

러시아 兒童劇을 통해서 본 우리 나라 兒童劇의 現實과 그 活性化 方案에 관한 연

金 娟 秀*

<차례>

I. 序 論

1. 연구의 취지 및 필요성
2. 연구의 목적 및 범위
3. 연구의 범위와 방법

II. 本 論

1. 아동극의 정의 및 효용성
2. 러시아와 우리나라의 아동극의 비교·고찰
3. 우리나라 아동극의 활성화 방안

III. 結 論

I. 序 論

1. 研究의 趣旨 및 必要性

옛부터 한 민족의 경우 세계 어느 민족에 비해서도 손색 없는 문화를 가지고 있다. 그러나 근대에 들어와서 우리 문화는 피폐일로를 걸어왔다. 개화를 맞아 일본제국주의의 침략으로 전통문화는 꺾박을 받아 상당 부분이 유실되었고, 해방 뒤에는 이데올로기 갈등과 분단 전장으로 또다시 문화가 꽃

* 모스크바국립대학교(MTY) 문학박사과정

을 피울 수 없었다. 그 후로는 빈곤퇴치가 국가의 지상명제가 되어 문화는 다시 종속적 위치에서 벗어날 수 없었으며, 따라서 공연예술의 한 분야인 아동극도 낙후될 수 밖에 없었다.¹⁾

그 동안 정부의 정책은 경제개발 위주로 이루어졌고 그 결과, 경제는 괄목할 만한 진전을 했고 부도 점차 축적되어 갔다. 그러나 한편으로는 사회전체가 물질주의로 기울게 되고, 사회는 각종 부작용으로 진통이 오기 시작했다. 이웃이야 어떻든 나하나만 편하면 된다는 극도의 이기주의로 거리는 온통 주차장이 되었고, 아름다운 우리의 강산은 쓰레기장이 되었으며 마침내는 우리의 마음까지도 병들고 말았다. 타락하지 않은 곳이 없으며 병들지 않은 곳이 없다. 대서특필하던 공무원의 양심이 마비되고 공직자의 윤리나 기강이 흔들린 것은 어제 오늘의 일이 아니다. 이렇듯 병든 사회를 회복하려면 먼저 병든 사람의 마음을 회복해야 하고 병든사람의 마음을 회복하기 위해서는 무엇보다도 정서적인 치유가 필요하다.

연극은 지금의 병든 사회를 치유할 하나의 좋은 방법이 될 수 있으나 우리에게서 그러한 좋은 연극은 찾아보기가 극히 힘들다. 그것은 분석하자면 여러가지 원인을 꼽을 수 있으나 크게 2가지로 축약될 수 있다. 즉, 연극의 완성도의 부족과 그에 따른 관객의 외면이다. 그러면 왜 우리나라의 성인 극은 이러한 2가지 문제점에서 헤어나지 못하고 있는 것일까? 그것 또한 다양한 이유를 들 수 있겠으나 좀 더 근본적인 것은 성인극의 기초가 되는 '좋은 아동극의 부재'에서 비롯된다고 하겠다.

즉, 좋은 아동극의 부재로 우리는 어릴적부터 제대로 되지 못한 연극-그것은 배우의 연기를 비롯하여 연기, 연출, 음향, 무대장치 등의 복합적인 측면에서-을 보고 자랐기에 그것을 연극의 모델로 인식하며 자라고, 결국 또 다시 의식적이건 무의식적이건 자기가 보고 자란 것에 대한 모방으로 나타남으로써 당연히 그 수준의 연극을 재산출하게 되는 것이다. 이는 연극에 중

1) 유민영, <국내 대형 복합 문화예술공간의 효율적 운영방안에 관한 연구>(문예진흥원문화발전 연구소, 1993), p.7.

사하는 사람에 국한된 일이 아니다. 관객에 있어서도 이는 大同小異하다. 즉, 어릴적 부터 성년이 될 때까지 연극(이는 연극만이 아닌 발레, 오페라, 음악회 등 문화행위예술에 해당한다)을 볼 기회 또는 입시위주의 암기 교육 덕택으로 볼 시간이 없었다. 즉, 환경적으로 연극을 볼 제반여건이 마련되어 있지 않았다. 혹 보려는 사람들도 한심한 연극의 수준으로 그것을 다시는 보지 않겠다는 생각만 하게 만들었다.

그러므로 어릴적에 한번도 가보지 않던 극장이나 예술공연장에 성인이(대학생)되었다고 갑자기 간다는 것은 무리이며 그것은 부자연스러운 일이 될 것이다. 그러므로 연극을 찾는 이들은 대학생이 되어서 시간의 여유가 생긴 학생들이나 혹은 웬지 자기가 특별한 문화생활이나 영위하고 있다는 생각-이는 그 연극 자체를 보고 인생에 도움이 될 만한 교훈을 얻거나 혹은 예술은 체험한 후 오는 즐거움을 얻으려는 것이 아닌-을 충족하기 위해 극장에 간 것으로만 의의를 두는 사람들이거나 아니면 주말에 할일이 없어 시간이나 배우는(KILLING TIME) 사람들로 채워졌다. 그러므로 당연히 그러한 관객을 지속적일 수 없고 浮動的인 관객이 대부분인 연극계는 흥행에서 어려움이 있게되고 그것은 다시 연극의 제작에 영향을 주어 또다시 보기 싫은 연극으로 만들어지는 것이다.

요컨대 아동극의 활성화는 작게는 지금까지 침체된 문화계 및 연극계의 활성화를 시키는데 중요한 기초가 될 것이며, 나아가서는 이기주의와 물질주의에 병들어 있는 우리 사회를 치유·예방할 수 있는 좋은 계기가 될 것이다.

2. 研究의 目的 및 意義

이 세상에 兒童劇이라는 장르가 생겨난 지 100여년 밖에 안 되었지만 세계 곳곳에서 어린이들을 위한 연극은 활발하게 공연되고 있다. 이러한 세계 추세와는 달리, 우리 나라에서는 兒童劇이 부재한 상태라고 해도 과언이 아

니다. 특히 제대로 된 아동극을 찾아 보기가 어렵다.

그 동안 우리 아동극은 저질연극의 표본처럼 경시되고 멸시되어 왔다. 아동극만을 공연하는 전용공간하나 없이 쪼그라들고 협소한 지하 소극장을 전전하며 공연해야 되는 안타까운 상황 속에서 아동극이 겨우 연명되고 있다. 그러므로 이러한 상황에서 제대로 된 아동극이 없다는 것은 당연한 일일 것이다. 이러한 상황에서 우리나라 부모들은 어린이날 혹은 방학때 아니면 부모 자신들의 시간을 갖기 위한 방편으로 아이들을 극장에 데리고 갈 뿐 아이들의 꿈을 심어주고 그들의 미래를 올바르게 열어주려는 생각은 거의 없다. 그러므로 불완전하고 불건전한 형태의 관극행위가 이루어지고 있는실정이다. 아동극에 대해 무관심인 것은 사회나 국가 또한 마찬가지이다. 신문에 아동의 인성교육은 중요하다고 떠드는 사실은 많으나 구체적으로 어떻게 해야 할 것인가에는 모두들 침묵하거나 관심이 없다. 또한 아동극이라는 말만 나오면 혹 그쪽에 무슨 이익과 관련된 사람이 아니고서야 ‘무슨 아동극 타령’ 이냐고 일축해 버린다.

결국 우리 국가 사회 나아가서는 아동들의 부모들까지도 물질적으로만 아동들의 몸을 살찌우는데 주력할 뿐, 아동의 꿈과 정서를 기르는 일에는 너무 소홀하다. 그리고 정말 좋은 연극을 보여주려는 노력이 거의 없으며 혹 그러한 노력이 있다 해도 앞에서 말한 안타까운 아동극의 현실때문에 실천할 수가 없다. 그러는 사이에 우리 아동들은 TV의 오락프로나 불량 만화 따위의 공해로 찌들어가고 있으며, (러시아 아동들이 배고픈 소크라테스로 커가고 있는데 비해) 우리의 아동들은 혹 배부른 그 무엇(?)으로 커가고 있다. 그렇다면 30년뒤의 우리 미래의 모습은 어떠한 것인가?

본 연구는 이렇듯 우리 나라의 아동극의 현실을 직시하고, 그것의 중요성을 인식시키며, 결국 좋은 아동극을 만들도록 하는데 있어서의 방향제시를 하려고 한다. 즉, 아동극의 질을 높이고 그 발전을 촉진시키는, 그리고 관극 체험의 환경을 개선할 수 있는 방법들을 적극 모색하는데 그 일차적 목적이 있다고 하겠다.

또한 국제화를 위한 교육의 개혁이 강조되고 있는 이 때, 우리 어린이들이 좋은 아동극을 통해 어려서부터 세계로 향한 맑고 밝은 마음과 기상을 키워나가도록 하는데 그 궁극적인 의의를 두며, 이는 결국 지금의 병들은 사회를 건전하고 정의로운 사회로 바꿀 수 있는 礎石역할을 하리라 믿는다.

3. 研究의 範圍와 方法

‘우리 나라 아동극은 지금 어디에 왔는가?’ ‘세계화와 더불어 우리의 아동극은 어느 수준에 와 있는가?’ 이러한 문제들을 제기함에 있어 혹자는 지금 우리 연극계의 상황으로 보아 성인 극의 풍토도 제대로 잡혀있지 않은 상태에서 무슨 어린이만을 위한 아동극에까지 관심을 갖느냐고 반문할 지도 모른다. 그러나 이러한 認識의 不在에서부터 이 문제를 고찰하려고 한다. 이는 러시아를 비롯한 세계 여러 선진국들과 비교할 때 확연히 떨어지는 부분이라고 하겠다.

지금까지 아동극에 대한 중요성을 10여년에 걸쳐 여러 분야에서 제기해 온 것도 사실이다. 그러나 그것을 받아들이기에는 아동극에 대한 기본적인 인식조차도 형성되지 않았던 상황이었으므로 항상 글쓰는 사람들의 푸념거리가 되어버리고 말았던 것이다. 그러나 이제는 단순히 푸념거리로 끝낼 것이 아니라 왜 우리 나라에서만 다른 나라와는 달리 10년 전이나 지금이나 아동극이 전혀 발전되지 않았는지를 살펴보아야 할 것이다. 그러므로 本考는 러시아의 아동극을 통해 우리 나라 아동극의 문제점 및 그 원인을 찾아 규명하고 그 대안을 제시하여 우리 나라 아동극을 활성화시키는데 기여하고자 한다.

그러기 위해서는 먼저 러시아의 아동극과 우리나라의 아동극을 크게 연극 외적인 요소와 연극내적인 요소 2가지로 비교하여 살펴보기로 하겠다. 우선 먼저 연극외적인 요소로서 첫째, 러시아와 우리나라에서의 아동극에 대한 인식의 차이점을 살펴보고 둘째, 아동극의 지원 현황을 비교하여 살펴보기로

하겠다. 그 다음으로는 연극자체의 요소인 연극 내적인 요소의 비교로서 첫째, 비교에 앞서 먼저 러시아 아동극의 미학을 살펴 보고 둘째, 러시아 아동극의 구체적인 연극적 요소-연기, 연출, 무대장치 및 무대의상, 소품 및 조명 등-들과의 비교를 통해 우리 나라의 아동극의 현황 및 그것의 문제점을 살펴보기로 하겠다. 끝으로는 아동극 이 활성화 방안으로 해결되어야 할 문제들과 국가 및 사회의 어떠한 정책적 재정적 지원들이 필요한 것인지를 구체적으로 논하고자 한다.

여기서 이 논문의 대상의 범위는 러시아의 아동극의 경우 아동극을 위한 전문극단 및 아동극장이 여러 개가 있으나 <모스크바아동음악극장>(Московский Детский Музыкальный театр)에서의 공연 및 극장 운영만을 고찰할 것을 미리 밝혀 둔다. 특히 이 극장은 러시아가 자랑하는 세계 최초의 아동 전용극장이라는 점과 러시아 아동극을 대표하는 극장이라는 점에서 주목할 만하다. 또한 이 극장은 그 전통에 못지 않게 지금 현재에도 일본을 비롯한 이탈리아, 프랑스, 영국, 미국 등 세계 여러 나라를 순회공연하는 등 활발한 활동을 벌이고 있으며, 현지 예술애호가들 및 관계자, 그리고 아동들에게 좋은 평가를 받고 있다. 이러한 점에서 이들을 대상으로 비교 연구할 만한 가치가 있으며 러시아의 아동극을 대표한다고 해도 과언이 아닐 것이다.

이와 함께 우리나라 아동극은 [제 3회 서울 어린이연극상]이 선정한 우수 작품들 중 2작품 (최우수 작품상 극단 《아이와 놀이》의 [개미와 아이스크림], 1994.7.23-26 임규원작 석정연출, 연출상을 받은 극단 《님비곰비》의 [콩쥐와 팥쥐엄마] 7.27-29 연출 박재운)과 아동전문극장의 공연인 2작품 - 바탕골어린이소극장의 [캡틴너구리] (바탕골 어린이극단 제 6회공연 이상훈 작 기주봉 연출 94.7.1-8.28, 바탕골소극장)와 샘터파랑새극장의 [신데렐라] (로얄티어터 제 79회정기공연 샤를페롤작, 윤여성연출 1994.7.2-8.31)를 비교대상으로 삼았다.

물론 작품의 양으로는 적은 양이지만 현재(94년) 우리나라에서 가장 좋은 아동극으로 선정된 작품이 들어있고 대표할만한 아동극단들의 작품이기에

나머지 아동극들을 일일이 다 고찰하지 않는다고 해도 이들 작품이 우리나라 아동극의 현실을 대표하는데 무리가 없다고 생각한다. 또한 아동극에서 아동들이 참여해서 만드는 아동극은 연구대상에서 제외하고 성인들이 아동을 위해 만든 아동극만을 대상으로 이 문제를 고찰할 것임을 미리 밝혀두는 바이다.

II. 本 論

1. 兒童劇의 定意 및 效用性

1) 兒童劇의 定意

아동극이란 연극의 총체적 종류 중 대상면으로 분류된 연극의 한 분야이다. 즉, 아동극은 성인을 대상으로 한 성인극과 대비되는 개념이다. 이러한 아동극은 다시 아동관객을 위한 연극과 아동 참여자를 위한 연극인 학예회로 나누어 진다. 일반적으로 아동관객을 위한 연극을 아동극, 아동연극, 동극, 혹은 어린이극이라고 부르며 아동참여자를 위한 연극은 창조적 극행위라 부른다.

