1950년대 소극장운동과 원각사

정호순*

〈차례〉

1. 서론
2. 1950년대 연극환경과 극장
3. 동인제 극단과 소극장운동
4. 원각사
5. 결론

1. 서론

소극장운동은 타성적이고 상업적인 기성연극에 대응하여 새로운 연극정신과 그 실험을 위한 연극운동이며 소극장은 소극장운동을 담아낼 수 있는 공간이자 공연방식으로 규정할 수 있다. 소극장운동이란 용어는 1887년, 앙뜨완느가 개설한 자유극장으로부터 비롯된 것이다. 앙뜨완느는 당시 낭만주의 연극과 대극장주의적 공연방식에 대해 반기를 들고 소극장을 통해 근대 사실주의극과 무대양식을 실험하였다.[1]

한국 연극사에 있어서 근대극운동[2]은 서구 소극장운동의 정신에 입각하여

* 한양여자대학교 강사

1) 바나드 휴이트, 정진수 역, 『현대연극의 사조』, 홍성사, 1991. 65~72면.

2) 극예술연구회의 연극운동은 근대극 초창기의 대표적인 소극장운동이다. 극예술연구회는 프랑스의 자유극장에서 시작된 근대극운동을 이 땅에 수용하여 사실주의극을 정착시키는 데 크게 공헌하였으며 이후 사실주의극은 한국연극의 주류를

출발하였고, 일제 식민지 시대로부터 해방, 한국 전쟁 등으로 이어지는 정치·사회적 혼란과 열악한 연극환경 속에서도 소극장운동은 끊임없이 일어나 한국 연극 발전의 추동력이 된다. 그런데 우리의 소극장운동은 연구와 실험을 통해 새로운 연극창조의 장이 되어야 하는 소극장을 갖지 못한 채 전개되었다. 실험공간이 없는 연극운동은 의식이 앞선 것이었고 일정한 형태로 지속될 수 없었다.

1950년대에도 소극장운동은 전후 사회의 변화에 따른 사상, 감정을 담아낼 수 있는 내용과 양식을 창조하기 위한 실험적 연극운동으로 일어났다. 동인제 형식을 취한 소극장운동 단체들은 현대극 창조라는 목표 아래 기성연극의 타성을 비판하고 반사실주의를 표방하였다. 이러한 소극장운동은 50년대 전반기부터 일어나기 시작했으나 단명하는 경우가 대부분이었다. 만성적인 침체 상황에 놓여있던 연극계의 현실적 조건에서 기인한 것인데, 특히 무대를 가지지 못했기 때문에 연극은 좀처럼 활성화될 수 없었다. 1956년 자작극회의 창립 이후 많은 소극장운동 단체들이 발족했으나 한두 편의 공연으로 무산되는 경우가 대부분이었다. 그러나 1958년 12월에 원각사가 개관하면서 명맥만을 이어오던 소극장운동은 유례없이 활성화되었다. 원각사가 무료로 대관하였던 데다가 소극장이었기 때문이다. 원각사는 연극전용극장은 아니었지만 소극장운동 단체들의 공연장으로서, 실험장으로서 크게 기여하였다. 원각사에서야 비로소 한국의 소극장운동은 무대적 실험으로 구체화될 수 있었다. 그런 의미에서 원각사는 1950년대라는 일정한 시기에서 뿐만 아니라 한국 연

형성하였다. 여석기는 서구의 근대극운동(신극운동이라는 용어를 사용하고 있음)이 소극장운동과 동의어라는 사실을 서구의 자유극장 이래의 전반적 흐름에서 찾아보았으며 이러한 과정이 우리 근대극의 발전과정에 그대로 반영되어 있다는 견해를 보인다. 극예술연구회를 대표적인 예로 들고 있는데, 아마추어 동인들로 구성된 연구 단체였으며 서구 근대극의 정통적 도입에 치중하고 레퍼토리 선정에 있어 상업성을 고려하지 않았다는 점 등을 통틀어서 연극고유의 문화적 의의에 최우선권을 주었다는 사실이 소극장운동의 성격을 갖추고 있다고 본다. 여석기, 「해외 소극장운동과 현대연극의 흐름」, 『문예진흥』, 1979.4. 24면. 극예술연구회의 소극장운동론은 양승국, 『1920~30년대 연극운동론 연구』, 서울대 박사학위 논문, 168~182면 참조.

www.kci.go.kr

극사와 궤적을 같이 하는 소극장운동사에 있어서도 큰 전환점을 이룬다. 그러므로 이 글에서는 소극장운동과 소극장의 개념 및 관계설정에 유의하면서 1950년대 소극장운동의 전개과정과 원각사를 고찰해보려고 한다.

2. 1950년대 연극환경과 극장

전후의 극계는 1955년을 기점으로 하여 많은 신진 극작가들이 등장하였으나 침체상황을 면치 못하고 있었다. 전후의 시대적 상황 자체에서 비롯되는 물질적·정신적 불안은 열악한 연극환경을 만들기에 충분했다. 대중은 전후의 상처와 불안의식을 잠시라도 위로 받기 위해 극장을 찾았으므로 진지한 예술보다는 영화나 대중극을 선호했다.[3]

그러나 대중극도 50년대 후반에는 대중의 인기를 잃고 쇠퇴하게 되었다. 대중극의 안이한 공연방식에 흥미를 잃은 대중들의 기호변화에서 그 원인을 찾을 수 있지만[4] 근본적으로는 영화라는 새로운 예술의 등장에 경쟁력을 가질 수 없었기 때문이라고 볼 수 있다. 대부분 영화상영관에서 공연했던 대중극은 상업적 이익을 우선하는 극장측의 입장[5] 때문에 예술적 발전을 꾀하기가 어려웠던 데다가 영화에 밀려 무대마저 잃었다. 즉 영화나 방송드라마와 같은 신흥매체의 대두가 대중극의 관객마저 감소하게 만든 원인이 되었으며 대중극의 인기에 비해 열세를 면치 못하고 있던 정통연극에도 영향을 끼쳤다.

3) 한 예로 55년도 극계의 결산을 보면 국극이 신극을 양적으로 압도하고 있음을 알 수 있다. 국극이 26편인 데 비해 신극은 14편이 공연되었고, 전국 대학연극경연대회와 남녀중고교 경연대회에서 상연된 세 작품을 제외하면 11편이 전부이다. 「1955년도의 총수확」, 『한국일보』, 1955.12.23.

4) 오영미, 『한국전후연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996. 37~58면.

5) 극장주들은 오락적 흥행물을 택할 수 없는 이유로 정부의 보호와 지원이 없는 상황과 문화수준이 저급한 대중의 성향을 들고 있다. 흥행에 실패하면 정부의 지원책이 없는 상황에서 회생하기가 어렵기 때문에 특히 세금을 부과하는 연극공연을 올리기가 어렵다는 것이다. 「극장을 살리는 길」, 『한국일보』, 1955.12.29~30.

www.kci.go.kr

50년대 후반에는 영화나 방송 등 신흥대중매체가 본격적으로 정착하기에 이르렀고, 정부의 장려에 힘입어 55년경부터 시작된 국산영화제작 붐이 일었다.[6] 그러나 정부는 비협조적인 연극정책을 폄으로써 극계는 무대를 통한 대중과의 만남을 시도하기 어려운 현실이 되었다. 그 결과 전문극단과 극장의 부족을 겪고 있는 공연 현실은 극작가와 창작극의 빈곤을 빚을 수밖에 없었다.

정부는 미국영화의 범람 속에서 국산영화 진흥책을 폈다. 즉 면세조치법령 제329호)를 함으로써 국산영화를 육성했다. 그러나 연극계에는 40%의 고율세(高率稅)를 부과하여 극단의 재정불안을 가중시키고 연극계는 만성적 불황을 겪어야 했다.[7] 게다가 전후 사회가 안고있는 불안과 허무주의는 대중들로 하여금 현실의 문제를 직시하기보다는 도피하고 싶은 심리를 조장하여 영화산업은 날로 번창하게 된 것이다. 50년대는 정부의 면세조처로 인하여 국산영화가 괄목할 만한 성장을 하게 된다. 54년부터 59년까지 6년 동안 333편의 영화가 제작 상영되었다. 그 주요 원인은 다름아닌 정부의 면세조치로 육성된 데 있다.[8] 그러므로 연극인들은 연극계의 만성적 불황의 원인을 연극계 내부에서 찾기도 하지만 대개는 날로 번창하는 영화산업을 주원인으로 지적한다. 유치진도 극계 위기의 직접적 원인을 영화의 범람에 두고 외국영화와 국산영화가 연극계에 미치는 영향을 구체적으로 지적하고 있다.

> 외화를 통해서 소개된 외국의 세계적인 우수한 배우들의 연기와 극술(劇術)이 우리의 관중의 눈과 감상력을 높였기 때문에 종래의 우리의 연기수준이나 극수준에 우리 관중은 만족할 수 없게 된 점과 다른 하나는 전국 각극장이 외화에 의해 점령당했기 때문에 연극은 그 상연무대를 잃고 만 것이다.

6) 국산영화제작은 이규환 감독의 <춘향전>개봉을 계기로 본격화되었으며 57년, 우리 나라 최초의 연속 방송극 <청실홍실>(조남사 극본)의 히트와 더불어 방송드라마의 전성기를 맞이하였다. 여석기, 「연극개관」(8・15－1975), 『문예총감』, 한국문화예술진흥원, 1976. 398면.

7) 윤방일, 「갑오년 연극운동 총결산」, 『동아일보』, 1954.12.19.

8) 이청기, 『서울신문』, 1959.12.23.

www.kci.go.kr

그리고 국산영화에 있어서도 연극에 대하여 두 가지 압력을 가하고 있는데 그 하나는 연극인들이 수입이 나은 영화제작에 전업 내지 품팔이로 동원되기 때문에 그나마 질적으로 앝은 연극의 수준을 올릴 겨를과 인재의 결핍으로써 연극은 갈수록 빈혈증이 노정되는 점과 다른 하나는 상술한 외국영화와 같이 국산영화 역시 연극의 극장진출을 봉쇄하고 있는 사실을 지적할 수 있다.[9]

당시 연극이 처한 환경에 대한 지적으로 볼 수 있는데, 영화산업의 번창으로 인해 관객과 무대를 잃었다는 것이다. 그러나 영화의 활성은 시대의 변화에 따른 것으로 막을 수 없는 흐름이기 때문에 연극의 위기를 극복하기 위한 방법은 연극의 예술성에 대한 자각과 훈련밖에는 없다는 결론을 내린다. 이러한 결론은 곧 신협과 국립극단을 향한 것으로 기성극계에 대한 자성론이라 할 수 있다.

