

청년/대항문화의 위상학적 공간으로서의 70년대 소극장운동 고찰*

김기란**

1. 서론: 70년대 소극장연극의 '위상학적' 의미
2. 70년대 소극장, 소극장운동, 그리고 소극장연극
3. 70년대 '한국적인 것'의 창안을 위한 문화정책과 소극장운동
4. '저항'이라는 70년대 청년문화구성체의 감수성과 대항문화로서 소극장연극
5. 결론: 남은 문제들

국문요약

1990년대 이후 소위 포스트모던 연극이 등장하기까지 한국연극사가 보여준 도전과 실험의 도정에서 1970년대 소극장운동을 빼놓을 수는 없다. 70년대 중반 이후 소극장은 급속히 확산되었고, 80년대에 들어서면 연극 전용 소극장 뿐 아니라 무용, 콘서트, 뮤지컬까지도 함께 공연하는 다목적 기능의 소극장도 등장했다. 이러한 변화를 문화적 소비 현상의 심화로 이해할 수도 있겠으나, 그것이 소극장이라는 특정 공간에서 태동되었다는 점은 주목을 끈다. 새로운 공간의 변화는 새로운 실험을 유도하고, 그로부터 새로운 예술 형식, 나아가 새로운 문화를 추동시키기 때문이다.

이런 맥락에서 본 고에서는 70년대 소극장이라는 공간의 성격이 어떻

* 이 논문은 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2013S1A5A2A01018271)

** 대전대 초빙교수

게 조건지어졌고 맥락화되었는지를 ‘위상학적(topological)’ 맥락에서 살펴 보았다. 이는 70년대 활성화되기 시작한 소극장과 그것에 일종의 연극(문화) ‘운동’으로서의 이념을 부여했던 당대의 사회적, 문화적 상황을 탐색하려는 것이기도 하다. 공간을 둘러싼 관계를 반영하며 공간성을 구성하는 계기와 조건에 초점을 맞추는 것, 이것은 위상학적 접근이자 문화적 접근이 될 수 있다.

한국연극사에서 70년대 소극장이 등장한 이유는 현실적 맥락에서는 연극 전용 공연장의 부재 탓이지만, 위상학적 맥락에서 보면 박정희 정권의 ‘한국적인 것’의 창안을 목표로 한 문예진흥정책에서 찾을 수 있다. 국가 주도의 민족주의 담론에 동원된 창작극, 구체적으로 새마을 운동과 역사소재극을 내용을 한 창작극 지원에 집중했던 1970년대의 문예진흥정책은 예술적 자율성을 바탕으로 한 창작극 ‘진흥’과는 거리가 있었다. 여기에 형식적 실험에 도전하는 연출 작업과 그에 따른 새로운 연극 형식을 창작극이 충족하지 못한다는 연극계 내부의 사정도 소극장운동과 연극 활동을 추동했다. 그 결과 70년대 소극장과 그것을 기반으로 한국단의 연극 활동 역시 서구에서 번역된 연극 혹은 희곡으로부터 자극받은 새로운 연극 형식을 모색하거나 한국적인 것으로부터 새로운 연극 형식을 찾아내려는 방향으로 전개되었고, 양자 모두 각각의 방식으로 ‘혁신적이며 실험적’일 수 있는 자신들의 위상학적 위치를 탐색했다. 그리고 이것이 양자 모두가 소극장운동의 정신이라 스스로를 설명하는 자기확신의 근거가 되었다.

70년대 소극장을 구성한 또 다른 요소는, 위로부터 주어진 한국적인 것의 지향에 대한 양가적이고 분열적인, 일방적으로 종속되거나 절대적으로 거부하지 않는 특수한 감수성, 곧 ‘저항’이라는 70년대 문화구성체의 감수성이었다. 특히 그 저항적 감수성의 생산과 소비 주체가 대학생

청년이었다는 점이 주목된다. 기성세대가 주류를 이루던 대중문화의 흐름 속에 대학생들이 새로운 문화적 주체(생산과 소비 모두에서)로 등장한 것이기 때문이다. 이러한 맥락을 연극계로 한정하자면, 60년대 대학기반 동인제 극단이 70년대 소극장운동을 구현하는 과정에서 기성연극에 저항적인 실험적 소극장연극이 시작될 수 있었다.

본 논문에서는 이러한 내용을 70년대 본격적인 소극장운동의 시초로 평가할 수 있는 극단 에저또와 그들의 전용 극장이었던 창고극장을 중심으로 살펴보았다. 연출가 방태수가 이끈 극단 에저또는 70년대 퇴폐라는 검열에 불온이라는 저항으로 맞섰다. 1969년 이미 전용소극장을 갖춘 유일한 극단으로 존재하며, 독립 공연 공간에 대한 인식을 보여준 극단 에저또는 4번째 전용극장이었던 창고극장에서 자신들의 실험적 연극 이념을 펼쳤다. 1975년 5월에 개관한 에저또 창고극장은 1년도 채 못가서 재정 문제로 폐관했지만, 한국 최초의 창고형 극장으로, 아레나 무대 구조를 활용, 환경연극에 도전하기도 했다.

극단 에저또의 창고극장 시대를 대표하는 실험적 공연은 1975년 7월 25일부터 30일까지 공연된 미국의 전위적 극작가 장 클로드 반 이텔리의 『뱀』(신정옥 번역, 김종찬 연출)이었다. 『뱀』 공연은 대학생 관객들의 열렬한 호응을 받았던 실험적 화제작이지만, 실험 정신을 바탕으로 하는 소극장연극이 상업성에 매몰될 것을 우려한 방태수의 결단으로 2차례의 짧은 공연으로 막을 내렸다. 하지만 창고극장을 포함 전용소극장을 기반으로 활약한 극단 에저또의 활동은 소극장, 소극장운동, 소극장연극을 관통하는 비상업적 실험 정신을 정직하게 구현한 소극장운동의 효시로 평가받을 만하다.

(주제어: 소극장, 소극장운동, 소극장연극, 극단 에저또, 창고극장, 70년대 연극사, 70년대 문화, 대항문화, 청년문화구성체, 위상학적 공간)

1. 서론: 70년대 소극장연극의 ‘위상학적’ 의미

1990년대 이후 소위 포스트모던 연극이 등장하기까지 한국연극사가 보여준 도전과 실험의 도정에서 1970년대 소극장운동을 빼놓을 수는 없다. 1970년대 소극장운동의 효시라고 할 수 있는 극단 에저또와 그들의 전용 소극장이었던 창고극장, 당대 “사회적 사건”으로까지 일컬어진 『에쿠우스』의 신화를 이룩한 극단 실험극장, 번역극 중심의 신극 전통에 대한 반성을 토대로 우리 고유의 민족극 정립을 목표로 했던 극단 민예, 복합공간에 대한 자각을 선취했던 소극장 공간사랑, 청년세대의 도전의식이 전복적 문화의식으로 구조화되었던 극단 76, 70년대 대중적 취향을 동시대적으로 적극 반영했던 민중극단, 70년대 이후 80년대까지 지속적으로 우리 역사에 대한 자각과 대사회적 이념을 연극 실천과 밀착시켰던 극단 연우무대는 70년대가 요구한 시대적 맥락 속에 연극사적 소명을 구현한 소극장 중심의 동인제 극단들이다.

극작가 이근삼은 1975년 월간 『한국연극』에 발표한 글을 통해 당대 소극장연극의 의의를 다음과 같이 설명했다. 곧 “소극장은 상품을 생산하는 공장 내의 실험실과도 같은 존재”이며, “실험을 거치지 않은 상품은 믿을 수 없듯이 밑바닥에서 싹이 트는 소극장운동의 파급 없이 기묘에 콩 나듯 대극장에서 1년에 한두 번 공연하는 오늘날의 상황에서 연극의 앞날을 기대할 수 없다.” 연극학자 유민영 역시 1976년 『문예총감』에서 1970년대 동인제 소극장연극의 의미를 아래와 같이 주장했다. “한국연극이 살아나는 길은 이제까지의 극단 중심에서 극장 중심으로 바뀌는 것”이고, “그렇게 되면 동인제 극단의 오늘의 상황도 재론될 것”이다. 소극장이 활성화되기 시작한 1970년대 중반 이근삼과 유민영이 지적했던

1) 김미도, 『오테석 연극과 포스트모더니즘』, 『공연과 리뷰』 제3호, 현대미학사, 1995.

내용은, 2009년 예술 지원 정책 개편에 따른 공연예술 지원 제도 변화와 중대형 공공극장의 등장이 한국 연극 생산 현장의 변화를 실제 추동하고 있는 지금, 여기의 상황²⁾을 성찰하기에 그 의미가 충분하다.

한국연극사에서 1970년대가 반사실주의, 비재현적 연극, 실험적 도전, 전통의 탐색³⁾을 통해 새로운 변화를 도모했다는 점은 이미 기존 연구에서도 충분히 지적된 바 있다. 소위 소극장운동은 1970년대 그러한 변화에 동참했던 대표적 사례일 수 있으나, 실제 70년대 소극장운동에 대한 1차 자료의 집적⁴⁾과 그것을 바탕으로 한 논리적 분석⁵⁾은 부족한 상태이다. 특히 1970년대 연극에 대한 접근이 실험적 도전을 통해 당대 새로운 연극 미학을 제시한 것으로 평가되는 유덕형, 안민수, 오태석 등 개별 연출가에 집중됨으로써, 연출 작업과 따로 또 같이 도전과 실천을 보여 주었던 소극장 중심의 동인제 극단 생산주체들의 역동적인 관계는 충분히 고찰되지 못하고 있다. 일례로 2000년대 상재된 김숙현의 『드라마센터의 연출가들』과 『안민수 연출미학』⁶⁾은 1970년대 새로운 연극 미학의 추동력을 1970년대 드라마센터에서 활동했던 연출가들의 작업에서 찾

2) 김기란, 『한국연극계의 구도 개편의 징후들-중극장 시대의 도래』, 이두현 외, 『한국 공연예술의 흐름』(개정증보판), 현대미학사, 2013 참조.

3) 이에 대한 2000년대의 연구로는 김숙현, 『드라마센터의 연출가들』, 현대미학사, 2005.

4) 실증적 자료를 통해 한국 소극장의 역사를 고찰한 연구로는 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 인간, 2002이 있다.

5) 2004년 상재된 차범석의 『한국소극장 연극사』는 1920년대 소극장운동의 태동부터 80년대 동숭아트센터까지 한국 소극장의 역사를 통시적으로 기술한 책이다. 특히 70년대 소극장(운동)을 기술하는데 집중한 이 저술은 한국연극사의 소극장을 전체적으로 조감할 수 있다는 장점을 지니지만, 그 기술 방법이 분석적이라기보다 기술적이라는 한계를 지닌다. 곧 극작가로 평생을 연극계에서 활동한 차범석 자신의 기억과 경험에 실증적 자료를 더해진 탓에 1970년대라는 개별적이고 특수한 맥락과 소극장이라는 공연 공간의 특성과 그것이 지향하는 연극사적 의미가 기술 속에 분석적으로 용해되지 못했다.

6) 김숙현, 『안민수 연출미학』, 현대미학사, 2007.

고 있다. 1970년대를 대표하는 극장 중 하나로서의 드라마센터의 위상과 드라마센터에서 작업한 앞서의 세 연출가가 한국연극사에서 차지하는 의미는 의심할 바 없는 것이지만, 무엇보다도 70년대 연극사는 60년대 문화주체로 등장한 청년문화, 특히 대학 중심의 동인 연극 집단이 기성연극계에 진출해 구성한 소극장운동을 중심으로 그 활력을 얻었다는 점 또한 간과되어서는 안 될 것이다.

70년대 새로운 대안 연극 공간이었던 소극장, 그곳을 전초기지 삼아 발현된 소극장운동이라는 이념, 이 두 요소가 매개되어 실천된 소극장 연극의 관계를 문화적으로 고찰하기 위해서는 소극장을 단순히 물리적 ‘공간’으로 이해하거나 보편적 세계연극사의 ‘이념’으로 이해하는 것에서 나아가 당대 소극장이라는 공간(Raum)의 성격이 어떻게 조건지어졌고 맥락화되었는지를 살펴보는 것이 필요하다. 이것은 공간이 어떻게 구성되었는가를 살피는 작업에 한정되는 것이 아니라, 공간성(Räumlichkeit)을 ‘위상학적(topological)’으로 살펴보는 작업이다.⁷⁾ 70년대 소극장에 대한 위상학적 접근은 “문화를 경제나 정치로부터 분리된 영역으로 간주하는 것이나 역으로 경제나 정치에 종속된 표층의 질서로 여기는 것 모두 경계하고, 오히려 권력이 작동하고 경제와 결합하여 담론의 중층적인 경쟁 속에서 끊임없이 재구성되는 것으로 문제화해 나가는”⁸⁾ 태도와 연동될 수 있다. 이러한 태도를 통해 문화연구는 ‘단순한 실증주의적 연구’⁹⁾와 구분되는 지점을 제시할 수 있다.

7) 슈테판 권첵 엮음, 『토폴로지』, 이기홍 옮김, 에코 리브르, 2010, 11-12쪽.

