<10.16873/tkl.2021. 89. 12>
한국문학논총 제89집(2021. 12) 341~375쪽

1960년대 한국 연극 예술의 정체성과 상업성 담론*

박 미 란**

차 례

1. 상업극 없는 상업성 담론
2. '연극적인 것'과 '비연극적인 것'의 구분을 통한 연극 예술의 순수성 구성
3. 연극의 본질적 가치로서 관객과의 정서적 합일에 대한 강조
4. 미숙함으로서의 상업성 규정과 기술적 완성도에 대한 추구
5. 결론

국문초록

이 논문은 1960년대 한국 연극계에서 제기된 상업성 담론을 살핌으로써 이 시기 연극계가 만들어내고자 했던 연극의 상(像)과 연극계의 변화 양상을 밝히고자 하였다. 먼저 상업성 담론을 통해 연극적인 것과 비연극적인 것을 구분하면서 연극 예술의 성격을 새롭게 규정하고자 한 지점을 살펴보았다. 이 시기 비평에서는 연극배우가 아닌 스타를 활용하거나 배우 개인의 기교나 장면의 기교가 두드러지는 것을 비연극적이고 상업적인 것으로 규정하여 비판하고, 연극배우로서의 자의식과 공연의

* 이 연구는 아모레퍼시픽재단의 학술연구비 지원을 받아 수행되었음
** 성공회대학교 강사

앙상블을 연극 예술이 갖춰야 할 조건으로 제시한다. 또한 연극의 ‘진정한 관객’은 대중 일반이 아닌 연극을 애호하고 감상할 수 있는 능력을 갖춘 관객으로 인식되는데, 이는 연극의 본질적인 가치를 관객과의 정서적 합일에서 찾았기 때문이라고 할 수 있다. 이러한 연극관과 더불어 대학생 관객이 중심을 차지하면서 관객의 선택을 받은 작품이 곧 좋은 작품으로 여겨지는 양상이 나타난다. 이때 대학생 관객의 관심을 끌기 위해 고전 명작이나 화제작을 레퍼터리로 선택하였으나 완성도가 낮은 공연 또한 상업적인 태도로 비판을 받는다. 이러한 비판은 신진 연극인들이 스스로를 기술적으로 미숙한 학생극과 구분하며 전문극단으로 위치시키고자 하는 과정에서 본격적으로 제기된다. 1960년대 연극장 내에서 연극 주체들은 상업성 담론을 적극 활용하여 연극의 성격을 재규정하고 연극계의 과제에 대응했으며, 자신들의 정체성과 역할을 구축하고자 했던 것이다.

주제어 : 상업성 담론, 상업극, 연극적인 것, 연극 관객, 대학생 관객, 연극 전문화

1. 상업극 없는 상업성 담론

이 연구는 1960년대 한국 연극계에서 제기된 상업성 담론을 살핌으로써 이 시기 연극계가 만들어내고자 했던 연극의 상(像)과 연극계의 과제가 무엇이었는지를 밝히는 것을 목적으로 한다. 주지하다시피 한국 연극계에서 상업성은 대체로 연극의 예술성이나 사회성, 실험성과 대비되며 타매하거나 경계해야 할 것으로 여겨져 왔다. 1920, 30년대 신극 계열 연극인들의 신파극 비판, 1970년대 번역극과 프로듀서 시스템을 둘러싸고 벌어졌던 상업극 논쟁, 1990년대 장기흥행 코미디나 덤핑 할인 등에 대

한 비판 등에서 드러나듯이 한국 연극사에서 '상업적 연극'은 지속적으로 비판의 대상이 되면서도 그것의 구체적인 함의는 매 국면마다 달라지고 있었다. 이는 김유미가 지적하듯이 상업극이 명확한 정의와 실체가 있는 개념이었다기보다 대타적인 의미로 사용되었기 때문으로, 중요한 것은 그 용어를 가져다가 돋보이게 하고 싶은 가치가 무엇이었는가에 있다고 할 수 있다.[1] 즉 한국 연극사의 어느 국면에서 어떠한 논리로 상업성 담론이 발생하고 있는가, 이때 각 연극 주체들이 상업성 담론을 활용해 외부로 밀어내고자 하거나 통제하고자 했던 것이 무엇인가, 그리고 이것이 연극계의 어떠한 변동으로 이어졌는가를 살필 필요가 있는 것이다.

한국 현대연극에서 상업성에 대한 논의가 본격화된 것은 극장과 관객이 팽창하고 연극 비평이 활발해진 1970년대 이후라고 할 수 있으며 상업성 담론에 대한 연구 또한 이 시기에 초점이 맞춰져 왔다. 그러나 한국 현대연극의 상업성 담론을 살피기 위해서는 그 출발을 이루는 전후(戰後)와 1960년대 연극계를 눈여겨볼 필요가 있다. 극장과 관객, 연기자의 부재로 극심한 침체에 놓여 있던 이 시기에는 흥행을 목적으로 만들어지며 많은 관객들이 소비하는 연극이라는 의미에서의 상업극은 거의 존재하지 않았다고 해도 과언이 아니었지만, 그럼에도 상업성 담론은 여전히 힘을 발휘하며 연극계가 욕망하던 특정한 연극의 상을 만들어내고 있었기 때문이다. 신진 연극인의 등장에 따라 전후 새롭게 구성되는 연극장 내에서 연극 주체들이 상업성 담론을 적극 활용하여 연극의 성격을 재규정하고 연극계의 과제에 대응했으며, 자신들의 정체성과 역할을 구축하고자 했다는 점에 주목할 필요가 있다.

현대극 수립과 연극 위기 극복을 목표로 했던 전후 연극계는 신협 등의 기성 연극을 신파극적 잔재를 지닌 상업적 연극으로 규정하고 연구

1) 김유미, 「1970년대 평단의 상업성에 대한 태도 연구」, 『한국연극학』 제62호, 한국연극학회, 2017, 7쪽.

와 실험에 기반한 소극장운동을 강조한다. 예술과 상업을 가르는 이와 같은 논리는 일견 식민지 시기의 연극 담론을 떠올리게 하지만 전후 한국의 연극계는 이전과 다른 조건 속에서 펼쳐지고 있었다. 식민지 시기 연극이 대중들이 향유하는 신파극의 건재 아래 그것을 상업 연극으로 규정하고 민족과 예술을 내세운 계몽성과 예술성을 주장했다면[2], 1950년대 중후반을 지나면서 연극계는 신극만이 아니라 국극이나 악극과 같은 대중극조차도 관객에게 외면을 받고 있었기 때문에[3] 통속성에 대한 예술성 또는 계몽성의 추구라는 구도가 분명하게 성립하지 않았다. 즉 이 시기의 연극계는 연극의 사회적 존재 의미와 경제적 자립이라는 양자에서 심각한 위기 상황에 직면해 있었던 것이다.

이에 연극계는 생존을 위해 관객을 얻어야 하고 연극 재생산을 위한 자립적인 체계를 형성해야 하며[4], 연극의 사회적 의미를 확보해야 한다는 담론을 생산한다. 이때 연극계가 가장 중요하게 인식한 것은 관객이다. 관객은 현대연극이 새롭게 모색하는 연극의 사회적 의미를 확인해주고 연극의 생존을 가능하게 해줄 수 있는 존재이기 때문이다. 이처럼 연극의 존재 기반을 관객과의 관계에 두게 되면서 관객에게 소구하지 못하는 연극, 관객이 외면할 만큼 낡은 감각을 지닌 연극이 문제로 지적되고 무대 감각의 혁신 및 관객과의 소통이 중요하게 인식된다.[5]

---

2) 식민지 시기 신극 계열의 연극인들에 의해 제기된 연극론에 대해서는 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교 출판부, 1996; 양승국, 『한국근대연극비평사 연구』, 태학사, 1996; 서연호, 『한국연극사-근대편』, 연극과인간, 2003; 정호순, 「1920년대 연극론의 구조와 이념-1920년대 전반기 연극론의 계몽의식을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제22집, 한국극예술학회, 2005; 권정희, 「근대 연극장의 재편과 '흥행' 개념」, 『한국극예술연구』 제42집, 한국극예술학회, 2013; 이광욱, 「1930년대 한국 신극운동의 전개과정과 담론 구조」, 서울대학교 박사학위논문, 2018 등 참조.

3) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과인간, 2002, 66쪽.

4) 박미란, 「1950-60년대 연극의 아마추어리즘 비판과 전문화 추구의 의미」, 『한국극예술연구』 제50집, 한국극예술학회, 2015, 214-219쪽.

5) 박미란, 「1960년대 한국연극의 소통 방식과 현대극으로의 전환」, 서울대학교 박사학위논문, 2019, 37쪽.

이는 한국 현대 연극계에서 예술 대 상업을 구분하는 논리가 이전과 다른 양상으로 전개될 것임을 의미한다. 연극계는 경제적 자립을 가능하게 하는 '흥행'을 항상 염두에 두면서도 사회적 존재 의미를 확보하기 위해 상업적 연극과는 거리를 만들어내고자 한다. 이 시기 연극 대중화 담론은 개별 극단이나 개별 연극인에 따라 다양한 방향에서 전개되나 이들은 모두 '수준 낮은 상업극'으로 떨어져서는 안 된다는 생각을 공유하고 있었다. 또한 상업극이라고 부를 만한 공연이나 상업극단이 거의 없었음에도 관객을 끌기 위한 연극인들의 '상업적 태도'에 대한 문제제기는 꾸준히 이루어진다. 상업성에 대한 비판은 연극이 자신의 자리를 구분하며 정체성을 형성하는 전략이었다고 할 수 있다. 바로 이러한 점에서 상업성 담론은 연극계가 지녔던 욕망과 마주한 위기가 선명하게 드러나는 지점이자 어떤 관객과 어떻게 새롭게 관계를 맺어 나갈 것인가라는 과제에 대응해나가는 방식을 구체적으로 보여주는 지점이 될 수 있다.

