



문화적 주체로서의 1980년대 ‘주부관객’*

– 후원·비평·창작의 실천을 중심으로

유연주**

〈차례〉

1. 주부관객 출현 서사의 재검토: 〈위기의 여자〉를 넘어서
2. ‘가정주부화’의 조건과 주부관객 형성의 사회적 배경
3. 주부관객의 분화: 후원·비평·창작의 실천
4. 주부관객의 비가시화와 연극 담론의 젠더화
5. 주부관객과 여성 관객의 계보: 관객에서 행위자로

국문 초록

본 논문은 1980년대 ‘주부관객’의 형성 과정과 문화적 실천을 고찰함으로써 여성 관객사의 계보를 재구성하고, 1980년대 한국 연극사를 관객의 문화적 실천이라는 관점에서 재검토한다. 기존 논의는 1986년 〈위기의 여자〉 공연을 계기로 주부관객이 출현했다고 보아 왔으나, 당대 기사, 비평, 공연 자료를 통해 확인한 결과 주부관객은 1970년대 후반부터 점진적으로 형성되고 있었다. 주부관객의 등장은 1970년대 고등교육을 통해 축적된 여성들의 문화적 역량이 결혼·출산·육아를 거치며 ‘가정주부화’ 과정에서 비가시화되었다가 1980년대 연극장을 매개로 가시화되는 흐름과 맞물려 있다. 주부관객은 단순한 수용자가 아니라 후원자, 비평가, 창작자로 분화하여 연극장의 물적·담론적 기반을 형성한 문화적 주체다. 관객모임 ‘추임새’, 박정자 팬클럽 ‘꽃봉지회’, 주부극단 ‘동우리’ 등은 사적 소비로 간주되던 주부들의 관극 실천이 연극장을 매개로 한 관계망 속에서 발화, 후원, 창작의 실천으로 확장되었음을 보여준다. 이를 통해 1980년대 한국 연극사에서 주부관객의 문화적 실천은 당대 연극 생태계 형성의 중요한 동력이었음을 확인할 수 있다.

주제어: 가정주부화, 문화적 주체, 여성 관객, 주부관객, 1980년대 한국 연극

* 논문의 발전 방향을 제시해주신 심사위원과 2018년 2월 25일 ‘연극뮤지컬 관객 #위드 유 집회’에 몸과 마음으로 참여한 모든 관객에게 감사드립니다.

** 서울대학교 박사과정 수료

1. 주부관객 출현 서사의 재검토: <위기의 여자>를 넘어서

1970년대 한국 연극의 대다수를 차지하는 관객층은 여대생이었다. 한국 연극 연구자 서연호에 따르면 1980년대 전반기까지 연극의 “고정관객 1만 명, 그중 7, 80퍼센트를 여대생이 차지”하고 있었다.¹⁾ 평론가 김방옥은 여대생 관객의 수명이 “불과 3~4년 동안”이며 졸업 후에는 연극을 외면한다고 진단했다.²⁾ 이 진단은 1980년대까지 연극계의 통념으로 자리 잡았다. 1982년 연출가 김우옥 역시 “우리나라 관객의 또하나의 특징은 대개가 대학생, 그것도 여대생으로 이루어져 있다는 점”³⁾이라고 재확인했고, 1989년 에도 “우리나라의 연극관람층이 여대생이라는 것은 주지의 사실”⁴⁾이라는 인식은 여전했다. 그러나 이 통념은 한 가지 질문을 남긴다. “1970년대 학내 연극을 즐기고 학교 밖에서 연극관객으로 성장했던 여대생들은 모두 어디로 갔을까.”⁵⁾ 연극에 대한 취향과 경험을 축적한 이 여성들이 졸업과 함께 문화적 존재이기를 멈추었다고 볼 수 있는가.

본고는 이 질문에 대해 그들이 사라진 것이 아니라 결혼출산·육아라는 생애주기적 공백을 거친 후 1980년대의 ‘가정주부’라는 젠더 정체성을 입

-
- 1) 서연호, 「극단활동」, 『문제연감-1978년도판』, 한국문화예술진흥원, 1979, 321면. 여기에서 ‘고정관객’이라는 표현은 당대 연극계에서 통용된 것이나 여대생 관객층 내부에서도 지속적인 세계교체가 이루어지고 있었다는 점에서 엄밀한 의미의 ‘고정’관객이라 보기 어렵다.
 - 2) 김방옥, 「진짜 연극관객론」, 『마당』, 1982.01; 김방옥, 『〈약장수〉, 〈신의 아그네스〉 그리고 마당극』, 문음사, 1989, 357면.
 - 3) 김우옥, 「가족관객」, 『조선일보』, 1982.06.18.
 - 4) 「푸집한 잔치상에 손님이 없다」, 『매일경제』, 1989.03.20.
 - 5) 이는 김태희의 1970년대 ‘여대생 관객’ 연구 결론에서 제기된 질문이자, 이 연구의 계기가 되었던 질문이다. 김태희는 여대생이 1970년대 연극의 주체적 관객층으로 성장하는 과정을 분석한 바 있다. 이 연구에 따르면 해방 후 고등교육이 확대되며 여성들에게 대학 진학 기회가 늘었지만 전공 선택에 제약이 있어서 이들은 대체로 어문계열과 예능계열 전공을 선택한다. 이들은 전공 학습 과정에서 자연스럽게 연극을 접하고 연극의 주체적인 관객으로 성장한다. 김태희, 「1970년대 여성 대학생의 연극 경험과 ‘여대생 관객’의 형성」, 『공연문화연구』 48, 한국공연문화학회, 2024.02. 참조.

고 극장으로 '재출현했음을 논증하고자 한다. 즉, 1980년대 주부관객의 형성은 대학 시절 문화적 자본을 축적한 주체들이 가정주부화라는 비가시화의 과정을 거친 후 극장 공간으로 재출현한 결과이며, 본 논문은 이 생애주기적 연속성을 논증의 핵심으로 삼는다. 한국 연극 연구자이자 비평가인 김태희는 1970년대 '여대생 관객' 연구를 "여대생 관객은 사라진 것이 아니라 실은 아주 오래도록 문화예술의 주체로, 혹은 주부관객의 모습으로 한국 연극의 든든한 저변으로 존재했다고 봐야 할 것이다."라고 마무리 짓는다.⁶⁾ 그의 예측은 정확했으며 본고는 그 예측에 대한 논증을 함으로써 주부관객의 존재를 가시화하고 그들의 다양한 존재 방식을 분석하고자 한다.

마리아 미즈(Maria Mies)가 1986년 개념화한 '가정주부화(housewifization)'는 이 과정을 이해하는 데 유용한 틀을 제공한다. 마리아 미즈에 따르면 가정주부화란 "여성을 가정주부로 규정"함으로써 그들의 노동을 경제적 가치 바깥으로 밀어내는 과정이다. 이 과정에서 "여성이 하는 무급 노동은 보이지 않는 것"이 되고, "국민총생산에도 기록되지 않으며, 자연스러운 것, 즉 '공짜로 여겨'지게 된다."⁷⁾ 마리아 미즈는 이를 자본의 비용 외부화 전략으로 읽는다. 여성 노동을 가정주부화함으로써 자본가는 마땅히 감당해야 할 재생산 비용을 여성에게 전가하고 그 결과 여성 노동은 "공기나 물처럼 공짜로 이용할 수 있는 자연자원처럼 여겨지게" 된다.⁸⁾ 중요한 것은 이 과정이 경제적 노동만을 대상으로 하지 않는다는 점이다. 본고는 미즈의 논의를 경제적 노동의 비가시화에 한정하지 않고 여성의 문화적 역량과 취향이 '주부'라는 정체성 안에서 부차적이고 사적인 것으로 처리

6) 위의 글, 405면.

7) 마리아 미즈, 최재인 옮김, 『가부장제와 자본주의』, 갈무리, 2014. [전자책]

8) 미즈의 논의에서 가정주부화는 무급 가사노동의 비가시화에 한정되지 않는다. 여성을 일차적으로 가정주부로 규정하는 이데올로기는 임금노동을 수행하는 여성에게도 작동하여, 이들이 온전한 노동자 정체성을 획득하거나 사회적으로 노동자로 인정받는 것을 어렵게 만든다. 위의 책 참조.

되는 과정까지 확장해 읽고자 한다. 이는 가정주부화가 노동의 경제적 가치뿐만 아니라 여성의 문화적 행위 능력까지 비가시화하는 이데올로기적 장치로 작동한다는 점에 주목하는 것이다.

1980년대 한국 사회에서 대학을 졸업한 여성들이 결혼과 동시에 가정주부로 재규정되는 과정은 바로 이러한 가정주부화의 한국적 양상이었다. 1980~90년대 급격한 정치·경제의 변화와 이로 인한 생활환경의 변화는 가정주부화를 촉진했다. 특히 서울에서는 영동 지구가 강남으로 바뀌어 가는 과정에서 대규모 아파트 단지 형성과 입주⁹⁾ 좌식에서 입식으로의 생활 변화, 부업 개량, 식모의 소멸과 핵가족 중심의 가정주부 1인 살림 체제로의 전환 등이 빠르게 진행되었다. 이 과정에서 주부들은 가전제품의 주요 소비자로 호명이 되는 동시에, 가정 내 서비스의 질적 향상과 감정 노동의 수행을 요구받는 존재로 재배치되었다.¹⁰⁾ 이들은 대학 시절 축적한 문화적 자본과 취향을 잃지 않았지만 ‘주부’라는 정체성 안에서 비가시화되었다.

1980년대 중반, 연극계는 이 비가시적 존재의 출현을 목격하게 된다. 특히 1986년 <위기의 여자>는 “중년 여성의 자아를 일깨우는 연극”¹¹⁾으로 소개되며 주부관객의 존재를 일종의 문화 현상으로 부상시켰고 이때부터 주부들의 관극 행위가 주목받게 된다. 기존 연구는 1986년 <위기의 여자>가 이들을 극장으로 끌어낸 것으로 평가한다. 심정순은 <위기의 여자>가 성공한 1986년을 한국 페미니즘 연극의 원년으로 규정하여 그 이전의 다양한 실천들을 지었다.¹²⁾ 이 규정은 이후 연구와 비평에서 충분한

9) 이 과정에서 강남 지역의 랜드스케이프(landscape)의 변화에 대해서는 황의진, 「한강 이남, 영동지구에서 강남이 되기까지」, 정현목 역음, 『도시는 어떻게 서사가 되는가』, 한국학중앙연구원출판부, 2026, 146-147면 참조.

10) 김춘수, 「반비간에서 주방으로」, 국사평찬위원회 편저, 『20세기 여성, 전통과 근대의 교차로에 서다』, 두산동아, 2007, 192-249면 참조. 이러한 변화는 이 당시 여성 잡지나 교양 잡지, 광고 등을 통해서도 확인할 수 있다.

11) 허엽, 「『여성 연극 메가』 산울림, 명무대시리즈 마련」, 『동아일보』, 1991.01.19.

12) 심정순, 「여성연극의 함정-극단산울림 <위기의 여자>」, 『한국 연극』 11(5), 한국연극

재검토 없이 반복적으로 참조되었다.¹³⁾ 본 연구는 주부관객이 1986년을 계기로 돌출한 존재가 아니라 1970년대 후반부터 점진적으로 형성된 존재임을 당대의 기사와 비평을 통해 논증한다. <위기의 여자>는 이미 존재했던 이들의 욕망이 특정 작품과 조우하며 비로소 비평 담론 안에서 인식 가능해진 계기였을 뿐이다.

최근 김청강은 1980~90년대 기획된 '여성 영화'의 소비 양상을 분석하며 당대 여성 관람객이 상업적으로 기획된 문화상품을 수동적으로 소비한 것이 아니라 결혼, 성, 소비, 일상의 문제를 자신의 삶과 연결해 성찰하는 관람성을 형성했다고 보았다.¹⁴⁾ 이 논의는 1980~90년대 여성 관객/관람객을 단순한 소비 주체로 환원하지 않고 문화상품을 매개로 자신의 삶과 사회를 해석하는 성찰적 주체로 파악한다는 점에서 본 연구와 문제 의식을 공유한다. 김청강의 논의가 영화산업과 기획 영화의 소비를 중심으로 한다면 본 연구는 연극장의 집합적 관람, 공연 후 발화, 관객 모임, 후원회, 주부극단 등으로 확장된 수행적 실천을 통해 주부관객이 어떻게 연극 생태계의 물적·담론적 기반을 형성했는지를 밝히고자 한다. 나아가 이들의 문화적 실천이 후원·비평·창작이라는 다층적 형태로 분화되는 과정을 추적함으로써 주부관객을 1980년대 한국 연극 생태계의 능동적 주체로 재위치 짓고자 한다.

