

# 1970년대 번역희곡과 번역극의 수용 양상 연구\*

홍창수\*\*

## 〈차례〉

1. 문제 제기
2. 번역 희곡의 양상과 성격
3. 번역극의 양상과 성격
4. 번역극 공연의 70년대 조건들
5. 맺음말

## 1. 문제 제기

이 논문은 1970년대의 연극 전문지에 실린 번역희곡과 공연된 번역극의 양상과 그 의미에 관한 연구를 목적으로 한다. 번역 희곡이나 번역극의 문제는 20세기 초부터 우리 연극에 일정하게 영향을 미친 서양 연극의 수용과 밀접한 관련을 맺고 있다. 적어도 19세기 말까지 서구식의 드라마가 없었던 우리에게 사실주의의 방법과 정신의 수용은 20세기 근대극의 형성과 발전에 중요한 역할을 했다는 것은 틀림없는 사실이다. 그런데 이 사실주의의 흐름은 1960년대부터 변화의 증후를 나타내기 시작

\* 이 논문은 고려대학교 특별연구비에 의하여 수행되었음.

\*\* 고려대 교수

했는데, 삶의 부조리성과 모호성, 개방적인 공간, 인과성의 해체, 시공의 초논리성, 서사적 요소의 개입 등 비사실주의적인 성향이 나타났다. 이러한 변화들은 내부적으로 6.25 전쟁, 4.19, 그리고 5.16 쿠데타라는 격변의 현대사의 경험과 밀접하게 관련되어 있고, 외부적으로는 제2차세계대전 종식 이후 사상적인 측면에서 근본적인 변화를 수반했던 서양 연극의 영향이 강하게 작용하였다. 1970년대는 60년대의 비사실주의적 움직임이 비약적으로 발전하여 명실상부하게 한국 연극이 새롭게 한 단계 도약했던 시기다. 이전 시기와는 비교가 안될 정도로 연극 문화에 대한 인식과 관심이 팽배해졌고, 외국의 다양한 연극 이론 및 작품들이 소개되었으며 무엇보다도 전대에 비해 창작극의 수준이 높아져 한국 연극이 세계 연극의 흐름과 나란히 할 수 있다는 자신감을 갖게 되었다. 이런 맥락에서 볼 때 1970년대는 다른 어느 시기보다도 주목할 만한 시기라고 생각된다.<sup>1)</sup>

이 시기의 이러한 특징적 양상은 1970년대 한국 사회와 일정한 관련을 맺고 있다고 본다. ‘유신체제’라 불리는 1970년대는 1960년대의 연속선상에 놓여 있다. 5.16. 이후 1960년대의 정부는 반공과 경제개발 정책을 중심으로 강력한 중앙집권체제를 확립하면서 통합적인 문화정책을 펼쳤고 70년대는 이를 더욱 강화하여 빠른 경제성장으로 산업화의 기틀을 다지는 한편 사회와 문화를 효율적으로 통제하기에 이르렀다. 문화정책의 경우, 한편으로는 문예진흥정책을 펼쳐 민족문화와 전통문화의 창달을 유도하면서 다른 한편으로는 사전 심의와 검열 제도를 통해 문화를 억압하였다. 이와 같은 시기에 유독 연극계에서 번역극이 호황을 누렸다는 것은 심상치 않아 보이며, 70년대라는 현실적 조건과의 밀접한 관련성이 있으리라는 짐작을 가능하게 한다. 1970년대에 국한하여 번역희곡과 번역극의 양상과 그 현실적인 조건들을 파악함으로써 70년대적인 연극사적 위상과

1) 1970년대 연극과 관련된 주요 논문에는 정우숙의 「1960-70년대 한국 희곡의 비사실주의적 전개양상」(이화여대 박사논문, 1997)과 배선애의 「1970년대 희곡의 양식 실험 양상」(성균관대 박사논문, 2002)이 있다

의미를 밝혀보려는 이유가 바로 여기에 있다.

번역극의 위상을 70년대 산업화의 유신 체제 속에서 사유하는 것이나 그 후의 시대적인 맥락과 함께 파악하는 것이 중요하다. 그러나 이것들을 위해서 기본적으로 선행되어야 할 것이 1970년대 번역희곡과 번역극의 전체 지형도를 그리는 것이다. 전체의 지형도는 어떤 특정한 개별자보다도 공통된 개별자들의 집합이 구성하는 의미와, 서로 다른 집합들이 70년대 공간에 위치하여 한국 연극계와 문화계에 뚜렷이 드러내는 형세를 의미한다. 이것을 위해 이 논문은 어떤 특정한 번역극들을 부분적으로 선별하여 다루지 않고 1970년에서 1979년까지 지면에 소개된 번역희곡과, 공연된 번역극 전체를 대상으로 삼으려 한다.

번역 희곡과 번역극 연구에 관한 기본적인 질문들은 대체로 다음과 같은 것들일 것이다. 첫 번째 질문들은 번역희곡에 관한 것이다. 어떤 나라의 어떤 희곡들이 소개되었는가? 번역 희곡들은 어떤 특징을 갖는가? 어떤 지면들을 통해 누가 번역하였는가? 두 번째 질문들은 번역극에 관한 것으로서 첫 번째 질문들과 비슷하나 약간의 차이가 있다. 70년대에는 대체 어떤 나라들의 어떠한 번역극들이 공연에 올려졌는가? 어떤 작가들 또는 그 작가들의 어떤 작품들이 많이 공연되었는가? 어떤 극단들이 어떤 번역극들을 공연했고 왜 그랬는가? 그리고 이러한 현상은 대체 1970년대 연극계에 어떤 의미를 지니는가?

번역극의 공연 양상에 대한 이러한 질문들은 가장 기초적인 것이다. 이러한 질문들에 답하기 위해 번역극 전체를 계량화하여 통계를 내는 일이 필요하다. 1970년대 번역극이 호황을 누렸다고 하여 지레 짐작으로 번역극의 위상을 논하거나 규정하는 것은 학문적으로 비과학적인 접근방법이다. 전체의 지형도는 객관적인 통계를 근거로 그려질 수 있고, 이것을 통해 의미화가 가능해질 것이다. 번역극 전체에 대한 통계를 근거로 나라별, 작가별, 작품별, 극단별, 번역자별 분류가 행해질 것이고 이것들이 전체의 지형도 안에서 차지하는 구체적인 의미들이 밝혀질 것이다.

또한 여기에서 만족하지 않고 70년대 번역극이 호황을 누릴 수 있었던 현실적 조건들을 문제 삼아 번역극에 영향을 미친 요인들을 연극계 안팎의 조건들을 살피면서, 70년대 번역극이 갖는 긍정적이고 부정적인 의미들에 대해 생각해보려 한다.

이 글을 쓰는 데 중요한 선행 연구로서 『한국에서의 서양연극』<sup>2)</sup>을 들 수 있다. 이 책은 1900년부터 1995년까지 우리나라에 서양 연극이 어떻게 수용되었는가를 통사적인 관점에서 나라별로 연구한 저서다. 신정옥, 이혜경, 신현숙, 김창화가 각각 영국, 미국, 프랑스, 독일의 연극 분야를 맡아서 서양 연극 수용사의 맥락을 밝혔다는 점에서 의의가 있고, 이 책의 말미에 부록으로 다룬 ‘서양연극 공연연표’는 1900년 이후 우리나라에서 공연된 서양 번역극의 연대기적 자료를 모아놓은 것으로서 의미가 크다 하겠다. 그러나 한국 연극의 시기 구분이 나라마다 통일되지 않았고, 대학교의 연극 동아리의 활동 기록을 기성 연극에 포함시켜 다루었으며, 최종 결론에 있어서도 대체로 서양연극의 수용을 제대로 하지 못했다는 서양적 관점을 유지하고 있는, 몇 가지 문제점이 드러난다. 이 글에서는 기존 연구의 이와 같은 문제점을 감안하여 1970년대에 국한 대학교의 연극 동아리의 공연 기록은 배제한 채 번역희곡과 번역극 공연의 양상을 분석하려고 한다.

## 2. 번역 희곡의 양상과 성격

1970년대는 연극 연구자들이 본격적으로 활동을 시작한 시기다. 이두현, 심우성, 유민영, 서연호, 조동일 등 한국의 전통연극과 근대연극 연구자들은 흩어져 있던 자료들을 모아 한국 연극을 정리하기 시작하였고,

2) 신정옥 외 5인, 『한국에서의 서양연극』, 소화 1999.

여석기, 한상철, 이태주, 양혜숙 등의 외국 연극 연구자들은 외국 연극 이론과 작품들을 본격적으로 소개하기 시작하였다. 그들의 활동은 이 시기에 발간된 연극 전문지들을 중심으로 이루어졌다. 『연극평론』이 1970년 봄에 창간되어 1980년 여름호까지 발간됨으로써 70년대 연극의 산증인 역할을 해냈다. 『현대연극』은 1971년 여름에 창간되어 이듬해 겨울호를 끝으로 폐간되었고, 『드라마』는 1972년에 창간되어 이듬해 가을호를 끝으로 중단되었다. 한국연극협회의 기관지인 『한국연극』은 월간지로서 1976년부터 매월 발간되었다. 이 중에서 번역 희곡을 소개한 회수를 보면 『연극평론』이 15편, 『현대연극』이 2편, 『드라마』가 8편, 『한국연극』이 31편이다. 수명이 짧았던 『현대연극』과 『드라마』를 제외하면 나머지 두 전문지는 외국 희곡을 번역하여 소개하는 데 충실하여 번역극 수용의 창구 역할을 수행하였다.

연극 전문지에 수록된 번역 희곡들의 통계를 내면, 모두 56편 현철이 1922년에 번역한 <하믈레트>가 발굴되어 『한국연극』에 수록된 것은 제외하고 나라는 10개국, 작가 수는 35명이다. 이 작품들을 국가 작가 작품, 역자의 순으로 분류하면 다음과 같다.

