

# 1960년대, 연극을 통한 동시대성의 욕망

—셰익스피어 탄생 400주년 기념 축전을 중심으로\*

이영석\*\*

## 〈차례〉

1. 1960년대 연극계의 대표적 성과
2. 연극계가 만들어간 축전의 성격
  - 2.1. 서구 연극사의 전유(轉有)를 통한 동시대성의 추구
  - 2.2. '신진'과 '순수'의 연극 축제 되기
  - 2.3. 기성의 연극 문법과 모더니티 감각의 병존
3. 교양 이데올로기 전파를 통한 언론의 협조
4. 관객의 결집과 연극 중흥이라는 착시
5. 굴절된 욕망의 교차로

## 국문초록

1964년 한국 연극계는 '셰익스피어 탄생 4백 주년 기념 축전'을 개최한다. 축전의 가장 중요한 행사는 셰익스피어극 공연으로서, 7개 단체가 한 달 동안 8개의 공연을 연속 상연했다. 이 '기념 공연'은 총 입장 관객 3만 7천여 명을 기록하며 큰 성공을 거둔다. 단일 작품에 9000여명, 단일 회차에 700여명의 관객이 모여든 결과는 침체에 빠져 있던 한국 연극계가 '중흥'할 수 있으리라는 기대를 주기에 충분했다. 그러나 몇 가지 요인에 기인한 이러한 성공은 또한 여전한 한계를 지닌 것이었다. 첫째, 1960년대를 맞아 한국 연극계는 '현대극'이라는 새로운 미학적 실천을 지향하고 있었고 이를 통해 세계적 동시대성을 획득하고자 했다. 셰익스피어극이 비록 '현대극'은 아니지만 그것을 공연하는 것은 세계 연극계의 일원으로서 동시대 세계 연극계의 이슈에 참여한다는 자부심을 가질 수 있는 좋은 기회였다. 하지만 실제 공연에서 '현대적 미학'의 수립이 내실 있게 추구되지는 못했다. 둘째, 언론은 축전의 성공적 개최에 협조하면서 이를 막 산업화가 시작된

\* 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 인문사회분야 신진연구지원사업의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2020S1A5A8046468)

\*\* 경희대학교 연극영화학과 조교수

한국 사회의 문화적 선진화의 계기로 삼았다. 단순한 교양 이데올로기 전파에 그친 언론의 홍보는, 관객 동원에는 크게 기여했지만 실제적인 문화적 현대성 수립에의 관심은 결여한 것이었다. 셋째, 축제의 붐을 타고 많은 관객이 모일 수 있었다. 하지만 이것은 당시 연극 관객이 최대한 결집한 결과로서 새로운 관객 개발의 성과는 그리 크지 않았다고 할 수 있다. 더구나 관객의 일시적 결집은 고급 예술로서의 연극을 감상할 교양 대중의 출현과는 일정한 거리가 있는 것이었다. 이처럼 1964년 셰익스피어 기념 축전은 1960년대 연극의 욕망과 당면 문제가 서로 교차하고 굴절했던 모순의 현상이었다.

주제어: 교양, 모니터링, 셰익스피어, 연극 대중화, 현대극, 1960년대.

## 1. 1960년대 연극계의 대표적인 성과

1964년 ‘셰익스피어 탄생 400주년 기념 축전’(이하 축전)이 개최된다. 학계, 문화계, 연극계가 연합이 되어 개최된 축전의 규모는 매우 컸다. 국내외 셰익스피어(William Shakespeare, 1564-1616) 전문가들의 강연회가 이루어졌고 기념 도서가 출판되었으며,<sup>1)</sup> 『사상계』와 『현대문학』에서는 축전 시즌에 즈음해서 셰익스피어 특집이 이루어졌다.<sup>2)</sup> 영국 대사관의 제공으로 셰익스피어 무대 관련 사진들과 영상 자료들이 전시되었고, 셰익스피어 극영화의 상영회도 개최되었다. 다채로운 행사 속에서 중심을 차지한 것은 단연 셰익스피어극 공연이었다. 7개 단체가 참여하여 한 달 간 8개의 공연을 연속으로 올리면서, 1964년 봄 한국에서는 그야말로 화려한 셰익스피어극의 축제가 열렸다.

“2백 명에 가까운 연기자를 포함하여 연인원 300에 달하는 연극인구가 한꺼번에 동원”<sup>3)</sup>되는 거대한 제작 규모에 언론과 일반 시민들은 관심을 가지고 지켜보았고, 연극인들은 성공적인 행사로 만드는 데에 적극 동참

1) 「4월은 ‘셰익스피어’의 달», 『경향신문』, 1964.3.2, 5면.

2) 김유미, 「1950-60년대 연극전문비평 형성 과정에서 종합교양잡지의 역할-에디토리얼을 중심으로」, 한국드라마학회, 『드라마연구』 제56호, 2018, 70-73면.

3) 여석기, 「트레상스는 가까워지려나?」, 『사상계』, 사상계사, 1974년 7월호, 266면.

했다. 결과도 놀라운 것이었다. 4월 22일부터 5월 23일까지 한 달 동안 8개 작품의 연속 공연이라는 연극사의 진기록을 세웠고, <리어 왕>(King Lear)의 경우 회차 평균 714명의 관객을 동원하여 평소 관객 동원율의 2배 가까운 성적을 거두었다.<sup>4)</sup> 총 입장 관객이 거의 4만 명에 달하는 대기록을 세웠고,<sup>5)</sup> 모든 극단이 흑자를 내어 국립 극단의 경우 1963년의 연간 수입과 5일 동안의 <베니스의 상인>(The Merchant of Venice) 공연 수입이 비슷한 정도였다.<sup>6)</sup>

1964년의 시점에서 이 축전의 성공이 가지는 의미는 남달랐다. 당시 연극인들은 연극이라는 예술 장르의 존속을 고민할 만큼 연극의 현실을 비판적으로 바라보고 있었고, 1950년대 이후 영화에 잃어버린 연극 관객을 다시 획득하자는 논의 속에서 ‘연극 대중화’가 연극계 담론을 지배하고 있었다.<sup>7)</sup> 그런 만큼 한 달 공연으로 4만 명의 관객이 모인 것은 연극인들도 놀랄만한 쾌거였다. 이러한 성공에는 “이 각박한 현실에 왜 셰익스피어를 두고 그렇게도 떠드느냐고 사내에서도 말썽이 날 정도로”<sup>8)</sup> 연일 축전 관련 기사를 쏟아냈던 언론의 역할이 컸다. 언론이 일대 셰익스피어 붐을 조성한 것이다.

이러한 일은 어떻게 가능했을까? 물론 행사의 규모, 축전 입안자들의 확고한 의지, 적극적으로 나선 극단들의 열의, 국립극장과 드라마센터라는 당대 최고 시설의 극장, 그리고 언론의 협조가 기본적인 토대가 되었을 것이다. 그러나 정작 점검해 보아야 할 것은, 셰익스피어 혹은 그의 탄생이 1960년대 초반 한국연극계에서 왜 이토록 중요한 주제로 다루어졌는가, 그리고 여기에 언론과 관객은 어떻게 호응했는가의 문제이다. 당시

4) 「두 제전을 마치고」, 『동아일보』, 1964.5.27, 5면.

5) 「연극 중흥의 새 입김-관객 4만의 대성황」, 『조선일보』, 1964.5.26, 8면.

6) 임영웅, 「즐거운 비명 사용 축전」, 『경향신문』, 1964.5.26, 5면.

7) 백로라, 「1960년대 ‘연극대중화’ 운동과 ‘대중’ 담론」, 『인문언어』 11(1), 국제언어인문학회, 2009, 179면.

8) 여석기, 앞의 글, 267면.

연극의 장(場) 안에서 어떤 욕구가 있었길래 전혀 없는 대규모의 행사가 이루어지고 또 성공할 수 있었을까? 그 이유를 알아봄으로써 1960년 연극의 주요 문제들, 즉 연극 대중화와 동시대성 추구의 실제 양상에 대한 기존의 이해를 보완하고자 한다.

‘연극 대중화’는 1960년대 연구가 시작될 때부터 주요 연구 대상이었다. 백로라는 4.19 혁명을 통해 한국 사회가 서양의 근대성을 체험하면서 과거 ‘민중 내지 ‘민중으로 호명되던 관객이 해체되고 “과거와 다른 정체성, 미적 감각과 취향을 가진” 새로운 ‘대중이 출현하였고, 이들을 관객으로 획득하기 위해 당시 각 극단들이 각기 다른 ‘대중’ 개념을 가지고 연극 대중화 운동을 전개했다고 설명한다. 이에 반해 박미란은 1960년대에 관한 일련의 연구에서 ‘연극 대중화’의 강조점이 생존의 문제일 뿐만 아니라 연극이라는 예술 장르의 정체성 문제와 결부되어 있음을 밝힌다. 그에 따르면 사유의 주체인 관객은 공연이라는 동시적 생산·수용의 현장에서 연극 예술의 정체성 부여에 참여했고, 이에 따라 1960년대를 관통하면서 대학생들을 주축으로 하는 교양·관객이 형성되어 간다.<sup>10)</sup> 즉 연극 대중화의 대상은 불특정 다수가 아니며, 사실상 연극의 기술적 완성도와 가치를 평가하는 데에 관심이 있는 일군의 교양 집단인 것이다. 이러한 상황에서 연극 대중화는 순수연극 지향과 연결되며 상업성에 대한 비판은 사실상 광고에 비해 낮은 완성도의 비판이었다는 것이다.<sup>11)</sup> 1964년 셰익스피어 기념 축전의 관객은 불특정 다수의 일반인으로서 다층적 집단이었는데, 아니면 대학생들을 주축으로 하는 단층적 교양 대중이었는데? 전자라면, 셰익스피어라는 핵심 주제가 어떻게 대중적 설득력을 얻었는지, 후자라면 4만에 가까운 관객이 어떻게 모였는지 추가적인 설명이 필요할 것이다.

9) 백로라, 앞의 글, 180면.

10) 박미란(a), 「1960년대 한국연극의 소통 방식과 현대극으로의 전환」, 서울대학교 박사학위논문, 2019, 15-18, 65-80면.

11) 박미란(a), 「1960년대 한국 연극 예술의 정체성과 상업성 담론」, 『한국문학논총』 제 89집, 한국문화회, 2021, 363-368면.

1960년대 연구에서 다른 주요 사안은 동시대성의 욕망이다. 1960년대 연극을 정리하는 글에서 박명진은 1960년대가 ‘현대’ 미국연극을 중심으로 하는 번역극의 시대임을 밝힌다. 그리고 그 근처에 “서구 근대성을 ‘번역’하고자 하는 욕망”<sup>12)</sup>이 깔려 있음을 지적한다. 1950년대 후반부터 1960년대 내내 대학극에서, 소극장 운동단체에서, 그리고 무엇보다 극단 실험을 통해 미국 현대극은 당시 번역극의 절대다수를 차지했다. 그렇지만 그에 못지않게 셰익스피어의 작품이 되풀이 공연되고 있었고 1964년에는 1960년대를 통틀어 가장 적극적인 공연의 대상이 되었다. 이러한 현상은 ‘서구 근대성의 번역 욕망’에 빚겨 있는 것인가? 그렇지 않다면 욕망의 실현 과정이 좀 더 복잡한 양상을 띠는 것이 아니겠는가? 1960년대 ‘근대성’에 대한 욕망이 단선적인 것이 아니라면 연극의 여러 주체가 각자의 입장을 가지고 참여한 축전은 그 굴곡과 교차를 설명할 수 있는 좋은 대상으로 보인다.

박명진과 박미란은 간략하게나마 축전이 1960년대 연극에서 가지는 의미를 제시하고 있기도 하다. 박명진은 거의 모든 연극인이 참가했다는 점, 공연의 예술적, 경영적 측면에서 성공적이었다는 점, 해방 이후 한글세대의 등장을 통해 동인제 극단 시대로 연극계가 편성되는 계기를 제공했다는 점을 연극사적 의미로 꼽는다.<sup>13)</sup> 또한 박미란은 “지성적 관객을 양성하고자 했던 동인제 극단의 연극 대중화 방향이 가장 성공적으로 이루어진 사례”<sup>14)</sup>로 본다. 이는 1960년대 초에 새롭게 등장한 동인제 극단이 연극계의 활동의 폭을 넓히며 1960년대 연극의 주축으로 자리 잡은 계기가 되었으며, 그 중심에는 지성적 관객의 개발이 있었다는 것으로 요약된다. 이러한 평가는 1964년 축전에 대한 본고에 출발점을 제공하는 동시에 그 구체성에 대한 설명을 요청하고 있다고 할 수 있다.

12) 박명진, 「연극」, 『한국현대예술사대계Ⅲ』, 시공사, 2005, 181면.

13) 위의 글, 182면.

14) 박미란(a, 2019), 앞의 글, 71면.

주지하듯 1960년대는 한국 연극의 ‘전환기’로 지칭된다. 1950년대 후반 기부터 이미 연극의 ‘현대적 감각이란 무엇인가에 대한 논의가 시작되었지만 본격적으로 그 실천이 이루어진 것은 1960년대라 할 수 있다. 그 과정에서 미국 수정사실주의의 도입, 유럽의 실험적 작품의 수용이 이루어졌고, 창작의 영역에서는 사회적 지배 담론에 저항하기 위해 서사극과 부조리극의 창작이 이루어졌다.<sup>15)</sup> 이러한 과정은, 사회적 현대화 추세에 대한 대응으로 새로운 연극성이 추구되면서,<sup>16)</sup> 먼저 번역극을 중심으로 미적 모더니티가 도입되고 이어 모더니즘극이 창작되기 시작한 것으로 이해할 수 있다.

그런데 1960년대 연극이 전반적으로 미적 모더니티를 지향하며 이에 호응하는 관객을 개발하는 방향으로 진행되었다고 하더라도 ‘셰익스피어 기념 축전’의 실제 내용이 이와 같은 것이었는가에 대해서는 의문이 든다. 셰익스피어 작품은 현대극이 아닐뿐더러, 미적 모더니티 혹은 모더니즘이란 쉽게 대중적 호응을 얻을 수 없는, 어쩌면 대중적 속성을 의식적으로 거부한 날카로운 자의식의 예술 행위가 아니었던가? 이와 관련하여 고려해 보아야 할 것은 1960년대 ‘모더니티’에 대한 추구가 분명한 경향이 있었지만 당시 한국의 사회문화적 상황과 연극적 여건을 볼 때 그 구체적 의미는 애초의 발신자인 서구의 그것과 같을 수 없었고, 이에 따라 그 전개 과정은 단선적 발전과정이라기보다는 복잡한 굴절을 가질 수밖에 없었으리라는 점이다.<sup>17)</sup> 본고가 선행 연구의 성과에 동의하면서도 이를 보완해

15) 백로라, 『1960년대 희곡과 이데올로기』, 연극과인간, 2004, 275-277면.

16) 박미란(a, 2019), 앞의 글, 20면.

