

1950~60년대 연극의 아마추어리즘 비판과 전문화 추구의 의미

박미란*

〈차례〉

1. 연극의 위기와 연극의 존재방식에 대한 반성
2. 신파적 연극술에 대한 비판과 새로운 세대의식의 형성
3. ‘연구’와 ‘실험’을 통한 전문성의 강화
4. 신인 양성을 통한 연극 재생산 체계 마련
5. 결론

<국문초록>

이 글은 1950년대 중후반과 1960년대에 연극계에서 논의되었던 아마추어리즘 비판과 전문화 추구의 양상을 살핌으로써 1950년대 중반 이후 연극계가 연극의 존재방식에 대해 새롭게 사유하는 지점을 점검해보고자 한다. 이를 통해 아마추어리즘의 탈피를 한국 연극의 목표로 제시한 연극계의 문제의식이 새로운 세대의식의 발원 및 현대연극으로의 전환과 관련되고 있음을 밝히고자 하였다.

1950년대 중반 등장한 제작극회와 여러 비평가들은 실험의 신파적 연극술과 미숙한 무대를 비판하고 동인제극단에 기성연극의 아마추어리즘에서 벗어난 완성도 높은 무대를 요구하였다. 이 시기 대학극과 동인제극단은 기성연극이 지닌 신파적 연극을 ‘연구’를 통해 쇄신할 수 있다는 점에서 새로운 세대의식을 확보하였으며, 새로운 연극을 통해 현대적 감수성을 표출해야 하는 과제를 부여받았고 또 수행하고 있었다.

이러한 점에서 1960년대 동인제극단이 내세운 ‘연구’와 ‘실험’은 기성연극이 갖추지 못한 학구성을 기반으로 하여 연극에 대한 전문성을 획득하고, 이를 통해 기성연극이 지닐 수 없었던 연극의 예술성을 관객에게 제시할 수 있었다는 것을 의미한다. 이들에게 전문성이란 단순한 직업극단으로서의 생존 가능성이나 상업화 가능성이 아니라 ‘연구단체’의 성격을 지닌 극단으로서 작품에 대한 심도 있는 분석과 이해를 통해 작품을 무대화할 수 있는 능력과 관련된 것이었다. 현대극에 대한 아카데미즘적 전문성의 획득을 통해 한국 연극을 현대연극으로 전환시킬 수 있을 것이라는 생각은 바로 동인제극단의 ‘연구’와 ‘실험’의 근간이 될 수 있었다.

새로운 연극술 및 작품에 대한 심도 있는 이해를 위한 체계적인 교육과 훈련의 필요성은 아카데미와의 연계를 통해 달성될 수 있었다. 1960년대에는 드라마센터의 연극 아카데미를 비롯하여 동국대, 중앙대, 한양대 등에 연극영화 관련 학과가 신설되며 전문적인 교육을 받은 연극 전공자가 등장하는데, 이들의 등장으로 인해 1950년대 중반 이후 동인제극단이 추구했던 연극술의 변화와 전문적 수준의 연극이 본격적으로 가능해 질 수 있었다. 나아가 아카데미에서 연극을 전공한다는 자의식은 이들이 기성연극인뿐만 아니라 주로 대학의 연극 동아리에서 활동한 경험을 가지고 있었던 동인제극단의 연극인들과도 구분되는 새로운 세대의식을 형성할 수 있게 하면서 1970년대 이후 연극의 다양화를 이끌어내는 데 기여하였다. 1950년대 중반 이후 한국 연극의 ‘현대극 수립’은 한국 연극이 아마추어리즘에서 벗어나 연극의 전문성을 강화해야 한다는 문제의식 아래에서 신진연극인을 통해 연극의 체계를 새롭게 형성해 나감으로써 이루어지고 있었던 것이다.

주제어 : 동인제극단, 실험극장, 아마추어리즘, 전문화, 제작극회

1. 연극의 위기와 연극의 존재방식에 대한 반성

1950년대 후반 연극계에는 빈사 상태에 이른 한국 연극에 대한 우려의 목소리가 높아지고 있었다. 영화 산업의 성장과 연극의 특수성을 고려하지 않은 정부의 정책으로 인해 연극이 무대와 관객, 연기자들을 잃어버리고 있다는 것이 주된 내용이었는데, 여기에 1950년대 연극계를 주도했던 실험과 국립극단의 저조한 활동과 기성연극인의 분파적 갈등이 더해지면서 연극의 위기를 극복하기 위해서는 연극의 예술성을 회복해야 한다는 자성론이 대두되기에 이른다.

당시 기성극계와 신진연극인들은 모두 연극 전용 극장의 부재, 창작극의 부진, 저하된 배우의 질 등을 문제의 원인으로 지적하며, 침체된 연극계를 살릴 수 있는 방법으로 정부의 지원과 함께 신인 양성, 창작극 진흥, 소극장운동의 활성화 등을 제안하였다.¹⁾ 이때 이와 같은 진단과 제안은

1) 박암은 무대예술이 위기를 겪게 된 원인으로 극작가와 연기자의 빈곤, 관객의 무지, 재정의 빈곤, 외화 문제, 무료 입장 등을 지적하고 외화 제한, 세금 인하 및 면세 조치, 불법입장자 단속 등을 제안했으며, (박암, 『舞台藝術의 危機』, 『동아일보』, 1955.3.3) 서항석 또한 전용극장의 부재, 창작회곡의 부진, 배우의 질 문제로 인해 연극이 매력

* 서울대학교 교수학습개발센터 연구원

당대의 연극계가 영화와 경쟁할 수 있는 연극 자체의 시스템을 확보하기 위한 것이었다는 점에 주목할 필요가 있다. 영화를 비롯한 대중 매체의 성장은 연극의 위기를 가져온 직접적인 원인으로 인식되었지만, 다른 한편으로 대중 매체의 성장과 그로 인한 관객의 이탈은 시대적 흐름이므로 이를 역행할 수 없을 것²⁾이라는 공감대 또한 형성되고 있었다. 영화에 무대와 연기자를 빼앗기며 연극의 위치가 축소되는 상황에서 연극계는 극장의 마련과 인재 양성, 정부의 지원 등 연극을 지속할 수 있을 만한 재생산 체계를 확보하고자 했던 것이다.

선행 연구에서 지적된 바 있듯이 1950년대 연극은 식민지 시기의 연극적 관습과 제도가 여전히 강력히 잔존해 있던 때로, 1930년대에 전문극단 체제를 갖춘 동양극장이 실천했던 공연 방식이 하나의 기준점으로 작용하고 있었다.³⁾ 연극이 관객을 잃어가고 있었을 때 한국의 연극계가 주목한 것은 과거에 달성한 바 있었던 전문적 체계를 다시금 확보해야 한다는 위기의식이었던 것이다. 따라서 이 시기에는 연극 예술 양성을 위한 국가적 지원의 미비와 연극 공연 및 재생산을 위한 체계적 시스템의 부족을 지적하며, 한국 연극이 전문적 체계를 마련해야 한다는 주장이 반복적으로 제기되었다.

이때 극장 확보와 신인 양성, 정부의 지원 등을 통해 연극의 전문적 체계를 확보해야 한다는 주장이 기성연극인과 신진연극인 모두에게 제기되는 한편, 한국 연극이 지닌 아마추어리즘적 성격에 대한 비판이 신진연극인들에 의해 제기된다는 점에 주목할 수 있다. 제작극회 동인을 비

롯하여 여석기, 오화섭, 이근삼 등 이 시기 등장한 연구자와 비평가들은 기성연극계가 보여주는 분파적 성향에 대해 비판하는 동시에 기성연극의 질적 수준을 문제 삼으며⁴⁾, 연극의 예술성을 회복하기 위해서는 기성연극이 지닌 아마추어리즘적 성격에서 탈피하여 전문적 수준에 이르러야 한다고 주장한다. 이들은 실험으로 대표되는 기성연극의 문제점으로 아마추어리즘에서 기인하는 완성도 낮은 무대를 지적하는 동시에 동인제극단이 ‘연구’와 ‘실험’을 통해 기성극단의 아마추어리즘을 극복하고 한국 연극의 질적 전환을 이끌어낼 수 있을 것으로 기대하였다. 1950년대 중후반 등장했던 동인제극단은 기성연극의 무대 스타일과 연기 스타일에서 벗어나 새로운 연극의 전통을 확보해야 하는 과제를 부여받게 된 것이다.

주지하다시피 영미의 현대극과 서구의 부조리극 등 새로운 연극을 선보이며 50년대 중후반 등장했던 동인제극단의 활동은 새로운 레퍼터리와 실험성을 통해 지지를 받았다. 이들의 활동은 당시 ‘소극장운동’으로 호명되며 빈사 상태에 이른 한국 연극에 새로운 활력을 불어넣고 새로운 미적 전통을 형성하는 기반으로 폭넓게 인정받았다. 주로 대학극 출신으로 ‘아마추어’임을 내세우며 등장했던 동인제극단은 ‘실험’과 ‘연구’를 통해 기성연극이 갖추지 못한 전문성을 획득할 수 있고 또 획득해야 하는 존재로 위치 지어졌다. 아마추어로 등장했던 동인제극단과 직업극단이었던 기성극단을 ‘아마추어리즘’과 ‘전문성’의 기준으로 나누는 것은 이 시기 연극계가 ‘전문성’을 통해 한국 연극의 현재와 미래를 사유하고자 했음을 짐작할 수 있게 해 준다. 기성극계와 신진연극계 모두 한국 연극이 전문성을 획득해야 한다는 것에 공감대를 형성하고 있었지만, 신진연극계는 이 전문성이 외적인 체계의 확보에서만 얻어지는 것이 아니라 현대

을 상실하고 관객이 떠나고 있다고 지적하고, 극계 부진의 극복 방법으로 신인 양성, 창작극 진흥, 대학극과 소극장운동의 활성화를 당부하였다.(서항석, 『戲曲文學과 演劇運動』, 『동아일보』, 1958.1.14) 이 시기 연극의 위기를 진단하는 다수의 평론에서는 거의 공통적으로 이러한 문제점을 지적하고 있다.

