

1990년대 한국연극사의 전통담론 연구

백현미*

<차례>

1. 들어가는 글
2. 1990년대 사회 문화 상황과 전통담론의 지형
3. 1990년대 연극계 외곽의 전통담론
4. 1990년대 연극계의 전통담론
5. 나오는 글

<국문 초록>

1990년대 전통에 대한 논의가 생산, 소비, 동원, 억압되는 구조적 조건에 주목하면서, 이 시기 전통담론의 주체와 대상, 인식상의 특징을 밝히고자 했다.

전통담론의 주체로는 (국)문학계나 민속학계에 속한 학자들, 정부의 전통문화 정책입안자들, 연극학자와 평론가들을 주목했다. 1990년대에는 이 전통담론 주체들 간의 상호교류가 그 어느 때보다 일상화되었으며, 상호영향력도 증가했다. 담론의 대상으로 공히 주목을 끈 것은 동아시아의 유교적 전통문화였다. 동아시아 전통문화에 대한 비교연구가 증가했고, 궁중문화 및 사대부 문화의 복원사업이 활성화되었으며, 유교문화 코드를 연극적 장치로 사용하는 경우가 증가하면서 '아시아적 가치론'과도 조응했다.

문화의 세계적 유통이 활성화되면서, 한국 전통연희를 세계와의 관계 속에서 인식하는 논의들이 펼쳐졌다. 김동욱과 조동일을 중심으로 한 학계의 보편성 논의와 연극계의 포스트모던연극론 및 문화상호주의론이 그것이다. 마당극, 창극, 여성국극, 마당놀이 등과 관련된 논의에서는 세계와의 관계성보다는 그 독자성이 배타적으로 강조되는 경향을 띠었다.

주제어 : 전통담론, 1990년대, 유교문화, 보편성, 문화상호주의

* 전남대 국어국문학과 교수, 여성연구소 겸임연구원.

1. 들어가는 글

전통에 대한 인식 및 재창조 방향은 한국근현대연극사에서 지속적으로 문제시되어 온 화두로서, 연극계 외부 즉 사회나 정부 혹은 학계의 전통 논의와 일정한 연관성을 맺고 있다. 그런데 1990년대에는 연극계 내부와 외부의 전통담론을 가르는 것이 때로 불가능하거나 불필요하다고 느껴질 만큼, 연극과 관련된 전통담론은 다양한 사회역사적 맥락과 그 속에서 출몰한 무수한 이론들로 짜여진 좌표 위에 광범위하게 펼쳐져 있다.

90년대 들어 전통담론의 외연과 내포가 다양해진 것은, 이 시대가 이른바 ‘문화의 시대’이기 때문이다. 냉전체제가 와해되고 자본주의의 세계화가 가속화되면서, 문화산업을 통한 문화의 세계화가 진행되었고, 그에 따라 전통문화에 대한 논의가 다양한 각도에서 제기되어왔다. 문화의 유통 세계화는 그 반작용으로서 문화의 정체성에 대한 관심을 촉발시킨다. 세계화될수록 사람들은 그들 자신의 문화·언어·종교·예술 등의 독특성을, 자신들의 전통문화를 돌아보게 되기 때문이다.

그래서 이 문화의 시대에 부침한 다양한 이론들 역시 전통문화와의 상관성을 보여준다. 전통담론은 유교자본주의론과 동아시아적 가치론, 포스트모더니즘론과 문화상호주의론 등의 다양한 이론들과 연결되는 지점에, ‘서양인이 아닌 동양인으로서’ ‘세계화 시대’의 주체가 되는 방식은 무엇인가라는 인식론적 질문과 맞닿아 있다. 이러한 논의 경향은 근대 서구의 중심성을 제거하거나 그 중심에서 이탈한 채 제기된다는 점에서 탈근대적이며, 이론의 준거들이 공히 문화와 연결된 채 문화 산업의 팽창 상황 속에서 이뤄진다는 점에서 문화적이다.

이는 이전까지의 전통 논의가 주로 (제3세계) 민족주의론과 연계되어 왔던 것과 뚜렷이 구별되는 현상이다. 90년을 전후해 ‘민족의 실체성’에는 거대한 의문부호가 딸리게 되었고, 급기야 ‘민족은 공통의 원초적 요

소의 집합체라는 의식에 의해 상상된 공동체¹⁾라는 주장도 제기되기에 이르렀다. 이러한 논란의 와중에서 전통담론은 ‘민족에 의한 민족을 위한’이라는 논리와 일정한 거리 조절이 필요하게 되었다.

본 논문은 1990년대 전통에 대한 논의가 생산, 소비, 동원, 억압되는 구조적 조건에 주목하면서 이 시기의 전통담론을 구성하고자 한다. 90년대 사회문화 상황을 살피는 2장에서는 연극의 세계화 양상 및 전통담론과 관련될 수 있는 문화이론의 변화를 통해 냉전체제의 와해와 문화산업의 세계화 양상을 강조하고자 한다. 3장과 4장에서는 2장에서 언급한 지형 위에 들어선 연극계 외부와 내부의 전통담론을 살피려 한다. 연극계 외부의 담론양상을 다루는 3장에서는 (국)문학이나 민속학 같은 학문 분야에서의 전통 논의와 정부 정책에 반영된 전통 인식을 나눠 살필 것이고, 4장에서는 연극계 내부의 논의를 넷으로 나눠 그 특징들을 강조할 것이다. 결론에서는 앞서의 논의를 아우르며, 이 시기 전통담론에서 부상한 주체와 대상, 그리고 인식의 특징들을 정리하고자 한다.

2. 1990년대 사회문화 상황과 전통담론의 지형

90년대는 갑자기 낮선 모습으로 도래했다. 동독과 서독을 가르던 베를린 장벽이 붕괴했고, 소련연방이 해체되었고, 우리나라에서는 근 40년만에 비군인 출신 후보자가 대통령이 되었다. 이렇게 우리는 냉전 이후의 세계로 진입했다.

냉전의 해체와 더불어 자본주의 체제가 확대되고, 생산 및 금융자본의 세계화 현상이 가속화되었다. 국제통화기금IMF에 따르면 세계화란 “재화

1) 베네딕트 앤더슨, 윤희숙 역, 『상상의 공동체』, 나남출판사, 2002.

와 서비스의 국외적 거래의 양과 종류의 증가, 자본의 국제적 유동의 증가 및 테크놀로지의 가속화되고 일반화된 보급에 의해서 야기된, 세계의 국가들 전체의 증대하는 경제적 상호의존²⁾이다. ‘비군인 출신 대통령이 이끈’ 문민정부 기간에 우리는 OECD에 가입하며 서둘러 샴페인을 터뜨렸고, IMF관리 체제를 맞아 벽장 속 금불이를 내다팔아야 했다. 이렇게 경제의 세계화는 우리의 일상까지 깊숙이 스며들었다.

경제 분야에서의 세계화와 더불어 문화의 산업화 경향이 자명해졌다. 소위 ‘선진’ 국가들이 문화 산물을 만드는 기계들과 대규모의 배포 수단을 가지면서 문화의 산업화가 시작된 이래, 정보 통신 기술의 발달에 따른 문화적 콘텐츠 양산이 이어지고, 국경을 초월하여 거래되며 유통된다. “문화적인 것이 경제적인 것이 되고, 경제적인 것이 문화적인 것이 된”³⁾ 것이다.

냉전체제의 와해와 문화산업의 세계화 양상은 실제 연극계에서도 손쉽게 확인할 수 있다. 먼저 냉전체제 와해 이후의 변화를 보자. 1989년 베를린 장벽의 와해 이후에는 중국, 소련을 비롯한 동구권 및 북한과의⁴⁾ 교류가 활발해지면서 바야흐로 국경 없는 연극 교류가 실현되기에 이른다. 1990년에 소련 말리극장의 <벚꽃동산>과 유고자파드극단의 <햄릿> 공연, 유고 슬라비아 국립극단의 <소시민의 결혼> 공연, 1991년 9월 소련 카자흐공화국 내의 한인극단 알마아따 국립조선극장의 <지옥의 종소리>(연송용 작, 진블라디미르 연출) 공연 등은 이러한 정치 상황 변화의 결과이다.

2) <http://webduweb.free.fr/global.htm>

3) Frederic Jameson, “Globalization as Philosophical Issue”, Jameson · Miyoshi ed., *The Culture of Globalization*, Duke University Press, 1999, p.60.

4) 한국연극협회 제21회 심포지움은 ‘연극의 북방교류’를 주제로 하여 노경식의 「연극의 남북교류에 대한 제언」과 김의경의 「한국연극의 북방정책」이 발표되었다(『한국연극』, 1990년 2월호). 김문환은 일본에서 공연된 국립평양예술단의 민족 가극 <춘향전> 관람기를 실었다(김문환, 「춘향전 대축제를 제안하며」, 『한국연극』, 1990년 12월호).

연극과 산업의 연계성은 뮤지컬 분야에서 확연하게 드러난다. <사운드 오브 뮤직>(1992), <캣츠>(1994), <애니>(1996), <오페라의 유령>(1996), <레미제라블>(1996) 등은 외국의 공연단이 한국에서 공연한 이른바 직수입형이었고, <아가씨와 건달들>(에이콤, 1994), <웨스트 사이드 스토리>(신시뮤지컬컴퍼니, 1994), <브로드웨이 42번가>(삼성영상사업단, 1996) 등은 외국 뮤지컬을 한국인들이 공연하는 이른바 라이선스형이었다.⁵⁾ 라이선스 뮤지컬은 공연팀 구성에 있어 종종 합작체제를 띠곤 했다. 이런 문화 교류의 뒤에는, 완제품의 수출입에서 부품 조립 생산 교류로의 변화라는 자본주의적 메카니즘의 세계화가 스며 있다.

1980년대 국제적 연극 교류가 대개 제3세계와의 관계 속에서 이뤄졌다면, 1990년대에는 제3세계 너머로 확대되었다. 그 상황은 국제극예술협회(International Theatre Institute, 이하 ITI)에서의 한국 위상 변화에서 단적으로 확인된다. 우리나라에서 열린 최초의 국제 연극제라 할 수 있는 것은, 1981년 ITI 제3세계 분과위원회 주최로 열린 ‘제5차 제3세계 연극제’이다. 이 연극제 직전, 김정옥은 제3세계 분과위원회의 부위원장으로 선출되었다. 이 연극제의 성공 이후 한국은 1981년부터 ITI의 집행위원국이 되었으며, 1985년에는 ITI 한국본부가 창립되었고, 이 ITI 한국본부 주최로 ‘86년 아시안게임 기념 아시아연극제’와, ‘88년 올림픽 개최 기념 세계연극제’가 열렸다. 이후 김정옥이 1995년 베네주엘라에서 열린 26차 총회에서 ITI 세계본부 회장으로 선출되면서, 1997년에는 ITI총회 및 세계연극제의 서울 개최가 이뤄지게 된다. 제3세계 분과를 넘어 폭넓은 교류가 이뤄지게 된 것이다.

이외에도, 한국에서 열린 ‘국제 연극제’는 일로 증가했다. 1991년 ‘연극의 해’를 맞아 ‘아시아-태평양 연극제’가 개최되어, 미국·일본·중국·소련 극단의 내한 공연이 있었고,⁶⁾ 1992년 중국과 수교되면서 강소성곤극

5) 최승연, 「1990년대 한국 뮤지컬 공연의 양상」, 『한국연극학』 29호, 한국연극학회, 2006, 263-289면.

원의 <주매신이혼기>(1993), 귀주의 나당희(儼堂戲)(1995), 북경경극원의 <삼국지>(1997) 같은 중국 전통극이 공연되었다. 1994년부터 시작된 BeSeTo연극제를 통해 중국의 근현대극인 <天下第一樓>(북경인민예술극원, 1994), <留守女士>(상해화극예술중심, 1997), <三月桃花水>(대련화극단, 2000) 등이 한국에서 공연되었다. 1997년, '제27차 III 총회 및 세계연극제 '97서울/경기'라는 명칭으로 열린 세계연극제 기간에는 '서울연극제'뿐 아니라 '해외 초청공연 및 무용 음악극', '베세토연극제' '세계 마당극 큰잔치' '세계 대학연극 축제'가 함께 개최되었다. 연극의 국제 교류 활성화 현상은 한국의 곳곳에서 '세계' 혹은 '국제'라는 용어의 연극제가 들불처럼 시작되었다는 데서도 확인할 수 있다. 지방자치제의 도입 이후 지방에서도 중앙 정부 및 지방자치단체의 지원을 받는 크고 작은 연극제가 개최되면서, 연극제마다 국제적 성격을 강조하기 시작했던 것이다.⁷⁾

한국연극의 외국 연극축제 참가도 1980년대 말부터 지속적으로 활성화 되었다. 극단 산울림은 <고도를 기다리며>로 1989년 프랑스의 아비뇽 연극제에 참가했고, 1990년에는 아일랜드의 더블린 연극제에 초청을 받았다. 1989년 12월 극단 목화의 <불의 나라>가 아사히신문사의 초청을 받아 공연할 때는, 신영희의 소리, 북청사자놀이의 사자춤이나 진주검무,

6) 일본 극단 은하철도의 <여덟마리 개의 전설>, 폴란드 비브제세극단의 <칼리 쿨라>, 멕시코 무대예술실험실의 <벽>, 중화민국당대전기극장의 <육망성곡>, 일본 도쿄 엔게키 앙상블의 <벚꽃 만발한 숲속에서>, 소련 레닌그라드극단의 <모스크바의 인생풍경>, 미국 빵과인형극단의 <콜럼버스와 신세계질서> 등이 공연되었다.

7) 98년 현재, 서울국제연극제, 과천세계마당극큰잔치, 마산국제연극제, 춘천국제연극제, 춘천국제마임축제, 춘천인형극제, 청주국제연극제, 수원성국제연극제, 거창국제연극제, 공주아시아1인극제 등이 열리고 있다. 이일섭, 『대한민국의 국제연극제들』, 『한국연극』, 1998년 3월호, 46-51면.

전국민족극운동협의회(이하 민국협)에 소속된 극단의 관련하에 '아시아 연극인 페스티벌'이 격년제로 치러진 바 있다. 1회는 1995년 부산의 극단 '새벽'이 주최를 했고, 2회는 97년 부산에서, 3회는 99년 일본의 야마구치현에서 진행되었다.

봉산탈춤의 신장수와 원숭이 장면 등을 차용했다. 1990년 동경 알리스 페스티발에 목화의 <춘풍의 처>(오태석 작·연출)가 참가했고, 연희단 거리패를 이끄는 이운택은 <오구>를 가지고 1990년에 동경국제연극제와 1991년 독일 에센 연극제에 참가했다. 1991년 15회 서울연극제 작품상을 받은 극단 현대극장의 <길 떠나는 가족>은 창과 대중가요를 조화시키고 가면극을 사용하여, 1992년 미국 뉴욕 라마마 아넥스극장과 LA휘스타극장에서 공연했다. 1992년 구소련 블라디보스톡에서 개최된 제1회 태평양 연극제에 극단 미추는 망자굿을 결들인 <오장군의 발톱>(박조열 작, 손진책 연출)으로 참가했으며, 김아라는 1992년 극단 무천을 창단한 후 제1회 아세아 여성연극회의 초청 공연으로 <숨은물>을 도쿄 시부야 잔잔 소극장에서 공연했다. BeSeTo연극제 초청작으로 극단 미추의 <봄이 오면 산에 들에>(최인훈 작, 손진책 연출, 1996, 북경), <무의도 기행>(함세덕 작, 1999, 심양) 등이 중국에서 공연되었다.

합작도 이뤄졌다. 1994년 초 실험극 페스티벌로 기획된 ‘관점 94’에서 보여준 <세월이 좋다>(기시다 리오岸出理生 작, 이운택 연출)는 최초의 한일합작 공연으로 기록된다. 한일 양국의 배우와 스태프가 함께 참가한 이 작품은, 한국어와 일어가 함께 섞인 공연 언어, 한일의 전통적 요소를 해체 재구하고, 극동아시아적 문화의 공유성을 현대와 조화시킨 시청각적 이미지의 탁월성으로 주목 받았다.⁸⁾ ACPC 중심으로, 아시아·태평양 지역 여러 나라 연극인들의 합작품인 <아시아의 외침Cry of Asia>이 90년, 95년, 98년 세 차례 기획되었는데, 이 공연에 민극협 회원인 김명곤, 장소익, 김옥희가 한국대표로 참가한 바 있다.⁹⁾ 2000년 로버트 윌슨 연출의

8) 이미원, 한국실험극의 현재-관점 ‘94’, 『문화예술』, 1994.5.

