 수용보다 상황적 진실성, 집단적 신명성, 현장적 운동성, 민중적 전형성을 강조한 개념(임진택, 채희완, 「마당극에서 마당굿으로」, 『한국문학의 현

80년대 중반까지 외형적으로 확산된 대학 탈춤에서는 더 심화되었다. 따라서 그 연희의 전문적 기량의 면에서 자체 내에서도 비판의 소리가 있었다. “70년대의 선배들은 옛 탈춤의 기초기량 하나만큼은 땀을 뻘뻘 흘리면서 쌓았었다. 그러나 80년대 대학 탈패들은 그 당시 질곡적인 상황에서 기초기량이나 연마하고 있을 여유가 없었던 듯하며 또 그들은 작품의 완성도에서도 크게 신경을 쓰지 않았던 것 같다. 그러니 창작탈춤의 연희는 식상한 내용에 상투적 형식에 서투른 기량에 또 성실성마저 결여된, 그러면서도 정치적 구호와 선동은 더욱 강화시켜야하는 부조화의 악순환이 반복된 것이다.”<sup>47)</sup>

상황이 이러다 보니 탈춤에 기반한 연기자들의 기본기량이 축적되어 가지 못하는 것은 물론, 마당극의 연기는 현장에서의 발전적 변화를 지속하지 못했고 제대로 이론화되지도 못했다. 당시 마당극 담당자들에 의해 마당극 전반을 이념적, 미학적으로 정당화하는 지침서, 그리고 극중 인물들의 유형성이나 극중인물과 관중의 연계에 관한 글들은 적지 않게 발표되었으나 연기자들의 연기에 대한 구체적 언급은 거의 찾아보기 힘들다. 초기의 글에는 마당공간에서의 시선의 처리에 관해서 “마당공간은 원형이므로(지구는 둥글므로) 제각기 자기자리로부터 자기를 포함하고 있는 원둘레의 접선방향을 바라볼 때 그 사람(마당 공간 밖에 있는 사람-필자 주)을 바라보는 것이 된다”는 부분이 포함되어 있는 정도다.<sup>48)</sup>

평론가 이영미는 그 후 십 년 정도 시간이 경과한 후 발간한 저서 『마당극 양식의 원리와 특성(1996)』을 통해 마당극의 연기를 ‘관중이 주인’이라는 마당극의 기본개념과 연계해서 꽤 논리적이며 자세하게 정리하고 있어 주목을 끈다. 그에 의하면 마당극 연기의 가장 중요한 점은 ‘열린 연기’에 있으며 열린 연기의 핵심은 관중을 충분히 의식한다는 것이다. 관중의 존재를 중시하는 마당극에서는 관중에게 던지는 대사, 뿐

단계 1』(서울: 창작과비평사, 1981), 204~207쪽.

47) 임진택, 『민중연희의 창조』, 앞의 책, 182쪽.

48) 임진택, 『민중연희의 창조』, 앞의 책, 59쪽.

리는 대사가 유난히 많으며 매순간 배우들은 자신의 대사와 동작연기를 관중석으로 던진다는 것이다. “마치 관중과 대거리를 하듯, 죽이 잘 맞는 대화를 하듯 배우들은 관중의 반응을 어느 정도 예상하고 있으며 이를 기다린다”는 것이다. 이와 반대로 인물 속에 몰입하기만 하여 관중과 대화하지 못하는 연기를 ‘닫힌 연기’라고 한다. 또 극중인물의 연기적 형상화 자체도 관중과의 관계에 의해 규정되는 경향이 있다고 한다. 마당극의 인물은 관중과 배우가 함께 공감하는 정도에 의해 그 형상화가 결정된다. “중요한 것은 액면적 사실성이라기보다는, 관중과 배우 모두가 생활에서 체험한 그 인물에 대한 파악이 얼마나 구체적이고 압축적으로 극 안에 그려지고 있는가의 여부”이며 “마당극 연기의 리얼리티는 한 인물의 내적 진실함과 그로부터어나오는 자연스러움에서만 확보되는 것이 아니라 실제 삶의 현실성과 그 생생함”이라는 것이다. 심지어 “관중과 동질적인 인물이거나 관중이 우호적인 태도를 보이는 인물의 연기는 비교적 사실적이며 그 반대의 인물의 경우 비사실적이거나 과장된 표현이 강화”되는 양상을 보이기도 한다.<sup>49)</sup>

인물의 형상화를 관중과의 연관 속에서 설명한 이런 언급들은 동질의 무료 관중이 둘러싼 야외나 노동현장에서의 마당극무대에서 더 잘 적용된다. 이에 비해 1987년 임진택이 말했던 ‘역할을 가지고 노는 연기’는 짧은 언급이기는 하지만 아마도 마당극 연기 일반에 관한 가장 구체적이며 핵심적인 지적이라고 할 수 있다. 임진택은 《밥(1985)》의 연출노트에서 마당극의 역할변신기법과 관련해서 마당극 연기의 원리를 “배우가 역할에 매여 끌려가는 것이 아니라 역할을 가볍게 갖고 노는 원리”<sup>50)</sup>라고 지적한 바 있다. 이영미 역시 ‘노는 연기’란 “연기자가 극중 인물에 몰입하지 않고 그로부터 일정한 거리를 유지한다는 것”이라고 본다.

49) 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』(서울: 한국예술종합학교연구소, 1996), 233~235쪽 인용 및 참조.

50) 임진택, 「《밥》의 연출노트」, <한국연극>, 1987.5, 37쪽.

마당극 연기는 배우가 관중을 대표하여 그 역할을 가지고 “논다”는 식으로 진행된다. 즉 마당극 연기는 관중으로부터 출발하는 것이다. 일정한 역할을 맡아 노는 역할 바꾸기 놀이나, 탈을 쓰고 노는 탈놀이와 같은 것이 마당극 연기의 가장 중요한 출발점이다. 탈놀이에서는 탈로 보여지는 극중인물과 탈을 쓴 배우가 구별될 수밖에 없는데, 마당극은 마치 이렇게 어떤 역할을 잠시 맡아 탈을 쓴 것 같은 태도로 연기되는 것이다. 그래서 마당극의 배우들은 그 역 속에 완전히 몰입해 보려는 경우가 거의 없으며, 과장된 연기를 종종 구사한다. 그러므로 공연 내내 극중 인물과 배우 자신이 구분되어 있거나, 그 연기를 많은 군중이 보고있다는 사실이 의식된 연기를 하고 있다.<sup>51)</sup>

이러한 ‘열린 연기’와 ‘역할을 가지고 노는 연기’는 무대와 객석을 분리하는 서구 근대극의 환각주의적 무대와 연기론에 대한 반론이자 극중 인물로의 심리적 감정이입을 중시하는 스타니슬랍스키식 연기론에 대한 거부라고 볼 수 있다. 사실 마당극론은 초기부터 상당부분 브레히트의 연기미학을 의식했던 것이 사실이다.<sup>52)</sup> 1982년의 「새로운 연극을 위하여」에서 임진택은 “극중환상에서의 몰입을 거부하고 소격효과를 피하여 관객으로 하여금 사유하고 판단하게끔하는”<sup>53)</sup> 서사극과 마당극론 사이의 유사성을 인정한다. 그러나 양자간의 공통성에 대한 구체적인 논의는 없다.<sup>54)</sup> 다만 무대와 객석이 분리된 서사극은 마당극에 비해 “즉흥성과 유연성 등 현장공연의 활력소를 방출하지 못한다”<sup>55)</sup>는 한계를 지적하기도 한다.

51) 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 앞의 책, 232쪽.

52) 민예의 허규도 70년대 초 일어로 된 브레히트 관련 서적을 많이 읽고 연구했다(손진 책, 「내 연극의 싹을 틔어주신 선생님」, 『열정과 신들림의 북소리를 찾아』, 116쪽). 손진책에 의하면 허규가 연출했던 1964년 국립극단의 《순교자(김은국 작, 김기팔 각색)》는 우리나라 최초의 서사극의 시도였다. 허규는 우리 전통극의 현대화에서도 브레히트의 이론을 접목시켰는데 예컨대 《놀부뎐, 1972》에서 ‘서사극적인’ 해설자의 존재를 도입했다고 말한다.

53) 임진택, 『민중연희의 창조』, 앞의 책, 34쪽.

54) 당시 브레히트 관련 서적은 판금서적이었다. 브레히트는 1989년 이후 해금조치되었다.

55) 임진택, 『민중연희의 창조』, 앞의 책, 35쪽.

80년대 초반의 이런 연기론들은 당시 동어반복의 한계에 부딪친 야외 마당극의 본질을 강화하고 생명력을 지속시켜줄 정도로 효과적으로 수행되지 못했던 것 같다. 그런데 이런 연기론은 마당극이 운동적 차원의 야외나 현장공연으로부터, 돈을 받고 관객을 받는 실내무대의 기성극의 범주로 다시 들어온 이후의 전개에서도 계속 효력을 발생한다는 점에 주목해야 한다. 대학가나 일부 현장을 중심으로 행해져오던 이들 마당극이 사회전반에 알려지고 연극적으로도 주목과 호평을 받은 것은 뜻밖에도 1980년대 초반에 세실극장에서 기성배우인 이호재와 주호성같은 기성배우를 기용해 세실극장에서 올렸던 극단 마당의 《토선생전(안중관 작, 임진택 연출, 1980)》이나 드라마센타에서 공연했던 연우무대의 《장산꽃매(황석영 작, 이상우 연출, 1980)》 같은 공연을 통해서였다. 이런 결과에 대해 안중관은 마당극에서의 전문적 연기와 기량의 중요성을 지적한다. “연출가가 의도적으로(기성배우들의) 세련된 연기나 동작을 억눌러 연출했던 《토선생전》이, 막상 공연되었을 때에는 유능한 배우들의 연기와 계산된 동작, 발성에 의해 새롭게 연출되어 나타났고, 그 연극의 소재 자체가 마당 형식에 자연스레 접목되었기 때문에 보다 큰 공연 성과를 얻었다”는 것이다. 어떤 계몽적, 선동적 연극에서도 연기자의 전문적 기량은 필수라는 것이다. 심지어 “마술, 노래, 무술시범으로 행인들의 마음을 끌어 모은 다음 약을 팔고야마는 약장수의 방법처럼 유연하게 소기의 깨우침을 관객들에게 효과적으로 줄 수 있을 때 진정한 마당정신의 연극이 행해질 수 있다”는 예를 들기도 한다.<sup>56)</sup>

1980년대 중 후반 이후 양식적인 담보상태를 면치 못하던 마당극은<sup>57)</sup>

56) 안중관, 「한국연극, 이대로 좋은가」, 『한국문학의 현단계 2』(서울: 창작과비평사, 1983), 184~185쪽.

57) 한편 이 시기쯤 기성 연극계로부터 마당극 양식화의 요구가 제기되기 시작한다. 예컨대 마당극도 예술인 이상 “절제되고 심화된 형식”을 갖추어야하며 특히 “마당극이 극장무대에서 양식화되기 위해서는 전통극적 소재의 단편적 수용이나 ‘장소의 개념’이나 ‘관중과 연기자의 합치’보다 ‘극중 내용과 극을 공연한다는 현실과의 접목’에서 찾아야 한다”는 의견도 제기된다. 다시 말해 “배우와 관객이 ‘비슷한 차원’에서 ‘생생한

서울지역을 벗어나 노동현장이나 농촌지역 등에서 본래의 현장성을 강화한 활동을 지속하게 되지만, 이념과 형식 사이의 근본적 모순과 한계를 느끼면서 ‘민족극’이라는 보다 포괄적인 범주의 진보적 이념극으로 발전적 변신을 꾀하게 된다. 민족극은 전통극 양식의 수용이라는 굴레를 벗어나 “분단이라는 민족현실을 극복하려는 적극적인 예술이념에 기초하여, 민족현실을 민중적 입장에서 형상화해내는 연극예술”<sup>58)</sup> 통일과 민족주체의식을 고취하는 보다 다양하고 보편적 표현양식의 연극을 지향하는 극이었다. 따라서 민족극은 전통극과의 연계를 벗어나게 되고 기성극계 내의 진보적 연극진영에서의 전통극 양식의 현대화라는 흐름은 1977년에 창단한 연우무대를 중심으로 80년 중반 이후 극단 아리랑, 극단 연희광대페등의 소극장 실내 마당극으로 확산되며 연극적으로 보다 전문화된 양상을 띠기 시작한다. 연우무대는 1980년 봄 한두레와 함께 공연했던 《장산꽃매》 이후, 《장사의 꿈(1982)》, 《멈춰선 저 상여는 상주도 없다더냐?(1982)》, 《판놀이 아리랑 고개(1983)》, 《나의 살던 고향은(1984)》 등 전통연희나 마당극 룬에 입각한 소극장 마당극들을 공연했으며 1985년 김석만의 《한씨 연대기》 이후 《칠수와 만수》를 거쳐 1988년의 《새들도 세상을 뜨는구나》 이후에는 마당극적 특성이 거의 희석되어 기성극계로 편입되게 된다.

1970년대 말에 실내 소극장으로 들어온 마당극의 경우 기본적 공연미학이나 틀거리 면에서 기본적으로 70년대 이래의 창작탈춤으로부터 큰 변화는 없다. 그리고 이들이 들어온 실내무대는 프로시니엄 무대가 아니라 드라마센터, 창고극장, 연우무대처럼 삼면 이상이 관중으로 둘러싸인 (중)소극장이었다. 따라서 비록 그 밀도는 약해졌으나 배우와 관객의 강

관심'을 가지고 극을 공연한다”(김방옥, 「마당극 양식화의 문제」, <한국연극>, 1981.3, 68~69쪽)는 의견으로서 이는 앞서 언급한 바 이영미가 정리한 ‘역할 갖고 놀기’와 같은 맥락의 내용이라고 할 수 있다. 그러나 이런 관심은 당시 재야 마당극계로부터 형식주의적 관심이라는 냉소를 받게 되며, 재야 마당극계는 오히려 양식적 모색보다는 이념적, 내용적 측면의 발전적 도약을 꾀하게 된다.

58) 예술정보 편집부, 「민족극 개념의 정립을 위하여」, <예술정보> 8, 1988.3, 3쪽.

한 유대라는 마당극의 미학적 전제는 계속 유효하게 작용되는 상태였다. 또한 실내 소극장으로 들어온 마당극은 '전통적인 열린 공간에서의 관객과의 유대감의 추구'라는 양식 미학적인 면에서는 70년대 중반이래 기성 극단인 민예가 《서울 팔뚝이》 이후 추구해온 마당극과 크게 다를 바 없다. 다만 민예는 풍자라는 전통적 정서 하에 계속해서 전통연희의 기량과 미학을 추구했다면 운동권 마당극의 경우는 전통연희의 계승보다 강한 정치적 긴장감을 잃지 않았다는 점에서 차이가 난다.

실내로 들어온 운동권의 소극장 마당극은 야외극의 현장적 운동성과 집단적 신명이 실내공간과 입장료를 지불하고 들어온 개인적인 관중에게 적용하지 못해 적지 않은 문제점을 파생시키기도 했다.<sup>59)</sup> 따라서 실내 마당극은 연기 면에서도 많은 문제점들을 노출하게 되었다. 예컨대 1982년 명동 창고극장에서 공연한 《민초(주강현 작, 조항룡 연출)》는 “무리한 공간설정, 희곡의 성격을 이해하지 못한 연기방식들, 각 연기방식 사이의 부조화, 소형 매스게임을 연상케하는 도식적이고 장식적인 동작선과, 역할 겹치기가 지나쳐 정체가 충분히 드러나지 못한 채 집단적으로 유형화된 인물들은 그 공연을 형체를 알아볼 수 없는 아우성과 부르짖음의 덩어리로 만들어 버렸다”<sup>60)</sup>는 평을 들었으며 같은 해 연우무대가 대한민국 연극제에 참여해서 문예회관 대극장에서 공연했던 공연으로 구한말의 민중운동들을 그린 《멈춰선 저 상여는 상주도 없다더냐(이상우 작, 김민기 연출)》는 “그 동안의 ‘거부의 과열된 몸짓’의 문제점들이 어느새 누적되어 ‘굳어진 도식’이 되었으며 ‘전형이라기보다 유형으로 나타나는 인물들의 대사 아닌 직설적 구호, 각 장면들의 극적 필연성 없는 나열, 연기도 무용도 아닌 정체불명의 집단적 움직임”<sup>61)</sup>이라는 평을 받

59) 80년대 후반의 실내 마당극, 혹은 민족극들 중 《갑오세》처럼 야외마당극을 실내 무대에 적용시킨 연출적 처리가 긍정적 평가를 얻은 경우도 없지 않았다(김미도, <<갑오세 가보세>>를 통해서 본 민족극의 가능성>, <한국연극>, 1988.7).

60) 김방옥, 「속죄행위로서의 연극」, 『약장수, 신의 아그네스, 그리고 마당극』(서울: 문음사, 1989), 82쪽.

61) 김방옥, 「드라마 없는 역사극」, 『약장수, 신의 아그네스, 그리고 마당극』, 앞의 책, 145쪽.

았다. 즉 관중으로 둘러싼 야외무대에서 실내 소극장으로 들어오면서 공간 속에서의 동작선의 처리, 지나치게 집단적이며 유형화된 동작, 정체 불명의 연기양식 등이 문제가 되었던 것이다.