이 시기 연극계가 지녔던 연극의 생존과 확장에 대한 문제의식과 실천에 대한 연구는 대중화 담론에 초점이 맞춰 논의되어 왔으며 상업성 담론에 초점을 맞춘 연구는 거의 눈에 띄지 않는다. 이는 1960년대 연극계의 주요 화두가 '연극 대중화'였기 때문이라고 할 수 있다. 기왕의 연구에서도 1960년대 이후 대중문화의 성장 및 산업화와 맞물리면서 소비 주체로서 대중이 중요하게 등장함에 따라 극단들이 연극의 상품성을 인식하게 되고 연극 대중화와 관객 확대를 모색하였음을 지적하고 있다.[6] 이들 연구는 관객의 중요성이 강조된 연극계의 변화를 짚어내고 연극의

6) 1960년대의 극단을 중심으로 각 극단의 대중화 담론과 그 실천 양상을 살핀 대표적인 연구는 다음과 같다. 이미경, 「극단 실험극장사 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2003; 김지현, 「동인제극단의 연극대중화 양상」, 경북대학교 석사학위논문, 2005; 백로라, 「1960년대 '연극대중화' 운동과 '대중' 담론」, 『인문언어』 11(1), 국제언어인문학회, 2009; 박경선, 「극단 가교 연구」, 『한국극예술연구』 제41집, 한국극예술학회, 2013.

문화적 함의를 밝혀낸다는 점에서 의미가 있다. 또한 신협, 산하, 자유극장, 민중극장, 가교 등 개별 극단의 성격에 따른 극단의 대중화 전략과 그것의 성공 여부를 중심으로 접근하고 있어 이 시기 연극계가 관객을 얻기 위해 어떠한 노력을 했는지를 파악할 수 있게 해 준다. 다만 대중화 담론을 중심으로 했을 때에는 각 극단이 관객 확대라는 긍정적 결과를 위해 추구하고자 한 전략을 살필 수 있게 하지만, 이 시기 연극계가 확보하고자 했던 연극의 가치나 배제하고자 한 지점, 혹은 서로 다른 대중화 전략 사이에서 문제시된 지점에 대해서는 간과되고 있다는 한계를 지닌다.

본 연구가 대중성 담론이 아닌 상업성 담론에 초점을 맞추는 이유는 바로 여기에 있다. 대중성 담론과 상업성 담론에는 관객에 대한 적극적 인식이라는 교집합이 있지만, 상업성에 초점을 맞추었을 때 연극계에서 인정과 배제를 통해 추구하고자 한 가치를 보다 면밀히 밝힐 수 있기 때문이다. 즉 본 연구는 당대에 흥행한 작품들이 어떤 대중적 특성을 가지고 있는가, 개별 극단들이 어떠한 전략을 바탕으로 연극 대중화를 이루어내고자 했는가를 규명하는 데 목적이 있는 것이 아니라, 1960년대 새로운 연극장을 형성해나가는 과정에서 연극 주체들이 무엇을 상업성이라고 규정하는지를 살피고 상업성과 관련하여 연극계에서 중요하게 다루었던 쟁점과 대응 방식을 분석하고자 한다. 이를 통해 이 시기 연극계가 '연극 예술'의 정체성을 구성해 나간 방식과 그 함의를 밝힐 수 있을 것으로 기대한다.

2. '연극적인 것'과 '비연극적인 것'의 구분을 통한 연극 예술의 순수성 구성

전후와 1960년대 연극계의 주된 과제는 '현대극 수립'에 있었다고 할

수 있다. 이 시기 등장한 신진 연극인들은 기존의 낡은 연극에서 벗어나 새로운 감각과 내용, 형식을 지닌 현대극의 필요성을 역설한다. 이때 낡은 연극과 새로운 연극을 대립시키는 현대극 담론에 '연극적인 것'과 '비연극적인 것'을 구분하며 '순수한' 연극 예술의 성격을 새롭게 구성해나가는 상업성 담론이 함께 작동하고 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 이것을 가장 분명하게 보여주는 지점이 1963년 신협의 재기공연이었던 차범석 작, 이해랑 연출의 <갈매기 떼>와 산하의 창단공연이었던 손창섭 원작, 임희재 각색, 이기하 연출의 <잉여인간>에 대한 연극계의 반응이라고 할 수 있다.

1963년은 1950년대 중후반 등장했던 신진 연극인들의 경험이 쌓여가고 1962년 국립극장과 드라마센터가 개관하면서 동인제극단의 활동이 활기를 띠게 된 시점에 해당한다. 1963년에는 산하, 민중극장 등의 동인제극단이 새롭게 창단되고 1960년대에 들어 활동이 뜸했던 신협이 재기공연을 준비하는 등 연극계가 본격적인 활동에 들어서게 되는 것이다.

연극 대중화를 앞세우며 의욕적으로 출발했던 신협의 <갈매기 떼> 공연과 산하의 <잉여인간> 공연은 모두 상업성이 농후하다는 점에서 비판을 받았는데, 상업적인 태도로 가장 문제가 되었던 것은 영화배우와 성우를 배우로 활용했다는 점에 있었다. 신협은 재기 공연을 준비하면서 김승호, 최은희, 장민호, 김동원 등 기존의 신협 출신 영화배우들의 복귀와 함께 김진규, 신영균, 엄앵란, 최지희 등 당대 영화계의 인기 스타였던 신규 단원을 받아들여 출연진을 재정비한다. 신협이 영화계의 스타 배우를 대거 영입하며 전면에 내세운 방식은 스크린의 인기를 이용하여 관객을 흡수해보자는 내심이 있다[7]는 연극계의 시선을 받는다. 산하의 <잉여인간> 공연 또한 유명 성우들을 대거 배우로 기용하였는데, 인기 성우를 내세워 관객을 끌고자 한다는 의심을 받는다.[8] 두 공연 모두 공

7) K, 「신협에 스타붐」, 『경향신문』, 1963.4.22.
8) 「성우들의 대량진출이 불만 - 『산하』창립공연 「리허설」 한창」, 『서울신문』, 1963. 11.7.

연이 시작되기도 전부터 영화배우와 인기 성우를 내세웠다는 점에서 '관객 영합적'인 태도로 비판을 받았으며, 공연 후에는 "「스크린」에만 나오던 인기 있는 얼굴들을 무대를 통해 실물 구경할 수 있다는 매력"이 아닌, "연극을 연극으로 보여주는 자세가 필요"[9]하다는 지적이나 성우들의 연기력 부족에 대한 지적[10]을 받으며 연극 외적인 것이 아닌 연극 자체에 충실할 필요가 있다는 비판을 받게 된다.

연극배우만 등장한다고 해서 더 '순수한' 공연이고 영화배우나 성우가 등장한다고 해서 더 '상업적'인 공연이라고 말할 수는 없는 것이지만, 공연 자체의 완성도보다 인지도 있는 영화배우나 성우의 이름에 기대어 관객을 모으고자 한 것은 다분히 관객을 의식한 상업적 전략이라고 할 수 있다. 신협과 산하의 공연에서 이 전략은 유효해서 <갈매기 떼>는 개막 수 시간 전에 관객이 쇄도하고 암표가 거래될 정도로 관객 동원에 성공했으며, <잉여인간> 또한 큰 흥행은 아니더라도 적지 않은 관객을 끌어 모으는 데 성공한다.

그러나 연극계는 관객을 확보하는 것이 중요한 과제였음에도 불구하고 이 두 공연에 대해 거의 한 목소리로 비판을 가하는데, 이는 이러한 외적인 요소의 활용이 단발적인 흥행에 그침으로써 연극계 내부의 성장에 도움이 되지 않는다고 보았기 때문이다.[11] 실제로 신협은 영화배우를 대거 활용할 수 있었던 <갈매기 떼>와 <무지개>(이만택 작, 이해랑 연출, 1964) 공연에서는 많은 관객을 끌었지만, 이들 배우를 활용하지 못한 <오이디푸스 왕>(소포클레스 작, 이해랑 연출, 1967), <누가 버지니아 울프를 두려워하랴>(에드워드 앨비 작, 이해랑 연출, 1967) 등의 공연에서는 다시 침체에 접어들게 된다. 산하 또한 성우들의 연기력이 뒷받침되지 못하면서 이후 공연에서는 저조한 관객 실적을 거둔다. 연극의 부흥을 위해서는 연기술의 향상 등 내부적 역량을 갖춰야 한다는 논리

9) K, 「인기와 내용의 거리」, 『경향신문』, 1963.6.11.
10) 「주류성우의 부동자세 『쇼』 - 실망 큰 『산하』 창립공연」, 『서울신문』, 1963.11.21.
11) 秀, 「성공한 흥행 실패한 연극-신협 재건 첫 공연의 결산」, 『조선일보』, 1963.6.13.

속에서 스타의 인기는 연극의 외적인 요소로 인식되었고 이에 기대어 관객을 끄는 방식에 대한 비판이 이루어진 것이다.