9) 필리핀에 있는 ACPC(Asia Council for People's Culture)는 아시아 각국의 배우들과의 협력 작업을 주된 사업으로 함. <아시아의 외침>의 준비과정과 공연방식은 다음의 두 글 참고 장소익 제2회 ‘아시아의 외침’ 참가기, 『민족극과 예술운동』, 통권 12호(1996년 봄호). 김옥희, ‘Cry of Asia’ 참가기, 『민족극과 예술운동』 98-99년 통권 15호.

<바다의 여인>은 한국 배우들이 외국의 스태프 및 테크니션들과 공연하는 형태로, <사라치>(오타 쇼고 작, 2000)는 연출가 오타 쇼고가 한국 스태프 및 배우들과 합작 공연하는 식으로 진행되었다.

그리고 이렇게 문화의 생산과 소비의 국제화, 문화상품 시장의 세계화 속에서 다양한 이론들이 속출했다. 유교자본주의론과 ‘동아시아적 가치론’, 포스트모더니즘론, 문화민족주의와 문화상호주의론 등은, 세계화 시대 문화의 가능성과 가치를 물으며 동시에 세계화への 저항과 문화의 독자성을 탐문한다. 그리고 그 한가운데서 문화의 독자성을 가능케 하는 문화 전통, 특히 아시아 전통 문화의 가치에 대한 재인식이 화두로 떠올랐다.

유교자본주의론과 동아시아 가치론은 20세기 초 일본의 자본주의 경제발전과 1960년대 이후 남한·대만·홍콩·싱가포르의 경제적 성장을 설명하기 위해, 유교적 윤리와 동아시아의 산업화 사이의 연관성을 논의하면서 시작되었다. 동아시아적 가치에 대한 관심은 유교 자본주의라는 개념을 낳았고, 유교적 가치들¹⁰⁾이 동아시아 자본주의 발전의 원동력이 되었다고 보았다. 동아시아적 가치론에서 주장하는 이른바 유교자본주의 명제는 자본주의 발전을 동아시아의 ‘전통적 가치’와의 관계 속에서 상상하는, 문화론의 팽창과 조응하는 식으로 전개된 것이다.¹¹⁾

10) 유교에서 강조하는 개인주의와 가족, 국가와 정치적 권위, 교육과 자기 개발, 근검과 절약, 근면성을 강조하는 노동윤리, 사회적 조화와 집단 지향성, 사회적 교양과 지식인의 역할 등의 문화적 경향성 등.

11) 유교자본주의 및 아시아적 가치에 대한 논의는 유석춘, 유교자본주의의 가능성과 한계, 『전통과 현대』, 1997 여름호. 조혜인, 「유교와 한국 자본주의」, 『사회와 역사』 53호, 1998; 전제국, 아시아적 가치 관련 동서논쟁의 재조명, 『한국과 국제정치』 15권 1호, 1999; 김석근, 아시아적 가치의 계보학: 기원과 함의 그리고 전망, 『오늘의 동양사상』 2호, 1999; 전상인, 「희미한 옛 유교의 그림자: 아시아적 가치와 동아시아 경제발전」, 『전통과 현대』, 2000년 여름 등 참고. 유교문화에 대한 연구로는, 조혜정, 유교적 전통부활운동과 사회변동, 『연세사회학』 10·11합본호, 1990 참고. 2000년 봄 창간호를 낸 『아시아 문화 연구』

전통의 재인식이라는 측면에서 볼 때 포스트모더니즘의 유용성은 분명하다. 한국연극사에서 전통을 재창조한 작품들 및 그에 대한 논의들은 근대성과 관련짓기가 자못 꺾끄러웠다. 서구 기준으로 볼 때 한국 전통 연희의 특징으로 거론되는 총체성, 놀이성, 비문학적 등은 (탈)근대성의 양상이다. 그런데 서구가 곧 근대의 기준이었던 한국 상황에서 볼 때 (서구의 것이 아닌) 한국의 전통은 비근대적인 것이다. 비근대적이면서 동시에 (탈)근대적이라는 이 모순을, 서구중심적 근대성 논의에서는 설명하기 어려웠다. 그러나 포스트모더니즘에서는 근대와 탈근대를 시간적 선후나 단계의 문제로 보지 않는다. 근대와 전통의 구별이라는 것 자체가 서구적 근대성의 허상이며, 근대의 타자였던 전통은 이제 탈근대성 실현의 유효한 매개로 여겨진다. 근대성이 모든 문화들이 도달해야 될 최종상태가 아니라면 근대 이후는 근대 아닌 사회나 근대 이전 사회의 전통에 기초할 수 있기 때문이다.

문화민족주의는 정보 통신 기술의 발달에 따른 대중문화의 범람에 대한 안티 테제로서의 성격이 강하다. 1998년 4월 유네스코가 미국 대중문화를 겨냥해 “세계적인 거대 매스미디어가 각국 및 지역 문화의 위협이 될 수 있으며 세계화는 문화적 단일성을 가져오고 궁극적으로 문화의 황폐화를 초래할 수 있다.”는 성명을 발표한 것이나, 같은 해 6월 캐나다 오키와에서 유럽 중남미 아프리카 19개국 문화장관들이 모여 ‘문화의 차이는 우리의 민족적 정체성의 본질’이며 ‘문화를 다른 상품들처럼 취급할 수 없다’고 주장하면서 전세계적으로 미국의 대중문화 상품이 범람하는 것을 경계코자 한 것이 그 예이다.¹²⁾

문화민족주의의 강조는, 문화 세계화론의 허구성 논의와 동전의 양면

Inter-Asia Cultural Studies』 그룹의 활동도 주목할 만하다. 1998년 7월 타이베이에서 약 200명의 학자들이 참가한 가운데 ‘아시아를 묻는다’라는 주제의 회의와 ‘아시아 문화 연구’ 창립총회가 열렸다. www.inter-asia.org 참고.
12) 구자룡, 「미국문화 범람...고유문화 지키자」, 『동아일보』, 1998.7.3.

을 이룬다. 바르니에에 따르면, 문화의 세계화를 운위하는 것은 언어의 오용이다. 문화적 재화(영화, 방송, 음반, 언론매체, 특히 잡지)를 취급하는 일부 시장의 전지구화에 대해서나 말할 수 있을 뿐, 전세계가 공유할 수 있는 보편적 문화 건설로서의 문화 세계화는 애초에 불가능하기 때문이다.¹³⁾ 따라서 세계화된 문화상품 유통에 대한 지역적 저항에 대한 탐사는 차이를 간직한 채 독자성을 유지하는 지역 문화에 대한 분석을 필요로 한다. 비교적 뒤늦게 촉발된 문화상호주의론은 ‘문화 세계화’의 선형적 불가능성 앞에서 살피는 가능성이라 할 수 있다.

아시아적 가치의 발견과 포스트모더니즘론, 문화민족주의 및 문화상호주의 등은 다양한 문화의 교류 및 충돌이 전면적으로 진행되는 이 세계화 시대의 변화된 현실사회를 설명하기 위한 틀로서 제기된 것으로, 문화의 다름과 같음, 독창성과 보편성, 배타적 동질화와 호혜적 상호교류 등과 관련된 이슈들을 제기하고 있다. 또한 이들 이론들은 (아시아의) ‘전통문화’에 대한 재인식을 논의의 기반으로 공유하고 있는 바, 그래서 1990년대 전통담론이 연루되는 키워드가 될 수 있었다.

3. 1990년대 연극계 외곽의 전통담론

1) 세계적 보편성과 근대적 궤적, 궁중연희와 향토축제

학계에서 제기된 전통연희의 세계적 보편성 논의는, 문화의 세계화라는 표어를 내건 이 1990년대의 특징이 가장 잘 반영된 경우이다. 보편성

13) 문화상품 시장의 세계화는 가능하지만 문화의 세계화는 존재하지 않는 허구이다. 문화는 항상 특수하고 지역적인 것으로 머물기 때문이다. 피에르 바르니에 저, 주형일 역, 『문화의 세계화』(1999), 한울, 2000, 13-156면.

논의를 펼치는 두 가지 방식, 즉 세계적 보편론을 전제하고 그것과의 관계 속에서 우리 전통의 가치를 논하는 방식과 반대로 우리 전통의 특징을 세계적 보편성 논의의 입론으로 삼는 방식이 함께 전개되었다. 영문학자인 김옥동은 포괄적이고 보편적인 세계연극사의 관점에서 탈춤 연구가 이뤄져야 한다고 주장한다. 그는 탈춤에 대한 연구가 현장답사주의, 민중적 시각, 문화적 국수주의, 텍스트 비평의 부실에 입각하여 이루어졌다고 비판하면서, 카니발이론과 제의적 반란이론을 도입하여 탈춤의 비희극성을 논하고자 했다.¹⁴⁾ 국문학자인 조동일의 논의는 ‘우리 식으로 학문하기’를 전통연희 연구에서 실현한 경우이다. 그는 희랍의 카타르시스와 인도고전극의 라사와 한국탈춤의 신명풀이를 작품 전개, 언어 사용, 관중의 구실, 세계관의 측면에서 비교함으로써 탈춤의 미학원리를 세계연극이론의 차원으로 격상시키고자 했다. 그는 카타르시스에서는 갈등이, 라사에서는 조화가 중시되는 반면, 신명풀이에서는 천지만물이 生克의 이치를 갖기에 갈등이 조화이고 조화가 곧 갈등이라고 했다.¹⁵⁾ 이 두 연구 성과는 세계화에 접근하는 상반된, 전형적인 예를 보여준 셈이다.

비교연극에 대한 논의도 활발해졌다. 한국중국희곡학회(1991년)가 창립되었고,¹⁶⁾ 1992년 한중수교 이후 중국과 한국 연극의 비교 연구가 활발해

14) 김옥동, 『탈춤의 미학』, 현암사, 1994. 한편 그의 연구는 탈춤의 사회문화적 역사적 문맥과 지역적 편차를 간과한 채, 세계적 보편이론의 적용에만 매달려 있다고 비판받기도 했다. 임재해의 미학 없는 ‘탈춤의 미학’과 식민담론의 정체: 김옥동의 『탈춤의 미학』에 대한 비판적 검토, 『민족예술』 4집, 1994.11.

15) 조동일, 『카타르시스 라사 신명풀이』, 지식산업사, 1997.

16) 1990년대 중반부터 중국의 고전희곡과 현대희곡의 번역이 자못 활발해졌고, 『중국희극사』(강계철 역, 1993), 『매란방과 경극』(梅紹武 著, 김의경 역, 1994), 『중국고전극연구』(岩城秀夫 著, 강영매 선역, 1996) 등의 이론서 번역도 이어졌다. 『중국고대의 가무희』(김학주, 민음사, 1994), 『중국희곡』(양희석, 민음사, 1994), 『중국의 탈과 탈놀이』(한국중국희곡학회, 신아사, 1997), 『중국희곡총론』(김정규, 명지대학교출판부, 2000) 등 국내학자의 연구서도 출판되었다. 이에 대해서는 오수경, 「한중 연극 교류 10년에 대한 반성적 고찰」, 『중국현대문학』 23호, 2002.12 참고.

졌던 바, 성호경은 중국 원대의 잡극 및 명청대의 전기가 한국의 한문희곡 창작에 끼친 영향을 밝혔고, 안상복은 한중 우회의 관련양상을 고찰하였다.¹⁷⁾ 또한 박진태는 한국의 무교적 탈과 탈놀이를 중국 귀주성의 나당희와 초덴지 및 티베트의 참(법무)와 비교하여 동북아시아 무교문화권 안에서 연극의 무궁기원설을 입증코자 했으며,¹⁸⁾ 중국인형극의 한국 수용과 변이과정에 대해서도 논의했다.¹⁹⁾ 또한 윤광봉과 고승길, 정순모, 허동성 등이²⁰⁾ 인도를 포함한 동아시아 연극과의 폭넓은 비교연구 업적을 내었다. 이러한 연구 경향은 ‘동아시아적 가치론’의 급성장이라는 시대 추이와의 관련 속에서, 국외자의 시각에서 전통연희의 독자성과 상호연관성을 탐구하는 길을 열었다.²¹⁾ 2000년을 전후해 동양연극학회와 한국공연학회가 나란히 창립되어 한국 전통극과 아시아 여러 나라 전통극의 학술 교류가 활성화되었다.

또한 이 시기에는 전통연희의 근대적 양상에 대한 연구가 급부상했다.²²⁾ 백현미는 전통연희자들의 공연 중 근대적 극장문화로서 형성된 창극에 주목하면서 전통연희의 근대 시기 변화양상을 통시적으로 살폈

-
- 17) 김학주, 한중 두 나라의 가무와 잡희, 1994. 성호경, 중국희곡이 한국의 극문학에 끼친 영향에 대한 고찰, 『국어국문학』 121호, 1998. 안상복, 「한중 우회의 관련양상에 대한 한 고찰」, 『구비문학연구』 8집, 1999.
- 18) 박진태, 『동아시아 샤머니즘연극과 탈』, 박이정, 1999.
- 19) 박진태, 「중국인형극의 수용과 변이과정1」, 『역사민속학』 9, 한국역사민속학회, 1999.11. 박진태, 「중국인형극의 수용과 변이과정2」, 『고전문학연구』 17, 한국고전문학회, 2000.6.
- 20) 윤광봉, 「16-17세기 동아시아의 인형극」, 사재동 편, 『한국희곡문학사의 연구』 6, 중앙인문사, 2000. 고승길, 『동양연극연구』, 중앙대출판부, 1993. 고승길, 「만성중놀이와 아시아의 그림자연극」, 『동양연극연구』 1호, 2000. 정순모, 허동성, 『동양 전통연극의 미학』, 현대미학사, 2001.
- 21) 동양연극 연구의 자세한 목록은 고승길 편, 「한국 동양연극 관계 연구논저 목록(1917-2000)」(『동양연극연구』 1호, 동양연극학회, 2000) 참고.
- 22) 예를 들어 『역사비평』 1999년 봄호에서는 전통과 근대의 교차지점을 살피는 논의를 특집으로 마련했는데, 이 특집호는 이후 역사문제연구소 편, 『전통과 서구의 충돌-한국적 근대성은 어떻게 형성되었는가』(역사비평사, 2001)로 간행되었다.

다.²³⁾ 고음반연구회 회원들을 통해 근대 시기 판소리나 민요의 변이와 향유방식 등에 대한 논의가 진행되었고, 손태도는 광대들에 대한 광범위한 인터뷰를 바탕으로 근현대 시기 광대의 계보 및 지역별 특성을 살폈다.²⁴⁾ 근대 속의 전통연희를 살피는 이러한 연구들은 전통과 근대를 선적인 선후관계의 틀로 보는 데서 벗어나, 전통연희의 근대적 가치를 살피는 신경향을 보여주는 것이며, 한국적 근대의 특수성 연구 경향과 조응하는 것이었다.

궁중연희 관련 문헌 자료 및 그림을 이용한 연구의 진전으로, 유교적 연희문화 연구가 학계에서 새롭게 부상했다. 이전까지의 논의는 서민층이 향유하던 전통연희에 초점을 맞추었던 바, 60-70년대에는 탈춤이, 80년대에는 판소리와 굿이 각각 주목을 받아왔다. 90년대 들어서는 궁중연희의 하나로 높아졌던 소학지희가 주목을 받았다. 사진실은 조선 전후의 시대적 변화 속에서 연극의 공연상황과 그 변천과정을 밝히고, 소학지희와 본산대탈춤의 존재양상을 밝히면서 조선시대 서울지역 연극사를 기술했다. 이 연구는 유교적 체제의 최상에 있는 궁중의 연희물을 전통연희로서 재평가하는 계기가 되는 한편 ‘언어극’의 전통을 확인시켜줌으로써 주목을 받았다.²⁵⁾ 이외 새로운 자료의 꾸준한 발굴로 논의의 시각이 다양화되었다. 전경옥은 가면극에 관한 문헌기록을 토대로 18세기 초중엽에 반인집단이 서울지방의 본산대놀이를 성립시켰다는 가설을 제기했다.²⁶⁾ 박진태는 탈의 실물, 도상, 문헌기록을 자료로 활용하면서 가면극

23) 백현미, 『한국창극사연구』, 태학사, 1997.

24) 손태도, 「경기명창 박춘재론」, 『한국음반학』 7호, 한국고음반연구회, 1997. 손태도, 「광대집단에 대한 연구1-경기 이남의 화랑 무부 광대의 연구」, 『판소리연구』 11집, 판소리학회, 2000. 손태도 이자균, 「광대에 대하여2-경기 이북의 재인촌과 광대」, 한국구비문학회 춘계학술대회, 2000.

25) 사진실, 『한국연극사연구』, 태학사, 1998. 그 외 문헌 자료를 통해 전통연희와 관련된 연구를 진척시킨 것으로는 윤광봉의 『한국연희시연구』(박이정, 1997)도 있다.