2) 유치진, 『劇界 危機를 克服하는 길』, 『서울신문』, 1958.5.25.

3) 김옥란, 『1950년대 연극과 실험의 위치』, 『한국문학연구』 제34권, 동국대 한국문화연구소, 2008, 122면.

4) 오화섭은 당시 한국 연극의 문제로 레퍼터리와 배우의 질이 저하되었음을 지적하고, 현대적 감각에 맞는 레퍼터리 선정과 기성연극계의 분파적 성향을 지양할 것을 요청하고 있다.(오화섭, 『演劇의 不振性』, 『동아일보』, 1959.3.7~8)

극으로의 전환이라는 질적 차원에서도 달성되어야 하는 것이라고 보았던 것이다. 즉 이 시기 비평에서 아마추어리즘과 전문성이라는 키워드는 새로운 세대를 분기하는 논리적 틀로 기능하고 있었다고 할 수 있다.

1950년대와 1960년대의 동인제극단에 대한 선행연구는 주로 동인제극단 연극의 현대성에 주목하면서 1950년대와 1960년대 동인제극단의 차이를 규명하는 방향으로 이루어져 왔다. 구체적으로 1950년대의 동인제극단에 대해서는 ‘비영리적 순수성’을 지니고 전위극을 실험한 ‘아마추어’적인 성격에 초점을 맞추어⁵⁾, 그리고 1960년의 동인제극단에 대해서는 연극 대중화와의 관련 속에서 ‘전문화’와 ‘직업화’로의 전환이라는 측면에 초점을 맞추어 연구가 진행되었다. 이는 실제로 실험극장, 산하, 민중극장 등 1960년대에 등장한 동인제극단이 직업화와 전문화를 내세우고 있었기 때문이다.

이 전환의 이유로 백로라는 1960년대의 연극계에서 ‘대중’이 중요하게 등장했음을 지적한다. 1960년대에 이르면 서구 대중문화를 수용하는 ‘대중’의 존재를 연극계에서 새롭게 인식하게 되었고, 대중의 성격을 어떻게 인식하느냐에 따라 실험, 산하, 민중극장과 실험극장 등 기성극단 및 동인제극단의 연극대중화 실천 방향이 서로 다르게 나타났다는 것이다.⁶⁾ 이러한 분석은 산하와 민중극장을 중심으로 동인제극단의 활동을 분석하고 있는 김지현의 논의에서도 유사하게 나타난다. 즉 대중문화의 소비층으로 등장한 대중이 연극의 관객이 되면서 물적 토대 확보와 연극 기반 확보를 위해 관객의 확대가 요청되었고, 관객 확보의 필요성이 1960년대의 산업화 과정과 맞물리면서 연극의 상품성을 인식한 동인제극단의 연극 직업화 과정으로 진행되었다는 것이다.⁷⁾ 정호순 또한 1960년대의 동

인제극단이 직업극단을 표방하고 나타난 것은 1950년대의 경험과 축적된 실력을 가지고 대중과 공유할 수 있는 연극을 목표로 본격적인 연극운동을 펴고자 아마추어를 지양한 것이라고 평가하고 있다.⁸⁾ 즉 선행 연구에서 1960년대 동인제극단의 직업화와 전문화는 ‘관객 대중’에 대한 변화한 인식과 관객 확보를 위한 필요성에서 기인한 것으로, 새로운 대중을 목표로 한 다양한 연극 대중화 운동은 1960년대 연극의 전환기적 특징을 보여주는 한 지표로 인식되었다. 1960년대에 활동한 개별 극단에 대한 기존 연구가 동인제극단의 관객 확보 방식과 연극 대중화 운동의 양상을 중심으로 이루어진 것⁹⁾ 또한 유사한 맥락에서 이해할 수 있다.

본 연구는 1960년대 이후 달라진 연극 환경 속에서 동인제극단의 활동이 새로운 방식으로 전개되면서도, 1950년대와 1960년대 동인제극단이 전문성 강화를 통한 연극의 체계 형성이라는 목표를 공유하고 있었음에 주목하고자 한다. 동인제극단의 전문화는 1950년대부터 연극의 위기에 대한 진단과 함께 요청되고 있었으며, 과연 한국 연극이 직업화와 전문화를 달성하였는가는 1960년대 내내 극단에 대한 평가 기준이 되고 있다는 점에서 동인제극단이 추구했던 전문성을 단지 아마추어들의 성장에 따른 결과나 기업화 및 상업적 가능성과의 연관성 하에서 이해하는 것은 1950년대 중후반, 1960년대 한국 연극계가 아마추어리즘 비판과 전문성 추구를 통해 새로운 세대의식을 드러내고 현대극으로의 전환을 기획하고자 했던 지점을 간과하도록 만들 수 있다. 한국 연극의 최대 과제가 ‘아마추어리즘의 탈피¹⁰⁾’로 지적될 정도로 한국 연극의 비전문화, 비직업화, 아마추어리즘적 성격이 1960년대의 연극 비평에서 연극계의 과제로 끊임 없이 제기되었다는 것은 이 시기 전문화의 달성이 ‘신극’의 정립 및 연극

5) 정호순, 『1950년대 소극장운동과 원각사』, 『한국극예술연구』 제12집, 한국극예술학회, 2000.

6) 백로라, 『1960년대 ‘연극대중화’ 운동과 ‘대중’ 담론』, 『인문언어』 제11호, 국제언어인문학회, 2009.

7) 김지현, 『동인제극단의 연극대중화 양상』, 경북대학교 석사학위논문, 2005.

8) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과인간, 2002.

9) 박경선, 『극단 가교 연구』, 『한국극예술연구』 제41집, 한국극예술학회, 2013.

10) 『轉換期에 선 한국연극』, 『경향신문』, 1969.3.3; 여석기, 『한국 신연극 60년의 문체』, 『현대연극』, 배영사, 1973, 213~233면.

부흥의 과제와 관련된 것이었음을 드러낸다. 즉 한국 연극의 전문화에 대한 논의는 1950년대 중후반부터 제기되는 연극계의 자성론과의 관련성 속에서 한국 연극이 현대 연극으로서 도달해야 할 하나의 목표로서 제기되고 있는 것이었으며, 새로운 연극의 체계를 형성하고자 하는 욕망과 관련된 것이라고 이해할 수 있다.

이 글은 1950년대 중후반에서 1960년대에 동인제작단을 둘러싸고 논의되었던 아마추어리즘 비판과 전문화에 대한 추구가 새로운 세대의식의 발현 및 연극 형식의 모색과 변화라는 문제의식을 내포한 수사였다는 점에서 출발한다. 구체적으로 1950년대 중후반에서 1960년대에 이르는 동안 연극계 내부에서 아마추어리즘을 극복한 전문적 연극의 대중화를 내세우게 된 맥락을 살피고 이를 통해 연극계가 변화한 환경 속에서 연극의 존재방식에 대해 고민하며 새로운 체계를 기획하고 주체성의 구성해나가는 지점을 살펴보고자 한다. 이를 통해 이 시기 연극이 전대의 연극과 스스로를 구별 지으며 현대연극으로 나아가고자 했던 지점을 살피고 이 과정에서 드러나는 새로운 세대의식과 연극제도의 변화를 함께 규명할 수 있을 것으로 기대한다.

2. 신파적 연기술에 대한 비판과 새로운 세대의식의 형성

1950년대 중후반 연극의 부진에 대해 연극의 예술성을 회복하여 질적 발전을 꾀해야 한다는 자성론이 제기되고 있었을 때 이 자성론은 신협으로 대표되는 기성극단을 겨냥하고 있었다. 특히 제작극회는 창단부터 신협에 대한 강한 단절의식을 내보였는데, “현대인의 미의식 감각에 감응되지 않는 퇴영적 무대에 현대인은 친근함을 느낄 수 없다. 따라서 즐거움과 인상을 받을 수 없을 뿐 아니라 아무런 의미도 찾을 수 없음이 확실하

다¹¹⁾”고 선언하며 기성연극의 무대와 연기를 강도 높게 비판하였다. 이밖에도 “신파적인 연기 방식과 철저하지 못한 리얼리즘적 연출을 보여주는 공연으로는 현대 연극의 극적 효과를 관객에게 온전히 전달할 수 없으며, 이러한 미숙한 무대에 대한 책임은 기성연극인에게 있다¹²⁾”는 지적이 제기된다. 이처럼 이 시기에 기성극단의 공연은 철저한 연구와 연기에 대한 자각 없이 주먹구구식으로 공연을 올리는 아마추어적인 것으로 여겨졌으며, 기성극단의 연기술과 연출 방법은 새로운 시대의 연극에는 맞지 않는 퇴영적인 것으로 비판되기 시작한다.

물론 1950년대에 기성연극의 ‘신파적 연기 방식’을 비판하며 ‘신극의 부흥’을 내세운 것이 제작극회가 처음인 것은 아니다. 과장과 허위에 찬 무대에서 벗어나 연극의 내면적 진실을 찾아야 한다는 주장이 신협을 이끌었던 이해랑에게서도 동일하게 드러나고 있음은 앞선 연구에서 지적된 바 있다.¹³⁾ 이해랑은 1955년 미 국무성 초청으로 미국연극계를 시찰한 다음부터 스타니슬랍스키 시스템에 심취하여 사실주의 연극에 대한 강한 애착을 보이며 내면 진실을 표현하는 내면 연기를 강조한다.¹⁴⁾ 1950년대에 이해랑은 연극이 무대를 상실하면서 공연수와 극단수가 줄어들고 있지만 연극의 질이 낮아진 것은 아님을 지적하고, “허위와 과장의 마스크를 떼어버리려는 진실한 움직임¹⁵⁾”을 통해 연극의 질을 높일 수 있으므로, 연극인들은 연극의 내면적 진실을 관객에게 보여주어야 한다고 주장한다.

