

한국근현대연극사의 전통 담론과 근대성*

백현미**

<차례>

1. 들어가는 글
2. 한국근현대연극사와 근대성
3. 한국근현대연극사의 전통 담론과 근대성
4. 한국근현대연극사의 전통 담론과 비근대성
5. 나오는 글

<국문초록>

한국근현대연극사에서 전통연희를 활용한 연극의 창작과 그 창작 작업에 대한 논의들로 구성된 전통 담론은, 서양 발 근현대 연극 및 그에 대한 논의들로 구성된 연극론과 구별되며 공존했다. 본고에서는 전통 담론을 통해 드러나는 근대성을, 민족적/동양적 근대성과 예술적 근대성으로 나뉘어 살폈다.

근대개봉기 이후 1980년대까지 민족(주의) 근대성의 문제는 전통 담론의 중요한 인식 고리였다. 민족에 대한 자각과 민족의 미래에 대한 전망 모색은 한국근현대연극사의 중요한 근대적 주제였고, 이 근대적 주제의 연극적 실현은 전통연희의 재창조를 매개로 이뤄졌다. 민족적 근대성은, 서구적 근대성과 구별되는 동양적 근대성이라는 맥락과도 연계되었다.

전통연희가 근현대 서양의 연극 양식과 결합되면서 드러나는 예술적 근대성의 양상은 온전하고 직접적이라기보다 불안정하고 불연속적이다. 리얼리즘적 극 형식과 전근대적 세계관이 결합하고, 포스트모더니즘적 극 형식과 리얼리즘적 비판의식이 충돌하며, 전통연희의 충실한 재현이 모더니즘적 자의식을 드러내는 유효한 방식으로 기능한다.

주제어: 민족적 근대성, 동양적 근대성, 예술적 근대성, 전통 담론

* 이 연구는 2009년 전남대학교 여성연구소 지원을 받았음

** 전남대학교 국어국문학과 조교수

1. 들어가는 글

한국근현대연극사에서 전통은 끊임없이 호명되어 왔다. 서구화를 매개로 추진된 근현대 시기 언제나 그리고 어디서나 서구화 이전의 전통문화(연희)는 남아 있었고, 전통연희를 재조명하려는 시도가 이어졌다. 근현대 시기의 전통과 그 전통에 대한 인식은, 서구적 근대성을 굴절시키고 산란시키는 그 무엇이었다. 한국근현대연극사는 서구적 근대성과 전통의 불안정한 ‘사이’를 지닌 혹은 그들이 상호융합하는 동적 유기체로서 존재했던 것이다.

그런데 이러한 양상은 한국근현대연극사의 근대성 논의에서 거의 주목받지 못했다. 전통 때문에 만들어진 ‘사이’나 전통에 의한 서구적 근대성의 변형을 근대성의 차원에서 조망하는 논의가 필요한 이유이다.

본고에서는 연극사 서술에서 서구적 ‘비판적 근대성 및 리얼리즘’을 근대성의 기준으로 삼는 논의 방식을 재고하며, 근대 시기의 전통 담론을 한국연극사의 개별적 근대성이 발현되는 한 양상으로서 살피고자 한다. 본 논문의 2장에서는 한국근현대연극사 기술 방법을 비판하며, 전통의 문제성을 근대의 다면성과 연결해 논의함으로써 전통 담론을 통해 근대성 논의가 가능함을 강조할 것이다. 3장에서는 필자의 선행 발표 논문에서¹⁾ 다룬 한국연극사 각 시기의 전통 담론을 근대성과 연결하여 논의하고자 한다. 본 논문은 전통 담론과 관련된 근대성의 양상을 밝히고자 하는 바, 전통 담론의 구체적 내용 제시는 선행 논문을 통해 이뤄졌다고 전제한다.

필자는 ‘전통연희를 활용한 희곡 및 연극 작품에 관한 담론’을 중심으로 연극사의 각 시기별 전통 담론을 구성하는 논의를 전개해왔다. 그런데 전통연희를 활용한 희곡 및 연극 작품에 대한 당대 논의가 극히 제한

1) 참고문헌 중 필자의 발표논문 참고.

적이어서 전통 담론을 구성하는 것이 불가능한 시기도 있었다. 1930년대 후반과 1940년대 전반기가 그 예이다. 이 경우 당대 연극계의 상황과 작품에 대한 필자의 분석 결과를 바탕으로 전통 담론이 정리되었던 바, 1930년대는 다양한 <춘향전> 공연이, 1940년대 전반기는 <궁궐팔쭉> 같은 악극이 중점적으로 분석되었고 전통 담론으로 재구성되었다.²⁾ 본 논문에서도 논의 전개에 불가피한 경우 작품에 대한 분석적 언급을 추가했다.

필자가 이미 근대성·근대극 등의 용어를 사용했지만, 필자에게는 이들 용어의 개념을 논의할 겨를도 능력도 없다. 근대성은 역사의 특정한 순간에 탄생한 동질적인 시대정신이라기보다 서로 다른 시기에 출현하여 발전한 소위 근대적이라고 정의할 수 있는 정치경제 제도적, 문화적, 철학적 줄기들이 서로 얽혀 있는 집합체이다.³⁾ 근대성은 자본주의와 사회주의, 근대 국민국가 출현과 민족주의 그리고 제국주의라는 정치경제 제도와 연계되며, 리얼리즘과 모더니즘 그리고 포스트모더니즘이라는 예술방식 및 미학과 접맥된다. 니체가 “아무런 역사도 갖지 않는 개념만이 정의 가능하다”며 역사적 범주들의 정의 불가능성을 거론했을 때, 그 정의 불가능성에 가장 부응하는 예가 아마도 근대(성)일 것이다.

본 논문에서는, 근대성의 여러 심급을 전제하면서⁴⁾ 그 근대성을 ‘계몽

2) 백현미, 「민족적 전통과 동양적 전통--1930년대 후반 경성과 동경에서의 <춘향전> 공연을 중심으로-, 『현대문학이론연구』 23집, 2004. 백현미, 「국민적 오락과 민족적 특수성-일제 말기 악극의 경우-, 『공연문화연구』 11집, 2005.

3) Rita Felski, 김영찬·심진경 역, 『근대성과 페미니즘(The Gender of Modernism)』 (1995), 거름, 1998, 35-38면.

4) 서구의 근대성이란 17세기 새로운 과학과 정치사상의 태동, 18세기 계몽사상, 19세기 산업혁명과 갖가지 정치적 혁명들 등과 같은 다양한 변화들이 형성한 산물로 보아야 한다. 19세기에는 근대성에 반하는 탈근대성이 태동하기도 했다. 그러므로 근대성이란 17세기 무렵 형성되어 오늘날까지도 이어지고 있는 역사의 어떤 경향을 말하며, 탈근대성이란 이러한 흐름에 대항해서 19세기 이래 나타난 경향을 말한다. 그래서 근대성이 끝나고 현대성(탈근대성)이 시작됐다고

적 근대성과 계몽주의예술, 비판적 근대성(부르주아 민족주의와 사회주의)과 리얼리즘, 비판적 근대성에 대한 불신과 모더니즘, 근대성 일반에 대한 의문과 포스트모더니즘'으로 분리하는 논의들을 밑그림으로 삼겠다.)⁵⁾ 계몽적 근대성이 부르주아 계층의 정치경제관으로서 문명개화와 개발 등의 구호를 내세운 근대의 발전을 뒷받침했고⁶⁾ 일련의 계몽주의예술로서 표출되었다면, 비판적 근대성은 자본주의 사회 비판⁷⁾과 그에 대한 예술 형상화로서의 리얼리즘을 발전시켰다. 비판적 근대성에 대한 회의

다는 오늘날까지도 근대성/탈근대성이 양립하고 있다고 보아야 한다. 이정우, 『담론의 공간』, 민음사, 1994, 89면.

시대에 따라 논자에 따라 다기한 개념을 갖고 있는 이 근대성은 그 개념이 번역되는 과정에서 혼란이 가중된다. 장은수는 푸코의 modernity를 근대성이 아니라 현대성이라 번역했다. 이때의 현대성은 시대 구분과 관계없이 나타나는 일종의 삶의 양식, 즉 과거에 대한 단절이나 극단적으로 새로움을 추구하는 경향, 덧없이 사라져가는 순간 속에서 영원성의 흔적을 찾아내려는 경향 등을 지칭한다. 현대성은 절대적이고 보편적인 규범이 붕괴한 시대마다 되풀이해서 나타날 수 있고 그런 점에서 근대성·이후'가 아니다. 미셸 푸코, 장은수 역, 『계몽이란 무엇인가』, 김성기 외 11인, 『모더니티란 무엇인가』, 민음사, 1994, 350-355면.

- 5) 근대성을 이렇게 분리한 개별 연구서가 있는 건 아니다. 이는 근대성과 관련된 서구의 논의에 대해 필자가 이해한 바를 토대로, 자의적으로 범주화한 것이다. 나병철의 『근대성과 근대문학』(문예출판사, 1995)이 한국근대문학의 근대성을 리얼리즘, 모더니즘, 포스트모더니즘으로 나누어 체계적으로 기술했는데, 서구의 근대성 논의를 한국근대문학사와 연결시킬 때 생기는 결렬의 지점들을 대담하고 솔직하게 들추어 유익하다.
- 6) 이성과 과학적 방식에 대한 철학적 승인에 기초한 근대성은 16세기 전후 분명해졌다. 1500년과 1800년 사이에 서구에서는 이성 중심의 계몽주의적 이상이 산업자본주의와 국민국가의 형성, 민주주의, 개인주의 그리고 과학기술문명 발달 등의 형태로 현실화되었다. 자연에 대한 과학적 탐구와 산업혁명을 통한 생산의 비약적 증대, 정치영역에서의 자유와 평등, 경제영역에서의 자유로운 활동 등이 그 특징이다. R. 코셀렉, 『지나간 미래』, 문학동네, 1998.
- 7) 자본주의 사회는 생산의 공격적 확대, 고도의 인플레이션과 대량 실업, 소득과 부의 불균등, 생태계의 파괴와 에너지 자원의 고갈, 국내의 갈등을 완화하기 위한 식민지 정복 전쟁 등의 부정적 측면을 노정했고, 이에 대한 비판이 전개되었다.

와 반성 등을 토대로 한 근대성은 모더니즘으로 개화되었으며, 근대성 일반에 대한 의문과 함께 포스트모더니즘 문화 예술이 등장했다.

이처럼 근대성을 네 범주로 나누고 각 범주에 사상적 담론과 미학적 담론의 짝을 지었지만, 사상적 담론이 미학적 담론을 일방적으로 결정한다거나 이 두 담론의 상호연관성이 결정적이며 견고하다고 전제하는 것은 아니다. 근대성은 네 범주로 깔끔하게 마름질될 만큼 일관된 총체적인 무엇도 아닐 것이고, 사상적 담론과 미학적 담론은 각각의 담론 안에 그리고 두 담론의 상호관계에 이질성과 충돌 가능성이 공존하고 있을 터이다.⁸⁾

그런 가운데 사상적 담론과 미학적 담론은 상호매개하며 등장했다. 그렇기 때문에 개별 예술 현상의 근대성을 논의할 때도 이 두 층위의 담론들을 함께 고려할 필요가 있다. 때로 예술계의 현상은 미학적 담론보다 사상적 담론과의 관계 속에서 더욱 잘 설명될 수 있다. 이를 테면 근대계몽기 이래 한국문학계에서 논의된 민족 담론은 그것의 예술적 실현이 미흡해서 미학적 담론과의 연계성이 약할 때조차, 계몽적 근대성 및 비판적 근대성, 나아가 탈근대성의 맥락에서 그 근대성을 논할 수 있다.

또한 전통 담론의 근대성을 문제 삼고자 하는 본 논문에서는 사상적 담론과 미학적 담론을 어우르며 근대성 논의를 하는 것이 더욱 필요하다.

