

# 1970년대 한국 실험연극의 담론\*

- 초기 미국아방가르드 형식미학의 수용을 중심으로

백로라\*\*

## <차례>

1. 서론
2. 한국 실험연극의 아이러니와 혼성성
3. 문화상호주의 담론: 유덕형
4. 왜색 시비와 오리엔탈리즘 담론: 안민수
5. 70년대의 미적 욕망과 이데올로기
6. 결론

## <국문초록>

본 연구는 1970년대 기존과는 다른 새로운 연극 언어를 모색하고자 한 일련의 실험연극에 주목하고, 당대의 공연환경과 아울러 실험연극을 둘러싼 생산-수용 담론을 분석하였다.

1970년대 실험연극은 한국 전통연극의 미학이나 이전 시기의 연극으로부터 점진적으로 발전한 것이 아니라, 당대 미국 연극을 직접 체험한 연출가들이 서구 현대아방가르드 연극 형식을 수용하여 한국 연극계에 도입한 데서 출발하였다. 바로 이것은 이 시기 실험연극이 아이러니하고도 혼종적인 특성을 드러내게 된 결정적인 이유가 될 수 있다. 서구의 새로운 연극 양식을 수용하는 과정에서 서로 양립할 수 없는 미적 형식, 욕망, 이데올로기들이 내적으로 극심한 충돌과 갈등을 일으켰기 때문이다.

따라서 본 연구는 70년대 실험연극의 수용과정과, 그 과정에서 드러난 생산-수용 담론을 분석함으로써 실험연극 초기 단계에 발견될 수 있는 연출가들과 관객의 미적 욕망 및 이데올로기에 대해 밝혀보고자 하였다. 구체적으로, 유덕형 연극과 관련된 '문화상호주의 담론'과 안민수 연극을 둘러싼

\* 이 논문은 2008년도 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성사업비)으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2008-327-G00054).

\*\* 숭실대학교 문예창작학과 전임강사

‘왜색논쟁’에 대해 심층 분석하고, 이를 바탕으로 새로운 연극언어를 지향하는 미적 욕망과, 전통의 현대화를 지향하는 이데올로기가 충돌하는 지점을 포착하고자 하였다. 이러한 연구는 결과적으로 70년대 이후 실험연극의 전개방향을 이해할 수 있는 실마리를 제공해 주리라 기대된다.

주제어: 70년대 실험연극, 아이러니, 혼성성, 생산-수용 담론, 유덕형, 안민수, 문화상호주의, 왜색논쟁

## 1. 서론

한국현대연극사에서 사실주의 연극은 그 출발점으로부터 현재에 이르기까지 우리 연극계에 깊은 뿌리를 내리고 발전해 왔던 것이 사실이다. 그럼에도 불구하고, 우리 연극계가 사실주의 일변도의 연극사적 흐름에서 벗어날 수 있었던 것은 1970년대 시도된 일련의 실험적인 연극운동과 결코 무관하지 않다. 이 시기, 사실주의 연극 전통을 거부하고 새로운 연극 언어를 모색하고자 한 저항적인 움직임은 당대 연극계에 커다란 지각변동을 일으키면서 결과적으로 한국연극사의 지형도를 바꿔놓는 계기를 마련하였던 것이다. 바로 그 덕분에 현재 연극계에 사실주의 연극과 다양한 실험적인 연극 형식이 긴장관계를 유지하면서 공존할 수 있게 된 것이라 할 수 있다.

주지하다시피 한국 실험연극은 미국 유학과 출신의 선구적인 연출가 유덕형과 안민수가 새로운 무대미학을 선보였던 1970년대로부터 출발하여, 동시기 오태석과 김정옥, 80, 90년대의 오태석, 채윤일, 이운택, 기국서, 채승훈, 김아라, 김우욱 등의 연출 활동으로 이어지는, 독자적인 계보를 형성하고 있는 것이 사실이다. 그럼에도 불구하고 현재까지 이들 연출가들의 활동을 체계적으로 조망하는 작업이 본격적으로 이루어지지 않았다고 할 수 있다.

이것은 물론 끊임없이 변화하는 연출가의 공연 텍스트(무대)를 연구하는 작업이 쉽지 않기 때문이기도 하지만, 한국 실험연극 속에 내재되어

있는 다양성, 모호성, 혼성성 때문이기도 하다. 한국 실험연극은 우리 민족 고유의 연희형식이나 이전 시기의 연극 형식으로부터 점진적으로 발전한 것이 아니라, 당대 미국 연극을 직접 체험한, 선구적인 연출가들이 서구 현대아방가르드 연극 형식을 한국 연극계에 도입한 1970년대로부터 출발하였다. 따라서 이 시기의 실험연극은 그 어느 시기보다 아이러니하고도 혼종적인 특성을 강하게 드러내는 것이 특징적이다. 이것은 서구의 연극 양식을 수용하는 초기단계에, 서로 양립할 수 없는 미적 형식, 욕망, 이데올로기들이 내적으로 극심한 충돌과 갈등을 일으킨 데서 연유하며, 새로운 형식 실험을 둘러싸고 연극 생산자들과 수용자들 사이에 다양한 담론의 장이 펼쳐졌던 이유가 되기도 한다.

현재까지 이와 같은 한국 실험연극에 대한 논의는 당대 공연에 대한 신문단평과 전문 비평가들의 평론이 주류를 이루며, 90년대 이후 본격적으로 전개되는 학문적 연구도 유덕형, 안민수, 오태석에 집중되어 있다. 가장 많은 분량을 차지하는 오태석에 대한 논의도 이운택의 경우와 유사하게, 희곡 텍스트 분석이 대부분을 차지하고 있다.

이처럼 실험연극에 관한 연구가 빈약한 것은 대체로 네 가지 이유에서 연유하는 듯하다. 첫째, 연극의 경우 문자 텍스트(희곡)와 달리, 기록·저장된 텍스트를 확보하기 어렵고, 둘째 현재까지는 연출가의 무대미학을 집중적으로 연구하는 풍토가 마련되지 않았으며, 셋째 한국 실험연극에 대한 학문적 관심도가 높지 않고, 넷째 한국 실험연극에 내재된 다양성, 모호성, 혼종성(혼성성 hybridity) 등으로 인해, 그에 체계적으로 접근하는 것이 용이하지 않기 때문이다.

이와 같은 점을 고려할 때, 드라마센터의 연출가들을 집중적으로 분석한 김숙현의 두 논저<sup>1)</sup>는 한국 실험연극의 형성 및 발전 과정을 이해하는데 주요한 단초를 마련해 주고 있다. 여기서 연구자는 다양한 서지자료,

1) 김숙현, 『드라마센터의 연출가들』, 현대미학사, 2005.

김숙현, 『안민수 연출미학』, 현대미학사, 2007.

공연 녹화 테이프, 연출가와의 인터뷰와 같은 기본 자료를 바탕으로, 70년대 드라마센터를 중심으로 활동하였던 유덕형, 안민수, 오태석의 실험적인 연출미학에 대해 집중적으로 탐구하고 있다. 즉 연출가 개인의 미적 체험, 영향관계, 특징적인 무대미학을 중심으로 당대 실험연극에 다각도로 접근하였다고 할 수 있다.

이러한 선행 연구는 70년대 실험연극을 주도한 드라마센터 연출가들의 고유한 무대미학과 공통적인 미적 특질을 심층적으로 파악하는 데 적지 않은 도움을 준다. 그러나 이 연구는 연출가를 중심으로 논의를 전개함으로써, 생산자와 수용자 사이에 이루어졌던 담론들의 충돌과 절충 지점을 날카롭게 포착하지 못하는 한계를 드러낸다. 실로 다양한 자료를 활용하여, 연구 주제에 실증적인 접근을 하고 있음에도 불구하고, 생산담론을 ‘재생산’하는 데 그칠 뿐, 수용 담론의 심층적 의미를 밝히는 데까지는 나아가지 못했던 것이다. 바로 이 때문에 70년대와 80년대 실험연극이 연계되는 내적 원리라든가, 한국 실험연극이 왜 현재와 같은 방향으로 발전한 것인지에 대한 실마리를 제공하지 못하였다고 할 수 있다.

본 연구는 70년대 실험연극 연출가들의 무대가 얼마나 새롭고 실험적인가 하는 문제 자체에는 그리 크게 주목하지 않는다. 그보다는 그들이 어떠한 미적 자의식을 가지고 형식 실험을 했는가 하는 ‘생산담론’과, 그들의 새로운 형식 실험에 대해 관객들이 어떠한 반응을 보였는가 하는 ‘수용담론’에 깊은 관심을 갖고 있다. 이것은 무엇보다도 생산자와 수용자의 긴밀한 ‘소통’을 통해서만 존재할 수 있는, 연극 고유의 장르적 특수성을 고려한 데서 비롯된다. 그 어떤 연극 형식도 수용자<sup>2)</sup>의 감각, 취향, 욕망, 이데올로기와 끝까지 대립할 경우, 지속적인 생명력을 유지할 수 없기 때문이다.

2) 본 연구에서는 관객뿐 아니라 평론가들을 광의(廣義)의 수용 주체로 간주하고자 한다. 일반 관객과 마찬가지로 평론가들 역시 공연을 제작(생산)하는 주체라기보다는 감상하는 주체로 보기 때문이다.

다음으로 70년대 한국연극의 전통담론을 분석하고 있는 백현미의 연구는 본 연구의 주제와 유사한 접근을 시도하여 주목된다. 이 연구는 70년대 연극계에서 ‘전통’을 실험의 대상으로 삼은 것이, 내적으로는 이전부터 이루어진 연극계의 전통담론들과 관계되며, 외적으로는 세계연극계와의 국제적인 교류 및 당대 연출가들의 서양 연극 체험에서 비롯된다고 지적한다. 그리고 한국민속극을 향한 당대 연출가들의 관심이 “동양연극의 ‘발견’, 즉 오리엔탈리즘 등장과의 연계 속에서 이루어진 것”임을 밝히고 있다.<sup>3)</sup>

이 연구는 전통담론의 분석을 통해, 70년대에 추구된 ‘전통의 현대화’의 근대적 의미를 밝히고자 한 것으로서, 본 연구의 분석 방법과 유사한 방식으로 연구 대상에 접근하고 있다. 그러나 이 연구는 ‘전통’을 논의의 중심에 놓고, 그것을 연극계가 어떠한 방식으로 수용했는가를 밝히는 데 주력하고 있다는 점에서, 본 연구와 결정적인 차이를 드러낸다. 본 연구는 당대의 실험연극이 어떠한 방식으로 전통을 수용하고, 그 결과 전통의 본질을 얼마나 보존·훼손하였는지의 여부를 밝히는 데 주력하지 않는다. 그보다는 서구의 새로운 연극 형식과 전통 이데올로기가 충돌하거나 결합하는 지점을 드러내고, 이로부터 70년대로부터 한국 실험연극을 추동했던 미적 욕망과 이데올로기를 파악하는 데 목적을 두고 있다.

