

1990년대 초중반 여성연극의 대중연극적 본질

이영미*

1. 머리말
2. 대중연극 붐으로서의 여성연극
3. 여성연극을 둘러싼 오해와 실패의 사례들
4. 여성연극의 의의와 여성주의 연극의 위치
5. 맺음말

국문요약

이 글은 1990년대 초중반에 이른바 여성연극이라고 불려진 연극작품들을 대상으로 하여, 이러한 작품들이 쏟아져 나오고 수많은 관심을 모았던 현상, 즉 1990년대 초중반 여성연극 붐이라는 현상이 지니고 있는 본질을 분석하고자 한 글이다. 또한 이들 여성연극이라 지칭된 작품들과 구별되는 기획자와 창작자의 여성주의적 실천의 지가 돋보이는 작품들이 이러한 현상 속에서 어떤 방식으로 존재하고 있었는가 하는 것도 이 글에서 이야기하고자 하는 또 하나의 지점이다.

1986년 극단 산울림에서 박정자 주연의 <위기의 여자>가 흥행에 성공을 거두며 몇 년 동안 거듭 재공연된 후, 이른바 여성연극이라 불린 작품들이 수백 회 흥행을 기록한 것은 우리 연극계에서 전무한 새로운 현상이었다. 이 시기 여성연극 현상은 창작제작의 주체가 여성이라거나 작품의 주체의식이 여성주의적이라는 것으로는 잘 설명되지 않는다. 오히려 이 시기 여성연극의 핵심은 여태까지 연극계의 고정층이 아니었던 여성 대중 관객과 스타 여배우였으며, 이 여성연극 현상은 당시 우리 연극

* 한국예술종합학교 한국예술연구소 책임연구원.

계의 중심에 대중예술적 현상이 급증하는 것과 맞물린 일종의 대중예술적 현상이라고 보는 것이 옳다. 그런 점에서 이들 작품에 대해 많은 평론가들이 한계로 지적한 통속성은, 이들 작품의 한계가 아니라 본질이다. 경제성장과 여성에 대한 교육기회의 확대로, 여성이 스스로 자신의 존재와 욕망에 대해 긍정적으로 사고할 수 있게 된 시기에, 이러한 대중예술이 출현한 것으로 보아야 하는 것이다. 그러나 이 시기 여성 연극의 여성주의적 의의는 바로 이 지점에서 멈추어 있으며, 좀더 나아간 여성주의의 식을 보여주지는 못하고 있었다.

당시 여성연극이 이러한 본질을 지니고 있었기 때문에, 작품만으로 평가하자면 여성주의적인 작품들이 정작 연극시장 안에서는 여성연극의 범주에서 논의되지 못하거나 오해되기 일쑤였다. 여성연극 붐을 주도한 관객들은 자신들의 대중예술적 욕망의 범위를 넘어서는 여성주의적 작품에 대해 그다지 관심을 보이지 않았고, 이에 영합한 일부 창작자가 여성주의적 희곡을 잘못 해석하는 경우까지 있었다.

이러한 흐름 속에서 여성문화예술기획의 <자기만의 방>(1992)은 이 시기 여성연극의 한계를 지적하며 '본격 페미니즘연극'을 표방했다는 점에서 남다르다. 이들 작품은 산울림을 중심으로 한 여성연극과 주제의식에서 확실한 차별성을 보여주며 여성주의연극의 역사에 큰 획을 그었으며, 나름의 흥행 성공으로 여성연극 붐이 신촌 산울림극장의 부유한 중년 여성 관객에 머물지 않고 대학로의 젊은 관객들로까지 확산되는 데에 기여했다. 그러나 이들의 흐름은 오래 지속되지 못했다. 왜냐하면 이들의 인기는, 대중예술적 성격을 지닌 여성연극 붐에 기대어 있었기 때문이다. 따라서 이들은 대중연극적 붐이 끝나버린 1995,6년 이후에는 동반하락했다. 즉 이들은 몇 작품으로 여성주의 의식을 강하게 지닌 작품을 올리는 데에 그쳤을 뿐, 여성주의연극으로 연극계에서 확연한 색깔을 지닌 연극적 흐름을 구축하며, 여성주의 의식의 대중적 확산으로 여성운동 발전에 기여하고, 여성연극의 고정 팬들을 형성시킴으로써 자신들의 활동의 지속성을 보장받는 데에는 이르지 못했던 것이다. 1980년대 진보적 여성운동 속에서 성장해온 여성연극의 역량과 결합하거나 연극계 내의 진보적 세력과의 연대를 통하여 자신들의 활동을 지속할 아무런 근거를 구축하지 못한 채, 여성연극 붐은 끝나버렸다. 이른바 여성연극의 붐 속에서 주류 여성연극을 비판하면서 등장한

여성문화예술기획의 연극은, 그 몫 덕분에 쉽게 성공했고 그 몫을 활성화시키고 약간의 진전을 이루는 데에 기여했지만 그 한계를 극복하지 못했다. 그런 점에서, 냉정히 말하자면, 그것 역시 대중연극적 여성연극의 성격을 크게 벗지 못했다고 이야기할 수 있는 것이다.

주제어

여성연극, 극단 산울림, 여성주의, 대중예술, 스타 여배우, 여성문화예술기획.

1. 머리말

수많은 예술들이 그러하지만 특히 대한민국의 연극계의 연극¹⁾은 여성 관객, 좀더 정확하게 말하여 여대생으로 대표되는 고학력 여성 관객에 기대어 살아가고 있다. 그럼에도 불구하고 한국 현대연극사에서 ‘여성’이란 접두어를 가진 연극현상의 몫은 오로지 1990년대 초중반에만 등장한다.

이 글에서는 1990년대 초중반 몫을 이루었던 여성연극이 어떤 본질을 지니고 있으며, 그 속에서 여성주의 연극이 어떤 선택을 하며 어떤 위상을 지녔던가에 대한 이야기를 하고자 한다.

여기에서 ‘여성연극’과 ‘여성주의연극’은 다른 함의를 갖는다. 1990년대 초반 여성연극이라고 이름 붙여졌던 상당수의 작품들이 있었다. 일찍이 1986년 극단 산울림에서 박정자 주연의 <위기의 여자>가 성공을 거두며 몇 년

1) ‘대한민국 연극계의 연극’이라는, 관형어를 두 개씩이나 붙인 복잡한 표현을 한 것은 일제시대와는 다른 분단 이후의 연극, 그 중에서도 신파극, 악극, 창극 등 1950년대까지 인기를 모으던 대중연극들이나 마당극 등과 다른 이른바 신파극의 후예들로 이루어진 소위 연극계의 연극들만을 지칭하게 위해서이다. 대개 연극계에서 이것에만 관심을 기울이고 평론과 연구의 대상도 여기에 집중되는 경향을 보이지만, 실상 이것은 대한민국의 연극문화의 한 부분일 뿐이다.