17) 근대 혹은 현대로 불규칙하게 번역되어 사용되는 ‘모던(modern)’과 관련되는 용어들을 몇 가지로 나누어봄으로써 이를 생각해 볼 수 있다. 사회·역사적 발전 단계에 대한 의식 속에서 이성 및 진보의 세계관, 기계문명에 의한 새로운 감각, 지금-여기의 감각, 최신 유행, 도시적 감수성 추구하고 관련되는 부르주아 모더니티, 이에 상응하든, 대결하든 전통의 미적 규준을 거부하며 즉 ‘자신을 거부하는 전통’으로서 (보들레르 식으로 말하자면) 날카로운 자아 감각 속에서 순간과 영원의 교차에 의해 추구되는, ‘미적 모더니티’, 그리고 그러한 일군의 움직임이 특정한 경향으로 구축된 것으로서의 모더니즘 예술로 나누어 볼 수 있다. (M. 칼리니스쿠, 이영옥 외 옮김, 『모더니티의 다섯 얼굴』,

보고자 한다는 뜻은 바로 여기에 있다. 축전의 경우, 예상 밖의 큰 성공을 거두었다는 점에서 오히려 1960년대 연극의 굴절된 욕망을 시사하고 있을 가능성이 높은 것이다. 이러한 점에 유념하면서 셰익스피어 탄생 400주년 기념 축전의 성격을 고찰하고자 한다. 동시대성의 욕망이라는 축전 준비의 배경, 세대와 연극 노선 간 길항을 해결해 가며 신진 연극인과 순수연극론이 주도하게 되는 축전의 준비 과정은 축전의 일차적 성격을 드러낼 것이다. 또한 그렇게 해서 올려진 공연의 실제 내용을 고찰하는 가운데, 미적 모더니티 실현의 한계가 다루어질 것이다. 축전의 성공적 개최를 위한 언론의 역할은 축전이 도달한 미적 모더니티와 사회적으로 추구되었던 문화적 이데올로기 사이의 격차를 보여줄 것이며, 축전의 관객에 대한 고찰은 당대 연극 대중화의 실제 현황을 살펴본다는 점에서 의

---

시각과 언어, 1998, 67-85면.) 서양의 경우, (이 구분 자체가 서양의 '모던'을 분석한 결과이기 때문이겠지만) 각각 이에 대한 대응물을 찾을 수 있다. 르네상스부터 시작된 '근대(modern)'의 정신과 운동이 자본주의와 국민국가 체계의 수립 속에서 도시화, 산업화를 통해 부르주아 모더니티를 낳는다면, 연극의 경우 20세기 초 '역사적 아방가르드 연극'을 통해 미적 모더니티 운동이 일어났고, 일련의 예술 사조로서 상징주의극, 표현주의극, 서사극, 부조리극 등은 일관된 이념과 형식을 획득하여 모더니즘 연극의 양식적 지위를 갖게 된 것이라 할 수 있다. 그리고 이들의 근저에는 전통의 거부라는 공통분모가 자리한다. 르네상스는 중세를 '암흑기'로 규정하며 빛의 시대인 고대를 전범으로 삼았고, 부르주아 모더니티는 본격적인 산업화 이전의 일체의 불합리와 비효율을 거부하고 성장과 속도 감각을 지향했고, 역사적 아방가르드 연극은 언어 중심 연극을 거부하고 니체가 〈비극의 탄생〉에서 비극의 위대함으로 지적한 '관객과의 합일' 내지 바그너의 '종합예술로서의 연극'을 하나의 전범으로 삼았고, 모더니즘은 아리스토텔레스적 연극관과 동시대의 사실주의 표현법을 거부하는 한편, 부르주아적 세계관 및 이성 중심의 발전론과의 대결을 추구했다. 그런데 한국의 경우에는 국가 주도 경제발전전에 의한 산업화가 걸음마를 떤 단계여서 '부르주아 모더니티'란 사실상 미국의 도시 문화를 수입하는 것에 가까웠다. '미적 모더니티'의 경우에도 '실험극'이라는 이름으로 시도되기는 했어도 주로 유럽 현대극을 번역 상연한 것이지, 한국의 시대변화에 상응하며 연극적 전통에 반기를 드는 진정한 '실험'이 이루어진 것으로 보기엔 무리가 있다. 1960년대 한국의 모더니즘 연극은 부조리극과 서사극 창작으로 대표된다. 그러나 그것은 자주 생경한 수입품으로 보이기도 했고, 당시 한국의 상황에서 얼마만큼 양식적 이념을 실현했는가에 대해서는 이견이 존재한다. 즉, 한국 연극의 경우 사회·문화적 모더니티가 달성되지 못한 채, 갑자기 미적 현대성 논의에 내몰린 처지였다고 할 수 있다.

미가 있을 것이다. 이러한 과정에서 축전과 관련된 연극계 욕망의 실현 양상이 드러나게 될 것으로 기대한다.

## 2. 연극계가 만들어간 축전의 성격

### 2.1. 서구 연극사의 전유(轉有)를 통한 동시대성의 추구

여석기는 축전의 애초 취지를 “우리의 신극 운동에다 이 기회에 활력을 넣어줄 수 없겠느냐 하는 좀 더 큰 속셈”<sup>18)</sup>이었다고 말한다. 또한 국립극장과 여타 다른 극단의 제작진과 만나보니, 공연계 인사들 또한 침체해 있는 한국 연극을 ‘중흥시키는 데에 좋은 기회라는 것에 견해가 일치하였다는 것을 전한다. “윌리엄 셰익스피어의 기치 아래 연극을 만든다는 것만큼 명분과 실익을 다 같이 얻어 오는 일이란 좀체 드물기 때문”<sup>19)</sup> 이라는 것이다. 한국의 연극인들은 자국의 연극을 활성화하는 데에 왜 ‘셰익스피어의 탄생 기념’을 ‘명분’과 ‘실익’으로 여겼을까?

당시는 1960년 혁명을 통해 시민의식이 싹트고 1962년 본격적인 산업화의 길에 오르면서, 근대기와 구별되는 ‘현대’, 혹은 세계와의 ‘동시대성’의 담론이 확산해 가는 시기였다. 연극계에서도 과거 ‘신극’ 전통을 부정하며 ‘현대극’에 대한 논의와 실천이 이루어지게 된다. 하지만 ‘현대극의 수립’이란 그리 만만한 것이 아니었다고 할 수 있다. 현대성을 추구한다고 할 때 거부되어야 할 전통과 추구해야 할 모더니티란 무엇인가의 문제에 직면하게 되기 때문이다.

한국의 경우 ‘현대극’을 지향할 때 거부해야 할 것은 무엇인가? 직접적

---

18) 여석기, 앞의 글, 265면.

19) 여석기, 위의 글, 265-266면.

으로 '신극 전통이 대상이 된다. 1950년대 후반 소극장 운동을 기치로 나선 동인계 극단들이 '신극 전통의 적자라 여겨지는 신헌의 연극을 거부한 것은 바로 이러한 움직임으로 이해된다. 그런데 더 큰 문제는 무엇을 전범으로, 혹은 '어떤 연극을 이념으로 삼는가의 문제이다. 20세기 초 아방가르드 및 모더니즘 운동이, 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche)의 '음악 정신'이나 바그너(Wilhelm Richard Wagner)의 '종합예술작품론'(Gesamtkunstwerk) 혹은 뷔히너(Karl Georg Büchner)의 <보이체크>(Woyzeck)의 선구성 등을 이념 혹은 전범으로 삼아 일어난 서구와는 달리, 한국의 신인 연극인 대다수는 미적 모더니티의 실현을 위한 전범 혹은 이념을 찾기가 어려웠다.<sup>20)</sup> 그 결과 신진 연극인들 사이에는 '연극적 유산'을 물려받지 못한, 전통 없는 신세대라는 의식이 팽배했다. 이런 상황에서 한국의 연극인들이 택할 수 있는 방법은 두 가지였다. 하나는 유럽을 중심으로 동시대 해외연극을 수용하여 미적 모더니티를 직접 수입하는 것이고, 다른 하나는 서양의 연극 전통을 자신의 것으로 삼아 이념과 전범을 획득하는 간접적인 접근이었다. 즉 서양 연극사의 전유(轉有)가 그것이다.<sup>21)</sup>

전자는 1950년대부터 영미권의 현대극을 중심으로 시작되었다. 전문극

- 
- 20) 물론 1960년대는 서구식 근대화와 함께 전통 활용이 같이 논의되었던 시기이다. 실제로 1963년 서울대 향토개혁단(향토 의식 초혼굿)을 공연했고, 문리대 연극반은 민중적 전통극 운동을 전개했다. 한편 윤대성은 전통극 양식을 수용하여 <망나니>를 창작하기도 했다. 그러나 그것은 저항적 민족 문화 운동이거나 민중적 전통 양식의 추구로서 '민족' 담론의 자장 속에서 이루어진 것이라 할 수 있으며, 미적 현대성의 추구와는 일정한 거리가 있다.
- 21) 차범석과 같이 사실주의 작품 창작을 일관성 있게 실천해 온 연극인도 있으나, 물려받은 유산이 없는 세대로서 새로운 연극사를 개척해야 한다는 의식은 동시대 다른 신인들과 다르지 않다. 그가 사실주의 창작을 자신의 과제로 삼은 것도 서양 연극사의 단계를 살펴, 당시의 한국이 사실주의부터 정립해야 한다고 생각했기 때문으로, 또한 서양 연극사를 전유한 한 사례로 볼 수 있다. 그리고 보면, 신고전주의적 절대성에서 벗어나 사실주의, 상징주의, 표현주의가 짧은 시간 안에 연속적으로 발생하여 서로 대항했던 서구의 19세기 말, 20세기 초의 연극 지형처럼, 1960년대 한국연극 또한 단출한 신극 전통에서 벗어나 저마다 다른 방향으로 미적 모더니티를 찾은 결과 사실주의, 부조리극, 서사극 등 다양한 양식이 동시적으로 추구, 공존하게 된 것으로 이해할 수 있다.

단 중에서 이러한 경향을 분명하게 보여준 것은 실험이었다. 그에 이어 1950년대 후반에서 1960년대 초반에 등장한 연극계 신인들은 소극장 운동을 통해 ‘현대극’ 내지 ‘실험극’의 이름으로 유럽 작품들을 소개하기 시작한다. 후자는 서양 고전극의 공연으로 나타났다. 물론 번역극 공연이 시작된 20세기의 초엽부터 오늘날의 관점에서 소위 ‘고전의 반열’에 오른 작품의 공연은 지속되어 왔다. 그러나 이때의 관심은 19세기 말에서 20세기 초에 이르는 근대 사실주의 작품에 주로 놓여 있었고, 여기에 상징주의극과 표현주의극 몇몇이 끼어 있는 정도였다.<sup>22)</sup>

그런데 1950년경에 이르면 양상이 달라진다. 수용 폭이 근대 사실주의 이전, 즉 고대 그리스극, 셰익스피어, 신고전주의, 낭만주의로 확대되기 시작한다. 이러한 흐름은 아카데미즘을 기반으로 하는 대학 연극부에서 시작되었다. 1949년 제1회 전국대학연극경연대회에서 연희대학(연세대학교) 연극부가 <오이디푸스 왕>을 공연한 것을 필두로 1950년대 내내 고대극회를 중심으로 간헐적이거나 그리스극이 되풀이 상연되었다.<sup>23)</sup> 셰익스피어극의 공연도 대폭 늘어났다. 식민지 시대부터 1940년대 말까지 중등학교와 대학교 학생들이 8회의 공연을 가진 반면, 1950년부터 축전이 열리기 직전인 1963년까지 17회의 상연으로 증가한 것이다.<sup>24)</sup> 서양 연극

22) 1921년 동우회에서 올린 던세니 경(Lord Dunsany)의 <찬란한 문>(The Glittering Gate)이나 1927년 종합예술협회 공연인 안드레예프(Леонид Николаевич Андреев)의 <뾰 맞는 그 자식>(Тот, кто получает пощечины)와 같은 상징주의 작품, 1938년 극예술연구회의 표현주의극인 괴링(Reinhard Göring)의 <해전>(Seeschlacht) 등이 대표적인 사례라 할 수 있다. 이들 상연작은 당시의 관점에서 보자면 비교적 ‘모던’한 최신의 세계 연극이었다.

23) 1952년 <테베의 항거>: 소포클레스 <오이디푸스 왕>, <콜로노스의 오이디푸스>, <안티고네> 3부작; 1954년 소포클레스 <오이디푸스 왕>; 1956년 유리피데스 <메테아>; 1957년 소포클레스 <엘렉트라>, 1961년 아리스토파네스 <류시스트라테>; 1964년 소포클레스 <오이디푸스 왕> (김효, 「1950년대 대학연극의 발전과 전개」, 한국 근현대 연극 100년사 편찬위원회 편, 『한국 근현대 연극 100년사』, 집문당, 2009, 621-622면; 신정옥 외, 「서양연극공연연표」, 『한국에서의 서양 연극: 1900년-1995년까지』, 소화, 1999, 505-531면.)

24) 신정옥 외, 같은 글, 같은 면.

사의 시원으로서의 고대 그리스극의 상징성, 세계적 문호로서의 셰익스피어의 인지도를 생각하면, 아카데미즘의 일차적인 관심의 이들에 쏠린 것은 쉽게 이해된다. 그런데 여기서 나아가 식민지 시대에 공연되지 않았고<sup>25)</sup> 1950년대에도 여전히 낮은 신고전주의와 낭만주의에까지 관심이 확대되었다는 것은 특기할 만하다. 1955년 대학극예술협회 창립 기념 공연으로 빅토르 위고(Victor-Marie Hugo)의 <에르나니>(Hernani)<sup>26)</sup>가 상연되었고<sup>27)</sup>, 1962년에 이르면 신고전주의 대표작인 라신(Jean Baptiste Racine)의 <페드르>(Phèdre)가 공연되기에 이른다.<sup>28)</sup> 이처럼 1950년대 이후 세계 연극사의 대표작에 대한 아카데미즘의 관심은 분명한 것이었다.

전문극단의 경우, 고전극의 상연은 셰익스피어극이 절대 다수를 차지했지만,<sup>29)</sup> 실제 공연작은 1951년 <햄릿>(Hamlet) 전막 공연 이후 1964까지 <햄릿>, <오셀로>(Othello), <맥베스>(Macbeth), <줄리어스 시저>(Julius Caesar), <로미오와 줄리엣>(Romeo and Juliet) 5개 작품이었고, 그나마 공연은 <햄릿>, <오셀로>, <로미오와 줄리엣> 3개 작품에 집중되어 있었다.

이러한 상황에서 셰익스피어 기념 축전은 점증하는 서구 연극사에 대한 관심 속에서 셰익스피어를 한국 연극계의 자산으로 삼고 고전극의 수용 폭을 확대할 수 있는 좋은 기회였다. 즉 셰익스피어 탄생을 기념한다는 ‘명분’을 통해 동시대 세계 연극과 보폭을 맞춘다는 자부심을 가질 수 있는 기회였던 것이다. 또한 (후술하겠지만) 당시 셰익스피어의 대중적 인지도는 관객 동원이라는 ‘실익’에도 기대를 걸어 볼 수 있는 상황이었다. 더구나 기념 축전의 행사 규모는 그러한 기대를 높여 주었다.

25) 위의 글.

26) <에르나니>는 상연 후 신고전주의자들과 낭만주의자들 간의 격렬한 논쟁이었던 ‘에르나니 논쟁’을 불러일으켜 낭만주의 도래를 알린 역사적 작품이다. (오스카 G. 브로캣·프랭클린 J. 힐디, 전준택·홍창수 옮김, 『연극의 역사 I』, 연극과인간, 2009, 536면.)

27) 「<에르나니> 공연 대협창립발표회 대성황」, 『경향신문』, 1955.2.23, 2면.

28) 「이대 <페드르> 공연 성황 국립극장서」, 『조선일보』, 1962.6.16, 4면.

29) 1936년 조선연극협회와 1953년 극단 신희의 폴리에르 작 <수전노>를 제외하면 전문극단에서 상연한 근대 사실주의 이전의 고전극은 모두 셰익스피어극이다.

당시 연극인들이 스스로를 세계 연극계의 일원으로 여기고, 또한 세계에 자신의 존재를 알리고자 하는 욕망이 얼마나 강했는가는 영문학자 이경식의 영국 현지 셰익스피어 4백 주년 기념 축제의 참관기,<sup>30)</sup> 그리고 9월에 열린 ‘국제셰익스피어회의’ 참관 보고에서 쉽게 확인할 수 있다.

지난 4월에 시작되어 두 달 동안 계속되었던 셰익스피어 탄생 4백 년 축전은 한국연극계에도 이 축전을 위해서만이 아니라 앞으로도 계속 발전할 협회가 하나 생겨났다는 것은 한국 문화를 위하여 경하할 노릇이다. 물론 이 협회를 중심으로 셰익스피어 기념행사가 이루어졌고, **지금 영국에 와서 생각해 보니 이 행사가 없었던들 우리는 세계학계에서 영원히 고아가 될 뻔하였다는 느낌이 더욱 짙어진다.** (중략) 8월 31일부터 5일 동안 계속된 이 회의에는 극동에서 필자 외에 일본인 한 사람이 참가했을 뿐이었다. 세계 각지에서 모인 104명의 학자는 한국에서는 이름조차 듣기 어려운 나라의 대표도 있다. 같은 과제를 갖고 **이같이 세계적으로 연구가 공동으로 이루어지는 것은 무엇인가. 사람들 마음에 공동적인 회구가 있고 그것을 아마도 가르쳐 주는 것이 ‘셰익스피어’인가 보다.**<sup>31)</sup> (강조·인용자)

이 글에는 ‘세계 학계’에서 소외되지 않은 안도감이 직접적으로 드러나 있다. 세계 보편의 가치를 공유하고 논의하는 장에 합류하게 된 것, 그것도 일본을 제외하면 유일한 극동 아시아 참가국이 된 것에서 오는 은근한 뿌듯함은 당시 세계 연극계를 향한 연극인들의 열망의 강도를 보여준다.

30) 이경식, 「셰익스피어 사백주년제-현지에서 본 유사 이래의 대축제」, 『사상계』, 사상계사, 1964년 7월호, 272-277면.

31) 우형규, 「극동 선 2명 참가 국제 셰익스피어 회의를 보고」, 『동아일보』, 1964.9.29, 5면.

## 2.2. '신진'과 '순수'의 연극 축제 되기

1963년 봄부터 논의되기 시작한 셰익스피어 탄생 400주년 기념 축전 개최 논의는 그 주관 기관으로 '한국셰익스피어협회'를 결성하는 것으로 첫 발을 떤데, 1963년 말이 되면 '영어영문학화'와 함께 본격적인 준비를 시작하기에 이른다. 그리고 1964년 초 본격적인 준비를 위해서 '축전추진위원회'가 조직된다. 1월 11일 연극 단체의 대표들인 유치진(드라마센터), 윤길구(국립극장), 이해당(신협), 이근삼(민중), 차범석(산하), 김의경(실험), 노덕선(동인)과 학계 대표들인 오화섭(영어영문학화), 여석기(한국셰익스피어협회)가 모여 추진위원회를 결성하고 위원장 오화섭, 기획 여석기, 김의경, 총무 차범석, 노덕선, 섭의 김진만, 이근삼 등으로 역할을 분담했다. 그리고 이때 일차적으로 결정된 각 극단의 공연작이 언론에 발표된다. 그 내용은 "신협=오셀로(7일간), 산하=말괄량이 길들이기(5일간), 동인극장=주리엣시저(5일간), 민중극장=햄릿(5일간), 실험극장=리어 왕(5일간), 국립극단=베니스의 상인(7일간)"<sup>32)</sup>이다.

