

1970년대 극장과 연극문화

정호순*

<차례>

1. 서론
2. 1970년대 문화정책과 극장제도
3. 국립중앙극장과 창작극의 진흥
4. 사설 소극장과 소극장운동
5. 결론

<국문 초록>

이 글은 제도로서의 극장이 당대 연극문화를 형성하는 주요한 요소임을 전제로 하여, 그 상호관계의 길항 작용이 뚜렷이 드러나는 1970년대 극장의 분화와 그것에서 비롯된 연극문화의 양상을 고찰하였다. 1970년대 극장은 관립극장과 사설 소극장으로 크게 이원화되어 서로 다른 차원의 제도적 규범 안에서 존재하였다. 관립극장은 제도적 지원이 뒷받침된 합법적 공연공간으로, 사설소극장은 규제만 받는 비합법적 공간으로 존재하였다. 국립극장의 경우, 국립극단을 활용하여 역사소극극이나 새마을운동을 다룬 정책적 목적극을 양산했다. 한편 사설소극장은 공연법을 비롯한 각종 법적규제로 소극장운동의 산실로 역할하기 어려웠다. 존립을 위한 자체 검열로 소극장의 연극실험은 연극주의적 편향에 치우치거나 상업주의에 빠지기도 하였다. 그러나 1970년대 극장은 연극과 무대예술을 위한 극장개념을 형성하고, 한국연극의 다양한 실험을 가능하게 해 준 기반이었다. 특히 소극장은 '전통'과 '세계'를 당대 연극으로 수용함으로써 국가가 의도한 획일적 연극문화에 균열을 일으켰다. 즉 1970년대 극장은 연극을 창조하고 수용하는 주체의 다양한 정치적 지향과 문화적 취향의 충돌과 갈등이 역동적으로 작동한 공간이었음을 알 수 있다.

주제어 : 극장, 제도, 관립극장, 사설소극장, 소극장운동, 연극문화

1. 서론

한 시대, 국가, 민족의 문화적 상징으로서의 극장¹⁾은 제도적 틀 안에서 존재하게 된다. 그것은 극장이 무대예술을 창조하고 보급하는 '공적인 공간'이기 때문이다. 또한 극장은 관객이란 집단으로 화(化)한 다양한 주체들의 집단 체험을 가능하게 해주는 '공적 공간'으로서 기능한다. 무대 예술이 지닌 '지금 여기'라는 현재성과 현장성 그리고 집단성 역시 극장의 공공성을 뒷받침한다. 특히 국가권력의 체제 이데올로기가 강력하게 작동하는 시대인 경우에 극장은 이데올로기 작동 공간으로서 역할하게 된다. 이것은 관(官) 주도로 설립된 관립극장이든 민간인의 자력으로 설립한 사립극장이든지 간에 공통적으로 적용되는 것이라 할 수 있다. 그러기에 창조와 향유의 주체, 상연작품의 내용과 형식에 따른 문화적 소통의 의도와 효과는 다를지라도 공적공간으로서의 '극장'은 '제도'의 규범과 질서 안에서 존재하고 움직인다.

가시적 지원과 함께 물리적 통제가 가해졌던 1970년대 문화정책은 '진흥'을 위한 통상적인 제도의 기능을 훨씬 넘어서 있었다. 박정권에게 문화예술진흥이란 체제 정당화와 권력 강화의 목적을 달성하기 위한 것이었고, 문화예술 지원은 법과 행정제도의 규제 안에서 허용되었다. 당대 극장은 이러한 정책의 성격과 영향력을 총체적으로 보여주고 있다. 이것은 당시 초대형 복합문화공간으로 건설되었던 국립극장이나 세종문화회관 등의 정치적 목표나 운영방향에서 분명하게 확인할 수 있다. 정부의 극장건설은 북한과의 체제대결 의도와 정권의 정통성 창출을 위한 문화적 차원의 기반시설 사업으로 추진되었다. 게다가 극장의 확보가 절실했던 문화계의 상황과 맞물려 있었기 때문에 극장의 건설은 정부의 적극적

* 경기대 강사

www.kci.go.kr
1) 이 글에서 사용한 '극장'이란 용어는 영화를 상영하는 극장과 구별하여 넓게는 무대예술의 공연 공간으로, 좁게는 연극장이란 의미이다.

인 예술진흥정책으로 표면화시킬 수 있는 사안이었다. 한편, 정부는 사실 소극장에 대해서는 건전한 공연문화를 이유로 ‘공연법’을 가동하고 폐쇄 조치를 내렸다. 사실 소극장은 국립극장에 비해 상대적인 자율성에 기반하고 있었지만 제도적 규제에서 결코 자유로울 수 없었다. 극장운영자들은 규제를 피할 수 있는 작품을 선택해야했고, 관객의 취향 또한 무시할 수 없었다. 그런데 이렇듯 크게 이원화되었던 당대 극장은 제도적 규율에 긴박되어 있었지만 획일화되지 않았으며 오히려 다양한 층위의 문화를 생산하였다.

이 글은 제도로서의 극장이 당대 연극문화를 형성하는 주요한 요소임을 전제로 하여, 그 상호관계의 길항 작용이 뚜렷이 드러나는 1970년대 극장의 분화와 그것에서 비롯된 연극문화의 양상을 고찰하려고 한다.

2. 1970년대 문화정책과 극장제도

1970년대는 문화예술에 대한 정부의 진흥책이 체계적으로 제도화된 시기이다. 1972년 제정된 ‘문화예술진흥법’으로 대표되는 이 시기 문화정책은 국가적 차원에서 마련한 대대적인 지원을 주요 골자로 하고 있었다. 이에 따라 1974년부터 실시된 ‘제1차 문예진흥 5개년 계획’(1974~1978)은 역사상 최초의 중장기 문화발전계획이었으며, 문예진흥을 위해 투자된 금액은 총 485억 원에 달하는 것이었다.²⁾ 이 계획의 근본 취지는 ‘국민정신의 계발과 주체의식의 배양을 뒷받침하는 새로운 민족문화를 창조함으로써 문화예술이 80년대의 민족번영과 웅비를 목표로 하는 국력배양의 정신적 지주로서 그 선도적인 사명을 다하도록 뒷받침’하는 것으로 전통 문화를 비롯한 순수예술과 대중예술 전반에 걸친 진흥책이었다.³⁾ 민족문

2) 『대한민국법제 50년사』, 법제처, 1999, 990면.

화 육성과 국민정신계발에 대한 정치적 의지는 1960년대와 다르지 않았으나 실질적인 투자는 이 시기에 처음으로 이루어진 것이었다.

문예진흥사업은 한국문화예술진흥원(1973.10.11개원)을 통해 체계적으로 행해졌으며, 이밖에도 문예활동 수입과 문예진흥기금을 위한 기부금에 대한 소득세와 법인세를 감면하는 지원(1975년 소득세법 개정, 1977년 조세감면법 개정)이 이루어졌다. 1960년대 제3공화국의 문화정책이 주로 행정적인 개입과 규제를 제도화하고 정치적인 통제에 집중했다면, 1970년대는 대규모 지원을 앞세운 진흥정책이었다. 그러나 ‘문화예술진흥법’에 의한 지원은 곧 국가가 문화예술에 적극적으로 개입하겠다는 의도와 다름없었다. 각종 문화행사와 시상제도를 통해 국가시책에 부응하는 작품을 선정하고, 문화공보부의 지시 아래 움직이는 각종 심의 기구를 두어 문화예술의 전 분야를 통제하였다.⁴⁾ 즉 이 시기 정부의 문화예술 ‘지원’은 곧 문화예술에 대한 정부 개입의 정도와 범위가 확대되었다는 것을 의미하며, 문화예술을 정치적으로 통제하고 활용하는 구체적인 방법이었다.

이 시기 문예진흥책 중 특기할 만한 사안으로는 ‘문화시설 확충’을 들 수 있다. 집권당인 민주공화당은 이미 1967년의 제6대 대통령 선거와 제7대 국회의원 선거에서 ‘민족문화센터’ 건립과 ‘민족문화 시설’을 모두 갖췄다는 공약을 한 바 있었다. 이는 ‘민족문화예술의 보급’을 위한 목적인데, 1973년 장충동에 신축 개관한 국립극장으로 실현되었다. 그 이후 문화예술 공간은 지속적으로 확충되었다. 1978년에는 세종문화회관과 한국문화예술진흥원 산하에 미술회관과 문예회관이 건립되었으며, 그밖에 경

3) 「문예진흥 오개년계획 개요-민족문화예술진흥을 위한 청사진」, 『문예진흥월보』 제1권1호, 1974.5, 10-11면. 부문별 투자규모는 전통문화개발에 150억원, 예술진흥에 60억원, 대중문화창달에 40억원, 문예진흥기운조성에 7억원으로 되어있으며, 연극은 예술진흥 부문에 속해 있다.

4) 박명진, 「1970년대 연극제도와 국가이데올로기」, 『민족문화사연구』, 소명, 2004.11, 18~20면.

주와 광주 박물관의 확장과 광주박물관의 개관 등이 이어졌다.⁵⁾ 이 중 국립극장과 세종문화회관의 건립은 그 규모나 국가적 위상으로 볼 때 도역사적인 사건이었다. 극장은 박정권이 내건 문화정책의 목표를 광범위한 영역의 공연예술을 통해 실현할 수 있는 물적 기반이었기 때문이다.

1970년대에 들어와서도 공연예술을 위한 공연장이라곤 명동의 국립극장과 드라마센터 두 군데 밖에 없었다. 이런 상황이었으므로 정부 주도로 지은 대형 극장은 예술인들에게 열악한 공연환경을 타개할 수 있는 기대를 주기에 충분했다. 그런데 현실적으로 소속단체들의 공연무대였기 때문에 일반 예술인들에게는 제한적인 대관공연만이 가능했으므로 연극인들은 자력으로 소극장을 마련하기 시작하였다. 그러나 박정권은 사실 소극장에 대해서는 엄격한 규제를 하였다. 그것은 공연예술정책의 법제인 ‘공연법’에 근거한 것이었다. 1961년 12월 30일에 제정된 공연법(법률 제902호 제정)은 1963년과 1968년 두 번의 개정을 거쳐 1970년대에도 공연예술 전반에 강력한 영향을 미쳤다. 1970년대 공연예술정책은 공연자, 공연장, 공연에 관한 사항을 골자로 한 ‘공연법’과 문화예술 전반에 대한 진흥과 지원을 골자로 한 ‘문화예술진흥법’으로 구체화되었다. 문화예술진흥법이 1970년대의 공연예술정책을 대표하는 것이라면, 공연법은 군사정부가 1960년대부터 공연예술의 자유를 통제하기 위해 제정한 것으로 1970년대 문예진흥책의 전제가 되었다. 공연법은 1981년 약간의 완화가 있었으나 1999년까지 38년 간 규제를 위한 기본틀을 유지해왔다.⁶⁾ 그러나 정작 정부는 ‘예술의 자유’를 보장하고 ‘건전한 국민오락’을 육성하기 위해 공연법을 제정한다는 관점을 표명하고 있었다. 법제처에서 밝힌 공연법 제정의 목적은 다음과 같다.