아동극은 아동관객들을 위해 극 형식을 제대로 갖추어 극 경험을 체험하도록 하는 연극 공연이라고 정의될 수 있다. 일반극은 직업적 연극을 의미하고 조금은 상업적인 의도를 지니고 있음에 반해 아동극은 어린이 교육에 그 주 목적을 두고 있다.

그리고 수준 높은 아동극을 만들기 위해서는 아동극도 일반 연극에서처럼 격한 감정을 무대 위에서 재현하므로, 연극을 보는 어린이의 마음이 순화되는, 즉 아리스토텔레스는 그의 저서 「시학」에서 “비극의 효과는 그 연극을 통하여 무서움과 불쌍한 감정을 불리일으켜 그로 말미암아 사람의 심정을 교화시키고 순화시키는 것”이라는 소위 카타르시스 작용을 간과할 수 없다.

그러므로 아동극을 정의하면 다음과 같이 요약할 수 있다.²⁾

대상 - 아동극은 어린이에게 보여질 것을 전제로 한 일반극의 하위 장르로서 연기의 주체와는 무관하다.

목적 - 아동극은 예술적 체험과 교육이라는 두 가지 목적이 적절히 조화되어야 한다. 교육적인 목적이 지나치게 노출될 경우 필연적으로 극적 결함이 예견되며 반대로 예술적 체험이 강조될 경우 어린이들의 도덕성 발달에 부정적 영향을 미칠 수 있기 때문이다.

종류 - 아동극은 어린이들의 연령 단계에 따라 지적 성숙도나 도덕성의 발달에 현격한 차이가 있으므로 해서 여러가지 수준의 연극활동이 있을 수 있다.

범위 - 아동극은 문학으로서의 극본과 연극활동이라는 양개념을 포괄하고 있다.

결국 아동극이란 어린이에게 보여질 것을 전제로 어린이들의 교육적인 목적과 예술적 체험을 위한 여러 가지 수준의 극본을 포함한 연극활동이라고 정의할 수 있다.

2) 兒童劇의 效用性³⁾

앞에서 살펴본 바와 같이 아동극은 성인을 대상으로 하여 예술성에 궁극의 목표를 둔 성인극과는 달리 어린이를 대상으로 한다는 점에서 본질적인 차이점이 있다. 즉, 어린이는 아직 육체적 정신적 사회적으로 성숙되지 않은 존재로서 일련의 사회와 과정-교육을 필요로 한다. 따라서 이런 특성을 가진 어린이를 대상으로 하는 아동극은 사회화 과정에서 발생할 수 있는 모든 문제들을 소재로 삼아 어린이의 잠재능력을 최대한 발현시켜 성장의 극대화를 도모하는 것을 목표로 한다.

2) 김영균, <극작가 朱萍 연구>(경희대학교학원석사학위논문, 1990), pp.23-24.

3) 최영애, “한국 아동청소년 연극과 견극인:인적자원”(93아시아 정기심포지움)-‘아동청소년을 위한 연극인의 교육현황, 외국의 예’(공연예술정보, 제 5호, 공연 예술 협의회 발간 1994.7.), pp.18-20.참조.

그러므로 아동극은 아동의 정서적 흥미유발을 창출하며 교육적 효용이 매우 높다. 다시말해서 아동극은 인간 성장에 중요한 구실을 할 수 있다. 그것을 종목화하면 아래와 같다.

1. 낱말의 선택과 말의 조화를 재미있게 습득
2. 동작의 이치와 조화를 즐겁게 터득
3. 감정의 표현과 생동하는 표정을 익힘
4. 발표력과 창의력을 증진
5. 극중 인물과 배경을 통해 인각과 자연을 재발견
6. 극본을 통한 여러 가지 풍부한 상식 습득
7. 정서 교육 함양과 성격 치료에 기여
8. 꿈을 키워줄 수 있음

2. 러시아와 우리나라의 兒童劇 비교

1) 演劇外的인 요소의 比較

(1) 兒童劇에 대한 認識

가. 우리 나라에서의 兒童劇에 대한 잘못된 인식

우리 나라에서 아동극에 대한 인식은 거의不在한 상태라고 해도 과언이 아니다. 아니 이것은 비단 아동극에 국한된 것이 아니라 아동문학도 마찬가지 상태이다. 우리 나라에서는 아동에 대한 구체적인 배려가 없다. 오로지 5월 5일만 어린이날이라 해서 '어린이는 나라의 꿈이요, 희망'이라며 잠시 위하는 일들을 하지만 그러한 것들은 일회성에 지나지 않는다.

아동극을 제작하는 사람이나 관객들 모두가 아동극은 아동들에게 성인들이 먹다가 남은 찌꺼기를 주는 것 정도로 인식하고 있기 때문이다. 제작자는

아동극이 아동들이 볼 것이기에 그 수준이 낮아도 상관없다고 생각하고, 관객들은 성인들이 보면 매우 조잡한 극이며, 단지 아이들을 보여주기 위한 것 쯤으로 아동극을 치부한다. 그러므로 아동극은 성인들이 보기에는 유치한 정도의 극이라고 관객은 생각하며, 아동극을 만드는 제작자는 최소의 제작비를 들여 한 순간의 흥행-5월 5일이나 방학에-을 위해 만들며, 아동극에 출연하는 배우들이나 연출가들의 경우 또한 그들의 자질 미달로 성인극에 서기 위한 연습단계의 무대정도로 아동극을 인식하고 있다. 이러한 아동극에 대한 인식의 부재로 그것을 만드는 사람들에게서 전문성을 찾아보기란 더욱 힘들고 심한 경우에는 학예회 수준도 못 미치는 아동극들을 만들고 있다.

이러한 연극계의 인식의 부재는 국가나 사회에서도 별반 차이가 없다. 즉, 국가나 사회가 아동극의 교육적 효용성에 대해서는 전혀 인식하지 못하고 있다. 오로지 아동들의 교육은 학교수업 시간이나 이루어지는 것 쯤으로 생각한다. 부모들 또한 공부나 지식의 습득을 학교 혹은 학원에서만 가능하다고 생각하고 아동극을 통해서도 오로지 오락적 효용성만 있다고 잘못 생각하고 있다.

이러한 아동극의 인식의 부재로 아동극은 상업성이 짙은 수준 낮은 극으로만 만들어질 뿐 創意性이나 藝術性에 있어서 뛰어난 아동극은 찾아보기가 힘들다. 그러므로 이러한 아동극들만의 연속적인 되풀이로 아동극은 저질 연극의 표본처럼 경시되고 멸시되고 있다. 그렇다면 러시아에서는 아동극이 어떻게 인식되고 있는가?

나. 러시아에서의 兒童劇에 대한 認識⁴⁾

러시아인들은 최고의 좋은 것은 자신의 아동들에게 준다는 기본적인 생각

4) 모스크바아동음악극장 극장장 Виктор Петрович Проволев, 나탈리아 사츠의 딸, 부극장장 Роксана Николаева Сац, 모스크바아동음악극장 총지휘자 Виктор Борисович Рябов, 모스크바 아카데미청소년극장 극장장 Владимир Фёдорович Жорж, 모스크바연극대학(셰프킨)연극학부과정. 배우 여무영, 전 알마타조선극장관계자 이정희, 1994.9-1995.4 까지의 인터뷰 참조.

을 지니고 있다. 특히 美的, 歷史的, 敎育學的인 측면에서 훌륭한 연극은 더욱더 아동이 먼저 향유해야 한다고 생각해왔다. 왜냐하면 그들에게 있어서 '兒童이란 그들의 未來이며 希望'이라는 생각을 지니고 있기 때문이다.

그런 미래의 자신인 아이들에게 보여 줄 아동극은 연극적 완성도에 있어서 성인극보다 오히려 뛰어나야만 한다고 생각한다. 그러므로 러시아의 아동극은 배우에서부터 연출, 무대장치 등 모든 것이 아동극만을 전문으로 하는 전문인력들로 구성되며 그 수준은 성인 극만을 전문으로 하는 사람들에 비해 전혀 손색이 없다. 이러한 좋은 연극만이 아이들에게 올바른 꿈과 희망을 줄 수 있는 좋은 매개체 역할을 할 수 있다고 보는 것이다.

아동극이라고 해서 성인 극의 아류 혹은 성인 극으로 가기 위한 습작단계의 수준-그러므로 성인의 수준에서는 극히 유치한 수준의 연극-이라는 우리나라 인식과는 판이하게 다르다. 러시아 아동극은 어른이 어린이와 함께 같이 가서 관람하여도 그 공연의 수준에 있어-이는 연기, 연출의 기법, 무대장치 등을 포함하는 일련의 수준을 의미-전혀 손색이 없는 것이며, 단지 성인극과 차이가 있다면 '아동들에게 특히 잘 이해할 수 있도록 그들의 감각과 언어로 만들어 놓은 연극'이라는 점이라 하겠다.

또한 러시아인들은 연극과 교육을 거의 동일시한다. 그러므로 러시아에서는 극장은 어린이를 위한 것⁵⁾이고, 또한 교육의 장이라고 생각해왔다. 그러므로 처음 아동전용극장을 설립할 때 교육원은 '극장은 학교에서 배울 수 없는 것까지도 배울 수 있다'고 생각하고 '그것의 成敗를 두려워하지 않았다'라고 밝히고 있다.⁶⁾

이렇듯 아동극은 문화적 측면만이 아닌 교육의 차원에서 의도적으로 활성화되고 있음을 알 수 있다. 이러한 교육의 차원에서의 아동극에 대한 러시아인들의 생각은 과거 러시아에서 예술가들을 교육가들이라고 칭했던 것에서도 확연히 나타난다고 하겠다. 다시 말해서 러시아인들은 교실에서 가르치는

5) 'Театр'='Для детей'

6) 모스크바이동음악극장 극장장 Виктор Петрович Проволев, 및 모스크바 아카데미청소년극장 극장장 Владимир Фёдорович Жорж, 1994.10.15, 1995.4.26. 인터뷰 참조.

선생님의 훈계보다는 잘된 연극 1편을 통해서 보고 듣는 것이 더 효과적이라고 생각하면서 실제로 좋은 연극을 제작하고 그것을 통해서 아동들에게 그들이 배워야 할 모든 것(역사, 상식, 예절 등)을 가르치고 있다. 모스크바에서 사는 고려인(러시아 교포)⁷⁾은 어릴 적 알마타 <조선극장>에서 본 양반전을 생생히 기억하면서 ‘우리 나라에는 아동극의 원작이 될 전래동화 및 고전문학이 많은데 왜 그런 것들을 각색하여 아동극을 활발히 공연하지 않느냐며’ 반문하기도 했다. 그녀는 우리 나라의 전통사상 중 으뜸인 忠孝思想을 포함하고 있는 심청전 등을 아동극으로 올린다면 그것의 파급효과는 학교기관에서 책으로 배운 것의 몇 배가 될 것이라고 조언했다.

또한 그러한 연극을 보는 행위는 아동들의 눈, 귀 등의 감각기관들이 작동을 요하며 결국 아이들의 감수성을 높여주는데 기여한다고 많은 러시아 교육학자들 및 일반인들이 연극의 효용성에 동의하고 있다. 그러므로 지금 러시아의 상황은 治安이 不在하고 경제적으로도 인플레이션으로 인해 어려운 여건에 있으나 그들은 연극의 효용성에 대해 누구보다도 잘 인식하고 있기에 그들의 아이들을 데리고 항상 극장을 간다.

(2) 兒童劇의 觀劇行爲의 比較

가. 우리 나라에서의 兒童劇의 觀劇行爲

오늘날의 부모들은 사식의 걸모습 치장에만 관심이 있지, 정서교육에는 무관심하다. 그러므로 아동극을 보러가는 것도 하나의 행사로 이루어진다. 즉, 방학 때 혹은 어린이날 아동들에게 큰 선물을 하는 셈치고-이는 어린이대 공원에 가는 것과 같이 취급해서-아동극을 보러가며, 이는 그들이 아동들을 위해 일년에 몇 번 봉사한다고 생각하는 것이다. 그러므로 아동들은 연극을 보러가는 것이 하나의 年例行事처럼 되어 그것을 보러 가는 것이 어색하게

7) 전 알마타조선극장관계자 이정희, 1995.1.16의 인터뷰.

만 느껴진다. 우리나라에서는 방학 때 많은 아동극들이 올려진다. 그러나 아동극이 올려져도 관객이 없어 텅텅 비는 실정이다. 이러한 것은 공연 자체의 수준미달인 것도 있지만, 근본적으로 이미 예전부터 익숙하지 않은 연극관람이 되어버린 아동들이기에 더욱 연극을 보러가지 않은 결과가 단적으로 나타나 것이라고 할 수 있다.

또한 관극형태에 있어서도 부모와 어린이가 같이 극장에 가서 연극을 감상하고 감상한 내용에 대하여 대화를 나누는 환경이기보다는 어린이만 들어가서 보고 나오는 식(표표어주고 그동안 어머니의 자유시간을 갖으려는 백화점의 문화센터내극장)의 불완전하고 불건전한 형태의 관극행위가 이루어진다. 이러한 상황에서는 아이들에게 극장에서의 예절을 기대하기 어렵다. 그러면 러시아의 경우는 어떠한가?

나. 러시아에서의 生活로서의 兒童劇과 觀劇行爲

<모스크바아동음악극장>의 큰 홀(대강당)에서는 새로운 공연이 매일 매일 올려지고 있다. 또한 주말공연은 물론 매 공연마다 立錫의 여지없이 관객이 있어서 미리 표를 예약하지 않은 경우에는 그냥 집으로 돌아가야만 한다. 이렇듯 일상적으로 러시아 아동들은 엄마 혹은 아빠와 함께 연극을 보러 다니며, 조금 크게 되면 친구들끼리 연극을 보러 다닌다. 연극은 아동들에게 하나의 생활이라고 해도 과언이 아니다.

