

1960년대 연극 운동론

백로라*

〈차례〉

1. 서론
2. 정치적 격변과 문화정책
3. 전통극 운동의 전개
4. 「국립극장」과 「드라마센터」의 연극 운동
5. 전환기 연극의 징후
6. 결론

1. 서론

4.19혁명과 5.16군사 쿠데타로 시작된 1960년대는 정치적 측면에서만 아니라 사회 전반에 걸쳐 여러 가지 변화를 경험하게 되는 시기였다. 50년대 연극이 전쟁의 상처로부터 자유로울 수 없었던 것처럼 60년대 연극도 일련의 정치적 변화와 무관할 수는 없었다. 5.16 이후 수립된 새로운 정부는 반공이테올로기와 경제발전 정책을 중심으로 강력한 중앙집권적 정치체제를 확립하는 한편, ‘민족문화’의 구심점을 마련하기 위해 통합주의적 문화정책을 펼쳐 나갔다. 그러나 4.19 이후 자유나 개인의식에 대한 자각이 일어났으며, 전

* 숭실대학교 강사

쟁 이후 급격하게 밀려들어 온 서구의 문화를 경험하면서 새로운 대중의식이 형성되기 시작하였다. 이러한 60년대의 분위기 속에서 국가의 문화정책과 대중의 욕망이 일치점을 찾지 못했던 것은 충분히 예견할 수 있는 것이었다.

60년대 연극계는 '민족 연극 확립'과 '연극의 대중화'라는 두 가지 목표 사이에서 분명한 방향을 세우지 못하고 혼란을 경험하게 된다. 전쟁 이후 연극계가 지속적으로 열망하던, 연극 정체성 확립이 바로 '민족 연극의 확립'이라면, 현대화의 물결 속에서 새로운 가치관을 가진 대중들과의 거리 좁히기가 '연극 대중화'라고 할 수 있다. 기성 연극계가 국가의 문화정책에 호응하여 '민족연극'을 표방하며 연극 운동의 중심점을 마련하려고 하였던 반면, 신진 세력들은 새롭고도 다양한 연극 대중화 운동을 전개해 나갔다. 이러한 현상은 50년대와 구별되는 60년대적 특징으로서 70년대 이후 다양한 연극이 본격적으로 전개되는 출발지점을 분명하게 드러내는 것이라고 할 수 있다.

50년대부터 안고 있었던 연극계의 문제를 해결하지 못한 채, 새로운 과제를 부여받은 연극계는 국가나 '국립극장' 및 '드라마 센터'에 기대하는 바가 컸지만, 실제적으로 60년대 연극 운동을 주도해 간 것은 많은 동인제 극단들이었다. 동인제 극단들은 예술성과 대중성 사이에서 갈등하며 독자적인 연극을 확립하기 위해 외부의 지원 없이 고군분투했다고도 할 수 있다. 중심점을 갖지 못하였기 때문에 연극운동의 뚜렷한 방향을 잡아가지 못했지만, 바로 이 때문에 세대교체가 일어나고 사실주의 일색이었던 공연 풍토가 전환의 계기를 마련할 수 있었던 것이다. 게다가 다양한 연극이 모색되는 분위기를 타고 살롱 드라마, 아동극, 여성 연극, 뮤지컬, 모노 드라마, 희극에 대한 시도가 이루어졌는데, 이러한 움직임은 현대 연극의 징후를 드러내는 중요한 의미를 지닌 것이었다.

60년대는 정치적·사회적·문화적으로 과도기적 양상을 보인 시기였을 뿐 아니라 그와 관련되어 현대 연극으로 전환되는 징후를 보였던 시기이기도 하다. 따라서 60년대 연극계에 대한 조망은 50년대와 구별되는 지점을 발견하고 70년대적 징후를 읽어낼 수 있는 의미 있는 작업이 될 수 있는 것이다. 60년대 연극 운동에 대한 논의는 60년대 연극 운동을 개관한 여석기의 글¹⁾과

근대극장 변천사를 다루면서 극장이나 극단 중심으로 60년대의 연극운동을 살펴본 유민영의 글²⁾이 있으며, 그밖에 희곡사나 한국연극을 개관하는 과정에서 부분적으로 다루어진 글³⁾이 있을 뿐이다. 이처럼 60년대 연극에 대한 논의가 저조한 것은 당대에 활동했던 연극인들이 지금까지 활동하고 있는 현실적 조건 속에서 정서적인 거리를 유지하며 그것을 객관적으로 평가하는 것이 쉽지 않기 때문이다. 게다가 당대에는 연극비평이 전문화되어 있지 않았으며, 연극 관련 글도 양적·질적으로 부족하였기 때문에 60년대의 연극에 대한 정확한 접근이 불가능한 문제도 있다. <당시 문예지는 소설이나 시와는 달리 연극 비평에 지면을 할애하는 데에 인색하였으며, 일간지의 경우 비평이라기보다는 간단한 공연 정보를 소개하는 정도였고, 그나마 대극장 연극이나 주요 극단 위주로 소개되었다. 비평가의 경우, 50년대의 상황과 유사하게 역석기, 문화섭 정도를 제외하면 대부분 극작가나 연출가가 비평을 담당하여 비평과 공연의 객관적 거리유지가 불가능하였다고 할 수 있다.>

본 연구는 60년대 연극 운동의 전개 양상을 살펴보는 것을 목적으로 하고, 구체적으로 기존의 연구가 선취하고 있는 개관의 형식보다는 60년대적 특징을 함유하고 있는 부분에 초점을 맞추어 전개하려고 한다. 60년대의 연극 운동을 개관하는 작업은 이미 논의된 바도 있을 뿐만 아니라 방대한 분량을 요구하므로 여기서는 논의에서 제외된 부분을 집중적으로 다루고자 한다. 당대에 발표된 연극관련 글이나 일간지의 기사에 의지하여 60년대 연극의 줄기를 잡아가는 작업은 때로는 추정에 머무는, 정치하지 못한 분석이 될 수 있다는 한계를 내포한다. 본 연구는 이러한 한계를 안고 출발하기 때문에 60년대의 연극의 총체적인 면모를 밝히기보다는 50년대와 70년대를 이어주는 전환기적 특징을 포착하는 점에 의미를 두고자 한다.

1) 呂石基, 『現代演劇』, 『韓國現代文化史大系』I, 高麗大學校民族文化研究所, 1977.

2) 柳敏榮, 『한국근대극장변천사』, 태학사, 1998.

3) 유민영, 『한국현대희곡사』, 기린원, 1991.

최웅 외, 『한국의 극예술』, 淸文閣, 1996.

2. 정치적 격변과 문화정책

60년대 초반에 경험했던 4.19혁명이나 5.16군사 쿠데타는 정치적 측면에서 뿐만 아니라 사회적·문화적 측면에서도 커다란 충격을 던져주었다. 상연과 관련되어 당대의 사회현실과 밀접한 관계를 유지할 수밖에 없는 연극의 경우도 예외일 수는 없었지만, 흥미로운 것은 4.19의 경우 다른 장르와는 달리 창작 희곡에 정신적 흔적을 남기지 않았다는 점이다.

4.19와 관련된 공연을 살펴보면, <분노의 계절>, <껍질이 찢어지는 아픔 없이는>, <피는 밤에도 지지 않는다>, <윌리엄 텔> 등이 있었는데, 제재의 시의성 면에서는 적절한 작품이었다고⁴⁾ 할 지라도 연극의 질적인 측면에서는 많은 문제를 남겼다. 그해의 연극활동을 결산하는 이원경과 여석기의 대담에서 이원경은 다음과 같이 4.19와 관련된 연극을 평가하고 있다.

李 : (전략) 연극도 四·一九를 前後로 해서 본다면 四·一九前까지의 演劇은 比較的자리가 잡혀 있었다고 할까요 하여튼 어느 程度의 安定性을 가지고 있었는데 四·一九以後는 그렇지 못한 것 같아요 (중략) 현대 四·一九가 닥치자 國立劇場은 國家機關이라는 것도 있고 해서인지 하여튼 매우 당황하여 어떻게 하여야 할 지 모르다가 時局을 反映한다고 할까요.

李 : (四·一九를 意義있게 하기 위해서 「레퍼토리」를 마련한 것이 「윌리엄·텔」과 「憤怒의 季節」이지요 그런데 「윌리엄·텔」은 四·一九를 爲해 쓰여진 것이 아니고 억지로 갖다붙인 것이니까 문제가 안되지만

4) 이근삼은 <빌헬름 텔>의 경우, “4.19혁명 이후에 적합한 혁명극”, <분노의 계절>은 “평범하나 공감주는 제재”, <껍질이 찢어지는 아픔 없이는>은 “지루하고 평범한 극”이라고 각각 평하였다.

이근삼, 「무난한 군중극의 처리, 국립극단 <빌헬름 텔>」, 『한국일보』, 1960.6.12.
이근삼, 「평범하나 공감 주는 제재, 민극의 <분노의 계절을 보고>」, 『한국일보』, 1960.9.28.

이근삼, 「공감없는 평범한 무대」, 『한국일보』, 1961.4.27.

「憤怒의 季節」을 볼 때 「스토리」, 하나의 줄거리에 지나지 않는 것으로서 演劇作品으로서선 훌륭했다고 할 수 없어요. 다음으로 新協과 民劇의 兩國立劇場에서 革命後의 時局에 「매스퀴」한다는 뜻에서 비슷한 企劃을 가졌는데 이런 것은 演劇의 正導라는 觀點에서 따질 때 若干 벗어났다고 할 수 있지 않을까요 ... 다음으로 演劇協議會에서 合同公演을 한 이용찬 作 「피는 밤에도 울지 않는다」도 戲曲으로서선 完成된 作品이라고는 생각되지 않는 것 같습니다.」

이 글에서 이원경은 4.19 이후 연극의 '질적 저하' 현상이 나타났다고 지적하고, 갑작스럽게 닥친 4.19를 연극에 '허둥지둥' 반영하려 든 몇몇 극단의 조급한 태도를 비판적으로 바라보고 있다. 당시의 연극이 소재 차원에서만 4.19를 반영한 것이며, 사회적 분위기를 염두에 둔, '행사'의 일환으로 시도된 것이었음을 알 수 있다. 이 글에서 눈에 띄는 것은 이원경이나 여석기와 같은 비평가들이 4.19 혁명을 연극 운동의 방향 정립과 관련시키지 않고 있다는 점이다. 혁명의 정신을 계승하는 문제라든가 작가를 포함함 연극 관계자의 적극적인 사회참여를 촉구하기보다는 연극의 질적 저하 현상, 혹은 극계의 불안정성에만 주목하고 있기 때문이다. 이것은 당시 연극 비평가의 저변이 약하였기 때문에 다른 장르처럼 논쟁의 성격을 띤 활발한 논의가 전개될 수 없었던 것과도 관련되지만, 보다 직접적인 원인은 전쟁 이후 빈사 상태에 빠진 연극을 부흥시키는 데에 모든 연극인의 관심이 집중되어 있었다는 점에서 찾을 수 있다. 연극계의 이러한 분위기는 4.19를 심도 있게 다룬 희곡 작품이 드문 현상을 설명해 줄 수 있을 듯 하다. '자유'보다는 '생존'이 더 절박했던 것이 60년대 초반 연극계의 현실이었던 것이다.

그러나 개별 작품이나 작가의 의식에 영향을 미치지 않았다고 해서 4.19 혁명의 정신이 연극계에 파장을 일으키지 않은 것은 아니다. 4.19 이후 연극계는 자율적인 단체 결성을 통해 공연 환경을 변화시키고자 하는 움직임을 보이게 되기 때문이다.▷「연극 협의회」(1960.6.22)와 「전국무대예술협회기구」(60.11.

5) 「61년에 指標를 둔 庚子文化」(이원경과 여석기의 대담), 『조선일보』, 1960.12.29.

9)는 연극인을 억압하는 정책으로부터 권익을 옹호하기 위해 결성된 단체였다. 「연극 협의회」는 ‘연극계에서 연극 본연의 모습을 찾고 예술인들의 권익을 옹호하기 위한 단체’⁶⁾였으며, 「전국무대예술협의기구」는 ‘위정당국의 그릇된 압력 아래 위축되어 변변한 자주적인 협의 기구를 갖지 못하던 무대예술인들이 그들의 권익을 스스로 옹호하고 질서를 유지하기 위하여 만든 전체 무대예술인의 통일된 협의기구’⁷⁾였다.

이러한 기구의 실제적인 결성 목적은 공연단체등록이란 관료적인 행정조치에 대항하기 위한 것이었다. 무대예술인들의 실태를 파악하기 위한 것이거나 관계당국의 해명에도 불구하고 무대예술인들은 그것이 일제시대 민족예술을 감시하고 강압하기 위해 만들어진 것으로서 자유로운 예술활동을 제약하는 제도라며 폐지를 주장하였던 것이다. 단체를 결성하고 권익을 주장하는 일련의 움직임은 4.19의 경험이 공연 문화의 자율성이나 민주성을 확보하려는 실천 행위로 연결되었음을 보여준다. 개별 창작 희곡이 소재적 차원에서 4.19를 반영하고 있는 것과 대조적으로 공연 환경과 관련된 현실적인 측면에서 그 정신성을 이어받고 있었다고 볼 수 있다.

한편, 5.16 군사 쿠데타는 결과적으로 60년대 연극 운동의 방향을 결정짓는 시발점이 되었다고도 볼 수 있다. 5.16 이후 군사정권은 강력한 중앙집권적 통치 체제를 갖추기 위해 통합주의적 문화정책을 펼쳐 나가는데, 「한국예술문화단체총연합」(예총)은 하나의 예가 될 수 있다. 군사정권은 연극을 관장하던 부서를 문교부에서 공보부로 바꾸면서 의욕적으로 문화사업에 개입한다. 당시 공보부는 기존에 존재하던 개별적인 예술 단체들을 모두 해산시키고, 「한국예술문화단체총연합」(「예총」)을 발족하도록 종용하는데, 공보부의 지시에 따라 문학, 음악, 미술, 영화, 연극, 국악, 무용, 연예, 사진, 건축 등 10개 傘下會員團體가 하나씩 결성을 보아(연극의 경우 ‘한국 연극협회’) 62년 1월 5일 창립총회를 갖게 된다. 주요 임원을 살펴보면 다음과 같다.

6) 이근삼, 「1960년 회고 연극」, 『한국일보』, 1960.12.22.

7) 「문제화된 공연단체등록」, 『조선일보』, 1960.11.11.

