

1970년대 전통 이념과 극단 민예극장의 '전통'

김기란*

1. 70년대 문예정책과 전통 논의
2. 70년대 한국연극 위기론과 주어진 전통
3. 극단 민예극장의 '전통'과 허규: 내면화된 합법적 가치로서의 전통
4. 전통의 대중화와 비문화의 불온과 저항: 관객의 발걸음 통한 전통의 전유
5. 극단 민예극장의 '전통' 그 이후

국문초록

이 글의 목적은 70년대 국가권력에 의해 소환되었던 전통 이념이 '전통의 현대화'라는 명목 아래 당대 한국연극 현장에 수용되었던 양상과 그 함의를 밝히려는데 있다. 이는 다른 한편 70년대 전통 논의를 둘러싼 한국연극계의 자기검열의 양상을 비판적으로 검토하는 작업이기도 하다. 이를 위해 이 글에서는 민족극을 창안하는 방식으로 70년대 한국연극계의 전통 논의를 선점했던 극단 민예극장의 활동을 살펴보았다. 이제까지 70년대 극단 민예극장에 대한 평가는 전통의 계승과 변용을 내세운 허규의 연출 작업을 바탕으로 공연예술적 성취 여부에 집중되었다. 하지만 70년대 국가가 주도한 문화정책의 장(場)에서 구성된 전통 이념과 그것이 작동된 양상은 예술적 성취라는 측면에서만 평가할 수 없다. 무릇 전통을 전유하려 한 주체의 선택적 기준에 따라 전통 이념은 선별

* 대전대학교 연극영화학부 강사

되고, 선별된 전통 이념의 선택 과정에서 특정 대상들이 배제, 폐기, 재선별, 재해석, 재인식된다. 70년대 비문화로 호명되었던 서구적인 것이나 퇴폐불온한 것과의 차이 속에서, 전통이 전유되었던 70년대의 상황도 이로부터 멀리 있지 않다. 국가가 주도한 70년대의 전통 논의는 전통의 특정 이념을 안정된 가치로 합법화했는데, 그것을 작동시킨 한 방식은 국가의 문예지원이었다.

70년대 극단 민예극장은 당시 연극 위기론의 구체적 대안으로 선택되었던 전통의 현대화를 바탕으로 민족극을 지향했다. 그것은 구체적으로 전통연희의 계승과 변용이라는 방식으로 구현되었는바, 특히 극단 민예극장의 대표 연출가 허규에게 전통은 거부할 수 없는 안정적 가치였고 그것의 계승과 변용은 의심할 바 없는 소명으로 내면화되었다. 그 결과 허규가 연출한 극단 민예극장의 공연은 일정한 성취에도 불구하고 과도한 전통연희의 관습들로 채워진 숙련된 장인술로 귀착되었다. 70년대의 전통 이념은 80년대 들어 새로운 전유의 양상으로 전개된다. 1986년 극단 민예극장의 핵심 단원이었던 손진책, 김성녀, 윤문식 등은 민예극장을 탈퇴하여 극단 미추를 만든다. 극단 미추는 연출가 손진책을 중심으로 풍자와 해학이 넘치는 마당놀이를 선보이며 전통의 대중화를 끌어냈다. 전통연희에 내재된 민중의 저항정신을 전통적 가치로 전유했던 대학가의 마당극처럼, 손진책의 마당놀이는 풍자와 해학을 통해 위압적인 국가권력을 비판하고 조롱함으로써 대중적 인기를 끌었다.

70년대 전통 논의의 자장 안에서, 민중의 저항정신을 전통적 가치로 전유하며 자생한 마당극이나 전통의 대중화를 성취한 극단 미추의 마당놀이는 예술적 성취로써만 평가되지 않는다. 마찬가지로 전통의 계승과 변용이라는 측면에서 70년대 극단 민예극장이 성취한 것 역시 70년대 전통이 소환되었던 맥락을 제외하고 독립적으로 평가될 수 없다. 70년

대 국가 주도의 전통 논의에 대응한 한국연극 평단의 시각이 예술성을 바탕으로 한 공연예술의 질적 성취에만 집중된 대목이 아쉬운 것은 그 때문이다. 이 글에서는 이런 맥락을 비판적으로 검토하고, 이를 바탕으로 70년대 극단 민예극장의 활동을 중심으로 당대 한국연극계의 전통 논의와 그 실천 양상을 살펴보았다. 결과적으로 70년대 극단 민예극장의 활동이 한 계기로 작용했을 대중적 마당놀이나 민중저항의 마당극은 70년대 극단 민예극장이 전통을 전유하는 방식, 곧 전통의 계승과 현대적 변용과의 '차이' 속에 정립되었다. 계기는 되었으나 그에 따른 유의미한 차이를 지속적으로 생산해내지 못한 점, 이것이 극단 민예극장의 '전통'이 70년대 한국연극사에서 차지하는 의미이자 한계이다.

(주제어: 전통, 70년대 문예진흥정책, 국가문예지원정책, 전통의 현대화, 극단 민예극장, 허규, 손진책, 극단 미추, 마당놀이, 마당극)

1. 70년대 문예정책과 전통 논의

70년대 한국연극 현장에 '전통'이 소환되었던 정황은 다분히 문제적이다. 국립국어연구원의 표준국어대사전에 따르면, tradition의 번역어인 전통의 사전적 의미는 “어떤 집단이나 공동체에서 지난 시대에 이미 이루어져 계통을 이루며 전하여 내려오는 사상, 관습, 행동 따위의 양식”이지만, 근대 이후 전통의 의미는 단순히 전승된 것에 머물지 않고 “발명되고 구성되어 공식적으로 제도화”¹⁾된 것으로 인식되기 시작했다.

70년대 한국사회에서 전통이 화두가 되었던 상황도 이러한 맥락에서 크게 벗어나 있지 않았다. 그 시발점이 된 것은 1968년 문공부가 발족하

1) 에릭 홉스봄 외, 『만들어진 전통』, 박지향·장문석 역, 휴머니스트, 2004, 20쪽.

면서 문교부 산하의 문예 관련 행정(영화, 공연, 연예 등)이 공보부로 통합된 일로, 문예정책상 큰 변화를 예고하는 조치였다. 1973년 10월 국가의 문예정책의 이념적 기초를 드러낸 '문예중흥선언'이 발표되었다. 그것의 핵심은 민족중흥의 역사적 전환기를 맞아 새로운 문화 창조의 사명을 강조하는 한편, 복고적 경향을 경계하고 천박한 퇴폐 사조를 일소한다는 것이었다.²⁾ 같은 해 발표된 '1차 문예중흥 5개년 계획(1974-1978)'에 따라 기반조성, 민족사관 정립(국학, 전통예술, 문화재), 예술진흥(문학, 미술, 음악, 연극, 무용), 대중문화창달(영화, 출판) 등 4개 분야에 5년 간 485억의 예산이 투입되었다. 이 중 민족사관 정립 분야가 70.2%로 압도적인 비중을 차지했고, 문화재관리 예산에 63%의 예산이 배분되었다.³⁾ 일견해 보아도 전통 민족문화의 계승, 창조, 발전이 70년대 문화정책의 핵심임을 알 수 있는바, 새로운 전통 이념의 정립에서부터 그것의 문화예술 현장에의 적용까지 국가가 개입하는 "전통의 국가적 창안"⁴⁾ 문예사업이 시작된 것이다.

이 글에서는 70년대 문화정치 의 장(場)에서 구성된 전통 이념이 한국연극계에서 작동한 실천 양상을 분석하려 한다. 70년대 국가 권력에 의해 전통적인 것으로 호명되었던 것들이 '전통의 현대화'라는 명목 아래 한국연극 현장에 수용되었던 양상과 그 함의를 밝히려는 것이다.

이를 위해 이 글에서 주목한 것은 1973년 창단된 극단 민예극장이다. 극단 민예극장은 전통(연희)의 현대화(현대적 공연)를 내세워 70년대 한국연극계의 전통 논의를 실천적으로 선점했고, 전통을 전유한 새로운 공연 형식인 마당극과 마당놀이가 등장하는 데 일정한 계기로 작용했다

2) 문화공보부 편, 『문화공보 30년』, 1979.

3) 문화공보부 편, 『문화공보 30년』, 1979.

4) 김수진 외, 『전통의 국가적 창안과 문화변용』, 혜안, 2009 참조.

고 평가된다. 가령 70년대 이후 전통의 현대화 양상을 전통 복원 차원의 공연물, 사회변혁 지향의 마당극 계열, 대중적 엔터테인먼트로서의 마당놀이, 창작자 개인의 차원에서 흡수된 전통 활동 공연으로 분류하는 시각이 그것이다.⁵⁾ 지금까지 한국연극계 내부에서 수용되어 온 이러한 통설을 따르자면 70년대 극단 민예극장의 활동을 통해 한국연극 현장에서 전통 논의가 수용, 전개, 변화되는 양상을 살펴볼 수 있을 것으로 생각한다.

극단 민예극장의 지향점은 극단의 대표 연출가인 허규(許圭)가 추구했던 '계승된 전통'을 통해 구현되었는데, 극단 민예극장이 허규의 연출로 공연한 70년대 창작가면극이나 창작인형극, 창작가무극은 한국연극사에서 중요한 성취로 평가⁶⁾되어 왔다. 동시에 극단 민예극장과 허규의 작업이 전통연희를 복원, 계승했다는 점은 인정하면서도 그 작업의 세부에서 창조적이고 현대적인 수용에는 못 미쳤다⁷⁾는 비판도 제기되었지만, 그러한 "평가는 작품에 대한 구체적 분석의 결과가 아니라 대부분 당시의 공연에 대한 인상비평에 머물고 있기" 때문이라는 변론도 만만치 않다.⁸⁾

그런데 허규의 연출 작업을 바탕으로 전통의 계승과 현대화라는 성취에 집중된 극단 민예극장에 대한 평가는 70년대 전통 논의의 맥락

-
- 5) 김숙경, 『1970년대 이후 한국 현대극 연출에 나타난 전통의 현대화 양상 연구:김정옥, 오태석, 손진책, 김명곤, 이윤택을 중심으로』, 중앙대학교 박사학위논문, 2009, 22쪽.
 6) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 인간, 2002, 162-163쪽; 유인경, 『극단 민예극장의 가무극 〈한네의 승천〉 연구』, 『한국극예술연구』 제23집, 한국극예술학회, 2006, 162쪽.
 7) 백현미, 『1970년대 한국연극사의 전통담론연구』, 『한국극예술연구』 제13집, 한국극예술학회, 2001, 183쪽.
 8) 김미도, 『70년대 한국연극의 전통수용양상-허규와 민예극장의 공동작업』, 『한국연극학』 제27권, 한국연극학회, 2005, 7쪽.

속에서가 아니라, 공연작품의 예술적 성취 여부를 통해 이루어진 경우가 대부분이다. 하지만 70년대 전통 논의는 문화정치의 장(場)에서 기획된 측면이 강하기 때문에, 전통을 예술적 대상화 혹은 심리적 내면화한 경우, 그것을 예술적 성취라는 측면에서만 평가할 수 없다. 무릇 전통을 전유하려 한 주체의 선택적 기준에 따라 전통 이념은 선별되고, 선별된 전통 이념의 선택 과정에서 특정 대상들이 배제, 폐기, 재선별, 재해석⁹⁾, 재인식되기 때문이다. 비(非)문화로 지명되었던 서구적인 것이나 퇴폐불온한 것과의 차이 속에서, 전통의 가치가 차이화되고 그것을 바탕으로 전유가 이루어졌던 70년대의 문화적 상황이 바로 그렇다.