이는 아동극에만 국한된 것은 아니다. 필자는 여러 공연장에서 필자의 과목 교수 혹은 언어 선생님들을 우연히 자주 마주치곤 한다. 특히 놀란 것은 러시아 공연도 아닌 러시아에서 초청한 한국 무용 공연이었는데 그들의 옆에는 2-3학년 되어 보이는 그들의 아이들이 있었다. 어떻게 왔느냐는 질문에 스스로가 생소한 한국무용에 대해 알고 싶어서 왔다고 하면서 아이에게도 새로운 예술을 접하게 되는 좋은 기회라고 생각되어서 왔다고 했다. 그러면서 러시아인들은 주말마다 아이들과 공연장에 가는 것이 전혀 특별한

것이 아닌 당연한 일이라고 하였다. 이렇듯 어린이날이나 방학에 연례행사처럼 극장에 부모와 함께 가는 우리의 아동들과 비교할 때 이러한 것은 생소하게만 느껴졌다. (왜냐하면 일반적으로 우리는 극장에 가는 것을 꺼려하기 때문이다. 어릴 적부터 관객경험이 없고, 극장에 가지 않던 것을 어른이 되었다고 갑작스럽게 간다는 것이 오히려 이상한 일일 것이다.)

러시아에서 ‘극장은 의상보관소부터 시작한다’⁸⁾라는 말이 있다. 이는 집안에 들어가면 옷을 벗고 편안함을 느끼듯이 극장에서 옷을 벗으면서 관객은 가장 편안하고 아름다운 세상으로 들어왔다는 생각을 지니게 된다는 것이다. 그러므로 러시아에 있어서 아이들이 극장에 가는 것은 정말 즐거운 일이며 새롭고 흥미심이 가득한 경이로운 나라, 자신의 고민을 털어놓을 수 있는 편안한 희망의 세계로 가는 것과 同一視된다. 그러므로 극장의 안에는 피아노, 아동용 책상 및 그림용구, 극장의 역사를 볼 수 있는 게시판들, 세계 여러 나라의 인형들의 전시, 스펙코너 등을 갖추고 있다. 극장 안에 들어서면 동화나라에 온 것처럼 배우들이 의상을 입은 채 극장 입구에 나와 ‘환상의 나라에 오신 것을 환영합니다. 만나서 반갑습니다’라고 아이들을 미중한다. 이미 아동들은 연극적 세계에 들어오게 된 것이다.

앞에서 말한 바와 같이 아동극은 러시아에서는 독립된 한 장르로서 자리를 굳히고 있다. 그러므로 그들의 공연은 성인 공연과 마찬가지로 2시간에 걸쳐 공연되고 사이에 15분 간격의 휴식시간이 있다. 아동극이라 해서 1시간으로만 그치는 우리 나라의 것과는 비교할 만하다.

또한 연극의 관람이 일상이 되어버린 아이들에게는 극장에서의 예절이 뛰어나다. 우리 나라에서는 성인 극에 있어서도 연극의 끝나기도 전에 자리를 뜨는 사람을 쉽게 볼 수 있는데 비해 러시아의 아동들은 연극이 다 공연되어 막이 내려졌는데도 그대로 자리에서 이동하지 않고 배우들에게 아낌없는 박수를 보낼 줄 안다. 다시 한번 막이 오르면 미리 준비한 꽃을 가지고 무대위로 달려가 가장 감동을 자신에게 느끼게 해 준 배우에게 그 자신의 고마

8) 'Театр начинается с гардероба'

움을 전한다. 한번은 필자가 연극이 끝나는 시간에 수업이 있어서 달려가야만 하는 상황이라 연극이 끝나자마자 나가려고 했는데 이러한 상황에서 혼자 일어난다는 것은 정말 부끄러운 일이었고 그들의 시선을 피해 얼굴을 가리면서 겨우 극장을 빠져 나온 경험도 있다. 앞에서도 말했지만 이처럼 그들에게는 연극이 생활의 일부가 되어 버렸기에 이러한 극장에서의 매너 역시 어린 아동들에게조차도 낯설거나 어려운 일이 아니다. 어렸을 적부터 이렇듯 우리 나라 아동들과 러시아 아동들이 다른 문화적 환경 속에서 자라기에 지금의 문화적 수준의 차이를 보이고 있는 것이 아닌가 생각된다.

(3) 兒童劇에 대한 國家의 制度的, 財政的 支援

앞에서 살펴보았듯이 아동극을 인식하는 면에서나 그것을 만들고 제작하는데 있어서 러시아는 우리와 판이하게 다른 면들을 볼 수 있었다. 그러나 여기서 우리가 간과해서는 안 될 중요한 문제가 남아있다. 어떻게 그들은 연극이 생활의 일부가 되었을까? 물론 공산주의 사회 하에서의 이데올로기의 주입으로서 연극의 효용성이 크기 때문에 당의 주도하에 이루어진 것도 부인할 수 없는 사실이다. 그러나 우리가 이데올로기적 시각으로만 접근할 것이 아니라 어떠한 그들의 제도적 뒷받침이 있었는가를 살펴보는 것이 지금의 우리 아동극과 그들의 아동극의 차이에 대한 원인규명에 실마리가 되리라 생각한다.

가. 우리나라에서의 國家의 支援

A. 教育部 支援

교육부는 '세계화의 발맞추어 교육은 인성, 정서위주의 교육으로 방향을 잡는다'는 교육개혁⁹⁾을 발표했다. 세계화를 위한 교육의 경쟁력 강화는 필수

불가결한 요소이며 이를 위해 정부내 관련기관이 서로 토론하며 서로 의견을 개선하는 것은 너무나 당연한 일일 것이다. 교육정책은 곧 실생활과 직결된 정책이고 그러므로 백년을 내다보는 원대한 계획이 있어야만 한다. 이렇듯 '세계화와 국가 경쟁력 강화'라는 측면에서 교육정책이 나아가야 할 방향은 창의력 있는 인성교육에 교육의 수월성을 두는 일일 것이다. 앞에서 아동극의 효용성을 살펴보았 듯이 이러한 아동들의 창의력 있는 인성교육을 위해 아동극은 좋은 하나의 수단이 될 것임에 틀림이 없다.

그러나 교육부에서는 정책만 발표했을 뿐 그 실천의 작업은 전혀 하지 못하고 있다. 즉, 그렇게 중요한 창구가 될 아동극에 대한 지원이라고 찾아보기가 힘들다. 고작 각 市.道의 모범학교를 지정 학예회를 열도록 권장하는 일 정도이다.

그러므로 교육부차원에서 문화활동을 활발히 벌이는 아동들이 그렇지 못한 아동들과는 달리 어떠한 이익을 준다던지 등의 제도적 차원의 지원이 전혀 이루어지지 않고 있으며, 아동극 제작자에 대한 재정적 제도적 지원이 전혀 부재한 상태이다.

단지 지금은 시작 단계이지만 진보적이고 의식있는 몇몇 국민학교에서(교장들이 그들자체 권한으로서) 아동들이 학교외의 문화활동 상황을 학교 성적 이상으로 학생의 실력을 평가하는 자료가 되어가고 있다. 그러므로 목동지역의 모학교의 경우 아동들이 연극관람을 한 후에 표를 꼭 모은다고 한다. 이는 하버드대에서 학생의 클럽활동(문화활동)을 성적 이상으로 중요시하는 것과 일맥상통한 일이라고 하겠다. 그러나 이러한 것은 몇몇 학교 자체에서만 시도되고 있을 뿐 전체적으로 제도화 된 것은 아니다.

요컨대 교육부 차원에서는 아동극에 대한 제도적 재정적 지원이 거의 없다고 해도 과언이 아니라고 할 수 있다. 그렇다면 문화부의 지원은 어떠한가?

B. 文化部의 支援

a. 政策的 支援

우리 나라에서는 아직까지 국립전문아동극단 및 아동전용극장¹⁰⁾이 없다.

물론 바탕골소극장을 비롯한 일부 사설아동전문극단 및 아동극장이 있으나 그것의 전문성이나 규모가 무척이나 미약하다. 그러므로 아동극이 활성화 되기 위해서는 국가차원에서의 국립아동전문극단의 창설 및 국립아동전용극장의 설립이 중요하다고 하겠다. 그러나 우리나라의 경우 국가의 그러한 정책적 지원이 全無한 것이 사실이며 인식 조차하지 못하는 실정이라고 하겠다.

b. 財政的 支援¹¹⁾

아동극에 대한 문화부의 재정적 지원에 있어서는 문예진흥원의 아동극 및 인형극에 지급되는 7000만원이 있을 뿐이다. 물론 다른 사업들 속에서도 지원이 가능하지만 그것을 항상 아동극에만 속한 것이 아니기 때문에 사업명칭으로 칭해진 것만 살펴보는 것이 당연할 것이다. 앞에서 말한 7000만원 중에서도 아동극에만 지원되는 것은 인형극에 지원되는 것을 제외하면 3500만원에서 4000만원 선이다. 문예진흥기금 총 280억원중에 4000만원은 0.14% 해당하는 극히 작은 돈이다. 게다가 이 지원 마저도 좋은 아동극 공연만 지급되는 조건을 지니고 있다.

그러므로 실질적으로 아동극에 대해서는 문화부의 지원이 재정적으로 매

10) 아동전용극장이 우리나라에는 아직 설립되지 않고 있다. 이것 또한 아동극을 자주 올리는 소극장 - 예를들면 동송동 파랑새극장, 바탕골어린이소극장 등 - 들이 있으나 항상 아동만을 위해 공연이 올려지지도 않을 뿐더러 대규모의 공연은 불가능한 실정이다.

11) 문화예술진흥원 공연예술부 부장인 김광진씨의 인터뷰 및 문예진흥원 자료〔연감백서 1993.〕참조.

우 미비한 상태에 있다고 하겠다. 관계자말에 따르면 이러한 아동극에 대한 지원도 최근 3-4년정도 밖에 안되었다고 하면서 이러한 지원을 설정한 것도 최근의 문예진흥원장의 아동극에 대한 중요성에 대한 인식에서 비롯된 것이라고 덧붙였다. 이러한 상황에서 좋은 아동극이 만들어진다는 것은 오히려 무리일 것이다.

나. 러시아에서의 國家의 支援

A. 教育部의 支援

러시아의 아동극을 생각할 때 앞에서 잠시 밝힌 바와 같이 매일 立錐의 여지없이 관객이 꽉 찬다고 했는데, 이는 단지 그들이 우리보다 연극의 효용성에 대한 인식도와 연극의 완성도가 높아서만일까라는 의문을 갖게 된다. 이러한 의문 뒤에는 우리 나라와는 커다란 차이를 보이는 중요한 것이 있다.

지금과는 그러한 것이 제도적으로 없어졌으나 과거에는 교육의 정책적 차원에서 국가보조로 극장 표를 학교에 무료로 돌리고 연극의 관람을 의무화했다. (이는 가까운 일본의 경우-교육부가 정책적으로 학교마다 일정한 돈을 지급하면 순회공연 아동극 극단이 각 학교를 방문, 공연하면 그 돈을 지불하는 형식-와 방법에는 차이가 있으나 아동극 지원의 경우에는 문화부는 물론 교육부 차원에서 이루어진다는 점에는 동일하다.)

또한 과거 러시아에서는 국민학교 교과서의 내용과 연극의 레퍼토리가 일치했다. 그러므로 학교 수업 시간에 어떤 문학작품을 배웠으면 몇 달 뒤에 그것이 반드시 연극으로 공연되었다. 그러면 단체로 혹은 개인이 가서 그 연극을 보고 수업시간에 교사와 학생들이 작품에 대해 토론을 했다. 혹은 그 작품을 보고 감상문을 써오는 것이 학교 커리큘럼에 있는 것이다. 그러므로 연극을 보지 않은 아동이 있다면 그 아동은 친구들과 대화가 안 되는 것이다.

이는 한국에서 코미디 프로그램을 안보면 대화에 낄 수 없는 현실과 마찬가지로의 모습이다. 질 좋은 연극과 상업적인 TV코미디의 차이는 지금의 문화척도를 말해주는 것이 아닐까 생각된다. 이렇듯 교육부와외의 긴밀한 지원속에서의 아동극은 공연되어졌다. 그러므로 공연자체도 나이와 학년에 맞게 세분화되어 있으며 아동극의 입장표의 뒷면에는 그 공연을 볼 학년이 학년별로 찍혀 있다. 지금은 이러한 제도가 없어졌으나, 이미 이런 것에 오랫동안 익숙해져 있는 그들에게 이러한 제도의 실행여부는 전혀 의미가 없는 것이라 하겠다.

B. 러시아의 文化部 支援

현재 러시아에서는 문화부차원에서 좋은 아동극을 선별, 홍보하는데 적극적인 지원을 하고 있다. 즉, 문화부 산하에 예술에 있어서 각계 전문가(이들은 일반 국민으로부터 존경받는 인사들이다)들로 구성된 예술위원회를 두어 미리 아동극을 보고 평을 하면 기자들이 그들의 평을 TV와 신문에 널리 알림으로써 그 평을 신뢰하는 국민은 좋은 공연이라고 평한 것에 있어서는 반드시 부모들이 아이들을 공연장에 데리고 간다. 만약 공연평이 나쁘다면 평을 절대적으로 믿는 관객들은 그 공연을 보러가지 않으며, 그것을 만든 극단도 다시는 그러한 공연을 올리지 못하는 경고가 되는 것이다. 이러한 것은 문화부 차원에서의 아동극의 적극적인 지원이라고 할 수 있다.

이러한 제도적 차원의 지원도 중요하나 가장 결정적인 지원이 하나 남아 있다. 앞에서도 밝힌 바와 같이 좋은 아동극을 만들기 위해서는 아동극을 전문으로 하는 극단과 그것을 공연할 장소가 마련되어야 한다는 것을 알 수 있었다. 러시아에서는 이러한 필요성을 일찍 느끼고 세계 최초의 국립 <모스크바아동음악극장> 및 <아동전문극단>을 만들었다.

<모스크바아동음악극장>은 살아있는 예술을 통한 아동들의 교육이 우선되어야 한다는 나탈리아 샤츠여사의 신념과 그녀의 각고의 노력끝에 1965년

11월 21일 설립되었다. 여기서 주목할 것은 그것의 설립과정이다. 설립과정에서 소련 작곡가 연맹은 나탈리아의 노력에 지원을 아끼지 않았고, 이후 연맹은 소련 문화성 장관에게 소년예술극장의 필요성을 적극적으로 설득함과 아울러 소련예술계의 여론이 이를 굳게 뒷받침하여 줌으로써 소련문화성의 지시하에 감격적인 설립을 맞게 되었다.