예총 이사장: 유치진

연극협회 이사: 이해랑, 서항석, 이광래, 차범석, 번기중, 이진순, 박진, 김동원
감사: 오사량, 장민호, 연극분과 위원장 김진수(극작), 김정옥(연출), 고설봉(연
기), 장중선(무대미술)

연극협회 이사장: 유치진, 부 이사장: 박진, 이해랑, 상임이사: 차범석

당시 연극계에서 영향력을 가졌던 인사들을 중심으로 임원진이 구성된 것을 알 수 있다. 이들은 대체로 예총의 결성에 찬성하는 입장이었고, 오히려 전 연극인이 단합할 수 있는 계기를 마련할 수 있다고 믿은 듯하다.

모든 藝術團體가 統合을 하지는 氣運을 타고 演劇界도 새로운 團合과 協同精神 아래 年內로 實踐될 段階에 있다는 점이다. 率直히 말해서 그 機構自體에 魅力이 있다기보다 이를 契機로 해서 演劇人의 總和가 增加하고 演劇人의 權益이 擁護되어지기를 바라는 마음이 더 큰 것이다. 이제야 말로 演劇人은 舞臺로 돌아갈 氣運이 익어가고 있는지도 모른다.⁸⁾

作品 創造를 爲한 主義나 藝術運動의 個性의 異質性에서 오는 對立이나 論爭이 反目的 原因이었다면 차라리 반가운 상처이기도 하다. 그러나 演劇界의 分派는 그러한 뚜렷한 색채도 없이 오랫동안 低流를 이루고 온 俗人臭가 있었기에 統合에도 比較的 順航을 했을 지도 모른다. (중략) 유치진씨는 그의 就任所感을 통하여 『過去에 既成演劇人들의 부질없는 不和와 怠慢이 오늘의 演劇界에 구김살을 가져오게 한 點을 率直히 是認하며 오늘의 이 名實相符한 統合으로써 演劇復興의 旗幟를 높이 들어야 하겠다』는 要旨의 (중략) 그러나 이날의 任員選舉를 통해서 느낄 수 있는 것은 元老級인 演劇人이 거의 다 자리를 차지했다는 點이다. 따라서 生氣潑刺하고도 新鮮한 中堅들의 進出이 안보이는 것은 아쉬운 일이었다. 演劇의 復興이 既成演劇人의 不和解消만으로는 不足하지 않을까?⁹⁾

8) 차범석, 「辛丑年の 功過-연극 ; 얻은 것」, 『조선일보』, 1961.12.27.

9) 「통합 연극협회」, 『조선일보』, 1962.1.12.

위의 인용문은 각각 차범석의 글과 당시의 기사문이다. 여기서 연극계 내부의 불화를 해소하고자 하는 데에 단체 결성의 일차 목표가 있었음을 알 수 있다. 위의 지적대로 연극계의 불화는 '창조를 위한 주의나 예술활동의 개성의 이질성에서 오는 대립이나 논쟁'에서 비롯된 것이라기보다는 '뚜렷한 이윤이 없는' '분파'의 성격을 가진 것으로서 연극부흥의 가장 큰 걸림돌로 인식된 것이었다. <차범석이 '예총'을 '무대로 돌아갈 도약대'로, 유치진이 '연극부흥'의 기회로 인식하였던 것도 연극계의 분파주의에 대한 문제의식에서 비롯된 것이라고 할 수 있다. 그러나 사실 그러한 분파의 일차적 책임은 해방 이후 연극계를 장악한 기성 연극인들에게 있다고 판단되며, 불화의 원인 제 공자들이 오히려 그것의 불식을 주장하며 단체의 임원으로 자리잡았다는 것은 아이러니칼한 현상이라고 보여진다. 이와 관련하여 기사문의 끝 부분에서 임원구성의 한계를 잠시 지적하고 있는데, 이것은 중요한 점을 시사해 준다. 여기서 '원로급 연극인'은 기성연극인을 의미하는데, 이들이 또다시 새로운 단체에 가담하여 그 운영을 책임지게 된다는 사실이 '연극부흥'의 실천에 한 계로 작용하고 있음을 암시하고 있는 것이다.

예총의 결성은 국가의 문화정책과 연극계의 연극부흥을 향한 열망이 부합되었던 지점이었다. 그러나 당시 연극인들이 간과한 것은 국가가 주도하는 단체로서의 예총이 가진 한계였다. 예총이 기존의 「연극 협의회」와 표면적으로는 별다른 차이를 갖지 않는다고 할지라도 그것의 주체가 연극인 자신이 아니라 국가였다는 점은 근본적인 차이를 갖는다고 할 수 있다. 기대 속에 출범한 예총이 뚜렷한 성과를 이루지 못하였던 것도 '연극 정체성 확립' 혹은 '연극 부흥'이라는 연극계의 목표와 국가의 입장이 근본적으로는 일치하지 않았기 때문이다.

「예총」은 형식상 문화계의 담합을 가져온 상 싶으나 오히려 내부적인 사정은 구심력을 잃고 더욱 산만해진 상태에 이르렀고 문화운동에 대한 자율 자활적인 정열을 상실한 채 일종의 관제문화단체화 했다는 비판을 스스로 자탄하고 있는 상태이다.¹⁰⁾

예총이 관제문화 단체로 변했음을 지적하는 기사문이다. 예총은 타율적인 중용에 의해 이루어진 단체이기 때문에 출발부터가 불투명할 뿐만 아니라, 밀도 있는 조직기구를 갖지 못하였던 것이 사실이다. 뿐만 아니라 예산 관계로 여러 사업이 실현되지 못하였고 공보부의 홍보사업으로 이용되는 듯한 인상¹¹⁾도 주었던 것이다. 당시 국가는 기존의 단체를 해체하고 국가 기구에 속한 한 단체만을 존속하게 하여 효과적인 문화정책을 펼쳐나갈 수 있었던 것이다. 예총의 산하 단체였던 「연극협회」가 연극인의 권익을 보호하거나 독자적으로 연극운동을 펼쳐나가지 못하였던 것은 예견된 것이었다고 할 수 있다.

「실제로 「국립극장」을 중심으로 한 관주도의 연극이 활기를 띠게 된 것도 통합주의적 문화정책과 관련되어 있다. 당시에 국가는 민속예술의 발전, 국립극장을 통한 소극장 운동, 거대한 종합예술의 전당인 민속예술센터 건립 추진 등 표면적으로는 의욕적인 문화 정책을 추진해 나갔지만, 그것은 연극의 토대를 단단하게 구축해나가는 질적인 측면에서의 발전 정책과는 거리가 먼 것이었으며, 자율성이나 다양성이 배제된 불균형한 문화정책이었다.

연극인의 자율적인 활동을 억압한 대표적인 경우(「공연법」과 「검열」의 존속이었다. 공연법은 ① 영화, 쇼, 연극을 동일하게 취급하고,¹²⁾ ② 문공부에 등록된 단체만 공연활동을 할 수 있도록¹³⁾ 규정한 부분에서 문제가 되었다. 영화관과 극장에 동일하게 적용되는 설치 규정은 소극장의 출현을 억제하였으며, 일정한 조건을 갖추어 단체등록을 마쳐야 공연할 수 있다는 규정은 소규모의 연극 단체의 공연을 원천적으로 봉쇄하는 것이었다. 연극은 극장, 관객, 배우, 공연 형태 면에서 영화나 쇼보다 열악한 환경에 있었는데, 그것에 대한 배려가 없었기 때문에 연극인들이 반발했던 것이다. 1964년에 발표한 「公演團體整理案」의 경우, 당국은 「공연단체의 난립이 투기적 흥행을 자행함

10) 「「藝總」은 무엇을 했나, 『동아일보』, 1963.1.23.

11) 「어떻게 되어갈까-운영난의 「예총」과 「한국연극원」, 『동아일보』, 1963.12.27.

12) 차범석, 「한국연극 진흥의 길, 「연극육성책」, 『조선일보』, 1968.3.1.

13) 「60년대의 얼굴들」-연극계, 『조선일보』, 1969.12.25.

으로써 공연질서를 문란시켜 무대예술의 위축과 사회적 부작용을 야기시킴으로 취하는 조치¹⁴⁾라고 하였지만 실제로는 군소 집단에 의한 다양한 공연을 제한하는 것이었다. 재정적 한계를 극복하고 새로운 형태의 연극을 실험하려 했던 「카페 테아트르」가 다방에서 공연을 하려다가 공연법 저촉으로 40여일 간 공연이 불가능¹⁵⁾했던 사건은 공연법이 연극의 자율성을 저해한 대표적인 경우였다. 당시 연극계의 도움으로 공연을 재개할 수 있었지만, 철저한 각본 검열, 같은 작품이라도 매주 공연이 있을 때마다 공연 신고와 허가를 받도록 함으로써 이루어진 것이었다. 연극인들의 지속적인 철폐 요청에도 불구하고 60년대 말까지도 존속했던 것은 공연예술이 가지는 사회적 영향력과 관계되는데, 일제 시대에 공연법이 만들어졌던 이유처럼 군사정부는 공연행위를 통제하고 감시할 필요가 있었기 때문이다.

연극인의 자율성을 억압한 또 하나의 예로 검열의 문제가 있었다. 「드라마 센터」가 공연하기로 한 <羞恥>(구상 作)가 '사상적으로 문제가 될 대사'가 있어 공연이 보류되는데, 이것은 영화 <7인의 女捕虜>를 감독한 이만희 감독과 방송극 <송아지>의 작가 김정옥이 사상 문제로 구속·기소된 사건과 함께 예술계에 커다란 파장을 일으키게 된다. <羞恥>는 지리산을 배경으로 빨치산 대원과 국군 경찰대원이 대치하는 상태에서 주인공 여 공비가 빨치산 대원들에게 환멸을 느끼고 진정한 인간을 찾기 위해 산에서 하산하는 내용으로 되어 있다. 문제가 된 것은 '외설적인 부분(여 공비가 빨치산 대장의 성적 대상이 되는 것)과 반국가적 대목(북괴 김일성에 대한 찬양)¹⁶⁾인데, 주제와는 상관없는, 성격 구축을 위한 일부 대사가 문제된 것이다. 공연에 앞서 문제가 된 부분을 자체적으로 삭제했음에도 불구하고 공연이 보류된 것으로 보아 반공 이데올로기가 표현의 자유를 억압하던 당대의 경직된 분위기를 알 수 있다. 유치진이 '좋은 반공극'이라고 평가하고, 연출가 박태진이 '선을 강조하기 위한 악의 대조'¹⁷⁾라고 해명하는 해프닝이 벌어지고, 문제가 된 부분을 삭제

14) 「공연단체를 대폭 정리」, 『서울신문』, 1964.3.11.

15) 「「카페·테아트르」연극 부활」, 『한국일보』, 1969.7.13.

16) 「藝術 團束-〈송아지〉와 〈羞恥〉의 경우」, 『조선일보』, 1965.3.11.

함으로써 겨우 막을 올리게 된다. 이데올로기 문제를 다룬 작품에 대한 지나친 통제는 작가들의 자유로운 창작활동을 억압하는 것이었다. 이러한 사회적 분위기는 작가로 하여금 분단현실 속에서 살아가면서도 자기검열을 통해 현실을 외면하는 방향으로 나아가게 했을 가능성이 크다. 현대 희곡에서 분단이나 이데올로기를 문제적으로 다룬 작품을 발견하기 어려운 것은 검열이라는 억압장치와 관련되어 있다고 할 수 있다.

60년대 국가가 주도했던 문화정책은 진정한 의미의 문화예술 발전을 도모한다기보다는 강력하고도 안정된 국가의 위상을 갖추기 위한 정치적 성격을 강하게 내포하고 있다는 혐의가 짙다. 연극인의 열망이었던 원각사를 복원하지 못했다는 점, 국립극장 산하에 국립 오페라단, 국극단, 무용단 등 여러 단체를 만들었음에도 점진적으로 예산을 삭감하여 실제적인 공연활동을 제한한 점, 민속예술 부분에 편중된 지원을 한 점 등은 일부 긍정적인 측면도 내포하고 있지만, 결국 외형만 그럴듯하게 포장하여 대중들을 일정한 방향으로 계도해 나가려는 의도가 강했다고 볼 수 있다. 따라서 많은 문화행사를 통해 민족예술의 진흥을 꾀한다는 명분은 자유로운 예술의 발전을 억압하는 장치들로 인해 설득력을 잃게 되었다고 할 수 있다. 60년대의 연극인들은 '연극 부흥'이라는 과제를 안고 있었기 때문에 국가의 문화정책과 많은 부분을 공유할 수 있었지만, 바로 그 점 때문에 60년대에 주어진 과제를 해결하지 못한 채 70년대로 넘겨주게 되었던 것이다.

3. 전통극 운동의 전개

1) 전통의 계승과 현대화

민족 연극의 수립이라는 과제와 함께 1950년대부터 일어나기 시작한 전통극 운동은 60년대에 국가의 문화정책에 힘입어 활발하게 전개된다. 60년대의

전통극 운동은 독자적인 논의가 불가능할 정도로 국가의 행사문화를 장식하는 민속예술의 하나로서 취급되었다. 이 점은 전통에 대한 60년대의 관심이 ‘민족 연극의 수립’이라는 50년대적 과제를 이어받고 있으면서도 그 이면에 ‘국가의 정통성 확립’과 ‘민족의 단일한 구심점 마련’이라는 국가의 정치적 전략을 은폐하고 있었던 것과 관련된다. 즉, 고유한 우리 문화를 복원하고 계승하고자 하는 민속학자, 연극 정체성 확립을 과제로 삼던 연극계, 국민에 대한 강력한 통제력을 필요로 한 박정희 정권의 정치적 전략이 각각의 지향성을 공유했던 지점이었다는 점에서 60년대 전통극 운동은 충분히 문제적이다.

60년대 초반에 전통극의 이론을 정리하는 과정에서 발생한 최상수와 이두현의 논쟁은 그것이 일간지를 통해 이루어졌다는 점과, 각각 민속학자와, 연극계와 긴밀한 관계를 가져왔던 국문학자라는 두 인물의 위상과 관련하여 주목되는 부분이라고 할 수 있다. 이 논쟁은 ‘탈’과 ‘꼭두’의 어원에 대한 견해 차이에서 비롯되었지만, 그 전개 과정에서 전통극을 둘러싸고 서로의 입장 차이를 분명히 드러내 보이고 있다는 점에서 전통극 운동의 방향성을 짐작할 수 있는 지점이 될 수 있다.