따라서 본 연구는 아이러니하면서도 혼종적인 특성을 드러내었던 70년대 실험연극의 공연환경에 대해 검토하고, 이를 바탕으로 실험연극을 둘러싼 생산-수용 담론을 면밀하게 분석하고자 한다.<sup>4)</sup> 이를 통해 70년대

3) 백현미, 「1970년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 13, 한국극예술학회 편, 2001.4. 159면.

4) 이 연구에서는 특히 당대 비평가들의 공연 리뷰를 수용담론의 주된 자료로 활용하고자 한다. 70년대의 경우, 관객의 반응을 객관적으로 파악할 수 있는 자료를 거의 발견하기 어렵기 때문이다. 관객 설문조사를 본격적으로 시행한 공연이 흔치 않았을 뿐 아니라, 시행했다 하더라도 그 내용을 지면에 공식적으로 발표한 경우가 드물었던 것이다. 따라서 일부 공연리뷰나 신문기사를 통해 드

실험연극의 수용이 이전 시기의 그것과 변별되는 지점을 드러내고, 실험연극 생산자(연출가)와 수용자(일반 관객 및 비평가) 사이에서 발견되는 미적, 이데올로기적 갈등에 대해 밝혀내고자 한다. 이를 위해, 구체적으로 본 연구는 70년대의 실험연극 중에서도 특히 유덕형과 안민수의 연극을 둘러싼 생산-수용 담론을 연구 대상으로 삼고자 한다.<sup>5)</sup> 이는 미국아방가르드 연극이 처음으로 한국 무대에 실험된 경우로서, 실험연극의 출발기에 연극 생산자와 수용자들이 상호 갈등하는 지점을 가장 극명하게 드러내 주리라 생각되기 때문이다.

초기 실험연극을 둘러싼 생산-수용 담론이 얼마나 치열하고도 역동적으로 이루어졌는가 하는 문제는 새로운 연극 형식을 도입, 정착시키는 과정에 연극 생산-수용의 주체들이 얼마나 적극적으로 참여하였는가 하는 문제와 직결된다는 점에서 중요한 의미를 갖는다. 그것이 70년대뿐 아니라 그 이후 실험연극의 전개 방향에 결정적인 영향을 미쳤으리라 짐작되기 때문이다. 결과적으로 이러한 연구는 70년대 실험연극을 창조하고 수용하는 과정에서 노출되는 각기 다른 미적 욕망과 이데올로기를 파악할 수 있는 계기를 마련해 줄 것이며, 더 나아가 한국 현대실험연극이 ‘모방’과 ‘이식’으로서의 연극 양식으로부터 ‘창조적 수용’으로서의 연극 양식으로 발전해 나가기 위해 고심했던 흔적을 드러내 줄 것이다.

---

러난 관객동원수라든가 소박한 차원에서 언급된 일반 관객의 반응 정도를 자료로 활용하고자 한다.

5) 70년대 ‘전통의 현대화’나 ‘한국적 미학 창조’의 문제에 관심을 둔 오태석이나 김정옥에 대한 논의는 70년대 실험연극에 대한 심도 있는 연구를 위해 별개의 논문에서 다루고자 한다.

## 2. 한국 실험연극의 아이러니와 혼성성

한국근현대연극사(희곡사)의 출발점과 전환점에서 리얼리즘, 부조리극과 서사극, 미국 아방가르드 등과 같은 서구 연극 양식의 수용이 결정적인 역할을 하였음은 주지의 사실이다. 근대극(신극)이 리얼리즘 연극 양식을 수용함으로써 출발하였고, 현대극으로의 전환이 부조리극, 서사극, 미국 아방가르드 양식의 도입으로 이루어졌다는 점에서 그러하다. 결국 한국근현대연극사는 새로운 연극 양식의 수용과 그 토착화의 과정에 해당하는 셈인데, 그 과정의 매 국면마다 ‘원전(original performance text)’ 혹은 ‘본질적 미학(authenticity)’을 온전히 수용하지 못했던 것으로 보인다.

우선 근대 리얼리즘은 일제 식민지 시대 ‘일본’을 통해 간접적으로 수용된 경우로서, 한국 연극계에 일본 전통연극과 서구 리얼리즘이 착종된 ‘일본식 리얼리즘’이 깊게 뿌리 내리게 되는 결과를 초래하였다.<sup>6)</sup> 60년대 이후 서구 리얼리즘 연극을 직접 체험한 신세대 연출가들이 등장하면서, 이와 같은 종래의 일본식 리얼리즘 형식을 지양하고자 하였지만, 현재까지도 그 흔적은 여전히 남아 있다고 할 수 있다.

6) 연출가 채승훈은, 일본으로부터 사실주의를 배운 이해랑 연기방법의 주된 특징으로서, “깊은 호흡, 동기화되지 못한 정면 연기나 몸 돌리기, 정서를 강조하기 위한 비사실적 동선, 허공을 비사실적으로 오래 응시하기” 등을 들고 있다. 그리고 “공연을 위해서는 배우의 호흡, 시선의 방향, 몸의 방향, 걸음의 폭까지를 일일이 간섭하고 지정해주었다”고 한다. 김방옥, 『한국연극의 사실주의 연기론 연구』, 『한국연극학』 제 22호, 한국연극학회 편, 2004. 176면(채승훈과의 인터뷰, 재인용).

이와 같은 연기 및 연출 방식은 서구 리얼리즘과 전통연극(가부키, 노)의 방법론이 착종된 것으로서 일본식 사실주의 연기 및 연출 방식의 특징에 해당한다. 이후 이해랑의 연출 방식을 계승한 것으로 알려진 임영웅도 이와 유사하게, 배우의 블로킹, 시선, 동작 등을 자로 잰 듯이 지시하는 경향을 드러내고 있다. 이해랑의 사실주의 연출방식을 계승한 임영웅의 연출미학에 관해서는 다음의 글을 참고할 것. 백로라, 『1960년대 이후 한국 현대극 연출』, 『한국 근·현대 연극 100년사』, 한국 근·현대 연극 100년사 편찬위원회, 집문당, 2009. 157면.

둘째, 60년대 말 서사극과 부조리극의 수용은 ‘희곡’을 중심으로 이루어진 경우라 할 수 있다. 그것은 극작가들의 희곡 창작방법론으로서 수용되거나, 혹은 서구의 원작을 번역하여 무대화하는 형태로 수용되었을 뿐, 연출 방법론에는 별다른 영향을 미치지 않았던 것이다. 문체는 당대의 젊은 극작가들이 “반연극적, 전위적인 무대는 보지도 못한 채” “외국 희곡을 읽고 그것만으로 전위, 반연극적 희곡을 시도”하였다는 데 있다. 게다가 “반연극적이거나 전위적인 외국작품이 우리의 연출가에 의해 무대 위에 올려졌을 초기는 거의다가 리얼리즘적인 사실(寫實)에 입각한 연출을 하였을 뿐이었다.”<sup>7)</sup> 바로 이 때문에 60년대 후반의 서구 탈(반)사실주의 연극의 실험은 근대 리얼리즘에 대한 ‘도전’과 ‘저항’으로서의 탈사실주의 연극 본래의 목적을 온전하게 성취하지 못하고, 피상적이고도 불균형한 문화 수용의 일단을 드러낼 수밖에 없었던 것이다.

셋째, 70년대 미국 아방가르드 연극의 수용은 특히 ‘드라마센터’의 유덕형과 안민수와 같은 미국 유학과 연출가들을 중심으로 이루어졌다.<sup>8)</sup> 이것은 ‘직접적’인 경로를 통해 ‘동시대’ 연극 형식을 수용하였다는 점에서 식민지 시기 리얼리즘극의 수용과 변별될 뿐 아니라, 극작가가 아닌 ‘연출가’가 문화 수용의 주체로 기능하였다는 점에서 60년대 서사극 및 부조리극의 수용과도 뚜렷한 차이성을 갖게 된다. 70년대 서구 연극 형식의 수용은 당대의 연극계, 비평계, 대중들에게 깊은 충격을 던져주면서 연극계 내부에 실로 커다란 파장을 일으키게 된다.<sup>9)</sup> 그것은 근대연극이

7) 이원경, 최근의 연출 경향, 『한국연극』 1976. 2월호, 7면.

8) “유덕형의 새로운 연출경향에 처음엔 모두 당황한 것 같더니만 조금 날이 지나자 일부에서는 그것을 부분적이거나 모방인지 인용인지 하는 듯한 경향이 엿보이기 시작할 때도 있었다. 그러다가 그를 추종하는 사람들이 드라마센터에 모이면서 드라마센터의 연극은 일단 유덕형 ‘스타일’ 일색이 되어 버렸다. 이것은 확실히 하나의 새로운 연출경향이 아닐 수 없다 하겠다. 그러면 최근 현재의 연출경향은 이 드라마센터의 연극이라고 할 수 있는 것인가.” 이원경, 위의 글, 7-8면.

9) 유민영은 유덕형의 연극 실험이 극계에 충격을 주었을 뿐 아니라, 우리 연극의



출발한 이후로 오랜 기간 연극계의 주류 양식으로 자리 잡고 있었던 리얼리즘의 아성에 정면으로 도전하는 형식이었기 때문에, 일종의 문화적 ‘혁명’으로 인식되었던 한편, 그 특징적인 형식 미학의 하나로서 동서양의 문화를 결합한 ‘문화상호주의적’ 성격을 전경화하였기 때문에, 뜨거운 논쟁을 일으켰던 것이다. 전자가, 70년대 연극이 진정한 의미에서의 현대 연극의 출발점으로 평가되는 주요한 근거로 작용한다면<sup>10)</sup>, 후자는 찬반 양론의 상반된 평가를 불러일으키면서 그와 관계된 다양한 담론을 형성하게 된다.

이처럼 식민지 시기와 60년대의 서구 연극형식의 수용이 불균형한 상태로 이루어졌던 것은 무엇보다도 서구 근대 및 현대(탈근대)의 물질적·정신적 토대를 갖추지 못한 상황에서 그 예술 형식을 수용했던 데서 기인한다. 바로 이 때문에, 그러한 문화의 ‘번역’ 혹은 ‘수용’이 일방적인 ‘이식’의 성격을 띠 수밖에 없었던 것이다. 그럼에도 불구하고, 70년대의 경우와 달리, 새로운 연극형식이 별다른 저항 없이 우리 연극계에 정착할 수 있었던 것은 당대 연극의 생산자와 수용자 양측에 의해 그것이 적극적·자발적으로 이루어졌던 것과 무관하지 않을 것이다. 이와 같은 서구 예술 형식의 ‘자발적 이식’ 혹은 ‘적극적 수용’은 근본적으로 서구 ‘근대(리얼리즘의 경우)나, ‘현대(서사극과 부조리극의 경우)’를 선택하고자 하는 당대 연극인들과 관객의 ‘욕망’과 무관하지 않을 것이다. 그러나 무

---

지향점에 대한 성찰을 이끌어내었다고 지적한다. 유민영, 신극무대에 전통의 융화, 『서울신문』, 1970.7.14. 참조.