즉, 여론과 예술계가 아동전문극단 및 전용극장의 필요성을 강조했다 하더라도 결국 문화부 및 문화부 장관 나아가서 국가의 적극적인 정책적·물질적 지원이 없었다면 지금과 같은 훌륭한 문화예술을 기대하기 어려웠을 것이다. 또한 그 극장내에 자체의 오케스트라, 발레단, 오페라단, 연극단 등을 운영하고 있으며, 200여명의 단원들과 50여명의 스태프가 있다. 12)

그러므로 러시아에서는 국가차원에서 아동극전용극장을 설립하고 그 자체에 전문아동극단을 둠으로써 전폭적인 아동극지원을 하고 있음을 알 수 있다. 그리고 이러한 점이 러시아 뿐만 아니라 우리 나라 아동극을 활성화시키는데 먼저 해결해야 될 가장 중요한 문제가 되리라고 생각한다.

b. 財政的 支援

이러한 조건들을 갖추기 위해서는 국가차원에서의 재정지원이 필수불가결한 요소이다. 러시아의 경우 과거 공산주의 하에서의 모든 것이 국가통제와 당 주도로 이루어진 상태에서는 당연히 아동극에 대한 100%의 국가재정지원이 있었고, 지금 개방된 혼란상태의 어려운 시점에서도 아동극에 대한 국가재정 지원이 80%로 이루어지고 있다.

2) 演劇內的인 要素의 比較

(1) 러시아 <모스크바아동음악극장>의 兒童劇의 美學¹³⁾

12) 이외에도 모스크바에는 아동전용극장 및 아동전문극단들이 여러개 있다.

<모스크바이동음악극장>에서 아동극의 미학을 살펴 보려면 그 극장의 창립자인故나탈리아 샤츠여사의 아동극에 대한 기본적인 생각¹⁴⁾을 살펴보는 것이 우선일 것이다.

나탈리아샤츠 여사는 고인이 되기 전까지 <모스크바이동음악극장>의 극장장으로 재직하였다. 그녀는 1903년 8월 27일 모스크바에서 태어났으며, 그녀의 아버지인 일리아 샤츠는 유명한 작곡자이자 연주가이며 당시 모스크바 첼로주자이며 지휘자였으며, 그녀의 어머니는 유명한 성악가였다.

유명한 러시아의 작곡가 세르게이 라흐마니노프와도 친한 교분을 맺으며 함께 음악활동을 한 일리아 샤츠는 나탈리아 샤츠의 예술인으로서 인생에 커다란 영향을 끼쳤다. 그녀의 나이 5세 때부터 아버지는 그녀에게 음악레슨을 시작하였고, 이후 음악학교에서 전문적인 수업을 받게 된다.

1912년 모스크바예술극장에서 유명한 연출가 에프게니 박탄고프로부터 무대 연출을 사사했고, 러시아 혁명 후, 1918년 그녀의 나이 15세에 소년예술단 책임자를 맡게되며 각종 오페라의 연출가로 활약한다. 1931년 그녀는 금세기 지휘계의 거장인 독일의 오토 클렘페르의 초청을 받아 클렘페르가 지휘하는 베르디 오페라 "Falstaff"의 연출을 담당하여 대성공을 거두며 명성을 떨쳤다.

그러나 스탈린 집권하에서 서방세계와 연계되어 활발히 예술 활동을 펼친 그녀의 행적은 간첩죄로 몰려 1937년 8월 21일 체포수감되었다. 그 후 1942년 카자흐 공화국의 수도 알마타로 옮겨져 유배되었고, 스탈린이 죽은 지 2년 후인 1955년 비로소 완전한 자유 몸이 되었다. 유배 중에 소년극장을 개설하려고 노력 하였고, 모스크바로 돌아온 이 후에 그녀는 어린이들을 위한 예술활동에 전념하였다. 또한 어린시절부터 꿈꾸어 온 그녀의 평생 희망인 아동전문극장을 설립하고자 각계에 호소하였고 그녀의 열성에 탄복하여 소

13) 모스크바이동음악극장 극장장 Виктор Петровиг Проволев, 나탈리아 샤츠의 딸, 부극장장 Роксана Николаева Сац, 모스크바 아동음악극장 총지휘자Виктор Борисовиг Рябов와 1994.9-1995.4 까지의 수차례의 인터뷰 참조.

14) 나탈리아 샤츠의 딸, 부극장장 Роксана Николаева Сац과의 1995.4.18.의 인터뷰 참조.

련문화성은 설립을 지원하였다. 그녀는 이후 소련 예술계의 어머니로 칭송되면서 소련내의 예술가들로는 최고의 칭호인 소련 인민가 칭호를 받았다. 그녀는 레닌 훈장을 비롯하여 소련국가훈장, 소련 각료회의 훈장 및 레닌 콤소몰 훈장 등을 수상하였다. 또한 미국의 NBC-TV까지도 그녀의 일대기를 다큐멘터리 필름으로 제작하여 미국에 방영한 바가 있을 정도로 나탈리아 사츠여사는 세계적으로 존경받는 예술가이다.

이러한 <모스크바아동음악극장>의 창시자인 나탈리아사츠 여사는 다음과 같이 주장한다. 아동극은 아이들에게 연극을 보여주기 위한 것이 아니라 연극을 함께 같이 만들어 가는 것처럼, 또한 같이 주인공과 같이 사는 것처럼 해야하며 연극의 중요한 요소를 ‘갑작스러움’, ‘틀 없음’, ‘자연스러움’이라고 주장했다.

먼저 아동극에서의 ‘갑작스러움’이란 미리 예견치 못했던 놀라운 감탄할 만한 요소를 이야기하며, ‘틀없음’이란 배우와 관객의 사이에서 저 사람은 배우이고 나는 관객이라는 확실한 관계를 짓지 않고 상호 유기적인 관계 속에서의 연극을 의미하며, 끝으로 연극에서의 ‘자연스러움’인데 이는 인위적인 자연스러움이 아닌, 배우나 연출가가 아동의 심리를 이미 파악하고 있는 데에서 오는 자연스러움이다. 15)

이러한 요소들을 포함한 연극을 만들기 위해서는 ‘어른이기 거부하는 영원한 아동, 지체의 영원한 움직임, 뛰어난 예술적 감각과 끊이지 않는 상상의 날개를 펴는, 꺼지지 않는 불타는 심장을 지닌 사람들이 아동을 위해서 극을 만들고 극본을 쓰고 기획을 하여야만 할 것’이라고 그녀는 덧붙였다. 16)

15) В.Викторов [Наталья Сац и Детский Музыкальный Театр], pp.22-23.(москва, 1993.4.16)

“что “чудо” это заключается в способности Наталии Ильиничны разговаривать с массами р ебят так же как с одним двумя тремя собеседниками так же просто естественно и увлечен но. Убеден что естественность простота ненадуманность—главный ключ к детскому сердцу и владеет этим ключом Наталия Ильинична в совершенстве.”)

16) “Вечная молодость ичное движение ума и художественного виденияб вечный полет вообра женияб негаснуший пламень души!” В.Виторов, 앞의 책, p.16.

레퍼토리에 있어서 나탈리아는 처음에는 '환상적'으로 아이들에게 극을 보여주었으나 너무나 동떨어진 세계만 보여준다고 생각하고 현실에 관한 문제들도 다루어야 한다고 주장한다. 그러므로 지금 공연되고 있는 그들의 아동극을 보면 저학년의 공연에서는 권선징악이 뚜렷한 전래동화 및 외국동화나 환상적이고 공상의 날개를 펼 수 있는 무대가 주류를 이루는데 비해 3학년 혹은 4학년에만 가면 인종차별과 평등에 대한 주제로 사실적이고 현실성 있는 동시대의 객관적 리얼리티가 있는 사실주의 극을 선보이고 있다. 또한 고학년이 되면 문학적이고 더욱 상징적이고 심미적이며 철학적인 극으로 공연되어지고 있다.¹⁷⁾

(2) 러시아의 아동극을 통해 본 우리 나라 아동극의 실태

앞에서 미리 살펴 본 우리 나라에서의 연극외적인 요소의 부재로 지금 우리 나라 아동극은 거의 그 존립 자체도 어려운 실태이다. 그러므로 본 小考에서는 러시아의 연극내적인 요소들과의 비교를 통한 우리 나라 아동극의 실태와 그것의 문제점을 살펴보기로 하겠다.

가. 演技 및 演出

연기는 대체적으로 연기의 수준에 있어서 성인극에 비해 엄청 낙후되어 있다. 연기의 디테일이 없고, 연기의 톤(tone)이나 명암도 오로지 強과 弱밖에는 없다. 또한 발성조차 되지 않아 화내는 부분일 경우 무조건 소리를 지른다거나([콩쥐와 팥쥐 엄마], [개미와 아이스크림], [신데렐라]), 몸만 펠쩍 펠쩍 뒤는 몸짓이 계속해서 같이 반복되어 나타난다. ([신데렐라], [캡틴 키키]) 그러므로 아이들에게는 갈라진 목소리로 시끄럽게만 들리고 대사전달이 잘 되지 않아 아이들이 당황한다.

17) 예를들어 뿌쉬킨 작품같은 것이 선을 보인다.

이와는 달리 러시아의 아동극에서의 연기는 강약, 중간약, 약약으로 연기의 디테일이 있으며, 같은 화내는 부분이 여러 차례 반복되더라도 절대 그것이 우리와 같이 똑같이 나타나지 않고 다른 분위기와 다른 모습으로 표현된다. 또한 대사에 있어서도 스토리를 감미롭게 엮어나가되 함축성이 있고 웅변이나 교훈적([개미와 아이스크림]에서는 웅변조의 대사가 엮보였다)이 아닌 등장인물에 부합되는 대사를 하며, 대사의 전달이 외국인인 나에게까지 정확하게 전달이 된다.

연출에 있어서도 아이들에 대한 배려가 전혀되어 있지 않다. 예를 들어 러시아에서는 연극이 들어가기 전에 이 연극에 대한 사전 설명이나 아이들의 주의를 끌기 위한 사전작업-예를 들어 바다에 관한 연극공연일 경우 사람이 나와서 오케스트라를 보면 바다소리가 들리지요?라며 아이들의 시선을 끄는 것-을 한다. 이와는 달리 우리 나라에서는 연극에 대한 이러한 사전 소개는 커녕, 연극이 시작되었는데도 불구하고 몇 명이라도 더 끼어 앉히겠다고 연극은 30분이 지나도 시작을 하지 않는다. 그러므로 연극 [콩쥐와 팥쥐 엄마]의 경우 연출자가 극이 시작하기 전에 미리 극에 대한 아동들의 이해를 돕기 위해 1인 다역을 설명한다거나 한 일은 아동들을 배려한 작업이라고 생각되며 이러한 일은 다른 아동극에서도 반드시 필요하다고 생각된다. 그러한 필요성에 있어서 러시아의 아동극에는 항상 극장장이나 연출가가 처음 혹은 연극 사이 사이에 나와 설명함으로써 아동들의 연극 이해를 돕는다.

또한 아이들의 언어로 연극적 형상화를 시켜야 함에도 불구하고 그런 작업들이 없다. 이는 근본적으로 동극대본과 연결되는 부분이며 이것은 마치 성인극의 수준에 미달되는 연출기법을 보여주는 것이지 아동을 위한, 아동의 언어로 된 연극적 형상화는 시키지 못하고 있다. 이는 앞에서 말한 바와 같이 아동을 위한 전문적으로 연출공부를 한 인력이 없기 때문이라고 보는 것이 합당할 것이다.

이와는 달리 러시아에서 아동극 연출은 치밀하게 이루어진다. 러시아에서

는 연출자가 상연을 목표로 한 극본을 선택하였다면 그 극본의 전반에 흐르는 내용을 이해하고 각 막과 장에서 작가가 의도하는 것을 정확하게 선택하여 계획을 세운다. 특히, 국립모스크바이동극장의 연출 기법의 특징은 예술적 통일성을 유지하는 범위내에서 마임, 마술, 춤, 노래 등 여러 가지 수단을 사용하는 종합주의 무대를 택하고 있다는 점이다. 이렇듯, 주먹구구식의 미숙한 우리 나라의 연출과는 달리 러시아에서의 연출은 모든 것이 전문성과 치밀한 계획성을 지니고 있다고 하겠다.

나. 舞臺裝置 및 舞臺衣裳(扮裝)

연극에서 무대장치라함은 관객에게 연극의 내용을 얼마만큼 리얼하게 현상분위기를 설명하느냐 하는 중요한 관건 중의 하나이다. 무대장치는 연극에 있어서 의상이나 장신구를 통해 연극속의 시대상황이나 사회적 직업적 상황을 설명하는 시각적 요인인 것처럼 장치는 잔재 영상을 통해 때와 장소를 보여주는 중요한 역할을 하는 것이다. 우리 무대제작의 현실을 무대미술가 박동우씨는 ‘총체적 한국병’¹⁸⁾이라고 하면서 ‘조직의 비전문성 및 운영의 주먹구구식, 기술의 원시성’ 등을 지금의 문제점으로 내세웠다. 성인극에서의 상황이 이 정도이고 보니 아동극에서의 상황은 더욱 심한 것을 짐작할 수 있을 것이다.

그러므로 우리 나라의 아동극에서 무대미술 및 무대장치는 다른 나라에 비해 현저히 그 수준이 떨어진다. 대개의 아동극무대가 쉽게 구할 수 있는 소재만을 가지고 만들고 있어 그 수준이 예를 들면 1등상을 받은 [개미와 아이스크림]의 경우 정말 조악하다. 또한 세트의 제작은 견고해야 하는 것은 당연한 것이다. 안정성이 없이 극이 진행되는데 집이 넘어지고 나무가 쓰러지고, 성벽이 무너진다면 관객들은 극의 내용보다는 세트가 무너져 어리둥절해지는 연기자들의 우수꽝스러운 행동에 대한 기억만을 할 것이다. 이러한

18) 박동우, “무대예술회관 운영에 관한연구”(한국연극 1993.11), PP.64-72.

경우가 지난 1등상을 받은 [개미와 아이스크림]에서 나타났다. 예술성이 전혀 보이지 않는 단지 학예회 수준으로 만들어진 나무가 견고성 마저도 없어 제대로 서 있지 못해서 연극 도중에 쓰러지고, 연기하는 도중에 배우가 몇 번이고 세우다가 결국 그것을 들어다가 막뒤에 놓고 나오는 헤프닝이 벌어진 것이다. 아이들은 ‘풍당벌레가 나무를 드네’라고 의아해하며 웃음을 터뜨리며 결국 연극은 문맥에도 없는 코메디가 되어버리고 말았다. 최고의 상을 받아 우수작이라고 선보이는 극이 이 정도라면 과연 다른 극들은 언급하지 않아도 짐작할 수 있을 것이다.