또한 여기에는 전후와 1960년대 연극계가 동인제극단을 중심으로 한 배우의 세대적 교체와 소극장운동의 정신을 앞세운 '운동으로서의 연극'에 대한 강조가 작동하고 있었다는 점도 함께 고려할 필요가 있다. 전문 연극인이 아닌 아마추어 연극인으로서 등장한 신진 연극인들이 내세웠던 것은 연극에 대한 열정과 사명감이었으며, 신진 연극인들로 구성된 동인제극단은 '연구'와 '실험'을 통해 현대극을 수립해나가야 하는 연극 운동의 주체로 자리매김 되었다. 이들은 직업 연극인이기 이전에 '연극학도'로서의 정체성을 지니고 있었고 또 요구받았던 것이다.[12] 현대극 수립과 연극 부흥이 연극계 전반의 과제가 되면서 신진 연극인뿐만 아니라 기성연극인 또한 이러한 요구로부터 자유로울 수는 없었다. <갈매기 떼> 공연에서 신협 출신 배우들의 귀환이 긍정적으로 받아들여진 지점도 바로 여기에 있었다. 신협의 영화배우 활용 전략은 상업적인 것으로 비판을 받았으나, 동시에 연극으로 '귀환'하고자 하는 신협 출신 배우들의 열정은 긍정적인 것으로 여겨진다.[13] <갈매기 떼> 공연에 참여한 김승호는 인터뷰 기사에서 스무 살 이후 연극인으로서 살아왔던 이력을 통해 자신들의 출발점이 연극임을 강조하고 한국 연극의 부흥을 위해 진지하고 열성적인 태도로 작품을 분석하고 연기에 임할 것임을 다짐한다.[14] 그들이 연극 '외부인'이 아닌 '내부자'임을 자처하고 연극에 대한 연구적 태도를 견지하는 한에서 이들의 연극 출연은 긍정적인 것으로

12) 1950, 60년대 신진연극인들이 강조했던 '학구성'에 대해서는 박미란, 앞의 글, 2019 참고.

13) 한 관객의 바람임을 드러내는 기사에서 영화배우들이 연극에 출연하는 것에 대해 "현역 스타와 중견급이 자발적으로 호응하고 나섰다는데 대해 격려의 박수를 보내고 싶다"고 언급하면서, 연기자들의 '스타 밸류'에만 의존하면 모처럼 의도한 신극 중흥이 이루어질 수 없을 것임을 강조한다.(「만물상」, 『조선일보』, 1963.4.17.)

14) 「"멋진 연극해보겠오-관객 되찾는데 자신만만"」, 『조선일보』, 1963.3.24.

받아들여지는 것이다.

이처럼 <갈매기 떼>와 <잉여인간> 공연에서 스타의 활용 전략이 많은 비판을 받았으나, 그것이 관객의 시선을 끌 수 있는 유효한 방식이었다는 점에서 연극계의 스타 활용이 사라진 것은 아니었다. 극단 광장의 <죽은나무 꽃피우기>(조상현 작, 이진순 연출, 1969)와 <바벨탑 무너지다>(김숙현 작, 이진순 연출, 1969), <동거인>(김자림 작, 이진순 연출, 1969) 등에서 당대 인기가도를 달리던 영화배우 홍세미와 영화와 TV에서 활약하던 고상미를 출연시키고, 산하의 <고독한 영웅>(福田恒存 작, 표재순 연출, 1969)은 인기 가수였던 조영남을 기용한다. 그러나 이러한 공연들은 1963년의 두 공연에 대한 반응처럼 큰 비판을 받지는 않는데, 그것은 스타의 활용이 전면화되지 않고 한두 배역에 그쳤다는 점에도 있지만 무엇보다 이들이 연극을 통해 연기 훈련을 쌓겠다는 '성실하고 의욕적인 태도'를 강조하기 때문이라고 할 수 있다.[15] 조영남이 <고독한 영웅> 공연을 앞둔 인터뷰 기사에서 그 자신도 대학극 공연 경험이 있는 연극도였음을 강조[16]하는 것처럼, 연극에 배우로 참여하게 된 '스타'들은 자신들이 연극에 진지한 관심을 가지고 있으며, 연극을 통해 연기와 예술에 대해 배우겠다는 태도를 앞세운다. 스타들의 활용은 여전히 관객을 끄는 상업적 전략으로 활용되었지만 1960년대 중후반 스타들이 연극 내부로 진입하여 '연극배우'로서의 정체성과 사명감을 나눠 갖겠다는 자세를 보였을 때 이들에 대한 연극계의 상업성 담론은 작동하지 않게 되는 것이다.

1960년대의 상업성 담론에서 스타의 활용과 함께 비판의 대상이 되었던 것은 개인의 기교나 장면의 기교가 강조되고 공연 전체의 앙상블이

15) 특히 이진순이 대표로 있던 극단 광장은 영화배우를 자주 활용하는데, 이진순은 영화배우들을 연극에 출연시킴으로써 신인급인 영화배우에 대한 철저한 '연기 지도'가 가능하다는 점을 내세우기도 한다.(「인간미 풍기는 연기」, 『조선일보』, 1969.3.23.; 「여우(女優) 홍세미양 컴백」, 『경향신문』, 196.2.8.)

16) 「무대에 선 가수 조영남군-"자기감정 순화시키겠다"고」, 『경향신문』, 1969.4.10.

구현되지 않는 것이었다. 앞서 언급한 <갈매기 떼> 공연과 <잉여인간> 공연에서는 스타의 기교가 공연 전체의 앙상블을 깨뜨리는 요소로 지적된다.

> 수많은 觀客動員과 「올스타캐스트」의 豪華로운 公演으로써 과연 演劇이 救濟되었을까? 對答은 「노」였다. 新協은 이번 再建公演으로써 연극과 袂別해버린 느낌까지 없지 않다. 演劇의 興行成籍과 앞으로의 公演이 可能한 길은 터놓았으나 演劇은 이미 죽고 만 것이다. 瀕死의 演劇을 짓밟고 그 위에서 호화로운 興行의 깃발을 휘두르며 舞臺를 辱되게 한 것이다. 原作을 세 번이나 뜯어고치게 하면서까지 俗된 울음과 억지 笑話를 집어넣어 作家 車凡錫씨를 失色케해버린 이번 再建 첫 公演의 『갈매기 떼』는 오닐의 『밤으로의 긴 旅路』에서 深奧한 「터치」를 보여주던 李海浪씨의 演出도 演劇을 演出한 것이 아니라 樂劇團의 「쇼」를 다룬 것 같았다.
>
> 「드라마-센터」에서 몸에 밴 藝術性을 풍겨주던 黃貞順(海南宅扮)은 演技를 하는 것이 아니라 妙技에 가까운 재주를 부리고 있었고 서울市文化賞(演劇部分)에 빛나는 張民虎는 옛날의 新派(?)로 되돌아간 느낌이다. 그런가 하면 할아범 역의 金勝鎬는 (중략) 怪聲과 痙攣으로써 울음을 쥐어짜내고 있었다. 餘他는 생각만 해도 이것이 연극인가 할 정도로 한심스러운데 黃海(소금장수)는 黃海대로, 李民子(玉蘭)는 자기 멋대로 전체적인 「앙산블」은 아예 생각지도 않고 大聲誇技로써 個人 「플레이」를 始終一貫하여 완전히 「쇼」를 만들어버리고 말았다.[17]

상당히 비판적인 이 공연평은 <갈매기 떼> 공연에서 배우들이 개개인의 '쇼'에 치중하고 있어 공연의 통일성과 앙상블이 깨졌음을 문제 삼고 있다. 이 공연은 관객들에게 인지도가 있던 영화배우들을 전면에 내세웠을 뿐만 아니라 작품의 멜로드라마적 서사[18]에 있어서도 대중적 코

17) 秀, 「성공한 흥행 실패한 연극-신협 재건 첫 공연의 결산」, 『조선일보』, 1963.6.13.
18) 이 작품은 항구의 객주집을 배경으로 전쟁 후 서민들의 애환을 그리고 있다. 조폭이었던 '서윤근'과 객주집의 딸 '효심'의 사랑, 전쟁으로 헤어진 며느리를 찾는 노인과 며느리의 죽음 등이 멜로드라마로서의 성격을 만들어낸다.

드를 활용하고 있었다. 그러나 위의 비평에서는 작품의 서사 자체가 만들어내는 감정적 측면을 문제 삼기보다 영화배우 개개인이 만들어낸 과장된 기교, 그리고 특정 장면에서 감정이 과잉되어 표현한 점을 중점적으로 지적하고 있다. 이러한 개개인의 기교나 부분적 장면의 돌출은 비연극적인 것으로 규정되는데, 특히 감정의 과잉은 구태의연한 신파적 연기술의 일환으로 지적되면서 현대의 연극미학에 맞지 않는 것으로 여겨져 더 큰 비판의 대상이 된다.

앙상블에 대한 강조는 신협이 1964년에 공연한 <학 외다리로 서다>에 대한 반응과 <갈매기 떼> 공연에 대한 반응 사이의 차이에서도 엿볼 수 있다.

> 이번에 「新協」 公演(鶴 외다리로 서다-河有詳作)은 잃어버린 觀客을 誘致하는 데 있어서 卽興的인 「쇼」와 들뜬 人氣에 기대했다가 演劇本然의 姿勢를 喪失해버렸던 再起一回公演 때와는 달리 眞摯한 태도가 엿보였다. 그것은 첫째 演出(李海浪)이 구석구석까지 살아 있었다는 점과 둘째 「원맨·쇼」를 과시하기 위한 妙技가 극도로 制約되었고 셋째로는 主人公인 金東圓의 舞臺 가득히 풍겨주는 品位 높은 本格演技때문이었다. (중략)
>
> 演技面에서 이제껏 飜譯劇을 많이 맡아오던 金東圓(金영감 役)이 外風的 體貌를 말끔히 씻어버리고 極致美를 이룬 土着的 「무드」에 密着하여 全演劇을 「리드」해 나갔다. 「서울宅」의 黃貞順도 전과는 달리 沈着한 演技, 또 內面演技를 보여준 張民虎, (중략) 人氣때문에 配役한 映畫 「스타」들은 「미스테이크」였다.[19]

신협의 <갈매기 떼>와 <학 외다리로 서다>는 모두 이해랑이 연출한 공연이며, 주요 배우진도 유사하다. 달라진 점은 이 작품에서는 재기 1회 공연인 <갈매기 떼>에서 나타난 것과 같은 부분적 기교가 돌출되지 않았다는 점에 있다. <학 외다리로 서다> 공연에서는 연극에 대한 "진

19) 秀, 「되찾은 극본연의 자세-신협공연 「학 외다리로 서다」」, 『조선일보』, 1964.1.7.