8) 요시미 순야, 『문화연구』, 박광현 옮김, 동국대출판부, 2009, 22-23쪽.

9) 소극장 관련 선행 연구인 유민영, 차범석, 정호순의 연구는 해당 자료들을 실증적으로 정리하는데 충실한 작업이다. 그런데 당대 활동했던 실천가들이 생존하는 상황에서, 당대의 기록을 중심으로 정리한 내용과, 그들의 증언이 사실 관계를 확인하는 단계에서 충돌하거나 모순되는 경우가 있다. 가령 2004년 상재된 차범석의 『한국소극장 운동사』는 근대 연극사의 산증인인 본인의 경험과 기억을 중심으로 기술된 탓에

본 논문에서 목적하는 바도 이런 전제로부터 멀리 있지 않다. 곧 70년대 한국연극사의 소극장¹⁰⁾이 단순한 물리적 공간을 넘어 시대적으로 감당해야 했던 문화적 조건 혹은 그 조건에 의해 구성된 성격을 고찰하려는 것이다. 말하자면 70년대 한국연극사에서 활성화된 공간 소극장과 그것에 일종의 연극(문화) '운동'으로서의 이념을 부여했던 사회적, 문화적 상황을 탐색하려는 것이다. 소극장이라는 공간을 둘러싼 관계를 반영하며 공간성을 구성하는 계기와 조건에 초점을 맞추는 것, 이는 위상학적 접근이자 문화적이고 매체학적 고찰로 이해할 수 있다.¹¹⁾

나아가 이러한 고찰은 1970년대 연극사가 서구적 실험극 혹은 번역극과 서구 연극의 대항으로서 전통적인 것 혹은 창작극이라는 이분법적 도식을 함의한 채, 그 의미가 단순화되고 있는 정황을 성찰하는 것이기도 하다. 기존의 1970년대 연극사를 이해하고 서술하는 방식이 드라마센터의 실험 양식¹²⁾과 '민족'을 키워드로 내세운 전통극 혹은 마당극 운동에 집중됨으로써¹³⁾ 70년대 한국연극사는 서구적인 것과 전통적인 것

자료 해석과 평가에 편향성이 발견된다. 이는 공연이라는 연구 대상에 내재하는 본질적 어려움으로, 연극사 고찰에서 피할 수 없는 상황이다. 곧 실천가들이 위치한 연극사적 맥락과 헤게모니의 역학 관계가 사실 자료의 채록과 정리 과정에서 반영되는 상황을 피할 수 없다. 지금은 연극계의 원로가 된 소극장운동의 실천가들의 증언에 소극장 연구가 일정 부분 의존해야 하는 상황에서 어떤 기준으로 소극장운동을 평가할 것인가는 주의해야 할 사안이다.

- 10) 『한국연극』은 10여년을 상관으로 1986년 8월호 소극장 특집에 이어, 1998년 8월호에서는 『한국극단, 그 연극 이념과 실천의 변천사』를 다루었고, 2001년 8월호에 『21세기 소극장 연극의 새로운 방향』을 실었다. 소극장운동의 이념은 본격적인 태동을 보인 70년대에서 완결된 것이 아니라, 여전히 한국연극의 중요한 결절점으로 영향력을 미치고 있음을 보여주는 것이다.
- 11) 슈테판 권첵 엮음, 『토폴로지』, 이기홍 옮김, 예코 리브르, 2010, 11쪽.
- 12) 김숙현, 『드라마센터의 연출가들1』, 현대미학사, 2005.
- 13) 김미도, 『1970년대 한국연극의 전통 수용 양상-극단 '자유'의 경우』, 『한국연극학』 제 21호, 2003; 이영미, 『마당극, 리얼리즘, 민족극』, 현대미학사, 1997; 허규, 『민족극과 전통예술』, 문학사상사, 1990.

(한국적인 것)의 이분법적 구도 속에서 이해되고, 나아가 이러한 상황이 문화적 성취 혹은 문화적 착취나 잠식으로 평가되곤 한다. 본 연구에서 문제시하려는 것은 이러한 구도가 배치된 문화사회적 조건과 맥락이다. 곧 1970년대 소극장, 소극장운동의 위상학적 고찰을 통해 이제는 한국 연극계의 주류이자 기성연극으로 자리매김된 소극장연극의 구성 조건을 고찰함으로써, 지금, 여기의 연극계 상황을 성찰하는 계기를 만들고, 1970년대 한국연극사의 도전과 실험의 계보를 재구성하려 한다. 본 논문은 그에 대한 첫 번째 논의로 1970년대 본격적인 소극장운동이 처음 시작되었다고 평가할 수 있는 창고극장¹⁴⁾과 이곳을 기반으로 소극장연극을 전개한 이곳을 기반으로 소극장연극을 전개한 극단 에저또의 작업을 살펴보려 한다.

2. 70년대 소극장, 소극장운동, 그리고 소극장연극

1957년 피난지 대구에 머물러 있던 중앙국립극장이 환도했다. 국립극장은 한국전쟁이 발발하기까지 부민관(현 서울시의회 건물)을 전용극장으로 사용했지만, 환도 후 부민관으로 돌아갈 수 없었다. 부민관은 1954년부터 국회의사당으로 사용 중이었기 때문이다. 우여곡절 끝에 서울시 소유의 시공관(현 명동예술극장) 건물 일부를 빌려, 1973년 장충동 국립

14) 극단 에저또의 창고극장을 말한다. 창고극장은 극단 에저또의 4번째 전용극장이었다. 1975년 5월에 개관한 에저또 창고극장은 1년도 채 못 가서 재정 문제로 폐관 위기에 처했지만, 백병원의 정신과 의사였던 유석진 박사에게 인수되어 삼일로 창고극장이라는 새 이름으로 출발했다. 극장 운영은 연출가 이원경이 맡았다. 즉 “삼일로 창고극장은 에저또 창고극장이 전신이지만 소극장이라는 점이 같을 뿐 극장의 운영과 성격이 다른 극장이다.”(정대경, 『삼일로 창고극장 연구』, 『드라마연구』 제24호, 2006, 244-245쪽)

극장으로 이전하게 될 때까지 서울시와 함께 사용하게 되었다. 이곳이 1950년대 유일의 연극 공연장이었다.

1950년대 후반 정부의 국산 영화 진흥책에 힘입어 국산 영화 제작 붐이 일기 시작하면서, 연극은 공연 무대를 잃게 된다. 전국 각 공연장을 반복적으로 재생되는 대중매체 영화가 차지했기 때문이다. 연극 전용극장이 거의 없어 영화관을 빌어 연극을 공연하곤 했는데 국산 영화 제작이 활성화되면서 그 공간마저 얻기 힘들게 된 것이다. 국산 영화 제작을 독려하기 위해 1954년 영화계에는 면세 조치(법령 제329호)를 내리고 반면 연극계에는 40%의 높은 세율을 부과한¹⁵⁾ 문화정책도 연극 현장의 상황을 더욱 어렵게 만들었다.

이런 상황에서 1958년 12월 을지로에 원각사라는 공연 공간이 마련됐다. 전통 예술을 보급하고 발전시킨다는 목적으로 정부가 제공한 공간이었다. 연극평론가 이진순은 1978년 학술원에서 간행된 『한국연극사Ⅲ』에서 원각사에 대해 이렇게 설명한다.

“(1958년은) 착잡한 한 해였으나 한 가지 희소식은 12월 12일 공보실에서 원각사 소극장을 시내 을지로 입구에 새로 건설, 준공을 보아 22일부터 30일간에 걸쳐서 개관기념 예술제가 열린다는 것이다. 이로써 우리나라에 비로소 본격적인 소극장이 정부 공보실에 의해 개관되었다는 것은 앞으로의 소극장운동에 활발한 전기를 가져올 것이라고 기대되는 바 크다. 원래 원각사 소극장의 개설 취지는 우리의 민족예술을 외국인에게 널리 소개하는 한편, 그 올바른 보전, 발전을 꾀하는 것에 있었다. 객석은 불과 300여 석에 지나지 않으나 카펫을 깔고 사방 벽에 우리나라 동양서화들의 그림이 걸려 있어 아담하게 꾸며졌고, 무대도 깔끔하게 되어 웬만한 연극은 무리 없이 할 수 있게 되어 있었다.”¹⁶⁾

15) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 인간, 2002, 22-23쪽.

16) 이진순, 『비평자료選-1956-57년도, 한국 현대연극사의 변화』, 『공연과 리뷰』 제73호, 현대미학사, 2011, 73쪽.

“웬만한 연극은 무리 없이 할 수 있도록” 정보 공보실에 의해 개관된 원각사는 기실 연극 전용 극장이 아니었다. 그나마 2년 후인 1960년 화재로 소실되었으니 전후 1950년대에는 대극장 규모의 명동 국립극장을 제외하면 연극을 위한 전용 공연장은 전무했던 셈이다.

연극 공연장에 목말랐던 당시의 상황이 절박했던 만큼, 연극 전용 공연장이 아니었던 원각사를 “한국 최초의 소극장”으로 평가하는 입장은 지금도 계속된다.¹⁷⁾ 70년대 쓰인 이진순의 글에서도 원각사는 소극장이자 소극장운동의 연원으로 이해되고 있고, 80년대 『한국극장사』를 쓴 유민영 역시 이 책의 마지막 장에서 한국의 소극장을 다루면서 원각사를 소극장제의 본격적인 출발점이라고 판단했다.¹⁸⁾ 나아가 이러한 판단을 전제로 유민영은 원각사와 극단 자유극장의 다방식 소극장 카페 떼아뜨르에는 적극적인 의미를 부여한 반면, 60년대 중반부터 70년대까지 소극장운동의 일환으로 실험적 공연을 시도해 온 극단 에저또와 그들의 소극장연극은 “잡은 장소의 이전과 재정난에 의한 이합집산, 그리고 지속적 (소극장-필자)운동의 부족”을 이유로 소극장운동의 역사적 맥락으로부터 배제했다.¹⁹⁾ 이러한 인식은 최근까지 이어져 카페 떼아뜨르는 “한국 소극장운동의 산실”²⁰⁾이라고 평가되기도 한다.

그러나 이러한 평가를 논리적으로 설득하기 위해서는 소극장과 소극

17) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 인간, 2002, 10쪽.

18) 유민영, 『한국극장사』, 한길사, 1982, 270-278쪽. 반면 여석기는 서구 근대극 운동은 소극장운동과 동의어라는 점에 착안하여 그러한 과정이 우리 근대극의 발전 과정에 그대로 반영되었다는 견해를 바탕으로 1930년대 극예술연구회를 소극장운동이자 근대극의 대표적인 사례로 평가했다.(여석기, 『해외 소극장운동과 현대연극의 흐름』, 『문예진흥』, 1979, 4. 23-24쪽.)

19) 김태원, 『소극장제, 소극장사에 대한 단상과 뉴욕의 소극장들』, 『공연과 리뷰』 제91호, 현대미학사, 2015, 88쪽.

20) 안치운 외, 『박정자와 한국 연극 오십년 1962-2012』, 수류산방, 2012, 60쪽.

장운동을 등가적인 것으로 이해하기에 앞서, 소극장에 대한 연극사적 맥락과 의의를 먼저 검토해야 한다. 곧 연극 전용 극장과 일반 공연장의 구분 없이 단순히 물리적 크기에 따라 소극장을 구분하고 논의함²¹⁾으로써 소극장과 소극장운동의 연관성을 소거하거나, 소극장의 존재 자체를 소극장운동으로 확대 해석하거나²²⁾, 소극장이라는 존재가 곧 소극장운동을 추동한 것처럼 그 관계를 단순 인과적으로 평가하여 소극장의 한계를 소극장운동의 한계로 환원²³⁾시켜서는 곤란하다.

우선 물리적 공간으로서의 ‘소극장(Little Theatre)’의 개념과 위상학적 개념으로서의 ‘소극장운동(Little Theatre Movement)’은 구분되어야 할 개념이다. 기본적으로 물리적 공간인 소극장을 소극장정신의 구성체인 소극장운동과 동일시할 수 없기 때문이다. 물론 소극장운동은 소극장이라는 물리적 공간을 전제로 성립가능하다. 소극장 없이는 소극장운동의 이념이 구현될 수 없기 때문이다. 1930년대 근대극 운동을 지향했던 극예술연구회를 소극장운동으로 평가할 수 없는 것도²⁴⁾ 그들이 극단의 전용 극장을 마련하지 못한 채, 부민관 등의 대극장에서 흥행을 의도한 공연을 선보였기 때문이다.

또한 소극장을 갖추었다 해도 흥행 중심의 주류 대극장의 기성연극에 대항하는 대항문화(反문화, counter-culture)로서의 위상학적 지향점을 드러내지 못하면 소극장운동으로 수용되기 힘들다. 1967년 이후 69년 중반까지 반문화(counter-culture) 운동이 소개되고 유입되던 상황²⁵⁾이었지만, 소극장연극이 여전히 “기성연극의 대열에 합류하기를 희망”했다면

21) 유민영, 『한국극장사』, 한길사, 1982.

22) 차범석, 『한국 소극장 연극사』, 연극과 인간, 2004.

23) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 인간, 2002.

24) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 인간, 2002, 17쪽.