공연법이 제정되기 전에는 조선총독부령인 朝鮮興行等取締規則에 의하여 공연활동을 규제하였으나 동규칙을 폐지하고 영화, 연극, 연예, 음악, 무용 등 제반 공연활동에 있어 예술의 자유를 보장하기 위하여 1961년 12월 30일 공연법이 제정되었다.⁷⁾

1961년 제정 공연법은 우선 공연을 ‘영화, 연극, 연예, 음악, 무용 기타 예술적 또는 오락적 관람물을 요금을 받고 공중의 관람 또는 청문에 공하는 행위’로 정의하고, 공연자 등록과 공연 신고, 공연장 설치 사전 허가 등을 골자로 하고 있다. ‘유료 공연’을 대상으로 하고 있는 만큼 ‘공연자’는 직업으로 공연을 주최 또는 중개하거나 단체를 주재하는 자로 정하고 2년의 유효기간을 지닌 등록증을 교부받아야 공연을 할 수 있었다. 단 국가 또는 지방자치단체의 기관 기타 대통령령이 정하는 자는 예외로 하였다. 이것은 특히 동인제로 연구와 실험을 위주로 하던 소극장운동 단체들이나 그밖의 아마추어 공연자들에 대한 직접적인 규제이다. 이후 공연법은 점점 더 강화되었다. 1963년 개정을 통해 공연자의 등록 취소 규정을 신설하고 사전 각본 심사제를 도입하였다. 1966년에는 무료공연도 적용대상으로 삼았고, 실연 심사 조항 등을 추가하였다. 1975년에는 퇴폐적인 공연행위를 강력하게 규제한다는 취지로 공연자를 정비하고 공연윤리위원회를 신설하여 공연활동에 대한 심의를 강화하였다. 이것은 1970년대 국가적 차원에서 이루어진 사회정화담론과 깊은 연관을 가지고 있다. 각종 단속, 통제, 검열의 명분으로 기능했던 사회정화 담론은 대중문화와 예술활동에 대해 ‘도덕적 엄숙주의’ 잣대로 검열과 통제를 강화하는 데 활용되었다.⁸⁾

7) 『대한민국법제 50년사』, 법제처, 1999, 985면

8) 1971년 문공부는 출판, 간행물, 공연물, 음반, 대중오락물 등을 대상으로 퇴폐풍조를 단속하였다. 같은 해 10월에는 KBS에서 사회정화를 위해 TV쇼프를 없앴고, 1973년 2월에는 방송프로그램의 사전사후심의를 강화하고, 상업방송국 광고시간과 횟수를 대통령령으로 규제하는 방송법 개정안이 국무회의에서 의결됐

5) 구광모, 『문화정책과 예술진흥』, 중앙대학교출판부, 1999, 157~161면.

6) 선재규, 「공연법제의 변천과 발전방안 연구」, 성대석사학위논문, 2003.2, 31~32면.

이와 함께 공연장과 공연장 경영자에 대한 각종 준수사항과 법적 제제도 점점 강력해졌다.⁹⁾ 공연장은 공연에 제공하는 장소 및 시설(공연의 정의도 ‘음악, 무용, 연극, 연예, 국악, 곡예 등 예술적 관람물을 실연에 의하여 공중에게 관람하도록 하는 행위’로 달라졌다. 법률 제06632호 제2조)로 정의하고 있다. 현재의 공연법에서 공연을 주된 목적으로 설치하여 운영하는 시설로 공연장을 정의하고 있는 것을 볼 때, 이때의 공연장 정의가 공연예술을 위한 공연장이어야 한다는 최소한의 전문성도 포함하고 있지 않음을 알 수 있다. 이와 관련하여 연극인들은 당시 정부의 소극장 규제가 영화관과 연극장을 구별 없이 한데 묶어놓은 데서 생기는 문제점을 지적하였다. 그러나 전문적인 공연장에 대한 규정이 없다고 해서 자유로운 공연장의 설치와 운영이 보장된 것은 아니었다.

공연장은 설치 예정지를 관할하는 서울시나 도의 사전 허가를 받아야 했고 운영하는 데도 해당 관청의 관리 감독을 받았다. 공연장에 ‘종업원’의 본적을 포함한 인적사항을 적어 명부를 만들어 비치하고, 허가청에 시설과 설비 등에 대한 검사를 받도록 하였다. 재해예방조치 계획을 관할 경찰서장이나 소방서장에게 신고하는 것은 물론이고, 공연장의 청결상태, 관람 정원과 인가받은 관람료 게시 등의 의무를 부과하였다. 반대로 해당 관청은 일정한 사유에 의해 공연장 허가를 취소하거나 3개월 이하의 영업 정지권까지 갖고 있었다. 소속 공무원은 공연장과 경영자에 대해 검열하고 명령할 수 있었으며 공연장을 임검(臨檢)하는 권한을 부여 받았다. 1966년 개정 이후에는 공연장의 사무 상황이나 공연법에 의한 소정 기준의 유지상황에 대해서도 검열할 수 있었다. 특히 공안과 풍속의

다. 1975년 5월 긴급조치 9호 선포에 이어 6월에는 가요정화조치로 수많은 금지곡을 만들었다. 이상록, 「박정희 체제의 ‘사회정화’ 담론과 청년문화», 장문석·이상록 엮음, 『근대의 경계에서 독재를 읽다』, 그린비, 2006.8, 353~354면.

9) 공연법의 변천과정에 대해서는 선재규, 「공연법제의 변천과 발전방안 연구」, 성대석사학위논문, 2003.2, 50~57면과 법제처의 홈페이지 (<http://www.moleg.go.kr>)를 참고하였다.

유지에 관련될 사항일 경우에는 관할 경찰서장이 집행하였다.

이러한 규제는 1975년 12월 31일 개정된 공연법(법률 2884호) 24조 4항을 통해 더욱 강화되었는데, 공연윤리위원회의 직권으로 공연활동을 심의하여 시정을 요구하거나 공연을 중지시킬 수 있었으며, 이 경우 차후 공연활동을 금지(6개월 이하)하도록 하는 규정을 신설하였다. 심의 사항은 1)헌법의 기본질서와 국가안전 및 공공질서의 유지 2)민족의 주체성 함양 3)민족문화의 창조적 개발 4)아동 및 청소년의 선도 5)가정생활의 순결 6)공중도덕과 사회윤리 신장의 저해여부였다. 즉 ‘국민정신의 계발과 주체의식의 배양을 뒷받침하는 새로운 민족문화 창조’에 근본 취지를 둔 문예중흥 5개년 계획의 근본취지¹⁰⁾에 어긋나는 작품과 공연을 허락하지 않는다는 것이다.

연극이 무대상연을 전제로 하는 예술장르이기 때문에 이것은 곧 공연장에 대한 사전 통제이기도 하다. 당시 급증하고 있었던 민간 소극장은 지원 없이 연극인들의 힘으로 여는 경우가 많았기 때문에 영세했고, 경영난으로 인해 폐관하는 경우도 속출했다. 1981년 12월 31일의 개정에 의해 연극전문 소극장 등 소규모 공연장을 허가대상에서 제외할 때까지는 시설미비 등의 법적요건에 부적합한 소극장들은 폐관위기에 시달렸다. 시설, 건축, 소방관련 법제의 규제와 경영난은 소극장의 존립에 가장 현실적인 문제였다. 이런 상황에서 작품을 선택하는 것은 공연장 운영자에게 매우 민감한 사안이었다.

결국 공연법은 ‘예술의 자유’라는 취지와는 달리 조선훈행등취체규칙을 근간으로 하여 ‘예술의 자유를 통제’하기 위한 제정이었다. 몇 번의 개정 또한 보다 효율적으로 감시하고 통제하기 위한 목적으로 이루어진 것임을 알 수 있다. 특히 1970년대 문화예술진흥법과 병행된 공연법은 지원에 따른 의무사항처럼 정당화되었다. 공연 중 공연의 해산까지 명령할

10) 「문예중흥 오개년계획 개요-민족문화예술중흥을 위한 청사진」, 앞의 책, 10면.

수 있는 권력을 과시함으로써 지원의 국가적 의미를 강조했다. 국립극장과 같은 대형극장을 짓는 한편으로 사설 공연장에 대한 제도적 규제를 강화함으로써 자율적 운영을 원천적으로 봉쇄하였다. 공연예술의 복합적인 제작과정과 관객이 만나는 공연에 있어 극장은 가장 필수적인 조건이자 요소라고 할 수 있다. 따라서 극장을 규제하는 것은 공연예술의 창조와 수용 전체를 제도적 체계 안에서 획일화시키겠다는 권력의지라 하겠다. 이것은 연극인들이 국가정책을 수용하고 동조하도록 하는 메커니즘의 작동원리이기도 하였다.

3. 국립중앙극장¹¹⁾과 창작극의 진흥

1970년대 문화정책은 제도가 지닌 권력의 기능을 십분 활용하여 문화예술의 ‘진흥’을 앞세운 ‘규제’를 정당화하였다. 국립중앙극장(이하 국립극장)은 이 시기 문화진흥책의 이율배반성을 총체적으로 드러내고 있다. 국립극장 건립과 운영은 문예진흥의 정책적 성과를 대내외적으로 가시화할 수 있는 것이었다. 정권의 위업을 드러내는 효과뿐만 아니라 정책적 목적에 무대예술을 활용할 수 있었으니 일석이조였다. 이것은 국립극장의 운영을 둘러싼 제도적 장치와 공연의 경향 등을 통해 확인할 수 있다. 우선 장충동에 위치한 국립극장의 건립 배경부터 살펴보는 것이 순서이겠다.

11) 이 글에서는 1973년 신축되었던 국립중앙극장을 대상으로 하여 이 시대 국립극장의 성격을 고찰하였다. ‘국립극장’ 또는 ‘국립중앙극장’의 용어가 혼용되고 있으나 이 글에서는 법령의 공식명칭을 사용하였다. (문화관광부와 그 소속기관 직제 시행규칙 제14장 제34조) 그리고 세종문화회관은 1978년에 개관하여 본격적인 운영과 그 면모는 1980년대의 문화정책과 사회사와의 관련 속에서 고찰하는 것이 보다 적확하므로 이 글에서는 다루지 않았다.

국립극장은 1973년 10월 17일 장충동에 신축 개관하였다. 국립극장은 한 나라의 문화정책과 문화예술의 수준을 대표하는 상징성을 지니고 있을 뿐만 아니라 역사적 격변과 함께 세 번이나 자리바꿈을 한 끝에 안착하였다는 점에서도 그 의미가 크다.¹²⁾ 서울 환도 이후 명동의 국립극장은 여러 가지 측면에서 난항을 겪고 있었다. 국립극장 운영에 대한 정책의 부재 때문이었다. 현실적으로는 정부 예산이 큰 폭으로 삭감되는 것으로 나타났다. 예산 삭감은 전속단체의 공연 활동을 제한하고, 대관에 의존하여 극장을 운영하는 결과를 낳았다. 연간 4~5회 내외의 공연이 예산 삭감으로 인해 줄어들 수밖에 없다면 전속단체의 활동과 국립극장의 존재 이유를 부정하는 것과 같다고 해도 과언이 아니다. 국립극장 공연에 대한 흥행 요구도 같은 맥락에 서 있었다.

일반적으로 국립극장의 설립취지는 대중적인 흥행이 목적이 아니라 예술성이 높은 부문을 담당하여 이를 육성함으로써 예술일반의 질적 향상을 도모하고 그로써 국민의 정서를 높은 데에 끌어올리자는 데 있다. 예를 들면 연극·오페라·오케스트라·무용 등등이다. 이러한 종목은 세계 어느 나라에서나 수지를 맞출 수 없고 삼인이 경영하던 것은 잇따라 도산하여 문을 닫는 형편이다. 그러나 참된 예술의 건지에서 반드시 견지해야 할 것이기에 국가의 힘으로 한 부문에 적어도 한 개 이상의 단체 또는 기관을 유지하고 있다. (중략) 냉정히 생각하라. 국립극장은 잘 육성되어야 한다. 그 예산도 푼돈에 지나지 않는다. 추경예산에서는 바라마지 않는다.¹³⁾

비관적인 여론에도 불구하고 예산은 복구되지 않았고, 전속단체들의 공연일수는 연간 80일에서 30일로 줄어들 수밖에 없었다. 또한 극장장의

12) 1950년 1월 구 부민관(舊 府民館) 건물을 시작으로 한 국립극장은 전란으로 인해 대구의 문화극장으로, 환도 후에는 명동의 시공관을 극장 건물로 썼다.

