

극장 드라마센터에 나타난 유치진의 연극관

김윤정*

〈차례〉

1. 서론
2. 유치진의 미국 연극 공연과 세계 연극 시찰
3. 유치진의 연극 이상의 결집체, 드라마센터
4. 유치진의 드라마센터 무대 활용의 한계
5. 결론

〈국문초록〉

유치진은 1962년에 드라마센터를 지었다. 드라마센터는 극장과 아카데미, 도서관을 가진 종합 공간이었는데, 그 중 극장 드라마센터는 특이한 형태의 무대를 가진 중극장으로서, 한 번도 우리나라에서 지어진 적이 없는 극장이었다. 드라마센터를 후원했던 록펠러재단이나 연극 인들은 극장 드라마센터가 소극장으로 지어져서 당대의 동인계 연극을 지원하기를 바랐지만, 관객과의 친밀도를 높이기 위해 대극장을 선호했던 유치진은 연극을 시작하면서부터 가졌던 소신으로, 그리고 세계 연극 시찰 후 계속해서 강조했던 가면극의 현대적 계승을 주장하면서 중극장을 지었다. 이는 그가 1930년대부터 주장했던 ‘관중 본위’를 위한 것으로, 더 많은 대중이 연극을 접할 수 있도록 하기 위한 것이었다.

유치진의 연극 이상을 가시화한 극장 드라마센터의 무대는 새로웠으나, 유치진은 여기에서 셰익스피어극과 리얼리즘 연극을 공연하고, 재정난으로 극장 드라마센터의 문을 닫았다. 극장 드라마센터의 무대에 셰익스피어극은 적합했으나 리얼리즘 연극은 맞지 않았는데, 이는 유치진이나 주요 연출을 맡았던 극장장 이해랑이 모두 리얼리즘 연극에만 익숙해서 새로운 무대에 적용할 수 없었기 때문이다. 사실 유치진은 서구의 리얼리즘극과 우리의 춤극을 결합한, 즉 가면극을 현대적으로 계승한 새로운 극을 개발하고자 했으나 역부족이었던 것이다. 새로운 무대의 제대로 된 활용은 후속 세대에 와서야 가능했다. 유치진은 관객과의 합일을 이루기 위해

* 울산대학교 국어국문학과 교수.

극장 드라마센터를 지었지만, 결과적으로는 그가 바랐던 새로운 무대를 통한 한국 연극의 발전은 달성하지 못했다.

주제어 : 극장 드라마센터, 중극장, 관객과의 합일, 대극장론, 가면극의 현대적 계승

1. 서론

흔히 연극의 4요소로 희곡·배우·무대·관객을 일컫는다. 이 중 무대는 연극 제작에 많은 영향을 미치는데, 객석의 크기나 관객과 연기 공간과의 관계, 무대 설비 등은 연극 제작의 모든 측면에 영향을 준다. 무대에는 세 가지 기본 형태, 즉 프로시니엄(proscenium), 개방(open)[돌출(thrust) 또는 덧마루(platform)] 및 어리나(arena, 원형극장) 등이 있다. 각 형태마다 상이한 관객·배우 관계를 조성하며 각자 상이한 설비를 갖추고 있고, 또한 저마다 제작에 대한 상이한 접근법을 요구한다.¹⁾ 무대상의 가장 큰 변화는 근대화 의해 생겨난 프로시니엄 무대일 것인데, 이 무대의 성격은 관객석과 무대가 완전히 '단절'된다는 것이다. 초기의 연극처럼 관중과의 합일이 이루어지지 않는 단절의 형태인 것이다. 우리나라도 20세기 초에 근대화 과정을 겪으면서 실내 극장이 생겨나고, 그 안에 영구적인 프로시니엄 무대가 자리잡는다. 원래 우리나라 전통연희의 무대는 열린 광장이었지만, 최초로 지어진 실내극장은 1902년의 협률사였고, 그 안에 영구적인 프로시니엄 무대가 자리잡는 것이다. 그러면서 우리의 근대극은 무대와 객석이 단절된 무대 위에서 공연되었다.

협률사 이후의 극장들은 대부분 연극과 영화를 같이 공연하는 곳이었고, 우리나라 최초의 연극 전용 극장은 1935년에 지어진 동양극장이었다. 그 후 두 번째로 지어진 연극 전용 극장이 '드라마센터'이다. 1962년에 완

1) O.G.Brockett, 김윤철 역, 『연극개론』(수정판), HS미디어, 1998, 728면.

성된 드라마센터는 극장과 아카데미, 도서관을 가진 “동양 최대의 종합 연극 공간”²⁾이라고 할 수 있는데, 특히 1930년대 후반부터도 계속해서 우리 연극의 후진성은 극장의 부재에서부터 비롯된다고 주장했던 유치진에게 극장 드라마센터는 “꿈의 전당”³⁾이었다. 그런데, 이 극장 드라마센터가 프로시니엄 무대를 벗어난다는 것은 큰 의미를 갖는다.

누구나 알다시피, 유치진은 록펠러재단의 후원으로 약 1년여 간 세계 연극을 시찰하고 왔으며, 그 후 록펠러재단에게 지원을 약속 받고 드라마 센터를 짓게 된다. 유치진은 1930년대부터 계속해서 ‘극장 건설과 ‘인재 양성’을 부르짖었는데, 드라마센터는 그가 지속적으로 꿈꾸어왔던 연극 이상의 결집체였다. 특히 그 중에서도 극장 드라마센터는 유치진의 세계 연극 시찰의 결과물이라고 할 수 있다. 그가 세계 연극 시찰 중에 보게 된 서구 현대극의 변화는 극장 드라마센터 건물 속에 표현된다. 즉, 유치진은 자신이 세계 연극 시찰에서 보고 느꼈던 것들을 극장 드라마센터를 통해 표현하고자 하였다. 이는 1930년대부터 그가 주장해왔던 ‘관중 본위’의 가시화, 즉 그의 ‘대극장론’이나 그가 연극의 본질이라고 생각했던 ‘관중과의 합일’을 극장 드라마센터를 통해 가시화시킨 것이었다.

본고에서는 극장 드라마센터에 나타난 유치진의 연극관에 대해서 살펴보고자 한다. 그동안 극장 드라마센터를 둘러싸고는 극장의 ‘공공성’에 대한 논의가 주로 행해졌다.⁴⁾ 최근의 김옥란이나 김재석의 논문은 조용운의 「극장 드라마센터 연구」(1993)⁵⁾ 이후 극장 드라마센터에 대해 논의한

2) 박영정, 『유치진 연극론의 사적 전개』, 태학사, 1997, 229면. 드라마센터는 1965년에는 소극장용, 1966년에는 연극박물관을 갖추면서 더욱 큰 복합적인 연극 공간을 이루게 된다.

3) 유치진, 『동광자서전』, 서문당, 1975, 349면.

4) 드라마센터 극장이 한 개인(유치진-인용자)에 의해 사유화 되는 것이 아니냐하는 논의는 초기부터 있었고(유민영, 『한국 근대극장 변천사』, 태학사, 1998, 440-441면), 1989년에 정진수 등 연극인들은 다시 드라마센터의 ‘사유물화’를 지적하며, 드라마센터는 “개인 성금과 공익 자금이 투입”된 공공극장으로 연극인들에게 개방되어야 한다고 주장했다(김옥란, 「냉전 센터의 기획, 유치진과 드라마센터」, 『한국학연구』 제47집, 인학대학교 한국학연구소, 2017, 221면). 최근에도 드라마센터의 공공성에 대한 논의가 있었다.

오랜만의 논문이다. 물론 이들 역시 드라마센터의 공공성에 대해 논의하고 있다. 그렇지만, 미국의 자료들을 이용하여 구체적으로 밝히고 있다는 점에서 이 논문들은 의의를 갖는다고 하겠다. 김옥란의 「냉전 센터의 기획, 유치진과 드라마센터 - 아시아재단 유치진 신탁 파일을 중심으로」는 후버 아카이브에 보관되어 있는 유치진 관련 파일과 신탁 지원과 관련된 파일을 통해, 드라마센터가 록펠러재단의 지원과 각계각층의 기부로 만들어진 극장으로, 유치진이 무리하게 사업을 확장하고 한국 연극 발달에 기여하지 못함으로써 다른 연극인들의 지지를 받지 못했고, 록펠러재단의 약속된 10만 달러를 모두 지원받지 못했으며, 드라마센터가 공공극장으로 제대로 그 역할을 다하지 못했기 때문에 정부지원금 보조도 받을 수 없었다고 주장하였다.⁶⁾ 김재석은 공공성을 얘기하기 위해서는 왜 드라마센터가 공공성을 가져야만 하는지를 먼저 따져봐야 한다고 하면서, 우리나라에서 최초로 지어진 지역사회 극장이 바로 한국연극연구소가 운영 주체인 드라마센터였음을 주장한다. 그리고 드라마센터의 이러한 성격 때문에 록펠러 재단의 지원도 있었던 것이고, 정부에서도 유리한 “미션 달러” 환율의 적용을 공인해 준 것이라고 하면서, 이렇게 공공의 자산인 드라마센터의 건물 소유권이 학교 법인 한국연극연구원으로 넘어가면서 지역사회 극장 드라마센터가 학교의 부속극장 드라마센터로 되어 버린 상황을 안타까워한다.⁷⁾

이러한 연구들은 실질적인 자료를 이용하여 극장 드라마센터에 대한 연구를 진척시켰다. 그러나 그 동안의 연구들은 극장 드라마센터에 녹아 있는 유치진의 연극관에 대해서는 언급하지 않았다. 여기에는 그가 1930년대부터 주장했던 대극장론과 프로시니엄 무대에서의 회의가 녹아 있는데

5) 조용운, 「극장 드라마센터 연구」, 단국대학교 경영대학원 석사학위논문, 1993.

6) 김옥란, 앞의 논문.

7) 김재석, 「한국연극연구소의 드라마센터에 대한 연구」, 『국어국문학』 제185호, 국어국문학회, 2018.