한편, 소극장 마당극의 연륜이 더해갈수록 기량의 축적을 통해 연극적 성과를 이루기도 했다. 자본주의 사회의 변방에서 소외된 인간을 그린 《장사의 꿈(1982)》은 비교적 좋은 평을 받았다. 《장사의 꿈》은 “김명곤의 뛰어난 개인기에 결정적으로 의지하고 있”었는데 “그의 공적은 열 가지 정도의 극중인물로 변신하는 연기력에도 있겠지만 그보다도 이 연극형식의 서사성과 현장감에 적합하게끔 극중 배역에의 감정이입과 신체적 순발력을 다스리는 적당한 여유의 확보와 거리감 조절 능력이 그의 재능을 확보해주었기 때문인 것 같다”<sup>62)</sup> 라는 이유에서다. ‘역할가지고 놀기’가 소극장무대에서 성공적으로 자리잡기 시작한 것이다. 연우무대의 《한씨연대기(황석영 작, 김석만 연출)》는 마당극보다는 해설, 노래, 조명과 소품의 활용 등 서사극적 요소를 적극적으로 도입해 보다 세련된 무대를 선보였는데 연기 면에서는 연기양식의 혼용과 일인 다역의 과용이 문제였다. 그 결과 “한 배우가 여러 배역 뿐 아니라 여러 종류의 연기(사실적, 유형적, 무용과 같은 동작)를 해야한다는 부담감, 또한 다섯 명의 배우 모두가 그 같은 연기의 역량을 갖추지 못했다는 점에서 산만한 느낌을 초래했다”<sup>63)</sup>는 것이다.

이처럼 야외의 대학가, 혹은 현장에서 시작된 마당극은 실내극장에서 무대화의 과정을 거치면서 원래의 탈춤과 같은 전통연희 자체의 색채나 집단적 안무적 움직임, 지나친 유형적 연기의 영향들은 없어진다.<sup>64)</sup> 그

62) 김방옥, 「극장주의의 남용과 연극의 서사적 해체」, 『약장수, 신의 아그네스, 그리고 마당극』, 앞의 책, 114쪽.

63) 김방옥, 「서사극적 장치에 의한 비판적 거리」, 『약장수, 신의 아그네스, 그리고 마당극』, 앞의 책, 232쪽.

64) 민족극 진영에서 차츰 리얼리즘론이 고개를 들던 시기와 발맞추어 개별적인 연기력의 강화가 더 큰 호감을 얻게 되었다. 리얼리즘론은 마당극 연기로부터 탈춤의 흔적을 없애고 마당극과 민족극에 사실주의론에 입각한 보다 구체적인 연기들을 요구하

러나 삼면 이상이 객석으로 둘러싸인 실내무대에서 배우와 관객 사이의 유대감은 계속 견지되면서 반 감정이입적 연기미학은 계속 효력을 발생한다. 따라서 ‘열린 연기’ ‘역할가지고 놀기’ 관객을 의식하기, 역으로부터의 거리두기, 일인 다역, 등 반 감정이입적 연기, 혹은 브레히트적 소외효과를 발생할 수 있는 연기의 경향은 실내 소극장 무대를 중심으로 계속되어 온 것이다. 1990년대 초에 이르러 과거 마당극론자들은 부분적으로나마 마당극 연기의 이론을 스타니스랍스키와 브레히트의 연기론에 비추어서 다시 객관화하려는 노력을 보이기도 한다.<sup>65)</sup>

오늘날 기성극계에서 마당극 혹은 민족극의 영향력은 많이 감소되었다. 그러나 마당극의 이러한 연기적 영향은 실내 소극장 마당극과 민족극의 단계를 거쳐 현재까지 지속되고 있는 것으로 보인다. 소극장 마당극의 연기는 특히 80년대 이후 대학로를 중심으로 급격하게 늘어난 소극장 연기에 많은 영향을 끼쳤다.<sup>66)</sup> 오늘날의 대학로의 연기공간은 대부분은 소극장 공간이며, 소극장이 한 면만을 관객과 접한 프로세니엄 식 형태를 가진 경우에도 관객들은 항상 무대 위에서 일어나고 있는 일들에 반응하고 싶어한다. 바꿔 말하면 우리의 배우들은 어떤 양식의 극에

게 된다. 전체적으로 마당극의 틀을 유지하면서도 부분적인 장면들에서 사실적인 연기와 서사극적 내레이션 등을 효과적으로 섞어 호평을 받은 《금희의 오월》이 그 대표적인 경우이다. (김미도 「뜨거운 연극: 《금희의 5월》」, <한국연극>, 1988.9) 광주항쟁을 최초로 극화해 충격을 주었던 《금희의 5월》은 “도식화된 마당극의 양식에서 많이 탈피하여 구체적이고 사실적인 장면들을 연결시키고 여기에 금희의 내레이션과 슬라이드를 삽입하여 도큐멘타리로서의 객관성을 보장하는 동시에 서사극적 효과를 기대하고 있다”는 것이다. 이 공연은 “상황의 올바른 인식이 요구되는 경우 사실적이며 구체적인 표현이 불가피함을 깨닫게 해준 공연이었다.”(김방옥, 『민중극의 현주소』, 『약장수, 신의 아그네스, 그리고 마당극』, 62쪽)라는 평을 듣기도 했다.

65) 강영희나 채희완이 그런 시도를 보였다. 이영미, 『마당극, 리얼리즘, 민족극』(서울: 현대미술사, 1997), 276~279쪽 참조.

66) 70년대의 민예의 소극장 연기도 80년대 중반 이후의 실내 소극장으로 들어온 마당극의 연기와 기본적으로 공통된 부분이 많으나 민예의 경우 전통연희 자체를 수용한 연극이 많았으므로 오늘의 소극장 연기에 광범위하게 미친 전통적 요소는 80년대의 연우식 소극장 마당극에 의해 더 직접적인 영향력을 가진 것으로 볼 수 있다.

서 공연을 하면서도 항상 관객의 존재를 의식하는 경향이 많다. 한국의 소극장 연기자들은 흔히 ‘놀이적 현장감’<sup>67)</sup>에 기반하고 있기 때문이다. 한국을 방문한 미국의 연출가 리차드 니콜스(Richard Nicols)교수는 한국의 배우들이 사실주의적 연기를 할 때도 관객을 바라보고 관객과 직접 소통하려고 한다고 불평하며 그런 경향을 ‘판소리 효과’라고 부르기도 했다.<sup>68)</sup>

당시 소극장 마당극의 연출을 맡았던 김석만은 마당극 식 연기가 그 후에 미친 영향을 묻는 질문에 대해 “연기 자체에 초점을 맞췄”으며 다시 말해 “공연에 있어서 주체가 연기”가 되었다는 점에서 찾는다. 그 이유는 관중과의 교류와 춤과 노래 등의 연기적 기량이 요구되었기 때문이라는 것이다.<sup>69)</sup> 당시 연우무대에서 소극장 마당극 연기를 많이 했던 연기자 박용수는 “마당극 연기는 조심스런 연기의 접근을 시원하게 접근하도록 해준다”<sup>70)</sup>고 회고한다. 과거 심리적으로 섬세하게 인물에 접근하던 것을 신체 표현을 통해 분명하게 드러내게 되었다는 뜻으로 풀이할 수 있다. 이영미도 마당극이 기성연극계에 미친 영향으로서 한국적 정체성의 회복을 통한 번역극 연기로부터의 탈피에 관해 다음과 같이 서술하고 있다.

마당극은 관중집단과 대화를 나누듯이 하는 연기방법과 장면조직 등에서 다른 연극에 스며들 듯 영향을 주었다. ...또한 1990년 이후부터는, 서양 번역극 투의 연기법과는 다른, 1980년대 ‘연 우무대’와 ‘아리랑’ 등에서 시도했던 한국 보통사람들의 자연스런 질감을 지닌 연기가 크게 확산되었으며, 희극이나 희극적 장면의 양이 늘어남에 따라 마당극이 지닌 한국적 질감의 희극적 장면과 그 연기법 등이 영향을 주었다.<sup>71)</sup>

67) 김방옥, 『한국연극의 사실주의적 연기론 연구』, 앞의 글, 204쪽.

68) 리차드 니콜스, 『현대 한국의 사실적 연기에 대하여』, <공연예술저널> 4, 127쪽.

69) 좌담회, 『우리의 연기 어디까지 왔나』, <연극평론>(가을, 2002), 12~13쪽.

70) 같은 글, 13쪽.

71) 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 앞의 책, 59~60쪽.

마당극의 연기는 전통극의 맥을 이을 뿐 아니라 한국인의 삶의 현장에 바탕한 연기였기에 당시까지 주조를 이루던 서구 번역극 식의 연기를 탈피하는데도 도움을 주었다는 것이다. 민중들의 삶의 현장에서 그들의 절실한 갈등을 극화하며 관중의 입장을 대변하던 마당극 연기의 진실성이 서구 번역극식 연기의 공허함과 허위성을 허무는데 일조를 했음은 쉽게 추론할 수 있다.<sup>72)</sup>

이처럼 1970, 80년대에 정치적 목적으로 전통적 탈춤의 춤사위를 수용하는데서 출발했던 마당극의 연기는 탈춤의 연기적 기량 자체를 연마하기보다는 소박하나마 당대의 사회적, 미학적 요구를 충족시키는 쪽으로 변모되었다. 즉 연기 미학적으로 충분히 발달되지는 못했으나 관중을 의식하는 ‘열린 연기’, 배우가 극중인물에 이끌려 가는 것이 아니라 극중 인물과 여유 있게 거리를 두는 ‘역할을 가지고 노는 연기’ 등 반 감정이입식 특징을 띄게 된다. 이런 마당극의 연기는 마당극이 실내 소극장으로 들어온 이후에도 관객과 교류하는 연기, 역할에 대한 거리 두기라는 면에서 우리의 소극장 연기 일반에 지속적인 영향을 미치게 되며, 이밖에도 희극적으로 유형화되거나 과장된 연기와 함께 한국적인 정체성을 띤 연기의 가능성까지 배태하게 된다. 마당극에서 영향받은 이런 소극장 연기들은 그 현실성으로 인해 당시 서구 번역극식 연기의 해독을 풀어주는 데도 기여했다.

72) 허규 역시 사실주의적 연극을 연출하는 경우 상투성을 버린 사실주의적 연기를 추구하는 데 많은 주안점을 두었다. 그는 당시 ‘틀에 박힌 연기’, 번역극 투의 ‘가짜 연기’를 무척 싫어했다. 이 역시 평소 전통연희를 통해 연기적 본질에 대한 사유를 많이 한 까닭이다(손진책, 연구자와의 인터뷰).

### 3. 한국인의 자연발생적 몸짓과 비재현적 실험극-유덕형, 안민수, 김정옥

민예의 작업과 마당극이 한국의 전통연희적 유산을 되살리려는 자생적 모색으로부터 시작된 것이라면 한국의 연희적 자산을 밖으로부터의 관점, 혹은 보다 보편적인 관점에서 재평가하고 수용하고 현대화하려는 움직임도 있었다. 주지하다시피 1970년대는 서구의 실험극으로부터 영향 받은 드라마센타의 유덕형과 안민수를 중심으로 해서 《초분(1973)》, 《태(1974)》, 《하멸태자(1976)》 등 비 재현적인 양식의 실험극 공연들이 울려져 충격을 주던 시기였으며, 일찍이 해외연극과의 교류에 눈 뜬 극단 자유의 김정옥 역시 《무엇이 될꼬하니(1974)》 이후 새로운 형식의 한국적 연극을 모색하기 시작하던 시기였다. 이들은 이런 비 재현적인 공연을 위해 부분적으로 한국과 동양의 전통적인 연기훈련이나 연기적 방식에도 눈을 돌리기 시작했다. 그러나 이들의 작업은 전통연희의 외형적 유산에서 출발했던 민예나 마당극의 경우와 달리, 전통연기적 자산의 수용이나 현대화보다는 한국 연기자들이 본질적으로 지닌 잠재적 연기충동의 표출에 관심을 보인다는 점에서 공통점이 있으며 따라서 ‘한국적 연기의 전통’이라는 명분으로부터는 비교적 자유롭다는 점에서도 서로 비슷하다.

유덕형과 안민수의 공통점은 서구적 실험극의 세례를 받았으면서도 자신들의 작업의 기반을 동양사상에 두고 있다는 점이다. 당시 유덕형은 미국 뉴욕과 텍사스에서 공부했고, 안민수는 하와이 대학에서 유학했었음에도 불구하고<sup>73)</sup> 양인 모두 선이나 불교, 무속, 명상 등에도 관심을 가지고 있었다. 본인들의 주장에 따르면 유덕형은 “모든 운동을 음정양

73) 안민수의 경우는 그가 수학했던 하와이대학이 일본, 중국 등 동양의 전통극에 대해 활발한 연구와 교류활동을 벌이던 중심지이기도 했다

동(陰靜陽動)의 가치관에 접합시키고 모든 생성요인을 오행(五行)적 기원<sup>74)</sup>에서 찾으며 안민수는 움직임의 기본원리를 태극도설과 유사한 정-동-정(靜-動-靜)의 원리에서 찾는다.<sup>75)</sup> 이들이 한국적인, 비서구적인 연기기술에 관심을 가지고 눈뜨기 시작한 것은 자생적 필요에 의한 착안이라고도 할 수 있겠지만 기본적으로는 서구의 실험적 연극의 강력한 영향을 받아 그들의 관점을 역수입한 것이라고도 추정할 수 있다. 그들이 영향받았던 아르토, 그로토프스키 같은 서구의 연극인들은 서구 근대극의 재현미학에 한계를 느끼고 일찍이 인도네시아, 일본, 중국 같은 비서구의 전통연극으로부터 충격을 받았으며 특히 이들의 전통적 연기기술에서 많은 영감을 얻었기 때문이다. 김정옥 역시 서구의 실험적 연극인들의 공연을 목격하며 많은 영향을 받았다.

이처럼 서구의 실험극으로부터 영향받았던 유덕형, 안민수, 김정옥이 작업방법론 상에서 공통점을 지니고 있다면 그것은 ‘공동작업’과 배우들의 ‘즉흥성에 의한 자기표출’에 많이 기대고 있다는 점이다. 이들은 민예나 마당극과 달리, 한국적인 연기가 신체훈련에 의해 습득된다기보다 한국인 누구에게나 내재된 한국적 몸짓을 끌어냄으로써 가능하다고 보았다. 즉 명상이나 공동작업을 통해 연기자들의 잠재된 창조적 즉흥성을 일깨움으로써 그들 안에 내재된 동양적, 혹은 한국적 표현을 표출시키려고 했다.

유덕형의 경우는 1973년 《초분》을 중심으로 당시로서 충격적인 비언어적, 비재현적 공연을 처음 시도했고 그 중 종래의 연기의 개념에서 벗어난 몸짓들이 일품이었다는 평가를 들었다.<sup>76)</sup> 그의 기본적인 표현관은 음정양동으로서 “극단적인 두 힘의 충돌과 투쟁, 그리하여 불(해탈)이 불고 연화(蓮花)의 세계의 전환으로 열반의 체험을 보고자 하는 것”이며

74) 유덕형, 「《초분》 연출 노트」, <연극평론> 8(여름, 1973), 52~53쪽.

75) 안민수, 『연극적 상상 창조적 망상』(서울: 아르케라이팅 아트, 1998), 70쪽.

76) <합평, 이번 호의 문제작들>, <연극평론> 8(여름, 1973), 121~122쪽.

“그리하여 우리 고유의 동양사상의 얼을 나 나름대로 심어보고자 하는 것”<sup>77)</sup>이라고 한다. 그러나 이런 동양적 표현관은 관념적일뿐더러 연기에 까지 구체적으로 적용된 것 같지는 않다. 더구나 유덕형은 의도적으로 한국적인 연기표현을 찾는데 별 관심이 없었다. “한국인으로서 한국인을 찾는다는 것 자체가 이미 모순”<sup>78)</sup>이라는 생각을 지니고 있었던 것이다. 그는 귀국 직후의 ‘연출작품 발표회’에서는 우리의 탈춤이나 무술들로부터 한국적 리듬을 발견하려는 시도를 하기도 했으나<sup>79)</sup> 그의 관심은 원초적이고 자연발생적인 연기자들의 몸짓에 있었지 그것이 한국 고유의 것인가 아니냐는 그의 본질적인 관심사가 아니었다. 따라서 곧 “동도 서도 아니고, 동시에 동도 서도 될 수 있는 자연발생적 동작”<sup>80)</sup>을 추구하게 되었다.

...그것이 東洋의이고 우리 고유의 선율이나 하는 것보다 自然發生形을 기초로 발전시키고 표현하려 하였던 것이다. ...탈춤이나 한국 고전무용 속에서 이미 관념화된 동작을 기식하려는 피상적 충동을 의식적으로 멀리했다. ...原初的 發想의 動作의 創意性- 그곳에 우리 고유의 몸짓이 있을거라 믿어지지만, 東도 西도 아니고, 동시에 東도 西도 될 수 있는 그 自然發生的인 동작에 우리가 기댈 것은 무엇이었나.<sup>81)</sup>

이런 자연발생적 동작을 끌어내기 위해 《초분》의 연기자들과의 작업에서 당시로서는 획기적으로 연기자들이 지닌 창의성과 즉흥성의 표출에 역점을 두었다. 조용한 공간에서 연기자들이 “감정내면의 즉흥적인 충동을 외적 표현을 통해 기탄 없이 나타”내도록 했으며 연기자들은 “울 부짓기도, 고향을 지르기도, 흐느끼기도, 바닥을 치기도” 했다. “무한대로

77) 유덕형, 「《초분》 연출 노트」, 앞의 글, 53쪽.

78) 유덕형, <나의 《초분》 이야기>, <한국연극>, 1982.9, 30쪽.

79) 김숙현, 「1970년대 드라마센터의 연출 특성 연구」, 동국대학교 박사학위논문, 2005, 30쪽.

80) 유덕형, <나의 《초분》 이야기>, 앞의 글, 29쪽.

81) 유덕형, <<초분》 연출 노트>, 앞의 글, 56쪽.