25) 송은영, 『대중문화 현상으로서의 최인호 소설』, 『상허학보』 제15집, 2005, 425-426쪽.

소극장운동으로서의 의미를 부여받기 힘들다. 가령 정진수는 70년대 당시 소극장연극이란 기성연극과 종류를 달리하는 이질적 연극이 아니라, 기성연극과 같은 종류이되 다만 그 초기적 형태라고 보아야 한다고 주장했다.²⁶⁾ 원각사를 물리적 공간이라는 측면에서 최초의 소극장이라고 할 수는 있어도 소극장운동의 이념이 연동된 소극장연극의 공간으로 볼 수 없는 것도 이 때문이다. 1950년대 당시에 이미 원각사의 공연은 일부를 제외하고는 “신파적인 연기의 답습”²⁷⁾으로 기성세대 연극과 구분되지 않는다는 비판을 받았다. 카페 떼아뜨르 역시 새로운 방식의 공연 문화를 제시한 것은 맞지만, 그곳에서의 공연이 대항적이고 혁신적이고 소극장연극으로 귀결될 수 있는가의 문제, 말하자면 소극장운동의 진원지로 평가될 수 있는지는 좀 더 살펴볼 일이다.

이런 점들을 고려한다면 물리적 개념인 소극장과 이념적 개념인 소극장운동을 구체적인 실천으로 매개한 소극장연극이란, 흥행을 염두에 둔 대형 상업무대에 저항하는 300석 미만의²⁸⁾ 비정형적 형태의 공간(소극

26) 정진수, 『비평자료選-소극장 공연, 1974년의 현실』, 『공연과 리뷰』 제91호, 현대미술사, 2015, 67-68쪽.

27) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 인간, 2002, 59쪽에서 재인용. “원각사는 좌석 3백석을 헤아리는 소극장이다. 그만큼 관객과의 거리가 단축되었다. 배우의 호흡소리가 똑똑히 들릴 정도다. 그리하여 예의 그 ‘인토네이션’이 아니고도 대사는 충분히 전달될 수 있다. 그런데도 『원방각』의 연기인들은 거의 대부분이 그 불쾌한 ‘인토네이션’으로 대사를 전개시키는 것이다. 표정 또한 마찬가지다. 대극장에서는 표정의 변화가 좀체로 전달되지 않아 그에 따른 ‘제스츄어’의 어색함을 보여주지 않을 수 없었으나 원각사의 극장조건은 다르다.”(김기팔, 『소극장운동의 문제점(속)』, 『한국일보』, 1959년 5월 30일.)

28) 소극장을 구분하는데 객석수가 기준이 되었던 정황은 공연법 개정과 연동하여 진행되었다. 1981년 12월 연극계의 오랜 숙원이었던 공연법이 개정되면서, 300석 미만의 소극장은 허가를 받지 않아도 되었다. 이로부터 소극장을 구분하는 기준으로 객석 300석이 의미를 지니게 되었다.(이용우, 『300석 미만 민간 소공연장 운영 실태』, 『한국연극』, 2001, 70쪽.)

장)을 기반으로 하는, 주류 기성연극에 대한 대항문화로서의 성격을 지향하는 연극으로 이해해야 할 것이다.

주지하다시피 서구의 소극장운동은 기본적으로 “장기 공연과 흥행에 주안점을 둔 고도로 상업화된 공연에 반대”하려는 목적에서 시작되었다. 소극장과 그에 따른 소극장운동의 시작은 1887년 앙드레 앙투안(André Antoine)이 연극적 실험을 시도하기 위한 목적으로 시작한 자유소극장에서 찾는다. 앙투안이 자유극장을 설립한 이유는 ‘연극을 돈의 무게로부터, 몇몇 극작가들의 독과점으로부터, 그리고 낡아빠진 연극적 실천으로부터 해방시키기’ 위해서였다. 때문에 앙투안은 자유극장을 운영함에 외부로부터의 재정적 지원을 일체 받지 않았고, 무대의 기회를 누리지 못한 신인 극작가들을 발굴하여 그들의 작품을 무대에 올렸으며, 스타 시스템의 캐스팅 방식을 지양하고 아마추어와 직업 배우들을 함께 무대에 세워 익숙한 매너리즘에서 벗어나고자 했다.²⁹⁾ 앙투안의 고투에 힘입어 소극장을 중심으로 한 소극장운동의 이념은 유럽으로 확산되었고, 1889년 독일의 프라이에 뷔네, 1891년 영국의 독립극장, 1899년 아일랜드의 소극장에 이어 1906-7년에는 미국에서도 소극장이 문을 열었다. “입센 이후의 고급 드라마 역사를 이해한다면 그 드라마 대부분은 소극장으로 쓰인 군소 연극”³⁰⁾이라는 영국의 연극비평가 에릭 벤틀리(Eric Bentley)의 지적처럼, 19세기 말 유럽에서 시작된 소극장운동은 당시 젊은 극작가들과 연계, 근대극 양식인 드라마 형식(스트린드베리, 체홉, 오닐 등의 작품)을 실험적으로 제공할 수 있었다. 요컨대 서구에서 시작된 소극장운동은 스펙터클을 활용할 수 있는 대극장의 상업성에 대항하는 대항문화로서, 전문가들이 직업적으로 운영하는 레퍼토리 극장으로서,

29) 이선화, 『앙드레 앙투안과 소극장운동』, 『공연과 리뷰』 제81호, 2013, 19쪽.

30) 에릭 벤틀리, 『사색하는 극작가』, 김진식 옮김, 현대미학사, 2002, 317-329쪽.

상업 연극을 거부하는 비상업적 실험극을 지향했다.

물론 소극장운동이 가시화되었던 1970년대 한국연극의 현실적 조건은 위에서 정리한 소극장운동의 본질을 압도하는 상황이었고, 따라서 70년대 소극장의 활성화는 일면 공연 장소 부족을 해결하려는 현실적인 측면도 있었다.³¹⁾ 하지만 연극 전용 공간 부족이라는 현실이 동시다발적으로 이루어진 소극장의 등장을 추동할 수 있는 유일한 요인일 수 없다. 소극장이라는 물리적 공간이 소극장운동이라는 당대 위상학적 의미를 수용하여 소극장연극이라는 구체적 실천을 끌어낸 정황을 설명하기 위해서는 연극계 내부의 현실적 요인뿐만 아니라 연극계 외부의 맥락적 요인도 고려해야 한다. 문화연구란 요시미 슌야의 지적처럼 “문화를 이미 거기에 존재하며 고유한 내용을 포함한 것으로 여기는 데서부터 출발하는 것이 아니라”³²⁾, 그런 문화가 존재하게 된 상황 자체를 되묻는 것에서 출발해야 하기 때문이다. 이러한 문제의식을 반영, 70년대 소극장운동이 구성되게 된 외부적 요인, 곧 그것의 위상학적 맥락과 의미를 다음 장에서 살펴본다.

3. 70년대 ‘한국적인 것’의 창안을 위한 문화정책과 소극장운동

5·16 쿠데타로 집권한 박정희 정권은 한국사를 부정적으로 파악하는 동시에 서구적 민주주의와 생활양식을 불신했다.³³⁾ 60년대 후반 민족주체성의 회복을 내세워 ‘우리 것’을 강조하고, ‘한국적인 것’의 창안을 위

31) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 인간, 2002, 99쪽.

32) 요시미 슌야, 『문화연구』, 박광현 옮김, 동국대출판부, 2009, 22-23쪽.

33) 황병주, 「박정희 체제의 지배담론: 근대화 담론을 중심으로」, 한양대 박사학위논문, 2008.

한 문화정책 입안, 지식 생산, 상징과 의례를 전개한 것도 이러한 사정에서 기인한다.³⁴⁾구체적으로 근대화에 따라 확산된 서구/물질문명과 대중문화에 대한 검열과 통제를 확대하는 한편, 이를 대체하는 자기긍정의 민족문화, 민족중흥을 위한 민족사의 재해석, 민족영웅의 재탄생 작업을 통해 민족주체성을 강조하며 대중을 장악하고자 했다³⁵⁾.

1968년 문공부가 발족하면서 문화예술행정이 통합되었고, 1972년에는 문화예술진흥법이 제정되었다. 문화예술진흥법에서 예술 진흥은 문학, 미술, 음악, 연예 및 출판에 관한 사항에 한정되고, 우습게도 연극은 연예에 포함되었다.³⁶⁾1973년에는 한국문화예술진흥원(문예진흥원)이 설립되었고, 같은 해 10월 문예정책의 이념적 기초를 드러낸 '문예중흥선언'이 발표되었다. 발표문은 민족중흥의 역사적 전환기를 맞아 새로운 문화 창조의 사명을 강조하는 한편, 복고 경향을 경계하고 천박한 퇴폐 사조를 일소한다고 되어 있다.

1973년 발표된 문예중흥 5개년 계획은 70년대 문화정책의 방향을 잘 보여준다. 구체적으로 살펴보면, 제1차 문예중흥 5개년 계획은 기반 조성, 민족사관 정립(국학, 전통예술, 문화재), 예술 진흥(문학, 미술, 음악, 연극, 무용), 대중문화 창달(영화, 출판) 등 4개 분야에 5년간 485억의 예산을 투입하는 것으로 되어있다. 이 중 민족사관 정립 분야가 70.2%로 압도적인 비중을 차지했고, 문화재 관리 예산에 63%의 예산이 배분되었

34) 김원, 『한국적인 것의 전유를 둘러싼 경쟁-민족중흥, 내재적 발전, 그리고 대중문화의 흔적』, 『사회와 역사』 제93집, 한국사회사학회, 2012, 187쪽.

35) 오명석, 『1960-70년대의 문화정책과 민족문화담론』, 『비교문화연구』 제4호, 서울대 비교문화연구소, 1998, 145-146쪽.

36) 1992년 발간된 한국문화예술진흥원 자료에 따르면 이전의 문화예술에 관한 법은 공연법(1961년), 문화재보호법(1962), 불교재산관리법(1962), 향교재산법(1962), 방송법(1963), 지방문화사업조성법(1965), 영화법(1966), 음반에 관한 법률(1967) 순으로 정비되었다.

다.³⁷⁾ 간단히 살펴 보아도 전통 민족문화의 계승, 창조, 발전이 문예정책의 핵심임을 알 수 있다.

연극 분야 사업의 방향은 “국민총화, 민족번영을 이끈 민족연극 지원 및 창작극 집중 지원”으로 가닥이 잡혔다. 1974년 2월 2일자 『중앙일보』의 「문예 진흥 5개년 계획 제1차년도 사업내용」에 따른 연극 분야의 사업 내용을 살펴보면 다음과 같다. ①국립극장의 무대를 민족예술의 발표장으로 연중무휴 활용하기 위해 대극장 작품 공연 24회, 소극장 공연 30회를 확정한다. ②9개 민간극단을 지원하여(편당 1백만원), 국립극단과 함께 새마을을 주제로 한 연극으로 전국 순회공연을 한다. ③연극인들이 모여 연구하고 연습할 수 있는 연극 회관을 건립한다. ④공연법을 개정해서 신규 공연장은 반드시 무대시설을 갖추도록 한다. 이상의 내용으로 봤을 때, 연극을 대상으로 하는 문예중흥의 지향점은 분명해 보인다. 곧 민족예술 및 특정 주제의식이 반영된 ‘창작극’을 지원하는 한편 공연장 시설 규정을 통해 연극을 간접적으로 통제하려 한 것이다.

실상 70년대 연극을 위한 공연장이라고는 명동의 국립극장과 1962년 개관한 남산의 드라마센터 두 곳밖에 없었다. 1950년대 비직업적 연구단체였던 극단 활동이 60년대 동인제 직업극단을 거쳐 70년대 활성화³⁸⁾ 될 가능성을 열었지만, 그들의 예술 작업을 자유롭게 풀어낼 수 있는 공연 공간은 마련되지 못했던 것이다. 정부 문예정책에 따라 창작극 지원과 공연장 문제가 연동되자, 70년대 한국연극계는 공연의 질적 성취와 새로운 실험에 앞서, 공연을 위한 최소한의 공간, 다양한 연극 활동의 생존 공간을 마련하느냐 못하느냐에 우선적으로 집중할 수밖에 없었다.

37) 문화공보부 편, 『문화공보 30년』, 1979.

38) 정호순, 『1960년대 소극장운동 연구』, 유민영 외, 『한국연극학의 위상』, 태학사, 2002, 351쪽.