도 말이다. 본고에서는 이를 중점적으로 살펴보고자 한다. 이를 통해 극장 드라마센터를 통해 유치진이 1930년대부터 꿈꾸어왔던 연극 이상이 어떤 식으로 실현되는지를 알 수 있을 것이다. 그리고 아울러 유치진이 극장 드라마센터의 무대를 활용하는 데 가졌던 한계를 살핌으로써 유치진의 꿈이 어떻게 좌절되어 갔는지 또한 살펴볼 것이다.

2. 유치진의 미국 연극 공연과 세계 연극 시찰

보통 해방 후를 좌우대립기로 많이 생각한다. 하지만, 연극계는 일방적으로 좌익연극이 주도하고 있었다고 해도 과언이 아니다. 다만 이광래와 이해랑을 중심으로 우익연극이 조금 활동하고 있었다고 봐야 하는데, 이 시기 우익연극계의 거점으로 극단 민족예술무대⁸⁾와 극단 극예술협회⁹⁾,

-
- 8) 극단 민족예술무대는 해방 후 창립된 신극 단체로는 유일하게 조선연극동맹 계열에 참가하지 않은 극단으로, 신좌현, 송재로, 맹만식, 남궁면, 이극영 등이 주요 동인인 이 극단은 1945년 12월 25일부터 30일까지 톨스토이 〈부활〉(김영운 각색, 채남인 장치, 이광래 연출)로 창립 공연을 가졌다. 이후 간헐적으로 1949년까지 총 7회 공연을 했다. 이광래의 고군분투가 돋보일 뿐 극단으로서의 활약이 큰 것은 아니었다. 그러나 흔히 그 극단의 소속 연극인의 성향, 특히 이후의 우익 연극에 대한 참여 정도에 의해 역구정 했을 때, 우익연극의 첫 출발로 많이 여겨진다(박영정, 『연극』, 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국현대예술사대계 I - 해방과 분단 고착 시기』, 시공사, 1999, 167-168면).
- 9) 극단 극예술협회(극협)는 1947년에 재건 극예술연구회의 멤버들이 중심이 되어 재출발하게 된 동인계 극단으로, 회원으로는 유치진, 이해랑, 김동원, 이화삼, 박상익, 장훈, 김선영, 윤방일, 조미령 등이 있었는데, 유치진은 극협을 통해 다시 연극운동에 본격적으로 뛰어들게 되고, 극협은 우익 연극의 시작이었던 극단 민족예술무대와 함께 남한 연극의 뿌리가 된다. 1950년 4월에 국립극장이 개관하면서, 직속 극단으로 신협과 극협의 두 극단을 두게 되는데, 극협의 회원들이 모두 신협에 참여하게 됨으로써 사실상 과거의 극협이 신협으로 이름을 바꾸어 달고 나오게 된다(위의 논문, 168-171면). 극협의 창립은 해방 후의 정세 변화와 그 맥을 같이 한다. 즉 신탁통치 문제를 둘러싼 갈등으로 좌우 갈등이 예각화되기 시작했고, 정판사 위조지폐사건(1946.5.15.)으로부터 남한단독정부의 수립(1948.8.15.), 국가보안법 공포(1948.12.1.)에 이르는 동안 좌파에 대한 탄압이 날로 극심해지면서 좌파의 활동은 매우 위축되어갔다. 좌파의 위축은

그리고 공연 예술 단체들이 모여서 만든 무대예술원¹⁰⁾ 등이 자리를 잡게 된다. 유치진은 일제 말기에 현대극장의 대표로서 일제에 협력했기 때문에 해방 후 스스로 집거하는 시기를 보내는데, 1946년부터는 다시 활동하게 된다. 활동하자마자 그는 무대예술원의 대표가 될 뿐 아니라, 극예술협회(극협)에서 신극협의회(신협)로 이어지는 극단의 주체로 활동한다. 즉, 남한 연극의 대표이자 우익 연극의 대표로 활동하게 되는 것이다.

일제시대에 미국 연극의 공연은 별로 이루어지지 못했지만, 해방이 되면서 미군정 하에서 미국 연극의 공연이 많이 이루어진다. 그런데 흥미로운 것은, 유치진이 일제시대부터 미국 연극에 관심을 보였다는 것이다. 그는 1931년 극예술연구회의 창립 동인으로 참여하게 되는데, 극예술연구회 2기¹¹⁾부터 주도권을 잡게 된다. 극예술연구회 2기와 극연좌를 주도하게 된 유치진은 그의 창작방법의 변화와 함께 미국 연극을 공연하게 된다.¹²⁾ 유치진 스스로 “맥스웰 앤더슨의 <목격자>¹³⁾라든가 크리포드 오데

곧 우파의 소생을 의미했는데, 이전의 극예술연구회 멤버들이 중심이 되어 ‘연극 बना로드 운동’을 기획하고 강습회를 개최하였고, 이어 ‘극장예술인대회’를 개최하였으며(1946.8), 드디어 1947년 우파의 핵심적 조직인 극단 극예술협회(극협)가 창립되었다(이승희, 『해방기 우파 연극의 헤게모니 획득과정 연구』, 『한국극예술연구』 제21집, 한국극예술학회, 2005, 185-186면).

- 10) 무대예술원은 1947년 말에 전국연극예술협회의 주도로 악극·무용·국악 분야 등 다른 공연 예술 단체와 연결하여 협의체적 성격으로 발족된 것으로, 유치진은 초대원장으로 선출된다. 즉, 이 단체는 ‘전국연극예술협회’, ‘전국가극협회’, ‘국악협회’, ‘무용협회’, ‘음악협회’ 등 5단체를 발전적으로 해소하여 만든 것으로서, 단일 조직체로 재조직됨으로써 한국무대예술원은 민간단체이면서도 국영단체에 가까운 위상을 갖게 된다(박영정, 앞의 논문, 177-179면).
- 11) 극예술연구회는 해외문화파 동인 중심의 1기와 유치진 중심의 2기로 나눌 수 있다. 극예술연구회는 제 8회 공연부터 ‘제 2기적 활동’이라고 명명하고 있다(유치진, ‘극예술연구회 제 8회 공연을 앞두고’(1935), 『동광 유치진 전집』 8, 서울예대 출판부, 1993, 328-331면). 이후 극예술연구회는 해체되고 1938년 4월에 무직자로 구성된 ‘극연좌’로 이름을 달리하지만, 극연좌는 극예술연구회 2기와 성격을 달리 하지 않는다. 따라서, 극연좌는 논자에 따라서 극예술연구회 3기로 명명되기도 한다.
- 12) 원래 미국 연극은 약 300년 동안은 언어와 문화가 익숙한 영국의 연극을 주로 답습하며 멜로드라마와 풍습 희극 정도의 연극들을 뉴욕에서 제작해서 전국에 공급하는 상업적인 체제를 확립하는 기간으로 보내고, 20세기에 들어서서 유럽의 소극장 운동을 본

츠의 <깨어서 노래 부르자> 등을 공연한 것은 식민지 시대의 암울한 현실을 미국 작품을 갖고서 간접적으로 이야기한 것¹⁴⁾이라고 말한 것처럼, 1930년대 중반 이후의 엄혹한 식민지 현실을 드러내는 데 미국 작품이 유용했던 듯하다. “일반적으로 미국 현 극작가의 작품은 대부분이 그 경향에 있어서는 어둡다.” “모두 짓밟힌 현실에서 한 줄기의 광명이나마 붙잡아 보려고 애쓰는 인간을 그린 것이다.”라는 유치진의 표현처럼,¹⁵⁾ 당시 미국 작품의 공연은 식민지 후반기의 한국 현실의 내용을 돌려서 얘기하는 데 적합했던 것이다. 그러면서도 극예술연구회는 제1기에서 공연했던 유럽의 번역극들보다는 가벼운 미국 연극을 공연하는데, 이는 극예술연

받아 아마추어 동호인들끼리 심각한 주제를 치밀한 구조와 인물에 담아내는 극작술을 모색하고 스타니슬라프스키의 연기술을 익히면서 진지한 연극을 수립하기 시작한다. 1912년에 시카고에 설립된 시카고 소극장과 1914년에 뉴욕에 창립된 스퀘어 플레이어스, 1916년 매사추세츠주에서 결성된 프로빈스타운 플레이어스, 그리고 1919년에 미국 최초의 프로페셔널 예술극단으로 설립된 시어터 길드 등이 그들이다. 이들은 동시대 유럽 연극계에서 정립된 사실주의, 자연주의, 그리고 표현주의 등의 양식에 미국의 고유한 소재나 주제를 담아내면서 국제적으로 미국 연극을 알리기 시작하는데, 그 대표적인 작가들은 유진 오닐이나 맥스웰 앤더슨, 클리포드 오테츠, 엘머 라이스, 그리고 시드니 킹즐리 등이다. 그 외에 여성 희곡 작가인 수잔 글래스펠이 있는데 그녀는 프로빈스타운 플레이어스의 창립자 중 한 사람으로서 현대 미국의 사상과 유럽의 표현주의를 절충한 희곡들로 극단에 많은 기여를 했다. 이러한 극작가들의 대두와 소극장 운동의 결과로 미국 연극은 1920년대에 이르러 종래 멜로드라마나 가벼운 희극에서 벗어나 예술로서의 연극을 정립하려는 움직임이 본격적으로 일어난다(이혜경, 『미국연극』, 신정옥 외, 『한국에서의 서양연극』, 소화, 1999, 160-161면). “불란서에 있어서는 이현구, 노서아에 있어선 함대훈, 독일에 있어서는 조희순.서항석, 영국에 있어선 김광섭, 중국에 있어선 김광주.정래동 제씨의 여태까지의 공적이 그것이다. 그러나 미국 신극에 관해서는 그다지 구체적 소개가 과거에 있었음을 나는 기억치 못한다. 그러므로 나는 이 기회에 좀 지루하기는 하겠지만 그 발생 과정을 잠깐 소개해보려 한다.”라는 언급과 함께 유치진은 적극적으로 미국의 신극 운동을 소개하였다(유치진, 『미국의 신극 운동』(1934), 『동량 유치진 전집』 7, 서울예대출판부, 1993, 159-161면).

