

현대극에서의 서구연극론 수용

김옥란*

〈차례〉

1. 서론
2. 서구연극론 수용과 한국연극론의 지형도
3. 서구연극론의 주체적 수용
 - 3.1. 리얼리즘론
 - 3.2. 서사극론
 - 3.3. 포스트모더니즘론
4. 결론

1. 서론

아직까지도 여러 논란이 제기된 상태이긴 하지만, 일반인의 통념상 우리의 근대는 외부로부터 어느날 갑자기 밀어닥친 제국주의·자본주의와 함께 시작되었다. 태생적으로 우리의 근대는 기형적인 근대화 과정을 밟을 수밖에 없었고, 그로 인해 항상 새로운 것에 대한 동경 뒤집어 말해서 서구적인 것에 대한 열등감을 우리 스스로 내면화하게 되었다. 식민치하의 상황은 우리 민족의 자존심에 깊은 상처를 주었고, 그에 대한 극복으로서 근대적인 것, 곧 서구적인 것에 대한 탐구를 촉발시켰다. 우리

* 한양대학교 강사

의 신극사 또한 마찬가지이다. ‘신극(新劇)’, 즉 ‘새로운 연극’이란 서구에서 새롭게 들어온 연극을 뜻했다. 이때 서구에서 새롭게 들어온 연극이란 배우, 희곡작가 연출가의 개념이 이미 개별적인 영역으로 분리·성립되어 있는, 정교한 조명과 고층된 무대세트가 갖춰진 실내 극장의 무대극이었다. 이는 소위 ‘구극(舊劇)’이라 불리는 그전까지의 우리 연극의 모습과는 완전히 다른 모습인데, 예컨대 판소리나 탈춤, 꼭두각시극은 별다른 무대장치가 필요없는 야외무대에서, 배우의 기량과 역량에 주로 의존하는 현장중심적·즉흥적인 연행의 형태였다. 따라서 정교한 구성의 희곡이 있고, 일정한 연습기간을 거쳐 배우들의 연기를 다듬고 연출가가 전체를 조율해내는 오늘날의 ‘연극’의 개념은 1900년대 초에는 아주 생소한 것, 100% 수입품이었던 것이다.

그럼에도 불구하고 개화기의 지식인 연극인들은 이 새로운 문화 형태에 신기함을 넘어서 시대적 필요성을 절실히 느꼈다. 우리 근대 초기에 들어온 서구의 연극 양식은 구체적으로 말해서 유럽 사실주의극이었고 그중에서도 특히 관심의 대상이 된 근대극 작가들은 입센이나 오케이스, 싱과 같은 사회비판적이거나 민족적 문제의식을 지닌 작가들이었다. 따라서 여기에는 서양식 극장이나 무대시설이 없던 그대에 과연 사실주의극이 가능했겠느냐는 오늘날의 비판과는 또다른 맥락이 작용하고 있는 것인데, 당시 지식인 연극인들에게 사실주의는 양식의 문제 이전에 의식·정신의 문제로서 절실하게 받아들여졌던 것이다. 반면에 사실주의든 비사실주의든 연극이 양식의 문제로서 검토되기 시작한 것은 1960년대 이후 현대극¹⁾에 와서이다. 해방과 분단 이후 남한만의 단독 국가가 성립

1) 사실 ‘근대극/현대극’의 구분은 우리의 사적史的 기술에서 명확한 개념규정 없이 편의적으로 사용되는 말이다. 원래 modern의 번역어로 ‘근대’와 ‘현대’가 혼용되어 쓰이는 한편, 1990년대 포스트모더니즘 논의에서 modernity를 ‘근대성’으로 보느냐 ‘현대성’으로 보느냐에 따라 또 한번의 혼란을 겪기도 하였다. 따라서 보다 엄격하게 말하자면 개화 이후 현재까지의 시점을 ‘근대’라는 개념으로 볼 수 있겠고(포스트모더니즘 논의에서의 하버마스의 ‘미완의

되고 외국으로부터 직접 자유롭게 문화를 받아들일 수 있는 토양이 마련 되자 다양한 연극 양식들이 들어오고 실험되면서 연극인들은 점차 연극 고유의 양식이나 이론에 대해서 객관적이고 비판적으로 검토할 수 있는 시각과 여유를 가지게 된 것이다.

이러한 맥락에서 1960년대는 우리의 연극사·희곡사에서 중요한 전환기의 의미를 가지고 있다. 먼저 1960년대는 해방 이후의 새로운 세대가 등장하면서 연극계 내에서 실질적인 세대교체가 이루어지는 때이다. 1960년대에는 ‘젊은 연극인’ 그룹으로 일컬어지는 대학극 출신의 동인제 극단들이 많이 생기기 시작했는데, 이들은 이전 세대와는 다른 뚜렷한 세대의식을 가지고 있었고 자기 세대의 정체성을 ‘새로운 연극’, 즉 ‘반(反) 사실주의 연극’의 실험이라는 모토로 표현하고 있었다.²⁾ 요컨대 ‘소극장 운동’이라 일컬어지는 이같은 움직임은 1960년대 말 이후 본격적으로 많은 소극장들이 생겨나게끔 하는 요인으로 작용했고, 이를 토대로 우리 연극계는 1970년대에 해방 이후 처음으로 연극 중흥기를 맞게 되었다 즉 1960년대는 연극사적 측면에서의 세대교체, 극장 공간의 증가와 확대라는 연극적 환경의 변화, 그리고 희곡사적 측면에서 기존의 사실주의극

근대성’ 개념), 다만 전후의 새로운 사회 문화적 현상을 지칭할 필요에 의해서 ‘현대’라는 용어를 사용하게 된 것이라 할 수 있다. 즉 ‘근대’는 modern 의 의미로, ‘현대’는 contemporary 의 의미로 암묵적으로 쓰이고 있는 형편이다. 따라서 이 글에서의 ‘현대’, ‘현대극’의 용어 또한 이러한 일반론의 입장을 그대로 따르고 있다고 할 수 있으며, 이하 우리 연극사의 새로운 전환기로서 언급하고 있는 1960 년대에 대한 논의에서 근대극과 다른 현대극의 근거들을 찾아보도록 하겠다.

- 2) 1960년대 연극계 세대교체에 대해서는 이미 여러 논자들이 언급하고 있는데, 유민영은 “60년대야말로 植民地世代가 완전히 끝나고 戰後世代가 대거 등장한 시기”(유민영, 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982. 6면)라고 지적하고 있으며, 신정옥 또한 한국신극과 서양연극을 다루는 책에서 한국신극사(근대극)의 하한선을 1960년대 초로 잡으며 “1960년대 초는 해방 이후 신극을 주도한 대표적 극단 실험이 일단 그 역사적 사명이 끝나는 시기”(신정옥, 『한국신극과 서양연극』, 새문사, 1994. 9면)라고 설명하고 있다.

일변도의 경향으로부터 탈피한 반사실주의극의 실험 등으로 한국 연극사의 일대 전환기로서의 성격을 가진다.

그리고 이를 토대로 우리의 연극론·연극학의 분야에서도 매우 근본적인 변화가 일어나는데, 1970년대 이후 본격적인 연극평론의 시기가 도래하면서 기존의 서구극·이론의 수용 태도 또한 단순한 소개나 설명에 그치는 것이 아니라 우리 연극론 정립에 필요한 것으로서 적극적으로 검토되기 시작했다.

이때부터는 서양연극 수용도 복잡하고 다양하다. 그 이전과는 천양지차다. 또 서양연극 수용 방식도 그 이전과 다르다. 왜냐하면 그 이전에는 단순히 외국문학을 전공했거나 아니면 지식인들이 단편적으로 서양연극을 소개했고 또 공연도 부실했지만, 1960년대 초 이후에는 판도가 크게 바뀌기 때문이다. 즉 1960년대 이후에는 각 대학 외국문학과나 또는 서양유학에서 배출된 학자나 작가, 연출가들이 다수 등장하면서 서양연극의 소개, 연구, 공연 등이 대단히 본격화되었던 것이다.³⁾

더더구나 1970년대의 演劇批評은 大學評壇의 아카데미즘과 직결됨으로써 과거의 短評과는 성격상 달랐고, 연극이론 定立을 향한 本格論的 성격을 띠는 것이었다. 따라서 비평방법도 종래의 印象批評의 수준을 뛰어넘어 歷史主義批評, 神話批評 등 여러 가지 비평방법이 도입되는 등 다양성을 띤 것이었다. 그러니까 한마디로 分析批評이 일반화된 것으로서 비평의 擴大와 深化라 볼 수 있다. 연극비평사 70여 년만에 이제야 겨우 本格的인 연극평론기에 접어든 셈이다.⁴⁾

요컨대 1960년대 이후 현대극에서 일어난 보다 근본적인 변화로 우리 연극에 대한 자의식의 형성⁵⁾을 들 수 있는데, 때마침 일어난 국내의 탈춤

3) 신정옥(1994), 9면

4) 유민영, 『한국연극의 미학』, 단국대출판부, 1982. 167면.

부흥운동이나 전통에 대한 높은 사회적 관심, 서구에서의 제3세계 이론 등에 힘입어 우리 연극의 현재적 모습에 대한 성찰과 반성의 목소리들이 나오기 시작했으며, 수입된 서구 연극이론에 대해서도 재검토의 작업들이 뒤따르게 되었다. 1970년대에 본격적인 평론의 시대를 연 이후 1980년대 중후반 크고 작은 논쟁의 형태로 전개된 리얼리즘 연극에 대한 시비라던가, 마당극과 관련해서 전개된 서사극론, 연극학의 새로운 연구방법론으로서 주목을 받게 된 포스트모더니즘론 등 작품을 선정하고 공연을 올리는 것 못지않게 우리의 무대 위에서 이루어진 연극적 성과물·축적물에 대한 연구와 비평적 관심 또한 꾸준히 높아지고 있다.

따라서 이하에서는 1960년대 이후 현대극에서의 서구 연극론 수용의 문제를 한국 연극론 모색의 한 과정으로 파악해보고자 하는데, 방법적으로 세세한 수입명세서를 제시하기보다는 한국 연극론과의 관련 하에서, 우리의 연극 생산 주체 혹은 연극학자들에게 문제적으로 받아들여진 이론들에 좀더 구체적인 관심을 두어보기로 하겠다. 이를 위해 이 글에서는 1960년대 이후 현재까지 평론집 및 저서,⁵⁾ 연극잡지,⁶⁾ 학회지⁸⁾ 등에

5) 더불어 이때는 연극이라는 장르 자체에 대한 자의식이 형성된 때이기도 했다. 1954년 국산영화 입장세 인하정책에 힘입어 국산영화가 본격적으로 상영되었는가 하면, 해방 직후 개국한 KBS를 비롯해 1954년 기독교방송국 1961년 문화방송, 1963년 동아방송, 1964년 동양방송 등이 연달아 개국되면서 대중들은 라디오·TV 드라마의 홍수 속에서 살다시피 했다. 그리하여 대중문화의 확산으로 동일한 극 장르인 연극은 치명타를 입어 해방 이후 계속 침체의 늪에 빠져있었지만, 역설적으로 이 시기는 대중들에게 극 장르가 가장 많이 혼련되던 때이기도 했으며, 영화나 라디오, TV 드라마와는 다른 연극만의 독자적인 장르 영역이 인식되기도 했다. 비록 그것이 젊은 대학생 관객층이라는 한정된 관객층을 대상으로 하는, 웬지 어렵고 딱딱하고 고급스러운 사치품이라는 부정적인 것이기는 했지만, 1960, 70년대 대중문화와 관련해서 현대 연극 형성에 대해서는 김옥란, 『한국 현대 희곡에 나타난 여성성과 근대성』, 한양대 박사학위논문, 2000. 31-2면 참고

6) 우리나라 최초의 본격적인 연극평론집인 여석기의 『한국연극의 현실』(동화출판공사, 1974)을 비롯하여 유민영의 『한국연극산고』(문예비평사 1978), 『한

나타난 크고 작은 논쟁들에 관심을 가지게 되었다. 일시적인 유행 혹은 즉각적인 소비를 위한 무비판적인 수입과는 달리, 논쟁이라는 형식은 사회적 함의를 지향하는, 지금 여기의 연극현실에 대한 생생한 고민을 담고 있는 연극 주체들에 의한 생산적이고 적극적인 행위라고 생각되었기 때문이다.

2. 서구 연극론 수용과 한국 연극론의 지형도

서구 연극 이입사라는 주제에서 봤을 때 우리 연극사는 크게 해방 이전과 이후, 즉 근대극과 현대극의 시기에 다음과 같은 큰 특징을 보인다.⁹⁾ 먼저 근대극에서는 노르웨이(입센), 러시아(체홉), 영국 셰익스피어(쇼오, 와일드), 아일랜드(오케이지, 상), 독일(괴테) 등 유럽쪽의 영향을 많이 받았다면, 현대극에서는 미국(오닐, 윌리엄스, 밀러), 프랑스(이오네스

국연극의 미학』(단국대출판부, 1982), 『전통극과 현대극』(단국대출판부, 1984) 등 1980년대 이후 연극평론가들의 연극평론집이 많이 출판되었다.