커지는 중력감, 극도로 작아지는 신체를 느껴보고” 수성적 훈련(animal exercise)을 시도해보기도 했다.<sup>82)</sup> 이처럼 연기자들의 잠재적 충동을 표출시키는 훈련은 연기의 본질을 충동의 표출<sup>83)</sup>로 본 그로토프스키의 영향을 받은 것으로 보이는데 이는 안민수나 김정옥에게도 발견되는 공통점이다.

《초분》공연의 합평회에 따르면 실제 공연에서의 연기자들의 움직임 역시 그리 한국적인 것으로 받아들여지지 않는 것 같다. “연출에서 높이 사고 싶은 것은 마임, 일종의 무반주 발레 같은 동작을 도입”했다는 것인데 “사실 그 무용은 한국적인 것은 아니었”지만 “그런 몸짓을 위해 연출가가 굉장히 범세계적인 몸짓을 동원시킨 것은 흔적은 높이 사 주어야겠”<sup>84)</sup>다는 것이다. 유덕형의 경우 희곡중심의 공연만 존재했던 70년대 초에 최초로 연출적 개념을 앞세운 공연을 선보인 연출자로서 자연히 연기자들의 신체적 표현에 많은 비중을 두었다. 그러나 그의 주요 관심은 연출적 표현에 있었고 연기훈련이나 연기 자체에 관해 체계적인 관심을 보인 것 같지는 않다.<sup>85)</sup>

1970년대의 몇 작품을 연출한 이후 활동을 멈춘 유덕형과 달리, 안민수는 1973년의 《리어왕》과 《하멜태자》연출에서부터, 연기교육자로 활동을 계속해 온 현재에 이르기까지 연기에 대해 지속적이고 실천적인

82) 유덕형, <《초분》연출 노트>, 앞의 글, 55쪽.

83) Jerzy Grotowski, 『Towards A Poor Theatre』(New York: Simon & Schuster), 고승길 역, 『가난한 연극』(서울: 교보문고, 1987), 21, 54쪽.

84) <합평: 이번 호의 문제작>, 앞의 글, 121쪽.

85) 구체적이지 못한 그의 연기지시는 때로 연기자들에게 혼란을 주기도 했다. 당시 《초분》의 조연출이었던 김효경에 의하면 유덕형은 연기자들에게 연기를 끌어낼 때 ‘겨울에 코트 위에 떨어진 눈이 녹을 때의 느낌’, ‘물위에 비친 다리의 그림자가 흔들릴 때의 움직임’ 식으로 다소 막연하게 요구했었다고 한다. 따라서 당시 연기자였던 전무송, 양서화 등은 확신이 부족한 채 연기하는 경우가 많았으며 공연이 끝난 후에도 자신들이 무엇을 했는지 잘 모르고 있었다고 한다(김효경, 연구자와의 인터뷰, 동국대학교 연습실, 2005년 1월 2일).

관심을 가지고 있었다. 안민수 역시 연극관과 연기관은 동양적 사상에 기반하고 있었는데 ‘한국적 전통’에 대해서도 유덕형과 비슷한 생각을 지니고 있었다. 즉, 한국적 전통은 이미 한국인인 자신에게 내재해 있기 때문에 스스로 분출되어 질 것이라고 믿고 있으며 작업의 결과 역시 한국적이라고 믿고 있었다.<sup>86)</sup> 자신은 한번도 전통의 확립이나 현대적 수용에 대해 의식적인 작업을 한 적이 없으며 전통이란 고정된 관념일 수 없으며 변화 발전하는 과정으로 이해되어야 한다는 것이다.<sup>87)</sup> 자신의 작업은 “우주의 맥동ियो, 호흡”<sup>88)</sup>일 뿐이라는 것이다. 즉, 인간의 몸과 마음을 소우주로 생각하는 동양적 사상에 힘입어 인간 내면의 질서와 우주의 질서, 모든 생명체의 움직임과 우주의 운동을 동일한 것으로 생각한다. “나(연기자-필자)는 우주 중심의 자리에 서게되며 우주와 나는 일치된다. 이제 내 속에는 우주의 에너지가 충만하며 또 나로부터 우주의 모든 에너지가 출발하게 된다. 그래서 나의 작은 움직임도 우주 중심의 자리가 움직이는 요동의 일부가 된다”<sup>89)</sup>는 것이다.

그는 연기자와 우주와의 이런 합일은 호흡과 우주를 일치시키는 명상을 통해서 훈련될 수 있다고 보았다. 호흡과 명상을 통해 연기자와 우주가 하나가 될 때 배우의 “작은 섬세한 움직임 하나도 작은 소리 하나도” “우주가 운행하는 소리나 모양과 다름없는 것”<sup>90)</sup>이라는 것이다. 명상은 아르토나 리빙 씨어터 이후 서구 실험극의 연기훈련에서도 많이 사용되고 있었다. 그러나 안민수는 명상과 신체훈련의 기술적인 면에서 우리 전통연희의 다양한 방법을 차용해서 진행했다. 그 만의 독특한 신체훈련은 《하멜태자》의 해외공연 시 화제를 불러일으키기도 했다.

86) 김숙현, 「1970년대 드라마센터의 연출 특성 연구」, 앞의 글, 149쪽.

87) 안민수, <나의 연출작업>, <한국연극>, 1976.2, 42쪽.

88) 《하멜태자(1976)》 공연 프로그램 중.

89) 안민수, 『연극적 상상 창조적 망상』, 앞의 책, 169~170쪽.

90) 안민수, 『연극적 상상 창조적 망상』, 앞의 책, 171쪽.

개인적인 심신이완 단계가 끝나면 배우들 모두는 함께 명상을 시작했다. ...시작을 알리는 박을 치기만 하면... 배우들은 좌선해서 호흡에 집중한다...기나긴 정적... 어느 단계에서 내가 새로운 시작을 알리는 박을 친다. 나는 10박 단위로 리듬을 만들어 천천히, 그리고 규칙적으로 마루바닥에 박달판을 친다. 그러면 자신의 우주 중심의 자리에 서있던 배우들이 서서히 움직이기 시작한다. ...상당한 시간이 흐르면 모두 일어나 있는 상태가 된다. 박에 맞춰, 서서히 배우들의 팔이 끝없이 좌우로 펼쳐지고 다리가 들려 올라가 움직이기 시작해서...언제부터인가 몸의 중심으로부터 나오는 깊고 끝없는 소리를 낸다. 춘앵무의 첫 동작에서 차용된 움직임은 한다...이어서 양주산대의 팔떡춤에서 따온 춤으로까지 발전한다. 마지막엔 아주 빠르고 강력한 미알할때 춤까지 이른다. ... 갈 데까지 가면 다시 돌아오는 수밖에 없으므로 반대의 과정을 짧게 밟아 다시 휴지의 상태로 간다.91)

이 훈련은 우주적인 보편성에 입각한 명상과 한국 고유의 전통연희를 복합한 것이라고 할 수 있는데 연기자들이 후래적으로 습득한 전통연희이지만 그것이 한국인의 고유한 소리와 움직임이기에 우주적인 운행이나 호흡과 일치되고 그 나름의 필연적인 공연성을 띠게 되는 것으로 이해할 수 있다. 다시 말해 “창조의 기운이 들어간 상태에서는 어떤 연속적인 움직임이나 소리도 공연이 될 수 있다는 사실”92)을 보여 준 것이다. 이를 위해 전통연희를 이용한 연기훈련에서 살풀이 등 전통 춤, 중국 무술, 택견, 태극권, 검술 등 각종 무예, 곡예 등을 활용했으며93) 소리로써 서구의 발성훈련에서부터 우리 시조나 창에 이르는 여러 훈련을 했다.94)

이처럼 명상과 기본 훈련으로 역량을 다진 연기자들과 공연을 만들어 가는 데 있어 안민수는 ‘집단창작’의 방법을 선호했다. 안민수에 의하면

91) 안민수, 『연극적 상상 창조적 망상』, 앞의 책, 171~172쪽.

92) 안민수, 『연극적 상상 창조적 망상』, 앞의 책, 173쪽.

93) 안민수, 『연극적 상상 창조적 망상』, 앞의 책, 168쪽.

94) 안민수, 『연극적 상상 창조적 망상』, 앞의 책, 192쪽.

모든 연극공연은 기본적으로 집단창작의 성격을 지니고 있다. 결과 못지 않게 과정이 중시되며 참여자 모두가 주인이 되는 예술이어야 하기 때문이다.<sup>95)</sup> 특히 이중에서도 연기자의 위치가 중요한데 그는 연기자에게 가능한 많은 재량을 부여한다. 자신은 연출로서 그들에게 조형창조의 역할을 요구하며 또 다른 요소들과 부딪쳐내는 하모니와 오케스트레이션을 일깨워줄 뿐이다. “그 한계 이내에서 그들은 완전한 자유를 가지며 나와 협의한다. 많은 자유를 가지면 가질수록 그들의 임무는 무겁고 어렵기 마련이다.”<sup>96)</sup> 따라서 배우들에게는 즉흥극을 통해 자신의 몸과 소리를 만들어 내는 일이 요구되었다. 《하멸태자》의 경우는 연습에 1년의 기간이 투자되었다. 《하멸태자》에는 연기 외에도 춤과 소리가 많았지만 작곡가나 안무자가 따로 없었다. 모두가 함께 몸짓과 소리를 찾아갔다. 이 과정에서 안민수는 제작진과 배우들에게 끊임없이 묻고 확인했다. 배우와 스텝들은 항상 시달리고 괴로워 죽을 지경이었다.<sup>97)</sup>

그런데 안민수에게 있어서 중요한 것은 집단창작이나 즉흥극이 아니라 즉흥극의 결과를 반복하고 단련시켜 정제된 결과로 만들어 냈다는 점이다. “집단작업의 진실은 배우들의 경우 끝없는 연습과 수정의 반복을 통해 각자의 목소리를 내는 것”<sup>98)</sup>이기 때문이다. 안민수의 연극작업의 특징의 하나는 ‘압축과 절제를 통한 양식미’이다. 그는 그가 추구하는 배우들의 움직임에 대해 “배우의 움직임이 춤이어야 하듯이 배우의 소리는 노래여야 한다. 이것은 결국 절제와 압축을 한다는 뜻이다.”<sup>99)</sup>라고 하며 양식화의 중요성을 강조한다. 여백과 사이를 중시하는 그는 정(靜)에서 시작해서 동(動)을 거쳐 정(靜)으로 끝나는 멈춤과 침묵이야말로 완전한 상태라고 생각하는데 이런 정(靜)의 중요성은 양식화와 연결되는

95) 안민수, 『연극적 상상 창조적 망상』, 앞의 책, 138쪽.

96) 안민수, <나의 연출작업>, 앞의 글, 43쪽.

97) 안민수, 『연극적 상상 창조적 망상』, 앞의 책, 140쪽.

98) 안민수, 『연극적 상상 창조적 망상』, 앞의 책, 140쪽.

99) 안민수, 『연극적 상상 창조적 망상』, 앞의 책, 100~101쪽.

개념이기도 하다. 실제로 그는 이와 비슷한 원리를 가진 노(能) 연기의 미학을 애호했다.<sup>100)</sup> 결국 그가 원하는 연기의 최종적인 단계는 배우들로 하여금 즉흥극의 결과를 상징화시키며 기호 체계화시키는 것이다. 그는 어차피 연극은 양식이며 어떤 형태를 만드는 일이라고 보았기 때문이다.

그러나 초연 당시 '양식화'를 추구했던 그의 작업은 국내 연극계 일부로부터 일본 가부키나 경극의 아류라는 비난을 받기도 했다. 이에 대해 안민수는 자신은 『햄릿』의 한국적 변안을 시도하되 비극적인 톤을 추구했는데 이를 위해 탈춤이나 판소리는 의식적으로 배제할 수밖에 없었으며, 대신 좀 더 양반적이며, 귀족적인 것을 추구하고자 했다고 했다.<sup>101)</sup> 그러나 귀족적 움직임의 전형이 없는 우리 상황에서 연기의 기호화와 양식화를 위해서는 다른 동양국가의 전통극의 경우를 빌려올 수밖에 없었던 것이다.

『햄릿』을 만들 때는 형식적인 면을 어디서 만들 것인가에 대해 신경이 쓰였지요. 그러니까 자연히 제가 원래 친밀해있던 일본, 중국적인 연극에 도움을 받았지요.... 물론 우리 제품이 없는 것은 아니지만 공연예술의 양식 측면에선 다듬어진 것이 아니니까, 한국적인 움직임, 소리, 모양과 같은 것을 기댈 데는 있어도 형식 내지 양식 또는 형태를 기댈 데는 없었거든요.<sup>102)</sup>

그는 일본류라는 비난을 수용했다. 그리고 해외 공연을 위해 작품을 수정하면서 시조 창 등에서 움직임을 창출하는 시도를 하기도 했다. “시조가 갖는 격조나 움직임, 운동의 시간 등의 모습 등을 차용했다는 것이다. 처음에는 확신이 없었으나 시조의 노래나 동작과 신체의 움직임을

100) 김숙현, 「1970년대 드라마센터의 연출적 특성」, 앞의 글, 60~62쪽.

101) <합평: 이번 호의 문제작>, <연극평론> 15(겨울, 1976), 62쪽.

102) 안민수, 한상철과의 인터뷰, <나의 연출작업에 대해서>, <공연과 리뷰> 17(1998), 75쪽.

같이 함으로써 동작을 유도해 냈다는 것이다.<sup>103)</sup> 이처럼 안민수는 한국적이라고 할 수 없을지는 모르나 동양적 사상과 연희에 기반한 양식화된 동작을 창출해냈던 것이다.

70년대 당시의 안민수의 작업이 서구실험극의 영향을 받았으나 그의 작업을 서구적 연극론이나 연기론으로 분류할 수는 없다. 안민수는 70년대의 동양의 작업이 “세계속의 한국연극”이며 유덕형과 자신이 “한국적, 혹은 동양적인 호흡”을 찾아냈다고 자평했지만<sup>104)</sup> 그렇다고 그의 연기론이 한국적 전통에만 기반했다고 단언하기도 힘들다. 안민수는 근래에 자신의 체험적 연극론을 정리한 저서 『연극적 상상, 창조적 망상(1998)』을 냈다. 동양적 사상과 우주만물의 원리에서 출발하되 거기서 보편적 연극론을 이끌어낸 것이다. 전통연희의 현대화라는 맥락에서 안민수의 연기론의 의미는 동양 전통적 사상과 전통을 세계적이며 현대적인 보편성으로 펼쳐낸 데 있다고 하겠다. 구체적으로는, 호흡훈련이나 명상을 신체훈련에 도입했고 공동창작과 즉흥극에 의해 연기자의 잠재적 창조력을 이끌어내며 이에 바탕해 양식화된 동작의 창출하려고 노력했다. 그러나 70년대 중 후반 《하멜태자》에서 보여졌던 바, 동양적 전통에 입각한 양식화의 연기적 방법론은 그 이후 안민수의 연출 활동이 중단되면서 오늘의 현장으로 뚜렷하게 녹아들지는 못했다.

김정옥 역시 유덕형이나 안민수 처럼 해외연극의 시각을 통해 한국적 연극과 연기에 눈뜨게 된 경우이다. 김정옥은 불문학도로서 프랑스에서 유학했으며 귀국 후 60~70년대에는 주로 프랑스 코미디와 부조리극을 연출했다. 김정옥은 70년대부터 I.T.I. 등의 국제연극조직을 통해 활동하면서 당시 유럽이나 소위 제 3세계 쪽의 해외연극을 접할 기회가 많았는데 이 때 많은 실험적, 혹은 비재현적인 연극들을 보면서 한국적인 연

103) 안민수, 한상철과의 인터뷰, <나의 연출작업에 대해서>, 앞의 글, 76쪽.

104) 안민수, <실험과 최선의 의미로 다진 70년대>, <연극평론>(겨울, 1979), 11쪽.

극을 모색하게 된다. 당시 서구 연극계는 20세기 초의 연출가의 실험 시대를 지나 아르토, 그로토프스키, 오픈 씨어터 등의 영향으로 연기자들이 전경화되는 실험적 공연들이 주목을 끌고 있었다. 특히 서구권에서는 제3세계의 공연적 전통에 대한 관심이 많았는데 예컨대 피터 브룩은 세계 각국의 연기자들과 함께 비언어적 연극실험을 추구한 《새들의 회의》로 세계를 순회하기도 했다. 그 공연을 보면서 김정옥은 웬지 우리의 양주별산대와 비슷하다는 생각을 했다고 한다.<sup>105)</sup> 서구의 첨단 실험극이 우리의 전통극과 통하고 있다는 느낌이 들었다는 것이다.

이런 영향 속에서 한국적인 연극을 창조하기 위해서 김정옥이 내세운 주요 개념의 하나는 연기자가 공연의 주요 기호라는 점이었다.<sup>106)</sup> 그가 추구하는 새로운 ‘한국적 연극’에서는 대본이 더 이상 우위를 점하고 있지 않으며 배우의 연기를 중심으로 공연이 이루어져야한다고 본 것이다. 그는 연기자가 주요기호라는 생각을 안민수의 ‘공동창작과 비슷한 ‘집단창작을 이용한 리허설과 연결해서 설명하고 있다. 즉 그가 연습과정으로 집단창작을 택한 이유는 “문학적 작업의 재현이라는 연극의 상투적 방식을 부정하고, 연기자와 연습장의 현장에서부터 연극적 창조의 싹이 터 오르기를 바라”<sup>107)</sup>기 때문이라고 한다.

1970년의 《어디서 무엇이 되어 만나랴》와 1974년의 《동리자전》에서 소재, 정서, 대사처리, 그리고 공간처리 면으로 조금씩 한국적인 색채를 보이던 김정옥은 1978년 한국의 달래설화를 해체적으로 극화한 《무엇이 될꼬하니》에서 본격적으로 한국적인 연극의 창조를 시작한다. 해외의 조류를 의식한 한국적 공연, 그리고 연기자 중심의 연극을 하기 위해

105) 김미도, <중연 연극사 5-김정옥 선생과 함께: 《무엇이 될꼬하니》와 집단창조>, <한국연극>, 2001.12, 99쪽.