동안 거듭 제공연된 후, 극단 산울림에서 1991년 박정자 주연의 <엄마는 오십에 바다를 발견했다>, 원작 소설을 윤석화가 직접 각색하여 출연까지 한 <그대 아직도 꿈꾸고 있는가>, 1992년 윤석화 일인극 <딸에서 보내는 편지>, 극단 이름이 나오지 않은 채 그저 '김지숙 모노드라마'라고만 설명된 1991년 <로젤>, 1994년 손숙 일인극 <셜리 발렌타인 그녀의 하루>로 이어지면서 수백회 공연, 기록적인 매진 행진을 기록하는 공연들이 줄을 이었다.²⁾ 주로 여성관객들이 보러 오는 여성들의 이야기를 다룬 이들 연극들을 세칭 여성연극이라고 부르기 시작했는데, 흥미로운 현상은 1992년 여성문화 예술기획의 <자기만의 방>을 필두로 '페미니즘연극'을 기치로 내건 작품들이 새롭게 등장했다는 것이다. 이들은 일반적으로 여성연극에 포함시켜 거론되지만, 이들이 산울림을 중심으로 한 다른 여성연극과 자신들의 차별성을 강조하는 말로 '페미니즘' 즉 여성주의를 내걸었다는 점이 흥미롭다. 이는 이 시기의 태반의 여성연극이 페미니즘연극, 즉 여성주의연극이 아니라는 판단을 근거로 하고 있기 때문이다.

여성연극의 학문적인 범주나 의미를 규명하는 일은 이 글의 초점은 아니다. 사실 이 시기의 어떤 작품들을 여성연극으로 포함시킬 것인가의 문제는 매우 까다로운 문제이다. 창작자가 여성주의적 의식을 지니고 창작한 것이 확실한 작품, 제작자 측에서 여성연극이라고 홍보한 작품, 언론에서 여성연극이라고 지칭한 작품, 평론가가 여성연극이라고 지칭한 작품 등등, 각기 다른 기준에 따라 포함되는 작품은 매우 달라진다. 적어도 <위기의 여자>나 <자기만의 방>을 여성연극 혹은 여성주의연극으로 보는 데에는 이의가 없지만 윤석화의 일인극 <목소리>, 윤석화 주연의 <프쉬케 당신의 거울>, 이주실 주연의 <영국인 애인>, 신애라 주연의 <신의 아그네스>, 여성인물들이 중

2) 이 시기 윤석화나 박정자 주연의 작품에서는 주말공연이 한 달 전에 예약이 끝나버리는 등, 한국연극계에서는 전무한 일들이 일어나고 있었다.

심이 된 이강백 작 <자살에 대하여>(이는 당시 여성연극이라 홍보되었다, 그외 <내 사랑 히로시마>, <스티밍-육탕의 여인들>, <혀>, <사랑과 배신>(원제 <모르간산을 내려오며>), <여성반란>아리스토파네스 <류시스 트라테> 번안 등을 여성연극이라는 이름 아래 포함시킬 수 있는 것인지, 만약 그러하다면 그럴 때에 여성연극은 무엇을 의미하는지를 가늠하는 일은 결코 쉬운 일이 아니다. 그러나 이 글에서는 이러한 구분을 정교하게 하는 것로부터 이야기를 시작하지는 않으려 한다.³⁾ 이 글에서 필자가 관심을 두는 것은, 일반적으로 이 시기의 여성연극이라 불리는 작품이 쏟아져 나오고 수많은 관중을 모았던 현상, 즉 1990년대 초중반 여성연극 붐이라는 현상이 지니고 있는 본질이다. 다음 장에서 본격적으로 이야기할 것인바, 이 여성연극 붐이 반드시 여성주의연극의 붐으로 동일시될 수 없다는 것이 필자의 생각인데, 그렇게 보자면 이 시기 여성연극이라는 호칭으로 함께 불렸던 일군의 여성주의적 연극, 좀더 정확하게 말하자면 기획자와 창작자의 여성주의적 실천의지가 돋보이는 작품들이 이러한 현상 속에서 어떤 방식으로 존재하고 있었는가 하는 것이 이 글에서 이야기하고자 하는 또 하나의 지점이다.

3) 여성연극과 여성주의연극이라는 용어에 대해서는 김옥란이 정리하고 있는 것에 대체적으로 동의하는 바이다.(뒤의 각주8의 내용 참조.) 그러나 1990년대 초중반에 여성연극이라 불려진 것들은 이러한 일반적인 정의로는 설명되기 힘들다. 이를 정확하게 이야기하자면 1990년대 초중반 여성연극이라 불려진 연극'이라고 이야기할 수밖에 없는데, 이는 김옥란이 규정한 여성연극, 여성주의연극, 그 어느 쪽과도 일치하지 않는다 이 글에서는 바로 이를 주요한 분석 대상으로 삼고 있다. 그런 점에서 일반적인 용어 규정의 문제는 이 글에서는 본격적으로 다루지 않으려 하는 것이다. 또한 이 글에서 특별한 설명 없이 '여성연극'이라고 이야기하는 것들은, '1990년대 초중반 여성연극이라 불려진 연극'을 의미함을 밝혀둔다.

2. 대중연극 붐으로서의 여성연극

1990년대 초중반 여성연극이 지닌 여성주의적 의의에 대해 많은 논자들이 기본적으로 인정을 하면서도, 이 작품들이 지나치게 상업적이거나 통속성의 한계를 지니고 있다는 지적은 많이 이루어져 왔다. 김윤철은 <로젤>, <엄마는 오십에 바다를 발견했다> 등의 작품의 공연평에서 과도한 감상성에 대해 거듭 지적하고 있다.⁴⁾ 심정순은 연극계의 “대중문화 현상이 여성연극의 상업화로 나타나고 있다”고 지적하면서, “공연의 여성 중심적 주제는 약화되고, 기껏해야 재미있게 ‘시간을 때울 수 있는’ 대중 오락극으로 변질되고 있다”⁵⁾고 비판한다.

그러나 결론부터 이야기하자면, 이 시기 여성연극의 대중문화적 현상은 한계가 아니라 본질이었던 것이 필자의 생각이다. 필자는 당시에 이러한 지적을 한 바 있는데⁶⁾, 이후 박광수, 김옥란 등도 이에 대체로 의견을 같이하고 있다.⁷⁾ 단 김옥란은 이들 여성연극에 대하여 여성주의적 의식의 많고 적음을 불문하고 한국연극계의 담론의 장에 ‘여성’이라는 항이 생겨났다는 점을 적극적으로 평가하면서, 여성이 생산의 주체가 된 연극으로서의 ‘여성연극’이라는 개념을 여성해방론적 입장을 지닌 ‘여성주의연극’과 구분한다.⁸⁾ 여기에서 <위기의 여자>가 오증자라는 여성기획자, 각색자 정복근이라는

4) 김윤철, 「무대와 객석의 거리 못 좁혀」, 『주간조선』 1991.2.17

김윤철, 「지나친 감상주의에 빠져 감동 격감」, 『주간조선』 1991.7.21

5) 심정순, 「요즈음 연극에 나타난 ‘대중문화’ 현상 1992년 말 시점에서」, 『한국연극』 1992.11, 심정순 「글로벌 시대의 한국연극공연과 문화 II」에 재수록, 푸른사상, 2003, 61쪽.