8) “근대적이 된다는 것은 모험과 힘과 기쁨과 성장과 초월을 약속하는 환경 속에 살고 있다는 말이며 동시에 우리가 가진 모든 것, 알고 있는 모든 것, 우리 존재 자체를 파괴하려는 환경 속에 살고 있음을 의미한다. 근대적인 환경과 경험은 지리적, 인종적, 계급적, 민족적, 종교적, 이데올로기적인 모든 경계들을 넘어서는 것이다. 이런 의미에서 근대성은 전인류를 통일시킨다고 말할 수 있다. 그러나 이때의 통일은 분열 속의 통일이라는 역설적인 것이다. 그것은 끊임 없는 해체와 재생, 투쟁과 모순, 그리고 애매모호함과 고뇌의 소용돌이 속으로 우리를 몰아넣는다. 근대적이 된다는 것은 ‘모든 단단한 것이 자취없이 녹아사라지는’ 세계의 일부가 되는 것이다.” 마셜 버만(Marshall Berman), 윤희병·이만식 역, 『현대성의 경험-견고한 모든 것은 대기 속으로 녹아버린다』, 현대미술사, 1994. 15면.

전통연희를 활용한 희곡 및 연극 작품이 ‘예술 텍스트’라면, 이 예술 텍스트를 둘러싸고 전개된 논의들은 일종의 ‘인식 텍스트’이다. 이 인식 텍스트는 예술계 뿐 아니라 그 예술계가 속해 있는 장(場)의 사상이나 지식들과 폭넓게 연계되어 있다.

이 글의 논의 대상이 한국근현대연극사의 전통 담론이지만, 근대와 현대의 시기 구별은 문제 삼지 않는다. 한국근현대연극사라고 한 것은 관습을 따랐을 뿐이다. 역사학계에서는 갑오경장부터 한국전쟁까지를 근대로 보고 그 이후를 현대로 나누지만, 그리고 한국문학사(한국연극사) 서술에서도 근대 시기와 현대 시기를 나누는 경향이 있지만, 근대성과 관련해서 볼 때 근대와 현대 구분은 그 유효성이 떨어진다. 실제로 근대와 현대는 둘 다 modern의 번역어인 경우가 많으며, 현대만이 때로 contemporary의 번역어로 쓰인다. 둘 다 modern의 번역어라면 둘 사이에 명명을 달리 할 만한 실질적 차이가 없는 셈이고, 현대가 contemporary(동시대적)의 번역어라면 근대성이 아닌 다른 차원을 환기한다기보다 내가 지금 있는 이 삶의 자리에 좀 더 가깝다는 시간적 근접성을 강조하는 셈이다.

2. 한국근현대연극사와 근대성

2.1. 한국근현대연극사의 근대성 논의 비판

한국근현대희곡사 및 연극사 서술에서, 근대희곡(연극)의 기점과 시대 구분 방식을 둘러싼 이견이 있었지만,⁹⁾ 근대극의 개념을 서구 사실주의

9) 이에 대한 자세한 소개는, 서연호, 「근대희곡사 기술방법과 시대구분」, 『한국근대희곡사』, 고려대학교출판부, 1994, 1-30면. 김성희, 「한국연극사 시대구분 재론」, 『한국극예술연구』 11집, 2000, 23-71면. 이승희, 『한국사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004, 16-18면 참고.

극과의 관련성 속에서 논의하는 데는 이견이 없었다. 이 논의를 본격적으로 명료하게 전개한 서연호에 따르면, 근대극은 근대적인 자각이 객관적 희곡 양식으로 표현된 것이다. 여기서 근대적인 자각이란 서구 사실주의극처럼 당대의 시대적·환경적 여건과 인간적 삶의 상관성을 토대로 하여 그러한 현실에 대한 합리적인 비판이나 진보적인 대안을 제기하는 것이며, 객관적 희곡 양식이란 전통적인 공연양식이 아닌 객관적 관점을 특징으로 하는 새로운 희곡 양식에 의해 기록적으로 표현한 것을 말한다.¹⁰⁾

이러한 기왕의 연극사 기술에 대해 몇 가지 질문을 던질 수 있다. 첫째는 근대극이 곧 사실주의극으로 그 의미가 축소될 수 있다는 점이다. 서연호는 근대 사실주의 정신과 연극 양식이 주류인 1950년대 말까지를 근대극 시기라 하고, 1960년대 탈사실주의나 초사실주의 연극이 확대된 이후를 현대극 시기로 구별한다.¹¹⁾ 그런데 ‘사실주의 정신과 연극 양식’의 개념을 포괄적으로 설정한다 해도 사실주의극이 근대극에 속하는 표현주의극이나 서사극, 상징주의극이나 초현실주의극 등을¹²⁾ 두루 아우를 수 있는 개념이라고 보기는 어렵다. 사실주의극이 근대극일 수 있지만, 근대극이 사실주의극인 것은 아니다.

둘째, 서구 사실주의극이 한국근현대연극사 근대극의 기준이 되는 결

10) 서연호, 위의 책, 26-27면.

11) 서연호·이상우, 『우리 연극 100년』, 현암사, 2000, 25면. 현대극의 특징으로는 근대적 사실주의극에 대한 반성, 서구적 연극 편향에 대한 성찰과 한국연극의 자기 정체성 모색, 연극의 다원화 경향이 지적되었다.

12) J.L.Slyan의 *Modern Drama in Theory and Practice*(1981)는 3권의 시리즈로 되어 있는데, 여기서 자연주의와 사실주의극, 표현주의극과 서사극, 상징주의와 초현실주의 부조리 연극들을 두루 다뤘다. 이 책은 근대극의 시작을 사실주의극 중심으로 기술하지만, 근대극이 사실주의극으로 제한되어 논의된 것은 아니다. 스타이언의 책은 『근대극의 이론과 실제』(원재길 역, 문학과비평사, 1988), 『표현주의연극과 서사극』(윤광진 역, 현암사, 1988) 『상징주의와 초현실주의 부조리 연극』(원재길 역, 예하, 1992)이라는 제목으로 번역·출판되었다.

과를 초래할 수 있다. 실제로 서구 사실주의극에 부합하는 한국 작품이 무엇인가에 대한 논의들이 분분했다. 그런데 예술 양식과 세계관이 당대 사회와의 관계 속에서 생성된다고 할 때, 19세기 말 서구 사실주의극이 나타날 수 있었던 환경과 20세기 초 한국의 환경은 전혀 다르다는 점이 고려되어야 한다. 국민국가 형성과 식민지화가 거의 동시에 진행된, 그리고 해방 이후 분단국가의 체제를 유지하고 있는 한국에서, 즉 “자아를 발견하기도 전에 성급하게 우리부터 창조하고 추슬러야 했던”¹³⁾ 한국에서 서구 사실주의극이 추구하던 ‘자아’ 발견의 문제는 ‘우리(민족)’의 발견으로 대체될 수 있었던 것이 현실이다. 이렇게 서구의 근대와 한국의 근대 사이에 편차가 있고 따라서 근대성의 내용도 달라질 수 있음을 생각할 때, 근대성에 대한 선형적 기준을 앞세우는 방식의 타당성과 유효성은 재고할 필요가 있다.

셋째, 근대극 기점을 논할 때는 근대극의 기준을 비교적 엄격하게 논의하면서도, 근현대연극사에서는 그 근대극의 기준에 부합하지 않는 연극들도 근대성에 대한 논의 없이 포괄하곤 했다는 점이다. 서연호는, 근대 사실주의는 통칭 사실극만이 아니라 다양한 연극 사상과 연극 양식, 다양한 무대 기술과 관객 반응을 만들어냈다고 지적하며, 창극·신파극·프로극·역사극·희극·악극·아동극·국민극·반공극 등도 모두 근대극 시대에 전개된 연극으로 포괄했다. 그런데 근대극의 기준으로 텍스트의 존재성·주체에 대한 자각과 통찰을 중시한다면, 신파극이나 프로극, 악극 등은 텍스트의 존재성이 약하기 때문에, 특히 신파극과 악극은 주체의 자각과 통찰의 문제가 본격적으로 다뤄지지 않았기 때문에 근대극에 포함된다고 보기 어렵다. 근대극의 개념을 제한적으로 규정하는 것, 그 개념의 적용을 대상에 따라 달리 한다는 점이 문제이다.

넷째, 기록 텍스트 없이 전통연희를 활용하면서 만들어진 근대 시기의

13) Andre Schmid, 정어울 역, 『제국 그 사이의 한국(Korea Between Empires 1895-1919)』 (2002), 휴머니스트, 2007, 27면.

연극들은 근현대연극사에 포괄되지 않는다는 점이다. 1900년대의 창극만이 그 역사적 위상 때문에 애매하게 포함되어 있을 뿐이다. 근대 시기 이전부터 활동하던 공연자들의 활동으로, 텍스트의 자기 완결성이 애초에 고려되지 않은 채 공연된다는 점, 그리고 근대적 주제 의식을 내세우지 않는다는 점 등이, 배제의 이유일 것이다. 그러나 선형적인 근대극 개념을 재고한다면, 각 지역마다의 근대성을 탐구하고자 한다면, 이들도 근대 시기에 출현한 연극이라는 점에서 근현대연극사에서 함께 다룰 수 있다. 즉 근대성 연극사(modernity's drama history)뿐 아니라 근대 시기 연극사(modern drama history)라는 맥락을 함께 살펴, 근현대연극사 근대성의 양상을 다양하게 귀납적으로 탐구할 필요가 있다.

유민영의 경우¹⁴⁾ 근대극 개념을 앞세우지 않은 채 근대연극사 범위를 사회정치적 근대 시기 연극사로 열어놓았고, 따라서 근대 시기에 출현한 연극들이 두루 근대연극사에 포함될 수 있었다. 그런데 분류 제목을 보면 그의 연극사 역시 근대극과 근대극 아닌 것을 구별하는 식의 논리가 전체되었음을 알 수 있다. 그는 19세기말부터 1945년까지의 연극을, ‘전통극·신파극(대중극)·소인극·근대극·국민연극’으로 분류해 서술하였다. 이 분류에서의 근대극이 무엇인지는 명료하지 않지만 대체로 사실주의극에 준하는 것으로 여겨진다. 문제는, 이 분류 제목들을 보건대 근대연극사는 근대극과 근대극 아닌 것(전통극·신파극·소인극·국민연극)으로 분리되는 셈이고, 근대극 아닌 것들도 근대연극사에 편입되는 모순이 이뤄진 셈이다.

다섯째, 한국 근대극 개념이나 기술 기준과 밀접한 연관이 있는, 서구 근대연극사 기술 기준의 타당성도 점검할 필요가 있다. 스타이언(J.L.Styan)의 경우처럼 서구 근대연극사에서 근대의 작품으로 언급하는 것들(사실주의, 서사극 등)은 진보적 세계관과 언어극의 특성을 보유하고 있다. 그

14) 유민영, 『한국근현대연극사』, 단국대출판부, 1996.

런데 최근 서구 연극사 연구에서는, 서구 연극사가 ‘변화 발전하는 인물에 의해 주도되는, 단일 작가에 의해 쓰인 언어극’을 특권화하면서, 연극에서 춤과 노래의 위상 및 대중극의 흐름을 배제해왔다고 지적하고 있다.¹⁵⁾ 근대연극사가 언어극 중심으로 기술된 것 자체가 ‘근대’의 연극사에 대한 편향된 선택의 결과일 수 있으며, 리얼리즘이나 모더니즘을 강조한 것은 연극사의 다양한 양상 중 어느 한 경향을 특권화한 것으로 해석할 수 있다는 것이다. 서양의 근대연극사도 ‘근대성’을 기준으로 서양에서 구성된 선택과 배제의 역사임을 인식하는 관점에서, 서구 근대연극사 기술 기준들을 비판적으로 재조망하면서, 진보적 세계관과 언어극적 특성을 보유하지 않은 근대 시기의 희곡 및 연극에 대해서도 개방적으로 접근할 필요가 있다.

여섯째, 최근에는 역사학이나 철학 분야에서 제기된 근대성에 대한 담론들이 희곡으로 극화된 양상들을 밝히는 식의 근대성 연극에 대한 논의가 진행되고 있어¹⁶⁾ 이것을 근대연극사의 양상으로 포괄할 필요가 있다. 근대계몽기 계몽 담론과 (국가)민족 담론이 연극과 맺어지는 양상을 통해 근대성을 논의하거나, 일제 말기 동아시아 제국주의론과의 관계 속에서 근대성 문제를 고민하는 것이 이에 해당한다. 이런 접근은 근대극으로 분류된 것만이 아니라 역사상 존재한 포괄적인 연극 현상을 근대성 개념과 연결시키는 방향의 가능성을 시사하고 있다.