106) 김정옥은 자신의 연극작업의 이론적 바탕으로 공연프로그램마다 ‘방법론 서설’을 실었는데 그것은 1) 집단창조 2) 몽타주 3) 제 3의 연극 4) 총체연극 5) 생과 죽음 6) 서사극적 수법이다. 이중 집단창조와 총체연극은 연극의 중심기호가 연기자라는 데서 출발한다고 써어있다. (김정옥, 『연극창조의 길』(서울: 시각과언어, 1997), 75쪽.

107) 김방옥, 「죽음풀이로서의 광대극」, <한국연극학> 4, 1991.12, 164쪽.

서는 그 뿌리를 한국의 전통적인 연희에서 찾아올 수밖에 없다. 그런데 이러한 전통연희적인 기본 기량을 연극적으로 풀어 가는 데 있어서 김정옥이 추구했던 것은 전통적 연기 자체의 수용도 전통연기의 양식화도 아니고 의식적인 이론화도 아니다. 그가 택한 것은 피터 브룩과 아리안느 무느스킨에게서 영향받은 집단창조라는 개념이었다.<sup>108)</sup> 한국 연기자들의 자유로움과 자발성 즉흥성에 기반한 집단창조였다. 텍스트를 해체한 뒤 틈을 벌리고 그 사이 사이에 전통연희의 기량을 익힌 연기자들에게 판을 벌려주고 그들의 개성과 그 발현을 존중해 함께 공연을 구성함으로써 자발적인 한국적인 연희를 펼쳐보자는 것이다.

연기자들의 자발성과 즉흥성에 의거해 공연을 만들어가기 위해서는 우선 연기자 각자가 전통연희의 기량을 갖추어야 한다. 이를 위해 김정옥은 우선 배우들에게 워크샵을 하게 했는데 박윤초는 판소리 워크샵을, 김덕수는 사물놀이 워크샵을 지도했고 무술 워크샵, 김열규와 심우성의 전통에 대한 강연을 하기도 했다.<sup>109)</sup> 김정옥은 89년 I.T.I. 국제 워크샵을 계기로 쓴 「한국적 연기훈련」이라는 글에서 이상적 한국적 연기자는 ‘광대’이어야 하며 그 광대를 위한 훈련은 과거의 기생, 사당패, 무당들이 했던 소리, 춤, 아크로바틱 등의 총체적인 연기훈련으로부터 그 모델을 찾을 수 있다고 보았다. 그는 전통적 무술에도 관심을 가졌는데 택견이나 수벽 같은 한국의 전통무술은 과거의 사당패나 유랑패들이 유랑생활의 위험으로부터 몸을 지키는 호신술이기도 했지만 호흡과 균형, 그리고 자세를 익히고 육체적 유연성을 습득할 수 있는 연기훈련이기도 했다는 것이다.<sup>110)</sup> 당시 자유극장의 주요 멤버로서 참여했던 손봉숙에 의하면 당시 극단원들은 특정 공연이나 장면을 위해 민요나 북춤 등을 배웠으며 공연이 없는 휴식기간에도 길게는 육개월까지 창이나 한국춤, 수벽치

108) 구희서, <외곶에 산다>, <일간스포츠>, 1989.3.20.

109) 김미도, <증언으로 찾는 연극사> 5-김정옥선생과 함께, 《무엇이 될꼬하니》와 집단창조>, 앞의 글, 99쪽.

110) 김정옥, 「한국적 연기훈련」, 『연극적 창조의 길』, 앞의 책, 29~34쪽 참조.

기 같은 무술 등을 배운 적이 있었다고 한다. 그러나 이런 훈련이 체계적이거나 지속적이지는 못했기 때문에 관심이 있는 단원들은 스스로 따로 기량을 연마해야 했다.<sup>111)</sup>

김정옥은 짧은 기간이나마 전통연희를 접한 연기자들의 기량을 집단 창작이라는 방식을 통해 자발적으로 표출시킬 것을 시도했다. 원래 김정옥은 연출시 연기를 자세하게 지도한다기보다 배우들에게 맡기는 스타일이다.<sup>112)</sup> 그러나 막상 집단창조라는 새로운 방식은 배우들을 당황시켰다.

그가 ‘집단창작’이라는 낯선 표어를 들고 배우들에게 ‘시키는 대로’가 아니라 ‘하고 싶은 대로’ 하라고 외치기 시작했을 때 배우들은 처음에는 무척 소극적이었다. 주제에 맞는 노래를 선택해서 불러라, 분위기에 맞는 시를 찾아내라, 각기 놀아라, 만들어내라는 등 그의 주문은 배우는 ‘주어진 역을 해내면 된다’는 고정관념과 부딪친 것이다.<sup>113)</sup>

실제로 집단창조의 방법론은 김정옥의 연극 전반에 적용된다고는 볼 수 없다. 1987년의 《무엇이 될꼬하니》, 82년의 《달맞이꽃》, 84년의 《바람부는 날에도 꽃은 피네》, 86년의《이름없는 꽃은 바람에 지고》 등의 실제공연에서 집단창조는 기존의 스토리 텔링 부분이 아닌 막간의 부분들<sup>114)</sup>에 주로 적용되었다. 만가, 상여소리, 장타령, 범벅타령 등의 창, 무술, 다시래기 굿 등의 전통의식이나 거지, 옛장수의 재담, 장기자랑 전통연희 역시 대부분 단편적으로 수용되었을 뿐이다. 전통연희에 근거해서 배우들의 자발적인 표현을 찾기는 쉽지 않았다. 손봉숙에 의하면 단원들이 받은 전통연희의 훈련기간이 길지 않고 그 ‘맛을 본 정도’였기 때문에 그것으로 전통연희적 장면의 상상불 창조 정도는 가능했다. 그러나 전통연희가 본격적으로 요구되는 주요 배역은 안숙선, 국수호 등 외

111) 손봉숙, 연구자와의 개인 인터뷰, 2006년 1월 9일.

112) 이는 김정옥의 저서, 『연극창조의 길』에 실린 연기자들의 글에 공통된 증언이다.

113) 구희서, <작품과 사람>, 한국일보, 1985.8.4.

114) 김방옥, 「죽음풀이로서의 광대극」, 앞의 글, 143쪽.

부의 명인들을 초빙하는 경우가 많았다고 회고한다.<sup>115)</sup>

김정옥은 안민수의 경우처럼 배우들의 즉흥성을 반복시키고 다져서 구체적이거나 양식적인 연기로 정제시키지 않았다. 자유극단의 배우들이 내던져진 ‘판’은 마당극의 ‘마당’의 개념과 또 다른 것이었다. 판은 관중과의 동질감과 유대감을 가장 중시하는 ‘마당’과 달리 무엇이든 펼쳐질 수 있는 무한의 자유로운 시간과 공간에 가깝다. 대부분의 경우, 환각주의가 벗겨진 프로시니엄의 별거벗은 빈 무대가 이들이 채워야 할 공간<sup>116)</sup>이요, 원작 줄거리 사이의 막간들이 이들이 채워야 할 시간이었다. 이런 ‘판’에 놓여진 배우들은 ‘한 판 노는’<sup>117)</sup>식의 한국적인 자유로움을 펼쳤다. 스스로 즐기며 놀고 소리하고 춤추고 잡담을 했고, 텍스트와 텍스트 사이의 빈틈에서 모이고 흩어지고를 반복하면서 일종의 내재적 리듬을 찾아냈다. 펼쳐진 판에서 자유롭게 자신을 발현하도록 유도된 이런 공연들에서 연기자들의 존재감 또한 극대화될 수밖에 없었다. 주어진 극중인물의 범주를 지켰던 민예나 마당극의 경우와도 달리 자유의 배우들은 텍스트에서 이탈하고 심지어 극중인물로부터도 상당부분 이탈해서 박정자, 김금지, 손봉숙, 오영수 등 연기자 자신으로 존재하기도 했다. 그들은 박정자로서 노래를 불렀고 권병길로서 재담을 했다. 자유의 미덕은 이처럼 연기자 개개인의 존재감을 존중하면서 내재적 리듬에 의해 다시 모이는 앙상블에 있다고도 할 것이다. 이밖에 자유의 배우들은 가끔 공연 중 객석으로 내려가 물건을 팔거나 구걸을 하면서 관객들과의 접촉을 시도하기도 했고, 극 시작 전에 관객과 함께 음식을 먹고 전통놀이 등을 하는 등의 시간을 가지기도 했다.

*이들이 창조한 내재적 리듬이나 배우들의 존재감, 관중과의 관계는 우리 전통연희와 가시적이며 구체적인 영향관계 속에 있지 않더라도 어*

115) 손봉숙과의 앞 인터뷰.

116) 이병복의 감각적인 무대미술과 오브제가 이 빈 무대를 채우는데 큰 힘이 되었다.

117) 김방옥은 이를 ‘한국식 극장주의’라고 표현한 바 있다(김방옥, 『한국식 극장주의의 남용』, 『약장수, 신의 아그네스, 그리고 마당극』, 앞의 글 참조).

는 정도 우리의 전통적인 유산에 기반한 것이라고 볼 수 있다. 그것은 서구적인 논리의 인과율도, 마당극의 강한 선동적 커뮤니케이션과도, 안민수의 양식화된 동작과도 달리 ‘한 판 노는 식’의 그들만의 리듬과 내재율을 창조했다는 점에서 주목할 만하다. 그들의 공연 《무엇이 될고하니》를 초청했던 것이 이례적으로 렌즈 음악극 축제였다는 점은 이 공연이 창과 소리를 삽입했기 때문만은 아닐 것이다. 자유극단들의 공연들은 해외 공연 시 외국인론들로부터 “언어의 장벽을 넘는 뜨거운 공감”,<sup>118)</sup> “한국어는 모르지만 육체적으로 깊은 감명을 받았다”,<sup>119)</sup> “연극의 진행이 마치 음악처럼 무리없이 흘러간다”<sup>120)</sup> 등 열띤 반응을 받기도 했으며 국내 비평계로부터는 죽음을 한국적으로 친근하게 느끼게 한 반면 구성이 산만하다는 평을 받기도 했다. 연기적 측면의 언급은 거의 없다.

오늘날 김정옥의 작업들 역시 안민수의 경우와 마찬가지로 연기적 관점, 특히 전통연희의 수용이나 현대화라는 관점에서 큰 의미를 두고 평가하기는 힘들다. 김정옥은 안민수와도 달리, 배우가 중심기호라면서 배우를 충분히 컨트롤하지 못했다. 전통연희의 현대화와 관련해서 체계적이고 지속적인 연기훈련도 부족했고 전통연희를 현대적으로 수용하려는 노력이나 결과도 뚜렷하지 않다. 집단창작이라는 방법론도 연기자들의 개성이나 임의성에 지나치게 의존함으로써 결과적으로 각자 제멋대로의 연기로 나타난 면도 없지 않다.<sup>121)</sup> 대사의 과장된 계몽성이나 감상성은 일부 연기자들의 신파적 연기를 결과하기도 했다. 그러나 지속되는 작업을 통해 해체된 텍스트와 함께 마당과는 또 다른 ‘판’이라는 자유로운 공간 안에서 전통적인 춤, 소리, 재담 등을 이용해 ‘한 판 놀면서’ 연기에 있어서 비서구적인 리듬과 내재율, 그리고 연기자들의 자유로운 존재

118) 김정옥, <낭만과 저항이 있는 무대, 각계 찬사>, 조선일보, 1979.12.8.

119) 피터 현, <한국예술의 세계진출>, 중앙일보, 1984년(김정옥, 『연극적 창조의 길』, 앞의 책, 256쪽에서 재인용).

120) 김정옥, <낭만과 저항이 있는 무대, 각계 찬사>, 앞의 글, 221쪽.

121) 김방옥, 「죽음풀이로서의 광대극」, 앞의 글, 145쪽.

감을 창출해 낸 것은 그 이후 한국 연극의 비재현적 무대와 연기에 적지 않은 영향을 주었다.

이처럼 유덕형, 안민수, 김정옥의 연기론에서 전통 찾기는 전통연희 자체에 기반했던 민예나 마당극의 연기에 비해 가시적이거나 외형적인 결과를 창출하지는 못했다. 동양적 명상과 서구 실험극에서 영향받은 집단창작에 기반 했던 그들의 작업은 한국인의 내재된 충동을 표출하고 내재적 리듬을 찾는다는, 보다 개인적이며 모호하며 심층적인 차원에서 이루어졌기 때문이다. 이들은 한국 연기자들에게 내재된 연기적 충동은 자연히 한국적일 수밖에 없다고 믿었으므로 이들의 작업에서 전통연희와 같은 외형적 자산은 간접적이거나 보조적으로 활용될 뿐 그 자체가 명분이나 목표가 될 수는 없었다. 유덕형은 연기보다는 연출작업에 역점을 두었으며, 안민수는 충동의 즉흥적 표출 이후 이를 정제시킨 한국적 연기의 양식화를 추구했으나 지속적인 후속 작업으로 이어지지 못했다. 김정옥은 배우를 자신의 연극작업의 중심기호로 보며 연기자로부터 우러나오는 전통연희적 내재물의 창출을 시도했으나 막상 연기에 대한 체계적인 접근은 시도하지 못했다. 이들 삼 인의 연기적 작업은 연기훈련으로서 지속되거나 축적되었다기 보다 연출 작업들의 일부로 존재했던 면이 있다. 그러나 유덕형, 안민수, 김정옥들이 시도한 바 한국적 전통을 저변에 간 비 재현적 연극작업들에 의해 우리의 전통적 연기는 현대성에 기반한 세계성과 보편성을 획득하기 시작했던 것이다.

## 5. 한국인다운 말과 행동의 추구-오태석

민예가 탈춤과 같은 전통연희 자체를 신체훈련이자 연기적 표현으로 그대로 수용했고, 마당극이 그 전통 연기적 표현을 '열린 연기'로 의식화

했으며 안민수와 김정옥이 전통연희를 명상이나 집단창작같은 연기훈련의 기본적인 방법론이나 자연발생적 연기미학으로 응용했다면 오태석에게서 전통연희적 유산은 한국인의 행동이라는, 연기의 마지막 단계의 인물 형상화를 향해 구체화되고 있다. 민예와 마당극에서의 한국적 연기가 전통연희의 외적 표현의 수용을, 안민수와 김정옥의 한국적이며 동양적인 연기가 심층에서 우러나오는 전통의 내재율을 바탕으로 하고 있다면 전통연희에서 출발한 오태석의 관심은 전통시대부터 오늘날까지를 아우르는 한국인의 말, 한국인의 행동거지를 구체적으로 포착하고 형상화하는 데 있다. 그리고 그를 위해 옛 시대의 한국인 뿐 아니라 오늘날의 문화와 생활 속의 살아있는 한국인을 추적한다. 그 이전의 전통적 연기가 전반적으로 비 재현적이라면 오태석의 한국적 연기는 비교적 재현적인 쪽에 가깝다.

1960년대 말부터 2000년대 중반에 이르는 오늘까지 매년 쉬지 않고 문제작들을 발표해 온 작가 겸 연출가, 자타가 공인하듯이 오늘의 한국연극을 대변하는 연극인인 오태석이 처음부터 지금까지 수십 년을 매달려온 화두는 ‘한국인 찾기’<sup>122)</sup>이다. 연극무대에서 진정한 한국인의 모습을 보여주는 것이 그의 연극적 목표인 것이다. 데뷔 시절 부조리계열의 연극시대를 잠깐 거쳐 몰리에르 탄생 300주년을 맞아 공연했던 《쇠뚝이 놀이(1972)》를 계기로 그의 한국인 찾기는 전통에 대한 관심에 뿌리를 내리게 된다. 당시 드라마센터의 동량선생이 몰리에르 작 《스까뽕의 간계》를 던져주며 ‘우리 산대(山臺) 얘기랑 바로 통하는 얘기’이니 한번 우리 식으로 변안해보라고 권했던 것이다.<sup>123)</sup> 몰리에르를 한국식으로 변안하면서 오태석은 비로소 산대, 탈춤, 오광대 등 한국의 연희자산을 훑어 볼 기회를 가지게 된다. 대본을 변안하고 드라마센터의 돌출무대를 십분 활용

122) 한상철, 「한국인적 정체성 탐구」, 『오태석 희곡집 1』(서울: 평민사, 1994), 285쪽.

123) 오태석, 연구자와의 개인 인터뷰, 2004년 12월 2일.