이런 상황을 고려한다면, 극단 민예극장의 연극사적 평가를 포함, 70년대 한국연극계의 전통 수용 양상은 국가의 문화정치전략을 전유하면서 그것에 저항 혹은 순응해온 길항 관계의 분석을 통해 입체화될 수 있을 것이다. 이 때 중요한 것은 70년대 한국연극 현장에서 극단 민예극장, 마당극, 마당놀이가 전유한 전통의 이념과 전유 방식의 차이를 살펴보는 것이다. 왜냐하면 그것이야말로 전통의 현대화에 대한 각각 다른 예술적 주체의 입장과 전략을 드러내는 것이기 때문이다.

다른 한편 이는 “이 시기의 희곡사와 연극사는 고스란히 자기검열을 통해 국가검열을 피해간 작품들의 역사로 기록¹⁰⁾될 수 있다는 지적처럼, 70년대 전통 논의를 둘러싼 한국연극 평단과 현장이 보여준 내면화와 자기검열의 양상을 비판적으로 검토한다는 것을 의미하기도 한다. 70년대는 한국연극의 최고 전성기라고 할 만큼 연극관객이 증가하고 연극

9) 하효숙, 『1970년대 문화정책을 통해 본 근대성의 의미-문예진흥 5개년 계획과 새마을 운동을 중심으로』, 서강대학교 석사학위논문, 2000, 8쪽.

10) 박명진, 『70년대 연극제도와 국가 이데올로기』, 『민족문화사연구』 제26권, 민족문화사학회, 2004, 8쪽.

문화가 정착되며 연극제도가 정비된 시기¹¹⁾였다. 연극문화와 제도들이 정비되고 정착되는 과정은 '누군가'의 판단에 따른 정전화의 시작을 알리는 것이다.¹²⁾

에릭 홉스봄(Eric Hobsbawm)은 만들어진 전통은 과거와의 연속성을 인위적으로 내세우며, 예전 상황들에 준거하는 형식을 띠거나 강제적인 반복을 통해 제 나름의 과거를 구성¹³⁾한다고 했다. 이때의 전통이 전통을 전유하려는 특정 주체의 선택적 기준에 따라 선별된 전통임은 말할 것도 없다. 때문에 70년대 문화정치의 기획에 적응하며 특정 주체와 그 이념을 내면화한 전통의 내용은 그것을 선별적으로 소환한 주체의 의도, 그 의도에 의해 만들어진 구조를 파악하지 않으면 발견하기 어렵다. 1970년대 한국연극계의 담론을 주도하고 현장을 견인한 세력은 당대 전문적 지식인으로 구성된 연극평단¹⁴⁾이었다. 당시 전통을 둘러싼 특정 이념과 입장이 선택되고 정전화되는 과정, 그것이 현장에 작동하며 평가의 기준이 되는 과정에서 연극평단의 역할이 적지 않았다는 것이다.

이 글에서는 70년대 문화정치의 장(場)에 위치했던 한국연극계의 상황과 극단 민예극장의 '전통'이 구현되는 양상을 살펴보는 것으로부터 논의를 시작하려 한다.

11) 서연호·이상우, 『우리연극 100년』, 현암사, 2000, 290쪽.

12) 김운정, 『1970년대 연극평론가들의 부상과 정전화의 시작』, 『한국극예술연구』 제31집, 한국극예술학회, 2010, 59쪽.

13) 에릭 홉스봄 외, 『만들어진 전통』, 박지향·장문석 역, 휴머니스트, 2004, 21쪽.

14) 이진아, 『1970년대 연극평론의 해외연극론 수용 연구』, 『한국극예술연구』 제63집, 한국극예술학회, 2019, 128쪽.

2. 70년대 한국연극 위기론과 주어진 전통

70년대 연극평론가로 활동했던 이태주는 70년대를 “현대 한국연극이 새로운 전환을 모색한 격동의 시대”¹⁵⁾라고 진단한다. 다양한 지향점을 지닌 소극장들이 문을 열었고 60년대 동인제 극단의 명맥을 잇는 극단들도 생겨났다. 동시대 세계연극의 경향이 국내에 소개되었고 창작극 공연도 활발해졌으며 대학생을 중심으로 연극관객층도 형성되었다.

하지만 70년대 한국연극계 내부 사정은 혼란스러웠다. 혼란을 야기한 원인은 두 가지로 요약될 수 있는데, 그 첫 번째는 70년대 등장한 전문적 연극평단이 제기한 한국연극 위기론이었고, 두 번째는 국가 주도의 문화정치가 작동시킨 문예지원 정책이었다. 70년대 한국연극계는 안 밖에서 주어진 이 두 가지 계기를 통해 새로운 연극 표현형식의 모색과 문예지원과 연동된 전통 이념 수용을 함께 고민해야 하는 상황에 처하게 되었다.

이런 상황을 고려할 때, 기존의 70년대 한국연극 평단을 분석하는 논의에서, 그들의 관심이 ‘전통’과 ‘실험’에 집중되었다거나¹⁶⁾ 『연극평론』 중심의 비평가 그룹이 전위적 연극실험, 현대성에 대한 지지와 전통연희의 현대화, 아시아적 연극 정체성 구현, 한국연극미학 정립에 대한 학문적, 비평적 열정을 지속적으로 유지했다¹⁷⁾는 평가는 다소 일면적이다. 마찬가지로 한국연극의 위기를 타개하기 위한 방편으로 70년대 한국연극계가 한국적인 것으로서의 전통을 발견했다는 식의 현상적 인과

15) 이태주, 「연극개혁운동과 평단의 형성」, 『한국연극 1975-1995』, 푸른사상, 2011, 45쪽.

16) 김윤정, 「1970년대 연극평론가들의 부상과 정전화의 시작」, 『한국극예술연구』 제31집, 한국극예술학회, 2010, 66쪽.

17) 이진아, 「1970년대 연극평론의 해외연극론 수용 연구」, 『한국극예술연구』 제63집, 한국극예술학회, 2019, 129쪽.

(因果) 역시 평면적 분석이다. 왜냐하면 70년대 한국연극 평단이 한국연극 미학으로서의 전통과 전위적 연극실험에 '집중할 수밖에 없었던' 배경에는 실상 앞서 언급한 70년대 문화정치의 맥락이 복합적으로 작용한 사정이 있었기 때문이다.

1970년대 연극비평은 아카데미즘과 연결되어 과거의 연극비평과 다른 분석적 비평을 지향했다. 새로 등장한 연극비평가들은 공연에 관한 줄거리와 주관적 인상을 기술하는 데서 나아가 작품의 가치를 판단할 수 있는 전문적 역량을 지니고 있었고¹⁸⁾, 이들이 세력을 규합하여 지면을 확보하고 평단을 구성함으로써 작품의 평가, 국가지원작품 선정 등에 적극 개입하게 되었다. 이 중 특히 1970년 3월 봄 호를 창간호로 시작하여 1980년 겨울 호를 끝으로 중단된 『연극평론』은 70년대 대표적인 연극전문잡지였다.¹⁹⁾ 『연극평론』에 모인 비평가들은 서구지향적 태도를 견지했고, 당연히 그들은 서구연극계를 기준으로 한국연극을 진단하려는 경향을 숨기지 않았다.²⁰⁾ 이들은 해외 연극이론을 소개하는 한편, 이를 바탕으로 비평이론을 정립하고 한국연극 현장의 공연을 평가했다. 70년대 한국연극의 위기론은 이들의 활동으로부터 제기될 수 있었다.

한편 1973년 10월 '1차 문예중흥 5개년 계획'으로 가시화된, 국가의 개입과 지원이라는 양날의 칼을 지닌 문화정책이 시작되었다. 박정희 정권은 70년대 전통 논의를 기획하며 전통을 안정된 가치로 합법화하기 위해 국가의 문예지원 정책을 적극 활용했다. 문화예술 활동에 국가가

18) 김윤정, 「1970년대 연극평론가들의 부상과 정전화의 시작」, 『한국극예술연구』 제31집, 한국극예술학회, 2010, 64쪽.

19) 이진아, 「1970년대 연극평론의 해외연극론 수용 연구」, 『한국극예술연구』 제63집, 한국극예술학회, 2019, 129쪽.

20) 이진아, 「1970년대 연극평론의 해외연극론 수용 연구」, 『한국극예술연구』 제63집, 한국극예술학회, 2019, 151쪽.

개입한다는 것은 수용할 수 없는 것이었지만, 그것이 지원이란 방식으로 주어졌을 때 그 의도는 숨겨지고 지원의 내용만 부각되었다. 국가가 선택한 전통의 내용과 의미가 문예지원의 조건으로 주어졌던 70년대, 한국연극계의 관심이 집중된 지점도 그것의 정치적 의도는 아니었다.²¹⁾

‘문예중흥 5개년 계획’이 발표되기 전인, 1970년과 71년 문화공보부는 속리산과 아카데미하우스에서 두 차례에 걸쳐 세미나를 개최했다. 이 세미나를 통해 문예중흥 5개년 계획에 대한 정부의 세 가지 입장이 정리된다.²²⁾ 첫째는 문화와 국력은 표리의 관계를 이뤄야 한다는 입장이고, 둘째는 한국문화의 과거지향적 성격을 극복하고 주체성을 키워야 한다는 입장이었으며, 마지막으로 셋째는 미래지향적이고 진취적인 근대화 된 생각을 가져야한다는 입장이었다.

이러한 입장은 새로운 목적에 걸맞는 새로운 유형의 전통들을 만드는 데 낡은 재료들을 이용²³⁾하고, 그렇게 만들어진 전통을 당대 사회에 안정적으로 적응케 하는 문화정책을 통해 구현되었다. 가령 국난극복의 역사적 유산으로 호명된 삼국통일의 위업을 기리는 경주 통일전, 강감찬 장군의 출생지인 서울 낙성대, 왜군과 싸우다 순절한 의사의 유해를 모신 금산의 칠백의총(七百義塚), 충무공의 본영이었던 통영의 제승당, 부산 충렬사, 강화 전적지, 제주 항호순의비(抗豪殉義碑), 진주성, 남한산성, 해주산성 등이 문화재 보호 사업의 일환으로 보수되었다.²⁴⁾ 또한

21) 박명진, 『70년대 연극제도와 국가 이데올로기』, 『민족문화사연구』 제26권, 민족문화사학회, 2004 참조.

22) 이태주, 『연극개혁운동과 평단의 형성』, 『한국연극 1975-1995』, 푸른사상, 2011, 8-10쪽.

23) 에릭 홉스봄 외, 『만들어진 전통』, 박지향·장문석 역, 휴머니스트, 2004, 27쪽.

24) 권오현, 『역사적 인물의 영웅화와 기념의 문화정치: 1960-1970년대를 중심으로』, 고려대학교 박사학위논문, 2010.

박정희의 역사적 모델과도 같았던 이순신 장군은 한국 역사에서 가장 위대한 역사적 영웅으로 추모되며, 위기 상황에 놓인 민족과 국가를 구한 애국충정의 군인으로 그려졌다.²⁵⁾

연극의 새로운 표현형식을 고민하던 70년대 한국연극계는 계승되어 마땅한 것으로 하달된 전통이란 화두를 적극 수용했다. “전통적인 연극 유산의 현대화 문제는 70년대를 대표하는 ‘뜨거운 감자’였고, 전통적 유산의 표현방식을 이용한 연극은 거스를 수 없는 경향이자 유행”²⁶⁾으로 자리잡게 된다.

1970년 극단 실험극장은 창립 10주년 기념 공연으로 오영진의 〈허생전〉(최인훈 작, 허규 연출)을 무대에 올렸다. 연출가 허규가 이끄는 극단 민예극장은 전통연희의 계승을 통한 현대화로 분위기를 선도했고, 안민수가 연출한 〈태〉(드라마센터)는 평단의 호평을 받았다.²⁷⁾ 극단 광장, 가교, 창고극장 등 이 시기 대표적인 극단들 대부분이 전통연희를 도구적으로 활용한 연극을 공연했다. 이들은 전통연희로부터 새로운 연극 표현형식을 모색하거나 서구의 비사실주의적 실험극으로부터 받은 자극을 한국적인 것과 결합시켰다. 바야흐로 전통을 전유하려는 한국연극 장(場)의 쟁투가 본격화된 것이다.