한편 이원경은 70년대에 “기조적인 토대에 혼란이 일기 시작”하였음을 밝히고, 그것이 “한 사람의 새로운 연출가의 등장에서 비롯된 것”임을 지적한다. 이어서 “유덕형의 연출을 처음 볼 때, 연출을 저렇게도 할 수 있는 것인가 하는 놀라움에 많이 당황하였다”라고 고백하고 있다. 이원경, 앞의 글, 7면.

- 10) 김숙현은 희곡사가 아닌 연극사적 관점에서 볼 때, 새로운 연출 스타일이 실험된 70년대야말로 본격 모더니즘 연극이 출발한 현대연극의 기점이 될 수 있다고 주장한다. 김숙현, 『드라마센터의 연출가들』, 현대미학사, 2005. 31면 참조.

엇보다 그것은 기존의 문화와 새로운 문화가 접합되는 지점에서 일어날 수 있는 큰 충돌이나 갈등이 노출되지 않았던 데서 연유하는 듯하다. 즉 리얼리즘 양식이 기존의 연극 전통이 거의 부재하는 환경 속에서 수용되었고, 서사극이나 부조리극이 익숙한 리얼리즘 연출 방법으로 무대화되었기 때문에, 그와 같은 새로운 양식이 별다른 거부감을 불러일으키지 않았다는 것이다.

그러나 70년대의 문화수용은 적지 않은 진통을 겪게 된다. 이것은 당대 새로운 연극(특히 연출) 형식이 서구연극의 ‘모방적 이식’이나 ‘창조적·선택적 수용’이냐의 여부를 두고 비평가마다 입장을 달리한 데서 어렵지 않게 짐작할 수 있다. 70년대 문화 수용과 관련된 담론이 문제적인 것은 이와 같은 문화 이식과 창조적 수용을 구분하는 기준이 대체로 당대 연극계의 ‘당면과제’<sup>11)</sup>였던 ‘전통의 현대적 수용’이나 ‘한국적 정체성의 발견’ 여부에 달려있었다는 데 있다. 일견 타당해보이기도 하지만, 지나치게 ‘전통’과 ‘한국적 정체성’에 강박된 평가는 그 자체로 한국 실험연극을 왜곡된 방향으로 이끌어가거나 획일화시켜가는 일종의 ‘문화 권력’으로서 작동되었을 가능성이 크다.

한국 현대 실험연극은 미국 유학에서 돌아온 유덕형이 1969년 ‘연출작품 발표회’를 통해 새로운 연출기법을 선보인 지점에서부터 출발한 것으로 알려져 있다. 유덕형과 함께 당대 실험연극을 주도했던 안민수 역시 미국 유학과 출신으로서 해프닝, 오픈 씨어터, 환경연극, 이미지 연극 등과 같은 60, 70년대 미국 아방가르드 연극을 직접적으로 체험한 경우라 할 수 있다. 따라서 이들의 새로운 연극 체험은 초기 한국 실험연극의 성

11) 한상철은 이와 관련하여, 70년대가 “커다란 변화의 시대”였음을 밝히고, 그러한 변화를 이끌어낸 원동력으로서 “이제까지의 한국연극에 대한 서양연극의 지배를 반성하며 나아가 한국인과 한국연극의 개성과 본질을 찾고 이를 확립시켜” 보고자 하는 내적 움직임이 있었던 사실을 지적한다. 한상철, 『한국연극 10년, 그 의의』, 『연극평론』 18, 1979년 겨울, 5면.

격과 운동방향에 결정적인 영향을 미쳤던 것이 사실이다. 실제로 이들은 연극의 제작과정, 리허설 방법, 연출 미학의 측면에서 미국 아방가르드 연극과 유사성을 공유한다.<sup>12)</sup> 바로 이 때문에 유덕형과 안민수가 전통연희의 형식을 활용하고자 했던 시도조차도 일종의 “서구 오리엔탈리즘의 모방”<sup>13)</sup>에 불과하다는 평가가 존재하는 것이다.

이러한 문제는 근원적으로 70년대 연극계가 동시대 아방가르드 연극 형식을 수용할 만한 정신사적, 미학적 토대를 구축하지 못했던 데서 비롯된다. 당대 미국 아방가르드 연극은 서로 다른 정신적 뿌리를 갖는다. 해프닝, 오픈 씨어터, 환경연극 등이 강한 집단적 정치의식에서 발현된 것이라면, 이미지 연극은 그러한 정치적, 집단적 연극 경향에 반발하고 주관적 내면세계를 지향한 데서 비롯된 것이다. 즉, 이러한 형식은 모두 당대 미국을 지배하던 정치적 모순이나 문화 예술적 관습에 대한 일종의 ‘저항의식’의 소산이었지만, 초기 아방가르드 연극과 이미지 연극은 각기 다른 뿌리를 가지고 있었을 뿐 아니라 그 미학적 지향성도 달랐다고 할 수 있다.

그러나 이러한 양식이 수용되었던 한국의 70년대는 미국과는 사뭇 다른 환경에 놓여 있었다. 독재정치 체제가 개인의 일상과 의식을 극심하게 억압하였을 뿐 아니라, 문화예술계 전체가 국가 통제 하에서 민족주의 국가 이데올로기를 실현하는 데 골몰할 수밖에 없었기 때문에, 미국의 정치적 아방가르드가 출발한 상황과 달리, 어떠한 형태의 ‘정치적’, ‘저항적’ 행위도 용납될 수 없었던 것이다. 또한 극복해야 할 연극(연출) 양식이라고는 ‘리얼리즘’이 있었을 뿐이고, 그러한 연극문법에 정면으로 도전하여 서구 아방가르드의 형식을 수용하기에는 한국의 문화예술계뿐

12) 백로라, 「1960년대 이후 한국 현대극 연출」, 『한국 근·현대 연극 100년사』, 한국 근·현대 연극 100년사 편찬위원회 편, 2009. 163면 참조.

13) 백현미, 「1970년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 13집, 한국극예술학회 편, 2001.4. 159면.

아니라 대중들의 의식이 그리 자유롭지 못했던 것이다. 이는 미국의 연출가와 대중들이 50년대 이후로 그로토우스키, 아르토, 브레히트 등과 같은 유럽의 전위적인 연출 미학, 동양(인도, 일본, 중국)의 연극미학, 존 케이지의 음악, 아방가르드 영화와 포스트모던 댄스 등 시공간을 초월한 다양한 문화예술을 경험할 수 있었던 것과 변별되는 지점이라 할 수 있다. 요컨대 70년대의 한국 연극계는 급진적인 미국 아방가르드를 주체적으로 수용할 만한 환경적·의식적·미적 토대를 미처 갖추지 못했다는 것이다.

이처럼 새로운 형식미학을 수용할 만한 토대조차 마련되어 있지 않은 상황에서, 한편으로는 그것을 ‘한국적’으로 표현하고자 하고,<sup>14)</sup> 또 다른 한편으로는 ‘한국적’인 것을 은연중에 강요받았기 때문에,<sup>15)</sup> 70년대의 실험연극은 아이러니하면서도 혼종적(혼성적, hybrid)인 성격을 드러내었던 것으로 보인다. 즉 70년대의 실험연극은 극복해야 할 우리 고유의 ‘전통’이 거의 부재한 현실 속에서 그것을 극복하고자 하는 미적 형식을 욕망하였다는 점에서 ‘아니러니’하며, 다양한 문화가 이미 뒤섞여 있는 연극

14) 유덕형은 귀국 연출발표회 당시 연출 방향에 대해 다음과 같이 밝힌 바 있다. “우리의 고유무극에 대사를 결들일 수 없는가? 우리의 고유 극술에 대사를 활용해보자. 그러면 우리의 예술로서도 ‘현대’를 표현할 수 있지 않겠는가? (중략) 진정한 한국적인 리듬을 결들여 현대극을 다루어보려는 것이 내가 시도해보려는 연출의 방향인 것이다.” 이로부터 유덕형이 ‘한국적’, ‘전통적’, ‘민속적’인 연극 미학을 자신이 배운 서구 아방가르드 연극미학과 의식적으로 결합시키고자 하였음을 알 수 있다. 유덕형, 『新傳統劇의 探究: 나의 演出方向』, 유덕형 연출 작품 발표회 공연 프로그램, 1969.6.17-30.

15) 안민수는 70년대에, “나는 한번도 전통의 확립이나 현대적 수용에 대해 의식적인 작업을 한 적이 없다”라고 밝히지만, 90년대에는 <태> 이후 자신의 작품에 대해 “동양적이라든가 한국적이라든지 하는 이야기들을 주위에서 하게 되고, 저도 본격적으로 한국적인 것을 하기로 생각한 것”이라고 술회하고 있다.

안민수, 「나의 연출작업」, 『한국연극』 1976. 2월호, 42면.

안민수, 나의 연출작업에 대해서(한상철과의 인터뷰), 『공연과 리뷰』, 현대미학사, 1998.5.

형식을 수용하여, 이를 다시 한국의 전통연희 형식과 접목시키고자 하였다는 점에서 혼성성을 띠 수밖에 없었던 것이다.

### 3. 문화상호주의 담론: 유덕형

70년대 연극계와 평단은 실험연극 연출가들에게 ‘전통의 현대화’ 혹은 ‘한국적 정체성의 발견’이라는 과제를 부여하고, 그것의 성취 여부에 비상한 관심을 보였던 것이 사실이다. 이것은 기본적으로 연극계 내부에서 “이제까지의 한국연극에 대한 서양연극의 지배를 반성하며 나아가 한국인과 한국 연극의 개성과 본질을 찾고 이를 확립시켜”<sup>16)</sup>보려는 움직임이 거세게 일어났기 때문이다. 그러나 또 다른 측면에서 그것은 당대에 실험된 미국 아방가르드 형식이 이미 동양과 서양의 문화를 아우르는 ‘문화상호주의’ 연극을 표방하였던 것과도 관계된다. 이는 미국 아방가르드 운동의 모태가 아르토, 그로토프스키, 브레히트 등의 연출미학에 있으며, 그 연출미학이 동양의 연극 양식(발리 댄스, 중국의 경극, 일본의 가부키와 노)으로부터 깊게 영향 받았다는 사실로부터 기인한다.