이런 상황에서 1973년 10월 17일 명동을 떠나(국립극장이 있던 명동 건물은 1년 후인 1974년 말 증권회사에게 팔렸다) 장충동에 신축 개관한 국립극장은 정부의 창작극 진흥의 이율배반성을 총체적으로 드러내는 정책으로³⁹⁾ 연극인들의 기대에 반하였다. 국립극장 대관에 목매인 연극인들에게 국립극장은 명동 국립극장 때처럼 “창작극 우선 원칙과 연극의 주체성 확립”을 내세워 대관을 제한했기 때문이다. “창작극을 ‘구공탄을 때고 사는 우리의 처지’로, 변연극을 특수층을 위한 ‘호화판의 고급주택생활’에 비유하는 것이 당시 정부의 입장이었다.⁴⁰⁾ 국립극단의 민간극단 지원이란 공연 실적이 우수한 극단에 한해 국립극단과 함께 새마을을 주제로 한 창작극을 국립극장에서 공연하고 전국 순회공연도 병행해야 한다는 내용으로 정리되었다. 국립극장의 창작극 공연은 새마을 운동을 주제로 한 공연과 민족의식을 담은 역사소재극 공연으로 채워졌다.⁴¹⁾

현재까지도 창작극 지원은 연극 지원 사업에서 주요하게 다루어지고 있지만, 그 시작이었다고 할 수 있는 1970년대 국립극장의 창작극 ‘지원’은 예술적 자율성을 바탕으로 한 창작극 ‘진흥’과는 거리가 있었다.⁴²⁾ 국가 주도의 민족주의 담론에 동원될 수 있는 창작극을 양산하는데 집중했던 탓이다. 창작극 진흥의 대의는 의심할 수 없는 것이지만, 그것을 위한 지원의 시작이 국가 주도 정책에 의해 왜곡됨으로써 부작용과 반발을 불러왔다. 때문에 이후에도 여전히 창작극의 성취는 한국연극이 성취해야 할 절대적 목표⁴³⁾로 옹호되고 있지만, 그것의 가치와 성취 목

39) 정호순, 「1970년대 극장과 연극문화」, 『한국예술연구』 제26집, 2007, 199쪽.

40) 정호순, 「1970년대 극장과 연극문화」, 『한국예술연구』 제26집, 2007, 205쪽.

41) 정호순, 「1970년대 극장과 연극문화」, 『한국예술연구』 제26집, 2007, 205쪽.

42) 정호순, 「1970년대 극장과 연극문화」, 『한국예술연구』 제26집, 2007, 211쪽.

43) 이태주, 『한국연극, 1975-1995』, 푸른사상, 2011, 250쪽.

표가 예술적 차원이 아닌 번역극과의 대립적 구도, 곧 한국적인 것과 서구적인 것의 구도 속에 배치됨으로써, 창작극이 일종의 강박이자 부담으로 왜곡되는 부작용을 낳았다.

정부의 문예진흥 계획에 따라 1974년 문예진흥원의 창작극 지원 공연이 시작되었다. 대한민국연극계를 통한 창작극 진흥책에 동의한 극단들은 참가에 힘을 쏟았지만, 연극평론가들은 지원방법과 시행절차에서 문제가 되는 부분을 개선할 것을 주장했다. 구체적으로 창작극 작가와 공연 극단을 구분해서 지원할 것을 제안했고, 지방공연이라는 부대조건을 철폐할 것을 요구했다.⁴⁴⁾ 이들의 요구에 내포된 문제의식은 연극계 내부의 상황과 연관된다. 곧 암담한 수준의 창작극, 특히 형식적 실험에 도전하는 연출 작업, 새롭게 요구되는 연극 형식을 창작극이 충족하지 못하는 상황이 그것이었다.⁴⁵⁾

이와 같은 70년대 연극계 내외적 상황은 당시 소극장을 중심으로 한 새로운 연극운동의 구체적인 정체성을 구성하는데 영향을 미쳤다. 즉 서구 번역극을 통해 새로운 연극 형식을 모색하거나 한국적인 것으로부터 새로운 연극 형식을 탐색하는 방향으로 전개되었던 것이다. 전자는 국가가 지원하는 창작극의 맹목적 수용에 앞서 예술적 성취를 고민한 결과로, 후자는 그것을 주체적으로 수용하기 위해 노력한 결과로 이해할 수 있다.

전자는 대학극 출신이 주축을 이룬 극단 실험극장(1975년 9월 운니동에 전용소극장인 실험소극장 개관)의 예에서 확인할 수 있다. 다음의 인터뷰 내용을 보자.

44) 이태주, 『한국연극, 1975-1995』, 푸른사상, 2011, 74쪽.

45) 이태주, 『한국연극, 1975-1995』, 푸른사상, 2011, 75-80쪽.

“이태주(연극평론가): 창작극의 반대 개념으로서 외국극을 통상 번역극이라고 하는 것이고 창작극은 우리나라 작가의 작품을 지칭하는 말 아닙니까? 실험극장의 공연 연보를 살펴보니가 소위 번역극과 창작극의 비율을 볼 때 번역극의 공연에서 큰 성과를 얻었습니다..... 실험극장은 좋은 창작극을 얻으려 꽤 노력한 흔적을 보여줍니다. 특히 이어령씨 등을 끌어들이는 것이 그 예지요. 이렇듯 실험극장이 창작극에 많은 시도와 노력을 쏟았지만 번역극이 거둔 성과만 못했던 것이 바로 실험극장의 고뇌였고, 못다 푼 한으로 남아 있는 것이 아닌가 하는 생각이 듭니다...(후략)...”

“유용환(실험극장의 극장장): 우리는 어떻게 해서든지 나름대로 소극장에 창작극을 담아보려고 애를 많이 썼습니다.....(중략)..... 작가들이 소극장에 맞는 작품을 잘 쓰지 않아 실험성 있는 창작극을 올리는데 어려움을 겪었기 때문에 직접 소재를 발굴해 작가와 직접 공동으로 작업하는 형태로 겨우 명맥을 유지했습니다. 이근삼씨의 『마네킹의 축제』 등 4작품 정도가 지난 10년간 소극장 무대에서 올려졌던 창작극이 아니었나 기억됩니다.”⁴⁶⁾

후자의 경우는 연극 유산의 계승과 아울러 민족극 정립을 위해 한국 연극 전통에 내재되어 있는 연극성을 개발, 현대 감각에 맞는 연극으로 계승하겠다는 창단 선언문⁴⁷⁾을 내세운 극단 민예를 들 수 있다. 1973년 5월 정동에 전용 소극장을 마련한 극단 민예의 창단 선언문 내용을 보면, 이들이 지향했던 소극장운동 혹은 연극의 방향을 짐작할 수 있다. “연극 예술을 통해 인간의 진실을 탐구하고 관객과 함께 자기를 개발하고 초극하며(1항), 우리 민족 고유의 극예술을 창조하기 위해 독창적인 연극 기호를 연구, 창안한다(2항)”는 이들의 다짐은 “인류가 이루어 놓은 모든 연극의 역사와 기술을 창조의 소재로써 수용하여(3항), 이념 행동 기술의 삼위일체로서의 자기 능력을 연마하여 인간의 자유의지의 영원

46) 김태원·이태주·유용환, 『한국 소극장운동, 70년대 이후의 맥(4)-실험극장과 정통 보수 극단의 소극장운동』, 『공간』, 1987년 10월호, 131-132쪽.

47) 정혜원, 『허규와 전통극, 그 현대적 수용과 과제』, 『연극교육연구』 제17집, 2010, 231쪽.

한 승리를 확인하는 적극적 행동으로서의 연극(4항)”으로 구현된다.⁴⁸⁾ 이를 위해 극단을 이끌던 연출가 허규는 단원들에게 탈춤과 판소리의 연수를 거치게 했고, 그 결과 전통민족극을 바탕으로 한 창작극을 공연할 수 있었다.

소극장을 매개로 사뭇 다른 방식의 양자가 공존했던 당시의 상황은 1970년대 한국연극사의 양상이 서구적인 것과 전통적인 것, 번역된 것과 한국적인 것의 이분법적 도식⁴⁹⁾에 함몰되었던 사정을 보여준다. 상반된 듯한 이 두 가지 흐름은 서로 부딪혔다기보다 융합을 피하는 방향으로 진행되었다.⁵⁰⁾ 가령 “전통극의 원형을 탐구하고 회복하려는 노력과 함께 전통을 현대극 안에 수용하려는 움직임이 구체화되면서 ‘실험극’의 중요한 양상으로 자리잡는”⁵¹⁾ 방식이 그것이다.

이렇게 본다면 소극장을 매개로 접근된 서구식 혁신으로서의 번역극과 민족의 전통 계승으로서의 창작극이라는 요소는 각각의 방식으로 ‘혁신적이며 실험적’이었고, 양자 모두 당시의 맥락에서는 소극장운동의 정신으로 설명될 수 있는 자기확신의 근거를 지니고 있었던 셈이다. 이로 부터 위로부터 주어진 한국적인 것의 지향에 대한 양가적이고 분열적인, 일방적으로 종속되거나 절대적으로 거부하지 않는 70년대의 특수한 감수성, 곧 70년대식 ‘저항’의 감수성이 대학가 청년들을 중심으로 구성될 수 있었다. 일례로 박정희 정권에 비판적이었던 70년대 대학가에서 저항의 표상으로 전통연행예술(대표적으로 마당극)이 공연되었던 정황은

48) 정혜원, 『허규와 전통극, 그 현대적 수용과 과제』, 『연극교육연구』 제17집, 2010, 231쪽.

49) 여석기, 『한국연극사-1946년에서 1979년까지』, 이두현 외, 『한국공연예술의 흐름-연극, 무용, 음악극』(개정정보판), 현대미학사, 2013.

50) 여석기, 『한국연극사-1946년에서 1979년까지』, 이두현 외, 『한국공연예술의 흐름-연극, 무용, 음악극』(개정정보판), 현대미학사, 2013, 59쪽.

51) 김미도, 『1970년대 한국연극의 전통 수용 양상-극단 ‘자유’의 경우』, 『한국연극학』 제21호, 2003, 131쪽.

이러한 맥락에서 설명될 수 있다. 정책적으로 강요된 전통과 대중문화로 선택된 전통은 겹쳐지면서도 동시에 어긋나는 것으로, 동일한 것이 아니었다.

이런 상황에서 구성된 70년대 소극장연극은 양적 팽창과 함께 이념적, 방법적 도전 속에서, 전통과 혁신, 사실주의와 반사실주의, 번역극과 창작극, 계승과 극복이라는 착종된 소명을 끌어안을 수밖에 없었다. 이런 맥락에서 “민주주의, 탈후진-근대화, 민족주의의 세 가지 축이 어떤 방식으로 결합하느냐에 따라 청년의 모습이 새롭게 재구성”⁵²⁾되었다는 지적은 다음 장에서 살펴 볼 청년문화를 기반으로 한 70년대 소극장연극의 위상학적 관계를 설명하는데 유용하다.

레이먼드 윌리엄스에 따르면 ‘극장(연극)’은 사회관계들의 차원을 반영한다. 이에 대한 가장 강력한 증거는 미국의 역사학자인 알렉시스 드 토크빌(Alexis de Tocqueville)이 쓴 『미국의 민주주의』 중 『민주국가들 간의 드라마에 관한 몇 가지 소견』에서 찾을 수 있겠다. 토크빌은 이렇게 진술한다. “민주주의로 들어가는 어느 국민의 문학을 예단하고 싶다면, 그 나라의 연극 공연을 보라.” 또한 “연극에서 교양과 문학적 재능을 갖춘 사람들은 그들의 취향이 국민의 취향을 지배하도록 만들며, 그들이 국민에게 끌려가지 않도록 하는 것이 언제나 가장 어려웠다.”⁵³⁾ 국가 차원에서 한국적인 것을 호명하고, 대중문화의 장에서 그것에 대한 쟁투가 복합적인 양상으로 드러났던 1970년대의 상황은 국가체제와 극장 문화에 대한 앞서의 토크빌의 진술을 떠올리게 한다. 요컨대 70년대 대중문화의 장(場)에서 전통과 혁신, 창작극과 번역극, 나아가 예술적인 것과 대중적인 것의 길항은 피할 수 없는 것이었고, 그 과정은 70년대

52) 이기훈, 『청년아 청년아 우리 청년아』, 돌베개, 2014, 295쪽.

53) 에릭 벤틀리, 『사색하는 극작가』, 김진식 옮김, 현대미학사, 2002, 317-329쪽.

소극장연극이 구성되는 과정의 위상학적 갈등을 압축한다.

