5·18을 재현하는 방식

- 광주 지역 민족극을 중심으로

김 옥 란*

차 례

1. 5·18 광주민중항쟁과 연극적 재현
2. 집단적 방식과 개인적 방식
3. 해방적 에너지와 비극적 에너지
4. 결론

국문초록

이 글은 5·18 광주민중항쟁을 다루고 있는 연극 작품들을 중심으로 5·18의 연극적 재현의 양상을 살펴보고자 하였다. 여러 문화예술 장르 중 1980년대 초부터 가장 먼저 5·18을 재현해온 것이 연극이다. 그중에서도 특히 5·18의 역사적 현장인 광주 지역의 연극 단체들의 활동이 활발했다. 구체적으로 놀이패 신명과 극단 토박이의 활동을 그 예로 들 수 있고, 대표적인 작품으로는 「호랑이 놀이」(1981), 「일어서는 사람들」(1988), 「금희의 오월」(1988), 「모란꽃」(1993) 등을 꼽을 수 있다. 이들 작품의 분석 결과 5·18의 재현은 공연이 올라가는 각각의 시기적 차이가 중요하게 작용하고 있음을 알 수 있었다. 예컨대 5·18의 민중적 해방의 에너지가 생생한 기억으로 남아있었던 1980년대 작품들은 5·18을 단지 과거의 역사적 사건이 아닌 여전히 살아있는 현재의 역사로

* 한양대 국문과 강사

바라보고 있다. 그러나 1990년대 작품에는 5·18을 일종의 과거사로 고착시켜 바라보는 관점이 두드러진다. 특히 여성 인물을 역사의 피해자로 그려 5·18을 일종의 수난사로 그리기 시작한다. 그리하여 결국 1980년대 후반까지 유지되고 있었던 5·18 재현의 긍정적 에너지가 1990년대 들어 소진되고 있는 모습을 보이고 있다.

핵심어 : 5·18 광주민중항쟁, 재현, 여성주의, 여성 인물, 민족극, 민중

1. 5·18 광주민중항쟁과 연극적 재현

5·18 광주민중항쟁은 '한국전쟁 이후 한국현대사에서 최대의 비극'이자 '한국전쟁 이후 사실상 자취를 감추었던 진보적 민중운동의 복원'을 가져온 것으로 평가된다.[1] 5·18은 민중항쟁의 결과가 참담한 패배로 끝났다는 점에서는 비극이지만 '민주화운동'의 역사적 복권을 이룸으로써 1987년 6월 항쟁과의 연계 등 그 현재적 가치가 인정되는 '현재사'적 의의를 가진다.[2] 그러나 연구사적 측면에서 5·18은 1990년대 후반 이후 정체의 양상을 보이는데, 항쟁 당시 참여 주체에 대한 세분화된 논의 정도가 새롭게 시도되고 있다.[3] 특히 5·18과 관련하여 항쟁 주체 연구에서 '민중'이 집중적으로 부각되었던 데에 반해 1990년대 들어 오월여성연구회를 중심으로 인텔리 여성 중심의 여성 주체 연구,

1) 손호철, 『현대 한국정치 : 이론과 역사 1945-2003』, 사회평론, 2003(개정증보2판), 349쪽.

2) 손호철, 위의 책, 353~359쪽.

3) 강현아는 5·18항쟁 관련 연구동향을 크게 4시기로 구분하여 논의하고 있다. (1) 1980-1986년 (2) 1987-1988년 : 담론 형성기 (3) 1989-1990년대 초반 : 양적 질적 발전기 (4) 1990년대 후반 이후. 강현아, 「5·18항쟁의 성격·주체-연구사적 측면에서」, 『민주주의와 인권』 제4권 2호, 전남대 5·18연구소, 2004, 127쪽.

2000년대 들어 광주·전남여성단체연합을 중심으로 기층민중 여성 중심의 여성 주체 연구라는 새로운 연구 방향이 모색되고 있다.[4]

5·18에 대한 이와 같은 여성주의적 연구는 1990년대 이후 여성주의 문학·문화론의 활성화라는 전체 문화사적 흐름 속에 놓이는 자연스러운 현상이면서 1980년대 이후 강화된 민중 중심성의 연구 경향에 대한 비판적 시각의 마련이라는 측면에서 그 의의가 있다. 이 글은 이러한 연구 방향의 연장선상에서 5·18의 문제를 다뤄보고자 한다. 특히 5·18을 재현하고 있는 연극 작품들을 중심으로 5·18의 재현과 젠더의 문제를 살펴보고자 한다. 재현의 측면에서 연극은 관극 경험의 집단성과 현장성, 극중 인물(배우)이 살아 움직이는 극중 시간은 언제나 현재진행형이라는 현재성으로 인해 과거 사건인 5·18을 '현재화'시켜 보여주는 특징을 갖는다. 여러 문화예술 장르 중 1980년대 초부터 가장 먼저 5·18을 재현해온 것이 연극 장르이며,[5] 5·18 관련 작품이 그 역사적 현장인 광주 지역을 중심으로 활발히 창작된 것도[6] 연극의 그러한 매체적 특성과 밀접한 관련을 갖기 때문이다. 공연 단체와 관객의 집단적 호응 속에서 현재적 시점으로 재현되는 5월 광주의 이야기는 그 자체로 현재진행형의 역사로서의 5·18의 의의를 되새기게 한다.

이에 따라 이하에서는 광주 지역에서 생산된 5·18 관련 연극 작품들을 중심으로 5·18의 연극적 재현 양상이 어떠했는지 살펴볼 것인데, 광주 지역의 대표적 연극 단체인 놀이패 신명과 극단 토박이[7]의 작품

4) 위의 논문, 128쪽 <표 1>, 138~139쪽 참고.

5) 강현아, 「5월 연극운동의 변화양상 연구」, 『민주주의와 인권』 제3권 2호, 전남대 5·18연구소, 2003, 198쪽.

6) 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996, 56쪽.

7) 놀이패 신명과 극단 토박이는 광주 지역을 대표하는 마당극·민족극 단체이다. 놀이패 신명과 극단 토박이는 원래 극회 광대 출신들이고, 극회 광대는 1980년 1월

들을 우선적인 대상으로 삼을 것이다.[8] 구체적으로 놀이패 신명의 「호랑이 놀이」(공동창작, 김정희 연출, 1981)와 「일어서는 사람들」(김정희 작·연출, 1988), 극단 토박이의 「금희의 오월」(박효선 작·연출, 1988)과 「모란꽃」(박효선 작·연출, 1993)의 작품들이 그것으로, 이 작품들은 5·18 직후인 1981년과 '5월 연극운동의 황금기'[9]라 할 수 있는 1988

전남대와 조선대의 극회와 탈춤반 출신들로 결성되어 활동 중 5·18 민중항쟁 당시 홍보작업 등 문화항쟁의 중심적 역할을 하였다. 또한 1981년 5월 9일 항쟁의 현장이었던 광주 YMCA 체육관에서 광주민중항쟁 1주년 기념공연 「호랑이놀이」를 올림으로써 커다란 충격을 주었다. 이후 극회 광대는 정부의 계속되는 탄압과 활동가 부족 등의 이유로 자연 해체되고 1982년 7월 윤만식, 김정희를 중심으로 한 극단 신명(1985년 놀이패 신명으로 개칭)이 창단되고, 1984년 2월 박효선을 중심으로 한 극단 토박이가 창단되어 각각 분화되어 활동하게 된다. 박영정, 「광주·전남지역의 마당굿 운동에 대하여」, 『전라도 마당굿 대본집』, 들불, 1989. 참고.

8) 지금까지 5·18 관련 연극 작품들은 1981년 「품바」와 「호랑이 놀이」 등으로부터 오태석의 「천년의 수인」(1998), 황지우의 「오월의 신부」(2000) 등 2000년대까지도 비록 간헐적이긴 하지만 꾸준히 공연되고 있다. (5·18 관련 연극 작품 목록에 대해서는 강현아(2003), 205~207쪽의 표 참고) 그런데 그중에서도 광주 지역 민족극 단체의 작품을 우선적인 연구 대상으로 삼은 이유는 5·18의 역사적 재현과 관련해서 이들 작품이 지니는 선도적 역할과 상징성 때문이다. 놀이패 신명과 극단 토박이는 광주 지역을 대표하는 극단으로 특히 1980년대 초중반 5·18을 본격적으로 다루는 작품으로 동시대 관객들에게 깊은 충격을 안겨주었다. 그런데도 이들 작품에 대한 연구는 전체 민족극 운동사적 차원에서 부분적으로 기술되고 있다. 이에 따라 5·18의 연극적 재현과 관련된 연구에서 이들 작품이 일차적인 분석 대상이 되어야 한다고 생각한다.

