

1980년대 한국연극의 전통담론 연구

백현미*

<차례>

1. 들어가는 글
2. 1980년대 사회 문화 상황과 전통담론의 지형
3. 1980년대 연극계 외곽의 전통담론
 - 3.1. 판소리와 굿의 연극성에 대한 연구 확대
 - 3.2. 문화정책의 수립과 지방향토축제의 육성
4. 1980년대 연극계의 전통담론
 - 4.1. 마당극(마당굿, 민속극)을 둘러싼 연극론의 대립과 상호침투
 - 4.2. 오태석과 김정옥 놀이성과 총체성
 - 4.3. 전통연희의 숙련과 음악극적 특성의 강화
 - 4.4. 전통연희 일상화로서의 축제론
5. 1980년대 전통담론의 근대성

1. 들어가는 글

1980년대는 연극계에서 전통을 재창조한 작품들이 그 수를 셀 수 없을 정도로 많이, 그리고 빈번히 공연되었다. 그리고 이들 공연에 대한 논의도 다양한 논자들에 의해, 때로 격렬한 논쟁의 형태를 띠며 이뤄졌다.

본고는 1980년대의 전통담론을 구성하려는 목적으로 쓰여진다. 전통담

* 이화여자대학교 강사

론 연구는 전통론에서 전제되는 전통의 대상, 전통론을 전개하는 주체의 위치, 정치·사회·문화·문학계의 다른 전통논의들과의 관련성, 각 전통론이 제기된 현실의 물적 특성 등을 밝히는 데로 나아가게 된다.¹⁾ 한국 연극사에서 제기된 전통담론은 때로 연극계의 범위 너머에서 비롯되기도 하였다. 정부는 전통에 대한 논의를 정치이념과 연결시켜가며 ‘전통의 발견’에 대한 사회적 영향력을 행사했으며, 학계(민속학, 사회학, 국문학)에서는 전통연희를 발굴하고, 각각의 개념 및 발전양상, 미학의 규명 등을 통해 전통연희 재창조 작업에 이론적, 실질적 토대를 제공했다. 연극계의 전통논의는 이러한 정부나 학계의 논의와 일종의 엇물림 관계를 형성하면서, 연극이 처한 물적 특성을 포함한 각 시대의 물적 특성과 연계되어 있었다.

근현대연극사의 전통담론은 또한 한국 특유의 근대성 구성과 연계되어 있다. 전통과 근대는 상호작용하면서 한 사회에 특유한 근대성의 내용과 구조를 형성해간다. 한국사회에서 전통담론을 둘러싼 근대성의 문체는 민족주의의 확대 혹은 분화 과정이라는 측면과 연계되어 시작되었는데, 1980년대 들어서는 제3세계 민족주의 시각이 정치사회의 민주화 논의와 잇닿으면서 근대성의 자장을 새로이 일궈내고 있었다.

2. 1980년대 사회 문화 상황과 전통담론의 지형

1979년 10.26과 12.12를 지나 1980년 봄으로 시작한 1980년대는 정치사적으로 체제 변화가 연이은 격변의 시기였다. 제3공화국은 강압적인 통치로 시작했지만 1984년을 즈음해 이른바 유화국면을 형성했고 그 사이에

1) 백현미, 「한국근현대연극사의 전통담론 연구를 위한 토론」, 『한국극예술연구』 11집, 한국극예술학회 2000.

민주화운동 세력이 성장, 반정부 반체제적 열기가 확산되었다. 정권에 맞선 민주화운동 세력이 대학생과 진보적 지식인뿐 아니라 중간층까지 확산되면서 1987년 6월 시민항쟁이 일어났고, 신군부 출신인 노태우 민정당 대표가 직선제 개헌안에 의한 대통령 선거, 시국관련사범 석방, 언론자유 보장 등을 내용으로 하는 이른바 6·29선언을 발표하기에 이른다. 제6공화국 기간 중 민주노조 형성과 더불어 노동운동이 비약적으로 발전했으며, 1980년대 말 동구권의 몰락과 소련의 개방 정책 등 냉전 체제의 종식을 알리는 변화들이 이어졌다.

1987년 6월 항쟁과 1989년의 동구권 몰락은 1980년대 사회 문화 상황이 뚜렷이 변화하는 전환점 구실을 했다. 6월 항쟁까지 사회의 주요 관심사는 독재 정권과 민중의 투쟁이라는 정치적 측면에 집중되어 있었다. 그러나 6월 항쟁 직후 6공화국에서는 각종 이념서적들의 해금으로 대표되는 일련의 개혁정책이 펼쳐지는 한편, 사회과학계에서 사회구성체 논쟁이 격하게 확산되고, 문학계의 민족문학 논쟁은 다분히 사회주의 리얼리즘을 중시하는 흐름을 보이는 식으로²⁾ 변화했다. 그리고 1980년대 말과 1990년대 초반 동구권과 소련 등 현실 사회주의가 무너지면서 북한과 공산권에 대한 관념의 해체가 이뤄졌고 포스트모더니즘의 논의가 급류를 타기 시작했다.

1980년대 초반 연극계는 제3세계 연극제 개최와 공연법 개정³⁾에 따른 공연환경 변화를 통해 활성화되었다. 1981년 국제극예술협회 III ‘제3세계 분과위원회’의 주최로 개최되는 제3세계 연극제가, 김정옥이 제3세계 분과위원회의 부위원장으로 선출된 직후, 한국에서 열렸다.³⁾ 전두환 대통

2) 하정일, 『민족문학의 이념과 방법』, 태학사, 1993. 101~44면 참고.

3) 이 연극제는 “서구연극이 곧 세계연극이라는 종래의 고정관념에 도전하여 문화와 전통을 달리하는 국가들과 민족들이 자신의 독자성과 고유성을 주장하고 그들의 이러한 고유한 전통문화와 표현형식은 손상되거나 정복될 수 없으며 또한 상하 우열의 차이를 논할 수 없다”는 주장을 바탕으로 1971년부터 개최되었다. 한상철, 『제3세계 연극과 <무엇이 될고하니>』, 『예술평론』 창

량이 하사한 금일봉 1천만원과 정부의 적극적인 지원 속에서 치러진 이 연극제에는, 일본의 노를 비롯해 필리핀·튀니지아·인도 등 외국 10개 극단의 공연들이 참가했으며, 세계적 연극학자들이 대거 내한했고 ‘제3세계연극과 서구연극의 상호영향’을 주제로 한 심포지엄이 열렸다. 이 연극제는 한국연극이 세계연극과 교류하는 데 교두보가 되었다는 점에서, 제3세계로서의 정체성에 대한 논의가 불거지는 한 계기를⁴⁾ 제공했다는 점에서 중요하다. 이 연극제의 성공을 통해 한국은 1981년부터 III의 집행위원국이 되었으며, 1985년에는 III 한국본부가 창립되어 86년 아시안게임 기념 아시아연극제, 88년 올림픽 개최 기념 세계연극제를 주최하기에 이른다. 한편 공연장 설치를 제한함으로써 공연활동을 위축시켜온 공연법이 1982년 대폭 개정되어, 300석 미만의 소극장 개관이 활성화되었고 동송동과 신촌 등에 소극장가 형성되었다. 공연법 개정의 영향은 연극계 전반에 미쳤지만, 문화운동을 내세운 재야연극인들의 제도권 극장공연 활성화의 토대가 되기도 했다. 이렇게 80년대 전반 연극계는 극장공연의 유례없는 활기와 제3세계로 대표되는 새로운 ‘외부’와의 접촉을 이뤄가고 있었다.

1987년 정치·사회적 변화의 파장은 대한민국연극제와 공연심의를 둘러싸고 선명하게 드러났다. 1977년 한국문예진흥원 주최의 경연식 연극

간호, 1981.

- 4) 이 연극제를 전후해서 한국 내에서는 제3세계로서의 정체성에 대한 논의가 본격화된다. 제3세계 연극제가 기성연극인 주도로 진행된 반면 제3세계 연극에 대한 논의는 문화운동 차원에서 제3세계 경험과 이론에 대해 관심을 가졌던 사람들에 의해 이뤄졌다. 『민중문화와 제3세계』(창작과비평사, 1983)가 출판되었고, 아프리카 여러 나라와 필리핀의 민중연극을 소개한 「제3세계 민중연극」(『문학과 예술의 실천논리』, 실천문학사, 1983.10)이 발표되었으며, 1985년 아우구스트 보알의 『민중연극론 Theater of the Oppressed』이 번역 출판되었다. 그의 정지창은 「제3세계와 문화운동」(『가나 아트』, 1989년 3·4월호)을, 박인배는 「필리핀 교육극과 문화운동」(『세계와 나』, 1989년 12월호)을 각각 발표했다.

제로 시작된 대한민국연극제는 관 주도에 대한 비판이 일자 1987년부터는 서울연극제로 명칭을 바꿔 연극협회가 단독으로 연극제를 주관하게 되었다. 한편, 정치체제의 경직화와 공연윤리위원회의 검열 등으로 연극 공연에 대한 ‘유형무형의 억압’⁵⁾을 받은 연극계에서는 1988년 이른바 ‘<매춘>사건’을 계기로 표현의 자유를 본격적으로 제기하게 되었다. 서울시가 공연법 위반 및 외설시비로 <매춘>을 공연한 극단 바탕골에 대해 공연활동정지명령을 내리자, 극단 바탕골은 서울시의 명령에 불복하여 소송을 제기했다. 이후 바탕골의 극장 폐쇄조치 해제 가처분신청이 법원으로부터 ‘이유 있다’는 판결을 받게 되었고, 공륜이 1988년 5월 “대본사전심의에서의 무수정통과를 원칙으로 자유순화를 유도하겠다”는 입장을 발표하기에 이른다. 이를 계기로 공연정지희곡으로 지정된 작품들이 공연될 수 있게 되었으며, 극작가와 극단은 심의에서 오는 심리적 불안이나 자기규제로부터 해방되어 자유롭게 창작하고 표현하게 되었다.

동구권 및 비수교 공산권 연극과의 교류가 시작된 것도 이 시기이다. 86년 아시안게임을 계기로 일본 SCOR극단의 <트로이의 여인들>과 인도 전통무용극이 특별참가팀으로 내한했고, 1988년 서울올림픽 시기의 서울연극제에서는 일본의 가부끼극단, 그리스 국립극장과 블란서 코메디 프랑세즈 뿐 아니라 공산권 국가인 폴란드와 체코의 극단이 초청공연을 했다. 이를 전후해 헝가리에 극단 미추가 공연을 다녀왔으며, 브레히트의 작품이 공연되기 시작했고, 중국작가의 <뇌우>가 해방 이후 40여 년만에 재공연될 수 있었다. 또한 정부는 1988년 7월 공산권 연극에 대해 완화적인 태도를 표명했고, 그해 8월 5일 한국연극평론가협회는 ‘동구권 연극의 이해와 수용 방안’이라는 제목 아래 세미나를 열었다. 정부의 ‘관리’와

5) 1984년 연우무대는 <나의 살던 고향은> 공연 때문에 공륜으로부터 6개월간 극단공연활동정지를 받았고, 현대극장의 <에비타>(81)와 연희광대패의 <밥>(85)은 지방공연이 금지되었다. 이들은 유형의 탄압을 받은 몇몇 예일 뿐이다. 무형의 탄압은 보이지 않게 오래 지속되었다

‘검열’의 족쇄로부터 벗어나 공산권과도 교류하는 유례없는 자유를 누리게 된 1980년대 말 연극계의 이러한 변화과정에서 이른바 재야연극인들은 치열한 내부 논쟁을 거치면서 지방으로 현장으로 옮겨갔다.

3. 1980년대 연극계의 외곽과 전통담론

3.1. 판소리와 굿의 연극성에 대한 연구 확대

민속극에 대한 연구는 1970년대에 모색되었던 다양한 연구 방법론이 보다 심화되는 한편, 각 지역의 민속극을 심도있게 연구 소개하는 논의가⁶⁾ 대세를 이루었다. 탈춤과 굿의 연계성 강조는 이 시기 연구의 주된 특징이다. 박진태는⁷⁾ 하회별신굿탈놀이가 굿의 5단계 내림굿-신유-싸움굿-화해굿-전송굿과 일치한다고 보면서 탈놀이의 기원을 무당굿과 관련시켰다. 채희완은⁸⁾ 마당굿으로서의 탈춤은 집단의 한과 고통을 풀어 신명을 불러일으키는 사회적 신명풀이 과정이라고 했다. 이외 유민영,⁹⁾ 이미원,¹⁰⁾ 전경옥¹¹⁾ 등은 가면극의 연행원리, 가면극 대사의 표현법, 정신분

-
- 6) 강용권, 『야류·오광대』, 형설출판사, 1982 ; 이병옥, 『송파산대놀이』, 집문당, 1982 ; 정상박, 『오광대와 들놀이 연구』, 집문당, 1986 ; 서연호, 『산대탈놀이』·『황해도탈놀이』·『야류오광대놀이』·『서낭굿탈놀이』(이상, 열화당, 1987, 1988, 1989, 1991) ; 장정룡, 『강릉관노가면극』, 집문당, 1989.
- 7) 박진태, 『한국가면극연구』, 새문사, 1985 ; 박진태, 『탈놀이의 기원과 구조』, 새문사, 1990.
- 8) 채희완, 「공동체의식의 분화와 탈춤구조」, 『세계의 문학』 1980년 가을호 ; 채희완, 「민중연희에 있어서 예술체험으로서의 신명」, 『예술과 비평』, 1985년 봄.
- 9) 유민영, 「한국의 가면, 그 심미적 고찰」, 『탈춤의 사상』, 현암사, 1984.
- 10) 이미원, 「가면극과 제의」, 『한국연극학』, 새문사, 1985 ; 이미원, 「한국 전통가면극과 코메디아 델 아르테」, 『한국연극학』 3, 한국연극학회, 1990.

석학적 방법으로 본 가면극의 놀이로서의 본질과 상징성, 사회학적 측면에서 본 가면극의 문맥 등을 밝히려 했다. 한편 임재해는¹²⁾ 꼭두각시놀음의 극작술을 밝히면서 민중의 비판의식을 선명하게 드러내고자 했으며, 윤광봉은¹³⁾ 연회를 소재로 한 시들을 망라하여 논의하면서 연극사적 의의를 고찰하였다.