협회, 1986.05, 51면; 「소외된 '절반'의 인간화를 향한 몸부림」, 『페미니즘과 한국연극』, 삼신각, 1999, 28면; 「한국 여성연극에 나타난 젠더역할의 변화지향적 비전」, 『지역학논집』 7, 숙명여자대학교 지역학연구소, 2003.12, 8면 참조.

- 13) 명인서, 「90년대 여성연극의 지평 읽기」, 석탑희곡 연구회 편, 『디오니소스』 창간호, 동인, 1997.11, 40면; 백현미, 「여성연극의 그늘」, 『문화예술』, 한국문화예술위원회, 2003.06, 53면; 최영주, 「한국의 페미니즘 연극, 그 현황과 과제」, 『인문언어』 6, 국제언어인문학회, 2004.06, 359면 참조.
- 14) 김청강, 「새로운 감각의 시대와 여성 관람객」, 『사회와 역사』 148, 한국사회사학회, 2025.09, 47-93면 참조.

2. '가정주부화'의 조건과 주부관객 형성의 사회적 배경

관객 구성의 변화는 1978년 무렵부터 감지되었다. 변화의 배경에는 1970년대 이후 여성 교육 수준의 상승¹⁵⁾과 산아 제한 정책에 따른 출산 자녀 수의 감소, 핵가족화에 따른 생활시간 구조의 변화 등이 자리한다.¹⁶⁾ 연출가인 김정옥은 1978년 연극계를 회고하면서 “5천명 내외로 생각되는 서울의 연극관객이 5만명정도로 10배 늘어났으며 그 관객층도 여대생 일색에서 직장인, 가정주부, 중년층으로 확산되고 있다.”¹⁷⁾라고 진단했다. 이것은 주부가 연극관객으로 호명된 이른 시기의 기록 중 하나다.

같은 해 서연호 역시 관객 동향을 상세하게 분석하면서 관객층의 “계층과 연령의 다층화”를 지적하며 네 가지 특징을 열거했다. 첫째로 “특히 젊은 직장인들의 부부 동반이 많이 늘어가고 있음은 고무적인 현상”이라고 기록했고, 둘째로 실험극·고전극·오락극·창작극·아동극·뮤지컬 등 다양한 장르에 관객이 분포하는 “취향의 다양화”를, 셋째로 극단의 제작 능력까지 감안하여 작품을 선택하는 “취미교양화”를 지적했다. 서연호가 네 번째로 지적한 것은 “관객의 대중화 현상”이다. 그는 이를 “관객 자신의

15) 김태희, 앞의 글, 383-384면 참조. 통계자료를 분석한 김재인의 연구에 따르면 1970~80년대 사이 여성의 중·고등학교 취학률은 급격히 증가했지만 여성 취업률은 이에 상응하는 의미 있는 변화를 보이지 않았다. 이는 교육 수준이 높아진 여성들 가운데 상당수가 노동시장으로 진입하기보다 결혼 이후 가정주부로 편입되었을 가능성을 시사한다. 또한 당시 여성 교육은 여성의 미래를 ‘주부’라는 틀 안에 규정하고 전통적 부덕과 고정적 성 역할을 내면화하도록 하는 방향으로 이루어졌다는 점에서 여성의 교육 기회 확대가 곧바로 공적 진출의 확대로 이어지지는 않았음을 보여준다. 김재인, 「여성의 교육과 여성의 지위변화」, 『여성연구』 13(3), 한국여성정책연구원, 1995, 13·26면; 김재인·양애경·허현란·유현옥, 『한국 여성교육의 변천과정 연구』, 한국여성개발원, 2001 참조.

16) 출산을 감소가 곧바로 개별 주부의 돌봄 부담 감소를 의미하는 것은 아니므로 본고는 이를 주부의 일상 시간 구조가 재편되는 하나의 조건으로 이해한다. 남애리, 「출산, 역제에서 장려까지 국가 경제와 맞물린 가족계획」, 국가기록원 참조.

https://theme.archives.go.kr/next/koreaOfRecord/family.do?utm_ 검색일: 2026.05.10.

17) 김정옥, 「78 유감 (2) 가능성 보여준 다양화」, 『조선일보』, 1978.12.13.

주관적인 판단, 주체적인 필요에서가 아니라 각종 매스컴이나 광고, 혹은 주위사람들의 분위기에 따라 일시적으로 극장에 모여드는 관객"이라고 정의하면서 "이러한 현상은 타자지향적 사회의 한 산물"이라고 평가했다.¹⁸⁾ 이 '대중화된 관객'에 대한 다소 부정적 함의의 규정은 이후 주부관객에 대한 담론적 조건을 예비한다. 서연호가 주목한 '부부 동반 관객'은 사실상 주부의 관극을 전제하는 것이었으나 그는 이들을 주부로 명명하지 않았다. 혼자서는 외출이 어렵거나 꺼려지는 주부들이 배우자와 함께 극장을 찾는 행위는 관극이 아직 일상적 행위가 아니라 일종의 이벤트나 행사로 기능하고 있었음을 시사한다. 그럼에도 중요한 것은 1978년이라는 시점에 이미 연극관객의 구성이 '여대생 일색'에서 벗어나기 시작했으며 그 변화의 한 축에 주부가 있었다는 사실이다.

1978년 관객 변화를 더 넓은 맥락에서 이해하기 위해서는 같은 해 열린 제1회 여성문화제에 주목할 필요가 있다.¹⁹⁾ 여성사회연구회 주최로 열린 이 행사에서는 중산층 부부생활의 허상을 드러낸 잉그마르 베르히만의 <결혼의 장면들>을 각색한 연극 <결혼의 여섯개의 장면>이 무대에 올랐다.²⁰⁾ 여성문화제는 여성운동과 연극이 교차하는 지점을 보여주는 동시에 연극이 여성들의 자기인식과 공론 형성의 매체로 기능할 수 있음을 예시한 사건이었다. 이 시기 형성된 여성 문화 활동의 네트워크와 경험은 이후 1980년대 주부들의 문화 참여에 하나의 전사(前史)를 제공한다.²¹⁾

1980년대에 접어들면서 관객 구성의 변화는 공간적 차원에서 가시화되

18) 서연호, 앞의 글, 320-321면.

19) 「제1회 여성문화제」, 『동아일보』, 1978.12.12. 당시 보도와 다르게 2007년에는 <문맹들>이라는 제목으로 각색했다고 나와 있다. 이은경, 「『여성사회연구회』는, 『여성신문』, 2007.11.02.

20) 번역은 장필화, 연출은 최형인, 기획은 이계경이 맡았으며, 여성 정체성과 운동성을 담은 '여성 새노래 모음'도 발표되었다. 이은경, 위의 글.

21) 당시 기사는 제1회 여성문화제를 긍정적으로 평가하면서 "여성의 문화수요가 폭발적으로 늘어나고 문화예술의 창조와 생산에 참여하는 여성들의 숫자가 늘어남에 따라 본격 여성문화가 또 하나의 새로운 문화형태로 정착되어 가고 있다."라고 진단했다. 「여성과 문화-제1회 여성문화제에 붙여서」, 『경향신문』, 1978.12.14.

기 시작했다. 그 핵심에는 강남이라는 새로운 도시 공간의 생성이 있었다. 1970년대 중후반은 강남에 대규모 아파트 단지가 형성된 시기였다.²²⁾ 그러나 부동산 투기와 아파트 건설에 집중된 강남 개발은 문화 인프라를 전혀 수반하지 않았다.²³⁾ 1981년 기사에 따르면 “부동산투기붐으로 그동안 비정상적인 발전을 해온 강남지역은 문화시설이 빈약하고 특히 연극 무용 영화 등 공연예술을 위한 극장은 한군데도 없”어 “문화공백시대”로 불리고 있었다. “건설업자들은 이 일대에 아파트를 지어 치부를 하면서도 문화시설에 대한 투자를 거의 하지 않”²⁴⁾았다는 지적은 강남의 중산층 주부들이 처한 문화적 소외의 구조적 원인을 드러낸다. 문화생활을 위해서는 ‘마음을 먹고’ 한강을 건너 외출해야 했지만 이마저도 가사와 돌봄에 묶인 주부들에게는 쉽지 않은 일이었다. 결혼 전 즐기던 연극, 영화와 같은 취미를 유지하기 어려운 상황에서 텔레비전 드라마가 그들의 일상에서 문화적 욕구를 대체하는 매체로 자리 잡은 것은 어쩌면 당연한 일이었는지 모른다.

이 공백을 채운 것이 1981년 3월 서울 강남 고속터미널 앞 뉴코아쇼핑센터(현 뉴코아아울렛) 5층에 개관한 ‘뉴코아예술극장’이었다. 객석 185석 규모의 이 소극장은 강남지역 최초의 연극 전용 극장이었다. 극장을 마련한 한신공영 측은 “아파트건설로 돈을 번 기업이 주민들에게 문화적 혜택을 되돌려준다는 점에서 극장을 세우기로 결정했다”고 밝혔고, “연극을 좋아하는 아파트주민이 언제든지 찾아와 볼 수 있게 하겠다”고 말했다.

22) 고층아파트와 대규모 아파트 단지는 군사화된 한국 사회와 무관하지 않은 풍경이다. 박정희는 “고층 아파트를 통해 현대적인 집단 생활양식을 구현해 삶의 효율성을 극대화”길 원했고, 실제로 강남 일대의 아파트 단지는 외국인들에게 대규모 군사기지로 오인되기도 했다. 이처럼 군사주의는 사람들의 생활 속에 의식할 수 없이 스며들어 있었고, 그런 생활 환경에서 특히 여성들은 소외되고 배제되는 경험을 하게 된다. 황병주, 『박정희 이데올로기-박정희와 그 시대를 다시 읽다』, 돌베개, 2026, 282-283면 참조.

23) 1980년대 초 강남의 모습은 황의진, 앞의 글, 144-145면 참조.

24) 홍찬식, 「서울 강남아파트단지 연극전용극장 공개관」, 『동아일보』, 1981.01.27.

작품 선정에서도 “실험적이거나 난해한 연극보다는 생활과 밀접하고 남녀노소 온 가족이 함께 보며 즐길 수 있는 작품”을 중점적으로 올리겠다고 선언했다.²⁵⁾

개관기념공연을 맡은 것은 극단 ‘동인극장’이었다. 극단 동인극장은 1980년 6월에 창립된 극단으로 TV 방송국에서 활약하는 텔런트들로 구성된 점에서 다른 극단들과 성격을 달리했다. 김윤미, 전영수, 이정웅, 김병욱, 정한용 등 TV에서 “얼굴이 일반에게 널리 알려져 있”는 배우들이 주축이 되었고 극작가 전옥주가 극단 대표를 맡았다.²⁶⁾ 전옥주는 개관공연 <노부부의 선글라스>에 대해 “아파트단지에 처음 생기는 극장이고 그 극장의 첫 연극을 맡아 의욕이 넘친다”면서 “가정주부들에게 폭넓은 감명을 주기 위해 작품을 여러차례 다듬고 있다”고 말했다.²⁷⁾ 여기서 주목할 것은 ‘남녀노소 온 가족’이라는 표면적 수사와 실질적 타깃 사이의 간극이다. 극장과 극단이 내세운 ‘가족’이라는 단위는 실제로 주부를 경유해서 작동하는 것이었다. 배우자나 자녀의 관객을 선택하고 기획하는 주체는 사실상 주부였기 때문이다.

이 점은 같은 해 12월 극단 ‘사조가 뉴코아예술극장에서 <가을 소나타>를 공연하면서 더욱 분명해졌다.²⁸⁾ 극단 사조의 기획자 김혜련은 “우리나라의 연극인구는 몇년전보다도 더 젊어진 것 같아요 이번엔 아파트 단지 내의 가정주부들을 관객으로 맞을 생각이지요”라고 명시했다. 공연 시간은 “주부들이 한가한 오후 2시반과 7시반”으로 편성되었다. 이는 주부의 가사와 돌봄 사이의 ‘한가한’ 시간, 즉, 일상적 시간 구조에 맞춘 의식적인 기획이었다. TV에서 익숙한 배우, 해외에서 검증된 명작, 가족 간

25) 위의 글.

26) 홍찬식, 「82 도전 소극단순례 (14) 동인극장」, 『동아일보』, 1982.03.23.

27) 홍찬식, 「서울 강남아파트단지 연극전용극장 공개관」, 앞의 신문.

28) 신문에 보도된 <가을 소나타> 객석 사진은 주부로 보이는 여성 관객을 중심으로 성인 남성과 어린이가 함께 자리한 관객 구성을 보여준다. 「서울 강남서 첫 연극공연」, 『조선일보』, 1981.12.19.