해 개복청을 만들고 등퇴장로를 다원화하는 등 새롭게 한국적 연희공간을 마련하기도 했으나 배우들의 연기가 문제였다. 이를 위해 그는 당시 그는 심우성에게서 소개받은 남사당 출신의 양도일을 초빙했다. 그러나 당시 아무런 준비 없던 배우들이 단시일에 산대 식의 탈춤이나 몸놀림을 익히기는 무리였던 것 같다. 연습 내내 술만 마시던 양도일은 탈춤 등 전통연희를 구체적으로 가르쳐주는 대신에 간단한 실연과 함께 ‘보릿대 춤’이라는 우리 춤, 한국적 몸놀림의 원리만을 설파한 후 사라졌는데 즉, 오랜 흥년 끝에 간신히 풍년을 맞아 과년한 딸을 시집보내게 된 어머니가 새참 광주리를 내고 들판길을 걸으면서 절로 흥이 나서 우수 우족, 좌수 좌족을 들썩이는 것이 다름 아닌 춤이 된다는 것이다.<sup>124)</sup> 이는 곧 우리 춤이란 ‘우리 삶의, 마음의 연장일 뿐이라는 것이었는데 이런 원리, 다시 말해 진정한 한국적인 춤이나 몸짓은 어떤 양식을 지닌 것이라기보다 생활과 정서와 마음의 연장이라는 점은 그에게 중요한 깨달음이었으며 이후 오태석의 한국인 보여주는 핵심적인 내용이 된다.<sup>125)</sup>

오태석도 공연을 앞둔 준비과정으로 배우들에게 전통연희인 탈춤이나 판소리를 가르치지 않은 것은 아니다. 1984년 창단한 목화의 주요 배우였던 홍원기에 의하면 오태석은 작품을 할 때마다 그 작품에 적합한 전통연희를 배우들에게 익히게 했다. 예를 들어 1987년 일본 토가 축제에 참가했던 《춘풍의 처》연습과정을 위해 명창 신영희로 부터 소리를 배웠고 진도 씻김굿의 박병천을 초빙해 장단을 배웠으며 최현의 춤을 배웠고, 《춘풍의 처》에서는 산대놀음의 해학과 몸짓과 사당패의 왜잡함과 녀두리, 《태》에서는 종묘제례악의 장엄미와 북청사자놀음의 떠들썩한 신명, 《심청이》에서는 판소리의 넉넉함과 꼭두놀이의 표현술 등을 체득했다.<sup>126)</sup> 그러나 전통연희의 이런 습득은 각 작품을 위한 기본적 준비

124) 오태석·서연호 대담, 『오태석 연극: 실험과 도전 40년』(서울: 연극과 인간, 2002), 56~58쪽.

125) 오태석, 연구자와의 앞의 인터뷰.

126) 홍원기, <극단 목화의 배우술과 전통연희>, 한국공연예술원 심포지움: 전통연희의

과정이지 오태석이 전통연희를 지속적, 체계적으로 배우훈련에 활용했거나 실제 공연에 수용한 것은 아니었다.<sup>127)</sup> 그의 공연에 춤이나 소리가 자주 등장하기는 하지만 실제로 탈춤 같은 전통연희 자체가 많이 등장하는 작품은 《백구야 꺾충 나지 마라(1991)》 정도이다.

오태석에게는 이렇다할 배우 훈련 프로그램이라는 것이 없다. 공연 전에 간단한 몸풀기 운동 정도가 있을 뿐이며 그의 작품에 늘 등장하는 춤 장면의 연습이 곧 몸풀기를 대신 하기도 한다.<sup>128)</sup> 목화 연기자들에게 일반적인 연기훈련의 과정은 없으며 모든 연습은 개별적 작품을 위한 연습이다. ‘목화의 연기술은 연습과 공연의 과정에서 형성되고 변용된다’는 것이다.<sup>129)</sup> 다만 최근 들어 오태석은 연기자에게 있어 호흡의 중요성을 강조하기 시작했다. 연기자의 바람직한 호흡은 몸의 무게중심을 가능한 한 낮은 위치에, 즉 사타구니나 성기에 둬서 대지의 기운을 빨아들여야 한다는 것인데 그는 이와 관련한 체조를 개발해 연습 전 몸풀기에 활용하기도 한다.<sup>130)</sup>

오태석이 원했던 것은 전통연희의 계승이나 그 미적 원리의 차용이 아니라 한국인의 삶과 마음이 구체적으로 묻어낸 말이요 행동이었다. 그런데 그가 배우 훈련에서 가장 중시하는 것은 어떤 연기기교의 습득이 아니라 배우 누구나가 지니고 있는 잠재력을 드러내 보여주는 것이라고 한다.<sup>131)</sup> 오태석은 (한국)사람이면 누구나가 (한국)배우가 될수 있다고 본다. 다만 누구나 지닌 자기만의 강점을 자극하고 드러내게 해주는 것

수용과 배우훈련, 1997.6.21, 문예진흥원 강당.

127) 오태석, 연구자와의 앞의 인터뷰.

128) 오태석, 연구자와의 앞의 인터뷰.

129) 홍원기, <극단 목화의 배우술과 전통연희>, 앞의 발표문.

130) 이용수, <오태석의 연출론 건문록: <햄릿> 도쿄 워크숍 공연을 다녀와서>, <한국연극>, 2006.2, 76~77쪽. 오태석은 이런 이론에 근거한 건기 호흡, 밀기호흡, 끌기호흡, 밀어올리기 호흡, 굴신 등을 이용한 체조를 최근 목화배우들 몸풀기에 활용하고 있는데 이는 2005년 《로미오와 줄리엣》 연습시 무용가인 배정혜로부터 배운 것을 응용한 것으로서 일본을 방문시 일본 배우들의 몸풀기에도 적용한 것이다.

131) 오태석, 연구자와의 앞의 인터뷰.

이 중요하다는 것이다.<sup>132)</sup> 진정한 연기, 한국인의 몸짓이란 한국인인 연기자에게 내재된 그 무엇을 끌어내는 데 있다는 점에서 오테석의 이런 이론은 유덕형이나 안민수와 같은 계열에 있다고 할 수 있다. 다만 오테석이 연기자로부터 끌어내고자 하는 것은 생활이나 작품과 관련된 보다 구체적인 행동과 말하기라는 점이 다를 뿐이다.

오테석은 배우들의 리듬과 행동은 그들이 한국의 토양에서 자라고 한국의 음식을 먹는 이상 시대와 관계없이 자연히 그들의 몸 속에 저장되어 있던 것이라고 믿는다. 그래서 오테석의 ‘한국인’ 배우들은 현대적인 내용의 작품에서도 사투리에 가까운 구어체를 쓰고 간장, 된장 냄새가 났 행동을 하게 된다.

그건 현대적인 상황을 배경으로 쓴 연극에서도 마찬가지입니다. 예를 들어 《비닐하우스》에서는 배우들이 가운을 입고, 비치용 안락의자에 앉아있지만 배우 자체는 역시 김장, 장독대에서 만들어진 물건들을 몸 안에다 넣고 있던 말이지요. 그러니까 그 사람들 움직임을 보면 탈춤을 추듯이 움직여요. 지금 말한 동작들이 몸에 익으면 팔다리를 조금만 리드미컬하게 내 뻗어도 춤이 돼버리니까...<sup>133)</sup>

오테석이 생각하는 바 한국인 누구에게나 내장된 한국인다운 행동은 ‘앉음새’와 ‘굴신’에 의한 ‘양수 양족’의 움직임에서 비롯된다. 오테석은 한국의 전통연희가 서구식 사실주의 연기와 가장 크게 다른 점은 우선 ‘중간높이’가 없다는 점이라고 본다.<sup>134)</sup> 탈춤이나 판소리 같은 우리 전통 연희의 동작에는 앉거나 서는 동작밖에는 없는데 의자에 앉아 생활하는 서구인의 일상이나 그들의 사실적 연기는 중간높이다. 오테석은 응접실 의자에 걸터앉은 서구식 앉음새의 ‘중간 높이’가 일종의 공식적인 성격을 띤 것으로 일반적인 한국인의 생활과 정서에 맞지 않는다고 생각한

132) 오테석·서연호 대담, 『오테석 연극: 실험과 도전의 40년』, 앞의 책, 292~296쪽.

133) 오테석·서연호 대담, 『오테석 연극: 실험과 도전의 40년』, 앞의 책, 288쪽.

134) 오테석·서연호 대담, 『오테석 연극: 실험과 도전의 40년』, 앞의 책, 276~282쪽 참조.

다. 한국인들은 온돌방에 엉덩이를 대고 털떡 앉아 밥 먹고 화투치면서 생활해왔다는 것이며 배우들도 그런 낮은 높이에서 비로소 몸과 마음을 편하게 열 수 있다는 것이다. 그는 말한다. “앉음새의 언어, 앉음새에서 많은 언어가 나와요. 그걸 개발해야죠. 희로애락의 앉음새가 있지요, 왜?”<sup>135)</sup>

그리고 그렇게 털떡 앉은 자세에서 엉덩이를 조금 든 것이 논두렁에 앉듯이 쭈그러 앉은 자세인데 이것이 말을 하기 위해 조금 긴장하고 있는 전통적 한국인의 전형적 자세로서 이 때 비로소 중요한 내용을 담은 대사가 가능해진다.<sup>136)</sup> 말의 힘이 가장 많이 실리게 되며<sup>137)</sup> 비로소 ‘속 얘기’를 할 수 있게 되는 것이다.<sup>138)</sup> 그런데 한국인은 이런 논두렁식 앉음새에서 중간높이를 거치지 않고 곧장 일어설 수 있어야 한다. 이런 의미에서 “산대, 판소리에서의 움직임이 우리 연기자들의 거동모태(擧動母胎)란 말입니다. 목화 배우들은 서고 앉는 데는 비교적 무리가 없어요”<sup>139)</sup> 라고 그는 말한다.

일반적으로 오태석은 몸짓 연기에서 몸의 굴신을 중시한다. 몸의 굴신은 몸풀기의 대용이라고도 할 수 있는 극중의 각종 춤 연습을 통해 많이 훈련되는데 쭈그러 앉은 상태에서 곧장 선 자세로 튀어 오르는 것이 핵심이다. 그리고 그런 굴신의 동작에서 자연스럽게 연결되는 한국적인 동작이 나온다.

...궁뎅이가 약간 들린 상태...그 자세에서 순간적으로 일어서면서 양수양쪽이 가장 잘 뻗칠 수 있는 상태로 넘어가지요. 그런 다음에 체중을 이동해서 순간 발진이 가능한 상태를 항시 유지한다. 이런 동작들이 이어져서 걸음걸이가 꼭 보리대춤은 아니더라도 자연히 어깨가 들썩들썩 하는 쪽으로 진행이 되게. 되도록 그런 동작이 나올 수 있도록 주문

135) 오태석·서연호 대담, 『오태석 연극 실험과 도전의 40년』, 앞의 책, 278쪽.

136) 오태석·서연호 대담, 『오태석 연극 실험과 도전의 40년』, 앞의 책, 281~282쪽.

137) 오태석·서연호 대담, 『오태석 연극 실험과 도전의 40년』, 앞의 책, 281쪽.

138) 오태석·서연호 대담, 『오태석 연극 실험과 도전의 40년』, 앞의 책, 278쪽.

139) 오태석·서연호 대담, 『오태석 연극 실험과 도전의 40년』, 앞의 책, 278쪽.

을 하죠.<sup>140)</sup>

그리고 이 단계에서 이동 동작의 첫 단계인 발걸음이 나오는데 배우는 이 때 자신의 몸무게를 어디에 실어야 하는지 깨달으면서 항상 발진(發進) 가능한 상태를 유지하고 있는 것이 중요하다는 것이다.<sup>141)</sup> 이 때 오태석은 연기자들로 하여금 항상 맨발로 연기하도록 하는데 이는 앞서 호흡의 원리에서 언급했듯이 대지의 기운을 빨아들이기 위해서는 맨발이 문어의 빨판과 같은 기능을 하기 때문이다.<sup>142)</sup>

이에 덧붙여 오태석은 관객과의 시선 맞추기를 중시한다. 오태석의 배우들은 항상 객석을 보면서 대화한다. 서구인들은 중요한 대화를 할 때 서로 얼굴을 똑바로 마주보고 하지만 한국인들은 예로부터 중요한 내용일수록 오히려 시선을 피하고 외면을 하면서 대화해왔다는 것이다. 이 때 상대방의 눈길을 피한 시선은 객석을 향하게 된다. 한국 연극의 뿌리가 근본적으로 산대놀이에 있다고 본 오태석은 서구식의 제 4의 벽의 존재를 거부한다. 산대놀이에서 연희자들은 관객의 존재를 인식하고 그들을 마주보면서 대화했는데 프로시니엄 식 실내무대에서도 여전히 배우들은 관객을 마주보며 대화해야 한다는 것이다. 관객과 연희자는 끊임없이 촉(觸)해야 한다는 것이다.<sup>143)</sup> 쭈그려 앉아 상대방을 외면한 채 관객과 시선을 맞추며 얘기하는 것 이것이 잘 알려진 논두렁 식 대화이다.<sup>144)</sup>

오태석은 전통적인 맥과 한국적인 정체성을 구현하기 위해 명분이나

140) 오태석·서연호 대담, 『오태석 연극: 실험과 도전의 40년』, 앞의 책, 288쪽.

141) 오태석·서연호 대담, 『오태석 연극: 실험과 도전의 40년』, 앞의 책, 287쪽.

142) 이응수, <오태석의 연출론 건문록>, 앞의 글, 77쪽에 의하면 맨발을 통해 올라온 지력(地力)은 사타구니에서 갈라져 한쪽은 이른바 독(鬚)의 형태로 등의 중앙을 타고 올라가 머리끝을 넘어 코를 거쳐 입에 이르고, 다른 한쪽은 이른바 임맥(任脈)의 형태로 몸의 아중앙을 타고 올라가 턱을 거쳐 입에 이르게 된다는 것인데 이는 한방의 기경팔맥(奇經八脈)의 이론을 방불케하는 것이다.

143) 장성희, 「오태석 연극에 나타난 전통극의 놀이성 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 1996, 54쪽.

144) 김방옥, 「목화의 숨쉬기」, <한국연극>, 1993.4, 28쪽.

추상적인 원리보다는 보다 구체적인 형상화에 주력했다. 오테석은 특히 무대 위에서 진정한 우리말의 구현을 중시한다. 이 점이, 전통적 연희의 수용과정에서 ‘무대 그림’적 측면에 보다 큰 비중을 두었던 유덕형, 안민수, 김정옥 등과의 차이라고도 볼 수 있다. 무대 위에 진정한 한국인의 모습을 구현하기 위해 그가 무엇보다 중시한 것은 구어체의 대사이다. 그가 보기에 당시까지 한국연극의 대사는 문어체, 특히 서구 희곡을 번역하는 과정에서 왜곡된 문어체였다. 그런데 실제로 우리가 생활 속에서 사용하는 언어를 제대로 인식하고 그것을 압축해 무대언어화 할 때, 그런 구어체의 대사를 통해 진정한 한국인의 모습이 구현될 수 있다고 보았던 것이다. 특히 그는 전통적 시어나 판소리의 아니리, 산대의 대사 등 전통적인 우리말의 음률이 3,4조나 4,4조로 되어 있는데 주목했다. ‘가시리 가시리잇고 바리고 가시리잇고’ ‘엄마야, 누나야, 강변살자’ 등 3,4조, 4,4조로 말을 이어가야만 배우들의 숨쉬기에 편하게 얹히고 관객에게도 쉽게 다가간다는 것이다.<sup>145)</sup> 또 발음에 있어서 받침이 걸림돌이 되지 않도록 모음 곁에 갖다놓아 순화시키고 접속사를 앞뒤로 이리저리 옮겨가며 물처럼 유연하게 흐르도록 배우들을 훈련시켰다. 그렇게 함으로써 진정한 구어에 가까워지는데, 진정한 구어체 대사란 즉 관객에게 의미가 편하게 전달되는 것에 다름 아니다.<sup>146)</sup> 그의 대사는 자주 충청과 전라가 섞인 정체불명의 사투리처럼 들리기도 하는데 이는 3,4, 4,4조를 강조하며 관객의 긴장을 풀어주려는 의도의 결과일 뿐이다.<sup>147)</sup> 그리고 이런 대사가 자연스럽게 이뤄지면 몸짓은 저절로 그 리듬을 타게 된다는 것이다.

그는 전통적인 맥락 위에서의 한국인의 말과 행동을 구현하려하지만 탈춤의 동작이나 어떤 보편적인 미학적 원리에는 관심이 없다. 다시 말해 그는 어떤 연기 메소드나 미적 양식화라는 개념에도 거부감을 보인

145) 오테석·서연호 대담, 『오테석 연극: 실험과 도전의 40년』, 앞의 책, 258쪽.

146) 서연호·오테석 대담, 『오테석 연극: 실험과 도전의 40년』, 앞의 책, 269쪽.

147) 서연호·오테석 대담, 『오테석 연극: 실험과 도전의 40년』, 앞의 책, 263쪽.

다.148) 극도로 양식화된 일본의 가부끼, 노나 중국의 경극 등 과 달리 우리는 ‘틀을 거부하고, 애당초 틀 속에 들어가지 않을 것이다’는 것이다.

...모든 것이 어디 틀 속에 들어가있질 않고 다 틀 밖에서 꿈틀거리고 있어. 가락도 그렇고 춤도 그렇고. 그러니까 내 이야기는 우리 숲소리, 우리 숨쉬는데 가사만 좀 붙이면 ‘자장 자장 우리 아가 금을 주까 은을 주까 아니구 내 강아지야’ 이렇게 바로 나오고, 여기다 조금 더 늘리면은, 그러니까 말을 조금만 늘리면은 바로 노래가 되요. 그리고 아가 장단, 우리 움직임에 조금만 살을 붙이면 춤이 되어버려요.149)

80년대부터 90년대까지 목화 배우였던 홍원기 역시 전통연희술은 배우술의 도구가 되어야지 목적이 되어서는 안된다고 한다. 훈련이나 메소드의 노예가 되면 배우가 될 수 없고 ‘강을 건너면 배를 버리라’는 것이다. 몸짓과 소리는 마음(작품)에서 비롯되는 것이니 “그 기술을 익혀보면서 그 맛을 감지할 수 있는 제 맛을 만들어 내고, 그 속에 담겨있는 할애비들의 얼을 받아들이고 그 얼을 갖고 놀던 판의 얼개, 짜임새, 품새를 제 몸의 신명계에 들어 얹혀야 한다”는 것이다.150) 그러나 맛과 신명이 담긴 행동과 말을 어떻게 이끌어내는가 하는 방법론은 아직 충분히 객관화되어 있다기보다 현재로서는 오태석 개인에게 내장된 형국이다.