표1 <번역 희곡의 국가·작가·작품·역자별 분류>

국가	작가	작품	역자(작품순서대로)
미국(15)	에드워드 올비(3)	동물원 이야기, 미국의 꿈, 미묘한 균형	이근삼, 신정옥
	잔 클로드 이탤리(2)	뱀, 전쟁	신정옥, 신정옥
	아서 밀러	대가	박영희
	샘 웨퍼드	끓주리는 층의 저주	하경자
	아서 코피트	아 아빠, 기엠힌 우리 아빠 업 마가 아빠를...	신정옥
	폴 진텔	감마선은 달무늬 얼룩진 금잔 화에 어뗌...	박영희

	레너드 벨뢰	버드베드	한상철
	소울 벨로우	오렌지 스피레	나영균
	르로이 존스	덧치맨	한상철
	로버트 앤더슨	내 이름은 하버트	?
	피어네스쿠바(출생)	3호의 쾌조인생	장용훈
	잔 디슨 카아	골동품상 마아컴씨	이가형
	존 그린스	내 영혼의 사막에서	장석용
	알렉스 헤일리	뿌리	하유상 각색
	에드리엔 케니디	올빼미는 대답한다	신정옥
프랑스(9)	사무엘 베케트(3)	대사 없는 1막, 나는 아니야 발걸음	신일석, 신정옥 신정옥
	페르낭도 아라발(8)	백색의 사랑, 질투의 스트립쇼 구름 위의 염소, 네 개의 입방 체, 도스토옙스키란 이름의 거 북이, 빨간 풍선, 신이 미쳐버 렸다?, 게르니카	김미라(모두)
	장 아누이(3)	야생녀, 종달새, 짐 없는 나그 네	김병곤, 김지숙 김병곤
	이오네스코(2)	막베트, 의무의 제물들	전채린, 윤동진
	장 주네	하녀들	남궁연
	알프렛 자리	위비왕	한상철
	마르셀 파놀	마리우스	정옥상
	마르그리트 뒤라스	네 아마도	민희식
	기 프와시	허물어지는 벽을 바라보며	
영국(3)	헤롤드 핀터(5)	미열, 코렉슨, 풍경, 맹 막 아 무도 살지 않는 땅	나영균, 신정옥 정진수, 신정옥 신정옥
	테렌스 라티칸	바다는 깊고 푸르고	정문숙
	구엔돌린 피어슨	버지니아 그레이의 초상	정진수
독일(4)	페터 한트케(2)	자기 고발, 미성년은 성인이 되고자한다	김문숙, 양혜숙
	막시밀리언 도텐다 이	행복	손재준
	외텐 폰 호르베트	피카로의 이혼	김창환

스위스	막스프리쉬	전기	이남복
스웨덴	스트린드 베리	강자	정진수
노르웨이	헨릭 입센	들오리	신정옥
이탈리아	마리오 프라티	마피아(백의의 미망인)	정진수
남아프리카	아돌 후가드 외 ? 인	시즈 위 벤지는 죽었다	구희서
이란	비자니 모피드	나비	이승규

표에서 보듯이 국가별로 보면 미국이 단연 앞선다 15 명의 작가에 17 편의 희곡이 소개되었고 1편의 소설이 번안되어 공연되었다. 알렉스 헤일리의 <뿌리>를 제외하면, 번역된 희곡들은 2차대전 후 미국에 새롭게 등장하여 극작 활동을 펼친 동시대의 작가들이다. 조금 앞선 시기에 <세일즈 맨의 죽음>으로 우리에게 친숙하고 유진 오닐, 테네시 윌리엄스와 함께 전후 미국 연극계를 대표하는 아서 밀러(Arthur Miller, 1915-)나 그 당시에 인기 극작가였던 로버트 앤더슨(Robert Anderson, 1917-)이 있는가 하면, 1960년대에 두각을 나타내어 미국 연극계에 풍요의 시대를 안겨다주는 신예 작가들의 새로운 희곡들이 번역되었다. 60년대에 가장 큰 명성을 얻었던 초기의 부조리 극작가 에드워드 올비(Edward Albee, 1928-), 오프-오프-브로드웨이에서 출발하여 70년대에 <끓주린 계급의 저주>, <매장된 아이>를 쓰며 다양한 세계를 펼치는 샘 쉐퍼드(1943-), 종종 올비와 비견되고 <아빠 가엾은 아빠.....>에서 기괴한 창조력과 부조리한 인습을 패러디한 아서 코피트(Arthur Kopit, 1937-), <더치맨>(Dutchman, 1964)에서 흑백의 대립적이고 폭력적인 관계를 다루며 흑백의 오도를 경멸하면서 아프리카적인 미국 연극을 주도하는 르로이 존스(LeRoi Jones, 1934-), 60년대에 소형 뮤지컬로 유명해진 쿠바 태생의 다재다능한 작가인 마리아 이레네 포네스(Marie Irene Fornes, 1930-), 성서의 내용과, J. F. 케네디와 마틴 루터 킹과 같은 현대의 사건을 뒤섞어 신과 뱀의 의미를 새롭게 설정한 장 클로드 반 이텔리(Jean Claude van Italy, 1936-), 배우 출신의 60년대 신인 극

작가로 <버드베드>가 대표작인 레나아드 멜피가 바로 그들이다<sup>3)</sup> 이들은 1910년대부터 1940년대에 출생하여 60-70년대에 재능을 발휘하며 활동하는 청장년 세대들인데, 특히 청년층이 많다. 이 시기에 그들의 희곡들을 번역하여 소개했다는 것은 동시대 미국 젊은 작가들의 실험성과 다양성을 적극적으로 소개하려는 의도가 강하다고 할 수 있다.

미국 다음으로 희곡 번역이 많이 된 나라가 프랑스, 영국, 그리고 독일이다. 번역된 프랑스 작품들은 대부분 전위적인 실험 극작가들이다. 다다 운동과 초현실주의 운동에 영향을 준 인물로 평가되는 알프렛 자리(Alfred Jarry, 1873-1907)를 위시하여 사무엘 베케트, 장 주네, 외젠 이오네스쿠, 페르낭도 아라발은 부조리극 계열의 대표적 인물들이다. 장 아누이는 다양한 형태의 극작을 하였고 마르셀 파놀은 불르바르극 계열에 속했던 인물이다.

주지하듯이 부조리극 작가들은 세계 제2차대전 이후의 폐허와 절망 속에서 태동한 실존주의 철학의 영향을 받으며 기존의 전통적 지식과 가치의 허구성에 직면하고 세계의 무의미성, 삶의 부조리, 인간 삶의 비극성을 새로운 극양식 속에 담아내었다. 프랑스에서는 사르트르와 까뮈로 대표되는 실존주의극에 이어 ‘누벨 바그(nouvelle vague)’라는 새 흐름을 형성하였다. 부조리극 계열이라 하더라도 작가마다 개성적인 차이가 있다.

사무엘 베케트(Samuel Beckett, 1906-1989)는<sup>4)</sup> <고도를 기다리며>로 잘 알

3) 전후 미국의 현대 극작가들과 관련된 부분들은 Oscar Brockett · Franklin J. Hildy가 공저한 『연극사』(History of the Theatre, Allyn & Bacon, 2003)로서 2003 년도에 나온 9 번째 개정판의 497~504면과 536~551 면에서 참고하였다.

4) 사무엘 베케트를 어느 국적으로 다룰 것인가는 문제가 될 수 있다. 신현숙 외 『한국에서의 서양 연극』에서는 베케트를 영국과 프랑스에서 모두 대상으로 삼았다. 그를 영국 연극에 포함시킨 까닭은 그가 아일랜드 출신이고 프랑스어뿐만 아니라 영어로도 창작을 하여 크게는 영국 연극에 귀속된다고 본 듯하다. 이 글에서는 오스카 브로켓의 『연극사』(History of the Theatre)를 따라 그의 활동 공간을 중시하여 그를 프랑스 연극에 귀속시켜 다룬다. 브로켓이 그 이유에 대해 뚜렷하게 밝히고 있지는 않지만 다음과 같은 그의 말이 설득력을 지닌다.



려진 부조리극 계열의 선두 작가다. 그 당시 이 작품으로 프랑스와 유럽에 부조리주의의 대중적인 관심을 불러일으켜 국제적인 명성을 얻었다. 번역된 <대사없는 1막>(Act Without Words I, 1956)과 <나는 아니야>(Not I, 1972), <발걸음>(Footfalls, 1975.11)은 공통적으로 길이가 짧막하고 주로 언어나 동작에 의미를 부여한 실험극이다. 전자의 두 작품은 무언극이거나 파편화되고 분절된 언어의 지껄임을 형식으로 삼고 있는데 반해 마지막 작품은 걷는 동작과 주인공의 사색을 연결시켰다.

자신의 연극을 ‘공포연극’이라 명명한 페르낭도 아라발(Fernando Arrabal, 1932-)은 성스럽고 동시에 신성모독적이며 관능적이고 신비적이며 죽음의 춤이자 삶의 환희와 같은 모순되는 것들이 혼합된 축제이자 제의식을 펼쳐보인다. 아르토의 잔혹극과 익살 광대극을 뒤섞은 독특한 극 형태를 지녀 우스꽝스럽고 동시에 섬뜩한 전율을 느끼게 한다.<sup>5)</sup>

으젠 이오네스코(Eugène Ionesco, 1912-1993)는 언어의 부조리에 천착하면서 세계의 부조리를 파헤치는 작가다. 셰익스피어의 <맥베스>를 번안한 <막베트>는 원작과는 상반되게 권력을 찬탈하려는 모반의 악순환과 일인 독재 체제의 악마성을 유감없이 희화시켰다. 불행한 출생과 성장으로 감옥을 드나들었던 장 주네(Jean Genet, 1910-1986)는 대표작 <하녀들>을 통해 마님과 하녀의 이원적 억압 관계를 극화하여 지배와 피지배의 계급 사회를 신랄하게 풍자하였다.

장 아누이(Jean Anouilh, 1910-1987)는 희극과 비극, 볼르바르극, 코메디 발레에 이르기까지 거의 모든 극양식을 사용한 작가로서 중심 주제는 가난

“아일랜드 출신인 베케트는 1920년대에 처음으로 파리로 건너가 1938년에 그곳에서 영구히 정착했다. 그는 1930년 경에 창작을 시작했지만 세계제2차대전 이후가 되어서야 드라마로 돌아왔다.” 그후 1950년대 부조리극 계열의 선두에 서서 활동하여 주옥같은 대표작들을 남겼다. 그의 연극사적 평가를 영국에서 다루건 프랑스에서 다루건 어떤 나라에 귀속되지 않고 2차대전 후의 유럽적이고, 나아가 세계적인 문제 작가임에는 틀림없다.