13) 원제는 <Winter Set>이다. 이 작품이 영화화 될 때 <목격자>라는 제목이 붙었던 것이나, 유치진은 연극 공연에 있어서도 영화 제목을 그대로 사용하였다(유치진, 『목격자 상연에 제하여—미국의 현역 작가 맥스웰 앤더슨』(1935), 『동량 유치진 전집』 8, 서울예대출판부, 1993, 328면).

14) 유치진, 『동량 유치진 전집』 9, 서울예대 출판부, 1993, 150-151면.

15) 유치진, 『목격자 상연에 제하여—미국의 현역 작가 맥스웰 앤더슨』, 『동량 유치진 전집』 8, 328면.

구회 제2기에서 입김이 섰던 유치진의 변화와 깊은 관련을 맺는다.

유치진은 1년간의 일본 체류 후에 극예술연구회 8회 공연을 통하여 그의 작품 <소>를 공연하고자 하지만, 검열을 통해 공연 불가를 당하게 된다. 동경의 학생예술좌를 통해서는 공연이 되었던 <소>를 식민지 경성에서는 공연할 수 없었던 것이다. 이 체험은 유치진에게 큰 충격을 안기는데, 이로 인해 그는 우회적으로 식민지 현실을 언급할 수밖에 없음을 깨닫게 된다. 이는 ‘역사극’과 ‘풍자극’을 쓰겠다는 주장과 미국 연극을 공연함으로써 식민지 현실에 대한 직접적인 묘사를 피해가는 것으로 나타난다. 이와 함께 유치진은 창작방법의 변화를 겪게 된다. 즉 그는 “잃어버린 시혼을 찾자”고 주장하면서¹⁶⁾ “리얼리즘의 수정”이라는 절충적 태도로 로맨틱시즘을 전개하게 되는 것이다.¹⁷⁾ 이에 따라 그는 번역극을 공연하면서 미국 연극인 <목격자>를 공연했는데, 맥스웰 앤더슨의 ‘시극의 모습을 띤 사실주의 작품을 공연하는 것은 유치진에게는 너무나 당연한 것이었다.’¹⁸⁾ ‘리얼리즘의 수정’을 주장했던 유치진에게, ‘리얼리즘을 벗어나지 않으면서도 ‘로맨티시즘’을 내포하고 있는 것으로 보이는, 즉 “시혼(詩魂)”을 가진 것으로 보이는 운문으로 된 시극 <목격자>는 흥미를 끌 만한 작품이었던 것이다.’¹⁹⁾²⁰⁾

16) 유치진, 『잃어버린 시혼을 찾자—우선 리얼리즘의 수정부터』(1938), 『동량 유치진 전집』 7, 64면.

17) 박영정, 앞의 책, 157면.

18) 유치진에 따르면, “<목격자> 전편을 통하여 보건대 현실의 모순을 깨트리고 돌진하려는 인간의 시혼은 창일하고 있”으며, “이 작품에 나타난 이 비상하려는 시혼은 앤더슨으로 하여금 낭만극 작가라는 관명을 씌우게까지 하였다. 그러나 앤더슨이 전 세기의 낭만주의 작가와 다른 것은 그가 현대 생활을 비판적으로 또는 항의적으로 해부하려 드는 것이다. 이와 같은 비판적, 해부적이고 항의적인 태도는 입센에서 버나드 쇼를 거쳐 온 현대 극작가가 가지는 리얼리즘 정신이다.”(유치진, 『목격자 상연에 제하여-미국의 현역 작가 맥스웰 앤더슨』, 『동량 유치진 전집』 8, 329-330면) 이렇게 유치진은 <목격자>에서 개척한 문학사상의 업적이야말로 ‘리얼에 입각한 로맨틱시즘의 획득’이라고 평가한다.

19) 유치진은 <목격자>에서 개척한 문학사상의 업적이야말로 ‘리얼에 입각한 로맨틱시즘의 획득’이라고 평가한다(유치진, 『목격자 상연에 제하여—미국의 현역 작가 맥스웰

그는 미국 연극 공연을 해방 이후에도 계속적으로 해나갔다. 특히, <포기와 베스> 공연은 그에게 특별한 것이었다. <포기와 베스>라는 희곡은 아메리카 작가 헤이워드의 작품으로, 애초 1925년에 헤이워드가 이 작품을 소설로 쓴 것을 그의 부인이 희곡으로 각색한 것이다. 그리하여 헤이워드 부처 공작(共作)이란 이름으로 연극으로서 비로소 세상에 나온 것이다.²¹⁾ 그는 극예술연구회 2기에 처음으로 헤이워드 부부의 <포기>를 공연하고, 이후에 이 작품을 여러 번 공연한다.²²⁾²³⁾ 1948년에는 극예술협회에서 <검둥이는 서러워>로 공연을 했고, 그는 극장 드라마센터를 건설한 1962년도 <포기와 베스>라는 이름으로 다시 공연한다.²⁴⁾ 유치진의 8개월의 미국

앤더슨, 『동량 유치진 전집』 8, 330면).

- 20) 실제 공연에서는 ‘운문으로 肉薄하는 낭만적 氣魂’은 보이지 않았고, ‘자날리스틱한 사건을 摘發하는 리알리스틱한 비판’만 남았다고 한다. 유치진은 그 이유를 번역의 문제라고 했는데, ‘우리 문학에 있어서의 운문이란 영어의 그것과 같이 異彩한 발달을 수행하지 못했기 때문에 <목격자> 번역을 전혀 산문에 의거치 않을 수 없었다’는 것이다. (한문, 「관속소감 “목격자”를 보고」, 『조선일보』, 1938.7.25. (김재석, 『극예술연구회 제2기의 번역극 공연에 대한 연구』, 『한국극예술연구』 제46집, 한국극예술학회, 2014, 81면에서 재인용))
- 21) 유치진, 「극연 신춘 공연 흑인극 「포기」를 앞두고(1937), 『동량 유치진 전집』 8, 341면.
- 22) 유민영은 1962년 <포기와 베스> 공연을 ‘우리 연극사상 최초의 뮤지컬’, ‘한국 최초의 미국식 뮤지컬’이라고 규정(유민영, 『한국연극운동사』, 태학사, 2001, 604면)했으나, 유인경은 ‘컷트가 많았으며 음악이 제대로 살지 못했다.’ ‘본디 오페라 곡으로 작곡된 것을 몇 곡만 선별해 편곡을 한 탓에 노래와 춤이 제한적이었다.’ ‘그나마 유치진이 번역한 공연대본도 원작이 아니라 일제 하 축지소극장에서 상연했던 중역본을 사용했다.’ 등의 언급이나 박용구, 차범석, 이로미 등의 평을 봤을 때, 제대로 된 뮤지컬로 간주하기는 어렵다(유인경, 『한국 뮤지컬의 세계』, 연극과인간, 2009, 78-79면)고 평가한다. 그러나, 1937년 극예술연구회에서의 공연에서는 뮤지컬 장르에 대한 인식이 아직 보이지 않았으나, 1948년의 <검둥이는 서러워>에서 1937년의 <포기>보다는 비록 뮤지컬까지는 아니었다 해도 음악극으로서의 장르 인식을 좀 더 분명히 했고(우수진, 「미국연극의 번역공연과 ‘아메리카’의 상상-유치진의 미국연극 수용을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제39집, 한국극예술학회, 2013, 102-106면), 1962년의 <포기와 베스> 공연에서는 처음으로 거쉬윈의 곡을 몇 곡이나마 실현하고자 애썼다. 유인경은 <포기와 베스> 상연 후 ‘연극계에서 뮤지컬에 대한 관심이 더욱 깊어지게 되었다.’(유인경, 앞의 책, 74면)고 말한다.
- 23) 유치진, 『동량 유치진 전집』 9, 284-285면.
- 24) 김재석은 <포기>를 유치진의 ‘리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘’의 이상적인 작품이지만, 아쉬움을 많이 남겨준 작품이라고 평하였다. 그래서 그가 해방 이후에 극예술협회

체험 중 미국은 브로드웨이 뮤지컬이 중심이었는데, 뮤지컬의 미래를 확신했던 유치진은 춤과 노래가 있는 이 작품을 높이 평가했던 것이다.²⁵⁾ 일제시대에는 <포기와 베스>에 나오는 흑인의 노래 부분을 거쉬인의 음악을 구할 수 없어 민요 작곡가 정순철의 작곡에 의해서 공연하였지만,²⁶⁾ 그는 1962년에는 몇 곡이나마 거쉬인의 음악을 실현하고자 했다.

그는 극예술협회와 신극협의회, 그리고 드라마센터를 통해서 미국 연극을 계속해서 공연하는데, 이러한 지속적인 미국 연극 공연과 우익 연극의 거두로서 미국의 주목을 받았던 그는, 록펠러 재단의 후원 아래 세계 연극 시찰을 하게 된다.²⁷⁾ 그는 약 8개월 보름 동안 미국에서 연수하였고, 4개월은 유럽 및 동남아시아의 여러 나라를 거치면서 연극 관람 및 관련 인사 면담에 힘을 쏟았다.²⁸⁾ 한국에 돌아온 후에 그는 록펠러 재단에 극장 건설을 건의하고, 드라마센터를 건립하게 된다.

의 <검둥이는 서러워>를 통해 <포기>의 공연을 다시 추진하고, 그 이후에도 드라마센터에서 <포기와 베스>라는 뮤지컬 드라마로 만들어 보려는 강한 집착을 가졌던 것도 '리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘' 극을 다시 한 번 실천해보고 싶은 욕망의 발현이었다고 보고 있다(김재석, 「유치진의 도쿄 구상 실천과 극예술연구회의 <포기>(Porgy)」, 『한국극예술연구』 제55집, 한국극예술학회, 2017, 242-243면).