그러나 이러한 신협의 공연방식에 대해 제작극회의 동인이었던 차범

11) 차범석, 『한국소극장연극사』, 연극과인간, 2004, 86면.

12) 정인섭, 演劇의 將來와 活術의 再認識, 『동아일보』, 1959.3.13; 小劇場이 必要한 階梯-新劇運動의 展望, 『동아일보』, 1957.9.14.

13) 김옥란, 앞의 글; 노승희, 「이해랑의 낭만적 사실주의 연기술의 정착과정 연구-‘내적 진실’ 개념의 변용 과정과 관련하여」, 『한국극예술연구』 제33집, 한국극예술학회, 2011 참조.

14) 노승희, 앞의 글, 87면.

15) 이해랑, 藝術的 生命의 延長을 위해서, 『경향신문』, 1956.12.17.

석과 최창봉은 그것이 여전히 과장과 허위에 찬 ‘신파적인 것’이었다고 지적하며¹⁶⁾, 제작극회는 신탁식의 과장된 연기스타일에서 벗어나 ‘내면적’이고 ‘현대적’인 무대를 보여주려고 한다는 것을 내세웠다. 이는 이해량이 내적 진실에 대한 표현을 감정이입으로만 받아들임으로써 내적 심리를 구체적인 행동으로 표출하는 연기술을 모색하지 못하고, 감정 그 자체를 표현하려는 모호한 형태의 낭만적 연기술을 보여¹⁷⁾주었기 때문이라고 할 수 있다. 이 시기 신탁의 연기술에 대한 비판은 비단 제작극회 동인뿐만 아니라 오화섭, 여석기, 김정옥 등 여러 논자들에 의해 광범위하게 제기된 것이었으며, 1950년대 중후반에 등장한 동인제작단은 바로 이러한 매너리즘에서 벗어난 무대를 선보임으로써 기성연극에 자극을 줄 수 있을 것으로 기대되었다.

1950년대 동인제작단이 기성연극에게 준 영향을 묻는 여석기에 질문에 대해 이원경은 “昨年과 今年の 원각사의 연주 公演이 職業劇團에게 影響을 말해보면 이런 것이 있지요 지금까지의 職業劇團의 舞臺動作이나 臺詞는 너무 익숙한 탓인지 몰라도 妙한 데가 있는 즉 「매너리즘」에 빠져있었는데 이 「아마추어」 젊은이들은 그런 것을 모르니까 제멋대로 하거던요 여기 새로운 것 싹트려고 하는 때에 그만 원각사가 불이 나고 말았읍니다만...¹⁸⁾”라고 대답한다. 여기에서 동인제작단의 새로움은 그것이 기성연극이 지녔던 ‘묘한 매너리즘’을 탈피하고 있다는 점, 즉 기존 연극관습의 결여에서 우선적인 의미가 찾아지고 있음을 확인할 수 있다. 이 결여가 역으로 기성연극에 자극을 주어 자기반성을 이끌어낼 수 있는

16) 차범석, 『제작극회와 나』, 『예술가의 삶』 6, 혜화당, 1993, 177면; 김옥란, 앞의 글, 132면. 차범석이 제작극회 공연을 통해 1950년대 후반 한국 연극계에서 추구했던 현대극 수립의 양상에 대해서는 이영석, 「1950년대 ‘현대극’으로서 사실주의 연극의 양상-차범석의 장막극과 제작극회의 공연을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제47집, 한국극예술학회, 2015 참조.

17) 노승희, 앞의 글, 123면.

18) 이원경, 여석기 대담, 61년에 指標를 둔 庚子文化-對談 演劇, 『조선일보』, 1960.12.29.

것으로 여겨지고 있는 것이다.

이러한 태도는 한국 연극에는 이어받아야 할 유산이 없다는 단절론과 현대적 감수성은 새로운 연기로 표현되어야 하며, 기성극단의 방식은 현대적 미의식을 표출하는데 적합하지 않다는 세대의식과 관련된다. 동인제작단의 공연은 기존의 아마추어적인 방식에서 벗어나 전문적인 무대를 만듦으로써 새로운 모범을 만들어야 하는 역할을 부여받으며, 이를 통해 ‘신극’을 부흥시켜야 한다는 과제를 안게 된다. 여석기는 한국의 신극은 전통의 지주를 마련하지 못한 채 자체의 빈약한 경제적 기반과 미학적 사고의 결여로 인한 질적 빈곤을 노정하고 있다고 전제하고, 한국 연극계의 문제로 창조적 인재의 부족과 작가의 빈곤을 지적한 후 연극이 고도의 훈련과 전문성을 획득해야만 한국의 무대도 무대다워질 수 있다고 주장한다. 차범석 또한 “진정한 미에서는 정통도 유산도 없는 게 우리 극계의 실정이다. 따라서 전위극단이나 소극장운동의 위치는 곧 하나의 시발점이라 해서 과언이 아니다. 여기에서 동인제작단이 시도한 소극장운동의 의의를 발견하는 것이다.”²⁰⁾라고 하여 동인제작단의 공연에서부터 새로운 미적 전통을 형성해나가야 하는 의식을 보여준다.

종래적 신파가 지니는 무지한 「제스처」를 완전히 무너뜨리고 현대극이 지니는 진실한 狀態의 열연으로 무대의 霧圍氣는 관객들을 완전히 吸收시키고 말았다. 그리하여 고도한 지성이 빚어내는 감동을 표현해냄으로써 우리나라 현대극은 무대 없는 集會室에서 그 첫 걸음을 내디딘 것이다.²¹⁾

映畫에 舞臺와 演技者를 빼앗기고 한동안 沈滯했던 演劇界가 다시 小

19) 여석기, 「우리文化의 綜合討論, 自由下의 發展①-瀕死의 古典을 살려 創作的 人才의 養成기관의 마련을」, 『조선일보』, 1961.4.12.

20) 차범석, 「덧상, 없는 그림」, 『동아일보』, 1963.1.23.

21) 「制作劇會 第一回 發表會 盛況」, 『조선일보』, 1956.7.28.

劇場運動으로 하여 蘇生되어가고 있다는 것은 반가운 現狀이다. 그러나 小劇場은 새로운 舞臺藝術을 實驗하고 研究해서 舊態로부터의 脫皮를 꾀해야 한다. 小劇場을 素人劇舞臺로 誤認하는 安易한 思考와 態度가 絶對 있어서는 안 된다. (...) 小劇場에서 過去의 그릇된 俳優術이 뜯어고쳐져야 한다. 俳優術뿐이 아니라 온갖 形態의 模範이 자꾸만 만들어져야 한다. 誇張된 虛威를 抹殺시켜야 한다. 外形的인 虛飾을 버리고 참된 人間精神을 眞摯하게 파악해야 한다. 지난날의 그릇된 모든 것이 다듬어질 곳은 바로 小劇場인 것이다. 그렇기 때문에 小劇場의 根本性格은 發表에 앞서 實驗과 研究를 하는 데 있다. 그러자면 적어도 현재 우리나라 大劇場에서 하는 演劇을 알 수 있을 정도의 實力을 가져야 할 것은 당연하다.²²⁾

위의 첫 번째 인용문인 제작극회 1회 공연에 대한 공연평은 ‘과장과 허위’에 찬 퇴영적인 무대를 버리고 ‘진실’을 드러내는 연기를 통해 “참된 현대극 양식”을 확립하고자 했던 제작극회의 목표를 반복하는 것처럼 보이는데, 여기에서 기성극단의 공연이 ‘종래적 신파가 지니는 무지한 제스처’로, 제작극회의 공연이 ‘고도의 지성이 빚어내는 감동’으로 표현되고 있음에 주목할 수 있다. 이러한 구분은 소극장운동에 대해 분석하는 두 번째 인용문에서도 반복되는데, 이 비평에서 소극장운동의 의의는 ‘과거의 그릇된 배우술이 뜯어고쳐져야’ 한다는 점에서 얻어진다. 이처럼 이 시기에는 동인제극단의 담당자와 이를 둘러싼 연극계 모두 동인제극단의 공연은 ‘실험과 연구’를 통한 ‘고도의 지성’으로 전대의 ‘무지한’ 연기술을 쇠신하고 ‘온갖 형태의 모범’을 만드는 것이 되어야 했다고 인식했음을 보여준다.

기성극단의 ‘과장된 허위를 말살시켜야 한다’는 인식은 역시 제작극회의 동인이었던 김경옥에게서도 드러나는데, 김경옥은 국립극단의 공연에 대한 비평을 통해 무대에서의 시대감각을 내세우며 기성극단의 방식이

22) K記, 小劇場을 俯瞰한다, 『동아일보』, 1960.7.16.

청산의 대상임을 분명히 한다. 극단 민극의 <돈> 공연에 대해 김경옥은 감정적 과잉으로 정당성을 확보하려는 방식 때문에 현실 재현의 리얼리티 획득에 실패하였다고 보면서 이를 회고 취미나 낡은 시대감각으로 지적하고 있다. 김경옥에게 등장인물은 감정을 발산하는 존재가 아니라 사건과 충동을 일으키고 사건에 반응할 근거를 내부에 존재로 상정되어 있는 것²³⁾인데, 기성극단의 공연은 그러한 분석과 내적 정당성이 결여되어 있다는 것이다. 김경옥은 이후의 글에서도 기성극단이 침체한 원인은 매력을 상실한 연기와 미의식의 오인에 있으며, 새로운 사상의 양상과 새로운 인간감정의 자세를 감각으로 표현하는 연기가 나타나야 한다고 밝히면서 현대적 미의식과 감수성을 드러내기 위해서는 새로운 연기가 필요하다라고 역설한다.²⁴⁾ 기성극단의 연기가 지닌 신파성에 대한 비판은 이들이 비판한 이해랑의 논리에서도 보이듯이 신파극과 신극의 대립이라는 오래된 구도를 반복하는 것이었지만, 동인제극단에 관여하거나 이들에게 우호적인 입장을 취했던 연극인들이 제기한 연기와 무대에 대한 문제의식은 현대적 미의식의 표출과 새로운 미적 전통의 형성이라는 세대 의식을 표출하는 지점으로 작용하고 있었던 것이다.