최상수가 먼저 일간지에 현재 ‘不分明한 것이 탈의 語源’이라고 문제를 제기한 뒤, 그 用例를 통해 ‘우리말에 病이 나든지 故障이 난 것이 「탈」이며 ‘우리말의 「탈」이 病에서 假面이란 뜻’으로 변화되어 사용되었음을 상세하게 설명하는 글을 일간지에 올리자,¹⁸⁾ 뒤 이어 이두현은 탈(病)보다 탈(假面)이 먼저였다고 주장하며 같은 일간지에 반박의 글¹⁹⁾을 올리게 된다. 질적·양적인 면에서 전통극 연구의 업적이 누적되지 않은 상황에서는 연구자에 따라 그것의 어원이 병리학적 근원을 지니든 몽고어와 만주어의 영향을 받은 것이든 다양한 이론이 전개될 수 있다. 그러나 둘의 논쟁은 불특정 다수를 대상으로 한 일간지를 통해 소개되었고, 더구나 상당 부분 감정이 실린 논지를 펼치고 있다는 점에서 순수한 이론적 논쟁의 차원을 넘어서고 있는 듯한 인상을 지울 수 없다. 그것은 먼저 이두현의 글에서 발견된다. 그는 논의를 시작하기

18) 최상수, 「탈(假面)의 어원」, 『조선일보』, 1960.1.30.

19) 이두현, 「「탈」과 「꼭두」-崔常壽氏의 글을 읽고」, 『조선일보』, 1960.2.17.

에 앞서 「탈」의 語源에 대한 논의는 ‘이미 鮎具房之進의 「雜攷」第九輯(一九三八年刊) 속에 상세히 기록되어 있는데, 그것이 ‘최상수의 原始病理學的 解釋과 거의 동일’한 것임을 밝히면서 최상수의 견해가 독창적인 것이 아님을 지적한다. 또한 최상수의 이번 글이 1957년 2월 월례발표회 때 이미 발표한 내용이었다는 점, 그 이후 자신이 1958년 2월 국어국문학회에서 ‘탈과 꼭두’에 대해 발표하였고, 그것을 문자화시킨 적도 있었다는 점을 상기시킨다. 이것은 최상수가 탈의 어원을 논의하면서 이두현이 새롭게 문제 제기한 대륙영향설을 배제한 것에 대한 대응이었다고 볼 수 있다. 더 나아가 이두현은 최상수가 탈의 어원과 관련하여 몽고어 전공학도들에게 도움을 요청하였으나 별다른 성과를 얻지 못한 반면, 자신은 일정한 몽고어와의 영향관계를 파악할 수 있었다고 강조하고 있다. 그리고 문헌 자료의 고증작업을 통해 자신의 이론에 전문성과 신뢰성을 부여한다. 따라서 이두현의 글을 읽기에 따라서는 상대적으로 최상수의 이론이 기존의 이론에 기대고 있거나, 과학적 엄밀성이 결여된 이론으로 비추치게 한다. 즉, 이두현의 글은 자신의 새로운 이론을 독자에게 소개하려는 의도보다는 상당부분 최상수를 의식하였던 것이었다고 판단된다. 따라서 최상수는 잇달아 네 차례에 걸쳐 이두현의 논지를 반박하며 심정적인 불편함을 드러내게 되는 것이다.

韓國의 假面 및 假面劇에 對하여 解放後로는 筆者가 일찍이 「코리아」(1950年刊) 誌上에 「韓國民俗假面」이란 題目下에 그 起源, 種類, 意義, 分布, 史的 考察 其他에 對하여 發表한 바가 있었고, 그 뒤로도 機會가 있을 때마다 隨時로 여러 紙面을 通하여 이에 對한 十七, 八次의 발표가 있었다. (중략) 李氏의 病보다 假面이 먼저였으리라는 意見은 發生學的으로 볼 때 成立되지 않는다고 본다. (중략) 「頤」字는 李朝時代의 一部 漢學者들이 假面의 우리말 「탈」을 任意로 그럴듯하게 만들어 쓴 造語라는 것 (중략) 李氏는 이에 對하여 自己는 蒙古語學徒들의 도움을 얻었다고 하면서 蒙古語單語 몇 낱을 들고 蒙古語의 그것과 同一하다는 것을 밝힌다고 하였다. 뭐가 어떻게 해서 同一하다는 것이며 (하략)²⁰⁾

그 自體의 樣相을 民俗學的으로 오랜 期間을 通하여 綿密히 調査 檢討 分析 研究하지 않고서는 그 本然의 自위를 糾明하기는 어려울 것이다. 그렇다고 해서 演劇에 關心이 있는 듯한 氏더러 民俗學을 專攻해 달라고 要求하는 것은 아니다. (중략) 氏는 前記 同書 어디에 나의 一文과 거의 同一한 意見의 글이 있다고 함부로 曲筆을 使用하는 것인가? 공연히 남을 害하려 든다면 이는 結果的으로 根을 보게 된다는 것을 銘心해 주기 바란다. (하략)²¹⁾

최상수는 「탈」의 어원이 病으로부터 왔다는 것을 거듭 강조하고 假面劇의 假面과 人形劇의 傀儡은 同一한 것이 아니라고 밝힌다. 그러나 이 글에서 최상수는 이두현의 어법을 그대로 이용하여 그에 대한 감정적 대응을 하려는 의도를 숨기지 않는다. 자신이 여러 기회를 통해 의견을 발표해 왔으며, 이두현의 의견이 철저한 고증작업 아래 이루어진 것이 아니라는 점, 새로운 이론인 양 발표한 「꼭두」의 어원도 이미 있는 이론일 뿐만 아니라 개념을 혼동한 것이라고 밝히고 있다. 이와 같은 논쟁은 의견의 타당성 여부보다는 민속학자와 연극에 관심이 있는 국문학자로서의 위상과 관련된 갈등으로 보여진다. ‘연극에 관심이 있는 듯한 氏더러 民俗學을 專攻해 달라고 하지 않겠다’는 표현을 보아도 그것은 짐작할 만하다. 전통의 계승에 관한 한 민속학자나 연극계 관계자나 공유하는 부분이 있었다 하더라도, 전통극 분야의 주도권을 누가 장악하느냐에 따라 운동의 방향이 달라지기 때문에 대중들이 지켜보는 가운데 서로가 전문가임을 강조하는 태도를 취했을 가능성이 크다. 두 사람의 진의가 어떠했든 60년대의 전통극은 한편으로는 원형의 보존과 육성에 주력하는 방향으로, 다른 한편으로는 국제화·현대화하는 방향으로 전개되었다고 할 수 있다.

전통극의 원형을 보존하고 육성하자는 입장에는 대부분 공감하였지만, 그것을 현대적으로 계승하는 문제에 직면해서는 각각 의견이 달랐다고 할 수

20) 최상수, 「「탈」과 「꼭두」에 대하여-李杜鉉氏의 글에 답함 ①」, 『조선일보』, 1960.3.10(조간).

21) 최상수, 「「탈」과 「꼭두」에 대하여-李杜鉉氏에게 답함 ④」, 『조선일보』, 1960.3.17(조간).

있다. 특히 심우성은 전통의 현대화에 대해 강한 거부감을 드러내었던 민속학자 중의 하나였다. 그는 민속극회 「男寺黨」(1963년 발족)의 대표로서 다음과 같은 입장을 밝힌다.

民俗劇 놀이를 했던 유랑藝人 집단인 男寺黨을 만든 것은 근대화를 밝는 新劇에 傳統劇으로서의 자료를 제대로 내놓겠다는 뜻에서였지 현대화된 것을 보여주자는 것은 아니었습니다. 그러니까 「男寺黨」을 본다는 것은 原型을 본다는 것입니다. (중략) 우리가 민속극을 보는 건 눈요기하자는 것이 아니라 反省하는 기회를 갖자는 것입니다. 더 한심한 일은 발표 때마다 한국사람보다는 미국인이 더 많이 와서 봅니다. (중략) 傳統劇에서 樣式만 끌어낸다거나 극히 일부층이나 외국인을 위한 눈요기에 그치게만 하면 또하나의 귀족놀이를 만들 위험성이 크다고 했다. (하략²²⁾)

위에서 심우성은 전통극의 ‘원형’을 보여주는 데에 목표를 두고 있음을 밝히면서 ‘현대화’에 부정적인 입장을 드러내고 있다. 그것은 민속학자로서의 고집이나 신극에 정면으로 대립하는 태도라기보다는 ‘현대화’가 보여주는 부정적 측면에 대한 거부라고 보아야 옳을 것이다. 그는 전통극이 정신성을 상실하고 단순한 ‘눈요기’거리가 되거나 ‘양식’적인 측면에서의 수용에 그치는 것을 경계하고 있는 것이다. 이것은 전통이 이색적인 볼거리의 하나로서 인식되었던 60년대의 전통극 공연 현실을 비판하는 목소리라고 할 수 있다. 심우성은 1967년에 인형극회 남사당을 창립하여 민속인형극 연구와 보존을 계획하고, 창립 공연으로 〈꼭두각시 놀음〉을 발표하기도 한다.

같은 민속학자이면서도 최상수의 경우는 전통극이 시대적 변화에 조용하는 것이어야 한다는 입장을 취한다. 60년대에 민속 인형극이 부진한 면을 보이자 최상수는 ‘민족극의 수립’을 촉구하며 인형극 활성화 방안을 모색한다. 그는 ‘在來 傳承 되어온 民俗 人形劇 「꼭두각시놀음」이 民族의 遺産의 하나로서 樹立이 되려면’, ①내용의 재검토와 재정리, ②효과적인 인형 및 의상

22) 심우성, 「待春의 설계」, 『한국일보』, 1969.2.13.

제작, ③고전적인 현대식 무대장치, ④남녀 음성의 구별과 화술 음성의 고전적 고정, ⑤새로운 인재 양성 등의 요건을 갖추어야 한다고 지적한다.²³⁾ 이것은 민속 인형극이 대중들로부터 외면 당하지 않기 위한 교육책으로서 매우 온건한 현대화의 방안에 해당한다고 여겨진다. 내용, 의상, 무대, 화술 면에서 고전적인 틀을 유지하는 가운데 인형극이 가지는 연극성을 드러낼 수 있는 방안을 모색한 것이라고 할 수 있다. 최상수의 우려대로 60년대 후반으로 갈수록 민속 인형극은 현대 인형극에 자리를 내어주는 모습을 보인다. 외국 인형극단의 訪韓이나 어린이 시청자를 위한 인형극의 TV 방영은 현대 인형극의 저변을 확대하는 계기로 작용하였기 때문이다. 현대 인형극이 내용이나 공연 형식의 측면에서 전래의 것과 전혀 다른 서구적인 것이었음을 생각할 때, 민속 인형극 계승의 문제는 전통 보존과 관련된 중요한 문제였다고 할 수 있다. 최상수는 변화된 시대에 부합하는 인형극의 계승 방안에 대해 고민하였다는 점에서 현대화를 거부하는 심우성과 차이를 보이지만, 점차 공연 기회를 잃고 대중으로부터 멀어지는 민속 인형극의 위상을 되찾아 보려는 태도에 있어서는 공통된 입장을 보였다고 할 수 있다.

전통예술의 발굴 육성과 관련하여 이두현 역시 '원형 복원'에 힘을 기울여야 한다는 태도에는 변함이 없지만, 그는 전통극이 더 나아가 국제 교류나 무대 공연으로 이어져야 한다는 입장을 보인다.

郷土藝術의 發掘育成에 있어 우리가 바라고 싶은 것은 第1次的으로 가능한 限 原形에 가까운 것을 復元하는 眞摯한 태도라고 하겠다. (중략) 또 그때 그때마다 古宮을 찾아다니지 말고 觀覽席이 마련된 大會場所를 마련하여야겠으며 나아가 대외적인 觀光 事業과의 關聯과 亞細亞 映畫祭와 같은 亞細亞 民俗競演大會의 開催까지도 이제 고려할 段階에 이르렀다고 생각한다.²⁴⁾

이두현은 60년대 전통예술의 운동 방향이 '계승발전'보다는 '국제교류'의

23) 최상수, 「時急한 民族劇의 樹立」, 『한국일보』, 1960.11.8.

24) 이두현, 「물쳐있는 固有民俗藝術의 發掘育成」, 『한국일보』, 1965.11.2.

측면으로 나아가야 한다고 여기고 있는 듯하다. 50년대의 유치진의 경우처럼 해외의 민속을 다양하게 경험하면서 고유한 자국의 예술이 얼마나 커다란 힘을 가지고 있는가를 인식하고, 진정한 ‘내셔널리즘’이 예술의 국제화를 통해서도 이루어질 수 있다는 주장을²⁵⁾하게 되는 것이다. 이두현이 주장한 국제 교류나 무대화의 방향은 전통예술의 영역을 확장해 보려는 의도를 담고 있는 것으로서, 60년대에 실현되지만 그것은 득과 실을 동시에 안겨 주게 된다. 국제화의 경우, 국가간의 친선을 도모하고 민족예술을 널리 소개하였다는 외형적인 측면에서는 얻은 것이 많았다. 그러나 전통예술의 보존과 육성을 위한 투자에는 소홀히 하면서 그것을 행사용 레파토리로 이용하는 데에만 급급하였으며, 철저한 준비도 없이 해외 공연 자체에 의미를 두는 방향으로 전개되어 전통극 자체의 발전에는 별 소득이 없었던 것이다. 또한 ‘觀覽席이 마련된 무대에서의 전통극 공연’은 60년대 후반 「드라마 센터」와 「국립극장」에 의해 실현되는데, 1968년 3월에 「국립극장」에서 中部民俗舞劇 「산대놀이」가 처음으로 舞臺物로 編劇되어 4일간 공연되었을 당시 일간지에 실린 우려의 목소리는 그 문제점을 어느 정도 지적하고 있다고 볼 수 있다.

‘되도록 元型性을 살리려는 데 主眼點을 두었다’고는 내걸고 있지만 6시간 짜리 圓形廣場劇이 어떻게 2시간 짜리 프로시니움 무대물로 소화될 수 있을지는 두고 볼 일이다.²⁶⁾

전통극의 무대화는 관람 형식이나 공연형식을 현대화하는 것이지만, 공연자와 관객이 혼연일체를 이루는 고유한 ‘마당’ 공간의 의미를 잃고 전통극의 박제화를 불러오는 결과를 초래한다는 점에서 전통극 고유의 성격을 상실하게 되는 경우였다.

이와 같이 전통극 운동은 그것이 전통극 자체의 질적인 발전을 도모하는 방향이든 국제화, 현대화, 대중화를 도모하는 것이든 간에 사라지려 하는 고

25) 이두현, 「繼承發展에서 國際交流로」, 『한국일보』, 1961.9.26.