전후의 기성극계는 극단 <신협>의 공연으로 그 명맥을 이어가고 있었다. 신협은 50회의 공연을 끝으로 57년 6월에 환도한 국립극장에 흡수되었다. 그러나 한국연극의 중심이었던 신협의 이름이 사라지고 국립극단으로 흡수되는 문제로 갈등을 겪었으며[10] 57년 말, 유치진의 작품 <왜 싸워?>의 친일시비로 58년 7월에는 국립극장을 이탈하여 재출발하게 된다. 국립극장의 환도와 신협의 국립극장 복귀는 위축되어 있는 극계를 재정비하고 활로를 모색하는 계기로 큰 기대를 얻었으나 서항석, 유치진을 대표로 하는 국립극장과 신협의 갈등과 반목으로 깨지고 만 것이다.[11] 신협도 국립극장을 탈퇴한 이후, 지속적인 공연을 갖지 못한다. 영화에 관객과 무대를 빼앗긴 상황에서 몇몇

9) 유치진, 「극계 위기를 극복하는 길」, 『서울신문』, 1958.5.25.

10) 이광래, 「연극 1년의 회고」, 『한국일보』, 1957.12.25.

11) 신협이 탈퇴한 후에도 국립극장은 안이한 활동과 '섹트주의'적 경향에 대한 비판을 면치 못한다. 국립극장이 관객의 관심을 얻지 못하고 부진한 이유는 레파토리와 배우의 질에 있다는 것이다. 각계의 전문인을 참가시킨 레파토리 위원회를 구성함으로써 현대적 감각에 맞는 레파토리를 선정하고, 인재를 그 운영에 참여시킴으로써 분파적 성향을 지향하는 것이 부진의 타개책으로 제시된다. 오화섭, 「연극의 부진성」, 『동아일보』, 1959.3.7~8.

www.kci.go.kr

중진 연극인들에 의해서 유지되던 기성극계의 분열은 연극진흥의 방향과는 거리가 먼 것이었다.

또한 대부분의 신협 단원들이 영화계로 전향한 것도 신협의 활동을 위축시킨 문제였지만 막을 수 없는 상황이었다. 따라서 유치진이 제시한 연극인들의 연극예술에 대한 자각과 훈련도 현실적인 해결방법이 될 수 없었다. 이미 영화는 정부의 면세조치와 대중의 인기에 힘입어 비약적인 발전을 했으며 영화 제작에 참여하여 받는 보수가 연극과 비교할 수 없을 정도로 높았기 때문이다. 따라서 생활의 곤란을 느끼고 있던 연극인들의 이동은 필연적이라고도 할 수 있다.[12] 이와 관련하여 오화섭은 신협이 영화사와 유기적인 관계를 형성해야 한다는 논의를 편다. 문제는 연극인들이 영화에 출현하는 데 있는 것이 아니라 이들이 연극에서 예술의식을 만족할 수 있는 방법을 찾는 데 있다는 것이다. 제시된 방법은 크게 영화의 기업화와 젊은 연기자의 양성으로 나누어 볼 수 있다. 영화계가 체계있는 움직임으로 연극인들에게 신용을 지키고 극단에서는 연기자들을 양성한다면 극단의 활동이 약화되거나 중지되는 상황을 막을 수 있다는 방안이다. 더 나아가 연극과 영화를 함께 할 수 있는 방법으로 '신협 프러덕션' 조직을 제안하고 있다.[13] 시대의 변화를 인정하고 연극이 취해야 할 현실적 방안을 모색해 본 것이라고 하겠다.

극계의 중진인 서항석, 유치진, 이광래 등은 극계 부진을 극복하는 방법으로 신인 양성과 창작극 진흥 그리고 대학극과 소극장운동의 활성화를 극계 부진의 극복 방법으로 논의한다. 연극인들이 연극예술의 발전을 위한 노력을 기울일 때 잃었던 관객을 찾을 수 있다는 것으로 연극계 내부를 향한 것이다. 신인을 양성하여 극계의 불황을 타개해야 한다는 연극인들의 여론은 50년대 중후반 등장한 많은 신세대 작가들로 일단 활로를 찾은 듯 했다. 그러나 이들은 연극인들의 바램처럼 극계의 침체를 극복할 수 있을 만큼의 창작활동을 지속하지 못했다. 연극무대와의 연계가 제대로 이루어지지 않았기 때문에 창

12) 차범석, 「무대예술에의 활로－연극집단의 육성책과 소극장운동」, 『서울신문』, 1959.3.6.

13) 오화섭, 「신협 이후의 우리 극계」, 『서울신문』, 1959.2.13.

www.kci.go.kr

작을 지속할 수 있는 통로를 마련하지 못하고 시나리오나 방송극 등으로 방향을 돌렸다. 따라서 50년대 말에도 여전히 극작가의 부재와 창작극의 부족은 연극계 부진의 이유로 지적된다.[14]

공연할 극장이 없고 관객이 없는 연극 현실은 50년대 말까지도 변하지 않았고 60년대까지 이어진다. 이런 현실에서 극작가나 연기자의 양성이 이루어진다 해도 그들의 활동을 지속하기는 어려웠다. 그러므로 연극이 활성화될 수 있는 환경은 정부의 문예정책이 연극을 육성 보호하는 방향으로 움직여야만 마련될 수 있다. 당시 흥행세율만 해도 연극을 포함한 무대예술의 진흥과는 거리가 멀었다. 각종 무대예술에 부과된 흥행세는 1할이었다. 거기에 극장에서 공제하는 영업세, 소득세를 포함하면 흥행세는 2내지 3할로 늘어나게 된다. 항상 제작비와 관객 입장수입의 균형이 맞지 않아 적자운영을 하는 형편에서 이러한 세금은 과중한 것이었다. 그에 비해 국산 영화는 면세대상이었기 때문에 극장은 12할(割)의 세금이 붙는 외국영화와 극단에는 극장을 잘 빌려주지 않게 된 것이다. 게다가 면세를 원동력으로 하여 54년 이후 지속적으로 성장해온 국산 영화는 그 양적인 성장에 반비례한 질적 저하를 보이고 있었다. 대개 흥행수입만을 고려한 제작자들의 태도로 인해 감각적인 내용과 저속한 제목 일색이었다. 그러므로 국산영화의 질적인 향상을 위해서라도 세금을 부과하고 오히려 침체에 빠져있는 연극에 면세조처를 해야 한다는 여론이 일게 되었다.[15] 제작극회의 동인으로 활동하고 있던 차범석은 무엇보다도 정부의 문예정책 빈곤이 연극 침체의 환경을 조성한 것이라고 진단하고 있다. 우선 영화의 진흥이 면세에 그 직접적인 요인이 된 것처럼 정부는 연극

14) 서항석은 당시의 극계 부진의 이유를 네 가지로 지적하고 있다. 첫째는 단 하나의 전용극장도 가지지 못했다는 것이며 둘째, 극작에 몰두하는 작가가 거의 없어 창작희곡의 절대 빈곤을 면치 못하여 구작의 재상연이나 개작, 改題의 상연이 성행하고 있으며, 셋째 유능한 연극배우들이 거의 모두 영화에 팔려가는 상황에서 연극이 신용과 매력을 상실하고 관객이 무대를 떠나버렸다는 것이다. 서항석, 「희곡문학과 연극운동」, 『동아일보』, 1958.1.14.

15) 이원경, 「극장입장권과 흥행세－그 결과에서 오는 모순성」, 『동아일보』, 1959.4.22 ; 『서울신문』, 1959.6.11.

www.kci.go.kr

공연에 부과하고 있는 세율을 인하해야 한다는 것이다. 그만큼 정부의 기준 없는 정책의 시행은 당시의 연극 환경의 모든 악조건을 초래한 근본원인이라고 할 수 있다. 1960년대에 들어와서도 문화정책은 시행착오의 연속이었다.[16]

이렇듯 후진적인 문화정책과 영화를 비롯한 방송매체의 보급은 연극을 대중으로부터 멀어지게 하는 환경적 원인이 되었다. 내적으로도 극복해야 할 문제를 많이 안고 있었던 연극계였지만 관객의 관심을 유도할 수 있는 공간 부족은 심각한 수준이었다. 따라서 극장은 영화상영관이며 연극은 소수의 문화적 엘리트에 의해 간신히 명맥을 이어가는 고급예술로 인식되었다.[17]

58년 12월에 원각사가 개관하기 전까지는 국립극장이 서울시와 공동으로 사용하던 시공관이 유일한 연극무대였다. 61년 시민회관이 생기고 난 후 시공관을 국립극장의 전용극장으로 쓰기까지 시공관은 연극뿐만 아니라 영화상영을 계속했고, 특히 악극이나 창극은 주로 영화관을 빌어 공연을 하는 형편이었다. 58년에는 극장 붐 현상이 일어나게 되어 극장수가 크게 늘어난다. 전국에 있는 극장은 150관이었으며 서울에 소재한 극장만도 47관이나 된다. 56년도에 집계된 극장수와 비교해 볼 때 2년 사이에 전국적으로는 30여관이, 서울에는 56년 말 32관이었던 것이 47관으로 늘어난다. 특히 57년 6월 이후로 12관이 새로 문을 열게 되었는데, 이것은 외국영화의 수입과 국산영화의 제작 붐에 의한 것으로 볼 수 있다.[18] 대표적인 극장으로는 대성사, 수도, 국도, 중앙, 시공관 등을 들 수 있는데 55년까지 많은 대중극을 공연했다. 그러나 영화붐이 일기 시작한 50년대 중반 이후부터는 주로 영화 개봉관으로서 역할을 했기 때문에 이들 중 시공관만이 연극무대로 가장 많이 이용되었다. 55년 이후 대중극의 상연 기록을 보면[19] 공연장으로 그 이전에 많이 이용했던 극

16) 1960년 3월 1일자로 입장세제가 개정되어 무대예술 입장료에 대한 면세조처가 시행되기도 하였다. 그러나 4개월도 못 되어 세율개정은 번복되었고 연극계는 다시 이전과 다름없는 세율을 적용받았다. 「정액세 실시이후의 극장가」, 『동아일보』, 1960.3.3 ; 「우왕좌왕하는 입장세」, 『조선일보』, 1960.6.11.

17) 오갑환, 「대중예술의 기능과 책임」, 『세대』, 1968.6. 146면.

18) 『한국일보』, 1957.6.30 ; 『한국일보』, 1958.12.14.

19) 오영미, 앞 책, 328~353면 참조.

www.kci.go.kr

장들의 이름이 사라지고 광무, 동도, 문화, 계림 등의 새로운 이름이 등장하게 된다. 그것은 연극무대로 이용되던 주요 극장들이 운영난에 허덕이면서 영화 전용관으로 성격을 굳혔기 때문이다. 중앙극장 같은 경우는 운영난 때문에 개봉관에서 재개봉관으로 바뀔 정도였으며 수도, 국도 극장들은 한국영화 전문관으로 성격을 전환한다. 연극 전용극장이 한 개도 없었던 시대였기 때문에 영화관을 빌어서 공연한 것인데 국산영화가 활성화되자 그것마저 얻기가 힘들게 된 것이다.