따라서 서구의 사회 문화적 토양 속에서 형성된 리얼리즘, 부조리극, 서사극 등과 같은 연극형식과 달리, 70년대의 아방가르드 연극 양식은 감각적으로는 ‘이질감’을 불러일으키면서도 의식적으로는 그것을 ‘한국적’으로 발전시킬 수 있을 것이라는 기대를 갖게 하였던 것이다. 전자가 기존의 리얼리즘 연극 문법을 파괴하는 아방가르드 형식미학<sup>17)</sup>에서 비롯된 것이라면, 후자는 ‘동양’을 환기시키는 동작, 연기방법, 시청각적 이미지

16) 한상철, 「한국연극 10년, 그 의의」, 앞의 글, 5면.

17) 희곡 텍스트의 해체와 재구성, 언어 연극으로부터 이미지 연극으로의 전환, 창조적 연출가의 등장, 감각과 상상력에 호소하는 무대미학 등은 그 대표적인 예가 될 수 있다.

들에서 연유한다. 특히 후자와 관련하여, 동시대 아방가르드 연극이 ‘동양’으로부터 주된 미학적 요소를 취하고 있다는 사실은 ‘전통의 현대화’ 문제로 골몰하고 있었던 연극계에 강한 영감을 안겨주었을 가능성이 크다는 것이다.

① (중략) 지나치게 화술에 기울어진 나머지 연극이 연극본연의 길에서 벗어나고 있음도 긍정해야하지 않으면 안 될 사실일 것입니다. (중략) [아리스토텔레스가 말한 행동] 과 관련하여 나의 주목을 끄는 것이 있었습니다. 그것은 산대놀이, 봉산탈춤, 오광대 등 우리의 전통적 가면무극이었습니다. 우리의 이 고유가면무극은 동양의 각 민족 연극이 그렇듯이 행동이-그것도 율동화된 춤이 그 표현의 주요 매개체가 아니겠습니까? (중략) 한 가지 말씀해둘 것은 이 시험은 결코 어떤 ‘새로운 것’을 시위하기 위해서가 아니고 진실로 연극의 본질적인 것을 탐구하기 위해서입니다.<sup>18)</sup>

② 나의 작업은 고유연극을 현대연극과 조화시키려는 노력에 지나지 않았기 때문이다. 우리 전통극은 물론 동양연극의 본원을 이루는 劇素를 서구적 연극 표현의 수단으로 응용했다.<sup>19)</sup>

③ [그로토프스키는] 아시아와 캐리비안으로부터 온 소수의 전통제의 공연전문가들과 작업하는 데 집중하였다. (중략) 그로토프스키는 특정한 문화를 초월하는 공연물로부터 구체적인 공연의 요소들을 발견하고자 하였다. 이를 위해 그는 콜롬비아, 한국, 발리, 타이완, 하이티, 인도 등으로부터 온 전통공연예술 전문가들을 초청하여 학생들과 함께 작업하였다. (중략) 공연 내용은 “율동하는 노래들”을 이끌어내는 전통적인 공연들, 움

18) 유덕형, 신전통극의 탐구: 나의 연출방향, 1969년 유덕형 연출작품발표회 공연프로그램.

19) 유덕형, 4년의 침묵 후: <봄이 오면 산에 들에>, 『한국연극』, 1982, 9월호, 34면.

직임들, 그리고 가장 깊은 곳에서 그 결합을 이끌어내는 배우들로 구성되었다. 그 결과, ‘행동(Action)’— 공연의 원천(혹은 본질 origin)을 재창조하는—을 수행하는 공연자(the Performer)의 구성체가 탄생하였다.<sup>20)</sup>

①과 ②는 서구 아방가르드 형식을 한국 무대에 수용한 유덕형이 자신의 연출의도와 방향에 관해 밝힌 글이다. 당시 공연프로그램(①)에서 그는 기존의 화술극(리얼리즘)이 ‘연극 본연의 길’에서 벗어나 있음을 지적하고, 말이 아닌 ‘행동’이 살아난 연극을 통해 연극의 본질을 회복하고자 한다고 표명한다. 그리고 그 ‘행동’을 효과적으로 표현하기 위해, ‘울동화’된 춤을 주된 표현매체로 삼고 있는 산대놀이, 봉산탈춤, 오광대 등, 한국의 전통연희 양식을 활용하였다고 적고 있다.

이러한 유덕형의 연출관은 묘하게도 그로토프스키의 연출 방법과 유사성을 공유한다. ③의 인용문에 나타나듯이, 그로토프스키 역시 ‘행동’을 공연의 원천 혹은 본질로 파악하고, 그것을 수행하기 위해 아시아 각국의 전통예술로부터 ‘울동하는 노래들, 움직임들’을 활용하였던 것이다. 이러한 연출 스타일은 아르토의 연출미학을 계승한 것으로서, 현재 그로토프스키를 ‘문화상호주의 연극’의 선구자로 평가하는 데 결정적인 근거로 작용하고 있다.<sup>21)</sup> 유덕형의 연극이 이와 같은 ‘문화상호주의적’ 특성을 드러내는 것은 그가 그로토프스키의 연극미학에 기초된 미국 아방가르드 연극을 직접 체험하고 배웠기 때문일 것이다.

일반적으로 이러한 문화상호주의 연극(Intercultural Theater)은 서로 다른 문화 지역에서 유래한 공연 전통을 의식적·자발적으로 수용하여, 그것을 ‘혼종적’인 형식으로 재창조하는 것을 의미한다. 이때 ‘혼종성’은 문화상호주의 연극에 스며든 각각의 오리지널 공연 형식들이 서로 구별되지

20) Richard Schechner, *Performance Studies: An introduction*, London & New York: Routledge, 2002. 244면.

21) Richard Schechner, 위의 글, 244, 245, 251면

않는 상태를 함축한다. 바로 이러한 점에서 문화상호주의 연극은 다문화주의 연극(Multicultural Theater)과 변별된다. 후자의 경우, 다문화 공동체 내부에 있는 다양한 민족지적 혹은 언어적 집단들이 서로 영향을 주고받는 것을 뜻하며, 다양한 문화가 서로 교환된다고 하더라도 각 문화권 고유의 민족적 정체성이 은폐되거나 사라지지 않는 것이 특징적이다.<sup>22)</sup>

그러나 문제는 이러한 문화상호주의 연극이 상대적인 의미로 입혀질 때가 많다는 데 있다. 서구의 관점에서는 피터 부룩이 서구의 연극 테크닉을 적용하여 인도의 서사시 마하바라다(Mahabharata)를 각색하거나, 혹은 식수스와 므뉴슈킨이 육체적·청각적인 테크닉을 통해 인도아대륙에 있는 다양한 민족 집단을 재현한 공연을 ‘문화상호주의적’으로 간주한다. 그러나 비서구의 관점에서는, 일본의 전통적 연극 양식을 활용하여 셰익스피어나 그리스 비극을 무대화한 스텔라 연극이나 독일 표현주의 댄스 미학을 수용한 ‘부토’가 문화상호주의적인 공연물로 간주되는 것이다.<sup>23)</sup>

결국 문화상호주의 연극은 서구와 비서구가 각각 스스로에게 결핍된 부분을 채우기 위해, 서양은 동양을, 동양은 서양을 욕망하는 데서 비롯된 것이라 할 수 있다. 다음의 글은 유덕형이 바로 이러한 지점을 정확하게 간파하고 있었음을 보여준다.

<초분>을 형상화하면서 나는 작가가 쓴 변천하는 유물적 五行思想을 추출하여 나의 陰靜陽動의 표현관과의 만남을 꾀했다. 만나는 점, 그곳에 해탈과 열반의 체험이 있으리라 믿었다. 그리하여 우리 고유의 동양사상의 얼을 나 나름대로 새롭게 심어보고자 한 것이 나의 연출의도였다. (중략) 동양적 얼을 찾는 것은 서구적 방법으로 시도되었다. (중략) 동양은 서양을 서양은 동양을 이상으로 삼으며 그것은 당연한 인간심성이다. (중략)

22) Patrice Pavis, "Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theater," *The Intercultural Performance Reader*. Patrice Pavis, ed. London, New York: Routledge, 1996. 1-2, 8-10면 참조.

23) Patrice Pavis, 앞의 글 1-2, 8-10면 참조.



처음 한국공연에서는 서양 모던 댄스의 동작을 활용하고 뉴욕 공연에서는 동양 율동을 도입했다. (중략) 74년 뉴욕 라마마 레퍼토리 극장에서는 한국적인 의상이 아니라 전통적인 한국 의상을 바로 입혔다.<sup>24)</sup>

여기서 유덕형은 <초분>을 연출할 당시, 동양적 얼을 서구적인 방법으로 재창조하고자 하였는데, 이를 구체적으로 무대화할 때 그 공연 지역에 따라 각기 다른 표현방법을 시도하였다고 밝히고 있다. 이처럼 유덕형은 작품의 심층에 ‘동양사상의 얼’을 견지하면서 경우에 따라서 때로는 동양적인, 때로는 서양적인 표현 형식을 자유롭게 펼쳐보였던 것이다. 특히 그가 지향한 ‘동양’은 중국의 사상이나 불교 철학에서 연유한 것으로서, 중국문화로부터 깊은 영향을 받아온 한국의 전통문화와 상당한 친연성을 가질 수밖에 없었다. 이것은 유사한 연출미학을 실험한 안민수의 경우와 달리, 유덕형의 무대가 상대적으로 긍정적인 평가를 받았던 이유가 될 수 있다.

70년대 후반에 이르러 유덕형은 초기와는 다른 연출미학을 보여주는 데, 역동적인 움직임의 극도로 절제하는 무대가 바로 그것이다.

침묵하는 동안 내가 깨닫고 확인하고 또 추구해온 것이 바로 단순성, 순수성, 세련도에 대한 열망이다. (중략) <봄이 오면 산에 들에>의 연출자세가 곧 침묵의 공간을 소리의 공간으로 만들어내고, 정지의 공간을 움직임의 공간으로 만들어 내는 데 있었다. (중략) 모든 소리를 억제해서 침묵의 소리를 얻어내고 모든 움직임을 억제해서 움직이지 않는 움직임을 창조해 내려는 것이다.<sup>25)</sup>

새로운 연출미학에 대해 유덕형 스스로 밝힌 글인데, 그것이 묘하게도

24) 유덕형, 「나의 <초분> 이야기」, 『한국연극』, 1982. 9월호, 29-30면

25) 유덕형, 4년의 침묵 후: <봄이 오면 산에 들에>, 『한국연극』, 1982. 9월호, 32면.