흥미로운 것은 한국연극계가 1961년 제정된 공연법, 곧 공연과 연예물을 동일시하는 법에 대해서는 지속적으로 반박하고 거부했지만, 70년대 문예진흥정책의 방향에 대해서는 분명한 거부의 목소리를 내지 않았다는 점이다. 1975년의 공연법 개정⁵⁴⁾으로 ‘연극을 위한 공연장’이란 구분이 유효해질 때까지 극장은 여전히 풍기문란한 연예물의 공연장으로 인식되고 통제되었다. 1975년 공연법이 개정되었지만, 소극장은 여전히 연극 공연장으로서 보호받지 못하는 상황이었다. 특히 1975년 9월 극단 실험극장의 개관 공연으로 시작된 『에쿠우스』 공연이 중지된 사건은 비합리적이고 비일관적인 공연법의 문제점을 드러낸 사건으로 기록될 만하다. 공연 3개월 만에 관객 1만 명을 동원, 전후 최다 관객 동원의 기록을 세운 『에쿠우스』가 극단의 공연 연기 미신청을 빌미로 공연 도중 공연 중지 처분을 받았던 것이다. 공연법이 연극계의 현실적 생존과 닿아 있다면, 문예진흥정책은 공연 예술의 존재 방식과 닿아 있다. 연극계의 생존 여부가 그만큼 절실했던 것으로 이해할 수 있지만, 공연예술로서 연극의 정체성에 대해서도 생존의 논리로 접근하거나 이상적 관념에 머물러 있었던 것은 아쉬운 대목이다. 아래의 글은 당시 공연법에 대한 연

54) 1975년 공연법 개정을 통해, ‘연극을 전문으로 하는 공연장’과 연예물 공연장이 구분됨으로써 연극계가 제기해 온 1961년 공연법의 문제점은 해소되었다 하지만 유독 소극장에 대한 독소 조항은 여전히 잔존했다. 곧 소극장을 연극 공연장이 아닌 유흥장으로 규정해, 요구되는 조건을 갖추지 못한 소극장들을 폐쇄토록 한 것이다. 이에 따라 1978년 실험극장, 삼일로 창고극장, 중앙 소극장 등의 소극장이 건축법과 소방법에 묶여 폐쇄 위기를 맞게 된다. 1년의 유보 기간이 지나 79년 6월 이들 소극장은 다시 위기에 처했다. 당국이 80년 6월까지 시설 완비 명령을 내렸기 때문이다. 1981년 12월, 연극계의 오랜 숙원이었던 공연법이 개정되었다. 300석 미만의 소극장은 허가받지 않아도 되었고, 학교 강당과 운동장 등으로 공연장의 범위가 확대됐다. 10인 이상의 정회원을 확보해야 가능했던 단체등록 조항도 개정되어 누구나 자유롭게 연극을 할 수 있게 되었고 한도액을 제한했던 관람료도 자율화되었다.

극계의 이러한 인식을 보여주는바, 연극을 대중예술로 이해하는 대목이 눈에 띈다.

“현대연극이 자립하는데 최대의 장애가 되는 것 중의 하나는 전근대적인 공연법이다. 공연법 중에서도 가장 문제가 되고 있는 것은 영화예술과 무대예술을 한데 묶어 놓은 데 있다.....(중략)..... 영화관과 연극장의 개념은 분명히 구별되어야 하고 동시에 설치 기준과 시설 기준도 기업적인 영화장과는 달리 대폭 완화되어야 한다. 소극장이 영화관을 도저히 따를 수가 없기 때문이다. 따라서 입장세법 시행령 2조에도 명기되어있는 바 순수연극은 특별 취급을 해주어 소극장에서 지속적인 연극을 할 수 있도록 하고 그럴 때 비로소 연극계의 최대 과제인 관객개발과 확대도 기할 수 있을 것이다.”⁵⁵⁾

“연극계의 최대 과제인 관객개발과 확대”를 위해 공연법이 개정되어야 한다는 연극학자 유민영의 판단에서도 짐작할 수 있듯이 당시 연극계에는 대중동원이 가능한 상업성을 지닌 대중예술로서 자리매김하려는 의식이 작동하고 있었다. 소극장연극은 생존을 위해 현실적으로 ‘대중적’이어야 했으나 동시에 그것이 ‘예술’이 아닐 수는 없으므로 연극 전용극장은 영화관과는 다르게 취급되어야 한다는 논리이다. 이는 당대 소극장, 소극장운동, 소극장연극에 대한 연극계 내부의 착종되고 모순된 태도를 그대로 드러낸다. 이와 관련하여 소극장과 소극장운동이 가능케 할 가능성에 대한 당시의 모순적 이해에 대해 극작가 이근삼은 1970년 『연극평론』 2호에서 다음과 같이 꼬집었다.

“오늘날 등록된 우리나라 극단의 총수는 20여개를 헤아린다. 이 극단들이 창단되었을 때의 선언문을 보면 하나같이 펍 모순된 내용을 담고 있음을 알 수 있다. 우선 상업주의적 연극을 지양하고 예술적이며 실험적인 연극을 한다는 것이 첫 주장이다. 그러나 다음에는 대중을 위한 연극을 하겠다는 말이 꼭 붙어 다닌다.

55) 유민영, 「의욕과 좌절이 혼재한 연극계」, 『한국일보』, 1975년 12월 20일.

이 말은 흡사 대중소설을 지양하고 본격적 문학에 전념하겠다, 그러나 대중이 좋아하는 소설을 쓰겠다는 펍 어설픈 소리와도 같은 것이다.”

영미문학 전공자로 연극평론가 이태주와 함께 직간접으로 경험한 전후 영미권의 전위적 소극장운동과 실험적 공연을 상세히 소개한 바 있는 이근삼의 비판은 소극장운동의 본질을 생각할 때 음미할 만하다. 그는 위의 글에서 70년대 소극장의 현실적 존재방식과 소극장운동의 본질적 이념이 충돌했음에도, 그 무엇도 포기할 수 없다는 태도로, 양자가 공존할 수 있는 상황을 막연히 기대하고 있는 한국연극계를 비판한다. ‘연극의 대중화는 곧 연극의 질적 저하’라는 신념으로, 상업극과 거리를 뒀으로써 오히려 비대중화를 지향했던 소극장운동의 본질을 생각할 때, 특정할 수 없는 대중화 전략을 소극장연극과 연관시키는 것은 모순적 태도라는 점을 지적한 것이다.

그럼에도 대중성 논의가 관객 확보의 차원에서 이해되거나⁵⁶⁾, 연극의 대중성은 연극의 질적 충실을 통해 가능하다는 당위론이 반복되면서, 소극장연극의 성공이 곧 관객 확보와 연동되어 판단되거나, 소극장운동은 극도로 침체된 연극의 대중화 전략으로 이루어진 것⁵⁷⁾이라는 평가적 해석이 타당성을 얻어왔다. 극단 에저포의 『뱀』 공연보다 극단 실험극장의 『에쿠우스』가 70년대 대표적 소극장연극으로 평가되고 회자되는 상황도 이러한 해석적 평가와 연동된다.

소극장연극의 재정과 레퍼토리 구성의 문제는 서구의 경우에도 자주 지적되는 문제점으로 태생적인 것이라 할 수 있다.⁵⁸⁾ 보다 중요한 ‘대중적(massive)’이라는 것이 실제 내포하는 구체적인 집단주체의 성격과 이

56) 백로라, 「1960년대 연극운동론」, 『한국극예술연구』 제12집, 2000, 242-243쪽.

57) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 인간, 2002, 81쪽.

58) 김태원, 「에릭 벤틀리, 소극장, 민중연극」, 『공연과 리뷰』 제93호, 2016, 19쪽.

념이다. 1930년대 일본 대중의 계급적 정체성이 제국의 확장에 환호하는 ‘국민’의 정체성으로 손쉽게 환치되어 그 차이가 무화된 채 왜곡되었던 예가 보여주듯⁵⁹⁾, 당대 소극장을 찾은 ‘대중들이’ 구체적으로 어떤 집단이었고 어떤 이념을 지닌 집합주체였는가를 질문하는 것은 중요한 일이다. 70년대 소극장에 모여들었던 ‘대중적’이라는 집합주체의 집합적, 이념적 성격과 지향이 70년대 소극장연극과 맺는 위상학적 관계는 무엇인지 다음 장에서 살펴본다.

4. ‘저항’이라는 70년대 청년문화구성체의 감수성과 대항문화로서 소극장연극

1974년 연극연출가 정진수는 “소극장연극이 기성연극의 대열에 합류하기를 희망”한다는 점을 들어, 소극장연극과 기성연극의 차이는 “세대의 간격밖엔 없다”고 판단했다. 그는 70년대 기성연극과 소극장연극 사이에는 “질적, 근본적 차이가 존재치 않으며”, 차이가 있다면 세대에 따른 “외형적, 양적 차이”가 존재할 뿐이라고 했다. 그에 따른 결론으로 그는 기성연극이나 소극장연극은 똑같은 관객을 대상으로 하며, 기성연극이 다수 관객에게 만족감을 주지 못한다면 연극은 새 세대에 의해 소극장에서 재탄생될 것⁶⁰⁾이라고도 예상했다. 정진수의 이러한 판단은 70년대 소극장연극의 “대중적”이라는 집합적, 이념적 지향과 관련하여 음미할 만하다. 실제 70년대 소극장에 몰려든 관객들, 그리고 그들이 기대했

59) 요시미 슌야, 『문화연구』, 박광현 옮김, 동국대출판부, 2009, 198쪽.

60) 정진수, 『비평자료選-소극장 공연, 1974년의 현실』, 『공연과 리뷰』 제91호, 현대미술사, 2015, 68-69쪽.

던 연극성이 기성연극의 그것과 차이가 없었던 것일까. 그들을 그저 다수로서의 대중 일반으로 호명할 수 있는 것일까. 70년대 문화정책의 맥락에서 정진수의 평가는 이러한 의문을 끌어내기에 충분하다.

70년대 소극장에서 소극장연극을 구현했던 창작주체가 그 기반을 ‘대학’에 두고 있다는 사실은 의심의 여지가 없다. 앞서의 정진수 역시 “평균 10여 명 안팎의 회원을 가지고 있는 이들 단체(소극장 기반 극단·필자의 구성원은 이렇다 할 전문 기(技)를 갖지 않은 20대 중반의 청년층이다. 대부분 대학 재학 혹은 대학 졸업의 학력을 가진 이들 단체의 회원은 출신 (대)학교에 있어 공통된 배경을 가지고 있으며 동인제 형식의 그룹을 형성하고 있다.”⁶¹⁾고 했다. 그렇다면 당대 문화 혹은 연극의 소비주체는 어떠한가.

1945년 해방 이후 50년대를 거쳐 60년대에 이르기까지 성인층 기성세대는 대중문화의 생산자와 큰 충돌을 일으키지 않으면서 주도적인 소비층을 구성해왔다. 이들이 소비하던 대중문화의 한쪽에서 4·19혁명 이후인 60년대 후반부터 대학생을 중심으로 하는 통기타와 청바지로 상징되는 ‘청년문화’가 태동했다. ‘청년문화’라는 표현은 1970년 2월 당시 『서울신문』 편집국장 남재희가 서구의 ‘Youth Culture’에 착안해 대학생 중심의 새로운 문화를 지칭하기 위해 사용했다⁶²⁾고 한다. 청년층, 특히 대학생은 1960년대 4·19혁명을 통해 “젊은 사자들”로 표상되며 사회문화적 주체⁶³⁾로 등장한 후, 70년대 청년문화라는 독자적 문화주체로 부상

61) 정진수, 『비평자료選-소극장 공연, 1974년의 현실』, 『공연과 리뷰』 제91호, 현대미술사, 2015, 64쪽.

62) 남재희, 『청춘문화론』, 『세대』, 1970년 2월. 이기훈, 『청년아 청년아 우리 청년아』, 돌베개, 2014, 303쪽에서 재인용.

63) 김미란, 『청년세대의 4월 혁명과 저항의례의 문화정치학』, 『사이間SAI』 제9호, 2010, 11-12쪽. 그 외 김미란, 『‘젊은 사자들’의 혁명과 증발되어버린 ‘그/그녀들’ 4월 혁명의 재현 방식과 배제의 수사학』, 『여성문학연구』 제23호, 2010 참조할 것.

했다. “전국 20개 대학 970개의 학생 서클”이 “우리나라 대중문화의 주 수요층”⁶⁴⁾이라는 설명이 가능할 정도였다.

청년문화는 매체뿐만 아니라 문화공간으로부터 문화적인 요소들이 추출되어 형성되었는데, 70년대 청년문화구성체의 감수성을 구성한 대중문화 공간 중 하나가 소극장이었다. 1970년대 소극장의 주 관객층이 대학생이었다는 점이 이를 뒷받침한다. 1974년 5월 3일자 『중앙일보』는 소극장과 대학연극의 붐을 소개하면서 소극장 관객의 80% 이상이 대학생이라고 전한다. 덧붙여 소극장의 반상업주의가 매력으로 작용하여 젊은 청년들의 호응을 얻고 있다고 분석했다. 소극장은 주로 단막극을 공연하고 무대장치를 많이 간소화하여 제작비를 적게 들이는 반면 관객 유치에는 큰 신경을 쓰지 않는 반상업주의의 장점을 지닌다는 설명도 곁들였다.⁶⁵⁾

1970년대에 들어와 젊은 청년, 특히 대학생들이 소극장연극의 적극적인 소비자로 부각된 듯하지만, 실제 1950년대부터 70년대 소극장연극을 예비한 생산주체 역시 대학생들이었다. 1970년대 소극장운동의 모태인 1960년대 동인제 극단들이 1950년대 대학극회를 기반으로 가능했음은 주지의 사실이다. 1953년 피난지 부산에서 대학극회가 연합하여 조직한 극단 테아트르 리브르는 비상업적 예술운동으로서 현대극을 표방하고 창작극 공연에 힘을 쏟았다. 이들은 1956년 제작극회⁶⁶⁾를 만들었다. 제작극회의 활동은 대학 출신 지식인이 연극 운동의 전선에 나서게 하는

64) 김병익, 「청년문화의 태동」, 『동아일보』, 1970년 2월 19일.

65) 「소극장과 대학연극 붐」, 『중앙일보』, 1974년 5월 3일.