그런데 이러한 공연작 선택, 그리고 연출과 주연의 배정은 축전이 준비되어 가면서 조금씩 달라지게 된다. 아직 공연이 3개월여 남아 있으니 여러 가지 사정에 따라 변화들이야 있을 수 있지만, 공연작, 연출자, 그리고 주연배우의 변화는 중요한 사안이라 할 수 있다. 더구나 그것이 일련의 경향성을 띠는다면, 이를 통해 참여 주체들이 무엇을 축전에 더 적합한 것으로 여겼는지, 즉 축제의 성격을 어떻게 구성해 갔는지를 가늠해 볼 수 있다.

먼저 축전 집행조직을 잠시 살펴본다. '축전준비위'는 당시 서울대학교 총장이었던 권중휘를 영입하였고, 그는 다시 당시 국회의장이었던 이효상을 영입하여<sup>33)</sup>, 명예회장 이효상, 상임위원장 권중휘, 부위원장 윤길구,

32) 「국내 전 연극 단체가 참가-셰익스피어 탄생 4백 주년 기념 공연」, 『조선일보』, 1964.1.14, 5면.

이해량, 여석기의 체제로 본격적인 ‘축전위원회’가 결성되어<sup>34)</sup> 드디어 3월 22일 화려한 발족식이 거행된다.<sup>35)</sup> 이러한 과정을 통해 축전은 연극계 행사라기보다는 한국 사회·문화계의 행사로 발돋움했다.

기획의 입장에서는 성공의 확률을 높이며 점차 국가적 행사로 발전해 가고 있었다고 할 수 있는데, 축전에 참여한 연출, 배우, 극단 등 연극예술가들은 축전을 어떻게 바라보고 있었을까?

위에서 소개한 1월 11일 결정에서 눈에 띄는 것은 공연 일정 분배에서 국립극장과 실험이 좀 더 긴 기간을 받았다는 점이다. 이는 선배 연극인들에 대한 기본적인 존중이 작용한 결과일 것이다. 실험극장 1960년, 동인극장 1962년, 민중극단 1963년, 그리고 비록 제작극회의 후신이라 하더라도 여전히 신진이라 할 수 있는 극단 산하의 창단이 1963년이고 보면, 1964년 시점에 이들 4개 단체는 후배 연극인들의 입장이었음을 충분히 짐작할 수 있다. 연극인들이 모두 총결집하여 연극계의 총화를 투여한다는 점에서 이들의 입장은 일치했겠지만, 세부적인 사항에서는 선배이자 기성의 연극인들과 후배이자 신인들 사이에서 배려 혹은 고려가 작용할 수 있을 것이다.

당시 공연작의 선택은 일차적으로 극단의 의사가 반영된 것으로 여겨진다. 가령 <리어왕>의 경우 실험극장 단원들은 작품 선택이 ‘작품성만을 본 자발적인 도전이었다고 밝히고 있다.<sup>36)</sup> 또한 국립극단의 경우 <베

33) 김의경 구술, 문경연 채록, 「2차 실험극장과 1960년대 한국연극」, 『2011년도 한국근현대예술사 구술채록연구 시리즈 생애사: 김의경』, 한국문화예술위원회, 아르코예술기록원, 2011, 16면.

34) 「축전위원회를 구성」, 『조선일보』, 1964.3.5, 5면.

35) 「셰익스피어 ‘축전위’ 발족」, 『경향신문』, 1964.3.24, 5면.

36) “<리어왕>은 셰익스피어 4대 비극 중에서도 최대작일뿐더러 연극적 재미가 풍부하며 인간의 위대성과 존엄성을 지녔고 고통과 행복 웃음과 슬픔 정의와 사랑이 있다.’라고 감히 의욕과 용기만으로 리어왕을 택한 실험극장의 동인들은 말한다.” (『실험극장』, 『대학신문』, 서울대학교, 1964.5.7, 3면.) 허규 또한 “셰익스피어의 작품 중 최대작에 도전해 보겠다는 동인들의 열정”을 선정 이유로 회상한다. (실험극장10년지편찬위원회 편, 『실험극장 10년지』, 극단 실험극장, 1970, 105면.)

니스의 상인>은 국립극장장이 오랫동안 기획해 왔던 것으로 알려졌다.<sup>37)</sup> 그런데 동인극장의 경우, 11일의 결정 후 불과 열흘 후인 1월 21일 기사에 따르면 <줄리어스 시저> 대신 <안토니와 클레오파트라>(Antony and Cleopatra)를 선택한다. 그 명확한 이유를 알 수는 없지만, 일찍이 1954년 극단 신탁에서 <줄리어스 시저>를 상연했을 때 로마 의회의 석조 건물을 무대 천정까지 올렸으며 무대 의상 또한 40여 벌<sup>38)</sup>에 이르는 등 기술적 완성도가 탁월한 작품이었으므로 상대적 부담을 느꼈을 가능성과, 작품의 내용상 로마 군주와 이집트 여왕 사이의 사랑을 그린 <안토니와 클레오파트라>가 좀 더 대중적 호소력을 지녔으리라는 판단을 내렸을 것으로 생각해 볼 수 있다. 하지만 이런 이유라면 왜 애초에 <안토니와 클레오파트라>를 선택하지 않았을까? 한 가지 다른 가능성은, <줄리어스 시저>를, 먼저 공연한 적이 있는 신탁의 레퍼토리로 존중하기로 뒤늦게 결정했을 경우이다.

이러한 짐작이란 그저 추정에 지나지 않지만, 민중극장의 작품이 <햄릿>에서 <뜻대로 하세요>(As You Like It)로 바뀐 것도 유사한 추정을 허락한다. 3월 5일 기사에서는 각 극단이 작품을 선택한 이유를 설명하고 있어 유용한 참고가 된다.

첫째, 국립극단(4월 22일-27일)에서는 **오래전부터 극장장 윤길구씨가 기획을 세웠던 것으로 교지(狡智)의 탄핵으로 사회모순을 풍자한 <베니스의 상인>**(김재남 역)을 이진순씨가 연출을 맡게 되었는데 여기에는 최명수, 최상현, 백성희, 나옥주 등이 출연.

둘째, 신탁(4월 28일-5월 23일)에서는 국내 유일한 흑자 운영단체로서 비극의 '모랄'을 고전화한 <오셀로>(오화섭 역)을 '레퍼토리'로 선택, **여석기**

37) 「축전위원회를 구성」, 같은 면.

38) 강유정 증언, 「〈줄리어스 시저〉 공연에 얽힌 이야기」, 1997.10.24. (신정옥, 「셰익스피어의 한국 수용(1)」, 『드라마연구』 제23호, 한국드라마학회, 2005, 38-39면에서 재인용.)

씨에게 연출을 부탁 중인데 여기에는 이해랑씨가 오랜만에 무대를 밟아 10 몇 년 전에 갈채를 받던 '이야고' 역을 맡게 되리라 하며 김동원과 김승호가 W 케스트로 '오셀로' 역을 맡게 된다.

셋째, 민중극장(5월 9일-13일)은 '셰익스피어'의 대표작인 <햄릿>을 현대판으로 여석기씨가 각색 번역하여 양광남씨가 연출을 맡는데, 오현주, 이정실, 김석강 등이 출연.

넷째, 실험극장(5월 9일-13일)은 <리어 왕>(최정우 역)을 황운진 연출로 이낙훈, 여운계, 최선자, 김수미 등이 출연.

다섯째, 동인극장(5월 14일-18일)에서는 <안토니와 크레오파트라>(이효영 역)를 정일성 연출로 이진수, 이계영, 노경자 등이 출연.

여섯째, 극단 산하(5월 19일-24일)는 <말괄량이 길들이기>(김재남 역)를 이기하 연출로 천선녀, 강효실, 김금지, 구면, 전운 등이 출연.

이 밖에 중앙대학교연극부에서도 <주리엣-시저>를 준비하고 있으며, 연극 '아카데미'에서는 <오셀로>와 <햄릿>을 준비중에 있다.<sup>39)</sup> (강조-인용자)

위의 기사는 민중극장의 공연작을 여전히 <햄릿>으로 소개하며, 여석기가 현대판으로 각색으로 있다는 소식을 전하고 있다. 하지만, 4월 13일자 기사를 보면 공연작이 <뜻대로 하세요>로 바뀌어 소개된다.

희극 '뜻대로 하세요'를 연습 중인 '민중극장은 이미 무대 연습이 무르익어간다. 연출자 양광남씨는 "스피디한 '템포'로 때로는 양식화 된 동작을 써서 '코믹'하게 이 작품을 처리하겠다"고 하면서 '썩스피어' 당시에 많이 썼던 앞무대를 이용하고 간단한 상징으로 장면을 제시, 음악 효과는 일체 쓰지 않을 생각이라 한다.<sup>40)</sup> (강조-인용자)

39) 「축전위원회를 구성」, 같은 먼.

40) 「사용' 탄생 4백 둘 맞아 연극계 활기」, 『동아일보』, 1964.4.13, 7면.

이미 연습이 꽤 진전해 있는 것과, 민중극장의 공연 일정인 5월 9일이 한 달도 남지 않은 점을 보면, 아마도 앞서 3월 5일 기사 발표 후 비교적 빠른 시간 안에 작품 교체가 이루어졌을 것으로 생각해 볼 수 있다.

민중극장은 비교적 이른 시점에 <햄릿>을 공연작으로 결정한 것으로 보인다. 왜냐하면 1월 13일의 한 기사에서 이미 “<햄릿> (현대화 한 것)”<sup>41)</sup>을 준비하고 있다고 전하고 있기 때문이다. 그것은 축전의 구체적 공연 내용에도 ‘현대성’을 부여해 보겠다는 의미 있는 시도라 할 수 있다. 하지만 결국 작품을 교체하게 된다. 현대판 <햄릿>을 계획하고 여석기에게 번역, 각색을 맡겨 준비했으나 만족할 만한 진척을 보지 못했고, 시간이 얼마 남지 않자 꽤 성공했던 전작 <달걀>(*L'Œuf*)의 사례를 적용하여 세계의 부조리성이라는 비교적 현대적인 메시지를 담은 <뜻대로 하세요>로 작품을 교체했을 경우를 생각해 볼 수 있다. 그런데 공교롭게도 위에서 인용한 3월 5일 기사에는 그 전에 언급이 없던 공연 소식이 전해진다. 곧 드라마센터 연극아카데미 연구생들이 <오셀로>와 <햄릿>을 준비한다는 것이다.

드라마센터에서 <햄릿>은 특별한 의미를 지닌다고 할 수 있다. 1951년 극단 실험에 의해 처음으로 <햄릿> 전막 공연이 이루어진 이후, 전문극단에서 셰익스피어극의 모든 공연은 실험과 드라마센터에 의해 이루어졌다. 1950년 여인소극장의 <오셀로>(2막8장 각색물)와 간간히 이루어졌던 악극 각색물을 제외하면, 소위 정극의 연극인들 중 유치진과 이해랑만이 셰익스피어극을 연출한 것이다.<sup>42)</sup> 이러한 연극사적 ‘정통성’의 맥락에 붙여 <햄릿>은 드라마센터의 개관 공연(1962.4.12.-5.31.)이자 최초의 오픈 런

41) 「사용 탄생 4백 돌 맞아 성대한 축전 마련」, 『동아일보』, 1964.1.13, 7면.

42) 1951년 <햄릿>, <오셀로>(이해랑); 1952년 <백베스>(이해랑), <오셀로>(유치진); 1953년 <햄릿>(이해랑), <오셀로>(유치진); 1954년 <줄리어스 시저>(이해랑), 이상 극단 실험; 1962년 <햄릿>(유치진, 이해랑), <로미오와 줄리엣>(이해랑); 1963년 <로미오와 줄리엣>(이해랑), 이상 드라마센터. 그 외 1959년과 1960년 소극장 운동단체인 신무대실험회의 <햄릿>(이철향)이 있다. (신정옥 외, 앞의 책, 같은 면 참조.)

공연으로서 극장을 대표하는 공간적 의미를 함께 가진 작품이었다. 드라마센터 연극아카데미의 공연 계획이 3월 5일 뒤늦게 발표된 것은 그 직전인 2월 27일부터 3월 2일까지 <시라노 드 벨르주락>(Cyrano de Bergerac) 공연이 이루어졌기 때문으로 보인다. 즉 최근 공연을 끝내고 보니 다음 공연작으로 셰익스피어 축전에 참가하는 것이 고려되고, 자연스럽게 드라마센터의 주요 인사인 유치진과 이해랑의 연출작을 (말자하면 자신들의 계보에 속한 작품을) 공연하자는 결정에 이르렀을 것으로 생각해 볼 수 있다. 극단 실험의 경우 <오셀로>로 작품이 겹치지만, 드라마센터의 대표인 유치진이 바로 실험의 인사이고 보면, 아카데미의 선택에 대한 반응의 정도는 민중극장과는 전혀 달랐다고 볼 수 있을 것이다. 이러한 점들을 고려한다면, 셰익스피어 기념 축전의 작품 선정은 셰익스피어극에 있어 선배들의 정통성을 과히 침해하지 않는 선에서 이루어진 것으로 생각해 볼 수 있다. 자체 역량의 부족에서 온 것이든, 외부적 상황에 대한 고려에서 온 것이든 결과적으로 민중극장의 작품 교체는 '현대화한 햄릿'이라는 모더니즘 기획이 굴절되어 버린 결과를 가져왔다고 할 수 있다.

이러한 영향 관계와는 정반대의 고려가 또한 존재했던 것으로 보인다. 그것은 연극계 세대 의식이다. 실험의 <오셀로>의 경우 1월 21자 기사에 이해랑이 연출을 맡을 것으로 발표되었고,<sup>43)</sup> 4월 13일의 인터뷰에서는 "연출자 이해랑씨"<sup>44)</sup>로, 또한 "이야고·이해랑, 허장강"<sup>45)</sup>과 같이 배우로도 소개되더니, 4월 21일 연습실 풍경을 전하는 기사에서는 연출이 한노단으로 소개되고 있다.<sup>46)</sup> 사실 이해랑의 경우 배우들을 주도하는 연출 스타일을 가졌을 뿐만 아니라 이미 <오셀로>를 되풀이 연출해 왔으므로 이번 기념 축전의 <오셀로>에서도 확고한 연출 노선을 가졌으리라 짐작할 수

43) 「4백 주년 기념-‘셰익스피어’ 탄생», 『경향신문』, 1964.1.21, 5면

44) 「사용 탄생 4백 돌 맞아 연극계 활기», 『동아일보』, 1964.4.13, 7면.

45) 위의 글.

46) 「셰익스피어 탄생 4백 주년 기념연극제」, 『조선일보』, 1964.04.21, 5면.

있다. 그리고 4월 21일 경이면 4월 28일 <오셀로> 개막이 코앞이고 이야고 역이 더블 캐스팅이므로, 이야고 연기를 허장강과 돌아가며 연습하면서 필요시 연출자 역할을 수행할 수 있었을 것이다. 그런데도 불구하고 연출자를 한노단으로 바꾼 이유는 무엇일까? 다른 극단과 연출자들의 면면의 영향이 아니었을까? 앞서 이야기했던 실험(허규), 산하(차범석), 동인(정일성), 민중(양광남) 등 4개 단체와 그 연출자들은 신인들이라 할 수 있다. 국립극장의 연출을 맡은 이진순의 경우 연배는 비슷하나 악극과 여성국극을 거쳐 정극 연출은 1950년대 후반에 본격화된다는 점을 고려하면 연륜으로는 국립의 연출을 맡을 정도이지만, 연출 이력으로는 상대적으로 신진으로 여겨질 만하다. 그런 가운데서 기실 대학극이나 소극장 운동 단체의 수준이라 보아도 무방할 드라마센터의 아카데미 연구생들이 (역시 이해랑과 비슷한 연배이나 연출가로서는 신진인) 이원경 연출로 <오셀로>를, 신인 오사량 연출로 <햄릿>을 상연하게 되었으므로 축전의 전체 공연은 ‘젊은’ 연출가들의 잔치가 된 셈이다. 자신이 동료 연출가로 끼는 것이 적합하지 않은 상황에서 실험을 대표하는 신인 연출가가 딱히 없다면, 연출 경험이 있으며 실험의 51년 <오셀로> 공연 대본을 번역하기도 했던 한노단이 연출 역할을 맡기기에 가장 적합했을 수 있다.