일본의 전통연극 미학과 닮아있음을 알 수 있다. “침묵의 공간을 소리의 공간으로 만들고, 정지의 공간을 움직임의 공간으로 만들어 내는 것”은 바로 일본 ‘노’ 연극의 대표적인 특징으로 볼 수 있기 때문이다. 그럼에도 불구하고 유덕형은 다음과 같은 긍정적인 평가를 받는다.

이번 작품에서는 <초분>에서 지나쳤던 動을 누르고 禪의 고요함을 내세움으로써 매우 괄목할 연극언어를 보여주었다. 그러니까 지금까지의 장기였던 動, 聲, 色 등 세 가지 연극 언어 중에서 이번 작품에는 動을 빼고 靜을 삽입시킨 것이다. 이는 어디까지나 영혼의 반향에 귀를 기울여보자는 의도에서였던 것이다. 단순, 순수, 세련됨과 禪의 고요함을 창조해내자니 자연히 동양의 정신세계를 편력하지 않을 수 없었고 노오(能)의 표현양식에도 관심을 안가질 수 없었으리라.<sup>26)</sup>

유민영의 <봄이 오면 산에 들에>에 대한 공연평이다. 여기서 “동(動)을 누르고 선(禪)의 고요함”을 내세우고, 정(靜)을 통해 “영혼의 반향에 귀를 기울이는” 것은 노 연극이 절제된 양식미를 통해 ‘유젠’의 경지에도 달하려는 태도와 다르지 않다.<sup>27)</sup> 그럼에도 이 글은 유덕형이 “단순, 순수, 세련됨과 선적 고요함을 창조”하기 위해 “동양의 정신세계를 편력”하는 것이며, 바로 이 때문에 “노의 표현양식에 관심”을 갖게 된 것이라 지적한다.

그러나 엄정하게 말하자면, 단순, 순수, 세련됨, 선적 고요함 등은 중국

26) 유민영, 「공연평」, 『한국연극』, 1982, 9월호, 32면.

27) 노 연극이 지향하는 미학적 경지, ‘유젠’은 반향 혹은 암시가 주는 아름다움을 재생하는 것, 시각적 아름다움, 고상함, 우아함 등이 야기하는 감정적 영향 또는 기분이라 할 수 있다. 이러한 유젠은 배우의 연기술이 자신의 무의식적인 부분이 되고, 내적인 아름다움이 움직임과 태도의 시각적인 우아함을 능가할 때 생기게 된다. 이것은 노 예술이 검도와 유사하게, 선(禪) 불교에서 결정적인 영향을 받았고, 그 영감에 의해 예술로 발전되었음을 보여준다. 이상경, 『노·가부키의 미학』, 태학사, 2003. 95-96면.

의 사상과도 통하지만, 그것을 미학적 원리로 승화시킨 노 연극의 세계와도 다르지 않다. 연극 미학적 측면에서 볼 때, 그것은 동양적이되, 한국 보다는 일본 전통연극의 미학에 보다 가까워 보인다는 것이다. 그럼에도 평단에서는 이와 같은 유덕형 연극의 ‘일본풍’에 대해 그리 큰 거부감을 드러내지 않는다. 이것은 안민수의 <하멜태자>가 ‘왜색시비’에 휘말리며 혹평을 받았던 것과 극히 대조를 이루는 지점이라 할 만하다.

그러나 이러한 대조는 유덕형이 문화상호주의 연극을 표방한 것과 무관하지 않다. 유덕형의 경우, 한국의 전통연희 형식과 서구 아방가르드 형식을 결합한 무대, 서양과 동양의 경계가 모호한 무대, 혹은 한국, 일본, 중국을 아우르는, 보편적인 ‘동양’을 전경화한 무대를 보여주었기 때문에, 그의 실험연극은 상대적으로 거센 반발이나 저항에 덜 부딪혔던 것으로 보인다.

#### 4. 왜색 시비와 오리엔탈리즘 담론: 안민수

70년대 실험연극을 이끌었던 유덕형과 안민수는 미국 유학 체험, 미국 아방가르드 연극의 수용, 드라마센터를 중심으로 한 공연활동, 한국 연극을 통한 해외 진출 등과 같은 점에서 유사성을 갖는다. 그러나 연출의도에서부터 전통, 한국, 동양을 전면에 내세웠던 유덕형과는 달리, 안민수는 동양의 미학 중에서도 일본의 전통연극 미학을 전경화한 무대를 보여주었다는 점에서 그와 결정적으로 변별된다. 셰익스피어 원작 <햄릿>을 번안한 <하멜태자>는 이와 같은 안민수 개인의 미적 취향이 가장 극단적으로 표현된 경우로서, ‘일본색’이 강하게 노출된 무대 연출로 인해 왜색시비에 휘말리게 된다.

동랑레퍼토리극단의 <하멸태자>(안민수 번안·연출)는 훌륭한 무대성을 보여준 대담한 시도였으나 결과적으로는 소재불명의 작품이 되고 말았다는 비판을 면할 수 없다. (중략) <하멸태자>에서 세운 공로는 또 하나의 <햄릿>이 있을 수 있었다는 무한한 가능성이었지, 그 작품이 오늘 의 관객에게 절실히 심금을 울릴 만하지는 않았다. 왜냐하면 안민수는 한국 사람이요, 오늘의 현실 속에서 살고 있는 우리의 동지이기 때문이다. 굳이 그런 식의 이국적 정취를 강하게 풍길 바에야 애초에 그 실력으로 원작 <햄릿>을 그대로 공연하는 게 훨씬 더 설득력이 있고 공감에 갈 뻔 하였다. (중략) <하멸태자>가 갖는 양식적 이주성을 지나치게 비판할 생각은 없다. 솔직히 말하자면 일본 풍토에 딱 들어맞는 작품이나, 그것이 크게 문제될 것이 아니라, 한 예술가의 작업 태도가 그처럼 기만적이어서는, 오리무중이어서는 바람직스럽지 못하다는 뜻을 전하고 싶을 뿐이다.<sup>28)</sup>

여기서 서연호는 <하멸태자>가 ‘훌륭한 무대성’을 보여주었을 뿐 아니라 다양한 해석의 가능성을 열어 놓았던 점에 대해 긍정적으로 평가하고 있지만, ‘소재불명’, ‘이국적 정취’, ‘양식적 이주성’ 등을 지적하며 안민수의 공연 작업을 결과적으로 ‘기만적’이고도 ‘오리무중’이라고 혹평한다. 그러나 “안민수는 한국 사람이요, 오늘의 현실 속에서 살고 있는 우리의 동지”라고 지적한 대목에서 짐작되듯이, 그와 같은 혹평은 작품 자체의 미적 완성도와 무관하게, 안민수가 일본의 전통연극 미학을 적극적으로 수용한 데 대한 불편한 심기를 드러낸 것이라 할 수 있다.

요즘 민족극 정립이라는 불이 일어나고 있으며, 그 하나의 시도로서 우리의 고유한 전통예술을 도입해서 또한 현대가 부르짖고 있는 전연극(total theater) 형태로 접근하려는 그 노력과 알찬 실험은 우선 높이 평가하고 싶다. 지난번까지 ‘민극’ 극단의 허규와 <태>의 작가인 오태석이 그런 전통

28) 서연호, 「연극의 재미와 가치」, 『한국연극』, 1976. 12월호, 31-32면.

극의 현대 무대화 운동을 전개하고 있으나, 이번 <하멸태자>는 그와는 조금 달리 양식적인 방법을 쓰고 있었다. (중략) 처음 개막전의 북과 징이 교차되는 소리는 극히 인상적이었으나, 음악 효과와 의상에서부터, 대사의 억양에 이상할 정도성, 그리고 동작에 있어서 손의 움직임, 심지어는 부산함(일종의 일본의 다찌마와리 비슷한 것) 등이 어쩐지 일본의 歌舞技를 연상케하고 있다. 과연 그런 식으로 우리 전통극 수용의 형태를 양식화해야하는가에 필자는 약간 의아스러움을 느낀다. (중략) 이번 <하멸태자>는 그 두 방식을 통합한 형태인 듯한데, 너무 과욕이어서 그런지 아무래도 우리 민족인의 감각에는 꼭 들어맞는 것 같지 않다.<sup>29)</sup>

위에서 김경옥은 더욱 구체적인 근거를 바탕으로 <하멸태자>의 문제점을 지적한다. 음악, 의상, 대사의 억양, 제스처, 부산한 동작 면에서 이 연극의 무대가 일본의 ‘가부키’ 연극 미학과 그리 다르지 않음을 밝히고 있는 것이다. 이 글은 당대 연극계뿐 아니라 평단이 지향했던 연극운동 방향을 짐작케 하는데, ‘민족극의 정립’과 ‘전통예술의 현대화’가 바로 그것이다. 당시 허규나 오태석이 이와 같은 과제를 충실하게 수행하였던 반면, 안민수는 ‘민족극’이나 ‘전통연극’과 배치되는 일본의 양식미를 끌어왔다는 점에서 혹평의 대상이 된 것이다. 훗날 안민수는 한상철과의 인터뷰에서 이 문제에 대해 다음과 같이 회고한다.

안민수 <햄릿>을 만들 때에는 형식적인 면을 어디서 만들 것인가에 대해 신경이 쓰였지요. 그러니까 자연히 제가 원래 친밀해있던 일본, 중국적인 연극에 도움을 받았지요. (중략) 한국적인 움직임, 소리, 모양과 같은 것을 기댈 데는 있어도, 형식 내지 양식 또는 형태를 기댈 데는 없었거든요.

한상철 희극적 인물은 쉽게 갖다 댈 데가 있지만 왕의 비극적 정서의

29) 김경옥, 「전통극과 부조리극」, 『한국연극』, 1976. 11월호, 26-27면.

폼이 없어서 이를 구사하는 것이 어려웠을 텐데요.

안민수 한국 내에서는 이런 비극적 인물에 대한 폼이 없어요.<sup>30)</sup>

여기서 안민수는 일본 전통연극에 대한 자신의 개인적인 취향과, 귀족적인 비극적 정서를 표현하기 위해 일본의 양식을 빌어다 썼다고 고백한다. 이 글에서 무엇보다 주목되는 것은 안민수가 한국 전통연극의 문제점을 비교적 정확하게 간파하고, 그에 대한 대안을 일본전통 연극에서 찾았다는 사실에 있다. 사실상 당시 대다수의 연출가들이 추구한 ‘전통의 현대화’는 한국 전통연희의 요소들(춤, 노래, 소리)을 현대의 무대로 가져오는 것이었다. 그러나 이러한 전통연희는 민중(서민)문화의 소산으로서, 그 형식미학 속에는 민중적인 일상, 정서, 이데올로기 등이 깊게 뿌리 내리고 있음을 환기할 필요가 있다. 역설적으로, 이것은 귀족들의 세계관을 표현하기에는 일정한 한계를 가질 수밖에 없음을 함축한다. 즉 민중적인 전통연희 양식이 몰리에르의 <스카펅의 간계>(오테석 연출)와 같은 ‘희극’을 표현할 때에는 적절할지 모르나, 귀족의 정신적 고뇌를 심각하게 다루고자 한 <하멸태자>의 경우에는 별다른 미적 효과를 얻어내지 못했을 가능성이 크다는 것이다.