1973년 ‘제1차 문예중흥 5개년 계획’의 연극 분야 사업 방향은 “국민총화, 민족번영을 이끈 민족연극 지원 및 창작극 집중 지원”으로 진행되었다. 지원의 구체적 내용은 주체적 민족사관을 정립하고 한국적인 것을 실현한다는 명목 아래 서구적인 것을 비판하고 배척하려는 의도를 담고

25) 오명석, 『1960-70년대의 문화정책과 민족문화담론』, 『비교문화연구』 제4호, 서울대학교 비교문화연구소, 1998, 128쪽.

26) 백현미, 『1970년대 한국연극사의 전통담론연구』, 『한국극예술연구』 제13집, 한국극예술학회, 2001, 152-153쪽.

27) 이태주, 『연극개혁운동과 평단의 형성』, 『한국연극 1975-1995』, 푸른사상, 2011, 47쪽.

있었다. 곧 “창작극을 ‘구공탄을 때고 사는 우리의 처지’로, 번역극을 특수층을 위한 ‘호화관의 고급주택생활’에 비유하는 것이 당시 정부의 입장²⁸⁾이었는데, 창작극과 번역극이라는 단순한 대비 속에는 한국적인 것(민족적인 것)과 서구적인 것(퇴폐적인 것)을 대립적으로 이해하는 태도가 엿보인다. 호명된 전통과 민족의 내용이 반영된 창작극을 지원함으로써 시설 규정을 통한 공연장 통제와 함께 연극을 간접적으로 통제하려는 국가의 의도를 드러낸 것이다.

장충동에 자리를 튼 국립극장이 ‘창작극 우선 원칙과 연극의 주체성 확립’을 내세워 대관을 제한한 것은 이러한 정부의 입장을 적극 반영한 것이었다. 국립극장은 민간극단 지원 사업을 시작하며, 공연 실적이 우수한 극단에 한해 국립극장과 함께 새마을 운동을 주제로 한 창작극을 국립극장에서 공연하고 전국 순회공연을 병행해야 한다는 조건을 내걸었다. 전통의 발견과 민족주의의 고취를 위해 동원된 창작극에 국가의 지원이 집중되었지만, 그것은 실제 예술적 자율성을 바탕으로 한 창작극 진흥과는 거리가 있었다. 국가 주도의 민족과 전통에 동원된 창작극을 양산하는 결과를 낳았기 때문이다.²⁹⁾

한국연극계에서는 창작극 작가와 공연 극단을 구분해서 지원할 것을 제안했고, 지방공연이라는 부대조건을 철폐할 것³⁰⁾을 요구했다. 이들의 요구는 정당한 것이었으나 일면적인 것이기도 했다. 창작극 지원방식의 불합리함을 지적하면서도 그것의 이유는 주로 작품(활동)의 질적인 성취와 연결해서만 언급했기 때문이다. 예술창작을 통제하는 정치권력의

28) 정호순, 『1970년대 극장과 연극문화』, 『한국극예술연구』 제26집, 한국극예술학회, 2007, 205쪽.

29) 정호순, 『1970년대 극장과 연극문화』, 『한국극예술연구』 제26집, 한국극예술학회, 2007, 211쪽.

30) 이태주, 〈1975년의 연극을 위하여〉, 『공간』 제92호, 1975, 9-11쪽.

의도에는 침묵하는 대신, 70년대 연극 위기론을 타개하기 위한 전통이라는 새로운 재료의 소환에 논의의 초점을 맞춘 것이다.

이에 대한 한 사례로 1973년 발족한 '한국회'(이상일, 한상철, 이태주, 유민영, 김세중, 신정옥, 김문환, 김의경, 양혜숙)를 중심으로 열린 '연극의 개혁' 장기 심포지엄을 들 수 있다. 심포지엄은 '연출의 개혁', '연기의 개혁', '연극기술의 개혁', '관객의 개혁', '연극의식의 개혁' 등 분야별로 진행되었다. 1974년 2월 2일에 시작되어 동년 9월 14일에 끝난 '연극의 개혁' 심포지엄의 성과로 1975년 한국연극학회가 창립되었고, 이를 모태로 1977년 서울극평가그룹이 탄생되었다. 또한 이때의 심포지엄의 내용이 이후 70년대 비평 활동의 지침이 되었다³¹⁾는 점을 생각하면, 1973년 '연극의 개혁' 심포지엄은 1973년의 '제1차 문예중흥 5개년 계획'에 대한 연극계 전체의 결집된 대응이라 이해해도 무방할 것이다.

바로 그렇기 때문에 '연극의 개혁' 심포지엄의 내용이 "연출, 연기, 연극기술, 관객, 연극의식" 등 연극 내적 요소로만 구성된 것은 특히 주목할 만한 대목이다. 무엇보다 심포지엄을 주관한 연극평단 자신에 대한 반성적 검토의 내용을 찾아보기 어렵다는 점에서, "분서(焚書)와 분신(焚身)의 시대"였던 70년대를 연극의 위기론을 내세워 자기검열로 대응한 한국연극계라는 비판을 피하기는 어렵다.³²⁾ 곧 이들의 논의는 연극의 위기에 맞서 현장의 변화를 끌어내기에는 국가의 지원 방식은 적절하지 못하다는 점에 집중되었고, 지원을 통해 합법화되고 내면화되는 전통의 내용과 간접적 통제와 검열의 위력에 대해서는 말을 아꼈다. 이들에게 전통이란 공연예술 미학을 위해 대상화된 존재였을 뿐, 그것이

31) 이태주, 「연극개혁운동과 평단의 형성」, 『한국연극 1975-1995』, 푸른사상, 2011, 51-57쪽.

32) 박명진, 「70년대 연극제도와 국가 이데올로기」, 『민족문화사연구』 제26권, 민족문화사학회, 2004, 10쪽.

대상화되는 순간 그것이 끌어내는 가치 혹은 그 안에 담을 수 있는 가치는 무엇인가에는 크게 주목하지 않았다. 그 증거로 당시 연극평단은 전통연희를 현대전위극적 관점에서 재발견하고 실현하려는 욕망을 숨기지 않았고,³³⁾ 그러한 지향점은 지원은 받되, 그 지원의 방식과 내용이 새로운 연극을 실험하는 활력을 가져올 수 있는 방안이기를 요구했던 것이다. 이는 한국연극계가 1961년 제정된 공연법(1977년 개정), 곧 공연과 연예물을 동일시하는 법에 대해서는 지속적으로 반박하고 거부했지만, 70년대 문예진흥정책의 방향에 대해서는 분명한 거부의 목소리를 내지 않았던 태도³⁴⁾와도 일맥상통하는 것이다.

주목할 점은 70년대 연극평단에서 전통을 대하는 방식과 입장 혹은 태도가 극단 민예극장이 지향한 전통의 전유에서도 확인된다는 점이다. 에드워드 사이드(Edward Said)에 따르면 문화는 합법화된 것의 우월한 입장에서 발휘되고, 문화가 효과적인 통제가 되려면 ‘비(非)문화’라고 믿어지는 것과 스스로를 끊임없이 ‘차이화’하려는 실천이 필요한데, 이때의 차이화는 안정된 가치를 지닌 문화를 상위에 뒹으로써 성취된다.³⁵⁾

70년대 문화정치의 장(場)에서 합법화된 전통의 가치란 무엇인가. 앞서 살펴 본 것처럼 그것은 주체적 민족사관을 정립하고 한국적인 것을 실현하는 것으로서의 전통이었다. 그리고 바로 그러한 전통의 가치에 맞지 않는 것은 서구적인 것을 포함, 비(非)문화적인 것으로 비판되고 배척되었다. 국가가 선택한 전통의 가치를 합법화시키기 위해 국가의

33) 이진아, 「1970년대 연극평론의 해외연극론 수용 연구」, 『한국극예술연구』 제63집, 한국극예술학회, 2019, 152쪽.

34) 김기란, 「청년/대항문화의 위상학적 공간으로서의 70년대 소극장운동 고찰」, 『대중서사연구』 제22권 3호, 대중서사학회, 2016, 192쪽.

35) E. W. Said, *The world, the Text, and the Critic*, Cambridge: Havard University Press, 1983, pp.10-13. (송주현, 「국가비상사태 전후의 문화정치와 지식 전유의 한 양상」, 『이화어문논집』 제40집, 이화어문학회, 2016, 140쪽에서 재인용.)

문예지원이 활용되었고, 그 과정에서 비(非)전통적인 것으로 차이화된 것들은 퇴폐나 불온한 것이 되었다.

이제까지 극단 민예극장에 대한 논의는 전통연희 형식의 차용이나 그 변용의 양상에 주목하는 내용이 대부분이었다. 이는 앞서 살펴 본 70년대 한국연극 평단이 지향한 전통의 현대화라는 화두와 연결되는 내용이다. 전통의 현대화를 목표로 전통을 계승하고 변용한 것 자체가 평가의 내용이 된다는 것은 그것이 곧 당대 한국연극계가 수용한 전통의 안정된 가치이자 합법적 가치였음을 의미한다. 이렇게 본다면 전통연희의 차용과 변용을 통한 전통의 현대화라는 미학적 성취에 집중했던 연극평단이, 이후 민중의 삶 속에 살아 있는 전통연희의 해학과 풍자를 통해 사회적 현실을 비판했던 마당극에 대해 무언(無言)으로 응대했던 것은³⁶⁾ 하등 이상할 것이 없다.

70년대 문화정치의 장(場)에서 국가로부터 합법화된 전통의 가치, 연극 위기론을 타개하기 위해 한국연극계가 수용한 전통의 가치, 그리고 문예지원을 통해 연극 현장에서 실천된 전통의 가치는 기실 서로 멀리 있는 것이 아니었다. 공교롭게도 1977년 극단 민예극장의 <물도리동>(허규 연출)이 제1회 대한민국연극제 대통령상을 수상하고, 1979년 <다시라기>로 극단 민예극장의 대표 연출가 허규가 대한민국연극제 연출상을 수상한 후, 1981년 국립중앙극장장(1981-1989)으로 자리를 옮기면서 이러한 추측은 더욱 힘을 받는다. 그러니 극단 민예극장이 지향했던 전통의 계승과 변용의 내용을 통해 살펴보아야 할 것은 바로 이 지점일 터이다.

36) 김윤정, 「1970년대 연극평론가들의 부상과 정전화의 시작」, 『한국극예술연구』 제31집, 한국극예술학회, 2010, 68쪽.

3. 극단 민예극장의 '전통'과 허규: 내면화된 합법적 가치로서의 전통

1973년 발족한 한국회가 중심이 되어 개최한 '연극의 개혁' 심포지엄 중 '관객의 개혁' 심포지엄에서는 <관객은 무엇인가>라는 주제논문과 <한국 관객의 현황과 그 평가>라는 자료를 연출가 정진수, 김영열, 극작가 김의경, 기획자 구자홍 등이 발표했다. 이 중 연출가 김영열과 기획자 구자홍이 작성한 <한국연극 관객현황 조사> 중 '관객감소의 원인 분석'에는 다음의 8개항의 내용이 지적되었다. 1) 작품의 질적 수준의 저하로 감동을 느낄 수 없다, 2) 창작극의 빈곤, 3) 우수한 연극인의 빈곤, 4) 극단의 개성이 없다, 5) 극단의 재정적 기반이 허약해서 충실한 공연 준비를 할 수 없다, 6) 관객훈련이 되어있지 않다, 7) 비평이 확립되어 있지 않아서 관객을 가이드할 수 없다, 8) 극장의 대관 일자가 짧아 공연 기간도 짧아진다.