15) Steve Tillis, *Theatre History's View of the World*, TDR 48.3, 2004, pp. 6-10.

16) Elin Diamond, *Modern Drama/Modernity's Drama*, *Modern Drama*, Spring 2001, pp. 3-15. 그는 칼리니스쿠(Matei Calinescu), 로첼렉(Reinhardt Losellock) 등이 제기한 모더니티 개념을 바탕으로, 17세기 아프라 벤(Aphra Behn)의 음모희극, 19세기 스트린드베르 그의 <미스 줄리(Miss Julie)>, 20세기 브레히트의 <역척어멈과 그 자식들>을 분석했고 이를 통해 근대성 드라마(Modernity's Drama)의 세 경향을 지적했다. 첫째, 문명화 단계를 직선적으로 나누는 것이 아니라, 문명화의 과거 단계와 현재 단계를 통합한다. 둘째, 예상이나 전망 위에 구축된 근대 역사의식의 붕괴를 그리는 ‘정지된 진보’를 그린다. 셋째, 역사에 대한 이중 관점을 제공한다.

이런 점을 고려할 때, 한국연극에서의 근대성을 서구 사실주의극적 세계관과 연극 형식을 통해 드러나는 것으로 제한하거나 환원시키는 대신, 근대성 개념 자체를 개방시키는 방식을 찾을 필요가 있다. 한국근현대연극사 기술과 관련, 크게 두 가지 방향이 가능한 것으로 보인다. 첫째는 근대성을 선형적인 기준으로 내세우지 말고 한국근현대연극의 미학적 변화와 특이점들을 기술하고 그것을 근대성의 측면에서 해석하는 것이다. 두 번째는 한국근현대연극사의 근대성을 미학적 담론으로 제한하지 않고 이른바 사상적 담론(부르주아 계몽적 근대성, 비판적 근대성, 근대성 비판으로서의 탈근대성)과도 연관지어 논의하는 것이다. 근대성은 경제적·정치적·사상적 변화과정이며, 그러한 변화과정에 대한 긴장과 불안안을 경험하는 과정이다. 전자가 사상적 담론의 주요 토대가 된다면, 후자에서 미학적 담론이 발원한다. 이들은 엄격하게 분리되지 않는다.

2.2. 근대의 편재성과 지역성 그리고 전통

앞 장에서 서구 사실주의극 중심의 근대극 개념으로 한국근현대연극사를 조망할 때 직면할 수 있는 문제에 대해 논의했다. 그리고 연극사 기술에서도 근대성 일반에 대한 사유로 그 폭을 넓힐 필요가 있다고 했다. 본 장에서는 서구적 근대극 바깥에서 전개되는 근대의 양상을 지적함으로써 후자의 논의를 보충하고, 서구적 근대 바깥에서 근대성을 사유하는데 있어 전통의 문제성을 지적하고자 한다.

근대적 현상 및 근대에 대한 논의가 서구에서 먼저 이루어지기는 했지만, 근대적 지향성은 다른 지역에서도 전개되고 있었다. 비서구에서의 그 근대적 지향성은 서구적 근대와 충돌했고, 세계사적으로 다양한 근대적 양상이 출현했다.¹⁷⁾ 전 지구적 관점에서 보더라도 단일한 근대는 없으며

17) 그럼에도 근대는 항상 서양과 혼동되고 있다. 서양에도 근대와 전근대가 존재

민족과 지역에 따른 복수의 근대성이 있을 뿐이다. 차크라바티처럼 유럽을 세계 문명의 중심이 아니라 세계의 한 지역일 뿐이라고 본다면 유럽 중심적 단선적 역사관은 보편성을 잃은 하나의 유럽적 특수성에 지나지 않는다. 서구 중심적 잣대에 맞추어 비서구를 서구에 뒤떨어졌다고 판단하지 않으면서, 근대=진보, 전근대=퇴보라는 이분법적 도식을 추종하지 않으면서, 비서구 민족 각자의 개별성을 근대와 연결시키는 상호주체적 자세가 필요하다.¹⁸⁾ 근대는 편재하며 또한 지역적이다.

근대의 편재성을 고려할 때, 한국근현대연극사에서 근대성의 기준을 서양식 근대에서 찾을 필요가 없다. 서구의 현실과 한국의 상황이 다르다면, 그에서 비롯되는 근대성에는 서구적 근대성과 일치하지 않는 이질적인 부분을 포함하고 있을 것이며, 서구 근대성과 일치하지 않는 부분들이 한국적 근대성의 중요한 내용이 될 터이다. 서구 근대성과의 상관성을 고려할 때조차 한국연극의 근대성은 여러 가지 이질적인 극 형식이 거의 동시에 또한 아시아의 다른 나라를 경유하여 들어오곤 하는 현황을 고려하면서 논의되어야 한다. 또한 근대의 지역성을 고려할 때 한국근대연극사에서 전통과 외래의 충돌과 습합이야말로 지역의 독특한 근대를 드러내는 장으로서 주목될 수 있다.¹⁹⁾

하는 이상, 근대란 당연히 서양과 별개의 개념이지만 근대가 서양에 기원을 갖는 이상, 양자를 간단히 분리할 수 없다. 따라서 비서양권에서 근대 비판은 곧 잘 서양 비판과 혼동되곤 한다. 여기에서 여러 착각이 생겨난다. 그중 하나는 서양적이지 아니기 때문에 근대적이지 아니라는 견해이다. 또 하나는 바로 그러한 견해를 뒤집어 놓은 것인데, 그 소재나 관념이 비서양적이면 작품은 반근대적이라고 보는 사고방식이다. 만약 근대가 서양과 동일한 것이었다면 그것이 비서양 세계에 침투하는 것은 있을 수 없었을 것이다. 서양이라는 개념 자체가 근대에 형성된 표상이듯, 비서양 세계의 인간이 비서양으로 자신을 표상하는 것은 그 자체가 근대 내부의 일에 지나지 않는다. 가라타니 고진, 박유하 역, 『일본근대문학의 기원』, 민음사, 1997, 248-256면.

18) Dipesh Chakrabarty, *Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for the Indian Past?*, *Representations* 37, Winter 1992.

19) 이렇게 근대의 편재성과 지역성을 전제할 때, 근대성의 ‘합리화 과정’ 내부에

근대의 지역성은 특히 두 가지 이유로 발생한다. 우선 근현대의 경제적·정치적 토대와 경험이 지역마다 다르다. 서구에서 근대 국가가 민주적 경험을 바탕으로 한 국민적 통합의 계기를 가진 국민국가의 형태로 정립되었다면, 제국주의 침략을 겪은 비서구 지역에서는 제국주의에 대응하며 민족체로서의 통합성을 바탕으로 한 민족국가의 형태를 갖추게 되었다. 둘째, 지역마다의 전통이 다르다. 서구가 아닌 경우 근대성은 대부분 자기 전통과의 관계 속에서 문제가 되었다. 전근대와 근대 문화의 갈등 혹은 접변 현상은 근대화 과정에서 두루 나타나는 것이지만, 제국주의의 침략과 근대화 과정이 맞물린 경우에는 전통에 대한 집착과 부정의 이중구조가 더욱 복잡하고 강력했다. 식민지적 문명화 과정은 피식민지민에게 제국주의가 이식시키고자 하는 문명에 대한 반감과 선망을 동시에 심어주었고, 식민지민들은 자신들이 기존에 영위해온 문화와 역사에 대해서도 저항적 자긍심과 자기모멸적 열등의식을 동시에 갖게 되었던 것이다. 정치적 식민지 시대를 벗어난 이후에도, 근대화의 진행 정도가 다른 나라들 사이의 교류가 이뤄지는 곳에서는 어디서나 전통과 근대성의 관계에 대한 성찰은 끊임없이 문제 영역으로 등장한다.

이렇게 근대의 상호주체적 편재성과 지역성을 받아들인다면 근대성을 ‘문화적 차이의 불연속적인 상호텍스트적 시간성’²⁰⁾ 속에서 논의할 수 있으며, 전통은 지역마다의 근대성을 드러내는 중요한 매개가 된다. 본 논문의 서론에서 근대성의 여러 심급을 전제하며 이를 계몽적 근대성과 계몽주의예술, 비판적 근대성과 리얼리즘, 비판적 근대성에 대한 회의로서의 근대성과 모더니즘, 근대성 일반에 대한 의문과 포스트모더니즘으로 분리하는 논의를 전제한다고 했지만, 이 근대성의 심급이 순차적이거나

반대적이고 양가적인 계기들을 드러내기 위해 문화적 차이, 정치적 차별의 문제들을 비판적으로 수정하려 하는 탈식민지적 관점은 유효하다. 호미 바바, 나병철 역, 『문화의 위치(The Location of Culture)』(1994), 소명출판, 2002, 334면.

20) 호미 바바, 나병철 역, 위의 책, 92면.

연속적이라는 것은 아니다. 국가 형성 시기나 체제에 따라, 경제와 문화의 차이에 따라 그리고 근대를 경험하는 시차와 조건에 따라, 근대성은 다양하게 교섭하고 공존하며 차이들을 포유한다. 전통 담론은 이 불연속적 상호텍스트적 시간성을 보여주는 유효한 매개이다.

3. 한국근현대연극사의 전통 담론과 근대성

한국근현대연극사에서 전통의 계승 혹은 재창조는 ① 전통연희의 복원·전수, ② 전통연희가 다른 연극 양식으로 변화한 경우(창극, 여성국극, 만담 등), ③ 근현대에 등장한 새로운 연극 양식에 의해 재창조된 경우 등을 통해 확인된다. ③은 전통연희가 몸의 언어로서, 시공에 대한 인식 및 활용 방식에 대한 매개로서 유효한 한국의 전통이었기 때문에 또한 전통연희를 통해 한국적 정서와 감정이 복원될 수 있으므로 연극사에서 더욱 중시되었다. ‘④ 전통서사의 재창조’를 추가할 수 있다. ④는 (언어)문학 텍스트의 전통 계승 문제이다. 설화에서부터 소설, 판소리에 이르는 고전 서사물은 근대의 문학 양식(시, 소설, 희곡)으로 재창조되었고, 여러 연극 양식(창극, 연극, 오페라)으로 적극 변용·계승되었다.

한국근현대연극사에서 전통 담론은 이상의 네 가지 ‘전통 계승 혹은 재창조’와 관련된 작품을 둘러싸고 전개되었다. 그리고 이 전통 담론은 한국근현대사 전개과정에서 대두되는 다양한 근대사상이 연극과 교류하는 지점을 드러내는 중요한 교차점으로 떠오른다. 서구연극의 수용을 통해 근대극을 모색해야 했을 때, 서구는 이미 폭력으로 타자를 지배하는 야만적인 얼굴로 변화되어 있었다. 서구연극을 ‘수용하면서’ 서구적 근대가 낳은 반근대성에 ‘맞서야 하는’ 상황이 불가피했던 것이다. 그 과정에서 전통과 근대의 긴장관계가 조성되기 어려웠고, 전통과 근대의

자율적인 상호작용 역시 원천적으로 제약되었지만, 전통은 근대화 과정에서 거듭 호명되고, 되살려졌다.

이 장에서는 근대 시기 한국근현대연극사에서 전통 담론이 근대성과 맺는 양상을 크게 두 가지, 즉 민족(주의)과 관련된 사상적 담론으로서의 근대성과, 예술양식과 관련된 미학적 담론으로서의 근대성 문제를 나눠 살피려 한다.

3.1. 전통 담론과 민족적/동양적 근대성

한국근현대연극사에서 전통에 대한 논의는 ‘민족(주의)’의 이름을 내걸고 자주 그리고 지속적으로 제기되었다. 서구 근대화 과정에서 비롯된 국가주의(nationalism) 논의가 비서구에서도 이어졌지만, 그 논의 맥락은 다르다.²¹⁾ 한국은 오랫동안 한 국가를 이룬 상태에서 서구 제국주의(혹은 제국주의화한 일본)와 맞닥뜨렸기 때문에 국가와 민족이 동일시되곤 했고, 따라서 일본 식민지 상태에서도 미군정기에도, 분단된 한반도에서 맞이하는 이 탈식민지 시대에도 민족 중심의 논의는 지속되었다.