무대 장치의 안정성 외에 중요한 것은 보조장치이다. 이 보조장치를 생략하는 경우가 많은데 후면의 배경이라든가 멀리 보이는 도시의 배경이라든가 이런 것들은 아이들을 위해서 생략하지 말아야 할 것이다. [개미와 아이스크림], [캡틴큐]의 경우 배우들이 “저기 도시가 있다”라고 했을 때 그 지시하는 곳에 적어도 아동들을 위해 상징적인 그림 혹은 보조방치를 극의 진행상황 꼭 설치했어야만 했다. 보조장치의 생략으로 상징적으로 생각 못하는 아이들에게는 ‘어디 도시가 있나’ 찾으면서 극장 벽만 열심히 뜯어지게 보는 결과를 초래했다.

러시아에서의 아동극에 대한 무대 장치 및 무대미술은 극의 분위기를 타나내주고 나아가서 그 극의 기본적 골격에 대한 시각적 이미지를 전달하는데 상당한 기여를 하고있다. 그들의 무대미술 및 무대장치는 그야말로 형언할 수 없을 만큼 아름다우며 그것 자체가 하나의 예술 작품이라고 해도 과언이 아니다. 그 예로 <오즈의 마법사>의 경우 구름이나 세트들을 풍선으로 만들고 미끄럼틀 자체가 거대한 구두 모양을 하고 있는 것이나 [잃어버린시간]의 경우 나무가 세팅이 아니고 사람들이 나무 옷 아주 정교하게 정성들여 만들어진 것-을 입고 나와 아이들이 나무를 상상할 수 있도록 나무와 같이 무용을 하는 장면 등이 그 예이다. 또한 그들 무대의 막을 보고 있으면 하나의 아름다운 풍경화를 보는 듯한 착각에 빠질 정도이다. 그러므로 러시아 말을 하나도 못 알아듣는 아동이 그냥 무대 장치 및 무대미술을 본

다고 해도 충분히 아름다운 환상의 나라를 여행하는 즐거움을 맛볼 수 있다. 즉, 그들의 예술적으로 훌륭하게 디자인되고 표현된 무대는, 아무런 설명없이도 이해되는 그림처럼, 그것을 보는 사람에게 연극의 내용을 전달할 수 있다.

또한 보조장치에 있어서도 세심한 배려를 다한다. 예를 들어 [오즈마법사]의 경우 여행을 위해 도시로 걸어가고 있는 것도 막을 이용해서 점점 걸어온 곳으로 부터 떨어져 나가는 효과를 나타내고 있다. 이는 [개미와 아이스크림]에서 도시로 찾아가는 장면 묘사-즉, 단순히 두대를 가로로 걸어가는 것-와는 비교되는 것이다.

분장 및 의상은 작품의 극중 인물을 창조하는데 시각적 요건을 갖추는데 그 의의를 두고 있다. 즉, 한사람의 배우를 드라마상의 인물로 표현하기 위해서 그 걸 모양을 바꾸는데 뜻이 있으며 극중 인물의 민족, 시대, 주위환경, 직업 및 성격이나 연령, 교육 정도를 시각적으로 나타내는데 있다. 분장과 의상에 있어서도 [개미와 아이스크림]의 경우 개미 의상이나 풍뎅이 의상 등이 학예회 수준으로 섬세하지 못하며, 예술성이 떨어진다고 하겠다. [신데렐라]의 경우 그것이 너무나 조악하여 아이들에게 꿈과 환상을 심어주기에는 무리가 있다고 하겠다. 이렇듯 우리나라 아동극에서 무대장치 분장 및 의상의 수준은 저급하고 그것의 예술성, 전문성이 결여되었다고 할 수 있다.

러시아에서는 분장은 극중 인물의 성격이 잘 표현 되도록 전문성을 갖추고 있으며 의상은 극의 확실한 시대상황 및 극의 분위기를 시각적으로 알게 한다. 그러므로 러시아 아동극에서의 의상 및 분장 또한 전문성 및 예술성을 지니고 있다고 하겠다.

다. 照明 및 小品

연기자가 분장을 하고 관객에게 보여질 때 조명이라는 불빛의 도움을 받게 된다. 조명 기술의 발전으로 분장에 많은 도움을 주고 동시에 조명에 의

해서 분장의 여러 가지 형태를 완벽하게도 불완전하게도 한다. 연기자에게 보다 중요한 것은 관객에게 정확하게 극중 인물로 보여지는 것이다. 조명이 가지는 색조의 변화 또 분위기의 변화는 지대한 영향을 준다. 무대 위에 인물이 조명의 색조에 따라 얼굴, 의상이 목적과는 다른색으로 나타날 수 있기 때문이다.

그러나 우리 나라의 아동극에서는 조명의 역할은 보잘 것 없다고 해도 과언이 아니다. 겨우 주황색, 초록색, 빨간색 정도의 조명을 분위기에 따라 공식적으로 아동극에 쓰고 있으며, 물량에 있어서도 미약하기 짝이 없다. 그러므로 조명이 예술성에 바탕하는 것이 아니라 공식처럼 비추면 되는 것이다. 예를 들면 주인공이 위험한 장면은 빨간색 조명으로 어둡게 처리하고, 다시 행복한 장면이면 환하게, 주황색·노랑색 조명으로 불빛을 환하게 처리한다. 그러므로 연기에 디테일이 없는 것처럼, 조명의 수준 또한 마찬가지로이다. 러시아 아동극에서는 조명 전문가가 아동극에 대해 분석하고 연출가 및 관계자들과 상의하여 최대의 효과를 내기 위하여 많은 물량을 투입하면서 그 기술에 있어서도 전문적이고도 다양한 기법을 지니고 있다. 그러므로 장면마다 그 장면을 최적의 조건으로 만드는데 조명의 효과가 엄청나게 크다.

소품에 있어서도 우리 나라에서는 그 수준이 최하이다. 어떠한 극이든 극의 진행에 따라 연기자가 지니는 악세사리와 무대의 소도구가 필요하다. 즉, 악세사리와 소도구는 무대를 꾸미는 중요한 부분을 차지하고 있다. 삿갓을 써야하는데 대나무 소쿠리를 쓴다면 그것은 극의 성과에 반감되게 작용할 것이다.

그 실례로 우리나라 아동극 [신데렐라]의 경우 유리구두가 천구두가 되어 등장하는데 마법사가 만들어 준 유리구두치고는 너무나 못생기고, 투박하며, 마법의 신발이 지닌 신비함을 전혀 찾아볼 수가 없었다. 그러나 러시아에서의 [신데렐라]에서의 신데렐라의 구두는 과히 마법사가 만들어주었다고 할 만큼 빛나고 아름다운 유리구두였다. 아무리 하찮아 보이는 소품도 종종 아동극에서는 중요한 계기가 되는 복선 역할을 한다는 점에서, 같은 신데렐라

라도 소품의 이러한 차이가 연극을 통해 아이들이 환상의 나라와 꿈의 나라로 여행하는데 정말 중요하다고 생각한다. 또한 전용극장이 이들에게 있기에 그들의 전통의상이나 소품들은 만들 때 정교하게 만들어서 한 번 쓰고 버리는 것이 아니라 보관하여 언제든지 필요한 장면에는 또 그 소품을 소품보관실에서 꺼내 쓴다고 한다. 이러한 소품 운행 방식은 우리 나라에서도 도입할 만한 사항이라고 생각한다.

지금까지 러시아와의 비교를 통해 우리 나라 아동극의 실태를 살펴보았다. 이외에도 우리 아동극의 실태를 파악하기 위해 그것과 연관되는 아동극 작가, 아동극장, 아동전문극단의 현황 및 문제점을 계속해서 살펴보기로 하겠다.

라. 童劇 作家¹⁹⁾

좋은 연극을 만들기 위해서는 배우의 연기, 연출, 무대장치 및의상, 조명, 소품 등의 연극 제반요소가 다 좋아야 겠지만 그래도 가장 중요한 것은 연극의 대본이 되는 원작 즉, 동극 극본일 것이다. 또한 좋은 동극의 극본이 있으려면 좋은 동극작가가 있어야 한다. 이러한 좋은 동극작가를 발굴하려면 그들이 등단하고 발표할 지면이 있어야 할 것이다.

먼저 아동극작가들의 등단개요를 살펴보면 1937년-1980년까지는 나라의 문공부 차원의 등단이나 신문사의 아동극부분으로 등단하였지만 그 이후로는 오로지 계몽사를 통한 등단 밖에는 길이 없음을 알 수 있다. (표.1) 또한 아동극작가의 수상일람을 살펴볼 때, 아동문학에 있어서도 아동극작가가 수상하는 일이 거의 드문 것을 알 수 있으며 13개의 상은 이 때까지 한 명의 수상자도 없었다는 것은 주목할 만하다. (표.2) 물론 그 원인이 다른 아동문학 부분에 비해 작품성이 떨어졌기 때문일 수도 있으나, 한편으로 보면 아동

19) 광영석, "동극의 흐름과 연구과제 - 아동문학 40년 동극의 뿌리, 박원돈, "동극 오늘의 현실"(한국아동문학 1985 제 11집), p.25-32 참조.

극 작가에 대한 무관심에서도 그 이유를 찾을 수 있을 것 같다.

그리고 아동극본을 써도 우선 발표할 지면이 절대적으로 부족하다. 아동극의 발표지면을 살펴보면 「어린이세계」(월간), 「아동문예」(부정기), 「소년」(부정기), 「여성불교」, 「법시」 등이 있을 뿐이다. 또한 발표지면이 있다고 해도 작가의 대우가 미약하다. 동극 작가의 대우에 있어서 첫째, 원고료는 7,000원 내외로 산문이나 방송극 고료의 절반수준이며, 둘째 TV각색 방영시 저작권료(원작료)를 받지 못하고 있는 실정이다. 이것 또한 하찮은 아동을 대상으로 하는 아동극본이라는 잘못된 인식으로부터 나온 것이다. 그러므로 이러한 모든 것들을 종합해 볼 때, 아동극작가가 되려고 해도 등단할 길이 없으며, 등단해도 발표 지면이 없고, 발표를 해도 대우가 빈약하며, 좋은 아동극을 쓴다해도 인식도의 부족으로 수상 한 번 할 수 없는 비참한 현실에 놓여 있음을 알 수 있다. 즉, 이렇듯 생활과 명예가 보장되지 않는 동극 작가들의 활동은 당연히 방송-TV는 교육방송만 어린이 출연 동극을 제작하고 있으며, 유아극은 MBC, KBS, SBS에서 방송중이다.-영화, 인형극에 몰려 있는 실정이다. (표3) 그러므로 당연히 창작 아동극집도 거의 부재한 상태(표4)이며, 그렇기에 이러한 상태에서 좋은 창작 아동극본이 나오기란 불가능하며, 그러므로 좋은 아동극이 올려지는 것 또한 어려운 실정이라고 하겠다.

마. 劇團의 실태²⁰⁾

<아동청소년 연극인의 현황>(윤조병)에 따르면 현재 아동극단은 33개가 있으며

아동극작가 등단개요

20) 윤조병, “아동청소년 연극인의 현황”(공연예술정보, 공연예술협의회발간제5호), PP.16-18.

- 1937 홍은표 아동극단 백양회창단
- 1959 주평<현대문학회극으로 추천받음>
- 1960 장수철 <아름다운약속>동극집
- 1967 이영준 <토끼들> 아동극협회 전국 경연대회 작품상 수상
- 1972 강기총 신인예술상 동극부분 당선. 당시 국민학교교사
- 1973 광영석 한국일보 신춘문예 동극당선 <노랑나비의 노래>
이용해 문공부 신인상 가작 당선 <학예회 연습>
김정호 문공부 신인상 당선 <파랑나무열매의 꿈>
- 1974 김의섭 문공부 신인상 입선 <철새>
- 1977 안옥희 『월간문학』 동극 가작 당선
<저 산 너머 행복이> 당시 텔런트.
- 1979 김숙희 교육개발원 공모 가작 입상.
동극집 <동석이와 자전거>
- 1980 고성주 동극집 <희망의 속삭임>으로 등단
- 1982 이영두 동극 <성주골 아이들>로 아동문학 평론지에 등단
함수남 아동문예 동극 신인상 당선 동극 <할머니의 생일>
- 1983 위기철 동극 <도깨비 방망이는 어디로 갔나요>
최재도 동극 <한울림과 응녀> 계몽사 가작 당선
- 1985 전기주 동극 <여름 캠프장에서 무슨 일이 있었나>
계몽사로 등단
- 1986 이상례 동극 <우리들의 산타클로스> 계몽사
- 1987 최문정 동극 <하나, 둘, 셋> 계몽사
- 1988 임정진 동극 <방학일기> 계몽사
- 1989 이혜원 동극 <2월 29일의 아이> 계몽사
함재수 한국아동문학 신인상 제 1회 동극 <소쩍새의 울음>
- 1990 정순열 동극 <바다의 소년> 계몽사
- 1992 조정숙 동극 <우리가 듣는 소리> 계몽사
- 1993 서미애 동극 <천사찾기> 계몽사

(표1)

동극작가의 문학상 수상일람

소천아동문학상(1965-1994)	----- 수상자 없음
세종아동문학상(1968-1994)	----- 수상자 없음
한정아동문학상(1969-1994)	----- 수상자 없음
한국아동문학작가상(1978-1994)	----- 수상자 없음
새싹문학상(1973-1994)	----- 수상자 없음
현대아동문학상 (현대아동문학가협회주관1981-1986)	----- 수상자 없음
아주홍아동문학상(1981-1994)	----- 수상자 없음
해강아동문학상(1981-1994)	----- 수상자 없음
대한민국문학상(1979-1989)	----- 신인상에 1983년 고성주
한국아동문학상(1975-1994) 아동문예사주관 한국동시, 동화,	----- 제 6회 박원돈
동극문학상(1978-1994)	----- 1981년 제 4회 고성주 ----- 1983년 제 6회 이영준 ----- 1984년 제 7회 함수남
한국불교아동문학상(1981-1994)	----- 제 4회에 광영석

(표.2)

동극작가의 활동분포

작가의 활동	-----	작가의 분포(전국의107명)
방송	-----	고 성주의31명
영화	-----	오 광재외 14명
인형극	-----	김 의섭외 19명
잡지/ 학예회	-----	변 상호외 21명
기타/장르변경	-----	22명
및 활동중지		

(표3)

동극작품집 발간 현황

- 주 평 -- 주평동극선집의 11권.
- 곽영석 -- 우리들의 학예회, 노랑나비의 노래등 9권
- 이영준 -- 도토리들의 행진외 2권, 이론집<아동극 교실>외 2권 합동작품집
 <세계 동화극 전집 15권>
- 박원돈 -- 겨울꽃, 개구장이 일기 신비로운 꿈나라 등 3권
- 고성주 -- 희망의 속삭임, 노란은행잎의 꿈 등 2권,
 <아동극세계>이론집
 합동작품집 <어린이동극집> 등
- 함수남 -- 늪지대
- 장수철 -- 아름다운 약속
- 김숙희 -- 동석이와 자전거<방송극집>외 1권
- 홍은표, 변상호, 이동태, 이영두 각1권

(표4)

여기서 아동극만을 전문으로하는 단체는 그 일부분이며, 아동극단 자체가 영세하기에 그러므로 소규모의 소수의 아동전문극단들은 대다수가 경영난에 쫓달리는 상태이다. 그러므로 항상 적자이다가 한번 그 時流에 맞게 되어-이는 극의 완성도가 높아서가 아니라 유행에 맞아서-성공을 하게 되면 여태껏 적자였던 것을 막고 다시 아동극을 만드는 자금의 밑천이 되는 실정이다. 그러므로 아동극단들은 제작 기획의 능력 미숙, 집단의 조화와 역할 분담의 미흡으로 전체적으로 비전문성을 띠고 있다.