지한 태도"를 비롯하여 "구석구석까지 살아 있"는 연출, 원맨쇼의 과시가 제약되어 있는 연기 등이 좋은 평가를 받고 있으며, 이러한 지점이 곧 "극 본연의 자세"로 여겨지고 있다. 이러한 기준은 비단 신협의 공연뿐만 아니라 공연 전반에 적용되는 기준으로, 연기, 조명, 음향, 무대장치 등 연극 내적인 요소들이 조화롭게 이루어져 있는 공연을 완성도가 높은 공연이자 연극 본연의 예술성을 충실히 구현한 공연이라고 평가하는 것이다.

산하의 <잉여인간>은 성우들의 연기 경험이 많지 않았다는 점에서 개인의 기교를 강조하는 방식은 눈에 띄지 않는다. 그러나 성우의 연기력이 낮았고 그에 따라 기존 연극배우들의 연기와 조화되지 않았다는 점이 지적된다. 여기에서도 배우들이 만들어내는 극적 통일성과 앙상블은 반복적으로 강조되는데, 여기에서 평자들이 생각했던 이상적인 연극의 상을 살필 수 있게 한다. 그것은 연극은 작품 자체적으로 통일성 있게 이루어져 그 자체로서 관객에게 다가가야 하며, 배우 개인의 기교나 관객에게 여흥을 주기 위한 장면의 활용이 그것을 해쳐서는 안 된다는 것이다. 1960년대에 이와 같은 고른 연기 수준과 앙상블의 구현은 연극의 예술성을 판단하는 중요한 기준으로 등장하였으며, 앙상블을 구현해 낼 수 있는 연출의 역량이 강조된다.

대부분의 공연평에서 이러한 기준이 적용되고 있음을 확인할 수 있는데, 특히 부분적 기교의 돌출이 단지 완성도 면에서 '부족한' 공연이 아니라 '상업적인 것'이라고 보는 태도는 희극 공연에서 더욱 선명하게 나타난다. 1960년대 중후반 연극계에는 연극 대중화의 한 방안으로 희극에 대한 선호가 나타난다.[20] 오영진과 이근삼의 희극 작품들을 비롯하여 영미의 현대 희극작품, 셰익스피어나 몰리에르 등의 고전 희극작품에 이르기까지 다양한 희극 작품들이 공연되었는데, 이때 희극 공연에서 앙상

20) 1960년대 민중극장, 광장, 가교, 자유극장 등의 극단이 희극을 선택하는 경향이 두드러졌음에 대해서는 백로라, 앞의 글; 김지현, 앞의 글; 박경선, 앞의 글 참조.

블이 갖추어지지 못하면 소극으로 “타락”한다는 시선이 나타나고 있음에 주목해 볼 필요가 있다.[21]

> 일반적으로 배우들의 행위를 지나치게 과장시킨 것은 연출자의 실수라고 생각된다. 희극적인 요소는 웃기는 데 있는 것이 아니고 그 웃음 속에 숨은 眞實을 전하는데 있다. 희극을 笑劇으로 전락시켜서는 안 된다.[22]

> 機智있는 臺詞와 재치있는 全開. 좀 散漫한 構成이 흠이었다. 演出은 流動性을 살린 處理로 「스피디」하게 이야기를 펼쳐 간다. 그러나 지나치게 喜劇을 의식한 탓인지, 불필요한 誇張이 喜劇的인 要素를 相殺해 버리게 한 것은 아쉬운 일이었으며, 主人公의 性格에만 치우친 탓인지 다른 人物들의 性格이 모두 희미해진 것은 유감이었다.[23]

소극은 웃음을 만들어내는 방식과 효과에 있어 일반적인 희극과 구분되는 양식이라고 할 수 있다.[24] 그러나 위의 비평에서 나타나듯이 공연에 대한 반응에서는 희극에서 특정 장면의 기교가 강조되어 전체적인

---

21) 이해랑은 마을 연극을 시도하려는 사람들에게 조언을 하는 글에서 ‘소인극’을 활성화하기 위해서는 극장에 대한 고정된 관념에서 벗어나야 하며, 비극보다 희극을 공연할 것을 권한다. 이때 연출에 있어 앙상블이 중요하므로 ‘집단적 예술적 개연’을 갖춰야 하고 이를 위해 연습을 오래 해야 한다고 권유한다. 연습을 소홀히 하면 희극은 그 품위를 잃고 소극으로 타락하여 버릴 것이며, 이때 연극의 사회적 의의는 사라질 것이라고 설명하고 있다.(이해랑, 「마을연극인들에 주는 충고 - “마을에서 싹트는 연극열”을 읽고」, 『동아일보』, 1967.3.7.)

22) 손재준, 「아쉬운 언어의 밀도-극단 『광장』 “인간부결”」, 『경향신문』, 1966.10.24.

23) 「짜임새 있는 즐거운 무대-민중극장의 「국물있사옵니다」」, 『경향신문』, 1966.5.14.

24) 희극과 소극은 모두 넓은 의미의 희극에 속하는 것이지만 세부적으로 그 성격을 나누어볼 수 있다. 소극(farce)은 언어 희극이나 줄거리 희극을 포함하는 희극(comedy)와 달리 등장인물과 연기자의 신체적 차원을 중시하며, 전형적인 등장인물, 그로테스크함, 해학, 어릿광대짓, 몸짓표현, 성적 몸짓이나 표현 등이 두드러지기도 한다. 이로써 소극은 도덕적이고 사회적인 질서에 대한 전복의 충동을 드러낸다.(빠트리스 파비스, 『연극학사전』, 신현숙・윤학로 옮김, 현대미학사, 1999, 234-235쪽.)

조화가 깨진 것을 소극으로 인식하는 시선이 나타난다. 여기에서 배우의 개인기나 장면이 강조되는 것을 관객 영합적인 것이자 희극의 '타락'으로 규정하는 것에는 그것이 연극 자체의 미감이기보다 웃음을 만들어내는 연극 외적인 것이라는 인식이 전제되어 있다. 예술로서의 연극이 갖춰야 할 조건을 앙상블에서 찾으면서 희극에서 웃음이 특정 장면에서 이루어지는 것임에도 불구하고 지나치게 과장되지 않을 것, 부분적인 기교가 돌출되지 않을 것 등을 요구하고 있는 것이다.

이처럼 1960년대 연극계는 상업성 담론을 통해 연극의 내적인 요소와 외적인 요소, 연극적인 것과 비연극적인 것을 구분하면서 '예술로서의 연극'이 가져야 할 조건을 규정해 나간다. 연극배우로서의 정체성과 사명감, 연기를 비롯한 연극의 '내적 요소'의 조화와 통일성, 공연의 앙상블을 이끌어가는 연출의 역량이 그것이다. 이 과정에서 배우와 연출이 수행해야 하는 깊이 있는 작품 분석과 이해, 절제된 연기 등이 함께 강조된다. 이러한 연극의 상은 당대 연극계에서 기성연극인과 신진연극인 양쪽으로 폭넓게 인정받았으며, 공연에 대한 비평은 대부분 이 기준을 얼마나 달성하고 있거나 미달하고 있는가에 따라 이루어지며 '순수 연극'의 성격을 만들어가고 있었던 것이다.

3. 연극의 본질적 가치로서 관객과의 정서적 합일에 대한 강조

스타의 활용, 앙상블의 결여를 '상업적 태도'로 규정하며 비판하는 시선에는 이러한 특성을 지닌 연극을 즐기는 관객에 대한 비판 또한 전제되어 있다고 할 수 있다. 즉 스타를 보기 위해, 배우 개개인의 기교나 특정 장면의 재미만을 즐기기 위해 오는 관객은 '연극의 진정한 관객'이 아니라는 것이다. <갈매기 떼>가 관객 동원에 성공했음에도 불구하고 그

것을 긍정적인 연극 대중화의 사례로 보지 않았던 것은 이 관객들이 연극이 얻어야 하는 관객이 아니기 때문이었다고 할 수 있다.

전후, 1960년대 초반 연극의 쇄신을 꾀하고자 했던 신진 연극인들이 주요한 비판의 대상으로 삼은 것은 기성 연극인들의 연기 방식이었다. 특히 이들이 세대적 대결 의식을 지니고 있었던 신협의 연기방식을 '신극'적인 연기가 아닌 '신파극'적인 연기로 규정하고, 이것이 구태의연할 뿐만 아니라 관객영합적인 것이라고 비판한다.[25] 이러한 연기 방식이 실제 관객 확보로 이어지지 않았다는 것을 고려한다면, 이것이 1960년대 현재 어떤 점에서 관객 영합적이고 상업적인 제스처인지 분명하지 않다. 이러한 수사는 다분히 식민지 시기 대중극으로서 인기를 누렸던 신파극에 대한 인식의 연장선에서 나온 것이라 할 수 있다. 당시의 시점에서 신파극적 연기가 실제로 관객을 끌어들이느냐의 여부와 관계없이 과거에 인기를 끌었던 방식을 지금도 반복하고 있다는 것이 문제가 되는 것이다. 즉 신진 연극인들은 연극의 과제인 실험, 새로운 미학으로 나아가지 못하는 구태의연함에 대한 비판을 바탕으로 새로운 연기술에 기반한 연극 미학을 선보이고자 한다. 여기에서 중요한 것은 과거의 관객과 현재 및 미래의 관객을 구분하는 태도라고 할 수 있다. 연극의 부흥은 과거의 관객을 다시 얻는 것으로 이루어지는 것이 아니라 현대극에 대한 감식안을 갖춘 새로운 관객을 얻음으로써 이루어질 수 있다고 본 것이며,[26] 이에 따라 이들의 목표는 연극을 애호하고 감상할 수 있는 능력을 갖춘 '연극 인구[27]'의 확대가 된다.

기존의 연구에서도 지적된 바 있듯이 이 관객 인식에 대해서는 1960

25) 신진연극인들의 연기 방식에서 '신파적 잔재'를 비판할 때에도 '관객 영합적'이라는 수사는 반복적으로 활용된다.