한국에서 민족에 대한 논의는 ‘주체의 자각’을 대신할 정도로 사상적 근대성 논의의 중심을 이룬다. 근대계몽기 이래, 민족은 계몽과 근대화

21) “서양의 맥락에서 내셔널리즘은 영국이나 독일의 경우에서처럼 산업자본주의화 과정에서 영토의 새로운 조정과 통합을 이루기 위한 측면에서 강조되는 통합국가주의일 수도 있고, 불란서처럼 계층적 통합을 강조하는 국민국가주의일 수도 있다. 반면 제3세계의 많은 신생국가들에서 내셔널리즘은 제국주의에 반하는 저항 이데올로기이자 새 국가 건설의 이념이다. 하여간 내셔널리즘이라는 단어는 서양의 제국주의적 근대화 과정에서 생긴 현상과 관련하여 만들어진 개념으로, 서구 열강의 지배를 직접적으로 받는 적이 없고 오랫동안 한 국가를 이루어온 우리나라의 경우에 그대로 적용시키기에는 무리함이 따른다. 우리는 민족이라든가 국가라든가 하는 면에서 매우 독특한 배경을 가지며 특히 분단 상황은 이를 더 복잡하게 만들었다.” 조혜정, 『글읽기와 씁읽기1』, 또하나의 문화, 1992, 181-182면.

논리를 견인하는 것이었으며, 제국주의화한 서구 근대성과 일본 근대성에 맞서는 정체성 확보의 매개였다. 그리고 한국근현대연극사에서 전통(연희)은 ‘민족극’ 실현의 매개로서, 근대성과 연루되었던 것이다.

3.1.1. 식민지적 근대와 민족/동양(주의), 그리고 전통

민족주의) 담론과 전통 담론의 연계는 근대계몽기부터 시작되었다. 근대계몽기 문명개화한 근대국가를 꿈꾸던 사람들은 민족을 주체로 구성하여 국가 존망의 위기에 대처하고자 했고, 전통은 그 민족의 요소로서 옹호되었다. 근대계몽기 중 특히 1905년부터 1910년 사이 애국계몽운동 차원에서 민족 개념을 구성하던 신채호나 박은식은 민족 영웅을 소재로 한 극을 창조하는 식으로 전통을 ‘개량’하라고 요구했다. 애국계몽문자들은 문명개화를 통한 민족의 수립, 민족을 탄압하려는 세력으로부터의 민족 수호, 그리고 이를 통해 자본주의 세계 민족국가의 일원이 되기를 지향했고, 전통은 식민지의 문화적 강요에 맞서는 안전판으로 개량됨으로써 민족의 정체성을 세워줄 수 있는 것으로 여겨졌다.

1920년대 중반 민속학자를 중심으로 전통이 기록되기 시작했고 극예술연구회 회원인 유치진과 정인섭 중심으로 민속극의 대중적 가치가 조망되고 판소리 및 창극 형식을 새롭게 개발해야 한다고 논의되었다. 그러나 일제 지배 하 한반도 안의 조선인들이 민족에 대해 논의하는 경우는 드물었다. 1920-1930년대 민족에 대한 논의는 식민지화된 한반도를 떠나 있던 신채호 같은 민족주의자들에 의해 전유되었고, 민속학자나 유치진 등은 민속을 ‘민중 오락’의 차원에서 주목할 수 있었을 뿐이다.

1930년대 후반 일제에 의해 전시체제 대중 동원 방편으로 민속극의 가치가 새로이 인식되기 시작하던 무렵, ‘민족적·동양적·조선적’이라는 수식어를 달고 전통연희에 대한 논의가 다시 활발해졌다. 특히 일제 말부터 전통연희를 활용한 공연 성과가 이어졌고, 불식간에 그 공연들은

일제 동아시아주의와의 관계 속에서 재배치된 민족 담론과 연계되었다. 예를 들어보자. 전통연희의 대중적 가치에 대한 조망, 판소리 예술의 당대적 가치에 대한 특별한 조망은 1930년대 중후반 <춘향전> 공연을 통해 현실화되었다. 유치진 작·연출로 경성에서, 동경학생예술좌를 통해 도쿄에서, 그리고 일본 극단 신헌에 의해 도쿄와 경성에서 각각 <춘향전>이 공연되었다. 이 <춘향전> 공연 과정에서, 판소리의 레퍼토리나 형식은 일본 가부키의 공연 형식과 혼합되었다. 그리고 이 <춘향전> 공연의 와중에 중일전쟁이 벌어졌고 전시체제로 각종 사회문화 기구들이 재편되었으며, 전쟁터의 보급품으로 배치되던 악극단의 공연물로 ‘민족적 동양적 전설’을 다룬 작품들이 만들어졌다. 이렇게 1930년대 후반 이후 1945년 해방까지, 민족 전통에 대한 강조는 일제 식민 정권에 의해 전유되었고, 동양 여러 민족 중 한 민족으로서의 개별성을 증거할 수 있는 것으로서, 제국주의화한 서양 근대성에 대한 견제이자 대안으로서, 그리고 또한 제국주의화한 일제의 동아시아주의 근대성의 맥락 속에서 부각되었다.

근대계몽기 이후 일제 식민 정권의 지배 하에 있던 1945년까지, 전통 담론과 연계된 민족 논의는 제국주의와의 관계 속에서 이뤄졌다. 1900년대 근대계몽기에는 서구적 근대라는 모델을 따라잡기 위한 과제로서 민족의 수립이 시급했으며, 제국주의화한 일본으로부터 민족을 수호해야한다는 위기의식이 팽배했다. 그래서 근대계몽기 민족과 전통 논의에는 일체의 제국주의에 반대하는 의식이 스며 있었다. 그런데 1930년대 후반에서 1940년대 중반까지는 일제 식민 정권에 의해 민족에 대한 논의가 주도되었다. 일제는 아시아 여러 민족의 전통 풍속을 적극적으로 발굴하고 활용하며 동아시아공영권이라는 이념을 홍보하려 했고, 서구 제국주의에 대한 반대 정서를 유포하고자 했다. 이 시기 민족 논의는 일본 제국주의의 입장에서 서구 제국주의와 대척하는 매개로 활용된 셈이다.

3.1.2. 탈식민지적 근대와 민족/동양(주의), 그리고 전통

1950년대 한국전쟁 이후 역사학계나 문학계에서 조심스럽게 민족에 대한 논의를 시작하여 일순 격렬한 논쟁의 상태로까지 치달았던 것과 달리 연극계에서는 유치진을 통해 민족극에 대한 논의가 제시되었을 뿐이다. 1950년대 들어 서구 순방의 기회를 가졌던 유치진이 서구인의 관점에서 가면극 등 한국의 전통극에 관심을 갖게 되었고, 그러한 전통극이야말로 한국다운 것일 수 있다는 논의를 피력했다.

동양연극에 대한 서구에서의 관심이 선명하게 부각된 때는 아마도 1930년 전후일 것이다. 아르또와 브레히트는 유럽에 소개된 일본, 중국, 인도네시아 전통극을 직간접적으로 경험하며 이를 자신들의 연극론을 수립하는 데 하나의 유효한 계기이자 바탕으로 삼았다. 1960년대 서구 실험극의 기수들은 제의성과 축제성 구현을 위해 직접 동양으로 나아갔다. 이들 연극에서 동양의 ‘발견’은 서구의 중심성을 비판하고 타자를 끌어들이는 방식, 이성과 진보의 근대성으로부터 탈출하는 방식이라는 점에서 탈식민지적 근대성이 모색되는 경로라 할 수 있다. 서구 순방의 기회를 가졌던 1950년대의 유치진은 이러한 서구의 동양 인식 즉 오리엔탈리즘의 관점을 받아들이면서, 한국 민족 전통의 가치를 옹호했다. 서양은 합리적 언어연극이고 동양은 춤과 음악이 지배적인 이른바 원시적 총체 연극이라는 식의 이분론을 받아들였고, 그런 입장에서 가면극을 무대 공연용으로 만드는 게 필요하다고 역설했다. 이를 탈식민지적 근대성의 관점에서 해석할 수도 있겠지만, 서양의 사유 틀을 모방한 데서 오는 한계 또한 염연했다.

1960년대부터 1980년대 후반까지는, ‘민족극’이라는 이름을 둘러싼 헤게모니 다툼이 주류적·권력적 담론 대 주변적·저항적 담론의 구도 속에서 전개되었다. 민족과 전통의 문제는 남한과 북한 사이의, 남한 내 정권집단과 저항집단 사이의 문제로 바뀌었고, 이에 따라 전통의 계승

과 관련된 헤게모니 다툼도 한민족 내부 문제가 되었다.

주류적 · 권력적 담론의 자장권에 있는 것으로, 1960년대 예그린악단의 한국적 뮤지컬론과 1970년대 극단 민예 활동을 주도했던 허규의 ‘한국적 민족극’론을 들 수 있다. 이 두 논의는 1950년대 유치진의 민족극론과 상통하는 바, ‘일체와 서구의 문화로부터 주체적 민족문화를 확보하기 위해 한국의 고유문화를 연극에 수용, 이를 바탕으로 ’한국적 민족극‘을 수립해야 한다고 했다. 허규는 일체 및 서구와 구별되는 민족 고유의 것을 상상했고, 그 민족 고유의 것을 오늘의 무대에 올림으로써 주체성이 회복되리라 기대했다.

1960년대 예그린악단의 활동은, 분단 현실에서 전통이 남북한의 문화적 우수성을 겨루는 매개로서 주목받는 측면을 대표적으로 보여준다. 예그린악단은 1961년 김종필의 창안에 의해 만들어진 오일문화기업사의 사업단체 중 하나로 출범했고, 예그린악단의 지향 목표와 공연방식은 ‘북쪽에 대항’하기 위한 목적으로²²⁾ 선택되곤 할 정도로 국책 공연단체의 성격이 강했다. 1960년대 북한에서는 창극이 사라지고 대신 ‘민요를 바탕으로 하는 인민적이고 통속적인 새로운 현대적 양식의 민족가극’이 발전하게 되었다.²³⁾ 예그린악단은 서구식 뮤지컬 양식과 전통적 문화 요소를 결합시키는 한국적 뮤지컬 창작을 통해 북한 민족가극과 대치하고 있었던 것이다.

민족극 담론의 주변적 · 저항적 특성은, 1960년대 대학에서의 저항민족주의와 1970년대 마당극 운동을 거쳐 1980년대에는 민족극의 기치가 내걸린 가운데 강력하게 표출되었다. 문화운동의 흐름 속에서 민족 담론은 제국주의 침략 또는 외세의 간섭에 맞서는 저항의 논리로서 작동하면서, 반봉건 · 민주화 · 분단 극복 등 민족의 당면 과제와 직면하는 이념성을

22) 박용구, 『20세기 예술의 세계』, 지식산업사, 2001, 73면.

23) 김용환 · 이영미 · 전정임, 『남북한 음악극 <춘향전> 비교 연구』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1997, 22-23면.

강조했고, 민중연극·제3세계연극 등과의 이론적 접맥이 시도되었다.

마당극 운동과 연계된 문화운동계는 1980년대 후반 민족극의 기치를 내걸며, 분단 극복의 문제를 부각시켰다. 탈식민지 시대에도 항존하는 식민지적 상황을 극복하며 통일의 방향을 모색하지는 논의가 강하게 제기되었고, 민족극의 주창은 그러한 임무를 적극적으로 수행한다는 의지의 표현이었다. 이 문화운동계의 민족극 논의는, 60년대와 70년대에 대학탈춤 또는 마당극을 내세웠을 때보다 전통적 요소에 대한 활용이 약했고, 전통에 얽매이지 않는 경향이 강했다.