이러한 것의 구체적인 예로 여기서 그나마 자기의 극장을 지니고 있는 바탕골 소극장의 실태²¹⁾를 살펴보면 그 밖에 그나마 자기 극장도 못 가진 아동극단들의 실태를 짐작할 수 있을 것이다. 어린이전문극단인 바탕골어린이극단에게는 바탕골 소극장이 있으므로 자체적으로 극장은 확보하고 있는 셈이다. 그들은 평상시에는 유치원대상 극을 위주로 만들고 방학기간에는 나이를 높여 아동극을 만든다고 했다. 그러므로 사실상 우리 나라 전문아동극단이라는 것이 관객동원의 측면-교육현실에 따른-에서 볼 때 유아극이라는 표현이 더 적절할 것이다. 지금 바탕골소극장이 극단들중에는 재정형편이 나은 상황이고 제작비도 가장 많이 투자하는 곳인데도 불구하고 최대 3000만원을 들여 제작한다고 했다. 지원받은 현황도 문예진흥원에서의 1회(300만원)과 몇 몇 회사에서 몇 푼 던져주는 식의 돈 정도인데 그 액수가 지원 대기업회사의 규모로 볼 때 놀랄만큼 적다. 그 공연의 기획자는 그나마 그것도 감사하는 정도이며 자기네는 그나마 발표 공연장이나 있으니 가능하지 다른 기존의 극단들의 영세성이란 차마 비참할 것이라고 오히려 다른 극단들을 격려했다. 이들은 좋은 공연을 만드는 기획이 생기면 그것을 보도자료를 만들어 큰 대기업들마다 그 자료를 직접 발송하고 후원을 요청한다고 덧붙였다. 그결과 그나마 인식있는 기업가(?)들이-마치 불우이웃돕는 심정으로, 지속적인 도움이 아닌 순간적인 지원-몇푼의 돈을 적선하듯 보조해 준다고 하나 그 액수나 지원의 태도에서 그것은 1회성 지원에 불과함을 알 수 있다. 그러

21) 바탕골소극장 아동기획자와의 인터뷰, 1995.1.19.

므로 이들은 전혀 지원 받지 않는 상황에서 극단이 적자를 면하려면 흥행을 생각하지 않을 수 없다고 한다.

이렇듯 스스로의 극장을 지니고 있는 극단의 실체가 이 정도이면 영세한 아동극단들의 상황은 보지 않아도 뻔한 것이다. 그러므로 그런 상황에서 좋은 아동극을 생각한다는 것은 語不成說이다.

그러므로 대부분의 영세한 아동극단들은 교육차원을 생각하지 않고 오로지 수입만을 강조하여 극을 제작하여, 창작극을 외면한 채 실험정신이 없는 극-즉, TV에서 인기가 있는 만화프로그램등을 스토리를 그대로 모방하여 극으로 올림으로써 아이들의 호기심과 재미, 흥미만을 위주로 제작한다. 그러므로 과거에서부터 지금까지(아동극의 시작한 1960년대초부터 1995년까지 35년이 지난 지금의 시점)를 살펴보아도 발전의 모습을 찾아볼 수 없다.

대공연이 없는 것은 아니지만 그것들도 앞에서 언급한 것과 물량의 차이-즉, 배우들의 수, 화려한 의상·세팅, 제작비 등-에만 있을 뿐 작품의 완성도에서는 질적으로 별반 차이가 없다. 그들은 수입(흥행)에만 치중하여 작품으로 승부하려는 것이아니라 (연극무대의 경험이 한번도 없는) 특정한 인기 연예인, 개그맨 위주의 인물선택 극에 등장시키고 있다. 그러므로 당연히 연극은 단지 직접 인기 배우나 개그맨을 볼 수 있다는 것이지 달리 안방TV에서 보는 것-스토리나 구성형식이나-과 별반차이가 없다. 그러므로 치밀하게 구성된 완성도가 뛰어난 연극이란 대극장 대공연에서도 또한 찾아보기가 힘들다.

그러므로 앞에서 말한 국립아동전문극단의 창립과 전용극장의 설립, 그리고 정부의 대대적이고도 실질적인 재정적 지원이 시급하다고 하겠다.

(6) 劇場의 實態

아동극단에게 있어서 바탕골소극장과 목동 어린이청소년 극장 등을 제외하고는 아동 전용극장이 부재한 실정이다. 그러므로 활발한 아동극공연을 꾸

준히 올리고있는 목동청소년회관 극장의 경우를 그 실태 및 운영을 파악해 보도록 하겠다.

먼저 목동 청소년 회관은 아동극장을 대여하고 대관료는 수입의 일정한 비율(%)로 극단과 나누고 있다. 어떤 극단에게 대관을 하느냐의 문제는 지명도가 있는 성인극단에게 의뢰로서 이루어진다. 왜 전문 아동극단들이 있는데도 그들에게 기회를 주지않느냐의 질문에 “아동극만 하는 아동전문극단들은 떠돌아다니는 극단들이 대다수이고 영세하며, 그러한 영세성으로 인해 극의 수준이 평준하급이고 그러한 공연에 대해 항의를 하려고 해도 한번 공연을 올리면 어디론가 사라져 연극에 대한 책임성이 없기 때문”²²⁾이라고 극장 관계자는 말한다. 결국 기존의 연극계에서 연극 제작에 있어 성실도가 있고 또한 극단자체의 지명도가 있는 극단들만의 그 곳에서 극을 올릴수 있다는 이야기가 된다.

그러나 여기서 문제가 있다. 미리 볼 수가 없는 극이라는 것이다. 다시말해서 연극의 제작기간(기획에서 완성까지)이 아동극인 경우 대부분 1달이기 때문에 극장에서 기획하는 사람들은 실제적으로 연극이 어떻게 이루어지고 있는지 볼 수 없고 공연이 직접 올려졌을 경우에 극의 (미적 극적) 완성도를 평가할 수 있다는 이야기이다. 그렇기에 더우기 극의 제작과정을 볼 수 없는 극장 운영자의 입장에서는 더욱더 극을 만드는 극단의 지명도와 성실성에 의지할 수밖에 없을 것이다. 만약 그러한 지명도 있는 극단이 단지 수입으로서 조악한 수준 낮은 아동극을 올렸다면 극장관계자들이 연극 후 자체 평가를 내려 극의 정도에 따라 시정 및 항의를 하고 심한 경우에는 그 극단에게는 다시는 의뢰하지 않는다는 것이다.

이러한 것은 결국 극의 평가가 후어나 이루어질 수 있다는 이야기이고 만약 지명도 있는 극단이 계속해서 질 낮은 연극을 산출할 경우에는 가장 피해를 입는 사람들은 그것을 보러온 아동들이 될 것이다. 돈을 주고 보러간 아동들에게 마치 한번 한번 실험의 대상이 된다는 이야기 밖에는 되지 않는

22) 목동청소년회관, 아동극관계자 배영호씨와의 인터뷰, 1994.1.10.

다. 그리고 그러한 연극을 봄으로써 목동청소년회관이라는 극장은 신뢰도가 떨어지고 아동들에게는 연극에 대한 어릴적의 추한 기억만을 남기게 될 것이다. 그러므로 여기서 아동전용극장의 필요성이 대두된다고 하겠다.

이 외에도 아동극을 위해서 공간을 제공하는 곳으로 예술의 전당이 있다. 물론 예술의 전당만하더라도 좋은 아동극을 올리려는 노력이 있었다. 그러나 그 만큼의 수준 높은 좋은 아동극 공연을 찾을 수가 없었고, 공연장에서의 어린이들의 관극태도나 그 부모들의 관극행위에 대한 인식의 부족으로 공연장은 엉망이 되어버렸다. 그러므로 지금 예술의 전당은 대관보다는 해외에서 좋은 아동극을 들여오거나 자체기획-좋은 극단을 선정하고 모든 지원을 해서 함께 극을 만드는 일을 하고 있는 실정이다. 예술의 전당의 젊은 기획자는 좋은 아동극이 있다면 언제든지 예술의 전당을 개방할 것이라고 밝혔다. 이는 목동 청소년 어린이 회관에서도 마찬가지로의 반응이다. 그러나 좋은 아동극을 지금의 영세한 극단들은 올릴수가 없으며, 그러므로 결국 그들이 공연할 곳이 거의 없다고 해도 과언이 아닐 것이다. 즉, 지금의 극단이 먼저 그것의 영세성에서 벗어나지 못한다면-이는 다시 말해서 국가의 지원을 받지 못한다면 좋은 연극은 더욱 산출되기 어렵고, 그러므로 국가의 아동전문극단의 재정적 지원 및 전용극장의 설립이 시급하다고 하겠다.

4. 우리나라 兒童劇의 活性化 方案

우리나라의 아동극은 침체 상태에 빠져있다고 해도 과언이 아니다. 이러한 아동극이 활성화 되려면 먼저 앞에서 살펴본 바와 같이 아동극의 필요성 및 중요성에 대한 재인식이 우선적으로 이루어져야 할 것이다.

그러나 이러한 아동극에 대한 사람들의 잘못된 인식은 한편으로는 아동극 자체가 지닌 문제점-작품 및 공연극단에서의 문제점 즉, 외국의 명작동화나 TV의 히트작내지 영화를 각색한 아동극이 많다는 점이나 제대로 된 아동극 전문극단이 없는 것 등-에서 기인된 것임을 간과해서는 안될 것이다.

그러한 문제점들을 좀 더 구체적으로 살펴보면, 첫째, 번역극이 창작극에 비해 우세(작품수와 입장인원 등)하다는 것이고, 둘째, 서양동화를 각색함에 있어서 흥미분위로 변질되어 원작의 품위를 훼손하는 경우가 적지 않으며, 셋째, 창작극중에도 국적의 불명시대 불명의 작품들이 없지 않으며 넷째, 어린이들에게 비교육적인 은어나 속어 반말이나 불경스러운 어법들이 등장하며, 전반적으로 구성력이 부족한 경우가 많다는 점이다. 다섯째, 상상력을 방자한 황당하거나 그릇된 지식을 심어줄 위험이 있으며, 끝으로 심리적 발달 단계에 알맞는 연극제작에 대한 배려가 부족한것이 문제점으로 나타난다.

그러므로 아동극에 대한 인식의 변화와 함께 위와 같은 문제들을 해결해야만 할 것이다. 이러한 문제들을 해결하기 위해 먼저 손을 써야할 것은 아동극전문극단의 재정비일 것이다. 아동극단의 재정비를 위해 바람직한 방법은 극단 관계자들의 스스로의 자각이지만 앞에서 살펴본 바와 같이 그것이 여러가지 측면의 복합적인 문제로 불가능할 경우에는 어떤 제도적 방법이라도 채택되어야 할 것이다.

즉, 아동극에 대한 국가의 정책적 배려 및 기업의 적극적 후원을 선행조건 -적극적인 국가적 지원 및 기업의 제도적, 재정적 지원이 그것의 재인식과 병행되어야만 할 것이다. 그러므로 국가 및 기업에 있어서 아동극에 대한 지원이 앞으로 어떻게 이루어져야 될 것인지를 구체적으로 살펴 보기로 하겠다.

1) 國家 支援

외국의 경우에 아동극은 국가 또는 사회의 지원 내지 후원에 크게 의존하고 있는 형편이고보면 우리도 비정상적인 아동극단의 운영을 타하기보다는 적극적인 후원에 관심을 기울여야 하며, 이를 위한 정부의 선도적 역할이 필요하다.

(1) 文化部 支援

가. 국립아동극단 및 아동전용극장설립

국가에서는 문화부 주도하에 국립극장의 단원처럼 아동극전문극단원을 모집하여야 할 것이다. 전속연기자와 스태프들에게 일정의 고정 수입을 주고 모범이 될 만한 전문아동극단의 모델을 제시하는 것이다. 그리고 각 연극을 올리는 제작비는 문예진흥원, 기업가들의 후원으로 이루어져야 할 것이다. 또한 전용아동극장의 설립이 반드시 이루어져야 한다.

전용극장을 설계할 때는 아동극장 이외에도 여러 가지를 배울 수 있는 문화교실 및 수영장, 전시공간, 쇼핑공간 등 부대시설도 갖추어 다목적 문화공간으로 설계해야 할 것이다. 그러면 정부는 단원들의 생활보장과 인건비를 보조하고, 부대설비 및 문화교실에서 나오는 수익으로 극장을 운영할 수 있을 것이다. 또한 교통편에 있어서도 아동들이 편하게 올 수 있도록 지하철이 바로 극장앞까지 닿거나 버스노선이 많은 장소로 택해야 할 것이다. (셔틀버스 운행도 생각해 볼 만한 문제이나 예술의 전당의 예만해도 잘 시행되지 않고 있는 실정이다.)