9) 강현아는 '5월 연극'을 "5·18 항쟁과 관련한 내용이 포함된 모든 연극 텍스트를 '5월 연극'이라 규정"(강현아(2003), 202쪽)하면서 5월 연극운동의 시기를 다음처럼 구분하고 있다. (1) 1980-1986년 : 제1기 상징과 우화를 통한 재현 (2) 1987-1995 : 제2기 진실을 드러내기 위한 재현 (3) 1996-1999년 : 제3기 주변적 소재로서의 재현 (4) 2000년 이후 : 제4기 내용적 형식적 다양화를 통한 재현. 이중에서 제2기를 놀이패 신명과 극단 토박이의 활동을 근거로 '5월 연극운동의 황금기'로, 제3기를 민중극·민족극의 쇠퇴 등을 이유로 '5월 연극운동의 침체기'로 설명하고 있는데, 곧 여기서의 '연극운동'의 관점은 엄밀히 말해서 마당극 운동으로부터 촉발된 민족극 운동의 관점을 전제로 하고 있다.

년, 그리고 '5월 연극운동의 침체기'라 할 수 있는 1990년대 이후의 각 시기별 광주 지역 연극운동을 대표하는 작품들이다.

또 한 가지 흥미로운 것은 놀이패 신명의 활동과 극단 토박이의 활동이 각각 김정희와 박효선이라는 여성 창작자와 남성 창작자에 의해 주도되고 있다는 점이다. 이는 5·18의 연극적 재현에 대한 젠더적 분석을 시도하고 있는 이 글에도 매우 유용한 시사점을 제공해준다. 그런데 놀이패 신명과 극단 토박이는 마당극·민족극[10] 계열의 연극 단체로, 마당극·민족극 운동이 지니는 강한 공동체적 성격으로 작품 생산에 있어서도 특정 작가 개인의 창작물로서보다는 극단 구성원 전체의 집단 창작 방식이 선호되거나 실질적인 작가가 존재하더라도 탄압 등의 이유로 개별 작가의 이름을 밝히지 않는 관행이 있어왔다.[11] 특히 초창기 마당극 실험기에는 이런 성향이 더욱 강해 개별 작가의 이름을 밝힌 것으로는 김지하와 박효선의 희곡집 정도이고[12] 대부분 『한국의 민중극』, 『민족극 대본선』, 『전라도 마당굿 대본집』, 『영남의 민족극』 등과 같이 포괄적인 명칭이나 지역별 묶음으로 작품이 남아있다.

이러한 맥락에서 개별 작가의 이름을 내세워 활동한 극단 토박이의 박효선은 그 당시로서도 매우 예외적인 경우라 할 수 있다. 반면에 같은 광주 지역 민족극 단체인 놀이패 신명의 김정희의 경우는 현재까지도 연구사적으로 그 존재가 부각되어 있지 않다.[13] 이 또한 남성 작가

10) 마당극·민족극의 용어에 대해서는 다음 장을 참고.

11) 마당극의 집단 창작 문제는 마당극 단체의 공동체적 성격의 반영이자 당시 시대 상황을 반영하는 것이지만, 1990년대 이후 마당극 침체기에 마당극 창작이나 연구의 구심점을 잃게 만드는 요인이기도 하다. 따라서 앞으로는 마당극의 개별 작가들의 존재를 밝히고 그에 대한 연구 또한 필요하다고 본다. 마당극의 개별 작가에 대한 연구가 필요하다는 제안에 대해서는 김옥란, 『한국 연극론, 분열과 생성의 목소리』, 연극과인간, 2006, 244~246쪽 참고.

12) 김지하, 『똥딱기 똥딱』, 동광출판사, 1991; 박효선, 『금희의 오월』, 한마당, 1994.

13) 이영미는 「호랑이 놀이」의 경우 공동창작, 김정희 연출이며, 「일어서는 사람들」의

와는 다른 여성 작가의 작업 방식과 관련하여 흥미로운 대조를 보여준다. 물론 여기에는 5·18 민중항쟁 당시 여성들의 실제적인 참여에 비해 '낮은 가치평가'[14]를 받거나 '피해자로서의 여성'[15]의 이미지만이 부각됨으로써 여성들의 주체적인 참여가 적극적으로 인정되지 않는가 하면 항쟁 지도부 조직 이후 여성들이 5·18 민중항쟁 기간 동안 공식적인 정치기구에서 배제되는 등 1980년대 초까지 여성 문제를 적극적으로 인식하는 여성주의적 의식 자체가 아직 성숙하지 못한 측면도 작용하고 있다고 본다.[16]

따라서 이하에서는 5·18 재현의 문제를 각각 여성/남성 창작 주체의 층위에서 어떤 차이가 있는지를 주로 양식적 측면에서 먼저 살펴보고, 다음으로 실제 작품이 구체적으로 어떤 차이를 보이는지를 밝혀보도록 하겠다. 특히 작품 분석과 관련해서는 여성 등장인물을 중심으로 5·18에 대한 여성의 체험에 좀더 초점을 두어 살펴보도록 하겠다. 5·18은 그 비극적 상황과 실패의 경험에도 불구하고 항쟁에 참여했던 여성 주체에게 새롭게 해방적인 체험을 가능하게 했기 때문이다.[17] 5·18 민중항쟁 기간 동안 가부장적 조직 운영 등에 대한 비판적 여성주의의

경우 당시 팜플렛에도 김정희 작, 연출 작품으로 표기되어 있었음을 확인해주고 있다. 이영미, 앞의 책, 52쪽, 56쪽 및 대담(2004. 12. 15). 또한 전라도 마당극을 개괄하고 있는 박영정의 앞의 글과 전화 인터뷰(2007. 5. 3)를 통해 위의 사실을 다시 한번 확인하였다.

14) 강현아, 「5·18 민중항쟁과 여성활동가들의 삶-여성주의적 접근」, 『한국사회학』 제36집 1호, 한국사회학회, 2002, 174쪽.

15) 강현아, 위의 논문, 173쪽.

16) 강현아는 5·18 민중항쟁 당시의 여성 활동가들에 대한 인터뷰를 통해 5·18의 경험이 여성 활동가들에게 독자적인 운동으로서의 여성문제에 눈뜨게 하는 계기를 제공했으며, 실제로 1980년대 중반 이후 '광주전남여성회' 결성 등 독자적인 여성운동 조직을 출범시키는 배경이 되었음을 지적하고 있다. 강현아, 앞의 논문, 187~192쪽.

17) 여성 체험의 해방적 측면이나 주체적 자각의 계기를 마련한 것으로 5·18의 경험을 새롭게 조명하고 있는 입장은 강현아 앞의 논문의 논의 참고.

입장을 취할 수도 있지만 그보다는 여성 주체의 입장에 좀더 초점을 맞추어 보다 긍정적인 여성주의의 입장을 취하도록 하겠다. 실제로 5·18 직후와 5·18의 역사적 계승에 적극적인 의미부여가 가능했던 1988년의 김정희의 작품 속에는 역동적이고 해방적인 에너지가 가득 차 있으며, 5·18에 대한 회고적이고 수난사적 관점에서의 재현이 이루어지는 것은 1990년대 들어서이다.

2. 집단적 방식과 개인적 방식

놀이패 신명과 극단 토박이는 '놀이패'와 '극단'이라는 그 명칭에서부터 양식적인 차이를 보여주는 연극 단체이다. 각각 다른 말로 놀이패 신명은 마당극적 양식을, 극단 토박이는 무대극적 양식을 지향하고 있다고 할 수 있는데, 이는 마당극·민족극 운동사 전체적인 맥락에서 중요한 두 가지 흐름을 대표한다. 먼저 마당극은 마당판의 놀이정신과 집단적 신명을 중시하는 태도를 가지고 있으며, 무대극의 '무대'는 서양식 실내 무대를 가리키는 말로 서구적 연극 전통을 수용한 것으로서 마당극 운동 초창기에는 의도적으로 배제된 형식이다. 기존의 '무대극'이 가지고 있는 실생활과 밀착되지 않은 작품 중심적 예술관을 비판하며 '마당극'은 민중의 생활 속에서의 연극을 지향한다.

무대극이 마당극 운동에 합류하게 된 것은 1988년 제1회 민족극한마당 행사를 계기로 '민족극'이라는 새로운 용어가 정립되면서이다. 1980년대 중반 이후 마당극 운동의 양적·질적 발전을 토대로 마당극 양식이 대중적으로 확산되었고 동시에 마당극 양식을 고집하지 않는 진보적인 연극 또한 활성화되었다. 그리하여 '마당판'에서의 연행을 강조하는 양식 개념으로서의 마당극 개념 대신 진보적 연극운동의 이념을 강조하

는 민족극의 개념이 새롭게 공식화되었다.[18] 곧 마당극 운동사에서 양식적인 다양성을 인정하기 위해 새롭게 '민족극'의 개념을 설정한 것으로, 현재 마당극은 마당판에서의 연행을, 민족극은 무대극적 형상화 방법이라는 양식적인 차이를 지칭하는 용어로 다시 그 의미가 재조정되어 쓰이고 있다.