위의 내용의 1)과 2)항에서 지적된 공연작품의 질적 수준 저하와 창작극의 빈곤은 3)항에서부터 5)항의 내용의 결과로 이해된다. 이에 대한 원인 분석에 해당하는 내용은 1974년 9월 14일 '연극의식의 개혁'에서 논의되었다. 주제의 발표자로 나선 극작가 전진호는 "현실에 책임지는 작가적 양심"을 부르짖었고, 안민수는 "인간성의 회복을 위한 노력으로써 인간의 존재를 위협하는 막대한 파괴력과 팽팽한 대결을 선언"했으며, 이상일은 "각성의 연극"을 주장했다. 추상적 논의 내용이 격렬하게 표출된 것은 당시 암담한 것으로 평가되던 창작극 수준에 대한 실망을 반영한 것이다. 가령 이태주는 차범석 작 <활화산>을 예로 들어 당시 리얼리즘이라 지칭되던 창작극을 다음과 같이 비판했다.³⁷⁾

37) 이태주, 「연극개혁운동과 평단의 형성」, 『한국연극 1975-1995』, 푸른사상, 2011, 57쪽.

“우리를 깊이 감동시키고, 우리들로 하여금 깊이 생각하게끔 해주면서 뜻있는 행동으로 인도해주는 그런 연극은 어째서 일어나지 않는가?..... 현실을 보는 작가의 눈은 현실을 해석하는 눈이다. 해석의 눈이 흐려질 때, 현실비판의 눈도 흐려지고, 예술의 눈도 마비된다.... 리얼리즘 연극은 ‘아무렇지도 아닌 것’을 ‘매우 중요한 것으로’ 만드는 일이라 한다면, 리얼리즘은 ‘매우 중요한 것’을 ‘아무 것도 아닌 것으로’ 만든 것이었다.”

위의 글에서 70년대 한국연극계에 확산되었던 연극 위기론의 내용을 확인할 수 있다. 그것은 드라마와 리얼리즘에서 벗어나 부조리극과 비언어적 퍼포먼스로 변화되고 있던 세계연극계와는 달리, 한국연극계는 매너리즘에 빠진 연출 작업과 현실비판이 부재하는 질 낮은 창작극을 양산하고 있다는 것이었다.

한국연극계 내부에서는 새로운 연극에 대한 변화가 요구되었고 때맞춰 국가는 문예진흥이란 명목으로 전통의 발견과 창안을 지원의 형식을 빌려 독려했다. 연극계 내부의 위기론과 국가가 제안하는 지원의 내용, 그것들이 만났을 때 가능했던 선택지는 바로 낡은 것으로 치부되던 전통연희를 대상으로 새로운 연극형식을 만들어내는 방식이었다. 70년대 한국연극계가 탐닉한 ‘전통의 현대화’라는 화두가 바로 그것이었다. 새로운 대상에 대한 흥미가 시대적 화두와 만날 때 지향하는 바를 향하는 움직임을 보여준다. 한국연극계는 전통연희의 가능성을 발견하고 그것을 실험적으로 활용한 공연을 독려하고 평가했다. 이들이 당시 상찬해 마지않았던 유덕형과 안민수가 이끌었던 드라마센터의 공연이 바로 그런 것이었으니, 그것은 전통연희가 지닌 미학을 현대전위극의 맥락에서 실험한 공연들이었다.

새로운 연극의 모색, 창작극의 개발을 위해 전통을 전유하려는 연극계의 움직임이 본격화된다. 1975년 1월 17일과 18일 아카데미하우스에

서 개최된 III의 '전통연극의 현대적 수용'이라는 제하의 심포지엄은 바로 그러한 움직임을 보여준다. 참가 발표자들의 주제만 살펴보아도, 당시의 관심이 전통의 현대화에 닿아 있음을 알 수 있다. 김열규의 〈제의적 연극의 성격에 대한 몇 가지 생각〉, 심우성의 〈전통연극의 현대적 수용〉, 허규의 〈전통극의 현대극에의 정립 시도와 과제〉, 오태석의 〈작가로서의 한 시도〉 등이 주제논문으로 발표되었고 차범석, 이두현, 김갑순, 한상철, 김정옥 등이 질의토론을 펼쳤다. 이들의 논의는 전통연희의 형식, 전승과 수용에 대한 논의로 한정되었고, 그것은 “전통극의 현대적 수용이라는 개념을 좀 더 포괄적인 개념, 즉 ‘한국적인 연극’, ‘민족연극’으로 확대시켜야 된다”³⁸⁾는 의견으로 모아졌다. 연극평론가 한상철이 한 평론에서 III 심포지엄과 관련, “일차적으로 지적되어야 할 점은 왜 전통연극을 이제 와서 새삼스레 수용해야 되겠느냐 하는 문제”³⁹⁾라고 지적하긴 했지만, 그에 대한 구체적 논의가 전개된 정황은 발견하기 힘들다.

이런 상황에서 극단 민예극장이 주목받은 것은 어찌 보면 당연한 일이었다. 극단 민예극장은 창단부터 전통연희에 천착하며 전통의 이념을 선점했다. 특히 전통연희의 현대화는 극단 민예극장이 역점을 두고 추진한 목표이자 작업 방향이었다. 극단 민예극장은 1973년 5월 창단 후 2년 동안 15편의 작품을 공연하는 놀라운 역량을 발휘했는데, 그 가운데 9개 작품인 〈서울 말뚝이〉(장소현), 〈놀부던〉(최인훈), 〈배비장전〉(김상렬), 〈심청가〉(집단 창작), 〈꼭두각시 놀음〉, 〈허풍쟁이〉(이언호), 〈덜덜 다리〉(장소현), 〈불구경〉(신근수), 〈당신을 찾습니다〉(신근수)는 다양한

38) 한상철, 『전통연극의 현대적 수용』, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1992, 209쪽.

39) 한상철, 『전통연극의 현대적 수용』, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1992, 207쪽.

전통연희의 양식과 내용을 변용한 작품들⁴⁰⁾이었다.

1973년 5월 극단 민예극장(민족극예술극장)이 창단되었다. 50년대 제 작극회와 실험극장에서 활약하던 연출가 허규를 중심으로 박규채, 최불암, 손진책, 정현, 김흥기 등 주로 문화방송국 탤런트와 실험극장 출신 배우들이 모였다. 극단 민예극장의 단원들이 문화방송국 탤런트와 실험극장 출신 배우로 구성되었던 이유는 다음과 같다.⁴¹⁾ 60년대 말부터 최고의 전성기를 구가하던 실험극장은 예기치 않은 문제에 봉착하게 된다. 극단 내 많은 연기자들이 당시 설립된 TV방송국으로 빠져 나가게 된 것이다. 71년 〈신시〉를 공연하던 중 허규는 실험극장을 떠나 시청 앞에 '허규 연극연구실'이라는 개인 작업실을 차렸다. 71년 초 문화방송(MBC)이 신인 탤런트의 연기 훈련을 허규에게 부탁하고 정동 MBC 사옥 옆에 '새문화스튜디오'를 개설하자 본격적인 연기 교육을 담당하게 된다. 여기에 손진책이 가세했다. 극단 민예극장은 72년 판소리 창극 〈심청가〉를 정현 연출로 공연하였는데, 김소희, 김경희, 김동애 등에게 25일 동안 판소리를 배워 공연을 올렸다. 이것이 계기가 되어 73년 5월 3일 극단 민예극장이 정식으로 출범하게 되었다.

서구 번역극 중심의 신극 전통에 대한 반성과 함께 민족극 정립을 목표로 내세운 극단 민예극장은 자신들의 모태이기도 한 극단 실험극장의 대척점에 자신들의 정체성을 위치시켰다. 서구의 실험적 작품을 공연하던 실험극장과 달리, 민예극장은 모든 단원들이 탈춤, 판소리, 인형극,

40) "민예 극단과 동아민속예술원은 10일 하오 3시 서울 덕수궁 동물원 앞마당에서 마당극제를 갖는다. 발표될 마당극은 〈길곳과 마당곳〉, 〈서울 말뚝이〉(장소현 작), 〈놀부뎐〉(최인훈 작), 〈불구경〉(신근수 작), 〈당신을 찾습니다〉(신근수 작), 〈꼭꼭각시놀음〉(심우성 채록) 등 6편. 동아민속예술원이 5회째 갖는 이 마당극 놀이의 관람료는 무료이며 비가 올 때는 공연이 하루 연기될 예정이다."(『중앙일보』, 1975.5.5.)

41) 유민영·정현·김태원, 〈민예극장과 한국연극의 반성〉, 『공간』 제249호, 1988, 115-129쪽.

굿놀이 등의 민속적 예능을 전수받았고 토속적 정서와 리듬을 살린 창작극을 주로 공연했다. 창단 1년 후인 1974년 4월 북아현동에 민예 소극장을 개관해 활발한 활동을 이어갔고, 1979년 신촌으로 극장을 옮긴 후에는 전통연희를 현대극과 매개한 작품을 공연하였으며, 워크숍을 열어 대학생 및 일반인에게도 전통예술을 알리려 노력했다.

극단 민예극장은 73년 젊은 연극제에서 <금수회의록>을 공연했고, 6개 항의 선언문도 발표했다. 극단 민예극장은 연극을 통한 인간성 존중과 전통극의 현대적 수용을 극단의 목표로 삼았다. 창단 선언문 1항에는 “연극 예술을 통해 인간의 진실을 탐구하고 관객과 함께 자기를 개발하고 초극”한다고 했으며, 2항에서는 “우리 민족 고유의 극예술을 창조하기 위해 독창적인 연극 기호를 연구, 창안한다”고 했다. 한민족의 연극 유산을 계승하여 민족극을 정립하기 위해 한국연극 전통에 내재된 연극성을 개발, 현대 감각에 맞는 연극으로 계승하겠다는 의지를 내보인 것이다.

당시 번역극이 선호되었던 배경에는 창작극이 그 내용이나 흥행면에서 성공여부가 불투명하다는 인식이 자리하고 있었다. 그런데 극단 민예극장의 단원들은 “번역극을 하고 나면 무언가 공허하고 허탈한 느낌을 지울 수 없었다. 그것을 피부로 느끼게 된 것은 분장을 할 때인데 코를 아무리 하얗게 칠해도 높아지지 않고 머리를 아무리 노랗게 물들여도 내 것이 아니며 눈을 파래질 수 없다는 느낌”⁴²⁾을 가지게 되었다고 한다. 하여 “우리 나름대로 바람직한 한국연극, 우리나라 사람만이 쓰는 언어, 음율, 동작 그리고 연극적 표현양식을 바탕으로 한 순수한 한국적 현대극장 예술 정립을 위한 정리 작업”⁴³⁾에 몰두하게 된다. 그 결과 극

42) 유민영·정현·김태원, <민예극장과 한국연극의 반성>, 『공간』 제249호, 1988, 117쪽.

43) 허규, <창단 4주년의 정리 작업>, 『극단 민예극장 제32회 공연 팸플릿』, 1976.

단 민예극장은 72년 판소리 창극 〈심청가〉(정현 연출), 74년 창작가면극 〈서울말뚝이〉(장소현), 창작판소리 〈놀부〉(최인훈 작, 허규 각색), 75년 창작인형극 〈허생전〉(장윤환) 등 한국의 3대 전통연희라 할 수 있는 창극, 가면극, 인형극을 모두 공연하게 된다.

이것이 가능했던 것은 탈춤이나 판소리를 할 수 있는 재능을 가진 사람들이 모여서 민예를 만든 것이 아니라, 그런 것에 관심을 갖고 있던 허규가 연극 스튜디오에 모이는 단원들에게 전통연희에 대한 관심을 유도해나갔기 때문이다. 이에 대해 극단 민예극장의 연출가이자 배우였던 정현은 “우리들이 재능을 타고난 것이 분명 아니었고, 판소리, 탈춤, 가곡, 시조, 무용 등 배워야 할 것들이 너무나 많아서 우리 자신들이야말로 재능이 없다는 것을 실감했다. 그러나 재능에 의지하기보다는 해내야 한다는 사명감이나 정신력이 오히려 작업을 가능케 했던 것”⁴⁴⁾이라고 회고했다.