“기초적인 것에서 출발한 연극의 새로운 교양의 축적은 극작가나 연출자, 배우를 막론하고 절대 요청되는 것이며 거기서 나아가 조직적이지 전문적인 고도의 훈련까지 이를 때 비로소 한국의 무대도 무대답게 될 것입니다”²⁵⁾라는 여석기의 시각에서 기성연극계의 아마추어리즘으로는 연극이 새로운 교양의 축적을 이룰 수 없으며 질적 빈곤에서 벗어날 수 없을 것이라는 진단이 내려지고 있음을 알 수 있다. 따라서 철저한 연기와 분장을 기반으로 한 심리묘사와 내면적 깊이의 추구²⁶⁾, 깊이 있는 작품분석과

23) 이영석, 앞의 글, 88~89면.

24) 김경옥, 劇團沈滯의 主體的 反省(上), 『경향신문』, 1957.4.4; 김경옥, 劇團沈滯의 主體的 反省(下), 『경향신문』, 1957.4.5.

25) 여석기, 『우리文化의 綜合討論, 自由下の 發展①瀕死의 古典을 살려 創作的 人才의 양성기관의 마련을』, 『조선일보』, 1961.4.12.

철저한 훈련을 바탕으로 한 연극이 동인제극단에게 요구되었다.

실제로 기성연극의 연기술을 비판한 제작극회의 연기는 감정의 강조를 최대한 피하고 자연스러움을 추구한다는 분명한 지향점을 가진 것이었다.²⁷⁾ 감정의 발산을 자제하고 생활상에 부합하는 사실적인 무대를 구현하여 참신한 현대극을 보여주고자 했던 제작극회의 공연은 기존의 과장된 연기스타일과는 다른 일상적 사실성을 담고 있었다.²⁸⁾ 차범석은 신인소극장 창립공연에 대한 감상에서 연극의 현대적 경향이 “외상보다 내면에 있고 사건보다 심리에 있다”고 설명하면서 과장이나 절규 없이 상황에 적합한 행동을 통해 절제된 표현을 할 것을 제안한다. 멋진 걸음걸이나 도금한 장식이 아니라 자연스럽게 정확하고 자신있는 움직임이 필요²⁹⁾하다는 인식은 제작극회만이 아니라 이후에 등장한 동인제극단에서도 작품에 대한 분석을 바탕으로 한 일상적인 연기술의 획득이 중요한 지점이었음을 시사한다.

대학극이나 동인제극단의 공연에서 지속적으로 신파조의 청산이 문제시될 만큼³⁰⁾ 이 시기 비평은 현대 연극은 기존의 연극 관습에서 벗어난

26) 차범석, 演劇人自體의 淨化를 위하여, 『동아일보』, 1960.5.7.

27) 이영석, 앞의 글, 104면.

28) 이러한 지향점은 동인제극단뿐만 아니라 연극, 영화계에서 ‘현대극’을 표현하고자 한 새로운 세대에게 모두에게 적용되는 것이었던 것으로 보인다. 한 비평에서는 새 시대에 기대되는 연기자로 최성진을 꼽는데, 최성진은 “감정을 극도로 압축시켜 그것을 지성의 여과를 통해 표현하는 연기를 보여주는 연기자로서, 기성연기자와는 전혀 성격이 다르며, 현대극의 본연적인 연기 자세를 정확히 파악하고 있는 연기자로 여겨진다.(『生命實體에 對한 追求-가장 嚮望되는 演技者 崔聖眞』, 『경향신문』, 1960.10.15)

29) 차범석, 期待되는 集團 <新人小劇場> 創立 公演, 『조선일보』, 1959.8.5.

30) 김경옥은 대학극경연대회에 참가한 극단들에 대한 공연평에서 기성극단의 연기술을 모방한 점을 비판하고 절제되고 자연스러운 연기를 당부하고 있다.(김경옥, 『停滯하는 樣式(上)』, 『경향신문』, 1955.12.24; 김경옥, 『停滯하는 樣式(下)』, 『경향신문』, 1955.12.26; 김경옥, 大學演劇의 方向(上), 『경향신문』, 1956.6.27; 김경옥, 『大學演劇의 方向(下)』, 『경향신문』, 1956.6.28) 오화섭은 1960년대에 등장한 동인제극단의 공연에서도 전체연기자에게서 풍기는 신파적 경향을 깨끗이 씻어주었으면 좋겠다고 주문한다.(『單幕劇시리즈 (4)-능란은 하나 新派調』, 『동아일보』 1963.8.8)

‘새로운’ 무대일 것을 강조하였으며, 여기에는 동인제극단의 공연이 기성연극의 아마추어리즘에서 벗어난 완성도 높은 무대여야 한다는 요구가 더해졌다. 이로 인해 연극비평은 공연에서 드러나는 연기와 대상의 과장³¹⁾, 연기력의 부족과 무대 및 조명의 불완전함³²⁾을 지적하면서 동인제극단이 완성도 높은 무대를 만듦으로써 ‘신극’의 부흥을 이끌어야 한다고 반복적으로 주장한다. 즉 대학극과 동인제극단은 기성연극이 지닌 신파적 연기를 ‘연구’를 통해 쇄신할 수 있다는 점에서 새로운 세대의식을 확보하였으며, 새로운 연기를 통해 현대적 감수성을 표출해야 하는 과제를 부여받고 또 수행하고 있었던 것이다.

3. ‘연구’와 ‘실험’을 통한 전문성 강화

1950년대 중후반 ‘연구’와 ‘실험’을 내세우며 등장한 동인제극단은 기성연극과 달리 새로운 배우술의 훈련과 작품에 대한 깊이 있는 분석을 통해 새로운 무대를 보여줄 것을 요청받는다. 동인제극단은 실험과 연구 없이 자라난 전대의 ‘기형적 연극’³³⁾에서 벗어나 연구와 실험을 통해 전문적인 수준에 이른 연극을 관객에게 보여줄 수 있는 단체로 자리매김된 것이다. 즉 ‘연구단체’임을 표방했던 동인제극단에게 연기와 작품, 무대는 연구와 실험의 대상이 되었으며, 철저한 연구를 바탕으로 한 새로운 연극은 오히려 기성극단에 비해 전문적인 수준에 이른 것으로 여겨진다. 이것은 실질

31) 이근삼, 舞臺에 執着된 演技, 『한국일보』, 1959.12.15.

32) 이근삼, 創作劇 살리려는 노력, 『한국일보』, 1960.3.22.

33) 單幕劇시리즈 5個小劇場競演, 『경향신문』, 1963.1.7. “小劇場 活動으로 實驗과 研究 과정을 거침이 없이 기형적으로 자라난 우리나라의 既成극단을 위해서도 이러한 小劇場運動의 助長은 크게 뜻을 지니는 것이다. 구태의연한 演劇術에의 反발이며 그들에게 자극적인 要素가 되는 이들의 前衛劇活動에 대한 演劇界와 일반의 인식이 차차 높아가고 있다.”

적으로는 아마추어들의 집합이었던 동인제극단에 기성극단에 비해 이론적으로 전문성을 지녔다는 우위를 부여한 것이라 할 수 있다.

따라서 기존의 연극적 기술(技術)에서 벗어나 조직적이고 철저한 훈련을 거친 새로운 무대를 보여주어야 하는 동인제극단의 공연은 아마추어의 수준을 벗어난 것이어야 했다. 이러한 태도는 ‘소극장운동은 소인극(素人劇)이어서는 안 된다’³⁴⁾는 것으로 요약될 수 있는데, 아마추어 연극으로 시작된 동인제극단에게 ‘소인극’에서 벗어날 것을 요구하는 이러한 평단의 주문은 소극장운동의 반(反)기성이 의도하는 것이 그 이념적 성격과 서구 현대 연극의 소개 및 도입에만 있었던 것이 아니라 기성의 연극을 대체할 수 있는 전문적인 수준의 연극이었음을 짐작하게 한다. 기성의 직업극단이 완성도 있는 무대를 보여주지 못하고 있는 상황에서 동인제극단의 소극장운동이 소인극과는 다른 ‘전문적인 연극’임을 표명하는 주장이 당시 동인제극단에서 활발하게 활동하던 인물들에게서 제기된 것은 이러한 전문성을 통해 한국 연극을 무대를 쇄신함으로써 한국 연극을 현대 연극으로 전환하고자 한 의도였다고 할 수 있다.

동인제극단이 ‘연구단체’임을 내세우며 등장했다는 것과 대체로 대학극 출신으로 이루어졌던 그 구성원의 성격에서부터 짐작할 수 있듯이 동인제극단은 학구성에 기반하고 있었다. 제작극회의 전신이라고도 할 수 있는 대학극회는 대학극경연대회에 참여했던 대학생들이 연극의 순수성

34) 소극장운동과 소인극을 혼동해서는 안 된다는 주장은 1950년대 말에 여러 논자들이 통해 지적된다. 오사량은 직업극단의 활동이 부진함에 비해 소극장 연극의 일대 붐이 일고 있으나 소극장운동을 소인극으로 곧 혼동하기 쉬운 경향을 지양해야 한다고 주장하며, (오사량, 小劇場運動 小考, 『경향신문』, 1960.7.16) 오화섭 또한 “앞으로 小劇場運動을 통하여 前衛的 役割을 하려는 이들에게 苦言하고 싶은 것은 職業劇과 素人劇을 混同해서는 안 된다는 事實이다. 既成에 對한 無條件抗拒가 곧 自身들의 絶對인 것처럼 自身들의 實驗室 속에서 自己満足한다면 이는 排擊되어야 할 것이다. 實驗은 傳統에 影響을 줄 수는 있으나 그 自體가 權威는 아니니만큼 前衛的, 이라는 것은 實驗過程임을 잊어서는 안 된다.”(오화섭, 前衛的인 熱意-新舞臺實驗劇會公演을 보고, 『동아일보』, 1960.1.29)라고 하여 동인제극단의 소인극운동의 의미는 실험 자체에 있는 것이 아님을 강조하고 있다.

