



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

<2019년도 1학기 석사학위청구논문>

석사학위청구논문

1960년대 대학극 운동의 아카데미즘과
문화운동적 성격 연구

2019년 7월

지도교수
양 승 국

서울대학교 대학원
국어국문학과 현대문학
장 지 선

국문초록

이 논문의 목적은 1960년대 대학극 운동을 둘러싼 정치·사회·문화적 맥락을 살핌으로써 아카데미즘의 영향 아래 전개된 대학극 운동의 문화운동적 성격과 그 의미를 규명하는 데 있다. 이를 위해 본고는 1960년대 대학극 운동이 해방 후 재편된 '대학'과 4.19 혁명 이후 '대학생'의 세대 인식에 기반하고 있음을 전제하고 이와 함께 1960년대 연극사적인 맥락을 살피봄으로써 이 시기 '대학극'이 지닌 특징과 의미를 밝히고자 한다.

본고는 당대 연극계의 맥락과 4.19혁명이라는 정치적 사건으로부터 촉발되는 1960년대 대학, 대학생의 의미를 다층적으로 분석하기 위해 문화연구(cultural studies)의 입장에서 레이먼드 윌리엄즈의 문화사회학(the sociology of culture)의 관점을 참고하였다. 이를 통해, 1960년대 대학극 운동은 해방 후 재편된 대학의 학적 체계를 기반으로 새로운 연극인을 양성하고 배출하는데 기여했으며, 아마추어리즘에 입각한 새로운 '실험 연극'의 전초지로서 기능했을 뿐만 아니라 당시 한국사회의 정치현실에 대한 비판의식 속에서 문화운동의 일환으로서 시도되었음을 밝히고자 하였다.

특히, 1960년대 대학극 운동은 소수의 대학 연극인들에 의한 좁은 의미에서의 연극운동이라기보다 당대 대학생들의 문화 감각과 적극적으로 관계하며 발생했다는 점에서 문화운동의 맥락에서 이해되어야 한다. 이는 통시적 차원에서의 '연극운동'이 아니라 당대 대학문화 전반을 아우르는 공시적 차원에서 대학극 운동이 지닌 '문화운동'적 성격을 밝히고자 함을 뜻한다. 이에 본고는 1950~60년대라는 시대적 배경과 문화적 계기로서 4월 혁명에 주목하고 당대 대학과 대학문화, 그리고 대학생들에 의해 공연된 연극을 연구의 대상 및 범위로 삼고자 하였다. 이를 위해 당시 대학극의 레퍼토리 목록, 공연 프로그램 북, 구술 아카이빙 자료뿐만 아니라 당대 학내 신문 및 종합 교양지, 대학사 연구 등의 다양한 자료를 참고하였다.

이를 토대로 본고의 2장에서는 문화운동의 기반을 형성할 수 있었던 1950~60년대 대학 내 지식장과 그 변화를 살피었다. 해방 후 1세대 학자가

대학에 진출하던 1950년대 후반 학술장의 상황과 문화의 전신자로서 이들의 역할을 확인하였으며 이와 함께 대학교 축제의 시작, 미국 문화의 확산, 대중문화의 성장에 따라 대학문화의 기틀이 마련되었음을 밝히었다. 이를 통해 당시 대학문화에서 ‘연극’이 지닌 문화적 위상과 의미를 확인하고 이 시기 대학극 운동이 기성연극과 구분되는 의미에서 ‘대학극’만의 역할과 사명감을 철저히 의식하는 가운데 전개되었음을 확인하고자 하였다.

3장에서는 4월 혁명 이후 문화주체로서 등장한 대학생들과 이들의 세대 의식 가운데 놓인 1960년대 대학극 운동의 구체적인 면면들을 살피었다. 이 시기 대학 연극인들은 ‘실험무대’로서의 역할을 강조하고, 이를 실제 공연을 통해 구현하고자 하였다. 이때에 구미 번역극은 새로운 연극의 모델로서 적극적으로 수용되었다. 기존 신극의 사실주의 극 양식에 대한 거부로서 유럽의 연극주의 작품이 공연되는가 한편, 서구문화의 표상으로서 미국문화의 영향력이 강력해짐에 따라 영미 현대극으로 대학 무대가 채워졌다. 또한 교양인이 갖춰야 할 자질로 ‘외국어 구사 능력’이 강조됨에 따라 외국어 전공 학생들에 의한 원어극이 자주 공연되었다. 대학 내 번역극 공연은 궁극적으로 ‘새로운 우리의 연극’을 위한 기반을 구축한다는 의미에서 적극 수용되었으나 당초의 목적의식은 상실한 채 서구 추수주의적 태도라는 비판을 받았다.

마지막으로 4장에서는 번역극 공연에 대한 비판적 성찰과 정치현실에 대한 당대 대학생들의 인식에 따라 창작극 및 전통연희를 활용한 공연이 시도되었음을 확인하였다. 전후 새롭게 등장한 신진 극작가의 작품이 공연되는 한편, 우리 연극의 뿌리를 찾는다는 명목 하에 기존 신극 작가들의 작품 또한 재조명되었다. 나아가 대학극만의 정체성과 독립성을 확보해야 한다는 의식 가운데 학생 창작극이 무대에 올라가기 시작했다. 한편, 박정희 군부독재를 향한 저항을 드러내는 예술양식으로서 전통연희에 대한 관심이 고조되었다. 초기에는 전통극 양식을 재현하는 것에 주안을 두었다면 점차 전통극과 서구극 양식을 결합한 형태로 새로운 공연을 시도하기에 이른다. 이러한 공연은 비록 당대 대학극 운동의 주류에 속하는 것은 아니었으나 실험 정신과 형식적 시도에 있어서 1970년대 대학 내 마당극 운동

의 모태로서 작용하였다.

이를 종합하여 볼 때, 1960년대 대학극 운동은 대학 내 아카데미즘을 기반으로 대학생으로서 시대적 사명감을 갖고 기성극과는 다른 자신들만의 '이즘'을 추구하는 것으로 전개되었다. 그리고 이는 한마디로 '새로운 우리의 연극'에 대한 지향이라 할 수 있다. 이러한 배경 속에서 구미 번역극을 수용하였으며 창작극 및 전통 관련 공연이 시도되었다. 이에 1960년대 대학극 운동은 단순한 연극운동의 차원을 넘어서 당대 대학문화와 긴밀하게 관계하는 '문화운동'으로서 자리매김할 수 있게 되었다.

주요어 : 대학극, 1960년대 대학극 운동, 대학문화, 아카데미즘, 문화운동, 문화사회학, 4월 혁명, 번역극, 창작극, 1960년대 대학

학번 : 2015-22441

목 차

1. 서 론	1
1.1. 문제제기 및 연구사 검토	1
1.2. 연구의 시각	8
2. 1950~60년대 대학 내 지식장의 변화와 문화운동의 기반형성	17
2.1. 문화의 전신자로서 해방 후 1세대 학자의 등장	17
2.2. 대학문화의 발흥과 대학 연극반의 성장	32
3. 1960년대 대학극의 역할 모색과 번역극의 팽창	39
3.1. 실험무대의 추구하고 유럽 연극주의 공연의 등장	39
3.2. 미국 현대극 공연을 통한 현대적 생활감각의 구축	53
4. 군사정권 아래 대학극의 현실인식과 문화운동의 태동	69
4.1. 번역극에 대한 비판적 성찰과 창작극에 대한 관심 고조	69
4.2. 저항 민족주의의 예술양식으로서 전통연희의 발견	92
5. 결론	112
<참고문헌>	115
<부록>	118

1. 서론

1.1. 연구사 검토 및 문제제기

본고의 목적은 1960년대 대학극 운동을 둘러싼 정치·사회·문화적 맥락을 살핌으로써 아카데미즘의 영향 아래 전개된 대학극 운동의 문화운동적 성격과 그 의미를 규명하는 데 있다.

1960년대 연극계는 국립극단과 실험으로 대표되는 기성 극단이 양대 산맥을 이루는 가운데 대학극 출신의 동인제 극단이 새롭게 등장함에 따라 변화의 국면을 맞이하고 있었다. “연극을 학문으로서 공부하고 연극을 직업으로 한다”는 구호를 내건 ‘실험극장’(1960)이 출범한 이후 동인극장(1962), 산하(1963), 민중극장(1963), 가교(1965), 자유극장(1966) 등이 연이어 등장하면서 이른바 ‘동인제(同人制) 극단의 시대’를 맞이하게 된 것이다. 이들은 “연극을 학문으로 공부”한다는 아카데미즘적 태도와 ‘연극인’으로서 자의식을 원동력으로 하여 1960년대 연극운동을 주도한다. 이러한 특징은 ‘참된 현대극 양식’의 성취를 목표로 하였던 ‘제작극회’(1956)를 포함한 1950년대 동인제 극단과도 변별점을 분명히 드러낸다. 1950년대에 결성된 동인제 극단이 전문화의 기로에서 결국 내부갈등으로 인해 와해되었던 것과는 달리 1960년대 동인제 극단은 ‘아마추어리즘’을 극복하여 프로페셔널한 직업 연극인으로서 성장할 것을 궁극적인 목표로 삼았다.

이때에 주목할 것은 이 시기 동인제 극단의 결성과 운영 방식이 그들의 학적·인적 네트워크에 상당히 기대고 있다는 점이다. 실험극장만 하더라도 서울대, 연세대, 고려대 연극반 출신으로 결성되었으며 이후 등장한 동인제 극단 또한 대학에서의 연극 경험 및 연극반 내 인적 교류를 근간으로 하고 있었다. 무엇보다 연극에 대한 ‘학구적인 태도와 실험 정신’은 이 시기 동인제 극단을 중심으로 한 당대 연극운동의 사상적 구호로 이는 해방 이후 대학극 운동부터 발견되는 주된 특징이이었다.

이에 본고는 1960년대 동인제 극단에 대한 ‘대학극 출신’이라는 수식이 다음의 두 가지 의미를 내포하는 차원에서 긍정적으로 받아들여졌다는 사실에서 논의를 출발하고자 한다. 첫째, 대학 내 연극운동은 대학생들의 학

적·지적 배경을 기반으로 하여 연극에 대한 ‘아카데미즘’, ‘학구적’ 태도를 적극적으로 요청하였다. 둘째, ‘아마추어리즘’의 최전방에서 순수예술로서 연극과 실험정신을 구현할 것으로 기대되었다. 특히, 흥행 부담에서 자유롭고 지적 엘리트 계층을 주관객으로 한다는 점에서 대학극의 ‘아마추어리즘’은 극복대상이라기보다 대학극의 가치를 적극적으로 인정받을 수 있던 요인이자 강점으로 작용했다. 그러나 이러한 설명만으로는 이전 시기의 학생극과 변별되는 대학극만의 특징을 온전히 설명하지 못한다. 이를 해명하기 위해 본고가 주안점을 두고 있는 것은 ‘대학극’의 존재조건으로서 ‘대학’과 구성체로서 ‘대학생’과 ‘교수’ 그리고 이들 간의 역학관계 속에서 발생한 ‘대학문화’에 대한 총체적 이해에 있다.

‘대학극(大學劇)’이란 문자 그대로 ‘대학’이란 학적 제도를 기반으로 ‘대학생’들이 주체가 되는 연극을 가리키는 것으로 해방 이후 대학의 제도적 변화에 따른 결과로 등장한 개념이다. 1947년 서울대학교 각 단과대가 연합한 ‘국립대학극장’을 비롯하여 1948년 고대극예술연구회, 1947년 연희극예술연구회가 결성되었으며 이는 대학극 운동의 신호탄이었다. 단체의 명칭과 설립 취지문에서도 확인할 수 있듯이 “우수한 인재로 하여금 자유롭고 충분하여 치밀하고 순수한 연구와 훈련에 의하여 진정한 연극인으로 진출”하는 것을 목표로 두었으며 이를 달성하기 위한 방법으로 학구성, 진지한 연구자세 등 ‘아카데미즘’적 태도가 강조되었다.¹⁾ 이러한 특징은 대학극의 모태로서 이전 시기 학생극 운동부터 강조되어온 것이었으나 해방 이후 대학극은 ‘계몽적 연극관’의 극복, 운동의 구심점으로서 ‘대학’ 공간, 대학 내 지적 기반의 변화라는 측면에서 그 이전의 학생극 운동과는 명확히 구분되는 것이었다.²⁾

1) “대학극장은 진정한 연구기관, 공연기관으로 공헌하는 중에 더욱 차예술에 대한 교내적 관심과 대외적 관심을 환기시키는 동시에 대학자체의 건전한 생활의욕과 학구적 의욕을 날극하여 모교와 우인간의 애착과 단결의식과 흥미의 통일적 감정을 느끼게 하여 나아가서 종합대학의 유기적인 관계를 촉진시키는데 이바지하여야 할 것이다”(서중석, 「국립대학극장창설의 의의」, 『경향신문』, 1947.11.30.)

2) 1919년 후반, 유학생들이 주축이 된 ‘소인극 운동’은 신극운동의 모태가 되었을 뿐만 아니라 근대극 형성에도 중요한 역할을 하였다. 이 시기 학생극 운동의 가장 큰 특징은 개화기 이후부터 이어져 오는 ‘계몽적 연극관’으로 이는 1920년대 후반의 프롤레타리아 계열의 연극운동과 1931년 ‘극예술연구회’의 연극운동으로 이어져 신민지 시기 전반에 가장 강력한 연극관으로 자리잡았다. 그러나 이 시기 학생극 운동은 집단 정체성의 구

해방 후 연극 내 아카데미즘의 구축을 위해 출범한 한국연극학회가 1949년 ‘제1회 전국남녀 대학극경연대회’를 주최했다는 사실은 새로운 문화 예술을 위한 기수로서 대학생 집단에 주목했다는 점에서 매우 상징적이다.

새로운 문학예술의 창조는 새로운 생리에서 시작된다. 그 모체는 젊은이요 그중에서도 지적정수인 학생에게 그 기반을 두어야 할 것이다. (...) 이런 의미에 있어 종합예술로서의 연극도 마땅히 학생의 손을 거쳐 새로운 모습으로 등장하여야 할 것이다. 무대, 예술인, 광대, 재인 등의 직계내지연장으로 생각하는 기성관념의 청산, 지식인 특히 여성의 무대예로의 광범한 등장, 우리 연극사의 학적 체계화 연극의 예술성과 오락성의 지양에 따른 관객수준의 제고 등이 학생극이 어디까지든지 학생의 토대에서 출발하면서 학구적인 성실한 노력 밑에 점진적으로 해결해 나가야할 당면과제이다.³⁾

위 인용문에서 볼 수 있듯이 종합예술로서 ‘새로운 연극’이란 기존의 도제식(徒弟式) 교육이 아닌 지식인에 의한 ‘학제 체계화’와 ‘학구적인 성실한 노력’이 뒷받침될 때 가능한 것으로 여겨졌다. 그리고 이는 대학과 대학생이 연극 내 아카데미즘의 요청을 수행할 수 있는 기반과 주체로서 인정되었음을 의미하는 것이었다. 그러나 1940년대 후반만 하더라도 ‘대학극’만의 독립적인 정체성, 대학 연극반의 결속력, 변화의 공백을 메꿀 학적 기반이 부재한 실정이었다.

전쟁 후, 1954년 ‘제2회 전국대학연극경연대회’가 개최되었으나⁴⁾ 지난

축과 지식 매개의 통로 차원에서 뚜렷한 한계를 지니고 있었다. 일본 유학생들에 의해 주도되었음에 학사 일정에 따라 결성과 해산을 반복하여 운동의 지속성을 갖기 어려웠으며 일본을 경유한 굴절된 형태의 서구극 수용 양상을 보였던 것이다. 한편, ‘학교’ 공간을 중심으로 한 학생극은 1930년대 전문학교와 고등보통학교에서 등장한다. 1928년 세브란스 전문학교의 ‘분극의 밤’에 이어 보성전문, 혜화전문, 연희전문 등에서 학생극 공연이 올라갔으며 주로 일제의 폭압을 드러내기 위한 인권문제를 다룬 작품이 공연되었다. 그러나 이들 연극반 활동은 학생 자치활동이라기 보다 주로 교내행사의 일환으로 기획된 행사주의적 성격이 강했다. 또한 일제의 검열로 인해 레파토리의 선정에 있어 자율성을 확보하기 어려웠다.(김경옥, 「연극」, 『문예총감』, 문예진흥원, 1975, 441~442쪽.)

3) 김광용, 「학생연극의 지향-대학연극공쿨을 앞두고-」, 『경향신문』, 1949.10.17.

4) 1954년 11월 7일부터 22일까지 시공관에서 개최된 ‘제2회 전국대학연극경연대회’에서는 총 9개의 학교가 참가했다. ①서울대학<지하실>(오상근 작), ②고려대학<상하의 집>(박향민 작), ③중앙대학<피의 조류>(주동운 작), ④숙명여대<분수령>(구혜영 작), ⑤이

대회와는 달리 “아마추어의 실험보다 통속성과 모방으로 인한 만네리즘”이라는 부정적 평가를 받는다.⁵⁾ 한편, 대회 심사의 공정성을 문제 삼은 서울대와 고려대 학생들이 심사 기준에 대한 해명을 요구하지만 이에 대한 정확한 해명을 듣지 못하자 개인상을 보이콧하고 일제히 시상식장에서 퇴장하는 해프닝이 발생한다. 이는 새로운 연극을 이끌어가는 주체로서 기성 연극인들과 자신들을 구분짓는 최초의 사건이라는 점에서 주목할 만하다. 이러한 자의식 가운데 대학 연극인들은 대학극만의 역할과 의미를 점차 자각하기 시작했으며 이에 따라 1960년대 대학극 운동의 시기를 맞이할 수 있게 된다.

특히, 4.19는 문화적 주체로서의 대학생 집단을 새롭게 호명하는 계기이자 1960년대 문화운동의 방향을 결정짓는 문화적 사건이었다. 이러한 분위기 속에서 1960년대 대학극은 이전 시기와는 본질적으로 다른 문화적 위상을 갖게 된다. 서양 클래식 음악감상, 연극, 고전 독서 등의 소위 ‘고급문화’의 표방에 기대고 있던 1960년대 ‘대학문화’ 중에서도 ‘연극’이 지닌 장르적 특성은 당대 대학생들의 문화적 기대에 부합하는 것이었다. 특히, 이 시기 ‘대학’은 새로운 학적 배경과 구성체들에 의해 새로운 문화의 장(場)으로 인식되었으며 이때에 ‘대학극’ 감상은 통속적이고 상업적인 ‘대중문화’를 감상하는 계층 자신을 구분 짓고자 하는 대학생, 지식인 계층의 문화적 자의식에 따른 것이었다. 또한 여타 장르와 달리 연극은 배우, 관객, 희곡이라는 최소한의 세 요소만으로도 성립할 수 있다는 점에서 진입 장벽이 비교적 낮았으며 기본적으로 집단예술이라는 점에서 당대 대학생의 집단의식을 도모하는데도 적절한 장르였다.⁶⁾

이러한 점에서 볼 때, 1960년대 대학극 운동은 소수의 대학 연극인들에 의한 좁은 의미에서의 연극운동이라기보다 당대 대학생들의 문화 감각과

화여대<청춘은 조국과 더불어>(유치진 작), ⑥국민대학<실향>(노능걸 작), ⑦동국대학<산골>(장한기 작), ⑧충남대학<사남매>(양명 작), ⑨서라벌예대<나상>(이광래 작)

5) 송균용, 「청산안된 아류 제2회 대학연극 콩쿨평」, 『경향신문』, 1954.11.25.

6) 특히, 1960년대는 ‘대학생’으로서의 집단의식뿐만 아니라 각 대학별로 자신들만의 정체성을 형성해가던 시기였다. 대개 이는 타 대학과의 경합 또는 연합을 통한 자대생들 간의 유대관계를 형성하는 것을 목적으로 한 문화활동, 축제, 스포츠 등을 통해 구체화되었다.(오제연, 「1961-1970 대학 학생운동 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2014, 43~45쪽)

적극적으로 관계하면서 발생한 문화운동의 맥락에서 이해되어야 한다. 다시 말해 이는 통시적 차원에서의 ‘연극운동’이 아니라 당대 대학문화 전반을 아우르는 공시적 차원에서의 ‘문화운동’의 관점에서 면밀한 분석을 요청한다. 따라서 본고는 대학극 운동이 문화운동의 일환으로 전개될 수 있었던 1960년대, 구체적으로는 4월 혁명 이후 한국의 대학과 대학문화, 그리고 대학생들에 의해 공연된 연극을 연구의 대상 및 범위로 삼고자 한다.

한국 현대 연극사에서 1960년대 연극운동에 대한 연구는 “이 시기만의 독자성을 이야기하기에 많은 어려움이 따르는 대상”⁷⁾이라는 오해 속에서 활발히 시도되지 못하였다. 4.19혁명 이후 새로운 세대의 시대정신이 곧바로 창작 및 비평과 직결되었던 여타 장르와 달리 연극의 경우 혁명 이후의 변화가 두드러지지 않았다는 점 또한 연구의 난점으로 지적되었다. 더하여 선행연구에서도 거듭 지적된바 당시 연극계가 당면한 과제가 대중문화의 성장에 따른 장르 존재론적 위기를 극복하는 것에 있었다는 점은 이 시기 연극계의 미진한 문화적 대응에 대한 변명으로 작동했다.

이외에도 이 시기 연극운동이나 연극계 담론을 살펴 볼 수 있는 마땅한 자료와 계기가 없었다는 점도 학문적 접근을 어렵게 하였다. 같은 시기 문학계만 하더라도 여러 종합지 및 문예지가 창간됨에 따라 이를 주축으로 한 비평 활동 및 담론이 꾸준히 개진되고 있었다. 그러나 연극계의 담론은 1970년 『연극평론』 창간 전까지 마땅한 학적 공론장이 부재한 상태였고 따라서 일간지, 잡지 등을 통한 저널리즘 비평의 성격을 강하게 띠고 있었다. 이로 인해 당대 연극계를 둘러싼 담론의 맥락을 명확하게 파악하는데 어려움을 겪을 수밖에 없었다.

이러한 난점에도 불구하고 1960년대 연극운동에 대한 연구는 동인제 극단을 중심으로 축적되어 왔다. 정호순⁸⁾, 백로라⁹⁾, 김지현¹⁰⁾, 조상희¹¹⁾의

7) 민족문화사연구소 희곡분과, 「책을 내면서」, 『1960년대 희곡연구』, 새미, 2002, 5쪽.
8) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 인간, 2002.
9) 백로라, 「1960년대 연극운동론」, 『한국극예술연구』 12, 2000; 백로라, 「1960년대 ‘연극 대중화’ 운동과 ‘대중’ 담론」, 『인문언어』 11, 2009.
10) 김지현, 「1960년대 동인제 극단의 연극 대중화 양상」, 경북대학교 석사학위논문, 2005.
11) 조상희, 「1960년대 동인제 연극운동」, 단국대학교 석사학위논문, 2003.

연구는 이 시기 새롭게 등장한 동인제 극단의 연극운동을 조명함으로써 작품·작가론에 치우친 1960년대 연구의 지평을 확장시켰다는 점에서 의미가 있다. 이들은 공통적으로 1960년대 연극계를 ‘전환기’로 보고 그 변혁의 계기로서 4.19에 주목한다. 특히, 문화적 사건으로서 4.19의 의미를 조명하고 있다는 점에서 본고와 기본적인 문제의식을 공유하고 있다. 그러나 이 시기 연극계의 아카데미즘과 이에 따른 이 시기 연극운동만의 독자적인 특징을 규명해내지 못하고 이를 단순히 ‘전환기’적 특징으로 여기고 있다는 점에서 아쉬움을 남긴다. 또한 논문의 주된 목적이 동인제 극단을 개괄적으로 소개하고 그 연극사적 의미를 밝히는 것에 있음에 본고가 다루고자 하는 대학극 운동의 성격과 의미를 아우르지 못한다.

한편, 김성아¹²⁾와 김윤정¹³⁾의 연구는 대학극 운동을 독자적인 대상으로 삼아 전개 양상 및 의미를 밝히고자 했다는 점에서 주목할 만하다. 먼저, 김성아의 논문은 1960년대의 정치적 혼란과 대학극 간의 영향관계, 이전 시기 학생극과의 차이, 대학극의 예술적 성과 등에 주목하고 이 시기의 대학과 연극의 관계를 고찰하고 있다는 점에서 본고에 많은 시사점을 주었다. 세부 논의를 위해 1945년부터 1969년까지 대학극 공연 레파토리를 일목요연하게 정리했다는 점에서 사료적 가치 또한 크다. 특히, 당대 대학극의 번역극 편중 현상을 미국문화와의 영향관계 속에서 파악하고 있다는 점에서 주목할 만하다. 이외에도 김성아의 논문은 공연 팸플릿, 프로그램 북, 연극 비평문, 기사 등을 풍부하게 참고하여 당대 대학극계의 분위기를 생생하게 전달한다. 그러나 논문이 발표된 시점이 연구 대상과의 시간적 격차가 확보되지 않은 때였고 이에 따라 대학극에 대한 심도 있는 분석보다 현상에 대한 당위론적 주장이 짙게 드러난다는 점에서 아쉬움을 남긴다. 또한 인용한 글의 상당수가 지도교수 이근삼의 것에 의존하고 있음에 논문의 객관성에 있어 한계를 지닌다.

김윤정의 연구는 1970년대 서울대학교 문리대 연극반 활동에 주목함으

12) 김성아, 「한국대학극에 관한 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1969.

13) 김윤정, 「1970년대 대학연극고찰-서울 지역을 중심으로-」, 『민족문화사연구』 35, 2007; 김윤정, 「1970년대 대학연극과 진보적 연극운동의 태동: “서울대 문리대 연극반”을 중심으로」, 『민족문화사연구』 32, 2006.

로써 대학극의 역할과 의의를 고찰한다.¹⁴⁾ 이어진 후속연구에서는 1970년대 서울지역을 중심으로 한 대학극 공연 레파토리 분석을 통해 당대 대학극의 지형도를 그려낸다. 해당 연구는 당대 대학문화와 대학생 주체에 주목한다는 점에서 본고와 문제의식을 공유하나 연구 대상의 시기가 1970년대로 제한되어 있고 연구의 궁극적인 목표가 ‘연극운동’의 관점에서 1970년대 마당극 운동을 비롯한 진보적 연극운동의 기원을 밝히는 것에 있음에 ‘문화운동’의 일환으로서 1960년대 대학극 운동을 보고자 하는 본고의 시각과는 차이를 갖는다.

따라서, 연극사 연구가 지닌 관점의 한계를 보완하기 위해 보다 넓은 차원에서 당대 대학생, 대학문화를 다룬 문화사적 연구에 주목해 볼 수 있다. 이들 연구의 가장 큰 특징으로 4.19 혁명에 대한 과도한 정치사적 접근 또는 4.19 세대에 대한 지나친 의미부여를 꼽을 수 있다. 그러나 이러한 관점은 1960년대의 의미를 ‘저항’과 ‘지성’에 집중한 나머지 ‘문화’를 이에 종속된 결과물로서 이해할 수 있다는 점에서 문제적이다. 4.19 혁명의 의미는 1960년대를 대표하는 문화적 사건으로서 전면적 변화를 위한 ‘기점’이 아닌 변화를 위한 ‘추동력’을 부여했다는 점에서 이해되어야 한다.

한마디로 1960년대 대학극 운동에 대한 기존의 연구들은 같은 시기 동인제 극단과의 영향관계 속에서 소극적으로 다뤄졌을 뿐 ‘문화운동’의 영역으로 확장하여 논의된 바 없었다. 또한 대학극에 대한 대부분의 관점이 이를 단지 동인제 극단의 전사(前史) 혹은 전신(前身)으로 보는 것으로 머물러 있음에 이는 기성 연극에 비해 대학극을 여전히 미숙하고 미완의 것으로 상정할 뿐만 아니라 이전 시기의 학생극, 대학극과 변별되는 ‘1960년대 대학극’만의 특징을 온전히 설명할 수 없다는 점에서 문제적이다. 이러한 기존 연구의 한계를 극복하기 위해서는 당대 대학문화와 연극계에 대한 총체적인 이해 가운데 대학극을 독립된 연구 대상으로 보는 관점이

14) 그에 따르면 1970년대의 대학극은 ‘도전과 실험정신’과 함께 지식인으로서의 ‘사명감’을 수행할 것을 요청받았다. 이러한 분위기 속에서 번역극 일색의 레파토리 선정을 비판하며 등장한 서울대 문리대 연극반은 창작극 중심주의를 선언하며 진보적 연극운동의 중심에 선다(김윤정, 「1970년대 대학연극과 진보적 연극운동의 태동-서울대 문리대 연극반을 중심으로-」, 『민족문화사연구』 32, 2007.)

필요하다.

1960년대 대학극 운동이 어떻게 추동되는지, 그리고 어떠한 영향력을 끼쳤는지 살펴보기 위해서는 비단 정치적 흐름에 대한 분석 외에도 1960년대 ‘대학’의 학적·제도적 변화 가운데 혁명 이후 문화적 주체로서 등장한 ‘대학생’ 집단에 의한 ‘대학문화’와 그 문화적 자장 가운데 대학극이 존재방식에 대한 분석이 필요하다. 이를 통해 ‘연극운동’이라는 소극적 의미를 넘어서 ‘문화운동’으로서 1960년대 대학극 운동의 의미를 새롭게 규명할 수 있을 것이다.

1.2. 연구의 시각

해방 이후 대학극 운동 전반에 대한 독자적인 연구가 부재한 상황에서 대학극에 대한 시대적 분류는 엄밀한 시기구분은 시도된 바 없으나 대체로 10년 주기의 단위로 나눌 수 있다.¹⁵⁾ 이는 한국 현대사에서 중대한 문화적 변화를 가져다 준 정치적 사건이 변혁의 기점으로 설정되었고 이러한 구분법을 지금까지의 연극사 연구에서도 그대로 받아들였던 것으로 보인다. 물론 대학극 운동은 기반으로 ‘대학’과 주체로서의 ‘대학생’ 집단에 의한 것이기 때문에 4.19 혁명, 군사정권과 민주화운동 등 한국 현대사의 커다란 변동과 절대적으로 무관할 수 없다. 그러나 앞서 문제를 제기하였듯 대학극 운동을 과도한 정치사적 접근 또는 세대론적 관점에서 분석한다면 ‘문화’의 자생적 능력을 배제한 채 구조적 변화에 따른 종속적인 결과물로 이해할 뿐이다.

이에 본고는 대학극의 시대를 제도의 변화와 주체에 초점을 맞추어 다

15) 서울대 총연극회 회지 「또 하나의 무대」에 1989년에 게재된 ‘서울대 연극회사’는 연극의 사회 참여를 중심으로 다음과 같이 시대구분을 시도하였다. ①창립기: 1947~1960, ②현실에 대해 인식하기 시작하는 시기: 1960~1975, ③마당극시기: 1975~1986, ④총연극회 시기: 1986~1989. 한편, 『서울대연극50년사』의 통사를 집필한 이미원은 기성 연극계와 문화계와의 상관성을 염두하여 새롭게 시대를 구분하였다. ①해방기와 전후의 순수연극운동 시대(1947~1960), ②단대극회 주도시대: 서구 현대극 번역과 우리극의 뿌리찾기 운동(1960~1975), ③연극의 사회적 확대: 관악 이전과 마당극운동(1975~1990), ④포스트모던 시대와 새로운 모색기(1990년 이후)

음과 같이 구분하고자 한다. 첫 번째 시기는 해방 후 고등교육법에 따라 ‘대학’이 설치되고 그에 따라 ‘대학극’이 등장한 1947년부터 전란 중의 1953년까지로 대학극 운동의 ‘태동기’라 할 수 있다. 이 시기 대학극은 제도로서 ‘대학’을 기반으로 하고 있었으나 식민지 시기 학생극의 ‘계몽주의적 연극관’을 계승하는 차원에서 공연을 이어가는 수준이었다. 대학연극콩쿨 개최를 통해 대학극이 새롭게 조명되긴 하였으나 이 또한 연극인구 양성이란 기성 연극인들의 의도적 배치 아래 놓인 것이었다. 비록 대학극만의 독자적인 특징이 두드러진 때는 아니었으나 이 시기부터 대학생에 대한 기성 연극계의 기대가 고조되었으며 교내 행사의 일환으로서 대학극이 공연되기 시작한다.

두 번째 시기는 서울 환도 후 1954년부터 1960년 4월 혁명 이전까지로 ‘정립기’로 볼 수 있다. 이때에 대학극은 자신들만의 역할과 의미를 비로소 인식하기 시작했으며 상당수의 직업 연극인을 배출하면서 이 시기 연극운동에 직접적인 영향을 끼치게 된다. 이와 함께 주목할 것은 여석기, 이근삼과 같은 미국 유학파 출신의 ‘해방 후 1세대 학자’들이 1950년대 후반부터 대거 대학에 진출했다는 점이다. 이들은 강의, 번역, 비평 등을 통해 서구문화를 적극적으로 매개함으로써 당대 지식장에 커다란 변화를 가지고 왔다. 또한 대학 연극반의 지도교수를 도맡음에 따라 대학극의 레파토리 선정에 영향을 미친다.

이러한 배경 속에서 4월 혁명 이후 호명된 대학생 주체와 이들의 문화적 열망에 따라 대학극 운동의 ‘고양기’인 세 번째 시기가 전개될 수 있었다. 이 시기 대학 연극인들은 1950년대 후반 신진 연극학자로부터 서구 중심의 연극적 기반을 구축할 수 있었다. 여기에 4월 혁명에 의해 문화적 주체로 호명됨에 따라 대학극 운동을 역동적으로 전개해간다. 특히, ‘고양기’의 대학극 운동은 대학의 아카데미즘과 대학생의 아마추어리즘 간의 우호적 협력관계를 기반으로 하고 있다는 점에서 매우 중요한 의미를 갖는다.

본고가 4월 혁명 이후 대학극 운동에 주목하고자 하는 까닭도 여기에 있다. 대학극을 이루는 가장 기본적인 구성요소는 ‘대학’과 ‘연극’이자 행

위의 주체로서 ‘대학생’이라 할 수 있다. 1960년대 ‘대학’은 해방 후 미국 식으로 재편된 학제 속에서 해방 1세대 학자와 혁명 이후의 대학생에 의해 새로운 ‘문화’를 발생시키고 있었으며 당대 연극계는 학적 체계화 과정을 통해 대중문화와 구분되는 ‘순수예술’, ‘학문(學問)’로서의 연극을 정립하고자 했다. 이때에 4월 혁명은 대학생 주체를 호명하는 문화적 사건이자 기폭제로 작용한다. 이러한 배경 가운데 이 논문이 강조하고자 하는 것은 1960년대의 대학극이 이들 세 요소들 간의 유기적 관계 속에서 대학문화와 직접적으로 관계했을 뿐만 아니라 나아가 당대 연극운동에 직간접적인 영향을 끼쳤다는 점이다.

본고는 혁명 이후 등장한 주체와 이들의 문화적 추동력이 1950년대부터 구축된 대학의 아카데미즘과 공명하는 가운데 1960년대 대학극 운동이 전개될 수 있었음을 밝히고자 한다. 이를 위해 문화연구(cultural studies)의 입장에서 레이몬드 윌리엄즈의 문화사회학(the sociology of culture)의 관점을 참조하고자 한다.¹⁶⁾ 윌리엄즈에 따르면 ‘문화(culture)’는 삶의 방식 전체이자 하나의 표의체계(signifying system)이다.¹⁷⁾ 문화란 단지 새로운 생산 방식, 새로운 산업의 출현에 의해서가 아니라 새로운 정치 사회적 발전 및 새로운 인간관계와 사회적 관계에 의해 발생하기 때문이다.¹⁸⁾ 따라서 이를 분석하는 작업은 근본적으로 문화를 생산하는 제도 및 형성체를 비롯한 이들 간의 생산관계, 문화의 사회적 식별과 구분 방식, 재생산, 조직화 등의 ‘사회적 과정’과 관련한다.¹⁹⁾

이러한 윌리엄즈의 관점은 마르크스의 유물론적 관점을 계승하면서도 문화와 불가분한 사회적 관계에 주목한다는 점에서 특징적이다. 그에 따르

16) 문화를 분석함에 있어 기존의 관점은 크게 관념론적 태도와 유물론적 태도로 나뉜다. 전자의 관점에서 문화는 ‘지적인 삶’과 ‘예술’에서 예상되는 행위작용에 따른 특수화된 정신의 ‘내적 발전’을 의미하는 것이었다. 이러한 관념론적 해석을 거부하며 등장한 것이 마르크스의 문화이론이다. 이는 “토대가 상부구조를 결정한다”는 마르크스의 명제에서 출발한다. 따라서 물질적 역사, 노동의 역사에 주목하고 사회적 과정으로서의 문화의 기본 요소를 명확하게 밝히고 이로써 역사의 전체성을 회복하는 것을 목표로 한다. 그러나 이 또한 ‘과학적 법칙’과 같이 사회적 과정을 도식적으로 해석한다는 비판을 받는다. (레이몬드 윌리엄즈, 박만준 역, 『마르크스주의와 문학』, 2009, 133쪽)

17) 레이몬드 윌리엄즈, 설준규·송승철 역, 『문화사회학』, 까치, 1984, 11쪽.

18) 레이몬드 윌리엄즈, 나영균 역, 『문학과 사회』, 이화문고, 1988(1961), 394쪽.

19) 레이몬드 윌리엄즈, 앞의 책, 1984, 31쪽.

면 문화는 따로 떨어진 ‘영역’이나 ‘요소들’에 의한 것이 아니라 살아 있는 인간들의 구체적인 행위로서 빚어지는 하나의 전체이다.²⁰⁾ 따라서 문화사회학적 관점으로 대상을 분석한다는 것은 제도 및 형성체, 생산수단 등의 문화적 생산의 사회적 과정에 관심을 갖는다는 것을 의미한다. 그리고 이는 문화적 생산자들과 인식 가능한 ‘제도’ 사이의 관계 및 이들에 의한 ‘구성체’와 이들의 변동 가능성을 전제하는 것에서 출발한다.²¹⁾

이를 종합하여 볼 때, 1960년대 대학극 운동은 1960년대 ‘대학’이라는 제도를 기반으로 하여 교수와 대학생으로 대표되는 문화적 주체들 간 ‘아카데미즘’적 유대 속에서 발생할 수 있었다. 나아가 대학문화와 직접적으로 관계함에 따라 ‘문화운동’적 성격을 띠었을 뿐만 아니라 ‘지배적인 것(the dominant)’인 기성 연극에 대하여 ‘부상하는 것(the emergent)’으로서 독자적인 영역을 확보하고 있었다.

이러한 특징을 분석하기 위하여 본고는 대학극의 범위를 비전공자들에 의한 연극으로 제한하고 당시 대학극 운동을 주도했던 서울지역 주요대학의 연극반 활동에 주목한다. 1960년대에 연극과가 설치된 학교로는 서라벌 예대(1956), 중앙대(1959), 동국대(1960)가 있었고 이들의 공연 또한 매우 활발한 편이었다. 대학 공간 속에서 대학생들에 의해 추동되었다는 점에서 볼 때, 이 또한 광범한 의미에서 대학극의 범주에 포함될 수 있을 것이다. 그러나 연극 전공자들에 의한 대학극은 작품 선정과 공연 방식에 있어서도 대학문화와 관계하는 문화운동으로서의 특징을 발견하기 어렵다. 또한 이들 학과의 궁극적인 목표가 전문 연극인의 양성 및 직업 연극계로의 진출에 놓여있었다는 점에서 비전공자의 연극반 활동과는 근본적인 차이를 지닌 것이므로 본고의 논의 대상에서는 포함하지 않도록 한다.²²⁾

20) 레이몬드 윌리엄즈, 앞의 책, 2009, 133쪽.

21) 레이몬드 윌리엄즈, 앞의 책, 1984, 35쪽.

22) 이 시기 대학 내 연극과 설치는 “극예술의 아카데미한 전통을 수립”하고자 했던 기성 연극인들의 오랜 소망과 의사표현을 위한 화술교육의 일환으로서 연극이 주목받기 시작하면서 추진될 수 있었다. 1959년 중앙대학교에 4년제 대학 최초로 연극영화과가 창설되는데 이어 “이제까지 도제로서 양성되어 온 스타 양성이 튼튼한 교양을 밑받침하여 정기적인 훈련과정을 겪고 육성해야할 단계로 전진”한다는 포부 속에서 1960년 동국대학교에 20명 규모의 연극과가 신설되었으며 초대 학과장으로 유치진이 취임한다. 이에 따라 1960년 9월 동국대 내 소극장이 설치되었으며 1961년 중앙대에 본격적인 시설을 갖춘 오프 스테이지 형식의 ‘중대극장’이 건립되었다.

비전공자들에 의한 대학극 운동은 주로 서울 지역의 대학에서 활발히 전개되었다. 서울대, 연세대, 고려대를 비롯하여 서강대, 이화여대, 숙명여대와 지방 주요대학에서도 대학극이 공연되었으나 이들을 모두 분석하기에는 자료의 부족으로 인한 현실적인 한계가 있었다. 따라서 이 논문에서는 1960년대 대학극 운동을 이끌었던 서울대, 고려대, 연세대 3개 대학의 연극반만을 대상으로 한정하고자 한다. 그간의 선행연구에서 정리한 바에 따르면 세 대학은 공연 횟수에서도 압도적인 우위를 차지할 뿐만 아니라 ‘대학극’의 역할과 의미를 다분히 의식하는 차원에서 당대 대학극 운동을 주도하고 있었다. 또한 선후배 간 상호교류가 매우 활발했으며 재학 당시 또는 졸업 후 상당수가 동인제 극단에 가담했다는 점에서 이들 대학 연극반의 인적 네트워크는 1960년대 연극계 전반에 상당한 영향력을 끼치는 것이었다. 이와 함께 본고는 이들 연극반의 활동이 당대 대학, 대학생, 대학문화와 맺었던 관계에 대해 비중을 두고 살펴볼 것이다. 따라서 1960년대 대학극 운동이 지닌 아카데미즘적 특징과 ‘문화운동’적 성격을 규명하는데 중점을 두고자 둘 것이다.

지금껏 제대로 논의되지 않았던 1960년대 대학극 운동을 연극사뿐만 아니라 문화운동의 차원으로 확장해서 보기 위해서는 다각적인 접근이 필요하다. 이에 본고가 연구 과정에서 활용할 자료는 다음과 같다. 우선 당시 공연된 대학극의 레파토리 목록을 참고할 것이다. 연극에 있어서 어떠한 작품을 공연하느냐 즉, 레파토리 선정의 문제는 극단의 정체성과 지향을 드러낸다는 점에서 매우 중요하다. 때문에 이 시기 대학극 레파토리 목록을 분석하는 작업은 대학극 운동의 특징과 구체적인 면면을 밝히는데 있어서 매우 유용한 자료이다. 그러나 지금까지 대학극사 전반을 아우르는 연구가 시도된 바 없었기 때문에 산발적으로 기록된 정보를 한 데 모으는 작업이 선행되어야 한다. 이를 위해 선행연구를 바탕으로 1차 목록을 작성하고 누락되거나 보완이 필요한 부분은 각 대학에서 자체적으로 편찬한 대학사 연구 및 대학극사를 참고하였다. 여기에 학교 신문의 게재된 공연 정보를 검토하여 중앙 극회 외 단대 및 학과에서 올린 공연을 포함했다.

이를 참고할 때, 당대 대학극 공연은 크게 번역극, 창작극, 원어극, 전통

연희를 활용한 공연으로 구분할 수 있다. 그 중에서도 번역극은 영미권 작품이 대다수를 차지했으며 교과목의 일부로 학생 원어극 또한 활발히 공연되었다. 창작극은 이러한 번역극 편중 현상에 대한 비판과 신인 배출에 대한 연극계의 기대가 고조되면서 공연되기 시작했다. 주로 신진 극작가군의 작품이 공연되었으며 대학생만의 목소리를 담아야한다는 의식에 따른 창작정신이 고취되면서 학생 창작극이 무대에 올라갔다. 한편 전통연희에 대한 관심을 가지고 이를 당대 정치현실에 대한 저항과 비판의 도구로서 활용한 움직임도 나타나기 시작했다. 중앙 극회와는 별도로 기획된 이들 공연은 전통과 서구의 결합을 통해 새로운 연극양식을 시도하였으며 이후 마당극 운동의 모태로 작용했다. 본고는 이러한 레퍼토리 구분법에 따라 본문의 각 절을 통해 세부 논의를 진행할 것이다.

그러나 공연 레퍼토리만으로는 대학 연극인들의 모습과 연극운동의 실상을 심층적으로 파악할 수 없다. 또한 대학의 특수한 조건과 학문적 배경에 따라 각기 다른 특징을 지니며 전개된 각 대학별 연극운동을 설명하기 어렵다. 이를 극복하기 위해 본고는 그간의 축적된 대학사 연구를 참고하여 1960년대 대학의 모습과 대학문화의 특징을 살펴보고자 하였다.²³⁾ 나아가 대학극 운동과 관련한 내용은 『서울대학교 연극 50년사』(1999), 『연세 연극사』(1980), 『고대극회사』(1978), 『영어 연극 공연사: 이대영문과 연극 70년을 돌아보며』(2000)을 통해 각 대학의 연극운동을 세부적으로 다루고자 한다. 이를 통해 대학사, 대학문화, 대학극에 대한 전반적인 흐름과 특징을 파악할 수 있지만 대개의 서술이 거시적 관점에서 이루어진 까닭에 대학문화의 구체적인 면면을 보여주지 못한다는 한계를 지니고 있다.

이를 극복하기 위해 본고는 당대 대학의 모습과 대학생의 일상을 잘 보

23) 서울대학교 70년사 편찬위원회, 『서울대학교 70년사: 1946~2016』, 서울대학교, 2016;

서울대학교 20년사 편찬위원회, 『서울대학교 20년사: 1946~1966』, 서울대학교, 1966; 대학교 100년사 편찬위원회, 『(고려대학교 100년사) 고려대학교 문화사』, 고려대학교출판부, 2005; 연세대학교 100년사 편찬위원회, 『연세대학교 백년사, 1885~1985』 1~4, 연세대학교 출판부, 1985; 이화 100년사 편찬위원회, 『이화 100년사』, 이화여자대학교 출판부, 1994

여주는 자료로서 각 대학의 신문에 주목할 것이다. 이 시기의 대학신문은 학사 일정, 학내 소식 등 대학 생활에 필요한 기본적인 정보를 제공하고 당대 정치·사회·문화 이슈에 대한 교수, 강사, 대학생의 의견이 발표되었던 소통의 장으로 기능했다는 점에서 매우 중요한 자료이다. 이에 본고는 대학극 운동이 가장 활발했던 서울대의 『대학신문』, 연세대의 『연세춘추』, 고려대의 『고대신문』을 주로 참고하여 대학문화 내 대학극의 문화적 위상 및 실제공연 모습을 확인하고자 한다. 이와 함께 『동아일보』, 『경향신문』, 『서울신문』, 『조선일보』와 같은 일간지에 실린 대학극 관련 기사를 함께 활용하여 당대 연극계의 전반적 맥락 안에서 대학극의 존재 방식 및 의미를 파악할 것이다.