전통 담론과 민족의 연계가 축소되는 경향은 1990년대 들어 가속화했다. 1990년 이른바 9·13 논쟁 과정에서 연출가 이윤택이 내세운 민족극론은 정치권력집단과 저항집단이라는 두 세력권의 오랜 긴장을 일시에 부정하며 애매한 미결정의 영역을 제시했다. 경제적·문화적 세계화 현상이 가속화되면서, 전통연희를 활용한 연극에 대한 논의는 문화상호주의, 탈식민주의, 유교자본주의라는 아시아적 가치론 등과의 관계 속에서 이뤄졌다. 전통을 활용한 연극에 대해 ‘한국식 민족극’이라는 식의 용어를 붙이지 않는 것이 이 시기의 특징이 되었으며, 민족주의적 전통의 연속성과 불변성을 가정하기보다 민족의 상호주체성이 교섭하고 전이하는 측면이 강조되기 시작했다. 민족극에 대한 이 새로운 태도는 탈식민지적 근대성이 내재화된 한 양상이라 할 수 있다.²⁴⁾

24) 민족주의에 대한 탈근대적 모색은 다음과 같이 제기되고 있다. ① 한국의 민족주의를 인종적 민족주의에서 시민적 공공적 민족주의로 전환함과 아울러 지배 이데올로기로서가 아니라 반역 이데올로기로서 재창조하기(임지현, 『민족주의는 반역이다』, 소나무, 1999), ② 근대 국민국가를 압박 해체하면서 전 세계적 민주주의 네트워크를 형성하기(김동택, 「신자유주의 국가주의를 넘어서」, 『역사비평』 2001. 여름), ③ 민족주의와 발전의 환상에서 벗어나 개인 지향의 에콜로지 정치를 모색하기(권혁범, 『민족주의와 발전의 환상』, 숲, 2000) 등. 그러나 이런 모색이 연극계 전통 담론과 연결되지는 않았다.

3.2. 전통 담론과 예술적 근대성

본 장에서 말하는 예술적 근대성은 근대예술에 반영된 혹은 근대예술에 대한 경험을 바탕으로 하며, 근대예술 유풀을 통해 드러나는 근대적 예술관 일반을 의미한다. 근대적 예술관에는 리얼리즘과 모더니즘, 포스트모더니즘이 두루 포괄되며, 이들 각 예술 유풀은 상호변별적인 내용적·형식적·이념적 독자성을 견지한다. 이하에서는 특히 전통연희 계승과 관련된 연극적 실천 작업에 대한 논의들과 이들 예술 유풀과의 관련성 및 차이를 지적하여, 전통 담론을 통해 드러나는 예술적 근대성의 양상을 지적하고자 한다.

3.2.1. 사실주의적 극 형식과 계몽의식

사실주의는 잘 짜여진 플롯, 연대기적 순서, 권위를 가진 작가, 등장인물의 행위와 그들의 존재 양상 사이의 이성적인 관계, 표면적인 묘사와 심층 사이의 인과관계, 존재의 과학적 법칙 등을 특징으로 한다. 사실주의 극 형식의 경우, 무대와 현실을 일치시킬 수 있도록 환영을 줄 수 있어야 한다는 점이 이에 추가된다.

전통 담론의 주요 대상이 되는 연극적 실현은 사실주의극과의 연계 속에서 시작되었다. 민속학의 성과 속에서 전통에 대한 논의가 처음 시작된 1930년대 유치진의 <춘향전>(1936)이 사실주의적 재현을 중시하는 연극 양식의 틀을 강하게 유지한 채 부민관에서 공연했고, 1934년 창립된 조선성악연구회는 사실주의적 극 형식으로 재편성된 창극을 동양극장에서 공연했다. 판소리 계통의 서사나 고전소설을 각색한 이들 공연에서는 논리적 인과관계에 따라 극 구성이 이루어졌으며, 프로시니엄형 극장에서 환영주의적 연극으로 제작되어 공연되었던 것이다. 공연이 되진 않았지만, 채만식이 쓴 희곡 <심봉사>(1936)도 극작술상 사실주의에 가깝다.

1930년대에는 주로 판소리 중심의 전통연희 계승론이 우세했고, 실제로 판소리 서사가 유기적 연결성과 통일성을 확보하는 식으로 정리되면서 사실주의극 형식으로 수렴되었던 것이다.

1960년대, 드라마센터 연극 아카데미를 통해 탈춤 강습이 이뤄질 정도로 가면극 중심의 전통연희 계승론이 펼쳐질 때도 사실주의극 양식은 견고하게 유지되었다. 윤대성의 <망나니>(1969)에서는 악사들이 무대에 앉아 연주하고 배우들은 탈을 쓰고 등장해 탈춤 동작을 펼쳤다. 탈춤에 나오는 노승이 극중극을 열고 닫는 역할을 하며, 그 외 쇠뚝이·소무·포도부장이 등장해 극중극을 펼치기도 한다. 이렇게 탈춤의 여러 요소들이 사용되고 있지만, 극의 중심에 해당하는 극중극이 논리적·인과적 전개를 따르며 극을 압도하고 있어 극 형식 면에서는 사실주의에 가깝다. 사실주의극에 탈춤의 여러 요소들이 부가적으로 덧입혀진 형국이다. 남사당패 연희를 재현한 윤대성 작 <남사당패>(1993)도 사실주의극 형식에 가깝다. 20세기 초반의 역사와 연극계 현실을 배경으로 배치하고 남사당패 꼭두쇠로 활약한 바우덕이의 인생 역정을 순차적 시간구조 속에서 인과적으로 구성했다. 풍물·버나·살판·어름·덧뵈기 등의 남사당패 전승 놀이는 이 극 구성의 흐름 속에 자연스럽게 배치되었다. 오영진의 <허생전>(1970)과 <한네의 승천>(1972)도 사실주의 극 구성의 외피를 견지한 채 전통연희가 활용되는 경우이다. 이들 작품은 고전소설이나 설화에서 모티브를 취해 서사 상황을 조성, 일관성 있는 유기적 구조에 따라 서사를 재구성 했다. 때문에 판소리적 해설과 채담식 대사를 도입하고 부락제를 연극 곳곳에서 재연하기도 하지만, 사실주의적 극 틀은 비교적 견고하게 유지된다.

유기적 인과관계와 재현 위주 극작술을 따르는 위 작품들 중 유치진이나 채만식의 작품은 사회비판 의식을 공고히 했다. 유치진의 <춘향전> 경우 봉건적 억압에 대한 개인의 자각, 자유의지의 실현이라는 근대적 인식을 강조했다. 채만식의 <심봉사>도 전승되어온 심청전의 설화적 내

용을 제거하는 대신 당대 현실의 문맥을 살리고자 했으며, 심청의 고난을 당대 한국민의 고난으로 형상화하였다. 윤대성의 <망나니>도 양반의 핏줄이지만 망나니가 되는 한 개인을 통해 봉건지배계층에 대한 비판의식과 개혁에의 신념을 드러내고 있다. 이들은 봉건적 질서를 비판하며 그러한 봉건적 억압으로부터 벗어나자는 계몽의식을 천명하고 있는 것이다.

3.2.2. 반사실주의 극 형식과 비판적 리얼리즘

1970년대 사실주의극 양식에 대한 비판을 내건 두 흐름은 마당극 운동과 기성연극계의 실험극으로 대별된다. 대학 중심의 연극운동은 기존 사실주의극을 비판하면서 새로운 연극 형식을 스스로 찾아가자 암중모색했던 반면, 실험극 운동은 서구 실험극의 ‘모방적 번역’의 성격이 강했다. 비판적 리얼리즘과의 연관성을 살피는 이 장에서는 마당극 운동에 주목한다.

대학 중심의 연극 운동은 특히 사실주의극의 환영주의를 부르주아적 근대성에 기초한 예술적 관습으로 보고 그 관습에 스민 이데올로기에 대한 저항으로서 형식 실험을 했고, 이 형식 실험은 마당극 운동으로 이어졌다. 마당극 운동은 재현적 환영주의를 파괴하는 다양한 무대기법들을 개발했다. 춤과 노래의 강화를 통한 행동 표현 방식 변화, 현실적 시간과 공간의 도입, 공연공간에 대한 새로운 해석, 관객의 참여 및 노출 증대, 굿·제의·놀이 등 집단체험의 강조 같은 무대기법의 창안은 전통연희의 창조적 해석과 변형에 기반 했다.

이러한 형식적 특징은 포스트모더니즘 연극의 특징과 외형적으로 유사하다고 지적되기도 한다.²⁵⁾ 그러나 세계관과 인식 태도에 있어 마당극

25) 김방욱, 「마당극연구」, 『한국연극학』 7호, 1995, 120면.

운동과 포스트모더니즘은 오히려 대척관계이다. 포스트모더니즘은 객관적이며 합리적으로 재현해볼 만큼의 가치 있고 질서 있는 삶이 존재하지 않는다고 전제하며, 인식 주체에 대한 회의를 내세우고, 논리와 일관성을 회피한다. 반면 마당극 운동은 인식 주체를 분명히 세우고자 하고, 역사의식을 논리적으로 일관성 있게 드러내고자 하며, 역사에 대한 전망을 제시하고자 한다.

마당극 운동의 인식상의 특징은 오히려 사회주의 리얼리즘에 가깝다. 브레히트의 경우처럼 마당극 운동도 형식적 저항을 통해 부르주아 이데올로기에 의해 자동화된 인식을 해체하고 탈자동화의 과정 속에서 부르주아 사회의 모순을 인식시키려 했다. 브레히트는 러시아 형식주의의 낯설게 하기 이론과 보링어의 추상 예술 이론, 동양연극에 대한 직간접적 경험들을 연결시키며 감정입입을 배제하는 연극을 창안했다. 마당극 운동은 서구 실험극의 충격과 전통연희에 대한 새로운 발견을 통해 부르주아 예술을 비판하는 형식을 개발하려 했고, 그러한 연극을 통해 관객의 환영을 깨뜨림으로써 관객들이 현실에 내재한 모순을 응시하도록 했다. 정치적·사회적 진보를 향한 분명한 신념을 중시하는 점에서 사회주의 리얼리즘 정신을 견지했고, 그 예술적 형상화 방향에서는 사실주의 극 형식에서 벗어나려 했던 것이다. 마당극 운동론자들의 분명한 목적의식성(민족 해방, 민중·민주의 중시)은 계몽이성의 연장선상에서, 타율적 근대화에 따른 우리 사회의 모순들을 그려냄으로써 일정하게 근대 비판의 면모를 보여주었던 것이다.

또한 1970년대 마당극 운동은 전통예술의 적극적이고 의도적인 주체적인 활용을 통해 서구 중심적 근대성에 저항했다. 바로 이 점 때문에, 마당극 운동은 브레히트의 서사극 공연활동과 구별된다. 마당극 운동과 브레히트 서사극은 부르주아 계층의 리얼리즘 양식과 그 정신에 대한 비판이라는 특성을 공유한다. 마당극 운동은 한국 전통연희를 극의 주요 표현 수단으로 끌어들이고 이를 창조적으로 변형했다. 이런 연극 표현 방

식은 부르주아 계층의 리얼리즘 양식이 서구에서 유래했음을 환기시키면서 부르주아 계층의 리얼리즘에 대한 한국적 비판이라는 효과를 낼 수 있었으며, 결과적으로 서구 중심성에 의문을 제기할 수 있었다.