66) 제작극회는 창단 공연인 『사형수』에 붙여 “우리는 관객의 관능과 애상에 야합하는, 관객에게 독선적 인상과 미의 정수를 강요하는, 피상의 지성으로써 관객을 현혹하는, 그리고 관념의 고성에 독존하는 일체의 극양식을 거부한다”고 선언했다.(차범석, 『한국 소극장 연극사』, 연극과 인간, 2004, 86쪽.)

기폭제 역할을 했으며, 1970년대 소극장운동을 표방한 수많은 단체의 출범으로 이어졌다.⁶⁷⁾

요컨대 1950년대의 대학극회를 기반으로, 이들이 전문화된 1960년대의 동인제 극단이 등장할 수 있었고, 이러한 바탕 위에서 1970년대 소극장운동은 시작될 수 있었던 것이다. 그러니 70년대 소극장운동의 생산 동력을 대학의 청년문화⁶⁸⁾에서 찾는 것은 새삼스런 일이 아닌 것이다. 이는 소극장연극의 재정과 레퍼토리 구성의 문제를 해결할 수 있는 방법으로 대학과 같은 교육기관과 연계할 것을 조언한 에릭 벤틀리의 진술을 떠올리게 한다. 벤틀리는 대학 안에 위치해 재정 지원은 물론, 공간(극장) 문제도 해결하고, 대학의 지성적 분위기를 활용해 다양한 레퍼토리를 보여줄 수 있으며, 대학촌 주변의 비교적 균등한 교양을 갖는 관객층도 끌어들이 수 있다는 이유⁶⁹⁾로 소극장운동과 대학의 연계를 권했다.

한편 청년문화로부터 자유로울 수 없었던 60년대 동인제 극단들 역시 기성연극과의 차별화를 시도했다. 1959년 5월 20일자 『서울신문』의 「동인극의 성격과 현황」에서는 “연극은 인생의 재현과 단면이다 라고 생각하고 있는 기성연극인의 연극관과 근본적으로 대립되고 있는 우리나라의 젊은 연극인들은 현대가 무엇이며 그 현대에 있어서 연극의 위치와 연극이 표현해야 할 세계는 무엇인가를 가장 진지한 태도로써 모색하고 있다”고 설명했다. 여기에 동인 극단 스스로 자신들의 연극관을 반성하고 성찰하는 지적인 태도도 발견된다. 제작극회의 김경옥은 「새연기의 창조」라는 『서울신문』 기고글에서 “실험의식에 미치지 못하는 미숙함은

67) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 인간, 2002, 45-72쪽.

68) 1978년 12월호 『한국연극』에서는 특집으로 대학가의 연극을 다루었다. 「대학극」, 「관객에게 영합하지 않는 대학 연극인들」 등의 섹션으로 나뉘어 내용이 구성되었다.

69) 김태원, 「에릭 벤틀리, 소극장, 민중연극」, 『공연과 리뷰』 제93호, 2016, 19쪽.

소극장운동 주체들에 의해서 계속 지적되었다. 특히 기성연극인의 연기를 답습한 부자연스러운 연기의 문제는 반복적으로 문제시된다....(중략).....그리하여 ‘스펙터클’을 시도해보기도 하고 원형무대를 실험해보기도 하고 제4의 벽을 제거해보기도 하고 ‘플래시 백’의 수법을 써보기도 하고 그 밖의 여러 가지 무대적인 ‘아방가르드’를 도입하여 보기도 하였다.”고 고백했다. 이러한 과정 속에서 청년문화의 대학 동인제 극단을 기반으로 한 소극장운동의 주체들은 70년대 ‘청년문화구성체’로서의 감수성⁷⁰⁾을 공유할 수 있었던 것이다. 그것은 앞 장에서 설명한 것처럼 ‘저항’이라는 감수성이었다.⁷¹⁾

문화구성체는 “특정한 문화적 실천과 텍스트를 중심으로 배열되면서 통일성을 이루는 구성체”로, 이때 하나의 문화구성체를 총체적인 상태로 출현시키고 존속시켜주는 것이 감수성이다. 곧 “감수성에 의해 특정한 문화적 실천, 텍스트, 기호들이 문화구성체를 이루는 구성요소로 채택된다.” 문화구성의 관계를 역동적, 중층적으로 접근하는 문화구성체 개념에, 문화생산과 소비의 의미를 강조한 감수성의 개념을 더하면, 문

70) “청년문화가 소위 통기타, 생맥주, 청바지 문화로 알려져 있기는 하지만, 그러한 것들 외에도 음악, 문학, 영화, 연극, 만화 등의 영역에 걸쳐 다양한 문화적 형식에 대한 소비가 청년들 사이에서 이루어졌다. 그리고 이 모든 요소들은 동일한 청년문화구성체를 이루었던 것으로 이해할 수 있다. 다양한 영역에 걸쳐져 있는 문화적 형식들을 동일한 문화구성체로 묶어낼 수 있는 근거는 각각의 형식들이 청년들과 맺는 관계의 공통적 성질에서 찾을 수 있다. 그 공통적 성질이 바로 공유된 감수성이다. 공유된 감수성은 “선택, 전유, 결연(alliance)”을 통해 구체화된다. 감수성은 문화 주체가 문화적 형식에 관여하는 방식으로서, 그와 같이 맺어진 관계를 통해서 나타나는 효과이기도 하다. 이와 같은 감수성에 의해서 특정한 문화적 실천, 텍스트, 기호들이 문화구성체를 이루는 구성요소들로 채택된다.”(이혜림, 『1970년대 청년 문화구성체의 역사적 형성 과정-대중음악의 소비양상을 중심으로』, 서강대학교 석사학위논문, 2002, 제2장 3절 참조.)

71) 이혜림, 『1970년대 청년 문화구성체의 역사적 형성 과정-대중음악의 소비양상을 중심으로』, 서강대학교 석사학위논문, 2002, 결론 참조.

화구성체를 이루었던 구성요소들의 연결, 존속, 소비 메커니즘을 규명하는 입체적 접근이 가능하다.⁷²⁾

70년대 대중문화의 주제(생산과 소비 모두에서)로 등장한 청년문화가 기성문화와의 권력관계 속에서 저항이라는 감수성을 구성한 것처럼, 소극장운동을 구현하는 과정에서 기성연극과의 충돌과 저항이 없었던 것은 아니다. 그것이 가시화된 대표적 사건이 연극협회원 인준을 둘러싼 갈등이었다. 연극평론가 이태주는 1978년 『월간 조선』 3월호에서 연극협회 제5회 이사회의 협회 비회원 공연 활동 규제사항에 대해 다음과 같이 비판했다. 연극협회 비회원에게 공연 활동을 할 수 있는 자격을 부여하는, 심사에 준하는 추천 제도를 둘러싼 분란에 대한 기성 평론가의 입장이었다.

“젊은 연극이란 무엇인가. 그것은 새로운 연극이다. 기존 연극을 부정하고 파괴하며 끊임없이 연극의 새로운 지평을 모색하는 실험정신이다. 새로운 연극은 기존 연극과 타협이 아니며, 기존 연극의 모방이 아니다. 새로운 연극은 연극 의식과 방법에 있어서 기존 연극과 대립 관계에 있어야 한다. 기존 연극에 의하여 육성되고, 지도 편달을 받으며 (연극협회의) 정회원이 될 수 있느냐 없느냐를 평가받는 체계 속에 새 연극이 존재할 수는 없다....(중략).....기존 연극체계가 새 연극이 움틀 수 있는 거점과 여건을 제도적으로나 예술적으로 부당하게, 그리고 불필요하게 규제하면 공연 풍토는 병들고, 연극 발전은 기약할 수 없다.....(중략).....예술작품의 제작 목표와 기준에 따라서 공연 주체의 재구성도 여러 타입으로 존립해야 되지 않느냐 하는 의문에 사로잡혔기 때문이다.”

새로운 연극을 시작할 수 있는 기반을 제약하고 통제하는 사실상 연극계 내부의 자체 검열을 지적한 내용으로, 연극계 외부의 검열과 통제 못지않게, 연극계 내부의 통제와 갈등도 존재했음을 드러내주는 글이다.

72) 이혜림, 『1970년대 청년 문화구성체의 역사적 형성 과정-대중음악의 소비양상을 중심으로』, 서강대학교 석사학위논문, 2002, 23-28쪽.

이와 함께 생존 현실을 내세워 문예중흥법을 수용한 기성연극계의 선택 또한, 저항의 감수성을 “선택, 전유, 결연(alliance)”하며 구성된 70년대 소극장운동 주체들의 저항을 불러왔다. 극단 에저또의 방태수 연출은 70년대 소극장연극이 위치했던 대항문화로서의 지점을 다음과 같이 설명한다.

“어떤 사회체제, 또는 현대사회가 갖고 있는 구조적인 문제, 이러한 것들에 대해 새로운 어떤 도전 내지는 새로운 어떤 발언을 우리가 연극을 통해 해보자 하는 데서부터 에저또의 활동이 시작이 된 것이지, 외국의 소위 실험, 전위연극의 영향을 받아서 모방을 하자고 했던 것은 결코 아니거든요.....단지 우리가 하고 싶은 얘기를 연극을 통해서 좀 더 자유롭게 해보자라는 것과, 이것이 우리 생존의 문제가 아닌가라는 그런 뜻에서 언더그라운드 운동이 시작된 것이라고 생각하는데요....오직 연극에 있어 표현의 확대를 최대한도로 넓혀보자는 의도였지요. 예술이라는 것은 단지 나름대로의 자기 소리들을 할 수 있을 때 어떤 존재의 미가 있지 않을까요. 그 당시에도 소위 사실주의 연극이라든가 자유주의 연극이 우리 연극계에 어떤 정통화되다시피 했고.....거기에 새로운 변화 내지는 새로운 표현의 방법도 한 번 제시해 보자는 쪽의 어떤 욕구가 근본적으로 제일 많았던 것이지요.”⁷³⁾

또한 정부는 1972년부터 대중문화를 퇴폐풍조의 저속문화라고 낙인 찍었고, 1974년 3월의 전국적 스트리킹 사건 이후, 청년문화를 퇴폐, 저질, 반사회·반민족적이라는 명목 하에 단속했다.⁷⁴⁾ 원로연출가 이원경이 한 좌담에서, “한국연극은 조금만 사회비판적이면 체제에 대한 반항이라고 몰리고 조금 자유스럽게 하면 퇴폐풍조로 매도당하는 등 부자유스럽게 행해지고 있었습니다”라고 회상한 것도 그런 맥락에서 이해할 수 있다.

73) 김태원·방태수·윤조병, 『한국 소극장운동, 70년대 이후의 맥(2)-연출가 방태수와 극단 에저또』, 『공간』, 1987년 4월호, 82-83쪽.

74) 주창윤, 『1975년 전후 한국 당대문화의 지형과 형성 과정』, 『한국언론학보』 제51권 4호, 2007, 136쪽.

특히 연극 공연장은 외부로부터 규정된 퇴폐로부터 자유로울 수 없었다. 1978년 6월 실험극장, 삼일로 창고극장, 중앙소극장 등이 건축법과 소방법에 묶여 폐쇄 위기를 겪었을 때도 당국은 극장을 유흥장으로 취급하며 그 조건을 갖추지 못했다는 것을 폐쇄 이유로 내세웠다.⁷⁵⁾ 1981년 12월 공연법의 개정 때까지 연극 공연장은 필요에 따라 퇴폐적 유흥장으로서 검열과 통제를 받아야 했다.

70년대 문화의 창작주체이자 소비주체였던 '청년'들이 국가와 기성세대와의 통제와 검열에 저항하는 방식은 역설적이게도 "퇴폐에 대해 불온으로 맞서"⁷⁶⁾는 것이었다. 한국적인 것의 대립항으로 설정된 서구적인 것에 부여된 퇴폐를 불온으로 비틀어 활용한 것이다. 저항으로서의 불온은 기실 퇴폐와 동전의 양면처럼 붙어 있다. 기성세대들이 내린 퇴폐라는 부정적 평가를 청년문화구성체에서는 불온이라는 저항 정신으로 수용했던 것이다.

청년문화구성체의 자장 안에 있었던 소극장운동 주체들의 사정도 이와 다르지 않았다. 70년대 당시 퇴폐라는 검열에 불온이라는 저항으로 맞선 대표적 극단은 에저또이다. 극단 에저또는 1967년 언더그라운드 공연으로 활동을 시작, 1969년 이미 전용소극장을 갖춘 유일한 극단으로 존재했다. '에저또'라는 극단명은 자유롭게 말할 수 없는 사회적 상황에서 더듬거리듯 발언하기 위한 간투사(間投詞) "에, 저, 또."⁷⁷⁾에서 비

75) 정중현, 「상업주의의 물살에 휩쓸린 실험과 도전 정신-70년대를 중심으로 한 소극장 시대」, 『한국연극』, 1998년 8월호, 39쪽.

76) 김원, 「한국적인 것의 전유를 둘러싼 경쟁-민족중흥, 내재적 발전, 그리고 대중문화의 흔적」, 『사회와 역사』 제93집, 한국사회사학회, 2012, 190쪽. "대학언론이 질타하던 '청년문화의 핵심인 포크가 1980년대 노래운동의 기원이 되는 현상'도 동일한 맥락에서 생각해볼 수 있다.