> 우리의 연극활동이란 외국의 그것과 달라 극단으로서 전용의 극장을 가진 자가 없다. 그야말로 '집시'모양으로 갑(甲)의 극장에서 을(乙)의 극장으로 옮겨다니면서 '무대'를 구걸하는 형편이기 때문에 극장들이 영화로 완전 전향한 오늘에는 연극은 발을 붙일 여지를 잃고 말았다.[20]

전국적으로 연극공연을 위해 개방된 극장은 오직 시공관뿐이었다. 그런데 시공관은 창극, 악극, 오페라, 각종 음악과 무용 공연장으로 이용되었으며 영화도 상영하는 곳이었기 때문에 한 극단이 3개월에 한 번(6일간) 얻기도 어려운 실정이었다. 얻는다 해도 약 1주일 정도의 대관 공연이므로 제작과 대관을 위해 들인 많은 경비를 충당하기 어려웠으며 수개월 동안의 연습이 단 한 번의 공연으로 끝나고 마는 것도 큰 문제였다.

1950~60년대는 국립극장이 한국연극의 중심 역할을 하였다. 그러나 전란으로 인해 극장건물은 세 번이나 바뀌었다. 50년 국립극장의 설치시 사용한 극장은 부민관이었으며 전란 중에는 대구의 문화극장이었다. 전후 국립극장의 환도는 57년이 되어서야 이루어졌는데 이때 국립극장으로 사용하게 된 곳이 시공관 건물이며 73년 장충동에 국립극장을 신축 개관하기까지 국립극장으로 쓰여졌다. 국립극장은 1961년 시민회관이 개관되고 국립극장이 공보부로[21]이관되면서 시공관을 전용극장으로 확보할 때까지 시공관을 빌어 쓰고

20) 유치진, 「극계 위기를 극복하는 길」, 『서울신문』, 1958.5.25.
21) 「문교부에서 공보부로」, 『동아일보』, 1961.11.20.

www.kci.go.kr

있는 실정이었다. 관객을 영화관에 빼앗긴 상황에서 국가의 지원이 부실한데다가 전용극장을 갖지 못했기 때문에 국립극장은 원할한 운영이 불가능했던 것이다. 연극인들이 전용극장을 갖추고 재출발한 국립극장에 거는 기대는 큰 것이었다. 개인극장은 거의 연극에 무대를 빌려주지 않았으며 또 공연에 소요되는 경비염출이 불가능한 처지였기 때문이다.[22] 이렇듯 1950년대 연극계는 정부의 비협조적인 연극정책과 영화산업의 번창으로 만성적인 침체를 겪고 있었다. 더욱이 연극만을 위한 단 하나의 공연장도 없었던 열악한 환경으로 인해 연극활성화를 위한 여러 가지 논의도 현실성을 갖지 못 하였다.

3. 동인제 극단과 소극장운동

1950년대의 소극장운동은 대학극과 함께 극계의 침체를 극복하고 새로운 연극을 열어나갈 수 있는 대안으로 논의된다. 소극장운동은 근대극의 발달과 함께 일어난 것으로 30여 년의 역사를 가지고 있지만 연극의 만성적인 부진을 겪고 있던 50년대에는 그 필요성이 절실했다.

소극장운동의 활성화가 필요하다는 논의는 의례 당시 기성극단인 국립극단과 신협에 대한 비판으로 시작되고 있는데, 그 전제는 외적인 연극환경의 변화가 곧 연극의 발전으로 직결되지는 않는다는 데 있다. 외적 조건이 변한다고 해서 기성극계가 곧바로 타성을 벗고 선진성을 담보할 수 없다는 것이다. 그러므로 기성극계는 현상유지 차원의 공연활동에 머무르지 말고 신인을 기용하여 그 양성에 힘써야 하며 대학극을 비롯한 소극장운동 단체들은 그 전위적 역할을 의식하고 활발한 활동을 벌여나갈 때 연극의 발전을 기대할 수 있다는 판단이다. 이러한 논의는 주로 미국연극의 발전이 대학연극과 소극장운동에 의해 이루어졌으며 기성연극에 자극과 영향을 미쳤다는 예로 뒷받침되고 있다.[23] 그것은 소극장운동이 기성연극과는 다른 성격과 역할을 지

22) 이원경, 「61년의 백서」, 『동아일보』, 1961.12.11.

www.kci.go.kr

니고 있다는 점을 인식한 것이라고 할 수 있다.

> 『연극은 인생의 재현과 단면이다』라고 생각하고 있는 기성연극인의 연극관과 근본적으로 대립되고 있는 우리나라의 젊은 연극인들은 현대가 무엇이며 그 현대에 있어서 연극의 위치와 연극이 표현해야 할 세계는 무엇인가를 가장 진지한 태도로써 모색하고 있는 것이다.[24]

위의 인용은 소극장운동 주체들의 연극관부터가 기성연극인들과는 다른 출발점에 있다는 것이다. 기성연극인들은 근대적 리얼리즘에 바탕을 둔 연극관을 가지고 있었기 때문에 아무리 외국의 현대 연극을 소개 공연한다 하더라도 그 형태를 벗어날 수 없었다. 리얼리즘에 입각한 무대나 연출방법으로는 비사실주의적인 작품의 본의를 형상화할 수 없기 때문이다.[25] 또한 직업적 기성 연극인으로서 새로운 연극을 실험하기 어려운 조건도 그 한계를 형성하고 있다. 따라서 연극을 새로운 시대정신으로 비약 발전시킬 수 있는 동력은 소극장운동을 전개하는 젊은 연극인들에게 있다고 보았던 것이고 기성연극인들도 소극장운동에 대한 의미와 필요성을 인식하고 있었다.[26]

---

23) 오화섭, 「신협이후의 우리 극계」, 『서울신문』, 1959.2.13 ; 이광래, 「전기에 선 연극운동」, 『서울신문』, 1959.4.24.

24) 「동인극의 성격과 현황」, 『서울신문』, 1959.5.20.

25) 하나의 예로 국립극장연구생들의 제1회 연구발표회를 들 수 있다. 이태리 희곡작가 '피란델로'의 작품 <작가를 찾는 6인의 등장인물>이 이진순 연출로 59년 3월 7일부터 시공관에서 공연되었다. 작품이 매우 난해한 내용과 표현주의적인 것이었고 국립극장 연구생들의 발표였기 때문에 이 공연은 주목을 받는다. 그런데 대사의 발성이 신파적인 만네리즘을 벗어나지 못했고, 극의 분위기나 등장인물들의 행동을 리얼리즘적 연출로만 이끌어 현실과 비현실이 교차하는 무대효과를 제대로 내지 못했다는 평을 듣는다. 이것은 연구생에게 맞지 않는 레파토리 선정과 사실주의에 경도된 연출로 인한 문제로 책임은 지도자인 기성연극인에 있다는 비판이다. 정인섭, 「연극의 장래와 화술의 재인식」, 『동아일보』, 1959.3.13 ; 김경옥, 「부진의 원인 밝히자」, 『서울신문』, 1959.4.9.

26) 1958년 9월, <한강은 흐른다>로 재기공연을 가진 신협이 소극장운동을 통해서 연극인을 재교육하고 연극의 질을 높인다는 목표를 표명한다. 기성극단으로 50년대를 대표하는 위치를 차지하고 있는 신협이 국립극단을 탈퇴한 후 극단의 목표

www.kci.go.kr

그러므로 50년대 중반 이후부터 활발해지기 시작한 소극장운동이 극도로 침체된 연극의 구명운동으로 출발한 것은 아니다. 2차 세계대전 이후 세계 각국에서 새로운 사상과 예술사조에 따른 현대극 운동과 같이 전후 사회의 변화에 따른 사상, 감정을 담아낼 수 있는 내용과 양식의 실험적 연극운동으로 시작되었다.[27] 외면적인 현실모사에 치중한 사실주의에 대한 반발이 현대극의 특성이며 현대극의 반사실적 경향이 연극성의 부활로 나타났다. 이렇듯 현대극의 실험은 당대 연극인들에게 무대 위에서 현실의 환영을 창조하는 사실주의 양식에서의 탈피로 이해되었다. 당대의 연극계는 서구 현대극의 흐름에 주목하고 있었으며 그 영향은 신진 극작가들의 창작과 대학극을 비롯한 소극장운동단체들에 의한 번역극 공연으로 나타났다.

또한 연극인들은 의식적인 측면에서 뿐만 아니라 무대구조와 관련된 공연방식으로 소극장운동을 이해하고 있었다. 테아트르 리브르의 상임위원인 진철주는 소극장운동을 비상업적 예술운동이라 정의하고 그 의의를 두 가지로 들고 있다. 상업적 기성연극에 대항하여 관객들이 원하는 참다운 극을 보여주는 것과 관객이 직접 연극에 참여할 수 있는 기회를 준다는 점이다. 첫 번째는 소극장운동의 본질이며 두 번째는 무대에 관한 것으로 민속극과 같이 무대와 관객이 유기적 관련을 가질 수 있는 소극장 무대를 지향한다는 논의이다.[28] 이같은 논의는 기성극에 대한 비판을 전제하는 것으로 극예술의 지

를 소극장 운동에 둔 것은 직업적 타성에서 벗어나 연극발전에 기여하겠다는 의지의 표명이라고 할 수 있다. 물론 신협은 극예술연구회의 신극정신을 계승한 단체이지만 당대 기성극단의 중심을 차지하고 있었던 신협의 선언은 기성연극인들도 소극장 운동에 대한 의미와 필요성을 인식하고 있음을 보여준다. 「다시 일어선 신협」, 『서울신문』, 1958.9.13.

27) "새로운 연극은 리얼리즘과 그것이 엄격하게 규정해놓은 평면적인 형식에 대한 반발을 나타내는데, 그러한 연극성의 재강조는 단적으로 말하여 연극이 연극이지 결코 현실의 이런 저런 모사는 아니라는 뚜렷한 주장으로서 나타났다." 여석기, 「연극성의 부활」, 신문예, 1959.7.

28) 진철주, 「소극장운동과 테아트리블」, 『서울신문』 1953.7.12. 이와 관련된 논의로는 김동원, 「소극장운동을」, 『서울신문』, 1957.9.2 ; 유치진, 「소극장운동」, 『서울신문』, 1953.3.8 ; 「신극운동의 전망—소극장이 필요한 단계」, 『동아일보』, 1957.9.14. 등이 있다.

www.kci.go.kr

나친 직업화와 무대형태가 관객을 공연활동의 대상으로 한정하여 파악한다는 것이다. 그러므로 젊은 세대의 새로운 연극운동은 그 전위적 역할에 의해 근대적 리얼리즘 연극의 틀을 고수하고 있던 기성연극에 대한 극복과 도전의 성격을 띠게 된다. 더욱이 국립극단과 신협으로 대표되는 기성극단이 여러 가지 난관에 부딪쳐 중심적 역할을 못하고 있었기 때문에 소극장연극운동이 두드러지게 된다.