그밖에 본고는 이 시기 대학극에 참여한 연극인들이 남긴 구술자료를 활용하고자 한다. 한국문화예술위원회의 아르코예술기록원에서는 2003년부터 예술사 연구를 위한 ‘한국·근현대 예술사 구술채록사업’을 진행하고 있으며 현재 공연예술 분야의 연극 파트에서만 약 50여 건의 구술채록물이 축적되어 있다. 해당 자료는 연기, 연출, 무대미술, 연극학자 등 연극 내 다양한 영역의 현장 연극인의 생애사를 중심으로 한 채록문이라는 점에서 이 시기 연극계를 통시적으로 이해하는데 매우 유용한 자료이다. 또한, 현장 연극인을 대상으로 하거나 세부 영역을 다룬 연구가 소수에 불과했던 그간의 상황에서 이들의 구술 자료는 당대 연극계 및 연극운동의 분위기와 함께 ‘주체’로서의 연극인의 목소리를 가장 생생하게 전달한다는 점에서 주목할 만하다. 이에 본고는 대학극 출신이자 신진 연극인을 대표하는 김의경(1936~2016), 오현경(1936~)을 비롯하여 당시 연극계 담론을 주도한 여석기(1922~2014), 김정옥(1932~), 임영웅(1936~)의 구술 자료를 함께 검토함으로써 1960년대 연극계 지형도를 공시적으로 그려낼 수 있을 것으로 기대한다. 여기에 지금까지 간행된 당시 연극 관계자들의 회고록을 참고하여 당대 연극계에 대한 이해를 돕고자 한다.²⁴⁾

24) 이 시기 연극계에 대한 회고는 단행본보다는 주로 잡지 기사, 신문 칼럼 등을 통해 산발적으로 이루어졌다. 따라서 오랜 기간 여러 매체에 게재된 회고 자료를 활용하되 단행본의 경우 다음의 것을 주로 참고하였다. 유용환, 『무대 뒤에 남은 이야기들: 한국연극 50년 비사(秘史)』, 지성의 샘, 2005; 여석기, 『나의 삶, 나의 학문, 나의 연극』, 연극과 인간, 2012.

그러나 구술 및 회고 자료의 경우 과거 사실에 대한 객관적 정보라기보다 당대의 시대적 경험과 분위기에 대한 개별 구술자의 관점을 반영하기 때문에 구술 시점의 입장과 견해에 따라 왜곡 및 변형될 수 있다는 한계를 갖는다.²⁵⁾ 이러한 한계를 보완하고 대학 연극인들에 의한 당시 대학극 운동의 구체적인 실상과 방향을 파악하기 위해서 본고는 당시 공연대본, 프로그램 북, 공연 팸플렛 및 기존에 알려지지 않았던 문헌 자료 등을 활용하고자 한다. 우선 아르코예술자료원에서 소장하고 있는 대학극 공연 대본은 대략 20개로 대부분 번역극에 해당한다. 이들 자료는 더 이상 공연되지 않거나 단행본 형태로 출판되지 않았던 까닭에 작가 및 작품의 내용을 정확히 파악할 수 없었던 당시 공연에 대한 이해를 더해주었다. 한편, 프로그램 북, 공연 팸플렛은 아카이빙 기획 부재로 인해 유실된 경우가 많았기 때문에 직접 실물을 확인하기 어려웠으나 지금까지 축적된 연구에서 활용된 자료들을 부분적으로 참고하였다. 이외에도 본고는 서울대학교 기록관이 소장하고 있는 대학문화 관련 자료 중에서 대학극과 관련된 문서들을 발견하였다. 대표적인 것이 1963년 제출된 「제1회 향토의식초혼굿 계획안」으로 향토의식개척단에 의해 <원귀마당쇠>이 공연된 맥락과 배경을 상세하게 보여준다는 점에서 매우 중요하다.

이와 함께 『사상계』, 『세대』, 『신동아』와 같은 종합 교양지 및 『연극』, 『자유문학』, 『현대문학』, 『공간』, 에 실린 연극관련 논의를 검토할 것이다. 지면의 한계 상 제한된 논의만 할 수밖에 없었던 신문과는 달리 잡지에서의 연극관련 기사는 연구 논문, 작가론, 작품론 등을 깊이 있게 다루고 있었다. 이러한 기사의 단골 필자는 ‘해방 후 1세대 학자’로 막 대학에 진출하기 시작한 신진 연극학자들이었다. 특히, 『사상계』, 『세대』는 지면과 내용면에서 여타 잡지에 비해 연극관련 기사를 비중 있게 다룬다는 점에서 주목을 요한다. 이를 통해 문화 전신자로서의 신진 연극학자들의 역할 및 대학극 운동 간의 관계를 다층적으로 분석할 수 있을 것이다.

25) 참고로 ‘한국·근현대 예술사 구술채록사업’의 경우 구술채록문과는 별도로 영상 기록물을 남기기 위하여 인터뷰 진행시 카메라 장비를 동원한다. 이러한 환경은 구술자로 하여금 다분히 형식적이고 의도적인 배치를 통한 서술을 하도록 만들 가능성이 있다. 회고 자료 또한 ‘글쓰기’라는 의식적인 단계를 거친다는 점에서 한계를 지닌다.

이러한 자료들을 토대로 본고는 2장에서 1950년대 대학 내 지식장이 변화되기 시작하고 이와 함께 문화운동의 기반이 형성될 수 있었던 배경을 살필 것이다. 이를 위해 문화의 전신자로서 해방 후 1세대 학자의 등장과 학교 축제의 시작, 미국 문화의 영향, 대중문화의 확산에 따라 대학문화의 기틀이 마련되었음을 확인한다. 또한 이러한 대학문화의 흐름 속에서 ‘연극’이 차지했던 문화적 위상과 의미를 논하고자 한다. 3장에서는 4.19 혁명 이후 ‘대학극’만의 정체성 확립이 요청되고 이와 함께 공연 횟수가 증가 및 공연 레파토리에 있어 변화하기 시작한 1960년대 대학극 운동의 구체적인 면면들을 살필 것이다. 특히, 이 시기 대학극은 새로운 연극양식을 통해 혁명 이후의 세대인식을 드러내는 ‘실험무대’로서의 역할을 요구받게 된다. 이에 따라 기존 사실주의 극 양식을 탈피하는 연극주의 경향에 속하는 작품들이 공연되기 시작했다. 한편, 서구문화의 표상으로서 ‘미국문화’의 영향력 속에서 미국 현대극이 자주 공연되었다. 이 시기 교양인으로서 대학생의 역할이 강조됨에 따라 외국어 전공자들에 의한 학생 원어극이 일종의 붐을 일으켰다. 마지막으로 4장에서는 번역극 공연에 대한 비판적 성찰과 대학생들의 정치현실에 대한 인식에 따라 창작극 및 전통연희를 활용한 공연이 시도되었음을 확인한다. 창작극의 경우 주로 신진 극작가의 작품이 올라갔으며 대학생들이 직접 쓴 학생 창작극 또한 주목받기 시작했다. 한편, 전통연희 관련 공연은 군부독재에 대한 보다 직접적인 저항을 드러내는 동시에 전통과 서구의 극 양식을 결합한 새로운 형식의 공연을 시도하였다. 본고는 이러한 작업을 통해 당대 대학문화와 직접적으로 관계하는 ‘문화운동’으로서 1960년대 대학극 운동의 역할과 그 의미를 다각적으로 재조명할 수 있기를 기대하여 본다.

2. 1950~60년대 대학 내 지식장의 변화와 문화운동의 기반형성

2.1 문화의 전신자로서 해방 후 1세대 학자의 등장

해방 후 전개된 연극운동의 가장 큰 특징은 ‘아카데미즘’에 있다고 할 수 있다. 구체적으로 이는 레파토리 선정을 위한 학적 기반 속에서 연극에 임하는 ‘자세’와 ‘태도’로서 강조되었음을 의미한다.²⁶⁾ 그러나 이러한 ‘아카데미즘’이 동시대 연극운동과 문화 전반에 실제적인 영향을 미치게 된 것은 학회, 학과, 수업 등을 통한 제도화 과정을 거치면서부터라 할 수 있다.²⁷⁾

이러한 의미에서 볼 때, 해방 후 연극운동에서 ‘아카데미즘’은 지식의 준거점이 일본에서 미국으로 이동함에 따라 이를 직접 매개할 수 있는 지식인의 등장, 학제의 변화, 나아가 이를 수용할 수 있는 계층이 형성된 때부터 등장하게 된다. 여기에 1950년대 후반 영화²⁸⁾, 텔레비전 드라마, 라디오 방송극²⁹⁾ 등 대중문화가 급격히 성장하고 이에 따라 연극계가 장르

26) 연극운동에 있어 ‘아카데미즘’의 추구는 일본 유학파 출신이 주축이 된 식민지 시기의 학생극 운동에서도 발견된다. 그러나 이는 당시의 서구극 수용이 일본을 경유하는 굴절된 형태일 수밖에 없다는 점에서 근본적 한계를 지닌 것이었다.

27) 1949년 ‘한국연극학회’는 “연극의 학구적인 면에 이바지”하자는 목적 아래 유치진, 서항석, 이진순, 오영진을 비롯한 기성 연극인들에 의해 결성된 최초의 연극학회였다. 학보발간, 도서출판, 연극도서관, 연극학교 창립 등의 사업 계획을 발표한데 이어, ‘제1회 하기연극강좌’를 2주에 걸쳐 실시하는 등 이들의 활동영역은 단순 연구를 넘어서 매우 광범하게 진행되었다. 1958년에 결성된 국제극예술협회(International Theatre Institute, ITI)의 한국본부(1958) 또한 연극계 내부에서 아카데미즘의 풍토를 조성하는데 기여한다.

28) 1950년대 말부터 극장 수가 급격하게 증가하고 배급망이 확산됨에 따라 영화의 대량 소비가 가능한 환경이 조성되기 시작했다. 1957년 삼성영화주식회사의 스튜디오 두 채가 군자동에 설치되었으며 한국영화문화협회에서는 아세아 재단의 원조를 받아 정릉에 석조 스튜디오를 조성하고 최신 영화장비를 구비했다. 동시에 국내 최대 규모의 수도영화주식회사의 안양촬영소가 건설 중에 있었다. 이처럼 대중문화산업으로서 기반이 구축되고 1960년을 기점으로 배급망을 전국 단위로 확장하게 되자 영화는 명실상부 대중문화의 독보적인 위치에 오르게 된다. (유현목, 「1957년 반성 영화계의 기술향상과 정신의 빈곤」, 『동아일보』, 1957.12.15.)

29) KBS TV(1961), TBC TV(1964)가 연이어 개국하면서 텔레비전 드라마를 제작하기 시작했으며 문화 라디오(1961), 동아 라디오(1963), 동양 라디오(1964)의 개국에 따라 ‘농어촌 라디오 보내기 운동’이 실시됨으로써 전국적인 라디오 방송 네트워크망이 구축되었다. 이처럼 대중 매체(mass media)를 둘러싼 제반 환경의 변화와 보급망 확장은 기

존재론적 위기를 직면하게 된 배경은 ‘아카데미즘’이 연극계 재건을 위한 구호로서 의도적으로 배치되기 시작했음을 보여준다.

따라서 1960년대 대학극 운동을 분석할 때에 주목해야할 것은 대중문화의 성장으로 인해 당대 문화계에서 연극이 차지했던 문화적 위상을 확인하고 이것이 1960년대 ‘대학’ 문화와 1950년대 후반 학술장의 변동과 어떻게 관련했는지를 밝히는 것에 있다. 이에 본 절에서는 해방 후 대학의 제도적 변화 가운데 ‘해방 후 1세대 학자’에 속하는 신진 연극학자들이 등장하기 시작한 1950년대 중후반의 아카데미즘적 맥락을 살피고 이것이 당대 대학극 운동에 미친 직간접적인 영향을 밝히는 것을 목표로 한다. 본격적인 논의에 앞서 우선적으로 살펴보아야할 것은 해방 후 대학의 팽창과 이에 따른 기대 역할 및 질적 변화이다. 앞서 정의하였듯 ‘대학극’이란 ‘대학’이라는 제도의 정립과 불가분의 관계에 놓여있기 때문이다.

1945년 해방 직후 한국사회는 고등교육기관의 급격한 팽창을 맞이한다. 이는 새로운 독립국가를 건설함에 있어 ‘대학(大學)’의 역할이 새롭게 강조된 데에서 비롯했다. 교수와 학생에게는 “학문을 통하여 건국에 공헌”하는 자로서의 역할이 부여되었으며 대학은 이들을 육성 및 배출하는 기관으로 인식되었다.³⁰⁾ 따라서 1945년 19개에 불과했던 고등교육기관의 수는 꾸준히 증가하여 1952~1954년 사이 이른바 ‘대학 봄’을 거쳐 1960년에는 3.3배에 해당하는 63개에 이르렀다.³¹⁾ 기관의 팽창과 함께 대학생의 수 또한 1945년 7,819명에서 1960년에는 97,819명으로 12배 이상 늘어났다.³²⁾ 식민지 시대 정식 교육을 받은 자가 전체 인구 중 25%에 불과했고, 그 중에

존 신문, 잡지와는 다른 ‘대중’ 관객층을 형성하였으며 ‘대중 문화(popular culture)’의 본격적인 성장에 기여한다.(강준만, 『한국현대사산책:1960년대편』 2, 인물과 사상사, 2004, 96~8쪽.

30) 「국립서울대학교설립에 대하여(1)」, 『동아일보』, 1946.7.14.

31) 1952~54년 사이 대학의 팽창은 지방 국·도립 대학교의 설립과 관련한다. 1947년 국립 서울대학교 설립당시 1도 1교원칙에 따라 각 지방에 대학을 설치할 계획이었으나 소위 ‘국대안 파동’과 한국전쟁으로 인해 유보되다가 1952년부터 본격적인 실행에 들어갔다. 그 결과, 1953년까지 경북대, 전남대, 전북대, 충남대, 부산대 등이 설립되었다.(이광호, 「한국고등교육의 제도적 구조재편의 특징-1945~1955년을 중심으로-」, 『한국청소년연구』 8, 1992, 34~35쪽)

32) 유영익, 「거시적으로 본 1950년대의 역사-남한의 변화를 중심으로」, 『해방전후사의 재인식2』, 책세상, 2006, 431쪽.

서도 전문학교 이상의 교육을 받은 자가 1% 미만이었다는 점에서 미루어 볼 때, 이러한 양적 팽창이 ‘국가 건설에 기여’라는 정부의 목표 속에서 계획적으로 추진되었음을 알 수 있다.³³⁾

이와 함께 해방 후 대학은 기존 일본식 전문대학과는 다른 미국식 대학 모델에 따라 전면적인 제도적 변화를 겪는다. 일반적으로 대학의 모델은 역사와 제도를 기준으로 하여 크게 미국형과 유럽형으로 구분된다. 유럽형 모델은 직업계와 학술계의 대학을 독립된 별도의 조직체로 운영하는 것으로 일본의 제국대학, 전문대학은 유럽형 모델을 따르고 있었다. 반면, 미국형 모델은 전문직 대학과 학술 대학을 종합하여 하나의 대학을 조직하는 형태로 1947년 설립된 국립서울대학교는 후자의 형태를 수용한 대표적인 학교였다. 해방 후 한국의 일부 대학은 미국 주립대학을 기준으로 삼은 미국형 모델에 따라서 이사회를 통한 학교운영, 문리과 대학을 중심으로 한 복수의 전문대학과 대학원의 구성, 교수의 직제 등을 갖춰나간다.³⁴⁾ 그러나 문제는 여전히 대학에서 다루는 학문의 내용과 교원이 일제 강점기의 것에 머물러 있다는 데에 있었다. 미국형 모델에 따라 대학의 제도 및 학제가 변화되었다 할지라도 그 내용으로서 과거 식민지 시기의 학문을 답습하고 있기에 본질적인 변화를 기대하기 어려운 실정이었다.

이러한 상황에서 대학의 질적 변화를 위한 가장 기초적인 작업으로 추진된 것은 ‘미국유학’이었다. 1954년부터 미국경제협조처(USOM)는 유학, 단기훈련, 시찰 등 다양한 형태의 미국유학을 적극적으로 지원한다. 그 결과 1960년대 중반까지 미국유학을 경험한 자들은 장·단기연수자 1,774명, 미 국무성에 의한 교환연수자 1,000여명을 포함하여 대략 3천여 명을 상회하기에 이른다.³⁵⁾ 그중에서도 교수, 강사의 단기 연수가 큰 비중을 차지

33) 1950년대 대학생 수가 급격하게 팽창한 데에는 중등학교 이상의 재학생에 대한 징집을 보류하는 일명 ‘재학자 징집연기 잠정령’에 또한 그 원인이 있었다. 1950년 2월 공포된 해당 조항으로 인해 대학생들은 군복무 대신 전시연합대학에서 학생 군사훈련을 받는 것으로 징집을 면할 수 있었다. 이후 1952년 문교부와 국방부가 학생 군사훈련의 방법과 징집보류 원칙에 합의함에 따라 병역 특혜를 의미하는 ‘전시 학생증’이 발급되었으며 휴전 이후에도 이러한 징집보류 조치는 대학생을 국가발전에 필요한 ‘전인적 교육자’로서 양성하고자 하는 대학교육의 목적 아래 지속되었다.

34) 김정인, 「해방 이후 미국식 대학모델의 이식과 학문종속」, 『우리 학문 속의 미국』, 한울아카데미, 2003, 82쪽.

35) 1953년부터 1967년 3월 말까지 해외 유학생 인정자 통계에 따르면 정식 유학생은

했으며 대학원생, 대학생을 대상으로 한 미국 탐방기회가 제공되기도 했다.

그렇다고 해서 모든 지식인들에게 미국유학의 기회가 주어진 것은 아니었다. 1950년대 중반 대학의 교원은 식민지 시기에 대학 교육을 받은 기성세대 학자와 이른바 ‘해방 후 1세대 학자’로 양분되어 있었는데, 기성세대의 학자들이 유학지원 대상에서 애초에 제외되었던 반면 이제 막 대학에 진출하기 시작한 ‘해방 후 1세대 학자’에게 미국유학은 적극적으로 장려되었다. 이들은 1920년대 후반에서 1930년에 출생한 세대로 일본식 교육 제도 속에서 성장기를 보내다가 성인 된 후 미국식 학제 속에서 대학교육을 받은 자들이었다. 여기에 속하는 여석기(呂石基, 1922~2014)³⁶⁾, 이근삼(李根三, 1929~2003)³⁷⁾은 미국유학의 수혜자였으며 귀국 후 1950년대 대학 내 지식장의 변화를 주도했을 뿐만 아니라 같은 시기 연극계의 ‘아카데미즘’을 이끄는 대표적인 신진 연극학자였다.

나는 속된 비유로 ‘첫차’를 탄 느낌과 ‘막차’에 올라탄 느낌을 아울러 가진 착잡한 심정이었다. 첫차라는 뜻은 학문으로 말하자면 해방 제1세대에 속한다는 이야기이고, 막차라는 의미는 공부를 더하거나, 아니면 얼마간이라도 인생의 방향을 소중한 경험의 질(質)로 전환시킬 겨를도 없이 기성의 꼴찌 대열에 강제 편입 되었다는 뜻이다. 정확히 말하자면 ‘세대’라고 할 수 없고 해방을 기점으로 이전과 이후 사이의 매우 짙막한 시기에 대학을 나와 곧바로 그 강단에 선 몇 해 안되는 시기를 뜻한다. 그 세대라고까지 할 수 없는 세대의 간격에서 인

7,958명에 달했다. 이를 전공별로 분류할 때, 1960년대 말까지 인문계열의 유학생 수가 가장 많았다. (김정인, 앞의 글, 2003, 88쪽)

36) 1922년 경북 김천 출생. 중학교를 마치고 일본으로 건너가 구제 마쓰에 고등학교를 졸업 후, 1942년 동경제국대학 영문과에 입학한다. 2학년을 마치고 학도징용에 끌려가 노역하던 중 광복을 맞이해 귀향한 뒤, 1946년 경성대학 법문학부 영문과 3학년에 편입하여 학업을 마친다. 같은해 10월 서울대학교 문리과 예과 강사로 임명되고, 1947년 대구사범대학 영문과 교수로 7년 간 근무하다 1953년 고려대학교의 서울 복귀에 따라 영문과 전임이 되어 1987년까지 34년간 재직했다.

37) 1929년 평양 출생. 1946년 평양 사범학교 마친 뒤 월남하여 동국대학교 영문과에 진학한 뒤, 1959년 미국 노스캐롤라이나 대학원에서 석사학위를 취득한다. 1958년 영문 희곡 「끝없는 실마리」를 발표하고 1960년 『사상계』에 「원고지」를 발표함으로써 본격적인 극작활동을 시작한다. 그는 1960년대에 일어난 한국연극계의 반사실적 경향을 대표하는 극작가의 선봉에 놓인다. 이후 1969년부터 서강대 교수로 부임하면서 비평 및 연구 활동을 이어갔다.

생을, 학문을 그리고 대학교수라는 커리어를 시작한 우리들은 분명히 선배들과 한 차를 타고 맨 뒷좌석에 앉아있었지만 그분들과의 이질감은 확연했다.³⁸⁾(가아 조는 인용자)

위 인용문에서 확인할 수 있듯이 식민지 시기 대학교육을 받은 기성 세대와 미국유학을 경험한 ‘해방 후 1세대 학자’ 간의 차이는 다루는 학문적 대상에서도 확연한 차이를 보였다. 보다 흥미로운 것은 이러한 회고에서 선배와의 심리적 거리감을 언급하고, 세대와의 차이를 분명하게 하고자 하는 의식적인 서술이 두드러진다는 점이다. 한국영어영문학회와 결성과 활동을 다룬 글에서 여석기는 “해방 후 영문학계가 본격적으로 활동하기 시작한 것은 1950년대 중반의 일이다. 다시 말해서 해방 후 전 세대로부터 자유롭게 되기까지 10년의 세월이 필요했던 것이다”라고 서술한다. 이외에도 1959년부터 1964년까지 발간한 『영미어학문학』 총서 중 ‘미국문학사’가 오로지 젊은 학자들에 의해 집필되었다는 점을 거듭 강조한다.³⁹⁾ 이는 1950년대 중반 지식장의 변화가 새로운 학문의 준거점으로서 미국의 영향, 제도의 변화 외에도 ‘해방 후 1세대 학자’의 세대적 자의식에 의해 추동된 것임을 보여준다.

실제로 이들의 수업 방식은 학문의 대상, 커리큘럼 및 교재의 선정, 교수법 등 모든 면에서 선배 학자의 것과 차이가 있었다. 1953년 고려대 전임교원으로 부임한 여석기는 ‘현대 영미소설’, ‘현대영미 드라마’와 같은 현대문학 교과목을 주로 담당하게 된다.⁴⁰⁾ 문제는 이 시기 현대문학에 대한 대학생들의 관심과 열의에도 불구하고 여전히 대학에서 연구대상으로

38) 여석기, 『나의 삶, 나의 학문, 나의 연극』, 연극과 인간, 2012, 92쪽.

39) “제1권 영국문학사의 경우 「현대영문학」(여석기)를 빼 나머지 5개 분야는 모두 선배 영문학자들에 의해 쓰인 것들이다. 이와 대조적으로 미국문학에 비교적 많은 무게를 두고 『미국문학사』가 한 권으로 독립되어 나왔는데, 여기에는 선배 학자의 참여가 없는 것이 특색이다. (...) 아무튼 이러한 집필자 배열은 학계의 스승 또는 선배는 깎듯이 모시되 주축은 어디까지나 젊은 학자를 중심으로 움직이는 전환기적 성격을 잘 나타내주고 있는 것이 아닌가 한다.”(여석기, 앞의 책, 2012, 142쪽)

40) “당시만 하더라도 일제 때 대학의 유풍이 남아 있어서 대학 영문과가 현대문학을 강의하는 것은 금기 사항으로 되어 있었다. 대표적인 예가 고대의 좋은 라이벌인 연희대의 경우였다. 당시 그 대학 영문과의 우두머리 격인 최재서 교수는 매우 엄격한 분이어서 과의 커리큘럼에 현대(20세기)영문학 과목을 포함하는데 거부감을 가졌던 것으로 들었다.”(여석기, 앞의 책, 2012, 113쪽)

인정받지 못했으며 이를 가르칠만한 학적 기반 또한 부재한 상황이었다는 점이다. ‘해방 후 1세대 학자’들은 1950년대 고등교육기관의 팽창에 따라 교원의 수요를 충족하기 위해 임용되긴 하였으나 이를 지도할 아무런 준비가 되지 않은 상황에 놓여 있었다.

이때에 미국유학은 배우는 일과 가르치는 일을 병행해야 했던 당시의 상황을 타개하기 위한 방책으로 장려되었다. 여석기는 1955년 한미재단의 장학금으로 1년 간 미국연수를 떠났으며 이근삼은 그랜드 스미스먼트 장학생으로 선발되어 1957년 노스캐롤라이나 대학원에 진학한다. 유학 당시 이들의 신분이 ‘대학교수’였다는 사실은 해방 이후 새로운 학문에 대한 당시 대학상황의 열악함을 증명하는 동시에 이들의 미국 유학을 통해 학습된 서구의 학문이 곧장 1950년대 대학에 소개될 수 있었던 까닭과 그 파급력을 짐작케 한다. 특히, 여석기와 이근삼은 당대 지식장계의 담론을 주도한 ‘교수’이자 시의적인 비평을 통해 당대 한국 연극계를 진단하던 ‘비평가’이기도 했다는 점에서 눈길을 끈다. 따라서 이들의 미국유학 경험은 서구극의 수용이라는 학문적 측면과 당대 한국 연극계에 끼친 문화적 측면에서 이해되어야 한다.

먼저, 서구극 수용이라는 측면에서 특히 눈여겨보아야 할 것은 1950~60년대에 활동한 신진 연극학자들의 전공이 대체로 영문학에 편중되어 있었다는 점이다. 이 시기 영문학을 전공하고 미국유학을 한다는 점은 단지 분과 학문에서의 전문성을 갖춤을 의미하지 않는다. 1950~60년대 지식장은 그야말로 미국을 중심으로 하고 있었으며 이는 구대륙의 이론과 학문 또한 미국을 통해 접할 수 있었음을 뜻했다.⁴¹⁾

소위 ‘해방 후 1세대 연극학자들’의 활동영역이 대학에서의 강의, 지도 외에도 번역, 비평, 연구 등 매우 광범했다는 점은 ‘문화의 매개자(cultural intermediary)’로서 이들의 역할과 위상을 짐작케 한다. 특히, 한국의 학계 내 지식의 주도권이 일본에서 서구(미국)으로 넘어간 1950년대 상황

41) 일례로 이근삼은 1950년대 후반 미국 연극계가 “교수건 학생이건 평론가건 브레히트의 서사극에 절대적인 영향”을 받았던 시기로 회고한다. 이는 당대 미국 연극계가 유럽 연극계와 긴밀히 관계하는 가운데 세계의 연극조류에 빠르게 반응하고 있었음을 보여준다. (이근삼, 「대담:이근삼·서연호」, 『이근삼 전집』 6, 연극과 인간, 2004, 535쪽.)

에서 이들의 학적 자본은 일본어 해독이 불가능했던 이른바 ‘한글세대’ 독자들에게 막강한 영향력을 끼쳤던 것으로 보인다. 그렇다면 이들이 미국 유학을 통해 축적된 학문의 내용은 구체적으로 무엇이였을까. 그리고 이는 동시대 한국 연극계에 어떠한 방식으로 매개되었던 것일까. 이는 1955년 미국연수를 떠난 여석기가 남긴 리처드 호슬레이 교수의 셰익스피어 강독 수업에 대한 아래의 글을 통해 추측해 볼 수 있다.

호슬레이 선생은 언제나 특정한 작품이 극장에 올라갔을 때를 당시의 무대 조건에 비추어 설명하는데 주력하는 것이다. 일반적으로 여러 주제를 교실에서 다루는 것은 당연하겠지만 거기 더하여 당시의 극장 공간, ‘무대 올리기’(staging)의 제 문제를 오리지널한 형태로 추구하는 데 역점을 둔 것이 보였다.⁴²⁾

위 인용문에서도 확인할 수 있듯이 호슬레이 선생의 수업은 희곡을 단지 ‘텍스트(text)’로서 강독(講讀)하는 것이 아니라 다양한 문화적·사회적 맥락 가운데 작품을 ‘무대화(staging)’ 과정을 수반하는 장르로 이해하도록 한다. 이러한 방식을 통해 여석기는 단지 희곡문학의 수준을 넘어서 공연 예술, 무대예술이라는 장르적 관점에서 연극 장르를 새롭게 받아들이게 된다.

이들이 미국유학을 통해 텍스트 분석에 대한 새로운 방법론으로 ‘신비평(New Criticism)’을 접하게 되었다는 점 또한 주목을 요한다. ‘신비평’은 기존의 인상 비평, 맥락 비평 등을 문제 삼으며 문학연구와 분리되는 의미에서 비평 영역이 정립되던 가운데 등장한 것으로 백철의 「뉴 크리티시즘에 대하여」(『문학예술』, 1956.11)를 기점으로 하여 한국 지식사회에 알려졌다. 이전에도 김기림, 최재서 등 기성 영문학자에 의해 신비평이 소개되긴 하였으나 비평의 방법론으로서 본격적으로 도입된 때는 김종문, 김용권, 송옥, 김종길 등 이른바 ‘해방 후 1세대’ 영문학자들에 의해서였다.⁴³⁾

42) 여석기, 앞의 책, 2012, 126쪽.

43) T.S.엘리엇과 I.A.리처즈로 대표되는 신비평 이론의 특징은 크게 두 가지이다. 먼저, 작품 외적인 면을 중시하는 기존 태도에서 벗어나 작품 자체를 대상으로 삼았다는 것과 의미나 내용보다는 언어와 형식에 주목하고 그들 간의 유기적인 연관성이 있다는 점이다.(주영중, 「1950~60년대 신비평의 수용과 새로운 비평의 모색」, 『한국근대문학연구』

흥미로운 것은 1950년대 중반만 하더라도 미국에서는 이미 신비평이 낡은 것으로 폐기되고 있었음에도 불구하고 한국에서는 여전히 당대 지식인들에 의해 적극적으로 수용되었다는 점이다. 르네 웰렉·오스틴 웨랜의 『문학의 이론 *Theory of Literature*』에 대한 여석기의 다음의 글은 당대 한국 사회에서 ‘신비평’에 대한 기대와 의미를 보여준다.

얼마 전만해도 우리가 일인(日人)의 키키묵은 문학 입문서 따위의 곁핥기만 일삼아 오던 사정과 비교하여 볼 때 여간 반가운 노릇이 아니란 말이다. (...) 『문학의 이론』은 재래의 문학개론이나 원론과는 매우 상이한 몇 가지 특색을 가지고 있다. (...) 이 책은 그 폐단을 고쳐 현실의 문학 비평이 사실은 아카데미한 문학연구와 긴밀하게 연결되는 것으로 고전을 분석하는데 시학의 원리가 정작 현대의 작품에도 본질적인 의미에서 적용되어야 할 것이라는 주장을 하는데 그 진가가 있다. (...) 문학의 학문적 연구에 있어 자연적이며 현명한 출발점은 문학작품 그 자체의 해석과 분석이다.⁴⁴⁾

인용문을 통해 볼 수 있듯이 그는 『문학의 이론』을 통해 일본에서 들어온 “키키묵은 문학 입문서 따위의 곁핥기”를 극복할 수 있을 것이라는 기대감을 드러낸다. 이처럼 1950년대 후반 신비평은 ‘작품 자체의 해석과 분석’이라는 방법론적 특성에서 오는 새로움과 함께 이를 통해 이전 세대와 자신들을 구분 짓고자 했던 ‘해방 후 1세대 학자’의 의도 속에서 수용되었다. 신비평의 방법론은 신진 연극학자들의 지적 근간을 이루면서 이들의 비평적 자의식을 고취시켰다.

한편, ‘해방 후 1세대 학자’들은 유학 생활을 통해 미국의 ‘문화적 풍토’를 체험하게 되는데, 이러한 경험은 우리나라에도 예술을 향유할 수 있는 문화적 풍토가 마련되어야 한다는 주장으로 이어졌다. 미국에서의 대학수업을 통해 새로운 학문을 접할 수 있었다면 일상생활에서 그들은 자유주의, 개인주의, 민주주의와 같은 근대적 가치를 학습하였으며 순수예술로서 인정되는 ‘연극’의 입지를 확인하게 된다.⁴⁵⁾

5. 2004, 262쪽.

44) 여석기, 「북-레뷰:문학의 이론」, 『사상계』 6, 1960.2, 401~2쪽.

45) 1950년대 미국유학 경험은 다층적으로 수용된 것이었다. 즉, 이를 통해 친미주의를 내

이근삼이 네 차례에 걸쳐 『현대문학』에 연재한 「미국견문」은 자신의 유학 경험을 담은 것으로 구체적으로는 반려견 문화, 자동차 구매, 커피 습관, 가정교육, 팁 문화 등 다양하고 구체적인 일상을 소재로 하였다. 「미국견문」은 선진문화에 대한 무조건적인 찬사보다 장기 체류자의 관점에서 미국문화에 대한 객관적이고 심도 있는 논의를 전개한다는 점에서 주목된다. 그 중에서도 미국 대중문화 내 연극의 위상을 언급한 다음의 대목은 눈길을 끈다.

좀 안다하는 미국인들은 좀처럼 해서는 영화구경을 안 간다. 호평이 있고 입지가 권고부동한 것만 간다. 대신 이들은 연극장에 간다. 미국의 영화들이 텔레비전이며 기타 새로운 미디어 때문에 관객들을 많이 빼앗겨서 그런지 영화관은 보통 텅 비어 있다. 그러나 아직도 극을 보려면 애써 예매권을 사야한다.⁴⁶⁾

미국사람들의 극장을 대하는 태도가 거의 교회에 임하는 태도와 같았다. 미국인들에게 극장이란 단순한 오락을 위한 장소가 아니라 예술을 이해하는 한편, 사교와 친목도 겸한 묘한 성격을 지닌 장소가 된다. (...) 연극이란 이에 실제 종사하는 연극인들만의 책임이 아니요. 국민 전체의 책임이기도 하다는 것이다.⁴⁷⁾

상기 인용에서 흥미로운 것은 대중문화의 성장으로 인해 관객을 상실한 장르는 ‘연극’이 아닌 오히려 ‘영화’임이 지적된다는 점이다. 이때에 연극의 관객은 “좀 안다하는 사람”으로 구체적으로 이는 “예술을 이해하는”자를 의미했다. “미국에서 공부할 때 가장 부러운 게 상설극장이었고 거기서 훈련하고 기획하고 공연하는 것”⁴⁸⁾이었다는 차후의 소회와 엮어볼 때, 이근삼은 미국유학을 통해 연극을 예술로서 받아들이는 분위기, 즉 ‘문화적 풍토’를 경험하게 되었음을 알 수 있다. 구미극단의 동향을 소개하는 다른 글에서도 확인할 수 있듯 이근삼은 미국에서의 극장 공간이 단지 공

면화하면서도 근대적 가치의 경험을 통해 오히려 반정부적 적대감을 형성케 하는 계기로 작용한 것이다. 이와 관련한 보다 자세한 논의로는 다음의 논문을 참조. (이선미, 「1950년대 미국유학 담론과 ‘대학문화’」, 『상허학보』 25, 2009, 252~3쪽.)

46) 이근삼, 「미국견문」 3, 『현대문학』 70, 1960.7.

47) 이근삼, 「연극세계일주:구미극단의 동향」, 『신동아』, 1967.10.

48) 이근삼, 『무대와 교실』, 이근삼교수 정년기념사업회 편, 1994, 314쪽.

연을 위한 장소로서가 아니라 ‘사교와 친목의 장’으로서 사회적인 기능을 하는 것에 크게 의미를 부여하며 연극 부흥을 위해서는 연극 종사자들의 책임을 넘어서 국민 전체와 관련하는 예술 장르임을 인식해야 할 것을 역설한다. 이를 종합하여 볼 때, 1950년대 후반 ‘해방 후 1세대 연극학자’들이 인식했던 ‘연극’이란 학문적 기반 외에도 이를 향유할 수 있는 계층, 극장공간의 구축, 사회적 분위기 등 ‘문화적 풍토’를 함축하는 개념이었다고 할 수 있다.

1950년대 후반 ‘해방 후 1세대 학자’들이 귀국과 동시에 대학 사회 및 문화계 전반에서 ‘문화의 매개자’로서 활발히 활동했다는 점은 이들의 연극관이 당대 연극운동의 방향과 특질에 상당한 영향을 끼쳤음을 짐작케 한다. ‘문화적 전신자’로서 이들의 활동에 주목할 때, 가장 눈여겨 볼 것은 바로 ‘번역’이다. 여러 매체에 동시대 미국 현대극 및 서구 연극론을 활발히 소개하였으며 번역 출판물에 있어서도 단골 역자로 등장한다. 이는 문화적 후진성을 극복하지 못한 한국사회를 선진화하고자 했던 당대 지식인들의 시대적 사명감에서 기인한 것이기도 하지만 다른 한편으로는 전국 가적 체제 하에 근대국가의 수립이라는 목표를 위해 의도적으로 추진되었다는 점에서 주목을 요한다.⁴⁹⁾

가장 먼저, 1950년대 미국은 미군정기부터 실시한 도서번역사업의 규모를 대폭 확장하고 체계를 갖추으로써 전후 한국 지식사회에 상당한 영향력을 행사하기 시작한다.⁵⁰⁾ 미국 정부는 도서번역사업을 추진하는데 있어

49) 물론 이전 시기에도 희곡의 번역은 창작극 생산을 위한 예비 작업으로 보는 단계론적 입장에서 장려되었다. 대표적인 것으로 1930년대 극예술연구회의 ‘극문화수립론’에서 주창된 ‘번역극 우선론’이 있다. 이는 전통 부재로 인한 공백을 서양식 연극으로 메꿔야 한다는 극단적인 주장과 전통극의 뿌리를 인정하고 이를 발전하는 방식으로 번역극을 수용해야한다는 절충적인 입장으로 구분되나 공통적으로 번역극 수용을 통해 창작극이 등장할 수 있다는 단계론적 입장을 전제하고, 조선 연극계에는 ‘창작극’이 부재하다는 ‘전통 부재론’을 받아들이고 있었다. (양승국, 『한국현대희곡론』, 연극과 인간, 2001, 198~199쪽.)

50) 도서번역사업과 관련한 미국 정부의 지원은 크게 다음의 형태로 추진되었다. 첫째, 해외 주재 미공보원(USIS)에 열람실 또는 도서관을 개설하였다. 둘째, 외환거래가 규제되는 해외 시장에서의 도서, 음반, 영화 등을 판매하는 미국 미디어 사업자들에게 적정 수입을 보장해주는 프로그램(Information Media Guarante)을 제공하였다. 셋째, 외국 학교에 교과서 및 과학서적을 기부하였다. (차재영, 「1950년대 한국에서의 미국 도서번역사업의 전개와 의미」, 『한국언론정보학회』 78, 2016, 211쪽)

다양한 형태의 지원을 아끼지 않았다. 가장 기초적인 작업인 인쇄용지의 제공 외에도 저작료를 면제한 저작권의 지정, 미국 출판업자와의 계약을 통한 사업 확정, 현재 도서 유통망 구축 등 다양한 방식을 통해 사업의 효과를 극대화시켰다. 단행본 출판이 어려웠던 한국의 출판업계의 사정상 축약본 번역이 권장되었고, 이에 따라 신문의 부록이나 잡지의 연재물로 게재되었다.⁵¹⁾ 일례로 지식인 잡지 『사상계』는 창간 때부터 미공보원의 지원을 받고 있었고 번역사업의 지원을 받은 글을 자주 게재하였는데 이는 당대 한국사회의 지식 재편이 미국의 영향 아래 추진되었음을 보여주는 대표적인 사례이다.⁵²⁾ 여기에 1950년대 후반 귀국한 ‘해방 후 1세대 학자’는 지식장의 매개라는 차원에서 정치, 사회, 문화 등 영역에서의 번역 작업에 주력을 기울였으며 이와 함께 새로운 담론을 생산하는 주체로 부상하게 된다.

이 시기 연극 내 아카데미즘의 생산에 있어 가장 먼저 주목할 만한 인물로 연세대학교 영문과 교수였던 오화섭(吳華燮, 1916~1979)⁵³⁾을 들 수 있다. 일본에서 대학교육을 마친 그는 엄밀하게 ‘중견 세대’ 학자에 속하였으나 1950년대부터 외국 작품을 활발히 번역하였으며 해외 연극론을 적극적으로 소개하는 ‘문화의 전신자’로 역할하고 있었다. 그러던 것이 1950년대 후반부터 여석기, 이근삼, 김정옥 등 ‘해방 후 1세대 연극학자’들이 가세하여 동시대 미국 현대극과 연극론이 한국 연극계에 활발히 소개되기 시작했다. 이들의 활동은 일간지, 종합교양지 등 다양한 매체에 소개되었으며 단지 작품을 번역하는 것 외에도 동시대 한국 연극계에 대한 시평, 공연평을 적극적으로 발표함으로써 당대 연극계 담론을 주도해갔다.

51) 물론 당대 지식인들 모두가 미국을 서구의 ‘보편’으로 인정하거나 ‘반공’과 ‘근대화’의 지향을 미국 헤게모니에 대한 승인으로 인정한 것은 아니었다. 이와 관련한 보다 자세한 논의로는 다음의 논문을 참고. (허은, 「미국의 문화냉전과 ‘자유 동아시아의 구축, 연쇄 그리고 균열」, 『민족문화연구』 59, 2013)

52) 미국 도서의 한국어 번역판이 당대 지식인들 간에 가장 인기 있는 선물 중 하나였다는 점 또한 당시 미국의 지식 체계와 가치에 대한 한국 지식인 사회에 끼친 영향을 가늠케 한다.

53) 1916년 인천출생. 중등학교를 졸업 후, 일본 와세대 대학 영문과에 진학하여 1941년에 동대학원을 마친다. 1946년 고려대학교 영문과 부교수를 거쳐 1953년 연희대학교 영문과 교수로 재직하다가 1960년 국가보안법피의사건으로 잠시 이직한 뒤 1965년부터는 다시 연세대학교 교수로 재직하였다.

1960년대 연극계 담론은 연극 전문지가 부재한 상황에서 저널리즘과 아카데미즘이 공존하는 형태로 산발적으로 전개되고 있었다. 일간지로 대표되는 저널리즘 비평이 공연정보, 작가정보, 작품의 간략한 소개 등을 다뤘던 한편, 잡지의 경우 연구논문, 좌담, 해외연극이론, 리뷰, 희곡작품, 특집 연재 등 다양한 형태로 아카데미한 논의를 진척시켜갔다.

이 시기 연극관련 기사를 다룬 종합교양지 중 가장 주목되는 것은 『사상계』와 『세대』이다. 여타 교양지와 달리 두 잡지는 연구논문, 담론 중심의 기사를 게재함으로써 연극관련 담론을 보다 심도 있게 다룬다. 먼저, 『사상계』의 경우 창간 초기에는 일반적인 연극론을 다룬 최일수, 오화섭의 글⁵⁴⁾을 실었으나 1960년대에 들어서는 외국 연극이론 및 작품, 작가론 등 대상과 횡수, 필진을 대폭 확대한다. 주요 필진은 외국문학 전공자들로 최재서, 오화섭, 여석기, 이근삼과 같은 영문학자 외에도 독문학자 강두식, 광복록, 불문학자 김정옥 등이 활동하였다. 원로 영문학자인 최재서가 해방 전부터 이어오던 셰익스피어 연구를 꾸준히 진척시키고 있던 반면,⁵⁵⁾ 신진 연극학자인 여석기, 이근삼, 김정옥은 동시대 해외연극을 적극적으로 소개한다. 이러한 사실을 통해 세대에 따라 학술적 관심사에 있어서도 뚜렷한 차이가 발생하고 있음을 알 수 있다.⁵⁶⁾

한편, 『세대』의 학술적인 성격은 『사상계』에 비해 약했다고 할 수 있으나 희곡 작품, 해외 극작가 소개, 동시대 연극동향 소개, 연극 특집기획,

54) 최일수, 「현대희곡의 특징: 근대와의 차질성과 그 지양방법의 비판」, 『사상계』 1957.5; 오화섭, 「독백론」, 『사상계』, 1957.6; 오화섭, 「연극론」, 『사상계』, 1957.12.

55) 셰익스피어에 대한 최재서의 관심에 대한 보다 자세한 내용은 다음의 논문을 참고. 노민혜, 「해방 후 최재서 문학비평 연구」, 서울대학교 국어국문학과 석사학위논문, 2016.

56) 1950~60년대 연극계와 종합교양잡지 간의 관계를 다룬 김유미의 선행연구에 따르면 『사상계』, 『세대』를 제외한 나머지 잡지별 연극관련 기사의 배치는 다음과 같다. 『현대문학』의 경우 학술적인 성격을 지녔다는 점에서 『사상계』와 비슷하나 기사게재 횡수나 배치면에서 연극 관련 논의가 큰 비중을 차지한 것은 아니었다. 그러나 희곡추천과정을 통해 창작극 개발에 일조했다는 점에서 주목할 만하다. 자유문학자협회의 『자유문학』은 기관지 특성상, 협회원들의 작품 수록이 대다수였으나 여타 잡지와 달리 김진수, 차범석, 이용찬, 이진순 등 현장 연극인들의 글이 자주 발표되었다. 『신동아』의 경우 간단한 공연정보를 다룬 ‘연극단신’을 꾸준히 실었다. 또한 동아연극상 수상작, 장막희곡 당선작을 자주 게재하였다. 마지막으로 건축가 김수근이 창간한 『공간』에서는 ‘공간시평’이라는 기획 가운데 연극비평이 발표되었다.(김유미, 「1950~1960년대 연극전문비평 형성 과정에서 종합교양잡지의 역할-에디토리얼을 중심으로-」, 『드라마연구』 5, 2018, 37~76쪽.)