과 문학성을 학구적으로 접근해가자는 데 목적을 둔 단체로, 공연 자체보다 희곡 낭독회를 위주로 하여 연극에 대한 지식을 섭렵하고자 했다.³⁵⁾ 제작극회 또한 진정한 소극장연극을 뿌리내리게 하기 위해서는 회원들 자체교육과 연극의 이론적인 탐구 없이는 무의미하다는 주장 아래 월례 발표회를 함께 열어 연극공연과 이론적 탐구를 병행³⁶⁾하고자 하였다. 이처럼 대학생들이나 대학극 출신들로 이루어진 동인제극단은 자연히 작품이나 연기에 대한 아카데믹한 연구를 자신들의 장점으로 내세웠으며, 이는 이들 단체가 기성극단과 구분되는 지향점과 성격을 지닐 수 있도록 하였다. 대학극 출신들뿐만 아니라 오화섭, 여석기, 이근삼, 김정옥 등 교수진이 번역과 비평, 강의를 담당하며 대학극이나 동인제극단에 참여한 것은 이들 동인제극단이 내세운 ‘연구’와 ‘실험’은 그 아카데믹한 전문성을 강화하는 데 기여하였다.

1960년대 등장한 실험극장 또한 이러한 학구성에 기반한 구체적인 지식과 경험을 추구하였는데, 실험극장은 “연극을 학문으로서 공부하고 연극을 직업으로 한다”는 것을 모토로 5조 10항의 규약을 발표한다.

다섯째, 우리의 기본적 운영방법은 아래와 같다.

- ① 연극의 모든 부분에 일반 이론을 지향하여 작품의 무대화를 중심으로 실험적이며 구체적인 지식 경험을 추구한다.
- ② 무대수법, 연출수법의 구도목표를 계획한다.
- ③ 실험무대를 통하여 동인 각자는 자기 재능을 발전 육성한다.
- ④ 상연작품은 동인작품에 우선권을 주고, 외국작품인 경우, 희곡 작법

35) 차범석, 앞의 책, 77면.

36) 위의 책, 88면.

제작극회는 초창기부터 연극 강좌와 월례연구발표회를 열었는데, 안중화, 현철, 김팔봉, 유치진 등의 강연자를 통해 한국 연극사에 대한 정립을 시도하는 한편, 최창봉, 조동화, 차범석 등의 발표를 통해 연극 이론 및 실질적인 기술의 측면을 제시하기도 하였다. 이두현의 <한국상대극에 대하여>, <한국의 가면> 등의 발표를 통해 한국의 민속극과 가면극 등에 대한 관심을 보이고 있었다는 점도 특기할 만하다.

상 또는 무대 이론상의 시도적 작품을 선택한다.

⑤실험무대 외에 대외적 발표를 정기적으로 진행시킨다.³⁷⁾

규약에서부터 ‘일반이론의 지향’, ‘희곡 작법상 또는 무대 이론상의 시도적 작품의 선택’을 내세운 실험극장은 작품에 대한 학술적 접근과 철저한 연습을 통해 작품을 무대화하고자 했다. 레퍼터리 선정에서 작품완성에 이르기까지 철저한 분석과 토론을 거쳐 무대에 올리는 것을 목표로 하면서,³⁸⁾ 실험극장은 공연 작품이 선택되면 곧바로 연습에 들어가는 재래식 방법을 피하고 단원 전부가 그 작품에 대한 공동연구를 수행하는 방법을 택했다. 또한 공연을 할 때마다 작품연구를 위한 모임을 가졌는데, 첫 공연이었던 <수업>에 앞서 연극강연회를 개최하여 반연극에 대해 소개하였으며³⁹⁾, 1960년 12월 4일에는 <거기 누구 없소?>에 대한 토론을 가졌다. 또한 <다리에서의 조망> 공연에 앞서 1961년 2월 20일에는 이근삼, 양태조를 초청하여 아서 밀러에 대한 세미나를 개최⁴⁰⁾하고, 3월 18일에는 희곡낭독회를 가짐으로써 극단의 학술적 노력을 대중에게 환기하기도 하였다. 작품에 대한 학술적 접근을 기반으로 한 이러한 시도 결과 제1회 공연인 <수업>, 제2회 공연인 <거기 누구 없소?>와 제3회 공연 <다리에서의 조망>은 젊은 극단의 지성미와 학구적인 실험정신을 보여준다고 평가받으며 연극계의 주목을 받았다.

大學에서 엄숙하게 강연을 듣듯이 관객이 무대를 바라보며 숨소리조차 작게 한 진지하고도 예리한 감각의 표현은 實驗劇場 멤버들의 젊음과 知

37) 실험극장, 『實驗劇場十年誌』, 극단 실험극장, 1970, 117면.

38) 이원경, 「극단 실험극장사 연구」, 동국대학교 연극영화학과 석사학위논문, 2003, 14면.

39) 1960년 11월 7일에 연극강연회를 개최하였는데 여석기가 「전통적 연극의 본질」이라는 제목으로, 김정옥이 「불란서에 있어서의 반연극 운동현황」이라는 제목으로 강연을 하였다.

40) 이근삼은 「밀러의 극작신조」라는 제목으로, 양태조는 「다리에서의 조망」에 대한 연구로 발표를 하였다.

성의 결정의 소치이리라. (...) 아몽든 實驗劇場의 公演은 荒涼한 演劇嶺土에 차고 날카로운 眞摯라는 찬바람을 불어일으키고 지나갔다.⁴¹⁾

실험극장의 공연에 대한 이와 같은 감상평에서 실험극장의 공연이 ‘대학에서 엄숙하게 강연을 듣는’ 듯한 ‘지성’적인 것으로 인식되었음이 드러난다. 또한 실험극장은 5인자문위원회를 설치하고 매월 1일의 좌담회를 통해 한국 연극 저반과 실험극장의 자체적인 방향에 대한 의견을 교환⁴²⁾하였다. 차범석은 실험극장의 이와 같은 기획은 “그 당시의 우리 연극계가 지니고 있었던 허술하고 주먹구구식이고 타성적인 치부를 들춰내는 획기적인 발상이며, 새 시대에 호응하는 새로운 연극 운동은 공연 위주가 아닌 하나의 아카데미즘에서 다시 시작해야 한다는 실험극장 나름의 굳은 의지의 표명”⁴³⁾이라고 평가한다.

이처럼 이 시기 동인체극단은 작품에 대한 학술적 접근과 함께 연습과 훈련의 강도를 높임으로써 완성도 높은 무대를 만들고자 하였다. 실험의 연기술을 비판했던 제작극회는 기성극단의 문제점으로 지적되었던 프롬프터를 폐지하고 연습시간을 확장하였으며 작품에 대한 전체적 이해와 인물분석에 할애하는 비중을 높이고자 하였다. 실험극장 또한 당시 국립극단의 연습시간의 두 배에 해당하는 40일에서 한 달 반 이상의 기간을 연습에 할애하였으며, 작품분석과 장면분석, 인물분석, 대사분석 등의 연습 과정과 단원 간 토론을 통해 인물의 목적에 대한 면밀한 분석과 동기를 찾아내고자 하였다.⁴⁴⁾ 또한 실험극장은 ‘연극에 있어서 기초적으로 요구되고 있는 제수업을 해갈 작정’이라는 의도로 정기세미나를 열고, ①작가 및 작품 연구, ②연기술, ③발성연습, ④연설법, ⑤율동 등에 대해 여

41) 이원경, 젊음·知성의 바람-實驗劇場 定期公演, 『동아일보』, 1962.10.23.

42) 실험극장, 앞의 책, 119면.

43) 차범석, 앞의 책, 107~108면.

44) 김정수, 「한국 연극 연기에 있어서 화술표현의 변천양태 연구」, 동국대학교 연극학 박사학위논문, 2007, 162면.

리 전문가를 초청⁴⁵⁾하여 체계적인 훈련을 시도한다. 제작극회나 실험극장이 시도한 철저한 작품 분석과 오랜 연습은 연극자가 각 장면의 관련성과 복선을 의식하며 인물 구축을 시도하고, 음조와 음량 등의 표현에 있어 일상적인 화술로의 변화를 이끌어낼 수 있도록 하는데 기여하였다.⁴⁶⁾ 차범석은 국립극단의 프롭프터 관행과 대사를 외우지 않고 무대에서 서거나 철저한 작품 분석 없이 연기하는 것을 비판⁴⁷⁾하고, 희곡에 대한 분석을 바탕으로 한 새로운 연기와 상상בל을 강조하였다. 동인제극단이 추구한 새로운 연기술과 연출 방법을 통해 수준 높은 현대 연극을 관객에게 보여주겠다는 목표는 이런 작품에 대한 분석적 접근과 연습을 통해 이루어질 수 있었던 것이다.

따라서 동인제극단에 대한 평가 또한 이들이 얼마나 작품에 대한 ‘연구’를 깊이 있게 했으며, 그 연구를 통해 무대의 완성도를 높이고 있는지의 측면에서 이루어진다. 이는 1960년대 새로운 레퍼토리를 보여주었던 실험극장과 민중극장의 공연이 그 레퍼토리 자체의 전위성이나 무대의 실험성보다 공연의 완성도의 측면에서, 다시 말해 원작의 문학적·연극적 가치를 무대 위에 얼마나 정확하게 표현하였는가를 중심으로 평가가 이루어지고 있다는 점에서도 드러난다. 민중극장의 <달걀> 공연에 대해 ‘판타스틱한 연기 스타일의 창조’가 돋보이지만 재래의 연극 발성이 문제가 되지 않도록 주의⁴⁸⁾하라는 충고와 ‘마지스 역을 맡은 최명수의 성실한 연기’, ‘불란서적 가벼운 타취와 스피디한 템포를 살린 연출자 김정옥의 솜씨를 높이 평가’⁴⁹⁾한다는 언급은 당대의 연극계가 전위극 공연을 평가하는 기준이 어디에 있었는가를 알 수 있게 한다. 레퍼토리를 얼마나 철저하게 분석하고 연구하여 무대 위에 적절히 표현하였는가에 초점을 맞

45) 실험극장, 앞의 책, 122면.