주연배우가 바뀐 경우 역시 이와 연결해 생각해 볼 수 있다. <베니스의 상인>의 경우 국립극장장 윤길구가 오랫동안 생각해 왔던 작품이라는 것은 앞서 이야기한 바와 같다. 그런데 그 이유의 하나는 자신이 샤일록 역으로 출연하고자 했기 때문으로 보인다. 국립극장장의 출연을 기사화한 인터뷰에서 그는 “20년이나 꿈꾸어 왔지요 내가 뭐 연기자도 아닌데... 라고 할지 모르지만 천만에 말씀, 옛날 일본 유학 시절에 얼마나 했다고요”<sup>47)</sup>라고 말하며, 자신이 연기자이며, 배역에 대해 강한 갈망을 가지고 있음을 적극 피력한다. 그러나 샤일록 역은 결국 신예 배우인 김성옥

47) 「연기하는 국립극장장-베이스의 상인 샤일록 역에」, 『조선일보』, 1964.2.21, 5면.

에게 돌아간다. 김성옥은 3월 27일부터 31일까지 차범석 작 <청기와집> (이원경 연출, 극단 산하)에 출연하였으므로 4월 초에 <베니스의 상인>에 합류했을 것으로 보이는데, 그즈음 배우에 대한 특집 기사에서 “새로운 현대극을 지향하는”<sup>48)</sup> ‘학사 배우’ 14명 중 한 명으로 소개될 만큼 인지도가 높은 신인이었다.<sup>49)</sup>

실험과 국립극장에서 이루어진 이러한 교체는 이들 단체의 선배들이 신인 연극인들 앞에서 어떠한 입장이었는지 짐작하게 한다. 축전의 기념 공연에 있어 인적 구성은 신진 연극인들이 다수가 될 수밖에 없었고, 이에 따라 그들은 언론에서 새바람을 일으킬 축전의 주역으로 소개되기도 했다. 실제로 당시 신진 연극인들은 등장부터 아카데미즘을 자신의 특성으로 내세웠고, 대학 교육을 기반으로 한 젊고 지성적인 연극인이라는 새로운 표상을 만들어 내고 있었다.<sup>50)</sup> 그러한 상황에서 셰익스피어 기념 축전은 연극계 세대교체가 본격적으로 표면화되는 계기가 되었다.<sup>51)</sup> 기성의 정통성과 신진의 약진이 축전 안에 함께 있었지만, 전체적으로 앞 순서인 국립극장과 실험의 공연 이후로는 점차 신인들이 인지도를 얻어가는 과정이었다고 볼 수 있을 것이다.

축전의 인적 구성은 당시 연극계의 다른 측면, 즉 연극 대중화의 노선 차이를 반영하고 있다. 그것은 실험극장과 극단 산하의 연출자 교체에서 볼 수 있다. 실험극장의 <리어 왕>의 경우 애초 황운진이 연출로 소개되었으나,<sup>52)</sup> 이후 허규로 바뀌게 된다.<sup>53)</sup> 이러한 교체에는 1963년 7월 황운

48) 「변천 삼·일 운동 이후 ⑥ 배우」, 『조선일보』, 1964.4.5, 8면.

49) 그는 1964년 연말 한 해를 빛낸 문화계 인사로 소개되기도 한다. (「폭이 넓은 김성옥 군」, 『조선일보』, 1964.12.10, 5면.)

50) 박미란(a, 2019), 53-61면.

51) 1965년 1년간의 문화계 현황을 정리하는 정리에서 “금년으로서 우리 연극의 주인은 완전히 젊은이들로 이행되어 가는 과정을 거의 끝마친 것 같다”는 평가가 나오기도 한다. (「문화계 1965 연극」, 『동아일보』, 1965.12.30, 7면.)

52) 「사용 탄생 4백돌 맞아」, 『동아일보』, 1964.4.13, 7면.

53) 「셰익스피어 탄생 4백주년 기념 연극제 내일부터 개막」, 『조선일보』, 1964.4.21, 5면.

진이 연출을 맡고 대중성을 염두에 두어 제작했던 <열 개의 인디언 인형>의 실패가 영향을 미친 것으로 생각된다. 작품 결정 당시 실험극장에서는 애초의 창단 목표였던 순수연극 단체로서의 노선과 연극 대중화를 지향하는 전문극단으로서의 노선이 충돌했고 작품의 완성도나 흥행 성적이 기대에 미치지 못했다.<sup>54)</sup> 이에 비해 허규가 연출을 맡은 같은 해 10월의 <안티고네>는 실험의 애초 정신을 지키면서 관객 동원에도 성공하여 이와 대비되는 상황이었다. 여기에 황운진이 1962년부터 TV 드라마 연출을 시작했고 점차 TV 드라마 연출로 옮겨가는 중이었다는 점이 복합적으로 작용한 것으로 보인다.<sup>55)</sup> 결과적으로 셰익스피어 축전 기념 공연의 연출을 순수 노선의 연극인이 맡게 되었고 이는 향후 극단 내에서의 연출 주도권과도 연결되는 일이었다. 실제로 1964년 이후 실험극장의 연출은 허규와 나영세를 중심으로 이루어지게 된다.<sup>56)</sup>

극단 산하의 연출이 이기하에서 차범석으로 바뀐 것도 같은 맥락에 놓여 있었다고 할 수 있다.<sup>57)</sup> 산하는 1963년 창단 공연으로 올린 <인영인간>(1963.11.14-17)에서 유명 성우들을 기용하여 연극 외적 요소로 대중성을 얻으려 했다고 비판을 받게 되었다.<sup>58)</sup> 성우의 기용은 라디오 드라마 연출을 지속적으로 해 왔던 이기하의 인맥이 반영되었다고 할 수 있다. 또한 이기하는 1962년 1월 본격적인 TV 최초의 드라마라고 일컬어지는 <나도 인간이 되련다>(1962.1.19)의 연출 이후 지속적으로 TV드라마 연출

54) 이미경 「극단 '실험극장'사 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2002, 16면.

55) 허규는 이 교체를 황운진의 개인 사정에 의한 것이었다고 설명한다. (실험극장10년지 편찬위원회 편, 앞의 책, 105면.)

56) 「실험극장 공연 연보」 참고. 이미경, 앞의 글, 121면.

57) 애초에 이기하 연출로 발표되었으나(「각 극단의 공연 일자 결정」, 『동아일보』, 1964.2.27, 7면), 이후 「완전한 배역과 연출이 결정되지 않았다」고 전해 진 후(「사용탄생 4백 돌 맞아 연극계 활기」, 『동아일보』, 1964.4.13, 7면) 결국 차범석 연출로 발표되기에 이른다(「셰익스피어 탄생 4백 주년 기념연극제 내일부터 개막」, 『조선일보』, 1964.4.21, 5면).

58) 김지현, 「1960년대 동인제 극단의 연극 대중화 양상」, 경북대학교 석사학위논문, 2005, 32면.

을 해 오고 있었다. 이러한 상황에서 제2회 공연인 차범석의 <청기와 집>(1964.3.27.-31.)은 이원경이 연출을 맡게 되었고, 제3회 공연이자 셰익스피어 기념 축전의 연출이 이기하에서 차범석으로 바뀌게 된 것이다. 이렇듯 실험극장과 산하의 연출 교체에서는 당시 연극 대중화론이 점차 순수 연극론을 중심으로 재편되고 있었던 연극계 사정<sup>59)</sup>이 반영되어 있다.

이처럼 당시 축전은 작품 선정, 주요 참여자 결정에서 여러 측면이 고려되었고 개별 주체의 욕망이 굴절을 겪었다고 할 수 있다. 그러면서 점차 연극에 헌신하는 ‘신진’ 연극인들이 주축이 되어 연극계의 활기를 되찾되, 예술성을 잃지 않는 가운데 ‘순수’ 연극의 부흥을 시도하는 과정으로 규정되어 가고 있었다고 할 수 있다.

### 2.3. 기성의 연극 문법과 모더니티 감각의 병존

결과적으로 셰익스피어 기념 축전의 8개의 공연은 다음과 같이 진행되었다.

#### 국립극장

1. <베니스의 상인>, 국립극단, 김재남 역, 이진순 연출, 1964.4.22.-27.
2. <오셀로>, 실험, 오화섭 역, 한노단 연출, 1964.4.28.-5.3.
3. <뜻대로 하세요>, 민중극장, 김재남 역, 양광남 연출, 1964.5.4.-8.
4. <리어 왕>, 실험극장, 최정우 역, 허규 연출, 1964.5.9.-13.
5. <안토니와 클레오파트라> 동인극장, 이효영 역, 정일성 연출, 1964.5.14.-18
6. <말괄량이 길들이기> 극단 산하, 이효영 역, 차범석 연출, 1964.5.19.-23

## 드라마센터

<오셀로>, 한로단 역, 이원경 연출, 1964.4.23.-28.

<햄릿>, 여석기 역, 오사량 연출, 1964.4.30.-5.5.

그렇다면 축전의 실제 공연 내용은 어떠했을까? 순서상 첫 번째 공연인 <베니스의 상인>을 고찰하고 나서, 다른 공연들과의 공통점 및 차이점을 찾아보도록 하자. 아래의 기사들은 축제의 첫 작품 <베니스의 상인>의 연출 방향을 전하고 있다.

저 유명한 법정 장면을 ‘코믹’한 ‘터치’로 처리하여 ‘낭만적인 희극을 시도하겠다는 연출자 이씨는 ‘샤일록도 유형적인 수전노보다는 나라 없는 ‘유대인’이라는 점에서 새롭게 해석해 보겠다고 말한다.<sup>60)</sup> (강조-인용자)

연출을 맡은 이진순씨는 ‘셰익스피어가 의도한 ‘로맨틱 코메디’의 묘미를 충분히 살리되 ‘샤일록’의 성격이나 ‘안토니’의 모호한 ‘우울’을 표출 시킴으로써 극적 줄거리의 내면에 비극성을 흐르게 하고 싶다는 것. 무대 장치는 과장을 피하고 단순성을 시도했다. 어쨌든 도망 없는 ‘한국적 베니스의 상인’을 탄생시켜 보겠다는 포부이다.<sup>61)</sup> (강조-인용자)

연출자 이진순의 인물 해석에서 눈에 띄는 것은 샤일록을 인종차별주의에 억압받는 소수민족으로 그린다는 것과 안토니오의 우울증에 주목한다는 점이다. 즉 심약하고 착한 주인공과 주도면밀하고 흉악한 악당이라는 단순한 이분법에서 벗어나, 입체적 인물들을 통해 자본과 법의 지배 속에서 이루어지는 인간 심리와 사회관계를 그려내겠다는 것으로 보인다. 그러나 막상 공연에 대한 비평에서는 이에 대한 언급이 없으며 연출 자신이 법정 장면을 ‘코믹’한 ‘터치’로 처리하여 ‘낭만적인 희극을 시도하

60) 「사용 탄생 4백돌 맞아 연극계 활기」, 『동아일보』, 1964.4.13, 6면.

61) 「막 올리는 ‘셰익스피어’ 잔치」, 『경향신문』, 1964.4.21, 5면.

겠다는 점을 분명히 밝히는 것을 보면, 이진순의 연출이 안토니오와 사일룩의 위상을 바꾸는 전복적인 선까지 나아간 것으로 보이지는 않는다. 위의 인터뷰 내용은 ‘새로운 해석’, ‘모방 없는 한국적 베니스의 상인’ 등의 수사법을 통해 전형적인 기존의 셰익스피어 연출법을 탈피하고자 하는 의도를 피력한 것으로 보아야 할 것이다.

그런 점에서 주목되는 것은 “무대장치는 과장을 피하고 단순성을 시도”<sup>62)</sup>한다는 점이다. 과거 셰익스피어 작품을 공연할 때 의례히 따랐던, 웅장한 규모와 세밀한 세부 묘사로 꽉 채워진 재현적 무대를 피하고, 1960년대 연극 무대의 최신 경향에 맞춰 단순한 구도 속에서 관객을 상상력을 유도하는 무대를 선택한 것으로 볼 수 있다.

기념 축전의 무대디자인을 맡은 최연호의 정식 데뷔작이었던 1963년 공연작 <위대한 실종>의 무대디자인을 보면 이러한 특성이 잘 드러나 있다. 최연호의 디자인은 생략과 단순화를 기본



그림1. <위대한 실종>, 국립극장, 1963  
김효정, 「무대미술가 최연호 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2009, 33면.

성격으로 갖지만, 구도와 배치가 만들어 내는 분위기, 그리고 기호학적 메시지가 여전히 고려되고 있음을 알 수 있다.

그렇다면 셰익스피어 기념 축전의 무대는 어떠했을까? 당시 공연 사진(그림2-그림13)을 보면 <베니스의 상인>뿐만 아니라 6개의 작품이 모두 같은 무대를 기본 무대로 삼아 진행되었음을 알 수 있다. 당시 몇몇 극단들은 동일한 무대를 사용해야 한다는 것에 대해 난색을 표했기도 했지

62) 위의 글.

만,<sup>63)</sup> 비용 절약의 측면이 있기도 했다.<sup>64)</sup> 또한 하루의 빠짐없는 연속 공연에서 무대장치의 큰 교체 없이 일부 조정만을 통해서 다음 작품을 준비해야 하는 현실적 여건도 작용했을 것이다.

그런데 이 무대를 자세히 관찰해보면, 단순히 비용 절감과 무대 교체의 효율성 외에 전체 축전을 디자인하는 무대미술가의 의도를 읽을 수 있다. 2개의 기둥(그림4,6,12), 그 기둥 사이 중앙 뒤쪽에 자리한 돌출된 연기 구역(그림4,12), 그리고 무대 앞선을 형성하는 에이프런(그림6-9)을 갖추고 있는 이 무대는 관객을 향한 돌출 무대와 중앙 뒤쪽의 타이어링 하우스(Tiring House)를 기본 형태로 가지고 있었던 셰익스피어 시대의 극장 구조를 강하게 환기하고 있다. <뜻대로 하세요>의 연출자 양광남은 “‘셰익스피어’ 당시에 많이 썼던 앞무대를 이용하고 간단한 상징으로 장면을 제시”<sup>65)</sup> 하겠다고 하여 이 무대디자인을 셰익스피어 극장 구조로 이해하고 있음을 드러낸다. 무대미술가 최연호는 셰익스피어 극장 구조라는 역사성을 취하면서도 이를 현대적 직선미와 질감으로 바꾸어내는 미적 모더니티를 추구했다고 할 수 있다. 즉 고전의 현대화를 추구한 것이다.

이제 각 극단은 자신의 필요에 따라 여러 변형을 가해야 하는 입장에 서게 된다. 그것은 기둥 중앙에 귀족적 장식미가 가미된 2층 공간을 조성하거나(<오셀로>), 숲임을 보여주기 위해 수풀로 표현된 판넬을 설치하고(<뜻대로 하세요>), 거대한 천을 활용하여 장면의 색조를 조성하거나(<리어 왕>), 옆 계단을 추가로 설치하는(<안토티와 클레오파트라>) 방식으로 이루어졌다.

## 국립극장

63) 「'사용' 탄생 4백돌 맞아 연극계 활기」, 앞의 글.

64) 여석기, 앞의 글, 269면.

65) 「'사용' 탄생 4백돌 맞아 연극계 활기」, 앞의 글.

베니스의 상인



그림2. 『경향신문』, 1964.5.7, 5면.



그림3. 『조선일보』, 1964.5.26, 8면.

오셀로



그림4. 『사상계』, 1964년 7월호, 266면



그림5. 『경향신문』, 1964.5.7, 5면.

뜻대로 하세요

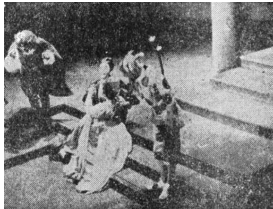


그림6. 『조선일보』, 1964.5.26, 8면.



그림7. 『동아일보』, 1964.5.7, 6면.

리어 왕

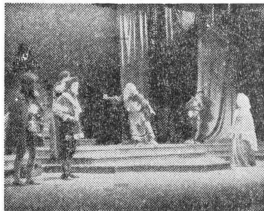


그림8. 『동아일보』, 1964.5.14, 6면

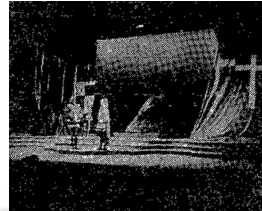


그림9. 『사상계』, 1964년 7월호, 269면.

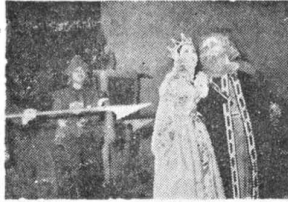
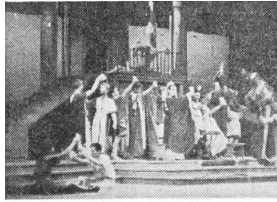


그림10. 『경향신문』, 1964.5.26, 5면.



그림11. 『대학신문』, 서울대학교, 1961.5.7, 3면

안토니와  
클레오  
파트라



<「옥라비아누스·시자」 「테르미스」 「안토니오」 등 「로마」의 執權자들이 파테의 죽어물근다>

그림12. 『동아일보』, 1964.5.21, 6면



「안토니오」와 「클레오파트라」의 執權

그림13. 『경향신문』, 1964.5.26, 5면.