- 7) 연극전문잡지로는 다음과 같은 것들이 있다. 1970년 창간된 『연극평론』(계간지), 『드라마』, 1976년 창간된 『한국연극』(월간지), 1995년 창간된 『공연과 리뷰』(계간지) 등.
- 8) 전국규모 연극관련 학회지로는 다음과 같은 것들이 있다. 한국연극학회의 『한국연극학』(1985년-), 한국극예술학회의 『한국극예술연구』(1991년-), 한국연극사학회의 『한국연극연구』(1998년-) 등.
- 9) 이하 서구 연극 이입사에 대해서는 신정옥, 『한국신극과 서양연극』(새문사 1994) 참고 이 책은 우리나라에 이입된 서구 연극의 면모를 비교문학적 관점에서 다룬 최초의 저서로, 우리나라에 수입된 연극을 국가별 순서대로 다루고 있으며, 저자가 한국 신극(근대극)사의 하한선으로 잡고 있는 1960년대 초까지의 시기를 다루고 있다. 동일한 주제를 각 국가별 전공자에 의해, 우리나라에 영향을 미친 국가 비중도별로 다루고 있는 책으로는 신정옥·한상철·전신재·신현숙·김창화·이혜경의 『한국에서의 서양연극:1900년~1995년까지』(소화, 1999)가 있다.

코, 베케트) 등의 영향을 많이 받았다. 서구 연극의 중심지 역할을 하는 프랑스 연극이 근대극의 시기가 아닌 현대극의 시기에 호응을 많이 받은 것은 아무래도 같은 영어권이 아닌 다른 언어권에 있었다는 원인이 가장 큰데, 해방 이후 프랑스 유학 등을 통해 전공자들이 점차 늘어나면서 몰리에르의 희극이나 사르트르의 실존주의극, 이오네스코나 베케트의 부조리극 등 프랑스 연극들이 각광을 받게 되었다. 그러나 현대극 초기에 절대적인 영향을 끼친 것으로는 무엇보다도 미국 연극¹⁰⁾이라 할 수 있고, 미국 연극 수입에 결정적인 역할을 한 것은 이해랑과 유치진, 그리고 극단 실험¹¹⁾이었다. 당시 실험은 사실주의의 극치를 이룬 미국 현대극을 연속적으로 공연하면서 한국 사실주의극의 본령임을 자처하게 되었고, '정통 신극운동의 마침표'¹²⁾로서의 의의를 부여받았다. 이후 부조리극으로 대표되는 프랑스 연극의 부상은 1960년대 후반 실험극단의 급팽창과 함께 이와 같은 미국 일변도의 연극, 곧 사실주의극으로부터 탈피해보고자

10) 미국 연극은 현대극 초기뿐만 아니라 현재까지도 우리 연극계에 지속적인 영향력을 미치고 있는데, 대표적인 것이 미국식 상업주의 연극 뮤지컬이다. 특히 1990년대 이후 이념적·사상적 퇴조의 분위기와 함께 다른 외국 연극·연극이론이 매력을 잃고 있는 데 반해 미국 연극만은 계속 절대적인 영향력을 행사하고 있다.

11) 이해랑은 1955년 미국 국무성의 초청으로 3개월간 미국연극을 시찰하고 돌아왔고, 유치진은 1956년 미국 록펠러재단의 초청으로 1년간 미국연극계를 돌아보고 왔다. 당시 그들이 미국에서 보고온 연극은 브로드웨이 연극이었고, 한국에 돌아와 실험을 통해 미국 현대극을 소개하기에 열정을 쏟았다. 그리하여 미국 연극은 해방 이전에는 단 한편 정도 올려졌던 것에 비해 1950년대에 무려 50편이나 올려지게 되었다. 50편의 공연 중 약 20편이 전문극단의 공연이고 그중 10편이 실험에 의한 것이었으니 실험과 미국현대극은 불가분의 관계에 있다고 하겠다. 실험의 미국극 공연상황은 다음과 같다 <육망이라는 이름의 전차>(1955), <느릅나무 그들의 욕망>(1955), <세일즈맨의 죽음>(1957), <뜨거운 양철지붕 위의 고양이>(1959) 등. 신정옥(1994), 411-421면 참고.

12) 유민영, 「고 이해랑 선생 추모특집-정통 신극운동의 마침표」, 『한국연극』, 1989.5.

하는 의도에서 비롯된 것이었다.

그리하여 1960년대 이후는 사실주의극, 부조리극, 서사극, 페미니즘극 등 다양한 서구 연극양식이 공존하는 한편 1980년대 중반 이후에는 개방화의 물결에 힘입어 세계연극계와 직접 교류하며 거의 시차없이 서구-더 나아가 제3세계-의 연극을 받아들이기게끔 되었다. 따라서 서구 연극을 받아들이는 태도 또한 이전과는 확연히 달라졌는데, 외국의 연극을 소개하고 전달하는 소극적인 차원에서가 아니라 우리 연극 미학 혹은 연극론의 정립을 위한다는 보다 적극적이고 주체적인 입장으로 전환하게 되었다. 이러한 맥락에서 언급될 수 있는 사실이 바로 본격적인 연극평론가의 등장이다. 사실 우리 연극계는 전쟁 이후부터 1970년대까지 범람하는 외국극, 번역극의 시대였고, 심각한 창작극의 부진을 겪고 있었다. 이러한 때 외국문학 전공자 혹은 국문학자로서 한국 연극의 현실에 깊은 관심을 보이는 연극평론가들이 하나둘 등장하기 시작했는데, 1960년대의 오화섭, 여석기의 뒤를 이은 1970년대의 이태주, 이상일, 김의경, 김세중, 한상철, 김문환, 양혜숙, 유민영, 송동준, 김상태, 서연호, 정진수, 이반 등이 그들이다.¹³⁾

그러나, 그러나 말씀입니다 그 운동 가운데서 과연 우리는 무엇을 발견했고 또 무엇을 창조해냈습니까? 이 점을 필자는 되풀이 반문하고자 합니다. 좁은 의미의 近代劇 운동만 두고 보아도 입센이 발견하고 스트린드베리가 창조해낸 바 있는 그 '무엇'-그것은 실체가 있고 무게를 지니고 호소와 공감을 담고, 그리고 주장이 있습니다-을 우리는 우리대로 과연 찾아낼 수 있었습니까? 필자의 견해로서는 분명 '노오'입니다 우리는 '운동'의 곁핥기만 해왔지 실속이 없었던 것입니다.

13) 1960년대 이후 한국 연극계에서의 연극평론가의 활동에 대해서는 유민영, 「연극학의 진전」(1975), 「연극비평의 사적 고찰」(1981) 참고; 『한국연극의 미학』, 단국대출판부, 1982에 재수록.

무엇을 찾아냈느냐고 반문해본 필자는 그 무엇을 반드시 한국적인 것으로 규정짓고 싶지는 않습니다. 연극은 모든 예술이 그렇듯이 普遍을 지향하는 것이기 때문에 구태여 ‘우리 것’이라고 우겨댈 필요는 없습니다. 다만 보편을 지향하는 방법론으로서 우리 것이 이야기될 뿐입니다. 다만 문제는 무엇이든 우리 연극이 진짜 만들어낸 것이 있느냐는 것입니다. 만들어낸 것이 있어야만 뿌리를 박을 수 있을 것입니다. 운동이 운동으로서 값을 지니는 이유도 궁극적으로는 뿌리를 박는 데 있습니다.¹⁴⁾

위의 글은 여석기가 1966년에 쓴 글로, 우리의 신극사·근대극 전체를 신랄하게 비판하고 있는 내용이 담겨있다. 서구 리얼리즘극의 완성자로 불리는 입센이나 스트린드베리를 받아들이고자 노력해왔던 우리의 근대극 운동에서 우리는 과연 무엇을 얻었고, 무엇을 찾아냈는가라는 뼈아픈 반성이 제기되고 있다. 결국 ‘연극비평사 70여 년만에 본격적인 연극평론기’¹⁵⁾의 첫 장은 이렇듯 우리의 신극사 전체에 대한 자기비판과 반성으로 시작되고 있는데, 그 비판적 대안으로서 ‘우리 것’에 대한 강조가 이루어지고 있다. 그리고 그 ‘우리 것’이라는 것도 폐쇄적 민족주의의 입장에서가 아니라 세계사적 맥락에서 ‘보편을 지향하는 방법론으로서의 우리 것’을 강조함으로써 우리의 신극사 전체에 대해서 뿐만 아니라 세계 연극사와도 객관적인 거리감을 유지하고 있는 선구적인 의식을 보여주고 있다. 이러한 객관적인 거리감은 한편으로는 영문학자이자 연극평론가인 여석기 개인의 위치로부터 기인된 것이기도 하지만 다른 한편으로는 그동안 축적된 한국연극의 역사와 발전단계로부터 기인된 것이라고도 할 수 있다. 그동안 무분별한 외국극 수입과 모방에 연연해온 한국 연극계는 1970년대에 이르러서야 우리만의 연극론·연극방법론에 대해 고민하기 시작했고, 이러한 자각과 인식은 이후 한국연극의 중요한 화두로

14) 여석기, 「현대극의 방향모색」, 『한국연극의 현실』, 동화출판공사, 1974. 148면

15) 유민영(1982), 167면

작용하게 되었다.

그러나 평론 활동이 실질적으로 활성화된 것은 1980년대에 와서야 가능했는데, 비록 1970 년대가 ‘본격적인 연극평론기’로서 그 서장을 열기는 했지만 연극계 내에서 평론활동이 제대로 이루어지기에는 아직 그 여건이 충분히 갖춰지지 않았기 때문이다. 아직까지 평론은 일간지나 주간지의 연극란 정도에 지면을 차지하는 정도였고, 공연도 단기공연으로 주로 올려지던 때라 비평의 영향력을 확보하기에도 어려운 실정이었다.¹⁶⁾ 그러나 1980년대에 이르러서는 여러 가지로 사정이 달라졌는데 1970 년대 중반 한국연극평론가협회·한국연극학회가 결성되었는가 하면, 연극전문잡지 『연극평론』·『드라마』·『한국연극』이 창간되었고, 1980 년대에 들어서서는 연극전문학회지 『한국연극학』이 창간되는 등 인적·물질적 조건이 많이 확보된 상태에서 연극론의 질적인 향상을 이루게 된다.

실제로 1980년대 이후에는 그동안 별다른 논의의 충돌이나 쟁점이 부재하던 연극계에 크고 작은 충격을 주는 논쟁이 일어났는데, 예컨대 1984년 정진수에 의해 문제제기된 리얼리즘의 재검토 작업, 1990년 이상일과 연출가 이운택 사이에 있었던 ‘극과 연극’ 논쟁, 주류 연극계와 재야 연극계 사이에 있었던 마당극 논쟁, 1990년대 중반 평론가 김방옥과 안치운 사이에 있었던 ‘몸 연극’ 논쟁 등을 들 수 있다. 서구 연극론과의 관련에서 이를 다시 정리해보면 크게 리얼리즘론, 서사극론, 포스트모더니즘론으로 요약될 수 있는데, 리얼리즘과 서사극론은 주로 창작방법론으로서 포스트모더니즘론은 비평방법론으로서 주목을 받았다. 이러한 논쟁들의 또한가지의 특징으로는 창작방법론으로 논의된 리얼리즘론과 서사극론이 모두 이런저런 계기로 인해 마당극론과 연결되고 있다는 점이다. 결국 여기에서 알 수 있는 것은, 서구 연극론의 생산적·주체적 수용이란 우리 연극론의 정립 과정에서 절실하고 진지하게 모색될 수 있다는 단순한 진

16) 유민영(1982), 167-8면.

리의 확인이 아닌가 한다. 이제 이하에서는 현대극에서의 서구 연극론의 구체적인 모습을 살펴볼 것인데, 이상의 논의들을 전제로 리얼리즘론, 서사극론, 포스트모더니즘론에 초점을 맞추어 진행해가도록 하겠다

3. 서구 연극론의 주제적 수용

3.1. 리얼리즘론

현대연극비평사에서 리얼리즘이 문제된 것은 1980년대 중반과 1990년대 초 두 차례에 걸쳐서였다. 1984년 정진수가 「서구연극의 수용과 변용-극장적 측면을 중심으로」¹⁷⁾이라는 논문을 통해 그동안 정설화되어왔던 한국 사실주의극의 기점을 1920, 30년대로 잡는 것에 이의를 제기한 것이 그 하나이고, 1990년 연극 <오구-죽음의 형식>과 <점아 점아 콩점아>에 대한 이상일의 공연비평에 대해 해당 작품의 연출가 이윤택과 김명곤이 반론을 제기하면서 불거진 소위 ‘굿과 연극’ 논쟁¹⁸⁾ 와중에서 리얼리즘이 언급된 것이 또다른 하나이다. 우선 전자에서 1984년 정진수의 논의는 1987년 『한국연극』에서 ‘한국연극과 리얼리즘’이라는 특집¹⁹⁾으로 다루어

17) 정진수, 「서구연극의 수용과 변용-극장적 측면을 중심으로」, 『한국연극』, 1984. 12.

18) 논쟁의 구체적인 자료는 다음과 같다.

이상일, 「<오구-죽음의 형식>과 <점아 점아 콩점아>」, 『한국연극』, 1990.7.

이윤택, 「굿과 연극에 대한 인식의 전환을 위하여」, 『한국연극』, 1990.8.

조준현, 「굿과 리얼리즘」, 『한국연극』, 1990.9.

김명곤, 「굿, 민족극, 리얼리즘」, 『한국연극』, 1990.10.

이상일, 「민중극·마당극·민족극의 재정립-그 심미적 양식적 통일성의 요청」, 『예술과비평』, 1990. 겨울.

정지창, 「민족극의 새 단계-굿 논쟁」, 『한국논단』, 1991.1.

19) 1987년 4월 『한국연극』에 실린 ‘한국연극과 리얼리즘’의 특집 내용은 다음과

지면서 평단 차원에서 리얼리즘의 개념을 어떻게 정리할 것이냐의 논의로 이어지면서 현대연극비평사에서 본격적으로 리얼리즘을 문제삼게 된 계기를 이루었다면, 후자는 주로 연극생산주체인 연출가들이 참여했던 논쟁으로 리얼리즘의 개념 정립 못지않게 창작방법론으로서의 리얼리즘의 양식적 변별력 또한 중요함을 논의하는 장이었다.