- 25) 유치진은 뮤지컬에 관심이 많았다. 미국의 브로드웨이에서 뮤지컬을 많이 봤던 것도 큰 영향을 미친 것 같다(“뉴욕에 다시 와서는 주로 연극 관람을 하기로 했다. 관람료와 스케줄은 록펠러 재단에서 모두 해주었기 때문에 나는 구경만 하면 되었다. 그런데 대부분 우리나라의 약극 같은 뮤지컬 코메디가 주종을 이루고 있었다. 인기 있는 작품들이 모두 그런 경음악극이었다. 그런 것을 보면서 나는 미국 연극과 미국 대중의 취향을 어느 정도 간취할 수 있었고 장차 연극이 그런 방향으로 흐르지 않을 수 없을 것 같다는 생각이 깊어졌다.”(유치진, 『동량 유치진 전집』 9, 250면)).
- 26) 유치진, 「『포기와 베스』의 연출(1964), 『동량 유치진 전집』 8, 353면.
- 27) 유치진은 원래 6개월 정도의 외유를 입혔으나, 록펠러재단의 세금 문제 등으로 10개월 간의 세계 연극 시찰을 하게 된다(유치진, 『동량 유치진 전집』 9, 238면). 그러나 그가 1956년 6월에 여의도 비행장에서 출국해서 1957년 6월에 귀국했던 것을 보면, 실제로 그가 해외에 머문 시간은 약 1년 정도였음을 알 수 있다(박영정, 앞의 책, 231면). 김재석은 그의 미국 연수가 단순한 외유가 아니냐 “장기간에 걸친 록펠러재단의 추동과 유치진의 엄청난 노력이 결합된 일종의 기획사업”이었음을 밝히고 있다(김재석, 「유치진의 록펠러재단 미국 연극 연수에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제61집, 한국극예술학회, 2018, 146-148면).
- 28) 위의 논문, 145면.

3. 유치진의 연극 이상의 결집체, 드라마센터

그는 원래 1930년대부터 극장의 필요성을 이야기해왔다. 그는 우리 연극의 발전을 방해하는 것으로 “경제적 토대의 박약”을 들고, 이 경제 문제를 해결하는 데 있어서 “제 1착”으로 “극장 문제”를 해결해야 된다고 주장²⁹⁾해왔다. 그는 다른 글에서도, 조선에서 연극운동을 하려면 “우선 극장을 가져라”라고 외치고 있다.³⁰⁾ 이러한 그의 소망은 1956~1957년의 세계 연극 시찰 후에 드라마센터의 건설로 이어진다. 미국의 록펠러 재단에게 5만 7천불을 받았고(1만 2천불은 기재물로 받았다³¹⁾), 남산의 땅을 불하받고³²⁾ 많은 사람들에게 땅이나 기자재를 제공받는³³⁾ 그리고 유치진의 온 재산을 쏟아 붓는 등의 힘든 작업³⁴⁾을 통해 그는 드라마센터 안에 한국에 서는 한 번도 시도되지 않았던 완전히 새로운 형태의 극장을 짓는다. 극장 드라마센터는 그가 미국 연수 중에 봤던 많은 극장들로부터 영향을 받았는데,³⁵⁾ 특히 이 극장은 그가 미국 체험 중 캐나다에서 봤던 가설극

29) 유치진, 「신극 수립의 전망」(1934), 『동량 유치진 전집』 6, 서울예대출판부, 1993, 310-311면.

30) 유치진, 「조선 연극의 앞길—그 방침과 타개책에 대하여」(1935), 『동량 유치진 전집』 6, 318-319면.

31) 「1961.10.20., 17,000달러에 대한 록펠러재단의 지원 평가 서류」(F19)의 내용을 보면, “발전기 4,200달러, 조명기 5,800달러, 배전반(스위치보드) 7,000달러, 합계 17,000달러”이다(김재석, 『한국연극연구소의 드라마센터에 대한 연구』, 235면).

32) 원래 남산의 과학관으로 예정되어 있던 자리를 이왕직 부지와 맞바꾸기로 하고 땅을 불하받았다(유치진, 『동량자서전』, 342면).

33) 유민영, 『우리 시대 연극운동사』, 단국대학교출판부, 1990, 302면.

34) 유치진, 『동량 유치진 전집』 9, 276-281면. 드라마센터를 짓는 데 든 총 비용은 15만 달러였는데, 그 중 한국 예산은 재단법인 한국연극연구소에 유치진의 전 재산을 ‘기부’한 것이었다. 유치진은 록펠러재단으로부터 건립비용 10만 달러를 약속 받고, 언제든 회수의 가능성을 보고 임시로 본인 소유의 집과 부동산을 한국연극연구소에 ‘기부’하였으나, 록펠러재단의 지원이 중단되자 결과적으로 사재를 회수하지 못한 것으로 보인다. “유치진이 사재를 털어 극장을 지었다.”라는 현지자금조성 비용은 재단법인 한국연극연구소에 ‘기부’된 것으로, 여전히 드라마센터 사유화 논란과 관련되는 부분이다(김옥란, 앞의 논문, 216-219면).

35) 김재석은, 유치진이 미국 시찰을 하면서 지역 극장들을 돌아봤고, 그 중에서 ‘멜러스

장의 모습과 닮아 있다. 그는 미국과 캐나다, 영국 등 각국의 셰익스피어 축제를 살펴보았는데, 이 캐나다의 극장 역시 셰익스피어 축전을 위해 건설된 것이었다. 유치진 방문 당시, 이 극장에서는 셰익스피어의 <원저의 즐거운 아내들>이 공연되었었고, 더글라스 캠펠이라는 영국 배우가 존 폴스텝 경 역을 맡아 관객들을 매혹시켰었는데, 연극의 진행에는 전혀 막을 쓰지 아니하고, 조명의 명암으로써 장면을 바꾸었으며, 관객석의 통로를 가부키 연극에 있어서의 하나미치(花道)처럼 무대의 일부분으로 사용하여 어디에서나 배우가 등·퇴장을 할 수 있게 하였다.³⁶⁾ 이 스트랫퍼드의 방문은 록펠러재단의 기대 이상으로 유치진의 연극 활동에 큰 영향을 미쳤³⁷⁾던 것으로 보인다. 유치진은 “무대가 글로벌 극장과 비슷했고, 나에게 많은 연극적 영감”을 안겨주었다고 파스에게 편지를³⁸⁾ 쓰기도 했다.

드라마센터의 무대는 전 무대(fore stage)와 후 무대(back stage)로 나누어져 있는 주 무대(main stage)와 주 무대의 양측에 계단으로서 주 무대와 연결된 두 측면 무대(side stage)와 관객석을 세로(로) 지나간 두 통로 무대(aisle stage), 그리고 관객석 뒤 반원형의 성가대 무대(choir stage) 등으로 구성되어 있으며, 통로 무대와 전 무대는 교량 무대로 연결되어 있다. 통로 무대는 관객석의 통로로, 성가대 무대는 관객의 휴식처(foyer)로 각각 적용된다.

이 극장의 관객석은 2500년 전의 희랍 야외극장의 형태요, 주 무대와 양측 무대는 중세기의 동시 무대를 상상할 수 있을 것이며, 전 무대는 16세기의 영국 엘리자베스 시대의 극장의 특징인 apron 그것이며, 후 무대는 2백년 이래로 오늘날까지의 연극의 주류를 이루고 있는 사진틀 무대(picture

시어터 센터’와 드라마센터가 비슷하다고 밝혔다. 그는 이 극장의 원형무대와 관객석의 배치, 그리고 직접 노출되지 않게 배치한 독특한 둥근 천정 모양이 드라마센터에 동일하게 나타나고 있다는 사실을 지적한다(김재석, 『한국연극연구소의 드라마센터에 대한 연구』, 224면).

36) 유치진, 『연극행각 세계일주』(1957), 『동량 유치진 전집』 7, 234-235면.

37) 김재석, 『유치진의 록펠러재단 미국 연극 연수에 대한 연구』, 165면.

38) 위의 논문, 165면.

frame stage)며, 교량 무대는 일본 가무기(歌舞伎)의 하나미찌에서 따온 것이다. 즉 드라마센터의 설계는 유사 이래 인간이 창조한 각 시대의 가장 특징적인 극술의 대표적인 형태를 집대성해 놓았다고 하겠다. 특히 성가대 무대는 가톨릭 성당의 성가대가 합창하는 자리에서 암시를 얻어 설정된 것으로서, 우리는 성가대 무대라고 명명하고 있다. 또 하나 주목할 점은 전 무대에서 관객석 아래에 있는 배우들의 등퇴장을 위한 갱로(坑路)일 것이다. 재래의 극장에서는 배우들이 후 무대에서만 등퇴장하던 것을 이 갱로의 사용은 배우들의 연기를 관객에게 더욱 접근시켜 영화의 클로즈업(close up) 수법과 같이 보다 힘찬 박력과 감명을 관객에게 가하는 동시에 배우의 호흡을 관중의 호흡 속에서 돌아나오도록 하자는 것이다.³⁹⁾

(밑줄 - 인용자)

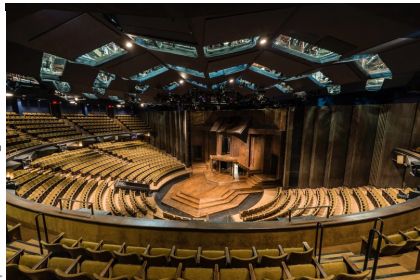
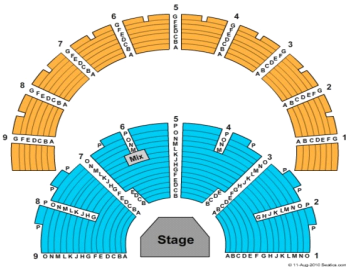
무대와 관객석의 구조는 고대 희랍의 원형 노천극장과 영국의 엘리자베드조 시대의 에프론 무대를 절충해서 새로 창안된 것으로 3천여의 의자를 가지고 있는 대극장이다. 그러나 천정은 천막으로 덮혀있다. 본 건축에 착수하기 전에 가설로써 연극의 효과를 시험하고 있는 것이었다. (중략) 연극의 진행에는 전혀 막을 쓰지 아니하고, 조명의 명암으로써 장면을 바꾸었다. 그리고 관객석의 통로를 가부키 연극에 있어서의 하나미치(花道)처럼 무대의 일부분으로써 사용했다. 즉 관객석에는 방사상(放射狀)으로 일곱 개의 통로가 있는데 그 어느 것에서나 배우가 등장 혹은 퇴장하며, 때로는 그 통로에서 다른 통로에 나타난 배우나 혹은 무대 위에 있는 상대방과 대사를 주고받는다. 그뿐 아니다. 때로는 그 통로에서 한바탕 연극을 하기도 했다.⁴⁰⁾ (밑줄 - 인용자)

39) 유치진, 「극장 드라마센터의 특징」, 〈햄릿〉 드라마센터 개관 공연 프로그램, 1962.