26) 전경옥, 『한국가면극-그 역사와 원리』, 열화당, 1998.

사의 시대구분을 시도했다.²⁷⁾

90년대 지방자치제 실시를 전후해 축제가 활성화되면서, 민속학계에서는 개별 지역축제들의 문제를 진단하고 개선책을 제시하는 식의 실용적 연구들이 급증했다. 80년대 ‘축제’라는 용어가 처음 부상할 당시에는 주로 연극전공자들이 연극과의 상관성 속에서 축제에 대해 논의했다.²⁸⁾ 그런데 90년대 들어서는 ‘지방문화 활성화’ 정책과 지방자치제 실시 그리고 문화산업의 논리에 따라 공공기관이 지원하는 축제 수가 급증하게 되고, 전통연희와의 상관성이 큰 향토축제 뿐만 아니라 지방마다의 풍토적 문화적 정체성을 바탕으로 한 축제들도 활성화되기에 이른다. 그에 따라 축제 연구는 주로 민속학자들이 주도했다. 한국민속학회와 비교민속학회 등이 연거푸 축제 관련 심포지엄을 열었고,²⁹⁾ 외국과의 축제 문화 비교 연구와 축제를 관광상품화나 지역문화 활성화와 연결시키는 실용적 연구가 증가했다.³⁰⁾

이렇게 90년대 (국)문학계와 민속학계에서는, 전통연희의 세계적 보편성과 근대적 궤적을 밝히는 연구, 외국 전통극과의 비교 연구, 궁중연희를 중심으로 한 유교문화 및 향토축제에 대한 연구가 새로이 부상했다. 그런 가운데, 이전 시기의 연장선상에서 실증적인 연구를 바탕으로 한국 전통연희의 일반 특성을 밝히는 연구도 계속되었고,³¹⁾ 탈춤·판소리·인형극·한문희곡·굿의 세 분야를 지역별, 작품별로 범위를 좁혀 집중 분

27) 박진태, 「한국가면사의 시대구분」, 『비교민속학』 16집, 1999.

28) 『놀이와 축제』(성균관대학교, 1988)는 1980년대에 나온 대표적인, 아마도 유일한, 축제관련 단행본인데, 이 저서의 필자(이상일, 김정옥, 박용구, 김문환 등)는 연극예술가든지 연극이론가였다.

29) 1994년 한국민속학회와 한국축제문화협의회 주최 ‘축제문화 국제학술회의’, 1994년 한국민속학회 주최 ‘축제문화 국제학술회의’, 1995년 비교민속학회와 한국축제문화협의회 주최 ‘한국 지역축제문화의 재조명’이란 학술 심포지엄 등.

30) 전통연희 관련 축제에 대한 연구사는 김월덕의 「한국 축제의 연구사와 연구사적 과제」(『공연문화연구』 9집, 한국공연문화학회, 2004)에 잘 정리되어 있다.

31) 서연호, 『한국전승연희의 원리와 방법』, 집문당, 1997.

석하는 논의도 이어졌다.³²⁾ 그렇게 90년대 전통연희에 대한 연구는 이전 어느 시기보다 정치해졌으며, 논의의 스펙트럼도 다양해졌다.³³⁾

2) 문화산업의 세계화, 문화 자산으로서의 전통연희

노태우 대통령(1988-1992)이 담화문을 통해 공약한 바대로, 1990년 1월 문화행정의 전담부서로 문화부가 발족되었다. 정부는 1990년 6월 발표한 ‘문화발전 10개년 계획’ 정책의 일환으로 해마다 한 예술분야를 선정해 국민들의 관심을 증증화하는 한편 영세한 문화부의 사업예산과 행정력을 결집시켜 자립기반을 조성하는 사업을 추진코자 했다. 5공화국 기간에 전국적인 대규모 문화시설 조성을 통한 지방문화 육성의 기반 마련에 주력했다면, 노태우 대통령이 이끈 6공화국 기간에는 문화의 생활화를 이루는 데 문화정책의 초점이 놓였다고 할 수 있다. 전통 관련 정책에 있어서도, 전통문화와 생활문화를 연결하는 정책사업이 대부분이었는데, 이 사업들은 일과성 행사로 그치는 경우가 많아 비판되곤 했다.³⁴⁾

김영삼 대통령 중심의 문민정부 시기인 1993년, 정부조직법 개정안의

32) 전경옥, 『북청사자놀이』, 태학사, 1997. 서연호, 『꼭두각시놀음의 역사』, 연극과 인간, 2000. 김익두, 한국풍물극 잡색놀이의 공연적 연극적 성격, 『비교민속학』 14집, 1997. 박진태, 「농악대 잡색놀이의 연극성과 제의성」, 『한국민속학』 29집, 1997. 심재숙, 동상기의 형성과정과 주제의식, 『한국극예술연구』 4집, 1995. 전경옥, 「탈놀이 대사의 형성원리」, 『구비문학연구』 3집, 1996. 김청자, 한국전통 꼭두각시놀음 텍스트연구1, 『한국연극학』 8, 한국연극학회, 1996. 김현선, 경기도 도당굿무가의 현지 연구, 경기대 박사학위논문, 1991. 이균옥, 『동해안 무극 연구』, 박이정, 1998 등.

33) 북한 전통연희에 대한 연구 증대도 중요한 특성이다. 80년대 후반 일련의 해금 조치 이후 북한 관련 연구가 폭주하는 가운데, 북한과 남한의 전통연희에 대한 비교 연구가 활성화되었다. 그러나 북한연극에 대한 직간접적인 경험은 극소수의 제한된 사람에게만 가능했고 그 경험이 전통담론으로 연결되지는 못했다.

34) 정갑영, 「21세기를 향한 우리나라 전통문화정책의 방향과 과제」, 『문화정책논총』 7집, 한국문화정책개발원, 1995, 111-113면.

통과로 문화부가 체육부를 흡수 통합, 문화체육부가 발족하였다. 이에 따라 기존의 문화 관련 정책들(‘문화발전 10개년 계획’, ‘제7차 경제사회발전 5개년 계획의 문화부문계획’, ‘체육청소년부문계획’ 등)이 통합되어 ‘문화체육청소년 5개년 계획’으로 조율되었다. 김영삼 정부에서의 전통문화 관련 정책에서는 ‘세계화’와 ‘국가경쟁력’이라는 이름 하에 전통을 경쟁력 있는 문화상품의 자원으로 이용하는 전략을 강조하였다.³⁵⁾ 1987년 한국문화예술진흥원 내에 설립한 문화발전연구소는 1994년 문화체육부 산하 국책연구기관인 한국문화정책개발원으로 바뀌었고, 문화발전에 관한 정책 연구에 주력했다. 문화발전연구소로 불리던 1980년대에는 외주를 통해 「전통문화의 자주적 현대화 방안」(1989)을 보고서로 낸 바 있는데, 한국문화정책개발원에서는 「전통문화의 문화경쟁력 제고 방안」(1994), 「전통예술의 세계화 방안」(1995), 「21세기를 향한 우리나라 전통문화정책의 방향과 과제 (1995)라는 연구보고서를 제출했다. 80년대에는 ‘자주적 현대화’라는 민족적 의기가 강조되는 반면, 90년대에는 ‘세계화’와 ‘산업 경쟁력’이 전통문화 정책의 키워드가 되고 있음을 보여준다.

세계화와 문화산업의 논리가 전통 관련 정책에 투영된 경우는 ‘향토축제’ ‘지역축제’ 양성화 방향에서도 확인할 수 있다. 이 시기 향토축제들은³⁶⁾ 전통문화의 전승·향유를 통한 지역적 정체성 확인 및 관광객의 전통체험을 가능케 하는 ‘관광상품’³⁷⁾이라는 차원에서 장려되었고, 1995년

35) 이주연, 「전통에 관한 담론 분석」, 연세대학교 대학원 사회학과 석사학위논문, 1995, 84-85면.

36) 1995년 한국문화정책개발원은 전국의 지역축제를 292개로 집계했고(『지역문화축제』, 한국문화정책개발원, 1995), 1994년 신찬균은 전통 민속적인 요소가 있는 것이 전국적으로 136개를 지적했으며(문화체육부, 『94지역문화행사 현황』, 한국문화예술진흥원, 1994), 김양주는 10회 이상 지속된 지역축제가 95개에 이른다고 했다(김양주, 『한국적 향토축제의 모색 시급』, 『문예연감』, 문예진흥원, 1995).

37) 91년 한국관광공사에서는 한국 민속축제 관광 상품화 방안에 대한 조사결과를 토대로 진도의 영등제를 비롯하여 신라 문화제, 백제 문화제, 한라 문화제, 강릉 단오제, 진해 군항제 등 6개 지역축제를 92년 한국 관광상품으로 개발할 계획을

부터는 지역축제 중 문화관광축제를 선정해 지원 육성하는 제도도 운영되었다. 그리고 문화체육부 산하에서 향토축제 활성화를 위한 모형개발연구³⁸⁾과 『한국의 지역축제』³⁸⁾ 등이 발간되었다.

전통연희 관련 정책이 ‘보호·육성·관리’의 일방적 실행에서 벗어나 전통연희의 축제성을 되살리려 하는 것은 전국민속예술경연대회의 변화를 통해 보다 구체적으로 알 수 있다. 1958년 정부수립 10주년 경축 행사의 하나로 문화공보부 주관으로 처음 개최된 전국민속예술경연대회는, 1961년 열린 제2회 대회를 기점으로 연례화되었고, 주관기관만 시기에 따라 문화공보부에서 문화체육부로 현재는 문화관광부로 바뀌었을 뿐이다. 각 시·도에서는 시기를 달리하여 지역별 민속예술경연대회를 개최했다. 개최시기가 가장 오래된 순서대로 지역별 민속예술경연대회를 나열하면 전남(1966), 경남(1969), 부산(1972), 강원도(1983), 경기도(1985), 대전(1991), 충북(1994), 충남(1996)의 순이다.³⁹⁾ 전국민속예술경연대회의 지역별 대표팀을 선정하기 위한 예선적 성격이 강한 이 지역별 민속예술경연대회는 80년대와 90년대에 확대되었다. 잊혀진 민속을 되찾아 복원하고 선양한다는 민속예술경연대회의 개최 목적은 근본적으로 달라지지 않았지만, 90년을 전후해서 강조점이 달라져왔다. “우리 민족의 정신문화 유산인 향토 민속을 집대성하고 민족문화를 창출하는 역할을 담당하는 축제의 장”으로서의 기능을 강화하면서⁴⁰⁾ 순수한 경연에 얽매이기보다 다분히 축제적 성격을 지향하고자 하는 의도를 앞세웠다.⁴¹⁾ 그리고 이러한 흐름 속에

발표한 바 있다. 김명자, 지역축제의 방향을 위한 시론, 『비교민속학』 12집, 1995.

38) 조홍윤, 향토축제 활성화를 위한 모형개발연구, 한국문화정책개발연구원, 1994. 문화체육부 편, 『한국의 지역축제』, 문화체육부, 1997.

39) 신은희, 민속예술경연대회의 실태와 문제점, 한양대학교 문화인류학과 석사학위논문, 1998, 108-109면.

40) 「제36회 전국민속예술경연대회 보도자료 (충남 공주시, 1995.10) 3면.

41) 임재해, 민속예술경연대회의 비판적 검토와 생산적 대안, 『비교민속학』 13, 비교민속학회, 1996.4.

서 1997년 38회부터 전국민속예술경연대회는 한국민속예술축제로 개편되어 추진되기에 이른다.⁴²⁾

1998년 김대중 대통령 취임 직후 문화체육부는 문화관광부로 개편되었다. 이 시기에는 김대중 대통령의 정치철학과 전통 해석의 이념적 측면이 조응하는 양상을 보였다. 김대중 대통령은 유교의 민본정치와 한국의 토착종교에서 자생적 민주 발전의 궤적을 찾으면서, 이른바 아시아적 민주주의를 주창했다. 즉 한국 유교의 실용주의와 합리성, “사람이 곧 하늘이다”라는 원리를 주장한 동학의 민주사상적 전통과 동학농민혁명을 통해 분출된 ‘사회적 정의에 대한 강한 열망’이 아시아적 민주주의의 근간이 되었다고 강조했다. 김대중 대통령에게 아시아적 민주주의는 군부독재 권위주의에 대한 저항을 정당화하는 논리로써 작용하면서,⁴³⁾ 아시아적 가치론과 비판적 상호연관성을 띠었다. 전통연희와의 관련성 측면에서는, 유교적 세계관의 현대적 가치에 대한 논의를 열은 셈이다.

전통연희와 관련해 김대중 대통령 재임 기간 중에 두드러지는 점은 전통연희 ‘교육’의 시스템화이다. 1994년 개원한 한국예술종합학교 연극원은 ‘한국적 연극, 한국적인 연기’의 교육을 지향하면서 한국의 정서와 인식을 한국적 몸짓, 한국적 언어, 한국적 양식으로 표현할 수 있는 능력을 배양시키기 위한 훈련과 학습과목을 강조하는 교육방향을 강조했고, 1998년에는 한국예술종합학교에 전통예술원이 개원했다. 1996년 4월 대통령령 제14982호로 한국전통문화학교 설치령이 제정된 지 4년 후인 2000년 3월 한국전통문화학교가 4년제 특수 국립대학으로 개교했다. 한국문화정책개발원이 낸 연구보고서 중 ‘전통(문화, 예술)’이 표제어 중 일부로 드러난 경우로는 「전통문화예술 교육프로그램」(1998)을 들 수 있다. 이외 전

42) 민속문화정책에 대한 대략적인 비판은 주장현, 「민속문화정책 표류」(『한겨레』, 1999.11.29) 참고.

43) 클라우스-게오르규 리겔, 발명된 전통 아시아적 가치: 리관유와 김대중의 논쟁, 『전통과 현대』, 2000년 겨울.

통문화에 관한 논의는 대개 ‘문화컨텐츠’ 관련 연구보고서 중에 일부로 다루졌다.

4. 1990년대 연극계의 전통담론

1) 유교 전통의 재조명과 포스트모던 연극적 전통 활용

80년대에 서구 현대연극과 한국 전통연희를 충돌시키면서 전통연희의 현대화 방향을 모색했던 오태석과 김정옥의 작업은 90년대에도 지속적으로 이뤄졌다.⁴⁴⁾ 극단 목화를 이끈 오태석은 <춘풍의 처>, <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>(1990), <운상각>(1990), <백마강 달밤에>(1993), <도라지>(1994), <천년의 수인>(1998) 등을, 극단 자유를 이끈 김정옥은 <노을을 날아가는 새들>(1992), <햄릿>(1993), <바람 타오르는 불길>(1994), <피의 결혼>(1995)을 공연했다. 90년대에 새로이 부상한 연출가는 이윤택, 김아라, 손진책을 들 수 있다. 연희단거리패를 이끄는 이윤택은 1989년 초연된 <오구>를 여러 차례 재공연하는 한편, <홍동지는 살아있다>(김광림 작, 1993), <바보각시>(1993), <세월이 좋다>(기시다 리오 작, 1994), <문체적 인간 연산>(1995) 등의 연출을 통해 평단의 주목을 끌었다. 극단 미추를 이끈 손진책은 <남사당의 하늘>(윤대성 작, 1993), 망자굿을 곁들인 <오장군의 발톱> 등을 공연했고, 김아라는 92년 극단

44) 이외 70년대에 극단 민예를 이끌던 허규가 1993년 2월 북촌창우극장을 개관한 것도 기억할만하다. 극장이 들어선 건물의 기본적인 조건 때문에 의도를 충분히 살리지는 못했지만, 이 극장은 온돌을 칸 객석의 설치, 대청마루를 칸 듯한 극장구조와 한옥 문살모양을 이용한 벽면 처리 등을 통해 한국적 연희 공간의 실내화를 꾀했다고 할 수 있다. 한편, 연극평론가인 양혜숙은 1996년 한국공연예술원을 개원, 한국적 공연양식 개발을 위한 교육 프로그램 개발을 모색했다.