여기서 주목해야 할 대목은 전통연희에 대한 ‘재능’이 아니라 ‘사명감’이나 ‘정신력’이 이들의 작업을 추동했다는 진술이다. 전통연희를 계승한다는 소명의식은 이들이 전통을 대하는 태도이기도 했다. 그것은 자신의 연출 작업을 개인의 취향문제가 아니라 국가적, 민족적 사명이라고 강조하던 허규의 다부진 의욕과 겹치며, 전통이 신성하고 안정된 가치로 내면화되었던 정황을 보여준다.

앞서의 ‘연극의 개혁’ 장기 심포지엄에서 ‘연출의 개혁’ 부분 주제발표를 맡았던 허규는 연출 개혁의 의미를 두 가지로 설명했다. 그 첫 번째는 연출의 기능을 회복하자는 것이었고, 두 번째는 이상적 연극, 완전 연극 실현을 위한 이론과 실천 방안을 모색하자는 것이었다. 허규는 연출의 자기비판 및 반성을 촉구하며 연출가의 작품 해석이 독창적이어야

44) 유민영·정현·김태원, 〈민예극장과 한국연극의 반성〉, 『공간』 제249호, 1988, 118쪽.

한다고 전제한 후, 연출가의 연극론 확립의 중요성도 제기했다.⁴⁵⁾

허규가 주장한 “이상적 연극, 완전 연극 실현, 연출가의 연극론”이 가리키는 것이 전통임은 그의 극단 민예극장에서의 작업이 증명한다. 극단 민예극장은 1973년 12월 창단 공연으로 김희창 작 〈고려인 떡쇠〉를 무대에 올렸다. 김민기가 작곡을 맡았고, 북이나 장고, 대금으로 노래를 반주하는 등 기법, 연출, 표현 등에서 전통연희의 도구를 사용한 작품이었다. 74년 5월 공연된 〈놀부던〉은 극단 실험극장에서 김영렬의 연출로 오승명, 김흥기가 준비하다 흐지부지되었던 작품을 허규가 각색하고 판소리체의 리듬을 넣어 만든 것이었다. 김동애가 해설과 형리, 김종엽이 놀부, 윤문식의 흥부를 맡았다. 〈놀부던〉의 창작 과정을 허규는 다음과 같이 설명했다.⁴⁶⁾

“이 작품의 공연 의도는 전통극의 수법으로 하지는 데 있었습니다. 작품 주제는 흥부전을 뒤엎은 것이라 할 수 있습니다. 말하자면 원작에는 흥부만을 두둔해주고 있는데, 최인훈은 그와 반대로 놀부를 두둔한다고 할까요..... 말하자면 인간의 어떤 양의성이라고 할까. 그런 것을 테마로 한 작품인데요, 제가 각색하면서 느낀 것은 이 작품을 판소리 형식으로 소화할 수 없겠는가, 사실 원작에도 대사는 4,4조로 되어있거든요. 그래서 대사는 판소리로 처리하고, 거기에 탈춤형식을 끌어들이어 조화시키면 무엇인가 될 것 같은 생각이 들었지요. 그래서 인물도 흥부와 놀부, 그리고 해설자가 한 사람이 있는데, 나중에 그는 형님으로 분장되기도 하지요. 아무튼 간단한 인원으로 제한하였고 거기에 가면을 씌웠지요. 물론 분위기는 민속극이 가지는 춤사위를 도입하고 또 해설은 서사극적 효과를 노리기도

45) 이태주, 『연극개혁운동과 평단의 형성』, 『한국연극 1975-1995』, 푸른사상, 2011, 51-52쪽.

46) 이태주, 『70년대 중반의 창작극 공연과 평론의 도전』, 『한국연극 1975-1995』, 푸른사상, 2011, 82-83쪽.

했습니다. 그리고 대사처리에 있어서는 우리들의 판소리에서 쓰고 있는 다섯 가지의 가락(장단)을 전부 활용해보았어요. 이렇게 작품 전부를 전통적인 수법으로 처리했던 것은 그것이 처음이 아니었던가 생각됩니다. 아무튼 그 때의 반응은 아주 가능성이 풍부한 그런 실험이라고 했던 것 같아요.”

〈놀부〉를 연출한 허규의 설명을 따라가자면, 이 작품은 “전통극의 수법”에 “인간의 양의성”이라는 현대적 주제로 원작을 비틀고, 판소리와 탈춤의 형식을 차용하되 인물들에게는 가면을 씌우며, 공연의 분위기는 “민간 전승되는 연극(민속극)의 춤사위”를 도입하여 흥취를 높이고 해설자는 서사극적 효과를 위해 활용한다. 여기에 대사 처리는 판소리에서 쓰이는 5가지의 가락(장단)을 전부 활용했다. 전통연희의 형식과 도구가 총망라된 이 작품에 대해, 허규는 “작품 전부를 전통적인 수법으로 처리했던 것은 그것이 처음”이었으며 “아주 가능성이 풍부한 그런 실험”이라는 반응을 얻었다고 기억한다. 허규에게는 전통연희적 방식의 구현 자체가 ‘실험’으로 인식되고 있다.

그렇다면 이렇게 만들어진 극단 민예극장의 공연에 대한 평가는 어떠했을까. 연극평론가 한상철은 1977년 제1회 대한민국연극제에서 대통령상을 수상한 허규의 〈물도리동〉을 공연의 완성도라는 측면에서 다음과 같이 비판했다.

“〈물도리동〉은 하회탈에 얽힌 전설을 극화시킨 것인데 이번 공연을 위해 작곡, 안무, 미술, 가면 등을 독창적으로 제작한 이 극단의 의욕은 높이 살만하다. 그것이 이 극단에 연극제 대통령상을 수상케 한 요인이 되기도 했지만 공연 자체에 있어서는 여러 가지 문제점을 가지고 있었다. 가장 큰 문제점은 연극이 정리가 안 되었다는 점이다. 이 점은 작가와 연출가가 동일인이라는 데도 원인이 있겠지만 잡다한 모든 요소들을 한 연극에 모두

집어넣으려는 과욕이 예술은 선택과 절약을 원칙으로 한다는 근본 원리를 무시했고, 따라서 극의 주제가 애매해졌다는 점이다.”⁴⁷⁾

“전통의 수용 문제를 본격적으로 시도한 창작극”⁴⁸⁾으로 평가되는 <물도리동>은 <놀부던>에서와 마찬가지로 작곡, 안무, 미술, 가면에서 다양한 전통연희적 도구들을 활용하고, 멜로드라마적 요소를 통해 전승설화의 이야기를 엮어냈다. 하지만 “신비할 수밖에 없는 금기적 제의를 논리적인 이해 안에서만 해석하여, 오히려 서구적 구성에 부분적인 전통 기법을 삽입한 것”⁴⁹⁾같은 공연이 되어 버렸다. 전통을 재해석하는 실험은 실험에 그쳤을 뿐, 공연의 질적 성취로 모아지지는 못했던 모양이다. 전통연희의 관습들은 멜로드라마나 서구식 프로시니엄 무대와 통합되지 못한 채, 그것들의 반복적 사용은 예술적 창조가 아닌 숙련된 장인술로 귀착되고 말았다.

무엇보다도 전통 그 자체가 허규에게는 안정적 가치이자 의심할 바 없는 소명의식으로 받아들여졌기에, 그가 말하는 연극적 실험이란 전통을 재해석하고 재인식하는 소극적 실험에 한정될 뿐, 적극적 해체와 통합으로 나아가지 못했다. 극단 민예극장의 공연이 “마당극을 갇힌 극장 무대로 옮길 때 당연히 발생하는 전통극의 박제화 내지는 과거지향적 단순 복제”⁵⁰⁾를 넘어서지 못했다는 비판에 직면하게 된 것은 그 때문이었다.

이후 전통연희에 반영된 민중의식을 바탕으로 전개된 대학 중삼⁵¹⁾의

47) 한상철, 『신극 70주년의 창작극』, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1992, 277쪽.

48) 김미도, 『70년대 한국연극의 전통수용양상-허규와 민예극장의 공동작업』, 『한국연극학』 제27권, 한국연극학회, 2005, 10쪽.

49) 이미원, 『한국 현대연극의 전통 수용 양상(1)』, 『한국연극학』 제6권, 한국연극학회, 1994, 205쪽.

50) 오종우, 『진정한 연극을 위한 새로운 실험』, 『실천문학』 제1호, 1980, 304쪽.

51) 정혜원, 『허규와 전통극, 그 현대적 수용과 과제』, 『연극교육연구』 제17권, 2010, 250쪽.

마당극 운동을 생각했을 때, 전통을 전유하는 적극적인 실험은 전통의 '창조적' 계승과 서구 연극의 '비판적' 수용일 수 있다. 가령 1979년 이화여대 연극반이 공연한 마당극 〈노비문서〉의 경우를 생각해 볼 수 있다. 〈노비문서〉는 윤대성의 희곡을 임진택이 각색한 마당극으로, 서구극 형식의 대본에서 출발해 공연 자체를 마당으로 끌고 나온 것이었다. 본래 극장무대를 위해 쓰인 희곡이자 서구 연극의 형식논리를 충실하게 답습한 대본을 해체하여 마당극의 미학으로 수렴, 재구성했고, 그 과정에서 원작의 살아 남은 부분은 노비문서에 얽힌 당시 하층민들의 상황이었다.⁵²⁾

〈노비문서〉가 보여준 '창조적' 계승이란 전통연희의 표현형식이 아니라, 그 안에 내재된 민중의 저항정신을 가치로 전유하는 것이었으며, '비판적' 수용의 대상이 된 것은 현대연극의 구조와 접목된 전통연희의 양식이었다. 그러나 70년대 유신정권에 의해 합법화된 전통의 가치와 이념을 내면화한 허규가 민중의 저항정신을 표현한 공연을 만드는 것은 쉽지 않은 선택이었을 것이다. 이것은 비단 극단 민예극장만의 문제가 아니라, 70년대 국가가 창안한 전통 이념을 전유한 연극집단이라면 누구나 맞닥뜨리게 된 문제였다.

4. 전통의 대중화와 비문화의 불온과 저항: 관객의 발견을 통한 전통의 전유

“민예극단에 대한 또 하나의 안타까움은 사회성과 현실인식의 부족”⁵³⁾이라는 지적은 어느 정도 적절하다. 이와 관련하여 극단 민예극장

52) 오중우, 「진정한 연극을 위한 새로운 실험」, 『실천문학』 제1호, 1980, 303쪽.

53) 오중우, 「진정한 연극을 위한 새로운 실험」, 『실천문학』 제1호, 1980, 304쪽.

의 또 다른 연출가 손진책의 다음의 진술은 흥미롭다. 그는 1975년 한 인터뷰에서 “우리들의 전통극은 일제의 탄압 이후 거의 60년간 전통의 전승력을 상실했다. 우리들의 전통극이 그대로 바람직하게 전승되었더라면 민중극으로 어떻게 변모되었을 것인가라는 문제에 우리는 관심을 두었다. 말하자면 당대의 민중이 체제에 반항하고 비판하던 그러한 양식을 오늘날 그대로 되살리자는 의도를 갖고 작품 활동을 해왔다”라고 했다.⁵⁴⁾ 1986년 극단 민예극장을 떠나 극단 미추를 만든 그는 2008년 진행된 인터뷰에서 극단 민예극장에서의 전통의 현대화가 ‘형식적 계승’에 가까웠다면, 극단 미추에서 그것은 ‘정신적 계승’에 보다 큰 의미를 두려 했다고 회고했다.⁵⁵⁾

전통의 새로운 전유 방식으로서 민중극에 대한 손진책의 생각이 구현된 때가 1980년이라는 점은 의미심장하다. 70년대 만들어진 전통의 주체라 할 수 있는 군부독재(박정희 대통령)가 삭제된 1980년, 마당세실극장에서 손진책의 연출로 공연된 〈놀부뎐〉은 김종엽, 김성녀, 윤문식 등이 시류(時流)에 어울리는 풍자적 대사를 삽입하여 관객들의 폭발적인 반응을 끌어냈던 마당놀이였다. 극단 민예극장은 1974년 허규가 각색하고 연출한 창극 형식의 〈놀부뎐〉을 공연한 바 있는데, 1980년 같은 원작을 사용한 손진책의 〈놀부뎐〉은 그것과는 완전히 다른 대중적 감각의 ‘풍자와 해학’으로 무장한 공연이었다.