6) 이영미, 「커피처럼 부드러운 여자와 고급연극의 몰락」, 『말』 1992.11, 이영미 『서태지와 꽃다지』에 재수록, 한울, 1995.

7) 박광수, 「여성연극의 제자리 잡기」, 『객석』, 1994.4, 227쪽.

김옥란, 「여성연극의 상업성과 진정성」, 『한국 현대회극과 여성성/남성성』, 연극과인간, 2004, 168-170쪽.

8) 김옥란, 「여성작가와 여성주의적 시각의 전유방식」, 같은 책, 188-204쪽.

여성극작가, 박정자라는 여배우의 존재가 중요해진다. 그러나 필자는 이 시기 여성연극 현상의 핵심에서 여성이 연극의 생산주체가 되었다는 점은 그다지 중요하다는 생각이 강하다. 따라서 이 시기 여성연극이 한국연극계의 담론에서 ‘여성’이라는 항을 부각시켰다는 점에서는 동의하지만, 그 특성에서는 조금 다른 의견을 지니고 있다.

좀더 상세히 말하자면, 이 시기 여성연극 현상의 중요한 지점은 창작·제작 주체로서의 여성이 아니라, 시장을 좌우한 여성 관객과 그들을 이끌어낸 스타 여배우였다는 것이 필자의 생각이다. 실제 이 시기 여성연극의 작품을 좌우지한 창작 주체들의 상당수는 남성이었다. <위기의 여자> 역시 작품을 최종적으로 책임진 연출가는 임영웅이었고, 이후 여성연극의 타이틀을 달고 나온 산울림의 수많은 작품도 모두 임영웅 연출이었다. 여기에서 극단의 기획자이자 임영웅의 아내인 오증자가 어느 정도의 역할을 했는지를 상세히 점검해볼 필요가 있겠으나, 극단 산울림의 리더이자 작품의 색깔을 결정하는 중심인물은 오랫동안(그리고 지금도) 임영웅으로 알려져 있다. 여성연출가는 <로젤>의 최강지와 <첼로>, <그 여자 김수임>으로 정복근과 지주 컴비를 이룬 한태숙 정도에 불과하다. 극작가도 남성 극작가인 경우가 많다. 문학이나 미술 등과 달리 창작·제작에 간여하는 사람이 많은 연극의 특성을 생각할 때에, 이 경우 작품의 핵심을 누가 좌우하는가를 점검하면 좀더 정확한 결론이 나오겠지만, 여성문화예술기획의 작품처럼 여성주의를 표방한 작품을 제외하고는(여성문화예술기획은 남성 연출가가 연출한 경우가 많지만 그 경우 용병의 역할이었다고 보인다) 여성 창작자가 그다지 크게 돋보이지는 않는 편이다.

이 시기 여성연극 현상에서 두드러진 점은 창작·제작의 주체보다는 여성 관객과 스타 여배우이다. 그 전형적인 모습은 이 현상을 촉발한 첫 작품인 <위기의 여자>에서부터 확연히 나타난다. 1986년 <위기의 여자>로, 여태

까지 좋은 연기력에도 불구하고 외모의 한계 때문에 개성 있는 조연 이미지를 벗어나지 못했던 연극배우 박정지는 관객의 흥미와 동일시 대상인 스타가 되었고, 이후 박정지의 후원회 꽃봉지회가 결성되어 그의 연극 공연의 조직된 관객으로 기능하고 있다. <위기의 여자>는 전혀 예상치 않게 중년 기혼 여성 관객을 소극장으로 끌어들이고, 극단 측은 이들을 위하여 주부 관객이 저녁식사 시간 전에 귀가할 수 있도록 평일 3시 공연을 신설하고 강남에서 신촌 산울림소극장을 연결하는 셔틀버스를 운행하는 등의 배려를 할 정도가 되었다.

이후 여성연극 붐을 이끈 작품들은 이 두 가지 지점을 공통적으로 보이고 있다. 스타 여배우는 윤석화, 김지숙, 이주실로 확대되고, 뒤늦게 연극 이외의 매체에서 인지도를 얻었던 윤소정, 손숙이 이 대열에 합류했다. 이들은 그 이전에 연극계에서 배우가 두각을 나타내는 것과는 전혀 다른 특성을 보였다. <에쿠우스>의 강태기, <로물루스대제>의 권성덕, <시즈위벤지는 죽었다>의 전무송과 이호재, <아일랜드>의 서인석, <신의 아그네스>의 윤석화 등, 그 이전의 연극배우의 명망성은 특정 작품의 아우라 안에 있었다. 그러나 이 시기 여성연극의 스타여배우는, 특정 작품의 아우라를 넘어서서 이후 다른 작품의 안정된 흥행을 보장해주는 요소가 되었으며, 여배우의 존재가 작품의 제작을 좌우하는 가장 중요한 요소로 작용할 정도로 위력을 보였다. 이러한 스타 여배우라는 존재는 여태까지 본격예술로서의 위상을 지니고 있던 연극과는 상당히 이질적인 대중문화적 현상이라고 할 수 있다. 이후 브라운관이나 스크린 스타들의 연극무대 나들이가 잦아져, (여성연극과 무관하지만) 최화정, 신애라, 고두심, 강부자, 윤여정, 김미숙, 하희라 등으로 이어졌다.

관객도 새로웠다. 만성적인 관객 기근현상을 보였던 연극계에 매진행진도 놀라운 것이려니와, 1960년대 이후 우리 나라의 연극 관객은 대학생이 중심이었던 것에 비한다면, 중년 여성 관객이 중심이 되는 이 현상은 전무한 것이

다. 물론 이들이 주도하여 불기 시작한 여성연극 바람은 여성연극 바람은 여대생, 중년 남성, 청장년 직장여성 등을 극장으로 끌어들었다. 이 새로운 관객은 문화적인 엘리트의식을 지닌 여태까지의 본격예술의 수용층과는 상당히 다른 대중예술의 관객으로서의 성격을 지니고 있었다.