무천을 창단한 후 <사로잡힌 영혼>(이상현 작, 1991), <동지선달 꽃 본 듯이>(이강백 작, 1991), <숨은물>(정복근 작, 1992), <이디푸스와의 여행>(장정일 작, 1995) 등을 연출했다.⁴⁵⁾

이 단편적인 공연 목록은 전통적 연극어법을 활용한 작품들 중 특히 그 연극적 표현의 새로움이나 완성도로 하여 평단의 주목을 끈 다수의 예 중 몇몇일 뿐이다. 실제 공연은 훨씬 많고 풍부했으며, 이들 연극에 대한 논의는 연극이론을 전문적으로 수업한 30, 40대 평론가들의 활발한 활동에 힘입어 참으로 다양하게 이뤄졌다. 90년대 ‘한국적 연극’과 관련된 담론들은, 이들 공연에 대한 단평들을 통해 또는 논문의 형식으로 발표되었고,⁴⁶⁾ 유통되었다. 이 중 90년대 논의의 주요 대상은 단연 작가이자 연출가인 오태석과 이윤택, 그리고 김아라의 작업이다.⁴⁷⁾

45) 물론, 작가에 의한 성취도 주목할 필요가 있다. 90년 이전이라면 오영진이나 최인훈의 작업을 주목해야 하듯, 90년대라면 이강백의 희곡을 살펴야 한다. 그러나 이강백의 희곡을 전통 재창조와 연결시킨 논의들은 실상 별로 눈에 띄지 않는다. 백현미는 이강백 희곡의 반복구조의 반복의 철학(『한국극예술연구』 9집, 1999)에서, 이강백의 작가의식을 불교 및 노장사상과의 연관성 속에서 살핀 바 있다.

46) 논문의 예를 들면 다음과 같다. 김방욱, 죽음풀이로서의 광대극, 『한국연극학』 4호, 1992. 이미원, 전통의 수용: 설화의 재해석, 『국어국문학 연구의 새로운 모색』, 집문당, 1993. 이미원, 한국 현대극의 전통수용 양상1, 『한국연극학』 6호, 1994. 신현숙, 「시-공체계를 통한 서양연극의 동양화, <하멜태자>」, 『한국연극학』 6호, 1994. 김미도, 「한국현대희곡에 나타난 곳의 연극성」, 『한국연극학』 9호, 1997. 김용수, 「오태석 연극에 나타난 ‘과거 혼의 구조’와 ‘이중적 정서의 구조」, 『한국연극학』 11호, 1998. 김유미, 「1970년대 한국 희곡에 나타난 제의성 연구」, 고대 박사학위논문, 2000.

47) 김정옥의 경우, “공동창작을 원칙으로 논리적 인과율에 의한 극적 구성을 무시하고 몽타주적 합성으로 장면들을 진행시킨다. 연기자를 공연의 중심에 놓고, 빠른 역할 바꾸기나 스타를 배제한 공동연기와 즉흥성에 역점을 두고, 전통적 시공간적 이미지를 최대한 활용한다”고 그 특징이 지적되었는데(이미원, 전통의 재창조와 현재화의 문제, 『문화예술』, 1994.5), 이는 1980년대에 지적된 내용과 크게 다르지 않다. 손진책의 작업에 대한 논의는 주로 마당놀이 연출을 중심으로 전개되었다. <남사당의 하늘>에서 보여준 연희자의 전문적 기량과 그

오테석 작업에 대한 논의는 1994년 예술의 전당 기획으로 개최된 ‘오테석 연극제’를 전후해서 대폭 증가했고, 오테석과 평론가들 사이에 여러 차례 대담도 이루어졌다.⁴⁸⁾ 김방옥은 오테석 연극의 연극술을 ‘한국인의 독특한 정신세계 및 심리적 정서적 구조의 표현’, ‘유희와 놀이, 생략과 비약의 연극적 상상력’, ‘무의식적 상상력과 몽환적 연상을 바탕으로 한 다중성과 몽타주 형식’, ‘구어체의 재현’, ‘한국인의 호흡이 배어있는 율격의 회복’, ‘우회적이면서도 의표를 찌르는 능청스러움’ 같은 표현들을 통해 읽어내었다.⁴⁹⁾ 오테석 연극을 통해 ‘한국적 연극’의 ‘현대적 정체성’을 문제 삼은 이윤택의 평문도 주목을 끌었다.⁵⁰⁾ 그는 민족 특유의 인식, 정서, 어법, 리듬, 이미지를 현대문화의 다양한 보편성의 양식 속에 적용시키면서 독자적 개성을 창출할 때 한국적인 것과 세계적인 것이 둘이 아닌 하나가 될 수 있다고 전제하면서, 오테석이야말로 한국연극이란 명제와 세계 속의 현대연극이란 명제를 변증법적으로 종합한 한국 최초의 연극작가라고 했다. 특히 <백마강 달밤에>에 나타난 현실과 환상, 일상과 비일상, 말과 이미지, 개인과 역사 등은 동서양의 공통된 해석이 가능하도록 구조화되어 있으며, 한국적 인식과 정서를 현대연극의 다양성 속에 융해시키는 경지를 보여준다고 평하면서, 이러한 오테석의 방법론은 서구연극에 대한 편협된 시각(사실주의극 중심의)과 한국연극의 정체성에

극적 효과가 주목을 끌었으나(김윤철, 『흔타해진 예술혼 추스르기』, 『한국일보』, 1993.6.23) 그것이 전통계승의 방향에 관한 논의를 불러일으키지는 않았다.

48) 명인서·최준호 공편, 『오테석의 연극세계』, 현대미술사, 1995. 장성희, 오테석 연극에 나타난 전통극의 놀이성 연구, 중앙대학교 석사학위논문, 1996. 대담(오테석, 서연호), 『오테석의 창작활동』, 『오테석 회고집4』, 평민사, 1994. 대담(오테석, 이상일, 김미도), 『실험적 언어와 오브제의 연극적 코너워크』, 『문학정신』, 1992.9. 좌담, 오테석 연극제, 『한국연극』, 1994.9.

49) 김방옥, 『과거: 잃어버린 것, 잊고 싶은 것들에 관한 유희-오테석론』, 『열린 연극의 미학』, 문예마당, 1997.

50) 이윤택, 무엇이 연극적인가, 무엇이 한국적인가-오테석의 <백마강 달밤에>를 중심으로 본 한국 현대연극의 정체성 문제, 『21세기 문학』 창간호, 1997년 봄.

대한 왜곡된 시각(마당극의, 민예의) ‘사이’에 존재한다고 했다. 그의 평문에서 눈에 띄는 것은 전통 자체에 대한 해체의 강조이다. 그에게 전통은 굿·탈춤·판소리처럼 이미 형식화된 것이 아니라 그 형식들안에 녹아 있는 리듬과 어법, 정서와 이미지 등이며, 이것이 바로 재창조의 대상이 된다.⁵¹⁾

한편 이운택은 자신의 연극작업에서 유교문화 코드를 자주 사용했다. <문제적 인간, 연산>은 정악과 굿으로 대면되는 유교적 전통코드와 민속연희적 전통코드를 연극언어로 활용하여 한국적 햄릿상을 충격적으로 그려냈다는 점에서 특히 주목을 끌었다. 이운택은 <문제적 인간, 연산>을 대상으로 한 대담에서⁵²⁾ 궁중정가와 태평무, 전래동요를 주된 재료로 하여, 경극의 원리인 대사의 운율화, 동작의 양식화, 세팅의 상징화 등을 차용하면서, 우리 민족의 신화와 집단 의식, 한국문화의 전통을 세계문화가 인식할 수 있는 공동언어로 재구성하고자 했다고 연출 의도를 밝힌 바 있다. 일본극작가 기시다 리오가 쓰고 이운택이 연출한 <세월이 좋다>는, 궁중음악 정가에서부터 아리랑, 유행가, 일본동요, 살풀이를 망라하여 재구성하면서, 서구식 연극의 중심을 아시아적 전통으로 해체하여 가장 국제적이고 현대적인 연극이 되었다고 평가된 바 있다.⁵³⁾ 이렇게 이운택 연극에서는 유교문화 코드가 새삼 주목을 받고 있으며, 아시아 여

51) 이운택은 해체정신으로 도려내는 연극의 환부, 『포스트모더니즘과 한국문학』, 정정호 편, 도서출판 글, 1991, 121면)에서도 비슷한 논리를 강조한 바 있다. 이운택은 자신이 소장하고 있는 우리극연구소가 북촌창우극장으로 옮겨간 직후 ‘전통극의 재창조를 통한 우리 연극의 세계화’라는 주제하에 6일간 세미나를 개최했다. 이 세미나를 통해 이운택은 전통연희를 재창조하려는 자신의 관점 및 연기론, 극작술에 대한 의견을 폭넓게 개진한 바 있다. 워크숍 세미나의 기록은 「우리의 연극성을 찾아서」라는 제목으로 정리되어, 『우리극연구』 5(공간 미디어, 1995.9)에 실려 있다.

52) 대담(이운택, 이득주), 「<연산>에 나타난 세계극 속의 우리극」, 『한국연극』, 1995년 8월호.

53) 이미원, 「공유하는 삶과 죽음, 전통이 창출하는 현대」, 『객석』, 1994년 2월호.

러 나라의 문화 전통에 대한 차용이 자유롭게 그리고 의식적으로 이뤄지고 있다.⁵⁴⁾ 이는 90년대 사회문화 지형에서 ‘아시아의 발견’과 ‘유교문화’가 주목을 받은 것과 조응하는 것이며, 문화상호주의를 전유하여 대안적 실험을 하는 예로도 볼 수 있을 것이다.⁵⁵⁾

김아라는 1980년대 중반 <장미문신>, <신더스> 등의 번역극 공연으로 주목을 끈 후, 90년대 들어서는 <사로잡힌 영혼>, <동지선달 꽃 본듯이>, <숨은물>, <이디푸스와의 여행>처럼 전통연희의 표현술을 현대적 감각으로 재창조한 창작극 연출에 주력했다. 역할놀이식 재구성과 역동적인 북반주의 시청각적 입체성, 대담하게 생략되고 비약되는 서사, 피아노와 사물 반주 그리고 민요의 어울림, 가면과 의상의 상징적 활용, 수벽치기를 이용한 배우들의 절제된 동작과 몸짓, 놀이마당의 개념을 끌어들이는 공간 활용 등이 특징으로 여겨진다.⁵⁶⁾

이들 연출가들의 작업은 그 개별성이 지적되는 한편, ‘포스트모더니즘적 연극’ 또는 ‘세계적 보편성이 있는 연극’이라는 맥락에서 함께 논의되곤 했다. 이미원은 베케트의 희극이나 1960년대 아방가르드 실험극운동에서 서구 포스트모던 연극의 시작을 찾으면서, 포스트모던 실험극의 공통점이 한국연극에서 확인되는 양상을 지적하는데,⁵⁷⁾ 이윤택과 오태석의 작업을 통해 확인되는 ‘전통연극 유산의 현대적 수용’도 그 중 하나라고 거론했다.⁵⁸⁾ 특히 오태석 연극의 특징으로 다원적 시각과 다발성, 속도감,

54) 이후 이윤택은 유학자인 조남명의 삶을 극화한 <시골선비 조남명>으로 2001년 서울연극제에서 대상을 수상한 바 있다. 이 연극에서 시조와 양반춤 등의 활용이 이채를 띠었음을 풀론이다.

55) 이윤택의 다른 작품에 대한 공연평도 많이 있지만 이윤택을 둘러싼 논의의 특징을 강조하기 위해 본고에서는 <문제적 인간, 연산>과 <세월이 좋다>에 대한 공연평만 거론했다.

56) 송동준, 우리의 전통미학을 서정적으로 끌어낸 무대, 『한국연극』, 1993년 2월호

57) 이미원, 『한국연극과 포스트모더니즘』, 『한국문학연구』 5집, 1993.

58) 이미원은 전통의 재창조와 현재화의 문제, 『문화예술』, 1994.5에서 ‘전통의 재창조야말로 탈중심화 탈서구화된 세계에서 정체성의 근원이자 세계화 발판의

패러디, 감각화 등을 들고, 이는 세계적으로 일고 있는 포스트모던한 문화적 특징과 궤를 같이하며, 그의 연극이 “한국역사를 소재로 하고 특유의 어법으로 토속어를 구사하고 전통연희에서 여러 기법을 빌어오기도 하면서 한국인상을 부각시키고자 했으나 그로 인해 결코 인간 보편성에 기저한 세계성을 잃은 적은 없다”고 했다.⁵⁹⁾ 김방옥은 곳에서 알 수 있듯 한국인의 전통적 심성에는 포스트모더니즘적 비합리성과 초월, 해방, 놀이의 요소가 있으며, 오태석, 김정옥, 이운택의 작업에서 이 곳이 의식적 무의식적으로 사용되는 양상을 살펴 포스트모더니즘 연극의 특징으로 정리했다. 다만 이들 작품이 포스트모더니즘다운 정신적 철학적 기반을 갖고 있는가에 대해서는 유보적인 태도를 취했다.⁶⁰⁾ 김미도는 데리다와 아르토의 연극이념을 통해 강조되는 포스트모더니즘의 연극성이 한국 전통의 연극성과 통한다고 하면서, 90년대 오태석, 이운택, 김아라의 전통 재창조 실험은 가장 한국적이면서도 가장 포스트모던한 특징들을 공유하고 있고, 그것을 바탕으로 현대적이면서도 세계적인 연극 창조의 가능성을 열고 있다고 평가했다.⁶¹⁾

2) 아시아의 발견과 문화상호주의 모색

한국에서 국제 연극제 개최가 증가함에 따라 국제 심포지엄이나 포럼이 자주 마련되었고, 이는 90년대 전통담론이 유통되는 주요 통로가 되었다.

역할을 한다고 그 의의를 밝히면서, 70년대와 90년대의 전통 재창조 연극들에 대해 분석하고 있다.

59) 이미원, 「포스트모던 세계를 향한 우리 창작극의 확인: 오태석 연극제」, 『포스트모던 시대와 한국연극』, 현대미학사, 1996, 289-292면.

60) 김방옥, 「80년대 이후 한국 연극에 미친 포스트모더니즘의 영향」, 『한국연극학』 8호, 한국연극학회, 1996.

61) 김미도, 「한국연극의 정체성을 찾아서」, 『세기말의 한국연극』, 태학사, 1998, 13-19면.

III 한국본부 주최로 1991년 10월에 열린 ‘국제연극포럼’의 주제는 ‘아시아 태평양 연극적 유산과 새로운 창조’. 이 포럼에서, 이상일은 「한국의 경우-마당극 세대의 개혁의지와 그 한계」를, 유민영은 「전통계승의 시행착오-끝없는 모색과 방향」을, 이운택은 「전통의 해체와 재구성-지금 이곳 우리의 연극성을 찾아서」를, 허규는 「한국연극의 어제와 오늘」을, 한상철은 「오테석론」을 각각 발표했다.⁶²⁾ 또한 전국민족극운동협의회(이하 민극협) 소속 단체인 부산의 극단 ‘새벽’이 1995년 12월 16일부터 27일까지 ‘아시아 연극인 페스티벌’(한국, 일본, 필리핀, 파키스탄, 베트남)을 개최하면서, 18일에는 ‘아시아 지역 연극운동의 현황과 과제’라는 주제로 포럼을 진행했다. 이 포럼에서 정지창은 아시아 연극의 교류를 통해 ‘인간 중심 생명 중심의 가치를 지켜가는 인도주의적 세계관을 수호하며’ ‘국가이기주의와 패권주의, 종교적 인종적 편견을 타파하고 말 그대로의 지구촌을 건설하기 위한 양심의 연대’를 이뤄야 한다고 했다.⁶³⁾

III 한국본부 주최, 베세토 연극축제 집행위원회 주관으로 1994년 10월 제1회 베세토연극축제가 개최될 무렵의 키워드는 동북아였다. 베세토연극축제 3개월 전, ‘동북아 3국 연극교류의 의의와 방법론’을 주제로 한 심포지엄이 열렸고, 徐曉鐘(중국)와 스즈키 타다시鈴木忠志(일본)와 이태주(한국)가 발표했다. 이태주는 「Beseto의 의의와 활동방향」에서, ① 자국의 전통예술이 현대연극 속에 어떻게 접목되고 유입되었는지를 보여주기, ② 자국의 공연예술이 21세기 세계연극의 미래를 위하여 무엇을 공헌할 수 있는지 보여주기, ③ 동양의 연극을 스스로 발견하고 알리는 방법 찾기를 베세토 연극제의 방향으로 제시한 바 있다.⁶⁴⁾ 이미원은 베세토연극

62) 아시아·태평양 연극적 유산과 새로운 창조, 『한국연극』, 1991년 11월호. 전통을 재창조한 연극에 대한 논의의 흐름은 ‘동양연극의 전통과 개혁 그리고 교류’를 주제로 내세운 1991년 III 한국본부 정기 심포지엄으로 이어졌다.

63) 정지창, 오늘 아시아 지역 연극인들은 무엇을 할 것인가, 그리고 어떻게 연대할 것인가, 이 포럼 발표자들의 원고는, 『민족극과 예술운동』, 1996년 봄호에 실려 있다.