시평 등을 고르게 배치했으며 특히, 시의적인 비평담론을 주도했다는 점에서 주목을 요한다. 주요 필진은 『사상계』와 크게 다르지 않았으나 그 중에서도 이근삼은 유독 『세대』에서 자신의 목소리를 적극적으로 표출했다. 미국 작가론, 작품론, 동시대 해외 연극을 다룬 글을 게재하였으며 시평의 성격이 강한 ‘세대 살롱’을 통해 현장 연극계에 꾸준한 관심을 보였다.

1950년대 후반 이후 종합 교양지에 소개된 연극관련 기사는 다루는 대상에 따라 크게 셰익스피어, 영미 현대극, 유럽의 전위극으로 구분된다. 먼저, 셰익스피어와 관련한 논의는 주로 최재서를 비롯한 기성 영문학자들에 의해 집중적으로 다루졌다. 특히, 영문학자 최재서는 여타 학자들에 비해 셰익스피어에 대한 각별한 애정과 관심을 드러냈다. 그는 1955년 12월 『사상계』에 「지성의 비극 ‘햄릿’의 현대적 해석」을 발표한 것을 시작으로 1959년 1월부터 1960년까지 총 8회에 걸쳐 셰익스피어 작품론을⁵⁷⁾, 1962년 『현대문학』에는 총 6회에 걸쳐 셰익스피어 연구논문을 게재하였다. 이 같은 연구 활동은 1950년대 영문학계의 분위기와 학계 내 최재서의 영향력 및 입지를 잘 보여준다.

셰익스피어와 관련하여 다양한 의견이 제출되기 시작한 때는 1964년부터이다.⁵⁸⁾ 그의 탄생 400주년을 기념한 대규모 연극 행사가 기획되었으며 이에 따라 셰익스피어에 대한 학문적 수요 또한 증가하였다.⁵⁹⁾ 특집 형태

57) 최재서의 『사상계』 연재 목록은 다음과 같다. ①셰익스피어 비극의 개념, 1959.1, ②에이븐 강의 백조, 1959.2 ③시성의 수업 시대, 1959.3 ④역사·질서·문학(1) 셰익스피어 사극 사이클, 1959.6 ⑤역사·질서·문학(2) 셰익스피어 사극 사이클의 제 14부작, 1959.7 ⑥정치는 음악처럼-헨리5세의 주제와 상징, 1959.8. ⑦호랑의 세계-헨리6세 3부작- ⑧인간 혼돈-리처드 3세가 의미하는바- 이후 1960년 5월에 연구논문의 속편으로 ‘희극에서의 비극으로-셰익스피어 예술의 실험-을 발표한다.

58) 『사상계』에서는 1964년 3월 131호 기념특집 ‘셰익스피어 출생 400주년’으로 최재서, 「셰익스피어의 휴머니즘」, 오화섭, 「문학적 비평의 위험시대-셰익스피어 비평의 문제점」, 김재남, 「신비에 싸인 공동유산-셰익스피어와 한국의 독자」를 게재하였으며 축전 후 7월에는 여석기, 「르네상스는 가까워지려나?-셰익스피어 축전 결산보고」, 이경식, 「셰익스피어 400주년제-현지에서 본 유사 이래 대규모의 축제」를 게재한다. 한편, 『현대문학』에서도 연극축전에 앞서 최재서의 「세계문학사상의 셰익스피어」, 피천득, 「셰익스피어의 소네트」, 오화섭, 「셰익스피어의 비극」, 이창배, 「엘리오프가 본 셰익스피어」, 여석기, 「셰익스피어의 희극」, 우형규, 「셰익스피어에 대한 잡고」, 김재남, 「영국문학사상의 셰익스피어」, 이정우, 「셰익스피어의 생애」를 수록한다. 『세대』에서는 이근삼, 여석기, 최재서, 오화섭의 글이 발표되었다.

59) 한편, 이 시기 휘문출판사와 정음사에서는 『셰익스피어 전집』 출판을 앞두고 있었는데, 그 과정에서 번역을 둘러싼 논쟁이 발생함에 따라 1960년대 내내 연극계의 화젯거

의 기획성 기사가 대폭 증가하였으며 셰익스피어 작가론, 작품론, 셰익스피어 연극축전에 대한 비평이 자주 소개되었다.

이 시기 셰익스피어에 대한 연구는 작품이 지닌 문학성에 천착했던 이전 시기의 연구동향과는 달리 작품이 지닌 연극성을 강조하여 입체적으로 접근하고 있었다. “우리들도 다른 나라처럼 이 인류의 공동유산을 좀 더 향유하고 좀 더 가까이 친밀해질 수 있는 길은 없을 것인가”⁶⁰⁾하는 김재남의 고민에서도 볼 수 있듯이 당대 지식인들은 셰익스피어라는 고전극 작가를 통해 전후 황폐했던 한국의 문화계를 세계적인 보편 감각으로 회복하고자 하였다.

한편, 1950년대 후반 『사상계』【세계문단】을 통해 손튼 와일더, 유진 오닐 등, 이오네스코, 사무엘 베케트 등 젊은 세대에 속하는 극작가가 소개되었다. 이때에 여석기, 이근삼, 오화섭, 노희엽 등 영문학자를 비롯하여 불문학자인 김정옥, 독문학자 광복록, 이동식, 강두식 등이 단골필자로 등장하였다. 주목할 것은 이들이 주축이 되어 ‘해외 젊은 작가군’을 대상으로 한 기사가 기획되었다는 점이다. 『사상계』를 통해 잭 겔버, 잭 리차드슨, 에드워드 올비, 아서 코핏 등이 국내에 알려졌으며,⁶¹⁾ 『세대』에서는 ‘세계의 젊은이들’이라는 기획연재를 통해 유럽권 작가를 소개한다.

이를 종합하여 볼 때, 1950~60년대 한국 연극계는 기성학자에 의해 소개된 셰익스피어와 같이 ‘고전극’에 주목하면서도 신진 연극학자에 의해 소개된 ‘현대극’과 동시대 연극론을 동시에 수용하는 형태로 존재하고 있었다. 이러한 형태는 고전을 통해 한국의 연극계에 부재한 ‘전통’을 수립하고, 서구문화를 통해 ‘현대’를 구축함으로써 문화적 후진성을 극복하고자 했던 문화적 기획에서 비롯한 것으로 보인다. 물론 이 시기 한국 연극계의 진정한 발전을 위해서는 ‘창작극’을 공연해야한다는 문제의식이 공유되고 있었으나 ‘문화의 매개자’에 의한 서구 연극의 수용은 오히려 그 첫 단계로 여겨졌다.

리가 되었다. 셰익스피어 전집 번역논쟁에 관한 글로는 다음을 참고할 수 있다. (김병철, 『한국현대번역문학사연구』 上, 을유문화사, 1998, 222~231쪽.

60) 김재남, 「신비에 싸인 공동유산-셰익스피어와 한국의 독자」, 『사상계』, 1964.3.

61) 이근삼, 「미국 극계의 젊은 전위적 작가(상)」, 『사상계』, 1961.11; 이근삼, 「미국 극계의 젊은 전위적 작가(하)」, 『사상계』, 1962.9.

한편, 해방 후 1세대 학자들에 의해 주도된 1950~60년대 한국 지식장의 변동은 대학의 아카데미즘과 직접적으로 관련되어 있다는 점에서 주목을 요한다. 이들 대부분은 곧바로 대학교수로 임용되었으며 이들의 학문 또한 일종의 ‘권위’를 부여받게 되었다. 이때에 흥미로운 것은 당대 대학생들이 대학 내 아카데미즘에 저항하는 것이 아닌 이를 적극적으로 수용하고 인정하면서 이들 학자와 학문적·정신적·문화적 연대를 구축해갔다는 점이다. 이러한 도모는 4.19 혁명 이후 문화적 기수로서 대학생 집단이 새롭게 호명되면서 본격적으로 가시화되기 시작했다.

교수와 학생은 각자 자기들의 세대를 대표하는 증인이다. 구세대와 신세대라는 확연한 구분이 어색하지 않다면 교수는 (학력이나 연료로 보아서 중진급에 속하는) 구세대를 대변하여 가치를 말할 수 있는 가장 적절한 입장에 있다. 학생(대학생)은 그 반대로 신세대를 대표하여 그 입장을 주장할 수 있는 가장 중심적인 계층이다. 교수와 학생들이 한데 모여 이루고 있는 대학사회는 상반된 입장과 어긋나는 가치관이 마주 대치하고 있는 전초지이기도 하다. 끊임없이 가치관과 논쟁이 일어날 수 있고 자기 주장을 내세울 수 있다. 이러한 분위기는 결국 ‘대학의 자유’의 한 측면에서 유인되는 것이다.⁶²⁾

위 인용문에서 살펴 볼 수 있듯이 1960년대 대학은 세대 간 ‘가치관의 전초지’로서 교수와 학생 간의 의견을 자유롭게 교류할 수 있는 담론의 장으로 부상한다. 이들은 일방적인 우위나 종속이 아닌 동등한 관계임을 전제하고 있었다. 이 시기 대학생들은 한국 사회를 이끌어갈 새로운 세대라는 자의식과 자신감에 충만해 있었으며 여기에 젊은 교수들이 새로운 학문적 토대를 제공함으로써 이들의 구호에 힘을 보태주었다.

62) 「사제 간의 참다운 관계」, 『대학신문』, 1962.3.12.

2.2. 대학문화의 발흥과 대학 연극반의 성장

1950년대 한국의 아카데미즘은 새로운 지식의 준거점으로서 서구문화의 영향 가운데 급격하게 변동하고 있었다. 당대 지식인들은 이러한 변화를 이끄는 자들로 인정되었지만 1950년대 대학 및 대학생에 대한 사회적 시선은 여전히 부정적인 것에 가까웠다. 고등교육기관의 급격한 팽창에 따라 대학 교육수준의 질적 저하가 우려되었으며 병역징집 보류조치로 인해 ‘병역 기피자의 소굴’로 인식되기까지 한다. 한편, 지속적으로 ‘학생풍기(學生風紀)’가 문제시됨에 따라 당대 대학생들은 ‘데카당적’이라는 사회적 비난을 면치 못하고 있었다.

이와 관련하여 『경향신문』에서 남녀 대학생을 대상으로 실시한 앙케이트의 결과는 당대 대학생에 대한 대내외적 시선을 잘 보여준다. ‘학생풍기 문제’의 원인을 묻는 질문에 대해 ‘학생이 나쁘다’(88명)가 가장 많은 응답률을 보였다는 점은 대학생들 또한 자신을 비판적으로 보고 있음을 알 수 있다. 흥미로운 것은 이 다음으로 많은 수를 차지한 답변이 ‘사회인의 비판이 지나치다’(50명)에 있다는 점이다. 이는 당대 대학생들이 무기력한 자신들을 비판하면서도 사회의 부정적인 시각이 오히려 자신들을 억압하고 있다는 불만을 가지고 있었음을 보여준다.⁶³⁾이처럼 1950년대 대학생 집단은 자신들의 정체성을 표출할 마땅한 사회적 계기를 얻지 못한 채 억압되어 있었다.

그러는가 하면 미국식으로 재편된 대학에서 새로운 지식을 적극적으로 받아들이면서 문화집단으로서의 정체성과 문화적 역량을 구축해가고 있었으며 1960년 4월 혁명을 기점으로 하여 수면 위로 제 모습을 드러내기 시작했다. 그러나 이는 결코 문화적 사건에 의해 ‘탄생’한 것이 아니었다. 이는 1950~60년대 대학에서의 제도·학적·인적 토대 속에서 점차 발흥하고 있었다.

이에 본 절은 당대 지식인 사회에서 ‘교양’이 곧, ‘문화’를 위한 조건으로 전제되었음을 확인하고 1950~60년대 대학을 중심으로 한 ‘교양’ 담론

63) 「남녀대학생의 생활의견」, 『경향신문』, 1955.7.23.

속에서 대학문화와 대학극 운동이 태동하고 있었음을 밝힐 것이다. 이를 위해 앞 절에서 해방 후 1세대 학자‘들에 의해 주도된 당대 지식장의 변화를 살피었다. 따라서 해당 절에서 주안점을 두는 것은 문화운동을 이끌어갈 주체로서의 대학생의 등장과 이들에 의해 발흥한 대학문화의 면면들을 밝히는 것에 있다.

1950~60년대 대학문화와 함께 주목해야 할 것은 당대 지식인이라면 반드시 갖춰야할 필수조건으로 ‘교양(敎養)’이 거듭 강조되었다는 점이다. 이 시기 교양은 단지 대학의 학적 체계를 가리키는 것만은 아니었다. 이는 한국 사회의 ‘문화’, ‘문화적 풍토’를 위한 지적 소양으로 간주되었다.

우리가 ‘우리문화’라는 막연한 용어 안에 포함시키는 것이 이른바 교양적 요소가 그것이 어느 만큼의 저변과 폭을 가진 기반을 디디고 서있을 만큼 두드러지지 못하다는 사실에 기인한다고 볼 수 있겠는데 어느 나라 사회를 막론하고 문화수준이란 몇 가지 **뽀족한 현상만 가지고 확정될 수는 결코 없기 때문이다.** (...) 사실은 문화가 ‘리버럴’한 의미의 대중적 기반을 디디고 서있어야만 제구실을 할 수 있다는 평범한 진리이다. (...) 지금의 우리나라 문화가 사실은 ‘**컬춰**’(문화이자 **교양**)와는 지극히 먼 거리에서 서성대고 있으며 그것이 대중적 기반은 커녕 좁은 의미의 문화인 또는 문화계적 기반조차도 지니고 있지 못하다는데 있다.⁶⁴⁾

이 글은 진정한 의미에서 ‘문화’의 필수조건을 ‘교양’에서 보고 있다는 점에서 눈길을 끈다. 필자인 여석기는 문화론을 두 차례에 걸쳐 『고대신문』에 게재하는데 이는 문화를 이끌어갈 주체로서 대학생 집단에 대한 기대감을 드러낸 것이라 할 수 있다. 그러나 “새로운 체제의 공화당이 선다 해서 정치나 경제 분야에서 문화나 학술의 실질적 구조가 급작스럽게 변혁하는 일은 이루어지지 않을 것”⁶⁵⁾이라는 그의 발언에서도 볼 수 있듯이 그는 새로운 세대집단에 대한 호명이 곧바로, 문화의 ‘탄생’이나 ‘기점’으로 직결될 수 없음을 지각하고 있었다. 이에 여석기는 대학의 학제와 교과

64) 여석기, 「우리 문화의 반성-내일의 설계 앞에서-」, 『고대신문』, 1963.2.23.

65) 여석기, 「아쉬운 문화인의 인간개조」, 『고대신문』, 1962.3.3.

수업, 나아가 저널리즘 활동을 통해 당대 대학생들의 ‘교양’을 구축하는데 일조하고자 하였다.

이 시기 대학생들은 크게 두 가지 통로를 통해 대학 내 ‘교양’을 학습한다. 교과과목을 통한 학제적 차원의 교양‘知’의 습득과 실천적 교양으로서 ‘대학문화’의 경험이 그것이다. 교양 ‘知’의 학습이 ‘전인(全人)교육’을 통한 ‘교양인’, ‘문화인’의 배출이라는 당대 대학의 사명과 속에서 교과과목을 통해 체계적으로 진행된⁶⁶⁾ 반면, 실천적 교양으로서 ‘대학문화’는 대학생의 일상생활 속에서 경험되는 것이었다.

1961년 ‘학사자격고시령’의 공포는 ‘교양’에 대한 관심이 국가차원으로 확대되었을 보여준다. 4년제 대학의 과정을 이수한 자를 대상으로 한 국가 관할 졸업 시험인 ‘학사자격국가고시’는 교양과 전공 두 가지 영역에서 객관식 선다형으로 출제되었다.⁶⁷⁾ ‘교양’의 궁극적인 목표가 전인(全人)으로서 갖춰야할 인격, 품성, 정서를 함양하는데 있었음에도 불구하고 결국, 시험을 통해 ‘지식’을 검증하는 방식으로 승인되고 있었던 것이다.

66) 대학에서 교양과목의 편제가 중요하게 여겨진 때는 1950년대 중반부터라고 할 수 있다. 1956년 서울대학교에서는 문리대에 교양 과정보부를 신설하여 전공교육과는 다른 목표 속에서 지닌 교양교육에 주력한다. 이러한 교육편제는 각 대학의 개별 특수성에 따라 차이는 있었으나 교양과목의 비중 확대는 이 시기 대학 전체에 일반적으로 적용되었다. 그리고 이는 1950년대 후반~1960년대 초반까지 강력한 제도화 과정을 거치게 된다. 1959년 ‘서울대학교 학칙’ 제19조에는 “각 대학의 교과는 필수과목과 선택과목으로 하고 필수과목은 일반교양과목과 전공과목으로 나눈다”고 명시되어 있다. 또한 제201조에서는 “졸업에 필요한 학점은 160학점이상으로 하되, 일반 교양과목은 36점 이상, 전공과목은 80학점 이상으로 한다”고 되어있다. 이로 볼 때 당시 대학생들이 수강해야 하는 교양과목은 전체 학점의 19%에 달하는 수치로 상당 부분을 차지하는 것이었으며 이 같은 학점 이수를 통한 ‘지식’의 습득차원에서 머무르고 있었다. 교양과목의 편제는 주로 국어, 영어, 제2외국어와 개론차원의 철학, 자연과학, 사회과학, 체육과목이었으며 문학 텍스트에 대한 이해와 글쓰기, 외국어 능력 등 인문적 소양을 함양하는 것에 초점이 맞춰져 있었다. 이 시기 대학에서의 교양과목의 편제나 인문학 교육에 관한 연구로 다음의 논문을 참고 (최기숙, 「제도로서의 ‘매체’: 1950년대 대학생의 인문적 소양과 ‘지(知)’의 형성-1953~60년간 <연희춘추/연세춘추>를 중심으로」, 『현대문학의 연구』 42, 2010, 133쪽)

67) ‘학사자격시험’의 ‘교양과목’은 국어,영어,자연과학개론 세 영역에서 출제되었다. 국어 과목에서는 한자 배우기, 한자어한글표기, 한국의 현대장편소설 중 가장 오래된 것 등, 영어과목은 외래어 표기, 노벨상 수상자, 영어속담, 발음 표기 등, 자연과학에서는 탄소동화작용과 동위원소에 대한문제, 원자력의 개념 등의 문제가 출제되었다. (『전국 일제히 학사고시』, 『동아일보』, 1961.12.23.)

c군은 교양과목 시험을 치고 나오면서 어딘지 허허한 생각이 들더라. 대학 입시를 보던 더벅머리 때의 일이 악몽처럼 살아왔기 때문이다. ‘모가지가 길어서 슬픈 짐승이여!’하는 시 구절을 적어놓고 누구의 시냐는 문제, 석탄의 ‘그람’ 당 발열량은 하는 따위의 문제 등 시험을 당하는 입장이 꼭 고교생과 견주어지더라는 것. 그리고 보면 대학 4년은 공연히 허송세월한 것이 아니냐는 심산이었다.⁶⁸⁾

교양과목 시험에 대한 소회가 드러난 위 인용문에서 볼 수 있듯이 문제의 난이도는 어렵지 않은 것이었으나 단순 암기를 통해 ‘교양’의 수준을 검증하고자 하는 방식은 ‘전인’으로서의 성장을 꾀하는 당시 대학의 교양교육이 궁극적으로는 보여주지 못하여 귀찮았음을 보여준다.

이때에 대학문화는 제도를 통한 교양 ‘知’로 소화될 수 없는 영역, 이것이 배제한 영역에 주목하여 실천적 교양으로서 기능한다. 이는 대개 독서, 사회 참여, 문화 향유의 형태로 확산되었다. 대학생들은 대학신문에 실린 교수들의 추천을 통해 교양 입문서를 접하게 되었으며 대학신문에 실린 논문과 비평, 독후감 등의 독자이자 기고자로 나서면서 비평적 글쓰기를 훈련하였다. 한편, 대학생활 가운데 연극, 시낭송회, 음악회, 전시회 등을 수시로 접하게 되면서 문화의 향유자이자 주체자로 등장하게 되었으며 이외에도 시위참여 및 방학 중 농촌 봉사활동, 당대 사회적 이슈에 대한 의견을 대학신문 및 일간지에 기고하면서 대학생으로서 정체성과 역할을 자각해갔다.

1950년대 중반부터 일부 대학에서 시작한 대학 축제는 실천적 교양의 장(場)으로 부상한다.⁶⁹⁾ 이들 축제는 대개 종합체육대회와 함께 개교기념일 행사의 일환으로 치러진 것이었으나 당대 대학문화를 형성하는데 있어 매우 중요한 역할을 하였다. 1950년대 이후 대학생의 수가 급증한 상황에서 대학 축제는 전교생이 한 데 모이는 유일한 자리였으며 이를 통해 대

68) 「대학졸업반(1) 학사고시」, 『경향신문』, 1962.12.1.

69) 서울대의 경우, 1953년 이래 전교생을 대상으로 한 개교 기념식을 매년 거행하고 있었다. 그러던 것이 1957년에는 학도 호국단의 주최로 ‘제1회 서울대학교 문화제’가 개최되었으며 같은 해, 가을에는 개교기념일 행사의 일환으로 ‘제1회 장기놀이대회’가 기획되었다. 당시의 대학 축제는 일반적으로 서울대와 같이 주로 각각 봄, 가을에 연 2회 정도 실시되었다. (오제연, 앞의 논문, 2014, 44쪽.)

학생들은 모교에 대한 소속감과 집단 정체성을 강화할 수 있었다.

축제 기간 중 기획된 다양한 문화 프로그램 중에서 '연극'은 상당한 인기를 누리던 것이었다. 대규모 축제를 계기로 대학 연극반이 결성되기 시작했으며 그 외에도 개교 기념식, 신입생 환영회, 졸업식 등 학교 행사의 일환으로 공연활동을 이어갔다.

1954년 '서울대극예술연구회'는 한국연극학회가 주최한 대학콩쿨 참가를 위해 결성된 것이었으나 해방 이후부터 활동을 이어오던 사대 연극반(1947.5)과 국립대학극장(1947)을 모태로 한 것이었다. 이어 1956년에는 '서울대 연극회'로 명칭을 변경하고 총연극회 격의 공연활동을 이어갔다. 그러던 것이 1963년을 기점으로 단대별 연극반이 대거 출범하면서 이른바 '단대 연극반 춘추시대'를 맞이하게 된다.⁷⁰⁾ 문리대(1963.5), 의대(1963.4), 치대(1963.10), 농대 향록 연극회(1965.12), 약대 함춘 연극회(1965), 법대(1966.1), 음대(1966.4), 의예과(1966), 공대(1967.12), 상과대(1967), 교양과정부(1968) 이외에도 사범대 영어과 영어연극반, 68학번 동기생이 주축이 된 '68극회' 등이 결성되었다.⁷¹⁾

한편, 연세대와 고려대의 대학극 공연은 총연극회 격의 중앙극회가 주도한다. 1953년 유진오닐의 <포경>을 창립공연으로 하여 등장한 '연희극예술연구회'(이하, 연희극회)의 경우 지도교수 오화섭을 주축으로 주로 영미 희곡을 활발히 공연하였다. 이외에도 소극장운동, 실험무대와 같은 수시공연을 자체적으로 기획하여 새로운 연극운동을 시도한다.

1948년 결성된 '고대극예술연구회'(이하, 고대극회)는 1954년 국내 최초로 교내의 원형극장에서 공연을 올리는 등 기성연극과 구분되는 자신들만의 정체성을 형성해가고 있었으며 1960년대 후반에 들어서는 워크숍 공연을 '새로운 연극'을 위한 연극적 실험을 감행한다. 이외에도 이화여대, 서강대, 성균관대, 숙명여대 등에서 대학극이 공연되었으며 공통적으로 기성

70) 이처럼 서울대 내 연극운동이 단과대를 중심으로 전개될 수밖에 없었던 까닭은 1975년 관악 캠퍼스 종합화 전까지 단대별 캠퍼스가 분산되었기 때문으로 보인다.

71) 중앙극회인 '서울대 연극회'는 오히려 이 시기 학생회의 재정적인 지원과 학생들의 관심에서 벗어난 사각지대에 있었던 한편, 단대 극회의 경우 선후배 간의 단합과 결속력을 기반으로 하여 빠르게 성장하고 있었다. 그 중에서도 사대극회와 문리대 극회는 서울대 내 연극운동을 주도하는 대표적인 연극반이었다.

연극과는 다른 레퍼토리와 과감한 무대연출을 통해 자신들만의 정체성을 확립하고자 하였다.

이들을 주축으로한 1960년대의 대학극 운동은 기성 연극과는 다른 기준 속에서 제 존재와 가치를 인정받기 시작한다. 첫째로 이는 “비록 그 열매가 크지 않다 치더라도 성실한 노력과 창조적 정열이 넘쳐 바로 대학극에 바라는 ‘연구하는 태도’의 본보기”⁷²⁾라는 발언에서 볼 수 있듯이 대학극의 ‘아카데미즘’적 태도에서 비롯하는 것이었다. 여기에는 해방 후 1세대 학자들에 의해 학문적 기반이 형성되고 1950년대부터 이어진 대학문화의 발흥 속에서 대학극만의 정체성과 존재 조건을 확립하기 위해 ‘태도’로서 아카데미즘이 추구되었던 배경이 작용한다. 대학극 공연 전후로 학술 세미나, 강연 등이 기획되었고, 공연정보, 작가론, 작품론, 공연비평문이 대학신문에 활발히 게재되었다는 점은 이 시기 대학극 공연이 단순하게 일회적인 오락으로서 소비된 것이 아니라 나름의 지적 체계화 과정을 통해 실천적 교양으로 기능하고 있었음을 보여준다.

두 번째로, 대학극에서 아마추어리즘은 기성극에서와 달리 긍정적인 것으로 여겨지면서 새로운 연극을 위한 원동력이 되었다.⁷³⁾ 이 시기 대학극에 대한 평가는 예술적 완성도보다 작품선정, 기획의도를 고려한 ‘순수성’, ‘열성’과 같은 정신적 요소, 태도의 측면에 초점이 맞춰져 있는데⁷⁴⁾ 이를 통해 “대학생만이 가질 수 있는 진지한 태도의 아필”⁷⁵⁾하면서 자신들만의 ‘실험무대’를 구축하는 것으로 나아갈 수 있었다.

지금까지 1950~60년대 한국 지식장의 변화를 당대 대학 공간과 그 구성체로서 ‘해방 후 1세대 학자’로 대표되는 신진 교수와 당대 대학생을 중심으로 살펴보았다. 이와 함께 대학의 교육과 대학문화를 통해 ‘교양’이

72) 신창우, 「성실과 의욕의 앙상블」, 『연세춘추』, 1961.5.8.)

73) “대학극은 능숙한 연기나 휘황한 극적재치, 또는 동원되는 관객의 수효에 의하여 평가될 성질의 것이 아니며 그 진지한 연구정신과 순수한 실험정신에 대학극이 존재하는 의의와 가치를 가지는 것이기 때문이다” (조영일, 「열과 성이 넘치는 무대-값진 실패는 알차다-」, 『연세춘추』, 1963.10.14.

74) “우리 대학극의 의미는 기성극단에서 보는 세련된 완성보다도 언제나 그 가능성에 대한 진지한 열성이라 하겠다.” 원갑희, 「극평 고대극회 <열두노한들>」, 『고대신문』, 1965.11.13.

75) 오성진, 「진지한 태도로 미숙한 연기를 커버」, 『연세춘추』, 1963.11.25.

구축되는 가운데 ‘문화운동’의 일환으로서 대학극 운동이 태동하기 시작했음을 확인하였다. 이어지는 장에서는 대학극 운동의 ‘주체’로서 대학생 집단에 주목하여 이들에게 문화적 추동력을 부여한 4.19 혁명을 기점으로 ‘실험무대’로서 기능한 당시 대학극 운동의 구체적인 면면을 살필 것이다.

3. 1960년대 대학극의 역할 모색과 번역극의 팽창

3.1. ‘실험무대’의 추구하고 유럽 연극주의 공연의 등장

1960년대 대학극은 4.19혁명과 함께 문화의 기수로서 호명된 ‘대학생’과 신진 연극학자들에 의한 아카데미즘을 기반으로 하여 대학 내 주류문화로서 자리잡게 된다. 각 대학별 중앙극회 외에도 단과대, 학과 중심의 연극반이 결성됨에 따라 대학극 공연 횟수 또한 이전 시기에 비해 급격한 성장세를 보였다. 여기에는 1950년대 이후 ‘해방 후 1세대 연극학자’들이 대학으로 점차 진출함에 따라 학술장의 변동과 함께 공연 레퍼토리를 확장할 수 있게 된 배경이 작용한다. 그러나 이 시기 대학극 운동이 단지 연극 운동에서 머무는 것이 아닌 당대 대학문화와 적극적으로 관계하면서 문화 운동으로서 에너지를 갖게 된 시점은 4.19혁명부터라 할 수 있다. 이에 본절에서는 앞서 문화적 사건으로서 4.19혁명이 당대 대학생들에게 어떠한 문화적 추동력을 발생시켰는지를 확인하고, 이를 바탕으로 전개된 당대 대학극 운동의 구체적인 면면을 살피고자 한다.

주지하다시피 이승만 독재정권을 규탄하기 위해 일어난 4.19혁명은 학생과 시민이 중심이 된 반독재 항쟁이다. 흥미로운 것은 혁명이 애당초 대학생 집단에 의해 발동된 운동이 아님에도 불구하고 이후 혁명의 소유권을 쟁탈하기 위해 총력을 다해왔다는 점이다.⁷⁶⁾ 이들에게 있어 혁명의 소유권을 갖는다는 것은 매우 중요했다. 식민 말기에 태어나 해방기 및 한국전쟁 때, 소년기를 보낸 이른바 ‘침묵하는 세대(silent generation)’이었던 당대 대학생 집단에게 4.19혁명은 자기증명에 성공한 최초의 사건이었기 때문이다. 혁명의 실제 과정에서는 대학생 집단은 후발대에 속했으나 사후 혁명의 주체에 관한 논의에서는 자신들을 선두로 내세움으로써 한국 사회를 이끄는 새로운 주체로 인정받게 된다.⁷⁷⁾

76) 4월 혁명이 애당초 대학생 집단에 의해 주도되지 않았다는 점은 주지의 사실이다. 대구의 고등학생들에 의한 첫 시위가 있는 지 한 달이 넘는 시점에서도 대학생들의 적극적인 움직임은 발견되지 않았으며 혁명 하루 전에서야 고등학생들에 의한 첫 대학생 시위가 있었다.

이러한 배경 속에서 1960년대 대학극 운동 또한 대학극의 존재와 역할을 강력하게 의식하는 가운데 새로운 움직임이 보이기 시작한다. 이전 시기에 비해 공연 횟수가 급격하게 증가하기 시작했으며 해방 후 1세대 학자들에 의해 구미 희곡이 적극 번역되기 시작하면서 공연 레퍼토리도 다양해져갔다. 뿐만 아니라 혁명의 정신을 이어받아 대학극만의 새로운 정체성을 확립해야한다는 주장이 대학 연극인들 사이에서 제기되기 시작했다. 구체적으로 이는 다분히 세대적 사명감을 의식하는 가운데 기성 연극과는 다른 ‘새로운 연극’을 구축해야함을 뜻했다.

이미 한국<문단>에선 희곡문학을 마치 그들의 뇌리 속에서 멀리 떠나버린 유물처럼 생각해버리고 그나마 활동하고 있는 몇몇극 작가들은 <만네리즘>에 탐닉하고 있는 이런 기성연극계의 상황 속에서 새로운 한국연극의 참신한 방향과 그들(기성인)의 구태의연하고 낡은 관념을 불러 깨워주어야 할 아카데미적이고 순수한 대학연극의 방향은 일대 헌신적이고, 바른 방향의 저항과 운동을 일으키지 않으면 안 된다. 수많은 우리 한국의 아마추어 대학연극부가 있지만 그들은 아직도 학예회 연극에 지나지 않는다. (...) 우리는 외부 연극인들이 바라고 믿는 기대감을 실망시키지 않아야 할 의무가 있다. (...) 우리가 이룩한 4.19혁명을 더럽히지 않기 위해서라도 예술혁명만 있어야 할 것이다. 이런 임무를 완수기 위해서는 우리는 노력하고 정진할 것이다.⁷⁸⁾ (강조는 인용자)

당시 고대극예술학회 회장을 맡았던 나영세⁷⁹⁾는 기성연극계에 대한 비판과 대학극의 지향점을 드러낸 글을 『고대신문』에 기고한다. 이 글에서 그는 ‘아카데미적이고 순수한’ 대학연극만이 기성 연극계의 ‘낡은 관념’을 깨뜨릴 수 있을 것으로 기대하며 대학 연극인들의 각성과 헌신적인 자세를 요청한다. 나아가 그는 이전 시기의 대학극이 일회성에 그치고 공연 수준면

77) 4.19혁명과 대학생 담론이 부상하는 과정을 다룬 논문으로는 다음을 참고. (소영현, 「대학생 담론을 보라-4.19정신의 소유권에 대한 일고찰」, 『4.19와 모더니티』, 문학과 지성사, 2010, 203~221쪽.

78) 나영세, 「대학극의 정리」, 『고대신문』, 1960.12.24.

79) 1958년 고려대학교 영문과에 입학한 나영세(羅榮世, 1940~1994)는 당시 고대극예술연구회의 회장이자 1960년 실험극장의 창립 멤버로 참여하여 당대 대학극 운동을 이끄는 핵심 멤버였다.

에서도 학예회적 성격을 탈피하지 못했던 까닭으로 희곡부의 부재, 공연 장소의 부재 등을 지적하며 이를 개선할 것을 촉구한다. 특히, 고대문학회 내 희곡부가 부재함에 따라 창작극이 개발되지 못했던 점을 들어 “우리의 임무는 우리 고대문학의 전통을 좀 더 살려야하는 방향으로서 신인극작가를 연극계에 등장시켜야 한다”는 다짐을 드러낸다.⁸⁰⁾

흥미로운 것은 이러한 결의가 4.19혁명의 정신을 계승하고자 하는 의지와 각성을 기반으로 한다는 점이다. 특히, 기성 연극에 대한 배타적인 태도는 이 시기 대학극 운동이 4.19혁명 이후 대학생들의 세대 정신과 무관하지 않음을 보여준다. 이들에게 주어진 ‘임무’는 아마추어리즘을 극복하고 프로페셔널함으로 연극을 완성하는 것에 있지 않았다. 문제는 얼마나 더 잘하느냐가 아니라 얼마나, 무엇이 새로운가에 있었다. 이는 혁명 이후의 역사적 사명감 속에서 기성연극과는 구분되는 대학극만의 역할과 정체성을 구축해야함을 의미했다.

이러한 태도는 당시 대학 연극인들에게서 공통적으로 드러나는 것으로 서울대 문리대 학생인 김의경 또한 이전 시기 대학극에 대한 비판과 앞으로의 지향점을 제시한 「대학연극의 새 방향」을 『대학신문』에 발표한다.

이제까지의 대학연극은 이념 없는 연극이었고 명확한 의식을 가지고 있지 못했기 때문이다.(...) 그러나 우리의 대학연극사 30년을 부정할 수 없는 것과 같이 이제나마 ‘방향’을 찾아야 하는 과제는 극단에 있어서 다시 없이 중대한 터인 것이다. 우리의 대학연극이 도대체 이념도 없었고 따라서 지향하는 바가 없었다. (...) 대학연극이 건전한 길 위에 서려면 한국의 ‘단첸코’⁸¹⁾가 아니면 국가재정에 기대할 수밖에 없다.⁸²⁾(강조는 인용자)

이 글에서 김의경은 지금까지의 대학극에 ‘이념’과 ‘의식’이 부재했음을 지적한다. 이때에 이념이란 사상적 지향이라기보다 ‘이제는 우리가 무엇이

80) 나영세, 앞의 글, 1960.12.24.

81) 네미로비치 단첸코(Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko, 1858~1943)는 러시아 극작가이자 연출가로 스타니스랍스키와 함께 모스크바 예술극장을 창립하여 러시아 연극계에 개혁의 바람을 불어일으킨 인물로 평가된다.

82) 김의경, 「대학연극의 새 방향」, 『대학신문』, 1960.10.3.

라도 해야한다’는 대학 연극인들의 사명감에 가까웠다. 모스크바예술극장을 창설하고, 새로운 공연 레퍼토리를 과감하게 도입함으로써 근대극 운동에 막을 연 러시아 연극인 네미로비치 단첸코를 끌어온 까닭도 대학극 또한 누군가의 주도 하에 과감하게 변혁될 필요가 있다고 보았기 때문이었다. 이를 위해 김의경은 대학 내 소극장 건립과 연극학자의 배출이 가장 우선적으로 수행되어야 하지만 조속한 발전을 기대할 수 없는 현재의 상황에서 결국 학생들 스스로의 노력만이 가장 중요한 것임을 재차 역설한다.

물론 이것은 명실공히 학생들의 연극 연구단체이며 ‘멤버’들의 완전한 공동체(우리나라에서는 혁명공동체이길 바란다)로서의 유기체를 중심으로 한 일방책임을 말해둔다. 이들이 먼저 시도해야할 과제는 ‘실험무대(實驗舞臺)’이다.

① 각본은 외국작품인 경우 그 작품의 이론상의 시험작일수록 좋으며 동인들의 작품은 그들 작가의 중대한 기원을 주는 의미에서 채택할 일이다. ② 연출은 희망자들에게 일일이 기회를 줄 수 있어야 할 것이다. ③ 음악, 효과, 조명기, 특수한 기술을 요하는 부문은 온 멤버가 차례로 익히어 적어도 일반 이론과 디자인에 있어서 충분한 이해를 가져야한다. 이상의 조건을 만족하기 위해선 작은 작품을 여러 번 상연해야할 것이므로 학예회의 거대한 발표회형식을 지양하고 그 예산은 실험연극을 위해 사용되어야 할 것이다. 훌륭한 연극이 우리사회에 나타나려면 가슴 두근거리고 낮간지러운 행사적 기분을 버리고 국가의 방책(아마도 대학 경영자들의 관심과 의무에 대한 이해가 선행되어야 할 것이다)도 당장에 바랄 수 없는 바에야 학생 자신의 방책이 있지 않아서는 안 될 것이다.⁸³⁾

이때에 대학 연극반은 이른바 ‘혁명공동체’로서 개혁의 임무를 부여받았으며 이를 위한 구체적인 방법으로 ‘실험무대’가 제시되었다. 공연 레퍼토리 선정에 있어서 선구성, 민주적 연출방식, 공연 제작에 대한 전반적인 이해와 학습 속에서 구축될 수 있는 실험무대는 오로지 ‘학생 자신들의 방책’이었지만 이내 당대 대학극 운동의 모토이자 궁극적인 지향점으로 부상

83) 김의경, 앞의 글, 1960.10.3.

했다.

이처럼 나영세와 김의경의 발언을 종합하여 볼 때, 당시 대학 연극인들이 공통적으로 주장하는 바는 세대정신에 입각한 새로운 연극의 시도, 연극에 대한 학구적 태도, 대학 내 연극 전용극장 설치라 할 수 있다. 흥미로운 것은 이 같은 주장의 기저에는 기성연극을 의식적으로 부정하는 신극 단절론적 태도가 깔려있다는 점이다. 1960년대 후반만 하더라도 대학 내 창작극 공연에 대한 관심이 고조되고 이에 신극 작가들이 재조명되었던 것과 비교하여 볼 때, 이 같은 태도는 당시 대학극 운동의 시급한 과제가 기성 연극과의 구별 짓기를 통한 자신들만의 입지를 확보하는 것에 있었음을 보여준다.

그러나 당시 대학 내 공연제반환경을 둘러싼 현실적인 어려움으로 인해 ‘실험무대’의 구축은 난항을 겪을 수밖에 없었다. 지도교수의 역할 부재, 공연 장소의 부족, 연극 장치 및 기구 마련에 있어 재정적 어려움이 거듭 지적되었으나 이를 학교의 협조나 지원 없이 자체적으로 해결하기란 역부족이었다. 이러한 상황에도 불구하고 1960년대 대학극 운동은 4.19 혁명의 정신과 ‘새로운 길잡이’로서 세대적 사명감을 계승하는 가운데 ‘실험무대’의 막을 올린다. 이때에 번역극은 지난 과거로부터 이어받을 전통이 없다고 보는 대학 연극인들에게 새로운 연극의 모델로서 적극 받아들여졌다. 여기에는 궁극적으로 ‘우리의 연극’을 위한 훈련으로서 번역극 공연이라는 변명이 수반되었다.

이 시기 번역극 레퍼토리는 크게 유럽 연극주의 계통의 작품과 미국 사실주의 계열의 작품으로 구분되나 이를 살펴보기에 앞서 1960년대 초반부터 4.19 혁명의 정신과 세대정신을 직간접적으로 드러내는 이른바 영국의 ‘성난 젊은이(Angry Young Men)’ 작가군의 작품이 공연되었다는 점 또한 주목할 수 있다. 존 오스본(John Osborne), 헤롤드 핀터(Harold Pinter), 피터 쉐퍼(Peter Schaffer)으로 대표되는 이들 작가군은 1950년대 기성사회의 질서와 제도, 보수성을 강력하게 비판하며 등장했다는 점에서 당대 대학 연극인의 관심을 받았다.

1961년 서울대 총연극회는 존 오스본의 <성난 얼굴로 돌아보라 *Look b*

ack in Anger> 공연을 4.19 혁명 1주기 기념공연으로 기획한다. 비록 실제 공연은 5.16 군사쿠데타로 무산되고 말았으나 공연 레퍼토리가 혁명 이후 세대의식의 표명이라는 차원에서 선정되었음을 다분히 짐작할 수 있다. 이후 1966년 연희극회는 제25회 정기공연으로 피터 쉐퍼의 <깨어진 화음 *Five Finger Exercise*>를 무대에 올렸으며 1969년 고대극회에서는 제 30회 정기공연으로 헤롤드 핀터의 <생일파티 *The Birthday Party*>를 국내 초연하였다. 연희극회의 <깨어진 화음>은 영문과 학생이었던 한상철이 직접 번역한 작품으로 극의 이해를 돕고자 ‘영국의 현대작가 소개’라는 제목으로 사전 강연이 개최되었다. 고대극회의 <생일파티>는 영국의 대표적인 부조리극 작가인 헤롤드 핀터의 작품을 국내 최초로 공연했다는 점에서 대학극계뿐만 아니라 기성극계의 주목을 받은 작품으로 기록된다. “불안한 오늘의 상황에서 어떻게 타협하고 비판하며 어떤 관계로서 지켜 나갈 것인가. 창조와 모방 여기 젊은이들의 심장이 뛰고 있습니다”는 연출자 허규의 말에서 볼 수 있듯이 <생일파티>는 영국 젊은이들뿐만 아니라 이 시기 한국 젊은이들에게도 공감을 불러 일으켰다.⁸⁴⁾ 이를 종합하여 볼 때, 이 시기 공연된 ‘성난 젊은이들’ 작가군의 작품은 소재나 형식면에 있어서 두드러진 공통점이 발견된다고 할 수는 없으나 기성세대에 대한 반발과 저항 가운데 등장했다는 점에서 4.19 혁명의 정신을 계승하고자 한 대학 연극인들에게는 상징적인 존재로 여겨졌다고 할 수 있다.

한편, 세대의식의 표출이라는 측면에서 이들 작품이 공연되었다면 유럽 연극주의 계통의 공연을 통해 새로운 극형식을 시도하고자 하는 움직임이 나타났다. ‘연극주의(theatricalism)’란 비사실주의 양식으로 공연된 연극을 가리키는 용어로 박스 무대나 무대 환영과 같은 사실주의적 제약을 거부하고 열린 무대나 최소한의 무대장치, 소도구, 조명, 고도로 양식화된 소리나 움직임의 의식 등 순수하게 연극적인 장치를 강조하는 것을 의미한다.⁸⁵⁾ 독일과 프랑스를 중심으로 한 연극주의 경향은 세계대전 이후 전 세계적으로 주목을 받고 있었으며, 당대 한국의 젊은 연극인들 또한 예외

84) 「연출자의 말」, 제 30회 정기공연 <생일파티> 프로그램 북, 1960.5: 『고대극회사』, 고대극회사편찬위원회, 1976, 51쪽에서 재인용.

85) 밀리 S. 벨린저, 우수진 역, 『서양연극사 이야기』, 평민사, 2008, 330~331쪽.

일수 없었다. 이에 스트린트베리히, 이오네스코, 메텔링크 등 유럽권 작가의 작품이 대학 무대에 등장하기 시작했으며 살롱 드라마, 낭독회와 같은 새로운 형태의 공연 또한 시도되었다.

특히, 이 시기 연극주의 계통의 작품은 여러 측면에서 당시 대학극의 제반환경 및 공연조건과도 부합하는 것이었다. 첫째로 1950~60년대 학술장의 변동으로 인해 ‘연극주의’가 받아들여질 수 있는 학술적 분위기가 조성되었다는 점을 들 수 있다. 대표적인 종합교양지 『사상계』 외에도 각종 일간지, 대학 신문에서 연극주의 작가, 작품에 대한 글을 쉽게 접할 수 있었다. 여기에 연극을 단순히 대중오락으로 보는 것이 아닌 ‘예술 행위’로 여겨야 한다는 연극관이 제기되면서 연극주의 경향에 힘을 실어주었다. 영문과 대학원생 이상섭은 1962년 『연세춘추』에 「연극의 형식미」를 기고하여 자신의 연극관을 아래와 같이 밝힌다.