말괄량이  
길들이기



그림14. 『경향신문』, 1964.5.26, 5면



그림15. 『사상계』, 1964년 7월호, 270면

국립극장의 무대를 살펴보았는데, 드라마센터의 무대는 어떠했을까? 현재로서는 “산뜻한 무대장치”<sup>66)</sup>였다는 언급 외에 직접 공연 현장을 전하는 사진을 찾기는 어려운 상황이다. 하지만 무대디자이너를 맡았던 김정환의 1960년대 디자인을 통해 그 ‘산뜻함’의 내용을 추정해 볼 수 있다. 1930

66) 임영웅, 「드라마센터 사옹 기념 공연」. 『경향신문』, 1964.5.14., 5면.

년대부터 무대디자인을 시작했고 1950년대 실험과 국립극단의 작품에서 다수의 무대디자인을 했던 원로 김정환은 1961년 여름부터 이듬해인 1962년 여름까지 미국에서 10개월, 유럽과 동남아에서 2개월간의 연극계 시찰을 마치고 귀국한다. “과감한 생략<sup>67)</sup>으로 선진 무대 미술의 경향을 파악한 그는 귀국 인터뷰에서 “드라마센터와 같은 시설에서 외국에서 지금 시행하고 있는 무장치(無裝置) 연극처럼 무장치성 속에서 새로운 무대 미술을 창안<sup>68)</sup>하겠다는 포부를 밝힌다.

여인천하  
1960

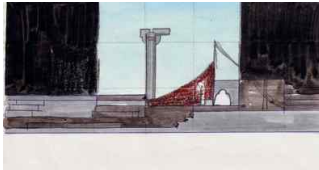


그림16. 2막1장

남해국제탈공연예술촌 소장<sup>69)</sup>



그림17. 4막1장

남해국제탈공연예술촌 소장<sup>70)</sup>

오이디  
푸스 왕  
1967

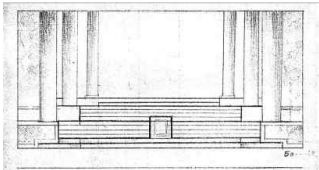


그림18. 스케치

남해국제탈공연예술촌 소장<sup>71)</sup>



그림19. 사진

남해국제탈공연예술촌 소장<sup>72)</sup>

1964년과는 다소 시간적 격차가 있지만 1960년 <여인천하>(박종화 원

67) 「생략되어가는 무대장치」, 『동아일보』, 1962.9.1, 5면.

68) 「김정환씨 귀국」, 『조선일보』, 1962.8.13, 4면.

69) 박미란(b), 「무대미술가 김정환 작품의 디지털 복원 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2011, 119면에서 재인용.

70) 박미란(b), 위의 논문, 122면에서 재인용.

71) 박미란(b), 위의 논문, 148면에서 재인용.

72) 박미란(b), 위의 논문, 149면에서 재인용.

작, 차범석 각색, 이진순 연출, 국립극단, 국립극장)와 1967년 <오이디푸스 왕>(이해랑 연출, 신협, 국립극장)에서 이러한 포부가 실현된 사례를 볼 수 있다.<sup>73)</sup> 높낮이를 이용한 큰 단위의 무대 분할, 층계의 활용, 단순한 직선의 구조물, 각 장면에 따른 대도구의 도입과 같은 공통적 특징은 1964년 드라마센터의 기념 축전 공연에도 적용되었으리라 짐작해 볼 수 있다.

위에서 살펴본 것처럼 무대디자인에서는 국립극장과 드라마센터 모두, 고전 텍스트의 환경으로 현대적 감각이 가미된 ‘모더니즘’ 무대가 조성되었던 것으로 판단된다. 그렇다면 다른 시각적 요소인 의상은 어떠한가? 국립극단의 샤일록(그림3)과 신협의 오셀로와 데스테모나(그림5)의 경우, 과거 셰익스피어를 공연했던 자신의 관례를 따른 듯이 보인다. 즉, 1950년대 신협의 셰익스피어극의 의상과 큰 차이를 보이지 않는 것이다(그림 20, 21). 의상에서의 이러한 관습은 불과 2년 전인 1962년 드라마센터 개관 공연과 1964년 연극아카데미의 셰익스피어 기념 공연에서도 확인된다(그림 22, 23).

극단  
신협

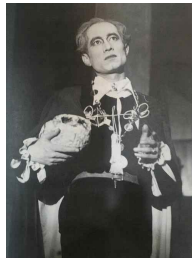


그림 20. <햄릿> 1951년  
김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사,  
2003, 193면.



그림 21. <오델로> 1951년  
김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사,  
2003, 204면.

73) <오이디푸스 왕> 무대디자인에서는 체코의 무대미술가인 조셉 스보보다(Josef Svoboda)의 1963년 <오이디푸스 왕> 디자인의 영향이 엿보인다. 당시 서구 모더니즘에 대한 도입이 물리적 결정을 내리기가 상대적으로 수월한 무대 미술에서부터 시작된 것은 자연스러운 일이라 할 수 있다.

드라마  
센터



그림22. <햄릿> 1962년 드라마센터  
개관 공연

『영상역사관 정부기록사진집 제5집』<sup>74)</sup>



그림23. <햄릿> 1964년 셰익스피어  
기념 공연

『경향신문』, 1964.5.14, 5면.

그렇다면 신협, 국립극단, 드라마센터 외에 동인계 극단들은 어떠한가? 세부적인 것을 확인하기는 어렵지만, 리어 왕(그림10), 리이건, 거너릴, 코델리아(그림11), 옥타비아누스, 레피두스, 안토니오 등의 로마인들(그림12), 안토니와 클레오파트라(그림13), 캐더리너와 그의 아버지 뱍티스터, 청혼자 페투루치오(그림14)를 보았을 때, 고전극에 관례화된 의상을 입고 있음을 알 수 있다. 즉 의상에 관한 한 새로운 미적 감각의 도입, 혹은 생략과 단순화의 방향성을 찾지 못한 듯하다. 서구 모더니즘 연극에서, 가령 같은 셰익스피어극인 고든 크레이그의 <햄릿>의 경우 무대와 함께 의상도 단순성과 상징성을 추구했다는 점을 상기해 볼 때,<sup>75)</sup> 셰익스피어 축전에서 무대와 의상의 미적 모더니티 도입에 차이가 생겨난 이유는 무엇일지 생각해 볼 필요가 있다. 무대의 경우 고도의 상징성을 띠지 않더라도 생

74) [https://www.ehistory.go.kr/page/view/photo.jsp?photo\\_PhotoSrcGBN=BK&photo\\_PhotoID=11&det\\_photodtl=1385](https://www.ehistory.go.kr/page/view/photo.jsp?photo_PhotoSrcGBN=BK&photo_PhotoID=11&det_photodtl=1385)

75) 1911년 고든 크레이그 연출의 <햄릿>에서는 이동할 수 있는 판넬을 이용해 무대의 단순성과 역동성을 동시에 획득했으며, 이러한 무대에 어울리도록 의상에서도 고전적 느낌을 유지하면서 몸 전체를 덮는 망토를 적극 활용하여 단순성을 창조했다. 이렇게 무대와 의상에서 동일한 기준을 적용할 수 있었던 이유는 <햄릿>에 대한 상징주의적 해석, 그리고 '상징적 양식 무대'의 창조라는 연극관 및 공연 미학이 바탕이 되었기 때문이라고 할 수 있다.

락의 기법을 도입하여 관객의 상상력을 활성화하고, 대도구의 사용을 통해 장면마다의 분위기를 연출할 수 있다. 즉 생략에 따른 간소화에 연극적 보충을 가할 수 있다. 또 조명 역시 무대를 채우는 데에 일조할 수 있다. 김정환도 귀국 인터뷰에서 지적하듯, 단순화된 무대에서는 “조명 시스템이 거의 70퍼센트의 역할을 한다.”<sup>76)</sup> 하지만 의상은 인물 해석, 무대 위 존재의 정체성과 직접 관련되기 때문에 상징적 존재로 인물을 해석하거나 가상의 시공간을 창조하지 않았을 때 단순화된 의상을 시도하는 것은 무대를 채우지도 못하고 오히려 관객의 공연 수용에 혼선을 야기할 가능성이 크다. 당시 축전 참가 공연의 작품 해석이 상징주의적 노선을 따른 것이 아니었으므로, 비록 기존의 관례화된 셰익스피어 의상을 따랐다 하더라도 그것은 적절한 선택이었다고 할 수 있다. 그리고 보면, 통일성 있는 미적 모더니티의 도입이란 셰익스피어 작품 및 인물에 대한 ‘새로운’ 해석이 바탕이 되어야만 가능할 일이라 할 수 있을 것이다. 1964년 축전 공연의 모더니티 지향의 한계란 바로 이러한 지점에 놓여 있었다고 할 수 있다.

연출 및 연기에서도 아주 색다른 시도가 이루어졌다고 보기에는 어렵다. 임영웅은 3편의 공연을 묶어 두 차례의 리뷰를 통해 전체 공연에 대한 평가를 남기고 있다. 첫 번째 공연인 <베니스의 상인>에 대해 낭만희극이라는 작품의 성격에 “충실히 따르면서 ‘셰익스피어극의 기본’이라고 할 수 있는 ‘스피디’한 전개로 재미있는 무대를 이룩”<sup>77)</sup>했다고 연출을 칭찬하고 최성현(빛사니오), 백성희(포사), 김성욱(샤일록)의 연기를 호평한다. 덧붙여 신인 김성욱이 좀 더 여유를 가질 것을 권하고 있다. 이 공연은 빠른 극 전개와 연기자들의 호연으로 관객의 집중과 호응을 얻어낸 것으로 보인다. 그러나 앞서 무대와 인물 해석에 관한 이진순의 포부에 상응하는 이 공연만의 개성 추구는 발견하기 어렵다. 이어서 임영웅은 신

76) 「생략되어 가는 무대장치」, 앞의 글.

77) 임영웅, 「셰익스피어축전 전반기 결산」, 『경향신문』, 1964.5.7, 5면.

협의 <오셀로>에 대해 상업 극단의 장단점을 동시에 보여주었다고 평한다. 이야기의 성격을 살려 이야기를 선명하게 전달하는 데에 성공했지만, “연습 부족에서 오는 ‘양상불의 결여로 비극적 공감을 조성하지는 못했다”<sup>78)</sup>는 것이다. 다만 장민호(오셀로), 이해랑(이야고), 오현주(데스테모나)의 연기는 칭찬하고 있다. 세 번째, 민중극장의 <뜻대로 하세요>에 대해서는 기대에 따른 실망을 드러낸다. 그가 기대한 이유는 이전 살롱 드라마에서 현대적인 감각이 담긴 희극을 무대화하는 데에 성공한 적이 있었기 때문이다. 즉 <뜻대로 하세요>가 희극이므로 이를 잘 소화할 것이라는 점에 더해, <달걀>이나 <대머리 여가수>(La Cantatrice chauve)에서와 같은 참신함을 기대했다고 볼 수 있다. 하지만 결과에 대해서는 실망을 피력하는데, 민중의 “충추적 구실을 하던 연기자들을 출연을 안 했거나 또 했어도 주요한 역을 맡지 않아 신인들이 대거 기용되어 이 극단의 특색을 찾아볼 수가 없었다”<sup>79)</sup>는 것이다. 그럼에도 불구하고 박근형, 이정실, 나옥주가 호연을 보여주었다고 평한다.

다른 기사를 보면, “4일 밤의 관객들은 어릿광대 터치스톤(박근형)과 양치기 코린(이정실), 어진 시골처녀 오드리(나옥주)가 벌이는 희극에 갈채를 보내었고”<sup>80)</sup> 전체 작품은 “간결하고 상징적인 장치(장종산)와 조용한 음악 그리고 짜임 있는 연출(양광남)로 전원생활의 아름다운 시”<sup>81)</sup>를 펼쳤다고 전하고 있다. 임영웅이 이 작품을 희극으로 판단한 것에 비해, 기자는 (오히려 좀 더 정확하게) 전원극으로 파악하는 차이를 보이고 있다. 작품을 바라보는 상당히 다른 관점에도 불구하고 같은 배우를 호연을 보인 연기자로 선별하는 공통점을 보인다. 사실 특별한 양식적 연기를 추구하지 않는 한 연기란 직관적으로 평가되는 것이므로 큰 이견이 없다는

78) 임영웅, 위의 글.

79) 임영웅, 위의 글.

80) 「냉엄한 현실을 비판」, 『동아일보』, 1964.5.7, 7면.

81) 위의 글.

점은 오히려 자연스러워 보인다. 이상에서 임영웅의 평가 방식은 대단히 단순한 패턴을 보인다. 즉 자신이 생각한 작품의 성격을 무대화했는가를 따져본 후, 연기를 중점적으로 평가하는 것이다. 그리고 호연을 보인 배우를 특별히 언급한다.

이러한 기조는 다른 3편에 대한 평가에서도 다르지 않다. 실험극장의 <리어 왕>은 텍스트의 삭제 없이 전체를 상연한 것을 성공 요인으로 꼽고, 이를 가능하게 했던 연기진들의 호연을 높이 평가하고 있다. <안토니와 클레오파트라>의 경우 “김난영은 재질이 인정되기는 하지만 워낙 대역(大役)이어서 신인으로선 좀 힘에 부친 것 같고 유형적인 발성의 윤계영은 미스 캐스트”<sup>82)</sup>라고 꼬집으면서도 “배우난으로 많은 신인을 기용했으면서도 어설피지 않은 연극을 구축한다는 것은 놀라운 수확”<sup>83)</sup>이었음을 칭찬한다. 마지막, 극단 산하의 <말괄량이 길들이기>(The Taming of the Shrew)에 대해서도 즐거리를 비교적 재치 있게 펼치면서 재미있는 연극을 만들었으나 ‘연기가 전반적으로 과장되어 있다는 점을 지적한다. 과장된 연기와 호연을 구분하는 것은 사실상 관객들도 할 수 있는 점이라는 점에서 그의 평가는 별반 특별한 것이 없다고 할 수 있다. 하지만 각 극단에서 새로운 연출이나, 그것에 맞는 연기 방식을 선보이지 못한 점에 더욱 근본적인 원인이 있었다고 할 수 있다.

이상에서 살펴본 것처럼, 비록 무대 디자인에서는 참신함을 볼 수 있지만, 의상, 연기 등과 함께 종합적으로 보았을 때, ‘미적 모더니타이즌, ‘모더니즘 양식’이든 통일성 있는 채신 및 ‘현대성’의 확연한 실현을 찾아보기란 쉽지 않다. 대체로 재래의 공연 문법과 부분적인 현대성이 특별한 매개 없이 병존하고 있는 상황이었다고 할 수 있다. 축전 공연의 전반적인 결과에 대해 여석기 역시 “이런 기회에 연출자가 자기 자신의 스타일로 작품을 통일시켜 본다는 것은 매우 중요한 일”<sup>84)</sup>이라고 전체하고, 각

82) 임영웅, 「즐거운 비명 사용축전」, 『경향신문』, 1964.4.26, 5면.

83) 임영웅, 위의 글.

작품에서 어떤 미학적 통일을 기하지 못했다는 점을 유감으로 꼽는다.

이 문제와 관련하여 실험극장의 <리어 왕>의 공연 내용은 좀 더 고찰해 볼 필요가 있다. 공연에 관한 기사는 “색다른 장치를 써가며 3시간 10분간 시종 관객을 긴장케 했다”<sup>85)</sup>고 전하고 있다. 여기서 색다른 장치란, 다양한 크기의 거대한 천과, 이를 적절히 배치하기 위한 지지대나 틀을 말하는 것으로 보인다. 리어 왕이 딸들에게 땅을 배분하는 장면으로 보이는 그림8의 경우 다리막 근처의 거대한 천은 왕궁의 권위를 연상시키면서, 기능적으로는 켄트로 보이는 인물이 무대 중앙부에서 벌어지고 있는 논쟁에서 잠시 빠져 상황을 지켜볼 수 있도록 일종의 ‘발견 공간’(discovery place)을 제공하고 있다. 어떤 장면인지 특정하기 쉽지 않지만 그림10에서 보이는 거대한 뒷 가림막과 옆으로 흐르는 천은 소박하고 허름한 일종의 거처를 형성하면서 장면 전체에 고난의 이미지를 부여한다(그런 점에서 리어 왕이 잠시 폭풍우를 피하는 오두막일 가능성이 있다).