제가 동양문화 중심이 서구지향에서 지역문화블럭을 향해 재조정되는 경향, 서구 중심의 해체를 주장하는 포스트모더니즘과 깊은 관련이 있는 기획이라고 평가하였다.⁶⁵⁾

‘아시아 태평양’을 강조하건 ‘동북아’를 내세우건, 국제연극제와 연루해 90년대에 개최된 이러한 심포지엄들에서는 역사 속에서 각 지역의 정체성과 지역 간의 상호연관성에 대한 논의가 펼쳐지기 마련이고, 그런 방식으로 이 시대의 전통담론의 일부를 형성한다. 이들 심포지엄에서 내세운 지역에 대한 명칭은 90년대적 특성을 잘 보여준다. 80년대까지는 ‘제3세계’ 또는 ‘동양’처럼 서양을 기준으로 한 명칭들이 주로 사용되었다면, 90년대 들어서는 ‘아시아 태평양’ 또는 ‘동북아’처럼 서양 중심성을 지운 명칭들이⁶⁶⁾ 사용되고 있는 것이다. 동아시아 공동체론은 세계적으로 블록화 추세가 강화되는 가운데 나온 지구책 성격을 갖지만, 동시에 무비판적으로 진행되어 온 서양 일변도의 근대화에 대한 반성적 성찰을 담고 있기도 하다. 이는 국제연극제의 변화 흐름과도 조응한다. 예를 들어, 90년을 전후해서 ITI의 ‘제3세계 분과’는 ‘주체적문화발전분과Committee for Cultural Identity and Development’⁶⁷⁾로 개명했다. 소련 및 동구권 사회주의

64) 「제1회 베세토 연극축제」, 『한국연극』, 1994년 8월호.

65) 이미원, 「동북아시아 지역문화 블록화 시대를 알리는 신호탄: 베세토 연극제」, 『공연과 리뷰』, 1994년 겨울호.

66) 아시아라는 단어의 탄생 역시 유럽중심주의와 연결되어 있다 하더라도(김석근, 「‘아시아적 가치’와 불교: 새 문명의 모색과 지적 유산의 재발견」, 『전통과 현대』, 2000년 겨울, 159면), 아시아는 대륙의 명칭으로서 서양 중심주의에 덜 침윤되어 있다고 할 수 있다.

67) ITI의 하위조직은 연극교육분과, 음악극분과, 출판 및 홍보분과, 전통연극분과, 극작분과, 신연극분과, 주체적문화발전분과로 나뉘며, 주체적문화발전분과에는 아랍권국가와 라틴아메리카, 아프리카국가가 중심 회원국으로 되어 있다. 이 분과는 전통적이고 민족적인 표현요소를 연극적으로 어떻게 수용하고 개발하느냐, 그리고 이러한 양식들이 유럽이나 세계 속에서 어떻게 만나게 될 것인가에 깊은 관심을 갖는다. 좌담(김의경, 정진수, 김창화), 오늘의 세계연극 그리고 한국연극-ITI세계총회를 다녀와서, 『한국연극』, 1993년 7월호, 12-23면.

가 붕괴되면서, 미국과 서구로 대표되는 제1세계, 소련 동구권으로 대표되는 제2세계에 대한 관계 개념으로서 제3세계의 존재성이 동시에 상실되는 상황으로 전개되었던 것이다.⁶⁸⁾ ‘제3세계’ 또는 ‘동양’이라는 관념을 대체할 새로운 명칭의 발견은, 동양의 전통이 아니라 ‘(지구촌의) 개별 지역 전통’에 대한 논의 가능성을 열어놓은 것이다.

이렇게 심포지엄의 주제로서 ‘아시아’라는 지역이 주목을 받았지만, 실상 심도 있는 논의가 펼쳐진 것은 아니었다. 아시아주의는 19세기 말부터 있어왔다. 1900년대 <황성신문> 등에서 표명된 일본중심주의적·사회진화론적 아시아주의가 있는가 하면, 일제 말기 대동아공영권으로 표명된 아시아주의가 있고, 진정한 아시아 연대를 통해 한반도의 왜곡된 냉전적 ‘의사근대성’을 극복한다는 오늘날의 아시아주의도 있다.⁶⁹⁾ 그러나 이런 다양한 맥락들은 아시아 문화 전통의 교류에 대한 연극계 논의에서 이뤄지지 못했고, ‘아시아적 가치’와 연극과의 연계 지점에 대한 깊이 있는 성찰도 따르지 않았다.

아시아를 앞세운 논의에 뒤이어, 90년대 말에는 문화상호주의 논의가 전개되었다. 1997년 9월 세계연극제가 열리는 동안,⁷⁰⁾ ‘연극에서의 문화상호주의’라는 주제로 한국연극학회 주최 서울국제연극학 심포지엄이 열렸다. 서연호는 「변화를 위한 참여로서의 연극」에서, 한국연극인들에게 동서 연극의 정체성, 문화적 독창성과 보편성에 대한 인식이 점차 높아지면서 새로운 연극 형식의 발견과 창조가 과제로 대두되었고, 전통극의

68) 로버트 J.C.영, 김택현 역, 『포스트식민주의와 트리컨티넨탈리즘』, 박종철 출판사, 2005. 영은 탈식민주의 비판 논리는 제3세계(라틴아메리카, 아시아, 아프리카를 아우르는)의 반식민운동에 초점을 맞출 때 본연의 의미가 살아날 수 있다고 보며 ‘제3세계’라는 위계적 표현 대신 ‘삼대륙론 tricontinentalism’이라는 관점을 제시하기도 한다.

69) 박노자, 『우승열패의 신화』, 한겨레신문사, 2005, 172-173면.

70) 1997년 ‘세계연극제 서울/경기’에 문화상호주의를 실천하는 연극인으로 여겨지는 바르바의 작품 두 편(<도나무지카의 나비들>과 <침묵의 반향>)이 시범공연으로 초청되어 문화상호주의에 대한 관심을 촉발시켰다.

기호와 현대극의 기호를 조화시켜 새롭게 형식화하는 과정을 통해 정체성을 찾게 되었다고 했다. 2000년 서울연극제의 특강시리즈 주제는 ‘문화상호적 연극만들기’. 이 특강에서는 동서양연극의 상호적 전통양식을 혼합한 연극으로 주목받고 있는 온켄웬(Ong Keng Wen)과 필립 자릴리(Phillip Zarrilli), 일본의 오타 쇼고(Ota Shogo, <사라치> 공연), 미국의 리 브루어(Lee Breuer, <하지> 공연)의 작업에 대한 소개와 토론이 있었다.⁷¹⁾ 그리고 이를 전후해 문화상호주의에 대한 글들이 다수 발표되었다.

문화상호주의는 국가·민족·종교의 경계를 넘어, 문화 전통의 개별성을 상호 인정하는 데서 시작한다, 라고 말할 수는 있다. 그러나 그 ‘시작’에 참여하는 내밀한 동기와 문화상호주의 결과물들이 순진무구한 상호인정의 유토피아로 귀결되는 것은 아니다. 거칠게 말하면, 문화상호주의라는 칼은 보편성과 문화 제국주의라는 양 날을 가지고 있다. 60, 70년대부터 활동을 시작한 브룩(Peter Brook), 바르바(Eugenio Barba), 슈크너(Richard Schechner), 므누슈킨(Ariane Mnouchkine) 같은 실험예술가들은, 서양의 사실주의 양식을 벗어나 세계 만인이 공감할 수 있는 보편적 연극양식의 창조를 주창하며 아시아·아프리카의 문화와 전통 공연예술양식 등을 폭넓게 차용했다. 그러나 이러한 보편성 찾기는, 에드워드 사이드의 오리엔탈리즘 개념 같은 프리즘을 거치면서 문화 제국주의적 유산이 아닌가 의문시되기도 한다. 이렇게 문화상호주의의 이념은 오리엔탈리즘론 및 그 연장선상에 있는 포스트모더니즘과도 연계된다. 연극 분야에서, 자기반성적 포스트모더니즘의 모델은 ‘동양을 공연하기(performing the Orient)’⁷²⁾에 대한 반성 및 연극의 교류 방법에 대한 고민과 이어진다. 세계적인 지명

71) 심포지엄의 내용은 최진아의 「현대연극의 한 조류로서 문화상호주의 연극」(『한국연극』, 2000년 10월호, 81-87면)에 잘 정리되어 있다.

72) 브라이언 싱클톤은 「동양을 공연하기」(『한국연극연구』 4집, 2001)에서, 식민주의적 제국주의나 글로벌 자본주의에 의해, 준허구적인 동양이 만들어지고 성적으로 인종적으로 차별화되는 ‘동양화의 수행’이 이뤄져왔다고 했다.

도를 가지고 있는 일본 연출가 스즈키의 작업을 문화상호주의 대상으로 삼으면, 논의는 한결 복잡해진다. 서구의 텍스트를 일본 전통극 스타일로 공연하는 스즈키의 작업은 예술의 보편성을 찾으려는 숭고한 노력인가, 전통 일본연극 형식을 접목시킴으로써 자신의 문화를 확장하려는 일본 식 제국주의 욕망을 실현하는 것인가, 서구발 문화제국주의에 오염된 결과인가, 아니면 탈식민주의적 저항인가. 이에 대한 단일하고 명료한 대답을 내놓기는 쉽지 않다.⁷³⁾

한국에서 발표된 문화상호주의 논의에서 전통과의 연관성이 명시적으로 강조된 경우는 거의 없다. 그런데 실상 문화상호주의는 전통 특히 아시아의 전통과 밀착되어 있다. 앞서 거명한 문화상호주의 연극예술가들은 대개 서구 근현대적 연극창작 방식과 아시아의 전통적 공연 문화를 충돌시키는 식의 실험을 해왔다. 그래서 서구와 아시아의 연극적 결합이 근대 서구 문화와 전통적 아시아 문화의 결합이라는 이분법에서 자유롭지 못하며, 이는 문화상호주의가 서구에서 시작되었다는 태생적 조건에 기인할 것이다. 세계화 시대 전통 재창조론으로서 문화상호주의는 이러한 한계와 조건 속에 있다.

한편, 문화상호주의는 국가와 민족의 배타적 독자성 혹은 그런 독자성을 옹호하는 역사로부터 거리두기를 유도한다. 2000년 서울연극제 기간에 열린 ‘문화상호적 연극만들기’ 특강의 토론에서, 손진책은 이 특강을 들으면서 자신이 불행한 연출가가 아닌지 자괴감이 들었다고 했다. “자신은 우리 연극에 독자적 기호가 있음에도 불구하고 서구적 사실주의 관점에서부터 시작한 한국 연극에 문제를 느끼고 우리 것을 고집하게 되었다고 했다. 이 시점에서 온컨센은 정통이 없어 자유롭다 하고, 리 브루어는 자유로운 영혼을 노래하고, 자틸리는 서양인으로 동양연극의 기호를

73) 신현숙, 「연극과 문화상호주의」, 『공연과 이론』 3, 2000, 29-34면. 김미희, 「문화상호주의 연극, 보편성인가 문화제국주의인가」, 『연극평론』 21, 2000년 겨울호, 99-109면.

연구하는데 자신은 혹 굴레 속에서 이야기하고 있는 건 아닌지 의문이 든다고 했다.⁷⁴⁾ ‘우리 것을 고집’한 것이 ‘굴레 속의 이야기’는 아닌지 의문시하는 것, 이는 분명 문화상호주의가 야기하는 질문이다.

3) 양식적 이념적 특수성이라는 굴레

‘마당극, 마당굿, 민족극’을 둘러싼 논쟁은 80년대 연극계 전통담론을 주도했다. 그러나 90년을 전후해, 이 논쟁은 현실 그 자체의 변화에 따라 갑자기 주변화되었다. 80년대에 ‘민중’의 연극으로서 서구 부르주아적 연극을 비판하며 민족적 정통성을 표현하는 선구임을 자임했던 마당극은, 90년대 현존사회주의의 참담한 파멸과 신자유주의적 세계화, 탈이데올로기적 경향과 대중문화 산업의 약진 속에서, 생존을 위한 자기 갱생의 활로를 모색하게 된다.

1990년 이상일, 김명곤, 이운택을 중심으로 일어난 ‘굿논쟁’은 이른바 민족극 운동을 둘러싼 기성연극계와 문화운동층의 갈등이 ‘논쟁’의 외형을 걸칠 만큼 지속되고 있었음을 보여준다. 이상일은⁷⁵⁾ 굿은 종교적 제의로 연극예술이 아니라는 전제하에, <오구>와 <점아점아 콩점아>가 “1990년대 산업화사회의 이 비탈길에서” “연희전승종합을” 내세우며 “우리 속의 폐쇄적 이국취미”를 재현시키는 상투적 작업에 머물고 있다고 비판했다. 이에 대해 김명곤은⁷⁶⁾ 마당극·민족극 운동은 공동체적 신명행위로서의 굿을 재창조하는 운동이라고 하면서, 이상일의 평가는 보수적이며 주관적이고 관념적인 예술관을 보여주는 것으로, 자신은 ‘진보적

74) 최진아, 「현대연극의 한 조류로서 문화상호주의 연극」, 『한국연극』, 2000년 10월호, 86면.

75) 이상일, 「굿의 헤픈 웃음과 한풀이-<오구-죽음의 형식>과 <점아점아 콩점아>」, 『한국연극』, 1990년 7월호.

76) 김명곤, 「굿 민족극 리얼리즘」, 『한국연극』, 1990년 10월호.

이고 민중적이며 현실적인 예술성을 획득하기 위한 노력'을 계속할 것이라고 했다.⁷⁷⁾ 이상일의 논의는 실상 이 논쟁 직후의 글에서⁷⁸⁾ 밝혔듯, 굿이 현대문화산업 구조 속에서 되살아나기 위해서는 그것을 재현하는 데서 벗어나 '심미적 양식적 통일성, 예술작품으로서의 예술성을 지향'해야 한다고 강조하는 데 그 초점이 있었고, 김명곤의 반론은 이상일의 논의에서 전제되는 심미적 양식적 예술성이 관념적이며 비역사적임을 비판하는 데 치중하고 있었다. 이상일과 김명곤 사이의 논쟁은, 80년대 내내 문화운동측과 기성연극인 사이에서 마당극 및 민족극을 둘러싸고 벌어진 상호배타적인 비판의 재연이라는 측면이 강했다. 90년대의 변화 상황에서 80년대적 현상이 여진처럼 지속되고 있었던 것이다.

한편 이운택은 이상일의 글에 대한 반론을 통해⁷⁹⁾ 이상일의 전통론 및 민족극계의 전통론과 자신이 지향하는 전통론이 다름을 분명히 하고자 했다. 그는 '우스개와 잡성스러움'의 미학을 토대로 한 '한국식 코메디아 델아르테'를 만드는 것이 자신의 창작동기였음을 밝히며, 우리 민족의 원형연극인 굿에는 한국의 근원적 인식과 심성과 생활리듬이 새겨져 있어, 이를 오늘의 느낌으로 되살릴 때 그것이 오늘의 굿이고 우리연극으로서의 민족극이 될 것이라고 반박했다. 그에 의하면 굿은 연극이고, 굿을 현대적으로 재창조하면 현대 연극이다. 그러므로 <오구>는 원형적 느낌과 정서와 형식을 현대적으로 재구성한 연극, 즉 굿을 현대적으로 재구성한 연극이라 하겠다. 한편, '문화의 무정부적 역할과 영역을 끝까지 지키려는 무소속 반헤게모니적 관점'을 견지하는 '민족극'을 추구한다는 이운택

77) 이 굿 논쟁의 과정에서 부산의 연극인인 조준현은 「굿과 리얼리즘」(『한국연극』, 1990년 9월호)에서, 현실의 모순을 구체적으로 파헤치고 변화의 계기를 드러내는 것이 곧 굿이자 리얼리즘이라고 하면서, 극단적인 내용 위주의 논의를 편 바 있다.

78) 이상일, 「민중극 마당극 민족극의 재정립-그 심미적 양식적 통일성의 요청」, 『예술과비평』, 1990년 겨울호.

79) 이운택, 「굿과 연극에 대한 인식의 전환을 위하여」, 『한국연극』, 1990년 8월호.

의 주장은⁸⁰⁾ 80년대 후반 이후 ‘민족극’이라는 용어가 민중문화운동층의 전유어가 된 데 문제 제기를 하면서, 민족극의 재개념화를 시도했던 것이라 할 수 있다.

이상일이 <접아접아 콩접아>를 통해 민족극계 연극에 대해 비판하고, 이윤택이 민족극에 대한 고정관념을 경계했지만, 이런 비판과 경계는 민족극계 내부에서 제기되고 있던 쟁점들과 거의 무관했다.⁸¹⁾ 당시 민족극계 내부에서는 다른 차원의 문제가 제기되어 있었다. 80년대 후반부터 90년대 초반까지 민족극계에 속한 공연단체들은 주로 합법적 극장무대가 아닌 이른바 현장에서, 노동자와 농민을 대상으로 한 노동연극과 농민연극에 주력했고,⁸²⁾ 그 과정에서 노래판굿, 거리극 등 대중집회적 총체공연 양식이 개발되었다.⁸³⁾ 그리고 이 진보적 문예운동의 다변화 과정에서, 70·80년대 민중문화운동의 민족문화 지향성에 대한 비판이 이뤄졌다. 즉 민족문화에 집착하는 것은 소부르조아의 낭만적인 사이비 민족주의의 소산으로, 노동계급의 국제주의란 이념에 배치되고 인류의 위대한 문화유

80) 대담:강영길, 김명곤, 박인배, 이윤택), 민족극작업과 현실, 『한국연극』, 1990년 12월호, 41면.