50년대 후반에는 수많은 소극장운동을 지향하는 동인제 극단들의 창립과 활동이 활발해진다.[29]

소극장운동을 선언한 군소극단들은 연구단체, 비직업단체, 동인극 또는 소극장이란 이름으로 거론된다. 이러한 명칭은 직업적 기성극단과 대극장주의에 대립하는 개념으로 볼 수 있다. 비직업적이라는 것은 아마츄어적 성격을 띤 것인데 넓게 보면 각 학교 연극이나 직장연극 등을 포함한 소인극[30]을 말한다. 그러나 50년대의 소극장운동을 지향하는 극단들은 소인극이란 이름으로 불리워지지 않으며 대개 비직업적 연구단체의 소극장연극으로 표현된다. 그것은 구성원들이 학교나 직장과 같은 동일한 성격의 집단에 소속되어 있는 것이 아니라 각기 다른 직업을 가지고 있으면서도 소극장운동이라는 이념적 동질성을 지녔기 때문이다. 또 소인극이 학교나 직장에서 이루어지는 연극이

29) 1950년대의 소극장운동은 비직업적인 연구단체에 의해 전개되었다. 전문극단을 표방하지 않았으며 직업극단의 상업적 공연활동을 비판하고 연구와 실험에 주안점을 두었다. 동인들 대부분이 다른 직업을 가지고 있었으므로 연극을 직업으로 하지 않았다. 그러므로 당대에는 주로 소극장운동 단체로 거론되었고 60년대 직업극단을 표방한 동인제 극단과는 차별성을 보인다. 그러나 50년대 소극장운동 단체들이 이념적 동질성을 가지고 있는 동인들의 공동운영체제였으며 공연활동을 했다는 점에서는 동인제 극단의 성격을 지니고 있다.

30) 소인극은 비직업적이고 비전문적인 자립연극 활동을 말한다. 소인극은 1920년대 초, 대중운동의 성장 속에서 발생하여 전개되었으며 청년단체, 학생단체, 종교단체를 중심으로 조직된다. 이 중 학생극은 근대극 형성에 큰 기여를 했다. 학생극을 중심으로 한 소인극운동은 20년대 후반 프롤레타리아 연극운동과 30년대, 극예술연구회의 신극운동으로 이어진다. 양승국, 앞의 논문, 1992.8. 29~37면 ; 유민영, 『한국 개화기 연극 사회사』, 새문사, 1987. 193면 ; 정호순, 「한국 초창기 프롤레타리아 연극 연구」, 단국대 석사학위 논문, 1991.8. 8~28면 참조.

www.kci.go.kr

일종의 과외활동과 같은 성격을 지니고 소속집단의 목적에 따라 공연하는 형태라면 소극장운동은 연극 발전에 이바지한다는 순수한 목적 아래 연구와 비상업적 공연활동을 한다. 그러므로 50년대 동인제 극단은 대학극과 직업적 기성극단의 중간적 위치에 서 있다고 할 수 있겠다.

소극장운동 단체의 구성원들은 대개가 대학연극 활동을 하던 사람들로 연구 발표를 통해 예술의욕을 표현하고 연극발전에 이바지한다는 지향점을 가지고 있었다. 그렇기 때문에 열악한 환경과 재정적 곤란 등[31]을 겪으면서도 강한 결속력을 지니고 있었다. 이들은 하나같이 현대극 실험을 그 목표로 하고 있었으므로 레파토리 선정에 있어서도 기성극작가들의 작품이 아닌 신인 극작가의 작품을 택했으며 번역극의 경우에도 마찬가지였다.

1950년대에는 수많은 소극장운동 단체들이 창립되었다. 1956년 제작극회의 창단을 출발로 하여 소극장운동의 형태를 지향하는 수많은 군소극단들이 창립되었고, 원각사 무대를 확보한 59년에는 유례없는 소극장운동의 활성화가 이루어졌다. 그런데 50년대의 소극장운동은 해방 이후의 대학극 활동으로부터 이어진 것이라고 할 수 있다. 시대적 혼란으로 그 존재를 뚜렷하게 드러내지는 못했으나 대학극과 대학연극경연대회를 통해 배출된 출신의 젊은 연극인들이 지속적으로 소극장운동을 지향하게 된 것이다.

1949년 10월 한국연극학회가 주최하는 제1회 전국남녀 대학연극 경연대회에서 배출된 젊은이들로 구성된 대학극회가 연출가 허집이 이끌어가던 무대예술연구회, 여류연출가 박노경이 주도한 여인소극장은 창립정신과 활동에서 소극장운동의 싹을 보였으나 전란으로 인해 무산되고 말았다. 그것이 50년대에 들어 재기의 움직임을 보였다. 대학극회의 재기 공연이나 서울대와 연희대학교 연극예술연구회 회원들의 규합으로 이루어진 동인제 극단, 떼아뜨르 리브르의 활동으로 이어졌다.[32]

50년대 전반기 대표적인 소극장운동 단체로 들 수 있는 떼아뜨르 리브르(당시에는 '테아틀 리이블'로 불리웠다)는 53년 2월 피난지 부산에서 대학연극

31) 차범석, 「조직적인 운동을」, 『서울신문』, 1959.1.8.
32) 차범석, 「한국의 소극장 연극 연구」, 『예술원 논문집』 27집, 1988. 303~306면.

www.kci.go.kr

활동 경력을 가진 사람들로 조직되었다. 연대 영문학과 교수로 재직 중이었던 오화섭 교수의 주창하고 전근영, 이기하, 황은진, 이진형, 노양환, 임택근, 서영석, 김세영 등 후일 방송계 학계 연극계에서 활동했던 인사들이 그 주동 멤버였다.[33] 프랑스 소극장 운동의 대명사인 앙뜨완느의 '자유극장'과 같은 이름과 '영리를 떠난 순수한 실험무대를 가져보자는 의도'에서 출발하였다. 이들은 주로 번역하기 어려운 해외극을 오화섭 번역으로 소개했다. <The Dear Departed>(호돈)(53.5.16)를 창립공연으로 시작하여 동양 최초로 <세일즈맨의 죽음>(아서 밀러)을 53.12.17부터 3일간 동양극장에 올린 후, 56년 <지평선 넘어>(유진 오닐) 등을 공연하고 사라졌다.[34] 이 단체는 전쟁 중의 열악한 환경으로 꾸준한 공연을 하지는 못했으나 전쟁 중 소극장운동을 표방하고 결성 활동한 점만으로도 그 의의를 찾을 수 있다.[35]

본격적인 소극장운동은 56년 창립된 제작극회에서 시작된다고 할 수 있다. 그 이전에도 서라벌극회와 실험무대동인회가 창립공연을 했으며 제작극회 창립 이후 많은 연구극 단체가 발족되었으나 한두 편의 공연으로 무산되었다.[36]

그러나 제작극회는 어려운 여건 속에서도 지속적인 공연과 연구활동을 전개함으로써 결성 이후 60년에 이르기까지 생겨난 소극장운동 단체들의 표본이 되었다는 점에서 50년대의 대표적 소극장 운동 단체라고 평가할 수 있다. 제작극회는 56년 5월 '참된 현대극 양식'을 제작한다는 선언으로 소극장운동 단체로서의 출발을 했다. 제작극회는 대학극회의 옛 동인인 김경옥, 최창봉,

33) 차범석, 「대학극회와 제작극회」, 『예술세계』, 1989년 가을호. 122면.

34) 『시민연극』 제7호, 2000.4. 38면.

35) 테아트르 리브르는 59년까지도 소극장운동 단체로서 소개되고 있다. 59년에 아서 밀러의 <다리 위에서 보이는 풍경>을 연습중이라는 소개가 있지만 공연 기록은 없으며 그 해 10월에는 완전히 활동을 중지했다. 「활기띤 소극장운동」, 『동아일보』, 1959.10.30 ; 차범석, 「활발해진 소극장운동과 학생극」, 『서울신문』, 1959.7.2.

36) <극예술동우회> <창조극연구회> <청협> <신인극연구회> <신무대실험극회> <SAME> <신극동우회> 등의 이름이 58년 말까지 신문지상에 소개되고 있다. 그런데 이들 중 <신무대실험극회>만이 59년에 창립 3주년 기념 공연을 하고 그밖의 단체들은 한두 번의 공연으로 사라지고 만다.

www.kci.go.kr

조동화, 노희렵, 구선모, 차범석과 기성극단에서 활동하던 오사량, 임희재, 전근영, 최백산, 박양경을 창립멤버로 하여 의욕적인 활동을 벌인다. 제작극회는 당시의 메스컴이나 젊은 연극인들 사이에서 비상한 관심을 끌었다. 그것은 그들의 선언문에서도 드러나듯이 현대극의 실험이라는 목표 아래 창립했으며 기성극의 고정된 무대를 부정하고 현대적인 리얼리즘의 정립에 힘썼기 때문이다.

주로 동인작가들인 차범석, 김경옥, 김자림, 박현숙 등의 창작극을 공연하여 동시대인의 감각에 맞는 창작극의 진흥을 꾀했다.[37] 제작극회의 창작극 상연은 소극장운동의 방향성을 제시하는 것이었다. 대학극이나 많은 군소 단체들이 해외번역극, 특히 명작이나 대작에 치중하고 있었기 때문이다. 유치진은 신인들의 역량을 고려하지 않은 레파토리 선정은 허영의 만족을 위한 것에 불과하기 때문에 제작극회가 동인들의 창작극을 우선적으로 공연하는 것이야말로 진지한 실험연극의 자세라고 평가한다. 또한 제작극회는 동인의 희곡을 동인이 연출 장치하여 동인이 출연하기 때문에 연출가는 물론 극작가 연출가 무대미술가 등 연극 각부문의 인재를 키운다는 점에서도 큰 역할을 했다.[38]

<제작극회>는 번역극의 경우에도 현대극을 지향했다.[39] <사형수>(홀워시 홀), <청춘>(막스 할베), <유리동물원>(테네시 윌리암스) 그리고 영국의 앵그리 영맨을 대표하던 <성난 얼굴로 돌아다보라>(존 오스본)와 같은 작품은 당시로서는 새로운 현대 번역극이었고 이들 작품을 공연함으로써 당대 연극계에 참신한 자극을 주었다. 또한 몇차례의 월례발표회를 통해 회원들의 자체교육과 이론적인 탐구도 병행하였다. 제작극회의 이러한 활동은 동인제 극단의 본보기가 되었고, 대학출신의 지식인이 연극운동의 전선에 나서게 하는 기폭제 역할을 하여 소극장운동을 표방한 수많은 극단의 출범을 결과했다.