1970년대 판소리 연구가 판소리의 사회적 민중성을 강조하면서 그 구조적 특성을 밝히는 데 주력한 반면, 1980년대에는 판소리의 연극성에 대한 연구가 국문학계와 연극계에서 활발하게 진행되었다. 임동철과 한옥근의 뒤를 이어, 최정선¹⁴⁾ 전신재¹⁵⁾ 등이 판소리를 한국 고유의 1인 음악극이라는 측면에서 판소리의 연극성을 밝혔다. 또한 김홍규는¹⁶⁾ 판소리가 서사와 극의 중간적 양식이라고 보았고, 성현경은¹⁷⁾ 판소리를 극쪽으로 부단히 변모해가는, 극쪽으로 개방되어 있는 갈래라는 견해를 폈다. 이들 연구는 문학 장르로서 서사와 극의 차이에 역사적 개념을 도입함으로써, 국문학계에서 판소리를 희곡 장르로서 논의할 수 있는 가능성의 문을 열었다.

무당굿놀이에 대한 연구가 활발하게 전개된 것도 이 시기의 중요한 특징이다. 황루시는¹⁸⁾ 서울·경기·황해도 등 중부지역의 굿놀이 재료를 직접 조사하고, 굿 자체가 하나의 연극이라는 시각에서 자료의 제의적 성격과 연극적 성격을 함께 조명하며, 할미놀이·중놀이·장님놀이를 풍

-
- 11) 전경옥, 「탈춤의 연행원리」, 『구비문학』 8, 정신문화연구원, 1985 ; 전경옥, 「북청사자놀음의 연회양상」, 『한국민속학』 18, 민속학회, 1985.
 12) 임재해, 『꼭두각시놀음의 이해』, 흥성사, 1981.
 13) 윤광봉, 『한국연희시연구』, 이우출판사, 1985.
 14) 최정선, 「판소리의 연행예술적 연구」, 원광대 박사학위논문, 1989.
 15) 전신재, 「판소리의 연극성에 관한 연구」, 성균관대 박사학위논문, 1989.
 16) 김홍규, 「판소리의 장르적 성격과 浮彫」, 『동양학』 20, 동양학연구소, 1990.
 17) 성현경, 「판소리의 갈래 연구」, 『동아연구』 20, 서강대 동아연구소, 1990.
 18) 황루시, 「무당굿놀이 연구-제의적 요소를 중심으로 한 민속연희와의 비교 고찰」, 이화여대 박사학위논문, 1987.

요제의적 놀이로, 포수놀이·병신놀이는 샤머니즘적 연행요소로 분석하였다. 서연호는¹⁹⁾ 영장치기·영감놀이·도리강관원놀이의 연극적 전개를 소개하고, 작중의 공간과 시간의 성격, 여러 등장인물의 행위, 관중과 표현매체 등을 대비 검토하여, 제의적 측면과 연극예술적 측면이 어떻게 존재하는가를 밝혔다. 키스터는²⁰⁾ 한국의 무속극과 부조리극을 대비 검토하면서, 오구굿이 이오네스코와 같은 극작가가 지적한 상징적이고 신화적인 연극이며 성공적인 연극이라고 평하는 한편 서구의 철학자들이 제기한 웃음의 미학이론을 끌어들이 동해안의 거리굿을 새롭게 해석하였다.

80년대 학계의 논의는 민속극의 민중적 특성을 여전히 강조하고 있다는 점에서 70년대적 경향을 잇는 한편 판소리와 굿의 연극성에 대한 논의가 다양하게 이뤄졌다는 점에서 독자적이다. 굿놀이를 巫劇이라 부르고, 판소리를 ‘극으로 부단히 변모하는 장르’로서 인식하는 것은 이들의 각별한 공연성에 초점을 맞춘 것으로, 이는 탈춤 못지 않게 판소리와 굿을 적극적으로 끌어들이는 연극계의 전반적 흐름과 조응하는 것이었다.

3.2. 문화정책의 수립과 지방향토축제의 육성

1981년 제5공화국이 출범하면서 문화창달의 정책적 의지가 헌법에 명시되고,²¹⁾ 문화정책의 수립이 본격화되었다. 제5공화국 기간동안 세 번에 걸친 문화정책을 수립하게 되는데, 1981년에 발표된 새문화정책²²⁾ 1983년

19) 서연호, 「한국무극의 원리와 유형」, 김인회 외, 『한국무속의 종합적 고찰』, 고려대민족문화연구소, 1982.

20) D. A. 키스터, 『무속극과 부조리극』, 서강대출판부, 1986.

21) 헌법 제8조에 ‘국가는 전통문화의 계승, 발전과 민족문화의 창달에 노력하여야 한다’라고 명시되었다.

22) 새문화정책은, ①자주적이고 창조적인 민족문화 계발을 통한 민족주체성의 확립, ②문화적 혜택의 균형된 분배를 통한 문화적 복지의 구현 ③창작활동

에 발표된 제5차 경제사회발전5개년수정계획에 포함시켜 발표한 문화예술부분계획,²³⁾ 1986년에 발표된 제6차 경제사회발전5개년계획의 문화예술부분계획²⁴⁾이 그것이다. ‘경제사회발전계획’에 ‘문화발전계획’이 포함된 것은 문화정책이 국가사회발전의 전략적 계획의 한 부분으로 인정, 실현되고 있음을 의미한다. 실제로 5공화국 기간 동안 문화정책은 이전의 규제와 통제 일변도에서 지원과 조장 위주로의 변화가 가시화되었으며,²⁵⁾ 정부재정과 문예진흥기금, 공익자금 등을 바탕으로 한 문화재원의 확충이 이루어졌다. 또한 행사의 예술성과 전문성을 살린다는 목표 하에 정부가 주관하던 대한민국연극제, 무용제, 국악제 등 전국 규모의 문화예술행사가 민간에 이관되었다. 이러한 문화정책은²⁶⁾ 문화의 상징성과 효용성을 정치적으로 이용하려 한 것이 아닌가 하는 의구심을 불러일으킬 정도로 적극적이고 유연한 것이었다.

문화정책 기조는 조금씩 달라졌지만, ‘86년 아시안게임, 88년 서울올림

의 지원체제와 사회적 여건의 개선을 통한 문화예술인의 예술성과 전문성 신장을 정책목표로 제시하였다.

- 23) 1983년에 발표된 제5차 경제사회발전 5개년 수정계획 문화부분계획에서는, ①문화시설의 확충과 지방문화의 육성을 통한 국민의 문화향수기회 확대, ②전통문화유산의 보존 개발을 통한 민족문화의 주체성 확립, ③세계속의 한국문화 위치 정립을 3대 목표로 제시하고 있다.
- 24) 1986년 발표된 제6차 경제사회발전 5개년 계획의 문화부분계획은 선진문화 한국의 구현을 위한 정책기조로서 ①문화적 주체성의 확립, ②문화복지의 구현, ③문화창조능력의 활성화, ④문화의 국제화, ⑤ 문화의 국가발전 동력화를 제시하고 있다.
- 25) 헌법의 취지에 따라 일부 문화예술에 관한 법률이 개정되거나 제정된다. 공연법(1981), 한국방송광고공사법(1980, 82), 문화예술진흥법(1982) 과 문화재보호법(1982, 1984), 영화법(1984, 86)이 개정되었으며, 박물관법(1985), 전통건조물보존법(1984) 등이 제정되었다.
- 26) 그외, 여러 문화정책이 이뤄진다. 81년의 국풍 81 행사와 문예회관개관 제 세계 연극제 개최, 1983년의 지방종합예술제의 활성화시책, 한일문화교류확대 방침발표, 1985년 문화의 거리 대학로 조성, 남북예술공연단 교환방문, 1988년 대본심의 폐지 등이 그 예이다.

픽을 계기로 한 문화산업의 육성과 문화의 국제화 구현', '문화시설의 확충과 지방문화 육성을 통한 문화 민주화의 실현'이라는 두 측면은 이 시기 특히 부각되었으며 강조되었다. 특히 문화 향유층을 국민으로 확대하는 문화 민주화론은 다양하고 구체적인 성과로 이어졌다. 예술의 전당, 독립기념관 등의 대규모 문화시설이 건립되었고, 5대 향이 개보수되었으며, 각 시도에도 종합문예회관 건립이 장려되었으며 지역 문화 행사의 개발이 적극적으로 추진되면서 시도단위의 지방예술제가 급증하고 연례화되었다.²⁷⁾

1958년 시작된 이래 전통연희의 발굴과 보급의 통로가 되어온 전국민속예술경연대회가 지방문화제와 연계하여 개최되는 식으로 재편된 것도 이 시기이다. 1980년대 전국민속예술경연대회는 지방의 대도시뿐 아니라 중소도시에서도 개최되었고,²⁸⁾ 경연위주의 운영에서 벗어나고자 시범공연을 늘렸으며, 뒤풀이를 할 수 있는 마당을 열어 관람객이 즐길 수 있도록 하고, 대화장 주변에 향토음식점이나 노점상이 생길 수 있는 자리를 마련해주는 식의 변화가 일어났다.²⁹⁾

지방예술제의 급증은 일련의 '축제문화' 조성과 연관되어 있었다. 정부는 1981년 국풍81을 개최한 바 있으며³⁰⁾ 한국문화예술진흥원은 1982년 경

27) 향토축제 개최 연대별 분포

년 대	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	미상	계
사례수	1	1	10	34	67	153	2	50	318
비율(%)	0.3	0.3	3.1	10.7	21.1	48.1	0.6	15.7	99.9

서종대, 「한국전통문화정책의 형성과 특성에 관한 일 연구」, 서울대 석사학위논문, 1994. 56면에서 재인용

28) 서종대, 1994. 43면.

29) 신은희, 「민속예술경연대회의 실태와 문제점」, 한양대 문화인류학과 석사학위논문, 1998.14.

30) 정부는 81년 민속놀이와 외래 대중문화를 섞어놓은 '국풍 81'을 대규모 문화행사로 개최한 바 있다. 이 행사는 전국 194개 대학 244개 서클 및 다수의 연예인 등 총 1만 4천명이 참가했고 하루 평균 60만에서 100만의 인구가 동

현대 민속학연구소의 향토축제관련 심포지움 이후 향토축제협의회(현 축제문화협의회)를 구성했다.³¹⁾ 그리고 이를 중심으로 향토축제의 현황이 조사되고³²⁾ 지역축제의 올바른 계승과 정착을 위한 논의가 진전되었고, 1987년에는 한국문화예술진흥원이 『한국의 축제』를 펴내기에 이른다. 전통연희에 대한 국가정책은 지역축제 육성과 맞물려, 전통연희의 수급구조를 개선하는 데 초점을 맞춰가며 진행되었던 것이다.

4. 1980년대 연극계의 전통담론

4.1. 마당극(마당굿, 민족극)을 둘러싼 연극론의 대립과 상호 침투

1) 전통연희의 양식원리, 관객의 주체성, 대동놀이의 신명, 그리고 사회운동

1980년 서울의 봄, 대학에 복학한 문화운동 관련자들에 의해 1970년대 마당극 작품들이 대거 재공연되는 한편,³³⁾ 당시 정치상황을 담은 창작탈춤적 마당극이 대중집회에서 연이어 공연했으며,³⁴⁾ 극단 연우무대와 한

원되었다.

31) 이상일, 「한국지역축제의 동향과 전망」, 『비교민속학』 13, 1996.4.

32) 1983년에는 황해도 풍어제와 서울 남이장군제를 조사하여 1차년도 「향토축제조사보고서」를, 1984년에는 광산 고싸움·밀양아랑제·제주도 영등굿·강릉단오제·해서풍어제 등을 조사하여 2차년도 「향토축제조사보고서」를 내었다.

33) 서울대의 경우, 80년 3월 ‘김지하 문학의 낮과 밤’ 행사 이후 ‘목요놀이 마당’이라 하여 <진동아굿> <동일방직 마당극>을 재공연하거나 <노동의 핏발> <녹두꽃> 등을 창작하여 공연하였다. 박인배, 「문화패 운동의 성립과 그 향방」, 『한국민족주의론 3』 창비사 1985.

34) 광주지역의 연희패 광대가 <돼지풀이>(83년 3월), <호랑이놀이>(81년 4월), <

두레 등을 통해 마당극의 무대극으로의 진입이 시작되었다. 1980년 3월 연우무대의 <장산곶 매>(황석영 작, 이상우 연출, 채희완 안무, 김영동 음악)와 <토선생전>(안중관 작, 임진택 연출)은 그 대표적인 경우였다.³⁵⁾

마당극론은 이렇게 대학을 중심으로 마당극 공연이 활성화되고 마당극의 극장 공연이 이뤄지는 상황 변화 속에서, 마당극의 창작 및 공연활동에 직간접적으로 참여한 사람들에 의해 비롯되었다. 임진택의 「새로운 연극을 위하여」³⁶⁾는 그 시작이다. 이 글은 문화운동을 주도한 사람이 공식 매체를 통해 처음으로 발표한 글이라는 점에서, 마당극 양식의 특성에 대한 이론적 시도를 처음으로 보여준다는 점에서, 이후 다른 논자들 글의 밑바탕이 된다는 점에서 특히 중요하다. 따라서 이 글의 몇 가지 주안점을 따라가면서 다른 논자들의 글의 논지를 곁들이는 식으로, 마당극론의 주안점을 정리해볼 수 있다.

임진택의 글은 기존의 상품화된 연극 일반에 대한 비판으로부터 시작한다. 그는 ‘연극이 관료적인 어떤 협회나 단체들에 의해 점유되고, 연극인임을 자처하는 소수 특정인과 대학의 비현실적인 연극도들에 의해 주도’되면서 연극이 민중들로부터 혹은 민중이 연극으로부터 소외되어 왔으며, ‘문화적 신식민주의’라고 불릴 정도로 서구 중심적 연극의 수입에 몰두해왔다고³⁷⁾ 비판한다. 1970년대 유인렬의 글³⁸⁾에서 드러난 바 있는

나락놀이>(81년 6월) 등을, 제주도의 수놓음은 <땅풀이>(80년 11월), <줍녀풀이>(82년 9월), <들풀이>(81년) 등을 공연했다. 박인배, 「발생과 흐름」, 『한국 연극』, 1987년 5월

35) 그 외에도 80년대 초반에 문화운동패들에 의해 다수의 마당극이 공연되었다. 연우무대는 <어둠의 자식들>(81년), <장사의 꿈>(82년), <관놀이 아리랑 고개>(82년), <나의 살던 고향은>(84년) 등을 놀이패 한두레는 <소리굿 아구>(83년), <강쟁이 다리쟁이>(84년), <뛰뛰빵빵>(85년) 등을, 연희광대패는 <밥>(85년) 등을 공연했다. 이에 대해서는 임진택의 「마당극에서 마당극으로」 참고.

36) 임진택, 「새로운 연극을 위하여」, 『창작과비평』, 1980년 봄호.

37) 채희완, 「70년대의 문화운동」, 『문화와 통치』, 민중사, 1982. 170면

기존 연극에 대한 철저한 불신과 배타의식은, 임진택이 이 글을 발표한 직후에 쓰여진 오종우³⁹⁾의 글이나 채희완의 글⁴⁰⁾에서도 거듭 확인된다. 마당극론은 기성연극에 대한 비판, 나아가 기성연극의 수급구조 전반을 거부하면서 제기되었던 것이다.