13) 「국립극장은 육성되어야 한다」, 『동아일보』, 1966.1.14.

수시 교체와 냉난방 시설 미비로 1년에 2개월이라는 계절휴관의 문제는 정부의 문화마인드 부재를 그대로 드러내는 것이었다. 때문에 언론은 정상화를 위해 유치진, 차범석, 오화섭, 이용찬 등의 연극인들을 인터뷰하고 국립극장의 정상화를 위한 방향을 제시하기도 하였다.¹⁴⁾ 이러한 상황에서 정부는 종합민족문화센터의 일환으로 국립극장 신축 계획을 수립하고(총 공사비 9억 5천만 원), 1967년 10월 12일에 장충동에 착공하였다.¹⁵⁾

그런데 국립극장 신축 계획은 순수하게 국립극장 운영의 정상화와 공연예술의 발전을 위한 대안만이 아니었다는 점을 기억해야 할 필요가 있다. 주지하다시피 박정권은 집권 이후, 반공주의와 민족주의 이념을 문화와 교육 분야를 통해 강조, 주입함으로써 정치적 정통성을 확보하려고 하였다. 민족문화에 대한 강조는 박정권의 정치적 의지와 목표에서 이루어졌으며, 1967년에 결정된 국립극장의 신축 계획 역시 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 문교부를 공보부(1961)로 다시 문화공보부(1968)로 전담기관을 개편하여 문화를 공보 차원에서 관리하고, ‘한국예술문화단체총연합회’(1963.1결성)와 같은 단체를 통해 문화예술인들에 대해 조직적 영향력을 행사하였던 것도 박정권의 효율적인 정책 수행을 위한 것이었다. 이러한 차원에서 볼 때, 박정권의 국립극장 신축 계획은 정치적으로도 필수적인 사안이었다고 하겠다. 이것은 1967년 민주공화당의 선거공약으로 공표되고 즉시 실행될 만큼 정권 창출을 위한 중요사안 중의 하나였던 것이다.

14) 문화공보부는 1966년도 국립극장 예산을 애초에 9백20만8천원을 국회에 제출하였는데, 4백11만9천 원으로 결정되었다. 이에 대해 언론은 물론 문화예술계 인사들의 우려와 비판이 잇달았다. 문화계 인사들은 국립극장의 정상운영을 위해 1) 연중무휴 공연으로 국립극장의 명분과 권위 회복 2) 극장장의 직급 상향조정과 기구확충, 실질적 자문위원회 구성 3) 전속 단체의 단원들에 대한 합당한 대우 등을 제시하였다. 유민영, 「국립극장 50년의 회고와 전망」, 『국립극장50년사』, 태학사, 2000.12, 111~114면.

15) 「새 국립극장 착공」, 『동아일보』, 1967.10.17.

국립극장의 건립을 포함한 ‘민족문화 시설’의 확충 계획은 이미 1960년대부터 세워진 것이었는데, 이는 북한에 대한 대결의식과도 연관된다.¹⁶⁾ 북한은 체제 강화와 관련하여 문화의 중요성을 인식하고 1950년대까지 이미 수많은 문화시설 및 기관을 설립, 확충하였다. 북한 주민들에게 체제이념을 수용시키기 위한 수단으로 도서관, 전람관을 비롯하여 많은 수의 영화관과 공연장을 짓는데 관심을 기울였다.¹⁷⁾ 1960년에는 평양대극장이 신설되었으며, 1963년에는 평양의 학생소년궁전과 13개 시도에 군중문화회관이 건설되었다. 주체사상을 김일성 유일지배체제의 통치담론으로 한 북한은 문예정책에서도 주체성을 강조하고 대형 무대에 적합한 혁명가극을 창안하여 체제를 뒷받침하도록 하였다.¹⁸⁾ 모든 면에서 북한에 대한 승공태세를 선언했던 박정권에게 북한의 문화정책과 대형 문화 공간 건설은 자극을 주기에 충분했을 것이다. 극장은 ‘조국근대화’의 기수로 국민을 동원하기 위한 이데올로기를 효율적으로 전파할 수 있는 공간이었다. 그리고 극장 건설은 정부의 예술진흥정책으로 표면화시킬 수 있는

16) 박정권은 1963년의 대통령 선거에서 여당인 민주공화당 통일정책의 일환으로 정치, 경제, 교육, 문화 등 모든 분야에 걸쳐 승공태세를 완비할 것을 강조했다. 그러다가 1969년 미국의 ‘닉슨독트린’ 발표를 기점으로 한 미국과 소련, 미국과 중국의 화해 정세 속에서 박정권도 통일정책을 전환하게 되었다. 남북적십자회담, 7·4남북공동성명 등 북한과의 평화적 대화와 협상의 성과를 거두었다. 그러나 분단 이후 처음으로 이루어진 평화통일 대원칙은 1년도 못 가서 좌초되었고, 박정권은 유신헌법(1972.10.17)을 제정하고, 북쪽은 사회주의헌법(1972.12.27)을 제정하여 각각의 지배체제를 강화하였다. 김현정, 「대한민국의 통일정책에 관한 연구」, 한양대석사논문, 2001.12, 54~61면.

17) 1949년에서 1958년 사이에 도서관은 106개에서 185개, 영화관은 81개에서 296개로, 대학 수는 4개에서 22개로 증가하였다. 1956년에는 공업전람관과 농업전람관을 개관하였고 1954년에는 모란봉극장이 완공되었다. 1960년대에 이어서 1970년대에도 만수대예술극장, 인민문화궁전, 2·8문화회관 등 대규모 공연장이 문을 열었다. 구광모, 앞의 책, 200~201면 참조.

18) 주이, 「북한문예정책의 변화와 특성-지배이념의 변화양태를 중심으로」, 이대석 사논문, 2004, 27~32면.

사안이기도 했다.

이렇듯 장충동의 국립극장 건설은 정부의 대내외적인 정치적 필요가 강력한 추진력이었던 것이다. 국립극장은 신축 자금을 마련하기 위해 매 각하기로 한 명동 국립극장(구 시공관)의 몇 차례에 걸친 유찰 문제 등 우여곡절을 겪으면서¹⁹⁾ 1973년 7월 장충동에 완공되었고, 8월 26일 이전 하여 10월 17일 개관하였다. 장충동에 완공된 국립극장은 운영과 감독을 문화공보부의 예술국 공연과에서 담당하였으며, 직제를 개편(대통령령 제6770호)하고 극장장의 직급을 이사관으로 승격시켰다. 전속단체도 기존의 6개 단체(국립극단, 국립창극단, 국립무용단, 국립오페라단, 국립교향악단, 국립발레단(무용단에서 1972년 분리)에서 합창단과 가무단을 창설 하여 총 8개로 확대하였다. 직원의 수도 대폭 증가(전속 단원 348명과 181명의 직원)하여 400평의 무대와 총1500석의 규모에 걸맞는 구조를 갖추었다.

변하지 않은 것은 국립극장의 설치목적과 운영방법이었다. 1948년 12월 제정한 최초의 설치령에 따르면, 국립극장은 ‘민족예술의 발전과 연극문화의 향상을 도모하여 국제문화의 교류를 촉진’하는 것을 목적으로 하였다. 이것이 1961년 5·16직후에는 ‘민족예술의 발전과 연극문화의 향상을 도모하기 위하여 정부는 국립극장을 경영할 수 있다.’(법률 제745조)로 수정되었다. 문화예술의 발전을 주목적으로 하던 문안에서 국립극장 경영의 주체가 정부라는 점을 더 강조한 변화였다. 이때부터 국립극장의 운영은 공보부로 이관되었고, 극장장은 공보부 각 국장급 공무원들이 맡게 되었다. 장충동에 국립극장이 완공된 후에는 ‘정부조직법 제5조의 규정에 의하여 민족예술의 발전과 연극문화의 향상을 도모하기 위하여 문화공보부 장관 소속하에 중앙국립극장을 둔다(1973.7.14 대통령령 제6770호 제1조)’로 정하여 그 소속을 분명히 하였다.²⁰⁾ 극장장은 문공부장관의

19) 명동 국립극장은 예술극장으로 이름을 바꾸고 일반 극단에 대관하는 극장으로 유지되다가 1975년 말 폐관되었다.

명을 받아 사무를 처리하고 소속 공무원을 지휘·감독한다는 분명한 역할규정이 되어있었다. 무대예술 전문가에 의한 극장운영의 필요성은 누누이 지적되어온 바이다. 하지만 1962년 제3대 극장장(김창구)부터 시작된 공보부 소속 공무원 출신의 극장장 임명은 변하지 않았으며, 1970년까지 극장장은 13번이나 교체²¹⁾되었다. 극장장의 잦은 교체로 인한 파행적인 운영의 경험에도 불구하고 이를 개선하지 않았던 것은 결국 국립극장을 정부 정책의 문화적 뒷받침 기관으로 존속시키려는 의도라고 할 수 있겠다. 다음과 같은 김창구 극장장의 발언에서 국립극장 무대와 국립극단에 대한 정부의 입장을 확인할 수 있다. 김창구 극장장은 박현숙 제작극회 대표와의 대담에서 국립극장 무대의 활용에 문제가 있기보다는 불성실한 연극인의 자세에 더 큰 문제가 있다고 지적했다.

朴 : 어느 면에서는 국립극장 무대가 남아돌아간다고도 볼 수 있는데 백분활용할 용의는 없으신지요?

金 : 일부 극단에서는 공연 날짜 배정이 부족하다는 불평이 있기도 합

- 20) 제2조(극장장) 1) 극장에 극장장을 두되 이사관 또는 부이사관으로 보한다.
2) 극장장은 문화공보부장관의 명을 받아 소관 사무를 처리하며 소속 공무원을 지휘·감독한다.
제3조(사무국장) 극장장을 보조하기 위해 사무국장 1인을 두되, 부이사관으로 보한다.
제4조(공무원의 정원) 극장에 두는 공무원의 정원은 별표와 같다.
제5조(하부조직) 1)극장에 서무과, 공연과 및 무대과를 둔다.
2) 서무과장은 서기관으로, 공연과장과 무대과장은 별정직 국가공무원으로 보한다. 유민영, 앞의 글, 118~119면.
21) 극장장의 잦은 교체에 대하여 김창구는 (3대 1962.1.19~5.11, 10대 1967.1.9~7.27, 14대 1970.9.25~1976.2.9)는 다음과 같은 아쉬움을 표현하였다. “한 가지 특기해야 할 사항은 공보부가 국립극장을 문교부로부터 가져갈 당시에는 예술의 전당으로 만들겠다는 화려한 비전을 제시했었지만, 실제로는 공보부 각 국장들의 좌천 자리로 둔갑한 점이라 하겠다.” 김창구, 『시공관 국립극장 시절』, 『국립극단50년사』, 연극과인간, 2000.11, 54면.

니다만 공연기간을 많이 주어도 곤란할 것 같아요. 연극을 보아주는 관객이 없으면 중도에 그만두는 사례도 허다하거든요. 첫째, 내용이 있는 연극을 창조해 내는 일이 중요하겠지요. 지난 수년간 극장운영을 맡아보는 동안 체험에서 느끼는 점은 ‘관객은 현명하다’는 것입니다. 좀체로 부실한 연극에 속질 없으니까요……. 심지어는 공연을 악이용하는 엉뚱한 사람도 있더군요.²²⁾

당시 열악했던 무대 환경을 전제하지 않은 일방적인 입장이다. 극장이 거의 없는 상황에서 명동의 국립극장 무대를 빌려 쓸 수밖에 없었던 민간 극단들은 단기 대관으로는 공연의 완성도나 재정자립을 기대할 수 없었기 때문이다. 김창구는 계속해서 국립극단의 창작극 우선 원칙과 연극의 주체성 확립을 강조하였다. 창작극을 ‘구공단을 때고 사는 우리의 처지’로, 번역극을 특수층을 위한 ‘호화판의 고급주택생활’에 비유한 것은 곧 정부의 예술적 관점이었다. 또 신축 국립극장에서는 민간 극단의 통합 내지 합동공연의 필요성을 밝혔다.