의 갈등이라는 주제의 조합은 주부관객을 겨냥한 전략적 선택이었다.²⁹⁾

TV 텔런트의 연극 출연은 이 시기 주부관객과 연극을 잇는 중요한 매개였다. 김방옥은 <에쿠우스>를 평하면서 “확실히 연극은 일상적 경험의 재현에 머무는 예술은 아니다. 더구나 그러한 기능의 대부분을 텔레비전에게 양보할 수밖에 없는 지금 연극은 그 고유의 연극성, 혹은 극장주의(theatricality)-오직 연극만이 제공할 수 있는 경험 방식-에 보다 기댈 수밖에 없다.”라고 분석했다.³⁰⁾ 이 분석은 역설적으로 TV 텔런트 출연이 관객 동원에 미친 효과를 설명해준다. 텔레비전이 일상적 경험 재현의 기능을 담당하는 매체라면 TV 텔런트의 극장 출연은 주부들에게 텔레비전의 친숙함을 통해 연극의 낯선 ‘극장주의’로 진입하는 통로를 제공했다. 1980년 컬러 TV 시대의 개막과 함께 텔레비전 드라마가 주부들의 일상에서 차지하는 비중은 더욱 커졌다. 극단 동인극장과 사조 모두 TV 텔런트 중심 극단이라는 공통점을 지녔다는 것은 우연이 아니다.³¹⁾

1982년 9월 기사에는 “문화의 불모지’ 서울강남 아파트촌에 주부들의 연극관람붐이 조용히 일고 있다.”라며 뉴코아예술극장의 풍경을 생생하게 묘사했다. 이 기사는 주부관객의 존재를 상세하게 보도한 초기 기록 중 하나다.

장바구니를 든 채 입장한 새댁에서부터 개구쟁이 어린이와 함께 줄을

29) 극단 사조의 첫 공연은 <라인강의 감시>(이해랑 연출)였고 1981.05.14.~05.20, 07.03~07.07 두 차례 문예회관 대극장에서 공연을 올린다. 그 후 <가을소나타>(김효경 연출)에서 <아들의 연인>(이기하 연출), <어두워질 때까지>(김효경 연출), <다이얼M을 돌려라>(박계배 연출)까지 1981~1982년의 공연은 뉴코아예술극장에서 올린다.

30) 김방옥, 「변태성욕의 공허한 에너지-〈에쿠우스〉」, 『마당』, 1982.05: 『약장수』, 〈신의 아그네스〉 그리고 마당극, 문음사, 1989, 132-133면 참조.

31) 이보다 더 이른 시기에는 1967년 영화배우 최은희가 설립한 극단 ‘배우극장’이 있지만 이때와 1980년대의 TV 방송의 위상이 다르기 때문에 같은 기준으로 분석할 수 없다. 「배우극장’ 만들어 무대로 돌아온 최은희 양」, 『경향신문』, 1967.11.11.: 「극단 주인이 된 최은희」, 『조선일보』, 1967.11.12.: 「『오셀로』 공연 ‘배우극장’ 창립」, 『경향신문』, 1967.12.27. 참조.

선 아주머니에 이르기까지 관객은 거의 주부들로 메워진다. 바로 아래층의 백화점과는 전혀 다른 분위기도 이채롭다. 젊은이와 학생관객들로 떠들썩했던 종래의 관객분위기는 이곳에선 찾기가 어렵다. 오히려 연극 한 편을 통해 한 권의 명작을 읽을 수 있다는 주부다운 진지함이 이곳의 분위기다.³²⁾

극장장 김종호는 “단 하나의 문화공간조차 없었던 아파트촌에 주부들에게만이라도 여가선용의 기회를 제공해줄 수 있다는 점에서 이곳의 연극붐은 매우 고무적인 현상”이라면서, “연극을 거의 접해보지 못했던 아파트주민들에게 연극의 재미를 심어주고, 이를 통해 관객의 저변확대를 가져올 수 있는 계기”가 되고 있다고 평가했다.³³⁾

극단 측은 “토요일 낮공연을 하오 3시에, 그리고 매일 저녁공연은 하오 7시 30분에” 편성했는데, “주부들이 연극을 감상한 후 시장을 볼 수 있게, 또는 가사를 마치고 남편이나 자녀들과 함께 연극을 볼 수 있게 하기 위한 배려”였다. 당시 상연 중인 극단 사조의 <어두워질 때까지>는 “182석의 객석”이 “주부관객과 부부관객들로 거의 매일 가득”찼으며, 관객은 “강남 반포에 밀집해 있는 한신, 한양, 현대, 우성, 설악, 주공, 경남 등 대단위 아파트단지에서 거주하는 주부들”이었다. 개관 이후 약 1년 반 동안의 주부관객 수는 줄잡아 3만여 명으로 추산되었으며, “인근 방배동 서초동 잠실 등지에서까지 주부관객이 찾아올 만큼 일반화”되어 가고 있었다.³⁴⁾

이 기사에서 특히 주목할 것은 주부들의 직접 발화다. 주부 남혜순³⁶⁾ 세, 한신아파트 7차)은 “일부러 시내로 나가 연극구경하기는 어렵고 쇼핑을 나왔다가 훌쩍 들러 연극 한 편을 감상할 수 있어 이제는 연극광이 됐을 정도”라고 말했다. 주부 송희숙(설악아파트)은 “한가한 낮시간을 보람

32) 정철수, 「주부들 사이에 번지는 연극붐」, 『경향신문』, 1982.09.17.

33) 위의 글.

34) 위의 글.

있게 보낼 수 있는 여가활용의 하나로 연극공연을 보게 됐다.”라며 “따분한 낮시간을 무료하게 보낼 게 아니라 연극을 통해 마음의 갈증을 풀 수 있는 지혜가 아쉽다.”라고 발언했다. 그리고 주부 김행자(30세, 설악아파트)는 시선을 자신의 개인적 경험을 넘어 구조적 문제로 확장했다. “아파트문화가 고작 화투치기나 아이스크림 또는 슈거문화로 불리는 현실이 안타깝다.”라며 “당국에서도 무조건 아파트만 지을 게 아니라 거주자들의 정서적 갈증을 해소시켜줄 문화공간을 마련하는 데 인색해서는 안 될 것”이라고 말했다.³⁵⁾

이 세 주부의 발언은 각각 다른 층위에서 주부관객의 주체성을 드러낸다. 남혜순의 “쇼핑을 나왔다가 훌쩍 들러 연극 한 편을 감상할 수 있”다는 발언은 쇼핑이라는 일상적 동선 안에 관극이 자연스럽게 편입되는 과정을 보여준다. 뉴코아쇼핑센터 5층에 위치한 뉴코아예술극장은 주부들의 경제 활동과 문화 활동을 물리적으로 연결함으로써, 관극을 특별한 ‘나들이’가 아니라 일상의 일부로 가능하게 했다. 송희숙의 “따분한 낮시간”과 “마음의 갈증”이라는 표현은 주부의 시간이 가사와 돌봄으로만 채워져야 한다는 규정에 균열을 내며 주부가 정서적·문화적 욕구의 주체임을 드러낸다. ‘아파트문화가 고작 화투치기나 슈거문화로 불리는 현실’에 대한 김행자의 비판은 자신들이 처한 문화적 빈곤을 도시 개발 정책과 문화 인프라의 문제로 인식하고 있음을 보여준다. 더 나아가 ‘당국’에 문화공간 마련을 요구하는 목소리는 주부관객이 문화적 권리를 요청하는 문화적 주체로 형성되고 있었음을 시사한다.

쇼핑이라는 사적·경제적 행위를 위해 찾은 공간 안에서 주부들은 동일한 작품을 함께 관람하고 공연 후 서로의 감상을 나누었다. 이 과정에서 뉴코아예술극장은 쇼핑 및 여가 공간에서 가정이라는 사적 영역에 분산되어 있던 주부들이 집합적 경험을 공유하는 장소가 되었다. 주부들의

35) 위의 글.

‘마음의 갈증과 ‘문화적 권리’에 대한 요구가 언어를 획득한 것도 바로 이 공간에서였다. 즉 뉴코아예술극장은 소비와 가사가 이루어지는 일상적 동선 위에 연극이라는 이질적 사건을 배치함으로써 사적인 것으로 간주되던 주부들의 욕망과 감상을 공유 가능한 문화적 경험으로 가시화했다. 쇼핑센터 5층이라는 물리적 좌표는 주부들에게 특별한 결단이 필요한 ‘외출이 아닌 일상의 연장선상에서 집합적 경험을 획득하고 자신의 문화적 권리를 확인하는 문화적 접점으로서 기능하게 된 것이다.

주부관객의 공간적 기반은 강남을 넘어 점차 확장된다. 홍대와 신촌 사이에 위치한 산울림소극장은 1980년대 오증자의 번역과 기획을 통해 중산층 여성의 일상적 경험을 무대화하는 레퍼토리를 체계적으로 구성하며 주부관객의 주요 거점으로 자리 잡았다. 오증자는 경제적으로 안정된 중산층이 늘어남에 따라 가정 안에 안주한 아내의 자각이 그 어느 때보다 강하게 의식되고 있다는 판단 아래 텍스트를 선택하고 번역했다.³⁶⁾ 이를 통해 산울림소극장은 주부들의 문화적 갈증을 해소할 뿐만 아니라 여성의 일상 경험을 해석하고 발화할 수 있는 연극적 언어를 제공하는 장소가 되었다.

신촌 일대에서 이루어진 마당극 공연 역시 주부관객을 의식하고 있었다. 극단 ‘연희광대패가 <밥>(김지하 원작) 공연장인 신촌신선소극장 위층에 정식 임시탁아소를 마련한 것은 민중운동 지향의 마당극 진영에서조차 주부관객의 존재를 실질적인 조건으로 받아들이고 있었음을 보여준다.³⁷⁾ 압구정동 현대백화점 극장 역시 백화점 내 극장이라는 물리적 조건을 활용하여 주부관객의 접근성을 높이는 공간으로 기능했다. 이처럼 강남과 강북을 아우르는 복수의 극장들이 주부관객을 매개로 새로운 연극 생태계를 형성해 나갔다.

1983년 이후에는 이들의 문화적 갈증이 보다 다양한 형태로 표출되기

36) 오증자, 「역자의 말」, 『〈위기의 여자〉 프로그램』, 극단 산울림, 1986.

37) 「연극공연장에 임시탁아소 등장」, 『동아일보』, 1985.06.13.

시작했다. 1983년 「주부관객을 모으자」라는 제하의 기사가 실렸다.³⁸⁾ 이 기사의 제목 자체가 주부가 이미 유의미한 관객층으로 인식되기 시작했음을 보여준다. 같은 해 한국문화예술진흥원 자료관이 주관한 문예강좌에는 “7백 명 모집에 1천 20명이 몰”렸는데 “그중 80%가 여성이고 특히 주부들이 문화예술을 이해하려는 열의가 매우 높”았다. 이 문예강좌는 “매주 1회씩 연극 음악 무용 미술 분야의 작품을 직접 감상하고 전문가들이 해설하는 형식”으로 감상을 넘어 예술에 대한 이해와 비평 능력을 기르는 프로그램이었다.³⁹⁾ 주부들의 참여가 여가 활용에서 문화적 역량의 축적으로 이어지고 있었음을 보여준다. 더 나아가 이러한 문예강좌 참여를 통해 주부들은 단순한 감상자의 위치에서 벗어나 작품을 분석하고 평가할 수 있는 비평적 안목을 갖추기 시작했다. 전문가의 해설과 다른 주부 수강생들과의 토론 과정에서 주부들은 자신의 감상과 해석이 개인적인 취향이면서 동시에 타당한 판단임을 확인할 수 있게 되었다.

문예강좌에 대한 주부들의 참여는 교양 축적 이상의 의미가 있다. 이러한 강좌들은 주부들이 개별적으로 분산되어 있던 문화적 관심을 집합적으로 조직하는 계기가 되었다. 같은 강좌를 수강하면서 주부들은 자신의 문화적 갈증이 개인적인 것이 아닌, 구조적으로 공유된 것임을 확인할 수 있었고 이는 이후 관객 모임이나 주부극단 결성의 사회적 토대가 되었다. 한국문화예술진흥원의 문예강좌에서 “7백 명 모집에 1천 20명이 몰”린 것은 주부들의 문화적 욕구가 기존의 제도적 공급을 초과하고 있었음을 보여주는 지표이기도 했다. 이 시기 주부들이 축적한 문화적 역량과 인적 네트워크는 이후 추임새, 꽃봉지회, 극단 동우리 등 보다 조직적인 활동으로 발전하는 기반이 된다.

1983년 하반기에 시작된 <신의 아그네스>의 장기공연은 강남이라는 지역적 조건을 넘어 주부관객의 존재를 서울 전역에서 가시화한 사건이

38) 「주부관객을 모으자」, 『동아일보』, 1983.06.25.

39) 정중헌, 「문화의 거리, 현장을 찾는다-동송동」, 『조선일보』, 1981.09.26.