기성연극에 대한 이러한 비판을 앞세운 후, 그는 탈춤을 비롯한 전통 연희의 양식원리를 계승한 마당극 양식원리와 그러한 양식원리가 지향하고 있는 ‘민중이 주인되는 연극’으로서의 특징에 대해 논의한다. 그는 탈춤이 당대 민중들의 ‘집단적인 참여에 의해 창작되고 구성되고 연희되고 변화되고 축적되면서 발전’해왔음을 생각할 때, 마당극 역시 ‘모든 사람들의 보편적 염원을 민주적인 방식으로 집결’시키는 공동창작을 지향하게 된다고 하였다. 또한 마당극은 단순히 마당에서 이뤄지는 극이 아니라 관중과의 관계 속에서 도출되는 개념이라고 하면서, 무대극이 ‘연희자와 관객, 무대와 객석이 구분된 채 관객이 손님인 채로 놓여진 연극’이라면, 마당극은 ‘연희자와 관중, 연희마당과 관중석이 서로 통하는 관중이 주인되는 연극’이라고 했다.

마당극에 대한 논의는 곧 이어 마당극에 대한 논의와 겹쳐지면서, ‘문화운동이자 사회운동’이라는 성격을 선명하게 강조해가는 한편, 양식적 특성에 대한 논의도 좀더 본격화된다. 임진택은 극적인 요소의 청산이 극적인 요소의 발전과 일치한다는 조동일의 주장에 대해 유보적인 입장을 취하면서, 마당극은 관중의 개입이 극대화됨에 따라 연극의 경계를 흐트러뜨리면서 ‘극으로서의 한계를 벗어나 곳으로 확장’된다고 했다. 채희완은 「70년대의 문화 운동-민속극 운동을 중심으로」에서⁴¹⁾ 민중적 문

38) 유인렬, 「민중문화운동으로서의 연극」, 『대화』, 1977. 3.

39) 오종우, 「진정한 연극을 위한 새로운 실험」, 『실천문학』 1권, 전혜원, 1980.

40) 채희완, 1982. 170면.

41) 채희완, 「70년대의 문화 운동-민속극 운동을 중심으로」, 『문화와 통치』, 민중사, 1982.

화를 민중 자신이 누리는 마당극은 회람지, 테이프, 슬라이드, 영화, 그림 만화, 대중 노래, 이야기 만담, 떠돌이 시, 일인극, 현장 촌극, 역할극, 마당극, 율동 체조, 운동 경기, 풍물, 탈춤, 판소리, 민요, 각종 민속 놀이, 민화 등 각종 대중 전달 매체 및 전통 예술이 동원되면서, ‘총체적 민중 예술 전산’의 형상으로서 존재하게 된다고 하였다.⁴²⁾ 극의 폐쇄적 완결성보다 극의 개방적 연희성과 총체성을 강조하고자 하는, 생활로서의 예술이라는 측면을 강조하고자 하는 문화운동계의 지향성이 ‘극에서 극으로의’ 전환논리를 가능케 했던 것이다.

임진택과 채희완이 함께 쓴 「마당극에서 마당극으로」⁴³⁾에서는 마당극으로의 확산이 지닌 의미와 마당극을 포괄하는 마당극의 양식적 특성에 대한 논의가 본격적으로 이뤄지고 있다. 이 글에 따르면, 마당극이란 ‘일상적인 생활과 놀이를 공유화하여 삶을 집합화하는 총체적인 예술운동이며 문화운동이며 사회운동’⁴⁴⁾으로서, 이러한 지향은 이후 ‘예술운동이기 이전에 민중생활공동체운동’⁴⁵⁾이라고 명명되기도 하였다.⁴⁶⁾ 한편 마당극은 상황적 진실성, 집단적 신명성, 현장적 운동성, 민중적 전형성의

42) 채희완은 이후 「마당극 마당극 민족극」(『예술정보』 제8호, 1988년 3월에서 마당극의 갈래를 ①전문적 뜬패의 연행물, ②놀이적 심성계발과 의식화를 위한 두레적 생활집단연희 ③비연행장르의 연행물화, ④대동마당극 및 세시 풍속적 대동연희의식, ⑤각종 거리극으로 나눈 바 있다.

43) 임진택·채희완, 「마당극에서 마당극으로」, 『한국문학의 현대론 1』, 창작과 비평사, 1981.

44) 채희완은 「마당극의 과제와 전망」(『한국의 민중극』, 창작과비평사, 1985)에서도, “생존을 위한 싸움을 삶 속에 모아 다시 나누어 갖는 문화운동이며, 은폐된 현실을 드러내 공동해결하는 사회운동이고, 민족적 신명으로 제3세계의 생명을 豫祝하는 생명공동체운동이다.”라고 했다.

45) 좌담(김운수, 정지창, 채희완, 김창남, 이성욱), 「민중예술운동, 이제부터의 과제」, 『창작과비평』 1989년 봄 18면

46) 임진택은 「80년대 연희예술운동의 전개」(『창작과비평』 1990년 가을호에서 ‘극에서 극으로’라는 말은 표현양식상의 변화나 이동을 지시한다기보다, 공연중심에서 집회중심으로, 문화주의에서 사회운동으로의 이동·확장을 의미한다고 하였다.

네 가지 기본 성격을 갖으며, 그러한 마당극을 통해 놀이정신 속에서 솟구쳐나오는 민중적 생활표현의 원천으로서의 신명이 민중적 미의식으로 서 개념화될 수 있다고 하였다.

문화운동권 내에서 마당극을 대신하는 혹은 마당극에 상응하는 개념으로 제기된 것이 마당극만은 아니었다. 생활현장에서 공동체적 관계를 재창조하는 방법으로서 대동놀이, 생활극, 촌극, 탈놀이 등이 모색되었고 그에 대한 개념화도 진행되었다.⁴⁷⁾ 문화운동패가 활동기반이나 이념적 성격 등을 현실화시키기 위해 노동현장 및 운동현장, 생활현장과 연계를 가지게 되면서, 이러한 움직임은 가속화되었다. 생활현장에서 이끌어낼 수 있는 다양한 표현매체들, 각종놀이, 촌극경연대회, 지신밟기, 마당극, 그림전시, 벽화, 학술 대회 등의 다양한 내용들을 수렴하면서 민중들에 의한 민중들을 위한 민중운동이자 사회운동으로서의 성격을 분명하게 하게 된 것이다.

이러한 문화운동권의 이론화 작업은 1970년대이래 대학에서 생활현장과 운동현장에서, 극장무대에서 이뤄진 다양한 공연활동의 양식과 이념의 층위들을 선명하게 그리고 문제적으로 제시하고 있다. 전통연희 재창조의 방법론 개발, 당대 현실문제에 대한 적극적인 인식을 바탕으로 연극의 사회성 확보, 생활 연극의 확산을 통한 연극 생산자와 소비자의 새로운 창조 및 확대는, 그 자체의 성과뿐 아니라 기성 연극계에 유무형의 영향을 끼친 강도에 있어 연극사의 이례적인 '사건'이 되었다. 특히 이들 논의의 입지점은, 제한된 연극종사자들의 특별활동이 아니라 생활 속에서 자발적으로 혹은 생활 교육의 차원에서 이뤄지는 다양한 연극을 포괄하는 것으로 연극계의 외연을 확장했다는 점에서, 그럼으로써 산업사회의 문화 생산 소비 방식을 이탈한 생활공동체, 의식공동체의 연극을 개

47) 이에 대해서는 유해정의 「우리 시대의 탈놀이」(『실천문학』 3호, 1982)와 「새로운 대동놀이를 위하여」(『한국문학의 현단계Ⅱ』, 창작과비평사, 1983), 김성진의 「삶과 노동의 놀이」(『문학과 예술의 실천논리』, 실천문학사, 1983) 참고

발해갔다는 점에서 문화사적 의의를 갖는다.

2) 양식성과 이념성에 대한 배타적 강조

이렇게 마당극론이 본격화되면서 기성연극계에서도 마당극에 대한 논의가 이뤄지기 시작했다. 『한국연극』 1980년 7월호의 특집좌담(유민영, 이상일, 이태주, 최인훈, 구희서) 「한국연극, 오늘을 말한다」에서는 사회참여의식이 고조되면서 마당극이 10년 남짓 활발하게 이뤄져왔음이 지적되고, 무대극으로 공연된 <장산곶매>와 <토선생전>의 성과가 논의되었다. 이중 최인훈은 마당극이 직업극단에 의해 예술적 형식 중의 하나로 채택되는 경우와, ‘학생들의 축제나 행사에서 즉흥적으로 만들어져 집단행동의 조직적인 방법으로 실행되어지는 경우’로 나눌 수 있다고 했고, 이상일은 옥내로 들어온 마당극은 예술화·세련화의 과제를 해결해야 한다고 했다.⁴⁸⁾

마당극의 전체양상을 정치적 행위라는 차원과 예술적 행위라는 차원으로 나누고, 예술적 행위 차원의 마당극에 대해서는 예술성을 평가의 잣대로 삼는 경향은 한상철의 논의에서 일층 선명해진다. 한상철은⁴⁹⁾ 민주주의의 증진과 더불어 공동체극으로서 등장한 마당극의 의의는 인정하면서, 직업극단에 의해 극장에서 공연되는 마당극은 예술로서의 미학을 지녀야 한다고 본다. 그런 기준에서 볼 때 민예 연우무대 자유 등의 직업극단에 의해 공연되는 마당극은 ‘생과 예술의 경계선을 지워버리며 연극을 단지 정치 사회적 수단이나 감정의 배설 내지 치료수단 혹은 단

48) 그외 이상일의 「마당극과 민중극의 박진감」(1980.4), 「80년대의 전망」(1981.1) 참고. 이 두 글은 『전통과 실험의 연극문화』(눈빛, 2000.6)에 재수록되어 있다. 특집좌담(유민영, 이덕규, 문고현, 장희진, 「80년 연극을 결산한다」 『한국연극』 1981년 1월호)에서도 비슷한 논의가 이뤄졌다.

49) 한상철, 「탈미학의 마당극」, 『주간조선』, 590호, 1980.

지 오락적 기능이나 장난으로 전락시킬 위험을 안고 있다고 비판했다. 김방옥은 「마당극 양식화의 문제」⁵⁰⁾에서, 마당극이란 관객과 배우가 비슷한 차원에서 현장감을 가지고 풍자적인 내용을 공연상황에 맞게 순발력있게 표현하는 극이라고 정리하면서, 예술적 수준을 기준으로 마당극의 문제점을 지적하였다.

이렇게 기존 연극계가 마당극의 양식성을 중심으로 예술적 수준을 요구하는 데 초점을 맞추자, 노동현장이나 생활현장과 연계를 가지면서 민중운동으로서의 성격을 강하게 띠기 시작한 문화운동측에서는 ‘마당정신’이라는 내용적·이념적 지향성을 더욱 강조하기 시작한다. 임진택은 1981년 제6회 영희연극상 수상자로 선정되고 갖은 인터뷰에서 공동성과 집단성의 이념을 뜻하는 마당정신이야말로 방법론이나 양식의 문제보다 중요하다고 거듭 강조하면서, 생활 현장에서의 공연이야말로 진정한 의미의 마당극이라고 했다.⁵¹⁾

이러한 상호배타적인 입장의 견지는 연우무대의 공해풀이 마당극 <나의 살던 고향은>(임진택 연출)을 둘러싸고 불거지기도 하였다. 한상철은 일간지 공연평에서 이 작품이 ‘감성과 직관에 호소하는’ 마당극 형식으로 ‘선동적인 효과’를 살린, ‘논리적 분석과 지적인 토론 없이 직접 메시지를 전달하는’ ‘프로파간다리스트연극’이라고 했다.⁵²⁾ 이에 대해 박인배는 한상철의 글은 연극의 사회적 기능을 무시한 채 ‘구미에서 주워온 연극 이론을 불가침 율법으로 신성시하는’ ‘예술순수주의 비평의 논법’을 보인다고 반박했으며,⁵³⁾ 이후 임진택은 한상철이 한반도 핵기지화에 따른 공해문제의 심각성을 의식하지 못할 정도로 현실상황 판단에 있어 체제지향적인 보수주의자라고 공격하였다.⁵⁴⁾ 한상철이 마당극의 양식적 특성

50) 김방옥, 「마당극 양식화 문제」, 『한국연극』, 1981.3.

51) 임진택과의 인터뷰, 「마당극과 마당정신」, 『한국연극』, 1981.5.

52) 한상철, 『한국일보』, 1984.7.11.

53) 박인배, 『한국일보』, 1984.7.26.

54) 임진택, 「마당극 연출 기록Ⅱ: 공해풀이 마당극 연출 단상」, 『삶이나 죽음이

및 성과에 대한 부정적 판단에 근거해 공연평을 했다면, 박인배와 임진택은 한상철의 정치의식에 초점을 맞추고 반박하고 있는 것이다.

이렇게 기성연극계와 문화운동계의 논의 초점이 달라진 데는 몇 가지 근본적인 이유가 있다. 기성연극계가 제도권이라면 문화운동권의 연극은 비합법적인 반제도권에 속한다. 연우무대 등이 합법적인 공간에서 마당극의 맥을 잇고 있었지만, 대개의 마당극 공연은 극장무대 밖에서⁵⁵⁾ 혹은 서울 이외의 지역에서⁵⁶⁾ 더욱 활발했다. 기성연극계가 극장에서 공연된 마당극을 논의대상으로 할 때 문화운동쪽은 생활현장 및 노동현장의 마당극 일반을 논의의 근거로 삼고 있었다. 기성연극계가 사회운동 문화운동의 차원에서 제기되는 연극을 수용할 수 없을 정도로 비정치적이었다면, 문화운동권은 민중의 공동체의식 회복을 통해 사회변화를 적극적으로 모색하는 강한 정치성을 띠고 있었다. 또한 기성연극계가 연극성 예술성을 자족적인 것으로 내세우는 반면, 문화운동계는 민족적 감수성이나 생활정서, 시대 상황과의 관계 속에서 연극성에 대한 재평가가 이뤄져야 한다는 점을 내세웠다. 연극체험과 연극관이 상호 이질적이었던 것이다.

3) 마당극의 이념성과 양식성 재고를 위한 비판의 상호침투

1980년대 중반기 이른바 정치적 유희극면에 들어선 1984년 이후 몇 년간, 마당극 공연은 대학사회에서만 아니라 1980년대 중반 연극운동에 참

나, 형성사, 1985.