한편 작품의 질 역시 <위기의 여자>에 비해 여성주의적 성격이 열어지는 추세였다. <위기의 여자>가 남편의 외도라는, 중년 여성들을 자극하는 대중극적 요소를 지니고 있었음에도 불구하고 한 중년 여성이 남성의존적인 자신의 삶과 가족에 대한 자성과 자각으로 나아가는 과정을 비교적 충실히 형상화한 것에 비해, <딸에게 보내는 편지>, <로젤>, <엄마는 오십에 바다를 발견했다>, <첼로>, <11월의 왈츠> 등은 이러한 오히려 대중적인 애정극적 성격, 멜로드라마적 성격이 상대적으로 강했다. 그나마 <셜리 발렌타인 그녀의 하루> 정도가 <위기의 여자> 정도의 수준을 유지하고 있다고 할까

흥미로운 것은 위의 두 요소인, 스타 여배우와 대중적인 여성 관객의 만남은, 내용적으로 여성연극이라고 부를 수 없는 작품에까지 여성연극적인 흥행 현상을 만들어 내고 있다는 점이다. 예컨대 <목소리>나 <영국인 애인>, <당신의 침묵>(우자 알버트) 번안, <내 사랑 히로시마>, <그 자매에게 무슨 일이 일어났나>는 물론 심지어 브레히트 작품을 박정자 일인극으로 재구성한 <그 여자 억척어멈>, 역사극적 성격이 강한 <덕혜옹주>, <그 여자 김수임>에 이르기까지 이들 관객은 스타 여배우를 보기 위해 극장에 몰려들었고, 스타 여배우들은 관객의 적극적 시선을 받기 위한 비정상적으로 적극적인 연기에 골몰하는 모습을 보여주었다. 앙상블을 깨는 튀는 연기, 극의 흐름과 무관한 노래나 춤, 심지어 벗는 연기까지 불사하였고 이는 자신의 팬을 다시 극장으로 오도록 만드는 힘이 되었다.

이는 이 시기 여성연극 현상이 대중극적 현상임을 보여주는 가장 중요한 근거이다. 이는 당시 연극계의 흐름과도 맞아떨어지는 것이었다. 1991년부터

연극계에서는 주류 연극계의 한복판에 대중문화적 현상이 나타나는 기현상이 벌어지고 있었다. 1991년부터 5,6년 간은 1960년대 이래 유례없는 호황기였다. 관객의 수와 극장 수가 급격히 늘고 기획자들이 빈 극장을 잡기 위해 혈안이 되어 있던 시기였다. 1980년대에 주류를 이루던 역사나 사회, 인간존재의 문제를 다룬 진지한 연극에 급격히 관객이 줄면서, 대중적인 로맨틱 코미디물, 벗기 연극, 뮤지컬 등의 대중적인 작품에 관객이 몰리며, 동인제가 몰락하면서 기획사가 새로운 제작 주체로 대두되고, 베스트셀러 소설이나 영화, 드라마 등을 연극화하는 안정된 이윤을 바라는 제작이 늘어나고, 스타 중심의 제작 관행과 세련된 홍보가 이루어지는 등 대중문화적 현상이 뚜렷해지고 있었다. 무엇보다도 이전과는 다른 성향의 관객이 연극으로 몰리면서 기존의 관객들의 성향까지 변화시키고 있었다. 여성연극 바람은 바로 이런 현상의 한 가운데 있었다.

여성주의 의식을 드러내보이는 작가가 뚜렷이 잡히지 않는다는 것도 이 시기의 여성연극이 대중연극적 현상임을 입증하는 근거이다. 오로지 정복근 정도를 꼽을 수 있는데, 여성에 대한 이야기로는 초기 작품인 <덧에 걸린 집>은 여성연극이라기보다는 그가 1980년대 내내 해왔던 역사와 사회에 대한 이야기로 받아들여졌고, 이후 작품들은 스타에 의존하는 여성연극의 모습을 고스란히 보여주는, 다분히 주문생산된 느낌의 작품들이었다. <덕혜옹주>나 <그 여자 김수암>은 역사에 대한 그의 관심과 스타 여배우를 기용하는 대중적인 여성연극이라는 두 측면이 절충되어, 그의 1980년대적 성과에 못 미쳤다.

이 시기 여성연극 붐이 대중극적 현상이라고 해서, 그 여성주의적 의의가 줄어들지는 않는다. 경제성장과 여성에 대한 교육기회의 확대로, 여성이 스스로 자신의 존재와 욕망에 대해 긍정적으로 사고할 수 있게 된 시기에, 이러한 대중예술이 출현하는 것은 당연하기 때문이다. <위기의 여자>가 주

목받던 그 시기가 바로 김수현 작 <모래성>이 폭발적인 인기를 얻은 직후이며, 1990년대 초중반 여성연극이 붐을 이루던 시기가 주찬옥 작 <여자는 무엇으로 사는가> 같은 수작이 대중의 시선을 모으던 시기였다. 그러나 이 시기 인기 높았던 여성연극 작품 중에서 <모래성>이나 <여자는 무엇으로 사는가> 정도가 지닌 여성주의적 성취를 크게 넘어서는 작품을 찾기가 쉽지 않았다. 크게 인기를 얻은 여성연극은 방송극들처럼 가족과 부부 관계 안에서 문제를 소재로 하면서 그 이상의 심화된 인식으로는 나아가지 않고 있지 못한 채 애정극적 재미에 매몰되어 있다. 당시 여성관객들의 정당한 욕망의 발현이라는 긍정적인 계기에도 불구하고 이것의 충족 이상으로는 나아가지 못하고 있는 것이다.

텔레비전 드라마와 다를 바가 없음에도 불구하고 불편한 교통과 좁은 좌석을 불사하고 연극 공연장으로 관객이 몰려오는 것은, 또 다른 이유가 있어 보인다. 그것은 연극이라는 문화가 지니는 고상한 이미지, 즉 텔레비전 드라마를 시청할 때와는 달리 연극을 관람한다는 행위가 훨씬 고상한 문화생활을 하고 있다는 충족감을 주기 때문이다. 특히 산울림의 여성연극들이 그러했는데, 대부분 서양 작품인데다가, 서양 분위기를 풍기는 스타 여배우들의 번역극 투의 연기, 임영웅 연출이 만들어내는 무대의 소품이 주는 럭셔리한 분위기 등이 이를 만족시켜주는 중요한 요소가 되고 있다고 보인다.

3. 여성연극을 둘러싼 오해와 실패의 사례들

이 시기 여성연극 붐의 본질이 대중연극적 현상이었음을 보여주는 여러 예들이 있다. 앞서도 스타 여배우와 여성 대중 관객의 만남이, 전혀 여성연극이라 할 수 없는 작품들에서 나타나고 있음을 이야기한 바 있는데, 이외에도

흥미로운 사례들이 이 시기 여성연극 붐의 본질을 명확하게 말해주고 있다.