81) 1990년 이 논박이 오가는 와중에 대구에서 민족극한마당이 열렸고, 『한국연극』은 ‘민족극운동계열의 의견과 기존 연극계의 의견’ 동시에 듣고자 ‘민족극작업과 현실’이라는 제목으로 좌담을 마련했지만, 의견 차이를 확인하는 데 그쳤을 뿐이었다. 이에 관해서는 『한국연극』, 1990년 12월호에 실린 「민족극운동의 현단계」(정지창), 「제3회 민족극한마당, 그 행사와 작품경향의 의미」(이영미), 「민족극 작업과 현실 (좌담:강영길, 김명곤, 박인배, 이윤택), 민족극의 올바른 형성을 위한 예비적 고찰」(김창호) 참고.

82) 이영미, 제3회 민족극한마당, 그 행사와 작품경향의 의미, 『한국연극』, 1990년 12월호.

83) 이영미는 대형집회적 총체공연물과 <꽃다지>식 노래판굿 (『민족극과 예술운동』, 1992년 가을호)에서 1980년대 말에 그 양식이 정립된 꽃다지식 노래판굿의 양식적 특성을, 또 다른 대형집회적 총체공연물인 집체극과 역사맞이극의 관중특성과 비교 설명했고, 김소연은 「거리극의 기능과 구조」(『민족극과 예술운동』, 창간호, 1992년 봄호)에서 1991년 봄 서울에서의 실제 공연을 기록하고, 보알의 거리극과의 차이를 규명하는 논의를 폈다.

산 계승에 소홀한 문화적 국수주의로 비판되었고, ‘공동체’와 ‘신명’은 ‘비과학적 오류’로서 여겨졌다. 정이담은 민중문화운동의 의미와 문제점을 분명히 하면서 이런 류의 비판에 대응했다. 정이담에 따르면, 민중문화운동은 민족문화 특히 근대 이행기(봉건제가 아니라)의 민중의식의 소산인 전통민중문화에 내재된 해방지향성을 오늘에 되살리는 것으로, 민중문화운동의 대중화 과정은 전통문화의 올바른 계승을 위한 검증과 변용과 그 풍부화 그리고 토대의 마련을 위한 과정이었다고 정리했다. 다만, 몇몇 문제점 곧 사대주의를 극복하자면서 민족문화를 배타적으로 미화하는 편향, 농경시대의 농민적 정서와 생활리듬에 입각한 문화기제 또는 그를 대리한 당시의 유랑예인의 예술적 성과가 산업사회의 노동자들에게 그대로 적용될 수 없다는 것 등은 해결되어야 할 과제로 인정되었다.⁸⁴⁾

민족문화 지향성에 대한 논쟁이 수그러들고, 민족극연구회가 ‘민족극운동의 이론과 비평을 수렴’하기 위해 계간지 『민족극과 예술운동』을 창간한 것은 1992년 봄이다. 이 계간지의 창간을 전후해, 민족극 계열의 연극활동에 대한 체계적인 이론적 정리가 이뤄지기 시작했다. 이영미는 민족극운동의 이론을 사적으로 살피는⁸⁵⁾ 한편 『마당극 양식의 원리와 특성』⁸⁶⁾을 통해, 마당극 양식의 극예술적 특성과 공연예술적 특성을 조목 조목 밝히며 마당극의 미적 특질을 규명했다. 극예술적 특성으로는 내용과 인물의 현실반영성과 유형성, 짜집기식 구성과 분절성을 기초로 한

84) 진보적 문예운동 중 ML주의에 입각한 논자들의 민중문화운동 비판과 이에 대한 정이담의 비판내용은 정이담의 다음 두 글에서 정리했다. 정이담, ‘민중문화운동에 대한 몇 가지 생각’, 『실천문학』, 1992년 겨울호, 283-301면. 정이담, ‘민중문화운동에 대한 몇 가지 생각(하)’, 『민족극과 예술운동』 4호, 1992년 겨울호, 62-94면.

85) 이영미는 마당극 리얼리즘 민족극(1)을 『민족극과 예술운동』 1992년 겨울호에 게재를 시작한 후 일련의 글을 연재했고, 이 글들은 이후 『마당극 리얼리즘 민족극』(현대미술사, 1997년)으로 출간되었다.

86) 이영미, 「마당극의 양식적 특질」, 『실천문학』, 1990년 겨울호. 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996.12.

장면 구성의 원리, 구어체와 방언 비속어를 사용한 재담 및 대거리의 언어 표현적 특징, 즉흥 연기와 관객 참여 등을 밝혔다. 공연예술적 측면에서는 열린 둥근 판의 공간, 도형적이고 축적인 동작선, 이에 따른 극중 시공간 구성 방식과 장면 분절과의 연계성 등이 지적되었다. 그리고 추와 비속, 해학과 풍자, 비애와 비장, 통속성과 신명을 미적 특질로서 규명했다. 1994년을 전후해 임진택과 채희완도 글을 발표하기 시작, 마당극 양식 원리를 연출, 연기 등 각 부분별로 심화시켜 논의했다.⁸⁷⁾ 마당극의 양식적 특수성이 체계적으로 강조된 것이다.

이 마당극(민족극)의 양식적 이념적 특수성은 민족극계와 기성연극계의 교류가 활성화되고,⁸⁸⁾ ‘세계화’가 화두로 등장하면서 논점의 새로운

87) 임진택의 「마당극 연출을 위한 몇 가지 이야기」(『민족극의 이론과 실천』, 전국민족극운동협의회, 1994)와 「임진택의 마당극 연출론 강의-알기와 틀거리를 중심으로」(『민족극과 예술운동』, 1994년 봄호, 여름호), 채희완의 「연행의 공간의식」(『민족극의 이론과 실천』, 전국민족극운동협의회, 1994)과 「마당극의 연출과 연기」(『민족극과 예술운동』, 1995년 가을호)

88) 민족극계와 기성연극계의 교류는 90년대 초반부터 서서히 진행되었다. 예를 들어, 1991년 광주에서 열린 4회 민족극한마당의 토론회는 기성연극계와 교류하는 장이 되었다고 선전되었다(박정영, 「기성연극계와 민족극계가 함께 고민한 한국연극의 현실과 민족극의 과제-제4회 민족극한마당을 다녀와서」, 『한국연극』, 1991년 7월호). 극단 현장이나 아리랑, 한강 등은 서울 혜화동 주변에 극장을 마련하여 전문적인 극단 활동을 지속했고, 마당극의 방식으로 혹은 무대극의 방식으로 공연양식을 달리하며 상황에 대한 유연성을 확보하고자 했다. 극단 현장의 <노동의 새벽>은 ‘운동권 연극 제도권 첫 진출’(한상철, 『시사저널』, 1994.2.24)로 일컬어지며 문예회관 대극장에서 공연되었고, 극단 아리랑의 <배꼽춤을 추는 허수아비>가 1995년 기성연극계의 연극제인 서울연극제에서 현대연극상을 수상했으며, 1996년에는 광주의 대표적인 민족극계열 극단인 토박이가 서울에서 <모란꽃>을 공연했다.

기성연극계와의 교류 활성화는 잡지 『민족극과 예술운동』의 변화를 통해 효과적으로 확인할 수 있다. 이 잡지는 1992년 봄호부터 1994년 여름호까지 통권10호를 낸 후 1년을 정간했다가, 발행 주체가 민족극연구회에서 전국민족극운동협의회로 바뀐 채 1995년 가을호가 통권11호로 나왔다. ‘재창간사(임진택)’에서 가장 분명하게 표명된 것은, ‘민족극 진영의 활동을 보고하는 기관지’ 성격에서

진원이 되었다. 1994년 ‘국제화 시대와 한국연극’을 주제로 내세운 마당극 20주년 기념 제7회 민족극한마당⁸⁹⁾ 학술 심포지엄에서, 채희완은 「국제화 시대와 민족극이라는 제목의 글을 발표했다. 그는 “민족문화가 국제 경쟁력 확보와 노동생산성 향상의 원동력으로 뒤바뀌고 있는 후기 산업 자본주의사회에서 민족문화의 자기회복성과 정통성을 이어받고 있다고 자긍하는 민족극은 역설적이게도 이제야말로 새로운 활동의 무대를 국내외적으로 보장받고 있다”고 하면서, 마당·짓·굿·판 등의 연행개념과 이 연행개념의 미학적 원천으로서 ‘신명’을 재론했다.⁹⁰⁾ 세계화 시대 민족극의 절대 가치가 여전함을 강조하는 민극협측의 논의 방향에 대한 다양한 질문과 비판은 1996년 민극협이 마련한 ‘마당극, 그 문명전환의 예감’이라는 주제 하의 심포지엄 자리에서 이뤄졌다. 민극협과 연극협회가 함께 세계마당극큰잔치를 주최하기로 결정된 직후에 마련된 이 심포지엄에서는 민극협측 이론가들이 발제를 맡고 연극협회측 평론가들이 토론자로 참여했다. 이 자리에서 ‘마당극은 서구 근대 사실주의와의 비교가 아니라 오늘날의 연극 일반과 비교해서 어떻게 변별될 수 있는가’, ‘마당극은 한국의 특유한 연극양식인가 아니면 보편적 연극양식의 한국

벗어나겠다는 다짐이다. 실제로 이후 민족극연구회 회원이 아닌 필진의 비율이 증가했고, 기성연극인과의 대담 시리즈가 기획되었고, 비민족극계의 연극에 대한 논의도 활성화되었다.

- 89) 민족극한마당은 한국민족예술인총연합회의 연행분과인 전국민족극운동협의회 소속 민족극연구회 주관으로 1988년부터 시작된 민족극 계열 연극 축제로, 1990년부터는 서울이 아닌 지방에서 열리게 되었다.
- 90) 이 심포지엄에서는 채희완 이외에 김석만(국제화 시대의 한국연극의 현황과 갈 길)도 발표했다. 제7회 민족극 한마당 마당극 20주년 기념 학술심포지움, 『한국연극』, 1994년 8월호. 1997년 세계마당극큰잔치의 예술감독을 맡은 채희완은 마당극이 민중 삶의 꿈을 실현할 세계연극사적 대안이라고 보면서, 세계마당극큰잔치는 ‘민족문화의 세계성, 자연친화의 생명성, 현실 삶의 예측적 비판성, 전통과 현대의 통일성’을 가름하는 창조적 싹김곳 한마당이 될 것이라 했다. 채희완, 전환의 시기를 함께 모색하고 새 세상을 예비하는 세기말의 공론 한마당, 『한국연극』, 1997년 9·10월호.

적 전개양상인가’, ‘마당극이 한국적 현실 속에서 발전해온 독특한 우리 연극 어법이라고 할 때 세계마당극은 어떠한 개념으로 접근할 수 있는가’ 등이 논점으로 떠올랐다.⁹¹⁾

이러한 논점들이 세계현대연극과의 관계 속에서 마당극(민족극)의 가치와 가능성을 문제 삼는다고 할 때, 마당극을 개념화하는 과정에서 강조되는 마당극의 양식적 이념적 특수성이야말로 문제의 축이 된다. 특수성에 대한 배타적 강조는 보편화 일반화와 양립하기 어려울 터이기 때문이다. 그 어려움의 일단은 ‘세계마당극큰잔치’의 변화과정에서 엿볼 수 있다. 1997년 세계마당극큰잔치에서는, 마당극에 대한 재개념화 없이, 세계 여러 나라에서 거리극 야외극 등으로 불리는 다양한 오픈씨어터들을 초청했다. 이 세계마당극큰잔치의 실행위원장인 임진택은⁹²⁾ 각 나라 각 지역의 민족형식을 표현의 바탕으로 삼고 있는가, 각 나라 각 지역의 역사와 현실을 토착인의 시각으로 바라보고 있는가, 21세기 문명의 전환을 예감하고 예비하고 있는가라는 기준으로 초청 작품을 선택했다고 했다. 이 초청 기준들은, ‘민족형식과 민족의식’을 강조하고 있고, 이는 마당극이 정체성의 기준으로 제시해온 것들이므로, 마당극과 초청받은 연극들의 지향성을 일치시킨 셈이다. 그러나 마당극이 다른 나라의 오픈씨어터들을 포괄할 수 있는 상위개념이 되기는 어렵다. 마당극의 양식적 이념적 특수성이 엄연하고, 그 특수성으로 하여 마당극이 거리극이나 야외극과 구별되는 독자적 양식이라고 여겨지기 때문이다. 양식적 역사적 특수성에 대한 재고가 없다면, ‘세계마당극큰잔치’는 포괄할 수 없는 것들마저 함께 모은, 명실이 상부하지 않는 그런 잔치가 되고 만다. 그래서인지,

91) 이 심포지엄에서, 이영미의 「마당극이란 무엇인가 에 대해서는 이상일·김방옥이, 정지창의 「마당극의 세계연극사적 위상 에 대해서는 김우옥·양혜숙이, 채희완의 「세계마당극큰잔치의 의의 및 방향 에 대해서는 손진책이 각각 질의를 했다. 『민족극과 예술운동』, 1996년 가을호 참고.

92) 「열린마당에서 열린마음으로」, 『한국연극』, 1997년 9·10월호.

세계마당극큰잔치라는 명칭은 오래 유지될 수 없었다.⁹³⁾

마당극 및 민족극과 관련된 논의가 90년대적 논의와 만날 때 생길 수 있는 균열은 김방옥의 글에서도 확인된다. 그는 마당극의 의미를 ‘제3세계 민중극’, ‘정치적 연극’, ‘전통연극미학을 계승한 연극’ ‘포스트모더니즘 연극’이라는 네 층위에서 살핀 후, 마당극의 연극미학⁹⁴⁾을 밝혔다. 그는 마당극과 포스트모더니즘이 재현적 일루저니즘의 거부, 언어의 격화와 감각적 요소의 강화, 연기의 일상적 차원으로의 환원, 일상적 시공간의 도입, 공연공간에 대한 새로운 해석, 행위과정의 노출, 관객의 참여 및 집단체험의 강조 등 공연상의 중요한 특징들을 공유하고 있음을 지적하였다.⁹⁵⁾ 그는 이들의 세계관 및 발생 지역과 시기의 차이를 인정하면서,⁹⁶⁾ 이 차이를 괄호로 묶어 논외로 한 채 형식적 유사성을 논하고 있는 것이다. 그러나 그 차이를 괄호로 묶는 순간, 마당극은 마당극이 아니며 포스트모더니즘극은 포스트모더니즘극이 아니다. 마당극이건 포스트모더니즘극이건 각자 이념적 독자성이 있기에, 선명한 주체의식을 내세우는 마당극을 포스트모더니즘극의 범주 안에서 논의하기 어렵다. 또한 포스트모더니즘극이 비서구권의 전통연극을 재창조한 연극들과 밀접한 관련이 있지만, 전통연극을 재창조한 주체들이 다르고 재창조의 의도 및 방향이 다르기에, 발견해낸 ‘내용’ 역시 다를 수밖에 없다. 마당극 배우가

93) 97년의 ‘경기·과천 세계마당극큰잔치’가, 98년에는 ‘과천 세계마당극큰잔치’로, 99년에는 ‘마당 99 과천 세계공연예술제로’, 2000년-2002년에는 ‘과천마당극제’로 바뀌었다가, 2003년부터는 ‘과천한마당축제’로 바뀌었다.

94) ‘가변적 원형공간에서 무대와 객석, 연희자와 관중이 한 덩어리가 되는 공간구성’ ‘비재현적, 비연속성, 몽타주, 틀거리, 동시진행 등의 구성’ ‘사회적 대표성을 지니는 유형적 인물’ ‘인물 표현, 구성상의 연결, 놀이성의 확대, 신명돋구기, 비판적 풍자의 기능을 하는 춤과 음악’ ‘풍자와 신명’ 등

95) 김방옥, 『마당극 연구』, 『한국연극학』 7집, 한국연극학회, 1995.

96) 김방옥은 포스트모더니즘이 서구 근대극에 대한 서구 내부의 자기반성에서 출현한 반면 마당극은 서구 근대정신의 산물인 서구제국주의와 식민주의에 대항하는 제3세계 민중극의 하나라는 세계관의 차이가 있음을 전제했다.