었다.⁴⁰⁾ 윤석화가 뉴욕 브로드웨이에서 직접 관람한 후 번역·기획하고 윤호진이 연출한 이 공연은 회차가 쌓여가면서 관객층은 점차 확대되었고, 초기에는 여대생 관객이 다수였으나 점차 주부관객이 늘어갔다. ‘<신의 아그네스>를 보셨나요?’가 장안의 인사말이 될⁴¹⁾ 정도로 화제를 모은 이 공연은 해외에서 화제가 된 연극을 한국에서도 관람할 수 있다는 동시대성의 경험을 제공했다. 또한 세 여성 인물이 각기 다른 방식으로 진실, 신앙, 몸의 경험을 해석하고 충돌하는 구조를 통해 주부관객에게 여성의 삶과 내면을 무대 위에서 진지하게 사유할 수 있는 경험을 제공했다.⁴²⁾

특히 윤소정이 연기한 리빙스턴 박사는 전문적 권위를 지닌 여성 인물로 과학적 합리성과 전문적 권위를 여성성과 양립 불가능한 것으로 설정해 온 지배적 젠더 이분법과 정면으로 맞섰다. 1980년대 3S 정책 하의 영화들이 여성을 감정적이거나 성적인 존재로 반복 재현하던 것과 대조적으로 윤소정의 리빙스턴은 담배 연기 속에서 냉철한 이성으로 진실을 추적하는 지식인 주체였다. 이 작품은 주체적 여성 서사와 인물 형상화로 주부관객의 압도적인 호응을 이끌어냈으며, 이 공연을 계기로 여성 배우와 주부관객 사이의 동일시 관계가 새로운 방식으로 형성되기 시작했다.

<신의 아그네스>가 8개월 최장기 공연에 돌입하던 1984년 『여성백과』에서는 “예전 같으면 대학생들이 주로 찾던 극장에 <신의 아그네스>를 계기로 중년층 관객이 눈에 띄게 많아졌”⁴³⁾이라며 관객층의 변화를 읽어낸다. 같은 해 『스크린』 창간호는 “관객층의 범위도 그 이전의 젊은 층에 한

40) 1990년대 초 김미도는 주부관객의 증가를 1983년 <신의 아그네스>와 1986년 <위기의 여자>의 성공과 연결해 설명했다. 본고는 이 현상을 특정 흥행작의 결과로만 결과로만 보지 않고, 1970년대 후반부터 진행된 여성 관객층의 생애주기적 이동과 문화적 욕망의 재가시화라는 더 긴 흐름 속에서 파악하고자 한다. 김미도, 「최근 연극관객의 추이와 그 대책」, 『문화예술』, 한국문화예술위원회, 1990.11.

41) 정중헌, 앞의 글.

42) 존 필미어, 윤석화 옮김, 『신의 아그네스』, 청조사, 1986 참조.

43) 이정화, 「화제의 현장 : 최장기 공연에 돌입한 연극 「신의 아그네스」 : 벌써 8개월, 왜 「신의 아그네스」가 서울을 뒤흔드는가」, 『(KBS-TV) 여성백과』, 한국방송사업단, 1984, 195면.

정된 것만이 아닌, 보다 넓은 층을 확보하고 있다.”라고 지적하면서 동시에 “연극을 위해 존재하는 진정한 의미의 관객이 아니라, 일시적인 변수 역할에 지나지 않는 관객일지라도 연극을 보겠다고 할 때 그들을 진정한 관객으로 이끌어야 할 책임”을 공연에 부과했다.⁴⁴⁾ 여기서 ‘진정한 의미의 관객’과 ‘일시적 변수’라는 구분은 주부를 포함하여 새롭게 유입된 관객에 대한 연극계 내부의 양가적 태도를 드러낸다. 1984년 『조선일보』 기사에서는 공연 10개월 뒷이야기를 전하면서 “어린이를 데리고 온 관객도 많아 극장 사무실은 임시탁아소가 돼야 했습니다. 그만큼 연극을 처음 보는 사람이 많았다는 얘기죠.”⁴⁵⁾라는 증언을 실었다. 이 대목은 주부관객이 돌봄 책임을 벗어놓을 수 없는 조건에서 관극하고 있었다는 사실과 극장이 이 조건에 임시적으로나마 대응하고 있었다는 것을 동시에 보여준다.

<신의 아그네스>는 1986년 8월 3일 500회 공연을 달성하며 16만 6천여 명의 관람을 기록했다. 이 과정에서 낮 공연이 추가 편성되었는데 이는 주부관객의 존재가 공연 시스템 자체를 변화시키고 있었음을 보여준다. 낮 공연의 확산은 <신의 아그네스>에 국한되지 않았다. 1987년에 이르면 “낮엔 아동극 밤엔 성인극”이라는 이중 공연 체제가 바탕골소극장, 샘터 파랑새극장, 연우소극장 등에서 운영되기 시작했다.⁴⁶⁾ “백화점 내의 공연장들은 쇼핑하러 오는 어머니로부터 극장 겸 탁아소를 겸해 낮시간 공연만을 하기도” 했다. 1988년에는 극단 현대극장이 “잠재적 관객층인 주부관객 확보를 위해” 수요일 오후 2시 공연을 마련했는데, “현행 공연시간인 하오 4시(4시반), 7시(7시반)는 가정주부들이 관람하기에는 어려운 시간대”라는 이유에서였다.⁴⁷⁾ ‘주부관객을 잡아라’라는 이 기사의 캐치프레이즈는 주부가 연극계에서 전략적으로 추구해야 할 관객층으로 인식되고 있

44) 「좋은 무대는 관객이 있더라」, 『스크린』 창간호, 1984.03, 205면.

45) 「공연 10개월 <신의 아그네스> 뒷얘기」, 『조선일보』, 1984.05.31.

46) 김유경, 「극단, 소극장 2중공연 바람-낮엔 아동극 밤엔 성인극」, 『경향신문』, 1987.01.22.

47) 「주부위해 낮공연당겨」, 『경향신문』, 1988.04.14.

있음을 보여준다.

1985년에는 이 대응이 좀 더 체계적인 형태를 갖추었다. 극단 연희광대패가 <밥> 공연 당시 신촌신선소극장 위층에 정식 임시탁아소를 마련한 것이다. 극단 대표 임진택은 “극이 갖고 있는 성격 때문인지 아기를 안고 오는 주부가 더러 있어 이들 아기를 돌봐주다 임시탁아소를 생각하게 됐다”라며 “주부관객의 적극적 유치작전도 될 것 같다.”라고 밝혔고, “지난 주말에만도 엄마를 따라온 15명 정도의 어린이들을 돌보아주었는데 주부관객들의 반응이 무척 좋았다.”라며 임시탁아소 운영의 성과를 드러냈다.⁴⁸⁾ 공연장 내 탁아소의 등장은 주부관객의 존재를 제도적 차원에서 인정하는 것이자 돌봄 책임과 문화 활동 사이의 물리적 장벽을 해소하려는 시도였다. 마당극 공연장에서조차 탁아소가 등장했다는 것은 이 시기 주부관객의 확산이 특정 장르에 국한되지 않았음을 시사한다.

3. 주부관객의 분화: 후원·비평·창작의 실천

주부관객의 존재 방식은 관람 행위에 머물지 않았다. 이들은 후원자, 비평가, 창작자라는 구체적 형태로 자신들의 문화적 실천을 분화시켜 나갔다. 이는 가정과 돌봄의 영역에 묶인 것으로 간주되던 주부들의 문화적 욕망과 해석 능력이 관극, 발화, 집합, 후원, 비평, 창작의 실천을 통해 집합적·사회적 의미를 획득해 가는 과정이었다.

이 시기 주부관객의 내면적 경험을 생생하게 전하는 것은 1983년 주부 이운순의 기고다. 이 글에서 이운순은 이렇게 적었다. “결혼한 뒤 지금까지 몇번인지 남편과 그저그런 외출을 해봤을 뿐 여름에는 상치, 겨울에는 콩나물, 된장으로 피날 만큼 절약과 절제를 하다보니 두 사람의 입장료인

48) 「연극공연장에 임시탁아소 등장」, 『동아일보』, 1985.06.13.

3천원+3천원의 거금은 내게 참으로 큰 돈이 아닐 수 없다.” 그러면서도 관극의 “홍분은 충전된 전지처럼 몇날을 밝고 기분 좋은 주부노릇을 하기에 충분했다.”⁴⁹⁾라고 적었다. 이 기고에서 주목할 것은 여러 층위에 걸쳐 있다. 첫째, 관극의 비용이 가계 운영과 직접적으로 충돌하고 있다는 점이다. ‘반찬값에서 한푼두푼 모아 극장을 찾는 이 행위는 가정주부에게 부과된 경제적 의무와 문화적 욕망 사이의 긴장 속에서 의식적으로 선택 되는 것이었다.

둘째, 이운순은 자신을 “우리나라 영화와 연극을 사랑하는 주부”로 정의하면서, 관극에 대한 자신의 열망을 정당화하고 있다. “부식비에서 한푼 두푼 모아, 어느 날 영화와 연극을 보러가는 꿈을, 난 그들을 진심으로 사랑하므로”라는 마지막 문장은 단순한 감상이 아니라 하나의 선언이다. 이 선언 속에는 가정주부라는 역할에 과도하게 표준화된 주체가 그 경계 안에서 자신의 문화적 취향을 재주장하려는 움직임이 담겨 있다.

셋째, 그해 대한민국 연극제에서 본 창작극에 대해 “저정도의 고민이 우리 아파트 생활의 정신적 고민이란 말인가? 저런 건 텔레비전으로나 보면 알맞겠다.”라고 비평하고 있다는 점이다. 이 발언은 주부가 자기 생활 경험에 기반한 비평적 시각을 가진 관객임을 보여준다. “페미니스트 비평가와 관객은 문화를 그저 구매하는 것이 아니라, 문화가 생산하는 의미의 실타래를 하나하나 풀어헤친다.”⁵⁰⁾라는 페미니스트 연극학자 질 돌란(Jill Dolan)의 논의를 참고할 때 주부관객은 그저 연극을 ‘소비한 것이 아니라 해석’하고 자기 삶의 맥락에서 의미를 재구성함을 확인할 수 있다.

넷째, 그러면서도 자신의 위치에 대한 자의식을 드러낸다. “연극평론가도 더구나 작가도 아니므로 작품을 보는 눈이 지극히 대중적인 수준밖에 안된다.”⁵¹⁾ 이는 전문적 비평의 권위 앞에서 ‘평범한 소시민주부로서 자

49) 이운순, 「연극을 보고 반찬값에서 한푼두푼 모아 …」, 『경향신문』, 1983.09.20.

50) Jill Dolan, *The Feminist Spectator in Action*, New York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 3.

신을 낮추면서도 바로 그 위치에서 발화할 권리를 주장하는 이중적 전략이기도 하다. 이운순의 글은 주부관객이 지배 담론이 부여한 주부라는 위치를 거부하지 않으면서도 그 안에서 문화적 주체로서의 자격을 스스로 구성해 나가는 방식을 보여준다는 점에서 이 절이 추적하는 주부관객의 대항적 주체화 과정을 압축적으로 드러내는 사례라 할 수 있다.

특히 주목할 것은 이운순의 “홍분은 충전된 전지처럼 몇날을 밝고 기분 좋은 주부노릇을 하기에 충분했다.”⁵²⁾라는 표현과 2장에서 살펴본 송희숙의 “마음의 갈증”⁵³⁾이라는 발언이다. 이 감정들은 가정주부화에 의해 억압되고 표준화된 여성의 문화적 욕망이 관극이라는 행위를 통해 가시화되는 순간을 포착한다. 이운순에게 관극의 홍분은 ‘주부 노릇의 바깥으로 도피하는 감정이 아니라 오히려 그 역할을 지속하게 하는 에너지로 서술된다. 이는 주부의 감정과 문화적 욕망이 개인적 기분이나 사소한 취미로 환원될 수 없는 것이며 관극을 반복하고 공연을 해석하며 다른 관객들과 경험을 공유하게 만드는 문화적 동력으로 작용했음을 보여준다.

이처럼 주부관객은 비평과 담론의 영역에서뿐만 아니라 연극 생태계 전반에 걸쳐 다층적인 역할을 수행했는데, 이를 후원자·비평가·창작자라는 세 가지 차원에서 살펴볼 수 있다. 첫째, 주부관객은 후원자로서 연극의 물적 기반을 형성하는 데 참여했다. 1982년 정철수의 보도에 따르면 강남 뉴코아예술극장 개관 이후 주부관객은 “줄잡아 3만여명”에 이르렀으며, 이들은 인근 방배동, 서초동, 잠실 등지에서까지 찾아올 정도로 조직적인 관극 행위를 보여주었다. 이러한 후원 활동은 입장료 지출이라는 경제적 행위를 넘어서 주부들이 가게 운영의 주체에서 문화 생산의 물적 조건을 형성하는 주체로 전환되었음을 의미한다.