40) 유치진, 「연극행각 세계일주」(1957), 234-235면.



<그림 1> 드라마센터



<그림 2> 캐나다 스트랫퍼드 극장

<그림 1>은 극장 드라마센터의 사진이고, <그림 2>는 캐나다 온타리오주 스트랫퍼드의 극장의 평면도와 사진이다. 캐나다 온타리오주 스트랫퍼드에 있는 극장은, 유치진이 말하던 당시는 가설극장이었는데, 그 후에 정식 건물로 건설된 것이다. 위의 인용문이나 사진을 보면, 유치진이 세운 극장 드라마센터와 캐나다 온타리오주 스트랫퍼드의 셰익스피어 연극 공연을 위해 지어진 극장이 거의 같음을 알 수 있다. 3000여 명이 들어가는 대극장인 캐나다의 극장과는 달리 드라마센터는 2층이 없는 500여 석의 단층으로 된 극장이지만, 유치진은 객석 뒤에도 무대를 설치하고, 주 무대의 양 옆에 옆 무대(side stage)를 설치함으로써 전체적으로 관객석

이 무대에 둘러싸인 느낌을 주면서 앞무대는 돌출무대로 하여 캐나다에서 봤던 극장과 유사한 극장을 만들어낸 것이다. 특히, 방사선으로 뺀 계단의 모습은 캐나다의 극장과 다르지 않다. 이 계단의 쓰임새는 유치진에게 중요한 것이었는데, 그것은 계단에서 배우가 등·퇴장하는 것이 무대와 관객의 거리를 없애는 뛰어난 방법이었기 때문이다.

스트랫퍼드 극장에서 볼 수 있는 ‘하나미치(花道)’ 같은 관객석의 통로는 폴 베이커의 베일러 극장에서도 볼 수 있는 것이었다. 유치진은 미국 연수를 통해 당시 유행하고 있던 ‘원형극장’의 모습을 보게 되고, 원형극장 공연을 주도하던 폴 베이커와의 만남을 통해 그의 베일러 극장에서 가부키 극장의 하나미치와 유사한 장치가 서양식 무대에 적용된 것을 보게⁴¹⁾ 되었다. 스트랫퍼드에서 본 극장과 베일러 극장의 모습은 그에게 큰 영향을 미쳤고, 한국에 돌아와 극장 드라마센터를 지으면서 이들의 영향을 크게 활용하였다. 이러한 극장의 모습은 그의 연극관으로 인해 더욱 강력하게 추진되었다. 즉, 유치진은 극예술연구회 2기를 맡으면서 관중에게 더 가까이 가야 한다는 ‘관중분위론’을 주장하면서 그 일환으로 ‘대극장론’을 주장하였었는데, 이러한 그의 연극관 때문에 록펠러재단과 연극인들의 반대에도 굴하지 않고 드라마센터를 500여 석의 중극장 정도의 크기로 만들었다.⁴²⁾ 그리고, 1930년대부터 가져온 전통극에의 관심을 지속시켜 무대와 관

41) 김재석, 「유치진의 록펠러재단 미국 연극 연수에 대한 연구」, 175-176면.

42) 김옥란은, 록펠러재단은 애초에 200석 규모의 실험 소극장으로 드라마센터를 기획했고, 드라마센터가 ‘학생 공연 제작을 위한 실습장’으로서 그리고 현재 활동 중인 전문 극단을 도움으로써 한국 소극장 연극에 도움이 될 것으로 생각하였으나 그러지 못했다고 평가한다. 또한 젊은 연극인들도 드라마센터가 소극장 운동의 중심점 역할을 해줄 것으로 기대하였으나 그렇지 않았다고 평가한다. 그리고 록펠러재단은 이러한 실망과 연극계의 잠을 때문에 애초에 약속한 10만 달러를 다 지원하지 않았다고 보았다(김옥란, 앞의 논문, 211-222면). 김재석은, 유치진이 미국 브로드웨이의 상업적 극장에 실망하고 지역 사회 극장에 관심을 보임으로써 그의 ‘대극장론’에 변화가 일어났다고 지적한다(김재석, 「유치진의 록펠러재단 미국 연극 연수에 대한 연구」, 177면). 그러나 지역 사회 극장의 모범을 보인다고 록펠러재단이 판단했던 스트랫퍼드의 극장(김재석, 「유치진의 록펠러재단 미국 연극 연수에 대한 연구」, 164-165면)도 3,000석이었기 때문에 ‘소극장’으로 보기는 힘들다. 따라서 지역 사회 극장에 관심을 보였다는 사실이

객과의 거리를 없애고 ‘관객과의 합일’을 이루기 위하여 돌출무대를 만들고 방사선상의 계단을 만들어 거기에서 배우들을 등장시켰다.⁴³⁾

이를 좀 더 자세히 살펴보자. 유치진의 연극 이상은 크게 두 가지로 나누어 볼 수 있는데, 먼저 첫 번째는 대극장에 대한 그의 신념이다. 유치진은 극예술연구회 2기를 주도하면서 ‘대극장론’을 주장한다. 사실상 극예술연구회의 동인들과는 다른 경향⁴⁴⁾을 가지고 있었지만 극예술연구회에 합류했던 유치진은, 극예술연구회 1기에는 그들의 방침을 따라 소극장론⁴⁵⁾을 따랐던 것으로 보인다. 그런데, 유치진은 기본적으로 소극장에 대한 비판적인 생각을 갖고 있었다. 그는 소극장 연극을 ‘희곡의 입체화’라고 불렀고, ‘연극은 거리의 정열을 떠나서 실내로 유폐되었다’고 표현했다.⁴⁶⁾ 같은 글에서 그는 연극이 영화보다도 대중성이 뛰어나다고 생각했고, 이 근원에는 연극이 우리 가면극이 가진 성격을 가지고 있기 때문이라고 생각했다. 그는 연극이란 대중에게서 탄생하는 것이라 믿었고, 우리의 가면극의 원리가 연극의 대중성을 온전히 나타내줄 수 있다고 믿었다. “야천의 마당”에서 “누구나” 뛰어들어 춤출 수 있는 우리의 가면극은, 연극과 관중이 하나로 연결될 수 있는 연극만의 대중성을 태생적으로 갖추고 있다는 것을 유치진은 발견했던 것이다.⁴⁷⁾ 그리고 무엇보다도 연극의 대중성이란 극장과 관중의 떼어 수 없는 관계라고 생각했다. 그래서 그는 자신이 극예술연구회를 주도하게 되면서는 ‘관중본위론’을 주장하게 되는 것

극장 크기에 따라서 소극장과 대극장을 구분했던 그의 ‘대극장론’에 변화를 가져왔다고는 보기 힘들다.

43) 유치진은 미국 시찰 중에 지역 사회 극장을 돌아봤고, 마고 존스의 원형극장에 큰 관심을 보였다. 그녀는 원형극장의 가장 중요한 미덕은 친밀감이라 믿었으므로 관객들에게 배우와 같은 방에 있는 느낌을 주기 위해 좌석 첫 열을 무대와 같은 높이로 만들었고 무대 막은 사용하지 않았다(김재석, 『한국연극연구소의 드라마테어에 대한 연구』, 222면).

44) 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996, 142면.

45) 극예술연구회는 자신들의 운동 방침을 공식적으로 천명한 적이 없다. 그러나 소극장론과 번역극우선론은 공통적으로 나타난다(위의 책, 158-182면).

46) 유치진, 「연극의 대중성」(1932), 『동광 유치진 전집』 7, 33-38면.

47) 위의 글, 37면.

이다. 그리고 ‘야천의 마당은 아니었지만, 그래도 많은 관중들이 함께 할 수 있는 ‘대극장’을 선호하게 된다.⁴⁸⁾

1. 조선에서 소극장제가 효과적일까? 또는 이동극장, 야외 패전트에 대한…… 복안은 없느냐는 질문에 대해서는 이렇습니다.

(가) 소극장 연극이란 것은 그것으로서 한 연극 형식이 고정되다시피 되어 있는 현재내 자신이 하고 있는 연극에도 그 소극장의 영향이 치명적으로 못박혀 있습니다마는 될 수만 있으면 소극장식 연극에서 벗어났으면 합니다. 그 이유는 소극장 연극이란 연극의 한 실험실로서의 의미에서는 매우 존경할 바 있으나 소극장이 가지는 그 무대적 조건이 연극의 그 본연적 생명을 거세시킨 감이 많기 때문입니다. 연극이 가지는 소극장적 요소는 완전히 영화에 양도시켜 버리고 금일의 연극이 가지는 바 그의 본연적 생명을 찾아야 할 것 같습니다. 현대에 있어서 연극이 영화에 놀려 있는 것은 사실입니다. 여기에 대한 타개책은 현재 우리가 가진 소극장적 악패를 기양(棄揚)하는 데서 새로이 출발되어야 할 것이 아닌가 합니다. 이런 의미에서 나는 소극장 연극에 대해서는 별 희망을 붙이지 않고 오히려 반대하는 자의 하나입니다.

(나) 그러므로 이상적으로 말하면 희랍의 패전트를 한 번 새로이 시험해 보고 싶습니다. 이런 의미에서 우리는 ‘조선연극제’라는 것을 가지고 연전(延專) 야외극장 같은 것을 이용하여 연 1차의 전선적(全鮮的)인 대 연극제를 거행해 보고 싶습니다. 이에 대한 구체안은 동경서 마해송(馬海松)씨와 이야기해 본 일이 있지만은 어떤 신문기관의 적극적 후원만 얻으면 그다지 어렵지 않을 줄 압니다.