55) 80년대 초반은 카톨릭 농민회나 교회 청년회 등을 통해 공장 지역의 노동자들을 대상으로 탈춤이나 촌극, 풍물과 노래 등의 다양한 양식을 활용한 연극 교육이 본격적으로 시작된 시기로 평가된다.

56) 이 당시 나온 글에서 80년대 초반의 대표적인 마당극으로 꼽는 <땅풀이> <항과두리놀이> <돌풀이> <잠녀풀이> <돼지풀이> <호랑이놀이> 등은 제주나 광주에서 공연된 것들이다.

여했던 사람들이 새로 조직한 전문극단인 한두레, 연희광대패, 아리랑 등에 의해서,⁵⁷⁾ 그리고 기성연극계의 범주 안에서 활동하던 연극인들에 의해서 참으로 활발하게 이뤄졌다. 1980년대 초반 재야의 마당극이 극장무대에서 올려지던 당시만 해도 이른바 마당극계의 양식적 틀은 비교적 선명하게 구별되었다. 그러나 마당극이 대학과 전문연극단체를 표방한 단체들에 의해 붓물이 터지듯 범람하면서, 또한 기성연극계의 기획 공연이 확산되면서, 마당극은 이 시대 연극적 경향을 지시하는 보통명사가 되어 버릴 정도로 일반화되었고, 또한 상투화되었다.

이에 따라 기성연극계의 평론에서는 전통 계승을 내세운 기성극단의 공연에 대해 전반적인 문제를 제기하게 되었고, 마당극계에서도 연극의 전문성과 완성도를 높이기 위한 논의가 적극적으로 대두하였다. 마당극의 이념성에 대한 선명한 강조와 형식미학에 대한 절대적 요구 사이의 상호배타적 강조 대신 마당극의 영향에 대한 비판적 평가들이 기성연극계와 마당극계에서 동시에 등장하면서 직간접적 교류가 이뤄지기 시작한 것이다.

마당극 운동과 직간접적으로 관여했던 논자들 사이에서 우선적으로 제기된 문제는, 마당극이 다양한 공연조건에 대해 유연하게 대처할 수 있는 역량을 확보해야 한다는 점이었다. 이에 대해서는 장만철이⁵⁸⁾ 1980

57) <나의 살던 고향은->이 6개월 공연정지를 당한 후, 연우무대는 김석만, 이상우 등의 주도하에 <한씨연대기>(1985), <칠수와 만수>(1986) 등을 공연한다. 한편, 1984년 즈음에 채희완 중심의 한두레, 임진택 중심의 연희광대패, 김명곤 중심의 아리랑 등이 조직되었다. 문화운동의 구체적인 조직과 공연활동에 대해서는 박인배의 「문화패 문화운동의 성립과 그 향방」(『한국민족주의론 III』, 창작과비평사, 1985)과 문호연의 「연행예술운동의 전개」(『문화운동론』, 공동체, 1985)를 참고할 수 있다.

58) 장만철은 같은 작품이라도 공연상황과 관객에 따라 전혀 다른 반응을 불러일으킨다는 점을 지적하면서, 마당극도 그러한 변수에 대한 대응 방식을 모색할 필요가 있다고 강조했다. 장만철, 「새 연극의 현장」, 『창작과비평』 1980년 여름.

년대 초반 일찍이 지적한 바 있고, 이후 박인배·이영미는 「마당극론의 진전을 위하여」⁵⁹⁾에서 연희자가 생활문화집단이나 전문연희집단이나에 따라, 공연장소가 마당이나 극장무대나에 따라, 관중층이 현장생활인이거나 관념적 지식인층이나 유료관객층이나에 따라 탄력적인 공연이 필요하다는 점을 제기했다.

한편, 김방옥의 「문학적 연극의 위기-70년대 이후의 창작극에 미친 전통극의 영향을 중심으로」⁶⁰⁾는 1970년대 이후 기성극단의 전통극 현대화 작업에 반영된 ‘반문학적 혹은 비문학적 연극’으로서의 특징들을 포괄적으로 밝힌 글이다. 그에 따르면, 1970년대에는 ‘소재 자체의 복고적 분위기와 춤과 노래의 뒷전에서 희곡 문학이 감당해야 할 엄격한 제약들을 슬그머니 면제’받으려 하는 아나크로니스틱한 경향을 띠었고, 1980년대 전반기에는 ‘연극적 구성의 서사적 해체’, ‘넛두리식 일인극의 범람’, ‘풍자정신의 해체’, ‘마당극에서 마당곳으로의 이념적 도약과 그 구체적 형상화 부족’ 등의 문제를 드러내게 되었다. 마당곳의 논리 및 성과를 비판하는 부분에서 그는, 공동체사회 지향적인 곳이 비공동체사회인 현대에서 어떻게 형상화되고 적용될 수 있는지를 물으면서, 민중교육프로그램의 성격을 강화시키든지, 생활춘극을 집중적으로 개발하는 식의 변화가 필요하다고 하였다.

문학적 연극의 성취라는 기준에서 전통연희를 수용한 연극 일반의 부정적 측면들을 조목조목 밝히고 있는 이 글은 문학적 연극의 위기를 전통극의 영향이라는 측면에서만 찾고 있다는 점, 전통극이 문학적 연극에 악영향을 끼쳤다면 그것은 전통극에 대한 그릇된 수용 때문일 수 있다는 문제의식의 결여, 전통극적 요소의 수용을 문학적 연극이라는 기준으로 살피는 평가 기준의 문제 등으로 해서 다양한 논의거리를 제공했다. 안

59) 박인배·이영미, 「마당극론의 진전을 위하여」, 『문학의 시대』 2집, 풀빛, 1984.

60) 김방옥, 「문학적 연극의 위기-70년대 이후의 창작극에 미친 전통극의 영향을 중심으로」, 『한국문학의 현단계 Ⅲ』, 창작과비평사, 1984.9.

종관의 「상업무대에 선 마당극」⁶¹⁾과 정지창의 「마당극의 성과와 과제」⁶²⁾는 김방옥의 글이 마당극에 대한 체질적인 거부감 혹은 서구 중심적 시각 중시라는 문제점이 있다고 지적하고 있지만 마당극에 대한 비판적 평가라는 입장에서는 그 맥락을 함께 하고 있다. 안종관은 연우와 한두레·연희광대패 등의 작품들을 비판적으로 논평하면서, 마당의 현장성과 무대의 치밀성 사이의 부조화, 마당극 공연형식에 대한 경직되고 배타적인 집착, 공동창작에 따른 아마추어적 미숙함 등을 문제점으로 지적하였고, 각 분야의 전문적 역량 확보 필요성을 제기하였다. 정지창은 민족적 감수성과 생활정서와의 상호관계를 중시하는 민족극적 성격과 민주적 대항 매체로서의 기능을 마당극의 의미라고 평가하면서, 무대극이나 외국의 민중연극의 수용, 관객과의 관계를 고려하여 극의 성격이나 구조를 결정하는 전문성과 유연성의 확보 등을 중시했다.

한편, 이상일은⁶³⁾ 1960·70년대 대학가를 중심으로 신전통주의의 문화운동이자 예술운동으로서 전통연희의 마당극적 복권이 일어나면서, ‘서구적 연극관념으로 단련된 신극 70년의 역사’가 자생적인 연희 관념과 화해 내지 융화가 이뤄지기 시작했다고 지적했다. 이런 마당극은 “가장 한국적인 연극이면서 바로 제3세계의 연극이며 그런 점에서 세계연극이며 가장 전위적인 실험연극”이라고 그 위상을 밝히면서, 마당극이 축제성을 회복하지 못한 채 민중이데올로기와 선전선동적인 연극으로 흘러가는 현상에 대해 경계했다.⁶⁴⁾ 이원균은⁶⁵⁾ 마당극이 민족적 연극형식을 개발

61) 안종관, 「상업무대에 선 마당극」, 『실천문학』, 통권 7호, 1985년 여름.

62) 정지창, 「마당극의 성과와 과제」, 『창작과비평』, 1985.

63) 이상일, 「굿놀이의 마당극적 복권과 신전통주의」, 『예술과 비평』, 1985년 봄.

64) 이상일은 ‘전통연희의 여러 요소를 종합하면서 총체예술지향성을 띠게 된 총체극’이라는 입장에서 마당극에 대해 논의하기도 했다. 이상일, 「마당극에서 총체극으로-1985년의 공연계, 삶과 꿈」(1985.2), 『전통과 실험의 연극문화』, 눈빛, 2000.6. 이상일, 「우리의 전통연희와 서구의 토틀 디어터」, 『한국연극』, 1985년 4월호.

65) 이원균, 「마당극론의 이론적 의미」, 『세계의 문학』, 1987년 봄.

하면서 노동과 연극, 노동과 생활을 분리시키는 연극의 생산소비구조 및 사회구조를 개혁하려는 이념형임을 밝히면서, 마당극이 공연상황 연희자 공연장소, 관중층에 따른 유연성의 부족, 서구극에 대한 무조건적인 거부, 전문성(극작, 연기, 조명, 음향 등)의 배제라는 문제점을 지니고 있다고 분석했다.

마당극이나 마당극의 양식 편향적 경향을 비판하면서, ‘진보적 리얼리즘 정신’의 회복을 그 대안으로 제시하는 논의도 제기되었다. 한 좌담에서⁶⁶⁾ 최원식은 마당극이 불특정 다수의 민족성원의 공감을 불러일으키는 예술로서 발전시켜야 한다고 하면서, 민족형식의 창출이 전통형식을 재창조하는 것으로만 한정되는 것은 지식인운동집단의 편향성일 수 있음을 지적하는 한편, 일제시대나 해방 직후의 소인극운동을 비판적으로 계승하는 노력도 필요하다고 하였다. 강영희는 몇 편의 글에서 기왕의 연극운동이 ‘민중적 미의식으로서 풍자나 해학을 강조함으로써 주제적 감동력이 상실되고, 소재주의에 집착함으로써 소재에 담긴 전망을 드러내지 못하고, ‘민중적 놀이판으로서의 마당판적인 양식을 선호함으로써 구성력이 폄시되고, 전통에 대한 명확한 세계관의 결여로 소재주의에 빠지는 문제가 있었다’고 지적하면서, 진보적 리얼리즘 정신을 회복해야 한다고 했다.⁶⁷⁾ 사실주의를 비롯한 근대적 연극양식에 대한 재평가 필요성은 이전에도 이미 여러 논자들에 의해 지적되어온 것이지만, 연극운동패들이 견지하고 있던 전통양식적 측면을 비판한다거나 노동자 중심의 주체성과 진보적 리얼리즘 정신에 입각한 적극적 아지프로의 지향성을 성취하자고 주장한 것은, 문화운동계 내의 다양해진 혹은 갈등하는 입장들

66) 좌담(박현재, 최원식, 박인배, 백낙청), 『80년대 민족운동과 한국문학』, 『한국문학의 현단계 4』, 창작과비평사, 1985.

67) 강영희, 「리얼리즘정신의 제고를 위하여」, 『공동체 문화』 3집, 1986 ; 강영희, 「연극운동의 새 좌표-진보적 리얼리즘 정신」, 『실천문학』, 1987 ; 강영희, 「마당극 양식론의 정립과 올바른 대중노선의 모색」, 『사상문예운동』, 1989년 가을호.

을 드러내고 있었다.

마당극 및 마당굿을 둘러싼 이러한 논점의 변화들은, 좌담이상일 서연호, 임진택, 「마당극의 현황과 과제」⁶⁸⁾에서, 민중극과 민족적 리얼리즘극이라는 개념에 수렴되어 정리되기도 했다. 이상일이나 서연호는 민중연극사의 관점에서 볼 때 마당극은 탈춤이나 그 이전에 있었던 민중극의 맥을 이으면서 1960, 70년대 들어 사회운동적 측면을 강조함으로써 특화되었다고 하면서, ‘마당극은 가장 한국적이며 민족적인 리얼리즘연극’이 되어야 하고, ‘현실감있는 리얼리즘의 맥락’ 속에 살아나야 한다고 주장했다. 한편 임진택은 문화운동권 내에서 제기된 마당극에 대한 비판을 언급하면서, 민족적 친화력의 중요성과 마당극 정신을 꽃피우기 위해 형식미학의 정립이 필요하다는 점을 지적했다.

4) 양식의 제약을 넘어 리얼리즘 정신의 확대를 향해

1988년, 민간 주도에 의해 전국 규모의 연극제 ‘민족극한마당’이 시작되면서,⁶⁹⁾ 민족극은 마당극 마당굿을 대신하는 새로운 개념으로 떠올랐다. 주최측에 따르면 민족극이란 ‘분단이라는 민족현실을 극복하려는 적극적 예술이념에 기초하여, 민족현실을 민중적 입장에서 형상화해내는 연극예술’로서, ‘마당극 양식을 근간으로 하여 다른 연극양식까지를 포용하기 위한 가치개념’으로 제기되었다.⁷⁰⁾

68) 좌담이상일, 서연호, 임진택, 「마당극의 현황과 과제」, 『한국연극』, 1987년 5월호.

69) 1회 민족극한마당은 서울 미리내극장에서 1988년 3월과 4월 두 달에 걸쳐 전국 9개 도시 18개 단체가 참가해 15편의 연극작품이 공연되었으며, 1989년 2회 민족극 한마당은 예술극장 한마당에서 57일간에 걸쳐 열렸다 그 사이 연극문화운동권에는 전국민족극운동협의회(민극협)와 한국민족예술인총연합(민예총) 산하의 민족극위원회 등이 조직되었고, ‘민족극 한마당’은 연극문화운동의 성과를 현시하고 평가하는 축제가 되었다.

70) 민족극한마당에 대한 개괄적인 소개나 의미 부여는, 이상일, 「민족극한마당

문화운동권의 연극이 이렇게 대규모로, 그 이념적 맥락을 새로이 하면서 공연될 수 있었던 데는 내외적 상황변화가 있었다. 우선 6·29선언 이후 사회운동의 변혁운동적 성격이 강조되면서 노동현장의 연극활동이 강력한 힘을 얻고 있었다는 점을 들 수 있다. 1987년 민중문화운동연합의 등장을 전후해, 민중문화운동권 내부에서 ‘지식인 위주의 문화운동’과 ‘민중문화운동’의 위상 및 관계를 둘러싸고 논쟁이 일어났다.⁷¹⁾ 이 논쟁 과정에서 1970년대 문화운동권에서 지지를 받았던 공동체론과 신명론 등에 대한 재평가가 이뤄졌고,⁷²⁾ 새로운 연극의 이념과 형식은 노동현장의 연극활동과의⁷³⁾ 관계 속에서 논의되기 시작했다.⁷⁴⁾ 노동연극의 입지가 강화되고 마당극 양식에 대한 내부 비판이 제기되면서, ‘진보적 연극운동’을 대변하는 새로운 개념이 요구되었던 것이다.