5) 신현숙, 『20세기 프랑스 연극』, 문학과지성사, 1997, 168~169면

과 부, 젊음과 늙음, 반항과 순응주의, 순수와 비속 등의 대립을 다룬다. 그러나 그 주인공들은 항상 현재의 상황을 거부하는 입장을 고수한다.<sup>6)</sup> <야성녀>에서는 추악한 속물근성과 부와 물질주의를 거부하는 한 여인을 다루었고, <종달새>에서는 잔 다르크의 비극적인 일생을 희극적인 수법으로 구성하여 순수에 대한 욕망과 선행적인 죄 사이에서 갈등하는 인간의 모습을 그렸다.

대중적 오락극에 속하는 볼르바르극을 썼던 마르셀 파놀(Marcel Pagnol, 1895-1974)은 낭만주의적 성향과 시적 섬세함 남프랑스적인 낙천주의로 멜로드라마, 풍속 희극, 성격 희극 등 많은 작품을 남기면서 볼르바르극을 한 단계 격상시킨 작가로 통한다. 번역된 <마리우스>(Marius, 1931)를 포함하여 <파니>, <세자르>와 함께 3부작으로 불리는 이 작품들에서 남프랑스 항구 도시의 서정과 열정에 찬 생활, 인생에 대한 낙천적 믿음을 묘사한 것으로 그 센티멘털리즘, 지방색에도 불구하고 일상의 진솔한 삶을 사실적으로 그려낸 걸작으로 평가받았다.<sup>7)</sup>

예상 밖으로 이 시기에 번역된 독일 작가는 3명뿐이다. 페터 한트케(Peter Handke, 1942-)는 독일에서 세계제2차대전을 경험하지 못한 전후 2세대 작가다. 그는 언어의 분석과 재발견을 통해 자아의 실체를 추구하였는데, <자기고발>에서 ‘나’란 존재의 탄생, 학습, 성장, 사회화, 사회에의 반항, 자아의 확인에 이르기까지를 두 남녀를 통해 고백함으로써 기존의 무대 관습을 넘어선다. 막시밀리안 도텐다이 - 1918)<sup>8)</sup>는 19세기 말에 단막극인 <행복>(1895)을 발표하여 인간 행복의 완전성의 의미를 다루었다.

총 35작가들 중 2편 이상이 실린 작가들을 보면 아라발 8편, 헤롤드 핀터 5편, 장 아누이 3편, 에드워드 올비 3편, 베케트 3편, 이오네스코 2편, 페터 한트케 2편, 미국의 잔 클로드 이탤리 2편이다. 1편이 실렸으나 중요

6) 정병희, 『현대 프랑스 연극』, 민음사, 1995, 319~321면 참고.

7) 신현숙, 『20세기 프랑스 연극』, 문학과지성사, 1997, 78면.

8) 『연극평론』 14, 4면

한 작가로 인정되는 막스 프리쉬, 장 주네와 알프렛 자리까지 합하면 명실 공히 당대 혹은 바로 이전 세대부터 활약해온 구미의 실험적이면서 문제적인 극작가들이다.

이런 점에서 70년대 연극 전문지의 외국 희곡 수용 태도는 명징하다. 60년대의 한국 연극은 연극계 일각에서 ‘새로움’에 경도되어 이론의 풍부한 기반이 없이 부조리극과 서사극 양식 등이 소개되고 실험되었으나, 전반적으로는 여전히 사실주의 양식이 굳건히 버티고 있었다. 또한 창작극에서도 수준 높은 작품들이 많이 나오지 못하였다. 이러한 맥락에서 외국 연극 연구자들은 70년대 연극계에 영미불독의 동시대와 그 이전 시대의 실험극들과 문제작들을 적극적으로 소개하여 사실주의 풍토가 강하였던 연극계에 신선한 활력과 충격을 주려는 의도가 짙게 깔려 있다고 볼 수 있다. 부조리극 계열에서도 그야말로 하나로 통일시킬 수 없는 다채로운 세계를 펼쳐보인다. 모순된 현실을 직시하면서 희망을 찾고 있는 아라발, 알 수 없는 불안의 상황에 갇힌 존재를 성찰하는 핀터 언어의 부조리와 세계의 독재 체제를 희화하는 이오네스코, 언어와 비언어의 양극단의 실험을 오가며 세계의 단독자를 보여주는 베케트 등은 60년대에 수용된 부조리극의 부분적인 수용을 훨씬 넘어선 것이라 할 수 있다. 여기에 한트케의 자기에 대한 성찰, 주네의 <하녀들> 과 아돌 후가드 외2인의 <아일랜드>, 울비의 <동물원 이야기>, 샘 세퍼드의 <꿩주리는 층의 저주> 등에서의 동통과 같은 지배와 피지배의 적대 관계나 또는 계층간의 위화감 등은 산업화와 독재의 진통을 겪고 있는 우리 사회의 문제와 상통하는 부분이 있어 주목된다.

또한 이미 알려진 작가라 하더라도 새로운 작품들을 소개하여 작가의 또 다른 면모를 보게 하였다. <인형의 집>으로 잘 알려진 헨릭 입센의 <들오리>는 후기의 상징주의 계열의 작품으로 초기의 <인형의 집>을 포함한 사회극 3부작과는 다른 작품 세계를 펼쳐 보인다. <세일즈맨의 죽음>으로 잘 알려진 아서 밀러의 새로운 작품인 <대가>(The Price)는 두

형제 사이의 개인적 윤리와 도덕성의 대립을 예각화한 것이어서 작가의 주제의식을 엿보게 한다.

한편 70년대에 이러한 작품들을 번역한 번역자들을 잠시 살펴볼 필요가 있다. 영미 희곡에서는 신정옥이 총 11편, 한상철이 3편, 정진수가 4편, 박영희가 2편을 번역했고, 프랑스 희곡에서는 김병근이 2편, 독일 희곡에서는 양혜숙, 손재준, 김창활이 각각 1편을 번역했다. 번역 역시 영미희곡(또는 연극) 전공자들이 적극적이다. 신정옥은 영미희곡 전문번역가로서 왕성하게 활동하여 70년대부터 영미희곡 전파자의 면모를 확실히 보여준다. 불문학권에서는 김병근을 제외하면 모두 1편씩이고, 독어문학권에서도 모두 1편씩에 불과하다. 이러한 양상은 연극 전문지만을 대상으로 한 결과이지만, 지면을 통하지 않고 번역가와 연출가 또는 극단과 직접 만나는 경우에는 더욱 차이가 심해진다. 번역자들의 번역 활동은 다음 3항에서 다루게 될 번역극 공연 기록을 통해 상세히 알 수 있을 것이다.

### 3. 번역극의 양상과 성격

신현숙 외 여러 명이 공동 집필한 『한국에서의 서양연극』(소화, 1999)의 부록에 있는 「서양연극공연연표」를 바탕으로 1970년대의 번역극 공연 기록을 몇 가지의 기준을 세워 분류하였다. 이 부록에는 대학교의 연극 동아리 활동과, 극단명과 번역자명이 기록되지 않고 작가와 작품명만 기록된 것들도 기재되어 있으나 이 글에서는 대학교 동아리는 대학교 차원의 연구가 별도로 진행되어야 한다고 보아 제외시켰고, 또한 극단명과 번역자명이 함께 밝혀져 있지 않은 공연 기록은 부정확하다고 판단하여 제외시켰다. 그리고 영국과 프랑스에서 공통적으로 다루고 있는 사무엘 베케트를 프랑스에만 귀속시켜 다루었다. 번안하여 작품명이 비슷한 경우에

는 원제목이 동일할 경우 같은 작품으로 처리하였다. 이점에서 통계상 약간의 오차가 발생할 수도 있으나, 큰 차이는 없으리라고 판단된다. 참고로 말하자면 이 기초 자료에서 각 극단이나 작품의 공연 회수는 계량화된 수치만을 기록한 것이어서 공연 기간이나 공연 당시의 상황 및 인기도 등을 구체적으로 명시하지 않은 데서 오는 일정한 한계가 있다. 그렇다 하더라도 이 자료들을 토대로 의미 분석이 가능한 부분들을 추출해 내고, 당시의 공연 자료들을 활용한다면 번역극의 양상들에 대해 좀더 객관적인 접근 분석이 가능하리라 판단된다.

### 3.1. 국가·작가·작품별 공연 양상

1970년대에는 번역극이 15개국에서 총 640회 공연되었다. 공연 회수가 많은 네 나라를 표로 만들면 다음과 같다.

표2 <번역극의 국가·작가·작품별 공연 회수>

국가	작가명	총공연수	다수 공연 작품 및 공연수
미국 (219)	테네시 윌리엄스	22	유리 동물원(6), 욕망이라는 이름의 전차(4), 뜨거운 양철 지붕위의 고양이(3), 지난 여름 갑자기(2), 기타(7)
	머레이 스위스갈	17	루브(6), 타이피스트(4), 호랑이(3), 불어를 하세요(3), 기타(1)
	에드워드 올비	17	동물원 이야기(6), 누가 버지니아 울프를 두려워하랴(4), 모래상자(2), 기타(5)
	유진 오닐	16	밤으로의 긴 여로(5), 몽아(2), 포경선(2), 기타(7)
	손턴 와일더	11	우리읍내(6), 중매인(2), 기타(3)
	닐 사이먼	8	별을 먹고 사는 여자(2), 이상한夫婦(1), 기타(5)
	폴 진텍	4	감마선은 달무리 얼룩진 금잔화에 어떤 영향을 주었는가(4)