이처럼 누구나가 지닌 한국인적 요소를 자연발생적으로 드러내면 된다는 오태석의 연기론은 몇 가지의 구체적인 행동거지의 경로를 거치게 되는데 즉, 한국인들만의 독특한 앉음새나, 시선처리에 관해 오태석은 오랫동안 독특한 견해를 고수하며 실천해오고 있다. 그러나 오태석이 강조하는 이런 몇 가지 한국적인 행동은 그의 연극의 다양한 내용이나 변화하는 관객취향과 괴리를 이루게 되어 한국인의 원형적 행동이라기보다는 오태석 식으로 고착된 배우들의 특정 비즈니스로 화하는 경향이

148) 오태석, 연구자와의 앞의 인터뷰.

149) 오태석·서연호 대담, 『오태석 연극: 실험과 도전의 40년』, 앞의 책, 220쪽.

150) 홍원기, <전통연희의 수용과 배우훈련>, 앞의 발표문.

있다. 따라서 오태석 식으로 코드화된 이런 ‘한국인적 행동’은 때때로 연극을 보는 편이나 하는 편 모두에게 부담이 되기도 한다. 공연을 보는 관객이나 평론가들은 대화 내내 관객을 정시하는 배우들로부터 친근감보다는 부자연스러움과 부담을 느끼기도 하며 실제 그의 배우훈련이나 공연중의 연기는 배우의 자발성을 존중하기보다는 오히려 통제되고 의도되는 면이 많다는 논란도 있다. 오태석과 작업한 경험이 있는 연기자들은 그가 배우들에게 많은 것을 요구하고 반복하도록 한다고 불평하기도 한다.<sup>151)</sup> 심지어 일각에서는 관객을 향해 일렬로 펼쳐 앉아 관객을 정시하며 대사를 던지는 그들의 연기, 기모노를 연상케하는 다소 뻣뻣한 질감의 도포자락을 여미지 않고 휘날리며 공연내용이나 의상과 관계없이 시종 맨발인 그들의 연기가 일본적이 아니냐는 비난을 받기도 했다.<sup>152)</sup>

오태석의 ‘한국인다운 말과 행동’은 전통연희의 훈련도, 한국적인 몸짓의 즉흥적 표출의 결과도 아니고 그의 연극작품 속에 드러난 우리의 삶과 정서의 구체적 연장으로 존재한다. 그의 배우들은 작품의 필요에 의해 전통연희를 배우기도 하지만 그것은 개별 작품의 정서로 용해되어 작품에 따라 다른 연극적 표현으로 태어난다. 그는 작품과 별개의 일반적인 연기훈련이나 메소드의 존재를 부정하며 그의 연습은 철저히 개별 작품을 형상화하기 위한 연습으로서 존재할 뿐이다. 그의 배우 만들기의 핵심은 기본적으로는 ‘한국인 누구나에게 내장된 한국인다운 행동’을 이끌어낸다는 것인데, 그것을 앓음새, 중간 높이를 제거한 굴신 등을 통해 추상적 표현이 아니라 구체적인 극중인물로 형상화한다는 점이 유덕형, 안민수 등과 다르다. 그는 연기자들이 대지의 힘을 빨아들이기 위해 맨발벗기를 고집하며 산대놀이로부터 얻어온 관객과 시선 맞추기의 미학을 고수하기도 한다. 그러나 오태석에게 이러한 한국적 행동들을 이끌

151) 이름을 밝히기는 꺼리는 목화의 한 배우는 오태석 선생이 동작 하나, 시선 하나, 호흡 하나까지를 요구하거나 심지어 실연해서 보여주는 경우가 많다고 한다.

152) 오태석·서연호 대담, 『오태석 연극: 실험과 도전의 40년』, 225~229쪽 참조.

어내는 구체적인 방법론이 부족하다는 점, 그리고 이런 한국인적 행동들이 개별 작품내용과 별개로 코드화 될 우려가 있다는 점에서 그의 연기론은 아직 모호하며 논란의 여지를 지닌다. 그의 실제 연습과정에 그의 '내장된 한국적 행동'의 자연스런 발현과 정 반대되는 재현과 통제와 반복이 개입되는 이유도 이런데 있을 것이다.

## 6. 한국적 연기훈련의 체계화와 원리의 탐색-이운택

이운택은 오태석의 제자이면서 현재 오태석과 함께 연기, 연출, 극작 분야에서 한국 연극계를 주도하고 있다. 양인은 크게 보아 '무대 위의 한국인'을 추구한다는 점에서는 공통되지만 연극의 분위기나 방법론은 매우 상이하다. 그 중의 하나가 연기훈련에 있어서의 차이인데, 자발성을 추구하는 오태석이 어떤 연기훈련의 메소드를 거부하는 반면 매우 논리적이고 의식적인 작업을 해 온 이운택은 연기훈련에 있어서도 그 논리적인 체계를 수립하고자 노력한다는 것이다. 오태석이 이전의 허규, 손진책, 안민수 등과 달리 성격화의 단계에서 한국인의 모습을 드러내기를 원한다면 이운택은 민예극단이나 마당극 시대와 같이 다시 연기훈련으로 돌아가고 있다는 점도 차별된다. 또한 이운택은 전통연희의 직접적인 수용을 피했던 오태석 안민수, 유덕형들과 달리, 전통연희나 춤에 다시 관심을 돌린다. 그런 점에서 허규, 손진책, 임진택의 작업을 이어받고 있다고 하겠다.

이운택은 연출가이자 극작가이며 그밖에도 시인, 평론가, 극단 대표, 출판사 대표, 국립극단 예술감독 등 다방면으로 활동하고 있다. 또 그가 지향하는 연극적 개념도 실험성이 강한 극으로부터 신파나 악극 같은 대중적 연극까지 다양하다. 그 중 어떤 연극 작업을 하던 이운택이 지속

적인 관심을 가지고 추구하는 것이 연기론인데 그 중에서도 그의 연기론은 한국의 전통과 관련된 연극작업에 보다 밀접하게 연계되어 있다. 그는 연기론 전반을 수립하려는 의도를 가지고 있지만 그의 연기론의 이론적 기반은 한국적인 연기론의 탐구에 있다. 한국인 연기자의 몸과 소리를 다루려면 그 연기론은 자연스럽게 한국적인 정체성을 띠게 된다는 측면도 있겠지만 그 연극적 지향 자체가 우리 전통에 뿌리를 박고 있기 때문이다. 그의 대표작은 《오구(1990)》로서 한국인의 기질과 전통의례에 기반한 작품이었으며 《산뜻김(1988)》, 《연산(1995)》, 《바보각시(1993)》, 《어머니(1996)》, 《시골선비 조남명(2001)》 등 그의 대표작은 한국인의 삶과 행동을 그리는 데 중점을 두고 있다. 그는 《떼도적(2005)》 같은 서구 고전에도 탈춤이나 한국의 전통소리를 도입했으며 《제비(2004)》 같은 창극을 연출하기도 했다.

이운택은 우리의 현장 연출가로서는 드물게 실제 작업과 실천적 경험을 통한 연기적 원리와 체계를 수립하려는 작업을 하고 있다. 그는 자신만의 메소드를 만들어 연기훈련이나 연기론에 관한 서너 권의 저서를 출간한 바 있고 여러 차례 세미나를 열거나 국내외의 워크숍을 통해 자신의 연기 메소드를 설파하기도 한다. 지금까지 이 글에서 논한 바와 같이 연기 훈련에 관심을 가졌던 대부분의 연출자들은, 민예의 손진책이나 마당극의 지도자였던 임진택 정도를 제외하면, 한 걸음 떨어져 연기자를 가르치는 연출적 지도에 머물렀다. 또한 손진책이나 임진택 역시 자신들이 전통연희의 전수자이기는 했으나 그 연기적 원리를 구체적으로 파고 들지는 않았다. 이에 비해 이운택은 스스로 굿, 춤, 택견 등 한국의 전통적 의식과 무예를 스스로 습득하였기에 그 경험을 살릴 수 있었으며 자신이 이끄는 극 단원과의 훈련을 통해 지속적으로 그 결과를 실험, 검증했고 나아가 연기론의 체계화를 시도했다는 점에서 진일보했다. 그리고 전시대의 연출가들과 달리 전통연희 자체를 배우고 훈련하며, 부분적 차용에 머무르거나 외형적인 양식화를 추구하는 것이 아니라 전통 연희에 나타난 한국적 연기의 원리를 찾아내려는 보다 심층적인 탐구를 시도하

고 있다는 점에서 차별된다. 다시 말해 전통의 모방적 답습이 아니라 그런 양식을 창조해 낼 수 있었던 숨의 원리, 말의 원리, 몸의 원리, 무대 구성의 원리를 발견해내어 지금 이곳의 연기체제로 재구성, 재창조해 내야 한다는 것이다.<sup>153)</sup>

나는 오히려 굶이나 춤이나 태권을 열심히 익힌 것이 아니라, 그 속에 담겨있는 몸의 원리를 분석하고, 동작들을 해체하여, 독립된 몸의 기호로 적용하는데 시간을 다 소비한 셈입니다. 나는 굶이나 춤이나 무술보다 연극을 만들어야 했기 때문입니다. 이 과정은 한마디로, 한국의 전통연희 양식이 지니고 있는 호흡과 몸의 원리를 오늘의 몸짓 양식으로 보편화시키는 과정이었다고 할 수 있습니다.<sup>154)</sup>

이운택 연기론의 특징은 연기의 기본 원리를 호흡에서 찾는데 있다. 그리고 연기란 호흡에 따른 몸과 소리의 운용이라고 본다.<sup>155)</sup> 우리 전통 연희의 원리가 숨이며<sup>156)</sup> 연극의 연기훈련의 밑바닥 혹은 그보다 더 아래에서 연기를 통제하는 것이 '숨'이다.<sup>157)</sup> 그에 따르면 호흡은 몸을 움직이고 소리를 내고 말을 하며, 흐르는 시간을 정지시키고 늘어뜨리고 빠르게 변화시키며, 호흡으로 배우와 배우 상호간의 교감이 이루어지며, 관객을 긴장시키고 이완시키며, 극장공간을 확장시키고 집중시킨다는 것이다.<sup>158)</sup>

그는 어떤 연극인보다도 자신의 작업의 이론화에 노력한다. 아직 충분한 학문적 근거를 확보하지는 못했으나 연기론에 있어서도 그 이론적 기반은 인류학적 기원으로까지 거슬러 올라간다. 그런데 그에 따르면 한

153) 이운택, 『STT 연기훈련법(Street Theatre Troupe Acting Method)』(밀양: 우리극연구소, 2001), 22쪽.

154) 이운택, <우리의 몸짓연기>, <연극평론> 통권 23호(겨울, 2001-2002), 45쪽.

155) 이운택, <우리의 몸짓연기>, 같은 글, 참조.

156) 이운택, 『STT 연기훈련법』, 앞의 책, 14쪽.

157) 조영진, 「숨의 연기술에 관한 연구」, 경성대학교 석사학위논문, 2005 참조.

158) 이운택, 『STT 연기훈련법』, 앞의 책, 37쪽.

국민의 전통호흡과 몸의 원리는 기마 민족으로서의 우리 민족의 특성에 기반하고 있다. 우리 민족의 호흡의 특징은 ‘삼박자와 하체 중심의 움직임 받쳐주는 자유롭고 편안한 호흡’이라는 것이다. 즉, “우리는 신명이라는 에너지를 함유하고 있는 이동성 기마 민족적 특성”을 간직하고 있으며 우리의 움직임은 “긴 이동성 민족의 인류사가 낳은 독특한 인식-정서-생활양식-호흡과 몸의 원리”에 의거하고 있고, “따그닥 따그닥 말발굽의 운동성을 기본으로 하는 삼박자 리듬을 기초로 하고있으며, 따라서 대지를 차고 오르는 몸의 역동성이 뛰어나며 발의 미학이 두드러진다”<sup>159)</sup>고 주장한다. 또한 “말이 달릴 때의 몸을 가누지 못하듯이 자유로움과 리택스의 호흡”<sup>160)</sup>과 “정지보다는 움직임에 더 능한”<sup>161)</sup> 것이 우리의 호흡과 몸짓의 원형이라고 한다. 이운택은 또한 배우를 무당과 동일시 한다.<sup>162)</sup> 배우는 일상적 인간 이상의 존재로서 현실을 뛰어넘는 우주-자연-삶의 본질과 교감하는 존재라는 것이다.<sup>163)</sup> 따라서 그가 때때로 ‘원형연극(ritual drama)’이라고 부르는 극장연극 이전의 연극인 굿, 그리고 전통연희에 다양한 연기적 원리와 양식들의 원천이 자리잡고 있다고 본다. 원형연극에서 연기자들은 자신들의 연기적 기예를 위하여 숨의 확장을 기도하고, 몸의 리듬과 에너지를 자신의 호흡으로 자유자재로 통제하고 조절할 수 있는 체질을 습득했다는 것이다.<sup>164)</sup>

많은 연기론에서 설명하듯 이운택 역시 기본적으로 편안한 숨쉬기란

159) 이운택, <우리의 몸짓 연기>, 같은 글, 55쪽. 이 논의는 흔히 농경민족으로서 앉은 자세로 밭을 갈거나 모를 심는 일본의 경우와 비교되는데 일본 민족은 2박자의 정지동작에 강하다고 한다(이운택, 김소희 편, 『연극이야기-전통과 창조』(서울: 도서출판 게릴라), 68쪽).

160) 이운택, 김소희 편, 『연극이야기-전통과 창조』(서울: 도서출판 게릴라), 43쪽. 전통무용가 진옥섭도 우리 춤의 원형을 “숨쉬듯이 편안하게 하는 호흡(같은 글, 41쪽)”이라고 본다.

161) 워크숍 세미나. <우리의 연극성을 찾아서>, <우리극 연구> 5(서울: 공간미디어, 2003), 68쪽.

162) 조영진, 「숨의 연기술에 관한 연구」, 앞의 글, 31쪽.

163) 이운택, 『STT 연기훈련법』, 앞의 책, 13쪽.

164) 이운택, 『STT 연기훈련법』, 앞의 책, 14쪽.

인간의 원래적 숨쉬기의 회복이라고 본다.<sup>165)</sup> 그런데 이런 숨쉬기는 연기적 숨쉬기로, 연기로 전환되어야 한다. 연기적 호흡의 진정한 출발은 어떤 생각이나 느낌이 시작되면서 숨이 배우의 몸에 머물게 되는 데서 출발한다. 어떤 사유, 직관, 인상적인 장면, 기억의 재생 등 의식적인 정신작용이 시작될 때, 그것들은 들숨과 함께 몸에 들어오게 되는데 이윽록은 그 숨을 몸에 머물게 하고 몸에 저장하는 데서 의식적인 작용으로서의 연기적 호흡이 시작된다고 본다.<sup>166)</sup>

그리고 그 숨은 골반에 머무는 것이 이상적이다.<sup>167)</sup> 이는 복식호흡이 요구되는 몸을 쓰는 작업의 경우의 보편적인 현상일수도 있지만<sup>168)</sup> 특히 단전 등 전통 호흡의 원리와, 하체를 중시하는 춤 등, 한국인의 전통적인 움직임의 볼 때 그 숨이 머무는 곳은 골반이나 자궁이 된다는 것이다. 이때 골반만 움직이고 다리와 어깨가 저절로 따라오게 하는 것이 움직임의 원리가 된다. 골반에 머금은 숨의 힘으로 골반 주위의 관절로만 움직이고 상체의 힘을 쓰지 않는 것이 한국인에게 편한 동작이며 한국인의 춤과 연기의 원리라는 것이다.<sup>169)</sup>

연기자의 호흡은 머금은 숨이다. 머금은 호흡이 신체를 균형있게 호흡하는 것이다. 이 상태의 동작은 편안하고 안정적이다. 정지와 느린 동작, 그리고 재빠른 모든 동작이 부드럽고 자유롭다. 어깨는 편안하고 하체는 단단하다. 호흡으로 자신의 몸이 통제되는 것이다. 이 몸의 유연함에는 반드시 골반에 호흡이 있어야 한다. 몸의 느낌이 전혀 끊어지지 않아야 한다. 몸이 완전히 이완되어 있으면서도 동작이 대단히 강력하다.<sup>170)</sup>

165) 연기훈련에서 일반적으로 말하는 것으로서 연기에서의 숨쉬기는 현대인들이 일상 생활에서 하는 것처럼 해서는 안 된다고 한다. 즉 현대인들은 문명이 시작되면서 호흡이 얕아졌으므로 다시 원래의 숨쉬기, 즉 온 몸으로 숨쉬기로 돌아가야 한다.

166) 이윤택, <우리의 몸짓연기>, 앞의 글, 33~35쪽.

167) 이윤택, 『이윤택의 연기훈련』(서울: 공간미디어, 1996), 42쪽.

168) 골반호흡은 다른 아시아 연기자의 연기의 원리이기도 하다. Jo Rily, *Chinese Theatre and the Actor in Performance*(Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997), p.206.

169) 이윤택, 『이윤택의 연기훈련』, 앞의 책, 64~66쪽.

170) 이윤택, 『이윤택의 연기훈련』, 앞의 책, 66쪽.