먼저 연극평론가들 사이에서 벌어진 리얼리즘론의 추이를 살펴보면 다음과 같다. 우선 1984년 정진수의 문제제기는 사실 1970년대부터 있어 왔던 우리 연극 전반에 대한 자기비판과 반성의 연장선상에서 나온 것으로, 실제로 이 논문은 1960년대의 여석기의 글²⁰⁾에 깊은 동감을 표하면서 서두를 시작하고 있다. 양자 모두 우리 신극사는 아직 철저한·진정한 의미에서의 근대극 정신, 곧 사실주의 연극의 실현을 보지 못하고 있다는 것인데, 정진수는 여석기의 논의에서 더 나아가 한국적 리얼리즘 연극의 기점을 1970, 80년대로까지 내려잡고 있다.²¹⁾ 그리고 그 근거로 1920, 30년대 토월회나 극연의 활동은 극장 공간이나 공연 방식의 측면에서 봤을 때 입센 이후의 서구 리얼리즘극에 해당한다기보다는 그 이전의 낭만주의극에 더 가깝다는 점을 들고 있다. 예컨대 리얼리즘극 이전 단계에서 주로 행해졌던 actor-manager system의 배우 형태라든가 레퍼터리 시스

같다.

안민수, 「자연주의 연극에 대한 재조명의 의미」

한상철·유민영·정진수·신선희·김의경 신춘대토론, 「리얼리즘 연극의 한국적 수용」

김방옥, 「형성과 발전」

서연호, 「인식과 전개-회곡사적 측면」

이원균, 「개념부터 따지자」

이해량 외, 「내가 본 리얼리즘 연극 베스트5」

20) 여석기, 「현대극의 방향과 모색」, 『한국연극의 현실』, 동화출판공사, 1974.

21) 정진수(1984), 35면. 그리고 이러한 입장은 2년 후에도 여전히 동일한 것으로 재확인된다. 신춘대토론, 「리얼리즘 연극의 한국적 수용」, 『한국연극』, 1987.

4. 25면

템에 의해 거의 매일 저녁 연제(演題)가 바뀌는 것, 낭만주의의 대두와 함께 무대 위의 개성이 강조되면서 무대상의 사실화 경향·사적 정확성' 개념이 생겨난 것 등²²⁾의 상황이 1920, 30년대의 우리의 상황과 매우 흡사하다는 것이다. 정진수의 이러한 논의는 그동안 주로 희곡적 차원에서 리얼리즘론이 진행되던 것과는 달리 극장적 측면이라는 새로운 각도에서 논의를 풀어가는 것으로 상당한 설득력을 지닌 것이지만 그동안 진행되어온 신극사 연구의 맥락과 너무 동떨어진 것으로 여러 가지로 문제의 여지를 남겼다. 이를 의식한 듯 정진수 또한 자신의 주장이 극장적 차원에서의 논의이지 희곡적 차원에서는 다를 수도 있다는 단서를 달고 있다.²³⁾

그러나 이와 같은 정진수의 논의에는 몇가지 문제점들이 존재하는데, 우선 정진수가 근대극의 개념으로 사용하고 있는 '모더니즘 연극'이라는 용어의 문제를 들 수 있다. 여기서의 '모더니즘 연극(modernism drama)이란 말은 서구 연극사에서 1875년 입센 이후의 극 즉 양식상의 '모더니즘'을 지칭하는 것이 아니라 시대 구분상의 의미로서의 '모던'(우리식의 표현대로 한다면 '근대')을 뜻하고 있다. 정진수는 또한 이 '모더니즘 연극'의 범주에 개스너의 논지에 따라 사실주의극(모더니즘의 제1단계) 뿐만 아니라 반사실주의극(모더니즘의 제2단계) 또한 포함시키고 있는데, 이로써 더욱 '모더니즘 연극'이라는 용어가 양식상의 개념이 아니라 시대 구분상의 개념임을 다시 한번 확인할 수 있다. 그러나 극장적 측면에서 리얼리즘 연극의 무대·연기·공연방식을 설명하는 본문의 내용은 리얼리즘 극의 양식적 측면에 대한 설명으로 결국 개념상의 혼란이 일어나게 된다.

22) 정진수(1984), 32-3면.

23) 정진수(1984), 35면 : "이같은 주장을 적극적으로 논증하기 위해서는 신극초기부터 현재에 이르기까지의 희곡문학과 연극공연의 두 측면을 앞의 章에서 논술한 모더니즘의 정신에 입각하여 대비해보아야 할 일이나 그것은 本小論의 범위를 넘는 일임으로 추후 稿를 달리하여 논술할 것을 기약하고..."

예컨대 ‘서구 리얼리즘(곧 모더니즘)’이라든가 ‘모더니즘(또는 서구 리얼리즘) 연극’이라는 표현²⁴⁾이 그렇고, ‘모더니즘 연극’의 범주에 사실주의 극과 반사실주의극을 모두 포함시킴으로써 일반적으로 사용되고 있는 ‘리얼리즘 연극’과 ‘모더니즘 연극’이라는 개념과도 충돌²⁵⁾을 일으키고 있다.

또한 이와 같은 극장적 측면, 공연방식·극양식상의 측면에서의 신극사 검토라는 매우 중요한 문제제기를 했음에도 불구하고 마지막 부분에선 근대극 혹은 ‘모더니즘 연극’의 ‘정신’을 강조하는 다소 모호한 결론을 내리고 있다.

결론을 말하자면 20년대의 ‘토월회’나 30년대의 ‘극연’은 입으로는 입센 이후의 서양 근대극을 외쳤을지 모르나 그들이 실제로 행한 연극은 입센 이전의 낭만주의의 사실화 단계에 머물러 있었다고 보아야 한다는 것이다. ...우리연극은 현재에도 모더니즘을 온전히 수용한 단계에 이르지 못했다는 것이 필자의 推斷인데 우리 연극이 모더니즘을 體現하기 위해서는 西洋의 경우처럼 지금부터라도 사실주의를 충실히 수용하고 그 이후의 반사실주의의 每단계를 두루 거쳐야 하느냐는 질문이 남겨져 있다. 그러나 우리는 西洋 연극의 경험을 총체적으로 내용적으로 수용하면서 우리의 것을 가미시켜 나가면 되는 것이지 每단계를 뒤쫓아 다닐

24) 정진수(1984), 28면

25) 서구적인 맥락에서 봤을 때도 ‘리얼리즘’과 ‘모더니즘’은, 루카치와 브레히트의 리얼리즘과 모더니즘 논쟁에서처럼, 실질적으로는 양식상의 개념임을 감안할 때 이 용어에 대해 좀더 신중한 태도가 필요할 것 같다. 앞서 지적했듯이, 실제로 ‘modern, modernity, 근대 근대성 현대 현대성’ 등을 둘러싼 용어의 문제는 아직 합의되지 않은 난제 중에 하나이다. 비근하게 같은 문학의 경우라도 현대문학의 ‘현대’는 1900년대로부터 현재까지로 암묵적으로 받아들이고 있는 한편, 연극사에서는 해방 이전과 이후를 구분하여 ‘근대극’과 ‘현대극’을 구분하고 있다. 따라서 앞으로 문학사 연극사 뿐만 아니라 우리의 문화사 전반에 대해 시기구분 및 용어의 문제를 진지하게 검토해보는 합의의 과정이 필요하다.

필요는 없는 것이다. 곧 모더니즘의 과정이 아니라 정신을 받아들여야 한다는 것이다.²⁶⁾

즉 우리 신극사에 대한 극장적 측면, 결국 사실주의극의 양식적 측면에서의 비판적 검토 이후의 대안으로서 서양의 사실주의·반사실주의-결국 이는 극양식상의 문제인데-를 모두 아울러 우리식의 절충적 근대극(‘절충주의의 정신’)으로 받아들이면 된다는 결론이다. 결국 여기에서는 이전의 분석태도인 양식(기법)으로서의 리얼리즘극과는 또다른 층위, 곧 정신(이념)으로서의 리얼리즘극으로의 비약이 이루어지고 있는 것으로, 1970, 80년대 문학계에서 중요한 이슈가 되었던 리얼리즘의 내용과 형식 논쟁²⁷⁾이 동시대 연극계에서도 마찬가지로 문제의 여지를 안고 있었음을 보여주고 있다.

그리고 이러한 리얼리즘의 문제는 정진수 이후에도 여전히 중요하게 논의되는데, 1987년에는 작가, 연출가, 무대미술가, 연극평론가 등 연극계 각 분야의 전문가들이 한자리에 모여 ‘한국연극과 리얼리즘’이라는 주제로 대토론²⁸⁾을 벌이게 된다. 한상철, 유민영, 정진수, 신선희, 김의경, 안민수 등이 모인 이 자리에서는, 당시 연극계 안에서 논란이 되고 있는 ‘리얼리즘’이라는 용어의 개념 정리에서부터 한국신극사에서 리얼리즘극 수용의 양상, 앞으로의 한국연극에서의 리얼리즘극의 전망에 이르기까지 한국연극에서의 리얼리즘 문제를 폭넓게 다루고 있다. 그리고 그에 대한 결론으로서 앞서 정진수의 논의에서와 같은 ‘정신’이 강조되고 있다.

26) 정진수(1984), 37면

27) 백문임, 「70년대 리얼리즘론의 전개」, 『1970년대 문학연구』, 민족문화사연구소 현대문학분과, 소명출판, 2000. 참고 그러나 문학계에서의 리얼리즘론이 『문학과지성』 그룹과 『창작과비평』 그룹간의 가시적이고 의식적인 논쟁의 형태로 진행되었다면, 연극계에서의 리얼리즘론은 가시적인 논쟁의 형태가 아니라 문제제기 차원에 그치고만 경향이 있다.

28) 신춘대토론, 「리얼리즘 연극의 한국적 수용」, 『한국연극』, 1987.4.

한상철 : 예술의 궁극적인 목적이 삶의 진실을 재현하는 것인데 왜 리얼리즘에 대한 논란이 일어나는가 하면 객석에서 관객이 볼 때 우리의 무대는 아직 삶의 진실을 절실하게 표현해준 모델이 없었기 때문입니다. “아 저것이 바로 내 삶이로구나”하고 피부에 닿도록 공감하는 것은 매우 중요한 일인데 그러한 진실을 가장 쉽고 직접적으로 표현하는 스타일이 바로 리얼리즘이란 것입니다. 물론 베케트의 <고도를 기다리며>같은 작품도 삶의 진실을 아주 잘 표현하고 있습니다. 그러나 일반 관객들은 사실적인 작품들을 통해서 더 직접적으로 자신의 삶을 파악하고 이해한다는 것입니다. 그러한 전형을 우리가 갖기 위해서는 그 사실성을 표현하는데 어떻게 전문성을 살려서 무대장치, 의상 연기 등의 모든 것이 삶과 똑같이 재현되느냐 하는 점이 앞으로의 과제일 것입니다.²⁹⁾

안민수 : ...짧은 시간이었지만 우리의 무대를 되돌아켜보는 과정에서 많은 모순점이 지적되었고 개선점도 나왔던 것 같습니다. 서구의 리얼리즘과 우리의 현실을 비교해 보면서 우리가 리얼리즘의 정신에 입각해서 합리적인 사고, 철저한 의식, 구체적인 방법으로 전문적인 연극을 창조해야 한다는 것을 확인한 셈입니다. 그것이 바로 전통이 다르고 정서가 다른 우리가 리얼리즘을 수용하는 자세라고 생각합니다.³⁰⁾

이상과 같은 논의에서는 1980년대 후반 연극계에서의 리얼리즘 연극의 발전단계를 살펴볼 수 있는데, 근대극 초기에 들어온 창작방법론으로서의 리얼리즘이 신극사 70년을 거치면서도 여전히 ‘수용’의 차원 변용과 창조의 차원이 아니라 에서 논의되고 있음을 확인할 수 있다. 위의 한상철의 지적에서처럼 우리 무대는 관객에게 ‘삶의 진실을 절실하게 표현해준’ 적이 없었는데, 일반 관객에게 가장 쉽고 직접적인 방식인 사실주의

29) 신춘대토론(1987), 26면

30) 신춘대토론(1987), 27면

에서조차 우리는 ‘철저히 못했음’을 반성해야 한다는 것이다. 이에 따라 앞서 정진수의 논의에서와 마찬가지로 한상철, 안민수 또한 ‘정신’의 문제를 강조하고 있는데, 여기서의 ‘정신’이란 ‘전문성’, ‘철저함’, ‘장인정신’ 등의 의미를 함축하고 있는 말로 리얼리즘(사실주의)이나 모더니즘(반사실주의)이나, 혹은 리얼리즘의 양식적인 측면이나 정신적인 측면이나의 차원 이전, 즉 연극에 대한 기본적인 태도 자체를 지칭하고 있다. 그리하여 이제 양식의 문제로부터 시작된 리얼리즘 논의는 점차 양식의 문제를 떠나 우리 신극사 전체의 불철저함, 전문성 결여를 근본적으로 비판하는 방향에서 논의를 매듭짓게 되었는데,³¹⁾ 비록 뚜렷한 성과나 결론을 제시하지는 못했지만 한국연극사에서 우리 연극의 현재적 모습에 대한 근본적인 비판과 전망이 논의되었다는 점에서 이러한 리얼리즘 논의는 중요한 의의를 갖는다고 할 수 있다.