연극은 형식적 요소에 그 전체의 미가 크게 의존된다. 여기서 형식이라 함은 내용(통속적으로 말해서 얘기 줄거리) 이외의 것, 즉 무대장치, 의상, 조명, 인물의 동작, 음성 등을 말한다. 그 중에서도 동작은 연극의 형식미에서 차지하는 비중이 가장 크다고 생각된다. 동작에는 물론 인물의 표정도 포함된다. 연극은 다른 문학 장르들과 더불어 현실 생활의 재현(representation)이다. 그러나 재현을 재생(reproduction)과 혼동해서는 안 된다. 극히 상식적인 이야기지만 연극은 표현에 나타나 있는 그대로의 생경한 현실을 떼어다 놓은 것이 아니라 현실을 유기적 단일체로 재조직한 것이다. 즉 현실을 일그러뜨리는 것(distruction)이다. 그러므로 연극의 동작은 현실생활의 그것처럼 우연하고 산만하고 생경해서는 안된다. 만약 연기자의 동작인 현실생활의 산만한 동작과 꼭 같이 “자연스럽다”면 그 연극은 아무런 맛이 없을 것이다.⁸⁶⁾

인용문에서 확인할 수 있다시피 그는 문학작품으로서의 희곡과 공연예술로서의 연극이 독해부터 감상까지 전 영역에서 구분되는 것임을 강조한다. 연극이란 단지 ‘스토리’라는 단일 요소로 구성된 것이 아니라 다른 요소들의 유기적 재배치에 의해 완성되는 것이기 때문이다. 이때에 ‘동작’은

86) 이상섭, 「연극의 형식미」, 『연세춘추』, 1962.9.10.

여타 요소들 중 연극의 형식미를 완성하는 결정적인 요소이다. 따라서 연극에서의 동작이란 일상에 대한 자연스러운 모방으로서 ‘재생산’이 아닌 철저하게 ‘의식적인 행위’임이 강조되었다. 이와 함께 이상섭은 고대 그리스극과 표현주의 연극을 언급하며 “연극의 동작이 무용과 비슷한 데가 있어야 한다”고 말한다. 이러한 발언에서 보더라도 이 시기 젊은 대학생들, 대학 연극인들은 연극을 계몽의 도구나 메시지 전달의 매개로 보거나 일상의 세계를 팝진하게 보여주는 사실주의 극을 우선하였던 이전 시기와는 확연히 구분되는 연극관을 지니고 있었다.

엄격한 의미에서 대학의 예술 활동은 한 날의 중고등학교의 학예회다운 행사는 아니다. 이것은 대학생이 예술을 이해하기 위한 필요한 과정이며, 또 예술의 본질을 체득하기 위한 필요한 활동이기 때문일 것이다. 따라서 대학의 연극은, 예술의 가치를 추구하는 진지한 태도와 치밀한 계획 아래 이루어졌어야⁸⁷⁾

이 글에서 확인할 수 있듯이 당시 대학극은 단순한 취미 활동이 아닌 대학생들의 예술적 감흥과 정신을 고취할 수 있는 특별한 활동으로 여겨졌다. 이를 위해서는 자연스런 감정에 의존하는 것이 아닌 ‘진지한 태도와 치밀한 계획’가 마련되어야 했다. 이러한 태도는 연희극회 제11회 정기공연 <한 여름 내내 *All Summer Long*>을 소개하는 이상섭의 글에서 또한 발견되는데 그는 “예술성의 정도를 모색하는 일”만이 대학극의 목적임을 거듭 강조한다.⁸⁸⁾ 이처럼 당대 연극계에 등장하기 시작한 유럽의 ‘연극주의’ 사조는 ‘예술행위’로서 연극을 이해하는 분위기 가운데 긍정적으로 수용될 수 있었다.

다음으로 당대 대학극 운동에 연극주의가 수용될 수 있었던 두 번째 까닭은 ‘대학’ 공간의 특수성으로 말미암아 아마추어리즘을 긍정적으로 인정받았던 배경에서 비롯한다. 1960년대 대학극 출신의 동인제 극단은 아카데미즘적 태도로 학문, 연구 단체로서 자신들의 성격을 규정하며 등장했지

87) 「작품을 소화하지 못한 연극-극예회의 <쥬노와 공작> 공연을 보고-」, 『연세춘추』, 1960.6.27.

88) 이상섭, 「한 여름 내내」, 『연세춘추』, 1961.5.1.

만 필연적으로 ‘연극 대중화’의 문제에 직면할 수밖에 없었다. 이로 인한 내부 갈등으로 인해 단체의 해산과 결성을 반복하였으며 그 가운데 대중 문화의 성장으로 인해 연극자가 대거 영화계로 유출되면서 연극 운동의 동력을 잃어갔던 것이다.⁸⁹⁾ 반면, 당시 대학극은 비교적 ‘연극 대중화’의 문제에서 자유로울 수 있었다. 직업 연극자가 아닌 대학생들의 아마추어 공연이라는 점이 오히려 긍정적으로 평가되었으며 이에 공연의 완성도보다 레퍼토리 선정, 기획의도에 초점이 맞춰졌다.

이외에도 대학 연극인들은 대극장 위주의 장막극보다 단막극 형태의 연극주의 작품을 공연함으로써 실험무대로서 대학극의 의미를 살리고자 했다는 점에 주목할 수 있다. 이는 대학 내 변변한 소극장 하나 마련되어 있지 않았던 열악한 환경을 타개하기 위한 자신들만의 방책이었다. 무대 장치, 조명, 소품 등에 있어서 디테일한 준비가 요청되었던 사실주의 극과 달리 연극주의 계열의 공연은 장소와 배우, 두 요소만으로도 성립할 수 있었으며 이에 때로는 교실, 찻집 등 일상생활에서의 장소마저도 공연을 위한 무대로 활용되었다.

이 시기 대학극계에 등장한 유럽 연극주의 작가군 중 주목할 만한 인물로 ‘아우구스트 스트린드베리(August Strindberg)’, ‘아우구스트 스트람(August Stramm)’가 있다. 1962년 연희극회는 제18회 정기공연이자 스트린드베리히 서거 50주기를 기념하여 그의 3막 희곡인 <부활제 Easter>를 국내에서 최초로 무대에 올렸다. 공연에 앞서 작품의 번역자인 한상철은 「스트린드베리의 생애와 예술」을 『연세춘추』에 기고함으로써 극에 대한 이해를 도왔다.⁹⁰⁾ 스트린드베리는 ‘현대의 전위연극에 횃불’을 든 선구자

89) 연극주의에 대한 관심은 당시 동인제 극단의 레퍼토리에서도 빈번히 발견된다. 1960년 결성된 실험극장은 이오네스코의 단막극 <수업>을 창립공연으로 무대에 올렸으며, 1963년에 출범한 민중극장은 창립공연으로 페리시앙 마르소의 <달걀>을, 제2회 공연으로 이오네스코의 <대머리 여가수>와 같은 연극주의 계열의 작품을 연달아 공연하였다.

90) “그는 19세기의 모든 콘벤션을 타도하고 새로운 내용을 새로운 형식에 담고자 했다. (...) 그는 대사와 무대를 극히 간소화시키고 막과 중간 휴식을 없앴으로써 압축된 강렬한 효과를 피했다. (...) 스트린트베리는 자기가 만들어 놓은 자연주의를 버리고 비자연주의적인 몽환극을 씌우면서 현대의 전위연극에 횃불을 들었다. 이 표현주의 극은 일견 논리적인 것 같지만 동떨어지고 연결이 없는 꿈의 상태를 재현함으로써 내재적인 리얼리티를 찾고 한 것이었다.” (한상철, 「스트린드베리의 생애와 예술-그의 50주기를 맞이하여-」, 『연세춘추』, 1962.10.22.)

이자 ‘독자적인 표현주의를 창조’한 작가로 높이 평가되었으며 이러한 의미에서 연희극회의 <부활제> 공연 또한 대학극 운동에 새로운 자극을 가져다 줄 것이라는 기대를 모았다.⁹¹⁾

그들에게는 너무나 벅찬 작업이었던 것 같다. 무엇인가 가치 있는 것을 준비하여 표현해 보려는 그들의 열성은 지극한 데 반해 그들의 능력과 실력이 이에 적극적 뒷받침을 해주지 못했던 것 같다. (...) 연기자들에게 부과된 내적인 리얼리티의 표현이나 심리적 환상의 표현이 두드러지게 나타나지 못했다. (...) 무대 장치가 너무 사실적으로 나타나 극의 분위기가 조잡해진 감이 들어 좀 서운하다.⁹²⁾

이 글에서 확인할 수 있다시피 같이 <부활제>의 실제 공연은 표현주의 극을 위한 ‘능력과 실력이 적극적 뒷받침’이 수반되지 못했던 탓에 아쉬움을 남긴 것으로 보인다. 특히, 필자가 무대 장치의 사실적 표현을 지적하는 것으로 보았을 때, 당시 대학극계에는 표현주의 극 관습에 대한 충분한 이해와 훈련이 부족했던 것으로 짐작된다. 그러나 이는 비단 연희극회에서만 나타나는 문제는 아니었다. 당시 대학극계뿐만 아니라 동인제 극단 또한 연극주의 작품을 무대화하는 과정에서 이론 및 연출 방법의 부재로 여러 고충을 겪고 있었다.

1963년 고대극회는 제20회 정기공연으로 아우구스트 스트람의 <목장의 색시 *Heidelbraut*>를 고대 대강당에서 공연한다. 스트람은 스트린트베리, 리하르트 조르게(Richard Sorge)와 함께 표현주의를 대표하는 작가로 형식적이고 짧은 대사, 음률적 언어 나열, 생략 등의 기법을 통해 인간 존재에 대한 번뇌를 드러내는 작품이 많았다. 그 중에서도 <목장의 색시>는 시적인 대사로 이루어진 시극으로 고대극회에 의해 최초로 공연되었으며, 작품 선정에서부터 번역, 무대장치 등 모든 영역에서 학생들이 주도했다는

91) 스트린트베리의 후기작은 연극의 막간을 없애는 극작술을 통해 연극을 삶의 일부이자 현실로서 받아들이게 하는 근대 자연주의 계통의 초기작과는 달리 ‘꿈의 사고 과정’을 모방하여 무의식의 영역을 드러내고자 한 작품들이 많았으며 이는 ‘표현주의’를 개척하는 것으로 평가되었다. (밀리 S. 벨린저, 앞의 책, 2008, 246쪽.)

92) 정충, 「극예회 제18회 공연, 열의에 미흡한 연기력 -<부활제>를 보고」, 『연세춘추』, 1962.11.12..

점에서 중요한 의미를 지닌 작품이었다.

독일 표현주의 작가의 시적 대사로 이루어진 이 작품을 선택한 것은 대담했고 또 그 의욕을 높이 살 수 있지만, 극을 다루는 실무자들은 우선 레퍼터리를 선택할 때, 자기네들의 주위의 여건과 수준으로 충분히 소화할 수 있을까하는 여부를 생각하고, 우리 현실의 관객수준도 숙고해야 할 것이다. 이런 류의 극일 수록 정화된 연기력, 승화된 시적 표현력과 예리한 분석력 높은 수준의 관객이 필요하다.⁹³⁾

그러나 <목장의 색시>는 앞서 시도된 표현주의 계열의 공연과 같이 대학 연극인들의 역량만으로는 소화하기에 역부족이라는 평가를 받았다. 그 까닭으로 표현주의 작품을 무대화시킬 적절한 연출이론이 부재했을 뿐만 아니라 관객들의 수준 또한 이를 소화하기엔 무리였다는 점이 지적되었다. 당시 고대극회의 회장이자 연출을 맡았던 원갑희는 “작품은 어렵고 연기자는 어리다. 또 표현주의극은 내가 아는 한 처음인 것 같다. 처음부터 경험이 없었다. 고로 想과 表現은 우리의 것이며 우리의 설계대로 망치질을 한다.”⁹⁴⁾고 말하며 공연의 성패를 떠나 이러한 시도를 통해 자신들의 연극을 구축할 수 있다는 점에서 공연의 의미를 긍정적으로 평가했다.

이러한 분위기에 힘입어 고대극회는 곧바로 다음해 제21회 정기공연으로 스트린드베리의 <동료들>을 대강당에서 공연하였으며 1967년에는 루이지 피란델로(Luigi Pirandello)의 <당신 생각이 맞겠죠 *Se non così*>를 제27회 정기공연으로 기획함으로써 대학극 내 연극주의 경향을 강화하는데 일조한다. 1968년 서울대 의대 연극반이 프랑스 전위극의 대표적 작가인 외젠 이오네스코(Eugene Ionesco)의 <왕은 죽어가다 *Le roi se meurt*>으로 부조리극을 대학 무대에 선보였으며 같은 해, 고대극회의 워크샵 공연이 기획됨에 따라 모리스 메텔르링크(Maurice Maeterlinck), 프리드리히 뉘렌마트(Friedrich Dürrenmatt) 등의 유럽권 작가들이 소개되었다.

93) 나영세, 「아카데미한 극예술로의 지향」, 『고대신문』, 1963.11.2.

94) 원갑희, 「연출을 맡으며」, 제20회 정기공연 고대극예술연구회 공연 팸플릿, 1963.10; 『고대극회사』(1976), 48쪽에서 재인용.

이 시기 대학극 공연에서의 ‘연극주의’ 경향은 단지 레퍼토리 선정으로 그치지 않고 다양한 무대 양식적 실험을 통해서도 드러났다. 이는 공연 장소에 재인식과 이에 따른 무대연출 기법의 다양화로 이어졌으며 이에 낭독극, 살롱 드라마, 발표회 형식의 워크숍 공연이 대학 연극인들에 의해 기획되었다.⁹⁵⁾

1965년 10월 고대극회는 제24회 정기공연으로 레지날드 로즈(Reginald Rose)의 <열 두 노한들 *12 Angry Men*>을 교수회관에서 낭독회 형식으로 공연한다. 배우의 목소리와 대사가 주가 되었던 낭독회 방식은 “행동이 어디까지나 대사의 보조가 되고 또 무대적 연기가 되는가 하는 경계에 대하여 연출의 배려가 없었다”는 혹평을 받았지만 “기성연극의 세련과 완성보다 언제나 그 가능성에 대한 진지한 열정”이라는 점에서 대학극의 정신을 드러내는 시도로 평가되었다.⁹⁶⁾ 고대극회는 이를 계기삼아 1968년부터는 극회 내 자체 워크숍 공연을 기획하여 실험무대로서의 대학극의 역할을 십분 발휘한다.

극회 1, 2학년이 주축이 된 고대극회의 워크숍 공연은 1968년 겨울방학 기간 동안 총 3차례 기획되었다. 간단한 공연에 적합한 단막극을 선정하였으며 이에 모리스 메텔링크의 <틈입자 *L’Intruse*>, 테드 모젤(Ted Mosel)의 <즉흥극 *Impromptu*>, 글렌 휴즈(Glenn Hughes)의 <붉은 카네이션 *Red Carnations*> 총 세 작품이 차례로 공연되었다. 이들은 공연 장소를 기존 대강당에서 여학생회관으로 변경하여 이른바 ‘살롱 드라마’ 형식의 공연을 시도하였다. 당시 워크숍 공연에 대한 『고대신문』의 연극평은 장소와 분위기를 상세히 묘사하는 것으로 시작한다.

<때> 2월 7일 (수), 오후7시 찬바람이 불어 제끼고 깊은 동면 속의 ‘캠퍼스’는 짙은 어둠에 쌓여있다.

<곳> 여학생회관

벽난로가 활활 타오르고 의자가 가지런히 30개쯤 놓여있다. 덜컹덜컹 바람에

95) 서울대 미대 연극반은 비정기 공연 형태로 살롱 드라마를 시도하였다. 1967년 하유상의 <영육의 지각 위에>, 1968년 이근삼의 <원고지>, 1969년 압슈타인의 <송금>이 공연되었으며 이러한 실험무대는 1970년대까지도 이어졌다.

96) 원갑희, 「극평 <열두 노한들>」, 『고대신문』, 1965.11.13.

흔들리는 창. 따스한 차를 준비하고 즐거운 가족 회의라도 열릴 듯 싶은 훈훈한 실내.

<제목> 고대극회 동계 단막극

텅텅 비었던 의자가 제법 찬다. 조명을 맡은 친구가 가서 형광등을 꺼버린다. 캄캄하다. 앞에서 관객처럼 앉아있던 학생 4명이 앞에 ‘소파’에 가서 앉는다. 그들이 연기자인가보다. (...) 어둠 속에서, 그냥 막도 효과도 그럴싸한 의상도 아무것도 없이 이런 식으로 연극은 시작되는 셈이다. 연기자와 연극반을 제하면 구경꾼(?)은 열댓명, 조출하다 못해 가난한 기분이 들지만 또 그런대로 진지한 맛이 있다.⁹⁷⁾

이 글에서 확인할 수 있다시피 무대가 아닌 평범한 교실에서 진행된 워크샵 공연은 당대 대학생 관객에게도 신선한 연극적 충격을 안겨 주었던 것으로 보인다. “즐거운 가족회의라도 열릴 듯싶은 훈훈한 분위기”라는 묘사처럼 이들 공연은 등장인물, 무대장치, 조명 등에 있어서 큰 제약을 받지 않았고, 2~3명 내외인 등장인물 간의 대화로만 전개되었다. 글랜 휴즈의 <붉은 카네이션>은 장소 이동이나 별다른 행동 없이 신사와 청년 그리고 아가씨 간의 대화로만 진행되는 작품이었고, 테드 모젤의 <즉흥극> 역시 소파와 의자, 조그만 탁자가 놓인 방 안에서 연극을 주제로 한 세 인물의 담소로 진행되었다.

어느 대학극회에서나 무대가 없는 형편에서는 어쩔 수 없는 일이지만 우리 고려대학교엔 변변한 극장이 없어서 어차피 소규모인 그것도 극장무대로 쓸 수 없는 장소를 택해야했다. 그래서 다방이나 여학생회관이나 그런 장소에서 공연을 가질 수밖에 없었다. 허나 그런 시설이 부족한 곳에서 공연을 하려니까 자연히 무대 메키니즘에 대해 좀 더 연구, 발견하는 힘이 생겼던 것만은 사실이다. 아마 우리 대학에서 그런 싹롱연극을 한 것은 우리 때에 비롯한 것이 아닌가 생각된다. 물론 공연장소가 그러니만큼 레퍼터리도 자연히 단막극이 주가 되었다.⁹⁸⁾

97) 「동계 단막극」, 『고대신문』, 1968.2.24.

98) 김승주, 「싹롱 연극의 시도」, 『고대극회사』, 고대극회사편찬위원회, 1976, 30쪽.

김승주의 회고에서 확인할 수 있다시피 살롱 드라마가 기획된 데에는 열악한 공연환경에서 비롯된 것이었다. 그러나 대학 연극인들은 오히려 이를 “무대 매커니즘에 대해 좀 더 연구, 발견하는 힘”으로 삼아 새로운 무대실험을 시도하는 데까지 나아갔다. 우리나라 최초의 살롱극장인 ‘까페 떼아뜨르’가 1969년에 개관했다는 점과 비교하여 볼 때, 낭독극, 살롱 드라마와 같은 시도는 당대 대학 연극인들의 선구적인 감각을 보여주는 것이라 할 수 있다.

다음 해 1969년 6월 제5회 워크샵 공연은 프리드리히 뉘렌마트의 <천대 받은 자와 밤의 대화 *Das nächtliche Gespräch mit einem verachteten Menschen*>로 기획되었다. 문필가와 사형집행인 두 인물 간의 대화로 이루어진 작품은 본교 정문 앞 ‘호’ 찻집에서 공연되었다는 점에서 눈길을 끈다. 본 공연은 ‘고대 소인극회(素人劇會) 제1회 공연’으로도 기록되는데 워크샵 공연을 통해 실험무대로서 대학극의 역할과 방향을 모색하고자 했음을 알 수 있다.⁹⁹⁾

이처럼 1960년대 대학극 내 번역극 공연은 ‘실험무대’로서 자신들의 역할을 의식하는 가운데 작품 선정과 무대양식에 있어서 ‘새로운 연극’으로서의 면모를 드러내고 있었다. 이는 먼저, 4.19 혁명의 정신을 계승하는 가운데 새로운 세대의식의 상징으로서 영국의 ‘성난 젊은이들’ 작가군이 공연되었던 것으로 확인할 수 있다. 또한 1950~60년대 학술장의 변화로 구미 번역극이 적극 소개됨에 따라 기존 신극에 대한 단절론적 태도 속에서 비사실주의 양식인 ‘연극주의’ 작품이 대학 무대에 등장하기 시작했다. 나아가 대학의 열악한 공연환경을 극복하기 위한 방책으로 살롱 드라마, 낭독극 등과 같은 새로운 공연형태가 시도되기에 이른다. 이러한 움직임을 통해 1960년대 대학극 운동은 4.19 혁명 이후 세대적 사명감 속에서 자신들만의 역할과 정체성을 모색하고자 했음을 확인할 수 있다.

99) 언급된 공연 외에도 고대극회는 제4회 워크샵 공연으로 1969년 4월 여학생회관 1층에서 이재현의 <제10층>을, 제6회 공연으로 사학과 2학년에 재학 중인 심현우의 <부부환상곡>을 무대에 올렸다. 특히, 제1회 대학생 연극경연대회의 참가작인 제6회 공연은 1969년 10월 명동예술극장에서 선을 보였으며 이는 실내 공간에서 소규모를 대상으로 한 기존 워크샵 공연과는 성격을 달리하는 것이었다.

3.2. 미국 현대극 공연을 통한 현대적 생활감각의 구축

1960년대 대학극 운동은 표현주의극, 부조리극, 전위극 등 유럽을 중심으로 발생한 ‘연극주의’의 영향 아래 실험무대로서 제 역할을 자각하는 가운데 변모하기 시작했다. 이에 스트린드베리, 베케트, 이오네스코 등 유럽 극작가들의 작품이 대학 무대에서 공연되었다. 이러한 변화에도 불구하고 이 시기 대학극의 공연 레퍼토리를 놓고 볼 때, 절대 다수를 차지하는 것은 바로 미국의 작품이었다.

1960년부터 1969년까지 서울 지역을 중심으로 한 대학극 공연은 대략 300편 가까이 공연되었는데 창작극보다 번역극의 공연 횟수가 월등히 높았으며 번역극 중에서도 미국극은 공연 횟수나 레퍼토리 다양성 측면에서도 유럽권 작품을 압도했다. 번역극 전체 공연 횟수를 놓고 보더라도 가장 많이 공연된 작가는 유진 오닐(Eugene O’Neil), 손튼 와일더(Thornton Wilder), 테네시 윌리엄즈(Tennessee Williams), 아서 밀러(Arthur Miller), 윌리엄 인지(William Inge) 순이었는데 이들은 모두 미국의 극작가였다.¹⁰⁰⁾

1960년대 대학극계에서 미국극이 자주 공연되었던 까닭은 당대 정치·사회·문화적 배경과 무관할 수 없다. 김성아가 지적하듯 세계 문학에 대한 당시 대학생들의 관심 고조, 영문학자 출신의 대학 연극반 지도교수, 문과 계열의 학생의 연극 활동 등의 요인이 작용했던 것으로 보인다. 1950년대 중반 해방 후 1세대 학자들의 번역활동과 함께 미국의 문화원조가 본격화됨에 따라 미국극에 대한 접근 경로 또한 다양해졌던 것이다.¹⁰¹⁾ 이와 관련하여 여석기의 「한국에 끼친 미국연극의 영향」(1972)은 해방 이후 미국극 편중 현상을 통찰력 있는 시각으로 분석하고 있다는 점에서 주목을 요한다. 그는 ‘작품 번역의 경로’가 미국극을 한국에 소개하는 데 있어 가장 큰 중개역할을 했음을 지적하며 구체적인 요인을 아래와 같이 밝힌다.

100) 이와 관련된 통계수치는 김성아(1969)의 논문에 수록된 부록을 참고하였다.

101) 김성아, 「한국대학극에 관한 연구」, 이화여자대학교 국어국문학과 석사학위논문, 1969, 46~49쪽.

첫째로는 역시 1945년 이후의 한미 관계의 밀착이 여러모로 미국극의 소개에 유리했다는 점을 들 수 있다. (...) 둘째, 미국의 현대 극작가 특히 전후 극작가의 몇 개 우수한 작품이 한국인에게 어필될 수 있는 요소를 지니고 있었다. (...) 셋째, 전후 한국대학 영문과가 비교적 인기 있는 존재였고 거기 종사해 온 교수들 및 졸업생들이 외국문학을 국내에 소개하는 데 있어 주도적 역할을 담당해 온 데서 말미암은 잠재적 영향을 들 수 있다. (...) 넷째로는 비록 부분적이기는 하나 USIS의 작품 번역 계획에 끼친 공헌도 간과할 수 없다.¹⁰²⁾

위 인용문에서 확인할 수 있듯이 1960년대 미국극이 적극적으로 소개될 수 있었던 배경에는 정치·사회·문화적 맥락이 작용하고 있었다. 물론 두 번째 요인과 같이 한국의 관객에게 어필할 수 있는 극적 요소를 작품에서 발견할 수 있긴 하나 이것으로 당시 미국극의 편중현상을 설명하기에는 어렵다. 해방 이전만 하더라도 극예술연구회의 해외문학파를 중심으로 구미의 작품이 비교적 균등하게 소개되었던 것과 비교하여 볼 때, 이 같은 현상은 분명 미국극 수용을 둘러싼 여러 제반환경 및 조건들이 변화되었음을 짐작케 한다.¹⁰³⁾

특히, 1950~60년대 대학생들에게 미국문화가 세계를 대표하는 서구문화의 표상으로 인정되었다는 점은 이 시기 대학극의 미국극 편중 현상을 이해하는 데 많은 시사점을 준다. 1950년대 이후 대학의 제도가 미국식으로 재편되었으며 해방 1세대 학자들이 대학에 진출함에 따라 1950~60년대 지식장 또한 변화하기 시작했다는 점은 주지의 사실이다.

따라서 이번 장에서 주안점을 두는 것은 당대 정치·사회·문화적 배경 속에서 무엇이 바뀌었는지를 살피는 것이 아니라 변화를 수용하는 주체로서 ‘대학 연극인’의 자세와 태도, 나아가 이들의 궁극적인 목표가 무엇이었는지를 밝히는 것에 있다. 1950~60년대 한국사회에 미국문화가 존립할 수 있었던 정치·사회·문화적 조건을 확인하는 것만으로는 서구 추수주의라거

102) 여석기, 「한국에 끼친 미국연극의 영향」, 『한국연극의 현실』, 동화출판사, 1974, 112쪽.

103) 미국 현대극 수용이 본격화 된 때는 1950년대로 실험에 의해 주도되었다. 이들 작품을 통해 당대 문화 주체들은 1950년대 ‘세계상’을 구축하였으며 동경의 세계를 경험할 수 있었다. 이와 관련하여 다음의 논문을 참고.(김옥란, 「1950년대 연극과 실험의 위치」, 『한국문학연구』 34, 2008.)

나 무비판적으로 기성연극을 모방한 것이라는 그간의 평가에서 벗어날 수 없다. 이때에 1960년대 대학 연극인들이 지닌 자의식과 그들의 ‘주체성’을 적극적으로 인정한다면 이 시기 대학극이 지닌 의미를 다층적으로 밝힐 수 있을 것이다. 이와 관련하여 여석기의 다음과 같은 분석은 눈길을 끈다.

끝으로 그러나 무엇보다도 크게 공헌한 것은 번역극, 특히 서구 현대극을 한국무대로 올려놓기를 좋아했다는 한국인의 연극 기호에 있다고 할 것이다. 그들 자신의 창작극이 대체로 부진한 데 주된 이유가 있다고 지적될 수 있지만 그게 못지않게 서구 희곡을 통한 인간과 사회의 제 문제에 대한 극적갈등을 한국인이 바랐다는데도 있다. 때로는 매우 어색한 무대 표현에 위화감을 느끼면서도 단순한 풍속에 흥미를 넘어선 인간 탐구의 진지성이 그들을 흥분시키게 해주었던 것이다.¹⁰⁴⁾

여석기는 앞서 제시한 네 가지의 요인에 이어 마지막으로 ‘한국인의 연극기호’를 지적한다. 이러한 관점에서 볼 때, 당대 연극인들은 단지 수동적인 차원에서 미국 현대극을 수용했던 것이 아니라 자신들의 연극적 기호에 따라 주체적으로 이를 선택한 것이라 할 수 있다. “1945년 이후 그들이 많은 접촉을 가지게 된 미국인에 대한 친밀감이 현대 미국인을 등장시키는 극 내용에 대해 접근에 큰 장애를 느끼지 않은 탓”¹⁰⁵⁾이라는 여석기의 발언으로 짐작컨대 이 시기 미국 현대극은 당대 연극인뿐만 아니라 관객에게도 다분히 ‘익숙한 것’으로 받아들였으며, 이러한 태도는 같은 시기 유럽극의 수용과는 분명히 구분되는 것이었다.

물론 1960년대 연극계의 미국극에 대한 선호는 기성극계와 대학극계를 막론하고 일반적인 것으로 나타난다. 그러나 이를 전제하고서라도 이 시기 대학극 공연의 레퍼토리를 살필 때에 기성극계와 구분되는 몇 가지 특징을 발견할 수 있다. 첫째, 셰익스피어의 작품이 매우 드물게 공연되었다는 점이다. 연극과가 설치된 동국대, 중앙대를 제외하고는 이 시기 대학극회

104) 여석기, 앞의 글, 1974, 112쪽.

105) 여석기, 앞의 글, 1974, 110쪽.

에서 그의 작품을 공연한 경우는 단 두 차례에 불과했다.¹⁰⁶⁾ 기성 연극학 자들에 의해 셰익스피어 연구, 번역 및 출판이 꾸준히 진척되었고, 심지어 1964년에는 그의 탄생 400주년을 기념하여 대규모 연극행사가 개최됨에 따라 이를 계기로 연극계가 활기를 띠기 시작했다. 이에 각 대학의 신문에서는 셰익스피어 작가론, 작품론이 종종 소개되었으나 대학 무대에서 그의 작품을 공연으로 접하기란 어려웠다. 이러한 까닭으로 작품의 상당수가 장막극이었다는 점을 들 수 있다. 변변한 실내 극장하나 마련되어 있지 않는 상황에서 장막극을 위한 무대, 장치, 조명을 설치하기란 매우 역부족이었으며 대학극 무대의 실정에 적합한 것으로 미국의 단막극이 자주 공연되었다.

두 번째, 사실주의 극에 대한 의식적인 거부를 확인할 수 있다. 일례로 1950년대를 대표하는 극작가 차범석의 작품은 1969년 서울대 농대에 의해 단 한 차례만 공연되었다. “평면적인 극의 전개, 안이하다고 볼 수 있는 소재의 선택, 이미 기대되어진 결말 등에 의해서 적당히 버무려진 그의 희곡에서 앞으로의 어떤 파격을 기대하기 힘들 것”¹⁰⁷⁾이라는 평에서처럼 대학 연극인들은 차범석의 사실주의에 부정적인 태도를 보였다. 흥미로운 것은 이처럼 국내 작가의 사실주의 극이 구태의연하고 낡은 것으로 취급되었던 반면 미국 사실주의 계열의 작품은 도리어 대학 연극인들의 각별한 관심 속에서 자주 공연되었다는 점이다.

불문학이나 영문학 쪽에서는 와일더, 밀러, 윌리엄즈, 베케트, 까뮈 등이 밀고 들어왔다. 이들이 보여준 ‘자잘한 내면’은 유럽의 거창한 절규 못지않게 한창 나이인 우리들에게도 경이로움을 주었다. 극적 형식의 매력이 그러했고, 언어의 의미와 감칠맛도 비로소 이들 희곡을 통해서 새롭게 맛보게 된다. (...) 이들 작품을 재구성하는 일에 빠져서 반듯한 학생의 신분을 잊어갈 무렵에 우리는 왜 연극이 교육에 절대로 필요한 요소이고 인간, 사회, 사상 등을 가장 조리 있게 설명하는 매체인가 하는 사실을 조금씩 터득해 가고 있었다.¹⁰⁸⁾

106) 고대극회가 1965년 제23회 정기공연이자 개교60주년 기념공연으로 셰익스피어의 <리처드 3세>를 명동예술극장에서 올렸으며 1967년에는 연희극회가 제24회 정기공연이자 동문합동공연으로 <템페스트>를 노천극장에서 공연하였다.

107) 「연극평 <장미의 성>」, 『대학신문』, 1968.10.14.

위 인용문에서도 볼 수 있듯이 이 시기 소개된 번역극은 당대 대학생들의 ‘내면’을 자극하고 연극을 인간 사회에 필요한 ‘예술’로서 경험하게 하는 것으로 여겨졌다. 이를 통해 개인의 ‘내면’을 발견하고 ‘자아’를 탐색하는 것은 물론 연극 장르의 근본적인 특성에서 비롯하는 것이기도 하다. 따라서 문제는 당대 대학생들의 공감을 샀던 ‘자잘한 내면’이 구체적으로 무엇이며 이것이 국내 작품으로 충족될 수 없었던 이유를 밝히는 것에 있다.

당시 공연된 미국 사실주의 극이 무대 공간을 매우 구체적으로 설정하고 일상의 세계를 팝진하게 그려내는 것을 목표로 했다는 점은 대학 연극인들의 연극행위와 대학생들의 관극행위 모두에게 끼친 영향을 짐작케 한다. 대학 연극인은 사실주의 극의 무대화 과정을 통해 서구문화를 간접 ‘체험’하였으며, 관객 또한 무대 위 사건을 자신의 것으로 내면화시킴으로서 현대적 삶의 양식을 간접 ‘경험’했던 것으로 보인다. 유진 오닐, 쏬튼 와일더를 비롯한 테네시 윌리엄즈, 아서 밀러, 윌리엄 인지 등 미국 현대극 작가들이 1960년대 대학극 무대를 장악할 수 있었던 까닭 또한 이러한 맥락에서 이해될 수 있다.

작가명	작품명	공연학교와 연도
유진 오닐	오 황야여! <i>Ah, Wilderness!</i>	서울대 의대(63)
	지평선 너머 <i>Beyond the Horizon</i>	연세극회(62) 서울대 문리대(65)
	고래 <i>Ile</i>	연희극회(61) 서강극회(63) 서울대 농대(67), 치예과(69)
	긴 귀향 향로 <i>The Long Voyage Home</i>	고대 극회(62)
	시인 기질 <i>A Touch of the Poet</i>	연희극회(65)

108) 김학천, 「우리는 어떻게 연극을 ‘지켰’는가?」, 『서울대 연극 50년사』, 서울대연극 50년사 출판위원회, 1999, 110쪽.

	밤으로의 긴 여로 <i>Long Day's Journey into Night</i>	서울대 음대(68)
손튼 와일더	즐거운 여행 <i>The Happy Journey to Treton and Camden</i>	서울대 사대(63) 서울대 약대(69) 연세극회(63)
	중매인 <i>The Matchmaker</i>	서울대 농대(65) 서울대 공대(68) 이대(66), 이대 미대(68)
	우리읍내 <i>Our town</i>	연세극회(65) 서울대 음대(68) 고대극회(59) 서울여대(69)
테네시 윌리엄즈	유리동물원 <i>The glass Menagerie</i>	서울대 사대(61) 연세극회(66)
	욕망이라는 이름의 전차 <i>The Streetcar Named Desire</i>	연세극회(64) 서울대 의대(67)
	뜨거운 양철지붕 위의 고양이 <i>Cat on a Hot Tin roof</i>	서울대 의대(68)
윌리엄 인지	버스 정류장 <i>Bus Stop</i>	서울대 총연극회(62) 서울대 음대(66) 이대(69)
	어두운 계단 끝 <i>The Dark at the Top of the Stairs</i>	연세극회(63)
	피크닉 <i>Picnic</i>	연세극회(68)
	배우지망	연세극회(69)
	쉬바여 돌아오라 <i>Come back, Little Sheba</i>	연세극회(69)
아서 밀러	다리에서의 조망 <i>A View from the Bridge</i>	서울대 문리대(67)
	세일즈맨의 죽음 <i>Death of a Sales man</i>	연세극회(70)

[표1] 1960년대 서울지역 주요대학의 미국극 공연 레퍼토리 목록

[표1]에서 확인할 수 있다시피 유진 오닐은 이 시기 공연된 미국작가 중에서도 공연 횟수나 작품 편수로 볼 때, 유독 대학극계에서 큰 관심을 받았다. 미국 현대극에 대한 아카데미한 관심 또한 오닐에 집중되어 있었는데, 그 까닭으로 오닐의 작품이 다양하여 작가론으로 좋은 대상이 된다는 점, 표현주의적 프로이트의 심리학적 요소가 드러나 연구대상으로 알맞다는 점, 인간에 대한 비극적 요소가 많다는 점이 지적되었다.¹⁰⁹⁾ 특히, “끊임없이 방황하고 이상적인 것의 추구하고 보다 본질적인 인간의 비극성”을 다뤘다는 점에서 오닐의 작품은 일반극계에서보다 대학극계의 이례적인 주목을 받았다.

이때에 올라간 작품 중 주목할 만한 것으로 「지평선 너머」가 있다. 형제인 로버트와 앤드류가 동시에 한 여인을 사랑하게 되어 겪는 갈등과 고뇌를 그린 해당 작품은 1962년 연희극회의 제14회 정기공연으로 올라간 데 이어 1965년 서울대 문리대 연극반의 제3회 정기공연이자 제1회 연극축전 참가작으로 공연되었다. 연희극회의 공연에 대해 작품의 번역자인 오화섭은 유진 오닐을 소개하는 작가론 「유진 오닐의 연극세계-대표작인 <지평선 너머>를 중심으로」를 통해 오닐 작품에 드러나는 “비극정신의 가치”가 젊은 학도들에 의해 구현되었다고 평가한다.¹¹⁰⁾ 마찬가지로 문리대 공연 또한 “길을 잃은 방랑의 생활 속에서 탈출구를 찾으려는 의미”가 구현되었다는 점에서 긍정적인 평을 받았다.¹¹¹⁾

또한 <지평선 너머>를 비롯하여 <고래>, <긴 귀향 향로>와 같이 이 시기 공연된 오닐의 작품은 작가의 자전적인 경험을 바탕으로 한 초기 해양극에 해당하는 것으로, 이들 작품에서는 가족 간의 갈등을 다루거나 정착하지 못한 청년이 전면에 등장한다. 이러한 특징은 전후 실존주의 경향과 새로운 세대로서의 사명감 사이에서 불안감을 느꼈던 당대 대학생들의 많은 공감을 얻었던 것으로 보인다.¹¹²⁾ 이외에도 극 진행의 박진감, 짜임새

109) 여석기, 앞의 글, 1974, 113쪽.

110) 오화섭, 「유진 오닐의 연극세계-대표작인 <지평선 너머>를 중심으로-」, 『연세춘추』, 1962.5.21.

111) 「제1회 연극 축전을 보고」, 『대학신문』, 1965.11.4.

112) 신정옥, 『한국 신극과 서양연극』, 새문사, 1994, 445~446쪽.

있는 플롯, 다양한 인물의 성격 묘사가 잘 드러난다는 점에서도 연극을 전공하는 학생들 사이에서도 오늘의 작품은 자주 공연되었다.¹¹³⁾

오늘 다음으로 자주 공연된 작가는 손튼 와일더로 작품의 가짓수는 많지 않았으나 여러 극회에 의해 무대에 자주 올라갔다. 특히, 1965년 연희극회의 제21회 정기공연으로 올라간 <우리읍내>는 1938년 풀리처상을 받은 작품으로 ‘서사적 화자’인 무대감독이 등장하여 미국 북동부 한 마을에서 일어나 사건을 다룬다는 점에서 새로운 극형식에 목말라있던 대학 연극인들의 이목을 끌었다. “관객은 사실의 재현이나 모방을 보아야한다는 강요를 당함이 없이, 어디까지나 연극을 보러왔으며, 같이 연극에 참여한다는 기분”¹¹⁴⁾을 느끼게 한다는 점에서 많은 기대를 모았다. 비록 실제 공연은 “균중심리에 호소하기에는 너무나도 양상불이 결여”되어 있음이 지적되었으나 이는 연극주의 극 관습에 익숙하지 못했던 당대 대학극 공연에서 공통적으로 발견되는 현상이었다.¹¹⁵⁾ 그럼에도 불구하고 1960년대 대학 무대에서 <우리 읍내>가 자주 공연되었다는 점은 새로운 극형식에 대한 대학 연극인들의 열망과 도전의식을 보여준다는 점에서 의미가 있다. 비록 손튼 와일더의 본 작품은 이 시기 소개된 미국극의 사실주의 경향과는 결을 달리하는 것이었으나 이는 ‘새로운 연극’에 대한 지향이 다층적으로 이뤄지고 있었음을 증명하는 것이기도 하다.

이외에도 테네시 윌리엄즈, 아서 밀러와 같은 미국의 수정 사실주의(modified realism) 작가군의 작품이 공연되었다.¹¹⁶⁾ 테네시 윌리엄즈의 대표작 <욕망이란 이름의 전차>는 1964년 연희극회의 제21회 정기공연으로 드라마센터에서 오태석 연출로 공연되었는데 “관객과 즐거운 ‘무드’를 이루어 갈 수 있었다.”는 점에서 성공적으로 평가되었다.¹¹⁷⁾ 아서 밀러의 작

113) 오늘의 [표1]의 작품 외에도 동국대와 중앙대에서는 <위험지역>, <뺨줄>, <황제 존슨>, <동으로 카디프를 향하여>, <십자의 표지가 있는 곳> 등을 공연하였다.

114) 조영일, 「우리읍내와 연극주의」, 『연세춘추』, 1965.11.1.

115) 조영일, 「연기진의 부조화」, 『연세춘추』, 1965.11.29.

116) 수정 사실주의란 문자 그대로 기존 사실주의에 대한 수정을 요청하는 것으로 기본적으로 리얼리티를 재현하는 것에 주안점으로 두나 이를 그대로의 모방이 아니라 다양한 연극적 수법과 실험을 통해 구현하는 방식을 가리킨다.

117) 이삭, 「연극평: 즐거운 무대-<욕망이란 이름의 전차> 공연을 보고」, 『연세춘추』, 1964.5.5.

품은 1967년 서울대 문리대 제6회 정기공연 <다리에서의 조망>으로 대학 무대에 첫 선을 보인 이후 1970년대에 들어서 본격화되었다. 그 밖에도 윌리엄 인지의 작품이 연희극회의 각별한 관심 속에서 연달아 공연되었다는 점을 들 수 있다. 제31회 정기공연 <쉬바여 돌아오라>는 “극장에 들어서자마자 관객들은 무대장치에 대해서 놀랐을 것이다. 흔히 보통 대학극에서는 보기 힘든 짜임새 있고 화려한 시설”¹¹⁸⁾ 아래 올라간 연극이었으나 “작품 선정에 있어서 관객과 연기인들의 수준을 참작해야하며 시대적 감각에도 민감해야한다”는 아쉬운 평가를 받았다.

이처럼 1960년대 대학무대에서 공연된 미국 현대극은 이 시기 정치·사회·문화적 배경 속에서 수용되었던 것이긴 하나 ‘새로운 연극’을 향한 대학 연극인들의 의식과 지향 속에서 일반 극계와는 목표를 달리하며 전개되고 있었다. 유독 대학극 무대에서 미국 현대극이 자주 공연되었고, 그 중에서도 사실주의 계통의 작품이 대다수를 차지한다는 점은 이러한 작품을 통해 대학생들이 성취하고자 했던 문화적 욕망을 드러낸다. 이 시기 미국문화가 이상적 근대로서 서구문화를 대표하는 것으로 받아들여졌다는 점은 대학 연극인들이 미국 현대극을 공연함으로써 선진화된 서구문화를 간접 ‘체험’하고자 했음을 짐작케 한다.

이와 함께 눈길을 끄는 것은 1960년대 일종의 ‘붐’을 일으켰던 원어극 공연이다. 이는 대학의 문학교육 과정, 대학연극의 부흥, 미국영화의 흥행이라는 세 조건을 충족하는 가운데 선진 문화로서 ‘서구’를 학습한 대학생들이 대학 문화를 통해 일상적 영역에서도 서구문화를 향유할 수 있게 된 1960년대 대학의 분위기와도 관련한다.¹¹⁹⁾ 특히, 이 시기 대학생들에게 ‘외국어’ 구사능력은 교양인의 필수조건으로 여겨졌는데 그 중에서도 ‘영어’는 이상적 근대를 표상하는 미국과 직접 교류할 수 있는 도구라는 점에

118) 윤정희, 「<쉬바여 돌아오라>를 감상하고」, 『연세춘추』, 1969.11.10.

119) 1950년대 이후 미국 문화가 유입되는 경로는 크게 미군, 교회, 미국영화, 미국유학과 대학으로 미군과 연결되는 미국문화가 양키문화로 폄하되었던 것과는 달리 대학에서의 미국문화는 세계를 대표하는 서구문화의 표상으로 인정되었다. 각 대학의 신문은 미국 대학생, 캠퍼스 문화, 유학일기, 미국 대학생들의 여가 생활 등 미국 관련 담론을 적극 소개하는데 이를 통해 대학생들은 학문뿐만 아니라 일상적 영역에서 미국문화의 영향권 아래 놓이게 된다. (이선미, 앞의 논문, 2009, 237쪽.)

서 여타 외국어에 비해 높은 위상을 차지하고 있었다.¹²⁰⁾ 따라서 이 시기 원어극 공연은 문화인, 교양인으로서 대학생 집단의 자의식을 고취시키고 나아가 서구문화와 자신을 직접 연결할 수 있는 통로로 기능했던 것으로 보인다.

원어극 공연은 해방 이전만 하더라도 연세대와 이화여대의 영문학과 등 일부 대학에서만 시도되었다.¹²¹⁾¹²²⁾ 두 학교 모두 미션 스쿨이라는 점에서 작품 선정 및 회화, 연출을 지도할 원어민 교사가 있었고, 외국어 훈련이라는 명목 아래 공식 교과목으로 ‘영어 연극’이 지정되는 등 원어극 공연을 위한 기본적인 준비를 갖추고 있었다.¹²³⁾ 그러던 것이 해방 이후에는 미국과의 교류가 활발해지면서 서울대, 고대, 중대, 동대, 한국외대 등 외국어문학과를 중심으로 한 원어극 공연이 점차 확대되었다.

이 시기 원어극 공연은 대개 학과 차원의 활동이었음에도 불구하고 각 대학의 신문, 일간지, 영자 신문 코리아 헤럴드 등 각종 매체에 공연 정보, 공연평이 게재되는 등 대내외적 관심을 받았다.¹²⁴⁾ 원어극 공연에 대

120) 1959년 서울대, 연세대, 고려대, 이화여대의 학사 교양과목 편제를 살펴볼 때, 영어 과목은 네 학교에서 모두 필수 이수 과목으로 지정되어 있었다. 제 2외국어 과목으로는 영어, 불어, 독어, 중국어가 개설되어 있었다. (최기숙, 앞의 논문, 2010, 5~7쪽을 참고)

121) 연세대학교의 최초의 원어 연극은 1930년의 <잔반잔>이었으며, 같은 해 이화여대에 서는 메이너 교수의 지도로 윌터 스콧의 <아이반호 Ivanhoe>가 공연되었다.