놀이패 신명과 극단 토박이는 1980년대 초중반 진보적 연극운동 진영의 이러한 흐름과 밀접한 연관을 가지며 5·18 민중항쟁이라는 광주 지역의 생생한 역사 체험을 바탕으로 1980년대 민족극 운동의 선도적 역할을 담당하였다. 놀이패 신명과 극단 토박이가 광주 지역의 대표적인 진보적 연극단체로 인정받게 된 것도 1988년 제1회 민족극한마당에 참여한 『일어서는 사람들』과 『금희의 오월』이 뛰어난 작품성을 보였기 때문이다. 또한 두 작품은 뚜렷한 양식상의 차이를 보여줄 뿐만 아니라 광주민중항쟁에 대한 단순한 과거재현이 아니라 현재적 시점에서 5·18 계승의 의미를 선명히 보여주고 있다.[19]

---

18) '민족극' 개념의 정립 과정에 대해서는 이영미, 「민족극 개념의 정립」, 『마당극·리얼리즘·민족극』, 현대미학사, 1997, 187~195쪽. 참고.

19) 제1회 민족극한마당 당시 『금희의 오월』과 『일어서는 사람들』에 관한 평가는 다음과 같다. "그러나 '5월 광주'를 체험으로 겪지 못한 대다수 민족극한마당 관객들에겐 이 연극은 폭발적인 감응력을 발휘했다. 진실로 이 『금희의 오월』을 통해 그들은 '기록적 광주를 체험적 광주'로, 곧 '2차원적 광주를 3차원적 광주'로 생생히 추체험할 수 있었기 때문이다." 전지원, 「2차원적 광주의 3차원적 광주로의 재생-광주 극단 토박이 『금희의 오월』」, 『예술정보』 11호, 1988. 4, 3쪽. "그래요. 처음 이 작품(『일어서는 사람들』-필자)을 보는 순간 무언가 논리를 넘어선 곳에 이 작품이 서 있다고 희미하게나마 느껴졌고, 한편 관객 설문지에서도 객관적인 분석을 거의 찾아볼 수 없는 대신 '쩡했다', '참 좋았다' 식의 단순감상이 눈에 띄게 두드러졌어요. 논리적으로 설명을 시도할 경우 이 작품은 '상투적인' 작품으로 떨어져버리기도 했는데(물론 미국·군부 풍자마당처럼 상투적이면서 작품 전체와의 불균형을 노정한 장면도 있기는 했지만), 그런 설명을 하고난 사람들은 무언가 이 작품 속에 내재되어 있는 힘을 놓쳐버리고 말았다는 사실을 뒤늦게 깨닫고는 당혹감을 드러내기도 하더군요." 예술정보 편집부 대담, 「한라산 『항파두리놀이』와 신명 『일어서는 사람

5·18의 연극적 재현과 관련하여 놀이패 신명과 극단 토박이는 위와 같이 분명한 연극적 태도의 차이를 보여주고 있는데, 이하에서는 놀이패 신명과 극단 토박이의 대표적인 창작 주체인 김정희와 박효선을 중심으로 좀더 구체적인 양상을 비교해보도록 하겠다. 먼저 김정희는 박효선과 함께 광주·전남지역 마당극 운동 1세대에 해당하며 1980년 창단된 극회 광대의 창립 멤버이다. 그러나 극회 광대는 5·18 민중항쟁에 적극적으로 참여하면서 구성원의 심각한 타격을 입게 되었다. 1981년 5월 극회 광대의 제2회 공연인 「호랑이 놀이」는 바로 이러한 상황에서 어렵게 만들어진 작품으로, 당시 구체적인 상황은 다음과 같다.

> 「호랑이 놀이」는 다수 회원이 부재한 상태에서 회원 김정희를 중심으로 대부분 신입회원을 받아들여 새로이 훈련시키고 전남대 '민속문화연구회' 회원의 일부가 배우로 지원함으로써 한달여에 걸친 연습 끝에 공연을 올릴 수 있었다. 그러나 정규적 회원이 부재하고 일시적으로 공연에만 참가한 회원들이 많았기 때문에 「호랑이 놀이」는 한차례의 공연으로 그치게 되고, 이 공연 이후 '광대' 또한 유명무실해져 자연적 해체에까지 이르게 된다.[20]

더 구체적으로 박영정에 의하면, 「호랑이 놀이」의 원 아이디어는 황석영에게서 제공받은 것이지만 구체적인 연극적 형상화 과정에서 적극적인 창작 주체로 기여한 것은 김정희 연출이라고 한다. 「호랑이 놀이」는 처음에 대본 없이 공연 연습이 시작되었고 연습과정 중 일차 대본이 확정된 경우이니 첫 연출자인 김정희의 역할이 매우 중요하다고 할 수 있다. 박영정은 이 경우를 대본 없이 시나리오를 찍는 영화감독에 비유

들」-이 두 마당극을 긴장해낸 '마당굿 정신'이란 무엇이었나」, 『예술정보』 12호, 1988. 5, 5쪽.

20) 박영정, 위의 논문, 13~14쪽.

하고 있으며 구체적인 장면과 배우들의 동선을 선택하고 결정한 김정희의 역할은 단순히 기능적인 의미에서의 연출의 영역을 넘어서는 것이라고 평가하고 있다.[21] 그리고 실제로 공동창작・김정희 연출작인 「호랑이 놀이」와 김정희 작・연출작인 「일어서는 사람들」에서 김정희의 탁월한 연출력과 안무 능력은 공통적으로 인정되고 있는 부분이다.[22]



〈그림 1〉



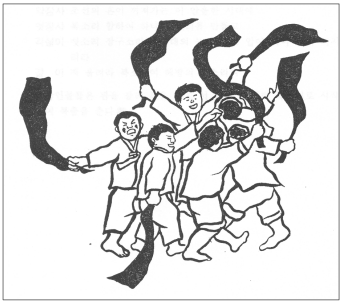
〈그림 2〉

21) 이상 「호랑이 놀이」 관련 내용은 박영정과의 인터뷰(2007. 5. 3)를 통해서 확인한 것이다.

22) "「호랑이 놀이」는 광주항쟁의 원인으로서 미국이라는 외세에 주목하여 해방 이후의 정치적 흐름을 정리한 작품이다. 그 기본 발상은 마치 당시 대학의 정세분석형 마당극과 크게 다르지 않았고 또 이런 대학 마당극에 적잖은 영향을 미쳤지만, 광주항쟁으로 얻어진 인식과 생생한 체험적 정서를 작품의 구심력으로 삼고 있다는 점, 과감한 연출력과 안무 능력 등이 작품을 상투적인 관념적 작품으로 전락하는 것을 막고 성공으로 이끌었다."(이영미(1996), 52쪽) "'신명'의 정기공연이자 제1회 '민족극한마당' 참가작이기도 한 「일어서는 사람들」(김정희 연출)은 무엇보다 작품 수준의 빼어남에 많은 사람들의 주목을 받았다. 「일어서는 사람들」은 80년 5월 광주민중항쟁을 전면적으로 다루되 단순한 사건전개식이 아니라 오늘의 시점에서 재해석하여 사건의 전형성을 추출하고, 이를 다시 힘있는 군무와 풍물, 노래와 북춤 등을 통한 역동적인 형상화에 성공함으로써 「돼지풀이」 이후 광주・전남 마당굿이 축적해온 모든 역량을 집대성한 작품이라 평가하고 있다. 이러한 성공은 연출 능력이나 배우들의 뛰어난 기량에 힘입은 바 크다고 하겠다. 또한 놀이패 '신명'은 「일어서는 사람들」로 전국 각 지역에서 60여 회에 걸친 공연과 3만여 명의 관객을 동원함으로써 전국적인 차원에서 가장 주목받는 마당굿 단체로서 자리잡게 된다." (박영정, 앞의 논문, 21쪽)

위의 그림들은 「호랑이 놀이」 대본집에 실려 있는 그림들이다.[23] <그림 1>은 등장인물들 전체가 등장하여 관객과 함께 뒤풀이를 하는 장면이고, <그림 2>는 마지막 장면에서 다시 일어나는 팥죽할멈과 잽이의 모습을 나타낸 것이다. <그림 1>은 공연대본상 코커국의 왕 호랑이와 새로운 대리인으로 호랑이의 사주를 받는 칼돌이가 다른 한쪽에 대립을 이루는 팥죽할멈·포수·잽이에게 몰려 망석말이를 당하는 모습이다. 이 그림에서 5·18 민중항쟁의 원인으로 코 큰 호랑이를 등장시켜 미국의 책임을 묻는 한편 칼돌이를 군복입은 군인의 모습으로 형상화하여 군부의 탄압에 대한 직접적인 풍자를 시도하고 있다. 그리고 총을 든 포수의 모습은 5·18 당시 총을 들 수밖에 없었던 시민군의 모습을 즉각적으로 환기시키면서 팥죽함멈과 포수와 잽이가 등장하는 우화적인 상황을 강한 민중적 전형성을 획득하게 함과 동시에 작품의 분위기를 패배주의가 아닌 승리의 낙관적인 전망으로 이끈다. 곧 「호랑이 놀이」는 춤을 기본적인 표현 형식으로 삼고 있으며 단순하고 분명한 몸의 움직임으로 나타내는 춤의 전형성과 상징성을 통해 마당판에서의 역동적인 형상화에 성공하고 있다.