지방의 경우는 특히 일본의 경우와 같이 국가의 지원으로 교육청에서 각 학교 연극관람 지원금을 주고 아동극단이 찾아가서 공연하는 제도의 도입이 필요하며, 아동극단협의회를 만들어 교육청이 어느 극단과 어느 지역의 학교를 찾아가 공연할것인지를 결정하고 극단들은 의무적으로 순회공연을 해야 한다. 이렇듯 아동극 전용극장의 건립이나 제작비 등이 지원된다면 침체상태에 빠져 있는 아동극단들에게 커다란 활로를 제공하는 것이 될 것이다.

그런데 여기서 문제가 되는 것은 지금 당장 국가의 아동을 위한 전용극장의 설립이 매우 중요하지만 그것은 정책화가 이루어졌다고 해도 단 시일내에 이루어질 수 없는 것이다. 그러므로 그것이 추진되고 있는 동안 아동극을 공연할 장소가 필요하다. 지금 서울시만 해도 구민회관, 청소년회관 등 앞으

로 많은 다목적 공간이 세워질 계획에 있다고 한다. 그리고 현재 각 시도에 문예회관이 있는데 제대로 활용되지 못하고 있는 실정이다.

그러므로 이러한 다목적 홀 및 회관들을 개방하여 아동극이 열리는 공간으로 활용되어야 할 것이다. 그것의 구체적인 예로 세종문화회관을 들 수 있는데, 위치적으로 많은 교통편이 있는 세종문화회관의 경우 많은 아동들이 연극을 보러 가기에 용이한 장소일 것이다. 세종문화회관은 국민의 세금으로 이루어진 것이며 우리 모두가 공유할 권리를 지니는 것이다. 그러므로 세종문화회관은 정부의 행사만을 치루는 것이 아닌 우리의 소중한 미래가 담긴 아동들에게 훌륭한 공연장에서 좋은 연극을 볼 권리를 행할 수 있도록 해야만 할 것이다. 또한 큰 복합예술공간인 예술의 전당과 같은 곳은 세계화에 발맞추어 질 좋은 세계 아동극을 들여와 공연함으로써 우리나라의 아동극의 실태를 파악하게 하고 더 나아가서 세계속의 독창적인 아동을 기르는데 도움이 되어야 할 것이다.

나. 제도적 지원

지금 아동극을 위한 제도적인 것으로는 국제아동청소년연극협회한국본부(Korea Center for ASSITEJ)가 아동극의 획기적 발전을 도모하기 위해 지난 92년부터 아동극단들을 상대로 “서울어린이 연극상”을 제정하고 우수작을 한자리에 모아 서울어린이연극제를 시행해 오고 있는 것이 전부이다. “서울 어린이 연극상”은 어린이 연극 부문에 대해 우리나라 연극사상 최초로 시도된 지속적 시상제도로써 우리 어린이연극 중흥을 위해 기여하고자 만들어졌다. 「영창악기 제조주식회사」의 후원으로 운영되고 그나마 밑바닥으로 떨어진 아동극의 질적저하를 막고 아동극의 수준을 전반적으로 향상시키고 있는 제도이다. 이것은 영창 악기에서 후원한 2000만원으로(500만원정도는 사업이 있을때마다 문예진흥원에서 보조받는다)운영되고 있다. 그러므로 이러듯 연극제에 대한 문화부의 지원은 거의 미비한 상태라고 할 수 있다.

문화부는 이를 적극적으로 지원하여 심사위원도 지금보다 인원의 수를 늘리고 단순히 학계위주의 교수일색의 구성보다는 여러 측면의 아동극의 전문가들을 수용 해야 할 것이다. 또한 이와 걸맞게 시상의 규모를 늘려서 좋은 연극에는 많은 상금을 주고 상을 받은 극단은 그것이 하나의 큰 명예가 되도록 해야 할 것이다. 즉, 권위를 지닌 연극제를 만들어 좋은 극단들이 이 연극제에 참여할 수 있도록 유도해야 할 것이다. 또한 단순히 서울연극제만이 아닌 전국 어린이 연극제 나아가서는 국제 연극제로 확대시켜 지방극단들 및 세계적 여러나라의 극단들의 참여의 기회를 넓혀야 할 것이다. 이러한 것은 결국 질 좋은 아동극을 만드는데 한 몫을 할 것이다.

또한 이러한 연극제의 지원만이 아닌 문화부가 시급하게 제도적으로 선결해야 될 문제들이 있다. 그것을 종목화하면 아래와 같다.

1. 능력있는 아동극작가 등용문을개설
2. 아동극을 위한 전문잡지와 발간지의 확보
3. 우수작품 금고운영
4. 아동극작가 모임과 조직운영
4. 정기적인 작품집발간 보급
5. 아동극단원의 양성과 아동극단의 육성
6. 향토아동극단 지원 방안 마련
7. 우수성인연기자의 확보와 아동극연출전문인력 양성
8. 아동극에 대한 연구 세미나 및 강습회 정기적 개최

(2) 教育部 支援

연극을 대중예술의 총아라고 흔히 말한다. 심성을 정화하는 교화 기능의 방편으로 연극은 매우 중요한 것임을 많은 여러 학자들이 밝힌 바이다. 특히 문교부가 1974년부터 국민학교 전 국어교육 과정에 극화(동극)단원을 설정하고 극놀이 활동을 전개하여 학습 동기 유발에 효과를 거둔 것은 주지해야

할 일이다.

교육부는 이에 그치지 말고 더 나아가서 러시아와 같이 학교의 커리큘럼과 연계해서 아동극을 올리는 제도적 지원을 해야 할 것이다. 즉, 저학년의 경우에는 바른 말을 사용하기, 어른과 친구사이에 예절 등 그들이 배워야 할 것들을 커리큘럼과 연계하여 연극으로 올리는 것이다. 또한 고학년의 경우 교과서에 실린 소설(동화)이나 동극단원을 연극으로 올리는 것이다. 저학년들에게는 책으로 혹은 선생님의 말보다는 한 번의 즐거운 연극을 보여줌으로써 그것-우리말을 바르게 사용하는것, 아름다운 마음씨 등-을 습득하는 것이 클 것이며, 고학년들에게는 배운 문학작품들을 연극으로 올림으로써 어린이들에게 매우 수준 높은 예술활동의 체험을 갖게하고 이를 통해 그것의 주는 언어교육등 전인교육의 효과를 거둘 수 있는 훌륭한 교육매체가 될 것이다.

또한 학교에서 성적 뿐만이 아닌 문화활동-예를 들어 좋은 연극관람 또는 연극활동 등-을 활발히 하는 학생들에게는 가산점을 주는 성적제도의 획기적인 전환이 필요하다. 이는 점수벌레가 되어가고 지나친 경쟁위주로만 자라나고 있는 아이들에게 인성교육의 좋은 한 방법이 될 것이다.

(3) 兒童劇에 대한 支援金 補助

앞에서 아동극을 활성화하는 방안에 대해 여러 측면에서 논의를 해왔다. 그러나 그러한 아동극의 재인식의 측면이나 제도적인 지원 못지 않게 중요하게 남아 있는 것이 재정적 지원이다. 우리 나라에서는 다른 나라와 비교해 볼 때, 아동극에 대한 재정적 지원이 거의 미비한 상태에 있다고 해도 과언이 아니다.

일본의 경우는 학교에 일정 기금을 지원하여 아동극단이 순회하며 학 학교에서 공연할 경우 학교에서 극단에게 돈을 지급하는 방식으로 하고 있으며, 개방된 러시아 경우(과거 공산권하에서는 100%)에서도 국가가 아동극

지원에 70%를 지원하고 있는 실정이다.

그러나 우리나라의 경우는 오로지 문예진흥원에서의 아동극에 대한 재정적 지원이 있으나 미비한 상태이다. 문예진흥원의 지원금 상태를 살펴보면 문예진흥기금의 총액 280억 중 아동극에는(인형극도 포함하여) 7200만원(전국어린이 연극 경연대회에 3000만원, 인형극에 4200만원 등이다) 밖에는 지원되지 않고 있는 실정이다. (사업명칭은 “인형극 및 아동극 공연지원”이다) 물론 그밖의 다른 사업속에서 아동극에 지원금이 더 들어가고 있으나 그것을 아동극에만 지원되는 것이 아닌 선택적인 것이기에 단순히 아동극만을 위한 것으로는 포함시키기가 어렵다. 그리고 이러한 사업도 아동을 생각하는 공연예술부의 관계자들의 노력으로 4년전부터 아동극에 그나마 설정된 것이다. 이렇듯 문예진흥원에서도 아동극에 대한 중요성을 인식하고 올해에는 금액을 늘려 1억원을 지원하려고 한다고 한다.

이렇듯 문예진흥원은 아동극에 대한 활성화에 노력하고 있으나 지금 보다는 좀 더 아동극을 활성화시키는데 많은 일을 하여야 할 것이다. 그 구체적인 예로 해외의 훌륭한 아동극 단체와의 문화교류를 촉진하는 일이나 또는 전망있는 극단-지금은 비록 그 수준이 하급인 극단이라고 하더라도-들을 발굴, 그들을 지속적으로 꾸준히 지원하여 그들이 제대로 설 수 있도록 더 많은 재정적 지원이 필요하다고 하겠다.

2) 企業의 兒童劇 支援 - 企業 메세나 活動의 一環으로

(1) 企業의 兒童劇에 대한 支援現況

우리는 살아가면서 TV나 신문, 잡지 등에서 S, H, D, K 대기업들의 선전의 문구-“인류가 함께 공존하는 세계, 세계화. 국제화, 미래를 생각하는 기업” 등등의-들을 하루에도 수차례 접하고 있다. 그들의 문구를 요약하면 고객을 위해 최선의 봉사를 다할 것과 그들이 고객으로부터 얻은 이익을 다

시 사회로 환원하는 일에 주력을 다할 것을 다짐하고 있다. 또한 몇몇 기업은 자체 복지 재단을 만들어 국민복지에 기여한다고 한다. 과연 그들은 얼마나 국민의 복지와 문화에 기여하고 있는가? 혹 그냥 대기업의 이미지 메이킹의 수단으로 존재하는 것은 아닌가?

쭉혀서 우리 나라의 미래인 아동들에게 특히 아동극을 위해서 조금이나마 투자하고 있는가를 살펴보아야 할 것이다. 필자가 조사한 바로는 아동극에 있어서는 전혀 지원이 부재한 상태이고 간혹 몇푼(이는 대학극의 스폰서 수준도 되지 않는 수준이다) 던져주는 식의 보조만이 있을 뿐이다. 대기업은 우리 국민을 상대로 큰 기업이다. 이제 사회환원이 필요한 시기이다. 물론 여러 가지 차원이 있겠으나 이제 우리의 미래의 기둥인 아동들에게 좀 더 신경쓸 때가 아닌가 생각한다.

이는 아동을 대상으로 기업활동을 하는 출판사, 제약회사, 장난감회사, 아동복지회사-기업들도 마찬가지이다. 그들은 더우기 아동을 대상으로 장사하는 사람들이다. 아동이 존재하지 않으면 그들 기업도 필요없는 공생공존의 관계가 아닌가? 이제 그들이 아동으로부터 벌인 수익을 조금은 아동들에게 돌려야만 할 것이다. 그 좋은 예로 영창약기와 계몽사가 아동극을 위해 지원을 하고 있다. 그러나 한 두 회사의 도움으로는 지금의 아동극의 현실은 너무나 춥고 배고프다. 그러므로 하나의 영세한 극단과 한 기업이 연결되어 지속적으로 후원하는 기업메세나의 활동을 통해 지금의 조악한 극단의 형태에서 벗어나 마음 놓고 아동을 위한 연극을 만들 수 있는 환경조건이 절실하다.

(2) 企業메세나의 活動의 一環으로서 兒童劇 支援²³⁾

앞에서 살핀바와 같이 아동극계는 지금의 조악한 아동극단의 형태에서 벗어나 마음 놓고 아동을 위한 연극을 만들 수 있는 환경조건이 절실함을 알 수 있다. 그러므로 이러한 측면에서 1993년 4월 18일 창립된 <한국기업메세

23) 이중환, '기업메세나운동의 방향과 기대'([문화예술]문예진흥원, 1994.6.)참조.

나협의회>에 대한 기대가 사실상 크다. 여기서 기업메세나가 무엇인가에 대해 잠시 언급한다면 '메세나'란 고대로마제국의 정치가로 문예보호운동에 헌신한 마에케나스의 이름에서 유래된 불어로 기업의 예술 문화 과학에 대한 지원을 말한다. 즉, 기업메세나란 문화예술 프로그램을 필요로 하는 기업과 문화예술단체를 연결해 주거나, 프로그램을 갖고 있는 예술단체를 기업에 소개해 주는 것이다. 이를 통해 예술단체는 재정적지원으로 그들의 공연을 더욱 풍요롭게 만들 수 있고, 기업은 단순히 예술을 돕는 것이 아니라 예술의 힘을 빌어 기업의 성장과 발전을 보다 확실히 한다는 것이다. 이 점에서 단순히 예술단체에게 지원만을 해주는 한국문화예술진흥원과 기업메세나가 근본적으로 다른 점이라 하겠다. 즉, 기업이 문화를 돕는것은 예술애호적 지원이 아니라 기업이익에도 도움이 되기 때문이고 메세나에 의해 기업 이미지가 창출되며 이것이 곧 기업지명도를 높여주는 것이라하겠다.

그 구체적인 실례를 아동극에서도 찾아볼 수 있다. 일본의 한 보험회사가 아동극단을 지원하고 좋은 아동극을 보여주었다고 한다. 10여년이 지나 그들이 성인이 되었는데 그 좋은 연극체험으로 인해 모두 그 회사의 보험을 들었다는 것이다. 그러므로 이것은 단순히 기업이 아동극단을 도운 것이 아니라 그들이 지원한 아동극을 통해 그들의 기업 이미지를 심었다는 결과로 볼 수 있다. 그러므로 기업 메세나의 활동의 일환으로서 영세한 아동극단에 대한 기업의 지원이 반드시 필요하다고 하겠다. 또한 올해로 메세나협의회가 1년을 맞이하고 있는데, 이에 대해 崔元碩 회장은 인터뷰를 통해 메세나 활동에 대한 방향을 "일반인들에게 잘알려진 인물들이나 예술분야보다는 그들진 속에서 묵묵히 예술에 정진하는 사람들이나 단체에게 지원하겠다"²⁴⁾고 밝히고 있어 이것은 참으로 고무적인 것이라고 할 수 있겠다. 그러므로 메세나의 활동으로서 각극단의 기업의 지원이 이루어져야 하겠다.