이렇게 마당극 운동은 예술적 관습의 혁신이라는 측면에서는 실험극 운동과 상통하지만, 그 예술적 관습의 혁신이 지닌 사회역사적 의미를 강화시켰다는 점에서는 사회주의 리얼리즘에 근접했다. 마당극 운동은 그 형식 실험이 이뤄지던 시기의 세계적 상황과 연관시켜 볼 때는 포스트모더니즘과 형식적 교집합의 영역을 보이지만, 그러한 형식 실험이 이뤄지는 역사적 현실 속에서 짝튼 인식적 지향은 부르주아 근대성에 대한 비판으로서 사회주의 리얼리즘을 함의했다. 마당극 운동은, 한국연극사 근대성 전개과정에서, 분명하고 의식적으로 이뤄진, 서구 근대성에 대한 타자로서의 주체성을 드러낸 연극 양식이었던 것이다. 그리고 이 양상은 1980년대 민족문화론과의 상관성 속에서 ‘마당극에서 민족극으로’라는 구호를 앞세우며 제기된 민족극론으로 이어졌다.²⁶⁾

3.2.3. 모더니즘적 자의식과 포스트모더니즘이라는 기표

1950년대 이후 공연미학적으로는 사실주의적 연극의 틀을 벗어나 ‘비언어적 공연성’이 강화되는 연극들에 대한 논의가 있었고, 1970년대 들어 서구 실험극과 연관된 연극 창작이 활발하게 이뤄졌다. 구미 유럽 연극계 시찰과 유학을 통해 당시 서양의 연극 현장을 직접 경험한 연극인을 통해 공연성이 강화된 연극 창작이 이뤄지기 시작한 것이다. 1950년대 유치진은 서양에서의 동양에 대한 관심을 내면화하면서 서구의 비언어적(비문학적) 연극을 흡수하고자 했고, ‘동양적인 양식화된 연극과 서양식

26) 6공화국 이후 80년대 말엽 사회주의 리얼리즘에 근거해 돌출된 민족문화론은 미학적으로는 비판적 리얼리즘과 사회주의 리얼리즘을 포괄하는 방법적 원리를 지니고 있다. 하정일, 『민족문화의 이념과 방법』, 태학사, 1993, 101-144면.

리얼한 화술극의 절충 방안을 모색하기 위해 가면극 재창조를 역설했다. 연극학자인 여석기는 ‘합리성을 초월한 새로운 리얼리티의 창조’²⁷⁾를 위해 전통극과 서구적 실험극을 충돌시키는 방향을 제시했다. 1970년대 유덕형은 로버트 윌슨의 영향 속에서 행동과 소리를 중시하는 연출 방향을 구축하던 중 동양적인 표현 요소 특히 율동화된 춤이 주요 표현매체가 되는 한국의 가면극에 주목하게 되었고, 음향오행설과 선예술, 동양신화와 무속신앙 등의 ‘동양적인 얼’을 찾고자 노력하면서,²⁸⁾ 미국 실험극의 산실인 뉴욕 라마마에서 <초분>을 공연했다. 안민수가 동랑레퍼토리 극단을 이끌고 해외 공연을 하면서 <하멸태자>와 <태>를 공연한 것도 70년대이다. 그리고 1980년대 김정옥과 오태석의 전통연희를 활용한 연극 공연 등을 통해서 총체성과 놀이성의 현란한 개화를 목격할 수 있다.²⁹⁾

이들의 연극과 관련된 논의에서는 전통연희와 서구 실험극의 충돌과 교류가 강조되어 왔다. 여기서 논의되는 서구 실험극에는 모더니즘 계열로 분류되는 아르토식 제의극과 실존주의극, 부조리극, 그리고 1960년대 미국을 중심으로 활성화된 아방가르드 연극들이 두루 포함된다. 20세기 초기 아르토나 브레히트 그리고 러시아 형식주의 예술가들을 통해 전개된 일련의 모더니즘적 반아리스토텔레스적 연극은 규격화된 극장과 무대에 대한 반발, 언어의 전제와 문학성 중심주의에 대한 비판, 관객과 연기자의 역할 및 관계에 대한 혁신을 공유한다. 이러한 연극은 1960년대 다양한 아방가르드 연극과 그 이후의 연극들 즉 해프닝(Happening), 줄리앙

27) 여석기, 「전통양식과 외래문화」(1972. 6), 「전통연극의 현대적 계승」(1973. 4) 등.

28) 유덕형, 「나의 초분 이야기」, 『한국연극』, 1982. 9.

29) 비사실주의적 극술을 분명히 하면서, 서구적 연극술과 전통연희의 표현술을 접합시키는 작업을 지속해온 연극예술가로는, 1970년대 극단 드라마센터를 중심으로 활동하던 유덕형·안민수·오태석, 그리고 1980년대 극단 자유를 중심으로 활동하던 김정옥과 이운택을 들 수 있다. 유덕형과 안민수는 1970년대에 주로, 김정옥은 1970년대 후반부터 1990년대 초반 무렵까지 주로 활동했고, 오태석은 1970년대부터 이운택은 1980년대부터 지금까지 활동을 이어오고 있다.

백(Julian Beck)이 이끈 리빙 씨어터(Living Theatre), 리처드 셰크너(Richard Schechner)의 퍼포먼스그룹(Performance Group), 조셉 체이킨(Joseph Chaikin)이 이끄는 오픈 씨어터(Open Theatre), 피터 슈만(Peter Schumann)의 빵과 인형극단(Bread and Puppet Theatre), 로버트 윌슨(Robert Wilson)이나 리처드 포먼(Richard Foreman)의 이미지 연극, 그리고 피터 브룩(Peter Brook)의 작업으로 이어진다. 이들 연극은 일종의 극장주의(theatricalism) 연극으로서 축제와 제의적 성격이 강화된 총체연극(total theatre)의 특성을 띠었으며, 인접 장르와의 연계가 더욱 강화되었고, 몽타주나 콜라주 식 구성이 선호되면서 극 구성에서의 우연성과 즉흥성 등이 확장되었다.

그렇다면 이 서구 실험극들은 모더니즘 연극인가 아니면 포스트모더니즘 연극인가. 모더니즘은 1850년대부터 1950년대 사이에 진행된 서구 예술과 관련된 용어로, 자의식을 바탕으로 지배적 형식과 전통을 거부했다.³⁰⁾ 칼리니스쿠는 부르조아의 사회 역사적 근대성과 반부르조아적인 미적 근대성을 나누어 범주화하면서, 미적 근대성은 사회 역사적 근대성에 대한 철저한 거부 및 소멸이라는 부정적 열정을 그 특질로 한다고 논한다.³¹⁾ 그런데 연극의 범주에서는 문학이나 미술의 경우처럼 모더니즘 영역이 분명치 않고, 다른 예술에서처럼 모더니즘 영역을 증명하려고 애써 노력하지도 않은 것으로 보인다.³²⁾

30) 맬컴 브래드버리(Malcolm Bradbury)와 제임스 맥팔레인(James McFarlane)은 모더니즘이 “공동체적 현실과 인습적인 인과율 개념이 해체되고 개인의 인격의 완전함이라는 전통적 개념이 파괴된 결과, 그리고 공적인 언어 개념이 의심받고 모든 현실이 주관적 허구가 될 때 그에 따른 언어적 혼란이 일어나면서 발생한 예술”이라고 지적. 리타 펠스키, 『근대성과 페미니즘』, 거름, 1998, 52면에서 재인용.

31) M. 칼리니스쿠, 이영옥 외 역, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 시각과 언어, 1994.

32) Elin Diamond, *Modern Drama/Modernity's Drama*, *Modern Drama*, Spring 2001, pp. 3-15. 다 이어폰드는 이 논문에서 모더니티 드라마에 대한 연구가 배제되어 왔음을 지적하면서, 모더니티 드라마에 대한 논의를 시도했다. 한국근현대연극사에서도 근대성 관련 논의는 사실주의극과만 편향적으로 이어졌고, 부르주아 근대성에 대

서구 연극사에서 모더니즘 연극의 실체가 불명확하다는 것은 포스트 모더니즘과의 관계에서 더욱 불거진다. 1930년대 전후 활동한 아르또와 브레히트, 메이어홀드나 피란델로 등을 모더니즘 계열로 보기도 하지만, 포스트모더니즘의 시원으로 보기도 한다.³³⁾ 특히 재현의 종언에 대한 아르또의 선언은 포스트모던 연극의 이론적 선언으로 강조되기도 한다.³⁴⁾ 그러나 브레히트나 메이어홀드, 핀란델로 등이 포스트모던 연극과 연관되어 논의되는 경우는 별로 없다.³⁵⁾ 모더니즘과 포스트모더니즘에 대한 유럽과 미국에서의 논의 경향 차이 때문에 이 혼란이 가중된다. 유럽에서 포스트모더니즘 논의는 아방가르드와 잇닿아 있다. 유럽에는 모더니즘(프루스트, 조이스, 카프카, 토마스 만, 엘리엇, 에즈라 파운드 같은 작

한 환멸과 비판을 내포하는 인식과 그 연극방법의 혁신을 모더니즘과 연결시키는 논의는 거의 부재했다. 모더니즘 논의는 1980년대 후반 포스트모더니즘 논의가 이뤄지면서 곁들여, 그것도 지엽적으로, 논의되는 정도였다.

필자는 서구 실험극과의 관계 속에서 논의되는 작품들 중 20세기 초반 아방가르드와 연결된 연극은 모더니즘의 차원에서 해석할 수 있다고 생각하며, 한국 근현대연극사에서 주목할 필요가 있다고 본다. 브레히트와 메이어홀드, 독일 사회주의와 러시아 사회주의의 이념적 문화적 스펙트럼이 당대 유럽 예술에서 어떤 위상을 차지했는지, 일본에서는 어떻게 수용·변형·재창조되었는지 등을 정리하는 것은 필요한 논제지만, 본고에서는 아직 감당치 못했다.

- 33) 김진나, 『포스트모더니즘과 연극』, 김옥동 편, 『포스트모더니즘과 예술』, 청하, 1991.
- 34) 프레드 맥클린은 아르또에 의해 재현의 종언이라는 포스트모던 연극의 이론적인 선언이 이루어졌다고 하면서, 포스트모던 연극으로는 1950년대 베케트의 활동, 1960년대 줄리앙 백의 리빙 씨어터와 셰크너의 퍼포먼스그룹, 60년대 후반과 70년대 초반에 활동을 시작한 프랑스 극단들(태양극단Theatre du Soleil, 뗏목Le Folidrome, 불도마뱀극단Theatre de la Salamandre), 그리고 메스귀쉬(Daniel Mesguich)와 블라우(Herbert Blau)의 작업에 주목한다. 프레드 맥클린, 『포스트모더니즘과 연극』, 권택영 편, 『포스트모더니즘과 문화』, 문예출판사, 1991.
- 35) 스티븐 코너는 1960년대 미국의 실험극을, 요하네스 버링거는 1980년대 이후 리차드 포먼이나 우스터 그룹, 하이네 뮐러의 활동을 포스트모더니즘의 맥락에서 해석한다. 이에 대한 자세한 논의는 김방옥, 『80년대 이후 한국연극에 미친 포스트모더니즘의 영향』, 『한국연극학』 8호, 1996. 참고.

가를 의미)과 아방가르드(미래주의, 다다이즘, 구성주의, 초현실주의 등)가 구별되어 논의되고, 연극 및 공연은 특히 아방가르드운동과 연계되었다. 그런데 미국에서는 모더니즘 개념에 아방가르드까지 포괄하는 경향이 있고, 따라서 포스트모더니즘은 모더니즘뿐 아니라 아방가르드와도 대치하는 식으로 논의되는 경향이 있다.³⁶⁾

이렇게 서구 실험극이 모더니즘이나 포스트모더니즘과 맺는 관계성이 단순치 않은 상황이니, 이 서구 실험극과의 관계 속에서 형성된 한국의 실험극을 모더니즘이나 포스트모더니즘과 연결시켜 논의하는 건 참으로 지난한 일이다. 여기서는 전통연희를 재창조한 작품과 이를 둘러싼 논의들에서 모더니즘과 포스트모더니즘적 특성들을 구별하는 시도를 해보자.

전통연희를 활용하되 사실주의적 극 형식에서 벗어나는 경향을 엿볼 수 있는 대상은, 아이러니컬하게도 앞서 사실주의적 극 형식을 사용함으로써 언급한 바 있는 1936년 극예술연구회의 <춘향전> 공연이다. 유치진이 쓴 <춘향전>은 실상 언어중심적이며 인과성과 연속성이 잘 확보되어 있다. 그런데 이 작품을 연출할 때 유치진은 판소리창과 춤 등 전통예술적인 표현을 곁들이면서, 사실주의적 극 형식을 깨는 양식적 연극, 비언어적 연극 표현을 시도했다. 유치진은 <춘향전> 공연 몇 개월 전에 발표한 글에서 다음과 같이 말한 바 있다. “우리 창극은 일본 歌舞伎보다도 더 특이한 세계적 존재가 아닌가 싶다. 메이에르홀리도(露西亞가 낳은 세계적 연출가)는 歌舞伎를 현대적으로 살려서 그의 극술을 풍부히 연출한 바 있었다. 그러므로 나는 우리도 조선의 창극도 우리의 기능여하로 얼마라도 현대적으로 꾸어 쓸 수가 있을 것이라고 믿는다.”³⁷⁾ 극작의 지향성과 연출의 지향성이 달랐던 것이다.