	장클로드 반 이텔리	4	뱀(4)
	빈센트 밀레이	4	끝없는 아리아(4)
영국 (162)	윌리엄 셰익스피어	28	햄릿(5), 오셀로(5), 로미오와 줄리엣(3), 기타(15)
	해롤드 핀터	27	덤웨어터(6), 생일파티(6), 티타임의 정사(8), 뺑, 기타(9)
	아가사 크리스티	20	퀴릿(11), ABC공포(2), 열 마리의 까마귀(2), 기타(5)
	피터 셰퍼	13	에쿠우스(6), 블랙코메디(2), 탈출연습(2), 기타(3)
	노엘 카워드	6	결혼시키세요(2), 사생활(2), 기타(2)
	조 오튼	5	그녀가버린 일곱남자(2), 호텔보이는 무엇을 보았나(2), 기타(1)
	존 파울즈	4	콜렉터(4)
프랑스 (134)	사무엘 베케트	32	고도를 기다리며(12), 대사 없는 연기(7), 마지막 테이프(6), 승부의 종말(3), 기타(4)
	몰리에르	21	의사 망나니(4), 수전노(3), 강제결혼(2), 기타(12)
	으젠 이오네스쿠	20	대머리 여가수(7), 수업(6), 기타(7)
	페르낭도 아라발	14	환도와 리스(3), 건축가와 아씨리항제(3), 기타(8)
	장 아누이	9	안티고네(3), 도적들의 무도회(2), 기타(4)
	알베르 카뮈	6	오해(5), 페스트(1)
	마르셀 파농	6	빵집마누라(3), 화니(3)
	로베르 토마	5	그여자 사람잡네(2), 이중계엄(2), 기타(1)
	장 폴 사르트르	5	벽(2), 구토(1), 기타(2)
	쥘 르나르	4	홍당무(4)
독일 (41)	프리드리히 뉘렌마트	14	노부인의방문(4), 로물루스 대제(2), 분선(2), 더블 맨(2), 기타(4)
	요한 볼프강 폰 괴테	5	파우스트(4), 기타(1)
	프란츠 카프카	5	성(2), 빨간피터의고백 '어느학술원에의보고' 빈 안(1), 기타(2)
	페터 한트케	2	관객모독(2)

이 밖에 다른 나라들을 살펴보면, 폴란드 총15회, 이탈리아 총14회, 러

시아 총12회, 스페인 총11회, 노르웨이 총9회, 그리스 총5회, 스위스 총6회 (작가 막스 프리쉬를 독일에 포함시키기도 함, 남아공 총6회, 스웨덴 총6회, 이스라엘 1회, 브라질 1회 공연되었다

미국과 영국의 번역극이 전체의 59.5%, 즉 절반을 훨씬 넘었고, 다음으로 프랑스가 약21%를 차지했고, 독일이 6.4%를 차지했다. 이 4개국을 모두 합치면 전체의 86.9%에 해당되어 이 4개국 연극에 대한 의존도가 높은 것으로 나타났다. 중남미 대륙의 브라질, 아프리카 대륙의 남아프리카공화국을 제외하면 모두 미국과 유럽권의 연극이다. 단순히 서구 연극에의 경도 차원을 넘어서 거의 절대적임을 확인할 수 있다. 특히 영어권 중심의 지배력을 재삼 확인하게 되는데, 이것은 단순히 영어권 연극학자나 연구자들이 영미연극을 소개하려는 전파 의지에도 기인하겠지만, 무엇보다도 해방 이후 우리나라에 들어오기 시작한 미국 문화의 막강한 영향력이 점차 확대되는 도정에서 생긴 현상이라고 이해할 수 있다. 해방 후의 한국은 다른 어느 나라보다도 미국과의 우호관계 속에서 정치, 경제, 문화, 교육 등 전분야에 걸쳐 미국으로부터 많은 영향을 받아왔다는 현대사를 상기한다면 쉽게 짐작이 가는 대목이다.

위의 표를 통해서 몇 가지 중요한 사실들을 확인할 수 있다. 우선 시대를 초월하는 고전을 쓴 위대한 작가들의 작품들이 이 시기에도 공연되어 꾸준히 증가하고 있다는 점이다. 셰익스피어의 연극은 총28회나 공연되어 영국 연극에서 단연 1위를 차지하였고, 몰리에르의 연극은 역시 총21회나 공연되어 베케트 다음으로 많았고, 괴테의 <파우스트>도 독일 작가로서는 많이 공연된 편이다. 괴테가 <파우스트>에 국한된 반면 셰익스피어와 몰리에르의 경우에는 많은 작품들이 골고루 공연되었다는 점에서 주목할 만하다.

나라별로 살펴보면, 미국에는 테네시 윌리엄스, 유진 오닐, 손튼 와일더 등의 중견 작가들부터 쉬스갈, 올비, 닐 사이먼, 폴 진텔 등의 젊은 작가들까지 골고루 포진해 있다. 서양에 비해 아주 짧은 시기에 불과한 미

국의 연극 역사를 생각할 때 비교적 여러 시기에 걸쳐 많이 소개된 편이다. 영국에는 헤롤드 핀터와 아가사 크리스티 피터 셰퍼가 주목된다. 특히 추리소설가로 유명한 아가사 크리스티의 희곡 <쥐덫>(The Mouse Trap)이 현대 작가로서는 핀터 다음으로 많이 공연되었고, 피터 셰퍼의 <에쿠우스>는 75년에 극단 실험극장이 공연하여 관객 동원에 성공했고, 그 후 그 극단의 레퍼터리가 되어 국내에 많이 알려진 작품이다.

프랑스에는 고전주의 작가인 몰리에르, 부조리 계열에 속하는 사무엘 베케트, 으젠 이오네스코, 페르낭도 아라발 그리고 실존주의연극을 대표하는 까뮈와 사르트르 등 다양한 성향의 작가들이 포진되어 있다. 특히 주목할 것은 프랑스 17세기 고전주의의 3대 거장에 속하는 코르네이유의 작품은 한번도 공연되지 않았고, 라신느의 <페드라>만이 2회 공연되었다는 사실이다. 이들은 주로 대표작들이 비극인데 반해 몰리에르는 희극 세계를 구현한 것이 큰 특징적인 차이이다. 또한 베케트의 작품들이 다른 부조리 계열의 극작가들에 비해 월등히 많이 공연되었다. 특히 <고도를 기다리며>는 난해성에도 불구하고 많이 공연되었다는 것은 특기할 사항이라 할 만하다.

독일에는 뤼렌마트가 단연 돋보인다. 자신의 연극을 ‘세계극’이라 주장하며 아이러니와 역설의 희극 세계를 펼쳤던 그에 대한 인기를 짐작케 한다. 독일의 고전 작가로서 괴테가 있으나, 그와 함께 ‘질풍노도기’를 이끌었던 쉴러의 희곡들은 공연되지 않았고, 괴테의 희곡도 <파우스트>를 제외하면 소설 <젊은 베르테르의 슬픔>이 번안되어 한차례 공연되었을 뿐, <타우리스의 이피게네>와 같은 그의 고전 비극들이 공연되지 않았다. <변신>의 소설가로 유명한 카프카의 소설들이 희곡으로 각색되어 공연된 것이 이색적이다. 특히 <빨간 피터의 고백>은 카프카의 소설 <어느 학술원예의 보고>를 각색한 것으로서 70년대 후반 추송웅에 의해 모노드라마로 공연되어 관객의 인기를 모았다.

60년대에 국내에 소개된 작가라 하더라도 이 시기에 와서야 그들의 대



표작들을 중심으로 많은 작품들이 소개되었다. 현대 극작가들을 중심으로 많이 공연에 올려진 작품들을 살펴보면, 미국에는 와일더의 <우리 읍내>(11)가 11회나 공연되어 단연 앞섰고, 윌리엄스의 <유리동물원>(6), 쉬스갈의 <루브>(6), 올비의 <동물원 이야기>(6), 오닐의 <밤으로의 긴 여로>(5) 등이 다른 작품들에 비해 자주 공연되었다. 영국 희곡으로는 크리스티의 <취뺨>(11)이 가장 앞서고, 핀터의 <덤웨이터>(6)와 <생일파티>(6), 셰퍼의 <에쿠우스>(6)가 있다. 프랑스는 베케트와 이오네스코의 작품들이 눈에 띈다. <고도를 기다리며>(12), <무연극1>(7), <크랩의 마지막 테이프>(6), <대머리 여가수>(7)와 <수업>(6)이 많이 공연되었다. 독일 희곡으로는 유일하게 애인한테 버림받은 여인의 복수극을 희극풍으로 다룬, 뒤렌마트의 <노부인의 방문>(4)이 4회 공연되었다.

### 3.2. 극단별 공연 양상

표 3 <극단별 공연회수>

극단명	총공연 회수	공연작품 및 공연회수(회)
자유	47	타이피스트(4), 대머리여가수(3), 누가 버지니아 울프를 두려워하라(3), 호랑이(3), 그 여자 사람 잡네(2), 세빌리아의 이발사(2), 기타(30)
가교	35	안티고네(아누이 작, 3), 대사없는 연기(3), 끝없는 아리아(2), 포기와 베스(2), 방화범들(2), 떠돌이꾼(2), 기타(21)
실험극장	34	에쿠우스(3), 티타임의 정사(2), 불어를 하세요(2), 그린 줄리아(2), 감마선은 달무늬 얼룩진 금잔화에 어떤 영향을 주었는가(2) 기타(23)
민중극장	20	우리는 뉴헤이븐을 폭격했다(2), 우리집 식구는 아무도 못말려(2), 꿀맛(2), 느릅나무 밑의 욕망(2), 3호의 쾌조인생(2)

		기타(10)
여인극장	20	육망이라는 이름의 전차(3), 지난여름 갑자기(2), 기타(15)
현대극장	19	막베뜨(2), 나비처럼 자유롭게(2), 기타(15)
은하	16	밤으로의 긴 여로(2), 망나니 행진곡(1), 기타(13)
맥도	16	총각파티(1), 5파운드 드릴까요(1), 기타(14)
산울림	14	홍당무(3), 고도를 기다리며(3), 비취에서 생긴 일(2), 기타(6)
광장	14	빵집 마누라(3), 수전노(2), 로물루스 대제(2), 기타(7)
고향	13	기분으로 앓는 사나이(2), 건축사와 아씨리황제(2), 기타(9)
중앙	13	스니키피치의 일생(1), 화니(1) 기타(11)
뿌리	13	유리동물원(3), 동물원 이야기(3), 바다풍경(2), 목화마차(2), 기타(3)
에저도	12	대사없는 1막(두 등장인물과 뾰족한 장대를 위한 무연극(3)이란 제목으로도 공연되었음(5), 뺨(2), 기타(5)
작업	12	팔자좋은 의사 선생(1), 관객모독(1), 기타(10)
성좌	12	페드라(2), 뜨거운 양철지붕위의 고양이(1) 기타(9)
동량 레파토리	11	생일파티(2), 하멜태자(2), 기타(7)
76	11	고도를 기다리며(3), 마지막 테이프(2), 기타(6)
산하	11	중매인(2), 탈출연습(2), 기타(7)