26) 1960년대 신진연극인들의 현대극 담론에 대해서는 박미란, 앞의 글, 2019, 2장 참조.

27) 관객을 가리키는 것으로서 '연극 인구'라는 수사적 표현은 그 이전 시기에는 찾아보기 어려우나 1960년대 들어 두드러지게 나타난다.

년대 연극 주체들의 시선이 나뉘는 양상을 보인다. 이해랑, 서항석, 차범석 등 기성 연극인들은 다양한 계층이 모인 불특정한 집단으로서의 관객을 대상으로 연극을 해야 한다는 주장을 내 놓는 반면, 이근삼, 여석기, 나영세 등 신진 연극인들은 특정한 취향을 지닌 소수가 중심이 될 수밖에 없다는 점을 강조하기 때문이다. 잡지『연극』창간호와 2호에서는 이들의 각기 다른 입장이 첨예하게 부딪히고 있음을 확인할 수 있다. 여기에서 차범석과 서항석, 이해랑 등은 신진 연극인들의 실험 위주의 공연이 다수의 관객을 소외시키고 있다고 비판하며, 여석기와 나영세, 박만규 등은 기성 연극이 연극에 대한 감식안을 갖추지 못한 관객에게 영합하고자 하면서 연극의 수준을 떨어뜨리고 있다고 비판한다.[28]

이때 양적으로 더 많은 관객을 만나는 것을 우선시할 것인가, 비슷한 취향을 지닌 소수의 관객층을 우선시할 것인가에 따라 위의 논자들이 실천한 연극 대중화의 방향이 분기되지만, 이들이 전제하고 있는 연극과 관객의 관계 및 연극의 성격이 유사하다는 점에 주목해볼 필요가 있다. 차범석은 연극 대중화를 위한 세 가지 방향을 제시하는데, 그것은 무대와 관객이 혼융일치된 상태에서 서로가 이해하고 공감할 수 있는 작품을 통해 감정의 합일을 이루어야 하며, 공부를 통해 연극과 멀어진 관객에게 익숙해져야 하며, 보다 전문화된 직업적인 연극단체로 나서서 서툴고 어설픈 연극을 지양해야 한다는 것이 그것이다. 이를 위해 차범석은 번역극보다 '우리의 슬픔, 우리의 생활, 우리의 고민'을 담고 있는 창작극이 적합하며, 자주 공연을 가짐으로써 연극이 관객에게 보다 익숙해질 수 있어야 한다고 제안한다.[29] 이때 이러한 차범석이 그리는 바람직한 연극 대중화의 모습이 기성연극을 비판하고 있는 나영세의 글에서 유사하게 나타나고 있다.

---

28)『연극』지에서 나타나는 관객 인식에 대해서는 박미란, 앞의 글, 2019, 73-76쪽, 이진아,「연극전문비평과 연극학 형성기의 계간『연극』의 의미」,『한국예술연구』22호, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2018 참조.

29) 차범석,「다시 연극의 대중화를」,『연극』창간호, 계간 연극사, 1965.10, 94쪽.

> 우리에게는 아직도 훈련된 연극의 대중은 형성되어 있지 않습니다. 그리고 현재와 같은 고도의 기계문명 사회에서는 연극만이 가지고 있는 고유의 형태 영화나 TV의 통속극의 반대적인 것을 깨트려서는 절대 안 된다고 생각합니다. 만약 관객이 없다고 근간에 국립극장에서 공연된 극작품들과 같이 무조건 하락화, 통속화한다면 그나마의 순수한 연극 관객마저 빼앗길 우려가 많은 것입니다. 이름난 영화 스타들의 실물을 보는 것으로 만족하는 대중들은 극의 내용과 아랑곳 없으며 진정한 연극 대중이라고 간주할 수 없는 것입니다. (중략)
>
> 진정한 의미의 연극 대중화란 예리한 관찰력으로 우리 대중의 상황, 대중들의 현실, 대중들의 문제 속에 깊숙이 파고들어 연극 형태만이 가지고 있는 강력한 감화격으로 그들의 문제를 진지하고 성실하게 깨우치고 감화시킬 수 있는 품격있는 극작품이 나오지 않으면 안되는 것입니다.[30]

차범석이 무대와 관객이 감정의 합일을 이룰 수 있어야 한다고 보며, 나영세가 연극이 강력한 감화력을 지녀야 한다고 보는 것처럼, 이들은 공통적으로 연극과 관객의 정서적 교류와 합일을 강조한다. “무대와 관객이 혼융일치된 상태”는 영화나 TV와 같은 매체와 달리 연극이 고유하게 지닐 수 있는 특성이기 때문이다. 따라서 이들은 모두 관객의 현실이나 고민과 보다 밀착될 수 있는 창작극을 통해 무대와 관객의 정서적 일치를 꾀해야 한다고 보고 있다. 연극이 관객의 현실 속에 파고들어 연극만이 지닐 수 있는 정서적 합일을 이루는 것이 “품격 있는 극작품”이 되는 길이며, 영화나 TV의 통속극과 구분되는 연극 예술의 경험이라는 것이다. 이들의 대중화 방향은 다수의 관객층과 소수의 관객층 중 누구의 정서를 우선시할 것인가가 문제가 된 것이지, 연극의 핵심을 관객과의 정서적 합일에서 찾는 인식은 공유하고 있는 것이다.

연극과 관객의 관계 및 연극의 가치를 ‘정서적 합일’에서 찾고자 하는 것은 전후 연극계가 연극의 역할과 가치, 의미를 재규정하는 과정 속에

30) 나영세, 「나의 제언」, 『연극』 창간호, 계간 연극사, 1965.10, 30-31쪽.

서 이루어진다. 식민지 시기나 해방기 연극의 계몽성, 사회성과 구분되는 연극의 의미와 가치를 어디에서 찾을 것인가가 문제되었을 때 연극계는 고대부터 이어지는 연극의 '본질적' 가치에 주목하는 양상이 나타난다. 전후 이후 신문이나 잡지에 게재된 연극론은 연극의 기원부터 시작하여 현대 연극의 가치를 논구하는 방식을 취한다. 이때 고대 연극이 지녔던 제의적 성격부터 당대 미국의 오프 브로드웨이 연극에 이르기까지 연극의 가치로 강조되는 것은 관객과의 정서적 교류와 일체감이며, 연극이 공동체를 유지해 오는 데 기여한 성격을 강조한다.[31] 그리스 비극의 '카타르시스'나 근대극과 현대 오프 브로드웨이에서의 소극장운동에 대한 설명에서도 연극이 관객의 정서를 감화하고 순화할 수 있다는 점에 주목하여 연극의 가치를 설명하는 것이다.

앞서 살펴본 연극의 앙상블 및 극적 통일성에 대한 강조, 관객을 향한 연극인들의 진지하고 학구적인 태도는 연극과 관객의 정서적 합일을 만들어내기 위한 기반이라고 할 수 있다. 연극이 전하는 메시지의 중요성이나 서사의 재미, 혹은 배우의 연기나 특정 장면이 만들어내는 기교가 아니라 연극 전체가 만들어내는 극적 통일성을 바탕으로 관객과의 정서적 합일을 이루어내야 하는 것이며, 이것이 곧 '순수한 연극'의 가치 해당하는 것이라고 본 것이다. 연극의 외적 요소에 반응하는 관객은 이 연

31) 1950년대 중반 이후『사상계』,『현대문학』,『문학예술』,『자유문학』 등 종합잡지에 연극론에 대한 다수의 기사가 실린다. 주로 해외 연극론을 중심으로 연극의 본질이나 현대 연극의 특질, 셰익스피어나 유진 오닐 등 극작가들의 특징 등을 다루었는데, '연극 원론' 자체를 다루거나 연극의 원론적 성격에서 출발하여 근대 연극이나 현대 연극의 특징을 설명하는 경우 연극의 제의적 성격이나 공동체적 성격에 대한 언급이 나타나고 있다. 이와 같은 양상은 김성한,「고대 그레샤 비극」,『사상계』30, 1956; 오화섭,「연극론-원론에 관한 몇 가지 정리」,『사상계』53, 1957; 장한기,「현대극의 특질」,『현대문학』52, 1959 등 1950년대에도 살펴볼 수 있으며, 여석기,「현대연극의 조류」1~4,『사상계』86~89, 1960 등에서 반복적으로 나타난다. 1950, 60년대 연극 잡지에 실린 비평과 해외연극론에 대해서는 이진아,「1950-60년대 잡지의 해외연극론 수용」,『한국연극학』제72호, 한국연극학회, 2019 참조.

극의 가치를 담지하고 연극과의 정서적 합일에 도달하지 못한다는 점에서 진정한 연극 관객이 될 수 없으며 연극인구의 확대는 바로 무대와의 정서적 합일과 교류가 가능한 관객의 확대를 의미하는 것이라고 할 수 있다.

이처럼 관객과의 정서적 합일을 목표로 했다고 할 때, 구체적으로 어떤 관객과 만나고 있었는가가 중요해지게 된다. 여기에서 1960년대 연극의 주된 관객은 대학생 관객으로 채워지는 현상이 나타난다. 연극학도로서 출발한 동인제극단의 학구성에 반응하는 지성적 관객들의 현실태는 대학생 관객이었던 것이다. 대학생 관객은 동인제극단의 '연구'와 '실험'에 호응할 수 있는 관객으로, 연극인들이 강조한 연극에 대한 열성과 진지한 태도에 공명하는 존재들이었다고 할 수 있다.