26) 「舞臺에 오를 山臺놀이」, 『동아일보』, 1968.3.26.

유한 민족 문화에 대한 애정과 관심을 반영한 것이었다. 전통극의 계승 방향을 확립하는 과정에서 불거진 내부적 갈등은 전통극의 개념을 정립해 나가거나 대중적 관심을 불러일으키는 데 이바지 한 바가 적지 않다. 민속학자들 연극관계자들 간에 전통극을 계승하려는 일련의 노력은 60년대 후반에 이르러 현대극과의 연결 고리를 만들고, 70년대 이후 전통극을 현대극과 접목시킨 작품들을 낳게 하였던 것이다. 1969년에 공연된 <망나니>(윤대성 作)는 ‘우리의民俗劇에近代劇의劇進行을代入시키는 새로운 형식을 모색한 작품’²⁷⁾으로 70년대 연극의 새로운 형식을 예고하고 있었다.

2) 행사문화와 전통극

60년대의 전통극 운동은 얼핏보면 50년대 후반에 일어난 전통극 운동의 연장선상에 있다고 여겨지기 쉽다. 민족연극의 수립을 목표로 고유의 민족문화를 개발하고 발전시키려 했다는 점에서 공통점을 갖지만, 연극계와 대중들의 공감을 바탕으로 한 50년대의 전통극 운동과는 달리 60년대의 그것은 국가의 문화정책과 긴밀하게 관련되어 있었다. 전통극이 민속예술의 하부 장르로서 행사문화를 장식하거나, 전통극이라는 용어가 어느덧 민속예술이라는 포괄적인 용어로 대체되어 사용되었던 것도 그와 무관하지 않다.

1960년대의 탈춤 부흥 운동을 1930년대의 그것과 비교하여 제 2의 탈춤 부흥 운동에 해당하는 것이라고 밝힌 것²⁸⁾은 적절한 표현이라고 할 수 있다. 그러나 그것이 일제 강점기에 그러하였듯이 ‘절대 권력에서 느끼는 절망과 울분을 탈춤을 통해 달래고’ ‘민족문화운동의 일환으로’ 비롯되었다는 지적은 부분적으로만 타당하다. 물론 이러한 지적은 공연을 배제한, 연구의 측면에서 중점적으로 살펴본 것이기에 전통극 운동 전반을 논의하는 자리에서는 한계를 가질 수밖에 없지만, 적어도 60년대의 전통극이 ‘울분을 달래는’, 사회적 저항의 의미를 함유하고 있었다고는 보기 어렵다는 것이다. 60년대의 전통극에 관해서는 ‘전통 예술 부흥’이라는 목표를 공유했지만, 강력한 후원자였던

27) 「傳統劇 確立 期待」, 『한국일보』, 1969.9.7.

28) 김옥동, 『탈춤의 미학』, 현암사, 1994. 23면 참조

국가와 실천 주체인 전통극계가 동상이몽의 관계를 가지고 있었다는 표현이 오히려 적절할 듯 싶다. 4.19와 5.16을 거치면서 어수선했던 정국을 하나의 구심점을 통해 통합하려 했던 국가의 정책이 전통극 쪽에 기울어진 것은 그것이 고유한 민족 문화와 관련되어 ‘민족적’, ‘전통적’, ‘민중적’인 특성을 가지고 있었기 때문이다.

5.16 이후 군사정권이 의욕적으로 관여한 사업이 전통극 육성책이었으며, 그 결실이 전국민속경연대회의 개최였다. 1958년 1회 대회에 이어 1961년에 2회 대회를 개최한 이래 이 행사는 60년대 내내 지속된다. 출발 당시 대회 개최의 목적은 ‘우리의 고유 민속예술을 다시 살리고 앞으로 이를 발전시키는 터전을 만드는 데’에 있었다. 이러한 대회의 취지를 살리고자 하였다며 2회 대회에서는 ‘유서 깊고 전통 있는 민속예술을 다시 찾아내어 육성함으로써 향토문화를 진흥시키고 민족의식을 앙양하여 국가재건을 위한 정신적 터전을 이룩함’²⁹⁾에 대회 개최의 목적이 있다고 밝힌다. 여기서 눈에 띄는 사실은 2회 대회의 경우, ‘민속예술의 복원’보다는 ‘향토문화 진흥’이나 ‘국가 재건’을 강조하고 있다는 점이다. 물론 이 대회가 무형문화재 지정, 새로운 민속예술의 발굴, 소외되었던 향토문화의 진흥을 촉진함으로써 60년대에 전통예술의 붐을 일으키는 계기가 된 것은 사실이다. 그러나 그것을 진행시킨 추동력이 일반 대중보다는 국가의 의지에 있었던, 위로부터의 예술 운동이었던 것이다. 이로 인해 민중적 기반을 가진, 고유한 전통예술의 본질이 모호해진 것이 사실이다. 60년대의 전통극이 비판성, 저항성, 놀이성이라는 본질적인 특성 중에서 유독 ‘놀이성’이 강조되었다는 점은 하나의 예가 될 수 있을 것이다.

농촌을 배제한 근대화 운동, 지방을 배제한 서울 중심의 연극 운동의 과정에서 소외될 수밖에 없었던 지방 문화를 민속 경연대회를 통해 환기 혹은 특화시켰다는 점에서는 의미를 가질 수 있지만, 그것이 ‘국가 재건’을 목표로 한 정치 전략과 무관하지 않았다는 점도 간과해서는 안 된다.

당시 국가는 민속예술경연대회와 같이 외형적인 화려함을 과시할 수 있는

29) 이두현, 『한국일보』, 1961.9.26. 앞의 글 참조

행사에는 많은 지원을 하였지만 전통예술의 질적인 발전을 위한 실제적인 노력은 도외시했던 것으로 보인다. 중요무형문화재의 경우도 같은 맥락에서 파악할 수 있다. 당시 기능인들은 ‘가면극이 햇빛을 볼 수 있는 기회라고는 공보부 주최 전국민속경연대회 단 한 번뿐’이며, 이름뿐인 무형문화재 지정을 두고 ‘한푼의 보조도 없는 마당에 그것이 무슨 소용이냐’³⁰며 문제를 제기하였다. 무형문화재 2호로 지정된 양주산대놀이가 국가의 재정지원 부족이나 일반인들의 인식부족으로 본향의 사랑방에 방치³¹되는 경우도 있었다. 민속예술경연대회는 전국에 산재해 있는 민속 예술을 발굴·보존·육성하기 위한 행사로서 전통극에 대한 대중적 관심을 이끌어 내는데 기여한 바가 크지만, 대회를 제외한 전통극 공연에 대한 지원이 거의 없었기 때문에 전통극은 독자적인 공연 기회를 갖지 못하고 민속예술의 하부 장르 혹은 행사의 레퍼토리로서 존재하게 되었던 것이다.

이와 같이 60년대 전통극을 포함한 민속예술은 질적인 측면에서의 발전을 이루지 못하고, 문화정책의 수단으로 이용되었다고 볼 수 있다.

그러나 이러한 興行化된 우리 民俗藝術과는 달리 ‘아카데미’한 우리 傳來의 〈楊洲山臺놀이〉, 〈河回假面舞劇〉, 〈鳳山탈춤〉, 〈다리굿〉 등은 그 保存에 대한 國家的 對策이 극히 미미하여 그 命脈이 끊어질 우려까지 없지 않은 상태에 있다.³²

이 글은 국가의 정책적 지원과 국제 교류의 확대로 민속예술의 ‘봄’이 일어났다는 점에서는 환영할 만하지만, 그것이 주로 농악이나 민속무용 분야면에 국한된 것이었다는 점에서 문제가 있다고 지적한다. 미국의 흥행사들이 브로드웨이 무대에 올리기 위해 내한할 정도로 일부 민속예술은 흥행과도 관련되어 있었지만, 그것은 ‘아카데미’한, 즉 순수한 전통극의 발전과는 거리가

30) 「전통예술-가면극」, 『서울신문』, 1967.5.30.

31) 「양주산대놀이」, 『서울신문』, 1965.10.5.

32) 「明滅하는 民俗藝術」, 『조선일보』, 1963.3.7.

있는 것이었다. 60년대 일본과의 관계 정상화가 이루어진 이후 한일문화교류의 서막을 연 것도 민속예술단이었음³³⁾을 상기한다면 전통극에 대한 관심의 저의를 짐작할 수 있을 것이다.

‘전통예술의 국제화’는 ‘전통의 현대화’와 더불어 60년대 전통예술의 화두였다고도 할 수 있다. 국제화가 문제가 되는 것은 우선, 자국의 고유한 문화를 소개하며 국가간의 교류 및 친선을 도모한다는 표면적인 목적 외에 유서 깊고 정통성이 있는 국가임을 선전하려는 목적이 은폐되어 있었다는 점에 있으며, 다른 하나는 민속예술이 대중들의 생활과 문화 속에 깊게 뿌리를 내리기도 전에 해외로의 진출을 모색하였기 때문에 그 원형이 훼손되는 경우가 많았다는 점에 있다. 60년대 초반부터 국제화를 주장했던 이두현도 당시의 해외 공연에 대해서 ‘優雅性도 素朴性도 멋도 느끼지 못하는 김빠진 것’이라며 그 ‘졸속주의와 안일주의’를 지적³⁴⁾했듯이 국제화는 전통극의 발전에 별다른 기여를 하지 못한 운동이었다고 할 수 있다.

이처럼 60년대의 전통극 운동은 외형적으로는 국가의 전폭적인 지원 아래 국내외적으로 무수한 행사들을 치르며 발전하는 듯 했지만, 내적으로는 국가의 정책과 관련되어 순수한 전통극의 의미를 살려내지 못하였다는 한계를 갖는다. 그럼에도 불구하고 전통극 내부의 지속적인 노력에 힘입어 대중들에게 전통극을 뚜렷하게 인식시키게 된다. 이로써 60년대 말, 현대극과 전통극의 연계점을 찾게 되었던 것이며, 70년대 이후 마당극의 전개도 가능해졌던 것이라고 볼 수 있다.

4. 「국립극장」과 「드라마센터」의 연극 운동

1) 「국립극장」의 활동과 관주도 연극의 한계

60년대 「국립극장」은 연극계를 혼자서 이끌고 가야 하는, 무거운 짐을 지

33) 「일본에 소개되는 우리 예술」, 『동아일보』, 1963.2.22.

34) 이두현, 「레파토리의 再檢討를」, 『한국일보』, 1962.5.3.

고 있었다. 소극장 운동을 책임져 오던 원각사가 화재로 사라져 버리고, 기대 속에 개관한 「드라마센터」도 운영난을 비롯한 여러 문제로 독자적인 노선을 걷고 있었기 때문에 당대의 연극은 「국립극장」에 의존하는 바가 컸다. 창작극 발굴 사업, 신인 연극인 양성소 운영, 단막극 시리즈 개최, 전통극 공연, 봄·가을의 연극 시즌 공연, 대학 연극 경연대회와 같은 연극 관계 사업뿐 아니라, 그 아래 산하단체로 있었던 오페라단, 무용단, 국극단 등의 공연도 국립극장의 예산으로 운영되었던 것이다.

극장이 부재하였던 공연 환경과 군사 정부의 문화정책으로 「국립극장」은 60년대 연극 운동에 중심적인 역할을 할 것으로 기대되었다. 그러나 ‘민족 연극의 확립’을 표방했던 「국립극장」은 뚜렷한 실천 방향을 정립하지 못하고 오히려 연극인들의 비난의 대상이 된다. 「국립극장」이 뚜렷한 방향을 갖지 않았다는 것은 60년대 초반 4.19나 5.16과 관련된 행사성 공연을 기획한 데에서도 드러난다. 5.16 이후 공연된 <여당원>의 경우, ‘6.25를 상기하고, 5.16을 찬양하는 시민들에게 다시금 警覺心을 불러 일으켜 間接侵略을 粉碎하는데 이바지’ 하기 위해 만들어졌는데, ‘평범하고 특색 없는 작품’이었다는 평을³⁵⁾을 듣게 된다. 이처럼 시대의 분위기에 편승한 공연 기획으로 인해 「국립극장」은 다음과 같은 비판을 받는다.

그러나 행진을 하고 大藝術祭를 하고 4. 19를 紀念하기 爲해 學生을 主人公으로 한 劇을 公演하고 또한 軍事革命政府가 反共을 國是로 한다고 해서 反共劇을 하나 공연한다는 事實이 예술의 革命은 아닌 것이다.³⁶⁾

같은 글에서 이근삼은 유명무실하게 존재했던 국립극장을 가리켜 ‘民衆과 遊離되어 「극」의 境地까지 타락’하였으며, ‘민족 연극을 연구하고 발전시키기는커녕 퇴보를 거듭하고 있다’고 밝히고 있다. 그는 국립극장의 운영위원회가 제 구실을 하지 못하는 현실을 지적하고, ①활동적인 인사들을 대폭 기용

35) 이근삼, 「연극평-관에 박힌 연설조 지양을」, 『한국일보』, 1961.6.22.

36) 이근삼, 「國立劇場의 改編을」, 『한국일보』, 1961.8.17.

하여 활력을 찾아야 하며, ②국립극장에 새로운 건물을 지어주고, ③원각사의 복구를 통해 소극장 운동의 활성화를 도모해야 한다고 「국립극장」의 운동 방향을 제시한다. 이 글은 정부의 재정적 후원과 합리적인 운영을 촉구한 것인데, 이후 국립극장 개편안을 살펴보면 상당 부분 수용된 것으로 보인다.

62년 초반부터 국립극장은 建物 改修를 통한 국립극장 전용 공간 확보, 전속극단 발족, 기구 개편 등을 통해 의욕적인 출발을 하게 된다. 전속극단의 단장에 박진, 부단장에는 이해량이 임명되었으며, 단원은 舊 「신협」과 「민국」의 순수 멤버들을 주축으로 하고, 영화계나 소극장운동에서 활약하던 사람들도 포함되었다. 또한 국립극장 운영위원회를 조직하여 유치진, 여석기 등이 위원으로 위촉되어, ‘국제수준운영’을 목표로 하는 운영지침을 발표한다.