말뚝이 탈을 쓰고 불림을 하는 것과 서구 실험극 배우가 탈을 쓰고 불림을 하는 것은, 그 의미 기능이 다르고 연극적 효과도 다를 것이다. 그 차이는 괄호 묶기가 어려울 정도로 선명하다. 마당극(민족극)의 양식성은 그 이념성과 그렇게 밀착되어 있다.

이 시기 마당극 및 민족극과 관련된 담론들이 변화한 현실과의 관계에서 보이는 부적응 혹은 균열의 유래를 꼭 짚어 말하기는 어렵다. 일종의 순결주의를 그 원인의 하나로서 지적할 수는 있을 것이다. 양식적 이념적 특수성이라는 굴대는 마당극이 계속 진행될 수 있는 축이지만, 또한 시대착오적으로 보이게 되는 축이기도 하다. 마당극(민족극)과 마당극이 아닌 것을 구분하려는 배타적 순결주의는, 순결할 수 없는 세대와 불화하는 것처럼 보이기 때문이다. 서구와 비서구, 전통과 현대가 세계적 규모로 동시에 뒤섞이는 현실에서, 순결하게 민족문화에 기반한 양식과 이념의 특수성을 견지해나갈 수 있을 것인가, 아니 견지하는 것이 유일하고 타당한 방향인가. 90년대 마당극은 이런 의문들을 불러일으킨다.

4) 전승의 당위성과 향수의 대중성

한국 전통음악을 토대로 한 음악극을 넓은 의미의 창극이라고 한다면, 90년대는 창극이 한창 융성했다고 할 수도 있다. 1962년 창립된 국립창극단이 지속적으로 공연하는 이외에, 90년 10월에 광주시립국극단이 <놀보전>으로 창단공연을 올렸고, 그 외 도립국악단 혹은 창극단들이 다수 생겨났다. 그런 가운데 서라벌국악예술단이 <햇님 달님 별님>(1990)과 <춘향전>(1993)을, 김경수 여성국극예술단이 <호동왕자>(1996)를 공연할 정도로 여성국극도 활성화되었다. 창무극이라는 용어를 내세운 공연도 간헐적으로 이어졌다.⁹⁷⁾

97) 오현주는 1989년 표현예술연구소를 설립했고, 이것이 창무극단으로 변화했다.

창극 공연을 실질적으로 주도해온 국립창극단의 경우, 창작창극이 활기를 띠었고, 창극 연출가도 다양해졌다. <황진이>(1990), <달아달아 밝은 달아>, <박씨전>(1991, 1992), <이생규장전>(1993), <명창 임방울>(1994), <광대가>(1998), <백범 김구>(1998) 등이 공연되었고, 김효경, 김홍승, 심희만, 이병훈, 김정옥, 정일성, 임진택, 김명곤 등이 국립창극단의 창극을 연출했다. 1986년부터 국악대중화와 창작창극운동을 지속적으로 후원하면서 다양한 창극 제작을 지속해온 동아일보사는 창사70주년기념작 <아리랑>(유현중 원작, 손진책 연출, 1990)의 소련순회공연을 추진했고, 1994년에는 동학혁명 1백주년을 기념하며 신창극 <천명>⁹⁸⁾을 제작했다.

공연의 양적 증가와 무관하게, 창극이 연극계에서건 음악계에서건 본격적인 논의의 대상이 되지 못하는 현상은 여전했다. 그래서 이 시기 창극에 대한 논의들은 창극 공연자들의 변이나 짧은 공연평들을⁹⁹⁾ 통해서 겨우 접근할 수 있다. 여성국극이건 창무극이건 그리고 창극이건, 이들 음악극들에는 몇몇 공통점이 있다. 이들 음악극에서는 과거 근대 이전의 세계만을 다루며, 전통적인 음악과 소도구 의상을 바탕으로 한 시청각적 표현력을 극대화하려 하며, 전통연희를 전공한 사람들 위주로 공연되며, 그러므로 한국적인 음악극이 될 수 있다고 옹호된다. 공연평들은 대개

91년 12월 KBS홀에서 최초의 창무극 <얼레야>를 공연했고, 이후 93년 <아라, 아라>, 94년 <유화의 노래>, 95년 <광개토대왕> 등을 기획 공연했다. 창무극의 개척자 오현주, 『한국연극』, 1995.10. 이외 세계일보 주최로 창무극 <안중근전>(1994, 최종민 대본, 직철호 작창)이 공연되기도 했다. 송혜진, 본사주최 창무극 <안중근전>을 보고, 『세계일보』, 1994.10.20.

98) 「우금치 전투-군무-합창 압권」, 『동아일보』, 1994.4.15.

99) 김재화, 듣는 것에서 보는 창극으로의 전환, 『객석』, 1991년 8월호, 133면. 한명희, 「간결한 연출...소박한 정서 표현」, 『스포츠조선』, 1990.7.20. 김재석, 소개도 일품, 화려한 볼거리도 가득, 『객석』, 1990년 8월호, 133면. 진희숙, 「국립창극단의 창작창극 <백범 김구>-창극은 음악이 더 중요하다」, 『객석』, 1998.9. 이미원, 창극의 미학과 연극적 위상, 『춤』, 1993년 4월호. 이미원, 「여성국극 부활의 조짐」, 『한국연극』, 1992년 3월호.

“전통과 뿌리 찾기 노력의 일환”이라는 점에서 이들 공연을 지지하고,¹⁰⁰⁾ 한국적인 특유한 양식으로 대중성을 확보하게 되길 바란다는 기대로 마무리 된다.¹⁰¹⁾ 그렇게 공연의 기획 의도와 평론가들의 기대는 전승의 당위성으로 수렴된다.

마당놀이는 1981년 <허생전>을 시작으로 20년 넘게, 고정된 스태프의 협력 작업을 토대로 지속되어 왔다. 김지일 극본, 박범훈 연출, 손진책 연출, 국수호 안무에, 윤문식 김중엽 김성녀 등이 고정 배우로 출현하며, 문화체육관이나 88체육관 등 대규모의 체육관 시설을 무대공간으로 이용하고, 관객 동원에 성공했다. <춘향전>(1990), <홍보전>(1991), <신이춘풍전>(1992), <홍길동전>(1993), <뽕과전>(1994), <옹고집전>(1995), <황진이>(1996), <애랑전>(1997), <봉이 김선달>(1998), <변한도련>(1999), <홍길동>(2000) 등이 공연되었고, 94년에는 <심청전>으로 미주공연도 다녀왔다.¹⁰²⁾

서연호는 마당놀이의 친화력과 공감 형성 이유로, 특정한 주제의식이 나 난해한 표현없이 서민적인 즐거움을 추구하는 경향, 마당같이 장식 없는 둥근 공간에서 재담과 몸짓, 춤과 노래가 결들여진 연희적 표현방법, 고전의 맛을 살리면서 현실적인 의미를 이끌어내는 경향 등을 지적

100) “여성국극의 부활은 지난 10여년간 꾸준히 추구해온 전통과 뿌리 찾기 노력의 일환이라는 점에서 주목...연극의 다양성이 어느 때보다도 존중되고 또 필요한 오늘날, 여성국극 역시 전통적인 특유한 양식으로 재기하여 자리잡기를 기원해 마지 않는다.” 이미원, 『여성국극 부활의 조짐』, 『한국연극』, 1992년 3월호.

101) “(창극과 여성국극은-필자) 우리의 전통 연극적 유산을 현대화하려는 노력의 일환으로, 실로 그 의의는 아무리 강조해도 지나침이 없을 것이다. 그러나 공연이 오늘의 관객 속에 살아있지 못할 때, 이는 하나의 연대기적 화석으로의 의미 이상일 수는 없다. 서구 뮤지컬과 같이 음악과 불거리를 기본으로 하는 이들 장르를, 우리 시대의 한국적 음악극으로 되살려 자리매김 하는 작업은 우리의 한 주요한 공동과제로 부단히 실험되어야 할 것이다.” 이미원, 『관소리의 파생 장르, 과연 우리 시대의 한국적 음악극으로 정립할 것인가』, 『예술세계』, 1998년 10월)

102) 마당놀이 공연 레파토리 및 마당놀이 스태프들의 입장, 프로그램에 실린 평론가들의 글은, 『MBC마당놀이 20년사』(주식회사 문화방송, 2000)에 모여 있다.

하였다.¹⁰³⁾ 구히서는 마당놀이는 판소리나 고전문학 속에서 그 소재를 가져와 현대적인 감각의 풍자로 극화되고 전통적 음악과 춤, 판소리의 연기양식 등을 활용해서 만든 공연무대¹⁰⁴⁾라고 했다. 이상일은 길놀이 고사로 시작해서 뒤풀이로 끝나는, 꼭두쇠가 해설과 진행을 담당하는, 그리고 음악과 무용이 강화되면서 뮤지컬 양식을 강화시키는 경향이 타성으로 굳어가고 있음을 지적하면서 한국음악극의 독특한 장르 개발의 방향을 일깨울 것을 주문했다.¹⁰⁵⁾ 한편 남은주는 마당극과의 관계 속에서 마당놀이에 나타난 전통의 현대적 변형 양상을 밝힌 바 있다. 그에 따르면, 마당놀이는 극 전개 방식이 TV 리얼리즘에 가까운 인과적 내러티브 구조로 형성되어 있으며, 소재는 전통설화나 민담으로부터 차용하였고, 오락적 재미를 주기 위해 인기 방송 프로그램의 포맷이나 유행어·성적 유희·시사적 풍자 등 이미 수용자들에게 낯익은 텔레비전 담론들의 조각들을 첨가 변형시키고 있다.¹⁰⁶⁾

90년대 창극, 여성국극, 마당놀이의 수급방식은, 여타 연극의 수급방식과 다르다. 국립창극단이건 시도립창극단이건 국가단위나 시도립단위에서 공연예산이 설정되고, 공연이 기획된다. 공연되는 창극의 거의 전부가 그렇다. 여성국극 역시 대규모 후원이 딸렸을 때에야 공연이 이뤄진다. 이를 테면 이들은 자생력을 가진 연극으로서 다른 연극들과 견주어지는 것이 아니라 ‘보호’ 관리되는 특별 공연물이다. 이들은 전통연희 종사자들에 의해 만들어진 연극으로서의 전승적 가치와, 향수를 불러일으키는 대중적 기능이 있기에 옹호되고 있는 것이다. MBC마당놀이는, 공연방식에 있어 창극이나 여성국극과 구별되는 특징이 있지만, MBC의 제작지원

103) 서연호의 마당놀이의 실상과 과제(1991), 『MBC마당놀이 20년사』, MBC, 2000.

104) 구히서, 『97마당놀이 애랑전에 부쳐(1997)』, 『MBC마당놀이 20년사』, MBC, 2000.

105) 이상일, 『한국음악극의 독특한 장르 개발(1992)』, 『MBC마당놀이 20년사』, MBC, 2000.

106) 남은주, 『MBC 마당놀이에 나타난 전통의 현대적 변형 양상에 관한 연구』, 서강대 석사학위논문, 1993.

을 바탕으로 학교교육을 통해 전통연희를 학습한 사람들 위주로 만드는 공연이라는 점에서, 창극이나 여성국극과 수급방식이 유사하다 할 수 있다. 전통에서 유래하는 것들이 불리일으키는 향수, 오랜 전통에 익숙한 세대에게 소구되는 대중성이 이들 공연의 지지대가 되고 있는 것이다.

5. 나오는 글

문화부의 발족과 함께 시작된 1990년대에는 각종 문화론이 급부상했고, 세계적 규모의 경제적 정치적 문화적 유통이 전개되었다. 본고의 2장에서 살폈듯, 연극계에서도 세계연극과의 교류는 광범위하게 다수에 의해 그리고 일상적으로 이루어졌다. 그런 상황에서 세계화 특히 문화 세계화에 대한 인식과 대응은 정책 방향과 학계의 연구방향, 연극 종사자들의 연극론에 스며든, 이 시대의 모토가 되었다.

세계화의 가속화는 얼핏 전통론과 무관하거나 대치관계일 듯하다. 그러나 세계화는 오히려 자신의 문화적 주체성을 지키고, 타자를 전향적으로 받아들이고, 자신의 가치를 타자에게 인식시키려는 지향을 촉진시킬 수 있다. 세계화 과정에서, 문화적 주체성을 찾기 위한 전통 인식의 문체는 스스로 불거져 나온다. 전통 인식은 세계화 과정의 상수이면서, 동시에 세계적 규모의 문화적 균질화 과정에서 자기 정체성을 만들고자 하는 의지의 소산이라는 점에서 세계화와 일정한 긴장관계를 형성한다. 90년대 전통담론은 세계화라는 환경 속에서, 때로는 이전의 목소리로, 때로는 동아시아적 가치론과 포스트모더니즘론, 문화상호주의론 등의 새로운 목소리를 통해 전개되어갔다.

한국연극사의 전통담론 주체로는 (국)문학계와 민속학계의 학자들, 정부 정책입안자들, 연극평론가나 이론가들을 들 수 있는데, 1990년대에는

이 전통담론 주체들 간의 상호교류가 그 어느 때보다 일상화되었다. 1990년 이상일과 김명곤, 이운택 사이의 ‘굿’ 논쟁은, 마당극(민족극)을 둘러싼 기성연극인과 문화운동층의 상호배타적인 비판의 재연과 ‘그 사이’에 대한 모색의 대두를 함께 보여주었다. 그러나 곧 이어 각 주체들이 활동하는 장의 구분이 흐릿해졌고, 기성 연극계와 민극협 산하의 연극단체들은 일상적으로 정부의 연극정책과 교류하게 되었다. 1997년 세계연극제 중 일부를 연극협회측과 민극협측이 함께 기획했다든지, 1999년 문화관광부가 전통연희개발 공모를 실시할 때, 민극협에 속한 극단 길라잡이의 <세계의 사랑이야기>(김지하 작, 임진택 연출)가 선정된 것이 그 단적인 예이다. 주체간 상호교류의 양상은 축제를 둘러싼 논의에서 가장 선명하다. 축제론이 시작된 80년대부터 축제에 대한 논의는 정부의 향토문화축제 진흥 방안과 관련이 있었지만, 90년대 들어서는 정부의 문화산업 논리 및 지방 거점화 논리와 맞물리면서 정부의 문화정책적 논리와 학계 및 연극계의 논의가 밀접하게 맞물렸다. 각 지역마다 지방의 이름과 국제 혹은 세계라는 용어의 조합으로 이뤄지는 다양한 연극축제들이 개최되었지만,¹⁰⁷⁾ 연극계에서 축제에 대한 논의는 80년대에 비해 상대적으로 약했다. 이 시기 축제의 속성이나 현행 축제의 분석 및 활성화 방안에 대한 논의는 민속학계가 주도했고, 민속학계는 전국민속예술경연대회가 한국민속예술축제로 개편되는 과정에 깊이 관여하여 정부 정책과 학계의 연구가 상응하는 예를 보여주었다.

90년대에는 전통담론 대상으로서 동아시아의 유교적 전통문화 일반에 대한 관심이 확대되었고, 전통 인식의 구체적인 방법으로서 동아시아

107) 주 7) 참고 축제론과 연결해, 전통담론에서 활발하게 논의되어온 세 명이 각각 지방에 스스로의 작업 및 공연 공간을 마련했다는 점도 특기할 만하다. 이운택의 밀양 캠프, 손진책의 양주 캠프, 김아라의 죽산 캠프가 그것이다. 자연 속에 살아있는 연극(축제)을 창조하고자 하는 이들의 기획은 연극 환경에서의 전통 찾기라고 할 수 있을 것이다.

적 가치론이 이에 조응했다. 이 시기에는 가면극, 판소리, 굿 등의 민속문화 전통이 여전히 전통담론의 대상으로 중시되는 가운데, 궁중연희와 유교문화에 대한 관심이 증대했다. 1991년부터 경복궁 복원 프로젝트가 시작되었고, 국악원에서 조선시대 궁중연례악 복원 작업을 지속해왔으며, 사대부나 중인계층의 유흥문화와 밀접한 관련이 있는 경기 지역 놀이문화의 복원이 강조되면서 ‘경서도창극’ 등이 공연되기도 했다. 궁중의 의례나 사대부들의 유흥문화로서 발전한 수제천과 정재, 시조나 가사, 한량춤 등에 대한 관심이 증대하면서 학계의 연구 발표가 활성화되었고, <문제적 인간, 연산> 같은 연극에서는 궁중연희가 전통연희로서 재창조되기도 했다. 이렇듯 유교문화 및 궁중문화에 대한 재인식은, 정부 정책에서 학계 논의에서 그리고 연극 현장에서 광범위하게 그리고 유기적으로 이뤄졌다. 그러나 이러한 문화 현상이 동아시아적 가치론과의 연관속에서 이해되고 해석된 예는 많지 않다. 동아시아적 가치론은 대개 경제학이나 사회학 분야에서 주로 논의되어 왔던 바, 연극계에서 이를 전유하고 다시쓰기 하는 작업은 소극적으로만 이뤄졌다. 그러나 이 시기 연극계 내부와 외부에서 유교적 전통문화의 복원 및 재창조와 관련된 작업과 논의가 있었고, (동)아시아 단위에서 아시아적 가치론에 대한 논의가 확대되었다는 이 공교로운 일치는 분명 90년대의 특징이라 할 수 있을 것이다.