1960년대 대학생 관객의 부상은 상업성 담론과 관련하여 독특한 지점을 만들어낸다. 그것은 일반적으로 흥행 성적이 뛰어난 공연에 대해 작품의 질이 낮다는 점을 비판하며 상업성 담론이 작동하는 것에 비해, 1960년대에는 대학생 관객층이 뚜렷해지면서 오히려 관객의 선택을 받은 작품이 예술성과 완성도가 높은 작품으로 인식되는 것이다. 신협의 <갈매기 떼>와 같이 스타 마케팅의 성격이 강하여 관객 동원에 성공했으나 상업성에서 비판을 받은 공연이 예외적이었으며 흥행 성적과 공연의 예술성 및 상업성을 비례 관계로 인식하는 시선이 나타나는 것이다.[32]

이러한 인식은 연출이나 배우 등 제작 주체들보다 여석기 등 평론가나 실제 관객층을 이루고 있던 대학생에게서 주로 나타나는 시선이었다고 할 수 있다. 여석기는 한국 연극의 관객층이 대학생 위주인 것은 문

32) 1963년 민중극장의 <달걀> 공연, 실험극장의 <안티고네> 공연, 1964년 실험극장의 <리어왕> 공연 등 학구성이 강했던 공연이 흥행에 있어 성공하고, 실험극장이 '흥행'을 의도하고 만들었던 <열 개의 인디언 인형>(1963)이 오히려 실패로 돌아가면서 좋은 작품을 만들면 관객 동원에도 성공한다는 명제가 연극계에서 받아들여지게 된다.

제가 아니라고 언급하면서 이들이 적극적으로 연극을 향유하고자 하는 태도를 고평한다. 동시에 “그런데도 손님이 적었다면 그것은 연극이 정말 재미가 없거나 무대가 무책임하고 허술하거나 손님을 얕잡아 보고” 있었다는 데 이유가 있을 것이라고 지적한다.[33] 서울대학교의 『대학신문』, 연세대학교의 『연세춘추』, 고려대학교의 『고대신문』 등 각 대학들의 대학신문은 대학극에 대한 공연평 뿐만 아니라 국립극장을 중심으로 이루어지던 당대 연극에 대한 연극평을 다수 싣고 있다. 이들은 “『대학신문』 8면에 소개되는 연극평은 기성 신문에서는 도저히 기대할 수 없는 정확하고 책임감 있는 안목 하에 평되는 것이라는 총평입니다”[34]라는 자신감을 드러내며, ‘예술성’이 갖추어진 좋은 공연을 선택하고 좋지 않은 공연을 외면하는 주체로서 스스로를 인식하고, 당대 연극계의 공연에 대해 적극적으로 평가하는 역할을 자임한다.

1960년대 등장한 신진연극인들 다수가 대학극 출신이었듯이, 대학생들은 직접적인 연극 관객이자 미래의 연극인으로서 여겨지기도 했기 때문에 제작 주체들 또한 이 주된 관객층의 정서를 고려한 작품을 선택하게 된다. 연극인구 확대를 꾀했던 연극인들은 대학생층에 한정된 연극 관객의 범위를 넓히고 싶어 했으나 결코 그들이 바람직한 연극의 상으로 삼았던, 진지한 주제와 극적 통일성을 담지한 연극을 향유하며 정서적 합일을 이룰 수 있을 것으로 기대되는 지성적 관객 자체를 포기하지는 않았다고 할 수 있다. 따라서 제작자들의 노력은 지식인 관객을 중심으로 연극 애호가를 늘려가려는 시도로 나타나거나[35] ‘순수한’ 연극을 보호해줄 후원자를 요청하는 방향으로 전개되어 나가게 된다.

---

33) 여석기, 「한국예술의 그 문제점: 연극」, 『고대신문』, 1969.6.9.
34) 이영식, 「정평있는 연극평」, 『대학신문』, 1968.9.23.
35) 드라마센터가 경제난에 부딪혔을 때 유치진이 후원자 관객을 모집하려 한 것이나, 실험극장이 회원권 발행, 단골손님 1천명 만들기 캠페인 등을 시도한 것이 이러한 후원자 관객의 양성과 관련된 실천 방안이었다고 할 수 있다. 1960년대 연극계가 지식인 집단으로서의 후원자 관객을 양성하고자 한 지점에 대해서는 박미란, 앞의 글, 2019, 76-78쪽 참고.

4. 미숙함으로서의 상업성 규정과 기술적 완성도에 대한 추구

앞서 언급한 것처럼 1960년대에는 대학생 관객이 주축이 되면서 좋은 연극은 흥행에도 성공할 수 있다는 인식이 나타난다. 그렇다면 예술적 완성도가 높은 공연이 곧 관객의 선택을 받는 공연이라는 공식이 성립할 때 상업성에 대한 비판은 어떠한 방식으로 전개될 것인가라는 질문을 던져볼 수 있다. 여기에서 1960년대 상업성 담론이 지닌 또 하나의 독특한 지점이 발견된다. 그것은 바로 1960년대 후반 극단들의 '상업적 태도'가 나타난 것으로 비판을 받았던 공연들이 관객들에게 교양의 차원으로 여겨진 고전 작품이나 당대의 화제작이었다는 것이다. 일반적으로 관객의 관심을 끌 수 있는 대중적 또는 상업적 성격으로 선정성이나 폭력성, 감상성 등을 앞세우는 경향이 지적된다는 점을 고려할 때,[36] 1960년대 연극에서 '상업적인 태도'로 비판받았던 작품들이 고전 명작이나 화제작이었다는 것은 이 시기 상업성 담론의 특이성이라고 할 수 있다.

1960년대 중반을 지나며 연극계는 '지성적 관객'들이 보여주는 '진지한 작품'에 대한 선호를 확인한다. 1963년 민중극장의 <달걀> 공연과 실험극장의 <안티고네> 공연이 그 시작점이었다면, 1964년 셰익스피어 축제는 이러한 인식을 더욱 확고하게 만들어준 계기였다고 할 수 있다. 셰익스피어에 대한 관심은 전쟁기 신협의 공연에서도 확인된 바 있었으며 연극계와 학술계, 언론 등이 합세해 만들어냈던 이 '연극 페스티벌'의 성황 자체는 당연한 것이라고도 할 수 있다. 그러나 7개의 극단이 각기 다른 작품을 가지고 공연을 한 결과 희극인 <말괄량이 길들이기>나 관객

36) 박성봉은 대중예술이 지닌 통속성의 범주를 웃음의 해학성, 성의 관능성, 폭력의 선정성, 몽상의 환상성, 눈물의 감상성으로 구분한다.(박성봉, 『대중예술의 미학』, 동연, 2001.) '상업적'이고 '통속적'인 것으로 여겨지는 작품들은 대체로 이러한 성격을 지녔다는 점에서 비판되어 왔다.

들에게 익숙하고 극적인 성격이 강한 <베니스의 상인>이 아닌, 무거운 주제를 다루고 있는 실험극장의 <리어왕>이 가장 큰 흥행을 했다는 것은 연극계에 충격으로 받아들여진다. 보다 '대중적' 요소를 지닌 작품을 선택했던 다른 극단들의 공연과 달리 <리어왕> 공연은 한국 초연이었으며 전막을 '원작 그대로' 공연한다는 점에서 기대를 모았고, "색다른 장치를 써가며 3시간 10분간 시종 관객을 긴장케"[37]하며 관객이 극의 흐름에 민감하게 좇아갔음을 강조된다. 이러한 반응은 교양으로서의 연극에 대한 관객의 분명한 선호가 있었음을 알게 한다.

셰익스피어 축전이 성공을 거둔 것에 이어 서구 연극사의 고전에 해당하는 작품을 무대화하는 경향이 나타난다. 특히 1966년 서항석이 연출한 <파우스트> 공연은 그러한 경향을 강화하는 역할을 한다. 서항석은 <파우스트> 공연이 필생의 기획이었다고 말하며 극단 창조를 만들어 <파우스트>를 상연한다.[38] <파우스트> 공연은 앙코르 공연을 할 정도로 호응을 이끌어냈는데, 이 작품의 인기에는 명작에 대한 관심도가 크게 작용한 것이며 질적으로 더 충실했으면 앙코르 공연의 성과가 더 좋았을 것[39]이라는 지적에서 연극의 질적 수준을 요구하고 인정하는 관객에 대한 적극적인 인식을 읽어낼 수 있다.

이처럼 이 시기의 관객, 특히 대학생 위주의 '지성적 관객' 중심으로 구성된 관객층은 전후 세계주의와 교양주의의 영향 아래 고전과 현대의 대작을 선호하는 경향을 보인다. 이러한 관객의 반응과 함께 학구성을 중시했던 극단들이 교양에 해당하는 고전 작품, 미국과 유럽의 연극계에서 상을 받은 화제작을 레퍼터리로 선택한다. 1966년 10월의 <파우스트> 공연 이후 1967년은 그리스 비극부터 셰익스피어, 체홉에 이르기까지 대작 중심의 공연이 이루어지며, 그 외의 공연에서도 주로 세계 극단

37) 「실험극장의 <리어왕>-드물게 보는 초만원 속에 연기진 사기 높아」, 『동아일보』, 1964.5.14.
38) 「가을의 수확-서항석 씨 필생의 기획 <파우스트>극」, 『동아일보』, 1966.10.1.
39) 振, 「중흥 깃발 든 연극계 1년-관객 끌어올 기획을」, 『경향신문』, 1966.12.14.

에서 화제를 모은 작품을 선택한 번역극의 비중이 크게 늘어나게 된다. 이 공연들이 대학생 관객을 특별히 염두에 둔 것이었음은 이상의 공연에 대한 광고가 대학신문에 실렸다는 데서 찾아볼 수 있다.

(가)

[그림1] 극단 산하의 <적과 흑> 광고[40]

(나) 전체적인 무드는 일정한 통일성이 없이 산만하고 방대한 원작을 한꺼번에 소화해버리는 무리가 있다.

또 번역극에서 항상 느끼는 바이지만 언어의 어색함과 부자연성이 이

40) 『고대신문』, 1967.9.23.