둘째, 공연윤리위원회의 공연대본 사전심사가 대폭 완화되면서 기성연극계에서도 사회문제 고발극이 다수 등장하게 되는데,⁷⁵⁾ 이에 따라 ‘연극의 사회성’을 강조해온 마당극계의 논리가 그 독자성에 위협을 받기에 이르렀다는 점을 들 수 있다. 또한 마당놀이 등 마당극적 양식을 따르는

대동놀이 예술화」(『주간조선』 1988.2)와 이영미의 「민족극운동의 현단계」(『창작과비평』, 1988년 여름호) 참고

71) 김창남, 「80년대 문화와 문화운동」, 『문학과 사회』 1989년 겨울호

72) 좌담(김윤수, 정지창, 채희완, 김창남, 이성숙, 「민중예술운동 이제부터의 과제」, 『창작과비평』, 1989년 봄호

73) 이 시기 노동연극에 대해서는 박인배의 「민족극운동의 민중극적 전망」, 『예술과 비평』, 1989년 봄호 참고

74) 1988년을 전후해 연행예술운동계 내에 있었던 내부논쟁 상황은, 이영미의 「마당극 존재 논의, 연극적 리얼리즘 회복의 관건」(『이대학보』, 1988.11.21)에 간결한 대로 정리되어 있다. 그는 민중문화운동연합의 ‘마당극부정론’과 민족극연구회측의 ‘마당극 주도의 민족극론’의 기본 입장을 비판적으로 정리하고 있다.

75) 1988년 한 해 동안 운동권 학생을 다룬 여인극장의 <어머니>, 연우의 인혁당 사건을 다룬 <4월 9일>, 광주사태 고발극 <새들도 세상을 뜨는구나>, 산울림 창립기념공연이었던 <금수회의록>, 군대문제라고 금기시되었다가 14년만에 햇빛을 본 <오장군의 발톱> 등이 공연되었다.

공연이 범람하면서, 마당극의 정체에 혼란이 야기되었다. 마당극이 지닌 가치 개념으로서의 '진보성'과 양식 개념으로서의 특징들이 기성연극계의 새로운 경향 대두로 인해 그 특성들을 배타적으로 점유할 수 없게 된 것이다.

셋째, 동서 해빙 무드를 타고 공산권 작가 작품이 공연되고 북한 문화에 대한 자료 공개와 그에 따른 논의가 가능하게 되었다는 점을 들 수 있다. 민족극이 '분단이라는 민족현실을 극복하려는 적극적 예술이념'이라는 측면을 내세운 것은 새로운 이데올로기의 지형과 북한과의 관계 속에서 사회에 대한 비전을 제시할 필요성이 대두했던 당대 상황을 반영한 것이었다.

이영미의 「민족극의 발전과 민중극으로서의 전망」⁷⁶⁾은 '마당극에서 민족극으로'의 입장변화 과정을 밝히는 과정에서 1980년대 후반의 문화운동권 내의 논의 초점을 보여주고 있어 흥미롭다.⁷⁷⁾ 1980년대 초반 문화운동권에서 나온 글에서는 1970년대 마당극 운동이 기성연극에 대해 전면적 비판을 가하는 문화체계에 대한 도전이었다는 측면을 강조했다. 반면 이영미는 이 글에서 1970년대 마당극 운동이 민중운동에 실천적으로 참여하는 과정에서 형성 성장했고, 사회운동 나아가 정치투쟁과의 실천적 맥락에서 이루어졌음을 강조하는 한편 1970년대 마당극이 애초부터 전통 탈춤의 민중적 미의식과 신극적 무대극(사실주의극, 서사극)의 여러 요소를 비판적으로 흡수함으로써 형성되었음을 강조한다. 이는 마당극이 1980년대 후반 들어 기성연극의 표현방법이나 극장 무대로의 진입이 일어나

76) 이영미, 「민족극의 발전과 민중극으로서의 전망」(1989), 『민족예술운동의 역사와 이론』(한길사, 1991)에 재수록.

77) 임진택, 「80년대 연희예술운동의 전개」(『창작과비평』, 1990년 가을호)는 마당극에서 마당극, 민족극으로 이어지는 양식 및 이념의 변화 계기들을 비교적 자세하게 기술한 글로, 문화운동권 활동이 각계각층을 망라할 정도로 확산되었다는 점과 문화운동권 내에 문화운동 노선과 방식을 둘러싼 갈등이 진행되고 있음을 보여준다.

고 있는 상황 변화를 염두에 둔 것으로 보여진다. 그는 1970년대 마당극 운동에 대한 재평가를 통해, 마당극에서 민족극으로의 전환논리에 타당성을 부여하고 있는 것이다.

김석만은 「민족극운동의 전망과 과제」⁷⁸⁾에서, 마당극-마당굿-민족극으로 이어지는 연극운동이 연극의 전국적 확산과 생산대중의 연극적 표현 획득이라는 성과를 얻었다고 평가하면서 민족극 운동의 몇 가지 문제점을 지적했다. 첫째, 마당 이외의 다양한 연극양식을 무대극이라고 통칭하여 배척함으로써 타문화권의 연극양식 수용과 실험을 외면함으로써 예술적 성장이 지체되었다는 점, 둘째, 1970년대 대학 연극반 참가자들은 학구적이고 실험적인 예술활동을 하다 졸업 이후에는 연기자 연출가 등 개인 예술가의 길을 택했으나 1980년대의 대학내 문화운동 참가자들은 졸업 후 사회변혁의 보다 넓은 무대를 향해 문화운동가 조직운동자로 변신을 꾀하면서 전문가 양성이 어려워졌다는 점, 셋째, 극장무대와 노동현장의 상호침투작용을 통해, 일상성과 전문성, 대중성과 민중성, 운동성과 예술성의 분리를 어떻게 통일할 것인가에 대한 논의가 이뤄지지 못했다는 점 등을 지적했다.

한편, 기성 연극평론가들 사이에서는 민족극을 정치극 혹은 민중극이라는 용어로 재개념화하는 논의가 펼쳐졌다. 실상 1988년은 민족극한마당이 시작된 해이기도 하지만, 1987년 6·29선언 이후의 정치적 열기를 타고 정치상황에 대한 고발이나 풍자에 초점을 맞춘 번역극과 창작극이 양산된 시기이기도 하다. 문화운동진영에서 제기한 ‘민족극’이라는 용어가 그렇듯이 정치극이나 민중극 역시 특정한 양식개념이 아닌 이념적 개념이다. 김방옥은 「민족극한마당 축제를 보고」⁷⁹⁾에서, 이 축제에서 공연

78) 김석만, 「민족극운동의 전망과 과제」, 『공간』 1989.6.

79) 『한국연극』, 1988년 6월호에는 ‘민족극한마당 특집’이라는 제하에, 이영미의 「민족극 운동의 대장정」, 김방옥의 「민족극한마당 축제를 보고」, 강영희의 「마당극운동 20여년의 차가운 조감도」, 박인배의 「민족극운동의 전망」, 엄

된 연극의 다양성에도 불구하고 마당극의 양식성이 두드러지고 있다는 점을 지적하면서, 민족극은 성숙한 예술로서의 정치연극을 의미하는 식으로 개념화될 필요가 있고, 그러기 위해 춤과 사물, 극의 전체적 구성, 연출가의 안목, 인물묘사와 유형적 인물화의 성숙, 조명과 극장구조의 활용 문제 등을 조정해나가야 한다고 했다. 서연호는 1980년대 초반의 여타 정치극(〈새들도 세상을 뜨는구나〉, 〈독배〉)과 함께 마당극의 정치성을 분석했고,⁸⁰⁾ 정진수는 정치적 민중극을 서구와 동구의 경우로 나눠 비교하고, 이를 바탕으로 마당극의 특징 세 가지-복잡한 내용과 난해한 기교를 배척하는 반지성주의, 민족의 주체성 수립을 위한 계급의식의 고취 및 반외세 반서구 반미의 경향, 교훈주의 연극-를 지적한다. 그는 더 나아가 이 세 특징들이 제2차 세계대전 직후 소련공산당중앙위원회가 천명한 사회주의 리얼리즘 연극강령에 부합하는 것으로, 연극의 오랜 ‘이상’이며 ‘환상’이지만 근본적으로 실현될 수 없다고 했다.⁸¹⁾

4.2. 오태석과 김정옥, 놀이성과 총체성

마당극을 둘러싼 논쟁은 한국이라는 특정한 지정학적·문화적·사회적 맥락 속에서 민속전통 계승에 대한 방법론과 이념성을 어떻게 설정할 것인가를 선명하게 제기했다. 반면 1980년대의 대표적인 연극예술가인 오태석과 김정옥의 연극을 둘러싼 일련의 논의들은, 한국과 서구, 전통과

인희의 「민족의 연극을 위한 한마당」, 최영주의 「자체 종합평가와 설문지 응답분석」가 실려 있다.

80) 서연호, 「정치연극의 위상과 전망」, 『예술과비평』, 1988년 가을. 한상철은 「사회변동과 연극의 책임」(『예술과 비평』, 1989년 겨울호)에서 정치극에 대한 일련의 반론을 펴 바 있다.

81) 같은 글에서 정진수는, 마당극은 ‘기성연극에 대한 공격과 자기 주장에 더 열중하는 경향이 있으며, 결국 마당극은 재미만을 추구하거나 정치집회용 연극이 될 것이라고 했다. 정진수, 「민중극의 허와 실」, 『예술과비평』, 1989년 봄.

근대가 뒤섞인 지점에서 전통의 근대성 문제를 드러내고 있었다.

각자 독립적인 경향을 견지하고 있는 오태석과 김정옥의 연극작업을 묶어볼 수 있는 근거의 일단은 그들이 서구 현대극의 형식실험에 대한 탐험으로부터 연극작업을 시작했다는 점에서 찾을 수 있다. 1967년 조선일보 신춘문예에 <웨딩드레스>로 등단한 오태석은 <환절기>(1968) 등 부조리극 계열의 희곡을 창작했으며, 김정옥은 희극 중심의 서구연극 소개와 부조리극의 도입, 시극의 상연 등을 통해 서구 현대극과의 관계 속에서 자신의 연극 방향을 찾아가는 작업을 계속했다. 이들 연극이 전통연희와 관련을 맺게 되는 데는 ‘서구에서의 체험’이 중요하게 작용했다. 김정옥은 1959년에 프랑스에서 돌아온 후 민중극장과 자유극장을 통해 번역극 중심의 공연을 하다가, 1973년 뉴욕에서 보게된 피터 브룩의 <새들의 회의>가 양주산대놀이와 유사하다는 경험을 하게되면서 한국 전통극과 현대극이 상응하는 측면에 관심을 갖게 되었다. 오태석은 1979년 문예진흥원의 지원을 받아 브로드웨이로 가서, 칸토르의 <죽음의 교실>, 헝가리 극단 앤디 워홀의 <마지막 바람> 등을 보고 나서 전통에 대한 자부심을 확인했다고 했다. 드라마센터와의 관계 속에서 연극활동을 시작했다는 점도 공통점으로 지적할 수 있다. 김정옥은 대학시절 희곡론 강의를 받으면서 유치진과 인연을 맺었고, 오태석은 1970년대 대부분의 활동을 드라마센터와 함께 했다. 1960년대 유덕형과 안민수가 외국유학 후 돌아와 드라마센터를 중심으로 활동하면서 전통 재창조의 한 방향을 보여줬던 것과 가까운 거리에서 연줄을 대고 있었던 것이다.

이들의 전통 재해석 작업은 1970년대에 이미 시작되었지만 1980년대 해외 연극계와 교류하면서 본격화되었다. 오태석은 1970년대 <쇠뿔이놀이> <초분> <태> <춘풍의 처> 등을 발표했으며, 1984년 목화를 창단한 후에는 이들을 직접 연출해 수차례 재공연했고, 일본 중심의 해외공연을 자주 했다. 극단 자유를 이끌던 김정옥은 1970년대 후반 들어 서구연극과의 충돌 속에서 한국연극의 가능성을 탐색하기 시작했고,⁸²⁾ 1978년 대한

민국연극제에 출품되어 각종 상을 휩쓸었던 <무엇이 될고하니>(박우춘 작, 김정옥 연출)가 1981년 서울에서 열린 제 세계연극제에서 다시 호평을 얻게 되어, 스페인의 시체스 국제 연극제와 프랑스 렌느 페스티벌에 초청되었다. 이후 김정옥은 <피의 결혼> <바람부는 날에도 꽃은 피네> <이름없는 꽃은 바람에 지고> 등으로 이어지는 유사 계열의 작품을 발표했다.

그런데 이들의 연극에 대해 1980년대에 발표된 글들은, 짧은 공연평을 제외하면, 그리 많지 않다. 그러한 현상은 오테석을 둘러싸고 더욱 뚜렷하다. 이후 90년대에 오테석에 대한 논문이나 평론, 인터뷰가 ‘쇄도’한 것과 뚜렷이 비교되는 현상이다. 1979년 한상철은 「신들린 연극」에서 오테석의 예술이 “본능적 충동적이며 합리적인 질서 이전의 카오스적 세계를 지향”하고 있으며 연극의 원초적인 형태인 ‘놀이’를 재발견하며, 민속연희가 갖는 독특한 언어 구사와 발성, 고전문학 속의 문체와 사설의 도입 감각이 탁월하다고 지적했다. 국문학자인 김열규는⁸²⁾ 인터뷰를 정리하면서, 오테석의 연출문법은 시간과 공간을 동시에 다양하게 포개놓는 특성, 감정, 생각, 행동을 뒤엎어놓는 방식, 한국인의 자연적 생체운동을 활용한 몸동작의 총체성이 그 특징으로 두드러진다고 지적했다. 양혜숙의 「한국민족의 전통적 심성 추적」은 오테석 작품이 궁극적으로 한국인의 심성에 용해되어 있는 정감의 근원과 구조의 실체를 파악하는 데 있다고 했다.⁸⁴⁾

김정옥에 대한 1980년대 논의의 경향은 <무엇이 될고하니>(박우춘 작, 김정옥 연출)에 대한 관극평에서 나타났다. 이 공연에 대해 한상철은 춤

82) 김정옥은 「나의 연출작업」(『한국연극』, 1983년 2·3월호)에서 ‘서구연극과 동양연극 그리고 우리의 전통연극의 만남, 충돌의 자리에서 내일의 우리의 연극이 창조되어야 한다고 생각’하게 되었다고 논한 바 있다.

83) 김열규, 「전통미에의 집념 연출가 오테석」, 『월간경향』 1988년 4월호.

84) 이의 김철리의 「연출가가 만나본 연출가-오테석의 신들림」(『한국연극』, 1986년 4월호)와 구히서의 「무대의 얼굴 36」(『한국연극』, 1989년 10월호) 이 있다.