이 시기 주부관객의 후원 활동에서 여배우와의 관계는 핵심적이었다.

51) 위의 글.

52) 이운순, 앞의 글.

53) 정철수, 앞의 글.

박정자, 손숙, 윤소정, 윤석화 등 당대 여성 스타 배우들은 주부관객에게 자아 확장과 동일시의 통로였다. 무대 위에서 지적 권위를 체현하거나 중년 여성의 위기를 정면으로 다루는 여배우의 연기는 주부들에게 자신의 욕망과 경험이 해석되고 공유될 수 있다는 감각을 제공했다. 이 동일시의 감각은 관객을 반복하게 했고 나아가 배우와 공연을 지속적으로 지지하는 후원 활동으로 이어지는 동력이 되었다.⁵⁴⁾

이러한 후원의 흐름은 1991년 연극배우 박정자의 후원회 ‘꽃봉지회’⁵⁵⁾의 결성으로 본격화된다. 꽃봉지회는 1991년에 결성되었지만 이는 1980년대 산울림소극장과 여성 배우를 중심으로 형성된 주부관객의 동일시와 반복 관극, 후원 욕망이 1990년대 초 제도적 형태로 가시화된 사례로 볼 수 있다. 꽃봉지회는 17명의 주부로 시작해 1년 만에 150명으로 성장했고 현재까지 30여 년 동안 활동을 이어가고 있다.⁵⁶⁾ 박정자는 <위기의 여자>(1986) 공연 당시 매주 수요일에 진행된 관객과의 대화에서 주부관객과의 “동류의식”을 고백하면서 무대 위 행위 주체와 사회적으로 비가시화된 주부를 같은 자리에 놓았다.⁵⁷⁾ 이 동류의식이 꽃봉지회 결성의 정서적 토대가 되었으며, 주부들은 단순한 팬이 아닌 연극 생태계를 떠받치는 제도적 주체로 스스로를 재정의했다.

꽃봉지회 회원들은 연회비를 내고 관객을 조직하는 것은 물론, 공연장

54) 2010년대 중반 페미니즘 리부트 이후 공연예술계에서는 이른바 ‘여배극’ 요청 현상이 두드러졌다. ‘여배극’은 ‘여성 배우 중심의 연극’의 줄임말로 여성 배우가 중심이 되는 작품을 더 많이 보고자 하는 여성 관객들의 요구를 가리킨다. 여성 관객들은 온라인 커뮤니티와 SNS를 통해 남성 배우 중심의 캐스팅 관행을 비판하고 여성 배우 중심 공연에 대한 수요를 적극적으로 표명했으며, 이는 여성 배우와 여성 관객 사이의 새로운 동일시와 지지 관계를 형성하는 계기가 되었다.

55) “꽃씨를 담아 그 아름다운 향기를 오래도록 간직하고 싶다는 뜻”을 담은 이름이다. 이민주, 「나의 집, 나의 기쁨 꽃봉지회」, 『한국일보』, 2003.12.29.

56) 2002년 발간된 김미도의 박정자 연구에 따르면 당시 박정자의 개인 관객회원은 1,800여 명에 달했다. 이는 박정자를 중심으로 한 관객층의 조직적 결속을 보여주는 동시에 배우가 관객과의 지속적 소통을 통해 후원 관계를 형성해 온 결과이기도 하다. 김미도, 『연극 배우 박정자』, 연극과인간, 2002, 95-96면 참조.

57) 박정자, 「객석의 모니끄들」, 『사람아, 그건 운명이야』, 예음, 1993, 155-157면 참조.

에서 팬서비스 활동을 수행하며 “명배우는 열성팬들이 만든다”는 새로운 관객-배우 관계를 형성해 나갔다.⁵⁸⁾ 나아가 꽃봉지회는 기금을 조성하여 1996년 ‘올해의 배우상’을 제정하고⁵⁹⁾ “주부들이 중심이 된 연극후원운동”⁶⁰⁾으로 주목받았다. 주부 관객이 관람자에서 연극 생태계의 제도적 기반을 형성하는 주체로 전환된 것이다.

이처럼 주부 관객의 후원 활동은 입장권 구매라는 개인적 소비 행위에서 출발하여 관객 모임 결성, 회비 납부, 공연장 봉사, 상(賞) 제정이라는 제도적 기반 형성으로 점진적으로 발전해 나갔다. 이 과정에서 주부들은 관객이라는 수동적 위치에서 벗어나 연극 생태계의 물질·제도적 기반을 형성하는 적극적 참여자로 전환되었다.

둘째, 주부 관객은 비평 행위를 통해 자신의 생활 경험에 기반한 독자적 비평 언어를 발전시켰다. 기자 홍찬식은 1984년 보도에서 주부들이 “그들 나름대로의 시각으로 현재 벌어지고 있는 기존 문화예술활동에 건전한 비판의식을 발휘”하고 있다고 관찰했다.⁶¹⁾ 추임새가 관극과 비평을 결합했듯이 후원자로서 극장에 모인 주부들은 비평적 시각을 키웠고 비평적 자의식은 창작의 욕구로 이어지기도 했다.

주부 이운순이 연극에 대해 ‘텔레비전으로나 보면 알맞겠다.’라고 평한 것은 단순한 불만의 표현이라기보다 매체 미학에 대한 직관적 이해를 보여주는 것이다. 그는 연극이 텔레비전과는 다른 고유한 경험을 제공해야 한다는 것을 본능적으로 파악하고 있었으며 이는 김방옥이 <에쿠우스> 비평에서 논한 ‘극장주의(theatricality)’ 개념과 정확히 대응한다. 전문 비평가가 학술적 언어로 표현한 것을 주부 관객은 자신의 생활 언어로 표현하고 있었던 것이다. 지배적 비평 담론의 언어와 형식을 공유하지 않으면서

58) 이연재, 「생활속의 문화 (18) 연극 후원회」, 『경향신문』, 1991.11.22.

59) 올해의 배우상은 1996년 제1회 윤석화를 시작으로 장민호, 백성희, 손숙, 권성덕, 김금지, 박지일, 유인촌, 김성녀, 강태기 등이 수상했다.

60) 이기원, 「주부들 연극배우 팬클럽 “열기”」, 『조선일보』, 1992.08.04.

61) 홍찬식, 「‘주부문화’ 새싹이 핀다」, 『동아일보』, 1984.01.25.

도 독자적인 비평적 시각을 발전시키는 것, 이것이 주부관객의 비평 행위 가 갖는 대항적 성격이다.

이러한 움직임이 조직적 형태를 갖추게 된 사례가 1982년 6월 결성된 아마추어 관객클럽 ‘추임새’이다.⁶²⁾ 1982년 문예진흥원에서 주최한 연극강좌를 계기로 “연극제작자들에게 관객의 ‘소리’를 전해주려는” 취지로 출발한 이 모임은 23명의 순수 연극애호가로 구성되었다.⁶³⁾ 추임새의 회원들은 스스로를 “수동적 구경꾼이 아니라 연극의 진정한 한 부분”으로 규정하며 공연 정보와 감상을 교환하고 공연평을 모은 회지를 발간했다.⁶⁴⁾ 1984년에는 1983년 대한민국연극제 공연평을 수록한 두 번째 회지를 펴냈는데,⁶⁵⁾ 이는 관객이 비평의 주체로 나선 의미있는 사례로 볼 수 있다.⁶⁶⁾ 그 밖에 연극인들과 토론회를 벌이기도 했는데, “연극 흐름에 따른 관객의 위치와 변천, 연극 만드는 사람이 그려 본 관객, 공연 현장에서 본 관객의 모습, 앞으로의 관객의 위치와 역할이라는 4가지 주제로 문예회관 소극장에서 4일간”⁶⁷⁾ 대토론회를 벌였다. 이 토론회에는 심우성, 김정옥, 차범석, 임영웅, 손숙, 김진택, 김문환, 김석만 등이 참석해 열띤 분위기에서 우리나라 관객을 조명했다.

추임새의 활동에서 특히 주목할 것은 1984년 여름부터 발행한 공연안내지 『얼썬』이다. 매달 5천 부씩 발행된 이 안내지는 “구경꾼의 위치를 올바르게 정립하기 위해서” 만들어진 것으로, 1987년에는 8면으로 증면되

62) 1985년 결성된 국립극장의 국악감상모임 ‘추임새’와는 다른 모임이다.

63) 물론 이 모임의 연령층과 직업, 성별은 다양했으나 40대 주부가 그중 다수를 차지하고 있는 것으로 보이고 신문 기사에서도 주부 관련 기사로 분류되어 주부관객 논의와 함께 다룬다. 「스케치 아마튜어 관객클럽 ‘추임새」, 『동아일보』, 1982.12.30.; 「뿌리내리는 주부교양강좌 시간때우기뒀고 봉사활동등으로 연결」, 『경향신문』, 1985.02.01.

64) 「새로운 인간체형 …공연장」, 『조선일보』, 1984.10.04.

65) 『객석』은 창간호에서 ‘신(新)연극선언’이라는 제하에 관객 모임 ‘추임새’를 다룬다. 이들의 활동은 연극계에서 이례적이지만 주목할 만한 사건이었다. 김현숙, 「신연극선언-관객선언 모임 추임새」, 『객석』 창간호, 1984.03. 82면.

66) 「관객모임 ‘추임새’ 두 번째 회지 발간」, 『조선일보』, 1984.01.22.

67) 김현숙, 앞의 글.

어 서울 지역 공연 안내, 연극 감상, 연극 이론, 연극인과의 만남 등을 다루었다.⁶⁸⁾ 추임새는 관객이 연극의 비평과 담론의 생산자로 전환될 수 있음을 보여주는 선례였으며 이후 주부관객들의 조직적 활동이 확산되는 토대가 되었다. 특히 『얼쑤』가 매달 5천 부를 발행했다는 것은 서울 지역의 수천 명의 관객들이 이 공연정보지를 받아 보며 추임새의 비평과 관점에 영향을 받고 있었음을 의미한다. 이는 관객들의 개별적인 감상 활동이 점진적으로 조직화되고 공론화되는 과정을 보여준다. 추임새의 공연평은 전문 비평가의 관점과 다른, 일반 관객 입장에서의 해석을 제시함으로써 기존 연극 비평의 독점적 지위에 대한 도전을 한 것이다.⁶⁹⁾

추임새의 활동이 갖는 의미는 관객의 '목소리'가 비평 담론 안에서 공식적으로 자리를 차지하기 시작했다는 데 있다. 전통적으로 연극 비평은 전문 비평가의 영역으로 간주되어 왔으나, 추임새의 회지와 『얼쑤』는 관객의 시선에서 쓰인 비평이 독자적인 가치를 가질 수 있음을 실증했다. 추임새의 회지 발간과 공연안내지 배포는 바로 이러한 대항적 해석의 유통 행위였다. 추임새의 활동 공간이었던 신촌의 '우리마당은 국악모임 '한가락', 민속연구모임 '풍물패', 작은영화모임 '빛 사진연구회', 연극관객모임 '추임새', 대학극회 '울림', 국토기행모임 등 6개 소모임이 1984년 3월부터 공동으로 운영하는 곳이었다.⁷⁰⁾ 추임새는 이러한 문화적 네트워크 안에서 관객과 비평을 결합하는 독특한 위치를 점하고 있었다.

이 점에서 추임새의 활동은 공연장의 순간적 경험을 사후적으로 연장하고 재구성한 실천으로도 이해할 수 있다. 돌란은 공연이 끝난 뒤에도 관객들이 그 경험을 기억하고 말로 읊기며 서로의 반응을 확인하는 과정 자체가 공연의 효과를 확장한다고 본다.⁷¹⁾ 공연의 감동은 객석 안에서 완

68) 「공연정보 알려줍니다」, 『조선일보』, 1985.07.19.; 「공연안내지 '얼쑤' 복간」, 『매일경제』, 1987.04.20.

69) 「「눈요기」치중 진지한맛부족」, 『동아일보』, 1985.08.20. 참조.

70) 김세원, 「휴식과 예술이 있는 공간-도심 '문화 사랑방' 늘어」, 『동아일보』, 1987.10.30.

결되는 것이 아니라 그것이 회지와 안내지, 토론과 대화의 형식으로 다시 유통되면서 공유 가능한 해석의 장을 형성한다. 추임새의 회지 발간, 공연안내지 『얼쭈』의 배포, 공연 후 토론회 개최는 바로 이러한 의미에서 중요하다. 그것은 관객의 감상을 부차적 반응으로 남겨두지 않고, 공연 경험을 집합적으로 해석하고 재유통하는 담론적 실천으로 확장했다. 다시 말해 추임새는 관객이 공연을 둘러싼 의미 생산의 지속적으로 참여하는 주체가 될 수 있음을 보여준 사례였다.