안민수는 지나치게 일본 양식에 의존하였다는 혹평에 시달린 이후, 이를 의식하였음인지 <하멸태자>의 해외공연 때에는 작품의 상당 부분을 수정한다. “한국적인 형태”의 의상을 선택하고, “탈춤 장면을 삽입하는 반면 2차원적 동선을 곡선적 동선으로” 바꾸었으며, “시조가 갖는 격조나 움직임, 운동의 시간 등의 모습을 차용”하고자 하였다. 또한 “정악에서 오는 움직임”을 중점적으로 활용하고, “민속극적인 요소들을 사용”하였다. 이로써 그것이 완전히 한국적 양식으로 바뀐 것은 아니었지만, 적어도 이 공연에 대한 왜색시비는 거의 사라졌다고 한다.<sup>31)</sup>

30) 안민수, 「나의 연출작업에 대해서」(인터뷰), 『공연과 리뷰』, 1998. 5. 75면.

31) 안민수, 위의 글, 76면.

그러나 유민영의 경우, 이 공연이 궁중음악인 ‘아악’을 사용한 점을 한 계로 지적하면서, 궁중의식이란 것은 중국의 영향 하에 있고 서민대중의 정서와는 거리가 먼 것이니, 한국 서민대중의 기본 리듬이 담겨 있는 곳을 선택했어야 했다고 제안한다.<sup>32)</sup> 귀족 계층의 세계관을 그린 작품에 ‘한국 서민대중의 정서’가 담긴 요소를 사용해야 한다고 지적하는 오류를 범한 셈인데, 이러한 현상은 당대 연극계와 비평계 전체에 만연한, 전통수용 방법의 일단을 엿볼 수 있게 한다.

이와 같은 실험연극의 전통수용 문제와 관련하여, 최근의 논문에서는 다음과 같은 점을 지적한다.

흔히 1960년대를 전후해 형성되었다고 보는 서구의 비언어적(비문학적) 현대극은 동양연극의 ‘발견’, 즉 오리엔탈리즘 등장과의 연계 속에서 이뤄졌다. (중략) 1970년대 연극의 국제교류나 동양연극에 대한 관심 확대 등은 1960년대 말 이래, 서양의 오리엔탈리즘을 통해 동양연극의 가치를 발견하는 식으로 동양연극으로서의 한국민속극에 대한 관심이 증대된 것과 밀접한 관련이 있었던 것이다. 유덕형이나 안민수가 미국 실험연극의 산실인 라마마 극단에서 ‘동양연극과 서양연극의 만남’을 보여준 공연으로 관심을 모았다거나, 김지하에게 큰 충격을 주었다는 일본 상황극장이 1960년대 서구 실험극의 영향을 받았다거나, 이두현이 가면극의 해외공연을 추진하게 된 배경에는 한국내의 지원이 아니라, 미국 내 아시아 협회의 지원이 있었다는 사실에는, 서구에서 오리엔탈리즘이 부상하고 그 오리엔탈리즘이 동양에 역수입되던 복잡한 상황이 반영되어 있었던 것이다.<sup>33)</sup>

이 글은 70년대 실험연극이 미국의 아방가르드 연극을 수용하는 과정

32) 유민영, 『정체성 극복을 위한 모색』, 『춤』, 1977.7. (김숙현, 『안민수의 연출미학』, 앞의 책, 63면, 재인용.)

33) 백현미, 앞의 글, 159면.

에서 그 안에 내재된 오리엔탈리즘을 역수입하게 되는 결과를 초래하였다고 밝히고, 이를 다소 비판적인 시선으로 바라보고 있다. 이러한 지적은 일견 타당해 보인다. 서구 연극에서 발견되는 오리엔탈리즘은 식민지 국가의 전통연극에 대한 호기심에서 출발하며, 그 낯설고 이질적인 문화에 대한 막연한 동경은 다름 아닌 제국주의 시대의 산물이라는 점에서 그러하다.

그러나 또 다른 측면에서, 서구 연극에 동양적인 요소가 결합된 현상은 동서양의 활발한 ‘문화교류’에서 비롯된 것이기도 하다. 경극 배우 매란방은 뉴욕(1930) 및 모스크바 공연(1935)을 통해 손튼 와일더, 베르톨트 브레히트, 메이어 홀드 등에게 경극의 반환상적 연기법 소개하였으며, 유사한 시기에 가와카미 오토지로, 사타야코의 극단, 로이에 플러, 하나코 극단 등이 무용, 하라키리(할복), 전투장면을 통해 일본 연극예술을 서양 관객에게 소개하여 큰 감동을 주었던 것이다. 특히 일본의 전통예술은 프랑스 상징주의자들을 매료시킴으로써 자연주의적 연극을 거부하고, 세련되고도 의식적인 연극미학을 개발하도록 하였다. 이외에도 일본 전통 연극 및 회화는 현대 예술가들에게 깊은 영감을 주었다. 자크 코포, 장 루이 바로, 막스 라인하르트, 에드워드 골든 크레이그, 브레히트, 아리안느 르누슈킨, 로버트 윌슨, 로베르 르빠주, 리 부루어 등이 그 대표적인 예가 될 수 있다.<sup>34)</sup> 요컨대, 서구 아방가르드 연극이 경극, 가부키, 분라쿠, 노 등과 같은 동양의 양식미를 수용한 것은 이들이 자신에게 결핍된 ‘동양’을 욕망하였기 때문이기도 하지만, 동양연극 및 예술에 배어 있는 절제미와 양식미에 매혹되었기 때문이기도 하다.

이것은 안민수의 연출미학에도 유사하게 적용될 수 있다. 희곡 텍스트에 의존하는 서구 근대 리얼리즘 연극과는 달리, 중국의 경극이나 일본의 가부키와 노는 본질적으로 강한 ‘연극성’을 내포하고 있다. 그래서 기

34) 이상경, 「서양의 일본 연극 수용」, 앞의 책, 130-211면 참조.



존의 연극과는 다른, 새로운 연극, 연극성이 풍부한 연극을 지향했던 그에게 동양의 연극미학은 대안적 양식으로 느껴졌을 가능성이 크다. 이것은 안민수의 무대가 일본 색채를 강하게 띠고 있다는 사실만으로 그것을 비판하기 어려운 이유가 될 수 있다.<sup>35)</sup> 적어도 당대 연극계와 평단의 의식을 지배했던 ‘전통의 현대화’ 혹은 ‘한국적 정체성의 발견’이라는 명제 속에 내재된 ‘전통’과 ‘한국’이라는 이데올로기에 지나치게 강박되지 않는다면 그러하다.

## 5. 70년대의 미적 욕망과 이데올로기

일반적으로 새로운 연극 형식을 실험하는 과정에서, 수용주체로서의 ‘관객(일반 대중과 비평가)’의 반응과 평가는 연출가들의 창조적인 작업 못지않게 중요한 의미를 지닌다. 연극의 장르적 특성상, 관객의 수용 태도야말로 작품의 성패를 가늠하는 기준이 될 뿐 아니라, 공연 양식과 레퍼토리의 지속적인 생존 여부를 결정짓게 되기 때문이다. 이것은 연출가들이 의식적·무의식적으로 관객의 감각, 욕망, 이데올로기 등에 직·간접적으로 강박되지 않을 수 없는 이유가 되는데, 특히 기존과 전혀 다른 새로운 연극 문법을 수용하여 실험하고자 하는 경우에는 관객의 반응이 그것의 전개 방향에 결정적인 역할을 하게 마련이다.

그러나 70년대 실험연극이 문체적인 것은 그 어느 시기보다 그 수용주

35) 물론 한국의 탈춤도 경극, 가부키, 노 등과 유사하게 양식적인 면모를 갖고 있으나, 탈춤의 경우에는 야외극이라는 점에서 고도로 세련되고 감각적인 시청각적 이미지를 만들어내는 데에는 한계를 갖고 있다고 할 수 있다. 또한 오랜 기간에 걸쳐 그 형식미학을 정제시키고, 현대화시켜온 일본이나 중국의 전통연극과 달리, 한국의 탈춤은 식민지시기에 공연 자체가 금지되었을 뿐만 아니라, 이후로도 그것의 피상적인 연희 양식만이 현대 무대에 부분적으로 활용되어 왔을 환기할 필요가 있다.

체의 반응이 복합적인 양상을 띠었으며, 일반관객과 전문 관객(비평가)의 시각에 다소 차이가 있었다는 데 있다.

이번 《초분》 공연은 사실 소박한 反應으로부터 전문가적인 반응에 이르기까지 여러 가지 반응이 많았습니다. 좀 전에 말씀하신 것 같이 두 사람이 모이면 그 반응이 다를 겁니다. 그 반응 중에는 兩極端이 있어요. 熱狂的으로 긍정하는 편에서부터 生理的으로 嫌惡를 느끼는, 심지어 이런 연극은 나쁜 모델로서의 극단적 케이스가 아니냐는 式의 반발을 보인 사람도 있었습니다.<sup>36)</sup>

이러한 상반된 반응은 무엇보다도 공연의 수용주체라 할 수 있는 일반 대중이나 비평가들이 당대 처음으로 도입된 미국 아방가르드 연극미학에 익숙하지 않았기 때문일 것이다. 특히 연극 자체에 대한 전문적인 식견이나 미적 기준을 갖추지 않은 일반 대중의 경우, 그 형식적 새로움에 ‘열광적’으로 호응하거나, 낯선 연극 언어에 당혹감을 느끼면서 아예 ‘거부감’을 드러내는, 극히 상반된 반응을 보여주었던 것이다.

① 「초분」의 內容, 대본을 놓고 아무리 검토를 해봐도 무엇을 얘기하는 지를 모르겠다. 아마도 본인의 無識을 얘기하는 것이리라. 「안티고네」에 선 정 반대의 현상이다. 예를 쓰지 않아도 쉽게 우리에게 얘기하려는 것이 무엇인가를 알 수 있을 것 같다. (중략) 形式的인 면에서 보면 앞의 얘기와 정반대로 모순되는 얘기를 할 수밖에 없다. (중략) 「안티고네」 그런 것은 너무나 봐 와서 무엇인가 새로운 것, 경이로운 것을 관객이 원하고 또 기대하는 것이다. 이러한 점에선 「초분」이 기대를 만족시켜 준 것 같다. (중략) 그것이 보기에는 새롭고 또한 아름답다고 표현하면 우스꽝스럽겠지만 세련됐고 멋(?) 있었다.<sup>37)</sup>

36) 안병섭, 여석기, 한상철, 합평·이번 호의 문제작들, 『연극평론』 여름호, 1973. 117-118면.