46) 위의 책, 139면, 148면.

47) 차범석, 시 없는 시극-국립극단의 <침중>을 보고, 『한국일보』, 1962.11.24.

48) 「意欲과 情熱의 리허설」-民衆劇場 첫 公演 달걀, 『서울신문』, 1963.4.27.

49) 오화섭, 民衆劇場創立公演을 보고-誠實한 演技 보여, 『동아일보』, 1963.5.3.

춘 비평이 이루어지면서 동인제극단 공연의 완성도에 대한 비판은 창작극보다 번역극 공연을 중심으로 제기되었다.

임영웅은 민중극장의 <별장을 팝니다>에서 연습부족과 연기진의 앙상בל이 이루어지지 않아 원작이 지니는 프랑스적 기치를 살리지 못했음을 지적하는 한편 <대머리여가수>의 경우 연출의 계산과 연기진의 열연으로 작품의 소극적 요소 살릴 수 있었다고 평가하고 있다. 특히 임영웅은 이 두 공연을 평하면서 민중극장에게 “귀족 취미를 버리고 원래의 목표대로 대중과 호흡할 수 있는 무대”를 만들 것을 요청⁵⁰⁾하는데, 여기에서 임영웅이 ‘귀족 취미’로 겨냥하는 것이 인텔리 관객이 아니라 공연을 만드는 극단이라는 점이 주목할 만하다. 즉 전위극 공연에서 문제시 되는 대중과의 호흡이란 전위극이 소수의 인텔리 관객만을 대상으로 이루어지면서 다수의 관객을 소외시키게 된다는 점이 아니라, 공연이 원작의 가치를 관객에게 납득시키지 못하고 서구 현대극을 선보였다는 연출 및 연기진의 자기만족으로 끝나면서 관객을 무대에서 소외시켰다는 점을 지적하는 것이다. 이러한 지적은 비단 임영웅뿐만 아니라 동인제극단의 번역극 공연에 대한 공연평에서 반복되는 평가 기준이었다.

차범석 또한 국립극장의 단막극시리즈에서 전위적인 작품을 선보인 햇불극회, 청포도극회, 실험극장, 동인극장, 회로무대에 대한 공연평에서 난해한 작품을 선정하면서도 작품에 충실하지 못했음을 비판한다. 구체적으로 “프랑스 고전희극이 지니는 우아와 해학을 무대 위에 표현하기 위해서는 희극의 개념이 무엇인가를 알아야 하며”, “리어리즘 연극과의 결별을 지향하는 작품을 공연하기 위해서는 그 기치와 부합되는 배우술이 무엇인가부터 탐색”해야 할 것임을 지적하고 레퍼토리의 적합성보다 앙상בל이 잘 짜인 연기진의 확보가 중요함을 강조하고 있다.⁵¹⁾ 이처럼 직업화를 내세운 동인제극단과 국립극장의 <단막극 시리즈>에 참가한 군

50) 임영웅, 民衆劇場의 살롱드라마 산뜻한 성과 거 뒤, 『경향신문』, 1963.12.3.

51) 차범석, 「뎃상」 없는 그림, 『동아일보』, 1963.1.23.

소 동인제극단, 그리고 역시 서구의 현대적인 실험극을 주된 레퍼토리로 삼았던 학생극에게 요구된 것은 이들 공연이 원작을 소화함으로써 관객에게 수준 높은 무대를 보여주어야 한다는 것이었다.

작품의 난해함에도 불구하고 <달걀>이 이례적인 흑자를 내면서 연극계에서는 “신극 관객을 알잡아 볼 수 없다”는 것이 새롭게 인식된다. 즉 관객은 난해한 연극을 기피하는 것이 아니라 충실하지 못한 연극을 기피한다는 것이다. 공연의 충실성이 문제가 되면서 이근삼은 소극장운동이 난경에 처하는 가장 큰 이유는 경솔한 작품선택에 있다고 지적하면서 동인제극단에게 자신들에게 최적한 공연물을 고를 것, 공연의 빈도수에만 쾌감을 느끼는 태도를 버릴 것을 요구하며 관객이 납득할 수 있는 연극을 만들어야 한다고 당부한다. 동인제극단의 활동의 이면을 소개하는 이 공연평에서 기자는 이근삼의 이러한 말을 인용하며 연극계가 관객이 이해하지 못한다고 질적으로 타협한 잘못을 저질렀던 과거를 반성해야 할 것을 촉구⁵²⁾하고 있다. 이 시기 비평은 원작에 대한 충실성을 기준으로 실제 무대에서의 미완성을 지적하면서 작품에 대한 아카데미한 연구⁵³⁾를 바탕으로 한 연기와 연출을 요구하고 있었던 것이다.

1960년대 동인제극단이 내세운 ‘연구’와 ‘실험’은 기성연극이 갖추지 못한 학구성을 기반으로 하여 연극에 대한 전문성을 획득하고 기성연극이 지닐 수 없었던 연극의 예술성을 관객에게 선보일 수 있음을 의미한다. 이들에게 전문성이란 단순한 직업극으로서의 생존 가능성이나 기업화 가능성이 아니라 ‘연구단체’의 성격을 지닌 극단으로서 작품에 대한 심도 있는 분석과 이해를 통해 작품을 무대화할 수 있는 능력과 관련된 것이

52) 『해부-公演活動의 裏面』, 『경향신문』, 1963.5.13.

53) 특히 학생 연기자들이 난해한 외국작품을 제대로 파악하지 못하고 있을 뿐만 아니라 국내 작품에 대한 연구가 거의 없다는 점에 주목하여 아카데미한 연구를 요청하고 있다. (『翻譯物 위주의 大學劇-아쉬운 우리 것 研究』, 『동아일보』, 1965.6.8) 이 외에서 서사극 등의 새로운 공연 방식을 선보이면서도 이러한 공연을 체화하지 못했음을 지적하고 있다. (임영웅, 『榮光스런 失敗』, 『경향신문』, 1964.10.10)

었다. 특히 이들이 선택한 레퍼터리가 영미의 현대극과 서구의 부조리극이었기 때문에 이러한 ‘현대극’에 대한 깊이 있는 이해와 분석 능력이 더욱 요구되었다고 할 수 있다.⁵⁴⁾ 바로 이러한 현대극에 대한 아카데미한 전문성의 획득을 통해 한국 연극을 현대연극으로 전환시킬 수 있을 것이라는 생각이 동인제극단의 ‘연구’와 ‘실험’의 근간이 될 수 있었다. 실제로 이 시기 동인제극단은 그 연구적 성격과 그에 기반한 분석 및 연습을 통해 이전 시기의 연기술에서 벗어나고 새로운 레퍼터리나 무대 형식을 선보일 수 있었다.

4. 신인 양성을 통한 연극 재생산 체계 마련

앞서 살펴보았듯이 이 시기 현대극으로의 전환이라는 연극계의 목표가 한편으로 기성극단의 연기술에 대한 비판과 새로운 연기술의 모색, 그리고 동인제극단이 지녔던 학구성에서 기인하는 전문성의 강화와 관련되어 있었다면, 다른 한편으로 이것은 연극 및 연기자에 대한 체계적인 교육과 훈련의 필요성과 관련되는 것이었다. 수준 높은 연극을 지속적으로 공연하기 위해서는 연극을 재생산할 수 있는 인력이 안정적으로 확보되어야 하기 때문이다. 동인제극단이 희곡 분석 및 연기자 훈련을 위한 자체 교육을 실시하고자 했던 것도 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.

54) 동인제극단이 영미의 현대극과 서구의 부조리극에 대한 깊이 있는 이해와 완성도 높은 공연을 피했다고 했을 때 이는 연극이 1960년대 관객의 다수를 차지했던 대학생 관객에게 교양을 획득하게 해 주는 역할을 담당하고자 했던 것에도 관련된다고 할 수 있을 것이다. 동인제극단의 공연과 1960년대 교양담론의 관련성에 대해서는 후속 연구로 남긴다. 동인제극단에 대한 비평과 1960년대의 교양담론의 관련성에 대해서는 김옥란, 『한국현대연극비평의 기원으로서의 오화섭과 여석기: 1950, 1960년대 신문비평을 중심으로』, 『민족문화사연구』 제42호, 민족문화사연구소, 2010 참조.

연극의 활성화를 위해서는 극장, 교육, 지원 제도 등의 체계가 필요하다고 할 때, 1950년대 국립극장을 둘러싼 논의들과 입장세 감면, 소극장 마련 등에 대한 연극계의 요청은 당대의 연극계가 이러한 안정적인 재생산 체계의 필요성을 절감하고 있었음을 드러낸다. 특히 극장의 부족과 연기자 부족에 시달리던 1950년대와 1960년대의 연극계에는 무엇보다 연극전용극장 및 연극인의 양성과 훈련을 위한 체계적인 제도의 마련이 시급하다는 공감대가 형성되고 있었다. 1960년대에는 드라마센터의 연극아카데미를 비롯하여 중앙대, 한양대, 동국대에 연극영화 관련 학과가 신설⁵⁵⁾되고 대학 내 극장이 마련되면서 미약하나마 이러한 체계를 실현할 수 있을 것이라는 기대가 형성된다.