122) 1953년 연세대에서 창립 기념행사로 유진 오닐의 <위험시대>가 오화섭 교수의 지도 아래 영어로 공연되었으며 같은 해, 유진 오닐의 단막극 <In the zone>이 의대 연극반에 의해 무대에 올라갔다. 원어극 공연의 객석은 주로 학과 학생들과 지인, 교수들, 미국 대사관 직원과 미군들로 채워졌으며 이러한 인기에 힘입어 미8군과의 합동공연인 <북극의 가을밤>이 기획되어 텔레비전에서 방송되기까지 했다. (연희극예술연구회, 『연세연극사』, 1981, 40~47쪽.)

123) “선교사들 교수는 대개 미국에서 학사학위를 취득한 분들이다. 후에 다시 미국에 건너가 석·박사 학위를 받고 되돌아 온 분도 여럿이다. 이들은 우리 학교 문과 교과목에 ‘영어 연극’이라는 학과목을 설정하여 학생들이 매년 영어연극을 공연하게 하자는 결정을 내렸다. 영어로 말하는 능력을 기르는 데에 연극이야 말로 가장 효과적인 지름길이라는 것을 일찌감치 깨달았던 모양이다”(김갑순, 『영어연극 공연사-이대영문과 연극70년을 돌아보며』, 이화여자대학교 출판부, 2000, 30쪽)

124) 원어 연극을 다룬 연극평의 목록은 다음과 같다. 「본격 원어극에의 지향」, 『한국일보』, 1960.11.14.; 「오셀로를 원어로 공연」, 『한국일보』, 1961.4.28.; 여석기, 「육망이란 이름의 전차-연극이 살렸으나 발성이 정확해야」, 『대학신문』, 1961.11.2.; 손우성, 「능숙한 대사로 다채-이대 불어극을 보고-」, 『동아일보』, 1961.11.25.; 김정옥, 「순수한 반향-이대 불어극 안티고네」, 『한국일보』, 1961.11.19.; 안응렬, 「정열적인 분위기를 조성-서반아 원어극 집시여인」, 『한국일보』, 1961.11.19.; 비비안 켈레, 「미국의 양상을 잘 표현-외대 영어극 세일즈맨의 죽음」, 『한국일보』, 1962.4.27.; 김정옥, 「되찾아준 매력-

한 평은 주로 해당 언어의 전공자들에 의해 다뤄졌는데 기본 논조는 이 시기 대학 내 번역극 공연에 대한 것과 별반 다르지 않았다. “이 벽찬 극을 학생들이 공연했다는 것도 장한 일”¹²⁵⁾, “이번 공연은 펍 의욕적인 것으로 그 의욕이 무대에 성공적으로 반영”¹²⁶⁾에서 볼 수 있듯이 예산의 부족과 극장 공간의 부재에도 불구하고 원어극을 무대 위로 올렸다는 것, 자체에 대한 격려가 대다수를 이루었으며 “학생들의 열의는 이것을 단순한 외국어 훈련의 기회로 삼는 정도를 넘어서 연극연구에의 실험무대로서 지식을 찾아가는 의의”¹²⁷⁾라는 점에서 연극운동으로서의 의미가 강조되기도 하였다.

이 시기 가장 활발하게 원어극 공연을 올린 단체로는 이화여대 영문과가 있다. 이화여대는 연세대와 함께 1930년대부터 원어극 공연을 주도적으로 이끌어왔는데, 연대의 원어극 공연이 일회적이고 행사적 성격이 강했던 것에 비해 이대의 공연은 전쟁 시기를 제외하고 꾸준히 이어지고 있었다. 특히, 영문과의 원어극 공연은 일제의 폭압으로 인해 한동안 중단되었다가 전쟁 후 다시 활기를 띠고 있었다.¹²⁸⁾ 1950년대부터 이대 영문과의 원어극 공연이 꾸준히 지속될 수 있었던 배경에는 영문학과 전공 필수교과목으로 ‘영어 연극’이 지정되었고, 이를 위한 체계적인 커리큘럼이 마련되어 있었다는 점을 들 수 있다. 여기에 영문과 교수 김갑순¹²⁹⁾의 헌신적

이대 불어극 스카썬의 간계», 『동아일보』, 1962.10.3: 「거창한 장면을 잘 다루어, 외대생 <줄리어스 시저> 공연», 『동아일보』, 1963.5.1; 서항석, 「성공적으로 의욕반영, 외대의 독어극 마리 마그다레아너」, 『동아일보』, 1963.6.4.

125) 「거창한 장면을 잘 다루어-외대생<줄리어스 시저>-」, 『동아일보』, 1963.5.1.

126) 서항석, 앞의 기사, 『동아일보』, 1963.6.4.

127) 손우성, 「이대 불어극-능숙한 대사로 다채-」, 『동아일보』, 1961.11.25.

128) 이대 영문과 연극반의 공연은 1941년 존 밀린팅 싱의 <바다로 가는 기사들>을 마지막으로 잠정 중단된다. 1942년 <폴리아나>를 준비하던 중 공연이 무산되었고, 얼마 지나지 않아 제 2차 세계대전이 막바지에 치달자 영어연극 공연이 일본 총독부에 의해 전면금지된 것이다. 1943년에는 본교 도서관의 모든 영어원서를 분서하라는 명령이 내려지기도 한다. 이러한 상황에서 1942년 일어 연극 <취우>가 공연되었는데, 이는 영어와 한국어가 금지된 상황에서 일본어를 통해서라도 연극을 올리고 싶었던 학생들의 연극에 대한 열망을 잘 보여준다.(김갑순, 같은 책, 2000, 62~24쪽.)

129) 김갑순(金甲順, 1914~2005)은 기독교인이었던 부모님의 영향 아래 기독교 학교인 이화 학교에 진학한다. 이후 이화여전 영문과에 입학하여 메이너 교수의 조교로 근무하다 1938년 미국 앨라배마 주립여자대학 3학년에 편입하여 스피치와 드라마를 전공한다. 1940년 귀국한 이후 이화여대에 전임강사로 학내 영어 연극을 지도하였고, 한국전쟁이 발발하자 가사활동에 전념하다가 1955년 아펜젤러 장학금으로 미국 스탠퍼드 대학에

인 지도가 뒷받침되면서 1968년 ‘영어연극’이 폐지된 이후에도 학생회 주관 아래 원어극을 꾸준히 공연하였다.

원어극 공연을 위한 당시 이대 영문과의 커리큘럼은 1년 단위로 계획되어 있었는데 당시 대학 연극반의 연습기간이 3~4주 정도였던 것과 비교하여 볼 때, 매우 장기간에 걸쳐 단계적으로 준비되었음을 알 수 있다. 먼저, 4학년 1학기 ‘구현법(口現法)’ 수업에서 영시나 짤막한 대사를 낭송하는 것으로 기초적인 화술훈련을 받았으며, 2학기 때는 졸업 발표회를 위한 무대실습 과목인 ‘영어 연극’ 수강하며 공연준비에 매진했다.

처음 영어연극 공연을 시작했던 1930년대에는 이것이 ‘졸업공연’으로 마치 졸업 논문이 통과되지 못한 학생들이 졸업을 못 하듯이 반드시 연극에 참여해야만 했다. 그러다 해방 후부터는 연극과 관련된 두 가지 과목을 설정했다. 하나는 구현법(口現法)이라고도 칭했던 ‘스피치(speech)’이고 다른 하나는 ‘영어 연극’이다. 스피치 과정은 미국 대학에서는 일반 연설이나 작품 낭독 같은 것을 시켰으나 우리나라에서는 특별히 이화여대에서만 이런 과목을 설정하여 영어로 ‘말 바로하기’를 그 목적으로 하는 것이었다. 이 과목의 주된 목표는 고학년이 되어 영어 연극을 할 때에 대비하여 일종 선수 과목과도 같은 것이었다. (...) 영어 연극은 과목도 1968년까지는 필수 전공과목이었다. 즉 모든 학생이 어떤 종류의 일이든 연극과 관계된 과제를 해내야만 했다.¹³⁰⁾

위 인용문에서 확인할 수 있듯이 스피치 과목이었던 ‘구현법’ 수업은 비단 말하기 능력의 향상만을 궁극적인 목표로 두지 않았다. 당시 대학생들에게 스피치 실력은 비단 외국어 학습자에게만 해당되는 것이 아니라 모두에게 요구되는 기본적인 능력이었으며 이때에 ‘연극’은 이 같은 훈련을 위한 가장 효과적인 방법으로 여겨졌다.¹³¹⁾ 공연 레퍼토리 선정기준에 대한

유학을 가게 된다. 3년 과정의 무대예술 과정 대신 스피치를 전공으로 1년 만에 석사학위를 취득하고 1956년에 귀국한 뒤 1979년 정년퇴임 전까지 영어연극을 지도한다.

130) 김갑순, 같은 책, 2000, 71~72쪽.

131) 백철은 대학 내 연극과 창설의 의의를 “직접 의사표시의 이야기 방법으로부터 ‘텍스트’를 이해하고 자기 의사를 표시하는 실제적인 기술방법”을 익히고 “한국의 국어교육의 화술적인 교사를 양성”하는데 있다고 밝혔다. 물론 ‘연극교육’이 개인의 의사표현에 절대적으로 영향을 끼치는 것은 아니지만 이 시기 대학의 교과목이나 제도 안에서 ‘연극’은 자신의 의사를 표현하기 위한 교육적 도구로서 기대된 측면도 있었다. (백철, 「의

김갑순의 아래의 발언은 원어극 공연이 다양한 목표 속에서 기획되었음을 확인시켜준다.

나는 작품을 선택할 때 언제나 다음의 몇 가지를 염두에 두곤 했었다. 첫째, 많은 학생들이 참여하여 연극의 묘미를 이해할 수 있는 극적 가치가 있는 것, 둘째 영어를 습득하는데 정상적인 언어로 쓰인 것으로 영어 공부를 올바르게 할 수 있는 작품, 그리고 마지막으로 극적으로 인간의 생의 철학이라든지 하는 뜻이 뚜렷한 것들이었다.¹³²⁾

이는 원어극의 목표가 단지 외국어 학습에만 있었던 것이 아니라 대학생들에게 연극적 재미를 경험하고 나아가 자기 자신에 대한 탐구를 가능케 하는 것에 있었음을 보여준다. 그리고 이러한 목표는 원어극 공연의 관객, 즉 대학생, 지식인들에게도 마찬가지로 적용되는 것이었다.

연도	제목	작가	장소
1960	퀄리티 스트리트 <i>Quality Street</i>	제임스 베리 <i>James Barrie</i>	원각사
1961	진지함의 중요성 <i>Importance of Being Earnest</i>	오스카 와일드 <i>Oscar Wilde</i>	-
1962	셰익스피어 극 중 4장면 <i>Four famous scenes from Shakespeare</i>	셰익스피어 <i>Shakespeare</i>	국립극장
1963	저승까지 갖고 갈 수는 없어 <i>You can't take it with you</i>	모스 하트&조지 커프만 <i>Moss Hart&George Kaufman</i>	국립극장
1964	스테이지 도어 <i>Stage Door</i>	에드너 퍼버&조지 커프만 <i>Edna Ferber&George Kaufman</i>	학관 414소극장
1965	크레이그의 아내 <i>Craig's Wife</i>	조지 켈리 <i>George Kelly</i>	학관 414소극장

사표시와 화술교육-대학에 연극영화과를 두는 의의], 『경향신문』, 1959.1.30.)
132) 김갑순, 같은 책, 2000, 73쪽.

1966	베르나르다 알바의 집 <i>The house of Bernarda Alba</i>	가르시아 로르카 <i>Garcia Lorca</i>	학관 414소극장
1967	아일랜드 단막극 세 편 a. 뉴스 퍼뜨리기 <i>Spreading the News</i> b. 바다로 가는 기사들 <i>Riders to the Sea</i> c. 마음의 고향 <i>The Land of Heart's Desire</i>	레이디 그레고리 <i>Lady Gregory</i> 존 밀린턴 싱 <i>John M. Synge</i> 윌리엄 예이츠 <i>William B. Yeats</i>	학관 414소극장
1968	계단 위의 어둠 <i>The Dark at the top of Stairs</i>	윌리엄 인지 <i>William Inge</i>	학관 414소극장
1969	열두 명의 성난 여인들 <i>Twelve Angry Women</i>	레지널드 로즈 <i>Reginald Rose</i>	학관 414소극장

[표2] 1960년대 이화여대 연극반의 영어 원어극 공연 목록

그러나 [표2]에서 확인할 수 있다시피 이대 영문과의 공연은 레퍼토리 측면에서 원어극만의 신선함을 발견하기 어려웠다. 번역된 한국어가 아닌 ‘원어(原語)’로 공연한다는 점에서 원어극 작품은 새로운 작품의 소개라는 측면에서 세계 연극과의 창구 역할을 할 것으로 기대되었다. 그러나 이들 작품은 이미 번역극으로 공연된 바 있거나 영화로 잘 알려진 작품이었다. 여기에 여학교라는 특성상 많은 여성 인물이 등장해야 한다는 조건으로 인해 작품 선정 또한 매우 제한적일 수밖에 없었다는 점이 작용했다.

흥미로운 것은 원어극 공연을 하는 주체가 이러한 연극 행위를 받아들이는 태도가 자못 대학극의 것과 닮아있었다는 점이다. ‘영어 연극’ 과목을 통해 실제 무대화 과정을 거치면서 이들은 단순히 외국어를 훈련하는 것 이상으로 서구문화의 구체적인 면면들을 이해하고 직접 체험하게 된다. 같은 시기 공연되었던 미국 현대극과 비교하여 볼 때, 원어극 공연은 외국어의 숙달 정도 외에도 유독 해당 문화권의 의상, 장식, 도구, 분장, 제스처 등을 온전히 무대로 옮겨오는 것에 심혈을 기울였다. 서양인처럼 보이기 위해 진한 분장과 금발의 가발을 하고, 이들의 동작과 제스처를 수백

번 따라했다는 회고에서 알 수 있듯이 원어극 공연은 ‘무엇이 새롭냐’보다 ‘얼마나 더 정교하고 실제와 가깝게 표현되느냐’에 주력했다.¹³³⁾ 이때에 눈길을 끄는 것은 대사의 발음과 억양의 훈련 정도는 공연의 성패를 가르는 첫 번째 기준이 되었다는 점이다.

셋째, 원어극의 상연이유인데 앞서 말한 바 있거니와 말의 연습과 연극의 재미가 행복한 일치를 볼 경우에는 말씨가 없지만 그 양자가 대립될 때 어느 쪽을 과중하게 살리느냐를 따져볼 필요가 있을 것이다. 역자의 견해부터 이야기하면 ‘말’의 정확한 발성이 무엇보다 앞서야겠다. 그렇지 못하다면 원어극을 할 필요가 없기 때문이다. 어디까지나 정확하고 또 정확한 다음에 그 나라의 말의 발음과 인토네이션과 유창성이 우선되어야 할 것 같다.¹³⁴⁾(강조는 인용자)

1963년 서울대 영문과가 공연한 테네시 윌리엄즈의 <욕망이라는 이름의 전차>에 대해 여석기는 대학극의 아마추어성을 인정하는 차원에서 연기를 비롯한 기술적인 면에서의 언급을 삼갈 것을 전제하며 원어극의 상연이유를 ‘말’에서 찾는다. 그는 연극적 재미보다 ‘말의 연습’이 우선되어야 함을 거듭 강조한다. 같은 시기 원어극 공연에 대한 평가기준 또한 이와 별반 다르지 않았다. “억양은 잘 되어 있으나 발음 감각이 정확하지 않아 더러 이해가 안 되는 곳이 있었고 대사와 「제스처」, 「톤」의 부조화와 연기자들이 대사를 받는 일에만 주도하지 못한 점”¹³⁵⁾, “영어발음이 제대로 정돈되어 있지 않아 듣는 사람으로 하여금 지나치게 무거운 부담을 주었다”¹³⁶⁾고 지적한 데에서 볼 수 있듯이 원어극 공연에서 기대되었던 것은 우선적으로 ‘말’의 훈련 정도에 있었고, 이는 단순히 숙달 정도를 의미하는 것만은 아니었다. 원어극에서 배우의 ‘말’은 그 어떤 것보다 극적환상

133) “나는 로미오 역을 맡아 공연한 로렌스 올리비에의 녹음된 판을 수없이 들으며 영국 영어로 발음을 흉내내느라 진땀을 흘리기도 했다”는 권경수의 회고 외에도 원어극 공연에 참여한 이들의 글에는 공통적으로 서구문화를 재현하는 것에서 느끼는 재미와 고충이 드러난다.(김갑순, 앞의 책, 2000, 200쪽)

134) 여석기, 「욕망이란 이름의 전차-연극이 살렸으나 발성이 정확해야」, 『대학신문』, 1961.11.2.

135) 서향석, 「성공적으로 의욕반영」, 『동아일보』, 1964.6.4.

136) 오화섭, 「정확한 계산」, 『동아일보』, 1965.12.5..

을 구축하는 데 결정적인 영향을 끼치는 요인이기 때문이다. 따라서 이는 단순한 암기로서의 대사가 아니라 표정, 행동, 제스춰 등의 비언어적인 표현을 포괄해야 함을 뜻했다. 이러한 부분이 유독 중요하게 다뤄졌던 까닭은 당시의 원어극 공연이 단순한 무대경험에서 나아가 당시 관객들에게 미국문화로 표상되는 서구문화를 경험케 하는 간접적인 통로로 기능했기 때문이었다.

이는 미국 현대극이 대학무대에 자주 공연되었던 배경과 같이 당시 한국사회의 문화적 후진성을 극복하고 ‘세계 속의 한국인’으로 도약하기를 희구했던 당대 지식인들의 욕망과도 교차하는 것이기도 했다. 이들은 미국 현대극과 원어극을 직접 무대에 올리는 과정을 통해 서구문화를 간접 체험했을 뿐만 아니라 나아가 ‘교양인’, ‘문화인’으로서 자신의 위치를 확인할 수 있었다. 1964년의 아시아 연극제에 앞서 전국 대학생을 대상으로 한 영어연극 경연대회를 개최하고자 했다는 점은 당대 지식 사회에서 ‘외국어’, 그리고 그중에서도 ‘영어’가 지닌 문화적 위상과 역할을 가늠케 한다.¹³⁷⁾ 비록 이 시기 원어극 공연은 한정된 관객층을 대상으로 하고 제한된 레퍼토리를 공연했다는 점에서 아쉬움을 남겼으나 “단순히 외국어 훈련의 기회로 삼는 정도를 넘어서 연극연구에의 실험대”로서 1960년대 대학극 운동과도 호흡하고 있었다.¹³⁸⁾

137) 「아시아 연극제 계획 국제학술문화연구회서」, 『경향신문』, 1963.5.10.

138) 손우성, 앞의 글, 1961.11.26.

4. 군사정권 아래 대학극의 현실인식과 문화운동의 태동

4.1. 번역극에 대한 비판적 성찰과 창작극에 대한 관심 고조

1960년대 연극계는 동인제 극단의 출범과 함께 점차 활기를 띠어가고 있었다. 이 시기 등장한 동인제 극단들은 새로운 세대로서의 자의식과 사명감 속에서 기존 신극에 대한 입장차를 드러내며 소위 ‘현대극’을 수립하는 것을 기치로 내걸었다. 현대극 수립에 대한 연극인들의 갈망은 1950년대 중반부터 주창되어 온 것이었으나 전쟁으로 인해 피폐해진 연극계를 재건해야하는 과제가 우선되었고, 정작 ‘현대극’에 대한 연극인들의 이해조차도 빈약한 수준에 불과했다. 1950년대 후반 대학극 출신의 신진 연극인들이 연극계에 진출하기 시작하고, 세계문학전집 유행과 함께 구미 희곡이 적극 소개됨에 따라 연극운동의 구호로서 ‘현대극’ 수립이 본격적으로 주창되었으나 여전히 ‘현대극’은 구체적인 실체라기보다 구미 연극이론과 번역극 공연을 통해 구축된 ‘새로운’ 연극의 차원에서 개념적으로 이해되었다.

그리고 이러한 변화는 기성 연극계와는 단절론적 입장을 표명하며 등장한 동인제 극단에 의해 주도되었다. 이 시기 동인제 극단의 출신 성분이 상당수 대학 연극반이었다는 사실은 문화운동의 주체로서 대학생 집단의 등장과 그 영향력을 짐작케 한다. 특히, 4월 혁명 이후 발현된 새로운 세대의식과 세대적 사명감은 문화운동의 정신적 동력으로 작용했으며 여기에 1950년대 후반부터 일기 시작한 세계문학전집 붐 속에서 구미 희곡이 번역됨에 따라 실제 공연으로서 ‘현대극’을 구현할 수 있는 토대가 마련된다. 반사실주의 계통의 유럽극과 영미 현대극은 그야말로 ‘새로운 연극’의 모델이라는 미명 아래 대거 수용되었으며, 이는 궁극적으로는 ‘우리의 연극’을 위한 토대로 기능할 것이라는 기대 가운데 긍정적으로 받아들여졌다.

그러나 번역극에 대한 연극인들 태도는 양가적인 것에 가까웠다. 번역극은 ‘새로운 연극’, ‘현대극’으로서 연극인들의 우호적인 기대를 받은 한편,

이것이 결코 ‘우리의 것’을 표현하거나 ‘우리의 연극’이 될 수 없다는 의식에 배타적인 관점에서 언젠가는 극복해야 할 대상으로 여겨졌다.

외국의 것을 백번 해보자. 그것이 ‘우리의 것’과는 관계가 없다. 외국 작품의 공연은 우리의 것을 생산하기 위한 실험에 불과하다. 우리의 연극은 극작가들이 나타날 때 비로소 이루어진다.¹³⁹⁾

위 인용문에서 차범석은 번역극이 궁극적으로 ‘우리의 것’과는 무관하다는 점을 들어 창작극을 위한 ‘실험’ 단계에 불과하다는 점을 강조한다. 여기에 부르주아적 상업 연극을 비판하면서 등장한 프랑스 자유극장이 새로운 연극운동을 이끌었던 것을 예로 들며 “우리 민족의 생활 감정과 사회적 의식에 뿌리박은 내밀과 형식을 창조”만이 번역극이 창작극을 압도하는 연극계의 현 상황을 타개할 수 있음을 역설한다.¹⁴⁰⁾ 1950년대 연극계를 대표하는 극작가이자 젊은 연극인에 속했던 차범석의 이와 같은 발언은 창작극 개발만이 곧, 연극계의 진정한 발전이라 보았던 당대 연극계의 민족주의적 경향을 보여준다. 이처럼 번역극 공연은 당초 ‘현대극’ 수립이라는 목표 속에서 당대 연극인들에게 긍정적으로 수용되었지만 아이러니하게도 ‘우리의 것’을 위한 예비단계, ‘실험’에 불과하다는 상반된 평가에서도 자유로울 수 없었다.

이에 1960년대 연극계는 창작극 개발에 총력을 기울이면서 진정한 의미에서 ‘우리의 연극’을 이룩하고자 한다. 연극 아카데미의 극작 워크숍, 각 신문사의 희곡현상모집을 통해 신인 극작가 양성과 배출에 노력을 기울이는가 한편, 드라마 센터에서는 ‘신인 극작가 캐내기 운동’을 통해 신춘문에 희곡 당선작을 곧바로 무대화하는 기회를 제공함으로써 신인 극작가의 무대 감각 및 창작 정신을 고취하고자 하였다.¹⁴¹⁾ 그러나 연극 공연을 위한 극장이 절대적으로 부족했을 뿐만 아니라 등단했다 하더라도 극단에 속해있지 않은 작가의 작품이 공연되는 것은 매우 드문 일이었다. 또한 창

139) 차범석, 「잡자는 희곡문학-연극부흥운동은 희곡에서-」, 『자유문학』, 1960.10.

140) 차범석, 앞의 글, 1960.10.

141) 「각 신문사 신춘문에희곡 입선작 합동공연」, 『동아일보』, 1967.4.27.

작극 개발을 위한 연극계의 전폭적인 지지에도 불구하고 이미 번역극 공연의 횟수는 창작극에 비해 압도적인 상황이었다.

특히, 대학 무대에서 창작극은 당대 연극계와 비교하여 보더라도 매우 드물게 공연된 것이었다. 이러한 현상의 일차적인 요인으로 1950년대 중반 이후 세계문학전집과 단행본의 형태로 희곡문학이 대거 출판됨에 따라 작품 접근성과 선정에 있어 번역극을 택하는 편이 창작극에 비해 여러 측면에서 용이했다는 점을 들 수 있다. 저작권 문제를 비롯한 여러 절차상의 수고로움을 수반하는 창작극과 달리 번역극 공연은 단지 작품을 선정만 하면 되는 비교적 단순한 과정을 거치면 되었기 때문이다.

또한, 번역극의 상당수가 대학에서 이미 연구의 대상으로 다뤄졌거나 앞으로 연구 가능한 대상으로 인정되었다는 점으로 미루어볼 때, 당대 대학의 아카데미즘적 경향 또한 번역극 선정에 상당한 영향을 미쳤음을 알 수 있다.

우리 연극이 번역극에 철저히 의존하는 것은 어제 오늘에 있는 일은 아니다. (...) 대학극은 해외 작품의 소개에 크게 이바지한 한편 국내 작품에 대한 연구가 거의 없었다는 결론이 된다. 대학극이란 원래 연극교육의 일환으로의 ‘아카데미’한 성격을 띤 교외활동이지만 우리의 경우처럼 철저히 번역극만 의존한다는 것은 생각해볼 여지가 있다. 실험과 연구는 우리의 작품을 통해서도 있어야 하기 때문이다.¹⁴²⁾

위 인용문에서와 같이 대학극은 “아카데미한 성격을 띤 교외활동”이라는 의미에서 기성 연극계와는 다른 특별한 임무를 부여받고 있었다. 물론 연극에 있어 ‘아카데미즘’적 태도는 1950년대 후반부터 등장한 동인제 극단들에게도 공통적으로 나타나는 특징이나 이 시기 대학극에서 기대되었던 ‘아카데미즘’은 비단 연극에 대한 태도나 관점을 넘어서는 것이었다. 이는 아카데미즘을 구축하는 대학의 제도와 이로부터 파생되는 아카데미즘과도 긴밀하게 연결되어 있었다. 다시 말해, 대학에서 무엇을 아카데미한 것으로 볼 것인가. 어떠한 작품을 아카데미한 대상으로 인정하는가는

142) 「번역물 위주의 대학극」, 『동아일보』, 1965.6.8.

직간접적으로 대학극의 레파토리 선정에 영향을 끼쳤다고 할 수 있다. “실험과 연구는 우리의 작품을 통해서도 있어야” 한다는 발언은 우리의 작품, 창작극이 아직까지도 대학 내 실험과 연구의 대상으로 여겨지지 못했음을 확인시켜주는 것이기도 했다.

마지막으로 대학극 내 창작극 공연이 부진했던 가장 근본적인 요인은 ‘새로운 세대’ 정신을 담아낼 수 있는 ‘새로운 작품’이 부재했다는 데에 있었다. 텔레비전 드라마, 영화, 라디오 등 대중문화를 통해 새로운 문화적 감수성을 구축한 대학생들에게 사실주의 양식의 신극은 더 이상 매력적일 수 없었다. 이들에게 연극의 ‘새로움’은 고정된 실체와 내용이라기보다 기존의 것과는 ‘다르다’라는 감각 그 자체였다.

그러나 당시 번역극의 성행에도 불구하고 대학 연극인들은 번역극이 온전한 의미에서 자신들의 연극이 될 수 없다는 점을 분명하게 인식하고 있었다. ‘우리의 것’, ‘우리의 연극’에 대한 당대 연극계의 염원은 이들에게도 예외는 아니었으며 이는 단순한 민족주의적 발상에 의한 것이라기보다 아마추어로 활동하는 대학 연극인들에게 주어질 수밖에 없는 필연적인 과제이기도 했다.

외국인 존 밀린팅 싱의 작품 우리 학교와는 무관한 모작가의 번역, 극계의 대가이긴 하나 외부 연출인 -우리 학생들은 그저 우리의 영육을 남의 손에 맡기고만 있어야 할 것인가.- 이것이 나의 어린 소견이었다. 보다 주체적인 ‘우리의 댛쉬’ 그것이 아쉬웠다. 모든 것을 우리의 손으로- 얼마나 가슴 뛰는 구호인가?”¹⁴³⁾

김의경은 1966년 <산돼지> 공연의 팸플렛에서 10년 전에 공연한 1956년 서울대 총연극회의 <서부의 플레이보이>에 대해 인용문과 같이 술회한다. 그는 직업 연극인으로부터 전문적인 지도를 받을 수 있다 하더라도 이것이 곧 “우리의 영육을 남의 손에 맡기”는 일이었음을 강한 어조로 비판하며 작품 선정, 번역, 연출 전 영역에 걸쳐서 “우리의 댛쉬”가 부재했음

143) 김의경, 「재건연극회의 3개년 계획」, <산돼지> 팸플렛, 1966.10.27.; 김성아, 앞의 논문, 1969, 89쪽에서 재인용.

을 거듭 지적한다.¹⁴⁴⁾ 1966년 김우진의 <산돼지>가 서울대 총연극회에 의해 초연되었고, 김의경의 이같은 발언이 <산돼지> 공연의 팸플릿에 실렸다는 사실만 보더라도 1960년대 대학극 운동과 지향점을 분명히 짐작할 수 있다. 앞서 ‘우리의 연극’이 좁은 의미에서 한국의 극작가가 한국어로 집필한 희곡을 공연하는 것을 뜻했다면 대학극에서 말하는 ‘우리의 연극’이란 앞선 의미와 함께 넓은 의미에서 작품, 번역, 연출 등 전 영역에 있어서 대학생들에 의해, 즉 ‘우리의 손’으로 올라가야 한다는 당위성을 내포하는 것이었다. 다시 말해, 대학 연극인들에게 있어 ‘우리의 연극’은 단순히 창작극을 선정하는 문제라기보다 연극 활동에 있어서 자신들의 주체성과 독립성을 드러내는 일이었던 것이다. 이에 1960년대 중반 이후부터 창작극을 공연할 수 있는 기회가 의도적으로 마련되기 시작했으며 우리 연극의 전통과 뿌리를 발견하고자 하는 노력 가운데 김우진, 김동식과 같은 근대 작가를 재조명되었다. 여기에 학생들이 직접 쓴 학생 창작극 공연을 통해 진정한 의미에서 ‘우리의 연극’을 성취하고자 하는 시도를 게을리하지 않았다.

이 같은 대학극계의 변화를 가장 잘 보여주는 것으로 서울대학교 내 연극 활동에 주목할 수 있다. 여전히 번역극 공연이 강세였던 여타 대학 연극반에 비해 서울대 내 연극 활동은 창작극 공연 횟수와 레퍼토리의 다양성, 학생 창작극 공연, 기획 행사 등의 여러 측면에서 단연 돋보이는 것이었다. 특히, 1965년부터 개최된 ‘연극축전(演劇祝典)’은 연극을 학내 주류 문화로서 자리 잡게 한 결정적인 계기가 되었다. 이후 1975년 캠퍼스 종합화로 관악 캠퍼스로 이전하기 전까지 ‘연극축전’은 산발적으로 이루어졌던 서울대 연극운동을 한 데 모으는 구심적 역할을 하였다.¹⁴⁵⁾

1965년 10월 23일부터 11월 2일까지 약 열흘간의 축제 기간 중에는 공연 외에도 이두현, 양광남, 여석기 등 연극학자들의 강연회가 마련되었

144) 본 공연은 기록상 농대 재학생인 허규가 연출한 것으로 되어 있으나 여타 자료를 참고하여 볼 때, 당대 대학극의 관행에 따라 이해량을 초빙하여 연출지도를 받았던 것으로 보인다.

145) 제1회 연극축전에 참가한 단체는 총 5팀으로 단과대와 참가작(작가)은 다음과 같다. 약대 <외로운 파도>(알베르 페리니), 의대 <천국을 거부한 사나이>(F.S.스미스), 사범대 <은아의 환상>(신명순), 문리대 <지평선 너무>(유진 오닐), 치대 <성화>(서머릿 몸)

다.146) 세계 각국의 대학극 운동을 소개하는 강연 주제에서 볼 수 있듯이 제1회 연극 축전의 목표는 대학극 운동의 타당성과 보편성을 확보하는 것에 있었다. 공연을 모두 마친 뒤에는 전체 합평회를 실시하여 대학극 운동의 방향을 모색하고자 했다는 점 또한 연극축전이 단순히 학내 연극운동을 활성화하는 것 이상으로 대학극만의 정체성과 방향성을 의식하는 차원에서 기획되었음을 보여준다. “대학극 운동의 새로운 기틀을 마련”했다는 긍정적인 평가 속에서 제1회 연극축전은 막을 내리나 사대의 <은아의 환상>(신명순 작)¹⁴⁷⁾을 제외하고는 모두 번역극을 공연했다는 점에서 아쉬움을 남기는 것이었다.

바로 다음해 개최된 제2회 연극축전은 당초 ‘창작극 시리즈’로 기획되어 “침체한 일반극계와 희곡부문에 자극을 주며 관객에게 서양의 어색한 몸짓이 아닌 보다 친근한 연극을 보여준다는 취지” 속에서 막을 올린다.¹⁴⁸⁾

참가단체	일자	공연명	작가	연출
의과대	4.9~11	봉변	오상원	서정돈
		거룩한 직업	이근삼	문형남
문리대	4.18~19	손님들	윤대성	신명순
사대	4.21~22	피난집 손님들	박승준	박승준
치대	4.24~25	위대한 실종	이근삼	유길촌
음대	4.27~28	나는 방관자가 아니다	박현숙	오태석

[표3] 1966년 서울대학교 제2회 연극축전 참가단체 및 공연작

[표3]에서 볼 수 있다시피 제2회 연극축전은 모든 공연을 창작극으로 올

146) 제1회 연극축전의 강연자와 주제는 다음과 같다. 이두현 <한국 학생극의 걸어온 길>, 양광남 <미국의 대학극 모습>, 이동승 <독일의 대학극 모습>, 정원지 <비엔나 대학극 모습>, 김정옥 <불란서의 대학극 모습>, 여석기 <대학극이 나아갈 길>

147) 사대에서 공연한 신명순의 <은아의 환상>은 1961년 국립극장 현상희곡모집에 당선된 작품으로 미완성된 세트 탓에 오히려 과장된 표현을 하게 되어 오히려 극적효과를 축소시켰다는 지적을 받았으나 제1회 연극축전 참가작 중 유일하게 창작극을 공연했다는 점에서 주목을 받았다. (『제1회 연극축전을 보고』, 『대학신문』, 1965.11.4.)

148) 도회근, 「서울대 연극 30년(본부 연극회 재건편)」, 『대학신문』, 1978.4.17.

렸다는 점에서 매우 의미 있는 시도로 평가된다. 흥미로운 것은 공연된 작품의 대부분이 전후에 등장한 소위 '신세대 작가군'의 것에 속한다는 점이다. 1960년대만 하더라도 원로 연극인이자 문화예술 행정가로서 유치진이 당대 연극계에 끼치는 영향력이 여전히 상당했으며 연극과가 설치된 중앙대, 동국대만 하더라도 그의 작품 거의 대부분을 공연했던 것과 비교할 때, 연극을 전공으로 하지 않는 대학 연극인들의 이 같은 레퍼토리 선정은 강력한 의도성을 지닌 과감한 시도였다. .

이러한 의미에서 제2회 연극축전은 새로운 세대의식으로 점철된 대학 연극인들이 기성 연극계와의 결별을 고하고, 신진 극작가들의 작품을 통해 '새로운 연극'이라는 자신들의 지향점을 분명히 드러내는 계기가 되었다는 점에서 중요하다. 이때에 '새로운 연극'이란 단순히 작가군의 세대교체만을 의미하는 것이 아니었다. 이는 새로운 세대정신을 잘 드러내는 주제의식을 지니면서 이를 구현할 수 있는 극적 형식, 표현 방법 등 극작술에서의 전면적인 변화를 포괄하는 것이었다.

대학 내 창작극 공연에 활기를 가져다 준 작품은 이근삼, 이용찬, 윤대성, 박현숙, 박조열과 같은 신진 극작가들의 것이었다. 그중에서도 이근삼의 작품은 대학극계의 각별한 애정 속에서 서울대 연극반들에 의해 가장 많이 공연되었다는 점에서 주목을 요한다. 1965년 민속극연구회의 <대왕은 죽기를 거부하다>를 시작으로 총 5개의 작품이 7번 공연되었으며 이는 당대 기성극계 및 여타 대학극계와 비교하여 보더라도 매우 높은 수준이다.¹⁴⁹⁾

등단작 「원고지」(1960)를 『사상계』에 발표하면서 등장한 이근삼은 1960년대에만 총 22편의 희곡을 발표하고 그의 작품 대부분이 곧바로 무대화될 정도로 촉망받는 신진 극작가였다.¹⁵⁰⁾ 여기에 미국 유학과 출신으로 중

149) 1960년대 서울대 내 연극반에 의해 이근삼의 희곡이 공연된 것은 총 7차례로 단체와 작품, 시기는 다음과 같다. 민속극연구회 말뚝이 <대왕은 죽기를 거부하다>(1965), 문리대 <원고지>(1965), 의대 <거룩한 직업>(1966), 치대 <위대한 실종>(1966), 사대 <인생개정안부결>(1967), 상대 <인생개정안부결>(1968), 미대 <원고지>(1968)

150) 1960년부터 1969년까지 약 10년 동안 발표된 이근삼의 작품은 다음과 같다. 「원고지」(1960), 「동쪽을 갈망하는 족속들」(1960), 「대왕은 죽기를 거부했다」(1961), 「거룩한 직업」(1961), 「위대한 실종」(1963), 「바다의 낙서」(1963), 「멀어지는 기적」(1963), 「인생개정안부결」(1963), 「욕망」(1964), 「무너진 왕국」(1964), 「잃어버린 땅」(1964), 「미련

양대 연극학과 교수였던 그는 교양지, 신문 등에 연극 관련 비평문을 기고하며 당대 연극계 담론을 주도하는 연극 비평가로 활동했다. 이외에도 그는 1963년에 창단된 동인제 극단 '민중극장'의 대표를 맡고, 1965년에는 극단 '가교'의 창단에 깊이 관여하는 등 현장 연극인으로서도 매우 활발히 활동한다. 극작과 비평 나아가 연극 현장을 활보했던 이근삼의 행보는 본받을 만한 선배 연극인들이 부재한 상황에서 대학 연극인들에게 좋은 모델이자 버팀목이 되었을 것으로 보인다.

그러나 이근삼의 작품이 대학 연극인들에게 각광받은 까닭은 무엇보다도 작품이 지닌 주제의식과 극작술이 그야말로 '새로운 연극'의 전범으로서 인정되었기 때문이라 할 수 있다. 그의 작품은 주로 지식인을 등장시켜 현대사회 속의 고독을 그려냈는데 이와 함께 반어, 풍자, 희화 등 다양한 기법을 통해 우회적으로 당대 정치 현실에 대한 비판을 서슴지 않았다. 이러한 특징은 지식인으로서 대학생의 역할이 강조되기 시작하고, 4.19혁명을 겪으면서 세대적 사명감에 사로잡힌 젊은 대학생들에게 큰 공감을 불러 일으켰다.

또한, 이근삼은 이러한 주제의식을 효과적으로 전달하기 위해 '서사적 화자'를 전면으로 내세움으로써 새로운 극형식을 시도했다. 특히, '서사적 화자'는 등단작 「원고지」(1960), 「왕은 죽기를 거부했다」(1961), 「국물 있사옵니다」(1966)에서 반복적으로 사용되는데, 이는 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)의 서사극(das epische Theater)의 영향을 받은 것이었다. 브레히트의 작품 및 연극이론은 1988년 해금조치 전까지 국내에서 정식 출판되지 못했으나 이미 1950년대부터 독일어 원본, 영역본, 일역본으로 지식인 사회에 널리 유통되고 있었다. 이근삼 또한 이러한 경로로 브레히트의 이론을 접했을 것으로 짐작되나 1950년대 후반 미국 유학길에서 세계 연극계를 휩쓸고 있던 서사극의 유행을 몸소 경험했을 것으로 보인다. 귀국 후, 영어영문학회에서 발표한 논문 「Shakespeare in the Brechtian

한 팔자대감」(1965), 「데모스테스의 재판」(1965), 「제18공화국」(1965), 「국물 있사옵니다」(1967), 「퇴비 탑의 기적」(1967), 「하나는 둘일 수 없습니다」(1967), 「몽땅 털어 놓시다」(1967), 「실과 바늘의 악장」(1968), 「광인들의 축제」(1969), 「유실물」(1969), 「별」(1969)

Theatre」에서 그는 “셰익스피어의 작품이 더 이상 문학과 철학을 완전히 표현할 수 있는 하나의 authentic한 method를 여태 발견 못하고 있는 형세”를 지적한다. 이에 새로운 극형식으로서 브레히트의 서사극을 통해서만이 현대적 의미에서 셰익스피어의 진가를 발견할 수 있음을 역설한다.¹⁵¹⁾

그렇다면 서사극을 통해 표현할 수 있는 ‘authentic한 method’란 구체적으로 무엇이였을까. 이는 배우의 행동을 통해 무대 위로 사건을 형상화하여 ‘극적 환상’을 창출하고자하는 아리스토텔레스적인 드라마 형식이 아닌 무대와 객석 간의 거리를 제거함으로써 관객으로 하여금 제 존재와 세계를 인식하게 하는 ‘생소화 효과(Verfremdungseffekt)’ 창출하는 서사극 형식을 가리킨다.¹⁵²⁾ 이는 단지 극작뿐만 아니라 배우의 연기, 음악, 무대 장식 등을 통해 총체적으로 발현되는 것으로 이러한 총체적 경험을 통해 관객은 연극 내 세계와 자신의 세계를 사회적으로 능동적으로 연결 짓게 되고 그 결과 사회에 대한 비판적 태도(kritische Haltung)을 견지하게 된다.¹⁵³⁾

극적 양식뿐만 아니라 연극의 사회적 기능을 강조한다는 점에서 서사극

151) 이근삼, 「Shakespeare in the Brechtian Theatre - An Experimental Analysis of the Modern Shakespearean Production-」, 『영어영문학회』 10, 1961.10, 60쪽.

152)

드라마적 형식	서사적 형식
무대는 사건을 형상화한다	무대는 사건을 이야기한다
관객은 행동으로 끌어들인다	관객을 관찰자로 만든다
관객의 능동성을 이용한다.	관객의 능동성을 일깨운다
관객에게 감정을 일으킨다	관객에게 인식을 전달한다
관객은 이야기 속으로 들어간다	관객은 이야기에 마주한다
암시를 통해 감정이 축적된다	논쟁을 통해 인식에 이른다
변화할 수 없는 인간	변화할 수 있고 변화하는 인간
결말을 향한 긴장	각 장에서의 긴장
한 장면은 다음 장면을 위해 사건은 직선으로 진행된다	각 장면은 독립적으로 사건은 곡선으로 진행된다.

아리스토텔레스적인 드라마 형식과 브레히트의 서사적 형식은 아래 표에서와 같이 극적 형상화 방식과 목표를 달리한다. (베르톨트 브레히트, 송운엽 외 역, 『브레히트의 연극 이론』, 연극과 인간, 2005, 105~107쪽)

153) 베르톨트 브레히트, 앞의 책, 2005, 122~133쪽.

은 1950년대부터 신진 연극인들의 주목을 받았으나 실상은 1960년대 중반까지도 “아직도 이러한 새로운 극형식을 거의 접해 보지 못하고” 있는 형국이었다.¹⁵⁴⁾ 1950년대 이후, 신진 극작가들이 대거 출현하였다 한들 이들 작품의 상당수가 여전히 기존 사실주의 극양식을 따르고 있음에 이는 새로운 연극을 갈구했던 대학 연극인들의 흥미를 충족시키지 못했다. 이러한 분위기 속에서 서사극 형식을 적극 차용한 이근삼의 작품은 그야말로 새로운 연극의 실체로서 인정되었다.

1960년대 서울대 내 연극반에 의해 올라간 그의 작품 중에서 가장 먼저 살펴보아야 할 것은 등단작 「원고지」(1960)이다.¹⁵⁵⁾ 배금주의 풍토 속에서 소외받는 현대인이 등장하고, 극을 끌어 간는 ‘서사적 화자’가 등장한다는 점에서 이근삼 작품의 특징을 잘 보여주는 본 작품은 1965년과 1968년 문리대와 미대 연극반에 의해 두 차례 공연되었다.¹⁵⁶⁾ 비록 실제 공연에 대한 비평문은 남아있지 않으나 희곡 「원고지」을 통해 그의 작품이 1960년대 대학 연극사에서 차지하는 위치와 의미를 확인할 수 있을 것이다.

먼저, 「원고지」에서 가장 눈길을 끄는 것은 ‘서사적 화자’로 등장하는 장녀의 존재이다.

장녀 (멋들어지게 관객들에게 인사를 하고 나서) 바쁘신데 이렇게 많이 모여 주셔서 참 감사합니다. 말씀드리기 전에 제 소개를 먼저 할까요? 여러분들은 저한테 소개할 필요가 없어요. 아까 여러분들이 이 극장(혹은 이 학교, 혹은 이 집) 문을 들어오실 때 저는 옆에서 자세히 여러분들을 보았어요. 죄다 연령이 다르고, 직업이 다르고, 여기 오시기 전에

154) 김정희, 「에픽·드라마 小考」, 『대학신문』, 1965.10.14.

155) 「원고지」의 줄거리는 다음과 같다. 작품의 주인공인 교수는 허리에 철쇄를 감은 채 생활하는 자로 언제나 원고지 속에 파묻혀 번역에만 몰두하는 기계적 삶을 살고 있다. 3년 전 신문기사를 보아도 오늘 것으로 착각할 만큼 시대적 감각을 상실한 지 오래지만 그의 자식들은 ‘자식에 대한 책임’을 내세워 금전적인 요구만을 요구할 뿐이다. 교수는 꿈에서라도 자신의 잃어버린 정열과 희망을 찾고자 하나 이를 생각할 겨를도 없이 당장의 생계와 압박 속에서 기계적으로 원고지를 채워야 하는 비극 속에서 막을 내린다.