② 관객 가운데 이런 얘기들을 해요. 비교적 연극을 안다는 관객층이 도무지 무슨 얘긴지 내용을 모르겠다. 좀 더 설명하면 그 내용을 따라가느라고 극 전체의 재미를 파악할 여유가 없었다는 겁니다.<sup>38)</sup>

위의 인용문 ①은 한 대학생의 관객평이며, ②는 비평가가 전해들은 관객 반응인데, 이들은 실험 연극의 ‘난해성’에 적지 않은 당혹감을 느끼면서도, 그 형식의 ‘새로움’과 ‘현대성’에 긍정적인 반응을 보였던 것으로 짐작된다. 그러나 그것이 시각적으로 ‘새롭고’, ‘아름답고’, ‘세련되며’, ‘멋있어’ 보였다고 만족감을 표현한 관객이나(①), ‘내용을 따라가느라고 극 전체의 재미를 파악할 여유가 없었다’고 불평한 관객이나(②), 아방가르드 연극에 대한 뚜렷한 미적 기준 없이, 그것을 추상적·주관적으로 평가하고 있다는 점에서는 다를 바 없다고 할 수 있다.

더구나 우리 연극이 관객의 새로운 감각과 대중 쪽으로만 기울어질 순 없고, 오히려 연극적인 흥미 쪽에 더 많은 숫자의 관객이 있다는 사실이 한국 연극에서 크게 느껴지는 거리입니다. (중략) 무대상의 노력이나 연극적 수법에 있어 《어디서...》 쪽이 월등히 나왔다고 생각했는데도, 《따라지...》쪽이 약 4배의 관객이 더 동원되었습니다. (중략) 오늘날 창조적 욕구나 갈망은 젊은 여성 쪽에 편재해 있는 형편입니다. (중략) 그 관객의 연극적 관심은 역시 《따라지...》쪽에 있다는 것이 감각과 연극적 재미 사이에 상당한 거리가 있다는 이야기가 되겠습니다.<sup>39)</sup>

또한, 한 좌담에서 김정옥은, 당시 대부분의 관객(젊은 여성)들이 내적으로는 ‘새로운 감각’을 욕망하면서도 ‘연극적 흥미’가 있는 작품에 몰려

37) 차현재, 「객석·실험극」, 『드라마』 4호, 1973. 113면.

38) 안병섭, 여석기, 한상철, 앞의 합평회 대담, 119면.

39) 김정옥·안민수·유덕형·이원복·한상철·, 좌담: 연극창조와 개성의 발굴, 『연극평론』 1972년 가을호, 8면.

들었던 현상을 지적하고, 바로 이 때문에 대중성을 고려하지 않은 실험적인 연극을 추구하기 어렵다고 고백한다. 이러한 글은 내적 욕망과 관객 취향이 일치하지 않았던 당대 관객의 이중적인 미의식을 엿볼 수 있게 해준다.

앞의 두 경우와는 상반되게, 드라마센터에서 실시한 관객 설문조사는 일반 관객들이 실험적인 연극을 충분히 이해할 뿐 아니라, 그 새로운 형식에 깊은 관심을 드러내고 있음을 보여준다.

참고로 본 작품 《초분》 공연시에 조사한 관객 앙케이트 반응 분석은 다음과 같다.

배포수-4200매, 가득수-1307매

- ① 공연소식은? 친구-**32%**, 신문-25%, 전단-11%, 포스타-22%
- ② 바람직한 종래 공연은? 생일파티-18%, 사랑-16%, 잉여부부-4%, 스투스-4%, 쇠뚝이 놀이-16.5%, 로미오와 줄리엣-10%, 초분-**20.5%**
- ③ 바라는 공연 기획물은? 고대극-10.4%, 근대극-6%, 현대극-**39%**, 실험극-**33%**
- ④ 본 공연 《초분》은? 서양극이다-3%, 동양극이다-21%, 동서양 복합이다-**34%**, 국적불명이다-14%
- ⑤ 《초분》의 관객 소감은? 무난하다-6%, 새롭다-**48%**, 모르겠다-**17%**, 잘됐다-8%<sup>40)</sup>(강조 필자)

1307명의 관객이 참여했기 때문에, 이러한 설문 결과는 관객 개인의 주관적인 의견을 반영한 단편적인 글이나, 연출가 개인의 견해보다 더욱 설득력 있게 들릴 수 있다. 그러나 설문조사의 주체가 공연 생산자인 드라마센터이며, 대상이 유덕형의 실험극을 보기 위해 드라마센터를 찾은 관객이었다는 점에서, 그 결과가 70년대 대중들의 보편적인 미적 취향이

40) 유덕형, 「《초분》 연출 노트」, 『연극평론』 여름호, 1973. 59면. 하는

나 감각을 그대로 반영하고 있다고 단언하기 어렵다. 대중성이 강한 사실주의 연극을 선호하는 관객이라면 시청각적 이미지로 가득 찬 실험연극을 보기 위해, 드라마센터를 애써 찾지 않을 것이기 때문이다.

오히려 이 설문조사가 눈길을 끄는 것은 관객의 ‘대답’이 아니라, 드라마센터 측이 선택한 ‘질문’의 내용과 형식이다. 이것은 그동안 논란이 되었던 부분을 질문으로 선택하여, 이미 선정된 여러 개의 답 중에서 하나를 고르도록 하고 있다. 이러한 선택지 유형의 설문조사는 원하는 결과를 참가자로부터 쉽게 얻어낼 수 있다는 장점을 갖는데, 이를 고려하여 설문내용을 분석하면 다음과 같은 결론에 도달할 수 있다.

①관객은 그 어떤 홍보자료 때문이 아니라, ‘입소문’을 듣고 ‘자발적’으로 실험연극을 보러온다. ②그들은 부조리극(<생일파티>)이나 전통을 현대화한 연극(<쇠뚝이 놀이>)보다, 새로운 형식미학을 실험한 유덕형의 《초분》을 오히려 높게 평가한다. ③관객은 현대극이나 실험극을 사실주의극(근대극)보다 훨씬 선호한다. ④《초분》을 ‘국적불명’의 연극이나 혹은 서구연극으로 오해하는 관객은 그리 많지 않다. 이들은 그것이 ‘동서양의 미학을 결합’한 연극임을 충분히 알고 있다. ⑤이 공연을 난해하다고 느끼는 관객도 분명 존재하지만, 그것을 새롭다고 느끼는 관객이 훨씬 많다.

이러한 설문조사는 실험연극에 대한 일부 비평가들의 우려와 혹평에 대응하고, 그 미적 기준에 이의를 제기하고자 하는 의도를 반영한다. 그리고 이로부터 당시 실험연극 연출가들이 비평가들의 반응에 민감하게 대응하고 있음을 알 수 있다. 당시 새로운 형식을 실험하는 초기 단계였기 때문에, 그에 대한 비평가들의 평가가 일반 관객의 수용태도뿐 아니라 연극 생산자들의 창작 방향에 결정적인 영향을 미칠 수 있음을 인식했기 때문일 것이다.

특히 후자와 관련하여, 비평가들의 관심이 대체로 실험연극의 ‘미적 완성도’보다는 ‘전통의 현대화’ 문제라든가 ‘서구 문화의 수용 태도’에 집

중되어 있었던 것은 일정한 한계를 가질 수밖에 없었다.<sup>41)</sup> 현대 아방가르드 예술의 본질적 특성이라 할 수 있는 ‘미적 자율성’이나 ‘미적 의외성’의 성취 여부보다는 ‘전통의 현대화’나 ‘한국적 정체성’의 구현 여부에 관심을 두는 태도는 결과적으로 초기 연출가의 다양하고도 자유로운 상상력을 일정 부분 억압하는 결과를 초래하였을 것으로 짐작되기 때문이다.

그러나 그런데도 나는 뚜렷한 한국인이고 그 속에 한국적 전통은 들어 있는 것이 틀림은 없다. 전통이란 나는 고정되어 있는 관념으로 파악하지 않는다. 따라서 전통이란 옛 것을 말할 수 없다. 그것은 변화 발전하는 과정으로서 이해되어야 한다고 나는 믿는다. (중략) 나는 한 번도 전통의 확립이나 현대적 수용에 대해 의식적인 작업을 한 적이 없다. (중략) <리어왕>에서 <소>에 이르는 작업의 내용과 형식은 이러한 복합적 의식 구조의 수식 없는 내용으로서 나는 음미한다. 따라서 이러한 과정에 대한 소위 ‘전통의식’으로서의 비판은 때로 시비를 낳을 수도 있지만 전기한 식으로 해서 나는 스스로를 의식적은 아니지만 전통의 파괴자가 아니요 결국은 이를 구축하는 사람이라고 자부하는 것이다.<sup>42)</sup>

여기서 안민수는 ‘한국적’인 것이 고정된 개념이 아니며, ‘전통’도 옛

41) 일레로, 이상일은 <봄이 오면 산에 들에>(최인훈 작/유덕형 연출)에 대해, “연출은 그 현대적 감각을 과학적 세련미로 분장시켜 동양적 세계를 감정 없는 정체의 공간으로 묶으려 든다. (중략) 그것은 동양의 자연을 소리 없음과 연결시키기 위한 과장된 억제로 ‘드라마’를 없애는 결과가 되었고 단순히 연출가의 현학 취미를 살리는 값비싼 시도의 무대가 되었다.”라고 혹평하고 있다. 이상일, 『한국연극의 문화형성력: 전통에서 실험으로 실험에서 전통으로』, 눈빛, 2000. 99면.

또한 서연호는 <하말태자>(안민수 번안·연출)에 대해, “훌륭한 무대성을 보여준 대담한 시도였으나 결과적으로는 소재불명의 작품이 되고 말았다는 비판을 면할 수 없다”고 지적하고 있다. 서연호, 「연극의 재미와 가치」, 『한국연극』 1976. 12월호. 31면.

42) 안민수, 「나의 연출 작업」, 『한국연극』, 1976. 2월호, 42면.