> 극에서도 노출되고 있고 「캬스트」 등이 대사를 채 암기하지 못해 때로 「넌센스」를 벌이기도 한다. (중략) 그런대로 원작에 충실하려고 노력한 흔적이 보이나 전체적으로 짜임이 엉성하여 관객에게 지리한 감을 주고 무대 장치와 음향효과도 너무나 가벼운 「텃치」를 하고 있어 실망을 준다.[41]

『고대신문』에 실린 위의 광고에서 살필 수 있는 바와 같이 산하는 <적과 흑>을 공연하면서 '문호' 스탕탈의 '명작'을 무대화한다는 점을 강조한다. 이러한 광고가 실리고 공연에 대한 비평 또한 같은 신문에 실린다. 대학생 관객은 이 공연이 원작을 얼마나 소화해냈는가를 적극적으로 평가하며, 극적 짜임과 효과, 연기 등을 전반적으로 비평해내고 있다.

이때 위의 비평에서 원작을 제대로 소화하지 못했다는 점을 지적하고 있듯이 이러한 공연들의 경우 그 작품의 유명세에 비해 줄거리 전달 정도에 급급하고 연극이 가져야 할 통일성이나 응축성을 놓치고 있는 등 공연의 질적 수준이 낮다는 문제가 반복적으로 제기된다.[42] 다시 말해 이러한 작품 선택은 작품의 '이름'을 앞세워 관객을 끌고자 했다는 점에서 상업성이 농후한 것으로 비판을 받는 것이다.

고전 작품의 선택, 해외 화제작의 선택 자체가 문제될 수는 없다. 고전 작품이나 동시대의 문제작을 당대의 관객에게 선보이는 것이나 고전의 재해석은 여전히 중요한 일이기 때문이다. 따라서 1960년대 연극계에서도 고전 작품 및 해외 화제작의 선택이 관객의 흥미를 끌기 위한 것임을 염두에 두면서도 그러한 작품 선택 자체를 비판하지는 않는다. 유명작의 선택이 상업성으로 비판받은 것은, 작품 선택 자체보다 그 '이름'에 걸맞은 완성도가 미비하다는 지점 때문이라고 할 수 있다.

대작들에 대한 공연히 활발했던 1966년의 연극계를 정리하면서 안병

---

41) 美, 「연극단평-적과흑」, 『고대신문』, 1967.9.30.

42) 위의 사례뿐만 아니라, 국립극단에서 공연한 체홉의 <세 자매>, 신협에서 공연한 에드워드 올비의 <누가 버지니아 울프를 두려워하랴> 등 고전 명작과 해외 화제작에 대한 공연에서 이와 같은 지적은 반복되어 등장한다.

섭은 각 극단이 휘황찬란한 레퍼터리를 들고 나왔으나 제대로 소화한 곳이 별로 없었다고 꼬집는다. 서구 대작의 경우 소화가 안 된 무대를 보여주는 정도에 그치고 만 경우가 많았기 때문에 서구의 대작 위주보다 각 극단의 체질에 맞는 작품을 골라야 할 것이며, 안이한 레퍼터리 선정은 지양해야 할 것[43]이라고 비판한다. 이러한 비판은 이듬해에도 반복되는데, 특히 1967년의 극계에서는 연극절에 참여한 극단들의 대부분이 서구 고전이나 동시대의 화제작을 중심으로 한 번역극을 선택했음에도 공연 성과가 낮았다는 점에서 비판의 목소리가 보다 높아지며[44], 극단들이 관객 수에 과민한 것을 문제로 지적하면서 실험성 회복을 요구[45]하고 있는 것을 볼 수 있다. 또한 극단들의 기대와 달리 실제로 관객이 완성도가 낮았던 대작이나 명작의 공연에 적극 호응했던 것도 아니었다는 점에서 대작과 화제작 중심으로 레퍼터리를 선정하면서도 무대의 질적 수준을 견지하지 못하는 공연에 대한 비판은 더욱 타당성을 얻게 된다.

고전이나 화제작을 제대로 '소화'하지 못했으면서 작품의 이름을 내세워 관객을 끌고자 한다는 비판에서 흥미로운 것은 기성 비평가나 대학생 관객 등 '평자'들이 지적하는 지점과 제작자들이 지적하는 지점이 분기되고 있다는 것이다. 이들은 공통적으로 작품 분석 및 해석의 미비를 지적한다. 작품 분석의 깊이는 학구성에 기반을 둔 연극인들의 자기 인식과도 관련된 것이며, 대학생 관객이 호응한 교양으로서의 연극과도 맞닿아 있는 것이었기 때문에 이 지점은 제작자와 관객, 비평가 모두에게 공통적으로 지적된 것이라 할 수 있다. 이때 비평가나 관객들과 달리 제작자들이 명작을 완성도 있게 소화하기 위해 필요한 것으로 무대의 기술적 완성도를 지적하고 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 연극인들은

43) 안병섭, 「66년을 되돌아보며 다시 생각해볼 일들-연극의 양과 질」, 『동아일보』, 1966.12.20.
44) 「제2회 연극절 결산」, 『동아일보』, 1967.11.25.
45) 여석기, 「동인시대도 전환점에」, 『한국일보』, 1969.8.10.

무대가 갖춰야 할 기술적 완성도로서의 '전문성'에 대해 1950년대 중후반부터 중요하게 인식하는데,[46] 전후와 1960년대 초반에는 이 기술적 완성도에서 연기가 중점적으로 문제가 되었다면, 1960년대 후반에는 무대 장치와 조명 효과 등의 기술적 차원에 초점이 맞춰진다.

<파우스트>는 작품으로서의 가치에 더불어 제작비를 많이 들이고 연극의 입장료를 올렸다는 점에서도 화제가 되었다.[47] 앞서 살펴본 <파우스트>에 대한 비평에서 <파우스트> 공연이 입장료를 높였음에도 관객이 거부감 없이 받아들인 것은 좋은 무대만 보여준다면 연극 관객은 인색하지 않기 때문이라고 언급한다.[48] <파우스트>의 성공 이후 제작비와 입장료를 올림으로써 무대의 완성도를 높여야 한다는 제작자들의 논의가 분명하게 나타나기 시작한다. 1967년 국립극단장이 된 장민호는 연극의 수준을 높이겠다는 포부를 밝히며 "무대 바닥에 꺾쇠를 두들겨 박는 원시적인 무대장치"에서 벗어날 것이며, 연습기간을 늘려 공연의 완성도를 갖추고 입장료를 삼백 원 정도로 올릴 것임을 말한다.[49] 제작자들은 "재정적인 뒷받침이 없는 데서 오는 궁색과 빈약의 노출증"[50]에 머무는, 기술적으로 미숙한 아마추어적 수준의 연극이면서 대작을 선택하여 관객을 끄는 것이 상업적 태도라고 규정한다. 그리고 이러한 상업적 태도를 지양하고 전문적 수준의 무대를 보여주어야 한다고 주장한다. 이러한 주장은 신세대 연극인들이 학생극과 자신들을 구별 지으며 전문극단으로 위치하고자 했던 과정에서 본격적으로 제기된다. 기성 연극에

---

46) 1960년대 연극계에서 제기된 아마추어리즘 비판과 전문화 추구에 대해서는 박미란, 앞의 글, 2015 참조.

47) <파우스트>는 A석 삼백 원, B석 이백 원, C석 백오십 원의 입장료를 책정하였는데, 같은 시기 평균 입장료는 백 원이었다. 또한 이 공연은 보통 연극 공연이 제작비로 30만 원 정도를 사용했던 것에 비해 그 배액인 60만 원을 들였고, 결과적으로 30만 원의 흑자를 보았다는 점에서 화제가 되었다.

48) 振, 「중흥 깃발 든 연극계 1년-관객 끌어올 기획을」, 『경향신문』, 1966.12.14.

49) 「양보다도 알찬 연극을-무대시설부터 개량」, 『경향신문』, 1967.1.21.

50) 차범석, 「다시 연극의 대중화를」, 『연극』 창간호, 계간 연극사, 1965.10. 94쪽.

편입되기 위해서는 더 이상 아마추어적 연극으로 남아있을 수 없었으나, 전문극단으로의 변화를 자신들의 문화적 기반인 학구성을 배제하는 방식으로는 이룰 수 없었던 신진 연극인들의 태도가 작품 분석의 깊이와 무대의 기술적 완성도 양자를 확보해야 한다는 주장으로 나타나는 것이다.

앞서 <파우스트>의 제작비 상승이 전문적 무대 효과를 구현할 수 있었던 이유로 제시되면서 스펙터클한 무대에 대한 추구와 이를 뒷받침할 수 있는 제작비 및 입장료 인상에 대한 요구가 나타난다. 국립극단의 <세자매>, 실험극장의 <화니>, 산하의 <베케트> 등, 1967년 이후 각 극단들은 앞 다투어 제작비를 높이고[51], 의상과 소도구, 무대 장치를 제대로 갖춘 공연이야말로 고전을 제대로 소화한 공연이라는 인식이 나타나며, 이를 긍정적으로 평가하는 시선이 나타난다. 산하의 <베케트> 공연은 "의상과 소도구를 제대로 갖"춤으로써 "중세기적인 분위기"를 제대로 살릴 수 있었다고 평가받으며[52], 실험극장의 <화니> 공연은 의상을 통해 연극의 분위기와 인물의 성격을 제대로 구현했다는 평가[53]를 받게 되는 것이다.

무대장치, 의상, 소도구 등에 있어 스펙터클한 무대를 구현하고, 제작비 상승을 만회하기 위해 입장료를 인상하는 것은 현재의 관점에서 보면 상업적 연극의 한 특징이라고도 할 수 있다. 그러나 아마추어적 연극에서 탈피하여 전문화를 이루어야 한다는 전문화 담론과 미숙함을 상업

51) 1967년을 기점으로 제작비 상승이 두드러지는데, 1966을 전후하여 평균 제작비는 30만 원 정도였으나, 1968년 국립극단의 <동트는 새벽에 서다>가 80만 원, 1969년 광장의 <죽은나무 꽃피우기>가 80만 원, 실험극장의 <피가로의 결혼>이 100만 원을 들이는 등 제작비 상승 경향이 나타난다. 이로써 1969년의 평균 제작비는 70~80만 원 선이 된다.