비사실주의적 형식의 활발한 사용은 1937년 동경학생예술좌의 <춘향전> 공연에서도 확인된다. 동경학생예술좌가 일본 축지소극장에서 공연

36) M. 칼리니스쿠, 앞의 책, 170-175면.

37) 유치진, 「조선연극의 앞길-그 방침과 타개책에 대하여」, 『조광』 1, 1935. 11.

한 <춘향전>(유치진 각색, 주영섭 연출)은 형식상의 변화를 밀고 나아가 ‘N·M·소사이트(뉴-뮤직 소사이트)’라는 이름의 그룹이 ‘현대화된 음악 형식’으로 음악을 제공했고, “토-키 음악과 오페라의 형식을 취”하고자 했다. 일본 연출가인 무라이마 도모요시가 연기 지도를 맡았고, 가부키 무대인 하나미치(花道)를 사용했으며, 암행어사 장면의 스펙터클한 처리는 “레뷰적 방식의 기계적 혼돈”³⁸⁾이라는 평가를 받았다. 1938년 일본의 극단 실험은 도쿄에서 <춘향전>을 공연했다. 무라이마 도모요시가 직접 연출을 했고, 일본인 배우들에 의해 일본어로 공연되었다. ‘가부키적인 것을 활용한, 동양적 고전에 의한 최초의 역사극’으로 논의되었고, ‘일본 신극 최초의 조선극’으로 규정되기도 했다.

이 일련의 <춘향전> 공연은 두 가지 측면에서 모더니즘적 자의식을 논의할 수 있다. 이 공연들 전후의 논의에서 서양의 비언어극인 오페라나 레뷔를 앞세운 것은 언어중심적 극 형식에서 벗어난다는 점에서 모더니즘적 자의식을 보여준다고 할 수 있다. 또한 동양적/조선적 연극 형식에 대한 논의를 통해 서양연극과 거리를 둔 동양 전통에 대한 자의식이 제기된 것 역시 모더니즘적 자의식에 근접한다. 러시아 연출가인 메이어홀드가 일본 전통극인 가부키의 극술을 이용한 것에 대한 언급이나, 일본 연출가인 무라이마 도모요시가 한국의 <춘향전>을 공연하며 일본 가부키 무대를 적극 활용한 것은 이국 특히 ‘동양 여러 나라’의 ‘전통’을 서양극의 대타향으로 제기하는 태도를 반영한 것이다.

반사실주의적 연극에 대한 탐험은, 1950년대 가면극을 대상으로 한 전통론으로 이어졌다. 1950년대에는 학계의 연구도 정부의 지원도 가면극을 대상으로 이뤄졌다. 그리고 유치진은 서양연극 시찰 이후, 이야기성이 강한 판소리 대신 가면극의 기괴미와 육체성 등을 주목했다. 그리고 흥미롭게도 서구 화술극에 대한 극복의 대안을 가면극에서 찾았다. 서구에

38) 이서향, 「동경학생예술좌 제2회 공연을 보고」, 『동아일보』, 1937. 7. 7-10.

서 회술극에 대한 대안으로 비회술극의 세계를 탐험했듯이, 우리의 비회술극인 가면극이 서구 회술극의 대안이 될 수 있다고 논의를 폈던 것이다.

1970년대 이를 잇는 접근 방식으로 두 가지를 지적할 수 있다. 유덕형은 서구의 ‘말하기 위주의 연극’에 반발하면서 동양적 표현 요소에 관심을 가지게 되었다고 했는데 이는 1950년대 유치진의 논의 방식과 유사하다. 반면 오태석은 가면극을 서양연극의 대타향으로서가 아니라, 현대 서양연극과 많은 유사성을 지녔다는 점에 주목했다. 오태석은 언어의 해체, 플롯의 붕괴, 배역 창조의 와해 등 부조리연극의 특징이 이미 가면극에 내재되었음을 강조했다.

그러나 서구 반사실주의적 실험극과 관련된 이러한 반사실주의적 극술에 대한 자의식을 한국 모더니즘극의 현실태로 확정하기는 조심스럽다. ‘서양의 동양전통에 대한 발견’을 모방함으로써 자국 전통을 발견하게 되는 경로에는 ‘서양인의 동양 인식을 통해 자신의 위상을 점검하는 동양의 문체성이 고스란히 얽혀 있다. 서양의 동양 전통극 발견과 동양의 자국 전통극 발견이 지니는 역사적·미학적 인식의 편차는 피할 수 없다. 가장 부정적으로는, 서양에서 동양전통의 발견이 주체에 대한 반성과 타자와의 마주섬이라는 의미를 갖는 반면, 서양의 ‘모방’을 통한 한국에서의 전통 발견은 주체의 또 다른 위축 혹은 상실을 의미할 수도 있기 때문이다.

한국연극에서, 전통 재창조와 관련된 연극을 포스트모더니즘과 연계시켜 논의할 때도 유사한 문제를 고려해야 한다. 1960년대 서구 실험극을 포스트모더니즘으로 가늠하고, 1970년대 한국에서의 서구 실험극과 민속극의 충돌론을 한국에서의 포스트모더니즘으로 해석하는 것은 ‘문화적 차이를 시대적으로 동질화’할 위험이 있다. 한국 전통연희가 비언어적·비유기적이기 때문에, 전통연희와의 연계성이 강한 연극들은 대부분 퍼포먼스적 특성이 우세하다. 특히 1970년대 서구 실험극과 민속극의 충

돌론을 통해 강조된 특징인 일회성과 재창조성, 경계의 해체와 이미지의 확대 등은 포스트모더니즘적 특성들과도 점점을 이룬다. 그러나 포스트모더니즘적 서구 실험극과 한국 전통연희의 ‘충돌’이 한국사회 경제적 상황과 배리된 채 이뤄질 수 있어 문제이다. 즉 ‘충돌’에 의해 창작된 작품에서 과편성이나 패스티쉬, 일회성과 재창조성, 경계의 해체와 이미지의 확대 등 포스트모더니즘의 징후를 찾는다 해도, 이를 단선적인 유추를 통해 한국 후기자본주의 사회의 예술적 표현이라 할 수 없다. 사회적 경제적 요건이 후기자본주의가 아닌 상태에서도, 후기자본주의에서 유래하는 것이 아니라 오히려 전통과 문화적 가변성에 의한 그러나 후기자본주의적 문화처럼 보이는 어떤 양상이 등장할 수 있다. 당대 현실에 대한 예술 행위 주체의 문제의식에 의해서가 아니라 서구의 문제의식을 공유하는 차원에서 전개될 수도 있다는 것이다. 바바식으로 표현하면,³⁹⁾ 서구 리얼리즘과 모더니즘은 탈식민지적인 시간적 지연에 의해 포스트모더니즘으로 전이된 것일 수 있다.

문화적 차이를 시대적으로 동질한 것으로 환원시키지 않으며 ‘충돌’의 양상을 밝히려면 서구 실험극과 전통연희가 교섭하는 혼성성, 그에 따른 ‘시간적 지연’에 주목할 필요가 있다.⁴⁰⁾ 서구의 식민주의적 시선이 피식

39) 바바는 근대성에서 탈근대성으로 이행한 것이 아니라, 식민지적 탈식민지적 계기에 의해(탈식민지적인 시간적 지연에 의해) 근대성에서 탈근대성으로 전이된다고 했다. 바바는 근대성 속에 식민지적 탈식민지적 계기가 포함되어 있음을 강조함으로써, 근대성-탈근대성을 시기적 선후관계로 보는 것을 해체한다.

40) 포스트모더니즘이 동양 전통과의 관련 속에서만 논의되는 건 물론 아니다. 한국에서는 포스트모더니즘 논의가 1980년대 들어서야 활성화되었고, 포스트모더니즘의 측면에서 한국연극을 분석한 논문들 대부분은 1980년대 이후의 연극 작품을 대상으로 하고 있다. (이미원, 「전통의 재창조와 현재화의 문제」, 『문화예술』, 1994. 5. 이미원, 「포스트모던 세계를 향한 우리 창작극의 확인: 오대석 연극제」, 『포스트모던 시대와 한국연극』, 현대미학사, 1996. 김방욱, 「80년대 이후 한국연극에 미친 포스트모더니즘의 영향」, 『한국연극학』 8호, 1996. 김미도, 「한국연극의 정체성을 찾아서」, 『세기말의 한국연극』, 태학사, 1998) 그러나 전통이 매개되는 시점과 강도 등을 생각할 때, 포스트모더니즘 연극에 대한 논의는

민지에게 오리엔탈리즘적 정체성을 부여하려 하고, 서구의 식민주의적 시선을 내면화한 한국인이 오리엔탈리즘의 시각으로 한국의 전통연희를 창조적 변형의 대상으로 바라보려 해도, 한국 전통연희는 그런 시선으로 온전히 ‘보여질 수 없을’ 것이다. 그 보이지 않은 채 존재하는 실체 앞에서 서구 식민주의적 시선을 내면화한 순응적 주체가 느끼는 불안과 정체성 확보의 실패에는, 그리고 서구 실험극과 한국 전통연희 충돌에는, 분열의 흔적이 남을 것이다.⁴¹⁾ 서구 포스트모더니즘 연극을 모방하고자 할 때조차 전통 때문에 모방은 온전하지 않다. 이 분열을 후기자본주의의 미학적 반응으로 단순 유추하는 것을 경계하면서 논의를 진전시키기 위해 포스트모더니즘적 기표라는 개념을 설정하는 것이 필요할지도 모른다. 여기서 포스트모더니즘적 기표란 후기자본주의 문화로서의 포스트모더니즘과 구별되는 것으로, 후기자본주의 문화와 표면적으로는 유사하지만 그 내포가 일치하지 않는다. 문화적 차이에 따라 근대성이 다원화 되고, 그 근대성의 다양한 층위가 공시적으로 매개되는 탈식민지 현실에서, ‘포스트모더니즘이라는 기표’의 기의는 ‘생성 중’이다.

4. 한국근현대연극사의 전통 담론과 비근대성

전통 담론이 근대성과 무관한 경우도 있다. 전통을 근대와 무관한 것으로 보거나, 전통을 ‘결여의 상태’로 보는 견해가 그것이다. 1910년대 신파극 종사자들과 1920년대 서구적 근대극 주창자들은 한국의 전통을 미개한, 청산해야할, 낡은 유산으로 여겼으며, 근대적 발전을 가로막는 비

1970년대까지 소급될 수 있다고 생각한다.

41) 이중성과 양가적 분열, 응시의 위협과 혼성성 등의 개념은 호미 바바의 논의를 참고했다. 호미 바바, 나병철 역, 『문화의 위치(The Location of Culture)』(1994), 소명출판, 2002.

근대적인 장애로 간주했다. 전통을 전통사회에 내재하는 것으로 따라서 근대사회와는 무관한 것으로 보는 시각이다.

그런데 전통을 적극적으로 인식하면서도 그 인식의 지향이 근현대를 향하는 것이 아니라 오히려 과거를 지향하는 경우들도 있다.

첫째 경우는, 1960년대 창극 정립론(1950년대 국극 정립론 포함)과 1970년대 가면극의 ‘고전극화론’이다. 이들이 과거에 대해 보이는 태도는 이중적이다. 과거 전통연희가 보존할 만한 가치가 있다고 전제한다는 점에서는 긍정적인 태도이지만, 정립하거나 고전화할 필요가 있다는 것은 전통연희가 그 자체로 불완전하다고 전제한다는 점에서 부정적 태도이다. 고전적이라는 게 경탄할 만한 가치가 있는 사물에 대한 것이라면, 고전화가 필요하다는 것은 경탄할 만한 가치가 있도록 할 필요가 있는, 결여 혹은 미완의 상태임을 전제하기 때문이다.