1974년 공연된 허규의 〈놀부뎐〉에 대해 당시의 평론에서는, “흥부와 놀부의 관계를 현대적으로 새로이 해석”하여, “그만큼 작가의 의도가 분명하고”, “전통적 방법에 바탕을 두고 있기 때문에 판놀음화 시키는데

54) 허규·심우성·손진책, 〈무엇을 하고 있으며 또 무엇을 해야 할 것인가〉, 『공간』 제 96호, 1975, 42-49쪽.

55) 김숙경, 『1970년대 이후 한국 현대극 연출에 나타난 전통의 현대화 양상 연구: 김정옥, 오태석, 손진책, 김명곤, 이운택을 중심으로』, 중앙대학교 박사학위논문, 2009, 90쪽.

좋은 여건을 갖춘” 작품이지만, “관객들에게서 추임새를 유발시키는 방안”을 검토하여 관객들의 적극적인 참여를 유도하는 방향으로 재편성⁵⁶⁾ 되어야 한다고 평가하고 있다. 이러한 평가를 통해 유추해 보면, 1974년의 허규 연출의 <놀부>는 최인훈 원작의 텍스트에 충실하여 놀부를 현대적으로 재평가한 창극이었지만, 실제 공연에서 관객들의 추임새(반응)는 크지 않았던 것으로 보인다. 반면 1980년의 손진책 연출의 <놀부>에서는 소위 ‘서울의 봄’의 살벌한 현실을 풍자하고 세태를 반영하는 풍자적 대사가 배우에 의해 즉흥적으로 가미되어 관객들의 열렬한 반응을 끌어냈다. 예를 들어 “형님 나는 값는다면 값는 놈이요” 같은 대사는 1980년 10·26 당시 김재규의 말로 회자되던 ‘형님, 저는 한다면 합니다’를 패러디한 것으로, 관객들을 포복절도하게 만들었다.

당시 <놀부>에 출연했던 배우 윤문식에 따르면, 1980년의 <놀부>는 최인훈의 <놀부>를 확대 발전시켜 스케일을 크게 만든 마당놀이였다. 원작자인 최인훈은 놀부를 주체적이고 멋있는 인물로 그려야 한다고 주장했지만, 배우인 자신의 입장에서는 풍자와 해학을 위해 놀부가 너무 멋있게만 나와서는 곤란하다고 해석한 작품이었다고 회고한다.

“마당놀이의 핵심은 풍자(諷刺)와 해학(諧謔)이잖아요. 연극은 관객들 마음의 허전한 부분을 대리만족시키는 훌륭한 수단이기도 하고. 이 연극이 히트한 것은 현장감을 실시간으로 살려냈기 때문입니다. 그 당시 이슈화되었던 모든 문제들을 애드립으로 치는 거죠.....정치적인 풍자였지만 세태를 반영한 대사도 많았습니다. 그때 쥐포가 막 유행했는데 놀부가 흥부집에 찾아오니까 판소리에 나오는 산해진미를 쭉 대고서 나중에 ‘쥐포를 너무 타지 않게 구워서’라는 한 마디를 집어넣는 겁니다. 관객들이 다 뒤집어져요....그런 것이 우리 전통극의 저력 아닐까요? 서양연극을 보면 하

56) 서연호, 『1974년의 연극』, 『동시대적 삶과 연극』, 열음사, 1988, 305-308쪽.

인이 절대 주인을 때리지 못해요. 바른말을 해도 항상 돌려서 이야기합니다. 그런데 우리는 말뚝이가 양반을 때리잖아요. 그것이 굉장히 적극적인 행동이라 관객들이 깜짝 놀라는 겁니다. 마당놀이 <이춘풍전>에서도 이춘풍보다 춘풍의 처가 더 훌륭하지요. 몽둥이로 때리잖아요, 바람난 남편을 잡아다가. 어찌 보면 우리 사회의 신분제 질서가 단단했던 만큼 억울한 사연들이 많았고, 그것을 풀어 주는 역할을 연극이 수행한 것이라고 봅니다.”⁵⁷⁾

국가기록원의 정의에 따르면 마당놀이는 ‘마당’과 ‘놀이’의 복합어로 “마당에서 하는 모든 민속놀이”를 말한다. 공간 운용이 자유롭고 유연한 마당 공간에서 팽과리, 장구, 북 등의 악기로 흥을 돋우고 노래와 춤이 함께 한다. 등장인물 간 대화가 주를 이루어 일정한 줄거리를 지니며, 관객과 활발하게 소통한다는 점에서는 마당극과 유사하고, 전통설화나 판소리, 고전소설에서 소재를 취해 전통음악을 적극적으로 활용한다는 점에서는 창극과 유사하다. 하지만 마당을 활용한 연극적 표현을 중시한다는 점에서는 마당극과의 유사성이 훨씬 높다.

마당극은 근대 이전의 전통연희를 현대적으로 계승한 연극양식의 하나로 1970년대 자생적으로 성장했다. 마당극은 70년대 초반 각 대학의 탈춤반을 중심으로 한 탈춤부흥운동을 모태로, 그 전통을 이은 창작극 운동이 전개되면서 시작되었다. 이후 80년대 급변하는 정치사회적 상황을 함께 겪으며 ‘마당극, 민족극, 민중극, 대학극 혹은 노동극’ 등의 이름으로 불리다가, 마당극이란 명칭으로 일반화되었다.⁵⁸⁾ 마당극은 한국에서 자생적으로 발생한 공연양식이자 민중적 문화운동이었다. 1960년대 창극과 악극 등 유랑극단의 전통이 사라진 후 민중들은 공연문화를 쉽

57) <제주도 있고 싸가지도 있는 광대가 진짜 광대: 마당극 30년 윤문식>, 『월간조선』 415호, 2014.

58) 이미원, 『마당극: 전통수용의 현대적 양식화』, 『한국예술연구』 제6권, 2012, 8쪽.

게 경험하기 어려웠다. 마당극은 그 시작부터 노동자, 농민, 빈민 등 민중들의 생활 감각에 어울리는 양식을 추구하고, 첨예한 사회 문제를 민중적 관점에서 형상화했다. 마당극은 집회 현장에서 공연되거나 마당극 공연 자체가 집회의 분위기를 조성하는 경우가 많았다.

손진책이 선택한 것은 마당놀이였다. 열린 '마당', 판(field)에 내장된 저항정신보다 '놀이'에 담긴 유쾌한 해학을 선택했다. 그것은 노동자, 농민, 빈민 등 민중들의 생활 감각에 친근한 감각이었지만, 마당극처럼 첨예한 사회문제를 내파하는 격렬함은 없었다. 그럼에도 혹은 그래서인지 손진책이 쓰아올린 마당놀이의 인기는 대단했다. 1981년 MBC 창사 20주년 기념 공연으로 손진책이 연출을 맡은 마당놀이 〈허생전〉이 공연되었다. 1회성 기념공연으로 끝날 수 있었던 〈허생전〉은 이진희 전 MBC 사장(이후 문화공보부장관)의 지시로 연례 방송으로 편성되었고, 이후 전국적 인기를 끄는 연중사업으로 자리 잡았다. 이에 대해 손진책은 “이 사장은 절대 웃지 않기로 유명한 사람이었는데, 공연 중에 힐끗 보니 정신을 차리지 못할 정도로 웃고 있었다. ‘아, 이거 되겠다’ 하는 생각이 들었다.”⁵⁹⁾ 라고 회고한 바 있다. MBC는 1982년부터 자체 기획으로 마당놀이의 제작을 극단 민예극장에게 맡겼다. 무료 공연이었던 4회까지 공짜표를 받으려는 사람들로 문화체육관 앞은 장사진을 이루었다. 유료로 전환된 것은 5회 마당놀이 〈봉이선달전〉부터였다. 유료로 전환되었음에도 압표상이 등장할 만큼 그 인기는 대단했다. 극단 민예극장의 김성녀, 윤문식, 김종엽은 마당놀이의 인기를 보증하는 흥행수표였다.⁶⁰⁾ 연극계에서는 상업적 오락물로 치부되기도 했지만, 매해 레퍼토리를 바

59) 〈또 한바탕 놀아보시게나: 지금, '춘풍이 온다가 있기까지'〉, 『미르』 제359호, 국립극장, 2019, 10-11쪽.

60) 김기란, 『서울의 연극』, 서울역사편찬원, 2019, 193-194쪽.

뛰가며 정기적으로 공연되던 마당놀이의 인기는 가실 줄 몰랐다. 1987년 극단 미추의 손진책과 MBC가 마당놀이를 둘러싼 상표권 분쟁을 벌이는 지경에 이를 정도였다.

손진책은 마당놀이를 통해 전통연희의 대중화를 끌어냈다. 손진책은 1967년 입단한 극단 산하 연출부를 거쳐 1973년 민예극장에 강사이자 단원으로 입단해 연출 작업을 시작했다. 손진책에게는 전통을 바탕으로 현대적인 것을 접목하는 일과 현대적인 것을 바탕으로 전통을 접목하는 일은 전혀 다른 것이었다. 그에게 전통이란 표현도구나 양식으로써의 수단에 머물러서는 안 되며, 현대 관객들과 만나 소통할 수 있는 것이어야 했다. 전통도 사회와 함께 변화하며, 전통이 민족적인 것의 복원에 머문다면 그것은 전통이라기보다 전승된 옛 것일 뿐이라고 생각했던 것이다. 그는 전승된 전통연희의 양식이나 표현도구를 활용하는 데 그치지 않고, 전통이 환기하는 정신적 가치는 무엇일까를 고민했으며, 나아가 전통의 현대화란 옛 것에 대한 지금, 여기 현대 대중들과의 만남을 끌어내는 것이라고 보았다.

“나는 전통예술을 다루는 방법에 대해 끊임없이 생각했다. 전통을 양식적으로 파악하고 양식적으로 수용하는 것은 형식주의에 빠질 염려가 있었다. 우리의 전통예술이 가지고 있는 강점을 오히려 약화시키는 것일 수도 있다고 생각했다. 전통의 발전적인 계승이나 재창조는 어쩌면 전통을 부정하는 데서 나올 수도 있다고 생각했다.”⁶¹⁾

이러한 그의 생각은 연출 데뷔작인 〈서울 말뚝이〉(1974)에서부터 발견된다. 〈서울 말뚝이〉는 당시 기성 연극계에서는 처음으로 마당극 양식을 연극에 도입한 작품이었을 뿐만 아니라, 양반집에서 종살이하던

61) 구히서, 〈내가 만난 연극인〉, 『한국연극』, 1993년 4월호, 54쪽.

말뚝이가 종 문서를 훑쳐 나와 양반계급에 저항한다는 내용을 바탕으로 민중의 한을 풍자와 해학으로 풀어낸 작품이었다. 특히 재담적 대사와 탈춤의 춤몸짓, 말뚝이, 큰 양반, 작은 양반, 천하 한량, 털머리집 등 전통극의 익숙한 인물들이 등장하여 기득권을 신랄하나 유쾌하게 비웃음으로써 대중적으로도 성공을 거두었다.