것이 아닌 지속적으로 변화하는 개념이라 주장한다. 이것은 한국인인 자신이 만들어가는 연극은 당연히 한국적일 수밖에 없으며, 그것이 또 하나의 연극 전통을 수립하게 될 것이라는 입장이다. 이러한 견해는 역설적으로 당대 연극계와 평단이 연출가들에게 ‘고정된’, ‘옛 것’을 강요하였다는 사실을 유추해낼 수 있게 한다. 이처럼 당대의 ‘전통’ 개념이 결과적으로 서구 근대 연극 수용 이전의 연극 양식, 즉 조선시대 이전까지의 전통연희 양식을 의미하는 것이었기 때문에, 70년대 실험연극 연출가들에게 요구된 ‘전통의 현대화’ 역시 그러한 전통연희 양식을 계승하는 범주를 넘어설 수 없었던 것이다. 실제로 안민수가, <태> 이후 자신의 작품들을 두고 “동양적이라든지 한국적이라든지 하는 이야기들을 하게” 되자, 본격적으로 한국적인 무대를 만들기로 결심했던 것이나,<sup>43)</sup> <하멸태자>가 왜색논쟁을 일으키자, 그것을 다시 ‘한국적’으로 바꾸었던 것은 그 대표적인 예가 될 수 있다.

따라서 70년대 실험연극은 서구의 새롭고도 현대적인 연극 양식을 지향했던 연극 생산자들의 미적 욕망과 전통연희 양식을 현대적으로 계승해야 한다는 수용자들의 ‘전통’ 이데올로기가 갈등관계를 이룰 수밖에 없었으리라 생각된다. 그리고 ‘전통’ 이데올로기에 강박된 비평가들의 요구와 기대는 결과적으로 실험연극 연출가들이 다양한 형식 실험을 지속하는 대신, 점진적으로 ‘전통의 현대화’라는 과제를 풀어나가는 데 동참하도록 하는 결과를 초래하게 된다. 이것은 서구 아방가르드 연극 형식을 한국적인 방식으로 토착화시켜 나가는데 기여한 바가 크지만, 한국 실험연극이 유사한 연극 미학을 재생산하는 한계를 드러내게 된 이유가 되기도 한다.

43) 안민수, 「나의 연출 작업에 대해서」, 앞의 글, 74면.

## 6. 결론

70년대 한국 실험연극은 그것이 새로운 형식 수용의 초기 단계에 있었기 때문에, 어느 정도의 ‘이식성’을 떨 수밖에 없었던 것으로 보인다. 그래서 서구의 연극미학을 수용, 정착시키는 과정에서 한국적, 전통적, 민족적인 요소가 강조되었는지도 모른다. 그러나 문제는 동시대 미국 아방가르드 형식을 수용하고자 하는 연출가들의 미적 욕망과, 이들의 창조적인 작업을 감상하고 평가하는 수용계층의 이데올로기가 다른 지점을 향하고 있었다는 데 있다. 이로 인해 초기 실험연극 연출가들은 적지 않은 딜레마에 시달렸을 가능성이 크다.

우선 초기 실험연극 연출가들이 수용하고자 한 서구(미국) 아방가르드 연극의 미학적 원리는 민족과 국가의 경계를 초월하는 ‘문화상호주의’에 뿌리를 둔 것이었다. 따라서 한국적, 민족적, 전통적인 정서와 표현을 요구하는 당대 연극계와 평단의 태도는 일종의 ‘자민족문화중심주의’로서 그와 같은 서구 아방가르드 연극이 궁극적으로 지향하는 방향과 부합되지 않는 것이었다고 할 수 있다. 안민수 연극(<하멜태자>)이 미국 아방가르드 연극 양식을 거의 그대로 수용한 것이었음에도 불구하고, 일본 전통연극의 양식미를 선택하였다는 이유로 혹평의 대상이 된 것은 그 대표적인 예가 될 수 있다.

둘째, 실험적인 무대를 창조하는 과정에서 연출가들에게 요구되었던 ‘전통의 현대화’가 비록 타당한 것이었다 할지라도, 서구 아방가르드 연극에 내재된 동양(중국과 일본) 연극미학을 한국 전통연극의 미학으로 대체하기가 그리 쉽지만은 않았을 것으로 짐작된다. 특히 배우의 신체훈련 방법, 절제된 양식적 연기, 다양한 시청각적 이미지의 창조 면에서, 한국의 전통 연극과 중국의 경극, 일본의 가부키나 노의 연극이 적지 않은 ‘차이성’을 갖고 있기 때문이다.



마지막으로, 서구 아방가르드 연극 형식을 한국무대에 도입하고자 한 초기 단계였기 때문에, 비록 그것을 직접 체험한 연출가라 할지라도 ‘모방’과 ‘이식’의 단계를 거치지 않고, 새로운 양식을 ‘한국적’으로 무대화 하는 것은 거의 불가능했으리라 생각된다.

따라서 초기 실험연극의 연출가들은 내적으로 적지 않은 혼란을 경험하거나, 심리적 부담감으로부터 자유롭지 못했을 가능성이 크다. 즉 자신들이 직접 경험한, 서구 아방가르드 연극미학을 국내 무대에 펼쳐보이고자 하는 개인적 차원의 ‘미적 욕망’과, 그것을 어떠한 방식으로든 한국적 미학과 정서에 맞게 무대화해야 한다는 당대 연극계와 수용자들의 ‘요구(혹은 기대)’ 사이에서 시행착오를 거듭할 수밖에 없었으리라 짐작된다. 실험연극 초기에 ‘문화적 정체성’의 문제로 혹평에 시달렸던 유덕형과 안민수의 경우는 그 대표적인 경우라 할 수 있다.

요컨대 70년대는 연출가들의 미적 자율성보다는 전통 이데올로기가 더욱 강한 힘을 발휘하였는데, 이것은 유덕형과 안민수가 점차 한국의 전통연희 양식을 적극적으로 활용하고자 한 데서 어렵지 않게 짐작할 수 있다. 더욱이 이후로 오태석이 전통적인 양식에 심취하거나, 김정옥이 70년대 접어들어 드라마센터 연출가들과는 또 다른 방식으로 동양적인 연출미학을 실험한 것은 당대 전통 이데올로기가 한국 실험연극의 전개 방향에 어느 정도의 영향을 미쳤는지 가늠하게 해준다. 앞서 지적했듯이, 70년대로부터 출발한 실험연극이 결과적으로 한국적인 미학을 탐색하는 방향으로 나아갔다는 사실은 서구 연극미학을 토착화시키는 과정에 기여한 바가 크지만, 연출가 개인의 미적 욕망에 따라 다양한 형식 실험을 할 수 있는 기회를 제한했다는 점에서는 일정한 한계를 갖는다고 할 수 있다.

## 참고문헌

### 1. 저서 및 논문

- 김방옥, 「한국연극의 사실주의 연기론 연구」, 『한국연극학』 제 22호, 한국연극학회 편, 2004.
- 김숙현, 『드라마센터의 연출가들』, 현대미학사, 2005.
- \_\_\_\_\_, 『안민수 연출미학』, 현대미학사, 2007.
- 백로라, 「1960년대 이후 한국 현대극 연출」, 『한국 근·현대 연극 100년사』, 한국 근·현대 연극 100년사 편찬위원회 편, 2009.
- 백현미, 「1970년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 13, 한국극예술학회 편, 2001.4.
- 이상경, 『노·가부키의 미학』, 태학사, 2003.
- 이상일, 『한국연극의 문화형성력: 전통에서 실험으로 실험에서 전통으로』, 눈빛, 2000.
- Pavis, Patrice "Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theater," *The Intercultural Performance Reader*. Patrice Pavis, ed. London, New York: Routledge, 1996.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An introduction*, London & New York: Routledge, 2002.
- ### 2. 신문·잡지·기타 자료
- 김경옥, 「전통극과 부조리극」, 『한국연극』, 1976. 11월호
- 김정옥 외, 「좌담: 연극창조와 개성의 발굴」, 『연극평론』 가을호, 1972. 7.
- 서연호, 「연극의 재미와 가치」, 『한국연극』, 1976. 12월호
- 안민수, 「나의 연출작업」, 『한국연극』 1976. 2월호, 42면.
- \_\_\_\_\_, 「나의 연출작업에 대해서(한상철과의 인터뷰)」, 『공연과 리뷰』, 현대미학사, 1998.5.
- 안병섭 외, 「합평·이번 호의 문제작들」, 『연극평론』 여름호, 1973.
- 유덕형, 「新傳統劇의 探究: 나의 演出方向」, 유덕형 연출작품 발표회 공연 프로그램, 1969.6.17-30.
- \_\_\_\_\_, 「신전통극의 탐구: 나의 연출방향」, 1969년 유덕형 연출작품발표회 공연 프로그램.
- \_\_\_\_\_, 「《초분》 연출 노트」, 『연극평론』 여름호, 1973. 59면.

- \_\_\_\_\_, 「4년의 침묵 후: <봄이 오면 산에 들에>」, 『한국연극』, 1982. 9월호.
- \_\_\_\_\_, 「나의 <초분> 이야기」, 『한국연극』, 1982. 9월호.
- 유민영, 「신극무대에 전통의 융화」, 『서울신문』, 1970. 7.14.
- \_\_\_\_\_, 「정체성 극복을 위한 모색」, 『춤』, 1977. 7.
- \_\_\_\_\_, 「공연평」, 『한국연극』, 1982. 9월호.
- 이원경, 「최근의 연출 경향」, 『한국연극』 1976. 2월호.
- 차현재, 「객석·실험극」, 『드라마』 4호, 1973. 113면.
- 한상철, 「한국연극 10년, 그 의의」, 『연극평론』 18, 1979. 겨울호.

## Abstract

### The Discourse of Korean Experimental Theater in the 1970s

Paek Rora

This research analyzes the historical significance of the theatrical environment and the production-reception discourse of Korean experimental theater in the 1970s.

The Korean experimental theater of the 1970s developed, as a departure from the aesthetic of Korean traditional theater and previous theater forms. It was developed instead by theatrical directors who experienced contemporary American theater directly and applied its new forms to their Korean productions. These origins account for Korean experimental theater's essential characteristics of irony and hybridity. In the process of importing the new western theatrical styles, Korean experimental theater experienced severe conflicts that were reflected in fragmentary and incompletable aesthetic forms, desires, and ideologies.

By analyzing the production-reception discourse of Korean experimental theater, this research attempts to explore aesthetic desires and ideologies of directors and spectators. Specifically, it investigates the interculturalism discourse related to *Deokbyung Yu* and the arguments of Japanese style concerning *Minsoo Ann*. This investigation will clarify the conflict between the aesthetic desires for experimentation with new theatrical languages and the ideologies that aim to modernize the Korean theatrical tradition. Ultimately, this research will contribute to understanding the development of Korean experimental theater since the 1970s.

Kew words: Korean experimental theater in the 1970s, production-reception discourse, irony and hybridity, aesthetic forms, desires, and ideologies, modernization of Korean theatrical tradition.

접 수 일 : 2009년 8월 31일

심사기간 : 2009년 9월 1일~9월 19일

게재결정 : 2009년 9월 19일