둘째 경우는, 1960년대 이래 지속된 국립창극단의 공연, 1970년대 극단 민예의 공연, 1980년대·90년대의 마당놀이 대중화와 여성국극 복원, 그리고 이들을 둘러싼 논의들이다. 설화와 고전소설의 소재화를 통해 정신이나 세계관의 측면에서 한이나 희극정신 등을 강조하지만, 그러한 주제의식이 갖는 근대적 가치와 기능에 대한 모색이 두드러지지 않았다. 오히려 이들 작품에서는 전통사회가 개별적 독자성을 지닌 사회로 특화되고, 전통 모티프는 조화로운 과거의 표상으로 사용되는 식으로 강조되었다. 정립론이나 가면극의 고전극화론이 전통연희의 과거형을 확정짓고자 한다면, 극단 민예의 공연과 마당놀이는 전통연희의 개별적 요소들을 원재료로 삼아 새로운 전통연희를 만들려고 한다. 이들 공연에서, 전통사회에는 근대사회에서 파괴된 것들이 손상되지 않은 온전한 모습으로 남아 있다. 퇴폐와 상실의 근대를 치유할 수 있는 낭만적인 유토피아적 공간이다. 근대 공연공간에서 펼쳐지는, 때로 근대 테크놀로지의 효과가 장식처럼 어울리는 과거의 세계이다.

현재로서는, 과거를 현재화하는 이 두 양상의 역사적 의의를 논하기

어렵다. 그러나 과거에 대한 우리의 이미지를 탈단일화하고 탈순화하는 과정을 취함으로써 과거와 다양한 방식으로 대화하는 길을 연다면, 고의적인 시대착오나 아이러니칼한 향수를 풍기며 역사적 양식적 유형의 혼합을 통한 탈역사화를 피할 수 있다면, 하는 기대를 품을 수는 있을 것이다. 과거와 현재, 오랜 세계와 신세계의 ‘두터운 공존’을 가능케 하는 방식으로 말이다.

5. 나오는 글

20세기 근대를 넘어 21세기로 진입했지만, 여전히 우리 주변의 현실에는 전근대와 근대가 중첩되고, 근대에 대한 동경과 반근대의 지향이 복잡하게 얽히며, 탈근대의 모색이 이어진다. 이러한 근대의 다면성을 인식코자 할 때, 전통 담론은 유효한 입지점이 된다. 근대 시기의 전통은 전근대이자 반근대이며 또한 탈근대의 표상일 수 있기 때문이다.

근대 시기 전통연회는 살아 이어져, 때로 위축되고 초라했지만 또한 때로 장엄하게 우상시되었다. 그리고 그 전통연회를 활용한 연극의 창작과 그 창작 작업에 대한 논의들로 구성된 전통 담론은 일종의 연극론으로서, 서양 발 근현대 연극 및 그에 대한 논의들로 구성된 연극론과 구별되며 공존했다. 이 두 층의 연극론은 입지점을 달리하며 근대성에 대한 서로 다른 지평을 구성했고, 다면적 근대성을 드러내는 통로가 되었다.

전통에 대한 논의는 연극사 내부와 외부로 가로지르며, 역사·철학·경제 등 제 분야에서 제기되는 근대성의 양상을 흡수한다. 근대계몽기 이후 1980년대까지 민족(주의) 근대성의 문제는 전통 담론의 중요한 인식고리였다. 민족에 대한 자각과 민족의 미래에 대한 전망 모색은 한국근현대연극사의 중요한 근대적 주제였고, 이 근대적 주제의 연극적 실현은

곧잘 전통연희의 재창조로 이어졌다. 식민지적 근대 시기, ‘민족/동양’은 애국계몽론자들과 일제에 의해 서로 달리 호명되었다. 탈식민지적 근대 시기인 1950년대에는 유치진의 민족극론을 통해, 1970년대에는 극단 민예와 허규의 한국적 민족극론을 통해, 1980년대에는 노동연극계를 중심으로 전개된 민족극 논의를 통해 그 논의가 이어졌다.

전통연희가 근현대 연극 양식과 결합되면서 드러내는 예술적 근대성의 양상은 온전하고 직선적이라기보다 불안정하고 불연속적인 봉합의 형국이다. 첫째, 전통연희 활용의 시작은 사실주의적 재현 중심 연극의 공연방식에 전통연희적 요소를 맞춰가는 방향으로 이뤄졌다. 공연방식이 그렇다고 해서 공연의 세계관이 사실주의 인식과 일맥상통한 것은 아니었다. 근대 이전의 서사(춘향전이나 심청전 등)가 봉건지배층이나 유교 윤리를 비판하는 식으로 개작되어 의식 계몽의 효과를 낼 경우 리얼리즘 정신과 연결되었지만, 근대 이전의 세계를 조화로운 공동체 사회로 형상화할 때는 낭만성이 두드러졌다. 둘째, 마당극 운동의 경우 포스트모더니즘 공연미학의 특징들을 공유하고 있지만, 세계관에 있어서는 비판적 리얼리즘이나 사회주의 리얼리즘을 강조했다. 셋째, 서구 실험극과 전통연희를 ‘충돌’시킨 작업들은 포스트모더니즘 공연미학의 특징들을 공유하고 있지만, 포스트모더니즘 세계관의 온전한 반영이며 그 표현이라고 보기 어렵다. 서구 포스트모더니즘 연극에서와는 달리, 전통연희의 활용이 오히려 주체에 대한 자각으로서, 비서구적 반제국주의적 연극의 견인차 구실을 하기도 했기 때문이다.

전통 담론을 통한 근대성 논의에 따르면 근대성 구현의 직선적 위계(전근대-근대-탈근대 식) 설정은 불가능하다. 동시대에도 서로 다른 근대성의 양상이 공존할 수 있다. 근대성은 시대적으로 동질화되지 않는다. 전통 담론은 제국주의화한 자본주의로부터 민족의 주체성을 세우는 민족주의적 표현이며, 인간을 도구화하는 물질문명에 대해 ‘몸의 기억’⁴²⁾으로 맞서는 예술적 항거이며, 세계적 규모의 문화적 균질화 과정에서 독

자성과 창조성을 견지하려는 의도적 노력의 결과이다. 그렇게 전통 담론은 근대의 중심축을 다양하게 분화해가는 매개로서, 새로운 개인성을 바탕으로 한 대안적 근대성 추구 과정에 다양한 분신들의 족적을 남기고 있는 것이다.

참고문헌

- 김미도, 「윤대성 희곡의 전통 수용 양상」, 『한국연극학』 29호, 2006.
- _____, 「한국연극의 정체성을 찾아서」, 『세기말의 한국연극』, 태학사, 1998.
- 김방옥, 「마당극연구」, 『한국연극학』 7호, 1995.
- _____, 「80년대 이후 한국연극에 미친 포스트모더니즘의 영향」, 『한국연극학』 8호, 1996.
- 김성기 외 11인, 『모더니티란 무엇인가』, 민음사, 1994.
- 김성희, 「한국연극사 시대구분 재론」, 『한국극예술연구』 11집, 2000. 4.
- 김진나, 「포스트모더니즘과 연극」, 김옥동 편, 『포스트모더니즘과 예술』, 청하, 1991.
- 나병철, 『근대성과 근대문학』, 문예출판사, 1995.
- 백현미, 「1930년대 전통연극론 연구」, 『이화어문논집』 15집, 1997.
- _____, 「한국근현대연극사의 전통 담론 연구를 위한 토론」, 『한국극예술연구』 11집, 2000.
- _____, 「1950, 60년대 한국연극의 전통 담론 연구」, 『한국연극학』 14호, 2000.
- _____, 「1970년대 한국연극의 전통 담론 연구」, 『한국극예술연구』 13집, 2001.
- _____, 「1980년대 한국연극의 전통 담론 연구」, 『한국극예술연구』 15집, 2002.
- _____, 「민족적 전통과 동양적 전통--1930년대 후반 경성과 동경에서의 <춘향

42) 알라이다 아스만의 『기억의 공간』(변학수 외 옮김, 경북대출판부, 2004), 최문규 외 저, 『기억과 망각』(책세상)은, 인간의 신체에서 전승돼온 내밀한 기억으로서의 문화적 기억, 무의식과도 비슷한 문화적 기억의 재현방식에 대해 논의하고 있다.

- 전> 공연을 중심으로-, 『현대문학이론연구』 23집, 2004.
- _____, 「국민적 오락과 민족적 특수성-일제 말기 악극의 경우」, 『공연문화연구』 11집, 2005.
- _____, 「1990년대 한국연극사의 전통 담론 연구」, 『한국극예술연구』 25집, 2007.
- _____, 「근대계몽기 한국연극사의 전통 담론 연구Ⅰ」, 『한국근대문학연구』 18호, 2008.
- _____, 「근대계몽기 한국연극사의 전통 담론 연구Ⅱ」, 『공연문화연구』 18집, 2009.
- 서연호, 「근대회곡사 기술방법과 시대구분」, 『한국근대회곡사』, 고려대학교출판부, 1994.
- 서연호 · 이상우, 『우리 연극 100년』, 현암사, 2000.
- 이미원, 「전통의 재창조와 현대화의 문제」, 『문화예술』, 1994. 5.
- _____, 「포스트모던 세계를 향한 우리 창작극의 확인: 오태석 연극제」, 『포스트모던 시대와 한국연극』, 현대미학사, 1996.
- 이승희, 『한국사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004.
- 이정우, 『담론의 공간』, 민음사, 1994.
- 하정일, 『민족문학의 이념과 방법』, 태학사, 1993.
- 가라타니 고진, 박유하 역, 『일본근대문학의 기원』, 민음사, 1997.
- 알라이다 아스만, 변학수 외 역, 『기억의 공간』, 경북대출판부, 2004.
- 프레드 맥클린, 「포스트모더니즘과 연극」, 권택영 편, 『포스트모더니즘과 문화』, 문예출판사, 1991.
- 호미 바바, 나병철 역, 『문화의 위치(The Location of Culture)』(1994), 소명출판, 2002.
- Andre Schmid, 정여울 역, 『제국 그 사이의 한국(Korea Between Empires 1895-1919)』 (2002), 휴머니스트, 2007.
- Anthony Giddens 외, 임현진 정일준 역, 『성찰적 근대성(Reflexive Modernization)』(1994), 한울, 1998.
- Dipesh Chakrabarty, Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for the Indian Past?, *Representations* 37, Winter 1992.
- Elin Diamond, Modern Drama/Modernity's Drama, *Modern Drama*, Spring 2001.
- Marshall Berman, 윤호병 · 이만식 역, 『현대성의 경험-견고한 모든 것은 대기 속으로 녹아버린다』, 현대미학사, 1994.
- M. Calinescu, 이영옥 외 역, 『모더니티의 다섯 얼굴(Five Faces of Modernity)』, 시각과

언어, 1993.

Rita Felski, 김영찬 · 심진경 역, 『근대성과 페미니즘(The Gender of Modernism)』(1995),
거름, 1998.

R. 코셀렉, 『지나간 미래』, 문학동네, 1998.

Abstract

The Tradition Discourses and Modernity in Korea Modern Drama History

Back Hyunmi

A study on tradition discourses in Korean modern drama focuses on the way the individual subjects in the dramatic community have translated and defined tradition, examining the connection among the elements that consist of tradition discourses. And the study leads to exploring the way how the tradition discourses have been connected with modernity in Korean drama.

This paper examines the relationship between the tradition discourses and modernity in Korean modern drama history. It focuses particularly on the modernity in two aspects. First, the nationalistic/oriental modernity were presented through the tradition discourses. The nationalistic/oriental discourses have continued as a way to overcome the west-oriented modernity during the colonized period and post-colonized period. Second, the artistic modernity was presented through the tradition discourses. The variation of the western modern drama style such as realism, modernism, post-modernism in Korean modern drama history can be seen. Those styles on Korean drama history have not been the same as the styles in western drama history because the performance tradition has been different, dependant on the nation, the region, and the economic/cultural situation.

Key words: tradition discourses, modernity, Korea modern drama history

접 수 일 : 2009년 8월 31일

심사기간 : 2009년 9월 1일~9월 19일

게재결정 : 2009년 9월 19일