특히 드라마센터는 이러한 연극 재생산 체계에 대한 연극인들의 열망을 실현시킬 수 있을 것이라는 기대를 받으며 등장했다. 유치진이 법인의 형태로 록펠러 재단의 후원을 받아 드라마센터를 건립할 수 있었던 것도 연극전용극장에 대한 연극인들의 오랜 바람과 성원이 밑받침 됐기에 가능했던 일이었다.⁵⁶⁾ 유치진은 드라마센터를 건립하면서 연극전용극장을 통해 연중무휴 공연을 열고 연극아카데미를 통해 연극인 교육과 신인 양성을 담당하겠다는 포부를 밝혔는데, 이러한 계획은 유치진이 초대 국립극장장을 맡으며 계획했던 연극 체계에 대한 포부를 실현하는 것처럼 보이기도 했다.⁵⁷⁾ 그러나 연극전용극장의 마련이 연극인들의 오랜 염

55) 박정희 정부는 근대화라는 목표 달성을 위한 인력을 개발한다는 목표 아래 1950년대 식 대학방임정책서 탈피해 대학에 대한 확고한 관리 체계를 만들려 하였다. 1960년대는 대학의 양적 팽창과 이에 대한 국가의 관리 및 통제가 진행되고 있었다. 1960년대의 근대화 정책과 대학 교육의 연관성에 대해서는 김정인, 『1960년대 근대화 정책과 대학』, 『한국근현대사연구』 제63집, 한국근현대사학회, 2012 참조.

56) 김옥란, 앞의 글, 2008, 123면.

57) 유치진은 초대 국립극장장으로 취임하면서 전속극단 두 개를 두고, 두 극단이 격월로 신작 1편씩을 2주일간 공연함으로써 연중무휴 공연을 계획하였으며, 전속극단의 전속배우에게 월급을 지급하고자 하였다. 유치진, 『동량 유치진 전집 9-자서전』, 서울에대출판부, 1993, 200~205면.

원이었음에도 불구하고 드라마센터는 비싼 대관료로 인해 연극인들의 구심점 역할을 제대로 하지 못함에 따라 극장의 마련이라는 요구는 이루어지지 못하게 된다. 연극인들의 기대에도 불구하고 극장이라는 환경을 마련해주지 못했던 드라마센터의 1960년대의 역할은 이 당시 연극 재생산 체계의 마련의 다른 축인 신인 양성이라는 측면에서 찾아볼 수 있다.

1960년대 나타난 연극관련 교육기관 중 가장 먼저 만들어진 것이 드라마센터의 연극아카데미였다. 유치진은 1956년 록펠러 재단의 초청으로 미국 및 세계 연극계 시찰을 다녀오는데, 이 연극 시찰에서 세계 유수의 극장시설뿐 아니라 예술학교를 둘러보면서 예술대학이 어떻게 운영되고 있으며 특히 연극교육을 어떻게 하고 있는가를 살펴본 후 연극인재 양성을 극장 설립 다음의 목표로 삼게 된다.⁵⁸⁾ 미 국무성의 초청으로 미국연극계를 시찰하고 온 이해량 또한 액터스 스튜디오를 방문하면서 스타니스슬라프스키 연기법이 체계적으로 교육되고 있는 점에 충격을 받았던 것⁵⁹⁾에서도 나타나듯이, 이 시기 동인제극단이 대학이라는 공간을 통해 연극에 대한 교양과 학문적인 접근을 시도하고 있었다면 기성연극인들은 연기자를 양성할 수 있는 체계적인 교육기관을 만드는 것에 관심을 가지고 있었다.

연극인재 양성을 위한 체계적인 교육기관은 연극 재생산 체계 마련을 위한 필수적인 지점으로 받아들여지고 있었기 때문에 드라마센터 설립이 가시화되었을 때 여러 비평에서도 드라마센터를 ‘연극문화를 연구 실험하는 집⁶⁰⁾’으로 인식하면서 드라마센터의 교육적 가치를 높이 평가하고 있었다. 이는 당시 대학에 연극과를 신설함으로써 연극에 대한 학문적 연구를 심화시키고, 체계적인 배우수업을 통해 연기자의 역량을 강화

58) 유치진의 세계 연극계 시찰에 대해서는 유치진, 『동량 유치진 전집9-자서전』, 서울에대출판부, 1993, 234~267면 참조.

59) 김옥란, 앞의 글, 2008, 141면.

60) 『演劇文化를 研究 實驗하는 집』, 『경향신문』, 1961.7.6.

시키며, 대학부속극장을 설치하여 대학극과 동인제극단의 공연을 활성화 시켜야 한다⁶¹⁾는 주장의 연장선에서 이해할 수 있다. 유치진 또한 극장이 연기자 양성과 연구 및 교육 기능을 가져야 한다는 생각 아래 연극아카데미를 설립하고 그 아래 연기과와 연구과를 두고자 했다.

1962년 10월 16일 개강한 연극아카데미의 원장으로는 여석기가 취임하였으며, 2년 4학기제의 학제를 취하였다. 연극아카데미에 첫 입학한 학생은 연기과에 40명(남 29명, 여 11명), 연구과에 13명(남 8명, 여 5명)이었다. 수업시간은 연기과(주간)가 1주일에 36시간, 연구과(야간)는 1주일 18시간으로 되어 있다. 각 과의 강사 및 강의 과목은 다음과 같았다.

연기과: 김정옥-희곡감상, 전영우-화술, 커쿠트-판토마임, 파부리지오-분장법, 이해랑-동작술, 차범석-희곡감상, 이인영-음악, 김정환-무대미술, 여석기-연극개론, 이두현-한국연극사, 김유하-무용

연구과: 페터슨-희곡연구, 유치진-극작연습, 최창봉-라디오 TV 이론, 오화섭-희곡연구, 여석기-서구연극사, 김정옥-연출이론, 이해랑-연출실제, 김정환-무대미술의 실제, 이두현-한국연극사.⁶²⁾

연기과와 연구과의 교과목 및 강사는 당시 연극계에서 활동하던 인물들을 망라하고 있었는데, 이를 통해 드라마센터에서 연극 이론 및 실기에 대한 비교적 전문적이고 체계적인 교육이 이루어졌음을 짐작할 수 있다. 특히 연기과의 경우 화술, 동작술, 희곡 분석, 연극 개론, 무용 등 다양한 분야에 대한 비교적 전문적인 교육이 이루어져 기존에 동인제극단에서 자체적으로 담당했던 훈련의 수준을 넘어선 체계적인 교육이 이루어지고 있었다. 발성의 경우 발음이나 대사의 볼륨 조절 훈련을 넘어서 노래 훈련이 진행되었으며, 자연스러운 화술을 위한 기초훈련으로 성악

61) 오화섭, 『演劇의不振性(下)-小劇場 實現에의 期待』, 『동아일보』, 1959.3.8.

62) 『연극 아카데미』, 16日 開校, 『경향신문』, 1962.10.16.

적인 발성훈련도 행해졌다.⁶³⁾ 드라마센터는 이후 이론과 실제에 교양을 제공하자는 취지로 연극연구 세미나를 열고 극작, 희곡분석, 한국신극사, 셰익스피어 무대 등에 대한 세미나를 진행하기도 하였다.⁶⁴⁾ 이러한 체계적인 교육의 결과 배출된 연기자들은 기성극단의 공연과는 다른, 그리고 동인제극단이 목표로 했었던 자연스러운 연기를 습득할 수 있었다.

演出은 주로 新人들로 構成된 演技者들을 細心하게 지도한 努力이 두드러지고 作品이 지니고 있는 詩情이라든지 主題를 차분하게 表出하는데 成功했다. (중략) 刮目할 것은 新人演技者들의 進展. 勿論 奇巧上으론 아직 圓熟하지 못하더라도 素朴한대로 眞摯한 演技들은 앞날이 期待된다. 吳史良 李友迎 등 既成의 共演은 「양상블」 構築에 도움됐고 民承源 崔東旭 등의 好演과 臺詞傳達에 難點이 있는 대로 全茂松의 해석력은 印象의 이었다.⁶⁵⁾

드라마센터의 젊은 연기진은 그동안 거듭되는 수업을 통하여 믿음직한 진보를 보이고 있다. 그들의 진지한 연기와 선명한 대사는 희망적인 기대를 갖게 한다. 사투리는 특수한 경우를 제외하고는 삼가는 것이 좋을 것 같다. 대개의 경우 연극의 흐름을 깨뜨리는 역효과를 내기 때문이다.⁶⁶⁾

연극아카데미 출신으로 극단 드라마센터의 소속이 된 신인 배우들에 대한 이와 같은 평은 드라마센터의 배우들이 ‘진지한 연기’와 ‘선명한 대사’ 등을 보여주고 있음에 주목하고 있다. 드라마센터 배우들의 연기가 다른 극단에 비해 비교적 일상적이고 자연스러운 것이었음을 고려할 때 이러한 아카데미에서의 체계적인 교육을 통해 1950년대 중후반 이후 신

63) 김정수, 앞의 글, 165면.

64) 『演劇研究』 첫 『세미나』, 『동아일보』, 1963.9.4.

65) 임영웅, 『刮目할 新人들-드라마센터의 <羞恥>』, 『경향신문』, 1965.4.5.

66) 오화섭, 『浮刻된 韓國의 苦悶-風雲兒 羅雲奎』, 『동아일보』, 1965.6.8.

진연극계가 목표로 했던 기성연극 관습의 쇠신이 어느 정도 달성되고 있음을 알 수 있다. 드라마센터의 연극아카데미뿐만 아니라 동국대학교 연극영화과와 중앙대학교 연극영화과 역시 전공 학생들의 발표회와 공연⁶⁷⁾ 등을 통해 기존의 대학극과는 차별되는 본격적인 무대를 선보이기 시작한다.