48) 유치진의 이러한 소극장에 대한 비판은 소극장이 지닌 결함으로서 대중성의 결여라는 점을 지나치게 의식한 데서 비롯된 것으로, 그의 개인적인 견해에 가까웠다. 그리고 이는 대극장과 소극장의 개념을 단순히 관객의 많고 적음으로 판단한 것으로, 유치진은 무대와 객석의 거리가 가까워서 배우와 관객의 친밀도가 높을 수 있다는 소극장의 특성을 무시하고, 이러한 소극장의 특성이 연극의 대중성과 어떻게 접맥될 수 있을 것인가에 대해서는 깊은 관심을 갖지 않고 있다(양승규, 앞의 책, 194-197면).

(다) 패전트에 대해서는 이상과 같은 의도에서 시험될 것이요, 극장 중심의 연극운동은 대극장을 취한 것이 가장 좋을 듯합니다. 대극장에서 우선 우리는 소극장에서 박탈당한 ‘연극성’을 탈탈한 채 보고 싶습니다.⁴⁹⁾ (밑줄 - 인용자)

「연극의 대중성」(1932) 이후 몇 년이 지난 뒤에 유치진이 쓴 글인데, 유치진은 「연극의 대중성」에서 밝힌 바와 같이 여전히 소극장 연극을 ‘연극의 한 실험실’로 지칭하면서 소극장 연극이 ‘연극의 본연적 생명’을 박탈한다고 생각했다. 그는 극예술연구회를 통해 소극장 운동을 하면서도 오랫동안 이러한 생각을 가져왔던 것이다. 그리고 이러한 소극장 연극의 성격 때문에 극예술연구회의 연극에 관객이 없다는 생각을 하게 된다. 이러한 그의 연극관이 극예술연구회 2기에서 자연스럽게 ‘관중본위론’, ‘대극장론’으로 흘렀던 것이고, 그리스의 야외극장을 실험해 보고 싶은 소망을 품게 했던 것이다. 그가 1950년대에 원형연극에 대한 관심을 보였던 것⁵⁰⁾도 이러한 생각에서 비롯된 것이다. 이러한 그의 오랜 기간의 신념 속에서, 그는 극장 드라마센터를 연극인들의 바람과 달리 ‘소극장에서 중극장으로 무리한 계획 변경’⁵¹⁾을 하게 되는 것이다.

두 번째로 그는 드라마센터를 통해 관중과의 합일을 꿈꾼다. 드라마센

49) 유치진, 「신극운동에 대한 나의 구도」(1937), 『동량 유치진 전집』 6, 330면.

50) 유치진, 「원형연극과 학생극-고대극회 공연을 앞두고」(1954), 『동량 유치진 전집』 7, 363면. 그는 미국 연극계 시찰 중에 마고 존스의 원형극장에 큰 관심을 보였고(김재석, 「한국연극연구소의 드라마센터에 대한 연구」, 222면), 드라마센터도 원형극장의 형태로 전체 무대가 관객석을 둘러싼 형태로 지었다.

51) 김옥란, 앞의 논문, 221-222면. 유치진도 “아예 처음부터 ‘록펠러’ 財團의 생각대로 鐘閣 옆에 자그마한 ‘살롱’이나 지었더라면 아무 個人的 부당이나 비난도 받지 않았을 것을 使命感 같은 意慾으로 시설을 늘려서 ‘이 고생이다’”라고 말했다는 것을 보면, 그도 드라마센터를 지으면서 무리하게 시설을 늘렸다는 것을 알고 있었다고 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 ‘사명감 같은 의욕’이라든지 “‘록펠러’도 처음 擴張건축엔 반대였다. 그러나 開館때의 결과를 보고는 ‘자이언트’라고 표현하더라.” 등의 표현을 보면 여전히 드라마센터를 확장시킨 것에 대한 자부심을 느낄 수 있다(「드라마센터는 사유화 되지 않는다—정상화를 모색하는 유치진씨」, 『한국일보』, 1966.9.1.).

터는 비록 우리 가면극과는 달리 실내에서 공연이 이루어지도록 만들어진 극장이었지만, 관객석을 무대가 둘러싸고 계단을 통해 배우들이 등·퇴장하게 함으로써 프로시니엄 무대보다는 관객과 무대가 가깝게 설계되어 있었던 것이다. 또한, 앞 무대는 ‘돌출무대’를 사용하고 있는데, 이는 돌출 무대 극장의 연기구역과 객석이 프로시니엄 극장에서보다 더 융합되어 있기 때문이다. 왜냐하면, 돌출무대의 기본목표가 관객과 배우들을 보다 친근한 관계로 끌어들이고 사실주의의 감정들을 제거하는 데 있기 때문이다.⁵²⁾ 그는 ‘노동자구락부극에 대한 글을 쓰면서, “현대 연극의 가장 진보된 이상이 객석과 무대의 황홀한 일치”라고 말한 적이 있는데,⁵³⁾ 이러한 그의 바람이 극장 드라마센터를 통해 표현된 것이다. 그는 캐나다 스트랫퍼드 극장의 연출을 보면서, “이런 식의 연출법은 프로시니엄 무대의 울타리 속에 갇히어 영축(嬰縮)할 대로 영축하고 있는 근대극을 무한한 자유천지에 해방해 놓은 듯한 감을 주는 것이었다. 이렇게 극장을 구사(驅使)하니까 3천여 명이나 수용하는 대극장이건만 그렇게 커보이지 않고 무대와 관객석이 하나가 되어 있는 듯했다. 내게는 이런 식의 연극이야말로 연극의 본도(本道)가 아닌가 싶었다.”⁵⁴⁾라고 말한 바 있는데, 극장과 관중과의 밀접한 관계, 이것이야말로 유치진이 1930년대부터 꿈꾸던 것으로, 그는 1960년대에 와서야 그 꿈을 이루게 되는 것이다.

이렇게 ‘대극장론’과 ‘관중과의 합일’이라는, 1930년대부터 지속되어 온 그의 연극 이상은 극장 드라마센터에 결집된다. 유치진은 극장 드라마센터에서 더 많은 관객과 함께 볼 수 있는, 그리고 관객과의 합일을 이룰 수 있는 연극을 공연하고자 했던 것이다. 이러한 연극 이상 때문에 그는 “무리한 계획 변경”⁵⁵⁾을 통해 극장 드라마센터를 중극장으로 지었고, 여

52) O.G. Brockett, 앞의 책, 31면.

53) 유치진, 「노동자구락부 극에 대한 고찰」(1932), 『동광 유치진 전집』 7, 27면.

54) 유치진, 「연극행각 세계일주」(1957), 『동광 유치진 전집』 7, 234-235면.

55) 김옥란, 앞의 논문, 222면.

러 형태의 무대를 가진 현대식 건물로 지은 것이다. 그는 첫 공연 <햄릿>에서 극장 드라마센터의 무대를 적극적으로 활용함으로써 그가 꿈꾸던 관객과의 합일을 이루고자 하였다.⁵⁶⁾

특히 유치진은, 본격적으로 세계 연극 시찰 후 '전통극'에 대한 관심이 더 높아졌고, 이를 바탕으로 관객과의 합일을 전통극에서 찾았다. 유치진이 미국에 머무는 동안, 그는 우리나라 연극에 대해서 연설할 기회를 여러 번 갖게 되는데, 그는 거기에서 가면극, 창극, 신극, 이렇게 우리나라 연극에 대해서 설명한다. 그러나 그가 깨닫게 되는 것은 누구도 한국 연극을 모른다는 사실이었다.⁵⁷⁾ 특히, 중국의 경극이나 일본의 가부키 같은 전통극이 서양에 알려진 데 반해서, 우리의 전통극은 전혀 알려지지 않았다. 이는 그에게 크나큰 충격을 주었고, 귀국하자마자 전통극 복원에 주력하게끔 했다.

내가 세계 일주 여행을 하면서 깊이 생각한 것 중 또 한 가지가 우리 문화유산에 대한 소중함이었다. 미국의 여러 연극 모임에서 우리 고유 연극을 설명할 때마다 서양인의 관심은 지극히 컸었다. 한국이란 나라에도 연극이 있나 하고 생각하던 서양 사람들이 우리의 전통극 이야기를 듣고는 감탄을 했던 것이다. 그래서 나는 당장 귀국하는 대로 전통극을 위해서 무엇이든 해야겠다는 다짐을 마음속으로 수없이 했던 것이다.⁵⁸⁾

위 인용문에서 보듯이, 미국 체험은 그에게 “우리 문화유산에 대한 소중함”을 깨닫게 했다. 이렇게 그는 가면극에 관심을 갖기 시작하는데, 그가 우리 문화유산에 관심을 가질 수 있었던 것은 중요한 일이라는 생각

56) 김경옥, 「드라마센터의 문제점-개관공연을 계기로」, 『동아일보』, 1962.4.19. (“‘햄릿’ 공연을 통해서 볼 때, 등장인물들이 아무 예고 없이 이 구석 저 구석에서 튀어나와 관객에게 쫓겨나감을 느끼게 하며, 또 관객으로 하여금 현대 연극의 이러한 경향으로 따진다면 확실히 성공했다고 할 것이다.”)

57) 유치진, 『동량 유치진 전집』 9, 234-265면.

58) 위의 책, 266-267면.