셋째, 주부관객은 창작자로서 관객의 경계를 넘어 무대 위의 주체로 전환되었다. 이미 1981년 <작은 여우들> 여자 주연 모집 공고가 실렸을 때⁷²⁾ 주부들이 대거 몰려들어 따로 공연을 올릴 정도였다.⁷³⁾ 연극을 보는 데서 직접 하는 것으로의 전환은 이미 1980년대 초에 시작되고 있었다. 이 흐름은 주부연극워크숍을 계기로 만난 10여 명의 주부들이 연극 <끝없는 아리아>를 직접 제작하여 엘칸토극장 무대에 올린 사례로 이어졌고,⁷⁴⁾ 1985년 12월에는 12명의 주부가 직접 무대를 꾸민 ‘제1회 주부연극교실 발표회’가 열렸다.⁷⁵⁾ 관객에서 수강생으로, 수강생에서 창작자로의 전환은 이후 주부극단 ‘동우리’(1984)와 ‘미얄’(1988)의 결성과 여성 문제를 직접 극화하는 작업으로 발전하게 된다.⁷⁶⁾

71) 돌란은 공연 비평과 관객의 기억, 공연 이후의 대화가 퍼포먼스의 정동적·사회적 효과를 연장한다고 보며, 자신의 책 자체를 하나의 “관객성의 아카이브(archive of spectatorship)”로 제시한다. 이러한 관점은 추임새의 회지와 토론 활동을 공연 경험의 사후적 공문화 과정으로 읽는 데 유용하다. Jill Dolan, *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005, pp. 8-10, 24-25.

72) 「<작은 여우들> 출연할 여자주역 모집」, 『조선일보』, 1981.07.07.

73) 같은 해 9월 “5명의 주부들이 연극무대에 오른다.”라는 기사가 보도되었다. 신세미, 「5명의 주부들 ... 연극무대 오른다」, 『조선일보』, 1981.09.15.

74) 홍찬식, 「‘주부문화’ 새싹이 핀다」, 『동아일보』, 1984.01.25.

75) 신세미, 「주부끼리 꾸민 첫 연극 발표회 무대에서 ‘삶’을 다시 보았다」, 『조선일보』, 1985.12.17.

76) 김경희, 「매춘 재조명-여성계 새 이슈로 부각」, 『중앙일보』, 1988.05.26.; 김경자, 「아마추어극단 공연 활발 기성극단에 신선한 충격」, 『매일경제』, 1988.05.30.

관객에서 창작자로의 전환은 주부극단 동우리의 결성으로 본격화된다. 동우리는 1984년 <닷찌풀이>를 시작으로 1985년 <이 세계 절반은 나>, 1987년 <작은할머니>, 1988년 <표류하는 너를 위하여>를 연이어 공연하며 “주부의 입장에서 사회문제를 보고 연극행위를 통해 현실과 생활속에 만연돼있는 허위와 부패의 실상을 바로잡아 보려는 몸짓과 목소리”⁷⁷⁾를 냈다. 특히 <이 세계 절반은 나>라는 제목 자체가 주부의 존재론적 선언이었다는 점에서 상징적이다.⁷⁸⁾ 극단 동우리에 이어 극단 미알도 1988년 기생관광과 성매매에 대한 연극 <꽃다운 이내 청춘>으로 창단을 알린다.⁷⁹⁾ 또한 이화여대 재학 시절 교내 연극반에서 활동했지만 “졸업과함께 시대식구들의 ‘눈치가 보여 연극계에서는 멀어졌’다가 “30대중반에 접어들어 ‘자기알’에 대한 조바심이 나고 초조해져” 12년 만에 무대에 복귀한 김화영의 사례는 여대생 관객이 주부를 거쳐 창작자로 전환되는 경로를 압축적으로 보여준다.⁸⁰⁾

이러한 관객에서 창작자로의 전환 과정에서 주목할 것은 주부들이 자신들의 경험과 문제의식에 기반한 독자적 콘텐츠를 생산했다는 점이다. 동우리의 <닷찌풀이>는 기생관광이라는 사회 문제를 주부의 시선에서 비판했고, <이 세계 절반은 나>는 가정 안에 갇힌 주부의 존재론적 위치를 문제시했다. <작은할머니>는 여성의 역사(herstory)를, <표류하는 너를 위하여>는 교육과 성폭력의 문제를 연극의 소재로 삼았다. 이들이 생산한 텍스트는 기존 연극계가 다루지 않았던 주제와 시각을 무대 위에 올려놓았다는 점에서 주부 관객의 문화적 실천이 독자적인 여성 연극의 언어를 발명하는 과정이었음을 보여준다. 아마추어 극단의 활동이 기성극

77) 김경자, 앞의 글.

78) 지영선, 「일할 권리 주장 목소리 컸다-85 여성계」, 『동아일보』, 1985.12.24.

79) 이 작품은 극단 동우리가 공연했던 <닷찌풀이>를 각색한 공연이다. 「“여성이 만드는 연극” 극단 「미알」 출발」, 『동아일보』, 1988.04.14.; 박선이, 「“여성들의 문제 연극으로 풀자”」, 『조선일보』, 1988.02.10.

80) 송영연, 「연극에 도전하는 ‘세여인’」, 『동아일보』, 1985.11.13.

단에 “신선한 충격”⁸¹⁾을 주었다는 보도는 주부들의 독자적 창작 실천이 기존 연극 질서에 실질적인 영향을 미치고 있었음을 보여준다.⁸²⁾

동우리의 창작 과정은 주부관객의 문화적 역량이 어떻게 창작의 욕구로 전환되는지를 보여주는 구체적 사례다. 연극을 관람하고 비평하던 주부들이 무대 위에서 자신의 목소리를 내기 시작했다는 것은 개인의 성장을 넘어 문화 생산 구조 자체의 변화를 의미했다. 기존 연극계에서는 작가라 하면 대학 교육을 받은 남성 지식인들이 주류였다. 그런데 이제 가정주부들이 무대 위에서 자신들의 경험을 직접 극화하기 시작했다.⁸³⁾ 이는 문화 텍스트의 생산자가 누구인가 하는 문제와 직결된다. ‘문화 자본’의 불평등 배분 구조에서 주부들이 자신들의 삶의 경험을 중심으로 문화적 자본을 축적하고 이를 창작 활동으로 변환했다는 것은 기존의 위계적 문화 질서에 대한 실질적인 도전이었던 것이다. 주부극단의 활동은 민중극 운동과는 다른 방식으로, 그렇지만 동일하게 의미 있는 방식으로 기존 연극 질서의 민주화를 추진했다. 민중극이 집단적 정치 주체로서의 민중을 전면에 내세웠다면, 주부극단은 그 민중의 범주에서 배제된 가정 내 여성의 경험을 극화함으로써 민중 담론이 포괄하지 못한 일상의 정치성을 연극의 언어로 전환했다.

이상의 세 가지 존재 방식은 서로 분리된 것이 아니라 상호 침투하며 하나의 생태계를 형성했다. 이 과정에서 주부들은 관람, 발화, 후원, 비평, 창작을 통해 사적인 것으로 간주되어 온 감상과 취향, 친교와 돌봄의 경

81) 김경자, 앞의 글.

82) 기성극단은 아마추어들의 활동에 영향을 받고 아마추어들도 기성극단의 영향을 받는다. 어떤 경우에는 기성극단보다 아마추어극단이 더 뛰어난 기량을 보여주거나 관객들에게 더 큰 영향을 줄 수도 있다. 그렇기에 이들은 서로 영향을 주고 받는 관계로 봐야 한다. 이는 극계에서 아마추어와 프로를 나누고 차별하는 관점에 대한 비판적 성찰이 필요함을 보여주는 사례라고 할 수 있다.

83) 극단 동우리의 작품 중에 <작은할머니>는 엄인희, <표류하는 너를 위하여>는 정복근 작가의 작품이다. 공동창작 작품뿐만 아니라 이렇게 연극계에서 상대적으로 덜 주목받은 여성 작가와의 협업도 흥미로운 사례로 볼 수 있다.

협이 연극 생태계 안에서 집합적·사회적 의미를 가질 수 있음을 보여주었다. 한 명의 주부가 먼저 관객으로 극장에 들어섰고, 다른 주부들과의 만남을 통해 비평 활동에 참여하게 되었으며, 그 경험이 창작의 욕구로 발전하는 경로를 따라가는 것은 개인의 문화적 성장 과정이자 동시에 집단적 주체 형성의 과정이었다. 이러한 경로 속에서 주부들은 자기 삶의 경험을 문화적 실천의 자원으로 인식하기 시작했으며 가정주부라는 정체성이 갖는 제약을 극복하기 위한 전략을 개발해 나갔다.

4. 주부관객의 비가시화와 연극 담론의 젠더화

주부관객에 대한 당대의 시선은 앞에서도 언급했듯 양가적이었다. 기자 홍찬식은 국립극장 예술강좌 수료자 160명 중 남성 20명을 제외한 140명이 “거의 모두 가정주부”였다는 사실을 보도하면서 “요즘 주부들의 문화활동양상을 살펴보면 과거 꽃꽂이 요리강습 등 단순한 취미 수준에서 탈피, 문화예술의 주체로서 발돋움하겠다는 움직임이 뚜렷하게 드러난다.”라고 분석했다.⁸⁴⁾

이 기사가 열거한 주부들의 문화 참여 양태는 놀라울 정도로 다양하다. 문화강좌를 이수한 주부들이 함께 전시회를 갖거나 문학서클을 구성하고, 시집을 펴내기도 했으며, 국립박물관의 박물관대학이나 국립현대미술관의 현대미술아카데미 같은 전문 강좌에도 주부 수강생이 성황을 이루었다. 국립극장의 예술강좌 역시 “판소리 오페라 민요 궁중무용 발레 등 공연예술 전반을 다루는 수준 높은 강의”로 구성되어 있었다. 홍찬식은 “이같은 전문적인 분야 강좌들이 가정주부들로 성황을 이루는 것은 이른바 ‘주부문화’가 점차 고급화되고 있음을 뜻한다.”라고 평가하면서도 “아

84) 홍찬식, 「'주부문화' 새싹이 핀다」, 『동아일보』, 1984.01.25.

직 주부문화의 정착 여부조차 확실한 결론을 내리기 어려운 입장이지만 문화 주체보다는 각종 문화 분야에 관심을 갖고 아마추어로서 혹은 관객이나 청중으로서 점차 참여 영역을 넓혀나가는 추세"라고 조심스럽게 정리했다.⁸⁵⁾ 이 흥미로운 문장은 기자가 스스로 주부문화의 의미를 평가하기를 주저하고 있음을 보여준다. 주부들이 보여주는 문화활동의 폭과 깊이는 분명 과거의 '취미 수준'을 넘어섰는데도 이것이 시간이 지나면서 정착될 수 있는 현상인지에 대해서는 확실한 판단을 내릴 수 없다는 입장이다. 이는 당시 연극계가 주부관객 현상을 일시적 유행으로 보는 경향이 있었으며 이들의 문화적 욕구가 지속적이고 구조적인 것이라는 점을 인식하지 못하고 있었음을 시사한다.

1983년 김방옥은 이 현상을 직접적으로 문제시한 비평가다. "우리사회에서의 소위 문화는 할 일없는 도시여자들의 주체할 수 없는 시간에 의해 꾸러져 나가고 있다고 해도 과언이 아니다. 그래서인지 요즘 '숫자가 남아 돌아간다는 젊은층의 배운 여자 혹은 결혼 후 남편을 수출대열이나 산업전선에 빼앗긴 아파트 주부들이 오늘의 문화의 주역들이 되어버렸다." 이어서 그는 "남자들과 전혀 동떨어진 세계에서 시간남는 여자들끼리 꾸러가는 문화는 허약하고 불건강한 유한문화가 될 수밖에 없다."라고 단언했다.⁸⁶⁾ 이 글에서 주부의 문화 참여는 '유한(有閑)', 곧 남아도는 시간의 소비로 규정된다. 연극계의 비평가가 주부관객을 인식하면서도 동시에 그들의 문화적 실천을 평가절하하는 이 시선은 주부관객이 놓인 담론적 조건의 핵심을 보여준다.

연극비평가 신정옥은 "현재 우리나라의 문화는 여성 주도하에 이루어지고 있다."라고 진단하면서 좀 더 분석적인 시각을 보여준다. "소극장의 객석을 메운 관객 대부분이 여자이다. 모르는 남자가 처음 연극을 관람하러 가보면 연극이 혹시 여성관객을 위하여 특별히 무대에 올려진 것이나

85) 위의 글.

86) 김방옥, 「여성의 문화독점시대」, 『동아일보』, 1983.08.04.