다음으로 1990년 연출가들이 참여한 리얼리즘 논의를 살펴보면 다음과 같다. 일명 ‘굿 논쟁’이라 불리는 이 논쟁은 논쟁다운 논쟁이 별로 없었던 한국연극사에서 이례적인 일로 여러 논자들의 비상한 관심을 불러모았다. 그리고 비록 평론가들 사이에 있었던 것처럼 리얼리즘에 대한

31) 1988년에 나온 김방옥의 『한국사실주의희곡연구』(동양공연예술연구소)는 바로 이와 같은 연극비평계의 리얼리즘 논의의 연장선상에서 나온 것이라 할 수 있다. 자신의 박사학위논문이기도 한 이 책은 1910년대 신파극에서부터 1960년대까지의 한국 사실주의 희곡을 사적인 전개에 따라(초창기·형성기·정착기의 구분) 다루고 있는 것으로 한국 신극사에 대한 정진수의 논의를 일정부분 거의 그대로 받아들이고 있다. 예컨대 1910년대 신파극과 초창기 희곡들을 통속적 낭만주의극으로 파악하고 있는 것이나, 한국 사실주의 희곡의 정착기(‘완성기’의 의미)를 1960년대로 보고 있다는 점은 한편으로 정진수가 한국적 리얼리즘 연극이 비로소 가능해진 것은 1970년대쯤이라고 보고 있는 것과 거의 동일한 관점이라 할 수 있다. 다만 정진수의 논의와 다른 점은, 희곡사적 측면에서 사실주의극의 기점으로 ‘비록 불완전하나마’ 1930년대의 유치진을 꼽고 있는 것인데, 결국 이는 1920, 30년대를 본격적인 사실주의극의 기점으로 보고 있는 기존 신극사·근대극사의 입장과 정진수의 입장을 서로 절충한 것이라고 할 수 있다.

직접적인 논의로부터 시작된 것은 아니지만, 1980년대 중반 이후 한참 양식적·이론적 심화의 과정을 밟고 있었던 민족극(마당극)론과의 연결지점에서 리얼리즘이 언급된 것으로서 한국 리얼리즘 연극사의 새로운 차원을 확인시켜주고 있다. 먼저 이 논쟁의 발단은 *굿*을 현대적인 방식으로 극화한 <오구-죽음의 형식>(이운택 작·연출)과 <점아 점아 콩점아>(김명곤 작·연출)에 대한 이상일의 부정적인 평가³²⁾로부터 시작되었는데, <오구-죽음의 형식>의 연출가 이운택의 즉각적인 반발³³⁾ 이후 부산의 연출가 조준현이 새롭게 논의에 참여하면서 단순한 ‘굿 논쟁’ 차원을 넘어 리얼리즘 논의를 촉발시켰고³⁴⁾ 이에 대해 민족극 진영의 또다른 연출가 김명곤이 리얼리즘의 양식·정신적 차원을 구분할 필요가 있으며, 앞으로의 민족극 운동의 방향에서 리얼리즘 뿐만 아니라 여러 다양한 연극적 양식의 변별점이 무시되어서는 안된다는 견해를 피력하면서³⁵⁾ 일단

32) 이상일, 「<오구-죽음의 형식>과 <점아 점아 콩점아>」, 『한국연극』, 1990.7. 이상일은 *굿*을 현대적인 방식으로 극화한 두 작품을 “*굿*은 *굿*이고 연극예술은 아니다”(63면)라는 관점에서 비판하고 있는데 요컨대 이러한 관점은 *굿*은 전시대의 유물일 뿐이고 이미 죽은 것 혹은 잔존물, 현대의 연극은 그것과는 차원이 다른 예술형식일 뿐이라는 것으로, *굿*생활과 연극예술의 영역을 무관한 것으로 분리하는 한편, 과거의 문화를 박제된 것으로 인식하는 관념주의적 한계를 드러내고 있다. 동일한 맥락에서 민족극 진영의 *굿*의 차용을 ‘우리 속의 폐쇄적 이국취미’(64면)로 몰아부치고 있다. 이 중에서 이상일의 전자의 관점(*굿*/연극의 분리는 *굿*을 우리극의 원형으로 파악하며 적극적으로 자신의 연극에 받아들이고 있는 이운택에 의해 반박되었으며, 민족극 전체를 획일화시켜 비판하는 후자의 관점은 민족극 진영의 조준현, 김명곤 등에 의해 부정된다.

33) 이운택, 「*굿*과 연극에 대한 인식의 전환을 위하여」, 『한국연극』 1990.8. 이 글에서 이운택은, 이상일의 견해를 관념주의적이라고 비판하는 한편, *굿*은 현대에 적극적으로 계승할 필요가 있는 ‘우리 민족의 원형연극’(65면)임을 분명히 한다. 그리고 이상일에게서 함께 비판받았던 민족극 진영에 대해서도 민족극은 ‘오늘의 *굿*이고 우리의 연극’이라는 관점에서 적극 옹호하고 있다.

34) 조준현, 「*굿*과 리얼리즘」, 『한국연극』, 1990.9. 68면

35) 김명곤, 「*굿*, 민족극, 리얼리즘」, 『한국연극』, 1990.10.

논쟁이 마무리됐다. 따라서 이하에서는 리얼리즘을 직접적으로 언급하고 있는 조준현, 김명곤의 논의를 중심으로 1980년대 후반과 1990년대 초반 우리 연극계에서 리얼리즘 논의가 어떻게 전개되고 있었는가를 살펴보고자 한다.

그러나 모든 예술이 다 그렇겠지만 특히 연극은 철두철미하게 사회적인 예술일 수밖에 없다. 연극은 그것의 발생부터가 사회적이었으며 그 제작상의 특성들에 의해서도 사회적일 수밖에 없기 때문이다. 다시 말해서 연극은 동시대를 살아가는 사람들의 삶의 모습과 다른 것일 수 없으며 '지금 여기'서의 진실과 무관한 것일 수 없다. 예술에 있어서 이러한 역사적·사회적 진실성을 우리는 흔히 '리얼리즘'이라고 부른다. 그러나 여기서도 또한 중요한 것은 형식으로서의 리얼리즘이 아니라 정신으로서의 리얼리즘 즉 '리얼리즘 정신'이다. 리얼리즘이라는 개념을 형식의 관점에서만 파악하게 되면 결국 입센과 졸라 이후의 협소한 사실주의·자연주의 연극을 가리키는 것이 되고 만다. 그러나 ...리얼리즘 정신이란 협소한 표현형식의 문제가 아니라 바로 우리가 연극을 하는 자세의 문제, 나아가서는 우리가 삶을 사는 태도의 문제인 것이다.³⁶⁾

이상은 극 논쟁에 리얼리즘이라는 새로운 차원을 덧붙이면서 등장한 조준현의 글로, 굿이든 리얼리즘이든 당대의 역사적·사회적 진실성을 무시하고는 형식주의에 빠질 수밖에 없음을 경고하는 한편 '리얼리즘 정신'의 회복을 주장하고 있다. 이러한 리얼리즘 정신의 회복은 그동안 이루어져온 극논쟁에서의 형식주의적 측면('신대(神代)처럼 깃발을 흔들어대는')³⁷⁾ 뿐만 아니라 민족극 진영에서 양식화의 문제에 몰두해온 측면 모두를 비판하고 있는 것이자, 다른 한편으로 1970, 80년대 문학론에서의

36) 조준현, 「굿과 리얼리즘」, 『한국연극』, 1990.9. 68면

37) 이상일(1990), 63면

리얼리즘론을 연극에 접목시키고 있는 것이기도 하다. 따라서 위의 글에서 강조하고 있는 '리얼리즘 정신' 또한 앞서 연극평론가들의 결론에서의 '리얼리즘 정신'과는 그 맥락이 다른 것인데, 연극평론가들의 것이 1960, 70년대의 연극사적 맥락의 연장선상에서의 연극적 철저함, 연극의 전문성을 강조하는 것이었다면, 조준현의 것은 1970, 80년대의 새로운 문학사적 맥락에서 세계에 대한 예술가의 태도 자체를 강조하고 있는 것이다. 그것도 주로 루카치와 브레히트의 논의에 기대고 있는 것으로, 그 심리적 저변에는 기성연극계의 예술관-정치·사회적 현실과 분리된 예술의 독자성과 보편성을 추구하는-에 대한 부정이 깔려있다.

결국 이는 연극에서의 리얼리즘 이해의 새로운 단계가 출현했음을 보여주는 것으로, 이후의 논객으로 참여한 김명곤은 이러한 입장을 더욱 분명히 하고 있다. 김명곤은 기성 연극계 중심과의 명백한 단절을 선언하면서 논의에 동참하고 있는데, 리얼리즘도 '해방 뒤 남한사회에서 거의 단절되어 오다가 팔십년대 중반에 마당극 운동의 비판적 대안으로서 재등장'³⁸⁾한 것이라고 새롭게 정의내리고 있다. 요컨대 여기서는 이른바 진보적 리얼리즘론의 입장이 분명히 밝혀지고 있는데, 다른 한편 리얼리즘의 이러한 정신적·이념지향적 측면 뿐만 아니라 양식적 변별력의 측면도 중요하게 언급하고 있어서 주목을 요한다.

그러므로 '형식에 대한 관념론적인 편견'을 지적한 조준현씨의 견해에 동의를 표하면서도, 리얼리즘이라는 단어가 가지고 있는 양식적 특성을 무시한채 '소재의 주체성과 인간 본질의 보편성을 연극행위를 통해서 통일'시켜야 리얼리즘을 획득할 수 있으며 "굿정신은 곧 리얼리즘 정신이다. 굿정신과 리얼리즘정신이 하나로 이해될 때에만 굿은 단지 연극이었던' 것이 아니라 바로 연극'이며, 마찬가지로 연극 또한 굿일 수 있다"고 한 주장에 대해서는 쉽게 동의할 수 없다. 굿과 리얼리즘은 서로 다

38) 김명곤(1990), 99면

른 역사적 배경과 이념적 성향을 지니고 있으며 또한 그들은 분명한 양식적 변별점을 지니고 있다. 그러한 변별을 무시한 채 기본정신에 있어서의 공유점을 지나치게 강조하여 양식적인 특성을 무시하는 것은 또다른 관념적 오류에 빠져드는 것이다.³⁹⁾

곧 리얼리즘의 역사적·사회적 태도에 동의를 표하는 한편, 그렇다고 해서 리얼리즘이 가지고 있는 ‘양식적 변별점’을 간과해서는 안된다는 지적으로 동시대 문학론의 입장을 거의 그대로 받아들이고 있는 조준현과 일정한 거리를 유지하고 있다. 결국 여기에는 몸으로 직접 표현해야 하고 무대를 만들어서 눈앞에 보여줘야 하는, 즉 어떤 무대를 보여줄 것인가 끊임없이 그 양식상의 선택과 통일을 염두에 두어야 하는 연극 생산자로서의 연출가 김명곤의 입장이 반영되어 있는데, 김명곤은 연극이론가로서가 아니라 직접적인 현장활동가·생산자의 입장에서 양식에 대해 훨씬 분명하고 유연한 태도를 보여주고 있다.⁴⁰⁾ 실제로 김명곤은 자신의 작업을 예로 들면서 사실주의와 표현주의, 마당극, 무극 등의 기법과 요소를 작품마다 다른 구조 혹은 형식으로 선택하여 작업하고 있다고 말하고 있는데, 그의 이러한 태도에는 서구의 양식이든 전통극의 양식이든 객관적이고 비판적인 입장에서 수용하겠다는 의지가 담겨있는 것으로, 그동안 수입 연극이론에 대해 종속적이고 수동적인 입장에 머물러 있었던 것과는 다른 국면을 제시해주고 있다.

이상의 논의 과정에서 봤을 때, 진보적 민족극 진영의 리얼리즘 논의는 정신의 문제로부터 시작하여 양식의 문제로 점점 그 논의의 초점을

39) 김명곤(1990), 100-1면.

40) 한편으로 이는 문학(특히 소설) 이론가 루카치와 연극 연출가 브레히트의 논쟁의 일면을 연상시키기도 하는데, 장르간의 특수성에 의해 브레히트가 연극수단의 잡다한 운용(실험)에 훨씬 더 개방적이라는 논의를 참고해볼 수 있겠다. 이에 대해서는 루카치와 브레히트 간의 리얼리즘 논쟁을 다루고 있는 이원균, 「개념부터 따지자」, 『한국연극』, 1987.4. 45-7면 참고.

옮겨가고 있음을 알 수 있는데, 이는 중심 연극계의 리얼리즘 논의가 양식의 문제로부터 출발하여 정신의 문제로 귀착된 것과 대조적인 양상을 보여준다. 이는 김명곤의 표현대로 마당극 혹은 민족극은 ‘현재진행형의 운동’으로 아직 그 양식상의 실험과정 중임을 감안하여 이해해볼 수 있겠는데, 그렇기 때문에 기존의 사실주의나 표현주의, 전통극에서의 여러 양식들에 대해 좀더 객관적인 입장에서 창조적이며 새로운 수용의 가능성을 열어놓고 있는 것이 아닌가 한다. 그리하여 우리의 신극사 초기에 수용되어 근 80여 년의 동안 한국연극론이 일부로서 확고한 위치를 차지 해온 리얼리즘은 우리극의 양식과 미학의 토대로서 다시 한번 시대적 요청을 받고 있으며, 각 연극담당 주체들에게 중심 화두로서 논의의 장을 마련해주고 있는 셈이다.