70년대에 번역극을 10차례 이상 공연한 극단의 수는 총 20 개다 이 중에서 극단 자유가 47회로 가장 많이 공연했고, 가교가 35회, 실험극장이 34회, 민중극장이 20회, 현대극장이 19회를 공연했다. 극단 자유는 총 47회로 1년에 약 4.7회의 번역극 공연을 하여 타의 추종을 불허하였다. 미국의 현대극작가인 머레이 쉬스갈의 <타이피스트>, <호랑야> 등 뿐만 아니라, 올비의 <누가 버지니아 울프를 두려워하랴>, 프랑스의 이오네스코 작 <대머리여가수>, 보마르셰의 <세빌리아의 이발사> 등 주로 영미나 프랑스 연극을 주로 번역하여 공연하였다. 극단 가교는 막스 프리쉬의 <방화범들>, 프랑스의 장 아누이 작 <안티고네>, 베케트의 <대사없는

연기>, 미국의 빈센트 밀레이의 <끝없는 아리아>, 헤이워드 부부의 <포기와 베스> 등 실험극에서 뮤지컬까지 다양한 번역극을 공연하였다. 극단 실험극장 역시 다양한 작품들을 선보였으나, 70년대 초반의 <햄릿>, 후반의 <에쿠우스>와 <아일랜드>로 선풍적인 인기를 끌면서 번역극으로서의 보기 드물게 예술성과 상업적인 흥행성을 동시에 거머쥐는 기록을 남겼고, 두 작품 모두 70년대의 대표적인 작품군에 속하는 찬사를 받았다. 이밖에도 많은 극단들이 번역극을 올렸으나, 번역극을 선정하는데 있어서 일정한 기준이나 연극 목표 없이 실험극에서 대중극에 이르기까지 다양한 양식의 번역극을 공연함으로써 번역극에 관한 한 정체성이 결여되어 있는 듯하다. 이 문제는 당대 번역극 공연에 대한 비평을 검토하면서 좀더 분명히 밝혀지겠지만, 극단의 이념과 목표는 있을지 몰라도 번역극 수용에 관해 극단들의 뚜렷한 개성과 지향성이 작품들의 면면을 통해서 잘 드러나지 않기 때문이다.

### 3.3. 번역가별 양상

<번역자별 작품수와 총공연수>

작가명	작품수	총공연수 (회)	공연작품(공연회수)
신정욱	41	64	에쿠우스(6), 뱀(4), 땡(3), 이듬해 이맘때(3), 그녀가 버린 일곱 남자(3), 바다풍경(3), 가엾은 우리 아빠(2), 별을 수놓은 여자(2), 기타(33편·38회)
박영희	11	33	귀땃(11), 덤웨이터(5), 생일파티(5), 꽃피는 체리(2), 감마선은 달무늬 얼룩진 금잔화에 어떤 영향을 주었는가(2) 사랑을 내기에 걸고(2), 기타(6편·6회)
김정욱	17	31	대머리 여가수(5), 환도와 리스(3), 호랑이(3), 승부의 종말(2), 아버지의 연설(2), 흑인창녀를 위한 고백(2), 주머니 속에서 탱고를(2) 기타(12편·12회)

오화섭	7	31	밤으로의 긴 여로(6), 뜨거운 양철지붕위의 고양이(6), 누가 버지니아 울프를 두려워 하랴(3), 유리 동물원(6), 오셀로(3), 우리 읍내(2), 기타9 편11 회
이근삼	12	22	동물원 이야기(5), 피크닉(3), 실수연말(2), 몽아(2), 포경선(2), 기타8 편8 회
한상철	11	19	비취에서 생긴 일(5), 천사여 고향을 보라(2), 버드 배드(2), 탈출연습(2), 기타8 편8 회
민희식	11	17	화니(3), 빵집 마누라(3), 수전노(2), 기분으로 앓는 사나이(2), 기타7 편7 회
정진수	9	14	꿀맛(3), 불어를 하세요(2), 티타임의 정사(2), 우리는 뉴 헤이븐을 폭격했다(2), 기타5 편5 회
오중자	6	13	홍당무(4), 수업(4), 목소리(2), 기타3 편3 회
이창구	9	12	그놈의 장미 때문에(3), 열 개의 인디언 인형(3), 기타7 편7 회
남궁연	6	11	마지막 테이프(4), 하녀들(2), 세빌리아의 이발사(2), 기타3 편3 회
이진수	9	11	영시의 동반자(2), 사생활(2), 기타7 편7 회
오현주	5	10	루브(4), 붉은 카네이션(3), 기타3 편3 회

한국 연극 연구에서 번역 분야는 무관심의 소외 영역에 있다고 해도 지나친 말은 아닐 것이다. 비단 연극뿐만 아니라 문학 연구에서 번역 분야가 집중적으로 조명된 예는 거의 드물다. 해방 이후 50년대만 하더라도 번역극은 주로 오화섭, 차범석, 서항석, 한노단 등이 활발하게 번역하여 번역극을 올리는데 기여하였다. 60년대 들어서면서 오화섭을 제외하곤 다른 사람들의 활동이 뜸해지고 그 대신 여석기, 한상철, 이근삼 등의 번역 활동이 두드러졌다. 앞의 세 사람은 모두 영문학 전공자로서 각각 비평과 극작 분야에서 활동하고 있었다. 70년대에는 이들 외에도 박영희, 신정옥, 정진수 등 영미 연극 연구자들이 가세하여 번역 희곡의 소개와 번역극 공연에 실질적으로 커다란 활력을 불어넣었다. 여기에 김정옥, 민

희식은 프랑스쪽을, 양혜숙, 오증자, 김창환 등은 독일쪽을 맡아 영미 중심의 번역극에 다양성을 부여하였다. 이들은 모두 연극계에서 연출, 비평, 연구 등의 작업을 하면서 동시에 번역도 하여 70년대 연극계가 한층 더 다양하고도 풍요로워질 수 있는 기반을 제공하였다. 위의 기록을 보면 신정옥의 활동이 단연 돋보인다. 매년 4편 가량을 번역한 그녀는 우수한 영미 희곡을 극단들에 제공하여 70년대 번역극을 활성화하는데 큰 기여를 했음을 짐작할 수 있다. 그녀가 번역한 작품들 중에서 많은 작품들이 70년대에 2회 이상 공연되었다. 그녀를 통해 비로소 한국 근현대 연극계에서 50년대부터 꾸준히 번역 활동을 해온 오화섭의 대를 잇는 영미 희곡 전문 번역가의 탄생을 보았다고 말할 수 있다.

#### 4. 번역극 공연의 70년대 조건들

1976년의 연극계를 결산하는 「주간한국」 기사는 ‘기적의 해’라는 표현으로 시작된다.

연극의 주무대가 되다시피한 시민회관 별관을 비롯, 국립극장대, 소극장, 드라마센터, 세실극장, 삼일로창고극장, 연극인회관, 실험소극장, 문화체육관, 민예소극장 등에서 지난 1월부터 11월말까지 무대에 오른 연극공연은 무려 1백28편

1위 실험극장의 <에쿠스>(75년말 공연부터의 입장객 2만7천명), 2위 <피가로의 결혼>(총 12회공연, 입장객 13,567명), 3위 자유극단의 <주머니속에서 탱고를>(10회 공연 8,212명), 4위 민중극단의 <베니스의 상인> (5일 공연에 9,239명), 이밖에 산울림의 <밤으로의 긴 여로>, 6월 극단 산하의 <중매인>도 최소한 2백만원 이상의 흑자. 극단 가교의 <아득하면 되리라>는 제작비도 건지지 못하는 적자<sup>9)</sup>

‘기적의 해’라는 1976년 연극계의 현상은 비단 이 한해만의 특징이 아니라 70년대적인 특징으로 자리잡는다. 이미 1970년대 초반에 실험극장은 <햄릿>을 국립극장에서 5일간 공연했으면서도 총 9,020 명이라는 관객을 동원하여 흥행에 기록을 세웠다.<sup>9)</sup> 뿐만 아니라 실험 소극장 개관 기념작으로 올린 <에쿠우스>는 약 3 개월 만에 만명 이상의 관객을 동원하면서 놀라운 충격을 던져주었다. 77년에 한달간 공연된 추송웅의 <빨간 피터의 고백>은 서울 공연에서만도 1만 3 천명의 관객을 동원하면서 전국 순회공연에 올랐다. 70년대는 이와 같이 관객 동원 면에서 성공한 작품들이 꽤 나왔는데, 이들 대부분은 위의 기사에서 보듯 번역극들이 주종을 이루었다.

번역극의 호황 현상은 70년대 후반에 주로 나타났다. 1970년대는 크게 75년을 기점으로 나뉘는데, 전반기에는 국립극장과 명동의 예술극장과 같은 대형극장을 중심으로 공연이 이루어져 단기 대관에서 오는 행사적 공연의 측면이 강하였다. 이에 반해 70년대 후반에 들어서면 극단 전용의 소극장들이 개관하면서 대극장의 의존성에서 벗어나 적은 자본으로 마음껏 장기 공연 할 수 있는 물리적인 조건들을 점차 확보할 수 있었다. 1969년 카페 페아뜨르와 에저또 소극장이 개관된 이래 70년대에 들어서면서 실험 소극장(1973), 민예 소극장(1974), 연극인회관의 소극장(1974), 중앙소극장(1975) 등이 개관되어 연극 공연 활성화의 공간적 기반이 조성되었고 이것은 70년대 후반의 소위 ‘기적’을 일으킬 수 있는 중요한 요인들 중의 하나가 되었다.<sup>10)</sup>

그런데 문제는 소극장의 확산과 활발한 공연 활동이 주로 번역극을 통해 이루어졌다는 점이다. 70년대의 외형만을 보았을 때 창작극의 부진과

9) 『주간한국』, 1976. 12. 5.