純粹舞臺藝術의 保護 育成策으로 ①舞臺藝術 全般의 啓導事業 ②國民文化藝術의 센터 役割 ③觀客 動員의 實效 ④國立으로 劇團外古典舞踊團, 「발레」團, 「오페라」團을 創設한다. 그리고 附帶 事業으로는 ①綜合藝術誌의(季刊)發刊 ②舞臺綜合藝術祭典의 計劃實行 등이고, 國立劇團의 質的向上과 任務를 賦與하여 ①公演의 定期化=中央六回, 地方 各一回 ②「레파토리」시스템(創作物 三, 古典 一, 譯 二의 比重) ③地方公演의 實施 ④國際活動의 勸獎 ⑤演劇計劃五個年發表案 (중략) 觀客을 確保하기 위하여 ①觀客의 希望에 의한 公演制를 研究 ②全觀覽者 平均率의 三分의 一을 會員制 ③定期公演에서는 前回에 다음 上演 「레파토리」 選定에 대하여 意見을 묻는 用紙를 配布한다. 그리고 從來의 平面舞臺를 立體舞臺로 發展시키며 (후략)³⁷⁾

〈‘무대예술의 질적 향상’, ‘연극의 생활화’, ‘민족연극의 확립’이라는 연극계의 과제를 모두 「국립극장」에 안겨준 셈이다. 그러나 이것은 재정확보 능력과 국가 기관으로서의 「국립극장」의 현실적 입지를 간과한 이상적인 방안이었다고 할 수 있다. 「국립극장」운영과 관련하여 국가는 그 외형적인 측면에서의 체제 갖추기에만 힘을 기울였을 뿐, 연극계의 발전을 위한 장기적인 투

37) 「中央國立劇場 專屬劇團 發足」, 『한국일보』, 1962.1.18.

자는 하지 않았다고 볼 수 있다. 점진적인 예산 삭감 문제로 국립극장은 대관
 위주 극장으로 변질되었으며, 다른 직업극단처럼 흥행 면에 긴박된 협소한
 레파토리를 운영할 수밖에 없었다. <재정난을 자체의 공연 수입으로 메워야
 하는 상황 속에서도 국가 기관으로서의 입장 때문에 문화정책으로부터 자유
 로울 수도 없었다는 점은 「국립극장」 운영의 방향을 혼란에 빠뜨리는 원인이
 되었다. 당시 국가가 지향하는 예술의 방향과 대중들의 요구가 부합하지 않
 았다는 사실은 「국립극장」의 고립을 불러왔던 것이다.

國立劇場에서는 정기공연에 <아리나의 昇天>(河有祥作 朴珍 연출)과 같은
 史劇을 들고 나옴으로써 민족정서를 연극을 통해서 재현시키려고 하고 있는
 가 하면 單幕劇 「시리즈」를 통해서는 현대의 전위적인 참예한 實驗劇을 시
 도하는 등 二元藝術을 지향하고 있다.³⁸⁾

‘민족 정서’ 함양과 ‘현대의 전위적’인 실험을 동시에 추구하는 것은 ‘민족
 연극’과 ‘대중 연극’ 중 어느 하나도 외면할 수 없었던 「국립극장」의 고충과
 관련되어 있다. <그러나 「국립극장」의 문제는 어느 한 방향으로도 지속적인
 운동을 전개하지 못했다는 점에 있었다>

1963년 말에 「국립극장」은 기존의 「국립극단」을 해체하고 새로운 극단을
 만들며 개편을 시행한다. 새로운 극장장 尹吉九는 잃어버린 관객을 되찾기
 위해 ‘새로운 낭만주의 운동’을 벌일 것을 다짐한다.

과거의 國立劇團이 情實관계에 얽혀서 國立演劇의 權威와 藝術性을 低下
 시켰다고 말하면서 새로운 現代感覺에 의한 演劇의 潮流를 造成시키기 위하
 여 解散措置를 단행한 것이라고 밝혔다. (중략) 이제까지 극도로 喪失해 버린
 觀客을 되찾고 觀客이 많은 國立劇場을 만들기 위하여 새로운 낭만주의 운
 동을 일으키겠다고 다짐하는 尹吉九 劇場長은 高踏的인 演劇을 버리고 「세
 미·클라식」한 方向을 취하면서 「웃으며 즐겁게」라는 「슬로건」을 내세우고

38) 「演劇白書-最近의 動向을 中心으로」, 『조선일보』, 1963.1.24.

있는데 (하략)³⁹⁾

「국립극단」의 해산 원인으로 「情實 關係에 얽혀서 국립극단의 권위와 예술성이 저하되었다」고 밝히고 있지만, <드라마센터>의 탄생, 「신협」과 「민중극장」의 활동으로 극단의 유력 배우를 빼앗겼기⁴⁰⁾ 때문에 이름뿐인 극단을 해체하고 새로운 구성원을 모집할 수밖에 없었던 것이다. 새로운 인원으로 구성된 「국립극단」의 가장 큰 변화는 「고답적」인 연극으로부터 「즐거운」 연극으로의 전환이다. 「관객」을 위해, 「현대감각」에 맞는 연극을 하겠다고 밝히고 있지만, 그것은 사실 대중적인 연극을 하겠다는 의미로 읽혀진다. 이후 국립극단이 〈仲媒人〉이라는 와일더의 코메디를 공연하거나, 셰익스피어 축전 때 〈베니스의 상인〉과 같은 가벼운 작품을 레파토리로 선택한 것은 대중적인 연극으로의 방향 전환을 짐작할 수 있게 한다. 그러나 대중과 가까운 연극을 만들겠다는 「국립극단」의 운동 방향은 대중을 의식하고 그들의 요구에 부응하기 위한 것이었지만 <기존의 직업극단과 변별성을 찾을 수 없다는 문제>를 안고 있었다. 「국립극단」이 지속적으로 「드라마 센터」나 「신협」과 불필요한 경쟁관계에 놓이게 되었던 것도 국립극단 고유의 정체성을 확립하지 못한 것과 어느 정도 관련된다고 볼 수 있다.

따라서 1966년에 발표되는 「민족문화센터」 건립 계획은 분산된 예술계를 다시 일원화하고 실추된 「국립극장」의 위상을 회복하려는 의지를 반영한 것이었다고 할 수 있다.

今年度 大統領 年頭敎書에 依據하여 民族文化振興을 위한 「民族文化센터」 建立에 着手하여 우리의 固有한 民族文化를 採掘, 研究, 保存, 育成, 宣揚시키는 한편, 民族의 主体意識을 昂揚시키기 위하여 本 「民族文化센터」를 모든 文化藝術人의 活動中心地가 되게 하고 民族文化藝術의 殿堂으로서 그 活動母體가 되게함으로써 文化藝術의 中興의 契機를 마련한다. 本 「센터」를 참다운

39) 「국립극단 개편」, 『조선일보』, 1963.11.30.

40) 「國立劇團을 解體」, 『서울신문』, 1963.11.29.

우리의 모든 民族文化藝術을 對内外에 綜合的으로 宣揚, 普及, 紹介, 研究케 할 수 있는 中心體가 될 수 있게 함으로써 文化面·精神面에서 民族的 矜持를 갖게 하고 國威를 宣揚하여 國民의 主體意識確立에 寄與케 한다. (하락)⁴¹⁾

이 글은 「민족문화센터」의 건립 취지를 밝힌 부분이다. 이것은 15억 예산을 들여 3년 계획으로 추진되었는데, 국립극장, 국립국악원, 국악사양성소, 전통회관, 통합전시장, 국립도서관, 종합박물관, 근대상설미술관, 국사편찬위원회, 세종대왕기념관이 여기에 포함되게 된다. 당시 학·예술계인사들은 정부의 계획에 별다른 이의가 없었던 것으로 보인다. 오히려 문교부와 공보부가 나누어 맡고 있던 문화행정을 한 부서로 일원화하는 것을 건의하게 되어 1968년에는 문화공보부가 발족하기에 이른다. 정부가 강력하게 추진한 「민족문화센터」 건립은 분산된 민족문화를 집약적으로 발전시킬 수 있는 계기를 마련하였다는 점에서 군사정부의 功績이 될 수 있다. 그러나 다른 한편으로 이것은 그 취지에서 드러나듯이 ‘국위 선양’과 ‘국민의 주체의식 확립’과 밀접한 관계가 있으며, 고전과 현대를 망라한 전 예술계와 학술계를 하나로 통합하여 국가 기관 아래 놓게 되는 것을 의미하였다.

〈국립극장〉은 60년대 초반부터 여러 측면에서 방향 모색을 시도했지만 결국 국가의 문화정책의 그늘을 벗어나기는 어려웠다. 그것은 국가기관의 하나로 연극에 문외한인 행정관료가 극장을 운영하였던 사실과도 무관하지 않는데 이와 관련하여 60년대 초반부터 지적된 문제점은⁴²⁾ 60년대 말까지 개선되지 않았다. 또한 갖은 극장장의 교체는 통일된 방향으로 연극운동을 전개하는 데에 장애가 되었다〉

이처럼 「국립극장」은 많은 문제점을 노출한 가운데 연극인들의 지탄의 대상이 되었지만, 한편으로는 당대의 직업극단이 맡기 어려웠던 역할을 담당해 왔던 것도 사실이다. 창작극 활성화 운동을 실현하기 위해 현상모집 당선작을 무대에 올린다거나, 번역극 일색의 공연 풍토 속에서도 창작극 위주의 공

41) 「民族文化센터의 全貌」, 『한국일보』, 1966.5.3.

42) 여석기, 「가을 전망-연극」, 『한국일보』, 1963.9.10.

연을 기획한 점은 60년대 국립극장의 활동 중에서 의미 있는 일이었다고 판단된다. '민족연극'과 '대중연극'의 사이에서 방황하던 「국립극장」은 60년대 후반 다시 민족연극 쪽으로 방향을 선회하는 듯한 인상을 준다. 그 功過가 어떠한 「전통예술의 근대적 개발을 위한 역사적 계획」을 세우고 그 일환으로 탈춤을 공연하였던 것은 그러한 일면을 보여주는 것이라 할 수 있다.

2) 「드라마센터」의 모색과 한계

60년대 초반 「드라마센터」의 개관은 「국립극장」에만 의존하였던 연극계에 새로운 출구를 마련하는 듯했다. 록펠러 재단의 후원 이외에도 정부와 미 8군 등 각계의 도움으로 극장이 개관되었는데, 독특한 입체무대와 현대적 조명시설까지 갖춘 연극전용극장의 개관으로 연극인은 한껏 기대에 부풀어 있었다. 그러나 60년대 「드라마센터」는 그 기대에 부응하지 못하고 여러 가지 잡음을 일으키며 연극계의 지탄의 대상이 되었다. 특히 운영난으로 인해 연극 이외의 용도로 극장을 전용하였다는 점, 연극계의 고민을 함께 짊어지기보다는 독자적인 노선을 걸어갔다는 점, 「국립극장」과의 공조체제를 갖지 못하고 오히려 미묘한 긴장관계를 형성해 나갔다는 점이 문제였다. 이 점은 「드라마센터」에서 배출된 인물이 70년대 이후 연극계에서 많은 활동을 했다는 점을 생각할 때, 어느 한 방향에서만 그 功過를 평가할 수 없다는 문제에 부딪치게 한다.

60년대 초반 「국립극장」개관 당시 운영 위원회를 통해 발표된 개편안은 당대의 연극인들이 이상적으로 생각했던 방안이었다. 그러나 연극환경이 열악한 상황에서 「국립극장」이 단독으로 풀어가기에는 문화정책 면에서나 재정적인 면에서나 실현가능성이 희박한 것이었다고 할 수 있다. 당시 운영위원으로 있었던 유치진은 「국립극장」에 걸었던 기대가 무산되자 「국립극장」과의 연계보다는 독자적인 방향으로 그것을 실현하려 했던 것으로 보인다. 연 6회 이상의 정기 공연이라든가 입체 무대의 활용, 회원제 운영, 레파토리 시스템 등은 당시에 계획된 것으로 「국립극장」이 실현하지 못한 것을 「드라마센터」에서 실현하였던 것이다. 「드라마센터」는 개관 당시 쇠퇴해 가는 연극

의 부흥을 위해 ‘국민연극개발 3개년 계획’을 세우는데, 그것은 학생극, 직업 연극 서클 및 농어촌 연극진흥과 관련된 내용으로 되어있다. 그러나 「드라마 센터」의 의욕적인 계획은 국가의 보조금 없이 자체의 운영만으로는 실현되기 어려운 것이었기 때문에 학생극 운동을 제외하면 별다른 성과를 얻지 못하게 된다.

연극중흥의 사명을 안고 1962년 4월 12일 개관한 「드라마센터」는 객석 의자를 기증한 국내외 인사들을 초대하여 막을 올린다.⁴³⁾ 그러나 하루 평균 250명의 관객을 동원하는 부진을 보이며 운영난에 빠지게 되자, ①고정적인 국가보조, ②외국 민간보조기관과 접촉, ③후원회 결성, ④회원제 운영⁴⁴⁾ 등 자구책을 마련해 보지만, 63년 1월 임시 휴관을 결정하기에 이른다. 당시 「드라마센터」의 운영난의 원인으로 지적된 월 1회의 공연과 레파토리 문제는⁴⁵⁾ 「드라마센터」를 둘러싼 유치진의 이상과 연극계 현실 사이의 괴리를 보여주는 부분이 될 수 있다. 월 1회의 공연, 그것도 한 달에 가까운 장기공연은 유치진이 외국을 둘러보며 가장 부러워했던 것을 실천으로 옮긴, 이상적인 공연 형태라고 할 수 있다. 그러나 당시 대부분의 극단들이 「국립극장」에만 의존하여 단기간의 공연을 할 수밖에 없었던 열악한 연극 현실을 고려한다면, 특정 극단에 의한 월 1회의 장기 공연은 많은 문제를 안고 있는 것이었다. 게다가 극장을 전용하다시피 하면서도 과거 「신희」시절의 번역극 레파토리나 유치진 자신의 작품을 공연하여 새로운 면을 보여주지 못하였던 것도 문제였다.

우리 나라 唯一의 演劇專門館 「드라마센터」가 演劇文化向上에 이바지할 役割을 크게 생각한 사람일수록 요즈음 「드라마센터」에 對한 幻滅과 失望의 소리를 높이고 있다. (중략) 「드라마센터」가 前近代의 運營을 하느니, 新協派 海

43) 총 473개의 좌석에 의자를 기증한 국내외 인사들의 이름을 의자 안쪽에 새겨 놓고 첫회 공연에 초대하였다. 「「드라마 센터」開館」, 『한국일보』, 1962.4.10.

44) 「재정 위기에 선 「드라마 센터」」, 『한국일보』, 1962.4.28.

45) 「演劇白書」, 『조선일보』, 1963.1.24.