23) 놀이패 신명, 『전라도 마당굿 대본집』, 들불, 1989. 이하 작품 및 그림 인용은 이 책에 따른다. 이 대본집은 놀이패 신명의 10주년을 기념하여 극회 광대 시절부터 이어져온 놀이패 신명의 작품들을 정리하여 놓은 책이다. 이 대본집에는 이와 같이 매 작품 공연 상황을 삽화(화가 백은일과 시각매체연구회)로 그려 함께 수록하고 있는데, 이때의 삽화는 영상자료의 활용이 폭넓지 않았던 당시의 상황을 감안해봤을 때 공연 자료로서의 가치를 지닌다고 할 수 있다.



〈그림 3〉



〈그림 4〉

그리고 이는 『일어서는 사람들』에서도 마찬가지이다. 위의 그림에서처럼 민중항쟁의 상징적인 장면과 시민군의 모습을 형상화한 <그림 3>, <그림 4>에는 민중들의 건강한 활력과 역동적인 에너지가 넘친다. 또한 이러한 건강성과 역동성은 위의 장면에서처럼 몸으로 직접적으로 형상화하는 춤에 의해서 이루어진다. 특히 여기서의 춤은 위의 그림에서 보듯이 집단적인 군무의 형태를 이룬다. <그림 3>의 붉은 천은 시민들의 '피를 상징하여 붉은색이 물든 천들'(204쪽)이자 다음 장면에서 '시민군들이 흘린 피'(204쪽)로 연결된다. <그림 4>는 총을 들고 도청탈환의 기쁨을 표현하는 장면으로, 이 부분에 대한 내용은 "삼채장단에 해방의 기쁨을 표현하듯 동지들은 판을 돌며 춤을 추고 나서 진오방진 장단에 판안에 자기위치를 잡는다."(206쪽)이다. 5월 18일 '화려한 휴가'로 이름 붙여진 공수대원들의 무차별 살상이 일어났던 당시를 환기하는 <그림 3>의 장면뿐만 아니라 5월 20일 도청탈환 당시 시민군의 해방감을 표현하는 <그림 4>에서도 분노와 함께 웃음의 긍정적 힘이 동시에 그려져 있다.[24] 이러한 양면적 감정을 한꺼번에 표현할 수 있는 것은 바로 춤을 통해서이다. 사실주의적 연기가 논리적인 연관관계를

24) 5·18 민중항쟁 당시의 구체적인 기록은 황석영 외, 『5·18 그 삶과 죽음의 기록』, 풀빛, 1996. 참고.

갖추기 위해 단일한 극적 행동으로 집중되는 보다 오랜 시간의 극적 구축 과정을 필요로 하는 것에 비해 춤은 장면 장면의 즉각적 효과를 극대화시켜 보여준다.

> 시민군 차례로 등장하여 무기를 배분받는다. 「광주 출전가」 점차 힘차게 울린다. 총과 실탄을 받은 사람들 각자의 사격위치를 잡아 뛰어간다. 계엄군의 진격 소리, 탱크의 캐터필러음, 발자국 소리. 무대 뒤를 향해 사격자세를 취하는 시민군, 노래 끝나자 한 사람 일어나 "민주주의 만세!"를 외친다. 사람들 따라한다. 또 한 사람 일어나 "광주시민 만세!"를 외친다. 사람들 따라한다. 긴 기합소리와 함께 돌격하는 시민군. "정연아!" 하고 부르는 어머니의 목소리 무대를 메운다. 이어서 엄청난 시가전의 굉음.
>
> **금희의 소리** : 기나긴 새벽의 시간이었습니다. 참으로 우리 식구에겐 잠못 이루는 어둠의 시간이었어요. 총성은 밤 내내 끊임없이 이어졌고 우리 식구에겐, 아니 이 도시에 사는 모든 사람들에겐 심장이 얼듯한 긴장의 밤이었습니다. 누군들 그 총성과 여인의 피맺힌 목소리를 잊을 수 있을까요. 드디어 날이 밝아왔습니다. 뜬눈으로 밤을 지샌 어머니는 아침도 안 드시고 오빠를 찾아봐야겠다며 대문을 뛰쳐나가셨죠.
>
> — 박효선, 「금희의 오월」, 157쪽[25]

이상은 「금희의 오월」의 한 장면으로, 「호랑이 놀이」나 「일어서는 사람들」에서도 하이라이트였던 시가전을 재현하는 장면이다. 김정희의 작품에서 5·18의 재현이 역동적인 장단과 민중들의 집단적인 춤으로 그려지고 있다면, 위의 장면은 소극장 무대에서 충분히 표현하기 어려운 시가전의 모습을 음향 효과와 해설자의 설명이라는 서사적 효과를 이용해서 처리하고 있다.

---

25) 박효선, 『금희의 오월』, 한마당, 1994. 이하 작품 인용은 이 책에 따른다.

이와 같이 이 작품에서는 '금희의 소리'로 표현되는 금희의 독백이 중요한 기능을 하는데, 극의 시작 자체도 현재적 시점에서 여전히 고통받는 광주 유가족의 현실을 말해주는 "오빠! 놈들은 오늘도 엄마를 끌어갔어요"(110쪽)라는 금희의 독백으로부터 시작된다. 이 작품은 서장과 막장을 포함한 전체 15장의 꽤 많은 수의 장면으로 구성되어 있는데, 짧은 장면의 연결에 금희의 독백은 장면과 장면을 연결하는 중요한 기능을 한다. 또한 5·18의 재현과 관련해서 젊은 여성의 목소리로 들려지는 '금희의 소리'는 작품 중간 중간에 다큐멘터리적 요소로 들어가 있는 항쟁 당시 가두방송에 나섰던 '여자소리'[26]와 함께 겹쳐짐으로써 당시 현장의 분위기를 생생하게 되살리는 역할을 한다. 곧 여기서의 '금희의 소리'는 항쟁 당시 광주 시민들에게 서사적 보고자 역할을 하였던 가두방송의 여성의 목소리를 강력하게 환기시킨다.

금희의 소리 : 묘지번호 69번! 역사의 부름에 화살로 날아간 오빠! 온몸이 부풀어 썩어들고 확인 사살까지 당한 총흔이 이마에 뚫려 있던, 아, 너무나 참혹한 모습을 남기고 간 오빠! 망월동에 오빠를 묻고 돌아온 엄마는 몸져 누우셨고 찢겨진 가슴의 피멍을 날이면 날마다 눈물로 씻어내셨지요. 아빠는 오빠 생각이 날 때마다 오빠 방에서 혼자서 소리 죽여 우셨어요. 하지만 오빠, 우리 가족은 더 이상 슬픔에 젖어 있지만은 않았어요. 엄마와 아빠는 다른 유가족과 함께 5·18 광주의거유족회를 결성하여

26) 「금희의 오월」에서 다큐멘터리적 기법으로 재연된 '여자소리'는 총 2회 등장한다. 각각 24일 도청 앞 궐기대회 현장에서 "시민 여러분! 현재까지의 계엄군과 수습위와의 협상 결과를 보면서 우리는 수습위원회의 투항주의적 타협 자세를 광주 시민의 이름으로 규탄합니다"(136쪽)로 시작하는 '한 여성의 핸드마이크 소리'와 도청 안 계엄군 진압 당시 확성기를 통해 들려오는 "시민 여러분! 지금 계엄군이 쳐들어오고 있습니다"(155쪽)로 시작하는 다급한 '여인의 목소리'가 그것이다.