37) 차범석, 「한국 소극장 연극사」, 『예술세계』, 1989. 가을호, 123~127면.
38) 유치진, 「극계의 건실한 존재-<제작극회>의 공연을 보고」, 『조선일보』, 1958.12. 16.
39) 차범석, 「조직적인 운동을」, 『서울신문』, 1959.1.8.

www.kci.go.kr

59년에는 대학극을 포함한 소극장운동 단체들의 창립과 공연이 활발해져 부진했던 연극계에 활기를 불어넣는다.[40] 당시 소극장운동의 활성화 배경은 크게 두 가지로 나누어 볼 수 있다.

먼저 10여 년의 기간 동안 대학극이 성장한 결과로 볼 수 있다. 대학극 활동을 하던 많은 인재들이 배출되어 소극장운동을 전개한 것이다. 50년대 후반, 소극장운동의 개화는 대학극과 그 성장에 기반하고 있다고 해도 과언이 아니다. 학문적 연구와 실험을 주목적으로 하는 대학극은 극단의 공백을 메우고 자극하는 역할을 했으며 대학극 출신의 연극인들이 소극장운동의 주역이 되었기 때문이다. 대학극은 기성극단처럼 흥행에 대한 고려를 하지 않아도 되는 장점을 가지고 있기 때문에 외국의 고전이나 현대 극작가들의 작품을 폭넓게 연구, 발표할 수 있었다.[41] 대학극은 50년대 후반부터 더욱 활발해지는데, 53년 설립된 서라벌예술대학을 비롯하여 중앙대 연극영화과(59), 동국대(60), 한양대 등에 연극과 설치된 것도 그 배경이 된다. 소극장운동단체들과 같이 아마츄어적 연극운동을 전개한 대학극은 기성극단의 타성에 대해 계몽적이고 전위적인 활동해야한다는 극계의 기대를 받고 있었다.[42]

또한 원각사가 설립되어 소극장운동 단체들의 공연이 더욱 활발해질 수 있었던 것이다. 원방각, 신인소극장, 횃불극회, 현대극회(59), 발견극회, 업 선

40) 59년에서 60년까지 거론되는 소극장 운동단체들은 다음과 같다. <신무대실험극회>, <창작극동인>, <원방각>, <신인소극장>, <현대극회>, <횃불극회>, <엎선스테이지>, <사월극회>, <청포도극회>, <협연>(1959년), <중앙예술극회>, <토월극회>, <동인극장>, <회로무대>, <행동무대>, <오솔길>, <발견극회>, <청맥>, <혈맥>, <동우극회>, <독립무대>, <희극>, <처용극회>, <실험극장>(1960년)

41) 대표적인 학생극으로는 고대, 연대, 서울대 연극부 등을 들 수 있다. 고대극회는 시극(메디아)을 시도, 원형극장(오이디프스왕, 메디아)을 실험하여 고전연구와 실험극장을 시도했고, 연희극예술연구회는 강당신축이전까지 13회의 공연을 노천극장이라는 전위적 무대 위에 올림으로써 대학극의 전통을 세우는데 공헌했다. 이밖에 서울대, 이대, 중앙대, 동국대, 숙대 등의 대학극이 폭넓은 레파토리로 공연한다. 『서울신문』, 1958.6.25 ; 「학생극의 갈 길」, 『서울신문』, 1959.11.2.

42) 이광래, 「학생극이 걸어야 할 길」, 『서울신문』, 1958.8.18 ; 「대학연극의 과제」, 『서울신문』, 1959.8.6.

www.kci.go.kr

스테이지, 토월극회, 중앙예술극회, 4월극회(60) 가 원각사를 통해 창립 공연을 했으며 그 이전부터 활동하던 제작극회나 신무대실험극회 등도 원각사 무대에서 공연한다. 60년에 들어와서는 소극장운동 단체들의 공연이 더욱 활발해진다. 원각사가 무료로 대관되었고 소극장이었기 때문에 연구단체들의 주된 무대가 된 것이다. 원방각이나 횃불극회는 원각사에서 창립공연을 갖고 원각사에서 계속 공연을 올린다. 제작극회도 6회에서 9회까지의 공연을 원각사에서 함으로써 지속적인 활동을 펼쳐나갔는데 그만큼 소극장의 존재가 소극장운동의 필수조건이었던 것이다. 이들은 외국의 현대극을 번역, 공연하기도 했지만 동인들의 새로운 창작극을 선택하여 무대적 실험을 함으로써 그 의의를 인정받는다. 그러나 많은 공연이 소극장 무대 조건에 맞지 않는 연출이나 연기로 미숙하다는 평을 듣게 된다.

신인극작가인 김기팔은 소극장운동의 문제점으로 세 가지를 들고 있다. 다분히 리얼리즘적 관점에서 평가한 것이지만 소극장 연극이 지닌 보편적인 문제점을 지적하고 있어 주목할 만하다. 첫째는 59년 5월 원각사에서 창립공연을 가진 <원방각>의 <생명은 합창처럼>(오학영 작 이광래 연출)을 예로 든 연출의 문제이다. 희곡과는 다르게 등장인물(아란)이 주저앉듯 넘어지는 것만으로는 죽음이 납득될 수 없다는 것이다. 연출자의 고충을 이해하지만 리얼리티가 부족한 연출은 관객을 기만하는 것이라고 지적한다. 현대연극의 새로움이나 난해함을 앞세운 사기라고 까지 혹평한다. 둘째는 신인극작가들의 작품에 관한 문제제기다. <제작극회>가 6회 공연으로 올린 <묵살된 사람들>(오상원 작, 최창봉 연출)을 예로 들어 전후세대의 허무나 불안의식이 부도덕한 행동의 이유가 되고 있다고 비판한다. 젊은 세대에게는 필연적으로 새로운 모랄이 필요하지만 낡은 모랄에 반항하는 것 자체가 그 본질인 것처럼 파괴하는 데만 집중하고 있다는 것이다.[43] 마지막으로 신인들의 연기빈곤을 지적하고 있다. 배우들이 소극장인 원각사에서 공연하면서 대극장 무대에서 빚어진 기성연극인들의 신파적인 대사와 과장된 표정을 모방했다는 점이다.[44]

43) 김기팔, 「소극장운동의 문제점」, 『한국일보』, 1959.5.29.
44) 김기팔, 「소극장운동의 문제점」(속), 『한국일보』, 1959.5.30.

www.kci.go.kr

첫 번째와 세 번째 문제점은 당시의 소극장운동이 소극장을 갖지 못한 데서 오는 것이라고 할 수 있다. 소극장 공연의 경험이 없는데다가 좋은 연기술을 연마할 기회를 가지지 못했기 때문에 대극장 조건에서 행해지던 기성 연극인들의 연기를 답습하는 것에 머물렀다.

이상과 같이 제기된 소극장운동 문제는 한두 단체에 국한된 것이 아니다. 대학극과 기성연극의 중간적 위치라 할 수 있는 소극장운동의 공통적인 결점으로 이해할 수 있다. 실험의식에 미치지 못하는 미숙함은 소극장운동 주체들에 의해서 계속 지적된다. 또한 기성연극인의 연기를 답습한 부자연스러운 연기의 문제는 반복적으로 문제시된다. 이러한 문제점은 무대적 형상화에 있어서 기성극과는 다른 새로움을 시도하는 소극장운동의 지향점과도 위배되는 것이었다.

> 그리하여 '스펙타클'을 시도해보기도 하고 원형무대를 실험해보기도 하고 제4의 벽을 제거해보기도 하고 '플래시·백'의 수법을 써보기도 하고 그밖의 여러 가지 무대적인 '아방가르드'를 도입하여 보기도 하였다. (중략) 현대인의 인간의식을 보다 행동적으로 파악하여 그 목숨의 자세를 추구하는 연기의 감각에 의해 현대극의 매력은 다시 찾아질 것이라고 생각된다. 그것을 위해 적합한 형식은 아무것이라도 좋다.[45]

실험의 의미가 작품의 구성이나 무대적 양식에 치우쳐 형식적 기법에 편중되어 있다는 비판이다. 그리고 무엇보다 관객에게 연극의 매력을 느낄 수 있도록 하는 연기력을 키우는 것이 중요하다는 것인데, 그것은 소극장 연극의 본질이 관객과의 거리를 단축시켜 친밀감을 형성하는데 있기 때문이다. 대극장의 무대조건에서 생겨난 양식적 연기로는 소극장에서 형성될 수 있는 무대적 효과를 기대할 수 없는 것이다. 소극장이 생겨 공연할 수 있는 무대를 확보했지만 3일 정도의 단기공연에 그치는 것도 문제였다. 실제 무대에서 연기자들의 연기가 성숙하고 작품의 완성도도 높아질 수 있다. 그러므로 며칠

45) 김경옥, 「새 연기의 창조」, 『서울신문』, 1960.1.10.

www.kci.go.kr

동안의 단기 공연은 신인들의 미숙함을 극복할 수 있는 기회 제공을 하지 않는다고 볼 수 있다.

이처럼 소극장운동 단체들의 공연은 연출과 연기 등 여러 가지 문제점이 지적되고 있지만 신인들의 의욕적인 실험이라는 점에 일차적 의의가 주어진다. 유례없이 활성화된 59년의 소극장운동은 침체일로에 있던 연극 부흥의 한 계기로 작용하여 60년대로 이어지고 본격화된다.