32. 서사극론

브레히트의 서사극은 해방 이후 미국의 사실주의극, 프랑스의 부조리극과 함께 우리의 현대극사에 매우 중요한 영향을 미쳤다. 이 중에서 시기상으로 가장 먼저 들어온 것은 미국 연극인데, 미군정기에서부터 미국 정부의 강력한 후원 아래 미국 문화, 대표적으로 브로드웨이 연극과 할리우드 영화가 대량으로 쏟아져 들어오기 시작했다. 우리 연극인들 또한 미국 연극 수입에 적극적인 태도를 보였는데, 특히 유치진이나 이해랑, 신헌, 국립극단 등 기성 연극인들이 그 중심이었다. 근대 사실주의극의 확립이라는 시대적 소명의식을 가지고 있었던 이들은 상징주의 등이 가미된 절충적 사실주의극 형태인 미국 현대 연극을 새로운 사실주의극의 모델로서 적극 받아들였다. 그러나 대학극 출신의 젊은 연극인들은 전후 세대로서의 새로운 감수성에 맞는 새로운 연극적 표현들에 좀더 관심이 많았고 동시대 프랑스의 실존주의극이나 부조리극, 잔혹극에 매료되었다. 특히 1970년대는 부조리극의 전성시대를 이룰 정도로 많은 프랑스 극들

이 무대에 올려지고 호응을 얻게 되었는데, 이는 급속히 진행된 근대화 산업화에 따른 개인적 차원의 불안의식, 부조리하고 억압적인 정치현실에 대한 저항감을 느끼고 있었던 당시 관객들이 동시대 프랑스 연극의 부조리와 광기, 방향감각의 상실 등의 주제의식에 깊이 공감할 수 있었기 때문이었다.⁴¹⁾ 그리하여 해방 이후 우리 연극계는 이전에 일본을 거쳐 간접적인 형태로, 따라서 어느 정도의 시차를 두고 서구 연극을 받아들일 수밖에 없었던 상황과는 달리 직접적인 형태로, 거의 시차없이 현대 서구 연극을 받아들이면서 동시대적 감수성을 느끼게 되었다.

다른 한편 연극 이론의 차원에서 무엇보다도 큰 영향을 끼친 것은 독일 연극인 브레히트의 서사극이었다. 그러나 미국과 프랑스 연극이 작품과 공연을 통해 일반 관객과 직접적으로 만나 큰 호응을 얻었다면, 브레히트의 서사극은 작품이나 실제 공연보다는 연극이론의 차원에서, 일반 관객이 아닌 독문학 전공자들을 통한 전문적인 지식의 차원에서 수용되기 시작하였다. 이러한 현상은 일차적으로 브레히트가 공산권 국가의 작가라는 점이 가장 크게 작용했기 때문인데, 반공을 국시로 하고 있는 국가 정책상 브레히트의 작품이 출판되거나 공연이 올려지는 것이 금지되어 있었다.⁴²⁾ 그리하여 실제적인 공연이 이루어지고 일반 관객과의 만남이 시도되는 것은 1988년 올림픽을 계기로 공연 금지령이 해제된 이후에나 비로소 가능해지게 되었는데, 그 이전의 브레히트 수용은 대학의 상

41) 이상 현대극에서의 미국·프랑스 연극의 영향에 대해서는 『한국에서의 서양 연극』(소화, 1999)의 이해경·신현숙의 글 참고

42) 독일 연극의 한국 수용은 해방 이전과 이후 모두 정치적 맥락이 크게 작용했는데, 식민지 시기에 독일의 괴테와 실러 표현주의극 등이 비교적 자세히 소개될 수 있었던 데에는 당시 일본이 독일을 선호했기 때문에, 즉 새로운 동맹 관계를 꿈꾸던 일본이 독일과 정치적인 우호관계를 유지하고 있었기 때문이다. 그리고 이후 독문학은 체계적인 학문영역으로 인정되면서 해방 이후에도 체계적이고 전문적인 연구 성과물들을 계속 생산해내게 되었다. 신정옥(1994), 291면 ; 김창화, 「독일 연극」, 『한국에서의 서양연극』(소화, 1999), 350-1면 참고

아탑 안에서, 혹은 제도권 밖의 연극인들의 현장활동의 이론적 근거로서 제한적인 범위 내에서만 이루어졌다.

그럼에도 불구하고 브레히트의 서사극은 연극이론 및 공연기법 면에서 우리 현대극사에 큰 영향을 끼쳤는데, 한편으로 이는 이미 1960, 70년대에 세계적인 작가의 반열에 올라선 브레히트 개인의 명성⁴³⁾에 힘입은 것이면서, 우리만의 연극이론과 양식의 정립 및 실험에 몰두하고 있었던 당시 연극계에 서양의 오래된 아리스토텔레스적 연극 전통을 부정하면서 동양의 연극적 전통을 그 대안으로 모색했던 브레히트의 서사극 이론이 매력적인 탐구 대상으로 부각되었기 때문이었다. 따라서 이하에서는 한국에서의 서사극 수용 양상을 좀더 구체적으로 살펴보고자 하는데, 앞서 언급했듯이 이는 크게 두 가지의 방향을 가지고 있다. 즉 하나는 독문학 전공자들을 중심으로 한 체계적·학문적 수용을 들 수 있고, 다른 하나는 연극인들을 중심으로 한 예술적·실천적 수용이 그것이다.

먼저 독문학 연구자들 중심의 브레히트 서사극 수용 양상을 살펴보면 다음과 같다. 우리나라에서 브레히트 연구가 시작된 것은 1960년대 말에 자생적으로 이루어졌다고 할 수 있는데, 이미 1968년에 최초의 브레히트 관련 석사학위논문이 나왔고, 1976년에는 송동준의 박사학위논문(『서사극에서의 소외』)이, 그리고 1984년엔 최초의 브레히트 연구서인 이원양의 『브레히트 연구』가 출판되었다. 요컨대 브레히트 연구는 시기적으로 1960년대 말에 태동하여 1970년대의 준비기간을 거쳐 1980년대에 본격화되었는데,⁴⁴⁾ 처음부터 서사극 이론의 발전과정, 개념, 기법 등이 상세하고 체

43) 브레히트의 서사극은 브레히트가 나치 정부의 탄압을 피해 망명생활을 하던 1930, 40년대에 쓰여지고 이론화 작업이 완성되었으며, 그가 다시 동독으로 돌아간 이후 꾸준한 공연활동에 힘입어 1950, 60년대에 세계적으로 알려지기 시작해서 1960, 70년대에는 세계 연극계에 브레히트의 열풍이 일어날 정도였다. 그리고 그때 이후 브레히트는 셰익스피어에 필적할 만한 고전작가의 반열에 올라있다. 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1984. 참고

44) 이상 대학의 브레히트 연구 현황에 대해서는 이원양, 「한국에서의 브레히트

계적으로 연구되었다. 그러나 이러한 연구들은 브레히트의 희곡 작품 자체나 실제 공연에 대한 분석이 아니라 서사극의 이론적 측면, 극형식의 기법적 측면에 보다 강조점이 놓인 것들로 루카치와 브레히트의 논쟁의 경우에서와 같은 논쟁가, 혹은 전위적인 기법을 창안한 모더니스트로서의 브레히트가 좀더 부각되어 있다.

요컨대 이러한 연구들은 연극적인 맥락에서보다는 문학적인 관심의 발로에서 시작된 것들로, 실제로 우리나라 최초의 브레히트 연구서의 저자는 ‘현대의 고전작가인 브레히트를 연구하면서 서사극뿐만 아니라 독일문학의 희곡적 전통에 대해서, 그리고 희곡 일반에 대한 이해까지도 넓힐 수 있었다고 고백하고 있다.⁴⁵⁾ 결국 그의 브레히트에 대한 관심은 극작가, 연출가로서의 브레히트보다는 세계적인 작가로서의 브레히트에 대한 관심으로부터 출발한 것으로, 이는 우리나라가 희곡적 전통이 약한 반면, 독일은 표현주의극, 낭만주의극, 서사극 등 유난히 희곡적 전통이 강한 나라라는 문화적 차이로부터 기인한 현상이라 하겠다. 따라서 연구의 차원에서 서사극은 비록 체계적이고 구체적으로 탐구되었지만, 그 연구 성과물이 직접적으로 연극계에 영향을 미치지지는 못했다. 예컨대 소수의 몇몇 사람들을 제외하고 독문학(희곡) 전공자들이 실제 연극계와 교류가 없었던 것이나 1980년대 후반 브레히트극 공연 당시 이들이 공연의 주체로서가 아니라 극단이나 제작자의 주문에 따라 그때그때 번역을 해주는 소극적인 행동에 머물러 있었을 뿐⁴⁶⁾ 한국 연극에서의 서사극의 실제적 적용이나 이후의 연극적 문제들에 관한 후속 연구가 이들에 의해서 계속되지는 못했다.⁴⁷⁾

연구와 공연], 『한국연극』, 1990.9. 120-3면 참고

45) 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1984. 5면

46) 김창화는 식민지 시기의 서향석과 같은 제1세대 번역자 그룹과 현대의 제2세대 번역자 그룹을 구분하고 있는데, 제1세대 번역자들이 당시의 연극과 직접적인 관련을 맺고 있는 반면 현대의 독문학자들은 연극계와 거리를 두고 활동하고 있다고 지적하고 있다. 김창화(1999), 365면

반면에 브레히트 서사극의 실제적 적용과 효과가 문제된 것은 실제 연극현장의 연극인들에 의해서였는데, 대표적으로는 1970, 80년대 마당극 운동의 이론 전개 과정에서 언급된 것과, 1980년대 후반 극장에서 허용된 브레히트 공연과 관련된 논의들을 들 수 있다. 이 중에서 먼저 전자의 경우는 우리의 전통극인 탈춤의 미학적 계승의 차원에서, 서구의 연극적 전통을 부정하고 있는 서사극이 유용한 이론적 근거로 채택되었다. 특히 전통극의 에피소드적 구성방식이나 춤과 노래의 삽입, 악사와 조명기구의 노출 등은 서사극의 기법적 측면과 대단히 흡사해서 실제로 이후 연극계 일부에서는 “전통극은 곧 서사극이며 서사극은 곧 장면의 단순한 나열을 의미한다는 식의 단순사고가 횡행”⁴⁸⁾할 정도로 서사극과 전통극의 친연성이 강조되기도 하였다. 그러나 점차 우리의 전통극 양식과도 다르고, 서사극과도 다른 마당극 고유의 양식적 측면에 대한 모색이 실험되었는데, 1985년 마당극 <밥>의 연출노트에는 이러한 생생한 과정이 기록되어 있다.

그러나 막상 극장에서 공연이 시작되었을 때 우리는 스스로 역부족을 느끼지 않을 수 없었다. 작품 구성에서부터 연출·연기에 이르기까지 모든 것이 뜻대로 되지 않았고 서투르게 나타났으며 애초의 의도와는 달리 서사극적인 요소에 많은 부분을 의지하는 결과가 되었다. ...그리하여 이 작품을 본원적인 의미에서의 마당극에 걸맞는 방식으로 재조립하기로 했는데 그것은 달리 말하면 ‘서사적 마당극’으로부터 ‘놀이적 마당극’으로 옮겨놓는 일이었다. 앞서의 극장공연은 네 마당으로 구성되었으되 각 마당 사이사이에 큰광대의 일생을 서술하는 해설부분이 기둥으로 자리잡고 있는 서사적 구조였다. ...그러나 이번에는 큰광대에 관한 서술

47) 실제 공연과 유리된 학제적 연구 차원의 브레히트 수용의 문제점에 대한 비판은 정지창, 「서사극과 리얼리즘」, 『리얼리즘과 모더니즘』, 1984 ; 『서사극 마당극 민족극』, 창작과비평사, 1989에 재수록 190-2면 참고

48) 김방욱, 「마당극 연구」, 『한국연극학』 7, 한국연극학회, 1995. 270면.

부분을 모두 들어내고 각 마당들을 독자적으로 병치시킴으로써 마당극 본래의 놀이적 성격을 강화하는 방식으로 바꾸기로 한 것이다.⁴⁹⁾

이상에서와 같이 마당극의 양식적 정립과정에서 서사극 이론은 실제 공연의 현장에서 즉각각각 관객의 반응에 의해서 점검받는 기회를 갖는 한편, 그때그때의 무대적 필요성에 의해서 절충됨으로써 그동안 서사극 이론에 대해 지나치게 신비화되거나 절대화되어 있던 경향으로부터 점차 벗어나게 되었다. 연극 생산 담당자들에게 이제 서사극은 하나의 창작방법론으로서 여러 가지 다양한 선택 가능한 양식들 중의 하나로 인식되기 시작했고, 더욱 적극적으로는 우리의 전통적 연극미학을 발견하고 발전시키기 위한 유용한 수단이 되었다.

서사극 이론에 대해 이전보다 한결 여유로운 수용 태도를 보이는 것은 1988년 이후 브레히트극을 무대에 올릴 수 있게 된 기성 연극계에서도 마찬가지였는데, 이에 중요하게 언급될 수 있는 공연이 1990년 최형인 연출의 <사천의 착한 여자>를 들 수 있다.⁵⁰⁾ 이 공연 이후 연출가 최형인은 다음과 같은 회상을 하고 있는데, 여기에는 서사극 이론에 대해 열광하는 서구인의 반응과 함께 한국인의 입장을 비교하는 흥미로운 언급이 들어있다.

내가 '브레히트'라는 이름과 '소외효과'라는 단어를 처음 들은 것은 1974년에 American University에서 수강했던 Germany Between The Wars라는 과

49) 임진택, 「<밥> 연출노트」, 『한국연극』, 1987.5. 33-4면

50) 해금 이후의 최초의 브레히트 극은 1988년 민중극단의 <서푼짜리 오페라> (이원양 역, 정진수 연출였다. 그러나 이 공연에 대한 평가는 별로 좋지 못했는데, 이미 알고 있는 서사극 이론을 실제 공연에 적용시키는데 실패했다는 평을 얻었다. 김창화(1999), 405면. 그러나 1990년 최형인 연출의 <사천의 착한 여자>는 이후 두 번째로 올려진 본격적인 브레히트극으로 연출, 연기, 무대미술 등의 측면에서 긍정적인 평가를 받은 바 있다.