민주화투쟁에 참여하셨지요. 그 핏빛 오월에 산화하신 영령들의 정신을 잇는 것이 살아있는 사람들의 역할이란 걸 깨달았던 거예요. 오빠는 돌아가신 게 아니예요. 지금은 망월동 차디찬 땅에 누워 있지만 오빠는 우리 가슴마다에 진달래 꽃불이 되어 살아 계셔요. 사랑하는 오빠, 한줌 흙과 나뭇잎, 풀벌레 울음소리도 이 땅에서는 모두 오빠와 한 몸입니다.

금희, 이정연의 영정을 들고 서있다.

금희 : (낮고도 신념에 찬 목소리로 외친다) 오빠, 우리는 꼭 이길 거예요!

음악 소리 커진다. -막-

— 박효선, 「금희의 오월」, 162쪽

이상은 「금희의 오월」의 마지막 장면이다. 마찬가지로 서사적 해설자 기능을 하는 '금희의 소리'로 항쟁 이후의 모든 상황이 설명되고 있다. 「호랑이 놀이」나 「일어서는 사람들」의 마지막 장면이 모든 설명을 생략하고 관객들과 함께 춤추고 노래 부르는 뒤풀이로 끝맺는데 반해 위의 장면은 오빠 이정연의 영정을 든 금희의 언어적 서술을 통한 개인적 각성을 보여주면서 끝난다. 물론 여기서 금희의 개인적 각성은 주인공의 깨달음과 다짐이라는 측면에서 극 전체와 공연장 전체에 영향력을 끼치는 중요한 극적 행동이다. 그러나 양식적인 차원에서 비교했을 때 마당극적 방식이 전체 등장인물들이 함께 춤을 추는 집단적 신명의 고조를 목적하고 있는 것에 비해 무대극적 방식은 보다 내향적인 개인적 인물 중심의 각성의 방향을 갖는다고 할 수 있다.

이상 놀이패 신명의 김정희의 작품과 극단 토박이의 박효선의 작품을 중심으로 5·18 민중항쟁을 다룬 극들을 살펴보았다. 김정희의 「호

랑이 놀이」와 「일어서는 사람들」, 박효선의 「금희의 오월」은 1981년과 1988년 마당극·민족극 운동이 양적·질적 발전을 이루는 시기를 배경으로 창작된 작품들로, 언론 통제 등으로 그때까지도 제대로 그 실상을 알 수 없었던 5·18을 형상화하고 있다는 점 자체만으로도 관객들에게 큰 충격을 안겨준 문제적인 작품들이다.[27] 또한 김정희와 박효선은 각각 놀이패 신명과 극단 토박이의 대표 작가·연출가로 마당극과 무대극이라는 상이한 양식적 차이를 지니는 창작자들이다. 더 나아가 이 글에서는 '몸(춤)'과 '언어'라는 상이한 표현방식을 가지고 있는 이들을 각각 여성/남성 창작 주체의 차이의 관점에서 해석해보고자 하는데, 흔히 개인적·내면적·고립적 특성을 갖는다고 간주되는 여성 주체의 특성과는 달리 김정희의 경우 집단적인 방식을 사용하고, 반대로 집단적·외면적·개방적 특성을 갖는다고 간주되는 남성 주체의 특성과는 달리 박효선의 경우는 훨씬 더 개인적인 인물 중심의 극적 형상화 방법을 사용하고 있어 흥미로운 대조를 보여준다. 다음 장에서는 여성 등장인물 분석을 중심으로 이러한 차이를 좀더 구체적으로 확인해보겠다.

27) 제1회 민족극한마당에서 이 두 작품을 접한 마당극 운동의 대표적 논객 임진택의 회고는 다음과 같다. "웅크리고 있던 박효선이 드디어 기지개를 켜고 세상에 나온 것은 1988년 서울에서 열린 제1회 민족극한마당에서이다. 종로 3가, 지금은 피카소 소극장이 있는 그 자리에 한동안 미리내 소극장이라고 하는 연극 전용극장이 있었던 때, 어렵사리 우여곡절 끝에 성사된 제1회 민족극한마당에 광주의 작품이 두 개 올라왔다. 하나는 '놀이패 신명'의 「일어서는 사람들」, 그리고 다른 하나는 '극단 토박이'의 「금희의 오월」. 이 두 작품은 80년대를 무심코 잊고 살았던 서울의 관객들에게 엄청난 충격을 안겨 주었다." 임진택, 「광주항쟁의 영원한 홍보부장-박효선」, 『금희의 오월』, 한마당, 1994, 203쪽.

3. 해방적 에너지와 비극적 에너지

일반적으로 어느 서사 장르든 여성 인물의 비중이 낮다. 전통적인 문학 장르이든 대중적인 서사 장르이든 남성 작가 중심의, 남성 중심적 서사가 주류를 이루고 있다. 여성주의 문학론에서 남성 작가 작품의 여성 이미지 비평이나 여성 작가의 작품을 새로운 시각으로 재조명하려는 노력을 기울여온 것도 기존의 이러한 남성 중심적·가부장적 문학 담론에 대한 비판적 태도로부터 기인한다. 그런데 이와 대조적으로 5·18을 다룬 김정희와 박효선의 작품들에는 여성 등장인물들의 비중이 상대적으로 높다. 김정희는 「호랑이 놀이」에서 강대국이자 외세를 상징하는 코커국의 '코 큰 호랑이'와 약소국 만만국의 독재자 칼돌이에 맞서 민중의 힘을 결집시키는 중요 인물로 '호랑이를 물리친 팥죽할멈'을 무당으로 제시하고 있다. 그리고 박효선은 「금희의 오월」에서 5·18 유가족을 대표하는 인물이자 실존 인물 이정연의 여동생 금희의 시각에서 5·18을 재현하고 있으며, 「모란꽃」에서는 마찬가지로 5·18 당시 실제 가두방송에 나서는 등 적극적으로 항쟁에 참여한 실존 여성 인물을 주인공으로 삼고 있다.

작가로서의 주체적 의식 없이 활동한 김정희가 작품 구도 면에서는 주로 당시 마당극 작품들의 정치적인 입장이나 일반적인 공식을 따르고 있는 것에 비해 뚜렷한 작가 의식을 가지고 활동했던 박효선은 주로 실존 인물을 중심으로 극을 이끌어가고 있으며 실존 인물을 극적으로 재구성하는 과정에서 여성 인물의 시각을 채택하거나 여성 인물을 주인공으로 부각시키고 있다. 오히려 여성 창작자에 의해서보다 남성 창작자에게 여성 인물의 시각이 중요하게 부각되고 있는데, 이에 대한 설명으로는 우선 5·18 민중항쟁 당시 실제로 여성들의 참여 자체가 많았던 사실을 꼽을 수 있다.[28]

> 여성들은 지킬려고 하잖아요. 그리고 뭔가를 보살피려 하죠. 이런 것들이 여성들의 본연의 우리 쪽에 있는 사람들은 모성애라 하는데 5·18 민중항쟁을 관통하는 중요한 힘이었다고 봐요. 이를테면 녹두서점만 하더라도, 여자들은 도망갈 생각을 전혀 안했거든요. 왜냐면 여자들이니까 얼마나 위험한 일들이 있겠냐 이런 게 있었기 때문에 근거지를 만든 거죠. 그랬고 시위에 참여한 많은 일반 여성들도 김밥을 싸고 격려를 해주고 이런 것들도. (생략) 그러니까 이건 남자들만의 일이 아니고 사회를 변화시키는 이런 것들이 모든 사람들이 참여하는 여자들도 같이 함께 할 수 있다는 것을 여성들 스스로에게 뿐만 아니라 남성들도 이만큼 보편적 가치를 실현한다는 게 엄청 힘을 실어줬죠. 아주머니들이 머리에 달걀을 쪄가지고 나와서 이것 먹고 해 학생, 이렇게 요구르트를 건네면서 목 마를테니까 이것 먹고 해 이렇게 격려하고 다독거려주니까 이게 얼마나 힘이 되겠어요. 나도 그런 경험을 몇 번이나 했는데, 내가 가게 되면 사람들이 먹을 것을 주고, 시장 아주머니들이 다 검은 리본 잘라서 만들어주고, 그러니까 모든 사람이 필요로 하는 일을 한다는 충족감이 있는 거죠.[29]

이상은 당시 항쟁에 참여했던 교사 정현애의 인터뷰 내용이다. 그리고 이와 같은 시위 현장에서 밥을 나누어준 시장 아주머니들의 밥을 매개로 한 '식사의 연대'는 오월 광주 공동체의 중요한 밑거름이었음은 여러 글과 회상에서도 거듭 확인되는 사항이다. 다음은 5·18 민중항쟁 과정의 일을 기록하고 있는 황석영의 글이다.