과 노래 육체의 표현을 통한 총체성의 구현, 이승과 저승 가시적 세계와 비가시적 세계를 아우르는 세계관, 연극과 관객의 분리 파괴, 한국 전통 연희의 요소들을 재구성한 구조와 제의적인 형식, 집단창조 작업에 따른 전문적 세련과 소박한 거침의 조화 등이 이 연극에서 확인된다고 했다.⁸⁵⁾ 이상일은 “민속극의 형식에 담긴 현대적인 삶의 재현에 관심”을 갖고 있다고 평했으며,⁸⁶⁾ 이후 계속된 김정옥의 연극작업에 대해서는 ‘민중극의 지적 재구성작업’이라고 명명했다.⁸⁷⁾ 서연호는 배우들의 변신술을 비롯해 광대적인 전문성과 즉흥성을 발휘하는 연기, 무대활용 코러스의 움직임, 의상과 조명이 빚어내는 시각적인 효과 등이 극적 표현의 총체성의 추구로 나아가고 있음을 지적하는 한편, 그러한 성과들이 통일성의 결여로 인해 ‘불만한 구경거리의 전시’의 효과밖에 내지 못하고 있다고 비판했다.⁸⁸⁾ 김방옥은⁸⁹⁾ 모더니즘 이후의 서구 실험극과 잇닿은 채 전통극에서 놀이판의 이미지를 차용해온 작품이라 했고, 정지창은 ‘토속적 소재를 서구식 연극술로 치장한 보세가공식 수출상품’이라고 했다.⁹⁰⁾

김정옥은 자신의 연출세계를 토로한 글에서⁹¹⁾ <무엇이 될고하니> 이후의 일련의 작업을 거치면서, 극단 자유는 연기자 중심의 집단창조, 동양과 한국예술의 본질로서의 몽타쥬 사상, 한국의 연극적 유산과 서구적 연극의 충돌로서의 제3의 연극, 토탈 티어터의 지향이라는 목적을 설정하게 되었다고 했다. 이중 특히 집단창조 작업은 고든 그레이그가 지향했던 바, 연기자들의 주체적 참여와 연출자의 주도력에 의해 연극성을

85) 한상철, 「재 세계 연극과 <무엇이 될고하니>」, 『예술평론』 창간호, 1981.

86) 이상일, 「전통연희 양식의 현대적 도입」(1980), 『전통과 실험의 연극문화』, 눈빛, 2000.6.

87) 이상일, 「순치된 예술론과 민중이데올로기의 도구」, 『공간』, 1989.6.

88) 서연호, 「변신술과 무대활용 돋보인 공연」, 『객석』, 1988년 6월호.

89) 김방옥, 「문학적 연극의 위기」, 『한국문학의 현단계』, 창작과비평사, 335면.

90) 정지창, 「민족극 운동의 현단계」, 『한국연극』, 1990년 12월호.

91) 김정옥, 「집단창조와 나의 연출세계」, 『한국연극』, 1985년 4월호.

회복하려는 움직임이라 하였다.⁹²⁾

한편 이들의 연극에서 나타나는 연기 스타일이 주목되기도 했다.⁹³⁾ 김정옥은⁹⁴⁾ 극단 민예나 목화, 자유, 미추의 일련의 작품에서 연기자는 문학적 창조의 재현수단이 아니라 연극적 창조의 중심에 놓이게 되었으며, 인물 표현과 동시에 인간으로서의 배우 자신을 드러내며, 전통적 연극유산을 수용해 개방된 공간 연기를 펼치게 되었다고 했다. 김태현은⁹⁵⁾ 1970, 80년대에 아르토의 잔혹극론으로부터 영향을 받은 경향과 판소리, 탈춤 등의 전통적인 유희 자산으로부터 영향받은 경향의 두 총체극적 연기 스타일이 대두했다고 지적했다. 전자는 유덕형 안민수 채운일 이병훈에게 이어지고, 후자는 극단 민예 극단 미추 그리고 오택석 작업의 일부분을 중심으로 전개되며, 그 두 흐름의 중간부분에서 김정옥은 아르토적 상상력과 한국민속극적인 연희적 상상력을 묘하게 교차시키고 있다고 지적했다.

4.3. 전통연희의 숙련과 음악극적 특성의 강화

1980년대 연극 양식상 전통 계승이 실험되는 또 다른 경우로 창작판소리, 마당놀이, 그리고 창극 분야를 들 수 있다. 이 분야는 전통연희 및 전통음악을 전문적으로 익힌 배우들의 역량이 밑바탕이 된다는 점에서, 마

92) 한상철, 「<피의 결혼>과 <바람부는 날에도 꽃은 피는가>」, 『문학사상』, 1984년 8월호의 글 참고

93) 이상일은 일찍이 「우리말 연극은 확립되었는가」(『정신문화』, 1982년 봄호)라는 문제를 제기한 바 있다. ‘우리말 연극’이라는 용어를 통해 이상일이 제기하는 문제는 ‘희곡언어다운 언어’와 ‘육체언어’의 ‘우리말화’ 여부이다. ‘희곡언어다운 언어’란 그 자체의 예술성과 육체화의 계기들을 포함한 ‘형상력을 지닌 언어’를 의미하며, ‘육체언어’란 언어 중심이 해체된 이후에 부각되는 ‘육체’라는 언어를 의미한다. 특히 그는 ‘무대에 살아 움직이는 고유한 우리 육체언어’ 곧 ‘굿판의 육체언어나 탈춤판의 육체언어’를 통해 동양 연극에 대한 긍정, 反근대의 모색이 이뤄질 것이라 했다.

94) 김정옥, 「총체적 연기자가 필요하다」, 『공간』, 1989.6.

95) 김태현, 「주목할 두 연기의 흐름과 연기자의 위상」, 『공간』, 1989.6.

당놀이나 창극에서는 국악관현악단 중심의 반주음악이 필수적이라는 점에서, 또한 판소리의 영향력이 강하다는 점에서 특징적이다. 오태석이나 김정옥은 자신들이 이끄는 극단의 단원들을 중심으로 연극창작을 하지만, 때로 전문 판소리 창자나 전통무용가를 기용하기도 한다. 전통연희를 전문으로 한 사람들의 참여가 때로, 부분적으로 이뤄진다는 것은, 전통연희 계승에 대한 오태석이나 김정옥의 방법론이 연출의 컨셉을 중심으로 실현되는 것임을 시사한다. 전통연희에 대한 전문적 숙련도가 상대적으로 덜 중요하다는 점은 마당극의 경우도 마찬가지이다. 반면 창작판소리 마당놀이, 창극에서는 전통연희에 대한 공연 참가자들의 전문적 기량 특히 전통음악에 대한 숙련된 기량이 절대적으로 중요하다.

그러나 1980년대 이들 연극이 부상하게 된 토대는 서로 달랐다. 마당놀이나 창극이 1970년대 극단 민예 활동과 잇닿은 채⁹⁶⁾ 언론이나 정부의 지원 속에서 공연 규모가 확대되고 다양해지는 1980년대적 특성을 보여주고 있다면, 창작판소리의 활성화는 70년대 마당극 운동의 이념과 연계된 문화운동적 특성을 강하게 지니고 있었기 때문이다.

기존 판소리 5마당 이외에도 해방을 전후해서는 박동실 혹은 조상선이 지었을 것으로 추측되는 <열사가>가, 1960년대 이후에는 박동진이 창작한 <이순신전>과 <성서판소리> 등이 간혹 불려졌다. 전문적인 판소리명창이 판소리 창작에 성과를 내는 것은 이렇게 드물었다. 반면 1980년대에

96) 1970년대 전통 계승의 한 방향을 보여준 극단 민예는 허규가 1981년 국립극장 단장이 되면서 정현을 중심으로 운영되다가, 정현이 이민을 떠나고 손진책이 '마당놀이 정립을 위해' 1987년 3월 미추를 창단하게 되면서 극단의 정체성이 자못 흔들리게 된다. 인맥이나 극단의 분화를 볼 때, 70년대 극단 민예의 활동은 80년대 중반까지 정현을 중심으로 한 극단 민예의 활동, 손진책을 중심으로 한 미추의 활동, 국립극장 단장으로서 혹은 국립창극단 연출가로서의 허규의 활동으로 계승되었다고 할 수 있다. 정현 「배꽃 날리는 교정 문턱 전용소극장의 꿈-민예소극장」, 『한국연극』, 1989년 7월호; 손진책 「극단 미추 창립공연」, 『한국연극』, 1987년 3월호 참고

는 일명 ‘비가비 광대’들에 의한 창작판소리 공연이 활성화되었다. 임진택은 1985년 김지하의 담시를 판소리화한 <똥바다>를 발표하여 전국 각 지역과 대학, 교민을 대상으로 한 서독과 미국 공연 등 120여 회의 공연을 했으며, 1990년에는 <오월광주>를 창작 공연하였다. 김명근도 1988년 <금수궁가>를 창작 공연하였다.

1980년대 창작판소리 공연 성과가 남달랐음에도 불구하고 이에 대한 논의는 거의 없고, 공연 당사자였던 임진택이 몇 편의 글을 남겼다. 그는 기왕의 창작판소리가 대개 우국충정을 비장한 곡과 장단으로 표현함으로써 판소리의 생명력과 민중적 호소력이 떨어짐을 비판하면서, 당대 민중들의 이야기와 염원을 다룬 ‘살아있는 이야기’, 비장미뿐만 아니라 골재미도 풍부하게 살리는 ‘살아있는 판소리’의 창작이 필요하다고 하였다.⁹⁷⁾ 그는 이렇게 자신의 판소리 창작 방향을 드러내기 전에, 판소리의 형성과정과 민중적 성격을 강조하는 글을 발표한 바 있다. 그는 판소리 기원적 요소로서 18·19세기 이야기꾼의 존재에 주목하면서 판소리 재창조를 위해서는 ‘이야기성’의 회복이 필요하다고 강조했으며, 만들어진 이야기는 가객에 의해 불려지면서 민중들의 의식이 적층되고 예술적으로 완성되면서 전파되어야 한다고 했다.⁹⁸⁾

반면 마당놀이라고 이름 붙여지는 연극은 1981년 이후 MBC의 후원 속에서 연례화되면서 이 시기를 대표하는 색다른 연극으로 정립되어 갔다. 마당놀이라는 용어는 1974년 민예가 놀이성을 살린 전통극을 현대적으로 재창조할 목적으로 <서울말뚝이>를 공연하면서 처음 사용되었다.⁹⁹⁾ 그

97) 임진택, 「창작판소리를 말한다-〈똥바다〉 공연에 임하여」, 『음악동아』, 1986년 3월호. 이외 임진택, 「판소리 <오월 광주〉 창작 단상」, 『세계와나』, 1990년 7월호 참고

98) 임진택, 「이야기와 판소리」, 『실천문학Ⅱ, 이 땅에 살기 위하여』, 1981 ; 임진택, 「살아있는 판소리」, 『한국문학의 현대계Ⅱ』, 창작과비평사, 1983.

100) 남은주, 「MBC 마당놀이에 나타난 전통의 현대적 변형 양상에 관한 연구」, 서강대학교 대학원, 1993. 1면.

러나 마당놀이가 마당극이나 허규를 중심으로 진행된 민예의 전통계승 연극과 차별화된 것은, MBC 문화방송국이 창사 20주년 기념으로 MBC 마당놀이'를 기획하여 문화체육관에서 공연하고 이를 TV로 방영하면서부터였다. 이 마당놀이의 등장하는 데는 마당 세실극장의¹⁰⁰⁾ 기획과 운영을 맡고 있었던 김지일과 이영운의 기여가 있었다. 이들이 MBC 창사 20주년 기념 공연 기획에 적극 참여하고, 작곡가 박범훈 연출가 손진책이 참여하면서 마당놀이의 틀이 형성되어 갔다.¹⁰¹⁾

마당놀이는 전통설화나 판소리, 고전소설에서 소재를 취하고 전통음악을 적극적으로 활용한다는 점에서 창극과 유사한 반면, 마당을 활용한 연극적 표현을 중시한다는 점에서는 마당극과 유사하다. 마당놀이가 시작될 당시 문화방송국은 마당극과의 연계선상에서 마당놀이의 정체성을 논했던 바, “우리 고유의 버라이어티쇼라고 할 수 있는 마당극은 대학생들을 중심으로 폭넓은 공감을 얻어왔는데 이를 일반 시청자들에게로 확산, 수용케 함으로써 우리 전통연극에 대한 새로운 인식과 발전을 꾀하고자 이 공연을 기획”¹⁰²⁾ 했다고 밝혔다. 마당극을 ‘우리 고유의 버라이어티쇼’라고 규정하는 논리는 마당극의 양식이 반체제적 저항성을 띠면서 민중적 공동체성을 확보하고자 하는 과정에서 만들어졌음을 의도적으로 무시하거나 왜곡하고 있는 것으로 보여진다.

마당놀이의 공연이 매해 지속되었지만, 전문극장이 아닌 체육관을 공연장으로 이용하고, TV 방영을 한다는 점 등의 몇 가지 이유로 인해 관객동원의 성공이나 양식적 틀거리의 정착에도 불구하고 연극담론의 대상에서 제외되곤 했다. 1988년 서울 국제연극제 작품으로 초청된 후 연극

100) 마당 세실극장은 ‘민족극 정립’의 과제를 위해 경기도 도당굿 공연, 무용곡 전집 출판, 전통연희 예술 프로그램 제작 등을 기획 실천하였고, 1981년에는 <토선생전>(안중관 작)을 공연한 바 있다. 김지일 「마당세실극장의 운영계획을 말한다」, 『한국연극』 1981년 2월호

101) 『MBC마당놀이 20년사』, MBC, 2000.12. 13-27면.

102) 『문화방송연지』, 1981. 268면.

제에 대한 총평 속에서 ‘문화의 대중화’라는 의의만이 논의되었을 뿐이다.¹⁰³⁾ 김성희는 마당놀이 대부분이 역사의식을 바탕으로 한 인물의 재창조가 미흡하며, 말장난이나 과장된 곡예적 연기 등을 바탕으로 한 놀이성을 강조함으로써 대중취향의 상품화에 머무르고 있다고 비판했다.¹⁰⁴⁾

한편 허규는 1981년 국립극장 단장으로 취임한 이후 창극 연출에 주력했다. 1970년대 말부터 국립창극단의 연출에 참여했던 허규는 80년대 들어 <춘향전> 등의 고전창극 뿐 아니라 <최병도전> <부마사랑> <용마골장사> <춘풍전> 등을 쓰고 연출하는 등 국립창극단의 공연을 주도했다. 허규는 프로시니엄 무대를 골격으로 하는 국립극장 대극장이나 소극장에서 공연할 수밖에 없다는 제약을 다양한 돌출무대의 실험을 통해 극복해보려 하였으며, 사실주의적 연기와 무대장치를 지양하려 노력했다. 국립창극단에서만 창극 공연이 이뤄진 것은 아니었다. 1981년 국악원에서 오태석 각색 연출의 <박타령>이 공연된 바 있으며, 동아일보사 주최로 1986년부터 <윤봉길의사> <임궫정> <전봉준> <홍범도> 등의 창극이 대규모로 제작되었다. 극단 미추는 창극 <심청전>을 갖고 1989년 헝가리 유고 등 동구라과 순회공연을 하기도 하였다.