156) 『서울대 연극 50년사』(1999)에 수록된 공연연보에 따르면 <원고지>는 문리대 연극반의 제3회 정기공연이자 <지평선 너머>, <토막>과 함께 1965년 제1회 연극축전 참가작으로 기록되어 있다. 그러나 같은 시기 『대학신문』에 언급된 바에 따르면 연극축전의 참가작은 <지평선 너머> 한 작품이다. <원고지>가 1965년에 어떠한 자리에서 실제 공연되었는지 여부는 추가적인 검토를 요한다.

잡수신 저녁 식사의 찬거리도 다르지 않겠어요. 저는 여러분들을 잘 알아요. 그런데 모든 것이 제각기 다른 여러분들이 이렇게 한자리에 앉아 계신 것을 보니 누가 누군지 분간을 할 수가 있어야죠. 모두 똑같이 보이는 걸요. 많은 사람들이 한 사람이 되어 버렸어요. 저에겐 여러분들이 한 사람 같이 보인단 말입니다.¹⁵⁷⁾

막이 오르기 전, 스포트라이트를 받으며 등장한 장녀는 각기 다른 특징을 지닌 개별적 인격체로서 ‘관객’을 호명한다. 그러나 “이 극장 문”을 넘어 ‘공연장’에 모이고 나니 결국 “누가 누군지 분간할 수” 없는 ‘한 사람’으로 인식됨을 고백한다. 이 같은 발언은 다음의 이중적 의미를 내포하고 있다. 먼저, 현대인의 기계적 삶 속에서 몰개성적인 인간으로 전락해버린 현실을 지적하는 것으로, 앞으로 등장할 ‘교수’의 모습이 결코 관객의 모습과 다르지 않음을 암시한다. 한편, 이러한 인식은 “이렇게 한자리에 앉아” 있을 때만 유효한 것이므로 오히려 극장 공간 안에서 독립된 개인이 집단적 힘을 가진 존재가 될 수 있음을 환기시키는 것이기도 하다. 장녀와 같은 서사적 화자의 존재는 단지 현대인의 비참한 삶을 전달하는 것이 아니라 관객에게 제 존재를 인식케 하고, 연극과 자신의 세계를 사회적으로 연결시킨다는 점에서 매우 중요하다.

서사적 화자의 등장 외에도 「원고지」에는 브레히트가 말한 ‘생소화 효과’를 위해 배우의 연기, 음악, 무대 장식 등의 차원에서 새로운 방식이 시도되었다. 무대 공간, 의상, 소품 또한 원고지 무늬를 본 딴 것으로 제시되었으며 등장인물 간의 대화 또한 부자연스럽고 일방적인 대사로 이루어졌다. 이러한 방식을 통해 「원고지」는 주제 면에서 획일화된 현대 사회 속에서 소외된 인간의 모습을 그렸을 뿐만 아니라 새로운 연극 양식에 대한 당대 대학 연극인의 기대를 충족시켰던 작품이라 할 수 있다.

대학 무대에서 공연된 이근삼의 작품 중 주목할 만한 또 다른 작품으로는 당대 정치 현실에 대한 비판의 목소리를 강하게 드러낸 「인생개정안 부결」을 들 수 있다. 1963년에 발표한 「인생개정안 부결」은 같은 해, 국립극단에 의해 초연되었고 이후, 1967년 서울대 사대 연극반과 1968년 서

157) 이근삼, 「원고지」, 『이근삼 전집』 1, 연극과 인간, 2008, 185쪽.

올대 상대 연극반에 의해 공연되었다. 본 작품은 제 이익밖에 모르는 탐욕적인 인물인 ‘복석’을 서사적 화자로 등장시켜 당대 이승만 정권의 부정부패에 대한 직접적인 풍자와 비판을 시도했다는 점에서 눈길을 끈다.¹⁵⁸⁾

특히, 서울로 올라와 소위 ‘교양’ 문화를 접하게 된 석구가 제 능력 부족을 깨닫지 못하고 회장선거에 출마하고, 이에 복석의 공작으로 후보자가 사퇴하여 무투표로 복석이 당선되는 장면은 1959년 이승만 정권이 장기집권을 유지하기 위해 범했던 ‘3.15 부정선거’를 연상케 한다. 이처럼 이근삼은 풍자와 희화를 통해 정치적 사건을 우스꽝스럽게 그려냄으로써 기만적인 정치인과 기회주의가 난무하는 세태를 비판하고자 하였다.

또한, 흥미로운 것은 앞선 두 작품에서 등장한 서사적 화자 ‘장녀’와 ‘복석’이 자신의 행동에 대해 결코 반성하거나 후회하지 않는다는 점이다. 「원고지」에서 장녀는 아버지인 교수에게도 매우 무례하게 행동하고 용모와 언행에 있어 관능적이고 탐욕스러운 인물로 묘사된다.¹⁵⁹⁾ 「인생개정안 부결」의 ‘복석’ 또한 자기행각으로 인해 5년형의 판결을 받았음에도 불구하고 이를 뉘우치지 “이 세상에 나 같은 사람이 많습니다”고 정당화할 뿐이다.

복석 보시다시피 이렇게 죄수가 됐습니다. (...) 자, 5년 후에 저에게 걸려들어
어 몽유병자같이 내가 시키는 대로 움직일 사람들은 누구일까요? 나는

158) 「인생개정안 부결」의 줄거리는 다음과 같다. 사기꾼 복석은 우연히 보르네오에 거주하는 한국인 재벌에 대한 정보를 접하게 되고 이를 빌미삼아 사기 칠 궁리를 하게 된다. 이에 석산 무당골에 살고 있는 ‘오석구’를 찾아가 보르네오의 한국인이 그의 동생이니 사업을 벌여보자는 제안을 하는데, 그의 말을 덤석 믿은 오석구는 인생을 개정해보자는 결심을 하며 가족과 함께 상경한다. 복석의 코치에 따라 석구는 사교 댄스, 노래, 미술 감상 등을 배우며 허영심을 키워가고 복석은 그의 돈을 빼돌려 제 사업을 번창시켜간다. 그러던 중 석구는 마포에서 고기집 백정으로 사는 ‘김팔자’가 자신의 친동생임을 우연히 알게 되고, 이에 복석의 자기행각이 드러나게 된다. 복석은 5년 간 교도소에 복역하게 되지만 제 행동에 대한 반성보다 앞으로 이러한 자기 행각을 계속할 것임을 경고한다.

159) “딱 몸에 낀 화려한 색의 블라우스와 캐프리 팬츠를 입고 있다. 무지무지한 젓통과 뒤로 사정없이 바그라진 엉덩이에 관중들은 첫 장면에서 위압을 느낀다. 입이 보통 여자의 서너배는 된다. 빨간 칠을 한 아가리가 전 안면의 3분의 2를 차지한다. 스포트라이트에 번쩍이는 귀걸이, 목걸이, 팔찌가 관중들 눈에 거슬린다. 나이는 스물 셋쯤, 이야기하는동안 끊임없이 품을 이리저리 흔든다”(이근삼, 「원고지」, 앞의 책, 2008, 185쪽)

사기한입니다. 지능적인 사기한입니다. 다음에 저한테 걸려들 사람들은……(관객 중의 몇 명을 가리키며) 당신, 또는 당신? 사기한은 도처에 있습니다. 명심하십시오.¹⁶⁰⁾

위 인용문에서처럼 복석은 오히려 관객들에게 각성의 메시지를 전달한다. 이러한 경고는 관객들로 하여금 반성하지 않는 서사적 화자에 대한 판단, 즉 선악의 관점에서 그들을 재단하는 것에서 해방시켜준다. 이를 통해 관객은 무대 위 구축된 극적 환상을 깨트리고 이야기 바깥에서 존재하는 자기 자신을 ‘인식’하게 되는 것이다.

「인생개정안 부결」이 대학 연극인들에 의해 두 차례나 공연되었고, 「거룩한 직업」, 「위대한 실종」에서도 풍자, 희화의 수법을 통한 정치현실에 대한 비판적 태도를 발견할 수 있다는 점에서 미루어 볼 때, 이근삼의 작품이 대학극에서 각광받은 까닭은 이러한 그의 태도가 당대 대학생들의 정치의식과 부합했을 뿐만 아니라 이를 구현할 수 있는 새로운 연극미학을 갖추고 있었기 때문이라 할 수 있다. 이근삼 외에도 하유상, 차범석, 오영진, 이용찬, 오상원, 신명순, 하경자, 박현숙 등 1950년대 이후 등장한 신세대 작가들의 작품이 대학 무대로 올라갔으나 공연 횟수나 작품 수면에서 이근삼을 능가하지는 못하였다.

이 같은 신진 극작가의 등장과 새로운 극형식의 시도로 말미암아 대학 내 창작극 공연은 점차 활기를 띠어갔다. ‘창작극 시리즈’로 기획된 제2회 연극축전을 기점으로 서울대 내 창작극 공연이 증가하는가 한편, 문리대 연극반은 1967년부터 창작극만을 공연함으로써 서울대 내 연극운동을 이끌어가는 독보적인 존재로 자리매김한다.

1950년대 후반까지만 해도 서울대 내 연극운동은 총연극회에 의해 주도되었다. 당시 총연극회의 구성원 대부분 문리대 소속인터라 별도로 단과대 연극반을 두지 않던 것이 1963년에 와서야 별도 단체로 ‘문리대 연극회’를 결성하게 되었다.¹⁶¹⁾ 초기만 하더라도 문리대 연극반은 여타 극회와 마

160) 이근삼, 「인생개정안 부결」, 앞의 책, 연극과 인간, 2008, 379쪽.

161) 당시 문리대 연극반 소속이었던 정한룡에 따르면 문리대 연극반이 총연극회와 분리된 까닭은 문리대의 독자적인 공연을 위해서라기보다 문리대 학생회에서 예산을 지원 받기 위해서였다. 때문에 초기만 하더라도 총연극회 잘 구별이 되지 않았는데, 창작극 공연

찬가지로 번역극 작품을 주로 올렸다. 그러던 것이 1966년 제4회 정기공연이자 제2회 연극축전의 참가작인 윤대성의 「손님」을 기점으로 하여 1967년부터는 오직 창작극만을 공연하기 시작한다.

연도	회차	작가	연출	작품
1966	4	윤대성	신명순	손님들
1966	5	로버트 부르크	이상덕	리투아니아
1967	6	아서 밀러	정일성	다리에서의 조망
1967	7	추호경	정한룡	유희는 끝났다
1968	8	유치진	허술	토막
1968	9	김동식	정한룡	유민가
1969	10	천승세	허술	만선
1969	11	김영수	김지하	혈맥
1970	12	오영진	강택구	인생차압
1970	12	조동일	허술	허주찬 꺾기하다

[표4] 1966~1970년 서울대 문리대 연극반 공연 레퍼토리 목록

위 목록에서도 문리대 연극회가 1967년 학생 창작극 <유희는 끝났다>¹⁶²⁾ 이후 줄곧 창작극만을 고수해왔음을 확인할 수 있다. 이때에 눈길을 끄는 것은 공연된 창작극 중 상당수가 사실주의 계통에 속하는 작품이라는 점이다. 이근삼을 비롯한 신세대 작가의 작품이 같은 시기 여타 연극반의 관심을 받았던 것과 달리 기존 리얼리즘 계열의 작가군에 문리대 연극반이 주목했던 까닭은 당대 민중의 삶을 통해 한국사회의 현실을 환기할 수 있을 것이라 보았기 때문이었다. 유치진의 「토막」(1932), 김영수의

과 탈춤에 대한 관심이 고조되면서 자신들만의 독자적인 성격을 모색하게 되었다고 한다. (정한룡, 「문리대 연극회와 연우무대」, 『서울대 연극 50년사』, 서울대 연극 50년사 출판위원회, 1999, 120쪽.)

162) 1967년 제7회 정기공연으로 올라간 <유희는 끝났다>는 철학과 3학년 추호경이 쓴 학생 창작극으로 라흐마니노프의 피아노곡을 소재로 한 작품으로 알려져 있다. (김윤정, 앞의 논문, 2006, 323쪽)

「혈맥」(1948), 김동식의 「유민가」(1949), 천승세의 「만선」(1964)은 공통적으로 가난한 민중들의 삶을 그리고 있었고 이를 공연하는 것이 궁극적으로 ‘우리의 연극’을 성취하는 길이라 보았던 것이다.

우리에게 가장 중요한 것이 우리의 역사적, 문화적, 사회적인 현실을 명확하게 분석 파악해서 서구의 문화를 주체적으로 수용하고 이를 계승 발전시킬 수 있는 우리의 입장. 즉, **우리 문화의 전통 구체적으로는 창작극의 전통 수립과 그의 가치관의 설정입니다.** 외국 번역극의 한국 초연이나 외국극의 모방이 실험극이다 라는 오해가 무질서한 대중문화계 상황에 편승하여 창작극의 의식에 환각작용을 하고 있다는 현실은 슬픈 일이 아닐 수 없습니다. 또한 서투른 실존주의에 입각한 서구의 생경한 비판의식에 입각한 일부 사이비 지식인의 지적 허영심 자극에 급급한 창작극이 결코 우리의 것일 수는 없습니다.¹⁶³⁾

이 글에서 확인할 수 있듯이 문리대 연극반에게 ‘우리의 연극’은 서구 문화의 영향으로 채워진 지식인들의 지적 허영심에 의해서는 결코 달성할 수 없는 것으로 여겨졌다. 서구문화를 주체적으로 수용하고 발전시킬 수 있는 태도가 부재하는 상황에서 가장 시급히 요청된 것은 ‘우리 문화의 전통’을 수립하고 발견하는 일이었다. 1960년대 초반만 하더라도 대학 내 번역극의 수용은 우리의 연극을 위한 토대로 인정되었으나 1960년대 중반 이후부터는 우리 연극의 뿌리를 바탕으로 ‘창작극’을 이룩하고자 하는 분위기 속에서 의식적으로 거부되었다. 이때에 문리대 연극반은 실제 공연을 통해 1960년대 후반 대학극 운동의 분위기를 바꾸어 놓는데 일조하였다.

이러한 배경 속에서 공연된 창작극 중 주목할 만한 것으로 1966년 <산돼지> 공연과 1968년 문리대 연극반의 <유민가> 공연을 들 수 있다. 먼저, 1966년 10월 27-28일 드라마센터에서 서울대학교 개교 20주년을 기념공연 올라간 김우진의 <산돼지>는 대학 무대에서 초연되었을 뿐만 아니라 이를 계기로 신극에 대한 대학극계의 관심이 촉발되었다는 점에서 특히 주목된다.¹⁶⁴⁾

163) 강택구, 서울대 문리대 연극반 제10회 정기공연 <만선> 팸플릿, 1969.4.25.~26. ; 김성아, 앞의 논문, 1969, 79쪽에서 재인용.

164) <산돼지>는 김우진의 아들인 김방한이 당시 서울대학교에 교수로 재직 중임에 그로

우리나라 신극운동의 유공자를 늦게서나마 일반대중에게 소개한다는 의미가 그 첫째요, 또 이 작품이 초성이 세상을 떠나기 일주일전에 탈고한 유작으로서 이 땅에서는 초연이라는 의미도 곁들일 수 있을 것 같다. (...) 새삼 <산돼지>의 줄거리를 소개하는 번거로움은 略하겠지만 이 작품의 주인공 원봉을 통해 엿볼 수 있는 비극은 그것이 곧 초성 자신의 비극은 아니었을까. 이타를 부르짖으면서도 끝내 이기의 벽을 넘어서지 못하고 발버둥치는 인물, 어려운 세대에 태어나 폐단탁한 모더니스트로 한 세상을 살다가 끝내 현해탄에 몸을 던져야 했던 비극-.165)

위 인용문에서 볼 수 있듯이 <산돼지>에 대한 평가는 공연 자체에 관한 것이라기보다 근대 작가 ‘김우진’을 새롭게 조명했다는 것에 초점이 맞춰져 있다. 1960년대 초반 하더라도 대학극에서 근대 작가들의 작품이 거의 공연되지 않았던 사정과 비교하여 볼 때, 1960년대 중반 이후 신극작가를 재조명하기 시작했다는 점은 창작극, 나아가 ‘우리 연극의 전통’에 이해가 변화되었음을 보여준다. 1968년 서울대 문리대의 <유민가> 공연 또한 이러한 맥락에서 놓인 것으로 1949년 5월 『희곡문학』 창간호에 발표된 김동식의 작품을 문리대 연극반 소속 정한룡이 서울대 도서관에서 발굴하였고, 같은 해 바로 무대에 올라가게 되었다.¹⁶⁶⁾

식민지 시기 일본에 거주하는 조선인들의 처참한 생활상을 그린 <유민가> 뿐만 아니라 유치진의 <토막>, 천승세의 <만선>과 같은 리얼리즘 작품이 1960년대 대학 무대에 소환될 수 있었던 까닭은 사실주의 작품이 지닌 연극 미학적 가치에서 비롯한 것이긴 하나 궁극적으로 1960년대 중후반 대학극계가 변화함에 따라 신극을 ‘우리의 연극’의 기반과 뿌리로 점차 인정했기 때문이라 할 수 있다. 서울대 문리대 연극반은 이러한 변화의 단초가 되었을 뿐만 아니라 자신들만의 정체성을 가지고 1970년대 이후에도

부터 원고를 입수하게 되어 공연으로 선보일 수 있게 되었다.

165) 「<산돼지> 공연이 남긴 것」, 『대학신문』, 1966.11.7.

166) 「유민가」는 해방 후 최초의 본격적인 희곡전문잡지에 실린 작품으로 식민지 현실, 그 중에서도 일본에 거주하는 조선인들의 궁핍상을 사실적으로 그림에도 불구하고 작가의 이념이 직접 개입되어 있지 않아 극 장르의 절대성을 손상시키지 않은 뛰어난 극작술이 돋보이는 작품으로 평가된다. (양승국 엮음, 『해방공간대표희곡』 1, 예문, 1989. 288쪽)

창작극 공연을 개진해갔다는 점에서 대학 연극사적 내에서 중요한 위상을 차지한다.

한편, 번역극 공연에 대한 비판적 성찰과 창작극에 대한 관심은 연희극회와 고대극회에서 발견할 수 있다. 영미 현대극 공연을 주로 공연했지만 창작극에 대한 관심이 고조됨에 따라 연희극회 멤버로 이루어진 ‘회로무대’(回路舞台)가 등장하게 된 것이다. 그러나 1961년 시민예술제의 참가를 계기로 결성된 회로무대는 대학 연극반 활동을 외부에서 해보자는 취지와 같이 대학 바깥에서 주로 활동하였다.¹⁶⁷⁾ 이들은 <영광>(1962), <향로>(1962), <사중주>(1963), <조난>(1964) 총 4개의 작품을 공연하였는데 이들 모두 당시 철학과 2학년이었던 오태석이 집필하였다. 당초 대회 참가를 목적으로 쓴 것이긴 했으나 오태석의 작품은 대학극계의 대내외적인 관심 속에서 소극장 운동을 활성화하는 데 기여한다.¹⁶⁸⁾

회로무대의 활동을 제하고 볼 때, 연희극회의 창작극 활동은 여타 대학 연극반과 비교해보더라도 매우 드물게 시도되었음을 알 수 있다. 특히, 최재서-오화섭-한상철로 이어지는 극회의 영문학 기반 속에서 공연 레퍼토리 또한 현대 영미극에 치우쳐 있었다. 이러한 상황에도 불구하고 연희극회가 1968년 처음으로 창작극을 선보였다는 점은 1960년대 후반 창작극 공연에 대한 관심이 대학극계 전반에 고조되고 있었음을 확인시켜 준다.

제26회 정기공연 <물에 오른 배>는 극회 동문인 이일룡의 단막극 「임금놀이」가 조선일보 신춘문예에 당선된 것을 계기로 하여 공연된 작품으로 제4막 6장으로 구성된 장막극이다. 1950년대 후반부터 1960년대 초반, 도시의 변두리 판자촌을 배경으로 한 본 작품은 화가 ‘식’을 주인공으로 내세워 꿈이 좌절된 도시 빈민층의 삶을 비극적으로 그린다.

주목할 것은 예술적 이상을 추구하는 화가 ‘식’과 현실적인 생계문제에 몰두하는 인쇄공 ‘옥’ 사이의 갈등, 감춰진 출생의 비밀, 동네 노인들과

167) 회로무대의 첫 공연은 시민예술제의 참가를 위해 기획되었으며, 이후의 작품 또한 1963년 국립극단 단막극 시리즈 1963년 하기 소극장 시리즈의 일환으로 공연되었다.

168) 오태석은 당시 극작에 대한 아무런 기초가 없는 상태에서 『아마추어를 위한 연극 제작실습 play production for amateurs』(1922)을 참고하여 무작정 희곡을 쓰기 시작했음을 밝힌다.(오태석·서연호·장원재, 『오태석 연극: 실험과 도전의 40년』, 연극과 인간, 2002, 34-5쪽)

‘식’과의 대립 등과 같은 사건을 추동하는 극적 장치로서 ‘회상’이 빈번히 사용되고 있다는 점이다.¹⁶⁹⁾ 그리고 이는 극작 수법으로 단순하게 처리되는 것이 아니라 배우의 연기, 무대 장치로서 구체적으로 제시된다. 당시 소개된 영미 현대극에서 ‘회상’이 빈번히 사용되었다는 점에서 볼 때, <물에 오른 배> 또한 이러한 영향을 받았을 것으로 짐작할 수 있다. 이외에도 작품의 공간적 배경이 바닷가 마을이라는 점, 주인공의 희망이 끝내 좌절되는 비극적 결말을 맞이한다는 점 또한 이 시기 유행한 미국극의 분위기와 매우 유사한 것이었다. 연희극회의 첫 창작극은 “연극예술의 참 가치를 터득한 것 같기도“¹⁷⁰⁾ 하다는 호평에서 막을 내리지만 ‘우리의 연극’에 대한 치열한 고민이 충분히 드러나지 않았다는 점에서 아쉬움을 남겼다.

고대극회의 창작극은 연희극회에 비해 자주 공연되었으나 마찬가지로 ‘우리의 연극’에 대한 고민이 충분히 성숙되지 못했다는 인상을 준다. 고대극회의 첫 창작극으로 1954년 제7회 정기공연 <상하의 집>(박항미 작)이 공연된 이후 창작극 공연은 한동안 뜸하다가 1964년에 와서야 김성한의 소설을 원작으로 한 <바비도>가 무대에 올려졌다. 본 공연은 “작품 자체가 평면적 구성인데서 오는 단조로움을 단시간에 끝냄으로써 흔히 내면 심리극이 범하기 쉬운 지리함이 없는 산뜻한 공연”이라는 점에서 호평을 받았다. 이와 함께 “기성인들이 도저히 생각할 수 없는 문제를 끊임없이 시도하고 안출해야한다”는 점이 대학극이 지녀야 할 태도로 강조되었다.¹⁷¹⁾ 이후 1966년 <팔려간 골동품>(하경자 작), 1968년 <나비와 포수>(박조열 작), 1969년 학생 창작극 <부부환상곡>(심현우 작)으로 고대극회 내 창작극 공연의 명맥이 이어졌다.

특히, 1968년 <나비와 포수> 공연은 민중극단에 의해 공연된 바 있는 <토끼와 포수>를 작가 박조열이 직접 개작한 작품이라는 점에서 이목을

169) “그가 몽유병이 발작 할 땐 누구든지 그에 맞추어 같이 회상해야지 그렇지 않으면 심한 경련을 일으켜 졸도하는 경우가 있다. 이 두 노인의 회상 장면일 때는 언제나 푸르고 희미한 조명이 있어야 한다.”(이일룡, 연희극예술연구회 제26회 정기공연 <물에 오른 배> 공연대본, 1968, 국립예술자료원)

170) 차병기, <물에 오른 배> 팸플릿, 1968.11.29; 김성아, 앞의 논문, 1969, 78쪽에서 재인용.

171) 「고대극회의 어제와 오늘-새로운 전기의 형성을 위해-」, 『고대신문』, 1964.11.7.

끝었다. “이번 공연이 <나비와 포수>로 하여금 본명을 되찾을 기회를 마련해 준 셈”¹⁷²⁾이라는 작가의 발언으로 미루어 볼 때, 고대극회의 <토끼와 포수>는 대학극만이 지닐 수 있는 무대의 자율성, 순수성, 아카데미함이 발현될 것이라는 기대 속에서 막을 올렸다. 또한 <토끼와 포수>부터 대강당에서 시청각 교실로 공연장소가 변경되었는데 그에 따라 음향효과, 대사 전달에 있어서 무대와 관객 간의 소통이 대극장에서보다 원만히 이루어지게 된다. 비록 시청각 교실에는 번듯한 무대나 조명시설이 갖춰져 있지 않았고 이에 공연의 완성도는 전체적으로 낮을 수밖에 없었으나 대학극만의 매력을 표출하는데 충분한 무대로 평가되었다.¹⁷³⁾

이처럼 1960년대 대학극 내 창작극 공연은 번역극 공연에 비해 공연 횟수나 작품수 면에서 절대적으로 열세에 놓여있었으나 이근삼, 윤대성, 박조열 등을 비롯한 신진 극작가군의 작품과 신극 작가의 리얼리즘 극을 통해 ‘우리의 연극’을 구축하기 위한 노정을 이어가고 있었다.

때마침 대학 연극인들이 직접 쓴 학생 창작극이 공연됨에 따라 대학극만의 정체성과 독립성을 확보하고자 하는 움직임에 힘을 보탤다. 1963년 서울대 총연극회는 문리대 국문과 출신 홍의봉의 <고독한 동반자>와 김지하의 <두개의 창>을 문리대 소극장에서 공연함으로써 학생 창작극의 서막극을 올렸다.

홍의봉 작, 황기찬 연출 『고독한 동반자』는 전체적으로 짜임새 있게 전개되었으나 단막극으로서의 압축감과 긴장감의 조성을 충분히 발휘하지 못하였다. 무대의 상황설정이 본래부터 안이한데다가 그것이 필연성을 띠우면서도 비약의 폭이 확대되었다. 그리하여 작품 속에 작자 홍의봉 군이 의도했던 바를 밀도 깊게 표현하지 못하고 말았기 때문에 전반에서 생생하게 호흡하던 ‘은형민’(김지하 역)이 종국에서 생명을 상실하고 말았던 것이다. (...) 그러나 수준을 유지한 연기가 작품에 전체적인 격조를 이루어 관객과 배우의 호흡이 어느 정도 일치되는 효과를 이루었다. 김지하 작 『두개의 창』은 사실상 전 작품보다 극적인

172) 박조열, 고대극예술연구회 제28회 정기공연 <나비와 포수> 공연 프로그램 북, 1968: 『고대극회사』(1976)에서 재인용.

173) 이우혁, 「60년대의 고대극회 피크를 이루며」, 『고대극회사』, 고대극예술사편집위원회, 1976. 29쪽.

요소를 구비했다고 보아야 할 것이다. (...) 그러나 이번 실험공연을 마친 후 하나의 인간을 형성하는 연극예술의 창조와 <나>=<인간>=演劇我的 경지가 더욱이 자기네의 작품으로서 얼마나 어려운 일인가를 다시 한 번 통감했으리라고 믿으며 앞으로 더욱 노력과 발전이 있기를 기원하는 바이다.¹⁷⁴⁾

인용문에서와 같이 두 작품 모두 극의 구조와 짜임새가 미숙하다는 점이 지적되었으나 이러한 학생 창작극의 의미가 연극적 성취보다 준비하는 과정에서의 깨달음에 있음에 ‘격조 높은 실험공연’이라 높이 평가되었다. 이는 대학극의 의미가 예술적 성취나 완성도에 있는 것이 아니라 연극행위를 통해 본래의 ‘나’를 하나의 ‘인간’으로서 객관적으로 이해하고 이를 ‘연극我’와 일치시키는 경험이라고 보았기 때문이다. 학생 창작극에 대한 이 같은 평가는 당시 ‘대학극’에 대한 이해가 어떠한 수준이었는지를 확인시켜준다. 이러한 관점에 따르면 대학극은 결코 최종 결과물로서 판단될 수 없는 것으로 대학생들이 모여 자신들만의 역량으로 각자의 ‘연극我’를 체험하는 행위, 그 자체라 할 수 있다.

1963년 두 작품으로 포문을 연 학생 창작극은 서울대 연극반을 주축으로 하여 꾸준히 공연되었다. 1966년 사대 연극반은 제2회 연극축전에서 박승준의 <피난집 사람들>을 공연하였으며, 1967년에는 문리대 연극반의 <유희는 끝났다>(추호경 작), 음대 연극반의 <방>(문호근 작), <첼로>(서우석 작)이 공연되었다.

학생 창작극의 중요성은 특히, 국어국문학과 학생들에 의해 강조되었는데 이에 따라 총연극회, 단대극회와는 구분되는 학과 중심의 연극반이 결성되었다. 1964년 서울대 국어국문학과 내 소모임인 ‘연극 연구회’가 결성되었으며 창립공연으로 학생 창작극인 <허주찬 곁기하다>(조동일 작)을 공연하였다. 마찬가지로 1965년 10월 고려대 국어국문학과에서는 ‘극예술연구회’를 발족하여 학생 창작극 <의지에 거슬리는 축복>(장희일 작)을 무대에 올렸다. 이들 연극반은 진정한 대학극이란 배우, 연출, 무대뿐만 아니라 작품까지도 자신들의 손으로 올려야 한다는 목표 의식을 지니고 있었

174) 윤경호, 「격조 이론 실험공연-서울대 연극회의 하계연극을 보고-」, 『대학신문』, 1963.6.24.

다. 그러나 극작술을 체계적으로 배울 수 있는 제대로된 기회는 커녕 극작 이론서 하나 제대로 번역되어 있지 않는 상황에서 이들 작품은 “어설플 사상의 나열”¹⁷⁵⁾이라는 비판을 면하기 어려웠다. 그럼에도 불구하고 학생 창작극 공연은 ‘대학극’의 의미와 역할을 분명히 인식하는 가운데 시도되었으며 이를 기점으로 학과별 연극반이 결성되기 시작했다는 점에서 대학 연극사적으로 중요한 의의를 갖는다.

이 시기 공연된 학생 창작극 중 주목할 만한 것으로 <허주찬 꺾기하다>(조동일 작, 이하 ‘허주찬’)가 있다. 본 작품은 1964년 서울대 국문과 연극연구회의 창립공연으로 초연되었다가 문리대 연극반에 1970년 제13회 정기공연으로 재공연되는 등 대학극계의 관심을 받았다. <허주찬>은 극형식 및 표현 방법에 있어서 기존 리얼리즘 극의 관습에서 크게 벗어나지 않으나 다루는 소재와 주제적인 면에서는 다분히 당대 대학생들의 시대의식과 현대사회에 대한 비판과 풍자를 담고 있다는 점에서 눈길을 끈다.¹⁷⁶⁾

작품의 주인공 ‘허주찬’은 현대사회에서 무력한 지식인의 모습을 대변한다. 흠어머니의 헌신적인 뒷바라지 하에 시골에서 상경하여 4년제 대학을 졸업한 주찬이지만 오히려 시골에서보다 더 비참하고 각박한 도시의 삶을 견뎌내고 있다. <허주찬>에서 가장 눈길을 끄는 것은 동료들의 핀잔과 조롱을 인내하던 주찬이 ‘자신의 때’를 스스로 찾아가기로 결심하는 부분이다.

175) 원갑희, 「연극평 <의지에 거슬리는 축복>」, 『고대신문』, 1965.11.13.

176) 작품의 줄거리는 다음과 같다. ‘백만 인의 종합교양지’로 일컬어지는 『현대지성』의 편집실에서 교정업무를 맡고 있는 ‘허주찬’은 매일 아침 가장 먼저 편집실로 출근하여 누구보다도 성실하게 일한다. 그럼에도 어딘가 어수룩한 모습 때문인지 그는 동료들의 조롱과 핀잔을 받기 일쑤다. 그러던 어느 날, 주찬은 허름한 옷차림으로 인해 사장으로부터 지적을 받은 뒤, 말끔한 양복차림으로 ‘환골탈태’하여 회사에 나타난다. 이전과 다르게 당당한 태도로 허주찬은 조사부장 ‘박’에게 “때가 오면” 지금까지 자신이 당한 창피함을 사람들에게 문책할 것이라고 말한다. 그러나 동료들은 여전히 그의 허황된 생각을 비웃을 뿐이다. 그러나 주찬은 오히려 차려입은 양복 때문에 강도를 당하고 억울하게 오해까지 사게 된다. 이에 허주찬은 부조리한 세상과 싸울 때가 되었다면서 “진정한 민의의 대변자”인 국회의원 이자민을 찾아간다. 그러나 이자민 의원 또한 기회주의적 인간으로 『현대지성』 사장과 뒷거래를 했던 실상이 드러나게 된다. 억울함을 호소하는 주찬의 말에 이자민은 “저런 자는 인간개조하기에도 늦은 감”이 있다며 냉담한 반응을 보일 뿐이다. 이자민과 함께 있던 사장은 그 자리에서 그를 해고해버린다. 이에 주찬은 “한 번 죽지 두 번 죽지는 않을” 것이라 절규한다. (조동일, 「허주찬 꺾기하다」, 『조동일 창작집』, 지식 산업사, 2009, 176~344쪽)

허 아니, 내가 뭘 잘못했다는 거냐? 시키는 대로 일만 하고 욕을 참고 살아 온 내가, 뭘 잘못했다는 거냐? 자네까지도 내가 잘못했다고만 생각하나?

박 자네가 잘못했다는 건 아니야. 그렇게 생각하는 게 편하단 말이지.

허 (기가 막혀) 그럼 날더러 어떻게 하라는 거냐? 내일부터 다시 그 헌 양복을 입고 출근하고 아무 말도 없이 일을 하란 말이나? 한 달은 무얼 먹고 살고?

박 그렇게만 하라는 건 아니야.

허 그러면 사장에게 사정 이야기를 하고 입던 양복 한 벌만 달라고 밀가루 몇 푸대 얻어달라고 애원을 할까? (어조를 바꾸어) 나는 이제 이 세상이 어떻다는 걸 완전히 알았다. 그래서 결심을 했다.

박 무슨 결심을?

허 꼭 자네에게만 미리 이야기해 주지. 이제 정말 때가 온 거다! 이 더러운 세상과 싸울 때가 온 거다!¹⁷⁷⁾

유일한 말동무였던 ‘박’에게 주찬은 자신이 어떻게 하더라도 사람들의 부정적 시각에서 벗어날 수 없다는 것에 억울함을 호소하며 “세상이 어떻다는 걸”을 깨달았다고 말한다. 이에 그는 세상이 요구하는 처세술로 살아가는 것을 거부하고 ‘더러운 세상’과 싸울 것을 다짐한다. 비록 이는 믿었던 정치인의 위선으로 인해 또 다시 부정되고 말지만 주찬의 이러한 태도는 4.19 혁명 이후 정의 구현에 대한 믿음을 지니고 있던 당대 대학생들의 모습과도 닮아 있다. 이때에 정의 구현은 지식인으로서의 역할을 강요받기 시작한 대학생들로 하여금 ‘어떻게 살 것인가’ 하는 삶의 태도와 직결되는 문제였다. 이근삼의 「국물 있습니다」(1966)에서 주인공 이상범이 ‘세상의 상식’에 따라 살 것을 결심했던 것과 비교하여 볼 때, 세상과 싸우기로 결심하며 이내 ‘겉기’하는 허주찬의 모습은 대학생 작가의 날카로운 저항정신을 드러낸다. 당시 국문과 3학년이었던 조동일이 공연을 앞두고 문리대 내 공산주의 지하운동의 배후조직의 당원이라는 의혹을 받아 검거된 적 있다는 사실로 미루어 볼 때, <허주찬> 작품이 박정권에 대한 비판과 저항정신을 직간접적으로 드러내고 있음을 짐작해 볼 수 있다. 비

177) 조동일, 위의 책, 2009, 324~5쪽.

록 작품은 꺾기했으나 좌절당한 허주찬의 절규로 막을 내리지만 그의 목소리는 대학생 관객으로까지 나아가 큰 공감을 이끌었다.

지금까지 이 시기 대학에서의 창작극 공연은 번역극을 극복하기 위한 대안으로만 이해되거나 대학생의 '창작 행위'에 집중한 나머지 학생 창작극에 대한 과도한 의미화로 귀결되는 등 단편적으로 이해되어 왔다. 그러나 지금까지 살펴보았듯 1960년대 대학 무대에서 창작극 공연은 번역극의 무비판적 수용에 대한 대학극계 내부의 반성에 따른 것이면서도 박정희 정권의 폭압에 대한 비판과 저항을 담고자 하는 두 가지 목표 아래 동시다발적으로 이루어지고 있었다.

이는 이근삼을 비롯한 신진 극작가군의 작품을 통해 시도되었다. 특히, 이근삼의 작품은 새로운 극형식을 시도하고 있을 뿐만 아니라 다루고 있는 소재와 주제가 당대 대학생들의 정치의식과 부합했다는 점에서 대학 연극인들의 각별한 애정을 받았다. 여기에 1960년대 후반부터는 우리 연극의 전통에 대한 관심이 고조되면서 서울대 문리대 연극반이 주축이 되어 신극 작가들이 재조명되었다. 나아가 '새로운 우리 연극'의 지향 가운데 학생 창작극이 공연되었다. 이들 작품은 서구극의 관습을 기본 틀로 하여 소재나 내용면에서 실존주의 경향이 짙고 극 형식에 있어서는 사실주의를 따르고 있는 것이 대다수였다. '학생 창작극'의 진의가 본격적으로 발휘된 것은 1960년대 중반 이후 '전통'과 접선하기 시작하면서부터였다.

조국 근대화라는 공동의 목표 가운데 지식인, 대학생들의 옹호를 얻었던 5.16 군사 '혁명'이 '쿠데타'에 불과했음이 이내 드러나고 1963년 한일회담이 추진됨에 따라 지식인 사회의 박 정권에 대한 불신과 저항은 심화되어 갔다. 이때에 대학생들은 직접적인 항거로서 시위를 통하는 동시에 간접적인 항거로서 '문화운동'의 형식으로 정치현실에 대한 비판을 이어나갔다. 1960년대 대학 연극인들은 문화운동이 태동하던 중심부에서 변화를 주도하며 대학극 운동을 이끌어 갔다. 그 결과, 기존 대학무대에서 발견할 수 없었던 새로운 무대극 양식의 공연이 등장하기 시작한다. 이들 공연은 '전통' 연희의 적극적 수용을 통해 서구극과는 구분되는 새로운 공연 미학적 특질을 창출해내기에 이른다.

4.2. 저항 민족주의의 예술양식으로서 전통연희의 발견

전통을 둘러싼 담론은 시기를 막론하고 크게 두 입장으로 구분된다. 전통을 그 자체로 보존하자는 ‘정립론’과 이를 재해석하여 창조적으로 수용하자는 ‘계승론’이 그것이다. 각각의 입장은 ‘전통이란 무엇인가’하는 기본 개념부터 견해차를 갖기 때문에 전통에 대한 태도에 있어서도 결과적으로 보존 또는 계승의 문제와 맞닿을 수밖에 없다. 흥미로운 것은 민속학적인 관점에서 전통의 발굴과 보존에 중점을 두는 정립론과 전통의 창조적 수용을 통해 현대적 가치를 창출하는 것에 의미를 두는 계승론 간의 대립 구도가 비단 전통 예술의 영역에 그치는 것이 아니라 해방 이후 문화 예술계 전반에서 반복되어 나타난다는 점이다. 일차적으로 이는 문자 그대로 ‘전해져 오는 계통’이라는 ‘전통(傳統)’이 의미가 주체의 목적과 의도에 따라 다양하게 해석될 수 있다는 점에서 비롯한다. 그러나 ‘전통’ 담론이 지닌 일반적인 속성을 차치하고서라도 1960년대 문화 예술계에서 이는 복잡한 의미망 속에 놓여 있었다.

먼저, ‘전통’이 1950년대 후반부터 정부의 주도 하에 체계적 관리의 대상으로 편입되었다는 사실에 주목할 필요가 있다. 물론 이는 연극, 영화, 라디오 등 새로운 예술 장르의 성장으로 인해 관객층을 상실한 전통예술계의 위기의식에서 비롯한 것이기도 했다. 그러나 이 시기 ‘전통’은 궁극적으로 박정권의 ‘민족적 민주주의’ 담론을 구체화하기 위한 기제로 활용되었으며 이를 위한 제도화 과정과 분리될 수 없었다.¹⁷⁸⁾ 민족중흥, 조국 근대화의 목표를 달성하기 위해 민족주의를 강조하기 위해 ‘전통’은 정립

178) 1960년대 정부의 문화 관련 행정은 1961년 6월 공보부의 발족으로 문교부와 함께 이원적으로 이루어지다가 1968년 문화공보부가 발족됨에 따라 일원적 체계를 갖추게 되었다. 한편, 이 시기 민속, 전통과 관련된 정부의 대표적인 문화정책은 전국민속예술경연대회 지원과 문화재 보호법지정이 있다. 정부는 1958년부터 개최된 전국민속예술경연대회에 대한 지속적인 지원을 아끼지 않았으며 점차 대회의 규모를 확대해갔다. 1961년에는 문화재 보호법이 제정 공포됨에 따라 종묘제례, 양주별산대놀이 등 40여 종목이 무형문화재로 지정되었다. 이외에도 <흥보가>를 비롯한 판소리 대본이 국립국극위원회의 주도 아래 정리되기 시작했으며 아시아 재단의 후원에 힘입어 오영진, 이두현, 유치진과 같은 기성 연극학자들 주도 하에 가면극에 대한 연구가 본격화되었다. (백현미, 「1960년대 한국연극사의 전통담론」, 『한국연극사와 전통담론』, 연극과 인간, 2009, 249~50쪽)

과 계승을 동시에 수행해야하는 사명을 부여받았던 것이다.

그러나 1960년대 문화예술계의 ‘전통’ 담론에서 가장 주목해야 할 것은 정립론 대 대립론 간의 우위를 밝히는 것이 아니라 정부 주도 하에 제도화된 ‘전통’이 창출하고자 했던 기대와 가치에 주목하고 이를 당대의 문화적 지형도 속에서 이해하는 것에 있다. 나아가 1960년대 대학문화 내 ‘전통’이 활용된 구체적인 예시를 살필 때만이 당대 문화 예술계의 ‘전통’ 담론과 대학극 운동에 대한 온전한 이해를 더할 수 있을 것이다.

이에 본 절에서는 1960년대 대학 내 ‘전통’ 관련 공연들이 대학생 주체의 사회비판적 의식과 문화적 역량 속에서 새로운 실험연극을 성취하였음을 밝히고자 한다. 이 시기 ‘전통’ 관련 공연들은 당대 대학극 운동의 전체 흐름을 놓고 볼 때 주류에 속하는 것은 아니었으나 공연의 의도와 목적, 미학적 성과에 있어서 반드시 1960년대 대학극 운동의 맥락에서 심도 있게 다뤄져야 한다. 이는 당대 대학극 운동이 다층적인 문화적 작용 속에서 발생하였음을 증명할 뿐만 아니라 1970년대 문화운동의 방향을 설정하는데 중요한 계기로 작용했다는 점에서 매우 중요하다. 이를 위해 본 절에서는 우선 1960년대 대학 내 ‘전통’ 담론이 지닌 독특한 위상과 의미를 밝히고 이를 바탕으로 1960년대 대학극 운동 및 문화사적 맥락에서 대학에서 공연된 ‘전통’ 관련 공연들의 의미를 분석하고자 한다.

4.19혁명에 따른 변혁의 기대가 5.16 쿠데타에 의해 좌절되고 말았다는 이해 속에서 4.19혁명은 곧잘 ‘실패한 혁명’으로 여겨졌다. 군사 쿠데타를 통한 박정희 정권의 헤게모니가 비단 정치적 영역뿐만 아니라 사회, 문화를 포함한 일상의 영역까지 장악했다는 점에서 4.19혁명의 정신 또한 무력한 것으로 쉽게 부정되었다. 이러한 판단은 정치적 헤게모니가 혁명의 성패를 판단하는데 있어 가장 중요한 기준으로 작용하고 있기 때문으로 보인다. 실제로 박정권의 통치지배 이념과 이를 구현하기 위한 방식으로서 자행한 폭력과 폭압은 정치적 헤게모니의 장악력을 보여준다. 그러나 본고가 주안점을 두고 있는 것은 4.19혁명의 정신이 어떠한 정치적 성과를 냈느냐가 아니라 자의든 타의든 그 혁명의 주체에게 어떠한 여파를 남겼으며 이것이 당대 문화와 만나 맺었던 결실들에 있다.