이 든다. 왜냐하면, 이렇게 해서 유치진은 전통극에 대한 관심을 실천하려고 힘썼고, 그 결과 연극계에서 전통극에 대한 관심이 뿌리를 내리기 시작했기 때문이다.⁵⁹⁾ 1930년대부터도 유치진은 전통에 대한 관심을 가졌었지만,⁶⁰⁾ 그것이 본격적인 행동으로 나타난 것은 미국 체험 후인 것이다.⁶¹⁾ 그의 가면극에 대한 관심은, 가면극의 무대에 대한 관심이기도 했다. “야전의 마당”에서 “누구나” 뛰어들어 춤출 수 있는 우리의 가면극 무대는, 연극과 관중이 하나로 연결될 수 있는 연극만의 대중성을 태생적으로 갖추고⁶²⁾ 있기 때문에 프로시니엄 무대를 벗어나 관중과의 합일을 이룰 수 있는 연극 무대였다. 유치진은 프로시니엄 무대에 희의를 갖고 있었고, 원형 무대와 전통극 무대를 유사하게 생각하고 있었기 때문에, 이런 식의 전통극 무대에 가까운 무대를 짓고 싶었던 것으로 보인다.

59) 백현미는 이를 ‘옥시덴탈리즘’이라고 비판하고 있다. 즉, 우리의 전통에 대한 관심이 오히려 비서구세계에서의 서구 인식이라는 옥시덴탈리즘의 단초를 보이고 있다는 것이다. 유치진은 록펠러 재단의 후원으로 1년여에 걸쳐 해외 연극을 시찰했을 뿐 아니라, 이전과 이후에도 연극의 국제교류에 적극적으로 참가했다. 그는 여러 경로를 통해 때로 서구의 물질적 투자의 혜택을 누리며 서구 연극계의 변화를 목도했는데, 그 하나가 한국의 전통극에 대한 서구인들의 무지와 중국이나 일본의 전통극에 대한 서구인들의 관심이었다. 그는 미국 및 유럽에서 불기 시작한 동양연극에 대한 관심과 열기를 목도했으며, 한국 연극에 대한 소개가 전무하다는 것을 경험했으며, 서구와 교류하기 위해서는 한국의 전통극에 대한 탐색이 필요하다는 것을 절감한 것이다. (백현미, 『1950년대 한국연극사의 전통 담론』, 『한국연극사와 전통담론』, 연극과인간, 2009, 230-231면).

60) 유치진은 극예술연구회가 만들어지기 직전 열렸던 극영동호회 주최의 연극영화전과 관련하여 글을 쓰는데, 이 글에서 그는 그의 전통관을 피력한 바 있다(유치진, 「연극 영화전을 개최하면서」(1931), 『동량 유치진 전집』 7, 290면). 김광섭이나 이현구 등 극예술연구회 일반의 전통관은 ‘연극이 없는 사회에 연극을 있게 하자’는 것으로 우리나라의 연극 전통을 무시하는 것이었지만, 유치진은 연극 전통 찾기에 관심을 지니고 있었다(양승국, 앞의 책, 174면).

61) 그는 세계 연극 시찰 후에, 드라마센터 부설 서울연극학교 내에 ‘가면극회’를 만들기도 하였고, 이두현 임석재 등과 ‘산대가면극보존회’를 만들기도 하였다.

62) 유치진, 「연극의 대중성」(1932), 『동량 유치진 전집』 7, 37면.

4. 유치진의 드라마센터 무대 활용의 한계

서구 연극은 17세기가 되면서 의식 참가형이었던 원형 극장이 좁고 긴 감상형으로 바뀌고, 프로시니엄 아치와 커튼 설치에 의해 무대와 관객석은 엄격히 구별되며, 공연되는 상연물이나 등장인물도 변화하여 배우와 관객은 완전히 분리되는데,⁶³⁾ 이러한 새로운 형태의 무대가 근대화 과정을 통해 우리나라에도 생겨나고, 관객과의 합일이 가능했던 전통극의 무대가 근대식 무대로 바뀐다. 전통극의 원형 무대가 프로시니엄 무대로 바뀌어가고, 관객들은 무대와 분리되어서 관객석에서 무대를 지켜보는 형태로 혼용되는 것이다. 유치진이 짓고자 했던 극장 드라마센터의 무대는, 이러한 프로시니엄 무대를 벗어나 관객과 합일을 이룰 수 있는 전통극에 가까운 무대였다. 마침 1950~60년대 미국 오프 브로드웨이 연극은 극장용으로 지어지지 않은 건물에서 활동을 했기 때문에 그들은 불가피하게 아레나(arena)와 돌출무대 같은 관객·배우의 공간배치를 실험하지 않을 수 없⁶⁴⁾게 되었다. 이들 역시 프로시니엄 무대의 한계를 벗어나고자 한 것이었다.

그러나 드라마센터의 무대는 제대로 활용되지 못했다. 유치진이 개관 당시 드라마센터 극장에서 했던 공연들(<표 1>)을 보면 그것을 알 수 있다.

	공연명	작가	기간	연출자
1	햄릿	셰익스피어	1962.4.12~5.31.	유치진
2	밤으로의 긴 여로	유진 오닐	1962.6.20~7.13.	이혜량

63) 이효덕, 박성관 역, 『표상공간의 근대』, 소명, 2002, 85면.

64) O.G.Brockett, 앞의 책, 510면.

3	포기와 베스	헤이워드 부처	1962.8.18~9.19.	유치진
4	한강은 흐른다	유치진	1962.10.3~10.25.	이해랑
5	세일즈맨의 죽음	아더 밀러	1962.11.9~12.2.	이기하
6	로미오와 줄리엣	셰익스피어	1962.12.21~1963.1.10.	이해랑

<표 1> 드라마센터 공연(1962~1963)

유치진은 주로 셰익스피어 연극과 미국의 사실주의 연극을 공연했다. 동서고금을 막론하고 돌출무대를 활용하여 수많은 명작이 공연되었다고 하는데, 그것은 관객과 배우와의 친밀한 공감대 형성에 성공했기 때문으로, 셰익스피어 시대에 영국에 건립된 글로브(Globe)나 포춘(the Fortune)과 같은 전형적인 극장도 돌출무대를 활용하여 <로미오와 줄리엣>과 같은 작품의 발코니 장면의 무대로 사용하기도 하였다⁶⁵⁾고 한다.

그러나 극장 드라마센터에서 <햄릿>과 <로미오와 줄리엣>이라는 셰익스피어극을 공연할 수밖에 없었다는 사실은, 유치진의 한계를 여실히 보여주는 것이다. 즉, 그는 무대 형태는 바꾸었지만 공연 제작 방식은 바꾸지 못했던 것이다. 유치진은 “소극장 연극이란 것은 그것으로서 한 연극 형식이 고정되다시피 되어 있는 현재—내 자신이 하고 있는 연극에도 그 소극장의 영향이 치명적으로 못박혀 있습니다마는”⁶⁶⁾이라고 스스로의 연출 스타일을 밝히고 있을 뿐 아니라, 이해랑 역시 유치진의 연출이 “작가가 요구하는 요점을 빈틈없이 찾아내어 관객에게 던져줌으로써 클라이맥스에서는 관객이 숨도 못 쉬게 몰아붙이는 장기가 있었다.”⁶⁷⁾라고 하여 클라이맥스를 향해 극의 긴장을 몰아가는 사실주의적인 치밀한 연출이라

65) 한옥근, 『희곡교육론』(개정판), 새문사, 2006, 229면.

66) 유치진, 「신극운동에 대한 나의 구도」(1937), 『동량 유치진 전집』 6, 330면.

67) 유민영, 『한국연극의 거인 이해랑』, 태학사, 2016, 265면.

고 이야기하고 있는데, 그의 제작 방식은 사실주의 연출방식을 벗어날 수 없었던 것이다. 또한 극장장인 이해랑은 드라마센터의 연출을 도맡아서 했는데, 그 역시 사실주의적인 연출을 벗어나지 못했다. 이는 새로운 무대에 적합하지 않았다. 원래의 희곡 스타일이나 드라마센터의 무대에 적합한 연극 형식을 레퍼토리로 택한다면 별 문제가 없었겠지만, 유치진이나 이해랑 같은 사실주의 연극 연출에 젖어 있는 사람들에게는 드라마센터의 무대는 도전 대상일 뿐이었다.

유치진은 사실 드라마센터 무대에서, 가면극을 계승하여 서구식 리얼리즘극(話劇)과 동양식 춤극을 결합한 새로운 극술을 수립한 연극을 공연하고자 하였다.⁶⁸⁾ 즉, 가면극을 현대적으로 계승하고자 한 것이다. 물론 그의 주장은 추상적이었고 실천 방안이 구체적으로 제시되지는 않았지만, 현대극에서의 전통 계승을 처음으로 이야기한 것이었다. 그는 이것이 관객과의 친밀도를 높인 극장 드라마센터의 무대를 통해 가능하기를 바랐던 것인데, 극장 드라마센터에서 이루어졌던 공연들은 그의 바람과는 달리 관객과의 친밀도를 높이지 못했다. 그 이유는 그가 새로운 무대를 활용할 수 있는 새로운 눈을 가지지 못했기 때문이다. 이는 유치진이 세계 연극 시찰을 하면서 현대 연극의 변화를 보면서도, 즉 ‘동양적인 것’에의 동경’으로 집약되는 서구 현대 연극의 변화⁶⁹⁾를 보면서도, 결국은 자신의 세계관을 넘어설 수 없었음을 말해주는 것이기도 하다. 오사나이 가오루(小山内薫)는 1920년대 후반에 전통극의 형식을 수용하기 위한 노력을 했는데⁷⁰⁾ 유치진은 1935년 재도일 했을 때 그것을 이미 알았을 것이고, 1930년대 초에 이미 메이어홀드를 알고 있었으며,⁷¹⁾ 브레히트 등 세계 현

68) 유치진, 「세계 연극 일주」(1957), 『동량 유치진 전집』 7, 220면; 유치진, 「민족극 수립을 위한 또 하나의 과제—가면무극 「산대놀이」 공연에 즈음하여」(1957), 『동량 유치진 전집』 6, 364-367면; 유치진, 「신인과 화술—내가 끄는 후계자, 나의 신인상」(1969), 『동량 유치진 전집』 7, 345면.

69) 박영정, 앞의 책, 236면.

70) 양승국, 앞의 책, 180면.