목에서였다. 그 당시 브레히트에 대한 나의 솔직한 심정은 연극을 왜 이렇게 재미없고 복잡하게 만들고 싶어하나 하는 거부감이었다.

그후 뉴욕대학에서 연기 공부를 하는 기간 중이었던 1977년 <서푼짜리 오페라(The Three Penny Opera)>와 <행복한 날(The Happy End)>의 공연을 보았고 <사친의 착한 여자>의 배우로 학교 공연에 참여할 기회도 갖게 되었다. ...그리고 유별나게 그 공연에 흥미와 관심을 보이는 학생 선생들을 이해하기 어려울 만큼 나는 그 작품이 다른 기존의 작품들과 크게 다르다고 느끼질 못했다. 지금도 역시 난 브레히트의 작품이 특히 공연을 놓고 볼 때에 공연양식이 크게 다르다고 생각하지는 않는다. 특히 그가 생존, 활동하던 시대와 지금은 연극표현 양식이 비교할 수도 없을 만큼 다양해졌고 내용의 전달을 위해서라면 어떤 양식도 가능한 시대에 연극을 경험하는 나로서는 형식은 따로이 관심의 대상이 아니기 때문이다. 특히나 한국인의 정서로 볼 때 브레히트의 서사극적 요소는 당연하게 느껴졌고, 프로시니엄(Proscenium)을 깨야한다거나, 연극은 이래야만 한 다라고 부르짖을 만큼 난 연극이론가도 아니었기 때문에 그 당시 크게 재미를 느끼지 못했다고 생각한다.⁵¹⁾

최형인은 이와 함께 1984년 귀국한 이후 한국 연극계에서도 당시 서구인들과 마찬가지로 브레히트에 열광해있는 모습을 목격하면서 일종의 ‘공포’를 느꼈다고 쓰고 있는데, “어디를 가도 연극인들이 몇 명만 모이면 브레히트가 언급되었고 학생들은 시간만 있으면 브레히트에 대해 질문을 하는”⁵²⁾ 통해 뒤늦게 다시 브레히트를 읽고 그의 이론적 측면에서가 아니라 작품에 대한 확신에서 공연을 올리게 되었다는 것이다. 여기에서 알 수 있듯이 서사극 이론은 이미 여러 현대적 연극표현들과 함께 다양한 연극양식들 중의 하나로 인식되고 있었고, 1990년대에 이르러서

51) 최형인, 「브레히트 <사친의 선인>을 공연하고 나서」, 『한국연극』 1990.9. 123-4면.

52) 최형인(1990), 124면

는 이미 그 전위적 성격을 잃어버리고 있었다. 또한 최형인 연출의 공연은 독일 문학 전공자가 아닌, 미국에서 브레히트를 접한 연출가의 공연이라는 점에서도 특징적인 공연이었는데, 서구에서의 브레히트 열풍이 일종의 ‘브레히트 산업’으로 불리며 브레히트의 무력화⁵³⁾가 논의되는 시점에서의 공연이 어떠한 현재적 의미를 지닐 수 있는가 문제삼아볼 만하다.

실제로 1990년대 들어 브레히트의 서사극이 그 정치적 입지점을 잃어버리고 무력화된 측면에 대해 여러 논자들의 우려가 표명되고 있는데, 이는 오늘날 우리에게 브레히트는 과연 어떤 의미인가에 대한 새로운 문제제기의 성격을 가지고 있다.

그러나 뒤늦게 허용된 브레히트 공연은 이미 언급했듯 많은 문제점과 모순점을 전제하고 있었다. 1990년대 우리 연극계의 현상을 설명하기 위해 차용하기에는 서사극이라는 명칭보다는 해체주의와 포스트모더니즘이라는 용어가 더 적합해 보이는 개념이 되었고, 우리 나라에서 부분적으로만 알려진 브레히트와 그의 연극 장치들은 원래 목적과는 아무런 연관 관계없이 파편화되어-이는 또한 주체가 증발되고 역사가 소멸되는 시대적 담론에 의해 이론적으로 정당화될 수 있는 배경과 함께-많은 부분 이미 소진되었다. 그 한 예로, 브레히트를 대표하는 개념으로 우리에게 피상적으로 널리 소개된 소외효과를 가장 재빨리 받아들여 정착시킨 무대는 TV 개그·코믹물로, 이들은 그것을 과장된 형태로 응용하여 가벼운 휘발성 웃음을 손쉽게 이끌어내는 장치로 사용하고 있다.⁵⁴⁾

이상 연극계에서의 본격적인 브레히트 수용은 공연이 가능해진 1980년

53) 정지창, 「브레히트를 어떻게 볼 것인가」, 『현대시세계』 1, 1988 ; 『서사극 마당극 민족극』, 1989에 재수록 257면

54) 김광선, 「한국연극 무대의 브레히트 수용에 관한 고찰」, 『서사극의 재발견』, 집문당, 1998. 325면.

대 후반, 1990년대에 들어서서야 비로소 가능해졌는데, 위의 지적에서처럼 이미 그 시대적 유효성이 상실된 것처럼 보이는 시대에 서사극은 우리에게 과연 무엇인가에 대한 근본적인 물음이 제기되고 있다. 그리하여 1960년대 후반 이후 학문적 관심의 발로로부터 시작된 브레히트의 서사극 연구는 1970, 80년대 전통극과의 관련 논의로 풍부한 담론을 생산해냈지만, 1990년대에 들어 새로운 문제에 봉착해 있다. 현재 브레히트의 한국적 수용은 “남미와 같은 제3세계와 비교해볼 때 아직 창조적인 수용사를 기록하지 못하고 있다”⁵⁵⁾는 진단이 내려지고 있는데, 브레히트의 공연이 1970, 80년대의 이론적 탐구의 열정에 비해 정작 공연의 측면에서 그 성과를 얻어내지 못하고 있는 측면은 우리 연극계의 역량을 다시 한번 검토해볼 필요성을 제기하고 있다. 그리고 이는 비단 서사극뿐만만의 문제가 아니라 1970, 80년대에 서사극 이론과 함께 풍부한 담론을 생산해냈던 마당극론·전통극론에 대해서도 해당하는 문제인데, 전지구적 문화산업의 논리로써 모든 예술을 상품의 차원으로 획일화시키는 소위 포스트모던 시대에 연극적 대안이 없는 현재 우리에게 이러한 작업은 실제로 절실한 문제이기도 하다.

3.3. 포스트모더니즘론

포스트모더니즘은 1980년대의 막바지, 1990년대 초반 대학의 영문과를 중심으로 수입된 문학 및 문화 이론으로, 1990년대 초반 한국의 문학비평계에 확산되며 일종의 유행이 되었다. 그러나 포스트모더니즘의 영역은 비단 문학에만 국한되는 것이 아니라 음악, 미술, 건축, 영화, 연극, 비디오 아트 등 다른 예술영역 또한 포함하고 있으며, 따라서 포스트모더니즘의 문제의식은 문학을 넘어서 일종의 현대적 예술사조, 시대정신의 문

55) 김광선(1998), 330면

제로까지 인식되고 있다. 곧 “포스트모더니즘은 다른 사람들에 의해 강요된 현상이기보다는 마치 우리가 숨쉬는 공기처럼 우리가 살고 있는 20세기 후반에 풍미해 있는 현상이다. 우리가 원하는 원하지 않은 우리는 지금 불가피하게 포스트모던 시대에 살고 있다”⁵⁶⁾라는 인식이 그것인데, 이러한 인식의 밑바탕에는 비록 포스트모더니즘이 미국 중심의 새로운 문화논리로 밖으로부터 수입된 것이기는 하지만, 미국식 자본주의를 따라가고 있는 우리 또한 그러한 논리로부터 자유롭지 못하며 오히려 그러한 시대적 흐름이 곧 도래하리라는 전제가 깔려있다.

이러한 인식은 문학이론의 영역에만 해당하는 것이 아니라 연극계에서도 마찬가지인데, 연극계에서의 포스트모더니즘 논의는 1993년 이후에야⁵⁷⁾ 조심스럽게 전개되기 시작하였다. 그러나 문학비평계에서와는 달리 연극비평계에서 전복과 해체, 타자성, 다양성 등의 포스트모더니즘 이론과 개념들이 전폭적인 지지를 받았던 것은 아니었다. 포스트모더니즘은 전지구적인 현상으로 확산되고 있는 후기 자본주의 사회를 배경으로 하고 있고, 대중화·세계화를 포망하면서 일상생활 영역에서뿐만 아니라 예술·문화의 영역에서도 상품논리를 강화시키는 문화논리이다. 따라서

56) 김옥동, 『포스트모더니즘과 예술』, 청하 1991. iii면

57) 소개 차원에서 포스트모더니즘 연극론은 김진나, 「포스트모더니즘과 연극」, 『포스트모더니즘과 예술』, 청하 1991. 등의 글에서처럼 문학계의 기획 출판 형태의 저서들에 이미 함께 실려있다. 그러나 한국연극에 구체적으로 적용된 포스트모더니즘 관련 글로는 이미원의 「한국연극과 포스트모더니즘: 1988~1993」(『한국문학연구』 5, 1993)이 최초의 것으로, 한국 연극에서의 본격적인 논의의 시발점을 이룬다고 하겠다. 이미원은 이 글에서 “어차피 국제화, 정보화 시대가 불가피한 것이라면 포스트모더니즘은 분명 한국문화와 무관할 수 없으며, 또한 연극과도 무관할 수는 없을 것이다.”(이미원, 「한국연극과 포스트모더니즘」, 『포스트모던 시대와 한국연극』, 현대미술사, 1996. 29-30면)라는 견해를 밝히고 있는데 여기에는 문학비평계에서와 마찬가지로 전지구적으로 진행되고 있는 후기 자본주의 시대, 이른바 국제화·정보화 시대를 따라갈 수밖에 없다는 전제에 대한 암묵적인 동의가 존재하고 있다.

근본적으로 대량생산과 대량소비가 불가능한 연극의 입장에서 포스트모더니즘의 논리는 이미 1960, 70년대 이래로 TV나 영화와의 경쟁에서 밀리고 있었던 연극계에 또 한번의 위기의식을 느끼게끔 하는 계기가 되었다. 이제 연극은 TV나 영화뿐만 아니라 길거리의 광고판들, 비디오, 인터넷과도 힘겨운 경쟁을 해야하는 상황을 맞이했고, 연극의 존립 자체에 대해서 심각하게 고민하게 되었다.

이러한 맥락에서 주목되는 것이 1990년대 중반에 있었던 중견 평론가 김방옥과 젊은 평론가 안치운 간의 논쟁이다. 이 논쟁은 먼저 안치운의 「내면 연기란 무엇인가?」라는 글에 대해 김방옥이 비판적으로 언급하면서 시작되었고, 다시 안치운이 김방옥의 글을 비판하면서 포스트모더니즘 시대의 연극, 이른바 ‘몸의 연극’을 논하는 자리가 되었다. 주로 연극 전문 잡지 『한국연극』과 『공연과 리뷰』를 중심으로 전개된 이 논쟁은 이후 “포스트모더니즘 시대를 지나 21세기를 맞고 있는 우리 연극의 방향을 가늠할 수 있는 기회”로 인식되어 “연기론 지상논쟁”으로 일간지에 소개되어 또 한차례의 공방을 거치면서 일련의 논쟁이 일단락되었다.⁵⁸⁾ 1990년대 이 논쟁의 의의는 우선 이론의 차원에서만 소개되고 수용된 포스트모더니즘이 연극의 실제 분석에 적용되었을 뿐만 아니라 그것이 우리 연극계에서는 낯선 연기론의 차원에까지 논의의 장을 확장시키는 계

58) 이상 김방옥·안치운 논쟁의 구체적인 자료는 다음과 같다. 그리고 이후의 인용은 첫 번째 출간된 자료를 중심으로 하겠다.

안치운, 「내면 연기란 무엇인가 -문학적 연극과 연기론의 반성」, 『연극제도 와 연극읽기』, 문학과지성사, 1996.4.

김방옥, 「몸의 연극, 배우의 연극, 껍데기의 연극」, 『한국연극』, 1996. 7-8 ; 『공연과 리뷰』 8, 1996. 가을 ; 『열린 연극의 미학』, 문예마당, 1997.

안치운, 「연극비평 사유할 권리-「몸의 연극, 배우의 연극, 껍데기의 연극」을 읽고」, 『공연과 리뷰』 9, 1996. 겨울 ; 『한국 연극의 지형학』 문학과 지성사, 1998.

김방옥, 「철학없는 몸의 연극은 껍데기」, 『중앙일보』, 1997.2.4.

안치운, 「내면에 갇힌 배우와 연기」, 『중앙일보』, 1997.2.11.

기를 마련했다는 점이며, 다른 한편으로는 이 논쟁을 통해 1990년대에 새롭게 평론 활동을 시작한 젊은 평론가들의 새로운 글쓰기 방식이 논란이 됨으로써 1970년대 이후 한국연극비평계에서 최초로 세대론이 부각되었다는 점이다. 그러나 연극론에서의 연기론(배우론)의 부상이나 새로운 세대의 해체적 글쓰기 방식은 그 자체로 포스트모더니즘의 한 양상으로 볼 수 있으며, 기성 평론가들이 시대 추수적인 개념으로 받아들이고는 있으나 심리적 거부감을 지니고 있는 포스트모더니즘적·현대적 연극에 대해 새로운 평론가들이 적극적인 의미부여를 하고 있다는 점에서 한국연극에 있어서의 포스트모더니즘의 위치를 가늠해보는 좋은 기회를 제공해주고 있다.