우리 춤에서도 보듯이 들숨보다는 날숨을 잘 이용하는 것이 이완의 호흡이다.<sup>171)</sup> 호흡을 들이킬 때는 동선(움직임)이 없지만 호흡을 놓으면서 동작이 나타난다. 흔히 말하는 정중동의 원리도 이런 이치라는 것이다. 골반과 발목에 힘이 차있고 다른 근육은 이완되어 있을 때 부드럽고 아름다운 동작이 나온다. 한국의 전통적 소리나 곡소리도 날숨을 이용해서 호흡을 천천히 빼주며 나는 소리에 기반 한다. 그리고 이운택은 이 과정에서 우리 민족 고유의 신명이 창조되므로 이에 관한 보다 과학적인 연구가 요구된다고 본다.<sup>172)</sup>

이운택 역시 보다 구체적인 한국적인 몸 표현을 위해서 기존의 전통적 춤에 눈을 돌린다. 다만 1970, 80년대의 마당극이 주로 탈춤 동작에서 영향을 받았다면 이운택은 자신의 고향인 밀양을 중심으로 경상도 출신 영남 덧뵈기, 동래 학춤, 밀양 백중놀이 등을 수용한다. “89년 하선생(하용부)의 춤을 보고 ‘바로 저거다’라고 느꼈으며 ‘어깨의 리락스, 손목 발목의 힘, 골반이 틀어지는 것과 호흡 운용, 연기에서의 움직임의 원리들을 그 춤에서 발견했다’<sup>173)</sup>는 것이다. 특히 《시골 선비 조남명》을 계기로 하층문화가 아닌 상층문화의 몸 표현에 관심을 갖게되어 영남덧뵈기의 즉흥춤을 재구성하여 활용하기도 했다. 소리훈련으로는 비나리, 판소리, 시조창, 범패 가곡, 등을 다양하게 원용했다.

이런 연기훈련은 공연에 적용되는 데 있어서도 다양한 양상을 보인다. 현대극을 포함한 연기 일반에서도 골반에 숨을 머금은 ‘이운택 식의 연기’를 읽어낼 수 있고, 의식적으로 한국의 전통적 몸짓을 도입하는 경우도 있는데, 이 경우 《오구》나 《어머니》처럼 소재적이거나 정서적, 기질적 차원의 적용도 있고, 《폐도적》에서처럼 부분적으로 탈춤과 같은 우리 몸짓을 삽입하기도 하고, 《연산》에서처럼 다양한 우리 소리를

171) 이운택, 『이운택의 연기훈련』, 앞의 책, 74~75쪽.

172) 이운택, 『이운택의 연기훈련』, 앞의 책, 74~76쪽.

173) 워크숍 세미나 <우리의 연극성을 찾아서>, <우리극 연구 5>(서울: 공간미디어, 1995), 68쪽.

도입하기도 하며, 《시골선비 조남명》에서처럼 우리의 전통적 몸짓 자체에 대한 실험을 작품의 주요 컨셉으로 잡기도 한다.

이운택의 연기훈련은 공연을 통해 그 결과가 상당히 입증된 상태다. 특히 1999년 10월 밀양 연극촌을 내려간 이후 강화된 그의 연기훈련은 특히 하늘극장과 같은 야외극장에서 공연한 《햄릿(2001)》, 《초혼(2003)》, 《오월의 신부(2005)》 등에서 제 구실을 했는데 이런 공연들은 연기적 발전이라는 면에서 단편적인 리뷰<sup>174)</sup>들을 통해서나마 호평을 받았다. 복식, 혹은 골반 호흡으로 강화된 그의 배우들은 강한 에너지와 끈질긴 지구력을 보이며 하체중심에 기반한 안정감과 유연함을 과시한다. 그리고 호흡, 느낌, 몸짓과 대사전달이 일체화된 결과로서 의미전달이 분명하다. 이러한 선명한 전달력에 기반한 전통춤과 전통소리의 기예도 더 강한 연극성을 성취한다. 최근 이운택의 제자 남미정의 연출로 공연된 《아름다운 남자(2005)》는 평소 전통연희 훈련으로 단련된 이운택 연기자들의 몸짓과 소리가 성공적으로 표출되었다는 평을 받았다.<sup>175)</sup>

그러나 그의 모든 연기론이 실제로 결과를 드러내는 것은 아니다. 그의 배우들의 연기에서, 전통연희가 곁들여지지 않는 한, 특별히 한국적 몸짓이라는 이라는 느낌을 받기는 힘들다. 오히려 에너지가 비일상적으로 고양되고 전달성이 강화되다보니 표현주의적인 과장마저 느껴진다, 그래서 이운택의 연극은 야외극장에서의 다소 프로파간다적 성격의 극에서 그 진가를 발휘한다. 이운택은 ‘머금은 숨의 의식화’를 이야기한다. 호흡을 머금고 저장하면서 숨을 멈추는 순간 자신의 연기에 대한 의식과 통제력이 생기게 되고 연기의 이중성이 강화된다는 것인데<sup>176)</sup> 이는 브레히트의 연기술과 비교되기도 한다.<sup>177)</sup> 이런 연기의 이중성은 이운택

174) 그 예로 김명화, 「시간은 때로 성숙을 잉태한다」, <한국연극>, 2001.5; 김방옥, 「몸의 햄릿」, <뉴스 피플>, 2001.4.

175) 김방옥, <고졸미와 순결함: 《용호상박》과 《아름다운 남자》>, <한국연극>, 2006.1, 69쪽.

176) 워크숍 세미나, <우리의 연극성을 찾아서>, 앞의 글, 45쪽.

177) 정영진, 「숨의 연기술에 관한 연구」, 앞의 글, 16, 55쪽. 이운택의 주요 배우인 정영

의 연기에서 한국적인 이완보다는 긴장을 느끼게하는 이유가 되기도 하는데 이런 호흡의 저장은 때로는 과도한 긴장을 초래하고 멈춰진 호흡은 자연스럽다기보다는 연기적 자의식이나 전달을 염두에 둔 극장주의적인 연기로 펼쳐내 진다. 또한 그의 연기는 한국적이라기보다는 포스트 모던의 코드로 읽혀지기도 한다. 90년대 이후 주목을 받기 시작했고 에너지가 전경화된 이운택의 연극 및 연기론은 같은 시대에 주목받던 포스트 모던한 연극의 한 예로 논의되기도 하는데 특히 강한 호흡과 에너지로 배우 자체의 물질적 존재감이 전경화되는 이운택 연기자들의 연기는 포스트 모던시대의 ‘몸의 연극’으로 간주된다.<sup>178)</sup>

이운택은 자신만의 연기론을 상당히 구체적으로 체계화했다는 점에서 주목되나 지금까지 발표된 그의 연기론은 이론과 실천면에서 연극계나 학계에 의해 구체적인 관심이나 객관적이며 검증은 아직 받지 못했다. 이운택이 주장하는 호흡과 신체의 원리는 복식호흡에 기반 하는 연기 일반의 원리와 공통적 기반을 가지고 있으며 골반에 숨을 머금었다가 풀어주는데서 움직임과 소리가 나온다는 그의 연기론은 상당부분 우리 전통 춤이나 소리의 원리와도 비슷하다. 그러나 그의 연기론, 혹은 연기 훈련이 기존의 외래적 연기론들과 차이점이 있다면 기존의 경우들이 호흡을 발성이나 휴지와 주로 연결시키는데 그치고 근육이나 관절의 이완 및 유연성을 별도로 훈련하는데 반해서<sup>179)</sup> 이운택의 연기론은 호흡과 정서와 움직임, 그리고 대사처리까지를 호흡에 기반해서 일원화했다는

진은 이런 심리적 이중성과 거리두기의 미학을 이운택의 숨의 연기론의 핵심으로 보고 있다(같은 글, 81쪽).

178) 김방욱, 『몸의 연기론 II』, 『21세기를 여는 연극: 몸, 퍼포먼스, 해체, 물질...』(서울: 연극과 인간, 2003), 105쪽.

179) 스타니스랍스키나 그로토프스키의 경우도 호흡과 신체적 유연성을 직접 연계시키지는 못하고 있다. 다만 서구의 연기훈련자 중에서도 아시아의 전통무술에서 영감을 얻은 필립 자렐리 같은 경우는 호흡이나 순환과 같은 생리학적 요소와 관련된 신체표현을 통해 에너지의 창출과 운용을 다루고 있다(Phillip Zarrilli, 『On the Edge of A Breath: Looking』, 『Acting (Re)considered』(London: Routledge, 1995)).

데 그 특징과 의미가 있다고 하겠다. 그리고 무엇보다 그 원리를 한국적인 뿌리에서 찾으려는 데 있다. 아직 진행중이라고 할 수 있는 그의 연구론은 신체훈련과 소리훈련, 그리고 대사전달훈련에 치중하는 단계이며 아직 인물형상화 단계와의 유기적인 관계에까지 충분히 이르지 못했다. 그러나 “한국인의 전통과 체질에 맞는 우리 식의 독자적인 연기체계”<sup>180)</sup>에 대해 우리 연극사상 가장 구체적인 체계화와 그 원리의 추구와 그 실천적 탐색을 시도하고 있다는 점에서 의의를 찾을 수 있을 것이다.

## 7. 나가며

지금까지 한국 현대 연기에 나타난 전통적 요소를, 허규와 손진책, 마당극, 유덕형, 안민수와 김정옥, 오태석, 이운택의 연기론이나 연기훈련, 그리고 연극 작업을 통해 살펴보았다. 이를 다시 요약하면 다음과 같다.

허규와 손진책은 1970년대에 기성 연극인으로서 가장 전문적이며 지속적인 방식으로 우리 연기에 전통적 요소를 도입하고자 시도했다. 그들은 최초로 무대 연기 뿐 아니라 신체훈련으로서의 전통연희의 중요성을 깨달았고 민예 극단을 창단해 이를 실천에 옮겼다. 탈춤과 판소리 같은 전통적 연희를 무대에 도입한 그들의 노력은 그 연기적 보편성의 추출이나 현대화에는 이르지 못했으나 전통연희와 관련된 지속적인 연기훈련을 시작했다는 데 의미가 있다. 1970~80년대의 마당극 연기 역시 탈춤을 원용했지만 전통연희의 기량에서는 민예를 따라갈 수 없었다. 그러나 당시의 정치사회적 맥락 속에서 공연 공간 및 연희자와 관중과의 관계, 그리고 극중인물과 연기자의 거리감 등 서구의 근대극적 연기와 다른 우리의 전통 연희식 특성을 의식한 반 감정이입식 연기미학을 추

180) 이운택, 『STT 연기훈련법』, 11쪽.

구했다. 그리고 그에 입각해 ‘역할을 가지고 노는 연기’, ‘열린 연기’, 희극적으로 유형화된 신체연기 등 마당극적 연기의 특징들을 구체화시켰으며 실내 소극장으로 들어온 이들 마당극 연기의 일부는 오늘날의 한국적 소극장 연기에 영향을 미치고 있다. 1970~80년대 드라마센터의 유덕형, 안민수, 그리고 자유극단의 김정옥은 서구 실험극의 관점을 빌어 우리의 전통적 움직임에 눈떴다고 할 수 있는데 그들이 지향하는 것은 한국적이라기보다는 동양적이거나 비서구적인 움직임이었다고 할 수 있다. 이들은 이러한 한국적, 혹은 동양적 움직임이 신체훈련에 의한 것이라기보다 한국인의 몸에 내재되어 있는 것으로 보았으며 따라서 명상이나 즉흥연기, 집단 창작 등에 의해 그를 표출시키려고 했다. 안민수는 이런 과정을 통해 정제된 신체기호를 마련했으나 지속적으로 발전시키지 못했고 유덕형이나 김정옥은 연기자들의 연기를 충분히 컨트롤하지는 못했다. 그러나 이들의 작업은 당시 세계적인 비 재현적인 실험극의 관점으로 우리의 전통적 연기요소를 재평가하도록 했다. 오태석은 전통연희의 훈련이나 한국적 몸짓의 즉흥표출보다는 실제 극 인물화 과정에서 한국인의 행동거지와 언어를 구현하는 데 더 관심을 가졌는데 그는 한국인의 생활과 정서가 담기면 그것이 곧 몸짓이고 연기가 된다는 생각을 가지고 있다. 그는 개별 작품과 유리된 연기훈련이나 연기 메소드를 부정하고 있으나 다만 한국인 누구에게나 내장된 앓음새, 굴신 등의 한국적 움직임과 리듬을 이끌어 내는 것, 그리고 전통적 음률에 입각한 구어체의 대사훈련을 중시하고 있다. 그러나 이처럼 내장된 한국적 행동과 말을 이끌어내는 방식이 충분히 객관화되어 있지 못하고 관객과 눈을 맞추는 시선처리 같은 몇몇 연기적 컨벤션은 그 전통적인 기원에도 불구하고 부자연스럽다는 이유로 논란의 대상이 되고 있다. 이운택은 다시 전통연희 및 신체훈련에 관심을 지니고 한국인이 지니는 호흡의 원리에서 한국인의 몸짓과 소리의 원리를 찾음으로써 한국적 연기훈련을 체계화시키려고 노력 중이다. 그는 호흡이 일단 골반에 저장되고 그 멈춤힘에 의해 자연스럽게 풀려 나오는 것이 한국인의 몸짓이며 소리라고

보고 있다. 그의 연기훈련의 결과가 에너지와 전달력의 강화 등 긍정적 결과를 창출하고 있으나 아직 그의 배우들로부터 전통적, 혹은 한국적 연기를 객관적으로 읽어내기는 힘든 면이 있다.

이처럼 연기에 있어서 한국적, 혹은 전통적 요소를 의식하고 구현하려는 이들의 시도는 다양하게 변모되며 전개되어왔다. 그들의 노력이 하나의 방향을 향해 모아짐으로써 일정한 결과가 축적된 것은 아니고 그 다양한 전개의 과정이 반드시 발전을 의미하는 것도 아니다. 그보다 그들의 노력은 그 관점과 지향점에 의해 다시 세 범주로 나뉘 볼 수 있겠다.

첫째로, 탈춤이나 판소리 등 전통적 연희를 습득해 계승하고 현대적으로 수용함으로써 그 맥을 잇겠다는 역사주의적, 통시적 사고로서 이를 위해서는 전통연희 자체를 익히는 연기자들의 신체훈련이 중시된다, 민예나 초기 마당극의 연기가 여기 속한다고 하겠다. 60년대 중반, 혹은 70년대부터 시작된 이 움직임은 이 천년 대의 중반인 오늘날 마당놀이나 일부 가무극을 제외하면 연극계 일반에서 그리 지속적이거나 체계적으로 광범위하게 계승되지는 못하고 있다. 또한 오늘날 전통연희 자체의 습득이 연기 일반에 도움을 주는가에 대해 회의를 표하는 연기자들도 있다.<sup>181)</sup>

둘째로, 현대의 세계 연극이라는 문맥 위에서 한국연극과 한국의 연기표현을 재인식하려는, 다시 말해 외부로부터의 시선을 빌린 것인데, 이런 관점은 1970년대 그로토프스키 등에서 영향받은 유덕형, 안민수, 김정옥의 일종의 ‘자기 표출적’ 방법론에 의해 적용되었다, 즉 한국인의 즉흥적이며 자발적인 연기표현에는 한국적 특수성과 리듬, 그리고 전통적

181) 예컨대 김명곤은 전통 연희를 배우는 것이 현대적 호흡을 익히는데 오히려 방해가 될 수도 있다고 지적한다. 그는 전통 연희의 호흡 안에서 현대의 호흡과 화법을 찾아야 한다고 본다(워크숍 세미나, <우리의 연극성을 찾아서>, 앞의 글, 39~41쪽). 홍원기는 “판소리를 너무 하면 목이 가고 모든 대사를 판소리 조로 하게 되며 탈춤을 너무 추면 무대 위의 모든 몸짓이 탈춤의 건드림 조가 된다면서 전통 연희술은 배우술의 도구가 되어야지 목적이 되어서는 안된다”고 지적한다(<극단 목화의 배우술과 전통연희>, 앞의 글).

연희 유산과 저절로 맞닿는 그 무엇이 내재되어 있다고 생각하고 명상이나 즉흥연기 등을 통해 이를 표출시켜 서구와 다른 한국적 연기를 찾아내려는 것이다. 이런 작업은 현재 극단 여행자의 경우에서 보듯이 국제적인 공통분모를 지님으로써 글로벌 시대에 유효하지만 자칫 서구 중심의 오리엔탈리즘에 빠질 위험이 내재되어 있다. 또 다분히 정신적이거나 심리적인 전제에 기반하고 있으므로 연기자에 내장된 한국적 표현을 표출하고 활용할 수 있는 연기 훈련적, 연출적 방법론과 비전이 요구된다고 하겠다.

셋째로, 서구 중심적 오리엔탈리즘보다는 상호 독자적이며 호환적인 문화상호주의적 관점에 가깝다고 할 수 있으며, 연기론적으로는 보다 신체적이며 실천적인 관점에서, 구태여 말한다면 유제니오 바르바(Eugenio Barba)의 연극(연기)인류학적 관점에 가까운 작업이다. 즉, 과거건 오늘에 있어서건, 또 서구라는 타자를 의식하기 이전에, 또 실용적인 신체훈련이나 개별적 작품성과 상당히 별도로, 진정한 ‘연기’가 무엇인가를 추구하기 위해, 우리의 삶과 기질과 정서를 담은 소리와 몸짓, 즉 우리의 연기가 무엇인가를 실천적으로 파고드는 입장이다. 현재 “배우란 존재 자체의 의식과 행위에 대한 개념”<sup>182)</sup>과 “한국인의 전통과 체질에 맞는 우리 식의 독자적인 연기체계”<sup>183)</sup>를 추구하는 이운택이나 오태석의 작업, 그리고 극단 우투리의 시도 정도가 이런 요소를 지니고 있다고 하겠으나 아직 충분하지 못하며 지켜보아야 할 있는 단계에 있다. 이런 세 관점은 현대 연기에 전통적 요소를 도입하자는 그 동안의 노력들에 상호 복합적으로 작용되어 오기도 했으나, 미래의 시도에 있어서 보다 다원화된 근거들로서 작용할 수 있을 것이다.

그런데 이들 모두의 노력의 더 깊은 밑바닥에는 1970년 대 이래 되풀이되는 풀리지 않는, 보다 구체적이며 실천적인 화두들이 유령처럼 맴돌

182) 이운택, 『STT 연기 훈련법』, 10쪽.

183) 이운택, 『STT 연기훈련법』, 앞의 책, 11쪽.