대 연극의 변화를 경험했고 보았음에도 불구하고 새로운 극술의 수립까지는 나아가지 못했던 것이다. 극장 드라마센터의 무대는 그의 후속 세대에 와서야 제대로 활용된다. 유치진은 비록 자신은 실패했지만, 후속 세대들이 공연할 수 있는 토대를 닦아 놓았던 것이다.

유치진은 연중무휴 공연을 내세우면서 드라마센터를 시작했지만, 결국 1963년 1월에 제 6회 공연을 끝으로 문을 닫게 된다. 드라마센터가 일단 문을 닫지 않을 수 없었던 이유를 요약하면, 첫째는 늘어나는 부채로 더 이상 공연을 계속한다는 것이 무모한 출혈임을 깨닫게 된 것이고, 둘째로는 연기진의 대거 이탈이었다. 신험계의 장민호, 황정순, 김동원 등 중견 배우들이 빠져 나갔고, 이어서 실험극장 출신의 김동훈, 유용환, 김성욱, 나영세 등 신인들이 대거 이탈함으로써 연기진이 사실상 무너진 것이다. 거기다가 극장장을 맡고, 경영, 연출, 연기의 1인 3역을 감당하고 있던 이해량마저 떠남으로써 드라마센터는 완전 마비상태에 빠지게 되었다.⁷²⁾ 그 후 대관 공연으로 간신히 명맥을 이어가던 드라마센터는, 1964년에 연극 아카데미가 서울연극학교로 승격되고 극단 드라마센터가 생겨나면서, 신인 극작가 캐내기 작업에 몰두하며 서울연극학교 졸업생들의 무대가 된다. 무리한 극장 드라마센터의 건립으로 인한 재정난이나 당시 TV 방송국의 개국으로 인한 연기진의 이탈은 예상 가능한 것이었는데, 극장 드라마센터의 건립이 유치진의 연극 이상에 따른 것이었음에도 불구하고 그 실패는 어찌 보면 상황 판단을 못한 그의 고집 때문이었을지도 모르겠다.

71) 그는 “현대 연극의 가장 진보된 이상이 객석과 무대의 황홀한 일치에 있다”면서 “1933년에 가을에 준공됐다는 메이엘 호리드씨의 창안인 ‘무대 없는 신극장’도 이 정신의 가장 단적인 발로”로 볼 수 있다고 평가한다(유치진, 「노동자구락부극에 대한 고찰」, 『동량 유치진 전집』 7, 27면).

72) 유민영, 『한국 근대극장 변천사』, 446면.

5. 결론

이상에서 극장 드라마센터에 나타난 유치진의 연극관을 살펴보았다. 그는 1930년대부터 지속적으로 ‘관중 본위’를, 그리고 그 일환으로 ‘대극장론’을 주장해왔다. 그리고 “현대 연극의 이상은 관중과의 일치”라고 생각해왔다. 그의 이러한 연극 이상이 실현된 것이 극장 드라마센터였다. 그래서 록펠러재단과 많은 연극인들의 반대에도 불구하고 유치진은 극장 드라마센터를 중극장으로 지었으며, 그 안에 돌출무대를 가진 원형극장 형태의 현대식 무대를 만들었다.

1930년대부터 미국 연극을 공연했던 유치진은 결국 미국 연극을 시찰할 기회를 얻었고, 그때 봤던 극장들의 모습을 활용하여 극장 드라마센터를 지었다. 이 극장은 그의 연극 이상을 결집한 것이었지만, 극장 드라마센터에서 성공한 작품들은 드라마센터 무대에 적합한 셰익스피어극들뿐이었다. 유치진에게도 그리고 당시의 연출가나 관객들에게도 모두 극장 드라마센터의 무대는 낯설었다. 극장 드라마센터가 유치진의 연극 이상의 결집체였음에도 불구하고, 극장 드라마센터의 현대적인 무대는 유치진이 그동안 만들어온 연극 양식 그 이상을 요구했던 것이다.

이 무대를 적절하게 사용할 수 있게 되는 것은 1970년대 유치진의 후속 세대에 와서였다. 유치진이 꿈꾸었던 ‘새로운 극술의 수립’, 즉 현대극에서의 전통 활용은 추상적일 뿐이었고, 이론에 불과했다. 이는 극장 드라마센터의 무대가 돌출무대로서 프로시니엄무대보다는 관객에게 가까운 무대였음에도 불구하고, 관객과의 거리가 존재하는 극장 이상을 넘어설 수는 없었기 때문이다. 폴리에르의 <스카펅의 간계>를 <쇠뚝이놀이>로 번안하면서 탈춤을 현대극에서 활용하기 시작하고, 이를 시작으로 하여 현대극에서 탈춤의 구성원리를 받아들였던 오태석의 공연을 보고, “거리는 딱 떨어져서” 관객들과 그만큼 하나가 되지 못했다고 지적한 창작탈춤

적 마당극을 시도했던 채희완의 이야기를 떠올려보면,⁷³⁾ 관객과의 거리가 존재했던 극장 드라마센터가 만들어내는 미학적 쾌감은 서구 연극의 미학인 ‘카타르시스의 미학’을 넘어설 수는 없었던 것 같다. 진정한 의미에서의 관객과의 합일은 탈춤의 공연미학을 활용한 마당극에 와서 이루어진다.

참고문헌

1. 기본자료

유치진, 「극장 드라마센터의 특징」, <햄릿> 드라마센터 개관 공연 프로그램, 1962.

_____, 『동량자서전』, 서문당, 1975.

_____, 『동량 유치진 전집』 6~9, 서울예대 출판부, 1993.

2. 단행본

김미도, 『한국 현대극의 전통 수용』, 연극과인간, 2006.

김숙현, 『드라마센터의 연출가들』, 현대미학사, 2005.

김창화·신정옥·신현숙·이혜경·전신재·한상철, 『한국에서의 서양연극』, 소화, 1999.

박영정, 『유치진 연극론의 사적 전개』, 태학사, 1997.

신정옥, 『한국신극과 서양연극』, 새문사, 1994.

양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.

유민영, 『한국근대극장변천사』, 태학사, 1998.

_____, 『우리 시대 연극운동사』, 단국대출판부, 2000.

_____, 『한국 연극의 거인 이해랑』, 태학사, 2016.

이영미 편저, 『구술로 만나는 마당극 ①』, 고려대학교 민족문화연구원, 2011.

73) 이영미 편저, 『구술로 만나는 마당극 ①』, 고려대학교 민족문화연구원, 2011, 131면.

- 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국현대예술대계 I』, 시공사, 1999.
_____ 편, 『한국현대예술대계 II』, 시공사, 2000.
_____ 편, 『한국현대예술대계 III』, 시공사, 2001.
- 한옥근, 『희곡교육론』(개정판), 새문사, 2006.
- 李孝德, 박성관 역, 『표상 공간의 근대』, 소명, 2002.
- Brockett, O. G., 김윤철 역, 『연극개론』(수정판), HS미디어, 1998.

3. 논문 및 기타

- 김경옥, 「드라마센터의 문제점-개관공연을 계기로」, 『동아일보』, 1962.4.19.
- 김옥란, 「1950년대 연극과 신협 의 위치」, 『한국문학연구』 제34집, 동국대학교 한국문학연구소, 2008.
- _____, 「냉전 센터의 기획, 유치진과 드라마센터 - 아시아재단 유치진.신협 과 일을 중심으로」, 『한국학연구』 제47집, 인하대학교 한국학연구소, 2017.
- 김재석, 「유치진의 도쿄 구상 실천과 극예술연구회의 <포기>(Porgy)」, 『한국극예술연구』 제55집, 한국극예술학회, 2017.
- _____, 「유치진의 록펠러재단 미국 연극 연수에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제61집, 한국극예술학회, 2018.
- _____, 「한국연극연구소의 드라마센터에 대한 연구」, 『국어국문학』 제185호, 국어국문학회, 2018.
- 백현미, 「1950년대 한국연극사의 전통 담론」, 『한국연극사와 전통 담론』, 연극 과인간, 2009.
- 우수진, 「미국연극의 번역 공연과 ‘아메리카’의 상상 - 유치진의 미국 연극 수용 을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제39집, 한국극예술학회, 2013.
- 이승희, 「해방기 우파 연극의 헤게모니 획득과정 연구」, 『한국극예술연구』 제21 집, 한국극예술학회, 2005.
- 조운용, 「극장 드라마센터에 관한 연구」, 단국대학교 경영대학원 석사학위논문, 1993.
- 「드라마센터는 사유화되지 않는다—정상화를 모색하는 유치진 씨」, 『한국일보』, 1966.9.1.

Abstract

A Study on Yoo Chijin's View of the Theater
from *the Drama Center* Theater

Kim Yunjeong

In 1962, Yoo Chijin built *the Drama Center*, which was a comprehensive space with a theater, an academy, and a library. Among them, the theater had 473 seats with unique stages, and such kind of theater had never built in Korea before.

The Rockefeller Foundation which supported to build *the Drama Center* and people in the theater hoped that it should be built as a small theater in order to sponsor the contemporary drama festivals, but Yoo Chijin, who preferred a big theater for enhancing the intimacy with the audience, built a medium size theater because it was a big theater that he had proposed since the start of his career and after his world theater tour, he realized the need of such a theater for the modern succession of masquerades.

The stages of *the Drama Center* which visualized Yoo Chijin's ideal of a theater were new, but he performed only the Shakespeare's dramas and the realism dramas and unfortunately it wasn't long before *the Drama Center* was closed because of financial troubles. The Shakespeare plays were suitable for the stages of *the Drama Center*, but the realism plays did not match with the stages because Yoo Chijin and Lee Haerang could not to adapt to the new stages because both were used to realistic theaters. The proper application of the new stages was possible only in the next generation of theater people.

In conclusion, Yoo Chijin built *the Drama Center* theater to enhance the intimacy with the audience, but he did not achieve his goal of leveling up Korean dramas with the new theater.

Key Words : Big Theater Proposal, *the Drama Center Theater*, Intimacy with the Audience, Medium Size Theater, Modern Succession of Masquerades

접 수 일: 2019년 2월 8일

심사기간: 2019년 2월 16일 - 3월 21일

게재결정: 2019년 3월 22일