---

28) 강현아는 5·18 민중항쟁 당시 교사, 간호사, 가정주부, 학생운동 출신 지식인 엘리트 여성 중심의 광주 지역 여성단체 송백회와 광주 지역 노동운동의 중심이 되었던 JOC(가톨릭 노동청년회)를 통해 조직화되었던 일신방직, 전남방직, 로케트전기 등 대규모 사업장의 여성 노동자들의 적극적인 참여가 있었음에도 불구하고 항쟁 기간 동안이나 이후에나 이들의 존재나 활동이 공식적인 인정을 받지 못했음을 문제제기하고 있다. 강현아, 앞의 논문 참고. 실제로 이들 여성들의 활동은 황석영 외(1996), 194~195쪽 등 곳곳에서도 확인할 수 있다.

29) 강현아, 앞의 논문, 183쪽.

> 특히 시장 아주머니들이 제일 열성이었다. 그들은 지난 며칠 동안의 참상을 똑똑히 보았던 사람들이었다. 양동시장, 대인시장, 학동시장, 산수시장, 서방시장 등에서는 빠짐없이 음식이 준비되었는데 시장 아주머니들은 쌀과 반찬을 서로 모아서 조를 짰던 것이다. (생략) 이 주먹밥이야말로 광주 공동체의 피로 맺어진 약속의 밥이었다. 밥을 먹은 시민들은 자신이 광주 공동체가 뽑아서 민주화 전선의 앞으로 보낸 전사임을 새로운 결의로써 재다짐했고, 밥을 해준 아낙네들은 비인간적인 공포로부터 벗어나 그것들을 몰아내는 데 자기가 동참하고 있다는 사실에 신바람이 나서 밥을 나누어주지 않고는 못 배기는 것 같았다. 이와 같은 식사의 연대는 금남로의 시위 군중들을 새로운 전의에 불타도록 만들었다.[30]

그러나 이러한 '시장 아주머니들'의 열성적인 참여는 위의 글에서처럼 수사학적 차원에서 감동적으로 미화되고 있지만, 이후 역사적 평가의 장에서 실질적으로 그들을 항쟁의 주체로 인식하거나 인정하고 있지는 않다. '아주머니들'의 존재는 5·18과 관련해서 공식적인 명칭으로 이름 붙여진 '광주 시민'이나 '시민군'에 비해 비역사적이고 무정형의 것으로만 남아있다.

반면에 5·18의 현장을 생생하게 전달하는 작품들에는, 그것이 의식적이든 무의식적이든, 당시 여성 주체들의 목소리가 살아남아 있다. 예컨대 박효선의 「금희의 오월」에서 '금희의 소리'가 항쟁 당시 가두방송의 '젊은 여성의 목소리'를 무의식적으로 환기시키고 있다면, 광주 대인시장통을 직접적인 배경으로 삼으면서 '시장 아주머니들'의 활기를 그리고 있는 부분은 당시 여성 주체들에 대한 의식적인 재현이라 할 수 있다.

---

30) 황석영 외, 앞의 책, 112~113쪽.

21일 낮 시장판. 김밥, 주먹밥 등을 만드는 여인네들과 프래카드, 피켓, 화염병 등을 만들고 있는 남자들. 작업 소음 요란하나 생명력이 넘친다.

나주댁 : 어야, 무안댁! 밥 아직 안 됐는가?
무안댁 : 예, 성님! 인자 뜸만 들이면 되겄구만이라우. 쫌만 기다리씨요.
보성댁 : 성님! 여기 김이 다 떨어져간디라우.
나주댁 : 김이 없으믄 그냥 주먹밥이라도 만들어야제. 어야 최씨, 어짜요, 그쪽 일은 다 돼가요?
최 씨 : 아 강씨가 휘발유를 쪼까 더 사갖고 온다고 했응께 그만치만 맹글믄 쓰겄소. 근디 이놈의 강씨는 어째서 함흥차사여.
나주댁 : 아이고 강씨 같은 사람한테 맡기고 그란가? 장성댁은 어떠?
장성댁 : 예, 인자 '전두환이 물러가라!'에서 '물러가라'만 쓰믄 되겄소.
나주댁 : 물러가라? 아 그놈이 물러가라 해서 물러갈 놈이여, 물러가라보다 더 시원한 말 없으까? 없어?
무안댁 : '전두환이 때려잡자!' 때려잡자, 워띠여?
나주댁 : '때려잡자?' 그것도 너무 약혀.
보성댁 : '꼬실르자!' 꼬실르자 워띠여?
나주댁 : 고것도 약해. 고런 놈은 불에 꼬실라갖고는 안돼. 그냥 콱 …
장성댁 : '찢어죽이자!' 찢어죽이자는 워떤가?
사람들 : 그려, 그것이 시원헝만.

— 박효선, 「금희의 오월」, 126쪽

이상은 「금희의 오월」에서 민중의 건강함과 활기찬 생명력을 보여주는 대표적인 장면으로 꼽히는 부분이다. 자발적으로 음식을 준비하고 플래카드를 작성하는 모습이 사투리의 친근하며 살아있는 언어적 표현력에 힘입어 생생하게 전달되고 있다. 이 장면에 흐르는 건강한 민중적 낙관성은 5·18 당시 수많은 죽음들의 비극성과 대비되면서 축제적 분위기마저 이루고 있다. 특히 시장판 아주머니들의 수다를 통해 매우 직접적이고 적나라하게 표현되고 있다.

김정희의 「호랑이 놀이」는 이러한 민중적 의식을 아예 팥죽할멈이라는 상징적 인물을 통해 제시하고 있는데, 다음은 팥죽할멈의 등장 장면이다.

팥죽할멈 : (사투리로) 옘병하고 자빠졌네. 느이들이 아무리 재간을 떨고 지랄혀도 이 전라도 혀고도 개땅쇠 토백이 팥죽할멈한테는 못해볼거다. 그 석자 코를 썩은 무 자르듯 (동작) 설날 흰떡 자르듯 뎅컹 잘라버릴거여. 코 빼고 눈알딱지 빼면 남는 게 뭣이것냐? (관객들에게) 여러분 안그려요? 저것이 담배 먹던 우리네 호랑이한티는 한 끼니 밥도 안되는 이타거란 잡종이오. 아니 저 성님뻘되는 호랑이도 나한티 팥죽 한 그릇 얻어 묵고 나자빠져 설설 기었는디라우. 뭐 폐하? 먹긴 누구 맘대로 앞저트, 뒤저트 가려가며 처먹어. 어이 뭣허는 거여?

— 김정희, 「호랑이 놀이」, 82쪽

「호랑이 놀이」에서는 이와 같이 민중적 항쟁의 장면에서 사투리를 특히 강조하고 있다. 팥죽할멈은 "옘병하고 자빠졌네"라는 욕과 함께 등장하고 있는데, 이 욕은 당시 현장 상황에 대한 매우 즉각적이고 압축적인 일갈이다. 동작의 핵심만 추려내어 추상적인 표현으로 압축하여 작품의 주제를 전달하는 마당판의 동작과 춤처럼 여기서의 사투리는 단순한 대사 전달의 언어적 차원을 넘어서고 있다. 전라도 사투리의 토착성을 민중성으로 전환시킴으로써 마당판의 에너지를 강력한 폭발력으로 이끌어 가고 있다. 따라서 여기서의 사투리는 「금희의 오월」의 대인시장통 상인들의 사투리보다 더 직접적인 공격성을 드러낸다. 요컨대 「금희의 오월」의 시장 아주머니들의 수다가 민중의 건강한 활력과 동력을 확인시켜준다면 「호랑이 놀이」의 사투리는 관객에게 직접 질문하고

대결 상대에 대한 직접적인 야유를 쏟아놓음으로써 즉각적인 행동을 동반하고 있으며, 그 자체로 마당판의 살아있는 언어, 무당굿의 주술적 언어로 확장되고 있다.

실제로 「호랑이 놀이」의 팥죽할멈은 '무당 역할'(101쪽)을 하며 관객 전체를 이끄는 역할을 하고 있는데, 곧 여기서의 팥죽할멈은 무당판의 부정한 세력을 몰아내는 축귀의식의 무당이자 그 자체로 강력한 민중의 힘을 보여주는 존재라 할 수 있다. 마당판의 여성 인물을 무당으로 설정하는 것은 기존의 마당극에서도 흔히 사용되는 방법인데, 이 작품에서는 당시 항쟁에 참여한 시장판 아주머니들의 인상적인 역할을 떠올리게 하면서 훨씬 더 구체성을 획득하고 있다. 이에 비해 유가족 시점에서의 5·18의 현재적 의미를 강조하고 있는 「일어서는 사람들」의 경우, 아들 오일팔의 죽음을 확인하고 비탄에 젖는 부모의 모습이 나온다.