52) 임영웅, 「아쉬운 극적밀도-극단 「산하」의 『베케트』」, 『경향신문』, 1966.9.10.

53) 실험극장은 1백만 원이라는 파격적인 공연비를 들인 것으로, 그리고 그 공연비의 중요한 부분을 의상이 차지한 것으로 화제가 되었다. 「파격적인 공연비-실험극장 <화니> 맹연습」, 『경향신문』, 1967.3.15.

성과 연관 짓는 상업성 담론이 만나는 지점에서 한국 연극의 아마추어성이 무대적 완성도에서도 나타난다는 시각이 제기되고, 연극의 예술적 완성도를 높이기 위해서는 제작비 상승과 입장료 상승이 불가피하다는 논리가 중심을 차지하게 된다. 이는 신진 연극인들이 1960년대 후반 전문극단으로서의 위치를 공고히 해 나가고자 하는 과정에서 학생극과 구분되는 정체성을 만들어가고자 한 결과라고 할 수 있다.

5. 결론

이 연구는 1960년대 한국 연극계에서 제기된 상업성 담론을 살핌으로써 이 시기 연극계가 만들어내고자 했던 연극의 상(像)과 연극계의 변화 양상을 밝히고자 하였다. 먼저 상업성 담론을 통해 연극적인 것과 비연극적인 것을 구분하면서 연극 예술의 성격을 새롭게 규정하고자 한 지점을 살펴보았다. 1960년대 연극계는 상업성 담론을 통해 연극의 내적인 요소와 외적인 요소, 연극적인 것과 비연극적인 것을 구분하면서 '예술로서의 연극'이 가져야 할 조건을 규정해 나간다. 이때 연극배우가 아닌 스타를 활용하거나 배우 개인의 기교나 장면의 기교가 두드러지는 것을 비연극적이고 상업적인 것으로 규정하여 비판하고, 연극배우로서의 정체성과 사명감, 연기를 비롯한 연극의 '내적 요소'의 조화와 통일성, 공연의 앙상블을 연극 예술이 갖춰야 할 조건으로 제시한다. 이러한 연극의 상은 당대 연극계에서 기성연극인과 신진연극인 양쪽으로 폭넓게 인정받았으며, 공연에 대한 비평은 대부분 이 기준을 얼마나 달성하고 있거나 미달하고 있는가에 따라 이루어지며 '순수 연극'의 성격을 만들어나간다.

이러한 '예술로서의 연극' 규정은 이를 애호하고 감상할 수 있는 관객에 대한 요구와 맞물린다. 과거의 관객과 현재 및 미래의 관객을 구분하

는 것은 연극의 본질적인 가치를 관객과의 정서적 합일에서 찾았기 때문이라고 할 수 있다. 전후 이후 연극계는 연극만이 지닐 수 있는, 그리고 연극이 고대부터 현대까지 지니고 있는 가치로서 관객과의 정서적 교류와 일체감을 강조하고 연극이 이런 특성으로 인해 공동체의 정서를 순화하고 공동체를 유지해 오는 데 기여했음을 지적한다. 이러한 연극관과 더불어 대학생 관객이 중심을 차지하면서 관객의 선택을 받은 작품이 곧 좋은 작품으로 여겨지는 시각이 나타나게 된다.

이때 대학생 관객의 관심을 끌기 위해 고전 명작이나 화제작을 레퍼터리로 선택하였으나 완성도가 낮은 공연 또한 상업적인 태도로 비판을 받는다. 고전이나 화제작을 제대로 '소화'하지 못했으면서 작품의 이름을 내세워 관객을 끌고자 한다는 비판은 비평가나 관객, 제작자 모두에게 제기되었으나, 비평가와 관객이 주로 작품 분석 및 해석의 미숙함을 지적한 반면, 제작자는 여기에 더하여 무대의 기술적 완성도의 미숙함을 지적한다는 점에서 차이를 보인다. 제작자들은 '학예회 수준'의 무대, 즉 비용의 부족으로 인해 엉성한 수준의 무대에 머물러 대작을 소화하지 못하고 있다고 지적하고 무대장치, 의상, 소도구 등에 있어 스펙터클한 무대를 구현하고자 한다. 이 같은 주장 속에서 연극의 예술적 완성도를 높이기 위해서는 제작비 상승과 입장료 상승이 불가피하다는 논리가 중심을 차지하게 된다.

1960년대의 상업성 담론 속에서 만들어지는 '순수하고 완성도 있는' 연극 예술의 성격은 연극계가 마주했던 위기에 대응하는 방식이었다고 할 수 있다. 연극의 가치를 정서의 순화와 합일에서 찾는 것은 연극계가 사회에 대해 연극의 가치를 주장하는 논리의 핵심을 이룬다. 1960년대 검열 제도 아래에서 연극은 쇼 등 다른 공연과 한 데 묶여 공연법의 규제를 받았으며, 드라마센터 건립 시 흥행장을 학교 근처에 둘 수 없다는 항의를 받기도 한다. 연극을 흥행적인 것으로 보는 사회적 시선이나 제도에 대해 연극계는 연극이 영화나 쇼와는 구분되는 것이며 정서 순화

와 교육적 가치를 지닌 순수예술이라는 점을 강조한다. 연극의 생존을 순수성을 구성하고 이를 존립 근거로 삼음으로써 위기에 대응하고자 했던 것이다. 또한 전문화 담론과 상업성 담론이 교차되는 지점은 신진 연극인들이 스스로를 기술적으로 미숙한 학생극과 구분하며 전문극단으로 위치시키고자 하는 시도를 보여준다. 1960년대 연극장 내에서 연극 주체들은 상업성 담론을 적극 활용하여 연극의 성격을 재규정하고 연극계의 과제에 대응했으며, 자신들의 정체성과 역할을 구축하고자 했던 것이다.

참고문헌

1. 자료

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

2. 논저

권정희, 「근대 연극장의 재편과 '흥행' 개념」, 『한국극예술연구』 제42집, 한국극예술학회, 2013, 13-52쪽.

김유미, 「1970년대 평단의 상업성에 대한 태도 연구」, 『한국연극학』, 제62호, 한국연극학회, 2017, 5-34쪽.

김지현, 「동인제극단의 연극대중화 양상」, 경북대학교 석사학위논문, 2005.

박경선, 「극단 '가교' 연구」, 『한국극예술연구』 제41집, 한국극예술학회, 2013, 103-137쪽.

박미란, 「1950-60년대 연극의 아마추어리즘 비판과 전문화 추구의 의미」, 『한국극예술연구』 제50집, 한국극예술학회, 2015, 193-224쪽.

_____, 「1960년대 한국연극의 소통 방식과 현대극으로의 전환」, 서울대학교 박사학위논문, 2019.

박성봉, 『대중예술의 미학』, 동연, 2001.

백로라, 「1960년대 '연극대중화' 운동과 '대중' 담론」, 『인문언어』 11(1), 국제언어인문학회, 2009, 175-201쪽.

서연호, 『한국연극사-근대편』, 연극과인간, 2003.

양승국, 『한국근대연극비평사 연구』, 태학사, 1996.

유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교 출판부, 1996.

이광욱, 「1930년대 한국 신극운동의 전개과정과 담론 구조」, 서울대학교

박사학위논문, 2018.
이미경,「극단 실험극장사 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2003.
이진아,「연극전문비평과 연극학 형성기의 계간『연극』의 의미」,『한국예술연구』제22호, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2018, 77-98쪽.
_____,「1950-60년대 잡지의 해외연극론 수용」,『한국연극학』제72호, 한국연극학회, 2019, 31-76쪽.
정호순,『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과인간, 2002.
_____,「1920년대 연극론의 구조와 이념-1920년대 전반기 연극론의 계몽의식을 중심으로」,『한국극예술연구』제22집, 한국극예술학회, 2005, 79-110쪽.
빠트리스 파비스,『연극학사전』, 신현숙・윤학로 옮김, 현대미학사, 1999.

<Abstract>

The Identity of Korean Theater Art and Commercial Discourses in the 1960s

Park, Mi-Ran*

This study would investigate and reveal the image of theater that the play scene would create at this time and the changing patterns of the play scene by examining the commercial discourses raised in the scene of Korean plays in the 1960s. First, this study examined the point in which they would newly define the nature of theatrical art, distinguishing the theatrical from the non-theatrical through commercial discourses. The criticisms at this time defined and criticized that it would be non-theatrical and commercial to utilize stars instead of stage actors or show the actors' personal technical skills or the scenes' technical skills noticeably and present self-consciousness as stage actors and the ensemble of performances as the conditions with which theatrical art should be equipped. In addition, the 'true audience' of a play is limited to the audience with the ability to love and appreciate it, not the general public because the intrinsic value of the play has been found in emotional unity with the audience. Along with this view of the theater, as college student audience take the center, there is an aspect that the works selected by the audience are considered good ones. At the time, they chose classical masterpieces or popular works as their repertory to draw the

* Sungkonghoe University

attention of college student audience; however, low-quality performance is also criticized as a commercial attitude. This criticism is earnestly raised in the process in which emerging actors would distinguish their plays from technically inexperienced student plays and position themselves to a professional play company. In the theater in the 1960s, theatrical subjects redefined the nature of theater, actively utilizing commercial discourses and responded to the tasks of the play scene to construct their identities and roles.

Key Words: Commercial discourse, Commercial play, Theatrical, Theater audience, College student audience, Specialization of play

▌논문접수 : 2021년 12월 10일
▌심사완료 : 2021년 12월 21일
▌게재확정 : 2021년 12월 24일