4. 원각사

1950년대는 연극을 할 수 있는 극장이라고는 하나도 없었다. 57년 서울로 환도한 국립극장이 함께 쓰고 있던 시공관뿐이었다. 국립극장은 불안정한 운영 속에서도 전속극단의 공연을 위한 공간으로 쓰였기 때문에 62년까지는 소극장운동 단체들에게 개방되지 않았다. 소극장운동의 대표적 존재였던 제작극회만 해도 원각사가 생기기 전에는 서울문리대학 강당이나 카톨릭 회관과 같은 곳에서 공연을 했다. 그리고 동인들의 조직체였던 소극장운동 단체들은 예외없이 경제적 난관을 겪고 있었으므로 영화관을 대관하여 공연한다는 것은 거의 불가능했다. 따라서 연극인들은 소극장운동의 선구적 역할을 인식하고 소극장의 필요성을 절감하고 있었다.[46]

한국 연극사에서 최초로 생긴 소극장은 정부에서 지은 원각사였다. 원각사는 본래 을지로 입구에 있던 일제시대의 건물을 해방 후, 경춘철도 사무실로 쓰다가 6·25 이후에 헌병사령부에서 접수하여 식당 겸 강당으로 운영되고 있었다. 이러한 건물을 58년 당시 공보부(公報部) 실장으로 재직 중이던 오재경(吳在璟)의 주도 아래 인수하여 극장으로 개조했던 것이다.[47] 원각사 설립

46) "연극 본래의 길은 역시 대극장보다는 소극장 운동에 있으며 이 소극장 운동은 정부가 하는 것이 아니라 민간인이 하게 마련이다. 따라서 소극장은 정부가 지어 줄 성질의 것이 아니라 적어도 문화수준이 높은 곳에는 민간인이 이를 솔선 지어야 할 것이다." 오화섭, 「신협 이후의 우리 극계」, 『서울신문』, 1959.2.13.

www.kci.go.kr

은 공보실에서 정부수립 10주년 사업의 하나로서 추진한 것이었고 그 운영은 공보부 선전과 사무관으로 있었던 김창구(金昌九)가 맡게 되었다.[48] 설립 목적은 고유의 민속예술을 보존 발전시키고 이를 외국인들에게 소개하고자 하는 데 있었다.[49]

> 본래 공보실에서 이 극장을 설립한 취지가 주로 국악·고전무용·민속극 등을 상연하여 우리의 민족예술을 외국인에게 관람하게 하여 우리 예술을 통해서 그들에게 우리를 이해시키는데 이바지하고자함에 있지만 단지 외인 상대인 한국 소개에 그치지 않고 우리 민족예술을 찾아내어 보존하고 발전시킬 뿐 아니라 일반 예술인이나 단체에게도 널리 문호를 개방하여 그들의 올바른 예술활동을 위하여 제공될 것이라 한다.[50]

즉 원각사 설립의 본래 취지는 한국을 대표할 수 있는 전통예술의 상연장으로서의 성격에 있었기 때문에 주된 관객층을 외국인들로 선정했던 것이다. 그러므로 극장의 외관에서부터 내부 장식에 이르기까지 전통적인 분위기를 느낄 수 있도록 지어졌다.[51] 원각사가 공보실이 주관 운영하는 정부재산의 극장이었고 당시 전통예술을 위한 극장이나 문화가 형성되어있지 않은 상황이었기 때문에 당연한 것이었다고도 할 수 있다.

개관공연은 1958년 12월 22일부터 1959년 1월 10일까지 20일 동안 계속되었다. 국악과 고전무용이 중심이 되어 민요, 창극과 같은 전통예술이 성대하게

---

47) 김경옥, 「우리나라 소극장의 효시」, 『한국연극』, 1987.6. 42면.

48) 오재경은 61년에 일어난 5·16군사 혁명 직후 문공부 장관으로 임명되어 국립극장을 문공부 장관 소관으로 바꾸고 시공관도 전용극장으로 확보하였다. 이와 함께 김창구도 제3대 국립극장장을 지낸다. 윤민영, 『한국 근대 극장 변천사』, 태학사, 1998. 352~358면.

49) 『서울신문』, 1958.12.18.

50) 『경향신문』, 1959.1.18.

51) 이조시대의 양반가 소슬대문 형식으로 특색있는 정문을 만들었으며 극장 내부의 벽면은 김은호, 고희동, 이상범, 허백련, 변관식, 김기창, 이응노, 박노수 등의 동양화로 장식되어 한국적인 정서를 풍겼다.

www.kci.go.kr

베풀어졌다. 그리고 KBS교향악단, 서울시립교향악단, 서울방송관현악단, KBS 합창단 등의 음악프로가 세계 예술의 흐름과 같이 하는 우리 예술을 보여줌으로써 외국인들에게 큰 호응을 얻었다. 개관 예술제는 외국인들에게 민족예술의 정수를 보여줌으로써 우리 문화와 우리 나라에 대한 인식을 올바로 하게 하는 데 큰 구실을 했다는 평가를 받는다.[52] 연극은 신협이 유치진 작 <소>(3막)를 이광래 연출로 공연했을 뿐이어서 전통예술의 보존과 발전이라는 설립 취지를 분명하게 보여주었다.

아래층 217석, 위층 89석으로 총 306석인 소극장은 무대가 없는 극계에도 대단히 소중한 존재였고 큰 기대를 불러일으켰다.

> 우리의 고유한 생활정서를 바탕으로 해서 그 위에 예술적이고 근대적인 극형태를 꾸며 새로운 우리의 민족예술을 창조하고 그것을 우리의 참다운 고전예술로 만들기 위한 하나의 장이 되어야 한다는 것이다. 즉 우리의 민속연희, 고대연희를 근대적인 극예술로 승화시키는 시험장이 될 수도 있고 새로운 민족극의 창조장이 될 수도 있는 소극장으로 운영해달라는 것이다. (중략) 원각사가 적어도 우리의 민족예술을 보여주려고 하면 그 많은 푸로의 공백은 우리의 극예술의 발전을 위해 제공해줄 것을 바라는 바이다.[53]

50년대 후반의 극계는 기성극계의 부진 속에서 소극장운동에 의한 연극부흥을 기대하고 있었으나 무대가 없는 것이 큰 문제였다. 시대에 맞는 새로운 연극 실험은 소극장이 있었을 때 가능한 것이었지만 경제력이 없는 연극인들로서는 도저히 소극장 설립을 실현시킬 수 없었다. 그러므로 연극인들은 원각사가 소극장운동의 개화와 한국 연극의 질적 향상의 원동력이 되어줄 것을 기대했던 것이다.[54] 소극장이었기 때문에 무대와 객석의 친밀감을 조성할 수 있었고 더구나 무료 대관이었기 때문에 소극장운동단체들에게는 더할 수 없

52) 개관 공연 20일 동안 총 6,324명이 입장했으며 그 중 외국인은 1,780명에 달할 정도로 성황리에 이루어졌다. 『서울신문』, 1959.1.14.
53) 김경옥, 「원각사라는 극장」, 『서울신문』, 1959.1.10.
54) 오화섭, 「소극장 현실에의 기대(下)」, 『동아일보』, 1959.3.8.

www.kci.go.kr

이 좋은 장소였다.

원각사는 금·토·일 3일간은 계획에 의한 본격적 프로로 개관취지에 입각한 움직임을 취할 것이며 화·수·목 3일간은 국내 일반 예술인들의 문화활동(연극, 무용, 합창, 연주 등)에 자유로운 활용을 허용하기로 한다.[55] 그런데 59년 상반기까지만 해도 원각사는 외국인들을 위해 지어진 극장이라는 인상이 짙었다. 원각사를 이용하려는 예술단체들도 그리 많지 않았고 관객들도 쉽게 접근하려고 하지 않았다. 그래서 신문지상에서는 원각사가 소극장으로서 갖는 효용을 설명하면서 공연단체나 관객들이 자유롭게 이용할 수 있는 극장이라고 소개하고 있다.[56]

이렇듯 원각사는 개관 초기에는 전통예술 위주로 운영되었으나 점차 현대적 예술의 공연발표장으로 활발하게 이용되었다. 59년 5월에 원방각의 창립공연을 가진 것을 시작으로 여러 소극장운동단체들이 창립공연을 하고 실험적인 작품을 올리게 된다. 59년에는 원방각, 협연(協演), 신인소극장, 횃불극회, 현대극회가, 60년에는 발견극회, 엡선스테이지, 토월극회, 중앙예술극회가 창립공연을 한다. 이 중 원방각이나 횃불극회는 창립공연뿐만 아니라 3회에 걸친 공연을 원각사에서 한다. 그리고 대표적인 소극장운동단체인 제작극회만 해도 6회에서 9회까지의 공연을 원각사에서 갖는다. 소극장운동을 표방한 극단들이 창립과 동시에 사라지는 것이 일반적 현상이었던 것에 비해볼 때, 원각사가 소극장운동에 얼마나 큰 기여를 한 것인지 알 수 있다.

59년도에 올려진 원각사 공연은 다음과 같다.[57]

55) 「원각사 극장」, 『경향신문』, 1959.1.18.

56) 「소극장의 효용-원각사의 경우를 중심으로」, 『서울신문』, 1959.7.27.

57) 원각사 연극 공연 기록은 유민영의 『한국 근대 극장 변천사』와 서울신문, 한국일보 등 각종 신문의 공연안내 기록을 참조하여 재구성하였다.

www.kci.go.kr

일자	극단	작품	작가	연출가	비고
5.22~24	원방각	비오는 성좌	김상민	이광래	창립공연
		생명은 합창처럼	오학영	이광래	
5.25~28	제작극회	묵살된 사람들	오상원	최창봉	6회공연
7.4~5	협연	꽃잎을 먹고 사는 기관차	임희재	양광남	창립공연
7.31~8.2	신인소극장	문제된 시간	헨리 덴커 · 랄프 버어커	방헌	창립공연
9.11~13	횃불극회	신만은 알고 있다	아르망 · 샤락클(주평 역)	박경식	창립공연
10.8~10	제작극회	유리동물원	테네시 윌리엄스(오화섭 역)	차범석	7회공연
10.13~15	현대극회	칵테일 파티	T · S엘리어트	이보라	창립공연

모두 7번의 공연이 이루어졌는데, 창립 공연이 5번으로 대다수를 차지한다. 레파토리는 현대극 중심이며 창작극 4편, 번역극 4편으로 균등한 비율을 보이고 있다. 이들 공연은 현대극을 레파토리로 하여 새로운 무대적 실험을 꾀한 것에 대하여 그 의의를 인정받는다. 그러나 공통적으로 연출과 연기의 문제점을 지적받는다. 국립극장연구소 제1기 연구생들이 중심이 된 신인소극장이나 대학재학중인 학생들로 구성된 횃불극회와 같이 경험이 없는 나이어린 학생들의 공연은 특히 기성인들의 연기모방에 불과하다는 비판을 받았으며 다른 창립공연도 예외는 아니었다.