국립극장장의 이러한 견해는 문화예술진흥정책과 신축한 국립극장 운영에서도 지속되었다. 우선 문예진흥책에 따른 일반 극단지원은 공연실적이 우수한 극단에 한해서 창작극을 국립극장에서 공연하는 것이었다. 이러한 지원의 조건은 ‘국립극단과 함께 새마을을 주제로 한 연극으로 전국 순회공연 실시’였다.²³⁾ 국립극장을 중심으로 한 창작극 공연은 새마을운동을 주제로 한 연극을 포함하여 민족의식을 담은 역사 소재극으로 채워졌다. 따라서 국립극장 대극장 무대에서 공연된 창작극은 1974년 한

22) 「대담-무대를 중심으로 한 한국 연극의 문제점」, 『현대연극』4호, 1972. 8, 45면.

23) 1974년부터 공연실적이 우수한 자유, 가교, 여인, 산하, 드라마센터, 광장, 실험, 산울림, 실험 등 9개 극단에 극 1편 당 1백만 원씩 지원했다. 1975년부터는 극단 민예, 고향, 민중까지 포함하여 12개 극단에 지원하고, 소극장공연도 10개 단체에 10만 원씩 제작비와 행사비를 부담하기로 하였다. 「문예진흥 5개년 계획 제1차년도 사업내용」, 『중앙일보』, 1974.2.2.

해 동안만도 22편으로 늘어났으나 작품의 질적 수준과 비례하는 것은 아니었다.²⁴⁾

새로운 국립극장 건립의 정치적 목표와 관료적 운영은 국립극단의 상연작에 직접적인 영향을 미쳤다. 5·16혁명 직후, 극장장이었던 김창구는 ‘5·16혁명으로 인해서 이제 세상이 바로 서게 되었으니 온 국민이 합심하여 민족적 민주주의를 꽃피우는 대본’을 만들어 공연하라는 장관의 지시에 따라 작품의퇴를 했었다고 회고하고 있다.²⁵⁾ 이렇게 볼 때, 정부 지시는 곧바로 국립극장의 공연방침이 되거나 공연작품에 영향력을 행사했던 것은 훨씬 이전부터 이루어진 일이었음을 알 수 있다. 유신 선포 직후, 국립극단의 공연방침 제1조는 “민족주의 확립부흥을 위하여 국시(國是)에 적합한 창작희곡의 상연에 치중한다.”였다.²⁶⁾ 앞서서도 살펴보았듯이 ‘국시에 적합한 창작희곡’이란 ‘민족의 주체성’ 확립 목적을 위한 것인데, 그 방향은 두 가지였다. 하나는 ‘외국의 새로운 것을 표방하는 것에 반하여 우리와 가장 가까이 통할 수 있는 인생을 담은 연극을 하는 것’이고, 다른 하나는 ‘고유하고 전통적인 우리의 옛 모습을 찾는’²⁷⁾ 연극이다.

24) 「'74문화계의 기수들-演劇」, 『중앙일보』, 1974.12.16.

25) 김창구는 ‘5·16 직후, 장관의 지시를 받고 의뢰했던 작품이 차범석의 <산불> 하유상의 <아리나의 승전> 이용찬의 <젊음의 찬가>이며, 명동의 시공관이 국립극장 전용극장이 되면서 처음으로 올린 작품이 <젊음의 찬가>라는 목적극’이었다고 회고하였다. 김창구, 앞의 책, 56~57면. 그러나 이 작품들이 김창구의 회고와 같이 정부의 의뢰를 받았다고 하더라도 정부지시에 그대로 따른 작품이라고 단정짓기는 어렵다.

26) 국립극장의 창작극 우선 원칙은 국립극단의 번역극 기피현상으로 나타났다. 1967년 <사계절의 사나이> 공연 이후 1975년 <빌헬름텔> 공연까지 단 한 번의 번역극 <인조인간>을 공연했다. <빌헬름텔> 이후, 국립극장운영위원회의 권고에 따라 우수한 번역극을 1년에 1회 제작 공연하였는데, 고전에 편중되는 보수성을 보였다. 이는 국가의 재정지원을 받는 단체의 성격에서 비롯된 관행이기도 했다. 김윤철, 「고전위주의 작품선정」, 『국립극단 50년사』, 연극과인간, 2000.12, 75~76면.

27) 「대담-무대를 중심으로 한 한국 연극의 문제점」, 앞의 책, 46면.

이러한 요건을 충족시키는 연극은 새마을운동과 역사 소재극이었다.

우선 새마을운동을 다룬 연극은 새마을운동의 정신을 국민에게 계몽하고, 국민 전체를 ‘조국 근대화 운동’의 이름으로 동원하는 데 기여한 연극이다.²⁸⁾ 1972년, 국립극단 제65회 공연인 <송학정>(이재현 작, 이기하 연출)과 1974년의 제67회 공연 <활화산>(차범석 작, 이해랑 연출)이 대표적이다. 새마을운동에 적극적으로 동참하는 것이 다함께 잘 사는 유일한 길이라는 것이 주제였다. 국가시책의 최우선 과업이었던 새마을운동의 성공과 체제 정당성 구축을 위한 연극동원이었다. 1974년부터는 문예진흥 5개년 계획에 따라 ‘새마을극단 확장 지원’²⁹⁾과 ‘9개 민간극단을 지원하고 국립극단과 함께 새마을운동을 주제로 한 연극으로 전국순회공연 실시’를 발표하였다. 이러한 작품들은 체제이념에 동의하고 새마을운동을 진지한 연극창조 행위로 수용한 연극인들에 의해 공연되었다. 정부가 새마을 연극의 정당성을 ‘연극대중화’에서 찾은 것처럼 일부 연극인들은 새마을연극을 당면한 현실을 담아내는 진지한 극작의 태도로 자위했으며, 국가지원에 의한 창작극 증가로 ‘연극진흥의 희망’³⁰⁾을 실감하기도 했다.

새마을연극과 함께 국립극단의 창작극을 채운 것은 역사 소재극이다.³¹⁾ 박정권이 문예진흥정책을 수립했던 근본적 이유가 ‘민족문화 창조’

에 있었던 만큼 ‘민족’의 내용을 구성할 수 있는 ‘전통의 창조’가 필요했다. 따라서 정부의 필요에 따라 과거를 선택하고 재구성하여 구체적으로 자연스럽게 국민들의 실생활에 전달되도록 제도화했던 것이다.³²⁾ 당대 평론가 이상일은 1970년대 역사극의 성행은 국적 있는 교육, 주체의식 함양 등 국가정책과 관련된 것으로 보고, 역사를 보는 사극의 관점이 계몽주의에서 벗어나지 못하였기에 현대(당대)를 반영하고 비판할 수 있는 ‘역사적 인식 즉 국가·민족적 이념의 필연성’에 대한 통찰이 부족하다고 평가하였다. 그리고 1970년대 들어와 작가의 역사의식이 계몽과 사실의 장벽을 벗어나려는 의도적인 시도를 하고 있다고 긍정하고, ‘역사를 새롭게 해석하고 역사에 대해 목적을 부과하여 새로운 의미를 획득’하는 것이 작가정신과 작가의 결단에 달려있다³³⁾고 결론지었다. 이 글 역시 역사극을 강제하는 국가정책은 논외로 하고 작가정신을 문제 삼고 있다는 점에서 새마을연극의 당위성을 원론적 문제로 접근하는 태도와 다르지 않다.

장충동 국립극장은 1973년 10월 17일, <성웅 이순신>(이재현 작, 허규 연출)으로 개관하였다. 국립극단은 1970년대 들어와 36편의 작품을 총 40회 공연하였는데, 이 중에서 역사를 소재로 한 극은 17편으로 총 19회 공연하였다.³⁴⁾ 역사 소재극은 1960년대부터 공연되어 1970년대로 이어졌다.

28) 정호순, 「1970년대 새마을 희곡에 나타난 국가주의」, 한국어문교육연구회, 『어문연구』, 2007.6.30, 325면. 이 글은 당시에 유일하게 새마을을 주제로 한 희곡선집 『새마을연극희곡선집』(차범석 선, 세운문화사, 1973)을 대상으로 하여 당대 연극과 연극인들이 국가체제이념에 동원되는 방식을 고찰하였다.

29) 조성길, 「문예진흥원의 운영방향과 사업」, 『문예진흥월보』 제1권1호, 1974.5, 7~8면.

30) 이해랑, 「연극진흥을 위하여-〈활화산〉」, 『허상의 진실』, 새문사, 1991, p.124.

31) 지배이데올로기의 계몽도구로 기능한 국책성 역사극은 뮤지컬로도 제작되었다. 예그린 악단이 1971년 (9.22~26)서울시민회관에서 공연했던 <바다여 말하라>(박만규 작, 박용구 가사, 최창권 작곡, 백성규 안무·연출가 대표적이다. 예그린 악단의 후신인 국립가무단의 레퍼토리도 목적성 짙은 대형 뮤지컬로 채워졌

다. 유인경, 「1970년대 역사뮤지컬연구」, 『민족문화사연구』, 2004.3, 417~418면. 김성희, 「한국역사극의 이념적 성격과 그 변모」, 『연극의 사회학, 희곡의 해석학』, 문예마당, 1995, 351~352면 참조.

32) 예산에 있어서도 국학, 전통예능, 문화재 등 민족사관 정립에 관련된 부분이 전체 70.2%나 차지하였다. 왕조 중심의 문화유산 복원, 전통문화시설 확충, 민족기록화의 제작 등으로 주체적인 민족문화 창출에 주력했다. 또한 서구문화를 퇴폐적인 것으로 규정하여 전통을 부각시켰다. 이러한 인식을 전제로 선택된 전통은 주로 호국, 국방에 관련된 시대와 인물, 유적들이었다. 하효숙, 「1970년대 문화정책을 통해 본 근대성의 의미」, 서강대석사논문, 2001, 13~25면.

33) 이상일, 「연극과 역사의식」, 『연극평론』, 1973년 겨울호, 1970.3, 12~15면.

34) 국립극단의 공연목록은 『국립극장 50년사』(태학사, 2000)의 자료편을 참고하였다.

1966년 제43회 공연 <이순신>(신명순 작, 이진순 연출), 1969년 제55회 충무공 424회 탄신기념 공연 <한산섬 달 밝은 밤에>(이은상 원작, 신명순 각색, 이해랑 연출), 1970년 제57회 공연 <원술량>(유치진 작, 이해랑 연출), 1971년 제60회 공연 <신라인>(김경옥 작, 이진순 연출) 등 근대사 이전의 영웅들을 주인공으로 한 국난극복기와 1971년 제61회 공연 <달집>(노경식 작, 임영웅 연출), 5·16민족상 당선작인 1972년 제63회 공연 <포로들>(이재현 작, 이기하 연출)같은 한국전쟁을 소재로 한 작품들이었다. 전란을 배경으로 한 역사극은 그야말로 박정권의 정통성 창출과 국책의 문화적 동원 목적을 위한 것이었다. 특히 이순신을 소재로 한 작품의 재창조와 반복적인 공연은 박정희가 호국선현과 국방 유적을 복원하고 조성하던 정책실행과 같은 맥락이라고 할 수 있다. 외세의 침략을 자초하는 내분과 정쟁의 역사와 위기를 끊임없이 환기시킴으로써 부국강병을 추진하는 박정권이 민족적 정통성을 지닌 정권임을 국민에게 설득하기 위한 것이었다.³⁵⁾ 또한 한국전쟁의 비극을 그린 작품은 이를 통해 북한을 겨냥한 반공의식을 강화하려는 목적이었다.