이렇듯 <리어 왕>은 축전의 기본 무대의 특징인 단순함과 생략의 가능성을 적극 활용하여, 대도구 또한 천이라는 단순한 소재를 사용함으로써 주요 장면의 분위기를 통일감 속에서 형성하고, 또 기능적으로는 극중 장소를 나타내어 난해함을 피해 관객의 수용도를 높였다고 할 수 있다. 무대와 대도구의 이러한 사용은 <리어 왕>이 지니는 고난으로서의 삶, 혹은 말세의 상황을 이미지화하는 데에 일조했을 것으로 생각된다. 그러므로 실험극장의 경우(여석기의 평론가적 아쉬움에도 불구하고) 상징적 표현 문법이 텍스트-무대-대도구에 일관성 있게 적용되어 나름대로 ‘미학적 통일’을 거두었다고 할 수 있는 것이다. 그러나 이것이 축전의 공연이 보여줄 수 있는 미학적 성과의 최대치라는 점도 간과되어서는 안 될 것이다. 생략과 단순화, 상징성의 부여는 특유의 세련성을 획득하지

84) 여석기, 앞의 글, 269-270면.

85) 「실험극장의 리어 왕-드물게 보는 초만원 속에 연기진 사기 높아」, 『동아일보』, 1964.5.14, 7면.

못한다면 ‘소박한 무대로 인식될 가능성이 높은 것이며, 여석기가 지적한 대로 그것이 특별한 스타일, 즉 어떤 연극관에 따른 미학적 지향성이라고 보기에 무리가 있기 때문이다. 단순성의 통일, 그것은 이전 세부적 장식미와 스펙타클 중심의 셰익스피어극 공연 문법에서 벗어났다는 점에서 진일보한 것이지만, 그것을 곧 미적 모더니티의 실현으로 보기에 한계가 있다.

### 3. 교양 이데올로기 전파를 통한 언론의 협조

과거 몇몇 셰익스피어극 공연이 성공한 적이 있지만, 1962년 드라마센터 개관 장기 공연이었던 <햄릿>은 전반적으로 흥행 실패를 기록했다.<sup>86)</sup> 그런 상황에서 셰익스피어극 연속 공연에 얼마나 많은 관객이 올지는 미지수였다. 여기서 주목되는 것이 언론의 역할이다. 당시 주요 일간지는 이 축전의 성공이 자신들의 일이라도 되는 양 가치를 부여하고 적극적으로 홍보에 나섰다. 그러한 언론의 태도를 여석기는 다음과 같이 적절히 요약하고 있다.

특기해 두어야 할 일은 신문 잡지 등 저널리즘의 협조였다. 이 각박한 현실에 왜 셰익스피어를 두고 그렇게도 떠드느냐고 사내(社內)에서도 말썽이 날 정도로—그러나 조금도 부당하지 않게—신문 및 잡지는 셰익스피어의 이름을 언급했고 그가 4백 년이란 세월을 건너뛰면서도 그에게는 완전히 미지의 나라였을 코리아란 나라의 문화에 어떤 기여를 해 줄 수 있는가를 검토해 주었고 그의 이름 아래서 거행되는 초유의 축전에 대하여 격려의 보도를 아끼지 않았던 것이다.<sup>87)</sup> (강조·인용자)

86) 「드라마센터 운영난」, 『경향신문』, 1962.5.23, 4면.

87) 여석기, 앞의 글, 267면.

언론이 가졌던 태도, 즉 한국 문화의 발전에 셰익스피어가 큰 기여를 해 준다는 것은 무엇을 뜻하는가? 축전의 전체 과정에서 보인 언론의 보도 초점의 변화를 살펴보면 그 의미가 드러난다. 축전 개최가 결정되었을 초기에 언론은 관련 정보 전달에 치중한다. 축전위의 구성, 축전의 세부 내용인 공연, 강연, 기념 서적 출판 등의 행사, 영국대사관의 협찬 소식 등이 그것이다.<sup>88)</sup> 그런데 이내 기사의 내용은 흥밋거리를 제공하는 것으로 전환된다. 셰익스피어가 러시아인이라는 주장의 등장이라든가<sup>89)</sup>, 국립극장장이 직접 샤일록 역을 맡게 될 것이라든가<sup>90)</sup> 하는 가십용 기사가 그것이다. 이렇게 관객의 관심을 유지하면서 점차 보도는 세계 연극계의 메시지<sup>91)</sup>나 서구 연극계 현황<sup>92)</sup>을 전하는 것으로 이어진다. 그러면서 간간히 서구의 셰익스피어극 공연 소식을 전한다.<sup>93)</sup>

이렇게 한국의 축전을 서구 연극계와 연결하는 보도 방식은 주로 조선일보가 주도하는 양상을 보인다. 인상적인 것은 세계적으로 연극은 불황을 겪고 있다는 보고이다. 이 보고는 ‘영화 인구의 증가, 미국의 ‘뮤지컬극, 프랑스의 ‘브르바르’ 연극 등 대중 오락물의 증가를 보편적인 문제로 제시하면서 영국, 프랑스, 미국, 일본 연극계의 부진을 일일이 열거한다. 마지막으로 그것을 한국 연극의 현황과 연결하는데, 그 논리는 “이러한 세계적인 불황에 우리 연극도 예외일 수는 없었다”<sup>94)</sup>는 것이다. 이러한

88) 「사용 탄생 4백 돌 맞아 성대한 축전 마련」, 『동아일보』, 1964.1.13, 6면; 「국내 전 연극 단체가 참가-셰익스피어 탄생 4백주 기념 공연」, 『조선일보』, 1964.1.14, 5면; 「4백 주년 기념 ‘셰익스피어 탄생」, 『경향신문』, 1964.1.21, 5면.

89) 「셰익스피어는 러시아안? 4백주 탄생기념 앞두고 영동한 화제-蘇서 고증 들고 나와」, 『조선일보』, 1964.1.30, 5면.

90) 「출연하는 국립극장장」, 『조선일보』, 1964.2.21, 5면.

91) 「세계 연극일(27일)에 부치는 I.T.I의 ‘메시지’-로렌스 올리비에 장·루이 바로 대답」, 『조선일보』, 1964.3.24, 5면.

92) 「부진 속에 몸부림-세계 연극계의 현황」, 『조선일보』, 1964.3.27, 5면

93) 「첫 공연된 사용 희극」, 『조선일보』, 1964.1.30, 5면.; 「셰익스피어의 <오셀로> 무대 장면」, 『조선일보』, 1964.3.27, 5면.

94) 「부진 속에 몸부림-세계 연극계의 현황」, 앞의 글.

보도 태도가 가리키는 바는 명확하다. 한국의 연극이 특별히 후진적인 것은 아니라는 것. 여기에서 기념 축전에 언론이 관심을 가지는 이유가 드러난다. 즉, 이 축전은 단순히 연극계 행사인 것이 아니라, 이제 막 산업화를 시작한 한국이 문화적으로 세계 공동의 장(場)에 편입할 수 있는 좋은 기회였던 셈이다.

스스로를 세계 문화의 일원으로 여기기 위해서는 짐짓 세계 문명사를 공유하고 있다는 교양인으로서의 자의식이 필요하다. 이 문화적 교양에 대한 강조와 제공은 동아일보가 주도한다. 1964년 3월 11일자 문화란에는 ‘4백 주년’을 기념해야 할 세 명의 거장을 소개하고 있다. 2월 15일생 갈릴레이, 4월 24일생 셰익스피어, 그리고 2월 18일에 서거한 미켈란젤로이다. 과학, 문학, 미술에서 한 명씩 가려 뽑은 노력이 역력한 이 기사는 이들의 ‘400년’에 대해서 세계 각국에서 벌어지고 있는 기념사업을 소개하고 있다. 물론 이 기사의 끝은 당연히 “우리나라에서도 영문학계와 연극계가 합동하여 ‘셰익스피어’ 탄생 4백주년기념추진위원회를 결성하였고 4월 23일부터 1개월간 6개 극단의 기념 공연과 전시회 등이 계획되고 있다”<sup>95)</sup>는 것이다. 전 세계적인 4백 주년의 해에 한국 문화계도 그 중요성을 익히 알고 이를 기념할 만한 ‘수준에 이르렀다는 것을 이 기사는 표방한다.

축전 개막이 다가오면서 동아일보는 셰익스피어에 대한 교양 축적의 욕망을 자극한다. 그 방법은 축전이 수준 높은 행사이므로 공연 관람에서는 일정한 ‘교양이 요청된다는 점을 내비치는 것이었다. 세계적인 셰익스피어 연구의 권위자인 브래드브룩(Muriel C. Bradbrook)<sup>96)</sup>이 방한했을 때 대부분의 주요 일간지들은 일제히 이를 보도한다.<sup>97)</sup> 내한 프로그램은 셰익

95) 「위대한 유산 문화의 금자탑 사백 주년」, 『동아일보』, 1964.3.11, 5면.

96) 뮤리엘 클라라 브래드브룩은 1950-60년대 셰익스피어 권위자였으며 1965년 케임브리지 대학 최초의 여성 교수로 부임했고 다수의 문학 관련 학술서를 집필했다.

97) 「영국서 원정 강연 사용 축전에 브래드브룩 여사 내한」, 『조선일보』, 1964.4.7, 5면; 「브래드브룩 박사 셰익스피어 강연회」, 『경향신문』, 1964.4.8, 5면; 최재서, 「셰익스피어 연구의 국제적 권위를 구축」, 『동아일보』, 1964.4.8, 5면.

스피어 관계자를 대상으로 하는 전문 강연, 일반인 대상의 교양 강연, 그리고 텔레비전 인터뷰와 대사관 초청 파티로 구성되어 있었다. 일반 강연과 텔레비전 인터뷰는 한국 사회를 향해 셰익스피어 이해가 이제는 일반인의 교양이라는 메시지를 보내기에 충분한 기획이었다.

그런데 단순히 강연 일정을 전하는 다른 일간지와 달리 동아일보는 국내 셰익스피어 권위자인 최재서의 글로 브래드브룩의 연구 내용을 자세히 소개한다. 최재서는 브래드브룩의 대표작이 『엘리자베스 시대의 무대 상황』(*Elizabethan Stage Conditions*)이라는 것, 그 이유는 셰익스피어 극작의 핵심인 ‘스테이지 콘벤션(Stage Convention)’을 다루었기 때문인데, 그것이 “셰익스피어의 손에서 어떻게 예술적으로 세련되고 승화되었는가”<sup>98)</sup>를 밝혔다는 점에서 다른 학자들의 연구보다 뛰어나다는 것, 고전문학뿐만 아니라 『조세후 콘라드』(*Joseph Conrad: Poland's English Genius*), 『노르웨이 사람 입센』(*Ibsen-The Norwegian: A Revaluation*), 『T.S.엘리엇』(*T. S. Eliot*) 등 현대문학 연구에서도 발군의 성과를 보인 대학자라는 것까지, 사실상 영문학 전공 지식에 버금가는 내용을 거리낌 없이 서술하고 있다.

동아일보의 ‘전문적인 교양의 제공은 축전 개막 후 4월 23일 기사에서도 이어진다. 「셰익스피어 이것저것」이라는 제하에 23일을이전 기사에서는 24일) 그의 탄생일이자 서거일로 소개하고, 연상과의 결혼, 초판본의 출판 연도와 가격, 글로브 극장의 모습(그림17) 등 셰익스피어의 생애와 활동 무대, 셰익스피어 원작의 오페라와 영화 등을 알기 쉽도록 정보 중심으로 전달하고 있다. 이와 함께 한국에 소개된 지 44년이 되었다는 역사성을 강조하며 1920년 현철의 최초 <햄릿>번역과 1929년 이화여전의 <베니스의 상인> 공연 등 한국 연극사와 관련한 꽤 전문적인 내용을 함께 전하고 있다. 이러한 동아일보의 기사들은 사실상 셰익스피어극 관람에서 단순히 ‘구경꾼’을 넘어 전문적 식견의 ‘애호가’가 되어 보라는 메시

98) 최재서, 위의 글.

지인 셈이다.

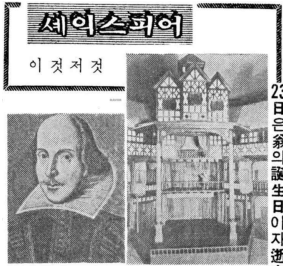


그림24. 『동아일보』, 1964.4.23, 3면



그림25. 『동아일보』, 1964.5.27, 5면

실제적인 측면에서 경향신문과 조선일보는 신문에 독자 우대권을 실었고, 동아일보는 축전의 시작 전 3월에 ‘동아연극상의 제정으로 축전의 분위기를 달구었다.’<sup>99)</sup> 드디어 축전이 개막하자 언론은 공연의 내용, 출연진, 공연 실태의 모습을 연일 보도한다. 그리고 연속 공연이 성공을 더해가자 이를 연극계 ‘중흥이자 ‘진보’로 거듭 평가했다. 언론의 열띤 보도 경쟁, 종합 선전판의 운영(그림25) 등, 대대적인 홍보로 치러진 축전은 단순한 연극계의 행사가 아니라 한국 사회에 중요한 문화적 사건이었다.<sup>100)</sup> 이렇게 언론은 축전을 한국 사회 전체의 행사로 바라보면서, 공연 내용 및 성과에 대한 세밀한 관심과 평가를 결여한 채, 1960년대 한국 사회의 문화적 선진화 이데올로기를 실천하고 있었다.

99) 「무대예술의 금지탑 ‘동아연극상’ 창설」, 『동아일보』, 1964.3.16, 1면.

100) 셰익스피어 축전 기간 외에 신협은 5월 26일부터 지방 순회공연을 나섰으며, 민중극장은 신협 이외의 단체로서는 처음으로 청주에서 5월 12-13일에 지방 공연을 가졌다. (『진일보한 연극계』, 『동아일보』, 1964.5.13, 6면.) 한편, 당시 MBC라디오에서 모든 공연을 지정된 날짜 오후 3시에 중계한다는 예고가 있었다. (『사용 기념 공연 중계』, 『경향신문』, 1964.4.25, 8면.) 축전 참가 공연은 대체로 하루 2회, 때로 3회씩 공연했으므로 낮 공연을 중계했을 가능성이 있다. 당시 문화방송은 부산, 서울, 대구 지국을 운영하고 있었으므로 실제 방송이 이루어졌다면 셰익스피어 탄생 기념 축전의 분위기는 적어도 전국 주요 도시에게까지 파급되었을 것이다. (『네트워크 확장 문화방송국』, 『동아일보』, 1963.4.16., 6면.)

#### 4. 관객의 결집과 연극계 부흥이라는 착시

축전은 관객 동원에 과연 성공했을까? 드라마센터의 공연에 얼마나 많은 관객이 들었는지 알기는 어려우나, 국립극장에서 이루어진 공연에 대해서는 자세한 보고를 접할 수 있다. 아래와 같은 결산 보고에는 자축의 의미가 깃들어 있다.

셰익스피어 탄생 4백주년기념축전 참가극단 관객동원수

- 국립극단 (15회) 7,217 (매회 평균 474)
- 신협 (17회) 9,370 (551)
- 민중극장 (10회) 5,278 (528)
- 실험극장 (10회) 7,143 (714)
- 동인극장 (10회) 3,647 (365)
- 극단산하 (10회) 5,126 (514)<sup>101)</sup>

이 결과에서 몇 가지를 생각해 볼 수 있다. 처음으로 보아야 할 것은 관객의 분포이다. 국립극단의 <베니스의 상인>에 모인 수가 결코 적지 않으며, 실험극장의 약진과 동인극장의 부진을 제외하면 매회 평균 500명 내외의 관객 수가 큰 차이 없이 유지되고 있다. 이로 보아 관객은 축전의 시작 전부터 전체 프로그램에 관심을 가지고 있었던 것으로 생각된다. 이러한 현상은 셰익스피어의 대중적 인지도에 기인한 바가 크다고 할 수 있다. 미국을 통해 영미권 문화가 증점적으로 수용되기 시작한 1950년대 중반 이후, 셰익스피어 관련 출판물들이 지속적으로 발간되었고, 몇몇 서적의 인기는 비단 영문학도뿐만 아니라 일반인도 감지할 만한 것이었다.<sup>102)</sup> 즉 관객은 ‘셰익스피어극’의 존재에 대해 충분히 인식하고 있었고,

101) 「셰익스피어 탄생 4백주년 기념축전 참가극단 관객동원수」, 『동아일보』, 1964.5.27, 5면.

102) 1954년 한노단 번역의 『셰익스피어 3대 걸작선』과 최재서 번역의 『햄릿』으로 번역이

그것을 직접 보고자 하는 분명한 문화 향유의 욕구를 가지고 극장을 찾았다고 할 수 있다.

다음으로, 실험극장의 <리어 왕>의 매회 평균 관객 수가 다른 극단들에 비해 높다는 점이다. 출판계에서 4대 비극이 셰익스피어의 인지도를 견인하고 있었다는 점, <햄릿>, <오셀로>와 달리 국내 초연이라는 점, 나름 통일성 있는 미학의 실현으로 집중력 있는 공연이 이루어졌고, 이낙훈(리어 왕), 김동훈(에드먼드), 나영세(글로스터)가 호연을 펼쳤다는 점, 공연 이틀째에 관객의 만석 입장으로<sup>103)</sup> 이후 지속적인 인지도 상승 효과가 있었다는 점 등이 복합적으로 작용한 결과로 보인다. 이와 관련하여, 국내 초연으로 기대를 모았던 <안토니와 클레오파트라>는 저조한 실적을 보인다는 점도 일관성 있는 관객 반응을 보여준다고 할 수 있다. 이 작품은 <리어 왕>만큼이나 길고, 주요 인물의 성격이 모순에 가까울 정도로 입체적이어서<sup>104)</sup> 연기하기에 녹록하지 않다고 할 수 있는데, 앞서 살펴본 듯 출연진의 연기에 대한 실망이 저조한 결과로 이어진 것으로 보인다. 이는 결국, 기술적 완성도와 연기의 수준이 공연 성패에 크게 작용하고 있었음을 보여준다고 할 수 있다.