첫째, 여성주의적인 작품임에도 불구하고 전혀 여성연극으로서 부각되지 못한 작품들이다. 예컨대 실험극장의 <스티밍 욕탕의 여인들>, 극단 세미 <오픈 커플> 등이 그것이다. <스티밍 욕탕의 여인들>은 영국 빈민지역의 공중목욕탕의 단골 여성고객들이, 공중목욕탕 폐쇄명령에 항의하여 투쟁하는 이야기이다. 이 허름한 공중목욕탕은 창녀, 늦깎이 여대생과 그의 친구인 소심한 기혼여성, 정신지체 여성과 그의 노모 등 다양한 여성들이 쉬면서 흥금을 털어놓는 공간이었는데, 당국에서 이 낡은 공중목욕탕을 헐고 도서관을 짓겠다는 정책을 발표한다. 이들은 이것이 돈 없는 여성을 복지의 사각지대로 모는 불합리한 정책이라고 판단하고 당국과 여론을 상대로 투쟁하면서 인간으로서의 자긍심과 여성으로서의 연대감을 획득한다. 이 작품은 여성 개인의 존재와 사회적 위상에 대한 자각이라는 여성주의적 주제의식을 지닌 수작이었는데, 이 당시 연극계와 관객의 관심은 오로지 여배우들의 노출에만 두어졌다. 상당한 흥행에도 불구하고 그것의 여성연극적 의의는 부각되지 않았다.

<오픈 커플>은 프란츠 라메가 그의 남편인 다리오 포와 함께 쓴 작품으로, 오랫동안 룹런한 작품이다. 노조원이자 바람둥이인 남편이 마음 놓고 바람을 피우기 위해 개방부부를 제안하지만, 결국 아내가 애인을 연자 자살하고 만다는 즐거리로 남성의 허위의식을 풍자한 코미디이다. 다리오 포 스타일의 독특한 풍자적인 언어와 대중적 감각이 빛나는 작품이었지만, 극단과 극장, 연출과 배우의 질감 등으로 인해 당시 대학로 뒷골목에서 유행하던 <침대소동>, <보잉보잉>, <살아보고 결혼하자> 등의 로맨틱 코미디류와 동일한 맥락으로 받아들여지고 말았다.

이 두 작품은 스타 여배우를 내세운 여성연극에 비해, 훨씬 여성주의적인 작품이지만, 중년 여성관객을 끌어들이기 위한 멜로드라마적 비애나 스타 여배

우가 없었기 때문에 여성연극이라는 맥락으로 받아들여지지 못한 경우이다. 이는 당시 이른바 여성연극이 어떤 조건을 요구하고 있었는지를 보여주는 지점이다.

둘째, 극단 민예의 <그 여자의 소설>(엄인희 작, 강영걸 연출) 압구정동 공연의 참패도 비슷한 예이다. 극단 민예의 <그 여자의 소설>은 일제 말과 6·25 전쟁 등 격동기를 살아온 우리 나라 여성들의 이야기를 여성주의적 시각에서 다루고 있다. 가난한 시댁을 위해 아들 없는 집안에 소설로 들어간 한 여자가 본처와 자매애적 관계를 맺으며 남편의 꾀박과 역사의 고통을 겪으며 살아가는 내용으로, 내용도 상당히 대중적인 요소가 많고 연출이나 연기 등에서도 안정적이어서 대학로에서는 비교적 높은 평가를 받았다. 이 기세를 몰아 이 작품은, 여성연극이라 지칭되는 작품들이 공연되어 성공을 거두었던 압구정동 실험극장에서 장기공연에 돌입했다가 완전히 참패했다. 말하자면 이 작품은 대학로의 연극 애호가들에게는 좋은 평가를 받았으나, 여성연극의 팬들인 강남 중년 여성들에게는 외면당한 것이다. 멜로드라마적 비애의 정서는 갖추고 있으나 스타 여배우가 없으며, 무엇보다도 산울림의 여성연극들이 지닌 럭셔리한 분위기를 갖추지 못했다는 것이 실패의 요인이라고 보인다.

셋째, <탑 걸즈>(카릴 처칠 작의 경악할 만한 개작은 이 시기 우리 나라 연극계가 지닌 수준을 고스란히 보여준다.) <탑 걸즈>는 영국의 사회주의적 여성주의 작가인 카릴 처칠의 작품으로, 산울림에서 시작한 여성연극 붐이, <로젤> 등의 인기를 업고 대학로로 그 바람이 불어오고 다른 한편 대학로에서 여성문화예술기획의 <자기만의 방>이 인기를 얻음으로써 여성연극

9) 이에 대해서는 당시 필자와 함께 연극비평 활동을 하던 박영정, 박광수의 글이 필자와 동일한 의견을 표명하고 있다.

박영정, 「번역극 상연에 대한 검토」, 『민족극과 예술운동 1993. 겨울호. 민족극연구회 박광수, 앞의 글.

봄이 확인해진 이후에 제작되었다. 따라서 이 작품은 산울림의 여성연극들에 비해 중년 여성보다는 대학로의 젊은 여성 관객들이 주 관객층이었다. 이들은 극단 산울림을 찾는 여성관객들과는 조금은 다른 취향을 지니고 있었는데, <탑 걸즈>의 흥행 성공은 그것을 말해준다. 즉 <탑 걸즈>는 남자에게 버림받는 여성이 비애 같은 내용이 아니며, 산울림 연극처럼 살롱에 앉아있는 것 같은 분위기를 지니고 있지 않다. 대사는 훨씬 과격하고 한 장면에서 여러 인물의 목소리가 뒤섞이는 등 훨씬 현대적인 질감을 지니고 있다. 오히려 직장에서 '탑 걸즈'가 되어가고 있는 한 캐리어우먼의 이야기가 대학로의 젊은 여성 관객들에게는 큰 호소력을 발휘했을 것으로 보인다.

그러나 이런 차이에도 불구하고 대학로의 젊은 여성 관객들에게 인기를 얻은 <탑 걸즈>는 원작과는 무관하게 완전히 엉뚱한 방향으로 해석되어 공연된 적이 있다. 이 작품은 애초에 김철리 연출로 초연된 후, 룬런에 성공하였고, 이후 성준현으로 연출이 바뀌어 오랫동안 공연되었다. 번역자이기도 한 김철리의 연출은 몇 가지 문제점에도 불구하고 원작이 무엇을 말하려고 했는지는 전달하고 있는 것에 비해, 성준현의 연출 공연은 매우 엉뚱한 해석으로 연출되었다. 이 작품은 한 직업소개소에서 어렵사리 부사장직에 오른 여주인공의 이야기이다. 1부는 여주인공의 부사장 승진 자축파티로, 역사 속에서 최고의 여성의 자리에 오른 여러 여자들을 모아 가상의 파티를 여는 장면이다. 그러나 그 '탑 걸즈'는 모두 남성중심적인 사회 속에서 여성성을 포기하거나 남성에게 의존하는 방법으로 최고의 여성이 되었고 그래서 모두 행복하면서도 불행했다는 공통점을 지녔다. 제 2부는, 여주인공의 일상 장면으로, 그가 여성으로서 부사장직에 오르는 것이 얼마나 힘든 것이었고, 수많은 사람들의 질시와 공격을 받고 있는지, 그 직업소개소를 찾는 수많은 여자들이 능력과 무관하게 얼마나 화려한 직업여성의 환상에 사로잡혀 있는지를 보여준다. 제3부는 이보다 몇 년 전 상황으로, 시골에서 지능이 낮은 딸 하나