<신인소극장>의 공연은 기성연극인들에게서 찾아볼 수 없는 청신한 무대를 보여주었으나 화술에 있어 과장된 억양과 절규, 감정과 불일치한 행동, 선명하지 않은 클라이막스 등으로 현대극의 내면적 심리표현을 해내지 못했다는 평가를 받는다.[58] 또 횃불극회는 학생연극과 학교연극의 테두리에서 탈피하여 소극장 운동을 지향하는 단체로 출범했으나 대사의 이상한 억양이 일반적 매너리즘을 답습하고 기계적인 무대로 새로움을 보여주지 못했다.[59] 즉 현대극에 대한 이해와 소극장 무대에 맞는 연기 수련이 필요하다는 지적이

58) 차범석, 「기대되는 집단-신인소극장 창립공연」, 『조선일보』, 1959.8.5.
59) 이보라, 「소극장연극과 아마츄어연극의 분기점-횃불극회의 창립무대를 보고」, 『서울신문』, 1959.9.19.

www.kci.go.kr

다. 56년에 창립되어 58년까지 5차례의 공연경력이 있는 제작극회의 6,7회 공연은 비교적 호평을 얻는다. 그러나 두 공연 모두 연기와 대사가 무대 효과와 균형을 이루지 못했던 것이다.[60] 신문에서는 소극장운동 단체의 공연이 활기를 띤 59년을 한국 현대 연극사에서 제외할 수 없는 성과의 해라고 평가하고 있다. 그러면서도 공통된 점은 연극써클의 거의 전부가 학구성을 상실하고 있다고 지적하고, 어디까지나 신극의 실험무대는 새로운 무대의 모색기에서는 아카데믹한 정신에 입각해야 한다는 것을 강조한다.[61]

소극장운동 단체의 공연은 관객확보 면에서 그리 좋은 성과를 거두지 못했다. 2, 3일 간의 공연 기간인데도 객석은 많이 비어있었다.[62] 그러나 원각사에서의 연극공연은 소수의 관객을 대상으로 이루어지고 있었지만 예년에 없던 공연회수만으로도 연극계에 새로운 활기를 불어넣었다.[63]

60년대 들어와서는 현대극 공연이 더욱 활발해진다. 새로운 단체들이 창립공연을 올리고 59년에 창립한 원방각이나 횃불극회의 공연과 그 이전부터 활동하던 신무대실험극회 제작극회의 공연이 이어진다.

60년에 올려진 원각사 공연은 다음과 같다.

---

60) 이원경, 「정화된 무대-제작극회 제6회 공연」, 『조선일보』, 1959.5.31 ; 「무대에 집착된 연기-제작극회 <유리동물원>을 보고」, 『한국일보』, 1959.12.14.

61) 「신극운동의 새 동향」, 『서울신문』, 1959.10.10.

62) 백철, 「관중을 찾고 있는 연극」, 『조선일보』, 1959.7.11~12.

63) 원각사는 개관하고 1년 동안 10만이 넘는 입장객 수를 기록했다. 분야별로 살펴보면 국악: 75회 공연 24,955명, 무용: 170회 47,547명, 연극: 72회 16,788명, 양악: 39회 12,495명이다. 이 중 연극공연은 이화여대, 외국어대, 수도여자사범대학 등의 원어극 공연과 합쳐 집계된 회수이므로 소극장운동 단체 공연의 관객은 그리 많지 않을 것이라 생각된다. 「한돌 맞은 원각사」, 『서울신문』, 1959.12.25.

일자	극단	작품	작가	연출가	비고
1.12~14	신무대실험극회	원고지	이근삼	김재형	4회 공연
		제5계절	이철향	김재형	
1.23~25	발견극회	어느 배우의 생애	제임스리	한재수	창립공연
2.3~5	업 선 스테이지	지평선너머	유진 오닐 작, 오화섭 역	정건석	창립공연
2.18~21	원방각	유령	입센 작, 장한기 역	이광래	2회 공연
3.16~21	제작극회	돌개바람	김자림	차범석	8회 공연
		사랑을 찾아서	박현숙	오사량	
3.30~	토월극회	소	유치진	유일수	창립공연
		시집가는 날	오영진	유일수	
4.15~20	팔월극장	삼중인격	이용찬	이원경	
6.21~23	원방각	고압선에 앉은 제비가족	김진수	심영식	3회공연
7.7~10	제작극회	성난 얼굴로 돌아다보다	존 오스본(김경옥역)	최창봉	9회공연
7.18~19	4월극회	난류	강문수		
9.29~30	횃불극회	승리자와 패배자	골드워디	박경식	3회공연
11월		첫과 끝	골드워디	박경식	4회공연

59년 12월 31일에 막을 올린 신협의 <뜨거운 양철지붕 위의 고양이>가 60년 1월 10일에 막을 내리자마자 신무대실험극회가 재일동포 구호금을 모집한다는 취지 아래 2편의 창작극으로 공연한다.[64] <햄릿>은 59년 6월 창립 3주년 기념으로 삼일당에서 상연하였다. 이 공연은 레파토리, 연출, 연기에 있어 기성연극을 답습하고 있다는 평을 받는다.[65] <원고지>(이근삼 작, 김재형 연출)와 <제5계절>(이철향 작, 김재형 연출) 두 편은 모두 신예작가의 창작극이었는데, 특히 이근삼의 작품 <원고지>는 당시로서는 부조리극을 연상시킬 만큼 반연극적이었다는 점에서 주목을 받는다. 그것은 정통 리얼리즘을 탈피하고 서사기법 등 다양한 형식을 실험한 사회비판적 희극이었기 때문에[66] 충분히 반기성적인 실험극이었다. <제 5계절>은 관념적인 센티멘탈리즘으로

64) 신무대실험극회는 주로 대학생들이 모인 단체로 이 공연 이전에 <제2시의 독백>, <넝맛덩이>, <푸른 정>, <햄릿>등의 공연기록을 가지고 있다. 『서울신문』, 1960.1.10.

65) 차범석, 「촉망되는 연기-신무대 실험극회 공연평」, 『서울신문』, 1959.6.10.

66) 유민영, 『한국현대희곡사』, 홍성사, 1982. 505~510면.

www.kci.go.kr

인한 작품상 미숙함을 보인다는 비판을 받는다. 이 공연과 관련하여 오화섭은 소극장운동의 전위성이란 실험과정에 있는 것이지 실험이 곧 권위가 되는 것은 아니라고 충고하고 있다.

> 앞으로 소극장운동을 통하여 전위적 역할을 하려는 이들에게 苦言하고 싶은 것은 직업극과 소인극을 혼동해서는 안 된다는 사실이다. 기성에 대한 무조건 항거가 곧 자신들의 절대인 것처럼 자신들의 실험실 속에서 자기만족한다면 이는 배격되어야 할 것이다. 실험은 전통에 영향을 줄 수 있으나 그 자체가 권위는 아니니만큼 '전위적'이라는 것은 실험과정임을 잊어서는 안된다. 앞으로 꾸준한 배우수업을 쌓기를 바란다.[67]

59년에 올려진 원각사 공연들이 지적받은 가장 큰 문제점은 기성연극인들의 신파적인 연기를 답습하고 있다는 점이었다. 60년대 들어와서도 크게 달라지지는 않았다. <어느 배우의 생애>(제임스 리 원작, 한재수 연출)로 창립공연을 한 발견극회는 수준 이하라는 혹평을 받는다. 위험할 정도로 불투명한 번역, 중심이 없고 변화가 없는 연출 그리고 특히 출연배우들이 삼류극단이나 영화에서 보는 유치한 기성배우들의 저속한 연기를 모방했기 때문이다.[68] 유진 오닐의 <지평선 너머>를 창립 공연한 업 선 스테이지도 마찬가지였다.[69] 새로운 실험에서 오는 문제점이기도 했으며 아마츄어들의 미숙함에서 비롯된 것이라고 할 수 있겠다.

그러나 점차로 무대 사용이나 연출, 연기가 조화를 이루어나갔다. <유령>으로 2회 공연을 한 원방각이나 이용찬의 <삼중인격> 등은 평범했지만 대체로 무난한 공연이라는 평을 얻는다.[70]

---

67) 오화섭, 「전위적인 열의-신무대실험극회 공연을 보고」, 『동아일보』, 1960.1.29.
68) 이근삼, 「변화없는 연출, 신파적 연기-「발견극회」의 창립공연을 보고」, 『한국일보』, 1960.1.26.
69) 「신파중의 신파」, 『서울신문』, 1961.2.5.
70) 이근삼, 「연습부족의 공연-원방각의 <유령>을 보고」, 『한국일보』, 1960.2.22 ; 오화섭, 「인간원형의 발굴-팔월극장 <삼중인격>을 보고」, 『동아일보』, 1960.4.19.

제작극회는 직업극단으로서 전환한 후, 첫 공연으로 두 여성작가의 신작을 올려 극계의 주목을 받는다. <돌개바람>과 <사랑을 찾아서>는 제작극회 동인인 김자림과 박현숙의 작품이어서 신인극작가를 자체 양성하고 창작극의 진흥시킨다는 의의를 지닌 것이었다. 그런데 제작극회의 공연은 연출이나 연기가 부자연스러웠으며 특히 작품에 대해 혹평을 받는다. 누구나 쉽게 생각해낼 수 있는 평범한 사랑 이야기이며 누가 연출하고 누가 연기하든 간에 성공하리라고 믿어지지 않는 작품이라는 것이다.[71]

그러나 7월에 <성난 얼굴로 돌아다보라>(존 오스본 작, 김경옥 역, 최창봉 연출)를 레파토리로 한 제작극회의 9회 공연은 영국의 전위적 작품이라는 점에서 주목을 끌었고 좋은 연기를 보여주어 호평을 받았다.

> 분노는 항거이며 정열이다. 이러한 靈의 절규는 원인과 결과를 가져와야 한다. 분노는 방향을 제시할 때 비로소 가치를 지니게 마련인 것이다. 영국의 극작가 존 오스본은 <성난 얼굴로 돌아다보라>에서 젊은이의 분노가 무엇인가를 보여주려고 한다. 실상 '성난 젊은이들'의 문학운동은 단명한 20세기의 신화이지만 오스본의 연극에서는 무엇에 대한 분노인가가 확실히 드러나 있다고는 할 수 없다. (중략) 결국 그는 아무것도 하지 못할 것이며 뭣하나 이룩해 놓는 것이 없을 것이다. 그는 시대를 잘못 타고 났는지도 모른다. 그는 우리의 동정을 살 수는 있지만 확고한 분노의 대상을 발견하지 못한다. 말하자면 커다란 主因이 없는 것이다. 이러한 문제작이 <제작극회>의 이번 공연에서 어느때보다도 가장 성공적이었다는 것을 동경해 마지 않는다. 연출자 최창봉씨는 지미의 분노에다 강인한 개성과 신념이라는 성실성을 부여함으로써 그 분노를 부각시켰다.[72]

주요한 원인이 없는 분노를 인물의 개성적인 성격 위에서 부각시켰기 때

71) 「실감나는 주제, 조화잃은 대사와 연기」, 『서울신문』, 1960.3.18 ; 이근삼, 「창작극을 살리려는 노력-제작극회의 공연을 보고」, 『한국일보』, 1960.3.22.

72) 오화섭, 「구상화된 분노-<성난 얼굴로 돌아다보라>를 보고」, 『동아일보』, 1960.7.13.

www.kci.go.kr

문에 설득력을 지닌 공연이 되었던 것이다.

그밖에도 토월극회(3월), 중앙예술극회(6월), 4월극회(7월)가 창작극을 레파토리로 하여 창립공연을 가졌으며 원방각의 3회 공연(6월)과 횃불극회의 3, 4회 공연(9월, 11월)이 있었다. 60년에 올려진 공연 레파토리는 창작극 9편, 번역극 6편으로 창작극이 우위를 차지하고 있다. 창작극은 토월극회의 <소>와 <시집가는 날>을 제외하고 신진 극작가들의 작품이었으며 번역극도 미국과 영국 등의 현대극작가 작품이었다. 원각사는 현대극을 소개하고 실험하는 소극장으로서 자리잡아가고 있었다. 거의 매달 한두 편의 공연을 올렸으며 각 대학의 연극 발표장으로도 제공되었다.