이에 따라 포스트모더니즘과의 관련하에서 이 논쟁의 추이를 살펴보면 다음과 같다. 먼저 일단 출발선상에서의 김방옥과 안치운의 문제의식은 동일한 것이다. 논쟁 이전부터 양자 모두는 한국현대연극 소위 포스트모더니즘 시대의 연극적 현실에 대한 진지한 고민을 하고 있었다. 예컨대 김방옥은 희곡이 무력화되는 반면 연출의 해석이 더 중요해지고 배우의 몸 자체가 부각되는, 그리고 구술언어보다 신체언어를 더 중시하는 국제연극제용 연극에 이르기까지 급변하는 연극 내적·외적 환경의 변화를 민감하게 포착하고 있으며,⁵⁹⁾ 안치운은 정보화 사회의 새로운 연극의 모습이 마치 가상 현실이 진짜 현실을 대체하는 것처럼 배우의 진짜 몸을 사물이라는 물체로 대체(사물화)시키는 것이 될 수 있다고 경고하고 있다.⁶⁰⁾ 즉 양자 모두 포스트모던 혹은 정보화 시대의 ‘연극의 위기’를 진단하고 있는데, 김방옥은 그러한 연극적 위기 현상들을 부정적인 것으로

59) 김방옥, 「연극이 변하고 있다」, 『한국연극』, 1994.2 ; 『열린 연극의 미학』, 문예마당, 1997과 「몸의 연극, 배우의 연극, 껍데기의 연극」, 참고

60) 안치운, 「몸의 끝, 연극의 미래-정보화 사회와 한국 연극」, 『연극 제도와 연극 읽기』, 문학과지성사, 1996와 「내면 연기란 무엇인가」, 참고

가치평가하면서 다시 철저한 예술정신·철학이 필요함을 역설하고 있다는 점에서, 안치운은 그동안 연극의 본질적인 요소이나 열등한 존재로 간주되어 왔던 배우(혹은 몸)를 중심에 놓고 다시 원점에서 되짚어나가는 방식의 전복적인 사고를 시도하고 있다는 점에서 각자의 입장이 달라지게 된다.

보다 구체적으로 이러한 과정에서의 충돌지점으로 ‘내면 연기’에 관한 논란을 들 수 있는데, 먼저 논의를 촉발시킨 안치운의 ‘내면 연기’에 관한 글을 살펴보면 다음과 같다.

흔히 말하는 내면 연기라는 것은 배우가 자신이 해야 할 연기와 자신의 내면적 자아가 일치하고 있다는 믿음에서 나온다. 즉 절대적 가치, 공간인 내면적 자아를 연기의 충분 조건으로 삼는 것이다. 그러나 내면은 배우의 연기에 있어서 필요 조건일 뿐 충분 조건은 결코 아니다. 연기는 내면적 자아 그 자체가 아니라 오히려 그것과의 분열에 더욱 가깝다. 배우가 자신의 연기를 내면적 자아와 일치시키려는 것은 연기가 그것과의 분열이라는 전제에 정면으로 충돌한다. 배우가 자신의 내면과 연기를 일치시키면 배우의 내면도, 연기도 보이지 않는다 보이지 않기 때문에 말하기 어려운 내면을 아주 쉽게 말하게 되어 가벼워지고 듣는 입장에서 보면 각자 나름대로 유추하면서 이해하게 된다. 배우의 내면은 분명하지 않은 채 이리저리 물의 흐름처럼 연기의 주변을 맴돌 듯 떠돌면서 배우의 내면뿐만 아니라 인물의 내면을 재현하고 배우를 복제한다. 재현된 내면은 상투적인 배우의 복제를 가능하게 한다. 내면은 연기를 막고 연기는 내면에 갇힌 채 배우는 자신의 감정을 통제하고 절제된 동작으로 떠돌다. 연기는 내면에서 솟아나는 샘물 같지 않고 오히려 그 안에서 떠돌면서 결국에는 대량으로 배출되는 상품처럼 재생산된다.⁶¹⁾

61) 안치운, 「내면 연기란 무엇인가?」, 『연극 제도와 연극 읽기』, 문학과학성사, 1996. 177면

이상에서 안치운은 멀티미디어의 시대에 배우가 텔레비전과 영화, 라디오, 광고 등 모든 미디어와 장르를 통합하고 오히려 연극과는 멀어진 배우가 부재하고 결국 연극이 해체된 시대의 연극론에 대한 진지한 모색을 하고 있다. 그 방법적 모색으로 안치운은 연극론의 원점으로 다시 돌아가 배우의 존재론 자체에 대한 문제제기를 하고 있는데, 텔레비전이든 영화이든 연극이든 거의 모든 배우들이 우상시하고 있는, 그리하여 실제적인 권력으로 행사되고 있는 ‘내면 연기’의 허상과 이데올로기를 분석하고 있다. 그리하여 결국 한국연극의 위기는, 한국연극에서의 소통의 불가능은 단순히 연극 외적 상황-이른바 포스트모더니즘이라 불리는 시대적·문화적 현상-의 변화에 따른 불가피한 것이 아니라 오히려 연극 내적 상황의 불모성으로부터 기인된 것이라는 반성적 성찰을 이끌어내고 있다. 즉 배우의 몸보다는 정신을 강조하는 소위 ‘내면 연기’라는 것도 한국 연극의 근대의 거점에서 생성된 것, 그것도 근대 초기 인문주의적 엘리트 연극인들의 열등감-서양의 연극에 대한 ‘인문주의의 결핍’(206면)-이 내면화되고 강조되고 확대재생산된, 배우에 대한 폭력적인 담론으로 ‘연기의 악론(惡論)이며 한국 연극의 최대의 암적인 요소의 하나’(202면)로 철저히 비판되어야 한다는 것이다. 바로 여기에서 포스트모더니즘의 논의는 단순히 전지구적 후기 자본주의적 문화논리의 영역을 넘어서 우리 연극 전반에 대한 반성과 재해석의 차원으로 넘어가게 되는데, ‘내면 연기’에 대한 재론은 우리 연극사 전체의 근대성 혹은 탈근대성의 논의로까지 확장되고 있다.

그러나 이러한 ‘근대로서의 내면’, ‘부정되어야 할 내면’의 개념은 중견 평론가 김방옥에 의해 즉각 반박되는데, 우리에게서 부정하고 경멸해야 할 근대적 유산, 내면연기의 유산도 없다는 자조적인 지적이 그것이다.

탈근대주의, 후기구조주의의 경향을 띠고 있는 그는 ‘내면’을 청산해야 할 근대의 산물로 본다. 따라서 ‘내면’의 청산을 요구하며 앞의 글

211쪽 “그렇다면 내면연기의 주장과 아울러 한국연극은 근대적 미망에서 아직도 깨어나지 못한 채 헤매고 있다고 보아야할 것이다. 어떻게 하면 근대라는 내면에서 나올 수 있을까?” ‘내면’을 섬겼던 근대적 인문주의자들을 공격하기도 한다. 여기서 그 복잡한 근대와 탈근대 모더니즘과 포스트모더니즘의 골치이픈 논쟁을 벌일 의도도, 능력도 없다. 다만 하나 분명한 것은 우리 연극계는 서구 연극계와 달리 근대의 유산, 예컨대 파괴하고 벗어날 희곡 텍스트의 엄청난 무게도, 경멸할 내면연기의 유산도 가지지 못했다는 점이다. 그리고 그런 상태에서 어느덧 포스트모더니즘의 시기에 접어들었다는 것이다.⁶²⁾

안치운이 공격하고 있는 대상인 ‘내면을 섬겼던 근대적 인문주의자’와 자신을 동일시하고 있는 듯한 이 글에서, 김방옥은 오히려 우리에게서 청산해야 할 ‘내면연기의 유산’, ‘근대의 유산’도 없대라는 다소 극단적인 발언을 하고 있다. 그렇다고 해서 김방옥이 액면 그대로 근대적·사실주의적 내면 연기의 전통을 부정하고 있는 것은 아닌데, 이후의 다른 글에서 자신은 비록 “‘개량주의적’이라는 비난을 받을지언정 몸의 연기가, 또 오늘의 한국연극이 근대적인 내면을 완전히 배제할 수는 없다”⁶³⁾라는 절충적인 입장을 밝히고 있다. 그러나 오히려 이러한 문맥에서 읽혀지는 것은 ‘근대적인 내면’에 대한, 견고한 구성의 사실주의 희곡에 대한 김방옥의 강한 애착⁶⁴⁾이며, 어느날 갑자기 밀려들어온 탈근대의 연극 몸의

62) 김방옥, 「몸의 연극, 배우의 연극, 껍데기의 연극」, 『한국연극』, 1996.7. 67면

63) 김방옥, 「철학없는 몸의 연극은 껍데기」, 『중앙일보』, 1997.2.4.

64) 김방옥이, 연극 작업에 대한 철저한 예술정신을 강조하면서, 사실주의 연극의 기반을 이루는 엄정하고도 풍부한 인물의 형상화, 치밀하게 계산된 구성에서 나오는 강렬한 연극적 효과 등의 중요성을 역설하는 한편, 현대 연극들이 특히 서사극이나 포스트모더니즘의 영향으로 쉽게 해체되는 경향이 있음을 비판적으로 지적하는 바에는 일견 타당한 면들이 분명 존재한다. 그러나 김방옥의 포스트모더니즘론은 이전 시대의 향수를 바탕으로 한, 부정적인 선입관(좋았던 옛날 나쁜 현재)이 작용하고 있으며 이것이 오늘날 우리 연극

연극에 대한 심리적인 거부감이다. 예컨대 김방옥에게 현대의 연극은 ‘기의가 훼손당한 채 물성만이 강조되는 고삐 풀린 기표들’⁶⁵⁾이 난무하는 ‘몸의 연극들’, ‘껍데기의 연극들’⁶⁶⁾로 비춰지고 있다. 동일한 ‘몸의 연극’이 안치운에게는 연극의 본질적인 요소인 배우(곧 몸)로의 회귀, 근대의 허상과 탈근대의 위험으로부터 빠져나갈 중요한 전략적 요충지로서 인식되는 것과는 달리, 결국 이러한 입장의 차이는 ‘몸의 연극’은 ‘껍데기의 연극이다’와 ‘몸은 껍데기가 아니라 알맹이다’⁶⁷⁾의 말로 간략히 요약할 수 있는데, 바로 여기에서 포스트모더니즘 탈근대에 대한 양자의 간격이 가장 극명하게 벌어지고 있다.

이상 김방옥과 안치운의 논쟁은 표면적으로는 연기론의 양상을 띠고 전개되었지만, 보다 근본적으로는 우리의 연극비평사에 존재하지 않았던 배우의 존재론을 문제삼는 계기가 되었고, 작가(희곡)보다는 연출가·배우의 존재가 더 중요하게 대두된 현대 연극을 이해하는 상이한 관점들을 확연하게 보여주는 자리가 되었다. 그러나 다른 한편으로 한국 연극에서의 포스트모더니즘은 근대주의자와 탈근대주의자의 경계를 새롭게 만드는-경계의 해체가 아니라- 도구가 되고 있는데, 이 논쟁 이후 포스트모더니즘론을 둘러싸고 기성/신진 비평가의 존재가 새롭게 환기되면서 세대 의식이 형성된 것이 그 한 예이다. 김방옥과 안치운의 논쟁은 1997년 2월 일간지의 지상논쟁으로 일단 일단락되었지만 1년 후 김방옥과 새로운 평론가 신아영과의 두 번째 논쟁⁶⁸⁾은 안치운과의 논쟁의 연장선상에서, 세

의 현상과 실제, 혹은 허상과 이데올로기에 대한 보다 구체적인 논의를 방해하고 있다.

- 65) 김방옥, 「연극이 변하고 있다」, 『열린 연극의 미학』, 문예마당 1997, 402 면
 66) 이러한 표현들은 김방옥의 글의 도처에서, 그리고 글의 제목 혹은 소제목에서 특화되어 강조되고 반복되고 있다. 「몸의 연극, 배우의 연극, 껍데기의 연극」이라는 글의 제목이 그렇고, 이 글 속의 소제목들인 ‘배우의 시대, 불안한 몸의 연극들’, ‘껍데기의 연극은 가라’ 등이 그렇다. 그리고 안치운과의 논쟁을 정리한 일간지 기고문의 제목도 「철학없는 몸의 연극은 ‘껍데기」이다.
 67) 안치운, 「연극비평, 사유할 권리」, 『공연과 리뷰』 9, 1996, 겨울 20 면

대론의 관점에서 주목되는 예들이다.⁶⁹⁾ 요컨대 포스트모더니즘을 둘러싸고 우리 연극계는 아직 많은 혼란을 겪고 있다. 경계의 해체가 주장되면서 새로운 경계들이 계속 만들어지고 있고, 해방의 지향점을 설정하지 않은 해체의 전략은 근대/탈근대적 주체들을 개별화·무력화시킴으로써 근대/탈근대 전체에 대한 논의 자체를 어렵게 하고 있다. 그리고 탈근대·포스트모더니즘의 자본주의적 문화 논리에 대한 근본적인 비판은 근대의 해결되지 않은, 해묵은 문제들에게 발목이 잡혀있다 따라서 앞으로 우리의 연극 현상에 대해서, 연극의 존재론에 대해서 보다 복합적인 관점에서의 지혜롭고 능동적인 대처가 요청되고 있는데, 각각의 실체들에 대한 보다 정밀한 확인작업과 투명한 투쟁들이 계속 이어져야 할 것이다.