개관작인 <성웅 이순신>은 해를 넘겨 재공연(74년 제68회)되었고, 1974년에는 병자호란을 배경으로 한 <남한산성>(제69~70회, 김의경 작, 이진순 연출)을 공연했다. 1975년에는 임진왜란을 배경으로 한 <징비록>(노경식 작, 이해랑 연출), 한국전쟁 배경의 <고랑포의 신화>(윤조병 작, 이진순 연출), 일제시대를 배경으로 한 광복기념공연작 <광야>(김기팔 작, 이해랑 연출)를 공연했다. 이들 역사극은 민족연극이라는 이름으로 계획되었으며, 더불어 무대조건과도 관련이 있었다. 대극장 무대를 채울 수 있는 대형극이어야 했고, 그에 걸맞는 극이란 목적성 메시지가 강한 작품이었다. 이러한 국립극장의 공연은 ‘여타 극단의 수준에도 못 미치는 저질공연’의 되풀이라는 비판을 피할 수 없었다.³⁶⁾

35) 윤진현, 「1970년대 국립극단 역사 소재극 연구」, 『민족문화사연구』, 소명, 2006.8, 352~353면.

1976년에도 최익현의 의병항쟁을 그린 <함성>(김의경 작, 이진순 연출), 개화기 서재필과 손탁 여사를 그린 <손탁호텔>(차범석 작, 이해랑 연출), 최영장군을 그린 <북향묘>(이재현 작, 임영웅 각색연출) 등 역사 소재의 대형극이 지속되었다. 1977년에는 삼국통일의 주제를 지닌 <초립동>(한로단 작, 임영웅 연출)과 전쟁의 비극을 다룬 <학살의 숲>(차범석 작, 이진순 연출)을, 1978년에는 <에밀레종>(하유상 작, 이진순 연출)과 <흑하>(노경식 작, 임영웅 연출)를, 1979년도에는 <객사>(이태원 원작, 안중관 극본, 이해랑 연출)를 공연함으로써 국립극장 대극장에서의 역사 소재극은 정착되어갔다.³⁷⁾

그렇다고 해서 국립극단에서 공연되었던 창작극 모두가 국책에 동원된 철저한 목적극이라고 단정하기는 어렵다. 희곡의 사전심사와 검열, 공연 중지 등이 제도화되어있던 상황에서 역사는 작가들이 선택할 수 있는 제한된 소재였다고도 할 수 있기 때문이다.³⁸⁾ 앞서 살펴보았듯이, 이 시기 문화정책 지원과 통제는 문화예술을 국책의 범주 안에 가두었으며, 국립극장은 정책실현을 위한 문화적 뒷받침 기관의 성격이 강했다. ‘시대

36) 이태주는 국립극장이 소수 연극인의 독점으로 연극적 참패를 빚고 있으며, 연극예술인의 소외시대라고 진단하였다. 이태주, 「폐배의 드라마:국립극단의 광야」, 『경향신문』, 1975.8.11.

37) 작가 노경식은 『국립극단 50년사』에서 이 시기 국립극단의 역사극 공연이 ‘무난하고 무해 무득한(?)’ 것이었으며 군사정권의 시대상황과 맞물려 있었던 관료체제적 위상과 성격에서 비롯되었다고 진단하였다. (노경식, 「장충동 시대의 창작극 무대」, 『국립극단 50년사』, 연극과인간, 2000.12, 71~73면.) 그러나 당시 총 3편(<달집> <징비록> <흑하>)의 역사 소재극을 국립극장에서 공연했던 작가의 발언이라는 점에서 보면, 이와 같은 비판은 모순적이다. 이 글에 대해 윤진현은 작가의 인식적 한계라고 지적하였다. 역설적으로 보면 당시 작가의 선택이나 해석 이전에 위정자의 역사적 관점이 심층적 차원에서 수용된 것이라고 평가하였다. 윤진현, 앞의 글, 357면.

38) 김성희, 「한국정치극연구(1)」, 『한국극예술연구』 제18집, 2003.10, 250면; 윤진현, 「1970년대 역사소재극에 나타난 담론투쟁 양상」, 『민족문화사연구』, 2004.11.30, 38~42면 참조.

적 사명감을 구현할 수 있는 작품 발굴이 국립극단의 목표였던 것은 자연스럽기까지 하다. 이러한 전제에서 본다면 국립극장에서 공연되었던 다량의 역사 소재극은 시대와 인물의 다양함이나 예술적 성취에 대한 평가 이전에 국립극단의 목표와 나아가서는 국가시책에 부합하는 작품이었음을 알 수 있다. 이렇게 볼 때, 1970년대 국립극장의 운영목표와 방향은 예술적 자율성을 바탕으로 한 창작극 진흥과는 거리가 있었다. 결국 국립극장은 전속단체를 활용하여 국가 주도의 민족주의 담론에 동원된 창작극을 양산하는 데 집중하였던 것이다.

4. 시설 소극장과 소극장운동

신축 국립극장이 대규모 역사 소재극 공연에 집중하고 있었던 한편에서는 시설 소극장의 개설이 줄을 잇고 있었다.³⁹⁾ 카페떼아뜨르(1969개관) 설파음악실(1971) 카페 파리(1972)와 같은 살롱식 소극장을 비롯하여 에저또소극장(1969), 코리아나소극장(1972), 에딘버러씨어터(1972), 실험소극장(1973), 민예소극장(1974), 르네상스소극장(1974), 중앙소극장(1975), 3.1로창고극장(1976), 세실소극장(1976) 공간사랑 소극장(1977) 76소극장(1977) 민중소극장(1978) 엘칸토예술극장(1978) 거론스튜디오(1978) 맥토소극장(1979) 등 시설 소극장만 총 18개소가 개설되었다. 여기에 문예진흥책의 일환으로 정부가 마련한 연극인회관(1974)까지 더하면 가히 소극장 연극의 시대라고 할 만하다. 물론 이상의 소극장은 70년대 내내 운영되었던 것은 아니다. 개관한 지 1,2년 만에 폐관하기도 하고, 새로운 이름으로 재개관하기도 하였다. 에저또소극장을 전신으로 한 3.1로창고극장, 연극인회관을 전

39) 1970년대 소극장의 개관은 정호순의 『한국의 소극장과 연극운동』(연극과인간, 2002)을 참조하였다.

신으로 한 세실소극장의 경우 주인과 운영자를 바꾸어 운영되었던 경우이다.⁴⁰⁾ 그러나 실험소극장이나 민예소극장, 3.1로창고극장, 세실소극장, 공간사랑 소극장 등은 이 시기에 개관하여 1990년대까지 혹은 현재까지도 존속하고 있다. 이 극장들은 1970년대 연극의 새로운 경향을 주도했을 뿐만 아니라 이후 한국연극의 발전에 든든한 토대가 되어주었다.

한국 소극장의 역사가 1958년 12월에 개관한 원각사로부터 시작되었고, 2년 만에 원각사가 소실된 후 1969년 카페떼아뜨르와 에저또소극장이 개설되기까지 10년간의 공백을 떠올려보면 소극장의 확산이 갑작스러운 현상으로 비춰지기도 한다. 그러나 사실 소극장의 확산은 우연이나 유행이 아니라 한국연극의 내적 성장에 따른 필연적인 것이었다. 그것은 소극장운동의 성장·변화와 깊은 관련이 있다. 1956년 창립한 제작극회에서부터 본격적인 소극장운동이 시작된 이후, 직업극단 체제를 선언한 동인제극단들이 창립하여 활발한 활동을 하고 있었다.⁴¹⁾ 이들은 대부분 1950년대의 대학극과 소극장운동 출신들로, 연구와 실험을 위주로 한 아마추어적 연극운동을 극복하고 연극대중화를 목표로 전문적인 공연 활동을 지향하였다. 그러나 연극장 부족과 대극장 대관 공연에서 오는 행사성 공연은 이들의 전문적 활동을 보장하지 못하였다. 이들을 포함하여 당시 한국연극협회에 등록되어있던 극단만도 20여 개에 달했지만 영세한 극단의 형편에서 대관할 수 있는 극장은 그나마도 명동에 있던 국립극장밖에 없었다.

73년 가을 시즌이 다른 때와 다른 점은 여름철에 대개 가을 공연을 대

40) 1979년 말까지 서울 시내에 있었던 민간소극장은 실험소극장, 민예소극장, 3·1로창고극장, 세실소극장, 공간사랑 소극장, 엘칸토 예술극장, 민중소극장, 76소극장, 맥토소극장 등 9개소이다.

41) 실험극장(1960.10), 민중극장(1963.1), 산하(1963.9), 가교(1965.3), 광장(1966.3), 자유극장(1966.4), 여인극장(1966.10). 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과인간, 2002, 72면.

비하여 연습을 하였었는데, 구 국립극장이 어떻게 사용될지 몰라 각 극단에 날자 배정이 없었다가 갑자기 가을공연이 가능하다 하여 그것을 대기 위해 각 극단에서 리바이발 공연을 주로 했다는 점입니다.(중략) 이 공연들은 특별나게 새로운 의도나 의의가 없었음에도 불구하고 관객 쪽에서 오히려 열풍이 불어 예술극장(명동의 전 국립극장)을 개칭(은 초만원)을 이루었습니다. 그 호응도에 비해 극단 측에서 무성의하다고 할 정도로 관객을 충족시키지 못했습니다.⁴²⁾

1973년 매각을 앞둔 명동 국립극장의 대관과 관련된 에피소드이다. 일반 극단들의 국립극장 무대에 대한 높은 의존도와 대관 여건에 따라 공연의 유무와 질이 결정되던 실정을 상징적으로 보여준 사건 아닌 사건이었다고 하겠다. 연극을 할 수 있는 극장으로는 국립극장과 드라마센터 두 개만이 있었던 데다가 연극을 포함한 다른 공연예술이 모두 이용해야 하는 실정이어서 대관도 어려웠다. 대관이 된다 해도 봄·가을 일률적으로 각기 5일간의 대관만이 가능했기 때문에 10일간의 공연을 위해 1년을 허비하는 결과를 낳았다. 무대 즉 극장이 없는 상황에서 연극이 성립되기가 어려운 것일 뿐만 아니라 단기성 대관 공연으로는 공연의 완성도를 기대하기가 어려웠다.

우리에게 필요한 건 바로 극장이다. 육백만 인구를 가진 서울에 극장이 두 개밖에 없고 그 대신 영화관이 수십 개나 있다는 사실은 바로 문화수준을 저울질 할 수 있는 좋은 방편이 될 수도 있다.(중략) 영화관과 극장을 혼동하거나 분간 못 하는 문화의식이 어떻게 문화를 육성하고 보호할 수 있겠는가? 외국에 나가봐도 영화관과 극장의 호칭을 함께 쓰는 나라는 한국과 일본뿐이다. 문화수준이 높은 나라일수록 극장의 수가 많고 극장의 분위기가 좋고 극장의 품위를 존중히 여기는 관례를 보더라도 우리는

42) 김문환·안병섭·여석기·한상철, 「합평-이번 호의 문제작들」, 『연극평론』 1973년 겨울호, 1973.12, 88~89면.

하루속히 영화관이 아닌 극장을 더 세워야 한다. (중략) 상금도 좋고 지원금도 좋으나 우리가 바라는 건 그와 같은 소비적인 면보다 시설투자로서 영속성이 있는 연극진흥이 절실한 것이다. 그러므로 현재의 국립극장은 계속적으로 연극전용극장으로 존속되어야 한다.⁴³⁾

이 글은 국립극장 신축이나 극단 지원금이 연극전용극장 부족으로 생기는 문제를 해결할 수 있다는 식의 진흥책이 지닌 모순을 비판하고 있다. 실제로 연극인들은 대형 극장보다는 연극전용극장과 소극장이 더 절실했다. 이런 상황에서 연극인들의 힘으로 개설한 소극장은 카페를 겸한 살롱 극장, 창고를 개조한 극장 등 100석 미만의 극장들이었다. 대부분 연극을 위한 전용극장이었으며, 여러 개의 극단전용극장들이 생겨났다.