---

시작되었고, 1954년 10월에 조상원 번역으로 현암사에서 나온 램의 『셰익스피어 이야기』는 6개월 후에 재판이 나올 정도로 인기를 끌었다. 그 인기를 실감했는지, 이듬해에는 한국도서주식회사에서 피천득 번역으로 같은 책이 『셰익스피어의 이야기들』이라는 제목으로 출판되었다. 1956년 최재서 역주의 *Hamlet, Prince of Denmark*가 출판되어 영문과 학생들의 필독서가 되었고, 1958년에는 정음사 판 세계문학전집에 4대 비극과 <로미오와 줄리엣>이 실리기에 이른다. 이러한 출판물을 통해 셰익스피어는 서양의 고전 작가 중에서 가장 높은 대중적 인지도를 획득해 갔다. (신정옥, 『셰익스피어의 한국수용(2)』, 『드라마연구』 제24호, 한국드라마학회, 2006, 27-28면.)

103) 「실험극장의 리어 왕-드물게 보는 초만원 속에 연기진 사기 높아」, 『동아일보』, 1964.5.14, 7면.

104) 가령 안토니는 로마의 동방 군주라는 절대적 권력의 소유자이며 전쟁 영웅인데도 불구하고 클레오파트라가 전투에서 회귀하자 자기 군대를 버리고 그녀를 따를 정도로 몰지각하며 무책임한 모습을 보이고, 클레오파트라는 이집트의 권력의 화신이자 능숙한 정치가인데도 사랑과 관련해서는 국가의 사무를 뒷전으로 하고 순진한 연인과 유부 사이를 오간다.

끝으로, 위의 결산은 작품에 대한 특별한 관심(이 경우에 셰익스피어극)과 공연의 완성도에 따라(<리어 왕>) 단일 작품에 9000명, 단일 회차에 700명 이상의 관객이 ‘연극을 찾을 수 있음을 보였다’는 점이다. 이 지점에서, 이 수치가 과연 특별한 성공인가에 대한 재고가 필요해 보인다. 왜냐하면 그것은 1964년 축전 이전에도 흥행에 성공한 공연이 거둘 수 있는 정도의 성적이기 때문이다. 1963년 6월 6일부터 일주일간 국립극장에서 공연된 <갈매기 떼>(차범석 작, 이해랑 연출)는 개막 전에 매진이 이루어질 정도로 인기가 높았다.<sup>105)</sup> 1964년 축전의 무대가 동일한 국립극장이었음을 상기해 보면 만원을 이루었다는 <리어 왕>과 비슷한 흥행 성적을 거두었음을 알 수 있다. 다른 한편으로 같은 해 5월 2일부터 3일간 공연된 민중극장의 <달걀>은 난해한 작품 내용에도 불구하고 6회 공연에 약 2600명의 관객들이 관람하여 각 회당 약 430명이 관람하는 성적을 거둔다. 이들 공연의 성적은 오락성 및 대중성을 소비하는 관객이 여전히 존재하는 가운데, 난해하거나 진지한 작품을 찾는 지적 관객의 존재를 확인하는 계기가 되었다.<sup>106)</sup>

실험극장의 경우 두 가지 대비되는 사례를 보여준다. 1963년 여름에 공연한 <열 개의 인디언 인형>(아가사 크리스티 작, 황운진 연출, 드라마센터, 1963.7.4.-7)의 경우, 몇몇 단원들의 강한 반대에도 불구하고 극단 재정 회복을 위해 선택되었는데, 그 결과는 좋지 않았다. 이 공연에 대해 임영웅은 연기자들의 연기가 고르지 못했고 살인 사건과 관련된 범죄물의 흥미 이상의 것이 없었으며 조명이나 음향 효과가 실패했는데도 불구하고, 전반적인 분위기는 전문극단의 원숙함을 추구하는 것이어서 실망이었다고 평했다.<sup>107)</sup> 전체적으로 기술적 완성도가 미흡한 채 흥미에 중점을 둔

105) 수, 「성공한 흥행 실패한 연극-실험 재건 첫 공연의 결산」, 『조선일보』, 1963.6.13, 5면.

106) 1960년대 초반 관객의 지형도에 대해서는 박미란(a, 2019), 66-71면 참조.

107) 임영웅, 「서운한 원숙-실험극장 공연에서」, 『경향신문』, 1963.7.6, 8면.

공연이었던 것으로 보인다. 이 공연은 실험극장에 기대하고 있었던 작품의 방향에 배치되고 또한 기술적 완성도와 지성적 고급예술로서의 정체성을 동시에 추구하고 있었던 당시의 연극 발전 담론의 방향과도 맞지 않았다. 이에 비해 가을에 공연한 <안티고네>(장 아누이 작, 허규 연출, 국립극장, 1963.10.12-14)의 경우 3일 동안 2600여명의 관객을 동원하여 <달갈>과 비슷한 성적을 보인다.<sup>108)</sup> 이 공연에 대해서는 다음과 같은 평가가 이루어졌다.

실험극장의 이번 작품 <안티고네>는 번역극이 가지는 어딘지 밀착되지 못하는 부자연스런 점을 극복했을 뿐만 아니라 이미 실험극의 단계를 넘어서 성취한 현대극의 스타일을 잡고 있다. (중략) 이번 공연은 소포클레스의 원작은 물론 아누이의 개작도 난해한 것으로 유명한 이 작품을 무난히 소화했다는 것은 실험극장이 이미 시연의 단계를 넘어섰다는 것을 입증한다.<sup>109)</sup>

위의 평가에 따르면 <안티고네>는 <열 개의 인디언 인형>과 정반대의 사례가 된다. 높은 완성도를 성취했을 뿐만 아니라, 기성세대의 위선과 젊은이의 순수함을 주축으로 하는 세대 문제를 다루는 작품의 주제가 특히 젊은이들에게 강한 설득력을 가지고 몰입도 높은 관람의 기회를 제공한 것으로 보인다. <달갈>과 <안티고네>의 성공은 작품의 성격과 극단의 정체성에 따라 지성적 관객이 형성될 수 있다는 점을 확인시켜 주었다는 의미가 있다. 그렇지만 오락성과 작품성이란 구분하기 어려운 성질인데다가, 하나를 추구하는 관객이 때로 다른 하나를 찾는 경우가 가능한 것이므로, 이들이 서로 다른 완전히 이질적인 집단으로, 다시 말해 지성적 관객이 따로 존재한다고 보기에는 무리가 있다. 여기에 <갈매기

108) 「흑자 낸 실험극장 공연」, 『경향신문』, 1964.10.19, 5면.

109) 수, 「난해한 내용 무난히 소화」, 『조선일보』, 1964.10.18, 5면.

때>, 그리고 <달걀>과 <안티고네>가 모두 흑자를 냈지만, 관객 수에 있어서는 <갈매기 때>가 각 회당 비율에서 2배 정도로 많다는 점을 함께 고려해 본다면, 연극의 전체 관객 중 어떤 일군의 사람들이 모여 공연의 내용 및 그것이 공연되는 맥락에 따라 다수의 대중 관객, 혹은 일군의 지성적 관객을 구성한다고 할 수 있을 것이다. 양자 모두에서 기술적 완성도가 선결 과제임은 물론이다.

그렇다면 1964년 셰익스피어 축전의 관객은 어떠했을까? 우선 4만이라는 숫자가 그대로 4만명의 독립적 개인을 뜻하는 것이 아니라는 점은 자명하다. 개중에는 다수의 작품을 관람한 이들이 적지 않을 것이기 때문이다. 연극계, 셰익스피어 관련 학계, 문화계 인사들, 그리고 여기에 덧붙여 영어영문학과와 대학극의 학생들이 그들일 가능성이 높다. 다음으로 연극을 즐겨 보거나 참가 단체들의 이전 공연을 보았던 이들이 극장을 찾았을 것이다. 이들의 반복 관람 가능성도 상대적으로 높다고 할 수 있다. 다음으로 연극 마니아는 아니지만 간혹 연극을 보는 이들과 연극 관람이 처음이지만 셰익스피어에 관심이 있는 관객을 상정할 수 있을 것이다. 이들은 다수의 공연 관람과 일회 관람 사이에 넓은 스펙트럼에 분포될 수 있다. 가장 넓은 범위에는 막연히 축전의 붐을 타고 호기심에 몰려든 사람이 있을 것이다. 이들이 반복 관람 가능성은 낮은 편이라 할 수 있다.

이와 같은 추정대로라면 두 가지 점을 생각해 볼 수 있다. 관객 구성이 혼종적이었을 것이라는 점과 총 입장 관객수가 아닌 극장을 찾은 개별 관객 수는 겉으로 보이는 것만큼 획기적으로 증가하지 않았으리라는 점이다. 축전을 찾은 관객은 <베니스의 상인>이나 <말괄량이 길들이기>라는 ‘희극’을 즐기는 이, 신협희의 대중적 인지도에 신뢰를 가지고 <오셀로>라는 ‘멜로드라마’를 바라며 온 이, 민중극장 <달걀>의 ‘실험성’이나 실험극장 <안티고네>의 ‘진지함’을 관심 있게 보았고 그와 유사한 관람 체험을 기대하며 극장을 찾은 이, 극단이나 작품에 대한 사전 지식 없이 ‘셰익스피어’에 관심만으로 작품을 보러 온 이, 그리고 ‘축제를 계기로 처

음으로 연극을 접하는 이들까지 다른 키워드로 분류될 수 있는 사람들이 있을 것이다.

이와 더불어 직업과 연령에서의 다양성도 생각해 볼 수 있다. 현재 1960년대 관객의 구성을 유추해 볼 수 있는 자료로는 1969년 실험극장에서 실시한 설문조사가 있다. 그 결과에 따르면, 18-25세 약 61%, 26~35세 약 23%로서 84%의 관객이 35세 이하의 젊은 층이며, 직업의 경우 학생 약 60%, 회사원 약 15%, 교수, 법률가, 음악가 등 전문직 종사자 7%, 주부 2% 정도이다. 극단에 대한 충성도가 높았던 '실험극장의 관객'이라는 모집단의 한계가 있으나, 1969년 당시 관객의 중심이 25세 미만의 학생, 즉 대학생이라는 점은 큰 오차가 없을 것으로 보인다.<sup>110)</sup>

비록 시간적 격차가 크지만, 1950년대 초 관객은 1960년대 말의 관객보다 다양하게 구성되었던 것으로 보인다. 1950년 서울 시민 70%가 보았다는 이야기가 나올 정도로 관객 동원에 성공했던 <월술량>과 <뇌우>는 15일간 각각 7만 명의 관객 동원했고,<sup>111)</sup> 1955년 <욕망이라는 이름의 전차>는 많은 관객의 호응을 얻어<sup>112)</sup> 8월, 9월 12월에 재공연했다.<sup>113)</sup> 이것은 특기할 만한 재상연 기록이었다. 다소 편향적인 어조이지만, 이러한 성공의 한 요인으로 “연출자(유치진)는 (돈만을 생각해서였겠지) 대중의 속된 구미에만 맞추려고 해서 원작과는 거리가 있는 연출”<sup>114)</sup>을 했다는 평가를 참고해 볼 수 있다. 당시 실험의 이러한 경향이 신인 연극인들의 비판의 대상이 되는 것이지만, 이는 폭넓은 관객층이 공연을 찾았다는 점을 방증하는 것이기도 하다.

이와 같은 점들은 1950년대 초중반 실험이 대중 관객을 이끌던 시기에 관객 구성은 좀 더 다양했음을 시사한다. 그런데 외국 영화의 범람, 왜곡

110) 실험극장10년지편찬위원회 편, 앞의 책, 140-141면.

111) 이해량, 「연극운동형로십년 건국 열 돌에」, 『동아일보』, 1958.8.10, 6면

112) 이해량, 「1955년의 극계-지양된 대관객의 호응」, 1955.12.29, 4면.

113) 동아일보 1955년 8월 23일자, 9월 2일자, 12월 22일자 광고 참조.

114) 김진수, 「통속 영화의 경향-55년도 연극계 회고」, 『조선일보』, 1955.12.31, 4면.

된 극장세 등으로 연극이 관객을 잃어갈 즈음인 1957년엔 “하루 천 명씩 육 일간 제대로 동원”<sup>115)</sup> 이 되어도 오늘 현상에선 성공적인 숫자”<sup>116)</sup>라는 한탄이 터져 나온다. 또한 드라마센터 개관 장기 공연인 <햄릿>의 63회 공연으로 동원한 관객은 1만 3천여명이 불과했다.<sup>117)</sup> 이러한 수치는 셰익스피어 기념 축전에서 가장 많은 관객을 동원한 <오셀로>의 9천명에서 그리 크게 상회하는 것이 아니다. 그러므로 적어도 1950년대 말부터 축전이 벌어지는 1960년대 중반까지 연극 관객은, 그 구성의 다양성 정도를 정확히 알기는 어렵지만, 1960년대 후반보다는 상대적으로 다양성으로 유지한 채, 그 수에 있어서 최대 1만 명 내외의 수준에서 큰 변동 없이 유지되었다고 할 수 있다.

1964년 축전을 관람한 관객의 연령, 직업 등 세부 사항을 알기는 어렵다. 다만 1963년도 흥행 성공의 양상을 통해 유추해 볼 수 있다. 즉, <달걀>과 <안티고네>의 6회 공연에 모인 관객이 약 2600명(회당 평균 430명)이었음을 상기해 보면, <오셀로>에 9천명(551), <리어 왕>에 7천명(714)의 모이기 위해서는 비단 대학생 중심의 지성적 관객뿐만 아니라 당시 관객층의 거의 대부분의 참여가 필요했음을 짐작할 수 있다. 아마도 <갈매기떼>의 관객과 <달걀> 및 <안티고네의 관객>의 관객, 그리고 축제를 맞아 극장을 찾은 ‘일시적’ 관객이 모두 모인 결과였을 것이다. 거칠게 요약하자면, 1950년대 후반부터 저조한 관람률을 보이며 1950년대 말 1960년대 초 신협의 연극과 소극장 운동을 중심으로 분화되기 시작한 관객층이 1964년 축전에 대거 결집한 것이라고 볼 수 있을 것이다. 그러므로 사실상 축전이 얼마나 많은 새로운 관객을 개발했는지는 의문이다. 앞서 인용한 관객 통계를 보면 축제 전반기 3개 작품에 2만 1천 명의 관객이 관람했음을 알 수 있는데, 사실 이는 위에서 추정해본 당시 최대 관객 수인 1

115) 한노단, 「연극 부흥의 길」, 『경향신문』, 1957.1.5, 4면.

116) 위의 글.

117) 「드라마센터 운영난」, 『경향신문』, 1962.5.23, 4면.

만 명이 2개의 공연을 관람해도 가능한 수치인 것이다. 축제 후반부의 총 입장 관객 수 역시 약 1만 6천 명으로서 민중극장의 상대적 약세를 제외하면 전반기와 거의 같은 현상을 보이고 있다.

그러므로 축전 관객 획득이란 당시 관객의 최대 결집의 결과였다고 할 수 있다. 물론 이러한 결집을 이루었다는 점에서는 성공이라 할 수 있다. 하지만 이러한 결집 효과가 사라지자 ‘관객 개발의 성공’이라는 착시현상은 사라지게 될 상황이었다. 그러므로 어쩌면 문제는 새로 극장을 찾은 것으로 여겨지는 가상의 관객들을 안착시키는 것이 아니라, 오히려 기존에 분화하기 시작한 관객들을 추가적으로 잃지 않고 지속적으로 결집시키는 것이었다고 할 수 있다. 그 선결 조건인 ‘완성도 높은 공연’이란 마음먹는다고 이루어지는 것이 아니므로, 극단과 작품의 정체성과 관련하여 어떤 성향의 관객들을 추가적으로 ‘잃어갈 수 있는’ 상황인 것이다. 이러한 사정이 있었기에, 각 단체가 시도했던 대학생 외의 관객층 양성 운동은 큰 성과를 보기 어려웠다고 할 수 있다.<sup>118)</sup>

축전의 관객들은 분명 셰익스피어극에 대한 관심을 가지고 극장을 찾았다. 그리고 개중에는 교양인으로서의 정체성을 가지고 셰익스피어 관람을 자신의 문화적 교양의 퍼포먼스로 삼는 이도 다수 존재했을 것이다. 하지만 ‘기존 관객이 결집한 것일 때, 연극계에서 바라는 것처럼 축전을 연극 증흥의 전기(轉機)로 보기에 는 무리가 있다. 또한 그 ‘일시적’ 결집 효과를 언론이 홍보한 것처럼 ‘교양 대중의 축제이거나 선진문화 대열에의 합류로 보기도 어렵다. 이처럼 셰익스피어 축전의 ‘성공’에는 일정한 착시가 있었다고 할 수 있다.