이러한 다양한 창극 공연으로 말미암아, 1980년대 들어서는 연극평론가들에 의해 단편적이거나 창극평도 이뤄지지 시작했다. 1981년 한 좌담을 통해¹⁰⁵⁾ 허규와 오태석의 창극 작업 특징과 창극의 문제점이 광범위하게 토론된 바 있고, 서연호는¹⁰⁶⁾ 창극이 독립적인 연극예술로 정립되기 위해 ‘판소리의 전통에 기반을 둔 또 하나의 현대적인 연극’으로서 독창적인 연극적 구조와 표현방식, 원리를 건설하게 갖추어야 하며, 그러기

103) 김미도, 「연극의 산불」, 『객석』, 1988년 10월호

104) 김성희, 「마당극과 마당놀이」, 『전통문화』, 1987.1.

105) 좌담, 「창극, 무엇이 문제인가」, 『한국연극』 1981년 10월호

106) 서연호, 「창극의 발전과 과제」(1982), 『동시대 삶과 연극』, 열음사 1988 ; 서연호, 「품격과 신명의 조화 <배비장전>」, 『예술계』, 1988.6.

위해서는 창극의 독자적 가치에 대한 인식 재고와 창극을 위한 인재 양성이 필요하다고 지적하였다. 한편 이보형은¹⁰⁷⁾ 민족극으로서 창극 공연 양식에 대한 세간의 이견들을 요약 정리했다.

4.4. 전통연희 일상화로서의 축제론

축제라는 용어가 비평문이나 학술논문에서 자주 쓰이게 된 것도 80년 대적 현상이다. 이러한 현상의 배경에는 앞에서 살펴본 바 문화운동계와 정부 정책의 변화, 서구의 퍼포먼스 관련 논의의¹⁰⁸⁾ 확대라는 상황이 맞물려 있었다.

상술했듯 문화운동계에서는 1980년대 초 마당극론을 펼칠 때부터 마당극 대동놀이 등의 개념을 내세웠다. 노동현장 생활현장과의 연계를 강조해온 이들의 입장은, 자연 민중 중심의 극관을 일궈나갔던 것이다. 1980년대 들어 대학축제의 모습이 대동놀이나 대동마당극의 형태로 바뀐 것도 그 예이다.¹⁰⁹⁾ 또한 정부도 1980년대 초부터 ‘향토축제’에 대한 조사와 논의에 적극 가담했으며, 지역문화 육성의 차원에서 향토축제의 부흥을 선도했다. 허규가 참여한 일련의 문화행사도 축제의 이름으로 기획되었다. 허규는 1982년 아시아예술제 공연단 단장, 1986년 창경궁 복원기념 삼감마마 행차행렬 총감독, 1988년 서울올림픽 개회식 안무 총괄담당, 올림픽 장외 행사인 서울거리축제 연출담당, 1989년 아리랑 축제 총감독, 1989년 서울올림픽 1주년 기념 거리축제 총감독, 1990년 8월 일본 오오사카의 ‘사천왕사(四天王寺) 왔소’라는 거리축제 연출담당으로서, 정통문화를 기반으로 한 축제를 기획했다.

축제에 관한 논의가 전면적으로 이뤄진 것은, 중앙국립극장과 성균관

107) 이보형, 「우리의 과제, 민족극」, 『한국연극』 1990년 1월호

108) 김방옥, 「퍼포먼스론」, 『한국연극학』 13호, 한국연극학회 1999.

109) 박인배, 「발생과 흐름」, 『한국연극』, 1987년 5월호

대학교 부설기관인 인문과학연구소의 공동 주최로 열린 네 차례의 심포지움을 통해서였다. 1986년 10월 25일의 ‘놀이마당 개념 정립을 위한 심포지움’,¹¹⁰⁾ 같은 해 11월 29일에 진행된 ‘현대의 놀이마당과 마당놀이에 관한 논의’,¹¹¹⁾ 1987년 5월 15일의 ‘놀이마당과 축제-그 극화는 가능한가’,¹¹²⁾

110) 발표자와 발표제목은 다음과 같다. 정병호의 「놀이판의 구조와 기능」, 이상일의 「놀이마당-그 현대적 개념의 정립」, 김항의 「놀이마당-한국적 야외공연장의 제안」, 김우옥의 「서구연극의 공간변화와 우리의 놀이마당」.

111) 발표자와 발표제목은 다음과 같다. 허규의 「놀이마당·마당놀이의 발상」, 김열규의 「전승 놀이문화의 근원과 심성」, 임진택의 「마당놀이의 문화적 공과」, 정진수의 「마당놀이·마당극의 연극적 문제점」, 서연호의 「놀이마당·마당놀이의 현대적 가능성」.

이중 허규의 발표는 같은 제목으로 『한국연극』(1987년 5월호)에 실렸다. 그는 이 글에서 놀이마당을 설치하게 된 목적과 경위 등을 소개하는 한편, 놀이마당은 야외공연장이나 전문극장이 아닌 문화생활공간으로서, ①청소년과 지역 주민의 건전한 문화예술 제공을 위해 높은 수준의 야외극, 야외음악회, 전통예술, 다중참여 예능축제 놀이문화 등을 기획 연구 개발하는 연구팀 구성 필요, ②민속예능을 한국 고유 공연예술로 발전시키기 위해 악, 가, 무, 희는 물론 가면 의상 소도구 장신구 분장 등의 공연술 개발을 위한 전문가 양성 ③각 지역의 역사적 사실, 전설, 신화, 의식, 풍속, 민요, 춤, 각종놀이 등을 지역 사회의 시민참여 축제로 구성 연출하여 지역적 대표 축제로 발전시키는 방안 연구를 제시했다.

서연호는 「놀이마당의 과거 현재 미래」(1986) 『동시대적 삶과 연극』, 열음사, 1988)에서 마당 거리 판 등에 얽힌 용례와 의미를 바탕으로 놀이마당의 개념을 정리하고, 놀이마당에서 벌어진 무당굿·사물놀이·민속놀이·대동굿·가면극 등을 통해 놀이마당의 여러 특성들을 살폈다. 그는 예술사적 측면에서 볼 때 한국의 공연들이 마당놀이에 치중함으로써 놀이의 균등화, 유사화, 상습화, 아마추어화를 지속시켰고, 예술의 질적 발전을 저해하고 극장문화의 성숙을 뒤지게 하는 요인으로 작용했다고 지적했다. 이어 놀이마당의 현재성을 일구기 위해 놀이마당을 어떻게 육성해야하는지에 대한 대안을 제시하고 있다.

112) 발표자와 발표제목은 다음과 같다. 이상일의 「대동놀이와 축제」, 박용구의 「축제와 공연예술」, 大笹吉雄의 「축제의 연극화-일본의 경우」. 『한국연극』 1987년 6월호에는 이 심포지움의 발표원고가 실리는 한편 市川雅의 「부도의 세계-樣式과 否定性」와 김정옥의 「우리의 연극유산과 새로운 연극」이 추가되었다.

1988년 2월 21일 ‘한국축제의 향방’¹¹³⁾이 그것으로, 이들 심포지움의 발표와 토론은 『놀이와 축제』¹¹⁴⁾라는 제목의 책으로 묶여나왔다.

이상일은, 대동놀이란 놀이와 생산의 이상적 합일을 꿈꾸는 낭만적 당위적 관념으로 존재하는 것으로, 현대 산업사회에서 대동놀이나 축제를 이뤄가기 위해서는 신화적 상상력과 예술적인 충동을 바탕으로 전승연희와 현대문화를 축제언어화하는 작업이 필요하다고 하였다. 김정옥은 놀이와 축제가 예술이 아니라는 전제하에, 놀이(축제)와 예술 혹은 연극의 관계를 두 측면에서 제기한다. 하나는, 예술가들의 참여에 의해 예술적이며 연극적인 요소를 갖은 놀이와 축제가 되는 경우이고 둘째는 연극 속에 놀이와 축제적 요소를 도입 혹은 인용함으로써 새로운 연극을 창조하는 경우이다. 둘째의 예로, 서구의 예술가들이 동양 연극의 놀이적 요소, 축제적 요소, 주술적 요소 등을 수용하면서 새로운 연극을 실험하고 있는 경우를 들고 있다. 한편 박용구는 우리나라 전통예술이 가무극 일체로서 제의성·주술성·도취성이 강한 반면 지적 사고를 전제로 하는 인식적 측면이 취약하다고 지적하면서, 마당에서의 전통예술을 극장공간으로 옮겨 놓고 오늘의 역사 속에서 새로운 무대양식이 창출될 것으로 속단하는 것에 대해서는 염려를 표했다. 이들은 대개 놀이와 예술을 분리시키는 입장을 견지하면서, 놀이 및 축제의 예술적 세련화는 가능한가를 묻는 입장에서 논의를 전개하고 있다. 이에 대해 질의자 김문환은 놀이와 예술은 별개의 것이 아니라 지향성이 다를 뿐이라고 함으로써 입장을 달리 한 바 있다.

서연호는 우리나라 전래의 대동놀이 일반을 축제라는 용어로 포괄하

113) 발표자와 발표내용은 다음과 같다. 이두현의 「한국 축제의 향방-역사민속학적 고찰」, 강신표의 「축제에 대한 사회인류학적 소고-브라질의 카니발을 중심으로」, 이보형의 「전통축제의 현대적 복원에 따른 제문제」, 박인배의 「대학축제와 살림축제」.

114) 이상일 엮음, 『놀이문화와 축제』, 성균관대학교, 1988.

여 논의한 바 있다.¹¹⁵⁾ 한편 허규는 조선통신사 행렬, 정조의 수원성 행차, 평양감사선유도, 민속적인 ‘띠뱃놀이’, 풍어제 국혼, 상감마마 행차 어가행렬 등을 ‘의식적’으로 재현하는 방안을 모색하면서 크게 두 가지 의미를 강조했다. 그 하나는 브라질의 리오 카니발이나 LA의 로조퍼레이드, 영국 에딘버러 페스티벌, 일본 오오사카의 미도스지 퍼레이드, 그밖에 지구상에 있는 수천 수만의 고유한 축제에 버금가는 우리의 민족적 축제를 계획하고 창출하는 것이며,¹¹⁶⁾ 또 하나는 지역단위의 ‘현대적 도시축제’ 양성을 통한 공동체의식 확대와 예술성 증대이다.¹¹⁷⁾

5. 1980년대 전통담론의 근대성

1980년대 연극계에는 한국의 역사 및 신화·설화를 현대 속에 재수용한 연극, 사실주의를 대폭 수정하여 한국적 무대양식을 꾀한 작품들이 활성화되었다. 1980년의 <춤추는 말뚝이>를 비롯하여, <무엇이 되고 하니> <장산곶 매> <배비장전> <줍녀풀이> <바리더기> <한네의 승천> <밥> <태> <물도리동> <비용사용> <팔곡병풍> 등 전통적인 문화에서 소재를 취하고 있는 작품들은 연극 형상화과정에서 의도했던 의도하지 않았건 전통적인 의식과 행동표현 방식 등을 적극적으로 혹은 간접적으로 차용, 변형시키고 있다. 특히 마당극운동과 MBC마당놀이는 이 시기 가장 활발하게 대중화되었다.

전통담론의 대상이라는 측면에서 볼 때 1980년대에는 가면극 중심에서 전통적인 놀이와 연희 일반으로 그 계승 대상의 폭이 넓어졌다는 점이 특징적이다. ‘마당극론’이나 ‘축제론’의 대상은 대개 각종 놀이와 연희를

115) 서연호의 「전승축제론」(1987), 『동시대적 삶과 연극』, 열음사 1988.

116) 허규, 「축제문화」, 『민족극과 전통예술』, 문학세계사 1991. 162-165면.

117) 허규, 「도시축제의 모형」, 『민족극과 전통예술』, 문학세계사 151-161면.

포괄하고 있었다. 판소리와 굿의 연극성을 활발히 논의한 학계의 연구 경향이나, 지방의 향토축제를 적극 육성하려는 정부의 문화정책 경향 퍼포먼스에 대한 관심 증대 등도 전통담론의 대상이 확대되는 매개로서 작용했다. 그리고 이러한 전통연희 다변화와 더불어 전통적 소재원천의 현대적 개발 가능성에 대한 논의,¹¹⁸⁾ ‘연극적 언어’¹¹⁹⁾ 일반에 대한 논의가 풍성해졌다.

1980년대에는 전통담론 주체간의 대립이 심화되면서 동시에 상호교류가 활발해지기 시작했다. 전통을 둘러싼 해석 및 강조의 차이에 의한 갈등이, 특히 마당극에 대한 논의를 통해 첨예하게 드러난 것이 이 시기의 대표적인 특징이다. 80년대 초반 현장에서 마당극 운동을 선도했거나 참여했던 사람들이 기성 연극에 대한 전면적 비판을 앞세우며, 마당극의 정체성에 대한 규명을 활발하고 강력하게 시도했다. 피아를 선명하게 구별하던 논의 경향이 상호수렴의 형태를 띠기 시작한 것은 1980년대 중반을 전후한 시점에서였다. 마당극 운동과 직간접적인 관계를 맺고 있었던 사람들이 마당극 운동에 대한 내부 비판을 제기했고, 기성연극인들이 마당극의 중요성을 심본 인정하면서 변화의 방향을 제기했다. 1980년대 후반에는 마당극에 대한 논의가 리얼리즘론과 만나고, 정치극·민중극 등의 용어로 설명되기도 하였다. 또한 마당극, 마당극에서 민족극으로의 용어 변화는, 전통연희의 연극성을 토대로 한 양식개념에서 전통연희에 내재된 공동체의식의 현대적 확인이라는 가치개념으로 그 강조점이 달라져가는 상황을 반영하고 있었다.

118) 유민영, 「한국적 연극미의 탐구」, 『예술평론』3, 1982. 한국적 연극의 탐구를 위해 학문적 탐사 작업과 예술적 구현이 필요하다고 하면서, 예술적 구현을 위해서는 전통극 뿐 아니라 놀이나 설화 토착적 제의 등을 탐구하는 한편, 한국인의 민족성(초월정신, 희극정신, 낙천성 등)을 캐어내어 현대적 감각으로 승화시킬 필요성이 있다고 강조하였다.