영세한 극단의 입장이나 개인의 힘으로는 처음부터 연극을 위한 극장을 설립하기는 어려웠으므로 대개 건물을 빌어 개조한 형태였다. 따라서 극장으로서의 시설이나 무대조건이 완벽하게 갖추어진 상태가 아니었다. 특히 1970년대 전반기, 살롱극장을 비롯한 소극장 무대는 몹시 조악한 것이었다. 우선 90석에서 100석의 살롱극장은 겨우 3평의 무대에 약간의 조명시설만을 갖춘 상태였고, 설파극장은 연극시설이 전무한 형편이었다. 즉 연극을 할 수 있는 ‘메커니즘’이 극도로 빈약한 것이었다.⁴⁴⁾

무엇보다도 극장에서는 모든 사람의 주의를 무대 한 곳으로 집중되어야 하지만 다방에서는 테이블 단위로 독립된 분위기가 이루어져야 할 것이다. 물론 공연이 있을 때마다 좌석배열을 바꿀 수도 있겠지만 그럴 경우 관객의 可視線(Sightline)의 문제는 여전히 남는다.(중략) 공연작품의 제작 여건도 중요한데 무대면적, 조명, 장치에 이르러는 빈약의 도를 넘어서 있는 것이 다방극장의 실태이다.⁴⁵⁾

43) 차범석, 「문예진흥·연극진흥」, 『우리무대』 제3권 1호, 1973.3, 24면.

44) 김의경, 앞의 글, 28면.

45) 정진수, 「소극장의 오늘과 내일」, 『우리무대』 제3권 1호, 1973.3, 43면.

열악한 시설은 거의 모든 소극장에 해당되는 문제였고, 정부는 이를 빌미로 제도적 규제를 일삼았다. 1975년을 기점으로 살롱극장은 사라졌지만 소극장 개관은 더욱 확산되었고, 객석과 무대 등 시설 면에서도 개선되었다. 그러나 1977년에 공연법이 개정되면서 공연법 시행령(대통령령 제8428호) 및 시행규칙(문화공보부령 제57호)에 신설된 연극전문공연장의 시설기준은 맞출 수가 없었다. 1975년, ‘연극을 전문으로 하는 공연장’이란 법률용어가 생겨(법률2884호) 영화관 등의 극장과 구별되었지만 실제 하는 소극장의 현실은 고려되지 않았던 것이다.

당시 공연법에 제시되어있던 공연장이란 연극을 위한 극장이 아니라 타 공연예술을 포괄하는 범박한 개념이었다. 특히 영화관과 구별하지 않는 극장의 개념은 오락적, 상업적 기능을 하는 장소로 규정함으로써 생긴 결과이다. 공연장 설치의 허가기준(공연법 시행령 12조)에 의하면 시에서는 학교로부터 3백 미터 이내, 그 외 지역에서는 2백 미터 이내에 공연장을 지을 수 없게 되어 있었다. 연극과 연극무대라는 예술적 특성과 그 효과를 고려하지 않은 것으로 흥행장과 다름없는 규정이었다. 공연법 시행령에 제시되어 있는 시설규정(도로변 건립, 공지보유, 천정, 의자, 통로, 변소, 무대시설 등)은 5백인 이하의 공연장을 기준으로 한 것이어서 1,2백 석의 소규모 공연장은 설치 자체가 어렵게 된다. 최소한의 필요조건을 규정함으로써 결과적으로 소극장 규제를 강화하였다. 이에 대해 연극인들은 당국에 공연장의 개념을 세분화해서 연극전용소극장을 위한 법안과 2,3백 석 정도의 소극장 건설을 요청했다.⁴⁶⁾ 소극장 마련은 문예진흥 계획의 1차년도 사업(연극인회관 개설)으로 이루어졌지만 현실에 맞지 않는 공연장 규정은 제도적으로 고착되었다. 따라서 대부분의 극장들이 공연법, 건축법, 소방법 등의 법적 기준에 미달되어 허가를 받지 못하

46) 김의경, 「공연장의 지평」, 『우리무대』제3권 1호, 1973.3, 30~32면.

였다. 연극인들의 건의로 이백석 미만 연극전용극장에 한해 시설 규제를 받지 않게 되었으나(1977.8.30개정) 주거지역(연극회관 세실극장, 공간사랑)이나 상업지구(창고극장, 중앙소극장 등)에 위치한 극장은 건축법에 걸려 폐관의 위기를 맞게 되었다. 거센 여론에 의해 문공부의 유보시한(1978.6.30)은 1980년 6월까지 해마다 연장되다가⁴⁷⁾ 1981년 12월 31일자로 이루어진 공연법 개정으로 일단락되었다.

소극장은 소규모 연극제작의 경제성이란 이점도 있었지만 그보다는 새로운 무대형태에 따른 연극실험을 할 수 있는 공간이었다. 대극장 무대가 한국연극의 지배적인 양식이었던 사실주의 연극에 적합한 것이었다면, 프로시니엄 형태의 무대를 탈피한 소규모의 가변형 또는 아레나(arena)무대는 새로운 연극 실험을 가능하게 했다. 국립극장을 중심으로 한 대극장 무대가 스펙터클한 대형 역사극 일색이었던 데 반해, 소극장무대는 미국, 영국, 프랑스를 중심으로 한 동시대 세계연극을 레퍼토리로 하여 한국연극의 새로운 경향을 주도했다.⁴⁸⁾

또한 소극장은 무대와 관객 혹은 배우와 관객의 친화력을 높여 적극적인 소통의 효과를 얻을 수 있었다. 소극장 시대의 문을 열었던 살롱극장의 경우, 생활 속의 연극으로 대중을 찾아간다는 의미를 형성했다. 대극장에서의 장막극이 일반화된 공연풍토에서 소수의 관객을 대상으로 한 단막극 공연은 젊은 관객들을 확보해나갔다.⁴⁹⁾ 100석 이하의 소극장 무대

47) 「극협 임시총회: 소극장과 한국연극의 현실」, 『한국연극』, 1978.6, 76~82면.

48) 다양한 형태로 개설되어 고정적인 극장개념을 변화시킨 소극장 연극은 세계적 인 추세이기도 했다. 미국의 라마마극장이나 프랑스의 수많은 카페떼아뜨르는 100석이 채 안되는 소극장에서 실험극의 온상으로, 신인들의 등용문으로 역할하고 있었다. 김우욱, 「라마마극장의 어제와 오늘」, 『한국연극』, 1992.9; 「파리의 카페 떼아뜨르」, 『한국일보』, 1976.5.19.

49) 1972년도 한 해 동안 카페떼아뜨르를 비롯한 살롱극장의 공연현황이다. 김의경, 앞의 글, 29면.

1) 카페떼아뜨르: <이식수술>(공연횟수/동원수: 6/344), <기도·아버지의 연설>(6/331), <놀부던>(11/598), <대머리여가수>(12/625), <여우와 개구

가 지닌 공간의 새로움과 극적 친밀감이 대학생들 비롯한 젊은 관객들의 호응을 얻을 수 있었던 것이다.⁵⁰⁾

이와 함께 소극장은 당대 연극의 공연체제에 변화를 일으켰다. 특히 극단 전용극장은 대관과 단기공연에서 오는 한계를 극복하고 장기공연 체제를 갖출 수가 있었다. 장기공연은 공연의 완성도를 높이고, 흥행가능성을 얻을 수 있었기 때문에 극단의 자립도를 높일 수 있었다. 연기와 무대술의 발전은 물론이고 진지한 비평을 이끌어내는 데도 긍정적인 영향을 미치는 것이었다.

그런데 정부의 소극장 규제가 단순히 연극에 대한 몰이해나 문화적 인식의 부재에서 비롯된 것이라고 하기는 어렵다. 대규모 지원을 내건 문예진흥책이 정치적 목적에 따른 문화동원과 활용의 수단이었음을 전제하면 사실 소극장의 존재란 몹시 못마땅한 것이었을 것이다. 따라서 까다로운 공연장 시설 규정이나 공연에 대한 검열을 통해 제도적으로 통제 하였던 것이다. 문제는 이러한 규제가 결과적으로 당대 소극장연극의 성격과 흐름에 직접적인 영향을 미쳤다는 데 있다. 즉 소극장연극이 정부의 지원에 동원되는 연극에 저항하는 자유로운 연극 실험이었다고 평가하기 어려운 측면이 있다는 것이다. 소극장 개설은 연극장 부재의 현실을 타개하려는 연극인들의 노력으로 이루어졌다. 소극장은 소극장운동을 실현하는 장으로 인식하는 것이 일반적인 것이었고, 이 때문에 소극장운동에서 한국연극의 활로를 찾으려 했다.⁵¹⁾ 그러나 소극장의 영세함이나

리>(10/536), <라 뮤지카>(10/536), <사뭇감을 구합니다>(5/345)

2) 까페빠라: <황혼녘에 생긴 일>(7/560), <엘리베이터>(5/360), <별따기>(6/485)

3) 설과다방: <열쇠>, <6시 30분>(9/420)

50) 『소극장과 대학연극 붐』, 『중앙일보』, 1974.5.3. 1970년대 전반기(1969~1974상반기)에 걸쳐 명동 예술극장 관객을 조사한 결과 125편의 공연에 동원된 관객수는 매회 평균 367명(45%)으로 조사되었다. 이 중 무료관객은 평균 120명이었다. 『연극관객 동원현황 조사』, 『중앙일보』, 1974.6.19.

51) 김문환·안병섭·여석기·한상철, 앞의 글, 97면.

소극장 무대를 운용하는 미숙함을 차치하고라도, 일부 소극장에서 공연되는, 흥행을 노린 무정건한 번역극 경우에는 소극장연극에 대한 기대를 저버리는 것이었다.

여기저기서 일어나고 있는 소극장 연극의 양적 활동에 비해 소극장운동이 응당 지녀야 할 활기와 충격, 방향감과 문제의식, 신선함과 끈덕진 함 등등에 있어서 두드러지지 못하고 있다고 생각되기 때문이다.(중략) 레퍼토리 선정에 있어 정견(定見)이 없다고 보이는 것, 연기양상이 형성되지 못한 채 생경하게 공연되고 있다는 것, 작품해석이 피상적으로 흘러 뚜렷한 연출의 각도를 찾아볼 수 없다는 것, 아마튜어의 경우 아마튜어리즘의 좋은 점은 살리지 못하고 나쁜 점만을 노정시키는 경향이 많다는 것 등등을 지적할 수 있다.⁵²⁾

흥행에 성공한 번역극은 거의가 소극장 공연이었다. 국립극장의 창작극 우선 공연과는 확연히 비교되는 현상이다. 실험소극장의 <에쿠우스> <아일랜드>와 삼일로 창고극장의 <빨간 피터의 고백> 등은 장기공연과 관객동원 면에서 놀라운 기록을 세웠다. <에쿠우스>를 계기로 한 소극장의 번역극 공연은 일반적인 것이 되었고, 전체 공연의 70~80%를 차지할 정도였다. 소극장 번역극의 흥행은 연극계의 오랜 부진을 씻을 수 있는 가능성을 보여주었고, 동시대 세계연극을 한국무대에서 실험한다는 의미를 지니는 것이었다. 그럼에도 불구하고 평단의 우려와 비판을 낳은 첫 번째 이유는 무원칙한 레퍼토리 선택에 있었다. 번역극이 창작극 진흥을 위한 진지한 실험이기보다 서구의 작가와 작품을 소개한다는 계몽적인 역할에 머물렀던 것이다.⁵³⁾ 두 번째는 흥행에 대한 기대가 앞선 것

52) 여석기, 『소극장의 생명 <뱀>』, 『여성동아』, 1975.10; 한국연극평론가협회 편, 『70년대 연극평론자료집(1)』, 파일, 1989, 26면.

53) 이근삼, 『소극장운동의 허와 실』, 『한국연극』, 1976.1, 32~33면.