이러한 관점에서 볼 때, 1960년대 문화예술계의 ‘전통’ 담론은 정부와 혁명 주체에 따라 명확한 입장차를 보여준다는 점에서 눈길을 끈다. 이 시기 ‘전통’이 ‘민족적 민주주의’의 기제로서 정부의 주도 아래 체계적 관리의 대상되었다는 점은 주지의 사실이다. 그러나 문화계 내부에서도 정부의 의도성을 지적하기보다 전통에 대한 태도, 즉 정립이나 계승이냐의 문제에 몰두하고 있었고 이러한 경향은 이 시기 연극계에서 별반 다르지 않았다.¹⁷⁹⁾

특히, ‘연극’은 1960년대 ‘전통’ 담론과 특히 밀접한 관련을 맺고 있었다. 판소리, 가면극 등 전통 공연예술의 존재 및 승인 자체가 서구 공연예술의 양식으로서 ‘연극’의 기본 개념과 연극사 서술의 문제와 직결되었기 때문이다. 즉, 연극에서 ‘전통’의 문제를 논한다는 것은 연출 방법론으로서 전통연희의 활용 문제를 넘어서 기존 신극사에 대한 재검토를 요청하는 것이었다. 이처럼 문화예술계 내부에서 ‘전통’에 대한 관심이 고조됨에 따라 유치진, 이두현 등의 기성 연극학자들이 전통 공연예술에 대한 연구를 진행하였으나 이마저도 정부에 의해 주도된 것이었으며 이후 신진 연극학자들이 담론 생산의 주체로 등장하게 됨에 따라 연극 내 ‘전통’ 담론은 더욱 소극적으로 다뤄져 왔다. 신진 연극학자들에 의한 논의 가운데 ‘전통’은 ‘연극’에 의해 보존 또는 계승될 목적어로만 국한되었다. 이들 학자들이 전통의 문제에 소극적이었던 까닭은 범박한 의미에서 전통 공연예술을 ‘연극’의 범주로 인정은 하더라도 연극사 서술에 있어 보수적인 입장을 취하는 편이 이제 막 독립된 예술장르로서 성장하기 시작한 연극계의 존립

179) ‘음악극’을 둘러싼 국립극단과 예그린 악단 간의 논의는 이 시기 전통 담론의 두 양상을 보여주는 대표적인 사례이다. 1961년 문교부에서 문화공고부로 이관된 국립극장은 전속 단체를 확장하면서 1962년 국립극단을 창단한다. 이후 결성된 국극정립위원회는 ‘창극에 있어 판소리의 회복’을 위해 공연의 유기적 일부로서 고수나 악사의 자리를 별도로 마련할 것, 판소리의 서사적 특성을 살리기 위해 도창의 자리를 마련할 것, 창극의 연출을 연희의 지도라는 의미에서 도연(導演)으로 정정할 것 등의 주장을 내세운다. 이는 ‘전통’에 대한 국립극단의 입장이 ‘정립론’에 가까웠음을 보여준다. 이에 비해 1961년 김종필의 창안으로 출범한 예그린 악단은 출발점부터 국립극단과는 다른 것이었다. 이들의 지향 목표와 공연 방식은 ‘북쪽에 대항’하기 위한 목적에 따른 국책 공연 단체의 성격을 띠었다. 1966년 박용구 단장이 취임 한 후에는 ‘한국적 뮤지컬의 가능성’과 ‘민속예술의 현대화’에 역점을 두고 한국 고전에서 소재를 발굴하여, 한국적 음악과 춤을 서구적 뮤지컬의 기법과 접목시킨 현대적 음악극을 추구한다. (백현미, 앞의 책, 2009, 252~7쪽)

을 위해 안전하다고 보았기 때문이다. 또한 신진 연극학자 대부분이 서구 연극학을 학문적 기반으로 두고 있음에 무대, 배우, 연출 등 여러 연극 미학적 특징만을 놓고 보더라도 전통 공연예술에 대한 논의를 적극적으로 개진하는데 무리가 있었다. 이처럼 1960년대 연극계에서 ‘전통’ 담론은 민족문화 수립이라는 정부의 목표를 공유하는 가운데 정립론의 입장을 유지함으로써 ‘연극’의 영역을 침범하지 않는 수준에서 전개되었다.

그러나 연극계 ‘전통’ 담론은 당대 대학문화를 경유하면서 변화의 국면을 맞이하게 된다. 대학 내 전통 공연예술이 박정권의 지배논리를 강화하기 위한 기제가 아닌 오히려 저항과 대항이라는 의미로 등장하게 된 것이다. 이는 연극 이론가들에 의해 이론·개념적 논의에서 그치는 것이 아니라 그간의 대학극의 무대 경험과 4.19혁명 이후 발동한 사회비판적 의식 가운데 실제 공연으로 구현되었다는 점에서 주목을 요한다. 대학 내 ‘전통’ 관련 공연은 1963년 한일회담을 둘러싼 논쟁 이후 본격화되지만 4.19혁명 직후부터 전조를 드러내고 있었다.

1961년 연희극예술연구회는 내부조직으로 ‘실험무대(實驗舞台)’를 결성하고 제1회 공연으로 인형극 <꼭두각시 박첨지>(이하, ‘박첨지’)를 무대에 올린다. 본 단체는 이번 공연이 단지 일회성 행사에 그치는 것이 아니라 “앞으로 이 실험무대를 발전시켜 ‘산대놀이’, ‘봉산탈춤’ 등을 발표할 것이며 나아가서는 희랍극 원형무대까지 ‘텃취’하리라”¹⁸⁰⁾는 목표 가운데 출발하였음을 표명한다. 이에 부응하듯 공연에 대한 기대 또한 “한국 대학극에서 시도되는 최초의 인형극”이라는 점에서 막을 올리기 전부터 상당한 것이었다. 당시 연희극회의 핵심 멤버이자 배우로 참여한 오현경에 따르면 <박첨지>는 김재철의 『조선연극사』(1938)를 지침서로 삼아 옛 인형극의 복원을 기본 목표로 삼고 있었다. 이에 실험무대 회원들은 공연에 사용될 인형을 기록에 따라 손수 제작하였으며 이외에도 무대 및 연출에 있어서도 전통의 방식을 그대로 따르고자 하였다.¹⁸¹⁾

180) 「꼭두각시극 공연」, 『연세춘추』, 1961.9.11.

181) “그건 책에 김재철의 『조선 연극사』 나온 고대로 만들었어. 뭐 흥동지는 뭐가 어쩔고 뭐가 팔이 움직인다. 눈이 돌아 박첨지는 눈이 움직인다. 뭐 그런 거 고대로 사이즈도 고대로 만들어가지고 백포장을 치고. 그대신 백포장을 치고 햇불을 들어야 되는데 그렇게 안하고 스크린을 만들었지. 그래가지고 스크린 뒤에서 조종하고 대사는 나 혼자 1

특히, <박첨지> 공연은 극작 및 무대 연출에서 전통연희의 새로운 가능성을 확인시켜주었다는 점에서 의의가 있다. 총 8막인 본 작품은 다른 소재와 인물이 등장하는 옴니버스 형식으로 구성되며 이를 장구, 피리, 가야금 등의 연주와 함께 공연하는 것으로 자칭 ‘뮤지컬적인 성격’을 지닌다. 이 같은 특징은 엄밀하게 따져볼 때 본래 인형극이 지닌 장르적 특성일 뿐 ‘실험무대’를 통해 새롭게 발견된 고유한 무대극 양식은 아니었다. 때문에 <박첨지> 공연에 대한 전반적인 평가는 전통연희의 현대적 가치를 발견하거나 새로운 무대극에 대한 것보다 기존 전통 공연예술의 보존과 재생에 초점이 맞춰져 있었다. 그러나 실제 공연된 결과를 놓고 볼 때, <박첨지>는 당대 대학 연극인들의 의도와 제반 조건 속에서 새로운 의미를 산출해냈다는 점에서 주목을 요한다. 본 공연은 인형극의 무대였던 “장터나 공중이 많이 모이는 장소” 대신 프로시니엄 무대를 갖춘 학내 음영 교육센터에서 공연되었는데, 이는 새로운 무대공간에 대한 대학 연극인들의 인식 가운데 <박첨지>가 놓여있음을 확인시켜준다.¹⁸²⁾

오현경은 공연을 앞두고 『연세춘추』에 「소생되는 민속의 향기」를 기고하며 글의 서두에서 인형극의 기원과 역사에 대해 설명한 뒤 “우리가 하려고 하는 이 박첨지극과 성격을 같이했느냐는 데는 의문스럽다”¹⁸³⁾는 견해를 드러낸다. 이어서 “우리가 이 인형극을 시도하는 의의는 조상적부터 내려 온 예술의 유물을 되살려보고 다시 새로운 의미를 이 인형극을 통해서 찾아보자는데 본래의 뜻이 있다”고 강조하는데 이러한 서술로 미루어 볼 때, 실험무대의 <박첨지> 공연은 전통 복원이라는 목표 외에도 ‘새로운

인, 뒤 몇 신 빠니까 9역이 되더라고 12역인데. 그렇게 해서 그런 것도 하고 또 실험적인 연극도 몇 개 했어요”(「제5차 배우인생의 회환과 보람」, 『한국 근현대사 예술사 구술채록작업 구술채록문-오현경』, 국립예술자료원, 2011, 17쪽)

182) 4.19 직후 1950년대 대학의 병폐를 극복하기 위한 대학 개혁론이 제기되었다. 이에 고려대 경제학과 교수 최호진은 대학교육의 근대화를 주장하면서 지금까지 인문·사회과학에서 칠판과 분필로만 가르치던 방식을 폐기하고 도구와 기계로 실기와 시청각 수업을 실시할 것을 강조한다. 그의 주장과 같이 1960년대 초반 대학에서는 시청각 교육에 대한 관심이 고조되고 있었으며 이에 시청각 교육을 실시할 수 있는 공간을 새로 구축하기 시작했다. 이 같은 공간은 일반 교실을 개조한 곳이므로 공연을 올리기에 열악한 환경이었으나 변변찮은 소극장 하나 마련되어 있지 않았던 상황에서 이내 대학 연극반의 단골 무대로 자리 잡았다. (김정인, 『대학과 권력』, 휴머니스트, 2019, 163쪽)

183) 오현경, 「소생되는 민속의 향기」, 『연세춘추』, 1961.9.11.

의미'를 발견하는 것에 주안점을 두고 있었음을 알 수 있다. 이때에 '새로운 의미'란 전통의 현대적 활용, 현대적 가치를 가리키는 것이기도 하지만 당대 대학 연극인들에게 있어 이는 '전통' 공연예술에 내재된 사회 비판적 특성을 의미하는 것이었다.

박첨지 극은 대개 상반 계급에서 행하여졌으며 비천하고 빈천한 하층계급에서 사람들만이 오락시하였다. 그래서 이 박첨지극은 양반계급에 대한 울분과 기쁨을 이룬 승려들에 대한 반항이었으며 정적 연극으로서 이루어졌다는 것에 는 이의를 가질 수 없다. 그러나 이 박첨지 극은 이조시대에 자주 연출되었다는 것을 미루어 보아 이조의 대표되는 예술의 형식이라 할 수 있다. (...) 그 자리에서 마음껏 웃겨주고 짓밟고 또 즐거워하였다. 박첨지는 이 극중에서 양반 계급의 성분이나 입으로 담지 못할 추행을 저지르는 인간으로 등장하는 것은 다 이런 때문이다.¹⁸⁴⁾

오현경은 앞서 고구려 시대 때부터 이어진 인형극의 역사를 인정하면서도 양반계급에 대한 반항을 표출하고 있는 <박첨지>와는 맥을 달리하고 있음을 확실히 한다. 또한 앞선 인용에서처럼 <박첨지>가 유독 이조시대에 자주 공연되었다는 점을 언급하며 희화와 조롱을 통한 작품의 사회 비판적인 성격을 강조한다. 비록 실험무대의 <박첨지> 공연은 당대 정치현실에 대한 집적적인 저항을 표출하고 있는 것은 아니었으나 대학생들의 비판 의식과 사회적 각성 가운데 놓여 있었음을 알 수 있다.

또한, <박첨지> 공연에 대한 신진 연극학자 여석기의 평가 비교하여 볼 때, '전통'에 대한 대학 연극인들의 지향점이 같은 시기 문화 예술계와는 달리 놓여있음이 확인된다. 여석기는 『연세춘추』에 <박첨지> 공연에 대한 긍정적인 평가 속에서 공연의 의미를 정리하여 「살아있는 고전극-극예회 <꼭두각씨> 극평-」을 게재한다. 해당 글에서 그는 인형극이 지닌 공연 미학적 측면에 초점을 맞추면서 “인형의 후진성이 아니라 인형이 분장한 인간들의 헤어나오지 못했던 처지가 희극의 탈을 쓰고 나타나 있다”는 점을 들어 <박첨지> 공연을 긍정적으로 평가한다. 여석기는 '인간들의 헤어나오

184) 오현경, 앞의 글, 1961.9.11.

지 못했던 처지'가 발생했던 까닭으로서 당대의 정치·사회적 배경에 주목하기보다 이러한 울분을 '인형'을 통해 극의 형태로 구현한 것에 의의를 두고 있기 때문이다. <박첨지> 공연의 의의에 대한 다음의 인용을 통해 '전통'을 둘러싼 주류 문화예술계와 대학 연극인 간의 입장차를 확인할 수 있다.

첫째, 이러한 고전을 되살려봄으로서 우리는 문화의 유산의 단 한 가지라도 그 진의를 음미할 수 있고, 둘째, 이러한 노력을 통해서 적지 않은 사람들에게 고전과 유산이 살아있고 또 살 수 있음을 직접 확인시키게 할 수 있고, 셋째 인형극이 연극으로서 차지할 수 있는 가능성에 눈을 뜨이게 할 수 있고 넷째 이것을 하나의 실험으로 볼 진데 여러 관계자의 협력이 색다른 방향에서 좋은 경험이 될 수 있다는 점 등이다. 이 마지막 의미에선 이번 「꼭두각시」를 무대에 올려놓은 당사자들은 관중의 찬사를 받기에 앞서 스스로 색다른 연극적 경험을 했다는데 흐뭇한 만족감을 느꼈을 것이다.¹⁸⁵⁾

<박첨지> 공연에 대한 여석기의 평은 '전통'의 사회비판적 성격에 주목하기보다 전통 문화유산의 가치와 '보존'의 측면에 초점이 맞춰져 있다. 실험무대의 색다른 시도에 높은 평가를 내리고 있긴 하나 이를 단순히 '색다른 연극적 경험'으로만 여겼다. '전통'의 가치에 대해 논하기보다 작품 속 계급 문제, 비판적 성격을 강조한 오현경의 글과는 비교하여 볼 때, 여석기를 비롯한 당대 주류 문화예술계의 '전통'에 대한 태도는 대학 연극인과의 것과 확연히 달랐음을 알 수 있다.

비록 실험무대는 희랍 비극까지 '덧취'하겠다는 포부에도 불구하고 <박첨지> 공연 이후 소강되고 말았으나 구미 번역극이 강세였던 대학 무대에 '전통'에 대한 관심을 불러일으킴으로써 이후 '우리의 것', '우리의 연극'에 대한 자각을 가져다준 계기가 되었다는 점에서 연극사적으로 매우 의미가 있다. 또한 대학 연극인들이 '전통' 공연예술이 지닌 사회 비판적 측면에 주목함에 따라 당시 문화 예술계에 통용되고 있는 접근법을 답습하는 것이 아니라 자주적인 태도로 '전통' 공연예술의 가치를 적극적으로 발견하

185) 여석기, 「살아있는 고전극-극예회 <꼭두각시> 극평-」, 『연세춘추』, 1961.9.25.

고자 했다는 점은 높이 평가될 만하다. 그러나 이러한 특징은 <박첨지> 공연이 올라간 1961년까지는 공연을 통해 직접적으로 드러나기보다 이를 둘러싼 당시 담론 구조 속에서 부분적으로 파악될 수밖에 없다는 점에서 아쉬움을 남긴다.

대학 내 ‘전통’ 관련 공연이 사회 비판적 성격을 무대 위로 전면화하고 이로써 박 정권에 대한 ‘저항 민족주의’의 예술양식으로 본격적으로 등장하기 시작한 것은 1963년 서울대 향토개척단의 <향토의식초혼(郷土意識招魂)굿>부터이다. 본 행사는 “사라져 가는 민족 고유의 전통을 되찾고 농촌 운동의 자세를 반성”¹⁸⁶⁾하려는 목적 하에 ‘향토개척단’이 기획한 연례행사로 공개 강연, 공연, 토론회 등으로 구성되었다.

회차	일시	형식	구성	장소
1	63.11.19	강연	향토개척의 문제와 방향	문리대 강당
		연극	신판광대놀이 <원귀마당쇠>	문리대 시청각교실
		농악굿	<나가자!역사야!> · 향토의식 소생굿 · 사대주의 살풀이 · 난장판 민속놀이 · 조국발전 다짐굿	문리대교정 일대
2	64.11.23	강연	농업경제적 입장에서 본 농민의 진로	문리대 시청각교실
		영화 감상회	새로운 고향	
		축제	녹두장군 진혼제 및 축제	본부 대강당 *우천으로 장소 변경
3	65.11.19	강연	한국농업정책의 방향과 모색	문리대 강당
		농신제		4.19기념탑 앞
		연극	야외 광대극 <야! 이놈 놀부야>	본부계단

[표5] 서울대 향토의식초혼굿 공연 연보

186) 「이색적인 민속제 향토의식 초혼굿」, 『대학신문』, 1963.11.18.

1963년부터 1965년까지 총 세 차례 공연된 <향토의식초혼굿>은 전통에 대한 대학생들의 관심을 환기시키고 이를 현실의 농촌 문제와 연결시킴으로써 당대 정치현실에 대한 대항 헤게모니를 형성하는 계기가 되었다는 점에서 매우 중요하다. 본래 군부에 의해 조직된 관변 단체였던 ‘향토개혁단’이 1963년 3월 한일회담 반대운동을 기점으로 오히려 박 정권의 지배 논리에 대항하는 단체로서 성격을 달리하게 하게 되었다는 사실은 <향토의식초혼굿>이 놓인 정치·사회적 맥락을 강하게 환기시킨다.

이러한 특징으로 인해 <향토의식초혼굿>에 대한 그간의 평가는 공연이 지닌 사회 비판적 측면에 집중되어 있다. 먼저, 연극 운동사에서는 <향토의식초혼굿>을 “마당극의 맹아”¹⁸⁷⁾로 인정하는 한편, 이러한 시도가 연극계 내부에서 발생한 것이 아닌 진보적 지식인과 대학생이었다는 점에서 당대 연극계 바깥에서 예외적으로 발생한 것으로 여겼다.

한편, 문화 운동사에서는 이를 “4.19 이후 문화운동의 단초적 사건”¹⁸⁸⁾으로 높게 평가하였으나 공연의 정치·사회적 맥락에 주목한 나머지 정작 공연 미학적 특질에 대해서는 소홀히 다뤄진 감이 있다. 이러한 한계를 극복하기 위하여 이후 <향토의식초혼굿>의 공연 특질과 연극사적 의미를 다층적으로 분석하고, 나아가 이를 당대 공동체 문화와 연결하는 접근이 시도되었다.¹⁸⁹⁾ 그러나 이 또한 1970년대 연극사적 혹은 문화사적 이해를 기반으로 ‘마당극 운동’, ‘진보적 문화운동’의 예비 단계로서 공연의 의의를 국한했다는 점에서 아쉬움을 남긴다.

<향토의식초혼굿>은 ‘마당극’, ‘사회 비판적’, ‘공동체 문화’라는 용어로는 포섭되지 않는 다층적 맥락 안에서 독특한 의의를 지니고 있는 작품이

187) 김재석, 「<향토의식초혼굿>의 공연 특질과 연극사적 의미」, 『한국극예술연구』 18, 2003, 161쪽.

188) 정이담은 「문화운동 시론」에서 4.19 이후 진보적 문화운동과 관련한 중요한 문화적 사건들을 나열하면서 ‘1965년 5월 20일의 이른바 향토의식 초혼굿 - <민족적 민주주의 장례식>’을 선두에 두고 있다. 그러나 ‘민족적 민주주의 장례식’은 ‘향토의식초혼굿’과는 엄연히 구분되는 독립행사였으며 1964년 3월 21일에 거행되었다. 이는 1965년 11월 19일 ‘제3회 향토의식초혼굿’과 착오를 한 것으로 보인다. (정이담, 「문화운동 시론」, 『문화운동론』, 공동체, 1985, 21쪽.)

189) 김재석, 「<향토의식초혼굿>의 공연 특질과 연극사적 의미」, 한국극예술연구 18, 2003; 사진실, 「근대극의 성립과 해체 과정에 나타난 공동체 문화의 위상」, 『전통연희의 전승과 근대극』, 태학사, 2017.

다. 이에 본고가 주안점을 두고 있는 것은 그간의 축적된 연구 성과에 힘입어 <향토의식초혼굿>으로부터 마당극적 특질을 ‘발견’하는 소급적 이해가 아닌 1960년대 대학극 운동의 흐름 안에서 무엇이 얼마나 새로웠는지 그 ‘시도’를 다층적으로 이해하는 것에 있다.

1960년대 대학극 운동사에서 <향토의식초혼굿>은 중앙극회, 단대극회를 주축으로 하는 주류 공연과 비교할 때, 공연의 의도와 목적, 공연사적 특질이 달랐다는 점에서 ‘주변적인 것’ 혹은 ‘예외적인 것’으로 여겨졌다.¹⁹⁰⁾ 일례로 1961년 <박침지> 공연을 올린 ‘실험무대’는 중앙극회인 연희극예술연구회에서 파생된 내부 조직이었으나 <향토의식초혼굿>은 공연의 주체와 취지 나아가 내용에 있어서도 당대 주류 대학극계의 흐름과는 큰 차이를 보이고 있었다.

오늘날 우리의 농업이 당면하고 있는 기본적인 문제가 무엇인가 하는 것에 대한 검토에서 시작해서 탈춤의 전통에 입각한 우리의 과거를 풍자해보는 연극과 대화를 나누고 청춘의 노래를 짜즈가 아니라 농악으로 구가하겠다는 이 ‘굿’은 수많은 사이비 대학제와는 엄격히 구별되는 것임을 자부한다.¹⁹¹⁾

제1회 행사를 앞두고 발표한 위 취지문에서도 알 수 있듯이 이들은 ‘청춘의 노래를 짜즈가 아니라 농악’으로 구가하겠다는 목표를 적극 표명한다. 나아가 ‘탈춤’을 통해 새로운 ‘굿’을 벌이겠다는 이들의 선언은 미국문화의 영향 아래 서구 연극론을 기반으로 하여 번역극 공연에 경도된 당대 대학극계를 겨냥하는 것이기도 했다. 1950년대 후반 연극계가 대중문화의 급격한 성장으로 인해 ‘예술’과 ‘학문’으로서 ‘연극’의 정립이라는 과제에 몰두하고 있었고, 대학극계에서도 이를 공유하고 있었다는 점을 염두한다

190) 「서울대 연극 50년 통사」를 집필한 이미원은 문리대 연극반을 서술하는 지면에서 문리대 극회와 별도로 공연활동을 벌였던 단체로 ‘문리대 향토개척단’, ‘민속극연구회 말뚝이’를 언급하고 있다. 이들 단체가 대개 한 두 번의 공연으로 사라졌으며 그 인원들은 궁극적으로 문리대극회에 흡수되었다고 서술한 것으로 보아 <향토의식초혼굿>과 같이 단대 극회를 주축으로 하지 않는 공연들은 일반 대학 연극사에서 예외적 경우로 여겨졌다. (이미원, 『서울대 연극 50년사』, 서울대 연극 50년사 출판위원회, 62쪽.)

191) 「제1회 향토의식초혼굿계획안」, 서울대학교 향토의식개척단, 1963.11. [서울대학교 기록관 제공]

면 <향토의식초혼굿>을 1960년대 대학극 운동의 바깥에 위치시키는 것은 무리가 아니다. 그러나 <향토의식초혼굿>의 실제 준비과정과 무대 성과를 면밀히 검토할 때, 당대 대학극 운동과 직간접적으로 맺었던 상관관계를 발견할 수 있다. 이러한 관점에서 본고는 당대 주류 대학극 운동과 전통 관련 공연 간의 차이점이 아니라 ‘공통점’을 발견하고 확인하는 것에 초점을 두고자 한다.

“자체의 자세를 반성하고 민속예술 현대화의 가능성을 모색하기 위해”¹⁹²⁾ 기획된 <향토의식초혼굿>은 농촌에서의 문제를 주요 제재로 삼되 이로써 박 정권에 대한 비판과 저항을 강연, 공연, 농악굿 등의 형태로 표출하고자 하였다. 이 중에서도 ‘전통’을 활용한 공연은 풍자의 기법으로서 박정희 정권에 대한 불만을 간접적으로 표출하기에 적절한 장르였다. 주목할 만한 것으로 1963년 제1회 행사에서의 신판 광대놀이 <원귀마당쇠>와 1965년 제3회 행사의 <야! 이놈 놀부야!>가 있다.

먼저, 신판 광대놀이 <원귀 마당쇠>(조동일 지음, 이필원 연출)는 당대 농촌사회가 궁핍한 까닭을 사회 구조적 모순에서 찾고 그 대안으로서 농민과 지식인의 연대에 의한 변혁운동을 제시한 작품이다.¹⁹³⁾ 전체 내용은 하회 별신굿을 개작한 것이었으나 결말부를 달리하여 주제의식을 명확히 드러내고자 했다.¹⁹⁴⁾ 이를 강화하기 위해 ‘배우관객’을 등장시켜 공연의 현장감을 높였으며 가면극의 특질을 적극적으로 활용함으로써 ‘신판 광대놀이’라는 수식에 맞는 새로운 극형식을 제시하고자 하였다.¹⁹⁵⁾ 특히, 극

192) 「이색적인 민속제-향토의식초혼굿」, 『대학신문』, 1963.11.21.

193) <원귀 마당쇠>의 줄거리는 다음과 같다. 묘지 앞 재단에 제사상이 차려지는 추석 날 밤, 무덤에서 마당쇠가 등장한다. 죽어서도 잊을 수 없는 원한으로 인해 무덤에서 나온 마당쇠는 갑오년 동학혁명을 경험하고 이후 흉년으로 인해 식량을 구하던 중 발길에 채여 죽은 원귀이다. 그의 무덤을 돌보는 자는 손자가 유일하지만 그마저도 극심한 가난에 시달리고 있다. 바로 옆 무덤은 여전히 권세를 누리고 있는 손자 덕에 잘 차려져 있다. 그 무덤의 주인공은 백성들을 갈취하고 폭정을 일삼던 변학도다. 그의 폭정에 죽음을 맞게 되었던 마당쇠는 죽어서라도 이렇게 변학도를 만나게 된 것에 기뻐하며 그를 크게 꾸짖는다. 이에 다른 원귀들이 무덤에서 등장하여 변학도를 비난한다. 그는 자신의 죄를 반성하며 이러한 부조리가 계속되지 않도록 자신의 손자를 찾아가 꾸짖을 것을 마당쇠와 관객들에게 약속하며 막을 내린다.

194) 연습 과정에서 전통춤 계열에서 활발한 창작활동을 하는 것으로 유명한 김천홍 선생님을 초빙하여 탈춤을 직접 배웠다고 한다.(조동일, 앞의 책, 2007, 54쪽)

195) 해당 공연에 대한 보다 자세한 논의는 김재석, 「<원귀마당쇠> 연구」, 『한국극예술연구

중 장소와 공연 장소를 일치시키고 관객을 공연에 직접 끌어들이므로써 관객인 대학생들로 하여금 당시 농촌이 직면한 문제를 실감케 하였으며 나아가 사회 구조적 모순에 대한 문제의식을 강하게 환기시키는데 성공한다.

<원귀마당쇠>에서 눈길을 끄는 부분은 마당쇠가 자신의 죄를 뉘우치는 변학도를 용서하는 까닭과 방식이다. 마당쇠는 과거 변학도의 수탈이 “다른 높은 양반네들과 나눠먹은” 집단적 차원에서 이루어졌음을 알게 되고, 이 같은 부조리를 단지 개인에 대한 처단으로 끊어낼 수 없음을 알아차린다. 또한, 여전히 변학도의 후손이 같은 죄를 반복하고 있기에 “죽은 너가 아무리 잘못했다고 해도 소용이 없는 것”이라 말한다. 과거에 저지른 ‘도적질’을 청산하는 단 한 가지 방법은 “손자를 찾아가 마음을 고쳐먹으라”고 꾸짖어 부패의 고리를 끊어내는 것뿐이다. 미래를 담보로 과거를 청산한 변학도와 마당쇠는 이내 관중에게로 시선을 돌려 연대의 손길을 내민다.

관중석 : 장리, 고리채, 농협의 용자금 그밖에 사소한 빛이 한두 가지가 아니더군.. 그리고 옛날 사람들은 설명해도 잘 모르겠지만 쌀값보다 다른 물가가 너무 높아서 농사를 지어도 품값이 안 나온다고 한숨 쉬더군.

마당쇠 : 고생이 여전한 모양이구나. 옛날에 잘못 되었던 일들이 아직 다 그대로 있나.

관중석 : 잊혀진 것도 있고 아직 그대로 있는 것도 있어.

마당쇠 : 그대로 남은 잘못은 어떻게 할 건가?

관중석 : 고치도록 싸워야지.

마당쇠 : 누가?

관중석 : 농민들이 그리고 여기 모인 우리들이...싸울 수 있는 역사적 계기가 나타나기 시작했어..

마당쇠 : (절을 넘죽이 하면서) 잘 부탁한다. 꼭 싸워서 우리 손자가 잘 살 수 있도록 해다오.

변학도 : 나도 동감이야.¹⁹⁶⁾

구』 21, 2005를 참고.
196) 조동일, 「원귀 마당쇠」, 『조동일 창작집』, 지식산업사, 2008.

위 인용문에서 ‘관중석’은 엄밀하게는 관객의 역할을 맡은 배우의 것이지만 그가 스스로를 ‘농민’으로 칭하고 있음에 ‘여기 모인 우리들’로 대상이 확장되었다고 할 수 있다.¹⁹⁷⁾ 앞서 “옛날 일이나 지금 일이나 옳고 그른 것을 다 밝혀 배우는 곳”으로 ‘서울대학교’가 언급되고 있음에 관객은 대학생으로서 제 위치와 역할을 자각했던 반면, 작품의 말미에서는 ‘농민’의 위치에 놓이게 된다.¹⁹⁸⁾ 공통적으로 이들은 ‘싸울 수 있는 역사적 계기’를 감지하는 자들로서 역사와 미래를 바꾸는 주체적인 자들로 그려진다. 당시의 농촌 문제를 외면하지 않고, 이를 대학생과 농민과의 연대로서 극복하자는 <원귀마당쇠>의 주제 의식은 이 시기 대학생들의 사회적 의식을 잘 반영하고 있다는 점에서 매우 뜻깊은 것이라고 할 수 있다.

이외에도 <원귀마당쇠>는 극적 양식에 있어서도 ‘신판’, 즉 새로운 연극을 지향하고 있었다는 점에서 주목할 만하다. 공연 장소는 당시 대학극 공연의 단골 무대였던 문리대 시청각실이었는데 이는 무대와 관객이 ‘제 3의 벽’으로 확연하게 구분되는 프로시니엄 무대(proscenium arch)로 설계된 곳이었다. <원귀마당쇠>가 탈춤의 형식을 빌려왔다는 점에서 미루어 볼 때, 액자형 무대에서의 공연은 매우 획기적인 시도라 할 수 있다. 극적 양식의 구현보다 주제 의식의 전달을 위해 의도적으로 실내 극장을 채택했다는 서술로 미루어 보더라도 이들은 서구전통의 연극과 전통연희의 공연미학적 특징을 잘 이해하고 있었던 것으로 보인다.¹⁹⁹⁾ 여기에 ‘탈춤’을 무대화하는데 있어서 ‘전통’을 고수하기보다 개방적인 태도로 접근하고 있

197) 이영윤의 회고에 따르면 관객들을 무덤에 온 문상객들로 취급하면서 공연하였다고 한다. (김현민, 「1970년대 마당극 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1992, 20쪽.)

198) 마당쇠 : 그런데 여기 웬 사람들이 이렇게 많이들 모여 있나? 또 무슨 난리가 났나?

관중석 : 난리가 난게 아니고 서울대학교에서 굿을 한다고 해서 구경꾼들이 모인거야.

마당쇠 : (모르겠다는 듯이 고개를 저으며) 서울 학교라니? 뭘 하는 곳이야?

관중석 : 뭘 하긴 뭘 해. 글 배우는 곳이지. (...) 옛날 일이나 지금 일이나 옳고 그른 것을 다 밝혀 배우는 거야.

199) “야외에서 공연하면 분위기가 너무 산만해 관심을 모을 수 없고 원귀가 갑자기 출현하는 극적 장면을 만들기 어렵다고 판단해 실내에 들어갔다. 그래서 현대극과 탈춤을 합친 방식이 되었다.”(조동일, 같은 책, 2007, 54쪽)

음에 전통극과 현대극이 결합된 형태의 ‘새로운 무대극’을 가능성을 제시하는 것으로 나아갔다.

비록 공연의 완성도는 자신들이 생각하기에 “모든 것이 미비하고 두서가 없을 정도”로 여겨질 만큼 미흡한 것으로 여겨졌으나²⁰⁰⁾ 탈춤을 원형으로 추는 것조차 익숙하지 않았던 당대 관객들에게 <원귀마당쇠>는 큰 반향을 일으킨 작품이었다.²⁰¹⁾ 또한 민족적 민주주의에 대항하는 ‘저항 민족주의’의 성격을 드러냄으로써 이후 ‘전통’을 활용한 진보적 문화운동의 방향을 설정하는데 막대한 영향을 끼쳤다. 서구극과 민속극을 결합한 새로운 극양식을 통해 당대 관객 및 연극계의 무대인식의 전환에도 막대한 영향을 끼쳤다는 점 또한 <원귀마당쇠>가 거둔 소중한 성과라 할 수 있겠다.

제1회 <향토의식초혼굿>은 앞선 강연회와 연극에 이어 ‘나가자! 역사야!’라는 제목 아래 문리대 교정 일대에서 진행된 농악굿으로 막을 내린다. “농촌과 농민을 토대로 한 주체성 확립”²⁰²⁾과 함께 연극사적으로도 중요한 의미를 남긴 본 행사의 성과는 1964년 5월 20일 ‘황소식 민족적 민주주의’ 시위와 제2회 <향토의식초혼굿>(1964.11.16.)의 <녹두장군 진혼제>에서도 여실히 드러났다. 제주의 제문낭독 후, 농민대표가 고종황제께 보낸 호소문을 바치고, 녹두장군 전봉준의 꺾기사로 이어지는 <녹두장군 진혼제>는 앞선 일련의 의식을 마친 뒤 농악대의 연주와 함께 축제로 이어졌다.²⁰³⁾ 우천 관계상 당초 기획된 야외 공연장에서 본부 대강당으로 장소를 옮겼음에도 불구하고 “떡과 술로 시종일관 흥분된 상태 속에서” 진행되었다.

200) “그것이 어떤 연극이었던가 다시 생각하면 흥분을 누리고 실상을 되돌아보지 않을 수 없다. 모든 것이 미비하고, 두서가 없었다. 김천흥 선생을 모시고 춤을 배웠으나 제대로 되지 않았다. 연출자도 연기자도 탈춤을 잘 알지 못해 적당히 넘어갔다. 족보가 불분명한 탈을 내가 만들었다. 갑자기 야외로 나가는 것이 모험이라고 생각해 실내에서 공연했다. 무대 장치도 맡아, 막이 오르면 무덤만 보이다가 갑자기 무덤을 열고 누가 뛰쳐 나오게 했다.”(조동일, 「다시 나온 마당쇠」, 『디지털 말지』, 2001.12.22)

201) 이후 <원귀 마당쇠>는 1964년 4월 7일 「새날동지회」에서 주최한 『민족예술의 새날』 행사의 2부에서 단독으로 공연되었다. (이해두, 「창의성과 생산성의 결합(하)-새날동지회의 원귀마당쇠를 보고」, 『매일신문』, 1964.3.12.)

202) 「향토의식초혼굿」, 『대학신문』, 1963.11.21.

203) 「제2회 향토의식초혼굿 성료」, 『대학신문』, 1964.11.16.

제 3회 <향토의식초혼굿>(1965.11.19.)은 강연, 농신제, 연극의 기본 구성에 따라 개최된다. 문리대 4.19 기념탑 앞에 모인 700여명의 관중과 함께 거행된 ‘농신제’는 진행과 연출의 미숙함으로 아쉬움을 남겼으나 한국 농업정책의 발전에 분명한 관심을 표했다는 점에서 주목받았다. 마지막으로 <야! 이놈 놀부야!>는 본부 돌계단 앞에서 야외 광대극으로 공연되었다. 본 공연의 줄거리는 <흥부전>을 기본으로 하되, 놀부의 박에서 괴물이 아니라 ‘정수동’, ‘녹두장군’을 등장시켜 그 의미를 새롭게 한 것으로 평가된다.²⁰⁴⁾ 위트 있는 대사와 연기로 관객의 호응을 이끌어 냈으나 공연 장소에 대한 이해와 준비가 부족한 탓에 대사 전달이 분명치 않았다는 점이 지적되었으나 대체로 ‘좋은 취지’에 대한 호평이 이어졌다.²⁰⁵⁾ 무엇보다 이전 행사에 비해 눈길을 끄는 것은 단순히 막을 내리는 것으로 공연이 끝나지 않고, 그 자리에서 강강술래를 진행하여 관객들 간의 화합과 공동체 의식을 도모했다는 점이다.

“한갓 일시적인 행사에 그치지 않고 우리의 것이 잊혀지는 사회의 횃불”²⁰⁶⁾로서 기대되었던 <향토의식초혼굿>은 비록 다음해부터 중단되고 말았으나 1963년부터 이어진 세 차례의 행사는 당대 문화운동의 지향점을 제시했다는 점에서 중요한 의미를 갖는다. 특히, 여기에서 공연된 연극 공연은 박 정권의 지배논리를 강화하는 방식이 아닌 오히려 이에 대한 비판적 기제로서 ‘전통’의 가능성을 드러냈다는 점에서 당대 연극사·문화사적 측면에서도 매우 큰 가치를 지닌다. 또한 <향토의식초혼굿> 내 연극 공연은 박 정권에 대한 ‘저항 민족주의’를 표출하는 것 외에도 당대 대학극계와 호흡하는 가운데 새로운 연극 양식의 탐색과 도전을 서슴지 않았다.

<향토의식초혼굿> 내 연극 공연에 참여한 멤버 중 상당수가 극회 소속이었으며 이후에도 문리대 극회에 가담하거나 별도의 연극연구회 등을 조직하여 공연 활동을 이어갔다는 사실은 <향토의식초혼굿>이 궁극적으로는 ‘새로운 연극’을 위한 대학 연극인의 모색과도 분리될 수 없음을 짐작케

204) 대학신문(1965.11.22.)에는 <야! 이놈 놀부야!>는 연출을 맡은 허술이 각색한 것으로 기재되어 있으나 김지하, 조동일의 회고에 따르면 각색은 조동일이 담당했다.

205) 「초혼굿」, 『대학신문』, 1965.11.22.

206) 앞의 기사, 1965.11.22.

한다.²⁰⁷⁾ 다시 말해, 이 시기 ‘전통’ 관련 공연은 번역극을 주로 공연하는 당대 대학극계에 대한 절대적인 반대향으로 등장했다기보다 전통 연희를 통해 ‘새로운 연극’을 제시하고자 했던 대학 연극인들의 공통된 의욕 가운데 시도되었다고 할 수 있다. 이때에 ‘새로운 연극’이란 단지 형식상의 새로움을 넘어서는 것으로 이는 공연 주제인 ‘대학생’의 사상, 의식, 태도를 필연적으로 담지하는 것이었다.

이외에도 당시 대학 무대에 올랐던 ‘전통’ 관련 공연 중 주목해야 할 것으로 1965년 서울대학교 민속극연구회 말뚝이의 <대왕은 죽기를 거부했다>가 있다. 본 연구회는 “우리 고유의 연극의 바탕을 발굴하여 우리의 것을 찾아보자는 취지”²⁰⁸⁾로 문리대 연극반에서 별도로 결성한 단체였다. 이들의 첫 공연작인 <대왕은 죽기를 거부했다>는 작가 이근삼 스스로가 밝히듯 이승만 정권에 대한 강력한 불만을 담고 있는 작품으로 1960년대의 정치적 현실에서 이러한 작품이 대학 연극인들에 의해 공연되었다는 점은 매우 상징적이라 할 수 있다.²⁰⁹⁾

자신만이 유일한 통치자가 될 수 있다고 믿는 대왕의 모습은 12년 동안 장기 집권체제를 유지한 이승만 정부와 매우 닮아있다. 대왕이 사망하자 백성들이 환호성을 지르는 모습은 변혁에 목말라 있던 새로운 세대가 4.19 혁명과 함께 등장했음을 암시한다.²¹⁰⁾ 비록 이러한 목소리는 실제 정

207) 문리대 극회 출신이자 연우무대의 창단 멤버인 정한룡은 1963년에 문리대 연극회가 결성되었으나 인적 구성에 있어서는 서울대 총연극회와 구분되지 않을 정도였다고 회고한다. 본래 총연극회의 주축이 문리대생이었다는 점 외에도 창립 동기 또한 문리대만의 독자적인 공연을 위해서가 아니라 문리대 학생회에서 예산을 지원받는 것에 있었음을 밝힌다. (정한룡, 「문리대 연극회와 연우무대」, 『서울대연극 50년사』, 1999, 120쪽.)

208) 「말뚝이 수난사: 죽기를 거부한 대왕의 신음」, 『대학신문』, 1965.4.12.

209) 「대왕은 죽기를 거부했다」는 4.19 혁명을 전후해서 쓴 것으로 당시 사상계에 발표하기로 했는데 ‘이승만 죽으라는 얘기 아닌가’하고 편집회의에서 거부되는 바람에 게재되지 못한다. 이후 조연현의 도움으로 『현대문학』에 발표될 수 있었다. 이근삼 스스로도 이승만 정권에 화가 나서 정치에 대한 강한 불만을 토로한 작품으로 고백한다.(이근삼, 「대담:이근삼-서연호」, 『이근삼 전집』 6, 연극과 인간, 2004, 537쪽.

210) <대왕은 죽기를 거부했다>의 줄거리는 다음과 같다. 20년 동안의 장기집권 하에 위대한 왕국을 다스리는 ‘대왕’은 자신만이 유일한 통치자가 될 수 있다고 생각하는 자다. 그러나 실상을 살펴보면 그는 아주 사소한 것에서부터 신하들의 도움에 의존하는 무능력한 왕이며 자신의 능력을 과신하여 언제나 자만심에 차있는 독재자일 뿐이다. 때문에 그가 통치하는 나라는 언제나 부정부패 및 사건사고가 끊이지 않으며 심지어 국가의 희망인 젊은이들이 되려 먼저 죽기 위해 화장터에 줄을 서 있지만 오직 대왕만이 그 까닭을 모른다. 백성들은 자신이 걸친 옷에 불과하므로 자신의 뜻을 전적으로 따라야한다고

치상황에서 5.16쿠데타로 세력을 잡은 박정권에 의해 곧바로 목살되었으나 이들의 저항정신은 <대왕은 죽기를 거부하다>의 공연을 통해 계승되었다고 할 수 있다.

특히, 1965년 민속극연구회 말뚝이의 <대왕은 죽기를 거부했다> 공연은 “우리 고유의 연극의 바탕을 발굴”한다는 취지 아래 탈춤형식으로 기획했다는 점에서 매우 중요한 의미를 지닌다. 그러나 1965년 4월 5일, 첫 공연을 시작한지 15분 만에 학교 당국의 방해로 갑자기 공연을 중단하게 된다. 학교 관계자는 학교에 제출한 대본과 상연 대본이 다르다는 것을 이유로 하여 예정된 세 차례의 공연 또한 중단할 것을 통보한다. 그러나 연구회는 다음날 6일 오후 3시로 예정된 공연을 한 시간 지연하면서까지 감행하였고, 같은 날, 저녁 공연은 학교 당국과의 마찰 끝에 대사를 수정한다는 조건과 함께 단1회의 공연을 허가받으면서 20분 만에 중단되고 만다. 문제가 된 대사를 모조리 수정한 7일 마지막 공연에는 무사히 끝까지 공연될 수 있었지만 학교 당국의 녹음, 녹취를 통한 감시망을 피할 수 없었다. 이러한 사태에 대해 학교 측은 “대본의 내용이 문제가 아니라 원본대로 하라고 말했으나 학생들은 고치지 않고 강행”하려 했음을 지적하지만 연구회 측은 이 같은 처사에 대해 유감을 표하며 “연출가는 하고 싶은 말을 할 뿐이며 원본대로 지키지 않았다고 해서 중지시키는 것은 상식 밖의 처사이며 이미 상식화된 시사적인 언어를 대사에 넣었다고 해서 억압한다는 것은 너무나 신경과민이다”이라며 입장을 밝힌다. 특히, “상식화된 시사적인 언어”라는 서술로 미루어 볼 때, 당시 연구회의 공연이 박정희 정권에 대한 비판을 담은 시의적인 내용으로 일부 개작되었음을 짐작할 수 있다.

민속극연구회 말뚝이의 <대왕은 죽기를 거부하다>는 원작이 지닌 사회

믿는 대왕은 왕국이 평화롭게 잘 통치에 만족한다. 그러던 어느 날 그의 앞에 죽음의 사자가 등장한다. 죽음의 신은 왕국이 고통에서 벗어날 수 있는 유일한 방법은 대왕이 목숨을 바치는 것뿐이라고 말한다. 대왕은 자신을 대신하여 죽어줄 사람을 구하지만 아버지, 아내, 신하 등 그 어느 누구도 그를 위해 죽기를 거부한다. 결국 대왕은 사람들의 기대와 희망 속에서 죽음을 당하게 된다. 그의 결심이 알려지자 화장터의 예약이 취소되는 현상이 벌어지는 등 백성들은 왕국에 대한 희망과 기대로 부른다. 제 죽음을 슬퍼할 것이라는 예상과는 전혀 다른 반응 속에서 대왕은 자신의 운명을 받아들이기로 한다. (이근삼, 「대왕은 죽기를 거부하다」, 『이근삼 전집』 1, 연극과 인간, 2001)

비판적인 특성을 당대 대학생들에 의해 현대적 맥락에서 구현한 동시에 이를 ‘탈춤’의 형식으로 시도했다는 점에서 대학극사에서 기억할 만한 공연으로 평가된다. 이후 민속극연구회 말뚝이는 같은 해 제2회 정기공연이자 제3회 향토의식초혼굿의 참가작으로 <야! 이놈 놀부야!>을 올린데 이어 1966년에는 박지원의 「호질문」을 각색해 공연함으로써 자신들의 정체성을 확립해 나갔다.²¹¹⁾

이와 관련하여 특히, 주목할 인물로는 조동일(趙東一, 1939~) 김지하(본명 김영일(金英一), 1941~)가 있다.²¹²⁾ 조동일은 제1회 <향토의식초혼굿> 내 연극 공연인 ‘신평 광대놀이’ <원귀마당쇠>를 창작하였으며 이후 1964년 국어국문학과 내 연극연구회를 결성하여 학생 창작극 <허주찬 꿩기하다>를 무대에 올린다. 제3회 <향토의식초혼굿>에서는 <흥부전>을 개작하여 광대극 <야! 이놈 놀부야!>로 올리는 등 꾸준히 연극 활동을 이어갔다.