한국 전통연희를 세계와의 관계 속에서 인식하는 구체적인 시도로는 학계의 보편성 논의와 연극계의 포스트모더니즘 및 문화상호주의론을 들 수 있다. 문학계의 보편성 논의로는 영문학자인 김옥동이 서구적 보편이론의 관점에서 가면극을 재해석한 것과, 국문학자인 조동일이 신명이라는 가면극의 미학원리를 희랍의 카타르시스 및 인도고전극의 라사와 견주면서 세계연극이론의 차원으로 격상시키고자 한 것을 들 수 있다. 전자가 서구라는 ‘보편’과의 관계에서 우리 것의 보편성을 입증하려 했다면, 후자는 다수의 보편을 전제하며 보편의 새로운 주체를 내놓았다고 할 수 있다.

오태석, 이운택, 김아라 등의 연극을 대상으로 제기된 연극계의 포스트모더니즘론은 서양발 기준의 적용을 통해 한국적 상황을 설명하는 식으로 보편성 문제를 풀어낸 것이니, 김옥동의 가면극 해석과 기본적으로 유사한 접근방식이라 할 수 있다. 또한 오태석이나 이운택 김아라를 중심으로 한 전통 계승 작업은 그것이 분명 포스트모던한 문화 환경 속에서 이뤄지고 있고, 따라서 포스트모더니즘론으로 해석하는 것이 한층 자연스럽다. 실제로 이들은 이성중심주의에서 탈피하기 위해 이성 자체를 해체하는 방향, 서구적 방법론을 해체하는 새로운 실험을 강조한다. 실험성이라는 측면에서 70년대 동랑레파토리의 맥을 잇지만, 오태석 · 이운택 · 김아라의 작업은 동랑레파토리가 여전히 지녔던 서구 중심성을 벗어나려는 자의식 속에서 이뤄지고 있다는 점에서 분명 다르다.

문화상호주의론은 사람과 문화가 국경 없이 유통하며, 전통과 현대가 뒤섞이는 이 시대의 필연적 소산인 듯하다. ‘민족과 고향’이라는 말이 불려일으키는 심리적 물리적 친연성이 하염없이 헐거워지는 이 시대에, 개인의 개별성이 ‘중잡을 수 없이 뒤섞인 혼종의 문화’로 구성되어 있는 이 시대에, 전통은 무엇인가. 물론, 세계화의 경험 내용은 국가마다 개인마다 그리고 그 국가와 개인이 처한 역사마다 다를 것이고, 문화상호주의에 대한 입장도 달라질 수밖에 없다. 문화상호주의론은 짐짓 평화롭게, 불화의 가능성이 가려진 채 진행 중이다.

학계의 보편성 논의와 연극계의 포스트모더니즘 및 문화상호주의론이 세계의 변화와 그 변화하는 세계에 대한 반응을 기반으로 하고 있는 반면, 마당극에 대한 논의와 창극 · 여성국극 · 마당놀이 등에 대한 논의에서는 변화에 대한 응전 양상을 찾기 어렵다. 논의 차원에서 변화가 없는 것은 아마도 공연 자체에 변화가 없거나 더디기 때문일 것이다. 창극이나 여성국극 마당놀이는 민족 고유의 특수성을 배타적으로 강조하며, 고유한 문화에 대한 향수와 그런 문화를 전승해야 한다는 당위를 매개로 유통된다. 마당극도 양식적 이념적 특수성을 강하게 내세운다. 여성국극

과 마당놀이는 그 공연 주체들이 빠르게 노화하고 있다. 새로운 공연자들이 등장하긴 하겠지만 아직은 요원해 보이고, 창극계와 마당극계의 상황도 크게 다르지 않아 보인다. 그러니 변화하는 세계와 이들 연극을 연결 짓는 논의 역시 나오기 어렵다. 변화의 무풍지대는 평안해 보인다.

참고문헌

1. 단행본

- 고승길, 『동양연극연구』, 중앙대출판부, 1993.
- 김옥동, 『탈춤의 미학』, 현암사, 1994.
- 나병철, 『근대 서사와 탈식민주의』, 문예출판사, 2001.
- 명인서, 최준호 공편, 『오태석의 연극세계』, 현대미학사, 1995.
- 박노자, 『우승열패의 신화』, 한겨레신문사, 2005.
- 박이문, 『문명의 위기와 문화의 전환: 생태학적 세계관을 위하여』, 민음사, 1996.
- 박진태, 『동아시아 샤머니즘연극과 탈』, 박이정, 1999.
- 백현미, 『한국창극사연구』, 태학사, 1997.
- 사진실, 『한국연극사』, 태학사, 1998.
- 서연호, 『한국전승연희의 원리와 방법』, 집문당, 1997.
- 서연호, 『꼭두각시놀음의 역사』, 연극과인간, 2000.
- 양희석, 『중국희곡』, 민음사, 1994.
- 역사문제연구소 편, 『전통과 서구의 충돌-한국적 근대성은 어떻게 형성되었는가』, 역사비평사, 2001.
- 윤광봉, 『한국연희시연구』, 박이정, 1997.
- 이석호 편, 『아프리카 탈식민주의 문화론과 근대성』, 도서출판 동인, 2001.
- 이영미, 『마당극 리얼리즘 민족극』, 현대미학사, 1997.
- 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996.
- 12.
- 전경옥, 『한국가면극-그 역사와 원리』, 열화당, 1998.

- 전경옥, 『북청사자놀이』, 태학사, 1997.
 정문길 외 편, 『동아시아, 문제와 시각』, 문학과지성사, 1995.
 조동일, 『카타르시스 라사 신명풀이』, 지식산업사, 1997.
 『MBC마당놀이 20년사』, MBC, 2000.
 바트 무어 길버트 지음, 이경원 역, 『탈식민주의! 저항에서 유희로』, 한길사, 2001.
 Edward W. Said, Orientalism(1978), 『오리엔탈리즘』, 교보문고, 1991.
 S. P. Huntington, 이희재 역, 『문명의 충돌』, 김영사, 1993.
 피에르 바르니에 지, 주형일 역, 『문화의 세계화』(1999), 한울, 2000.

2. 논문

- 고승길 편, 「한국 동양연극 관계 연구논저 목록(1917-2000)」, 『동양연극연구』 1호, 동양연극학회, 2000, 297-373면.
 김명곤, 「굿 민족극 리얼리즘」, 『한국연극』, 1990년 10월호, 34-37면.
 김문환, 「춘향전 대축제를 제안하며」, 『한국연극』, 1990년 12월호, 66-70면.
 김문환, 「문화전통과 문화발전」, 『문화정책과 문화발전』, 미원문화재단, 1991, 372-400면.
 김미도, 「열린 연극, 한국적 연극에의 지향」, 『한국극예술연구』 1, 한국극예술학회, 1991, 233-248면.
 김미도, 「한국현대희곡에 나타난 굿의 연극성」, 『한국연극학』 9호, 한국연극학회, 1997, 29-50면.
 김미희, 「문화상호주의 연극, 보편성인가 문화제국주의인가」, 『연극평론』, 2000년 겨울, 99-109면.
 김방옥, 죽음풀이로서의 광대극, 『한국연극학』 4호, 한국연극학회, 1992, 139-165면.
 김방옥, 「마당극 연구」, 『한국연극학』 7호, 한국연극학회, 1995, 227-298면.
 김방옥, 「80년대 이후 한국 연극에 미친 포스트모더니즘의 영향」, 『한국연극학』 8호, 한국연극학회, 1996, 75-108면.
 김방옥, 「과거: 잃어버린 것, 잊고 싶은 것들에 관한 유희-오태석론」, 『열린연극의 미학』, 문예마당, 1997, 296-341면.
 김석근, 「유교자본주의, 아시아적 가치 그리고 IMF」, 98년 연례학술회의 논문집, 한국정치학회, 1-30면.
 김석근, 「‘아시아적 가치’와 불교: 새 문명의 모색과 지적 유산의 재발견」, 『전

- 통과 현대』, 2000년 겨울, 156-177면.
- 김용수, 「오테석 연극에 나타난 ‘과거 혼의 구조’와 ‘이중적 정서의 구조’」, 『한국연극학』 11호, 한국연극학회, 1998, 137-183면.
- 김월덕, 「한국 축제의 연구사와 연구사적 과제」, 『공연문화연구』 9집, 한국공연문화학회, 2004, 71-121면.
- 김청자, 「한국전통꼭두각시놀음 텍스트연구1」, 『한국연극학』 8, 한국연극학회, 1996, 25-48면.
- 남은주, 「MBC 마당놀이에 나타난 전통의 현대적 변형 양상에 관한 연구」, 서강대 석사학위논문, 1993, 1-89면.
- 박혜준, 「문화정책과 전통의 재해석」, 서울대 인류학과 석사학위논문, 1999, 1-95면.
- 백현미, 「이강백 희곡의 반복구조와 반복의 철학」, 『한국극예술연구』 9집, 1999, 235-281면.
- 손태도, 경기명창 박춘재론, 『한국음반학』 7호, 한국고음반연구회, 1997, 131-194면.
- 손태도, 「광대집단에 대한 연구-경기 이남의 화랑 무부 광대의 연구」, 『판소리연구』 11집, 판소리학회, 2000, 225-265면.
- 송동준, 「우리의 전통미학을 서정적으로 끌어낸 무대」, 『한국연극』, 1993년 2월호, 2-17면.
- 신은희, 「민속예술경연대회의 실태와 문제점」, 한양대학교 문화인류학과 석사학위논문, 1998, 1-139면.
- 신현숙, 「시-공체계를 통한 서양연극의 동양화, <하멜태자>」, 『한국연극학』 6호, 한국연극학회, 1994, 217-241면.
- 신현숙, 「연극과 문화상호주의」, 『공연과 이론』 3, 2000, 29-34면.
- 심재숙, 「동상기의 형성과정과 주제의식」, 『한국극예술연구』 4집, 한국극예술학회, 1995, 273-295면.
- 양혜숙, 「마당놀이 12년의 업적과 방향」, 『한국연극』, 1993년 2월호, 16-19면.
- 오수경, 「한중 연극 교류 10년에 대한 반성적 고찰」, 『중국현대문학』 23호, 2002, 381-405면.
- 이미원, 「여성국극 부활의 조짐」, 『한국연극』, 1992년 3월호, 32-35면.
- 이미원, 「한국연극에서의 포스트모더니즘」, 『한국학연구』 5집, 고려대 한국학연구소, 1993, 305-333면.
- 이미원, 「한국현대연극의 전통수용양상 1」, 『한국연극학』 6호, 한국연극학회, 1994, 191-215면.

- 이상일, 「곳의 해픈 웃음과 한풀이-<오구-죽음의 형식>과 <점아점아 콩점아>», 『한국연극』 1990년 7월호, 35-39면.
- 이상일, 「민중극 마당극 민족극의 재정립-그 심미적 양식적 통일성의 요청」, 『예술과비평』, 1990년 겨울호, 214-244면.
- 이윤택, 「곳과 연극에 대한 인식의 전환을 위하여」, 『한국연극』, 1990년 8월호, 35-38면.
- 이윤택, 무엇이 연극적인가, 무엇이 한국적인가-오태석의 <백마강 달밤에>를 중심으로 본 한국 현대연극의 정체성 문제」, 『21세기 문학』 창간호, 1997년 봄, 462-485면.
- 이영미, 「마당극의 양식적 특질」, 『실천문학』, 1990년 겨울호, 125-160면.
- 이영미, 「제3회 민족극한마당, 그 행사와 작품경향의 의미」, 『한국연극』, 1990년 12월호, 34-39면.
- 임재해, 「민속예술경연대회의 비판적 검토와 생산적 대안」, 『비교민속학』 13, 비교민속학회, 1996, 27-92면.
- 장소익, 「제2회 ‘아시아의 외침’ 참가기」, 『민족극과 예술운동』, 1996년 봄호, 76-96면.
- 전상인, 「희미한 옛 유교의 그림자: 아시아적 가치와 동아시아 경제발전」, 『전통과 현대』, 2000년 여름호, 168-183면.
- 전제국, 「아시아적 가치 관련 동서논쟁의 재조명」, 『한국과 국제정치』 15권 1호, 1999, 187-219면.
- 정갑영, 「21세기를 향한 우리나라 전통문화정책의 방향과 과제」, 『문화정책논총』 7집, 한국문화정책개발원, 1995, 103-123면.
- 정이담, 「민중문화운동에 대한 몇 가지 생각」, 『실천문학』, 1992년 겨울호, 283-301면.
- 정이담, 「민중문화운동에 대한 몇 가지 생각(하)」, 『민족극과 예술운동』 4호, 1992년 겨울호, 62-94면.
- 정지창, 「민중극 운동의 현단계」, 『한국연극』, 1990년 12월호, 29-33면.
- 조혜인, 「아시아적 가치는 있는가」, 『철학연구』, 철학연구회, 1999, 35-59면.
- 조혜정, 「유교적 전통부활운동과 사회변동」, 『연세사회학』 10·11합본호, 1990, 142-169면.
- 채희완, 「마당곳의 연출과 연기」, 『민족극과 예술운동』, 1995년 가을호, 6-34면.
- 최승연, 「1990년대 한국 뮤지컬 공연의 양상」, 『한국연극학』 29호, 한국연극학회, 2006, 263-291면.

- 최진아, 「현대연극의 한 조류로서 문화상호주의 연극」, 『한국연극』, 2000년 10월호, 81-87면.
- 대담(오태석, 서연호), 「오태석의 창작활동」, 『오태석 희곡집4』, 평민사, 329-351면.
- 대담(이윤택, 이득주), 「<연산>에 나타난 세계극 속의 우리극」, 『한국연극』, 1995년 8월호, 20-21면.
- 좌담(강영걸, 김명곤, 박인배, 이윤택), 「민족극 작업과 현실」, 『한국연극』, 1990년 12월호, 40-48면.
- 좌담(김의경, 정진수, 김창화), 「오늘의 세계연극 그리고 한국연극-III세계총회를 다녀와서」, 『한국연극』, 1993년 7월호, 12-23면.
- 브라이언 싱글톤, 「동양을 공연하기」, 『한국연극연구』 4집, 한국연극사학회, 2001, 9-23면.
- 클라우스-게오르그 리겔, 「발명된 전통 아시아적 가치: 리관유와 김대중의 논쟁」, 『전통과 현대』, 2000년 겨울, 178-203면.
- Patrice Pavis, The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of Postmodern Theatre, *Modern Drama*, volume 29, Number1, March 1986, pp.1-22.

Abstract

A Study on Tradition Discourses in Korean Modern Drama during
1990s

Paek, Hyun Mi

The concept about tradition has changed with transition of the society. In this study, I revolved over tradition discourses brought in Korean modern drama during 1990s, considering the subjects, the objects, the connection with culture theories.

As cold war tensions had eased after the end of 1980s, the economic globalization and cultural globalization became general. The tradition recognition during 1990s was prevalent in the global world, and new culture theories such as asian-value theory, postmodernism, inter-culturalism were introduced.

There were many subjects discussing what would be valuable traditional performance and how they could be recreated. I grouped them into three, such as scholars specializing traditional culture, the culture policies of government, and theater critics. Mutual interchange and influence among those subjects became usual during 1990s, in contrast to those subjects often had been mutually exclusive until 1980s.

The unique object given attention by subjects during 1990s was the confucian culture. Scholars focused on not only Gut, Pansori, and various rituals but also Confucian traditional culture. The culture policy of Korean government stressed on restoring and cultivating Confucian culture. Theater critics also discussed using confucian tradition as a new recreation of tradition in the writer-director Lee Yun Taek's works.

Asian value theory focusing on modern value of Asian tradition performance became more reasonable, with the rapid increase of cultural interchange between Korea and other

Asian countries. Postmodernism gave the perspective in recreating tradition as a sort of modernity, overcoming the west-oriented modernity. Inter-culturalism also was scrutinized in the end of 1990s. That was compared with culture-nationalism and culture-imperialism.

Key words : Tradition discourses(전통담론), Asian value theory(아시아적 가치론), 1990's, Inter-culturalism(문화상호주의), postmodernism(포스트모더니즘)

접 수 일 : 2007년 2월 26일

심사기간 : 2007년 3월 1일~17일

게재결정 : 2007년 3월 17일