아닐까 의심이 들 만큼 남성관객은 수를 헤아릴 정도밖에 없다. 극단의 관계자들에게 물어봐도 여성관객을 끌어들이지 못하면 그 연극은 끝장이라고 말할 정도로 여성관객이 연극의 성패를 쥐고 있을 정도이다.” 그는 연극뿐 아니라 영화, 출판, 잡지, TV, 광고에 이르기까지 문화 전반에서 여성 소비자가 주도권을 갖게 된 현상을 ‘여성문화 시대’로 명명했다. 그러나 이 진단 역시 “과연 이 땅에 남성문화는 없는 것일까”라는 질문으로 귀결되며 남성 부재에 대한 우려의 프레임 안에 있었다.⁸⁷⁾

김방옥과 신정옥의 담론은 각각 다른 방식으로 주부관객을 비가시화한다. 김방옥의 ‘유한문화’ 규정과 신정옥의 ‘여성문화 시대’ 진단은 공통적으로 여성/주부의 문화 참여를 남성의 부재라는 프레임 안에서 해석한다는 점에서 문제가 있다. 이 프레임에서 주부의 문화적 실천은 그 자체로 의미를 갖기보다 남성의 빈자리를 채우는 대리물로, 혹은 남성이 산업과 경제에 몰두하느라 포기한 것을 여성이 ‘남는 시간으로 수거하는 행위’로 독해된다. 한편 김방옥의 ‘유한문화’ 규정은 주부의 문화 참여를 남아도는 시간의 소비로 환원함으로써 그 안에 담긴 문화적 욕망과 비판적 자의식을 지우는 반면, 신정옥의 ‘여성문화 시대’ 진단은 여성의 문화적 주도권을 인정하면서도 그것을 남성 부재의 결과로 설명함으로써 여성의 문화 참여가 남성 참여의 대리물로 위치 지어진다.⁸⁸⁾

흥미로운 것은 이 두 담론 모두 여성 비평가에 의해 생산되었다는 점이다. 이는 ‘유한문화’ 담론이 가정주부화의 이데올로기가 젠더를 횡단하여 내면화될 수 있음을 시사한다. 바로 이 점에서 마리아 미즈의 가정주부화 개념은 경제적 차원을 넘어 담론적·이데올로기적 차원까지 확장하여 이해될 필요가 있다. 김방옥과 신정옥의 비평 언어는 이러한 담론적 가정주부화가 연극 비평 안에서 작동하는 방식을 보여준다. 주부의 문화

87) 신정옥, 「여성문화 시대」, 『동아일보』, 1984.06.11.

88) 김방옥과 신정옥의 논의에서 드러난 이러한 양가적 시선은 1990년대 초 김미도의 관객론에서도 반복된다. 김미도, 앞의 글.

참여를 ‘유한한 시간의 소비’로 규정하는 것은 경제적 가정주부화가 여성의 노동을 비가시화하는 방식과 유사하게 여성의 문화적 역량과 비평적 시각을 정당한 문화적 실천으로 인정하지 않는 효과를 낳았다.⁸⁹⁾

그러나 ‘반찬값에서 한푼두푼 모아 극장을 찾는 이운순의 경험,⁹⁰⁾ “아파트문화가 고작 화투치기나 슈거문화로 불리는 현실이 안타깝다.”⁹¹⁾라고 발언하는 김행자의 비판적 자의식, 그리고 관극한 창작극에 대해 “저런 건 텔레비전으로나 보면 알맞겠다.”⁹²⁾라고 평가하는 비평적 태도 사이에는 ‘할일없는 도시여자’라는 규정으로 환원될 수 없는 능동적 주체성이 있다. 주부들이 가사와 돌봄의 틈에서 의식적으로 확보한 시간과 비용의 의미를 비가시화하는 것이야말로 마리아 미즈가 말한 ‘가정주부화’의 담론적 차원이라고 할 수 있다.

여기서 한 가지 구분이 필요하다. 심정순이 1986년 <위기의 여자>의 성공을 한국 페미니즘 연극의 원년으로 규정한 것은 이 작품이 중년 여성의 자아 각성이라는 주제를 대중적으로 가시화한 사건이었다는 점에서 이해할 수 있다. 그러나 페미니즘 연극의 맹이는 이미 1970년대 후반 여성문화제와 여성운동의 교차 지점에서 싹트고 있었고, 1983년 극단 등우리의 결성과 <신의 아그네스>의 장기공연이 보여주듯 1980년대 초반부터 본격적인 전개가 이루어지고 있었다. 1986년은 이 흐름이 연극계와 언론의 담론 안에서 비로소 인식 가능해진 시점일 뿐이다. 주부관객의 확대 역시 마찬가지다. 여성 관객이 몰린 연극들이 모두 페미니즘 연극은 아니었을지 몰라도 주부관객의 형성 자체는 1970년대 후반부터 진행된 여성의 문화적 각성과 분리될 수 없다. 1986년을 원년으로 보는 시각은 그 이전의 다층적 실천들을 지우는 효과를 낳는다는 점에서 재고가 필요하다.

89) 이들의 평가에는 ‘중산층’ 여성의 문화 소비에 대한 계급적 비판도 내포되어 있다. 이는 추후 별도의 분석이 필요한 지점이다.

90) 이운순, 앞의 글.

91) 정철수, 앞의 글.

92) 이운순, 앞의 글.

한편 1985년은 주부의 문화 참여가 더 넓은 사회적 맥락과 접합하는 해였다. 이 해에는 유엔 여성 10년을 마무리하는 세계여성대회가 열렸고, 국내에서도 여성들의 '일할 권리'와 '주부 노동의 정당한 평가를 요구하는 목소리가 높았다. 특히 '이경숙사건'을 계기로 법원이 여성을 25세까지만 직장인으로, 그 이후는 주부로 간주하여 취로사업임금인 하루 4천 원 수입에 대한 피해보상을 산정하자 여성단체들은 '25세 여성 조기정년제 폐지'를 위한 연합회를 조직했다.⁹³⁾ 이 과정에서 경제학자 김애실은 주부 업무의 경제적 가치를 최고 1만 6천여 원으로 계산하여 발표하기도 했다.⁹⁴⁾ 주부 노동의 비가시성에 대한 사회적 문제제기가 본격화되는 이 맥락에서 주부들의 문화 참여 역시 '가정주부'라는 규정 바깥에서 자기를 재구성하려는 움직임으로 읽어야 한다.

이러한 사회적 움직임은 주부들의 연극 활동과 직접적으로 연결되어 있었다. 주부 노동의 경제적 가치를 가시화하려는 노력과 주부들이 관극, 발화, 후원, 창작을 통해 자신의 문화적 역량을 드러내는 실천은 동일한 구조적 조건에 대한 서로 다른 차원의 응답이었다. 한쪽에서는 가정주부화에 의해 비가시화된 노동의 가치를 경제적으로 계량하려는 시도가 진행되었고, 다른 한쪽에서는 가정주부화에 의해 사적인 취향이나 여가로 처리되어 온 여성의 문화적 역량이 극장, 관객 모임, 아마추어 극단을 통해 집합적 실천으로 가시화되고 있었다. 이 두 흐름은 모두 '가정주부'라는 규정이 여성의 노동, 감정, 취향, 해석 능력을 부차적인 것으로 만드는 방식에 맞서 그 의미를 다시 쓰는 실천이었다.

같은 해 주부극단 동우리는 <이 세계 절반은 나>라는 제목으로 주부의 삶을 연극으로 올렸고, 극단 여인극장은 <아내라는 직업을 가진 여

93) '25세 여성 조기정년제 폐지운동'과 이 운동의 연극적 성격에 대해서는 김민지, 「'가사 노동' 의제화 과정 속 서사의 의미」, 『민족문화사연구』 78, 민족문화사연구소, 2022.04. 11-45면 참조.

94) 지영선, 앞의 글.

인> 공연 후 여성학자들을 초빙해 관객들과 토론을 벌였다. 이는 연극이 주부의 문제를 재현하는 콘텐츠에 그치지 않고 주부들이 자신의 경험을 해석하고 언어화하며 다른 관객들과 토론 가능한 경험으로 조직하는 장으로 기능하기 시작했음을 보여준다. 1989년에 이르면 이 흐름은 더욱 뚜렷해진다. 이 해에는 <아내라는 직업을 가진 여인>, <여자의 역할>, <흔들리는 의자> 등 가정주부를 소재로 한 연극이 잇따라 공연되었다.⁹⁵⁾ 극단 여인극장의 대표 강유정은 “오늘날 남편의 부정을 알아챈 부인들이 어떻게 대처해야 하는가에 대한 해답을 주기 위해 이 작품을 만들었다.”라고 밝혔고, <여자의 역할>에는 백성희, 김금지, 박정자 등 “국내연극계 정상 여배우” 3인이 출연했다. 주부를 위한 연극에서 주부에 대한 연극으로, 그리고 주부가 만드는 연극으로의 전환이 1980년대 후반에 이르러 하나의 흐름으로 가시화되고 있었다. 이는 연극이 주부의 문제의식과 경험을 표현하고 토론하는 실천의 장으로 기능하고 있었음을 보여준다.

이 시기 주부를 소재로 한 연극들의 증가는 동시에 주부관객의 존재에 대한 연극계의 인식 변화를 반영하고 있기도 했다. 주부관객이 증가하면서 연극계는 이들의 관심사와 경험을 무대 위에 반영해야 한다는 필요성을 인식하기 시작했던 것이다. 가정 내의 갈등, 부부 관계, 사회적 정체성의 위기 등 주부들이 지닌 구체적인 삶의 문제들이 연극의 주요 소재로 부상하면서 주부 소재 연극은 단순한 흥행 전략을 넘어 당시 한국 사회의 여성 문제를 진지하게 다루는 문화적 실천으로 자리 잡아가고 있었다.

『조선일보』는 1985년 연말 회고에서 “갓가지 모임 형식으로 늘어난 소규모 문화행사에, 주부 등 여성의 참여가 늘었다는 것도, 올해를 출발점으로 한 새로운 현상”이라고 평가했다.⁹⁶⁾ 1989년의 『매일경제』 신년호는 기획 기사에서 “주부들의 여가 활용 및 문화활동 참여는 이제 더 이상 관객의 위치에 머물러 있기를 거부한다. 무슨 일에든 직접 참여하고, 눈으

95) 「가정주부다룬 연극 잇따라 공연」, 『동아일보』, 1989.03.23.

96) 「말의 문화가 떠올랐다」, 『조선일보』, 1985.12.29.

로 보고, 귀로 듣기를 원한다.”라고 진단했다. “어쩌면 기혼 미혼의 개념이 무너졌다고 할 정도로 주부들의 활약이 두드러진다. 주부라고 해서 어떤 직업이나 일에 제약을 받으란 법이 없어졌다.”⁹⁷⁾라는 이 기사의 선언은 1980년대 초 ‘관객’으로 출발한 주부들의 문화 참여가 10년에 가까운 시간 동안 축적되어 온 변화의 귀결이었다.

이러한 관찰은 우리에게 중요한 방법론적 교훈을 제공한다. 역사 서술에서 ‘발견’과 ‘출현’의 의미를 다시 생각해야 한다는 것이다. 어떤 사회 집단이나 현상이 어느 날 갑자기 역사의 전면에 나타난다고 할 때, 그것은 그 집단이나 현상이 실제로 처음 생겨난 시점이 아니라 담론의 대상으로 인식되기 시작한 시점인 경우가 많다. 주부관객의 경우 이 문제는 젠더와 직결된다. 연극 담론이 상정하는 이상적 관객은 암묵적으로 남성이었으며 여성 관객은 그 기준 바깥에 놓인 존재로 취급되어 왔다. 돌란은 그러한 구조 속에서 “페미니스트 관객은 (...) 자신의 젠더-그리고/혹은 섹슈얼리티, 인종, 계급-가 대다수 공연의 이데올로기적 호명 밖에 놓여 있음을 발견하게 될 수 있다.”⁹⁸⁾라고 설명한다. 여성 관객의 비가시화는 연극 담론의 구조적 조건이었으며 바로 그 조건이 주부관객을 오랫동안 ‘없는 존재’로 만들어 온 것이다.⁹⁹⁾

주부관객이 1986년 <위기의 여자> 이후에 인식 가능해진 것이라면 그 이전에는 주부관객이 존재하지 않았던 것일까? 본고의 분석은 그렇지 않다는 것을 보여준다. 주부관객은 이미 1978년부터 관객 구성의 변화에서 언급되고 있었으며 1982년 구체적인 숫자로 파악되고 있었다. 다만 이들이 연극 담론의 주류에서는 간과되었을 뿐이다. 이는 역사 서술이 누구의

97) 「주부만세-내 시간 갖는다」, 『매일경제』, 1989.01.01.

98) Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*(2nd Edition), Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012, p. 2.

99) 기사와 비평을 검토하면 여대생 관객이 다수일 때는 ‘관객이 없다’는 진단이 반복되고, 여대생 이외의 관객, 특히 중년 남성 관객이 출현하면 ‘다양한 관객’의 존재가 긍정적으로 평가되는 패턴도 발견된다.

시선을 중심으로 이루어지는가 하는 문제를 드러낸다.

본고가 밝힌 주부관객의 존재는 1980년대 한국 연극사 서술에 중요한 수정을 요구한다. 기존 연극사 서술은 이 시기를 민중극과 마당극 중심의 저항 연극사로 기록해 왔으며, 상업적 대중연극은 ‘가벼운’ 것으로, 주부 관객은 ‘진정한’ 관객이 아닌 것으로 주변화해 왔다. 물론 마당극 운동이 여성 창작자와 관객을 완전히 배제했다고 볼 수는 없다. 마당극의 여성 재현에 일부 변화가 이루어지기도 하고,¹⁰⁰⁾ 김경란이나 김정희와 같은 여성 연출가의 존재, 공동창작 관행 속에서 여성 참여자들이 만들어낸 미학적 성취는 민중극 내부에서도 여성의 역할이 미미하지 않았음을 보여준다. 그러나 의제 설정과 창작 권위의 중심에서 여성이 자주 주변화되었다는 구조적 한계는 분명하며,¹⁰¹⁾ 주부관객은 바로 이 경계 바깥에서 독자적인 문화적 실천 공간을 만들어냈다는 점에서 그 역사적 의미가 있다.

본고의 분석이 보여주듯 주부관객은 후원·비평·창작이라는 다층적 실천을 통해 연극 생태계의 물질·담론적 기반을 구축한 주체였다. 이들의 활동은 민중극의 정치적 실천과는 다른 방식이지만 동일하게 의미 있는 방식으로 1980년대 한국 연극의 지형을 형성했다. 주부들이 형성한 관객 공동체와 극단의 네트워크는 1980년대 한국 사회에서 여성들이 자신의 문화적 주체성을 어떻게 발현시켰는가를 보여주는 역사적 기록이다. ‘할 일없는 도시여자의 유한문화’라는 당대의 규정을 넘어 주부관객의 문화

100) 박상은, 「1970~80년대 한국 연행예술운동에 나타난 여성 재현 양상 연구」, 『한국극예술연구』 71, 한국극예술학회, 2021, 139-171면 참조.

101) 1980년대 민중문화운동이 상정한 민중은 계급적 억압을 중심으로 구성되었으나 그것은 실제로 특정 젠더를 표준으로 삼아 작동했다. 이러한 부조리는 여성 창작자들의 일상 경험 속에서 날카롭게 감지되었다. 1970년대 후반부터 마당극을 했던 연출가 김경란의 구술은 이 구조화된 무의식이 어떻게 체감되었는지를 직접 증언한다. 김경란, 「구술자로 제2회차 문화운동지도자로서의 성장과정과 활동양상」, 아르코예술기록원, 2015 참조. <https://www.daarts.or.kr/handle/11080/73742>, 검색일 2026.02.10.; 김경란 구술, 이해란 면담, 2013 한국여성운동사 구술 기록사업(1차), 오픈 아카이브, 2013.03.06. <https://archives.kdemo.or.kr/oral-archives/view/263>, 검색일: 2026.03.01.

적 실천을 능동적 주체의 역사로 재평가하는 것은 1980년대 연극사를 보다 풍부하고 다층적으로 다시 쓰기 위한 출발점이 될 것이다. 특히 주목할 점은 주부관객이 주류 연극계의 가치관과 충돌하면서도 자신들만의 미학적 기준과 비평 원칙을 수립했다는 것이다.

5. 주부관객과 여성 관객의 계보: 관객에서 행위자로

“1970년대 여대생들은 모두 어디로 갔을까?”라는 질문에 대한 답은 명확하다. 그들은 사라지지 않았다. 마리아 미즈가 말한 가정주부화 과정을 거치면서 그들의 문화적 역량은 비가시화되었지만, 소멸하지는 않았다. 1970년대에 연극을 경험하고 문화적 취향을 축적했던 여성들은 1980년대 주부가 되었고, 극장으로 돌아왔으며, 후원자·비평가·창작자로 분화하며 새로운 문화적 주체로 자신을 재구성해 나갔다.¹⁰²⁾

주부들이 극장, 문화강좌, 연극 워크숍, 관객 모임이라는 공간에서 수행한 것은 가정주부화가 비가시화해 온 문화적 역량을 가시화하고 이를 집합적 문화 실천으로 확장하는 일이었다. 가정과 돌봄의 영역에 묶인 존재로 간주되었던 주부들은 극장에서 같은 작품을 함께 보고, 자신의 감상과 욕망을 언어화했으며, 나아가 연극 생태계의 물적·담론적 기반을 형성하는 행위자로 등장했다. 이것이 본 논문이 추적한 1980년대 주부관객의 문화적 실천이다.

1980년대 한국 연극사의 대항적 성격은 오랫동안 민중극과 마당극 중심의 저항 서사로 기록되어 왔고, 그 안에서 저항적 실천은 주로 광장과 거리, 집회와 운동의 현장에 결합된 형태로 상상되어 왔다. 그러나 주부

102) 주부들의 문화적 욕망은 자녀 세대의 관극 경험으로 확장되어 1990년대 '아동극 붐'의 토양이 된다. 문화적 욕망을 자녀 세대의 관극 경험으로 확장시킨 이 '교양 있는' 여성들은 자신들의 문화적 자본을 다음 세대에게 이전하는 경로가 되었다.

관객의 실천은 정치적인 것이 광장과 거리에서만 발생하는 것이 아니라 가정·돌봄·취향·관극처럼 사적인 것으로 간주되어 온 일상의 영역에서도 형성될 수 있음을 보여준다. 이들의 실천은 민중극이 충분히 포괄하지 못한 일상의 정치성을 드러내며, 1980년대 한국 연극사를 남성 중심의 창작·운동 서사만으로 설명할 수 없게 만드는 중요한 역사적 근거가 된다.

앞으로는 주부관객에 대한 구술 자료의 축적, 지역 단위 여성 관객 실천의 차이 분석, 연극 외 다른 공연예술 장르와의 비교연구, 1980년대 이후 주부관객 현상의 쇠퇴 및 관객 구성 재편 과정에 대한 후속 연구가 요청된다. 특히 ‘주부관객’이라는 범주는 계급, 세대, 교육 수준, 거주 지역 등에 따른 내부 분화를 갖고 있었으므로 교차성의 관점에서 이를 재검토하는 작업도 남겨진 중요한 과제다. 이에 대해서는 후속 연구를 기약한다.

참고문헌

1. 기본자료

『경향신문』, 『동아일보』, 『매일경제』, 『여성신문』, 『조선일보』, 『중앙일보』, 『한국일보』

2. 단행본

국사편찬위원회 편저, 『20세기 여성, 전통과 근대의 교차로에 서다』, 두산동아, 2007.

김미도, 『연극 배우 박정자』, 연극과인간, 2002.

김방옥, 『〈약장수〉, 〈신의 아그네스〉 그리고 마당극』, 문음사, 1989.

김재인 · 양애경 · 허현란 · 유현옥, 『한국 여성교육의 변천과정 연구』, 한국여성개발원, 2001.

마리아 미즈, 최재인 옮김, 『가부장제와 자본주의』, 갈무리, 2014.

박정자, 『사람아, 그건 운명이야』, 예음, 1993.

심정순, 『페미니즘과 한국연극』, 삼신각, 1999.

정현목 엮음, 『도시는 어떻게 서사가 되는가』, 한국학중앙연구원출판부, 2026.

존 필미어, 윤석화 옮김, 『신의 아그네스』, 청조사, 1986.

황병주, 『박정희 이데올로기-박정희와 그 시대를 다시 읽다』, 돌베개, 2026.

Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*, 2nd ed., Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012.

_____, *The Feminist Spectator in Action*, New York: Palgrave Macmillan, 2013.

_____, *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.

3. 논문 및 기타

김경란, 「구술자료 제2회차 문화운동지도자로서의 성장과정과 활동양상」, 아르코예술기록원, 2015. <https://www.daarts.or.kr/handle/11080/73742>

_____, 구술, 이해란 면담, 2013 한국여성운동사 구술 기록사업(1차), 오픈 아카이브, 2013.03.06. <https://archives.kdemo.or.kr/oral-archives/view/263>

- 김미도, 「최근 연극 관객의 추이와 그 대책」, 『문화예술』, 문화예술위원회, 1990.11.
- 김민지, 「‘가사 노동’ 의제화 과정 속 서사의 의의」, 『민족문화사연구』 78, 민족문화사연구소, 2022.4.
- 김재인, 「여성의 교육과 여성의 지위변화」, 『여성연구』 13(3), 한국여성정책연구원, 1995.
- 김태희, 「1970년대 여성 대학생의 연극 경험과 ‘여대생 관객’ 의 형성」, 『공연문화연구』 48, 한국공연문화학회, 2024.2.
- 김창강, 「새로운 감각의 시대와 여성 관람객」, 『사회와 역사』 148, 한국사회사학회, 2025.9.
- 김현숙, 「신연극선언-관객선언 모임 추임새」, 『객석』 창간호, 1984.3.
- 남애리, 「출산, 억제에서 장려까지 국가 경제와 맞물린 가족계획」, 국가기록원. <https://theme.archives.go.kr/next/koreaOfRecord/family.do?utm>
- 명인서, 「90년대 여성연극의 지평 읽기」, 석탑회극연구회 편, 『디오니소스』 창간호, 동인, 1997.11.
- 박상은, 「1970-80년대 한국 연행예술운동에 나타난 여성 재현 양상 연구」, 『한국극예술연구』 71, 한국극예술학회, 2021.
- 백현미, 「여성연극의 그늘」, 『문화예술』, 한국문화예술위원회, 2003.6.
- 서연호, 「극단활동」, 『문예연감-1978년도판』, 한국문화예술진흥원, 1979.
- 심정순, 「여성연극의 함정-극단산울림 <위기의 여자>」, 『한국연극』 11(5), 한국연극협회, 1986.5.
- _____, 「한국 여성연극에 나타난 젠더역할의 변화지향적 비전」, 『지역학논집』 7, 숙명여자대학교 지역학연구소, 2003.12.
- 오증자, 「역자의 말」, 『<위기의 여자> 프로그램』, 극단 산울림, 1986.
- 이정화, 「화제의 현장: 최장기 공연에 돌입한 연극 『신의 아그네스』: 벌써 8개월, 왜 『신의 아그네스』가 서울을 뒤흔드는가」, 『(KBS-TV) 여성백과』, 한국방송사업단, 1984.
- 최영주, 「한국의 페미니즘 연극, 그 현황과 과제」, 『인문언어』 6, 국제언어인문학회, 2004.6.
- 「좋은 무대는 관객이 있더라」, 『스크린』 창간호, 1984.3.

Abstract

“Housewife Audiences” as Cultural Agents in 1980s
Korean Theatre:
Patrons, Critical Interpreters, and Creators

Yu Yeonju

This paper examines the formation and cultural practices of “housewife audiences” in 1980s Korean theatre, reconstructing a genealogy of female spectatorship and reexamining Korean theatre history from the perspective of spectators’ cultural agency. Existing scholarship has often regarded the 1986 production of *The Woman Destroyed* (*Wigi-ui Yeoja*) as the decisive moment in the emergence of housewife audiences. Through contemporary newspaper articles, reviews, and performance materials, however, this paper argues that housewife audiences had already been gradually forming since the late 1970s. Their emergence was closely linked to women’s cultural capacities that had been accumulated through the female college student audiences of the 1970s but rendered invisible through marriage, childbirth, and child-rearing within the process that Maria Mies conceptualizes as “housewifization.” In the 1980s, these capacities reemerged through theatrical spaces. Housewife audiences were not merely passive recipients of theatre but cultural agents who developed into patrons, critical interpreters, and creators, thereby helping to form the material and discursive foundations of the theatrical ecology. The audience group Chuimsae, Park Jeong-ja’s supporters’ association Kkotbongjihoe, and the housewife theatre troupe Dunguri demonstrate how housewives, who had been regarded as private consumers, formed public networks through the theatre and became agents of public discourse, patronage, and artistic creation. By foregrounding these practices, this

paper argues that the cultural practices of female spectators were a crucial force in shaping the theatrical ecology of 1980s Korea.

Keywords: Cultural agency, Female spectatorship, Housewife audiences, Housewifization,, 1980s Korean theatre

접 수 일: 2026년 4월 5일

심사기간: 2026년 4월 15일~2026년 5월 3일

게재결정: 2026년 5월 4일