77) 「불박이를 꿈꾸는 떠돌이-극단 에저또와 소극장」, 『한국연극』, 1986. 8월호. 정대경, 「삼일로 창고극장 연구」, 『드라마연구』 제24호, 2006, 245쪽에서 재인용.

못되었다. 극단 에저또는 그 태생부터 언더그라운드 대항문화로 출발했다. 1967년 창립한 에저또는 1969년까지 2년간 극단명을 정하지 않고 다수의 가명을 이용 매회 다른 극단명으로 공연을 했다. 사실상 비공개 공연 위주의 언더그라운드 문화운동을 펼친 셈이다. 극단 에저또는 1969년 5월 15일 비로소 에저또라는 극단명으로, 을지로 3가 10번지 4층 건물의 3층에 위치한 에저또 전용극장에서 판토크림으로 창단 공연을 가졌다. 극단 에저또는 “연극이 인간의 확인이며, 연극 표현은 인간의 확대”라는 슬로건으로 한국의 아방가르드 시스템을 자처했고, 고착된 기성연극에 대한 문제 제기를 통해 리얼리즘 연극에 반기를 들었다.⁷⁸⁾ 이들의 창단 공연이 판토크림 형식이었다는 것이 쉽게 수긍되는 대목이다.

특히 극단 에저또는 당시 실정법 상 퇴폐적이고 불법적인 것으로 규정되었던 거리극 퍼포먼스나 해프닝에 도전했다. 협소하고 초라한 소극장과 대비되는 화려하고 웅장한 국립극장(지금의 명동예술극장) 앞에 돛자리를 깔고 『팽팽 돌아가는 세상』을, 서구식 자본주의를 상징하는 신세계 백화점 앞 육교 위에서는 『육교 위의 고무풍선』을 공연했다. 동숭동 서울문리대와 사직공원 앞에서도 가두극을 공연했는데, 알몸 행진이라는 음란과 퇴폐적 행위로 충격을 주었던 1974년의 스트리킹 사건을 연상시킬 만큼 강렬한 충격을 주었다고 전한다. 극단 에저또는 지속적으로 말 중심의 연극이 아닌 행동 중심의 연극을 시도하여 마임을 선보이고 총체예술에 도전하여 바디페인팅, 해프닝, 이벤트 등을 공연했다. 이러한 공연에 대한 당시의 반응은 “예술로 봐주는 쪽, 즉 예술적인 자극으로 봐주는 쪽과 ‘지랄’로 보는 쪽”⁷⁹⁾으로 갈렸다.

78) 정대경, 『삼일로 창고극장 연구』, 『드라마연구』 제24호, 2006, 245쪽.

79) 김태원·방태수·윤조병, 『한국 소극장운동, 70년대 이후의 맥(2)-연출가 방태수와 극단 에저또』, 『공간』, 1987년 4월호, 75쪽.

극단 에저또의 공연은 시작해서 제대로 끝낸 적이 거의 없었다. “항상 타인에 의해서 중단된 다음 후편의 연극의 막은 항상 똑같이 끝났다. 각각 다른 작품일지라도 유치장에서.”⁸⁰⁾ 공연의 결말은 국가의 공공력을 조롱 하듯 유치장에서 마무리되었다. 벤틀리는 『사색하는 극작가』의 말미에서 드라마는 보는 것(theatre)이 아니라 행동하는 것(action)이라 했다. 연극은 말하자면 적당한 관조의 대상이거나 뮤지컬처럼 무대 가득 볼거리로만 채워질 수 없다는 뜻이다.⁸¹⁾ 퇴폐적 연극 공연은 불온한 저항을 행동화한 것이다. 저질, 퇴폐, 문란으로 낙인찍힐수록 대중들의 반응은 뜨겁고, 검열, 금지, 단속으로 통제할수록 볼 수 없는 것에 대한 욕망은 커진다.⁸²⁾ 이를 반증하듯 극단 에저또는 창단 공연인 판토크림부터 적지 않은 호응을 받았다. 입장료를 대신했던 자유 성금함도 한 몫 했다. 관객은 거의 대학생이었고, 그들은 개성이 강한 극단 에저또의 연극에 호응했다.⁸³⁾ 청년 문화구성체의 저항이라는 감수성을 공유한 것이다.

극단 에저또는 60년대 이후 전용극장을 갖고 공연을 올릴 수 있는 거의 유일한 극단이였다.⁸⁴⁾ 공간과 공연 형식에 대한 고민을 바탕으로 실험적 연극 활동을 지향했던 극단 에저또는 공연을 위한 독립공간이야말로 실험적 정체성을 지킬 수 있는 최소한의 보루라는 점을 인식하고 있었다. 특히 길거리에서 가두집회 등이 허용되지 않았던 70년대 상황에서 소극장이 불온한 저항의 공간으로 전환될 수 있음도 정확히 인지했

80) 김태원·방태수·윤조병, 『한국 소극장운동, 70년대 이후의 맥(2)-연출가 방태수와 극단 에저또』, 『공간』, 1987년 4월호, 75쪽.

81) 김태원, 『에릭 벤틀리, 소극장, 민중연극』, 『공연과 리뷰』 제93호, 2016, 25쪽.

82) 이상록, 『1960-70년대 비판적 지식인들의 근대화 인식』, 『역사문제연구』 제18호, 2007.

83) 김태원·방태수·윤조병, 『한국 소극장운동, 70년대 이후의 맥(2)-연출가 방태수와 극단 에저또』, 『공간』, 1987년 4월호, 84쪽.

84) 김태원·방태수·윤조병, 『한국 소극장운동, 70년대 이후의 맥(2)-연출가 방태수와 극단 에저또』, 『공간』, 1987년 4월호, 71쪽.

던 것이다. 극단 에저또의 대표이자 연출가였던 방태수가 경제적 어려움 속에서도 전용극장을 포기하지 않고 몇 번이나 옮겨 다닌 사정도 여기서 찾을 수 있다. 소극장의 공간을 고수함으로써 소극장운동의 정신을 잃지 않으려 한 것이다.

“에저또 소극장이 자리잡은 곳은 을지로 3가 10번지 4층 건물의 3층(극단 에저또의 2번째 전용극장으로 1972년 마련된 곳이다. 필자 주)이었다. 1,2층은 을지로 대로에서 출입이 가능했고, 3,4층은 을지극장 뒷길의 뒷골목으로 출입이 가능한 가야금 연구소가 있었던 자리였다...(중략)...극장이라고 해야 10여 평 되는 장소에 좌석이 21석. 30명이 들어서면 입추의 여지가 없는 극장이었기에 처음 대하는 사람들로서는 당황하기에 좋은 장소였다....(중략)..... 어떤 사람은 극장도 아닌 곳에서 연극을 저속하게 취급한다고 힐난하기도 하고, 대문틀을 뽑아놓기도 하고, 심지어는 뒷간인줄 알고 오물을 남겨놓고 가기도 했다. 개관 공연이 10일간 계속되는 동안 하루에 한두 건은 발생했다.”

80석의 객석에 50명만 입장해도 흔들리던 목조건물에서 보증금이 모두 월세로 상환될 때까지 1여 년 동안 극단 에저또는 창작극만을, 마임과 같은 다변적 연출로 선보였다.⁸⁵⁾ 놀랍게도 이런 소극장을 공연을 위한 공간으로 인식하지 못했던 사정은 연극계 인사인 극작가에게도 예외가 아니었다. 자신의 작품을 공연 중인 극단 에저또의 을지로 소극장을 찾았던 극작가 윤조병은 극장의 첫인상을 이렇게 고백했다.

“극장하면, 상당히 외향적으로, 또 시시각각으로 번듯하게 나타나리라 생각했거든요.. 그런데 겨우 올라갈 수 있는 좁은 층계에 낡고 낡은 것이지만 빨간색의 카페트가 깔려져 있어, 밖은 좀 허술하지만 내부는 좀 나은 모양이다 라고 생각하고 들어가 보니 아주 어두운 조그만 방에서 세 사람인가 네 사람이 뭐가 연습을 하다 쉬고 있는 광경을 보고 사실 실망했었어요...(중략)..... 그때 여기서도 공연이 되는 건가, 이런 곳에서도 공연을 하는건가 하고 실망을 했었죠.”⁸⁶⁾

85) 정대경, 『삼일로 창고극장 연구』, 『드라마연구』 제24호, 2006, 245쪽.

극단 에저또의 실험 연극의 지향점을 충족해주었던 공간은 창고극장이다. 창고극장은 극단 에저또의 4번째 전용극장이었다. 삼일로 성모병원 뒤 2층 가정집을 구입하여 1층을 소극장으로 개조한 곳이었다.⁸⁷⁾ 1975년 5월에 개관한 에저또 창고극장은 1년도 채 못 가서 재정 문제로 폐관했지만, 한국 최초의 창고형 극장으로, 아레나 무대 구조를 특징으로 지녔다.⁸⁸⁾ 극단 에저또의 대표이자 연출가였던 방태수는 단원들과 함께 창고극장의 암석으로 된 지반을 직접 파내 깊이 있는 구조의 입체적 무대를 구현했다.⁸⁹⁾ 그것은 바닥에 앉아서 관극하며 무대와 객석이 하나가 될 수 있는 소위 '환경연극'이 가능한 무대 구조였고, 당시에는 무대 구조 자체가 이미 실험적이고 도발적인 것일 수 있었다.

극단 에저또의 창고극장 시대를 대표하는 실험적 공연은 1975년 7월 25일부터 30일까지 공연된 미국의 전위적 극작가 장 클로드 반 이탤리의 『뱀』(신정옥 번역, 김종찬 연출)이었다. 소극장 공연으로는 유례없는 성공을 거둔 작품으로, 특히 대학생 관객들이 몰렸던 작품이다. 대학가에서는 『뱀』 공연을 봤냐는 말이 인사말처럼 떠돌고 대학신문에 감상문이 실릴 정도로 화제가 된 작품이었다. 하지만 정작 극단 에저또의 대표 방태수는 이 작품에 대해 연습 중 잠깐 올린 공연에 관객이 몰려 당황했다고 회상했다.⁹⁰⁾ 『뱀』 공연은 관객 동원에도 성공했지만, 그와 상관없이 연극이나 아니냐의 논쟁을 불러일으킨 화제작이었다. 사실주의 연

86) 김태원·방태수·윤조병, 『한국 소극장운동, 70년대 이후의 맥(2)-연출가 방태수와 극단 에저또』, 『공간』, 1987년 4월호, 82-83쪽.

87) 정대경, 『삼일로 창고극장 연구』, 『드라마연구』 제24호, 2006, 246쪽.

88) 정대경, 『삼일로 창고극장 연구』, 『드라마연구』 제24호, 2006, 246쪽.

89) 김태원·방태수·윤조병, 『한국 소극장운동, 70년대 이후의 맥(2)-연출가 방태수와 극단 에저또』, 『공간』, 1987년 4월호, 78쪽.

90) 김태원·방태수·윤조병, 『한국 소극장운동, 70년대 이후의 맥(2)-연출가 방태수와 극단 에저또』, 『공간』, 1987년 4월호, 77쪽.

극에 식상했던 관객들에게 새로운 연극의 가능성을 보여준 작품이라는 긍정적 평가도 있었지만, 관객에게 혼란과 모호성과 불쾌감 도는 분노와 생의 추함만을 노출시켰다는 비난도 감수해야 했다.⁹¹⁾ 화제를 몰고 온 『뱀』 공연은 장기 공연도 기대되었으나, 극단측은 돌연 공연을 중단시켰다. 관객이 몰리면서 9월 1일부터 10일까지 한 차례 연장 공연을 가졌던 『뱀』 공연이 막을 내린 것이다. 그리고 바로 그 사이인 9월 5일, 이후 10개월 최장기 공연 기록에 9만 명의 관객을 동원, 전후 최다 관객 동원의 기록을 세운 『에쿠우스』가 극단 실험극장의 개관 공연으로 시작되었다.

『뱀』 재공연이 더 이상 연장되지 않았던 이유는 『에쿠우스』의 성공으로 관객층이 빠져나갔던 탓은 아니었을까. 이에 대해 방태수는 다음과 같이 설명했다.⁹²⁾

“『뱀』 공연은 사실은 공연에 들어가면서 많이 삭제가 되었었어요. 케네디가 암살 당하는 부분, 살인 장면, 인간의 잔악성을 폭로하지는 어떤 핵심적인 상황이 공연에 있어 삭제....(중략)..... 결과적으로 성황리에 공연은 되었지만 사실은 그 공연일 전날까지도 우리는 이 작품을 막을 올려야 하는지 안 올려야 하는지 전혀 자신이 서지를 않았어요. 그래 며칠 연장하면서 연습을 좀 더 보완해서 오픈 했는데 의외로 관객이 많이 몰렸지요. 그리고서는 딱 한 번 연장공연을 했는데 실험극장의 『에쿠우스』가 공연에 들어갔지요.....(중략)....소극장의 연극이라는 것이 상업주의 연극에 대치되는 개념이지, 그것이 상업적인 방법과 병행할 수는 없지 않겠는가 하는 문제, 그리고 소극장 연극이라는 것은 어떤 운동으로서의 제시로서 끝나는 것이지 그것이 계속 상업적인 방법으로 지속되어져서는 안 된다는 그런 생각....”