고 있다. 이 오랜 화두들은 흔히 ‘전통의 현대화’ 라고도 불리는 명제에 속한 것들로서, 근대 서구의 압제에서 벗어난 비 서구권 국가들이 공통적으로 추구하는, 자국의 전통회복의 노력 밑에 공통적으로 깔린 고민들 이라고도 할 수 있다.

첫째, 한국적 몸짓, 혹은 전통적 연기를 추구한다고 할 때 그 원형은 필요한가? 필요하다면 그것은 무엇으로 설정해야 하는가? 그것은 존재하는가? 탈춤인가? 판소리 인가? 1970년대 이래 지금까지 그 원형은 암암리에 조선 후기 민중들에 의해 형성된 탈춤으로 전제되어 왔다. 그러나 예컨대 우리의 상층문화를 구현하는 데도 탈춤이 원형이 될 수 있는가? 그래서 이윤택은 《시골 선비 조남명》에서 경상도 선비 춤을, 안민수는 《하멜대자》에서 일본이나 중국의 전통연극을 참조하지 않을 수 없었지 않았던가? 한 세미나는 ‘편안한 숨쉬기’야 말로 춤이건 연기건 우리 몸 예술의 원형이라고 본다.<sup>184)</sup> 둘째, 그 원형과 관련된 양식화, 연기훈련의 메소드화는 가능한가? 많은 관계자들이, 흥과 즉흥성을 중시하는 우리 민족의 기질상 양식화는 어렵다고 보고 있다. 오테석 역시 불가능하다고 본다 셋째, 원형이나 양식화나 메소드가 어렵다면, 아니 부분적으로 가능하다 하더라도, 전통은 계속 변하는 것인가? 오늘은 내일의 전통인가? 전통에서 원형은 사라져도 무방한가? 이 역시 오래된 논쟁의 대상이다. 전통을 잇는다고 했을 때 그 원형을 살릴 것인가? 혹은 오늘 날에 맞춰 현대화할 것인가? 전통이란 숨쉬는 것이고 지속적으로 창조되는 것이라는 점에는 많은 사람들이 동의한다. 그렇다면 전통의 원형은 보존하고 한 편으로 그것을 현대화시킨다는 이원책이 최선인가? 극단 미추는 극단 민예로부터 성공적으로 분리되었는가? 우리의 창극의 의미는 무엇인가? 마지막으로, 한국적 연기라는 개념이 과연 가능한가, 필요한가? 오늘, 지금 이루어지고 있는 연기는 모두 한국적 연기가 아닌가? 스타니스랍스키도 메이어홀드도 자신의 연기론이 러시아 연극이나 러시

184) 진옥섭, <원형은 어떻게 변형되는가>, 『연극이야기-전통과 창조』, 앞의 글, 43쪽.

아 연기자나 러시아 관객을 위한 것이라고 말한 적은 없다. 그로토프스키의 연기론에는 짙은 폴란드적 배경이 깔려있지만 그가 폴란드인 배우를 위해 연기론을 추구했다는 말은 들어보지 못했다. 그러나 이웃 일본에는 일본의 전통적 연기론을 활용해 세계적인 연기 메소드로 만든 스텝 메소드가 있다. 이런 모든 질문들이 서로 중첩되고 연계되어 쉽게 풀리지 않을 의문들로서 앞으로의 논의를 위해 남아 있는 것이다.

이제 바르바의 말로 이 글의 결말을 대신하고자 한다. 그는 연기라는 행위를 잘 연구하기 위한 한 방식으로, 연기의 순례자는 가볍고 불안정한 ‘종이로 만든 배’를 타고 알 수 없는 여러 ‘섬’ 사이를 떠돌아다닌다고 썼다. 그런데 그 연기의 순례자는 다른 문화 뿐 아니라 ‘전통’이라는 타자와의 자리 바꾸기나 그로의 여행을 중요시한다. 다른 문화권의 연기 뿐 아니라 그리고 ‘자신들의 오랜 연기적 전통’ 역시 우리의 타자이며 우리의 섬들이라는 것이다.<sup>185)</sup> 그는 모든 공연행위를 과거로부터 복원된 행동(restored behaviour)<sup>186)</sup>으로 보았던 리처드 셰크너에게 다음과 같은 편지를 보낸 바 있다.

역사, 우리가 알고 있는 과거는 가능성에 관한 이야기입니다. 역사는 우리에게 세계와 연극을, 그것이 될 수 있었던 모습을 엿볼 수 있게 해줍니다. 우리가 현재에 대해 갖는 불만족이 양분을 제공받는 것은 과거 안의 다른 점과의 깊은 대화에 의해서입니다. ...리처드, 우리와 다른 진정한 대화 상대자는 죽은 자들입니다. 시체들이 아니라 보이지 않는 현존 말입니다. 내가 도전해보고 싶은 것은 수직적인 문화상호주의입니다.<sup>187)</sup>

185) 엄옥란, 「유제니오 바르바의 연기론」, 중앙대학교대학원 석사학위논문, 1996, 63쪽.

186) Richard Schechner, 『Between Theatre and Anthropology』, 김익두 역, 『민족연극학』(서울: 도서출판 신아, 1993), 65~181쪽 참조.

187) 유제니오 바르바, 『연극인류학: 종이로 만든 배』, 안치운·이준재 옮김(서울: 문학과 지성사), 285쪽.

## 참고문헌

### 1차 문헌 및 자료

- 김미도, <중연 연극사 5-김정옥 선생과 함께: 《무엇이 될고하니》와 집단 창조>, <한국연극>, 2001.12.
- 김정옥, <낭만과 저항이 있는 무대, 각계 찬사>, 조선일보, 1979.12.8.  
 \_\_\_\_\_, 「한국적 연기훈련」, 『연극창조의 길』(서울: 시각과언어, 1997).
- 안민수, <나의 연출작업>, <한국연극>, 1976.2.  
 \_\_\_\_\_, <실험과 최선의 의미로 다진 70년대>, <연극평론> 18(겨울, 1979).  
 \_\_\_\_\_, 『연극적 상상 창조적 상상』(서울: 아르케라이팅 아트, 1998).
- 오테석·서연호 대담, 『오테석 연극: 실험과 도전의 40년』(서울: 연극과 인간, 2002).
- 유덕형, <《초분》연출 노트>, <연극평론>(여름, 1973).  
 \_\_\_\_\_, <나의 《초분》이야기>, <한국연극>, 1982.9.
- 이윤택, 『이윤택의 연기훈련』(서울: 공간미디어, 1996).  
 \_\_\_\_\_, 『STT 연기훈련법(Street Theatre Troupe Acting Method)』(밀양: 우리극연구소, 2001).  
 \_\_\_\_\_, <우리의 몸짓연기>, <연극평론>(겨울, 2001-2002).
- 이윤택, 김소희 편, 『연극이야기-전통과 창조』(서울: 도서출판 게릴라, 2003).
- 임진택, 「《밤》의 연출노트」, <한국연극>, 1987.5.  
 \_\_\_\_\_, 채희완, 「마당극에서 마당극으로」, 『한국문화의 현단계 1』(서울: 창작과비평사, 1981).  
 \_\_\_\_\_, 『민중연회의 창조』(서울: 창작과비평사, 1990).
- 허 규, <전통연극의 현대화를 시도한 입장에서>, <연극평론> 18(겨울, 1979).  
 \_\_\_\_\_, 「연기자의 일상훈련은 개성에 맞는 방법으로」, <한국연극>, 1980.9.  
 \_\_\_\_\_, 「허생전 연출노트」, 『민족극과 전통예술』(서울: 문학세계사, 1991).  
 \_\_\_\_\_, 「현대극과 전통극」, 『민족극과 전통예술』(서울: 문학세계사, 1991).  
 \_\_\_\_\_, 『물도리동(희곡집)』(서울: 평민사, 1998).
- 홍원기, <극단 목화의 배우술과 전통연희>, 한국공연예술원 심포지움: 전통 연희의 수용과배우훈련, 1997.6.21, 문예진흥원 강당.

- 좌담, <무엇을 하고 있으며 또 무엇을 해야 할것인가?>, 참석자: 허규, 심우성, 손진책, <공간>, 1975년 5월.
- 좌담회, <우리의 연기 어디까지 왔나>, 참석자: 김방옥, 김석만, 김용수, 이상전 등, <연극평론>(가을, 2002).
- 한국공연예술원 심포지움, <전통연희의 수용과 배우훈련>, 1997.6.21. 문예진흥원 강당.
- 워크숍 세미나, <우리의 연극성을 찾아서>, <우리극 연구> 5(서울: 공간미디어, 2003).
- 안민수, 한상철과의 인터뷰, <나의 연출작업에 대해서>, <공연과 리뷰> 17(1998). 인터뷰, <유덕형과 그 예술>, <한국연극>, 1982.9.
- 김효경, 연구자와의 개인 인터뷰, 2005년 1월 2일.
- 손봉숙, 연구자와의 개인 인터뷰, 2006년 1월 9일.
- 손진책, 연구자와의 개인 인터뷰, 2006년 1월 10일.
- 오태석, 연구자와의 개인 인터뷰, 2004년 12월 2일.

## 2차 문헌

- 구희서, <외골에 산다>, 일간스포츠, 1989.3.2.
- \_\_\_\_\_, <작품과 사람>, 한국일보, 1985.8.4.
- 김명화, <시간은 때로 성숙을 잉태한다>, <한국연극>, 2001.5.
- 김문환, 「구경당하는 축스러움」, 『열정과 신들림의 북소리』(서울: 평민사, 2001).
- 김미도, <《갑오세 가보세》를 통해서 본 민족극의 가능성>, <한국연극>, 1988.7.
- 김방옥, <마당극 양식화의 문제>, <한국연극>, 1981.3.
- \_\_\_\_\_, 『약장수, 신의 아그네스, 그리고 마당극』(서울: 문음사, 1989).
- \_\_\_\_\_, 「죽음풀이로서의 광대극」, <한국연극학> 4(1991).
- \_\_\_\_\_, <목화의 숨쉬기>, <한국연극>, 1993.4.
- \_\_\_\_\_, <몸의 햄릿>, <뉴스 피플>, 2001.4.
- \_\_\_\_\_, 『21세기를 여는 연극: 몸, 퍼포먼스, 해체, 물질...』(서울: 연극과 인간, 2003).

- \_\_\_\_\_, 「한국연극의 사실주의적 연기론 연구」, <한국연극학> 22(2004).
- \_\_\_\_\_, <고졸미와 순결함>, <한국연극>, 2006.1.
- 김숙현, 「1970년대 드라마센터의 연출 특성 연구」, 동국대학교 박사학위논문, 2005.
- 김흥기, 「우리것 만이 세계화가 될 수 있다」, 『열정과 신들림의 북소리』(서울: 평민사, 2001).
- 서연호, 「1974년의 연극」, 『동시대적 삶과 연극』(서울: 열음사, 1988).
- 안중환, 「한국연극, 이대로 좋은가」, 『한국문학의 현단계 2』(서울: 창작과비평사, 1983).
- 엄옥란, 「오제니오 바르바의 연기론」, 중앙대학교대학원 석사학위논문, 1996.
- 여석기, <허생전: 특집-70년대 한국연극 문제작을 말한다>, <연극평론> 18 (겨울, 1979).
- 유민영, 「극단 민예와 민족극」, 『80년대 연극평론 자료집(I)』(서울: 한국연극평론가협회, 1992).
- 이상일, <한국적 발상의 가능성>, 『70년대 연극평론자료집(I)』(서울: 한국연극평론가협회, 1989).
- 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』(서울: 한국예술종합학교연구소, 1996).
- \_\_\_\_\_, 『마당극, 리얼리즘, 민족극』(서울: 현대미학사, 1977).
- 장성희, 「오테석 연극에 나타난 전통극의 놀이성 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 1996.
- 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』(서울: 연극과 인간, 2002).
- 조영진, 「숨의 연기술에 관한 연구」, 경성대학교 석사학위논문, 2005.
- 차범석, 『한국 소극장 운동사』(서울: 연극과 인간, 2004).
- 최재오, 「글로벌 시대의 문화상호주의적 담론 연구」, <한국연극학> 25(2005. 4).
- 한상철, 「과라독스와 아이러니」, 『70년대 연극평론 자료집 2』(서울: 한국연극평론가협회, 1989).
- \_\_\_\_\_, 「탈미학적 마당극(1980)」, 『한국연극의 쟁점과 반성』(서울: 현대미학사, 1992).
- \_\_\_\_\_, 「한국인의 정체성 탐구」, 『오테석 희곡집1』(서울: 평민사, 1994).
- \_\_\_\_\_, 「죽음을 극복하는 생의 의지」, 『80년대 연극평론 자료집(IV)』(서울:

한국연극평론가협회, 1994).

리차드 니콜즈, 「현대 한국의 사실적 연기에 대하여」, <공연예술 저널> 4 (2003).

예술정보 편집부, 「민족극 개념의 정립을 위하여」, <예술정보> 8, 1988.3.

<문제작 합평: <허생전>>, <연극평론> 3(겨울, 1970).

<합평: 이번 호의 문제작들>, <연극평론> 5(가을, 1972).

<합평: 이번 호의 문제작들>, <연극평론> 8(여름, 1973).

Grotowski, Jerzy, 『Towards A Poor Theatre』(New York: Simon & Schuster), 고승길 역, 『가난한 연극』(서울: 교보문고, 1987).

Barba, Eugenio, 안치운·이준재 옮김, 『Paper Canoe』, 『연극인류학: 종이로 만든 배』(서울: 문학과지성사, 2001).

Rily, Jo, 『Chinese Theatre and the Actor in Performance』(Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997).

Schechner, Richard, 『Between Theatre and Anthropology』(Pennsylvania: University of pennsylvania Press, 1985), 김익두 역, 『민족연극학』(서울: 신아, 1993).

Zarrilli, Philip, 「On the Edge of A Breath: Looking」, 『Acting (Re)considered』 (London: Routledge, 1995).



**Abstract**

The Search for and the Incorporation of the Indigenous Theatrical Elements of Acting in Modern Korean Theatre: From Mask Dance to 'Korean Way of Acting'

Kim, Bang-ock

This article traces the history of acting in modern Korean theatre and focuses on its efforts to adopt the indigenous theatrical mode of presentation. The cultural efforts started in the 1970s as part of new theatre movements that attempted to incorporate some elements of traditional Korean performing arts. It also coincided with a paradigm shift that tried to make a break with westernized theatre styles, in general, and western realist acting techniques, in particular.

Ho Kyu and Son Jin-Chaek were primarily responsible for creating a new style of acting based on local dramatic traditions. They founded Minye Theatre and sought to bring its productions closer to the spirit of traditional pansori and mask dances. For this task, they trained their actors and actresses to embody the spirit of cultural consciousness in their performances. Their effort was significant as they continued to discipline them with a sense of mission, that is, a traditionesque approach.

From the 1970s to the 1980s madang emerged as a showcase of Korean folk performance with very explicit contemporary political messages. It sought to establish an indigenous acting philosophy which was different from that of western conventions. In other words, it tried to recapture, by means of such devices as direct audience address, a projecting stage as opposed to the

proscenium-based performance spaces, the free-and-easy interaction between performers and audience that characterized madang plays. Today, many of these innovations have become standard practice in the performance of little theatres.

Meanwhile, Yu Duk-Hyung and Ahn Min-Su at the Drama Center and Kim Jung-Ok at Jayu Theatre began to experiment on the basis of western experiences with Asian bodily movements rather than seeking to establish only the Korean style. They claimed that such Asianness in their movements are intrinsic in the Korean body and consequently they tried to represent it in the performances of meditation, impromptu and collective creation.

Oh Tae-Suk too believes that every Korean embodies the Korean structure of feelings in addition to his or her own movements and rhythms. However, in each individual performance, Korean practices and language are considered more important than the abstract concept of movements when they are associated with the process of characterization. He also stresses the importance of practice to speak actor's actual lines based on the traditional rhythm.

Since the early 1990s, Lee Yun-Taek has systematized the Korean way of teaching acting by embracing Korean sound and bodily techniques and also by returning to the way of breathing that can be found in Korean folk performances. The Korean way of movements and breathing, as he describes, result from a natural breathing process that involves the storage and release of air stored in the pelvis.

As such, there have been numerous attempts to adopt the indigenous theatrical mode of presentation. Unfortunately, however, their efforts haven't converged on one direction and such diverse ways of achieving the common goal don't

necessarily mean 'progress'. Rather, their efforts can be classified into three distinct categories.

First, the effort to position Korean theatre in an advantageous relation to the traditional has been renewed by those practitioners who cherish the great traditions of local culture such as pansori and mask dances. This group can thus be called diachronic historians who stress, more than anything else, actor's bodily discipline in order to learn indigenous techniques.

Second, there is also a group of people who try to re-establish Korean way of acting on the model of western theatre tradition. This approach necessarily sees local theatre from the global perspectives and consequently there is a danger of Orientalism, although it can be effective in the age of globalism as a common denominator for the global culture.

The final approach is similar to that of Eugenio Barba whose anthropology of theatre emphasizes the importance of cultural diversity and independence. It also subscribes to the philosophy of unique bodily techniques and practices when it comes to acting. For example, Koreans may have distinct bodily and cultural characteristics and by establishing its own performance tradition based on such culture traits it tries to set 'the principle of acting' which is not mutually exclusive with other cultures.

As such, these three approaches overdetermine the present effort to incorporate acting techniques of an indigenous origin into modern Korean theatre. However, they may only be a point of departure as we need more diversified ways to deal with the problem in the future.

Key words : 전통적 연기(Indigenous acting), 한국적 연기(Korean way of acting), 허규(Ho Kyu), 손진책(Son Jin-Chaek), 마당극 연기(acting in madang play), 안민수(Ahn Min-su), 오태석(Oh Tae-suk), 이윤택(Lee Yun-Taek)

K C I