이처럼 체계적인 훈련을 받은 연극 및 연기 전공자의 등장은 1950년대 중반 이후 동인제극단이 추구했던 연기술의 변화와 전문적 수준의 연극을 본격적으로 가능하게 할 수 있었다. 또한 연극 아카데미를 비롯하여 각 대학의 연극영화과에서 1960년대에 연기자들을 꾸준히 양성함으로써 새로운 연기자들이 1960년대 중반, 1970년대 이후 본격적으로 활동할 수 있는 기반이 된다. 각 대학의 연극영화과 출신으로 구성된 극단 가교가 1965년 창단되어 활발한 활동을 보이거나, 서라벌예술대학교와 중앙대학교의 연극영화과 출신이 중심이 되어 조직한 극단 희극이 1966년 창단되어 활동하는 등, 연극영화과에서 배출된 연기자들이 동인제극단의 활동에 가담하면서 보다 다양한 공연 양식과 새로운 연기를 보여주게 된다. 1960년대에 활동하는 동인제극단의 수가 늘어나고 “우리 연극의 주인은 완전히 젊은이들로 이행되어 가는 과정을 거의 끝마친 것 같다”⁶⁸⁾는 평이 나올 정도로 본격적인 세대교체가 이루어지기 시작하는 것이다. 나아가 아카데미에서 연극을 전공한다는 자의식은 이들이 기성연극인뿐만 아니라 주로 대학의 연극 동아리에서 활동한 경험을 가지고 있었던 동인제극단의 연극인들과도 구분되는 새로운 세대의식을 지닐 수 있도록 했다는 점에서 대학 교육이라는 연극 제도의 형성은 한국 연극의 세대 변화와 현대 연극으로의 전환과 맞물리고 있었다고 할 수 있다.

67) 『東國』 첫 公演 4日부터 三日間, 『동아일보』, 1963.11.1; 원숭이裁判 公演, 『경향신문』, 1963.6.19.

68) 『文化界 1965演劇-多様な 實驗속에 보낸 1年』, 『동아일보』, 1965.12.30.

5. 결론

1950년대 후반 연극계에서는 연극의 위기를 극복하기 위해 연극의 전문적 체계를 확보해야 한다는 주장이 기성연극인과 신진연극인 모두에게 제기되고 있었다. 다른 한편으로 한국 연극이 지닌 아마추어리즘적 성격에 대한 비판과 전문화에 대한 논의가 신진연극인들에 의해 제기되었는데, 이들에게 한국 연극의 전문화는 한국 연극이 현대연극으로서 도달해야 할 하나의 목표로 제시되었다. 이 글은 1950년대 중후반에서 1960년대에 논의되었던 아마추어리즘 비판과 전문화에 대한 추구가 한국 연극의 현대연극으로의 전환 과정에서 새로운 세대의식의 발현 및 연극 형식의 모색과 변화라는 문제의식을 내포한 수사였음을 드러내고자 하였다.

1950년대 중반 등장한 제작극회와 여러 비평가들은 신협외의 신파적 연극술과 미숙한 완성도를 비판하면서 동인제극단에 기성연극의 아마추어리즘에서 벗어난 완성도 높은 무대를 요구하였다. 이 시기 대학극과 동인제극단은 기성연극이 지닌 신파적 연기를 ‘연구’를 통해 쇠신할 수 있다는 점에서 새로운 세대의식을 확보하였으며, 새로운 연기를 통해 현대적 감수성을 표출해야 하는 과제를 부여받고 또 수행하고 있었다.

이 시기 동인제극단이 작품에 대한 학술적 접근과 함께 연습과 훈련의 강도를 높임으로써 완성도 높은 무대를 만들고자 하였다 할 때, 1960년대 동인제극단이 내세운 ‘연구’와 ‘실험’은 기성연극이 갖추지 못한 학구성을 기반으로 하여 연극에 대한 전문성을 획득하고 기성연극이 지닐 수 없었던 연극의 예술성을 관객에게 선보일 것을 의미한다. 이들에게 전문성이란 단순한 직업극으로서의 생존 가능성이나 기업화 가능성이 아니라 ‘연구단체’의 성격을 지닌 극단으로서 작품에 대한 심도 있는 분석과 이해를 통해 작품을 무대화할 수 있는 능력과 관련된 것이었다. 특히 이들이 선택한 레퍼터리가 영미의 현대극과 서구의 부조리극이었기 때문

에 이러한 ‘현대극’에 대한 깊이 있는 이해와 분석 능력이 더욱 요구되었다고 할 수 있다. 바로 이러한 현대극에 대한 아카데미한 전문성의 획득과 그 무대화를 통해 한국 연극을 현대연극으로 전환시킬 수 있을 것이라는 생각이 동인제극단의 ‘연구’와 ‘실험’의 근간이 될 수 있었다.

실제로 이 시기 동인제극단은 보다 철저한 작품 분석 및 연습을 통해 이전 시기의 연기술에서 벗어나 새로운 레퍼터리나 무대 형식을 선보이고자 하였으며, 이를 위해 자체적으로 연기자 교육 및 훈련을 담당하였다. 전문적 수준의 연극을 달성하기 위한 교육 및 훈련에 대한 요구는 전문적이고 체계적인 교육의 필요성으로 이어질 수 있었다. 1960년대에 이르면 드라마센터의 연극 아카데미를 비롯하여 동국대, 중앙대, 한양대 등에 연극영화 관련 학과가 신설되며 전문적인 교육을 받은 연극 전공자가 등장하는데, 이들의 등장으로 인해 1950년대 중반 이후 동인제극단이 추구했던 연기술의 변화와 전문적 수준의 연극이 본격적으로 가능해 질 수 있었다. 나아가 아카데미에서 연극을 전공한다는 자의식은 이들이 기성 연극인뿐만 아니라 주로 대학의 연극 동아리에서 활동한 경험을 가지고 있었던 동인제극단의 연극인들과는 구분되는 새로운 세대의식을 형성할 수 있게 하면서 1970년대의 연극의 다양화를 가능하게 할 수 있었다. 1950년대 중반 이후 한국 연극의 ‘현대극 수립’은 레퍼터리 및 무대의 측면과 함께 연극의 전문성을 강화해야 한다는 문제의식 아래에서 연극의 체계를 새롭게 형성하고 기존 연극 무대 관습과 차별화되는 연기와 배우를 통해서도 이루어지고 있었던 것이다.

참고문헌

1. 기본 자료

『경향신문』, 『동아일보』, 『서울신문』, 『조선일보』, 『한국일보』

2. 단행본

실험극장, 『實驗劇場十年誌』, 극단 실험극장, 1970.

유치진, 『동랑 유치진 전집 9-자서전』, 서울예대출판부, 1993.

정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 인간, 2002.

차범석, 『예술가의 삶』 6, 혜화당, 1993.

차범석, 『한국소극장연극사』, 연극과인간, 2004.

3. 논문

김옥란, 「1950년대 연극과 실험의 위치」, 『한국문학연구』 제34권, 동국대 한국문화연구소, 2008.

——, 「한국현대연극비평의 기원으로서의 오화섭과 여석기: 1950,1960년대 신문 비평을 중심으로」, 『민족문학사연구』 제42호, 민족문학사연구소, 2010.

김정수, 「한국 연극 연기에 있어서 화술표현의 변천양태 연구」, 동국대학교 연극학 박사학위논문, 2007.

김정인, 「1960년대 근대화 정책과 대학」, 『한국근현대사연구』 제63집, 한국근현대사학회, 2012.

노승희, 「이해량의 낭만적 사실주의 연기술의 정착과정 연구-내적 진실 개념의 변용 과정과 관련하여」, 『한국극예술연구』 제33집, 한국극예술학회, 2011.

김지현, 「동인제극단의 연극대중화 양상」, 경북대학교 석사학위논문, 2005.

박경선, 「극단 가교 연구」, 『한국극예술연구』 제41집, 한국극예술학회, 2013.

백로라, 「1960년대 ‘연극대중화’ 운동과 ‘대중’ 담론」, 『인문언어』 제11호, 국제언어인문학회, 2009.

이미경, 「극단 실험극장사 연구」, 동국대학교 연극영화학과 석사학위논문, 2003.

이영석, 「1950년대 ‘현대극’으로서 사실주의 연극의 양상-차범석의 장막극과 제작극회의 공연을 중심으로」, 한국극예술연구 제47집, 한국극예술학회, 2015.

정호순, 「1950년대 소극장운동과 원각사」, 『한국극예술연구』 제12집, 한국극예술학회, 2000.

Abstract

A study on critique of amateurism and pursuit of specialization in the 1950~60s

Park Miran

In this paper, we examine critique of amateurism and pursuit of specialization that has been discussed in the 1960s from the 1950s, check to one aspect of Korean theaters' thought about Korean theater. Through this, I tried to clear that awareness of the theater that propose a solution that get over amateurism as a target of the Korean theater has been associated with expression of a new generational consciousness and the conversion of contemporary theater.

“Jajackgeukhoe” and many critics who appeared in the mid-1950 have criticized the “Sinpa” acting technique and immaturity of “Sinhyop”, demand for “Donginje-Geukdan” that have high degree of completion get over amateurism of the established theater. In this time Collage Theater and “Donginje-Geukdan” have secured the consciousness of a new generation in terms of being able to reform “Sinpa” acting skill of the established actors through study, and perform a task that expose the contemporary sensitivity through a new acting.

With such a point, “Donginje-Geukdan” imposed on ‘study’ and ‘experiment’ based on academism, and they have acquired the professionalism of theater and present artistry theater that can't have the established theater to audience. The professionalism is related to not the possibility of viability and commercialization of as a professional troupe but also the ability to stage of the work through the understanding and depressed about the work

as a 'research community.

The need for systematic education and training for the deep understanding of the new acting skill and works is achieved through association with the academy. In the 1960s including the theater Academy of Drama Center, Dongguk University, Chung-Ang University and Hanyang University were established newly theater movie-related departments, and theater major who is received professional education have appeared. It was possible that a change of acting skill and a theater at the professional level pursued by “Donginje-Geukdan” in mid-1950s. In addition, the self-consciousness that majored in theater at the academy, they can have the new generation consciousness and have separated from not only in the off-the-shelf actors but also the theater people “Donginje-Geukdan” who had worked experience in the theater circle of the University and it was possible to enable a variety of theater in 1970s. Since the mid-1950s, 'establishment of modern drama' of Korean theater have emerged newly from the system of theater through the up-and-coming theater people under the issue that must be to strengthen the expertise of theater and getting over amateurism.

Key words : amateurism, Donginje-Geukdan, Jajackgeukhoe, Silheom-geukjang, specialization

접수일: 2015년 10월 31일
심사기간: 2015년 11월 8일~11월 21일
게재결정: 2015년 12월 5일