91) 정중헌, 『상업주의의 물살에 휩쓸린 실험과 도전 정신-70년대를 중심으로 한 소극장 시대』, 한국연극, 1998년 8월호, 38쪽.

92) 김태원·방태수·윤조병, 『한국 소극장운동, 70년대 이후의 맥(2)-연출가 방태수와 극단 에저또』, 『공간』, 1987년 4월호, 77쪽.

인기 절정의 『뱀』 재공연을 중단한 극단의 선택은 소극장운동에 대한 신념과 확신, 소극장연극을 상업적 연극에 대치되는 개념으로 이해한 데 따른 것이다. 소극장연극은 “상업적인 방법과 병합할 수는 없다”는 신념, “소극장연극이라는 것은 어떤 운동으로서의 제시로 끝나는 것이지 상업적인 방법으로 지속되어서는 안 된다는 생각”에서 『뱀』의 연장 공연을 거부한 것이다. 이는 70년대 소극장운동이 일부의 자족적 실험에 그쳤으며, 그로부터 대중성이 약화되었다는 기존의 평가를 다시 재고케 하는 대목이다. 소극장운동의 정신을 지키기 위해 스스로 대중성을 거부한 사례이기 때문이다. 따라서 “70년대 소극장연극은 오히려 기성극단의 아류로 떨어져서 흥내내기에도 바쁜 실정”⁹³⁾이며, 기성 극단의 주류에 합류하려는 열망으로부터 자유롭지 못하다는 평가는 최소한 극단 에저포의 활동에 대해서는 재고되어야 할 부분이다.

극단 에저포는 대중성에 미혹되는 대신 미술의 정찬승, 기구림, 정강자, 무용의 홍신자 등 젊은 예술가와의 협업을 통해 다양한 공연 형식을 시도함으로써 기성문화의 관행에 대항했다. 이런 선택은 70년대 청년문화구성체의 저항이라는 감수성으로 이해할 수 있다. 그러므로 극단 에저포의 소극장연극의 성과를 대중성이라는 잣대로 평가하는 것은 당시의 위상학적 맥락을 단순화하는 일면적 판단일 수 있다. 공연예술로서 연극의 의미를 관객 동원에 좌우되는 대중(예술)산업에 설정한다면 우리는 다음과 같은 한스 티스 레만의 진술의 함의를 곱씹어 봐야 할 것이다. “우리 시대 연극은 더 이상 대중예술이 아니다.”

93) 정진수, 『비평가료選-소극장 공연, 1974년의 현실』, 『공연과 리뷰』 제91호, 현대미술사, 2015, 65쪽.

5. 결론: 남은 문제들

본 논문은 1990년대 이후 국가 간 문화 교류가 활발해졌음에도 불구하고 그것의 성과가 한국연극의 다양화와 혼종화로 실천되지 못하고 있는 현실을 비판적으로 검토한다는 문제의식에서 출발했다. 이에 한국연극사의 맥락 속에서 실험과 도전의 새로운 연극 시대를 기획했던 1970년대 소극장운동 혹은 소극장연극을 고찰하여 지금, 여기 동시대의 상황을 성찰하려 했다. 곧 1970년대 소극장운동, 소극장연극을 고찰함으로써 그 시대 소극장이라는 물리적 공간에 부여되었던 연극사적 위상학적 의미를 분석했다.

연극 공연장은 흥행소라는 인식, 연극 공연장은 국가의 계몽적 기획 아래 통제되는 장소라는 인식에서 벗어나, 연극 공연장이 자유로운 예술적 표현 장소가 될 수 있다는 인식이 시작된 곳이 70년대 소극장이다. 더불어 70년대 소극장운동 역시 문화 ‘운동’으로서의 의미를 부여받을 수 있었다. 본 논문에서 살펴 본 극단 에저포의 소극장연극은 시대적 소명을 담을 수 있는 동시대적 감각의 형식을 찾기 위한 도전으로 수용된다. 그들이 구현(하려) 했던 소극장운동이라는 소명은 당대 연극성의 구체적인 내용이자 70년대 청년문화구성체의 저항의 감수성으로 이해될 수 있다.

기존의 전통적 개념을 전복적으로 해체하는 일련의 연극 작업들은 비록 주류적 위치를 차지하지는 못했지만, 연극의 역사가 그러했듯이 늘 주류 연극을 향한 신선한 자극과 도전으로 스스로의 존재감을 각인시킨다. 1960년대 미학적 아방가르드를 이론적으로 지지했던 수잔 손탁은 전통적 영화문법을 파괴한 프랑스 누벨바그의 기수 장-뤽 고다르를 적극적으로 평가하며 그 이유를 다음과 같이 적었다. “다른 감독들은 현대

사회와 인간의 본성을 바라보는 자기만의 ‘관점’을 갖고 있을 뿐이다. 그렇지만 고다르는 사상을 진지하게 다루기 위해서는 사상을 표현할 수 있을 새로운 영화 언어를 창조하지 않으면 안 된다는 사실을 제대로 파악한 최초의 감독이다.” 이는 장-뤽 고다르가 코올리지와 발레리가 지적한 “정신 활동의 내용을 망각으로부터 보호하는 것이 형식의 중요한 기능”⁹⁴⁾이라는 점을 정확하게 인지하고 있는 연출가라는 평가로 이해된다. 마찬가지로 연극이 지니는 예술적 가치는 내용의 보편성을 동시대 감각을 내장한 실험적 형식으로 지각시킬 때 극대화될 수 있다.

70년대 중반 이후 소극장은 급속히 확산되었고, 80년대에 들어서면 연극 전용 소극장 뿐 아니라 무용, 콘서트, 뮤지컬까지도 함께 공연하는 다목적 기능의 공연장이 전국적으로 확산되었다. 70년대부터 80년대에 이르는 이 기간의 변화를 문화적 소비 현상의 심화로 이해할 수도 있겠으나, 그것이 극장이라는 공간에서 태동되었다는 점은 주목을 끈다. 새로운 공간의 변화는 새로운 실험을 유도하고, 그로부터 새로운 예술 형식, 나아가 새로운 문화를 추동시키는 것이기 때문이다. 이런 맥락에서 70년대 소극장을 기반으로 전개된 소극장연극을 고찰하는 작업은 계속 되어야 한다.

94) 수진 손택, 『해석에 반대한다』, 이민아 옮김, 이후, 2007, 64쪽.

참고문헌

1. 기본자료

『공연과 리뷰』, 『연극평론』, 『한국연극』, 『문예연감』, 『문예총감』, 『공간』, 4대 일간지

2. 논문과 단행본

김기란, 『한국연극계의 구도 개편의 징후들-중극장 시대의 도래』, 이두현 외, 『한국 공연예술의 흐름』(개정증보판), 현대미학사, 2013., 86-102쪽.

김미도, 『오테석 연극과 포스트모더니즘』, 『공연과 리뷰』 제3호, 현대미학사, 1995, 25-38쪽.

_____, 『1970년대 한국연극의 전통 수용 양상-극단 '자유'의 경우』, 『한국연극학』 제 21호, 2003, 191-229쪽.

김미란, 『'젊은 사자들'의 혁명과 증발되어버린 '그/그녀들'-4월 혁명의 재현 방식과 배제의 수사학』, 『여성문학연구』 제23호, 2010, 79-118쪽.

_____, 『청년세대의 4월 혁명과 저항의례의 문화정치학』, 『사이間SAI』 제9호, 2010, 12-43쪽.

김숙현, 『드라마센터의 연출가들』, 현대미학사, 2005.

김 원, 『한국적인 것의 전유를 둘러싼 경쟁-민족중흥, 내재적 발전, 그리고 대중문화의 흔적』, 『사회와 역사』 제93집, 한국사회사학회, 2012, 185-235쪽.

김태원, 『에릭 벤틀리, 소극장, 민중연극』, 『공연과 리뷰』 제93호, 2016, 13-25쪽.

_____, 『소극장제, 소극장삐에 대한 단상과 뉴욕의 소극장들』, 『공연과 리뷰』 제91호, 현대미학사, 2015, 88-101쪽.

_____, 방태수·윤조병, 『한국 소극장운동, 70년대 이후의 맥(2)-연출가 방태수와 극단 에저또』, 『공간』, 1987년 4월호, 71-84쪽.

_____, 이태주·유용환, 『한국 소극장운동, 70년대 이후의 맥(4)-실험극장과 정통 보수 극단의 소극장운동』, 『공간』, 1987년 10월호, 126-143쪽.

백로라, 『1960년대 연극운동론』, 『한국극예술연구』 제12집, 2000, 209-254쪽.

송은영, 『대중문화 현상으로서의 최인호 소설』, 『상허학보』 제15집, 2005, 419-445쪽.

안치운 외, 『박정자와 한국 연극 오십년 1962-2012』, 수류산방, 2012.

오명석, 『1960-70년대의 문화정책과 민족문화담론』, 『비교문화연구』 제4호, 서울대 비교문화연구소, 1998, 121-152쪽.

유민영, 『한국극장사』, 한길사, 1982.

_____, 외, 『한국연극학의 위상』, 태학사, 2002.

- 이기훈, 『청년아 청년아 우리 청년아』, 돌베개, 2014.
- 이두현 외, 『한국공연예술의 흐름-연극, 무용, 음악극』(개정증보판), 현대미학사, 2013.
- 이상록, 『1960-70년대 비판적 지식인들의 근대화 인식』, 『역사문제연구』 제18호, 2007, 215-251쪽.
- 이선화, 『앙드레 앙투안과 소극장운동』, 『공연과 리뷰』 제81호, 2013, 10-19쪽.
- 이진순, 『비평자료選-1956-57년도, 한국 현대연극사의 변화』, 『공연과 리뷰』 제73호, 현대미학사, 2011, 61-73쪽.
- 이태주, 『한국연극, 1975-1995』, 푸른사상, 2011.
- 이혜림, 『1970년대 청년 문화구성체의 역사적 형성 과정-대중음악의 소비양상을 중심으로』, 서강대학교 석사학위논문, 2002.
- 정대경, 『삼일로 창고극장 연구』, 『드라마연구』 제24호, 2006, 239-286쪽.
- 정진수, 『비평자료選-소극장 공연, 1974년의 현실』, 『공연과 리뷰』 제91호, 현대미학사, 2015, 63-71쪽.
- 정혜원, 『허규와 전통극, 그 현대적 수용와 과제』, 『연극교육연구』 제17집, 2010, 227-270쪽.
- 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 인간, 2002.
- _____, 『1970년대 극장과 연극문화』, 『한국예술연구』 제26집, 2007, 191-229쪽.
- 주창윤, 『1975년 전후 한국 당대문화의 지형과 형성 과정』, 『한국언론학보』 제51권 4호, 2007, 5-31쪽.
- 차범석, 『한국 소극장 연극사』, 연극과 인간, 2004.
- 황병주, 『박정희 체제의 지배담론: 근대화 담론을 중심으로』, 한양대 박사학위논문, 2008.
- 요시미 순야, 『문화연구』, 박광현 옮김, 동국대출판부, 2009.
- 에릭 벤틀리, 『사색하는 극작가』, 김진식 옮김, 현대미학사, 2002.
- 수전 손택, 『해석에 반대한다』, 이민아 옮김, 이후, 2007.
- 슈테판 권첵 엮음, 『토폴로지』, 이기홍 옮김, 에코 리브르, 2010.

Abstract

A Study on Small Theatre Movement of 1970s as a Counter-culture in Korean Theatre

Kim, Ki-Ran(Daejin University)

This paper is to be basis on the 70s youth culture, which was but only cult not also resistance on the 'things Korean'. The small theatre was made in the topological cultural situation as a counter-space in 70s. Looking into the topological condition that made it possible for the small theatre to come into being and to persist is important for reconsidering the value of 70s theatre history.

The invention of 'things Korean' was for overcoming political and social crisis by the way of making new human type and culture. The purpose of censorship and enforcement against popular culture including youth culture was regulating desire and emotion of masses transforming nationalistic human type. Unlike invention of government and older generation, a masses construct their own desire and social identity by consuming the popular mass culture, for example, hostess melo movie, television drama, new performance. The youths' characteristics as cultural subjects gave them distinctive and advantageous access to specific cultural forms which was overlapped the tradition and its self-conquest. While consuming various media, popular pop music and style, the youths were able to dissolve the sensibilities of regression and get the meaningful resistance, that is, "they stand with decay against disquieting."

The new performance in the small theatre Ejotto was a big success as the 'Snake' was performed. The audiences was mostly university students, who were constructed youth culture structure 70s. For all that the Ejotto was thrown up the popularity to save the identity of small theatre. This is the reason the evaluation to the small theatre of 70s can be reconsidered.

(Key Words: Small Theatre, Small Theatre Movement, Theatre Ejotto, Changgo Theatre, 70s Theatre History, 70s Culture, Counter-culture, Youth-culture,

Topological space)

논문투고일 : 2016년 7월 10일

심사완료일 : 2016년 8월 3일

수정완료일 : 2016년 8월 16일

게재확정일 : 2016년 8월 17일