> 망가가 흘러나오면 판가에 있는 시신을 수습하여 곰배팔이는 앞에서 끌고 곱추는 통곡하며 뒤를 따르면서 판을 가로질러 퇴장. 곱추는 떠나가는 아들을 붙잡고 마지막 절규하다 실신하고 망가가 끝나면 서서히 빨간 천을 들고 일어나며 노래. 곰배팔이도 천 끝을 잡고 뒤를 따르며 노래.
>
> **곱　　추** : 아리랑 아리랑 이고개가 웬고갠가
> **곰배팔이** : 스리랑 스리랑 내아들이 넘던 고개
> **같　　이** : 아리랑 스리랑 아들찾아 넘던 고개 (생략)
>
> 노래가 끝나면 굿형식을 빌어 곱추와 곰배팔이는 빨간 천으로 서로를 맺고 풀고 하면서 병신이 정상인이 된다. 이것은 아들의 죽음을 본 병신 부부가 자기 모습을 극복하고 다시 일어섬을 표현한 것이다.
>
> — 김정희, 「일어서는 사람들」, 212쪽

이 장면에서 곱추와 곰배팔이 부부가 장애에서 풀리는 장면은 민중적 각성을 이루는 순간에 대한 시각적이고 상징적인 처리이다. 곧 건강한 민중성을 말 그대로 직접적으로 보여주는 장면이라 할 수 있다. 그러나 여성 인물의 관점에서 봤을 때, 앞서 「호랑이 놀이」의 무당 역할의 팥죽할멈에 비해 오일팔의 어머니 곱추는 여성 인물로서 스스로의 해방적 기능을 보여주고 있지 못하다. 팥죽할멈과 곱추는 민중을 이끄는 민중적 어머니상이라는 동일한 역할을 수행하고 있는 듯이 보이지만, 팥죽할멈은 무당이라는 독립적인 여성 주체로서의 역할로 인해 당시 현장에 자각적인 인식하에 각자 개별적인 주체로서 참여하고 있었던 '아주머니들'의 해방적 에너지를 드러내고 있는 데 비해 곱추는 가족의 범위 안에서 제시되는 '어머니'의 역할만을 보여주고 있다는 점에서 차이를 보인다.

이상 1980년대 김정희와 박효선의 작품들에는 항쟁 당시의 급박함이나 유가족의 시점에서의 긴장감과 현장감이 살아있다. 그리고 여성 인물의 측면에서 봤을 때 「호랑이 놀이」, 「일어서는 사람들」, 「금희의 오월」에서 공통적으로 항쟁에 직접적으로 참여하고 든든한 민중적 지지기반을 이룬 젊은 여성들과 아주머니, 할머니 등의 여성 주체들의 모습을 확인할 수 있었다. 5·18의 재현과 관련해서 극적인 효과를 이루는 부분도 바로 이 지점인데, 이들 여성 주체들에게는 아직까지도 구체적인 이름이 붙여지지 않은 채 '아주머니들'이라는 모호한 명칭으로 불리고 있다. 그러나 당시 이와 같은 건강한 민중성의 전형은 5·18의 문학적·극적 재현과 관련해서 김정희, 박효선 뿐만 아니라 이후 수많은 창작 주체들이 빚을 지고 있는 것으로 그 중요성을 거듭 강조할 만하다.

그런데 1990년대 들어 이와 같은 주체적이고 해방적인 여성 인물들의 활력은 급격히 떨어지고 '피해자로서의 여성'이 새롭게 등장한다. 다음은 박효선의 1993년 작품 「모란꽃」의 첫 장면이다.

어둠, 째질듯한 비명소리. (잠속의 악몽)

감독 : (희미한 어둠 속에서) 그 여인은 늘 잠자리에 들면 악몽에 시달리곤 합니다. 자다가 헛소리를 하고 가위 눌리고 누군가 그녀의 목을 조르는 환상에 사로잡히곤 하지요. 도대체 무엇 때문일까요? 어떤 아픈 기억이 있어 아직도 그녀의 정신과 육신을 송두리째 지배하고 있는 것일까요? 내 친구 정신과 전문의 K 박사는 그 여인의 심리치료를 나에게 의뢰하였습니다. 그러면서 광주 5월은 자네의 전공이 아닌가라는 말도 농담삼아 덧붙였습니다.

— 박효선, 「모란꽃」, 166쪽

이 극은 5·18 당시 가두방송 등 항쟁에 적극적으로 참여했던 전옥주라는 실존 여성인물을 모델로 한 작품이다.[31] '광주 항쟁의 기억이 잊혀지고 있는 이즈음'[32]을 배경으로 그때의 기억을 되살리고자 하는 작품이다. 그러나 위의 같이 어둠 속 여인의 비명소리로부터 시작된 극은 극중 주인공 이현옥의 항쟁 당시 활동상과 함께 성고문을 받았던 과거 사건의 재현을 정신과 의사의 심리치료의 형식으로 보여주고 있다. 그리고 이 과정에서 여 주인공은 정신과 치료의 피주체이자 과거 '아픈 기억'을 간직한 피해자로 그려진다. 즉 그동안 크게 부각되지 않았던 항쟁 기간 동안의 여성의 경험과 활동을 주인공인 여성의 목소리를 통해 재현하고 있다는 점은 의의가 있지만, 그것을 지나친 감상주의와 피해의식으로 그리고 있는 점은 아쉬운 점이라 할 수 있다.[33]

---

31) 강현아, 「연극의 여성성 재현-「모란꽃」 분석을 중심으로」, 『민주주의와 인권』 제5권 1호, 전남대 5·18연구소, 2005, 98쪽.

32) 임진택, 앞의 논문, 204쪽.

33) 강현아, 앞의 논문 또한 이를 주체적 여성 이미지 재현, 피해자·희생자로서의 여성 이미지 재현, 모성으로서의 여성 이미지 재현, 성역할 분담체계 재현의 측면에서 비판적으로 다루고 있다.

동시에 이러한 '피해자로서의 여성'을 통해 5·18의 역사적 의미 또한 일종의 '수난사'로 그려지고 있는데, 결국 이는 1980년대 후반까지도 유지되고 있었던 5·18 재현의 활력과 긍정적 에너지가 1990년대 들어 소진되고 있는 모습을 보여주고 있다. 실제로 이 작품에는 당시의 뜨겁던 기억이 잊혀져가고 있는 현재에 대한 위기감이 중요하게 작용하고 있다.

주인공 : 그때는 정말 제가 중요한 일을 한다는 자부심이 컸었어요. 그런 와중에서도 목이 쉬지 말라고 날계란을 주시던 아주머니, 김밥을 주시던 할머니, 박카스 상자를 던져주시던 할아버지…. 그 순간에도 시민들은 수없이 피를 흘리며 쓰러져 갔습니다. 피가 모자랐습니다.

보조자아 : 시민 여러분, 피가 모자랍니다. 공수놈들과 싸우다 다친 우리 형제들이 피가 모자라 죽어가고 있습니다. 시민 여러분 다같이 헌혈운동에 동참해주십시오. 조대병원, 전대병원, 기독교병원, 적십자병원으로 가셔서 헌혈해 주십시오. 시민 여러분, 피가 모자랍니다.

— 박효선, 「모란꽃」, 179쪽

주인공 : 네…. 그때 광주는 하나였습니다. 어디를 가든 앉으나 서나 똑같이 광주걱정, 시민의 죽음을 함께 아파하고 시체를 보면 함께 주먹을 불끈 쥐고…. 시민의 먹거리를 걱정하고, 똑같은 생각, 똑같은 마음…. 전부 동지가 되었습니다. 정임이 언니와 대자보를 붙이고 돌아오는 금남로는 자유의 거리였습니다. "현옥아, 저 거리를 봐라. 자동차도 없고 택시도 없고 기껏해야 자전거뿐. 저 시민들의 환한 얼굴을 봐라. 그래 이것이 자유고 평화다. 지금 우리는 최고의 자유를 만끽하고 있는 거야." 나는 대답했습니다. "언니. 그래."

— 박효선, 「모란꽃」, 191~192쪽

이렇듯 「모란꽃」에는 이 작품의 실제 모델이었던 여성의 목소리로 회고되는 이상과 같은 장면들이 많은데, 여기서 강조되고 있는 것은 '그때 광주'에 대한 '그때'의 시점이다. 그리고 이러한 '그때'에 대한 강박증적 집착은 여전히 문제가 해결되고 있지 않은 현재를 환기시킨다. 5·18의 역사화 과정에서 5·18을 이렇듯 수난사적 관점으로 재현하는 것은 5·18을 지나치게 엄숙하게 역사화하는 한편 특히 여성 주체의 피해의식을 강화시킴으로써 여성을 역사적 서술의 장에서 배제시키는 아이러니컬한 결과를 낳는다는 점[34] 모두에서 위험하다. 5·18 항쟁 당시 현실과 밀착되어 있는 일상의 공간에서 끊임없이 긍정적인 힘과 여성적 해방의 에너지가 거리에 가득 찼던 것에 비해 이러한 비극성의 강조는 살아남아 있는 비극적 인물들을 자칫 희생양으로 삼을 가능성이 있기 때문이다.