마당극 양식의 〈서울 말뚝이〉는 극단 민예극장의 북아현동 소극장 시절 영등포의 극장식 맥주홀에서 공연될 만큼 대중적으로 인기를 끌었다. 덕수궁 잔디밭에서의 야외공연도 가졌고, 연세대나 이화여대를 비롯한 각 대학의 초청공연도 이루어졌다. 심지어 교도소에서도 공연되었다. 연세대 공연의 경우 소나무가 들성들성 나 있는 야산에서 마이크도 없이 공연했다고 한다. 나무 전체가 소도구도 되고 무대세트도 되었다. 나무 뒤로 숨고 도망가고 찾는 방식으로 공연하여 학생들의 환성을 자아냈다.⁶²⁾ 서구식 실내무대를 떠나 열린 공간으로 나가자, 전통연희 본연의 생명력이 살아나는 효과를 끌어낼 수 있었다.

유신 정권에 저항했던 70년대 대학가에서는 전통연희에 대한 관심이 확대되기 시작했다. 전통의 이념이 민중들의 저항정신으로 전유되며 군부독재에 반항하는 문화운동의 바탕이 된 것이다. 대학가를 중심으로 전국적인 민속극 공연 붐이 형성되었다. 1971년 서울대에 민속가면극연구회(탈춤반)가 결성되었다. 이를 시작으로 이듬해인 1972년 성균관대, 1973년 이화여대, 연세대, 서강대, 고려대 등에 탈춤반이 생기면서 대학가에 탈춤부흥운동의 열기가 퍼져 나갔다. 그 결과 1970년대 말까지 전국의 70여개 대학에서 탈춤반이 결성되었다. 정책적으로 합법화된 전통의 가치와 그에 대항하는 이념으로서의 전통 사이에 길항 작용이 시작된 것이다.

62) 유민영·정현·김태원, 〈민예극장과 한국연극의 반성〉, 『공간』 제249호, 1988, 121쪽.

1973년 12월 김지하의 <진오귀>가 임진택의 연출로 서울제일교회에서 공연된다. 이 공연은 대학극과 탈춤부흥운동이 결합하여 마당극 운동으로 전환되는 본격적인 계기가 되었다.⁶³⁾ 1975년 관악캠퍼스로 이전한 서울대 광장에서 3월 28일부터 <진동아굿>이 공연되었다. 서울대 민속가면극연구회, 문학회, 연극회 공동으로 주최한 <진동아굿>은 1974년의 『동아일보』 광고 탄압과 기자 강제해직 사건을 소재로 다룬 사건 보고 형식의 마당극이었다. 진동아란 ‘진짜 동아일보’란 의미이다. 1974년의 『동아일보』 사태는 『동아일보』 기자들의 언론자유 수호 움직임에 유신정권이 광고주들을 협박, 신문광고를 취소한 사건으로부터 시작되었다. 『동아일보』의 광고면은 백지 상태로 발행되었고, 언론 탄압에 반대하는 시민들이 자발적으로 소액 광고를 실었지만 결국 150여 명의 기자들이 강제해직되었다. <진동아굿>은 『동아일보』 기자들의 사내 농성이 경영진이 고용한 폭력배에 의해 강제 해산되고 기자와 직원들이 대량 해직된 지 며칠 안 된 상태에서 집단적이고 즉흥적인 방식으로 만들어졌다. 공연 중 관객들은 마당극에 참여하여 직접 해직기자의 역할을 맡기도 했다. 공연자 중 일부에게만 대본을 주고 나머지 배역은 관객이 즉석에서 대본 없이 연기하도록 한 것이다. 박정희 유신 정권이 1호(1974년 1월 8일)부터 9호(1975년 5월 13일)까지 긴급 조치를 쉴 틈 없이 가동하던 시절이었지만, <진동아굿>은 서울대학교 첫 공연 이후, 이화여대 등을 순회하며 공연되었다. 그들에게 ‘마당’이란 바로 그곳에 살고 있는 사람들이 자신의 이야기를 하는 곳이었고, 바로 그런 의미에서 이들의 마당은 극단 민예극장이나 극단 미추의 마당과는 사뭇 다른 것이었다.

1970년대 후반 이후 마당극은 임진택과 채희완의 작품 <노비문서>와 <미얄>, 노동자와 농민들이 작업한 <동일방직 문제 해결하라>와 <농촌

63) 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 시공사, 2001, 46쪽.

마을 탈춤), 광주와 제주 등의 지역 마당극 〈함평고구마〉와 〈항파두리 놀이〉 등을 통해 지금, 여기의 현실을 이 땅의 민중들에게 익숙한 양식으로 풀어냈다. 1987년 6월 항쟁과 노동투쟁 이후에는 노동자를 관중으로 하는 〈노동연극〉, 〈노동의 새벽〉, 〈흠어지면 죽는다〉, 〈우리 공장 이야기〉 등의 마당극이 공연되었다. 1980년대 탈춤과 마당극이 다양해지고 민요 노래, 춤, 풍물 등의 활동이 본격화되면서, 이들의 문화운동은 좁게는 공연예술 분야의 운동, 넓게는 문학과 미술까지를 포함한 예술 문화운동, 좀 더 넓게는 언론, 출판, 종교, 교육 등 예술 이외의 운동까지를 포함하게 된다.⁶⁴⁾

한편 70년대 국가로부터 소환된 전통 이념이 안정된 가치로 사회에 합법화되는 과정에서, 비문화로 차이화된 것들은 퇴폐나 불온으로 낙인찍히며 끊임없이 전통과 투쟁했다. 70년대 대중문화와 청년문화를 둘러싼 일상화된 검열이 그 예가 될 수 있다. 정부는 1972년부터 대중문화를 퇴폐풍조의 저속문화라고 낙인찍었다. 1974년 3월에는 스트리킹(발가벗고 대중 앞에서 달리기)이 문화적 사회저항 운동의 한 형태로 전국적인 관심을 끌었다. 스트리킹으로 날이 선 정부는 1975년 장발과 미니스커트로 표상되던 청년문화를 퇴폐, 저질, 반사회 반민족적이라는 명목 아래 단속의 대상으로 삼았다. 국가로부터 불온 혹은 퇴폐로 낙인찍힌 것들은 역설적으로 그것을 무기삼아 국가권력에 저항하기 시작했다. 곧 퇴폐와 불온의 경계를 흔드는 대중의 무의식적 저항이 그것이었다.⁶⁵⁾

당시 연예로 분류되던 한국연극 역시 상황은 다르지 않았다. 연극 공연장 역시, 1975년 12월 공연법의 개정으로 최소한 “연극을 전문으로 하

64) 이영미, 『1970년대, 1980년대 진보적 예술운동의 다양한 명칭과 그 의미』, 『기억과 전망』 제29호, 민주화운동 기념사업회, 2013, 425-426쪽.

65) 김원, 『한국적인 것의 전유를 둘러싼 경쟁-민족중흥, 내재적 발전 그리고 대중문화의 흔적』, 『사회와 역사』 제93집, 한국사회사학회, 2012, 29-36쪽.

는 공연장”이라는 법률적 정의가 가능해질 때까지, 퇴폐라는 낙인으로 부터 자유로울 수 없었다. 가령 1978년 6월 실험극장, 삼일로 창고극장, 중앙소극장 등이 건축법과 소방법에 묶여 단속의 위기를 겪었을 때, 단속 당국은 유흥장인 연극 공연장이 유흥장에 준하는 조건을 갖추지 못했다는 점을 내세워 폐쇄했다. 1981년 12월의 공연법 개정까지 연극 공연장은 필요에 따라 퇴폐적 유흥장으로서 국가의 검열과 통제를 감내해야 했다. 하여 1970년대 연극 공연장은 정부로부터 규정된 퇴폐적 공간이라는 오명으로 인해 오히려 불온하나 저항적인 장소가 될 수 있었다. 초라하고 저속한 문화공간으로서 소극장은 길거리에서의 가두집회가 허용되지 않았던 70년대 상황에서 기성세대에 저항하는 도발과 실험의 대항적 공간이 될 수 있었고⁶⁶⁾, 사람들이 모인 열린 공간에서 벌어진 기습적 가두극은 분명한 저항과 항거의 표현이 되었다.

1970년 문화계의 최대 이슈 중 하나는 김지하의 정치 풍자시 <오적(五賊)>이 『사상계』 5월호에 실리면서 5명이 구속되고 『사상계』가 등록 말소 처분을 받게 된 사건이었다. 같은 해 6월 20일 김구림을 대표로 극단 예저포의 방태수, 화가 정찬승, 전위무용가 정강자, 디자이너 손일광 등이 모여 전위예술운동단체 ‘제4집단’을 결성한다. 이들은 획일적 고정 관념과 기성세대의 미학의 빈곤, 서구 문명의 노예가 된 국민들, 정신과 육체의 분리 등에 대해 반대하는 무체주의(無體主義)를 주창하며 명동에서 가두마임극을 벌였다. 공연자들이 경찰에 연행되면서 가두마임극은 끝났지만, 8월 15일 광복절을 맞아 또 다시 가두극 <기성 문화 예술과 기존 체제의 장례식>을 벌였다. 이들의 반드라마적 퍼포먼스는 불온한 저항을 실제 행동으로 수행한 것으로, 도로교통법 위반으로

66) 김기란, 『청년/대항문화의 위상학적 공간으로서의 70년대 소극장운동 고찰』, 『대중서사연구』 제22권 3호, 대중서사학회, 2016.

즉결 재판에 넘어가서야 끝이 났다. 이들의 공연이 저질, 퇴폐, 문란으로 낙인찍힐수록 대중들의 반응은 뜨거웠고, 검열, 금지, 단속으로 통제될수록 표현할 수 없는 것에 대한 갈망은 커져갔다.

국가가 합법화한 전통의 가치는 불온을 자처한 비합법적 전통의 가치와 길항하고 있었다. 70년대 대학가의 국가권력에 대한 저항이, 전통을 전유하는 다른 방식, 곧 탈춤과 마당극의 전통으로부터 저항의 정신을 찾았듯, 대중들은 풍자와 해학을 담은 마당놀이를 통해 폭력적인 국가 권력을 조롱하고 있었다. 주목할 것은 70년대 대중문화정책이 민족적인 것의 창안과 관련해서 가장 적은 지원(8.9%)을 받았다는 점이다.⁶⁷⁾ 정부가 관리 통제하기 제일 힘든 분야였던 만큼 유신정권은 민족중흥에 걸맞는 순종적이고 효율적인 모형에 배치되는 대중문화에 대해서는 엄숙한 금욕적 시각을 유지⁶⁸⁾했고, 그것들을 퇴폐와 불온으로 규정했다.

바로 그렇기 때문에 대중성의 확보야말로 국가의 강압적 문화정책으로부터 벗어날 수 있는 유일한 선택지였는지도 모른다. 이 점을 극명하게 보여주는 것이 1986년 극단 민예극장으로부터 떨어져 나온 극단 미추의 행보이다. 1986년 극단 민예극장의 핵심 단원이었던 손진책, 김성녀, 윤문식 등은 민예극장을 탈퇴하여 극단 미추를 만들었다. 창단 공연은 전통적 제의식을 바탕으로 한 <지킴이>(손진책 연출)였지만, 80년대 극단 미추의 활동은 오롯이 마당놀이로 기억된다. MBC와 마당놀이를 둘러싼 상표권 분쟁을 벌일 만큼 마당놀이는 극단 미추 고유의 '전통'이 되었다.

67) 오명석, 『1960-70년대의 문화정책과 민족문화담론』, 『비교문화연구』 제4호, 서울대학교 비교문화연구소, 1998, 134쪽.

68) 오명석, 『1960-70년대의 문화정책과 민족문화담론』, 『비교문화연구』 제4호, 서울대학교 비교문화연구소, 1998, 142쪽.