또한 국가는 이러한 작업을 하는 기업들에게 국가의 세금혜택 등 특별한 혜택을 주는 정책을 확립해야 할 것이다. 그리고 이러한 사업을 기업들에게

24) 최원석, 동아일보, 1995.4.9.

권장차원보다는 좀 더 정책화해서 의무화하도록 하여야 할 것이다. 이는 기업의 사회환원이라는 문제에 직접적으로 연결되는 문제라고 생각한다. 그러한 작업이 꾸준히 계속되었을때 우리 아동극은 현실과 같은 그렇게 조악하고도 저렴한 아동극의 수준에서 우선적으로 탈피할 수 있을 것이다.

Ⅲ. 結 論

본고는 이 연구논문 제목에서 나타난 바와 같이 러시아의 아동극과의 비교를 통해 우리 나라 아동극의 현실을 파악하고 더 나아가서는 침체되어 있는 아동극의 활성화를 위한 방안을 모색하고자 하였다.

먼저 제 1장에서는 아동극의 정의 및 그것의 효용성을 살펴보았다. 요컨대 아동극은 연극의 총체적 종류 중 대상면으로 분류된 한 연극 분야로 크게 아동관객을 위한 연극과 아동참여자를 위한 연극인 학예회로 나뉘어진다. (여기서 본고는 아동 참여자를위한 아동극은 연구대상에서 제외시켰다) 이러한 아동극을 한마디로 정의한다면 어린이에게 보여질 것을 전제로 어린이들의 교육적인 목적과 예술적 체험을 위한 여러 가지 수준의 극본을 포함한 연극활동이라고 할 수 있다. 또한 아동극은 아동의 정서적 흥미유발을 창출하며 교육적 효용이 매우 높다. 그러므로 아동극의 효용성을 한마디로 요약한다면 인간 성장에 중요한 구실을 한다는 점이다.

제 2장에서는 러시아와 우리나라의 아동극의 연극외적인 요소및 연극내적인 요소들을 살펴보았다.

먼저 연극외적인 요소-아동극에 대한 인식 및 관극행위, 국가의 문화부 및 교육부에서의 아동극에 대한 지원 그리고 국가의 재정적 지원에 대한 것-를 러시아와 우리 나라와 비교하여 살펴보았다.

그것을 정리하면 첫번째로 아동극에 대한 인식의 측면이다. 우리나라에서는 아동극은 성인극으로 가기위한 연습단계의 연극 짬으로 생각하고, 그것의 수준은 매우 유치하고 조잡한 것이라는 인식을 지니고 있다. 반면 러시아에

서는 최고의 좋은 공연은 아동들에게 보여줘야 한다는 기본적인 생각을 지니고 있으며, 특히, 미적 역사적 교육적인 측면에서 훌륭한 연극을 아동들이 향유해야 한다고 생각한다. 다시말해서 러시아에서 아동극에 대한 인식은 어른이 어린이와 함께 같이 가서 관람하여도 그 공연의 수준에 있어-이는 연기, 연출의 기법, 무대장치 등을 포함하는 일련의 모든 수준을 의미-성인극과 비교하여 전혀 손색이 없는 것이라고 생각하는 것이다. 그들이 단지 성인극과 다르게 인식하는 것은 '아동들에게 특히 잘 이해할 수 있도록 그들의 감각과 언어로 만들어 놓은 연극'이라는 점에서 다르게 인식하고 있을 뿐, 그 수준의 차이로 인식하는 것은 아니다. 그러므로 아동극이라고 해서 성인극의 아류 혹은 성인극으로 가기 위한 습작단계의 수준-그러므로 성인의 수준에서는 극히 유치한 수준의 연극-이라는 우리 나라 인식과는 판이하게 다르다는 것을 알 수 있다. 또한 우리 나라에서 국가나 사회가 아동극의 교육적 효용성에 대해 전혀 인식하지 못하고 있는 반면 러시아인들은 그것을 인식하여 연극과 교육을 거의 동일시한다. 그러므로 러시아에서는 극장은 어린이를 위한 것이고, 또한 교육의 장이라고 생각한다. 그러므로 이러한 인식을 바탕으로 러시아의 아동극은 문화적 측면만이 아닌 교육의 차원에서 의도적으로 활성화되고 있음을 알 수 있다.

두번째로 아동극의 관극행위의 형태-러시아의 관극형태에 있어서 부모와 어린이가 같이 매주 주말 혹은 시간나는 대로 극장에 가서 연극을 감상하고 감상한 내용에 대하여 서로 대화를 나누는 환경이라고 한다면, 이와는 달리 우리 나라의 경우 어린이 날이나 특별한 날에 연례 행사처럼 가거나 혹은 어린이만 들어가서 보고 나오는 식(표끈어주고 그동안 어머니의 자유시간을 갖으려는)의 불완전하고 불건전한 형태의 관극행위가 이루어지고 있다. 그러므로 당연히 관극행위가 생활이 되어버린 러시아 아동들과 연례 행사인 우리 아동들과의 극장 매너 혹은 문화적 수준이 차이나는 것은 당연한 일이라 하겠다.

세번째로 아동극에 대한 국가적 지원에 대한 비교이다. 앞에서 살펴보았

듯이 아동극을 인식하는 면에서나 그것을 만들고 제작하는데 있어서 혹은 관극형태에 있어서 러시아는 우리와 판이하게 다른 면들을 볼 수 있었다. 그러나 이러한 차이가 나는 것에 중요한 한 원인이 있는데 그것은 그들의 아동극 뒤에는 그들의 국가의 제도적 재정적 뒷받침이 있었기 때문이다. 즉, 교육부는 커리큘럼과 아동극을 연계하여 연극관람을 의무화했다. 또한 문화부도 아동전문극단 및 아동전용극장을 설립하여 좋은 아동극을 만드는데 주력하고 재정적 측면에서도 80%를 지원하고 있다. 그러므로 이들의 공연이 좋을 수 밖에 없었던 것이다. 이와는 달리 우리나라의 국가의 지원(교육부 지원 혹은 문화부 지원)은 거의 미비한 상태에 있으며, 전문극단 및 전용극장의 설립의 필요성조차 인식하지 못하고 있다. 그러므로 좋은 아동극연을 찾아보기가 힘든 것은 오히려 당연한 일이라 하겠다.

다음으로 연극내적인 요소의 비교를 하였다. 이에 앞서 <모스크바아동음악극장>의 아동극의 미학에 대해 살펴보았다. 이것을 위해서는 이 극장의 창립자인故나탈리아 샤츠여사의 아동극에 대한 기본적인 생각을 살펴봐야 할 것이다. 잠시 나탈리아 샤츠여사를 소개하면 고인이 되기전까지 이 극장의 극장장으로 재직하였으며, 그녀는 이후 소련내의 예술가들로는 최고의 칭호인 소련 인민가 칭호 및 레닌 훈장을 비롯하여 많은 훈장을 받았으며 미국의 NBC-TV까지도 그녀의 일대기를 다큐멘터리 필름으로 제작하여 미국에 방영한 바가 있을 정도로 세계적으로 존경받는 예술가이다.

이러한 <모스크바아동음악극장>의 창시자인 나탈리아는 아동극의 미학을 다음과 같이 주장했다. 아동극은 아이들에게 연극을 보여주기 위한 것이 아니라 연극을 함께 같이 만들어 가는 것처럼, 또한 같이 주인공과 같이 사는 것처럼 해야하며 연극의 중요한 요소를 '갑작스러움'-미리 예견치 못했던 놀라운 감탄할 만한 요소, '틀없음'-배우와 관객의 사이에서 상호 유기적인 관계 속에서의 연극을 의미, '자연스러움'-이는 배우나 연출가가 아동의 심리를 이미 파악하고 있는 데에서 오는 자연스러움,-이라고 주장했다. 또한 이러한 요소들을 포함한 연극을 만들기 위해서는 '어른이기 거부하는 영원한

아동, 지혜의 영원한 움직임, 뛰어난 예술적 감각과 끊이지 않는 상상의 날개를 펴는, 꺼지지 않는 불타는 심장을 지닌 사람들이 아동을 위해서 극을 만들고 극본을 쓰고 기획을 하여야만 할 것'이라고 그녀는 주장했다.

또한 레퍼토리에 있어서 나탈리아는 처음에는 '환상적'으로 아이들에게 극을 보여주었으나 너무나 동떨어진 세계만 보여준다고 생각하고 현실에 관한 문제들도 다루어야 한다고 주장한다. 그러므로 그들의 공연을 저학년에서는 환상적인 극을 그리고 고학년에서는 좀더 문학적, 시사성, 현실성 있는 즉 '동시대의 사회를 반영하는 객관적 리얼리티가 있는 사실주의 극'을 선보이고 있다.

이러한 전문적이고도 꾸준한 연구를 하면서 연극을 만들어 온 <모스크바 아동음악극장>의 아동극을 통해 우리나라의 대표적인 아동극이라고 할 수 있는 아동극들의 현황 및 그것의 문제점들을 항목별-연기 연출, 무대미술, 및 무대의상, 조명 및 소품, 동극작가의 현황, 아동전문극단의 실태, 아동전용극장의 실태-로 세분화하여 살펴보았다. 요컨대, 러시아의 아동극은 이러한 모든 면에서 전문화되고 조직화되어 예술성있는 감동적인 연극을 만들고 있는 반면, 우리 나라의 아동극은 비조직적, 비전문성, 주먹구구식의 운영으로 인해 몇몇 극단 및 작품을 제외하면 극히 수준 낮고 조악한 아동극만을 만들고 있는 실정이라고 하겠다.

끝으로 이러한 침체된 아동극의 활성화 방안을 제시하였는데 그것을 위해서는 먼저 아동극에 대한 필요성 및 효용성에 대한 인식의 전환이 필요하며 그것을 만드는 연극 관계자들의 각성 또한 요구된다. 그러나 이런 작업들과 함께 국가 및 기업의 아동극에 대한 적극적인 제도적 재정적 지원이 반드시 필요하다. 요컨대 국가는 우선적으로 아동전문극단과 아동전용극장을 설립하는데 지원을 아끼지 말아야하며 기업들은 사회 복지 차원의 환원 및 기업매세나 활동의 일환으로 지금의 영세한 아동극단을 지원하여야 할 것이다.

요컨대 러시아의 아동극과 우리 나라 아동극을 비교 고찰해 본 결과 우리 나라의 아동극은 인식에 있어서 그 자체의 歪曲 혹은 不在인 상태이고 그로

인해 우리 아동극은 침체될 수밖에 없었다. 이러한 상황에서 어릴적부터 좋은 연극을 보고 자라지 못한, 그리고 관극 경험이 없는 성인들은 다시 좋은 연극을 만드는 연극인 혹은 훌륭한 관객으로 되는 것은 불가능하다. 그러므로 연극계 전체는 악순환하고 있으며 허덕이고 있음은 주지의 사실이다. 한편 그것의 교육적 효용성을 인식하지 못한 국가는 거의 아동극에 대한 제도적 재정적 지원을 하지 않고 있고, 그러므로 영세한 극자단들의 공연은 더욱 조악해져만 가고 있다.

그러므로 이제는 우리는 아동극의 효용성을 인식하고 연극인은 물론 문화계 교육계 나아가서는 사회전체가 아동극에 관심을 가져야 할 것이다. 이러한 인식과 함께 정부는 국립아동전문극단 및 아동전용극장을 만들고, 교육부 측면 혹은 문화부측면에서 제도적인 지원을 마련하는 한편, 기업들은 적극적으로 영세한 아동극단들을 재정적으로 지원하여 지금의 침체된 아동극을 활성화하는데 주력해야 할 것이다.

지난 우리는 물질적 성장만을 위해 앞만 보고 달려왔다. 그 결과 어린이가 본드를 마시고 불량만화에 찌들면서 자라나고 있으며 그렇게 자라난 성인들이 만든 지금의 세상은 추악하기 그지없다. 이제는 현재의 병들어 있는 우리의 모습을 인지하고 앞으로의 우리의 미래의 모습을 생각해야만 할 것이다. 정의롭고 아름다운 사랑이 공존하는 세계를 만들기 위해서라도 아동극의 활성화는 그것의 실마리로서의 중요한 국가적 사업이 되어야 할 것이다.

참 고 문 헌

1. 참고문헌 및 자료

- 유민영....[국내 대형 복합 문화예술공간의 효율적 운영방안에 관한연구],
문예진흥원문화발전연구소 1993.
- 김영균.....[극작가 주평연구] 경희대 교육대학원 석사학위논문 1990.
- 최영애.....[아동청소년을위한 연극인의 교육현황, 외국의예], 공연예술정보
제5호 공연예술협의회발간, 1994.7.
- 윤조병.....[아동청소년 연극인의 현황] 공연예술정보 제5호 공연예술협의회
발간, 1994.7.
- 박동우.....[문예예술회관운영에 관한연구], 한국연극, 1993.11
- 곽영석.....[동극의 흐름과연구과제], 아동문학 40년. 동극의뿌리
- 박원돈.....[동극오늘의 현실], 한국아동문학 1985. 제11집
- 이중환.....[기업메세나운동의 방향과 기대], 문화예술, 문예진흥원, 1994.6.
- 최원석.....동아일보, 1995.4.9.
- 문예진흥원자료집[문예연감백서] 1993.
- В.Викторов..... natalia saц и детский музыкальный театромсква 1993

2. 인터뷰에 응한 아동극 관계자들의 명단

(가나다순이며 존칭은 생략)

아동극작가	곽영석
문예진흥원	김광진
목동청소년회관	남미숙, 배영호
무대미술가	박동우

예술의 전당	박민정
아동극작가	이영준
단대국문과교수, 아동문학박사	이재철
바탕골소극장	
극단 연우무대	
ASSTEJI한국본부	선미수
공연예술위원회	
모스크바아동음악극장 극장장	Виктор Петрович Проволев
나탈리아 사츠의 딸, 부극장장	Роксана Николаева Сац
모스크바아동음악극장 총지휘자	Виктор Борисовиг Рябов
모스크비 아카데미 청소년 극장 극장장	Владимир Фёдорович Жорж
모스크바연극대학(셰프킨)연극학부과정, 배우	여무영
전 알마타 조선극장관계자	이정희