外派로 對立하느니, 實驗劇場 出身이 대거 離脫할 기미를 보이고 있느니 하는 「드라마센터」內部的 暗雲을 暴露하려는 것은 아니다. (중략) 그런데 그 중 다섯이 初演이 아니라 再上演이고 創作劇이 아니라 翻譯劇이다. (중략) 또한 四篇은 더구나 「드라마센터」의 主體勢力이라는 舊 「新協」이 일찌기 上演한 것이다. (중략) 故金圭大의 演出臺本에 의거한다는 「세일즈맨의 죽음」외의 上演作品全部가 所長 柳致眞氏 아니면 劇場長 李海浪氏의 演出로 되어 있다. 그러나 實質에 있어서는 李海浪氏이 혼자 演出하였다. (중략) 그러나 前記者 「스타」의 演劇에의 出演은 성질이 다르다. 演技力은 고사하고 臺詞조차 傳達할 줄 모르는 것이 大部分인 그들에게 「드라마센터」가 기대한 것은 이른바 觀客動員이다.⁴⁶⁾

이로 보아 초창기 「드라마센터」가 구성원간의 갈등과 알력으로 내부적으로 분열되어 있었을 뿐 아니라 공연과 관련해서도 레파토리, 연출, 배우 면에서 석연치 않은 구석을 드러내었음을 알 수 있다. 이해랑 혼자서 연출한 것을 유치진 이름으로 올린 것이나, 오사랑 연출로 정해진 작품이 공연 직전에 이해랑 연출로 바뀌었다는 사실은 「드라마센터」가 유치진이나 이해랑 중심으로 운영되었음을 짐작할 수 있게 한다. 더구나 기량이 부족한 스타의 기용도 당시 관객들과의 거리를 좁히려는 노력에서 비롯된 것이었다고 하기에는 너무도 안일한 방법이었다고 할 수 있다. 이후 「드라마센터」는 운영난으로 인해 연극보다는 재즈, 예그린 악단, 영화, 여식장을 위한 공간으로 변하게 된다.⁴⁷⁾ 연극전용 극장으로 출발한 극장이 상업적인 목적으로 이용되는 사실에 연극계는 비판의 목소리를 높인다. 당시 시민회관에서 주로 상업적인 쇼가 공연됨으로써 시민회관은 쇼를 위한 공간이라는 인식이 자리잡게 되었던 것처럼 「드라마센터」역시 시민회관의 전철을 밟게 되는 것은 아닌지, 이로 인해 연극 전용 극장이 사라지는 것은 아닌지 걱정했던 것 같다.

특히 재즈의 전당 구실을 했다는 점에서 재즈를 한국에 대중화하려는 외

46) 「墮落한 「드라마·센터」, 『한국일보』, 1963.1.6.

47) 「잃어버린 握手-드라마 센터」, 『한국일보』, 1966.7.21 참조

국단체의 문화전략에 「드라마센터」가 기여한 바가 컸다고 할 수 있다. 1963년에 재정난으로 휴관을 결정했던 「드라마센터」가 5월말부터 미 8군계 ‘쇼’ 단체와 대관 계약을 맺음으로써 매주 주 3일 재즈를 정기 공연하게 되었다. 해방 후 미군방송이 재즈 유행의 계기가 되었지만, 아직 재즈 유행의 1기 정도에 속했던 우리 나라의 경우 젊은 대학생 층이라는 제한된 관객층을 가지고 있었기 때문에 흥행 면에서는 적자를 면치 못했다. 그럼에도 불구하고 공연이 계속되었다는 것은 흥미로운 사실이라고 할 수 있다.

美八軍系 「쇼」는 「世界的 休日」이라는 이름으로 몇 번 공연을 가졌다. 종래에 없었던 水準이었지만 興行으로 失敗하고 자기네가 제공한 娛樂內容이 美軍兵士 위주이기도 했지만 韓國觀客이 大衆歌謠의 영향 속에 있다는 것을 새삼스럽게 痛感한 것이다. 여기에서 興行을 앞세울 것이 아니라 우선 젊은 世代를 中心으로 啓蒙하는 수밖에 없다는 結論을 얻어 「드라마 센터」와 專屬貸館契約를 맺고 「재즈·페스티벌」의 每週公演強行을 결정, 「재즈」를 韓國觀客에 定着시키는 長期的인 作業에 들어갔다.⁴⁸⁾

여기서 당시 재즈가 특정 계층에 제한되어 대중적 호응을 받지 않았다는 사실과, 계속되는 적자에도 불구하고 투자가 이루어졌음을 알 수 있다. 일시적인 상업적 성공만을 목적으로 한 것이 아니라 지속적인 투자를 통해 재즈의 저변을 확대하려는 의도를 가지고 있었던 것이다. 특정한 문화의 대중화는 수용자의 정서와 내면적으로 조응할 때에만 이루어질 수 있는 것이라고 볼 때, (재즈의 대중화 계획은 궁극적으로는 미국 문화의 저변을 확대하려는 움직임과 별다른 차이가 없는 것이었다.)

당시 「드라마센터」와 미국문화는 공생관계에 있었다고 볼 수 있다. 「드라마센터」가 개관하는 데에 미국의 문화재단 록펠러의 후원이 결정적 역할을 담당했으며, 구체적인 공사과정에서도 미 8군의 도움을 적지 않게 받았고 이후로도 국가보다는 미국 재단의 후원에 기대고 있었기 때문이다. 실제로 「드

48) 「재즈의 殿堂, 드라마·센터」, 『한국일보』, 1963.7.19.

라마센터'는 미군 위로 공연차 들른 미국 학생 단체나 기성 극단의 공연을 많이 유치했으며, 미국의 연출가 초청 강연, 뮤지컬의 소개와 공연 등을 통해 미국 문화의 수용을 주도했다고 볼 수 있다. 이점은 서구의 문화예술을 소개하였다는 점에서 공적이 인정된다 하더라도 그것이 자본과 결합되어 있었다는 점, 미국의 문화에 집중되어 있었다는 점, 국내 연극계의 과제를 함께 풀어나가지 않았다는 점에서 불균형한 것이었다고 평가할 수 있다.

다음으로 60년대 「드라마 센터」를 논의할 때 빼놓을 수 없는 것이 「국립극장」과의 미묘한 관계이다.

모양은 다르지만 이러한 追隨性은 國立劇場이 卞基種翁의 五十年間의 舞臺生活를 紀念하여 「孤獨은 외롭지 않은 것」을 公演했을 때 「드라마·센터」가 <세일즈맨의 죽음>을 金圭大追悼公演으로 한 데도 엇볼 수 있다. 李眞淳 연출로 車凡錫作 <산불>을 國立劇場이 公演하여 지난해의 演劇界의 「피날레」를 빛냈는데 「드라마·센터」는 <로미오와 줄리엣>을 公演-觀客으로부터 버림받음으로써 演劇界의 成長을 위한 國立劇場과의 平和的競爭에서 決定的으로 敗北한 것도 無理가 아니다.⁴⁹⁾

위의 기사를 보더라도 당시 연극계가 두 극장을 '경쟁적' 관계로 지켜보았음을 알 수 있다. 60년대 연극계에서 차지한 두 극장의 위상을 고려하면 경쟁적 관계는 오히려 자연스러울 수 있다. 그런데 당시 연극계는 「드라마센터」를 비난하는 입장을 보이고 있다. 위에서 드러난 「드라마센터」에 대한 비난은 「국립극장」의 기획에 협조하기는커녕 다른 기획을 시도했다는 점, 창작극 대신 번역극을 공연했다는 점이다. 당대의 연극인들은 연극계가 지향했던 방향과 다른 방향으로 움직였던 「드라마센터」에 대해 불편한 감정을 가지고 있었던 것이다. 당시 두 극장의 활동을 살펴보면 흥미로운 사실을 발견할 수 있는데, 「국립극장」이 창작극을 「드라마센터」는 번역극을 주로 공연했고, 전자가 대학연극경연대회 개최를, 후자가 중·고교연극경연대회를 각각 개최하였

49) 「墮落하는 「드라마·센터」」, 『한국일보』, 1963.1.6.

고, 신춘문에 당선작 공연도 전자가 「신협」에 의해 한국일보 당선작을, 후자가 조선, 경향, 동아, 서울신문의 당선작을 공연하였다. 또한 전자가 단막극 시리즈로 소극장 운동을 후원했다면, 후자는 전위극 시리즈를 개최하였고, 전통극의 경우 「드라마센터」가 먼저 무대화시킨 후에 「국립극장」도 그것을 기획하는 형태를 띠었다. 「드라마센터」가 일방적으로 「국립극장」을 追隨하는 형태였다고보다는 경우에 따라서는 그 입장이 바뀌는 경우도 있었다. 그러나 기본적으로 「국립극장」이 당대의 연극을 활성화하기 위해 창작극 공연, 소극장 운동에 초점을 두었다면, 「드라마센터」는 장래의 연극을 위한 토대 형성에 공을 들였다는 점에서 차이를 갖는다. 아동극 공연, 학생극 경연 대회 개최, 연극 아카데미를 통한 신인 양성, 신춘문에 당선작 공연, 전통극 공연 등은 보다 장기적인 안목에서 비롯된 기획이라고 할 수 있기 때문이다.

「드라마센터」의 독자적인 활동에 대한 것보다 유치진 개인을 향한 비난의 목소리가 더욱 강했던 점도 주목할 만하다. 그의 독단적인 태도와 극장의 사유화와 관련된 것이 대부분이었는데, 이에 대해 유치진은 다음과 같은 해명의 글을 발표한다.

經營 4년 동안 최신무대시설을 활용하지 못한 데서 여러 가지 잡음이 생긴 것같고 나도 국내외의 성의에 보답하지 못한 쓰라림 때문에 요새는 공식 모임에도 얼굴을 내밀지 않고 있어요 (중략) 「드라마 센터」를 年中無休의 演劇舞臺로 만들겠습니다. 한 劇團이 한 해 2, 3回の 公演을 가질 정도로는 演劇中興을 바랄 수는 없습니다. 그것은 애처로운 「活動」에 불과합니다. 우리는 哲學있는 「운동」을 전개하려는 것입니다. 그의 理想인 年中無休 公演을 위해서는 년 8, 9백만 원의 豫算이 필요하다는 것이다. 이 예산이 3년만 확보되면 그후부터는 自立經營이 된다고 그는 다짐한다.⁵⁰⁾

유치진이 극장을 사유화하지 않을 것이며, 사유화할 만큼 극장이 이윤을 남기는 것도 아니라고 강조하며 앞으로의 계획을 밝힌 부분이다. 이 글에서

50) 「「드라마·센터」는 私有化않는다」, 『한국일보』, 1966.9.1.

유치진은 「드라마센터」와 자신을 향해 던져지는 사유화, 가족화에 대한 비난에 대해 설득력 있는 해명을 하지 못하고 있다. 유치진 자신은 연극계의 우려를 이윤의 측면에서 해석한 듯한 인상이 짙다. “대관절 그 건물이 私腹을 채울만한 건더기가 됩니까?”라고 반문하며, 이후로도 그 동안 대관료로 벌어들인 자금을 ‘자립 경영’을 위해 사용하겠다고 밝힌 부분에서 알 수 있다. 물론 자금과 관련한 우려의 목소리도 없지 않았겠지만 당대의 ‘사유화’, ‘가족화’에 대한 우려는 유치진 개인의 독단적인 태도에 대한 경계라고 일혀진다. 「드라마센터」는 전속 극단을 창단하고 본격적인 활동을 전개하였지만, 연극인 누구에게나 열려져 있는 극장은 아니었던 것이다. 극단 창단의 과정, 혹은 극장의 예산을 쓰는 방법, 여러 행사의 기획에 있어서 연극계가 참여할 여지를 남기지 않고 유치진의 판단에 의해 이루어졌음은 짐작할 만하다. 연극인 전체의 극장이라고도 할 수 있는 「드라마센터」를 폐쇄적으로 운영하였던 점에 대해 유치진 자신은 대답을 회피하고 있었던 것이다.

‘철학있는 연극’, ‘年中無休’의 연극을 향해 나아가기 위한 교육지책이었다 하더라도 「드라마센터」가 빈사의 상태에 빠져있는 연극계에서 한 발을 빼었던 것은 사실이다. 「드라마센터」는 경제적 어려움 속에서도 연극 아카데미 운영, 신춘문에 당선작 공연, 남녀 중·고등학교 연극경연대회 개최 등을 통해 꾸준히 신인을 양성하고 많은 인재를 배출하였다 점, 전통극의 저변을 넓혔다는 점에서 중요한 역할을 해내었다고 할 수 있다. 그러나 60년대의 「드라마센터」를 평가할 때, 유치진 혹은 「드라마센터」가 당대의 고통을 외면하고 유치진 개인의 이상을 실현하기 위해 독주했다는 점과 극장을 사유화해 갔다는 점에서는 비난을 면치 못할 듯하다.

5. 전환기 연극의 징후

1) 연극 대중화 운동

전쟁 이후의 연극이 영화의 기세에 위축되었다면, 60년대의 연극은 영화뿐

만 아니라 라디오와 텔레비전의 영향으로부터도 자유로울 수 없었다. 영화, 라디오, 텔레비전과 같은 매체는 강한 흡인력으로 대중들을 사로잡았을 뿐 아니라, 대중들의 의식을 변화시키는 데 일조한 바가 크다. 다양하고도 새로운 서구의 문화가 대중 매체를 통해 빠르게 대중에게 수용되었기 때문이다. 당대에 ‘민족 연극의 확립’이라는 연극운동의 대명제는 대중들의 욕구를 충족시키기에는 부족함이 많았다. 역사적·정치적 의미를 가지는 ‘민족’보다는 사회적·문화적 의미를 강하게 내포하고 있는 ‘대중’이 변화된 시대의 화두가 되었던 것은 당연한 추세였다고 할 수 있다. ‘민족’, ‘국가’, ‘역사’와 관련된 거대담론이 대중의 관심 밖으로 서서히 밀려나게 되는 과정에서 연극계도 새로운 방향을 모색할 수밖에 없었다.