이 원인이었다. 대중의 구미에 맞춰 선정적인 제목을 붙이거나 제목을 바꿔 재상연하는 경우도 있었다.⁵⁴⁾ 적은 제작비로 관객동원에 성공하는 소극장 연극을 생각하는 연극인들도 있었다는 것이다. 오랜 동안 극장이 없고, 영세했던 연극계의 현실이 빚어낸 결과이기도 했다. 하지만 무정견하거나 선정적인 번역극의 범람은 결국 당대 연극이 현실과 교감하려는 진지한 노력을 하지 않았다는 것과 다름없다. 극장의 시설뿐만 아니라 극장의 공연물과 운영에 대해 감시와 통제를 받는 상황에서 정치적 위험 부담이 적은 작품을 선호하는 것은 어쩌면 당연한 일이었다. 확실히 번역극은 창작극보다 제도적 규제에서 자유로울 수 있었다. 세계적으로 유명한 고전이나 인기작가의 신작은 관객몰이를 하기에 유리했다.⁵⁵⁾ 소극장이 소극장운동 정신과 불가분의 관계를 형성하고 있었던 당대의 분위기에서 기성에 반하는 실험의 의미도 유지할 수 있어서 좋았다. 그러나 정면으로 시대를 말하는 것이 갖가지 제도로 봉쇄되어있는 상태에서 선택한 번역극은 아무리 사회의식이 뛰어나다 하더라도 표현의 한계를 지닐 수밖에 없었다. 날카로운 사회문제의식이 관객의 공감을 이끌었던 장 클로드 반 이탤리의 <뱀>(에저또 소극장, 방태수 연출)이 대표적인 예라고 할 수 있겠다. 연극계 내에서도 찬반양론으로 진지한 논의를 이끌어낸 이 작품은 공연윤리위원회의 삭제 명령으로 심하게 변형되었다.⁵⁶⁾ 실험극장의 개관기념작인 피터세퍼의 <에쿠우스>(신정욱 역, 김영렬 연출)도 마찬가지였다. 3개월 연속공연에 1만 명의 관객이 들었던 이 작품 역시 호평을 받았지만 공연연장 신청을 하지 않았다는 이유로 중지되었다. 해를 넘겨 겨우 공연이 시작되었지만 공연의 대본심의, 문공부와 예

54) 여석기, 「번역극 공연의 허상」, 『주간조선』, 1979.3.25; 한국연극평론가협회, 『70년대 연극평론자료집(II)』, 화일, 1989, 42면.

55) 이승희, 「연극」, 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국현대예술사대계 IV』, 시공사, 186~189면.

56) 이해경, 「미국연극」, 『한국에서의 서양연극』, 소화, 1999.12, 210~212면.

륜(藝倫)의 공연심사까지 받았으니 작품의 의도가 제대로 구현될 수 없었다. 따라서 브로드웨이 뮤지컬이나 가벼운 풍습희극⁵⁷⁾ 등 대중성을 우선으로 한 작품들이 늘어갔다.

물론 번역극 우선주의와 차별화된 ‘전통의 현대적 실험’을 목표로 한 소극장도 있었다. 소극장에서의 ‘전통’ 실험은 오태석, 유덕형, 안민수 등을 중심으로 한 드라마센터의 공연과 극단 민예의 전용극장인 ‘민예소극장’의 창작극이 두드러진다.⁵⁸⁾ 드라마센터에서의 전통실험은 서구 실험극에 중심을 두고 전통극 형식과의 충돌을 통해 이루어졌다. 오태석 변안 연출의 <쇠뚝이놀이>, 유덕형 연출의 <초분>, 안민수 연출의 <하멜태자> 등 리얼리즘 무대의 문법을 깬 반사실적인 연출방법과 아울러 객석 전체를 둘러싼 무대와 원형무대로 구성된 초현대적인 극장구조⁵⁹⁾가 조화된 결과였다. 민예소극장(민족극 예술극장)은 신인극작가의 작품으로 창작극을 개발하였으며, 전통연희의 거의 모든 기법을 연극적으로 활용하였다. 가면극 형식을 따른 <서울 말뚝이>(장소현 작, 손진책 연출) 판소리체 소설을 창극으로 각색한 <놀부던>(최인훈 작, 허규 연출) 1인 1인형극 <허생전> 등 전통연극유산을 현대연극에 접목하는 작업에 전념하였다. 흥행에 관계없이 민예의 신념을 발현하는 작품들이었다. 이러한 작업은 서구적 무대의 정형화를 넘어서려는 주체적 시도라는 점에서 큰 의의를 지닌다. 이들의 진지한 실험 자세는 학계의 전통논의나 대학 중심의 마당극이 민중의식을 발견하고 계승하려고 했던 것과는 달리 비정치

57) 신정욱, 「영국연극」, 앞의 책, 91~95면.

58) 드라마센터가 서구 실험극과 전통극을 충돌시키는 방법으로 새로운 연극 형식의 가능성을 실험하였다면, 민예는 민속극을 포함한 전통문화 속에서 연극의 소재와 형식을 빌어와 무대화하였다. 드라마센터와 민예의 작업은 외연의 차이에도 불구하고 전통연희의 형식적 요소의 발견을 통해 그 현대화의 가능성을 실험했다는 점에서 공통적이다. 백현미, 「1970년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 제13집, 2001.4, 191~192면.

59) 유민영, 『한국근대극장변천사』, 태학사, 451~453면.

성을 띤 것이었다. 당시 극장을 포함한 연극제도 안에서 전통극에 내재되어있는 민중성 또는 현실풍자의 정신을 적극적으로 끌어들이기 어려웠던 상황적 논리도 작용했을 것으로 보인다.⁶⁰⁾

소극장 연극의 의미가 퇴색되어진 또 하나의 원인은 소위 기성연극과 젊은 연극의 관계에서도 찾을 수 있다. 소극장을 개설한 동인제 극단들은 대부분 1950년대 대학극과 소극장운동 단체 출신이었지만 더 이상 소극장운동단체가 아니었다. 직업연극체제로 연극대중화를 목표로 활동하는 기성극단이었다. 이와 대비되는 젊은 연극단체들은 소위 한국연극협회에 등록된 준회원 극단이었다.⁶¹⁾ ‘상업성을 배제한 순수한 연극공연’을 전제로 하였지만 준회원 극단의 이름으로 원활한 공연활동이 어려웠기 때문에 역으로 상업성 짙은 레퍼토리를 선택하는 현상을 보였다.⁶²⁾ 실험적이라는 공연도 기성극단에서 시작되어 소극장 그룹으로 전파되는 역류현상을 보이고 있었다. 레퍼토리가 기성극단과 소극장 그룹을 구별하는 기준이 될 수 없었던 상황에서 소극장활동의 의의를 기성연극에 대항하는 실험연극운동에서 찾기가 어려웠다.⁶³⁾ 준회원극단에 대한 연극협회의 규제사항은 연극계 내부에서 행해지고 있던 수직적인 권력 관계뿐만 아니라 협회를 통해 정부의 중앙집권적 통제방식이 효율적으로 이루지고

60) 백현미는 기성극단의 전통계승작업이 서구극과의 충돌 또는 한국적 민족극론으로 다양하게 전개되었지만 대체로 전통계승의 형식적 측면을 강조하거나 민중의 놀이의식 혹은 민족적 정서를 강조하는 비정치성을 보이고 있다고 지적하였다. 이것은 이 시기에 있어서 전통을 발견하고 계승하려는 주체와 주체의 이념현상이 다양하게 분화되었던 특징이며, 주체가 처한 위치에 따라 달리 나타나는 민족주의적 양상으로 보았다. 백현미, 앞의 글, 192~194참조.

61) 극단 밀, 신예, 씨알, 녁쿨, 상단, 원, 아카데미, 은하, 4월무대, 원방각, 우리들, 프라이네비네, 무대, 청동 등의 신생극단들과 각 대학 연극부는 1974년 개관된 연극인회관 소극장을 중심무대로 삼았다. 거의 모두가 번역극에 치중하였는데, 아가사크리스티의 추리극이 관객동원에 성공하였다. 정호순, 앞의 책, 166~168면.

62) 이태주, 「극단체제 ...이대로 좋은가」, 『주간조선』, 1978.3.12; 한국연극평론가협회 편, 앞의 책Ⅱ, 158~159면.

63) 정진수, 앞의 글, 37면.

있음을 알 수 있다.

1970년대 들어와 대학연극을 비롯한 젊은이들의 연극열은 이 시기 등장한 ‘청년문화’의 한 줄기였다. 통블생(통기타, 블루진, 생맥주)으로 상징되는 청년문화는 왜곡된 서구동경의 하위문화나, 대항문화라는 논쟁을 일으킬 정도로 큰 사회적 반향을 일으켰다. 여러 가지 해석에도 불구하고 청년문화는 권위적이고 획일적이며 규격화된 기성문화와 기성가치에 대한 도전과 저항이 담겨있었다.⁶⁴⁾ 청년문화의 연극적 표현은 관극열과 더불어 직접 연극에 뛰어드는 능동성으로 나타났다.⁶⁵⁾ 그런데 소극장 중심의 젊은 연극이 정치·사회·문화적으로 대안을 지닌 것은 아니었다. 특히 한국연극협회의 준회원단체로 등록되어있던 신생극단들의 경우에는 진지한 연극보다 흥행을 위한 상업주의 공연에 치중하는 경향이 강했다. 이들의 주무대가 되었던 연극인회관 소극장은 관객이 많이 들었던 작품을 몇 번씩 재공연하고 인기 작가의 작품이 반복적으로 공연되기도 하였다. 이러한 현상은 곧 현실과 유리된 연극태도가 만연해 있었다는 것을 의미하였고,⁶⁶⁾ 우려의 목소리도 높았다.⁶⁷⁾ 이와 관련하여 당대 연극

64) 이상록, 앞의 글, 358~363면.

65) 젊은이들의 능동적인 연극활동은 70년대 초반부터 소극장연극제(72년 여름 에저포소극장) 대학인의 연극전(73년 9월 서강대에서 5개 대학 참여) 서울시내 22개 대학이 참여한 대학연극연합회 결성, 준회원극단들의 연속적 공연(까페 파리) 등으로 나타났다. 이에 대해 당대 평론가들은 “오늘날 우리의 삶이 리얼하고 감동적이고 산다는 느낌을 좀체 주지 못하는 데서 어떤 연극행위를 통하여 그 속에서 자기 삶을 산다는 것을 느끼려는 사회심리학적” 현상으로 해석하였다. 특히 탈춤을 비롯한 민속문화에 자기 동일시를 느끼는 것이 상층문화로서의 연극에 대한 역반응이자 대중성 회복노력이며, 우리 문화의 자기 긍정성이라고 높이 평가하였다. 그런 의미에서 연극인들이 국립극장보다는 소극장운동 쪽에 관심을 기울여야 한다는 논의를 모았다. 김문환·안병섭·여석기·한상철, 앞의 글, 95~97면.

66) 이와는 달리 제도권 밖의 청년문화는 학생운동을 중심으로 형성되었다. 탈춤, 풍물, 가면극, 마당극 등 민중적 전통문화의 재발견과 변용으로 나타났다. 이는 박정희가 재구성한 민족전통과 구성방식 면에서는 동일하지만, 내용이나 지향

봄을 형성했던 관객 또한 마찬가지로 문제를 지니고 있었다.⁶⁸⁾ 감각적이거나 생소한 번역극을 찾는 것은 일관된 사회문화적 의식이나 실천적 대안과는 거리가 멀었다. 정권의 직접적인 규제에서 비켜나 제제를 받지 않는 범주 안에서 형성되고 누리는 연극문화란 일종의 체제순응이었다. 제도권 안에서 이루어지는 연극의 시대적 한계라고 하겠다.