를 키우며 사는 언니 집에서 하룻밤을 묵으며 이야기하는 장면이다. 이 장면에서 지능이 낮은 언니의 딸이 사실은 주인공의 사생아임이 밝혀진다. 주인공의 성공은 언니와 같은 하층민 노동여성의 희생을 바탕으로 이루어진 것이며, 주인공이 역시 하층민 노동여성이 될 수밖에 없는 그 딸에게 아무 것도 해줄 수 없는 것에서 명확해지듯 계급의 문제와 남성중심적 사회구조의 문제가 해결되지 않은 상태에서 혼자 탑 걸즈의 위치에 오른다는 것이 얼마나 허망한 것인지를 보여준다.

그러나 성준현 연출은, 이 작품의 1,2,3부의 순서를, 3,2,1로 바꾸어 놓았다. 그럼으로써 이 작품은 이렇게 사생아까지 버리며 고생한 주인공이 드디어 여사장이 되어 자축파티를 한다는 식으로 바뀌어 버린 것이다. 작가의 주제의식과는 정반대의 주제를 지니게 되어 버린 셈이다. 그러나 당시 연극계에서 이 문제를 제기한 평론가는 없었고(필자와 함께 활동한 사람들을 제외하고는), 역시 뒤바뀐 <탑 걸즈> 역시 통련했다.

결국 이러한 해프닝은, 당시 여성연극이 연극계에서 어떻게 받아들여졌는가를 보여주는 것이다. 당시 여성연극은 이제 여성이 집안에만 갇혀 사는 세상이 아니며 여자도 직업을 가지고 사회 속에서 출세함으로써 남성과 동등한 대우를 받아야 한다는 당시 여성들의 욕망 이상을 넘어서고 있지 못한 것이었다. 이러한 욕망의 성취가 과연 이 사회에서 가능한지, 혹은 한두 개인의 이러한 성취가 사회 전체에서 어떤 의미를 갖는 것인지, 가부장제와 계급 등 사회의 여타 요소들과는 어떤 관련성을 맺고 있는지 등에 대한 심화된 인식에 대해서는 연극인들과 관객의 대부분은 별다른 관심을 갖고 있지 않았다.

넷째, 여성연극 바람을 타고 이루어진 유사여성연극들의 존재 역시 이 시기 여성연극의 본질을 엿볼 수 있게 해준다. 앞서 여성주의적 성취와 무관하게 스타 여배우를 내세운 멜로드라마적인 요소를 지닌 작품에 대해 여성연극

이러는 딱지를 붙여준 현상에 대해 지적했는데, 이렇게 여성연극 붐을 타고 생겨난 유사여성연극들은 좀더 복잡한 양상으로 띠고 있었다. 한편으로는 <매춘>부터 시작하여, 매춘과 성폭행 등을 소재로 하여 여성에 대한 폭력을 고발한다는 명분하에 에로틱한 욕망을 충족시켜주는 연극, 다른 한편으로는 여성주의적 실천이나 집안에 갇혀 있기를 원하지 않는 여성들의 욕망에 대한 비판적 문제제기를 하거나 남성의 입장에서 착잡함을 드러내고 있는 <러브 차일드>(조안나 머레이 스미스 작, 채윤일 연출), <집>(김광림 작연출)나 노골적으로 반여성주의적 보수적 태도를 드러내고 있는 <반바지>(장 아누 이 작, 최형인 연출) 등이 혼재되어 있었다. 전자에 대해서 연극계는 무시의 태도를 보였으나 후자에 대해서도 역시 이들이 당시 여성연극들 붐과 긴장관계로 받아들이지 않았다. <러브 차일드>가 산울림에서 공연된 것에서 알 수 있듯이 오히려 이것들은 그 안에 포섭되어 있는 듯한 분위기였고, 여성들의 이야기를 다루고 있다는 이유에서 그것의 일부분처럼 받아들여졌다.

이러한 사례들은 모두 당시 여성연극이 각성된 여성주의 의식과 상당히 거리를 지니고 있는 대중연극적 현상이라는 사실을 보여준다.

4. 여성연극의 의의와 여성주의 연극의 위치

인간이 자신의 욕구욕망을 자연스럽게 발현하는 것은 기본적으로 당연하고 긍정적인 것이다. 그것이 여성이든 대중이든 그러하다. 이 시기 여성연극 붐은, 연극의 세계에서 늘 주체가 되지 못했던 여성과 대중이(이 두 부류가 각기 주체가 되지 못하는 양상은 다르지만) 이 시기에 자신이 존재를 연극계 내에 드러낸 것이라고 볼 수 있다. 경제성장으로 이루어진 경제적 여유, 높은 교육 수준을 지닌 여성 대중의 축적, 가족의 변화와 가부장제 의식의 점진적

약화 등 여러 사회적 변화가 이 시기의 이러한 현상을 야기하는 조건이 되어 주었을 것이다.

그러나 이 시기의 여성연극 붐은 좀더 성숙한 여성의식, 여성 현실에 대한 구조적 인식, 남성을 포함한 전사회적인 책임감과 포용력 등으로 나아가는 지점의 직전에서 멈춰서 있다. 그리고 그것은 대중의 욕구 욕망의 수준에 멈춰 있는 대중예술의 일반적 특성을 고스란히 보여주는 것이며, 그것은 여성주의연극의 관점에서 보기에는 명확한 한계를 보여준다.

흥미로운 것은 이러한 대중연극적 성격을 지닌 여성연극 붐에 비판적 태도를 보이며 시작된 여성주의연극들 역시 이러한 한계 내에 머물러 있다는 점이다.

1992년에 시작하여 1993년까지 여러 번 재공연된 여성문화예술기획의 <자기만의 방>(버지니아 울프 원작, 류숙렬 극본, 김상렬 연출), 1993년부터 1994년까지 공연된 <무소의 뿔처럼 혼자서 가라>(공지영 원작, 전혜성 극본, 서충식 연출)로 이어지는 작품은 애초부터 '페미니즘 연극'을 표방함으로써 이전의 산울림 스타일의 여성연극과의 차별성을 드러내었다. 여성주의적 관점에서 연극에 접근한 이들이 대중연극적 성격에 매몰되어 있는 여성연극과 비판적 거리를 가졌다는 것은 너무도 당연하다. 여성문화운동을 표방하고 집단적인 움직임 보인 이들은, 이들 여성주의연극으로 연극계에서 확연한 색깔을 지닌 연극적 흐름을 구축하며, 여성주의 의식의 대중적 확산으로 여성운동 발전에 기여하고, 여성연극의 고정 팬들을 형성시킴으로써 자신들의 활동의 지속성을 보장받아야 하는 복잡한 임무를 해내야 했다.