10) 신정옥, 「영국연극」, 신현숙 외 앞의 책 72 면

11) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』(연극과인간 2002), 87 ~100 면 참고 이 밖에도 이 책에는 1970년대 소극장들에 대한 소개가 비교적 상세히 기술되어 있다

번역극의 호황 현상은 좀더 분석이 필요하다. 1977년 11월달의 한 기사를 보기로 하자.

한국의 汎연극적 추세라기보다 서울에 있는 몇몇 기성극단에 치우친 이번 연극제는 「대한민국연극제」라는 「타이틀」이 무색하였고 극계에 활력을 넣어줄 新人들이 없어 참신함을 잃었으며 발전하는 연극으로서의 창조적 「에너지」를 찾기 어려웠다.

끝으로 吳泰榮의 『卯朝遺事』가 자체 심의에 통과되고 公倫에서 거부된 사례는 연극 진흥이 재정적 측면에서보다 작가의 보다 자유로운 창작활동의 보장 없이는 거의 무의미하다는 것을 입증해준 것이다.<sup>12)</sup>

下半年 공연이 「피크」를 이루고 있는 연극제는 최근 11편의 연극이 재공연될 전망이다어서 연극계는 갑자기 「리바이벌·붐」을 이루고 있다.

지난 9월초 극단 「산울림」의 『홍당무』를 시발로 시작된 재공연 「붐」은 10월 들어 「制作」극회의 『버스정거장』에 이어 「實驗극장」의 『에쿠스』가 3차의 연장 끝에 오는 15일까지 공연돼 「리바이벌」의 최대흥행을 기록하고 있다. 여기에 文化會館 별관에서는 「民衆劇場」이 『꿀맛』(11일까지)으로 재공연 「붐」에 가세했고 11일부터는 秋松雄씨가 그의 「히트」작 『빨간피터의 告白』을 29일까지 재공연할 계획 18일부터는 「女人극장」의 『장난꾸러기 엘비라』(상반기 제목은 『장난꾸러기유령』)가 공연될 예정. (중략)

이들 재공연 작품들의 가장 큰 특징은 첫공연에서 평균 2만명 정도의 관중을 동원, 흥행에 성공했다는 점과 『春風의 妻』를 제외하고는 모두 번역극이라는 점(『빠담...』은 외국인을 소재로 한 작품, 『에쿠스』 『빨간피터...』 『꿀맛』 등이 이에 속한다.<sup>13)</sup>

위의 두 인용문은 「중앙일보」 문화면에 실린 글들이다. 하나는 연극평

12) 한상철, 「凡打에 그친 ‘創作劇잔치」, 『중앙일보』, 1977.11.9.

13) 『중앙일보』, 1977.11.9.

론가 한상철이 제1회 ‘대한민국연극제’를 보고 쓴 관극평이고, 다른 하나는 앞의 관극평 밑에 실린 기사로 기자가 쓴 것이다. 한상철은 ‘凡打에 그친 「창작극잔치」’라는 제목으로 보통 수준을 넘지 못하는 창작극들을 비판하고 있고, 기자는 번역극들이 소위 ‘리바이벌·붐’을 일으키는 연극계의 현상을 주목하고 있다. 60년대 창작극과 비교해볼 때 70년대의 창작극이 훨씬 다양하고 많아진 것은 사실이지만, 70년대만을 독립시켜 놓고 보면, 번역극에 비해 양적인 면에서 월등히 저조한 실정이다. 위의 인용문에서 보듯 77년 한해의 공연작들중 2만명 이상의 관객을 동원하여 흥행에 성공한 것으로는 오태석의 <춘풍의 처>를 제외한 거의 모든 작품이 외국 번역극이었던 것이다. 76년에 창작극 총 공연 편수가 46편인데 77년에는 27편으로 줄어든 것<sup>14)</sup>은 번역극 선호 현상과도 관련이 있다. 더욱이 문제의 심각성은 번역극 공연의 증가가 단순하게 양적인 통계상의 증가로 인한 창작극의 부진과 번역극과의 불균형만을 의미하는 것이 아니라, 세부적으로는 많은 극단들이 앞다투어 재공연의 붐을 일으켜 번역극의 반복, 재생산을 부추기고 있었다는 점이다.

그렇다면 이러한 번역극 호황의 70년대 조건들은 무엇인가?

우선 한국 사회 전체로 볼 때 도시인구의 팽창과 경제성장이 몰고온 가수요적(假需要的) 문화 욕구가 연극에까지 몰렸다는 것이다.<sup>15)</sup> 산업화로 인한 농촌 인구의 이농과 도시 집중 현상이 두드러졌고 정부의 수출 정책으로 1970년에는 10억불 수출하던 것이 77년에는 100억불 수출 달성하여 소위 ‘한강의 기적’을 낳았다.<sup>16)</sup> 도시 인구 팽창과 경제 성장은 문화 수요의 양적 팽창을 가져왔고, 연극의 경우에도 공연을 올리는 주체와

14) 한상철, 「新劇 70주년의 창작극」, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사 1992, 270면.

15) 여석기, 「한국 연극 70년대의 의미」, 『고대신문』(1979.12.4), 한국연극평론가협회 편, 『70년대 연극평론자료집(I)』, 72면.

16) 강준만, 『한국 현대사 산책:1970년대편』 3권, 인물과사상사, 2003, 102~103면.



관객의 증가를 자연스럽게 수반했다.

특히 이 시기 관객층으로서 대학생들을 주목할 필요가 있다. 경제성장과 대학생 수의 급속한 증가로 그들의 문화 욕구 역시 증대되면서 다방면에 분출되었다. 대학생(전문대생 포함) 인구는 1960년 10만 1천명, 1970년 16만 3천 명, 1980년 56만 5천명으로 급속히 증가하였다.<sup>17)</sup> 70년대 중, 후반을 어림잡아도 30~40만명에 이를 것이다. 70년대에 ‘통기타와 청바지’로 대표되는 대학생 문화는 당시에 고급예술로 인식되었던 연극뿐만 아니라 대중가요계에도 신선한 활력을 불어넣었다.<sup>18)</sup> 여대생을 중심으로 하는 대학생들은 대극장보다는 관객과의 정서적 친화력이 강하고 반상업주의의 성격을 지닌 소극장을 선호하여 소극장 연극의 붐을 조성하는데 기여했다.<sup>19)</sup> 그렇다면 70년대 후반에 관객 동원에 성공하여 마스크의 열렬한 찬사를 받으며 신화를 만들어냈던 극단 실험극장의 <에쿠우스>와 <아일랜드>의 관객들은 어떠했을까?

#### 演劇觀覽客 여대생이 半數

#### 실험극장 「에쿠스」 관객실태 調査

韓國의 演劇觀客은 女大生이 主류를 이루고 있으며 女子 大學生은 전체 演劇觀客의 44.8%를 차지하고 있다. 이같은 사실은 劇團實驗劇場의 관객조사로 밝혀졌다.

<에쿠우스>를 장기 공연중인 實驗劇場은 1주일간 <에쿠우스>를 관람한 관객 5백명을 상대로 韓國의 연극관객 실태조사를 실시했는데 이에 의하면 연극관객은 여자 70%, 남자 30%로 여자가 압도적인 우위를 점하고 있으며 大學生의 연령층인 18-24세가 72.3%를 점하고 있다.

17) 강준만, 위의 책, 86~87면

18) 대학생들을 중심으로 한 청년 세대와 대중가요계의 관련성에 관해서는 이영미, 『한국대중가요사』(시공사, 1998)를 참고할 것

19) 「소극장과 대학연극 붐」, 『중앙일보』, 1974.5.3.

그리고 30세 이상은 거의 연극을 외면하고 있어 연극관객중 30세 이상의 중장년층이 점유하고 있는 비율은 6.3%에 불과하다

연극관객의 학력은 高卒이 7.2%, 大在가 64.3% 大卒이 22% 기타 6.5%로 밝혀졌다.

압도적인 수를 점하고 있는 大學生을 남녀별로 분류하면 여대생 전체의 44.8% 남대생 전체의 19.5%로 여대생 관객이 남대생 관객의 2.3 배 정도나 되어 전체 관객의 남녀 비율과 거의 비슷하다.

남자관객이 여자 관객보다 수가 많은 연령층은 25-30세로 이 연령층의 여자 관객은 전체 관객의 6.3%이나 남자는 8.1%를 차지하고 있다.

이같은 숫자는 대학시절에는 열심히 연극을 관람하던 여자의 대부분이 대학졸업과 함께 연극에서 발길을 돌리지만 남자는 여자에 비해 서서히 연극에서 멀어지는 현상을 보여주는 것이다.

◇ 學力別演劇觀客

男	女
▲ 高卒 = 0.9%	6.3%
▲ 大在 = 19.5%	44.8%
▲ 大卒 = 6.6%	15.4%
▲ 기타 = 2.4%	3.5%

◇ 年齡別演劇觀客

▲ 18-20세 = 10.2%	34.3%
▲ 21-24세 = 9.6%	23.4%
▲ 25-30세 = 8.1%	6.3%
▲ 31세이상 = 2.1%	3.2% <sup>20)</sup>

이상의 관객 실태 조사만 봐도 여대생 중심의 대학생이 전체의 70% 정도를 차지하고 있음을 알 수 있다. 이 조사 시기가 76년 6월이므로 이미

20) 『일간스포츠』, 1976.6.6.