원각사는 장르를 불문하고 모든 공연이 대개는 2,3일간 올려졌다. 초기에 정해졌던 대관 원칙이 대부분 지켜진 것이라고 할 수 있는데, 그런 면에서 신협이 <뜨거운 양철지붕 위의 고양이>(전 3막, 테네시 윌리암스 작, 오화섭 역, 이해랑 연출)를 59년 12월 31일부터 60년 1월 10일까지 공연했던 것은 예외적인 일이라고 할 수 있다. 60년도에는 제작극회와 팔월극장 공연이 6일간 이루어졌다. 그러나 일 주일도 되지 않는 공연기간으로는 완성도 있는 작품을 기대하기 어려운 것이다. 소극장이 설립되어 소극장운동단체들의 본거지로서 충실한 역할을 했지만 역시 며칠 안 되는 공연기간은 소극장 연극의 문제였고 이러한 대관 공연의 문제점은 60년대까지도 지속되었다.

전통예술뿐만 아니라 무료 대관으로 각종 현대 예술의 장이 되어준 원각사는 60년 12월 5일 밤, 화재로 소실되고 말았다. 이 화재로 원각사는 대문만을 남기고 전부 불타버렸다. 화재의 원인은 무대 후측의 배전판에서 누전으로 추정되었는데 피해액은 1억원 이상이었다. 화재의 직접적 원인은 누전에 있었지만 보다 근본적인 것은 지속적인 시설관리에 소홀했기 때문이라고 할 수 있다.[73]

뜻밖의 화재로 원각사를 잃자 연극계는 다시 슬럼프에 빠지고 만다. 특히 원각사 무대를 통해 활발한 공연을 해왔던 소극장운동 단체들에게는 치명적

73) 「원각사에 불, 원인은 누전?」, 『조선일보』, 1960.12.5.

www.kci.go.kr

인 손실이었다. 그러므로 모든 무대예술을 망라하여 민족예술의 전당이 되어 왔던 원각사의 재건운동은 필연적인 것이었다. 처음에는 원각사 재건을 문교부에서 계획하였는데 8천여만원의 예산이 전액 삭감됨으로써 뜻을 이루지 못했다. 정부가 경제 제일주의를 내세워 문화정책에는 소홀했던 것이다. 민간단체가 주동하는 재건계획으로라도 추진되어야 한다는 여론이 일었으나[74] 민간의 힘으로는 벅찬 일이었다. 이에 전국무대예술협의기구, 극작가협회, 대한민속예술원, 국악예술학교, 한국무용가협회, 전국공연단체연합회 등의 단체와 예술인들이 관계 당국에 진정을 하고 자신들의 열성을 모아서 본격적으로 원각사 재건운동을 벌이지만[75] 실효를 거두지 못하고 말았다.

원각사는 58년 12월 22일 개관하여 약 2년 동안 전통예술과 연극, 무용 등의 공연장으로서 크게 기여하였다. 영화관 밖에 없었던 시대에 설립된 원각사는 무대예술을 위한 극장문화를 형성하였다. 본래의 취지대로 전통예술의 보존과 발전을 위해 힘썼으며 한국 고유의 예술을 외국인들에게 소개하는 장으로서 문화교류와 문화외교의 구실을 하였다. 그리고 무료대관 운영으로 연극, 무용, 음악 등 각 분야의 현대예술을 진흥시켰다. 특히 무대를 얻지 못했던 소극장연극운동의 본거지로서 실질적인 역할을 하여 소극장운동의 활성화에 기여한다. 그것은 원각사가 실험무대에 적합한 소극장이라는 조건에서 비롯된 것이었다. 그리고 원각사는 미진하였지만 50년대에 일어나기 시작한 현대극 실험을 구체화할 수 있는 무대로써 역할했다는 점에서 의의를 지닌다고 할 수 있다.

5. 결론

1950년대 전반에 걸쳐 연극은 만성적인 불황을 겪었다. 전후 사회의 혼란

74) 「스램프에 빠진 연극계」, 『동아일보』, 1961.2.8.
75) 「원각사 재건운동」, 『동아일보』, 1961.7.30.

www.kci.go.kr

과 위기의식은 그대로 연극계에 반영되었다. 대중들은 진지한 연극보다는 대중극이나 영화를 선호했고, 정부의 장려책에 따라 활성화된 영화산업에 대해 열세를 면치 못했다. 비협조적인 연극정책은 연극에 고율세를 적용하여 관객이 없는 연극계의 불황을 가중시켰다. 신협을 중심으로 한 기성극계는 국립극장을 둘러싸고 갈등과 반목을 거듭하면서 명맥만을 유지하는 공연활동을 하고 있었고, 극단과 극작가, 연기자가 부족한 연극계는 내적으로도 침체되어 있었다. 또한 원각사가 개관한 1958년 말까지는 영화상영을 함께 했던 시공관이 유일한 연극무대였기 때문에 연극은 대중과 멀어질 수밖에 없었다.

따라서 연극계 내부에서는 끊임없는 자성론과 함께 연극 활성화를 위한 논의가 이루어진다. 소극장운동의 필요성은 연극 활성화론의 중심을 차지하는데, 그것은 소극장운동의 반기성적 성격과 전위적 역할을 전제로 한 것이었다. 소극장운동은 1950년대 전반기부터 비직업적 연구단체의 결성으로 나타나지만 대개는 단명하고 말았다. 보다 본격적인 소극장운동은 1956년 제작극회의 창단을 기점으로 하여 일어났으며 원각사 무대를 확보한 후에는 유례없는 소극장운동의 활성화가 이루어진다.

동인제 형식의 소극장운동 단체들은 현대극을 창조한다는 목표를 가지고 연구와 비상업적 공연활동을 한다. 주로 서사극, 부조리극 등 반사실주의적 경향의 번역극을 레파토리로 하였고, 창작극에 있어서도 신인극작가들의 작품을 선택하였다. 이들은 소극장운동을 의식적인 측면에서 뿐만 아니라 무대구조와 관련된 공연방식으로서 이해하였고 소극장 무대를 지향하였다. 원각사 무대는 이들의 연구와 실험을 구체화시켜줄 수 있는 공간이었다. 원각사를 통해 수많은 소극장운동 단체들이 창립 공연을 했으며 지속적인 공연활동을 벌여나갔다. 그런데 이전까지 소극장 공연의 경험을 갖지 못했기 때문에 여러 가지 무대적 실험에도 불구하고 형식적 기법에 편중되거나 대극장 무대에서 빚어진 신파적인 연기술 등의 문제점을 드러낸다. 그렇지만 원각사 무대를 중심으로 한 소극장운동 단체의 공연은 진지한 레파토리로 새로운 무대적 실험을 시도했다는 점에서 의의가 있다. 예년에 없는 공연회수만으로도 영화와 방송매체의 성장에 압도되어 부진을 면치 못하던 연극계에 새로운 활

www.kci.go.kr

기를 불어넣어 주었고, 비록 소수였지만 잃어가는 관객을 도로 찾아주는 계기로 작용한다.

소극장운동은 필수적으로 그 정신을 담을 수 있는 소극장이 있어야 한다. 소극장이 존재했을 때, 비로서 소극장운동의 이념과 그 표현양식은 지속적으로 대중과 만날 수 있으며 그 가운데서 예술의 다양성과 발전을 도모할 수 있다. 그런 의미에서 원각사는 1950년대라는 일정한 시기에서 뿐만 아니라 한국 연극사와 궤적을 같이하는 소극장운동사에 있어서도 큰 전환점을 이룬다. 그리고 1950년대 소극장운동은 현대연극의 방향성을 모색하는 계기를 마련하였으며 본격적인 현대극 실험이 이루어진 1960년대의 토대가 되었다는 점에서 의의를 지닌다.

참고 문헌

1. 기본자료

『동아일보』, 『서울신문』, 『조선일보』, 『한국일보』

2. 저서

오영미, 『한국 전후 연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996.

유민영, 『한국 현대 희곡사』, 홍성사, 1982.

———, 『개화기 연극 사회사』, 새문사, 1987.

———, 『한국 근대 극장 변천사』, 태학사, 1998.

버나드 휴이트, 정진수 역, 『현대연극의 사조』, 1991.

3. 논문

김경옥, 「우리 나라 소극장의 효시」, 『한국연극』, 1987.6.

양승국, 「1920~30년대 연극운동론 연구」, 서울대 박사학위논문, 1992.

여석기, 「해외 소극장운동과 현대연극의 흐름, 『문예진흥』, 1979.4,

정호순, 「한국 초창기 프롤레타리아 연극 연구」, 단국대 석사학위논문, 1991.

차범석, 「한국의 소극장 연극 연구」, 『예술원 논문집』 27집, 1987.6.

———, 「한국 소극장 연극사-대학극회와 제작극회」, 『예술세계』, 1989 가을호.

www.kci.go.kr

■ Abstract

Little Theater Movement in 1950s and Wongaksa(圓覺社)

■

Jung, Ho-soon

The purpose of this study is to survey the developmental process of Little Theater Movement in 1950s and Wongaksa, regarding the concepts and the relationship about small theater and Little Theater Movement. The Little Theater Movement is a kind of theatrical movement for a new dramatic spirit and its experiment against habitual and commercial existing plays and little theater is a space and a manner of performance for Little Theater Movement.

The Little Theater Movement began as a experimental theatrical movement to create the contents and the manner with thoughts and emotion changed by postwar society. The Little Theater Movement groups following membership system criticized the habit of existing plays and standed for anti-realism with the purpose of creation of modern drama. But plays could not be activated and many associations of Little Theater Movement disappeared because of the depression of dramatic world and the absence of stage.

Meanwhile Wongaksa, opened on December 1958, contributed to activation of Little Theater Movement. Wongaksa was not an exclusive theater for plays but it played an important role as a space for performances and experiments of Little Theater Movement groups. Wongaksa had a problem of being inclined to formal technique and the technique of Sinpa-geuk(?) performance played in a big theater because of its absence of performance experience in a little theater.

However the performances of Little Theater Movement groups, mainly-played in Wongaksa, has a significance of trying new stage experiment. Besides unexampled number of performances activated the dramatic world and increased the audiences. In this meaning, Wongaksa can be

www.kci.go.kr

a turning point not only in 1950s but also in the history of Small Theater Movement. Little Theater Movement in 1950s presented the direction of modern theater. And it has the significance in that it became the foundation of 1960s when real modern dramas were experiminted.

www.kci.go.kr