여성문화예술기획의 작품이 적어도 산울림 스타일의 여성연극과 차별성은 비교적 확실했다. 적어도 어느 것도 멜로드라마적 감상성에만 머무는 작품은 없었다. 첫 작품인 <자기만의 방> 이 강의의 형태를 빌어 가부장제적인 한국 사회의 통념을 비판하며 여성의 자기성취의 중요성을 강조하고, 뒤를 이은

<무소의 뿔처럼 혼자서 가라>에서는 자기성취를 위해 노력하던 젊은 한국 여성들이 겪는 고통과 좌절에 대해 이야기함으로써, 남편과 자녀의 양육에만 기대어 의심 없이 살아온 삶의 허망함을 이야기하거나 여자의 고통을 모성에 기대어 쉽사리 해결하는 수준을 넘어서고 있다. 두 작품은 모두 해를 넘긴 장기흥행에 성공하였다. 이 두 작품의 흥행 성공으로, 여성연극 붐은 신촌 산울림극장의 부유한 중년 여성 관객에 머물지 않고 대학로의 젊은 관객들로 까지 확산되었다. 어찌 보면 <탑 걸즈> 같은 공연이 가능했던 것도 <자기만의 방>의 흥행 성공에 힘입은 것이라 할 수 있다

그러나 그들의 흥행신화는 이것이 끝이었다. 1995년 외국 소설을 번안각색한 <아마조네스의 꿈>, 1997년 방은진의 일인극 <97 자기만의 방>, 1998년 전혜성의 소설을 각색한 <마요네즈>, 2000년 외국 작품의 번안인 <밥퍼? 랩퍼?> 등의 흥행성적표는 뚝 떨어졌다. 그 이유가 단일하지는 않겠지만, 두드러지게 보이는 것은 처음 두 작품처럼 대중연극적 붐을 탈 만한 요소와 맥락을 지니지 못했다는 점이다. 말하자면 첫 두 작품이 산울림의 여성연극과는 다르지만 상당히 대중성을 획득할 요건을 지니고 있었다는 말이다. 우선 <자기만의 방>은 ‘본격 페미니즘 연극’이라는 도발적인 홍보에, 당시 여성연극에서 유행했던 일인극이라는 설정, 무용수 출신 연극과 교수인 이영란이 무용스럽게 앉은 모습을 찍은 사진으로 전면을 채워 배우의 스타성을 부각시킨 포스터, 마손톱·김동양·김생명 등의 희화화된 이름과 캐리커처로 한국 유명 지식인의 여성관에 대한 직설적인 야유를 날린 것 등이 호소력을 발휘했으며, <무소의 뿔처럼 혼자서 가라>는 엄청난 인기를 모은 베스트셀러 소설의 인기에 힘입었다. 무엇보다도 이 두 작품 모두 연극계에 대중연극 붐이 살아있던 시기의 작품이었다.

그러나 원시시대 여성이 현재 한국 땅에 떨어졌다는 가상적 상황 속에서 에코페미니즘적 주제의식을 드러낸 <아마조네스의 꿈>은 앞의 두 작품에

비해 인식의 지평을 넓히는 작품이었지만, 한국의 상황에서는 지나치게 낮설었으며, 스타성을 부각할 만한 요소도 지니지 못했다. <<'97 자기만의 방>>에서는 다시 영화 <산부인과>로 인지도를 높인 방은진을 내세웠지만, 이때는 이미 대중연극적 붐이 꺼져가는 때였으며 더더구나 <자기만의 방>은 이미 신선도를 잃은 컨셉으로 보였다. <마요네즈>에서 준 스타급 여배우 이주실과 베스트셀러 소설을 결합하여 조금 나은 흥행성적으로 보였으나 대중연극 붐이 가라앉은 한계를 극복하기 힘들었다. 무엇보다도 작품의 완성도가 떨어졌으며, 작품적 완성도의 문제는 <밥퍼? 랩퍼!>에서는 훨씬 더 심각해졌다.

결국 여성문화예술기획은 대중연극 붐의 상승과 하강의 흐름을 극복하지 못한 셈이었다. 지금 와서 살펴보건대, 이들은 너무 쉽게 대중연극으로서의 여성연극 붐에 기대고 있었으며, 그 이상의 성과를 챙겨내지 못한 감이 있다. 말하자면 연극적 완성도를 높여 연극계 내의 지위를 확보하기에는 변안이나 소설 번역의 한계가 명확했으며, 지속적으로 연극계 내에서 활동할 주체(작가와 연출가를 포함한 창작의 핵심 멤버)를 키워내지도 못했다. 이들은 1980년대까지의 진보적 연극운동이나 여성운동 내 문화운동적 흐름의 성과를 포용하는 데에도 실패했다. 연극계 내의 진보적 극단인 연우무대나 이리랑과의 연대를 이루어 연극적 성과를 높이거나 연극계 내의 진보적 진영의 힘을 키우는 데에는 별 관심을 가지지 않았으며, 여성평우회(여성민우회의 전신) 문화부로부터 여성노동자회를 거치면서 성장한 연극 창작 역량들과도 함께 하지 못했다. 1980년대 작품임에도 불구하고 1990년대 연극계에서의 여성연극보다 훨씬 폭넓은 여성주의 의식을 보여주고 있었던 <딸놀이마당>, <이 세계 절반은 나>, <우리 승리하리라> 등으로 이어지는, 한국의 상황에 기초한 토착적인 형상화 방법과 인식의 지평과는 상당히 다른, 구미 유희의 경험을 바탕으로 한 경험이 이들의 준거틀이 되었고 작품 선택 역시 이러한

경향을 보였다.(이들의 2003년 작품이 <버자이너 모놀로그>였다는 것 역시 이러한 점에서 일관된다.) 그러는 사이에, 대중연극 붐과 연극계의 호황은 너무도 빨리 지나가 버렸다. 호황이 지나가 버린 시기에 이들 작품은 그 초보적인 여성주의 의식이 새로운 한계로 작용했다고 보인다. 즉 1980년대의 여성주의연극들에 비해 대학로의 연극시장 안으로 들어온 여성문화예술기획의 작품들은 당시 대중예술의 한계 안에 머문 감이 크고, 따라서 호황이 지난 시기에 다시 여성운동 안의 조직된 고정관객층을 끌어오기에는 지나치게 초보적인 내용을 지니고 있었던 것이다. 이렇게 호황이 지나가버리는 사이에 그동안 1980년대 여성민우회나 여성노동자회 등의 인맥과 관련을 맺으며 작업한 경험을 가지고 있는, 그러나 그 역시 조직적 힘을 지니고 있지는 않은 극작가 엄인회는, 혼자 기성연극계 내에서 몇 편의 연극을 올리며 고군분투 하였지만(<그 여자의 소설>, <이혼해야 재혼하지>, <생과부위자료청구 소송> 등) 혼자 뛰는 한계를 극복하지 못했다.