5. 극단 민예극장의 '전통' 그 이후

극단 민예극장은 76년 6월 이대 앞 민예소극장으로 이사했다가, 78년 11월 청계천으로 자리를 옮겼다. 79년 3월에 다시 이대 앞 소극장(150석 규모/20평)으로 돌아왔지만 이 시기 극단 민예극장은 인상적인 작품 활동을 보여주지 못했다. 1987년 대학로에 극단 광장과 공동 운영하는 마로니에 소극장을 개관했지만, 과거 극단 민예극장이 해왔던 작업을 되풀이하며, 번역극이나 창작극을 가미하여 소극장을 운영하는 정도에 그쳤다. 민중의 저항정신을 전통적 가치로 전유했던 대학가의 마당극 운동세력이 급성장하고, 80년대 대중의 선택을 받은 극단 미추가 풍자와 해학의 마당놀이로 대중의 인기를 끌면서 극단 민예극장이 시대적 소명이자 예술적 실험으로 인식했던 그들의 '전통'은 새로운 도전에 직면하게 된다.

이제까지 70년대 극단 민예극장에 대한 평가는 전통의 계승과 변용을 내세운 극단의 공연 작품 혹은 연출 작업의 질적 성취 여부에 집중되었다. 하지만 70년대 전통 논의는 국가 차원에서 기획된 측면이 강하기 때문에, 그와 관련된 예술적 성취 여부는 국가의 문화정치전략을 전유하면서 그것에 저항 혹은 순응해온 길항 관계의 분석을 바탕으로 해야 한다. 자율성이 확보되지 않은 예술은 권력의 위력 앞에 무기력하고, 권력의 통제와 검열에 직면했을 때 예술이 보여주는 다양한 저항의 방식은 오히려 새로운 성취를 추동하는 한 계기가 될 수 있기 때문이다.

이렇게 본다면 70년대 전통 논의의 자장 안에서, 민중의 저항정신을 전통적 가치로 전유하며 자생한 마당극이나 전통의 대중화를 성취한 극단 미추의 마당놀이는 예술적 성취로써만 평가할 수 없다. 마찬가지로 전통의 계승과 변용이라는 측면에서 70년대 극단 민예극장이 성취한 것

역시 70년대 전통이 소환되었던 맥락을 제외하고 독립적으로 평가될 수 없다. 70년대 국가 주도의 전통 논의에 대응한 한국연극 평단의 시각이 예술성을 바탕으로 한 공연예술의 질적 성취에만 집중된 대목이 아쉬운 것은 그 때문이다.

이 글에서는 이런 맥락을 비판적으로 검토하고, 이를 바탕으로 70년대 극단 민예극장의 활동을 중심으로 당대 한국연극계의 전통 논의와 그 실천 양상을 살펴보았다. 결과적으로 70년대 극단 민예극장의 활동이 한 계기로 작용했을 대중적 마당놀이나 민중저항의 마당극은 70년대 극단 민예극장이 전통을 전유하는 방식, 곧 전통의 계승과 현대적 변용과의 '차이' 속에 정립되었다. 계기는 되었으나 그에 따른 유의미한 차이를 지속적으로 생산해내지 못한 점, 이것이 극단 민예극장의 '전통'이 70년대 한국연극사에서 차지하는 의미이자 한계이다.

참고문헌

1. 기본자료

『문예연감』, 『문예총감』, 『연극평론』, 『한국연극』

2. 논문과 단행본

- 권오현, 『역사적 인물의 영웅화와 기념의 문화정치:1960-1970년대를 중심으로』, 고려대학교 박사학위논문, 2010.
- 김기란, 『청년/대항문화의 위상학적 공간으로서의 70년대 소극장운동 고찰』, 『대중서사연구』 제22권 3호, 대중서사학회, 2016, 171-214쪽.
- _____, 『서울의 연극』, 서울역사편찬원, 2019.
- 김미도, 『70년대 한국연극의 전통수용양상-허규와 민예극장의 공동작업』, 『한국연극학』 제27권, 한국연극학회, 2005, 5-30쪽.
- 김수진 외, 『전통의 국가적 창안과 문화변용』, 혜안, 2009.
- 김숙경, 『1970년대 이후 한국 현대극 연출에 나타난 전통의 현대화 양상 연구: 김정옥, 오택석, 손진책, 김명곤, 이운택을 중심으로』, 중앙대학교 박사학위논문, 2009.
- 김윤정, 『1970년대 연극평론가들의 부상과 정전화의 시작』, 『한국극예술연구』 제31집, 한국극예술학회, 2010, 57-82쪽.
- 김 원, 『한국적인 것의 전유를 둘러싼 경쟁-민족중흥, 내재적 발전, 그리고 대중문화의 흔적』, 『사회와 역사』 제93집, 한국사회사학회, 2012, 185-235쪽.
- 김주현, 『1960년대 소설의 전통 인식 연구』, 중앙대학교 박사학위논문, 2006.
- 박명진, 『70년대 연극제도와 국가 이데올로기』, 『민족문화사연구』 제26권, 민족문화사학회, 2004, 8-33쪽.
- 백현미, 『1970년대 한국연극사의 전통담론연구』, 『한국극예술연구』 제13집, 한국극예술학회, 2001, 151-199쪽.
- 서연호, 『동시대적 삶과 연극』, 열음사, 1988.
- 서연호·이상우, 『우리연극 100년』, 현암사, 2000.
- 송주현, 『국가비상사태 전후의 문화정치와 지식 전유의 한 양상』, 『이화어문논집』 제40집, 이화어문학회, 2016, 135-158쪽.
- 에릭 홉스봄 외, 『만들어진 전통』, 박지향·장문석 옮김, 휴머니스트, 2004.
- 오명석, 『1960-70년대의 문화정책과 민족문화담론』, 『비교문화연구』 제4호, 서울대 비교문화연구소, 1998, 121-152쪽.
- 오종우, 『진정한 연극을 위한 새로운 실험』, 『실천문학』 제1호, 1980.

- 유인경, 『극단 민예극장의 가무극 〈한네의 승천〉 연구』, 『한국극예술연구』 제23집, 한국극예술학회, 2006, 157-208쪽.
- 이미원, 『한국 현대연극의 전통 수용 양상(1)』, 『한국연극학』 제6호, 한국연극학회, 1994, 191-216쪽.
- _____, 『마당극: 전통수용의 현대적 양식화』, 『한국예술연구』 제6권, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2012, 5-34쪽.
- 이영미, 『1970년대, 1980년대 진보적 예술운동의 다양한 명칭과 그 의미』, 『기억과 전망』 제29호, 민주화운동기념사업회, 2013, 422-464쪽.
- _____, 『마당극양식의 원리와 특성』, 시공사, 2001.
- 이진아, 『1970년대 연극평론의 해외연극론 수용 연구』, 『한국극예술연구』 제63집, 한국극예술학회, 2019, 127-161쪽.
- 이태주, 『한국연극 1975-1995』, 푸른사상, 2011.
- 정혜원, 『허규와 전통극, 그 현대적 수용과 과제』, 『연극교육연구』 제17권, 한국연극교육학회, 2010, 227-270쪽.
- 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과인간, 2002.
- _____, 『1970년대 극장과 연극문화』, 『한국극예술연구』 제26집, 한국극예술학회, 2007, 191-229쪽.
- 하효숙, 『1970년대 문화정책을 통해 본 근대성의 의미-문예진흥 5개년 계획과 새마을 운동을 중심으로』, 서강대학교 석사학위논문, 2000.
- 한상철, 『전통연극의 현대적 수용』, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1992.
- 허 규, 『민족극과 전통예술』, 문학사상사, 1990.

3. 기타자료

- 〈또 한바탕 놀아보시게나! 지금, '춘풍이 온다'가 있기까지〉, 『미르』 제359호, 국립극장, 2019, 10-13쪽.
- 〈제주도 있고 싸가지도 있는 광대가 진짜 광대: 마당극 30년 윤문식〉, 『월간조선』 415호, 2014, 426-439쪽.
- 구히서, 〈내가 만난 연극인〉, 『한국연극』, 1993년 4월호.
- 유민영·정현·김태원, 〈민예극장과 한국연극의 반성〉, 『공간』 제249호, 1988, 115-129쪽.
- 이태주, 〈1975년의 연극을 위하여〉, 『공간』 제92호, 1975, 9-11쪽.
- 허 규, 〈창단 4주년의 정리 작업〉, 『극단 민예극장 제32회 공연 팸플릿』, 1976.
- 허 규·심우성·손진책, 〈무엇을 하고 있으며 또 무엇을 해야 할 것인가〉, 『공간』 제96호, 1975, 42-46쪽.

Abstract

A Study on Traditional Ideology and the 'Tradition' of the Theatre company
Minye in 1970s

Kim, Ki-Ran(Daejin University)

In this article, the “modernization of the tradition” constructed on the cultural politics and the way in which it appropriated in the Korean theatre in the 1970s were analyzed. It is trying to reveal its implications. It is also a work to critically review the aspects of self-censorship in the Korean theatre in the 70s. To that end, we looked at the theatre company Minye Theatre, which preoccupied the traditional discussions in the 1970s by creating national dramas. Until now, the evaluation of the theatre company Minye Theatre in the 1970s has focused on the achievement on the directing of Heo Gyu, who promoted the succession and transformation of tradition. However, the traditional ideology constructed in the state-led cultural politics in the 70s and the way in which it was operated cannot be evaluated only in terms of artistic achievement. The ideology of tradition is selected according to the selective criteria of the subject to appropriate tradition. What's important is that certain objects are excluded, discarded, re-elected, re-interpreted and re-recognized in the selection process of selected traditional ideology. This is the situation in the '70s, when tradition was constantly re-recognized amid differences between the decadent and the disorder that were then designated as non-cultural, and led to a new way of appropriate. The nation-led traditional discussion of the '70s legalized the tradition with stable values, one of its ways was the national literary and artistic support.

Under the banner of modernization of tradition, theatre company Minye preoccupied the discussions on the tradition and presented folk drama as a new theatre. As an alternative to the crisis of Korean theatre at the time, the Minye chose the method of inheriting and transforming tradition. It is noteworthy that Heo Gyu, the representative director of the theatre company Minye, recognized the succession and transformation of traditional performance as both a calling and an experiment. For Heo Gyu, tradition was accepted as an irresistible stable value and an

unquestionable calling, and as a result, his performance, filled with excessive traditional practices, became overambitious, especially when it failed to reflect the present-here reality, the repeated use of traditional expression tools resulted in skilled craftsmanship, not artistic creation. The traditional ideology of the 70s unfolds in a new aspect of appropriation in the 80s. In 1986, Son Jin-Cheok, Kim Seong-nyeo, and Yoon Mun-sik, who were key members of the theatre company Minye Theatre, left the theatre to create the theatre company Michu, and secured popularity through Madangnori(popular folk yard theatre). Son Jin-Cheok's Madangnori is overbearing through satire and humor. It gained popularity by criticizing and mocking state power. On the other hand, not only the form of traditional performance, but also the university-centered Madanggeuk movement, which appropriated on the spirit of resistance from the people to its traditional values, has rapidly grown.

In the field of traditional discussions of the 70s, Madanggeuk was self-born through appropriation in which the spirit of resistance of the people is used as a traditional value. Madanggeuk as well as Michu that achieved the popularization of Madangnori cannot be discussed solely by the artistic achievement of the modernization of tradition. Critics of Korean theatre in response to state-led traditional discussions in the 70s was focused only on the qualitative achievement of performing arts based on artistry. I am very sorry for that. As a result, the popular resistance of the Madanggeuk and the Madangnori were established in the 'difference' with the traditions of the theatre company Minye Theatre. Theatre company Minye Theatre was an opportunity for the modernization of tradition, but the fact that it did not continuously produce significant differences. This is the meaning and limitation of the "tradition" of the theatre company Minye Theatre in the history of Korean theatre in the 1970s.

(Keywords: Tradition, Literary Arts Promotion Policy in the 1970s, National cultural support policy, Modernization of tradition, Theatre company Minye, Heo Gyu, Son Jin-Cheok, Theatre company Michu, Madanggeuk, Madangnori(popular folk yard theatre))

86 대중서사연구 제26권 3호

논문투고일 : 2020년 7월 17일

심사완료일 : 2020년 8월 4일

수정완료일 : 2020년 8월 11일

게재확정일 : 2020년 8월 14일