그런데 비극적 주인공의 비극적 파국이라는 희생양의 논리는 지금 현재 무엇을 위한 것인가. 이와 같은 세상을 구원하는 비극적 주인공의 개인적 몰락은 더 이상 '그때 광주'처럼 공동체적 일체감을 확인할 수 없는 지금 현재에 대한 비관적인 인식으로부터 나오는 것은 아닐까. 그리고 그것이 작가 박효선과 작품 속 해설자 역할의 감독이라는 남성 주체의 회고적 시선에서 이루어지고 있음은 「일어서는 사람들」과 「금희의 오월」에서 투사로 형성화된 남성 영웅 주체 오일팔과 이정연이 감당했던 비극적 주인공의 역할을 지금 현재의 남성 주체들은 더 이상 감당할 수 없음을 말하는 것은 아닐까. 그것이 해방적 에너지이든, 비극적 에너지이든 극적 재현은 현재에 관점을 둔 강력한 운동의 에너지를 가지고 있어야 하는데, 박효선의 1990년대 작품 「모란꽃」에는 그러한 현재성

34) 민족사 서술에 있어서의 여성 수난사적 재현에 대한 비판에 대해서는 권명아, 「수난사 이야기로 다시 만들어진 민족 이야기」, 「여성 수난사 이야기와 파시즘의 젠더 정치학」, 『문학 속의 파시즘』, 삼인, 2001.

자체가 거세되어 있다.

4. 결론

이상 김정희의 「호랑이 놀이」, 「일어서는 사람들」, 박효선의 「금희의 오월」, 「모란꽃」을 중심으로 5·18의 극적 재현의 구체적인 양상을 살펴보았다. 이를 통해 5·18의 재현과 관련해서 시기적 차이가 중요하게 작용하고 있음을 알 수 있었다. 예컨대 김정희의 「호랑이 놀이」와 「일어서는 사람들」에는 5·18의 민중적 해방의 에너지가 공동체적 기억으로 생생하게 남아있었던 1981년, 1988년이라는 상황이 작용하고 있다. 1988년 박효선의 「금희의 오월」 또한 프롤로그와 에필로그에서 제시되는 유가족의 현재적 시점이 중요한 계기가 되고 있다. 이들 작품들은 5·18을 단지 과거 사건으로가 아니라 그것의 현재적 의미를 적극적으로 찾아내고자 하고 있다. 그렇기에 사실주의극적 양식의 「금희의 오월」에서 대인시장통 상인들의 활기 넘치는 장면들도 가능했던 것이다. 그런데 이에 비해 1993년의 「모란꽃」에는 패배주의적 색채가 짙다. 기존의 역사서술 방식과는 다르게—이는 분명 의미 있는 일이긴 하지만—집단이 아니라 개인의 문제를, 남성 인물이 아니라 여성 인물을 주인공으로 채택하고 있지만 이 공연에서 중심이 되는 것은 한 여성의 수난의 '과거'를 고착시켜 보여주는 것이다. 이 작품에서 여성은 더 이상 역사적 참여의 주체가 아니라 피해자일 뿐이다.

5·18은 지금 현재 우리에게 어떤 의미인가. 5·18 관련 문학 및 연구의 정체는 그것 자체의 결함 때문이 아니라 5·18에 대한 현재적 관점의 결여 때문이다. 과거 사실에 대한 제대로 된 진상조사나 명예회복 없이 그대로 잊혀질까 하는 두려움이 5·18의 역사적 의미를 지나치게

회고적으로 만들고 있다. 오늘 또다시 5·18을 화두로 삼는 것은 그러한 두려움의 확인이 아니라 5·18의 현재적 의미에 대해서 다시 생각해 보아야 하며, 그러한 측면에서 여성주의적 해방의 대안적 가치를 적극적으로 다시 생각할 필요가 있다.

이와 관련하여 이 글에서는 5·18 당시 항쟁에 적극적으로 참여했던 여성 주체들과 그녀들의 해방적이고 역동적인 역할에 주목하게 되었다. 그리고 실제로 5·18을 재현하는 연극 작품들에서 강렬하고 인상적으로 형상화되어 있는 여성 주체들의 모습을 확인할 수 있었다. 비록 역사적인 차원에서 그녀들에 대한 공식적인 승인 과정이 없었다하더라도 항쟁 주체로서의 여성들의 활동은 당시의 생생한 장면을 보여주고자 하는 작품들에 그 흔적을 남기고 있다. 이에 따라 기존 남성 중심성의 집단 개념인 '민중' 대신 개별 주체의 각성과 의식을 중요시하는 '시민' 개념 등 다른 차원에서 1980년 광주 및 민중 운동에 대한 재조명이 필요하지 않을까 한다. 박효선의 「모란꽃」에서 정임이 언니의 목소리로 직접 인용되고 있는 '자유의 거리'로서의 금남로의 모습, '환한 얼굴'의 시민들의 모습은 집단적인 개념 및 투쟁의 이미지로 주로 형상화되는 '민중'의 모습보다는 개별적인 주체와 자유의 이념이 강조되는 '시민'의 모습에 대한 형상화에 좀더 가깝다.

□ 참고문헌

1. 자료

놀이패 신명, 『전라도 마당굿 대본집』, 들불, 1989.
민족극연구회 편, 『민족극대본선 4』, 풀빛, 1991.
박효선, 『금희의 오월』, 한마당, 1994.

2. 단행본

김옥란, 『한국 연극론, 분열과 생성의 목소리』, 연극과인간, 2006.

손호철, 『현대 한국정치 : 이론과 역사 1945-2003』, 사회평론, 2003.

이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996.

_____, 『마당극·리얼리즘·민족극』, 현대미학사, 1997.

황석영·전남사회운동협의회 외, 『5·18 그 삶과 죽음의 기록』, 풀빛, 1996.

3. 논문

강현아, 「5·18 민중항쟁과 여성활동가들의 삶-여성주의적 접근」, 『한국사회학』 제36집 1호, 한국사회학회, 2002, 171~194쪽.

_____, 「5월 연극운동의 변화양상 연구」, 『민주주의와 인권』 제3권 2호, 전남대 5·18연구소, 2003, 197~223쪽.

_____, 「5·18항쟁의 성격·주체-연구사적 측면에서」, 『민주주의와 인권』 제4권 2호, 전남대 5·18연구소, 2004, 125~149쪽.

_____, 「연극의 여성성 재현-<모란꽃> 분석을 중심으로」, 『민주주의와 인권』 제5권 1호, 전남대 5·18연구소, 2005, 89~115쪽.

권명아, 「수난사 이야기로 다시 만들어진 민족 이야기」, 『문학 속의 파시즘』, 삼인, 2001, 235~279쪽.

_____, 「여성 수난사 이야기와 파시즘의 젠더 정치학」, 『문학 속의 파시즘』, 삼인, 2001, 280~313쪽.

박영정, 「광주·전남지역의 마당굿 운동에 대하여」, 『전라도 마당굿 대본집』, 들불, 1989, 7~33쪽.

임진택, 「광주항쟁의 영원한 홍보부장-박효선」, 『금희의 오월』, 한마당, 1994, 199~205쪽.

Abstract

The Way of representing 5 · 18

- focused on people's theater in Gwangju

kim, Ock-ran

In this paper, the aspect of theatrical representation of 5 · 18 would be reviewed by the theatrical works on the 5 · 18 Gwangju Uprising. Among the various kinds of art, the representation of 5 · 18 began with the theater from early 1980s and the theatrical troupes in Gwangju, the right place of the history, were particularly active. The activities of theatrical troupes Sin-myung and Tobagi were typical cases and the well-known works of them are *Tiger play*(1981), *Uprising peoples* (1988), *Kum-Hee's May*(1988), *Peony blossom*(1993). According to the analysis result of these works, it was important in the representing of 5 · 18 when the play presented to the audience. In the works of 1980s, the people's liberation energy of the 5 · 18 was still remained strongly and the 5 · 18 treated like a present history, not a past one. But in the works of 1990s, their major view point to the 5 · 18 was fixed so that it was a sort of past history. Specially they depicted the women's characters in their works as victims of history and the 5 · 18 as a suffering history. Therefore they showed that the positive energy of 5 · 18, which was continued until late 1980s, was burnt off in 1990s.

Key words : 5·18 Gwangju Uprising, representation, Feminism, women's characters, people's Theater, the Peoples

■ 본 논문은 4월 30일 투고되어 5월 20일에 심사가 완료되었으며 5월 30일 게재가 확정되었음.