1968년 연극문화계 인사들이 모여 연극 진흥의 길을 모색하는 모임에서 논의되었던 연극 진흥을 위한 방안은 대략 ①극장문제, ②공연법, ③예산, ④창작극의 빈곤, ⑤중앙과 지방의 교류, ⑥연극인의 윤리성, ⑦演劇賞 운용의 합리성, ⑧작품 선정의 방향 확립, ⑨무대형상화의 내용과 형식의 변화, ⑩연극 대중화문제와 관련된 것이었다. 이때 연극 진흥을 위한 6개의 과제로 ①政策面, ②창작진흥을 위한 작가 자신의 연구와 연기자의 전문화와 질적 향상, ③전통극의 연구, ④학교의 연극교육과 연극대중화의 수단, ⑤문화교류를 위한 외국과의 접촉이 제시되었는데⁵¹⁾ 이러한 논의들은 전쟁 이후 지속적으로 제기된 문제였다고 할 수 있다. 50년대와는 다른 60년대적 특징을 가진 것이 있다면 현실적으로 연극의 방향을 조정하는 것과 관련된, 연극 대중화의 문제였다.

60년대의 대중성 문제는 주로 관객의 확보와 관련된 소박한 의미를 가지고 대두되었다.

51) 1968년 수유리 아카데미 하우스에서 약 50명의 연극문화계인사들이 참여하여 한국연극계가 당면한 문제를 다루었다. 「신극 60년과 내일의 연극」을 주제로 유치진, 차범석, 김경옥, 여석기 등이 주제를 발표했다. 「한국연극 진흥의 길」, 『조선일보』, 1968.3.1.

대중을 얼마나 무대로 끌어들이 수 있는가 하는 문제를 시도해본 것이 올해 연극계의 특징이라면 특징이다. (중략) 그러나 이 공연 가운데서도 몇 개 문제성을 남긴 것은 「新協」과 「民衆劇場」 그리고 「山河」가 될 것이다. 「新協」은 「스타·밸류」를 남용했다는 흠은 있었으나 가능성을 남겼다. 이와 반대로 「民衆」은 새로운 각도에서의 演劇 실험, 「山河」는 演劇大衆化의 실험과 차질을 보여주었다.⁵²⁾

‘연극대중화’에 대한 인식이 엇보이는 글이다. 60년대 초반, ‘대중화’는 ‘대중을 무대로 끌어들이는’ 관객 확보와 관련된 것이었지만 그 실천의 방향은 각기 달랐다. 「신협」은 극단 재창단의 움직임이 시작될 무렵부터 화제를 모았는데, 과거의 화려한 업적 때문이라기보다는 〈영화를 통해 친숙해진 배우들이 대거 참여한다는 점〉 때문이었다. 『한국일보』의 집중적인 후원과 스타들의 출연은 「신협」의 흥행 성공에 주요한 외적요인으로 작용하였다.

우리는 현실적인 風俗의 眞實보다도 人物의 內的眞實이 더 重要하다는 것을 알고 있으면서도 傳統적인 「리얼리즘」 演劇舞臺에서는 生活移植에 급급한 나머지 일쭉 그 重要性을 忘却하는 수가 많다. (중략) 新劇의 大衆化問題가 요즘 가끔 論議되고 있는데 먼저 演劇의 消化不良을 淸산해야 한다. 관객이 따르지 않는 연극을 藝術的인 연극이라고 自負하는 그런 그릇된 생각을 지양하고 보다 觀客을 이해시킬 수 있고 說得力있는 眞摯한 연출로 나가야 할 것이다.⁵³⁾

이해랑씨는 「연극은 계절을 무시할 수 없다」고 했다. 그래서 이번 〈무지개〉의 연출은 처음부터 「깊은 철학을 떠나서 관객으로 하여금 더위를 잊고 마음의 부담이 없이 가볍게 볼 수 있도록」하는데 중점을 둔 이른바 「관객에의 서비스」였음을 밝혔다.⁵⁴⁾

52) 「63년의 鳥瞰-예술계」, 『한국일보』, 1963.12.19.

53) 이해랑, 「연출자의 말」, 『한국일보』, 1963.12.28.

54) 「炎帝征服한 무대-「新協」公演의 連日滿員은 어디서 온 것인가」, 『한국일보』, 1964.

위에서 「신협」의 대표 이해량의 리얼리즘에 대한 확고한 의식과 「신협」이 추구했던 연극의 방향을 짐작할 수 있다. 그러나 60년대에 「신협」은 이해량이 이상적으로 생각했던, ‘내적진실’을 반영하는 리얼리즘의 실현보다는 대중적 호응을 얻기 위해 노력했던 측면이 강했다고 할 수 있다. 이해량은 ‘소화 불량’에 빠진, ‘관객이 따르지 않는 예술 연극’에 대한 강한 거부감을 드러내고 있지만, 60년대에 시도되었던 실험극에 대해 진지한 리얼리즘으로 대응한 것만은 아니었다. 형식적으로는 리얼리즘극을 공연했다고 할지라도 적어도 내적진실을 반영한, 그들이 생각한 이상적인 형태는 아니었다는 것이다. <진지한 연극으로부터 멀어져 가는 대중들의 시선을 사로잡기 위해 외적 요인에 더 많이 의지했기 때문이다.> 당시 「신협」의 흥행성적은 ‘스타 벨류에 상당히 의지’⁵⁵⁾한 결과였다는 데에는 이견이 없었다. 60년대 「신협」은 ‘직업극단으로서의 운영방식과 예술적 고민의 특바구니에서 자기조절’이 어려웠던 것으로 평가⁵⁶⁾된다.

② 예술성과 대중성 사이에서 제자리를 찾지 못하였던 「신협」과는 달리 「산하」는 출발부터 ‘대중연극’을 표방하고 창작극 위주로 활동을 전개하였다는 점에서 60년대적 의미를 가지고 있었다.>

劇團 「山河」 대표 車凡錫씨는 演劇의 大衆化를 低俗化와 혼동하는 思考方式은 그릇된 일이라고 지적하며 演劇大衆化란 水準높은 演劇을 보다 많은 觀客에게 더 자주 보이자는 뜻이라고 強調한다. 消化不良으로 觀客에게 전달이 안 되는 演劇, 자기도취만의 演劇으로 만족할 시기가 아니라는 것.⁵⁷⁾

‘消化不良’, ‘觀客에게 전달 안되는’ 연극을 거부하며, 리얼리즘 연극을 지향했다는 점에서, 「산하」는 「신협」과 유사한 입장을 보인다. 그러나 「山河」는 ‘연극의 대중화’라는 분명한 지향점을 가지고 출발했으며, 창작극 위주의 공

55) 여석기, 「7月の 連鎖公演이 남긴 뜻」, 『한국일보』, 1964.7.28.

56) 여석기, 「가을 展望①-演劇」, 『한국일보』, 1963.9.10.

57) 劇團 「山河」, 『한국일보』, 1967.1.31.

연으로 착실한 성장을 하였다는 점에서 「실험」과 차이를 갖는다.

그러나 대중성과 예술성이 반드시 일치하는 것은 아니었기 때문에 연극성 혹은 예술성에 비중을 두고 기존의 리얼리즘 연극으로부터 벗어난 연극을 통해 새로운 관객층을 형성해보려는 움직임도 있었다. <실험극장>은 아카데미즘을 堅持⁵⁸⁾하는 연극을 표방하였으며, 「자유극장」은 지나친 사실주의 연극이 연극에서 연극성과 시를 해체해 버렸다고 지적하고, 「연극에서의 연극성 회복」⁵⁹⁾에 역점을 두었다. 「실험극장」의 서사극, 전위극이나, 「자유극장」의 살롱 드라마는 기존의 리얼리즘, 대극장 연극으로부터 벗어난 새로운 시도였다고 볼 수 있다.>

이처럼 60년대에 쟁점이 되었던 ‘대중성’을 두고 연극인들은 상이한 입장을 취했는데, 대체적으로 연극의 질적인 저하 현상을 우려하는 입장과 많은 수의 관객에게 공감을 주는 연극을 시도해야 한다는 입장으로 나뉘어졌다고 할 수 있다.

대중극을 시도한다는 극작가 중에는 크게 오해를 하고 있는 사람이 있다.

①大衆은 翻譯劇을 싫어한다. ②大衆은 平易한 創作만을 좋아한다. (중략) 한국의 연극현실에서 대중이란 어디까지나 이질적인 사회배경과 이질적인 심리를 갖고 있는 「전체관객」을 말하는 것이요⁶⁰⁾

大衆이라는 말은 觀客이라고 代置해도 좋다. (중략) 그런데 이른바 知識層만을 대중의 개념으로 삼고 知識層이 支持하는 演劇만이 演劇의 本領인 양 고집할 수 있는냐는 점이다. (중략) 이렇게 주장하는 분들은 大衆化를 曲解한 나머지 演劇의 質의 低下를 不辭하고라도 觀客數만 무더기로 動員하면 第一이냐고 빈정댄다. 그러나 우리가 생각하기에 演劇을 大衆化시킨다는 것은 어디까지나 質의인 水準을 堅持한다는 것을 前提로 하는 主唱이다.⁶¹⁾

58) 「67年の 舞臺-각 劇團의 新春構想① : 實驗劇場」, 『한국일보』, 1967.1.24.

59) 「67년대 舞臺-각 劇團의 新春構想② : 自由劇場」, 『한국일보』, 1967.1.31.

60) 이근삼, 「演劇과 大衆」, 『서울신문』, 1964.4.29.

61) 차범석, 「演劇을 大衆의 것으로」, 『서울신문』, 1965.3.25.

이근삼과 차범석이 대중화에 대해 상반된 입장을 드러내는 글이다. 이근삼은 연극대중화가 창작극 위주의 평이한 작품을 통해서만 성취되는 것은 아니라는 견해를 표명한다. 그가 대중의 개념을 이질적인 사회배경과 심리를 가진 관객으로 보았던 것은 관객의 다양한 취향에 부합되는 다양한 연극의 전개가 필요함을 전제로 한 것이라고 할 수 있다. 상업주의적인 경향에 우려를 표명했던 김의경이나 연극은 어떤 의미에선 소수의 예술이라는 견해를 가지고 있는 여석기는 이러한 입장과 동일선상에서 있었다고 할 수 있다.

반면 차범석은 대중은 곧 관객을 의미한다고 하며 관객의 층을 나누는 것은 어불성설이라고 반박한다. 당시 대중연극을 표방하며 창작극 위주로 공연하여 많은 수의 관객을 동원하였던 극단 「산하」의 대표로서 연극대중화를 우려하는 연극인들의 목소리를 의식할 수밖에 없었을 것이다. 이해랑도 이해하기 쉬운 연극을 통해 가능한 한 많은 관객과 호흡하는 것이 대중화의 방법이라고 생각한 점에서는 차범석과 같은 입장에 있었다. 그가 시도했던 이해랑 이동극장은 무대를 관객에게 가져간 경우였는데, 그는 무대장치를 갖춘 버스를 타고 지방 각지를 다니면서 공연하여 많은 관객을 동원함으로써 연극대중화의 한 방향을 제시하였다. 이후 극단 「가교」가 대학극장, 교도소, 교회 등 무대를 가리지 않고 전국을 순회했던 이른바 시골의 「마당극장」 운동을 벌였던 것도 이동극장의 의미를 살려 연극대중화 운동을 실천한 것이었다고 할 수 있다.

60년대 대중화 운동은 영화, 라디오, 텔레비전으로부터 연극의 경쟁력을 확보하고, 극단의 운영난을 타개하려는 의도에서 시도된 것이었지만, 그것이 곧바로 질적인 연극으로 연결되는 것은 아니었다. 그러나 그것은 대중을 계몽하는 연극으로부터 대중의 요구에 부응하는 연극으로 전환되는 지점을 마련하고, 다양한 연극의 가능성을 열어 보인 의미 있는 움직임이었다.

2) 연극운동의 다양화

1960년대 연극은 문화정책, 극장문제, 연극계 인사의 위상 등 여러 문제들과 관련되어 「국립극장」과 「드라마센터」에 정신적·물질적으로 의존하는 바

가 컸지만, 그것이 기성 연극을 그대로 답습하는 것으로 이어지지 않았다.

여석기는 직업적 기성연극으로부터 동인제 극단 활동으로의 변화를 60년대 연극의 가장 큰 변화로 지적하고 이를 '세대교체'와 연관지어 설명한다.⁶²⁾ 그는 1956년에 발족한 「제작극회」, 1959년 원각사를 중심으로 한 소극장 운동과 대학연극의 활동이 변화의 전초가 되었으며, 본격적인 동인제 극단의 시작은 1960년 「실험극장」의 발족으로부터 시작되었다고 밝힌다. 1960년대 연극의 주류를 형성한 것은 「국립극단」이나 「드라마센터 극단」이 아니라 「민중극장」(1963.1 발족), 「극단 산하」(1963.9), 「극단 가교」(1965.3), 「극단 광장」(1966.3), 「자유극장」(1966.4), 「여인극장」(1966.10)과 같은 동인제극단의 활동이었다는 것이다. 이러한 동인제극단들은 참신한 신인들로 구성되어 새로운 연극을 지향했다는 점에서 기성 연극으로부터 새로운 연극으로의 전환의 계기를 마련하였다고 할 수 있다.

이들의 활동 중에서 주목되는 부분은 실험극과 창작극의 시도이다. 실험극 운동은 '새로움'에 경도 되어 서구의 부조리극과 서사극을 제대로 소화하지 못한 채 관객에게 선보여졌다는 점에서 기성 연극인의 주된 비판의 대상이 되었다. 그러나 그것은 당시 세계적인 연극의 흐름에 부응하는 것으로서 리얼리즘이 주류를 이루던 한국 연극계의 풍토를 변화시킨 중요한 움직임이었다는 점에서 큰 의미를 갖는다고 할 수 있다. 한편, 창작극의 경우는 차범석이 대표로 있었던 「산하」를 제외하면 대부분 신인 극작가의 작품이 공연되었다. 60년대에 새롭게 등장한 이근삼, 오태석, 이재현, 윤대성, 신명순, 박조열 등은 60년대의 변화된 사회 분위기를 작품에 반영하여 관객으로부터 좋은 반응을 얻었던 작가들이다.

다음으로 60년대에 나타난 특징으로 지적할 수 있는 것은 극장 공간에 대한 새로운 인식이다. 「국립극장」이나 「드라마센터」와 같은 제한된 극장 공간을 탈피한 일련의 대방 연극, 살롱 연극의 형태가 나타나게 된 것이다. 1963년

62) 여석기, 「현대연극」, 『韓國現代文化史大系』 I, 고려대학교 민족문화연구소, 1977. 483면 참조

소극장 단체 「7日會」⁶³⁾가 명동 ‘청산다방’에서 ‘살롱·모노 드라마’를 공연한 것을 계기로 많은 극단들이 YMCA 강당이나 호텔의 강당, 카페 등지에서 공연하게 되었던 것이다. 이후 「카페 테아트르」의 개관(1969)으로 새로운 의미의 공연 공간이 확보되어 본격적인 ‘카페 테아트르’ 연극이 자리를 잡게 된다. ‘다방’과 같이 극장 공간을 벗어난 공간에서 공연되는 일련의 연극을 두루 지칭하게 된 ‘카페 테아트르 연극’은 흥행에 의존하지 않고 단막극, 서구의 실험극, 전통극 등을 자유롭게 공연하였다. 신선한 기획과 레파토리, 새로운 연극형식의 실험으로 관객을 확보해 나갔던 ‘카페 테아트르 연극’이야말로 진정한 소극장 운동의 의미를 지닌 것이었다고 할 수 있다.