그의 작품은 대체로 ‘전통’ 연희의 원리와 형태를 따르고 있었다. <원귀마당쇠>와 <야! 이놈 놀부야!>가 민속극을 직접적으로 계승한 것이라면 현대 한국사회를 배경으로 한 창작극 <허주찬 꿩기하다>는 작품 내 사회 비판적 특성을 부각시켰다는 점에서 ‘전통’ 연희의 정신을 계승한 것이었다. 4.19혁명 이후 타락한 기성세대 대신 선두에 나서야한다는 사명감에 휩싸여 있었고²¹³⁾ 때마침 가까운 선배의 제안으로 공연에 참여하게 되었다는²¹⁴⁾ 그의 회고로 미루어 볼 때, 조동일의 연극반 활동은 대학 연극인으

211) 김지하가 각색 및 연출하여 올린 <호질문>은 대강당에서 공연되었지만 무대 위 원형 무대를 마련하여 마당극적 특성을 보존하고자 하였다.

212) 이들 외에도 농대 연극반 출신인 허규(許圭, 1934~2000)에 주목할 수 있다. 제작극단, 실험극단의 창단 멤버인 그는 직업 연극인을 초청하여 지도받았던 당시 대학극계의 관행에 따라 상당수의 대학극에 참여하였다. 그러나 1960년대만 하더라도 허규가 이미 직업 연극계에서 활동하는 연출가였다는 점에서 대학 연극인에 조명하고자 한 본고의 논의에서는 깊게 다루지 않았다. 그의 작업세계가 실험극장 「허생전」(1970)을 기점으로 변모했으며 이후, ‘전통의 현대적 계승과 재창조’를 목표로 한 ‘민예극단’을 창립했다는 사실로 미루어 볼 때, 1965년 각색·연출한 <야! 이놈 놀부야!>가 그에게 끼친 영향을 짐작해볼 수 있다.

213) “4.19를 겪으면서 커다란 전환을 이룩했기 때문이다. 민중의 힘은 위대하고, 현실은 개조할 수 있다는 것을 발견했다. 어떠한 억압이라도 물리치고 역사를 바람직하게 창조할 수 있다고 믿게 되었다. 기성세대는 타락했으므로 젊은이들이 선두에 서야한다고 여겼다”(조동일, 『세계·지방화 시대의 한국학』 10, 계명대학교 출판부, 2007, 56쪽)

214) 1963년 불문학과 대학원 휴학생이었던 그는 당시 여러 분야의 학생들을 모아 ‘우리 문화연구회’를 결성하였다고 한다. 회원들 가운데 당시 국문과 3학년이었던 서대석, 송

로서의 자의식보다 대학생으로서 정치현실에 대한 자각과 문화주체로서의 사명감이 강한 동기부여가 되었던 것으로 볼 수 있다.

한편, 김지하의 경우 조동일에 비해 대학 연극반과의 직접적인 연계 속에서 파악된다. 1960년 총연극회의 <혈거부족>에 스태프로 처음 참여한 이후 그는 1963년 자신이 직접 쓴 <두개의 창(窓)>의 연출, 모노드라마 <독고백 선생의 고독한 독백> 창작, 1969년 문리대 연극회의 <혈맥>의 연출에 이르기까지 꾸준히 극회 활동을 이어갔다. 그는 연극에 별다른 뜻이 있었던 것은 아니었지만 “공부와 삶의 지루함에서 탈출”하기 위해 대학극에 참여했다고 고백한다.²¹⁵⁾ 이때에 눈길을 끄는 것은 “무척 환상적이고 슈르적(的)”이었던 창작극 <두개의 창>(1963)에서 마당극의 효시라 일컬어지는 <구리 이순신>(1971), <진오귀굿>(1973), <금관의 예수>(1973)로 그의 작품 세계가 변모한 지점이다. 그의 진보적 사상은 ‘한일굴욕회담반대 학생총연합회’가 주도한 1964년 5월 20일 ‘황소식 민족적 민주주의 장례식’²¹⁶⁾에서의 조사 낭독으로 분명히 확인되는 것처럼 서구 번역극에 편중되어 있던 당대 대학극회의 활동만으로는 ‘새로운 연극’에 대한 갈증을 해소할 수 없었을 것으로 보인다.

‘새로운 연극’에 대한 김지하와 조동일의 문제의식은 각자 다른 선상에서 출발한 것이었으나 1965년 민속극 연구회 ‘말뚝이’를 함께 조직하면서 대학극 운동에서의 접점을 찾게 된다. 창립공연으로 이근삼 작가의 <대왕은 죽기를 거부했다>(1965.4.5.)을 탈춤의 형식으로 올린데 이어 1965년 야외 마당극 <야! 이놈 놀부야>, 1966년에는 <호질문>을 공연한다. 이들의 활동은 1960년대 후반부터 각자의 노선을 달리 하면서 뜸해지기 시작한다. 조동일이 ‘전통’에 대한 관심 속에서 학문의 세계에 몰두한 반면, 김

기중과 교류하게 되었고, 당시 향토개혁단의 단장 직책을 맡고 있던 송기중이 그에게 가을 행사로 풍물과 탈춤을 되살리는 대동 굿을 하자고 제안함에 제1회 공연에 참여하게 되었다.(조동일, 앞의 기사, 2001.12.22)

215) 김지하, 『남상』, 『흰 그늘의 길』 2, 학교재, 2003, 170쪽.

216) 본 시위는 한일회담반대투쟁 중 가장 격렬한 한 것으로 기록되어 있다. 무엇보다 눈길을 끄는 것은 이것이 단순한 ‘시위’가 아닌 ‘연행적 형식’으로 진행되었다는 점이다. 요령을 든 상두꾼이 선창을 하면 상여를 맨 천오백 명의 상여꾼이 뒷소리를 받으면서 나아갔다. 머리에 두건을 쓰고 손에는 죽장을 들고 교문 앞 가두 시위를 벌였는데 이러한 형식이 대학 내 문화시위의 전형으로 자리 잡게 되었다. (박태순·김태춘, 『1960년대의 사회운동』, 까치, 1991, 186~8쪽)

지하는 1970년의 「오적」 필화사건 이후, 민중저항 시인이자 전통연희를 창조적으로 계승한 마당극 작품을 연달아 발표하면서 초기 마당극 운동을 주도한다. 이들의 문제의식과 공연 성과는 1970년대 대학극 운동의 기폭제가 되어 새로운 패러다임의 변화를 가져다주었다는 점에서 매우 중요하다. 1971년 3월 문리대 과학관 앞마당에서 봉산탈춤을 창립 공연으로 하여 채희완, 이해주, 김석만에 의해 결성된 ‘서울대 민속가면극 연구회’의 출범은 1970년대 대학가의 탈춤부흥운동의 신호탄이자 대학극 운동의 본질적인 변화를 알리는 것이었다.

대학극을 하는 사람들은 이제 다시 한 번 과거와 현재와 미래를 응시하면 빈곤한 조건 아래서라도 앞으로의 우리 연극의 발전을 위해서 어떤 분명한 사명감을 인식하고 연극 활동을 해야 할 것이다. 재미있고 안일하고 우스꽝스러운 연극은 기성극단으로 돌리자! 대학극은 본질과 핵심만을 추구하여 거기에 따른 「이즘」과 예술과 멋을 창조하자. 그러면 우리 연극의 전망도 밝아지는 것이다.²¹⁷⁾

문리대 연극반 전대 회장이었던 사상완의 위 발언은 “이제까지의 대학 연극은 이념 없는 연극이었고 명확한 의식을 가지고 있지 못했다”는 김의경의 지난 반성과 겹쳐볼 때, 1960년대 대학극 운동의 핵심을 보여준다.²¹⁸⁾ 해당 글에서 김의경은 대학극이 기성극과는 다른 ‘사명감’을 인식해야함을 거듭 강조하는데 사명감을 갖춘 연극이란 1960년대 후반에 와서 흥미위주가 아닌 ‘본질과 핵심’에 따르는 ‘이즘’을 갖춘 연극으로 구체화되었다. 1960년대 대학극 운동에서 이는 우선적으로 대학 내 아카데미즘으로써 추구되었던 것이나 이내 대학생 주체의 아마추어리즘과 실험 정신을 통해 자신들만의 ‘이즘’을 구축하는 것으로 나아갈 수 있었다.

217) 사상완, 「한국연극의 전망-대학극의 진로를 중심으로」, 『형성』, 1968.봄, 70쪽.

218) 김의경, 「대학연극의 새 방향」, 『대학신문』, 1960.10.3.

5. 결론

지금까지 1960년대 대학극 운동을 둘러싼 정치·사회·문화적 맥락을 살핌으로써 아카데미즘의 영향 아래 전개된 대학극 운동의 문화운동적 성격과 그 의미를 규명하고자 하였다.

이를 위해 본고는 1960년대 대학극 운동이 해방 후 재편된 ‘대학’과 4.19 혁명 이후 ‘대학생’의 세대 인식에 기반하고 있음을 전제하고 이와 함께 1960년대 연극사적인 맥락을 살펴봄으로써 이 시기 ‘대학극’이 지닌 특징과 의미를 밝히고자 하였다. 본고는 당대 연극계의 맥락과 4.19혁명이라는 정치적 사건으로부터 촉발되는 1960년대 대학, 대학생의 의미를 다층적으로 분석하기 위해 문화연구(cultural studies)의 입장에서 레이먼드 윌리엄즈의 문화사회학(the sociology of culture)의 관점을 참고하였다. 이를 통해 1960년대 대학극 운동은 해방 후 재편된 대학의 학적 체계를 기반으로 새로운 연극인을 양성하고 배출하는데 기여했으며, 아마추어리즘에 입각한 새로운 ‘실험 연극’의 전초지로서 기능했을 뿐만 아니라 당시 한국사회의 정치현실에 대한 예술적 저항을 시도했음을 밝히고자 하였다.

2장에서 1950~60년대 대학 내 지식장이 변화되기 시작하고 이와 함께 문화운동의 기반이 형성될 수 있었던 배경을 살펴보았다. 특히, ‘문화의 매개자(cultural intermediary)’로서 해방 후 1세대 학자에 특히 주목하였다. 이들은 선배 학자들과는 달리 미국식 대학교육을 받은 자들로 미국유학을 통해 학습한 서구의 학문을 적극적으로 소개하면서 지식사회의 변화를 주도했다. 특히, 주목할 것은 이들이 미국유학 경험을 통해 단순한 지식 차원에서 뿐만 아니라 서구의 근대적 가치와 문화적 풍토를 체험했다는 것이다. 그 중에서도 ‘문화적 풍토’에 대한 열망은 당시 대학 내 ‘교양 교육’과 관계하면서 점차 구체화되기 시작한다. 그러나 대학의 학제만으로는 진정한 의미에서 ‘교양’의 구축과 이에 따른 ‘문화’를 기대할 수 없었다. 이때에 점차 발흥하기 시작한 ‘대학문화’는 실천적 교양으로 기능하기 시작했다.

이에 3장에서는 4월 혁명 이후 문화주체로서 등장한 대학생들과 이들의

세대의식 가운데 놓인 1960년대 대학극 운동의 구체적인 면면들을 살피었다. 이 시기 대학 연극인들은 ‘실험무대’의 구축이라는 측면에서 제 역할을 의식하고 있었으며 실제 공연을 통해 이를 시도하였다. 이때에 구미 번역극은 연극인들의 의도적 배치와 선택 가운데 새로운 연극의 모델로서 적극 수용되었다. 기존 사실주의 극 양식을 극복하고자 하는 의도 속에서 유럽 연극주의 작품들이 소개되었으며 이러한 작품들의 무대화 과정에 있어서도 다양한 형식적 실험이 시도되었다.

이와 함께 서구문화의 표상으로서 ‘미국문화’의 자장 속에서 미국 현대극 편중 현상이 두드러지게 나타났다. 이는 우리나라에는 연극의 전통이 부재하다는 신극 단절론적 태도 가운데 ‘서구의 것’이 문화의 준거점으로 받아들여진 문화적 맥락과 관련한다. 그러나 무엇보다도 당시 미국 현대극이 자주 공연된 까닭은 이들 작품이 구현하고 있는 주제의식과 무대화 방식이 당대 대학생의 문화적 감수성에 부합했기 때문이었다. 이 시기 교양인, 문화인으로서 대학생의 역할이 강조되었고, 외국어 전공자들에 의한 학생 원어극이 활발히 공연되었다는 점 또한 이러한 맥락에서 이해될 수 있다.

마지막으로 4장에서는 번역극 공연에 대한 비판적 성찰과 대학생들의 정치현실에 대한 인식 가운데 시도된 창작극과 전통연희를 활용한 공연들을 살펴보았다. 비록 이 시기 창작극 공연 빈도는 번역극에 비해 현저히 낮은 것이었으나 우리의 현실에 맞는 새로운 작품을 발굴하고 창작해야 한다는 문제의식을 공유하고 있었다. 이에 따라 주로 신진 극작가의 작품이 올라갔으며 대학생들이 직접 쓴 학생 창작극 또한 주목받기 시작했다. 한편, 이 시기 대학 내 ‘전통’은 박정희 정권에 대한 대학생들의 저항 민족주의의 표현양식으로 기능하고 있었다. 이것이 대학생들의 저항 민족주의와 본격적으로 접촉한 때는 1963년 서울대 향토개척단의 ‘향토의식초혼굿’부터로 조동일의 「원귀 마당쇠」는 군부독재에 대한 보다 직접적인 저항을 드러내는 동시에 전통과 서구의 극 양식을 결합한 새로운 형식의 공연이었다는 점에서 연극사적으로 중요한 의미를 갖는다. 이러한 공연들은 당대 대학극 운동에서 주된 흐름은 아니었으나 실험 정신과 형식적 시도에

있어서 1970년대 대학 내 마당극 운동의 모태가 되었다는 점에서 주목을 요한다.

이를 종합하여 볼 때, 1960년대 대학극 운동은 기성극과는 다른 ‘사명감’을 스스로 의식하는 가운데 출발하였으며 ‘본질과 핵심’에 따르는 ‘이즘’에 대한 지향 속에서 전개되었음을 확인할 수 있다. 이는 우선적으로 대학 내 ‘아카데미즘’을 통해 추구되었으나 이내 대학생 주체의 아마추어리즘과 함께 자신들만의 ‘이즘’을 구축하는 것으로 나아갔다.

참고문헌

1. 1차 자료

『대학신문』, 『고대신문』, 『연세춘추』
『동아일보』, 『경향신문』, 『서울신문』, 『조선일보』
『사상계』, 『세대』, 『연극』, 『자유문학』

2. 단행본

강준만, 『한국현대사산책:1960년대 편』 2, 인물과 사상사, 2004.
김갑순, 『영어연극 공연사-이대영문과 연극70년을 돌아보며』, 이화여자대
학교 출판부, 2000.
김학재 외, 『한국현대생활문화사:1960년대』, 창작과비평, 2016.
민족문학사연구소 희곡분과, 『1960년대 희곡연구』, 새미, 2002.
백현미, 『한국연극사와 전통담론』, 연극과 인간, 2009.
신정옥, 『한국신극과 서양연극』, 새문사, 1994, 445~446쪽.
오태석·서연호·장원재, 『오태석 연극: 실험과 도전의 40년』, 연극과 인간, 2002.
여석기, 『한국연극의 현실』, 동화출판사, 1974.
---, 『나의 삶, 나의 학문, 나의 연극』, 연극과인간, 2012.
유영익 외, 『해방전후사의 재인식』 2, 책세상, 2006.
이근삼, 『이근삼 전집』 1~6, 연극과 인간, 2004.
이무영, 『공간의 문화정치학』, 논형, 2005.
이상일 외, 『서사극의 재발견』, 집문당, 1998.
이영미, 『한국현대예술사대계3 : 1960년대』, 한국예술종합학교 한국예술연
구소편, 시공아트, 2001.
장세진, 『상상된 아메리카』, 푸른역사, 2012,
정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 인간, 2002.

- 조동일, 『조동일 창작집』, 지식 산업사, 2009.
- 조희연 외, 『우리 학문 속의 미국』, 한울아카데미, 2003.
- 차범석, 『한국소극장연극사』, 연극과 인간, 2004.
- 한국문화예술진흥원, 『문예총감』, 한국문화예술진흥원, 1976.
- 연희극예술 연구회, 『연세 연극사』, 연세극예술연구회, 1981.
- 『서울대 연극 50년사』, 서울대연극 50년사 출판위원회, 2003.
- 『고대극회사』, 고대극예술사편집위원회, 1976.
- 『이대100년사 자료집』, 이화여자대학교 출판부, 1994.
- 레이몬드 윌리엄즈, 설준규·송승철 역, 『문화사회학』, 까치, 1984.
- , 나영균 역, 『문학과 사회』, 이화문고, 1988(1961).
- , 박만준 역, 『마르크스주의와 문학』, 지식을만드는지식, 2009.
- 밀리 s.벨린저, 우수진 역, 『서양연극사 이야기』, 평민사, 2008.
- 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2004.
- 베르톨트 브레히트, 송운엽 외 역, 『브레히트의 연극이론』, 연극과 인간, 2005.

3. 논문

- 김성아, 「한국 대학극에 관한 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1969.
- 김성희, 「한국 현대극의 서구극 수용과 그 영향」, 『한국극예술연구』 15, 2002.
- 김지현, 「1960년대 동인제 극단의 연극 대중화 양상」, 경북대학교 석사학위논문, 2005.
- 김유미, 「1960~60년대 연극전문비평 형성과정에서 종합교양잡지의 역할-에디토리얼을 중심으로-」, 『드라마연구』 56, 2018.
- 김윤정, 「1970년대 대학연극고찰-서울 지역을 중심으로-」, 『민족문화사연구』 35, 2007.
- , 「1970년대 대학연극과 진보적 연극운동의 태동-서울대 문리대 연극반을 중심으로-」, 『민족문화사연구』 32, 2007.

- 박미란, 「1950~60년대 연극의 아마추어리즘 비판과 전문화 추구의 의미」, 『한국극예술연구』 50, 2015.
- 백로라, 「1960년대 연극운동론」, 『한국극예술연구』 12, 2000.
- , 「1960년대 ‘연극 대중화’ 운동과 ‘대중’ 담론」, 『인문언어』 11, 2009.
- 오제연, 『1961~1970년 대학 학생운동 연구』, 서울대학교 박사학위논문, 2014.
- 이광호, 「한국고등교육의 제도의 제도적 구조재편의 특징-1945~1955년을 중심으로」, 『한국청소년연구』 8, 1991.
- 이선미, 「1950년대 미국유학 담론과 ‘대학문화’-〈연희춘추〉의 미국관련 담론과 기사를 중심으로-」, 『상허학보』 25, 2009.
- 이영석, 「한국전후연극의 탈재현주의적 양상연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2016.
- 이종호, 「1960년대 <세계전후문학전집>의 발간과 전위적 독서주체의 기획」, 『한국학연구』 41, 인하대학교 한국학연구소, 2016.
- 이진아, 「연극전문지 형성기 계간 <연극>의 의미」, 『한국예술연구』 22, 2018.
- 조상희, 「1960년대 동인제 연극운동」, 단국대학교 석사학위논문, 2003.
- 차재영, 「1950년대 한국에서의 미국 도서번역사업의 전개와 의미」, 『한국언론정보학회』 78, 2016.
- 최기숙, 「제도로서의 ‘매체’: 1950년대 대학생의 인문적 소양과 ‘지(知)’의 형성-1953~60년간 <연희춘추/연세춘추>를 중심으로」, 『현대문학의 연구』 42, 2010.
- 허은, 「미국의 문화냉전과 ‘자유 동아시아의 구축, 연쇄 그리고 균열」, 『민족문화연구』 59, 2013.

부록219)

1. 서울대학교 내 연극반 공연연보(1960~1969년)

단체	회차	연도	일자	작가	국가	작품
총연	·	1960	6.30~7.1	서로이언	미국	혈거부족
사대	·	1960	12	윤갑중	국내	헐어진 종탑
사대	5	1961	10	테네시 윌리엄즈	미국	유리동물원
총연	·	1962	.	윌리엄 인지	미국	버스정류장
사대	6	1962	10	볼프강 볼헤르트	독일	문 밖에서
총연	·	1963	6.18~19	홍의봉	국내	고독한 동반자
총연	·	1963	6.18~19	김지하	국내	두개의 창
총연	·	1963	11.19	조동일	국내	원귀마당쇠
문리대	창립	1963	5.24~26	하워드린제이	미국	위대한 독심술사
사대	7	1963	6.3~4	손튼 와일더	미국	즐거운 여행
				오영진	국내	정직한 사기한
사대	8	1963	10	하유상	국내	딸들 자유연애를 구가하다
의대	창립	1963	4.16	유진 오닐	미국	오 황야여
의대	특별	1963	7.27~29	스트린트베리히	스웨덴	줄리
의대	2	1963	.	T. kall&stone	.	사형수
치대	창립	1963	10	몰리에르	프랑스	복많은 의사선생

219)*본 공연 목록은 김성아의 논문 「한국 대학극에 관한 연구」(1969) 및 『서울대 연극 50년사』(1999) 『연세 연극사』(1981), 『고대극회사』(1976)에 수록된 공연 연보 및 당대 대학별 신문, 프로그램 북 등을 통해 수정·보완하여 작성하였음.

**작품, 작가명은 당시 소개된 표기를 따랐으며 불분명한 정보에 대해서는 ‘.’로 표기하였음.

총연	.	1964	11.21	T. 모니에	프랑스	암야의 집
문리대	2	1964	4	존 밀링턴 핑	아일랜드	플레이보이
국문과	창립	1964	10.25~26	조동일	국내	허주찬 꺾기하다
사대	9	1964	5	아르망 샤르클	프랑스	신만은 알고 있다
의대	3	1964	.	버나드 쇼	영국	의사 선생님
의대	4	1964	10.21~22	테드 모젤	미국	즉흥극
				M. 굿만	미국	장기
치대	2	1964	10	시드니 하워드	미국	무엇을 원하시나요
총연	.	1965	6.19~20	입센	노르웨이	유령
민속극 연구회	.	1965	4.5	이근삼	국내	대왕은 죽기를 거부했다
민속극 연구회	.	1965	11.19	.	국내	야! 이놈 놀부야!
문리대	3	1965	10.29~30	유진 오닐	미국	지평선 너머
				이근삼	국내	원고지
				유치진	국내	토막
사대	10	1965	5	이용찬	국내	표리
사대	11	1965	10.27~28	신명순	국내	은아의 환상
농대	창립	1965	12	오혜령	국내	여인들
농대	수시	1965	.	그레고리	.	달이 떠오를 때
의대	5	1965	4.21~22	마이클 가조	미국	모자엔빗물만 가득히
의대	6	1965	10.25~26	F.S.스미스	.	천국을 거부한 자
치대	3	1965	10.31~11	써머릿 모음	영국	성화
약대	창립	1965	10.23~24	알베르토	.	외로운 파도

				페리니		
총연	.	1966	10.27	김우진	국내	산돼지
민속극 연구회	3	1966	.	박지원	국내	<호질문>
문리대	4	1966	4	윤대성	국내	손님들
사대	12	1966	4	박승준	국내	피난집 손님들
사대	13	1966	6	리타 웬만	.	영원한 사랑
사대	14	1966	10	시드니 하워드	미국	은고리
사대	15	1966	12	까뮈	프랑스	정의의 사람들
농대	2	1966	4	오영진	국내	국민개소
농대	3	1966	6	숀튼 와일더	미국	중매인
농대	4	1966	9	박현숙	국내	나는 방관자가 아니다
의대	7	1966	4.9~11	오상원	국내	봉변
				이근삼	국내	거룩한 직업
의대	8	1966	10.8~9	오스카와일드	아일랜드	아이디알 허스번드
치대	4	1966	10	클라스니아	.	경부의 방문
치대	합동	1966	.	이근삼	국내	위대한실종
치의예	창립					
미대	실험	1966	10	최종률	국내	여름
미대	창립	1966	11.24~25	장 아누이	프랑스	앙띠고느
음대	창립	1966	국내	박현숙	국내	나는 방관자가 아니다
음대	2	1966	12	윌리엄 인지	미국	버스정류장
음대	3	1966	6	존 밀링턴 썩	미국	슬픔의 데이터
법대	창립	1966	.	하근찬	국내	왕릉
의예과	창립	1966	.	최인훈	국내	그레이 구락 전말기
문리대	6	1967	5.10~12	아서 밀러	미국	다리에서의 조망
문리대	7	1967	10	추호경	국내	유희는 끝났다

사대	16	1967	5.17~18	이근삼	국내	인생개정안부결
사대	17	1967	10.25~26	장 싸르망	프랑스	그림자를 낚는 사나이
농대	5	1967	.	유진 오닐	미국	고래잡이
농대	6	1967	.	호워드 홀	미국	용감한 사형수
농대	7	1967	9.27	김길호	국내	소매치기
농대	8	1967	.	스탠리 리차드	미국	오 머나먼 나라여
의대	9	1967	4.15~16	입센	노르웨이	들오리
의대	10	1967	10.27~28	테네시 윌리엄즈	미국	욕망이라는 이름의 전차
법대	2	1967	6.8~9	유주현	국내	연기된 재판
법대	3	1967	10.29~31	윤대성	국내	출발
상대	창립	1967		신명순	국내	전하
공대	창립	1967	12.3~4	노만 배러쉬 캐럴 무어	미국	조화사절
미대	수시	1967	3	하유상	국내	영육의 지각 위에
미대	2	1967	5.20	레온 카발로	이태리	팔리아치
미대	3	1967	12.4~5	입센	노르웨이	인형의 집
음대	4	1967	11.17~19	문호근	국내	방
				서우석		첼로
의예과	2	1967	.	노만 배러쉬 캐럴 무어	미국	조화사절
치예과	2	1967	.	테드 모젤	미국	즉흥극
치예과	3	1967	.	글랜 휴즈	미국	빨간 카네이션
문리대	8	1968	5.23~24	유치진	국내	토막
문리대	9	1968	10	김동식	국내	유민가
사대	18	1968	3	디 휘리포	.	우정
사대	19	1968	5.16~17	칼 비트링거	독일	은하수를 아시나요
사대	수	1968	10	이재현	국내	제10층
사대	수	1968	.	압슈타인	.	송금

농대	9	1968	.	조 콜리	.	탄갱부
농대	10	1968	6.12	로날드 미첼	.	아침에 나타난 신랑
농대	11	1968	.	윤대성	국내	출발
의대	11	1968	5.26	체흠	러시아	곰
				이오네스코	프랑스	왕은 죽어가다
의대	12	1968	10.30~31	테네시 윌리엄스	미국	뜨거운 양철지붕 위의 고양이
법대	4	1968	.	까뮈	프랑스	정의의 사람들
상대	2	1968	.	이근삼	국내	인생개정안 부결
상대		1968	.	하워드린제이	미국	위대한 독심술사
공대	2	1968	11.16~17	손튼 와일더	미국	결혼중매
미대	4	1968	.	서로이언	미국	혈거부족
미대	수	1968	6	이근삼	국내	원고지
미대	5	1968	10	안네 프랑크	네덜란드	안네의 일기
음대	5	1968	3	손튼 와일더	미국	우리읍내
음대	6	1968	9.14~16	유진 오닐	미국	밤으로의 긴 여로
교양	창립	1968	.	고골	러시아	검찰관
의예과	3	1968	.	알라르콘	스페인	삼각모자
치예과	4	1968	.	호워드 홀	미국	용감한 사형수
총연	.	1969	12.26~27	도스토예브스키	러시아	악령
문리대	10	1969	4.25~26	천승세	국내	만선
문리대	11	1969	12.11~13	김영수	국내	혈맥
사대	19	1969	.	손창섭	국내	잉여인간
농대	12	1969	.	차범석	국내	성난기계
농대	13	1969	.	노만 배러쉬 캐럴 무어	미국	조화사절
의대	13	1969	4	최헌진	국내	연이 불타는 계절
				키노시타 준지	일본	석학

의대	14	1969	12.1~2	막스 프리쉬	독일	위대한 분노
상대	3	1969	.	하워드 린	미국	위대한 곡예사
상대	4	1969	.	존 밀린팅 싱	아일랜드	성자의 샘
미대	6	1969	.	볼프강 볼헤르트	독일	문 밖에서
미대	수	1969	7	압슈타인	.	송금
음대	7	1969	11	셰익스피어	영국	열두밤
교양	2	1969	.	골즈워디	.	은 담배갑
치예과	5	1969	.	유진 오닐	미국	고래
공대	3	1969	12.13~14	오스카 와일드	아일랜드	에네스트의 증차대성
약대	2	1969	.	손튼 와일더	미국	즐거운 여행
의예과	4	1969	.	윤대성	국내	손님들

2. 연희극예술연구회 공연 연보(1960~1969년)

회차	연도	일자	작가	국가	작품	연출
소극장	1961	.	유진 오닐	미국	포경(고래)	한중광
소극장	1961	.	안톤 체홉	러시아	결혼신청, 곰	박재서
소극장	1962	.	존 밀린팅 씨	아일랜드	그늘진 계곡	박재서
실험 무대	1961	9	.	국내	꼭두각시극 박첨지	오현경
14	1960	6.20~22	손 오케이시	아일랜드	쥬노와 공작	표재순
15	1961	5.5~6	로버트 앤더슨	미국	한 여름 내내	조기진
16	1961	10.27~28	입센	노르웨이	유령	방효덕
17	1962	5	유진 오닐	미국	지평선 너머	조천석
18	1962	11	스트린트베리히	스웨덴	부활제	박재서
소극장	1963	.	손튼 와일더	미국	즐거운 여행	오현경
19	1963	6	몰리에르	프랑스	수전노	안병준
20	1963	10	윌리엄 인지	미국	어두운 계단 끝	오현경
21	1964	5	테네시 윌리엄즈	미국	욕망이라는 이름의 전차	오태석
22	1964	12.8~9	셀라 딜레니	영국	꿀맛	오태석
23	1965	5.28~29	유진 오닐	미국	시인기질	오태석
25	1965	11	손튼 와일더	미국	우리읍내	정래영
26	1966	6.10~11	피터 쉐퍼	영국	깨어진 화음	이광민
27	1966	11.3~4	테네시 윌리엄즈	미국	유리동물원	정래영
28	1967	7.16~17	세익스피어	영국	템페스트	표재순
28	1968	.	윌리엄 인지	미국	피크닉	정하연

29	1968	11.29~30	이일룡	국내	물에 오른 배	오태석
30	1969	6.17~18	윌리엄 인지	미국	배우지망	정하연
31	1969	11.5~6	윌리엄 인지	미국	쉬바여 돌아오라	정하연
32	1970	6.12~13	아서 밀러	미국	세일즈맨의 죽음	이영후

3. 고대극예술연구회 공연 연보(1960~1969년)

회차	연도	일자	작가	국가	작품	연출
14	1960	6.15~17	써머싯 몸	영국	윤희회	이기하
15	1961	10.7~9	장 아누이	프랑스	안티고네	이기하
16	1961	11	스탠리 리처드	미국	오 멀고먼 나라여	유길촌
17	1962	5	존 골즈워드	영국	은 담배갑	나영세
18	1962	11	유진 오닐	미국	긴 귀향 항로	유길촌
19	1962	5.6	알라르콘 이 아리사	스페인	삼각모자	허규
20	1963	10.27~28	아우구스트 스트람	독일	목장의 색시	원갑희
21	1964	5	스트린트베리히	스웨덴	동료들	최진하
22	1964	11.2~3	김성한	국내	바비도	김성옥
23	1965	5.21~22	세익스피어	영국	리처드 3세	김경옥
24	1965	10	레지널드 로즈	미국	열두 노한들	정병식
국문과	1965	10	장희일	국내	의지에 거슬리는 축복	박수재
25	1966	5.7~8	존 밀린팅 씽	아일랜드	서쪽나라의 장난꾼	이봉재
26	1966	10	하경자	국내	팔려간 골동품	정병식
27	1967	11.22~23	필란데로	이태리	당신생각이 맞겠쥌	유길촌
워크샵	1968	2	메텔르링크	벨기에	틈입자	이봉재
워크샵	1968	2	글랜 휴즈	미국	빨간 카네이션	이봉재
워크샵	1968	2	테드 모젤	미국	즉흥극	이봉재
28	1968	5.2~3	박조열	국내	나비와 포수	나영세
29	1968	11.22~23	셀라 딜래니	영국	꿀맛	나영세
워크샵	1968	9	이재현	국내	제10층	이우혁

30	1969	5.2~3	헤롤드 핀터	영국	생일파티	허규
31	1969	12.19~20	존 M. 싱그	영국	성자들의 샘물	심현우
워크숍	1969	6.25~26	프리드리히 뒤렌마트	독일	천대받는 자와 밤의 대화	김승수
워크숍	1969	10	심현우	국내	부부환상곡	김승수

4. 각 대학별 신문 내 연극관련 기사(1960~1969)

① 서울대학교 『대학신문』		
일자	필자	기사명
1960.10.3	이근삼	현대극의 전환점-관객 심리와 관련해서
1960.10.3	서항석	한국 연극계 재건의 諸 문제점
1960.10.3	김의경	대학연극의 새 방향
1961.11.2	여석기	<욕망이란 이름의 전차>-연극이 살렸으나 발성이 정확해야
1961.10.2	이정민	<욕망이란 이름의 전차>-문제의 주변을 더듬으며
1962.10.1	.	소극장 운동 활발 <실험극장>
1962.11.5	.	의욕과 재기의 양상불 <셰일즈맨의 죽음>
1962.11.5	신명순	연극시평-두개의 무대 국립극장과 드라마센터
1963.10.7	.	연극계의 <프론티어> 실험극장
1963.11.28	.	대학극의 새로운 시도일 뿐 -<산하>의 <잉여인간>-
1963.12.2	.	연극 아카데미원
1963.12.2	.	연극의 전당 <드라마 센터>
1964.3.19	.	어제, 오늘, 내일의 대학극을 말한다 -셰스피어축전을 기하여-
1964.5.7	.	연극평 실험극장의 <리어왕>
1964.5.21	이두현	비약적 진전 없어-셰스피어 축전공연을 보고-
	.	연극중흥의 여명-셰스피어 축전의 결산-
1964.5.28	.	연극평 <플레이보이>
1965.4.5	여석기	작가와 자기규제
1965.4.12	.	말뚝이 수난사-죽기를 거부한 대왕의 신음
1965.6.14	.	원점에서 본 한국 연극계
	.	두 개의 연극공연 <실험극장>, <동부연극회>
1965.10.7	.	대학연극의 오늘과 내일
	.	연극의 소담
1965.10.14	김정희	에픽 드라마 소고
	.	제1회 연극축전을 보고
1965.11.4	.	캠퍼스를 수놓을 가을의 행사들
	.	<산돼지> 공연이 남긴 것
1966.11.7	.	<산돼지> 공연이 남긴 것
1967.10.30	.	대학 연극을 본다
1968.3.25	.	무대의 타성화를 부정하고 공허한 순수 공간을 설정

1968.4.29	.	불가능한 원작의 각색 <분례기>
1968.5.6	.	연극 예술과 대학
1968.5.20	.	<타인의 머리>-이 불성실한 머리들을-
1968.6.3	.	연극평 <환절기> -미숙한 배반-
1968.6.10	.	연극평 <슬로안씨를 즐겁게하자>-왜 연극을 하나?-
1968.9.9	이주일	이주일의 연극 <막 오른 연극 씨즌>
1968.9.30	오종우	연극평 <물리학자들>
1968.10.14	.	연극평 <장미의 성>
	.	연극평 <학마을 사람들>
1968.10.21.	.	연극평 <동트는 새벽에 서다>
1968.11.4.	여석기	대학극의 의의와 가치 확립
1968.11.11.	오화섭	대학극에 있어서 작품선택의 기준
1969.3.31.	.	어른들의 학예회<죽은 나무 죽이기>로 끝내
1969.5.16.	.	연극인의 안방 카페 떼아뜨르
1969.5.26	.	연극평 <그 여자에게 옷을 입혀라>
	.	지도교수의 실질적 역할 시급, 열성과 협조는 어느 때보다 활발
1969.9.8.	.	<드라마센터> 무료개방
1969.9.29.	.	연극평 <흑인 창녀를 위한 고백>
1969.10.15.	.	연극평 <대리인>
1969.11.3.	.	베게뜨와 부조리
1969.11.17.	.	각 대학연극 총평

② 연세대학교 『연세춘추』

일자	필자	기사명
1960.6.27	.	실내무대예술의 첫시도에서 큰 성과 극예회 14회 발표 <주노와공작> 대망리에
1960.6.27	최금산	<주노와 공작>의 연극발표회를 보고 나서
1960.10.17	김병호	대학극 확립의 첩경-의대 분극의 밤을 앞두고-
1960.12.12	.	의대 <분극의 밤> 성황
1961.5.1	.	<한 여름 내내>를 공연
1961.5.1.	.	순수극의 실험무대 -연희극예술의 어제와 오늘-
1961.5.1.	이상섭	로버트 앤더슨 작, <한여름 내내>
1961.5.8	.	진부한 연극계에 자극제
1961.5.8	신창우	성실과 의욕의 앙상블 -연희극예술회-

1961.9.11	.	연희극예술회 제1회 실험무대 꼭두각시극 공연
1961.9.11	오현경	꼭두각시극 공연을 앞두고
1961.9.25	여석기	살아있는 고전극 -극예회 <꼭두각씨> 극평-
1961.10.30	.	29회 의대분극의 밤 성료
1961.10.30	.	극예회 16회 공연 대성황 -연희극 사상 새로운 시도 성공-
1961.11.6	정병국	비교적 무난한 공연 -극예회 16회 공연 <유령>을 보고-
1962.4.23	여석기	드라마 센터와 햄릿
1962.5.21	오화섭	유진오날의 연극 세계 -대표작인 <지평선너머>를 중심으로-
1962.9.10	이상섭	연극의 형식미-특히 동작의 미에 대하여-
1962.10.22	한상철	스트린드베리의 생애와 예술
1962.11.12	.	순수극예술, 또 하나의 수확
1962.11.12	정총	극예회 제18회공연 -열의에 비해 미흡한 연기력 <부활제>를 보고-
	김용서	의대 분극의 밤 공연평 작품 연구에 무성의 -교수들의 참가를 바란다-
1963.1.21.	여석기	현대에 사는 희랍의 고전극-어떻게 읽을 것인가-
1963.5.27	.	<수전노> 성황리공연
1963.5.27	방효덕	연세연극의 발자취
1963.6.3.	문영환	아쉬운 연기자와 연출자의 호흡
1963.10.14	조영일	열과 성이 넘치는 무대 -알찬 실패는 값지다-
1963.11.25	오성진	의예과창립기념 <마리아막다레네>를 보고
1964.4.20	이봉국	셰익스피어 탄생 400주년
1964.4.20	정병준	20세기의 셰익스피어 비평의 위상
1964.5.25	이삭	즐거운 무대 <욕망이라는 이름의 전차> 공연을 보고
1965.5.17	.	영문학의 밤 <용감한 사나이> 공연
1965.6.6	조영일	훌륭했던 동문들 연기
1965.11.29	조영일	연기진의 부조화
1966.11.24	.	제3회 영어연극 발표회 <부활제>
1968.3.18	오화섭	연극에의 초대 별과 이슬과
1968.6.3.	.	연희극예술연구회 제28회 정기공연

③ 고려대학교 『고대신문』

일자	필자	기사명
1960.08.18	.	<윤회>를 공연
1960.12.24	나영세	대학극의 정리
1962.03.03	여석기	아쉬운 문화인의 인간개조

1962.03.24	.	극예술의 중흥을 위해
1962.05.05	여석기	햄리트적 인간상
	신일철	햄리트의 비극성
	김용권	동키호테와 비극
	김종길	햄리트와 동키호테의 화해
1962.10.10	이정완	셰익스피어 이해의 원리 - 나이트의 이론을 중심으로 -
1962.11.24	나영세	끈기와 성의의 결정 <세일즈 맨의 죽음>
1963.02.23	여석기	우리 문화의 반성-내일의 설계에 앞서-
1963.05.11.	.	성과거둔 연극공연
1963.10.26	김광선	장 꼭또의 예술
1963.11.02	나영세	아카데미한 극예술에로의 지향
1964.05.09	.	연극 <동료들> 성황
1964.10.31	이중합	문화사-극 예술을 중심으로 현란했던 학생활동
1964.11.07	.	<바비도> 고대극회
1964.11.07	.	고대 극회의 어제와 오늘 -새로운 전기의 형성을 위해-
1965.03.06	.	상실된 순수의 창조
1965.03.20	.	국내 직장연극의 신개척
1965.04.24	이연환	고대극회 리차드 3세 공연
1965.05.29	.	아쉬운 앙상블
1965.06.19	.	영어극의 새 계기
1965.11.13	원갑희	고대 극회사
1966.04.09	여석기	현대사회 속의 연극
	원갑희	대학극의 한계성 느껴
1966.10.15	.	고대극의 수준유지
1966.10.29	여석기	침체한 극문학의 탈피책
1966.11.12	김승옥	파우스트
1966.11.19	.	비약 위한 동면기
1966.11.26	.	의욕보인 수작
	손재준	서사적 연극에 대한 소론
1967.3.11	.	연극에의 관심 국립극장/실험극장
1967.4.15	.	극단 실험의 <오이디푸스의 왕>
1967.4.22	.	고대 극회의 <수녀를 위한 찬미>
1967.5.27	여석기	상반기 연극 소감

1967.6.10	나영세	밝은 내일의 연극전망
1967.9.23	손재준	독일 연극의 현황
1967.9.23	.	연극평 <누가 버지니아 울프를 두려워하라>
1967.9.23	.	연극세미나 21~23일
1967.9.30	.	연극평 <적과 흑>
1967.11.25	.	고대극회 <당신생각이 맞겠죠>
1968.1.1	.	기대 외면한 제자리 걸음: 68년의 활약에 기대
1968.3.2	.	연극에의 초대 <북간도>
1968.4.29	.	고대극회 <나비와 포수>
1968.9.2	김승주	추계연극계의 동향
1968.9.16	.	프라이에 뷔네의 <갓>
1968.9.23	여석기	[이달의 공동연구] 연극.대중예술
1969.2.24	.	실험극장 <휘가로이 결혼>
1969.5.5	여석기	한국예술의 그 문제점: 연극
1969.6.9	여석기	대중예술의 논리성
1969.11.10	.	가을 대학가의 연극

Abstract

A Study on the Academism and the Characteristic of Cultural Movement of the 1960s University Theater Production

Jiseon Jang

Department of Korean Language and Literature

The Graduate School

Seoul National University

The purpose of this paper is to examine the political, social and cultural context surrounding the university theater movement in the 1960s to identify characteristics of the cultural movement and its meaning of the university theater movement that developed under the influence of academism. This paper also intends to reveal the characteristics and definition of "university theater production" within the theatrical context of the 1960s, assuming that the university theater movement in the 1960s is based on the generation recognition of "University" and "University student" after the Korean war and the April Revolution.

This paper refers to the view of the cultural sociology of Raymond Williams from the perspective of cultural studies in order to analyze the context of the theater scene of the period and the meaning of university students in the 1960s, which were triggered by the political events of the April Revolution. Through this, the university theater movement in the 1960s contributed to nurturing and producing new audiences that were based on the academic system of universities, which were reorganized after the Korean War. The university theater movement not only served as a prelude to new 'experimental theatre' that was based on amateurism, but it also attempted as part of a cultural movement amid the criticism of Korean society's political reality at that time.

Especially during the 1960s, the university theater production should be understood in the context of the cultural movement as it was actively involved and developed with the cultural sensibilities of university students of the era, and not as a theatrical movement in a narrow sense by handful of university stage actors. This production wants to reveal the characteristics of the "cultural movement" within the university theater movement on a public level encompassing the entire university culture of the time, and not the "theater movement" on a basic level. As a cultural opportunity and the background of the 1960s, this paper focuses on the April Revolution and decides to use the university student plays as the subject and scope of the study. To this end, various materials such as the repertoire list of university theater productions, program books, oral archive materials, and university history research were referred to during the academic year of the time.

Chapter 2 examines the knowledge fields and changes in universities during the 1950s and 1960s, which formed the basis of cultural movements. In the late 1950s, when first-generation scholars entered universities after the liberation, they identified the situation of the academic fields and their role as telegraphs of culture, which revealed that the foundation of university culture laid in line with the beginning of campus festivals, the spread of American culture, and the growth of popular culture. The purpose of this project was to identify the cultural status and the meaning of "theater production" in university culture at that time and to confirm that the movement of theater productions developed in ways that distinguishes itself from established productions, while thoroughly aware of its role and mission of the "university theater production."

Chapter 3 looks at the specific aspects of the 1960s university theater movement, which was in the midst of the consciousness of students and their generation, who emerged as cultural entities after the April Revolution. During this period, university theater groups emphasized their roles as an 'experimental stage' and wanted to implement it through real-life performances. During this time, the western productions were actively accepted as a model for the modern Korean productions. While European theatrical works were performed as a rejection of the existing Korean realism style, the influence of American culture as a symbol of Western culture had become stronger, and the university stage was filled with British-American modern theater. In addition, native language productions were frequently performed by students majoring in foreign languages, with the emphasis on 'ability to speak foreign languages' as it was viewed

as traits of cultured people. The performance of translated productions in universities was actively accepted in the sense of ultimately laying the foundation for "the Our New Modern Drama," but it was criticized for its Western populism attitude and losing its original purpose.

Finally, Chapter 4 confirms that performances of original productions and traditional performances were attempted in accordance with critical reflection on performances of westernized productions and the perception of university students about the political reality. While the works of the newly emerging playwright after the war were performed, the works of the existing and new playwrights also re-emerged in the name of finding the root of 'Our Play'. Furthermore, productions created by students had begun to appear on stages with a sense that only university theater production should secure their identity and independence. Meanwhile, interest in traditional methods have been heightened as an art form that reveals resistance to the Park Chung-hee. In the beginning, the focus was on recreating the Korean traditional theater style, but it gradually led to new performances that were a combination of traditional and western style theaters. The performances served as the source of the Madanguek movement in the 1970s with experimental minds and formal attempts, even though they were not part of the mainstream contemporary university theater movement.

In summary, the 1960s university theater movement developed into a pursuit of their own "ideology" that was different from established productions with the zeitgeist as a university student based on the Academism within the university. In short, this is the goal of "Our New Modern Theater." In the context, it

accepted translated westernized productions, attempted original productions, and traditional-related performances. Thus, in the 1960s, the university theater movement was able to establish itself as a "cultural movement" that was closely related to the undergraduate (youth) culture of the time.

Keywords: University theater production , University theater production in 1960s, Undergraduate (youth) -culture, Academism, Cultural movement, cultural Sociology, April 19 revolution, translation play, Original play, University in the 1960s of South Korea

Student Number: 2015-22441