119) ‘연극적 언어’란 문학적 언어뿐 아니라 연극의 표현수단 일반, 즉 배우의 연기, 무대장치, 조명, 시공간의 구성 등을 포괄한다

주체간 상호교류의 양상은 정부와 연극계, 학계와 연극계의 논의에서도 이뤄졌다. 정부는 문화부부의 민간 주도 확대 지역문화 활성화를 중시하는 정책을 펴면서 ‘문화 민주화’ 논의를 폈고, 이러한 정책은 기성연극인의 문제의식과 조율되었다. 서울연극제와 전국연극제가 한국문화예술진흥원에서 연극협회 주최로 이관된 것이나, 정부의 향토문화축제 진흥 방안 마련과 학계 혹은 연극계에서의 축제론 대두가 엇물려가며 진행된 것 등이 그 예이다. 또한 판소리와 굿의 연극성을 강조하는 국문학계의 연구경향은, 탈춤뿐 아니라 판소리와 굿의 계승이 활발하게 이뤄지고 있었던 연극계와 조응했다. 한편 창극 공연은 ‘국가적 지원’과 ‘동아일보사의 지원’ 속에서, 마당놀이는 ‘MBC의 지원’ 속에서 활발하게 진행되면서 전통계승 주체들의 폭이 넓어졌다.

전통 인식의 구체적인 방법이라는 차원에서 볼 때, 1960년대가 복원 및 보존을, 1970년대가 전통의 체화를 바탕으로 한 자생력 확보를 이뤄나갔다면, 1980년대는 복원 및 보존과 전통의 체화를 바탕으로 한 일상화가 보다 폭넓게 이뤄져가면서 동시에 정치사회의 ‘민주화’를 이루는 매개이자 반영으로서의 측면이 강화되었다.

1980년대 창극 창작판소리 마당놀이 등은 전통연희의 전문적인 수련능력을 강조하면서 재창조의 방법을 다양화했다는 점에서 재창조 기반으로서의 보존이 지니는 중요성을 일깨운 경우였다. 한편 마당놀이는 오락적이고 대중적인 연극 만들기의 토대라는 방향에서 전통 인식이 이뤄지는 한 경우를 보여주었다. 또한 축제나 대동놀이론은 전통의 체화 및 일상화를 꾀하는 양상이 이어지면서, 근현대 사회에서 전통연희가 지니는 생활문화로서의 가능성이 강조된 경우였다.

1980년대적 방법을 특징짓는 것은 전통담론이 쟁 세계 민족주의 시각과 민주화 논의가 연계되는 매개로서 활용되었다는 점이다. 이 시기에는 정치사회의 민주화를 지향하는 역동적인 시대 흐름 속에서, 제도권과 재야라는 용어가 일상화될 만큼 정치권력을 둘러싼 헤게모니 다툼이 표면

화되었고, 그러한 구분은 문화계에서도 재현되었다. 제도권과 재야, 기성연극인과 문화운동권 양측은 '제3세계 민족주의'와 '민주화'를 축으로 하는 좌표 위에서 논의를 구성했다. 1981년 서울에서 열린 제3차 세계연극제는 기성연극인들의 주도하에 '성공적'으로 이뤄졌지만, 이 연극제에서는 '전통연희의 현대적 복관'만을 강조했다. 제3세계연극이 이념적 전제로서 강조하는 '민족주의적 민중 지향적 정치성'은 거의 중시되지 않았다. 마당극 운동에 직간접으로 관여했던 재야 출신의 논자들이 제3세계 연극으로서 마당극이 지니는 민중 지향적 민족주의적 특성을 강조했던 것과 대조된다. 이러한 양상은 해외연극과의 교류 경향에도 반영되어 있다. 기성연극계에서 활동한 오태석과 김정옥이 한국 전통연희적 특성을 강조한 작품으로 일본이나 프랑스와의 교류를 이루어간 반면, 마당극계는 민중교육연극의 차원에서 필리핀이나 엘 살바도르 등 제3세계국과의 교류를 확대해갔다. 서울에서 열린 제3세계연극제는 '전통연희의 현대적 복관'을 통해 드러나는 특성을 '민족적' 특성으로 강조함으로써 민족주의의 연극적 반영으로서의 근대성을 구성해낸 것이라 할 수 있다. 한편 문화운동권은 '민중 지향성'을 연극의 내용과 형식 논의에 연계시킴으로써 당대 정치사회 현실을 개혁하려는 민주화 논의의 연극적 반영으로서 그 근대성을 구성해낸 것이라 할 수 있다.

전통의 재창조는 서구적 근대화의 반근대성에 맞서는 방법으로서, 서구중심적 근대에 대해 주변화된 교류문화를 주체화하려는 문제의식의 반영이라 할 수 있다. 오태석·김정옥·손진책은 연극의 미적 자율성에 근거해 탈시대적, 탈계층적 방향을 지향했고, 그 과정에서 전통연희적 표현방식을 일구면서 서구식 연극방법에 대한 미학적 대항을 하였다. 한편 문화운동권의 마당극론은 민중지향적 민주화를 토대로 자본주의적 근대성 내부의 반근대성에 문제 제기하는 비판적 리얼리즘과 연계되었다. 그리고 그런 토대 위에서 한국적 근대성 탐구를 위한 연극적 탐색으로서 존재했다.

참고 문헌

- 김광역, 「정치적 담론기제로서의 민중문화운동 : 사회극으로서의 마당극」, 『한국문화인류학』21, 1989, 53-77면.
- 김미도, 「민족극의 가능성」, 『한국연극』, 1988년 7월호, 43-45면
- 강영희, 「엘 살바도르의 대중연극운동」, 『실천문학』, 1985년 여름, 346-358면.
- 강영희, 「리얼리즘정신의 제고를 위하여」, 『공동체문화』 3집, 1986.
- 강영희, 「연극운동의 새좌표-진보적 리얼리즘 정신」, 『실천문학』, 1987.
- 강영희, 「마당극 양식론의 정립과 올바른 대중노선의 모색」, 『사상문예운동』, 1989년 가을호
- 김방옥, 「마당극의 양식화 문제」, 『한국연극』, 1981년 3월호, 60-71면.
- 김방옥, 「문학적 연극의 위기」, 『한국문학의 현단계 3』, 창작과비평사, 1984, 316-346면.
- 김방옥, 「민족극 한마당 축제를 보고」, 『한국연극』, 1988년 6월호, 19-25면.
- 김석만, 「민족극운동의 전망과 과제」, 『공간』, 1989. 6, 92-95면.
- 김성진, 「삶과 노동의 놀이」, 『문학과 예술의 실천논리』, 실천문학사, 1983, 104-162면.
- 김정옥, 「집단창조와 나의 연출세계」, 『한국연극』, 1985년 4월호, 21-22면.
- 김정옥, 「총체적 연기가 필요하다」, 『공간』, 1989. 6, 96-97면.
- 김태원, 「주목할 두 연기의 흐름과 연기자의 위상」, 『공간』, 1989. 6, 98-100면.
- 김태현, 「열린세계로서의 연극」, 『문학의시대』 1, 1983, 90-118면.
- 박인배 · 이영미, 「마당극론의 진전을 위하여」, 『문학의 시대』 2집 풀빛 1984.
- 박인배, 「문화패 운동의 성립과 그 향방」, 『한국민족주의론 3』, 창비사, 1985.
- 박인배, 「발생과 흐름」, 『한국연극』, 1987년 5월호, 26-32면.
- 박인배, 「민족극 운동의 전망」, 『한국연극』, 1988년 6월호, 33-36면
- 박인배, 「민족극운동의 민중극적 전망」, 『예술과비평』, 1989년 봄, 149-163면.
- 박인배, 「필리핀 교육극과 문화운동」, 『세계와 나』, 1989.12, 290-293면.
- 백현미, 「한국근현대연극사의 전통담론 연구를 위한 도론」, 『한국극예술연구』 11집, 한국극예술학회, 2000, 151-189면.
- 서연호, 「한국무극의 원리와 유형」, 김인회 외 『한국무속의 종합적 고찰』 고대민족문화연구소, 1982.
- 서연호, 『동시대적 삶과 연극』, 열음사, 1988.

- 서연호, 「정치연극의 위상과 전망」, 『예술과비평』, 1988년 가을호, 85-101면.
- 서종대, 「한국전통문화정책의 형성과 특성에 관한 일 연구」, 서울대 석사학위논문, 1994.
- 신은희, 「민속예술경연대회의 실태와 문제점」, 한양대 문화인류학과 석사학위논문, 1998.
- 안중관, 「상업무대에 선 마당극」, 『실천문학』 7호, 1985년 여름호, 309-317면.
- 양혜숙, 「한국현대연극에 나타난 전통요소」, 『한국연극』, 1981년 11월호, 36-38면.
- 여석기, 「연극인 김정옥」, 『한국연극』, 1983년 2·3월호, 18-25면.
- 오중우, 「진정한 연극을 위한 새로운 실험」, 『실천문학』 1권 전체원 1980.
- 유민영, 「한국적 연극미의 탐구」, 『예술평론』 3, 1982, 146-151면.
- 유민영, 「한국의 가면, 그 심미적 고찰」, 『탈춤의 사상』, 현암사, 1984.
- 유해정, 「우리 시대의 탈놀이」, 『실천문학』 3호, 1982, 263-280면.
- 유해정, 「새로운 대동놀이를 위하여」, 『한국문학의 현단계』, 창작과비평사, 1983.
- 이미원, 「가면극과 제의」, 『한국연극학』 새문사 1985.
- 이미원, 「한국 전통가면극과 코메디아델아르테」, 『한국연극학』 3, 한국연극학회 1990.
- 이상일, 「우리의 전통연희와 서구의 토틀 디어터」, 『한국연극』, 1985년 4월호, 18-20면.
- 이상일, 「굿놀이의 마당극적 복원과 신전통주의」, 『예술과비평』, 1985년 봄호, 236-255면.
- 이상일, 「한국지역축제의 동향과 전망」, 『비교민속학』 13, 1996. 4.
- 이상일, 「전통과 실험의 연극문화」, 눈빛, 2000. 6.
- 이영미, 「민족극운동의 현단계」, 『창작과비평』, 1988년 여름, 138-160면.
- 이영미, 「민족극운동의 대장정」, 『한국연극』, 1988년 6월호, 14-18면.
- 이영미, 「민족극의 발전과 민중극으로서의 전망」, 『문학예술운동』 3, 1989, 『민족 예술운동의 역사와 이론』, 한길사, 1991, 11-41면 재수록.
- 이원균, 「마당극론의 이론적 의미」, 『세계의 문학』, 1987년 봄호, 263-281면.
- 임진택, 「새로운 연극을 위하여」, 『창작과비평』, 1980년 봄호 『민중연희의 창조』, 창작과비평사, 1990, 13-42면 재수록.
- 임진택, 채희완, 「마당극에서 마당극으로」, 『한국문학의 현단계 1』, 1981.
- 임진택, 「밥 연출노트」, 『한국연극』, 1987년 5월호, 33-38면.

- 임진택, 「80년대 연희예술운동의 전개」, 『창작과비평』, 1990년 가을호, 『민중연희의 창조』, 창작과비평사, 1990, 126-150면 재수록
- 임홍배, 「집단창조론의 비판적 검토」, 『실천문학』, 1988년 겨울 346-390면.
- 장만철, 「새 연극의 현장」, 『창작과비평』, 1980년 여름호, 192-197면.
- 정지창, 「마당극의 성과와 과제」, 『창작과비평』, 1985, 40-66면
- 정지창, 「제3세계와 문화운동」, 『가나 아트』, 1989.3·4, 63-72면
- 정진수, 「민중극의 허와 실」, 『예술과비평』, 1989년 봄호, 133-148면.
- 채희완, 「공동체의식의 분화와 탈춤구조」, 『세계의 문학』, 1980년 가을호
- 채희완, 「70년대의 문화운동」, 『문화와 통치』 민중사 1982, 168-219면.
- 채희완, 「민중연희에 있어서 예술체험으로서의 신명」, 『예술과비평』, 1985년 봄호, 130-142면.
- 채희완, 「마당극의 과제와 전망」, 『한국의 민중극』, 창작과비평사 1985.
- 좌담, 「한국연극, 오늘을 말한다」, 『한국연극』, 1980년 7월호, 47-64면
- 좌담, 「창극, 무엇이 문제인가」, 『한국연극』, 1981년 10월호, 7-12면.
- 좌담, 「마당극의 현황과 과제」, 『한국연극』, 1987년 5월호, 47-51면.
- 한상철, 「탈미학의 마당극」, 『주간조선』 590호, 1980, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미술사, 1992, 152-155면 재수록
- 한상철, 「제 세계 연극과 <무엇이 될고하니>」, 『예술평론』 창간호, 1981, 107-115면.
- 한상철, 「사회변동과 연극의 책임」, 『예술과비평』, 1989년 가을호, 55-75면
- 허 규, 「한국적 현대연극의 정립을 향한 몸부림」, 『한국연극』, 1980년 2·3월호, 10-14면
- 허 규, 「내가 가는 길 뜻밖의 변신」, 『한국연극』, 1982년 4월호, 16-20면
- 허 규, 「놀이마당·마당놀이의 발상」, 『한국연극』, 1987년 5월호, 39-41면

■ Abstract

A Study on Tradition Discourses in Korean Modern Drama during 1980s

Back, Hyun-mi

The concept about tradition has changed as society changes. In this study, I examined tradition discourses brought in Korean modern drama during 1980s, focusing on the subjects, the objects, the contents, and the modernity in tradition discourses.

There were many subjects discussing tradition. Government stressed upbringing of festival based on traditional culture at the local districts. Scholars focused on not only folk play but Gut, Pansori, and various rituals. Drama critics had diverse opinions about Madang Theater.

Madang Theater were developed using the methods and contents that was extracted from folk drama. It was people-based drama that pursued the change of society for the people by the people. It was different from the other dramas in the respect. The other dramas except Madang Theater tended to express national emotion that were general and universal.

The objects of tradition discourses during 1980s contained Changuk, newly created Pansori, Madang Play. The expert capacity about traditional play was important in those plays. But the bases in the development of those plays were different from each others. Changuk was developed by the support of the government and a newspaper publishing company called Donga, Madang Play by the support of the broadcasting company called MBC, and newly created Pansori by radical theater artists.

The tradition played important roles in establishing the subjectivity in Korean modern drama. The tradition discourses during 1980s reflexed nationalistic viewpoint that was developed to overcome the west-oriented modernity among the third world.

주제어 : 전통담론, 근대성, 1980년대, 마당극, 축제

접수일 : 2002년 2월 28일

심사기간 : 2002년 3월 15일-28일

게재결정 : 2002년 3월 30일(편집위원회의)

K C I