118) 후원회 조직, 관객 회원 모집, 청소년 및 직장인 연극 서클 활성화 운동이 이루어졌다. 박미란(a, 2019), 77-78면 참조.

## 5. 굴절된 욕망의 교차로

본고는 1960년대 연극의 전환기적 특징이 1964년 셰익스피어탄생 400주년 기념 축전에 집약되어 있으리라는 가정 하에 7개 단체 8개 작품을 대상으로 축전의 구체적인 실상을 살펴보았다. 가장 핵심적인 범주에서 전환기적 특징이란 연극성의 내용 변화, 즉 연극의 미적 모더니티 실현과 관련된다. 이에 대해 당시 연극계에서는 동시대 서양 연극을 수용할 뿐만 아니라, 서양 고전극을 자신의 연극적 자산으로 삼음으로써 세계연극사를 전유하려는 노력을 기울인다. 즉, 세계연극사의 일원으로서 서구와 같은 미적 모더니티의 추구에 성큼 다가서려는 욕망이 지배하고 있었다고 할 수 있다. 셰익스피어 축전은 이를 실현할 수 있는 좋은 기회였다. 하지만 실제 축전의 기획과 실행에서는 셰익스피어 탄생을 기념하는 행위를 통해 세계 연극계의 일원으로 자신을 등장시키고자 하는 인정 욕망이 일차적으로 작동하고 있었다.

이것이 미학적 차원에서의 욕망이 아니었기에 축전의 주체들은 각자의 입장에 따라 서로 다른 시선으로 축제를 바라보며 조금씩 상이한 영역을 차지해 나갔다고 할 수 있다. 우선 기성 연극인과 신진 연극인들 사이에 조금씩 다른 실현 욕구가 있었던 것으로 보인다. 연극계 선배들이 암암리에 셰익스피어 작품에 대한 자신들의 정통성을 내비쳤다면, 신인들은 인적 구성에서 다수를 차지했으며, 점차 '순수연극의 노선'을 실천해 가는 쪽으로 움직였다. 그러므로 축전은 점차 신진들을 중심으로 일차적인 대중성보다는 예술로서의 연극이 추구되는 방향으로 진행되었다고 볼 수 있다. 하지만 그들의 미적 모더니티 구현은 제한적이었다. 무대디자인에서 고전 작품에 현대적 감각을 부여하기도 했으나, 작품 전반에 대한 현대적 해석이 이루어지지 못함에 따라 무대, 의상, 연기 등의 제반 요소들이 통일성 있는 모더니즘을 실현하는 데에까지 나아가지는 못했다. 다만

실험극장의 <리어 왕>이 무대와 대도구의 사용에서 생략과 상징성의 문법을 일관성 있게 실천하여 미학적 통일성을 보여주었다는 점은 주목할 만하다. 그러나 그것은 다른 한편으로 축전 전체 공동의 기본 무대가 강제한 여건이기도 했으며 분명한 미적 자의식이나 모더니즘 정신을 확보하지는 못한 것이었다고 할 수 있다.

한편 언론은 셰익스피어 기념 축전의 실제적 성격이나 공연 내용에 대한 세밀한 관심 대신 세계 문화의 수용을 통한 한국 문화의 선진화 담론 형성에 역점을 두었다. 연극이 세계적으로 불황임을 강조하면서 한국의 상황을 세계와 등치시키거나, 셰익스피어에 대한 지식이 일반인의 교양이라는 관념을 확산하기도 했다. 이러한 모습은 셰익스피어 기념으로 사회·문화적 모더니티를 손쉽게 획득하려는 전략이었다고 할 수 있다.

당시 연극계와 언론이 축전에 부여한 또 다른 의미는 침체에 빠진 연극계에 활력과 증흥을 가져오는 계기가 된다는 것이었다. 축전은 약 4만여 명의 입장객을 받으며 대단히 큰 성공을 거두었다. 그러나 이 성과를 면밀히 관찰해 보면, 당시 최대 흥행작의 관객 동원률과 유사한 것이었음을 알 수 있다. 즉 관객의 최대 결집을 이루어냈지만, 새로운 관객 개발에는 그다지 성공적이지 않았던 것이다. 그러므로 언론이 기획했던 광범위한 교양 대중의 개발 역시 분명한 성과를 내지 못했다고 할 수 있다. 오히려 이러한 결집 이후 연극 진작의 다각적인 실천이 성공하지 못하면서 혼성적인 관객들은 점차 학생과 젊은이를 중심으로 하는 단일한 관객층으로 재편 축소되기 시작한 것으로 보인다.

이렇듯 1964년 축전은 세계 연극계에의 등장, 사회·문화적 동시대성의 획득, 미적 모더니티의 추구, 연극 대중화 실천 등 1960년대 연극적 과제와 욕망이 서로 굴절되며 교차하던 장이었다. 그리고 표면적인 성공 뒤에 여전한 문제들은 계속 산적해 있었다. 당시 연극인들은 사실상 이를 감지하고 있었다. 축전을 마무리하는 시점에 이미 이후를 대비해야 한다는 목소리가 나오기 시작한다.

관객이 사만 여가 동원되었다는 사실은 막연한 축제 ‘봄’, 그리고 공연의 미숙을 다소 감출 수 있는 셰익스피어라는 천재 극작가의 작품이 갖는 매력 때문에 가능했던 것이나 **앞으로 각 극단이 개별적으로 공연을 시도할 때 (특히 창작물인 경우) 그 관객이 모두 몰려온다는 보장은 없다.** (중략) 아 물론 이번 축제로 연극 ‘봄’에로의 가능성을 목격한 연극계는 지금 들떠 있는 반면 내일을 걱정하고 있다. **이제부터는 정말 질 높은 연극을 보내야겠기에.**<sup>119)</sup> (강조 인용자)

하지만 위의 기사에서 정당하게 제기하고 있는 문제, 즉 ‘질 높은 연극’이란 짧은 시간 안에, 그리고 노력한 만큼에 비례해서 얻을 수 있는 것은 아니라 할 수 있다. 그것은 일종의 역사성을 필요로 한다.

앞서, 축전의 관객들의 주요 관심사를 ‘희극, 멜로드라마, 실험성, 진지함, 셰익스피어, 축제’ 등의 키워드로 분류해 보았는데, 그것은 이후 1960년대 한국 연극의 흐름과 대체로 연결된다. 1960년대 차범석 희곡의 선정적, 멜로드라마적 요소, 희극 중심의 번역극 상연, 실험성과 진지함, 그리고 고전 작가라는 키워드를 묶어 선택된 서양 고전극 상연들<sup>120)</sup>이 그것이다.

‘축제’는 영향력 있는 키워드로 작용했다. 1966년 한국연극협회는 ‘연극 페스티벌’을 개최한다. 3월 30일부터 6월 7일까지 35일간에 걸쳐 7개 단체가 참여하여 국립극장과 드라마센터에서 공연을 올렸다. 1964년 셰익스피어 축전과 마찬가지로 연극 시즌을 형성하여 축제의 봄 속에서 관객을 개발하지는 취지였다. 그리고 “이번 페스티벌의 연출진을 보아도 모두의 육적인 젊은이들이라는 게 특색”<sup>121)</sup>으로서 여전히 연극계의 성격을 ‘신진

119) 「두 제전을 마치고」, 『동아일보』, 1964.5.27, 5면.

120) 1966년 서항석 연출의 〈파우스트〉가 공연되었고, 1967년에는 〈오이디푸스〉(신협), 〈벚꽃동산〉(광장), 〈햄릿〉(동인)이 공연된다.

121) 「봄을 맞는 연극계-30일부터 의욕찬 대 페스티벌」, 『경향신문』, 1966.3.28, 5면. 당

에 의한 새바람에 두고 있음을 알 수 있다. 이듬해인 1967년에도 역시 7개 단체가 참여하여 9월 20일부터 11월 1일까지 연극제를 가졌다.<sup>122)</sup> 그러나 이 '시즌 연극제'는 기대만큼 큰 성과를 내지 못하고 2년 개최를 끝으로 중단된다.

1964년 축전은 큰 성공이었고 이후 연극의 방향에 영향을 준 것이지만, 그 내부의 문제들, 특히 고전의 현대화, 한국적 모더니즘의 수립, 관객의 실체에 대한 이해, 예술 진흥에서의 언론 혹은 비평의 역할 등등의 문제는 다 해결되지 못한 채, 그러나 지속적으로 해법을 모색하며 이어졌다고 할 수 있다. 이러한 문제들은 1960년대 말 창작극의 발흥, 1970년대 한국 연극 정체성 찾기의 운동, 1971년 실험극장 <햄릿>에서 취한 체계적인 기획과 홍보 전략,<sup>123)</sup> 연극 전문 잡지의 등장<sup>124)</sup>을 통해 서서히 해결되어 간다고 할 수 있다.

---

시 공연작들은 다음과 같다. 동인극장 <악령>(도스토예프키스 작, 알베르 카뮈 각색 오태석·김현 공역, 정일성 연출), 산하 <열대어>(차범석 작, 표재순 연출), 드라마센터 <나도 인간이 되련다>(유치진 작, 오사랑 연출), 실험극장 <증인>(신명순 작, 나영세 연출), 민중극장 <인생부결안>(이근삼 작, 김정옥 연출), 극단 신희 <교투>(한노단 작, 안동운 연출), 국립극단 <이민선>(김자림 작, 전세권 연출)

122) 「무대 시즌 오픈」, 『경향신문』, 1967.9.2, 5면. 공연작은 다음과 같다. 극단 신희 <누가 버지니아 울프를 두려워하나>, 극단 산하 <적과 흑>, 국립극단 <4계절의 사나이>, 극단 자유 <하인이 두 주인을>, 실험극장 <동키호테>, 극단 광장 <사춘기>, 동인극장 <타인의 목>

123) 김의경 구술, 문경연 채록, 「실험극장, 결별 이후 새로운 행보들」, 『2011년도 한국근현대예술사 구술채록연구 시리즈 생애사: 김의경』, 한국문화예술위원회, 아르코예술기록원, 13-15면. 당시 이 공연은 1회 평균 900명이 관람, 국립극장 좌석인 8백 30석을 상회했고, 유료 관객 비율 역시 객석 기준 94%를 달성하는 대기록을 세웠다.

124) 1970년 『연극평론』, 1971년 『우리무대』, 『현대연극』, 『드라마』, 1976년 『한국연극』이 발간된다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 윌리엄 셰익스피어, 신정옥 옮김, 『리어 왕』, 전예원, 1998.  
\_\_\_\_\_, 『말괄량이 길들이기』, 전예원, 2006.  
\_\_\_\_\_, 『베니스의 상인』, 전예원, 2010.  
\_\_\_\_\_, 『안토니아와 클레오파트라』, 전예원, 2006.  
\_\_\_\_\_, 『뜻대로 하세요』, 전예원 1990.  
윌리엄 셰익스피어, 오화섭 옮김, <오셀로>, 『오셀로·템페스트』, 문예출판사, 2010.  
『경향신문』, 『대학신문』, 『동아일보』, 『사상계』, 『서울신문』, 『조선일보』

### 2. 단행본

- 백로라, 『1960년대 희곡과 이데올로기』, 연극과인간, 2004.  
신정옥 외, 『한국에서의 서양 연극: 1900년-1995년까지』, 소화, 1999.  
실험극장10년지편집위원회 편, 『실험극장 10년지』, 극단 실험극장, 1970.  
한국예술종합학교한국예술연구소 편, 『한국현대예술사대계Ⅲ』, 시공사, 2005.  
한국 근현대 연극 100년사 편찬위원회 편, 『한국 근현대 연극 100년사』, 집문당, 2009.  
Matei Calinescu, 이영옥 외 옮김, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 시각과 언어, 1998.  
Oscar G. Brockett and Franklin J. Hildy, 전준택·홍창수 옮김, 『연극의 역사 I』, 연극과인간, 2009.

### 3. 논문 및 기타

- 김유미, 「1950-60년대 연극전문비평 형성 과정에서 종합교양잡지의 역할-에디토리얼을 중심으로」, 한국드라마학회, 『드라마연구』제56호, 2018.  
김지현, 「1960년대 동인제 극단의 연극 대중화 양상」, 경북대학교 석사학위논문, 2005.  
김효정, 「무대미술가 최연호 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2009.  
박미란(a), 「1950-60년대 연극의 아마추어리즘 비판과 전문화 추구의 의미」, 『한

- 국극예술연구』 제50집, 한국극예술학회, 2015.
- \_\_\_\_\_, 「1960년대 한국연극의 소통 방식과 현대극으로의 전환」, 서울대학교 박사논문, 2019.
- \_\_\_\_\_, 「1960년대 한국 연극 예술의 정체성과 상업성 담론」, 『한국문학논총』 제89집, 2021.
- 박미란(b), 「무대미술가 김정환 작품의 디지털 복원 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2011.
- 백로라, 「1960년대 ‘연극대중화’ 운동과 ‘대중’ 담론」, 『인문언어』11(1), 국제언어인문학회, 2009.
- 신정옥, 「셰익스피어의 한국수용(1)」, 『드라마연구』제23호, 한국드라마학회, 2005.
- \_\_\_\_\_, 「셰익스피어의 한국수용(2)」, 『드라마연구』제24호, 한국드라마학회, 2006.
- 이미경 「극단 ‘실험극장’ 사 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2002.
- 김의경 구술, 문경연 채록, 『2011년도 한국근현대예술사 구술채록연구 시리즈 생애사: 김의경』, 한국문화예술위원회, 아르코예술기록원, 2011.
- 김진수, 「통속 영합의 경향-55년도 연극계 회고」, 『조선일보』, 1955.12.31.
- 여석기, 「르네상스는 가까워지려나?」, 『사상계』 1974년 7월호.
- 우형규, 「극동 선 2명 참가 국제 셰익스피어 회의를 보고」, 『동아일보』, 1964.9.29.
- 이영석, 「셰익스피어 사백주년제-현지에서 본 유사 이래의 대축제」, 『사상계』, 1964년 7월호.
- 이해량, 「연극운동형로십년 건국 열 돌에」, 『동아일보』, 1958.8.10.
- \_\_\_\_\_, 「1955년의 극계-지양된 대관객의 호흡」, 『동아일보』, 1955.12.29.
- 임영웅, 「드라마센터 사용 기념 공연」, 『경향신문』, 1964.5.14.
- \_\_\_\_\_, 「서운한 원숙-실험극장 공연에서」, 『경향신문』, 1963.7.6.
- \_\_\_\_\_, 「셰익스피어축전 전반기 결산」, 『경향신문』, 1964.5.7.
- \_\_\_\_\_, 「즐거운 비명 사용 축전」, 『경향신문』, 1964.5.26.
- 최재서, 「셰익스피어 연구의 국제적 권위를 구축」, 『동아일보』, 1964.4.8.
- 한노단, 「연극 부흥의 길」, 『경향신문』, 1957.1.5.
- e영상역사관 정부기록사진집 제5집

Abstract

In the 1960s, the desire of contemporaneity through  
theater

—Focusing on *the 400th Anniversary of Shakespeare's Birth  
Festival.*

Lee Youngseok

In 1964, Korean theater artists held *the 400th Anniversary of Shakespeare's Birth Festival*. The most important event of the celebration was the performance of Shakespeare's plays. Seven theater companies performed eight consecutive performances for a month. This "memorial performance" is a great success, recording a total of 37,000 spectators. The result of attracting about 9,000 people in a single work and about 700 people in a single performance was enough to give expectations that Korean theater, which had been in a slump, could be rejuvenated. However, this success due to several factors was also limited. First, in the 1960s, Korean theater artists were aiming for modern theater as a new aesthetic and wanted to acquire global contemporaneity through this. Although Shakespeare's play is not modern, performing it was a great opportunity to take pride in participating in contemporary world theater issues as a member of the world theater field. However, the establishment of modern aesthetics in the actual performance was not substantially pursued. Second, the media cooperated with the successful hosting of the festival and used it as an opportunity for the cultural advancement of Korean society, where industrialization had just begun. The media's extensive publicity contributed greatly to attracting audiences, but it was only a simple propagation of liberal arts ideology, and lacked interest in establishing practical cultural modernity. Third, many audiences were able

to gather together in the boom of the festival. However, this is the result of the maximum gathering of theater audiences at the time, and it can be said that it was not very successful in developing a new audience. Moreover, the temporary gathering of the audience was far from the appearance of the liberal arts public who would appreciate plays as high-end art. As such, *the 1964 Shakespeare Memorial Festival* was the scene of a contradiction in which the desires of the theater field and the immediate problems in the 1960s were intersecting and refracting from each other.

Key words: cultivation, modernity, modern theater, Shakespeare, theater popularization, 1960s.

접 수 일: 2023년 3월 12일

심사기간: 2023년 3월 14일~2023년 3월 26일

게재결정: 2023년 4월 10일