아동극, 여성연극, 모노 드라마, 뮤지컬, 희극 등 이전에 없었던 새로운 연극이 등장했던 것도 60년대에 나타난 특징으로 지적할 수 있다.

아동극은 교육적 측면에서나 국제교류의 측면에서 긍정적인 성과를 얻어 내었을 뿐 아니라, 일본과의 문화교류에 기여한 바가 컸다. 주평이 중심이 되어 창단된 아동극단 「새들」이 가장 활발한 활동을 하였는데, 이들의 일본 공연 후에는 아동극에 대한 대중들의 관심이 커져 많은 아동극단이 창단되었다. 여성연극의 경우는 김자림, 박현숙, 오혜령과 같은 여성 극작가의 활발한 활동이나 여성연극인을 중심으로 한 극단이 창단(「여인극장」)된 것을 지적할 수 있다. 아동극이나 여성연극이 의미를 갖는 것은 과거 주변부에 있었던 아동과 여성이 연극의 주체로 자리잡게 되었다는 점에 있다.

「7일회」에 의해 공연된 모노 드라마는 우리 나라에서 최초로 시도된 것으로서 강한 실험적인 요소를 가진 것⁶⁴⁾이었다. 이것은 60년대 후반 오태석의 창작 모노 드라마가 공연으로 이어지게 되는 계기를 마련한 것이었다고 할 수 있다.

한편 연극대중화와 관련되어 뮤지컬과 희극이 공연되기도 했다. 뮤지컬은

63) 최현만이 주도하였던 「7日會」는 「7曜會」라고도 불린 소극장 단체로 이후 극단 「탈」을 창립(1964.1.21)하게 된다. 극단 「탈」 역시 YMCA 강당이나 친교실 등 자유로운 공간에서 소극장 운동을 전개하였다.

64) 「모노 드라마」, 『서울신문』, 1963.5.1.

당시 미국 브로드웨이에서 유행하였던, 대중성·상업성을 띤 새로운 장르였는데, 이러한 뮤지컬이 대중들로부터 큰 호응을 얻었다는 사실은 진지한 사실주의 연극만으로는 더 이상 연극계가 유지될 수 없었던 시대적 분위기를 알 수 있게 한다. 50년대부터 시작되어 60년대에도 의욕적인 활동을 벌였던 시극(詩劇)이 관객으로부터 호응을 받지 못하고 그 열기가 사그라진 것도 뮤지컬의 영향과 무관하지 않은 것으로 보인다. 시극이 음악과 시를 중심으로 한 靜的인 극으로서 이미지나 상징을 통해 관객에게 호소하였던 반면, 뮤지컬은 춤, 노래, 대사가 어우러진 스펙타클하면서도 역동적인 극으로서 관객을 흡인하였던 것이다. 시극에 비해 흥미롭고도 이해하기 쉬웠던 뮤지컬이 관객을 매료시켰던 것은 당연한 것이었는지 모른다.

희극의 경우는 대중성과 사회성이 적절하게 결합된 장르라는 점에서 그것의 등장은 60년대의 사회적·문화적 배경과 무관하지 않은 것으로 보인다. 웃음을 주면서도 강한 사회 풍자적 요소를 담고 있었던 희극이 관객으로부터 호응 받았다는 사실은 당대의 억압적인 사회 분위기, 지적인 관객층의 형성과 관계된 것으로 보인다. 비극 위주의 공연 풍토 속에서 번역극이 아닌 창작 희극이 대두된 것은 탈춤과 같은 전통극에 내재된 해학성, 풍자성을 현대적으로 계승한 의미있는 일이었다. 이근삼이나 박조열은 날카롭고 재기발랄한 작품을 발표하여 희극의 질을 한 단계 높인 신인 극작가로 평가되었는데, 이들에 의해 우리 연극에서 희극의 전통이 유지되었던 것이다.

동인제극단의 출현, 카페 테아트르 운동, 실험극과 창작극에 대한 의욕, 연극주체의 확대, 새로운 장르의 시도 등은 60년대를 특징짓는 움직임이었다고 할 수 있다. 하나의 구심점을 마련하고 그것을 중심으로 통일적이고도 총체적인 연극운동을 펼쳐나가하고자 했던 국가나 기성 연극인들의 연극활성화 운동의 방향은 변화된 시대적 흐름을 통찰하지 못한 것이었다. 객체로 존재했던 대중들은 이제 주체로 변하여 연극의 운동 방향을 전환시키는 결정적 역할을 하였던 것이다.

6. 결론

1960년대는 극심한 정치적·사회적 변화 속에서 50년대와는 다른, 현대연극으로 전환되는 징후를 드러내었던 시기였다. 이 시기에 연극계에 주어졌던 과제는 ‘민족 연극 수립’과 ‘연극대중화 운동’으로 요약될 수 있다. 연극 정체성을 확립하려는 연극계와 새로운 미적 경험을 욕망했던 대중들의 지향점이 일치하지 못했던 연극 현실은 60년대 연극계에 혼란을 초래하기도 하였지만, 바로 그 점 때문에 기존의 연극으로부터 벗어나 새롭고도 다양한 연극을 모색할 수 있게 되었던 것이다.

대부분의 예술 장르가 그러하듯이 연극도 정치현실과 무관할 수 없었는데, 특히 연극계는 5.16 이후 수립된 군사정권의 문화정책으로부터 자유로울 수 없었다. 국가의 지원 아래 빈사 상태에 빠져있던 연극을 부흥시키고자 한 연극계의 내적 욕망과, 예술을 통해 국가의 정통성을 확인하고 민족의 구심점을 마련하려 했던 군사 정권의 전략이 표면적으로는 지향점을 공유할 수 있었기 때문이다. 그러나 국가의 지원을 받아 대회 형식으로 치러졌던 일련의 연극 운동은 「국립극장」의 연극 운동이든 민속예술경연대회든 간에 행사문화의 성격을 띤 불균형한 것이었다. 궁극적으로 연극계와 국가의 이상은 합치될 수 없는 것이었다. 국가가 전 예술 단체를 하나로 통합한다거나 공연법이나 검열이라는 제도적 장치를 통해 연극 운동의 방향을 제한하였기 때문에 연극계는 공연 활동의 자율성을 확보하기 어려웠던 것이다.

이러한 외적 환경 속에서 전개되었던 60년대 연극 운동은 대체로 전통극 운동, 국립극장과 드라마센터 중심의 연극 운동, 연극 대중화 운동, 실험극 운동 등으로 요약될 수 있다.

전통극의 경우 ‘전국민속예술경연대회’의 지속적인 개최, 중요무형문화재 지정이라는 외형적인 사실로 인해 큰 진전을 보인 듯하지만, 실제로는 문화정책의 일환으로 전개된 행사문화에 동원된 듯한 인상이 짙다. 전통극의 질적인 발전을 도모하는 데에 국가가 소극적인 태도를 보였기 때문에 국가가 지원하는 대회 이외의 독자적인 공연기회를 갖지 못했을 뿐 아니라, 전통극

계승을 위한 전문가 양성에 소홀할 수밖에 없었던 것이다. 따라서 화려한 외형과는 달리 내적으로는 위기의식을 느꼈던 시기였다고 할 수 있다. 그러나 전통의 현대적 계승이라는 과제를 해결하기 위한 관계자의 지속적인 노력으로 전통극의 저변이 확대되었고, 현대극과의 연계점을 찾게 되었다는 점에서 의의를 찾을 수 있다.

한편, 「국립극장」은 국가의 문화정책으로부터 자유로울 수 없었을 뿐 아니라 부족한 예산으로 인해 흥행으로부터도 자유로울 수 없었던 한계를 극복하지 못한 경우였다. 따라서 민족예술의 전당으로서의 역할을 담당하지 못한 채 ‘민족연극’도 ‘대중연극’도 성취하지 못하게 된다. 그러나 소극장 운동 후원, 창작극 발굴 사업, 신인 양성 사업 면에서 적지 않은 공을 남겼다고 할 수 있다.

각계의 후원으로 건립되어 연극인의 기대 속에 개관한 「드라마센터」는 의욕에 찬 출발에도 불구하고 폐쇄적인 극장 운영과 극장의 사유화 문제와 관련하여 연극계의 비난을 면치 못했다. 그러나 전통극에 대한 대중들의 관심을 환기하고, 70년대 이후에 왕성한 활동을 하였던 연극인들을 양성해 내었다는 점에서 현대 연극에 미친 영향이 자못 크다고 할 수 있다.

1960년대의 연극이 50년대와 구별되는 지점은 연극 대중화 운동에서 찾을 수 있다. 소수를 위한 아카데미한 연극을 주장하는 쪽과 다수의 대중을 위한 연극을 주장하는 쪽으로 나뉘어졌지만, 연극 대중화와 관계된 논의 자체는 ‘대중을 계도하는 연극’으로부터 ‘대중을 위한 연극’으로 우리의 연극이 전환되는 시점에 있었음을 드러내는 것이었다. 동인지 극단에 의해 공연된 실험극 운동과 창작극 운동은 변화된 대중들의 요구에 부응하는 것이었다고 할 수 있다. 특히 연극 대중화 운동과 관련되어 활기를 찾게 된 창작극 공연은 번역극 일색의 공연 풍토를 전환시킨 경우였다. 이것은 일간지의 신춘문예 현상모집, 「국립극장」의 현상모집, 연극 아카데미, 각종 시상제도에 힘입은 바 크다고 할 수 있다.

개성 있는 신인들에 의해 다양한 장르의 연극이 시도되었다는 점, 극장 공간의 개념이 바뀌게 되었다는 점은 연극계의 변화를 예고한 것이었다고 할

수 있다. 아동극, 뮤지컬, 모노 드라마, 희극 등이 새롭게 시도되면서 그 동안 우리 연극을 지배해 왔던 사실주의 연극 공연에 변화를 가져왔으며, 카페 테아트르나 이해량 이동극장, 극단 「가교」에 의해서 모색된 극장 공간의 확대는 ‘다방연극’, ‘마당연극’이라는 새로운 공연형태를 가져왔다.

이처럼 1960년대는 관주도의 문화정책, 극장부재의 공연환경, 대중매체의 도전, 경제적 난관이라는 장애에도 불구하고 다양한 연극 운동이 모색되었던 시기였다. 사실주의 중심의 연극 극복, 창작극 활성화, 연극 대중화 등은 60년대 연극의 특징을 대변하는 것이었다고 할 수 있다. 특히 그 동안 피상적으로만 인식되었던 ‘대중’이 연극의 주체로서 대두되었다는 사실은 이 시기에 있었던 의미있는 변화였다고 할 수 있다.

참고 문헌

1. 기본자료

- 『동아일보』, 1960.1~1969.12.
- 『서울신문』, 1960.1~1969.12.
- 『조선일보』, 1960.1~1969.12.
- 『한국일보』, 1960.1~1969.12.

2. 저서

- 고려대학교민족문화연구소 편, 『韓國現代文化史大系』I, 고려대학교민족문화연구소, 1977.
- 김옥동, 『탈춤의 미학』, 현암사, 1994.
- 유민영, 『한국근대극장 변천사』, 태학사, 1998.
- , 『한국현대희곡사』, 기린원, 1991.
- 최용 외, 『한국의 극예술』, 淸文閣, 1996.

■ Abstract

A Study of the Drama Movement in the 1960s

■

Paek, Ro-ra

The goal of this study is to overlook how the drama movement has evolved as the social and political situation changed, considering that the drama in the 1960s implied a transition to the modern drama.

Like other contemporary cultural movements, the drama movement in the 1960s could not be out of the revolution on April 19th and the coup de tat on May 16th. What it did for the first time after the military regime launched was to organize the Association of Korean Culture and Art. Integrating the entire art fields into one, this organization brought up many problems in that it dismissed the independent art groups and was government-made.

The great theme of the establishment of the nationalistic drama was in agreement with the interest of the government which tried to find the connection between the public and the drama field. That's why people in the drama field mostly focused on both government-oriented drama movement and reinvigoration of the traditional drama, led by the National Theater from the beginning of the 1960s.

The public in the 1960s, however, was different from that in the 1950s. Based on individualism and affected by the western culture through mass media, the public demanded various esthetic experiences after the revolution on April 19th. From the middle of the 1960s, accordingly, the movement of popularization of drama became to be a main theme in the drama field.

The previous drama groups including the national drama group could not make sure which

they should do, the establishment of the nationalistic drama or the movement of popularization of drama. That was because their objective didn't fit the desire of the public. Whereas ignoring both government-oriented drama led by the National Theater and the movement of traditional drama as a event culture, the public was fascinated by amateur groups who performed creative drama and experimental drama. This change made people in the drama field rethink that they should change their movement and accept new people.

The drama movement in the 1960s can be summarized by the movements of traditional drama, National Theater and Drama Center-led drama, popularization of drama, and experimental drama. The movement of traditional drama had a limitation that it met the policy of the government and too much focused on event-oriented performance. However, it partly succeeded in bridging to the modern drama in the end of the 1960s. The National Theatre always had to be in the boundary of the cultural policy of the government and to consider the popularity due to the lack of the budget. In result, the National Theatre had nothing to do except for rent business. Nevertheless, it contributed to support the small drama theatre, to explore the creative drama, and to educate new drama players.

Drama Center, opened under such expectations, was severely condemned for the management difficulty and privatization of the representative, Chi-Jin Yu. However, it contributed to drag people's attention to traditional drama and to educate the new players, affecting the 1970s-and-after drama field.

On the other hand, the most controversial problem was the movement of popularization of drama. Drama field was divided into Academic drama-oriented side and people-oriented side. This kind of change itself was important in that it meant the transition to drama for the pleasure of people, from drama for the education of people. A experimental drama and a creative drama performed by amateur groups met the demand of people.

The drama in the 1960s had a limitation of its performance due to governmental control such as performance law and censorship. However, it contained explicitly transitional characteristics in that it expanded its genres to musical, salon drama, mono drama, drama for children, and comic drama.