68) 그러나 이 논쟁은 신아영의 비판에 대해서 이후 김방옥의 답변 자체가 없었기에 논쟁으로서 제대로 구체화되지는 않았다. 따라서 이 논쟁은 김방옥과 신아영과의 새로운 논쟁의 성격을 띠는 것이라기보다는 이전의 안치운과의 논쟁의 연장선상에서, 즉 김방옥, 한상철 등의 기성 평론가와 안치운 신아영 등의 새로운 평론가들 간의 세대론의 입장에서 살펴볼 만하다. 이 논쟁의 구체적인 자료는 다음과 같다.

한상철·안치운·김태원, 「권두좌담-배고팠던 연극정신과 비평은 모두 어디로 사라졌는가」, 『공연과 리뷰』 16, 1998.3-4.

김방옥, 「작은 배에 같이 타고...-지난호 좌담 「배고팠던 연극정신과 비평은 모두 어디로...」를 읽고」, 『공연과 리뷰』 17, 1998.5-6.

신아영, 「연극의 옹호, 혹은 비평의 자의식 회복을 위해-김방옥의 「작은 배에 같이 타고...」에 대한 비판적 검토」, 『공연과 리뷰』 18, 1998.7-8.

69) 이 두 번째의 논쟁에서 신진 비평가들과의 변별성을 강조하고 있는 것은 오히려 기성 평론가인 김방옥이다. 김방옥은 「작은 배에 같이 타고...」라는 글에서 현재 연극계를 지키고 있는 사람들을 ‘60, 70년대부터 연극을 해온 기성세대’와 1990년대에 ‘새롭게 연극계로 흘러들어오는 젊은 세대들’(21 명도 확연히 나누면서, 자신의 위치를 전자의 후계자로 설정하고 있다 즉 자신의 위치를 논하는 또다른 글에서 자신이 늘 1970년대 평론가들 ‘서울극평가그룹 중심의 선배 선생님들’에게 ‘빚진 마음’을 가지고 있었음을 고백하는 한편 ‘주관적이며 유보적이며 쾌락적인 글쓰기’를 하는 새로운 비평, 새로운 ‘30대 비평가들과 거리를 두고 있다(김방옥, 「제8회 PAF 비평상 수상소감」 『공연과 리뷰』 21, 1999.1-2. 161-2면).

4. 결론

1960년대 이후 현재까지 한국 현대극사는 다양한 연극 양식과 이론이 실험되고 모색된 역동적인 시대였다. 해방 이전과 비교해봤을 때 보다 직접적이고 다양하게 서구 연극과 교류할 수 있었고, 우리만의 독자적인 연극 양식을 만들어내고 실험하는 기회를 가질 수도 있었다. 우리만의 연극 양식에 대한 모색은 이전과는 비교할 수 없을 정도로 우리 연극계에 흥분과 활력을 가져다주었고, 그러한 자신감을 토대로 외국 연극·이론에 대해서도 훨씬 유연한 태도를 가질 수 있게 되었다. 구체적으로 말해서 1980년대 마당극 운동과 관련해서 기성 연극계에서 리얼리즘론이나 서사극론이 주체적인 수용의 측면에서 다시 문제 제기되는 한편 진지하게 재검토되었고, 연극 생산 주체에게나 일반 관객에게도 연극은 미학적·실천적 가능성이 풍부한 예술 영역으로 인식되었다. 그리하여 이제 우리에게서 차분하게 우리의 연극 미학·이론을 정립하고 정리해내는 과제가 남겨져 있다.

그러나 1990년대에 들어 이른바 본격적인 문화의 시대에 접어들어 역설적이게도 연극은 총체적인 위기의 국면을 맞이하고 있다. 실내무대로 들어온 마당극은 본래의 정치적·미학적 입지점을 잃고 쇠퇴해가고 있으며, 전통의 현대화 작업은 세계화의 논리를 앞세우며 전통과 현대를 퓨전화하기에 여념이 없고, 다양한 서사적·해체적 기법은 어설픈 극작술의 변명이 되고 있다. 성의 정치성이라는 이 시대의 가장 급진적인 정치적 메시지를 담은 페미니즘 연극 또한 그 정치성이 거세된 채 여성의 육체를 무대 위에 전시하는 상업주의 연극으로 쉽사리 변질되고 만다. 그리고 우리 연극의 정체성 찾기의 열기가 식어버린 자리에 다시 뮤지컬이라는 미국 상업주의 연극의 열풍이 불어닥치고 있다. 요컨대 현재 우리는 정치적·사회적 이념이 해체된 이후, 예술·문화의 영역에서도 상업주의·자본주의의 논리가 팽배해 있는, 1990년대 초반 담론의 형태로

품미되었던 포스트모던 사회가 비로소 디지털이라는 새로운 이름으로 우리 눈앞에 도래하고 있음을 목도하고 있다.

그렇다면 이러한 시대에 연극은 과연 무엇인가. 연극이 우리에게 제시 해줄 수 있는 비전은 과연 어떤 것일까. ‘예술’이라는 말보다 ‘문화’라는 명칭이 더 익숙한 요즘, 그리고 그 ‘문화’라는 말 뒤에는 항상 ‘산업’이라는 말이 당연히 따라붙는 현실 속에서 연극은 ‘예술’로서가 아니라 ‘문화’로서 이 시대에 과연 어떤 역할을 할 수 있을까. 연극이 자본주의적 문화 논리 안으로 포섭되어 들어감으로써 점점 그 예술적·미적 비판능력을 잃어가고 있는 이때, 우리는 역설적으로 비판적 대항 담론, 저항 담론으로서의 연극론·문화론이 점점 더 절실해지고 있음을 느끼고 있다. 그리고 이러한 상황은 동시에 전지구적 상황으로 동시대 세계 연극·문화와의 상대적·주체적 입장에서의 갈등과 합의의 과정이 더욱 요구되고 있다.

참고문헌

1. 자료

연극전문 잡지 : 『연극평론』(한국연극평론가협회), 『한국연극』(한국연극협회), 『공연과 리뷰』(현대미학사).

연극전문 학술지 : 『한국연극학』(한국연극학회), 『한국극예술연구』(한국극예술학회), 『한국연극연구』(한국연극사학회).

2. 단행본

김방욱, 『한국사실주의희곡연구』, 동양공연예술연구소 1988.

——, 『열린 연극의 미학-전통극에서 포스트모더니즘까지』, 문예마당 1997.

- 김옥동, 『포스트모더니즘과 예술』, 청하 1991.
- 신정옥, 『한국신극과 서양연극』, 새문사 1994.
- 신정옥 · 한상철 · 전신재 · 신현숙 · 김창화 · 이혜경, 『한국에서의 서양연극』, 소
화, 1999.
- 안치운, 『공연 예술과 실제 비평』, 문학과지성사, 1993.
- , 『연극 제도와 연극 읽기』, 문학과지성사, 1996.
- , 『한국 연극의 지형학』, 문학과지성사, 1998.
- 여석기, 『한국연극의 현실』, 동화출판공사 1974.
- 유민영, 『한국연극산고』, 문예비평사, 1978.
- , 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982.
- , 『한국연극의 미학』, 단국대출판부, 1982.
- , 『전통극과 현대극』, 단국대출판부, 1984.
- 이미원, 『포스트모던 시대와 한국연극』, 현대미학사, 1996.
- 이상일 외, 『서사극의 재발견』, 집문당, 1998.
- 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1984.
- 정지창, 『서사극 마당극 민족극』, 창작과비평사, 1989.

3. 논문 및 기타

- 김광선, 「한국연극 무대의 브레히트 수용에 관한 고찰」, 『서사극의 재발견』, 집
문당, 1998. 319-333 면
- 김명곤, 「굿, 민족극, 리얼리즘」, 『한국연극』, 1990.10. 96-101 면
- 김방옥, 「마당극 연구」, 『한국연극학』 7, 한국연극학회 1995. 227-298 면
- , 「연극이 변하고 있다」, 『한국연극』, 1994.2. ; 『열린 연극의 미학』, 문예
마당, 1997. 386-413 면
- , 「몸의 연극, 배우의 연극, 깎데기의 연극」, 『한국연극』, 1996.7-8. ; 『공연
과 리뷰』 8, 1996. 가을 27-44 면
- , 「철학없는 몸의 연극은 깎데기」, 『중앙일보』, 1997.2.4.
- , 「작은 배에 같이 타고...-지난호 좌담 「배고팠던 연극정신과 비평은 모
두 어디로...」를 읽고」, 『공연과 리뷰』 17, 1998.5-6. 20-29면.
- , 「제3회 PAF 비평상 수상소감」, 『공연과 리뷰』 21, 1999.1-2. 161-162면
- 김옥란, 「한국 현대 희곡에 나타난 여성성과 근대성」, 한양대 박사학위논문

2000. 1-163면

- 김진나, 「포스트모더니즘과 연극」, 『포스트모더니즘과 예술』, 청학 1991.
- 백문입, 「70년대 리얼리즘론의 전개」, 『1970년대 문학연구』, 소명출판 2000. 246-267면
- 신아영, 「연극의 옹호, 혹은 비평의 자의식 회복을 위해-김방옥의 「작은 배에 같이 타고...」에 대한 비판적 검토」, 『공연과 리뷰』 18, 1998.7-8. 26-46면.
- 안치운, 「몸의 끝 연극의 미래-정보화 사회와 한국 연극」, 『연극 제도와 연극 읽기』, 문학과지성사 1996.4. 93-127면
- , 「내면 연기란 무엇인가-문학적 연극과 연기론의 반성」, 『연극 제도와 연극 읽기』, 문학과지성사, 1996.4. 169-215면.
- , 「연극비평 사유할 권리-「몸의 연극, 배우의 연극 껍데기의 연극」을 읽고」, 『공연과 리뷰』 9, 1996. 겨울. 14-34면
- , 「내면에 갇힌 배우와 연기」, 『중앙일보』, 1997.2.11.
- 이상일, 「〈오구-죽음의 형식〉과 〈점아 점아 콩점아〉」, 『한국연극』, 1990.7.63-65면
- 이윤택, 「굿과 연극에 대한 인식의 전환을 위하여」, 『한국연극』 1990.8. 64-67면
- 이원균, 「개념부터 따지자」, 『한국연극』, 1987.4. 43-47면
- 이원양, 「한국에서의 브레히트 연구와 공연」, 『한국연극』, 1990.9. 120-123면
- 임진택, 「〈밥〉 연출노트」, 『한국연극』, 1987.5. 33-38면.
- 정진수, 「서구연극의 수용과 변용-극장적 측면을 중심으로」, 『한국연극』, 1984.12. 24-37면
- 조준현, 「굿과 리얼리즘」, 『한국연극』, 1990.9. 66-69면
- 최형인, 「브레히트 <사천의 선인>을 공연하고 나서」, 『한국연극』, 1990.9.123-126면
- 한상철·유민영·정진수·신선희·김의경, 「신춘대토론-리얼리즘 연극의 한국적 수용」, 『한국연극』, 1987.4. 15-27면.
- 한상철·안치운·김태원, 「권두좌담-배고팠던 연극정신과 비평은 모두 어디로 사라졌는가」, 『공연과 리뷰』 16, 1998.3-4. 5-17면

■ Abstract

The Relationships of the World Modern Dramatics and the Korean's

Kim, Ock-ran

In this paper, I have tried to write the relationships of the World Modern Dramatics and Korean's. Since 1900s, Korean Modern Dramatics were under the influence of foreign Dramatics, for example, the European · Russian Realism Drama, the Brechtian Epic Theatre, and the American Post-modernism. But since 1970s, Korean theatrical criticism was made rapid progress. In this time, Korean theatrical criticism made a special study of her own dramatics, and at the same time, looked back over past her Dramatics which was receiving foreign dramatics uncritically.

First, the Realism drama was examined its usefulness with Korean theatrical conditions. Especially for the directors, Realism drama was no longer metaphysical 'theory' transplanted foreign's, but a 'spirit' to see the world(reality), a 'style' to make distinction one from the other. For example, 'Gut'(굿, Shamanism) and Realism, Modernism and Realism, etc.

Second, the Epic theatre were discussed in the middle of 1980s. This tendency was due to the Madang-theatre(마당극, Open-theatre) Movement, rising in the end of 1970s and flourishing in the middle of 1980s. Madang-theatre Movement was based on Korean traditional theatre, Tal-Chum(탈춤, Masque), and compared foreign theatre & dramatics. In this course, the Epic theatre are concerned with Madang-theatre in the point of the non-Aristotle poetics.

Finally, the discussion of Post-modernism theatre is in progress. But in the theatrical circles, the Post-modernism theory seems to be not welcomed. Because theatre is regarded that it conflict with multimedia like a TV, video, movie, in the Post-modernism age. Instead, Post-modernism discourse provoke subversion and deconstruction about the 'modernity' of Korean Dramatics & Acting, by new theatrical critics.

Conclusionally, Korean theatre of today is in the conflicting and dialectic state, as so-called 'modernization of tradition', 'globalization of Korean things', 'industrialization of culture'. Korean theatre is overwhelmed by the mass-culture and in the state of 'crisis'. Accordingly it is necessary to get our own vision and experiment riching our own theatrical discourse.

주제어 : 한국연극론, 서구연극론, 리얼리즘, 서사극, 포스트모더니즘

접수일 : 2002년 2월 26일 심사기간 : 2002년 3월 15일-28일 게재결정 : 2002년 3월 30일(편집위원회의)
--

K C I