결국 이 시기 여성주의연극은 대중연극 붐을 뛰어넘어 지속성을 발휘할 수 있는 근거를 마련하지 못하고, 대중연극으로서의 여성연극의 한계 내에 머물고 말았다. 애초부터 대중연극적 여성연극 붐이 지속될 수 있는 것은 아니었으므로 흥행행진의 마감은 어쩔 수 없는 것이었으나, 1980년대로부터 형성된 여성운동권과 연계된 고정팬의 확대, 심화된 여성주의 의식의 연극적 형상화, 연극계 내에서 지속적으로 활동할 수 있는 핵심 창작자 그룹의 형성 등에서 모두 성과를 내지 못하고 끝나 버린 셈이다.

물론 이는 여성문화예술기획만의 한계라고 보기는 힘들며, 우리 연극문화가 지니는 취약성과도 관련 있다. 예컨대 우리 영화문화의 건강성, 수용자들의 자발성이 ‘여성영화제’ 같은 행사를 지속시켜 내는 것에 비해, 연극계에서 여성주의적 관점의 작품을 발굴하고 칭찬해주고 계층적 연대의식을 마련하는 일을 해낼 구심체가 제대로 작동하기 힘든 풍토였다는 점도 크게 작용했다.

5. 맺음말

예술로 존재하기 위해서 관객이라는 이름의 수용자가 반드시 필요한 연극이라는 예술에서 여성주의적 진전을 이루는 일이란 결국 두 방향에서 가능하다고 할 수 있다. 하나는 사회 전체의 변화로 대중들의 여성주의적 표현 욕구가 솟아올라 연극시장 안에서 힘으로 작용하는 경우, 다른 하나는 여성운동의 조직적 역량으로 지속적인 관객을 유지하면서 여성운동과 여성주의 연극양자가 함께 상생하는 것이다. 1980년대의 여성주의연극은 후자의 방법으로 성장하였고, 1990년대 초중반 여성연극은 전자에 해당하는 현상이었다

대중연극적 현상이 개화하던 연극시장 안에 뛰어 들었던 1990년대 초중반의 여성주의연극은 이 두 가지의 힘을 모두 얻을 수 있는 위치에 있었으나, 그 활용에 크게 성공하지는 못했다. 그 불 덕분에 쉽게 성공했고 그 불을 활성화시키고 약간의 진전을 이루는 데에 기여했지만 그 한계를 극복하지 못했다. 그런 점에서, 냉정히 말하자면, 그것 역시 대중연극적 여성연극의 성격을 크게 벗지 못했다고 이야기할 수 있다. 21세기의 여성주의 연극의 출발 지점은 여기이다.



참고문헌

- 김옥란, 『한국 현대희곡과 여성성 남성성』, 연극과인간 2004.
- 김윤철, 『우리는 지금 추학의 시대로 가는가』, 연극과인간, 2000.
- 박광수, 「여성연극의 제자리 잡기」, 『객석』, 1994.4.
- 박영정, 「번역극 상연에 대한 검토」, 『민족극과 예술운동』 1993. 겨울호, 민족극연구회.
- 심정순, 『글로벌 시대의 한국연극공연과 문화』 III, 푸른사상, 2003.
- 이영미, 『서태지와 꽃다지』, 한울, 1995.
- 이혜경, 『연극의 현실인식과 자의식』, 현대미학사, 1997.
- 한국연극협회, 『한국연극』 1991년1월호-1998년12월호

K C I

The popular art nature of 'female' theatre in early, mid-1990s

Lee, Young-Mee

The subject of this paper is the so-called female theatre which dominated the local theatre scene in early and mid-1990s. The plays belonging to this category did exceptionally well in the box offices, became a phenomenon and the nature of this phenomenon will be also analysed in the paper. And it will look into other plays in which the planners' and the artists' feministic views were more prominent and where those plays stood in the phenomenon.

In 1986, theatre company Sanwoollim had a series of successful runs of "A Woman in Crisis" and for years it was in the company's repertory. After that, the so-called female plays had hundreds of long runs and their successes were unprecedented in the history of the Korean theatre.

One can not explain the female theatre of this period by simply saying its creators or producers were women or its themes were feminist. The main power behind its successes were women audiences and star actresses who were obscure previously in the theatre scene. In this regard, the phenomenon should be rather viewed as a part of the emerging popular art phenomenon which ate into the center of the theatre. So, the stereotyping which many critics pointed out female

theatre's limit was not, in fact, its limit but its substance. Thanks to economic growth and expansion of educational opportunity among women, they could afford to think positively about their own existence and desires, and at this moment, popular art finally emerged. However, the feminist theatre of this period didn't make more progress and failed to express more advanced awareness of feminism.

Due to such nature of the female theatre, when it comes to the value of the plays belonging to that trend, they were excluded from the feminist theatre category and often misunderstood in the theatre scene. Women audiences who brought its boom weren't interested in plays which went beyond their popular art desires and in some cases, opportunistic theatre professionals misinterpreted feminist plays.

Among this trend, Feminist Artist Network's *A Room of One's Own*(1982) was outstanding as it pointed out the limit of feminist theatre of this period and pursued 'serious feminism theatre'. In terms of subject, those plays were different from 'female theatre' led by Sanwoollim, made a significant achievement in feminist theatre. And their successes contributed to the expansion of the female theatre boom from the middle-class housewives of Sanwoollim in Shinchon to young audiences in Taehak-no. However, they didn't last for long as their popularity mainly relied on female theatre boom which were more prone to popular art nature. So, after 1995-96 when popular art theatre boom was over, they declined as well: they just staged some feminist plays but failed in accomplishing unique theatrical trend as feminist theatre, contributing to development of feminism movement by expanding feminist awareness to the mass and continuing their activity by forming loyal female theatre fans. Without forming the ground upon which they could keep their activity by joining the

power of female theatre which grew in the progressive feminism movement in 1980s and progressive groups in the theatre scene, female theatre boom was over. Feminist Artist Network's plays which emerged during the so-called female theatre boom, criticizing mainstream female theatre, achieved easy successes thanks to the boom, contributed to its progresses but didn't really overcome its limit. In this regard, we can conclude it didn't overcome female theatre's popular art nature either.

Key Words

female theatre, theatre company Sanwoollim, feminism, popular art, star actresses, Feminist Artist Network

* 위 논문은 4월 10일 투고되어, 5월 27일 심사 완료 후, 6월 3일에 게재가 확정되었음

K C I