<에쿠우스>(1975.5 공연) 공연이 처음 시작한 지 10개월째 되는 때다. 따라서 이 무렵은 관객이 2만명 정도가 되어 초유의 관객 기록을 수립했을 때다. 초기 공연 때와는 달리 매스컴의 격찬으로 신문지상에 많이 홍보되어 있던 터라 대학생이 아닌 다른 연령층의 관객들도 많이 올 것으로 예상 했지만, 전체적인 비율로 볼 때 위의 조사 결과와 같이 여대생 중심의 대학생이 지배적이었다. 필자가 당시 실험극장 배우였던 이한솟 현 실험극장대표)과 당시 <아일랜드>의 배우였던 이승호(지금 배우)와의 인터뷰<sup>21)</sup>에서도 이를 쉽게 알 수 있었다. “작품 소문이 나면서 후반부에 일반 관객들도 왔지 공연 초기에는 70-80% 가량이 여대생이었고 나머지가 남자 대학생이었다”고 한다. 극단에서 보여준 사진 또한 당시에 여대생 관객들이 얼마나 많았는지를 쉽게 알 수 있었다. 그들은 또한 그 후에 장기 공연에 올랐던 실험극장의 <아일랜드>와 추송웅의 모노드라마인 <빨간 피터의 고백>도 사정은 마찬가지로 전했다. 이렇게 볼 때 연극계에 관객이 몰려온다는 매스컴과 일부 평론가들의 기대에 찬 발언은 앞에서도 언급했듯이 실상 경제성장과 도시인구증가(특히 대학생수 증가)로 인한 문화 수요의 팽창에서 비롯된 것이다. <에쿠우스>나 <아일랜드>의 관객 숫자와는 차이가 있으나 다른 번역극들도 관객들이 많이 관람했다. 신화를 창출한 몇몇 번역극의 관객들 성향을 보아도 알 수 있듯이 일반 관객들이 연극으로 관심을 옮기고 있다고는 하나, 대학생 이외의 다른 학력층과 연령층으로 뚜렷하게 확대되었다기보다는 매스컴의 계속되는 찬사로 부동층(浮動層)이 일시적으로 생겼다고 보는 것이 더 타당하지 않을까 생각한다.

이번에는 연극계 내부의 상황을 살펴보자. 이 시기에 영국, 미국, 프랑스, 독일 유학을 이미 마쳤거나 마치고 돌아온 외국 연극 연구자들이 외

21) 2004년 1월 5일 극단 ‘실험극장’ 사무실에서 인터뷰했음. 이승호씨는 특히 여대생들 중에서도 이화여대생이 많이 왔다고 한다. 그 당시 연극이 1,000원이었는데 그 돈으로 연극을 볼 정도면 경제적으로 여유가 있어야 한다고 했다.

국 연극 소개와 번역에 본격적으로 나서서 한국 연극의 발전을 도모했다. 당시의 『연극평론』과 『한국연극』은 외국의 문제적이고 실험적인 희곡을 많이 소개하는, 주요 창구 구실을 하였고, 실제 현장에 있었던 연극인들에게 외국의 새로운 희곡 및 극양식에 대한 감증을 해갈해주는 역할을 하였다. 더욱이 극단의 증가와 소극장의 증가는 자연스레 공연에 필요한 희곡의 증가를 수반했을 터인데, 당시 창작극이 많지 않은 상황에서 번역극의 수요가 상대적으로 절실했을 것이다.

한편 창작극보다는 번역극을 선호하는 극단들의 안전주의가 번역극 공연에 한몫을 했을 것이다. 많은 극단들은 표현의 자유가 억압되어 있는 정치적인 상황에서 당시 공안당국의 사전 심의를 벗어날 수 있으면서, 작품성이 검증되어 상업적 성공까지 기대해보는 일종의 안전장치로 여겼다.<sup>22)</sup> 특히 후자의 작품성 검증과 상업적 기대는 일반적으로 번역극이 갖는 선호 조건이라는 측면임을 감안할 때, 70년대의 사전 검열은 번역극 선호 현상을 낳게 한 요인으로 작용한다. 앞에서 한상철이 ‘재’ 회대한민국연극제의 관극평 말미에 신인 극작가 오태영의 <난조유사>가 자체 심의를 통과했음에도 불구하고 당시 ‘한국공연윤리위원회’(약칭 공륜)의 검열로 금지당했다는 것은 창작극의 암담한 현실을 실감하게 한다. 유신 체제 하의 ‘공륜’은 1975년에 공연법 개정으로 발족한 ‘예술윤리위원회’가 해체되면서 이듬해 5월 1일에 탄생하였다. 이 기구는 ‘영화 비디오, 연극, 가요, 새 영상물, 광고물’들을 도맡아 심의하는 검열 기능을 행사하였다. 정부는 문예 중흥 사업 계획<sup>23)</sup>을 통해 문화계에 당근을 제공하면서 동시에 ‘공륜’이라는 채찍을 함께 쓰는 정책을 폈다. ‘공륜’의 검열은 당시 사회나 체제에 대한 어떠한 비판의 암시나 흔적도 제거하는 것이다.<sup>24)</sup> 현실

22) 이승희, 「1970년대 연극」, 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음 『한국현대예술사대계Ⅳ』, 2004.

23) 문예중흥 사업계획에 관한 내용은 「문예중흥5개년 계획 제1차년도 사업내용」, 『중앙일보』(1974.2.2), 정호순, 앞의 책 92 면에서 재인용

비판이나 표현 및 사상의 자유가 보장되지 않은 극작과 공연은 체제의 법과 규율 안에서만 존립할 수밖에 없고 당시의 연극이 무대를 통해 동시대의 관객과 현실의 문제를 깊이있게 공유할 수 없다는 근본적인 한계를 수반한다.

70년대의 번역극의 호황 현상 몇몇 작품의 장기 공연의 신화만이 아닌, 번역극 공연의 일반적인 붐 현상은 연극을 포함한 문화 수요의 팽창에 뒤따른 것이었고, 그것은 또한 70년대 한국 사회가 추구해온 '군사 독재의 산업화'라는 특성에 규정된 것이었다.<sup>25)</sup> 그러나 번역극의 호황 현상이 그리 반가운 것만은 아니었다. 몇몇 작품들이 연극평론가와 매스컴으로부터 일제히 예술성을 인정받고 관객 동원에 성공한 경우도 있지만,<sup>26)</sup> 이러한 예들은 소수에 불과하다. 대다수의 번역극들은 대중추수적인 관점에서 안이하게 번역극을 올리고 있었다. 번역극 증가로 인한 문제점들은 당시의 여러 평론가들이 계속해서 공통적으로 지적하고 있다.<sup>27)</sup> 여석기

- 24) 창작극뿐만 아니라 번역극에도 사전 심의를 통한 제재가 가해졌다. 단적인 예로, 이 시기에 대박을 터뜨렸다고 말하는 <에쿠우스>조차 검열을 당했다고 하는데, 알런과 질의 사랑 장면과 대화가 원색적이라는 지적을 받았고 더욱이 포스터 자체가 '빨간 색'이라는 이유로 정정 명령을 받았다고 한다. 「에쿠우스를 기획한 실험극장 배우 이승호와의 대담」, 2004.1.5.
- 25) 이렇게 말하면 70년대 후반에 신화를 남긴 <에쿠우스>와 <아일랜드>를 다른 번역극들과 함께 묶어버리는 우를 범할 수 있다. 이 두 작품은 분명 당시의 평론가들이 극찬을 했듯이 배우들의 오랜 연습, 연출가와 배우들의 앙상블 등이 빛어내는 연극 미학이 담겨 있고, 이것이 이 작품의 예술성과 함께 관객을 끌어모으는 요인이 되었을 것이다. 그렇다고 해도 이 성공 신화 역시 앞에서 언급했듯이 크게는 70년대의 객관적 조건에 규정된다.
- 26) 「70년대 韓國演劇問題作을 말한다」(『연극평론』, 1979. 겨울)에는 70년대를 대표하는 연극들을 다루었다. 총 10 작품 중에 <에쿠우스>와 <아일랜드>만이 번역극으로 평론가들에 의해 선정되었다.
- 27) 유민영, 「창작극 빈곤은 타개될까」, 한국연극평론가협회 편 『70년대 연극평론자료집(Ⅱ)』, 63면, 이근삼, 「번역극 공연의 문제점」, 『한국연극』(1978.9), 17면, 이태주, 「판치는 逃避演劇」, 『週間朝鮮』, 1979.5.13. 앞의 『70년대 연극평론자료집(Ⅱ)』, 164~167면, 여석기, 「번역극 공연의 허상」, 『週刊朝鮮』(1979.3.25), 앞의

는 60년대 동인제 극단들이 번역극을 대하는 정신이나 태도에 있어서 무정견하고 이해가 결여된 부정적 요인이 있었음에도 불구하고 새로운 것을 갈구하며 개척하려는 진취성이 있었다고 한다. 그러나 70년대에는 그러한 정신이 희박하다며 다음과 같이 질타하고 있다.

첫째, 번역극 공연을 왜 하느냐에 대한 意識이 부족하다. 좁게는 특정한 극단, 넓게는 한국 연극을 위해 어떤 의미와 기여가 있는가 하는 물음을 스스로 던져보는 自己點檢 없이 레퍼터리 선정을 할 때 기획은 안이해질 수밖에 없을 것이다.

둘째, 특정한 극단의 方向과 性格을 규정짓는데 번역극은 여러 가지로 도움을 줄 수 있다. 公演企劃이란 그런 一貫性의 前提를 妙味로 삼고 있다고 할 것이다. 그것은 同人組織의 예술적 유대를 공고히 해나가는 데에도 큰 구실을 할 수 있는 것이다. 현실은 大部分 그렇지 못하기 때문에 잡다하다는 인상 이외의 아무것도 주지 못하고 있다.

셋째, 관객과의 만남에 있어 지나친 妥協姿勢가 번역극 작품에 선정 작용하여 無定見한 작품 선택을 合理化시키려는 폐단이 생긴다. 이럴 경우 대부분 작품과 관객을 다같이 상실하는 결과가 된다.