5. 결론

1970년대는 한국연극사에 있어서 분수령이 될 만한 시기였다. 우선 이 시기의 한국 연극은 전대(前代)에는 볼 수 없었던 양적 성장을 이루었다. 극단과 공연의 수적 증가, 다양한 경향의 창작과 공연, 관객의 급증 등이 양적 팽창의 내용을 이룬다. 이러한 성장의 주요한 전제가 된 것은 ‘민족문화 창조’를 목표로 한 정부의 문예진흥책과 극장 공간의 확보이다. 그런데 문화예술진흥법으로 대표되는 대규모 지원정책은 제도적 통제를 병행한 것이었다. 이것은 문화예술에 대한 정부의 개입을 제도적으로 정착시킴으로써 문화예술을 정치적으로 통제하고 활용하겠다는 의미였다.

면에서 전혀 다른 전통의 재구성이었다. 이상록, 앞의 글, 369~370면.

67) 이진순, 「연극개관-1975년도」, 『한국예술지』11권, 1976.10, 134면; 김의경, 「극단활동」, 『76년 문예연감』, 한국문화예술진흥원, 1977.7, 489~496면 참조.

68) 유민영은 1970년대 말, 연극계의 불황이 탄탄한 기반없이 이루어진 급속한 팽창의 결과이며, 이것은 정부의 지원정책이 인재양성과 연극환경조성이 아닌 제작비 충당에 두어진 것에 가장 큰 원인으로 보았다. 이에 따라 진지한 연극보다는 수익성을 노린 통속번역극이 범람하고 창작극도 현실과 유리되는 경향이 만연함으로써 관객조직에도 실패하였다고 지적하였다. 10년이 지나도 연극관객이 언제나 대학생층이라는 것이 곧 당대 연극의 아마추어리즘을 뜻하는 것으로 현실을 외면하고 도시의 감각적인 젊은 층만을 염두에 둔 공연의 결과라고 비판하였다. 유민영, 「딜레마에 빠진 한국연극」, 한국연극평론가협회 편, 앞의 책Ⅱ, 101~102면.

이런 차원에서 극장을 비롯한 각종 문화시설의 건설과 활용은 정권의 위용과 정책적 성과를 표면화시킬 수 있는 핵심 사안이었다. 특히 극장은 공연예술의 특성상 집단적 소통이 효율적으로 이루어질 수 있는 공적 공간이기 때문에 정부의 입장에서는 매우 엄격한 제도적 운용이 필요했다. 따라서 정부는 민족문화센터의 일환으로 국립중앙극장을 신축, 운영하는 한편, 자율적으로 확산되기 시작한 사설 소극장에 대해서는 ‘공연법’등으로 규제를 심화하였다.

장충동에 신축한 국립극장은 대내외적인 정치적 필요에서 설립되었다. 민족예술의 발전과 연극문화의 향상이라는 설치목적과 창작극 진흥을 기본방향으로 발표하였으나 철저하게 정부 정책의 문화적 뒷받침기관으로 역할하였다. 정부가 운영하는 관료적 체제로 극장장도 문화예술 전문가가 아닌 행정관료로 두고 있었고, 예술 행위에 대해서도 지나친 간섭을 해나갔다. 실제로 국립극장은 국립극단을 활용하여 특정 이념을 주체로 한 대규모 역사소재극이나 새마을운동을 내용으로 한 정책적 목적극을 양산했다. 민간극단에 대한 공연지원 역시 새마을 연극 순회공연이나 경연 대회와 같은 행사를 통해 제한하였다. 지원을 조건으로 한 타율적 작품 생산은 창작극 공연의 횟수는 늘렸으나 진흥을 위한 예술적 성취와는 거리가 먼 것이었다.

국립극장이 국시에 적합한 대형 창작극을 양산하고 있는 사이, 연극인들 스스로 개설한 사설소극장에서는 자유로운 연극실험이 행해졌다. 사실주의의 공식을 깬 동시대 세계연극을 선보였고, 전통극의 현대화를 목표로 한 새로운 창작극도 활발하게 공연하였다. 소규모의 연극제작과 장기공연으로 극단의 전문화, 대중화도 가능해졌다. 프로시니엄 무대의 틀을 벗어난 가변형 또는 아래나 무대 등은 다양한 연극적 실험을 가능하게 한 기반이었다. 억압적인 정치체제와 권위적이고 획일적인 기성문화에 대해 도전과 저항을 내포한 청년들의 연극열 또한 소극장 연극에 활기를 더했다. 따라서 연극계 내부에서는 소극장운동 실현의 장으로서 소

극장에서 한국연극의 활로를 찾고자 했다.

그러나 정부는 해를 거듭할수록 공연법제를 강화하는 방법으로 소극장의 설치운영 및 공연작품에 대한 규제를 제도적으로 고착시켰다. 공연 중지 명령이 가능한 국가 권력을 합법화함으로써 소극장의 자율적 운영을 원천적으로 봉쇄한 것이다. 이런 상황에서 소극장은 온전한 소극장운동의 터전으로 역할하기 어려웠다. 번역극의 경우, 원작이 지닌 사회의식은 축소되었고, 새로운 양식적 시도에 집중할 수밖에 없었다. 기성극단의 소극장 번역극이 상업적 성공을 거두자 정작 소극장을 통해 창조적 실험을 해야 할 젊은 연극인들은 연극제작의 경제성과 흥행성을 우선순위로 한 번역극 공연에 열을 올렸다. 이러한 경향과는 달리 흥행을 고려하지 않고 ‘전통의 현대적 실험’을 통해 새로운 민족극을 창조하려는 주체적 시도도 활발했다. 이러한 소극장 연극 또한 소재의 차용과 표현 기법을 실험하는 데서 더 나아가지는 못 했다. 소극장운동이 타성적 연극의 관습에 도전하여 새로운 시대의 정신을 담아낸 창조적 연극실험을 의미한다고 할 때, 1970년대의 소극장은 그 터전으로서의 역할에서 비껴나 있었다. 오랫동안 소극장 없는 연극운동이 전개되어왔던 한국연극의 특수성에서 비롯된 연극현실과 문화예술을 장악하여 정치적인 동원수단으로 활용하려 했던 당대 문화정책의 규율이 만들어낸 결과라 하겠다.

이처럼 1970년대 극장은 정부의 문화정책 수행을 위한 관립극장과 순수 예술운동을 위한 사설 소극장으로 크게 이원화된 구도를 보인다. 극장 설립의 취지와 운영 주체의 차이는 곧 공연 작품과 활동의 차이로 드러나 극장 공간의 성격을 구성하였지만 서로 다른 차원의 제도적 규범 안에서 존재하였다. 관립극장은 제도적 지원이 뒷받침된 합법적 공연공간으로, 사설소극장은 지원 없이 규제만 받는 비합법적 공간으로 존재하였다. 사설극장에 대한 갖가지 법적 규제는 정부의 통치이념에서 벗어난 예술적 자율성을 허용하지 않겠다는 것이었다. 따라서 소극장 연극은 작품을 선택하고 공연하는 데 있어 자체적인 내부검열을 거쳐 이루어졌다.

70년대 말에 이르러서는 한국연극의 양적 성장에 반비례한 연극의 질적 저하와 연극인의 자세 문제에 직면하게 되었다. 이렇듯 1970년대 극장은 제도적 규범 안에서 자유롭지 못 하였다. 그러나 분명한 것은 이 시대의 극장이 한국연극의 다양한 실험을 가능하게 해 준 기반이었고, 그 존재 방식을 고민하는 장이 되어주었다는 점이다. 연극과 무대예술을 위한 극장 개념을 형성하고, 무대의 크기와 다양한 형태에 따른 새로운 연극을 시도할 수 있었기 때문이다. 사회현실을 정면으로 말하지 못 하는 시대적 한계를 안고 있었지만, ‘전통’과 ‘세계’를 당대 연극으로 수용함으로써 국가가 의도한 획일적 연극문화에 균열을 일으켰다. 즉 1970년대 극장은 연극을 창조하고 수용하는 주체들의 정치적 지향과 문화적 취향의 충돌과 갈등이 역동적으로 작동했던 공간이었다고 하겠다.

참고문헌

1. 기본자료

『경향신문』, 『동아일보』, 『중앙일보』, 『한국일보』
『문예진흥월보』, 『연극평론』, 『우리무대』, 『한국연극』, 『현대연극』
『국립극단 50년사』, 『대한민국법제 50년사』, 『70년대 연극평론자료집』 I, II

2. 단행본

구광모, 『문화정책과 예술진흥』, 중앙대학교출판부, 1999.
이해랑, 『허상의 진실』, 새문사, 1991. 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과인간, 2002.

3. 논문

김성희, 「한국역사극의 이념적 성격과 그 변모」, 『연극의 사회학, 희곡의 해석

- 학』, 문예마당, 1995.
- _____, 「한국정치극연구(1)」, 『한국극예술연구』제18집, 2003.10.
- 김현정, 「대한민국의 통일정책에 관한 연구」, 한양대석사논문, 2001.12.
- 박명진, 「1970년대 연극제도와 국가이데올로기」, 『민족문화사연구』, 소명, 2004.11.
- 백현미, 「1970년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 제13집, 2001.4.
- 선재규, 「공연법제의 변천과 발전방안 연구」, 성대석사학위논문, 2003.2.
- 신정옥, 「영국연극」, 『한국에서의 서양연극』, 소화, 1999.12.
- 유민영, 「국립극장 50년의 회고와 전망」, 『국립극장50년사』, 태학사, 2000.12.
- 유인경, 「1970년대 역사뮤지컬연구」, 『민족문화사연구』, 2004.3.
- 윤진현, 「1970년대 역사소재극에 나타난 담론투쟁 양상」, 『민족문화사연구』, 2004.11.
- _____, 「1970년대 국립극단 역사 소재극 연구」, 『민족문화사연구』, 소명, 2006.8.
- 이상록, 「박정희 체제의 ‘사회정화’담론과 청년문화」, 『근대의 경계에서 독재를 읽다』, 그린비, 2006.8.
- 이승희, 「연극」, 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국현대예술사대계 IV』, 시공사.
- 이혜경, 「미국연극」, 『한국에서의 서양연극』, 소화, 1999.12.
- 정호순, 「1970년대 새마을희곡에 나타난 국가주의」, 한국어문교육연구회, 『어문연구』, 2007.6.30.
- 주이, 「북한문예정책의 변화와 특성-지배이념의 변화양태를 중심으로」, 이대 석사논문, 2004.
- 하효숙, 「1970년대 문화정책을 통해 본 근대성의 의미」, 서강대 석사논문, 2001.

Abstract

The Theatre and the Theatrical Culture in 1970s

Jung, Ho-soon

This thesis studied the theatrical differentiation in 1970s which shows its correlative action, and the aspects of theatrical culture originated from it, on the premise that a theatre as a system should be a major part building the contemporary theatrical culture. The theatre in 1970s which was divided into a government theatre and a private small theatre existed in a rule of each different systems. A government theatre existed as a lawful performance place and a private small-theatre as an illegal place to be controlled. For example, national theatre produced many historical plays with a main subject of a specific ideology and many political goal plays like Saemaoul plays. On the other hand, private small theatre had a difficulty to make a role to be the center of small theatre movement because of legal restrictions such as performance law. The drama experiment of small theatre, owing to self-censorship for its existence, inclined to be too dramatic or commercial. However the theatre in 1970s formed the basis to make a conception of theatre for dramas and stage arts and to make the various experiments of Korean dramas. Furthermore, small theatre, by accepting ‘tradition’ and ‘world’ as a contemporary play, made a crack in standardized theatrical culture nation-intended. Namely, the theatre in 1970s was a space that political and cultural conflicts and discords worked dynamically each other.

Key words : theatre, system, government theatre, private small theatre, small theatre movement, theatrical culture

접 수 일 : 2007년 8월 31일

심사기간 : 2007년 9월 1일~29일

게재결정 : 2007년 9월 29일