넷째, 演劇의 「大衆化」(아직은 論難의 여지가 많은 낱말이지만)가 작품의 質低下를 의식적이건 무의식적이건 초래하는 일이 적지 않다. 이것은 연극의 地平擴大가 아니라 자칫하면 그 반대의 결과를 초래할 위험이 있다. 번역극 공연에 있어서의 상업주의적 배려는 어디까지나 큰 안목에서 이루어져야 할 것이다.<sup>28)</sup>

논객의 말대로라면 공연의 질적인 측면에서나 정신의 측면에서나 70년대 번역극의 공연 상황은 60년대만도 못한 것이었다 70년대 번역극의

『70년대 연극평론자료집 I』, 41~44면 참고

28) 여석기, 「翻譯劇공연의 虛像」, 『주간조선』(1979.3.25), 앞의 『70년대 연극평론자료집(I)』, 44면

호황 현상은 외관상의 풍요로움과 다양성일 뿐, 대부분 번역극에 대한 뚜렷한 가치 의식이나 정신, 신념이나 의지가 결여되어 나타난 현상일지도 모른다. 그러나 70년대 번역극이 주던 풍요로움과 다양성 자체는 전혀 부정적인 것이 아니다. 수용 주체의 관점과 태도에 따라 얼마든지 다르게 받아들이고 이해될 수 있는 것이다. 70년대의 창작극이 양적인 측면에서 현저하게 부족했던 것은 사실이지만, 질적인 측면에서 번역극들보다 앞설 수 있었다. 이것은 의미심장하다. 번역극이 붐을 이루었지만 그 가운데서 수준 높은 창작극이 꽃을 피웠던 것이다. 수많은 번역극들 중에서도 탐구할만한 실험적인 작품들도 있고, 낯설고도 깊이 있는 주제의식을 지닌 작품들도 있다. 70년대는 이러한 작품들과 만나고 부딪히면서 주체성을 키워나갔고 세계 연극과 나란히 설 수 있는 자신감과 내성을 길렀다고 본다. 번역극은 그 자체가 창작극의 중요한 타자다. 70년대의 창작극은 통제 사회의 사전 검열이 억압하는 무의식의 상처를 감내하고 구미 중심의 번역극이 주는 새롭고도 이질적인 혼란을 체험하면서 동시대의 세계 연극과 교류할 수 있는 민족적인 연극들을 창조하고 있었다. 오태석의 <초분>, <태>, <춘풍의 처>, 최인훈의 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>, <어디서 무엇이 되어 다시 만나라> 등의 희곡들이 그것이다.

1970년대 연극은 부정적이든 긍정적이든 80년대로 넘어가기 마련이다. 70년대 번역극과 창작극의 공과 역시 80년대에 영향을 미치며 발현될 것이다. 한국 연극사 100년의 관점에서 보았을 때 70년대는 분명 세계 연극을 내면화하고 주체화하는 하나의 전환기임이 분명하다.

## 5. 맺음말

이 논고는 1970년대 연극계의 특징적인 현상들 중 번역극 호황에 주목

하여 우리에게 소개되고 공연된 번역희곡과 번역극의 양상을 파악하여 전체 지형도를 그리고 그 현실적인 조건들을 파악하여 70년대적인 연극 사적 위상과 의미를 밝혔다.

번역 희곡의 경우 외국 연극 연구자들이 본격적으로 등장하여 외국 연극 소개와 번역에 적극적으로 기여하였다. 70년대 연극의 산증인 역할을 한 『연극평론』과 76년부터 한국연극협회 기관지인 『한국연극』이 외국 희곡을 번역, 소개하는데 충실한 창구 역할을 하였다. 이 시기에 연극 전문지에 소개된 번역 희곡은 총 56편이고, 그 나라는 10개국, 작가 수는 35명이다. 국가별로 보면 미국, 프랑스, 영국, 독일 순으로 많다. 대부분 제2차 세계대전 이후 등장하여 본격적으로 활약한 작가들의 실험적이고 문제적인 작품들이 집중적으로 소개되었다. 미국의 에드워드 올비, 샘 셰퍼드, 프랑스의 사무엘 베케트, 장 주네, 이오네스코, 독일의 페터 한트케가 그들이다. 70년대 번역 희곡들은 부조리극 중심의 실험극을 부분적으로 수용했던 60년대와는 달리 수량과 다양성의 측면에서 적극적으로 확대되어 사실주의연극 풍토에 상당한 변화를 부여하였으며 계층적 계급적인 대립의 주제가 다뤄진 것들도 있어 검열이 심했던 당시 상황에서 갖는 의미가 각별하다. 이 시기의 주요 번역자로서 연극전문지에 11편의 영미희곡을 소개한 신정옥을 꼽을 수 있다.

번역극의 경우 15개국 총 640회의 공연이 올랐다. 미국과 영국의 번역극이 전체의 절반을 훨씬 넘었고 프랑스, 독일과 합하면 전체의 86.9%에 해당되어 4개국에 대한 의존도가 매우 높은 것으로 나타났다. 특히 영어권 중심의 지배력은 해방 이후 미국 문화의 막강한 영향력이 확대되는 도정에서 생긴 현상이라고 이해할 수 있다. 외국 작가들 중에 셰익스피어, 몰리에르, 괴테와 같은 위대한 작가들의 공연이 이 시기에도 꾸준히 증가하였다. 미국에는 닐 사이먼, 폴 진텔 등 젊은 작가들부터 테네시 윌리엄스, 유진 오닐과 같은 중견 작가들까지 다양하게 포진되었고, 영국에는 헤롤드 핀터와 아가사 크리스티, 피터 셰퍼가 주목된다. 프랑스에는



부조리 계열의 실험 극작가들 외에 고전주의 작가인 몰리에르가 눈에 띈다. 독일에는 뒤렌마트가 단연 돋보인다.

이 시기에 번역극을 10차례 이상 공연한 극단의 수는 총 20개다. 이 중에서 번역극을 많이 공연한 극단으로는 자유, 가교, 실험극장, 민중극장, 현대극장이 있다. 극단 자유는 영미나 프랑스 연극을 주로 공연하였고 가교는 실험극장은 <햄릿>, <에쿠우스>, <아일랜드> 로 예술성과 흥행성을 동시에 거머쥐는 기록을 남겼고 기타 대부분의 극단들은 다종다양한 번역극을 공연하여 번역극에 관한 뚜렷한 이념이나 정체성이 결여되어 있었다. 주요 번역가로는 영미 희곡의 신정옥, 박영희, 프랑스 희곡의 김정옥, 민희식, 독일 희곡의 양혜숙, 오증자, 김창환 등이 맡아 이전 시기 영미 중심의 번역극이 다양화되었다.

번역극의 호황 현상은 70년대 후반에 주로 나타났고 여기에는 여러 가지 현실적인 조건들이 작용하였다. 극단 전용의 소극장들이 개관되면서 적은 자본으로 마음껏 공연할 수 있는 물리적인 조건들이 확보되었고 이것은 역으로 그 극장들을 요구할 만큼 관객이 늘어났다는 것을 의미한다. 한국 사회 전체로 볼 때 도시인구의 팽창과 경제성장이 몰고온 가수요적(假需要的) 문화 욕구가 연극에도 미쳤으며 특히 성별에 있어서 여대생이 관객의 다수를 차지했다. 이 시기에 영국, 미국, 프랑스, 독일 유학을 이미 마쳤거나 마치고 돌아온 외국 연극 연구자들이 외국 연극 소개와 번역에 본격적으로 나서 한국 연극의 풍요와 발전을 도모했다. 또한 표현의 자유가 억압되어 있는 정치적인 상황에서 창작극보다는 번역극을 선호하는 극단들의 안전주의가 번역극 공연에 한몫을 했다. 그러나 번역극의 호황 현상이 그리 긍정적인 것만은 아니었다. 몇몇 작품들이 예술성을 인정받고 관객 동원에 성공한 경우도 있지만 이러한 예들은 소수에 불과하고, 대다수의 번역극들은 대중추수적인 관점에서 번역극의 이념이나 정체성 없이 안이하게 올려졌다.

주제어 : 번역극, 번역희곡, 1970년대, 연극평론, 한국연극, 신정옥, 현대극장

## 참고문헌

### 1. 기초 자료

『연극평론』, 『현대연극』, 『드라마』, 『한국연극』  
기타 1970년대 『중앙일보』, 『조선일보』, 『동아일보』 등의 일간 신문과 『주간한국』 등의 주간지

### 2. 대표 논문 및 저서

- 강석주, 『셰익스피어의 문학세계』, 동인 1998.  
강준만, 『한국 현대사 산책 1970년대편』 3권, 인물과사상사 2003.  
김광요, 『독일희곡사』, 명지사, 1989.  
김우탁, 『영문학사Ⅱ-영국희곡사』, 을유문화사 1986.  
배선애, 「1970년대 희곡의 양식 실험 양상」, 성균관대 박사논문 2002.  
송옥 외 편, 『Modern British Plays』, 고려대학교출판부, 1995.  
신정옥 외 5인, 『한국에서의 서양연극』, 소화 1999.  
신현숙, 『20세기 프랑스 연극』, 문학과지성사 1997.  
이승희, 「1970년대 연극」, 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음 『한국현대예술사대계Ⅳ』, 2004.  
예영수, 『영미희곡사상사』, 형설출판사 1985.  
정병희, 『현대 프랑스 연극』, 민음사 1995.  
정우숙, 「1960-70년대 한국 희곡의 비사실주의적 전개양상」, 이화여대 박사논문, 1997.  
정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과인간, 2002.  
한국연극평론가협회 편, 『70년대 연극평론자료집 Ⅱ』  
한상철, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1992.  
한일섭, 『독일희곡의 이해-계몽주의에서 현대까지』, 서강대학교출판부, 1995.  
Oscar Brockett · Franklin J. Hildy, *History of the Theatre*, Allyn & Bacon, 2003.

Abstract

A Study on 1970s' Foreign Plays and Theatres in Translation

Hong, Chang-soo

1970s' situations which a lot of foreign theatres in translation were produced are noteworthy in the history of Korean modern theatre. Many scholars who majored in foreign theatre began careers as critics and translators. In this period, four theatre magazines were published. Two major theatre magazine of them are very important ; *Theatre Criticism* and *Korean Theatre*.

Statistics shows that foreign plays translated into Korean totals 56 and that they were written by 35 playwrights of 10 nations. And those that were produced totals 640 of 15 nations. More than half of these productions were introduced from U.S.A. and England. these countries, including France and Deutschland, occupied 86.9% of all. This shows that Korean Theatre were almost entirely under the strong influences of western countries, especially two English-speaking countries, after 1945(Korean Liberation Year), when a lot of American Cultures had flowed into Korea.

In the late of 1970s, this situation which was preferred plays in translation was clarified. It depended on several real conditions. First, expansion of Seoul city population and economic growth helped people to experience a lot of cultures including theatre, and thus stimulated them to go to theatre. Especially most spectators are women in University. Second, as stated above, many scholars majored in foreign theatre began careers as critics and translators. Third, political situations suppressed freedom of expression turned acting troupe toward safety of production. So It preferred foreign plays in translation to new Korean plays by contemporary playwrights.

Key words: 1970s' foreign plays and theatres in translation, *Theatre Criticism*, *Korean Theatre*, American cultures, women spectators in university

접 수 일 : 2004년 8월 28일

심사기간 : 2004년 9월 1~30 일

게재결정 : 2004년 10월 2일(편집위원회)

K C I